

## REDDEDİLMİŞ BAŞYAPITLAR- BİR SEÇKİ

Zafer KALFA<sup>1</sup>

### Özet

Güzeli ve güzel düşünceyi yansıttıkları düşünülse de, sanat eserlerinin yeri her zaman sergi salonları ya da salon duvarları olmamıştır. Sanat eseri denilen yapıt modelinin kimi zaman tedirginlik yaydığı, kimi zaman insanları kızdırdığı, kimi zaman da muhtevası (veya biçimi) nedeniyle yasaklandığı da unutulmamalıdır. Bir çelişki gibi görünebilir ve güzel esaslı bir insan faaliyetinin bu türden tepkiler alması ilk anda anlaşılabilir. Fakat sanatın, güzelleştirmek dışında da gayesi ve dahası, güzel olmak dışında da bir doğası olduğu gerçeğiyle yüzleştikçe söz konusu tepkiler artık şaşırtıcı gelmeyecektir. Tam tersine, sanatın yakıcı içeriği ne kadar iyi kavranırsa pek çok yapıtın neden tepki almadığı da o kadar merak edilebilir. Dolayısıyla bugün bazıları, sanat tarihinin en iyileri arasında gösterilen ama geçmişte kabul görmemiş eserlerden bir seçki biçiminde sunulan bu metin, yalnızca yasaklamanın / dışlamanın olumsuzluğu üzerine bir eleştiri olarak görülmemeli ama ayrıca sanatın o öteki doğasını vurgulamaya yönelik bir girişim olarak da dikkate alınmalıdır.

**Anahtar kelimeler:** Sanat Eseri, Eleştiri, Sergi, Sanat Tarihi, Jüri.

### Masterpieces Rejected - A Selection

#### Abstract

Although they are supposed to reflect beauty and beautiful thought, the place of works of art has not always been exhibition halls or hall walls. It should be remembered that the work-model, called a work of art, sometimes spreads perturbation, sometimes angers people, and sometimes is banned because of its content (or form). It may seem like a contradiction, and it may not be sensed immediately why a well-founded human activity receives such reactions. However, as we face the fact that art has a purpose except from to beautify and, moreover, a nature except from being beautiful, these reactions will not be surprising anymore. On the contrary, better one perceives the burning essence of art, the more it may be wonder why many works do not receive a reaction. Therefore, this text, which is presented in the form of a selection of works, some of which are among the best in art history but not accepted in the past, should not only be seen as a critique on the negativity of prohibition / exclusion, but should also be considered as an attempt to emphasize that other nature of art.

**Keywords:** Work of Art, Criticism, Exhibition, Art History, Jury.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, buhranbey@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8234-3394

## 1. Giriş

Modern sanat tarihindeki en bilindik reddedilme hikâyesi, 1863 yılında, Paris Salon Jürisinin bir kısım eseri yıllık sergiye kabul etmemesiyle başlar. Bu salon Fransız hükümetince destekleniyor ve 1725 yılından itibaren Paris Akademisinin üst düzey üyelerince yönetiliyordu. 1863 yılında, sergiye kabul edilmeyen sanatçıların isyanı dönemin Fransız hükümdarı Louis Napoléon Bonaparte'ı (III. Napoléon) harekete geçirir. Napoléon, bu eserler için ayrı bir sergi düzenlenmesi talimatını verir ve Salon des Refusés (Reddedilenler Salonu) bu sayede Paris halkı ile buluşur. O yıl, aralarında Paul Cezanne'ın da bulunduğu pek çok sanatçıyı geri çeviren Salon, daha sonraki yıllarda da Auguste Rodin'in "Kırık Burunlu Adam" (1863) adlı heykeline şans tanımamıştır. Siyah bronz ile yapılmış ve orta yaşın üzerinde, alını hayli kırışık, bakışları tedirgin ve burnu yamuk bir erkeği tasvir eden büst Alman şair Rainer Maria Rilke'ye göre, "akademik güzel anlayışıyla çelişmesi" nedeniyle reddedilmiştir (1903'ten Akt., Elsen, 2003, s.439). Eser, ancak 1875 yılında sergilenebilmiştir.

