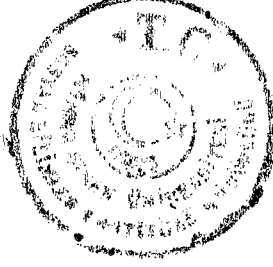


**T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**



**VAROLUŞÇULUK BAĞLAMINDA
YALNIZLIK VE YABANCILAŞMA**

99848

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

986000014 Reyhan HOŞ

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Danışman:

Doç. Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL 2000

986000014 Nolu Reyhan HOŞ tarafından hazırlanan
"VAROLUŞÇULUK BİLGELERİNDE YALNIZLIK
VE YABANCI LAZIMAT"
adlı bu çalışma jürimizce
Tezit SERGİ Eser Metni
olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 10 / 04 / 2002

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

imzası :

Jüri Üyesi : Doç. Yalçın KARAYAGİZ

Jüri Üyesi : Doç. Nedret Sukan

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. P. Feriye Ayman

Jüri Üyesi :

.....

Jüri Üyesi :

.....

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
1- Önsöz	II
2- Özet	III
3- Resim Listesi	IV
4- Giriş	1
5- Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk Felsefesi'nin) ortaya çıkışındaki tarihsel süreç	3
6- Egzistansiyalizm'in konuları	4
6a- Gizemli güzellik	4
6b- Yalnızlığın diyalektiği	4
7- Egzistansiyalizm'in sanata yansımaları	6
7a- Egzistansiyalizm'in Ekspresyonizm (Dışavurumculuk akımı) üzerindeki etkisi	7
7b- Egzistansiyalizm'in Sürrealizm (Gerçeküstücülük akımı) üzerindeki etkisi	9
7c- Egzistansiyalizm'in Metafizik Resim üzerindeki etkisi	10
8- Paul Delvaux'nun yaşamı ve yapıtlarındaki yalnızlık, yabancılaşma ve ölüm etkisi	12
9- Post Modernizm'de Metafizik-Melankolik-Klasizm	18
10- Post Modernizm'de Ekspresyonist Klasistler ve Enigmatik Alegori	24
11- Yapıtlarım	29
11a- Modernizm etkisi (Sürrealizm, Metafizik Resim, Ekspresyonizm bağlamında)	29
11b- Post Modernizm etkisi	37
12- Sonuç	43
13- Kaynaklar	45
14- Özgeçmiş	46

ÖNSÖZ

Bugün içinde bulunduğumuz toplumsal çöküntülerin kaynağı olan, modernleşme çabaları; insanı üretime zorlamış ve insanın, üretirken doğayı değiştirmesine, güzele ulaşmak istedikçe kendini ve doğayı çirkinleştirmesine sebep olmuştur. Üretim çabaları, toplumu mekanikleştirdikçe bir taraftan da hayvani güdülerini açığa çıkarmak, onu emeğine ve kendine yabancılaştırmıştır. Bu oluşum Rönesans'tan beri varolan reform hareketlerinin günümüze endüstri devrimi ile yerleşmiş halidir. Bunun sonucu olarak insanoğlunun kendi kendini lanetlemesi, bir takım yıkıcı güçleri kontrol altına almayı düşlemesi, doğaya ve çevreye karşı olan saygısız tutumu ve tüm bu gelişimlerin sebep olduğu, olacağı felaketler resimlerimde varlık-varoluş, yokluk-yokoluş sorunları olarak yer almakla birlikte, doğal olarak sergi metnimin de konusunu oluşturmuştur.

Çalışmamın amacı, 20. y.y.'ın ikinci yarısına damgasını vuran, toplumsal nihilizmin sanat ortamına yansımalarının, dönemin-günümüzündeki değişken, toplumsal, sosyal ve kültürel yapısı içerisinde ortaya çıkarmış olduğu Post Modern anlayışın, resimlerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Sergi metnimi hazırlarken, varoluşçuluk felsefesinin temalarını açıklıyarak, özellikle Metafizik Resim ile bağlantılarını kurdum. De Chirico ve Paul Delvaux'nun yapıtlarındaki, resimlerimin de asıl problemi olan 'yalnızlığın' ifadesini çok iyi yansıttığı olmaları bana bu çalışmayı oluşturmada rehberlik etmiştir. Çalışmam da dışavurumcu sanata yer vermemin nedeni ise; resmin ifade ediliş biçimlerinden ileri gelen bir tavırla, dışavurumcu sanatı insan psikolojisinin en iyi biçimde çözümlenmesi olarak görüyor olmamandır. Zaten ortaya çıktığı dönemi düşündüğümüzde, toplumların en sancılı zaman dilimi olan I. Dünya Savaşı'na denk geldiğini yani bu dönemin 'yalnızlığın' ve 'yabancılaşmanın' yaşandığı en şiddetli dönem olduğunu yadsıyamıyoruz. Günümüzdeki savaş ise her insanın verdiği, bencilce yaşayabilme savaşıdır. Ben herkesin aslında bildiği, gördüğü, hissettiği, 'yokoluşları' bir kere daha hem yaptığım resimlerle hem de savunumu oluşturduğum bu sergi metninde ele almak istedim.

Her şeyden önce, düşüncelerime yönelik yapıcı eleştirilerinden ve sergi metnimin hazırlanması sırasındaki sabırlı yaklaşımından dolayı sayın danışmanım Doç. Yalçın Karayağız'a teşekkür ediyorum. Ayrımcı mizanpaj ve etütlerimde emeği geçen sevgili arkadaşlarım Cem Kabasakal'a ve Hakan Yörük'e de teşekkür ediyorum.

10- ÖZET

İlk bölümde 20.y.y.'ı etkisine alan Varoluşçuluk Felsefesi' nin, 'Yalnızlık', 'Nihilizm' (Hiçlik) ve ölüm temalarına yaklaşımını, Hegel, Nietzsche ve Sartre'in görüşleriyle açıklamaya çalıştım.

İkinci bölümde ise, 'Egzistansiyalizm' in konularından olan 'Gizemli Güzellik' ve 'Yalnızlık' temalarını alt başlıklar halinde; 'Modernizm' in yaşantıları ve yaşayış biçimlerini değiştirerek, insanoğlunun düştüğü durumu varoluşçuluk Felsefesinin bakış açısıyla sundum.

Daha sonra Varoluşçuluk Felsefesi' nin 20.y.y. sanat akımları ve sanat hareketleri üzerindeki etkisini, bu akımların etkisindeki sanatçıların bu felsefeden nasıl etkilendiklerini, Sürrealizm, Metafizik Resim, Ekspresyonizm'i 'Egzistansiyalizm' le ilişkilerini kurarak açıkladım

Beşinci bölümde ise 20.y.y.' ın ilk çeyreğinde, yaptığı karmaşık perspektifli mekanlarıyla ve işlediği ölüm, yalnızlık, ve yabancılaşma temalı resimleriyle beni etkisi altına alan Paul Delvaux' nun yaşamını anlatırken, resimlerindeki kronolojik sıraya göre; Metafizik, Sürrealist, Ekspresyonist etkileri açıkladım.

Altıncı ve yedinci Bölümde; Post Modernizm Akımı' nın -Paul Delvaux' nun kullandığı elemanlar açısından- Klasizm' e yaklaşımını, Metafizik Resim etkisi altındaki ressamlar ve Ekspresyonist ressamlarla anlatmaya çalıştım.

Son bölüm olan yapıtlarım kısmında ise resimlerimdeki yalnızlık temasını oluştururken ki tavrımı, Sürrealist Resim, Metafizik Resim (De Chirico, Paul Delvaux) ve Dışavurumcu Resim (Max Beckman) verileri bağlamında; Modernizm, Post-Modernizm, adı altında toplayarak açıklamalarını yaptım.

Anahtar Kelimeler: Varoluşçuluk, Nihilizm, Gizemli Güzellik, Yalnızlık, Yabancılaşma.

SUMMARY

Using the ideas of Hegel, Nietzsche and other philosophers, first chapter is dedicated to investigate and explain the concepts of Nihilism, freedom and death from the point of view of Existentialism, which effected the society and culture deeply especially in the 20th century.

In the second chapter of my work, the effects of changing attitudes of mankind on their loneliness and alienation from the society and the direct connections of concepts of existentialism like the 'mysterious behavior of beauty' and 'loneliness' are studied.

These ideas are improved and their effects on the trend of art are emphasized further in the following chapters, using the definitions of Surrealism, Metaphysical art of painting and Expressionism and explaining how they have been influenced by Existentialism in the 20th century.

Studying his way of reflecting the sense of loneliness, death and 'alienation' in his paintings and his way of expressing himself using complex perspectives in the first quarter of the 20th century, Paul Delvaux's life and the metaphysical surrealist and expressionist behavior of his paintings are examined in the 5th chapter.

Using the examples of their art of expressionist artists and others influenced by the philosophy of metaphysics, I have explained the approach of Delvaux to classicism in the 6th and 7th chapters.

In the last chapter, I have established the connection between my paintings and the philosophy of metaphysics and expressionism and analyzed them from modernism's and post-modernism's point of view.

Key Words: Nihilism, Existentialism, Loneliness, Mysterious behavior of beauty, Alienation.

3- RESİMLER

7.1 Gece, Max Beckmann	7
7.2 Çiçek ve çürüme, Otto Dix	8
7.3 Şair'in kaygısı, Giorgio De Chirico	10
7.4 Vesta'ya sunular, Rene Magritte	11
8.1 Şafak vakti, Paul Delvaux	13
8.2 Eller, Paul Delvaux	13
8.3 Akropol, Paul Delvaux	14
8.4 Uyuyan kent, Paul Delvaux	14
8.5 Yankı, Paul Delvaux	15
8.6 Uyuyan Venüs, Paul Delvaux	17
9.1 Loca, Rita Wolff	18
9.2 Capriccio Veneziuno, Giorgio De Chirico	19
9.3 Madrid from Vallecas, Antonio L. Garcia	20
9.4 O Allah'tan şüphenin yasaklanmasıdır, Carlo M. Mariani	22
10.1 İsimsiz, Christopher Le Brun	24
10.2 Orion, Gerard Garouste	27
11.1 Yabancı, Reyhan Hoş	30
11.2 Bunaltı, Reyhan Hoş	30
11.3 Kıyamet bekçisi, Reyhan Hoş	31
11.4 Bekleyiş 1, Reyhan Hoş	32
11.5 Bekleyiş 2, Reyhan Hoş	32
11.6 Rafineri, Reyhan Hoş	33
11.7 Kadın ve adam, Paul Delvaux	33
11.8 Duvar, Reyhan Hoş	34
11.9 Tükeniş, Reyhan Hoş	34
11.10 The Argonauts (left panel), max Beckmann	35
11.11 Ressam ve modeli, Reyhan Hoş	35
11.12 İnsan ve mekan, Reyhan Hoş	36
11.13 İsimsiz, Reyhan Hoş	38
11.14 İsimsiz, Reyhan Hoş	39
11.15 İsimsiz, Reyhan Hoş	39
11.16 İsimsiz, Reyhan Hoş	40
11.17 İsimsiz, Reyhan Hoş	41
11.18 İsimsiz, Reyhan Hoş	42
11.19 İsimsiz, Reyhan Hoş	42
11.20 İsimsiz, Reyhan Hoş	42

4-GİRİŞ

Çoğu zaman yaşamın her anını başkalarının yardımı olmadan sürdürmeye çalışırız. Ama bilinen gerçek şudur ki, İnsan, yalnız bir varlıktır ve sürekli olarak kendini aşmaya ihtiyaç duyar. ve doğası gereği insan, kendi varlığını bir başkasında gerçekleştirme görme özlemi içerisinde yaşar. Bu sanat yapıtı-eseri için de durum budur. Dolayısı ile bir resmin sanat yapıtı-eseri olarak nitelendirilebilmesi için de, gün ışığına çıkıp başkaları tarafından kabullenilmesi gerekir.

“Varolan bir bireyin kendisi bir oluş sürecindedir. Varoluşta parola her zaman ileridir.”¹

Çağdaş insan, yaptığı işe (oluşturduğu şeye) bütünüyle veremez kendini. Onun belki de en derindeki parçası her zaman bağımsız, uyanık ve nöbette kalır. Çağımızın tek tanrısı olan iş-güç, başı sonu olmayan bir çabayı ve çağdaş toplumun amacı belirsiz yaşam felsefesini simgeler. Ve iş hayatının kaçınılmaz sonucu olan “yalnızlık”, otellerin, büroların koca mağazaların ve sinemaların kalabalıklardan taşan yalnızlığı ruhu güçlendiren, arındıran yerler yada yaşantılar değildir. Modern yaşamın bir yansıması olan yalnızlık duygusu; çağlar boyunca kurallardan ve törelerden oluşan karmaşık ve katı yasaklar düzeni, toplum bireyleri yalnızlığa itmiştir. Katı din kurallarının, bireyleri, kendilerinden uzaklaştırarak anlaşılabilir hale gelmesi, bu sebepten değil midir?. Özellikle katı kurallara bağlı toplumların bireylerinde; yadıma, yabancılaşma, her şeyden usanmış ruh hali benzeri psikolojik tepkiler ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur.

Varoluşçuluk Felsefesi’ nin, insanlığın bu tür sorunlarına çare bulma çabaları, sanatta da karşılığını bulmuştur. Yalnızlık duygusu, bir parazit gibi insanlık gerçeğiyle birlikte yaşar; ta ki o yok olana dek. Rönesans’tan beri neredeyse her dönemde Adem ile Havva’nın sayısız versiyonunun resmedilmesinin nedeni ne olabilir? Alman Dışavurumcularından Beckmann, resimlerinde, bu konuyu neden işlemiş olabilir?

Yalnızlık teması savaşın etkisiyle de, ”Hapsedilen ruhların bir patlaması”² olarak, Dışavurumcu sanatçıların ana sorunu haline gelmiştir. Sürrealistleri ve Metafizik görüşün etkisindeki sanatçıları da derinden etkileyen bu tema, 20.y.y’ın ilk çeyreğinden günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Özellikle I.Dünya Savaşı sırasında yapılan resimlere baktığımızda sanatçıların ruhsal durumlarının, dehşet ifadeleri ile oto portrelerine yansıdığını görüyoruz. Bunun en güzel örneği Max Beckmann’ ın ve Otto Dix’ in savaş sırasında yaptığı oto portreler, sokaklar, De Kooning’ e ait figürler gibi-, Çağdaş ressamlardan, De Chirico ve Paul Delvaux’ da modern yaşamın işaretlerini, o dönemin alışılmamış amblemleriyle, Metafizik Klasizmin bakış açısıyla resmederken ‘yalnızlığı’ en etkin biçimde anlatmayı

¹ J.P.Sartre, Varoluşçuluk, 61,63.

² Enis Batur, Modernizm’in Serüveni, 36.

başarabilmişlerdir. Bende şehir yaşamının zehirlediği ruhlardan biri olarak yalnızlık konusunu betimlemeye çalışıyorum.

Resimlerimde ortaya koymaya çalıştığım 'yalnızlık' duygusu ve bunun oluşturduğu 'Yabancılaşma' teması, peyzajlarımda, kıyamet meydanı olarak genellikle karanlık, melankolik ve umutsuz atmosferde kendini göstermektedir. İnsanoğlunun kendi kendini lanetlemesi, birtakım yıkıcı güçleri kontrol altına almayı düşlemesi, doğaya ve çevreye karşı olan saygısız tutumu ve bu tüm gelişimlerin nedeni olan felaketler ve sonrasındaki genel görünümün çeşitli varlıklarla sembolize edilmesi resimlerimin ana temasını oluşturur.



5-EGZİSTANSİYALİZM'İN (VAROLUŞÇULUK FELSEFESİ' NİN) ORTAYA ÇIKIŞINDA Kİ TARİHSEL SÜREÇ

Tarih boyunca insanoğlunun karşısına dikilen bunalım çağlarının belki de en karmaşık olanında, Varoluşçuluk, kişinin problemlerine gerçek ve tutarlı çözümler getirmek iddiasını ortaya atmıştır. 20. yy.' in ilk yarısında ortaya çıkan bu akıma göre; varlık, özden önce gelir ve sürekli kendini yaratır. Bu görüş eski çağlara kadar uzanan bir geleneğe dayanır. Bu gelenek tabiatı açıklamaya çalışan 'İyonya'lı' filozofların ortaya attığı hayal dolu 'kozmogonia' teorilerinin karşısına, bir iç buyruğunu (kendini bil) çıkaran 'Socrates' ile başlar, bütün çabalarını, bilimleri derinleştirmeye yönelten ve insanın tüm varlığına, hayatına ve ölümüne hemen hiç ilgi duymayan 'Descartes' çıları tenkit eden 'Pascal' dan geçer ve mutlak sistemin (Hegel) karşısına mutlak varoluşu çıkaran 'Kiekegaard' da gelişir.

