

ALTER EGO VE PERSONANIN SANATSAL FAALİYETTEKİ ROLÜ

CAN AKERSON

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
MAYIS, 2022**

ALTER EGO VE PERSONANIN SANATSAL FAALİYETTEKİ ROLÜ

CAN AKERSON

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı, 2022

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne
Doktora (Ph. D.) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
MAYIS, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT BİLİMİ DOKTORA PROGRAMI

ALTER EGO VE PERSONANIN SANATSAL FAALİYETTEKİ ROLÜ

CAN AKERSON

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Marcus Graf (Tez Danışmanı)	Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu	Işık Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özüm Hatipoğlu	Işık Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şevket Cem Onat	Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğrt. Üyesi Hakan Özer	Yeditepe Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 26.05.2022

ROLE OF ALTER EGO & PERSONA IN ARTISTIC ACTIVITIE

ABSTRACT

While examining the evolution of the adjective artist, this thesis will deal with the constant and changing features of meaning of this adjective. The fact that someone who is making art is an artist, does not constitute that someone who makes art is an artist. For this reason, artist typologies have been examined through works by using anthropology, art history, philosophy and art criticism as a methodology.

In this study, the artist's becoming an adjective in western art is examined through the issues of originality and freedom. The similarities and differences between the identity of the artist who appears as an ego and the identity of an artist who appears as an alter ego are revealed. Within the scope of the study, it has been determined that the common aspects of the artists who lived at different times are originality and their differences are freedom.

This thesis argued that after postmodernism artists create a persona instead of ego and alter ego. This study emphasized that this persona is in contrary to the artist's originality and freedom issues. Therefore, while artist is not used as an adjective in Turkish language, terms such as "digital artist", "photography artist", "video artist", "tattoo artist", "installation artist" in the Western languages destroy the meaning of freedom in the adjective sense of the artist and descend it to the meaning of artist in Turkish language. This is against the very nature of the artist.

In this digital age, where the majority of people are trying to create an artistic persona, there is a lot of information pollution. Having the principles of originality and freedom at its core, the artist has completely lost its meaning in our age of digital interaction, which everyone can attribute to himself as a name. In this age of interaction, it will also be an issue to be the one who can teach the most with their sharing. It is inevitable for the artist of the future to be a "life teacher who gives knowledge to experience". Therefore, while examining the "Past, Present, Future Artist Typology" in this thesis, an artist typology that should be in the future is also emphasized

Keywords: Ego, alter ego, persona, artist, behavior, genuineness, freedom, avatar

ALTER EGO VE PERSONANIN SANATSAL FAALİYETTEKİ ROLÜ

ÖZET

Bu tez, artist sıfatının geçirdiği evrimi incelerken bu sıfatın içindeki değişmeyen ve değişen özellikleri ele alacaktır. Artist olan herkesin sanat yapıyor olması, sanat yapan herkesin bir artist olduğu manasına gelmemektedir. Bu yüzden metodoloji olarak antropoloji, sanat tarihi, felsefe ve sanat eleştirisi kullanılarak eserler üzerinden artist tipolojileri incelemeye alınmıştır.

Bu çalışmada batı sanatında artistin bir sıfat haline gelişi, özgünlük ve özgürlük meseleleri üzerinden irdelenmiştir. Ego halinde ortaya çıkan artist ile alter ego olarak beliren artist kimliği arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur. Çalışma kapsamında farklı zamanlarda yaşamış artsistlerin ortak yanlarının özgünlük, farklılıklarının ise özgürlük olduğu tespit edilmiştir.

Bu tez artistlerin postmodernizmden sonra ego ve alter ego yerine bir persona yarattığını savunuldu. Bu personanın ise artistin özgünlük ve özgürlük meselelerine aykırı olduğu vurgulandı. Türkçede sanatçı sıfat olarak kullanılmazken batıda ise “digital artist”, “photography artist”, “video artist”, “tattoo artist”, “installation artist” gibi terimler artist sıfatındaki özgürlük manasını yok edip türkçedeki sanatçı anlamına getirmektedir; bu da artistin doğasına aykırıdır.

İnsanların çoğunluğunun bir sanatsal persona yaratmaya çalıştığı bu dijital çağda bilgi kirliliği oldukça fazladır. Özgünlük ve özgürlük ilkelerine özünde sahip olan artist, bir isim olarak herkesin kendine yakıştırabildiği dijital etkileşim çağımızda anlamını tamamen yitirmiştir. Bu etkileşim çağında paylaşımları ile beraber en çok öğretebilen olmak da mesele olacaktır. Geleceğin artistinin, “Bilgiyi tecrübe ettiren bir hayat öğretmeni” olması kaçınılmazdır. Bu yüzden, “Geçmiş, Günümüz, Gelecek Artist Tipolojisi” bu tezde incelenirken gelecekte olması gereken bir artist tipolojisinin de üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ego, alter ego, persona, artist, davranış biçimi, özgünlük, özgürlük, avatar

TEŞEKKÜR

Hayatlarımızın koronavirüs tarafından tehlike altında olduğu bu süreçte üniversite birinci sınıftan beri hocam olan, yüksek lisans tez danışmanlığımı da yapmış olan Prof. Dr. Marcus GRAF'a doktora tezimde de danışmanım olduğu için; Dr. Öğr. Üyesi Didem KARA SARIOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU büyük bir efor ile yardımcı oldukları için; Dr. Öğr. Üyesi Şevket Cem ONAT'ın ilgisi ve Dr. Öğr. Üyesi Hakan ÖZER yüksek lisansımda oluşu gibi bu süreçteki desteği için; tüm jüriye teşekkür ederim.

Son olarak, bu tez sürecindeki ilk danışmanım rahmetli Prof. Dr. Mutlu PARKAN'a hayatıma kattığı renk ve beni antropoloji konusunda aydınlattığı için de minnettarlığımı belirtmek istiyorum.

Can AKERSON

(D)evrim Çok Şirin'e...

ÖNSÖZ

El ile yaptığı sanatsal bir üretimi meslek olarak yapan kişiye, “sanatkar” denir. Sanatkarın kökeni Arapçadır. Müzik, resim, heykel, fotoğraf veya benzeri herhangi bir sanat dalında bir üretim halinde olan kişilere de Türkçede “sanatçı” denir. Sanatçı ise sanatkardan türetilmiştir. “Artist” ise, Rönesans döneminde sadece özgün olan resamlara bir sıfat olarak verilmesi sonucu batı diline bir sıfat olarak yerleşmiş, 16. yüzyılın sonlarına doğru ise ressamların en özgünlerine verilen bir isim dönüşmüştür. Ancak türkçede de kullanılabilen “artist” yerine yaygın olarak “sanatçı” kullanılmaktadır.

Nasıl ki, sinema, radyo, televizyon, internet, müzik, tiyatro, opera, bisiklet, motorsiklet, helikopter, ... ; futbol, basketbol, beyzbol, voleybol, hentbol, tenis, ... (ve de tüm spor kurallarının terimleri); doktor, psikolog, psikiyatrist, aktör, aktris, pilot, müzisyen, şoför, polis, ambulans, ... ; feminist, aktivist, nihilist, deist, kübist, dadaist, sosyalist, demokrasi, kapitalizm... gibi kelimeleri nasıl da okunuşlarıyla türkçeleştirip kullanıyorsak, “artist” de yeni bir kelime ile değiştirilmeden kullanılmalıdır. Öğretmene öğretici demediğimiz gibi artiste de sanatçı demememiz gerekmektedir. Bir şeyi kolayca meslek haline getiren ‘cı’ ve ‘çı’ ekleri bir mesleği yüceltmez; küçültür. Buna örnek olarak diş hekimine, dişçi; apartman ve temizlik görevlisine, temizlikçi; taksii şoförüne, taksici dediğimiz zaman mesleği yapan kişiye hakaret etmiş sayılırız. Ressam, para kazanma amaçlı resim yapana denmektedir. Buna en güçlü örnek ise İngilizcedeki ressam kelimesi yani ‘painter’ olabilir. - İngilizcedeki ‘er’ eki Türkçemizdeki ‘çı’ görevini görür- ‘Paint’ boyamak demektir ve ‘er’ eki alıp, bir nevi boyacı manasına gelmektedir. Bu yüzden batı medeniyetlerinde ressamlar kendilerine artist denmesini isterler. Türkçemizde ise durum farklıdır. Ressam kendine has güçlü bir kelimeyken, sanatçı oldukça muğlakta kalan bir kelimedir çünkü akla ilk başta artistin meselesi olan özgünlüğü değil, sanatkarlığı getirmektedir.

Sonuç olarak bu tezde batı sanatında ortaya çıkan artist tipolojisinin bir alter ego olarak ortaya çıktıktan sonra nasıl bir egoya dönüştüğü ve sonunda bir persona haline geldiği bir zaman tüneliyle ele alınacaktır.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	ii
ÖNSÖZ	iv
RESİM LİSTESİ	viii
BÖLÜM 1	1
1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2	6
2. İLK ARTİSTLER	6
2.1.Avcı.....	8
2.1.1.Tanrıça ve Baba	10
2.1.2.Reis	13
2.2.Yazının Bulunmasından Sonra Artist Tipolojisi.....	15
2.2.1.Feodal Dönemde Artist Tipolojisi	16
2.2.2.Rönesanstan Sonra Artist Tipolojisi	19
BÖLÜM 3	23
3. ÖZGÜNLÜK MESELESİ	23
3.1.Sokrat Sanat ve Rönesans	25
3.2.Romantizm ve Sonrasında Artist Tipolojisi.....	34
3.3.Bohemya	43
3.3.1.Bohem ve Dandy.....	45
3.3.2 Flaneur	47
3.4 Empresyonizm ile Kadının Toplumdaki Yerine Bakış.....	52
3.4.1.Erkek Empresyonistler.....	53
3.4.2.Kadın Empresyonistler.....	60
3.5.Özgürlük Meselesi	65

BÖLÜM 4	72
4. YİRMİNCİ YÜZYILDA ARTİST TİPOLOJİSİ.....	72
4.1.Birinci Dünya Savaşı Öncesi Artist Tipolojisi.....	79
4.1.1.Paris Okulu.....	84
4.1.2.Henri Matisse	85
4.1.3.Pablo Picasso	90
4.2.Dadaizm	100
4.3.İkinci Dünya Savaşı Sonrası Artist Tipolojisi.....	108
4.3.1.Soyut Ekspresyonizm.....	114
4.3.2.Robert Rauschenberg, de Kooning'in Çizimini Sildim, 1953	128
4.3.3.Joseph Beuys & Andy Warhol.....	131
BÖLÜM 5	146
5. POSTMODERNİZM VE YILDIZLAŞMA & YARALANMA	146
BÖLÜM 6	169
6. ÖZET.....	169
BÖLÜM 7	171
7. GELECEK ARTİST TİPOLOJİSİ (Deneme).....	171
7.1.Yirminci Yüzyılın Sonu	172
7.2.Fenomenin Ölümü.....	177
7.3.Hayat Öğretmeni Olarak Artist: Stefan Sagmeister	177
7.4.Sosyal Medya Devrimi (2012).....	191
BÖLÜM 8	201
8. SONUÇ	201
KAYNAKÇA	204

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1 Cro-Magnon insanı, M.Ö 35.000 40.000	8
Resim 2.3 Cro-Magnon İnsanı, M.Ö 28.000-30.000	9
Resim 2.4 Cro-Magnon İnsanı, Laussel Venüs, M.Ö 22.000	11
Resim 2.5 Giotto di Bondone, Ognissanti Madonna, 1310	18
Resim 2.6 Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434	21
Resim 3.1 Sandro Botticelli, Primavera, 1482	24
Resim 3.2 Michelangelo, Adem'in Yaratılışı, 1512	26
Resim 3.3 Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1507 / 1519	29
Resim 3.4 Caravaggio, Bacchus, 1596	31
Resim 3.5 Diego Velázquez, Nedimeler, 1656	33
Resim 3.6 Francisco Goya, IV. Carlos ve Ailesi, 1800 – 1801	36
Resim 3.7: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, 1814	37
Resim 3.8 Francisco Goya, Savaşın Felaketleri, 1810-1820	38
Resim 3.9 Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1819-1823	39
Resim 3.10 Eugène Delacroix, Dante'nin Kayığı, 1822	41
Resim 3.11 Constantine Guys, Kanepede Dört Kadın	49
Resim 3.12 Constantine Guys, İki Kuş Tüyü ve İki asker	50
Resim 3.13 Constantine Guys, Opera Locasın	51
Resim 3.14 Pierre-Auguste Renoir, Madam Monet ve Oğlu, 1874	53
Resim 3.15 Édouard Manet, Monet Ailesi Argenteuil'deki Bahçelerinde, 1874	54
Resim 3.16 Pierre-Auguste Renoir, Loca, 1874	55
Resim 3.17 Édouard Manet, Folies-Bergère'de Bir Bar, 1881	56
Resim 3.18 Édouard Manet, Folies-Bergère'de Bir Bar, 1882	57
Resim 3.19 Edgar Degas, İki Balerin, 1879	58

Resim 3.20 Edgar Degas, Yeşil Elbise, 1897-1901	58
Resim 3.21 Edgar Degas, Absent İçenler, 1876.....	59
Resim 3.22 Mary Cassatt, Alanın İçinde	61
Resim 3.23 Mary Cassatt, Operada, 1876.....	61
Resim 3.24 Mary Cassatt, Loca, 1882	62
Resim 3.25 Berthe Morisot, Okuyan Kadın, 1873.....	63
Resim 3.26 Berthe Morisot, Okuyan İki Kadın, 1869-187	64
Resim 3.27 Edvard Munch, Siyahlar İçinde Inger, 1884.....	66
Resim 3.28 Edvard Munch, Hasta Çocuk, 1885-1886.....	67
Resim 3.29 Edvard Munch, Hans Jaeger, 1899	68
Resim 3.30 Edvard Munch, St. Cloud'da Gece, 1890	69
Resim 3.31 Edvard Munch, Çaresizlik, 1893-1894.....	70
Resim 3.32 Edvard Munch, Çılgılık, 1893.....	70
Resim 4.1 Vincent van Gogh, Arles'teki Yatak Odası, 1888	73
Resim 4.2 Paul Cezanne, Hasır Şapkalı Otoportre, 1875	76
Resim 4.3 Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge-La Goulue, 1891.....	78
Resim 4.4 Egon Schiele, Otoportre, 1911.....	80
Resim 4.5 Egon Schiele, Wally Kırmızı Elbiseyle Dizleri Havada, 1913.....	81
Resim 4.6 Egon Schiele, Ölüm ve Bakire, 1915.....	83
Resim 4.7 Henri Matisse, Lüks, Dinginlik ve Zevk, 1904.....	85
Resim 4.8 Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905	87
Resim 4.9 Henri Matisse, Mavi Nü (Souvenir de Biskra), 1907	89
Resim 4.10 Pablo Picasso, Madeleine, 1904.....	91
Resim 4.11 Pablo Picasso, Annelik (Ana ve Çocuğu), 1905.....	91
Resim 4.12 Pablo Picasso, Saltimbanque Ailesi, 1905	92
Resim 4.13 Pablo Picasso, Avignon Kadınları, 1907	94
Resim 4.14 Georges Braque, L'Estaque'de Evler, 1908	96
Resim 4.15 Georges Braque, L'Estaque'de Asma Köprüler, 1908	96
Resim 4.16 Pablo Picasso, Oturan Nü, 1909	97
Resim 4.17 Pablo Picasso, Mandolinli Kadın, 1910.....	98
Resim 4.18 Georges Braque, Keman ve Pipo, 1913.....	99

Resim 4.19 Pablo Picasso, Vieux Marc Şişesi, Cam, Gitar, Gazete, 1913	99
Resim 4.21 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913	104
Resim 4.22 Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	105
Resim 4.23 Alfred Stieglitz, Çeşme, 1917.....	107
Resim 4.24 Salvador Dali, Bazen Eğlenmek İçin Annemin Portresine Tükürüyorum (Kutsal Yürek), 1929.....	110
Resim 4.25 Salvador Dali, Hitler'in Enigması, 1938.....	112
Resim 4.26 Mark Rothko, Beyaz Merkez, 1950.....	117
Resim 4.27 Mark Rothko, No. 61 (Pas ve Mavi), 1954.....	118
Resim 4.28 Barnett Newman, Onement 1, 1948.....	119
Resim 4.29 Barnett Newman, Onement 6, 1953.....	120
Resim 4.30 Barnett Newman, Dionysos, 1949	121
Resim 4.31 Jackson Pollock, No: 5, 1948.....	123
Resim 4.32 Jackson Pollock, No: 32, 1950.....	124
Resim 4.33 Willem de Kooning, Kadın 1, 1950-52	127
Resim 4.34 Willem de Kooning, Kadın 3, 1953	127
Resim 4.35 Robert Rauschenberg, de Kooning'in Çizimini Sildim, 1953	128
Resim 4.36 Robert Rauschenberg, de Kooning'in Çizimini Sildim, 1953	130
Resim 4.37 Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964.....	133
Resim 4.38 Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum.....	134
Resim 4.39 Andy Warhol, Marilyn Diptiği, 1962	137
Resim 4.40 Andy Warhol, Campbell'ın Çorba Konserveleri, 1962	138
Resim 4.41 Andy Warhol, Velvet Underground Plak Kapağı, 1967	139
Resim 4.42 Andy Warhol, Velvet Underground, 1967.....	140
Resim 4.43 Andy Warhol ve Jean-Michel Basquiat, Sergi Posterleri, 1985	142
Resim 4.44 Andy Warhol ve Jean-Michel Basquiat, New York, 1985	143
Resim 4.45 Jean-Michel Basquiat, Rammellzee, K-Rob – Beat Bop, 1983.....	144
Resim 5.1 Piero Manzoni, Achrome, 1958.....	150
Resim 5.2 Piero Manzoni, Artist'in Boku, 1961.....	151
Resim 5.3 Timm Ulrichs, İlk Yaşam, 1961	153
Resim 5.4 Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	156

Resim 5.5 Gilbert & George, Amcık George ve Pislik Gilbert, 1969	157
Resim 5.6 Gilbert & George, Şarkı Söyleyen Heykel, 1969	158
Resim 5.7 Raffaello Sanzio, Sistine Madonna'sı, 1512.....	162
Resim 5.8 Mary Kelly, Doğum Sonrası Belgesi, 1973-1979.....	163
Resim 5.9 Mary Kelly, Doğum Sonrası Belgesi, 1973-1979.....	164
Resim 5.10 Şükran Moral, Üç Erkek Evli, 2010.....	166
Resim 5.11 Şükran Moral, Üç Erkek Evli, 2010.....	167
Resim 5.12 Şükran Moral, Üç Erkek Evli, 2010.....	168
Resim 7.1 Stefan Sagmeister, Deitch Projects, 2008	178
Resim 7.2 Stefan Sagmeister, Muz Duvarı, 2008	179
Resim 7.3 Stefan Sagmeister, Muz Duvarı, 2008	180
Resim 7.4 Stefan Sagmeister, Muz Duvarı, 2008	181
Resim 7.5 Stefan Sagmeister, Mutlu Şov, 2012	182
Resim 7.6 Stefan Sagmeister, Mutlu Şov, 2012	183
Resim 7.7 Stefan Sagmeister, Mutlu Şov, 2012	184
Resim 7.8 Stefan Sagmeister, Mutlu Şov, 2012	185
Resim 7.9 Stefan Sagmeister, Mutlu Şov, 2012	185
Resim 7.10 Stefan Sagmeister, Mutlu Şov, 2012	186
Resim 7.11 Stefan Sagmeister, Mutlu Şov, 2012	187
Resim 7.12 Stefan Sagmeister, Mutlu Şov, 2012	188
Resim 7.13 Stefan Sagmeister'in Christina Zlatanou ile ilgili instagram paylaşımı, 2021	189
Resim 7.14 Bored Ape Yacht Club, eminem, SnoopDogg, neymarjr, Instagram, Twitter, 2022	194
Resim 7.15 Mike Winkelmann, Her Gün: İlk 5000 Gün, 2021	195
Resim 7.16 Zoe Roth, 2021	197

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Bu tezin amacı artist tipolojilerini ortaya çıkarmaktır. Freud'un en köklü ve önemli fikirlerinden biri, insan karakterinin birden fazla yönü olduğuydu. Freud'un kişilik teorisine göre kişilik, psişenin üç kısımda, id, ego ve süperego olarak yapılandırıldığını ve hepsi hayatımızın farklı aşamalarında geliştiğidir. Freud'un psikanalitik teorisine göre id, zihnin cinsel ve saldırgan arzuları içeren ilkel ve içgüdüsel gizli kısmıdır; ahlaki bir vicdan olarak ise süper ego görev görür ve kişinin arzuları arasında arabuluculuk eden gerçekçi kısmına ego denmektedir.¹ Louise Bourgeois ise artistlerin bilincinin işleyişi ile ilgili çalışmadığından dolayı Freud'a şu sözleri söyler:

“Gerçek olan şudur ki Freud artistler için bir şey yapmadı veya artistin problemleriyle ilgili yani çektiği işkence - artist olmanın getirdiği bazı acılar. Bu yüzden artistler kendini tekrarlar - çünkü onların hastalığını giderebilen bir tedavi yok... Artistin ihtiyacı tatminsiz kalırken çektiği işkence de tatminsiz kalıyor”²

Artistleri incelerken ego, alter ego ve persona kullanım şekillerini anlayabilmemiz gerekmektedir. Egonun genel tanımını insanın kendi hakkındaki fikri ve yeteneklerine verdiği önemdir.³ Jung kuramına göre ise ego, bir kişinin farkında olduğu düşünceleri, anıları ve duyguları içerdiği için bilinçli zihni temsil eder.⁴ Ego,

¹ McLeod, S. (2019). *Id, Ego, And Superego*
<https://www.simplypsychology.org/psyche.html>

² Princenthal, N. (2014). *Is It Fair to Call Louise Bourgeois "Freud's Daughter"?*
<https://hyperallergic.com/669396/is-it-fair-to-call-louise-bourgeois-freuds-daughter/>

³ *Ego*
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ego>

⁴ McLeod, S. (2018). *Carl Jung*

kimlik ve süreklilik duygularından büyük ölçüde sorumludur. Artist bir isim, kimlik haline gelmeden evvel Rönesans öncesinde ressamın kendi kimliğini ortaya koyması olarak resime imza atması ile ego halini almıştır. Artist, Rönesans döneminde ortaya çıkmış, sadece özgünlere verilen bir sıfat olmuştur. Bu sıfat artistin benliğini önemli kılmış üretiminde özne olmasını sağlamıştır. “Simgesel, İmgesel, Gerçek” Lacan’a göre insan gerçekliğinin üç farklı düzlemidir. Lacan’a göre kişinin özne geliştirmesi şu şekildedir:

“Öznenin doğumunun zeminini ifade edecek olursak imgesel ve simgesel düzenlerin dışında kalan ve de içinde kişilik ile ilgili süreçleri barındırmayan gerçek ile ilgilidir. Gerçek ile gerçeklik farklı kavramlar olarak değerlendirilir. Gerçeği hep orada bulunan ve de imgesel ve simgesel düzenler ile ilgili durumların gerçeğin içine çekmenin olanaksız olan bir yapı olarak ifade edebiliriz.”⁵

Kişide özne ortaya çıkması için alter egoya ihtiyaç duyar. Alter egonun genel tanımı, kişinin geliştirdiği ikinci benliğe denmektedir ve insanlar birbaşkasına ait olan alter egoyu tanımazlar.⁶ Lacancı düşüncede özne kendini ilk başta yabancılaştırmadan tanıyamaz. Lacan, kişinin kendini yabancılaştırma esnasında alter ego geliştirdiğini savunur. Bu görüşe göre özne ancak egonun ikinci benliğini ortadan kaldırarak kendini yeniden bulabilir.⁷ Rönesans ile doğan hümanizm ile beraber artistler alter ego da geliştirmiştir ve birçok artist ressam olmak dışında mimar, tarihçi, edebiyatçı, bilim insanı gibi meslekleri de yapmaktadırlar. Bu meslekler ile özgünlüklerini pekiştirmişlerdir. Artistler tarafından geliştirilen alter ego bir nevi avcı-toplayıcı dönemdeki avcılarının ressam karakterini ortaya çıkarması gibidir. Onları tanımlayan birincil kimliklerindeki avcı oluşlarıdır, ikincil kimliklerindeki ressam olmak değildir. 16. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde artist özgünlere verilen bir sıfat olmaktan çıkar ve bir isime dönüşür. Ressamlar bu isim ile beraber ikincil bir iş yapmayı bırakır. Artık sadece resim veya heykel yaparlar. Buradan da Lacancı düşüncedeki öznenin alter egoyu kaldırarak kendini bulmasına tanık oluruz. Artistlerin kendini bu buluşu, romantizm ve akabinde modernizm ile beraber ego hali olarak devam eder. Postmodernizme geldiği zaman ise ego sonlanır.

<https://www.simplypsychology.org/carl-jung.html>

⁵ K. Tuzgöl (2021). *Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu*. Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi, Cilt:1, Sayı: 1, s. 47

⁶ *Alter Ego*

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/alter-ego>

Bu kuram ve düşüncelerden artist kimliğinin sorunsalını anlayabilmek için insanlık tarihini sanat/üretim /yaratıcılık bağlamında baştan sona taramamız gerekir ve bu sebeple tez çalışmasının birinci bölümünde avcı-toplayıcılar irdelenecek ve bu irdeme antropoloji üzerinden gerçekleştirilecek. Bu sorunsal kapsamında bir diğer sığrama ikinci bölümün konu edindiği Rönesans ve romantizmdir. Bu başlık altında da konu ego ve alter ego yaklaşımı ile artistlerin özgünlük ve özgürlük meseleleri olarak ele alınmıştır. Özgürlüğün mesele olduğu romantik dönem sonrasında kadın artistlerin ortaya nasıl çıktığı da ikinci bölümde sosyoloji ile irdelenecektir. Üçüncü bölümün konu edindiği persona yaratımına gelmeden, 1. Dünya savaşı öncesi ve sonrası sanat irdelenecek. Burada irdelenenler ile sanattaki son ego halinin, sanatı nasıl tamamen değiştirdiği incelenecek. Personanın genel olarak kişinin davranışlarından dolayı sahip olduğu sanılanların aslında bir rol sonucu olduğundan aslında sahip olmaması manasına gelmektedir.⁸ Carl Gustav Jung'a ait olan jungian arketiplerinden biri olan persona, bireyin hayatta oynadığı rolü yansıtarak çevresi ile ilişki kurmasını sağlar.

Bu şekilde, kişinin doğuştan gelen psikolojik yapısı ile toplum arasında bir uzlaşmaya varılabilir. Böylece persona, bireyin toplumun taleplerine uyum sağlamasını sağlar.⁹ Ego ve alter egonun yerini personanın aldığı dördüncü bölümde postmodernizm sonrası artist karakterinin gerçekliğinden değil, toplumsal bir kimlik oluşturup sanat üretimi nasıl gerçekleştirdiğinden bahsedilecek.

Bu tezin hedefi, gelecekte ortaya çıkacak olan artist tipolojisine ulaşmaktır. Altıncı bölüm, yani son bölümde postmodernizmin miladını nasıl doldurduğunu 1990'ların üç kült sinema filmi olan *Şeytan'ın Avukatı* (1997), *Dövüş Kulübü* (1999), *Matrix* (1999) ile sunulacak. Bu kült filmlerin tercih edilmesinin sebebi, sinemanın toplumları yönlendirmekteki etkisi yüzündendir. Bu filmler milyonlar tarafından, milyonlarca kez izlenmiştir.

Avatarın dijital evren için olan tanımı, görsel olmayan kavramları veya fikirleri temsil etmek için kullanılan görsel bir şeydir veya İnternet ve bilgisayarların sanal dünyasında bir kişiyi temsil etmek için kullanılan bir görüntüdür.¹⁰ Bu avatar

⁸ *Persona*

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/persona>

⁹ *Persona*

<https://www.britannica.com/science/persona-psychology>

¹⁰ *Avatar*

<https://www.yourdictionary.com/avatar>

kapsamındaki görüntü, yeni nesil kimliktir. 2012 yılını Sosyal Medya Devrimi olarak açıklayan bu bölümde sosyal medyada ego, alter ego ve persona yerine kullanılan avatar irdelenecek. Avatar yaratımı personaya benzemektedir çünkü bir gerçekliğe sahip olmak zorunda değildir. Yeni dijital dünyada avatar yaratımı ile birçok artist ortaya çıkacaktır. Bu yeni platformda ego veya alter egoya sahip artistlerin sosyal medyada “hayat öğretmeni” konumunda ayrı bir model artist olarak da karşımıza çıkacaktır. Bu olası yeni iki model artist türü göz önünde bulundurularak son bölümde “Geleceğin Artist Tipolojisi” adı altında bir deneme olarak işlenecek.

İngilizcede sanat manasına gelen “art” terimi, sanat, beceri veya zanaat anlamına gelen Latince "ars" kelimesinden türemiştir. Kelimenin ilk defa kullanılışı 13. yüzyıl el yazmalarından görülmektedir. Bir de, “art” kelimesi ve onun birçok varyantı (artem, eart, vb.) muhtemelen Roma'nın kuruluşundan beri var olmuştur.¹¹ Bireysel varoluşun doğuşu olan Rönesans'ta ise artist değil, sanat doğmuştur. Sanat tarihçisi profesör Dr. Christopher L. C. E. Witcombe Rönesans dönemi artistlerinin işçi sınıfında görülüyor olmasını şu sözlerle açıklar:

“Rönesans artistlerinin atölyelerinin fiziksel görünümü, diğer birçok zanaatkardan farklı değildi. Jenerik bir terim olarak "artist" kelimesi neredeyse hiç kullanılmamıştı. Bir ressamı ressam, heykeltıraşa heykeltıraş deniyordu. Ressamlar ve heykeltıraşlar günümüzdeki gibi bir vizyona ve çağrıya sahip insanlar olarak değil, belirli bir mesleğin üyeleri olarak görülüyorlardı. Meslekleri ya da ilhamları ile diğer zanaatkar gruplarından farklı olduklarını ima eden özel bir unvanları yoktu.”¹²

Artist terimi ise bir sıfat olarak Rönesans zamanı ortaya çıkmış, bir meslek olarak sıfattan isime dönüşümü ise 16. yüzyılın sonunda gerçekleşmişti. Ancak artistleri incelemeye önce, sanat kelimesinin kökenine bakmamız gerekiyor. Artistin kökeni olan “art” yani “sanat” kelimesinin belirsizliğini de konu alıp farkındalık yaratmak için günümüzde *Profesör ve Deli Adam*¹³ isimli bir film çekildi. Bu filmde *Oxford İngilizce Sözlüğü*'nün nasıl meydana geldiği anlatılıyor. Tarihi hikayenin ana kahramanları İskoç filolog, sözlükbilimci Sir James Murray ve A.B.D ordusunda cerrahlık yapmış Amerikalı Dr. William Chester Minor'dir. Yazılmış olan tüm

¹¹ Marder, L. (2019). *Ways of Defining Art*
<https://www.thoughtco.com/what-is-the-definition-of-art-182707#:~:text=Etymology,since%20the%20founding%20of%20Rome.>

¹² Witcombe, C. (2012). *The Artist in the Renaissance*
<http://arthistoryresources.net/renaissance-art-theory-2012/renaissance-artist.html>

¹³ *Profesör ve Deli Adam* (2019). [film] Yönetmen F. Safinia. Fasnet Films, Voltage Pictures, Fabrica de Cine

kitapları okuyarak, bir kelimenin ilk kullanıldığı yeri, niyeti ve nasıl bir evrim geçirip son halini aldığını bulmaya çalışırlar. “A” harfinden başlayıp *Oxford İngilizce Sözlüğü*’nü yaratmaya başlarlar. İlk büyük problemi, “Approve” (onaylama) ve “Art” (sanat) sözcüğünde yaşarlar. Bu kelimelerin kökeni yoktur; sürpriz bir şekilde dile yerleşmişlerdir.

Sonuç olarak dünyanın en güçlü sözlüğü olan *Oxford İngilizce Sözlüğü* için her kelimenin evrimini senelerce çalışırken, sanatın kelime kökenini bulamazlar. Bu yüzden bu tezde artist kimliğinin kökenine inip, nasıl bir evrim geçirdiğini incelendikten sonra gelecek artist tipolojisinin ne olabileceği önerilecektir.

BÖLÜM 2

2. İLK ARTİSTLER

Sanat yapaylık yaratımına denmektedir. Batıda “artificial”dan art ve artist, doğuda ise “suni”den sanat ve sanatkar ortaya çıkmıştır. Deniz böceklerinin kabukları, kristal parçaları ve taş toplayarak koleksiyon yapan Homo erectus ile estetik kaygısı ve arayışı başlamıştır. Bu ilk sanatsal eylemin olduğu döneme sanatöncesi¹⁴ denmektedir. Bu davranışın yeme, içme ve barınmaya bir faydası yoktur. Kısacası sanat, doğada bulunan hazır nesnelere estetik yargısı veren Homo erectus’un “topluma faydası olmayan davranışlar” sergilemesi ile doğmuştur. Jean Clottes sanatöncesinin tarihini şu cümlelerle tasvir etmiştir:

“Sanat, insanın gerçeğe, bu gerçek konusunda meydana getirdiği zihinsel imge aracılığıyla, başka bir biçim vermesiyle başlar. Bu amaçla, sanat duygusunun doğuşu ne kadar sorgulunursa, bunun o kadar eski olduğu keşfedilmiş olur. Böyle, gittikçe -iki ya da üç yüz bin yıl kadar- gerilere uzanan bir geçmişte “faydacı olmayan” davranışlara rastlanır.”¹⁵

Ego benliği, alter ego ikincil benliği, persona¹⁶ ise davranış biçimini simgeler. Persona Antik Yunan’da ortaya çıktı. Tiyatro sahnesindeki aktörün sergilediği karaktere persona dendi. İnsan, benlik geliştiren bir canlı olmak yerine, davranış biçimi geliştiren bir canlıya evrildi ve toplum içinde bu şekilde bir kimlik edinir oldu. Bu yüzden modern hayatın insanının egosuz olması istenmektedir. Örneğin, bankada, markette, şirkette veya herhangi bir ofiste çalışan kişi persona sergilemek zorundadır. Aksi halde egosunu ortaya koyarsa o işten kovulur çünkü hizmet ettiği sektöre göre

¹⁴ Homo erectus’un bir buçuk milyon yıl önce taş koleksiyonu yapmasına denir.

¹⁵ Simonnet, D. (2012). *İnsanın En Güzel Tarihi* (N. Devrim, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 50

¹⁶ *Persona*

<https://www.definitions.net/definition/persona>

bir karakter sergilemek zorundadır. Bu her iş için geçerlidir. Kameraların hakim olduğu dünyamızda ise müzisyenler, sporcular dahil herkes davranış biçimi geliştirir ve sergiler. Dünya bir tiyatro, hayat sahne ve içindeki herkes de oyuncudur diyebiliriz. Kısaca persona, topluma uyum sağlamak için oluşturulan maskeye denmektedir.

Daniel Quinn ise doğayla ve yaşamla sürekli zıtlıklar yaşayan insanın dünyayla kurması gerektiği uyum için şu sözleri söylemiştir:

“İnsanların özünde yanlış olan bir şey yok. Onları dünyayla uyumlu kılan bir hikayeleri olursa, dünyayla uyumlu bir şekilde yaşarlar. Fakat sizinki gibi onları dünyayla zıtlaştıran bir hikayeleri olursa, dünyayla zıtlaşırlar.”¹⁷

Homo erectus’lar doğada meydana gelen ateşin etrafında toplanıyorlardı; ateşi kendileri yaratamıyordu. Yaklaşık 150 bin sene evvel insan ateşi icat etmeyi öğrendi. Bu icatla beraber de yaşamın ve sanatın evrimi hızlandı. Taş toplamaktan resim yapmaya geçiş, Homo sapien’in ateşin icadı ile yüz bin sene evvel oldu. Bu faaliyetleri Neandertal ve Homo sapien başlattı diyebiliriz. Neandertal soyu tükenir, Homo sapien ise evrilerek Cro-Magnon’a, yani ilk çağdaş insana dönüşür. İnsanların istikrarlı biçimde 40 bin yıldır yarara yönelik olmayan davranışlar sergileme sebebini ise Dominique Simonnet tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

“Ölen soydaşlarını gömmek, resim yapmak, yarara yönelik olmayan eylemlerde bulunmak, bazı törensel (ritüel) davranışlar göstermek, bütün bunlar zaman kavramını keşfetmek demektir; kendini bir evrene yerleştirmek demektir.”¹⁸

Sonuç olarak ilk insanlar egolarıyla yaşıyorlardı. Becerilerine göre avcı veya toplayıcı kimliğine sahip oluyorlardı. Zamanla da gözlemediklerini mağara duvarına resmettiler. Bunu yapabilmeleri için ikincil bir karakter geliştirmek zorundaydılar. Mağara duvarına resmeden en yetenekli olan avcı değil, gözlemediğini en iyi hatırlayan avcıydı. Bu kişilerin mağara duvarlarına yaptıklarını anca bir ressam yapabiliirdi. Resim yapmalarını sağlayan gözlemcilik oldukça tehlikeli bir eylemdi çünkü besin zincirinde yukarıda değillerdi. Gözlemlerini av peşindeyken yapıyorlar, hatırladıklarını mağara duvarına resmediyorlardı. Demek ki ilk ressam, yetenekli bir avcı olmalıydı. O zaman, “İlk artist tipolojisi’nde ego avcı, alter ego ressamdır” diye çok rahat tanım koyabiliriz.

¹⁷ Quinn, D., (2017). *Ismail* (S. Çalık, Çev.). 5. baskı. Maya Kitap, s. 96

¹⁸ Simonnet, D., (2012). *Dünyanın En Güzel Tarihi* (İ. Birkan, Çev.). 5. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 117

2.1. Avcı

Sanat 35 bin yıl önce Crog-Magnon'un mağara sanatını keşfetmesiyle meydana gelir. Bu avcı-toplayıcı dönemin ilk ressamlarının en önemli özelliği avcı oluşlarıdır. Avcıların genelinin erkek olduğu varsayıldığından dolayı da ilk artistler, erkektir. Bu avcı-ressam birleşiminden oluşan artistler sanatı ikincil bir görev olarak yapıyorlardı. Bu görev ise zorunluluk değil, gözlem yeteneğini mağara duvarına aktarabilenler tarafından gerçekleştiriliyordu. İlk artistler, kendi özgür iradeleriyle çizgilerini geliştirebilmek için daha fazla gözlem yapmak zorunda olan kişilerdi. Sadece doğayı gözlemlemek için boş zaman yaratmaları bir nevi flaneurlük içermektedir.



Resim 2.1 Cro-Magnon insanı, M.Ö 35.000 40.000, mağara duvarına resimler

<https://wannart.com/icerik/9105-35-000-yillik-magara-resimleri-ve-insanligin-ilk-animasyonlari>

Birçok yırtıcı hayvanlar besin zincirinde insandan öndeydi. Bu insanların avladıkları hayvanlar ise rakipleri idi. Hayvanlara duydukları hayranlık, onları bir bilim insanı gibi incelemelerine sebep oldu. Kas yapılarını ve de nasıl avlandıklarını anlamak için yırtıcı hayvanları gözlemleyip, duvarlara onların resimlerini yaptılar. Bu resimleri yapmalarındaki bir diğer amaç ise, gelecek kuşaklara öğrendiklerini öğretmek içindi. Bu avcılarının en üst rütbede olanları ise şaman'lardı. Bu şamanlar

seçilmiş kişilerdir. Sadece kendi geleneklerini ve de kökenlerine ait olan mitleri bilmekle kalmazlar; aynı zamanda doğüstü güçlere sahip olup, kabileye yardım edebilmek için doğüstü dünya'ya da temasa geçebildikleri inanılmaktadır. Şamanların bu güçlerle temas halinde olduklarına inandıklarından dolayı avcılar arasında şaman en yüce öğretmendir; onlar mağaralardaki ayinleri gerçekleştirmektedir. Üstelik mağaralar sanıldığı gibi paleolitik dönemi insanının sığınma yeri, evi değil, öğrenme ve ayin gerçekleştirme yeridir. Jean Clottes yontma taş devri insanının evlerini şu şekilde açıklıyor:

“Yaygın olan bir kanının tersine, o dönem insanları, karanlık, rutubetli, kullanışsız olan mağaralarda değil, oyukların girişinde, barınak ya da çadırlarda oturuyorlardı. Mağaralar onlar için istisnai olarak girdikleri ayin yerleridir. Derin karanlıkları seçmek bilinçli olarak başka bir dünyaya girmektir.”¹⁹



Resim 2.2 Cro-Magnon İnsanı, M.Ö 28.000-30.000, mağara duvarına resim

<https://medium.com/@malicaliskan/ma%C4%9Fara-duvar%C4%B1ndan-yans%C4%B1yan-%C4%B1%C5%9F%C4%B1k-520428be4d18>

Bu mağaralara antropologlar tarafından okul denmektedir çünkü resimler, stil konvansiyonları içermektedir. Ve de resimlerdeki kurallar, binlerce yıl geçmeden, yeni konvansiyonlar gelmeden değişmemektedir.²⁰

¹⁹ Simonnet, D. (2012). *İnsanın En Güzel Tarihi* (N. Devrim, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 78

²⁰ Simonnet, D. (2012). *İnsanın En Güzel Tarihi* (N. Devrim, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 81

Sonuç olarak yontma taş devri insana boyun eğmiş bir dünyada geçmemektedir ve de hiçbir antropomorfist din o dönem ortaya çıkmamıştır. O döneme altın çağ da denmektedir. İnsanın az sayıda olup, her yerin meyvelerle kaplı olduğu, besin zincirindeki hiçbir canlının açlık çekmediği bir çağdır. Bu yüzden hayvanın en önemli mesele oluşu oldukça doğaldır. Onlara tapmaları ise totemizm içindir. Hayvanların esas konu olduğu paleolitik dönemin artisti kısaca: hem avcı, hem de öğretmendir. Yani paleolitik dönemde bir insanın artist olabilmesi için öğretme içgüdüsüne sahip bir avcı olması gerekmektedir. Avcı olduğundan dolayı bir erkek olması şarttır. Bu erkek, avını ve de kendinin av olduğu hayvanları en iyi gözlemleyip bunu eyleme döküp mağara duvarına resmeden bir artisttir.

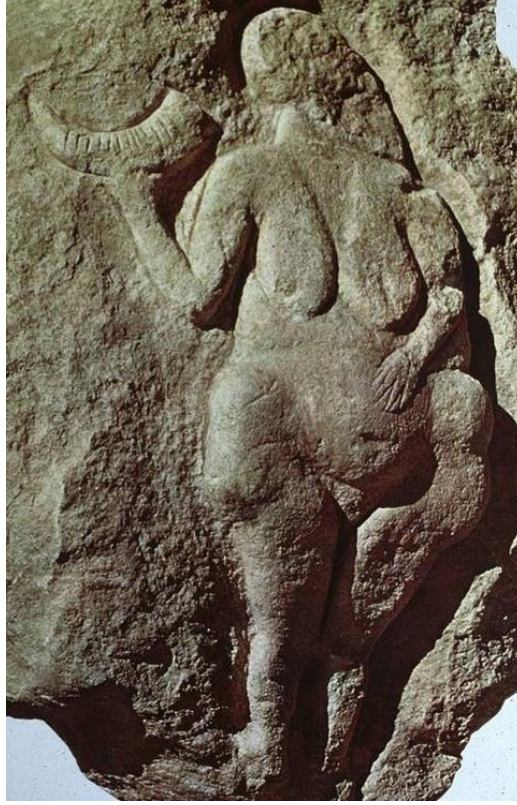
2.1.1. Tanrıça ve Baba

Evrim özellikle kuraklığın yarattığı doğal ayıklanma ve yayılma ile meydana gelmektedir. Kuraklık sayesinde ilk insanların ayağa kalkıp tüylerini döktüklerini biliyoruz. Onların dil kullanma çabası da bu sayede olmuş ve gelişerek bir kültür haline gelmiştir diyebiliriz. Yvens Coppens kuraklığın getirdiklerine bir fazlasını daha koymuş, ‘aşk’ın da kuraklıktan doğduğunu iddia etmiştir.

“Kuraklık, mantığa da uygun olarak bireyleri birbirlerine yaklaştırdı. Çok daha tehlikeye açık bir ortamda kısa bir gebelik dönemi belirleyerek, anayla yavruyu daha uzun süre bir arada kalmak zorunda bıraktı. Bilincin de ortaya çıkmasıyla, bu durum heyecan olgusunu doğurdu. Belki aynı dönemlerde erkek, yani baba da hiç olmazsa bir üreme mevsimi boyunca anayla yavruya yakın durmuş olabilir. Erkekle kadın arasındaki duygular da aynı zamanda doğmuş olabilir.”²¹

Sanat tarihinin ilk evresi olan bu dönemde kadın-erkek yakınlaşması, ana-baba olgusuyla kadının sanat tarihindeki ilk rolünü de ortaya çıkardı. -Bereketin, yaratımın ilham kaynağı olarak, “Tanrıça”.- Bu dönemde genel olarak kadınlar avcı olmadıklarından dolayı resim yapacak gözlemeleme tecrübesine sahip değillerdi. Oymalara, heykellere konu onlar oluyordu. Bu da demek oluyor ki sanatın ilk evresinde kadın saygı duyulan bir ilham kaynağı olmuştur.

²¹ Simonnet, D., (2012). *Dünyanın En Güzel Tarihi* (İ. Birkan, Çev.). 5. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 109, 110



Resim 2.3 Cro-Magnon İnsanı, Laussel Venüs, M.Ö 22.000, mağara duvarına oyma, Laussel – Fransa

<http://informadik.blogspot.com/2017/09/ana-tanrica-kybele.html>

Doğadaki hayvanlar arasında en genel kanun, dişi erkeği seçer; babalık yoktur. Zaten babanın belli olabilmesi için tek eşlilik gerekmektedir. Bu yüzden doğadaki diğer hayvanlarla bütün halinde olduğumuz dönemde insanlarda babalık söz konusu bile değildir. İlk çağdaş insanların mağara duvarlarına yaptığı resimler ve oymalar hamile kadınlar olup, bu döneme anaerik denmiştir. Bu hamile kadınların bereketi sembolize ettiği söylenirken, bu görsellere de Tanrıça denir. Avcı-toplayıcı dönemde kadın ana ve toplayıcı, erkek ise sadece avcıdır; babalık yoktur ve bir nevi eşitlerdir. Babalık olmadığından tek eşli değillerdir. Zaten amaçları sadece doğurmak olduğundan ve sürekli hareket halinde olduklarından dolayı kalıcı bir eş olması da oldukça güçtür. İnsan beyni geliştikçe ilk fark ettikleri doğal olaylardan biri ise babalıktır. Milyonlarca yıl hayvanlardaki gibi, hamile olan dişi, birden fazla erkekle beraber olduğundan, çocuğun babasının kim olduğu teşhis edilemez idi. Bu yüzden antropologlar ilk babanın kim olduğunu da araştırırlar:

“Edgar Morin bir gün bana bu konuda şöyle demişti; “Freud, babayı ortadan yok etmek istiyordu; siz tarihöncesi uzmanları ise insanlığın gelişimini açıklamak için onu tekrar ortaya çıkarmaya çalışıyorsunuz.” Bu sözde doğruluk payı var.”²²

Merak, bilim ve sanatı meydana getirir. İnsanların önce ateşi kullanımı, sonra ateşi icat edişi ile ömrü uzar, bir arada daha da rahat ve uzun süre vakit geçirmeye başlarlar. Dört ayaklıdan, iki ayaklıya geçişimiz ile hamilelik de farklılaşır. Doğadaki birçok dişinin aksine insanın hamileliği daha yardıma muhtaç geçer. Ateşle beraber toplumsal örgütlenme başlayınca, doğan çocuklara bu örgütlerin sahip çıktığı da bilinmektedir. Mağara duvarlarına obsesif biçimde hamile kadın yapımları, onları incelediklerine işaret eder çünkü avcı-toplayıcılar güzelleme için sanat yapmaz, öğrendiklerini aktarmak için sanat yaparlar. Erkekler baba olduğunu fark ettikleri zaman kadın sahiplenilir. Baba, çocuğun başkasına değil de kendine ait olduğundan emin olmak için kadın bastırılır ve geri plana atılır. Anaerkil dönemin büyüsü biter. Baba olduğunu fark eden kişi -ilk çağdaş insan- evrimi de hızlandıran kişidir diyebiliriz.

Babalığın aslanlardaki gibi mesele haline geldiği bir düzene geçti insan. Bu düzen şöyle bir yanılısamayı içerir; aslana ormanın kralı denir. Ancak aslan ormanda dahi yaşamaz, ormanın dışında yaşar. Aslana ormanın kralı denmesinin sebebi, fethet ve yönet sistemini kullanmalarıdır. Erkek bir aslanın ailesi ve hareminin bulunduğu bölge başka bir erkek aslan tarafından fethedildiğinde bütün erkek yavrular öldürülür; sadece dişiler hayatta kalır. Bunun ana sebebi yeni kralın eski kralın prenslerinin büyümesine göz yummayacak olmasıdır. Onlar olası tehlikedir. Francoise Heritier de erkeğin babalığı fark ettiğinde kadını sahiplendiğini savunur ve de bunu şu sözlerle açıklar:

“Çocuk doğurmanın sağladığı bu müthiş ayrıcalıktan yoksun olan erkekler, erkek çocukların kendilerinin olduğundan nasıl emin olacaklardır? Bunun için kadınları sahiplenmeleri gerekir. Bir çocuğun yetiştirilmesi zaman alır: Gebelik, ardından bazen 5 yaşına kadar sürebilen emzirme dönemi. Hatta 5 yaşında bile çocuğun beslenmek için annesine gereksinimi devam eder. Dolayısıyla erkek çocuk doğuran bu kadını alıkoymak ve sahiplenmek gerekir.”²³

²² Simonnet, D., (2012). *Dünyanın En Güzel Tarihi* (İ. Birkan, Çev.). 5. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 110

²³ Heritier, F., (2013). *Kadınların En Güzel Tarihi* (Y. A. Dalar, Çev.). 4. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 11

Babalık keşfinden sonra tek eşlilik kültürü ortaya çıkar. Üstelik bazı mezarlarda, karı kocanın beraber gömüldüğüne de rastlanmıştır. Kimi antropologlara göre de aşk, baba olduğunu fark eden insanla başlamıştır. Bu insan aileyi koruyarak, ailesiyle kendini toplumdan soyutlayarak, her günkü rutinini (avlanma ve koruma) ailesi için gerçekleştiren kişidir. Jean Courtin ise aşk ve sanatın birlikte doğduğuna inanır ve de şu sözcüklerle Cro-Magnon zamanı aşk ilk işaretini şu şekilde açıklar:

“Neandertaller ölümlerinin sadece bazılarını gömerken, Cro-Magnon’lar bu işi düzenli olarak yapardı: Erkekler, kadınlar ve çocuklar, yaşları ne olursa olsun, hep aynı özenle toprağa verilmiştir. Ben bunda aşkın ilk işaretini görmeye itiraz etmem.”²⁴

Sonuç olarak, ateşten sonra babalığın keşfi en büyük ikinci icat olmuştur diyebiliriz

2.1.2. Reis

“Dünyayı insan için yarattılar ve insanı da onu fethedip ona hükmetsin diye; insan da nihayetinde bunu yaptı tabii. Ve her şey o yüzden böyle oldu.”²⁵

Neolitik çağın ilk tohumları ortalama olarak M.Ö 12 bin yılı civarındadır. İnsanlar yerleşik düzene geçip, ölümü tesadüfe bırakmayarak, besin zincirinin tepesine yerleşince insan nüfusu hızla artmaya başlamıştır. Besinle ilgili ilk çözüm ise, önce bitkiler, sonra da hayvanların evcilleştirilmesi ile oldu. M.Ö 9 bin yılında ilk buğday evcilleştirilmiştir. Ancak Yuval Noah Harari ise insanın buğdayı değil, buğdayın insanı evcilleştirdiğini savunur, bu savunmasını da şu sözlerle “Biz buğdayı evcilleştirmedik, buğday bizi evcilleştirdi. Evcilleştirmek (domestikasyon) Latincedeki domus (ev) kelimesinden türemiştir. Evde yaşayan ise buğday değil, Sapiens’tir.”²⁶ Buğdayın insanları evcilleştirdiğini kabul edersek, biz doğayı ele geçirdiğimizde doğa da bizi evcilleştirmiştir diyebiliriz.

Erkek cinsinin baba olduğunu fark edip, insanların bir arada yaşamaya başlamasıyla ortaya çıkan hiyerarşi ise neolitik dönemin başlarında yapaylaşma sürecine girmiştir. Avcı-toplayıcılar arasında eşitlikçi bir hiyerarşi var idi; ve de bu hiyerarşiye otorite denirdi. Otorite sahibi olan lider her zaman mevkisini kaybetme

²⁴ Simonnet, D., (2013). *Aşkın En Güzel Tarihi* (S. Özen, Çev.). 6. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 19

²⁵ Quinn, D., (2017). Ismail (S. Çalık, Çev.). 5. baskı. Maya Kitap, s. 87

²⁶ Harari, Y. N., (2015). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens insan türünün kısa bir tarihi* (E. Genç, Çev.). 30. baskı. İstanbul: Kolektif Kitap, s. 93

riski altındaydı. Eşitlik kavramı doğadan ayrılmamızın öncülerinden biri olmuştur. Tarım devrimiyle beraber ise önce küçük reisler dönemi oldu. Bu dönem tahmin edildiği üzere sonradan tamamen yapaylaşacak olan liderlik kavramının öncüsüydü. Liderlik kavramı eşitlikle ortaya çıktı, eşitsizlikle bozulmuştur çünkü otorite devri bitmiştir ve erk devri başlamıştır. Reislerin döneminden sonra ise köyün alfası olan şeflerin dönemi yani, şeflik dönemi başlamıştır. -Şef zamanla da krala evrilmiştir-. Jean Guilaine hiyerarşinin icadı için bu sözleri sarf etmiştir:

“Yavaş yavaş yetki biçimlerine geliniyor ve otoriteden erke geçiliyor. Hissettirmeden bir toplumsal piramit yerine yerleşiyor... Erk en başlardan itibaren çeşitli profiller alabilir: politik ya da ekonomik yönetici, uzman sanatkar, manevi dünyanın ve doğaüstü alemle ilişkilerin ustası...”²⁷

İnsanı hayvanlardan ayıran bir farkı da ölümü bir sorun olarak görüp bu konuyla ilgili bir şeyler yapma niyetinde olmasıdır. Avcı toplayıcı zamanda öte dünyaları yaratmaları da bundan kaynaklı olabilir. Ancak cilalı taş devri ve şeflerle birlikte bu büyük bir problem bir nevi büyük bir sendroma dönüşmüş olduğunu düşünebiliriz. Erk sahibi, bulunduğu makamı sağlama almak için eşitsizliği, mirasla bırakılacak olan şeflikle yaratır. Jean Guilaine verasetle geçen liderliği bir kült olarak görür ve bunun nedenini şu sözcüklerle anlatır:

“Çünkü, özellikle, erki doğrulamaya yarar. Atalarının çalışması, çabaları, ıstırapları sayesinde canlandırılmış bir toprağa sahip olunmuşsa, onları şaşaalı mezarlara gömerek ve bir kült yaratarak yüceltmek normal bir davranıştır. Bu yapılırken, yapanın kendisi de bir miktara prestijini attırır, kendi iktidarını sağlamlaştırır. O zaman köyün birliği kurucuların soyu etrafında kurulur. Ölüler bazı dirilerin iktidarının sürmesine yardımcı olurlar.”²⁸

Sonuç olarak daha önce bahsettiğimiz Paleolitik dönemde artist, avcıydı ve de artistin konusu hayvanlardı. İnsan ölümü tesadüfe bırakmayarak, göçebeliği bırakır ve belli bir düzen içinde köy hayatına başladığında artistin kimliği de değişmiştir. Neolitik dönemde yontma taş devri zamanı oluşan artist kimliğinin ölümü söz konusudur. Köylerde iş dağılımı oluşmuş ve de herkes yarara yönelik çalışmaya başlamıştır. Sanat ise, yarara yönelik olmayan eylemlerle meydana gelmişti. Neolitik dönemde resim dahi güzelleme veya reis'e hizmet için yapılıyordu. Artık egosu avcı,

²⁷ Simonnet, D. (2012). *İnsanın En Güzel Tarihi* (N. Devrim, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 120

²⁸ Simonnet, D. (2012). *İnsanın En Güzel Tarihi* (N. Devrim, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 121, 122

alter egosu ressam olan artist, heykeltıraş ve ressama evrilirken kimliğini kaybeder ve bir sanatkara dönüşür. Tarım devrimiyle başlayan tarımcılık (MÖ 10.000 – MÖ 3500) dönemi için Yuval Noah Harari, “İşte bu Tarım Devrimi’nin özüdür: daha çok sayıda insanı daha kötü koşullar altında da olsa hayatta tutmak”²⁹ sözlerini sarf etmiştir.

2.2. Yazının Bulunmasından Sonra Artist Tipolojisi

Yazının bulunmasıyla neolitik dönem son bulur ve ilkçağ (MÖ 3500 – MS 395) bir diğer adıyla “Kölecilik Dönemi” başlar. Bu döneme karanlık çağ denir. Bu kölecilik döneminde artist diye bir karakterin toplum içinde olması söz konusu bile değildir. Herkesin köle sayıldığı bir sosyolojide ressam, heykeltıraş hizmeti ön plana çıkar.

Duyu algılama dünyasındaki şeyler, bir bakıma fikirlerin yansımalarıdır. Bu, ressamın örneğin bir geyiği resmettiğinde, bir anlamda bir kopyanın kopyasını yapması anlamına gelir. Önce geyik fikrine sahibiz, sonra algılanabilir birçok geyiğe sahibiz ve nihayet bu algılanabilir geyiklerden birinin resmine sahibiz. Dolayısıyla sanat ikinci plan, hatta üçüncü planda, kopyayı kopyalama evresinde meydana gelmektedir! Bu anlamda sanat hakikat açısından çok yüksek değerlendirilemez. Platon'un sanata bakış açısının temeli, kopyalama, taklit etme fikridir. Algılanabilir şeyler, fikirlerin kopyalarıdır ve sanat eserleri, algılanabilir şeylerin kopyalarıdır. Ama fikirler aynı zamanda algılanabilir şeylerin idealleridir ve sonuç olarak algılanabilir şeyleri kopyalayan sanat eserlerinin de idealleridir. Platon'un felsefesindeki bu talep kaçınılmazdır. Ressamlar ve heykeltıraşlar bu nedenle fikirleri kopyalamaya çalışmalıdır. Sanat teorisi taklittir (mimesis), dolayısıyla hakikat talebiyle bağlantılıdır. Bu talep önce mantıklı gerçeklikle ilgilidir. Sonra ideal gerçeklikle ilgili olandır. Bu ideal olan Plato için gerçek gerçekliktir.³⁰

Ancak insanlar, yaşam boyu süren eğitim süreçleri boyunca, duyu algısı dünyasındaki deneyimler ile fikirlere yönelik iç görü arasında sürekli gidip gelirler. Bu aynı zamanda artistler için de geçerlidir. Bu nedenle bir artistin yalnızca algılanabilir şeylerden değil, fikirlere daha doğrudan ilham alabileceğini hayal etmek mümkündür. Artist daha sonra fikirler için bir tür araç haline gelir. Ancak

²⁹ Harari, Y. N., 2015. *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens insan türünün kısa bir tarihi*. 30. baskı. İstanbul: Kolektif Kitap, s. 95

³⁰ G. Skirbekk & N. Gilje. (1945). *A History Of Western Thought*. s. 62

Platon'a göre bu da belirsizdir, çünkü ressam ve heykeltıraşlar filozofların entelektüel rehberliğine sahip değildir; bu nedenle, ilham alan sanatçılar başlarına gelenleri doğru bir şekilde anlatamazlar. Bozabilir veya berbat edebilirler. Sanatçılar bu yüzden filozofların denetiminde veya süpervizörlüğünde çalışmalıdır. Hatta sanatçı kendi özgür iradesiyle bir fikirden aldığı ilhamı resmettiğinde bile filozoftan yardım istemelidir diye düşünür Platon.³¹

Sadece krallar, firavunlar, önemli askerler gibi kişilerin bizlere isimleri ulaşmışken onların sayısına yaklaşamayacak kadar da filozof bizlere ulaşmıştır. Zaten filozof bilgiyi veya düşünceyi üreten değil, var olan veya dile getirilmeyenleri sunan kişidir. Kölecilik döneminde ego sahipleri sadece krallardı. Bir nevi kral dışındaki kimsenin bir benliği olmasına olasılık yoktu.³²

Mısır (MÖ 3500 – MÖ 31 (Roma imparatorluğu tarafından istila edildi, firavunların egemenliğine son verildi, Roma'nın bir eyaleti haline getirildi.) Çin (MÖ 3500 – MS 1911), Antik Yunan (MÖ 756 ile MÖ 146 -Roma işgaliyle son buldu.) , Roma imparatorlukları (MÖ 1. Yüzyıl – MS 395 / Batı (395 - 476) – Doğu Roma (Bizans İmparatorluğu 395 – 1453)

Sonuç olarak köleci dönemde sanat yerine mimari ve zanaattan bahsedebiliriz; bu dönemde bir sanatçı tipolojisi yoktur. Ancak koşulları zorlayıp, bunca sene içinde yaşamış insanların sanat hayatına bir anlam kazandırmak adına sanatçı kimliğinden bahsetmek için sadece Platon'un, "mimetik sanat yapan kişi sanatçı değildir" sözlerini sarf edebiliriz. O zamandan günümüze insanı, hayvanı, doğayı kopyalayamayan, grotesk adı altında yapılan eserler de birbiriyle aynı stil konvasyonalarına sahip olup konu başkaları tarafından verildiğinden dolayı sanatçılar işçiydiler. Sanatçı değildiler.

2.2.1. Feodal Dönemde Sanatçı Tipolojisi

Feodalizm, Ortaçağ Avrupa'sında toprak sahibi bir kişinin toprağı üzerinde yaşayan köylüleri onun malı sayan rejim, derebeylik sistemidir. Eleştirmen ve düşünür Umberto Eco özgür ve köle sanat terimlerini şu şekilde açıklar:

“Özgür sanatlar köle sanatlar ayrımı, güzel sanatlar-teknik ayrımının önüne geçer ve köle sanatlar, aynı zamanda eğitsel işlevler üstlendiklerinde ve güzelliğın verdiği zevk aracılığıyla bilimin ve inancın hakikatlerini

³¹ G. Skirbekk & N. Gilje. (1945). *A History Of Western Thought*. s. 62

³² A.g.e., s. 62

aktarabildiklerinde güzel sanatlar olarak görürler. Bu işlevleriyle köle sanatlar, özgür olarak değerlendirilen güzel sanatlar grubu içinde yer alırlar”³³

Yazı soyutlayarak bir şeyler öğretirken, resim ve heykel somutlayarak bir şeyleri gösterdiğinden dolayı Rönesansa kadar edebiyat bir numaralı sanat, resim ve heykel ise zanaat olarak görülüyor; kullanılıyordu. Bir de bir şeye harcanan emeğin, malzemenin fazlalığı ve kas gücü gereksinimi onu soyluluktan çıkarıp kölelik olarak algılanmasına sebep oluyordu. Bir yapıtın iyi olarak nitelendirilmesini yazılı bilgede ve izlenebilir olan (tiyatro, birinin performansı)nda görüyorlardı. Kol gücünü ise aşağılık bir şeymiş gibi gören feodal toplum ideolojisinin sanat anlayışını Umberto Eco şu sözlerle dile getirir:

“Maddi niteliğinin ve fiziksel çabanın köle sanatların soyluluğuna gölge düşürdüğü düşünülmektedir. Aziz Tomasso da bu görüşü benimser; el sanatları köle sanatlarıdır, özgür sanatlar daha üstün sanatlar olup, ruhtan daha az soylu olan bedene tabi olmaksızın rasyonel bir malzemeye düzen verirler.”³⁴

İnsanlığın geneline faydası olması gereken tarım ve yazının bulunması gibi icatlar aksi şekilde insanlığın gelişmesine faydası olurken kötülüğüne de hizmet etmiştir. Tarımla tüm köyden üstün olan reis ve ailesinden sonra yazıyla beraber kral ve tüm halkın üzerindeki ailesiyle beraber de kölecilik başlar. Kısaca tarım devrimiyle başlayan yapaylaşma süreci hep hak yenmesine sebep olmuştur. Alfa'nın haftadan haftaya, aklı ve gücüne göre değiştiği avcılıktan, şefin-kralın değişilmez olması yasası insanlığa yaramamıştır. Bunun da en büyük kanıtı kölecilikten feodalizme geçildikten sonra dahi kölelik şekil değiştirerek devam etmiştir.

