

## İLKELLİĞİN HÜR DÜNYASI VE SANATIN ESASI ÜZERİNE

Doç. Zafer KALFA\*

**Öz:** Kısmi bir tartışma dâhilinde de olsa; sanatın ilkel mi yoksa bilinçli ve çağdaş bir edim mi olduğu yönündeki ayrışma devam ediyor. Bir yönüyle de bu, sanatçının yüklediği / yüklenmesi gereken rolün ve esas olarak sanatın mahiyeti konusunda yeni fikirlerin birbiriyle çatışmasına yol açıyor. Bugün dahi kesin bir yargıya varılamamış olması, ilkel ve tarih öncesi estetik yaratı yetisini tanımlamayı zorlaştırırsa da daha yakıcı bir mesele olarak, modern sanatçının ilkel benliğiyle hareket ettiği ve kendisini tarih öncesi insan ile özdeşleştirme çabasında olduğu da dikkatlerden kaçmıyor. Post-modern çağın materyalist hükmü, efsane ve büyü odaklı bu tutumun üzerini örtmüştür kuşkusuz ama yeni, köklü bir dönüşüm ile burun buruna geldiği şu günlerde, tarih öncesinin uhrevi edimiyle arasındaki benzerlikleri ararken ilkellik kavramı ve modern müze politikalarına da değinerek sanatın esası sorusuna göndermelerde bulunmak yararlı olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** ilkel sanat, modern müze, ilkel benlik, büyü, tin.

### FREE WORLD OF PRIMITIVISM AND ON ESSENCE OF ART

**Abstract:** Even if it is in a partial argumentation; the dissociation as to whether art is a primitive or a conscious and contemporary act continues. On the one hand, this leads to the clash of new ideas about the role that the artist has / should be appointed to and mainly the nature of art. Although because of the lack of a definitive judgment even today, it complicates to define primitive and prehistoric aesthetic creation, as a more feverish issue; It could be noticed that the modern artist acts with his primitive ego and tries to identify himself with prehistoric man. The materialist sentence of the post-modern age has undoubtedly obscured this legend and magic-oriented attitude, but in these days when all comes face to face with a new and radical transformation, it would be useful to make references to matter on essence of art referring to concept primitivity and museum modern as looking for similarities with the ethereal act of prehistoric times

**Key Words:** primitive art, museum modern, primitive ego, fascination, spirit.

*Şu önumde yürüyen gerçekten bir âdemoğlu muydu?  
Basitliği ve karmaşıklığı ile beni ona cezbeden o naif  
arkadaş mıydı o, cinsiyetsiz ama yine de albenili?*

*Paul Gauguin, Noa Noa*

### 1. Giriş

Alman düşünür Herman Hesse (1877-1962), bütün uygarlığın bir içe dö-

ORCID ID : 0000-0002-8234-3394

DOI : 10.31126/akrajournal.909769

Geliş tarihi : 05 Nisan 2021 / Kabul tarih: 18 Mayıs 2021

\* Kahramanmaraş Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü.

nüşten doğduğunu<sup>1</sup> fark ettiğinde Batı dünyasının beşer odaklı aydınlanma felsefesi iflas etmiş ve materyalist bir çağın eşiğine gelmişti. Avrupa halkları, ilk başlarda hayranlıkla baktıkları teknolojik gelişmeler nedeniyle tarihlerinde ilk kez işsizlik, yoksulluk ve yalnızlık ile tanıştılar. Uygarlığın bir parçası olarak sanat da içe dönerek yoksulluğu ve yalnızlığı anlatır olmuştur bu dönemde. Dışa odaklanmanın yarattığı tıkanıklık, içe / öze dönüş sayesinde giderilmiş ve sanat, insan denilenin sonsuz evrenin derinliklerine acımasızca yol almıştır. Hesse'yi onurlandırmak istercesine, Maurice de Vlaminck (1876-1958) kendini, "içi şiddet dolu müşfik kalpli yabani bir hayvan" olarak tanımlarken modern sanatçıya da yeni bir rol biçmiştir (Eugene, 1958: 35). Klasik estetik / felsefi kalıpların aşılması aslında yeni bir aydınlanmanın başlangıcıdır.

Fakat bu düşünce sanıldığı kadar eski değildir Batı'da. Saray ve salon kültürünün Avrupa burjuvazisi üzerindeki ağırlığı nedeniyle sanat, denilebilir ki en azından üç yüz yıl boyunca, içsel olandan uzak kalmıştır. İcrası da eleştirisi de nesnel ilkeler üzerinden sürdürülmüş ve ruhsal / tinsel bir değeri olmamıştır. İzlenimciliğin sonuna dek Batı medeniyetinde sanat, Hesse'nin bahsettiği içe dönüşü -en azından tam olarak- yaşamadığı gibi otoriteler, ruhsal / içsel yönü ağır basan ilkelerin ve Batılı olmayan toplumların sanatsal geleneklerini de dışlamışlardır. Zira bu sanatın, bilinenden farklı, galiplerin yazdığı tarihte yer bulmasını zorlaştıracak nitelikleri olduğu görülmüştür. Biçimsel değerleri itibarıyla Avrupa merkezli estetiğin kıstaslarına neredeyse hiç uymayan ilkel sanatın, *uygar* dünyadaki din, ahlak ve evren telakkisine de ters düştüğü fark edilmiştir.

Bazı evrelerin ardından nihayetinde varlığına saygı duyulur gibi olsa da ilkel toplumların sanatı, esas ve amaçları nedeniyle bir süre daha çemberin dışında tutulmuştur. Bunun önemli bir diğer nedeni, salt sanat olsun diye icra edilmemiş ve birtakım batıl inançların etkisinde kalınarak büyüünün ya da ayinin bir parçasına dönüşmüş olduğunun sanılmasıdır. Uşçu değildir; bu nedenle belki antropolojinin bir parçası olarak incelenebileceği ama sanatsal bahiste ona itibar edilemeyeceği kanaatine varılmıştır. Çünkü yaygın kanı, ilkel insanın estetik imgeleri "bakılacak güzel şeyler" değil ama yalnızca "kullanılacak ve güç dolu nesnelere" olarak ortaya çıkardığı ve "büyüsel amaçla" kullandığıdır (Gombrich, 1972 / 1976: 20).<sup>2</sup>

1. Aforizmalarını içeren, İnanç da Sevgi de Aklın Yolunu İzlemez (çev. Kâmuran Şipal) adlı kitaptan.

2. Gombrich'in kendisi de ilkelere dair bu fikirlerin yalnızca bir varsayım olduğunu vurgulasa da ne yazık ki, ilkel çağ insanına ait estetik üretimlerin aslında sanat olmadığını öne süren Batı menşeli pek çok başka görüşün tetiklenmesine yol açmıştır. Zira sanatın beyaz tenli, Batılı ve aristokrat görgüye sahip kültüre layık görüleceği gibi sapkın bir inanış halâ zaman zaman alevlenebilmektedir.

