

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

POP SANATINDA BEDEN İMGESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20126192 Can Berk ÖZCAN

Danışman:

Prof. Mahmut BOZKURT

İstanbul, 2019

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

POP SANATINDA BEDEN İMGESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20126192 Can Berk ÖZCAN

Danışman:

Prof. Mahmut BOZKURT

İstanbul, 2019

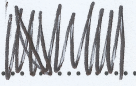
Can Berk ÖZCAN tarafından hazırlanan **POP SANATINDA BEDEN İMGESİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 24/06/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

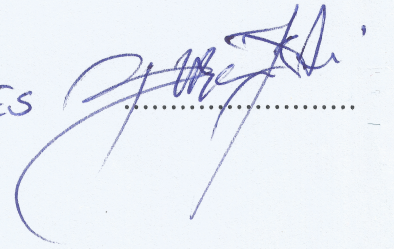
Jüri Üyesi : Prof. Mahmut BOZKURT (Danışman)

.....


Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Hayri AĞAN

.....


Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Burçin ERDİ (Namık Kemal Üniversitesi) ES

.....


ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
GÖRSELLER	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi	2
2. ANTİK YUNAN SANATINDAN HAREKETLE BATI SANATINDA BEDEN İMGESİNİN GELİŞİMİ	3
2.1. Kaynakları ve Etkileriyle Yunan Sanatında İnsan Bedenine Bakış	3
2.2. Ortaçağ'da Bedene Bakış	12
2.3. Rönesans'ta Hümanizm'in Ortaya Çıkışıyla Bedenin Keşfi	21
2.4. Neo-klasik ve Romantik Dönemlerde Bedene Bakış	28
3. XX. YÜZYILDA KİTLE KÜLTÜRÜNE BAĞLI OLARAK SANATIN GELİŞİMİ	37
3.1. XX. Yüzyılın İlk Yarısında Kültürel, Toplumsal, Siyasal ve Ekonomik Ortam	37
3.2. II. Dünya Savaşından Sonra Kültürel, Toplumsal, Siyasal, Ekonomik Ortam ve Karşı Çıkmışlar	41
3.3. Savaşın Ardından Sanatsal Ortam	43
3.4. Kitle Kültürü	47
4. POP SANATINDA BEDEN İMGESİ	58
4.1. Pop Sanatının Kökenleri ve Ortaya Çıkışı	58
4.2. Genel Hatlarıyla Pop Sanatında Beden İmgesi	61
4.3. Pop Sanat Hareketinde Yapıtlarında Beden İmgesine Yer Veren Sanatçılar	66
4.3.1. Robert Rauschenberg	67
4.3.2. Andy Warhol	69
4.3.3. Tom Wesselmann	76
4.3.4. Richard Hamilton	77
4.3.5. Eduardo Paolozzi	84
4.3.6. Mel Ramos	88
4.3.7. David Hockney	89

4.3.8. Roland Kitaj	92
4.3.9. Peter Blake	96
4.3.10. Allen Jones	100
5. SONUÇ	104
7. KAYNAKLAR	126
8. ÖZGEÇMİŞ	131

ÖNSÖZ

Pop Sanatı'nda Beden İmgesi başlığını taşıyan bu eser metin incelemesinde 1960 ve sonrasında Pop Sanatıyla temasa geçmiş sanatçıların çalışmalarını özellikle inceleme gayretinin yanı sıra, bugünü inşa etmekte her zaman geçmişin deneyimlerini aklımızın bir köşesinde bulundurmak gerekliliği düşüncesiyle, beden imgesi bağlamında değerlendirdiğimde köklerini daha da geçmişe dayandırma gereği duydum. Zira sanat tarihini dönemselsel olarak değerlendirmekten ziyade, Wölfflin'in bizlere tarif ettiği şekliyle iki ana hat üzerinden yorumlamanın daha doğru olacağı kanısındayım.

Bu düşüncelerden hareketle, kendi çalışmalarımı da bağlantılarını kurabileceğim ve ilgi alanlarımı oluşturan konuların, özellikle üzerinde durmaya çalıştığımı söyleyebilirim.

Bu süreçte ve aslında her zaman desteğini eksik etmeyen aileme ayrıca bugünlerde benimle benzer süreçlerden geçen Marmara Üniversitesi'nden heykeltıraş arkadaşım Timuçin ERK'e teknik desteği ile değerli zamanını bana ayırdığı için minnettarlığımı ifade etmek isterim.

Son olarak bu incelemenin oluşumunda katkılarını göz ardı edemeyeceğim değerli hocam ve aynı zamanda da danışmanlığımı üstlenen Prof. Mahmut BOZKURT'a teşekkürü kendime bir borç bilirim.

Can Berk ÖZCAN

İstanbul, Mayıs 2019

ÖZET

Bu çalışmanın başlangıcında; beden, antik dönemde kıvılcımlanan düşüncelerden hareketle Klasik Yunan'da ölçülere bağlı belli bir idealde uzlaşma sağlayarak, ortaçağda ne hale geldiği, yine bu dönemki anatomi araştırmalarıyla Rönesans'ın temellerinin nasıl atıldığı ve takip eden süreçte sanatsal açıdan ne gibi süreçlerden geçtiği anlatılmaya çalışılmıştır. Burada amaçlanan, belirtilen zaman dilimi içerisinde beden algısının nasıl değişimlere uğradığı sorusuna yanıt bulmak ve buradan yola çıkarak günümüze ışık tutmasını incelemektir.

Çalışmanın asıl konusunu oluşturan Pop Sanatı'nda beden imgesini incelemeye gelirken, bu döneme zemin hazırlayan "kitle kültürü" olgusu çeşitli açılardan değerlendirilmiş; böylece, Pop Sanatı'nın nasıl bir ortamda meydana geldiği araştırılmıştır.

Pop Sanatı'nda beden imgesi başlığı altında çalışmalarında beden imgesine yer veren sanatçılar farklı maddeler halinde ve seçilmiş örnek eserlerini de inceleyecek şekilde bir araya getirilmiştir.

Çalışmanın sonuç bölümünde, anlatılanlar ışığında kendi resimlerime de temel oluşturan düşünce ve sanat hareketleri ile bir genel değerlendirilme sunulmuştur.

ANAHTAR KELİMELER: Pop Sanatı, Beden İmgesi, Kitle Kültürü, Resim

ABSTRACT

At the beginning of this study it is examined how body was formed in Ancient Greece by the ideas of the era. It was tried to be explained how body image was perceived through agreements on the canons in Ancient Greece, how it was interpreted in the Middle Ages and how the Renaissance was grounded through anatomical researches and how it is perceived in the ongoing eras. It is aimed to look for answers how body image was changed in this specified period and is tried to illuminate the use of body image today.

Towards the main point of the study *the body image in pop art*, the term “mass culture” was researched from different perspectives, in this way it was tried to be explained in what kind of atmosphere pop art was emerged.

In the topic of *body image in pop art* some artists who use body image in their artwork were gathered by analyzing their selected works.

By the conclusion of this study a general consideration is presented through conceptions and art movements which also influence my works.

KEY WORDS: Pop Art, Body Image, Mass Culture, Painting

GÖRSELLER

*Resim 4.3.1.1 Robert Rauschenberg, “Paris Review” 1965, ofset litografi, 25” x 21”

*Resim 4.3.2.1 Andy Warhol, Triple Elvis, 1963

*Resim 4.3.2.2 Andy Warhol, Gold Marilyn Monroe, 1962, Tuval Üzerine İpek Baskı Mürekkep ve Yağlı Boya 211.4 x 144.7 cm.

*Resim 4.3.2.3 Andy Warhol, Mercedes-Benz Formula Racing Car W 125, 1986, Tuval Üzerine İpek Baskı ve Akrilik, 102 x 125.5 cm.

*Resim 4.3.3.1 Tom Wesselmann, Study for Great American Nude #90, 1966
Kağıt Üzerine Liquitex, 46.4 x 55.2 cm

*Resim 4.3.4.1 Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?, Kolaj, 25 x 26 cm.

*Resim 4.3.4.2 Richard Hamilton, Chrysler Firmasına Saygı, 1957, Yağlıboya Panel Üzerine Metal Yapraklar ve Kolaj, 122 x 81 cm.

*Resim 4.3.4.3 Richard Hamilton, Pin-up, 1961, Karışık teknik, 136.5 x 95.8 x 7.6 cm

*Resim 4.3.4.4 Richard Hamilton, Adonis in Y-Fronts, 1963, Kağıt üzerine baskı, 61.0 x 81.6 cm

*Resim 4.3.4.5 Richard Hamilton, My Marilyn, 1965, Kağıt Üzerine Screen-print , 518 x 632 mm

*Resim 4.3.5.1 Sir Eduardo Luigi Paolozzi, Zengin Bir Erkeğin Oyuncağıydım,

1947, Kolaj, 36.4 x 26.4 cm

*Resim 4.3.5.2 Sir Eduardo Luigi Paolozzi, St. Sebastian, No. 2, 1957, Bronz, 220.3

x 71.1 x 50.8 cm

*Resim 4.3.5.3 Sir Eduardo Luigi Paolozzi, Newton, 1995, Bronz

*Resim 4.3.5.4 William Blake, Newton, 1795-1805, Kağıt Üzerine Renkli Baskı,

Mürekkep ve Suluboya, 46 x 60 cm

*Resim4.3.6.1 Mel Ramos, Chiquita, 1979, 90 x 70 cm

*Resim 4.3.7.1 David Hockney, Domestic Scene, Los Angeles, 1963, Tuval Üzerine

Yağlı Boya, 152.4 x 152.4 cm.

*Resim 4.3.7.2 David Hockney, Man in Shower in Beverly Hills, 1964, Tuval

Üzerine Akrilik Boya, 167.3 x 167 cm

*Resim 4.3.8.1 R. B. Kitaj, Portrait of Walter Lippmann, 1966, Tuval Üzerine

Yağlıboya

*Resim 4.3.8.2 R. B. Kitaj, Synchrony with F.B., 1968,69, Tuval Üzerine Yağlıboya,

Diptik Sol Kanat, 152.5 x 91.5 cm

*Resim 4.3.9.1 Peter Blake, Children Reading Comics,1954, panel üzerine yağlı

boya, 36.7 x 47.1 cm

*Resim4.3.9.2 Peter Blake, Loelia, World's Most Tattooed Lady, 1955, panel üzerine

yağlı boya ve kolaj ,76.2 x 27.3 cm.

*Resim 4.3.9.3 Peter Blake, Self-Portrait with Badges, 1961, panel üzerine yağlı

boya, 174.3 x 121.9 cm

*Resim 4.3.10.1 Allen Jones, Chair, Hatstand and Table, 1969

*Resim 4.3.10.2 Allen Jones, La Sherr, 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 183 x 1527.

*Resim 5.1 Entr'acte, 2011, Tuval üzerine yağlı boya, 114 x146 cm.

*Resim 5.2 Entr'acte no:2, 2011, Tuval üzerine yağlı boya 114 x 146 cm.

*Resim 5.3, İsimsiz, 2011, Tuval üzerine yağlı boya 100 x 80 cm.

*Resim 5.4, 2010, Aynaya Bakan Venüs 100 x 80 cm.

*Resim 5.5, Persona Non Grata, 2010 Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 120 cm..

1. GİRİŞ

Böyle bir eser metin incelemesine başlarken beni motive eden kaynakların başında, Umberto Eco'nun Türkçe'ye de çevrilmiş iki ciltlik Güzelliğin Tarihi ve Çirkinliğin Tarihi adlı eserleri, bununla birlikte üç ciltten oluşan Bedenin Tarihi ansiklopedileri gelmiştir. Ayrıca son zamanlarda bedene duyulan ilginin yükseldiğini çeşitli makaleler, açılan sergiler yayımlanan kitaplardan takip etmekteyim. Bu süreçte, sanatsal yayınlar yapan çeşitli dergilerin bazı sayılarını sadece bu konuya ayırmaları gibi durumlar da zaman zaman karşıma çıkmakta. Tüm bu çalışmalara rağmen konumuzun hala işlenmemiş ya da gözardı edilmiş kısımlarının mevcut olduğunu düşünmekteyim. Tabii ki sanat tarihini başlangıç noktasını saptamanın imkansızlığı ve sonu da gelmeyecek bir süreç olarak gördüğümüzde sanatsal çalışmalarda yer alan "beden imgesi meselesi" de başı ve sonu asla tam olarak saptanamayacak bir inceleme alanıdır. Bu açıdan incelemizi daha şimdiden bitmemiş olarak değerlendirmek mümkündür.

1.1. Çalışmanın Amacı

Soyut Dışavurumcu sanat anlayışının hakim olduğu bir ortamda ortaya çıkan Pop sanatçıları, sanata belli bir öyküsel bakış açısını da yeniden kazandırmış oldular. Pop Sanatı'na yeni gerçekçilik, yeni dadacılık gibi adların yakıştırılması da bununla ilişkili olarak görülebilir. Böyle bir konuyu, yüksek lisans, eser metin incelemesi olarak seçmekle, Pop Sanat hareketi içerisinde, figürü işleyiş bakımından çalışmalarıma yakınlık duyduğum sanatçıların bulunmasıdır. Bu sayede resim çalışmalarımı belli bir noktada konumlandırmakla birlikte, öncelikle kendim ve bununla birlikte izleyiciler için açıklayıcı bir yazılı eser-metin ortaya koymuş olacağımı ümit etmekteyim.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Eser-metin incelemesi olarak tasarladığım bu çalışmamda Pop Sanatı'nda beden imgesinin işlenişini, kaynağını antik Yunandan alan güzelleştirilmiş, idealleştirilmiş beden modeliyle ilişkilendirmekteyim, bazen bir tür yeni gerçekçilik olarak adlandırılrsa da Pop Sanat, bu alanda üretilmiş beden imgelerini incelediğimde günlük hayatın esere yansıtılmasıyla birlikte ağırlıkla beden bir güzelleştirilme ölküsü ya da güzel olana odaklanılması şeklinde ele alındığını görmekteyim. Böylece Pop Sanat tıpkı geçmiş sanat akımlarında olduğu gibi toplumu eğitme ya da onu şekillendirme görevini güncel bir dille yansıtmakta olduğu sonucuna ulaştım. Giriş bölümünde bulunduğum bu eser/metin incelemesinde Pop Sanatı'nda beden imgesi konu edilecektir. bunu yaparken de konuya en çok yaklaşan sanatçıları maddeler halinde ve uygun bulduğum eserlerini de ayrı ayrı örneklendirerek fikirlerim doğrultusunda ilişkilendirmeye çalışacağım.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma hazırlanırken ilk olarak konuyla ilgili kaynak taraması yapılmıştır. Bu kaynaklar, konumuza ilişkin kitaplar, makaleler, eser-metin incelemeleri ve tez çalışmalarından oluşmaktadır, görsellerin tamamı görüntü netliğinin daha iyi olacağından, kaynaklar bölümünde de belirtileceği gibi çeşitli internet sayfalarından sağlanmıştır. Bahsi geçen yazılı kaynaklar, resmimin ve düşüncelerimin temellerini oluşturmak kaydıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kütüphanesi ve şahsi kütüphanemden sağlanmıştır. Bu kaynak araştırması sırasında edindiğim bilgiler, eser metin incelemesi anlayışıyla tamamlamayacağım bu çalışmamın ana hatlarını oluşturmaktadır.

2. ANTİK YUNAN SANATINDAN HAREKETLE BATI SANATINDA BEDEN İMGESİNİN GELİŞİMİ

2.1. Kaynakları ve Etkileriyle Yunan Sanatında İnsan Bedenine Bakış

Batı kültür ve sanatını, günümüzde sürüp giden düşünce akımlarını ve bilimsel buluşların köklerini dahi Antik Yunan'da aramak yerinde olacaktır. Sanat tarihçi Gombrich'in büyük uyanış olarak adlandırdığı Antik Yunan Sanatı, yetiştiği coğrafya itibarı ile Mısır, Girit ve Miken uygarlıkları ile birlikte eski Ortadoğu ve Mezopotamya Krallıkları ile ilişki içerisinde ve büyük ölçüde de kaynaklarını onlardan alarak gelişme imkanı bulmuştur. Başlangıçta Yunanlı sanatçıların eski uygarlıkların üsluplarına bağlı kalmaya çalıştıkları görülmektedir. Erken örneklerinde amaçları gerçekliği yakalamak olduğu anlaşılan sanatçılar, bu hedefe günümüzde sanatçısı bilinmeyen Kritios Oğlanı heykel çalışması ile yaklaşmış oldukları görülebilir. Bununla birlikte devam etmekte olan idealizm dalgası dönüm noktası sayılabilecek bu çalışma ardından büyük bir ivme kazanmış ve gelecek birkaç yüzyılı Helenistik ya da Klasik Sonrası da denilebilecek döneme kadar etkisi altına almıştır.

Sanatın Öyküsü adlı kitabında M.Ö. 510-500 yıllarına tarihlenen bir yunan vazosundaki Savaşa Hazırlanan Genç adıyla bilinen figürün sağ ayağının tam karşıdan görülerek bir devrim gerçekleştirildiğini belirten Gombrich sözlerine göz ardı edilemeyecek şu satırlarla devam eder;

Yunan sanatının büyük devrimi olan, doğal biçimlerin ve perspektif kısaltımının bulunması, insanlık tarihinin kuşkusuz en şaşırtıcı bir döneminde gerçekleştirildi. Bu çağ, Yunan kentlerinde yaşayan insanların tanrılarla ilgili eski gelenek ve efsaneleri sorguladığı ve cisimlerin doğası üzerinde korkusuzca durulduğu bir çağdır. Bu

çağ, bugünkü anlamda bilimin, felsefenin ve Dionysos onuruna yapılan bayramlardan tiyatrunun doğduğu çağdır.¹

Pitagorasçılarının yarattığı zihinsel iklimde yetişen heykeltıraş Polykleitos (İÖ 5. yüzyıl), aynı zamanda batı sanatında insan bedenine dair en etkili oranlama sistemini kuran kişidir. Başyapıtlarından bazıları Doryphoros (mızrak taşıyan atlet) adı verilen gerçek insan boyutundaki bronz heykel ve yaralı amazon olarak bilinen bir başka figürüdür. Polykleitos'un Kanon'undan günümüze tek bir fragman kalmıştır: "Güzel, yavaş yavaş, bir çok sayıdan doğar." Bir sanatçı tarafından kendi yapıtına dair yazılmış ilk metin olan bu kitabın ve heykellerinin asılları kaybolmuş olsa da ilkeleri daha sonraki yazarların ve sanatçıların yapıtlarında yaşamayı sürdürmüştür.²

Çoğu çağdaşı gibi Polykleitos da sayıların insan formunu yönetmesi gerektiğine inanmaktaydı. Zira sayılar ve sayıların rasyonel dizileri, doğalarında ahlaki ve olasılıkla büyüsel güçler içermekteydi. Bu güç için simetri sözcüğünü kullanır Polykleitos. Antik dönemde bu sözcük, günümüzde düşündüğümüz gibi bir eksenin her iki yanındaki ayna yansısını anlatmaz, aksine nesnenin içinde gömülü olan sayısal orantıyı, sayıların uyumunu gösterir. Bu simetri anlayışına göre, bir nesne tam rasyonel sayılar halinde ölçülebilmelidir. Pythagoras'ın etkisiyle, Polykleitos ve Praksiteles'in cisimleştirdiği bu ideal beden kavramı, Platon ve Aristoteles aracılığıyla daha sonra Ortaçağ düşüncesine de sirayet edecektir. Platon geleneğine göre tanrı Demiurgos, en düzgün üçgenleri insan bedeninin üretimine ayırmıştır. Cicero, sayısal oran ve simetriye dayalı kanonik güzellik anlayışını yinelemiştir: "Bedendeki belirli bir simetri ve belirli bir renk hoşluğuna güzellik denir." Ortaçağ filozofu Aziz Augustinius "Tanrı her şeyi ölçü, sayı ve ağırlık esasına göre yerleştirmiştir" diye belirttikten sonra güzel bir bedeni de yine kanonik esaslara göre tanımlamaktadır: "belirli bir renk hoşluğunun yanı sıra uzuvlarının uyumu."³

¹ Ernst GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, 82

² Rahmi G. ÖĞDÜL, *Sanat Dünyamız*, YKY., sayı 115, syf. 6

³ Rahmi G. ÖĞDÜL, *A.g.m.*, 9

Polykleitos, Praksiteles, Lysippos, Phidias ve Myron gibi sanatçıların yetiştiği bir kaç yüzyıl içerisinde, Yunan heykel sanatı doruk noktasına ulaşmıştır. Başta insan bedeni olmak üzere tüm doğayı sayılar ve oranlara göre şekillendirmeyi amaç edinen bu sanatçılardan genellikle istenen işin türü; hareket halindeki insan vücuduyla ilgili bilgilerini mükemmelleştirmeye yardımcı olmuştur. Örneğin Olympia gibi bir tapınak, başarılı sporcuların tanrılara ithaf edilmiş heykelleriyle donatılmıştır, günümüzün bakışıyla bu durum biraz garip görülebilir çünkü yıldız sporcularımız ne kadar ünlü olursa olsun, son maçlarında kazandıkları bir zafere karşılık heykel yontularının veya tablolarının yapılıp günümüz tapınaklarında sergilenmesini aklımıza getirmeyiz. Ama Yunanlıların büyük spor yarışmaları -ki içlerinde en ünlüsü Olympia Oyunlarıydı- günümüz spor müsabakalarından oldukça farklıydı. Bunlar toplumun inançları ve dinsel törenleriyle oldukça ilişkiliydi. Bu müsabakalara katılanlar ne amatör ne de profesyonel atletlerdi, Onlar bölgenin önde gelen ailelerinin üyeleriydiler ve bu oyunların kazananına, tanrının yenilmezlik bahşettiği bir kahraman olarak korku ile karışık bir saygıyla bakılırdı. Oyunların hedefi başlangıçta, bu yenilmezliğin kimlere bağışlandığını belirlemektir. Kazananlar, bu tanrı vergisi durumu kutlamak ve belki de ölümsüzleştirmek için, dönemin önde gelen sanatçılarına heykellerini yontturmuşlardır.⁴

Olympia'da yapılan kazılardan, bu türden heykellerle ilişkili olabilecek bir çok kaide bulunmuştur. Fakat heykellere ulaşılammıştır. Bu heykeller çoğunlukla bronzdandı ve olasılıkla, ortaçağlarda, maden kıtlığı baş gösterince eritilmiş oldukları sanılmaktadır. Yalnızca Delphoi'da, bu heykellerden bir araba sürücüsünü betimleyen biri bulunmuştur. Bu heykelin başı bir kimsenin yalnızca kopyaları inceleyerek sahip olabileceği genel izlenimden oldukça farklıdır. Mermer heykellerde çoğunlukla boş ve ifadeden yoksunmuş gibi veya bronz heykellerde oyulmuş gibi görünen gözler, burada o vakitler çokça yapıldığı gibi, renkli taşlarla belirlenmiştir. Saçlar, gözler ve dudaklarda çok az altın yaldız kullanılmış, böylece tüm yüze canlılık ve sıcaklık ifadesi kazandırmıştır. Bununla birlikte böyle bir baş ne fazla süslenmiş ne de kaba

⁴ GOMBRICH, A.g.k., 89

görülmektedir. Sanatçı şüphesiz ki, gerçekte var olan bir yüzü taklit etmeyi amaçlamamış, tersine insan biçimi üzerine edinmiş olduğu bilgilerden yola çıkarak biçimlendirmiştir. Araba sürücüsü heykelinin, aslına ne kadar benzeyip benzemediğini bilmiyoruz, olasılıkla günümüzde bu sözcüğe verdiğimiz anlamıyla pek de benzemiyordu ama bu onun sadeliği ve güzelliği olağanüstü ikna edici bir insan imgesi olduğu gerçeğini değiştirmez.⁵

Konuya Antik Yunan'dan girildiğine göre, bu alanda çalışmalarıyla önemli bir başlangıç gerçekleştirmiş olan Winckelmann'ın sözlerine kulak vermek yerinde olacaktır. Winckelmann, Antikçağ Sanat Tarihi başlıklı kitabında bedeni oluşturan elemanların oranlarını tarif eder; Oranlarla ilgili bu metinlerde, resim sanatına yeni başlayanları pratik birkaç bilgidен yoksun bırakmamak için, en azından Antikçağın en güzel başlarından ve aynı zamanda en güzel bünyelerden alınmış yüz oranlarını, inceleme ve çalışma sırasında güvenilir bir kural olarak açıklamaya çalışır. Burada bahsi geçen kural, sanatında büyük bir öğretmen olarak gördüğü arkadaşı Anton Raphael Mengs'in bugüne kadar diğerlerinden daha doğru ve tam olarak belirlediği kuraldır ve Mengs'in eskilerin gerçek izini sürebildiğini düşünmektedir: Kendi ifadeleriyle önce yukarıdan aşağıya doğru ve beş kısma bölünmüş dik bir çizgi çekilir; beşinci kısım saçlara ayrılır; çizginin geri kalan kısmı tekrar üç eşit parçaya bölünür. Bu üç eşit parçanın ilk kısmını boydan boya geçen ve dik çizgiyle bir haç oluşturan yatay bir çizgi çekilir; yatay çizgi, yüz uzunluğunun üç kısmından iki kısmı kadar genişlikte olmalıdır. Bu çizginin en dışındaki noktalardan üstteki beşinci kısmın en dışındaki noktalara kadar, yüzün oval biçiminin sivri ucunu oluşturan eğri bir çizgi çizilir. Yüz uzunluğunun üç kısmından biri on iki parçaya bölünür; bu parçalardan üçü ya da yüzün üçte birinin dördüncü parçası noktanın her iki tarafından iki çizgiyi de kesecek şekilde taşınır ve her iki parça gözler arasındaki boşluğa işaret eder. İşte bu parça yatay çizginin en dıştaki iki ucuna taşınır ve sonra bu parçalardan ikisi çizgilerin en dıştaki uç kısmıyla çizgileri kesen noktadaki kısım arasında kalır. Bu iki parça gözün uzunluğunu, bir parça da gözün büyüklüğünü verir.

⁵ GOMBRICH, A.g.k., 89-90

İşte bu, burnun ucundan dudakların birleştiği yere, buradan çene çıkıntısına ve buradan da çenenin ucuna kadar olan ölçüdür; burun kanatlarına kadar burnun genişliği de böyle bir parçadan, ağzın genişliği ise iki parçadan oluşur ve bu genişlik gözlerin uzunluğuna ve dudakların birleştiği yere kadar çenenin yüksekliğine eşittir. Yüzün saçlara kadar olan kısmının yarısı alındığında, çeneden boyun çukuruna kadar olan uzunluk bulunur. Bu yöntemle bir çizim, kanımca, figürsüz de net olarak yapılabilir ve bu yolu izleyen bir kimsenin, yüzün gerçek ve güzel oranlarında hata yapması mümkün değildir.⁶

İnsan bedenindeki kısımların güzelliğine gelince, Winckelmann bu konuda en iyi öğretmenin doğa olduğunu düşünmektedir; ona göre; ayrıntıda, doğa sanatı, bütünde ise sanat doğayı aşabilir. Bu durum özellikle, resim sanatının çok yaklaşabildiği kısımları canlandırmaya ehil olmayan heykeltıraşlığı ilgilendirir.

Winckelmann'a göre yüz fizyonomisinde Greklere özgü olarak bilinen profil, yüce bir güzelliğin en soylu özelliğidir. Bu profil, gençlere, özellikle de kadınlara ait başlarda burunla alını tasvir eden neredeyse düz ya da hafifçe çökük bir çizgidir. Doğa bu profili, yumuşak bir iklime göre sert bir iklimde daha az oluşturur, ama bunun gerçekleştiği yerde yüzün biçimi güzel olmalıdır; zira düz ve yuvarlak biçimlerle irilik, büyüklük ve hafifçe çökük biçimlerle ise zariflik oluşturulur. Bu profilde güzelliğin nedenlerinden birinin bulunduğunu, bunun karşıtı kanıtlar; çünkü burun ne kadar çok kemerli olursa, güzel bir biçimden o kadar çok uzaklaşır; yandan bakılan bir yüzde kötü bir profille karşılaşırsa, bu yüzde güzel bir şeyler bulmak için bakınmaya gerek kalmayabilir. Ancak bunun sanat eserlerinde, en eski üslubun düz çizgilerinden nedensiz yere kalmış bir biçim olmadığını, Mısır figürlerindeki, düz çevre hatlarına karşın, çok çökük burun kanıtlar. Eski yazarların dört köşe burun dedikleri şey, olasılıkla Junius'un şiş, tombul bir burun diye yorumladığı, bir şey ifade etmeyen, çok az çökük bir profilin anlaşıldığı şeydir. "Dört köşe" sözcüğü başka türlü yorumlanabilirdi ve yüzeyi geniş, keskin köşeleri olan bir burun

⁶ Johann Joachim WİNCKELMANN, *Antikçağ Sanat Tarihi*, 150

anlaşılabilir. Tıpkı Giustinian Sarayı'ndaki Pallas ve aynı sarayda bulunan sözümona Vestale'ler gibi; ama bu biçim sadece en eski üsluptaki heykelerde ve yalnız bunlarda görülmektedir.⁷

Kaşların güzelliği, en güzel bünyelerde görüldüğü gibi, sanattaki en güzel başlarda neredeyse göze çarpan bir netlikte betimlenmiş kılların ince tellerinden ileri gelir; Greklerde bunlara güzellik tanrıçalarının kaşları denir. Ancak kaşlar çok kavisli olursa, gerilmiş bir yayla ya da salyangozla karşılaştırılmış ve asla güzel bulunmamıştır. Gözlerin güzelliklerinden biri de büyük olmasıdır, tıpkı kuvvetli ışığın zayıf ışıktan daha güzel olması gibi; büyüklük ise göz kemiklerine ya da onun mahfazasına uygun olur ve kendini göz kapaklarının birleştiği yerde ve açılışında belli eder, güzel gözler de üstteki göz kapağı alttakine göre iç açığa karşılık yuvarlak bir yay çizer; ancak her büyük göz güzel değildir, hele dışarıya çıkık olanlar. Roma'daki aslanlarda, en azından bazalattan Mısır aslanlarında üstteki göz kapağının açılışı dolgun bir yarım daire çizer. Gözler, değerli çalışmalarda, özellikle en güzel sikkelerdeki profilden başlarda açılışı burnun aksi yönünde olan bir açığa biçim verir; başların bu duruşunda gözlerin açısı buruna oranla derin olur ve gözün çevre hatları, çizdiği yayın ya da kabarıklığın yüksekliğinde son bulur, yani göz yuvarlağı bile profilde yer alır. Gözün adeta kesilerek ayrılmış bu açıklığı başlara bir yücelik ve samimi, soylu bir bakış kazandırır, aynı zamanda sikkelerde gözün ışığı göz yuvarlağı üzerindeki çıkıntılı bir ifadeyle belirtilmiştir.⁸

İdeal başlarda gözler her zaman doğadakinden daha derindedir ve bu nedenle göz kemikleri daha çıkık görünür. Gerçi gözler güzelliğe ait özelliklerden biri değildir ve çok da samimi bir yüz ifadesi yaratmaz; ama bu noktada sanat her zaman doğayı izleyememiştir, tersine, soylu üslubun büyüklüğü anlayışında kalmıştır. Zira gözlerin küçük figürlere göre yüzden daha uzak durduğu büyük figürlerde göz ve kaşlar uzaktan pek görülmeyecektir, çünkü göz yuvarlağı resim sanatındaki gibi betimlenmez, doğal olarak dışa çıkık dursa ve bu nedenle göz kemikleri çıkıntılı

⁷ WİNCKELMANN, A.g.k., 151

⁸ WİNCKELMANN, A.g.k., 151

olmasa da, büyük bölümüyle tamamen düzdür. Yüzün bu kısmında bu yolla daha çok ışık ve gölge yaratılmış ve böylece başka zaman bir önem taşımayacak olan göz daha canlı ve etkili hale getirilmiştir. Bu durumu, resmini tamamen gölgesiz yaptırmak isteyen İngiltere kraliçesi Elizabeth de kabul etmiştir. Bu konuda, bir temele dayanarak doğayı aşan sanat, küçük figürlerde bile, bu fizyonomiden neredeyse genel-geçer bir kural çıkarmıştır; zira en gelişmiş dönemlerden kalan sikkelerdeki başlarda gözler aynı şekilde derindedir ve göz kemikleri geç dönemlerdekilere kıyasla daha belirgindir; bu durum, Büyük İskender'in ve onu izleyenlerin sikkelerinde görülür. Sanatın gelişmesi sırasında mermere geçirilmiş olan bazı şeyler madeni eserlerde de sezdirilmekteydi; örneğin sanatçılara öyle tanımlanan ışıkla, ya da yıldızla, çıkıntılı bir noktayla belirtilmiş olarak Phidias'ın döneminden önce bile, Gero ile Hiero'nun başlarında karşılaşılr. Ancak bu ışık, bildiğimiz kadarıyla, ilk defa imparatorluğun birinci yüzyılındaki başlarda vardı ve bu tür başların sayısı çok azdı; bunlardan biri de Campidoglio'daki Augustus'un torunu Marcellus'un başıdır. Tunçtan başların birçoğunda oyuk ve başka malzemeden yapılmış gözler bulunmaktadır; Bununla ilişkili olabilecek şekilde Phidias'ın, başı fildişinden Pallas'ının gözünde taştan yıldız var olduğu da söylenmektedir. Kimi eski yazarların bildirdiğine göre güzel bir alın kısa olmalıdır, buna rağmen açık geniş bir alın da o kadar çirkin değildir. Bu görünür çelişkiyi açıklamak kolaydır: Kısa saçlar dökülmeden ve çıplak bırakmadan önce alın, gelişme yıllarındaki gibi gençlerde kısa olmalıdır. Demek ki, olgunluk çağındaki erkeklere özgü olan açık geniş bir alın gençlerin özelliğine aykırı olacaktır.⁹

Yukarıda belirtildiği gibi ağzın ölçüsü burnun açıklığına eşittir; dudakların birleştiği çizgi uzun olursa, oval oval duruma aykırı olacaktır, bu durumda ovalin içerdiği kısımlar, çeneye karşılık, içinde ovalin birleştiği aynı sapmayı göstermek zorunda kalacaktır. Kırmızılığı daha iyi göstermek için dudaklar gerekli ve alt dudak

⁹ WİNCKELMANN, A.g.k., 152

üsttekinden daha dolgun olmalıdır, böylece alt dudanın altında çenede basılmış bir yuvarlaklık, bir çeşitlilik meydana gelir.¹⁰

Çene, bir çukurla kesintiye uğramıştır; zira çenenin güzelliği, kubbeli biçiminin yuvarlak dolgunluğundan ileri gelir. Çene çukuru, doğada ender görüldüğü ve bir parça rastlantısal olduğu için, Grek sanatçıları tarafından, yeni dönemin yazarları gibi, genel ve saf güzelliğin bir özelliği olarak dikkate alınmamıştır. Bu yüzden Niobe'de ve kızlarında, Albani Sarayı'ndaki Pallas'ta, en soylu kadın güzelliği tasvirlerinde, Belvedere Apollonu'nda, Villa Medici'deki Bacchus'de ve öteki güzellik ideali figürlerde çene çukuru yoktur. Floransa'daki Venüs'de, güzel biçime ait bir şey diye değil, özel bir zarafet olarak çene çukuru vardır. Varo bu çukuru, sevginin parmak izi diye tanımlamaktadır. Hem uç kısımlar, eller ve ayaklar hem de yüzeyler gibi öteki kısımlarda biçimin güzelliği aynı şekilde genel olarak belirlenmiştir. Plutarchos, eski ustaların dikkatlerini sadece çehreye verdiğini ve bedeninin öteki kısımlarına yüzeysel yaklaştıklarını iddia ettiği zaman, her zamanki gibi burada da sanattan çok az şey anlamış gibidir. Uç kısımlar, en aşırı erdemin kötülükle sınırdış olduğu ahlakta, sanatçının güzellik anlayışının görüldüğü sanattakinden daha zor değildir. Ama zaman ve insanın hışmı bize güzel ayaklardan çok azını bırakmış, mermerden güzel ellerin ise hiçbirini ulaştırmamıştır. Medici Sarayı'ndaki Venüs'ün elleri tamamen yenidir, eski diye gördükleri elleri hatalı bulanların bilgisiz yargısı buradan anlaşılmaktadır. Belvedere Apollonu'nun dirsekten aşağı kolları da aynı durumdadır. Genç bir elin güzelliği, parmak eklemleri üzerindeki yumuşak gölgeler tarzında dikkati fazla çekmeyen, tombul ellerde çukur olan, çökük izlerle birlikte çok ölçülü bir dolgunluktan ileri gelir. Parmaklar, sevimli bir incelmeye düzgün biçimli sütunlar gibi, eklemler ve uzuvlar belirtilmeden uzatılmıştır; en uçtaki uzuv, günümüz sanatçılarındaki gibi öne doğru bükülmemiştir. Güzel bir ayak bizdekinden daha çok göze çarpar ve ne kadar az basılmışsa, eskilerde tam olarak gözlemlendiği gibi, biçimi o kadar düzgün olur; tıpkı eski bilgelerin ayaklar hakkında özel olarak söylediklerinden ve ruhsal eğilimler

¹⁰ WİNCKELMANN, A.g.k., 153

konusunda çıkardıkları sonuçlardan anlaşıldığı gibi. Bu yüzden, Polyksena ve Aspasia gibi güzel insanları betimlerken ayaklarının güzelliği de belirtilmiştir ve imparator Domitianus'un çirkin ayakları da tarihe geçmiştir. Tırnaklar, yeni heykellerdekine göre eskilerde daha yassıdır. Göğsün mükemmel kavisli kabarıklığı erkek figürlerinde güzelliğin genel bir özelliği sayılmıştır ve ozanların atası (Homeros) Neptunus'a ve Agamemnon'a böyle bir göğüs biçimi vermiştir; Anakreon da sevdiği kişinin resminde göğsü böyle görmek istemiştir. Kadın figürlerinde göğüs ya da memeler asla büyütülmez, zira genel olarak güzelliğin, göğüslerin ölçülü büyümesinde olduğu var sayılmıştır. Ve Naksos Adası'ndan ince yontulmuş bir taş, göğsün üzerine yerleştirilerek aşırı büyümesini engellemek için kullanılmıştır. Bir bakire göğsü, ozanlar tarafından olgunlaşmamış üzümle karşılaştırılır ve doğal büyüklükteki birkaç Venüs figüründe göğüsler sert ve küçüktür, sivri tepelere benzer, görünüşe bakılırsa bu, en güzel göğüs biçimi sayılmış olmalıdır.¹¹

Erkek figürlerinde bedenin alt kısmı, tatlı bir uykudan ve sağlıklı bir sindirimden sonraki bir kimsede olması gerektiği gibidir, yani göbeksizdir, ki böylece bir doğabilimci onu uzun bir ömrün göstergeleri arasına koyabilir. Göbek deliği, özellikle kadın figürlerinde bir yay halinde ve kimi zaman kısmen aşağıya, kısmen de yukarıya doğru giden küçük bir yarım daire şeklinde biçimlendirilmiş olarak iyice derindir ve bu kısım bazı figürlerde, göbek deliğinin alışılmışın dışında derin ve büyük olduğu Medici Sarayı'ndaki Venüs'ünkinden daha güzeldir. Cinsel organlar da özel bir güzelliğe sahiptir; erbezlerinden soldaki, doğada görüldüğü üzere her zaman biraz daha büyüktür; tıpkı sol gözün sağdakinden daha keskin olması gibi.¹² Bedenin kısımlarını bu denli duyarlı ifadelerle inceledikten sonra Winckelmann, çağdaşı Anton Raphael Mengs'in bu kuralların mükemmel bir uygulayıcısı olduğunu ve onun İtalyan Rönesansı'ndaki Raphael'in küllerinden nasıl bir "anka kuşu" gibi diriltildiğini ancak kendi ulusunun onun kıymetini hala bir türlü anlayamadığını savunmuştur.