Artist kimliği özgür iradeyle avcılarla başladı, köleci düşünceyle tarımcılıkla darbe alıp, kölecilik ile ölüme terk edilip, feodalizm ile karanlığa hapsedildi. Roma hristiyanlığı kabul ettikten sonra batı kültürünün yok olma eşiğine geldiği düşünülmektedir. Rönesans ise her şeyin yeniden başladığı dönemdir ki manası yeniden doğuş veya yeniden diriliş anlamına da gelmektedir. Giotto zamanında bu düşünce ortaya çıkmaya başlayıp hızla yayılmaya başlamıştı. Giotto da, sanatın ve artistin yeniden doğuşunu sağlayan bir usta olarak ortaya çıkıp önce halkın beğenisini özgünlüğüyle alıp yerini sağlamlaştırdı.

³³ Eco, U., (2012). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik: Deneme* (K. Atakay, Çev.). 4. baskı. İstanbul: Can Yayınları, s. 182

³⁴ A.g.e., s. 183

Rönesans öncüsü olarak kabul edilen Giotto ilk kez sipariş dahi olsa da yaptığı bir resime bağlı olduğu kilisenin adını yazmayıp, kendi imzasını atan ressamdır. Yaptığı resmi kişiselleştirip, daha sonra Rönesansta ortaya çıkacak olan artistlerin öncüsü olmuştur diyebiliriz. Özgün olma, biricik olma ile içine girdiği karanlık çağın aydınlanma sürecini başlatan rönesansla tekrar varlığını sürdürmeye başladı. Ressamın işçi diye görülme algısını kırdı ve ressamın kimliğini, biricikliği ile artist kimliği olarak yeniden yarattı. Giotto'nun kendi imzasını ortaya koyması bir davranış biçimi örneğidir. Rönesans ile beraber artistin imzası eserin değerini belirleyen en önemli husus olmuştur.



Resim 2.4 Giotto di Bondone, *Ognissanti Madonna*, 1310, panel üzerine tempera, 325 × 204 cm, Uffizi, Floransa

https://en.wikipedia.org/wiki/Ognissanti_Madonna#/media/File:Giotto,_1267_Around-1337_-_Maest%C3%A0_-_Google_Art_Project.jpg

Sanatın Öyküsü kitabında Giotto'nun artist kimliğini nasıl oluşturduğu şu şekilde açıklanmıştır:

“Giotto'nun ünü çok uzak ülkelere kadar yayıldı. Floransa halkı onunla gurur duyuyordu. Onun yaşam tarzıyla ilgileniyor, onun yaratıcılığı ve ustalığı ile ilgili anekdotlar anlatıyordu. Bu da yepyeni bir şeydi. Böylesi bir şey daha önce hiç olmamıştı. Tabii ki, manastırdan manastıra veya piskopostan piskoposa tavsiye edilip, genel bir saygınlığın tadına varmış ustalar eksik olmamıştır. Ama genelde halk bu ustaların isimlerinin gelecek kuşaklara kalmasının gerekli olduğunu düşünmüyordu. Onları bizim iyi bir marangozu ya da terziyi değerlendirdiğimiz şekilde değerlendiriyorlardı. Ün kazanmak ya da adı duyulmak, sanatçıların kendilerini bile fazla ilgilendirmiyordu. Çoğu zaman yapıtlarını bile imzalamıyorlardı. Chartres veya Strasbourg veya Naumburg heykellerini yapan ustaların adını bilmiyoruz. Kuşkusuz, çağlarında saygı görüyorlardı ama, kazandıkları onur, çalıştıkları katedrale ait oluyordu. Bu açıdan da Floransalı Giotto, sanat tarihinde yepyeni bir sayfa açmaktadır. Sanatın tarihi, Giotto'dan başlayarak, ilkin İtalya'da, sonra da öteki ülkelerde, büyük sanatçıların tarihi olmuştur.”³⁵

2.2.2. Rönesanstan Sonra Artist Tipolojisi

Giotto'dan sonra sipariş üzerine konusu verilerek yapılan ve sadece tasarımı ressamın ait olan resimde imza çok değerli hale geldi. Kilise ve sarayın onayladığı ressamın para karşılığında yaptığı resimler sanat kabul görüyordu. Zaten basitçe ressam, para karşılığı resim yapan kişiye denir. Tasarımda ve malzeme yönetiminde en özgünler arasında girildiğinde ressam, artist olarak kabul görüyordu. Giotto, ilk özgünlük meselesini tarihte koyan kişidir. Ancak özgünlük resime imza atmak gibi basit ama büyük bir eylemle başlamışken yeni devrimlere ihtiyaçları olacaktı. Sipariş üzerine resim yapmak romantizme kadar olmazsa olmaz bir kıstas olmuştur. Özgür bir kimlik olan artist bir avcı ve ressam birleşiminden ortaya çıkıp, avcının tarihteki rolü bitişle artistin de rolü bitmişti. Tekrar tarih sahnesine özgünlük ile artist dahil olmuştur.

Rönesans dönemindeki artistler zaman zaman birden fazla mecrada çalıştılar. Birkaç kuyumcu heykeltıraş oldu. Brunelleschi profesyonel mimara yakın bir mimar oldu. Orcagna adlı Floransalı Andrea di Cione, bir bina tasarımcısı, ressam ve heykeltıraştı. 14. yüzyılda Siena'da birkaç kişi, sonraki yüzyılda Michelangelo'nun yaptığı gibi hem resim hem de heykel sanatıyla uğraştı. Ancak artistler genellikle kendi

³⁵ Gombrich, E.H., (2007). *Sanatın Öyküsü* (Ö. Erduran, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 205, 206

ortamları dışındaki mecralar için tasarımlar yapsalar da, atölyelerinde gerçekleştirdikleri işler ağırlıklı olarak eğitim aldıkları alanlardaydı.³⁶

Sanat tarihçisi Christopher L. C. E. Witcombe'ın bu bulguları bize Rönesans ile beraber artistlerin egosu ressam veya heykeltıraş, alter egosu ise bilim insanı, tarihçi, edebiyatçı, mimar gibi kimseler olduğunu göstermektedir. Buna en büyük örnek Leonardo da Vinci'dir. Saray ressamı olmak onun kağıt üzerinde gösterilen işidir. Ancak o, ilk denizaltı, helikopter, tank, dalgıç kıyafeti gibi şeyleri de icat eden bir mucit, bilim insanıdır. Neredeyse çoğu sipariş resmini ya bitirememiştir ya da geç bitirmiştir. Ama saray ona hep tahammül etmiştir çünkü o bilimiyle ve icatlarıyla çok yararlı olduğunu kanıtlamış bir artisttir.

Kuyumculuktan heykeltıraşlığa geçen Donatello; hem ressam, heykeltıraş hem de şair ve mimar Michelangelo; hem ressam hem de mimar Raffaello Sanzio; hem ressam hem de mozaikçi, Titian; ... ; hem ressam hem de yazar, mimar ve tarihçi Giorgio Vasari gibi bir çok ikonik karakterin ego ve alter ego meslekleri vardı. Bu onlara artist sıfatını kazandırıyor. Sadece ressam olan ama artist sıfatını alanlarda vardı. Mimarı Filippo Brunelleschi; ressam Jan van Eyck; ressam Giovanni Bellini; kuyumculuktan ressamlığa geçiş yapan Sandro Botticelli; ressam Hieronymus Bosch; ressam Grao Vasco; ...; ressam Diego Velazquez gibi sadece ressam olan büyük üstatlardır.

³⁶ Witcombe, C. (2012). *The Artist in the Renaissance*
<http://arthistoryresources.net/renaissance-art-theory-2012/renaissance-artist.html>



Resim 2.5 Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434, meşe üstüne yağlı boya, 82,2 x 60 cm, National Gallery, Londra

https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi#/media/Dosya:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg

Giotto'nun bir davranış biçimi sergileyerek resime imza atmasından sonra başlayan özgün olma devrimi, Eyck'in sanatının öznesi haline gelmesiyle devrim yeni bir boyut kazanır. Artist artık sadece sipariş resim tasarlayan biri değildir. Kendi düşüncesini ortaya koyan bir karakter olma yoluna girer. *Arnolfini'nin Evlenmesi*, Van Eyck'in sipariş üzerine bir tüccar ve karısını resmettiği bir eserdir. Feodal sistemden sonra tüccarlar oldukça güçlenmeye başlamış, burjuva sınıfı doğmuştu. Bu eserin kilise ve saray resmi olmaması özelliklerinden biridir. Van Eyck, bir burjuvanın zenginliğini kıyafetleri, kürk, portakallar ve görkemli bir avizeyle ifade etmiştir. Kiraz ağacı sevgiyi sembolize ederken, köpek de sadakati semboller. Eserin adından anlaşılacağı üzere bu burjuva çifti yeni evleniyordur. Resimdeki gelin daha evlenmeden hamiledir. Bu aristokrasiye hiç uymayan bir durumdur. Evlilik öncesi hamileliği eserde olumlanır; beyaz şapkası saflığı, yeşil elbisesi umuda işaret eder. Üstelik ahşap karyolanın başlığındaki Aziz Margaret heykelciği bu olumlamayı

tamamlar. Aziz Margaret hamileleri ve doğacak bebekleri koruyan bir azizedir. Bu inanişaya göre hamile kadın eş değil, annedir. Dolayısıyla bu olumlama tamamlanırken yeni burjuva ahlakı kendini gösterir.

Giotto'nun resimlerine imza atmasından sonra 'tek yaradan tanrıdır' ilkesi kırılmış, ressamlar resimlerine imza atmaya başlamıştı. Van Eyck ise bu eserinde başka bir ilke imza atmış, resmin içine kendini yerleştirmiştir. Bu bir davranış biçimi olarak, ressamın sanatında özne olmasının başlangıcıdır. Resmin kenarındaki on madalyonun üzerine İsa'nın çarmıha gerildiğinin resmedildiği aynadaki yansımada kırmızı giysili kişi ressam van Eyck'ın kendisidir ve aynanın üstündeki duvara "Jan van Eyck buradaydı" yazmış, varoluşunu tamamen ortaya koymuştur. Bazı resamlara sanatkardan ziyade artist olarak bakılması gerektiğini gösteren tarihteki en önemli kırılmalardan birini yaratmıştır van Eyck. "Ben de varım!" demiştir eseriyle. Yanındaki mavi giysilinin kim olduğu ise bilinmemektedir. Gombrich bu kanıtlanan varoluşu şu şekilde dile getirmiştir:

"Burada aynı zamanda ressamı ve şahidi de görür gibiyiz. Bir fotoğrafın yasal kullanımıyla kıyaslanabilecek, bir tanığın uygun bir şekilde imzasıyla onayladığı resimden bu yeni yararlanma şeklini düşünen kişi İtalyan tüccar mıydı, yoksa kuzeyli sanatçı mıydı bilmiyoruz. Ama bunu düşünen kişi kim olursa olsun, Van Eyck'in yeni resim tarzının arkasındaki sayısız olanakları hemen fark etmiş görünmektedir. Tarihte ilk kez, sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir."³⁷

³⁷ Gombrich, E.H., 2007. *Sanatın Öyküsü*. 1. baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 243

BÖLÜM 3

3. ÖZGÜNLÜK MESELESİ

Platon mimesis (taklit)'in sanat değil zanaat olduğunu söyler. Onun döneminde mimetik bir çalışma yapan kişi aklındaki değil, söyleneni yapmaktadır. Yani konu ressam ve heykeltıraşa verilmektedir. Bu sebeple zanaatkar kişi düşünen değil sadece başkasının düşüncesini üreten bir karakterdir.

Rönesans artistlerini ise el yeteneği olarak sadece mimetiğe göre yorumlarsak gerçeği ele alışlarını kavrayamayız. Gerçeğin ele alınışı, aslında bireyin kendi varoluşunu da kanıtlamasıdır. Ancak sokrat sanatta varoluş söz konusu değildir. O tip ressam sadece yapıtında özgündür. Bir artistin kendi gerçekliğinin yaratımın Apollon ve Dionysos³⁸ tipolojileri üzerinden seyir eder çünkü burada varlık ön plandadır. Nietzsche'nin bu iki tip artisti ayırt edişi şu şekildedir:

“Bireyleşmenin bu tanrılaştırılışının, genel olarak buyrukçu ve talimatlar veren olarak düşünüldüğünde, tek bir yasası vardır; bu da, bireydir, yani bireyin sınırlarının korunmasıdır. Helenci anlamıyla ölçüdür. Etik bir tanrı olan Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de kendilerini bilmelerini ister. Böylece, ‘Kendini bil’ ve ‘Ölçüyü kaçırma!’ istemi, estetik güzellik zorunluluğuyla at başı gider; kendini yüceltmek ve ölçüyü aşmak, Apolloncu olmayan evrenin asıl daymonlarıdır.”³⁹

Rönesans ile ise bireyin yapıp-olma çağına girebildiği kesindir. Rönesans ressamlarının hiçbiri özgür değil, kraliyete veya kiliseye bağlı işçilerdi. Ancak Rönesans yıldızlaşma çağlarından biri oluşuyla da ön plandadır ve ‘görünmeyen

³⁸ Antik Yunan'da sanatın etik tanrısına Apollon, esrik tanrısına Dionysos denmektedir ve Nietzsche ile beraber tipolojiye dönüşmüşlerdir.

³⁹ Nietzsche, F. W., (2005). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). 2. baskı. İstanbul. İthaki Yayınları, s. 40, 41

gerçeğin' en çarpıcı dönemlerinden de biridir. Leonardo da Vinci ressamdan daha fazlası olan bir bilim adamı, Giorgio Vasari ressamdan öte bir tarihçidir. Vasari'den önce sadece kral ve soylular hakkında biyografiler yazılmıştır. Vasari ise ressam ve heykeltıraşların biyografilerini kitap haline getirir, onları artist kimliğine sokup ölümsüzleştirdi. Vasari'nin bu devrimi, artistleri terazide kral ve soylularla eşitler. Örnek olarak Barok Caravaggio ressamdan öte bir anarşist, katildir ve sadece eserleriyle değil, hikayesiyle de ölümsüzleştirilmiştir.

Eğer bir ressamın alter egosunu sergileyebileceği ikincil bir mesleği yoksa, ne kadar büyük bir sanatkar olursa olsun, en özgün değilse sadece bir ressam olarak görülüyordu. Resim tekniği olarak özgünler arasındaysa, artist sayılıyordu. Buna en iyi örneklerden biri ise Botticelli'dir. Bu tip öncü Rönesans artistleri saraya ve kiliseye çalıştıklarından dolayı özgürce resim yapamıyorlar, saraydakilerin portreleri ya da İncil'de olan konuları resmetmek zorunda kalıyorlardı. Bazı sipariş konuları ise mitoloji idi. Bu tip bir resmi tasarlayıp yapacak ressam da en özgünler arasında olmalıydı.



Resim 3.1 Sandro Botticelli, *Primavera*, 1482, tuval üzerine tempera, 202 × 314 cm, Uffizi, Floransa

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli#/media/Dosya:Botticelli-primavera.jpg

Portakal bahçesi Antik Roma'da sağlık bahçesi manasına gelir. Bu portakal bahçesi içerisindeki resime göre soldan sağa karakterler ve anlatımı şu şekildedir:

Mitolojide Zephyr (rüzgar tanrısı) ona yüz vermeyen Chloris (nymph/su perisi)'i elde etmek için tecavüz eder ve buna çok üzülür çünkü ona aşıktır. Jüpiter'den yardım ister ve Tanrılar onu Flora (çiçek açmanın tanrıçası)'na dönüştürür. -Resimde Chloris Zephyr'in kollarındadır ve kaçmaya çalışırken Flora'ya tutunur.- Resmin ortasında Venüs (güzelliğin tanrıçası) hemen üstünde de Eros (sevginin tanrısı) vardır. Venüs, sevgi ile yoksulluktan doğan Eros ile aynı gün doğmuştur. Platon'a göre sevgi ile güzellik hep beraber anılmak zorundadır.⁴⁰ Venüs'ün sağındakiler ise Kharitlerdir (musalar). Bu üçü, Aglair (gözlem parlaklık), Euphrosyne (neşe), Thalia (gençlik, tazelik)'tir. Onların sağında ise Merkür (tanrıların habercisi) vardır.

Rönesansta gerçek sorgulanırken birçok şey bulunmuş, keşfedilmiştir. Bilim dışındakiler ise görünen gerçeğin ardındadır. Bilim dışında olanlar hayatla ilgilidir. Da Vinci resim sanatındaki ustalığı sayesinde bilimle ilgilenebilmiştir. Michelangelo ustalığını kullanarak, "Eğer bir tanrı varsa o da sensin!" mesajını resmin içine gizlemiştir. Caravaggio ise yeteneği sayesinde aşırılıklarının saray tarafından görmezden gelinmesini sağlamıştır.

3.1. Sokrat Sanat ve Rönesans

Artist artık düşünen bir kişidir ama konularını kendi seçmesine olanak yoktu. Düşüncelerini apaçık dışa vuramadıklarından dolayı gizli mesajlar halinde resmediyorlardı.

Michelangelo'nun yaşamının sonlarında kiliseyle çatışmaya girdiği bir gerçektir ve Spiritüalizmi benimsemiştir. Papa bu yüzden onun emekli maaşını iptal etti. Daha sonraki çalışmaları giderek tartışmalı hale geldi. Kilise, diğer artistlere Michelangelo'nun sanat eserlerini değiştirmeleri için para ödedi. Ancak, kilise her şeyi yakalayamadı. Michelangelo, Sistine Şapeli'nin tavanına gizli mesajlar yerleştirmişti. Bu mesajlar yüzyıllar boyunca keşfedilmemiştir.⁴¹

⁴⁰ Platon, (2019). *Şölen – Dostluk* (S. Eyüboğlu – A. Erhat, Çev.). 17. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

⁴¹ *Was Michelangelo An Atheist? Possibly*

<https://pcolapat.tumblr.com/post/91917733099/was-michelangelo-an-atheist-possibly-here-is-a>

Ateizm 16. yüzyılda resmiyet kazanıp, ismini almıştır. Michelangelo'nun ateist olduğu kimileri tarafından savunulsa da kanıtlanması oldukça güçtür. Ancak, Dr. Frank Lynn Meshberger tarafından 1990 yılında yazılan *Michelangelo'nun Adem'in Yaratılışını Açıklama* isimli makaleyle beraber sorgulanan, “Tanrı Adem’i değil, zekayı yarattı”⁴² evrim geçirerek şu sorulara sebep olur:

Michelangelo, tanrının sadece zihinde var olduğunu mu söylemeye çalışıyor? Tanrı hayal gücümüzün bir ürünü mü? Söylemeye çalıştığı şey bu mu?”⁴³



Resim 3.2 Michelangelo, *Adem'in Yaratılışı*, 1512, Fresk, 280 × 570 cm, Sistine Şapeli, Vatikan

https://tr.wikipedia.org/wiki/Adem%27in_Yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F%C4%B1#/media/Dosya:God2-Sistine_Chapel.png

Aldous Huxley birçok ünlü bilim adamı ve artist yetiştirmiş İngiliz bir aileden dünyaya geldi. İngiliz biyolog dedesi Thomas Henry Huxley, Charles Darwin'in yakın arkadaşıydı. Ayrıca dedesi çoğu kez ateizm ile karıştırılan, tanrının varlığının veya yokluğunun bilinemeyeceği, insan aklının buna yetmeyeceğini savunan Agnostizm'in de kurucusu olup, ilk kez “Agnostik” sözcüğünü de kullanan kişidir.

Aldous Huxley'nin ilk yazdığı roman *Cesur Yeni Dünya* isimli 1931 yılında yayımlanmış bir distopyadır. Uzak bir gelecekte geçen bu distopyada insanoğlu yerini yapay zekaya bırakmıştır; eserde ilk defa 'klon'dan bahsedilmiştir ve klon yerine “Bokanowski” kelimesi kullanılmıştır. Bu distopyadaki insanlar hastanede üretilir; doğmazlar. Alfa-Beta-Delta-Epsilon olarak üretilen bu cesur yeni Dünya'daki insanlar

⁴² Angier, N. (1990). *Michelangelo, Renaissance Man of the Brain, Too?*

<https://www.nytimes.com/1990/10/10/arts/michelangelo-renaissance-man-of-the-brain-too.html>

⁴³ *Was Michelangelo An Atheist? Possibly*

<https://pcolapat.tumblr.com/post/91917733099/was-michelangelo-an-atheist-possibly-here-is-a>

medeniyete ayak uydurmak için “Soma”⁴⁴ isimli bir ilaç/uyuşturucu kullanmaktadırlar. Shakespeare’in dahi yasaklandığı bu dünyada, soma sayesinde dertlerinden arınırlar ve bu ilaç hamile kalmalarına da engel olmaktadır. Topluma adapte olmuş bu insanların isyankar bir devrimci anarşist olmasını da soma kullanımıyla bu şekilde önlerler ve tek eşli olmak, anne-baba olmak dahi ayıptır.

Bu distopyadan etkilenen, hatta bu distopyanın nasıl oluştuğunun kurgusu olan 2016 yılında başlayan *Westworld* isimli bir dizi yapıldı. Huxley’nin romanındaki Hz. Ford, bu dizide yapay zekayı yaratmaktadır. Ford’un yapay zekayı yaratma sebebi ise insanın aklı ve kalbi arasındaki bağı anlamaya çalışmak içindir. Ford, sevgi ve nefret arasındaki sayısız duyguyu yapay zekalar üzerinden araştırır. Dizide ise yarattıkları yapay zekaya sahip robotların iç sesi olduğuna, yani bilinçleri olduğuna tanık oluyoruz. Ford *Westworld*’un ilk sezonunun final bölümünde Clarisse adlı klon ile konuşurken *Adem’in Yaratılışı* isimli eser için şu sözleri dile getirir:

“Bir doktor Tanrı figürünün beynin içinde olduğunu fark edene kadar, Michelangelo’nun *Adem’in Yaratılışı* eserini 400 sene boyunca kimse anlamamış. Michelangelo bu eserde Tanrı’nın insanın beyninde bir iç ses olduğunu anlatmaya çalışmış.”⁴⁵

Dizinin yaratıcıları, Dr. Frank Lynn Meshberger tarafından 1990 yılında yazılan *Michelangelo’nun Adem’in Yaratılışını Açıklama* isimli makalesinden bu sahneyi kurgulamışlardır. Bu şaheser 400 sene boyunca milyonlarca, hatta sayısız izleyiciye sahip olmuştur. Sayısız Papa’lar, rahipler, ressam, doktorlar, ..., profesörler eserdeki mesajı görememiştir. Bu eser teknik ve dini anlamlarla açıklanmıştır. Şimdi ise Michelangelo bize Tanrı’nın insanı değil, insanın tanrıyı nasıl yarattığının eseri olarak açıklanmaktadır. Yani olağanüstü özgün yeteneğiyle herkesi büyüleyip, kilisenin katı kurallarına rağmen özgür iradesiyle idamı göze alarak esas vermek istediği mutlak mesajı görünmez hale getirebilmesi bir birey olarak en büyük varoluşsal imzasına sahiptir, *Adem’in Yaratılışı*. Bu imza ise anlaşılmayı 400 sene beklemiştir. The Guardian’da sanat eleştirmenliği yapan Jonathan Jones, *Adem’in Yaratılışı* eserini, “ateist sanat eseri” olarak tanımlayıp şu sözleri sarf etmiştir:

“Michelangelo’nun Tanrı portresini parodileştiren ilk kişi Michelangelo’nun kendisiydi. Sistine şapelinde çalışırken (Charlton Heston’ın *The Agony and the*

⁴⁴ Soma romanda, anti-depresan ve doğum kontrol hapı görevi görüyor.

⁴⁵ *Westworld* (2016). [dizi] Yönetmen J. Nolan. Bad Robot Production Kilter Films, Warnerbros. Television

Ecstasy'de yanlış bir şekilde yaptığı gibi yalan söyleyerek) tavanın hemen altında asılı duran ahşap bir platform üzerinde ayakta dururken, kaderine ağıt yakan bir şiir yazdı. Şiirinde yüzüne ve sakalına damlayan boyadan, gece gündüz uzandığında vücudunu canavarca bükme zorunda kalmaktan şikayet ediyor. El yazması şiire bir karikatür ekledi. Çıplak bir artist tavana Tanrı'yı resmetmek için uzanıyor - ama Tanrı kaba bir duvar yazısı, uzun dikenli saçlı absürt bir karikatür.

Başka bir deyişle, Michelangelo kendi suretinde doğası gereği kutsal bir şey olduğunu düşünmüyordu: bu, bir insan tarafından yapılmış bir Tanrı resmiydi; kutsal bir kalıntı değildi. Hayatının ilerleyen saatlerinde bunun için saldırıya uğradı. Michelangelo, dindar eleştirmenlerden şikayet etti, sanatı Tanrı'nın önüne koydu

Bu resmin tüm sansürcüleri, son derece eğlenceli bir ateist sanat eserinin reklamını yapmaktır. Ve dünyadaki en ünlü Hıristiyan resminin gösterdiği, Tanrı'nın önünde alçakgönüllülüğün korkunç eksikliğine dikkat çekmektir.”⁴⁶

Leonardo da Vinci sadece oturmakta olan bir kadın olarak *Mona Lisa*'yı resmetmiştir. O dönemin eserleri arasında bu tip bir resim yaygın değildir çünkü resimdeki modelin kim olduğu belli değildir. Mona Lisa soylu kişi, dini ya da mitolojik bir resim de değildir. *Mona Lisa*'nın kimliği için varsayımlar da oldukça fazladır. Heidelberg Üniversitesi'nin kütüphanesinde bulunan, Floransalı katip Agostino Vespucci'ye ait bir not ile Mona Lisa'nın kimliği 2005 yılında tespit edilmiştir. Bu notta Floransa'nın zengin tüccarlarından biri olan Francesco Del Giocondo karısı Lisa Del Giocondo'yu resmetmesi için da Vinci'yi tuttuğu yazmaktadır. 486 sene sonra yapılan bu tespit dahi yeterli olmamıştır ve Mona Lisa'nın kimliğinin başka teorileri de vardır. Annesi, Aragon düşesi İsabella gibi isimler öne atılsa da en mantıklı olan kendi otoportresi oluşudur. Eşcinselliği bilinen Leonardo'nun o dönem yaptığı kendi otoportresiyle *Mona Lisa*'nın tüm hatları neredeyse birebir aynı orandadır. Ama bunlar sadece iddiadır. Üstelik Leonardo tüccarın siparişi üzerine dahi resmi yapıyor olsa da, tüccara resmi teslim etmeyip, kişisel olarak sakladığından dolayı *Mona Lisa* artık onundur. Tüccarın karısının portresini yapmaya başlayıp, bitirip bitirmediği. Eserini, bambaşka kadın veya kadınlarla, ya da kendini kadın olarak hayal ederek tamamlamıştır.

⁴⁶ Jones, J. (2014). *Why censor this Michelangelo spoof? It is a perfect advert for disbelief*
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/11/censor-michelangelo-spoof-advert-disbelief-sistine-atheism>



Resim 3.3 Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1507 / 1519, ahşap üstüne yağlı boya, 77 × 53 cm, Louvre Müzesi, Fransa

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa#/media/Dosya:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg

Sanat tarihinin en popüler eseri olan *Mona Lisa*, yüzündeki ifade, kullanılan Sfumato tekniği, arka fondaki Leonardo'ya özgü fon ile bir başyapıttır. Bu eseri 14 sene boyunca bitirememesini arkadaşı tarihçi-ressam Vasari notlarında belirtmiştir. Leonardo, sipariş üzerine yapıyor olduğu resimleri bitirmediğinden dolayı da ün kazanmıştır. *Mona Lisa*'yı da Vasari'nin sözünden sonra bitirmiştir. Çok da büyük bir resim olmamasına rağmen 15 – 16 yılda bitmesi, *Mona Lisa*'nın siparişinin zaman aşımına uğradığını göstermektedir. Bu resim alış veriş amacından sıyrılmış, sadece da

Vinci'nin kişisel dünyasına ait olmuştur. Da Vinci sanattaki en büyük sorunlardan birine de bu eserle çözüm bulmuştur. Sorun, Sfumato tekniğinden önceki resimlerde insanlar canlıymış gibi değil, oyuncak bebek hatta robot gibidirler. Yani o dönemin izleyicileri bir esere sadece resim olarak bakma şansına sahiptir. *Sanatın Öyküsü* 'nde da Vinci'nin resimdeki insan imgesinde yaptığı devrim şu şekilde açıklanmıştır:

“Fakat sorunun doğru çözümünü yalnız Leonardo buldu. Ressam bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmalıdır. Dış hatlar çok katı çizilmez ve biçim, sanki gölgede kayboluyormuşçasına biraz belirsiz bırakılırsa, her türlü katılık ve kuruluk izlenimi yok olacaktır. İşte Leonardo'nun İtalyanlar tarafından sfumato adı verilen ünlü buluşu budur. Yani bir formun diğeriyle kaynaşmasını sağlarken, daima hayal gücümüze bir şeyler bırakan, bulanık dış hatların ve yumuşak renklerin kullanıldığı "erime" tekniği. Şimdi "Mona Lisa"ya yeniden dönersek, onun gizemli etkisini biraz anlayabiliriz. Leonardo, sfumato yöntemini büyük bir dikkatle kullanmıştır. Bir insan yüzü çizmek girişiminde bulunan herkes, şunu bilir ki, bizim ifade dediğimiz şey, özellikle iki noktada, ağzın köşeleriyle gözlerin köşelerinde gizlidir. İşte Leonardo da, özellikle bu noktaları yumuşak bir loşluğa daldırarak belirsiz bırakmıştır”⁴⁷

2005 yılına kadar sadece üzerine yapılan spekülasyonlar ile açıklanmaya çalışılan *Mona Lisa*'yı tüm varsayımlardan kurtarabilirsek eğer dünyanın en ünlü kadını olan *Mona Lisa*'nın kimliği yoktur. Ressamın kiliseden, saraydan, mezheplerden, aristokratlardan, burjuvalardan sıyrılıp, tamamen özgürleşmesi olarak dünya tarihine yerleştirebiliriz. 1800-1850 arası ortaya çıkan romantizmdeki artistlerin özgürlük arayışlarının resimlerine yansımaya ilk örnek *Mona Lisa*'dır. O her şeyiyle özgürlüğü muhteşem bir özgünlükle temsil etmektedir.

Giotto'nun tarihte resime atılan ilk imzasıyla en özgün olmanın önemi ile başlayan bireysellik hareketinden sonra, van Eyck kendini aynada resmedip, “Ben de varım!” meselesini ortaya koyduktan sonra, Michelangelo'dan esinlenen, “Tanrı insanı değil, insan Tanrıyı yarattı” gibi bir mesajı günümüzde birçok bilirkişi tarafından anlaşılıp, savunulmaktadır. Da Vinci ise dünyanın en ünlü kadını yaratmıştır. Artist tipolojisine bu dev ressamlar büyük anlamlar bu şekillerde katmışlardır.

⁴⁷ Gombrich, E.H., (2007). *Sanatın Öyküsü* (Ö. Erduran, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 302, 303



Resim 3.4 Caravaggio, *Bacchus*, 1596, tuval üzerine yağlı boya, 95 × 85 cm, Uffizi, Floransa

[https://en.wikipedia.org/wiki/Bacchus_\(Caravaggio\)#/media/File:Baco,_por_Caravaggio.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bacchus_(Caravaggio)#/media/File:Baco,_por_Caravaggio.jpg)

Resim 9, Barok dönemin ustası Caravaggio'nun antik Roma tanrısı Bacchus ile kendini özdeşleştirdiği otoportresidir. Roma'lular özellikle kusurlarında öğretiler olan Antik Yunan tanrılarını kendilerine adapte ederken, onları kusursuz hale getirmişlerdir. Zeus (Jüpiter), Ares (Mars), Afrodit (Venüs), Hermes (Merkür) gibi tanrı ve tanrıçaları kusursuz hale getirmişlerdir. Dionysos'u Bacchus olarak inançlarına aldıklarında kusurlu bir hale getirdiler. Devrim, varoluş ve sanatın esrik tanrısı olan Dionysos'un bir özelliği şarabın da tanrısı olmasıdır. Tanrıları öldürmenin tek yolu, onlara inanmaktır. Olympos'un son tanrısı olan Dionysos ise tanrıların varlığını insanlara tekrar hatırlatan kişidir. Üstelik annesi ölümlü olduğundan dolayı ölebilmektedir. Ancak yarı tanrı değildir ve tekrar dirilebilmektedir. Yani reenkarnasyonun da sembolüdür. Mitolojide Herakles'den önce ilk defa Hindistan'a ordusuyla ayak basmış olan da o'dur. Zeus'un oğlu olarak görülen Büyük İskender'in annesi Dionysos'a tapan bir cemiyettendir. Hindistan'a ilk ayak basan Yunanlı (Makedon) olma isteği buradan gelir. Festival kültürü de ilk Dionysos festivali olarak çıkmış, kadeh dahi kaldırmak onun için içilmesi manasında günümüze kadar gelmiştir. Ancak Roma'lular Dionysos'u Bacchus olarak değiştirirken hiçbir devrimsel yanını

almamış, sadece satirlere özgü olan sarhoş yanını almışlardır. Cinsel tüm sapkınlıklarını onun üzerinden gerçekleştirmişlerdir. Tiyatrolarında da Bacchus sakar ve sarhoş bir tanrıdır.

Caravaggio kendini resmettiği bu eserde 24 yaşında bir genç delikanlı olmasına rağmen yorgun ve bitiktir. Caravaggio bir yandan da biseksüeldir.⁴⁸ Yaşadığı dönemde hem cinsiyet ilişkisi yaşamayı ise kabul edilir bir şey değildir. Sarayın çok önemli bir üyesi olan Caravaggio'nun davranış bozuklukları da vardır. Mayıs 28 Mayıs 1606'da Ranuccio Tomassoni adında bir adamı öldürmüştür. Ranuccio Tomassoni ve Caravaggio arasındaki uzun süredir için için yanan husumet, Fransa'nın Roma büyükelçisinin tenis kortunda gerçekleşen resmi bir düelloya dönüşmüştür. Caravaggio, düello kılıcıyla rakibinin femoral arterini deldi ve çok kısa sürede kan kaybından ölmesine neden oldu. Tomassoni'nin kasıklarına yakın yaranın doğası, Caravaggio'nun rakibini cinsel olarak yaralamayı amaçladığını düşündürülebilir. Zamanın namus kültüründe yaralar anlamlıydı, bu nedenle, örneğin, itibara hakaret veya yüz kaybının intikamını almak için bir yüz yarası verilebilirken, genital bir yaralama veya kastrasyon girişimi bir kadın üzerinde bir anlaşmazlığı işaret edebilir.⁴⁹ Papa Caravaggio'ya bu suç yüzünden ölüm cezası verir. Caravaggio da Roma'dan kaçır. Sürgündeyken, Caravaggio resim yapmaya ve insanlara zarar vermeye devam etti. 1608'de, hala Roma'da cinayetten aranırken, Malta'daki St. John Tarikatı'nın en kıdemli şövalyelerinden Fra Giovanni Rodomonte Roero'ya saldırdı. Caravaggio saldırı için hapse girdi ancak Napoli'ye kaçtı, burada Roero daha sonra onunla yüzleşti ve Caravaggio'nun yüzünde kalıcı yaralara sebep oldu.⁵⁰

Özgür iradesiyle yorum katarak yaptığı bazı İncil'den resimleri tekrar yapması istenmiş ve yapmak zorunda bırakılmıştır. İlginç olan ise kimseden korkmadan yorum getirme istencidir. İnsanları öldürmesi ve İncil'e yorum getirmesi onu ressam değil, artist olarak algılamamızı sağlayabilmiştir. Devrimci Dionysos değil, sarhoş Bacchus olarak kendini yapması da yaşadığı dünyaya uyum sağlamak içindir diyebiliriz. Bu

⁴⁸ Little, B. (2019-2020). Caravaggio: *The Italian Painter Was Also a Notorious Criminal and Murderer*

<https://www.biography.com/news/caravaggio-italian-painter-criminal-murderer>

⁴⁹ Graham-Dixon, A. (1999-2021). *Caravaggio*

<https://www.britannica.com/biography/Caravaggio/Continued-successes-and-the-murder-of-Tomassoni>

⁵⁰ Little, B. (2019-2020). Caravaggio: *The Italian Painter Was Also a Notorious Criminal and Murderer*

<https://www.biography.com/news/caravaggio-italian-painter-criminal-murderer>

uyum en son, bir soyluyla oynadığı raket oyununda son bulmuştur. Soyluyu öldürmüş ve kaçmak zorunda kalmıştır. Askerler tarafından yakalanıp hayatına son verilmiştir.



Resim 3.5 Diego Velázquez, *Nedimeler*, 1656, tuval üzerine yağlı boya, 318 × 276 cm, Prado Müzesi, Madrid

https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

Velázquez Kral IV. Felipe'nin sarayında baş ressam olarak çalışmıştır. Kral ondan 'kraliyet resmi' sipariş resim istediğinde, *Nedimeler* resmini yapar. 11 kişiyi betimlediği resmi Kral garipser ve anlayamaz. Resmin merkezinde 6 yaşındaki kızı prenses Margaret Teresa vardır. En ayrıntılı o resmedilmiştir. Velázquez, Hollandalı ressamlardan ve ayna yansımalarından etkilenmiştir. İspanya'nın iyi olmadığı bir dönemde *Nedimeler* adlı bu eseri yapmıştı. Gençleri ön plana alırken prensesi yıldızlaştırıp, ışıklar içinde umuda ve geleceğe işaret ettirir. Aynı zamanda kral ve

kraliçeyi arka planda, aynada resmederek geçmişte kaldıklarını belirtmiştir. Velazquez bu ayna tekniğini Holladalı ressamlardan alır ve eserde kendini elinde fırçayla betimler. En büyük klasik artistlerden olan Velazquez'in cücelere ve toplum dışlanmışlara da ilgisi vardı. Ne kadar sipariş bir resim olsa da bu eser, 4. Felipe'yi at üstünde güçlü bir kral gibi resmetmeyip arka plandaki bir ayna yansımasına atıp, artık geçmişte kalması gerektiğinin mesajını verir. Bu resmi bir romantik gibi kabul ettirir, hem de tarihteki ilk üç boyutlu resim olur.

Rönesanstan romantizme kadar en büyük mesele özgün olmaktı. Ama bazı artistler için bu yeterli değil, özgürlüğü de istiyorlardı.

Sonuç olarak alter ego yansıması tarihçi, edebiyatçı, mimar birçok daha ressam veya heykeltıraş vardır romantizme kadar. Bu yansıma özgünlükle birleştiğinde ikon oluyorlardı. Romantizmle ise kilise ve saray ortamlarından yavaşça akademi ortamına kayma gerçekleşecektir. Onlar eserlerinde özgünlükten, özgürlüğe geçişteki ilk adımı atan artistler olacaktır. Ancak özgür değil, özgündürler.

3.2. Romantizm ve Sonrasında Artist Tipolojisi

Romantizm aslen 1770 civarı başlamasına rağmen, 1800'den 1850 yılına kadar süren akımdır. Sanayi devrimi, aristokrasi, sosyal ve siyasi düzen gibi yeni ve eski oluşumlarla beraber tam zıttı olan klasisizme tepki olarak doğduğu bilinmektedir. Tarihsel olarak romantizm Fransız devrim (1788-1789) sonlanmasıyla ortaya çıkar ve bir akım haline gelir.

Şair, filozof, Alman yazar Friedrich Schiller, güzel bir şeyi yargılamak için, nesnenin kendisinin içsel niteliklerini dikkate almamız gerektiğini belirtir. Ona göre, estetik nesne ahlakı, arzu veya fiziksel kısıtlamalara tabi ise güzellik deneyimine sahip olamayız. Ona herhangi bir kavram uygulamamalıyız, onu özgürmüş gibi görmeliyiz. Nesnenin kendi kendini belirleyip belirlemediğini, dış kuvvetlerden arınmış ve içsel doğasını ifade etmesine izin verilmiş, şeyin kendisi aracılığıyla belirlendiğini savunur. Güzel olan nesne, nesne güzel olduğunu savunduğu sürece güzeldir. Modern sanatın da özü budur. Herhangi bir şey güzel yargısına sahip olabilir.

Saraya ve kilisenin himayesi ile akademinin belirttiği estetik son bulduğunda modernlikten bahsedilir. Öncelikle saraya ve kiliseye çalışmayan ressamın duygu ve hayallerinin ön plana çıktığı resimlerle bireyselleşme başlar. Ressamın sanatında kendisi ön planda olup, baş aktör olma devri başlar. Bu aktöre özne denir. Baudelaire,

sanatın 400 yıllık akademik hegemonyadan kurtuluşunu sağlayan ‘romantik devrimi’nin nedenini şu şekilde anlatır:

“Hayatla kavuşmasında sayesinde sanat, tanrı katından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin –öznenin- iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgelemine, mizacının, duygularının temsili olmasıdır. ‘Eski’ silinmeli, ‘yeni’ hükmetmelidir.”⁵¹

Rönesans sayesinde bilimde gelişim oldukça hızlanmış, toplumun temel taşları bilimsel açıdan tekrar düzenlenmiştir. Bu düzenleme sonucunda bireysellik ön plana yavaş yavaş çıkmaya başlamıştır.

Romantizm, 18. yüzyılın sonlarına doğru Fransız Devriminden sonra sanat anlayışındaki klasisizme tepki olarak doğmuştur. Fransız Devrimi ile monarşi yıkılır ve aristokratlara karşı burjuva ortaya çıkar. Devrimin ana konularından biri ise kadınların boşanma hakkı alması ve kadınların özgürleşme sürecine girişidir. Böyle bir ortamda bir akım çıkacaksa eğer romantizmden daha doğru bir isim ve hareket elbette olamazdı. Romantizmin konusu bireydir. Romantikler, artisti sınırlayan bütün kurallara savaş açar. Klasiklerin akıl ve sağduyuya verdiği önemi hiçe sayıp, duygu ve hayal gücüne değer vermişlerdir. Klasiklerin “deha akıldadır” konseptini reddeden romantikler, “deha yürektedir” demişlerdir. Sınırsızlık ile devasa bir hayal gücüne erişen sanatçılar kendilerini daha özgür ve yaratıcı görebildi. Bu hislerle ortaya çıkan sanat eserlerinde olabildiğince serbestlik hakim oldu.

Romantizm dendi mi akla ilk gelen isimlerden biri, İspanyol saray ressamı ve gravür ustası Francisco Goya’dır. 1788 yılında 52 yaşındayken saray ressamları arasına girer Goya. 1799’da ise sarayın baş ressamı olur. Soyluların resimlerini yapan Goya hiçbir zaman karakterinden ödün vermediği bilinmektedir. Saray kültürüne ters gelebilecek davranışlar, disiplinsizlikler sergilemiştir. En soylu kişilerin dahi resmini yaparken kendi bildiğine göre hareket etmiş ve resimlerini öyle yapmıştır. Ancak romantizme ters düşecek bir hayatı uzun süre sürdürür, aristokratların arasında halktan uzakta yaşar.

⁵¹ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları



Resim 3.6 Francisco Goya, *IV. Carlos ve Ailesi*, 1800 – 1801, tuval üzerine yağlı boya, 280 × 336 cm, Prado Müzesi, Madrid

https://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Carlos_ve_Ailesi#/media/Dosya:La_familia_de_Carlos_IV,_por_Francisco_de_Goya.jpg

1808 yılında Napolyon İspanya'yı işgal eder. Bu dönem İspanyolların yaşadığı en karanlık zamanlardan biridir. İspanya Fransa'ya aynı şekilde karşılık verince kan gövdeyi götürmüştü. Bu esnada halen saray ressamı olan Goya geçirdiği rahatsızlık yüzünden sağırdır. Karanlık, grotesk, bir nevi aktivist gibi kiliseye ters düşen gravürler yapıyor, bir yandan da saray ressamlığına devam ediyor, zengin bir hayat yaşıyordu. Goya nu sırada atölyesinden dışarıya çıktığında bir sahneyle karşılaşır. Bu sahne ye “Goya'nın Aydınlanması” dersek hiç de yanlış olmaz.



Resim 3.7 Francisco Goya, *3 Mayıs 1808*, 1814, tuval üzerine yağlı boya, 268 cm × 347 cm, Prado Müzesi, Madrid

https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808#/media/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg

Goya, Resim 3.7'deki sahneyle 1808 yılında karşılaşmıştır. Fransız askerleri plastik oyuncaklara benzemektedir. İspanyol vatandaşlar ise canlı gibidir. “Biz size ne yaptık?” bakışı atan karakterin kolları teslimiyeti gösterir. Bu İspanyol bembeyaz kıyafetiyle saflığı, iyiliği temsil eder. Eserin en ilgi çekici kahramanıdır ve tüm tüfekler de ona çevrilidir. Tüm tüfekler sanki birleşmişler ve tek tüfek olmuşlar. Bu İspanyol'u sadece öldürmek değil, yok etmek de o kadar zordur işte. Resmin geri kalanında ağlayanlar ve cesetler var. Bu beyaz kahraman herkes için tüm tüfeklere göğsünü açıyor. Yani tüm İspanyol halkı için. Goya bu eser için şu sözcükleri dile getirmiştir:

“Avrupa'nın zorbalarına karşı giriştiğimiz şerefli ayaklanmanın en olağanüstü ve kahramanca hareketlerini fırça darbelerim ile ebedileştirmek.”⁵²

Goya'nın saray, soylu veya portre dışında yaptığı en önemli iki resimden biridir. Diğer resmi ise “2 Mayıs 1808”, Memlûklülerin saldırısıdır. Goya bu iki resmi de

⁵² Jerikhoo (2015)

<https://jerikhoo.wordpress.com/2015/08/16/savas-ve-sanat-1-3-mayis-1808-katliami-goya/>

1814 yılında, Napolyon İspanya kralını serbest bırakıp ordusunu geri çektikten sonra yapmıştır. Yani Goya 1808’de uyanmış ve bir daha uyumamıştır.



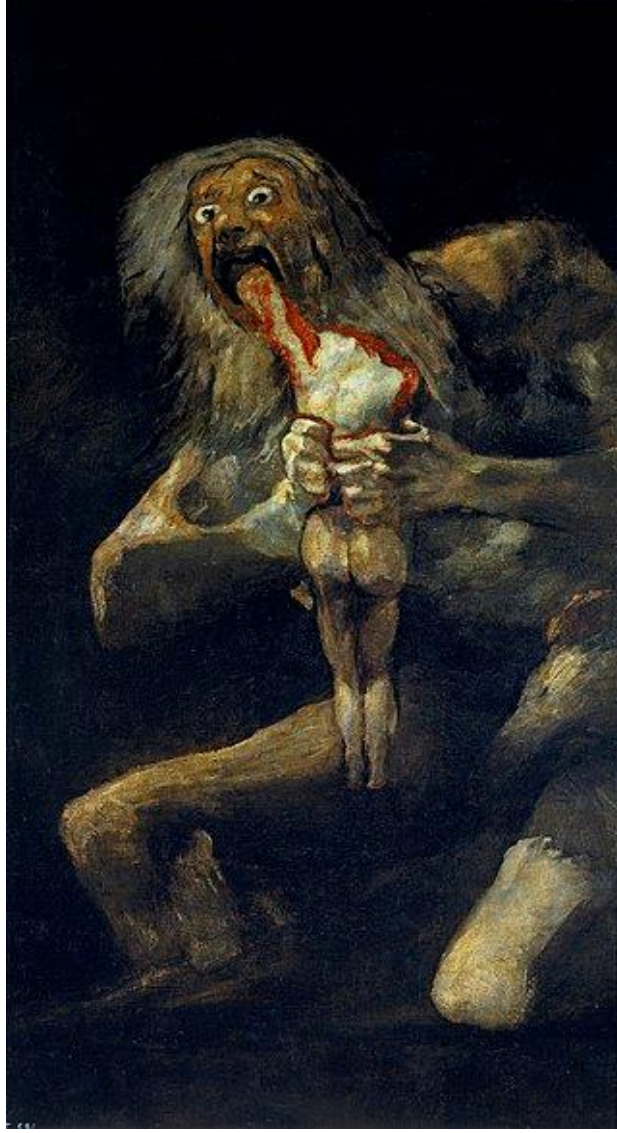
Resim 3.8 Francisco Goya, *Savaşın Felaketleri*, 1810-1820, gravür serisi, Museo del Prado

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Disasters_of_War

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334470>

Francisco Goya'nın *Savaşın Felaketleri* 82 gravürden oluşan bir seridir. Goya'nın bu savaş serisi için yarattığı görüntüler hiç iç açıcı değil, ancak savaş ahlaki açıdan güzelleme yapılmaması gereken bir hadisedir. Goya, kahramanca tasvirleri yerine, sert ve gerçekçi gravürleriyle şiddetli çatışmanın trajik sonuçlarını gözler önüne serer.⁵³

⁵³ Art and Gallery News (2019). *A Closer Look at Francisco Goya's 'Disasters of War'*
<https://www.parkwestgallery.com/francisco-goya-disasters-of-war/>



Resim 3.9 Francisco Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlı boya sonradan tuvale aktarım, 146 × 83 cm, Prado Müzesi, Madrid

[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn#/media/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_\(1819-1823\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn#/media/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg)

Goya yaptığı grotesk resimler ve gravürler yüzünden engizisyon mahkemesine çıkarıldı. Ruh hali oldukça karanlık olan Goya atölyesinin duvarına en önemli eserlerinden birini 1819-1823 yılları arasında resmetti.

Antik Roma Tanrısı olan Satürn'ün Antik Yunan karşıtı Kronos'dur. Kronos'un babası gök baba Uranus ve annesi doğa ana Gaia'dır. Antik Yunan inancına göre Uranus'un Gaia'ya olan ilgisi azalınca doğa ana depresyona girer. Bu depresyon sonucunda çocuklarından babalarını öldürmelerini ister. Bütün Titan evlatlar

babalarını öldürmeyi dener. Hepsi başarısız olur. Kronos ise babasını oldukça ağır yaralar ve dünyanın yeni hakimi olur, Gaia da sahneden çekilir.⁵⁴

Zorba bir titan olan Kronos bir kehanet öğrenir. Bu kehanete göre babası Uranus'a yaptığı eylemin benzerini ona bir oğlunun yapacağı ve kral olacağıdır. Uranus tüm çocuklarını öldürür. Kardeşi Rhea ile evli olan Kronos'un ondan üç çocuğu vardır. Zeus, Poseidon ve Hades'dir. Zeus kardeşlerini kurtarır ve babasını yener. Onu öldürmek yerine diğer titanlarla beraber Tartarusa hapseder.

Goya 1814 yılında savaşı resmederek İspanyol halkına sevgisini dile getirmiş olabilir. Ama bir daha hiçbir zaman saray ve kiliseyle yıldızı barışmamış, onların yaptıklarından tiksinimişti. Bu eserde Kronos, yani Saturn'ün dramını İspanya ve kendiyile özdeşleştirilmiştir. Saturn İspanya, yenen evlat da kendisidir. İkinci defa Engizisyon mahkemesine çıkarılmaktan korkan Goya, Fransa'ya taşınır ve ömrünün sonuna kadar orada yaşar.

Romantizm bir sanat, edebiyat akımından öte, bir hayat duruşu, insanın dünyadaki varlığının değeri üzerinedir. Romantikler ilk başta saraya, kiliseye hayır derken aristokrasiyi reddediyor, burjuvayı destekliyordu. Tüccarlarla başlayan burjuvazi, sanayi devrimiyle zirve yapmıştı. Sonuçta resimlerini satmaları da gerekiyor, bir alıcı lazımdı. Bu alıcılar burjuvalar oldu. Romantikler canı istedikleri gibi resim yapıyor, konularını kendi seçiyordu. Ama ustalık orada da kendini gösterecek, artisti atölyeye seçeceği konularla hapsolacaktır.

Romantizm ve renk söz konusu olduğunda Baudelaire'in ilk aklına gelen Eugene Delacroix konu seçimlerini tarihten alır. Döneminin izleyicilerine göre modern ekolün öncüsüdür. Ancak konu yaratmaz, konu seçer.

⁵⁴ Berens, E.M., (2013). *Antin Yunan Efsaneleri ve Roma Mitleri* (N. Benzergil, Çev.). 4. baskı. İzmir: İlya İzmir Yayınevi, s. 19



Resim 3.10 Eugène Delacroix, *Dante'nin Kayığı*, 1822, tuval üzerine yağlı boya, 189 × 246 cm, Louvre, Paris

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Barque_of_Dante#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_The_Barque_of_Dante.jpg

E. Delacroix'in karakteri hakkında bilinen yegane şeylerden biri melankolik oluşudur. Ancak bu melankolisini yaşadıklarıyla veya iç dünyasıyla yansıtmaz. Shakespeare ve Dante'yi çok seven Delacroix konu seçimleriyle, figürlerin ifadeleriyle ve renklerle melankolisini izleyiciye yansıtır. Ki belki de melankolik dahi değil, öyle hikayeler seviyor ve resmediyordur. Bunu bilmemize olanak yok. Baudelaire "Danten'nin Kayığı"nı şu şekilde açıklıyor:

"Tuvalin içbükeyliğini bu derece başarıyla yendiği ve üstüne düz figürler yerleştirmeyi başardığı için övgüler düzerek E. Delacroix'ya hakaret edecek değilim. Onun yeteneği bu tür şeylerin zaten ötesindedir. Bu tabloda kendini duyumsatan o mutlu sükuneti, bu atmosfer içinde süzülen derin ahengi düz yazıyla ifade etmek olanaksızdır. İnsana Telemaque'ın [Telemakhos'un Maceraları] yeşilliklerle dolu sayfalarını hatırlatan, Elysium [cennet] öykülerinin akılda kalmış tüm anılarını yeniden canlandıran bir eserdir bu."⁵⁵

⁵⁵ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s 175, 176

Ama Baudelaire Delacroix tüm diğer tarihi konuları ele alan romantikler hatta klasikçilerle şu şekilde karşılaştırır:

“Delacroix, bu tamamen modern ve yeni vasfı nedeniyle sanattaki ilerlemenin en son ifadesidir. Büyük geleneğin, yani kompozisyonda yoğunluğun, soyluluğun ve görkemin mirasçısı, eski ustaların saygılı ardılı olan Delacroix’ın onlardan üstünlüğü acıya, tutkuya, jeste olan hakimiyetidir! Onun büyüklüğünün önemi buradan kaynaklanır. Eski tanınmış ressamlardan birinin tüm birikiminin kaybolduğunu düşünün, onu açıklayabilecek ve tarihçinin düşüncesinin onu keşfetmesini sağlayabilecek bir benzeri her zaman bulunacaktır. Ama Delacroix’yı çıkarırsanız, tarihin büyük bir zinciri kopar ve yere düşer.”⁵⁶

Tıpkı Fransız devrimiyle boşanma hakkı⁵⁷ alan kadınlar özgürlükleri için bir yüzyıl daha bekleyecek olduğu gibi romantizmde ise devam eden ustalık kaygısı ve özgünlük yüzünden artistin öznelliği bazı örnekler dışında bir yüzyıl daha bekleyecektir. Burjuva sanatı ele geçirirken gücü saray ve kiliseden alıp, akademiye vermiştir. Ressamlar o kuralları yıktıktan sonra öznel olacak, tam anlamıyla artist olacaktır.

Sonuç olarak romantizm, Novalis’in meşhur sözü, “Sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışa gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vererek onları romantikleştirir”⁵⁸ ile kolayca tanımlanabilir. Ancak pek çok akım gibi romantizmin de kaybolma sebebi, yaratanlarının ardından gelenlerin akımı sadece estetik olarak görmesidir. Halbuki romantizm bir duruş, bir yaşam biçimidir. Platon kendi dönemindeki ressamlar için, “kopyanın kopyasını yapıyorlar” demiştir. Charles Baudelaire ise romantizme mensup artistler için şu sözleri kullanmıştır:

“Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği birebir kopyalamasında yatar – romantizm sanatçının hissetme biçimindedir. Onlar romantizmi dışarıda aradı, oysa o ancak içeride bulunabilirdi.”⁵⁹

Buradan romantiklerin sonunda duygularını değil, resim satma kaygısıyla konu seçerek resim yaptığını görmekteyiz. Romantiklerin birçoğunun meselesinin özgürlük değil, özgünlük olmuştur.

⁵⁶ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 180

⁵⁷ Simonnet, D., (2013). *Aşkın En Güzel Tarihi* (S. Özen, Çev.). 6. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 84

⁵⁸ Hazinedar, A. C. (2016). *Bir Alman Meselesi*
<http://www.sabitfikir.com/elestiri/bir-alman-meselesi>

⁵⁹ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 150

3.3. Bohemya

Romantizm, sanatın birebir devam eden sıkıcı tarihini yok eder. Vasari'nin başlattığı biyografi kültürü modern sanatta daha da değerlendirilir. Artistin hayatını, kişiliğini, kim olduğunu çok daha çok merak ederiz. Artık artistin alter egosu da soyutlama evreninden olmaya başlayacaktır. Yani ressam, bir yandan da şair olacak, resmin konusu ona verilemez olacağı gibi ne yapacağı da kestirilemez olacaktır. Çünkü o artık bir artisttir. Sadece ressam da olabilir. Dilediğini yapar, dilediğini yapmaz.

“Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir –yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem. Bu tanım, Baudelaire'e göre “modern”in özünü, duyarlılığın yeninin peşinde yer değiştirmesini içermektedir. Soyut kavramlarla tanımlanan romantizm her sanata uygulanabilir; bu sanatlar arasında iletişimi, alışverişi, ahengi sağlar.”⁶⁰

Alter ego yansıması tarihçi, edebiyatçı, mimar birçok daha ressam veya heykeltıraş vardır romantizme kadar. Bu yansıma özgünlükle birleştiğinde ikon oluyorlardı. Romantizmle ise kilise ve saray ortamlarından yavaşça akademi ortamına empresyonizmle tamamen geçilecektir. Ama arada, bohem-dandy-flaneur dönemi de yaşanacaktır. Onlar özgünlük değil, özgürlük meselesini ilk ortaya koyanlar olmuştur.

“Bohemya, ne Baudelaire ne diğer sanat/edebiyat ehli için sadece kahramanlarının boy gösterdikleri bir drama değil. Bir dönem, iddialı olanların hemen hemen hepsinin en azından gençlik çağlarını adadıkları bir dünya, hissettikleri bir aidiyet – yani bir bakıma bizzat kendileri. Bu dönem 1830 sonrası, ‘burjuva kral’ Louis-Phillippe’in liberalizimiyle başlıyor. Ütopyaların ve romantizmin yükselişiyle.”⁶¹

Bohemya karakterleri oldukça tartışmaya açıktır. Kimine göre zevki sefa düşkün, miskin ve kendi dışında bir şeyi düşünmeyen asalaklardır. Kimine göre ise devrimci ve anarşisttirler. Kurallar onlara işlemez, zaten kuralları tanımamaktadırlar. Toplum içindeki davranış biçimleri hayatlarını tanımlar. Toplum onlara aşağı sınıf gözüyle bakarken, bohemyalılar ise toplum kurallarına uyan insanları birey olarak görmeyerek hiçe sayarlar. Bohemyanın mitolojideki en iyi örneğin Antik Yunan'daki Dionysian yaşamıdır.

⁶⁰ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 151

⁶¹ A.g.e., s. 15

Dionysos'u şarap ve zevk tanrısıdır deyip kesip atamayız. Dionysos'u silen heykelciği gibi açmalıyız. Olympos'un son tanrısı açıldığı vakit içinden koruyucu babası çobanların, sürülerin ve müziğin tanrılarında Pan; onun oğlu, bilgeliğin tanrısı Silenos; Nysa dağında yaşayan tüm satirler, nymphler ve bakkhalar çıkar. Pan flütünü çalar; Silenus sarhoş olur; satirler nymphlerle birlikte olabilmek için tüm koşulları zorlar; bakkhalar yani sHarhoş rahibeler ise insan kurban edip Dionysos Festivalini⁶² yönetirler. Yediden yetmişe herkesin bildiği "Tuttuğunun altın olma" hikayesi Dionysos'un Kral Midas'ı cezalandırmasıdır. Midas bir gün sızmış halde Silenus'u bulur. Onu baygınken bağlar ve ayıldığında ise "Ölümsüz ve her şeyi bilen tanrı. Senden insanlar için en iyi ve mükemmel şeyi öğrenmek istiyorum" diye bilgi ister. Silenos dionysian kahkahasıyla herkesi bir süreliğine sağır eder. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* kitabında Silenos'un 'insanlar için en iyi ve mükemmel şey' için cevabı şu şekildedir:

"Zavallı, bir günlük ömürlük tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymamanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey senin tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir – en kısa zamanda ölmek."⁶³

Üstelik Dionysos reenkarnasyon, esriklik, kaos, sanat ve de devrim gibi bir çok farklı şeyi de temsil ederken bireysel varoluşu tetikleyen bir tanrıdır. Bunların tam tersi, sanatın en çok bilinen tanrısı, Apollon'da mevcuttur. Etik, doğru ve düzgün olan o'dur. Bu yüzden Apollon insanlar arasında tanınıp, sayılırken; Dionysos çarpıtılır ve öyle tanıtılır. Bu açılan heykelcik, sanatın diğer yüzü yani Dionysos artist tipolojisi için Nietzsche'nin sarf ettiği sözcükler şunlardır:

"Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapıtı olmuştur: tüm doğanın sanat gücü, ilk-bir'in en üstün hazsal doyumunu için, burada esrikliğin ürpereserleri arasında açıklamaktadır kendini. En kaliteli çamur, en pahalı mermer burada yoğrulur ve yontulur; ve Dionysosçu dünyalar sanatçısının keski vuruşları arasında çınlar Eleusis Mysterionlarının seslenişi: Diz çöküyor musunuz, milyonlar? Yaratıcımı seziyor musun, dünya?"⁶⁴

⁶² Berens, E.M., (2013). *Antin Yunan Efsaneleri ve Roma Mitleri* (N. Benzergil, Çev.). 4. baskı. İzmir: İlya İzmir Yayınevi, s. 211

⁶³ Nietzsche, F. W., (2005). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). 2. baskı. İstanbul. İthaki Yayınları, s. 35, 36

⁶⁴ Nietzsche, F. W., (2005). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). 2. baskı. İstanbul. İthaki Yayınları, s. 30

Amerikalı roman ve hikaye yazarı Tom Robbins'in *Parfümün Dansı* isimli 1984 yılında yayınladığı bir romanı var. Bu romanın merkezinde birçok karakter var. Karakterlerden biri de Pan. Tanrılar arasında en son yaşayan o ve insanlar ona da inanmayı kestiği için gün be gün yok oluyor. Pan'ı tek ayakta tutan müzik ve zevki sefa. Ancak nymphler de Pan'ın yok olma sürecinden etkilenip yaşlanıyorlar. Pan'ın flütünü çalmaya başladığında müziği duyan herkes sevişmeye hazır hale geliyor. Kitapta sonsuz yaşamı arayan çiftten kadın olan, yani Kudra Pan'ın müziği için şu sözleri söylüyor:

“Pan'ın şarkısı hiçbir amaca yönelik olmadığı, hiçbir işe yaramayacağı için, daha doğrusu insanların amaç çemberini aştığı için, özgürleştiriciydi bir kere. Çalanın iradesinin de, dinleyenin iradesinin de kontrolü dışındaydı. Hatta irade onun içinde eriyordu. (İşte Apollon'un neden Timolus'la bir olup onu derhal boğmak gereğini duyduğu buradan anlaşılıyor zaten.)”⁶⁵

Bohemyalılar da insanların amaç çemberini aşan bir yaşam sürmüşlerdir. Resim yapanı, yazı yazanı, heykel yapanı, müzikle uğraşanı öncelikle toplum tarafından dikte edilen yapılması gereken işi veya beceriyi yapmaz, hayatı yaşamayı ön plan koyarlardı. Dionysos'a ilişkin bu yaşam şekli bilinen uygarlığa ve yaşam çemberi ile örtüşmez. Nietzsche'nin uygarlıktan beklentisi şu şekildedir:

“Nietzsche var olan uygarlıkta genel düşüncelerin düzeltilmesini Dionysos'a ilişkin ruhun yeniden canlanmasını araştırır. Son dehalar arasında, gençliği yeni bir amaca yöneltecek, maddi rahatı yok edecek, insanlığı iyimserlikten kurtaracak kimseleri arar.”⁶⁶

3.3.1. Bohem ve Dandy

Bohem ve dandy ikiz kardeşlerdir. Bohem artistin hayatı sanat, dandy artistinin ise kendisi sanattır. Bohem yokluğu, dandy ise lüks içindeki yaşamı bilir. İkisinin mizacı farklıdır. Bohem topluma uymayan bir tiptedir; yaşam dolu ve asi; üstü başı bakımsız, çevresine karşı sorumsuz ama cana yakın. Dandy ise kibirlidir; kendi gibi olana dahi mesafeli olabilir; her hareketi bilinçlidir; üzerine giydikleri kılık kıyafetleri kadar davranışları da belli bir saygınlıktadır. Özetle bohem kendini dışa vurmayı,

⁶⁵ Robbins, T., (2013). *Parfümün Dansı* (B. Ç. Dişbudak, Çev.). 25. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 161

⁶⁶ Tefvik. B., (2004). *Nietzsche Hayatı ve Felsefesi*. 1. baskı. İstanbul: Babil Felsefe, s. 69

dandy ise kendini yaratmayı marifet sanar. Bohem bu özellikleriyle sanatı hayatın içine dahil olmasını sağlar.