Kısacası, Varoluşçuluk bir art alemler tenkididir. Temel özü bir 'hürlük' felsefesi olmasıdır. Ateist Martin Heidegger' in rağbet ettiği konu 'hiç' tir denebilir. Benlik hakkındaki en esaslı gerçek, her birimizin 'hiçe' doğru devamlı sürüklenişidir. "Öleceğiz, arkada bıraktığımız çürüyen ceset, benlik değildir."³ Heidegger ölümden sonra hayatın devam ettiğine dair hiç bir imada bulunmaz. Fakat burada her insan gerçek varlığını başarılı kılmak fırsatına sahiptir. Varlık (Egzistans) bir imkandır ve biz onu cesaretle elde ederiz. Bu cesaretin içinde hiçlikle çevrildiğimizi farkederiz. "Varoluşun kendisi, varolma edimi bir çabadır.(ve) çaba sonsuzdur."⁴

Bugünkü Varoluşçu eğilimin en önemli teorisyeni ve yayıncısı olarak Fransız filozof ve yazar Jean- Paul SATRE' ı görüyoruz. Heidegger gibi Ateist (tanrı tanımaz) Sartre; varoluşçu davranışı geniş halk kitlelerine yaymaya, tanıtmaya, benimsetmeye çalışmıştır. 'Action' dergisindeki bir yazısında şöyle der; "iki tür varoluşçu vardır: Birinci çeşit Varoluşçular Hıristiyan, İkincisi ise Tanrı tanımaz Varoluşçulardır. Bu iki kolu birleştiren ortak yan, herikisindedir şu düşünceyi benimsemiş olmasıdır:

" Varoluş özden önce gelir." "Bu demektir ki: ilkin insan vardır. Yani; insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirir."⁵

İnsan düşünce üreten estetik bir varlıktır; kendini aşmaya, taze olanakları gerçekleştirmeye yeteneklidir; ve bir görüşe, bir amaca, bir yön duygusuna gereksinir. İnsanın kendini aşmasının olanakları konusunda açık bir görüşü olan ve "tehlikeli" olmaktan korkmayan yalnız düşünür kılığındaki Nietzsche' ye göre, bir kez şeylerin ne denli değiştirilebilir olduğuna karar verildikten sonra, felsefenin önüne koyacağı görev; "Acımasız yüreklilikle dünyanın değiştirilmeye açık olarak tanınan yanının geliştirilmesi görevi"⁶ olmalıdır.

³ Roger L. Shinn,Egzistansiyalizm'in Durumu,64.

⁴ F.Copleston,Felsefe tarihi,107.

⁵ J.P.Sartre,Varoluşçuluk,64.

⁶ Frederick Copleston,Felsefe Tarihi,152.

6-EGZİSTANSİYALİZM' İN KONULARI

6a-Gizemli güzellik

Nietzsche; Yunan' lılara sıklıkla yüklenen ölçülülüğün sanata, güzelliğe ve biçime bağlılıklarının altında, içgüdünün, dürtünün ve tutkunun yoluna çıkan her şeyi silip süpürme eğilimindeki karanlık, kabarık ve biçimsiz selini görür.

Doğası gereği insan; kendi varlığını bir başkasında gerçekleştirme içinde ve doğaya 'hayır' diyerek yaşar. Şimdi, eğer yaşamın kendisinin bir dehşet ve korku nesnesi olduğunu ve yaşama hayır-deme tutumu anlamında kötümserlikten yalnızca olgusallığın (Pozitivizm) estetik dönüşümü yoluyla kaçınılabileceğini varsayarsak, bunu yapmanın iki yolu olabilir: Birincisi olgusallık üzerine estetik bir peçe örtmek, *ideal bir biçim ve güzellik dünyası yaratmak*; Bu Apollon yoludur. Ve anlatımını Olimpos Mitolojisinde, epik ve plastik sanatlarda bulur. İkincisi ise varoluşu tüm karanlığı ve dehşeti içinde utkulu biçimde onaylamak ve kucaklamaktır. Bu Dionisos tutumudur, ve kendine özgü sanat biçimleri trajedi ve müziktir. Trajedi gerçekte varoluşu estetik bir fenomene dönüştürür, ama bulduğu varoluşun üzerine bir peçe örtmez. Tersine, varoluşu estetik bir biçimde sergiler ve onu doğrular.

Burada önemli olan nokta; Nietzsche' ye göre Yunan ekininin (culture) Sokratiyen (Sokratçı) ussalcılık tını tarafından bozulmadan önce, üstün başarımlarının Dionisos ve Apollon öğelerinin bir kaynaşmasında yatmasıdır. Gerçek ekin, Dionisos öğesi olan yaşam kuvvetlerinin, Apollon tutumunun uzantısı olan biçim ve güzellik sevgisiyle olan birliğidir. "Eğer varoluş estetik bir fenomen olarak aklanırsa, güzel insanlık çiçeği varoluşu bu yoldan görebilmelerini ve doğrulayabilmelerini sağlayanlar tarafından oluşturulacaktır."⁷ Başka bir deyişle yaratıcı en yüksek ekin sel ürün olacaktır. Çünkü deha onun tarafından varoluşun bir bakıma yeniden dirildiği bir organdır.

3b-Yalnızlığın diyalektiği

Kişinin içinde yaşadığı dünyayı kendisine yabancı kabul etmesi ve bunu bilmesi demektir yalnızlık. Yaşamak, gizemli bir gelecekte varacağımız yere gitmek için geçmişte bulunduğumuz yerden yola koyulmak demektir. Yalnızlık, insan duygusunun en derindeki gerçeğidir. Yalnız olduğunu bilen ve bir başkasını arayan tek varlık insandır. Doğası gereği insan, kendi varlığını bir başkasında gerçekleştirme özlemi içinde ve doğaya 'hayır' diyerek yaşar. Doğuşla meydana gelen değişikliği, bir ayrılık,

⁷ Frederik Copleston, Felsefe Tarihi, 158, 159.

kopuş ve yalnız kalış, yabancı ve düşmanca çevreye düşüş olarak algılar insan. Sonraları bu ilkel duyum yalnızlık duygusuna dönüşür; daha sonra da biliş oluşur.

Bir anlamda yalnızlık 'kendini bil' mektir; öteki anlamdaysa kendimizden kaçıp kurtulma özlemi, kaygıdan ve kararsızlıktan kurtulacağımız bir sınav ve arınmadır.

Çağdaş insan, yaptığı işe (oluşturduğu şeye) bütünüyle veremez kendini. Onun belki de en derindeki parçası her zaman bağımsız, uyanık ve nöbette kalır. Çağımızın tek tanrısı olan iş-güç, başı sonu olmayan uğraşmayı ve çağdaş toplumun amacı belirsiz yaşam felsefesini simgeler. ve de iş hayatının yol açtığı- yalnızlık, otellerin, büroların koca mağazaların ve sinemaların kalabalıktan taşan- yalnızlığı ruhu güçlendiren, arındıran yerler yada yaşantılar değildir. Çağdaş dünyanın- yalnızlığı- dünyanın çıkmazını yansıtan aynadır.

Çağımızda bu türden yalnızların çoğalması, sorunlarımızın ağırlığını da yansıtır. Çağımızda yalnızca metalar cephesinde varolan uyarım bombardımanı bile duysal açıdan bir aşırı yüklenme sorunu yaratır. Ne var ki, tam da değişimin görelî nitelikleri dolayısıyla oluşan psikolojik tepkiler; duysal uyarımların dışlanması, yadsıma, her şeyden usanmış bir ruh halinin geliştirilmesi gibi ortaya çıkar. Değerlerin, hayat tarzının, istikrarlı ilişkilerin; şeylere, binalara, yerlere, insanlara ve eyleme yerini bırakması yaşam biçimlerimizdeki ciddi değişimleri gözler önüne serer.

Yalnızlığın diyalektiği- çağdaş sosyolog, Tonybee' nin deyimiyle: "Kişinin önce içine kapanmasından, sonrada hayata yeniden katılmasından oluşan ikili hareket"⁸ - hemen her toplumun tarihinde- açıkça görülür. Çağlar boyunca, kurallardan ve törelerden oluşan karmaşık ve katı yasaklar düzeni, toplumun bireylerini yalnızlığa itmiştir. Topluluk bölünür bölünmez, parçalardan her biri yepyeni durumla karşılaşır. Sağlığın kaynağı olan, eski, kapalı toplum düzeni yıkılınca artık yalnızlık değişmez bir toplum koşulu olur. Daha doğrusu öteki kuralların doğmasına yol açar. Yalnızlık ve 'ilk günah' böylece birleşir ve özdeşleşir.

⁸ Oktavio Paz, Yalnızlık Dolambacı, 56.

7-EGZİSTANSİYALİZM FELSEFESİNİN SANATA YANSIMASI

“Romantik çağdan beri yenilik getiren tüm akımlar ‘ortadan kaybolmuştu’. Bu akımların ilk attıkları adımsa sanayileşen ve topluma özgü değerlerin ne kendilerine ne de sanat, şiir, gerçek bilime özgü değerlerle bir ilgisinin bulunmadığını keşfetmek olmuştur”⁹. 20.y.y. ın ortalarına doğru bütün sanat kollarına yayılan varoluşçuluk, hayatın daha kaba ve daha adi safhalarında da kendini göstermiştir.

Egzistansiyalizm’ in kendini keşfetme macerası, onu şiir ve dramın sesi ile konuşmaya, görmeye dayanan plastik sanatlarla kendini göstermeye ve hareketlerinde onu yaşamaya zorlar. Hıristiyan Varoluşçu ressam (Katolik mezhebenden) Jaspers ; doğrudan doğruya ifade edilemeyecek gerçekleri göstermek üzere şifreye - sembollere ihtiyaç göstermiştir. Gerçek Egzistansiyalist düşünceyi hareketten ayırmaz.

Sanat eserini türlü yönlerden kurallara bağlamaya çalışan estetikle, sanat psikolojisi arasında bir ayrım yapmak istenirse, sonuncunun sanat problemini doğrudan doğruya sanat eseri açısından değil de, sanat yaşantısı yönünden ele aldığı söylenebilir. Böylece, sanat eserinin meydana gelmesinde ve yorumlanmasında, yaşantı ön plana çıkıyor. Sanat psikolojisinin üzerinde önemle durduğu bu yaşantılar, başlıca iki ana bölümde toplanır; bir yandan sanatçıya ait olup eserde beliren, daha doğrusu eseri biçimlendiren yaşantılar; öte yandan, kendisine sunulan birtakım renk ve biçim kompozisyonlarının karşısında seyircide meydana gelen yaşantılar. Genel ve geleneksel anlamdaki bir sanat eseri, bu iki türlü sanatsal yaşantı kompleksinin karşılıklı bağlantısından ortaya çıkan ölçütlerle değerlendirile gelmiştir.

Sanat psikolojisine göre, yaşantı diye adlandırılan fenomenin temelini coşkusal karakterdeki gerilim ve boşalım edimlerinde aramak gerekiyor. Fizyolojik nitelikleri bakımından renkler bu edimleri yaratabilecek niteliktedirler. Biçimler de öyle. Renk ve biçimlerin güçlü bir sembolik etkiye sahip oldukları bugün herkesce bilinen bir gerçektir. Sanatta özgürlük her şeyden önde gelir. Sanatçı gördüğünü, yani duyumsadığını benliğinde bilinçleşeni, algıları aracılığı ile ortaya koyarak yansıtır. Daha doğrusu sanatçı, algıladığı ve bilinçleştiği şeyleri geliştireceği değer yargısının sınırları içinde bir seçme , karar verme ve tasvir etme yetisine sahip kişidir. Ancak bu yoldan sahici, olumlu, spontane (o anda oluşabilen) estetiğe kavuşulabilir.

⁹ R.L.Shinn,Egzistansiyalizm’in Durumu,71.

7a-Egzistansiyalizm'in Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) Akımı Üzerindeki Etkisi

Ekspresyonizm' de sanatçı, çevresine karşı kendinde uyanan kişisel duyguları dile getirmek çabasıdır. İç gerçekleri yansıtabilmek için, gözün birinci derece de bir eleman olmaktan uzaklaşması, sanatçının bütün dikkatiyle iç dünyasına, bilinç altına yönelmesi ile, tasvir edilen figürlerin aynen doğadakilere benzemeleri zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. 1930' larda çıkış yapan bu akımın öncüleri -Paul Delvaux' yu da etkisi altına alan Constant Permeke gibi- köye yönelik popüler



Resim 7.1

eğlenceleri, fuarları, folklorik sahneleri ve güncel konuları; kahverengi, gri, tuğla kırmızısı, toprak rengi tonlarını kullanarak, kadını ise bu renklerin hepsini karıştırarak yaratmışlardır. Tabiatteki gerçeklerden, görerek algılanan figürlerden uzaklaşmakla sanatta; o zamana kadar kendini kabul ettirmiş birtakım güzellik normlarından da ayrılmıştır. Ekspresyonist Sanatçılar dönemlerinin toplumsal sorunlarına el atarak, genellikle toplumdaki dışlanmış insanları resmetmişlerdir.

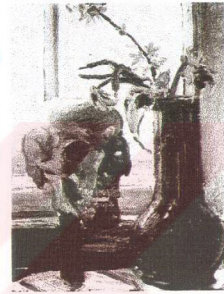
20.y.y.' da gelişen devrimci sanat akımları, ister soyut ister somut nitelikte olsun, her zaman

seyirciye verilen ipuçlarının azaltılması yoluna sapmışlardır. Bu davranışın nedenini, gerçek kavramının büsbütün değişip yepyeni bir anlam kazanmasında aramak gerekiyor. Salt gerçeğin o gerçek olmadığı bilimin çeşitli dallarında ispat edilmeye başladıktan sonra, sanatçının gerçeği algılama ve seyirciye nakletme edimlerinde de büyük ölçüde başkalaşmalar meydana gelmiştir. -doğadan kopuş- 2.Dünya Savaşı' ni izleyen yıllarda, sanatla uğraşanlar daha çok iç dünyalarına yönelmişler, bir yandan da dünyasal problemlere el atmışlardır. Şimdiki halde büyük bir boşluğun daha doğrusu çeşitli alanlarda insanoğlunun karşısına dikiliveren bir sürü soru işaretinin meydana getirdiği kaosun içerisinde yaşıyor gibiyiz.Nitekim 1940' tan önceki dönemde ortaya çıkan akımları soyut bir yönde geliştirmek amacını güden büyük bir sanatçı topluluğu bir kaosun içinden neyi ayırdebiliyorsa onu nakletme yoluna gitmiştir. Her sanatçı öz kişiliğini yansıtan, iç coşkularını dile getiren, dünyasal sirlara dokunan, eserler yaratma yoluna gitmiştir.

Ekspresyonizm, Alman ruhunun bir patlaması, değişim ve özgürleşme sanatıdır diyebiliriz. Burada Alman Dışavurumcu Sanatçılar' dan beni etkisi altına almış olan Yeni Nesnelciler diye anılan; Max Backman' ı ve Otto Dix' i incelemek istiyorum;

1884' te Leipzig' de doğan Max Beckmann, uzun süre kendi kuşağının toplumsal sorunlarını ele almıştır.(Resim 7.1) Biçimin köktenci açıdan canlandırılmasından sakınarak ve bunun yerine geleneği bilinçli olarak sürdürerek 'doğanın temeline ve nesnelerin ruhuna' varmayı amaçlamıştır. Beckmann, tarihsel resim yöntemiyle döneminin problemlerini anlatmayı aramıştır. Bu amaçla büyük tuvallere Yeni ve Eski İncil' den savaş sahneleri çizdiği gibi günlük olayları da ele almıştır. Ama Beckmann yöntemlerinin nesnelerin ruhunu açıklamaya yeterli olmadığını biliyordu.

I.Dünya Savaşı' na katılmasıyla, dehşet'e ve ölüm' e duyduğu yakınlık, Beckmann' in kendisini bulmasını sağlamıştır. Artık Beckmann 'korku', 'ezinç' ve 'yalnızlığı' ndan kurtulmaya çalışıyordu. Bu dönemde ürettiği resimler artık, tüm görüş alanını dolduran, keskin, açık biçimlerden oluşan çizgilerden kurtulmuştu. Renkler, nesnelerin kendi öz renklerine indirgenmişti. Beckmann yaşamaya, ancak, sonsuzluk tiyatrosunun bir sahnesi olarak algıladığında katlanabiliirdi.



Resim 7.2

Alman Dışavurumcu Sanatçı' larından Otto Dix' in ilk resimlerinden olan "Çiçek ve Çürüme" (1911) (Resim 7.2) adlı resim, bir kafatasını ve vazo içinde çiçekleri gösteren bir kompozisyondan oluşuyor. Ölü doğa resimlerinin bu iki geleneksel motifi yaşama ölüm arasındaki zıtlığın klasik simgelerindedir. Bu resim Dix' in ana konusunun çıkışını gösteren bir belge gibidir. Tıpkı 'Eros' ve 'ölüm' arasındaki bağ gibi...

Otto Dix' in savaş öncesi resimlerinde kaygıyı, acıyı ve ölümü işlediğini görüyoruz. Ama bu temaları hiçbir zaman 1914-1915 yıllarındaki kadar etkili resmedememiştir. Tıpkı Max Beckmann'ın I. Dünya Savaşı' na katılmasıyla resimlerinde meydana gelen değişim gibi...

1891' de Untermhaus kasabasında doğan Alman Dışavurumcu Otto Dix' in yaşama bakışıyla Nihilist Nietzsche' nin felsefesi arasında kesin bir bağ vardır. Nietzsche gibi Dix' de dünyayı güçler canavarı olarak görüyordu; iyinin ve kötünün ötesinde, doğumla ölüm arasında sonsuz devirli hareketle yaşamı yaratan ve yıkan bir güç. Ama bu kaderci bir kabullenışı değil tam tersini gösteriyordu. Bu, birey için ölümün ve yıkımın karşısında bile yaşama 'evet' diyebilmek için bir fırsattır.

7b-Egzistansiyalizm'in Sürrealizm (Gerçeküstücülük Akımı) Üzerindeki Etkisi

Odilon Redon: “Sanatta herşey istemekle gerçekleştirilemez. Herşey, doğruluğun bilinçaltına uysalca teslim olmasıyla ortaya çıkar”¹⁰ demiştir.

Sürrealizm Hareketi; Bu toplum verimli bir makinedir, yani harcayan bir makinedir. Kısacası: kültürsüzdür.”düşüncesi ile Andre Breton başkanlığında birçok Sürrealist ressamın bir araya gelmesiyle oluşmuştur.