Elbette sanat tarihi, daha başka pek çok kıymetli, hatta bugün hâlâ birer şaheser olarak kabul gören yapıtın ortaya çıkarıldıkları dönemde ağır eleştirilere maruz bırakılıp gözden düşürüldüğünü kaydetmiştir. Bu eleştiriler yalnızca sanat tacirlerine, iktidarlara ya da izleyicilere has değildir üstelik. İlk görüldüklerinde başka büyük sanatçılar tarafından da küçümsenmiş ya da açıkça kınanmış eserleri de kayda geçmek gerek. Henri Matisse'in "Avignonlu Kızlar"ı gördüğünde, "Picasso modern sanat ile alay ediyor ve bunun için onu özür dilemek zorunda bırakacağım" dediği anlatılır (Akt. Black, 2011, s.113). Kaldı ki bizzat Picasso da bu sıra dışı eserini sergilemek için dokuz yıl beklemiştir.

Paris yüksek sosyetesinin klişe estetik yargısı kadar asırlar öncesinin dinî dogmaları veya oligarşinin tek yönlü beklentileri de sanat tarihi yazarı Ernst Josef Gombrich'in (1976), "sanat yapıtlarını yanlış nedenlere dayanarak yadsıyan ve eleştiren kimselerin yol açtıkları zarar" olarak değerlendirdiği vakanın cereyan etmesine yol açmıştır. Söz konusu zararın yalnızca eseri ve eseri üreten sanatçıyı ilgilendirdiğini söylemek de yanlış olur; hangi gerekçeler ile üretilmiş olurlarsa olsunlar, sanat yapıtlarının, toplumsal dinamiklerin belirginleşmesi ve gelişmesi hususlarında rol oynadıkları da hesaba katıldığında, reddedilmiş eserlerin daha başka ne türden kayıplara neden olduğu anlaşılacaktır. Bununla birlikte, kabul görmeyişleri, kimi zaman da o sanat eserlerinin hakikî mahiyetini ortaya çıkarmıştır. Beğenilen ama buna rağmen ötelenen, yasaklanan ya da gizlenen bu eserlerin yeni öncülere ilham verdiği, yeni akım veya hareketlerin ortaya çıkmasında sanatçıları yüreklendirdiği de bir o kadar gerçektir.

## 2. Aziz Matthew ve Melek, 1602

Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun, bir Roma kilisesinin sunak masasına konmak üzere yaptığı "Aziz Matthew"<sup>2</sup> tablosu reddedilme tarihinin akla gelen ilk örneklerinden biridir. En baştan belirtmek gerekir ki, dört İncil'den birincisinin (Matta İncili) yazarı kabul edilen Aziz Matthew, Batı sanat tarihinde ekseriya işlenmiş bir konudur ve Avrupa'da bu isme adanmış yüzlerce eser bulmak mümkündür. Michelangelo di Lodovico, 1506 yılında Matthew'in mermerden bir heykelini yontmuştur. Pompeo Batoni'nin on sekizinci asır ortalarına dayanan en az iki farklı Aziz Matthew resmi olduğu bilinmektedir. Rembrandt van Rijn, "Evanjelist Matthew ile Melek" isimli tablosunu 1661'de yapmıştır. Matthew ayrıca 1616'da Joachim Wtewael, 1625'te Frans Hals, 1635 yılına İtalyan ressam Guido Reni, 1670'te ise yine bir İtalyan olan Carlo Dolci tarafından da resmedilmiştir ve Caravaggio'nun reddedilme bahsi dâhilinde tüm bu Aziz Matthew resimlerinin başlı başına bir inceleme/karşılaştırma konusu olabileceği de akılda tutulmalıdır.

1600 yılında Caravaggio, Roma Katolik kilisesinin talebi üzerine "Aziz Matthew'in Çağrılışı" isimli resmini tamamlar.<sup>3</sup> Resimde Hz. İsa'nın, vergi memuru Matthew'e "Benimle gel!" dediği an betimlenmiştir. Hemen ardından Caravaggio, aynı kilise için bir Aziz uyarlaması daha (Aziz'in Şehit Edilişi) resmeder. Nihayetinde kutsal kitapta geçen öykülerin bir üçleme olarak tamamlanması uygun olacaktı ve üçüncü sipariş gelir. Bu defa sanatçıdan, Matthew'in bir melekten ilham alarak İncil'i yazmaya başladığı anın tasvir edilmesi istenmiştir. Fakat bu defa kilise, ummadığı bir sonuç ile karşılaşacaktır.