Dandy aristokrasi Fransız Devrimi ile yıkıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Dandy burjuvazi karşıtı bir aristokrattır. Artistin kendini kıyafetinden, toplum içinde nasıl davranacağına kadar tasarlaması dandy sanatında mecburidir. Dandy toplumla ilgilenmez, sanatı kendi sanat çevresi için yapar. Dandy tipi artistin amacı resim satışı değildir. Sadece dandy'lerin oluşturduğu bir market içinde sanatlarının eleştirilebileceğini düşünürlerdi. Baudelaire'in gözünde dandy şu şekildedir:

“Baudelaire'in gözünde dandizm gizemli bir örgüt; disiplinli son derece katı bir din. Ateşli taraftarları tutkuyla, cesaretle ve dizginlenmiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkinlik doktrini. Özgün bir kişilik yaratabilmek için yanıp tutuşan bir arzu; her zaman diri bir benlik kültürü. Başkalarını şaşırtmanın keyfi ve hiç şaşırmamanın gururu...”⁶⁷

Bu ikiz kardeşler aylak ve bıkkın karakterler olup, mutluluğu amaç edinirler. Süper kahraman hikayelerindeki Batman, Spiderman gibi karakterler toplum içinde normal insan gibi dolaşır, kahramanlık yapacağı vakit maske takarlar. Yani egosu insan, alter egosu kahramandır. Superman ise toplum içinde maske takar. Clark Kent iken gözlüklü, sakar, para kazanması gereken, annesini çok seven sıradan bir insan karakterindedir. Gözlüklerini yani maskesini çıkardığı zaman ise dünyanın en güçlü karakteridir. Durdurulamaz; süperdir. Yani Superman'in egosu kahraman, alter egosu insandır. Superman'in aslında bir alter egoya ihtiyacı yoktur. Ona alter ego biz izleyiciler için verilmiştir.⁶⁸ İnsan yanı sayesinde katharsise ulaşırız. Bohem ve dandy için de bu durumun benzeri geçerlidir. Clark Kent kimliğine dönüşmeyen Superman gibilerdir. Dandy ve bohem toplum içinde rol yapmaz, kimlikleriyle oradadır. Dandy kendini aristokrat olarak tanımlar; ama aristokrasi çökmüştür. Bohem ise yaşamım benliğim der. Bu artist tipolojilerine mensup karakterler sosyolojiye bağlıdırlar. Sosyoloji değişimiyle, yok olmaya mahkum kaldılar. Ancak onlar için egolarıyla yaşamışlardır desek hiç de yanlış bir tespit olmaz.

Bu benzetmedeki bir diğer aylak flaneur ise gözlüklerini çıkarmayan Clark Kent gibidir; hiçbir zaman gerçek kimliğini ortaya çıkarmaz. Flaneur'ün toplum içinde kim

⁶⁷ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 23

⁶⁸ *Kill Bill: Volume 2*. (2004). [film] Yönetmen Q. Tarantino. A Band Apart

olduğu belli değildir. Baudelaire dandy ve bohem'in toplumdaki silinmesinin nedenlerini açıklarken flaneur'ün yaşamını sürdürdüğünü şu cümlelerle açıklar:

“Dandy, modern topluma uymayan sınıfsızlığıyla olsun, arkaik aristokratlarıyla olsun sanatın özerklik sevdasını yaşatır. 19. yüzyılda sanat estetikleşir. Başka kurumlardan uzaklaşır. Ve uzaklaştıkça kendisi bir kurum kimliğine bürünür. Zamanla bu süreci temsil eden dandy'ye ihtiyacı kalmaz. Nitekim dandy zıt kardeşi bohemle birlikte 1871 Paris Komünü'nün hercümerci içinde tarihe karışır. Ama Baudelaire'de modernist estetiğin bir başka kahramanı daha vardır ki o hala direnmektedir. Flaneur.”⁶⁹

3.3.2. Flaneur

Empresyonizm, diğer adıyla izlenimcilik olan sanat akımının sosyoloji aktarımlarında resmettiği insan, akademik kurallar çerçevesinde çizildiğinden dolayı akademik tasarımdır; akademinin istediği şekildedir; insanın toplum içinde olduğu şekilde değil. Flaneur'ün yaptığı bir insan resmi ise tasvirdir. O insanı gözlemleyerek, yaşayarak resmeder. Baudelaire'in flaneur'ü tanımını şu cümlelerle başlar:

“Flaneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünüşlerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alır verir, kalabalıklarla mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Kahramanları aynı zamanda yoldaşları olur.”⁷⁰

Flaneur geliştirdiği alter egosuyla bir başkası görünümüne girer ve bu şekilde gözlem yapar. Bardaki insanları gözlemleyecekse eğer oraya uygun bir karakter seçer. Niyeti operadaki insanları gözlemlemek ise eğer onların arasına onlar gibi görünerek karışır. Kısaca kılıktan kılığa girerken hiçbir yarattığı karaktere tamamen bürünmez. Hep şekil değiştirir, bireyselliğini de bu şekilde pekiştirir. Charles Baudelaire şu şekilde anlatmaya devam ediyor flaneur'ü:

“Flaneur sürtme sanatının erbabıdır. Ama haber toplamak veya müşteri avlamak için sokaklara düşen bir gazeteci veya bir sürtük gibi değil. Flaneur'ün işi gücü aylıklıdır, avareliktir. Ona göre insanın aylıklıkla kazandığı, çalışmakla

⁶⁹ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 32

⁷⁰ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 33

kazanabileceğinden çok daha değerlidir. Breton'un dediği gibi, "İnsan çalışmak zorundaysa hayatta kalmak neye yarar?"⁷¹

Baudelaire şehrin kahramanı olarak hırsızlar ve düşkün kadınlar gibi kişileri görür. Bu tip insanların da bir kahramana ihtiyacı vardır. Baudelaire'e göre onların kahramanları da artistlerdir. Baudelaire'i artistler arasından en çok etkileyeni ise Constantine Guys idi. Guys bir flaneur'dür ve Baudelaire onun artist kimliğinden daha çok dünya ile ilgilenişinden etkilenmiştir. Baudelaire'e göre bu tip bir artist tüm dünyaya bağlıdır. Baudelaire, Constantine Guys için "merak onun dehasının kaynağıdır" der ve artist olarak gösterilmekten rahatsız olduğunu dile getirir.⁷² Guys'ın merakını yerküredeki her şeyi anlamak ve hayatının içinde kullanmak üzere olduğunu düşünür. Baudelaire ressam-artist ile flaneur-artist arasındaki farkı şu şekilde anlatır:

"Sanatçı manevi ve siyasi dünyada çok az yaşar ya da hiç yaşamaz. Breda semtinde oturuyorsa, Faubourg Saint-Germain'de olup bitenden haberi yoktur. Burada adlarını saymaya gerek olmayan iki veya üç istisna dışında, şunu kabul etmek gerekir ki sanatçıların çoğu hünerli kaba saba insanlar, katıksız sanatkarlar, köyün zekileri, dar kafalılardır. Dünya insanı, evrenin manevi yurttaşı, onların zorunlu olarak çok dar bir çevreye sıkışıp kalan sohbetinden hemen sıkılır, bunu katlanılmaz bulur."⁷³

Flaneur hep arka plandadır. Eserlerinde halktan ve halkın alt tabakasından kişileri kahramanlaştırarak konu olarak alır. İzleyiciye modern hayatı tanıtır. Baudelaire, yer altı dünyasını konu olarak alan artistleri şu şekilde tanımlar:

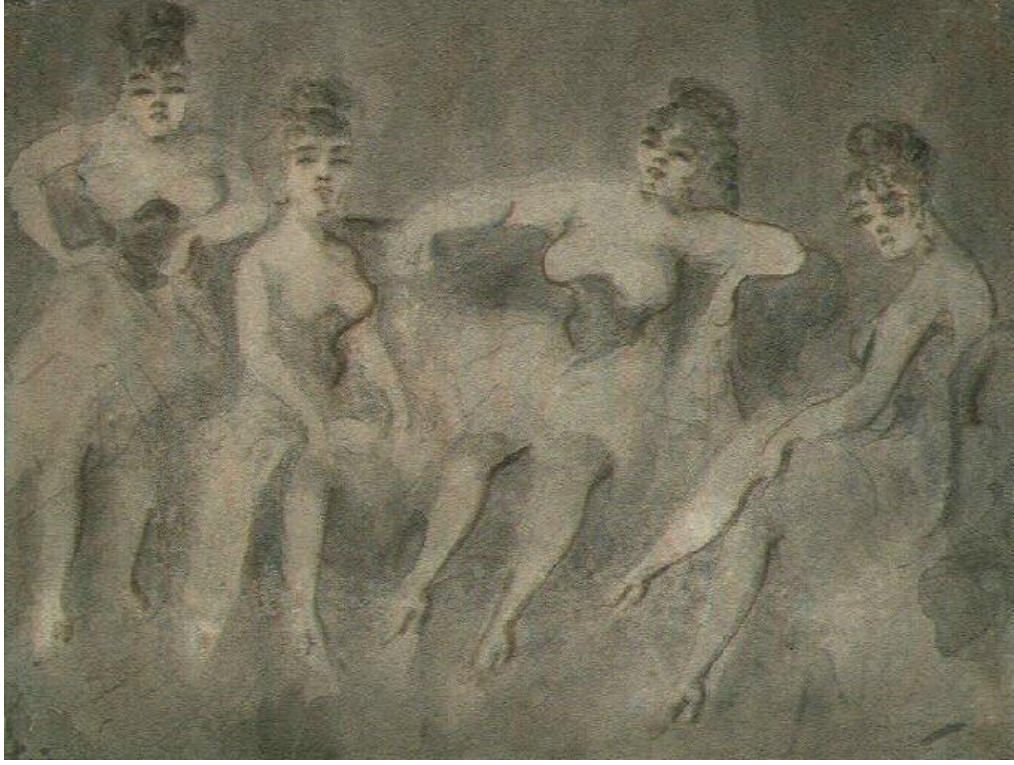
"Modern konuları ele alan sanatçıların çoğunun kamusal ve resmi konularla, zaferlerimizle ve siyasal kahramanlığımızla yetindiklerini görüyorum... Oysa başka türlü bir kahramanlık içeren özel konular da vardır... devasa kentin yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar, caniler, fahişeler... Paris hayatı şiirle ve harikalarla dolup taşmaktadır... ama biz görmüyoruz. Kahramanların da kahramanına gelince, o modern zamanların sanatçısından başkası değildir."⁷⁴

⁷¹ A.g.e., s. 34

⁷² Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 31

⁷³ A.g.e., 97

⁷⁴ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 97



Resim 3.11 Constantine Guys, *Kanepede Dört Kadın*, mürekkep ve suluboya, özel koleksiyon

<https://www.wikiart.org/en/constantin-guys/four-women-on-a-sofa>

Resim 3.11’de dört hayat kadını rahat bir şekilde çalıştıkları genelevde otururken Guys tarafından gözlemlenmiştir. Akademik kurallarca resmedilen hayat kadınlarının aksine bu tip insanların da hayata bağlı, güçlü bireyler olabileceğine flaneur sayesinde tanık oluyoruz.⁷⁵

⁷⁵ Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 32



Resim 3.12 Constantine Guys, *İki Kuş Tüyü ve İki asker*, renkli mürekkep ve suluboya

<https://www.wikiart.org/en/constantin-guys/deux-grisettes-et-deux-soldats>

Resim 3.12, Guys'ın hayat kadınları iyi analiz ettiğinin kanıtıdır bir. Özgüvenleri yerinde olup, dik duruşlarıyla beraber polisin karşısına geçmiş iki kahraman. Polisler bu hayat kadınlarıyla göz teması kurmaz. Bunun neden onları küçük görmeleri değil, bu kahramanlara karşı nasıl bir tutum içerisinde olmaları gerektiğini bilememelerindedir. Sonuçta, flaneur hayat kadınıni şehir kahramanı olarak yansıtmak kadar salt gerçekliği gözler önüne sergilemekte kaçınılmazsa, polisi de kahraman olarak değil, kötü adam olarak göstermesi de salt gerçeklik ile ilgilidir.⁷⁶ Charles Baudelaire'den modern hayatı ve kahramanlarını nasıl gördüğüyle ilgili yazdığı bir şiir şu şekildedir:

“Gönlüm rahat çıktım dağın tepesine,
Hastane, hapisane, kerhane, araf, cehennem,
Kent görünüyor tüm genişliğince...
Seviyorum seni rezil başkent! Orospular
Ve haydutlar, sunduğunuz hazlar sonsuz,

⁷⁶ Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 33

Yazık ki anlamaz bayağı inançsızlar.”⁷⁷



Resim 3.13 Constantine Guys, *Opera Locasi*, renkli mürekkep ve suluboya, özel koleksiyon

(http://www.artcyclopedia.com/artists/guys_constantin.html)

Resim 3.13’de Guys’ın empresyonist dönemdeki hanımlar kategorisini farklı bir açıdan yansıtmaya tanık oluyoruz. Akademik kurallar ile Renoir bize operadaki kadını gösterirken, operayı elit bir alan olarak kullanıp, opera izleyicisini de elit bir erkek olarak akıllı ve güçlü bir konumda resmetmiştir. Eserindeki kadını ise operaya ilgisiz, eseri ve eserdeki erkeği daha da güçlü gösterebilmek için resmetmiştir. Guys’ın eserindeki kadınların ilgisi operada veya değil anlamak dahi mümkün değildir. Guys akademik kuralları kullanmaz, dolayısıyla salt gerçekliği aktarmayı amaçlar. Flauner’e göre hor görülmesi gereken bir gerçeklik var ise bu da kadının operaya sosyalleşmek, koca bulmak için gelmesi değil, erkeğin entelektüelliğinden dolayı sırf ilgisinin opera olduğundan dolayı elinde dürbün olmasıdır.⁷⁸

⁷⁷ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktay, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 14

⁷⁸ Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 33, 34

Romantizmin doğurduğu kahramanlarından flaneur akademiye uymaz, kural tanımaz. Bohem ve dandy de böyleydi ancak üretimlerinden çok kendileri ön plandaydı ve sosyoloji değişince o tipolojiler yok oldu. Akademiden kurtuluşa şehrin yer altı dünyasının rolünü Baudelaire şu cümlelerle açıklar:

“Sanat dünyasını, dört yüz yıldır mahkum olduğu akademide belirtilen tanrısal sahnelerin ezici zanaatından özgürleştiren, işte bu modern kentin ışıl ışıl çirkinliklerinde sanatçının keşfettiği güzelliştir. Modern destanı tanrı ve tanrı adına hükmedenlerin katından, metropolün yer altına, bu alemin kahramanlarına iner. Sanat ve edebiyat, ilk bu kahramanların çerçevesinde evrensel çehresini fark eder.”⁷⁹

3.4. Empresyonizm ile Kadının Toplumdaki Yerine Bakış

“Kadın izlenen, erkek ise izleyendir” bir akademik kural olarak empresyonizmde de vardır. Bu dönemde sınırları olan Apolloncu üslupla yapılan çalışmaların gerçekleştiği iki çeşit mekan kategorisi vardır. Baudelaire’in kategorilerinden faydalanarak Griselda Pollock bir tasarı yapmıştır. Hanımlar:⁸⁰ Tiyatrolar, parklar. Düşkün kadınlar:⁸¹ Tiyatro kulisleri, kafeler, genelevler, sarhoşluğun olduğu yerler. Kadın sanatçılar ise sadece hanımlar kategorisinde üretim gerçekleştirebiliyorlardı.

Düşkün kadınlar ve hanımlar kategorilerinin kuralları şu şekildedir. 1. kural, kadınların resimlerde oluş sebebi, burjuva erkeğini yüce bir konumda göstermek içindir. 2. kural modellerin ifadeleri hakkındadır. Barmaid, metres, fahişe, dansçı, kulisteki aktris gibi kadınlar burjuva erkeği ile beraber resmedilirken, aşağılık bir ifadeyle resmedilir. Korkmuş veya çaresiz bir bakışa sahip düşkün kadın burjuva erkeğini daha da güçlü gözükmesini sağlar. 3. kural sosyolojik kaygıdır. Eser, muntazam bir biçimde aktarılması gereken alanı izleyiciye sunmalıdır. Artistin dönemin modasını takip etmesi bu kural için önemlidir. 4. kural ise yer ve mekanın içindekilerin belirlenmesi ile ilgilidir. Opera/tyatroda hanımefendiler, kulis ve localarda ise düşkün kadınlar vardır. Kafe, bar, genelev gibi yerler de düşkün kadınlar kategorisindedir. Park resimlerinde kullanılan hanımlar ise doğayı çekici hale getirmek için eserin merkezindedir.⁸²

⁷⁹ Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 11

⁸⁰ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 223

⁸¹ A.g.e., s. 223

⁸² Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 22

3.4.1. Erkek Empresyonistler

Hanımlar kategorisi için Renoir, Monet ve Manet ön plandadır. Kendi dönemlerinin kadın kimliği üzerine eserlerini akademinin kurallarıyla yaparlar. Bu kategorideki kadınlar örnek model olarak resmedilir. Örnek model, annedir. Ama bu anne olduğu gibi değil, olması istendiği gibi resmedilir. Romantizmin babası olarak gösterilen Jean-Jacques Rousseau'nun empresyonizmden yüz sene önce var olmasını istediği kadın algısını *Aşkın En Güzel Tarihi*'nde şu sözlerle açıklanmıştır:

“Rousseau için, evliliğin gerekleri diye bir şey yoktur: Bir kadın, kocasının arzusuna uymak zorunda değildir; inanılmaz ölçüde modern bir düşüncedir bu ve yazarın çağdaşı olan kadınları zevkten kendinden geçirmiştir. Daha da ötesi: Her tür aşk ilişkisinin temeli, iki tarafın rızasıdır. Sonuç açık: Rıza varsa, vazgeçme de olabilir. Boşanma meşrulaşır böylece.”⁸³

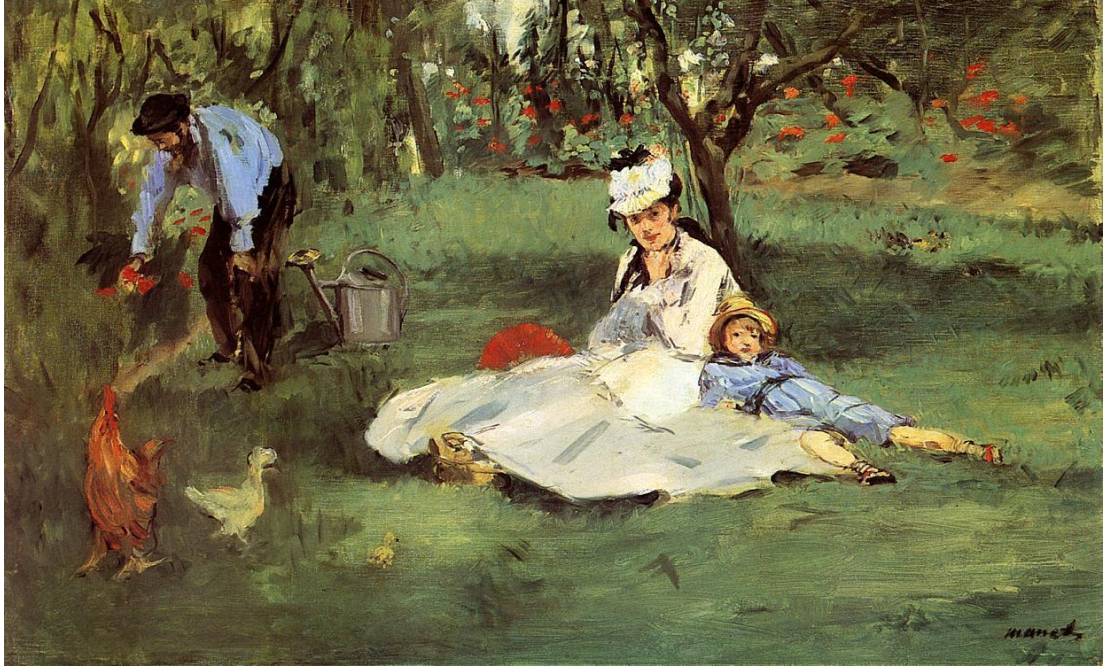


Resim 3.14 Pierre-Auguste Renoir, *Madam Monet ve Oğlu*, 1874, tuval üzerine yağlı boya,

50 x 68 cm, Ailsa Mellon Bruce Collection

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52204.html>

⁸³ Simonnet, D., (2013). *Aşkın En Güzel Tarihi* (S. Özen, Çev.). 6. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 79



Resim 3.15 Édouard Manet, *Monet Ailesi Argenteuil'deki Bahçelerinde*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 61 x 99.7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD

<https://www.pivada.com/edouard-manet-monet-ailesi-argenteuildeki-bahcelerinde-1874>

Monet, Argenteuil'de arkadaşları Renoir ve Manet ile fikir alışverişi yapardı. Monet'in eşi ve oğlunun Argenteuil'deki evlerinin bahçesinde resmedilmiş resimleri, Manet ve Renoir yapmıştır. İki eserin ortak yanı, şehirden uzak kırsal bir alanda aile ile yaşamının hayalini izleyiciye aktarmaktır. Bu amacı resmetmeleri için temas halinde olan anne ve çocuk, horozun orada olmasının normalliği ve babanın şehirde çalışacağı yıpratıcı bir iş yerine kendi eviyle ilgilenmesi ideal bir yaşamı gösterir. Kadının bu eserdeki en önemli görevi ise kırsal alandaki ideal yaşamı sembolize etmek içindir. Kirlenmemiş beyaz kıyafet hem resme ferahlık katar, hem de masumiyeti simgeler.⁸⁴

⁸⁴ Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi,, s. 23



Resim 3.16 Pierre-Auguste Renoir, *Loca*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 80 cm × 63.5 cm, Courtauld Galerisi, Londra

https://en.wikipedia.org/wiki/La_Loge#/media/File:Pierre-Auguste_Renoir_023.jpg

Renoir, hanımlar kategorisindeki hanımefendi ve beyefendilerle dolup taşan Paris tiyatrolarındaki izleyicileri akademik kurallarla sunmaya çalışmıştır. *Loca* eserindeki erkek izleyici tüm dikkatiyle hiçbir anı kaçırmamak için dürbünüyle oradadır. Kadın ise bu resmi izleyecek olan izleyicinin eseri daha çok beğenmesi için oradadır. Bu yüzden operayla bir ilişkisi yoktur; resmin izleyicisine poz verir. Akademik kurallarla resmedilmiş bu kadının tiyatroda bulunma amacı tiyatro izleyicisi olmak değil, endamını sunmak içindir. *Loca* isimli bu eser, “kadın izlenen-erkek izleyen” kalıbı için ideal bir örnektir. Griselda Pollock bu eseri şu şekilde yorumlar:

“Renoir, bu eserde sahneyi oluşturan görüntü ile kadının sunduğu görüntüyü, açıkça belirtmese de erkek olduğu varsayılan izleyici için bir araya getirir.”⁸⁵

⁸⁵ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 225

2. kategoriye ait olan düşkün kadınların resmedildiği mekanlar kulisler, kafeler, barlar gibi yerlerdir. Akademik kurallara göre dansçı kuliste, fahişe genelevde, metresler ise kafelerde, üzgün bir ifadeyle sunuluyordu. Kadın sanatçıların 2. kategoride resim yapmasına imkanı yoktu. Bu kategoride resim yapıyor olması, kendisinin de düşkün kadın olarak damgalanmasına sebep olacağından dolayı bu alanlara giremezlerdi. Griselda Pollock kadınların bu durumu hakkında şu sözleri söylemektedir:

“Maskeli balo ya da müzikhol gibi yerlere gitmek burjuva kadının prestiji ve dolayısıyla kadınlığı için ciddi bir tehdit oluşturuyordu. Bir hanımefendinin saygınlığı yalnızca bakışla kurulan temasla bile lekelenabiliyordu; çünkü görmek ve bilmek arasında sıkı bir bağ vardı. Burjuva erkeklerle başka bir sınıfın kadınlarının bir araya geldikleri bu öteki dünya, burjuva kadınlar için yasak bölgeydi.”⁸⁶



Resim 3.17 Édouard Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar*, 1881, kağıt üzerine pastel boya, özel koleksiyon

<http://www.artandarchitecture.org.uk/fourpaintings/manet/popup.html?image=large/m44.jpg&title=Study&20for&20A&20Bar&20at&20the&20Folies-Bergere>

⁸⁶ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 230



Resim 3.18 Édouard Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar*, 1882, tuval üzerine yağlı boya, 96 × 130 cm, Courtauld Galerisi, Londra

https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de_Bir_Bar#/media/Dosya:Edouard_Manet_004.jpg

Yukarıdaki eserler, Manet'nin ölmeden önce yaptığı son resimler arasındadır. İlk yaptığı pastel boya, 1882 yılında resmettiği *Folies-Bergère'de Bir Bar*'ın eskizidir. Burada barmaidin müşterisiyle diyalogunu resmetmiştir. Barmaid, düşkün kadın kategorisindedir. Özellikle 19. yüzyılda barlardaki hedef kitle burjuva erkeğidir. İlk örnekte teslimiyet göze çarpar. Barmaid bir kadının, burjuva erkeği tarafından her türlü bakışının esiri oluşu, cinsel nesne gibi görülmesi ve iki cinsiyet için de bu bakışın doğal karşılanması o dönem için oldukça normaldir.

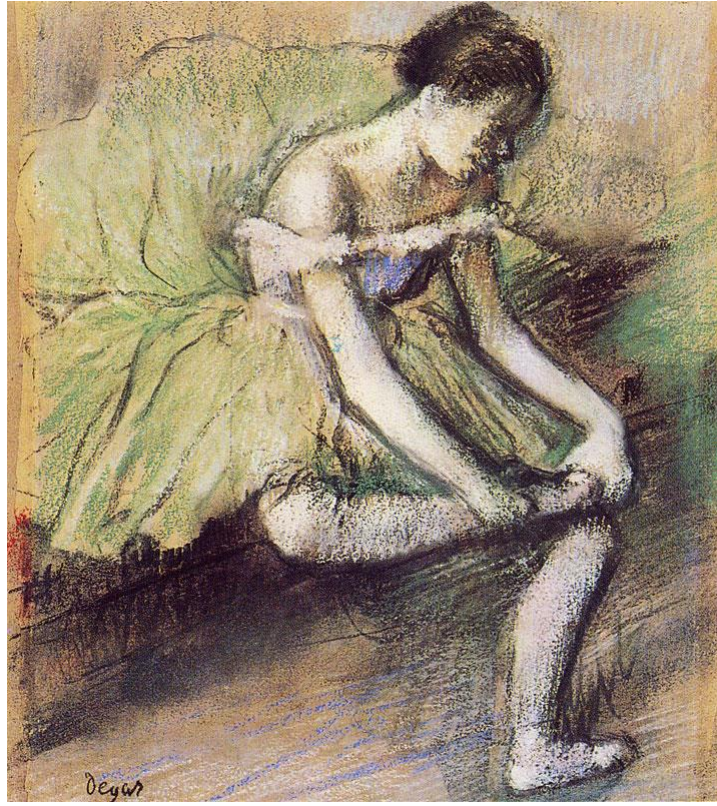
İkinci örnekte ise resim için nesnelleştirilmiş barmaid kadın figürünün benzeri durumdan oluşan çaresizliğini gözlemliyoruz. Bu eserin izleyiciye bıraktığı his ise düşkün kadınların durumudur. Fakat bu barmaid erkekle yüzleşir. Bu yüzleşme barmaid daha net görmemizi de sağlar.

Düşkün kadınlar üzerine 1870'lerden sonra en çok çalışanlardan biri Degas idi. Degas'nın bilinen 1500'e yakın eseri vardır. Paris'in yeraltı hayatında en çok dansçılar üzerine yoğunlaşmıştır.



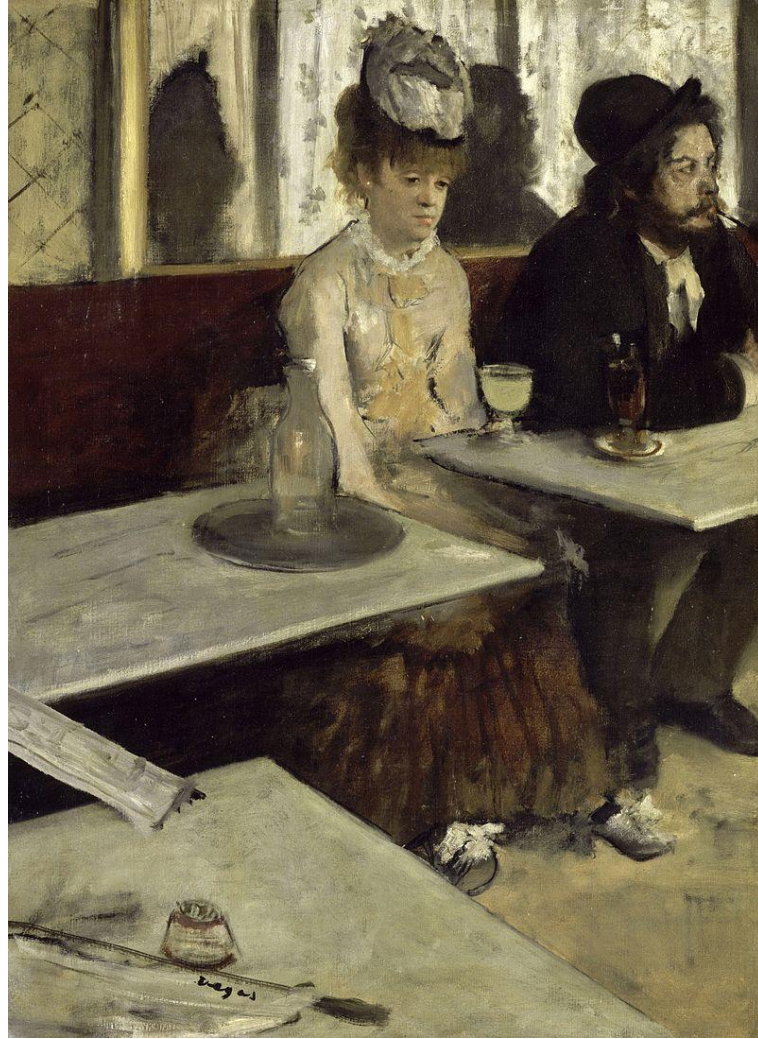
Resim 3.19 Edgar Degas, *İki Balerin*, 1879, kağıt üzerine pastel boya, Museum, Shelburne, VT, US

<https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/two-ballet-dancers>



Resim 3.20 Edgar Degas, *Yeşil Elbise*, 1897-1901, kağıt üzerine pastel boya, 45 x 37 cm, Glasgow Museums

Resim 3.19 ve 3.20 arasından on iki yıl geçmesine rağmen Degas'ın dansçı kadınlara bakışı ve resmedişi değişmemiştir. İki resimde de balerinlerin çok çalışmaktan dolayı nasıl da yıpranıp, yorulduğunu bize yansıtır. Onun balerinleri aktarımı yorgun ve bitkindir. Bu yıllarda dansçı bir işçiydi ve burjuvazinin kölesiydi. Manet'nin barmaid kadını resmedişiyle, Degas'ın dansçı kadını benzeşir. Dansçı bir kadın resmedilirken yıpranmış, umutsuz, mutsuz ve yorgun olmalıdır.



Resim 3.21 Edgar Degas, *Absent İçenler*, 1876, tuval üzerine yağlı boya, 92 cm × 68 cm, Orsay Müzesi, Paris

https://tr.wikipedia.org/wiki/Absent_%C4%B0%C3%A7enler#/media/Dosya:Edgar_Degas_-_In_a_Caf%C3%A9_-_Google_Art_Project_2.jpg

Kafelerde resmedilen kadınlar metrestir. Metreslerin diğer düşkün kadınlardan farkı umutları vardır çünkü beraber oldukları adamlar evli dahi olsa onların sevgilisidirler. Bu onlara kişisel bir ilişki sağlar ve en büyük umutları aşk yaşadıkları adamın bir gün karısından ayrılacağı üzerinedir. Eserin adı izleyiciyi yönlendirir. Absinthe'in iki özelliği vardır. Halüsinasyon etkisi ve 19. yüzyılda artistlerin çok tüketiyor olması. Bu eserdeki absinthe vurgusu, metresin içinde bulunduğu aşk üçgenine gönderme niteliği taşır. Bu gösterge absinthe'in dehalüsilasyon etkisi ile ilgilidir. Koca karısını hiç terk etmeyecek ve metres sevgilisinin karısı olamayacaktır. Bir diğer gösterge ise erkek masanın merkezinde, kadın ise masadan neredeyse kalkacak biçimde konumlandırılmalarında vardır. Kadının suratındaki ifadeden hiçbir zaman istediğini elde edemeyeceğini anlarız. Masa kadının dünyasını, Absinthe hayalini, kadının ifadesi ise metreslerin hayallerine hiçbir zaman kavuşamayacağını simgeler. Nietzsche'nin, "Ümit kötülüklerin en kötüsüdür çünkü işkenceyi uzatır" aforizması, bu eseri tanımlamak için ise yeterlidir.⁸⁷

Sonuç olarak, dönem itibariyle empresyonistler akademik kuralların dışına çıkmazlar. Bu kurallar yüzünden kadın kimliğini ele alırken bize toplumun gerçeklerini değil, dönemin toplum düzenleyicilerinin istedikleri gerçeklikleri resmetmişlerdir. Flaneur ise toplumu izleyerek bize gördüklerini aktarmıştır.

3.4.2. Kadın Empresyonistler

"Erkek-izler, kadın-izlenir" kalıbını yıkmak adına Mary Cassat kadını izleyen yapar. Akademik kurallarla sunulan hanımefendi gerçeğinin doğru olmadığını gösterir izleyiciye. Akademik kurallarla resmedilen hanımefendi yaşamı planlı programlı robotik bir yaşamdır. Mary Casatt'ın resmettiği kadınlar dönemim birer bir modasını yansıtan hanımefendilerdir. Casatt'ın kadını operayı takip eder, erkeği daha güçlü göstermek için eserde bulunmaz. Onun kadını düşünen, yaratan, var olan bir insandır.

⁸⁷ Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 29, 30



Resim 3.22 Mary Cassatt, *Alanın İçinde*, 1879, tuval üzerine yağlı boya, 43,7 x 62,2 cm, özel koleksiyon

<https://www.christies.com/features/10-greatest-Impressionist-paintings-sold-at-Christies-10435-3.aspx>

Resim 3.22'deki kadınlar ilgiyle operayı takip etmektedir. Eserde burjuva erkeği yoktur. Kadının zeki ve entellektüel bir birey olduğuna Cassatt'la şahit oluyoruz. İçinde buldukları dönemin akademik kurallarına aykırı bir eserdir. Burada kadın öğrenen, anlayan ve düşünen bir insandır.



Resim 3.23 Mary Cassatt, *Operada*, 1876, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 64,8 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston

Mary Cassatt, Renoir'ın *Loca* eserine ilk bakışta benzer, fakat akademik kuralları yıkan *Operada* isimli eseri *Loca*'dan sekiz sonra yapmıştı. Bu eserde kadın izlenen değil, izleyendir. Bu eser için Griselda Pollock şu sözleri dile getirir:

“Halk içine çıkan kadınların tehlikeli bakışlara maruz kalmaları sorunu. Tablonun dışındaki izleyiciyi tablonun içinde gösteren zekice oyun, sosyal mekanlarda erkeklerin kadınları gözetleyerek denetlemeleri olgusunun ciddiyetine gölge düşürmemeli; tablonun dışındaki izleyicinin, tablodaki erkeğe göre konumlandırılması, izleyicinin de bu oyuna katıldığını gösterir. Gözlerinin opera dürbünü arkasında kalmış olmasının işaret ettiği gibi, kadının böylesine etkin bir izleyici olarak resmedilmiş olması, nesneleştirilmesini engeller ve kadın kendi bakışının öznesi olur.”⁸⁸



Resim 3.24 Mary Cassatt, *Loca*, 1882, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 64 cm, National Gallery of Art, Washington (Chester Dale Koleksiyonu)

<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/03/22/the-loge-loca-1882-ressam-mary-cassatt/>

⁸⁸ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 229

Resim 3.24 opera öncesi veya sonrasında resmedilmiştir. Bu an tam da iki kadının erkek bakışlarına maruz kalacağı andır. *Griselda* Pollock bu iki kadının içinde buldukları durumu şu sözlerle açıklar:

“Cassatt’ın tablosundaki iki genç kadının gergin ve mesafeli duruşları, eserin taslaklarının da ortaya koyduğu gibi kesinlikle bilinçli olarak tasarlanmış. Bu kadınların dik duruşları, birinin sarılmamış bir bukete dikkatli kavrayışı, diğersinin büyük bir yelpazenin arkasına sığınması, baskılanmış heyecanın, giyinip süslenmiş olarak bu kamusal mekanda aşırı sınırlanmış ve teşhire maruz bırakılmış olmanın verdiği rahatsızlığı anlatıyor.”⁸⁹

Mary Cassatt gibi Berthe Morisot da empresyonist dönemin feministleri arasındadır. Akademik kuralları hiçe sayar Berthe Morisot. Onun resmettiği kadınlar sadece alanı veya doğayı güzelleme için orada bulunmazlar. Onun kadınları kitap okur. *Griselda* Pollock o dönemdeki kadın-erkek algısına şu yorumu yapar:

“Bir erkeğin görevi nedir? İyi bir yurttaş olmak. Peki ya kadınıninki? İyi bir eş ve iyi bir anne olmak. Erkek bir şekilde dış dünyaya çağrılır, kadınsa iç dünya için alıkonur.”⁹⁰



Resim 3.25 Berthe Morisot, *Okuyan Kadın*, 1873, tuval üzerine yağlı boya, 46 × 71.8 cm, The Cleveland Museum of Art

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687706>

⁸⁹ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 225

⁹⁰ A.g.e., s. 213

Empresyonizmde bir kadın beyaz elbisesiyle doğada resmediliyorsa, bu o kadının doğayı güzellemesi içindir. Berthe Morisot ise kadına mana yükler. Şehirden uzak kırsal bir alanda yaşayan bir kadın sadece ailesi için oradadır algısını yıkar Berthe Morisot. Eserindeki kadın kendisine de vakit ayırır. Bu eserde kadının kendine ayırdığı vakti, kitap okuyarak bir kişisel gelişim içerisinde olarak izleyiciye sunulmuştur.



Resim 3.26 Berthe Morisot, *Okuyan İki Kadın*, 1869-1870, tuval üzerine yağlı boya, 101 x 81,8 cm, National Gallery of Art, Washington (Chester Dale Koleksiyonu)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Mother_and_Sister_of_the_Artist_by_Berthe_Morisot_\(4990403896\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Mother_and_Sister_of_the_Artist_by_Berthe_Morisot_(4990403896).jpg)

Anne olan bir kadın ve kız kardeşi hakkında bir eserdir, *Okuyan İki Kadın*. Berthe Morisot bu eseri ile tekrar akademik kuralları çiğnemiştir. Kadınların sadece anne olması gerektiği algısına, kendini kitap okuyarak geliştiren iki kadınla meydan okumuştur Berthe Morisot.

Sonuç olarak, Mary Cassatt ve Berthe Morisot empresyonist olmalarına karşın, akademi kurallarını çiğnediler. Toplumun salt gerçeklerini sunmaya özen gösteren bir flaneur gibi kadının toplum içindeki halini gözlemledikleri gibi resmettiler.

3.5. Özgürlük Meselesi

Romantizmin başlattığı özgürlük meselesi, artist kimliğinde birincil olan özgünlükle beraber hareket ediyordu. 19. yüzyılın son seneleri özgünlükle beraber özgürlük de mesele olmaya başlamıştır. Hiçbir yeniliğin hesapta olmadığı Norveç'te 1863 yılında Edvard Munch dünyaya gelmiştir. Yönetmen Peter Watkins'ın 1974 yılında oldukça detaylı bir biçimde yazıp yönettiği *Edvard Munch* belgeselinde Much'un kendini nasıl özgürleştirme çabasında olduğu işlenmiştir.

Munch resim yapmaya 16 yaşında başlamıştır. 1880'lerde Norveç'te ne bir tiyatro salonu ne de opera vardır. Oldukça fazla muhafazakar bir ülke olup resim sanatında ise sadece portre ve doğa resimleri yapılmaktadır. Munch daha 5 yaşındayken önce annesini, ardından abisini kaybeder; kız kardeşi de hastalanır. Babası doktordur. Mutluyken çocuklarıyla oyunlar oynar, sinirliyi ise çok şiddet gösterirdi. Munch'a ve kardeşlerine teyzesi bakmıştır. 1875 yılında bir kardeşi daha hastalıktan ölür.

Munch, Hans Jaeger'in sözcüleri olduğu 'burjuva ve beton hayatı yıkıp, sevgi ve duygularla yeni bir düzen isteyen' bir ekibe katılır. Bu anarşistlerin çoğunluğu kadındır. Ahlak cetvelini de yıkmak istemektedirler. Munch babasıyla bir tartışmasını Jaeger'a anlatır. Jaeger'in cevabı ise, 'silah al ve vur' olur. Edvard Munch kendi sözleriyle yaşadığı aile içi kayıpları ve hastalıkları şu sözlerle dile getirir:

“Hastalık, delilik ve ölüm beşiğine göz kulak olan, hayatım boyunca benimle olan kara meleklerimdi.”⁹¹

1880'de Munch 17 yaşındayken Norveç bohemleri ahlaki zirvelerini yaşamışlardır. Bu esnada ondan 9 yaş büyük olan Jaeger ona cinsel ilişki öğretisi vermektedir. Bir insanı tanımadaki en önemli sürecin, zevkin kaynağı olması gereken nezaketi ve samimiyeti Munch'a anlatır. 'Cinsellik insanı yükseltir, ya da daha da yalnızlaştırır' diye vurgular.

Kristiana Bohemleri'nin 'kendi hayatını yaşa' sözlerini oldukça benimser Munch. Bu yüzden resimde ilgisi toplum hiç olmamıştır. Onun yerine ışık ve gölgelerle ilgilenmiştir.

⁹¹ *Edvard Munch* (1974). [belgesel] Yönetmen P. Watkins



Resim 3.27 Edvard Munch, *Siyahlar İçinde Inger*, 1884, tuval üzerine yağlı boya, 97 x 67 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, The Fine Art Collections

<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01862>

Resim 3.27 Munch'un yaptığı ilk yağlı boyadır. Eserdeki model Munch'un kız kardeşidir. Oslo'nun o dönemdeki adı olan Kristiana'daki muhafazakar Norveç basını bu eser için, "Korkunç derecede çirkin bir siyahlar içinde kadın" yorumunu yapmıştır. Munch 15 yıl boyunca bu tipte yıkıcı eleştirilere maruz kalmıştır.

Munch bir sene sonra yani 1885 yılında Paris'e gider. Norveç'teki sanatın aksine Paris bambaşkadır ve Munch ilk defa modern sanatla 22 yaşında bu şekilde tanışır. Bu sırada evli bir kadınla ilişki de yaşamaktadır. Kadına aşık olur ve kocasından ayrılmadığı için kalbi çok kırılır. Bunun intikamını almayı amaç edinir. Hayatının ve sanatının temelleri olacak insan ilişkileri, yalnızlık ve kıskançlığın kıskançlık kısmı bu kadınla başlamıştır diyebiliriz.

“Munch 1885’den sonraki resimlerinde bir ilke imza atar ve sanatta soyutlamayı başlatan kişi veya kişilerden biri olur.”⁹²



Resim 3.28 Edvard Munch, *Hasta Çocuk*, 1885-1886, tuval üzerine yağlı boya, 120 × 118.5 cm, Nasjionalgalleriet, Oslo

https://en.wikipedia.org/wiki/Sick_child

Munch’un ablası Sophie ise henüz 15 yaşındayken 1877 yılında tüberkülozdan ölür. Munch bunu hiç unutmaz ve 1877 yılında Sophie’nin hasta yatağında resmini yapar. Önce realist çalışır. Pencere, perde, vazo, bardak, şişe gibi nesnelere odaklanır. Daha sonra bir karar alır. Bu resimlerini soyutlamaya başlamasının ilk anıdır. Munch resimdeki perde, pencere, vazo gibi nesnelere kazıyarak siler. İşte bu sanattaki ilk soyutlama hareketlerindendir. İzleyicinin sadece kız kardeşine odaklanmasını istediği için resimdeki objeleri kazıdığını açıklar

⁹² Edvard Munch (1974). [belgesel] Yönetmen P. Watkins

Sanat dünyası fovizme kadar dış gerçeklikle ilgilenmiştir. Cezanne, Van Gogh, Gauguin gibi dışavurumcu artistler dahi ne kadar marjinalleşseler, ne kadar formlarla, renklerle oynasalar da dış gerçekliği resmetmişlerdir. Munch ise iç gerçekliği mesele haline getirmiş bir dışavurumcudur. Ondan nesnelere ve doğayı resimlerinde kullanmaz. Bu yüzden “Munch, tarihteki ilk duygunun dışavurumcusudur.”⁹³ sözü doğrudur.

Munch ne hissediyorsa onu öyle resmeder. O yüzden kendini tekrarlarsa dahi bu onun ruh haliyle ilgilidir. Bazı resimlerinde rengarenk, bazı resimlerinde ise kapkaranlık olabilir. Bu resmini yaptığı kişiyle de alakalı olabilir, kendiyile ilgili de olabilir. O bir dışavurumcudur. 1889 yılına geldiğinde Munch sanat eğitimi almak için Paris’e gider.

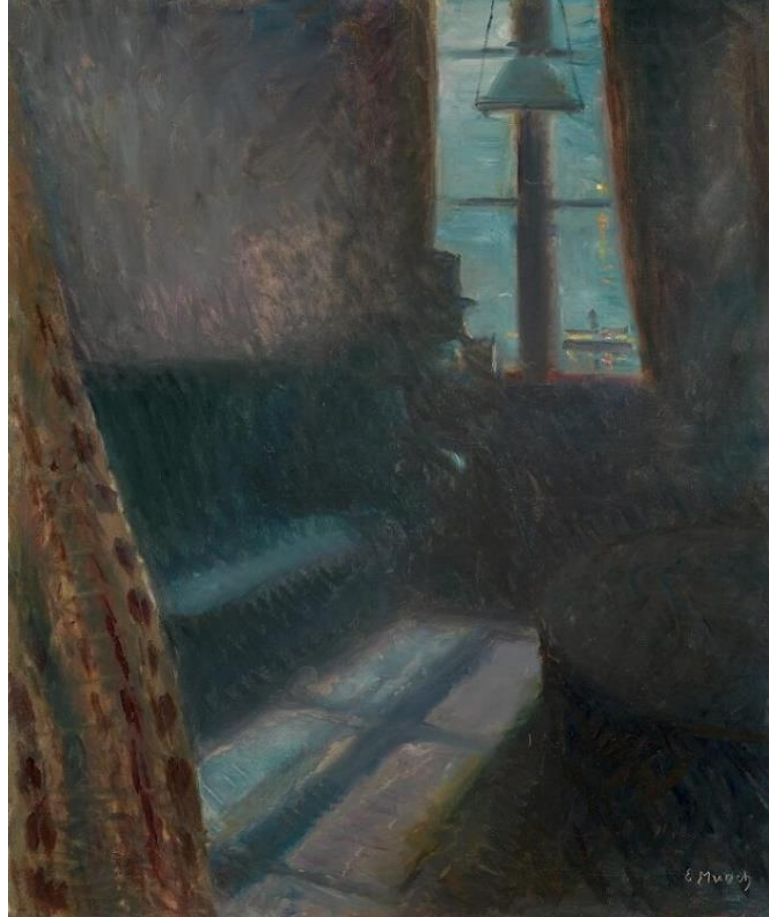


Resim 3.29 Edvard Munch, *Hans Jaeger*, 1899, tuval üzerine yağlı boya, 109x84 cm, National Museum of Art, Architecture and Design

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EdvardMunchHansJ%C3%A6ger1889.jpg>

⁹³ *Edvard Munch* (1974). [belgesel] Yönetmen P. Watkins

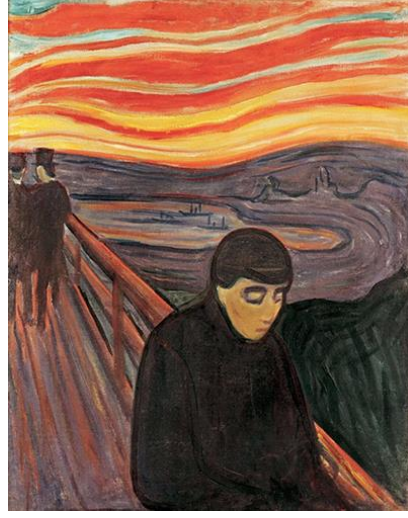
Resim 3.29 çok sevdiği dostu, öğretmeni, yoldaşı Hans Jaeger'ın portresidir. Işığı bol, mavi tonlarının ağır bastığı bir resimdir. İçki bardağı, masayı, kanepeyi, şapkayı, eli, sakalı kısaca her şeyi çok kolay tanımlarız. Munch bu resmi Jaeger için yapmıştır.



Resim 3.30 Edvard Munch, *St. Cloud'da Gece*, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 64.5 x 54 cm, National Gallery of Norway

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Night_in_Saint-Cloud_\(1890\),_NG.M.01111.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Night_in_Saint-Cloud_(1890),_NG.M.01111.jpg)

Hans Jaeger portresinden bir sene sonra ise babasını resmetmiştir Munch. *Hasta Çocuk* ölen ablası için sevgi dolu bir anma resmidir. *St. Cloud'da Gece* ise nefret dolu bir şekilde babasını anma resmidir. Babası 1889 yılında ölmüştür. Bu karanlık resimde babası sokağı izlemektedir. Evle ilişkisi yoktur. Resmi yapan Munch'un gözleminde babasıyla aralarındaki iletişimsizliği resmeder. Babasını karanlıkta bırakır ve izleyiciyle tanıştırmaz. Bu eserde babasının ne izleyiciyle, ne de Munch'la bir ilişkisi vardır. Karanlığın içindeki bir gölgedir; unutulup, hatırlanmak istemeyen.



Resim 3.31 Edvard Munch, *Çaresizlik*, 1893-1894, mukavva üzerine karışık teknik, özel koleksiyon

<http://www.edvard-munch.org/despair/>

Munch bütün ruh hali dalgalanmalarını *Çaresizlik* ismi altında izleyiciye sunuyor. Bu eser, sergilendiği Berlin’de skandal yaratıyor, onun için çöplük deniyor. Ama daha sonra muhafazakar olanlar Alman’lar kendi iç meselelerinden sarsılır ve Munch bu dönemde meşhur olur ve 1893 yılında dünyadaki neredeyse herkesin bildiği o meşhur resmi mukavva üzerine pastelle yapar.



Resim 3.32 Edvard Munch, *Çığlık*, 1893, mukavva üzerine karışık teknik, National Gallery and Munch Museum, Oslo, Norveç

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream

Munch *Çaresiz* resmindeki halinden bir yaratığa Resim 3.32’de dönüşür. Sesini duyurmak ister ama lafları dinlenecek bir forma sahip değildir. Tüm melankolisi, deliliği, endişeleriyle iç dünyasına hapsolmuştur. Kendi günlüğüne ise şu notu düşmüştür “Hasta, hasta ve yalnız.”

Birçok resme daha imza atar Munch. Kimi resmi empresyonist izler taşır, kimi ekspresyonist. Grafik alanına kaydığında çalışmalarını üçe katlar. 1908’de kendini Kopenhag psikiyatrist kliniğine kapatır ve bu sırada Norveç Kraliyet ailesi tarafından şövalye ilan edilir. Ömrü boyunca da resim yapar.

Munch’u postempresyonistlerden ayıran özellikleri obje ve doğayı öne çıkarmaması, somutu önemsememesi ve dış dünyayla ilişkisini kesmesidir. Munch ekspresyonisttir. Aklına eseni, ruhuna iyi geleni veya gelmeyenini, her şeyi resmeden biridir. Kendini sürekli tekrarlamaması, varoluşunu resim yapma yoluyla arıyor olması onu bir artist yapmaktadır.

Sonuç olarak özgünlük, resimde yakalanan farklılığın tekrarlanarak ustalaşıp, imza niteliğini taşıması ile mümkün oluyordu. Bu tutum Giotto’dan, 19. yüzyılın sonuna kadar böyle devam etmiştir. 400 sene sanata ve artistlere hükmeden saray ile kilise bayrağı akademiye romantizmle teslim ettikten sonra özgünlük özne içermeye başlamıştır. Ama özneyi en iyi ortaya koyan özgürlüktür. 20. yüzyıl ile beraber tamamen öznenen bahsedilmeye başlayacaktır.

BÖLÜM 4

4. YİRMİNCİ YÜZYILDA ARTİST TİPOLOJİSİ

Romantizmle birlikte sanat ve artist tamamen değişmiştir. Bu sayede sanatın egemenliği önce kilise ve saray, daha sonra da akademiden alınarak artiste ait olmaya başlamıştır. Romantizmi kendinden önceki akımlardan ayıran en önemli özelliği, artistler veya ressamlar resmettikleri konuları kendileri seçiyordu. Kimi ressam veya artistin fırça darbesinden, renk tercihinden hayata karşı nefret, coşku, sevinç gibi duyguları gözlemleyip hissetmeye ise postempresyonizm ile başladı. Postempresyonizme tepki olarak ortaya çıkan fovizme ise en çok van Gogh ve Cezanne ilham olmuştur. Postempresyonist kimlikleri altında birçok yapıyı bozmuşlardır. Bu yüzden bu iki 19. yüzyıl artistinden değer buldukları 20. yüzyılda bahsedilmektedir.

Van Gogh'a 150'den fazla doktor, bipolar bozukluk, şizofreni, nörosifiliz, interiktal disforik bozukluk, güneş çarpması, akut aralıklı porfiri, erken bir limbik lezyon varlığında absinthe kullanımıyla ortaya çıkan temporal lob epilepsisi gibi şaşırtıcı bir dizi tanı koydu.⁹⁴ Ama o bu bütün tanılara rağmen resmetmeye devam etti. Hollandalı postempresyonist Vincent van Gogh'un eserleri canlı renkleriyle, özellikle de çarpıcı sarı kullanımıyla meşhurdur. Van Gogh'un 1889 öncesi resimleriyle özellikle sarı rengi tercih ettiğine tanık oluyoruz. Bu tercihi en çok 1888'de yaptığı ve ikon haline gelmiş *Ayçiçekleri* gibi eserlerinde görülmektedir. Ayrıca, herhangi bir büyük zihinsel çöküntü veya hastaneye yatıştan önce van Gogh ile çalışan Paul Gauguin, van Gogh'un ayçiçeği resimlerinden birindeki sarının etkisi hakkında şu yorumda bulunmuştur:

⁹⁴ British Journal Of Practice (2013). *Vincent Van Gogh's Yellow Vision*
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3693787/>

"Ah evet, sarıyı seviyordu, bu iyi Vincent, bu Hollandalı ressam - güneş ışığının o ışıltıları belirsizlikten tiksinen, sıcaklığa ihtiyaç duyan ruhunu yeniden canlandırdı."⁹⁵

Van Gogh hayata olan sevgisini ve coşkusunu ilk başta rahip olarak dışa vurmaya çalışmıştır. Rahip olduğu dönemde maden işçilerine sadece ruhani değil, taşın altına elini koyup bir maden işçisi olarak yardım etmişti. Rahipliği bıraktıktan sonra resim yapmaya başlayan van Gogh, resim yaparak duygularını hissettirme konusunda kimsenin ulaşamayacağı tarihi bir yere gelmiştir.

Sarı en sıcak renk olabilir; ancak renklerin psikolojik ifadelerinde hastalığı sembolize eder. Van Gogh'un ısrarla sarı rengi kullanımı, "Ben hastayım, bunu kabul ediyorum. Lütfen beni tedavi edin"⁹⁶ çığlığıdır diyebiliriz.



Resim 4.1 Vincent van Gogh, *Arles'teki Yatak Odası*, 1888, tuval üzerine yağlı boya, 90 cm x 72 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

https://tr.wikipedia.org/wiki/Arles%27daki_Yatak_Odas%C4%B1

Van Gogh'un yatak odası olan Resim 4.1'deki en önemli iki detay, yatağın üzerindeki kendi ve bir kadının ayrı ayrı portreleri ile resimde iki sandalye oluşudur. Van Gogh çok yalnız biridir. Bu yüzden yatak odasındaki kendi portresinin yanına bir

⁹⁵ A.g.e.

⁹⁶ İnatçı, Ü., (2012). *Bakışma*. 2. baskı. Kıbrıs: Söylem Yayınları

kadın portresi yapıp asması çok doğaldır. Ancak, hiçbir misafir ağırlayamamak olan birinin odasında iki sandalye olması olağandışıdır. İki sandalyenin perspektifi de neredeyse aynı. Yatağa yakın olan sandalye ise oraya sonradan konmuş gibi. Masanın üzerindeki objelerin ve masanın düzgünlüğü, sandalyede söz konusu değil. Oradaki sandalye, resimlerinde “Yalnız kalmak istemiyorum; beni tedavi edin” çılgılığı atışlarının cisim bulmuş hali gibidir. O sandalye birine, hatta bir kadına ait olmalıdır. Bu kadın hasta bakıcı değil, bir sevgili olmalıdır. Ona bakacak, sevecek, ilgi gösterecek. Kısaca van Gogh sadece yatak odasını resmetmemiştir. Hayali bir sandalye ile, yalnızlığına karşı çıkmıştır.⁹⁷

Empresyonizme tepki olarak doğan ekspresyonizmin artistlerinden olan van Gogh, onu kimsenin dinlemediği, görmediği hatta bir kadın tarafından dahi neredeyse koklanmadığı hayatında, kendini resim yoluyla ifade ederek sadece sanat tarihinin değil, insanlık tarihinin de en çok konuşulan isimlerinden biri olmuştur rahatça diyebiliriz.

Aldous Huxley, 1954 yılında *Algı Kapıları* isimli bir kitap yazmıştır. Bu kitapta meskalin etkisi altında görmeyi, renkleri ve sanatı-dini sorgulamıştır. Romantizmin en önemli olan karakterlerinden biri olan şair ressam William Blake’in şu meşhur sözüyle başlar kitap, “Eğer algı kapıları temizlenseydi her şey insana, olduğu gibi gözükürdü. Sonsuz.”

Doğru dozda, araştırmacıların arasında kullandığı meskalin ile dünyaya ve insana duyduğu ümitsizlik yok olmuştur Huxley’nin. Zira bunu, 1962 yılında ölümünden önce yayınladığı ve de son kitabı olan *Ada*’dan anlayabiliriz. *Ada*, ilk romanı olan *Cesur Yeni Dünya* isimli distopyaya karşı bir ütopyadır. Tüm renk algısı, görme, hissetme, algılamayı yeni baştan keşfeden Huxley, bu halini aşırı zeki bir şizofrenin iyi hali olarak tanımlar. Tek bir sakınca vardır, tekrar insanlar arasına döndüğü zaman, onlarla nasıl bağ kurulabileceğidir; çünkü simülasyon olan, yani gerçek sanılan, artık bir daha gerçek olamayacaktır. Bu da şu anlama gelmektedir, 1954 öncesi tüm ilişkileri artık ona sahte bir bağ gibi gelecektir. Huxley romantizm öncesi olan klasik dönem eserlerindeki özgürlük meselesini şu sözlerle açıklar:

“Gerçek hayatta insan tasarlar, Tanrı yönlendirir. Plastik sanatlarda ise birinci adım - yani tasarım kısmı - konu olarak önceden verilmiştir, ama yönlendiren -

⁹⁷ İnatçı, Ü., (2012). *Bakışma*. 2. baskı. Kıbrıs: Söylem Yayınları

ki sonuçta bu sanatçının tabiatıdır - (en azından tarih, portre ve gündelik hayat tasvirlerinde) yontulan ya da çizilen kıvrım tasarımıdır.”⁹⁸

Zengin bir ailenin çocuğu olan Cezanne, 1861 yılında hukuk öğrenimini bırakır. 1862 yılında ise babasının sahip olduğu bankadaki işini bırakır ve Paris’e gelir. 1863 yılında Reddedilmişler Galerisi’nde resimleri sergilenir. En yakın arkadaşı olan Emile Zola’dan çocukluğundan beri etkilenmektedir. Zola fakir bir aileden geldiğinden dolayı dönemin akımı sayılan bohemliği, şiir yazarak benimsemiştir. Buna öykünen Cezanne benzer bir yaşamı coşku dolu bir personayla benimsemiştir.

Ambroise Vollard, Van Gogh’un ölümünden sonra 1895 yılında ilk “Van Gogh” sergisini açar ve eserlerin bir geleceği olmadığı düşüncesiyle neredeyse hepsini bedavaya dağıtır. Vollard, aynı yıl içerisinde yirmi sene boyunca hiçbir sergiye katılmamış Cezanne’ı duyar. Fransa’nın güneyinde toplumdaki izole olmuş biçimde yaşayan Cezanne’ı bulur ve 150 tane resmini satın alır. Cezanne’da aynı hatayı yapmak istemez. Lüks içinde sefalet çeken Cezanne’ın resimlerini sergiler. Vollard’ın bu hareketi Cezanne’ı da, sadece sanat dünyasına değil, tarihine sokar.⁹⁹

1870’li yılların sonuna doğru Cezanne, resimlerinde doğadaki biçimleri geometrik formlarla resmetmeye başlamıştır.¹⁰⁰ Bu aslında bir nevi kübizmin öncüsü olduğuna işaret eder. Picasso belki de bu yüzden ona “Sanatın babası” yakıştırmaları yapmaktadır.