20.y.y.' in ilk çeyreğinde hızla yayılan Sürrealizm Hareketi; Kendi şairini yetiştiremeyen ve yoldan çıktıkları gerekçesiyle onları kendi dışına atan düzen ister kapitalist, ister sosyalist olsun, böyle bir topluma karşı en iyi ayaklanma yolunun ‘şiiirce yaşam’ olduğunu –bir bakıma Egzistansiyalizm yoluyla- artık keşfetmiştir. Pozitivizmi destekleyen uygarlıkta bu düşünceler açıkça savunulabiliyordu.

Breton şöyle yazmıştır: “Görünüşte birbirinin zıddı olan iki durumun yani düşle gerçeğin gelecekte çözüme ulaşacağına inanıyorum. Yine benim inancıma göre, bunlar bir çeşit soyut gerçekle, gerçeküstü bir durumda çözümlenecektir.”¹¹

Yine Breton II. Manifestosunda şöyle demektedir: “Herşey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir.”

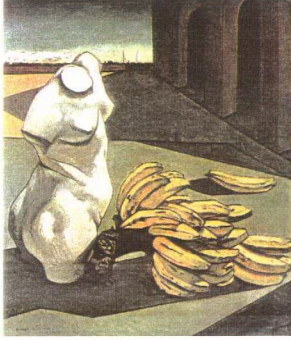
Sürrealist Resim' de, 20.y.y.ın en parlak serüvenleri bu resmin hiçbir şeyle herşeyin diyalektik karşıtlığına sahip oluşundan kaynaklanır. Burada görünenle, görünmeyen tüm gerçeğin ifade olanakları aranarak, görünen gerçekliğin bir çeşit inkarına ulaşılmaktadır. Sürrealizm'in uğruna zorlu savaşımalar verdiği bir özgürlük kavramı olan istek, düşü ancak gerçeğin kusurlu olduğu zamanlardan bir çıkış yolu olarak görür ve gerçekte hemen herkes, gerçeğe erişmenin düşle erişmekten daha zevkli olduğunu kabul eder. “Dünyayı değiştirin” sloganıyla hareket ederler.

Doğanın estetiğine bağlı olan insan, gerçeğin ütopyasına giden üstün yolu, alaycı bir biçimde kavrayacaktır. Bu yol gerçekle -aslında aşırı gerçekle- imgesel, öznel, hatta nörotik yol arasında mutlu bir aracı olabilir. İnsanın bu değişimci doğasına giden yol, sanatın yoludur ve Sürrealistler bunun aynı zamanda devrim yolu olduğunu da anlamışlardır.

Böylece imgesel, yaratıcı sohbet, resmedilen imgenin evrelerini bulmakla eşanlamli olmaktadır. Mantığa aykırı görünen resimleriyle, çoğu kez düşlerin

¹⁰ Rene Passeron, Sürrealizm, 104.

¹¹ Rene Passeron, Sürrealizm, 84.



Resim 7.3

dünyasındaki objeleri yansıtan Tanguy, Kay Sage, Max Ernst, Poul Delvaux, Labisse, Rene Magritte, Giorgio de Chirico, Salvador Dali için bu böyle olmuştur.

Bir çok sanatsal eylem düş çalışmasıyla resim çalışması arasında yer alır ve resimsel ürün, düşsel olarak değer taşımama kuşkusundan kurtulur. Düş de aynen resim gibi gerçeğe sadıktır. Yalanların üst üste gelmesiyle son ürün, bir sanat çalışması niteliğini kazanan bir eylem olur. Her yapılan resim, yalnız imgesel yada gerçek olanın buluşturulmasından ibaret olmamalı hiçe indirgenebilen algılarla düşlere karışan görünümelerde birleştirilmelidir.

Süreal ‘hiç’, Heidegger ve Sartre’ in sözünü etmiş oldukları: “Varlık içinde boşluk yarığı” yada kendi boşluk korkularının keyfine metafizik yoldan erişen düşlediği dünyanın kıyasındaki uçurum değilse, ‘bu süreal hiç’, başka her şeyde karşılığı bulunan bir herşey” demektir.

7c-Egzistansiyalizm’ in Metafizik Resim (Magritte, De Chirico) Üzerindeki Etkisi

Metafizik Resim İtalya’ da Giorgio de Chirico ve Carlo Carra tarafından ortaya atılmıştır. Çarpıtılmış perspektifleri, yapay ışığı ve garip imgeleri kullanan ressamlar düşsel büyütlü bir ortam yaratmayı amaçlamışlardır. Katı kompozisyon kurallarına göre ve mimari değerlere gösterdiği önemle Gerçeküstü’ cülükten (Sürrealizm) ayrılır.

Metafizik Resim etkisindeki ressamlar -Chirico ve Magritte- Sürealistler gibi, rüyayla ilgili imgeleri aynen almasalar da, bunları soğuk ışık kullanarak tasvir ederken garip dünya dışı imgeler olarak maddesel bir kılığa sokmuşlardır. Buna yaparken de birçoğu eski figüratif imgeleri farklı perspektifte ifade etmişlerdir.

De Chirico’ nun birbiriyle ilgisi olmayan sıradan nesnelere üzerinde odaklanan; sanrısız yoğunluğunun duyuşsal perspektif ve birden fazla bakış açısının kullanılmasıyla birleşmesi, yirmili yıllarda Gerçeküstücü’ lerin çok çekici buldukları ‘Yabancılaşma’ ‘tutkularının’ gerçekliği gözardı etme eğilimini çağrıştırmaktadır. Kehanet, büyü, varlığın akıldışı yaklaşımları, dünyadaki nesnelere arasındaki alışılmadık bağlantıların ve dalgaların yakalanması.

İşte bu yetenekler, kendisini kendisini çocukluğuna bağlayan incecik ipi koparmamış olan kişinin ayrıcalığı olarak kalır. Bu açıdan de Chirico’ nun resmini

büçimlendirirken göz ardı etmediği yaşantısı izleyicisini kendi dünyasına çekerek büyüler Chirico izleyicisini boşlukta ezici bir nesne kalabalığının belirli bir geriliminin sessizliği içinde hem çarpık hem de yakından bildiren ama şaşırtıcı bir perspektif ile tedirgin eder. O' na göre sanat eseri bilinçaltı mekanizmasının ürünüdür.

Georgio de Chirico' dan başka hiç kimse varoluşçuluğun dilini oluşturan 'yalnızlığı' bu kadar etkili olarak resmetmemiştir. Onun 1911' de başlayıp 1918' e kadar süren erken Metafizik dönemi: Düz- mavi- yeşil bir yaz gününün sonu gibi berrak gökyüzü ve boş sokaklara düşen tehditkar gölgeleri, boylu boyunca uzatan gece ışığı *yalnızlığın* dilini oluşturmuştur. İssiz Pizza' nın, yalınlaştırılmış kemerleri, çubuksu ince figürleri, hapishane parmaklıklarını andıran gölgeleri ve bir önceki uygarlığın klasik heykelleri ile yalnızlık ifadesi güçlendirilmiştir.

Pazar günlerinin ıssız fabrikaları, çalışmayan makineler, çalışma saatinde bir araya toplanan çalışkan kalabalıkların hüznü, bütün bunlar ve bunun yanısıra keşif, yapı ve ölçü araçları, kendi kendisini; şüirlerinden birinin başlığında 'mühendisin oğlu' olarak adlandıran kişiyi doğal olarak ilgilendirecekti.

Magritte ve Delvaux' nun tablolarında Antik yaşamın hayaletiyle Modern yaşamın işaretleri alışılmamış amblemlerin ortaya çıktığı boş mekanlarda yan yana gelirler. Bunlar; yumurta, eldiven, enginar, muz yada düşsel bir matematiğin anlaşılma figürleridir. (Resim 7.3) Metafizik dekorun sessizliğine yavaş yavaş girdiğini gördüğümüz mankenler yada hayaletler; -De Chirico' nun kullandığı pek çok nesne için olduğu gibi- çok uzaklarda kalan anılarda ya da bir vitrinde, veya hiç beklenmedik bir yerde duran ticari amaçlı bir mankenin birdenbire ve heyecanla keşfedilerek Chirico' nun resmine girmişlerdir.



Resim 7.4

Magritte'in düzeyinde dünyanın gizemi ve iç modeli birdir ve aynıdır. Magritte' nin resimlerinde Chirico' nun resimlerindeki ifadeden daha bilinçli olarak Metafizik görünümde anımsayabileceğimiz imgelerin yaratıldığı dikkati çeker. Bu imgelerde mantığın, sınırları aşılarak Egzistansiyalizm'in ana teması olan; 'hiçliğin' kanıtları bize sunulmuştur. (Resim 7.4) Magritte'in kitle kültürüyle ilgilenmesi, çoğaltılmış imgeleri kullanması sanatın içgüdü yada duygu gibi düşünsel bir uğraşın ürünü olduğuna inanması; yaşamın kendisine bir dehşet ve korku nesnesi olarak yaklaşımından ve bir Egzistansiyalist gibi yaşama 'hayır-deme' tutumundan ileri gelir.

8-PAUL DELVAUX ' NUN YAŞAMI VE YAPITLARINDAKİ YALNIZLIK, YABANCILAŞMA VE ÖLÜM TEMASI

Paul Delvaux 1897' de Antheit Lez- Hul' da doğdu. Hukukçunun oğlu olan ve oğlunu kadınsı arzularından korumak için büyük özen gösteren bir anne tarafından yetiştirilen Delvaux, daha sonra yasaklara karşı çıkarak kadın zerafetini adeta anıtsallaştırmıştır. İnsan ögesinin ağırlıklı olduğu, düşsel bir uzamı erotik özellikleri de vurgulayarak yansıtan ve gerçeküstücülük (sürrealizm) akımı içinde değerlendirilen yapıtlarıyla tanınır.

Brüksel' de Güzel Sanatlar Akademisinin' de resim ve mimarlık eğitimi gören Belçikalı ressamın, erken dönemindeki gerçekçi manzara resimlerini Neo-Empresyonist manzaralar izlemiştir ki bu; o dönemde Avrupa' nın tüm akademilerinde hakim olan stildi. O dönemde Rouge-Cloitre' a ve Soigne Ormanları' na ait görünümlem çizmiştir. İlk sergisini 1924' te Sillon grubu ressamlarıyla açtı.- Bu gruptaki ressamlar, çalışmalarında figür kullanmamalarıyla tanınırlar.- *Delvaux, 1920' den itibaren, önce Permeke' nin Dışavurumculuk anlayışının, sonraları da Magritte' in Gerçeküstü' cülüğünün ve de Chirico' nun Metafizik Resmi' nin etkisi altına girmiştir. Etkilendiği ressamlar arasında James Ensor' da vardır. İlk yaptığı manzara resmini parçalamış ve panayırılar, uyuyan Venüs gibi görkemli çıplakları gösteren sahneler yapmıştır. (1932) İkinci döneminin çalışmalarını 1933' te Brüksel 'de Atelier de la Grosse Tour' da sergilemiştir. Delvaux, 1934' te Minotaure, sergisini gezerken Sürrealizm ile tanışmış ve bununla birlikte yoğun biçimde gerçeküstü temalara yönelen yönelen sanatçı; gerçek olmayan düşsel bir evrenin kendine özgü doğasını, öteki Gerçeküstü' cüleri de etkileyecek bir biçimde, doğru ve gerçek bir betimleme anlayışı içinde vermiştir. Bu yaklaşımına karşın Delvaux, bu akımın bir üyesi olmadığı gibi, Gerçeküstücülerin politik görüşlerine de katılmamıştır.*

Delvaux; insan figürünün, yalnızlığı içinde -konu itibarıyla- Egzistansiyalizm' e yaklaşırken *gizemli güzelliği* yansıtmaya çalışır. Bu anlatım özellikle resimlerindeki kadın figürleriyle görselleşmiştir. Bir çoğunu yok ettiği ikinci dönem çalışmalarında; *"değişmeksizin aynı kalan kalpleri yöneten bir kadının imparatorluğu"* olarak kabul ettiği bir evreni çalışmalarına yansıtmıştır.

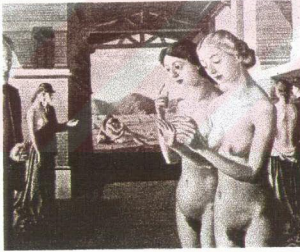
Rene Magritte kadını; dokunulmazlığı olan yüce çıplak haline getirirken, Delvaux' nun nocturne-al yapıtlarında ise (düşsel ve melankolik bir yapıya sahip müzik parçası) kadın gururunu över. Yapışkanlık, şeffaflık, boşluk, somutlaştırma, karışıklık v.b. gibi biçimsel konular zıt yada farklı yaklaşımlar ardında belirmektedir.

Paul Delvaux, önemli uluslararası Sürrealist sergilere 1938' den yani İtalya' ya gittikten sonra katılmaya başladı. Geriye dönük ilk sergisini 1944' te Brüksel 'de Güzel Sanatlar Sarayı' nda açtı. Bu sergi onun gerçek bir ün kazanışının başlangıcıdır. Daha sonra Brüksel' deki "Ecole Nationale Supérieure d'Art et d'Architecture" (Ulusal Mimarlık ve Sanat Yüksek Okulu' nda) ders vermeye başladı. Kısa zaman



Resim 8.1

Nesnelerin ayrıntılı bir biçimde betimlenmesi, ancak düş yada karabasanı anımsatan usdışı ortamların içinde verilmesi söz konusu olan Sürrealizm, Delvaux' yu çok etkilemiştir. Sanatçının yapıtlarında birbiriyle ilintili olmayan nesnelerin, birlikte, düşsel değilse bile günlük yaşamın dışında bir gerçeği çağrıştıracak biçimde ele alındığı görülmür. "Şafak Vakti"-1937- adlı tablosunda (Resim 8.1) görsel imgelerle simgesel anlatımı olanaklı kılmuştur. Ön planda çıplak bir kadın göğsünü gösteren ayna, arka planda Apollon' dan kaçan Daphne figürü ve giyinik adam, Delvaux' nun gerçek öğelerden yararlanarak gerçek olmayan bir uzamı nasıl tanımladığını kanıtlamaktadır.



Resim 8.2

"Eller" -1941- adlı tablosu ise (Resim 8.2) kadın figürüne verdiği önemi göstermesinin yanında De Chirico' nun onun üzerindeki etkisinin açığa çıkması açısından önemlidir. Tüm bu yapıtlarında kadın figürünün betimlenmesindeki bazı özellikler yoluyla "erotizm" vurgulanmıştır. Sanatçı resimlerini, Rönesans' tan beri gündemde olan belli bir 'doğalcılık' anlayışı doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Tüm öğeler, giderek daha fazla kullandığı konular, Klasik sanatın kullandıklarıdır.

Delvaux' nun kullandığı mekânlar geçmişten günümüze kadar gelen geniş bir süreci anlatır. Eski Yunan mimarlığının sütunlu yapılarıyla biçimlenen çevrelerden, tren istasyonlarına, İtalyan köşklerinden boğucu atmosferli bekleme odalarına kadar çok çeşitli mekânları Post- Modern diyebileceğimiz bir anlayışla resmetmiştir. Antik formül gereğince kadınlarını pembeyle boyamıştır.

Sanatçı resmindeki karakterleri, karmaşık perspektifler halinde gruplandırır. Burada mimari, sokaklar, meydanlar, ağaçlıklı caddeler ve dağ etekleri olağanüstü bir zerafet ile, Puvis de Chavannes' in bile hoşuna gidebilecek biçimde tuval yüzeyine serpiştirilmiştir.



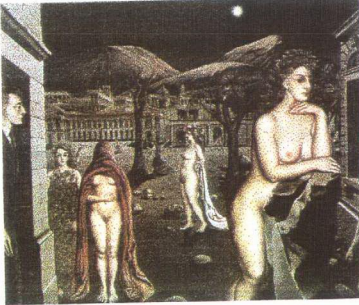
Resim 8.3

Sol yanda ufku baştan başa kateden bir alana çıkmak üzere birkaç adım atmış bir genç kız yer almaktadır. Sağda ise bir gölgeğin altında bir Venüs, düzensiz yatağı üzerinde uyumakta, uzakta birkaç basamak, avlunun sütunları ve bilinmeyen bir yöne doğru ilerleyen birkaç kadın görünmektedir. Bu bahçenin ufku, alan ufkundan daha alçaktadır. Ancak İtalyan perspektifi bu görüntüyü tek bir nocturne-al ahenkle bütün halinde birleştirebilir.

Sanatçı 'Des Dryades' (Mitolojide orman perileri) -1966- ve 'Pompéi' adlı eserlerin de lacivertin açık tonlarına ve mavi, pembe ve mora, bazen ateş yada tuğla kırmızısına, bazen de orduvaz ya da siyahımsı maviye başvuruyordu.

1934' ten 1942' ye kadar Delvaux, günün tüm ışığını kullanmıştır. "Aynadaki Kadın", "Dantel biçimli cenaze Korteji" (1936) "Uyuyan Kent" gibi (Resim 8.4).

Delvaux'nun yapıtlarındaki ışık Chirico' nun kullandığından daha soğuk olmamakla beraber, tıpkı Chirico' da olduğu gibi sıcak renkli objeler üzerine düşmektedir. "Pygmalion" (1979), "Sirenlerin Köyü" (1942) ve hatta "Kızıl Şehir" de (1940) olduğu gibi resimlerinde tematik obje ve bireyler de görülmektedir. Özellikle Jules Verne'in yapıtlarından fırlayıp çıkmış ve çıplak kadınlara kibirle bakan zayıf adam gibi. "Sokaktaki Adam" da zayıf bir adamdır ve gazete okumaktadır. 1947' de yapılan "Gezinen Kadın ve Bilgin" de de yine bu adam görülüyor. "The Sabbath" da da bir aynanın önünde yüzüne garip biçimler vermektedir. "Atina'nın Deli Kadınları" nda da yine aynı kişinin, şamdanların ışığında, arka planda yürümekte olduğu görülür.