¹¹ WİNCKELMANN, A.g.k., 154

¹² WİNCKELMANN, A.g.k., 155

Önceleri, antik Yunan'da erkek heykeller (kouroi) çıplak tasvir edilirken, dişi karşılıkları (korai) ise her zaman kısmen örtünmüş bir şekilde gösterilmiştirler. Robertson'a göre, Polykleitos'un Kanon'undan yararlanan çağdaşı Praksiteles ise çıplak kadın heykeli Knidoslu Afrodit heykeliyle büyük ölçüde yeni bir şey gerçekleştirmiştir: "Bir figür tepeden tırnağa oran, yapı, poz ve ifade bakımından ideal kadın formunu gösterecek şekilde tasarlanmıştır".¹³

2.2. Ortaçağ'da Bedene Bakış

Sokrates'e göre beden, ruhun hapisanesidir. Ruh beden içinde yardım alamayan mahkumdur, ellerinden ve ayaklarından bedene zincirlenmiştir. Beden ve ruh sadece 'ayrı' değil, aynı zamanda karşıttırlar ve eşit de değildirler. Ruh, bedenden üstündür, beden ruhun ancak gölgesi olabilir. Bu anlayışı benimseyen insan, ölümden korkmaz. Ölüm ruhun bu hapisaneden kurtulması olarak görülür. Sokrates, Platon ve Aristoteles'in düalizm açılımları, yüzyıllarca beden algısını belirleyen kavramların başlangıç noktası olmuştur. Beden Orta Çağ boyunca aşağılanmış, çilecilikle ve katı kurullarla dünyevi zevklere, bedenün önemsenmesine olumsuz bakılmış, bu konuda katı kurallar konulmuş ve uymayanlar cezalandırılmıştır.¹⁴

Avrupa'da anatomi çalışmaları, ancak Ortaçağ'ın sonlarına doğru kadavra teşrihiyle başlamıştır. Gelecek yüzyılların şekillendirilmesinde çok önemli olan bu araştırmalar, insan bedeninin tıbbi amaçlı olarak da olsa, derinlemesine kavranmasını sağlamıştır. Diğer bir taraftan edinilen bilgilerin kayıt altına alınabilmesi için çizimin kullanılması bu kazanımların sanat alanına da yansımaları sağlamıştır.

Papa VIII. Bonifacius'un 1299'da verdiği *Detestande feritatis* başlıklı fetvada, kavruların parçalanmasının kesinlikle yanlış olduğunu bildirmiştir, Bonifacius'un bir son vermek istediği bu "korkunç adet", ölenlerin, öldükleri yere uzak mezarlara daha kolay taşınabilsinler diye kollarının ve bacaklarının kesilmesi olarak

¹³ ÖĞDÜL, A.g.m., 8

¹⁴ Nesli TÜRK, 20. yy Resminde Ekspresif Beden İmgesi, yüksek lisans tezi, 3

düşünülmelidir. Burada o sıralar yeni yeni başlamış olan kadavra üzerinde anatomik incelemelere herhangi bir yasak getirilmiş değildir. Konudan ilk kez 1316'da açıkça bahsedilmektedir: Bologna'da hoca olan Mondino dei Liuzzi, o yıl, 1315'te iki kadın kadavrasını açtığını anlattığı *Anathomia* adlı risaleyi kaleme almıştı. Bu da demek oluyor ki, *Detestande feritatis*'in ilan edilmesinden henüz birkaç yıl sonra Mondino, fetvanın kendi yaptıklarını kapsamadığını düşünmektedir.¹⁵

Bu MÖ 3. yüzyılda, İskenderiye'deki teşrihlerden beri -antik dünyada başka örneği yoktur- ilk kez olmaktadır. Bunu izleyen on beş asırlık zaman dilimi boyunca bu uygulamadan uzak durulmuş, yaygın bir düşünceyle bunun nedeni Katolik Kilisesi'nin belirlediği yasaklar olarak görülmüştür.

Buna karşılık kimi anatomistlerin fetvayı üstlerine alarak kadavra teşrihinden kaçındıkları da göz ardı edilemez; ne var ki böyle olduğunu gösteren hiçbir kanıt yoktur. Güzel Philippe ile X. Louis'nin cerrahı olan Henry de Mondeville, *Chirurgie* adlı kitabında cesetlerin iç organlarını çıkarmak için "Roma Kilisesi'nden özel izin almak" gerektiğini yazıyordu, fakat burada kastettiği anatomik diseksiyon değil, mumyalama işlemidir. Jeanne de Bourgogne'un doktoru olan Guido da Vigevano ise 1345'te *Anathomia designetta per figuras*'ı yayımlamıştır. Yazar kadavra teşrihine nadiren fırsat çıktığını, kilisenin yasağının işi zorlaştırdığını belirtmektedir; o da bu işi defalarca yapmış biri olarak, ölümlerle doğrudan temastaki eksikliği telafi etmek için anatomiye şekillerle anlatmaya karar vermiştir. Yani, içeriğini ya da nereden kaynaklandığını tam olarak açıklamadığı bir yasaktan dem vursa da, Guido da Vigevano pekala kadavra teşrih etmiştir. Avignon'daki papalardan üçünün doktorluğunu yapmış bir din adamı olan -dolayısıyla kilisenin neyi yasaklayıp neyi yasaklamadığını gayet iyi bilecek durumda bulunan- Guy de Chauliac ise *La Grande Chirurgie*'sinde (1363) kadavrular üzerinde "tecrübe" edinmenin gerekli olduğunu belirtmiştir. Teşrih 16. Yüzyılda belki çok yaygın değildir, fakat *Detestande feritatis*'in buna bir set çektiğini gösteren bir ipucu da mevcut değildir.¹⁶

¹⁵ Rafael MANDRESSİ, *Bedenin Tarihi 1 - Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, 255

¹⁶ MANDRESSİ, *A.g.k.*, 256

Kilise makamlarının elinden teşrihi yasaklayan herhangi bir yazılı talimatname çıkmamışsa da, 12. yüzyıldan itibaren din adamlarının tıpla uğraşmasına giderek daha büyük kısıtlamalar getirilmiştir. Ne var ki pek çok çalışmada öne çıkarılan bu iddia, kaynaklara başvurulduğu anda şüpheli hale gelmektedir: Ortaçağ'da resmi olarak yayınlanmış büyük kanun metnlerinin hiçbirinde din adamlarının tıp eğitimi görmesi ya da papazların doktorluk yapması toptan yasaklanmış değildir. Evet, kabul etmek gerekir ki cerrahi yasaktı, fakat bu durum sadece yüksek rütbeli din adamları için geçerliydi. 1215'te, 4. Latran Konsili'nin 18. Kararıyla, cerrahinin demir ya da ateş kullanılan bütün alanlarından men edildikleri bilinmektedir. Bunlar hastanın ölmesine ya da sakat kalmasına neden olabilen nazik ameliyatlardır. Çok riskli bir işi icra ederken din adamının taşıdığı bir sorumluluk bulunmaktadır. Dolayısıyla bu konuda da ilke olarak kilisenin tıba, cerrahiye ya da anatomi bilimine herhangi bir düşmanlığı olduğu sonucuna varılmamalıdır.¹⁷

Öte yandan, bu konuda tıp tarihine has birtakım etkenleri öne çıkaran kuramlar da ileri sürülmüştür. Örneğin, sık sık cerrahların Ortaçağ'da ne kadar küçük görüldüğünden bahsedilir. Başkalarının etleriyle haşır neşir olan doktorlar olarak, üniversiteli hekimlerin az çok burun kıvrıdığı “mekanik bir sanat” icra etmekteydi onlar. Bu doğrultuda elle çalışmak ve bedeni kesip biçmek anlamına gelen teşrih işlemi de benzer soru işaretleri doğurmuş olabilir. 16. Yüzyıla kadar halka açık yapılan teşrihlerin nasıl bir iş bölümüyle organize edildiğine bakılırsa, işlemin dokunmak üzerine hiyerarşik düzene göre gerçekleştirildiği görülmektedir: Profesör süreci yönetir, kürsüsünün tepesinden tıp otoritelerinin metinlerini okur ve yorumlardı. Ona yardımcı olan *demonstrator*, üstadın anlattıklarını asistanlara gösterir, kadavrayı hazırlamak ise genellikle bir cerraha ya da berbere düşerdi. Fakat bu da sadece, el sanatlarının küçümsenmesinin, bir süre için diseksiyonların icra şeklini etkilediğini göstermektedir. Buna karşılık “mekanik sanatlara” kötü gözle

¹⁷ MANDRESSI, A.g.k., 256

bakıldığı için, herhangi bir şekilde teşrihin imkansız hale geldiği gibi bir sonuca varmak kesinlikle mümkün değildir.¹⁸

Bin yıldan fazla bir süre boyunca teşrihin önünü tıkayan engeller hakkındaki araştırmamız pek sonuç vermediğine göre, belki de meseleye başka bir açıdan bakmak gerekiyor. Ortaçağ'ın sonlarına kadar niye diseksiyon yapılmadığını anlamaya çalışmak yerine, neden buna bu çağda başlandığı sorulabilir. Pratiğin icrasının önündeki engeller yerine, kabullenilmesine neyin zemin yarattığı düşünülebilir. Doğruyu söylemek gerekirse, teşrih yapılmamasının altında mutlaka engelleyici bir sebep aramak durumunda da değiliz. Derine inildiğinde bu, teşrihi bedeni tanımayı sağlayacak “doğal” araçlardan biri olarak görmek anlamına gelir. Başka bir deyişle, kadvraları skapel marifetiyle enine boyuna incelemek, bedenın “hakikatlerinin” tamamen bu işlemin etrafında örülen yöntemlerle gün ışığına çıkarılmaya başlandığı bir yerin ve zamanın haricinde, tek başına bir ölçüt teşkil etmeyebilir. Başka zamanların kendilerine has başka ölçütlerinin olduğunu, ve yüzlerce yıl boyunca sadece gerek duyulmadığı için teşrihe başvurulmadığını varsayabiliriz. Dolayısıyla teşrihin başlamasını, belli bir anda beden hakkında yeni bilgiler edinmeye ya da bilinenleri mükemmelleştirmeye duyulan ihtiyacı giderebilecek uygun ya da avantajlı görünen bir yanıt olarak düşünelim. Bu noktadan itibaren inceleyeceğimiz şey, bu ihtiyacın nasıl doğduğudur. Konu hakkında ortaya atacağımız kuramlarda çıkış noktası olarak, Ortaçağ'da Yunan-Arap tıbbının Batı'ya girmesi görülebilir. Bu etkileşim büyük çaplı bir tercüme faaliyetiyle başlamıştır; en başta da, Afrikalı Konstantinus'un Montecassino Manastırı'nda pek çok Arapça tıp metnini Latinceye çevirdiği Güney İtalya'da. Metinlerden ikisinin üzerinde özellikle durulmalıdır: Huneyn ibn İshak'ın Galenos tıbbına bir giriş olarak yazdığı *Mukaddime* ve Acem kökenli hekim Ali Abbas'ın (10. yüzyıl) ansiklopedik eseri *Kitabü'l Meliki*. İkinci büyük aşama 12. yüzyılda, Toledo'da katedilmiştir. Tıp alanına en büyük katkılar, Cremona'lı Gerardo'nun şehirde olduğu zamanlara karşılık bulmaktadır; Gerardo Toledo'ya 1145'te gelmiş ve anlaşıldığı kadarıyla bir

¹⁸ MANDRESSİ, A.g.k., 256-257

ekiple birlikte on kadar eseri tercüme etmiştir. Tıbbi metinler arasında Razi'nin *Kitab-ül Havi fi't-Tıb'*ını, Zehravi'nin *El-Tasrif*'ini, İbn Rıdvan'ın (11. yüzyıl) *Ars Medica* hakkındaki Galenos'un yorumlarını, yine Galenos'un araştırmalarının Arapça uyarlamalarını ve özellikle İbn Sina'nın *El-Kanun fi't-Tıb'*ını sayabiliriz.¹⁹

Arapçadan tercüme, Latin Avrupa'da tıp ilminin ilerlemesinde en önemli rolü oynamıştır. Bunlar özellikle Galenizmin Ortaçağ Avrupası'nın tıbbına sızmasında belirleyici olmuştur. İlk başta Araplaştırılmış bir Galenizmdir bu, fakat hemen ardından Galenos'un özgün metinlerine ulaşma isteği uyanmış, böylece Galenos'un Yunanca-Latince külliyatı şekillenmeye başlamıştı. 1185'te Pisa'lı Burgundio, *De locis affectis* gibi Yunanca-Latince metinler ortaya koymuştur. Bu çevirileri başta Napoli'deki Anjous'ların sarayının doktoru Niccolo da Reggio'nunkiler olmak üzere yenileri takip ederken, da Reggio 1317'de *De usu partium*'u tercüme ederek, Galenosçu anatomi-fizyolojinin temelini ilk kez açıkça gözler önüne sermiştir.²⁰

XI. yüzyılın sonundan XV. Yüzyılın başına kadar bu yapıtların etkisiyle anatomi bilginlerinin yararı ortaya çıkarak netleşmiştir. İbn Sina'nın *El-Kanun fi't Tıb'*ı, ya da 1285'te tercüme edilen İbn Rüşd'ün *Külliyat'*ı gibi büyük Arapça tıp derlemelerinde anatominin uzun uzadıya ele alınması konuya ilgiyi arttırarak, anatomiye biçilecek rolün çerçevesinin daha iyi çizilmesini gerektirmiştir. Michel Scot'un XIII. Yüzyılın başında Arapçadan, Moerbecke'li Willhelm'in yirmi-otuz yıl kadar sonra Yunancadan Aristoteles'in zooloji hakkındaki çalışmalarını çevirmesiyle, hayvan ve insan bedenleri üzerinde araştırma yapmak meşrulaşmaya ve bir sisteme oturmaya başlamıştır. Batı'da XIII. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren yazılmış olan, Arapça-Latince yapıtları temel alan cerrahi kitaplarında anatomi bilmenin önemi üzerinde durulmuş; örneğin Saliceto'lu Guglielmo'nun *Cirurgia*'sında (1275), ya da Mondeville'li Henry'nin *Chirurgie*'sinde; kitabın başındaki anatomi özeti, İbn Sina'nın *El-Kanun fi't-Tıb'*ındaki metnin bir dengi olarak kaleme alınmıştır. Mondino de' Liuzzi ise, anatomi hakkında bilinenleri aktarmayı kendine görev

¹⁹ MANDRESSİ, A.g.k., 257

²⁰ MANDRESSİ, A.g.k., 257, 258

bildiğini belirtirken *Külliyat*'a gönderme yapmaktadır; çünkü İbn Rüşd'e göre anatomi, tıp ilminin bir parçasıdır.²¹

Fakat anatominin önemli sayılması, teşrihin de önem kazanacağı anlamına gelmemekteydi. Bedenin farklı kesimlerini iyi tanımanın gerekli olduğunu anlamakla, bu uğurda kadavra açmanın yararını kavramak arasında bir adımlık yol vardır. Chauliac'lı Guy bu bağlamda Niccolo de Reggio'nun çevirisindeki *De usu partium*'a atıfta bulunmaktaydı, fakat bu fikrin bu kitapla birlikte uyanmadığı ortadadır. Ne Mandino ne de ondan önce insan kadavrası teşhir edenler Niccolo'nun çevirisini okumuşlardır. Teşrih yöntemi, bunu teşvik edebilecek tıp kitaplarının çoğunun sadece Arapça-Latince versiyonları piyasadayken başlamıştır. Anatomiye bilinmesi ya da eskiye göre daha iyi bilinmesi gereken bir şey haline getirenler Ali Abbas, Razi, İbn Sina, daha ileri bir tarihte de İbn Rüşd'dür. Bu ihtiyacın ortaya konmasından sonra, günün birinde bunu gidermek üzere insan bedenini açmak da bir yöntem olarak benimsenmiştir, oysa adı geçen kaynaklarda açıkça salık verilen bir şey değildir bu.²²

Bununla birlikte bu kitapların uygulamalı çalışmayı da teşvik ettiğini söylemek lazımdır. Anatomi bilgisi İbn Rüşd'den ya da İbn Sina'dan okunanların üzerinde, gözlem yöntemiyle bağlantılı olarak şekillenmektedir. Bu çerçevede duyulara güvenmek; tıp otoriteleriyle görüş ayrılıklarını çözümlenmek, metinlerde yazanları görerek doğrulamak, ya da gerektiğinde otoritelerin ağırlığını azaltmak, hatta düzeltmek için bir yöntem olarak benimsenmiştir. Cerrahi müdahalelerde fırsat çıktıkça ya da mezarlıklarda, kemiklerin incelenemediği kemikliklerde tabiat doğrudan gözlemlenebilmiştir. Böyle imkanların karşısında teşrihin, yöntemli çalışmaya daha elverişli olmak gibi bir avantajı mevcuttu. Bu onun altı çizilmesi gereken bir özelliğidir: Kadavra incelemek, duyularla kavrandığı iddia edilen bedenin gerçekleriyle yüzleşmeyi tasarlamaktır, ve bunun içindir ki planlı bir şemada

²¹ MANDRESSİ, A.g.k., 258

²² MANDRESSİ, A.g.k., 258

gerçeklere müdahale edilecektir. Tıpkı cesetlerin açıldığı başka uygulamalarda olduğu gibi.²³

Aslında çok farklı gerekçelerle kadalara müdahale edilebilmekteydi: Öleni kimseyi doğduğu topraklara gömmek üzere cesedini aktarmak için, mumyalama işlemi sırasında iç organlarını çıkarmak için ya da ölüm sebebini tespit edebilmek amacıyla cesedi muayene ederken. Bu uygulamalar törensel veya adli olmak üzere birbirlerinden farklılık göstermiştir; ortak noktaları hepsinin aynı dönemde, 12-13. Yüzyıl arasında başlamış olmalarıdır. Teşrih ise ancak bu devrin sonunda, yani ölü insan bedenlerinin açıldığı birtakım uygulamalardan daha sonra sahneye çıkmıştır. Bu gecikme, kadvra açmaya dayanan uygulamaların teknik altyapı yarattığı bir ortamda, özellikle bedeni incelemek gibi bir niyetin doğduğuna işaret olarak kabul edilirse, anlamlıdır. Dolayısıyla teşrihin birdenbire sahneye çıkmasıyla ilgili bir varsayım olarak, anatomiye duyulan merakın kadvra teşrihine sirayet etmesiyle bu işin başladığı söylenebilir.²⁴

Ne var ki insan, ölü bedeninin içindeki bir hakikati arama tekniklerini, hatta böyle bir araştırmaya kendini vakfetmek olgusunu birtakım başka uygulamalarda görerek benimsemiş olsa bile, buradan kadvra teşrihine geçmek için gene de iyi sebeplerinin olması gerekir. Bu sebepleri doğuransa anatomi hakkında bilinenlerin durumu olabilir ancak; teşrih, söz konusu bilgi birikiminin bünyesinde beliren epistemolojik talepleri karşılayabilirdi ve bu, yukarıda saydığımız tıbbi metinlerden oluşan külliyyatın alttan alta beslediği bir süreçle gerçekleşmiştir. Öncelikle, Arapça-Latince yapıtlar sayesinde anatominin tıp biliminin en önemli bileşenleri içinde birinci sıraya yerleştiğini görürüz, ardından gene büyük oranda bu metinlerin etkisiyle, anatominin kaynakları arasında, duyulara yapılan tespitler ön plana çıkmıştır. Böylece anatomi yeni bir statüye, yeni yönelimlere kavuşmuş olmaktadır ve bunlar 13. yüzyıldan 14.

²³ MANDRESSİ, A.g.k.,258

²⁴ MANDRESSİ, A.g.k., 258

Yüzyıla geçilirken, bedene müdahale etme, teşrih ve içini inceleme teknikleriyle tamamlanacaktı.²⁵

Ne var ki, kısa süre sonra, Paris'te, tıp fakültesinde profesör olan Guinther d'Andernach'ın 1531'de yaptığı tercüme, bu ilk çeviriyi gölgede bırakmıştır. Galenos'un külliyyatının ilk sekiz kitabını ve dokuzuncusunun başını içeren Guinther'in versiyonu, birkaçında gözden geçirilmiş olarak baskı üstüne baskı yapmış, örneğin Andreas Vesalius 1541'de Venedik'te *Galenı omnia opera*'nın Latince baskısını elden geçirmiştir. O sıralar Padova'da anatomi dersi veren ve *De humani corporis fabrica*'yı hazırlamakta olan (1543) Vesalius, Paris'te Guinther'in öğrencisi olmuş ve tamamen Galenos'un anatomi hakkındaki yapıtlarını temel alan *Institutionum anatomicarum*'un hazırlanmasında (1536) onunla birlikte çalışmıştır. Dolayısıyla Vesalius, baş eserini yayınlamasından önceki yıllarda Galenosçu anatomiyle haşır neşir olmuş, bu sayede onu iyice özümsemiştir. Flaman anatomist, *Fabrica*'yı yazarken anatomide gelişme sağlayabilecek kadar konusuna hakimdir. "Galenos", diyordu, "tecrübeler ışığında sık sık söylediklerini düzeltir, eski kitaplardaki hatalarını giderir ve böylece kısa sürede birbirine zıt kuramlar ortaya koyar." Bu ifadede Vesalius'un Galenos'tan örnek aldığı temel bir bakış açısı öne çıkmaktadır: Galenos yanılmış, hatalarını kabul etmiş ve tecrübeye dayanarak düzeltmiştir; ayrıca Vesalius, kadavralar üzerindeki tespitlerine göre anatomi kitaplarındaki hataları bulup çıkararak, tıpkı Galenos gibi hareket etmiş olmaktadır. Her ne olursa olsun, "tabiatın işlerini gözlemlemek isteyen, anatomi kitaplarına bel bağlamak yerine, kendi gözlerine güvenmeli" diye yazan da Bergamalı üstattan başkası değildir.²⁶

Ne var ki amfilerde yapılan teşrihler yeterli gelmemektedir. Yeniden doğan anatominin duyular imparatorluğunun sınırlarını genişletmek için, açılmış olan kadavranın her an göz önünde bulunması şarttı. Gerçek kadavra bulunamıyorsa, o zaman resimlerden medet umulmalıydı. Vesalius, "uygulamalı gözlemede

²⁵ MANDRESSİ, A.g.k., 259

²⁶ MANDRESSİ, A.g.k., 260

bulunamayanların da işine yarasın” diye yapıtına “çeşitli uzuvların tasvirlerini koydu, bunlar asıllarına o kadar benziyordu ki, Tabiat’ın eserleri üzerinde çalışanların gözünün önüne teşrih edilmiş bir kadavra yatıyor gibi oluyordu”. Teşrih masasının üzerinde gözlemlenebilecek şeyi aktarmak; Vesalius’un kitabında muhteşem levhalardan beklediği budur. Okuyucunun seyirciye dönüşmesi, illüstrasyonların eğitim amacıyla kullanılması, mümkün olduğunca yayılması; bunlar 16. Yüzyıl anatomisinin getirdiği yeniliklerdir.²⁷

İlk “resimli anatomi” kitaplarını Berengario da Capri’ye borçluyuz: Kitaplarında manzaralar, uzak evler barındıran bir fonun üzerinde hareketli iskeletler, kendi elleriyle karınlarını ya da göğüslerini açarak içindikileri okurun gözü önüne seren, derisi yüzülmüş bedenler vardır. Bu illüstrasyonlar pek çok açıdan bir ilk sayılmaktadır. Berengario’dan sonra, sanatçılarla anatomistler arasında kalıcı bir işbirliği kurulmuştur. Charles Estienne’in *De dissectione*’sindeki çok sayıdaki levha, Rosso Fiorentino ve Perino del Vaga gibi İtalyan sanatçıların kompozisyonlarının röprodüksiyonlarıdır. Rosso Fiorentino, Primaticcio ve Francesco Salviati’yle birlikte, Guido Guidi’nin Hippokrates’e atfedilen cerrahi metinlerinden yaptığı, 1544’te Paris’te basılan Latince çevirileri resimlemiştir. Girolamo da Capri 1541 civarında, Giovanni Battista Canano’nun miyoloji (kasbilim) hakkındaki kitabına 54 levha çizmiştir. 1559’da, Colombo’nun *De re anatomica*’sı Veronese’ye ait olduğu sanılan kapak çizimi sayılmazsa resimsiz yayınlanmıştır.²⁸

Sanatçılar, anatomik ikonografinin kuruluşuna, illüstrasyonun, görsel algının çevresinde şekillenen bilgi düzeneğinde temel rolü oynadığı inancıyla destek vermişlerdir. Ressamlar ve anatomistler duyuşal deneyime aynı gözle bakmışlar; bilimsel kitaplar ve devrin görsel kültüründen faydalanmışlar, görsel kültüre de kitaplara özgün bir hissetme biçimi getirmişlerdir. Sanatçılar anatomi bilimine estetik bir boyutun yanı sıra, teşrih masasında yatan ölü nesnenin ötesini gören bir bakış

²⁷ MANDRESSİ, A.g.k., 261

²⁸ MANDRESSİ, A.g.k., 262

sunmuşlardır: iskeletleri ve derisi yüzülmüş vücutların dramaturgu skapel değil, fırçadır. Kadavraları, isterse sanatçı dans ettirebilmiştir.²⁹

2.3. Rönesans'ta Hümanizm'in Ortaya Çıkışıyla Bedenin Keşfi

Rönesans terimi yeniden doğuş, yeniden diriliş gibi anlamlara gelmektedir. Bu na bağlı bir yeniden doğuş fikri, İtalya'da Giotto zamanından itibaren filizlenmiştir. O dönem toplumu, bir şairi ya da bir sanatçıyı öveceği zaman, yapmış olduğu çalışmanın, antik çağın eserlerinden hiç de geri kalmamış olduğunu ifade ederdi. Giotto da, sanatın yeniden dirilişini sağlayan bir usta olarak bu şekilde göklere çıkarılırken, toplum onun yapıtlarının antik Yunan ve Roma yazarlarının övdüğü ünlü ustalarınkilerle eş değerde olduğunu ifade etmek istiyordu. Bu anlayışa İtalya'da sahip çıkılmış olması insanı hiç şaşırtmamalıdır. İtalyanlar, uzak bir geçmişte, kendi topraklarının, Roma'nın önderliğinde, uygar dünyanın çekim merkezi olduğunu; Roma'nın güç ve ününün, barbar Alman kabileleri, Gotlar ve Vandalların topraklarını istila etmeleriyle, Roma İmparatorluğunu çöküşünden sonra sona erdiğini bilmekteydiler. Diriliş fikri İtalyanların kafasındaki "Büyük Roma"nın yeniden doğuşu fikriyle yakından ilişkiliydi. Geçmişe baktıklarında gurur duydukları klasik çağ ile yeni tekrar doğuş çağı ortasındaki dönemin, sadece üzücü bir ara veriş, bir "Orta Dönem" olduğunu umuyorlardı. Böylece yeniden doğuş ya da Rönesans, ortalarındaki dönemin adını da Ortaçağ olarak belirlenmiş oldu. Günümüzde hala bu deyimini kullanmaktayız. Onlar, Roma İmparatorluğunun çöküşünden Gotları sorumlu tuttıkları için bu geçiş döneminin üslubunu "Gotik" olarak addetmişler, günümüzde güzel şeylere durduk yere zarar vermeye vandalizm deyişimiz gibi, onlar da Gotik sözünü bir tür barbarlık anlamında kullanmışlardır.³⁰

Sanat tarihinin 16. yüzyıldan 18. yüzyıla dek bize aktardığı beden resimlerine bakarak bedenin bu dönemdeki tarihini tasarlamak için, ilk önce birtakım noktalar üzerinde kafa yormak gerekir. Bedenin tarihi, içerdiği birbirinden farklı alanlar ve

²⁹ MANDRESSI, A.g.k., 262

³⁰ GOMBRICH, A.g.k., 223

pratiklerle (sosyal ya da politik, kitlesel, özel veya mahrem) büyük ölçüde sanatsal resimlerin dışındaki belgelerin, en başta da yazılı metinlerin üzerine kurulabilir, hatta kurulmuştur. Dolayısıyla resimler, bu tarihi metinlerden yola çıkarak yazmış olanların ortaya koyduklarını doğrulamakla ya da ayrıntılandırmakla (geleneksel tabirle zihinde canlandırmakla) sınırlı kalmayarak, iç içe oldukları kuramsal ve eleştirel söylemlerin de yardımıyla özgün bilgiler getirmeli, ve böylece başlı başına birer belge teşkil eden sanatsal ürünlerin göz ardı edilmediği bir beden tarihinin yazılmasına katkıda bulunmalıdır. Tasvirlerle dayalı bir beden tarihi, başka şekildeki tarihsel analizlerle çelişmeyecektir: Bedenin tarihini inşa etmeye olanak sağlayan diğer belgeler de yine bu resimleri üreten ve kullanan aktörlerin elinden çıkmıştır. Fakat figürlü tasarımlar olarak resimler, kendilerine has hedeflere sahip, başka türlü yatırımlardır. Sözlü olmayan anlatım biçimleriyle, farklı işlevleriyle (anma, eğitim, zevk vb.), kabul edildikleri çevrelere (kamusal, özel, mahrem), sadece var olan durum ve uygulamaları yansıtan tanıklıklar olmakla kalmamakla birlikte zamanda model ve karşı-model oluştururlar, pratiklere örnek teşkil eden birer öneri olarak rol oynar – ve başka tür belgelerde izine rastlanmayan yansımaları, yatırımları barındırır. Önümüzdeki sayfalarda ana hatlarıyla, işte bu tasvirlerin 16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla dek uzanan tarihini çizmeye çalışacağız; sanatsal resimlerin, politik, sosyal ya da kültürel, kolektif ya da bireysel anlamda özgün beklentileri taşıyan ve aktaran unsurlar olarak kabul edildiği bir tarih olacak bu.³¹

Öte yandan bu tarih düz bir çizgi üzerinde ilerlemeyecek, ki öylesini tercih etmek de yanlış olmazdı. Tarihsel süreçlerin aslında kesintisiz olarak birbirini izlediği düşünüldüğünde, bizim ele aldığımız 1500’den 1800’e dek süren dönem, tarihin ister istemez tartışmaya açık bir şekilde bölünmesinin ürünüdür –dolayısıyla sınırlarını da belirtmek zorundayız-, fakat gene de sanat tarihi açısından genel olarak bir bütünlük gösterir. İtalya’da Rönesans’ın doruğa ulaştığı devirden Avrupa’da neo-klasisizmin sahneye çıkmasına dek geçen bu üç asır, “klasik” terimini geniş, fakat net bir anlamda kullanarak tasvir sanatının klasik çağı diyebileceğimiz bir döneme tekabül

³¹ Daniel ARASSE, **BEĞENİN TARİĞİ 1, Rönesans’tan Aydınlanma’ya**, 335

eder. Raffaello'dan David'e, fakat aynı zamanda Tiziano'dan, Michelangelo'dan Goya'ya veya Füssli'ye varana dek sanatsal pratikleri meşrulaştıran kuramsal bir düzenek vardır; bunun farklı tezahürlerinin olması, temeldeki sürekliliğin üzerini örtemez. Üç tür “desen sanatı” (mimari, resim ve yontu) arasından bu sürekliliği en iyi yansıtan hiç kuşkusuz resimdir – çünkü en çok yazı, eleştiri ve kuram resim hakkında kaleme alınmıştır, ve çünkü daha 1435’de Leon Batista Alberti De pictura’yla, daha sonra kurulacak akademilerde de hep öğretilecek olan ve beden resmini temelinden etkileyen teorik ve pratik bir program önermiştir. Klasik resim anlayışı, çizilenin gerçeğe uygun olmasının hedeflendiği kopyayla, bu gerçekliği güzelliğe yükselten gerçek anlamdaki taklidi birbirinden ayırmaya dayanan bir kuramın üzerinde yükselir, bu anlayışta aynı zamanda eserlere, ele alınan konulara göre farklı seviyelerde “soyluluk” ya da “Büyüklik” payeleri de verilirdi. (André Félibien 1676’da, cansız nesnelere başlayıp alegorilerle biten altı konu belirleyerek resimler arasındaki hiyerarşinin dayandığı kategorileri kesin olarak ortaya koymuş ve sabitlemiş; Alberti de, bir ressamın bir dev çizmekle değil, bir historia’yla, yani eylem halindeki insan figürlerinden oluşan bir kompozisyonla “büyük eser” ortaya koymuş olacağını iki yerde vurgulayarak, hiyerarşiyi ana hatlarıyla özetlemiştir.) Bunun yanı sıra klasik anlayışı etkileyen temel sanatsal eğilimler vardır ki, bunların içinde beden tasvirleri için en belirleyici olan, desenle rengin, tasvirin hem etkileyciliğini, hem de gerçekliğini yaratan unsurlar olarak kah birlikte düşünülmesi, kah ikisinin karşı karşıya getirilmesidir: 16. Yüzyılda İtalya’da Floransa ve Venedik ekolleri arasındaki çatışmayla başlayan (ve Michelangelo/Tiziano zıtlaşmasıyla yoğunlaşan) farklı görüşler, 17. Yüzyılın sonunda Fransa’da “Poussin’cilerle “Rubens’ciler” arasındaki “renkler savaşıyla” somutlaştı; 18. Yüzyılın sonunda, özellikle David çizgisindeki neoklasik anlayışın, desenin göz boyayıcı renklere göre üstün olduğunu tekrar ortaya koymasıyla yeniden gündeme geldi. Klasik resmin tarihinde iniş-çıkışlara neden olan son şey, klasik “düşünce”yle (o da oluşum halindeydi) karşısındaki “anti-klasik” alternatif -16. Yüzyılda maniyerizm, 17.

