

## PICASSO VE SANATSAL EYLEM: KÜBİZM'İN DOĞUŞU

### Özet

Bu makalede, Picasso'nun sanatsal eyleminin modern sanatın en etkili akımı olan Kübizm'i hangi koşullarda doğurduğu araştırılmaktadır. Buna göre, Picasso, sanatsal eylemi, doğayı görüntülerinden anlayan temsili bir ifade şeklinde kabul eden kendisinden önceki sanat anlayışını tümüyle dönüştürerek sanatı, sanatçının doğayı kendisinde taklit etmesiyle sonuçlanan bir "oluşagelme" olarak yeniden tanımlar. Böylece, sanat, gerçekliği temsil eden değil, sanatçının öncelikle kendisinde mimetik olarak meydana getirdiği, başlı başına bir gerçeklik hâline gelir.

**Anahtar Kelimeler:** Picasso, Kübizm, Sanatsal Eylem, Temsil ve Mimesis, Sanat ve Bilinç.

## PICASSO AND ARTISTIC ACT: BIRTH OF CUBISM

### Abstract

The essay investigates the conditions under which Picasso's artistic act gives birth to one of the most revolutionary movements in modern art, namely; Cubism. Picasso radically transforms the very foundations of art which until his time depicts nature and reality by giving various expressions to their faithful representations. Instead, he defines art once and for all as a mimetic act in which the artist himself has become the nature itself through self-creation under varying forms and subject-matters. Accordingly, art comes to be defined not as a representation of nature but as an autonomous reality in and by itself which was created mimetically within the artist as his own becoming.

**Keywords:** Picasso, Cubism, Artistic Act, Representation and Mimesis, Art and Consciousness.

Pablo Ruiz Picasso hiç şüphesiz yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından biridir. Ulaştığı uluslararası şöhretinin boyutları bir yana, Picasso’nun özellikle modern sanat için değeri tartışmasızdır. Bunun nedeni, geleneksel resim sanatının görme biçimini dönüştürmüş, böylece o ana kadar sanatla ilgili olan her şeyi yeniden tanımlamış ve kendisinden sonra da sanatın tümüyle ve sürekli olarak hep yeniden tanımlanmasına neden olmuş olmasıdır. Burada, bizim çok çeşitli boyutlara sahip Picasso olgusunu bütünüyle ele almamıza imkân yok. Bu nedenle, farklı bir yaklaşım göstererek resimleri şu veya bu şekilde herkesçe bilinen Picasso’yu bu resimlerin arka planında yer aldığını düşündüğümüz, resimle ilgili çok az sayıda ileri sürdüğü düşüncelerinde ve aynı zamanda Kübizm akımının dayandığı yaratıcı ilkeyi ortaya koyan resimsel eylemi üzerinden anlamaya çalışacağız. Bu amaçla öncelikle Picasso’nun ne anlama geldiği bir türlü anlaşılamayan aykırı bir sözünden başlamalıyız: “Önemli olan bir sanatçının ne yaptığı değil, ne olduğudur” (akt. Ashton 2001: 69). Genellikle bu sözün Picasso’nun kendi yeteneğine duyduğu öz güveni ifade ettiği düşünülür.<sup>1</sup> Bizim burada yapmaya çalışacağımız yorum, bu tür yaklaşımlardan oldukça farklı olacak, çünkü Picasso’nun bu sözünü ciddiye alarak onda yüzyılın çehresini değiştiren kendi sanat anlayışının esasının yattığını savunmaya çalışacağız. Öncelikle, şu soruyu sorarak başlayalım: Bir sanatçının, bütün hayatını vakfederek oluşturduğu yapıtları itibarıyla “ne yaptığı” değil de kendisinin “ne olduğu” gibi gözle görülmez, tümüyle öznel, belirsiz ve dolayısıyla da tartışmalı bir hususun sanatsal açıdan bakıldığında ne gibi bir değeri olabilir?

Burada bütün sorun, Picasso’nun “ne olduğu” ifadesinde yer alan “olmak”tan ne kastettiğinde düğümlenmektedir. Eğer bunu açabilirsek o zaman bu anlaşılmaz gibi duran ifade de açıklığa kavuşabilir. Bunun için gerekli ipucunu, aynı sözün devamında, Picasso’nun Cézanne için söylediklerinde buluyoruz:

Yaptığı elmalar şimdikinden on kat daha güzel olsa bile, Cézanne eğer Jacques-Émile Blanche gibi yaşayıp düşünmüş olsaydı beni hiç mi hiç ilgilendirmezdi. Bizi ona ilgi duymaya zorlayan Cézanne’ın kaygısıdır; Cézanne’nın bize verdiği ders budur. (akt. Ashton 2001: 69).

Picasso bu cümlede en önde gelen kurucularından biri olduğu modern sanatın anahtarının yaşama ve düşünme biçiminde yattığını söylüyor. Buna göre sanat, sanat yapıtlarında hangi konunun nasıl bir teknik içinde işlenmiş olduğu esasında ele alındığı akademik bir anlayış içinde anlamını yitirir,<sup>2</sup> çünkü bir yapıtın sanat oluşu, anlamını,

---

<sup>1</sup> Örneğin, bkz. Berger 1989.

