

# Sanatın Gerçeği: Abartı

Yrd. Doç. Dr. Orhan Tekin

Makale Geliş Tarihi: 22.04.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 04.05.2017

## Özet

Bu yazının içeriği sanat yapıtı adını verdiğimiz biçimlerin “nasıl” ortaya çıktığı ve süreci üzerine yapılmış bir araştırmadır. Bu aşamada Nigel Spivey’in “How Art Made The World” isimli kitabında; yaratım sürecindeki “Abartı” kavramının ilk insanlardan bu yana nasıl farklı boyutlarda karşımıza çıktığı ve günümüzde “abartı” kavramının dönüşmüş olduğu “hal” anlaşılmasına çalışılacaktır. Gündelik yaşamada “değerli” olanın anlatım biçimlerindeki seçiciliğin “abartı” duygusu dâhil edilerek paylaşılması, gerçekliğin farklı ve yeni biçimlerini var etmiştir. Hayatın kavramsal ve maddi gerçekliği evrimini modern insandan bu yana devam ettirmektedir. Bütün sıra dışılıklar ile birlikte her şeyin olması gerektiği gibi olduğunu düşünmek ve olmakta olduğuna alışmış olsak da insanoğlunun yaratıcılığı, gerçekliği anlatım biçimlerinde ki özgünlük, halen şaşırtmaya ve gerçekliği farklı boyutta anlamamıza neden olmaktadır. Sanat eseri olarak adlandırdığımız şeylerin tarihselliğe tanıklığın karşılığı olduğunu düşünecek olursak, yıllarca öncesinden kalan miras ve günümüzden geleceğe kalacak olan mirasın varlığı, kronolojik olmasa da sıçramalı bir şekilde ve bazen karşılaştırmalı olarak anlaşılmasına çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Gerçeklik, Abartı, Geçmiş, Günümüz

## THE REALITY OF ART; EXAGGERATION

### Abstract

This is a research about the way in which the forms of artwork that we have given rise to “how” came about. In Nigel Spivey’s book “How Art Made The World”, we will try to understand how the concept of “exaggeration” in the process of creation has turned out differently since the first humans and that the concept of “exaggeration” has transformed nowadays. In everyday life, sharing the sensibility of the “precious” and the selectivity in the wording including the sense of exaggeration has created different and new forms of reality. The conceptual and material reality of life has maintained its evolution since modern man. Together with all these extraordinary things, though we are accustomed to thinking that everything should be and it is still being, the creativity of mankind and the originality in the forms of expression of reality surprise us cause us to understand reality at different dimensions. If we think that what we call artwork corresponds to the testimony of historicity, the legacy that has remained for many years before and the existence of the legacy that will survive in our day have been tried to be interpreted spontaneously, sometimes chronologically, and sometimes comparatively.

**Keywords:** Art, Reality, Exaggeration, Past, Present-Day

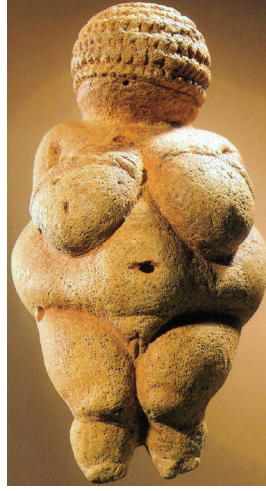
## Giriş

Gördüğümüz, duyduğumuz, dokunduğumuz bir nesne ya da bir nitelik olarak var olan her şey gerçek. "Gerçek nedir ve neden oluşur" sorusunun cevabı hep aranan bir şeydir ve cevabı hakkında da dil birliğine varılmış olduğu söylenemez. Burada devreye kişi ya da kişilerce inanılan "gerçek" olarak nitelendirilen şeyler devreye girer. Gerçekliğinde katmanlarından ve öneminden bahsedilebilir. Değerli gerçekliği diğerlerinden ayırıştırarak, kişiler kendileri için daha değerlinin tutkulu bir dilini oluşturmuşlardır. Hayatları süresince değer atfedilen kavramların sembollerini yaratma uğraşısı da ilk çağlardan günümüze kadar devam etmiştir. Spivey'in "Daha önce resim görmemiş birisi resim yapma fikrine nereden varabilir ve antik çağda yaşayan atalarımızın çizgi, renk ve şekiller ile bir şeyler anlatabileceğini nasıl keşfetti?" (Spivey, 2005: 31) sorusunun cevabını aramaktadır. Bu soru insanlık tarihinin de en gizemli sorularındandır. Ayşe Bursalı'nın "İnsanın Şefkat Duygusu Zekâsından Çok Daha Önce Gelişti" adlı makalesinde; York Üniversitesi'nden arkeolog Penny Spikins "Şefkat Bizi Nasıl İnsan Yaptı" (How Compassion Made Us Human) adlı kitabında, insan atalarımızın merhamet, nezaket ve güzellik anlayışı gibi özelliklerinin, zekâlarının gelişiminden çok daha önce ortaya çıktığını öne sürdüğünü söyler. Spikins, ilk olarak, 3 milyon yıl önce yaşamış olan tarih öncesi insanın atalarından Australopithecines türünün bireylerinin, yanlarında bebek yüzü şeklinde çakıltaşları taşıdığı örneğini veriyor. Australopithecines türünün beyni, modern insanın beyninin üçte biri boyuta sahip olduğu dönemlerdeki insanların yanlarında, Makapansgat taşı denen küçük ve 160 g ağırlığında kırmızı-kahverengi yeşim benzeri bir taştan yapılmış, doğal çentikleri ve aşınma izleri sayesinde insan yüzüne sahip gibi görünen bir taşı büyük ihtimalle orijinal yerinden bir insan tarafından alınıp başka bir yere taşınmış, Fakat bunun dışında üstünde değişiklik yapılmamış ilk eşyalardandır (Bursalı, 2015: 2). "Bu taşların görünüşünün bir bebek yüzünü hatırlattığı için mi yanlarında taşımışlardı?" sorusunun karşılığı o dönemde yaşayan insanlarda "şefkat" ve benzeri duyguların var olduğu anlamına da gelebileceğini ve bunun da tek örnek olmadığı tezini öne sürer. Ayrıca İngiltere'nin Norfolk şehrinde bulunan 250.000 yıllık, taştan yapılmış el baltasının tam ortasına yerleştirilmiş deniz tarağı fosilinin güzellik anlayışlarının olduğunun da bir kanıtı olarak gösterilebileceğini (Bursalı, 2015: 2) söyler. Bir milyon yıl ve 250 bin yıl öncesinden alınmış bu örnekleri, insanlık tarihinin ilk dönemi olarak düşünecek olursak, tıpkı çocuklukta hayatın daha ilk dönemlerinde mekanikleşmiş, düşünülmemiş ve analiz edilmemiş içgüdüsel yaşam biçiminin karşılığı olarak da düşünebiliriz. Bu dönem insanların gelecekte sahip olabilecekleri imkânlarını ne dereceye kadar geliştirebileceklerini bilmek için "Venus of Willendorf" a (Resim 1.)

kadar yaklaşık dokuz yüz yetmiş beş bin yılın geçmesi gerekiyordu. M.Ö (384-322) tarihleri arasında yaşamış Yunan Filozof Aristoteles tarafından ortaya atılan ve sanatın rolünün “doğanın taklidi” olduğu tezinin yüzyıllarca insanlığın yaratım sürecindeki başlangıcının tezi olarak ta kabul edebiliriz, tıpkı Australopithecines türünün çocuk yüzüne benzeyen çakıl taşlarını yanlarında taşımalarına neden olan duygunun temellerinde yatan nedenden farksız olarak.