*Ciddi ve uzlaşmasız bir genç olan Caravaggio, Aziz Matta'yı, hiç beklenmedik bir anda bir kitap yazma olayıyla karşı karşıya gelen yaşlı ve yoksul bir emekçi, basit bir halk adamı olarak tasarlamaya çalıştı. Böylece de, koca kitabı kabaca tutmaya çabalayan ve alışmadığı yazma eylemi nedeniyle tedirginlikle alnını çatan, ayakları çıplak ve kirli, başı kel bir Aziz Matta çizdi. Yanına da, hemen o an yüksekte inip, öğretmenin küçük öğrenciye yaptığı gibi, yumuşakça azizin elini yöneten körpe bir melek koydu. Caravaggio, tabloyu ilgili kiliseye teslim ettiğinde, halk bunu azize karşı bir saygısızlık sayınca, ortalık birbirine girdi. Tablo geri çevrildi ve Caravaggio bir yenisine başlamak zorunda kaldı (Gombrich, 1976, s.12).*

Meleğin mizansenini belli ki Matthew'i alçaltmıştır. İlk (geri çevrilen) resimde melek, Aziz'e, onun eline dokunacak kadar yakın ve yerde yani dünyadadır (Görsel 1, 2). Fakat ikinci resimde daha mesafelidir ve Aziz ile fiziksel temas kurmaktan adeta sakınır. Uhrevî - dünyevî ayrımı şimdi daha belirgindir. Bu sırada Matthew'in yüzünde, ilk resimdeki bayağı ifade yoktur. Melek ile arasında yalnızca, Tanrı buyruğundan haberdar olmak için kurduğu bağ vardır. Oysaki melek, daha sonra resmedilen başka bazı resimlerde de Aziz'e yardım etmekte, bu sırada elini kullanarak onun yazısını düzeltmektedir. Örneğin Nicolas Régnier, 1622'de ve Pompeo Batoni de 1740'ların başlarında aynen bu şekilde bir mizansen vermişlerdir meleğe. Régnier üstelik meleğin Aziz'e

<sup>2</sup> Saint Matthew and Angel. 295x195cm boyutlarındaki eser, 1945 yılında Berlin'deki bir yangın sırasında yandı.

<sup>3</sup> Eserin aslında Giuseppe Cesari tarafından yapılması istenmişti fakat Cesari o sırada başka bir kilise için çalışıyordu.

dokunmasına müsaade etmiştir (Görsel 3). Şu halde, 1602 tarihli Caravaggio tablosunda tartışılması gereken yalnızca meleğin yaptırımını olmamalıdır. Gombrich'in de hatırlattığı gibi burada Aziz'e yapılan saygısızlığın ona dokunan melekten öte bir boyutu olmalıdır.



Görsel 1. Merisi da Caravaggio, (kabul edilmeyen, solda) Melek ve Aziz Matthew, 295 cm × 195 cm, 1602

(Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Matthew\\_and\\_the\\_Angel](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Matthew_and_the_Angel))

Görsel 2. Merisi da Caravaggio, (kabul edilen, sağda) Melek ve Aziz Matthew, 292 x 186 cm, 1602  
(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caravaggio/inspiration-of-saint-matthew-1602-1>)

Sanatçının içine düştüğü durumu anlayabilmek için on altı ve on yedinci asır Avrupa sanatının esasına bakmakta fayda var. Avrupa, her ne kadar Rönesans ile kiliseden bağımsız bazı yönelimler edinmişse de din otoritesinin doktrinlerinin ağırlığından kurtulmak kolay değildi. Kutsal kitaptaki kesitlerin görkemli anlatılara dönüştürülmesi, gerek mimarlıkta gerekse -o dönemde mimarlıktan bağımsız düşünülmeyen- resim sanatında görmezden gelinebilecek bir kural olamazdı. Dahası, Hristiyan Avrupa'nın estetik felsefesini büyük oranda Yunan ve Roma mitleri ve bu mitlerdeki ülküselleştirme tutkusu şekillendiriyordu on dokuzuncu asrın ortalarına kadar. Sofokles'e ait metinlerde adına rastlanılan Truvalı rahip Laokoon'un güçlü, kaslı ve mükemmel oranlar barındıran bir vücuda sahip olduğuna dair herhangi bir kanıt yoktur örneğin. Fakat 1506'da arkeologlar (o zamanın kazıcıları), Laokoon ve oğullarının yılanlarla güreşini tasvir eden mermer yontuya rastladıklarında cılız, kısa ya da mesela şaşkınlıkla karşılaşmış olsaydılar Vatikan

yönetimi, bu anıtsal yapıtın (Laocoön ve Oğulları), Vatikan Müzesi'nde sergilemesine kuvvetle muhtemeldir ki onay vermezdi.