<sup>2</sup> Jacques-Émile Blanche, Paris’te etkili olmuş özel sanat okullarından Académie de La Palette’in 1902-11 arası yöneticiliğini yapmış, portreleriyle bilinen, dönemin tanınan ve teknik açıdan da usta sayılabilecek ressamlarındandır.

sanatçısının “neyi nasıl yaptığında” değil, kendisinin “ne olduğunda” bulur. “Ne olduğu” ise sanatçının yapıtla arasındaki bağın teknik ve estetik olmaktan daha derine gittiğini gösterir. Demek ki Cézanne’ı Cézanne yapan, plastik açıdan çok beğenilen elmaları değil, kendisinden o elmaların meydana geldiği, “ne olduğu”na bağlı yaratıcı ilkedir. İşte bu yaratıcı ilke Picasso’ya göre “Cézanne’ın kaygısıdır.”

Picasso burada, Batı sanatı ve düşüncesinde o ana kadar görülmemiş bir sanatsal yaratıcılık ölçütünden söz ediyor. Bu nedenle, “ne olduğu” ifadesinin ressamı “yaşama ve düşünme biçimi” anlamında, örneğin, John Berger’in Picasso’nun *Başarısı ve Başarısızlığı*’nda sandığı gibi (Berger 1989: 17), bir “şahıs” olarak almadığını iyi anlamak gerekir, çünkü öyle olsaydı, önemli olanı, sanatçının “kim olduğu” oluştururdu. Bu ise bizi psikolojik ve sosyolojik koşullar içerisinde oluşan kişiliğe dair, Picasso’nun kastettiğiyle tümüyle ilgisiz bir sonuca götürürdü. Öyleyse, burada Picasso’nun ele almaya çalıştığımız konuyla ilgisiz gibi duran başka bir sözünü daha dikkate almak gerekecektir: “Ressamların gözlerini oymalı, tıpkı daha iyi ötmeleri için saka kuşlarının gözlerini oydukları gibi” (akt. Berger 1989: 40). Buradaki ifade, Cézanne’la ilgili yaptığımız alıntıyla tümüyle uyum içindedir. Özellikle resim gibi temel bir görsel sanat alanında gözün hiçbir önemi olmadığını söylemekle Picasso, resimsel eylemin görüntüye değil, gördüğünü kavramaya dayandığını söylemeye çalışıyor. Bu durumda yapılması gereken, Picasso’nun resimsel eylemini nasıl gerçekleştirdiğine dair kendi ifadeleriyle, genel anlamda resim sanatı üzerine söylediklerinin nasıl örtüştüğünü anlamak olmalıdır.

Öncelikle, Picasso’nun resim yapma tarzının doğaçlama olduğunu biliyoruz. Picasso resme başlarken ne yapacağına hiçbir zaman önceden karar vermiyor, bu nedenle de her zaman kendisini resmin doğal akışına bırakmayı benimsiyor. Yine de doğaçlama içermesine rağmen Picasso’nun kendi tecrübesi içinde fark ettiği öyle bir şey var ki bizim resimsel eylemi de yeni bir bakış açısından görmemizi sağlıyor. Picasso bu durumu şöyle ifade ediyor: “Ama bir şey çok garip: Dış görünüşlerine karşın, bir resmin temelde değişmediğini, ilk görünüşün neredeyse olduğu gibi kaldığını fark etmek” (akt. Berger 1989: 43). Yine başka bir yerde aynı durumu şöyle belirtiyor: “Sanatta ilginç olan ne varsa en başta olur. Başlangıcı geçtiniz mi sona varmış sayılırsınız” (akt. Berger 1989: 43). Picasso, ilk alıntıda, bir resmin dış görünüşünde söz konusu değişimlere rağmen ressamın onunla ilgili “ilk görü”şünün olduğu gibi korunduğundan söz ediyor. İkincisinde ise sanatta esas olanın tümüyle en başta olduğu, geri kalanın yalnızca ilk anda olanın takip eden bir aşaması olmaktan ibaret olduğunu söylüyor. Bu iki ifade tümüyle aynı şeyi farklı biçimde söylemekle, Picasso’nun, sadeleştirilmiş ifadesiyle;

“sanatta önemli olan yapmak değil, olmaktır” ifadesine de açıklık getirir. Demek ki öncelikle anlaşılması gereken ve Picasso’nun bütün söylediklerine de aslında açıklık kazandıracak olan, son iki alıntının ilkinde yer alan “ilk görü” ifadesidir. Picasso bize bu sözcükle meselenin ipucunu temin ediyor. O hâlde bütün yapılması gereken, bu ifadenin onun resim anlayışındaki karşılığını bulmaya çalışmak olmalıdır.