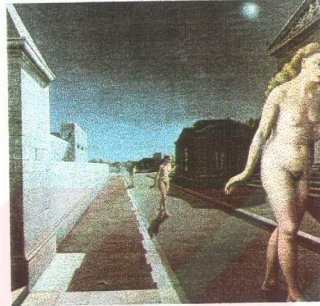


Resim 8.4

Delvaux' da ışıkların onirique (düşsel) rolü son derece ilginçtir. "Avize" (1952)' de, bu ışık, Ingres' in Türk hamamından çıkmış bir grup kadın toplantısına başkanlık etmektedir. "Candélabre"(çok kollu şamdan) karanlık

geceyi deler. “The sabbath” in çimenleri üzerinde acayip ışıklar kaybolmaktadır. Yağ kandili “Ateş” adlı kompozisyonda bile karşımıza çıkmaktadır. “Tapınak” (1949) resminin ön planında ise aynı kandil bir kalasın üzerine konmuş olarak Delvaux’ ya ait gece görüntülerinin en güçlülerinden birini oluşturmaktadır.

Delvaux’ nun resimlerindeki ışık erkekler için değil, hülyalı gözlere sahip soğuk, güzel kadınlar içindir. Onların varlığıyla birlikte. Bu kadınlar ne yaparlar? “Şafak” (1956) adlı tablosunda olduğu gibi bazen kökleşmektedirler. Çekingendirler, elleri kıvrık durumdadır. Kim olduklarını bildiklerinden, Delvaux’ nun ilk resimlerinde kullanıp, daha sonra kullanılmaktan vazgeçtikleri aynaya gereksinimleri yoktur. Ay ışığı onlar için, içinde yavaş yavaş yüzdükleri berrak bir sudur. “Yankı” (1967)(Resim 8.5), Gece bazen - “Kentte Tan vakti”(1940) yada “Şafak” ta olduğu gibi - tan vaktine dönüşmektedir.



Resim 8.5

“Uyuyan Venüs’ün Mavi Gecesi”, “Mavi Tren”, “Mavi Divan” gibi son derece erotik resimleri de vardır. Kendileri aydan gelmiş birer yaratık olan bu yumuşak, koca memeli kadınlarla Delvaux’ nun gizli erotizmi “Terk” (1964) de tüm açıklığı ile ortadadır. Bir balo salonundaki halının üzerinde çıplak bir kadın alabildiğine gerinmiş olarak uzanmaktadır. Piyano kapalıdır. Siyah renkli adam sırtını dönmüş gitmektedir. Ayakta duran üç kadınsa, hep birlikte belli belirsiz kendi sonlarını izlemektedirler. Ressamın erotizmi, göz bir yakanın dantelinden pembe bir göğse kaydığı an başlar. 1900 döneminden bir giysinin kıvrımlarında vurgulanır. Çıplaklıkla dekorun çarpıcı karşıtlığı yakalayarak anlatımını bulur.

Delvaux, 1936’ da “Réveil de la Forêt” de (Ormanın Uyanışı) dalları ve bitkileri büyüterek, loş ve neredeyse sihirli bir ortam yaratmıştır. Her yapıtında tanıdık eşyaları (masallar, divanlar, lambalar....) koymaktan aldığı keyif, bu nesnelere işleyişindeki sevecenlik, naiflerin o masalsi yanını çağırır. Belleği zamanla bağımsız bir şeye yani bir anıya (Peron, tanıdık bina, eski kapı...) takılıp kalır ve hayali görüntüler arasında kişisel, özel bir anı canlandırır.

Tabloları belirli bir anlam içine hapsedmekten kaçınmak için yersiz, donuk, bir öykü anlatmayan adlar seçmiştir. Yapıtlarına büyük bir titizlikle imza ve tarih koymuşsa da -hatta bazen gün bile belirterek-, bunlar kesinlikle zaman boyutunu aşan resimlerdir.

Gerçeküstü’ cülerin çoğu gibi Delvaux’ de Chirico’ nun Paris’ te gördüğü ilk sergisinde (1926) sanatçının büyüüne kapılmış ve metafizik peyzajlarına hiç duraksamadan dalmıştır. Delvaux’ nun sanatı kadar figüratif yaklaşımı da onu Dalí,

Magritte, Balthus, ve Belmeer gibi insanlarla akraba yapar. O, doğal bir Gerçeküstü cüdür.

Paul Delvaux soğuk renklerinden hoşlandığı Maitre de Flémalle' in (Maitre de Mérode 1375-1444) Venüslerini antik tapınaklarda yalnız bırakan Gossarth' ın Bosch, Bruegel Jean Marssya' nın mirasçısıdır. Delvaux ile Rhéna'n lılar (Almanya' nın Ren Nehri civarı halkı), Dürer, Cranach ve Baldung Grien arasında aynı soydan gelmenin yakınlığı vardır.

Delvaux' nun Dışavurumcu dönemi 1930-1934 yılları arasında yer alır. Bu resimlerde Flaman ressamlarının pek sevdiği halk eğlenceleri, panayırlar, folklor sahneleri, maskeli izlenimi veren stilize edilmiş kadın portreleri gibi konular; gri, kahve, toprak ve kiremit renkleriyle işlenmiştir. Ama bu dönemin üslup ve kurguları, sanatçının kendine özgü kılacağı gizemi keşfinin yanında önemsiz kalır.

1934-1935 yılları arası da Metafizik Resim etkisi altına girer. Magritte ve de Chirico' dan esinlenerek yaptığı resimler (1936) sanatçıyı bunalımdan kurtarır. "Deux Femmes nues sur la plage" (kumsalda iki çıplak kadın) adlı tablosunda 'zaman-dışı' bir boşluk, bir uzaklık duygusu egemendir. Bu yıllarda birbiri ardından esin dolu, çarpıcı kontrastlar içeren yapıtlar verir. Kompozisyonları basit neredeyse simetrik olan bu tablolarda bodur, tıkız yapılı, çıplak yada giyinik kadın figürleri yer alır.

Chirico ile birlikte düşlerin kentinde gezinir, sıra sıra dizilmiş sütunların altında, meydanların ortasına dikilmiş yontuların önünde, gönlünün çektiği perspektif içinde dolaşır. "Le bloule de Jardin" (Bahçe Topu) adlı resimde, tam tersine kapalı bir odanın ürkünçlüğüne taşır. ve Magritte' in "L'assassin menacé" (Katil Tehlikede) tablosunu çağırıştırır. Ne varki Magritte' in amaçladığı zihinsel şok Delvaux' ya yabancıdır; O, Magritte' in şiirsel gizem anlayışına yakınlık duyar yalnızca. Delvaux, klasik resme dönüş yaparak, panik duygusunu yaşayan bir Babil yaratır. Yapıtlarında Pompei Fresklerinin, Rönesans İtalyan' larının (Pierro della Francesca, Uccello, Raffaello, ve özellikle Leonardo de Vinci)' Fontainebleau ekolünün, David' in, Ingres' in soğuk erotizminin etkileri görülür.

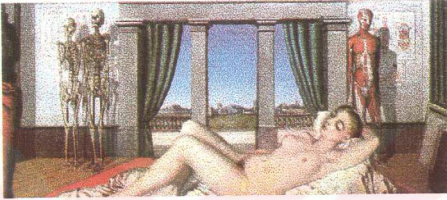
1944-1945 arası Delvaux' nun resimlerini iskeletler kaplar. James Ensor' un iskeletleri gibi ocağın başında otururlar, kitaplıklara, atölyelere uğrarlar, kent sokaklarında gezinirler. Baldung Grien resimlerinin birinde iskeletle kadını kavgaya tutuşturmuş, Bruegel "Ölümün Zafarı" nde iskelete önemli bir rol vermişti. İskeletlerin kemik çatısı, yelkenlilerin direk takımlarını anımsatan dekoratif bir görüntü sunar.

1948-1952 yılları arası deniz kızları dönemidir. Ancak Delvaux' nun romantik gelenekten doğup gemilerin pruvalarından inen deniz kızlarıyla, Rene Magritte' in maddesel deniz kızları arasında hiçbir benzerlik yoktur.

1962 yılına gelindiğinde, aynı yüzeyde hem kapalı bir iç mekânın, hem de sınırsız ufka açık bir dış mekânın birlikte görüldüğü, simetrik, dengeli tablolarını

yapar. Işık-gölge kullanımı, silüetlerin keskinliği, giderek açılan gökyüzü 'Japonumsu' denebilecek bir izlenim uyandırır.

1965' ten sonraki tabloların çoğu bize deniz iklimini çağrıştırır; Figürler hafiflemiş, ışık bedenleri güzelleştirmiş, binaların ağırlığı uçup gitmiştir. Alınlıklı kapılar, sütunlu girişler, görünüşte anlamsız bir kargaşanın içinde, hayal gücünün zorlanmadan algılandığı işaret noktalarıdır. Kapıların, ışıklı pencerelerin, boş aynaların çevresinde havanın dolaşımı hissedilir.



Resim 8.6

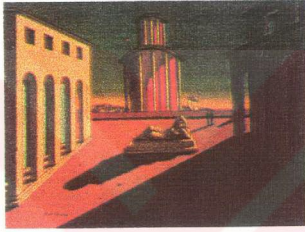
temayı gözler önüne serer (resim 8.6). Venüs rahatsız edici bir ortam içinde antik tapınakların önünde betimlenmiştir. Saf, samimi, farklı, bazen paroksizme (Paroxysme: hastalığın en şiddetli dönemi) varacak kadar dokunaklı, zamana uygun, aynı zamanda duru ve dingin bir melodinin eşsizliğini, ölümsüzleştirmek istercesine büyük bir ustalikle, dünyanın uyumundan, zamanın esintilerinden, kederlerinden ve anılarından doğan notlarından elde etmiştir. Aynı esin kaynağıyla, Dışavurumcu sanatçıların da sıkça resmetmiş olduğu varoş dünyanın görüntülerini, kırmızı tuğlalı sıcak görünüşlü evlere, dar kapıların ardından görünen çıplak veya dantel çamaşırlı kadınların güçlü bir ışık altında dolanımının verdiği görüntülerle birbirine bağlayıp onlara anlam bütünlüğü kazandırmıştır.

Belçika Kraliyet Akademisi' nin bir üyesi olan Delvaux, gözlerinin zayıflamasından ötürü 1983' ten itibaren büyük boyutlu resim yapmayı bırakmıştır. Sürüşürdüğü suluboya çalışmaları haricinde 1989' dan sonra resim yapamayacak duruma gelen sanatçı 1990' lı yıllarda, hayata gözlerini kapamıştır.

Onun tüm resimlerinde, rüyalar dünyasını çağrıştıran bir tiyatro havası egemendir. Ama Delvaux, bunları düzenleyişinin belli bir anlatım amacıyla renklendirilişi sonucunda, gerçek olmayan düşsel bir evren yaratmıştır. "Uyuyan Venüs"(1944) de Klasik Sanat'ın çokça kullandığı bir

9-POST MODERNİZM' DE METAFİZİK- MELANKOLİK- KLASİZM

Kentsel krallıkların tekrar kurulmasına duyulan ilgi klasizme dönüşü kuvvetli bir şekilde motive etmiştir, tıpkı geleneksel İtalyan şehir merkezlerinde olduğu gibi. Eğer özüne bakarsak, kiliseden kuşbakışı görünen Pizza Kulesi, kilise avlusu ve alışveriş yerlerinin görüntüsünün -anavatanın özünün- batılılardan gelmiş olduğunu gösterir. Bugün Leon Krier ve Aldo Rossi gibi mimarlar anavatanın önemini vurgularken, Rita Wolff gibi sanatçılar da ideal şehir meydanının halk locasına bitişik devlet binalarının melankolik görüntülerini resmetmiştir



Resim 9.1

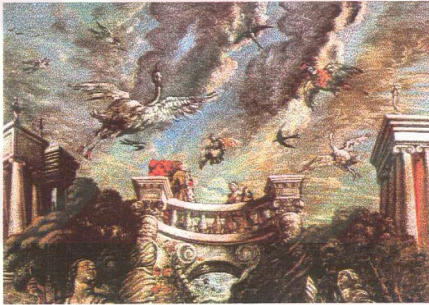
Bu resimlerde halk anıtsal kıyafetleri ve kendilerine olan sonsuz güvenleri ile ortaya konmuştur. Ricardo Bofill, gerçekte Fransız şehirleri ve varoşları gibi yerlerin imajını tıpkı Rönesans devri manifestoları gibi güçlü bir şekilde kurar. Şimdi sosyal gelişmenin sonucu olarak bu gerçek tamamen değişmiştir. Şehrin önde gelenleri artık tembelce Pizza'da dolaşmıyorlar ve belki de şehri kontrol bile etmiyorlar. ve kaçınılmaz olarak varoşlarda yaşıyorlar.

Georgio de Chirico' dan başka hiçkimse bu kaybı bu kadar etkili olarak resmetmemiştir. Onun 1911' de başlayıp 1918' e kadar süren erken Metafizik dönemi: Düz- mavi- yeşil bir yaz gününün sonu gibi berrak gökyüzü ve boş sokaklara düşen tehditkar gölgeleri,boylu boyunca uzatan gece ışığı *yalnızlığın* dilini oluşturmuştur. Issız Pizza'nın, yalınlaştırılmış kemerleri, çubuksu ince figürleri, hapishane parmaklıklarını andıran gölgeleri ve bir önceki uygarlığın klasik heykelleri ile yalnızlık ifadesi güçlendirilmiştir. Uzmanlığının eksikliğinin bir sonucu olarak her şey hastalıklı ve biçimsizdir: perspektif noktaları tüm yönlerde eğik açılarda kaybolur, Marsilya kiremitli çatılar aşağıya dönük ağızları ile mutsuz bir şekilde surat asiyormuşçasına duruyorken bir yelkenli uzakta kaybolurken resmedilmiş. Hatta Chirico' nun "Joy of Return" (Dönüşün Mutluluğu) -1915- adlı resminde gölgeler çok koyudur ve sanki herkes şehri terk etmiş gibi kemerler boş görünür. Bazen de çerçevelerden patlarmışçasına çıkan kırık camların imajını kullanarak şehri, iyi korunmuş bir harabe şehir olarak veya tamamen yanmış fakat sonra garip bir şekilde beyaza boyanmış bir biçimde betimler.

De Chirico, Floransa Şehri gibi yeniden yapılandırılmış olan Münih Şehri' nde okudu. Şehirdeki ilginç kaybolmuşluk hissi bugün onun uzun ve yoksulluğu dışı vuran kemerleri -Dünya Savaşı' ndan sonra tekrar inşa edildiği ve tekrar boyandığı için - çok daha dokunaklıdır.Bir Dönem Sembolist Ressam Arnold Bücklin' in etkisinde kalan sanatçı Enigmatik Sembolizm teorilerini yorumlayarak geliştirdi. Kendisi bu sembolik boşluğu yaratmak için mankenler, gölgeler, resimsel öğeler,

uzakta giden tirenler kullanarak klasik mimari tarzını betimlemiştir. Resimlerinde kulelerin, fabrika bacalarının ve trenin olması sıklıkla tren yolu mühendisi olan babasını kaybetmesini hatırlatır. Onun hakkında şöyle der: “Babam 19.y.y. damıydı. Kendisi bir mühendis ve aynı zamanda çok çalışan, zeki, iyi, evine bağlı, koruyucu bir eski zaman centilmeniydi. Floransa’ da ve Turin’ de okumuşt ve geniş ailemizde çalışmak isteyen tek kişiydi.”

1918’ den sonra De Chirico, farklı stillerde resim yapmaya başladı. Tarzında değişiklik olmasına rağmen, bu onun saygınlığının -en azından Modern Sanatlar Müzesi için- sona ermesi olmuştur. “Pictor’ s Classicus Sum” adlı resminde her şey gerçekçi tarzda boyandığından eski tarz resimlerinin devamı gibidir. Hatta, onun Metafizik Resim etkisindeki ilk resmi -geç dönem sergisinde yeralan- bir kopya olarak anılmıştır. Bu çağ, onun erken dönem çalışmalarının tekrarlandığını gördü. “The Disquieting Muses” (Modern Sanatlar Müzesi)’ nin on yedi versiyonunu ve İtalya’ daki Pizza’ nın kırkbeş versiyonunu üretti. Sahte konuları bırakarak, bir anlamda gençliğindeki gibi yokluğu, ölümün yeniden canlanışını ne için resmetmişti? Arasıra kendi portresini o dönemin kostümleri içinde tasvir etmesi de, bu sebeple geriye göndermeler yapmasından ileri gelir.



