

MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME RESİM: PİCASSO İŞİĞİNDA

Doç. Dr. Bülent KARA *

Özet

Bu makale sanatı, modernizm ve postmodernizm arasındaki farktan hareketle, iki tarz arasındaki ayrım ile anlama çabasının ürünüdür. Zira sanatın ve bilhassa resmin, her iki insanlık durumuna verdiği farklı tepkilerin sosyolojik olarak anlaşılmasının son derece önemli olduğu varsayılmaktadır. Daha da önemlisi, toplumların sosyolojik elementleri ve psikolojik gereksinimlerinin başında gelen sanatın ancak bu şekilde çok daha iyi anlaşılacağı öngörülmektedir. İşte tam da buradan hareket edildiğinde, bu çalışmanın “Neden sanatın sosyolojisini yapmak zorundayız?” sorusunun cevabına bizi bir parça daha yaklaştırmış olması beklenmektedir.

Sanatın iki tarzlı yorumuna-postmodern yorum/modern yorum-geçmeden, “Postmodernizm” denilen yeni bir durumun olup olmadığı hususunda mesai yapılacaktır. Postmodernizm denilen yeni bir insanlık durumunun olup olmadığını tartışmak ya da neden böylesi yeni bir durumdan söz edildiğini anlamak için de öncelikle modern olanla paylaşılacaktır. Bu çerçevede eşliğinde ve bir başlık halinde ele alınacak olan Modernleşme kuramı, gerekçeleri ile iki bakışlı bir perspektif olarak, kimilerinin gelip geçici bir modadan ibaret gördüğü postmodern dönem ise gerekçeleri ile özgül özellikleri olan yeni bir dönem olarak işlenecektir.

Bu çalışmada sanat, modern ve postmodern durumların anlaşılması çabasında önemli bir tutamak ilan edilecektir. Her iki ‘kriz’de (modern ve postmodern) sanat akımı kisvesi altında ve sanatın öncülüğünde aslında bir insanlık durumuna dönüşmüş, ezberleri bozmuş, yapı taşlarını yerinden oynatmıştır. Bu önemli değişim hamlelerinin kimi zaman fırça darbelerinde, kimi zaman notalarda, kimi zaman mimaride ve sanatın daha birçok farklı biçimlerinde izlenmesi olanaklıdır. Modern sanattan postmodern sanata geçişin ve bu değişimin sosyal sonuçlarının anlaşılması hedefinin ‘resim’ üzerinden gerçekleştirilmesi ise makalenin sınırlılığıdır. Dolayısıyla, çalışmanın sonraki başlığında, modernizm ve postmodernizm arasındaki sınırlar, resim üzerinden net bir biçimde resmedilmeye çalışılacaktır. Sanatın, modernizmden postmodernizme olan serüveni tuval üzerinden izlenmeye çalışılacaktır.

Kararlı bir biçimde ve çoktan modern bir ressam olarak ilan edilmiş olan Picasso üzerinde tekrar düşünmenin faydalı olacağı sanılmaktadır. “Sanat için sanat” anlayışının bir şaka olduğunu düşünen ve modernizme çağdaşları kadar sadık kalmayan Picasso’yu modern kalıplara sıkıştırmak ne kadar doğrudur? Eserlerindeki çoğulluk, biçimindeki renklilik, tarzındaki çelişki ve dinamizm onun hakkındaki ‘modern ressam’ tanımının aceleci bir yorum olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla son olarak; içeriğinde, bu çalışmanın asıl nedenini barındıran Picasso’nun eserlerinden alınan yoğun postmodern kokular takip edilecek ve Picasso’nun modern ressamlar listesindeki yeri tartışılmaya açılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Sanat, Resim, Picasso

From Modernism to Post-modernism: by the Ligth of Picasso

Abstract

This article is the product of trying to differentiate and understand art, through the distinction between two different styles with the distinction between modernizm and

* Niğde Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi, bkara@nigde.edu.tr

postmodernizm. Because, sociologically understanding art's, especially art of painting's reaction to the situation of humanity is considered to be important. More significantly, art, which is both a sociological element of society's and a primary psychological need, could only be understood much more properly with this way. Gaining momentum from this point, it is expected that this study reaches more closely to the answer of "why we have to make sociological analysis of art?".

Before mentioning the two different styles of art (modern interpretation and postmodern interpretation), an analysis about the originality of postmodernizm will be made. To discuss the originality of postmodernizm as an human situation or analyzing why such a situation is considered, firstly modernizm will be considered. Within this conceptualization, modernization as a title will be analyzed. While Modernization will be examined as two sided approach with justifications, postmodernizm, which is considered by some people as a temporary trend, will be examined together with its peculiarities as a new era with justifications.

In this study, art is seen as an important distinction tool to understand modern and postmodern situations. In both crises (modern and postmodern), the situation is about humanity in which memorized acceptances and structures are demolished within the title of art nouveau and with the leadership of art. These important changes can be seen sometimes in brush strokes, sometimes in notes and sometimes in architecture and in other different forms of art. To understand this change from modern art to postmodern art and its social results, through "art of painting", is the limit of this article. So, the next title of this study, the distinctions between modernizm and postmodernizm, will tried to be described clearly through art of painting. Art's movement to postmodernizm from modernizm will tried to be observed through canvas.

This study advises to rethink about the Picasso who is decisively and already considered as a modern painter. How right is to squeeze in Picasso, who has thought the idea of "Art for Art" was joke and not so much loyal to modernizm as his contemporary colleagues, to modernist structures? The plurality and dynamism in his works, colorfulness in its form, conflicts in style, makes a person to think that he is a "modern painter" is a hasty interpretation. Thus, lastly, the intense postmodern scents of Picasso's work, which include the main reason of this article, will be followed and the position of Picasso in modern painter lists will be opened to discussion.

Key Words : Modernism, Postmodernism, Art, Picture, picasso

1- AÇIK BİR UFUK MU İKİ BAKIŞLI BİR PERSPEKTİF Mİ?

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan 'modern' sözcüğü 'modernus' sözcüğünden kaynaklıdır ve sözcük 'tam şimdi' anlamına gelmektedir. İlk kez 5.yüzyılda, Hıristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte yeni dönemi eski dönemden ayırmak için kullanıldı. Habermas'ın dikkat çektiği üzere içerik sürekli değişse de 'modern' terimi hep kendini eski'den yeni'ye bir geçişin sonucu olarak görmek için Antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (Zekâ, 1990: 31). Farklı düşünürlerin de dikkat çektiği gibi modernizm, gelenek ve yenilik üzerindeki karşıtlık temelinde ilerlemiştir. Bu süreçte yeni olan şeyler yüceltilmiş, eski olanlar yerilmiş; bir anlamda 'gelenek' inşa edilip sonra ona karşı çıkmıştır.