Görsel 3. Nicolas Régnier, Azizi Matthew ve Melek, 104 x 120.2 cm, 1622-25

(Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas\\_R%C3%A9gnier\\_-\\_Saint\\_Matthew\\_and\\_the\\_Angel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_R%C3%A9gnier_-_Saint_Matthew_and_the_Angel.jpg))

Caravaggio ile kilise yönetiminin 1602'de yaşadığı krizin nedenleri şimdi daha iyi anlaşılabilir. Resimde Aziz'in, önceki tablolardakiyle arasında "fiziksel benzerlik" görülememiştir (Varriano, 2006). Bu aziz, yalnızca Giovanni G. Savoldo'nun yaklaşık yüz yıl evvel resmettiği Matthew ile çelişmez; Caravaggio'nun iki yıl önce San Luigi dei Francesi'ye bizzat teslim ettiği iki resim<sup>4</sup> ile kıyaslandığında da arada dikkat çekici farklar vardır ki büyük olasılıkla kilisedekiler de bu kıyaslamayı yapmışlardır. Aziz şimdi sıradan hatta itici bir ihtiyardır. O halde sorun melekte değil ama Matthew'in acınası oturuş şeklinde, yüzündeki zavallılık ifadesindedir. İncelenirse görülecektir, daha sonra yapılan bütün Aziz Matthew resimlerinde göz alıcı ve mükemmele yakın bir portre sergilenmiştir. Bunun nedeni, Caravaggio'nun aldığı tepkinin kulaktan kulağa yayılması ve diğer ressamların temkinli davranmak zorunda hissetmeleri olabilir.

Shlomo Giora Shoham (2020), Aziz'in, okuma yazma bilmeyen biri gibi resmedilmesinin hoş karşılanmamış olabileceğini yazar. Bu kaniya, başındaki meleğin ona, düzgün yazabilmesi için rehberlik etmesi nedeniyle ama daha önemlisi Aziz'in harcadığı çabadan, hem kalemi ve defteri (kitabı) güçlkle kavramasından hem de iki büküm oturmasından varılabildiğini anlatır.

<sup>4</sup> Aziz Matthew'in Çağrılışı ve Aziz Matthew'in Şehit Edilişi.

İkinci denemesinde Caravaggio, ilkinde göre çok daha olgun, soylu görünümlü bir Matthew resmederek parasını almış hatta belki bu sayede hapis cezasından da kurtulmuştur.<sup>5</sup>

Hepsi bir yana Caravaggio, Aziz'i neden öyle düşkün ve vasat bir havada resmetmiştir? "Matthew'in Şehit Edilişi"nde harikalar yaratan bir ressamın bu denli gülünç bir Aziz resmetmesinin izaha ihtiyacı olduğu açık. Gombrich (1976) onun, "kutsal olayları, sanki komşu evinde olmuşçasına gözlerinin önünde canlandırmak isteyen büyük sanatçılardan biri" olduğuna değinir ve ekler: "Eski kitap kahramanlarını daha gerçek ve elle tutulur biçimde göstermek için elinden geleni esirgemedi." Caravaggio aslında, Sovyet Resim ekolünün olumlu kahramanına meydan okuyan bir *eleştirel gerçekçi* gibidir 1602'de. Yalnızca bu olayda değil; 1606 yılında İtalyan münzevi Saint Francis'i de resmederken de aynı tutum içindedir; abartısız ve mümkün olduğunca sıradan bir betimi vardır. Yeteneği konusunda kendisinin de şüphesi yoktur elbette. Fakat anlaşılan o ki Caravaggio, iktidar yanlısı bir adam değildir ve her ne kadar sipariş bedellerine ihtiyacı olsa da tutumunu kabul ettirmek için şansını denemekten çekinmemiştir.

### 3. Kırdada Öğle Yemeği, 1863

On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru Paris'te hatırı sayılır bir sanat camiası yaşıyordu. Pek çok zengin için sanat eserlerine para yatırmak olağan bir hal almıştı. Dolayısıyla ressamın bu zenginlere ulaşabilmesi gerekiyordu ve Salon sergilerine katılmak da bunun en kestirme yoluydu. Buna rağmen meşhur Salon (Salon de Paris) jürisi acımasızdı. Tercihlerini iyi bilinen eser ve sanatçılardan yana yapıyorlar, yeni katılımcıları hayal kırıklığı içinde bırakıyorlardı. 1863 yılında dışlananlar arasında Edouard Manet'nin "Kırdada Öğle Yemeği" de vardı ama neyse ki bu reddediliş modernizmin geleceği adına olumlu sonuç verecekti (Cane ve Gabrielle, 2022).