Yüzyılda barok ya da 18. Yüzyılın son çeyreğinde yüceltici bakış- arasında, dönem dönem yükselen çatışmaydı.³²

Bu durumda, beden tasvirlerinin tarihini istersek çizgisel olarak izleyebilirdik: Raffaello'nun grazia'sıyla Michelangelo'nun terribilita'sı arasındaki farktan David'le Goya'nın çekişmesine varana dek, bedenın barok tarzda çeşitli şekillerde ifade edildiğini görürdük, bunları birbirine bağlayansa klasik figürle aralarındaki farktır. Böyle bir tarih anlayışı, örneğin beden imgesinin ele alınma "tarzıyla" ideolojik ve toplumsal hedefler arasında ne kadar sıkı bağlar olabileceğini ortaya koyardı. Çağdaşları ve arkasından gelenler tarafından yüzyıllar boyunca değişmez bir referans olarak kabul edilecek kadar yüceltilen Raffaello'nun çizdiği bedenlerdeki "zarafet", sadece saray ahalisine adaba uygun bir dış görünüş modeli sunmakla kalmıyor; aynı zamanda "hümanizmin" formlar arasındaki uyuma olan güvenini, o uyum üzerinden de "iktidarın kaynağı olarak bireye" duyulan güveni yansıtıyordu. Bunun ardından, maniyerizmin ilk aşamalarında bedenın görünüşüne damgasını vuran çelişkiler, bedendeki "Estetik uyumsuzluklar" ve "çarpıcı lirizm", İtalya'nın yaşadığı "politik ve ruhani kaosun" bir tezahürü olarak görülebilir bu durumda; arkasından maniyerizmin ikinci aşamasına ait bedenlerdeki "donukluk" krize bir çözüm bulunduğunu, "mutlakiyetçiliğe boyun eğdiğini" ifade edecektir. Gene aynı doğrultuda Karşı-Reform'un önde gelenlerinin genel olarak "maniyerizmin" yapmacık çizgilerini neden eleştirdiği, en önemlisi de grotesk üslubu neden reddettiği, resim sanatının ideolojik olarak Roma kilisesine hizmet edecek şekilde tasarlandığı göz önüne alındığında kolayca açıklanabilir. Ve gene bu mantıkla, Caravaggio'nun ya da onun üslubunu benimseyenlerin çizdiği bedenlerdeki "gerçekçiliğin" çağından kopuk olmak şöyle dursun, o dönemde dini resimler alanında "bireydeki ruhaniliğin" değer kazanmasıyla uyum içinde olduğu da göz önüne serilebilir.³³

³² ARASSE, A.g.k., 336

³³ ARASSE, A.g.k., 337

Özetlemek gerekirse, figürlü beden tasvirlerinin tarihini kronolojik olarak yazmak mümkündür ve bu sayede kesintisiz olarak devam eden bir takım sorunsalların üzerinden, zevkin nasıl geliştiğini, toplumda bedenin etrafında örülen alışkanlıkların nasıl değiştiğini kavramamızı sağlayabilir. Ne var ki iki temel nedenden dolayı biz bu yolu seçmeyeceğiz. Birincisi, eğer beden resmini, onu görünür kılan “tarzdan” ayrı ele almak mümkün değilse (Rönesans dönemine ait bir anatomi çizimini, barok ya da yüceltici bir anatomi çiziminden böyle ayırt ederiz), ve eğer üslup, birikimlerden ve tercihlerden doğan, art arda gelen başka üslupların bir ürünüyse (örneğin Caravaggio’nun bedenleri olanca “gerçekçilikleriyle” “Bella Maniera”nın tipik unsurlarını barındırıyordu), şekillerin ve sanatların tarihi söz konusu olduğunda zaman çizgisel olarak ilerlemiyor demektir. “Geniş bir alana yayılan şimdiki zamanların üst üste binmesi (...), vakitsiz ortaya çıkanlar, güncel olanlar, gecikenler arasındaki bir mücadeledir.” Dolayısıyla sanatta dış görünüşün kronolojik tarihi, baştan belirlenmiş bir bakış açısıyla, son derece tartışmalı bir tarih kuramının üzerine inşa edilebilir. Öte yandan genel bir sanat ve üslup tarihinin bünyesinde sanatsal bir figür olarak bedenin tarihini oluşturmaya çalıştığımızda, sanatların tarihinin bedenin tarihine sunabileceği bütün özgün bilgileri de kaybetmiş oluruz. Çünkü üslup açısından bakıldığında, beden imgesi üslubun şekillendirdiği biçimsel bütünün unsurlarından biridir sadece; tıpkı mimari, mekan vb. gibi, her üslubun benimsediği görünüş tarzı doğrultusunda yoğurduğu bir malzemedir alt tarafı, ve bu haliyle bile ele alınan üslubun üzeri örtülü bazı verilerini açıklığa kavuşturması mümkünse de, bir devrin imgesel, toplumsal ya da bilimsel olarak bedeni kendine has bir şekilde nasıl inşa ettiğine dair özgün bilgiler sağlamayacaktır.³⁴

İnsan bedeni klasik tasvirlerde sadece merkezindeki figür değil, aynı zamanda temel dayanak noktasıdır. Bedenin başlı başına Ortaçağ sonu sanatından kesin bir kopuş anlamına gelen böyle sıra dışı bir konuma sahip olduğu, 1435’te Floransalı Leon Batista Alberti’nin klasik resim teorisini ortaya koyduğu *De pictura* adlı yapıtında açıkça belirtilmiştir. Alberti 1. Kitabının 19. Bölümünde, ressamın ilk işinin, zemine

³⁴ ARESSE, A.g.k., 337

bir dörtgen, ‘açık bir pencere’ çizmek olduğunu belirtirken, pencerenin (genellikle söylenenin aksine) dünyaya değil, historia’ya, yani tarihe açıldığını iddia etmekteydi; pencere, durup tarihin seyredilebileceği bir sınır, tasvirin özerkliğinin temelini atıldığı bir huduttu. Ne var ki -Alberti’nin insanı merkeze koyan anlayışı olanca parlaklığıyla burada kendini gösterir- “tarihin” inşasında ilk adım, “ressamın resim(in)deki insanları ne boyda çizmek (istediğini)” belirlemesiydi: Tasvirin temel planı insanların boyu (üç bölünmek kaydıyla) temel alınarak belirlenmeliydi – tıpkı geometrik alanın kurgusal derinliği gibi; çünkü perspektifin firar noktası (Alberti’ye göre “merkez nokta”) “resmedilmek istenen insandan” daha yüksekte olmamalıydı ki, bakanlar ve resmedilmiş nesnelere aynı zeminde duruyormuş gibi olsun.³⁵

Alberti’nin bakışının mantığı, bir sonraki bölümde Protagoras’a yaptığı göndermeyle (“insanoğlunun her şeyin ölçüsü ve kuralı olduğunu söylediğinde”) açıklık kazanır; bu, 2. Kitapta “kompozisyon” bahsinde Alberti’nin historia “kompozisyonunda” ressama yol gösterecek ilke için verdiği tanımla da doğrulanır: “Ressamın büyük eseri tarihtir, tarihin parçaları bedenlerdir, beden bölümü uzuvdur, uzuvun bölümü yüzeylemdir. Dolayısıyla bir eserin ilk bölümleri yüzeylemdir, çünkü onlarla uzuvlar, uzuvlarla bedenler, bedenlerle tarih teşekkül eder, o da ressamın eserinin ulaşacağı son noktadır.” Michael Baxandall’ın da vurguladığı üzere gerek bu metafor, gerekse geliştirilme tarzı antik dönem retoriğinden, özellikle de Cicero’nun hitabet döngüsü tanımından alınmaydı kuşkusuz. Fakat söz konusu beden metaforu retoriğin bu boyutuna sığmaz; çünkü Alberti, uzam kavrayışında Aristotelesçi bir yaklaşım sergiler: Ona göre uzam, bedenler tarafından işgal edilen yerlerin toplamıydı, yer ise uzamın, sınırları kendisini işgal eden beden sınırlarına tekabül eden bir parçasıydı. Figürlerin hareketleri hakkındaki görüşlerinden de anlaşıldığı gibi, Alberti’nin uzam kuramı, yer kavramının (ya da uzamdaki pozisyonların) üzerine kuruluydu, ve historia kompozisyonuna ilham veren beden metaforu ancak bu koşullar altında anlam kazanıyordu. Nasıl ki insan bedeni historia’nın figüratif yerinin ölçülmesine ve inşasına temel teşkil ediyorsa, historia da ressamın ilk başta yaptığı hareketle

³⁵ ARESSE, A.g.k., 338

açtığı pencerenin kendisine vakfettiği genel alanı kaplayan beden olarak tasarlanıyordu.³⁶

Bu metafor o kadar güçlüydü ki yüzyıllar boyunca önemini hep korudu: Klasik sanatta bedenin organik bütünlüğü, resmin sanatsal bütünlüğü için model teşkil etti. 1708’de Roger de Piles, -“hep-birliktelik” dediği- bu bütünlüğü Alberti’ye ihtiyaç duymaksızın tasarlayabildi – “tıpkı çarkları birbirine yardım eden bir makine gibi, tıpkı uzuvları birbirine bağlı olan bir beden gibi.” Birinci kıyaslama iliklerine kadar Descartes’çı bir modernizmin izini taşıyorsa da, ikincisi kaynağını bire bir Alberti’den alan “hümanist” resim kuramının çizgisindedir. Hiç kuşkusuz Alberti’nin de öncelleri vardı; nitekim De pictura’nın İtalyanca versiyonunda, Brunelleschi’ye ithaf yazısında heykeltıraş Donatello’nun ve ressam Masaccio’nun adı geçiyordu: Donatello’nun Aziz Georgios, Davut, Vaftizci Yahya, Mecdelli Meryem’inde, Masaccio’nunsa örneğin Cennetten Kovulmuş Adem ile Havva’sı, trajik halindeyken bile insan bedeni kahramanlaştırılmıştı. Kaldı ki 14. yüzyıldan itibaren ressamlar ve heykeltıraşlar, tasvirlerde insan bedeninin gerek anatomik ayrıntılarına gerekse ifade gücüne yeniden dikkatlerini yoğunlaştırmışlardı. Alberti 1310 civarında Giotto’nun Roma’da çizdiği La Navicella’yı ifadeleri resmetmek için örnek kabul ediyordu, “her birinin ruhundaki rahatsızlık yüzlerine ve bütün bedenlerine vurmuştu, öyle ki duygulara bağlı olarak hepsinin hareketleri de farklıydı.” Floransalı hümanist Filippo Villani de kendi payına, 1381-1382’de, De origine civitatis Florentiae et eisdem famosis civibus adlı eserinde Stefano adlı bir ressamı överken Ars Simia naturae (sanat doğayı taklit eder) formülünü ortaya atmıştı; Stefano “doğayı taklit etmekte o kadar mahirdi ki, tasvir ettiği bedenlerde damarlar, kaslar ve bütün küçük ayrıntılar, adeta doktor elinden çıkmış gibi doğru bir şekilde birbirine bağlanıyordu.”³⁷

³⁶ ARASSE, A.g.k., 338

³⁷ ARASSE, A.g.k., 339

2.4. Neo-klasik ve Romantik Dönemlerde Bedene Bakış

Neo-klasik ve romantik sanat hareketleri her ne kadar birbirinin zıttı ve romantiklerin neo-klasisizme karşı bir tepki olarak ortaya çıktığı kabul edilse de bu süreçlerin antik Yunan'ın keşfedilişi ve anlaşılmaya başlanması bağlamında ortaklıkları görülebilir. Neo-klasiklerin antik Yunan'ın idealizmini ve sadeliğini yakalama çabaları romantiklerin farklı bir zaman dilimi veya coğrafyaya kaçış çabaları ile bir arada değerlendirilebilir.

Romantik resim, bir okuldan ziyade, geçmiş yüzyıllarda baskın olan bir anlayışa karşı, insan ve doğayı yeni bir bakışla kavramanın, sanat alanında tatbik edilmesi olarak görülmelidir.

Bu yeni düşünce burjuva sınıfını iktidara getirecek, klasik kültür ve sanatla beslenen Latinleşmiş bir Avrupa'ya hakim olan us (akıl, raison) tapınıcından vazgeçilmesi sayesinde, resim alanında olduğu kadar siyasal, toplumsal ve ekonomik açılardan da somutlaşacak olan radikal bir toplumsal dönüşümün olağan sonucudur. İngiltere'dekine benzer bir şekilde Almanya'da da, köklerini çok önceden toplumun kaynaklarından alan yeni bir duyarlılık oluşmuştur.³⁸

Fransa'ya gelince, düşüncelerini ünlü *Mémoire a l'Académie de Lyon* (1741) adlı yapıtında açıklayan Soufflot başta olmak üzere, Gotik mimarinin değerleri olduğu kabul edilmiş ve, Pelloutin, Jacques de Brigant ve La Tour d'Auvergne'in çalışmalarında görüldüğü üzere, mitoloji anıtlarına ve Keltlerin şiirlerine ilgi duyulmuştur. Ülkelere göre biçimler ve yönelimler kazanacak olan bir geçmiş hayranlığının başlangıcıdır bu.³⁹

Aynı zamanda yaşam ortamı da değişim gösterdi. Tam olarak klasik bir kesinliği olan Fransız bahçesi, doğaya öykünen İngiliz bahçesi uğruna terk edildi. Bu doğaya dönüşü, 1750'den itibaren, *Discours sur les sciences et les arts* (Bilimler ve Sanatlar

³⁸ Francois CLAUDON, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, 35

³⁹ CLAUDON, A.g.k., 35

Üzerine Söylev) ve Emile’de kültür ve eğilime yeni temeller getiren Jean-Jacques Rousseau hazırlamıştı. Resim sanatında, Poussin’de olduğu gibi, nimfalar, satirler ya da mitolojik kişilerle canlandırılması koşuluyla hoş görülen peysaj, olduğu gibi kabul edilecektir. Fransa’da Georges Michel, Paris’te, Bruandet ve Lantara Fontaineblau ormanında Hollandalı peyzaj ressamalarını kendilerine örnek alacaklar ve XVIII. yüzyılın sonundan itibaren Romantizmin bu öncüleri olarak görüleceklerdir. Ama, Romantizmin bu öncüleri ile gerçek anlamıyla romantik dönem arasında, sona ermeğe olan Barok’un ve Rokay üslubunun yapaylıklarına tepki gösteren klasik ideal, Neo-Klasisizm ile yeni bir güç kazandı. Bu İlkçağ (Antikite) kaynaklarına dönüşü, Sofokles ve Aristoteles’e yönelen Lessing kadar, Roma’da Fransız sanatına ve onun kofluğuna karşı çıkan, arkeolog Winckelmann’ın kuramlarıyla uyum halinde bir ideal güzelliğin yasalarını saptayan ve Herculenum, Pompei ve Paestum tapınaklarının kalıntılarını görerek Yunan sanatına hayran olan ve onda ideal sanatın modelini gören ressam Raphael Mengs de savundu. Ondan sonra, Fransız Laugier, İtalyan Milizia ve Carlo Lodoli, Piemonte’de Juvara’nın ve Napoli krallığında Vanvitelli’nin, Fransa’da Bélanger ve Ledoux’nun, İngiltere’de William Chambers ve Henry Holland’ın mimarlığa uyguladıkları bir çizgisel (linéaire) sanatın kurallarını kesin olarak ilan edeceklerdir.⁴⁰

Roma’da resim alanında Neo-Klasisizm egemendir. Tilmizleri arasında David, Clérisseau ve Zubleyras’nin bulunduğu Vien, Fransızların başını çekerken, Almanya’yı Mengs, Angelica Kaufmann ve Wilhelm Tischbein temsil etmektedir. Pempeo Batoni ve Marco Benefiale gibi İtalyanların dışında İskoç Gavin Hamilton ve Amerikalı Benjamin West vardır.⁴¹

Fransa’da XVI. Louis döneminde, Neo-Klasisizm’in başında ressam Vien vardır. Örneğin, bunun tanığı olan Marchande d’amours (1763, Fontaineblau Müzesi) adlı tablosunu Boucher ya da Fragonard işlemiş olsaydı, resim şehvet çalkantısıyla donanırdı; oysa Aşk Satıcısı adına karşın tabloda, sevimli ve edepli bir güzellik,

⁴⁰ CLAUDON, A.g.k., 35

⁴¹ CLAUDON, A.g.k., 37

iffetli ve sakınlı ifadeler buluyoruz.⁴² Benzer ifadeler, yalınlık bakımından tam anlamıyla Neo-Klasik olan, 1774 Sergisinde yer almış ve Versailles Şatosu'nda saklanan Saint Louis ve Marguerite de Provence'a Bir Çiçek Sepeti Sunan Saint Thibaut için de kullanılabilir. Bununla birlikte, Aşk Satıcısı ile bakışık olan fakat yirmibeş yıl sonra yapıldığı için yalınlığın yerini hareket ve ifadenin aldığı, 1789 Sergisi'nde sergilenen Kölelikten Kaçan Aşk'ta (l'Amour fuyant l'esclavage) yeni bir eğilimin yer aldığı duyumsanır. Roma Akademisi, d'Angivilliers tarafından yeniden düzenlendi ve akademiye Peyron, David ve Bonvoisin'i getiren Vien'in yönetimine girdi. Bunlara daha sonraki yıllarda, İskender'in Ziyaret Ettiği Diogenes (Diogene visité par Alexandre, Academie des Beaux-Arts) adlı tablosuyla Roma Ödülü'nü kazanan J.-B. Regnault da katıldı. Vien öğrencilerini, katı bir çalışmaya zorladı: Erkek vücudunu konu alan bu alıştırmalara ışığın bakış açısı egemendir, lirik ya da dekoratif anlayışlara yer verilmemiştir.⁴³

Romantik ressamaların çoğu Neo-Klasisizmin uluslararası laboratuvarı olan Roma'da yetiştikleri, Antikite'ye olan tutkuları ve dönemin anlayışına karşı çıkma arzusuyla hemen hemen hepsi Neo-Klasisizm saflarında resme başladıkları için, Romantizm kavramının sınırlarını belirlemek, akımın en ince ayrıntı ve ilintilerini, aldığı etkileri, benimsediği düşünceleri, derin eğilimleri, sanatçıların karşılıklı etkileşim ve savaşımalarını tanımlamak son derece güçtür. Bununla birlikte, sanatların evrimine özgü sürekli dinamik süreç nedeniyle bu sanatçıların her biri kendi anlayışına göre Neo-Klasisizmin etkilerinden kurtuldular. Aslında, bir bakıma, Romantizmin, Neo-Klasisizmin etkilerinden kurtuldular. Aslında, bir bakıma, Romantizmin, Neo-Klasisizmin evriminin son aşaması olduğu kabul edilebilir, tıpkı Neo-Klasisizmin Barok'a tepki, Barok'un da Rönesans ve Maniyerizm'in son aşaması olması gibi. Benzer şekilde, David'in, Roma döneminin en iddialı tablosu olan ve 1781 Sergisi'nde yer alan Patrokles'in Gömülme Töreni (les Funérailles de Patrocle, Dublin Müzesi) adlı yapıtındaki üslubu hala barok etkileri taşır, ama bu çalışmanın

⁴² CLAUDON, A.g.k., 37

⁴³ CLAUDON, A.g.k., 37

anlatımsal ve biçimsel aydınlığı, Portrait équestre du comte Stanislas Patocki (Varşova Müzesi) ve o dönemde sanatçının bir başyapıtı sayılan ve XVIII. yüzyıl sonu Fransız sanatının doruklarından biri olan Bélisaire (Lyon Müzesi) adlı adlı resimlerinde gösterdiği Neo-Klasisizm ile bir tür geçiş oluşturur.⁴⁴

Çok kuvvetli ışığı ve derin gölgelerinin yoğunluğuyla bizi şaşırtan bu yapıt, David'in Roma Akademisi'nde öğrendiği ve Andromaque pleurant la Mort d'Hector (Hektor'un Ölümüne Ağlayan Andromakhe, Ecole des Beaux-Arts, Paris) adlı tablosunda daha da iyi görülen özelliğin kanıtıdır. David'in çağdaşları, kocasının soğumuş cesedinin yanına çöküp ağlayan bu kadının acısından çok etkilendiler ve aynı olumlu tepkiyi sanatçının daha sonraki yıllarda kendilerine sunduğu ve erdemi, stoacılığı, bireyin topluma karşı görevlerini yücelttiği le Serment des Horaces (1785), la Mort de Socrate (1787), les Licteurs rapportant a Brutus les corps des ses fils (1789) gibi dokunaklı sahnelere de gösterdiler.⁴⁵

Fransa'da ilk romantik kuşakta yer alan David, çağdaşlarının çoğu gibi, Neo-Klasisizm'e bağlılık ile ateşli bir romantik mizacın bir arada bulunduğu (konulara göre bu iki eğilimden biri öne çıkmaktaydı) karmaşık bir kişilik göstermiş ve ünü bütün dönemine egemen olmuştur. O zamana kadar küçümsenen peysaj, kuralları aşacak ve doğayı yapmacıksız olarak betimlemeye başlayacaktır.⁴⁶

Romantizmin ve XIX. yüzyılın üç temel ögesini bir tek cümle açıklıkla kavrayıp dile getirmiştir: "Canlı bir yoğunluk olarak duyumsanan öznel yaşamın sezgisiyle beslenen bireycilik". Zaten bu yoğunluk, "sürekli durum değişimi eğilimi"ni de içermektedir. Durağan ve kesin kuralların geçerliklerini yitirecekleri ve sanatın büyük bir yaratıcı serüven ve sürekli devrimci sıçramalar evresine gireceği ancak bu kadar belirgin ifade edilebilirdi. Başta Descartes'cı felsefe olmak üzere eski felsefenin bağlanmış olduğu Varlık'ın tanımından, verdiği baş döngüsünün özellikle

⁴⁴ CLAUDON, A.g.k., 37

⁴⁵ CLAUDON, A.g.k., 38

⁴⁶ CLAUDON, A.g.k., 39

Alman düşünürleri kendinden geçirdiği evrim'in serüvenine geçiliyordu. İnsanın ve onun tinsel özelliğinin bu keşfi, bizim için çok değerli olan Latin hümanizmasını koruyarak, Stendhal ve Vigny'nin tutumu gibi Delacroix ve Géricault'nun da tutumunu ilke olarak öne sürmektedir.⁴⁷ At ile insanı birbirine bağlayan sevgisel ve romantik ilişkinin etkisiyle bu soylu hayvanın etkisine tutkuyla kapılan Géricault, ona sanatının önemli bir kısmını ayırmıştır: At üzerinde saldıran ve savaşan askerler, tavlada at alıştırılmaları, at yarışları, koşum ve çift atları, at eğitimi. Hepsinde de insan ve hayvanın savaşı ya da uyumu, ortak kazanç istemlerini gözlemlemek mümkündür.⁴⁸

Gericault, kendisi için çok yararlı olacak Ingres ve Delacroix ile görüşmelerini de kapsayan önemli bir Roma seyahati ardından Paris'e dönerek sonraları en ünlü resmi sayılan Méduse'un Salı üzerinde çalışmaya koyuldu. Kafasında Michelangelo'nun anatomik vurgusu yüksek güçlü deseni, Caravaggio'nun hikayeyi dramatize eden ışık algısı ve teatral kompozisyonu, yer yer Gros'dan ve belki de Roma'da karşılaştığı Schnetz'den de esinlenerek, aylar boyunca taslaklar hazırladı ve resim tamamlanana kadar kompozisyonu değiştirip düzeltti, sonunda romantik resmin doruk noktalarından birini ortaya koydu. Bu tabloda sahnenin duygusal enerjisi, çeşitli olguların duygu yoğunlukları, okyanusun ortasında sonlarını bekleyen insanların hissettikleri yıkım, çaresizlik ve acıyla biçim bozumuna uğramış bedenler. Gericault, bedenleri işleyiş tarzıyla, acı çekenlere ve yüz ifadelerini incelediği, takıntı ve saplantılarını anlamaya çalıştığı delilere karşı biraz da iç karartıcı düşkünlüğüyle, kalın ve yoğun boya tabakalarındaki yalın ve gerçekçi uygulayışı sayesinde Goya'yla ilişkilendirilebilir.⁴⁹

Restorasyon'la birlikte romantizmin gelişmeye başladını görmekteyiz. Eskilerle yenilerin, klasikçilerle romantiklerin çarpıştıkları dönemdir bu. Ama akım bir okulla sınırlı değildir: Ingres gibi klasisizm yandaşlarını, Delacroix gibi romantizm

⁴⁷ CLAUDON, A.g.k., 42

⁴⁸ CLAUDON, A.g.k., 42

⁴⁹ CLAUDON, A.g.k., 42

savunucularını, özellikle, bir başka türlü düşünme tarzı, hayatı ve insanı bir başka türlü anlama tarzı etkileyecektir. René Huyghe şöyle demektedir: “İngres, katı antik idealden kesin olarak uzaklaşarak bu anlayışın inkarı olan bir aşırı inceliğe, bir tür maniyerizm’e yöneldi. Gerçekte tam anlamıyla burjuva olan titiz gerçekçilik tutkusunun olgunlaştırdığı sanat, Doğu’da haremlerden başka bir şey aramayan ve Türk Hamamı’nın nemli ve yumuşacık vücutlarını düşleyen bir kösnüllük tarafından yok edildi.” Bu maniyerizm, bir yandan, köhnemiş bir resmi sanat anlayışının Baudry’lerini, Cabanel’lerini ve Bouguereau’larını ortaya çıkartıyordu, ama doğanın derinlemesine incelenmesine uyum sağlamak için David’in güzellik idealinden vaz geçmiş oluyordu. İngres öğrencilerine, canlı modele bakılarak yapılan desenin gerçekliğini, “doğallık”ını salık veriyor, onlara doğanın çeşitliliğini anımsatıyor, hazırlık çalışmalarından sonra, ancak ikinci evrede özümlemeye, yalınlaştırmaya, biçimleştirmeye müdahale ederek bireysel kişilik üzerinde ısrarla duruyordu. Kendisi, kompozisyonun uyumu için, anatomiye dikkate almaksızın bedenleri uzatmaktan ya da biçimlerini bozmaktan geri kalmıyordu. Modeli yalınlaştırıyordu: “Güzel biçimler, ayrıntılar büyük kitlelerin görünüşünü zedelenmeksizin, sağlamlık ve bütünlüğe sahip olan biçimlerdir” diyor ve şu şekilde devam ediyordu: “Dürüst bir şekilde ve belli iç ayrıntıları atlayarak modeli yansıtmak gerekir”. Ünlü Odalık resminde figürün fazladan üç omurgası varsa da bu pek önemli değil: Sanatçı yanılmamıştır, bile bile böyle yapmıştır.⁵⁰

Daumier’nin gerçekçi romantizmi, çağının, halkın yoksulluğunun tanığı, yönetici sınıfların adaletsizliğinin, zulmünün, budalalığının tanığı olan Daumier, gravürcü ve ressam yeteneklerini ezilenlerin hizmetine sunarak, öfkesini dile getirip başkaldırır. Mevcut iktidara karşı yapmış olduğu siyasal karikatürleri, taş baskıları ve resimleri bütün romantik algılayışı yansıtmaktadır.⁵¹

İngiliz romantizminin temel ilkeleri, 1780’den itibaren, David Hume ve John Locke’un felsefe metinlerinde açıklanmışlardır, bu durum tıpkı Fransız

⁵⁰ CLAUDON, A.g.k., 43

⁵¹ CLAUDON, A.g.k., 46

romantizminin temel ilkelerinin Jean-Jacques Rousseau'nun metinlerinde bulunması gibi düşünülebilir. Ama İngiltere'de romantik resmin çıkışı, Fransa'daki gibi tiyatrodan resime kadar uzanan, yöntemler saptayan bir zorlayıcı kurallar zinciriyle engellenmemiştir. Shakespeare ve Elizabeth çağı tiyatrosundan itibaren, zaman ve mekan birliği, İngiltere'de söz konusu değildir. Ossian ve Young, şiirde, imgelem ve düşlemin hiç bir engel tanımadığını göstermişlerdir. Daha sonra resim alanında iki öncü, Füssli ve Blake, İngiliz resmini, sanrı, kahinlik ve doğa üstü bir evrene taşıyacaklardı. Füssli, elinde meşale ya da büyücülerle çevrilmiş yabanıl bir Lady Macbeth, içinde ürkütücü canavarların ve iskeletlerin yer aldığı karabasan sahneleri betimledi. Yarattığı, alabildiğine şaşırtıcı, çoğu zaman erotik bununla birlikte genellikle de karamsar bir dünyaydı. Bu açılardan, Füssli'nin yalnızca romantizmin temsilcilerinden biri değil, ama aynı zamanda da sürrealizm ve hatta sembolizmin habercilerinden biri olduğu düşünülebilir.⁵²

Benzer ifadeler aynı zamanda ressam, şair ve gravürcü olan, bütün ömrü Londra'da geçen, doğa ve gerçekliği tanımayan, düşsellikten, olağanüstü vahiylerinin yer değiştirmesini simgeleyen bir tür "Platon cennetinden" hoşlanan Blake için de söylenebilir. Kendini bir yalvaç gibi görüyor hem de ezeli ve ebedi olan ile fani olan arasında ayrıcalıklı bir aracı rolünü üstleniyordu. Çocukluğundan itibaren sanrıların kurbanıydı: Bir pencerede Tanrı'yı gördü ve bütün sanatı bu eşi benzeri olmayan deneyin etkisini taşıdı. "Korkunç bir pire hayaleti" ziyaretine gelmediği zamanlar, melekler, ölmüş ünlüler onu yalnız bırakmıyordu. Desenci yeteneklerini kullanarak Antik ve Gotik sanatlar konusundaki derin bilgisini ayrıca vahiyleri ve doğaüstü güçlerle yaptığı konuşmaları çarpıcı bir biçimde sanatına taşımayı başardı.⁵³

Alman Romantizmine göz attığımızda çağına göre oldukça ilginç bir ressam olan Caspar David Friedrich ile karşılaşırız. Friedrich, "Weltgefühl"ü, kozmik evren duygusunu yansıtır ve İtalya'yı sanatların biricik vatanı olarak görmeyi reddeder. "Ressam yalnızca karşısında gördüklerini değil, fakat kendi içinde gördüklerini de

⁵² CLAUDON, A.g.k., 47

⁵³ CLAUDON, A.g.k., 47

tuvaline geçirmelidir”, der. Baltık sahilleri, Harz dağları, Elbe kıyıları gibi gün batımlarına, ters ışıklı yapılara ya da bedenlere, ay ışıklı görünümlere ve iskeletleri andıran ağaçlara ilgi duymuştur. Binlerce alıştırmasından da görüleceği gibi doğa olaylarıyla, hava değişiklikleriyle ve mevsimlerin düzeniyle ilgilenmiş, sanatını derin bir doğa bilgisi temelleri üzerine oturtmuştur. “Gözlerin algıladığı doğayı ruhun simgesel bir peyzajına dönüştürür. Friedrich’in tabloları, yaşam ve insanın ölümü temel sorunu, özellikle de insan, Tanrı ve doğa arasındaki ilişkiler üzerine monologlardır.” Girişimi daha çok peyzajın “doğaüstüleştirilmesi”ne yöneliktir: O zaman peyzaj hemen hemen metafizik, kimi zaman da trajik bir boyut kazanan, zamandan bağımsız bir dekor olarak görülecektir. Deniz Kıyısında Keşiş (le Moine au bord de la mer) adlı tablosunda, doğa güçleri karşısında insanın ne kadar yalnız olduğunu ve bunun sonucundaki yıkımı ifade eder. Kompozisyonun kendisi de bu yıkıma katılır: Küçük bir silüet olan keşiş daracık bir toprak parçasının üzerinde durur, ardından uçsuz bucaksız denizle sınırsız gökyüzünden başka bir şey yoktur. Keşiş, bizlere doğa güçlerinin orta yerinde kalmış insan varlığını ve onun önemsizliğini hatırlatmak, peyzajın maddi ölçülerini göstermek ya da onun ruhsal boyutlarını hissettirmek için orada bulunmaktadır.⁵⁴

Romantiklerin sonu gelirken, kurgusal savaş sahneleri, şiirsel betimlemeler, Antikite kahramanlarının ihtişamlı bedenleri de kompozisyonlardaki yerlerini daha çok doğa görünümlerine bırakmıştır. Artık sanatçılar esin kaynaklarını gündelik yaşam ve doğada arayacaklardır.⁵⁵

René Huyghe, şöyle değerlendirmektedir: “Romantizm, insanların ağır bir evrimlerinin sonunu simgeler: Bu insanlar kendi varlıklarını farklı kavramaktaydılar, evreni ve evrenle kurdukları ilişkileri başka şekillerde algılamıştırlar. Rönesans ile XVIII. yüzyıl arasını kapsayan dönemde güçlü bir şekilde temel atmış olan uygarlık, büyük bir yer sarsıntısıyla alt üst oldu: Katmanların üzerinde durduğu katmanlar

⁵⁴ CLAUDON, A.g.k., 52

⁵⁵ CLAUDON, A.g.k., 46

düzenini bozmuştur. En gizli kalmış, en diplerde yer alan katmanlar ortaya çıkıp yüzeyin yapısını çökerttiler.

“Avrupa, kendinde, kendisiyle ilgili olarak kesinlikle düşünmemiş olduğu daha karmaşık, daha zengin ve hareketli bir Avrupa keşfetti. Şaşkınlıkları henüz dahi sona ermiş değildi: XX. yüzyılın sonuçlarını değerlendirmekten uzak olduğu bir bunalımı hızlandıran dünya tamamen değişecektir.”

Romantizmin, sanatın evrimini etkileyecek olan bütün akımlara kapı araladığını söylemek mümkündür: Sembolizm’e, Empresyonizm’e ve bunların yanı sıra Kübizm ve Soyut Sanat’a. Artık ne akademikleşmiş kurallar, ne temel ilkeler, ne de korkuluklar vardır; bundan sonra her şey mümkündür.”⁵⁶

⁵⁶ CLAUDON, A.g.k., 56

3. XX. YÜZYILDA KİTLE KÜLTÜRÜNE BAĞLI OLARAK SANATIN GELİŞİMİ

3.1. XX. Yüzyılın İlk Yarısında Kültürel, Toplumsal, Siyasal ve Ekonomik Ortam

XX. yüzyıl tıpkı XIX. yüzyılın 1830'lardan sonra başladığı gibi; Birinci Dünya Savaşından, yani yirmilerden sonra başlar. Yeni yüzyılın sanatındaki üç ana anlayışın da önceki dönemden öncüleri bulunmaktadır: neo-klasikler ve Cézanne'ı kübizmin; Van Gogh ve Strindberg'i ekspresyonizmin; Rimbaud ve Lautréamont'u ise gerçeküstücülüğün öncüleri olarak değerlendirmek mümkündür. Sanatsal gelişimin sürmesi, aynı dönemdeki ekonomik ve toplumsal yaşamdaki bariz durağanlıkla uyum içerisindedir. Sombart yüksek anamalcılığın ömrünü yüzelli yılla sınırlandırmakta ve savaşın patlamasıyla sonlandırmaktadır. Sombart 1895 - 1914 yıllarının kartel ve tröst sistemlerini, geçmişe ait olaylar ve yaklaşan bunalımın belirtileri olarak değerlendirme çabasındadır. Bununla birlikte 1914 öncesi dönemde anamalcılığın çöküşünden söz edenler sosyalistlerden başkaları değildir; orta sınıf halk çevreleri sosyalizmi tehlike olarak görmekte, ancak ne anamalcı ekonominin kendi içerisindeki çelişiklere, ne de ara sıra çıkan bunalımların bu yöntemle üstesinden gelinebileceğine inanmaktadırlar.⁵⁷

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupalı, mağlup devletlerin ağır mütareke şartlarından duyduğu hoşnutsuzlukları ile yükselen milliyetçi hükümetlerin yanı sıra kapitalist batının Rusların yeni Sovyet rejimini bir tehlike olarak görerek onu kuşatma çabalarına sahne olmuştur. Takip eden yıllarda meydana gelen 1929'un büyük buhranı tüm yüzyılı şekillendirecek olayların başında geldiğini söylemek mümkündür.

Birinci Dünya Savaşı'nın çıkışından ikincisinin sonrasına kadar geçen bir kaç on yıl, toplumlar için tam bir "Felaket Çağı" olmuştur. Tüm dünya yaklaşık kırk yıl

⁵⁷ Arnold HAUSER, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 402

boyunca, bir sıkıntıdan diğerine yalpalayarak ilerlemiş, zeki muhafazakarların dahi bu toplumun daha ne kadar yaşayabileceği hakkında bahse girdikleri zamanlar olmuştur. Toplumlar, iki küresel başkaldırı ve devrim dalgasının takip ettiği iki büyük dünya savaşıyla sarsılmıştır. Bu başkaldırı ve devrim hareketleri, burjuva kapitalist topluma tarihsel olarak mukadder bir olasılık sunduğunu iddia eden, Birinci Dünya Savaşı ardından yeryüzünün altıda birinden ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünya nüfusunun üçte birinden fazlasını kaplayan bir sistemi yönetime geçirmiştir. İmparatorluk Çağı'nda ve geçmişinde inşa edilen dev sömürge imparatorlukları parçalanarak pek çok yeni ulus devletlere bölünmüştür.⁵⁸

Birinci dünya savaşından bekledikleri sonucu alamayan devletler, aşırı sağın yükselişine sahne olmuş, bir yandan da Rusların yeni rejiminin bir tehdit olarak görülmesi de toplumların aşırı milliyetçi bir eksene kayması gibi bir sonucu doğurmuş olmalıdır.