Son dönemde ise sosyal teori ve araştırmada merkezi bir yer işgal eden tartışmalardan biri de farklı modernlikler, daha doğrusu "çoklu modernlikler" konusudur. Bu başlığın başlangıç noktası, spesifik yorumlara dayalı bir modernizm'den bahsedilip bahsedilemeyeceğidir. Diğer sözlerle modernliğin imgesel anlamlarına dayalı olarak çoklu modernliklerin ortaya çıkma olasılığıdır. Eğer modernlik, açık bir ufuk olarak kodlanırsa, bünyesinde çoğulluğu ve çeşitliliği ve yorumları barındırabileceğinden "sonsuz bir dava" ya, postmodernizm ise "gelip geçici bir moda"ya dönüşecektir. Bu ancak modernliğin bileşenleri hatırlanarak ve tartışılarak açıklık kazanabilir.

Modernliğin, kendisini iki temel elementi ile tanımlamayı seven özgün nitelikli bir tasarı olduğu söylenebilir: Özerklik ve rasyonel egemenlik. Özerklik, insanların kendi yasalarını

oluşturabilme kapasitesi olarak tanımlanabilirken; rasyonel egemenlik ise dünyanın ilkesel olarak bilinebileceği ve kontrol altına alınabileceği fikri olarak işlenebilir.

Modernlik aslında ağırlıklı olarak aklın özgürleşmesi ve yaşamı yönetmesi olarak kuramsallaştırılmaktadır. Modern olmak hulasa, rasyonalize olmaktır. Touraine'den mülhem söylesek; modernlik fikri, toplumun merkezindeki Tanrı'nın yerine bilimi koyarak dinsel inançlara, ancak özel yaşam dâhilinde yer bırakmaktır (Touraine, 2002: 23). Bu açıdan modernlik Tanrı'yı dışlar, Tanrı iradesi yerine, insan aklı ve iradesini koyar. Benzer fikirde olan pek çok teorisyene göre modernlik düşüncesi akılcılık düşüncesinden ayrı düşünülemez. Birinden vazgeçmek diğerini reddetmek demektir. Modernist düşünce, kendi içindeki karşıt görüşleriyle dünyanın akıl ile dizginlenebileceği, ele geçirilebileceği üzerine kurulu bir tasarıdır. Ve yine birçok teorisyene göre modern toplumdan söz edebilmek için teknolojik uygulamaların olması yeterli değildir. Buna ek olarak sosyal bir dayanak kaçınılmaz görülmüştür. Modern bir toplumda bilimin teknolojik uygulamalarının yanı sıra, entelektüel etkinlikte her türlü dinsel ve duygusal inançtan bağımsız olmalıdır. Entelektüel etkinliği siyasal propagandaları ve toplumsal yasaları modernlik tasarısına bir gergef olarak yaklaşılmamasının nedenidir.

Sonda söylenecek başta söylenirse ve yukarıdaki tanımdan ya da benzer yaklaşımlardan hareketle modernliği, yoruma açık bir durum olarak anlayan kavramsal bir analiz sunmak zor olacaktır. Diğer sözlerle, modernlik kaynaşmış bir bütün olarak anlaşılabilir mi? Çok daha önemlisi Modernlik açık bir ufuk olarak değil de ama aynı zamanda iki bakışlı bir perspektif olarak mı ele alınmalı?

Modernlik çoğu zaman son iki yüzyılın tekil, yeknesak, kaynaşmış dünyası olarak açıklanmaktadır. Bu, birçok sosyal bilimcinin modernliği, ya kendi sonuna yaklaşan bir süreç ya da tamamlanmamış bir proje olarak kavramsallaştırmasının nedenidir. Bu kavramsallaştırmalar postmodernizm ve modernizmin bugüne kadar ulaşabilen sonuçlarıdır. Başka ifade ile modernliğin tekil ve yeknesak bir bütün olarak okunuşu üzerinde bir fikir birliği var gibi görünmektedir. Bazı teorisyenlerin modernliği ölü bir son diye özetlemesi, diğer taraftan da bazılarının modernliği Aydınlanma'nın tamamlanmamış bir proje olarak değerlendirmeleri bu oydaşmayı kanıtlar niteliktedir. Örneğin Anthony Giddens'de birtakım sıkıntılar yaşamakla birlikte modernizmin henüz 'tamamlanmamış bir proje' olduğuna inanan Habermas gibi modernizmin hala sürdüğüne inanmaktadır. Endüstri sonrası toplumunun kültürü olarak postmodernizmin; mimari, plastik sanatlar ve edebiyattaki biçim farklılıkları ve yeni akımlar dışında başka bir şeyle açıklanamayacağına işaret etmektedir. Zira ona göre modernlik sonrasına geçtiğimiz düşüncesi doğru değildir. Son zamanlarda düşünsel sahada Modernizme ayrılan bu mesainin nedeni onun radikalleşmesi aşamasından başka bir şey değildir (Giddens, 1994: 46-51).

Belki modernlik projesinin bir kereye ve herkese özgü olmak üzere tanımlanabileceğini söylemek başta iddialı gibi gelebilir ve birisi "Faşizm, Sosyalizm ya da İslamcılık aynı modernlik projesinin parçaları değildir" diye karşı çıkabilir ancak totalleştirici yaklaşımlarda varyasyonlara sahiptir. Sonuçta, belki basit bir ifade ile modernliğin, toplumun politik eylem aracılığı ile bütüncül yapılandırılışı hedeflemiş olduğu hatırlanmalıdır. Başka deyişle, araçsal akıl üzerinde farklı değer ve rasyoneliteri totalleştirme girişimleri modernlikle gün yüzüne çıkmıştır. Ve modernliğin bir totalite (rasyonel ya da ahlaki) olarak tanımlanabileceği ya da tanımlanması gerekliliği düşünüldüğünde, modernliği savunmak veya reddetmekten ötede alternatif bir perspektiften söz etmek pek de mümkün olmayacaktır.

Modern tarihte hem karanlık hem de parlak hikâyeler yerini almıştır. Modernliğe Hiroşima'dan, Çernobil'den ya da etnik temizleme katliamlarından bakıldığında modernliği karanlık bir çağ olarak okumak gerekmektedir. Öte yandan birisi modernliği kurtarıcı bir proje olarak da okuyabilir ve bu durumda modernliği; özgürlüğü, evrenselliği, sosyal güvenliği getiren aydınlık bir proje olarak kutlayabilir. Fakat bu çalışma ne söz konusu iki tarafı vurgulamak ne de birine davet etmek niyeti taşımaktadır. Amaçlanan modernliğin hedefleri olan bir proje olduğuna dikkat çekmektir. Evet, modernlik bir projedir. Amaçları olan, amaçları doğrultusunda ilerleyen, başarıyla ya da başarısızlıkla son bulmuş ve/veya bulacak olan bir proje.