## 2. Sanatta Amaç ve Araç Bahsi

Kitabının girişinde yaptığı vurgu hatırlanırsa Gombrich'in dahi bu konudaki hassas bir ayrımı göz ardı edemediğini fark etmek zor olmaz. Bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına çizilen bizon resimlerinden, modern dünyanın reklam afişlerine kadar bütün etkinlikleri sanat olarak nitelemekte sakınca olmadığını ifade ederken, şöyle devam etmiştir Gombrich: “Yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın” (1972 / 1976: 4).

Konu, sanatçının değil de sanatın amacı bağlamında ele alındığı için estetik niyetler ile yola çıkılmadığı müddetçe resim, heykel ya da beceri gerektiren diğer üretimlerin sanat olarak kabul edilemeyeceği fikri uzunca süre hâkimiyet korumuştur. Yunan sanat felsefesi, sanat eserinin haz vermek dışında bir gaye taşımaması gerektiği fikriyle şekillenmişti ve kıta Avrupası için de aynı kıstasları geçerli kabul etmek dışında bir yol yoktu. Garip ama ilkel toplumları, doğa dışı konulara sarılmaları nedeniyle sanat sahasından uzak tutan Batı dünyası, neredeyse beş asır boyunca kilisenin Tanrı adına zikrettiği buyrukların tasviriyle ilgilenmiş, yani aynı doğaüstü-doğa dışı temaları kendi resim ve heykeli-nin merkezinde tutmuştur. Üstelik bu yapıtlar da tıpkı ilkellerin yaptığı gibi, sadece sergilenmeleri için değil kiliseye gelen insanları etkilemek amacıyla duvarlara yapılmışlar, yüksek kaidelere yerleştirilmişlerdi. O hâlde, ilkel yapıtların sanat olarak kabul edilmemesinin başka nedenleri olmalıydı.

Her ne kadar Platon, nesnel olmayan bir dünyanın hakikatinden söz etmişse de Yunan felsefesini akıl ve mantık bağlamından kurtaramamış ve zaten kendisi de sanatı ölçülülük ilkesine göre açıklamıştır. Ruhlar âleminin nesnel olandan daha gerçek olduğunu düşünmüş ama ilginç şekilde, sanatın (en azından plastik sanatların) bir kopyalama vazifesi görmesi onu rahatsız etmemiştir. Platon'a göre ruhsal olan tek sanat şiirdir (Bozkurt, 1995: 88-91).

Bir yanlış anlamamanın neticesi olabilir; Eski Yunan'dan beslenen Katolik Avrupa, taklit ve öykünmeyi görsel sanatların esası olarak kabul ederken nesnel gerçeklik bu neden ile sanatın önemli ve başlıca esaslarından biri olmuş, bu esnada sanatçıya, kullandığı aracında uzmanlaşma / ustalaşma gibi bir görev yüklenmiştir. Doğal olarak sanatçı, din adamının ya da saraylının denetiminde olsun, mantığa uymayanı dışlamış fakat ilginç şekilde uhrevî temalardan da uzaklaşmamıştır. Leonardo da Vinci'nin bir dâhi olarak tarihe geçmesinin gerçek nedeni bu olabilir. Dikkat edilirse klasik Batılı sanatçı, kutsal konularda bile daima mantıklı bir şekillendirme çabası içinde olmuştur. Tanrı'yı, melekleri veya peygamberleri bu kapsamın dışında bırakmamış, onları da ölçülü / mantıklı bir biçimlendirmeye tabi tutmuştur. Burada bir kere daha Aristokratik mantık ilkeleri devreye girmekte, yavaş yavaş yönetici sınıf pozisyonuna yükselen kent soylusunun nesnel ölçü tabusu önem kazanmaktadır.

Bahsedilen ölçütlerde şekillenmiş ve tasnif edilmiş sanat, aynı zamanda bir kentli sınıfın yaşam biçimini belirler, onun yaşam biçimiyle yenilenir. Neticede klasik Avrupa resim ve heykeli-istisnalar haricinde- kentlidir. O hâlde sanat da kentli olmak, kurallara bağlanmak durumundadır. Bir bakıma, “egemen olan kent kültürünün, geleneksel kültürü kendi lehine çözmesi” olgusu vuku bulur (Erkan, 2010: 229). Dolayısıyla kent-dışı estetiğin sanat sayılamayacağı görüşü güç kazanır. Bu görüş, sadece sanat ve zanaat ayırımına yol açmamış ama aynı zamanda uygar ve ilkel ikilemini de doğurmuştur. Uygar sanat kentli, mantıklı ve haz vericidir. İlkelin ise kenti ve mantığı olmadığı için sanatı da yoktur. Batıl inançları gereği yonttuğu kütükler, insan-hayvan karışımı bir surete benzettiği maskeler ve mağara duvarlarına çizdiği *basit* şekiller veya aklını başından alan sarhoş edici sesler vardır. Diğer tarafta ise Aristoteles’in görüşlerine sarılmış ve hâliyle sanatı, “akıl tarafından belirlenen amaçların gerçekleşmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yapma-yaratma yetisi” olarak kabul eden kent soylusu vardır (Bozkurt, 1995: 97). Şaşkınlık yaratan resimlerini yaparken Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), çok büyük ihtimalle bir vecd içindeydi ama genellikle boya ve fırçayı kullanmaktaki yeteneği sayesinde övgü kazanıyordu. Gözden kaçmış bir ayrıntıdır bu.

Belki biraz da bu tür görüşlerin etkisiyle, on sekizinci asrın sonlarına dek Batı sanatı, hem Doğu’nun hem de ilkelerin aksine, mücerret / soyut olandan uzak kalmış ve nesnel olana aşırı bir yatkınlık geliştirmiştir. Aynı esnada keşfedilen bazı ilkel kabilelerin estetik üretimleri ise her ne kadar büyük bir heyecan yaratsalar da sanat olarak kabul edilmemiştir. Genel görüş, bu ilkel toplumların bir güzel tanımlamasına ve güzelleştirme gayesine sahip olmamaları ama yalnızca büyü amacıyla -ve bilinçsizce- resimler, heykeller ve totemler yapmış olmalarıyla dışlanmalarının bir diğer nedeni, icra sırasında nesnel gerçekliği ve mantık ölçülerini dikkate almamış olmalarıdır. Bağlandıkları amaçlar kadar, ilkel kabile ressamlarının sanatçı olarak nitelenmesi önünde daima engel oluşturan diğer sebep budur.