Siyasal liberalizmin bu felaket çağı süresince büyük ölçüde gerilediğini söylemek mümkündür. Bu gerileyiş Adolf Hitler'in 1933'te Almanya şansölyesi olarak iktidarı ele alışından sonra büyük bir ivme kazanmıştır. Küresel çapta ele aldığımızda, 1920'de yaklaşık otuz beş ya da daha fazla anayasal ve seçilmiş hükümet varken, 1938'e gelindiğinde bu anlayıştan belki ancak on yedi devletin sistemini koruyabilmiş olduğunu, 1944'te ise küresel çapta altmış dört devletten yalnızca on ikisinin bu durumda kalabilmiş olduğu görülür. Buradan hareketle dünya trendinin nereye yöneldiği anlaşılmaktadır.⁵⁹

İki büyük askeri güç olarak, 1931 yılında Japonya ve 1933'de Almanya'da ulusalcı, savaş taraftarı ve fiilen de saldırgan yönetimlerin neredeyse eşzamanlı ortaya çıkışı, Büyük Buhran'ın en uzun süreli ve korkunç siyasal sonucunu oluşturmuştur. Bu

⁵⁸ Eric HOBBSAWM, KISA 20. YÜZYIL 1914-1991 AŞIRILIKLAR ÇAĞI., 8

⁵⁹ HOBBSAWM, A.g.k., s.147-148.

açından, İkinci Dünya Savaşı'nın kapılarının 1931'de açıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.⁶⁰

Büyük Buhran'ın oluşturduğu deprem kapitalizmden sancılı bir şekilde kopan SSCB'nin bu krize bağımsız olduğunu göstermiştir. Dünyanın geri kalanı, en azından liberal batı kapitalizmi durgunluk halindeyken, Moskova yeni beş yıllık kalkınma planlarıyla ülkeyi hızlı bir sanayileşme sürecine sokmuştur.⁶¹

Bu yıllarda üretim teknolojilerinde kaydedilen gelişmeler kitlesel bir üretime olanak tanımış, tek bir alanda, -eğlence ve daha sonra 'medya' denilen alan- iki savaş arası yıllarda, özellikle Anglo-Sakson dünyada, çok önemli atılımlara tanıklık etmiştir.⁶²

Bu süreçte değişen üretim şekli ile birlikte toplumların hayat tarzları da şekillenmiştir, çağın öne çıkan değerlerinden biri de gençlik kültürüdür. Yeni bağımsız gençlik kültürü 1950'lerin sonlarından itibaren hem giyim hem de müzik zevkleri bakımından işçi sınıfı gençliğinden farklılaşarak kendi modasını yaratmıştır. Bir tür refahlık artık kitlelerin ulaşabileceği duruma gelmiştir. Pahalı arabalar (teorik olarak) aylık taksitlerle alınabiliyor, bir Volkswagen Beetle sahibi ile bir Mercedes sahibi arasındaki ayrım, araba sahibi olan biri ile arabası olmayan biri arasındaki farklılıktan çok daha az hale gelmiştir. O sırada gelişmeye başlayan yüksek teknoloji lüks pazarların en üst ve en alt ucu arasında –örneğin, kullanıcının statüsünü belirleyen en pahalı Hasselblad kamera ile en ucuz Olympus ya da Nikon arasında- sadece bir derece fark bulunmaktaydı. Televizyonla birlikte, o zamana kadar milyonlarca insan sadece kişisel hizmet olarak sunulan eğlenceler artık en mütevazı oturma odalarına bile girebilmekteydi.⁶³

50'li yılların getirdiği yenilik, en azından Anglosakson dünyada giderek küresel bir özellik kazanan üst ve orta sınıf gençliğin, kentli alt sınıfların müziğini, giysilerini,

⁶⁰ HOBSEAWM, A.g.k., 138

⁶¹ HOBSEAWM, a.g.k., 126,135

⁶² Nermin SAYBAŞILI, İngiltere'de Pop-Sanat, Yüksek Lisans Tezi, 9-10

⁶³ HOBSEAWM, A.g.k., 414

hatta dilini ya da örnek olarak aldıkları şeyleri, model olarak benimsemeye başlamalarıdır. 1950'lerin ortasında Rock müzik türü, Amerikan plak şirketlerinin ABD'li yoksul siyahları hedefleyen "Race" ya da "Rhythm and Blues" kataloglarının oluşturduğu gettonun ansızın dışına çıkmış ve gençliğin, özellikle de beyaz gençliğin evrensel tarzı haline gelmişti. Geçmişte genç işçi sınıfı dandileri kendi tarzlarını zaman zaman daha üst toplumsal tabakadaki yüksek modadan ya da artistik bohem gibi orta sınıf alt kültürlerden almışlardı; işçi sınıfından genç kızlar için bu daha da geçerlidir. Şimdi daha garip bir ters dönüş görülmekteydi. Plebyen gençliğin moda piyasası kendi bağımsızlığını yerleştirmekte ve patrisyen (elit) piyasa için tarz oluşturmaya başlamaktaydı. Blue Jeans (her iki cinsiyet için) yaygınlaştıkça, Paris *Haute Coutur*'ü gerilemiş ya da kitlesel piyasaya hitap eden ürünleri doğrudan ya da lisans altında satmak için kendi prestijli isimlerini kullanarak yenilgiyi kabul etmişti. Böylece 1965, Fransız kadın giyimi endüstrisinin etekten çok pantolon ürettiği ilk yıl olmuştur (Veillon). Genç aristokratlar, Britanya'da şaşmaz biçimde kendi sınıflarının üyeleriyle özdeşleşen aksanı değiştirmeye ve Londralı işçi sınıfının kullandığı ağza yakın bir biçimde konuşmaya başlamış, saygıdeğer genç erkekler ve giderek daha çok sayıda genç kadınlar, kol emekçilerinin, askerlerin ve benzerlerinin, bir zamanlar kaba ve maço bulunan konuşma tarzını, zaman zaman müstehcen sözcükleri kopya etmeye başlamıştırlar. Batı dünyasında orta ve üst sınıf gençlerin zevklerindeki bu çılgınca dönüşün, ki Brezilyalı entellektüellerin samba düşkünlüğü dikkate alınırsa Üçüncü Dünya'da da bazı benzer gelişmeler görülmekteydi, orta sınıf öğrencilerin birkaç yıl sonra devrimci siyaset ve ideolojiye akın etmelerinde bir etkisi olabilir ya da olmayabilir. Moda genellikle geleceği haber verir ve kimse bunun nasıl olduğunu bilemez. Moda ve sanatta trend oluşturan tek başına önemli bir homoseksüel alt-kültür, yeni liberalizm iklimi içinde erkek gençlik arasında neredeyse kesinlikle güçlenmiştir. Ne var ki, bu çılgın tarzın, ana babaların oluşturdukları kuşakların değerlerini reddetmenin uygun bir yolu ya da, daha özel olarak, gençlerin kendilerinden yaşlı olanların kurallarının ve değerlerinin artık geçerli görülmediği bir

dünya ile ilişki kurabilmek için el yordamıyla arayabildikleri bir dilden başka bir şey olduğunu düşünmek belki de gerekmeyecektir.⁶⁴

3.2. II. Dünya Savaşından Sonra Kültürel, Toplumsal, Siyasal, Ekonomik Ortam ve Karşı Çıktılar

1940'larda, New York'taki Columbia Üniversitesi'nde bir edebi toplulukta tanışan bir grup öğrenci, Büyük Bunalım sonrası demiryollarına kendini vuran hobolar gibi amaçsızca otostopla Amerika'yı dolaşmaya başlayarak, gittikleri her eyalette yeni insanlarla iletişim kurmuş ve böylece adı henüz konulmasa da sisteme, geleneğe ve alışıldık yaşam biçimlerine muhalif bir kitle oluşmaya başlamıştır. New York City merkez olmak üzere, Denver ve San Francisco'da toplanmışlardır. 50'li yıllarda bu grubun edebi çalışmalarının ve yaşam tarzının gençlik üzerinde etkisi çok büyük olmuş ve 50'lerdeki bu kıvılcımdan görkemli 60'lar doğmuştur. Dolayısıyla bize "Beat Kuşağı"nı, Allen Ginsberg, William S. Burroughs ve Jack Kerouac çevresinde toplanmış edebiyat ile ilgilenen bir grup arkadaş olarak almak yerine 50'li yıllardan 60'ların sonuna dek uzanarak Woodstock'la zirve yapan ve her alanda sınır deneyime doğru ilerleyen, kültürel anlamda insanlık tarihinin "Altın Çağı" olan dönemi yaratan kuşağı almak daha doğru görünmektedir. 60'lı yıllarda yükselen underground kültürün arka planına baktığımızda hep Beat Kuşağı'nın izlerini görmekteyiz. Jim Morrison, Bob Dylan, John Lennon gibi isimlerin yaşam tarzlarında doğrudan bu anlayışı görmek mümkündür. Bunun yanı sıra Beatler, Buda'yı ve meditasyonu Amerika'ya tanıtmışlardır, onlar, gençliği özgürleştirmişler ve insanları kurgulanmış yaşam biçimlerinin ötesine davet etmişlerdir. 60'ların ikinci yarısında on binlerce gencin akın akın Hindistan'a doğru yola çıkması, Batı'nın mekanik yaşam formlarından topluca kaçış anlamına gelmekteydi ve başkaldırının doğrudan eyleme dönüşmüş biçimiydi. Bu dönemde Jim Morrison "Dünyayı istiyoruz, hemen şimdi

⁶⁴ HOBSBAWM, a.g.k., 447, 448

istiyoruz” diyerek, arayışın ne denli büyük olduğunu göstermekte ve daha fazla beklenemeyeceğini ifade etmektedir.⁶⁵

Bir toplumsal tabaka olarak gençliğin yeni “özerkliği”, 19. Yüzyılın romantik çağından beri muhtemelen bu ölçüde eşi görülmemiş bir fenomenle sembolleştirilmiştir: bu, hayatı ve gençliği bir arada sona eren bir kahraman tipidir. 1950’lerde film yıldızı James Dean’ın haber verdiği bu figür, gençlik kültürünün ayırt edici kültürel ifadesi haline gelen rock müziğinde yaygın, hatta belki de tipik bir biçimde ideal haline gelmiştir. Buddy Holly, Janis Joplin, Rolling Stones’tan Brian Jones, Jimi Hendrix ve daha pek çok ilah erken ölümün tasarlandığı bir hayat tarzının kurbanı olmuşlardır. Bu türden ölümleri sembolik hale getiren, gençliğin ve onun temsil ettiği şeylerin tanımı gereği sürekli olmayışıydı. Bir aktör hayat boyu süren bir kariyer yapabilir, ancak bir jeune premier olamazdı.⁶⁶

Tarihçi Hobsbawm savaş sonrası gençliğini üç katmanda incelemektedir. Birincisi, “gençlik” artık yetişkinliğe bir hazırlık aşaması olarak değil, bir bakıma bütün insani gelişmenin nihai aşaması olarak görülmekte, bununla birlikte 1960’ların sonundan itibaren oy verme yaşını on sekize indirme yönünde bir eğilim ve aynı zamanda (heteroseksüel) cinsel ilişkiyi kabul etme yaşının düştüğünü gösteren belirtiler mevcuttur.

Bu kültür “gelişmiş piyasa ekonomileri” nde görülmekte ya da buralarda hakim olmaktaydı, çünkü kısmen yoğunlaşan bir kitlesel satın alma gücünü temsil etmekteydi, kısmen de, her yeni yetişkinler kuşağı öz-bilinçli bir gençlik kültürünün parçası olarak toplumsallaşmıştı ve ayrıca teknolojik değişimin şaşırtıcı hızı gençliğe daha tutucu ya da uyum sağlaması daha güç bir yaş grubu üzerinde daha güç bir yaş grubu üzerinde ölçülebilir bir avantaj sağlamaktaydı. IBM ya da Hitachi yönetiminin yaş yapısı ne olursa olsun, yeni bilgisayarlar ve yazılımlar yirmili yaşlardaki insanlar tarafından tasarlanmaktaydı. Bu tür makine ve programlar iyice akıllı hale

⁶⁵ <http://neobeatkusagi.blogspot.com.tr/2014/01/yeni-baslayanlar-icin-beat-kusag.html>

⁶⁶ HOBBSAWM, a.g.k., 438

getirildiklerinde bile, gelişimini onlarla birlikte sürdürmemiş olan kuşak, bunlara sahip olan kuşak karşısında ikincil konumda olduğunu kesinlikle fark etmekteydi. Kuşakların rolleri değişmekte Amerikan üniversite kampüslerinde büyükleri gibi görünmek istemeyen öğrencilerin giydikleri, kasıtlı biçimde sıradan bir giysi, blue jeans, hafta sonlarında, tatillerde ya da “yaratıcı” veya yeni bazı iş uğraşlarında, saçlarına ak düşmüş pek çok insanın üzerinde görülmekteydi.⁶⁷

Yeni gençlik kültürünün kent toplumlarındaki üçüncü özelliği şaşırtıcı enternasyonalizmidir. Blue jeans ve rock müziği, resmen hoşgörüyle karşılandığı her ülkede ve SSCB gibi hoşgörüyle karşılanmadığı bazı ülkelerde de, 1960’lardan itibaren, “modern” gençliğin, çoğunluk haline gelmeye yazgılı azınlıkların, ayırt edici işareti haline gelmiştir (Starr, 1990). İngilizce rock şiirlerinin genellikle çevrilmesine bile gerek kalmamaktaydı. Bu durum popüler kültür ve hayat tarzlarında ABD’nin büyük kültürel hegemonyasını göstermektedir. Ancak şu da belirtilmelidir ki Batılı gençlik kültürünün kendi iç ortamları, özellikle müzik zevki bakımından kültürel şovenistin karşısındadır. Bu ortamlar Karayipler’den Latin Amerika’dan ve 1980’lerden itibaren giderek Afrika’dan stil ithal etmekten hoşnut görülmekteydiler.⁶⁸

3.3. Savaşın Ardından Sanatsal Ortam

Resim ve heykelin geleneksel görevlerinden biri olan öykü anlatarak toplumları yönlendirme, XIX. yüzyılda fotoğrafın, ve XX. yüzyılın başlarından itibaren de sinemanın gelişimi ile bu alanlardan çekilmiş ve başlangıçta araştırma alanlarını empresyonizm ile ışığın bilimsel bir bakışla ele alınmasına ilerleyen zamanlarda ise ağırlıklı olarak biçim ve renk gibi değerler üzerinde durularak non-figüratif bir anlayışa doğru hareket etmiştir.

⁶⁷ HOBBSAWM, A.g.k. 441

⁶⁸ HOBBSAWM, A.g.k., 441

Geleneksel anlatım yollarına karşı girişilen sistematik mücadele ve bunun sonucu olarak da on dokuzuncu yüzyıla ait sanatsal eğilimlerin, geleneklerin yıkılması, 1916 yılında Dada hareketi ile başlamıştır. Savaş sırasında ortaya çıkan ve insanlığı savaşa sürüklemekle suçladığı uygarlığa karşı bir protesto niteliği taşıyan Dada, tüm bu nedenlerden ötürü bir tür bozgunculuktur. Dadaist akımın tüm amacı, hazır-yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan lengüistik kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir. Dadaizm, bu bakımdan kendisiyle tam bir görüş birliğinde olan sürrealizmle birlikte, anlatımın doğrudanlığına yönelik bir çabadır; diğer bir bakışla temelinde romantik özellik taşıyan bir akımdır.⁶⁹

Bergson usulü zaman kavramına, filmlerde ve modern romanlarda olduğu gibi çağdaş sanatın tüm dallarında ve akımlarında rastlayabiliriz. Modern resmin çeşitli akımlarını; İtalyan fütürizmiyle Chagall'ın ekspresyonizmini, Picasso'nun kübizmi ile Giorgio de Chirico veya Salvador Dali'nin sürrealizmini birbirine bağlayan temel deneyim, her şeyden çok *simultanéité des états d'ames* (ruhsal yapının eşdeğerli olması)'dır.⁷⁰

XX. yüzyıl sanatı incelemeleri genellikle bu yüzyılı II. Dünya Savaşının öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayırır. Dünya Savaşının ardından sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmış olarak kabul edilir. Bununla birlikte savaşın ardından Sartre'ın öncülük ettiği Varoluşçuluk akımı ile ilişkilendirilebilecek, Alberto Giacometti, Henry Moore, Francis Bacon gibi görmezden gelinemeyecek büyük sanatçıların Avrupadan çıktığı görülmektedir.

New York'a baktığımızda ise Soyut dışavurumcular olarak tanımlanacak bir grup sanatçının eleştirmen Clement Greenberg'in modernist fikirleri çevresinde resimlerini ürettiklerini gözlemlemekteyiz.

⁶⁹ HAUSER, A.g.k., 406

⁷⁰ HAUSER, A.g.k., 417

Resim alanında figürasyonun dolayısıyla da öykünün dışlanması bu alanı sinemanın doldurması ile neredeyse eş zamanlıdır. Bununla bağlantılı olarak salonları ve sergileri gezen seçkin insanların yerinde sinema salonlarını dolduran geniş halk kitleleri görülmektedir. Her gün her saat Hollywood'dan Şangay'a, Stockholm'den Cape Town'a kadar sinema salonlarını dolduran milyonlarca ve milyonlarca insanın toplumsal yapısı ve koşulları son derece karmaşıktır. Bu insanlar arasındaki tek bağ, sinema salonlarına dolmaları ve yeniden kişisel biçim kazanamamış birer birey olarak toplumun içine tekrar katılmalarıdır. Sinema seyircisinin bu karışık, mafsallanması eksik, şekilsiz bir kitle meydana getirmesine karşın, tek ortak yanı, herhangi bir sınıf veya kültür çevresine ait olmamasıdır. Sinemaya giden bu karışık kitleyi 'toplum' olarak adlandırmak da mümkün değildir; ancak zaman zaman prodüktörlerin bazıları için bu kitleyi bir 'toplum' olarak tanımlama geçerliliğini koruyordu. Çünkü bu sayede sanatsal üretimlerinin devamlılığı iyi kötü sağlanabiliyordu. Topluma-benzer kümelenmeler, karşılıklı anlayış üzerine kuruludur, görüşleri bölünmüş bile olsa bir ve aynı planda birbirlerinden ayrılırlar. Ancak sinemalarda birlikte oturan ve önceden herhangi bir zihinsel ortak gelişim yapısı olmayan kitlelerde böylesine bir karşılıklı anlayış beklemek, boşuna olur. Eğer bunlar bir filmde hoşlanmazlarsa, filmi beğenmemenin nedenleri açısından aralarında nadiren bir görüş birliği kurulabilir; ancak bunu ortak bir anlayış olarak değil, yanlış anlayış olarak nitelendirmek daha doğrudur.⁷¹

Hareketli fotoğraftan, bir sanat dalı olarak sinemanın gelişmesi iki önemli başarıdan kaynaklanır: Amerikalı yönetmen D.W. Griffith tarafından bulunduğu ileri sürülen yakın çekim (close-up) ve Ruslar tarafından keşfolunarak kısa-kesme (short-cutting) olarak adlandırılan yeni bir birleştirme yöntemi. Bununla birlikte konunun devamlılığına sık sık ara vermek, Ruslar tarafından bulunmuş bir yöntem değildir; Amerikalılar bunu heyecan yaratmak amacıyla uzun zamandan beri kullanmaktaydılar. Ancak Rusların yönteminde yeni olan nokta bilgi verici uzun sahnelerin araya sokulmasından vazgeçilerek bunun yalnızca yakın çekimlerde

⁷¹ HAUSER, A.g.k., 420

uygulanmasıdır. Böylece Ruslar daha başka herhangi bir sanat dalında görülemeyecek etkiler yaratabilen ve bazı sinirsel ritimleri, çarpıntılı ruh durumlarını belirtebilen ve diğer sanat türlerinde erişilemeyen yeni bir ekspresyonist film anlatımı yolu bulmuş oldular. Bu montaj tekniğinin devrim yaratıcı niteliği kısa çekimler, ritm hızlanması, çekim noktalarının değişkenliği ve sinemada uygulanabilecek diğer yöntemlerden çok daha fazla; homojen bir eşyalar dünyasını değil, gerçeğin yeterince heterojen öğelerini yansıtması ve bunları yüz yüze getirmesine bağlıdır. Eisenstein *Potemkin Zirhlisi* adlı filminde şu görüntü sırasını kullanmıştır: çılgınca çalışan insanlar, kruvazörün makine dairesi; çeşitli çarkları çeviren eller, zahmetle gerilmiş yüzler, manometrede en yüksek basınç derecesi; tere bulanmış bir göğüs, akkor haline gelmiş bir kazan; bir kol, bir çark; bir kol; makine, insan; makine, insan; makine, insan. Burada biri maddesel, diğeri öteki ruhsal iki farklı gerçek bir araya getirilmekte; yalnız bir araya getirilmekle kalmamakta, birinin diğerine geçtiği gösterilmektedir. Bu çeşit bir tutum sürrealizmin ve tarihsel maddeciliğin daha önceden de yaptığı gibi bireysel yaşam çevrelerinin otonomisini yadsıyan bir felsefeye zemin hazırlar.⁷²

Film, günümüzün bireysel uygarlığının başlangıcından bu yana kitle için sanat yapma yolunda atılan ilk adımdır. Bilindiği gibi okuyucularda ve tiyatro seyircilerinin yapılarında oluşan ve son yüzyılda bulvar oyunlarıyla eleştiri romanlarının ortaya çıkmasıyla bağlantılı olan durum sanatın sonunda kitlelerin sinemaya akmasıyla sonuçlanan demokratik yaygınlaşmasının gerçek başlangıcıdır. Diğer yandan, sanatın kalitesi ile halk tarafından tutulması arasında her zaman bir gerilim olagelmiştir; ancak bu hiç bir zaman geniş halk kitlelerinin, ilk olarak düşük bir sanatın yanında ve üstün nitelikli sanatın karşısında yer aldıkları anlamına gelmemelidir. Doğal olarak daha karmaşık bir sanatın değerlendirilmesi, daha basit ve daha az gelişmiş olanlara olanla daha büyük güçlükler getirmektedir.⁷³

⁷² HAUSER, A.g.k., 424

⁷³ HAUSER, A.g.k., 421

3.4. Kitle Kültürü

XX. yüzyıla doğru ortaya çıkan toplum türüne toplum yerine kitle denilmesi tercih edilmiştir, değişimin önemli göstergelerinden birini de bu ufak kelime farkında görmek mümkündür. Hızlı tüketimin toplum hayatına yön verdiği ve sistemlerin politikalarını belirleyebildiği böyle bir zamanda çeşitli alanlarda bu toplumu eleştiren ve muhalefet eden hareketler de görülmüştür.

Bunlardan bazıları, Beat'ler ve rocker'lar bu toplumun örtük şiddetini, en uç noktaya kadar götürerek, ona karşı çevirmek amacıyla ele geçirmişlerdir. Hippilerse bu toplumun, aşırı etkinlik görünümünün ardında gizli edilgenliğini bir tevekkül ve tam toplum-dışılık pratiğine kadar vardırırmış ve bunu yaparak kendi öz mantığına uygun olarak edilgenliğin kendisini yadsımışlardır.

Tüm İsaacı, Budist, Lamacı, Sevgiye, Uyanış'a Yeryüzündeki Cennet'e dair izlekleri, hindu ağızlarını ve tam hoşgörüyü bir kenara bırakalım; soru daha çok şu olacaktır: Hippiler ve hippie cemaati büyüme ve tüketim süreçlerine hakiki bir alternatif oluşturmakta mıdır? Onlar aslında büyüme ve tüketim süreçlerinin ters ve tamamlayıcı imgesi değil midirler? Tüm toplumsal düzeni sarsacak bir "karşı-toplum" mu yoksa mevcut toplumsal düzenin dekadan bir çiçeği midirler? Hatta yalnızca cenneti yeryüzünde bulmak için hep kendilerini dünya dışına atan epifanik mezheplerin sayısız serüvenlerinden biri midirler? Bu bakışla aslında düzenin tamamlayıcı unsuru olan bir şeyi, düzeni yıkıcı unsurlar olarak değerlendirmemek gerekmektedir.⁷⁴

İlkel toplumlara meraklı olan tüketim toplumu, tuhaf ve savunmasız bir bitki türü gibi hippileri zaman kaybetmeden folkloruna katmıştır. Sosyolojik bir bakış açısından hippiler sadece zengin toplumların lüks bir ürünü olarak da anlaşılabilirler. Doğucu tinsellikleri, alaca bulaca psikedelizmleriyle hippilerin kendileri de

⁷⁴ Jean BAUDRILLARD, *Tüketim Toplumu*, 214

toplumların bazı belirtilerini daha da yoğunlaştırmaktan başka bir şey yapmayan marjinaler olarak değerlendirilebilir.⁷⁵

XX. yüzyılda kitle kültürünün ortaya çıkışı olgusuna yaklaşırken bunu hazırlayan süreçleri bir kaç ayrı cepheden incelemek yerinde olacaktır. Örneğin sanayi devrimine değinmeden, geçtiğimiz yüzyılı anlamının mümkün olmayacağı gibi, bu süreçte ortaya atılan çeşitli fikirleri ve icatları da değerlendirmek gerekmektedir. Nasıl matbaanın kullanılmaya başlaması toplum için önemli bir dönemeci ifade etmekteyse sanat yapıtlarının da çeşitli tekniklerle çoğaltılıp kitlelere sunulabilmesi de buna benzemektedir.

Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* başlıklı denemesinde bu konu üzerinde durmaktadır; Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilbilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmiştir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtlarının teknik aracılığıyla yeniden üretilbilmesi yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler. Yunanlılar, sanat yapıtlarının teknik yoldan yeniden üretimi için biri döküm, biri de sikke basma olmak üzere yalnızca iki yöntem tanımaktaydılar. Bronz yontular, terracotta ve sikkeler, Yunanlılarca kitlesel üretimi gerçekleştirilebilen tek sanat yapıtlarıydı. Bunların dışında kalanların hepsi yalnızca bir defaya özgüydü ve teknik bakımdan yeniden üretilmiyordu. Tahta baskıyla birlikte grafik, ilk kez teknik yoldan yeniden-üretilbilir oldu; bu olgu, basım tekniği aracılığıyla yazının da yeniden üretilbilir olmasından çok daha eskidir. Yazının teknik yoldan yeniden-üretimi demek olan baskının edebiyat alanında yarattığı dev değişiklikler, herkesçe bilinmektedir. Ancak bunlar, burada dünya tarihinin ölçütleri içerisinde ele alınan olayın çatısı altında

⁷⁵ BAUDRİLLARD, A.g.k., 214-215

doğal olarak yalnızca tek ama hiç kuşkusuz önemi yadsınamayacak bir özel durumu oluşturmaktadır. Tahta baskıya ortaçağ boyunca bakır baskı ve gravür, ondokuzuncu yüzyılın başında da litografi eklenir.⁷⁶

Fotoğrafın geliştirilmesi ve zaman içerisinde yaygınlaşması değerlendirmemiz gereken konular arasındadır. Bu konuda Walter Benjamin gözden kaçırılmaması gereken önemli fikirlere sahiptir. Fotoğraf ve görsel sanatların karşılaştığı süreç üzerine düşünürken, fotoğrafı gerçek bir devrim niteliğindeki ilk yeniden-üretim aracı olarak değerlendirerek sözlerine şöyle devam eder; fotoğrafın (sosyalizmin başlangıcıyla eş zamanlı olarak) ortaya çıkmasıyla birlikte sanat, aradan bir yüzyıl daha geçtikten sonra artık varlığı tartışmasız olacak bunalımın yaklaştığını duyumsadığında, sanata özgü bir tanrı-bilim diye tanımlanabilecek “sanat sanat içindir” öğretisiyle tepki göstermiştir.⁷⁷

Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulmuştur; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenilmiş, gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişmiştir. Teknik yolla yeniden-üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir oda içerisinde dinlenebilir.⁷⁸

⁷⁶ Walter BENJAMİN, *Pasajlar*, 52

⁷⁷ BENJAMİN, *A.g.k.*, 58

⁷⁸ BENJAMİN, *A.g.k.*, 53-54

Ondokuzuncu Yüzyıl'ın akışı boyunca resim ve fotoğraf sanatları arasında baş gösteren, birbirlerinin ürünlerinin sanat değerini konu alan tartışma, bugün amaçsız ve bulanıkmiş gibi görünmektedir. Daha önce, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulabilmek için fotoğrafın bulunmasıyla birlikte, sanatın karakterinin bir bütün olarak değişip değişmediğini bir ön soru niteliğiyle ortaya atmaksızın-boşuna çaba harcamıştır; bunun hemen ardından sinemanın kuramcıları da yanıt bulabilme bağlamında aynı aceleci tavrı takınmışlardır.⁷⁹

Sanat yapıtları gibi diğer tüketim ürünlerinin de seri olarak üretilebilmesinin sonuçlarından biri, hızlı tüketimin teşvik edilmesidir. Kitle kültürü olgusu üzerinde dururken bu bölümü Baudrillard'ın fikirleri doğrultusunda artık kitle denilen bu toplumun sanatı olarak değerlendirilen Pop Sanatı ile ilişkilendirmeyi uygun görmekteyim.

Tüketim kendini gösterenlerin güdümlenmesi olarak tanımlanabilir. Simgesel yaratı değerleri, simgesel içsellik ilişkisi artık mevcut değildir. Tüketimin mantığı tamamıyla dışsallığa dayanmaktadır. Nesne nesnel erekselliğini, işlevini kaybeder, çok daha geniş bir birleştiricinin, bir nesnelere bütününe ögesi haline gelir, buradaki değeri ilişkiseldir. Ayrıca simgesel ayırımı ve bin yıllık antropomorfik statüsünü kaybeder ve totaliter bir kültürel sistem çevresinde birbirlerine görece olan, yani kaynaklandıkları tüm anlamlandırmaları bütünleştirebilen bir yan anlamlar söyleminde tükenmeye doğru doğru yönelir.⁸⁰

Günlük nesnelere çözümlenmesine dayandık. Ama nesne üzerine bir başka söylem, sanatın söylemi vardır. Nesnelere sanat ve edebiyattaki statüsünün ve temsil edilişlerinin evriminin tarihi sadece kendi başına bile açıklayıcı olurdu. Tüm geleneksel sanatta simgesel ve dekoratif figüran rolü oynadıktan sonra nesnelere, XX. yüzyılda ahlaki ve psikolojik değerlere endekslenmekten kurtuldu, insanın gölgesinde vekaleten yaşamayı bırakmış ve bir mekan çözümlenmesinin (kübizm

⁷⁹ BENJAMİN, A.g.k., 61

⁸⁰ Jean BAUDRILLARD, *Tüketim Toplumu*, 131

vb...) özerk öğeleri olarak olağanüstü bir önem kazanmışlardır. Bu yüzden de soyutlamaya varana dek parçalanmışlardır. Dadaizm ve Gerçeküstüçülikle parodik yeniden dirilmelerini kutlayan, Soyut tarafından yapıları bozulan ve yok edilen nesnelere şimdiyse Yeni-Figürasyon ve Pop Sanatı'nda imgeleriyle uzlaşmış gibi görünmektedirler. Nesnelere çağdaş statüsü sorusu işte burada ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu soru, nesnelere bu aniden sanatsal figürasyonun doruğuna çıkmasıyla da bize kendini dayatmaktadır. Kısaca: Pop Sanat, sözünü ettiğimiz göstergelerin ve tüketimin bu mantığının çağdaş sanat biçimi mi yoksa sadece bir moda etkisi ve dolayısıyla saf bir tüketim nesnesi midir? İki soru birbirleri ile çelişmemektedir. Pop Sanat (kendi mantığına uygun olarak) saf ve basit nesnelere açılarak bir nesne-dünyayı tersyüz ettiği kabul edilebilir. Reklam için de benzer muğlaklık söz konusudur.⁸¹

Tüketimin mantığı sanatta temsil etmenin geleneksel yüce statüsünü yok eder. Bundan böyle nesnenin imge üzerinde öz ve anlamlandırma ayrıcalığı yoktur. Biri diğerinin hakikati değildir: Nesne ve imge göstergeler olarak eşit bir biçimde “rol aldıkları” uzamda ve aynı mantıksal mekanda birlikte var olur. Pop'a kadar tüm sanat “derinliğine” bir dünya görüşü üzerine kurulmuşken, Pop *göstergelerin bu içkin düzeniyle* türdeş; bu göstergelerin sanayisel ve seri halindeki üretimiyle ve dolayısıyla tüm çevrenin yapay, kurulmuş düzeniyle türdeş olmak, şeylerin bu yeni düzeninin uzamdaki doygunluğu kadar kültürelleşmiş soyutlamasıyla da türdeş olmak ister. Pop Sanat nesnelere bu sistematik cismanileşmesini (sécularisation) “ifade etmeyi” , dış görünüşe dayalı bu yeni çevreyi tümüyle dışsallıkta -geçmişteki tüm resim sanatının çekiciliğini oluşturmuş olan “iç aydınlık”dan geriye hiç bir şey kalmayacak şekilde- ifade etmeyi başarmakta mıdır? Pop-Sanat *kutsal olmayan bir sanat*, yani saf güdüleme sanatı mı? Kendisi de kutsal olmayan bir sanat, bir nesne üreticisi, yaratıcı olmayan bir sanat mıdır?⁸²

⁸¹ BAUDRİLLARD, A.g.k., 131

⁸² BAUDRİLLARD, A.g.k., 132

Bazılarının, hatta Pop sanatçıların kendilerinin de şöyle düşündükleri görülebilir: Durum çok daha basittir; Pop sanatçılar Pop’u arzu ettikleri için yapıyor, aslında bayağı eğleniyorlar, etraflarına bakıyor ve gördüklerinin resmini yapıyorlar, bu aslında kendiliğinden gerçekçiliktir. Şöyle söylemek yanlış olacaktır: Pop perspektifin sonu, çağrıştırmamanın sonu, tanıklığın sonu, yaratıcı edimin sonu ve bunlar kadar dünyayı içinden yıkmanın ve sanatın lanetliliğinin sonudur. Pop sadece “uygarlaşmış” dünyanın kaçınılmazlığını değil, aynı zamanda tümüyle bu dünyayla bütünleşmeyi hedefliyor. Pop’ta çılgın bir ihtiras görmek mümkündür: Tüm bir kültürün, aşkınlık kültürünün görkemini ve temellerini ortadan kaldırma ihtirası. Belki de söz konusu olan yalnızca bir ideolojidir.⁸³

Baudrillard sözlerine devam ederken iki itiraza kulak verir: “Nesnelerden oluşan malzemesinde (“Stars and stripes” saplantısı da dahil), ampirik-pragmatik, iyimser pratiğinde, Pop’ta kendilerini bulduklarını düşünen bazı sanat koruyucuları ile koleksiyoncuların su götürmez şoven hayranlığıyla Pop Sanat’ın bir Amerikan sanatı olduğu söylenmektedir. Bu söylem yanlı olmasına rağmen, nesnel olarak yanıt verelim: Eğer tüm bunlar Amerikalılıksa Pop’lar kendi mantıklarına uygun olarak bu Amerikalılığı kabullenmekten başka bir şey yapamazlar. İmal edilmiş nesnelere eğer “Amerikanca konuşuyor” ise, bu onları istila eden söylenceden başka bir hakikate sahip olmamalarındandır ve tek kesin yöntem bu söylencesel söylemi bütünleştirmek ve kendini bu söylemle bütünleştirmektir. Eğer tüketim toplumu kendi söylencesinde batmışsa, kendisi üzerine eleştirel bir perspektife sahip değilse ve *tam olarak işte bu durum tüketim toplumunun tanımıysa*, sadece uzlaşmacı ve gerek varlığında gerekse de pratiğinde bu saydamsız gerçekliğin suç ortağı olan bir çağdaş sanat olabilir. Bu nedenle Pop, nesnelere gerçek görünüşlerine göre resmeder, çünkü *nesnelere ancak böyle, tümüyle üretilmiş, “fresh from the assembly line” (montajdan yeni çıkmış) olarak söylencesel bir işlev görür*. İşte bu nedenle Pop, bu nesnelere taşıdığı kısaltmaları, markaları, sloganları resmeder ve aslına bakılırsa ancak bunları resmedebilir (Robert Indiana). Bu ne oyunla ne de “gerçekçilik”le ilgilidir. Bu

⁸³ BAUDRILLARD, A.g.k., 132

tüketim toplumunun gerçekliğini, yani nesnelere ve ürünlerin hakikatinin onların *markaları* olduğunu kabul etmektir. Eğer bu “Amerikalılık” ise Amerikalılık çağdaş kültürün mantığının ta kendisidir ve bunu gözler önüne serdiğinden ötürü Pop eleştirilemez.⁸⁴

Ayrıca Pop, ticari başarılarından ve bunu kabul ediyor olmasından dolayı da kınanamaz. Daha kötüsü lanetlenmiş olmak ve böylece kendine kutsal bir işlev yüklemek olurdu. Nesnelere dünyasına ters düşmeyen, ama bu dünyanın sistemini keşfeden bir sanatın kendisinin de bu sisteme girmesi mantıklı görülmelidir. Hatta bu, bir iki yüzlülüğün ve radikal mantıksızlığın sona ermesidir. Dahiyaneliğinin ve aşkınlığının imzalanmış ve imzaya bağlı olarak ticarileşmiş nesne haline gelmesine engel olmadığı (soyut dışavurumcular bu muzaffer dahiyaneliği ve utanç verici oportünizmi doruğuna vardırdı) daha önceki resim sanatının (XIX. yüzyılın sonundan itibaren) aksine, Pop resmin nesnesi ile nesne-resmi uzlaştırır. Tutarlılık mı, paradoks mu? Nesnelere tercih etmesiyle, “markalaşmış” nesnelere ve besin maddelerinin bu sınırsız kullanımıyla -ticari başarısıyla olduğu gibi- Pop kendi “imzalı” ve “tüketilen” nesne-sanat statüsünü keşfeden ilk olma niteliğine sahiptir.⁸⁵

Oldenburg’un bir hatırası Pop Sanat üreticilerinin, tüketim toplumunun yaşam alanına bakışları hakkında bazı ip uçları vermektedir; “Bir gün şehirde Jimmy Dine ile arabayla dolaşıyorduk. rastlantı eseri -her iki kenarında dizi dizi küçük mağazalar olan- Orchard Street’den geçtik. Bir ‘mağaza’ vizyonu gördüğümü hatırlıyorum. İmgelemsel olarak bu temaya dayanan tüm bir ortam gördüm. Bu bana yeni bir dünyayı keşfetmekmiş gibi geldi. Her yerdeki ve her tipteki mağazaların arasında *sanki müzeymişler* gibi dolaşmaya başladım. Vitrinlerde ve tezgahlarda sergilenen nesnelere bana kıymetli sanat eserleri gibi geldi.” *Esinlenme* konusunda Pop sanatçıların eski kuşaklardan pek de geri kalmayacağını Rosenquist’in şu sözleri oldukça yerinde ifade etmektedir: “Aniden düşünceler pencereden bana doğru akın ediyormuş hissine kapıldım. yapabileceğim tek şey düşünceleri havada uçarken

⁸⁴ BAUDRİLLARD, A.g.k.,133

⁸⁵ BAUDRİLLARD, A.g.k., 133

yakalamak ve resim yapmaya başlamaktı. Her şey kendiliğinden yerini alıyordu; düşünce, kompozisyon, imgeler, renkler, her şey kendiliğinden çalışmaya başlıyordu.” Oysa bu esinlenme teması, Werther’den beri Doğanın ideallliğini, kapalı olarak dile getirmektedir, hakiki olmak için bu ideale sadık kalmak yeterlidir.⁸⁶

Jean Baudrillard *Tüketim Toplumu* adlı kitabının, “Pop: Bir Tüketim Sanatı mı?” başlıklı bölümünde “Pop sıradanın sanatı olmak istiyor” der ve şu sözlerle konuya açıklık getirir: “Ama sıradan, metafizik bir kategori, yücelik kategorisinin modern bir değişkeni değilse nedir? Nesne sadece kullanımında, bir işe yaradığı anda sıradandır, Wesselmann’daki “çalışan” transistör gibi. Gösterge haline geldiği, gösterdiği anda nesne sıradan olmaktan çıkar: Oysa, çağdaş nesnenin “hakikatinin artık bir işe yaramak değil, göstermek olduğunu, araç olarak değil, ama gösterge olarak güdümlenme olduğunu görmüştük. Ve en iyi durumda bu nesneyi bize böyle göstermek Pop’un başarısıdır.”⁸⁷

En radikal yönetime sahip olan Andy Warhol aynı zamanda söz konusu resim sanatının icrasındaki kuramsal çelişkiyi ve bu çelişki nedeniyle de Pop’un hakiki nesnesini düşünme zorluklarını en iyi dile getiren kişidir. Andy Warhol, “Tuval, bir sandalye ya da bir ofisle aynı nedenle mutlak olarak gündelik bir nesnedir” der. Andy Warhol “gerçekliğin aracıya ihtiyacı olmadığını, gerçekliği çevreden ayırıp tuvale taşımak gerektiğini” ekler. Oysa tüm sorun da buradadır. Çünkü bu sandalyenin gündelikliği tam da onun bağlamı ve özellikle birbirine benzeyen ya da benzemezlikleri küçük olan vb tüm sandalyelerin dizisel bağlamıdır. Gündeliklik *yinelemedeki farktır*. Sandalyeyi tuvalde yalıtılarak tüm gündelikliğinden kurtarıyorum ve bu arada tuvalin gündelik nesne niteliğini de tamamıyla ortadan kaldırıyorum (Warhol’a göre böylece tuval mutlak olarak sandalyeye benzemeliydi). Bu çıkmaz iyi biliniyor: Ne sanat gündeliğin içinde soğrulabilir (tuval = sandalye) ne de sanat olduğu haliyle gündeliği kavrayabilir (tuvalde yalıtılmış sandalye = gerçek

⁸⁶ BAUDRILLARD, A.g.k., 134

⁸⁷ BAUDRILLARD, A.g.k., 135

sandalye); içkinlik ve aşkınlık aynı anda mümkün değildir. Her ikisi de aynı düşün iki ayrı yüzüdür.⁸⁸

Kısacası gündeliğin, sıradanın özü dolayısıyla gündeliğin sanatı yoktur: Bu gizemli bir çıkmazdır, eğer Andy Warhol ve diğerleri gündeliğin sanatına inanıyorlarsa, bu sanatın ve sanatsal edimin statüsü konusunda yanılmalarındandır; sanatçılarda hiç de az rastlanmayan bir şeydir bu. Ayrıca, üretimci edim düzeyinde de aynı gizemli nostalji söz konusudur: Gerçekten de kalıplara, serigrafiyle resim yapan Warhol, “Bir makine olmak isterdim” der. Oysa, ne sanatçı için kendini makine yerine koymaktan daha beter bir kibir, ne de istesin ya da istemesin yaratıcı statüsü taşıyan kişi için kendini dizi otomatizmine adamaktan daha büyük bir yapmacıklık vardır. Yine de ne Warhol ne de diğer popçular kötü niyetli olmakla suçlanabilir: Onların mantıksal talepleri, sanatın müdahale edemedikleri toplumsal ve kültürel statüsüne çarpar. İdeolojilerinin yansıttığı işte bu güçsüzlüktür. Pratiklerini kutsal olmaktan çıkarmayı istediklerinde, toplum onları daha fazla kutsallaştırır. Ve ulaşılan noktada sanatı, izlekleri ve pratiği açısından kutsal dışı kılma eğilimleri -ne kadar radikal olursa olsun- sanatta kutsalın şimdiye kadar görülmedik bir şekilde yüceltilmesine ve keskinleşmesine açılır. Popçular, tablonun kutsal bir üst-gösterge (benzersiz nesne, imza, soylu ve büyümlü bir ticaret nesnesi) olmaktan kurtulabilmesi için içeriğin ya da müellifin (auteur) niyetlerinin yeterli olmadığını unutuyor: Buna karar veren, kültürün üretim yapılarıdır. Aslında sadece resim sanatı piyasasının rasyonelleşmesi, tıpkı diğer tüm piyasalar gibi tabloyu kutsal olmaktan çıkarabilir ve günlük nesnelerin içine katabilirdi. Bu belki de ne düşünülebilir ne mümkündür ne de arzu edilebilir bir şeydir, kim bilir? Her ne olursa olsun bu en uç durumdur. Buraya varıldığında, ya resim yapmaktan vaz geçilir ya da geleneksel sanatı yaratı söylencesi içinde gerileme pahasına devam edilir. Bu kırılmayla klasik resimle ilgili değerlere yeniden dönülür; Oldenburg’da “dışavurumcu” kuruluş, Wesselmann’da çiğ renk ve

⁸⁸ BAUDRİLLARD, A.g.k., 136

Matissevarilik, Lichtenstein'da modern tarz ve Japon kaligrafisi etkileri yadsınamaz düzeydedir.⁸⁹

Pop farklı zihinsel algılama düzeylerinin bir *oyunu*, güdülenmesi olarak tanımlanabilir: Nesnelere bir mekan analitiğine göre değil, ama tüm bir kültürün, entellektüel ve teknik donanımından hareketle yüzyıllar boyunca geliştirdiği algı tarzlarına göre görsel olarak kırmayı amaçlayan bir tür zihinsel kübizm olarak: nesnel gerçeklik, imge-yansıma, resimlenmiş figürasyon, teknik figürasyon (fotoğraf), soyut şemalaştırma, söylemsel önerme vb. Öte yandan fonetik alfabenin kullanılması ve sanayisel teknikler, bölme, ikileme, soyutlama, tekrar şemalarını dayatmıştır (etnologlar, ilkelerin birbirine *tam* olarak benzeyen bir çok kitabı keşfettiklerinde hayretten donakaldıklarını nakleder: Bu, onların dünya görüşlerini altüst eder). Bu değişik tarzlarda bir *adlandırma* ve yeniden tanıma *retoriğinin* binlerce figürü görülebilir. Pop da işin içine burada karışır: Pop bu değişik düzeyler ya da tarzlar arasındaki farklar üstünde ve bu farklılıkların algılanması üstünde çalışır. Demek ki bir linç serigrafisi bir çağırıştırma değildir: Serigrafî, kitle iletişiminin etkin gücüyle, adliye haberine, gazetecilik göstergesine dönüştürülmüş bu linç olayının taklidini üretir; bu göstergeyi başka bir düzeyde serigrafî yeniden ele alır. Tekrar edilen aynı fotoğraf tek fotoğrafın ve bunun ötesinde yansıttığı gerçek varlığın taklidini üretir. Bu gerçek varlık ayrıca yapıt içinde de yapıtın parçalanmasına yol açmadan yer alabilir; fazladan bir bileşim daha olur bu.⁹⁰

Pop'ta nasıl gerçeklik düzeni yok, anlamlandırma düzeyleri varsa, gerçek mekan da yoktur. Tek mekan, tuvalin mekanı, farklı gösterge-öğelerinin ve onların bağlantısının yan yana konulmasının mekanıdır. Ne de gerçek zaman vardır; tek zaman okumanın zamanı, nesnenin ve imgesinin (yani herhangi bir imgenin, hatta tekrar edilen imgenin) ayırt edici algılamasının zamanıdır. Bu zaman, imgeye, gerçek nesneyle ilişkisi açısından yapıtıya *zihinsel olarak ayarlanmak* için, *uyum* sağlamak için gerekli olan zamandır.