Görünen ile görünmeyenin ortaklaşa oluşturduğu algı anlatım biçimlerinde farklılığın oluşmasına neden oldu. Bu farklılıklar değerli olanın anlatımda öne çıkmasıyla başlayıp zaman içinde anlatım olanaklarına hâkim olmaya başladıkça değişim gösterdi. Spivey, “How Art Made The World” isimli kitabında; T.S Eliot’un (1888-1965 Amerika Birleşik Devletleri doğumlu İngiliz şair) “İnsanların gerçekliğe çok fazla katlanamadığı” gözlemini pozitif yaklaşımdan hoşlanan insanlar için bir durum olarak yorumlar. İnsan vücudunu çarpıtarak, kusursuz güzelliği, varlık ve doğurganlık adına meta haline getirmek birçok farklı kültürde yaygın uygulamalardandır. Spivey, bu tür abartı eğilimin nedenini “İnsandan daha İnsan” yaratma idealinde gizli olduğunu ve bunun ilk örneğinin “Venus of Willendorf” da görüldüğünü ileri sürer (Spivey, 2005: 81).

Spivey, yaklaşık yüz elli bin yıl önce yaşamış atalarımızın(Homo sapiens sapiens) biyolojik olarak neredeyse günümüz insanoğlu ile aynı beyin kapasitesine sahip olduğunu, gene de bunun yaklaşık 125 bin yılı insanoğlu tarafından üretilmiş ve sanat eseri olarak adlandırdığımız hiçbir ürüne rastlanmamış olduğunu söyler (Spivey, 2005). Buradaki saptamada dikkat çeken ve sanatın şu anda içinde yaşadığımız dünyayı belirleyen unsur olduğunu ispatı açısından önemlidir. Spivey, yirmi beş bin yıl önce insanoğlunun sanat eseri olarak adlandırdığımız ürünleri üretmeye başladıktan sonra insanlık adına her şeyin değiştiğini ve gelişmeye başladığını söylemektedir. İlk olarak verdiği örnek yaklaşık olarak 22 bin yıl öncesine ait ve 1915 yılında Avusturya’nın kuzey doğusunda da Willendorf kasabasında bulunan ve daha sonra “Venüs of Willendorf” ismi verilen heykelciğin biçimidir. Burada dikkat çeken unsur tarihin aynı dönemine ait farklı coğrafyalarda da benzer heykelciklerin bulunmuş olmasıdır. Heykelciklerin ortak özelliği figürlerin kadın olması, aynı şekilde kollarının olmaması ve yüzlerinin tasvir edilmekten uzak fakat doğurganlığı temsil eden bölgelerin oldukça abartılı bir şekilde ifade edilmiş olmasıydı. Spivey(2005), bunun nedenini anlamamıza “The Herring Gull Test” nin yardımcı olacağını düşünmüştür.



Resim 1. *The Venus of Willendorf*, M.Ö 22.000, Willendorf, Avusturya.  
*How Art Made The World (2005) Kitabından.*

Bu test 1950 yıllarında Oxford Üniversitesi tarafından İspanya'nın Herring bölgesinde bulunan martılar üzerinde yapılan bir araştırmadır. Bu araştırmada yeni doğan martı yavruları onları doyuracak olan annelerinin gagalarında ki kırmızı çizgiden tanıyor olmaları üzerine kurulmuştur. Yapılan testte yaklaşık bir martı gagası büyüklüğündeki düz bir çubuğa tıpkı anne martıların gagasındaki kırmızı çizgi gibi kırmızı renkli bant sarılmış ve bu çubuk yavrulara uzatılmıştır. Yavru martıların bu çubuğu gördüklerinde gösterdikleri tepki tıpkı anne martıyı gördükleri an ile aynı tepkiydi. Doyurulma anı öncesi heyecanından ve tepkisinden farksızdı. Daha sonra aynı çubuğa iki kırmızı bant koyarak tekrarlamışlar ve aldıkları tepkide kırmızı çizgi sayısına doğru orantılı olarak artmış, hatta üzerinde tek kırmızı bant olan çubuğa ilgi göstermemişlerdir (Spivey, 2005). Bu araştırmanın değerlendirmesini yapan Beyin Bilimi Profesörü Ramachandran; "Eğer martıların bir sanat galerisi olsaydı, üzerinde kırmızı bant olan çubuğu galerinin duvarına asar ve bunu sanat eseri olarak adlandırırlardı. İnsanlar ne olduğunu asla anlayamayacakları bu objeye bakar hatta ona milyonlarca dolar verip yapan kişiyi de çağının Picasso'su olarak adlandırabilirlerdi (Spivey, 2005: 59) diyerek sanat eseri olarak adlandırdığımız yapıtlarda önceliğin ne olabileceği konusunda da ipuçları vermiştir.

"The Herring Gull" testi, ilk çağlardan günümüze insanoğlunun kendi görünümü üzerinden yaratıcılığı ve içgüdüsel tepkilerini de anlamamıza yardımcı olacak bir testtir. Bu testin verilerine göre; Yirmi iki bin yıl öncesine ait "The Venus of Willendorf", buzul çağlarda yaşayanlar için doğurganlığın

ve soğuktan korunmanın çaresi olarak görünen vücut bölümleri Profesör Ramachandran'a göre; "Abartılarak" (grotesquely) yapılmıştır. Fakat vücudun, neredeyse diğer bölümleri yok sayılmış, önemsenmemiştir. Sonuç olarak, dönem insanların yaratıcılıktaki zihin işleyişinin ve içgüdüsel yaratıcılık tepkisinin hayatta kalma içgüdüleri tarafından yönlendirildiği (Spivey, 2005: 59) söylenmiştir. Ramachandran çözümlemesini yaparken kullandığı sözcük olan -grotesquely- sözcüğü birçok dilde yaklaşık olarak aynı anlama gelir. Cambridge International Dictionary of English -grotesque- sözcüğünün karşılığını -hoşnutsuz bir şekilde gülünçlük ya da aşırı biçimde çirkin- olarak tanımlar. Nil Ünlüaycı (2003) "Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı" adlı makalesinde Tiyatro Sanatında bir üslup tanımlaması olan Groteskin tarihçesini özetler:

[...]Grotesk sözcüğünün kökeni, adı bilinmeyen bir kişinin, 1500'lü yıllarda Roma'da Nero'nun altın evinin kalıntılarını bulmasında aranabilir. Bu yer kazılıp, tavanları ve duvarları açığa çıkarıldı. Bir dizi fresko ilk yüzyıldan beri ilk kez gün ışığına çıkarılıyordu. Romalı sanatçı Famulus'a atfedilen bu çalışmalar, insan bedeniyle bitki ve hayvanlarınkini, bir hayvanla başka bir hayvanınkini fantastik biçimde yan yana getiren figürlerden oluşuyordu. Dönemin tarih yazarları, bu insan, bitki, hayvan parçalarının bir araya getirilerek temsil edilmesini tiksindirici ve ahlaksız buldular. Belirtilen resimleri tanımlamak için "grotte" (İtalyanca'da "mağaralar" ve bu sözcüğün uzanımıyla "kazılar" anlamına gelir) sözcüğünden "grottesco" sıfatı ve "le grottesca" ismi türedi. Sözcük daha sonra Fransa ve İngiltere'de de kullanılmaya başladı, resim sanatı dışında edebiyatta "grotesk" sözcüğü, örneğin, Rabelais'de beden parçalarına değinirken kullanıldı. Sözcük, 18. yüzyılda karikatürle ilişkilendirilmiş ve bu durum Wolfgang Kayser'in sözcüğün anlamında kayıp olarak nitelediği duruma yol açmıştır; sözcüğe, groteskin korkutucu ya da itici niteliği bastırılarak tuhaf ve gülünç olanı aşırı biçimde vurgulama anlamı da katılmıştır.