Picasso’nun öncüsü olduğu Kübizm akımının resme getirdiği yenilik, daha önceki geleneksel sanat anlayışından, işlediği konu olarak ayrılmaz. Aradaki bütün fark, görme biçiminde ve bunun biçimsel bir yansıması olan resimsel mekânın dönüşümünde ortaya çıkar. Resimsel, plastik imkânlar, Kübizm’e gelinceye kadar da sanatsal ifade bakımından, çağdaşı akımlar (Fovizm, Post-Empresyonizm vs.) tarafından zaten yeterince zorlanmaktaydı. Yine de bütün bu imkânların içinde gerçekleştiği resmin asıl sahnesi, Rönesans’tan bu yana değişmeyen merkezi perspektif anlayışına bağlı ve doğanın sadık temsili olma özelliğini koruyordu. Farklı şekillerde ve tarzlarda kurgulanarak hep yeniden tanımlanmasına rağmen temel olarak değişmez bir *mise en scène* (sahne kurgusu) kalıbı olma özelliğine sahip böyle bir dünya tasviri, gözle görüneni, hem göz hem de gözün gördüğü perspektif kanunlarla belirlenmiş sistematik içinde bir ön kabul olarak içselleştirmişti. Bu hâliyle, Panofsky’den mülhem bir ifadeyle sosyo-kültürel bir “zihinsel alışkanlık (habitus)”<sup>3</sup> hâline gelmiş ve hiç sorgulanmamış, sanatsal esasta kökensel bir paradigmaydı. Kübizm’e kadar, resimsel mekân, tuval yüzeyinden içeri doğru verilen belli bir derinlik etkisi ile resme sanki bir pencereden dışarıyı seyrederek gibi tümüyle bir gözlemci olarak bakmamızı sağlayacak şekilde oluşturulurdu. Zaten perspektif de Latince etimolojisi gereği, “bir şeyin içinden bakma” ve seyredilen “manzara” anlamına gelir. İşte Kübizm, resimde her şeyden önce bu mekân anlayışını yıkmış ve dünyayı, dışından bir pencereden bakar gibi izlediğimiz bir manzara olarak değil, algıda algılayıcıyı algıladığının dışına değil içine yerleştiren iç içe ve bütünleşik bir bilinç içinde resmetmiştir.

Bu, aynı zamanda Kübist resim anlayışının dünyanın görünmeyen yanlarının görünenlerle birlikte resmedildiği mümkün birliğinde görmeye ve göstermeye çalışmasıyla da kökten ilgilidir. Bu özelliğin Picasso’nun sanatının da anahtarını oluşturduğunu söylemeliyiz, çünkü bir ressam olarak Picasso, gerçekliği, onu hep belli bir bakış noktasına bağlı sabit bir perspektif sahne içinden “algılayarak” değil, bakış noktalarının bir araya getirildiği yapısal dinamizmi içinde “kavrayarak” resmetmek istiyordu. Bu nedenle kübist mekânın Picasso’nun deyişiyle “yıkımların toplamı” olan

---

<sup>3</sup> Panofsky bu ifadeyi Gotik Sanat için kullanmıştır (Panofsky 1991: 40).

“kırılmış” görüntüsünün altında, aslında görünenin gözün göremediği içine nüfuz etme ve perspektif algıda özne/nesne olarak ayrılmış birliğini yakalama arzusu yatmaktadır.

Resmin nasıl yapıldığına Picasso’yu izleyerek şahit olan birisi, ressamın tuvalin bir yerinden başladığını ve daha sonra fırçasıyla kalan boşlukları da doldurarak resmi tamamladığını gözlemler. Dolayısıyla, Picasso’nun “sanatta ilginç olan ne varsa başlangıçta olur” sözü, Picasso’yu ya da herhangi bir ressamı resim yaparken izleyen birisi için anlaşılmalıdır. Bunun nedeni, gözlemleyen açısından bakıldığında ilginç olan bir şey varsa onun da ancak en azından tuvalde kimi görüntüler ortaya çıktığında anlaşılır olabileceğidir. Oysa Picasso’ya göre, resim, yapılmaya başlar başlamaz çoktan bitmiştir. İmkânsız gibi görünen bu durumu anlamak için Picasso’nun nasıl resim yaptığını kendisinden dinleyelim:

Ben başkalarının adına görürüm. Başka bir deyişle, bana kendisini zorla kabul ettiren görüntüleri tuvale geçiririm. Tuvalde ne koyacağımı önceden bilmem, hangi renkleri kullanacağımı ise hiç karar veremem. Çalışırken, tuvalde neyin resmini yaptığımı hiç farkında değilimdir. Yeni bir resme her başlayışında kendimi boşluğa atıyormuş gibi bir duyguya kapılırım. Ayaklarımın üstüne düşüp düşmeyeceğimi hiç bir zaman bilemem. Yaptığım şeyin etkisini değerlendirmeye ancak daha sonra başlayabilirim (akt. Berger 1989: 144).