⁸⁹ BAUDRİLLARD, A.g.k., 135-136

⁹⁰ BAUDRİLLARD, A.g.k., 137

Belki de Pop Sanatı gerçekten çok temel bir düzeyde “figüratif” bir sanat olarak görülebilir: Renkli bir resimcilik, tüketim toplumunun naif bir öyküsü gibi. Pop sanatçılarının da bu iddiada olmaktan hoşlandıkları doğrudur. Bunların saflığı uçsuz bucaksız, anlaşılmazlıkları da öyle. Mizahlarına ya da onlara atfedilen mizaha gelinecek olursa, burada hala oynak sınırlardayız. Bu nedenle izleyicilerinin tepkilerini incelemek öğretici olabilir. Yapıtları bu seyircilerin çoğunda ahlaki ve müstehcen (bu tablolar klasik açıdan müstehcendir) bir gülmeye neden olur. Ardından resmi yapılan nesnelere mi yoksa resmin kendisini mi yargıladığı bilinmeyen alaycı bir gülüş. Gönüllü olarak suç ortağı olan gülüş: “Bu pop’un hem mizah dolu olduğu hem de mizahtan yoksun olduğu anlamına gelir. Mantıksal olarak Pop’un yıkıcı, saldırgan mizahla, gerçeküstü nesnelere iç içe geçmesiyle neredeyse hiç bir ilgisi yoktur. Tam olarak söz konusu olan artık nesnelere işlevleri içinde kısa devre yaptırmak değil, ama nesnelere ilişkileri çözümlenmek için onları yan yana koymaktır.”⁹¹

⁹¹ BAUDRİLLARD, A.g.k., 138-139

4. POP SANATINDA BEDEN İMGESİ

4.1. Pop Sanatının Kökenleri ve Ortaya Çıkışı

1940 ve 1970 yılları arası Amerika'nın sanatsal etkinlikler alanında yükselişe geçtiği zaman dilimidir. Bunu takiben dünyanın pek çok başka ülkesi de bilinçli veya bilinçsiz olarak bu durumun etkisinde kalmıştı. Bu etki hamburger ve blucinden, iş ve siyasal nüfuz alanlarına kadar hemen her yerde kendini açıkça hissettirmekteydi. Avrupa özellikle bu gibi etkilere açık olan bir yerdi. İkinci Dünya Savaşı, Avrupa'nın dünya liderliğini sona erdirmişti. Bununla birlikte savaş, Paris'in sanattaki öncülüğüne de son verdi. Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde yaratıcı sanatın baskı altında bulunması, Alman askeri gücünün hemen her yöreye egemen olmasından sonra Kıta Avrupası kavramının geçerliliğini yitirmesi ve bu kıtadaki birçok sanatçıyla okumuş kimsenin Batı'ya kaçması, Amerika'nın yanı sıra bir ölçüde İngiltere'nin de yararlanabileceği iyi bir fırsattı. Paris'in yenilikçi gelenekleri, Avrupalı sanatçı ve eleştirmenler üzerindeki ağırlığını koruyordu. Buna karşılık, hem elindeki büyük modern sanat koleksiyonları, hem de Fransa'daki Alman işgali, Amerika'da bu yenilikçi geleneklere belli bir uzaklıktan, tarafsızca bakılabilmesini sağladı. Mondrian, Ernst, Dali, Chagall, ve Moholy-Nagy gibi Avrupa'nın birçok önemli sanatçısı, savaş yılları boyunca Amerika'da kaldılar ve ülkedeki varlıklarıyla, zamanında Avrupa'da yapılmış atılımlara daha da gerçeklik kazandırdılar. Bu atılımların, öteki insanlardan hiç de farkı olmayan, cesur, atılgan, önlerindeki örnekleri olumlu ya da olumsuz değerlendirebilen, inançla donanmış, gözü pek profesyonellerce başarıldığını; onların hiç de insanüstü kişiler olmadıklarını işte bu Avrupalı sanatçılar göstermişlerdir.⁹²

1940 sonları ile 1950 başlarında Soyut Dışavurumculuk hareketi dünya sanat ortamını belirlerken, 1960'lı yıllarda, bu olgu yerini Pop Sanat'a bıraktı. Yeni sanatın doğuşunu belirleyen en önemli etkenlerden biri ve belki de en önemlisi, hiç kuşkusuz, Soyut Dışavurumcu hareketin sanatsal anlayışının yarattığı

⁹² Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, 226

hoşnutsuzluktur. Yine bu süreçte iki yeni ve dikkate değer olgu ile karşılaşmaktayız: bunlardan biri, Amerikan resim okulunun ortaya çıkması, diğeri ise New York'un sanatsal yaratının uluslararası merkezi olarak sivrilmesi. Amerika'nın kültürel emperyalizmi burada kendisini göstermiştir. New York'un sanatlar bağlamında genel etiketlerinin dağıtımını da üstlenmiş olmasına bakılacak olursa, bu açık seçik görülür. Pop Sanat denildiğinde akla hemen Amerika'nın ve ancak onun ardından, çok kendine özgü görünümüyle İngiliz Pop Sanatı'nın gelmesinin temelinde muhtemelen bu yatmaktadır.⁹³

Paris kaynaklı "izm"lerin, artık zamanı geçmiş gibidir, en azından yabancı ülkelere aktarılma konusunda. İngilizcenin egemenliğinin de yardımıyla, genel etiketlerin dağıtıcısı bundan böyle New York olmuştur. Çağdaş sanattaki hiçbir genel terim, eğer ABD'de eleştirmenlerin, gazetelerin, satıcılar ve izleyicilerin onayından geçmemişse dünya çapında kabul görmez.⁹⁴

'Pop' sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. Bu yeni akım için başka isimler de önerilmiştir. Bunlardan 'New Vulgarianism' (Yeni Bayağlık, Adilik), eleştirmenlerin duyduğu tiksintiyi ifade ederken, 'Yeni Gerçekçilik' ve 'Yeni Dadacılık' gibi isimlerle bu akımların sanat tarihiyle olan bağlarını vurgular. 'Pop' isminin tutunmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları başka hiç bir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Sanatı adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Çünkü Pop Sanatı, biraz savaştı olduğu kadar eğlendiriciydi de. Üstelik kitle iletişim araçları, Pop Sanatı'nın babası olarak görülüyordu. Pop müzik, özellikle Pop şarkıcı ve topluluklarından oluşan yepyeni bir dünya ile bu sanat akımı arasında bir akrabalık sezilir. Bilindiği gibi Pop müzik, çok kimseyi şaşırtarak, 1960'larda dünya çapında olağanüstü bir ilgi uyandırmış ve büyük bir başarı kazanmıştır. İngiltere'de yapılan ilk Pop resimlerinden bazıları,

⁹³ Nermin SAYBAŞILI, *İngiltere'de Pop-Sanat*, 53

⁹⁴ Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, 346

yukarıda yapılan yorumu doğrular niteliktedirler. Bu resimler, sinema artistleri, Pop yıldızları ve diğer popüler kişileri sergileyip; ressamların, kitle iletişim araçlarının verdiği zevke düşkün çoğu yirmi yaşlarında olan gençlerle, bir anlamda uzlaştığını gösterir. Pop sanatçıları, Hamilton'un kültürlü ticaret dünyasından çok, yukarıda özelliği belirtilen bir dünyayı canlandırma yolunu seçmişlerdi. Bilerek, karmaşık bir üslup kullanıyorlardı. Pop sanatçıları uluslararası bir yaklaşım içinde, geleneksel halk sanatı ile tilt makinelerini ve resimli dergileri, kısaca yeni bir halk sanatını kaynaştırıyor ve bunların tümünü usta bir fırça kullanımıyla da birleştiriyorlardı.⁹⁵

Pop Sanat, Amerika ve İngiltere'de eş zamanlı fakat birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmıştır, Rauschenberg ve Jasper Johns, New York'ta bir dönem birlikte çalışmış ve bir grup sanatçı ve heykeltıraşı yeni üsluplarıyla etkilemişlerdir. Seri üretim ve günlük kullanım nesnelere estetik boyuta aktarmayı eserlerinde çoğu zaman uygulamışlardır

Hazır nesnenin estetik alana çekilmesi Dadacıardan kalma bir mirastı ancak Pop Sanat ve Dada'yı ortak bir çizgide birleştirme çabası veya biri diğerinin devamıdır demek doğru olmaz, bunun yerine Dada'nın saldırdığı ve yıkmaya çalıştığı değerlere Pop Sanatı'nın teslim olduğunu veya bir olumlama çabasına giriştiğini söylemek daha mümkün görünmektedir.

Pop Sanat düşüncesinin meydana geldiği 1960'lı yıllar, bu açıdan bir yanda çağdaş yaşamın makineleşme, toplumsal izolasyon süreçleri ile gösteri ve göstergeler unsurlarına tepki olarak doğan karşıt direniş kültürlerinin verdikleri mücadeleye sahne olmuştur. Pop Sanat kapsamında kabul edilen çalışmalar 1960 başlarında üretilmesine rağmen, tam olarak tanımlanmasını Yeni Gerçekçiler sergisinden sonra kazanmıştır. Bu eserlerde, sanatçıların içerik yönünde ortaklığı ve buna karşın üslup olarak farklılıkları dikkat çeker. Bu farklılık bir bakıma, 1960'lı yılların kritik

⁹⁵ LYNTON, A.g.k. 289

sürecinin, her sanatçının bireysel olarak kendi koşullarıyla üstesinden gelebilmesiyle ilgilidir.⁹⁶

Geniş halk kitleleri, bu sanat akımının canlılığını ve anlaşılabilirliğini fark etti; Pop Art'ın verdiği tad ve yarattığı etkilerle, İngiltere'de o sıralarda revaçta olan, uluslararası üne sahip moda ve pop yıldızları arasındaki uygunluğu anladı. İngiliz eleştirmenler bu yeni çıkan harekete karşıt akımları savunmaya pek gerek görmediler ve İngiltere'nin kitle iletişim araçlarında Pop Art'a alışılmadık bir ilgi doğdu. Amerika'da ise önceleri, geçen on, on beş yılın ciddi sanatı savunuldu. Bu arada genç eleştirmenlerden bazıları, üzerinde daha kolaylıkla tartışılabilen bu sanatın ortaya çıkışını apaçık bir sevinçle karşıladılar. 1962'de Irving Sandler'in de dediği gibi, bu yeni Amerikan resminde içten ve zamana uygun bir takım özellikler vardı. Ancak, öteki eleştirmenler görsel sanatlarla ticari sanatların bu biçimde kaynaştırılmasını, kapitalist dürtülerin ve kapitalist tavrın satılığa çıkarılması olarak nitelediler. 1964'den sonra eleştirmenler, bu hareketin uygun ortak niteliklerini saptayabildiler. Londra'da David Sylvester, New York'da Kozloff ve Sidney Tillim, yazdıkları denemelerle bu akım için olumlu ve seçkin bir temel oluşturdular ve Pop adı verilen geniş alan içinde gerekli ayrımları yaptılar.⁹⁷

Pop Sanat'ın önemli işlevlerinden biri de dönemin algısına uygun olarak bedeni çeşitli bakış açılarından yorumlamak olmuştur. Önümüzdeki bölümlerde görüleceği üzere, bu bakış açılarının farklılıklarından çok ortak noktaları bizim araştırma konumuza girecektir.

4.2. Genel Hatlarıyla Pop Sanatında Beden İmgesi

Bedeni algılayışın ve bunu imgeler ile ifade etme yollarının döneme yön veren fikirlere göre değişiklik gösterdiğini söylemek mümkündür. Antik Yunan'daki ile Batı'nın ortaçağındaki bedene bakış birbirinden ne kadar farklılık gösteriyorsa bunun

⁹⁶ ÖĞÜT, A.g.e., 62

⁹⁷ LYNTON, A.g.k., 292

sonrasında hümanizm fikri ve Rönesans ve ardından gelen çeşitli üsluplar birbirlerine tepki olarak doğmakla beraber pek çok karşıtlıklar barındırmaktadır. Bu durumun sebeplerini, kendiliğinden biçimsel bir dönüşüme bağlamakla birlikte dönemsel görüşlerin değişmesi ve sanatçıların bakışına yön veren olguların farklılaşmasında aramalıdır.

İdeolojilerin tarihinde bedene ilişkin görüşler uzun zaman, ruhu ya da maddesel olmayan başka unsurları merkezine alan tinselci, püriten ve ahlakçı tipteki ideolojilere karşı rahatsız edici eleştiri değeri taşımıştır. Ortaçağ'dan itibaren tüm mezhep sapkınlıkları kiliselerin katı dogmaları karşısında bir tür tensellik isteği, bedenın yeniden diriltılması biçiminde sonuçlanmıştır. Bu her zaman yeniden doğan ve her defasında Ortadoksluk tarafından yasaklanan “Ademci” eğilimdir. Duyumcu, ampirist, maddeci felsefe XVIII. yüzyıldan beri geleneksel tinselci dogmaları şiddetle eleştirdi. Etrafında bireysel kurtuluş şemasının ve kuşkusuz tüm toplumsal bütünleşme sürecinin örgütlendiği ruh olarak adlandırılan bu temel değerin parçalanmasının uzun tarihsel sürecini yakından çözümlmek ilginç olurdu. Beden yararına bu kutsallık dışılaşma ve sekülerleşme tüm batı çağına nüfuz etti: Bedenin değerleri yıkıcı değerler, en keskin ideolojik çelişkilerin odağı oldu. Bu değerlerin yaşama hakkına sahip olduğu ve kendilerini yeni bir etik olarak kabul ettirdikleri günümüzde durum nasıldır? Görünüşte zafer kazanmış olan bedenın günümüzde hala canlı ve çelişkili bir merci, bir “gizemsizleştirme” mercii oluşturmak yerine yalnızca söylemsel merci olarak, kurtuluş dogması ve yapısı olarak nöbeti devraldığını görüyoruz. Uzun zaman daha fazla hakikate, özgürlüğe, özgürleşmeye doğru kutsalın bir eleştirisi, kısacası Tanrıya karşı İnsan adına bir mücadele sayılabilecek bedenın “yeniden keşfi” günümüzde, yeniden kutsallaştırma biçiminde yapılmaktadır. Beden kültü artık ruh kültüyle çelişki içinde olmayıp, ruh kültünün yerine geçmekte ve ruhun ideolojik işlevini devralmaktadır. Norman Brown'un dediği gibi: *“Kutsal ile kutsal olmayan arasındaki antinomiye kendimizi kaptırmamak ve kutsalın biçim değiştirmesinden başka bir şey olmayı bir ‘sekülerleşme’ olarak yorumlamak gerekir.”*

“Özgürleşmiş” (ama nesne/gösterge olarak özgürleştiğini ve sporda ve temizlikte olduğu kadar erotizmde de yıkıcı arzu hakikatının sansür edilmiş olduğunu gördüğümüz) beden maddi gerçekliği bizi yanıltmamalı; bu gerçeklik yalnızca, geçerliliği kalmamış, evrilmiş üretimi bir sisteme uygun olmayan ve artık ideolojik bütünleşmeyi sağlama gücünden yoksun bir ideolojinin, yani ruhun ideolojisinin yerine, özünde bireysel değerleri ve ona bağlı toplumsal yapıları koruyan daha işlevsel modern bir ideolojinin geçirilmesini yansıtır. Hatta bu yapıları güçlendirir ve onlara kesin bir dayanak sağlar, çünkü ruhun aşkınlığının yerine bedenin bütünsel içkinliğini, kendiliğinden gerçekliğini geçirir. Oysa bu gerçeklik yanıltıcıdır. Modern söyleminin oluşturduğu haliyle beden hiç de ruhtan daha maddi değildir. Beden de ruh gibi *fikridir*, daha doğrusu fikir terimi çok fazla bir anlama sahip olmadığından, töz niteliği verilmiş kısmi bir nesne, ayrıcalıklı bir kopyadır ve bu haliyle kuşatılır. Eskiden ruh ne ise beden o oldu, yani nesneleştirilmenin ayrıcalıklı dayanağı; *bir tüketim etiğinin temel söylemi*. Bedenin, ekonomik dayanak olarak, bireyin (psikolojik) yönlendirilmiş bütünleşmesinin ilkesi olarak, toplumsal denetim (politik) stratejisi olarak ne kadar derin bir şekilde üretimin ereksellikleriyle birleştiği görülüyor.⁹⁸

İncelemenin önde gelen konularından Pop Sanat hareketi içerisindeki beden imgesini değerlendirmeye gelirken döneme yön veren şartları gözden geçirmek gerekmektedir. Bedenin bir tüketim nesnesi haline geldiği günümüzün başlıca göstergelerinden medya, sinema başta olmak üzere ve diğer tüm araçlar belli bir kültürü yüceltmektedir. Baudrillard, “En Güzel Tüketim Nesnesi: Beden” başlıklı denemesinde geçmiş yüzyıllar ile zamanımızın bedene bakıştaki farkını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelere daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz -tüm diğer nesnelere özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlamlı- bir nesne vardır:

⁹⁸ BAUDRILLARD, A.g.k., 148-149

*Bu nesne BEDEN'dir. Bin yıllık bir püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenin "yeniden keşfi" ve reklamda, modada, kitle kültüründeki mutlak-varlığı -bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zariflik, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakarca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söyleni-, bunların hepsi bedenin günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır."*⁹⁹

Her türlü medya aracı kullanılarak kitlelere kesintisiz bir propaganda ile ve daha önceleri dinin kullandığına benzer ilahi terimlerle bize sadece bir bedenimiz olduğu ve onu korumamız gerektiği sürekli hatırlatılıyor. Yüzyıllar boyunca insanlar bedene sahip olmadıklarına ikna edilmeye çalışıldı (aslında insanlar buna hiç bir zaman ikna olmamıştı), günümüzde ise sistemli olarak insanları *bedenleri olduğuna ikna etmekte* ısrar ediliyor. İşte burada tuhaf bir şey var. Beden kanıtın kendisi değil miydi? Öyle görünüyor ki hayır: Bedenin statüsü bir *kültür* olgusudur. hangi kültür olursa olsun bedenle ilişkinin örgütlenme tarzını yansıtır. Kapitalist bir toplumda özel mülkiyetin genel statüsü aynı zamanda bedene, toplumsal pratiğe ve bu pratiğin zihindeki temsiline de uygulanır. Geleneksel düzende, örneğin köylüde bedeni narsistik kuşatma, gösterisel algılama değil, emek süreci ve doğayla ilişki aracılığıyla ulaşılmış araçsal/büyülü bir beden görüşü vardır.

Göstermek istediğimiz üretimin/tüketimin günümüzdeki yapıların özünde, kendi bedeninin bölünmüş bir zihinsel temsiline bağlı olan çifte bir pratiğe yol açtığıdır: SERMAYE olarak beden pratiği, FETİŞ (ya da tüketim nesnesi) olarak beden pratiği. Her iki durumda da bedenin yadsınmak ya da unutulmak bir yana bilinçli olarak *kuşatılması* (terimin hem ekonomik hem de psişik anlamında) önemlidir.¹⁰⁰

⁹⁹ BAUDRİLLARD, A.g.k., 150

¹⁰⁰ BAUDRİLLARD, A.g.k.,149-150

Albert Aurier, modern toplumda “artık bir kadına aşık olmamız yasak,” diye yazıyordu, çünkü toplum “bizim bir kadında fiziksel arzularımızı tatmin etmeye uygun bir bedenden başka bir şey görme yeteneğimizi elimizden aldı.” “Tanrı sevgisi de bize artık yasak,” çünkü modern “kuşkuculuk... Tanrı’da sözsel bir soyutlamadan, belki de yokluğundan başka bir şey görme yeteneğimizi elimizden aldı.” Warhol’un aşksız sanatı, modern dünyada aşkın reddinin —daha doğrusu, modern dönemde aşık olmayı beceremeyişimizin— en güzel örneğidir. Warhol’un betimlediği insanlar, “ruhun üstün nitelikleri”nden yoksundur ki bu niteliklerden en önemlisi de “tüm anlayışın kaynağı”nı oluşturan aşık olma yeteneğidir. Kısacası, Warhol’un sanatı “aşkın duygusallık”tan yoksundur. Gauguin ünlü sözünde şöyle diyordu: “Önce duygu, sonra anlayış!”, ama Warhol’un sanatında duyguya da anlayışa da yer yoktur.¹⁰¹ Onun figürlerinin insani olduklarını söylemek güçtür — kağıt hamurundan yapılmış robotumsu günlük yaşam halleridir. Bu figürler için günlük yaşam yeterlidir, zaten kendilerini de günlük yaşamla tanımlarlar, öyle ki onun dışında yokmuş gibi görünürler — yani benlikleri yoktur. Warhol’a göre insanlar, yalnızca toplumsal kimliklerinden ibarettir. Bu kimliğin merkezinde konumlanmışlardır, ondan ayrı bir kimlikleri yoktur. Kişi değildirler, ama toplumsal bir yer kaplarlar. Toplumsal rolleri dışında insani yönleri birer boşluktan ibarettir. İnsanlar tamamen toplumsal yüzeyden oluşurlar — zaten Warhol kendisinin de öyle olduğunu söylüyordu. Warhol gibi onlar da içsel bir yaşam sürdürmezler, içsel yaşam diye bir şeyin varlığını inkar ederler. Onun sanatı içsel yaşama değer vermediği gibi, içsel yaşamdan kurtulmak için de elinden geleni yapar, çünkü toplumsal yaşamla karşılaştırıldığında içsel yaşam anlamsız görünmektedir.

Warhol’un figürlerine karşı hiçbir empati duymamamızın nedeni de bu. İnsani olmayan durumlarının eleştirel bilincinden yoksun oldukları için günlük yaşamda narsist bir biçimde yalıtılmışlardır. Eleştirel bilinç —bir zamanlar sanata manevi özgünlük katan aynı üst düzey bilinç— onları insanileştirebilir, ama Warhol’un sanatında eleştirel bilinç yoktur. Tabii umursamazlığı eleştirel bilinç değilse. Ne var

¹⁰¹ Donald KUSPİT, *Sanatın Sonu*, 176

ki Warhol'un umursamazlığı, Duchamp'inki gibi, toplumun umursamazlığını eleştirmek yerine, ona ayna tutar. Bu sanatçıların umursamazlıkları yalnızca sanat söz konusu olduğunda “eleştirel”dir. Simgencilikten bu yana, sanatın manevi duruma ve insanlığın ihtiyaçlarına cevap vermesini ve duyarlı olmasını bekliyoruz, onları aşağılamasını ya da umursamaz davranmasını değil. Bir sanat türü ne kadar modern görünüyorsa insani kaygılar konusunda o kadar umursamaz görünür — bu da modern dünyanın insani açıdan ne kadar umursamaz olduğunu gösterir; dolayısıyla, sanatın gelişimini bilinç düzeyinde kutlamamıza rağmen bilinçdışı düzeyinde hayal kırıklığına uğraticıdır. Ne kadar kasıtsız olursa olsun, sanat için sanat öğretisi —yani sanatın mutlak özerkliğine olan inanç— sanatın insani kaygılara yönelik umursamazlık hakkına sahip olduğunun savunulmasıdır. Manet'nin sanatındaki kuşkuculuk ve kızgınlık —Redon bile onu ruhsuz (insanlıktan uzak) olduğu gerekçesiyle yerden yere vurmuş, sanat olarak ciddiye alınamayacağını ifade etmiştir — insan ruhuna olan apaçık umursamazlığıyla ilgilidir. Manet'nin eserlerini, katıksız sanatın başlangıcı olarak yücelten Clement Greenberg de umursamazlığını onaylar gibi görünüyor, ama bunun, Duchamp ile Warhol'un sanatını biçimlendiren umursamazlıkla aynı olduğunu göremiyor. Onları gibi, Manet'nin eserleri de kitle toplumuna nüfuz eden —kendi insanlıkları kadar başkalarının insanlığına karşı da gösterilen— o ince umursamazlığa ayna tutuyor.¹⁰²

4.3. Pop Sanat Hareketinde Yapıtlarında Beden İmgisine Yer Veren Sanatçılar

Çağımızda beden nasıl bir tüketim nesnesine dönüştüğünü Pop sanatçıların eserlerinde çeşitli bakış açılarıyla görmekteyiz, buna resim, heykel, sinema ve çizgi roman gibi görsel sanatların çeşitli dallarından örnekler göstermek mümkündür.

Hamilton'un, Pop Sanat hareketinin tüm göstergelerini yansıtan kolaj çalışmasından başlayarak resmin başat iki karakteri kendi bedenleri ile ilgilenirken bir yandan da izleyiciyi de hesaba kattıkları pozlarından anlaşılır.

¹⁰² KUSPİT, A.g.k., 178-179

Bedenin tüketim nesnesi olarak algılandığı bir dünyada onun tasarlanmış olması kaçınılmazdır, peki burada onu şekillendiren kimdir. bedenin bir kullanım klavuzu var mıdır, varsa nerede aranmalıdır?

İnsan kendi bedeninin bakımını üstlenir ancak bu onun kendi bedeninin tasarımcısı olduğu anlamına gelmez. Bu bir kandırmacadır. İnsan kendi bedenini daha önceden belirlenmiş ölçütler çerçevesinde tutmaya çalışır, durum bundan ibarettir. Kadın, erkek ve çocuklarda da değişmemek üzere, Adorno'nun savunduğu *kültür endüstrisi* olgusu insan zihnine ve arzularına hükmeder.

Kadın cinselliği kadar erkek bedeni de ikon üretimine eşlik etmiştir. Çizgi roman kahramanlarının çoğu erkektir ve insan bedeni ile ilgili yeni bir imgelem icat edecek kadar da abartılmış figürlerdir. 1981 yılında Mel Ramos'la röportaj yapan Paul Karlstrom'un o anda belirttiği gibi, "cinselliğin özellikle erkek imajı üzerinden kullanılması Eski Yunan sanatından beri yapılagelmiştir." Sanatsal imgelemede cinselliğin bu kadar yoğun olması bu noktada sadece tüketim toplumuna da bağlanamaz. Birkaç yüzyıldır gündelik hayatın içinde bu tip imajlara rastlamak olasıdır. Fakat şunu kabul etmek gerekir ki modern anlamda estetik tanımı çizilirken çıplağın konumlandırıldığı açıdan, bu türden kitsch imajlar sanatsal alanın dışında görülmüştür. Bu noktada Pop Sanatı'nın gerçek devriminin, toplumun gerçek imgelemine yansıtma cesareti olduğu da düşünülebilir.¹⁰³

4.3.1. Robert Rauschenberg

ABD'li ressam ve grafik sanatçısı Robert Rauschenberg, özellikle erken dönem çalışmalarıyla, Pop Sanatı'nın öncülerinden biri olarak kabul edilir. "Rauschenberg, radikalce popüler kültürün imaj dünyasıyla ve Cola kutularını, doldurulmuş hayvanları ve çeşitli bozulmuş döküntüleri çalışmasına ekleyerek, günlük hayatın tanımıyla bileşimini derinleştirdi." Her tür hiyerarşik yapılanmayı reddetmesi aynı zamanda neden Pop Sanat'ın önemli temsilcilerinden biri olduğunu açıklar.

¹⁰³ Belma YILDIRIM, *Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı*, 121

Bu durumu takip ederek, Amerika’da Dadaizm’in yükseldiği bir dönemde, Rauschenberg, resimde soyut anlatım tarzının yetersizliğini ifade etmiş, soyut sanatın, sanatçının anlatmak istediklerini tam olarak karşılayamadığını eleştirmiştir. Bu ifadelerden, Rauschenberg’i yeni arayışlara yöneldiğini çıkarabiliriz. Böylece, sanatçı çevresindeki dokümanlardan elde ettikleriyle kolajlar oluşturmuş, bir anlamda ready made’in sanata yeniden katılmasını sağlamıştır. Bu kolajlar, daha önce yapılanların bir sentezinin yarattığı devrimdir. Örneğin sanatçının kolajlara dışavurumcu eserleri üzerinde yer vermesi, daha sonra başka sanatçıları kübist resimlerin üzerinde kolaj uygulamaları konusunda esinlendirmiştir.¹⁰⁴



Resim 4.3.1.1 Robert Rauschenberg,

“Paris Review” 1965, ofset litografi, 25” x 21”

Rauschenberg, çalışmalarında objektiflik ve öznellik, grafiksellik ve resimsellik, diyalog ve monolog, yaratıcılık ve tasarım arasındaki çizgide, medya endüstrisinin mekanik yeniden üretimine karşı koymayı amaçlar. Sanatçının karmaşık öğeleri harmanlama yöntemi, o zamana kadar geçerli bütün kompozisyon prensiplerini bir kenara atıyor gibi görünmektedir. “Rastlantı” ve “kaos” öğeleri resmin temel belirleyicileri olur. Böylece resmin spontane düzenlenişyle, eylem sanatıyla olan benzerliği dikkat çeker. Buna rağmen, Rauschenberg eylem resminin en önemli ifade araçlarını tersine çevirmiştir. Rauschenberg’in yapıtında tinsel duyum yerine, rastlantısal öğelerin ardıllığı ve devinimi somutlaşarak var olur.¹⁰⁵

4.3.2 Andy Warhol

Warhol’un sanatı aslında herhangi bir ucuz meta kadar sıradandı ve seri olarak üretilmiş gibi görünüyordu (Warhol kendisinin bir makine olduğunu var sayıyor, kendi yaşamının ve sanatının yapay olarak üretilmiş olduğunu düşünüyordu). Onun sanatı, ticari amacını gerçekleştirmek için ticari açıdan bayağı olana dayanıyordu. Warhol, popüler ticari kültürü kullanan sanatı, onun kadar tüketilebilir bir şey haline getirdi. Betimlediği ticari ürünleri, popüler birer meta olarak görmek mümkündür. — popülerliklerinden de anlaşılacağı üzere, deyim yerindeyse önceden tüketilmişlerdir. Onlar Warhol’un ticari sanat ambalajıyla sunduğu ticari ürünlerdir, yani bir başka üründen farkları yoktur.¹⁰⁶

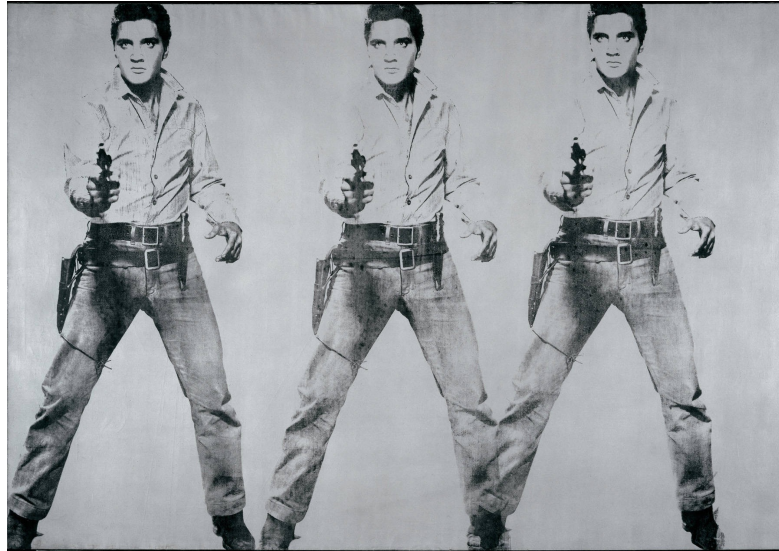
Warhol geçmişi ya da geleceği olan bir kişi yerine, eşsiz ve kendine özel günümüzün bir şeyi olmak istiyordu. Kişilikten yoksunma çabası Warhol’un makineleşme yönünde gördüğü en büyük özelliklerden birisidir. Onun tarihi yadırgaması ve sadece bir şey olmak isteği aslında kendisinin dediği gibi bir derinliği olmayan sadece bir maske kıvamındaki güzellik isteğidir. Bir makine gibi, o sadece işi gören ve işi bittiğinde aynen geldiği gibi gitmek isteyen bir sanatçı görünümünü vermek istiyor.

¹⁰⁵ ÖĞÜT, A.g.e., 114

¹⁰⁶ KUSPİT, A.g.k., 164

Amerikan Pop Sanatı'nın en önemli temsilcilerinden Andy Warhol en çok bilinen şekliyle, ünlülerin, felaketlerin ve başka konuların ipek baskıları için, ticari fotoğrafları kaynak olarak kullanmış, aynı zamanda kendi resimleri üzerinde de çalışmıştır. ¹⁰⁷

1950'li yılların sonunda, Warhol'la Robert Rauschenberg ve Jasper Johns birbirlerinden habersiz olarak, yüksek sanat ve kitsch ayrımını gündeme getirecek benzer konular üzerinde durmuşlardır. Sanatçılar çoğunlukla Soyut Dışavurumculuğu eleştirerek, Amerikan gündelik yaşamının görselliğini benimsemişlerdir. Roy Lichtenstein, Marisol ve Rosenquist gibi sanatçılar, eserlerini sergiledikçe, Pop Sanat tanımlaması netlik kazanmıştır. Warhol ise, daha önceleri rağbet görmeyen tekniklerle tüketim metalarının imajlarını kullanmış, Pop Sanat'ın en önemli sanatçılarından biri olarak kendini kabul ettirmiştir. ¹⁰⁸



Resim 4.3.2.1. Andy Warhol, Triple Elvis, 1963

¹⁰⁷ ÖĞÜT, A.g.e., 76

¹⁰⁸ ÖĞÜT, A.g.e., 83-84

Warhol, soyut sanatın yarattığı yüksek kültür ayrımı ve yabancılaşmaya tepki göstererek, sanatını yaşadığı dönemin toplumuna ve popüler kültüre yakınlaştırmaya çalışmış, sanatın basit bir tarifini yapmıştır.¹⁰⁹

Gazetelerde yer alan haberlerden veya elektrik sandalyesi imgesi gibi başlı başına şiddeti tanımlayan görsellerden ve Marilyn Monroe, Elvis Presley, Joseph Beuys, Mao Ze-Dung gibi ünlü figürlerin portrelerini gösteren ve genellikle ipek baskı tekniğiyle oluşturduğu erken dönem çalışmaları, Amerikan yaşam tarzını gözler önüne serer. Bunun yanı sıra Warhol, çalışmalarında yüzeyselliği korumak adına, el ile üretilmiş izleniminin oluşmamasına özen göstermiştir. Bu sebeple baskı tekniklerini kullanmayı tercih etmiş ve çok sayıda çalışmasında titizlik sağlamak adına asistanlardan yardım almıştır. Buna bağlı olarak kendisinin “bir makina olmak istiyorum” sözleri hatırlanmalıdır.

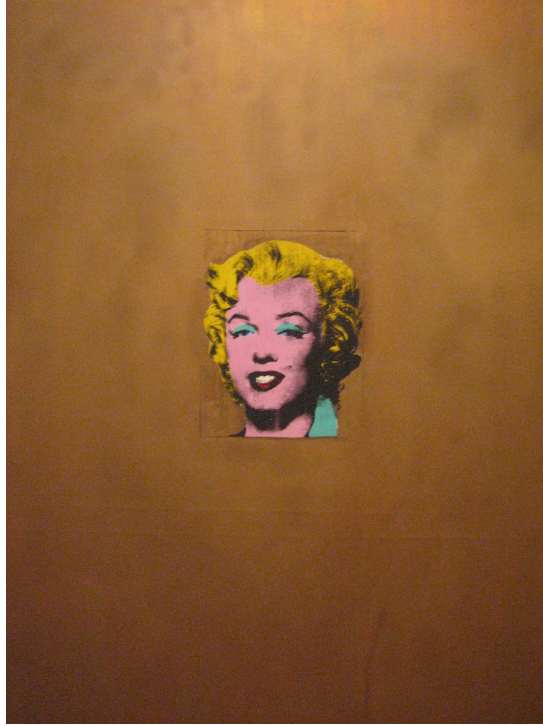
Warhol’un altın rengi yıldız boyalı fona yerleştirdiği Marilyn Monroe portresi üzerine Donald Kuspit’in düşünceleri değerlendirilmelidir.