2- ÇÖZÜLME BAŞLIYOR

Son zamanlarda bir çözülme yaşandığı söylenebilir. Günümüz sosyal dünyası çelişkiler, ikilikler ve gerginliklerle dolu bir arenaya işaret etmektedir. Kimi okumalara göre yaşamlarımızdaki en zorlayıcı güç olarak küreselleşme karşımıza çıkmaktadır. Ulus devlet sorgu altındadır, ortaya çıkan yeni topluluklar farklı olma hakkının kutlanması olarak görülmektedir, tarihin sonu ilan edilmiş, ideolojinin tükendiği savı pek çok kişiyi ikna etmiş görünmektedir. Öz ifade ile ve Lyotard'dan mülhem söylenecek olursa içinde bulunduğumuz zaman bir gevşeme, bir vazgeçme dönemidir (Zekâ, 1990: 45). Bu çoğul görüntü, bu çözülüş modernliğin yaşam süresine odaklanan soruları ilgi merkezi yapmaktadır. Bu kopma Jameson'un vurgusuyla yüzyıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı görüşlerine bağlanmaktadır (Zekâ, 1990: 59). Modernlik tükenmiş midir, yoksa tamamlanmayacak bir tasarı mıdır? Soruları tüm küre üzerinde hızla dolaşırken postmodernizm gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Peki, postmodernizm nedir?

Postmodern dönem her şeyden önce özgül özellikleri olan ve modern dönemden pek çok yönü ile farklı olan bir dönemdir. Tam da bu nedenden dolayı Zekâ'nın da vurguladığı gibi gelip geçici bir modadan öte yeni bir dönemdir (Zekâ, 1990: 10). Her ne kadar Alan Wilde gibi Postmodernizm ve modernizmi birleştiren ortak bir kriz varsayımından hareket edilse de bu varsayımsal krize her ikisinin de farklı tepkiler verdiği görülebilir. Modernizm daha çok ironik olmayan ve bir kaynaşma vizyonu ile tepkisini gösterirken postmodernizm ironik olmayan bir uğrak ifade etmez. Burada "şeylerin anlamları ya da ilişkileri" hakkında bir kararsızlık, belirsizlikle birlikte yaşama, rastlantısal, çoğul ve hatta zaman zaman da saçma görülen bir dünyada yaşamaya tahammül etme ve bazen de bu dünyayı hoş karşılama isteği karşılık gelir (Megill, 1998: 470). Ve postmodernizmle bağlantılı olarak dile getirilen iddiaların biri 'büyük anlatılar' devrinin kapandığıdır. Bu bağlamda postmodernizmin ne olduğuna ilişkin bir tanıma kalkılırsa öncelikle şu söylenebilir; postmodernizm sanatın öncülüğünde Modernliğin üst anlatılarından ve dayanaklarından bir kopuş bir vazgeçişdir. Günümüzdeki bu değişimin, bu çözülmenin pek çok nedeninden söz edilmekte; ancak en önemli nedenin, modernliğin kendini meşrulaştırma anlatılarının önemini yitirmeye başlamış olduğu hususunda bir fikir birliği var gibi görünmektedir. Gerçekten de Aydınlanma söyleminin bir ürünü olan üst anlatılarda mühim gedikler açılır olmuştur. Örneğin; modernliğin öncü söylemlerinden biri olan 'eşitlik' üst anlatısı, inandırıcılığını giderek yitirmektedir. İnsanlar arasında eşitlik sağlanamamakta, aydınlanmış vatandaş savaflara engel olamamaktadır.

Söz konusu kopmanın kültürel bir meseleye indirgenmemesi uyarısında bulunan Jameson, sıklıkla elektronik toplum, tüketici toplum, medya toplumu, ileri teknolojik toplum diye adlandırılan yeni bir toplum tipinin yerleşmeye başladığından söz eder (Zeka, 1990:61). Kentlere, hazzın ve acının postmodern hesabının verildiği yer olarak yaklaşan Gottdiener Benjamin'in saptamalarından yola çıkarak bu yeni toplum tipinin varlığını kanıtlanma çabasıdır sanki. Benjamin kentteki şiddet ve rasgele suçları, yeni göçmen toplulukları, değişen toplumsal düzeni, ev edinme krizlerini, evsizlik durumlarını, yoksulluk ve zenginlik arasındaki açık karşıtlıkları, siyahların gettolaşmasını, yeni eğlence ve haz yerlerini, yeme deneyiminin eksiksiz bolluğunu ve benzer birçok değişimi hatırlatarak söz konusu yeni toplum tiplerine dikkat çekmek istemiştir (Gottdiener,2005:203-204).

Zamanın çoğul rengine, dönemin özerkliğine ve içinde bulunduğumuz zamanın neden postmodern olarak ilan edildiğine işaret eden birtakım göstergeler dikkat çekicidir. Belki Jean Baudrillard'ın modernizmin uç noktası olarak tanımladığı İkiz Ticaret Merkezi Kuleleri'nin bombalanması ile modernist mimari biçemi de bombalanmamıştır; ancak kent mimarisi içine farklı ve yüceltilmiş yeni bir ütopyacı dil yerleştirme çabasından vazgeçilmiştir. Sıradan insanların duygularını ve arzularını göz ardı eden; dikey, düz, eğimsiz ve sadece işlevsel binalar yapan mimarlar duyguları anlatan, kitlenin beğenilerini yansıtan daha kıvrımlı, kavisli ve estetik bir arayışa yönelmişlerdir (Gottdiener, 2005: 182-201).

Gerçekten de günümüz dünyası büyük teknolojik yeniliklere, ekonomik ve politik dönüşümlere, kültürel ve iletişimsel gelişmelere, teknolojik ve sosyal formasyonun yaygınlığına tanık olmaktadır. Yerel bir sosyal örgüt internet aracılığı ile küresel bilgi ortamına yerleşerek varlığında herkesi haberdar edebilmektedir. Örneğin 24 Nisan 1988 tarihinde dünyanın herhangi bir yerindeki insan hakları ihlallerini bütün dünyaya duyuran Uluslararası Af Örgütü'nün merkezi,

Colorado’da küçük bir kasabada yaşayan bir çiftin evidir. Kişisel bilgisayarın uyduya bütünleşmiş imkânlarıyla yerel düzeyde üretilen haber bilgisi bütün dünyaya ulaşmıştır. Küreselleşme üzerinde çalışan sosyolog Robertson yaşanan gelişmeleri “dünyanın bir bütün olarak düşünülmesi” şeklinde tanımlamaktadır (Robertson, 1999: 49). Yeni teknolojiler eşliğinde taşınan değerler, semboller ve inanışların duvarları delip geçtiğinden söz eden Friedman’a göre ise “dünya düzleşmiştir”. Dünya yeni elektronik ağlarla duvarlarından arınarak düzleşmiştir; dijital, kablo ve çeşitli bağlantılarla birbirine bağlanmıştır (Friedman, 2006:153).

Sanat da ulusal kimliklerle ya da pasaportlarla bütün ciddi bağını yitirmiştir. Postmodern sanatı bir sepete benzeten Baykam, “Herkes bu sepette kendi seçtiği sosa bansın!” çağrısında bulunmaktadır. Bu postmodern sepette, her türden imge, düşünce, akım, isim ve biçim, Zen’den Picasso’ya Yunanlılardan Le Corbusier’ye, Fellini’den Godard ve Picabica’ya ne ararsan var; bir tutam Osmanlı, bir tutam diyerek “Postmodern dünyada yaşıyoruz” deyimini yineler gibidir (Baykam, 1999: 203).

Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir (Benjamin, 2002: 55). İçinde bulunduğumuz zaman bir zamansızlık anı, içinde bulunduğumuz mekân bir mekânsızlık yeridir. Kitle iletişim araçları, yeniden üretilen ve yaratılan sanal ortamlarla (örneğin Gottdiener’in önemli bir çözümlemesini yaptığı alışveriş merkezleriyle (Gottdiener, 2005:121-148)) kamusal insanın çöküşü izlenirken, anlar erimekte mekânlar buharlaşmaktadır.

Günümüz sosyal dünyası, yerel dilin ya da yapının kutsanmış olduğu klasik temelin soylu arayışına karşı çıkan postmodernizm ile bütünleşmektedir (Gottdiener,2005:189). Pasaportları esas alarak düzenlenen ulusal etkinlikler silinip gitmesi gereken, modası geçen kavramlardır (Baykam, 1999: 213). Artık belki bir Alman Goethe’den çok hiyerogliflere ilgi duymakta, bir Türk’ü ise lale ve kaligrafi değil de Sartre, Matisse ya da Pollock daha çok heyecanlandırmaktadır (Baykam,1999:203).

Moda çizgisini oluşturan pantolonlar, etekler, üstlükler, ayakkabılar, saç biçimleri ve kokular her bir kategori için her biri de toplumsal açıdan kabul edilebilir olan ve modanın karmaşık dizim kodunu yapılandıran sayısız seçeneklere sahiptir (Gottdiener,2005:332). Örneğin kadınlar bilinen ve kadının cinsiyet durumuna işaret eden seçeneklerin dışında erkeği vurgulayan, erkeğimsi kıyafetler giymektedirler. Keza erkekler de kadınların gardıroplarına girmiş bulunmaktadır.

Sanatçıyı, bilgi işleyeni ve kavram üreteni yüce, erişilmez ve yaratıcı bir deha olarak gören bakış açıları değişmekte bu görüş yerini izleyici ve dinleyiciye bırakmaktadır. Jameson’ın gözlemlerine göre, bizler artık kültür deneyimimizi tutarlı ve anlamlı bir biçimde düzenleyemeyiz. Çünkü anlamın temeli sürekli dinamitlenmektedir. *(Gottdiener, 2005: 350) Anlamın buharlaşmakta olduğunu ve yeni insanlık durumunun ‘anlamsızlık’ ile bütün olduğunu hatırlatan Rose Selavy: “İngilizce ‘even’ çok güzel bir zarf. Hiçbir anlamı yok. Tam bir anlamsızlık ” cümlesiyle bu yeni dönemin özgül bir özelliğini özetler.

Hulasa, ‘postmodern’ diye anılan yeni bir dönemde yaşandığına dair hafife alınmayacak kanıtlar vardır. Ve bu yeni dönem herhangi bir tanıma indirgenemediğinden bir karmaşıklığa sahiptir. Fakat en azından şurası açık olmalıdır ki, postmodernizm kendini modernizmin karşısına konumlamaktadır. Bir başkaldırı, bir hesaplaşmadır.

Modernizmin ille de akılcılaştırma, rasyonalize etme çabasına karşı yanlışı, yanılıgyı olumlayan bir başkaldırı.

Araçsal akıl üzerinde farklılıkların totalleştirilmesine karşı, farklılıklara kucak açan, çeşitliliklere göz kırpan bir başkaldırı.

Tanrı’nın, kültürün ve kimliğin alaşağı edilmesine karşı, geleneği, duygusu, ve motifi ile gösteriş yapan bir başkaldırı.

Modernizmin pür, yeknesak, tekil hedeflerine karşı, “ Her şey uyar” sloganı ile çoğulluğu hedefleyen bir başkaldırı.

Modernizmin anlam, sabitlik ve bilim adına her şeyin erittiği püremsi kıvamına karşı, anlamsızlığı, değişkenliği, tutarsızlığı ile daha pütürlü daha gözenekli bir başkaldırıdır.

2. 1. Modern Resmin Doğası Neydi?

Klasik Modernizm öncesine bir bakılacak olursa Modern sanatın aslında sancılı bir öyküsü olduğu anlaşılabilir. Sancının kaynağı içinde doğduğu ortamın kendisidir. Bu dönemde burjuvazi, soyluların ve Kilise'nin tahtını sallamakla meşgulken sanatçılar korumasızlığa ve yalnızlığa itilmişlerdi. Daha da önemlisi kendilerini yalnızca Kilise'den ve soylulardan ara sıra gelen siparişleri yerine getirmekle yükümlü hissediyorlar, işleri yetiştirmek için yanlarında çırak ve kalfa çalıştırıyorlardı. Ressam gördüğüne ne kadar sadık kalırsa o kadar takdir topluyordu; çünkü gördükleri ya da görmek zorunda kaldığı tek şey kutsal imgelerdi. Tuvale (daha doğrusu tahtaya) yansıyan kutsal imgeler nedeniyle bu ‘çalışmalara’ bakan insanlar onun yalnızca üzeri boyayla kaplı bir yassı tahta olduğunu unutuyor, adeta taparcasına saygı duyuyordu. Bir çırpıda vurulan ya da akan boyaaların resim olabileceğinin henüz keşfedilmediği bu dönemde resmin kendinden başka bir şey olmaması, başka bir şey yansıtmaması fikri beklide içten bir kahkaha nedeniydi. Bu dönemdeki geleneksel inanişâ göre üstün yetenekli bir sanatçı tarafından yapılan sanat yapıtı tekti. Hiçbir kopyası onun yerine geçemezdi. Örneğin Mona Lisa'yı görmek için o yapıtın sergilendiği müzeye gitmek zorunluluğu vardı. Bu da sanatı yalnızca soyluların elinde tutabileceği katı bir ‘şey’e dönüştürüyordu. Benjamin'in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” denemesinde bu büyüünün bozulduğundan söz eder. Ona göre “sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez sanatı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır” (Benjamin, 2002: 58). Benjamin'e göre büyüünün bozulmasının bir nedeni de bağlam değişikliği idi. Ona göre müze benzeri seyirlik alanlar üretildikten sonra “sanatın geleneksel kült değeri yok edilmiş, onun yerine bir sergileme değeri yaratılmıştır” (Benjamin, 2002: 59). Fakat öncesinde kiliseye İsa'yı görmek için giren kişi, ressamı görmüyordu. Resim bir sanat yapıtı haline gelmemiştir ve resmin sergilendiği yer adeta bir tapınç merkeziydi.