Zamanla ve belirli aşamalar hâlinde evrim geçirdi bu görüş. İlkel sanat evvela, *antik* bir değer görmeye başladı ve müzelerdeki yerini aldı ama yeni sermaye sınıfının bir hobisi olmaktan öteye gideceğine de ihtimal verilmiyordu. Bir diğer yanda da bilimsel / tarihsel araştırmaların dikkate değer keşifleri olarak bakılıyordu onlara. Tarih öncesinden kalan başka resimlerle karşılaşıldığında ise çizimlerdeki isabetin, modern ressamı bile “imrendirecek ve hayrette bırakacak değerde” olduğu görüldü (Bigalı, 1976: 30). Böylece bir başka tabu daha sarsıldı. Son olarak, Rus ressam Vassily Kandinsky, 1911 yılında, geçmişin sanat ilkeleriyle yola devam etmenin olanaksız olduğunu yazdı ve ekledi: “Eski Yunanlar gibi yaşamamız ve hissetmemiz olanaksızdır.” (2013 :

29). Kandinsky burada, Aristo mantığına göndermede bulunuyor ve onun karşısına ruhsallığı konumlandırıyordu. Bu radikal çıkış, önyargıların giderilmesi önündeki başka bir engeli daha kaldırdı ve saray merkezîyetçiliğinin yerini, Avrupa dışı uygarlıkların sanatına yani ruhsal olana dönük bir hayranlık aldı. Kandinsky kadar etkisi oldu mu bilinmez ama Tolstoy'un 1898'de yayınlanan *Sanat Nedir?* isimli eserinde de sanatı haz ile ilişkilendirmenin veya koşullandırmanın mecburi olmadığından söz ediliyordu.<sup>3</sup> Rus edebiyatçı, bu görüşün kesin olarak karşısında durmuş ve sanatı "hoşa giden objelerin üretimi" olarak değerlendirmeyi sakıncalı bulmuştu. Tolstoy'a göre sanat bir haz olmadığı gibi bunun çok ötesinde, "insanlar arasında vazgeçilmez bir birlik ve beraberlik vasıtası" olmalıydı. Tolstoy'un zaviyesinden bakıldığında, ilkelerin estetiğini sanat olarak görmeyen / sınıflandırmayan kuramların ve yine onun ifadesiyle "yalnızca güzelliğe hizmet ederse -yani insanlara zevk verirse- sanatı destekleyen medeni Avrupa toplumunda" savunulmuş benzer görüşlerin bir anda geçersiz hâle geldiği anlaşılacaktı (2000, s.175-178).

### 3. Sanatın Kutsal ve Büyülü Olan ile İlişkisi

Adnan Turani, ilkel insanların sanatını, "toprağa yarı yerleşmiş ya da yerleşip devlet olmamış kavimlerin sanatı" olarak tarif ederken belirleyici unsur olarak ise kolektif (ortak) tasavvuru işaret eder ve ilkel sanatın "büyü ve din kültürü içinde" kök saldığını yazar (1971: 38-39). Bununla birlikte, onun düşünceleri de tıpkı Gombrich'in yazdıkları gibi yalnızca bir varsayıma dayanır. Binlerce yıl önce yaşamış insanların amaçları; bir heykeli yontarken veya bir hayvan derisini süslerken hissettikleri konusunda hiçbir bilim dalı kesin bilgiler elde edecek yetkinlikte değildir. Daha da önemlisi; bir an için Turani, Gombrich ya da bir başka sanat tarihçisinin yanılmazlık kudretine sahip olduğuna inanılsa ve ilkel toplumların resim ve heykeli sadece büyü amacıyla yapmış oldukları kabul edilse dahi, bu kanaat hiçbirimizi, ilkelerin sanatçı olmadıkları / sanatçı olarak kabul edilemeyecekleri savına sürüklememelidir. Yanılgı esasen, ilkel sanatları büyücülük olarak kabul eden varsayımlarda değil ama sanat ve büyü arasında kurulan ilişkinin ilkel döneme ait iptidai bir edim olduğunun sanılması ve bu neden ile yadsınmasındadır.

Hâlbuki sanat ile doğüstü arasında ilişki kurmanın yalnızca mağara devri insanlarına ya da ilkel kabilelere ait bir davranış olmadığı biliniyor. Otto Kurz ve Ernst Kris, bir heykelin tasvirinin arzu uyandırmasıyla ya da bir kişi için düşünülen cezanın onun suretine uygulanmasıyla ilgili çeşitli hikâyelerin, sanat eserine canlı gözüyle bakıldığının delili olabileceğinden söz ederken,

3. Her ne kadar Kandinsky'den önce ve çok daha sivri bir dil ile yazılmış olsa da birkaç defa sansüre uğradığı için *Sanat Nedir?* in yeterince etki yaratmadığı düşünülebilir.

“portre ile portresi yapılanın özdeşliğine” yalnızca ilkelerde değil Orta Çağ Avrupası’nda da inanıldığıının altını çizerler (1979 / 2013: 79-81). Öte yandan, ilkel toplum için özel bir ayrıma gerek duyulmamışken Rönesans devrine girildiğinde sanatın salt bir estetik yaratı yetisi olması gerektiği yönünde gelişen fikirler, sanatçıyı büyücüden (Orta Çağ sanatçısından) ayırmayı ve onu, fiziki ölçülerin nesnel gerçekliğe en uygun şekilde tasviri için bir bakıma görevlendirilmeyi zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla, söz konusu ayrışmadan sonra sanat eserinin, her türden biçim bozumu ve çarpıtmadan arındırıldığı görülür. Aksi hâlde sanatçı, cadı olmakla ve büyü yapmakla suçlanacak ve kent dışına sürgün edilecektir. Çünkü kent, büyücünün yani ilkel insanın girmemesi gereken yerdir.

Büyücüyü kentin dışına iten uygar toplum, bir süre sonra onun peşinden gitmiş ve kentin dışını keşfetmeyi denemiştir. Yirminci asrın başından itibaren, toprak içinde olan mağaralar keşfedilmiş ve incelenmiş, buralarda görülen resimlerin, “ilkel insanın etrafını çeviren dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını” anlattığı sonucuna varılmıştır (Turani, 1971: 31). Fakat modern ressamda durum farklı mıdır? Giorgio de Chirico (1888 -1978)’nun şöyle bir sözü olduğu aktarılmıştır: “Tarih öncesinden bizlere kalan en garip duyumlardan biri de kehanetle ilgili olanıdır.” Anlaşıyor ki mantık dışı olan ile yalnızca ilkel insan hatta sadece Orta Çağ köylüsü ilgilenmemiş, modern çağın sanatçısı da kendinde ilkel bir yön bulmuş ve Chirico örneğinde görüleceği gibi, sanatını bu ilmî olmayan yanına emanet etmiştir. O kadar ki Patrick Waldberg’e göre kehanet, büyü ve akıldışı yaklaşımları Chirico’nun ayrıcalıkları olmuştur (2015: 390).

Gombrich, Güney Fransa ve İspanya’da keşfedilen bazı mağara resimlerine değinirken onları “imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleri” olarak yorumlar. Açıkça akıl dışı bir inanıştır bu. Fakat tamamen sonlanmamıştır; Gombrich’in de itiraf ettiği gibi, modern insanın içinde de hâlâ ilkel birtakım şeyler vardır (1972 / 1976: 22).