“Warhol’un Altın Marilyn Monroe (1962) adlı eseri, ticari bir ikonun sanat ikonuna dönüştürür, ama Monroe, Billy Wilder’in ifadesiyle, “plastik icat” olarak varlığını sürdürür, tıpkı Warhol’un ikonunun plastik sanat olarak kalması gibi. Onun sanatı da tıpkı öteki popüler ürünler kadar insanları tatmin etmekten uzaktır, çünkü toplumsal bir ihtiyacı karşılamasına rağmen_ onun imgeleri sanki ünlüler üstün varlıkları gibi insanların kendilerini ünlülerle özdeşleştirme arzusunu tatmin eder (bu insanlar onlarla kendilerini özdeşleştirince ihtiyaçları olan maddi ve toplumsal başarıyı sihirli bir biçimde elde edeceklerdir sanki)_ varoluşsal ihtiyaçları karşılamaz.”¹¹⁰

¹⁰⁹ J. N. Erzen, “**Andy Warhol**”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 3, İstanbul, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, 1897 s.

¹¹⁰ KUSPİT, A.g.k., 164-165

Bilindiği gibi Billy Wilder, Marilyn Monroe'nun rol aldığı 1959 tarihli ünlü *Some Like It Hot* filminin yönetmenidir. Monroe hakkındaki “plastik icat” deyimini, Adorno'nun öne sürdüğü kültür endüstrisi kavramı hakkında oldukça iyi bir örnek olarak görülmelidir. Toplumun karşısına çıkarılacak herhangi bir figür bir “plastik icat”tır artık. Warhol da resminde bu *plastik icat* figürü yerleştirmekte hiç bir sakınca görmez. Üstelik Monroe'dan onun için poz vermesini istemeye bile gerek duymamıştır, her yerde kolaylıkla bulunabilecek bir tanıtım fotoğrafını kullanmayı tercih etmesi onun bu düşüncesinde ne kadar uç noktalara gidebileceğinin bir göstergesidir.



Resim 4.3.2.2 Andy Warhol, Gold Marilyn Monroe, 1962,

Tuval Üzerine İpek Baskı Mürekkep ve Yağlı Boya 211.4 x 144.7 cm

Warhol'un betimlediği ünlülerin, kendisi de dahil olmak üzere, derinliği olmaması bir yana, varoluşsal gerçekliği bile yoktur. Onlar varmış gibi yapmaktadırlar, gerçek anlamda var değildirler. Onlar gibi, Warhol da toplumsal bir yanılsamadır — sığ bir imgedir, neredeyse yapmacık bir yüzeydir.¹¹¹

Warhol, çalışmasının yarattığı bu etkiyi bilinçli bir seçimle gerçekleştirmiştir. Popüler kültür ikonları, kitlelerce, sahip olduklarından çok daha fazla bir değer kazanırlar. Bunun yanı sıra örneğin; popüler bir film yıldızı, özdeşleşme duygusunun maddi kazanca dönüştürmek için, popülerleşme sürecini bir tüketim ürününü tanıtarak devam ettirir. Dolayısıyla bir reklamdaki başka bir şey olmayan popüler ikonlara karşı geliştirilen hayranlık, Warhol'un büyük boyutlu çalışmalarında eleştiren bir tavırla belirtilmiştir. Warhol'un Marilyn baskılarında, dikkat çeken bir unsur da, her biri farklı tonlarda, iki boyutlu bir maskeyi andıran portrelerdir. Bu yine de portrelerin aynılığını değiştirmez.¹¹²

“En radikal yönetime sahip olan Andy Warhol aynı zamanda söz konusu resim sanatının icrasındaki kuramsal çelişkiyi ve bu çelişki nedeniyle de Pop'un hakiki nesnesini düşünme zorluklarını en iyi dile getiren kişidir.”¹¹³

Warhol, intiharlar ölüm raporları, araba kazaları, suikastlar gibi şiddet içeren temalarla yakından ilgilenmiştir. “Korkunç bir resmi tekrar ve tekrar gördüğünde, gerçekten herhangi bir etkisi kalmaz.” cevabıyla neden bu konuları işlediğini açıklamıştır. 1960 başlarında, ölüm teması etrafında dönen seri halde resim uygulamalarına başlamıştır. Orange Disaster#5 adlı çalışması da ölüm temasına olan ilgisinin bir sonucu olarak o dönemde ürettiği bir çalışmadır. Warhol, Turuncu Felaket#5 resminde, elektrik sandalye imgesini on beş kez kopyalamıştır, böylece trajediyi devamlı tekrarlayarak ifade bulur ve belki bu ölüm temasının ağır etkisini

¹¹¹ KUSPİT, A.g.k, 165

¹¹² ÖĞÜT, A.g.e., 90

¹¹³ BAUDRİLLARD, A.g.k., 135

hafifletmeye dönüşür. Bununla birlikte, sıradaki kurbanını bekleyen boş sandalyenin keder uyandırıcı özelliğini vurgular.

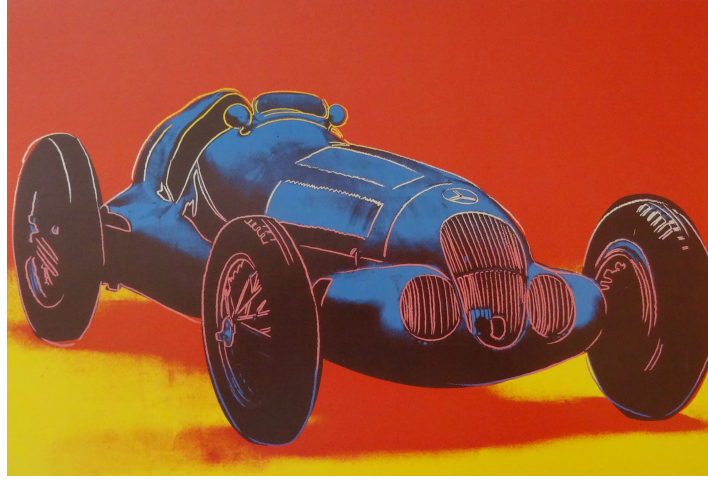
Örneğin “Birmingham, Irkçılık Karşıtı İsyanlar” gibi bir baskı serisini ele aldığımızda, Alabama’da 1963’te Martin Luther King destekleyicilerinin isyanı ve takibinde gelişen olayların görüntüleri ile karşılaşırız. Acaba Andy Warhol burada seyretmekte olduğumuz konuya dair bir mesaj mı vermek istemiştir? Yoksa böylesine bir konuyu mevcut teknikleriyle ve kendi deyimiyle “makineleşmiş” bir Warhol’un elinden çıkmış gibi olmasıyla mesajı başka bir yerde mi aramalıyız? O dönemde bu isyan, medyanın sıkça üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Warhol gazetelerden doğrudan aldığı görüntülerle bir seri oluşturarak, isyandan bir sene sonra çalışmasını sergilemiştir.¹¹⁴

Sanatçının kariyerindeki son çalışmalarından biri, 1986 yılında, bir kısmını bitirdiği “Arabalar” adlı resim serisi sayılabilir. “Bu eşine az rastlanır arabalar ve özel modeller, Warhol’un bilinen “her günün ikonografisi” dışındaymış gibi görünebilirler fakat herkesin sahip olmayı arzuladığı lüks ve kitlelerce güçlkle elde edilen ürünler olarak, genel beğenin fetiş nesnesidirler ve bu doğrultudaki tipik özellikleri Warhol’un kullandığı diğer temalarında da bulunmaktadır. Warhol, karmaşık ifadesini inandırıcı bir yönle belirtmek için, kendi denenmiş içsel yansıtma stratejisini kullanır.¹¹⁵

Bir makinenin bedeninden söz etmek mümkün müdür? Eğer, “*yılanlara benzer borularla donatılmış bir yarış otomobili, kükreyen bir yarış otomobili, Samothrake Nike’si heykelinden daha güzeldir.*” dizelerinin sahibi, Fütürist şair Marinetti’nin, antik bir heykel ile kendi çağdaşı bir otomobilin aksamını kıyaslarken ki heyecanını paylaşıyorsak, bu soruya yanıtımız ‘evet’ olacaktır. Bununla ilişkilendirmenin mümkün olabileceği şekilde, 1984 yılına gelindiğinde *Terminatör* gibi bir bilim-kurgusal kahramanda organik ve mekanik işleyişin bir bedende uzlaştığını görürüz.

¹¹⁴ ÖĞÜT, A.g.e., 94

¹¹⁵ ÖĞÜT, A.g.e., 97



Resim 4.3.2.3 Andy Warhol, Mercedes-Benz Formula Racing Car W 125, 1986,
Tuval Üzerine İpek Baskı ve Akrilik, 102 x 125.5 cm

Rousseau, Aydınlanma çağından itibaren bir seyir izleyen kültürün, 20. yüzyılda geleceği noktayı sezmiştir. Kültürün ötesinde, sanat ve bilim dahi çok etkili bir çare olamamaktadır. Kitleler, içinde buldukları boşluğu tüketim kültürünün geçici düşlerine kapılarak, aleyhlerine olacak bir takası gerçekleştirmekteler. Özdeşleşme, ölüm içgüdüleri deneyimlerini tüketirken, kuantum yasasına paralel olarak değişkenlik ve belirsizlik ilkelerinin oluşturduğu eksende gelişigüzel yol alan kitleler, kimliklerini kapitalizmin belirleyiciliğine bırakır. Herkes potansiyel tüketici olduğu için bütün kimlikler tek bir kalıptan çıkma gibidir. Baudrillard’a göre:

“Öğrendiklerimiz, biricik düşünce burcunun altında kültürel bakımdan bizi klonluyorlar. Düşünceler, yaşam tarzı, kültür ortamı ve bağlamı, doğuştan gelen farkları güvenilir biçimde bertaraf ediyorlar. Okul, medya, kitle kültürü ve enformasyonu sistemleri yüzünden insanlar tıpatıp birbirine benzeyen kopyalara dönüşüyorlar.”¹¹⁶

¹¹⁶ ÖĞÜT, A.g.e., 143

4.3.3. Tom Wesselmann

Tom Wesselmann, erkek egemenliğindeki kültürü eleştiren eserler üreten önemli Amerikan Pop resmi sanatçılarından biridir. Cincinnati Sanat Akademisi'nde karikatür üzerine eğitim alan Tom Wesselmann, ilk önemli resim serilerinde, ilk öğrencilerinin çizgi roman illüstrasyonu ilgisine çok kapsamlı gelen, özellikle kadın bedeninin simgesel ele alınışına başvurmuştur. 1950 sonlarında New York'taki Cooper Birliği'ne tayin edilmiştir. 1961 başında Amerikan Nü serilerine başlamış, ele aldığı konuyu Amerikan bayrağının renkleriyle birleştirirken, kırmızı, beyaz ve mavi renklerini kullanarak paletini sınırlamıştır. Tom Wesselmann'ın nü serilerindeki kadın figürünün bireyselliği, orta ve alt sınıfın beğenilerine hitap eden tasarımla tamamen kaybedilmiştir. Figür, herhangi bir aksesuardan farksızdır.¹¹⁷



Resim 4.3.3.1 Tom Wesselmann, Study for Great American Nude #90, 1966

Kağıt Üzerine Liquitex, 46.4 x 55.2 cm

Amerikalı Pop sanatçı, The Great American Nude olarak adlandırılan çalışmalarında, 1960'ların ev dekorasyonunu yansıtan iç mekanlarında çeşitli pozlarda uzanmış pin-up'ları resmediyordu. Her biri resimde yer alan objelerden farksız hale gelerek,

¹¹⁷ ÖĞÜT, A.g.e., 74

nesneleşmiş kadınların yüzlerinde, cinsel çağrışımlı bir biçimde açılmış büyük, kıpkırmızı dudakları vardır.¹¹⁸

4.3.4. Richard Hamilton

Eğitimini Westminster Technical College, St. Martin's School of Art, Royal College of Art ve Slade School of Art' da alan Hamilton (1922), 1956 da Whitechapel Art Gallery'de açılan “İşte Yarın” sergisinde dikkat çekerek zaman içerisinde Pop Sanatı'nın İngiltere ayağının önde gelen figürlerinden biri haline gelir.



Resim 4.3.4.1 Richard Hamilton,
Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?,
Kolaj, 25 x 26 cm.

Hamilton, Bağımsızlar Grubu'nun şüphe duymaksızın Pop sanatçısı olarak sınıflandırılacak tek üyesi olmuştur. Ve Bağımsızlar Grubu'nun düzenlediği, “İşte Yarın” sergisinin afişi olarak, adını bir reklamdan yola çıkarak belirlediği “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?” adlı kolajını yapmıştır.

¹¹⁸ SAYBAŞILI, A.g.e.,190

Pop Sanat'ın neredeyse manifestosu sayılabilecek bu örneğinde bir sosyal ve cinsel rol klişe seçkisini tanıtır. Bu kolajda pek çok popüler gündelik öge bir arada kullanılmıştır.

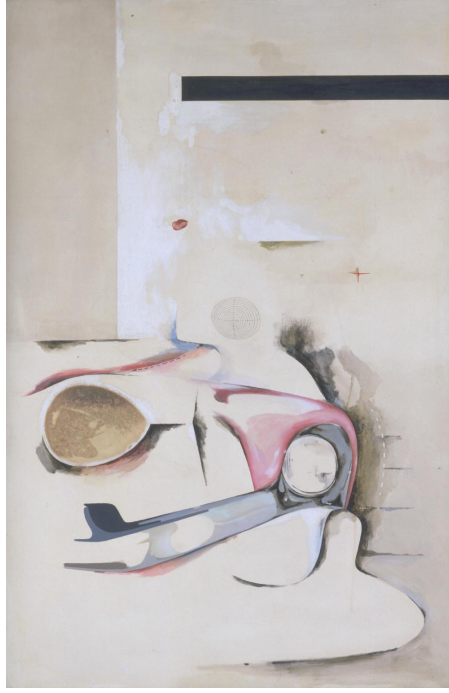
Pop Sanatı'nı doğuran dönemin kültürünün neredeyse tüm göstergelerini simgeler halinde içerisinde barındıran bu kolaj çalışmasını incelemek gerekir.

Richard Hamilton'un kendi ifadeleriyle kolajında yer alan imgelerin listesi şöyledir: Kadın, Erkek, İnsanlık, Tarih, Yemek, Gazete, Sinema, Televizyon, Çizgi Roman, Sözcükler, Teyp, Arabalar, Ev Eşyaları, Mekan. Böylece imge resimsel olduğu kadar metinsel olarak da okunabilir.¹¹⁹

Tüm hazır, fotoğrafik imgeler ile Hamilton, aşk ve boş zamanın çağdaş konseptine, tüketimciliğin konforuna, Batı toplumunda artık bir norm olarak kabul edilmiş fazlaca karmaşık koşullarına, hatırlatmada bulunuyordu. Bir kumsaldaki yüzlerce insanın keskin kontrastlı siyah-beyaz fotoğraflarından oluşmuş yerdeki halı ise başka bir ileti ve yanılısma alanı yaratıyordu. Kolaj bir evin içini gösteriyordu. Duvara resim olarak bir çizgi roman kitabının bir sayfası asılmıştı; bir jambon konservesi masa üstü heykeli olmuştu; Ford logosu şeklinde bir abajur vardı, televizyonda bir Hollywood filmi oynuyordu, yerde yeni bir teknolojik buluş olan manyetik bir teyp, bir koltuğun üzerinde ise gazete duruyordu; arkadaki pencereden Al Johnson'lı 'The Jazz Singer' filminin afişi -bu film sinemadaki yepyeni bir buluşun, sesli filmin, ilk örneklerindendi- görülüyordu; merdivenlerin sonundaki kadın elektrikli süpürge ile temizlik yapıyordu; tavanda ise bir uzay görüntüsü yer almaktaydı; tıpkı Duchamp'ın 'Mona Lisa'ya bir bıyık çizmesi gibi, tüketim toplumunun bu yeni evine John Ruskin'in bir portresi asılmıştı. Gerçekte bu kolaj çalışması bir Rönesans resminin tüm kurgusunu içerisinde barındırıyordu. Özellikle de ön planda evlerinde huzur içinde bulunan bir çift, orta planda iş gören bir hizmetçi kız, arka planda ise açık bir pencereden kent yaşamının betimlendiği bir Hollanda resmini andırıyordu. Richard Martin'in bu resmi, Hamilton'un kendisinin National Gallery koleksiyonundaki en

¹¹⁹ SAYBAŞILI, A.g.e., 138

beğendiği resimlerden biri olduğunu belirttiği, Jan van Eyck'ın 'Arnolfini'nin Düğünü' adlı resmi ile karşılaştırmış olması bu bağlamda önemlidir.¹²⁰



Resim 4.3.4.2 Richard Hamilton, Chrysler Firmasına Saygı, 1957,
Yağlıboya Panel Üzerine Metal Yapraklar ve Kolaj, 122 x 81 cm.

Chrysler Firmasına Saygı adlı resmi kendi ifadeleriyle şu şekilde anlatılır;

“Bu parlak malzemelerin kullanıldığı nesnelere oluşan bir derlemedir. Asıl motif olan taşıt, tüm anlatım tekniklerini yıkıp, bozar. Söz gelimi bir pasaj, fotoğrafın odak noktasında yer alan bir parlaklıktan, odak dışında yer alan bir parlaklığa doğru kayıyor gibidir. Tabloda, bir ressamın kromu canlandırmasından, bir reklamcının 'krom' anlamına gelen işaretler yaratmasına geçilmektedir. Chrysler firmasının Plymouth ve İmperial marka

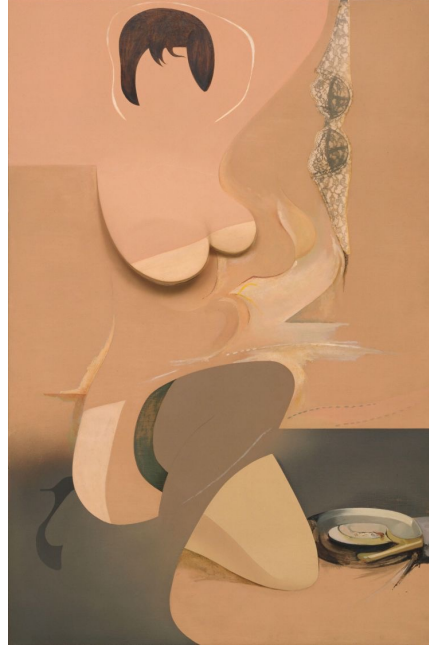
¹²⁰ SAYBAŞILI, A.g.e., 138-139

arabalar için kullandığı reklamlardan parçalar alınmıştır. Biraz da General Motors şirketinin ve Pontiac model otomobilin ilanları kullanılmıştır... Reklamlarda sık sık rastladığımız seks simgesinden, taşıta duyulan sevginin gösteriminde yararlanılmıştır. Bu resimdeki seks simgesi başlıca iki öğeden oluşur: sutyen resminin zarif biçimi ve Volupta'nın dudakları. Resim üzerinde çalışırken, bu kadın figürünün bana belli belirsizce Samotrake'nin Kanatlı Zafer Tanrıçasını anımsattığını sık sık düşünmüşümdür. Buna karşı tepkim, bu benzerliği bastırmak oldu. Marinetti'nin 'bir yarış arabası... Samotrake Adası'nın Kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir' sözünün, resimde bu kadar karşılık bulması işi fazlasıyla sıradanlaştırıyordu. Yine de bu imgeyi resimden çıkarmadım. Resmi oluşturan grubun dekoru biraz mimari bir düzenlemeyi andırıyordu. Uluslararası üslupta yapılan bir tür oto galerisi, Mondrian ve Saarinen'i anımsatan işaretlerle gösterilmiştir. Marcel Duchamp'ın sözlerinden bir alıntı ötekilere göre daha dolaysız bir ima olarak kullanılmıştır. Bu resimde, öteki resimlerimi anımsatan bir kaç çağrışım da vardır.”¹²¹

Görüldüğü gibi Hamilton'ın sözleri pek çok şeyi açıklığa kavuşturuyor. Kendisinin ne yaptığını seyircilerinin bilmelerini; yaptığı şeylerin bilincinde olduğunu görmelerini istiyordu. Sanatçılara özgü yargılarıyla olduğu kadar aklıyla da resim yaptığını onlara duyurmak istiyordu. Sir Joshua Reynolds *Evlilik Tanrıçasını Süsleyen Üç Genç Kız* (1773) gibi incelikle işlenmiş tablolarından birinin yanına kendi yorumlarını eklemiş olsaydı, kaynakları ve taşıdığı imalar hakkında Hamilton'inkine benzer şeyler söyleyecekti. Üç Güzeller ve Evlilik Tanrıçası, görüntülerini aldığı klasik örnekler, Poussin ve Rubens'den aldığı klasik biçimler, üç genç kızın pozlarıyla hareketlerinin simgeledikleri şeyler ve bunların modelleriyle

¹²¹ LYNTON, A.g.k., 287-288

olan ilişkisi hakkında açıklamalarda bulunacaktı. Bu büyük ve etkileyici tablosunun duyulara olduğu kadar, insanların bilgisine ve aklına hitap ettiğini belirtecekti. Ancak Reynolds tablosu hakkında böyle bir açıklama yapmamıştır. Çünkü hitap ettiği insanlar da, az çok onun kadar bilgiliydiler; modelleri bile canlandırdıkları mitolojik kaynaktan habersiz değildi. Oysa Hamilton, kamuoyuna açıklama yapmak zorunda bulunuyordu. Onun yararlandığı malzemenin çoğu halka yabancı değildi; ama modern toplum bir sanat yapıtını entellektüel bir biçimde sınamaktan hoşlanmıyordu. Sanat ve kitle iletişim araçları, geleneksel olarak birbirinden ayrı tutulmaktaydı. Ancak Hamilton, klasik öğrenime değil, modern toplumun imgeleri yorumlayışına dayalı bir çeşit eski moda bilinçlilik arıyordu. Aslına bakılırsa, klasik öğrenim ve modern toplumun imgeleri yorumlayış biçimi, bütünüyle birbirinden ayrı olmadığı gibi, biri diğerinin zıddı da değildir.¹²²

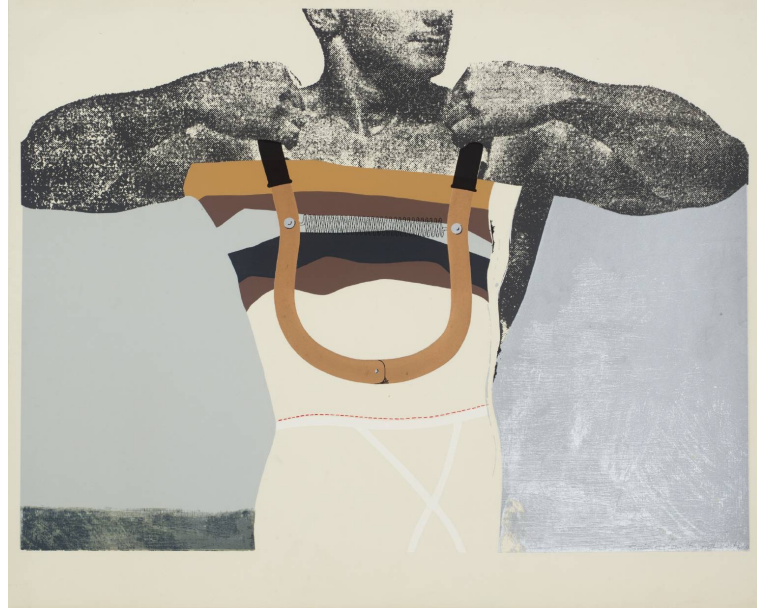


Resim 4.3.4.3 Richard Hamilton, Pin-up, 1961,

Karışık teknik, 136.5 x 95.8 x 7.6 cm

¹²² Norbert LYNTON, A.g.k., 288

Bundan sonra da resimlerinde çıplak kadın temasını benzer anlayışla işlemeye devam etti. Ünlü Playboy dergisinin ‘Ayın Güzeli’ sayfasının, resim sanatındaki ‘odalisk’ temasının çağdaş örneği olduğunu düşünüyordu. 1961 tarihli ‘pin-up’ adlı resmi bu yaklaşımı birebir yansıtan bir örnektir. Burada, Hamilton, aydınlar tarafından küçümsenen kitle kültürü/popüler kültürün sunduğu cinsellik imgesini sanatın tarihine dayalı bir saygınlık kazandırırken -Amerika’lı sanatçıların buna benzer bir amacı ya da yaklaşımı hiç olmamıştır, onlar doğrudan kitle kültürü/popüler kültürün dil ve yöntemleriyle sanat üretmişlerdir- ölmüş olan sanatsal konuya bir zenginlik getirmiştir. Resme tümüyle hakim olan ten rengi, kompozisyonu daha da etkileyici kılar. Yüzü olmadığından bir nesneye dönüşmüş olan figürün göğüsleri, resmin yüzeyinden gerçek dünyaya fırlayan soyut, formal bir biçim olarak verilmiştir. Böylelikle resmin nesnel niteliği ile boya renginin ima ettiği erotik nitelik



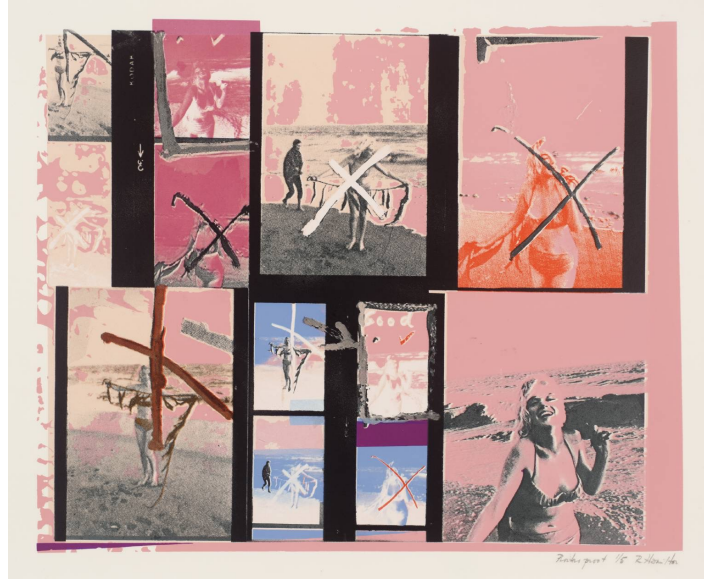
Resim 4.3.4.4 Richard Hamilton, Adonis in Y-Fronts, 1963,

Kağıt üzerine baskı, 61.0 x 81.6 cm

buluşturulmuştur. Resim yüzeyine yapıştırılmış siyah sutyen fotoğrafı ile yerde duran telefon, imgenin çağdaşlığına dikkat çektiği gibi, farklı resim dillerinin buluşmasını

da imler; cinsel beğeniye yönelik çağdaş imgeyle klasik gelenekteki çıplak kadın figürü arasında bağlantı kurulur.¹²³

Hamilton erkekleri de resmetti. Kamusal alanda parlak ve tümüyle çağdaş kimliğe sahip, farklı tiplerdeki erkekler arasında etkili bağlantılar kurarak erkek güzelliği üzerine bir dizi resim üretti: John F. Kennedy, kasklı amerikan futbolcuları, astronotlar, hepsi erkek güzelliğini vurguluyordu. Bu serinin üçüncü resminde screen-print tekniğini kullanmıştı. Adonis in Y-Fronts'da (1962) klasik ideal erkek güzelliği bir arada sunuluyordu. Kasklı adam fotoğrafı ve Praksiteles tarafından yapılan Hermes torsunun bir fotoğrafı, figürün baş gövdesini oluşturuyordu, üzerine giydiği tişört ise Playboy'daki bir fotoğraftan alınmıştı. Hamilton'un bu teknikleri kullanması diğer bir çok Pop-Sanatçısının da bu yöne gitmesine neden oldu.¹²⁴



Resim 4.3.4.5 Richard Hamilton, My Marilyn, 1965

Kağıt Üzerine Screen-print , 518 x 632 mm

¹²³ SAYBAŞILI, A.g.e., 143-144

¹²⁴ SAYBAŞILI, A.g.e., 144

Sanatçı, popüler kültürün kahramanlarını da ele aldı: bunlardan biri daha keskin bir biçimde homojen bir yüzeyli kağıda screen-print edilen ‘My Marilyn’dir (1965). Bu resimde Hamilton, Marilyn Monroe’nun bir fotoğrafından yola çıkmış, ancak bunların hiç birini beğenmeyerek üzerine birer çarpı koymuştur. Beğendiğinin üzerine ise ‘iyi’ diye not düşmüştü; bu Monroe’nun bir fotoğrafıydı. Bu çalışma sanatçının Pop-Sanatı estetiğini yansıtan eserleri arasında en açık seçik kompozisyona sahipti.¹²⁵

Hamilton’un bedeni yansıma şeklini tam olarak bir nesneleştirme çabası olarak görmemeliyiz ancak zamanının düşüncesini resimlerinde yer alan beden imgelerinde başarıyla göstermiştir. Hamilton resmetmeden önce zaten bu bedenler birer tüketim nesnesi haline gelmişti demek daha doğru olacaktır.

4.3.5. Eduardo Paolozzi

Paolozzi teknoloji ile yakından ilgilidir: teknolojinin çeşitli verileri ile karmaşık insan görünümü arasında bağlantılar kurmuştur. Örneğin 1955 tarihli bir oto-portresinde yüzünü bir kamera ile bütünleştirmiş; kamerayı, onun bir parçasıymışçasına, yüzün içine gömmüştür. Paris döneminde hem Sürrealizm’den hem de Duchamp’dan derinden etkilenmiştir. Yine aynı dönemde Amerika’nın sunduğu imgelerin egzotik görünümü onu büyülemiştir. Amerikan dergilerinden kesmiş olduğu fotoğraf ve reklamları, çizgi roman ya da kartpostallardan aldığı imgeleri, biriktirmektedir. 1948-50 yılları arasını kapsayan kolajlarının malzemesi tümüyle bu materyallere dayanmıştır. Bu çalışmalar sanatçının ilgisinin bir kanıtı olarak bitmiş bir resimden çok bir çeşit ‘scrapbook’ görünümü taşır. 1972 yılında ‘Bunk!’ kolajlarının screen-print versiyonunu bir portfolyo olarak yayımlayarak, onlara yeni bir statü getirmiştir.¹²⁶

¹²⁵ SAYBAŞILI, A.g.e., 145

¹²⁶ SAYBAŞILI, A.g.e., 149



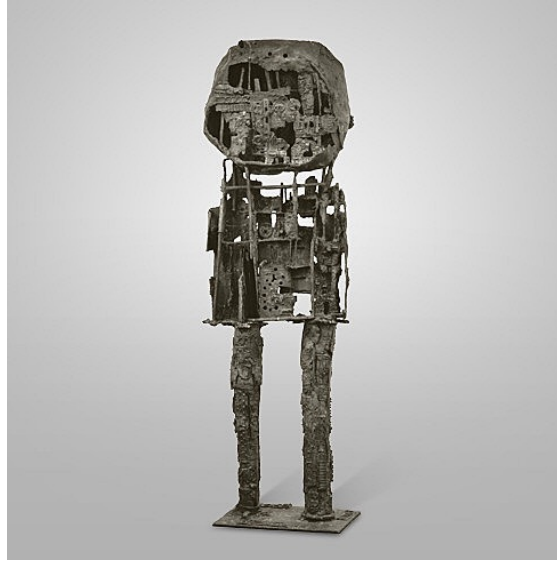
Resim 4.3.5.1, Sir Eduardo Luigi Paolozzi, Zengin Bir Erkeğin Oyuncağıydım,
1947, Kolaj, 36.4 x 26.4 cm

Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım adlı kolaj çalışması, Pop Sanatı'nda görülen temel unsurlardan sayılan, Coca Cola, çıplak kızlar, militarist öğeler, "Real Gold" gibi bir dizi topografik öğeleri bir kompozisyon içerisinde barındırıyordu. Bir tabancanın ağzından fırlamış gibi görülen bir konuşma balonunun içerisine "POP!" ile "TRUE" sözcüklerinin yan yana kullanılmış olması dikkate değerdir. Sanatçı tüketim toplumuna ironik bir yorum getirmiş oluyordu. Bu toplumun imge ve ürünlerini kullanarak gerçeklik ile, ya da kitle iletişim araçlarının 'gerçek' olarak nitelendirdiği ile, oynanan oyunlarını tümüyle kabullenişinin bir parodisini sunmuş oluyordu.

Paolozzi hiç bir zaman kendisini bir Pop sanatçısı olarak görmemiştir, bunu şu sözlerinden anlıyoruz: "*Benim için, başkaları tarafından uydurulmuş, insanın Coca-Cola şişelerinden oluşan bir varile daldığı anlamına geldiği 'Pop' adındaki bir terimle tanımlanmamı kabullenmek yerine, beni gelenekle özdeşleştirmek, daha*

kolaydır. Ben yaptığım işi, radikal sürrealizm'in bir uzantısı olarak düşünmek isterim."¹²⁷

Zaman içerisinde Paolozzi'nin kitle kültürü/popüler kültürden büyülenmesi derece derece azalmıştır; çağdaş dünyanın kötümser, varoluşçu bir bakışla yorumuna kaymış böylece birinci bakış açısının yansıdığı kolajlarına oranla eğilip bükülmüş heykelleri sanatçının ikinci eğilimini görselleştirmiştir. Bu duruşu Paolozzi'yi teknolojiye ilişkin şüphe ya da en azından modern insanın teknolojiyi kullanma biçimine karşı şüphe besleyen bilim-kurgu yazarı J. G. Ballard'a yakınlaştırmıştır. Örneğin Tate Gallery'de sergilediği, boyalı alüminyumdan gerçekleştirdiği 'Bomb' (1971) adlı enstalasyonu için şöyle demiştir: "*...bombalar, benim, Brillo kutularına yanıtımdır.*"¹²⁸



4.3.5.2, Sir Eduardo Luigi Paolozzi, St. Sebastian, No. 2,

1957, Bronz, 220.3 x 71.1 x 50.8 cm

¹²⁷ SAYBAŞILI, A.g.e., 150

¹²⁸ SAYBAŞILI, A.g.k., 151



4.3.5.3, Sir Eduardo Luigi Paolozzi, Newton, 1995, Bronz

1950'lerden sonra makine-yapımı etkisi taşıyan robot benzeri heykeller üretmeye başlamıştır. Sanatçı, Hamilton'un resimde gösterdiğine benzer bir tutumu, antropomorfik melez heykellerinde göstermiş, popüler kültürün materyallerinin başkalaşımını güzel sanat statüsüne taşımıştır. Heykellerinin insan konturları



4.3.5.4, William Blake, Newton, 1795-1805,

Kağıt Üzerine Renkli Baskı, Mürekkep ve Suluboya, 46 x 60 cm

taşınması geleneksel tekniklere duyduğu yakınlığı göstermiştir.¹²⁹ Sanat tarihinin önemli ikonografik öğelerinden sayılan St. Sebastian figürünü yorumladığında, bir yandan post-nükleer çağın dehşet verici bir kurbanı gibi algılanabilecek çağdaş bir din şehidi olarak ifade ederken dönemin bilim-kurgu filmlerinden çıkmış iri gözlü robotsu canavarlarını da hatırlatmayı sağlamıştır.

60'lı yıllarda sanatçının totem benzeri heykellerinin yerini, makine parçalarından yapılmış, uzun, fetişistik, robot-benzeri, 'mekanik insan'lar aldı. Bu sefer heykeller temiz, 'keskin-kenar' (hard-edge) bir biçime sahiptir. Bu heykeller alaşım ile dökülmüş ardından parlak, Pop'a özgü bir biçimde süslenerek tecimsel endüstrinin bir malına dönüştürülmüştür.

'Newton' (1995) adlı çalışmasında, Paolozzi, XIX. yüzyıl romantiklerinden, "sanat yaşam ağacıdır, bilim ise ölüm ağacı" sözlerinin sahibi, aydınlanma karşıtı sanatçı William Blake'in¹³⁰ bir baskı çalışmasından yola çıkarak ürettiği kısmen makineye dönüştürdüğü Isaac Newton'u bir bilim-kurgusal figür olarak tanrılaştırmıştır. Paolozzi'ye esin kaynağı olan William Blake'in tersine, büyük aydınlanma kahramanı Newton, Paolozzi'nin eserinde mekanik çağrışımlı bir bedene sahip olarak, belki de daha çok yakıştığı rasyonel ifadeye kavuştuğu düşünülebilir.

4.3.6. Mel Ramos

Mel Ramos, kadın bedenini tüketim ürünleri ile beraber kurgulayarak ve özellikle yeme-içme araçlarının içerisinde fantezi imgesi olarak göstererek Pop Sanatı'nda fetiş algısının tam bir izlencesini sunmuştur. Ünlü resmi "*Chiquita*" gibi pek çok eser ortaya koyan sanatçı, iri memeleri, bronz ve pürüzsüz ciltleri ile çizgi roman ikonlarını andıran kadınlar tasarlamıştır.¹³¹

¹²⁹ SAYBAŞILI, A.g.k., 151

¹³⁰ [http://en.wikipedia.org/wiki/Newton_\(Blake\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Newton_(Blake))

¹³¹ YILDIRIM, A.g.e., 121



4.3.6.1, Mel Ramos, Chiquita, 1979, 90 x 70 cm

Zamanın ünlü amerikan markalarının sigara paketleri, puroları, ve muz gibi fallus çağrışımlı tüketim ürünleri üzerinde kadın bedenlerini çekici pozlarda göstererek resimlerinde bir arada kurgulamış, böylece beden ve çeşitli tüketim ürünlerini eşitlemiştir.

4.3.7. David Hockney

Sanat eğitime ve hayatına İngilterede başlayan Hockney duyarlılığı ve özgün resimsel öğelerini üreterek Pop Sanat hareketi içerisinde kendine farklı bir yer edinmiştir. Öğrenciliğinden itibaren mizahi ve eleştirel bir üsluba sahip çalışmalar yapmıştır.