Modern sanatı aynı zamanda bir burjuva sanatı olarak ilan eden bakış açıları vardır. Onun bir burjuva sanatı olduğunu söylemek mutlaka burjuva sınıfı üyelerince yapılacağı anlamına gelmemelidir. Anlaşılması gereken modern sanatın modern toplumda, yani burjuva toplumunda doğduğudur. Dönem, kentlerde yaşayan, ticaretle uğraşan, atölye işleten bir toplumsal katmanın, toplumu belirleyecek güce sahip olmasına gebe olduğu bir dönemdir. Bu katman, o dönem kimse farkında olmasa da daha sonra toplumsal değişimi ele geçirecek olan burjuvaziydi. Din dışı resimleri ilk kez sipariş eden, dini sorgulamaya başlayan, daha sonra iktidarı devralarak bütün değer yargılarını alt üst eden, her şeyden kutsal olanı ayıklayan, bağlamları değiştiren burjuvaziydi. Evet, bir şeyler değişiyordu. Neticesini kimsenin kestiremeyeceği bir değişiklikti bu. Sanatın lokomotifliğini yaptığı bu yeni insanlık durumu, tarihi kendisinden önce ve kendisinden sonra diye ayıracak niteliklere sahipti. Yüce ‘akıl’ ve yüce ‘sanat’ her şeyi alaşağı etmeye hazırlanıyordu.

Doğmakta olan yeni dönemin sancılarında kurtulmanın yolu neydi? Nietzsche'nin önerisindeki gibi “Sanatçı ol” mak mıydı? Zira ona göre sanat, dünyanın genel hakikat dışılığı ve yalancılığını insan için katlanılabilir kılan gerçekdışı kültü ve onu kusurlu bir dünyaya karşı koruyan iyi görünüş istemiydi.

Sanat bize şeylerin üzerinde bir özgürlük, kendimizi gerçeklikten kurtarma, gerçekliği kendi estetik kahkaha ve oyunlarımızla bağlantısız bir şey olarak görme yeteneği verir, diyordu, Nietzsche (Megill, 1998:111). Ancak maddi çıkarlar zeminine dayanan modern ortamda sanatçının tavrı ne olacaktı? Hayal gücü ya da bilgiden hangisinin önemli olduğu ve akıl ile mantığın hangisinin üstün olduğu konusunda kararsızdı sanatçı. İç dünyasına iltica etmek ile dış dünyaya entegre olma fikirleri arasında yalpalanmaktaydı. Kendi bireysel fikirleri, yargıları ve isteklerinden beslenen sanatçı modern dönemin kendine biçtiği ‘yurttaşlık’ görevi ile tamamen topluma mı yönelmeliydi? Toplum giderek fonksiyonel bir şekilde inşa edilirken, sosyal ilişki ağını akıl, çıkar ve madde belirlerken ruhsal ihtiyaçlar rafa mı kaldırılacaktı? İşte bu ve benzer paradokslar modern

sanatın ve sanatçının harç dokusunu teşkil etmektedir. Sanat sadece, diğer insanlardan farklı ve nadir maharetlere sahip olan kişilerin bu yeteneklerini çeşitli kanallardan döktükleri bir mecraya işaret etmemektedir. Yaratmanın yanında hücum etmektir. Zamandan dışarı taşmak, inatçı olmaktır. İz bırakıp düzeni korkutmaktır. Touraine'nin dikkatlere sunduğu gibi, düşünürlerin büyük çoğunluğu, insanın toplumsal denetimlerinin güç kazanmasıyla bastırılan ya da saptırılan gerçek doğasına, özellikle sanat sayesinde yeniden kavuşabileceği fikrini savunur (Touraine, 2002: 150). Nitekim bu dönemde sanat burjuvanın, soylularını ve kiliseyi alt etme çabalarını izlemekle kalmamış yeni fırça darbeleri, müzik tarzları, yazım biçimleri ve temaları ile Kilise'nin konumu üzerinde düşünmeye -giderek derinden yaşanacak olan köklü dönüşüme- davet etmiştir insanları.

Herkesin kiliseye teslim olduğu Ortaçağ'da Tanrı'nın yüce ihtişamını sıradan yaratıklara yani insanlara göstermek için bir tutacak olarak kullanılan sanat, Kiliseye ve iktidar sahiplerine kafa tutmuştur. Sanatın, kilisenin sistematiğinin dışına çıkarak ona gizemli bir muhalefet etmesi daha sonra derin bir projeye dönüşerek, farklı dallara ve akımlara sıçrayarak Aydınlanmanın ateşini yakmıştır. Bu süreçte ressam, kilisenin siparişlerini yerine getiren bir emir eri değil eyleyen bir görüntü kazanmıştır. Daha önce bahsedilen ikilemler eşliğinde yeni döneme adım atan ressam söz konusu çelişkilerden kurtularak yola devam etmeyi seçmiştir. Ki bu, modernliği modernlik yapan şeydir; tekil olmak. Eski yerine yeniyi, dinsel yerine dünyevi olanı, akıl yerine duyguyu, Tanrı yerine dehayı, figür yerine soyutu almıştır modern ressam yanına.

Modern dönemle birlikte modern ressamın işi, geleneksel olanı reddedip yeniyeye ulaşmak ve hatta yarını planlamak olmuştur. Modern ressam akli Tanrı iradesinin yerine koymuş, sanat ile kutsal kitap yer değiştirmiş. Aydınlanma düşüncesi ile birlikte gözünü bu dünyaya çevirmiş olan ressam dinsel figürleri karalamaya başlamıştır. Modernlik ressama "Bilinmeyen keşfine çıkmaya başla" emri verdiği için (modernizm'in ünlü kelimelerinden ifade edilecek olursa) sanatçı 'öncü' ye dönüşmüştür. Nesne görüntüsü içeren resimleri yani figüratif olanı silmeye çalışan fırçalar, soyut olanın altını çizmiştir bu dönemde. Modernlerin resmetmek istedikleri şey, sanatta tinsel olandır. Nesnelere iç yüzüdür. Nesnelere iç yüzü der Tunalı, varlığın evrenin derinliğidir, bu anlamda da 'mutlak' ve 'değişmez' olan şey, varlığın özüdür (Tunalı, 1996: 146). Öyle ki bir süre sonra soyut resim modern resmin eşanlamlısı olarak anılır olmuştur. Daha da önemlisi, resmin başka amaçlar uğruna kullanılmasına karşı çıkmış, resim resimden ibaret hale getirilmiş, saf sanat yüceltilmiştir. Bu yüceltme giderek sanatçıya bir kutsiyet atfedilmesine varmış, sanat her şeyden feragat edilecek her şeyin feda edilebildiği bir ülkü haline gelmiştir.

2.2. Tuval Yeniden Kafa Tutuyor

Modernlik görkemli ilerleyişini sürdürürken her alanı özerkleştirme girişimi modern sanatta 'saf sanat'a dönüşmüştür. Saf olan sanatta her şey yekpare olmalıydı gibi düşünülmüştür. Dolayısıyla modernist ressam, sanattan sanat olmayı ayıklama çabasına girişmiş, tuvalden öyküyü, betimlemeyi, dini ve doğallığı sırasıyla atmıştır. "En 'yüce sanat' en çok ayıklanmış olanıdır." görüşü almış yürümüş motif, gelenek ve din kurtulması gereken asalaklar gibi değerlendirilmiştir. Maleviç'in 'Beyaz Üzerine Siyah Kare'si, Mondrian'ın Mavi, Sarı ve Kırmızı kompozisyonları bu ayıklama işleminin önemli göstergeleridir.