Öncelikle, “bana kendisini zorla kabul ettiren görüntüler” ifadesinin üzerinde duralım. Ressam, boş bir tuvale doğru, elinde fırçasıyla yaklaştığında zihninde hazır herhangi bir şekil olmaksızın kendisinde fark ettiği tek şey olsa olsa bir tür ruhsal dolgunluk hissidir. “Zorla kabul ettiren” ifadesinin anlamı da budur; ressam âdeta doğum vakti gelen anne adayı gibi, kendi doğumunu talep eden resmin bir imkân hâlinde bilfiil gerçekleşme yönündeki karşı konulmaz baskısını hisseder. Ressamın esasen “boş” bir tuvalin karşısında bulunma nedeni de aynıdır; kendisini “dolu” hissetmesi. Dahası, ressama, karşısındaki “boşluk”la kendisindeki “doluluk” arasında oluşan karşıtlığa bağlı gerilimin verdiği bir kaygı hâli hâkimdir ve bu kaygıya doğal olarak bir tür *horror vacui* (*boşluk korkusu*) eşlik eder. Latince “vacuus” sözcüğü esas olarak “boşluk” anlamına gelir. Resimsel eylemin, yapının biçimsel anlamda bir “dışta iz bırakma” oluşunda (*ex-pression*) aynı zamanda ressam ve tuval arasında söz konusu “boşluk” ve “doluluk” karşıtlığına bağlı olarak gelişen *a priori* esasta bir “içte iz bırakma (*im-pression*)” olduğu görüldüğünde boşluğun anlamı kendisini daha iyi belli eder. Picasso’nun; “Ayaklarımın üstüne düşüp düşmeyeceğimi hiç bir zaman bilemem” ifadesinin de işaret ettiği gibi, boşluğa düşme hissi kaygı verici özelliğini kendi sınırlarının dışına çıkmasından alır. Ne var ki tam da bu nedenle aslında kaygı veren boşluk aynı zamanda arzu uyandırır. Bunun nedeni, boşluğun belirsizliğine “ruhsal dolgunluğun” yarattığı

gerilimin eşlik etmesidir ve bu sürdürülemez durum ancak “dışa vurma (*expression*)” olarak “boşalma” ve dolayısıyla da “boşluğa dolma” yoluyla giderilebilir. Böylece, resim, tuvalin sınırlandırılmış boşluğuna bir yaratılış (*creation*) olarak doğar. Bu açıdan bakıldığında boşluğun aynı zamanda “hiçlik” olarak anlamına eşlik eden “yok olma”, sanatsal eylemin *pathos*’una en başından itibaren *eros* (*sevgi, arzu*) ve *tahanatos*’un (*ölüm, yıkım*) birlikte hükmettiğini gösterir. Ne var ki sonuç olarak her şey tek bir şahısta olup bittiği için de boşluğun *eros* olarak ifadesi, zorunlu biçimde “oto-erotik” ve “narsistik” bir anlam taşır.

İşte Picasso sanatsal eylemde en baştan itibaren *eros* ve *thanatos*’u içsel olarak barındıran bu çelişik ruh hâlini; “kendimi boşluğa atıyormuş gibi bir duyguya kapılıyorum” ifadesiyle veriyor. Buradaki “boşluk” ifadesinin resimsel eylem bağlamındaki pratik anlamına gelince fırçanın tuvalle olan temasıyla ortaya çıkacak olan izlere bir ressam olarak hazır hâle gelmektir. Başka bir deyişle, tuvalin beyazlığı, görsel bir mecaz oluşturmak yoluyla çelişik ruh hâli içinde etkisi altına aldığı ressamın kendisini boşluğa bırakıyormuş gibi hissetmesine yol açar ve böylece tuvalde resimsel eylemi tetikler. Bu nedenle, Picasso’nun yaptığı gibi doğaçlama bir resimde boya ve “psişik enerji” ile yüklü fırçanın tuvale dokunduğu o ilk an, aslında bir sıfır noktasıdır. Sıfır noktası ise ressamla tuval arasında hiçbir şeyin olmamasıdır. Bu açıdan bakıldığında resmin tümüyle yoktan var olduğu söylenebilir; ancak yoktan var olan da ruhsal bir imkân olarak önceden ressamda bulunur. Ne var ki bu nedensel bağ, ontolojik olması nedeniyle, bitmiş yapıtta izleyicinin algısına konu olan şey değildir. Oysa yaratıcı eylem açısından bakıldığında resim yapmanın zorunlu araç ve malzemeleri olan fırça, tuval, boya vs. ile olan ilişkisi, işlevsel olmanın arka planında, başlı başına sembolik bir özellik taşır. Böylece, resimsel eylem, ressamda “etkin” ve “edilgin” yanlara karşılık gelen “görünmeyen ruhsal bir doluluğun” (resimsel düşünce) “görünen fiziksel bir boşlukta” (tuval) meydana gelmesi olarak gerçekleşir.