Akademiye, babasını, babasının parasını, empresyonizmi, sergilenmeyi ve hatta evlenmeyi dahi reddeden Cezanne sıradan biri olmamaya kendini adanır. Bu adanmışlıkta, Cezanne’ın sanat hayatı dört bölüme ayrılmaktadır. Erken Dönem (1872 öncesi), Empresyonist Dönem (1872-1882), Sentez Dönemi (1883-1895) ve Geç Dönem (1895-1906). Bu 34 yıl içerisinde yaptığı resimlerin 700-1000 tane arası müzelerde sergilenmektedir. Ama Cezanne yaptıklarından çok, bir daha hiçbir gözün göremeyeceği, yırtıp parçaladığı resimlere de sahiptir.

1906 yılında, resim yaparken zatürel olup 67 yaşında ölen Cezanne’ın sanatı dört döneme ayrılırken, resim satmak veya sanat dünyasına dahil olmak gibi bir kaygı veya çabasının olmaması onun özgürlüğü aradığını göstermektedir. Yarattığı aksi ve esrik

⁹⁸ Huxley, A., (2010). *Algı Kapıları – Cennet ve Cehennem* (M. F. İmre, Çev.). 4. baskı. Ankara: İmge Kitabevi, s. 27

⁹⁹ Stamber, S. (2006). *The Art of the Dealer: 'From Cezanne to Picasso'*
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6279921>

¹⁰⁰ Sanatın Öyküsü (2019). *Kübizmin Temellerini Atan Cezanne*
<https://www.sanatinoykusu.com/paul-cezanne/>

personasını bohemlik ile süsleyen Cezanne için ise Matisse şu sözleri söylemiştir, “Sanatın Tanrısı”.



Resim 4.2 Paul Cezanne, *Hasır Şapkalı Otoportre*, 1875, tuval üzerine yağlı boya, 34.9 cm x 28.9 cm

<http://poulwebb.blogspot.com/2014/01/paul-cezanne-part-4.html>

Aldous Huxley sanatı Cezanne öncesi ve sonrası olarak yorumlar. Cezanne sonrası ise, sanata rengin girdiğini düşünür. Bu rengin girişi, artistin sadece özgünlüğüyle değil, özgürlüğüyle de birey olabilmesi ile ilgilidir. Aldous Huxley meskalin etkisi altında yaptığı gözlemler sırasında Cezanne'nın otoportresi ile karşılaşır ve şu sözleri sarf eder:

“Deneyin bu aşamasında elime, Cezanne'nın ünlü otoportrelerinden biri elime tutuşturuldu; kırmızı yanaklı, kırmızı dudaklı, gür siyah sakallı, karanlık ve düşmanca bakışlı ve hasır şapkalı bir adamın başı ve omuzları. Muhteşem bir resimdir; ama o sırada onu bir resim olarak görmüyordum. Çünkü baş aniden bir üçüncü boyut kazanmıştı ve önümdeki kağıdın üzerinde, pencereden dışarıyı seyreden cücemsi bir adam gibi canlanı vermişti. Gülmeye başladım. Gülmemin nedeni sorulduğunda, her seferinde “Ne kibir ama! Kendini ne sanıyor bu

adam?” cevabını verdim durdum. Bu soru özelde Cezanne’ a değil, genelde insan türüne soruluyordu. Bu insanlar kendilerini ne sanıyorlardı?”¹⁰¹

“Bu insanlar kendilerini ne sanıyorlardı?” bu soruyu insanlarla arasına köprü koyup sormaz Huxley. Aksine, algı kapılarını açtığı için köprü yoktur. Bütünlük vardır. Bu yüzden kitapta araya süre girdikten sonra tekrar karşılaştığı Cezanne portresinin onun benliği için uyandırdıklarını açık yüreklilik ile şu sözlerle dile getirir:

“Bu arada, araştırmacının ricasıyla Cezanne’ in portresinden, gözlerimi kapadığımda kafamın içinde olup bitenlere dönmüştüm. Bu kez içe dönüş şaşılacak derecede durgundu. Gördüklerim sadece, plastik veya tenekeden yapılmış gibi duran parlak renkli, durmadan değişen nesnelere ibaretti.”¹⁰²

Huxley deneyin bu aşamasında gördüklerini daha önce bildiği dünyanın yapı taşlarıyla görmeye çalışmıştır ve şu şekilde devam eder:

“Ucuz,” diye belirttim: “Sıradan. Mahalle pazarından şeyler gibi.”
Bütün bu ucuz nesnelere kapalı, daralmış bir evrende yer alıyordu.
“İnsan bir geminin alt güvertesindeymiş gibi hissediyor,” dedim. “Sanki yüzen bir mahalle pazarı.”¹⁰³

Huxley meskalinin etkisiyle yavaş yavaş bildiği dünyayı unutmaya başlar. Yani bildiği dünyada yaşam mücadelesi, kurallar, normlar ve formlar vardır. Gözlemiyor olduğu Cezanne portresi ise bunlara uymuyordur. Bu yüzden dile getirdiği tüm negatif düşünceler kendisiyle ilgilidir. Huxley şu şekilde devam eder:

“Oraya baktıkça bir şekilde anladım ki bu mahalle pazarı gemisi insani taleplerle ilintiliydi.
Bu mahalle pazarı gemisinin boğucu içi kendi kişisel Ben’ imdi; bu hareketli teneke ve plastik çerçöp de benim dünyaya yaptığım kişisel katkılarımdı.”¹⁰⁴

Pablo Picasso’yu etkileyenlerden arasında hiç kuşku yok ki Henri de Toulouse-Lautrec’ in artist kimliği hakkındaki yeri romantizm ve sonrası için ayrıdır. O bir Fransız aristokratıdır; dolayısıyla dandy kimliğine yakın olması gerekmektedir. Ancak cücelik hastalığından dolayı babası tarafından hiç sevilmemiştir. Ailenin utanç kaynağıdır. 1878’ de sol uyluk kemiği bir kaza sonucu kırılır. Sağ uyluk kemiği de ikinci bir kazadan dolayı kırılır. Sıklıkla ağır tedaviler gerektiren bu kazalardan dolayı

¹⁰¹ Huxley, A., (2010). *Algı Kapıları – Cennet ve Cehennem* (M. F. İmre, Çev.). 4. baskı. Ankara: İmge Kitabevi, s. 30

¹⁰² A.g.e., s. 37

¹⁰³ A.g.e., s. 37

¹⁰⁴ A.g.e., s. 38

uzun süre yatalak kalır ve bacaklarını köreltir; yürüme zorluğu da hayatı boyunca çeker. Lautrec sık sık yalnız geçen saatleri atlatmak için sanata daha fazla zaman ayırır.¹⁰⁵

İlk resim öğrenimini aile dostları Rene Princeteau'nda alır. Babasına kendini kanıtlamak için yatalak bir hastayken resim yapmaya başlar. Ancak ağır aristokrat babası Lautrec'i hiç kabullenemez. Üstelik babası Lautrec'in ressam olmasını da karşıdır. Hem cüceliği, hem de bir ressam olmak istemesinden dolayı babası için büyük bir utanç kaynağıdır.¹⁰⁶



Resim 4.3 Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge-La Goulue*, 1891, litograf, 170 x 118.7 cm

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Toulouse-Lautrec,_Henri_de_-_Moulin_Rouge-La_Goulue_-_Google_Art_Project.jpg

¹⁰⁵ Birnholz, A. C. (1999-2021). *Henri de Toulouse-Lautrec*
<https://www.britannica.com/biography/Henri-de-Toulouse-Lautrec>

¹⁰⁶ Biography (2015). *Henri de Toulouse-Lautrec*
<https://www.biography.com/artist/henri-de-toulouse-lautrec>

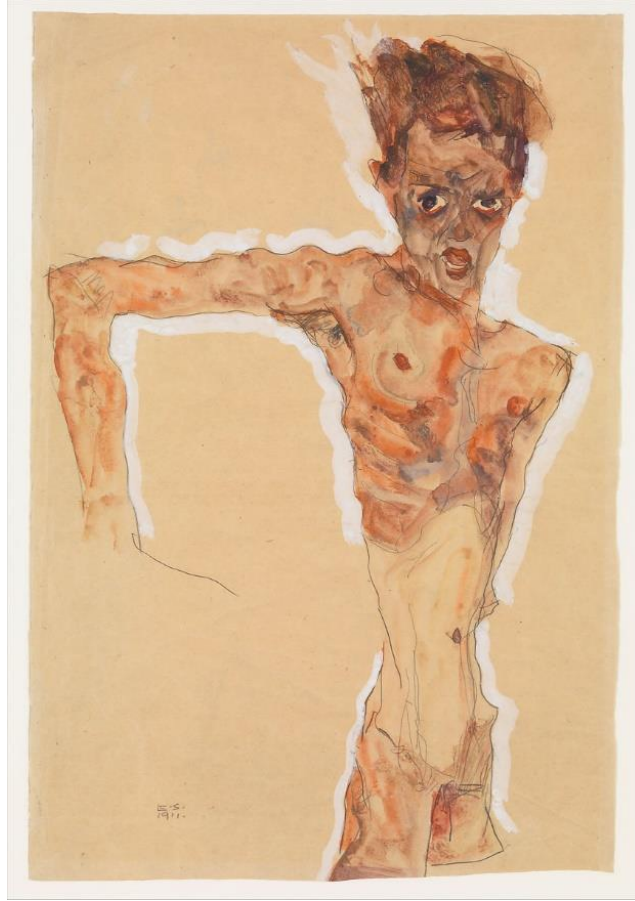
1880'lerin ortalarında Toulouse-Lautrec, Montmartre'in bohem yaşamıyla hayatı boyu sürecek ilişkisine başladı. Paris'in bu bölgesindeki kafeler, kabareler, eğlenceler ve sanatçılar onu büyüledi. Lautrec, kendi sanat olan bir dandy olması gerekirken, hayatı sanat olan bir bohem gibi yaşadı. Fakat Lautrec'in gene bir farkı vardır. Oralardaki fahişeleri, dansçıları, bohemleri bir flaneur'ün gözünden tüm salt gerçeklikleriyle resmeder. Lautrec bu üç artist tipolojisini de hayatı ve eserleriyle yansıtmıştır. Grafikerlere özgü afiş tasarımını da bir sanat eserine çeviren ilk artist olmasıyla da bilinmektedir.

4.1. Birinci Dünya Savaşı Öncesi Artist Tipolojisi

Eserlerde anatomi ve perspektif kaygısı tamamen yerini kişisel estetiğe bıraktıktan sonra sanatçılar işçilikleri yerine düşüncelerini de aktarmaya başladılar. Sokrat sanatındaki ressam ve heykeltıraşa dayatılan, tanrı vergisi bir yeteneğe sahip olduğudur; tasarım kısmı için gereken hayal gücüne ihtiyacı olması için gereken düşünme yetisini kullanmasının gerekmediğidir. Bu yüzden o sokrat sanatındaki sanatçılar söyleneni taklit etmektedir. 20. yüzyıldan sonra sanatın formunu ekspresyonizm, fovizm, kübizm, dadaizm gibi akımları Dionysos artist tipolojisine paralel tavırla değiştirdiler. Nietzsche Dionysos artist tipolojisi için şu sözleri söyler:

“Dionysosçu sanat da bizi varolmanın bengi hazzına ikna etmek ister: ancak bu hazzı görünüşlerde değil, görünüşlerin ardında aramalıyızdır. Ortaya çıkan her şeyin acılı bir yok oluşa hazır olması gerektiğini bilmeliyizdir; bireysel varoluşunun korkunçluğunu görmeye zorlanırsınız ve durup kalmamalıyızdır: metafizik bir avuntu, değişen figürler çarkının geçici olarak dışına çeker bizi.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Nietzsche, F. W., (2005). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). 2. baskı. İstanbul. İthaki Yayınları, s. 111



Resim 4.4 Egon Schiele, *Otoportre*, 1911, kağıt üzerine suluboya, guaj, grafit, 51.4 cm x 34.9 cm

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483438>

1. Dünya Savaşından en çok etkilenen artistlerden biri Avusturya vatandaşı olan Egon Schiele'dir. Egon Schiele'nin sanatı cinsellik ve ölüm üzerinedir.¹⁰⁸ Schopenhauer'ın yüksek sanat olarak gördüğü nesnellik¹⁰⁹ Egon Schiele'de sanatının öznesi halinde meydana gelir. 28 yaşına kadar süren hayatında yaşadığı dönemin ahlak cetvelini daha çocukken kırmaya başlamıştı. Çocukluğunda kız kardeşine olan tutkusu babasının dikkatini çeker. Baba Schiele iki kardeşin birbiriyle yaklaşmalarını frengiden hayatını kaybedene kadar engeller. Egon Schiele 16 yaşındayken trenle Trieste'ye gider ve bu yolculukta yoldaşı 12 yaşındaki kız kardeşi olur; geceyi bir otelde beraber geçirirler.¹¹⁰ Aralarındaki ilişki ne bir sevgili, ne de abi

¹⁰⁸ Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 43

¹⁰⁹ Schopenhauer, A., (2010). *Güzelin Metafiziği* (A. Aydoğan, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Say Yayınları

¹¹⁰ Akerson, C. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 44

kardeş ilişkisi gibiydi. Birbirine ilgisi olan, kıskanan, koruyan ve fedakarlıklar yapan çok yakın dost gibiydiler.¹¹¹ Schiele'nin her hareketi sanatını etkiliyor, her daim resim yapıyordur. Özne olması gereken konuları da nesnel bir biçimde resmediyordu. Schopenhauer nesneliği şu şekilde açıklıyor:

“Nesneliği sayesinde deha düşünceli / dikkatliyle başkalarının göremediği her şeyi görüp kavrar. Bu bir şair ya da ressam olarak ona tabiatı böylesine açık, hissedilir ve canlı bir şekilde tasvir veya tersim yeteneğini sunar.”¹¹²



Resim 4.5 Egon Schiele, *Wally Kırmızı Elbiseyle Dizleri Havada*, 1913, kağıt üzerine sulu boya, guaj, karakalem, 32.1 x 48.8 cm, Serge Sabarsky koleksiyonu, New York

<https://app.cuseum.com/art/egon-schiele-wally-in-red-blouse-with-raised-knees>

Eserlerinde model olan sevgilisi Wally'i oldukça fazla kullanmıştır. Üstelik Wally reşit değildi. Polis, Egon Schiele'nin atölyesine baskın yapar. 100'den fazla çizimin pornografik değerler taşıdığı ve atölyeye gelen çocukları da resmettiği için Egon Schiele mahkemeye çıkarıldı.¹¹³ Ancak Schiele sapkın görülen bir karakterdi. Mahkeme kararı çıkan sonuç, küçük çocukları çıplak resmediyor diye üç günlüğüne hapse atıldı. Çocukları resmettiği kanıtlanamayınca suçsuz olarak beraat etmiştir. Hapishanenin ne kadar zorlayıcı ve rahatsız bir yer olduğuyla ilgili 12 eserden oluşan

¹¹¹ *Ölüm ve Bakire* (2016). [film] Yönetmen D. Berner. Novotny & Novotny Film Production, Amour Fou Luxembourg

¹¹² Schopenhauer, A., (2010). *Güzelin Metafiziği* (A. Aydoğan, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Say Yayınları, 30

¹¹³ 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği* (2014). [tez] C. Akerson, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, s. 45, 46

bir seri yaptı. Daha sonra 1915'te Edith isimli başka bir kadın ile evlendi ve düğünden sadece üç gün sonra 1. Dünya Savaşı'na çağrıldı.¹¹⁴

Savaş'tan sonra Viyana'ya dönen Schiele, cinsellik ve ölüm temalı resimleriyle savaşta darmadağan olan ahlaki değerleri yansıtmıştır. 1918'de Viyana'da açtığı kişisel serginin posterinde kendini Hz. İsa olarak resmetmiştir. Buradan Egon'un duyarlı bir karakter olduğunu anlamamız mümkündür.

Egon Schiele çocukluğunu savaştan önce yaşamıştır. Daha sonra Avusturya ve Sırbistan arasındaki gerilimin içinde olgunlaştı. Ona, "Dünya Savaşı'nın çocuğu" diyebiliriz.

17 yaşındaki Wally ile büyük bir aşk yaşıyor, ama paraları yok denecek kadar azdı. Schiele 1. Dünya savaşına çağrıldığında Wally de hemşire olarak savaşa gider. Savaşa gitmeden önce Wally'le sarılırken eskizini yapar.¹¹⁵ Bu eskiz belki de en ikonik eseri olan, *Ölüm ve Bakire*'nin ön çalışmasıdır. O dönem ayrılırlar ve resim yapabilmek için savaş sırası zengin bir ailenin kızıyla evlenir. Savaş boyunca karısı ona otelde kalıp destek olur. Savaştan döndüğünde sergi açacaktır. Wally'den duygu dolu bir mektup gelir ve hastalandığını yazar. Daha sonra öldüğünün haberi gelir. *Ölüm ve Bakire*'nin gerçek ismi *Adam ve Bakire*¹¹⁶dir. Schiele sergide eserin adını değiştirir ve bugün kullandığımız ismi alır. Schiele bundan çok etkilenir. Kendisi de bir sene sonra ispanyol gribine yakalanır ve o da ölür.

¹¹⁴ *Ölüm ve Bakire* (2016). [film] Yönetmen D. Berner. Novotny & Novotny Film Production, Amour Fou Luxembourg

¹¹⁵ Bradley, K. (2015). *Wally Neuzil: The secret life of Schiele's muse*
<https://www.bbc.com/culture/article/20150227-artists-muse-a-secret-life>

¹¹⁶ *Ölüm ve Bakire* (2016). [film] Yönetmen D. Berner. Novotny & Novotny Film Production, Amour Fou Luxembourg



Resim 4.6 Egon Schiele, *Ölüm ve Bakire*, 1915, tuval üzerine yağlı boya, 150 × 180 cm, Österreichische Galerie Belvedere

https://de.wikipedia.org/wiki/Tod_und_M%C3%A4dchen

Ümit İnatçı'nın Schiele hakkındaki sözleri şu şekildedir:

“Gözlerdeki ölü bakışları, bedenlerdeki eziklik ve kokuşmuşluk hissi veren morluklar, tensel çürümüşlükten tinsel sefalete uzanan insanlığın zavallı haline gönderme yapıyordu. 1.Dünya Savaşı'nın ertesinde büyük bir hızla çöküşe uğrayan etik değerler karşısında özellikle de ekspresyonist ressamların izlediği estetik başkaldırı, şehvet uyandıran çıplaklığa karşı ölümü ve hastalığı anımsatan çıplaklığı kullanmasında biçim kazanıyordu. Schiele'nin nüelerindeki eziyete uğramışlık ve ölümün eşiğindeki gibi içine düşülen son an çaresizliği, obsesif bir kişiliğin açık göstergeleriydi. Yaşamın güzelliklerini değil de ölümün acımasızlığını davranışlarının merkezine alan Schiele, insan bedenine yansıttığı içsel çarpıklığı bir anlam değil, örnekleme olarak sunuyordu izleyiciye.”¹¹⁷

Kıscık hayatında, Wally'e olan aşkı, hayatı, cinselliği ve ölümü resmediş biçimi Schiele'yi artist kimliği olarak bambaşka boyuta taşır. O sadece güzeli aramamaktadır. Savaşın ve hastalıkların deforme ettiği insanlığı, bizlere gördüğü ve yaşadığı güzellikler ile sunduğundan dolayı o bir artisttir.

¹¹⁷ Ü. İnatçı, (2012). *Bakışma*. 1. baskı. İstanbul: Söylem Yayınları, s. 26

Sonuç olarak 20. yüzyılda artistin alter egosu ortadan tamamen kalkar. Bu dönemde artist tipolojisi tamamen ego üzerine inşa edilir. Artist artık özgürlüğünü tamamen ilan eden kişilere denecektir. Bu artist, bir nevi kral egosuna sahip, fakir veya zengin, sanat üreten kişi olacaktır.

4.1.1. Paris Okulu

“Halk çorbası bu. Ressamlar ve şairler bu yüzyılın başında Montmartre’da kaynayan anarşistlerle kadeh tokuşturuyorlar bu mekanlarda.”¹¹⁸

Paris Okulu, 1900-1940 yılları arası sanatın başkenti olan Paris’e aittir. Bir akım değildir. Paris sanatın başkentine döndüğünden dolayı Paris’e akın akın ressam, heykeltıraşlar, şairler, yazarlar gelmiştir. Zaten Fransız Okulu yerine *Paris Okulu* olması adının sebebi de budur. Kafeleri, salonları, atölyeleri ve galerileriyle meşhur olan Paris’in merkezindeki Montmartre Köyü ise sanatın merkeziydi. Postempresyonizm ve yandaşı puantilizmden onları yıkan fovizmden, kübizme her akım burada doğmuştur. Bu akımların destekçilerinin başında koleksiyonerler Ambroise Vollard, Berthe Weill, Gertrude Stein, Leo Stein ve Daniel-Henry Kahnweiler’dir. Bu koleksiyonerler, artistlere eşit bir seviyede sanattaki devrimlerin oluşumuna katkıda bulunmuştur.

Paris Okulu’na mensup bazı artistler Henri Matisse, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Georges Braque, Pierre Bonnard, Amedeo Modigliani, ..., Marc Chagall, gibi örneklerdir. *Paris Okulu*’nun ise iki büyük öncü lideri vardır; Picasso ve Matisse. Bu iki dehanın yarattıklarına başkaları tarafından ad konuyor ve devrim gerçekleştiriyordu. Örnek olarak ne fovizm, ne de kübizm süslü kelimeler içeren yazımsal içerik içermemektedir. Bu akımlar sadece resim yaparak oluşmuş, isimleri sonradan konmuştur.

Sonuç olarak, Montmartre ve Montparnasse çevresinde ortaya çıkan modern sanatın farklı uluslardan artistlerle meydana gelişini şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire şu sözlerle dile getirir:

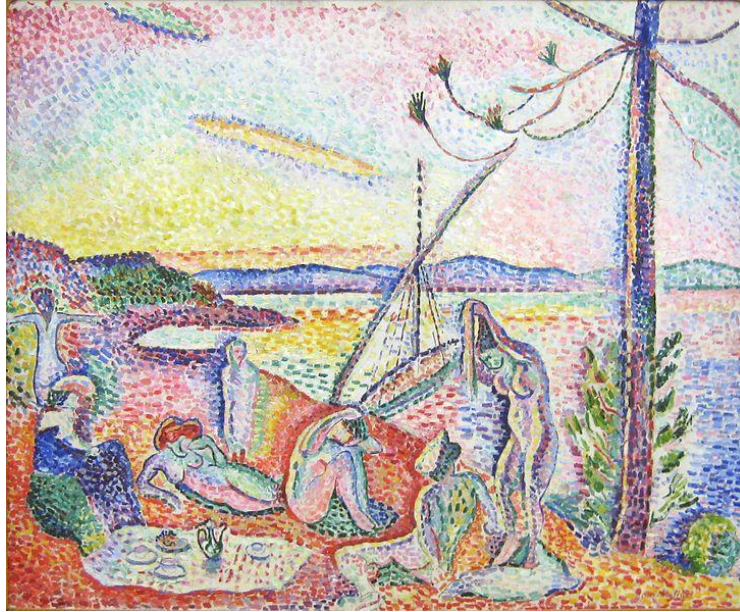
“Şimdi her yerde olduğu gibi Fransa’da da çok yabancı var ve bunlardan bazılarının duyarlılıklarını irdelemek gerekir; bu insanlar başka yerlerde doğmuş olmalarına rağmen yüksek Fransız uygarlığı tarafından biçimlendirilmek

¹¹⁸ D. Franck, (2009). *Bohemler* (İ. Yerguz, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 23

amacıyla genç yaşta buraya gelmişler. Kendi ülkeleri gibi gördükleri ülkeye en canlı izlenimler olarak kalan çocukluk izlenimlerini getiriyorlar ve yeni uluslarının manevi mirasını zenginleştiriyorlar, tıpkı çikolata ve kahvenin zevk dünyasını geliştirmesi gibi...”¹¹⁹

4.1.2. Henri Matisse

Postempresyonizmden türeyen fovizmin öncü liderleri Henri Matisse ve Andre Derain'dir. Matisse her zaman yeni ve yapılmamış arayan bir ressamdı. Fovizmin köklerinin atılacağı 1898'den beri de bu niyetlerle çalışmıştır. 1904'de başlayan bu akım, 1910'larda da devam etmiştir. Bu yıllar arasında üç mühim sergi gerçekleştirmişlerdir.¹²⁰ Tüpten çıktıktan sonra inceltmeden kullanılan boyalar, kişiye göre perspektifler ve renk kullanımının araç olduğu bir tarz geliştirmişlerdir. Fovistlerin etkilendikleri artistler, Van Gogh, Cezanne ve Seurat'tır. Empresyonizm ve post-empresyonizmin resim sanatında rengin sınırsızca kullanılabildiğini en uç noktaya Fovizm çekmiştir.



Resim 4.7 Henri Matisse, *Lüks, Dingenlik ve Zevk*, 1904, tuval üzerine yağlı boya, 98 x 108, Musée d'Orsay, Paris, Fransa

<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/luxury-serenity-and-pleasure-1904>

¹¹⁹ D. Franck, (2009). *Bohemler* (İ. Yerguz, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 23

¹²⁰ 1. sergi, *Sonbahar Salonu*, 1905. 2. sergi, *Salon des Independants*, 1906. 3. sergi, *Sonbahar Salonu*, 1906

National Geographic kanalının tamamen gerçeklerden yola çıkarak 2017 yılında başlattığı *Deha* adlı bir dizi var. İkinci sezonunda ise konusu Picasso ve hayatı üzerinden modern sanatın nasıl ortaya çıktığıdır. Picasso arkadaşı Max Jacob ile bir sergi gezerken Matisse'in *Lüks, Dinginlik ve Zevk* eseriyle karşılaşır ve şaşkınlık geçirir. Max Jacobs'la aralarında bu eser için şu diyalog geçer:

“Pablo Picasso: Henri Matisse. Çizimi basit. Çocuktan bile kötü. Perspektif de düz.

Max Jacob: (Gülerek) Bulutlar sarı. Deri mor.

Pablo Picasso: Evet. Her şey yanlış. Ama muhteşem bu.

Max Jacob: Hiçbir anlam ifade etmiyor.

Pablo Picasso: Ama tamamen canlı.

Max Jacob: Senden bundan iki kat daha yetenekli bir artistsin.

Pablo Picasso: Bu artistte yetenekten daha fazlası var. Vizyonu var. Bu kadar devrimsel hiçbir şey resmetmedim ben.

Max Jacob: Ama yapabilirsin.

Pablo Picasso: Evet. Ama dünyayı görmenin yeni bir yolunu bulmalıyım. Bu adam gibi. O anlıyor.

Max Jacob: Neyi anlıyor?

Pablo Picasso: Artistlerin artık insanların neye benzediğini göstermesine ihtiyacımız yok. Bunun için fotoğraf makinalarımız var. Bu Matisse bize daha derin bir gerçeği gösteriyor. Herhangi bir şeyin rüyamızda olduğu gibi gösteriyor. Sadece gördükleri gibi göstermiyor. Bütün kuralları bükmüş geçmiş. Ben yok etmek istiyorum”¹²¹

Matisse ve ekibi 1905 yılındaki *Sonbahar Salonu* sergisi için hazırlanırlar. Picasso da, şair ve sanatı eleştirmeni Guillaume Apollinaire ve gelecekte Fransız şiirine yeni bir dil kazandıracak şair ve sanat eleştirmeni Max Jacob ile bu sergiye hazırlanır. Uzun uğraşlar sonunda *Saltimbanques, (1905)*'i ¹²² resmeder. Apollinaire üzerine şiir ve sanat eleştirisi yazar. Monterpartre'in sanatsal bohemyasında bir araya gelip dostluk kurmuş bu üç dost sergiye hazır olduklarını düşünürler ve resmi salona götürürler. Bu esnada sergi alanını gezen Picasso, gene Matisse ile tanışmadan bir resmiyle karşılaşır. Bu eser, *Şapkalı Kadın (1905)* isimli eserdir. Gururla *Saltimbanques*'in yanında duran Apollinaire'in yanına gider ve, “Buradan gidiyoruz, benim resmim yeterince iyi değil” der. Picasso böylece bu sergiye katılmaz.

¹²¹ *Deha* (2016). [belgesel, dizi] Yönetmen M. Grandage. Riverston Pictures, Pinewood Pictures, Filmnation Entertainment, Ingenious Media, Desert Wolf Productions, Michael Grandage Company

¹²² Picasso'nun *Gül Dönemi*'ne ait başyapıt



Resim 4.8 Henri Matisse, *Şapkalı Kadın*, 1905, tuval üzerine yağlı boya, 80.65 cm × 59.69 cm, San Francisco Museum of Modern Art

https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_with_a_Hat

Dönemin en önemli sanat eleştirmenlerinden Camille Mauclair¹²³ ve Louis Vauxcelles¹²⁴, in eleştirileri sergiye damga vurur ve gazetede yayınlanırlar. Sergide form ve perspektif kurallarını tanımamış, cıvıl cıvıl, rengarenk resimler yapmış ressamların eserleri arasında salona ait bir Donatello heykeli vardır. Vauxcelles'in eleştirisi de o heykel üzerinden şu şekildedir:

“Bu Donatello'nun, bir Rönesans heykeltraşının bu aslanlar, kaplanlar yırtıcı hayvanların arasında ne işi var?”¹²⁵

Mauclair ise şu eleştiriyi yapar:

“Bir boya kutusu halkın yüzüne atılmıştır.”¹²⁶

¹²³ Camille Mauclair (1872-1945), şair, yazar, sanat eleştirmeni

¹²⁴ Louis Vauxcelles (1870-1943), Fovizm ve Kübizm'in ismine neden olan sanat eleştirmeni

¹²⁵ Cavendish, R. (2005). *The Fauves at the Salon d'Automne*
<https://www.historytoday.com/archive/fauves-salon-d%E2%80%99automne>

¹²⁶ Vergano, D. (2012). *Matisse was a neuroscientist*
<https://abcnews.go.com/Technology/matisse-neuroscientist/story?id=16140750>

Picasso ve arkadaşları eleştiriyi okur. Sevgilisi Olivier Fernande ve arkadaşları ona sergiye iyi ki katılmadığını, onun da *Fauves* (*vahşi hayvanlar*) benzetmesini alıp, eleştirilerle saldırıya uğrayıp, aşağılanmış olacağını söylerler. Picasso ise onlara şu cevabı verir:

“Hepiniz aptalsınız. Görmüyor musunuz? Matisse başarılı oldu. Eleştirmenler hala empresyonizmin modern tarz olduğunu düşünen çürüyen cesetler. Matisse’den nefret etmeleri onun muhteşemliğini kanıtlıyor. “Vahşi Hayvan” bir şeref madalyasıdır. Benim işim asla böyle bir öfke çekemezdi. Daha saldırgan olmalıyım. Daha tiksiniç. Çalışmamın şok etmesi gerekiyor.”¹²⁷

Matisse de bu karalanmayı iyi bir şekilde kullanır ve fransızcada vahşi hayvan manasına gelen fauves kelimesinden fovizm hareketini oluşturur.

Matisse’in hali hazırda koleksiyonerleri Amerikalı yazar, şair ve koleksiyoner Gertrude Stein ile koleksiyoner ve eleştirmen olan abi Leo Stein’dir. Bu ikilinin sanat tarihinin değişimindeki rolü, en az Matisse ve Picasso kadardır diyebiliriz. Stein kardeşler koleksiyonlarına 1905 yılında Picasso’yu da aldı. Bu sayede Picasso ve Matisse hem tanıştı, hem de rakip oldu. Tecrübe Matisse’de, hırs ise Picasso’daydı. Dizideki senaryoda da Picasso’nun *Gertrude Stein (1905-1906)* ¹²⁸ eserini neden yaptığını bu rekabetle ilişkilendiriyorlar. Gertrude koleksiyonundaki Matisse’in eserini kaldırıp, Picasso’nun *Gertrude Stein* eserini koyar. Bu sayede aralarındaki rekabet de güçlenir.

¹²⁷ Deha. (2016). [belgesel, dizi] Yönetmen M. Grandage. Riverston Pictures, Pinewood Pictures, Filmnation Entertainment, Ingenious Media, Desert Wolf Productions, Michael Grandage Company

¹²⁸ Picasso’nun eseri



Resim 4.9 Henri Matisse, *Mavi Nü (Souvenir de Biskra)*, 1907, tuval üzerine yağlı boya, 92.1 × 140.3 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland, A.B.D

[https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Nude_\(Souvenir_de_Biskra\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Nude_(Souvenir_de_Biskra))

Bir sene sonra Matisse *Mavi Nü* eserini yapar ve Stein'lar bu resmi de başyapıt niyetinde alır. Bu eser bir nevi Picasso'nun yaptığı portreye gönderme niteliğindedir çünkü Matisse, Picasso'nun ondan esinlenip Gertrude Stein'in portresini yaptığını savunur. Picasso ise Afrikan değil, kendi İspanya'nın İberya dönemine ait İberyan heykellerinden esinlendiğini savunur. Aralarındaki rekabet Stein'lar sayesinde bir nevi yarışa dönüşür. Bu yarış en güzel resmi yapmak üzerine değildir. Hiç yapılmamış olan yep yeni yaratımları bulma üzerinedir.

Sonuç olarak 1905 yılında Matisse bir devrim gerçekleştirip, ressamdan artist kimliğine evrilmiştir ve 1909 senesine kadar Matisse ve fovizmin getirdiği devrimler sanatta en büyük mesele ve hareket olarak kabul görecektir. Aldous Huxley ise renk meselesini fovizmin öncüsü Henri Matisse üzerinden şu şekilde ele almıştır:

“Platon ve daha sonra, dinsel sanatın altın çağını yaşadığı dönemde Aziz Thomas Aquinas saf, parlak renklerin sanatsal güzelliğın gerçek özünü oluşturduğunu ileri sürmüştür. Bu durumda bir Matisse, sırf bu nedenden ötürü bile bir Goya'dan ya da bir Rembrandt'tan üstün olacaktır.”¹²⁹

¹²⁹ Huxley, A., 2010. *Algı Kapıları – Cennet ve Cehennem*. 4. baskı. Ankara: İmge Kitabevi, s. 92

4.1.3. Pablo Picasso

20. Yüzyılın en büyük ressamı Matisse, en büyük artisti ise Picasso olarak görülür. Sanatının başlangıcında mimesisi çok güçlü uygulayan Picasso klasisizmden post-empresyonizme her akımı uygulayabiliyor idi. Paris'teki ilk zamanında geçimini Renoir gibi ustaların tarzını taklit ederek geçiyordu. Daha lisede özgün olmayı kafaya koyan Picasso, büyük üstatlar ve akımları taklit ederek para kazanma şeklinden hiç hoşnut değildi. En yakın arkadaşı Carles Casegemas'ın intiharından oldukça etkilenen Picasso *Mavi Dönemi* (1901-1904)'ne girer. Max Jacob'la da 1901'de tanışır. Onun şiirleri ve Carles Casegemas'ın intiharı Picasso'ya birçok konu yaratmıştır. Ancak bu dönemki resimleri sanat tacirleri tarafından pek de tutmaz. Max Jacob'un tanıştırdığı Apollinaire Picasso'ya palyaçolarla ilgili oldukça ilham olmuştur. Bu ilham sonucunda da Picasso *Pembe Dönemi* (1904-1906)'ne girer.¹³⁰

Picasso'nun yaşamından bir kadından pek söz edilemez çünkü Picasso onu sır gibi saklamıştır. Bu sevgilisinin adı Madeleine'dir. Hatta Madeleine *Deha* isimli dizide de konu olarak işlenmez. Madeleine'in Picasso'nun üzerindeki etkisini Dan Franck *Bohemler* isimli kitabında şu şekilde ele almıştır:

“1968 yılında bir gün Picasso, Mougins'e gittiğimde atölyesinden, profilden çizilmiş bir kadın portresi çıkardı; şimdiye kadar karton, koleksiyon tablolarından birinin çerçevesi içine sıkıştığından bulamıyordu onu. “Madeleine” dedi ve çok şaşırıldığımı görünce “az daha çocuğum olacaktı ondan” diye ekledi.”¹³¹

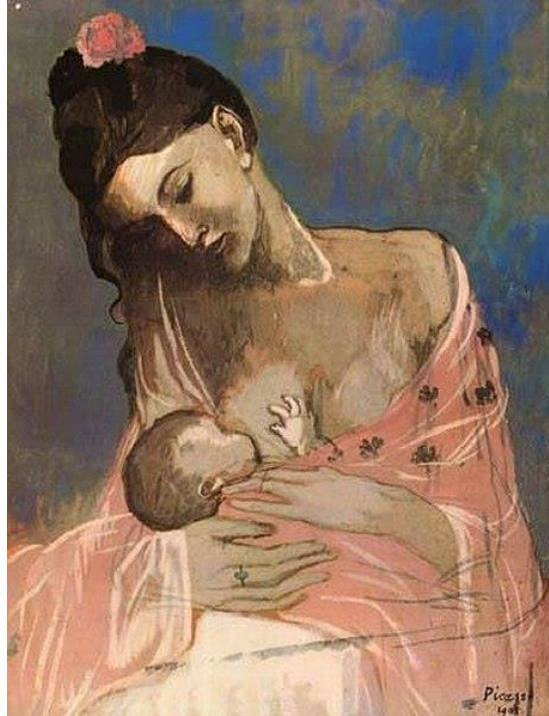
¹³⁰ *Deha*. 2016. [belgesel, dizi] Yönetmen M. Grandage. Riverston Pictures, Pinewood Pictures, Filmnation Entertainment, Ingenious Media, Desert Wolf Productions, Michael Grandage Company

¹³¹ D. Franck, 2009. *Bohemler*. 1. baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 90



Resim 4.10 Pablo Picasso, *Madeleine*, 1904, karton üzerine yağlı boya, 69 × 52 cm, Özel Koleksiyon

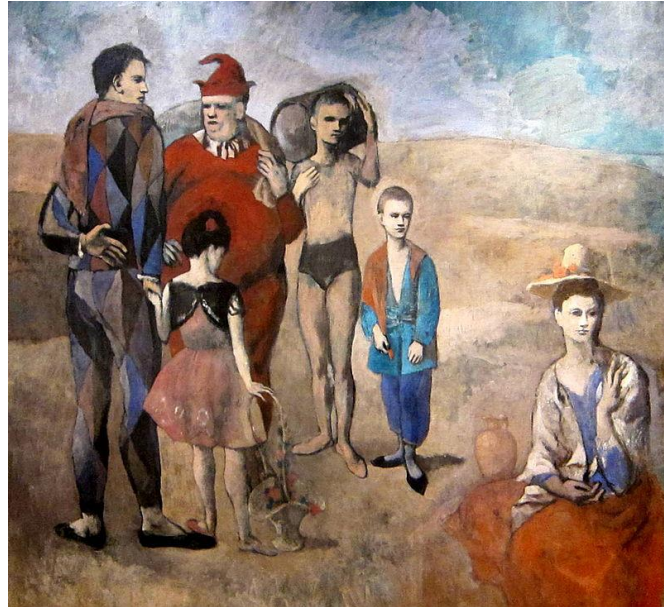
http://art-picasso.com/1903_47.html



Resim 4.11 Pablo Picasso, *Anelik (Ana ve Çocuğu)*, 1905, Özel Koleksiyon

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1905,_Maternit%C3%A9_\(Mother_and_Child\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1905,_Maternit%C3%A9_(Mother_and_Child).jpg)

Montmartre bölgesindeki Bateau-Lavoir takma isimli apartmanda Picasso Fernande ile 1904 yılında tanışır. Aşk ilişkileri beş sene sürer. Bu süreç içinde Picasso için Fernande tam anlamıyla bir ilham perisidir. Fernande kısır olduğundan dolayı çocukları olamaz. 1907 yılında ise üç ay süreliğine bir çocuk dahi evlat edinirler. Picasso daha kadınlar üzerinde hakimiyet kuramadığından dolayı Fernande ile ilişkisinde kıskançlığı ön plandadır. Arkadaşları da bu yüzden onunla dalga geçer. Fernande'ı eve kapatır ve tüm ihtiyaçlarını karşılar. Model olan Fernande'ın başkalarına poz vermesini yasaklar. Fernande ile *Pembe Dönemi*'ndeyken beraber olmaya başlamıştır. Ancak o dönem ne zaman Fernande'ı resmetse, o resimler aslında Madeleine' benzemektedir. Bunu Pierre Daix'in ortaya çıkardığı sırrı, Dan Franck'in kaleme almasından dolayı biliyoruz. Picasso, *Anelik (Ana ve Çocuğu)* adlı eserini Fernande ile birlikteyken yapmıştır. Üstelik bu eser Picasso'nun *Pembe Dönemi*'ne girişi olarak kabul görür. Ancak seneler sonra ortaya çıkan 1904 yılında yaptığı *Madeleine* isimli portreye çok benzemektedir. Bu portreyi Pierre Daix'e anlatırken de "az kalsın Madeleine ile çocuğumuz olacaktı" diye anlatır. Picasso'nun ilham perisi çocuk doğurması imkansız olan Fernande dahi olsa aklında Madeleine ve doğmayan çocukları olduğu açıkça görülmektedir. Madeleine'in Picasso'nun *Pembe Dönemi*'ne etkisi oldukça büyüktür.



Resim 4.12 Pablo Picasso, *Saltimbanque Ailesi*, 1905, tuval üzerine yağlı boya, 212.8 cm x 229.6 cm, Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C.

https://en.wikipedia.org/wiki/Family_of_Saltimbanques#/media/File:Family_of_Saltimbanques.JPG

Picasso'nun *Pembe Dönem*'ine ait belki de en önemli eseri olan *Saltimbanque Ailesi*'dir. Picasso bu eseri güçlü bulmayıp *Sonbahar Salonu*'nda sergilemedikten sonra Gertrude ve Leo Stein Picasso'nun *Pembe Dönemi*'ne ait 1905 yılında resmettiği *Çiçek Sepetli Genç Kız* eserini satın alırlar. Oldukça açık fikirli olan Stein'lar Matisse'den sonra Picasso'yu da destekleme kararı alırlar ve onun koleksiyoneri olurlar. Matisse'in fovizm hareketini desteklerken Picasso'yu da onla yarışmaya iterler. Yeni bir şey, hiç yapılmamış tarz da resimler üretmeye teşvik ederler. Önce Picasso, 1905-1906 yılları arasında *Gertrude Stein* portresini bir yıl gibi bir sürede bitirir. İberyana heykellerinden etkilenen Picasso'nun bu eseri de *Pembe Dönemi*'ne ait bir eserdir.

Picasso'nun bu sıralamadaki üçüncü dönemi ise 1906-1909 yılları arasındaki *Afrikan Dönemi*'dir. İberyana heykellerinden sonra Afrika heykelleri ve maskeleri de ilgisini çeker. Yeni tarzı ise Antik Mısır sanatını anımsatır. Matisse'in asistanı George Braques ile Picasso 1905 yılında tanışır. 1907 yılında Picasso'nun atölyesini ziyarete gelen Braques Trocadero müzesini gezmesini söyler.

İberyana heykellerinin Matisse'in afrikan heykellerine benzetilmesine sinirlenen Picasso önce Braque'ı tersler. Braque da ona bu Trocadero müzesindeki heykeller Matisse'in heykellerine benzemediğini söyler. Picasso da merak eder ve müzeyi gezmeye gider. Müzenin kokusundan dahi tiksindir. Sonra heykellerle karşılaşır ve Matisse'de gördüğü heykellere hiç benzemediğini fark eder. Bu çirkin maskelerin sanat dahi olmadığını ama sihirli olduklarını düşünür. Daha sonra dünyadaki her şey, kadınlar, çocuklar, evcil hayvanlara dahi ona düşmanlık gelir. Maskelerin anlamının kötülüğe karşı korunmak için silah olduğunu fark eder.¹³² Bu farkındalıkla niye bir artist olduğunu, fırçasının onun silahı olduğunu fark eder ve 1907 yılında sevgilisi Fernande'ı modeli olarak kullanıp kübizm akımına sebep olacak eseri yapar.

¹³² Eileengrison (2014). *Picasso's early years – Montmartre*

<https://eileengrison.wordpress.com/2014/08/30/picassos-early-years-montmartre/>



Resim 4.13 Pablo Picasso, *Avignon Kadınları*, 1907, tuval üzerine yağlı boya, 243.9 × 233.7 cm, Modern Sanatlar, Müzesi New York

https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar

Avignon Kadınları, ilk kübist eser olarak kabul edilen, beş fahişede oluşan bir eserdir. Resmi yaparken herkesten gizlemiş ve ilk gösterimini Gertrude ve Leo Stein, Max Jacob, Apollinaire ve sevgilisi Fernande'a yapmıştır. Max Jacob ve Apollinaire ile ortak amaçları tüm kuralları yıkmak, etik değerleri alt üst etmektir. Dionysos sanatını bohem yaşamlarıyla zenginleştiriyorlardı. Ancak ne koleksiyonerleri olan Stein'lar, ne de şair dostları, hatta sevgilisi dahi bu eseri hiç beğenmedi. Tiksinç buldular. Picasso reddedilmeyi istiyordu ama bu şekilde değil. Matisse'in Sonbahar Salonu'ndaki gibi bir reddedilme arzusu vardı. Nasıl ki Matisse devrim yaratmıştı. Picasso da yaratacağına inanıyordu.

Braque ise Matisse'in asistanıdır ve bohem yaşamı kabul etmez. Bu yüzden Picasso ve çevresine uzaktır. Ancak Matisse'i huzursuz eden Picasso'ya merakı vardır. *Avignon Kadınları* resmini görüp tek beğenen de o'dur. *Deha* dizisinde Braque bu eseri şu şekilde tanımlar:

“Bana El Greco'yu hatırlatıyor. Form yansımaları benziyor ama El Greco zarafete inanırken bunda vahşi, kıyamet vari bir güç var. Tamamen yeni bir şey.

Ama özür dilerim Pablo çünkü zavallı El Greco'ya olduğu gibi insanlar senin ne yaptığını yıllar sonra anlayacak.”¹³³

Hakikaten de öyle olur. Ama bir farkla. Picasso'nun ne yaptığını sadece Braque anlamıştır. Hatta Braque 1907-1914 yılları arası sürecektir dostluklarına “Beraber tırmanan dağcılar gibiydik” der.

Paris'teki *Society Of Independent Artists* salonunda son fovist içerikli sergisini 1907 yılında başarıyla açan Braque yepyeni resimler yaratmaya başlar. Picasso ise hala Afrikan dönemindedir. Bu dönemde parasızlık, afyon ve alkol bağımlılığı, kısacası bohem hayatı devam etmektedir. Bu esnada arkadaşlıkları da pekişir ve Picasso tüm bağımlılıklarından kurtulur. Bu kurtuluşundan sonra Braque'ın atölyesini ziyaret ettiğinde şoka girer. Karşısında gördüğü gibi resimler daha önce görmemiştir ve “Bunlar yepyeni şeyler” der. Braque bu eserlere Picasso'nun ilham olduğunu, *Avignon Kadınları* sayesinde her şeyi farklı görmeye başladığını itiraf eder. İkilinin kübizmi oluştururken şu şekilde bir diyalogu vardır:

Braque: Dört yüz yıl boyunca perspektif takıntısı yüzünden sanat gelişmedi ama perspektif sadece bir göz yanıması. Kaçış noktası her şeyi seyirciden alıp götürüyor.

Picasso: Evet, haklısın. Yapmamız gereken şey kaçış noktasını kaybetmek.

Braque: Ben de aynen öyle yapmaya çalışıyorum. Bunu anlayacak biri varsa sen olacağını biliyordum.

Picasso: Perspektif kurallarına meydan okumaktan daha fazlasını yapmalıyız. Bütün kurallar, ışık, renk, form sorgulanmalı. Yeni bir resim türü yaratmak için her şeyi parçalamalıyız.

Braque: Çalışmamızı Sonbahar Salonuna teslim edelim. Devrimi başlatalım.

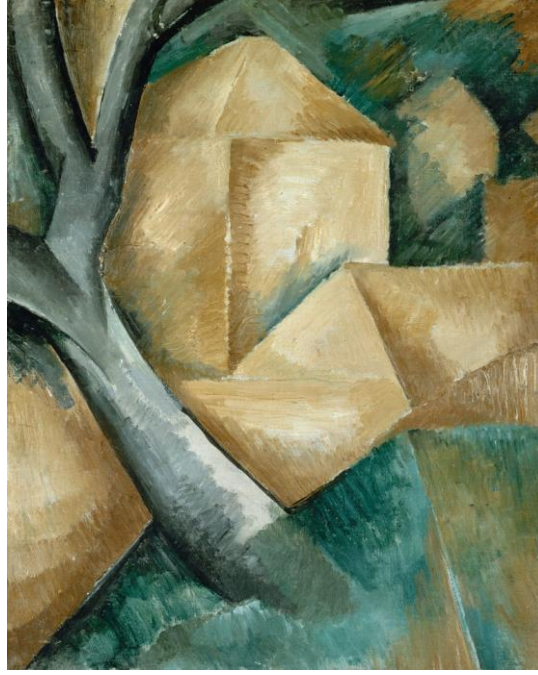
Picasso: Matisse bu yıl jüri üyesi. Sunacağım her şeyi reddeder. Sen teslim et.

Braque: Beni aslanlara mı atıyorsun?

Picasso: Hayır. Sen onun çırağısın. Ne gösterirsen beğenir. Ayrıca seni onayladığımı düşünürken aslında beni onayladığımı fark edince ne kadar sinirleneceğini bir hayal et.”¹³⁴

¹³³ *Deha* (2016). [belgesel, dizi] Yönetmen M. Grandage. Riverston Pictures, Pinewood Pictures, Filmnation Entertainment, Ingenious Media, Desert Wolf Productions, Michael Grandage Company

¹³⁴ *A.g.e.*



Resim 4.14 Georges Braque, *L'Estaque' de Evler*, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 40.5 × 32.5 cm, Lille Métropole Museum of Modern, Contemporary and Outsider Art

https://tr.qaz.wiki/wiki/Houses_at_l'Estaque



Resim 4.15 Georges Braque, *L'Estaque' de Asma Köprüler*, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 72.5 x 59 cm, Musée National d'Art Moderne

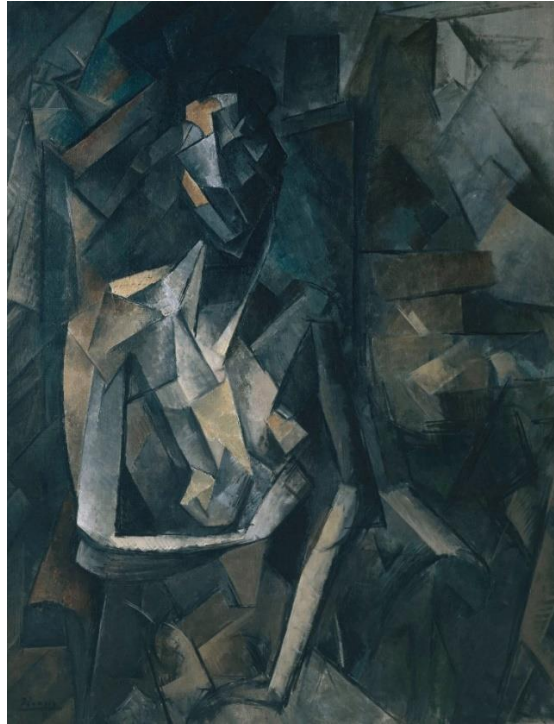
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-lestaquede-viyadukt-1443/>

Braque, Matisse'e kübist resimlerini sunduğunda Matisse hemen Picasso'yla çalıştığını anlar ve "o çirkin resmi (*Avignon Kadınları*) görüyorum, özür dilerim ama bunu kabul edemem" der.

1908 yılında alman koleksiyoner Daniel-Henry Kahnweiler ile Braque ve Picasso tanışır. Kendi de oldukça genç olan Kahnweiler modern bir görüşe sahiptir. Braque 1908 yılında Kahnweiler'ın galerisinde yeni eserlerini sergiler. Kübizmin adı da bu sergiden gelmektedir. Fovizmin ismini yaratan eleştirmen Vauxcelles, Braque'ın sergisi için şu sözleri söylemiştir:

"Alanlar, figürler ve evleri geometrik şemalara, küplere indirgemiş."

Vauxcelles fovizmden sonra kübizmin adının oluşmasına da sebep olmuştur. Braque'ın tüm perspektif kurallarını yıktığı bu serisi de ilk kübist peyzaj resimleridir.



Resim 4.16 Pablo Picasso, *Oturun N*, 1909, tuval üzerine yağlı boya, 92.1 x 73 cm, Tate Modern, London

<https://www.pablopicasso.org/seated-nude.jsp>



Resim 4.17 Pablo Picasso, *Mandolinli Kadın*, 1910, 100,3 x 73,6 cm, tuval üzerine yağlı boya, Museum of Modern Art, New York

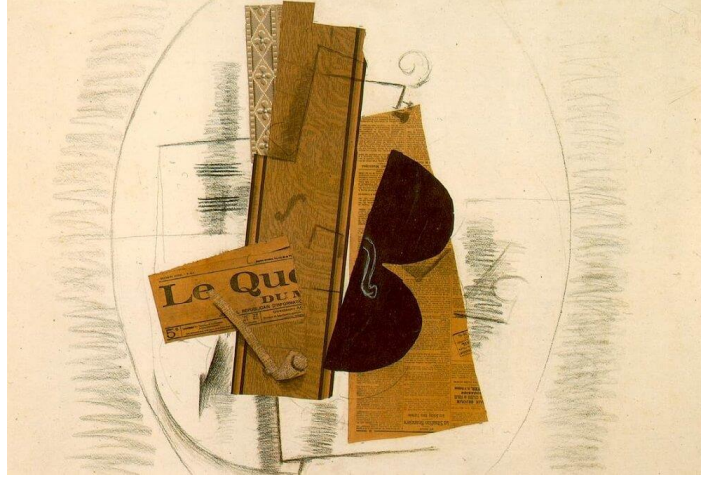
<https://www.pablocicasso.org/girl-with-mandolin.jsp>

Picasso Jacobs'a verdiği sözü tutar ve resmin kurallarını paramparça eder. İlk denemesi *Avignon Kadınları* tepki çekmiş, dilediği gibi kurallarla oynayamamıştır. Braque'ın vizyonu ile beraber ise her şeyi paramparça etmişlerdir. Doğayı, kemanı, insanı, şaplayı, köprüyü, gitarı, binaları, kafeleri... akla gelebilecek her şeyi. Bunu da 'deneyimlemek' ile ilgili olduğunu savundular. Perspektifi, anatomiyi, rengi ve ışığı bir kenara bırakıp, deneyimi merkeze koydular. Elbette ki yarattıkları eserlerin muntazamlığı da etkiyecedir. Matisse alaycı şekilde "küpler" der. Ama bu analitiklik daha önce yaratılmamış bir biçimdedir. Mottosu da "deneyim" idi. Picasso ve Braque tanrı misali bir yaratıcıya dönüşürler ve "Analitik Kübizm" ile birden çok resimle Stein'ların ve Kahnweiler'ın karşısına çıkar Picasso.

Kahnweiler ve Stein kardeşlerin destekleri sonucu kübizm büyük bir akıma dönüşür. Picasso, daha önce *Avignon Kadınları* resmini beğenmeyen Gertrude Stein'a, kübizmin ilk dönemi olan "Analitik Kübizm (1910-1912)" resimlerini beğenip, beğenmediğini sorar. Gertrude'un cevabı ise şu şekildedir:

"Pablo, sen resmi baştan icat etmişsin!"

Picasso artık bohem yaşamından kurtulup zengin bir artiste dönüşmüştür. “Sentetik Kübizm” ile resim yapmaktadır. 1912 yılında parlak renkler, basit şekiller ve neredeyse hiç derinlik olmayan eserler yaratır. Bu sırada Braque Picasso’nun muşambaya yaptığı natürmorttan etkilenip sanatta gene devrim niteliğinde bir şey keşfeder; “Kolaj Sanatı”. Artık tuval veya kağıt üzerine buldukları anlamlı sayfalardan yeni illüzyonlar yaratmaya da başlarlar. Bu yeni yapacakları eserlerinin malzemelerinin kendilerini anlatması hoşlarına gider.



Resim 4.18 Georges Braque, *Keman ve Pipo*, 1913, 74 x 106 cm, kolaj, Georges Pompidou Center, Paris, France

<https://www.georgesbraque.org/violin-and-pipe.jsp#prettyPhoto>



Resim 4.19 Pablo Picasso, *Vieux Marc Şişesi, Cam, Gitar, Gazete*, 1913, kolaj, 46.7 × 62.5 cm, Tate koleksiyonu

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414>

Bu kolajlar, 1912-1914 arası olan sentetik kübizme örneklerdir. 1914'e kadar birlikte çalışırlar. Picasso savaşa gitmez, Braque ise 1. Dünya Savaşına katılır. Bu iki sanatın titani, biri ressam, biri çırak ressam olarak başladıkları sanat hayatlarında Gertrude Stein'in deyiimiyle sanatı baştan icat ederler. Picasso ömrünün sonuna kadar resim yapmakla kalmaz, modern olan her şeyin öncüsü olmaya devam eder. Braque kötü yaralanmasına rağmen resmetmeye devam eder. Picasso'nun rakibi ve dostu, Braque'ın ustası Matisse de ömrünün sonuna kadar ne istiyorsa onu resmeder. Stein kardeşler ve Kahnweiler'ın insanlığa en büyük hediyesidir bu üç artiste sahip çıkmaları. Onlar da sanata sahip çıkmışlardır.

4.2. Dadaizm

Dadaizm 1. Dünya savaşına tepki olarak Zürich'de doğmuştur. Zürich'de galeri, kafe gibi yerlerde birtakım sanat, siyaset ve edebiyatla ilgilenen kişiler toplanırlardı. 1915 yılının sonunda, sol görüşlü yazar şair Hugo Ball "Voltaire Kabaresi" isimli bir gece kulübü açar ve sanat, siyaset, edebiyatla ilgilenen kişileri burada bir araya getirmeyi amaçlar. Bunu yapabilmesi için güçlü bir açılışa ihtiyacı vardır. Sergi açılışıyla gece kulübü açmaya karar verir. Voltaire Kabaresi'nin duvarlarına bilinen ve bilinmeyen birçok ressam veya artistin çalışmalarını asmak için koleksiyoner arkadaşlarından yardım ister; yardımı alır. Kulübün duvarlarını Picasso'nun da dahil olduğu önemli koleksiyonerlere satış yapan artistlerin yanında bilinmeyen artistlerin eserleriyle 5 Şubat 1916'da Voltaire Kabaresi açılmıştır. Bu mekandaki tartışmalarda 1. Dünya savaşını Almanya'nın çıkardığıdır. Fakat esas suçlunun Batı kapitalizmi olduğunu savunuyorlardı.¹³⁵

Kulüpte gerçekleştirilen tüm gösterileri Batı uygarlığının tamamının yok sayılmasına üzereydi. Bu yüzden müzik enstrümanları, resim – heykel materyalleri, yazı dili gibi ifade araçlarının hepsini bozguna uğrattılar. Müzik yapmak için herhangi ses çıkaran bir objeyi kullanmaları yetiyordu. Bu yüzden müzik aleti kullanmıyorlardı. Resim veya heykel yapmak yerine kolaj, asamblaj gibi teknikleri tercih ediyorlardı. Böylece ustalık gerektiren sanatkarlıktan kaçınıyorlardı. Yazı dilleri ise hecelerin

¹³⁵ Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 100

tesadüfi bir şekilde kelimeye dönüşmesi ile bu kelimelerin bir araya gelmesiyle oluşan dizelerden oluşuyordu. ¹³⁶

-Kurucuları Hugo Ball o yıllardaki günlüğüne, sanat eseri üretimine karşı olduğunu ve sanatsal zevk denen şeyin aşılıp, dilin bozguna uğraması gerektiğini yazmıştı.- ¹³⁷

Dadaizm sanatın yanında fazlasıyla politik de bir harekettir. Dada her şeyi reddeder. Onun için malzeme ve enstrüman herhangi bir şey olabilir. Fazla üretken olmaya da düşmandır. Bu fazlalığın sanat olmadığını savunurlar. Kelimeler, cümleler, manifestolar Dadaizm ile sanat haline gelmeye başlar. Dadaizmin kurucusu sol görüşlü yazar Hugo Ball'ın *Dada Fragmanları* ismi manifestosunun özeti şu şekildedir:

“İlkeler yerine simetri ve ritimleri geçir. Mevcut dünya düzenlerine karşı koy... Dada denilen şey, hiçlik, rezalet enkazı, yapay ahlak ve bolluğun sunumudur. Dadacı sıradığını absürdü sever; gerçekliğin kendisinin çelişkiler içinde olduğunu savunur ve yıkımı hedefler. Her türlü personaya açıktır. İlkel olan, insana ait olan doğadan daha üstün görünür dadacıya. Dadacı insanların zekasından çok olayların içtenliğine güvenir. Ona göre insanlar ucuza satın alınabilir, kendisi de buna dahildir. Artık olayların tek bir ayrılık noktasından kavranmasına inanmaz, ama yine de her şeyin, bütünselliğin birliğine, kendi kendini dağıtma noktasına dek ayrılıkların acısını çekecek kadar inanmıştır... Bu sistemler dünyasının parçalandığını ve nakit talep eden çağın tanrısız felsefeleri kelepirden satılığa çıkardığını bilir. Market kasası sahiplerinin vicdan azabı çektiği yerde, Dadacı için tatlı kakhaha ve tatlı kibarlık başlar... Sözcüğün gerçekliğini kaybettik.

Bireyciliğin eleştirisi için bir not: Öne çıkarılan “Ben”, kibirli, diktatör, boş ya da tembel türden sürekli eğilimlere sahiptir. Topluma karışmadığı sürece hep arzulara uyum sağlar. Onun eğilimlerini reddeden biri, onun “ben”ini reddetmiş olur. Ben ve eğilimleri özdeştir. Bu yüzden, Rönesansın bireyci-egoist ideali, artık karşımızda duran, beslenen ve parçalanan mekanik arzuların genel birliğini olgunlaştırdı.

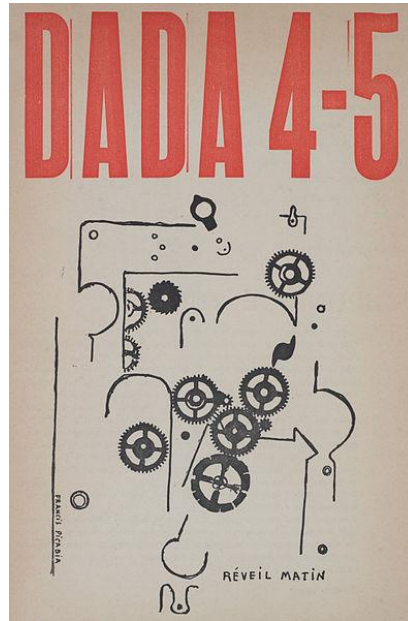
Yeni sanat sempatik çünkü total bir bozulma çağında imge-istediğini korudu; çünkü imgeyi dayatmaya eğilimli, bunun için araçları ve parçaları çelişkili olsa bile. Parça ve ayrıntıların ahlaki değerlendirmesine gelenek ağır basıyor; sanat bununla ilgilenemez. İçeride yatan, her şeyi birbirine bağlayan yaşam sinirine yönelir; dış dirence karşı aldırışsızdır. Hatta şöyle denebilir: Ahlak kuralları

¹³⁶ Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi., s. 100

¹³⁷ A.g.e., s. 101

gelenekten alınmıştır ve sadece ölçü ve ağırlık duyularını keskinleştirmek amacıyla kullanılmıştır...”¹³⁸

1916 Haziran’ında Hugo Ball liderliğini yaptığı dada oluşumuyla ters düşer. Voltaire Kabaresi grubu mekanı ve ismini değiştirir; kendilerine dadacı demeye başlarlar. İsmi *Dada*, alt başlığı ise *Sanat ve Edebiyat Seçkisi* olan bir dergi çıkarırlar. Bu dergi ve kendi galerileri olan *Galeria Dada*’da açtıkları sergilerle 1917 yılında uluslararası alanda üne ulaşır bilinirlik kazanırlar. Bu bilinirliğe ulaşmalarında sergilerinde kullandıkları Pablo Picasso, Vasili Kandinski, Amadeo Modigliani, Paul Klee, Giorgio de Chirico ve Max Ernst gibi artistlerin rolü büyüktü. Dadaizmin bu büyümesi sırasında Hugo Ball gruptan ayrılır. Hatta ayrılmakla kalmaz, Katolik Kilisesine katılır. Kurucularından, şair ve yazar Tristan Tzara Dadaizmi tek başına yürütmeye başlar.¹³⁹



Resim 4.20 Francis Picabia, *Çalar Saat*, *Dada 4-5*, Numara 5, 15 Mayıs, 1919, kağıt üzerine mürekkep, 31.8 x 23 cm, Princeton Blue Mountain collection

[https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Picabia#/media/File:Francis_Picabia,_R%C3%A9veil_Matin_\(Alarm_Clock\),_Dada_4-5,_Number_5,_15_May_1919.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Picabia#/media/File:Francis_Picabia,_R%C3%A9veil_Matin_(Alarm_Clock),_Dada_4-5,_Number_5,_15_May_1919.jpg)

¹³⁸ Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları, s. 281, 282

¹³⁹ A.g.e., s. 100, 101

Francis Picabia Amerika'ya gitmeden önce kübizm oluşumunun içindedir. 1915 yılında 1. Dünya savaşı sırasında Fransa'dan Amerika'ya kaçar; geçici sakatlık durumu bittiği için 1918'de Fransa'ya geri dönmek zorunda kalır. Bu esnada parasızlıktan dolayı morali ve umudu kırılan Tzara ile mektuplaşmaya başlar.¹⁴⁰ Bu mektuplaşmanın sonunda derginin editörü olan Tzara'nın özgüveni geri gelir ve dergilerinin üçüncü sayısı ile hemen ardından *1918 Dada Manifestosu* yirmi üç martta yayımlanır. Tzara manifesto yazdığını ancak hiçbir şey istemediğini söyler. Kendi ilkesi olarak manifestolara eylemlere karşı olduğunu söylerken, ilkelere de karşı olduğunu belirtir.