Sanat tarihi, tarihsel insanın mutlak olanın isteğine uyup uymama konusunda verdiği cevaplar tarihini gösterir (Tunalı, 1996: 149). Yalnızca son yüzyılda sanatın nasıl geliştiğine ayaküstü bir bakış bile sanatın karşı çıkarak var olma biçimi olduğunu gösterir. Her akım, her köklü değişim, her ele avuca sığmayan dönüşüm hali hazırdaki genel sanat anlayışına karşı çıkarak varolmuştur. Her karşı çıkış eski düzene göre bir düzensizliktir. Ve bu karşı duruşlar gerek tarihcileri, gerekse uygar toplumların sanat yapıtlarından etkilenmiştir. Fakat bununla da yetinilmemiş sanatçılar kendilerini yenilemek için isteyerek ya da istemeyerek farkında olarak ya da olmayarak kendi kurallarını da çiğnemişlerdir. Örneğin gerçeküstücülüğün savunuculuğunu yapan ressamlar bir süre sonra öykü ve betimlemeyi tekrar içeri almış, Non-figüratif sanatın 'öncülüğü' ve sözcülüğünü yapan Maleviç bile yeniden figüre dönmüştür. Bir süre sonra ortaya çıkan manzara, yenilenen bir geleneğe işaret etmektedir. Soyut seven ressam soyut çalışır olmuş, figür seven figür işlemiş ve kavram seven ise bir şey anlatmış, bir şeyden yana olmuştur. Hal,

modernizmin seçkinciliğine karşılık farklı biçemlere göz kırpan, ‘çoğul’a kapısını açan bir görüntüdür ki bu adına postmodernizm denilen yeni bir bunalıma basamak hazırlamıştır. Ressamlar Skolastik dönemin iktidar gücünü yayan kullarıydılar. İktidarını göstermeyi, bir ihtişam aurası yaratıp insanları büyüüne çağırmayı amaçlayan kilisenin sipariş bekleyen emir erleriydiler.

Modernlik ile birlikte başta, eserlerini daha özgür bir ortamda yaratma fırsatı bulan kimi ressamlar, bu kez kaynağı farklı da olsa yine sipariş aldıklarını hissetmeye başladı. Bu ‘yüce aklın’ ve tabii ki de ‘yüce sanatın’ siparişi idi. Üstelik modernliğin başvurduğu kendini meşrulaştırma yolları da inandırıcılıklarını yitirmeye başlamıştı. Örneğin, bilimi ve aklı ile her şeyi çözüveren modernliğin, insanlar arasında eşitliği sağlayacağını öne süren eşitlik üst anlatısı artık pek çok kimse tarafından inandırıcı bulunmuyordu. Eserini sanat olma işlevini yerine getirsin diye yapıyor olmuştur modern ressam. Modern arılık arayışına çıkmaktan yorulmuştu. Geçmiş ‘geleneği’ andırdığından ve modernizm, ‘gelenekle mücadele’ hedefine dayandığından yüzünü hep geleceğe dönen modern ressam, bir süre sonra sadece gelecek ile yola çıkmaktan bunaldı. Ayrıca çizgi, figür, motif ve gelenekten ayıklanmış olan tuvalin şaşılığında sıkıldı. Modern sanatın tutarlılık adına her şeyi eleyen tavrı ressamın canını acıtıyor, sürekli modernizmin filtreleri ile karşı karşıya kalan sanatçı yaratıcılığının güdükleştiğini fark ediyordu. Belki çok daha önemli bir biçimde özgürlüğün önünde yine handikaplar belirliyordu. Araçsal akıl üzerinden her şeyi totalleştiren modernizmin, pür ve tekil zemininde özgürlüğünün kısıtlandığını hissediyordu. Ve en nihayetinde modernlik gergefine bir çılgılık(!) attı.

Gerçeklik, (Lyotard’ın da dikkat çektiği gibi (Zekâ, 1990: 48)) acı vesilesi olarak gündeme getirildiğinden Van Gogh’un köylü pabuçları ile alay etti ve yerine destansı, lirik görüntüsünden sıyrılmış bir biçimde popüler kültüre el sallayan ve Jameson’un ifadesi ile bize hiç seslenmeyen “Elmas Tozlu Ayakkabılar”ı iliştiyordu (Zekâ, 1990: 66). İnsanlığı, kilisenin ve soyluların iktidarından kurtarma ideali ile yola çıkan modernizm, yarattığı üst anlatılarıyla kendisi bir gergefe dönüşmüştü. Estetiği, dini, duyguyu ve yereli kendi süzgecinden geçsin diye ezmişti. Oysa sanatçının, ancak istediği ile yola çıkarsa özgür olabileceği unutulmuştu. Her sanatçının hangi ülkeden olursa olsun doğduğu ülkenin yerel tatlarını kullanıp kullanmama hakkına sahip olduğunu söyleyen Baykam, bu özgürlüğü sanatçının üretmek için gereksindiği bir oksijene benzetir. Bu önyargıyı aşmak, çok-kültürlülüğe daha yakından bakmak, onun için her aydının esas görevidir. Çok-kültürlülük, 20. yüzyıl boyunca elbirliğiyle kurduğumuz evrensel dünya kültürünün adıdır der. Pek çok farklı ülkeden pek çok farklı sanatçı aynı potadan erirken, bir yandan da yüzyılın kültür tarihinin şatosuna tuğla ekler (Baykam, 1999: 206).

Şatonun modern dönemde yapılan kısmı süslemeden ve tarihsel göndermelerden arınmış tuğlalardan oluşuyordu. Bu kısım geçmiş ile tüm bağı koparmış gibi görünüyordu. Bir süre sonra bazı sanatçılar şatonun modern dönemde inşa edilmiş olan bu kısmının çirkin ve soğuk olduğunu söylemeye başladılar. Ve bu modernist yapılanmayı aşmak için eskiye gönderme yapmaya başladılar. Tarihi, Tanrıyı, estetiği, geleneği, yereli ve daha önce yan yana gelmesine iyi gözle bakılmayan öğeleri tuğla harçlarına katıp şatoya daha çoğul bir görüntü ile devam etmeyi düşündüler. İşte yine yeni bir bunalımla, yeni bir karşı duruşla, yeni bir başkaldırıyla şekillenmeye devam eden yeni şato postmodernizmin ürünüdür.