Sahiden de bazı istisnalar haricinde (mesela izlenimcilik akımı) modern sanatın<sup>4</sup> neredeyse bütün tarihi esasen ilkelce bir büyülenme arzusu veya büyüleme gayreti değil midir? James Ensor’un meşhur eserlerinden biri; *Christ's Entry into Brussels*’ i ele alalım. Resim ilk bakışta, İtalyan ressam Pietro Lorenzetti (1280-1348)’nin *İsa’nın Kudüs’e Girişi* isimli tablosunu anımsatır. Her iki resimde de İsa, bir eşeğin üzerindedir ki İncil’de bahsi geçen bu olay Hristiyan âlemi için kutsal bir bayramdır (Palm Sunday). Pek çok ülkede

4. Bu bahiste, çokuluslu sermayenin denetimindeki post-modern sanatı da dışarıda tutmamız gerek elbette. Yeniden biçimcilğe dönülen günümüzde sanatçının bir kere daha saray (sermaye) hizmetine girdiği ve ruhsallıktan uzaklaştığı görülebiliyor.



olduğu gibi Belçika’da da o günün anısına temsili bazı gösteriler zaten düzenlenmektedir. İlginç olan ise bu resminde Ensor’un, eşeğin üzerine Hz. İsa’yı değil bizzat kendisini oturtmuş olmasıdır. Susan Marie Canning’in yazdıklarına bakılırsa, Ensor burada, bir sanatçı olarak Bürüksel’i ele geçirdiğini ilan etmektedir (2009: 28-45). Tıpkı savaşa hazırlanan eski bir kabile reisinin, düşmanı için yaptığı resmin üzerine büyü olduğu sanılan dumanı üflemesi gibi Ensor da kavgalı olduğu bir çevreyi<sup>5</sup> yaptığı bir sanat eseri ile alt etme girişimindedir. Elbette burada, Ensor’un kendini kaybetmiş bir münzevi olduğu düşünülemez ama sanatçının *mantık dışı* bir davranış içinde olduğu da göz ardı edilemez.

Ensor’un daha pek çok resminde, öfke duyduğu ya da küçük düşürmek istediği insanların yüzlerini çarpık, yamuk şekillerde veya gülünç maskeler ile resmetmiş olması ve bu tür resimleri yerine *Lambacı Çocuk*, *Kırmızı Şemsiyeli Kadın* gibi gerçekçi resimlerinin satın alınması Gombrich’in değindiği ilkel inanış (imgelerin etkisine ilişkin o evrensel inanış) kadar -ve belki daha çok- biçimin çarpıtılmasını önleyen korkunun da asla tam olarak yok olmadığını gösterir. Yani sanatın her an bir büyü etkisi yaratabileceği yalnızca sanatçının değil izleyicinin de zihninde canlılığını korumaktadır. Kris ve Kurz’a göre de modelin çarpıtılmaktan duyduğu korkunun kökeninde, “imgelerin büyüüne olan inanç” yatar (1979 / 2013: 114).

Eski Yunan (bazen de Roma) heykel ve resminin ideal beden tasvirinde karşılık bulan güzellik, ölçülülük ve haz ilişkisi Mısır, Japon ve Afrika gibi medeniyetlerin tarih öncesinden kalan eserleriyle karşılaşma sonrasında anlamını büyük oranda yitirdi. İlkellere ait yapı ve yapıtların sanat sınıfına sokulmamasının önündeki bir diğer engel de böylece ortadan kalkma aşamasına geldi. Fark edildi ki, tarih öncesinden kalan resim veya heykellerin biçimsel yönden -ne kadar kaba saba da olsalar- kusurlu ya da eksik yanları yoktu. Bu eserler son derece yetkin kimselerce yapılmışlardı. Fakat hepsi bu kadar değildi; ilkel insanlar, algıladıkları eşya ve doğaya duyular ile algılanmayan bir anlam da yüklemişlerdi. “Her gün su içtikleri bardağı yalnız maddi ihtiyaçlarını giderme anlamında görmekle yetinmemişler, ruhlarının istediği estetiği de ihmal etmemişlerdi.” (Bigalı, 1976: 436). Bir çift ayakkabıya bütün ızırabını yükleyen Van Gogh’un yaptığı da bu değil miydi? Şüphesiz ki nesnel yaşantı ruhsal bir gerçeklik ile yüceltilmek istenmişti. Aliya İzzetbegoviç’in tabiriyle ilkel insana has benzersiz bir edimdi bu:

İnsan, sert bir ürün kırmak veya bir hayvana atmak üzere ilk defa taş kullandığı zaman çok önemli bir şey yapmış oluyordu. Fakat bu yeni bir şey değildi. (...) Fakat bu taşı önüne koyarak bir ruhun sembolü olarak gördüğü

5. Ensor, kurucularından olduğu Les XX topluluğu ile ciddi sorunlar yaşıyordu.

zaman, bu tutumuyla (...) misli görülmemiş bir şey yapıyordu (2011: 83).

Çekingenlik, yirminci asrın başında, daha da azaldı ve modern Batı uygarlığının dışında kalan kültürlerin estetik geleneğine ilgi arttı. Pablo Picasso, Ernst Kirchner, Emil Nolde ve hatta Henri Matisse gibi birkaç ressamın öncülük ettiği yönelim, ilkellerdeki özgün ve ruhsal üslubun modern birtakım yorumlar ile taçlandırılmasına kadar vardı. Matisse, 1942 yılındaki bir radyo yayınında, neden resim yaptığının sorulması üzerine şunları söyledi: “Duygularımı ve tepkilerimi, en gelişmiş kameranın bile yapamayacağı renk ve çizgiler ile iletebilmek için” (akt. Flam, 1995: 145). Güzeli betimlemenin yerine duyguyu iletme gayesi geçmişti ve dönüşüm, ilkelce bir dürtünün Matisse gibi bir sanatçıyı dahi zorladığını gösteriyordu. Sanatçı, mantık ve ölçüyü simgeleyen sinema teknolojisini de dışı vurumun karşıtı olarak konumlandırırken seçimini yalnızca kültürel olarak değil ama aynı zamanda icra yöntemi olarak ilkel’den yaptığını gösteriyordu.

İlkel estetiğin çağdaş yansımaları, Alman dışı vurumcularının resimlerinde çok daha açık bir şekilde görüldü (Resim 1). Başlarda, yalnızca biçimsel bir öykünme idi bu ancak endüstriyel gelişmelerin kısılcığında sıkışan sanatçının



**Resim 1:** Street Berlin 1913  
120X91cm, Ernst L  
Kirchner (MoMA)

kendine çıkış yolları araması neticesinde duygusal bir özdeşleştirme yaşandı. Sanatçı artık, ilkellerin yalnızca çizim ve şekillendirme yeteneğine değil ama aynı derecede doğada, doğaüstü bir gerçeklik arayışına da hayranlık duymaya başlamıştı. İlkel sanat, parçası olduğu yabancı ortam ve sembolik gövde iyi tanınmasa da “içinden belli biçimlendirme ilkelerinin çekilip alındığı bir örnek olarak” kabul gördü. “İlkellerin estetik dili, Alman ressamı âdeta büyülemişti ve onlara göre bu dil, insanın efsanelere ilişkin düşüncelerini, temel güçlerini korumaktaydı. Bedenin çarpıtılması, bozulmuş oranlar, insanın gizli öz doğasını vurgulayarak gözle görülür hâle getirmeye yarıyordu.” (Birtaelmer, 1991: 15).