Grotesk sözcüğünün kökeni tanımlanırken, Romalı sanatçı Famulus'a ait olduğu düşünülen; insan bedeniyle bitki ve hayvanlarınkini, bir hayvanla başka bir hayvanınkini fantastik biçimde yan yana getiren figürlerin dönemin tarih yazarları tarafından -tikindirici- bulunmuş olması oldukça ilgi çekicidir. Günümüzde tarihi eser kalıntılarına karşı olan merak, saygı ve hayranlık nedense bu dönemde acımasızca eleştirilmiştir. Gerçekten de ilgi çekici olan şey günümüzde müzelerin tarihi eser kalıntıları sergilerken seyirciler ya da sanat eleştirmenleri tarafından beğenilmeme olasılığı hiç düşünülmezsizin gururla eserlerin sergilendiği yerler olarak varlıklarını büyük bir güvence altında sürdürüyor olmalarıdır. Bu dönem yaşayan sanat tarihçilerinin ilkel sanat eserleri (mağara resimleri ya da "Venus of Willendorf" vb) ile karşılaşmış olsalar dahi Famulus'un resimlerine vermiş oldukları tepkiden

farklı bir tepki veremeyeceklerini bu örnekten de anlıyoruz. Kurtulmak ya da kazanmak adına kişisel veya kültürel abartı eğilimi göstermenin gerekli olmadığı ve inanılan gerçekliğe sadakat ile sanat eserlerinin üretildiği dönemlerin dışında, bir şeyleri elde etmenin işe yarar bir yöntem olduğu dönemlerde olmuştur. Her dönemin güzellik anlayışından, açıklamasından bahsetmek elbette mümkündür. Tıpkı yazının ilerleyen bölümlerinde bazı uygarlıkların, günümüzde sanat eseri olarak adlandırdığımız, yapıtlara şekil veren itici gücü tanımlarken göreceğimiz gibi... Bu uygarlıkların dışında bir dönem sanat eserlerini belirleyen "Hıristiyanlıkta, dinin kendisine hizmet eden sanatı denetim altında tutması" (Bersani ve Dutoit, 2006: 121) ya da büyük bir sıçrama yaparak günümüze geldiğimizde Baudrillard'ın "Sanat doğal bir dürtünün değil, hesaplı hilelerin ürünüdür" (Baudrillard, 2014: 20) demesi gibi verilecek örnekler çoktur.

Famulus'un eseri için o dönemde yapılmış eleştiriden yüzlerce yıl sonra da Baudrillard, Francis Bacon'un ( İngiliz ressam 1909-1992) resimleri için yazılanlara "estetik çevrenin kullanması için tertiplenmiş bir tür sulandırmadan ibarettir" (Baudrillard, 2014: 78) demiştir. Famulus'un eseri o dönemde seçkin bir yere sahip olamazken günümüzde tarihi eser olarak seçkin bir yere sahiptir. En azından o dönemde yaşamış diğer sanatçıların sanat tarihinde meşgul ettiği yere bakarsak bu çıkarımı yapmak yanlış olmasa gerek. Baudrillard'ın -tertiplene- olarak adlandırdığı sanat yazılarının, görüşlerinin oluşturduğu estetik sistem beğenisinin ya da geçerli olanın, vitrinini oluşturarak erişilebilirliğini sağlamaktadır. Vitrinlerde boy gösterebilme vizesi almış her eser içinde belki üç yüz yıl ya da 500 yıl sonra bu devrin tarihi eser kalıntıları olarak beğenilmeme garantisini alacak şekilde yerini garantileyeceğini düşünmek mümkündür diyebilecek miyiz? Rönesans dönemi sanatçılarından Michelangelo tıpkı Verrochio gibi "David" isimli heykeli Verrochio'nun ölümünden on üç yıl sonra yapmıştır. Aynı isimli ve konulu bu iki heykel arasında ki fark bahsedilmeden geçilmeyecek kadar fazladır. Verrochio'nun David' i umursamaz bir şahitliği belgelemekten öteye gitmiyormuş gibi görünen yapıtı Michelangelo'nun David'in den çok farklıdır. Ellie Faure' nin(1979) "Rönesans Sanatı" isimli kitabında; "Yirmi altı yaşında, mermerden, acılı gençlikle kentin gergin enerjisini özetleyen dev boyutlu David'i koparmıştı bile" diye bahseder (Faure, 1979: 128).

Faure'ye göre;

"Michelangelo, köleliğin ağırlığını yüreğinde ona sonsuz acı verecek kadar duymuş, insanlara, insanların aşağılıklarına razı olamayacak kadar yüce bir değer vermiş ve bu nedenle insanlardan hep uzak durmuş, kendi güçsüzlüğünün verdiği buruklukla,

tepeden bakarak aradıkları dengeyi önlerine, - Michelangelocu inatçılığıyla abartarak- atmıştır” (Faure, 1979: 128).

Her ne kadar Hristiyanlık dini kendisine hizmet eden sanatı denetim altında tutmaya çalışıyor olsa da bu baskıdan sanatın sunmuş olduğu özgürlük ile kurtulmasını bilerek istedikleri dünyanın egemenliğini kurma yeteneğini kazanmış sanatçılar hep olmuştur. Tıpkı, belki de, “The Venus of Wilendorf” un ya da Famulus’a ait olduğu düşünülen eserin yapılmasına neden olan dürtüye benzer şekilde...

Dönemin estetik beğeni şartlarını bildiğimiz için dönemin sanat eserlerini



Resim 2. (Solda) Verrocchio, Davut, 1475, Tunçtan, 1.2 m  
Resim 3. (Sağda) Michelangelo, Davut, 1503, Mermer, 5.17 m

beğeniyor olmadığımızı söyleme olasılığımız oldukça yüksektir. Burada bir şeyi anlama konusundaki muhakememizi L. Wittgenstein’in olay ya da yapı örgülerinin, “Mantıkta daha genel olanla daha özel olan karşısında takınılan tavır, karışıklığa neden olabilen ‘tür’ sözcüğünün kullanımıyla bağlantılı olduğunu” (Wittgenstein, 2007: 23) söyler. Sayı türlerinden, önerme türlerinden kanıt türlerinden bahseder Wittgenstein. -Doğadaki tamlığın bir standardından- ve -mantıkta daha az genel gibi görünen durumun hor görülmesi, o durumun tam olmadığı fikrinden kaynaklandığı- tezini

doğada varolan ve insan icadı olan şeyler üzerinden vererek anlatmaya çalışır. "Bir pomoloji incelemesine, bu incelemede sözü edilmeyen elma türleri mevcutsa, eksik denebilir. Burada, doğadaki tamlığın bir standardına sahibiz. Diğer yandan, satranca benzeyen ama daha basit, piyonların kullanılmadığı bir oyunun var olduğunu farz edelim. Bu oyuna eksik der miydik? Ya da, satrancı bir şekilde içeren ama başka elmaların da eklendiği bir oyuna satrançtan daha tam der miydik? Mantıkta daha az genel gibi görünen durumun hor görülmesi, o durumun tam olmadığı fikrinden kaynaklanır" (Wittgenstein, 2007: 23). Geçmişten günümüze kalan izler - doğanın tamlığı standardında- algılanıyor çıkarımını yapabiliriz. Çünkü bu kalıntıların, eserlerin - daha az genel gibi görünme durumu- çıkarımını yapabileceğimiz muhakeme şartlarının dışında bulunmaktayız. Bu nedenle bunların "hor görölme" ya da "tam olmadığı" fikrine sahip olmayız. Her dönemin şartları kendi üslubunu yaratmış, yaratıcılıkta öncelikler, bazen kendiliğinden bazen de zorla, görünen bir şeyin varlığı kadar görünmez olanlar da, betimlemenin kurallarını oluşturmuştur. Görünenin ardında bıraktıkları ya da görünür şey üzerinde saklı kalanlarla tanışmak, her şeyin görüldüğü gibi olmadığına dair bir algının yerleşmesine neden olmuştur. Görünenler kadar görünmeyenlerin ya da öncelikli olanların değerini paylaşmak, içgüdüsel bir tepki olarak abartılarak paylaşımı, dikkat çekiciliğinden ötürü öncelik kazanarak farklı formlarda, insanlık tarihi süresince, kendini göstermiş ve göstermeye de devam etmektedir.

İlk çağlarda yaşamış atalarımızın mağara duvarlarına yapmış olduğu resimlerin yorumlaması konusunda en geçerli teoriyi ortaya atmış olan Fransız Henri Breuil (1877-1961 Fransız Katolik Rahip ve Arkeolog) "Mağara duvar resimlerinin günlük yaşam ve avlanma hakkında olduğunu düşünüyordu" (Spivey, 2005: 27).