3- POSTMODERN RESMİN KOKUSU PİCASSO İLE GELMEYE BAŞLIYOR

Picasso iki cümlesiyle her zaman gururlanırdı: “Ben aramam bulurum” ve “Canımın çektiğini çalarım”(Baykam, 1999: 136). Sanat tarihini silkeleyen, en değişik ve en üretken sanatçı olarak gösterilen bir ressamdı Picasso. O baştan sona ani başkalaşımın toplamından ibaretti. Bir anlatım biçiminde uzun süre durmadan, yeni bir şeyin kokusunu aldığı anda kendisi ile çelişme pahasına da olsa hemen ona el atar, uysun ya da uymasın onu derhal hâlihazırdaki yöntemi ile montajlardı.

Koordinatları nasıl yerleştirirsek yerleştirelim Picasso’nun sanatına uygulanabilecek bir eğri grafiği bulamayız. Kendinin çok hareketli olduğundan bahseden ressam, “Sen beni burada görürsün ama ben zaten değişmişimdir, başka bir yerdeyimdir.” diyerek sabitlikten ne kadar uzak olduğunu hatırlatmaktadır (Ashton, 2001: 114). Kendisinden önceki ressamlardan bağımsız olduğu

gibi kendinden sonraki ressamlarla da bir rabita kuramamıştır. Picasso genç kalmıştır. Genç kalmıştır çünkü tutarlı bir gelişme gösterememiştir (Berger, 1989: 43-46). Diğer ressamlardan müstakil olması bir tarafa, kendi eserleri de bir kopukluk içindedir. Picasso neyse ki bir tarza bağlı kalmayan bir sanatçıydı diyen Baykam'a göre, onun gittikçe önem kazanmasının nedeni eserlerinin yorumuna açık, esnek olmasıydı. Hantal fazlalıklarla ağırlaşmamış olan eserlerinin yerinden kıpırdatılması olanaksızdı (Baykam, 1999: 243). Saf sanat yanlılarının Picasso'yu eleştirmelerinin nedeni gidilebilecek son noktaya kadar gitmemesiydi. Fakat böyle eleştirenlerin çoğu, Picasso açısından son diye bir şey olmadığını unutuyordu. Picasso'yu diğerlerinden ayıran bir özelliği de, çalmasıydı. Kime ya da hangi kültüre ait olursa olsun işine yarayacağını düşündüğü bir şeyi hemen çalardı. Bu yüzden birçok ressama göre Picasso'nun beceremediği tek şey gerçekten Picasso olan bir Picassoydu. Gerek bu, gerekse benzeri suçlamalara "Çalınmaya değer bir şey varsa çalarım" şeklinde yanıt vermişti.

Onun eserleri son derece heterojendir ki bundan ötürü postmodern resmin kokusu ondan gelir. Kolaj bir sanat terimi olarak, onunla birlikte kullanılmıştır. Başka amaçlar için üretilen (sanat dışı) nesnelere oluşan Bambu Sandalyeli Ölü Doğa isimli tablosu buna örnektir. Sanat dışı nesnelere kendi bağlamından koparıp sanat unsuruna dönüştürmüştür. Etki ve değişime açık olması onu, kurgu ve yapıtını tekniğine ve dolayısıyla da diğer dönemlerden en önemli farkı heterojenlik olan postmodernizme yakınlaştırır. Onun safçı bir modernizmin dışında olduğu iddia edilebilir. Evet, o soyut sanatın yaratıcılarındandı ama figürsüz bir sanata da sıcak bakmamıştı. Sanatçının her bir taraftan gelen ve imgelerin toplandığı bir depo olduğuna inanan; "Sanat sanat içindir" düşüncesinin şaka olduğunu söyleyen biriydi. Yani modernist sanatın ilkelerine diğerleri kadar sadık değildi. Diğer sözlerle Picasso'nun yapıtları, yekpare değil parçalı, tutarlı değil tutarsız, nonfigüratif değil figüratiftir. Örneğin soyut olarak anılan Gitarist isimli çalışmasında her ne kadar kahverengi ve bej renkleri ile kamufle eder gibi görünmüşse de Gitarist'e dikkat çeker, figürü tuvalden atmaz. Ayrıca, yeri geldiğinde öyküye, betimlemeye, tiyatrosallığa da başvurmadan çekinmeyen bir kimliği vardı yapıtlarının. İşte tam da bu kimliğinden dolayı Picasso'nun yapıtlarının postmodern sanatın belli başlı özelliklerini taşıdığı tartışılmak istenebilir ki bu, makalenin esas meselesidir. Evet, modernizmin anahtar kelimelerinden biriyle tanımlayacak olursam o, bir öncüdür: gelecekçilikten inşacılığa kadar birçok akıma yol açmış bir öncü. Fakat o aynı zamanda postmodern bir moderndir.

Tutarlılığı, bir sanat yapıtına dinginlik ve açıklık kazandırdığı için yararlı bir özellik olarak tercih edenlerin kabarık sayısına rağmen o, önünde çeşitli yaratma olanakları bulunan bir sanatçının her zaman bu olanaklardan bir tanesini seçip öbürlerini bir yana bırakmasına çok da olumlu bakmıyordu. Bir ya da birkaç teknik eşliğinde hareket eden ressamlar üretirler; ancak yaratamayabilirler. Tekniğine sadık olan bir sanatçı ustalaşır. Her usta sanatçının yaratıcı olduğunu söylemek ise, zordur. Öyle ki; gittikçe iyice ustalaştığını düşünen Picasso bir süre sonra fırçaları birbirine ekleyerek ya da fırçasını uzun bir sopaya ekleyerek çaylakça resimler üretmek için ciddi bir mesai yapmıştı. Dolayısıyla Picasso'nun ustalaşmış bir ressam olduğu konusu çoğu ressam tarafından tartışılıyor olsa da yaratıcılığı hususunda şüphe yoktur. Biçemi'nin ne olduğu sorulduğunda verdiği cevap, onu ve sanatını yeteri kadar anlatır: "Aslında hiçbir biçemi olmayan bir ressamım belki. Biçem çoğu zaman bir ressamı yıllar ve hatta ömür boyunca aynı bakışa, aynı tekniğe, aynı formüle hapseder" (Ashton, 2001: 114). Fakat Picasso'nun tutarlı olduğu –en azından diğer dönemlerine oranla- bir dönem vardır ki bu Kübizmin temsilci olduğu dönemdir. Bu bağlamda son başlık, onun postmodern bir ressam olduğunun kanıtlanmasında bu çalışmaya güçlü bir tutamak sağlayan Kübizm akımına ayrılacaktır.

3.1. Modernliğin Kalıbına Sığmayan Modern Akım: Kübizm

Yassı tuval yüzeyinde bir nesnenin üç boyutluymuş gibi resmedilmesi, resimde baskın bir gelenektir. Bu şekilde ele alınan obje, belli bir açıdan gösterilmiş ve diğer açılar görülmemiş ve/veya gösterilmemiştir. Nesnenin görünmeyen yanları es geçilmiştir. Fakat nesnenin görünmeyen yanları da vardır ki, bu görünmeyen kısımlar görünmese de düşünülebilir. Nitekim Kübizmi diğer biçemlerden ayıran temel şiarı da budur. G. Apollinaire'nin öz ifadesinden yardımıyla söylersek;

“Kübizm daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olması ile ayrılır”(Tunalı, 1996: 166).