Kırdada Öğle Yemeği (Le Déjeuner sur l'herbe), biri çıplak iki kadını, şık giyimli iki erkek ile çimenlik bir alanda piknik yaparken göstermektedir. Erkekler karşılıklı sohbet halindedirler. Kadınlardan bir tanesi beyaz bir içlik giyinmiş, dizlerine kadar suya girmiştir. Diğerleri ise erkeklerin arasında, yüzü izleyene dönük ve tamamen çıplaktır (Görsel 4). Bu kadarıyla bakıldığında eserin kadın bedenini teşhir etmesi nedeniyle reddedildiği düşünülebilir -ki genel kanı da bu yöndedir. Fakat bu varsayımı geçersiz kılacak bazı verilerden söz etmek mümkün. Öncelikle o yıl, Salon'un reddettiği tek Manet resmi "Kırdada Öğle Yemeği" değildir; diğer resimleri ("Majo Kılıklı Adam" ve "Kılıçlı Matador") de Salon Sergisi'ne kabul edilememiştir (Bu iki resimde çıplak model kullanılmamıştır). Ayrıca, sanatçının iki yıl sonraki Salon'a sunduğu "Olympia"nın jüriden onay aldığı da unutulmamalıdır; kadın bedeninin teşhiri reddedilmek için yeterli bir gerekçe olsaydı çok daha tahrik edici olan bu resmin de aynı kaderi paylaşması gerekirdi.<sup>6</sup>

Ne var ki "Kırdada Öğle Yemeği", resimsel alışkanlıklar bakımından da sarsıcıdır. Çıplak kadının, Manet'ye modellik yapmış olan Victorine Louise Meurent; erkek modellerin ise ressamın

<sup>5</sup> Caravaggio kavgacı bir adamdı. Bir kişiyi yaralamış, birinin de ölümüne neden olmuştu. Hakkındaki hükmün kaldırılması için kiliselerden aldığı siparişleri hiç itiraz etmeden kabul ediyordu.

<sup>6</sup> Elbette bu tez, Salon yöneticilerinin yeni bir imparator müdahalesini göze alamamaları ihtimali dikkate alınmadığında anlam kazanacaktır.

kardeşi Eugene Manet ve arkadaşı Ferdinand Leenhoff olduğu bilinmektedir (Nici, 2015, s. 155). Yani ressam, belli ki bu tablo için özel bir hazırlık yapmıştır. Buna rağmen figürlerin istifinden tutulsun, renk karışımlarına kadar tüm eserde bir tuhaflık olduğu hemen anlaşılacaktır. Eser, klasik perspektif kurallarına pek uygun değildir; arka plandaki figür olması gerekenden daha büyük resmedilmiştir. Yan yana kullanılan kaba fırça vuruşları ise fazlaca dikkat çekmektedir. “Manet, fırça izlerini gizleme gereği görmemiş yani gerçekçilik endişesi duymamıştır. İzleyicinin tuval üzerindeki boyayı görmesini istemiştir” (Gunderson, 2009, s. 12). Manet’nin bu plastik tavrı daha pek çok eserinde, özellikle de 1879 tarihli oto-portresinde görülebilir.



Görsel 4. Édouard Manet, Kırdada Öğle Yemeği, 208 x 264.5 cm, 1863

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-luncheon-on-the-grass-1863> )

Manet, tam bir izlenimci ressam değildi ama gerçekçilik ile izlenimcilik arasındaki geçişin onunla başladığı söylenebilir. Diğer izlenimci resamlara göre koyu tonlara özellikle de koyu kahverengine paletinde daha fazla yer ayırmıştır. Bu da onu, göze hoş gelen tarzlarıyla göz dolduran diğer bazı izlenimcilerden önemli ölçüde ayırmaktadır. Bununla birlikte Manet’nin devrimci bir kişiliğe sahip olduğu da fark edilir. Claude Monet’nin aksine toplumsal / siyasal sorunlara karşı kayıtsız değildir. “Kırdada Öğlen Yemeği”nin başrolü olan çıplak kadının, Tiziano Vecelli’nin (Titian) “Pastoral Dinleti” (1510) adlı tablosundaki<sup>7</sup> gibi mitolojik bir havada / temada

<sup>7</sup> Bu tablo ile “Kırdada Öğle Yemeği” arasında fark edilir derecede bir kompozisyon benzerliği vardır; örnek olarak gösterilmesinin nedeni bu benzerliktir.