Bu söylenenlerin ışığında, özellikle Picasso’nun tanımladığı türden doğaçlama bir resimsel eyleme “oluş anı” içinde baktığımızda her şeyden önce ressamın tuvalde ilk fırça darbeleri ortaya çıkar çıkmaz, birbiri ardına gelen bu “izleri” takip etmeye başladığını görürüz. Bu “izleme” esnasında, ressam âdeta eline ve onunla tuttuğu fırçaya dönüşerek boya yoluyla izini sürdüğü biçimi, ne yaptığının “farkında olmaksızın” tuvalde oluşturmaya başlar. Burada “izlemek” bilincin “içkin (*immanent*)” hâlini tanımladığı için ressam “yansıtmasız bilinç (*pre-reflective cogito*)” itibarıyla ne yaptığının farkında değildir ve bu sayede de güçlü bir odaklanma ve ressamı eylemiyle bütünleştiren bir özdeşleşme oluşur. Bu özdeşleşme sayesinde ressam, odaklanmış

izleme anında fırçasındaki boyayı sanki önceden görüyormuş gibi tuvalde tam yerine koyar. Böylece göz, resimsel eylem anında, bilinen edilgin algı işlevini bir kenara bırakarak tuvale iz bırakan ele dönüşür. Söz konusu özdeşleşmeye bağlı olarak denilebilir ki ressam eylem anında tümüyle “gören bir el” olur. Gözü ele dönüşmemiş ressam, elini göz boyamak için kullanır, oysa gözü ele dönüşen ressam, tuvalde gözünün gördüğünü taklit etmez, Klee’nin deyimiyile “görünür kılar.” Ya da Picasso’nun söylediği gibi; “bir saka kuşu gibi özgürce ve tüm doğallığıyla şakır, şarkı söyler.” Bu nedenledir ki ressam aslında ne yaptığını bile daha sonra fark eder. Picasso; “Çalışırken, tuvalde neyin resmini yaptığının hiç farkında değilimdir” derken bunu anlatır, çünkü böyle bir durumda ressamın bilinci gerçekleştirilmekte olduğu resimsel eylem içinde görme ve resmetme anlamında özdeşir. Başka bir deyişle, resim yapmak, sanki önce görüyor da ancak sonra çiziyormuş gibi gördüğünü çizmek demek değildir; gördüğü çizdiği olmaktadır.

Böylece ardı ardına sükün eden izler, tuvalde ortaya çıkmaya başlayan belli bir biçimsel ifadeye bağlanarak resmi ortaya çıkarırlar. Bu anlamda ressam, birbiri ardına gelen bu izlere büyük bir dikkatle tutunarak resmi âdeta çeker gibi tuvaline indirir. Bu “çekerek indirmeyi” Picasso, Cézanne’ın karşındaki modeli nasıl gördüğünden bahisle aslında tüm bir resimsel eylemi özetleyecek şekilde şöyle ifade eder:

Eğer Cézanne gözünü bir yaprağa diktiyse onu asla bırakmaz. Ve yaprağı tuttuğu için dal da gelir. Ve ağaç hiçbir yere gidemez. Yalnızca yaprağı tutsa yeter. Çoğunlukla resim de zaten bundan fazla bir şey değildir. (akt. Ashton 1991: 84).<sup>4</sup>

Bu nedenle, resimde başlangıç geçildiğinde sonuna gelinmiş sayılmalıdır, çünkü resmin bütünü ilk izin tuvalde belirmesi ile kendisini ele vermiş olur ve ressamın bundan sonra tüm yapacağı, bu izlere büyük bir dikkatle tutunmaktır. İşte, tuval ve ressam arasında en başta kurulan ve resimsel eylem içinde ressamı ilk oluşturan izlerden itibaren, değişmeyen aynı bütüne yönlendiren bu –görüntüyle karıştırılmaması gereken– görsel bağa, Picasso “ilk görü” adını veriyor. Bu anlamda, “ilk görü”nün, ressamın yapacağı resmin tamamını ya da bir kısmını tuvalde sonuçlandığı şekliyle hayalinde önceden canlandırması olmadığına özellikle dikkati çekmek gerekir. “İlk görü”, bütün ayrıntıları içeren hayali bir canlandırmaya değil, ressamda henüz bir imkân hâlinde bulunan, hissedilen ancak görünmeyen ruhsal doluluğun/dolgunluğun tuvalin boşluğunda ayrıntı kazanarak görünür hâle gelmesini sağlayacak olan ilk temasın adıdır. Bu temas

---

<sup>4</sup> Alıntının İngilizcesi şu şekildedir: “If he (Cézanne) fixed his eye on a leaf he never let it go. And since he had the leaf, he had the branch. And the tree could never get away. Even he only had the leaf, that was worthwhile. Often enough painting is no more than that.”

gerçekleştiği anda resim “olacağına varacağı” yolculuğuna adım atmış olur, çünkü ressam tıpkı Picasso’nun Cézanne’dan verdiği örnekte olduğu gibi, yapraktan tüm bir ağacı tutuyor olmayı gerektirecek şekilde bütünü “kavrar.”