Spivey'in (2005) belirttiği gibi;

[...]Bu teori oldukça başarılı ve sorunun cevabını bulmuş gibi görünüyorsa da bu teorinin tam karşılığı olamayacak buluşlar oldu. Örneğin, mağara duvarına çizilmiş ve av olacağı düşünülen hayvan kemikleri yerine başka hayvanlara ait kemik kalıntıları bulunmuştu. Ayrıca bu teorinin başka bir sorunu da vardı; eğer bu resimler avlanmayı kolaylaştırmak için yapılmış olsaydı herkesin görebileceği yerlere yapılması gerekirdi. Fakat birçok mağara resmi nerdeyse hareket etmenin bile çok zor olduğu yerlere yapılmıştı. Breuil'in teorisi Spivey'in sorusunun cevabını tam olarak veremiyordu. Bu sorunun cevabı olabilecek gelişmeleri Avrupa'da değil ama Güney Afrika'da yaklaşık üç yüzyıl önce yaşamış ve halen de varlıklarını sürdüren bir kavimin duvarlara yapmış olduğu resimlerden gelmekteydi. Drakensberg (Güney Afrika platosunun doğu kesimine verilen addır) de yaşayan SAN isimli bu kavimin



yapmış olduğu resimler akademisyen David Lewis Williams'in dikkatini çekti ve yıllarca bu resimler hakkında araştırma yaptı. İlk bakışta bu resimler gündelik yaşamdan kesitler gibi düşünölmüş olsa da resimler üzerinde yapılmış uzun süreli araştırmaların sonucunda farklı bir durum keşfedilmişti. Kompozisyonda bir adam antilobun kuyruğunu tutuyor ya da çekiyor (Resim 4). Bu durum bir cesaret ifadesi ya da antilobun insanlar tarafından avlanmış olduğunu düşöndürtebilirdi. Fakat resme dikkatli bakınca yeni detaylar keşfediliyordu. Örneğin resimde adamın kafasının yerinde antilop kafası, ayaklarının yerinde toynak ve antilobun çapraz duran ayakları gibi çapraz duruşu vardı. Çizimde, Afrika'da yaşayan en büyük antilop türü resmedilmişti. Antilobun gücü ve zarafeti bu kabiledede yaşayanların hayal dünyalarını süslüyordu. Günümüzde de yaşamlarını sürdürmekte olan bu kabilenin inançları "ruhlar dünyasına yolculuk yapmak" temeli üzerine kurulmuştu. Ruhlar dünyasına yapılacak bu yolculuk için düzenlenen Şamanistik törenlerde, kişi trans halinde ruhlar dünyasına geçiş sağlıyor ve tekrar yeryüzüne geri dönüyor. Bu sayede herhangi bir hastalıktan mustarip kişiye tedavi olabilmesi içinde yardımcı olunabileceği düşünölmüyordu. Duvar resimleri için artık "ruhsal deneyimleri içeriyor" ve "hayal dünyalarında ki imgeleri" kaya duvarlarına resmediyorlar demek mümkündü. Üç yüz yıl önce duvara yapılmış bu resimler ile binlerce yıl önce Avrupa da bulunan duvar resimleri arasında çok büyük benzerlikler mevcuttu. Dr. Williams bu benzerlikleri anlayabilmemizin insan beyninde olup bitenlere bilimsel yaklaşımın yardımcı olabileceğini düşünmektedir. Drakensberg'de bundan yaklaşık üç yüz yıl önce yapılan mağara resimleri ile binlerce yıl önce yapılmış mağara resimlerinde kullanılan noktalar, bazı geometrik çizimler doğada var olmayan şekillerdi. Spivey bu aşamada bu benzerliklerin bilimsel açıklamasının yapılmasında Londra'da buluna İnstitute of Psychiatry kliniğinde yapılan deneylerden yardım alarak gerçekleştirdi. Burada deneklere suni olarak trans deneyimi yaşatılmaktadır. Üzerine küçük birçok led ampulleri takılı bir gözlük sayesinde yapılan bir deneydir. Beynin görsel kısmında görünen imajları oluşturan merkez üzerinde ışık ile yapılan deneyler sonucunda gözleri kapalı deneklerin hayali imajlar görmesi sağlanıyor. Bu tür ışığa maruz kalmış kişilerin gün içerisinde gözleri açık iken de benzer imgeleri aralıklarla görmesi mümkün olabiliyor. Deneklerin deney sırasında görmüş oldukları şekiller ile mağara duvarları üzerinde ya da hayvan figürleri üzerinde görünen şekiller ile benzerlikleri oldukça şaşırtıcıydı (S. 34-40).



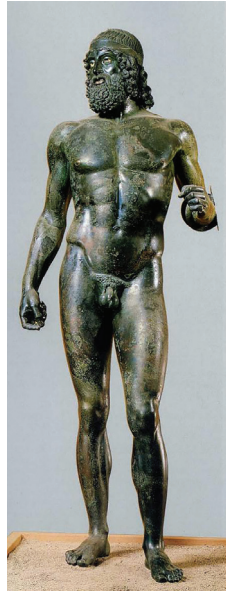
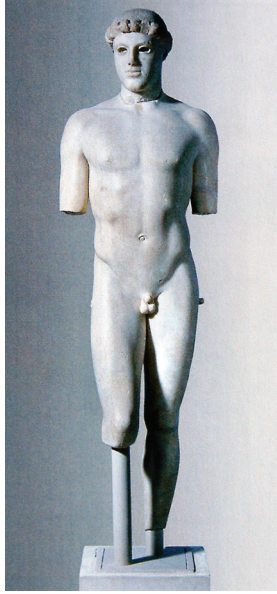
Spivey'e (2005) göre bu durum farklı kıtalarda ve farklı zaman aralıklarında  
*Resim 4. Oyun Geçidi, İsimli Duvar Resminden bir sahnenin çizimi, Ölmekte olan bir  
Afrika geyiği kuyruğunu tutan toynaklı ve geyik kafalı bir figür ile birlikte,  
Tarih belli değil, Kamberg, Güney Afrika.*

yapılmış resimler arasındaki benzerliği açıklamaktadır. Spivey'in bilimsel açıklaması, Drakensberg'de ya da yirmi beş bin yıl önce mağara duvarlarına resim yapmış, insanoğlunun inançları ile beynin görsel algı merkezlerinin maruz kaldıkları etki sonucunda yarattıkları yapıtlardı. Bu imgeleri mağara duvarında görme isteklerine neyin neden olduğu tam olarak bilinmiyor olsa da SAN yerlilerinin, "ruhlar dünyasına yaptıkları yolculuk" ayininin var olan bir soruna "çare" bulmak adına gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür.

Bahsi geçen kitapta daha sonra sırasıyla Mısır uygarlığı ve Yunan uygarlığı süresince sanat eseri üretiminde nelerin belirleyici olduğu konusunda çıkarımlarda bulunur. Buzul çağı boyunca göçebe olarak yaşayan ve uygarlık adına arkalarında pek kanıt bırakmayan bu uygarlıkların hayatta kalmak için vahşi doğada avlanarak yaşamına devam etmeleri iklim değişikliği ile son bulur. Bu değişim hayatlarını devam ettirebilecekleri, suyun olduğu, yere doğru arayış ile başlar. Spivey, Nil nehri çevresine yerleşik düzene geçen ve Mısır uygarlığını yaratan bu topluluğun sanat eseri yaratım biçimini belirleyen şeyin, sosyal yaşamlarını belirleyen tutarlılık, düzen ve hiyerarşi anlayışı üzerinden açıklar. Mısır sanatında insan vücudu abartılarak gerçekdışı olarak yorumlanmamıştı. İnsan figürlerinin tasviri gerçeği tanımlamaya çalışır türdendi. Çünkü kültür yapılarının gereği şematiklerdi ve bir kavramları vardı. Her figürün tasviri bir sözlük tanımlaması gibi anlaşılırdı. Kültür yapılarının neden olduğu sanatsal üretim biçimleri üç bin yıl boyunca neredeyse hiçbir değişiklik göstermeden devam etti.