Çalışmalarında, yaşadığı döneme bağlı olarak ağırlıkla Pop unsurları görülmekle birlikte uzakdoğu baskı sanatları, çeşitli coğrafyaların ilkel sanatları ve bunlarla birlikte kübizm etkileri de görülmektedir. Bazı çalışmalarında da bunların tümünü harmanlayarak kendi hayatından otobiyografik izler görmemiz mümkündür. Henry Geldzahler, Hockney’i “modern dünyadaki inatçı bir ‘Pre-Modern’” olarak



Resim 4.3.7.1 David Hockney, Domestic Scene, Los Angeles, 1963

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152.4 x 152.4 cm.

tanımlamıştır. Kitaj ve Hockney henüz RCA’da öğrenciyken kendilerini soyut sanata karşı figüratif sanatı destekleyen bir savunma durumunda bulmuşlardır. Hockney şöyle demiştir: “*Ben beğendiğim bir şeye rastladığım ve canım istediği zaman, yer yer nostaljik seyahatler yaparak, istediğim yerde resim yaparım.*” Çok geniş olan esin alanını ise şöyle sıralamıştır: “*Yabancı toprakların manzaraları, güzel insanlar, aşk, propaganda ve anılar...*” Bunların kendisine geleneksel temalar olarak görüldüğünü belirtmiştir.¹³²

1961 yılında New York’tayken Times Square’i keşfeden Hockney Londra’ya ‘İngiliz Andy Warhol’ olarak dönmüştür: Platin rengindeki saçları, siyah çerçeveli gözlükleri ve altın lame ceketiyle, adeta Pop gençliğinin ‘dandi’ görünümünü ortaya koymuştur. Tıpkı Warhol gibi kendi-kendini paketleyen Hockney, şaşmaz, göz kamaştırıcı bir üretimci olarak, Beatles’la birlikte, 1960’ların ‘çoşkulu Londra’sında (*swinging London*) hem medyaya konu olmuş, hem de eleştirel bir fenomene dönüşmüştür.

¹³² SAYBAŞILI, A.g.e., 184



Resim 4.3.7.2 David Hockney, Man in Shower in Beverly Hills, 1964

Tuval Üzerine Akrilik Boya, 167.3 x 167 cm

Bradford'un endüstri kasabasından taşralı bir genç olan sanatçı, gençliğin moda ve eğlence endüstrisinin merkezinde konumlanmıştır. 1960'lar, sanatçının yaşam tarzı ile sanatı arasında birebir bir ilişkinin kurulabildiği dönemlerdir. Bu açıdan Hockney, özgünlük ve bireysellik kültürünü görselleştiren bir sanatçı olmuştur.¹³³

Resimlerinde kendi hayatından izler ve anılar sunan Hockney, cinsel tercihini tuval yüzeyinde net bir şekilde ortaya koymuştur. Başlarda erkek sevgililerini tuvallerinde rakam veya harfler gibi gizli iletilerle kodlayarak ifade etmiş, daha sonra aklından geçen fantezi ve arzularını açıkça betimlemeye girişmiştir.¹³⁴ Bu dönemlerde, Piero Della Francesca gibi Erken Rönesans ustalarının resimlerini hatırlatan durgun figürler ve mekansal öğeler resimlerinde hakim olmuştur. 1963 yılının bir çalışması olan *Domestic Scene, Los Angeles*'de banyo yapan iki çıplak erkeği resmettiği görülmektedir. Sanat tarihinde sıkça rastlanan bir konuyu çalışırken döneminin nesnelere yer yer Matisse'i hatırlatan düz boyamalar ve motiflerle resim sanatının

¹³³ SAYBAŞILI, A.g.e., 184

¹³⁴ SAYBAŞILI, A.g.e., 184

tarihine duyduğu ilgiyi gözler önüne sermektedir. Nitekim kısa bir süre sonra Los Angeles'e giden sanatçı ortaya çıkardığı bu sonucun gerçeğe çok yakın olduğunu görmüştür. Hockney bu resmine başlarken düşüncesi hayatın içinden resim yapma isteğidir. Bu resminde kullandığı figürler, *Physique Pictorial*'da gördüğü bir fotoğrafa dayanmaktadır. Vazodaki çiçeklerse bir kadın dergisindeki illüstrasyonlardan alınmıştır.¹³⁵ Sanatçı çeşitli kaynaklardan derlediği bu unsurları, düz ve işlenmemiş bir tuval bezi üzerinde belli mesafelerle kurgulamıştır.

4.3.8. Roland Kitaj

1958 yılının başlarında İngiltereye gelerek RCA'dan önce ilk olarak Oxford'daki Ruskin School of Drawing and Fine Art'a girmiş olan Amerikalı R. B. Kitaj (1932), diğer RCA üyesi sanatçılar üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Diğerlerinden beş yıl daha büyük olduğundan, kendi sanatına ilişkin belirgin bir programla RCA'ya girmiş olan Kitaj, Rauschenberg ve diğer Amerikalı sanatçılar hakkındaki bilgisiyle, arkadaşları arasında özel bir yer edinmiştir. Pop Sanat'ın İngiltere'de ortaya çıktığı sırada, bir kaç 'Young Contemporaries' sergisine katılmış olduğu ve ayrıca Hockney ile kurduğu yakın arkadaşlık ilişkisinden dolayı, İngiliz Pop ressamlarından biri olarak ele alınmıştır ve pek çok önemli kitaba da o şekilde geçmiştir. Gerçekte ise, Kitaj'ın çalışmaları, tıpkı Hamilton gibi, -ancak Hamilton'u Pop sanatçısı olarak adlandırmak daha kolaydır- mükemmel bir eklektisizm göstermektedir: bir parça tarih ressamı, bir parça *pasticheur*, bir parça filozof, bir parçaysa Pop sanatçısı; hepsi neredeyse kurnazlığa varan parçalı bir kurgu ve biçem anlayışıyla onun çalışmalarında bir araya gelmiştir.¹³⁶

R. B. Kitaj politik ve kültürel açıklamalarıyla, entellektüellikte Hamilton'a eş bir ressamdır. Resimlerinde ve kataloglardaki notlarda geniş bilgisini göstermekten övünç duyar.¹³⁷ Onun çalışmalarını Pop olarak adlandırmak eksik bir tanımlamadır.

¹³⁵ SAYBAŞILI, A.g.e. 188

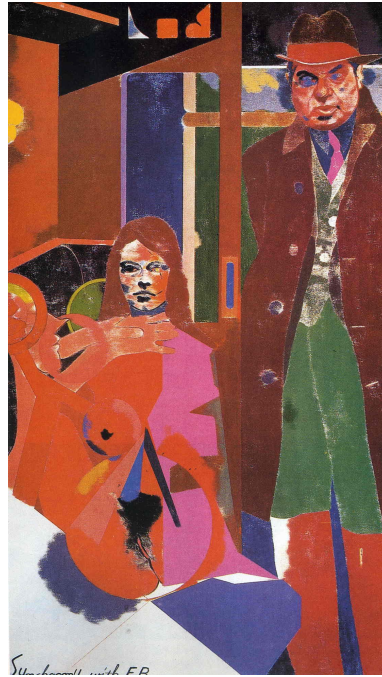
¹³⁶ SAYBAŞILI, A.g.e., 179

¹³⁷ LYNTON, A.g.k., 289



4.3.8.1, R. B. Kitaj, Portrait of Walter Lippmann,
1966, Tuval Üzerine Yağlıboya

Hatta en yakın arkadaşlarından Hockney ile birlikte, “Pop” terimine antipati ile baktıkları bilinmektedir. Kitaj’ın resimlerinde, İngilizlerin, geçen yüzyıla ait politik karikatürlerindeki figürleri hatırlatan, zaman zaman eski kozmogonileri, Amerikan Kızılderili çizimlerini ve bazen de Antonio Canova’yı hatırlatan öğeler bulmak mümkündür. Sanatçının konu bağlamında belli bir seçimi yoktur. Her şey, teknik, imgelem ve biçem farklılığını bir araya getiren resimlerini kurmada ham bir malzeme olabilir, ancak çalışmalarında genel hatlarıyla şiddeti, ölümü, toplumsal adaletsizliği -onun resimleri sosyalizm kültürünün zayıflamasının matemini tutmaktadırlar- işleyen sanatçı Pop müzik dahil olmak üzere gençlik kültürüne ait pek çok şeyi afároz etmiştir. Popüler kültüre yalnızca geçici bir süre ilgi duyduğunu söylemek mümkündür. Resimlerini, yazınsal kaynaklara ve politik tarihe dayandırmakla birlikte, zihinsel açıdan karmaşık ve duygusal açıdan yoğun bir şekilde ifade ettiği güçlü entellektüelliği ayrıca derin birikimiyle, ‘Bağımsız Grup’la benzer duyarlılıkları paylaşmıştır. Sanatçının bir keresinde söylediği gibi: “Bazı kitapların resimleri, bazı resimlerin kitapları vardır.” Kendisini Sürrealist’lerin bir torunu - Paolozzi’nin çalışmalarına büyük bir hayranlık besliyordu- olarak görmüştür.



4.3.8.2, R. B. Kitaj, Synchrony with F.B., 1968,69

Tuval Üzerine Yağlıboya, Diptik Sol Kanat, 152.5 x 91.5 cm

Sürrealizmin *otomatizmi* ile Soyut Dışavurumculuk'un sanatsal öznelliğinin bir göstergesi olan resimsel *gesture*'ü bir araya getirmiştir. Kitaj, RCA'daki iki yılında resimlerindeki çok katmanlı anlamı araştırmak için, basılı imgeleri alıntılanmıştır. Bu çalışmalarında Duchamp'dan bazı izlere de rastlanabilir. Bir dergi ya da katalogdan koparılmış bir sayfa, eski bir fotoğraf ya da çok beğendiği bir kitabın başlık sayfası, resim yüzeyine eklenerek, işaretlenerek ya da çerçevelenerek bir araya getirilmektedir. Genel olarak bakıldığında ise, Kitaj'ın çalışmalarında, doku, imge, biçim ve kelimelerin radikal düzenlenmeleri ile sağlanan bir bilmece-resim yaklaşımı vardır. Sürrealist bakış açısı burada kendisini göstermektedir.¹³⁸

Portrait of Walter Lippmann adlı çalışmasında kopuk bir öykü sunumu söz konusudur. Resim yüzeyine yayılan imgeler, sanki bir filmin çeşitli sahnelerinden alınmış kareler gibi kendine has resimsel üslubuyla çerçevelere ayrılmıştır. Bu

¹³⁸ SAYBAŞILI, A.g.e., 179-180

noktada Kitaj'ın şu sözlerini hatırlamak yerinde olacaktır: “*Eski sanatçılar için kabartmalar, Manet ve Van Gogh gibi ressamlar için basılı çizimler, Degas ve Cézanne, daha sonraları Sickert ve Bacon için fotoğraflar ne ifade etmişse, benim için de sinema filmleri, özellikle büyütülmüş çerçeveler, aynı anlamı taşımıştır, ne eksik ne de fazla.*” Kitaj'ın bu ve başka pek çok resminde, üstü bir ölçüde kapalı olmakla birlikte, erotizm ve pornografi işlenmiştir.¹³⁹

Dönemin ünlü bir ressamı olan Francis Bacon'u konu edindiğinde, Bacon'u ayakta, kendine has giyimiyle, izleyiciye doğru bakarken gösterir. Yanında ise bacaklarını açarak cüretkar bir pozla seyirciye doğru uzanmış çıplak bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın figürü portre kısmı dışında kübizme özgü bir parçalama ve biçim bozumuna uğramıştır, resmin genelinde de görülen kırmızı tonları ve sıcak renkler arasında kalarak çarpıcı bir unsur olmaktan çıkmıştır. Bununla birlikte iki figür arkasında kalan mimari öğeler, Kitaj resimlerinde çok rastlanan bir şekilde net çizgilerle birbirinden ayrılmış ve çeşitli renklerde boyanarak dikey ağırlıklı keskin şekiller içermektedir.

Resmin ismi “Synchronomy with F.B.”, F.B.'nin Francis Bacon'un kısaltması olduğundan hareketle, “Francis Bacon ile senkromi” gibi bir sonuç elde ederiz. Bilindiği gibi, Senkromizm, Robert Delaunay'ın uyguladığı Orfizim'e yakın bir resim hareketidir, 1912-13 yıllarında iki Amerikan ressam Stanton Macdonald-Wright ve Morgan Russel tarafından Paris'de başlatılmıştır. Senkromik anlayışta ilk resim Russel tarafından *Synchronomy in Green* adıyla 1913 Salon des Indépendents'de sergilenmiştir.

Kitaj'ın böyle bir isim verdiği resmine baktığımızda 1910'ların avangardında senkromik anlamda üretilmiş çalışmalarla, biçimsel anlamda bağlantısını kurmak da mümkündür.

¹³⁹ SAYBAŞILI, A.g.e., 181

4.3.9. Peter Blake

Peter Blake, Pop Sanatı'nın başlıca konusunu oluşturan popüler kültür görselliğini özgün anlayışıyla bütünleştirmiştir. Çalışmalarındaki ortak özellik, rock yıldızları, güreşçiler, posterler, süs eşyaları veya sirk figürleri gibi kitle kültüründen konuları, simetrik kompozisyonlarla sunmasıdır. Kolaj tekniğiyle resimsel üslubu birleştirmiş, figür resmiyle gazetelerden elde ettiği imajları bütünleştirmiştir. Blake'in resimlerinde imajlar, figürlere ait düş ve idealleri temsil etmektedir.¹⁴⁰

Blake, RCA'dan önce 1949-1951 yılları arasında Gravesend School of Art'da resim değil, teknik eğitim almıştı ve ileride grafik sanatçı olmayı düşünmekteydi. Bu



4.3.9.1, Peter Blake, Children Reading Comics,
1954,

panel üzerine yağlı boya, 36.7 x 47.1 cm

eğitiminin, olgunluk dönemi işlerine yansıdığı görülmektedir. Öte yandan, gençliğinden beri orta-sınıf yaşamının bir parçası olan popüler eğlencelerin doğrudan bir örneği olan folk sanata ilişkin güçlü bir ilgi beslemekteydi: güreş maçları ve lunaparklar sürekli gittiği yerlerdir, atlı karıncaların üzerinde yer alan zanaatkarlık işi

¹⁴⁰ ÖĞÜT, A.g.e., 108-111

dekoratif boyamalardan ve çeşitli eğlence oyunlarının dekorasyonlarından derinden etkilenmiştir. Gençlik kültürü Blake'in bir başka ilgi alanı olmuştur: on dört yaşında katılmış olduğu Dartford Rhythm Clup'da Be-Bop, Hipster ve modern jazz üzerine bilgi edinmiştir.¹⁴¹



4.3.9.2, Peter Blake, Loelia, World's Most Tattooed Lady,
1955, panel üzerine yağlı boya ve kolaj ,76.2 x 27.3 cm.

'Bağımsız Grup'un kitle kültürünü ve popüler kültürü keşfettiği yıllarda topluluğun hiç bir etkinliğine katılmayan Blake, deneyimleriyle, 1954 gibi erken sayılacak bir tarihte karikatürler, dergiler, güreş ya da luna parklar gibi gençlik kültürünün çeşitli göstergelerini kullanarak Bağımsız Grup sanatçılarından çok daha saf bir bakışa sahip olduğunu göstermiştir. Örneğin Hamilton, reklamın altında yatan amacı göstermeye çalışan sofistike bir ressam ve yorumcuyken, Blake kendini, '*kendine mutluluk veren şeyleri kutsayan saf bir tüketimci*' olarak tanımlamıştır.¹⁴²

¹⁴¹ SAYBAŞILI, A.g.e., 173

¹⁴² SAYBAŞILI, A.g.e., 173

“Peter Blake’in çalışmaları, geleneksel tekniklerle çağdaş konuları birleştirerek, bu çelişkinin tasvirini meydana getirmektedir. Gelenek tarafından şekillenmiş modern, hatta ilgi çekici figürleri göstermektedirler.”¹⁴³

1959’da Blake yeni çağın idollerini gösteren resimleri, kolajları ve düzenlemeleri için Elvis Presley, Cliff Richards, Frank Sinatra, Bo Diddley, Beatles, Marilyn Monroe ve Jean Harlow gibi ünlülerin posterlerini kullanmıştır.

Peter Blake, asla seyirciyi ahenksiz bir karışıklık içine itmeyen, bambaşka görüntülerin birleşiminden oluşan kolajlar üretmiştir. Dadacı sanatın sert ve olumsuz tavrının aksine, kendine özgü kesme ve yapıştırma tekniğiyle, herhangi bir şeye karşı çıkmadan veya reddetmeden, popüler kültür ikonlarıyla aydınlık bir atmosfer yaratır.¹⁴⁴

‘Children Reading Comics’ (1954) adlı çalışmasındaki iki çocuktan biri ablasının, diğeri kendisinin fotoğraflarından kopya edilmiştir; ellerindeki çizgi-romanlar ise en basit şekilde resmedilmiştir. Sanatçının resim yüzeyinin yarısını, büyük bir sevinç ve coşkuyla, *The Eagle*’ın sayfalarından yola çıkarak resimlediği imgeler ile doldurmuş olması radikal bir yaklaşımdır. Figürler naif sanatın tavrıyla tam karşıdan gösterilmişlerdir. Arka kısımda görülen manzara öğeleri ise natüralist akademik üsluba daha yakındır. Blake, özgün Pop Sanat eserleri olarak görebileceğimiz çalışmalarını 1955 yılından itibaren üretmiştir: sert levha ve paneller üzerine yapılmış, her birini birer luna park ya da fuar parçaları olarak düşünebileceğimiz bu resimler, eski stil el yazısı ile tamamlanmış ve sanki yıllardır gezici fuarlarda kullanılmışçasına kazanmış, çizilmiş ya da yıpranmış görünümüne sunmuşlardır. Bir başka bakış açısıyla her bir resim bir ‘buluntu nesnenin incelikle yapılmış yanılmasıdır. 1955 yılında yaptığı ‘Loelia, World’s Most Tattooed Lady’ adlı çalışması büyük ölçüde gelişi güzel fırça sürüşleriyle ve sanatsal bakıştan yoksun bir

¹⁴³ ÖĞÜT, A.g.e., 109

¹⁴⁴ ÖĞÜT, A.g.e., 108-111

tavırla boyanmış izlenimi verecek şekilde düzenlenmiştir. Kadının dövmeleeri ya da sanatçının kendi adı, panel üzerine bir okul çocuğunun graffitisi gibi kazanmıştır.¹⁴⁵



4.3.9.3, Peter Blake, Self-Portrait with Badges,

1961, panel üzerine yağlı boya, 174.3 x 121.9 cm

1961 tarihli, ‘*Self Portrait with Badges*’ başlıklı kendi portresinde Blake, zamanın gençliğinin neredeyse üniforması haline gelmiş olan mavi kot takımı, botları ve giysisi üzerine takılmış, çoğunun Amerikan kültürünü yansıttığı rozetleri elinde tuttuğu Elvis Presley fan dergisi ile kendisini tam bir gençlik göstergesi olarak ele almıştır. Böylece *rock’n roll* ile temsil edilen gençlik kültürü ile arasında ortak bir nokta bulunduğunu bildirmiş olmaktadır. David Bailey tarafından 1965 yılında çekilen Michael Cooper’ın bir fotoğrafının bu resimdeki figürle nasıl da birebir örtüştüğünü görmek ilginç bir deneyimdir. Bununla birlikte Elvis Presley fan dergisine üye olan Blake, ‘*Everly Wall*’ (1959) ve ‘*Got a Girl*’ (1960-61) gibi kolaj temelli yapıtlarında, pop müzik yıldızlarını konu etmiştir.¹⁴⁶

¹⁴⁵ SAYBAŞILI, A.g.e., 174

¹⁴⁶ SAYBAŞILI, A.g.e., 176

4.3.10. Allen Jones

Allen Jones (1937), 1960 yılında RCA'dan atıldıktan sonra çalışmalarını sürdürdüğü Hornsey College of Art'da RCA grubu içerisinde en erken Pop-Sanat örneklerinden birini üreten sanatçı olmuştur. 'The Artists Thinks' (1960) adlı çalışması, hem resmin alt bölümünde stilize edilmiş portre başının üzerinde neredeyse resmin yüzeyinin tümünü kaplayan çizgi roman ya da karikatürlerde kullanılan balon formu hem de sanatçının erotik saplantısını bildiren bir pin-up imgesi ve bu imgenin gövdesinden çıkan yeşil tepeler, oldukça örtük bir biçimde, sanatçının popüler kaynaklara olan ilgisini gözler önüne sermektedir. Bir diğer taraftan Robert Delaunay ve Vasiliy Kandinsky'nin sanatına derin bir ilgi duyuyordu. Bu sanatçıların yapıtlarındaki soyut kompozisyon şemasını, renk kullanımını, fırçayı sürüş şeklini, Jones'un çalışmalarında izlemek mümkündür. Sanatçı konularını 'alçak kültür' den almakla birlikte katı ve duygusuz kitle iletişim araçları dolayımında açığa çıkan imgeler yerine, Fov'lara kadar geri gidecek Avrupa 'güzel sanatlar' geleneğinin renk düzenlemesini sürdürerek, pek çok İngiliz Pop sanatçısı gibi, 'yüksek kültür'e daha yakın durmuştur. Bunun da ötesinde Kandinsky'ye duyduğu hayranlık ile, imge her ne kadar yaşamdan değil de dergi gibi ikinci el materyallerden gelse de, imgenin sıradanlığından kurtarmak için 'otomatik' deseni kullanmıştır. Onun elinde, 'yasaklı' konular, birdenbire günahsız ve haz uyandırıcı bir çekicilikle dolmaktaydı. Jones, her ne kadar temel olarak Delaunay'dan etkilenmiş olsa da resimlerindeki düz renk planları ve bloklanmış alanlar, Matisse etkisinden kaynaklanmaktadır. İki boyutlu alanlardan üç boyutlu kübist derinliğe doğru bir devinimin görsel hale gelmesi en açık biçimde sanatçının 'otobüs' serilerinde karşımıza çıkar. Jones, çalışmalarında en az öneme sahip öğenin seçilen tema olduğunu belirtir: "*Biçimsel bir resim olarak başlıyor ve bu beni görüntüye götürüyor. Konu biçimleri değil, biçimlerin kendisi konuyu belirliyor.*" Alloway'e göre bazı Pop sanatçılar, 'situation' ressamlarının 'çevresel' çalışmalarından etkilenmiş olmakla birlikte, kendilerini resmin kayıtsız formal standartları ile sınırlandırdıklarını düşünüyordu. Jones'un şu tümcelerini alıntılararak, O'nu bu yargısının dışında tutmuş oluyordu: "*Tuvalin dört köşesi*

arasında bir başlangıç ve bir son olduğu sürece, bir resimde öykü bulunmasının bence hiç bir sakıncası yoktur.”¹⁴⁷



4.3.10.1, Allen Jones, Chair, Hatstand and Table, 1969

Allen Jones, kadın bedeninin nesneleşmiş görüntü haline dönüşme eleştirisine, sıradanlıktan marjinalliğe katılan, gerçekçi ve estetik formlar verdiği heykellerinde yer vermiştir. Bu heykellerdeki her kadın figür formunun aynı zamanda sehpa gibi sıradan bir ev eşyasına dönüşmesi, eleştiride bulunduğu konu dışında, yüksek sanat ilkelerini de sarsıcı bir boyuta taşır. Amerikan Pop Sanatı'nda, özellikle Peter Blake'in çalışmalarında göze çarpan nostalji, mizah ve güven duygusu, burada yerini aşırı gerçekçi ciddiyet ve eleştiriye bırakır. Bu genellemenin dışında ise, İngiliz Pop Sanatı resimlerinde daha fazla özgün fırça vuruşları, soyutlamalar dikkat çeker. Allen Jones, 1990'larda 60'lı yıllardaki çalışmalarına benzer eserler üretmiş olarak, Pop Sanat'a bağlılıkla devam eden başlıca İngiliz sanatçılarından¹⁴⁸.

Allen Jones, fetiş erotizmini, özellikle kadın heykellerinde göstermiştir. 'Hatstand, Table, Chair' (1969), bu bağlamda, önem taşır. Sadist seksüel fantezinin dışavurumu olan bu üç heykel parçası izleyici üzerinde vurucu bir etki bırakır. İzleyenin

¹⁴⁷ SAYBAŞILI, A.g.e., 190-191

¹⁴⁸ ÖĞÜT, A.g.e., 80



4.3.10.2, Allen Jones, La Sherr, 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 183 x 152

kafasında sorular takılır: sanatçının kullandığı imgeler, güncel erotizmin sınırlılığına gönderme yapan bir tür ironi mi taşımaktadır? Yoksa sanatçı imgelerini onların içsel değerlerine güvenerek mi sunmaktadır? Bir insandan daha büyük boyutlara sahip olan ve çamurdan alınmış kalıplarla gerçekleştirilen boyalı fiberglas kadın figürlerinin her biri ev takımının birer parçasıdır: biri bir şapka askısı, biri masa, biri ise koltuktur. Yüksek ve bacakları sıkıca saran botları, seksi köle kıyafetleri, başlardaki perukları ve takma kirpikleri ile bu heykeller, kadının edilgenliğini ve itaatkarlığını ifade etmektedirler. Jones, 1980'lerde ürettiği renkli heykelleri ise onun ressam kimliğini ortaya koymaktadır. Birbirine kaynaşmış dans eden kadın-erkek çiftlerini gösteren assemblaj heykeller kontur-plak, fiberglas, kağıt ve reçine, bronz, demir ve diğer metallerin kesilip, bükülüp, katlanması ile elde edilmişler ve mavi, sarı, kırmızı gibi parlak renklerle boyanmışlardır. Seyircinin yer değiştirmesiyle

oluşan açı değişiklikleri ile kendi görüntü açılarını yarattıklarından, farklı bakış noktalarından değişik görüntüler elde edilmesi mümkün kılınmıştır.¹⁴⁹

Jones'un oldukça karakteristik bir kadın imgesi yarattığını söylemek yerindedir. Bu, bedenini saydam giysiler saran, düzgün bacakları saydam çoraplar altında parlayan ve kavisli ayakları ince topuklu ayakkabılar içinde yükselen bir kadın imgesidir. Bu çerçevede sanatçı, hortumlar, pompalar, sutyenler, kravatlar ve şapkaların, dönüşümsel bir bilmecenin parçalarıymış gibi birbirine karıştığı bir tür çift cinsiyetli dünya ortaya koymaktadır. Yüze bölük-pörçük bir biçimde dağılmış parçalar, izleyicinin düş gücüne seslenerek, ondan resimsel şifreyi çözmesini ya da tamamlamasını istemektedir. 'La Sheer' (1968) adlı çalışması, bir insanın boyutlarına yakın ölçeği sayesinde daha da etkileyici hale getirilmiştir. Tığ topuklu ayakkabılarla oldukça erotik bir görünüm sunan uzun kadın bacakları, büyük tuvalin önüne yerleştirilmiş olan merdivenlerden inip bizim bulunduğumuz mekana girecekmiş izlenimi uyandırır. Vogue, St. Laurent'in 1970'lerdeki son koleksiyonundaki ayakkabıların Jones'un ayakkabılarına tıpatıp benzediğini belirtmişti. Jones'da durumu, 'moda benim çalışmalarına yetişebilmiştir' diyerek açıklar.¹⁵⁰

¹⁴⁹ SAYBAŞILI, A.g.e., 194

¹⁵⁰ SAYBAŞILI, A.g.e., 193

5. SONUÇ

Romalı yazar ihtiyar Pliny, 1. yüzyıldaki şaheseri Natural History’de, kimin daha iyi ressam olduğunu belirlemek üzere bir yarışma tasarlayan iki Yunanlı sanatçının hikayesini anlatır. Sanatçıların ikisi de kazanabilmek için şaşırtıcı derecede gerçekçi birer resim yapmışlardır. İlk sanatçı bir hevenk üzümü o kadar inandırıcı biçimde resmetmiştir ki, kuşlar gökyüzünden aşağı inip üzümleri koparmaya yeltenmişlerdir. Sanatçı bunun üzerine muzaffer bir edayla dönüp, onu tuvalin üstündeki örtüyü kaldırmaya davet eder. Oysa bu örtü resmin kendisidir; daha doğrusu, resim bir örtünün temsidir. Böylece ikinci sanatçı da zaferini ilan eder. “Siz bir kuşa kandınız,” diye bağıırır, “ama ben kendim gibi bir sanatçıyı kandırdım”.

Bu küçük hikaye, mimesisin (taklit, benzetme ya da görünen dünyanın temsili) hemen her zaman merkezi bir rol oynadığı Batı sanatı tarihinin her dönemi için geçerlidir.¹⁵¹

Apollo’lar ya da *Kuros*’lar diye adlandırdığımız katı, cansız arkaik figürler, önce bir ayaklarını öne atmakta, sonra kollarını da bükmeye başlamaktadırlar; donuk maskeyi andıran gülümsemeleri, yerini daha yumuşak ifadeli bir gülümsemeye bırakmakta, Pers savaşları sırasında ise duruştaki katı simetriden vazgeçilmekte, beden hafifçe dönük bir konuma geçmektedir; böylece mermer, canlanmış gibi olmaktadır. İnce işçilik ürünü bir dizi genç kız heykeli (*Kore*), bu gelişmeyi belgelemektedir. Öte yandan vazo üstlerindeki resimlerde Yunan resim sanatının, 5. yüzyılda kısaltmanın ve uzamsal betimlemenin bulunuşundan, 4. yüzyılda, ışıklandırma efektlerinin kullanılışına kadar uzanan tarihini izleyebilmek olasıdır. Bütün bu gelişme o kadar mantıklı, neredeyse o kadar zorunluymuş gibi gözükmektedir ki, çeşitli heykel tiplerinin büyük bir güçlkle karşılaşmaksızın, doğaya sadakatleri derecesinde belli bir kronolojik düzenlemeye kolayca sokulabileceği düşünülebilir.¹⁵²

¹⁵¹ Eleanor HEARTNEY, *Sanat & Bugün*, 96

¹⁵² E. H. GOMBRICH, *Sanat ve Yanılsama*, 99, 100

Mısırlılar çoğunlukla, var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdi. Ortaçağlı sanatçı ise aynı zamanda hissettiği şeyi de yapıtlarında anlatmasını öğrenmiştir.¹⁵³

Takip eden süreçte insanı evrenin merkezine yerleştiren Hümanist düşüncenin yükselişi ile Rönesans gelir, Antik Yunan'dan başlayan benzer bir hareketi devam eden bir kaç yüzyıla yayılacak şekilde yeniden uygulanmaya girdiğini görürüz.

Neredeyse her dönemde sanat, kendisini finanse edenlerin talepleri doğrultusunda şekillenmiştir. Mezopotamya kültürlerinden, Antik Mısır'a ardından Anadolu'nun verimli arazilerine ve Ege Denizi'nin iki kıyısına, buralardan Roma'ya ve Avrupanın kuzeyine, ortaçağdan Rönesansa uzanan süreçte erk sahibi kim ise imgeleri, talep ettiği konuların kaynaklarda yer aldığı çerçevenin dışına çıktığı pek görülmemiştir ve tüm dönemlerde ve coğrafyalarda aslında sanat kendinden bekleneni yapmıştır.

Bu tarihsel süreç anlatısını günümüze, John Berger'in değerlendirmesiyle bağlamak mümkündür;

"Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiçbir imge yoktur. Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir.

Reklam tüketici toplumun yarattığı kültürdür. Toplum böylece kendine olan inancını imgeler yoluyla çoğaltarak sürdürür. Bu imgelerde yağlıboya dilinin kullanılmasının birçok nedeni vardır. Reklamı, Rönesans sonrası Avrupa görsel sanatının devamı olarak düşünmek yanlıştır; o sanat türünün can çekişmesidir reklam."¹⁵⁴

Sözlerinden de anlaşılacağı gibi Berger, reklamı bir sanat türünün devamı değil ancak o türün can çekişmesi olarak değerlendiriyor. Bu, yoruma açık bir

¹⁵³ E. H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, 165

¹⁵⁴ John BERGER, **Görme Biçimleri**, 129,139

değerlendirmedir, bir başkası da çıkıp tam tersini iddia edebilir. Bu bağlamda görüşüm; çeşitli dönemlerde reklamı yapılması gereken konular veya üsluplar değişmiş, teknik olanaklar farklılaşmış ve çoğalmış olabilir ancak bu onların reklam olduğu gerçeğini değiştirmez ve reklamların topluma yönelik bir söylemleri olduğunu düşünmek yanlış olmaz.

XX. yüzyılın ortalarından itibaren, görsellerin, evimizdeki tv., sokaklardaki reklam panoları, gazete vb. medya organları aracılığıyla yaygınlık kazanarak hayatımızın her alanına yerleştiğini gözlemlemekteyiz. Ancak bu görsellerin amaçlarının farklılık göstermekle birlikte genel olarak topluma yön vermek, onu şekillendirmek gibi ortak amaçlara hizmet ettiğini düşünebiliriz. Bu doğrultuda, günümüze dek toplumların önüne sunulan beden görüntülerinin de, iktidarlar tarafından şekillendirilmekte olduğunu söyleyebiliriz.

Umberto Eco *Güzelliğin Tarihi*'nde XX. yüzyıla özgü güzellik anlayışını sorgularken gelecekte bir sanat tarihçisi ya uzaydan bir kaşif geldiğini hayal ederek, "Belki de... Picasso ve Mondrian'ı görmezden gelecekler, böylelikle *Samothrake Nikesi*'nin XX. yüzyıl karşılığının güzel bir yarış otomobili olduğunu iddia eden Marinetti'ye de hak vermiş olacaklar."¹⁵⁵ diyerek, dönemin imgelerine bakarken içerik ile birlikte düşünülmediğinde yorumlamanın ne denli farklılık gösterebileceğini ifade etmektedir. Bununla birlikte yüzyılın ilk yarısının güzellik anlayışını, *Avangard ya da Kışkırtıcı Güzellik ve Tüketim Güzelliği* gibi iki ana başlıkta incelemeye alır. "Dikkatlice bakılınca, kitle iletişim araçlarının XX. yüzyılın ilk altmış yılında önerdiği güzellik ideallerinin "ana" sanatların içinden gelme modellerle ilgili olduğu görülür. Perdedeki ünlü kadınlar D'annunzio'nun durgun kadınlarına yakındır, yirmili ve otuzlu yılların reklamlarında görülen kadınlar art nouveau, Liberty ve art deco'nun çok zayıf güzelliğini çağırıştırır. Reklamlarda, fütürist, kübist ve sürrealist etkiler görülür." sözlerinin devamında, "Oysa Pop Sanatı bir yandan ticari, sınai ve medyatik dünyanın kışkırtıcı görüntülerinden uzaklaşıyor, öte yandan da Beatles

¹⁵⁵ Umberto ECO, *Güzelliğin Tarihi*, 413,414

akıllıca bir kararla bazı geleneksel müzik biçimlerine geri dönüyordu, böylece kışkırtıcı sanat ile tüketim sanatı arasındaki uçurum azalmaya başladı. Dahası, “işlenmiş” sanat ile “popüler” sanat arasında hala bir uçurum olduğu gözlemlenirken, işlenmiş sanat postmodern olarak değerlendirilebilecek bu ortamda, kimi zaman figüratif olmanın ötesine geçen yeni deneysel çalışmalar sunuyor kimi zaman da figüratife geri dönüşler yapıyor; geleneğe yeniden önem veriyordu. Kitle iletişim araçları da üzerinde anlaşmaya varılmış model, tek bir güzellik ideali sunmaz. Sadece bir hafta sürecek bir reklam kampanyası için bile, hem avangard deneyimlerden hem de yirmili, otuzlu, kırklı ve ellili yılların modellerinden, hatta yüzyıl ortası otomobillerinin modası geçmiş formlardan yararlanabilir.”¹⁵⁶

Eco’dan hareketle beden, özellikle de kadın bedeninin bir gözlem nesnesi olarak ele alınışının kaynağına inmek amacıyla yeniden Berger’in Görme Biçimleri’ne dönebiliriz. Rönesans ve takip eden süreçte kadın bedeninin işlenişine; “Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme *Kendine Hayranlık* deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme.”¹⁵⁷ sözleriyle yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Avrupa nü sanatında ressam ve seyirci-sahipler erkekti, nesne olarak işlenen kişilerse kadın. Bu ters ilişki kültürümüze öylesine sinmiştir ki bugün bile sayısız kadının bilincine biçim vermektedir. Kadınlar kendilerine karşı, erkeklerin onlara karşı davrandığı biçimde davranmaktadırlar.

Kadınlar da, erkeklerin onların karşılarında onların yaptıklarını yapıp kendi dişiliklerini seyretebilmektedirler. Modern sanatta nü türü önemini bir ölçüde yitirmiştir. Sanatçıların kendileri de bu önemden kuşkulana başlanmışlardır artık. Birçok

¹⁵⁶ Umberto ECO, a.g.k., 425,426

¹⁵⁷ John BERGER, a.g.k., 51

bakımdan olduğu gibi Manet bu bakımdan da bir dönüm noktası sayılır. Manet'nin Olympia'sını Tiziano'nun Urbino Venüsü ile karşılaştırırsak, Manet'nin geleneksel yerine oturtulmuş olan kadının resminde bu yere belli bir başkaldırıyla karşı çıkmakta olduğunu görürüz.

Bu durumda; "İdeal kadın imgesi bozulmuştur. Ne var ki onun yerine konan şey - XX. yüzyılın başındaki öncü resmin değişmez kadını olan- yosmanın "gerçekliği"nden öte bir şey değildir. (Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, Alman Dışavurumculuğu, vb.) Gelenek, akademik resimde de sürdürülmüştür."¹⁵⁸

Manet'nin hemen ardından gelen empresyonistler tüp boyanın yaygınlaşması, gelişen renk teorileri ve daha da önemlisi, fotoğrafın icadıyla, resmin yönünü değiştirmişlerdir, fakat bu sırada içlerinden Renoir gibi bazıları empresyonist anlamdaki ışığın, kadın bedeni üzerindeki etkilerini tensel duyarlılığı da koruyacak bir biçimde uyguladığını görürüz. Renoir'ı bu açıdan kadın bedenine geleneksel bakış açısıyla aynı çizgide değerlendirmek mümkündür. Buna karşın Cézanne cinsiyet ayırdetmeksizin göl veya akarsu kıyılarında vakit geçiren insanları bazen tek bazen de gruplar halinde resmetmiştir. Ancak ileride değineceğim gibi onun derdi insan bedenini Manet veya öncekilerin yaptığı anlamda nesneleştirmek değil, farklı bir şey olacaktır.