Bu anlamda, zihinde kavranan ağaçla fiilen algılanan ağaç arasında kurulan tasvir ilişkisinin gördüğünü aktarmak amacı taşımadığını ve dolayısıyla da basit anlamda bir temsile yönelmediğini iyi anlamak gerekir. Bu durum, aynı zamanda Picasso’nun söylediği; “tıpkı saka kuşlarına yapıldığı gibi ressamların da gözlerini oymak gerekir” sözüne de farklı bir açıdan açıklık getirir. Ressam, bir fotoğraf makinesi gibi, aldığı görüntüyü yansıtmaz; hafızada tuttuğu modelini hayal gücüyle tüm yönlerden kuşatarak, oran, yerleştirme, kompozisyon vb. yardımıyla tuvalinde biçimsel esasta yeniden inşa eder. Böylece model zihinde bir bütün olarak kavranarak tasvir edilmiş olur. Dahası, model olmaksızın hayalden çizebilme ya da resim yapabilme tümüyle aslında bu koşulu gerektirir. Bir duyu nesnesi olan modelin “algılanması” ile zihinde bir bütün olarak “kavranması” arasındaki bu bağ kesintisizdir ve algıda hafızanın kritik rolünü ortaya koyar.

Burada algının işlevi esasen modelin hayal gücü yoluyla hafızada kuşatılmasına sevk eden bir “iz” oluşudur, aksi takdirde her algılayanın algıladığının aynı zamanda resmini de yapabilmesi gerekirdi. Resim yapma, en klasik anlamında dahi, modelini belli açılardan algıya yansıyan, zamansal akışa tabi görüntülerinin toplamında oluşturmaya yönelmez çünkü algılama bir yeti olarak algıladığı nesneye birliğini verecek şekilde temsil ve tesis edemez. Algıya birliğini veren; hafıza, hayal gücü ve idrak yardımıyla zamana ve değişime tabi algı nesnesini tekiliğinde temsilen tesis eden yetilerin kendi içindeki iş birliğidir. Ressam işte yetilerin algılamadaki bu kendi içindeki ve kendiliğinden iş birliğini, edilgin değil etkin açıdan ters yüz etmek suretiyle “taklit” eder. Böylece, algıda zamanın akışına tabi nesneyi, hayal gücü ve idrak yardımıyla hafızadaki kalıcılığında ayırt ederek değişmeyen hâlinde yakalamaya yönelir. İşte “tasvir bu “kalıcı olanı yakalama”yı tanımlar ve esasen bir taklit olduğu için de insanda söz konusu kendiliğinden bir “yeti” değil, her an etkin uygulama gerektiren bir “yetenek”tir.

Cézanne’ın Empresyonist akımın “geçiciliği” esas alan öncülünden kendisini Post-empresyonist kılan “kalıcı olan”a yönelişi, ressam arkadaşı Emile Bernard’a yazdığı mektupta yer alan; “Sana resimde hakikati borçluyum ve bunu sana söyleyeceğim”<sup>5</sup> ifadesinde çok açık bir biçimde dile gelir. Gerçekliği değişen yönlerine karşılık

---

<sup>5</sup> Ekim 23, 1905 tarihli Emile Bernard’a yazdığı mektup.



değişmeyen yönleriyle birlikte bir bütün olarak ifade etmek, onu görüntülerinde bir “temsil” değil, kendi içinde bir “resimsel gerçeklik” oluşturacak şekilde “bağımsız bir taklit” olarak ele almaya yönelmeyi gerektirir. Resim sanatının doğa ve gerçekliğin sadık bir temsili oluşundan bağımsız bir taklidi oluşuna dönüşmesi aynı zamanda sanat ve hakikat bağının sanatı sanat yapan en önemli ölçüt olduğunu gösterir. Bu anlamda, “resimde hakikati borçlu olma” keşfedilen bu sanata özgü gerçekliğin özlü bir manifestosu olarak da anlaşılabilir. Aynı şekilde, Cézanne’ın resimlerindeki geometrik alt yapının hissedilir tarzda biçimlere egemen olması, ya da o meşhur “doğayı küpler ve konilerle ele alma” sözü aslında doğrudan resimsel mekânın “algılanan esaslı” olmaktan çıkıp “kavramsal esaslı” olana dönüşmekte olduğunu gösterir. Bunun anlamı, resim sanatının bu durumun bizatihi idrakine dayalı olarak doğaya bağlı bir temsil olmaktan ibaret pratiğinin sona ermesidir. Başka deyişle, Rönesans’la birlikte kendisini bir aynanın karşısında aynanın dışındaki görüntüleri yansıtırken/temsil ederken bulan resim sanatı, Cézanne’la birlikte aynanın dışını fark eder.