resmedilmemiş olması bu bakımdan önemlidir. Kadın, tam tersine kamusal bir ortama sokuşturulmuştur. Bir piknikte, giyimli olan diğer insanların arasında durmakta ve ilk bakışta sahiden de iğreti bir görüntüye neden olmaktadır. Manet'nin 1859'daki Salon Sergisi'ne kabul edilmeyen eserine; "Absinthe İçicisi"ne bakıldığında da aynı yavan tonların hâkimiyeti ve resimdeki erkek figürünün sıradanlığı dikkat çekmektedir. Manet, yalnızca Victor E. Delacroix'dan olumlu oy alan bu eseri hakkında sonradan "Tam bir Paris tipini resmettim, anlamadılar. İspanyol resmetseydim anlardılar" diyerek aslında bahsi geçen ve kabullendirmek için uğraştığı toplumsal gerçekliğe vurgu yapmıştır (Akt., Brombert, 1991, s. 73).

Her ne kadar İtalyan ustalardan bolca kopya çalışmış olsa da Manet, "Biz, Roma'da değiliz ve oraya gitmek de istemiyoruz. Paris'teyiz ve burada kalmaya niyetliyiz", diyordu (Akt., Moscovici, 2010, s. 67). Yaşadığı şehrin ve beslendiği kültürün şatafatlı bir antik anlatıya kurban edilmesinden yana değildi. Kırdaki adamlar ve çıplak kadın da Roma'daki "eski dönemin tanrı ve tanrıçası değil, Paris Bulvarı'nın insanları" olarak resmedilmişti (Turani, 1971, s. 450). Şu halde jürinin, tablodaki toplumcu / gerçekçi izlenimden ürkmüş ya da rahatsızlık duymuş olması pek muhtemeldir. Unutulmamalıdır ki Fransa, o tarihlerde cumhuriyetçiler ile muhafazakârlar arasındaki örtülü bir çatışmaya sahne olmaktadır ve Paris Salon'u hâlâ romantik burjuvaların egemenliğindedir. Devrimci -en azından burjuva karşıtı- tavrına rağmen Manet'nin Salon'da ısrar etmesi ise büyük olasılıkla diğer izlenimci ressamı ile arasındaki mesafeyi koruma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Kırda piknik yapanlar arasında yalnızca çıplak kadının, izleyici ile buluşturulmuş olması da altı çizilmesi gereken bir detaydır. Marcantonio Raimondi'nin "Paris'in Yargısı" gravüründeki bir sahneyi hatırlatan bu diziliş, Manet'nin, geçmiş dönemlere bir saygı duruşu sergilediğini ya da müstakbel tepkileri azaltmak için üç asır öncesine gönderme yaptığını düşündürmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Marcantonio Raimondi, *Paris'in Yargısı* (detay), 1510-20



(Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>)

Son olarak, büyük tartışmalara neden olan bu eserin, 3. Napolyon'un emriyle düzenlenen Reddedilenler Sergisi'nde yer aldığı ama olumsuz eleştirilerden yine kurtulamadığı bilinmelidir. Napolyon'un sergiyi bizzat gezdiğini ve "Kırda Öğle Yemeği"nin önüne geldiğinde yorum yapmayarak uzaklaştığını öne süren bazı kaynaklar bulunmaktadır. Aktarıldığı kadarıyla mizacından imparatorun da resmi beğenmediği belli olmuştur (Nici, 2015). Eser şu anda Paris'te, Orsay Müzesi'nin koleksiyonundadır.

#### 4. Bay Gross'un Muayenesi, 1875

240x200 cm boyutlarındaki tablo, Amerikan ressam Thomas Eakins tarafından 1875 yılında resmedildi. Resimde, Pennsylvania doğumlu cerrah ve akademisyen Samuel David Gross (1805-1884)'u Jefferson Medical College'daki uygulamalı bir dersi sırasında görürüz. Gross, öğrenciler ile birlikte cerrahî bir işlem gerçekleştirmekte, bu sırada amfideki kalabalık onu ve öğrencileri izlemektedir. Gross'un bıçak tutan eline kan bulaşmıştır. Belli ki hastanın bacağına ilk kesiği Dr. Gross atmış, işleme öğrenciler devam etmektedirler. Salonda bulunan bir kadın (muhtemelen hemşire) manzara karşısında ürkmüş ve bakışlarını kaçırmıştır. Bu arada, amfi-tiyatrodaki izleyiciler arasında (tablonun -izleyiciye göre- sağ kenarında) Eakins'ın kendisi de bulunmaktadır (Görsel 6).