“Bu manifestoyu insanların taze bir yudum hava alırken tersi eylemler yapabileceğini göstermek için yazıyorum; eyleme de karşıyım; sürekli çelişki için, onaylama için de, ben ne yanındayım ne karşımda ve açıklıyorum çünkü sağduyudan nefret ediyorum (...)”¹⁷

¹⁴⁰ Yılmaz, M., 2006. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 102



Resim 4.21 Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913, hazır nesne, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm, Museum of Modern Art, New York

https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/

Sentetik kübizmle beraber ortaya çıkan kolaj tekniğini Dadaistler de kullanmıştır. Ancak dada hareketinin en büyük olayı ilk başta kübist bir ressam olan Marcel Duchamp'ın *Çeşmesi*'dir. Duchamp'ın ilk hazır nesne eseri 1913 yılına ait olan *Bisiklet Tekerleği*'dir. Bu eserde Duchamp, sandalye ve bisiklet tekerleğini birbirine montajlayarak bir nevi kolaj akımının devamı gibi heykel üretir. Ortaya sanat nesnesi konseptinde bir ürün çıkar. Bir diğer hazır nesne denemesi olan *Çeşme* ise niyet olarak farklıdır. Duchamp çaba ile ortaya çıkan güzel konseptine üretim yapmayarak, nesneyi sadece bir fikir olarak ortaya koyar. Bu sunumu ise sanki bir kolaj havasında gözükten bir fotoğrafla dünyaya sunar. Çünkü dünya bir objeye bu şekilde tanık olmamıştır. *Çeşme*'nin orjinali yerine, fotoğrafıyla yüzleşmiştir. Bu da bir sanat eserinin canlanıp bir davranış biçimi sergilemesine örnektir çünkü *Çeşme* sadece bir fikir olarak vardır.



Resim 4.22 Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917, hazır nesne

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg

Marcel Duchamp 1. Dünya savaşından önce sanatçıların yaptığı birçok sanat eserini sadece güzel olana hitap ettiğinden dolayı, “retinal” bulur. Retinaya hizmet eden sanatı değil, zihine hizmet eden sanatı savunur. Artık o korkunç savaştan sonra, “resim yapmak manasızdır” der. İnsanların maskesinin düştüğünü ve güzelleme yoluyla bu yeni oluşan çirkin dünyada sanatın hiçbir işe yaramayacağını savunur. Kavramsal sanatının başlangıcı kuşkusuzca Duchamp’ın 1917 yılındaki hazır nesnesi *Çeşme*’dir. Peki, *Çeşme* nasıl sanat eserine dönüşmüştür? İlk olarak denilebilecek, pisuarlık görevini terk edip, heykel görevini üstlenmesidir. Ancak bu görevi üstlenirken, izleyicinin böyle bir harekete hazır olup olmaması, daha doğrusu, anlayıp anlamaması söz konusudur. Duchamp’ın 1913 yılında ilk ortaya koyduğu ilk hazır nesnesi olan *Bisiklet Tekerleği* değil de 1917’de ortaya koyduğu *Çeşme* yani pisuarın sanat tarihindeki yerinin farklılığı, bisiklet tekerleği bir performans gerçekleştirmediğindedir diyebiliriz. Pisuarın performansı, sergilenmeden çöpe atılıp sadece fotoğrafı ile yüklendiği mananın eserin tüm niyetini akıl yoluyla ortaya

koyuşunda yatmaktadır. Gözle değil, akıl ile tecrübe edilen ilk sanat eseri oluşu bu açıklanması zor performansta yatmaktadır. Hikayesi ise şu şekildedir:

Çeşme, üstelik ismi *Bağımsız Artistler Topluluğu* olan bir serginin komitesi tarafından giriş ücretini ödeyen her artistin eserinin 291(sanat galerisi)'de sergileneceğine dair verdikleri garantiye rağmen reddedilir. Bunun üzerine fotoğrafçı ve 291(sanat galerisi)'in yaratıcısı, yöneticisi ve sahibi arkadaşı Alfred Stieglitz Duchamp'ın sergi açılışından hemen önce sergiye yerleştirdiği *Çeşme*'nin fotoğrafını çeker. Eseri gerçek gözlerle çok az kişi görebilmiştir çünkü aynı gün içerisinde yok edilmiştir.

Çekilen fotoğraf onun varlığının tek kanıtı olurken, *The Blind Man* sanat ve dada dergisinde biraz kesilmiş hali yayınlanır ve büyük bir ilgi görür. Orijinal *Çeşme* 1917'de kaybolduktan sonra yapılan yeni replikaları Alfred Stieglitz'in çektiği fotoğraftan yapılmıştır. 20. yüzyılın en büyük sanat eseri olarak kabul edilen *Çeşme* sergilendiği için değil, sergilenmediği için var olmuştur. Belki de, orijinali kaybolduğu için hiçbir gözün görmesine imkanı olmadığından ve bu yüzden hayal gücümüzü çok daha fazla tetikleyerek hizmet ettiğinden dolayı sanat tarihindeki yerini, metalaşmış dünyadan sıyrılıp, bir nevi mitolojiye dönüşüp, öyle kavramlaşarak almıştır. *Çeşme*'nin replikalarından birinin müzede gördüğü ilgiye karşı Duchamp'ın tepkisi ise şu şekildedir:

“1917 tarihli *Çeşme* adlı yapıt müzeye girdiği zaman güzel ve zarif olarak övüldüğünde Duchamp sinirlenmişti, çünkü yapıt salt estetik düzlemde anlaşılmıştı, bu da sanat olup/olmayan, yani yapıtın zihinsel olarak sanat olup da fiziksel olarak sanat olmaması biçimindeki karmaşık kimliğini ortadan kaldırmıştı.”¹⁴¹

¹⁴¹ Kuspit, D., (2014). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). 4. baskı. İstanbul: Metis Yayınları. 38



Resim 4.23 Alfred Stieglitz, *Çeşme*, 1917, fotoğraf

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg

Sonuç olarak nasıl ki Picasso resim yapmayı tekrar icat eder, Duchamp da sanatı en baştan icat etmiştir diyebiliriz. *Çeşme* 20. yüzyılın en önemli sanat eseri seçilmiştir. Üstelik böyle bir nesne dahi yoktur. O sadece bir fikrin gerçek olduğunu gösteren fotoğraftır. Bu fikir de, “Sanat eseri göze değil, akla kitap etmelidir”. Duchamp, “Bu resim, heykel zanaat mıdır? Sanat mıdır?” sorularına, “Güzel diye ön plana çıkan her şey zanaattir. İnsanı düşünmeye iten her şey ise sanattır!” cevaplarını bir nevi vermiştir. Picasso’nun bozguna uğrattığı tüm kurallardan sonra, Duchamp da bir nevi bu tip bir kural koymuştur diyebiliriz.

Munch nasıl hissediyorsa ona göre resim yapmıştı. Matisse resmin kurallarını bükmüş, Picasso da tüm kuralları paramparça edip, yeni kurallar koymuştu. Duchamp ise resim sanatını yok etmiştir. Ego, artık sanatta tamamen bir kimliktir. Artistin ne alter egosu, ne de personası vardır. Artist, artist olduğu için artisttir. Duchamp’ın yaşıtı Hannah Höch ise tek kadın dadaisttir. Onun Dadaçı eserleriyle Dadaizmin plastik yapısıyla, politik yapısını incelemekte hiç de zorlanmayız.

Sonuç olarak her şeye muhalefet olan ve her şeyin baştan yaratımını destekleyen dadaistler de kadınları hiçbir zaman desteklememiştir. Her türlü sanatı reddederken, Picasso, Kandinski, Klee, Picabia gibi her türlü sistemin kabul ettiği artistlerin eserlerini sergileyerek dikkat çekmişlerdir. Kendileriyle çeliştiklerini en başından beri itiraf eden dadacılar, kavramsal sanatın da öncüleri olmuşlardır. Dadaizm manifestoların sanat eseri, edebiyat sayıldığı bir harekettir. Artistleri ise artist kelimesinin hakkını toplum normlarını hiçe sayışlarıyla vermişlerdir.

4.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Artist Tipolojisi

Romantizmin 1850 yılında çöküş sebebi olarak yeni gelen romantik jenerasyonunun sadece resim yaptığı, ama aslen romantik olmadığını Baudelaire ile anlatmıştık. Ama romantizmin hediyesi olan özgür olma düşüncesi yüzünden her sonrasındaki gelen akımın babası olmuştüğundan da bahsetmiştik. Artık ego ve alter egonun yolları bir kere kesişmişti ve artist karakteri halen persona ile halen daha tanışmamış idi..

Sanatta özgünlüğün, özgürlükle birleşimiyle, ismin cisimden önce ulaşacağı yere gitmesi, artist tipolojisini bir ego haline getirdi. Bu döneme kadar davranışları ve eserleri tutarlı olan bazı ikonlaşmış artist egolarını eserleri ve hikayeleriyle beraber gösterdik. 1. Dünya savaşı öncesinde ve sonrasında dünya üzerinde oldukça etkinlerdi. Hayatın kendisini sahneye çevirmişlerdi. Bir nevi krallar çağına girmişti artist tipolojisi diyebiliriz. Kral gibi yaşadıkları dönemde, kral egosuna sahiplerdi. Bu yüzden rol yapmaya değil, üretirken yaşamı gerçekten yaşadıklarını ortaya koyuyorlardı.

Sürrealizmin babası olarak bilinen Andre Breton'un 1924 yılında yayımladığı ilk sürrealizm manifestosunda düşünce özgürlüğüne değinir. Kötüleşmenin nerede başladığını ve zihnin sabit bir şekilde çalışmasının nerede kesildiğini sorar. Akıl hata yapar. İyi bir düşünce arıza veremez diye sorgular. Manifestosunda delilik üzerine şu söylemi yapar:

“Delilik de orada durur, makul bir şekilde “insanın kapattığı delilik”. O delilik ya da bir başkası... Aslında hepimiz delilerin kapatılmalarını yasal açıdan kınanacak sadece birkaç eyleme borçlu olduğumu, bu eylemler olmasa özgürlüklerinin (ya da bizim onların özgürlüğü saydığımız şeyin) tehdit altına girmeyeceğini biliriz. Onların, belli ölçüde, imgelemlerinin kurbanı olduğunu sanıyorum, imgelem onların hepimizin bilip saygı duyması gereken belli

kurallara –kendilerini tehdit altında hissetmedikleri sürece- önem vermelerine yol açar.”¹⁴²

Breton, “insan uykudan çıktığında her şeyin ötesinde belleğinin oyuncağı olur”¹⁴³ der. İnsanın düşte gördüklerinin hiçbir önemi yokmuş gibi kurgulandığını düşünür. Halbuki düşlerin anlayışımıza çok katkıda bulunduğunu savunur ve normal bir insanın düşlerini yokmuş gibi yapmasını tuhaf bulur.¹⁴⁴ Deliliğin düş haliyle ilgili de şu şekilde devam eder:

“Ama onların bizim onları nasıl yargıladığımızı, hatta onlara yönelik çeşitli cezalara hiç mi hiç aldırılmamaları, onların imgelemlerinden çok büyük teselli ve rahatlama bulduklarını sanmamıza, deliliklerinin tadını bu deliliğin kendilerinin ötesine geçmediği düşüncesine katlanacak kadar çıkardıklarını sanmamıza yol açar. Gerçekten de halüsinasyonlar, yanılısamlar vb. boş bir haz kaynağı değildir.”¹⁴⁵

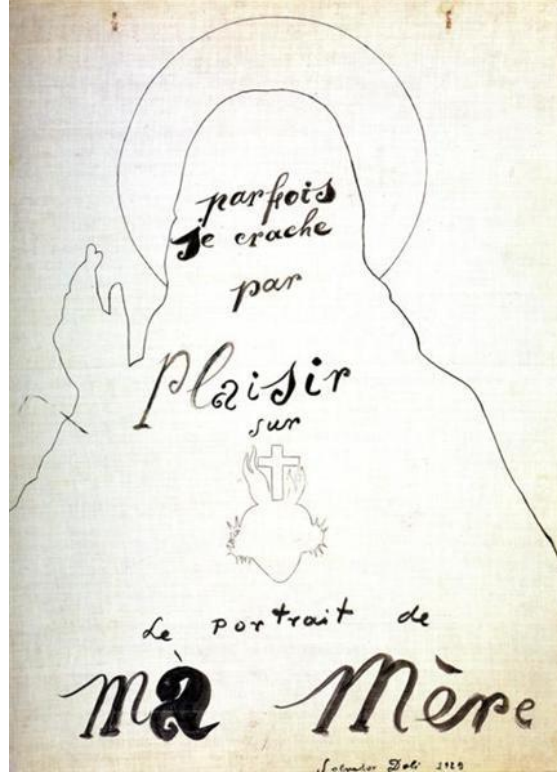
Salvador Dali, 1929 yılında sürrealizme katılır. 1930 yılında ise adı kötüye çıkmış bir şekilde şöhrete ulaşır. Dali’nin karakteri artist egosu mu? Yoksa bir persona mı? Bu oldukça tartışmaya açık olmasına rağmen Dali’nin her davranışının rol içermekte olduğu net bir şekilde görülmektedir. Kendi sergi açılışına dalgıç kıyafetiyle gidip, nefes alamayarak ölüm riski yaşaması gibi, kendi adına düzenlenen baloya bardaklardan oluşan bir yelek tasarlayıp katılması gibi davranışlarını kendini bir sanat eseri olarak sunuyor denebilir. 1929 yılında ise babasına verdiği içi sperm dolu kondomu neden ve nasıl verdiği nasıl planlı düşündüğüne oldukça iyi bir örnektir.

¹⁴² Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları, s. 484

¹⁴³ A.g.e., s. 486

¹⁴⁴ A.g.e., s. 486

¹⁴⁵ Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları, s. 485



Resim 4.24 Salvador Dalí, *Bazen Eğlenmek İçin Annemin Portresine Tükürüyorum (Kutsal Yürek)*, 1929, karton üzerine mürekkep, 68.3 x 51.1 cm, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa

<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/sometimes-i-spit-with-pleasure-on-the-portrait-of-my-mother-the-sacred-heart>

Resim 4.24, Dalí'nin dadaist bir çizgide yaptığı bir eserdir. Sürrealistler anne-baba düşmanıydı. Dalí, 1929 yılında hem sürrealizme katılmış, hem de Gala ile evlenmişti. Babası ise oğlunun Gala ile evliliğini ve ahlaksız gördüğü sürrealilere katılmasını onaylamıyordu. Dalí, *Kutsal Yürek* temasını, "Bazen eğlenmek için annemin portresine tükürüyorum" ile sununca babasının sabrını taşıran son damla olur. Dalí'den kamu huzurunda özür dilemesini ister. Dalí kabul etmez. Babası da Dalí'yi evden kovar. Daha sonra Dalí babasına mektupla içi kendi menisiyle dolu bir prezervatif gönderir. Mektubun içinde ise, "Al şunu. Artık sana hiçbir şey borçlu değilim!" yazar.¹⁴⁶

Bu sembolik jestin Oedipal alt tonları çarpıcıdır: Annesine tükürükle boşalması, babasını hadım etmesi olarak okuyabiliriz. Üstelik ona olan tüm borçlarını da gene kendi menisiyle ödediğini söylemesi de, hadım ettiği babasını yok ettiğini göstermektedir.

¹⁴⁶ Chimera, P. (2016). *Sometimes Salvador Dalí was Just Plain Shocking!*
<https://dali.com/sometimes-salvador-dali-just-plain-shocking>

Psikanalizci Carl Gustav Jung henüz sadece bir psikiyatristken Freud'dan etkilenip, psikanalize girmişti. Freud'la da tanışıp öğrenci, hoca; hatta abi, kardeş şeklinde dostluk kurdu. Zamanla kendi fikirleri oluşan Jung, Freud'dan kopmuştur. Kendi yazdığı *Anılar, Düşler, Düşünceler*¹⁴⁷ kitabında “Babayı Öldürme” eyleminin her zaman daha iyi sonuçlanıp, çocuğun yeni bir şey koyacağı manasına gelmediğini firavunlardan 4. Amenofis'in hikayesiyle kanıtlar. Jung 1912 yılında Münih'te Freud ile beraber bir kongrededir. Kongredeki biri firavunlardan 4. Amenofis'un babasıyla ilgili her şeyi sildirmesini ve Amenofis'in tek tanrılı bir din yaratmasının altında baba kompleksi olduğunu söyler ve savunur. Jung ise şu şekilde cevap verir:

“Amenofis'in çok dindar ve yaratıcı biri olduğunu ve yaptıklarının babasına karşı direnmesinin bir sonucu olamayacağını, tam tersine, babasının anısına saygı duyduğunu ve amacının, gördüğü yerde yok ettiği Tanrı Amon'un adını silmek olduğunu anlatmaya çalıştım. Babası Amenhotep'e ait kabartma yazılarından da Amon'un adını sildirmişti”¹⁴⁸

Firavunun babası Amenhotep de kabartma yazılarından kendi babası Amon'un ismi sildirmiştir. Başka firavunlar da bu eylemi yapmış, ancak yapma sebepleri babaya öfke veya kompleksten dolayı değil, aynı Tanrı'nın reenkarnasyonu olduklarına inandıklarından dolayı bu silme işlemini yapıyorlardı diye anlatır Jung.¹⁴⁹

Üstelik eğer ki “babayı öldürme” eyleminin niyeti olan daha özgün, daha yeni bir şey koyma niyetinde olsaydı firavunlar, babalarının ismini kazıdıktan sonra yeni bir din, yeni bir düşünce ortaya koyma niyetinde olurdular diye devam eder Jung.¹⁵⁰ Sonra Freud şoka girer:

“O anda Freud bayılıp sandalyesinden kaydı. Herkes, çaresizlik içinde çevresinde toplandı. Onu kucaklayıp yandaki odaya taşıdım ve kanepenin üzerine yatırdım. Onu taşıırken kendine gelir gibi oldu ve bana babasıymışım gibi baktı. O bakışımı hiçbir zaman unutamayacağım. Bayılmasının nedeni her neyse – hava çok gergindi – her iki olayın da ortak yönü güçlü bir babayı öldürme fantezisiydi.”¹⁵¹

¹⁴⁷ Jung, C.G., (2012), *Anılar, Düşler, Düşünceler* (İ. Kantemir, Çev.). 5. baskı. İstanbul Can Sanat Yayınları.

¹⁴⁸ A.g.e., s. 152

¹⁴⁹ A.g.e., s. 152

¹⁵⁰ A.g.e., s. 152

¹⁵¹ Jung, C.G., (2012), *Anılar, Düşler, Düşünceler* (İ. Kantemir, Çev.). 5. baskı. İstanbul Can Sanat Yayınları., s. 152



Resim 4.25 Salvador Dali, *Hitler'in Enigması*, 1938, tuval üzerine yağlı boya, 95 x 141 cm, Museo Reina Sofia

<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/enigma-hitler>

Dali toplum içindeki şarlatanlıklarıyla Surrealistler Grubu'nun tepkisini çekiyordu. 1934 yılında bardağı taşıran son damla ise anti devrimci eylemler yaparken, Adolf Hitler yönetimindeki faşizmi kutlaması olmuştur. Dali'nin resmi olarak Surrealistler Grubu'ndan bu sebeplerden çıkarılmıştır. Bir görüşte grubun lideri Andre Breton ile kavga ettiğinden dolayı çıkarılmasıdır.¹⁵² Mantıken, toplum içindeki şarlatanlıkları ve Hitler'in faşizmini kutlaması kavga sebebidir. Sonuç olarak Dali kovulduğu vakit bunu hazmedemez ve bir gün sürrealizm dendiği zaman akla, ilk kendinin geleceğini söyler. Nitekim öyle de olur. Dali sadece yaptıkları değil, karakteriyle dünya çapında şöhrete ulaşır. Üstelik tüm sürrealistler arasında tüm dünya tarafından Dali tanınmaktadır.

Dali'nin öğrencilik yılları ve sanatının ilk dönemini anlatan *Küçük Küller*¹⁵³ isimli 2008 yılına ait bir biyografi filmi vardır. Filmin merkezinde şair, oyun yazarı Federico Garcia Lorca vardır. Dali öğrencilik yıllarında da ilginç bir karakterdir. Deyim yerindeyse Dali her zaman delidir. İspanya'da akademideyken resimlerini arkadaşları çok beğenir. Ancak kendini ifade etmeyi beceremez. Burada senarist,

¹⁵² Biography (2017). *Who Was Salvador Dalí?* biography.com/artist/salvador-dali#:~:text=As%20war%20approached%20in%20Europe,was%20expelled%20from%20the%20group.

¹⁵³ *Küçük Küller* (2008). [film] Yönetmen P. Morrison. Riverston Pictures, PT Films, Aria Films, Factotum Barcelona S.L, Met Film Production, Met Film

yönetmen Luis Bunuel ve Lorca devreye girer. Onların yanında kendini ifade etmeye az da olsa başarabilir. Bunuel eşcinsel düşmanıdır. Lorca ve Dali ise zaman zaman yakınlaşmaya başlarken bir nevi büyük bir aşka dönüşecek bir kıvılcım olur aralarında. Öpüşürler, sevişirler ve Dali, Lorca'nın yanında nefes bile almakta zorlanır. Lorca'nın kız arkadaşı da vardır. Dali'nin önünde kızla seviştiklerinde Dali kendini kaybeder. Ve film izleyiciye Dali'nin Lorca'ya karşı kibar ve mütevazı olduğunu gösterir. Sonra Dali Paris'e gider. Döndüğünde eşyalarını toplar ve Lorca'ya, Picasso dahil inanılmaz insanlarla tanıştığından bahseder. Bu yüzden temelli Paris'e taşınacağından, ve ikiz kardeşi gibi gördüğü Gala ile evleneceğini söyler. Bu sefer Lorca kendini ifade etmekte zorlanır. Dali ise değişmiştir. Mütevazı ve kibar biri hiç değildir artık.

Dali dünyaca ünlü, çok zengin bir artiste hızla dönüşür. Lorca bir gün ziyaretine geldiğinde Dali ona, "Zaman sadece Dali'yi bekletebilir" der. Artık tamamen kendinden üçüncü şahıs olarak bahseder. Dali devasa bir persona yaratmıştır. Dali'yi herkes bu filme kadar egosu yüksek diye tanımlamıştır. Lorca tavır koyunca bir anlığına eski hali olan utangaçlığına döner. Çekip kapıyı gittiğinde ise yıkılır. Onu Gala düzeltir ve gene üçüncü şahısla konuşan personası geri gelir. Lorca İspanya iç savaşına katılır ve daha savaşın başında öldürülür. Dali bunu radyodan öğrenir. Kendini odaya kapar ve darmaduman olur, hüngür hüngür ağlar. Maskesini takar, hayatının son dönemine kadar da kimseye Lorca'dan bahsetmez.¹⁵⁴ Kısaca Dali, davranış biçimleri dünyasında en büyük personayı yaratmış artisttir diyebiliriz. Sonuç olarak kişi kral değilse ve olmak istiyorsa, ancak kral olduğuna herkesi inandırarak kral olabilir. Bu kandırdığı kişilerin başında da kişinin kendisi gelmektedir.

Frank Herbert 'in 1965 yılında yayınladığı bilim kurgu romanı *Dune*'u Alejandro Jodorowsky film yapmak ister ve bir ekip kurar.¹⁵⁵ Soundtrack'ler için Pink Floyd, Rolling Stones gibi dünyaca ünlü grupları ikna eder, ekibe alır. Gezegen tasarımları için, H.R. Giger, Chris Foss, Jean Giraud gibi ressam ve çizerleri görevlendirir. Ana karaktere David Carradine'i alır. Hatta kendi çocuğunu bu film için senelerdir özel hocalarla, dövüş dersleri ve felsefe öğrenimiyle yetiştirmiştir. Sinema tarihini değiştirecek bir ekip kurur. Ekibe aldığı görüntü yönetmeninden, özel efektçisine herkes Hollywood'da çok özel bir yere gelir. Film için sponsor gerekmektedir. Picasso öldüğünden dolayı o dönem dünyanın en ünlü yaşayan artist

¹⁵⁴ *Küçük Küller* (2008). [film] Yönetmen P. Morrison. Riverston Pictures, PT Films, Aria Films, Factotum Barcelona S.L, Met Film Production, Met Film

¹⁵⁵ *Jodorowsky'nin Dune'u* (2014). [belgesel] Yönetmen F. Pavich. City Film, Snowfort Pictures

efsanesi Dali'dir. Tam da Dali'nin oynayabileceği bir rol vardır. Eğer Dali ikna olursa, hiçbir sponsorun onu reddedemeyeceğini düşünür Jodorowsky. Dali ile görüşür. Dali bir şartla filmdeki rolü kabul eder. Eğer sinema tarihindeki aktörler arasında en çok para ödenmiş aktör olursa filmde oynayacaktır. Jodorowsky kabul eder. Ancak bütçelerinin bu parayı karşılamalarına olanak yoktur. Jodorowsky bir çözüm üretir. Oynadığı süre boyunca para ödeneceğini ve de bu ödenecek paranın sinema tarihinde bu kıstasta en yüksek miktar olacağı teklifini Dali'ye sunar. Dali kabul eder. Filmde sadece iki dakika rol alacaktır ve bu iki dakika için ödenecek para akıl almaz bir fiyattır.

Jodorowsky tek tek herkesi ikna ederken bir tek Dali de sorun yaşamıştır. Dali'nin isteği en iyi rol değildir. Kral olduğunu bir kez daha dünyaya göstermektir. Ancak oynadığı rolle değil, aldığı parayla bu şovu yapacaktır. Kısaca Dali bir şovmandır. İnsanlara egosunu değil, personasını yaşatmıştır. Kendisine sürekli deli de denen Dali delilikle ilgili 1956 yılında şu cümleyi kurmuştur, “Ben ve deli bir adam arasındaki tek fark ben deli değilim”¹⁵⁶. Dali'nin tüm davranışları önceden planlanmıştır diyebiliriz. Aktör gibi hareket ettiğinden dolayı egosunu değil, personasını yaşatmıştır. Dali'den sonra da artistlerin egosunu değil, personasına artık tanık olacağız. Dali karakter tasarımı konusunda büyük bir öncü olmuştur

4.3.1. Soyut Ekspresyonizm

İkinci Dünya savaşı sonrası ve sonrasında Picasso dışında hemen hemen bütün büyük karakterler Amerika'ya göç etmişti. Savaş sonrası kimi Paris'e geri döndü, kimi dönmedi. Ama savaşa en son girip son noktayı koyan Amerika her alanda olduğu gibi sanatta da ön plana geçti. Nasıl ki Paris'teki sanat patlamasının birçok kahramanı sadece Fransız değil, İspanyol, İtalyan, Alman, ..., Rus başka kökene ait kişilerdi; New York'da, *New York Okulu*¹⁵⁷ hareketinin içinde, Willem de Kooning, Mark Rothko, Barnett Newman, Jackson Pollock, gibi Avrupa'da doğmuş, çocukken ya da büyüdüklerinde Amerika'ya gelmiş soyut ekspresyonistler ile New York sanatın yeni başkenti ve iktidarı oldu.

¹⁵⁶ Affatigato, C. (2018). *The meanings of Salvador Dali's Persistence of Memory*
<https://auralcrave.com/en/2018/09/17/salvador-dali-the-persistence-of-memory-and-the-lost-meaning-of-a-melting-world/>

¹⁵⁷ Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 157

“Geçen yüzyıl boyunca en baskın olarak kullanılan üretim yöntemidir. 1920’li yılların başında uygulamaya konan yöntem, vasıfsız işçilerin bir üretim bandı oluşturduğu, kitle üretimi ve kitle tüketimi üzerine kurulu bir sistemdir. Her bir işçi üretim bandında çok küçük ve vasıfsız bir işle görevlendirilmiş olup, bütünü (yani üretilen ürünün) ne olduğu konusunda bilgisizdirler”¹⁵⁸

1920’lerde tüm dünya ekonomik olarak kötü durumdadır. Bu yüzden fordizm 2. Dünya savaşı sonrası yaygın bir biçimde kullanılagelmiştir. Fordizmin yanında 1945’de sonlanan dünya savaşından sonra *Bebek Patlaması*¹⁵⁹ dönemi 1946’dan sonra doğanlar için geçerli olur. Bu doğan çocukların babasız olma ihtimali yoktur çünkü babaları ikinci dünya savaşında savaşmamış, ya da savaşta ölmemiştir. Bu çocuklar travmasızdır; dünya ekonomisinin en önemli hedef kitlesi haline yavaşça geleceklerdir. Bu yüzden tüm üretim ve tüketimin merkeziler. Fordizm ile soyut ekspresyonizm aynı anda hizmete girmiştir. Sanatın başkenti rolü de Paris’ten New York’a geçmiştir. Artık Avrupa kültürü ikincil, Amerikan kültürü birinci olmuştur. Bu sayede fordizm de, Bebek Patlaması da hem Amerika hem de Avrupa ekonomisine egemen olmuştur. Fordizm ve kübizmin kadın yatırımcı, koleksiyoner kahramanı Gertrude Stein’dır. Modernist sanatın da kahramanlarından biri, büyük bir yatırımla galeri açıp New York artistlerine destek olan koleksiyoner Peggy Guggenheim’dır.

Fordizm herkesi ne yaptığının farkında olmadan çalışmaya ve satın almaya teşvik eder. Bu dönemin Bebek Patlaması çocukları da bu kültürle büyür. Modernist resim ise ikinci dünya savaşı ve kavramsal sanatın doğuşu olacak 1970’lere kadar olan dönemdir. Diğer tüm akımlara göre anlaşılması da kolay değildir çünkü o dönem soyut soyutlanmaya başlamıştır. Bunu anlamak hiç de kolay değildi. Clement Greenberg modernist sanat zamanı bir sanatkarın artiste dönüşebilmesi için şu koşulu koşar:

“Modernist sanatçıların dolaylı hedefleri öncelikle bireysel kalır ve eserlerinin doğruluğu ve başarısı da öncelikle bireyseldir. Sanat olarak başarılı olduğu ölçüde Modernist sanat bir ispat karakterini paylaşmaz. Modernist resmin öz eleştirel eğilimini ortaya koymak için bolca bireysel başarı biriktirmesi gerekmiştir”¹⁶⁰

¹⁵⁸ Fordizm

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fordizm>

¹⁵⁹ Amerikan ekonomisinde 2.Dünya savaşından sonra doğan çocuklara denmektedir. Bu çocukların savaş yüzünden babasız kalmalarına ihtimal yoktur ve tüketim hedefi onlar olacaktır.

¹⁶⁰ Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları, s. 821

Greenberg'in bahsettiği bolca bireysel başarı: ressam veya heykeltıraşın sürekli üretim içinde olup, sürekli sergilere, yarışmalara katılarak zanaatlarını sergileyip, resmi bir yapıda satmalarıdır. Bu yüzden beğenilme ve anlaşılma kaygıları ön plandır. Bu dadacılığa çok ters olduğu gibi, romantizmden sonraki sanatın her aşaması için de kabul edilemezdir. Resim veya heykel satmakta ayıplanacak bir şey elbette yoktur. Ama sürekli 'beğenilip, satın alınınca başarılıyım' kaygısı Picasso'nun şu deyişiyle terslenir, "Hayat kadınları beğenilip para kazanırlar. Artistler bu çaba içinde olmamalıdır."

Soyutun dahi soyutlandığı bu modernist sanat dönemindeki çalışmaları beğendirecek Greenberg gibi eleştirmenlere her zamankinden çok ihtiyaç olmuştur. Nasıl ki, klasisizm saray ve kiliseye, empresyonizm akademiye ve sanata, insanın görme ve anlama biçimini tamamen değiştiren fovizm, kübizm ve dadaizm devrime ve sanata aitse; Modernist Resim de ekonomiye ve sanata aittir. Greenberg biraz dadacı bir tutumla her şeyin sanat eseri olabileceğini savunurken fenomeni de şu şekilde yüceltir:

"Sanatta değer ya da niteliğin başlıca kaynağı nedir? Ve bununla yanıt da şu gibidir: Beceri, eğitim ya da uygulama ya da performansla ilgili bir şey değil, sadece kavrayıştır. Küçük bir çocuğun bile Newman resmi yapabileceğini söyleyen seyirci haklı olabilir, ama Newman'ın da çocuğa tam olarak ne yapacağını söylemek için orada olması gerekir."¹⁶¹

Fovizmle beraber artistler, romantizmden beri kazanmayı arzuladığı özgürlüğü kazanmıştı. Bu süreç hiç de kolay olmamıştı. Fovizm, kübizm ve dadaizmin destekçileri kendi gibi şairlerdi. 2. Dünya savaşından sonra ise artist tekrar özgürlüğünü kaybetmeye başlamıştır diyebiliriz. Artist artık gene sadece en özgün olana denmeye başlamıştır. Empresyonist kimlikteki ressamların akademiye kendilerini teslim ettikleri gibi, kendilerini eleştirmenlere teslim etmiş ve yarattıkları olağanüstü estetikleri bir işçinin her gün aynı işi yapıyor oluşu gibi tekrarlamışlardır.

Rusya'da doğan Mark Rothko bir yahudi ailenin çocuğudur. 1913 yılında 1. Dünya savaşından önce hem iç savaş hem de Almanların Rusya'yı tehdidinden Amerika'ya göçerler. Önceleri dönemindeki her ressam gibi klasik çalışıyordu. Daha sonra Freud ve Jung'un kuramları ile sürrealistlerden özdevinimciliği¹⁶² aldı. Suluboya

¹⁶¹ Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları, s. 830

¹⁶² Dadacı artistlerin başlattığı davranış. Kural, ilke, ön yargı yok; beyin denetimden özgürce, bilinçsiz yapılan sanat.

ve guaj çalışarak renklerle yeni bir dünyaya girdi. Soyut çalışmalarına böyle bir yolculuk ile başlamıştır.¹⁶³



Resim 4.26 Mark Rothko, *Beyaz Merkez*, 1950, tuval üzerine yağlı boya, 205.8 cm × 141 cm, The Royal family of Qatar

[https://en.wikipedia.org/wiki/White_Center_\(Yellow,_Pink_and_Lavender_on_Rose\)#/media/File:White_Center_\(Yellow,_Pink_and_Lavender_on_Rose\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/White_Center_(Yellow,_Pink_and_Lavender_on_Rose)#/media/File:White_Center_(Yellow,_Pink_and_Lavender_on_Rose).jpg)

“Resimlerimde kendimi anlatmam, kendi olmayanımı resmederim”¹⁶⁴ der Rothko. Resimlerinde dingin, ama iç dünyası karanlık, huzursuz, melankolik de bir karakterdir. 1943’de karısı Edith Sacharla ayrılırlar. 1948’de annesi ölünce depresif hali daha da artar ve iki seneye yakın bir süre resim yapmaz. Hastalık hastası bir insandır. Bunu zaten 45 yaşındayken annesinin ölümü yüzünden elden ayaktan kesilip resim yapmamasına bağlayabiliriz.¹⁶⁵

¹⁶³ Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 103

¹⁶⁴ Yılmaz, M., 2006. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 171

¹⁶⁵ A.g.e., s. 171



Resim 4.27 Mark Rothko, *No. 61 (Pas ve Mavi)*, 1954, tuval üzerine yağlı boya, 292.74 cm × 233.68 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

<https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-61-rust-and-blue>

1970 yılında Rothko 67 yaşındayken intihar ederek ölür. Karanlık ruh hali olan biri olmasına rağmen aydınlık eserler yapmıştır. Muhtemelen her zaman bir umudu, motivasyonu vardı 25 Şubat 1970'e kadar.



Resim 4.28 Barnett Newman, *Onement 1*, 1948, tuval üzerine yağlı boya ve kağıt bant, 69.2 x 41.2 cm, Museum of Modern Art, New York

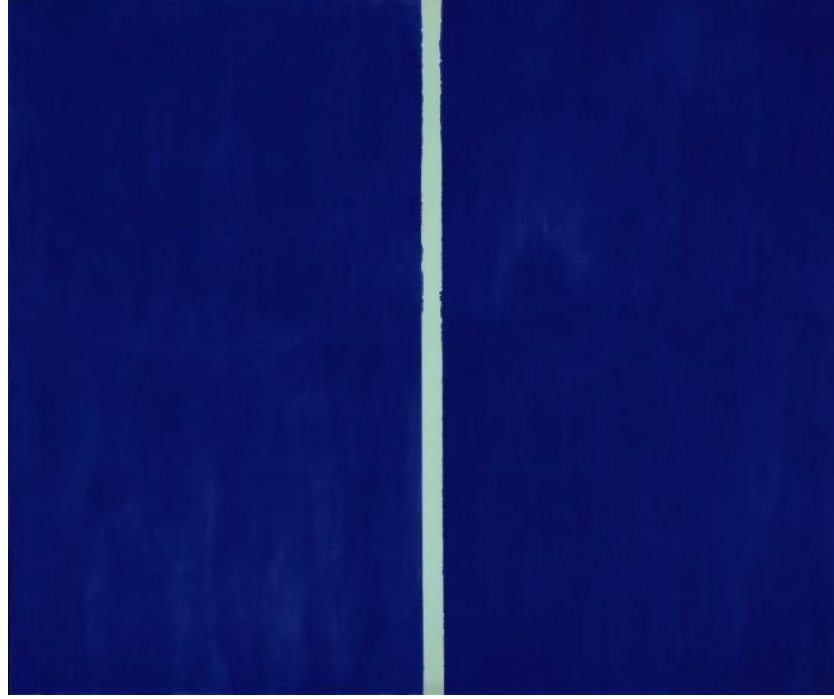
<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-i-1948>

Newman 1905 senesinde New York'da doğmuştur. Yani 1. Dünya Savaşı sırasında Newman bir çocuktur. Ki zaten Amerika savaşa girmemiştir. Ancak 2. Dünya Savaşında Amerikalı bir ressam olarak New York'ta yaşıyordu.

Amerika topraklarında savaş çıkmamış olabilir, ama Amerika savaşın sonunda dahil olup birçok askerini dünyanın her bir yerine yollamış, onlar da büyük kayıplar vermişlerdir. Savaşın içinde canlı bir şekilde olmasa da hissiyatını kavrayabilecek bir yaşta olup, okur yazar mühim de bir ressamdı.

Newman'ın sırayla Onement 1, Onement 2, Onement 3, Onement 4, Onemen5 ve Onement 6 olmak üzere altı eseri farklı renklerde yapmıştır. Onement, one-ment, yani bir olma veya ayrılan bir şeyin tekrar bir olması manasına gelmektedir. Bu

eserlerde ayrılmış iki parçanın bir oluşu mistik bir biçimde vardır. Bir nevi antik Yunandaki androgynous¹⁶⁶’u andırırlar.



Resim 4.29 Barnett Newman, *Onement 6*, 1953, tuval üzerine yağlı boya ve kağıt bant, 259.1 x 304.8 cm, özel koleksiyon

<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-vi-1953>

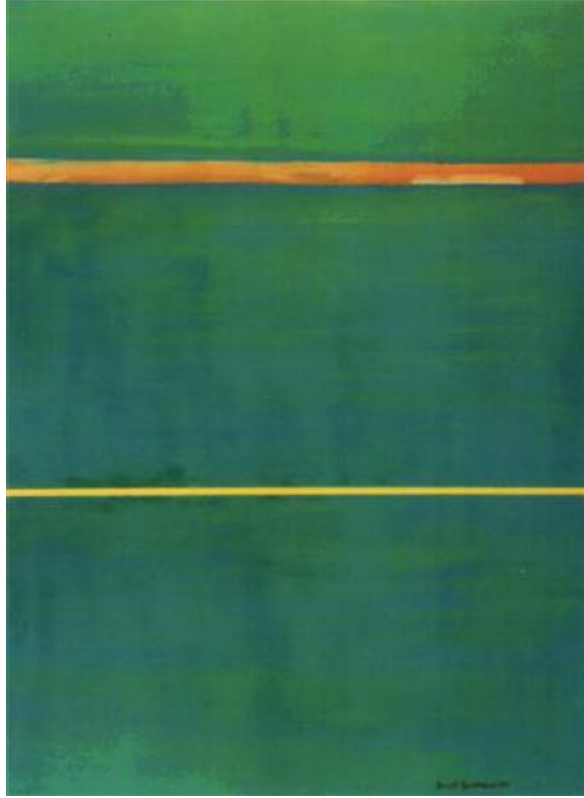
Antik Yunan inancına göre ilk insanlar dört kollu, dört bacaklı, iki gövdeli ve iki kafalıydı. Titanların yarattığı devler daha önce tanrılara saldırmış, büyük bir savaş çıkmıştı. Bu savaşın sonunda Zeus ve ekibi kazanmış, devler dünyadan ayrılmış veya yok olmuştu. Bu devlerin açtığı savaşa benzer bir savaş da androgynous insanı tanrılara açar. Zeus ceza olarak onları ikiye böler ve böylece insanın yaşamı boyunca yegane iki amacından biri diğer yarısını bulmak olur antik Yunanlılar için. Diğer amacı ise doğmadan önce bildiklerini hatırlamaktır. 2. Dünya Savaşından sonra yaptığı bu eser serisinin androgynous’u andırması gayet doğaldır diyebiliriz.

Sanat eleştirmeni Donal Kuspit, Barnett Newman’ın estetik görüşünü ve insanın çok çalışması gerektiğinin saçmalık olduğu düşüncesini şu şekilde açıklar:

“Newman’a göre, estetik hem trajiktir hem de kafa tutar; travmanın kabul edilmesi olduğu kadar özerkliğin de işaretidir. Hem kederli hem esrik olan

¹⁶⁶ Antin Yunan inancına göre iki kafalı, iki gövdeli olan insan. Androjen kelimesinin de kökeni.

varlığın estetik farkındalığı insanın “sanatçı bir ruh”a sahip olduğunu, “sanatsal edimin insanın doğuştan sahip olduğu kişisel bir hak” olduğunu, “ilk insanların sanatçı olduğunu”, “hayatın anlamının toplumsal edimde bulunamayacağını”, “ilk insan Adem’in çok çalışmak ve toplumsal bir hayvan olmak üzere dünyaya gönderilmesinin... anlaşılmaz” olduğunu belirtir. “İnsanın kökeni sanatçının kökeni ile aynıdır”¹⁶⁷



Resim 4.30 Barnett Newman, *Dionysos*, 1949, yağlı boya ve kağıt bant, 170.2 x 124.5 cm, National Gallery of Art, Washington, Amerika

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70526.html>

Yukarıda yaptığımız androgynous bir varsayımdır. Ancak onement serisinin arasında Dionysos isimli üç parçadan üretilmiş, yeşil ve mavinin hakim olduğu, sarı ve turuncunun böldüğü bir eseri daha vardır Newman’ın. Bu eser ismiyle dolaylı yoldan Antik Yunan’a göndermedir. Buradan da kolayca anlayabiliriz ki Newman’ın Antik Yunan merakı vardır. Dolayısıyla onement açık bir şekilde insanı sembolize ederken, androgynous’a dünya savaşları üzerinden gönderme yapıyordur diyebiliriz.

¹⁶⁷ Kuspit, D., (2014). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). 4. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, s. 41

Ed Harris'in 2000 yılında yönetip, aktörlüğünü üstlendiği *Pollock* biyografi filmi²⁶ vardır. Filmde Jackson Pollock her şeyi denemiş, özgün olmaya çalışan bir ressamdır. Ancak bir türlü başarıya ulaşamaz. Sarhoş olduğunda Picasso'ya, de Kooning'e ve tanınmış ya da büyük şöhret her artiste küfreder. Küfür etme sebebi gene yeni bir şey yapamaması ve onaylanmamasıdır. Pollock damlatma tekniğinden de önce soyut resim alanında oldukça güçlü eserler çıkarmış, Guggenheim'in dikkatini çekip, desteğini almıştır. Bu destek sayesinde oldukça iyi satış yaptığı sergisi de olmuştur.

İçkiyle sorunu olan Pollock daha iyi üretebilmek için kız arkadaşıyla şehirden ayrılır, doğanın içinde bir evde yaşar. En yakın arkadaşlarından sanat eleştirmeni Clement Greenberg gibi misafirleri gelir, resimleri üzerine konuşurlar. Oldukça üretken bir dönem geçiren Pollock çalışırken yere rastgele boyayı damlatarak döker. Yapıyor olduğu resime ilgisi biter ve yere daha da boya bu sefer rastgele ama bilinçli biçimde damlatmaya başlar; yeni eserleri bu teknikle meydana gelecektir.¹⁶⁸

Jackson Pollock'un tekniği ve eserleri dünya çapında üne ulaşır. New York Okulu hareketi belki de sadece Pollock'un bu eserleriyle Fransa Okulu'nu sallamıştır da diyebiliriz çünkü eserlerdeki hareketin gücü yadsınamaz derecededir. Sadece sanat severi içine çeken soyutu soyutlayanlardan farkı, herhangi bir insanı da içine çeken eserler üretmesidir. Pollock'un tekniği ve eserleri dünya çapında üne ulaşır. Hatta Picasso ve Matisse'e kadar gider. Picasso, "Soyutun soyutlanması mı? Ne saçma şey" der. Matisse ise Picasso'ya, "Biz de anlaşılmıyorduk ama sonra empresyonistleri geçtik; bizim de artık geçilme zamanımız geldi" der. Picasso ise, "Seni bilmem ama ben hala bir numaralı modern artistim" diye cevap verir ve üretmeye devam eder.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Pollock*. 2000. [film] Yönetmen E. Harris, P. M. Brant.

¹⁶⁹ *Deha*. 2016. [belgesel, dizi] Yönetmen M. Grandage. Riverston Pictures, Pinewood Pictures, Filmnation Entertainment, Ingenious Media, Desert Wolf Productions, Michael Grandage Company



Resim 4.31 Jackson Pollock, *No: 5*, 1948, fiber plaka üzerine yağlı boya, 240 x 120 cm, özel koleksiyon, New York, Amerika

https://en.wikipedia.org/wiki/No._5,_1948#/media/File:No._5,_1948.jpg

New York Okulu hareketi belki de sadece Pollock'un bu eserleriyle Fransa Okulu'nu sallamıştır da diyebiliriz çünkü eserlerdeki hareketin gücü yadsınamaz derecededir. Pollock damlatma tekniğini keşfettikten sonra hep aynı tarzda üretir. Tüm sanat dünyasının odağı haline gelmeye başlar. İnsanlığın başından beri bir şey varsa, o da biricikliğin değişmemesidir. Pollock biricikliğin ödülünü oldukça almıştır. Senelerce içki de içmemiş, sürekli dergilere gazetelere röportajlar veriyor, fotoğraflar

çekiliyor, radyo programlarına katılıyor, haber oluyordur. Ona verilen ilgiyi o da resimler yaparak karşılık veriyordu.¹⁷⁰



Resim 4.32 Jackson Pollock, *No: 32*, 1950, tuval üzerine enamel, 457.5 x 269 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany

<https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-32-1950>

Aksiyon resmi nasıl yaptığıyla ilgi bir belgesel için çekime televizyon ekibi gelir. Kendi hanedanlığını ilan etmiş en özgün ve özgür artistlerden biri olduğunu sanır Pollock. İlgiden oldukça hoşnuttur ve çekimlere başlar. Saatlerce soğuk hava koşullarında çekim yaparlar. Tam damlatırken boyayı yönetmen, “Kaset bitmiş yenisini getireceğim. Resim yapmayı kes”¹⁷¹ der.

Pollock’un kafası karışmaya başlar. Daha sonra dışarıda bir çekimde tam resme odaklanmış coşkulu bir şekilde damlatırken boyalarını yönetmen, “Güneş batıyor. Damlatmayı kes. Yarın devam ederiz”¹⁷² der; Pollock duymaz aksiyona devam eder. Sonra yönetmen biraz daha agresif bir biçimde, “Duymuyor musun? Bırak resim yapmayı”¹⁷³ diye seslenir. Pollock çıldırır. Muhtemelen özgün olsa dahi özgür olmadığını fark eder.¹⁷⁴ O büyük bir artist değil, sadece yeni bir teknik keşfetmiş bir ressamdır.¹⁷⁵

¹⁷⁰ *Pollock* (2000). [film] Yönetmen E. Harris, P. M. Brant.

¹⁷¹ A.g.e.

¹⁷² A.g.e.

¹⁷³ *Pollock* (2000). [film] Yönetmen E. Harris, P. M. Brant.

¹⁷⁴ A.g.e.

¹⁷⁵ A.g.e.

Eve döndüğünde seneler sonra içki içer ve artık pek üretken değildir. Alkolik olan Pollock ona hep destek olmuş sevgilisini aldatıp durur. Melankoli ona hakim olmuştur. O büyük bir artist değil, şans eseri bir şey bulmuş iyi bir ressamdır. Kendine bu şekilde işkence eder. Sarhoş bir şekilde araba kullanırken genç iki kız vardır arabasında. Kızlar korkmaya başlar, inmek ister. Dinlemez. Sonunda kaza yapar. Kendiyle beraber kızlardan biri ölür, bir diğeri ise kurtulur.

Hep beklediği hayatı yakaladığı rüya gibi geçen birkaç seneden sonra o televizyon programcısı kafasını bozmuş, akole geri dönmüş, eskisinden beter bir alkolik olup henüz 44 yaşında ölmüştür. Buluşu tesadüfi olsun olmasın, önceki eserlerine de baktığımızda Jackson Pollock New York Okulu'nun bir numaralı sanatçilerinden biridir diyebiliriz.

Pollock ile ilgili en müthiş açıklamayı ise 2014 yılına ait yapay zeka ile ilgili yapılmış *Ex Machina*'da vardır. Film ilk yapay zekayı yaratmış Nathan isimli bilim insanının evinde geçer. Caleb isimli bir çalışanı üzerinden, “Yapay zeka düşünebiliyor mu? Ezbere mi hareket ediyor?” sorularını cevaplamaya çalışır. Bütün film boyunca göze çarpan bir tane sanat eseri vardır. O eser filmde şu şekilde açıklanıp, kullanılmıştır:

“Nathan: Bu adamı tanıyorsun değil mi?

Caleb: Jackson Pollock.

Nathan: Jackson Pollock. Doğru. Damlatma tekniği ressamı. Pekala. Zihninin boşluğa gitmesine izin veriyor. Eli de nereye isterse oraya gidiyor. Kasti değil, rastgele değil. İkisinin arasında bir yer. Buna otomatik sanat diyorlar.

Nathan: Bunu Star Trek gibi yapalım olur mu? Zekayı ışınla.

Caleb: Afedersin?

Nathan: Ben Kirk'üm. Senin kafan da Warp Hızı. Zekayı ışınla.

Nathan: Ya Pollock dürtüyü terse çevirseydi? Ya düşünmeden sanat yapmak yerine, “Ne var biliyor musunuz? Neden yaptığımı tam olarak bilmeden resim yapmam.” Deseydi? Ne olurdu?

Caleb: Asla tek bir çizik atamazdı.

Nathan: Evet. İşte konuşmadan önce düşünen arkadaşım bu benim. Asla tek bir çizik atamazdı. Olay otomatik olarak davranmak değildir. Otomatik olmayan eylemi bulmaktır. Resimden, nefes almaya, konuşmaya, sekse, aşık olmaya.

Nathan: Ve bil diye söylüyorum. Ava senden hoşlanıyormuş gibi yapmıyor. Seninle flört etmesi seni kandırma algoritması değil. Benim dışımda gördüğü ilk erkeksin. Ben de onun babası gibiyim değil mi? Sana vuruldu diye onu suçlayabilir misin? Hayır suçlayamazsın.”¹⁷⁶

¹⁷⁶ *Ex Machina* (2014). [film] Yönetmen A. Garland. Film4, Dna Films

Willem de Kooning 1926 yılında 22 yaşındayken Hollanda'dan Amerika'ya göç eder. İlk başta figüratif çalışır ve portre ressamlığından para kazanır. Aynı Pollock'un yaşadığına benzer bir problemi de Kooning kendi içinde kendiyile yaşamıştır. Bir buçuk sene uğraştığı *Kadın* serisini beğenmeyip tam yırtıp atacakken karşısına biri çıkar ve onu bu seriye devam etmeye ikna eder. *Modernizmden Postmodernizme* kitabında bu hikaye şu şekilde açıklanmıştır:

“Kooning, ilk yıllarda bir portre ressamı olarak çalışmıştı. Para kazandığına bakılırsa, demek ki betimleme yeteneği oldukça iyiymiş. Kadın serisine bir buçuk yıla aşkın süre çalıştıktan sonra, ortaya çıkan işlerin değersiz olduğuna karar vermesi, belki de eski yeteneğine ihanet ettiği gibi bir duygudan kaynaklanıyordu (kuşkularının asıl nedenini asla bilemeyeceğiz).¹⁷⁷

Senelerce sipariş portre resim yapmaktan Kooning beğendirmeye ve onaylanmaya alışmıştır. Kooning kendini onaylayamaz. O göz sanat tarihçi bir arkadaşı olacaktır:

“Ancak sanat tarihçi Meyer Schapiro, bunların oldukça etkili resimler olduğunu söyleyerek, de Kooning'i yeniden çalışmaya ikna etmeyi başarmıştır. Schapiro devreye girmeseydi, belki Kooning o resimleri yırtıp atacaktı, belki figüre olan merakı yüzünden başka bir yöne kayacaktı; onu ikna eden sanat tarihçi başka biri olsaydı, belki de sanatçıyı başka resimlerle tanıyacaktık bugün. Belki, belki, belki... Ancak kesin olan bir şey var ki, o da de Kooning'in çevresini oldukça etkilediği ve sanat tarihindeki yerinin artık sarsılmaz olduğudur.”¹⁷⁸

¹⁷⁷ Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara. 1. Baskı. Ütopya Yayınevi, s. 167

¹⁷⁸ A.g.e., s. 167



Resim 4.33 Willem de kooning, *Kadın I*, 1950-52, tuval üzerine yağlı ve metalik boya, 192.7 x 147.3 cm, Museum of Modern Art, New York

https://www.moma.org/learn/moma_learning/willem-de-kooning-woman-i-1950-52-2/



Resim 4.34 Willem de kooning, *Kadın 3*, 1953, tuval üzerine yağlı boya, 172.7 × 123.2 cm, özel koleksiyon

https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_III

Kooning Scharpio'nun nezaketi sayesinde kendini keşfeder. Eserleri anaerkil dönemde yapılmış tanrıça figürlerine oldukça benzemektedir. Elaine de Kooning ile 1943 de evlenmişlerdir. Üstelik karısı da ressamdır ve antik dönem müzeleri gezip heykellerin resimlerini yapar. Kooning'in ana Tanrıçaya benzer serisi ise evliliğinden sonradır.

4.3.2. Robert Rauschenberg, de Kooning'in Çizimini Sildim, 1953



Resim 4.35 Robert Rauschenberg, *de Kooning'in Çizimini Sildim*, 1953, kağıt üzerinde de Kooning'in eskizi ve silgi, 64.1×55.2×1.3 cm , San Francisco Museum of Modern Art

<https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

Robert Rauschenberg ne resmetse, ne yapsa dönemin meşhur artistlerinden çaldığı veya esinlendiği söylenir. 27 yaşına geldiğinde ise profesyoneller tarafından, “bu çalışman özgün değil” lafından tamamen bıkar ve bir çözüm yolu arar. Rauschenberg ilk başta kendi çizimlerini silerek denemeler yapar. Ama bu eylemi yetersiz görür. Silinen kendi çalışması olsaydı, yarım bir iş olur ve istediği etkiyi

yaratamaz diye düşünür.¹⁷⁹ Rauschenberg sadece bir eskiz silmeyecek, babayı yok etmeliydi ve artık özgün sıfatını almalıydı. 1964 yılında New Yorker dergisinin yazarı ve sanat eleştirmeni Calvin Tomkins'e şu sözleri söyledi:

"Herkesin harika olduğu konusunda hemfikir olduğu biri olmalıydı ve bunun için en mantıklı kişi de Kooning'di."¹⁸⁰

Rauschenberg bir elinde Jack Daniels şişesi gergin bir halde, Willem de Kooning'in evinin kapısını tereddütle çalar. Hatta evde olmaması için sessizce dua dahi eder genç ressam. Ama de Kooning evdedir ve kapıyı açar. Rauschenberg'in bir isteği olduğundan ve dile getiremediğinden birkaç tuhaf an yaşanır. Sonra aklına aynı çevrelerdeki artistlerin birbirleriyle sık sık resimlerini veya desenlerini değiş tokuş yaptığı gelir. Üstelik ikisi bir yıl önce Rauschenberg Black Mountain Koleji'nde öğrenciyken tanışmışlar ve oldukça kaynaşmışlardır. Bu sayede rahatlar ve de Kooning'den bir eskizini rica eder. Ancak bu eskizi evine veya atölyesine asmak için değil, silmek istediğini de açıklar. Çok sert, radikal ve cüretkar bir istektir bu çünkü de Kooning New York şehrinin en popüler, en ünlü artistlerinden biriydi 1953 yılında. Herkes de Kooning'in önünde saygıyla eğiliyor, koleksiyoncular çok yüksek fiyatlarla resimlerini alıyordu. Kısacası, de Kooning, sanat camiasının tepesindeki "baba" figürlerinden biriydi.

De Kooning, doğal olarak bu istek karşısında heyecanlanmadı ve bunun bir yıkım olduğunu söyledi. Rauschenberg, "Yıkım fikrinin konuşmaya girmeye devam ettiğini hatırlıyorum ve yıkım olmayacağını göstermeye çalıştım" dedi ve ekledi, "aynı zamanda bu silme eylemi işe yaramayabilir idi ve felaket kayıp olurdu". Genç ressam Rauschenberg niyetlerini viski eşliğinde izah etmeye çalışırken de Kooning yumuşamaya başlar. Ancak bu işi kolaylaştırmayacaktı. Rauschenberg'in istediği gibi portföyünü çıkardı ve içeriğini gözden geçirmeye başladı. Tam birini seçecekken duraksar de Kooning, "Hayır, özleyeceğim bir şey olmalı". Bu yüzden ikinci bir dosya çıkardı ve sonunda yağlı kalem, kara kalem, mürekkep ve grafit kombinasyonundan yapılmış bir eskiz üzerine durdu.¹⁸¹

¹⁷⁹ Cain, A. (2017). *Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning*
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning>

¹⁸⁰ Cain, A. (2017). *Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning*
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning>

¹⁸¹ A.g.e.

Daha sonra Rauschenberg çizimin tam olarak neye benzediğini hatırlayamadı. (2010 yılında SFMOMA, gelişmiş kızılötesi taramayla farklı açılardan birkaç kadın figürünü ortaya çıkardı)¹⁸² Rauschenberg'in hatırladığı şey, sürecin ne kadar uzun sürdüğüydü: “ve o zaman bile tamamen silinmemiştir” dedi. “Çok fazla silgi kullandım”.



Resim 4.36 Robert Rauschenberg, *de Kooning'in Çizimini Sildim*, 1953

<https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

Sonuç? Eski görüntüsünün birkaç lekesini taşıyan boş bir sayfa. Rauschenberg 1955 yılında grup çizim sergilerine katılmak için çabalıyordu. Arkadaşı Jasper Johns mağaza vitrinlerini tasarlayan bir tasarım departmanına ulaşabileceğini söyledi. Johns bu sayede kopyalama makinesini kullanıp, *de Kooning'in Çizimini Sildim*, Robert Rauschenberg, 1953 yazdı.

New York'taki Elinor Poindexter Galerisi'nde görüntülendiğinde hiç ses etmedi. *de Kooning Çizimini Sildim* isimli eserden bahseden bir eleştiri hiçbir yerde yazmadı. Bu olay kulaktan kulağa duyuldu.¹⁸³

¹⁸² Cain, A. (2017). *Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning*
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning>

¹⁸³ A.g.e.

İçinde barındırdığı eylemler zinciriyle *de Kooning'in Çizimini Sildim*, Guy Debord'un sityasyonlar için yazdığı manifestoya çok uygundur çünkü bu eserde hem "derive", hem de şehircilik söz konusuyken, "babayı öldürmek/yok etmek" de vardır. Rauschenberg kendini de Kooning'in gösteri alanına (hayatına) sokar ve onu yok edip, kendini var eder! Guy Debord'un Sityasyonların Konstrüksiyonu üzerine raporu özetle şu şekildedir:

"Biz Sityasyonlar öncelikle dünyanın değişmesi gerektiğine inanıyoruz. Kendimizi içinde hapsolmuş bulduğumuz toplumun ve yaşamın en özgürleştirici şekilde değişmesini istiyoruz. Bu değişimin uygun eylemlerle mümkün olduğunu biliyoruz."¹⁸⁴

Hakkında çok şey söylenen bütünleşik sanat ancak şehircilik düzeyinde gerçekleşebilir.¹⁸⁵

En genel hedef yaşamın ortalama olmayan kısmına uzatılmalı, yaşamın boş anlarını olabildiğince aza indirmelidir. Derive (sürüklenme) ile hareket halinde olmak. Bu hareket ile diğer insanlarla temas kurmak, yaşamı performansa dönüştürmek, boş anlar için çok önemli.¹⁸⁶

Devrimci sanatçılar müdahaleye çağrıda bulunanlardır; ve kendileri gösteriye onu bozmak ve yok etmek üzere müdahale edenlerdir"¹⁸⁷

Sonuç olarak, Rauschenberg "Özgün Olmak" kavramını, çizgisiyle değil, silgisiyle yaratıp, büyük bir artiste bu şekilde dönüşür. Rauschenberg'in bu başarısı kendi ve eserinin sergilediği davranış biçiminde yatar. Yok edip, var olmak.

4.3.3. Joseph Beuys & Andy Warhol

Fluksus burjuva değerlerine karşıdır. Bu harekete mensup kişiler siyasi, askeri, dini ve ahlaki kalıplar altında birey olunamayacağını savunurlar. Bunu savunurken bireyi özgürleştirmek isterler ve ortaya koydukları sanat herkesin yapabileceği basitliktedir. Bu yüzden sanatçıların bir kutsal varlık, deha olarak gösterilmesine karşıdır. Fluksusa göre birey kendini tanımalı, varoluşundaki güç ile aşırıya kaçıp, korkusuzca kendini ifade etmelidir. Ama toplumu kurtarmaya çalışmamalıdır. O yüzden toplumsal sorumluluğa inanmazlar ve sorumsuzluğu savunurlar. Ancak

¹⁸⁴ Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları, s. 743

¹⁸⁵ A.g.e., s. 744

¹⁸⁶ A.g.e., s. 745

¹⁸⁷ A.g.e., s. 746

aralarından Joseph Beuys, toplumun, doğanın ve bireyin iyileşmesinin yolunun, sanattan geçtiğine inanır.