XX. yüzyıla değin kadınlar, herhangi bir kamusal alandan çoğunlukla mahrum bırakılıyordu. Kamusal alan net olarak tanımlanmış ve bir erkek alanı olarak ayrılmıştı, ayrıca onu istila eden dişilere karşı potansiyel bir tehdit olarak görülüyordu. Orta sınıfa mensup bir kadın, erkeklere ait olan modern şehir alanında gezmemeliydi ve eğer gezerse refahı ve toplumsal konumu açısından bir tehlike oluşturabilirdi. Ancak erkekler, kayıtsız yürüyüşçüler ("flanör") olarak, şehrin kamusal arenalarında hareket etme, gözlem yapma ama asla etkileşime girmeme, diğer insanlara olduğu kadar satılan nesnelere yönelen, kontrollü ama nadiren idrak eden bir bakış aracılığıyla değişimleri tüketme. Flanör modernliğin hem hırslı hem

¹⁵⁸ John BERGER, a.g.k., 63, 64

de erotik olan bakışının vücut bulmuş halidir. Erkek gezginin bu kontrollü ve yöneltmiş bakışı, erkek sanatçıların resimlerinde görünürlük kazanır. Erkek sanatçılara ait kadın resimlerinde, kadınlar bakışımızın nesnelere haline getirilirler, bedenlerini (örneğin Manet'nin OLYMPIA'sı), kontrolsüz bakışlarını sunarlar, izleyiciyi mahremiyet anlarına nüfuz etmeye davet ederler (örneğin Diego Velazquez'e ait VENÜS'ÜN SÜSLENMESİ resmi), böylece özel alanlara hapsedilmelerinin ardındaki esas sebep açığa çıkar: erkeklere hizmet etmek için beklemek.¹⁵⁹

Bu durumun ilerleyen yıllarda Art Deco'nun simge kişiliklerinden, Tamara de Lempicka'nın, içlerinde otobiyografik öğeleri çokça barındıran resimlerinde aşılıma başladığını görebiliriz. Biçimi ele alışındaki katı tavrında, Cézanne sonrası sayılabilecek bir anlayışla bedeni ve içerisinde yaşadığı mekanı eşdeğer bir dille işleyerek mekanikleştirdiği görülür.

Dönemin pozitivist dünya görüşü, kadın hareketlerinin yükselişi ve toplumdaki değişen konumu ile birlikte değerlendirildiğinde Lempicka'nın sanatını anlamak daha mümkün olacaktır.

II. dünya savaşının ardından dünya sanatının başkentinin Paris'ten New York'a taşındığını görürüz, Avrupadan Nazi baskısından kaçıp ABD'ye sığınan pek çok sanatçı burada topluluklar oluşturarak çalışmalarına devam edebilmiştir. Bunların en önde gelenlerinden bazıları Soyut Dışavurumcular olarak tarihe geçecek ressamlardır. 1948 yılında *Partisan Review*'da yayımlanan "The Decline of Cubism"de (Kübizmin Çöküşü) Clement Greenberg, Amerikan sanatının Parisle yolları tamamen ayırdığını ve Batı kültürü için bunun yaşamsal bir önem kazandığını bildirmiştir. Bu inancın açıklamasını Paris kübizminin çözümlemesine dayandıran Greenberg'e göre Paris kübizmi çöküşteydi çünkü akımı meydana getiren güçler Paris'i terk ederek, Birleşik Devletler'e göçmüştür.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Ali Can ERTUĞ, *Eyleyen Kadına Dair Bir Bakış / Belirti Mary Cassatt'ın Dikiş Diken Anne'si*, Çev. Uran APAK, 37

¹⁶⁰ Serge GUILBAUT, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, 220

Bu düşünceleriyle Greenberg, Amerikan sanatının tarihinde bir ilk olacak şekilde Paris sanatının üstünlüğüne meydan okuyarak, New York sanatının ve Jackson Pollock'un uluslararası sanat sahnesinde, Paris sanatının yerini aldığını iddia edecek kadar saldırgan, güvenli ve Amerikan sanatına adanmış göstermiştir kendini.

Greenberg'in çabalarıyla o sırada avangarda otoriter bir tarz doğmaya başlamıştır, bu otoriter tarzın tipik bir örneği Kootz Galerisi'nin 1949'da yeniden açıldığında üç sanatçısını (Carl Holty, Romare Bearden, Byron Browne) reddetmesidir. Sanat camiasındaki birçok kişiye şaşırtıcı gelse de bu üç ünlü sanatçının en iyi avangard galeriden kovulması bir işaret gibi görülmüştü: 1948'den sonra hırslı bir ressam olmak "soyut dışavurumcu" olmak demektir. Üslup zorbalık boyutuna erişmişti. Dolayısıyla, zarif kübist ressam ve mükemmel modernist Byron Browne, Paris modernizmini savunurken göz ardı ediliyordu. Picasso'nun büyük hayranı Browne sanatçı olarak yaşamına yön veren ilkeleri 1952'de şu sözlerle ifade ediyordu:

*"Resimde Ingres'le başlayan, Cézanne'la devam eden ve zamanımıza "kübist"lerle getirilen klasik yönelimin ana yoluyla ilgilendim öteden beri. Süratli bir dışavurumdan ziyade... bir kafa yorma ve derin düşünme sanatıdır bu."*¹⁶¹

Kısa bir süre sonra, 1956 yılında Londra'da açılan "İşte Yarın" başlıklı sergide yer alan "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" (1956) başlıklı kolaj, "popüler" sözcüğünün bir kısaltımı olan "pop" türünde sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir. Kolajı gerçekleştiren İngiliz sanatçı Richard Hamilton'a göre Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: XX. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır. Hamilton'ın kolajı, bu söylemin görsel karşılığı gibidir: Pentür geleneğini dışlayarak herkesin elinden gelebilecek 'kes yapıştır' tekniğini kullanması, sanatçının bilinçli bir tercihidir ve okura yönelen bir mesajdır. 1950'li

¹⁶¹ GUILBAUT, A.g.k., 220, 227

yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir ev içini gösteren kolaj, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunar. Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görünmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanmaya başlamasından kaynaklanır. Hamilton'ın sunduğu bu dünyada hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur.¹⁶²

Reklamlarda rastladığımız görseller ve sloganları, yüzyıl başının Rus öncülerinin poster diliyle de ilişkilendirilebilecek çalışmalarını, çarpıcı bir biçimde bir araya getiren ve Berger'in söyledikleriyle de ilişkilendirilebilecek Barbara Kruger, 80'ler ve sonrasında kitle kültürü, bedene bakış ve zamanın çeşitli sorunlarını eleştirel bir dille gözler önüne sermiştir.

1989'da Barbara Kruger, "Bedeniniz savaş alanıdır," açıklamasını yaptığı bir grafik çalışma yaratmıştı. Sanatçı bununla toplumsal cinsiyet savaşlarına göndermede bulunuyordu, fakat çağdaş resim, heykel, performans ve beden sanatının tarihi de onun açıklamasının çok daha geniş yansımaları bulunduğunu akla getirmektedir. Uzun zamandır sanatın konularından olan beden, 1950'leden itibaren Batı sanatının sık sık başvurulan ve bilinçli bir aracı haline gelmişti. O zamandan beri, sosyal görenekler, toplumsal cinsiyet tanımları ve topluluk standartları ekseninde var olan anlaşmazlıkları ateşlemek suretiyle siyaset, din ve hukuk alanlarına sıçrayan çatışma ve tartışmalara beden de dahil edilmiştir.¹⁶³

Bu açıklamalarla ilişkili olarak kendi çalışmalarımnda, topluluk davranışları veya bireyler boyutuna indiğimizde bedenin ele alınışı ve kişilik özelliklerinin ifade

¹⁶² Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 160

¹⁶³ Eleanor HEARTNEY, *Sanat & Bugün*, 218

edilmesi konusunda, resimlerimin dūşünsel altyapısını temellendirmekte olduđumu söyleyebilirim.

Resimlerimde figür ve mekan anlayışı ağırlıklı olarak, insan tarafından çeşitli ölçülerde şekil değişikliklerine maruz kalmış ve doğada insan müdahalesini gözardı ederek rastlanması mümkün olmayanın tercihen kullanıldığı şeklindedir. Böylelikle doğadakine karşıt olmasa da bir başka olası-dünya fikri ortaya koyma çabası içerisinde olduğumu söyleyebilirim. Figürü biçimlendirirken, cansız vitrin mankenlerine ya da endüstriyel olarak seri biçimde cinsel kullanıma yönelik üretilmiş oyuncak bedenler olarak kompozisyonlarım içerisinde yer alırlar.

Endüstriyel bir şekilde çoğaltılabilen beden formundaki nesnelere ile kanona bağlı ölçüleri belirlenmiş antik örnekler arasında bağ kurarken, tercihim üretilmiş olanın sunduğu görüntünün dışına çıkmadan, endüstriyel olandan yana kullanmakla birlikte, figürü kompozisyon içerisinde konumlandırma şeklimi gelenekle ilişki içerisinde tutmaya çalıştığımı söyleyebilirim.

“İdealize edilmiş insan bedenlerinin övülmesi eskiden sanatçının en üstün meslek aşkı sayılıyordu. Michelangelo’nun David’inin kaslı fiziğini, Milo Venüs’ünün yumuşak, yuvarlak hatlarını ya da Tiziano’nun kıvrak Urbino Venüs’ünü düşünün. Bugünse, bedensel kusursuzluğun sanatsal yolla kutsanması girişimlerine muhtemelen eski moda ya da ideolojik bakımdan şaibeli bir gözle bakılmaktadır.”¹⁶⁴

Burada Heartney’in “ideolojik şaibe” ifadelerini XX. yüzyılın totaliter rejimlerinin tüm güçleriyle desteklediği “kusursuz” beden imgeleri bağlamında değerlendirmelidir. “Örneğin Sovyet rejiminde, sanatçılardan idealleştirilmiş vücut yapılarına sahip genç kızların ve kaslı genç çiftçi ellerinin portrelerini yapmaları beklenirken, Nazi Almanyası’nda resmen onaylanmış resimler ve heykellerde cinsiyetsiz sporculuğun sarışın mükemmel timsallerine yer verilmekteydi. Sovyetler Birliği’nde soylu Rusluğun yeterince yüceltici betimlemelerini yapmayı başaramayan sanatçılar kariyerlerinin önüne aniden engeller dikildiğini görürlerken, Nazi

¹⁶⁴ Eleanor HEARTNEY, A.g.k., 194

Almanyası'ndakiler “dejenere” etiketini yiyorlar ve toplama kamplarında ölme riskinden kurtulmak için ülkeden kaçmaya zorlanıyorlardı.¹⁶⁵

Antik Yunanda beden, matematik ve geometri gibi bilimlerin de katkısı ile hesaplanarak belirli oranlar çerçevesinde, el işçiliği ile yontma ve boyama gibi yöntemler kullanılarak şekillendirilirken, ilerleyen süreçte teknik olanakların değişkenlik göstermesi ile bilgisayar programları ve endüstriyel üretim sayesinde seri üretime dönüştürülebilmıştır. Teknik olanaklar ile birlikte tanrılar ve idealler de dönüşüme uğramış, insanın kendisi tanrı konumuna yerleşerek ideallerini de yalnızca kendi ihtiyaçları ve arzuları doğrultusunda yeniden belirleyebilmiştir.

Sinemada da bunun etkileri benzer şekilde devam etmiştir, yüzyılın ilk yarısında resimsel anlamda da köklerine pre-raphaelistlerde rastlayabileceğimiz “femme fatale” kimliğindeki kadın, beyazperdede çoğunlukla boy gösterirken, yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini Marilyn Monroe ile zirve örneğini temsil eden, yeni bir kadın figürüne bırakacaktı. Bu dönemin Amerikan sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Billy Wilder'ın, Monroe hakkındaki “plastik icat” deyiimi, zamanın kadın bedenini tanımlamak için yeterince açıklayıcıdır. Tabii bununla birlikte bedenin biçimsel anlamda görünüşü ile birlikte Monroe'nun oyunculuğu ile çizmiş olduğu kişiliğin de etkili olduğunu söylemek gerekir.

Cinsel kullanıma yönelik tasarlanmış bedeni, Wilder'in “plastik icat” ve Berger'in bedenin nesneleşmesi üzerine görüşlerinden hareketle, çeşitli şekillerde kurgulanmış bir şekilde göstermeye çalıştığım alternatif bir dünyanın içerisine yerleştirerek mizahi bir anlatım sağlamaya çalışıyorum.

Böylece zamana hakim algılayışın beden üzerine görüşleri ve uygulamaları yoluyla, toplumu oluşturan bireylerin bedenlerinin de çeşitli amaçlarla şekillendirilmesi mümkün olabilecek birer tasarım nesnesi haline geldikleri söylemeye çalışıyorum.

¹⁶⁵ Eleanor HEARTNEY, A.g.k., 195

Belli açılardan Raphael'e dayandırılabilir, Manierist Bronzino'da uç noktalara erişen, adeta mermer gibi donuk figürlerdeki katı biçimcilik durumu izleyerek, kendi resimlerimde de ilişkili olacak şekilde plastikleşme halini elde etmeye çalıştığımı söyleyebilirim. Bunun da üzerine resmimde görülen bedenler zaman zaman doğada rastlanması mümkün olmayacak şekilde, cansız mankenlerin tıpkı fabl türündeki masallarda hayvanların insanlaşması/kişileşmesi gibi, neredeyse kendilerine has sayılabilecek bir başka dünya içerisinde göstermeye, böyle bir dünyayı ortaya koyarak kurgulamaya çalıştığım dünya, karamsar bir gelecek fikrini, cinsiyetler arası geçişlerin görünmez hale geldiği ve insan bedeninin tektipleşerek neredeyse fabrikasyon bir üretim nesnesi haline geldiği bir yerdir.

Adorno'nun dediği gibi, "Toplumun tahakküm düzenekleri tarafından onun iyileştirici antitezi olarak sunulan doğa, iyileştirilemez toplumun içine çekilip gayritabiileştirilir. Ağaçların yeşil, gökyüzünün mavi olduğuna ve bulutların havada süzülmesine ilişkin güvence veren imgeler, aslında fabrika bacalarıyla benzin istasyonlarının şifreli ifadeleridir. Öte yandan çarklarla makineler alabildiğine parlak görünmelidir ki, onlar da böyle bir ağaç ve bulut ruhu taşıyor görünsün."¹⁶⁶ İnsanı, toplumu ve doğayı, karşıtı gibi görünen sanayi ve endüstri ürünleri ile nasıl genel bir kavrayışla aynılaştırdığını anlamaktayız. Günümüzde de etkilerini çeşitli alanlarda devam ettiren bir kaçış modası bizleri kendi inşa ettiğimiz şehirlerden uzaklaştırma iddiasıyla son yapılan alışveriş merkezlerinin vitrinlerinde, kitap raflarında veya sinema salonlarında yerlerini alıyor. Böylece antitezini içerisinde barındıran bir anaakım kültür içerisindeki tamamlayıcı rolümüzü oynamaktan asla kurtulamıyoruz.

Öğretisinde, canlı modelden çizimde titizliğin gerekliliğini vurgulayan, doğaçlamadan ve düzensizlikten ise uzak duran Ingres gibi, kompozisyonlarımı kurgularken ve resmi oluşturan öğeleri kendi içlerinde bir takım, çizgi ve tonlamaya dayalı resimsel unsurları bir arada uygulayarak, klasik anlamda resimle bağlarımı sürdürme çabası içerisinde olduğumu söyleyebilirim.

¹⁶⁶ Theodor W. ADORNO, *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*, 84

Figür Mekan ilişkisi ile elde etmeye çalıştığım gerilim, bedenın nesneleşmesi yolunda anlatmak istediğim hikayeye katkı sağlarken, renk tercihleri, açık-koyu düzenlemesi ve biçimi ele alış şeklim ile bu durumu desteklemeye çalışıyorum.

Burada anlatmaya çalıştığım gerilim durumunu, Umberto Eco'nun maniyerizm üzerinde düşüncelerinde, gerekçeleriyle temellendirebiliriz; "bir önceki kuşağın sanat mirasını reddetmenin imkansızlığı ile Rönesans dünyasına yabancılaşmanın arasında sıkışmanın huzursuzluğu, sanatçıları, "klasik" kurallara zorlukla oturtulmuş üslupların içini boşaltmaya itti; böylelikle bu kurallar tıpkı çatlayan bir dalganın tepesindeki köpükler gibi binlerce farklı yöne dağıldı. Bu iddianın kanıtını, yani kanonların çoktan ihlal edildiği gerçeğini klasik dönemin en önemli sanatçılarından birinin, Raffaello'nun eserlerinde görüyoruz. Aynı gerçek, Dürer ve Parmigianino gibi ressamların otoportrelerinde, tedirgin yüzlerinde belirgindir. Maniyeristler klasik güzellik modellerini taklit eder görünürken dönemin kurallarını yıktı. Klasik güzellik artık içi boş, ruhsuz görülüyordu. Maniyeristler bunun karşısına, boşluktan kaçınmak uğruna fantastiğe kaçan bir ruhsallık çıkardılar: bu sanatçıların figürleri, mantık ürünü olmayan bir uzayda hareket ediyor, düşsel ya da çağdaş deyimle "gerçeküstü" olarak değerlendirilebilecek bir boyut yaratıyordu. Maniyeristler başta "S" gibi, dairelerle ya da dörtgenlerle ifade edilemeyen, ama insana daha çok alevin dilini hatırlatan yılanımsı hareket olmak üzere, akıcı figürleri tercih etti. Geriye dönüp bakıldığında, matematik karşısındaki bu tutum değişikliğinin, köklerini Dürer'in Melankoli'sinde bulması ayrıca önemliydi. Hesaplanabilirlik ve ölçülebilir objektifliğin ölçütleri olmaktan çıkıp, uzayı resmetmek için giderek karmaşıklaşan ve oran düzenini askıya almaya götüren yöntemleri (perspektif değişiklikleri, anamorfozlar) yaratmada basit birer araç oldular; maniyerizmin gerçek değerinin modern çağlara kadar tam olarak anlaşılabilmesi bir rastlantı değildir, güzelliğin ölçü, düzen ve oran kriterlerinden yoksun bırakıldığında, belirsiz ve kişisel bir değerlendirmeye tabi olması kaçınılmazdır.¹⁶⁷

¹⁶⁷ ECO, A.g.k., 220

Eco, maniyeristlerin bu bunalımını yukarıda bahsedilen olgularla birlikte dönemin bilimsel keşifleriyle de ilişkilendirmektedir; “Dönemin bilgisine bir göz atacak olursak, bu sorunun genel cevabını Kopernik devrimi ile fizikte ve astronomide bu devrimi izleyen gelişmelerin hümanist egoda açtığı “narsist yarada” görürüz. Artık evrenin merkezi olmadığını anlayınca insanın yaşadığı umutsuzluk, barışçıl ve uyumlu bir dünya yaratmanın mümkün olduğunu iddia eden hümanizm ve Rönesans ütopyalarının gerilemesiyle eşzamanlıydı. Siyasi krizler, ekonomik devrimler, “çelik yüzyıl” savaşları, vebanın dönüşü; her şey, evrenin özellikle insanlık için tasarlanmadığı ve insanın, evrenin ne eseri ne de efendisi olduğu anlayışını güçlendirmek ister gibiydi. Asıl çelişki, bu bilgi buhranını yaratanın, bizzat bilgide atılan dev adımlar olmasıydı: giderek daha da karmaşık bir güzellik anlayışı, örneğin Kepler’in, göksel yasaların basit klasik uyumu izlemediği, tam tersine, durmadan artan bir giriftliğe dayandığını bulmasıyla atbaşı gidiyordu.”¹⁶⁸

Kopernik ve Kepler’in astronomi konusundaki devrimleri günümüzde de karşılığını bulmaya devam ediyor. 1970’lerden sonra yazdığı kitaplarla toplumun dikkatini bilimsel gelişmelere çekmeyi başaran Carl Sagan’ın XX. yüzyılda bilimdeki gelişmeler üzerine görüşleri bu açıdan aydınlatıcı olacaktır; “Uzay araçlarımızdan dördü yıldızlara doğru yol alıyor. Yakın zamanda, başka yıldızların çevresinde de gezegenler olduğu bulundu. Güneşimizin, 400 milyar başka güneşi barındıran mercekle biçiminde dev bir gökadanın dış kesiminde bulunduğu anlaşıldı. Yüzyılın başında Samanyolundan başka gökadanın olmadığına inanılıyordu. Şimdiye yüz milyar kadar başka gökada bulunduğunu ve sanki dev bir Büyük Patlamanın kalıntısıymış gibi birbirlerinden uzaklaştıklarını biliyoruz. Kozmik alemde, pulsarlar, kuvarlar, kara delikler gibi, yüzyıl başında akla bile gelmeyen ilginç oluşumlar keşfedildi. İnsanoğlunu şimdiye kadar meşgul etmiş -evrenin başlangıcı, yapısı ve kaderiyle ilgili- en derin sorulardan bazılarının cevabı gözlem mesafesi kadar yakında olabilir. Bilim devriminin belki de en iç burkan yan etkisi, en değer verdiğimiz ve bizi en çok rahatlatan inançlarımızın çoğunu boşa çıkarması oldu.

¹⁶⁸ ECO, A.g.k., 225

Atalarımızın üzerinde var olduğu insan merkezli derli toplu küçük sahne yerini, insanın adsızlığa indirildiği soğuk, uçsuz bucaksız, umursamaz bir evrene bıraktı.”¹⁶⁹

1977 yılında yeryüzünden yola çıkan Voyager 1 uzay sondasının 6.4 milyar kilometre uzaklıktan geriye bir bakışla çektiği ve Carl Sagan’ın “soluk mavi nokta...” şeklinde başlayan unutulmaz sözleri ile popülerleşen Dünya fotoğrafı, kitle iletişim araçları ve reklam yoluyla, toplumumuzun bir tür yeni ben merkezci bireyleri üzerinde yarattığı etki de benzer şekilde bunaltıcı değil midir?

Bir kaç paragraf boyunca hızlıca değinmeye çalıştığım kadarıyla, bildiğimiz tek şeyin, Sokrates’in de söylemiyle, hiçbir şey bilmiyor oluşumuz algısı, gelecekte de bugünün bilimsel bulgularının yanlışlanacağı kanısını pekiştirmekte, böylece üzerine basacak sabit bir nokta bulamayan insan kendisini, bedenini ona yeryüzündeki tek gerçek hakikatmiş gibi sunan medya arasında bir bunalım içerisinde bulmaktadır. Marx ve Engels’in 1848’de saptadıkları gibi, günümüzde de “katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor”.

Kutsal olanın dünyevileşmesi meselesine sanat tarihi ve ikonografi açısından da bakmak bu noktada yerinde olacaktır, Sanat tarihini, Rönesans’tan Realizm’e kadar insanın ele alınışı bakımından incelediğimizde, başlangıçta insan bedeninin, kutsal kitaplardaki tanrının yeryüzündeki temsilcileri yahut mitolojinin ulaşılmaz kahramanlarını resmetmek suretinde neredeyse tüm maddi kusurlardan arındırılmış bir şekilde gösterilirken, aşamalar halinde değişim göstererek dünyevi aksaklıkları ile birlikte ele alınmaya başlandığını söylemek mümkündür.

Sanat tarihçi Daniel Arasse, hayali bir tartışma kurgulayarak, ikonografiyi yer yer mizahi bir dille sorguladığı “Sandıktaki Kadın” başlıklı yazısında, Tiziano’nun ünlü Urbino Venüsü’nden yola çıkar, bu tartışmada taraflardan biri Rönesansın bu tarihe geçmiş resminin basit bir pin-up olduğunu ileri sürer ve kendine göre gerekçelerini üretirken karşı tarafın pes etmesini sağlar. Bu tartışma Giorgione’nin Dresden Venüsü

¹⁶⁹ Carl SAGAN, *Milyarlarca ve Milyarlarca*, 245, 246

(1509), onunla çok benzer bir poza sahip, Tiziano'nun Urbino Venüsü (1538), yine Tiziano'nun 1555 tarihli Danae'si, Velazquez'in Rokeby Venüsü (1647-51) ve son olarak döneminde fırtınalar koparan Manet'nin 1863 tarihli Olympia'sını kapsamaktadır. Burada göz ardı edilmemesi gereken meselelerden biri de, beden tanrı katından yeryüzüne inişidir.

Manet'nin Olympiası'ndan yaklaşık on yıl kadar sonra Cézanne'ın onun resminden yola çıkarak üretmiş olduğu *Olympia Moderna* adlı çalışması kuşku götürmez bir şekilde ikonografik bağlamda yukarıda bahsedilen geleneğe eklenir. Ancak Cézanne ilerleyen yıllarda büyük ölçüde Camille Pissarro'nun yanında edinmiş olduğu bu dönemki üslubunu yeterli bulmamış, farklı arayışlara girmiştir.

1907 yılında Cézanne'ın Pariste açılan sergisinin ardından gelecek yüzyılın seyrinin değiştiğini Fernand Léger'in şu sözleriyle ifade edilmiştir;

*“1907’ye doğru, Cézanne’ı keşfediyorum. O hepimizin, biz tüm modern ressamların ustasıdır. Kimi zaman, o olmasaydı, bugünkü resim ne olurdu diye sorarım kendi kendime. Uzun bir dönem, onun resmiyle çalıştım. Yakamı bırakmıyordu bir türlü. Bu resmi bulmanın, yeniden bulmanın sonu yoktu. Hemen her gün, bir başka yönüyle ilgimi çekiyordu. Cézanne, bana biçimlerin ve hacimlerin aşkını öğretti. Çalışmalarımı desen üzerinde yoğunlaştırmaya iteledi. Desen denen şeyin duyarlı değil, katı, kaskatı olması gerektiğini onadan öğrendim...”*¹⁷⁰

Cézanne'ın kendi deyimiyle, “doğadan Poussin’i resmetmek” ve “Empresyonizmi, müzelerdeki sanat gibi daha sağlam ve kalıcı bir şeye çevirmek” gibi bir kaygıyla hareket etmiştir.¹⁷¹

¹⁷⁰ Ferit EDGÜ, **Biçimler, Renkler, Sözcükler**, 93

¹⁷¹ GOMBRICH, **A.g.k.**, 538

20’li yıllara gelindiğinde yüzyıl başının öncü ressamlarından bazılarının, parçalanmış biçimi yeniden toparlamaya, devrimlerin mirasını da içlerinde kısmen barındıran yeni bir tür ifadeye yöneldiklerini görürüz. Jean Cocteau’nun 1923 tarihli makalesinde başlığını verdiği şekliyle, ‘le rappel à l’ordre’ (düzene çağrı), Malevich ve Picasso da dahil olmak üzere pek çok avangard’ın şaşırtıcı bir biçimde, farklı yollardan da olsa bir tür yeni figürasyon anlayışlarına yönelişlerini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

“Düzene çağrı” sonrası sanatçılarından sayılabilecek ve çalışmalarında modernleşmenin kutsanmasıyla birlikte otobiyografik olarak da değerlendirilebilecek Tamara de Lempicka, yeşil renkli bir Bugatti marka araba içerisinde kendi portresi ile 20’li yılların Art Deco üslubunun önde gelen temsilcilerinden biri haline gelmekle birlikte kadının toplumdaki konumu açısından da bir öncü sayılabilir.

Takip eden yıllarda deformasyon eğilimini benimseyen öncüler, Almanya’nın iki dünya savaşı arasındaki burjuva toplumunun ağır satirik çizimlerini yapan George Grosz ve gerçek kişi büyüklüğündeki oyuncak bebekleri manipüle edip, kadın bedeninin uzvu koparılmış, parçalanmış ve cinselleştirilmiş imgelerini yaratarak onları fotoğraflayan Hans Bellmer gibi isimlerdir. Bu tür çalışmalar ilk olarak 1934’te, sürrealist dergi *Minotaure*’de, ahşap, keten lifi, alçı ve tutkaldan yapılmış, toplu olarak “La poupée (Doll): Variations on the Montage of an Articulated Minor” başlığını taşıyan onsekiz fotoğrafla görünmüştür.¹⁷²

Çeşitli açılardan Bellmer ile yakın sayılabilecek Balthus, Giotto ve Piero della Francesca gibi erken Rönesans ustalarının mirası ile Empresyonizm sonrası ressamlar arasında kendi üslubunu oluşturduğu resimlerine belirgin bir şekilde cinsel gerilim yüklemiştir bu açıdan Balthus ile kendi yapmaya çalıştıkları arasında bağ kurmanın mümkün olduğunu düşünmekteyim.

Bunlara ek olarak boyayı tuval yüzeyine ince bir katmanla ve ton geçişleriyle klasik ustalardan, özellikle Raffaello geleneğinin izinde, Agnolo Bronzino, Nicolas Poussin,

¹⁷² HEARTNEY, A.g.k. 195

Jacques Louis David, Jean Dominique Ingres gibi klasisist üslubun temsilcileri ve bunların Modern dönemdeki yansımaları sayılabilecek, Piet Mondrian ve Kazimir Malevich gibi, geometrik soyut anlayışta çalışmalarıyla biliniyor olsalar da, kimi ile biçimsel, kimi ile de teknik olarak ilişkilendirilebilir.

Zaman zaman tek kaynaklı ışık ile elde edilen, açık koyu düzenlemesi ile figürler ve mekanda deformasyonu da kullanarak, mekan-figür ilişkisinde de perspektif bozulma sayesinde resmimin hikayesinde sağlamaya çalıştığım gerilimi, biçimsel açıdan da destekleme düşüncesi içerisinde olduğumu söyleyebilirim.

Heinrich Wölfflin'in sınırlarını belirlediği şekliyle¹⁷³ iki ana yoldan ilerleyen sanat tarihinin, Rönesans'ın çizgiye ve tonlamaya ağırlık veren Floransa ekolünün karşıtı sayılabilecek Venedik'in büyük ustaları da başlangıçta oldukça kontrollü bir fırçayla tanımlanmış biçimler elde ederlerken, üslupları olgunlaştıkça tersine, fırça darbelerine bağlı bir tür lirizme yaklaştıklarını söylemek mümkündür. Tiziano ve Tintoretto gibi büyük ustalarda en belirgin örneklerine rastlayabileceğimiz bu üslupsal evrimi, takipçilerinden sayılabilecek, Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn gibi Barok dönem ustalarında ve takip eden yüzyıllarda bir empresyonist olmasına rağmen Monet'nin biçimi ele alışında benzer bir evrim sürecine rastlamanın mümkün olduğunu düşünüyorum. Kendi çalışmalarımı da bu bağlamda değerlendirmenin olasılık dahilinde bulunmakla birlikte bunu bir program çerçevesinde uygulamanın doğru olmadığını da düşünerek kendi üslupsal dönüşümümün nasıl bir yöne gideceğini kestirmenin şimdilik tam olarak mümkün olamayacağını düşünüyorum.

Son sözlerime gelirken, başlangıcını saptamanın neredeyse imkansız olduğu gibi, hiç bir zaman da sonunun gelmeyeceğini düşündüğüm sanat tarihinin, içerisinde yer alan hareketlerden birini incelemek adına yaptığım bu araştırmayı, Gombrich'in de Sanatın Öyküsü kitabının bölümlerinden birine başlığını verdiği cümledeki gibi, bu "sonu olmayan öykü"nü, çalışmalarımın birkaç örnekle tamamlamak istiyorum.

¹⁷³ Heinrich WÖLFFLİN, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, 268



Resim 5.1 Entr'acte, 2011, Tuval üzerine yağlı boya, 114 x146 cm.



Resim 5.2 Entr'acte no:2, 2011, Tuval üzerine yağlı boya 114 x 146 cm.



Resim 5.3, İsimsiz, 2011, Tuval üzerine yağlı boya 100 x 80 cm.



Resim 5.4, 2010, Aynaya Bakan Venüs 100 x 80 cm.



Resim 5.5, Persona Non Grata, 2010 Tuval üzerine yağılıboya, 100 x 120 cm.

7. KAYNAKLAR

Kitaplar:

ADORNO, W., Theodor (2013), **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ülner - Mustafa Tüzel - Elçin Gen, 8. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2012), **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 4. Baskı, İstanbul.

BATUR, Enis, (2007), **Modernizmin Serüveni**, 7. Baskı, Alkım Yayınları, İstanbul

BAUDRİLLARD, Jean (2013), **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliçaylı - Ferda Keskin, 6. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2013), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 10. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2013), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 19. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

CLAUDON, Francis (1994), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce - İlhan Usmanbaş, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ECO, Umberto (2009), **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal Ergün - Özgü Çelik - Arıcan Uysal - Elif Nihan Akbaş - Melike Barsbey - Kültigin Kaan Akbulut - Duygu Arslan - Berna Yılmazcan, 1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul.

ECO, Umberto (2006), **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, 1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul.

EDGÜ, Ferit (2013), **Biçimler, Renkler, Sözcükler**, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

GOMBRİCH, E. H., (2015), **Sanat ve Yanılsama**, Çev., Ahmet Cemal, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GOMBRİCH, E. H., (2004), **Sanatın Öyküsü**, Çev., Erol Erduran - Ömer Erduran, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GUİLBAUT, Serge, (2009), **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş**, Çev. Elif Gökteke, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

HAUSER, Arnold, (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HEARTNEY, Eleanor, (...), **Sanat ve Bugün**, Çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Dizisi: 78, İstanbul.

HOBSBAWM, Eric, (2013), **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, 7. Basım, Everest Yayınları, İstanbul

KUSPIT, Donald, (2010), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

LYNTON, Norbert, (2009), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan - Sadi Öziş, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SAGAN, Carl, (2006), **Milyarlarca ve Milyarlarca Milenyumun Eşiğinde Yaşam ve Ölüm Üzerine Düşünceler**, Çev. Füsun Baytok, 1. Basım, TÜBİTAK, Ankara

WINCKELMANN, Johann Joachim, (2012), **Antikçağ Sanat Tarihi**, Çev. Oğuz Özügül, 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.

WÖLFFLİN, Heinrich, (1990), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul

Kolektif Yayınlar:

BEDENİN TARİHİ 1 Rönesans'tan Aydınlanma'ya, (2008), Hazırlayanlar: Alain CORBIN / Jean Jacques COURTINE / Georges VIGARELLO, Çev. Saadet Özen, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

BEDENİN TARİHİ 2 Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a, (2011) Hazırlayanlar: Alain CORBIN / Jean Jacques COURTINE / Georges VIGARELLO, Çev. Orçun Türkay, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

BEDENİN TARİHİ 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl, (2013), Hazırlayanlar: Alain CORBIN / Jean Jacques COURTINE / Georges VIGARELLO, Çev. Saadet Özen, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

Tezler / Eser-Metin İncelemeleri:

ÖĞÜT, Çağdaş Gül, (2008), **Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

SAYBAŞILI, Nermin, (1998), **İngiltere’de Pop-Sanat**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YILDIRIM, Belma, (2008), **Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

TÜRK, Nesli, (2012), **20. Yüzyıl Resminde Ekspresif Beden İmgesi**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sürelı Yayınlar ve Makaleler:

ARASSE, Daniel, (2010), “Sandıktaki Kadın”, Çev. Orçun Türkay, Sanat Dünyamız, Syf. 18-36, Sayı: 115

ERTUĞ, Ali Can, (2010), “Eyleyen Kadına Dair Bir Bakış / Belirti Mary Cassatt’ın Dikiş Diken Genç Anne’si”, Çev. Uran Apak, Sanat Dünyamız, Syf. 32-41, Sayı: 119

ÖGDÜL, G. Rahmi, (2010), “Sayılarla Belirlenen Güzel Beden”, Sanat Dünyamız, Syf. 4-11, Sayı: 115

Elektronik Kaynaklar:

* <http://neobeatkusagi.blogspot.com/2014/01/yeni-baslayanlar-icin-beat-kusag.html>

* [http://en.wikipedia.org/wiki/Newton_\(Blake\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Newton_(Blake))

Görseller İçin Kaynaklar:

Resim 4.3.1.1:

<http://www.artnet.com/artists/robert-rauschenberg/paris-review-poster-tXpd80ClZOD-uqLfZeJdjw2>

Resim 4.3.2.1:

<http://www.endswitheum.com/regarding-warhol-sixty-artists-fifty-years/>

Resim 4.3.2.2:

http://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962

Resim 4.3.2.3:

<http://www.dertnijlandfinearts.nl/images/productimages/big/warhol-mercedes-w-125-0.jpg>

Resim 4.3.3.1.:

<https://www.worthpoint.com/worthopedia/original-silkscreen-tom-wesselmann-1734835630>

Resim 4.3.4.1:

<http://ndla.no/en/node/19645>

Resim 4.3.4.2:

http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06950_10.jpg

Resim 4.3.4.3:

https://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2481&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Resim 4.3.4.4:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-adonis-in-y-fronts-p04247>

Resim 4.3.4.5:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-my-marilyn-p04251>

Resim 4.3.5.1:

<https://pbmo.files.wordpress.com/2012/02/i-was-a-rich-mans-plaything-eduardo-paolozzi.jpg>

Resim 4.3.5.2:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-newton-n05058>

4.3.5.3:

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/8508>

Resim 4.3.5.4:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Newton_Statue_Eduardo_Paolozzi.jpg

Resim 4.3.6.1:

<http://www.katarte.net/mel-ramos-chiquita-banana-collotype-su-carta-92-x-70-cm-collezione-privata/>

Resim 4.3.7.1:

https://arthive.com/davidhockney/works/521153~Domestic_scene_Los_Angeles

Resim 4.3.7.2:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-man-in-shower-in-beverly-hills-t03074>

Resim 4.3.8.1:

<https://www.gileshohnen.com/giles-hohnen/2015/03/index.html>

Resim 4.3.8.2:

http://www.geocities.ws/pantherprousa/bacon/kitaj/kitaj_synchromy.html,

Resim 4.3.9.1:

<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/children-reading-comics>

Resim 4.3.9.2:

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/sir-peter-blake-ra-loelia-worlds-most-5369935-details.aspx>

Resim 4.3.9.3:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-self-portrait-with-badges-t02406>

Resim 4.3.10.1:

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/allen-jones-b-1937-hatstand-table-5652400-details.aspx>

Resim 4.3.10.2:

<https://en.museuberardo.pt/collection/works/469>

8. ÖZGEÇMİŞ

Can Berk Özcan 1988 yılında Bursa'da doğdu. 2002 yılında girdiği Zeki Müren Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, resim bölümünü 2006 yılında bitirdi. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümünde eğitimine başladı. Fresk uygulama atölyesinde çalıştı. 2012 yılında bölümü dereceyle bitirerek Sabancı Sanat Ödülünü aldı, aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü yüksek lisansa başladı. Gravür uygulama atölyesinde çalıştı.

Katıldığı Sergiler:

2010 TÜYAP

2011 Beden Farklılıkları, Akademililer

2011 TÜYAP

2012 Sabancı Sanat Ödülü Sergisi, The Seed galeri

2012 TÜYAP

2016 Atölye 4 Resim Sergisi, MSGSÜ, Tophane-i Amire Kültür Merkezi, Sarnıç Galeriler