Resim 9.2

De Chirico’nun “Capriccio Veneziano alla Maniera di Veronese” (Resim 9.2)-1951-adlı resminde bazı metafiziksel elemanları kullanmıştır. Farklı parlak noktalar, donuk heykel ve sütunlar uzay boşluğunda gibidirler. Bu resimde Chirico mahrumiyetin belirsiz hikayesini anlatır. Hasta kuşlar, kötü olayları bildirircesine merkezde dağılarak karmaşayı anlatırlar. -kuşlar ‘klasik kültür’ ün habercisidir.- O, bugün Venedik’e ait ne kadar

sembol varsa kullanır. De Chirico’ nun bu geç dönemi bazı özlemlerini ve nostaljileri içerir. Ama en başarılı olduğu stil, eski stildir. Sembolik ifade biçimi, onların işlevi, önemli konuları -fabrika bacaları, boş sokaklar.- iki şeyi düşündürür; son ve sonsuzluk. Chirico’ yu, bazı eleştirmenler, bu gerçekçi çalışmalarından dolayı “sessizliğini bozmuş, uyanmış” olarak nitelendirdiler Fakat bu düşünüş ne kadar doğrudur bilinmez, çünkü onun ilk portresi 1911’ deki Klasik Kitabe “It quid amobonisi quod aenigma est?” (Bilinmezlik Olmasa, Nasıl Sevebilirim?) adında olacaktı ki; bu işi herkesi etkisi altına alacaktı. Herkesin birleştiği fikir ise; bu resimde bütün Avrupa kültürünün bize dönmüş olması idi.

Klasik stili keşfetmiş diğer Avrupalı ressamlar; *Balthus ve Magritte*’ dir. Bu aşırı melankoli farklı sonuçlar doğurmuştur. Önceki resimlerinde tasvir ettiği sakin

Kloströfobi (kloströfobia: kapalı mekanda kalma korkusu) daha sonra yerini deliliğe bırakmıştır. Magritte' in "Perspective of Madame Recamier Shows" (Madam Recamier' in Gösterisinin Perspektifi) adlı tablosunda, onu, önceden koltuğunda oturur vaziyette betimlemişken şimdi tabutta resmetmiştir. Bu değişmez eğlence Neo-Klasik stilde boyanmıştır. Bir kerede resmedilen kusursuz arkeolojik detay; sahiden de katı ve sert bir betimleme olarak Recamier'in resminde belirecektir. İtici gerçek ve melankoli bazı gerçekleri yönlendirmede kullanılır. **Antonio Lopez Garcia**, Chirican geleneğini kentselliğe taşımıştır. Madrid' teki kent peyzajlarında ümit verici olan hiçbir şey yoktur. Bazen tepeden bakışla şehrin sınırlarını gösteren resimler yaptı. Bu resimlerinde endüstriyel uygarlığın durgunluğunu ve haraplığını ifade etmiştir. Şehrin etrafında dolaşp duran birkaç kişi sonsuzlukta yayılmış gibidirler. *Siyah gölgeler ve boş sokaklar tekrar kayboluş hikayesini anlatır.* (Resim 9.3)



Resim 9.3

sık sık zevksiz resim düzlemi gibi klasik kompozisyonların etkisi altında kalmıştır. Her gün objeler zevksizce ortaya çıkarken, o, Klasik geleneğin şehvet ve kıymetini anlatmaya devam etmiştir. -Giotto' ya kadar olan standart normlar gibi- üç boyutlu konuların tasvirinde parlak gökyüzü önünde objelerin heykelsi duruşlarını çok etkileyici biçimde ifade etmiştir. Yine de Balthus' un objeleri, tanımlanamaz biçimde kendi kendilerine varolagelmışlerdir.

Balthus, "In Getting Up" -1975- adlı tablosunda kız, oyuncak kuş, ve garip gülüşlü kedi, posta kutusu, neredeyse yastık ve yatakla eşit önemde resmedilmiştir. Klasik hiyerarşi ve entrika demokratik şirketleşmenin yerine konularak ifade edilen belirsiz duruş antik bir hava teneffüs ettirir bizlere. Bu ne alegoridir, ne de çözümlenmiş evrenleştirilmiş bir biçimdir. Bu sanatsal açıdan kuvvetli bir aktivitedir. Ama ilginç geleneksel görünümüne sahip olmasına rağmen Klasik anlamlarda ki kişisel sanatlar, tekrar melankolik kayboluşta canlanır. Çünkü bu resimlerde ki belirsizliğin ortadan kalkması halinde etkisinin azalacağı ileri sürülür .

Şimdiki sakin, soğukluk **Piero della Francesca**' yı anımsatan sofist sükunet bu üç nesile yani 20.y.y. 'a da hakimdir. Özellikle Balthus, bunların hepsini kendi kişiliğinde harmanlamıştır. Büyük kompozisyon ustası boş alanları tasarlayıp, tasvir ederken Piero onun için hazır lokma olmuştur. Balthus' un resimleri mimari yükselişin aşamalarını anlatmaya yönelmiştir. Doğrusu, mimari ve moda

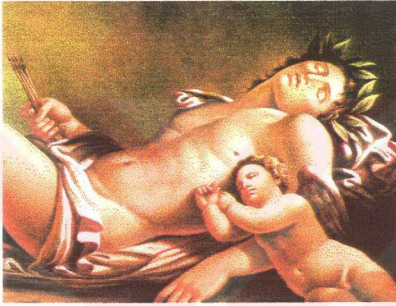
Bu ifade de yokluğun durumu olarak hissedilen kültür, aşktan ayrılmış ve başkalaşmış olarak betimlenmiştir. *Aşkian ayrılış çok güçlü kelimelerle ifade edilebilir ama resimde soğukluk ve yalnızlıkla anlatılır.* Bazı eleştirmenler Balthus' un resimlerini kloströfobik ve gösterişli bulur. "Pierrot not Piero" (Pierrot Piero değildir.) adlı resminde onu Robert Huges gibi yerleştirmiştir. Fakat hiç şüphe yok ki o, belirsiz uçuk mekanların ve değer verilen özlemin, yalnızlığın en iyi yaratıcılarından biridir. O, arka planlarda Post-Modern Klasizmi; bir çeşit kıymetli, vakitsiz ıssızlık, ve platonik bir sessizlik olarak ifade etmiştir. **Gregory Gillespie** akıldan çıkmayan enteryörlerinde çok başarılıdır. "Lady and Dog" -1973- (Bayan ve Köpeği) ve **Carlo Maria Mariani** Neo-Klasiksel alegorilerinin kişisel erdemselliğini resmetmiştir. Sonuç olarak ele alınan yüzeyde gerçek varoluş yoktur. Bu zamansız mitolojinin espasıdır. İlk iddia, bir düşünüşe göre Jaques-Louis David' in vücutları yerine Carlo Maria Mariani, seksi vücutlar yerleştirmiş ve çok sade odaya-Mario Paraz' ın erotik soğutucusundaki karakterleri gibi- farklı bakış açısı getirmiştir. Adonis çıplakları, sık sık rehberlik ettikleri "Putti" de- bazı genel aktivitelerle meşguldürler. (Genelde figürler resim yaparlar) Bu gösterimin sonunda figürler göğüslerini parlatırlardı. İdeal atletler henüz yirmili yaşlarda kahramanca statülerinin gerektirdiği geleneksel gösterilerde görevlendirilirlerdi.

Post-Modernist Ressamlardan olan Mariani Klasisist tavırdaki ressamların en gençlerindedir. "Protofascists" veya kötü sanatçı diye isimlendirilmiştir. Bir görüşe göre, onun resimlerini; gerçek sıkıcı akademik rekonstrüksiyonlara benzetmektedirler Diğer bir görüşe göre her nasıl olsa, onun kavramsal stratejilerinin, zekice buluşlarından ileri geldiğini düşünmek pek yanlış olmaz. 1970' lerin ortasında Carlo Maria Mariani hayalindeki ideal akademiyi geliştirmeye başladı. "School of Roma" (Roma Okulu) Angelica Kaufman, Goethe, Mengs ve Winkelman' dan aldığı ışıklar ona başkanlık etti. Onun resimleri bazı basık modelli fotoğraflardaki gibi diğer edebi ekleri içeren tarihsel olayları aktarır. Mariani, güzel, dürüst, yalnız ve ilginç formlarla ifade edilmiş büyük tarihsel resimlerin önem kazanması fikrini canlandırdı. O, bilimsel verileri çözmek için bazı kaliteli resimleri yeniden ele almıştır. Bu tabii ki bazı seçkin modernistler tarafından lanetlenmiştir ama öğrenciler tarafından bu sonsuz bir araç olarak kabul görmüştür.-Kutsal Kitap Çevirisi İçin- Fakat bu, mitoloji konusunu ele alışının sonu değildi.

O, Ganymede' lerin zorla kaçırılmasını konu alan resmi "Rape of Ganymedes" i -1981- yapmakla hayatının en önemli dönemine geri dönmüştür. O, güncel mitolojinin bir parçası haline gelmiş ve öyle anılmıştır. Zeus (güç ve bereket tanrısı) konulu bir resminde, korkunç bir kartal saklıdır. Troin'a pike yaparak, onun kolunu dehşetli pençesiyle kapar. Bu manzaradaki kesin gerçek içinde bir melodramın saklı olmasından ileri gelir. Her biri sersemletici, dik bakışlara sahip ve yan yana dizilmiş, figürler aykırı görünümde dirler. Ama figürlerin verdikleri pozlar Yunan Mitolojisi'ne ait basmakalıp hareketlerde resmedilmemişlerdir. Ama homo-seksüel dünyanın hortlaması gerçeküstüdür. Diğer incelikle işlenmiş alegori de "Costella zione del Leone" (Roma Okulu) -1980- Şarap sunan figürler, şimdi kartal şeklindeki Zeus tarafından kavranıyor ve Olympos' a yani cennete doğru yükseliyorlar. Mariani, şüphesiz kartal arkasında krala ait olan cennete çıkmanın dinsel açıdan düş olduğunun farkındaydı. Yunanlılar tarafından, Babil

diyarına ve Orta Batı Avrupa ya ait olan bu yerlerin paylaşılması düşsel bir kurgudur. Bir diğer durumsa, onun burada mitolojiyi farklılaştıran kurgusallığını; Roma Okulu'nun gösteri sanatçılarından olan **Luigi Ontani**'yi sopa ve çemberle tamamlayarak tasvir etmiş olmasıdır. Şarap sunucularının rolü daha uygun nasıl tasvir edilebilirdi ki?

Bugünün sanatı, parçalanmış görünmesine rağmen, Mariani, çeşitli imgeleriyle gösterişçi kolleksiyonerler tarafından hayran olunan biri oldu. Onun hayal gücü ve eleştirel yaklaşımı resmedilen Mengs' in Parnassus' u (hatta belirli mesafedeki dansçıları bile) bizi onun dünyasına götürür.



Resim 9.4

Post-Modernistler Mit' leri olduğu gibi doğrudan doğruya kullanmamışlar, bununla birlikte geçmişin modellerinden alıntılar yapmışlardır. Mariani' nin kullandığı mitolojik elemanlar ressamın anahtarı olmuştur. "E' Vietato Redeture gli Deil" (Resim 9.4) (O, Allah'tan Şüphenin Yasaklanmasıdır.)-1984- adlı resminde uyuyan ressamı ve Putto' yu ilahlaştırarak göstermiştir. Burada ressam, klasik şaşırtıcı alaycılıkla fırçalarına başka yerlerden güç gelmesini beklerken ifade edilmiş. "Il

Pittore Mancino"-1983- 'te aynı defne yaprağı ile resmedilen ressam, acı çeken Putto' ya bir sürprizle ayaklarından tutunuyorken resmedilmiş. Klostrofobik, önemsenmeyen, arka plan ve Neo-Klasisist tavrıyla boyanmış topun üstündeki ressam son fırça vuruşunu altın kanat üzerine sürmektedir. "In La Mano Ubbidisco all' Intelletto"-1983- (Talihli Altar) İki ressamın ilginç el hareketlerinden ötürü ortam tekrarlanmış. Bu resmin aslı belki bir Yunan Efsanesi'dir. Bu efsanede 'Di bu tade' in aşkı, duvardaki gölgesinin izinden ayrılmamak şeklinde belirmiştir.

Mariani' nin alegorilerinin anlamı kasıtlı olarak belirgin değildir. Her iki anlama da açıktır. Hazır olan şimdiki geçmiştir. Bu sonuç sanat ve kültürün kendilerinden başka hiçbirşey yaratmamış olmasından ileri gelir. Neticede bu Modernist simyacılık olsa bile Post-Modernist' lerin sıklık alıntı yapmasından kaynaklanır. Mariani; Neo-Klasisist teslimiyeti kişisel olmayan geleneksele ve Modernist teslimiyeti yöntemle nakleder. Son söylence ye göre; Ressamlar-Delphic (Delphic: Yeni Delphi' ye ait) gibi olmasına rağmen- iyi bilinen objeleri Metafizik Klasisizm' in bakış açısıyla nakletmişlerdir. Bu paradoks, **bilgiyi geçmişten, yitirilmiş olan, ama şimdi yeniden kazanılmış olana nakleder.**

Bazı Pop Sanatçıları bu dönemde yeniden keşfedildi; Örnek olarak Jasper Johns: Şüphe yok ki Jasper Johns ciddi olanı aynı zamanda ironik (alaycı) meseleleri - ki bu küçük şimdiki zamanın alanlarıyla sınırlandırılır.- Klasik geleneğin sınırları

içerisine koyar. Tıpkı Magritte gibi Johns, paradoksal alanlarda sıradan anlaşılmıştır. Sanki kahramanca, ya farklı ironiyle ya da kendini tatmin eden hafiflikle operasyonlar yapıyormuş gibi, o bira tenekelerini devasa büyüklükteymiş gibi, objeleri itibarlıymış gibi gösterebilir, ve Balthus gibi onları erotik varlığa çevirebilir. Dikkate alındığında Klasizm'in toplamı içinde her nasılsa onlar Jack Beal gibi Modernizm' i tarif etmekten hoşlansalar da, Jasper Johns; 'Sanat değil ama Op Art' deyişiyile birkaç parça klasist' ten daha geniş repertuara sahiptir.



7-POST- MODERNİZM’ DE EKSPRESYONİST KLASİSTLER VE ENİGMATİK ALEGORİ

Bu geleneksel sınırlamalar içinde çalışmaktan ancak birkaç Post- Modern ressam çabucak mutlu olabilir. Ama bazıları daha geniş bir girişim yapar ki; onlar için bunu söyleyemeyiz. Malcom Morley bunun karakteristik bir örneğidir.O, hem geriye doğru salınarak hem de ileriye doğru hareket ederek gelenekler ve davranışlar arasında üretim yapmıştır. Onun bazı erken dönem resimleri realist görünümde ifade edilmişken, bazıları Empresyonist tarzda biçimlenmiş, bazı motifler Klasisist tarzda çizilmiştir. O, “Atina Okulu” resmi-1972 için, en önemli klasik dönem ressamlarının araştırmalarını yapmıştır. Ekspresyonistler, sembollerini kullanırlar. Onun geç dönem çalışmalarında, mesela “Elveda Girit Adası”-1984, klasik imgelerin kullanımında dışavurumcu tavır sergilediğini görüyoruz. (Ama şimdiki zamana ait anlamlar içerirler.)

O, tarzını oluştururken avantgard geçişi nakleder. “The Palms of Vai” (Elveda Yaratan) adlı eserinde önceki resimlerden bu resme ulaşıncaya kadar neler kullandığını anlatır. “Resmi, imgenin kombinasyonlarını belirledikten sonra yaparım ki; bu yönde markanın gücünü kullanırım. -mesela bu bir kızgın ütü yanığıdır- De Chirico’ nun popüler izgara v.b. benzer efektlerinin tekrar kullanışı her bir resmin keşfidir.

Burada; sanatçı, kızgın ütü yanığı imgesini kullanmakla Primitif tavır göstermiştir. Hem sahildeki soğuk, toy vücutlar “Elveda Yunan Adası” nda modernist resamlardan Francis Bacon’ u hatırlatır. Hem de Yunan ve Roma imgelerinin yan yana sıralanışı dehşetli korkunç banliyödeki sahil yolu Chirico’ nun gizemli kompozisyonlarını hatırlatır. Okunaklı olan gökyüzündeki parçalanmış ifade mitolojik hortlamayı dört parçaya anlatır. Bu kompozisyon Eski Roma, eski Yunan, şimdiki Roma ve eski mitolojik parçalardan oluşur. Ve kan sıçratılmış karikatürize imgelerin can alıcı renkleri şunu söyler: ‘işte çağdaş mitoloji budur.’ (Chirico’yu andıran). Ama ressam bu amacı kısa duraksamalarla iletmiş, bir Ekspresyonist gibi ilerleyerek deneysel tavır sergilemiştir.

İncil’ e göre her ikisi de önceden varolan ve bazı dini resimlerde anlatılan bu önemli konunun anlatımı nedenleriyle kıyaslandığında; yalnız şimdiki kadar varolan estetik dururken, şimdiki Ekspresyonist Klasistlerin estetiğine kim inanırdı ki ? Şimdiki kadar sadece birkaç ressam bütünüyle bu Ekspresyonist Klasist kategorisine konulabildi;

Roberto Barni, Lorenzo Bonechi, Gerard Garouste, Christpoher Le Brun, Mimmo Paladino, Stephen Cox, Hermann Albert, Odd Nerdrum, Charles Garabedian, Francesco Clemente, Sandro Chia ve hatta zamanla Robert Rauschenberg ve Anselm Kieffer, sık sık tartışılan diğer hareketin parçası gibi, hepisi zamanla klasik imgeleri ve mitleri dışavurumcu tavrıda ifade etmişlerdir. Bu

nedenle onları Post- Modernist diye adlandırıyoruz. Şimdi bu ressamlardan bazılarına yaklaşılim;

Varoluşun gizemini resimlerine tema edinmiş olan,1955 Toskana doğumlu ressam Lorenzo Bonechi, Chirico' nun şehir sınırlarını konu alan resimlerini daha umut verici biçimde tasvir ederek geliştirmiş ve resimlerine serpiştirmiştir. Merkezde ki planı çizilen tapınaklar ve kiliseler; bir ideal şehrin taslağında tekrar yerleştirilen bir Toskana Dağı peyzajıyla birleştirilmiştir. Dev iri figürler henüz keşfedilmemiş sabit bakış ile utandırıracasına bakar. "Pitta"-1983 adlı resmin henüz rüya imgeleri gibi aşık her iki gerçek ve hayalin varoluşunu içerir. Bütün bu çalışmalarında bulunan beti benzi atmış, yere serilmiş, uzun boylu figürler rüyalarının yansımasıdır. Figürler; kısa, kıvrak ve yuvarlak tarama çizgileriyle hareketlendirilmiştir. Dağlar, tıknaz otluklar ve hatta binalar, ince serpintilerin içinde erimeye başlar. Bu konumun gelip geçiciliğini anlatmak için en uygun fırça darbeleri kullanılmıştır.