Yirminci asrın başında Batı sanatı, usandırıcı bir tekrarın içine düşmek üzereydi.

Fransız modeli izlenimciliğin insan ruhuna hitabeden hiçbir niteliği yoktu; deneysel ve metodik bir resim tarzıydı izlenimcilik. Bu sırada azgınlaşan sanayi, aynı can sıkıcı tekrarın günlük yaşama egemen olması gibi bir tehdit doğurunca



Batı sanatçısı çözümü, eskiye dönmekte buldu. Dışa vurumcuların yaptığı keşif muazzamdı. “İlkel kavimlerin psikolojik tasvirlerini, endüstri ülkelerinin sanatta düştükleri çıkmazın nedenlerini araştırdıkları sırada keşfediyorlardı. Doğal olarak bu keşif, bir bakıma, Batı’nın binlerce yıldır büyük değer verdiği Eski Yunan-Roma kültür mirası üzerine kurulu sanatın büyük ölçüde sarsılması idi.” (Turani, 2011: 79). Klasik resim üslubuna ve yine klasikte tabulaşmış güzel algısına cüretkâr bir meydan okumada bulundu Almanlar. Salt bakılacak bir güzellik olamazdı sanat eseri artık. İçinden derin anlamlar çıkarılabilmeliydi. Biçimleri bozdular. Bir saraylı aristokrata itici gelebilecek denli kaba şekiller ve ham renkleri tercih ettiler. Bu aslında sanatçının, “kendi etrafındaki dünyanın izlenimini kayda geçirmek yerine, dünyanın görünüşüne kendi ruh hâlini dayatması” anlamına geliyordu (Dempsey, 2002 / 2007: 70). Bu bakımdan tam da ilkel insana özgü, animistik bir anlayış üzerinde şekillendi. Dempsey’in belirttiği gibi, keşfedilen eski uygarlıklara has doğaüstü enerji, sanata bir “kehanet” ve sanatçıya da “görünümünün maskesini kaldırabilecek şair-kâhin” rolü verdi (2002 / 2007: 109).

Aslında bu yönüyle, ilkel sanatın bir medeniyet alternatifi olacağını, talihsiz bir Fransız çok önceleri göstermeyi denemişti. Paul Gauguin, Nisan 1891’de Paris’i terk edip Tahiti’ye yol alırken can sıkıntısıyla ya da romantizm arayışıyla ilgili değildi bu yolculuk. Alfred Werner, bu detayın altını çizer ve bu maceranın “ani ve pervasız bir isyan” olarak açıklanmasının doğru olmayacağını yazar. Gauguin orada, Rönesans aklının ve çağdaş uygarlığın ötesinde bir medeniyet aramıştır. “Fantezi ve imgelem ile serbestçe oynayabileceği bir dünyanın” peşindedir (2002: 10-11). Daha dikkat çekici olan ise Gauguin’in, bir *uygarlaşma projesi* olan çağdaş Avrupa’dan kaçmaktaki istekliliğidir. Ne var ki, Papeete’ye vardığında Fransa’nın, ada yönetimini kendi üzerine aldığını görür. Endişe ve şaşkınlık içindedir. Şöyle yazar: “Bunun sebebi Avrupa’ydı, silkinip üzerimden atmak istediğim Avrupa. Sömürge züppeliğinin abartılı koşulları altında, medeniyetimizin gelenekleri, modaları, ahlaksızlıkları ve saçmalıklarının taklidi, hatta karikatürleşme derecesinde gülünçlüğü idi uzaklaşmak istediğim (...) Bu uzun yolculuğu tam da kaçmaya çalıştığım şeyi bulmak için mi yaptım?” (2002: 12).

#### 4. Bir Büyücü Olarak Sanatçı

Kandinsky, illkellere modern dönemde duyulan ilgiyi, iki ayrı dönemin ahlaki ve ruhsal atmosferine hâkim eğilimlere bağlar: “Hislerde benzerlik olduğunda, önceki dönemde bu hislerin ifade edilmesine hizmet etmiş olan dışsal formlar yeniden canlanır”, diye yazar (1911 / 2013: 29).

Akıl dışı ve ilkel olan, yirminci yüzyıl ortasına doğru, birkaç Amerikan dışa vurumcu ressam sayesinde sanatın merkezine yeniden oturduğunda

Kandinsky'nin kuramı vücut bulacak ve madde karşıtı bir eğilim, soyut resmin içine sızacaktır. Mark Tobey, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb ve Mark Rothko'nun sanatında Rönesans aklından hiçbir iz olmadığı gibi aksine mitolojiden ve ilkel insan dürtülerinden beslenmiştir hepsi. Mark (Markus) Rothko ve fikir birliği içinde olduğu arkadaşı Adolph Gottlieb'in birlikte imzalayıp New York Times'ın sanat editörü Edward A. Jewell'a gönderdikleri 7 Haziran 1943 tarihli mektupta şu açıklamalar dikkat çekicidir:

Bizlere göre sanat, bilinmeyen dünyaya bir yolculuktur (...) Bir tablonun ne kadar iyi resmedildiğinin ressamın arasında bir önemi kalmadı. Bu yalnızca akademik bir nitelik. Tekrar belirtiyoruz ki, önemli ve geçerli olan öznenin trajikliği ve sonsuzluğudur. Bu yüzden de ilkel ve kadim sanatlar ile ruhsal bir akrabalık içinde olduğumuzu iddia ediyoruz (Clearwater, 1984: 23-25).

Bu sanatçıların yapıtları, sergilendikleri dönemde pek fazla ilgi görmedi.<sup>6</sup> Zira anlatmak istedikleri şeyler, resmetmek istediklerinin önüne geçiyordu. Bu durum akla, Gombrich'in, ilkel sanat ve uygar toplum arasındaki aşılması zor mesafeye ilişkin görüşlerini anımsatıyor: "Eğer" diyor Gombrich, eski Peru ve Clombo öncesi Amerikan halklarının yapıtlarından bahsederken, "bu uygarlıkların ürünleri bize çok uzak ve doğa dışıymış gibi görünüyorsa, bunun nedeni, aktarmak istedikleri düşüncelerde saklıdır." (1972 / 1976: 29). İşte modern Amerikan ressam, o düşünceleri anlamaya çalışarak aradaki mesafeyi kaldırmayı denemiş ama bu esnada kendi toplumu ile arasına bir duvar örmüştür. Bununla birlikte o, uzmanlaşma gibi göz boyayıcı bir yetinin sanatçıyı esas gayesinden uzaklaştıracağını pekâlâ fark etmiş ve varoluşçu felsefe ile yoğrulmuş şekilde insanın ilkel benliğine sert bir dalış yapmıştır. Tomkins'in deyişiyle, sanat şimdi, ilkel özüne geri dönerken sanatçı da "yeniden bir şaman, insanoğlunun içini en derinden görebilen bir kâhin" konumundadır (Tomkins, 1980: 60).