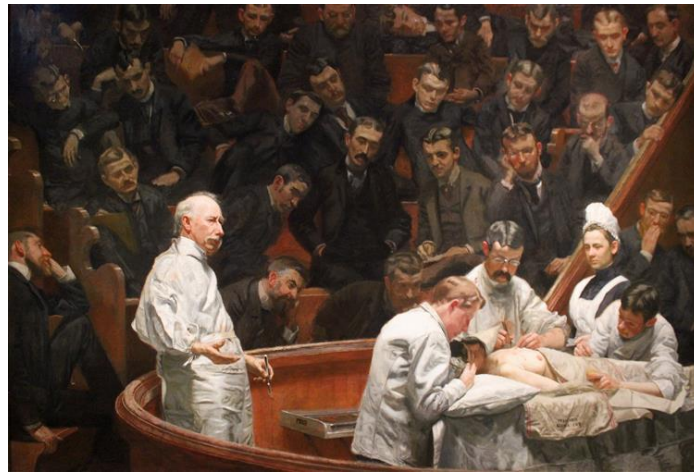
Görsel 6. Thomas Eakins, Dr. Gross'un Muayenesi, 198.12 x 243.84 cm, 1875

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/thomas-eakins/the-gross-clinic-1875> )

Eakins, eseri tamamladıktan yaklaşık bir yıl sonra, Philadelphia’da hazırlıkları yapılan büyük fuara başvurur. Bu, Birleşik Devletler Bağımsızlık Bildirgesi’nin (United States Declaration of Independence) yüzüncü yılı dolayısıyla gerçekleştirilen bir fuardır ve içeride farklı alanlarda hizmet veren firmaların ürünleri haricinde sanat eserlerine özel galeriler de bulunacaktır (Gross ve Snyder, 2005). 10 Mayıs’ta, fuar açıldığında Eakins da ailesiyle birlikte oradadır. Fakat eserini, sergi alanında göremez. Uzun bir arayışın ardından Eakins, tablosunun, fuar alanının dışındaki bir askerî hastane<sup>8</sup> koğuşunun duvarında asıldığını öğrenir ve şaşkına döner. Tablo, adeta kimseler göremesin diye yalnız bırakılmıştır. Eakins’e, tablosunun ana salonların hiç birinde sergilenmeyeceği de haber verilmemiştir üstelik. Sanatçı acınası bir durumda bırakılmıştır. (Kirkpatrick, 2006).

Aslında jüri, tabloyu ilk anda gözden çıkarmıştır. Fakat sergi salonuna getirildiğinde onu gören Daily Evening Telegraph yazarı William Clark’ın methiyesi üzerine esere en azından ana salon dışında yer ayrılmasına karar verilmiştir. Jüri, askerî pansuman merkezinde asılması halinde bu türden bir resmin kimseyi rahatsız etmeyeceğini düşünmüş olabilir (Cohen, 2019).

Onaylanmış sanatsal başarısına rağmen “Dr. Gross Clinic”in, betimlediği sahne nedeniyle kabul görmediği pek çok kişinin üzerinde hemfikir olduğu bir konudur. Dr. Gross’un yüzünde soğuk hatta gaddar bir ifade vardır. Eline bulaşmış kan ise bu etkiyi artırmaktadır. Fuar sonrası bir eleştirmenin “Bu figürü tuvalden kesip alabilseydik ya da elindeki kanı silebilseydik takdire şayan bir portre olurdu” diye yazdığı aktarılmıştır (Akt., Kirkpatrick, 2006, s. 197). Olaydan dört yıl sonra da Clarence C. Cook, “Dr. Gross”un “yüzyılın en dehşet verici ama yine de büyüleyici eserlerinden biri” olduğunu yazmış ve onu Jacques-Louis David’in “Death of Marat”ı ile kıyaslamıştır. Yine de Cook bu resmin, “hassas insanların gezeceği bir galeriye kabul edilmesinin de doğru olmadığını” ekleyerek 1875 jürisine hak vermiştir (Akt., Burns ve Davis, 2009, s. 594).