Eski Yunan sanatında da insan vücudu tasvirlerinde gerçek olduğundan farklı gösterilmeye devam edilmiştir. Fakat bu gerçek dışılığın serüveni eski Yunan kültüründe farklı bir seyir izlemiştir. Mısır uygarlığının yaşam biçimine şahit olan Yunan kültüründe ilk eserler Mısır uygarlığının etkisi altında ürünler vermiştir. Mısır uygarlığına ait tutarlılığın, düzenin ve hiyerarşinin karşılığı olan keskin hatlar eski Yunan uygarlığında da etkisini göstermiştir. Daha sonraları insan vücuduna ait her parçanın ayrı ayrı etüt edilmesi heykellerinde gerçekliği birebir aktarabilmelerine neden olmuştur. Eski Yunan'da sanat eseri hayatın kopyasıydı. "The Beauty of Kritian Boy" (Resim 5.) isimli eser Yunanlıların mükemmellikte geldikleri yeri göstermek için önemli bir örnektir. Yunan kültürünün "iyi görünürsen iyisindir" anlayışının da önemli bir dışavurumudur. Eski Yunan kültürü ve inancı hakkında anlatılacakların yoğunluğu oldukça fazladır. Fakat gerçekliği olduğu gibi dışa vurma eğilimlerinden neden sonra vazgeçtiklerini anlamamıza yardımcı olacak gelişme Polykleitos'un, sanatı geometrinin bir dalı olarak görmesiyle başlar.

Polykleitos, "güzelliğin matematiksel bir hesaplama olduğunu, güzelliğin birçok sayıdan geldiğini, gerginliğin, simetrinin ve dengenin de güzellik kavramını oluşturan elemanlar olduğunu söyler" (Spivey, 2005: 75). Polykleitos'a kadar yapılmış figürlerdeki gerçekliği ifade oldukça başarılı olmasına rağmen figürlerdeki durağanlık onunla birlikte bozulmuş bir sporcunun sahip olduğu fiziksel potansiyelin karşılığı olabilecek hareketler heykellerde var olmaya başlamıştır. Figürler hareketlenmiş ve gerçekçi anlatımın durağanlığı aşılmıştır. Figürlerdeki gerçekçi anlatım ifadesiz kalmaya başlamıştı. Gerçeğin taklidi neden gerekli olabilirdi ki? Gerçek insan vücudu görmek isteyenlerin sadece çevrelerine bakmaları yeterliydi. Bu anlayış da Polykleitos'un kuramıyla birlikte hareket ve abartı figürlere dâhil olmaya başlar. Bunun en iyi örneğini "The Riace Bronze" (Resim 6.) isimli heykelde görmek mümkündür. "İ.Ö 5. yy ortalarında yaşamış Yunan filozof Protagoras'ın 'İnsan her şeyin ölçüsüdür' sözünün anatomik olarak karşılığını buluyor olsa da dikkatli bakıldığında, sporcunun dahi kalça bölümündeki kaslara sahip olması mümkün değildir. Sırt kısmının güçlü bir görünüme sahip olmasına rağmen sırt kanalının derinliği hiçbir ölümlüde görünmesi mümkün değildir. Ayrıca kuyruk sokumunda bulunan ve insanların oturup kalkmasına neden olan kemiğinde yokluğu bu heykel üzerinde yapılmaya başlanan ve daha sonra başka heykellerde de devam eden abartının başlangıç tanımlamalarındandır" (Spivey, 2005).



Resim 5. (Solda) Kritian Boy, M.Ö 490, Mermer, Gerçek İnsan Boyutundan Biraz Küçük.

Resim 6. (Sağda) The Riace Bronzes, M.Ö 460-450, Bronz, Gerçek İnsan Boyutu.

Umberto Eco, (2012) "Ortaçağ Estetiğinde Sanat Ve Güzellik" isimli kitabında "Ortaçağda Hristiyanlar, sıradan insanların dinlerini kutsal metinleri okuyarak anlamayacaklarını düşünürlerdi ve bu nedenle bu kutsal metinleri resim aracılığıyla öğretilmesi gerektiğini söyleyen 1025 tarihli Arras Ruhani Meclisinin söylemini onlardan yaklaşık 50-60 yıl sonra yaşayan Suger'da (İ.S 1081 – 1151 yılları arasında yaşamış Fransız Başrahip) tekrarlamış olduğunu" (Eco, 2012: 40) söyler.

Resim -tanrının evini güzelleştirmeye- azizlerin yaşamlarını anımsatmaya yarar. Dindışı kesimin edebiyatı olduğundan, eğitim görmemişlerin zevk almasına yaradığı düşünülürdü. Kendi beğenilerini oluşturan kültürü ibadet edilecek bir yapı olarak düşünüp o yapıyı süsleyecek eserlerin de ancak kendi beğenilerinin bilgisi ve anlayacakları şekilde inşa edilmesini beklemek ya da öyle olması tarihin akışı içerisinde karşılaşılan olağan bir durumdan öteye gitmemektedir. Burada karşılaşılan sorun U.Eco'nun da bahsi geçen kitabın "Koleksiyonculuk" başlığı altında, "Ortaçağlılar bir yapıya çıkar gütmeksizin yaklaşma olanağını sezmişler midir?" ya da Ortaçağda -sanatsal güzelliğin özerkliği- var mıdır? sorularının karşılığını o dönem sanatsal eserlerine karşı hayranlığını nasıl dile getireceğini bilmeyen burjuva kesiminin dilsel kesinlikten uzak oluşlarının beğeni yokluğu ile karıştırılmamasını söyler" (Eco, 2012: 35). Ortaçağ dönemi, o döneme gelinceye kadar ve halen

günümüzde de sorulabilecek bir soru ortaya atmıştır. İhtiyacın, kültürün, inancın ürünü olan sanat eserlerine çıkar gözetmeksizin bakmak, gerçeklik ile karşılaştığımız yapıtlardan beklenecek bir şey değildir. Vaat eden, yorumcu ya da ideal olanı anlatmak için gerçekleştirilen kurgularda çıkar gözetmek daha da mümkün görünmektedir. Eski Yunanın -gerçeklikten sıkılıp- abartıyı sanat eserlerine dâhil etmesi, sanat eseri üretenlerin paylaşımı, ortaya koydukları değer, seyircinin yapıttan çıkar gözetme güdüsüne –anlaşılmış- olarak hitap edebilmektedir.

Sanat ile uğraşan kişilerin gerçekliği bir amaç için kullandığı gibi gerçek dışılığı da bir amaç ve özlem için kullanmışlardır. Sanat eseri olarak adlandırılan ilk çağ insanların yaratımlarından günümüze kadar birçok evreden geçmişlerdir. Yüzyılımıza yakın zamanlarda İzlenimciler ışık ile birlikte rengi, kübistler doğal görünümü vb. örneklerde olduğu gibi... Gerçeklik bir şeyin öz niteliğiyle ilişkili olarak biçimi değiştirilerek ifade edilmeye çalışılmıştır. Gerçekliğin arkasında olandan çok -değerliyi daha değerli- kılmak için verilen gayretin, bilinenden farklı yeni gerçekliklerin, keşfedilmesine neden olmuştur.

Mükemmeliyet ya da hayaller için abartı; gerçek olanın yetersizliği, bilinmeyen gelecek için bir önlem planı olma özelliğini de taşımaktadır. Günlük yaşamda olasılıkları hesaplamak, ilerisi için olmayacak bir hesaplamadan da ibaret olsa, gelecek için kurgulanmış bir hikâye olarak hafızamızda yer etmektedir. An olarak içerisinde bulunduğumuz gerçekliği de ilerisi için pek anlamı olmayan, geleceğin hizmetlisi zaman dilimine dönüştürebileceği gibi tam tersi bir etkiyi de içinde barındırabilir. Günümüz sanatının, eskiye özlem duymamıza neden olacak kadar anlaşılmaz ve kişiselleşmesi, olmayan bir şeyi olan bir şeymiş gibi kabul etme eğilimi olan insanoğlu içinde sığınılacak sağlam bir liman olarak görülebilmektedir.