Sanatçının modern dönemdeki rol değişimine ilişkin bir başka çarpıcı yorum, Amerikan soyut dışa vurumcuların büründükleri kimliği, eski Arap (İslam öncesi) ananesinde şaire layık görülen imtiyazlı rol ile karşılaştıran Aliya İzzetbegoviç'ten gelir. Sanatçının modern dönemdeki rol değişimine ilişkin bir başka çarpıcı yorum, Amerikan soyut dışa vurumcuların büründükleri kimliği, eski Arap (İslam öncesi) ananesinde şaire layık görülen imtiyazlı rol ile karşılaştıran Aliya İzzetbegoviç'ten gelir. Eski Arap toplumu tarafından benimsenmiş olan bu rolde şair, "nüfuzunu büyü güçleriyle temasa borçlu bir şahsiyet"

6. 1949'a kadar Pollock'un çok az resmi satıldı. Rothko'nun tabloları ise ancak 1950'lerden sonlarına doğru ciddi anlamda alıcı bulmaya başladı.

gibi görülmüş ve ona, tabiatüstü güce sahip bir varlık olarak hayranlık duyulmuştur.<sup>7</sup> İzzetbegoviç, kült eseri *Doğu- Batı Arasında İslam*'da bu hususu da sorgular ve şöyle sorar: “Soyut sanatın herhangi bir eseri, dinî bir ayin gibi akıl dışı ve gayrı ilmî bir tarzda tesir etmez mi? Bir bakıma resim tuvalde, senfoni ise seslerde böyle bir ayin teşkil etmez mi?” (2011: 132-135).

Modern soyutlama ile ilkel sanatlar arasındaki bağ konusunda Turani'nin yorumları da dikkate değer. İlkel ve çağdaş insanın soyutlama sırasında tercih ettiği yöntemlerin birbirlerinden farklı olduğunu ama yine de özellikle dışa vurumcu ve sürrealist ressamların tercih ettiği sembol ve şemalarda, ilkel kavimlerdekine benzer; “bilinenden bilinmeyene doğru giden bir yönelim ortaklığı” olduğunun altını çizer Turani (2011: 118-119). José Ortega Gasset'in *Kitlelerin Ayaklanması* kitabına atıfta da bulunarak yirminci yüzyıl başındaki insanın, toprağa ilk yerleşen insanların geçirdiği düşünce aşamasına paralel bir durum yaşadığını ifade eder (1968'den akt. Turani, 2011: 99). Dönemin sanatçısı, dış gözlemden vazgeçmiş ve tıpkı ilkel kavimlerin yaptığı gibi doğadaki biçimlere ruhsal anlamlar yüklemeye yeltenirken Turani (2011: 100)'nin bir çeşit stenoogram<sup>8</sup> olarak yorumladığı basit ve yalın biçimleri tercih etmiştir. Bu sayede, anlam ifade etmeyen detaylar dışarıda bırakılmış ve çağdaş insana *basit* gibi görünen iptidai bir resimleme / çizme üslubu ortaya çıkmıştır. İşte bu üslup, tam da mağara duvarlarında bulunan, sadeleştirilmiş hayvan ve insan figürlerini andırmaktadır.

### 5. Şartlı Kabul: İlkeller Çağdaş Müzelerde

“Eğer tapınak ve ev yapımı, resim ve heykel yaratımı veya dokuma gibi etkinlikleri sanat sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur. Yok, sanat deyince, müze ve sergilerde tadılan veya seçkin salonların güzel süslemelerinde kullanılan, az rastlanır, nefis bir şey anlıyorsak; sözcüğün bu özel anlamının pek yakınlarda geliştiğini ve geçmişin en büyük yapıcılarının, ressam veya heykelticilerinin bu sözü akıllarından bile geçirmediğini bilmek zorundayız.” (Gombrich, 1972/ 1976: 19).

Gombrich gibi daha pek çok kuramcının da üzerinde ısrarla durduğu bu konu takip edildiğinde alıcı unsurun önemi akla gelir ki ilkellerin sınıflandırma dışında tutulmasının bir başka nedeni de bu olmalıdır. Onlar, estetik üretimlerini-iddia edildiği gibi- sergilenmek değil ama tapınmak amacıyla ortaya çıkartmışlarsa bu yapıtların karşısındaki diğer insanların tutumu da aynı şekilde

7. Platon'un tek gerçek sanat olarak şiiri kabul etmesi ile eski Arap kültüründe şaire büyüti olarak bakılması arasında ilginç bir bağ vardır. Şiirin nesnel görüngüleri aşabilen, ruhlar âlemine erişebilen tek sanat olduğuna inanmıştır Platon.

8. Stenoografi: Hece veya kelimeleri tek bir simge / işaret ile yazma şekli. Sembollere dayalı hızlı yazma sistemi (Z. K).

beğenmek / haz almak değil yine tapınmak olacağı için sanat sınıflandırmasına dâhil edilmeleri mümkün olmamıştır. Ta ki bu eserler çağdaş Batı'nın büyük müzelerinde baş tacı edilene yani izleyici / alıcı ile buluşturulana kadar

İngiliz denizci James Cook, 1774 yılında Paskalya Adası'na<sup>9</sup> çıktığında, büyük bir hayal kırıklığı yaşamış ve “adanın keşfi için mücadele etmeye değmeyeceğini” not etmişti.<sup>10</sup> Yine de bir asır kadar sonra, 1868 yılında İngilizler, adadaki muhteşem bir heykeli (Hoa Hakananai'a) Topaze isimli bir firkateyne yükleyip Londra'ya götürdüler. İlk başta yalnızca bir batıl tapınma nesnesi olarak görülen hatta tiksiniilen heykel, şu anda British Museum'da sergileniyor olsa da ona hâlâ Eski Çağların toplumlarına ait hayret verici bir tapınma nesnesi olarak bakılıyor. Hâlbuki ünlü İtalyan sanatçı Amedeo Modigliani (1884-1920)'ye ait *Kadın Başı* (1911) heykelinin en az *Hoa Hakananai'a* kadar kaba ve sade bir yontuyla oluşturulduğu çok açık. Ne var ki Modigliani bir kentli. Dahası, söz konusu heykeli salt güzel olması ve seyredilmesi için yaptığını inanılıyor olması onu *sanatçı*, Şili'nin ilkel kabilelerini ise *büyücü* yapıyor (Resim 2).

Modigliani ya da dönemin bir başka sanatçısının, örneğin bir sanat eseri tacirini memnun etmek için yola çıkıp çıkmadığını kestirmek zor. Aynı şekilde, ilkel bir heykel ustasının, inandığı tanrı / tanrıları hoşnut etmek amacıyla taşı yontarken onu aynı zamanda güzelleştirme çabası ve niyeti taşımadığını iddia etmek de öyle. Bu nedenle modern sanatçıyı, tereddütsüz biçimde *sanat için sanat* görüşü dâhilinde yetkin bir temsilci gibi ele almak -en azından bu şartlar altında- yaygın bir hatayı yinelemekten fazlası olmayacaktır. Hele sanat olarak değer görmeyen ilkel yapıtı, modern sanatçının / sanatın emrine vermek kavramsal bir çelişki doğuracaktır.