Joseph Beuys Alman'dır. Çocukken doğaya merak salmış; hayvanlarla arası oldukça iyi bir çocukmuş. Hatta daha 4-5 yaşlarındayken tavşan, böcek, farelerden oluşan, yer altı sığınakları yolları olan bir mini sirk yapmıştır. Aynı bu zaman diliminde reenkarnasyona inandığından dolayı daha önce yaşamış olduğu düşüncesine kapılıp, bunalıma girip, intihar da denemiştir. Ailesi sevgiyle yaklaşır bunalımını yenmesini sağlamıştır. 14 yaşında ise bir sirk ekibine katılmıştır. Sonunda doktor olmayı düşünmeye başlamıştır.¹⁸⁸

Beuys'un ilginç ve duyarlı bir karakteri olduğu çocukluğundan beri anlaşılmaktadır. 22 yaşındayken 1943'de gönüllü Alman pilotu olarak 2. Dünya savaşına katılır. Bu, Nazilere katıldığı manasına gelmektedir. Doktor olmak isteyen, doğayla ve hayvanlarla ilgilenen duyarlı bir insanın Nazilere katılması oldukça çelişkili bir hareket gibi gözükmektedir. Savaş pilotluğunu yaptığı uçak Kırım civarı düştüğünde ağır yaralanır ve beyin sarsıntısı geçirir. Bir Tatar kabilesi onu bulur ve keçe ile içyağına sararak onu tedavi eder. 1945'e kadar savaş tutsağı olarak orada kalmıştır.¹⁸⁹

Beuys'un sanatını savaştan çok, hayatının kurtarılış biçimi etkilemiştir. Ancak gene de savaştan sonra Almanya'ya döndüğünde önceki ideali olan doktorluk için tıp öğrenimine başlamıştır. Sonra bu isteğinden vaz geçip Düsseldorf Akademisi'ne sanat öğrenmeye girdi. Beuys sanat hayatı boyunca sanatın insanlığı iyileştirebileceğini savunur. Beuys'un hümanizme ve insanlığa yakınlaşmasını tetikleyen baş unsur, savaş kazası yüzünden fiziksel olarak hasarlara sebep olan Nazilik tecrübesidir diyebiliriz.

Almancada heykelin iki kelime karşılığı vardır. Biri "skulptur", ikincisi "plastik"dir. Beuys yaptığı heykellere hiçbir zaman skulptur dememiştir. Her zaman plastik demiştir.¹⁹⁰

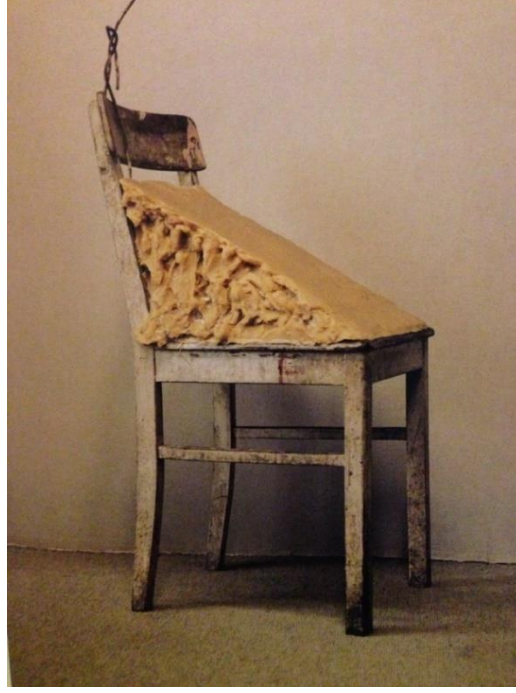
"Yaşamım, sanatımdır" sözünü söyleyen Beuys çocukluğundan itibaren ilginç olaylarla yoğrulmuş bir çamur gibidir. Bu çamur yaşayan bir heykele, yani Beuys'un dilinde plastiğe dönüşmelidir. Bunun içinde sıkı bir çalışma ve disiplin gerekliydi.

¹⁸⁸ Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 272

¹⁸⁹ A.g.e., s. 275

¹⁹⁰ A.g.e., s. 275

Beuys ürettikçe iyileşecektir. “Kendi varoluşunu düzeltme” fluksustan kalan ödevidir. Nazi askeri oluşu onu bu düzeltme gereksinimine itmiştir diyebiliriz.



Resim 4.37 Joseph Beuys, *Yağ Sandalyesi*, 1964, balmumu, yağ, tel, tahta sandalye, 94.5 x 41.6 cm,

<https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1>

Beuys yaşamı sanatla birleştirmeyi amaçlayan bir artisttir. Yağ yaşama aittir, sanata ait değil. Beuys şu şekilde *Yağ Sandalyesi*'ni açıklar:

“Yağ kullanmaya, tartışma yaratma niyetiyle başladım. Bu maddenin esnekliği, özellikle ısı değişimlerine karşı gösterdiği tepkisi ilgimi çekmişti. Bu esneklik psikolojik açıdan etkilidir (insanlar, bu maddenin içsel duygu ve süreçlerle ilgili olduğunu içgüdüsel olarak hissederler). İstedğim şey, kültür ve heykelin ne anlattığı, dil denen şeyin ne olduğu, insan yaratıcılığı ve üreticiliğinin ne anlama geldiği gibi konuları, yani kısaca, kültür ve heykelin gizli gücünü tartışmaya açmaktı. Derken, heykelde uç bir noktaya geldim (yağ, yaşam için temel ama sanatla ilgisi olmayan bir malzemedir).”¹⁹¹

Beuys sıradışı yaşamından öğrendiği hayat tecrübelerini sıradışı sanatına yansıtmıştır. Dali'nin hayatın akışında davranış bozukluğu sergilemesi gibi, Beuys ise *Yağ Sandalyesi* 'nde malzemeye davranış bozukluğu sergiler. Bu sayede sandalye, yağ ile bir nevi canlı hale gelir.

¹⁹¹ Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 276

“O sıralar bir sergi açmama karşın, bu maddeyi gören öğrenciler ve sanatçılar, bir köşeye yağ yerleştirme konusundaki düşüncelerimi haklı çıkaran davranışlar gösterdiler. İnsanlar dalga geçtiler, sinirlendiler, hatta ona zarar vermeye çalıştılar.”¹⁹²



Resim 4.38 Joseph Beuys, *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor*, 1974, performans

https://www.youtube.com/watch?v=IjI3_w9ZbX0

New York'taki Rene Block isimli galeriden Beuys'a bir performans yapması için teklif gelir. Beuys bu teklifi ilk başta kabul etmez çünkü Amerikan hükümetinin dünya'ya zarar verdiğini düşünmektedir. Üstelik Nixon'ı da hiç sevmemektedir. Sonra bu teklifi Amerika'yı protesto edebilmek adına bir fırsat olarak görür ve kabul eder. Amacı Amerikan yerlileri yani kıızılderililerin çektikleri zorlukları dışarı vurmaktır.

Bu performansı tek bir koşulla Rene Block galerisinde gerçekleştireceğini söyler. Amerika topraklarına ayak basmadan, Amerika'ya dair hiçbir şey görmeden gelip, sonra aynı şekilde dönmesini sağlamalarını ister. Teklifi kabul edilir. Uçak Amerika'ya geldiğinde kendi gözlerini kapar sonra keçeye sarılır, sedyeye yatırılır ve ambulansa bindirilir; galerinin içinde keçe açılır, içinden çıkarılır.

Galeride gerçekleşecek performansın malzemeleri, bir tane Amerikan çakal, kafes, saman, türbin sesi çıkaran bir cihaz ve Wall Street gazetesiydi. Kafesin tabanı ise tahtadandı; böylece Amerika'ya ait bir yapıya ayak basmamış oldu ve çakal kafese kondu. Beuys, keçeye bastonla sarılı bir halde kafese yerleştirildi. Çakal doğada hiç

¹⁹² Yılmaz, M., 2006. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 276

karşılaşmadığı yaratık biçiminde nesneye yaklaştı, kokladı, etrafında dolaştı ve bir tepki göremeyince sakin bir şekilde devam etti. Beuys çakalın onun varlığına alıştığına karar verince ağır ağır, çakalı ürkütmeden kımıldamaya başladı. Bedenin dört duruşu olan yatay pozisyon, çömelme, ayakta durma ve özgürleşme aşamalarını çakala göstermeye çalıştı. Sonra üstündeki keçeyi çıkardı. Yanında el feneri, birkaç keçe parçası, eldivenleri, nota sesi veren metal üçgeni ve bastonuyla kaldı. Nesnelere simgesel anlamları: metal üçgen, bilinç; türbin sesi, teknoloji; el feneri, depolanmış enerji; eldivenler, her türlü eylemi yapabilen eller; Wall Street gazetesi ise Amerikan ekonomisinin acımasızlığı anlamına geliyordu.

Vahşi oldukları söylenen kızılderililere yapılmış olan soykırım teşebbüsünden dolayı oldukça az kızılderili kalmıştır. Çakal, bu yeni ve modern Amerika'daki kızılderilileri sembolize etmektedir. Joseph Beuys ise Amerika'ya barış veya savaş için geldiği belli olmayan yabancıyı temsil ediyordu. İlk önce yavaşça tanıştılar. Beuys kıyafeti çıkardı, maskesini düşürdü ve 5 gün boyunca beraber yaşadılar. Çakal ilgiyle uzaktan topraklarına gelen yabancıyı izledi; saldırmaya teşebbüs etmedi. Beuys ise çakala herhangi bir şiddet uygulamadı. Barış içinde 5 gün geçirdiler.¹⁹³

Bu performansın adının *Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni* olmasının sebebi ikisinin uyum içinde vakit geçirmelerindedir. Beuys Amerikan yerlisi ile anlaşmıştır. Beuys, kızılderililere yapılan zulmün ne kadar gereksiz bir hareket olduğu kanıtlar. Performans bitince tekrar keçeceye sarıldı, geldiği gibi yere basmadan, Amerika'ya dair hiçbir şey görmeden gözleri kapalı bir biçimde ambulansa bindirilip, uçağa kondu ve ülkesine geri döndü.

1. Dünya Savaşından sonra herhangi bir nesne sanat eseri olabilme hakkı Duchamp ile alır. 2. Dünya savaşından sonra ise artık bir nesne dahi olması gerekmemektedir sanat ortaya çıkması için. Bunu, Mehmet Yılmaz şu şekilde özetler:

“Özetle Duchamp'ın, her nesnenin bir sanat yapıtı olabileceğini iddia etmesinin ardından, Beuys da bu kez her insanın bir sanatçı olduğunu iddia etmiş, böylece alanı iyice genişletmiştir. Kim olursanız olun, yaptığınız her eylemin, ürettiğiniz her nesnenin bir sanat (eseri) olması, kulağa ilginç geliyor değil mi? Ayrıca sizin,

¹⁹³ Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me*
https://www.youtube.com/watch?v=IjI3_w9ZbX0

ille de sanat niyetiyle yola çıkmanıza gerek yok; akıllarına yatarsa başkaları sizin yerinize niyet eder, merak etmeyin.”¹⁹⁴

Sonuç olarak mezun olduğu Düsseldorf Akademisi’nde sanat profesörüdür de Beuys. 1972 yılında okula giriş sınavına katılan bütün öğrenci adaylarının okula kabul edilmesini talep eder. Bunun sebebini, herkesin içinde bir artist olabileceği olarak açıklar. Beuys, “En büyük sanat eserim öğretmenliğimdir” der. Rıfat Şahiner’in *Sanatta Postmodern Kırılmalar* adlı kitabındaki şu sözleriyle Beuys’u tamamlayabiliriz:

“Genelde toplumun aklına Beuys’a ilişkin düşünceler onu anlayamamakla ona hayran olmak arasında gidip gelir. Benzeri bir biçimde sanatçının yaşamını ve yapıtlarını yorumlamaya çalışanlar ise herhangi bir anlaşmaya varamamıştır. Beuys’un dosyalanıp sanat tarihinin o güvercin kümeslerinden birine iç rahatlığıyla kaldırılabilmesini sağlayacak bir uzlaşmaya dahi varılamamış olması, sanatçının amacına şimdilik ulaştığını göstermektedir. Çünkü Beuys da Dadaistler gibi, sanat söz konusu olduğunda uzlaşmazdır. Bu uzlaşmazlık, sanat denen ve neredeyse dinsel bir doktrine dönüşmüş alana bir meydan okumadır. Her ne kadar o da Dadaistlerin yazgısını paylaşmak zorunda kalmışsa da, bugün hala ilk günkü gibi tartışılıyor olması bile onu canlı tutmaya yetmektedir. Foucault’nun “yaşam tümünden bir sanat eseri olabilir mi?” sorusunun yanıtını verir bir anlamda...”¹⁹⁵

Andy Warhol’un ailesi Slovak’tır. Warhol doğmadan önce ailesi Amerika’ya göç etmiştir ve 1928 yılında Andy Warhol Pittsburgh, Pennsylvania’da doğmuştur. Pittsburgh’da Carnegie Teknoloji Enstitüsü’nde 1945-1949 yılları arasında eğitim görmüş, Resimsel Tasarım bölümünden mezun olmuştur. 1949 yılında ise New York’a taşınır. *New York Okulu* ve sanatıyla 21 yaşında tanışır. Dergilere illüstrasyon yapar, özellikle ayakkabı üzerine başarılı bir illustrator olmuştur. 1950’lerin sonunda ise ressam kimliği ortaya çıkar. 1960’ların başında reklamcılık, gazete başlıkları, Amerikan kültürüne ait üretilmiş ürünler, Campbell’ın çorbası, coca cola şişesi gibi şeyleri deneyimler Warhol. Bu deneyimlediklerini hem zengin, hem de fakirin ortak tüketimi olduğundan dolayı tüm sınıfsal ayrımların silindiği bir eşitlik olduğunu düşünür.

¹⁹⁴ Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 282

¹⁹⁵ Şahiner, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2. baskı, s. 60, 61



Resim 4.39 Andy Warhol, *Marilyn Diptiği*, 1962, tuval üzerine akrilik ve ipek baskı, 205.44 cm × 289.56 cm, Tate

https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Diptych

1962’de *Fabrika* isimli atölyesini kurar ve ipek baskı tekniğine başlar; Marilyn Monroe portre serisini yapar. Bu tarzını diğer portrelerine de uygular. Bunlardan biri Elvis Presley’dir. Warhol eserlerinde dünyadaki herhangi bir insanın bilebileceği konuları ve ünlüleri uygular. Popüler kültürü tamamıyla sanatıyla birleştirir. 1963’de ise deneysel filmler çekmeye başlar. Aynı yıl Gene Swenson ile gerçekleştirdiği söyleşisinde ticaret amaçlı yaptığı illüstrasyonların geçirdiği revize süreçlerinden sonra duygulara sahip olduğunu açıklar. Müşterinin istekleri, ısrarları ve ne söylerlerse yapmasını makinemsi bir sürece benzetir ve “Ben bir makine olmak istiyorum, makine gibi kendi sanatımı üretmek istiyorum”¹⁹⁶ der. Bu hakimiyeti hipnoz gibi görür ve bilinçli bir şekilde kendine uygulamak ister.

¹⁹⁶ Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları, s. 791



Resim 4.40 Andy Warhol, *Campbell'in Çorba Konserveleri*, 1962, tuval üzerine sentetik polimer boya, 32 ayrı tuval her biri 50,8x40,6 cm, MoMA, New York, ABD

https://en.wikipedia.org/wiki/Campbell%27s_Soup_Cans#/media/File:Campbells_Soup_Cans_MOMA.jpg

Campbell'in Çorba Konserveleri makineleşmiş kapitalist dünyanın natürmortudur. Rıfat Şahiner *Sanatta Postmodern Kırılmalar* kitabında bu eseri şu şekilde çözümler:

“Warhol’un Campbell Çorba Tenekeleri’ni seçip boyamasının sebebi bunların Warhol için bir şey ifade etmesinin ötesinde o dönemin (kapitalizmin) ticari bir yansıması olarak onu ilgilendirmiştir.”¹⁹⁷

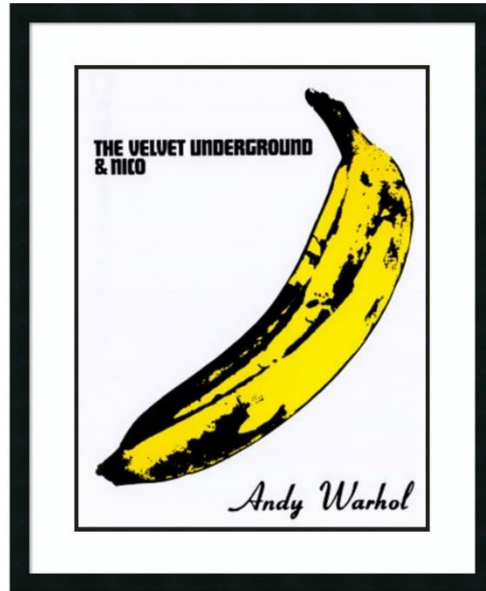
Rıfat Şahiner bu yeni nesil natürmortlara öncü olacak eserin stratejisini şu biçimde açıklar:

“Campbell, Warhol’a annesinin Pittsborough ve New York’ta yaşarlarken öğle yemeğinde pişirdiği çorbayı kaşıkladığı zamanları hatırlatır. Fakat tüm bu duygusal etkilerine rağmen, gerçekte bu kutular Warhol’un ikonları arasında bir öğedir. Tıpkı Cezanne’nin pipoları ya da Peto’nun kap ya da keklerinin resmin içerisindeki fonksiyonu gibi -Warhol, Campbell tenekelerini, bir natürmort kaygısı içinde, kendi devrimci stratejisini ortaya koyan bir unsur olarak kullanmıştır; tıpkı Sanchez’den Cotan’a, Chardin’den Cezanne’a, Peto’dan Harnett’e, Picasso’dan Braque’a kadar birçok önemli sanatçının, kendi dönemlerindeki temsilin doğasını kendi biçimsel dillerine dönüştürmesi ve reformist bir tavırla işlemeleri gibi.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ Şahiner, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. 2. baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 24

¹⁹⁸ Şahiner, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. 2. baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 25

Andy Warhol ikon haline geldikten sonra yaptığı resimlerin üzerine işemesinden, hamburger yiyen adamı çekmesine her hareketi sanat değeri taşıyan biridir. Popüler olan her şeyi kullanırken kendi popülaritesi de yükseliyordu. *Fabrika* ise sanatın merkezi haline gelirken, filmlerinin oyuncularını, modelleri arasında kendini kaybedip ölenler olmuştur. Sonuçta orası bir fabrika, Warhol ise makine, geri kalan herkes de makineye enerji veren, pildir. Pilsiz bayatlayınca çöpe atarız. Bu orayı çalıştıran insanların başına gelmiştir. Ancak Warhol popüler kültürü ve ikonlarını sadece kullanmaz, kendisi de yaratırdı. Buna en önemli birinci örnek 1964 yılında kurulan rock'n roll tarihinin en ikonik gruplarından Velvet Underground'dır.



Resim 4.41 Andy Warhol, *Velvet Underground Plak Kapağı*, 1967

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Velvet_Underground_%26_Nico

Muz o dönemdeki toplu üretimi ve dağıtımını sembolize etmektedir. Warhol grubun kapak tasarımına bir de soyulmuş halini de eklemiştir. Kapağın üzerinde “Yavaşça soy ve gör” yazıyordu. Muzun derisini soyup, çıplak haline sahip olacaktı albümün sahibi. Yani Warhol bir nevi alıcıya seçenek verip, “Kabuklu veya kabuksuz” albümü saklama şansını verecekti. Bir nevi alıcı sanat eserine müdahale edip, muza anlam yükleyecekti. Ancak bunu sağlayacak teknolojinin pahalı oluşu gibi kıstaslar ele alınca bu fikri uygulamadılar.



Resim 4.42 Andy Warhol, *Velvet Underground*, 1967, plak kapağı

<https://news.masterworksfineart.com/2019/06/12/analysis-andy-warhols-banana-1967>

Andy Warhol'la Velvet Underground grubu 1965 yılında tanışılır ve Warhol onları çok beğenir. Özellikle karakteristik olarak farklılardır. Alman model ve şarkıcı Nico ve grubun en ikon ismi müzisyen şair Lou Reed Warhol'un dikkatini oldukça çeker. 1966 yılında Warhol grubun menajeri olur. 1967'de *The Velvet Underground & Nico* albümünü Warhol'un menajeri ve prodüktörlüğünde yayınlarlar. Albüm çok satmaz. İçinde *Heroin* gibi gelecekte başyapıt olacak eserler vardır. Ancak ambient müzik janrının yaratıcısı Brian Eno, "Bu albümü dinleyen insanların her biri hemen grup kurma isteğiyle tutuşmuştur" diye söyler. Rock'n roll'un yazar, şair, ressam, müzisyen kraliçesi Patti Smith *Çoluk Çocuk* adlı kitabında adını dahi duymadığı Velvet Underground'ı ilk defa dinlemeye gitmesini şu şekilde açıklar

"Sörfçü ritimleri barındıran müziği içeri girer girmez beğendim. Lou Reed'in şarkı sözlerini daha önce dikkatle dinlememiştik fakat Donald'ın kulaklarının rehberliğiyle, sözlerin ne denli güçlü bir şiirsellik barındırdığını fark ettim. Max's'in üst katı küçüktü, yüz kişiden az bir kapasiteye sahipti ve Velvet parçalarını çaldıkça, biz de hareketlenmeye başladık.

Robert David'le yere oturdu. Robert'ın üzerinden beli açık, ince beyaz bir gömlek vardı ve altın meme halkasının izini görebiliyordum. Donald elimi tuttu ve dans eder gibi yapardık. Robert'la David ise kesinlikle dans ettiler. Donald, Homeros, Herodotos ve Ulysses üzerine yaptığımız tüm tartışmalarda haklı çıkardı. Velvet Underground konusunda bin kez haklı çıktık. Onlar, New York'taki en iyi gruptu."¹⁹⁹

¹⁹⁹ Smith, P., (2013). *Çoluk Çocuk* (Y. D. Bengi, Çev.). 8. baskı. İstanbul: Domingo, s. 159

Andy Warhol, kapitalizmi çözümlenmiş, içinde bir ‘pil’ olduğunu fark etmiş bir artist, düşünürdür. Bir röportajında neden çorba konserveleri resmediyorsunuz sorusunu şu şekilde cevaplar:

“Yirmi yıl her gün öğle yemeğinde aynı şeyleri yedim. Birisi de hayatımın bana hakim olduğunu söyledi. Bu fikirden hoşlandım.” Makine olmak istiyorum söyleminin altında, pil olmayacağım, tükenmeyeceğim var. Bunu da röportajındaki “Ticari sanat daha mı makine gibiydi?” sorusuna, “Hayır değildi. Onun için para alıyordum, bana ne söyleseler yapıyordum. Bana bir ayakkabı çiz deseler yapıyor, düzelt deseler düzeltiyordum. Ticari sanatta iş yapma süreci makinemsiydi.”Sonuç olarak “makine olmak istiyorum” sözü basitçe, “benden beklenen bir şeyi çalıştırmam olmamalı, kendi kapasitem doğrultusunda çalışıyor olmam olmalı.”²⁰⁰

Schopenhauer istisnalar dışında bir kızın 18 yaşında kadın, erkeğin 28 yaşında adam olduğunu söyler.²⁰¹ Olamama durumunda yok olmanın meydana geldiğini açıklar. Artistlere özgü olan *Yirmi Yedi Yaş Kulübü*’nün bir üyesi de tarihte yaşarken değer kazanmış ilk zenci ressam, Jean-Michel Basquiat’tır. 20 yaşında ressam olarak kendini kabul ettirip 21 yaşında Artforum dergisinde haber olmasının ardından uluslararası bilinirliğe ulaştı. Bir yıl sonra Andy Warhol ile tanıştı ve birçok kez beraber çalışıp, aynı evde yaşadılar. Andy Warhol’un ölümünden kısa bir süre sonra o da öldü. Schopenhauer’a göre, adam olamadan öldü.

İkisi arasındaki ilişkiyi Basquiat’ın sanat simsarısı Bruno Bischofberger sayesinde oldu. İkisini 1982 yılında bir araya getirdi. Warhol günlüğüne şu şekilde yazmıştır:

“Bruna Bishofberger’le tanışmak için geldik (taksi 7.50\$). Yanın Jean-Michel Basquiat’ı getirdi. Green Village’da kaldırımda oturup t-shirt boyarken ‘Samo’ adını kullanan çocuktü ve ben ona on dolar verirdim. Onu Serendipity’e t-shirtleri satması için gönderirdim.”²⁰²

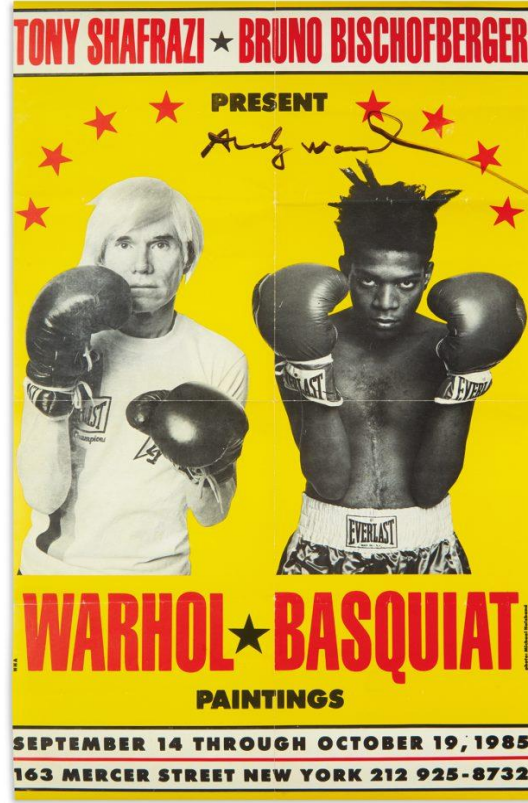
Saatler süren yemeklerinde Basquiat portre resmi yapar ve Warhol’a hediye eder. İkisi arasındaki ilişki bu şekilde başlar. Daha sonra 1983-1985 yıllarında Basquiat Warhol’un Great Jones caddesindeki çatı katına taşınır ve beraber üretmeye başlarlar. Basquiat kahramanı olarak Warhol’u görür. Andy Warhol yaşlı, Basquiat

²⁰⁰ Harrison, C., (2015). Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları, s. 792

²⁰¹ Schopenhauer, A., (2012). Aşkın Metafiziği (A. Aydoğan, Çev.). 6. baskı. İstanbul: Say Yayınları, s. 10

²⁰² Sotheby’s (2019). *Tale of Two Legends: Warhol and Basquiat*
<https://www.sothebys.com/en/articles/tale-of-two-legends-warhol-and-basquiat>

gençtir. İkisinin beraber üretiminde bu faktör oldukça işe yarar. Kısacası Warhol akıl, Basquiat enerjidir.

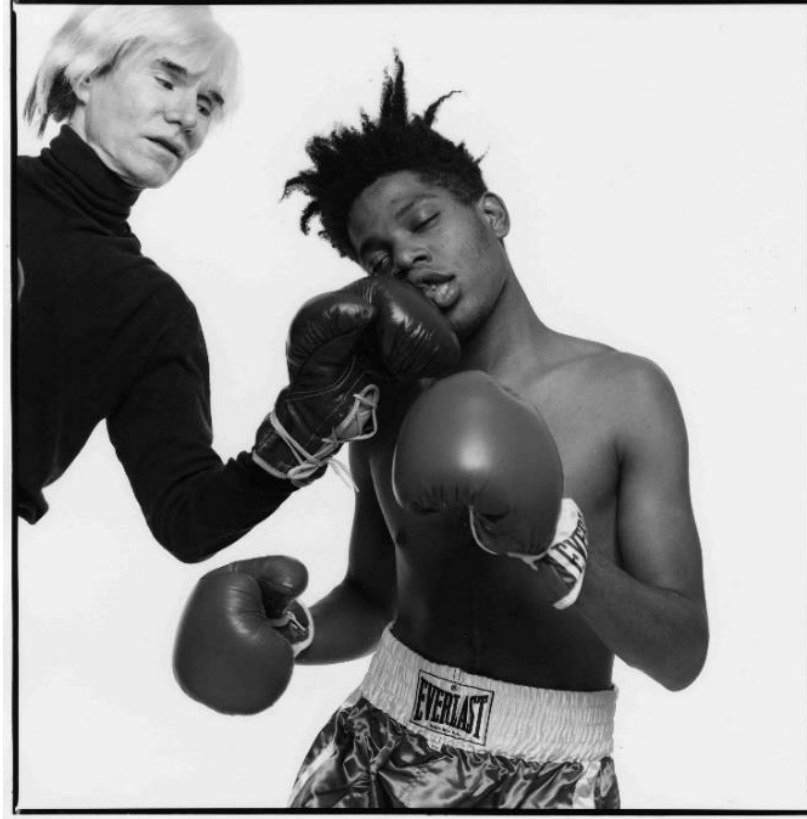


Resim 4.43 Andy Warhol ve Jean-Michel Basquiat, *Sergi Poster*, 1985, offset litografi, 48.3 × 30.5 cm

<https://www.artsy.net/artwork/jean-michel-basquiat-warhol-basquiat-boxing-poster-1985-warhol-basquiat-collaborations-at-tony-shafrazi>

1985 yılında *Warhol & Basquiat* ortak bir sergi açar. Serginin afişinde ise bir beyaz bir siyahi boksör olarak ikisi vardır. Bu afiş sergiyi karma sergilikten çıkarır. Sanki içerde *Warhol vs Basquiat* gibi bir yarışma varmış havası oluşur. New York Times'tan Vivien Raynor, “Bu işbirliği Warhol’un manipülasyonlarından biri olarak görülüyor” ve “bu arada Basquiat çok istekli bir aksesuar olarak karşımıza çıkıyor.”²⁰³ Bu eleştiri, “Warhol on altı roundda kazandı” sözleriyle sergideki 16 resime referans göndererek bitiyor.

²⁰³ Raynor, V. (1985). *Art: Basquiat, Warhol*
<https://www.nytimes.com/1985/09/20/arts/art-basquiat-warhol.html>



Resim 4.44 Andy Warhol ve Jean-Michel Basquiat, New York, 1985

<https://www.vice.com/en/article/ez5aaw/the-exclusive-story-behind-warhol-and-basquiats-boxing-photos>

Andy Warhol'un maskotu²⁰⁴ olarak gösterilmek Basquiat'ı rencide eder ve aralarındaki arkadaşlık biter. Bu ilişkide Warhol'a makine, Basquiat'a pil diyebiliriz. Geride bıraktıkları eserlere oranla değil, eserlerin ötesindeki felsefe yüzünden.

Warhol 1987 yılında, Basquiat ise 1988 yılında ölür. Julian Schnabe'nın 1951 yılında yönettiği *Basquiat* filmi oldukça açıklayıcıdır. Filmde, sokaktan gelme, alaylı bir artist olan Basquiat fazla şımarır ve olgunlaşamadığını görürüz. New York'da ikon haline gelen Basquiat ölmeden önce ikonlaşmış kral tacını çizip, sokak ismi Samo²⁰⁵'yu imza olarak atar. Sokaktan geçen gençler Basquiat'a kim olduğunu sorar ve "Ben Samo'yum" diye cevap verir. Samo alaylıdır, punk'tır. Sokaktan gelmedir. Basquiat bunu kaybetmiştir. Gençler bu yüzden ona inanmaz ve Basquiat'ı döverler. Ancak arkasında inanılmaz eserler bırakır, 20nci yüzyılın en önemli artistlerinden biri haline gelir.

²⁰⁴ Silver, M. (2019). *Study Up on Warhol and Basquiat at a School Turned Gallery Upstate*
<https://www.vulture.com/2019/06/inside-the-basquiat-x-warhol-show-at-jack-shainman-gallery.html>

²⁰⁵ Graffiti yaparken kullandığı takma isim



Resim 4.45 Jean-Michel Basquiat, *Rammellzee, K-Rob – Beat Bop*, 1983, plak kapağı

<https://www.discogs.com/release/1190926-Rammellzee-K-Rob-Beat-Bop1967>

Jean-Michel Basquiat tarihteki ilk yaşarken değer kazanmış zenci ressamdır olur. Üstelik 1983 yılında gene tarihteki ilk doğaçlama rap kaydının oluşumuna sebep olup, prodüktörlüğünü yapmış ve kapağını, *Beat Bop –Rammellzee + K-Rob*²⁰⁶.

Thierry Duve, *Marks'ın Atölyesinde Dikilmiştir* kitabında ikisi de popüler ve medyatik artistler olan Beuys ve Warhol'u karşılaştırır. Daha önce anlattığımız üzere Beuys'un sanatı yaşamıyla paraleldir ve Beuys'un sanatı person:anın icadına benzer. Thierry Duve Beuys'un sanatını şu şekilde açıklar:

“İnsanlık Komedyası'ndan itibaren başlayarak kendisini sahnede kurban etmek zorundaydı, estetiği teatraldı; sanatı ve yaşamı aynı otantiklikte karıştırdı”²⁰⁷.

Hollywood'un yarattığı simülasyonda bir filmin gerçek hissiyatı oldukça güçlüdür. Örneğin bir kovboy filmindeki silahşörün ustalığı ya da bir macera

²⁰⁶ Rammellzee + K-Rob (1983). *Beat Bop*

https://www.youtube.com/watch?v=9I56Kkxh_os

²⁰⁷ Duve, T. (2017). *Andy Warhol Ya Da Mükemmelleşmiş Makine*

<https://www.ekdergi.com/andy-warhol-ya-da-mukemmelleşmiş-makine/?fbclid=IwAR2G9ZC4mYCFNqFDnk6YWFNW8tLdq2YgYavvDdGZZs6RB9pJ5getwkF0y>

6

filmindeki baş aktörün mükemmel dövüş tekniği ve gücü izleyici tarafından gerçek algılanmaktadır. Aktör, yönetmenin de yazarın da önüne genel izleyici yüzünden bu sebeplerden geçer. Thierry Duve Warhol'un estetiğini ise şu şekilde açıklar:

“Sanatı ve yaşamı aynı hayat tarzının izdüşümleriydi ve sahip olduğu estetik Hollywood'dan itibaren başlayan simülasyondur”²⁰⁸

Beuys'a bir kahraman, Warhol'un ise yıldız olduğunu belirtir ve şu şekilde devam eder:

“Beuys'un sanatı bir başlangıç miti ve tarihsel bir erek talep ederken, Warhol'un ki sonsuz dönüş kurgusunu ve tarih sonrasının durağan sürekliliğini talep eder. Biri için, kapitalizm arkada bırakılan kültürel ufuktu; diğeri için, kapitalizm sadece doğaydı. Marx gibi Alman bir burjuva olan Beuys, proleterleri vücuda getirmenin peşindeydi. İşçi sınıfı kökenli Amerikalı bir göçmen olan Warhol, bir makine olmak istiyordu.”²⁰⁹

Beuys'un kapitalizmi arkasında bıraktığını söylerken onla savaştığını da hissettirir Duve. *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor* her haliyle tam da buna örnektir. Amerika'ya gelişi, galeriye geçişi, performansı yapışı ve aynı şekilde dönüşü, kendini kölelere taşıyan bir firavun gibidir. Beuys gücü kullanmayı çok iyi becermiştir. Warhol ise kapitalizmi fenomenlerinden, ürünlerine sonuna kadar kullanır. İkisine bu şekilde bakıldığında Beuys bir kahramansa eğer, mitolojik bir kahraman gibidir. Warhol ise herkesin kullandığı çok başarılı bir marka gibidir. Yani ikisi de insan gibi değildir. Bu yüzden karakterlerinin kopyalanması bile oldukça imkansızdır.

²⁰⁸ A.g.e.

²⁰⁹ A.g.e.

BÖLÜM 5

5. POSTMODERNİZM VE YILDIZLAŞMA & YARALANMA

Roland Barthes'ın 1967 yılında yayımlandığı *Yazarın Ölümü* makalesinde okur merkezli yaklaşımın olması gerektiğini savunmuştur. Bu sadece yazarın değil, artist sıfatını alan kişilerin de ölümü manasına gelmektedir. Makalesinde, Balzac romanındaki kadın kılığında olan bir hadım şarkıcı ile ilgili şu cümleyi kurar: “O, kendi olağan korkuları, usdışı kaprisleri, içgüdüsel endişeleri, düşüncesizce cüretkarlığı, yaygaracı ve enfes duyarlılığıyla bir kadının kendisiydi”²¹⁰ Barthes ise şu beş kilit cümleyi “Bunları kim söylemektedir?” diye başlayarak sorar:

“1- Bu kadın kılığında gizlenmiş hadım şarkıcıyı tanımayı tercih etmeyen öykünün kahramanı mı?

2- Kişisel deneyimleri ona bir kadın felsefesi sağlayan Balzac mı?

3- Dişilik hakkında belirli “yazınsal” düşünceler ortaya koyan yazar Balzac mı?

4- Bu evrensel bilgelik midir?

5- Yoksa romantik bir ruhbilim midir?”²¹¹

Barthes'ın değinmek istediği, okur kendine göre yorumlayıp, sorunun cevabını cevaplamalıdır. Herhangi bir yazımsal anlatımın üzerinde oluşan karabulut anca bu şekilde kaldırabilir diye düşünür Barthes. Sürrealistlerin çabasını da hiçe sayar çünkü onların yazıları da okur merkezli değil, yazar merkezlidir. Yazdıklarının anlaşılabilmesi için yazar tarafından açıklanmaları gerekmektedir. Tüm normları

²¹⁰ R. Barthes (1967). *Yazarın Ölümü*.

²¹¹ A.g.e.

yıkmaya çalışmalarını anlamsız bulur. Yıkmaya çalıştıkları normları sadece reddebileceklerini söyler.²¹²

Bir hiçlik düşüncesiyle, “Dilbilimsel olarak Yazar hiçbir şeydir ama yalnızca yazan kişidir, aynen Ben’in hiçbir şey olmaması ama yine de Ben diyen kişi olması gibi”²¹³ der. Bu şekilde yazarı da okuru da, kendini de, herkesi kimliksizleştirir. Bu hiçlikle yazarın kitabını tecrübeleriyle yazdığını varsayar ve bunun kesin olmasını bilemeyeceğimiz üzerine düşündürürken tam karşıtını çağdaşı yazarlarda bulur. Barthes’ın verdiği Balzac örneğine dönersek, Balzac öyle güçlü bir cümle kurmuştur ki, kendi hayat tecrübelerini dahi aşmıştır yazısıyla. Eğer Balzac’ı tanımazsak bunda bir sorun yoktur. Zaten Barthes o cümleyi kimin söylediğini, “Kimse söylememiştir. Bu cümlenin doğru yeri yazı değil, okumadır”²¹⁴ der. Bunun sebebi ise okur o cümleyi yaşayan ve yaşatandır. Yani yazarı varsayımsal tecrübelerine göre değil, yazdığıyla tecrübelerimizi dillendirdiği veya hayal gücümüzü genişlettiği için tebrik etmeliyizdir. Yazar ne kadar çok şey uyandırırsa okur üzerinde, metin o kadar çok ölümsüzleşebilecektir. Bunun içinde yazarın kimliği, metnin önüne geçmemesi gerektiğini savunur Barthes.

“Postyapısalcı metin analizlerinde, okuyucu, yazarın yerini alır. Bu yer değiştirme yazarı merkezden alma olarak değerlendirilir; böylelikle yazara sabitlenmeden diğer anlam kaynakları da araştırılır (farklı okuyucular, kültürel normlar ya da diğer metinler bağlamında). Bu alternatif kaynakların birbirleriyle tutarlılık göstermeleri de gerekmez.”²¹⁵

Barthes’a göre okur şu biçimdedir:

“Tarihi, özgeçmişi, hatta psikolojisi olmayan insandır. Okur, basit bir ifadeyle, yazılı metnin oluşturulmasıyla bütün izleri tek bir alanda birlikte tutabilen herhangi biridir”²¹⁶.

Okur özgür olsun, yorum yapsın, kitaba anlamlar yüklesin, kitabı yaşatsın ister. Kapitalizmin özgürlük vaadine benzemektedir okurdan beklentisi Barthes’ın. İlla okur metni yaşatacaksa, metnin satması gerekmektedir. Peki hangi metin, hangi koşullarda satılırken, hangileri satılmamaktadır. Okurun metin üstündeki etkisi yazardan yüksek

²¹² R. Barthes (1967). *Yazarın Ölümü*.

²¹³ A.g.e.

²¹⁴ A.g.e.

²¹⁵ Şahiner, R., (2020). *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avanguardizm, ve Sinizm*. 1. baskı Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 140

²¹⁶ R. Barthes (1967). *Yazarın Ölümü*.

olabilir. Ama peki okurun üzerindeki etkiler, metni dolayısıyla yazarı yönlendiriyor mudur? İşte bu sorgulanmalıdır.

Postmodernizm ile artist aynı yazarın ölmesini isteyen Barthes'ın düşüncesi gibi değişir. Artist artık ikincil plandadır. Kim olduğunun önemi yoktur. Picasso, Dali, Beuys, Warhol gibi fenomenlerin dönemi bitmiştir. Artistin ortaya ne koyduğunun bir önemi varsa şayet, bunu bize eleştirmenler, kuramcılar dillendirerek belirtir. Hatta ingilizcede kullanılan “dilletantes”²¹⁷ terimi sadece sanat takipçisini kapsayan, “sanat sever izleyici” manasına gelmektedir. Ancak pozitif bir anlamı yoktur. İzleyicinin sanatı anladığını değil, sadece sanatı sevdiğini söylemek için bir kelimedir. Barthes'ın okura bakışını ise tekrar hatırlarsak, “Tarihi, özgeçmiş hatta psikolojisi olmayan insan”, sanat takipçisinin benzeridir; kim olduğunun bir önemi yoktur. Sanatın kapital sistemde nasıl yönetildiğini ise Rıfat Şahiner *Postmodern Kırılmalar* kitabında şu şekilde açıklamıştır

“Damien Hirst'in Charles Saatchi'nin erken dönemde kendisinden ucuza satın aldığı işlerini, başka bir koleksiyoner aracılığıyla satın alarak kendi piyasasını ve ederini yukarılara çekme girişimi bile küresel ekonomi ve bu ekonominin yarattığı yeni sanatçı tipolojisi hakkında çarpıcı ipuçları veriyor. Günümüzde galeri ve müzeler startlaştırma stratejisiyle farkı isimleri piyasaya arz ederek, bu isimler üzerinden etkin bir parasal döngü yaratma kaygısında görünüyor.”²¹⁸

Performans sanatıyla eş zamanlı 1961 yılında New York'ta ortaya çıkan fluksus hareketi dionysian²¹⁹ bir harekettir. Geleneksel olan tüm sanatlara yeni alternatif sunar fluksus. Konserler, filmler, gösteriler, şenlikler düzenleyerek hareketi sadece sanatsever ile değil herkesle paylaşır. Oldukça gevşektir. Oluşum ve performans sanatı ile aralarındaki fark ise eğer izleyici şova dahil olacaksa bu planlı programlı olmalıdır. Oluşum ve performanslarda ise izleyicinin şova katılımı plansız olur. Ayrıca fluksus tekrarlanabiliyor çünkü doğaçlama değil; oluşum veya performans ise aynı şekilde yapılamaz çünkü plansız olduğundan dolayı tek seferliktir.

Fluksus tüm davranış biçimi ve düşüncesiyle Antik Yunan'daki Nyssa dağında yaşayan satirler, nymphler, Pan ve Silenos'un yaşam biçimini sergiler. Besteci, müzik kuramcısı, filozof John Cage flütüyle²²⁰ müziğin esrik Tanrı'sı Pan'ı sembolize

²¹⁷ Gerçek bir bağlılık veya bilgi olmadan sanat gibi bir bilgi alanını geliştiren kişi

²¹⁸ Şahiner, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. 2. baskı Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 136, 137

²¹⁹ Antik Yunan'da Dionysos ve çevresindekilerin yaşam biçimine denir.

²²⁰ Cage, J. (1957-58). *Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo*
<https://www.youtube.com/watch?v=LOWieqaNt7w>

ederken George Maciunas ise manifestosuyla bilgeliğin tanrısı Silenus'u sembolize eder. Maciunas'ın 1962 yılında yapılan *Apres John Cage* adlı fluksus konseri için yazdığı manifestosu şu şekildedir:

“Dünyayı burjuva hastalığından, ‘entelektüel’, profesyonel & ticari kültürden temizlemek, dünyayı ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan, yanılısamacı sanattan, matematiksel sanattan temizlemek – dünyadan Avrupacılığı temizlemek!

Sanatta devrimci bir tufan ve sele yol aç, yaşayan sanata, anti-sanata yol aç, Sanat Olmayan Gerçekliğin sadece eleştirilenler, amatörler ve profesyoneller tarafından değil, bütün herkes tarafından kavranmasına yol aç. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik bir cephe ve eylem içinde KAYNAŞTIR.”²²¹

Bu akımın tek bir eksiği vardır; Dionysos. Dionysos'un özelliği tüm dionysian karakterleri devrim için Nysa dağından çıkarmasıdır. Fluksus her şeyi yok sayıp, yeni alternatifleri koyarken bir figür eksikliğinden dolayı bu yüzden evrenselleşmemiş, kendi çehresi içinde kalmıştır. Belki de o figür Joseph Beuys'un. Ama sembolik olarak o Nysa dağından erken ayrılmıştır.

Postmodernizme geldiğimizde ise ona kimlik kazanmasında büyük etkisi olan Ihab Hassan'ın *Postmodernizm Kavramına Doğru* makalesidir. Postmodernizmin hem olmasını sağlayan hem de anlaşılabilirliğini bozan kavramsal sorunların üzerindeki örtüyü kaldırmak için 10 maddeyle sınıflandırmıştır. Bu maddelerden 5.cisi Apollon ve Dionysos sanatı hakkındadır. Postmodernizmin her ikisini de kapsadığını şu şekilde açıklar:

Postmodernizm, “Bir dönem hem süreklilik hem süreksizlik arz edebilir. Apolloncu görüş daha soyuttur ve tarihi bağlamlar üzerine kuruludur. Dionysosçu tarih ise duyumsal ve bir o kadar da dar görüşlüdür, dahası bölünmeler üzerine kuruludur. Postmodernizm her ikisini de kapsar; çift yönlü bir bakış açısına sahiptir: Benzerlik ve farklılık, birlik ve parçalanma, ayrışma ve uzlaşma; eğer konu tarih ise bunların hepsi dahil olmalıdır.”²²²

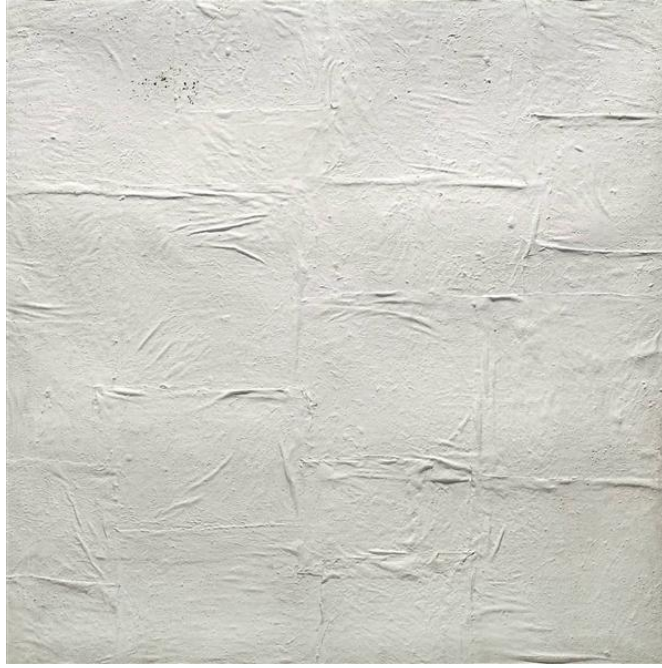
Ihab Hassan, postmodern uygulamaların ve teorilerin yaratıcı olmadığını savunur iken, kavramlarını içeren bir tür “yapmama” kültürü olduğunu söyler.²²³

²²¹ Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları. 770

²²² Şahiner, R., (2020). *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avanguardia, ve Sinizm*. 1. baskı Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 25

²²³ A.g.e., s. 25

Postmodernite şeyi kurcalar, yapı çözüme sokar ve tamamıyla bir yeniden yapmama durumudur.²²⁴



Resim 5.1 Piero Manzoni, *Achrome*, 1958, tuval üzerine çin kili, 100.3 x 100.3 cm Tate Modern, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-achrome-t01871>

Piero Manzoni bir aristokrattır ve sanat üretiminin başında geleneksel bir ressamdır. 1957 yılında 23 yaşındayken Galleria Apollinaire’de Yves Klein’in mavi resimlerinden oluşmakta olan sergisine gider. Bu sergiden oldukça etkilenen Manzoni’nin sanata bakışı değiştiği gibi yapma şekli de değişir. Artık geleneksel bir ressam olmayacaktır. Manzoni sanatı, daha da özgür bir sanat türü için şu sözlerle sorgular:

“Neden bu hazneyi boşaltmayalım, bu yüzeyi serbest bırakmayalım, sınırsız alan, saf ve mutlak sanatı keşfetmeyi neden denemeyelim?” Daha sonra nihilist bir tavırla şu cevabı kendine verir, “İfade, yanılısma ve soyutlama boş kurgulardır Söylenecek bir şey yok. Sadece olmak var, sadece yaşamak var.”²²⁵

Klein’in izinden gidip bir dizi düz beyaz “akram” resim yapmıştır; tuvale sınırlı kalmayıp çarşafıya çizgiler çizmiştir ve bunları mühürle kutulara kapatmıştır. İlk

²²⁴ A.g.e., s. 25

²²⁵ Phaidon. *The power of Piero Manzoni and his Merda d'Artista*
phaidon.com/agenda/art/articles/2016/july/13/the-power-of-piero-manzoni-and-his-merda-dartista/

çelikten yapılmıştır. Bu nedenle herhangi bir teknolojiyle içi açılmadan görülme ihtimali yoktur. Üstelik açılırsa eğer değerini kaybeder. Bu yüzden *Artist'in Boku* isimli eserlerin içinde ne olduğu hala bilinmemektedir.

“23 Mayıs 2007’de tek bir teneke kutu 124 bin euroya Sotheby’de satıldı. 5 Ekim 2008’de

“Teneke 83” 50-70 bin sterlin tahmini ile satışa sunuldu. 97.250 sterline satıldı. 16 Ekim 2015’te “Teneke 54”, Christies’de 182.500 sterline satıldı. Ağustos 2016’da Milano’da bir sanat müzayedesinde, konserve kutularından biri müzayede ücretleri dahil 275 bin euro’luk yeni bir rekora satıldı.”²²⁷

Manzoni Klein’in mavi resimlerinden etkilendikten sonra geleneksel resmi bırakmıştır. Muhtemelen Klein’in yaptığı eserleri anlamaya çalışmadan önce fiyatları da dikkatini çekmiştir. 23 yaşına kadar geleneksel resim çalışan Klein bir ressam olarak resim yapar. Zanaatı, ustalık denemeleri zaman ve emek demektir. Klein’daki vizyonu görünce aydınlanır. Aristokrat da bir karakter olan Klein, sadece artistin değil, dandy’nin dışkısını da satmıştır. Kapitalizme en ters karakterler son kalan aristokratlardır. Kapital sistem içinde, *Artist'in Boku* ile sanata yeni bir şey katar; gizem! Duchamp’ın *Çeşme* çalışmasının fotoğrafı da gizem içerir. Orjinalini merak ettirir. Rauchenberg’in *de Kooning'in Desenini Sildim* de gizem içerir, silinen deseni merak ettirir. Bu gizem konusunda son noktayı Manzoni koyar. Kendi altın değerindeki dışkısının nasıl görüldüğünü merak ettirir.

Timm Ulrichs kendini en etkili Alman kavramsal ve aksiyon artistlerinden olarak kendini kabul ettirmiştir. Somut şiirler yazması, performans sanatı yapıyor olması ve heykeltraş olarak çalışır.²²⁸

Timm Ulrichs, çalışmaları için çok sayıda uluslararası ödül aldı, ancak bilinçli bir reddetme hareketiyle sanat piyasasından çekildi. 1960'dan sonra bir avangart sanatı belirleme açısından erken dönem performansları ve olayları sanat tarihi önemine sahip olsa da, tüm yapıtları çoğu zaman sadece içeridekiler tarafından bilinir.

²²⁷ Manzoni, P. (1961). *Artist's Shit*
https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_Shit

²²⁸ Ulrichs, T. (2010).
<https://artmap.com/wentrup/exhibition/timm-ulrichs-2010>



Resim 5.3 Timm Ulrichs, *İlk Yaşam*, 1961, performansın fotoğrafı, 100 × 80 cm

<https://www.skkd-ingolstadt.de/kuenstler/timm-ulrichs/>

Ulrichs sanatını yaparken, sanat kavramının radikal bir genişlemesini geliştirdi ve tür sınırlarını aştı. Ulrichs, kendini cam bir kutuda sergilediği ve kendisini "ilk yaşayan sanat eseri" olarak belirlediği 1959'dan beri kendi kendini "tam bir artist" olarak tanımladı. Ulrichs, sanatı ve yaşamı benzersiz bir şekilde birleştirmeyi başarmıştır. 1960'lardan beri hayatını ve günlük hayatını, aynı zamanda kendi bedenini de sanatının bir parçası haline getirdi. Bu süreçte Ulrichs belirsizliklerle oynar, bazen izleyiciyi gördükleriyle pek çok mizahla karşı karşıya getirir ve her türlü net tanıma meydan okur. Son olarak, Timm Ulrichs sözde kesinlikleri sorgular ve onları kışkırtıcı ve eğlenceli bir şekilde tekrar tekrar bilincimize çağırır.²²⁹

"Sanat hayattır, hayat sanattır" sloganıyla kendisine "mükemmel gesamtkunstwerk" adını verdi.²³⁰ Bulunan nesnelere yerine Ulrichs kendi vücudunu kullanıyor. Duchamp ile üretici ve çalışma hala birbirinden ayrıdır. Timm Ulrichs örneğinde ise artist ve çalışma bir ve aynıdır.²³¹

²²⁹ Ulrichs, T. (2010).

<https://artmap.com/wentrup/exhibition/timm-ulrichs-2010>

²³⁰ A.g.e

²³¹ A.g.e.

Timm Ulrichs, yapıtlarının büyük bir bölümünü bedenini bir sanat nesnesi olarak varsaymaktan alıyor. Kendi bedenine hem materyal hem de entelektüel anlamda hammadde muamelesi yapıyor. Yapıtlarından bazı örnekler şu şekildedir:

- 1962'de Timm Ulrichs kendi bedenini imzaladı. Adını kolunun üst kısmına dövme olarak kazıdı.
- 1963'te kalp atışını bir stetoskopla takip etti. Bunu bir hoparlörde yayınladı ve tıbbi kaydı müzik notası olarak sergiledi.
- 1966'da Timm Ulrichs, cildinin bronzlaşmasını ilk kez filmsel bir süreç olarak gösterdi. Bronzlaşmış bölgelerin aksine sırtının örtülü, tabaklanmamış bölgeleri yavaşça “Hautfilm” [cilt filmi] kelimesini ortaya çıkarır.
- 1969'da Timm Ulrichs, Bremen sperm bankasında sperm donörü oldu.
- 1973'te Timm Ulrichs, Almanların ortalama tüketimine göre bir yıl boyunca yemek yedi. Süt, ekme ve sigara tüketimini gözlemledi.
- 1978'de Timm Ulrichs, profesyonel polis teçhizatı kullanarak kendi yüzünün bir kompozit yüzünü yaptırdı.²³²

Timm Ulrichs, şemalar üreticisi olarak birçok fikir üretmiş bir artisttir. Hiçbir zaman aynı tarzda çalışmadı, daha ziyade birçok şema oluşturdu ve bunlar çok biçimlendirici olduğu için, bir yaratıcı olarak onun görüşünü engelleyen pek çok taklitçiye ilham verdi. Bu yüzden 20. yüzyılın en büyük ve prototip artistlerinden biridir. (Peter Weibel, ZKM)²³³

Sürrealist Rene Magritte *İmgelerin İhaneti (1928-1929)* serisi için en temel söylem kelimeler veya imgeler, gönderimde buldukları şeyleri tam olarak içine alamazlardır.²³⁴ Ya da, gösterilen ile temsil ettiği şey, temelde aynıymış gibi gözükse dahi tümüyle aynı şey değildirler. Magritte'in resminin altına yazdığı gibi *Bu bir pipo değildir* çünkü, bu bir pipo resmidir. Bir pipo imgesi ne kadar bir pipoya gönderimde bulursa da tümüyle bir pipo olamaz.²³⁵ Örnek olarak bir filmdeki aktör tam da bu fikrin aynısıdır. Kahraman aslında kahraman değil oyuncudur. Ancak genel izleyici kahramanı, kahraman yerine koyduğundan dolayı onun hayranıdır. Brecht estetiğinde

²³² Ulrichs, T. (2010).

<https://artmap.com/wentrup/exhibition/timm-ulrichs-2010>

²³³ Wentrup

<https://wentrupgallery.com/en/artists/timm-ulrichs/text>

²³⁴ M. Foucault. (1993). *Bu Bir Pipo Değildir* (S. Hilav, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Yapı kredi Yayınları

²³⁵ Ninova, Ü. (2017). *Foucault'nun Piposu ve Berger'in Görme Biçimleri*

<https://gaiadergi.com/foucaultnun-piposu-ve-bergerin-gorme-bicimleri/>

buna gönderme vardır. Brecht katharsise karşıdır çünkü izleyici filmde bir şey öğrensini diye değil, duygularının doruğuna ulaşır filmin sonunda rahatlayıp evine dönmesi için katharsis vardır. Bu tip bir anlatımda izleyici sahnede aktör görmez, sahte bir kahraman görür. İzleyiciye bilinçlenmesi için fırsat tanınmaz. Onun yerine duygularının doruğa çıkıp, filmin sonunda rahatlaması sağlanır. Yani katharsise ulaştırılır izleyici. Bu yüzden izleyici filmde sonra da hayatına aynı şekilde devam eder. Filmi izlemeden önceki benliğinden bir şey kaybetmeyecek ya da kazancı olamayacaktır. Brecht buna karşıdır ve 8 tane kural yazar.²³⁶ Katharsisin karşısına “epizotik anlatım” koyar. Bu anlatım biçiminde izleyici katharsise ulaştırılacağı yerde, “bilinçlendirme”ye²³⁷ ulaştırılır ve orada bırakılır. İzleyici filmde alması gerektiğini alır ve hayatı bir daha aynı şekilde devam edemez.

Dadalar neredeyse her şeyi sanat haline getirdiler. Ama her zaman bir malzeme kullanılmış, boyadan da destek alınmıştır.1960’li yıllardan sonra artık heykel veya resim yapmak yerine, zanaat hiç içermeyen yöntemler tamamen kullanılmaya başladı. Fotoğraf çok ön plana çıktı çünkü somut bir gerçeklik yaratıp kavramı sunarken kullanılabilir en güçlü malzeme fotoğraftır diyebiliriz. Üstelik el işçiliği yani zanaat tıpkı Antik Yunan zamanındaki gibi aşağılanmaya tekrar başlamıştı. Güzelleme sanat olarak kabul edilemezdir.

“Dışavurumcu bir kompozisyonla karıştırılabilir biçimci bileşenler olmaksızın sanat yapmanın bir yolunu bulduğumu hissediyorum. Dışavurum fikirde yatar, biçimde değil; biçimler yalnızca fikre hizmet eden araçlardır”²³⁸ der kavramsal sanatın öncülerinden 1945 doğumlu, Joseph Kosuth. Kendisi sanat tarihi, felsefe ve antropoloji alanlarında eğitim almıştır. Kosuth da yapıtlarında, fotoğraf, dil ve nesnenin kendisini kullanmaktadır. Sanatın bir çeşit önerme olduğunu düşünür. Rıfat Şahiner, Kosuth’un sanat yapıtları hakkındaki düşüncesini şu şekilde açıklamıştır:

“Kosuth, sanat yapıtlarının analitik önermeler olduğu önermesine varır: Başka bir şey olmadıkları ya da başka bir şeyi konu edinen olmadıkları durumda, sanatsal formlar analitik formlardır. “Sanat yapıtı analitik önermedir –yani tanımsaldır; dilseldir.”²³⁹

²³⁶ Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema*. 4. baskı. İstanbul: Yazılama Yayınevi.

²³⁷ A.g.e., s. 37

²³⁸ Salt Online. *Joseph Kosuth*

<https://saltonline.org/tr/333/joseph-kosuth>

²³⁹ Şahiner, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. 2. baskı Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 136, 137



Resim 5.5 Gilbert & George, *Amcık George ve Pislik Gilbert*, 1969, fotoğraf, 30.5 x 48.4 cm, Tate

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gilbert-george-george-the-cunt-and-gilbert-the-shit-ar00170>

Gilbert Proesch ve George Passmore bir ikili olarak sanat üretimlerini gerçekleştirmişler ve kısaca “Gilbert & George” anılırlardır. Her ikisi de kameraya munzur bir şekilde her an yaramazlık yapabilecekmiş gibi gülümsüyorlar. Sanki bir düğünü sabote etmeye gitmiş gibi bir haldeler. *Amcık George ve Pislik Gilbert*’ı afişe eden kesik mektupları göğüslerinde süs olarak kullanırlar. Bu çalışmalarını sanat hayatları açısından çok önemlidir. Timm Ulrichs gibi düşünen bu ikili, kendileriyle sanatları arasında bir ayrım olmayacağına karar verir. Önerdikleri şeyin oldukça cesur olduğunun farkında olarak, kendilerini daha eleştirilmeden aşağılarlar ve bir şekilde etiketleyerek herhangi bir potansiyel eleştiriye karşı hazır olurlar.²⁴¹ Buradaki “amcık ve pislik” terimleri sadece izleyici rahatsız etmek için tasarlanmadı. Aynı zamanda çiftin sanat endüstrisinin fikrine, muhtemelen eserin ana mirasına bağımlı olmayı reddettiğini gösteriyor.²⁴² Tam bu andan itibaren tüm sanat hayatları boyunca beraber çalışırlar, imzaları “Gilbert & George” olmuştur. Diğer tüm artistlerden farkları ise, ikili tek bir beden haline gelip, bir androgynous bedenin öznesi olur.

²⁴¹ The Art Story. *Gilbert & George*
<https://www.theartstory.org/artist/gilbert-and-george/artworks/>

²⁴² A.g.e.



Resim 5.6 Gilbert & George, *Şarkı Söyleyen Heykel*, 1969, performans (bronz boya, kayıt cihazı, baston, eldiven)

<https://www.artsy.net/artwork/gilbert-and-george-the-singing-sculpture-1969-91-4>

https://www.youtube.com/watch?v=dGBaShS_Ktg

Yaşayan Heykel fikri öğrencilik yıllarında akıllarına gelir. Gilbert & George, *Şarkı Söyleyen Heykel* performansını birkaç yıl boyunca sergilediler. Bu performans için kendilerini bronz boyadılar ve 1930'ların *Underneath the Arches*²⁴³ adlı şarkısını söylemek ve dans etmek için takım elbise giymişlerdi. Flanagan ve Allen tarafından seslendirilen orijinal şarkıda, iki adam gidecek evleri olmadığından ve dışarıda açık havada uyumak zorunda olmalarından biraz zevk alıyorlardır.²⁴⁴ Gilbert & George'un versiyonunda ise artistler robot kuklalar gibi dans eder. Şarkının orijinalindeki evsizlerin mutluluğunu, robotların mutluluğuyla değiştirirler. İki versiyonda da insanın mutluluğu söz konusu değildir. İnsan ve sanat şarkı sözlerinde ve Gilbert & George'un performansında ayrı durumdadır.