Kübizm resim sanatına düşünsel bir bakış açısı getirmesi ile farklıdır. Kübist ressam, tuvalin alt tarafı yassı bir yüzey olduğunu fark etti ve modeline şaşmaz bir sadakatle bakmak yerine düşünmeyi tercih etti. Göz yerine akıl yeğledi. Öteden beri egemen olan üç boyutlu bakış açısının terk edilmesi Kübizm ile başlamıştır. Kübist resimde nesne görüntüsü tuval yüzeyinde çözülerek parçalara ayrılmış aynı anda birden fazla bakış açısından gösterilmiştir. Belirli açılardan objeye bakılması ve modele sadık kalınmasındansa, tuvalin tahmin ile ya da akıl ile doldurulması dünyaya bambaşka bir açıdan bakılmasına yol açmıştır. Bu yeni bakış açısı ise yeni bir dünya tasarımına pas atmış, dünyanın yeni bir perspektiften algılanmasına neden olmuştur. Nesnelere özünü kavramak, nesnelere iç yüzünü ve iç yapısını kavramak için elbette kübizm, nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onun objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek biçimi bozulmuş, ‘deforme olmuş’ yeni bir düzen olacaktır (Tunalı, 1996: 167).

Tarihsel süreçte kübizme felsefi bir dayanak bulmak isteyen çabalar olsa da kübizmin önemli temsilcilerinden Picasso ve Braque’ın belli bir temel arayışında olmadığı aşikârdır. Picasso’nun konuya ilişkin şu sözleri gerek kübizmi gerekse neden Picasso’yu modern olarak tanımlamada çok acele edilmemesi gerektiğini özetlemektedir: “Matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve daha ne varsa kübizmi açıklamak için devreye sokuldu. Teorilerle insanları kör eden, kötü sonuçlar doğuran, bu girişimlerin hepsi -saçmalaktır demeyeceğim ama- edebiyattan başka bir şey değildir (Ashton, 2001: 137).

Picasso gibi kübist ressamların amacı, nesneyi uzay olarak algılayan bir perspektiften kurtarmak, geleneksel bakış açılarını yıkmaktır. Doğaya başvurma, resmin sağlamasını yapma geleneğine önemli bir eleştiri getirdi Picasso gibi kübist ressamlar. Belli bir temele dayanmaması, Rönesans’tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının terk edilmesi, resmin zihin ile çizilmesi ya da boyanması, yeri geldiğinde figüre başvurmadan çekinmemesi, tutarlılığa kafa yormaması, yanlışa göz kırpması gibi özelliklerine dayanarak kübizmin, pekâlâ modernliğin kalıplarına sığmadığı iddia edilebilir. Çünkü bu özellikler postmodern resmin özellikleri ile aynıdır. Bünyesinde son derece farklı ve çoğul bir perspektif barındıran bu akım, resim sanatını derinden etkilemiştir. Dolayısıyla kübizmin postmodern bir modern olarak ilan edilmesi çok güçsüz bir yorum gibi durmamaktadır. Zira kübizm, ezberlerin bozulmasına, yeni soruların sorulmasına vesile olarak adına postmodernizm denen yeni bir insanlık durumuna geçişte farkında olmadan önemli bir rol üstlenmiş gibi görünmektedir.

Sonuç

Her defasında olduğu gibi tüm yapı taşlarını yerinden oynatan yine sanat olmuştur. Sanatın düzene soktuğu çomakla, modernliğin dümen suyunda giden pek çok insan modernlik üzerine düşünmeye başlamıştır. Ve nihayetinde modernizmin karakteristiklerine uygun olmayan bir durum yaşadığı keşfedilmiş, modernliğin bittiğini ifade eden sesler çıkar olmuştur.

Modernliğin tükendiği iddiası beraberinde, sonrasına yönelik tartışmaları getirmiştir ki bu tartışmalar sosyal teoride merkezi bir yer işgal etmektedir. Dünyadaki bütüncül anlatıların iflası, söz konusu iddiayı güçlendirmekte ve ‘postmodern’ denen yeni bir insanlık durumundan bahsedenlerin sayısı giderek artmaktadır. Modernliğin meşruluk anlatıları bir bir göçmekte, ulus-devlet ve onun değerleri sorguya alınmakta, popüler kültür rahatça salınmakta, ‘saf sanat’ bunalıma girmekte ve evrensel insanın çöküşü izlenmektedir. Yerelliklerin rengi koyulaşmış, farklılıkların sesi toklaşmıştır. Evrensel uygarlık, püremsi kıvamını yitirerek gözenekli, pütürlü ve içinde her şeyin bulunabileceği bir karşına dönüşmüştür. Öylesi ala bir karışımdır ki bu, içindeki tüm elementler özünü koruyabilmiştir. Geleneğin, estetiğin ve dinin sesi yeniden çıkmaya başlamıştır. Sanatın en önemli elementlerinden olan resim de bu mühim değişimlerde önemli bir rol üstlenmiştir. Dünya üzerindeki sınırları muğlaklaştıran fırçalar, dünyayı duvarlarından arındırmış ve düzleştirmiştir.

Postmodern resmin esintileri, pek çok kişi tarafından modern bir ressam olarak görülen Picasso'dan da gelmektedir. En iyi olduğunu düşünüp, yine de kendini yetersiz hissededen Picasso kendinin esiri haline gelmemesiyle dikkat çekmekte, kendini kavramlara, biçemlere hapsetmemektedir. Yanlışları, çelişkileri, figürleri ile ele avuca sığmayan ressam, eserleriyle ve düzenle alay ederek üst anlatıları bunalıma sokmuştur. Hakikat peşinde koşmayı bırakarak ve 'saf resim'le alay ederek 'yüce' sanatı ayaklara düşürmüştür. Diğer ve öz sözlerle, sanatçının çoğu eseri postmodern resmin mayalarındandır. Dolayısıyla önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmeyen bir resmin vesilesi olan Picasso'nun, 'modern ressamlar' listesindeki yeri tartişılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Ashton, D. (2001) **Picasso Konuşuyor**, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Baykam, B. (1999) **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, İstanbul: Literatür Kitabevi
- Benjamin, W. (2002) **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, İstanbul: YKY
- Berger, J. (1989) **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, İstanbul: Metis Yayınları
- Friedman, T. (2006) **Dünya Düzdür, İstanbul**: Boyner Yayınları
- Giddens, A. (1994) **Modernliğin Sonuçları**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gottdiener, M. (2005) **Postmodern Göstergeler**, Ankara: İmge Kitabevi
- Megill, A. (1998) **Aşırılığın Peygamberleri**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Robertson, A. (1999) **Küreselleşme**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Tourame, A. (2002) **Modernliğin Eleştirisi**, İstanbul: YKY
- Tunalı, İ. (1996) **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Zeka, N. (1990) **Postmodernizm**, İstanbul: Kızı Yayınları