Bedri Baykam'ın da dikkat kesildiği bu çelişki, ilkel kabilelere ait yapıtların, “sanki sırf kullanılsın ya da yorumlansın diye Batılının yaratıcı enerjisine sunulan hammaddeler olarak” görülmesiyle sonuçlanmıştır. Baykam'a göre, herkesin bu nesnelerin ardındaki güçten söz etmesi; örneğin kübistlerin çekip almak istediklerini alması ama bunların hiçbir zaman “değerli insanlar tarafından yaratılmış önemli eserler olarak” kabul edilmemesi ve övgülerin hep modern sanatçıya gitmesi çelişki olduğu kadar politik de bir adaletsizliktir (1999, :136).

Avrupa saray kültürünün ötekini yok sayan hümanizması, ilkel veya Batılı olmayan insanın sanatsal zekâ ve kabiliyetine saygı duyulması önündeki bir

9. Bu isim adaya, adanın esas sahiplerince değil, Hollanda deniz tacirleri tarafından verilmiştir.

10. A Voyage Towards the South Pole and Round the World, Volume 1, Chapter viii.



**Resim 2:** Şili yerlilerine ait Hoa Hakananai'a Londra'da (1869) ve İtalyan sanatçı Modigliani'nin Kadın Başı (1911)

diğer engele dönüşmüş durumda. Londra'da bugün, İran halılarına dudak uçuklatıcı meblağların ödendiği müzayedelere rastlamak olağandır. Fakat nadiren İranlı bir sanatçının adı anılır açık artırmalarda. Halının dokuma özellikleri, mazisi veya üzerindeki motiflerin anlamları kadar konuşulmaz Müslüman sanatçının kendisi. Amerika'da da durum pek farklı değildi 1940'lı yıllara kadar. Kızılderililer, bırakın sanatçı olarak değer görmeyi, insan olarak dahi hayriyete layık görülmemişlerdi. Dolayısıyla sanat, ancak Beyaz Hristiyan toplumlara ait bir kültür unsuru olarak kabul edilmişti. Grek dönemden öncesi sanat tarihinin bir parçası olarak kayda geçmediği gibi aristokratik geleneği özümsememiş toplumların estetik dehası da ısrarla görmezden gelinmişti. Zira bu toplum ve kültürlerin estetiği, sanatın haz verme amacına hizmet etmediği kadar Hristiyan dünyanın toplumsal gelenekleriyle de örtüşmüyordu. Bu durumda yapıt, ancak anonimleştirilmesi ve modern sanatçının yorumlaması şartıyla kabul görecekti.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, *İlk Çağların Sanatı* başlıklı yazısındaki satırları son derece önemli bir ayrıntıya odaklanılmasını sağlar: "Biz bugün vahşi işlerini klasiğe verdiğimiz önemle inceliyorsak vahşetlerine hayran olduğumuz

için değil, mesleğimizin kuralları nasıl olmuşsa olmuş, onlarda dipdiri kalabilmiş de ondan.” (1986: 47). Dikkat edilirse, söz konusu hayranlık hâlâ özneye değil nesneye yönelmiş durumdadır. Asya’nın, Afrika’nın ya da eski Amerika’nın naif estetiği modern-Batılı sanatçıları bir hayli etkilemiştir ama Asyalı, Afrikalı ya da Kızılderili adamın kendisine hâlâ tereddüt ile yaklaşmaktadır. Üstelik yapıt yaratma yetkinliğinin kabul edilmesi de -Bedri Rahmi gibi naif hayranı bir sanatçıyı dahi- eski Yunan ve Rönesans’tan kalan formüllerin dayatması altında ezilmekten kurtaramaz.

Kuşkusuz ilkelerin anonimleştirilmesinde, şahsilikten sakınmış olmaları da etkilidir. Tıpkı eski Müslüman sanatçılar gibi, Asya ve Afrika yerlilerinin de resim, maske ya da heykellerini çoğu zaman imzalamadığı biliniyor. Fakat bu gerçek, uççu-yeni Batı uygarlığına, ruhçu-eski kabile kültür çıktılarını yalnızca yararlanılacak; hayran olursa dahi sanat sınıfına dâhil edilmeyecek ve ancak *romantik* bir beğeni ile müzelere yerleştirilecek *antikalar* olarak görme hakkını vermemelidir. Rasheed Araeen’in dediği gibi uygar Batı’nın dışında kalan toplumların sanatçısı, Batılının arada bir dönüp bakacağı, yalnızca “bir babanın çocuklarına gösterebileceği bir sevgi ve hoşgörülle” yaklaşacağı bir çocuk değildir (Araeen’den akt. Baykam, 1999: 79).

Yukarıda bahsedilen romantik tavır (Araeen’in benzetmesiyle, *hoşgörülü bir baba* gibi muamele etme), bir bakıma sistematik oryantalizmde karşılık



**Resim 3:** Indian Art of the United States sergisi, MoMA, (1941)



bulurken meselenin yakıcı kısmı açığa çıkar; topyekûn inkâr edilmeyen ilkel ve / veya Batı-dışı sanat, Baykam'ın da belirttiği gibi; “kendi başına ve çıplak varoluşuyla” tahlil edilemez ve Batılı otoriteleri yalnızca, modern ressamın onunla kurduğu ilişki nispetinde meşgul eder (1999: 123). Nihayetinde bu, Batılı veya çağdaş olmayan sanatın ancak Batılı ve çağdaş sanatçılarca / sanat kurumlarınca -tabir yerindeyse- okşanması hâlinde önem arz etmesi gibi yanıtıcı bir sonucuna bağlanır.

Museum of Modern Art (MoMA)'da 1941 yılında düzenlenen *Birleşik Devletler'in Kızılderili Sanatı* sergisi tam



**Resim 4:** Metropolitan Museum of Art, Arts of Japon bölümünden bir maske, fotoğraf: Zafer Kalfa (2016)

da bu bahsin dâhilinde bir örnektir (Resim 3). Sergi düzenlendiğinde manzara pek farklı değildir; New York demokratlarının ülke adına sergilediği bir iade-i itibar gösterebilir elbette ama yalnızca yüz yıl önce çadırları ateşe verilmiş olan bu yerli ve ilkel toplumlar, yine ancak çağdaş ve beyaz Batı'nın değer verdiği ölçüde kendini ifade olanağı bulmuştur. MoMA'nın iki mil yukarısındaki Metropolitan Museum koleksiyonunda da bugün eski Amerikan (Kızılderili) kültürüne ait altı binin üzerinde eser mevcut olması bu nedenle manidardır. Aynı şekilde müzede, ilkel Asya kavimlerinden kalan otuz beş bin ve Islamic Art (İslam Sanatı) olarak başlıklandırılmış on beş bin eser-nesne bulunmaktadır (Resim 4). Tüm bunlar, tıpkı bilimsel çalışma

Batı'ya etkisi oranında dikkate alındığını; bir beğeni nesnesine dönüştürülmek istenen ilkel estetiğe esas ve özgün mahiyetinin hâlâ yüklenemediğini göstermektedir. Bu tutum gerek ilkel ve gerekse yetkin ama Batılı olmayan estetiği, kült kuram ya da felsefelerce koruma altına alınmış sanat tezinin dışına itmek; açıkçası onları merkezî politikaları sarsmayacak şekilde *demokratik* bir çehre kazanılmasına vesile etmek anlamına gelmektedir. Nitekim bugün, liberalizmin en büyük dayanaklarından birine dönüşmüş olan çok-kültürlülük iddiası, ona dayanak gösterilen yerel-ikel-melez veya etnik estetiğin esas bağlamından çok uzaktır.