Her abartı yeni ve hayatta kalabilecek bir vücut oluşturmak için kurgulanmış, işlevleri olan, her bir işlevi hayatın şartları tarafından belirlenen, varolan gerçek vücudun güvencesi olarak yanı başında onunla pekte uyum içinde olduğu söylenemeyecek, sadece hayalî ve kendi vücudundan daha da gerçekçi ikinci bir vücut olarak var olmaktadır. Maurice Merleau-Ponty, vücut ve ruh bağlamında "görüşün" neden olduğu yaratıcılık çeşit-lerinde tekrar farklı boyutta "görüş" ile son bulacağından bahseder.

[...]Vücut, ruhun doğum uzayıdır ve varolan başka her uzayın dölyatağı. Böylelikle görüş iki kat olur: Üstüne düşündüğüm görüş vardır, bunu ancak düşünce, zihnin teftişi, yargı, işaret okuması olarak düşünebilirim. Ve de meydana gelen görüş vardır, 'onursal' ya da kurulmuş düşünce, kendinin olan bir vücut içinde ezilmiş, ancak uygulanarak fikrine sahip olunabilen, ve uzayla düşünce arasına ruh ve vücut

bileşiminin bağımsız düzenini sokan. Görüşün bilmececi yok edilmiş değildir: 'Görme düşüncesi'nden eylem halindeki görüşe gönderilmiştir (Ponty, 2012: 56).

Serhan Ada'nın (1998) makalesinde "Yalan, Yanlış, Yanılgı, Yanılsama Ve Yan Ürünleri" Rene Magritte'nin "İmgelerin İhaneti" isimli tablosundan yola çıkarak sözcükler ve görüntüler arasındaki bağı Foucault'un bahsi geçen resimle ilgili değerlendirmesiyle açıklamaya çalışır. Rene Magritte, neredeyse aslına tümüyle sadık bir pipo resmetmiş ve altına "Bu Bir Pipo Değildir" yazmıştır. Magritte, "Bir resimde sözcükler, görüntülerle aynı kumaşlandır; bir resimde görüntüleri ve sözcükleri farklı gören daha ziyade biziz", diyor. Bu resmi Foucault (1993) söz ve görüntü ilişkisi açısından inceler ve Magritte'nin, yüzyıllardır "doğru" olarak bilinen şeyin yalan değilse bile çok büyük bir yanılgı olduğunu ortaya döktüğünü (Ada, 1998: 217) söyler. Neler yaşayacağımızı bilmeden geldiğimiz dünyada nasıl yaşamak istediğimiz bilincini geliştirmek oldukça kişisel bir durum. Gerçek olana sadece inanmak, insanoğlunun hayal edebilme becerisi için yeterli olan bir durum değil ve belki de bu nedenle en çabuk tüketilen de gerçekliğin tamamen kendisi olmaktadır. Kişinin geleceği için vaatleri, hayalleri, bazen o anda içinde bulunduğu gerçeklikten daha da gerçekçi olabilmekte. Gelecek için yapılan yatırımlar, sınırları zorlayacak abartı duygusunu da göze alarak hayata geçirilmeye çalışılır. Abartının, başka bir gerçekliğe inandırmaktan çok, var olan ile ilgili eklemeler ya da çıkarmaları içinde barındıran, var olan nesnenin ya da durumun değerini katlayarak artırabilmeyi mümkün kılan bir müdahale şekli olduğunu söylemek mümkün olabilir. Bu durumda değerli olan halen var olan gerçeklikten uzaklaşmamış olur. Abartı, Magritte'nin yapmaya çalıştığı gibi "doğru" ve "yanılgı" algısı ile oynanarak herhangi bir yargıda bulunmaya çalışmaz.

Gerçekliğe karşı olan tahammülsüzlük, kendi gerçeğini yaratma istenci ile son buluyorsa Nietzsche'nin "güç istenci" söyleminde pay sahibi olabileceğimizi biliyor olmamızdan da kaynaklanıyor. Gerçek denen şeyin de kurgudan ibaret olduğunu düşünecek olursak, kurgulama evriminin de tıpkı doğada yaşanan evrim süreci gibi devam etmekte olduğunu da içgüdüsel olarak hissediyor olmamız gerekir. Sonuçta gerçeklik denen olgu değişime uğrayan ve değiştirilebilen de bir olgu olmaktan ibarettir. Bütün bu açıklamaları kabul etmenin sonucu, itiraz etme hakkımızın da elimizden alınmasına, her şeyi kabul etme, kabul etmiyorsak da sessiz kalma, sabırlı olma ya da bu değişim evrimine dâhil olma seçeneğinden başka bir alternatif sunmuyor. Abartıdan bahsedilirken "kurgu" sözcüğünün kullanılması planlı, programlı bir davranış ya da olaylar örgüsünü hatırlatmaktadır. Kurgu, olaylar örgüsünü başlangıcından itibaren denetleyen bir tanıımı içeriyor. Abartı, içinde bulunduğunuz durumun anlaşılması adına gerçeklikte de

karşılığı olan ve ondan kopmadan değerli olanı anlatmaya çalışma biçimidir.

Tarihte sanat ürünü olarak adlandırdığımız şeylerin yapılmasına neden olan itici gücün ne olduğu özet olarak anlatılmaya çalışılmıştır. Yaklaşık otuz bin yıl önce itici güç; beynin görsel algı merkezlerinin maruz kaldıkları etki sonucunda yarattıkları yapıtlar, hayatta kalma ve devam ettirebilme için gerekli olan dürtü, hastalıklara “çare” bulma, eski Mısır uygarlığında sosyal yaşamlarını belirleyen tutarlılık, düzen ve hiyerarşi anlayışı, Rönesans döneminde kutsal kitaplarının okuma yazma bilmeyen halka öğretme dürtüsüydü. Fakat antropolog Lewis-Williams’ın mağara resimleri yapan kişilerin algısının “gündelik hayatın bir yansımasından ibaret olmadığı, daha çok o kişilerin gerçek üstü ya da sıra dışı algılarından kaynaklanan hayal güçlerinin bu resimleri yapmalarına neden olduğu” (Spivey, 2005: 36) tezi günümüz içinde uyarlanabilecek bir çıkarımdır.

Spivey’in üzerinde durduğu, anlamaya çalıştığı konulardan bir diğeri de; “Neden on iki bin yıl önce insanlık mağara resimleri yapmayı birkaç bin yıl boyunca bırakmıştır ve bu birkaç bin yıl boyunca insanlığın “yaratıcı dürtüsüne ne olmuştur?” (Spivey, 2005: 44). Sorunun cevabını vermenin neredeyse mümkün olmadığını söylüyor. Fakat birkaç bin yıl sonra yerleşik yaşam biçiminin neden olduğu medeniyetlerin eserleri farklı bir boyutta devam etmeye başlamıştır. Örneğin Göbekli Tepe (M.Ö 9000, Şanlı Urfa, Türkiye), insanların yaşaması için yapılmamış. Dini diyebileceğimiz ayınların ve yemek tüketiminin gerçekleştirilmesi için inşa edilmiş özel yapılarıdır. Bu yapılar üzerinde, daha önce örneğine rastlanmamış, titizlikle işlenmiş kabartma hayvan figürleri ile toplanma alanını belirleyen devasa taş bloklar inşa edilmişti. Mısır Uygarlığı, Mezopotamya, Rönesans vb. dönemlerde de sanat farklı boyutlarda varlığını devam ettirmiştir. Çağımızda da Duchamp hazır nesnelere sanat dünyasına kazandırarak eski alışkanlıkların değişmesine neden olmuştur. Sanat ürünü veren kişiler, çağımıza kadar kendi gerçeklikleri ile oluşturdukları bilinç dünyasının terk edilmesine, kendi gerçekliklerini yaratmak için sığındıkları gerçekliği anlatmak ve biçimini değiştirmelerine neden olan abartı duygularının körelmesine, çevresinde var olan nesnelere emaneten kullanabileceklerini düşünmelerine neden olan bir süreç başlamıştır. Sanatçıların paylaşımlarını anlaşılır, inandırıcı ya da güçlü kılmak adına duygularını biçimlendiren abartı artık sanatçıların gündelik yaşamda kullanımda olan, işlevi olan malzemelerin yapıtlara dâhil olması ile farklı bir boyut kazanmıştır. Vücut anlatımının merkezinden çıkmış, vücudun konforu için üretilen nesnelere ve o nesnelere birlikte vücut birleşimleri sanat eseri olmaya başlamıştır.