Christopher Le Brun, aynı jenerasyonun genç bir İngiliz ressamıdır. Resimleri Arketip rüyasal imgeler taşır ve gelip geçici ruhi durumları sık sık hatırlatır. "Untitled" (isimsiz) adlı resminde olduğu gibi. Portresi gevşek bırakılmış belirsizlikte ki beyaz atları, masalsi peyzajları, bir sembol olarak içindeki kaçışın anlamı için ressamca kullanır. İmpasto tekniğinin bilinen çift anlamlı etkilerinden yararlanmak ister. Jung' su Arketip' i, Ekspresyonistler kadar hiç kimse ileriye götürmemişti.(Resim 10.1)



Resim 10.1

Stephen Cox, 1946 doğumlu bir diğer İngiliz ressamıdır. Zincirler ve halkaları soyut tarzda ve bölük pörçük olarak Klasizm'in renklerini ve doku tekniğini kullanarak resmetmiştir. "View from the Loggia" -Turner' dan Sonra- (Revak' tan Görünüm) -1983 adlı resminde İngiliz'lerin St. Peter' s Avlusu' nu ve (Peder Sari' nin ilham alması gibi) Rönesans' a

Travertine (kemik gibi)ve mineralleri, son teknikler üzerine kurulu damarlı cinsleriyle dikkatlice hazırlayarak uygular. Son derece zarif ifade edilmiş düz, yayvan rölyefleri Rönesans estetiği ile hassas bir şekilde birleştirilmiştir. Cox, Agostino di Duccio' nun Rimini' deki rölyeflerinden etkilenmiştir ve onun zarif hortumsu bulutlarında onun coşkusu görülür. "St. Agnes"-1983-de mermerler inanılmaz bir coşkunluk göze çarpar. Göğsü kesik Aziz, uzun şehitlikte, ölümden sonra üstün mutluluk duyarken ifade edilmiştir. Göğsü ve kalçaları buradaki durumuna uygun bir şekilde deforme edilmiştir. (Rossi di Verona, çöpürlenmiş bir yüze sahiptir.) Kumaşın bükümleri veya kaygan saçları etrafındaki kırmızı görünüm, kendiliğinden şekillenmiş gibi görünürken, kadınsılığı ve sexi vurgulamaktadır. Sırt kısmındaki taş kırılmış ve işlenmeyip ham olarak bırakılarak soğuk bir ifade yaratılmıştır. Üç küçük parçanın oluşturduğu diyagonal ifade iki taraflı inancı ve duyarlı yüceltmeyi simgeler. Herşey okadar zarif ifade edilmiştir ki kanatları olan tercüman; Hristiyan ve mitik bir coşkunluğa sahiptir. Oscar Wilde "Cox; bazı şeyleri adlandırarak onu öldürmektedir." demiştir.

Francesco Clemente' in düşsel Sembolizm' i daha az genel ve klasik hatta daha çok kişiseldir. O, Obsesyon (takıntı) halindeki ruhi dünyasını, gençliğinin durumunu ve kendi arzularını tuale yansıtırken, sıklıkla yiyecek ve sexi birleştirerek resimler. "İsimsiz"-1983- adlı tablosunda, bir Diyonizyak öfkeyi, ön plandaki çıplak dansçıyla vurgular. Kırmızı, hassas, kendi portresini tam ortaya yerleştirilmesi de bunun içindir. Resimde bulunan bu üç alan, filmde yada rüyadaymış gibi şekil değiştirir.

Mesela dansçının çiçeklerden oluşmuş çelengi Clemente' nini saçında şekil değiştirir ve onun yüzü klasik sembollerinde dönerken satir (şeytan) görünümü alır. Bu, keskin bir zeka işaretidir. Burun deliğindeki parlak ve tek çıkıntı halindeki dişi onun ruh durumunu ve fikrini bize anında iletir. Obsesif fırça sürüşleri ve boş, hayvansı derin bakışı, yanık kırmızı boyanın çılgınca vurgulanışı gibi. Biz, burada, sanatçının yüksek idealizmden uzak olduğunu görmekteyiz Kronik Klasizm' deki Diyonizyak coşkunluk ve klasik ima, bize daha geniş gelenekler ile bağlantı kurma şansı verir. Hakikaten ençok Clemente' in çalışmaları her iki konu ve amaçta Julian Schnabel' inkiler gibi klasik karşıttır.

Onunla aynı gruptan sayılan bir diğer İtalyan Sanatçı Sandro Chia; Klasik ikonografiyi özel bir ifadeyle birleştirir. "The İdlness of Sisyphus" (Sisyphus' un Tembelligi) adlı resminde alaycı saldırganlığı izah ederek Modernist kavramda ilerici sanatı gösterir ki; bu sanatçıların gerçek rolü, sonuçsuz yinelenen üstün formların yerine ressamca yaratılan zirvedeki benzer birikimleri tuallerine yerleştirmektir. Sisyphus burada yalnız aşağı yuvarlanan ve yığıntının bir parçası olan nitelikli Stoacı kahraman gibi betimlenmemiştir. O, uğraşlarını ve kendini tanrıya teslim etmiştir. Chia için, diğer Ekspresyonist Klasistler kendi sonlarını kendilerine malederler.

"Son of the Son"-1981 (Oğlun Oğlu) adlı resimde diğer Akdeniz Mitolojisi' nde dev gibi olan koca çiftçi, çantasında golf grubunu tutuyor. Oğlu önlüğünü çekerken güneşe yani geriye doğru bakıyor. "Three Boys on a Raft" (Sandalda Üç Oğlan) adlı resimde, o tekrar develer ve cüceler hakkındaki Ege Denizin' de mitolojik öyküden alıntılar yaparak mucizevi görünümlü denizin üstünde üç oğlanı

betimlemiştir. Burada deniz dalgalı değildir ama oğlanlar boğulur. Bundan başka ilginç olan şey oğlanlardan birinin uyumuş olarak resmedilmiş olmasıdır. Chia, çok sık olarak izah edilemez Arketip imgeleri, eğlenceli tarzda kullanır.

Sandro Chia, “Perpetual E’motion”-1978 (Sonsuz Heyecan) adlı resimde, suyu geçerken aynı zamanda şarap içen mutlu köylüyü betimlerken sudan şaraba dönüşen nehirlerin mitolojik öyküsünü anlatmıştır. Chia’ nın sanatı, Rebelais ve bir Fütürist olan Boccioni arasında bir geçiş özelliği taşır. Coşkunluk ve iddialı alaycılık, havali ve güçlü bir erkeğin güzel cennete inerken boşlukta yarattığı titreşimin ifadesinde kullanılmıştır. Titreşimin boşluktaki ayinini anlatmakta kullandığı dalgalı fırça tuşları ve zevkli paleti en az yaptığı bazı resimlerin konuları kadar önemlidir. Ve bu yüzden onun çalışmaları; Enigmatik Alegorist tavır olarak egemen olan kategorinin diğer ilüstrasyonu olarak nitelendirilmiştir.

Fransız ressam Gérard Garouste, Enigmatik Alegoristlerin en ünlülerinden biridir. O kendine mal ettiği mitlerden Adhara’ nın Columba ve hepsinden önemlisi dev avcı Orion’ u oluşturduğu hikayesal atmosferle anlamlarını yücelterek betimlemiştir. O, aynı çeşit yüklenmiş olan belirsizliği iç mekanlara sıkıştırılmış figürleri ve Hıristiyan mitolojisiyle anlatır. O, Tintoretto, Titian, Bernini ve Magnesco’ nun resmettiği mitolojik öğelerden alıntılar yaparak onları stilize etmiştir. Gérard Garouste, bütün Orion Efsanesi’ni kararmış durumdaki tuvallerini çiğ renklerle



Resim 10.2

yamayarak, poz veren figürlerle doldurmuştur. Resminde, kanat çırparcasına etrafında dönen ve her tarafa yayılan fırça darbelerini kullanmıştır. 18.y.y.İtalyan Manyerist Allesandro Magnesco’ nun parodileri gibi alacakaranlık, gübre renkleriyle renklendirilmiş resimler yapmıştır. Bir şekilde gerçekleştirilen, kısmen açıklanabilir hamlelerin sonucu olan resim, bir Titian alegorisinin güçlü bir miti canlandırması açısından bizim dünyevi çağımızla karşılaştırılmaz. Henüz Garouste’ nun resimleriyle tam olarak bağdaşamazsak da, onun resimleri hakkındaki genel görüş, onun

resimlerinin belirsiz kinayeler üzerine kurgulanmış olduğudur.(Resim 10.2)

Onun 1981’ de yaptığı “Orion Clasiqve” ve “Orion I’ indien” adlı resimlerde; inanılmaz esas kaynağın karışımı olarak, bu büyük avcının (Orion’ un) sıkıntılı, karanlık gecesinde bulunduğu ortam -bu sebepten koyu kahverengi ve gümüş rengi ayın parlak noktalarını betimlemekte kullanmış- kıvrık, keskin olmayan çizgilerle betimlenmiştir. Kompozisyon, sığira mızrakla vuruş pozunda, atlamaya hazır halde çömelmişken resmedilen bir manyerist tarzda boyanmış kaplandan ve kudurmuş boğa etrafında danseden Orion’ dan oluşuyor. Sanki basınçlı, uzay atmosferinde

bulunuyormuşçasına dalgalanan hayalet atın eyeri ve inip çıkarak hareket eden beyaz otlar, esrarengiz bir şekilde resmedilmiş. Fırça tuşları, mücadeleye atılmış olan Orion' a durmaksızın yaklaşarak onu sarıp sarmalıyor. Aynı Chios' un yükselen güneşin efsanevi masalındaki gibi kendiyi övünen Orion, adadaki tüm vahşi sığırları yokedecekti. Resimde; karanlıktaki isli ışık çarpışma sahnesinin ışığı olarak açıklanabilir. Garouste, alegorilerinde ve çeşitli metinlerinde, böyle birçok efsaneleri ve gerçek konuları karıştırarak kullanmıştır. Belirsiz mitolojik evreleri anlatırken kullandığı bu üslup, mükemmeldir.

Resimlerinde daha direkt ifade kullanan Chirico' nun, sıklıkla çıplak ve giyinik olarak resmedilmiş figürlerinin de içinde bulunduğu Garouste' nun enteryörleri (iç mekan) bazı çeşitli Protestan entrikaları içerir. "la Chamble Rouge" (Kırmızı Oda) - 1982 isimli resimde Klasik mimari alınlıklar ve bir kırmızı Barok kanepeler yerleştirmiştir sahneye-belki de bazı esrarengiz ihtirasları vurgulamak için- O, aşğını zehirleyerek öldürmüş çalgın bir kadını, kurşundan yapılmış bir enstrümanla betimleyerek neyi anlatmak istemiş olabilir? Ölü figürün yatağa gerilerek kasılmış bedeninde bir kemiği çıkık olarak resmedilmiş. Les Lutteurs (Güreşçiler) -1982- adlı yapıt rüya sembolizminin son referansı gibi görünür. Bu yoruma nazaran bu resim geç antik dönem parodisidir ki; bu dövüşen gladyatörler Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla ölen Paganizm ile zıtlaşır.

Diğer bir örnek' te Francis Bacon' u görüyoruz. Bacon resimlerinde bazı işaretler kullanır ki bu parodidir. Ressam yatak dövuşünü kafaların parçalanmasıyla ve çığlıklar içinde parçalanan gömleklere bir yandan diğer bir yana doğru atılıyorken resmetmiştir. Büyük boy yatakta delirmiş birfigür röntgenci ve boş ifadeyle bakıyor. Şüphe yokki "mis-en-scene" (Bir Burjuvanın Oturma Odası)' nda Garouste' de Chirico' nun geç dönem hikayelerine benzer hikayeler anlatır; orada genç bir Ulysses' i tahta döşeme üzerindeki halıda kürek çekerken görüyoruz. Ressamın bu tavrını şöyle açıklayabiliriz; Eğer bir ressam durmaksızın anlaşılır ve bilindik yollardan geçiyorsa, resim yapmaya, paradox ve belirsizlikle başlaması gerektiğini bilir. Bir anlamda bu, 19.y.y.'ın sonlarında Sembolistler tarafından başlatılan bir modanın devamıdır. Örneğin William Stoke, (Anglo-İtalyan ressam) bitmemişlikle ve sonsuzluktaki cehennem içinde yitik figürler ve kahramanlar tasvir etmiştir. Dramatik figürlerin fotoğrafı çekilir ve sonra çizilir. Yarı bitmiş temperada ve Degas' nın stilinde kesilirler. Ressam bunu, onların çözülmemiş anlamını ve gelip geçici varlıklarını vurgulamak için yapmıştır. Arka planda mükemmel bir Rönesans Şehri veya bir düş imgesi tasvir edilecektir. Ama hepsinden önemlisi, olayların solundaki özgürce birleştirmede ki ustalaktır.

Şüphesiz, böyle belirsiz şekilde odaklanmış çalışmalar, üretilmiştir. Bu mucizevi sanatın şekillenmesidir. Ama hassas görüntüleme evreleri esnasında birçok şanssızlık olması ihtimali yüzünden bu teknik tartışılabilir. Onlar kendi bilinçlerini takip ederek bilinçlerindeki bu sembollerin seviyelerini yükseltmişlerdir. Bu olay, bu dünyevi çağda çok hayret vericidir. Çünkü mitin anlamı ne kendi kendine mitoloji olacaktı veya nede mitik işlev, Modernizm ve Post- Modernizm' de alegorilerin kuyula edilmesinden ibaret olacaktı.

11-YAPITLARIM

11a-Modernizm etkisi

Tarihsel koruma ve müze kültürü 19.y.y.'in sonundan itibaren büyük atlımlar yapıyor, uluslararası sergiler ise, uluslararası düzeyde bir metalaşmayı kutsamakla kalmayıp aynı zamanda dünya coğrafyasını herkesin görebileceği bir dizi insan ürünü nesne aracılığıyla gözler önüne seriyordu. İşte modernist yazarların en duyarlılarından biri olan Simmel, harabelerin önemini böyle bir atmosfer içinde o kadar ikna edici biçimde ele alabiliyordu ki; Simmel' e göre harabeler: *"Geçmişin bütün yazgısı ve dönüşümleri ile günümüzün estetik olarak algılanabilecek bir anında toplandığı"* yerlerdi. Harabeler; hızla değişmekte olan bir dünyada sarsılmış olan kimliğimizin köklerini bulmamıza katkıda bulunuyordu. Bu katkı aynı zamanda geçmişten yada dünyanın uzak köşelerinden gelen insan ürünü nesnelere değerli metalar olarak ticarete konu olmaya başladığı bir dönemi de işaret eder. *Mekânın, artan ölçüde, soyutlaşması süreçlerinin orta yerinde mahalim kimliği yeniden öne sürülüyordu.*

Ama şimdi rasyonalite, harita ve kronometrelerin yardımıyla, planlama yapmaktan ya da toplumsal hayatın bütünü, zaman ve hareket etüdüne tabi tutmaktan daha öte bir anlam taşıyordu. Yeni Relativizm (görecelik-bağıntıcılık) ve Perspektivizm açımları oluşturulabilir (bkz. Metafizik Resim' de Perspektif) ve mekânın üretimine, zamanın düzenlenmesine uygulanabilirdi. Tarih küçümseniyor, geçmişten kopan zaman yalnızca yeni olanın dilini konuşan bütünüyle yeni kültürel biçimler aranıyordu. Modernizm' de dilin arılığı çok önemsenen bir sorundu ve temel ilke şuydu; "Mekân ne denli birleşik hale gelirse- toplumsal kimlik ve eylem açısından- parçalanmanın özellikleri de o denli büyük önem kazanır.

Aydınlanma düşüncesini mutlak varsayımları veri alındığında uzun süredir baskı altında tutulmuş olan ama şimdi, yeni psikolojik ve felsefi oluşumların etkisi altında açılmakta olan bedenim, bilincim ve ruhun mekânları, ancak dış mekân ve zamanın rasyonel biçimde örgütlenmesi aracılığıyla özgürleşebilir.

İşte sarsılmış olan kimliğimizin köklerini bulmamıza yardımcı olan harabeler, 'yitik imgelere geri dönüş' sembolize eder resimlerimde. Harabelerin yarı yok olmuşluk içindeki- zamansal açıdan- belirsiz ifadesi modernist tavrı ifade eder.

Paul Delvaux' nun bir dönem sıkça kullandığı harabe görünümünü ele aldığı resimlerinde ki gibi, çoğu zaman doluluk yerine boşluk yaratmaya çalışarak kompozite ettiğim kaotik atmosferli peyzajlarda kıyametin gelişiyle oluşan, ölüm, yok oluş temaları ele alınmıştır.