### Sonuç

1985 yılındaki bir metninde<sup>11</sup> William Rubin, Paul Gauguin'e ilişkin değerlendirmede bulunurken "ilkel sanat" kavramını "yirminci yüzyıla ait bir tanım" olarak ele almıştır (akt. Baykam, 1999: 123). Yani ilkellik, tam da kendi doğası gereği, ancak kendisinden önceki medeniyetlere göz atan bir başka medeniyet tarafından kullanılabilir bir tanımdır ve bir nitelik olmadan evvel, Gombrich'in belirttiği gibi, "tüm insanlığın geldiği ilk koşullara daha yakın" olmayı ifade eder (1972 / 1976: 20). Bundan sonraki hiçbir uygarlığın ilkel olarak tanımlanabilmesi -şu ana kadar elde edilen antropolojik bilgiler çürütülemez isemümkün değildir ve sanat tarihi / estetiği bağlamında ikelliğin bugüne göre daha kötü, kusurlu ya da başarısız bir yanı olduğunu düşünmek için de bir gerekçe yoktur. Ona yalnızca bir zaman dizini kavramı olarak bakılmalı, kendi nesnel ve ruhsal şartları dâhilinde yorum getirilmelidir. Modern dönemin sanatçısındaki ilkel üslup ise eski zamanın insanı / ruhu ile özdeşlik kurma isteği veya en başat olarak, yeniden üretilebilir olmanın sıradanlığına sırt dönme çabasıdır. İlkel insan salt kendini yaşarken modern sanatçı ilkel insanı yaşamak, onu yeniden canlandırmak istemiştir; ilkelden yana olan modern sanat aslında bir ruh çağırma ayinidir. Aksi bir görüş, Pablo Picasso'nun da *Guernica*'yı ya da Jackson Pollock'un *Number 31*'i sırf bakılacak güzel bir şey olsun diye yapmış olduğunun sanılmasına yol açar ki böyle bir düşünce, sanatın -en azından modern sanatın- esas gayesi ve manasıyla taban tabana zıttır.

Öte yandan sanat eserini inceleyen ve sınıflandıran çalışmalar, ne yazık ki hâlâ eski ve klasik bazı felsefelerin etkisiyle izleyicide haz yaratma gayesini esas almakta ve ilkel toplumların estetiğini bu kapsama girmedikleri gerekçeyle ayrı bir sınıfa dâhil etmektedirler. Hâlbuki bugün pekâlâ bilinmektedir ki sanat, modern ve hür kimliğine ancak alıcı unsurun taleplerinden kurtulabildiği yani bir sipariş olmaktan uzaklaştığı aşamada ulaşabilmiştir. Bu durumda, henüz yönetici sınıfların oluşmadığı tarih öncesi kabile toplumlarında, ne denli batıl olursa olsun, uhrevi birtakım gayeler ile kütükler yontmak, mağaraya desenler çizmek veya tamtamlar ile dans etmek de bir sanatsal edim olarak değer görebilmelidir. Çünkü eğer taklit ve yansıtmanın son bulması, sanattaki en büyük gelişim olarak ifade edilebiliyorsa bu gelişimin ilkel dönemlere dönük bir heyecan ile başladığını; Kandinsky'nin dediği biçimlerdeki benzerliğin hislerdeki benzerlik ile ilgili olduğunu göz ardı etmek olanaksızdır. Bu durumda da sanat tarihinin yeniden ve kesinlikle çelişkilerden arındırılmış bir şekilde değerlendirilmesi gereklidir.

11. 20. Yüzyıl Sanatında İlkelcilik sergi kataloğu, 27 Eylül 1984-15 Ocak 1985, New York.

**KAYNAKÇA**

- Baykam, Bedri. (1994 / 1999). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Bigalı, Şeref. (1976). *Resim Sanatı*, Yaylacık Matbaası, İstanbul.
- Birtheimer, Antje. (1991). Ekspresyonizm ve Yirmili Yılların Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri, *Ekspresyonizm ve Sonrası* sergi kataloğu, TC. Kültür Bakanlığı, İstanbul-Ankara.
- Bozkurt, Nejat. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Canning, S. Marie (2009). "Carnival Of The Modern", *James Ensor*, New York: Museum of Modern Art, pp.28-45
- Clearwater, Bonnie. (1984). Shared Myths: Reconsideration of Rothko's and Gottlieb's Letter to The New York Times, *Archives of American Art Journal*, (24), 1.
- Dempsey, Amy. (2002 / 2007). *Modern Çağda Sanat*, (çev: Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Erkan, Rüstem. (2010). *Kentleşme ve Sosyal Değişim*, Vadi Yayınları, Ankara.
- Eugene, N. Anderson. (1958). *Modern Europe in World Perspective: 1914 to the Present*, Rinehart & Company, New York.
- Eyüboğlu, R. Bedri. (1986). *Resme Başlarken*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Flam, Jack. (1995). *Matisse on Art*, University of California Press, Los Angeles.
- Gauguin, Paul. (1901 /2002). *Noa Noa*, (çev: Niran Elçi), İthaki Yayınları (Alfred Werner'in önsözü), İstanbul.
- Gombrich, Ernst. (1972 / 1976). *Sanatın Öyküsü*, (çev: Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İzzetbegoviç, Aliya. (2011). *Doğu Batı Arasında İslam*, (çev: Salih Şaban), Yarı Yayınları, İstanbul.
- Kandinsky, Vassily. (1911 / 2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Kris, Ernst ve Kurz, Otto. (1979 / 2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu* (çev: Sabri Gürses), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Tolstoy, N. Lev. (1898 / 2000). *Sanat Nedir?* (çev: Kâbil Demirkıran), Şule Yayınları, İstanbul.
- Tomkins, Calvin. (1980). *Off the Wall- Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Pennsylvania: Penguin Books
- Turani, Adnan. (1971). *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Turani, Adnan. (1974 / 2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Waldberg, Patrick. (2015). *Metafiziğin Gerçeküstüçülüğe Etkisi*, *Modernizmin Serüveni* (editör: Enis Batur), Sel Yayıncılık, İstanbul.