Ne var ki çok radikal sonuçları olacak bu durumun farkına, Paris’te yüzyılın hemen başında o dönem zaten adını yeterince duyurmuş ama bununla tatmin olmamış görünen yirmi altı yaşında genç bir İspanyol ressam varır ve vakit kaybetmeksizin bu düşünceyi bir devrim hâline getirecek ilkeyi ve biçimsel uygulamayı geliştirir; bizzat temsil aynasını kırar ve daha sonra “yıkımların toplamı” olarak tanımlayacağı resim sanatını ressamın istediği gibi düşleyeceği kendi gerçekliğine sahip tümüyle özerk bir *mimesis*’e dönüştürür. İşte Kübizm, yüzyılın en etkili akımı olarak resim sanatında yapılan bu devrim sonucu meydana gelir. Bu durum, resmin bir yaratı oluşuna da tüm bir sanatın ve o ana dek benimsenmiş yerleşik estetik kategorilerin zeminini değiştirecek oldukça farklı bir anlam getirir. Buna göre, doğadan alınan herhangi bir konu ya da modelin sadece belli bir fırça ve boya marifetiyle ya da resimsel teknik ve estetik kaygıyla tuvale aktararak resmedilmesi sanat için yeterli koşul olarak kabul edilemez. Tüm bunlar her ne kadar zorunlu olsalar da “dışsal belirleyen” oldukları için “yeterli koşul” anlamı taşımazlar. “Yeterli koşul” olarak resim, sanatsal anlamını teknik bir temsilde değil, mimetik bir tasvir oluşunda bulur. Bunun anlamı, bir taklit olarak resimsel eylemin tasvir ettiği her sureti öncelikle ressamın kendisinde ortaya çıkarmasıdır. Bu durumda, ister algıda olduğu gibi edilgin ister resimsel eylemde olduğu gibi etkin olsun yetilerin işleyişine birlik veren ilke kimlik ve aidiyetten; kimlik ve aidiyet ise anbean muhafaza edildikleri hafızadan gelir.

Bu ifadeyi gerektiği biçimde kavrayabilmek, hafızayla ilgili şu tespitin yapılmasını gerekli kılar: Herhangi bir şeyin hafızada muhafaza edilebilmesinin ön koşulu, her

şeyden önce o şeyi muhafaza edenin bizatihi muhafazasını gerektirir. Bu kendisinin muhafazası da her zaman bizzat kendisinin bilincinde olmayı gerektirir. Böylece, resmi yapılan modelin hafızada hayal gücü ve idrak yardımıyla bütünlüğü içinde kuşatılan sureti, kendiliğinden ressamın kendi varlığını zemin almış olur. Bu durum, aynı zamanda, sanatta üslup olarak anılan olgunun da kökenini oluşturur ve bir resmin “Bu bir Picasso!” örneğinde olduğu gibi, dilsel ifadede mecâz-ı mürsel (ad aktarması) olarak bilinen doğrudan ressamının adı ile anılmasını sağlar. Bunun sonucunda da resimsel eylem, hafızadaki sabit değişmezliğinde kuşatılan modelin suretini, ressamın kimlik ve aidiyetiyle âdeta mühürler. Böylece de görünen temsile dayalı “yapmak” eyleminin, ressamın kendisinden meydana getirdiği *mimetik* anlamda “olmak” esası taşıdığını gösterir.

Burada “yapmak” değil “olmak” esasında anlaşılan sanatsal eylem, bizzat sanat eserine oldukça farklı bir açıdan bakmayı gerektirir. Bu konuyu burada gerektiği biçimde incelemek mümkün değilse de kısaca ele almak gerekir. Öncelikle, konuyu sanat felsefesinin esasını oluşturan temsil sorunsalının merkezinde yer alan “sembol” kavramı açısından ele alarak sembolde temsil bağlamında temsil eden ve edilen olarak hangi iki unsurun bir araya geldiğini sorduğumuzda karşımızda kavramsal ve duyuşal kategorileri buluyoruz. Örneğin, barışın beyaz güvercinle sembolize edilmesi, “barış” kavramıyla “güvercin” adı verilen bir duyuş nesnesi canlıyı bir araya getirir. Ne var ki ait oldukları yetiler itibarıyla bakıldığında değişime tabi duyuşal olan, hiç bir biçimde değişime tabi olmayan kavramsal olanla bir araya gelemez. Burada duyuşal olanın algılama, kavramsal olanınsa düşünmeyle ilgili olduğu görülürse durum daha iyi anlaşılır. Göz bir resmi algılar ancak “resim” kavramını bilmez, buna karşın düşünce “resim” kavramını bilir ama resmi algılayamaz. Örneğimizde ise, barış düşünceyle kavranır, güvercin ise duyuşlarımızla algılanır. O hâlde kavramsal olanla duyuşal olanı bir araya getiren sembol, nasıl ve hangi yetinin marifetiyle mümkündür?

Sorunun yanıtı bizi doğrudan hayal gücü yetisine götürüyor. Hayal gücü, hafızadaki hazır biçimlerden türettiği bileşik biçimlerin ötesinde, ne aklın ne de duyuşların tek başına yapamayacağı son derece önemli temel bir işlevi üstlenir; kavramsal olanı duyuşal olana bağlayarak kavramsal olanın duyuşal olanda temsil edilmesini sağlar. Başka bir deyişle, düşünce hayal gücü sayesinde gözle görünür hâle gelir. Böylece, kendi içinde tümüyle bir kavram olan “barış”, sembolize edildiği “beyaz güvercin”le, şaşırtıcı bir biçimde, duyuşal bir gerçeklik edinmiş olur. Burada sembolün basit bir türetmenin ötesinde tam bir icat olduğunu anlamak önemlidir. Bir icat oluşuysa aynı zamanda sembolün görünüşte bir temsil olmasının ötesinde başka bir esasının olduğuna