Bir dönem yaratım süreci kendiliğindenliği korurken bir dönem sonra

bu kendiliğinden olan yaratım süreci başıboş bırakılmamış ve denetim altına alınmaya başlanmıştır. İhtiyaç, dönemin çıkarları doğrultusunda, seçilmeye hatta yönlendirilmeye başlanmıştır. Ve bu dönem günümüze kadar ve günümüzde de devam etmektedir. Sanat eseri, bir amaca hizmet edebileceği anlaşıldığından bu yana, denetim altında tutulmaya başlanmıştır ve beklentilere karşılık verip vermediği ile doğru orantılı olarak bazı sanat eserleri varlığını günümüze kadar korumuştur. Ali Artun'un Dizi Editörlüğü yaptığı "Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat" isimli kitabı Octavian Esanu'dan bir alıntı ile başlar; "Çağdaş sanat dünyasında, projesi olmadan hayatta kalmak bir sanatçı için çok zor, hatta belki de imkânsız ya da, resmi kültürün ister içinde ister dışında olsunlar, çağdaş öncesi sanatçıların hiç yitirmeyeceklerini sandıkları o masum 'yaratıcı oyalanma' veya 'aylaklık' durumunda kalabilmek imkânsız. Van Gogh bugün genç bir sanatçı olsaydı, ne zaman ve neden kulağını keseceğini en ince ayrıntısına kadar açıklayan bir proje önerisi sunması beklenirdi" (Artun, 2014: 2).

Şimdiye kadar ve halen sanat tanımlaması içine girecek neredeyse hiçbir faaliyetin sadece gözün gördüğü gibi yapılmadığını, yapılanların gözün nasıl gördüğü ile daha ilintili olduğunu söylemek mümkün. Gününden geleceğe kalması garanti altına alınan sanat eserlerinin de değerlendirilme biçimi zamandan zamana değişiklik göstermiştir. Zamanımızın da sanat yapıtlarını değerlendirme biçiminin "nasıl" olması gerektiğinin şıkları sermaye aktarımının şıkları ile benzerlik gösterdiği varsayımında bulunmak mümkündür. Emperyalizm sermaye aktarımı ile doğru orantılı olarak varlığını korumakta ve güçlendirmektedir. Fakat sermaye aktarımının yapılabilmesi için bu aktarım şartlarının yerine getirilmiş olması gerekmektedir. Ülke yönetiminin şeffaflığı, hukuk ülkesi olması, üretim yatırımları gibi şartlar sermayenin büyümesi için ön şartlardandır. Bütün bu tanımlamaların karşılığı "tutarlılıktır". Bu tutarlılık sadece sermaye piyasasının gelişimi için aranan şartlar olmaktan çıkmış neredeyse her meslek grubunun başarılı olmak adına peşine düştüğü bir düstur olmuştur. Artık şans faktörüne yer verilecek bir alan kalmamıştır. Sanatçının özgürlüğü bile tutarlılık penceresinden bakılarak değerlendirilecek ve kontrol altında tutulabileceği çıkarımıyla doğru orantılı olarak yatırım yapılacaktır ki inandırıcı olabilsin. Yolu sadece tutkulu bir paylaşımından geçen birçok sanatçı için sistemli bir şekilde kendilerinden beklenen "tutarlılık" ve "inandırıcılık", kendilerinin yarattığı abartılı gerçeklik dünyaları, hayatın sıradan gerçekliğinin karşılığı olan kazanç duvarına çarparak parçalanacaktır. Büyük bir oranda sanat artık yatırım yapılan kazanç kapısı olmuştur. "Bir sanatçının fiyatının aniden artması uzun vadede kariyeri için risklidir, zira bu artış ani düşüş tehlikesini de barındırır. Her galericinin korkulu rüyası, kendi sanatçısının eserlerini aniden piyasaya sokan koleksiyoncuların kazançtan pay kapmasıdır.



O zaman hem piyasa hem de sanatçı doyar. Başka eser satılmaz” (Saehrendth ve Kitti, 2014: 72). Sanatçı üzerinden sağlanan kazanç için geliştirilen stratejilere sanatçıların bir kısmı da kayıtsız kalmamıştır. Hayatını sonlandırabilecek eylemlere sanat adına girişenlerden tutun da, seyircileri şoke eden gösterilere kadar hayata dair hiçbir ayrıntı sınır tanımayacak şekilde sanat dünyasının bir parçası olmuştur. Elbette bu faaliyetleri kazanç yarışında ipi ilk göğüslemeye çalıştıkları için yaptıklarını söylemek haksızlık olsa da bu acımasız piyasaya acımasız şekilde karşılık vermeye çalıştıklarını da söylemek mümkün. Bu parçalanmışlık içerisinde bütün aramak nafile, artık sanat ile uğraşan her kişi tek başına bir coğrafya ve keşfedilmesi bazen zenginleştirici bazen de oldukça zaman alan ya da mümkün olmayan abartılı bir harita sunuyor insanlara.

Yatırım aracına dönüşen sanat eserlerinin, tercih edilme yarışının içine isteklerinin dışında çekilmiş olmaları hiç de alışık olmadıkları duygular ile baş etmelerine ya da ona uyum sağlamalarını gerektirecekti. Sanat ile uğraşan kişilerin öldükten sonra değerinin anlaşılabilmesi rüyası da onlarca yıl önce bitirilecek ve sanat ile uğraşanların hesabı daha gözleri açıkken kesilecekti. Elias Canetti, “Saatin Gizli Yüreği” isimli kitabında “İnsan, başkalarına karşı bağımsızlık kazanabilmek için kendi kitlesini mi oluşturmak zorunda?” (Canetti, 2006: 31) sorusunu Karl Kraus bağlamında sorar. İçine düştükleri sıra dışı konum nedeni ile sanatçıları, tarihte daha önce görülmemiş biçimde, kendi kitlelerini dernek, kurum ve bazen de Üniversite çatısı altında bir araya gelerek korumaya çalışmışlardır. 19.yüzyılda sadece sanatları için yaşamayı düşünen sanatçıların yaratmış olduğu atmosferden farklı olarak odaklanılacak başka hedefler sanat ile uğraşan kişilere gösterilerek yönlendirileceklerdi. Bu değişiklik yazının başlangıcından bu yana dönemler içerisinde sanat eseri yaratma dürtüsüne neden olan etkenlerden, doğal olarak farklılık gösterecekti. Kısaca bahsedilen dönemimiz şartlarının geçmiş ile karşılaştırılması sonucu, geçmişe öykünmemiz gerektiği fırsatçılığı yaratmak adına değildir. Her dönemin kendi gerçekliğini yarattığı gibi sanatçılarda kendi gerçekliğini yaratıyor. Göbekli Tepede (M.Ö 9000) ya da Stonehenge (M.Ö 3100) de bulunan devasa taş blokların, o günün şartlarında hangi inanç ve duygular ile yapılması için insanüstü gayret gösterilmişti? Bu yapıtlar son halini alana kadar, yapının görünüşü hakkında herhangi bir fikir ayrılığı var mıydı? Bu soruların cevabını vermek belki de imkânsız. Fakat bu -dikili taşlar- ortak anlayışın paylaşımı için yapılmıştır diyebiliriz. Çünkü çok büyük işbirliği sonucunda gerçekleşmesi gereken yapılardır ve bunların sanat eseri olarak adlandırılabilmesi konusunda da görüş ayrılığı olmasa gerek. Olup biten her şeyin anlaşılmasına, kontrol altına alınmaya, değiştirilmeye ve yeni buluşların eklenmeye başlandığı uzunca diyebileceğimiz çağlardan