Bu çalışmada ikili, savaş öncesi Britanya ile bir bağlantı kurar. Yaşam ve sanat arasındaki ayrımı kırma hedeflerini daha da ileriye taşırlar. Bunu, çok fazla yoksulluğun olduğu ve birçok insanın toplum içinde marjinalleştirildiği bir zamanda ve yerde gerçekleştirirler. Ayrıca popüler bir şarkı aracılığıyla daha geniş bir kitleye

²⁴³ Gilbert & George (1969). *The Singing Sculpture*

<https://www.youtube.com/watch?v=CsuHpi2gcGY>

²⁴⁴ The Art Story. *Gilbert & George*

<https://www.theartstory.org/artist/gilbert-and-george/artworks/>

ulaşmayı başarmışlardır. Gilbert bu performansları için, “Bu şarkı bizim varoluşumuzdu. Sözler tam da bizi anlatıyordu. Bizim hiçbir şeyimiz yoktu” der.

Şarkı Söyleyen Heykel, birçok artistin sanat nesnesini metalaştırılıp, fetişleştirilmesinden kaçınma yollarını denedikleri bir zamanda, “şekil ve renklere dayalı biçimsel bir sanat” fikrini reddetmek için önemliydi.

1960’larda ortaya çıkan postmodernizmi en iyi açıklayacak söz Fransız filozof Jean François Lyotard’a aittir:

“Sanatçılar artık garip makineler tasarlıyor ve yapıyor, onlarla oynuyorlardı. Yerleri kazarak, yapıtları paketleyerek, taşları üst üste koyarak, vücutlarını keserek, şizofrenlerin güncelerini sergileyerek, göz yanılmasını erek edinmiş heykeller yaratarak bir gülmece (satir) dünyası kurmaya çalışıyorlardı.”²⁴⁵

“Gülmece dünyası (satir)”, buradaki gülme Dionysian kahkahadır. Yani Lyotard’ın bahsettiği kurulmaya çalışılan dünya, dionysian bir oluşumdur. 20. yüzyıldan oluşmuş devrimci akımlarda Nietzsche’nin Dionysos sanatının izleri vardır. Kavramsal sanatta fikir nesneden öndeydi. Fikir özgür olduğu sürece eser özgün olmak zorunda değildi.

Flaneur erkekler içindir ve bir kadın karşılığı yoktur. “Le” eki Fransızcada kelimeyi maskülen yaparken, “La” ise feminen yapar. Le Flaneur’ün, “La Flaneuse” gibi kadınlar için bir karşılığı yoktur. *Modernlik ve Kadınlığın Mekanları* makalesinde şu şekilde bir tespit bulunmaktadır:

“Kadınlığın ideolojik ve sosyal mekanlarında, kadın cinselliği dolaysız olarak algılanamazdı. Bu olgu, flaneur’ün bakışıyla temsil edilen konumsallığın kadın olan sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığıyla, dolayısıyla modernlikle bağlantılı olarak kritik sonuç doğurur. Flaneur’ün bakışı, modern cinsellik ekonomide-eylem ya da fantezi düzeyinde-bakma, değerlendirme ve sahip olma özgürlüğüne sahip bir erkek cinselliğini eklemlendirir ve üretir.”²⁴⁶

Kadınlar özgürlüklerini feminizm ile ilan etmeden önce bir takım feminist davranış biçimleri 19. yüzyılda geliştirmeye başlamışlardır. Örnek olarak Rosa Bonheur sanat tarihinin en önemli kadın kahramanlarından biridir. Kadınlar tarih boyunca kocasını evde bekleyen ve itaat eden bir yaşam biçimine sahipti. Kadınların bireyselliği kabul görmüyordu. Rosa Bonheur’un yaşadığı ve resim yaptığı dönemin

²⁴⁵ Şahiner, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2. baskı

²⁴⁶ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 231

Paris’inde kadınların pantolon giymesi yasakolduğu gibi saçlarının kısa olması da kanunlara aykırıydı. Lezbiyen ilişki ise söz konusu dahi değildi. Rosa Bonheur ise kısa saçları, kız arkadaşları ve pantolonlarıyla dönemin Paris’nde bir artist kimliği oluşturup damga vurabildi.²⁴⁷ Nasıl pantolon giyebildiğini ise şu cümlelerle açıklamıştır:

“Erkeklerle eşit sayılmak için geleneksel kadın giysilerini reddeden kadınları şiddetle kınıyorum. Benim cinsime pantolon uygun olsaydı bende eteklerimin hepsinden kurtulurdum, ama öyle değil. Ayrıca diğer kadın meslektaşlarıma hiçbir zaman gündelik yaşamda pantolon giymelerini tavsiye etmedim. Yani beni böyle giyinmiş görüyorsanız, bu, birçok kadının denediği gibi, ilginç görünmek için değil, işimi kolaylıkla yapabilmek içindir. Unutmayın ki bir dönem bütün günümü mezbahada geçirdiğim oldu. Öyle kan gölü içinde çalışabilmek için insanın kendini gerçekten sanatına adanmış olması gerekir... Ayrıca atlara büyük ilgim var, atları görmek için de panayıra gidilir, değil mi? Sonuçta kendi cinsimin giysileriyle rahat edemeyeceğimi anladım. İşte bu yüzden Polis Şefliği’nden erkek giysileri giyebilmek için izin istedim. Yalnız giydiğim giysiler benim iş giysilerimdir, o kadar...”²⁴⁸

Feminizm ile beraber kadın tecrübesi, erkek tecrübesiyle eş değer olmaya başladı. Kadınların deneyim olanakları ile sanatta erkek-kadın ayrımı ortadan kalkmaya başladı. *Kadın Hassasiyetine Yönelik Bir Tanımlama* makalesinde kadınların hayat tecrübelerinin önemi için şu sözler vardır:

“Kadınlar bütünlüğe ulaşmak için bir hamle yaparak kendi deneyimlerinin merkezine ulaşmalıdırlar ve hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa, bu deneyimi bilinç düzeyine çıkarmalıdırlar. Kadınlar, daima kim ve ne olduklarını daha net olarak ‘görmeye’, daha kesin olarak hatırlamaya ve tam olarak tanımlamaya çabalamalıdır.

Yüzyıllar boyunca deneyimimizin kültürel kayıtları, erkek deneyimlerinin kayıtlarından ibaret oldu. Bizim hayatımızı düşünen ve tasvir eden, erkek duyarlılığı oldu. İnsan varoluşunun metaforu işlevini gören, deneyimin erkekliği idi.”²⁴⁹

Mary Kelly Floransa’da resim eğitimi gördükten sonra 1960’larda altın çağ yaşayan Beyrut ve Lübnan’da sanat eğitimi vermiş Amerikan bir kavramsal artisttir. Geniş çaplı enstalasyonları, cinselliği, kimliği ve tarihsel hafızayı sorgularlar. Artist,

²⁴⁷ C. Akerson (2021). *Batı Sanatında Feminist Davranış Biçimleri*. [makale], *Sobider: Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 55, s. 685

²⁴⁸ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 154

²⁴⁹ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 231

1968’de Avrupa’da zirve yapmış olan öğrenci hareketlerinden sonra Londra’ya taşındı. Orada St. Martin Sanat Okulunda lisansüstü yaptı. Orada ilk kadın hareketleri ve feminist teori üzerinden kavramsalcılığın eleştirmeni olup, 1970’deki birçok kadın ve feminist harekete katılıp enstalasyonlar yaptı. Bu esnada 1972’de heykeltraş kocası Ray Barrie tarafından oğulları Kelly Barrie’ye hamile kaldı. Hamile kaldığını öğrendikten sonra annelik içgüdüğü yaşamadığını fark eder. Bunun üzerine Lacan’cı bir çalışma yapmaya başlamıştır. Çalışmanın sonunda kanıtlamak istediği, annelik içgüdüğünün gerçek mi, toplumsal bir illüzyon mu olduğu üzerineydi. Bu yürüttüğü çalışmaya *Doğum Sonrası Belgesi* ismini koydu. Hamileliğinden, oğlu ilkokula başlayana kadar olan süreci Lacan’cı bir yapıyla manifestolaştırıp, hazır nesnelere oluşan devasa enstalasyonunun parçaları ise çocuğuna ait belgelerdir.

Mary Kelly annelik içgüdüğünün toplumsal bir inşa olup gerçek olmadığını kanıtlamaya çalışırken, manifestosunda Oidipus sendromunun da aslında var olmadığını kanıtlamaya çalışmıştır. Kendi deneyimleri ile Lacancı psikanalitik yardımıyla “kadınlık durumu”nun koşullarına bakarken, kadının erkeğin nesnesi olarak ele alınan (ataerkil düzen) sosyolojik, psikolojik her şeye kendi kendinin nesnesi olarak karşı çıkmıştır. Cinsellik üzerine olan çalışmalarının stratejik gelişiminin *İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek* adlı metinde nasıl olduğu ile ilgili şu şekilde değinmiştir

“Devraldığımız miras, üzerinde sorunsuzca ilerleyebileceğimiz dümdüz bir yol değil; iç içe geçip düğüm olmuş, kesişme noktaları daha net görünen patikalar devraldık; bunlar bize her şeye yeniden başlamak zorunda olmadığımızı gösteriyor.”²⁵⁰

Psikolojide uzunca bir süre fetişizmden bahsedildiğinde sadece erkeğin buna sahip olduğundan bahsediliyordu. Mary Kelly fetişizmin kadın için de geçerli olduğunu vurgularken, çocuk ile anne arasında ille de bir aşk var ise, “Çocuğun anneye olan aşkı değil, annenin çocuğuna olan aşkı” düşüncesini geliştirmiştir.

“Bir kez daha belirtiyorum; kadınların narsisizmle ayrıcalıklı bir ilişkisi olduğu ya da fetişizmin yalnızca erkeklere özgün bir sapkınlık olduğu şeklindeki görüşlerin yeniden düşünülmesi gerekir. Kuşku yok ki narsisizm ile fetişizm arasındaki bağlantı iğdiş edilmelidir. Erkek için de kadın için de bu, simgesel düzene, dile, kültüre

²⁵⁰ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 268

girmenin koşuludur; delilikle ayrıcalıklı bir ilişki söz konusu olamaz. Yine de bir fark var. Hala, Oedipal geçişin o rahatsız edici asimetrisi var.”²⁵¹

Bu düşünceyi geliştirirken Freud’un Dora adlı hastası ile ilgili notlarından şu şekilde faydalanmıştır:

“Freud’un, kız çocuğun annesine bağlılığının önemini ısrarla vurgulaması var. Bir de Dora var. Dora için Sistine Madonna’sının resminde bu kadar büyüleyici olan neydi? Belki her şeyden önce, toplumsal olarak kabul edilen anne tanımına aykırı düşünmeden, kadını bir arzu nesnesi olarak görme olasılığıydı. Çocuğa fallus olarak sahip olmak; fallik anne olmak; çocuğun bedeninden hoşlanmak; onun aracılığıyla deneyimlenen anne bedeninin tadına varmak; belki Madonna figüründe, ancak bir başka kadının bedeninin taşıyabileceği kadar çoğalmış bir özdeşleşme ve arzu vardır.”²⁵²



Resim 5.7 Raffaello Sanzio, *Sistine Madonna'sı*, 1512, tuval üzerine yağlı boya, 265 cm × 196 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

https://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Madonna

Kendi çocuğu ile ilgili yaptığı *Doğum Sonrası Belgesi*'nde ise hem anne, hem izleyici, hem de artist olmak üzerine çalışmıştır. Yani ne sadece bir annedir, ne de

²⁵¹ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 274

²⁵² A.g.e., s. 274

artist, ne de hayata karşı bir izleyici. Gözlemleyip analiz ettiği annelik durumu, üretirken kendi artist oluşu, üstelik izlediği sadece kendi anneliği değildir; oğlu Kelly’i de gözlemlediğinden dolayı da bir izleyicidir.

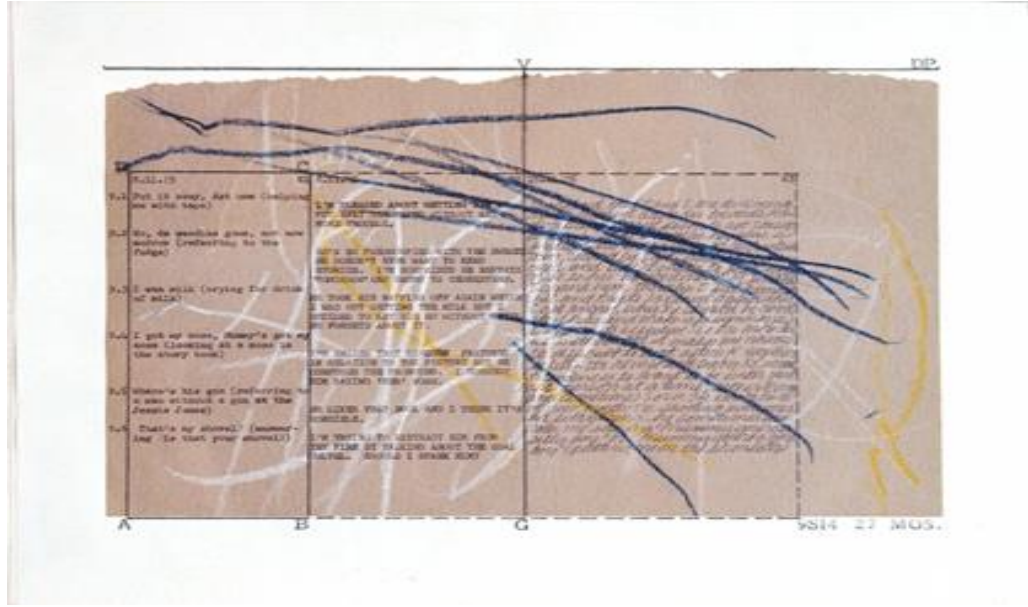


Resim 5.8 Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgesi*, 1973-1979, kağıda monte edilmiş, grafit, mum boya, tebeşir ve basılı diyagramlar üzerinde 13 eser, Tate

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kelly-post-partum-document-documentation-iii-analysed-markings-and-diary-perspective-t03925>

Altı büyük parçadan oluşan Resim 5.8’deki panolar, Mary Kelly ve oğlu Kelly Berrie’nin altı yıllık ilişkisini içeriyor. Çağdaş feminist düşünce ve psikanalitik ile bir kadın artistin yaratıcılığı ile doğurganlığı arasındaki çelişkiyi ele alıyor. Bu çalışmanın, bir anne olarak canlı tecrübesi ile bu tecrübeyi analiz edişinin arasındaki izler olduğunu belirtiyor Mary Kelly. Oğluyla birçok diyalogunu altı yıl içinde kaydettikten sonra panolardaki yazılı belgelerin üzerine oğlunun karalamalar yapmasına da izin vermiştir. Mary Kelly anneliğin biyolojik mi olduğunu, yoksa bir inşa mı olduğunu şu şekilde ortaya koymuştur: “Annenin sahip olma ve yitirme fantezilerini açığa çıkarmak amacıyla anne/çocuk çiftinin varsayılan bütünlüğü yapı sökülümüne uğratar. Ruhsal süreçlerin keşif planlarını çıkararak, anneliğin biyolojik olarak verili olmaktan çok inşa edilmiş bir durum olduğunu ortaya koyar. İşin, bir dizi saydam kutuda teşhir edilen bölümü (Documentation 3), anne ile çocuğu arasındaki konuşmaların kayıdır; konuşmalar çocuk okula başlamak üzere aileden ayrılacağı sırada gerçekleşmiştir. Her kutu

çocuğun çizdiği bir deseni, sözlerini, annenin tepkisini ve annenin günlüğünü içerir. Bu bilgiler, ‘annelik’ (ataerkil) çerçevesinde annenin öznelliğinin inşasını açıklayan Lacancı bir psikanalitik metinle desteklenir. Bu yöntem izleyicinin birden fazla durumu kurgulamasını sağlar.”²⁵³



Resim 5.9 Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgesi*, 1973-1979, kağıda monte edilmiş, grafit, mum boya, tebeşir ve basılı diyagramlar üzerinde 13 eser, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kelly-post-partum-document-documentation-iii-analysed-markings-and-diary-perspective-t03925>

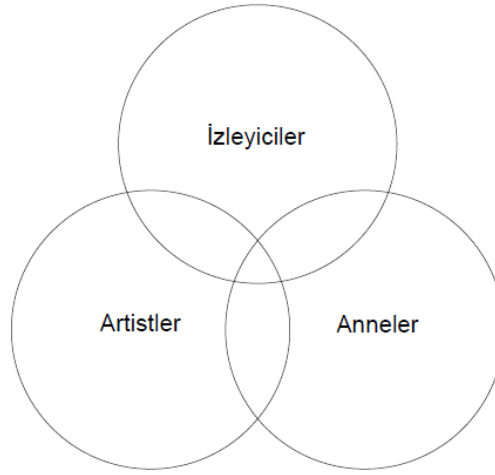
Sanat nesnesini, bir fetiş nesnesi olarak kullanır Mary Kelly. Bu nesnenin temelinde yatan bilinçdışı işleyişlere işaret eder. Her bir leke, işaret ve sözcük baskılar tek başlarıymayken önemsiz ve güçsüz gözükmektedir. Ancak bunların her biri Mary Kelly'nin hamileliği ve çocuk bakımıyla ilintili anlardır. Onun için çok değerlidir.²⁵⁴ Bütün bu nesnelere, günlükler, zaman cetvelleri ve beslenme tabloları Mary Kelly'nin annelik deneyimini temsil eder. Bir feminist olarak yaptığı analizde “temsil eden” bambaşka bir söylemi oluşturur. Kendisini ve çocuğunu özne olarak kullanırken hem bir annedir, hem de bir artist.²⁵⁵

²⁵³ C. Akerson (2021). *Batı Sanatında Feminist Davranış Biçimleri*. Sobider: Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 5, s. 688

²⁵⁴ Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 264

²⁵⁵ A.g.e., s. 264

Lacan'ın kadının fallik terimle ilişkisini bir kılık değiştirme, bir maske olarak tanımlaması anlamlıdır. Kadın öteki için fallus olmakla, etkin biçimde, edilgin bir amaç edinir, kendi kendisinin resmi olur, bir ön cephe diker. Bu cephenin gerisinde eninde sonunda keşfedilecek “sahici” bir kadın yoktur. Bu ikilem, arzunun hem nesnesi, hem öznesi olmanın imkansızlığıdır. Kadın artist, bir kadın olarak kendi deneyimini özellikle “kadınlık durumu”nun koşullarında, yani bakışın nesnesi olarak görür. Birinci konumu, kadının toplumsal olarak belirlenmiş konumu olarak tanımlar. Bu konumun acilen sorgulanıp kurtulmaları gerektiği savunulmaktadır.



Mary Kelly anneliği sorgularken varmaya çalıştığı sonuç insan olmak ile ilişkindir. Ataerkil düzende kadının birinci görevi annelik olduğundan ne önemli bir izleyici, ne de bir yaratan artisttir. Kurtulunması gerektiğini savunduğu ataerkil inşalardan kurtulduğu zaman, kadının hem izleyici, hem anne, hem artisti olabilir. Veya, kendi ancak ve ancak istekleri doğrultusunda sadece bir anne, sadece bir artist, sadece bir izleyici olabilir.

Feminizm ile beraber kadınlar sanatlarında özne haline gelirken Judy Chicago 1970'lerde “feminist sanat” kavramını yaratan kişidir ve ilk defa soy adını değiştiren kadındır. Hannah Wilke'in kendi bedenini yıldızlaştırması, Gina Pane'in jiletle kesmesi gibi birçok örnek vardır. şükran Moral ise yarattığı birbirinden farklı personalarla “Yıldızlaşma ve Yaralanma” kategorisinde oldukça fazla çalışma yapmıştır. Bunlarda belki de en etkileyici olanı, üç erkekle bir köyde evlenmesidir.



Resim 5.10 Şükran Moral, *Üç Erkekle Evli*, 2010, performans

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/-evli--3-erkekli--hollanda-da/319>

Michelangelo'nun *Adem'in Yaratılışı* eserinde bahsettiğimiz Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya* romanı Şükran Moral'ın *Üç Erkekle Evli* performansını çözümlememiz için oldukça faydalıdır. Uzak bir gelecekte konusu işlenen bu cesur yeni dünyada son dünya savaşından sonra sadece Hz. Ford'un öğretileri miras olarak kalmıştır. Hz. Ford aile olgusunu ortadan kaldırmış, yeni bir ahlak cetveli yaratmış bir peygamberdir. Bu dünyadaki insanlar fabrikada Alfa-Beta-Gama-Delta-İpsilon olarak doğuştan kaderleri tasarlanmış bir hiyerarşide üretilmektedir. Soma adında anti depresan ve doğum kontrolüne yarayan bir ilaç ile duygularını kontrol ederek yaşamaktadırlar. Tek eşli olmak ahlaksız, çok eşli olmak ise ahlaklı olmaktır bu distopyada. Beta bir kadın olan Lenina, dört aydır bir erkekle ilişkide olduğunu utanç içinde itiraf ettikten sonra medeniyetin Düzenleyicisi olan Mustafa Mond karakteri şu şekilde tek eşliliğe eleştirel bir yorum getirmektedir.²⁵⁶

““Bir boru içinde, sıkıştırılan suyu düşünün bir.” Düşündüler. “Deldiniz bir kez,” dedi Düzenleyici, “ne fişkirir, ne fişkirir!”

Yirmi yerinden deldi. Yirmi küçük fiskiye çıktı ortaya.

“Yavrum, yavrum...”

“Anne!” Delilik bulaşıcıdır.

“Sevgilim! Bir tanem, canım benim, canım...”

Anne tek karılık, aşk maceraları.

Su güçlü çıkıyor, çeşmede vahşi fiskiye köpük köpük, şiddetle fırlıyor yükseklere. İçten gelen duyguların bir tek çıkış yeri var. Sevgilim, yavrum.

²⁵⁶ Akerson, C. (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 95

Tevekkeli değil şu zavallı modern-öncesiler çılgındı, kötü ruhluymdu, sefildi. Yaşadıkları dünya eserleri umursamamaya bırakmıyordu onları, aklı başında, erdemli, mutlu kişiler olmalarına bırakmıyordu. Analar, sevgililer, dinlemek üzere koşullandırılmamış oldukları yasaklar, baştan çıkarıcı istekler, yalnızken duyulan pişmanlıklar illetlerin hepsi, bitip tükenmek bilmeyen insanı, bir başına bırakan acı, güvensizlikler, yoksulluk hepsini derinden duymak zorundaydılar.”²⁵⁷



Resim 5.11 Şükran Moral, *Üç Erkek Evli*, 2010, performans

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/-evli--3-erkekli--hollanda-da/319>

Vahşi John ana karakterdir. Lenina'nın vahşileri gözlemlemek için yaptığı bir gezi sırasında ikisi tanışır. Tüm tarihin silindiği, şiirlerin kitapların yakıldığı, geçmiş müziklerin yok edildiği bu dünyaya vahşi John adapte olamaz. John'un aşk da beslediği Lenina vahşi John'u sinemaya götürür. Aynen Şükran Moran'ın *Üç Adamlı Evli* performansına yakın bir mutlu sonun olduğuna tanık oluruz *Cesur Yeni Dünya*'daki filmin sonunda:²⁵⁸

“Zenci Ergin, Yeniden Koşullandırma Merkezine palas pandıras götürülmüştü, filmde sarışın Beta'nın o üç kurtarıcısının metresi olması üzerine mutlu ve edepli şekilde sona ermişti.”²⁵⁹

²⁵⁷ Huxley, A., (1989). *Cesur Yeni Dünya* (E. Gürol, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Güneş Yayınları, s. 39

²⁵⁸ Akerson, C. (2014). 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 96

²⁵⁹ Huxley, A., (1989). *Cesur Yeni Dünya* (E. Gürol, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Güneş Yayınları, s. 140, 141



Resim 5.12 Şükran Moral, *Üç Erkek Evli*, 2010, performans

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/-evli--3-erkekli--hollanda-da/319>

Şükran Moral'ın *Üç Erkek Evli* performansında eleştirdiği kuma kültürünün en cesur yanı, Mardin'in Yukarı Aydın köyünde bu performansı gerçekleştirmesidir. O bölgede kuma yaygın olmasına karşın, yöre halkının gözleri önünde geleneksel bir düğünle üç erkekle evlenmesi, belki birden çok kadınla evli olan erkekleri sadece güldürmüş olabilir; ancak o bölgedeki kadınların bilinçaltına şüphesizce özgürlüğün getirdiği neşe ve rahatlığı kazıdığını söyleyebiliriz. O kadınların bir köleden farkı yokken, onlara sahip olan kocadan çok daha kuvvetli bir kadın gelip, gözlerinin önünde üç erkekle evlenmesi, kadının erkekten üstün olabileceğinin mesajını vermiş olması kaçınılmazdır. Bu geleneksel evliliğin performansına tanık olmuş kuma kültüründeki kadınlar, şüphesizce hayatlarını bu performanstan önceki gibi yaşayamayacaklardır. Şükran Moral'ın kumaya olan sarkastik yaklaşımı şüphesiz Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sına paralel olmasına rağmen, üç kocayla evlendiğinden erkekten üstün olduğunu vurgular. Huxley'nin distopyasında ise kadın erkek eşittir ve evliliğe bu yüzden ihtiyaç yoktur. Feminizm de cinsiyetler arası eşitlik için vardır. Ancak buradaki evlilik gerçek değildir. Halen üç kadınla evli kocaların sayısı oldukça yüksektir. Sarkastik bir biçimde Moral bu performansla denge kurmuştur.²⁶⁰

²⁶⁰ Akerson, C. (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, s. 97, 98

BÖLÜM 6

6. ÖZET

Avcı-toplayıcının ego ve alter ego birleşiminden başlayan artist kimliği, tarım devrimiyle yok olmuştur. Tarım devrimiyle beraber artist diye bir karakter dünya üzerinden silinir. Feodal dönemin sonlarına doğru Giotto'nun resim üzerine attığı imzası ile başlayan artistin geri dönüşünde mesele sanatta en özgün olmak olmuştur. Bu özgünlük, ressamın artist sıfatı alışı ile mesleğinin bir egoya dönüşüp ona artist denmesidir. Ressamın alter egosunun bilim insanı, tarihçi, mimar gibi yan dallar ile artist sıfatı alması söz konusu oldu. Yavaş yavaş sadece ressamın artist oluşu, romantizm ile beraber mühürlendi. Artık sadece kendi sanatıyla ilgilenir oldu artist. Bohem ve dandy'de ise alter ego hallerine şahit olurken flaneur de kimliksizliğe tanık olduk. 20. yüzyılla artist özgürlüğünü ilan etti ve tamamen ego haline ulaştı. Bu ego hali ise 2. Dünya savaşında sarsıldı. Artist sürekli üretmek ve de seri üretim yapmak zorunda olduğundan dolayı özgürlüğünü kaybetti ve persona geliştirmeye başladı. Bu personaya geçişte birçok artist kendi sanatının öznesi haline geldi. 1980'lere kadar çırpınan artist karakteri, her şeyin post hale gelmesiyle endamını kaybeder. Artisti özel kılan özgünlük de özgürlük de artık söz konusu olmak zorunda değildir.

1860'ların müziği olan "Blues" 1950'lerde popüler olmaya başlar ve zencilerin müziği batılı beyazları etkiler. Bu zenciler sahne adını, alter egoya çevirir. Howling Wolf, Muddy Waters, Little Walter gibi isimler sahne isimlerini hayatlarında kullanır. "Blues", Chuck Berry'nin farklı tarzından esinlenen Elvis Presley ile "Rock'n'roll"²⁶¹ ile evrilir. Elvis'in alter egosu ise "Kral" olur. 1960'larda Jim Morrison,

²⁶¹ *Cadillac Records* (2008). [film] Yönetmen D. Martin. TriStar Pictures, Sony Music Entertainment, Parkwood Entertainment

“Kertenkele Kral” olduğunu iddia eder. 1970’lerde ise David Bowie “Ziggy Yıldıztozu” ile anılır ve bu sahne isminin kimlik oluşu tiplemesi günümüzde de devam etmektedir. Bunun en iyi örneği, Eminem’in alter egosu “Slim Shady”dir. Bu ikon rock yıldızları alter egoları ile müzik üretimi yapar ve onlar gibi birçok müzisyen ortaya çıkar. 1980’lerde ise müzikle arası çok iyi olan sokak artisti Basquiat, “Samo” alter egosuyla sanat dünyasına adım atar. Ancak resim sanatının entellektüel dünyası Basquiat’taki “Samo” karakterini hızlıca tüketir.

Sonuç olarak artist tipolojilerinin evrimleri içinde ego ve alter ego mesele olmuştur. Postmodernizm ile ise artist sıfatı bir işe dönüşmüştür. 1970’lerden itibaren sanat üreten kişiler persona sergilemektedir. Kendi sanatının öznelere olan Gilbert & George gibi artist karakterleri de persona üretiminin öncüleri olmuştur.

BÖLÜM 7

7. GELECEK ARTİST TİPOLOJİSİ (Deneme)

Batıda artist postmodernizmle öldü; sanatçı doğdu. Sanatçı bir bankacı gibi toplum içinde yarattığı personasıyla sürekli üretirken rol yapan kişiye dönüştü. Bunu da sağlayan özgün kıyafetleri, sakalı, saçını kısaca kendine seçtiği sanatsal imajıyla esnek iş saatlerinde çok çalışmasını sağlayan post-fordizmdir. Uzun bir zamandır mesele sanat değil, sanatsallıktır. Pascal Gielen 2000 yılı sonrası sanatını *Sanatsal Çokluğun Mırılısı* kitabında şu şekilde açıklar:

“Sanat dünyası son 20 yılda bilindiğinden tamamen farklı bir hal aldı. Bu değişim, sadece 1980’lerden beri kendine sanatçı diyenlerin sayısındaki muazzam artışta değil, toplumun sanata ve sanatçıya yaklaşımında da görülüyor. O yıllarda, 18 yaşındaki herhangi biri çevresine sanat okuluna gitmek istediğini söyleseydi arkadaşlarının veya yakınlarının tuhaf bakışlarıyla karşılaşır. Ebeveynler ise bu isteği çoğunlukla baştan reddeder veya en azından önce “gerçek bir meslek” edinilmesi şartıyla denetim altına alırlardı. Yirmi yıl sonra, biri yaratıcı bir işte çalışmak istediğinde çok daha az yaygara kopuyor, üstelik sanatçı ünvanının etrafındaki egzotik aura da bir şekilde uçup gitmiş durumda. Bugün yaratıcılık, yenilik, özgünlük, hatta aşırı duyarlı olmak gibi özellikler iş dünyası ve hükümetler tarafından kucaklanıyor. “İlerlemeci” girişimci, sanatsal girişimciliğin sağlayacağı çıkarları kendi post-fordist iş dünyası dahilinde avucunun içine aldı. Politikacılar ise sanatı, küresel rekabette diğerleriyle farkını açıkça ortaya koyabilecek çekici bir şehrin manzarası gibi görüyorlar. Bir başka deyişle sanat ya da sanatsal -20 yıllık zaman dilimi içinde toplumun kenar kıyı bölgelerinde kalbine terfi etti. Ya da İtalyan felsefeci Paolo Virno’nun Alman yazar Hans Enzensberger’i anarak belirttiği gibi: Sanat toplumun içinde suda eriyen tablet gibi seyrelti gitti.”²⁶²

²⁶² Gielen, P., (2016). *Sanatsal Çokluğun Mırılısı* (A. Ulutaşlı, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 15

7.1. Yirminci Yüzyılın Sonu

Edebiyat, felsefe ve psikoloji sanat ve sinemayı etkilemektedir. Kitap okunması, galeri ve müze gezilmesi, dizi ve film izlenmesi toplum inşasında oldukça yüksek bir role sahiptir. Sanatın kökeni, suni veya başka bir deyişle yapaydır. Sanat yapaylık yaratımında uzunca bir dönem etkin rol oynamış ve toplumların geleceğinin inşasında öncü olmuştur. Sanat toplum ile olan ilişkisinde elitist kalırken, sinema ise izleyici kitlesinin çoğunluğundan dolayı toplumun geleceği ile ilgili daha etkin role sahiptir. İnşa edilmiş olan toplum düzeninin içinde yaşayan insanlar ise dünyanın geleceğinde her şeyden daha çok etkiye sahiptir. Onları yönlendirmek, geleceğin inşası için gerekmektedir. İnsanlığı doğru yönlendirme ise etkilemekle gerçekleşir, baskı veya dayatmayla değil.

Hollywood'un popüler ve ikonik yapıtlarından 1997 yılına ait olan *Şeytanın Avukatı* ve 1999 yılına ait olan *Dövüş Kulübü* ile *Matrix* tam anlamıyla postmodernizmin kendini tüketmesi hakkındalardır. 1990'da yayınlanan Andrew Neiderman'ın *Şeytanın Avukatı* isimli romanından uyarlanan *Şeytanın Avukatı* filmindeki mesele, 20. yüzyılın sanatını, ahlak cetvelini, yaşam biçimlerini, savaşlarını, bireysel varoluşçuluğu gibi her şeyi şeytanın yarattığı üzerinedir. Bu demek olmaktadır ki şeytan, modernizm ve postmodernizmi icat eden kişidir. Filmin sonunda şeytan 20. yüzyıla ait olan her şeyin ona ait olduğunu açıklarken yeni bir yüzyılın geleceğini ve de hiçbir şeyin aynı olamayacağını vurgular. 20. yüzyıldaki bireysel varoluşçuluğun 21. yüzyılda işe yaramayacağını açıkladığı sırada oğlu ve kızından bir torun yapmalarını ister.²⁶³

Akraba evlilikleriyle ilgili bilinen en büyük örnek, bu eylem bir aristokrasi işidir. Soyun safkanlığı bu şekilde korunur. Şeytan için bu torun, New York'taki şirketlerinin başına geçmesi için meydana gelmelidir çünkü 21. yüzyıla hazırlanan şeytan artık bir birey olarak değil, bir ekip olarak var olabileceğini düşünmektedir. Ancak bu sayede 21. yüzyıla da hüküm sürebileceğini söyler. Bu demek oluyor ki modernizm ve sonrasında postmodernizmde olan ikonlaşma, yıldızlaşma ve eşsiz olma durumu 21. yüzyılda söz konusu olmayacaktır.

Chuck Palahniuk'un 1996 yılında yayınlanan *Dövüş Filmi* isimli romanı 1999 yılında David Fincher tarafından film olarak çekilmiştir. Bu hikaye ana karakterin altı

²⁶³ *Şeytanın Avukatı* (1997). [film] Yönetmen T. Hackford. Regency Enterprises

aydır uyuyamaması ile başlar. Uykusuzken her şeyin gerçek dışı geldiğini söyler. Dünyayı ve çevresinde olanları, “Her şey kopyanın, kopyasının kopyası” diye özetler. Bu sözler Platon’un mimetic sanatın sanat olmadığını açıklarken kullandığı sözden gelmektedir. Kendi döneminde resim sanatının sadece mimetic oluşundan dolayı Platon, “Kopyanın kopyası” der ve resim sanatını bu yüzden küçümser. Ana karakter, derin uzay araştırmaları artınca her şeyin ismini şirketlerin koyacağından bahseder. “IBM Yıldız Küresi”, “Microsoft Galaksisi”, “Starbucks Gezegeni”. Burada 1980’lerde oluşmuş olan “para, medya, markalar” sistemine gönderme vardır.

Kendisi güçlü bir araba şirketinde çalışmaktadır. İşi araba kazalarındaki sigortayla ilgili olduğundan dedektif gibi kaza yapmış arabaları incelemektir. Bu yüzden sürekli seyahat halindedir; otellerde kalır; iyi de bir maaşı vardır. Evindeki her eşyayı, kıyafeti özenle, pahalı ve kaliteli markalardan almıştır. DKNY, Calvin Klein, Armani gibi markalar dışında kıyafeti yoktur. Üstelik doğayla barışık markaları da tercih etmektedir. Alışverişlerinde dikkat ettiği en önemli unsurlarından biri markanın doğaya faydası olmasıdır. Filmin kahramanı insomnia sorunu olduğu için geceleri uyumaz ve televizyon izlemekte olduğundan dolayı her reklam da bilinçaltına işler. Kısaca kazandığı parayı sadece eşyaya yatırmaktadır. 20. yüzyılın sonundaki tüketici topluma ait bir karakterdir.²⁶⁴

Çoklu kişilik bozukluğu olan ana karakterin bir ismi yoktur ve filmde ona anlatıcı denmektedir. Bu Roland Barthes’ın *Yazarın Ölümü* makalesine bir gönderme niteliği taşır. *Yazarın Ölümü* makalesinde bahsedilen, “Yazarın yazdığı yazıdaki tecrübeyi edinmiş olması önemsizdir. Okur ne istiyorsa onu metinden almalıdır” sözleri *Dövüş Kulübü*’nde yaşanmaktadır. Filmdeki sahnelerdeki detaylarda bize sadece Tyler Durden değil, Marla Singer ve Bob gibi tüm karakterler ve her şey hayal ürünü olduğu gösterilmektedir. Tyler Durden maskülen yanını simgelerken Marla Singer feminen yanını simgelemektedir. Bob ise aslında Tyler ve Marla’nın babasıdır ve de tüm hikaye otel odalarında kalmaya alışkın olan anlatıcının kendi evini yaktığından dolayı kaldığı otel odasında geçmektedir. Anlatıcı aslında filmin içinde hayal kurmaktadır. Biz de bu hayali izleriz.²⁶⁵ Ancak genel izleyici sadece Tyler

²⁶⁴ *Dövüş Kulübü* (1999). [film] Yönetmen D. Fincher. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, New Regency, Linson Films

²⁶⁵ Jack Durden
<https://www.jackdurden.com/>

Durden'in hayal olduğunu anlar ve hikayede gelişen olayları hikayede yaşanmış olarak kabul eder. Bu sebepten dolayı *Dövüş Kulübü* simülasyon içinde bir simülakr²⁶⁶'dır.

David Fincher, Roland Barthes'ın *Yazar Ölümü* makalesini onaylarken Barthes'ın okuruyla dalga geçtiği gibi izleyicisiyle dalga geçer. Barthes okur için bir vasfı, psikolojisi, kimliği olmayan insan der. Fincher ise küçük ipuçlarıyla doldurduğu yapıtında izleyiciyi anlatıcının Marla Singer ile beraber tüm bankalar patlarken el ele oluşuyla sona ulaştırır. Bu sonda genel izleyici anlatıcı ve Marla'yı sevgili ilan eder. Halbuki Marla onun feminen yanıdır. Maskülen Tyler öldüğünden dolayı anlatıcı tarafını seçerek film aslında biter. Anlatıcı, kadın olarak hayatına devam edecektir. Fincher ise izleyiciyi Barthes gibi gördüğünden dolayı bu sonu açıklamaz. Vasfı, psikolojisi ve kimliği olan bir insan ancak *Dövüş Kulübü*'nün sonunu anlayabilir.

Antik Yunan inanişına göre insanlar doğmadan evvel Lethia ırmağından su içmektedir. Doğmadan evvel içilen bu su yüzünden insanlar bildiği her şeyi unutmaktadır. Hayatlarının yegane iki amacından biri bu unuttukları bilgileri hatırlamaktır. Diğeri ise daha önce androgynous insanı olduklarından dolayı diğer yarılarını bulmaktır.

Gerçeğin edebi olarak ilk defa sorgulanışı Sokrates ve Platon arasında yapılmıştır. Herhangi bir felsefe filozof tarafından düşünülmez. Filozofun felsefeyi edebi olarak sunabilmesi için bir sopho'ya ihtiyacı vardır. Düşünür olana sopho, bu düşünceyi aktarana ise filozof denir. Sokrates ve Platon ilişkisinde ise sopho olan Sokrates'tir. Platon sopho'yu açıklarken simülasyon ve gerçek olan diye algılanan dünyayı ikiye ayırıp açıklamıştır. Simülasyon olan dünyanın adı *Doxa*²⁶⁷, gerçek olan dünyanın adı ise *Alethia*²⁶⁸'dir. Sopho alethia'da yaşamaktadır. İnsanlar ise doxa'da yaşamaktadır. Filozof ise iki dünya arasında gidip gelen kişidir. Filozof, sophodan öğrendiklerini, insanlara öğretmeye çabalayan kişidir. Bu hikayeye benzer bir konu milenyum çağına geçilmeden hemen önce 1999 yılında Wachowski kardeşler tarafından yazılıp çekilen *Matrix*'de işlenmiştir.

²⁶⁶ Gerçek bir karşılığı olmayan bir söylemin, gerçekmiş gibi gösterildiğinden dolayı gerçek olması

²⁶⁷ *Doxa*

<https://www.thoughtco.com/doxa-rhetoric-term-1690480>

²⁶⁸ *Alethia*

<https://www.dictionary.com/browse/alethia>

Bu distopyada, 1990'lı yıllarda insanlar güneş enerjisiyle çalışan yapay zeka makineler üretmişlerdir. Bu makineler insanlara savaş açıp, kazanır ve dünyayı ele geçirirler. Son kalan insanlar yer altına sığınmadan evvel güneşi patlatırlar. Sebebi güneş olmazsa ise, makinelerin yaşamlarını sürdüreceği enerjiyi bulamayacaklarıdır. Makineler ise bir çözüm üretir. İnsanları enerji olarak kullanırlar. Makinelerde doğan insanlar yaşamlarının başından itibaren bir suyun içinde uyku halinde makineye bağlıdır. Yani aslında hiç yaşamazlar. Bu su, lethia ırmağının suyunu hatırlatmaktadır. Sanki hep o suyu içiyormuş gibilerdir. Makineler insanları sürekli uyku halinde olmalarını sağlar. Bunu sağlayabilmek için, insanları sanal bir dünyaya sokarlar. Hep uyku halindedirler ama farkında değildirler ve bu sanal dünya hep 1999 yılındadır. Bunun sebebi ise bu distopyaya göre postmodern insanın altın çağı 1990'lı yıllardır. Bu sanal dünyada yaşayan insanlar bir anne babaları olduğunu, işe sahip olduklarını, evlendiklerini, çocukları olduğu sanrısı ile sanal yaşamın içinde olurlar. Aralarında bazılarında sistem hatası olur. Morpheus ve ekibi onları tespit eder. Girdikleri sanal dünyadan çıkmaları için şans verirler. Morpheus ve ekibi bir nevi doxa – alethia arasında geçiş yapabilen filozof kahramanlardır. Amaçları potansiyeli olan insanlara gerçeği gösterip, uyandırmaktır.

Baş kahraman Neo'yu bu niyetle uyandırır. Morpheus ona dünyanın son halini ve Matrix'in ne olduğunu anlatır. Morpheus'la Neo'nun arasında geçen diyalogu şu şekilde maddeleyebiliriz:

- Dünya aslında 2199 yılını yaşamaktadır ve güneş yoktur. İnsanlar yer altındadır. Makineler gereken enerjiyi insanlardan sağlamaktadır.
- Yaşadığımı sandığın 1999 yılı gerçek değil. İnsanlar için altın çağ 90'lı yıllar. O yüzden o yılları simule edip, insanları zihnini o döneme hapsettiler.
- Doktor, avukat, öğretmen, ressam, bankacı... bu insanların hepsi uyandırılmaya hazır olmadığı için potansiyel düşman çünkü onlar Matrix'e bağlılar. Gerçek değil. ²⁶⁹

²⁶⁹ *Matrix* (1999). [film] Yönetmen L. Wachowski, L. Wachowski. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures

Morpheus'un ekibinde Cypher isimli bir karakter vardır. Cypher'ı ilginç yapan her lafiyla insanların özünü yansıtmıştır. Ajan Smith'e ekibin yerini söylerken her insanın istediğini sandığı iki şeyi ister. Para ve şöhret. Cypher bu isteklerini Matrix'in içindeki lüks bir restoranda biftek yerken şu sözlerle ister:

“Bu bifteğin var olmadığını biliyorum. Bunu ağzıma soktuğumda, Matrix'in beynime sulu ve lezzetli olduğunu söylediğini biliyorum. Dokuz yıldan sonra ne anladım biliyor musun? Cehalet mutluluktur. Hiçbir şey hatırlamak istemiyorum. Hiçbir şey! Anladın? Ve zengin olmak istiyorum. Biliyorsun, önemli biri, aktör gibi.”²⁷⁰

Cypher için gerçek değil, nasıl hissettiği önemlidir. Bu hisler gerçek olmak zorunda da değildir. Sanal dahi olsa komfor ve onu özel hissettiren bir hayatı olsun ister.

Şeytan'ın Avukatı filminde şeytanın yarattığı 20. yüzyılı bireysel varoluşun çağı olarak izledik. Modernizm ve postmodernizmin çağı biricik olma ve ikon olma çağıdır. Şeytan ise 21. yüzyılın buna izin vermeyeceğini açıklar ve çözüm olarak ekip olmayı sunar.

Dövüş Kulübü hikayesinde ise “Her şey kopyanın, kopyasının, kopyası” sözüyle personalar dünyasında delirmiş bir tüketici karakterin otel odasında tek başınayken yaşadığı çoklu karakter bozukluğuna tanık olduk. Bu karakter aslında hiçbir şey yaşamamış, otel odasında hayal kuran asosyal bir insandır. Kendine ait hiçbir hikayesi olmayan bir tüketiciyi bu karakter sembolize eder. Bu hayatı olmayan ama hikayesi varmış gibi sunulan tüketici ise günümüz sosyal medya insanına oldukça benzemektedir.

Matrix'te ise dünyanın sonunun postmodernizmin sonu olduğunu gördük. Aslında milenyum çağına girdiğimizde postmodernizmin bitmesi gerekiyordu. Ancak onun yerine devam ettirildi. Matrix'te ise insanlığın en iyi yaşam koşuluna sahip olduğu çağın 1990'lar olduğundan dolayı postmodernizmin devam ettiği sanısına makineler tarafından insanlar sanal bir dünyada inandırılmıştır. Bu bir nevi günümüz dijital sosyal medya dünyasına benzemektedir.

Sonuç olarak, 1990'larda geçen bu üç başyapıtın ortak noktası, her şeyin bir illüzyon olup aslında hiçbir şeyin gerçek olmadığı üzerinedir.

²⁷⁰ *Matrix* (1999). [film] Yönetmen L. Wachowski, L. Wachowski. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures

7.2. Fenomenin Ölümü

İkonlaşma üzerinden postmodernizmin tükenip gerçekliğini yitirdiği basit bir şekilde açıklanabilir. 1756 doğumlu Wolfgang Amadeus Mozart tarihteki ilk müzisyen fenomendir. İnsanların ortak bir şekilde bildiği son büyük fenomen ise Justin Bieber'dır. Modernizm ve postmodernizmin tamamen tükenmiş olduğu bu iki ikon arasındaki farkta yatar. Mozart'ı dehası yüzünden biliriz. Eşsiz bir bestekardır. Justin Bieber'ın internette dolaylı fotoğrafları her insanın gözünün önüne düşmektedir fakat kendi hayran kitlesi dışında kimse Bieber'ı dinlememektedir. Dolayısıyla sesinden veya müziğinden Justin Bieber ayırt edilmemektedir. Ancak neredeyse Elvis Presley'nin, Michael Jackson'ın aktif müzik hayatlarında bilindiği gibi bilinmektedir Justin Bieber. Herhangi batı kültürüne yakın bir insana onun fotoğrafı gösterildiğinde hemen tanınmaktadır çünkü sürekli yayınlanmış olan haberler ve fotoğraflarından dolayı son büyük müzik fenomeni o'dur. İlk müzik fenomeni Mozart müziğiyle fenomen olmuştur. Bieber ise sesi ve müziğiyle değil, hakkında yapılan haberler ve fotoğrafları yüzünden akıllarda kalıp bir fenomene dönüşmüştür. Kısacası günümüzde fenomenlik manasını tamamen yitirmiş, Matrix'teki gibi sahte bir sanal fenomenlik çağı içindeyizdir.

7.3. Hayat Öğretmeni Olarak Artist: Stefan Sagmeister

Stefan Sagmeister, 6 Ağustos 1962'de Avusturya'nın Bregenz kasabasında dünyaya gelmiştir. 15 yaşında Alphorn adlı küçük bir dergide yazar olarak çalışmaya başlar; yazmaktan çok tasarlamayı sevdiğini keşfeder. Avusturya Alplerindeki küçük bir kasabadan önce Viyana'ya (University of Applied Arts Vienna) oradan da New York'a (Pratt Institute) eğitim için taşınır.

İki yıl Hong Kong'da çalıştıktan sonra 1993'de New York'a döner. Lou Reed, The Rolling Stones gibi kişi ve grupların albüm kapaklarını yapıp, kendi ofisini kurar. Daha sonra grafik tasarım dışında üretimler gerçekleştirmeye de başlar. Sagmeister'a sanata neyin ittiğini ise XOXO The Mag dergisine kendi verdiği röportajda şu sözlerle dile getirmiştir,

“Yaşlandıkça müzik hayatımda daha az bir yere sahip oldu. Ve dışarıda yapılabilecek daha ilginç şeyler olduğu kanısına vardım. Fakat müziği görselleştirmeyi hala özlüyorum, bu hiç eskimiyor.”²⁷¹



Resim 7.1 Stefan Sagmeister, Deitch Projects, 2008, New York

<https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/things-i-have-learned-in-my-life-so-far>

Performans sanatında izleyici ile artist bütünleşir. Bu bütünleşmenin sonucunda performans ortaya çıkar. Aksi takdirde, o sadece bir tiyatrodur. Ele alacağımız *Muz Duvarı* isimli enstalasyon ise süreç sanatı ile ilgilidir. Süreç sanatında, performansı sanat eserinin kendisi gerçekleştirir.

Sagmeister, aklındaki kavramları yazı ile sunan, oldukça da sarkastik bir artisttir. Deitch Projects'deki sergisinin girişinde insanları, gökyüzüne bakan bir maymun ile “Herkes de Düşünüyor” duvar yazısıyla karşılar. Bu serginin içindeki belki de en çarpıcı eseri ise 10 bin muzdan oluşturduğu, *Muz Duvarı* isimli enstalasyonudur. Bu

²⁷¹ <https://www.xoxodigital.com/post/4616/stefan-sagmeister>

eserde sarı muzlarla duvarı oluştururken, yeşil muzlarla “Özgüven, İyi Sonuçlar Üretir” yazmıştır. Sergi boyunca önce yeşil muzlar sarardı, sonra tüm muzlar çürüdü. Sagmeister’in vermek istediği mesaj, bir insan hayatının tüm evreleriyle alakalıdır.



Resim 7.2 Stefan Sagmeister, Muz Duvarı, 2008, enstalasyon, Deitch Projects

<https://sagmeister.com/work/deitch-projects-banana-wall>

Resim 7.2’deki muzlar doğum, gençlik ve ölümü sembolize etmektedir. Muzun görünüşünde erkek cinsiyetiyle olan doğal bağlantısı, modern Batıda erkek performansı ve gücü meselelerine odakladı.²⁷²

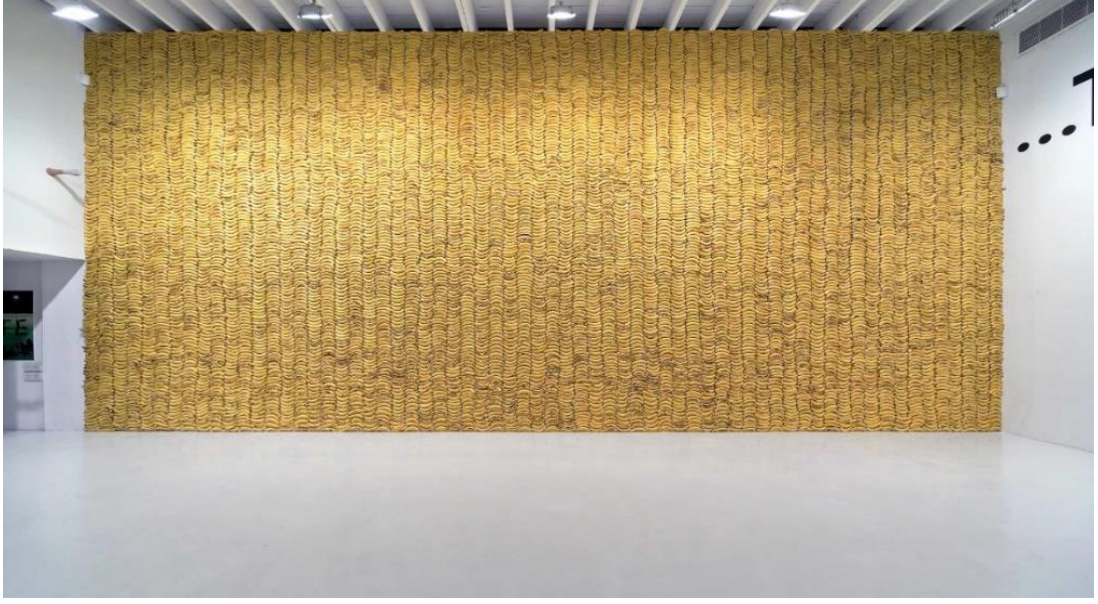
Stefan Sagmeister, anarşist denebilecek bir yapıya sahiptir. Bu yüzden üniversite eğitimine geç başlar. Reklamcılığa başladığında ahlaksız görseller yaratıyor diye eleştirmenler kazandığı ödülleri ondan geri alır. *Muz Duvarı*’nın hikayesi ise şu şekilde okunabilir: Yeşil muz bir insanın gençliği, sarı muz olgunluğu, çürümüş muz ise yaşlılığıdır. “ÖZGÜVEN, İYİ SONUÇLAR ÜRETİR” sloganını yeşil muzlarla yazar. Bu bir insanın gençliğinde kendini yaratıyor olduğunu gösterir. Nietzsche kendine güvenenler için şu cümleleri kullanmıştır:

“Siz üstün insanların küçümser olmanız umut veriyor bana. Büyük küçümserler aynı zamanda büyük yücelticidirler çünkü. Umudunuzu yitirdiniz, şerefli şey bu. Nasıl teslim olacağınızı öğrenemediniz, işin ufak inceliklerini öğrenemediniz.

²⁷² Warner, M. (1998). *Biography Of The Banana*

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/biography-of-the-banana-1179167.html>

Bugün küçük kişiler efendi oluyorlar: Hepsi de tevekküllü olmak, alçak gönüllü olmak, ihtiyatlı olmak, çalışkan olmak, saygılı olmak ve daha bir sürü küçük erdemlere sahip olma ögüdünü veriyorlar...²⁷³



Resim 7.3 Stefan Sagmeister, *Muz Duvarı*, 2008, enstalasyon, Deitch Projects

<https://sagmeister.com/work/deitch-projects-banana-wall>

Enstalasyonun Resim 7.3'deki evresinde muzlar zamana direnemez, olgunlaşır. Muzlar kişiyi sembolize ettiğine göre, olgunlaşmış birey aileye, topluma ve zamana boyun eğmiştir. Artık herkes gibidir. Egosunu değil, personasını geliştirecektir. Yani birey olmayacak, çevresindekilerin kopyası olacaktır.

²⁷³ Nietzsche, F., (1972). *Seçilmiş Düşünceler*. 2. baskı. İstanbul: Varlık Yayınları, s. 78



Resim 7.4 Stefan Sagmeister, *Muz Duvarı*, 2008, enstalasyon, Deitch Projects

<https://sagmeister.com/work/deitch-projects-banana-wall>

Sonuç olarak toplumsal kimlik, bireysel varoluşla alakalı değildir. Aksine bireysel varoluş, toplumsal kimliği onaylamamaktır. Topluma ayak uydurmayan ve potansiyeli olan kişi kendini geliştirmeyen ise maalesef hapisaneye veya tımarhaneye bu yüzden girebilir. Sagmeister gibi geliştirir ise, sonuç farklı olur çünkü bireysellik ender bulunan bir şeydir. Alman psikanalizci Alexander Mitscherlich bireysellik için bu sözleri sarf etmiştir: “Bireysellik son derece ender bulunan bir şeydir ve beraberinde yıkıcı bir uyumsuzluk tehdidi getirerek toplumsal düzeni baltalayacaktır”.

Sagmeister kendi şirketi olan bir reklamcı olarak yedi yılda bir kendine bir yıl boyunca ücretli izin verip tatil yapar. O bir artisttir. Özgünlüğü sebebinden ise isimden önce sıfat olarak artisttir. 2008 yılında yedi yılda bir yaptığı yıllık iznini Endonezya’da zamanının çoğunu mobilya yapmak üzere geçirir. Bu sırada aklına bir soru takılır. “Bütün bir yıl izin alıp, bunun sonunda gösterecek sadece birkaç masa ve sandalyem olsaydı, o zaman oldukça yetersiz olurum, değil mi?” diye sorar ve mutluluk üzerine düşünmeye başlar.²⁷⁴ Mutluluğun doğası hakkında yıllarca düşünür ve okur. 2009-2016 yılları arasında sıra dışı uzun metrajlı bir belgesel olan “The Happy Film”²⁷⁵

²⁷⁴ Kennedy, R. (2012). *How That Sausage of Happiness Is Made*
<https://www.nytimes.com/2012/04/04/arts/design/stefan-sagmeisters-happy-show-at-institute-of-contemporary-art.html>

²⁷⁵ *Mutlu Film* (2016). [belgesel] Yönetmen S.Sagmeister, H. Curtis, B. Nabors.

üzerinde çalışır. Belgesel 2016 yılında vizyona girdi. Sagmeister mutluluğun doğasını araştırıp, belgesel çekimine hazırlanırken ise *Mutlu Şov* isminde tüm müzeyi kaplayan bir enstalasyona 2012 yılında imza atar.



Resim 7.5 Stefan Sagmeister, *Mutlu Şov*, 2012, davetiye

Pacific Design Center, Moca, ICA Philadelphia

Bu ince, şahane görünümlü, plastikle vakumla mühürlenmiş, üzerinde "MUTLU" kelimesiyle kesilmiş bir Avusturya bira sosisi dilimi Sagmeister'in kendi yaptığı davetiyesidir. Sosis davetiyesini mükemmelleştirmek için haftalarca çalışır Sagmeister. Ancak arkadaşı Jessica Walsh'a şu itirafı da yapar:

"Kısaca bir insanı mutluluğa en hızlı ve güvenilir şekilde götüren iki şey, seks yapmak & pahalı ve yağlı yiyecekler yemek olduğu görülüyor"²⁷⁶

²⁷⁶ Kennedy, R. (2012). *How That Sausage of Happiness Is Made*
<https://www.nytimes.com/2012/04/04/arts/design/stefan-sagmeisters-happy-show-at-institute-of-contemporary-art.html>

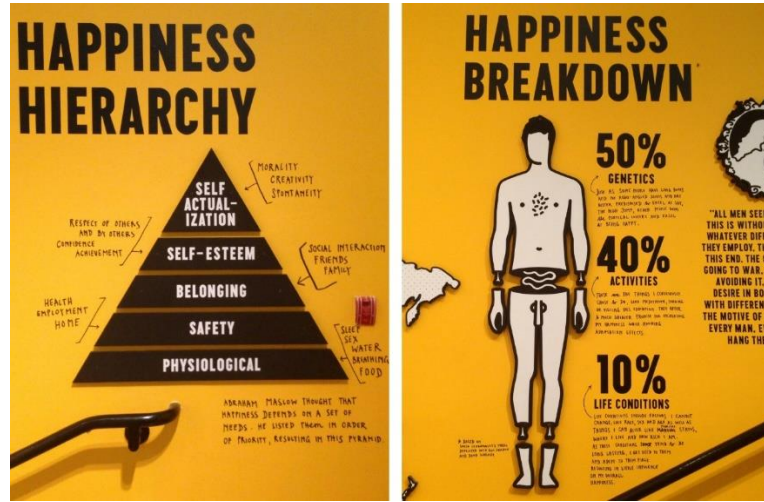


Resim 7.6 Stefan Sagmeister, *Mutlu Şov*, 2012, enstalasyon, Pacific Design Center, Moca, ICA philadelphia

<https://www.sagmeister.com/work/the-happy-show/>

Sagmeister, insanların mutluluklarını 1-10 arası puanlama ile ölçmeye çalışır. Kendisinin New York Times gazetesine röportajında kendisinin 10 üzerinden 8 olduğunu itiraf eder. “NE KADAR MUTLUSUN?” sorusunu büyük harflerle karşısındakine bağırma etkisi yaratarak sorar. İzleyicilerin sakız makinasından kendi mutluluklarına verdikleri puan için sadece bir sakız almaları ricasında bulunur. İzleyicilerin çoğunluğu 7 ve 8 olduğunu itiraf ederken 6’yı seçenler de oldukça yüksektir 9 ve 10 da oldukça azalır. Ancak 1,2,3,4 ve 5 neredeyse hiç azalmaz. Bunun sebebi bu serginin izleyicisi tesadüfen bu testle karşılaşmamıştır ve çoğunluğu Sagmeister hayranıdır. Orada olmak bile onları mutlu etmektedir. Bu yüzden bu sakız makinası testi insanların gerçek mutluluğunu yansıtmamaktadır. Ancak Sagmeister’in kendi mutluluğuna verdiği puan olan 8’e yakın bir tutum içinde olmuştur izleyiciler. Bu deney sırasında izleyicinin Sagmeister’in puanından haberi yoktur. Bu şu şekilde açıklanabilir, hayran kitlesi Sagmeister’in yaratmak istediği hissiyatı almış ve memnuniyetinden dolayı Sagmeister’dan ne çok, ne de az puan vermişlerdir.²⁷⁷

²⁷⁷ Kennedy, R. (2012). *How That Sausage of Happiness Is Made*
<https://www.nytimes.com/2012/04/04/arts/design/stefan-sagmeisters-happy-show-at-institute-of-contemporary-art.html>



Resim 7.7 Stefan Sagmeister, *Mutlu Şov*, 2012, enstalasyon, Pacific Design Center, Moca, ICA philadelphia

<https://thehappyshow.tumblr.com/>–

Sagmeister yıllar süren araştırmaları ve gözlemleri sonucunda bir piramit oluşturur. Bu piramitte işlenen mutluluk hiyerarşisinin en altında psikoloji, en tepesinde ise kendini gerçekleştirme vardır. Piramitte güvenlik, aidiyet ve kendine saygı ise gövdeyi oluşturur. Bir insanın mutluluğunu duvara yazdığı notlarla şu şekilde katmanlarla özetler Sagmeister:

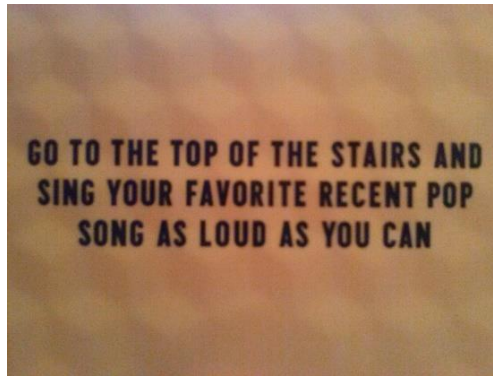
- 1- Bir insanın psikolojisinin iyi olması için nefes alabilmesi, açlık ve susuzluk çekmemesi ve seks hayatının olması lazımdır.
- 2- Bir insanın sağlığı yerinde olup kendi evi ve bir işi varsa güvencedir.
- 3- Bir insanın aidiyet hissetmesi için aktif bir sosyal hayatı, arkadaşları ve ailesi olması lazımdır.
- 4- Bir insanın kendine saygısı olabilmesi için başkalarına saygı duyup, başkaları tarafında da saygı duyulan biri olması lazım. Ancak bu şekilde özgüven oluşabilir.
- 5- Bir insanın kendini gerçekleştirmesi için ahlaklı, yaratıcı ve spontan olabilmesi lazımdır.