Resim 11.1

”Yabancı” ve ”Bunalrı” adlı tablolarımda harabelerin yitik imgeleri bu temalara göndermeler yapmaktadır.(Resim 11.1-11.2)

Resimlerimde; Modernizm’in insanı içine düşürdüğü bunalım sonucu, duyduğumuz ‘yalnızlık’ ve ‘ölüm’ korkusunu ve herkesten uzaklaşarak içine girdiğimiz ‘yabancılaşma’ duygusunu ifade edebilmek için; Paul Delvaux’ nun ve de Chirico’ nun da resimlerinde kullandığı öğelere benzer öğeleri kullandım. Bunlar: sakin halk meydanları,

modern binalar, antik yapı ve harabeler,bedenin ve ruhun mekanları, klasik kültürün habercisi olan, kuşlardır., Buradaki amacım, de Chirico’ nun resimlerindeki antik yaşamın hayaletiyle modern yaşamın işaretlerini, yok oluşun hissedildiği boş mekanlarda yanyana getirmektir.

Kaos, 20.y.y.’ a getirilen kaotik açıklamaları, alışılmış varoluş yasalarına yönelen tehdidi temsil eder. ‘Düzen’ toparlayıcı kuvvetlerin dağılmaktan alıkoyduğu sisteme ait yapısal özelliiktir sanki. İnsanoğlu düzeni bozarda o kuvvet yok olursa ‘hiçlik’ belirir.

“Her şey çözümlür, merkez hakim olamaz çevreye, bir kargaşa sağanağı boşanır yeryüzüne...”¹²

De Chirico’ nun “Capriccio Veneziuno alla Maniera di Veronese”-1951 adlı Metafizik elemanları kullandığı resmindeki hasta kuşlar, merkezde toplanmayarak



Resim 11.2

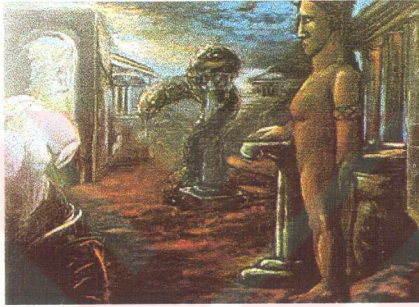
kaosu anlatmaktadır. Farklı parlak noktalar, donuk heykel ve sütunlar uzay boşluğunda gibidirler. Bu resimde Chirico mahrumiyetin belirsiz hikayesini anlatır.

“İnsan deneyimleri biriktikçe doğayı parça parça ayırır, onu derinliklerden yüzeye çıkarır, kendi düzeni doğanın kaosunu alt edinceye kadar onu gerçekdışı ve insani hale getirir.”¹³ Oysa

¹² H.Bahr, Dışavurumculuk Modernizm’in Serüveni, 98.

modernizm çökmeden çok bütünleşmeye işaret eder. Merkez çevreye itme gücü değil çekme gücü uygularsa, sonunda parçalanma değil birleşme olacaktır.

Rene Magritte' in "Dehşet Saçan Suikastçısı" nde kapalı odanın içindeki ürkütücü sessizliği her defasında yaratmaya çalıştığı zihinsel şok, resimlerindeki karşılığını "Kıyamet Bekçisi" ndeki gibi- donuk sütunlarda, yarı yok olmuş arka plandaki belirsiz harabelerde, ıssız halk meydanlarında -Ekspresyonist' lerin sıkça kullandığı- belirsiz bir boşluk içindeki sonsuzlukta bütünleşmiş mimari perspektifte yoğun biçimde hissedilen ürkütücü sessizlikte bulur. (Resim 11.3)



Resim 11.3

sahiden katı ve sert betimleme biçimim, Yunan sanatının kaba estetiğinden geçerek, yalnızlaşan, çevresine, kendisine yabancılaşan, doğasından kopan insanın pagan (dinsiz) hale gelişinde son bulur.

Yine aynı resimde ki merkeze yerleştirilmiş çift başlı yılan ölümü sembolize eder. Yılanın başları zıt yönde doğuyu ve batıyı işaret ederken betimlenmiştir. Önde duran çıplak figür donuk, katı ve kabanın estetiğine sahiptir ve yalnızlığı temsil eder. Figürün cinsiyetten soyutlanmış olmasını, onu, yalnızca bir insan imgesi olarak ifade etmek istememe bağlayabilirim. Ufuk çizgisinde birleşen, perspektife sokulmuş binalar da, imgeleştirmek amacıyla yalın halde yerleştirilirken Delvaux'nun Klasik Sanata göndermeler yapmak için kullandığı mimari elemanlar; burada, yalnızca figürün elinin altındaki İyon başlıklı sütunda ve harabenin üstündeki alınlık bölümünde Antik Yunan-Roma Dönemi' ne göndermeler yapmak amacıyla kullanılmıştır. Ön planda duran Venüs heykeli, donuk insan imgesiyle kontrast oluşturacak biçimde, bize doğru hamle yaparken -sanki o mekandan kaçarcasına- yerleştirilmiştir.

Buradaki Venüs Heykeli gerçekdışı ışıkla donatılarak mekandan koparılıp başkalaştırılmış ve buna bağlı olarak o mekana yabancılaştırılmıştır. Arka plandaki

¹³ K.Edschmid,Überden Dichterischen Expressoismus 1960,121.

kaotik atmosfer Bekleyiş I, Bekleyiş II, adlı peyzajlarımda da vardır.(Resim 11.4-11.5) Ama bu atmosfer Delvaux' nun resimlerindeki dingin gökyüzüyle çelişir.



Resim 11.4

“Hegel’ in ilk yaptığı şey doğal güzellikle yapay güzelliği ayırıp, yapay güzelliğin üstünlüğünü ortaya koymak olmuştur.” Doğal olanla, ‘insan yapısı’ olan varlıkların kontrastlığını (zıtlığını) ifade ederken rafineri, iskele, elektrik direkleri gibi simgeleri doğal olana göre daha gerçekçi şekilde betimlerken tarzın zıtlığından yararlanıyorum. Bana göre bu tavır insanın doğayı yok edişini,daha güncel bir ifade ile, yansıtmama olanak sağlıyor.

“Rafineri” adlı resimimde,(resim 11.6) arka plandaki kara parçasına yerleştirilmiş üzerinde gerçekdışı ışıkların yanıp söndüğü petrol rafinerisi, ön planda yarı giyinik kadın ve erkek figürleri yer alıyor. Buradaki temayı, kontrast ışıkla betimlenmiş kadın figürünün kucağındaki ölü kuş, koyu renkte betimlenmiş pis deniz ve o diyen bakışlı arkası bize dönük olan, rafineriye bakarak ona işaret eden erkek figürü oluşturmaktadır.

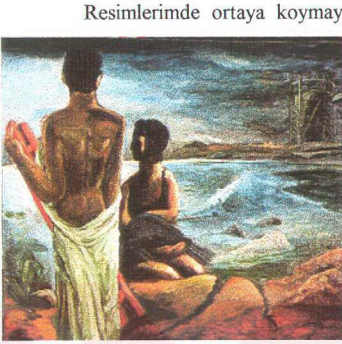
Delvaux’ nun olgun dönem, simetrik ve dengeli eserleri -1964- kapalı, alınlıkların oluşturduğu dinginlikten ve ayakta, sırtı bize dönük, açık ve geniş bir alana karşı seyre dalmış bir adamdan oluşan kompozisyonlardı.”Ayrılış”, “Unutulmuş Şehir”, “Görkemli Gidiş” gibi eserler açık-koyu tarzda yapıldığından artık gölgeler anlaşılmaz ve gökyüzü kaybolmuştur.



Resim 11.5

Paul Delvaux “Paravan” ve Beckmann’ ın “Kadın ve Adam” (Resim 11.7) adlı resimlerinde soyunmuş bir kadınla arkası dönük ve sadece sırtı görünen bir adam betimlemiştir. Ama ikisinde de arkası bize dönük olan figürün önemli bir konuya işaret etmek gibi bir amacı yoktur ve oldukça yalın ifade edilmiştir. Delvaux’ nun resimlerinde her taş,her yeşillik, her nesne, doğal olan her şey kendi rolünü oynar. Fakat Delvaux’ nun resimlerindeki kadın figürleri hepsinden daha farklı bir anlam üstlenmiştir. “Ana Tanrıça” ve “Diane” adlı resimlerinde birlikte ayinlere katılan sarayın asil hanımları ibadet ve ayin kurallarıyla varlığının tüm çekiciliğinin merkezini oluştururlar. 1920’ de oluşturduğu, gün batımında pencereden gelen ışıkla görünen küçük bir kızın çelimsiz vücudu, aslında gizliliğin altında yatan güçlülüğü gösterirken, Beckmann ise yer yer burjuvazi

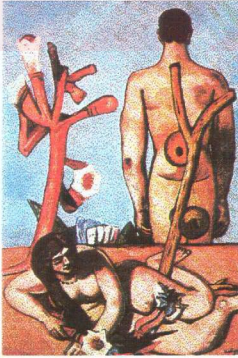
kadını canlandırarak savaş zamanındaki lüks eğlenceleri protesto ediyordu. Bu resimdeki çıplak kadın ise bırakılmışlık, terk edilmişlik içersinde resmedilmiştir.



Resim 11.6

yok oluş- gönderimli, çağrışım gücü yüksek, temelde insan merkezli bir tasarımı görünür kılmak üzere uzamda yer bulan o diyen bakışlı karakterler, hep bu temayı betimlemek içindir.

Resimlerimde oluşturduğum kaotik atmosferdeki dramatik ışık, daha az soğuk tonları içermesiyle beraber, Delvaux' nun kullandığı sıcak renkli objeler üzerine düşen ışıkla paralellik taşır. Peyzajlarımda hava perspektifini yaratan yani soğuk tonların arka planda, sıcak tonların ön planda yer aldığı, felaketin gelmesiyle birlikte etkisini yavaş yavaş yitirmek üzere olan, sisli ışık etkisi vardır. Bu ışık izleyiciye ulaşmadan toprağın üzerinde sönecektir.



Resim 11.7

Delvaux' nun yapıtlarındaki ışığın düşsel rolü -örneğin "The Sabbath" in çimenleri üzerinde kaybolan acayip ışıklar- "Kıyamet Bekçisi" adlı resmimde yılanın gözünde yanıp sönen veya Venüs Heykelinin üzerinde var olan gerçeküstü ışık gibi, Delvaux' nun resimlerim üzerindeki etkisini göstermektedir. Yine de Delvaux' nun yer yer, vurgulamak istediği noktada kullandığı ışık -"Ateş" ve "Tapınakta" olduğu gibiyılkavi hareketlerle bizi mekânın içinde dolaştıran ışık etkisindedir ki; genelde peyzajlarımda bunun tersi olarak, harabelere, figürlere ulaşmadan sönen ışığın puslu etkisini kullandım.

"Duvar" ve "Tükeniş" adlı resimlerimde,(Resim 11.8-11.9) hiçliğin yarattığı gizemli şiirsel hava; arka plandaki gökyüzünün soğuk ışığının aksine, toprağın



Resim 11.8

üzerinde düşen sıcak ışığın ön plandaki kırık sütun parçalarının arasında dolaşmasıyla oluşur. Buradaki gizemi, gri bulutların arasındaki düşsel, belirsiz anıt, desteklercesine ifade edilmiştir.

Bu iki resimde ki insansız peyzajlarım; Hermann Bahr'ın dışavurumculuk adlı yazısındaki : "Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı" deyiimiyle örtüşürken kıyamet günü sonrası ıssızlığı ifade eder.

"Daha önce hiçbir dönem böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini hiç bu kadar ürkek hissetmemişti. Sanat da bunun dışında değil. O da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruhuna ağlıyor. İşte Dışavurumculuk bu."¹⁴

Ekspresyonizm etkisinde ortaya çıkan sanat eserlerinde insanoğlunun inşa edici yönü, başka bir deyimle dünyaya, evrene, kısaca hayatın bütününe ait birtakım görünümleri akıl ya da duyguların çerçevesinde ifade edebilme yeteneği açık-seçik belirir. Tıpkı geleneksel sanat eserinde olduğu gibi, burada da eseri hazırlayan, düzenleyen, kompoze eden kimsenin, daha doğrusu bir 'yaratıcının' varlığı düpedüz meydandadır.

Ruhun özgürlüğe kavuşması, ruhi gerçeklerin ortaya konması konusunda, bilinçaltımın sağladığı verilerin yararlanmaya kalkışmak yine bir ön-varoluşu



Resim 11.9

¹⁴ H.Bahr, Dışavurumculuk Modernizm'in Serüveni, 101.

gösteriyor. Peşinen tasarlanan belirli bir kompozisyona sahip olmamam, resmi oluştururken kullandığım gelişigüzel boya sürüşleri ,resmin, tesadüfler zincirinden oluşmasına ve bilinçaltının yüzeye çıkmasına neden olan verilerden oluşuyor.



Resim 11.10

Dışavurumculuk etkisindeki, Amerikalı Ressam Jackson Pollock (1912-1956), sanat anlayışını ve sanat yaratması karşısındaki teme davranışını şu sözlerle belirtiyor: “Benim resimlerimin kaynağı bilinçaltıdır. Resimlerimi de tıpkı desenlerim gibi ele alıyorum. Yani doğrudan doğruya, peşin çalışmalarına başvurmaksızın. Resmi yaparken neyin meydana geldiğini pek fark edemiyorum, ne yaptığımı ancak işin sonunda görebiliyorum”.

“Doğadan korkarak kendi içinde bir sığınak arayan ilkel insan gibi, biz de, ruhumuzu yutmak için bekleyen bir ‘uygarlık’ tan kaçmayı seçmek zorundayız. İlkel insan kendi içinde

doğanın tehdit edemeyeceği kadar büyük olmak cesaretini bulmuş ve fırtınaların, vahşi hayvanların, bilinmeyen nice tehlikelerin doğurduğu korku ve dehşete rağmen onu hiç terk etmeyen güç onuruyla doğanın saldırısından korunmak ve ruha olan inancını muhafaza etmek için çektiği sınırın işaretlerinden oluşan bir çember yaratmıştı. Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. *Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış olan ruhların verdiği bir tehlike işaretidir.* İşte Dışavurumculuk budur.”¹⁵ diyor Enis Batur.



Resim 11.11

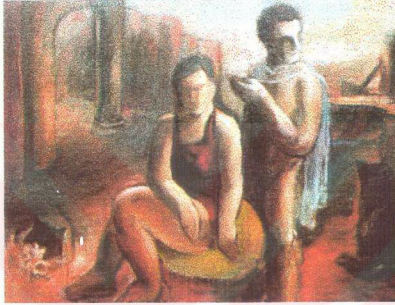
“Aşırı duyguları yaşamak, biçim yaratmanın kendisidir, biçim kurtuluştur.” diyerek kendini ifade eden Beckmann, sonsuzluktaki ölçüsüz yalnızlığının çarelerini arıyordu resimlerinde. Max Beckmann’ın savaş psikolojisini yaşamasıyla, ölüme ve dehşete duyduğu yakınlık sonucu ortaya koyduğu resimlerindeki kaba, sert anlatım biçimi belki de bu dış patlamanın sonucudur. Yani korku, ezinç ve yalnızlığından kurtulmak için Ekspresyonizm’in sunduğu salt verilerden yararlanmaya kalkışması; işte bu hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun sonucudur.

Bir dönem resimlerimdeki Beckmann etkisi (resim 11.10), onun figürlerindeki gibi; sert, kabaca ifade edilmiş figürlerden ve tüm görüş alanını

¹⁵ Enis Batur, Modernizm’in Serüveni, 86.

dolduran, keskin, kapalı formdaki biçimlerden oluşmaktadır. ‘Ressam ve Modeli’(Resim 11.11), mezuniyet resmim olan ‘İnsan ve Mekan’(resim 11.12), daha sonraki yıllarda resmettiğim ‘Kıyamet Bekçisi’ gibi. Yeni Nesnelciler’ Grubundan olan Beckmann’ in nesnenin ruhunu yansıtmak adına gösterdiği tavrından ileri geldiği gibi; bu resimlerimde de nesneye uygun olan rengi yakalamak adına sürdürdüğüm yer yer ince ,sulusepken boya katmanları görülüyor.

Resmettiğim ıssız halk meydanları, sütunlar, klasik dönemin habercisi olarak nitelendirilen kuşlar, Klasisist Sanatçılar gibi, Dışavurumcu Sanatçılarımda kullandığı



Resim 11.12

simgelerdir. Peyzaşımda yer yer varolan kuşlar ‘paniğe uğramış ruhların verdiği tehlike işareti’ olarak; ya hastadırlar ya da dört bir yana dağılıp kaosu anlatırlar. Dışavurumcu Sanatçılar ‘kadın figürünü’ bütün renkleri karıştırarak boyamışlardır. Tıpkı, Otto Dix’ in toplumdaki dışlanmış olan fahişeleri, serbestçe sürdürdüğü fırça darbeleriyle her renge boyayarak resmetmesi gibi..

Soyut Dışavurumda asıl problem, boyanın doğrudan doğruya boya olarak yalnızca kendi kıvamı, tekstürü ve rengiyle kılık değiştirmeksizin -yalnızca leke ve yüzey düzenlemesi halinde-, bir iç zorunluluğu temsil eden resimsel öngörünün nasıl ifade edileceğidir. Bu açıdan bakarsak, resimlerimdeki temanın önemi de göz önüne alındığında, bu akımın teknik açıdan beni etkilediğini ve asıl, resimlerimde görüldüğü gibi Figüratif Dışavurumculuğun etkisinde olduğumu söyleyebilirim.