işaret eder: *mimesis*. Örnekten hareketle, kavramsal olanın duyusal olanda temsil edilmesi kavramın duyusal olanla kategorik farkı nedeniyle sembolü açıklamak için yeterli değildir çünkü temsil esasen aradaki benzerlik üzerinden aynadaki görüntüde olduğu gibi aslına dolaysız olarak sadıktır. Oysa beyaz güvercinle temsil edilen barış kavramında, arada hiçbir benzerlik yoktur. Arada hiçbir benzerlik olmaksızın kurulan bağsa yalnızca sembolize edenin sembolize edileni kendisinde taklit etmesiyle mümkündür. Ne var ki burada söz konusu olan *mimesis*, “kavramın taklidi” olduğu için “anlam” esasına dayanır. Bunun anlamı, verdiğimiz örnekteki “barış” kavramının, “savaş olmaması” üzerinden belirlenen standart tanımını değil, barındırdığı anlamı üzerinden “beyaz güvercin”le taklit edildiğidir. Güvercinin beyaz oluşundan gelen “masumiyet” ve bir kuş olarak sahip olduğu uçuş özelliğinden gelen “özgürlük”, barışa, karşıtı olan savaşa bağlı tanımının dışında kendi içinde söz konusu bir anlam boyutu getirir: masumiyetin özgürlüğü. Böylelikle, örnekteki sembolde “barış kavramı”, “barış” isminin nesnesi olarak seçilen “beyaz güvercin”e “takliden tasvir” yoluyla bağlanarak “anlam bağlamı” oluşturulur.

Hayal gücüyle mümkün sembol oluşturma yeteneğinin sanatsal ifadenin en temel özelliklerinden biri olduğu kuşku götürmezdir. Ne var ki bu durum kendisini -burada bizi özellikle ilgilendiren resimsel eylem bağlamında alındığında- model ya da konudan önce ontolojik bir esasta, resmin kendisinde ortaya koyar. Bu bağlamda, sembolün hangi iki unsuru bir araya getirdiği ise sorunun düğümünü oluşturur. Bu iki unsur elbette eyleyen olarak ressam ve eylemince gerçekleştirmekte olduğu eseridir. Burada kavramsal bağlam ressamın varlığı; duyusal bağlamsa malzeme ve biçim olarak bir araya getirilmekte olan resmin kendisidir. O hâlde resimsel eylem, bizatihi ontolojik anlamda sembolik bir fiil olarak ressamın bir içsellik olarak kavradığı kendi öznel varlığının biçim ve malzeme olarak birbirine bağlandığı eser olarak tezahürüdür. Bu açıdan bakıldığında resim, ontolojik anlamını, bir eser/iz olarak ressamın “mimetik sembolü” olmasında bulur. Burada “mimetik” ifadesi fiilin niteliğini tanımlar, “sembol” ise bu mimetik fiilin sonucunda meydana gelen eserin içerik itibarıyla değil bizatihi “ne olduğunu” gösterir.

İşte, Picasso’nun en başta andığımız, bir ressamın “ne yaptığı”nın değil “ne olduğu”nun önemli olduğunu söylemesi, yaşama ve düşünce tarzının arka planında yatan derin anlamını, resimsel eyleminde, modelinin resmini ressamlık marifetiyle tuvaline “aktaran” değil, onu doğrudan tıpkı bir aktörün rolünde olduğu gibi “kendisinden çekip çıkaran” sanatsal eylemin ontolojik anlamdaki mimetik ve sembolik kökeninde bulur. Picasso’yu Picasso yapan, Cézanne’ın resminde, doğayı görüntülerinde temsilden,

bizzat doğayı kendisinde taklit etmeye yönelen bu “yaratıcı kaygısı”nı “görmüş” olmasıdır. Cézanne’dan önce resmin pek çok konusu varken Cézanne’dan sonra bu, sonraları Jackson Pollock’un da ifşa ettiği gibi, bizzat ressamın kendisinden ibaret olmuştur. İşte Kübizm’in ve buna bağlı olarak oluşan başta “Soyut Sanat” olmak üzere tüm diğer akımların ve kısaca tüm bir modern sanatın gerçek tarihi de Picasso’nun, Cézanne’ın resimlerinde; figürler, natüromortlar, peyzajlar ve yıkananlar olarak meydana gelenin aslında hep ressamın kendisi olduğunu anladığı o an başlar.

#### **KAYNAKÇA**

ASHTON, Dore (1991). *A Fable of Modern Art*, Berkeley: University of California Press.

ASHTON, Dore (2001). *Picasso Konuşuyor*, çev. Mehmet Yılmaz ve Nahide Karaağaç, Ankara: Ütopya Yayınevi.

BERGER, John (1989). *Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.

PANOFSKY, Erwin (1991). *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, çev. Engin Akyürek, Ankara: Ara Yayınları.