geçip gelmekteyiz. Anlaşılmaz olanın esaretini çok uzun çağlar yaşamış insanoğlu için anlaşılmağın tuzağına düşme karabasanı, başarı ve sonuç odaklı modern yaşam biçiminin, bilinmezliğin gizeminde hayatı anlamaya, keşfetmeye çalışan sanatçılar için yapılanlar akla yatkın olmasa bile terk edilecek ya da anlamsız bulunacak değildi. Aklın başka yüzü ile olan uğraş dahi - "gerek/neden" arasındaki ilişkide temellendirilen "estetize edilmiş otomatizm" boyunduruğundan çıkacak ve bu durumun saptamasını da Samuel Beckett (1906-1989 İrlandalı yazar, oyun yazarı, eleştirmen ve şair) "sanatçı olmanın başaramamak olduğunu" (Bersani ve Dutoit, 2006: 26) söyleyerek, sanatçıların yaşamakta olduğu, tarihsel sürecin saptamasını yapacaktır. "Hep denedin, hep yenildin. Olsun. Gene dene, gene yenil. Daha iyi yenil" sözü ile "Sanatın sonunun kıyamet kabilinden duyurulması değil, yeniden başlamanın formülü olduğu ve ifade etme başarısızlığı dediği şeyin, gene de ve sadece sanatsal dışavurum olarak belirtebileceğimiz şeyi nasıl onarabileceğini" (Bersani ve Dutoit, 2006: 23) ifade etmeye çalışır. Spivey'in, geçmişten günümüze, sanat eserlerinin yaratım süreci hakkında "İnsandan daha insan" yaratma ideali analizinin yerini, istemeden de olsa belki de tarihi şartlar gereği, "İnsandan daha az insan" yaratma analizi almaktadır. Fakat bu analiz, "İnsandan daha insan olma" idealinin peşinde olmaktan da kaynaklanıyor olabilir-mi? Medeniyetlerin belirleyicileri medeniyetlerin mağluplarına dönüştürülerek, kurulmak istenen sisteme, zorluk çıkartmaları imkânsız duruma dönüştürülme sürecinin karşısına yine hayallerinden vazgeçemeyenler dikiliverir. Stephan Zweig'e göre; Nietzsche için "hayatı mümkün hale getirici, yaşamaya büyük özendirici" şey sanattır. "Sanat, varsa yoksa sanat -sanatımız var ki hakikat bizi mahvetmiyor. Boğulan insanın sarılan elleriyle ona, hayatın ağırlığa yenilmeyen bu tek gücüne tutunur ki, kendisini tutsun, o kutsal maddesine taşısın" (Zweig, 2011: 120). Boğulma olasılıkları çok az ama nefret ederler sudan. Fakat en sevdikleri hatta kokusunu aldıklarında çıldırdıkları yegâne yiyeceğinde bulunduğu yerdir. Kedi besleyenlerin çok iyi bildiği bilinen bir şeydir, avcı oldukları ve balığın onlar için ulaşılmazlığı. Temizliklerine düşkün bu hayvanlar balık için dahi tüylerinin ıslanmasını istemezler. Eziyetli sınırlılaşmış tüylerini bir balık için saatlerce uğraşarak temizlemek, kurutmak zorunda olmaları. Sanat ile uğraşanlar için belki de akıllarında yokken alınıp suyun içine konulmuş bir balığa dönüştürülmüştür başarılı ve kabul edilir olmak. "Hayal gücünün gerçekliğin efendisi olduğunu gören insanlara 'bilge' denir" der Amerikalı yazar Tom Robbins, buna göre davrananlara ise "sanatçı" (Saehrendth ve Kittl, 2014: 86). Gerçekliği eziyete çeviren "yarış" kavramından kaçan, hayallerin yarıştıramayacağını bilen sanatçılar için de bir buluş yapılmış ve suyun içerisine bırakılmıştı. Fakat sanat ile uğraşanların doğası kedilerin doğasıyla benzerlik gösteriyor.

Birilerinin onu suyun içinden çıkarıp önlerine koyması gerekiyor. Bu durum sanatı pazara çevirenler tarafından çoktan keşfedilmiş ve bunun üzerine oyun kurulmuştur. Her ne olursa olsun dramatik bir durumdur. İçinde bulunduğumuz dönem, sanatçının da eserinin de öksüz bırakılarak onları seyredenlerin duyacağı eziyet ihtimalinin en çok olduğu bir dönem midir?

Öksüz bir çocuğa yapılan eziyet karşısında duyduğumuz iç burkulması, mirasçıları tarafından dahi ciddiye alınmayacak bir yükün olarak ortada ya da geleceğe kalacak mıdır?

“Bunları bir yazar, kitap üreten bir kişi söylüyorsa, birilerine bir süre yoldaşlık edebilecek, birilerini uzun ya da kısa bir süre besleyebilecek bir metin üretmiş olmanın mutluluğuyla yetinebileceğini çoktan öğrendiğindedir. Yazarın avuncu, 3200 yılı aşkın bir süre önce, bir papirüs üzerinde şöyle dile getirilmiş:

...İnsan ölür, gövdesi toz olur

benzerlerinin hepsi toprağa döner yeniden

ama kitap, anısının ağızdan ağıza iletilmesini sağlar.

Bir kitap, sağlam bir evden yeğdir

Ya da Batı'da bir tapınaktan,

Bir kaleden de yeğdir...

(Chester Beatty IV, arka yüz)

(Karasu, 1994: 10).

## Kaynakça

Ada, S. (1998). *Yalan, Yanlış, Yanılgı, Yanılsama ve Yan Ürünleri. Cogito-Üç Aylık Düşünce Dergisi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 16, ISSN 1300-2880.*

Artun, A. ve Öрге, N. (Editörler). (2014). *Çağdaş Sanat Nedir. İstanbul: İletişim yayınları.*

Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu (çev. E.Gen, I.Ergüden) İstanbul: İletişim Yayınları.*

Bersani, L. ve Dutoit, U. (2006). *Fakir Sanat. Ankara: Dost Yayınları.*

Canetti, E. (2006). *Saatın Gizli Yüreği (çev. A.Cemal) İstanbul: Payel Yayınevi.*

Eco, U. (2012). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat Ve Güzellik (çev. K.atakay) İstanbul: Can Yayınları.*

Faure, E. (1979). *Rönesans Sanatı (çev. B. Onaran) İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.*

Karasu, B. (1994). *Ne Kitapsız Ne Kedisiz. İstanbul: Metis Yayınları.*

Ponty, M.M. (2012). *Göz ve Tin (çev.A.Soyсал) İstanbul:Metis Yayınları.*

Saehrendt, C. ve Kittl, S.T. (2014). *Bunu Bende Yaparım! Modern Sanat Kullanma Kılavuzu (çev. Z.A. Yılmaz) İstanbul: Sanat ve Kuram Yayınları.*

Spivey, N. (2005). *How Art Made The World. Londra: BBC Books.*

Wittgenstein, L. (2007). *Mavi Kitap Kahverengi Kitap (çev. D. Şahiner) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.*

Zweig, S. (2011). *Kendileri ile Savaşanlar (çev. G.Aytaç) Ankara: DOĞUBATI Yayınları.*

## İnternet Kaynakları

İnternet: Bursalı, A. (Şubat, 2015). "İnsanın Şefkat Duygusu Zekâsından Çok Daha Önce Gelişti". <http://arkeofili.com/?p=2022> adresinden 03.08.2015'de alınmıştır.

İnternet: Ünlüayçıl, N. (Aralık, 2003). "Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı". <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13.181.1439.pdf> adresinden 22.01.2016'da alınmıştır.