Figüratif Dışavurumculuk rengin üzerinde durmakla, onu meydana getiren malzemenin, yani boyanın da ön plana geçmesine sebep olmuştur. Bir çok sanatçı boyayı kendine göre geliştirdiği metotlara göre uygulamış, ona, yapıta karakterini kazandıran pictural (resimsel) bir eleman olarak bakmıştır. Bu davranış, Soyut Dışavurumculuk Akımı konudan çok resmin öz yapısına verilen önemin tarihçesini açıklar. Nitekim boyayı, boya olarak kendine öz nitelikleriyle duyumsamak, aynı resmin yüzeyinde onu bazen üst üste yığarak bazen de ince bir tabaka halinde sürerek doku bakımından karşıt etkiler yaratmak ve bu yoldan birtakım dramatik sonuçlar elde etmeye çalışmak Figüratif Expresyonizm’de rastlanan prensiplerin ileriye götürülmüşünden başka bir şey değildir. Fırça darbelerinin, spatula izlerinin de gittikçe kompozisyona katılması bir hayli ilgi çekicidir.

Böylece, çağdaş -modern- üslubun belli başlı özelliklerinden biri olan, boya; yani malzeme karşısındaki duyarlılığı ve onu kullanma tarzı oluyor .

Sonuç olarak, biçimsel ve teknik kaygıların bu denli yer aldığı kompozisyonlarını, bu içeriğe yanıt oluşturacak biçimde kurgularken birbiri içerisinde kaynaşan-çözünen boya katları, belirsizliğin ve gizemin şiddetini daha da arttıran iç içe geçmiş konturlar, çizgiler, keskin ve yuvarlağmsı formların tezat oluşturacak biçimde kullanımı çoğunlukla resme aksiyon kazandıran hızlı ve şiddetli fırça hareketleri insanlığın yok oluşunu daha da dramatik bir şekilde ifade etmek için kullandığım plastik değerlerdir.

11b-Post-Modernizm etkisi

Zamanın mekansallaştırılmasının, mekanın zaman tarafından yok edilmesine göre ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmesi yönündeki bu eğilim, günümüzde post modernizmin dile getirmiş olduğu durumun bir çok şeyle örtüşmesidir.

Çağımızda metalar cephesinde varolan uyarım bombardımanı bile duyuşal açıdan bir aşırı yüklenme sorunu yaşatır. Ne var ki; tam da değişimin görelî nitelikleri dolayısıyla oluşan psikolojik tepkiler, duyuşal uyarımların dışlanması, yadsıma, her şeyden usanmış bir ruh halinin geliştirilmesi gibi tepkilerle ortaya çıkar. Açıktaır ki; bu eğilim mekansallaşmış bir 'ötekiliğin' serpilip, gelişebilmesi açısından sayısız olanak sunar. Bir bütün olarak ele alındığında Post-Modernizm, mahal karşısında mekanı, yaşanan an karşısında geçmişin modellerini içeren diyalektiği, çeşitli biçimlerde ele almıştır. Post-modernizm etkisindeki sanatçılar; Modernizm'deki belirsizliğin aksine keskin sert çizgilerle ifade ettikleri kompozisyonlarında geçmişin modellerinden alıntılar yaparken, geniş kültürlere göndermeler yapmışlardır. Bu paradoks, bilgiyi geçmişten, yitirilmiş olan, ama şimdi yeniden kazanılmış olana nakleder.

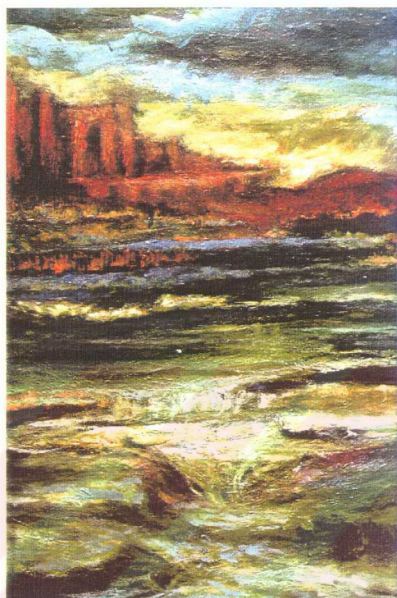
Evrenselliği ve mekansal engellerin çöktüğünü yüceltirken, aynı zaman da mekan ve mahal kavramlarına yerel kimliği örtük olarak güçlendiren tarzda yeni anlamlar kazandırılmıştır. Post-Modernist ressamlar resme paradoks ve belirsizlikle başlayarak; toplumdaki gelip geçiciliği ve çözümlenmemiş durumları vurgulamak istemişlerdir. Onlar kendi biçimlerini takip ederek, bilinçlerindeki sembollerin seviyesini yükseltmişlerdir ve resimlerinde alegoriler kullanmışlardır. Örneğin Eric Fishl, Peter Black, Carlo Maria Mariani gibi bazı Post-Modernist ressamlar ünlü usta ressamların tablolarını sadece kompozisyona bağlı kalarak, ışık, modern giyimli figürler halinde yeniden yorumlamışlardır. Yada Carlo Maria Mariani'nin resimleri gibi bazı klasik modleli fotoğraflardaki gibi diğer edebi ekleri içeren tarihsel olayları aktarırlar. Mariani, güzel, dürtüst, yalnız ve ilginç formlarla ifade edilmiş büyük tarihsel resimlerin önem kazanması fikrini canlandırarak, bilimsel verileri çözmek için bazı kaliteli resimleri yeniden ele almıştır.



Resim 11.13

betimler. Şehirdeki ilginç kaybolmuşluk hissi bugün onun uzun ve yoksulluğu dışı vuran kemerleri I. Dünya Savaşı'ndan sonra tekrar inşa edildiği ve tekrar boyandığı için- çok daha dokunaklıdır. Bu ifadede de yokluğun durumu olarak hissedilen kültür, aşktan ayrılmış ve başkalaşmış olarak betimlenmiştir. *Aşktan ayrılış çok güçlü kelimelerle ifade edilebilir ama resimde soğukluk ve yalnızlıkla anlatılır.* Fakat hiç şüphe yok ki o, belirsiz uçuk mekanların ve değer verilen özlemin, yalnızlığın en iyi yaratıcılarından biridir. O, arka planlarda Post-Modern Klasizmi; benimde resimlerimde vurgulamaya çalıştığım gibi, bir çeşit kıymetli, vaktisiz ıssızlık, ve platonik bir sessizlik olarak ifade etmiştir.(Resim 11.13) Giorgio De Chirico' nun 1912 dönemi resimlerinde; -bir yandan, Antik öğeler kullanarak klasik sanata göndermeler yaparken diğer yandan, modern öğeleri kullanarak (tren, ölçü aletleri, fabrika bacaları.) Post-Modernist tavrı sergilediğini görüyoruz. -kemerlerin, revakların, ötesinden çıkagelen tren gibi-Paul Delvaux' nun da kullandığı mekanlar ise geçmişten günümüze kadar gelen geniş bir süreci anlatır. Eski Yunan Mimarlığı'nın sütunlu yapılarıyla biçimlenen çevrelerden, tren istasyonlarına, İtalyan Köşkləri'nden boğucu atmosferli bekleme salonlarına kadar, çok çeşitli mekanları Post-Modern diyebileceğimiz bir anlayışla resmetmiştir. Antik formül gereğince kadın figürlerini pembeye boyaması Post-Modernizm' e ne kadar yakın olduğunu gösterir. Onlar iyi bilinen objeleri Metafizik Klasizm' in bakış açısıyla nakletmişlerdir. Daha önceden belirttiğim gibi bu tavrı, bilgiyi geçmişten, yitirilmiş olan, ama şimdi yeniden kazanılmış olana nakletmek içindir. Paul Delvaux ve Chirico Modern yaşamın işaretlerini; İskele,tren istasyonları yumurta, eldiven,büyüteç, enginar gibi o dönem için gerçekten alışılmamış amblemlerle ifade ederken benim resimlerimdeki işaretler ise; daha çok 'Doğaya hayır' diyerek kendi varlığını kanıtlamaya çalışan insanın doğayı yok etmesine sebep olan işaretlerdir. Örneğin 'Rafineri' adlı resimimde kullandığım rafineri ve hasta kuş bu yokoluşu vurgulamak içindi.Sonuç olarak "Neredeyse insanlık tarihi kadar eski" diyebileceğimiz 'varoluş' ve 'yokoluş' temalarını Rönesans'tan beri gündemde olan belirli bir 'doğalcılık' anlayışı içinde ele alışım resimlerimi Modernizm' e yaklaştıran kullandığım mimari öğelerin, zamana ilişkin herhangi bir ipucu vermemesi belirsizliğin öne sürülerek, Klasisist tavrıda ifade edilmesi, teknolojik yani insan yapısı elemanları -rafineri, elektrik direği v.s.- keskin sert çizgilerle ifade edilmesi Post-Modernizm'in resimlerimdeki etkisini gösteriyor.

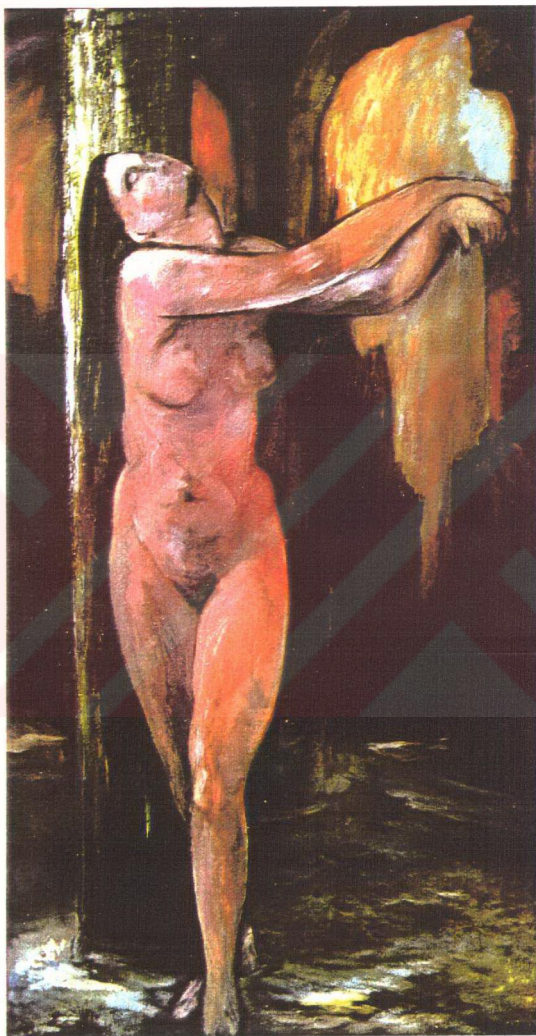
Chirico' nun "Joy of Return" (Dönüşün Mutluluğu) -1915- adlı resminde şehri terk etmiş gibi kemerler boş görünür. Bazen de çerçevelerden patlarmışçasına çıkan kırık camların imajını kullanarak şehri, iyi korunmuş bir harabe şehir olarak veya tamamen yanmış fakat sonra garip bir şekilde beyaza boyanmış bir biçimde



Resim 11.14



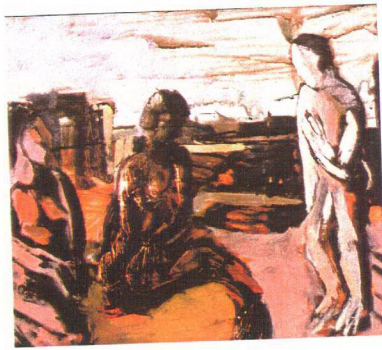
Resim 11.15



Resim 11.16



Resim 11.17



Resim 11.18



Resim 11.19



Resim 11.20

12-SONUÇ

Sosyal açıdan baktığımızda; Doğaya 'hayır' deme tutumu içinde kendi varlığını gerçekleştirilmeye çalışan birey, doğayı yok ederek, bir yandan kendi sonunu, kendi hazırlamaktadır.-yani hızla yok oluşa doğru yaklaşmaktadır.- Diğer yandan, içinde yaşadığı modern durumun bir getirisi olarak, 'yalnızlık', 'yabancılaşma duygusunu' ve 'ölüm korkusunu' sürekli içinde hissederek yaşaması ise Varoluşçuluğun ortaya çıkışı sebebinin oluşturmaktadır.

İçinde bulunduğumuz değişken toplumun problemlerinden olan ve Varoluşçuluk Felsefesinin çare bulmak için ortaya çıkışından beri toplumbilimciler ve felsefeciler tarafından sürekli irdelenen 'yalnızlık' ve 'yabancılaşma' temasının, bendeki izlerini resimlerimde yer yer kaotik atmosferlerle-"Uyanamayacağın için kurtulamayacağın bir kabus"¹⁶ olarak ifade ediyorum. Varoluşçuluğun sebep olduğu toplumsal Nihilizmin yaşadığımız toplumun üzerindeki etkisini, günümüzün değişken,sosyal ve kültürel yapısı içerisinde ortaya çıkarmış olduğu Post-Modern anlayışı Paul Delvaux ve de Chirico' yu referans alarak açıklamaya çalıştım.

'Yalnızlık', 'ölüm', 'hiçlik' gibi, insan psikolojisini yansıtan kavramlar, izleyicinin çabucak sevgiyle kabulleneceği resimsel temalar değildir. Bazen resimlerimdeki kaotik atmosferin ve pagan öğelerin izleyicisini sıktığını gözlemliyorum. Ama resim her zaman güzel olanı vermeyebilir. 20.y.y.'da Dışavurumcu Resim ile değişen güzellik anlayışı kabanın estetiğini göklere çıkarmıştır. Örneğin Ekspresyonistlerin o dönemin problemlerini ele aldıkları sosyal içerikli resimler -Beckmann ve Otto Dix' in resmettiği; fahişeler, savaş sırasında oluşan yoksul kesime ait aile görünüşleri ve burjuva insanın eğlence sahneleri gibi- 1920' li yıllarda resim severler ve eleştirilenler tarafından şiddetle kınanmıştı. Ama bu konular Modernizm' in yani makineleşmenin ve sanayileşmenin doğurduğu bunalımlı insan psikolojisinin bir ürünü oldukları için, Varoluşçuluğun ortaya çıktığı 20.y.y. dan bu yana sürekli irdelenmiştir. Özellikle yalnızlık gibi bireysel olan bir temanın, ressamın iç dünyasını yansıttığı resim sanatına konu olmaması düşünülemez. Bence bu konular, ressamın kendini ifade edebileceği en etken yollardandır diyebiliriz.

Sürrealizm hareketindeki, 'insan bilincini' bir makine gibi görmelerinden kaynaklanan yaklaşım; ressamın, resmi oluştururken sergilediği tavırdan ileri gelir. Burada ressam 'yalnız' dır ve ortaya çıkan sanat eseri yalnız o kişinin bilinçaltının yansımaları olacaktır. Yani ressam, dışarıdaki olaylardan o an için bağımsız ve iç dünyasının kapılarını sıkı sıkıya kapatmıştır. Kısacası oluş biçimi açısından Sürrealist Resim, 'yalnız insanın' beyninin ürünleridir diyebiliriz.

Sürrealist resmin bir uzantısı olan Metafizik Resim' de ise bazen günlük yaşamın objeleri hiç olmayacak mekanlarda, yer alırken, bazen de çarpık perspektifle mekanlarda boy gösteren terk edilmiş mekanlar, ters ışığın etkisiyle o mekana ait değilmiş gibi yalnız bırakılmışlardır. Daha önceden de belirttiğim gibi de Chirico yalnızlığı en etkin biçimde ifade etmiş olan ressamlardan biriydi. Resimlerinde 'Yalnızlığın Dilini' oluşturan Chirico, konseptimin belli olmadığı zamanlardan beri beni çok etkilemiştir.

¹⁶ James Joyes, Ulysses, 173.

Benim resimlerimdeki, yarı Dışavurumcu yarı Romantik tavır, yaşadığımız toplumun sorunlarının bendeki iç ve dış patlamalarıdır diyebilirim. Bu resimlerimdeki oluşum, bazen sorundan kaçarak çözüm aramamdan ileri gelen oluşturduğum boş mekanlar, bazen de sorunu bağıra bağıra ifade etmek için kullandığım, yok olmuş medeniyetlere ait yapılar ve yarılmış,çatlamış topraklardır.

Sonuç olarak sosyal çalkantılar, hızlı iletişim çağı ve bunun getirdiği hızlı tüketim, bilgi bombardımanına uğrayan bireyde oluşacak psikolojik tepkiler tekrar tekrar ele alınacak olan bu temaların sonsuzluğunu simgeler.



13- KAYNAKLAR

BATUR Enis, Modernizm'in Serüveni

COPLESTON Frederick, Felsefe Tarihi

HARVEY David, Post-Modernliğin Durumu

JENCKS Charles, Post-Modernizm

JOYCE James, Ulysses

PAZ Octavio, Yalnızlık Dolambacı

PASSERON Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi

RICHARD Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi

SARTRE Paul Jean, Varoluşçuluk

SHINN L. Roger, Egzistansiyalizm'in Durumu

HOUBART-WILKIN Suzanne, Adam Sanat

12-ÖZGEÇMİŞ

- 1971 yılında Trabzon'da doğdu.
- 1994 Devrim Erbil atölyesinde eğitim gördü.
- 1995 Kemal İskender atölyesine devam etti.
- 1996 Cihat Aral ve Fuat Acaroğlu ile vitray çalışması.
- 1997 Genç Etkinlik II. "Kaos" sergisi.
- 1997 M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu.
- 1998 M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden yüksek lisansa kabulü.
- 1998 Türk Kalp Vakfı resim sergisi
- 1998 "Arkhe" grup sergisi I., Galatea Sanat Galerisi
- 1999 Akademikler Sanat Galerisi "Boyanın Serüveni" sergisi.
- 1999 Türk Kalp Vakfı resim sergisi
- 1999 "Arkhe / Arche" grup sergisi II., Elhamra Sanat Galerisi.