Resim 7.8 Stefan Sagmeister, *Mutlu Şov*, 2012, enstalasyon, Pacific Design Center, Moca, ICA philadelphia

<https://www.sagmeister.com/work/the-happy-show/>

“İnsanların değişmesi beklentisine girme” sözünü Sagmeister ikiye bölerek yazar. “BEKLENTİYE GİRME” yazısı merdiven çıkarken okunabilmektedir. Bunun sebebi “çıkma” başarı manasına gelmesinden dolayıdır. Adidas’ın logosu dağ anlamındadır çünkü “Adidas giyen sporcu başarıya ulaşacaktır” mesajı verirler. Nasıl ki dağa çıkmak başarı manasına geliyorsa, bu merdivenleri çıkmak da başarıyı simgelemektedir. Bu yüzden “BEKLENTİYE GİRME” uyarısı bir insanın değişmesi konusunda girilen beklentinin başarıya ulaşamayacağını, dolayısıyla beklentiye giren kişinin hayal kırıklığı yaşayıp mutsuz olacağını gösterir.



Resim 7.9 Stefan Sagmeister, *Mutlu Şov*, 2012, enstalasyon, Pacific Design Center, Moca, ICA philadelphia

<https://thehappyshow.tumblr.com/>

Enstalasyon izleyici tarafından tecrübe edinerek yaşanır. İzleyici zaman zaman ne yapması gerektiği ile ilgili notlarla da karşılaşır. Bunlardan biri,

“MERDİVENLERİN EN ÜSTÜNE ÇIK VE EN YAKIN ZAMANDAKİ SEVDİĞİN POP ŞARKISINI ÇIKABİLDİĞİN EN YÜKSEK SESLE SÖYLE” yazısıdır. Sagmeister mutluluğa giden yolun kişinin deşarj olması gerektiği kanısına varmıştır.



Resim 7.10 Stefan Sagmeister, *Mutlu Şov*, 2012, enstalasyon, Pacific Design Center, Moca, ICA philadelphia

<https://www.sagmeister.com/work/the-happy-show/>

Bisiklet ve duvardan oluşan bu alanda izleyici dört farklı sahneden oluşan bir mesajla karşılaşır. İzleyicinin bu mesaja ulaşabilmesi için pedal çevirmesi gerekmektedir. Sagmeister’in mavi neon ışığıyla verdiği mesajında şu cümle yazmaktadır: “ASLINDA YAPMAYA KARAR VERDİĞİM ŞEYLERİ YAPMAK GENEL MEMNUNİYET DÜZEYİMİ ARTTIRIYOR”. Ancak Sagmeister son bir uyarı ekler pedalı çeviren izleyiciye. O uyarı öfkeyi, agresifliği sembolize edercesine kırmızı neon ışığıyla verilir. Bu uyarı: “HUZURSUZLUĞU ARA” olarak izleyiciyi tedirgin edercesine ortaya çıkar. Sagmeister burada izleyiciyi duygularının her birini yaşamaktan çekinmemesi konusunda uyarır.



Resim 7.11 Stefan Sagmeister, *Mutlu Şov*, 2012, enstalasyon, Pacific Design Center, Moca, ICA Philadelphia

<https://thehappyshow.tumblr.com/>

Sagmeister *Mutlu Şov* isimli enstalasyonunda insanların sıradan problemleriyle oldukça fazla ilgilenmiştir. Bunlardan birisi birçok insanın umumi tuvaletlerde yaşadığı gerginlikten dolayı tuvaletlerini kolay bir şekilde yapamamasıdır. Sagmeister bu basit gibi gözükken ama birçok insanı hemen hemen her gün strese sokan bu probleme tuvalet kabine yazdığı şu mesajla çözüm sunar:

“MERHABA
BAŞKA BİRİ YANINDA LAVABOYU KULLANIRKEN TUVALETİNİ
YAPAMIYORSAN EĞER, TAMAMEN BAŞKA BİR ŞEYİ DÜŞÜNMEK
SANA YARDIMCI OLABİLİR. MESELA BU YAZIYI OKUMAK VEYA
MUTLU ŞOVU DÜŞÜNMEK GİBİ”



Resim 7.12 Stefan Sagmeister, *Mutlu Şov*, 2012, enstalasyon, Pacific Design Center, Moca, ICA Philadelphia

<https://thehappyshow.tumblr.com/>

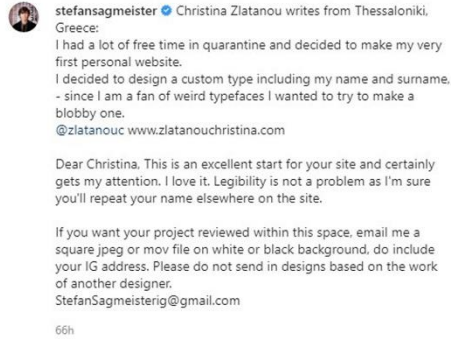
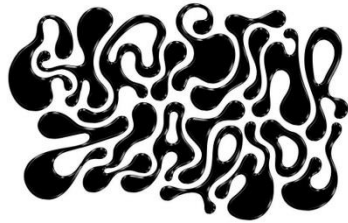
İzleyici, sakız makinasından sakız almak, bisiklet pedalı çevirmek, tuvalet yaparken Sagmeister’ı okumak, merdiven inip çıkarken mesaja dikkat etmek, bağırarak şarkı söylemek gibi sürekli bir şeyler yapmak zorunda bırakılır bu enstalasyonda. Sagmeister mesajlarını izleterek değil, tecrübe ettirerek izleyiciye ulaştırır. Bazı kartlar da izleyici müzeyi gezerken eline tutuşturulur. “Annemi arayıp masturbasyon yapmayı sevdiğini söyle” gibi kartlardır bunlar. Bu “EVE GİT VE SEVİŞ” kartı ise izleyiciye, “BU SERGİ SENİ MUTLU ETMEYECEK” mesajının önünde izleyiciye verilir. Böylece izleyici, ister istemez sevişmeyi düşünmek zorunda bırakılarak müzeye veda etmeye hazırlanır. Sagmeister’in *Mutu Şov*’undan ayrılmak üzere olan izleyiciye Sagmeister’a ait bir whatsapp numarası verilir. Bu numaraya izleyici sergiyle ilgili düşüncelerini yollar ise Sagmeister bizzat kendisi cevap vereceğini sergi çalışanları söyler. Nitekim Sagmeister bunu da yapar. Her mesaja cevap kendisi verir. Böylece izleyici tamamen aktif hale gelir. Sergiyi performans yaparak tecrübe eden izleyici, Sagmeister’in okuyacağı bir eleştiri yapma hakkı elde eden bir eleştirmene de dönüşür.

Sonuç olarak Sagmeister’in amacı izleyiciye tecrübe yaşatarak hayata dair bir takım şeyleri göstermektir. *Mutlu Film* üzerine çalışırken Sagmeister, XOXO the mag

dergisine verdiği röportajda insanlara yaşatmak istediği mutluluğun amacı olarak şu sözleri söylüyor:

“Benim ve çevremdekilerin mutluluğunu nasıl daha iyi bir hale getirebileceğim hakkında hep düşünmüşümdür, başka bir şeyle uğraşmaya ne gerek var? Direkt bir şekilde olmasa da her gün yaptığım şeyler çoğu zaman bu amaç doğrultusunda geliyor. Bunu film olarak yapmak daha zorlayıcı, ama yeni bir araç denemek kendimi tekrarlamamı engelliyor. Sonunda çok başarısız olabilir, fakat bu süreçte bir saç telini bile daha mutlu ettiysem, yaptığıma değmiş demektir. Vücudumu eğitebildiğim gibi, aynı şekilde zihnimi de eğitebilmemin mümkün olup olmadığı sorusuna cevap bulmayı istiyorum. Meditasyon, bilişsel terapi ve ilaç kullanımı gibi çeşitli teknikler aracılığıyla, genel mutluluğumu yükseltmem mümkün mü? Bu alanda çalışan birçok psikolog bunun mümkün olduğuna ikna olmuş olsa da, kendim ve izleyenler için bunu kanıtlamayı istiyorum.”²⁷⁸

Dünyanın sayılı tasarımcılarından olan Sagmeister, dijital dünyayı da bir fenomen olarak oldukça farklı kullanmaktadır. Sagmeister kendi tasarımlarını ve sanatını instagramından paylaşmaz. Kimi zaman yapacağı yeni sergisiyle veya çalışmalarıyla ilgili haber verir. Ancak 28.03.2022 yılına kadar 2915 paylaşım yapmış olan Sagmeister Instagram sayfasını tasarımcılara öğretmenlik yapmak için kullanır.



Resim 7.13 Stefan Sagmeister’in Christina Zlatanou ile ilgili instagram paylaşımı, 2021

Christina Zlatanou isimli bir instagram kullanıcısının yaptığı tasarımla ilgili Sagmeister’in eleştirisi şu şekildedir:

“Christina Zlatanou Yunanistan, Selanik’ten yazıyor:
Karantınada çok boş zamanım vardı ve ilk kişisel web sitemi yapmaya karar verdim.
İsmimi ve soyadımı içeren özel bir yazı tipi tasarlamaya karar verdim - garip yazı tiplerinin hayranı olduğum için blobby yapmayı denemek istedim.

²⁷⁸ <https://www.xoxodigital.com/post/4616/stefan-sagmeister>

@zlatanouc www.zlatanouchristina.com

Sevgili Christina, Bu siteniz için harika bir başlangıç ve kesinlikle dikkatimi çekiyor. Bayıldım. Okunabilirlik sorun değil, eminim adınızı sitenin başka yerlerinde tekrar edeceksiniz.

Projenizin bu alanda gözden geçirilmesini istiyorsanız, beyaz veya siyah zemin üzerine kare bir jpeg veya mov dosyası bana e-posta ile gönderin, IG adresinizi ekleyin. Lütfen başka bir tasarımcının çalışmasına dayalı tasarımlar göndermeyin.

StefanSagmeisterig@gmail.com@a_golden_tan

Sevgili Tania, bir bisikletin daha gerçekçi bir çizimi, pedalların olmadığı gerçeğine dikkat çekebilirdi. Şu anda mesajın bu çizimin gevşekliği içinde kayboluyor.

Projenizin bu alanda incelenmesini istiyorsanız, bana beyaz veya siyah arka plan üzerine bir kare jpeg veya mov dosyası gönderin, IG adresinizi ekleyin. Lütfen başka bir tasarımcının çalışmasına dayalı tasarımlar göndermeyin. StefanSagmeisterig@gmail.com”²⁷⁹

Sagmeister gibi bir idolün insanlarla bu şekilde ilgilenmesi dijital sosyal medyayı başka bir boyuta taşır. Herhangi bir tasarım eğitimi alan kişi veya tasarımını bir proje olarak birilerine sunan kişi olumlu veya olumsuz bir eleştiri alacaksa bu kişi Sagmeister’den daha önemli olması zordur. Yaptığı tasarım hocası tarafından kabul edilmeyip Sagmeister tarafından kabul ediliyorsa eğer burada sorgulanacak şey tasarım değil hocası olur. Böylelikle Sagmeister bir nevi Cro-Magnon insanının mağara duvarlarını kullanışı gibi instagram sayfasını kullanmaktadır. İki de öğretimlik amacıyla kullanırken Sagmeister yaparak değil, eleştirileriyle öğretir.

Sonuç olarak Sagmeister “yapıp olma” çağında zaten kendini gerçekleştirmiş biridir. Ancak o artisti bir sıfat olarak taşır, sanatkar olarak değil. Dijital platformda paylaşılan resim, illüstrasyon, dövme, heykel gibi şeyler öncelikle zanaat kaygısı taşır. Kendini gerçekleştirmemiş olan kişi ise sürekli üretip paylaşım yaparak kendini gerçekleştirebileceğini sanar. Bir sanatkar olarak kendini gerçekleştirebilir. Ama orjinal artist sıfatını alması bu paylaşımlarla güç hale gelir. Sürekli paylaşım yapan kişi, toplum ve dünya problemleriyle ilgili gözükme zorunda kalır. Artist bu problemlere sanatıyla veya düşüncesiyle ışık tutan, çözüm bulan bir kişi olabilir. Bu toplum ve dünya problemlerini kendi yaşamamasına rağmen sürekli paylaşan biri ise

²⁷⁹ Sagmeister, S. (2021). *Dear Christina*
<https://www.instagram.com/p/CLMxAdIr5zB>

Roland Barthes'ın *Yazarın Ölümü*'nde bahsettiği okur, “*Tarihi, özgeçmiş, hatta psikolojisi olmayan insandır*” tanımına uymaktadır. Daha fazla yaptığı çalışmayı rahatlıkla paylaşabilmek için dijital dünya insanları toplum ve dünya problemleri hakkında özgün bir düşünce içermeyen paylaşımlar yapmak zorunda hissetmektedir. Ancak artist sıfat olarak en özgün & özgür'e denirdi. Dijital sosyal medyada sürekli bir kimlik yaratımı veya üretim içinde olmak ise özgünlük ve özgürlüğe ters bir yaklaşımdır.

7.4. Sosyal Medya Devrimi (2012)

Dünyanın herhangi bir yerinde yaşanmış olan bir facia sosyal medya ile aynı anda tüm dünyadaki insanlara duyurulabilmektedir. Bu yüzden toplumsal sorunlara ilgisi olmayanlar dahi bu sorunlardan haberdar olmak durumundadır. Örnek olarak Amerika'da vahşice öldürülen bir zenciye veya Avusturalya'da yanan bir ormana dünyanın her bir yerinden milyonlarca insan sanal bir biçimde aynı tepkiyi, aynı sloganla verir. Sanal bir tepki vermeyen gene milyonlarca insan da bu olaydan rahatsız olur çünkü bu haberden kaçamaz. Sosyal medya ile beraber insanların yabancılaşma²⁸⁰ durumu bitmiş gibi gözükmemektedir. Hem dünyadaki tüm haberlerden haberi vardır, hem de sosyal medyanın cezbedici yanı olan ürün yaratma, satma ve kendini gösterme şansından dolayı toplumlardaki her bir birey bir şekilde bağlanmış gibi gözükmemektedir.

2012 yılında iki ilginç tesadüf bir arada gerçekleşti. Maya'ların tahmini olan 2012 yılında bilinen dünyanın yok olacağı inancı ile modern insanların çoğunluğunun dijital sosyal medyaya bağlanması aynı zaman dilimine denk geldi. İnsanlık dijital çağa kadar “yapıp olma” ile yaşamını devam ettirebilirdi. Yeni medya ile beraber avatar, personanın yerini almaya başlamıştır. Ancak dijital sosyal medya kullanıcıları bir avatar yaratırken kendi gerçekliğine gereksinim duymaz. 1980'lerde oyunlarla başlayan avatar yaratımı, sadece bir oyun olmaktan çıkıp insanların dijital dünyadaki alternatif kimliği haline gelmiştir.

Hiroshi Teshigahara'nın yönettiği *Başkasının Yüzü* isimli film person yaratımı üzerinedir. Buradaki persona tamamen sahte kimlik ile ilgilidir ve günümüzdeki avatar kullanımına benzemektedir. Bir kaza sonucu hikayenin baş kahramanının yüzü

²⁸⁰ bireyin, kendi ürettiği nesnelere, emek ürünlerinin boyunduruğu, egemenliği altına girerek kendi sorunlarına, bulunduğu ortama, toplumsal, insansal olana yabancı durumuna gelmesi, emek ürünlerinin bağımsız ve ezici ekonomik bir güç olarak belirmesi.

tanınmaz hale gelecek şekilde yaralanmıştır. Bu karakter yaralanmadan önce işinde oldukça başarılıdır. Tüm hayatı, işi ve eşi arasında geçmektedir. Deforme olmuş suratı yüzünden toplumdan kendini soyutlar, karısına kötü davranır ve bir iş yapmaz. Bir doktor bulur. Bu doktor bir maske geliştirmiştir. Geliştirdiği maske gerçek bir surattan farksızdır. Doktor bu maskenin tehlikeli olabileceğini söyler. Kahramanımız ise tekrar bir surata sahip olmak için her şeyini vermeye hazırdır. Doktor ona uygun maskeyi yapar ve filmin kahramanı yakışıklı bir adama dönüşür. Ama bu yakışıklı karakterin bir egosu, kimliği yoktur. Tehlike unsuru da budur. Maskeyi taktığı sürece sosyal alanlarda istediği kişiye bürünebilir. Doktor filmin kahramanının davranışlarını incelemeye başlar. İlk fark ettiği kılık kıyafetinin farklılaşmasıdır. Bu farklılaşmayı ise yeni personasının daha özgür olmasına bağlar. Bu özgürlükten dolayı doktor korkmaya başlar. Filmin kahramanı şüphe beslediği karısına bir oyun oynar. Karısının sadakatini ölçmek için yeni bir isim ve kimlikle karısını elde etmeye çalışır. İzleyici, bu karakterin egosuna ait olmayan öz güveni arttıkça problemlerin de ortaya çıktığına şahit olur. Bu hikayede, “Maske mi adamı takıyor? Adam mı maskeyi takıyor?” sorgulanır ve cevaplanmaya çalışılır.²⁸¹

Hiroshi Teshigahara'nın döneminde avatar sadece Hint mitolojisinde vardı. Hint mitolojisine göre tanrılar yeryüzüne geldiğinde girdikleri surete avatar denir. Hinduizm avatari, dharma veya ilahi yasayı yeniden kurmak ve dünyayı düzensizlikten kurtarmak için ilahi varlıkların bir insan, hayvan veya başka bir beden şeklinde dünyaya gelmesidir.²⁸² Teshigahara'nın persona üzerine bir distopya ile işlediği konu, dijital evrenin avatar gerçekliğiyle birebir örtüşmektedir. Siber dünyada yeni özne, avatardır.

Avatar sayesinde oluşturulan alternatif kimlikler sayesinde yeni yapılanmalar meydana geldi. Sosyal medyada yaratılan avatarlar ile, yeni nesil dövmeçi, ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, sporcu, yogacı gibi tüm görsel ve fiziksel işleri bir diplomaya veya tecrübeye sahip olmadan, stil konvansiyonu ile yaptığı paylaşımları takipçilerine beğendirdiği takdirde artık o mesleğe sahip bir kişiye dönüşüm oldukça yaygın hale geldi.

²⁸¹ *Baskasının Yüzü* (1966). [film] Yönetmen H. Teshigahara. Teshigahara Production, Tokyo Eiga Co.

²⁸² *Avatarın Anlamı (Nedir, Kavram Ve Tanım) - Din Ve Maneviyat*
<https://tr.encyclopedia-titanica.com/significado-de-avatar>

Konu sadece artist olduğunda ise sanal sosyal dünyanın diploma veya tecrübe sahibi olmayan, taklitten gelen konvansiyoncu dövmeçisi, fotoğrafçısı, ressamı kendini tekrarlayan paylaşımları ile bir artiste dönüşür. Eğer kendini tekrarlamaz ise sosyal medyada beğeni ve takipçi kaybı yaşaması kaçınılmazdır. Sosyal medya takipçisi sürekli bir hizmet bekler takip ettiği kişiden. Ancak Georges Braque'ın ressamlar için şu sözleri bu kendini tekrarlayan benzeri paylaşımlara bir tepki olabilir:

- Alışkanlık sanat olamaz
- Bir ressam yarattığına öykünmemeli
- Kendisini taklit etmemeli

2012'den beri modern dünyada sosyal medya yazılı basın ve televizyonun yerini almıştır. Bu oluşumun tarihine “Sosyal Medya Devrimi” ismini versek hiç de yanlış olmaz. Koronavirüs hastalığının tüm dünyayı sarmasından dolayı oluşan pandemilerle yeni bir dünya düzeni ortaya çıkacak olması kaçınılmazdır. Bu yeni dünya, siber dünya olacaktır.

NFT, “Bir eşi daha bulunmayan dijital varlıklar” demektir. NFT’ler foundation²⁸³ ve opensea²⁸⁴ isimli iki ayrı platformda izleyici ve alıcıya sunulmaktadır. Foundation’daki NFT’ler sanat eseri veya tarihi eser sergiler gibi izleyiciye sunulur. Opensea’de ise önemli olan tokenin ne vaat ettiği. Bu tokenlerin oluşum sürecinde ve devamında bir komünite oluşur. Bu tokenlere sahip olmak da alıcıya bir takım avantajlar sağlar. Bir NFT projesi şu tip bir şema ile yapılır:

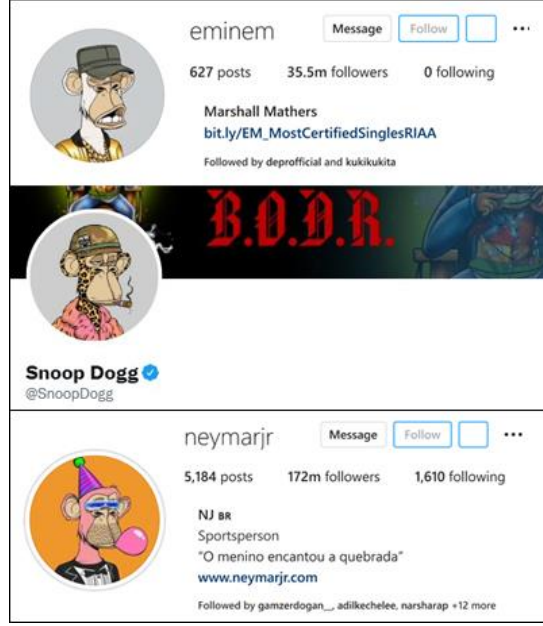


DAO, eşit oy mekanizması ile işleyen amaca dönük insanların bir araya getirdiği sistemsel yapıdır. Bu yapıda en önemli kural her temsilcinin oy hakkının eşit olmasıdır.

²⁸³ <https://foundation.app/>

²⁸⁴ <https://opensea.io/>

Bu temsilciler arasında Teknoloji komitesi (Web Developer, Web Tasarımcısı, Sanat Yönetmeni gibi kişiler), Ana DAO, Alt DAO'lar, Aragorn Court gibi kişiler vardır. Merkezsiz mahkeme uygulaması olarak başlayan Aragorn Court'un en önemli özelliği ise herkesin işini doğru yapmaya teşvik etmesidir. Eğer ki hakimler yanlış olan bir şeyi manipüle etmeye çalışır ve yanlış karar tarafında oy kullanırsa, yanlış karar verdiği için daha önce sahip olduğu Aragon Court tokenlerini kaybederler.²⁸⁵



Resim 7.14 Bored Ape Yacht Club, *eminem*, *SnoopDogg*, *neymarjr*, Instagram, Twitter, 2022

NFT'lerin önceliği komünite oluşturmaktır. Örnek olarak 10.000 NFT'den oluşan Bored Ape Yacht Club projesindeki maymun şeklindeki NFT'lere dünyaca ünlü kişiler de sahiptir. Bu kişilerden bazıları, Madonna, Neymar Jr, Snoop Dog, Eminem'dir. İlk etapta 190 dolar gibi bir fiyata çıkmış bu NFT'lerin tanesinin güncel piyasa değeri 260.000 dolar civarı bir rakamdır. Bu NFT'ye sahip olmanın ayrıcalığı sadece bir sanat eserine sahip olmak değildir. Bu komüniteye dahil olup getirdiği avantajlara sahip olmaktır. Twitter, Instagram gibi sosyal medya hesaplarında da bu NFT'ye sahip kişiler profil fotoğrafı olarak kullanmaktadır. NFT'ler herhangi bir jpeg gibi değildir. Profil fotoğrafından NFT'nin sertifikasına ulaşılabilir. Bu da yeni nesil koleksiyonerlere avatar olanağı sağlamaktadır. Avatari sayesinde kişi bağlı

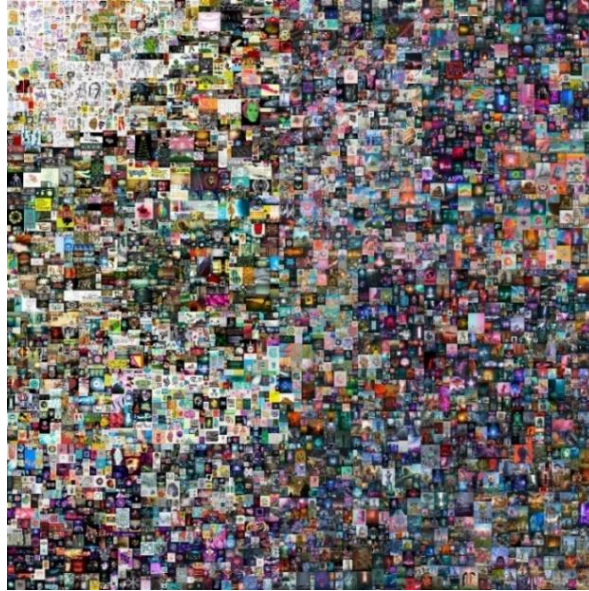
²⁸⁵ Serthan (2020). *Aragon Court (ANJ) Nedir? Merkezi Mahkeme Uygulaması*
<https://kriptohayat.com/aragon-court-anj-nedir-merkezsiz-mahkeme-uygulaması>

olduğu komüniteyi gösterir. Bored Ape Yacht Club'dan alınan NFT'nin sağladığı avantajlar şu şekildedir:

“KULÜBE HOŞGELDİN

Bir Bored Ape satın aldığımızda, sadece bir avatar ya da kanıtlanabilir derecede nadir bir sanat eseri satın almıyorsunuz. Avantajları ve teklifleri zamanla artacak olan bir kulübe üyelik erişimi kazanıyorsunuz. Bored Ape'iniz dijital kimliğiniz olarak hizmet edebilir ve sizin için dijital kapılar açabilir.”²⁸⁶

Artistlerin kendi dönemlerinde ortaya koydukları klasik resim tekniğinden gelmeyen eserler sanat değil diye eleştirilmiştir. NFT'nin estetik değerleri zamanında fovistlerin, kübistlerin, dadaistlerin, soyut ekspresyonistlerin eleştirilidği gibi eleştiriliyor. Yeni oluşan para birimine hizmet ettiğinden dolayı da sadece para odaklı görünmesi genel olarak sanatın yıkımı olarak görülmektedir. Sanatın evrimi, paranın evriminden sonra gerçekleşecektir. Şimdilik NFT ile başlayan bu süreçte konu bireyler değil, yeni oluşan oluşumlardır. Bu yüzden komüniteler ön plandayken artistler ön planda gözükmemektedir. Ortada eleştirecek bir Matisse, Picasso, Duchamp, Newman veya Pollock gibi yeni nesil artistler söz konusu olmadığından da sanatın yepyeni bir oluşum içinde olduğu açıkça görülmektedir. Kolektivizm, bireyciliğin yerini sanatta tamamen alacaktır.



Resim 7.15 Mike Winkelmann, *Her Gün: İlk 5000 Gün*, 2021, NFT

²⁸⁶ Bored Ape Yacht Club (2021)
<https://boredapeyachtclub.com/#/home>

Bir eşi daha bulunmayan Mike Winkelmann'ın dijital eseri The Verge haber sitesinde "BUNU SANAT TARİHİNİN BİR SONRAKİ BÖLÜMÜ OLARAK GÖRÜYORUM" sözüyle şu şekilde haber olarak yayımlanmıştır:

“Ekim 2020 ayına kadar, Mike Winkelmann (Beeple olarak bilinen dijital sanatçı) 100 dolara bir baskı satmıştı. Bugün, çalışmalarının bir NFT'si Christie'de 69 milyon dolara satıldı. Müzayede evine göre, satış onu "yaşayan en değerli üç artist" arasında konumlandırmaktadır.

Rekor kıran NFT satışı, değeri gittikçe artan açık artırmanın sonunda gerçekleşti. Winkelmann, Ekim ayında ilk NFT serisini sattı ve her biri 66,666,66 dolara satıldı. Aralık ayında, toplam 3,5 milyon dolara bir dizi eser sattı. Ve geçen ay, 66,666,66 dolara satılan NFT'lerden biri 6,6 milyon dolara yeniden satıldı.

Christie's'de savaş sonrası ve çağdaş sanat uzmanı olan Noah Davis, "Bize bu kolajı gösterdi ve benim bu kolajın son derece önemli olacağını bildiğim zamandı" dedi. "Çok muazzamdı ve NFT'lerin neler yapabileceğinin göstergesiydi."

Beeple'in çalışmasının neden bu kadar değerli hale geldiğini birkaç faktör açıklıyor. Birincisi, sosyal kanallarda yaklaşık 2,5 milyon takipçisi olan geniş bir hayran kitlesi geliştirdi. Ve son derece üretken biri: Winkelmann, "Her gün" adlı projenin bir parçası olarak her gün yeni bir dijital sanat eseri yaratıp yayınlamıştır. Bu proje 2021 yılına 14ncü yılına girmiştir.

Satılan NFT, Her Gün: İlk 5000 Gün, Winkelmann'ın projenin başından itibaren biraz kaba taslaklar yayınlarken ki çalışmalarının bir kolajı. Her Gün: İlk 5000 Gün, bu yılın başlangıcına kadar yayınladığı son derece kaba politik illüstrasyonlarından, yıllarca gelişen dijital şekiller ve manzaralardan oluşmaktadır.

NFT'lerin yükselişine karşı şimdiden bir tepki var. Aldatmaca odaklı müzayedelerde sanatsal değeri şüpheli pek çok eser satılıyor. Artistlerin eserlerinin çalındığı ve orijinal olduğu için müzayedeye satıldığı iddia ediliyor. Ve birçok artist, tasarım gereği oldukça verimsiz olan blockchain teknolojisine dayanan sanat satışlarının iklim üzerindeki etkisinden endişe duyuyor.²⁸⁷

“Sanat tarihinin bir sonraki bölümü olarak görüyorum” tartışmaya açık bir sözdür. Satılan bir diğer pahalı NFT ise 2005 yılında yanan bir evin önünde gülümseyen 4 yaşındaki bir kızın babası tarafından çekilen fotoğrafıdır. Babası bu

²⁸⁷ Kastrenakes, J. (2021). *Beeple Sold An NFT For \$69 million*
<https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>

fotoğrafi 2005 yılında 473 bin dolara satmıştır. Bu fotoğraf 2005 yılından beri meme²⁸⁸ olarak oldukça meşhurdur.



Resim 7.16 Zoe Roth, 2021, NFT

Fotoğraftaki küçük kız ise Zoe Roth'tur. Dünyada NFT patlaması yaşanınca 21 yaşındaki üniversitesi öğrencisi Zoe Roth bu görüntüyü girişimci Ben Lashes ile NFT olarak yaklaşık 500 bin dolara sattı. Zoe Roth New York Times'a şu açıklamayı yapmıştır:

“Elde ettiği geliri öğrenci kredilerini ödemek ve hayır kurumlarına ek para bağışlamak için kullanmayı planladığını söyleyen Roth, New York Times'a şunları söyledi: “İnternet büyük. İster iyi bir deneyim ister kötü bir deneyim yaşıyor olun, bundan en iyi şekilde yararlanmanız gerekir.”²⁸⁹

Zoe Roth Raleigh News & Observer'a ise şunları söyledi:

“Meme olan kimse bunu yapmaya çalışmadı, sadece bu şekilde sona erdi. Şans mı Kader mi? Hiç bir fikrim yok. Ama parayı alacağım.”²⁹⁰

Sanat dünyası postmodernizmden beri aynı şeyleri üretirken belki de son 40 yıldır ilk defa eşsizlik NFT ile tekrar konu olmuştur. Kimi eser veya tarihi eser eşsiz olduğundan dolayı müzeye girer veya alıcı bulur. NFT ise sanat eserinden ziyade,

²⁸⁸ Genellikle küçük değişikliklerle internet kullanıcıları tarafından hızla kopyalanan ve yayılan, doğası gereği genellikle komik olan bir resim, video, metin parçası gibi şeyler

²⁸⁹ The Guardian (2021). *Woman In Disaster Girl Meme Sells Original Photo As NFT For \$500,000* <https://www.theguardian.com/technology/2021/apr/30/disaster-girl-meme-nft-sale-zoe-roth>

²⁹⁰ The Guardian (2021). *Woman In Disaster Girl Meme Sells Original Photo As NFT For \$500,000* <https://www.theguardian.com/technology/2021/apr/30/disaster-girl-meme-nft-sale-zoe-roth>

eşsizlik ve güncel popülerlik üzerinedir. *Her Gün: İlk 5000 Gün* çalışmasında Beeple 14 yıllık emeğini eşsiz bir hale getirmiştir. Muhtemelen tek tek bakıldığında sıradan illüstrasyon gibi gelecek bu çalışmaları bir araya geldiğinde eşi benzeri olmayan bir NFT'ye dönüşmüştür. Roth isimli kızın fotoğrafı ise anca bir film sahnesinde olabilecek bir andır. Babası o gülümsemesini ölümsüzleştirerek meme olmasını sağlamış, 15 sene boyunca da meme olarak hemen hemen herkesin önüne çıkmıştır Roth. Bu eşsiz fotoğrafını, anısını, hatta 15 yıllık meme olduğu anılarını da NFT'nin "Bir eşi daha bulunmayan dijital varlıklar" kalıbıyla paraya dönüştürmüştür.

Müzik sektöründe ise Rock grubu Kings of Leon, bir dizi dijital token olarak bir albüm yayınlayan ilk grup oldu. "When You See Yourself" albümü 50 dolardan başlayan fiyatlarla, her biri ekstra geliştirmelerle üç NFT formatında satışa sunuldu.²⁹¹ Müzisyenlerin dijital platformda dinlenme sayısına göre para kazanması yerine albümlerini plak, cd veya kasete alternatif biçimde bu şekilde satmak müzisyenler için büyük bir avantajdır. Bu aslında bir nevi müzisyenler için dijital olmayan dünyaya geri dönmektir.

Sosyal medyaya bağlanılan ağın adı web 2.0'dır. Bu ağ merkeze bağlı sistemlere aittir. Web 3.0 ağı ise çoklu merkezden varlığını ortaya çıkaran sistemdir. Bu iki ağ arasındaki farklar şu şekilde özetlenmektedir:

Web 2.0 ile web 3.0 arasındaki en temel fark aslında merkeziyetçilik kavramıdır. Şuan kullandığımız web 2.0 da da gördüğümüz üzere biz hem üretici hem okuyucu konumunda iken aslında bazı tarayıcılar ve web log sitelerinin aracılığında içerik paylaşabiliyor ve okuyabiliyoruz. Tabiki bu aracı konumunda olan sitelerde bundan oldukça büyük kâr elde ediyorlar. Kendi algoritmaları ile birlikte kendi seçtikleri içerikleri öne çıkarıyor ve satıyorlar. Bu hiyerarşik düzenden sonra fikren doğan web 3.0 bilginin sahibinin el değiştirmesi ve merkeziyetçiliğin ortadan kalkmasını hedefleyerek bilgi iletişimin üretici ve okuyucu arasındaki direkt bağlantıyla ulaşmasını hedefliyor. Bu sayede bilgiye daha çok odaklı ve bireye ait içeriklerin oluşturulması aslında web 2.0 ile arasındaki en büyük farklardan biridir.

Şu an bildiğimiz web tanımının aslında çok farklı bir boyutu olan web 3.0 tanım olarak da bilgisayarları birbirine bağlamak amacıyla kullanılan bir ağ olmasından dolayı bu bağlanma esnasında aracı olan uygulamalar ve tarayıcılar olmadan iletişim kurmayı sağlayacaktır. Web 3.0'da amaç aracısız bir bağlantı sağlamaktır. İşte bu da web 3.0'ı oluşturan en büyük temel özelliktir. Şu an ortaya çıkan kripto paraları herhangi bir aracı kullanmadan bir kullanıcıdan diğerine aktarabilmek mümkün olduğu için bilgi aktarımında da yine aracısız bir

²⁹¹ Reyburn, S. (2021). *JPG File Sells For \$69 Million, As 'NFT Mania' Gathers Pace* <https://www.nytimes.com/2021/03/11/arts/design/nft-auction-christies-beeple.html>

aktarım sağlanmasının mümkün olabileceğinden dolayı web 3.0 düşünceleri de tekrar canlanmaya başlamıştır.²⁹²

Zaten aslında kullandığımız pek çok sosyal mecraı ücretsiz kullanıyoruz. Ama vaktimizi bu sosyal mecralarda harcarken verilerimiz de aslında bu şirketlerde nakte dönüşmektedir. Daha çok bu sosyal platformları kullanmamızı sağlayan algoritmalar verilerimiz ile aslında bizim ilgimizi çekecek pek çok içeri daha çok öne çıkararak büyük gelirler elde etmektedirler. Bir düşündüğümüz zaman, karşımıza çıkan reklamların karşımıza çıkan farklı içeriklerin bizlere sağlanması bu şirketlerin aracılığında dönmesiyle verilerimizin kullanılmasından dolayı aslında bu şirketler belirli bir gelir elde etmektedir. İşte web 3.0 ile birlikte bu hiyerarşik yapıyı ortadan kaldırılarak bizim paylaşım yapabilmemizi direkt olarak sağlayacak ağların kullanılmaya başlanması demografik bir ortamı da beraberinde getirecek. Yani burada kullandığımız sosyal mecralara verdiğimiz yetkilerin onları tekelleştirmesiyle birlikte ürettiğimiz içeriklerin kaderini belirlemeyi de onların algoritmalarına teslim ettik. Bu şekilde dönen hiyerarşik yapıları ortadan kaldırarak kendi içeriklerimizi direkt olarak okuyucuya sunmamızı sağlayacak olan web 3.0 da bu konuda aslında çok daha demokratik bir web ağı niteliği taşıyor. Yani bilginin sahibi bizzat bizler oluyoruz. Merkeziyetçiliği ortadan kaldıran DAppler yani merkezi olmayan uygulamalar aracılığıyla sağlanacak. Bu sayede artık içerikler, direkt olarak üreticisine bir şeyler kazandıracak. Genel olarak açık kaynak kodlu olmasıyla, kişi mahremiyeti, güvenli bir altyapı özelliklerini içinde barındıran web 3.0'e geçiş, çok da uzak olmayan bir tarihte gerçekleşmesi kaçınılmaz görünmektedir.²⁹³

Jean Baudrillard'ın 1981 yılında yayınlanan *Simülakrlar ve Simülasyonlar* kitabında iletişim evreninin bir araç olmaktan başka bir görevi olmadığı savunur ve "Her geçen gün daha çok haber ve bilgiye karşın giderek daha az anlamın üretildiği bir evrende yaşıyoruz"²⁹⁴ der. Bu sözlerini üç varsayımla açıklar:

- Birinci varsayıma göre bir haber, anlam üretmekte ancak tüm alanlarda karşılaşılan genel bir anlam kaybı yaşayacaktır. Bu kaybı engellemek için ne kadar iletişim araçlarıyla topluma haberin içeriğini pompaladıkça anlamın yok oluş hızı pompalama hızından yüksek olur. Bu yüzden özgür konuşma veya bireysel yayın içeren anti-iletişim araçları (korsan radyolar vb.) gerekmektedir.
- İkinci varsayıma göre haberin anlamla hiçbir ilişkisi yoktur. Haber, haber olmak için vardır
- Üçüncü varsayıma göre haberin anlam yitiminin doğrudan iletişim araçları, yani anlamı yok edip ikna edici bir haber biçimine sokan kitle iletişim araçlarının müdahaleleriyle bir ilişkisi vardır.²⁹⁵

²⁹² Güncel Oku. *Web 2.0 Ve Web 3.0 Arasındaki Farklar Nelerdir?*

<https://gunceloku.com/galeri/web-2-0-ve-web-3-0-arasindaki-farklar-nelerdir-2-2529>

²⁹³ <https://gunceloku.com/galeri/web-2-0-ve-web-3-0-arasindaki-farklar-nelerdir-2-2529>

²⁹⁴ Baudrillard, J., (2020). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). 13. baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları, s. 114

²⁹⁵ A.g.e., s. 114, 115

Sonuç olarak Baudrillard üçüncü varsayımı ilginç bulur ve toplumsallaşmanın iletişim araçlarının gönderdiği mesajlarla ilgilenme düzeyiyle doğru orantılı bir şekilde ölçüldüğünü belirtir. Bu iletişim araçları ve gönderdikleri mesajlarla ilgilenmeyenlerin gerçek anlamda toplumsallaşmamış insanlar olarak kabul edildiklerini söyler.²⁹⁶ Sosyal medya ve kullanımı Baudrillard'ı haklı çıkarır. En uç gözükten insanlar dahi topsullaşma adına yarattığı sosyal medyadaki personası ile hareket eder. Ulusal ve dini bayramlar veya dünya günlerinden birini kutlayabilir çünkü haberdardır; duruma göre vatansever olabilir çünkü toplumu ilgilendiren iyi veya kötü haberler onu da etkilemektedir; dünyayı ilgilendiren iyi veya kötü gelişmelerden haberdar olup bunlarla ilgili olumlu veya olumsuz paylaşımlarda bulunması kaçınılmazdır; tüm bunlar insanlar tarafından paylaşılırken aynı sloganlar üzerinden paylaşılmaktadır. Üstelik herhangi bir insanın hayvansever olması kaçınılmazdır çünkü yardıma muhtaç hayvanlara ulaşım oldukça kolaydır ve kendi sayfası üzerinden yarattığı kimlikle sadece bu hayvanları paylaşarak sanal bir yardımseverlik de yaratılabilir. Bu sanal toplumsallaşma örnekleri Baudrillard'ın üçüncü varsayımında gizlidir. Kişinin "o gün" ile ilgili paylaştığının anlamı olmak zorunda değildir; paylaştığı, "o gün" ile ilgili olması yeterlidir toplumsallaşıp daha çok beğenilen biri olması için. Buna da normalleşme denir. Günümüzde sosyal medya ile beraber herkes bu normalleşme ile "tek tip insan" olma yolundadır ve bu konuda bireylerin büyük bir çabasına şahit olmaktadır.

Normalleşmeme, özgür ve özgün olabilme adına ortaya çıkan avatar kavramı geleceğin artist tipolojisinde çok mühim bir yere sahip olacak. Avatar, web 3.0 ile kendini tam yaratabilecektir. Ancak Ernest Hemingway'in aforizması olan, "Eğer hikaye gerçekse, düzyazı temiz ve dürüstse, baskı altında cesaret ve zarafeti doğruluyorsa hiçbir konu kötü değildir" sözü, avatar karakteri yaratımı için önemli bir yere sahip olacaktır çünkü avatarın kendini eşsiz kılması için kendine ait bir hikayesi olmalıdır.

²⁹⁶ Baudrillard, J., (2020). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). 13. baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları, s. 115

BÖLÜM 8

8. SONUÇ

Özgünlük ile egosunu kazanıp bir sıfat olarak ortaya çıkan artist tipolojisi, alter egosuyla beraber özgürlüğünü de elde ederek zamanla bir isime dönüşmüştür. *Alter Ego ve Personanın Sanatsal Faaliyetteki Rolü* başlığı altındaki tez çalışmasında incelendiği üzere resime ilk kez Giotto tarafından atılan imza ile bu araştırmadaki kapsam özgün/özgür bir artist olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Bunun sebebi eserin nasıl olduğu ikincilken, hangi artistin eseri yaptığının birincil olmasıdır. Böylelikle postmodernizmle beraber persona yaratımı yaygınlaşmıştır. Bir “artist” karakteri yaratımı uğruna kişinin özgürlüğünden ödün verip, özgün gözükken bir imza yaratımı için bireyin bir kısıtlanma dönemi söz konusu olmuştur. Bu yüzden artistlerin sadece kendini tekrarı değil, sanatın kendini tekrarı da yaklaşık elli sene sürmüştür.

Postmodernizmin resmi olmayan son kullanım tarihi olarak 2012’de ortaya çıkan sosyal medya devriminin sonucu olarak “yapıp olma” çağında değil, “yapıp oluyormuş gibi” bir söylemin gerçek olduğu simülakrlar çağında olduğumuzdan dolayı bir nevi bohem & dandy’nin artık var olmayışı gibi sıfat olan artist de yok olmak üzeredir. Gerçek hayatları etkileyen bir sanal dünyada bir gerçekliğe sahip olmayan kişilerin fenomen olabildiği bir çağdayız. Artist sıfatının bir iş değil, sıfat olduğuyula ilgili Sagmeister’in fenomenliğini öğretmen olarak kullanışıyla açıklandı. O bir nevi avcı-toplayıcı dönemin mağarasını sosyal medyada kurmuştur. İlle de her artist Sagmeister gibi fenomen olmak zorunda değildir. Artist sadece bir sıfattır. Ama çağlar boyu bu sıfat ünvanların en yücelerinden birisi olmuştur. Yeni bir artist tipolojisi

yaratmaya bu yüzden ihtiyaç yoktur. Ancak bir tipoloji yaratılması gerekiyorsa eğer Sagmeister veya Beuys gibi, “sanatıyla öğretmenlik yapan” tiplmesi sunulabilir.

Artist, alter ego sayesinde doğdu; ego ile bir kimlik kazandı ve persona ile sıfat olmaktan uzaklaştı. Sanat ise güzel kaygısından 1. Dünya Savaşından sonra tamamen ayrıldı. Bu yüzden kopyalayarak ortaya çıkan stil konvansiyonu ile istikrarlı bir biçimde üretip tekrarlayan kişi artist değil, sanatçıdır. Üretim yapan kişi hayat tecrübelerini özgün & özgür biçimde ortaya çıkardıkça artisti sıfat olarak yaşatabilir.

Artistin sıfatının nasıl ortaya çıktığını, avcı-toplayıcılarda başlayan ikincil kimlikle bağdaştırıldı. Rönesans öncesi Giotto'nun resime imza atması ile Eyck'ın kendi eserine özne olarak kendini yerleştirmesini artistin bir ego olarak doğuşu olarak tanımlandı. Bu tanımlanan benlik ise en özgün ressamın ego hali olarak artist sıfatı alışığı ile bir kimlik haline geldiği açıklandı. Kilise ve sarayın artistlere resmedecekleri konuları verdiklerinden dolayı özgürlüğün söz konusu dahi olmadığı belirtildi. Romantizm ile ise saray ve kiliseye hizmet ortadan kalktı, artist artık kendi konusunu edebiyattan seçen kişi oldu. Bu kişi uzun bir süre yaşayamadı çünkü resimlerdeki yücelik, akademik kurallar ve yazarlara ait konularda yatıyordu. 19. yüzyılın başında ortaya çıkan bohem, dandy ve flaneur ile ise artistin özgür bir ego haline gelişini irdelendi. Araştırma sonucu akademik kurallar ve empresyonizm ayakta kalırken bu karakterlerin yaşamlarını sürdüremediği ortaya çıktı. Önce ekspresyonizmle sallanan akademi, fovizm ve kübizm ile tamamen yıkıldı. Artist artık sanatıyla hem en özgün, hem de en özgür olana konan bir sıfat haline geldi

New York Okulu ve soyut ekspresyonizmin hakimiyeti ile sanat üreten kişilerin persona geliştirmeye başladıkları araştırıldı. Kavramsal sanatın başında kendini özne olarak kullananlar ile seçtikleri sanat mecrasını (enstalasyon sanatçısı, video sanatçısı, fotoğraf sanatçısı gibi) bir işe döndüren kişilerin bir ego veya alter ego hali değil, toplum içinde davranış biçimi geliştiren kişi olarak sunuldu. Bu kişi artık artist değil, iş sahibi sanatkar veya sanatçı olarak hayatını ve sanatını bir persona olarak sunması işlendi. Bu davranış sunumunda kendini tekrar edip benzer üretimler içinde olması önemli bir gösterge oldu.

Bir deneme olarak artist egosu veya alter egosunun nasıl geri dönebileceği tartışıldı. Bu tartışmanın sonucu olarak yeni dijital çağın bilgi aktarım çokluğu ve hızına çözüm olarak kendi artist olan Sagmeister'ın bir alter ego geliştirip öğretmen olarak dijital medyayı kullanmasının doğruluğuna tanık olduk. Siber çağda artist

egosu, hayat tecrübeleriyle bir alter ego yaratıp öğretmene dönüşebilir ise tekrar özgün ve özgür olunabileceği savunuldu. Ancak genel olarak insanların avatar yaratıp onunla siber alemde varlığını ortaya koyması daha da yaygınlaşacaktır.

Sonuç olarak, değişiyor olan ve takip edilemeyen yeni para birimleri gibi avatarlar da takip edilememektedir. Metaverse, yani kurgusal evrendeki yabancılaşma ile sanatçılar için özgünlük ve özgürlük mesele haline gelecektir. Geleceğin sanatçı tipolojisindeki en genel mesele ego, alter ego veya persona değil, avatar olacaktır. Metaverse evreninde avatarlar yeni toplumsal kimlikler haline gelecektir. Ancak avatar oluşturmada ego, alter ego veya persona avatarı değerli kılacaktır. Yeni nesil sanatçının toplumla arasına koyacağı mesafe ile sanatın yeni gerçekliğe eleştirel yaklaşması söz konusu olabilir. Aksi takdirde avatar, somut dünyaya adapte olamamış kişilerin sanal dünyada bir konfor alanında dijital bir ikincil kimlik olmaktan öteye geçemez. Metaverse evreni sanatçıların avatarlarının bir gerçekliğe sahip olup olmadığı üzerine bir değer yargısı yaratacaktır. Altta yatan bir gerçeklik yok ise, karakter yaratımında kopyalamaya gitmek kaçınılmazdır. Bu da sanat tarihini özüne aykırıdır. Sanatta eşsiz olmak, benzersiz olmak en yüce meseledir. Sıfat olarak doğmuş sanatçı, bir isim olan sanatçıdan ayrılan budur.

KAYNAKÇA

Kitap:

- Simonnet, D. (2012). *İnsanın En Güzel Tarihi* (N. Devrim, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Quinn, D., (2017). *Ismail* (S. Çalık, Çev.). 5. baskı. Maya Kitap
- Simonnet, D., (2012). *Dünyanın En Güzel Tarihi* (İ. Birkan, Çev.). 5. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Heritier, F., (2013). *Kadınların En Güzel Tarihi* (Y. A. Dalar, Çev.). 4. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Simonnet, D., (2013). *Aşkın En Güzel Tarihi* (S. Özen, Çev.). 6. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Harari, Y. N., (2015). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens insan türünün kısa bir tarihi* (E. Genç, Çev.). 30. baskı. İstanbul: Kolektif Kitap
- G. Skirbekk & N. Gilje (1945). *A History Of Western Thought*.
- Eco, U., (2012). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik: Deneme* (K. Atakay, Çev.). 4. baskı. İstanbul: Can Yayınları
- Gombrich, E.H., (2007). *Sanatın Öyküsü* (Ö. Erduran, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Nietzsche, F. W., (2005). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). 2. baskı. İstanbul. İthaki Yayınları
- Platon, (2019). *Şölen – Dostluk* (S. Eyüboğlu – A. Erhat, Çev.). 17. baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Baudelaire, C., (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktay, Çev.) 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları

- Berens, E.M., (2013). *Antin Yunan Efsaneleri ve Roma Mitleri* (N. Benzergil, Çev.). 4. baskı. İzmir: İlya İzmir Yayınevi
- Robbins, T., (2013). *Parfümün Dansı* (B. Ç. Dişbudak, Çev.). 25. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Tevfik. B., (2004). *Nietzsche Hayatı ve Felsefesi*. 1. baskı. İstanbul: Babil Felsefe
- Antmen, A., (2008). *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- İnatçı, Ü., (2012). *Bakışma*. 2. baskı. Kıbrıs: Söylem Yayınları
- Huxley, A., (2010). *Algı Kapıları – Cennet ve Cehennem* (M. F. İmre, Çev.). 4. baskı. Ankara: İmge Kitabevi
- Schopenhauer, A., (2010). *Güzelin Metafizigi* (A. Aydoğan, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Say Yayınları
- D. Franck, (2009). *Bohemler* (İ. Yerguz, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Yılmaz, M., (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1. baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Harrison, C., (2015). *Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). 2. baskı. Küre Yayınları
- Kuspit, D., (2014). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). 4. baskı. İstanbul: Metis Yayınları
- Jung, C.G., (2012), *Anılar, Düşler, Düşünceler* (İ. Kantemir, Çev.). 5. baskı. İstanbul Can Sanat Yayınları. Biography (2017).
- Şahiner, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2. baskı
- Smith, P., (2013). *Çoluk Çocuk* (Y. D. Bengi, Çev.). 8. baskı. İstanbul: Domingo
- Schopenhauer, A., (2012). *Aşkın Metafizigi* (A. Aydoğan, Çev.). 6. baskı. İstanbul: Say Yayınları
- Şahiner, R., (2020). *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avanguardizm, ve Sinizm*. 1. baskı Ankara: Ütopya Yayınevi
- Parkan, M. (2015). *“Brecht Estetiği ve Sinema”*. 4. baskı. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Huxley, A., (1989). *Cesur Yeni Dünya* (E. Gürol, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Güneş Yayınları
- Gielen, P., (2016). *Sanatsal Çokluğun Mirıltısı* (A. Ulutaşlı, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Nietzsche, F., (1972). *Seçilmiş Düşünceler*. 2. baskı. İstanbul: Varlık Yayınları

Baudrillard, J., (2020). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). 13. baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları

Makale:

K. Tuzgöl (2021). *Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu*.

Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi, Cilt:1, Sayı: 1

R. Barthes (1967). *Yazarın Ölümü*.

C. Akerson (2021). *Batı Sanatında Feminist Davranış Biçimleri*. Sobider: Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 5

Film:

Profesör ve Deli Adam (2019). [film] Yönetmen F. Safinia. Fasnet Films, Voltage Pictures, Fabrica de Cine

Westworld (2016). [dizi] Yönetmen J. Nolan. Bad Robot Production Kilter Films, Warnerbros. Television

Kill Bill: Volume 2. (2004). [film] Yönetmen Q. Tarantino. A Band Apart

Edvard Munch (1974). [belgesel] Yönetmen P. Watkins

Ölüm ve Bakire (2016). [film] Yönetmen D. Berner. Novotny & Novotny Film Production, Amour Fou Luxembourg

Deha (2016). [belgesel-dizi] Yönetmen M. Grandage. Riverston Pictures, Pinewood Pictures, Filmnation Entertainment, Ingenious Media, Desert Wolf Productions, Michael Grandage Company

Küçük Küller (2008). [film] Yönetmen P. Morrison. Riverston Pictures, PT Films, Aria Films, Factotum Barcelona S.L, Met Film Production, Met Film

Jodorowsky'nin Dune'u (2014). [belgesel] Yönetmen F. Pavich. City Film, Snowfort Pictures

Pollock (2000). [film] Yönetmen E. Harris, P. M. Brant.

Ex Machina (2014). [film] Yönetmen A. Garland. Film4, Dna Films

Cadillac Records (2008). [film] Yönetmen D. Martin. TriStar Pictures, Sony Music Entertainment, Parkwood Entertainment

Şeytanın Avukatı (1997). [film] Yönetmen T. Hackford. Regency Enterprises

Dövüş Kulübü (1999). [film] Yönetmen D. Fincher. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, New Regency, Linson Films

Matrix (1999). [film] Yönetmen L. Wachowski, L. Wachowski. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures

Mutlu Film (2016). [belgesel] Yönetmen S.Sagmeister, H. Curtis, B. Nabors.

Baskasının Yüzü (1966). [film] Yönetmen H. Teshigahara. Teshigahara Production, Tokyo Eiga Co.

Tez:

Akerson, C. (2014) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Kadın ve Kimliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi

İnternet Kaynakları:

McLeod, S. (2019). *Id, Ego, And Superego*

<https://www.simplypsychology.org/psyche.html>

Princenthal, N. (2014). *Is It Fair to Call Louise Bourgeois “Freud’s Daughter”?*

<https://hyperallergic.com/669396/is-it-fair-to-call-louise-bourgeois-freuds-daughter/>

Ego

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ego>

McLeod, S. (2018). *Carl Jung*

<https://www.simplypsychology.org/carl-jung.html>

Alter Ego

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ego>

McLeod, S. (2018). *Carl Jung*

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/alter-ego>

Persona

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/persona>

Persona

<https://www.britannica.com/science/persona-psychology>

Avatar

<https://www.yourdictionary.com/avatar>

Marder, L. (2019). *Ways of Defining Art*

<https://www.thoughtco.com/what-is-the-definition-of-art-182707#:~:text=Etymology,since%20the%20founding%20of%20Rome.>

Witcombe, C. (2012). *The Artist in the Renaissance*

<http://arthistoryresources.net/renaissance-art-theory-2012/renaissance-artist.html>

Persona

<https://www.definitions.net/definition/persona>

Was Michelangelo An Atheist? Possibly

<https://pcolapat.tumblr.com/post/91917733099/was-michelangelo-an-atheist-possibly-here-is-a>

Angier, N. (1990). *Michelangelo, Renaissance Man of the Brain, Too?*

<https://www.nytimes.com/1990/10/10/arts/michelangelo-renaissance-man-of-the-brain-too.html>

Jones, J. (2014). *Why censor this Michelangelo spoof? It is a perfect advert for disbelief*

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/11/censor-michelangelo-spoof-advert-disbelief-sistine-atheism>

Little, B. (2019-2020). *Caravaggio: The Italian Painter Was Also a Notorious Criminal and Murderer*

<https://www.biography.com/news/caravaggio-italian-painter-criminal-murderer>

Graham-Dixon, A. (1999-2021). *Caravaggio*

<https://www.britannica.com/biography/Caravaggio/Continued-successes-and-the-murder-of-Tomassoni>

Jerikhoo (2015)

<https://jerikhoo.wordpress.com/2015/08/16/savas-ve-sanat-1-3-mayis-1808-katliami-goya/>

Art and Gallery News (2019). *A Closer Look at Francisco Goya's 'Disasters of War'*

<https://www.parkwestgallery.com/francisco-goya-disasters-of-war/>

Hazinedar, A. C. (2016). *Bir Alman Meselesi*

<http://www.sabitfikir.com/elestiri/bir-alman-meselesi>

- British Journal Of Practice (2013). *Vincent Van Gogh's Yellow Vision*
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3693787/>
- Stamber, S. (2006). *The Art of the Dealer: 'From Cezanne to Picasso'*
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6279921>
- Sanatın Öyküsü (2019). *Kübizmin Temellerini Atan Cezanne*
<https://www.sanatinoykusu.com/paul-cezanne/>
- Birnholtz, A. C. (1999-2021). *Henri de Toulouse-Lautrec*
<https://www.britannica.com/biography/Henri-de-Toulouse-Lautrec>
- Biography (2015). *Henri de Toulouse-Lautrec*
<https://www.biography.com/artist/henri-de-toulouse-lautrec>
- Bradley, K. (2015). *Wally Neuzil: The secret life of Schiele's muse*
<https://www.bbc.com/culture/article/20150227-artists-muse-a-secret-life>
- Cavendish, R. (2005). *The Fauves at the Salon d'Automne*
<https://www.historytoday.com/archive/fauves-salon-d%E2%80%99automne>
- Vergano, D. (2012). *Matisse was a neuroscientist*
<https://abcnews.go.com/Technology/matisse-neuroscientist/story?id=16140750>
- Eileengrison (2014). *Picasso's early years – Montmartre*
<https://eileengrison.wordpress.com/2014/08/30/picassos-early-years-montmartre/>
- Chimera, P. (2016). *Sometimes Salvador Dalí was Just Plain Shocking!*
<https://dali.com/sometimes-salvador-dali-just-plain-shocking>
- Who Was Salvador Dalí?*
[biography.com/artist/salvador-dali#:~:text=As%20war%20approached%20in%20Europe,was%20expelled%20from%20the%20group.](https://www.biography.com/artist/salvador-dali#:~:text=As%20war%20approached%20in%20Europe,was%20expelled%20from%20the%20group.)
- Affatigato, C. (2018). *The meanings of Salvador Dalí's Persistence of Memory*
<https://auralcrave.com/en/2018/09/17/salvador-dali-the-persistence-of-memory-and-the-lost-meaning-of-a-melting-world/>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fordizm>

Cain, A. (2017). *Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning*

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning>

Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me*

https://www.youtube.com/watch?v=IjI3_w9ZbX0

Sotheby's (2019). *Tale of Two Legends: Warhol and Basquiat*

<https://www.sothebys.com/en/articles/tale-of-two-legends-warhol-and-basquiat>

Raynor, V. (1985). *Art: Basquiat, Warhol*

<https://www.nytimes.com/1985/09/20/arts/art-basquiat-warhol.html>

Silver, M. (2019). *Study Up on Warhol and Basquiat at a School Turned Gallery Upstate*

<https://www.vulture.com/2019/06/inside-the-basquiat-x-warhol-show-at-jack-shainman-gallery.html>

Rammellzee + K-Rob (1983). *Beat Bop*

https://www.youtube.com/watch?v=9I56Kkxh_os

Duve, T. (2017). *Andy Warhol Ya Da Mükemmelleşmiş Makine*

<https://www.ekdergi.com/andy-warhol-ya-da-mukemmellesmis-makine/?fbclid=IwAR2G9ZC4mYCFNqFDnk6YWFNW8tLdq2YgYavvDdGZZs6RB9pJ5getwkF0y6>

Cage, J. (1957-58). *Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo*

<https://www.youtube.com/watch?v=LOwieqaNt7w>

Phaidon. *The power of Piero Manzoni and his Merda d'Artista*

phaidon.com/agenda/art/articles/2016/july/13/the-power-of-piero-manzoni-and-his-merda-dartista/

Manzoni, P. (1961). *Artist's Shit*

https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_Shit

Ulrichs, T. (2010).

<https://artmap.com/wentrup/exhibition/timm-ulrichs-2010>

Wentrup

<https://wentrupgallery.com/en/artists/timm-ulrichs/text>

M. Foucault. (1993). *Bu Bir Pipo Değildir* (S. Hilav, Çev.). 1. baskı. İstanbul: Yapıkredi Yayınları

Ninova, Ü. (2017). *Foucault'nun Piposu ve Berger'in Görme Biçimleri*

<https://gaiadergi.com/foucaultnun-piposu-ve-bergerin-gorme-bicimleri/>

Salt Online. *Joseph Kosuth*

<https://saltonline.org/tr/333/joseph-kosuth>

The Art Story. *Gilbert & George*

<https://www.theartstory.org/artist/gilbert-and-george/artworks/>

Gilbert & George (1969). *The Singing Sculpture*

<https://www.youtube.com/watch?v=CsuHpi2gcGY>

The Art Story. *Gilbert & George*

<https://www.theartstory.org/artist/gilbert-and-george/artworks/>

Jack Durden

<https://www.jackdurdens.com/>

Doxa

<https://www.thoughtco.com/doxa-rhetoric-term-1690480>

Alethia

<https://www.dictionary.com/browse/alethia>

<https://www.xoxodigital.com/post/4616/stefan-sagmeister>

Warner, M. (1998). *Biography Of The Banana*

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/biography-of-the-banana-1179167.html>

Kennedy, R. (2012). *How That Sausage of Happiness Is Made*

<https://www.nytimes.com/2012/04/04/arts/design/stefan-sagmeisters-happy-show-at-institute-of-contemporary-art.html>

<https://www.instagram.com/p/CLMxAdIr5zB/>

Avatarın Anlamı (Nedir, Kavram Ve Tanım) - Din Ve Maneviyat

<https://tr.encyclopedia-titanica.com/significado-de-avatar>

Serthan (2020). *Aragon Court (ANJ) Nedir? Merkezsiz Mahkeme Uygulaması*

<https://kriptohayat.com/aragon-court-anj-nedir-merkezsiz-mahkeme-uygulamasi>

Bored Ape Yatch Club (2021)

<https://boredapeyachtclub.com/#/home>

Kastrenakes, J. (2021). *Beeple Sold An NFT For \$69 million*

<https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>

The Guardian (2021). *Woman In Disaster Girl Meme Sells Original Photo As NFT For \$500,000*

<https://www.theguardian.com/technology/2021/apr/30/disaster-girl-meme-nft-sale-zoe-roth>

Reyburn, S. (2021). *JPG File Sells For \$69 Million, As 'NFT Mania' Gathers Pace*

<https://www.nytimes.com/2021/03/11/arts/design/nft-auction-christies-beeple.html>

Güncel Oku. *Web 2.0 Ve Web 3.0 Arasındaki Farklar Nelerdir?*

<https://gunceloku.com/galeri/web-2-0-ve-web-3-0-arasindaki-farklar-nelerdir-2-2529>