Görsel 7. Thomas Eakins, *The Agnew Clinic*, 300x214cm, 1889 (Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/thomas-eakins/the-agnew-clinic-1889> )

Dört yıl sonra Eakins, benzer bir konuyu “The Clinic of Dr. Agnew”de işlemiş fakat bu defa daha açık tonlara yer vermiştir. İlk resmin aldığı tepkileri akılda tutmuş gibidir ve bu defa

<sup>8</sup> U.S. Army Post Hospital (Valley Forge General Hospital).

resmettiği cerrahın eli de önlüğü de tertemizdir. Resimde iç karartıcı bir atmosfer yoktur (Görsel 7). Bu resimle kıyaslandığında “Dr. Gross Clinic”, gerçekten de bir ameliyattan ziyade *cinayetın anatomisi* gibi kalmaktadır. Bunlarla birlikte, her iki yapıtta da plastik bir ustalık ve ileri derecede bir gözlem yeteneği vardır. Amerikan sanat tarihi içerisinde gerçekçi tonların bu kadar başarıyla kullanıldığı pek az eser olduğunu söylemek mübalağa olmayacaktır. “Dr. Gross Clinic”, Jefferson Alumni Hall (Thomas Jefferson University Mezunlar Yurdu) tarafından 200\$ karşılığında satın alınıp himaye edilmiştir. Şu anda ise The Philadelphia Museum of Art’ın (PMoA) koleksiyonunda ve halka açık olarak sergilenmektedir.

## 5. Çeşmen, 1917

Marcel Duchamp, 1887 yılında Fransa’da doğmuş, sanata figüratif çalışmalar ile başlamış ve radikal denilebilecek ilk eseri “Nude Descending a Staircase” ile 1912’de<sup>9</sup> dikkatleri üzerine çekmişti. New York’a geldikten bir yıl sonra, 1916’da, *The Society of Independent Artists*’i (Bağımsız Sanatçılar Topluluğu) kuranlar arasında yer aldı. Topluluğun ilk sergisi 10 Nisan 1917’de, Grand Central Palace’de açıldı. Sloganı çok önemliydi: *No Jury, No Prizes!* Anlaşılacağı gibi ödüllendirme yoktu. Bu neden ile sergi için bir jüri de olmayacaktı. Belli bir üslup ya da akıma dâhil olma şartı da aranmamıştı. Buna rağmen, Duchamp’ın “Fountain”ı (ki o tarih için şaşkınlık uyandırması çok doğaldır) bu sergiye kabul edilmemişti (Kalfa, 2022).

‘R. Mutt’ imzasıyla galeriye gönderilen “Fountain” [Çeşme], erkekler tuvaletinde kullanılan herhangi bir pisuvardı. 90 derece ters çevrilmişti. Sergiden bir ay kadar sonra, *The Blind Man* adlı mecmuanın dördüncü sayfasında “Fountain”ın fotoğrafı ve altında “The Richard Mutt Case” başlıklı bir metin yayınlandı:

*Bay Mutt’un çeşmesinin reddedilme gerekçesi neydi?*

1. *Bazıları ahlak dışı ve bayağı olduğunu öne sürüyor.*

2. *Bazıları da onun, bir sıhhi tesisat planından çalıntı olduğunu düşünüyor.*

*Bir kere, Bay Mutt’un çalışması ahlak dışı değil ama sadece alaycıdır. Öyle olsa da bir banyo küvetinden daha ahlak dışı değildir. Bir demirbaştır ve her gün, herhangi bir tesisatçının vitrininde görülebilir.*

*Bay Mutt’un onu kendi elleriyle yapıp yapmamasının da bir önemi yoktur. Bay Mutt, onu SEÇMİŞTİR. Yaşamdan bir eşyayı almış ve kullanım amacı, yeni bir başlık ve bakış açısı altında kaybolsun diye ona bir yer vermiştir- Bu eşya için yeni bir düşünce yaratmıştır.<sup>10</sup>*

Metnin altında Louise Norton’un<sup>11</sup> imzası olsa da Duchamp tarafından -ya da onunla konuşularak- yazıldığı aşikârdır. Bu da akıllarda bazı soru işaretlerinin doğmasına sebep olmuştur.

<sup>9</sup> Eser ilk kez Paris’teki Salon de la Section d’Or’de sergilendi ama en sert tepkileri, 1913’te New York’ta sergilendiğinde aldı.

<sup>10</sup> *The Blind Man, The Richard Mutt Case*, No2, Mayıs 1917

<sup>11</sup> Bazı kaynaklarda metni Beatrice Wood’un kaleme aldığı belirtilse de Wood derginin editörü olarak kayıtlıdır. Metnin altında Louise Norton’un adı geçmektedir.

Örneğin, felsefe profesörü Francis Edward Sparshott'ın 1982 yılında yayınlanan kitabında, vakanın bizzat Duchamp ve onun koleksiyoneri Walter Conrad Arensberg tarafından kurgulanmış bir *tezgâh* olduğu ima edilir. Buna göre Duchamp, jürisiz bir sergi açılmasını, o pisuvarı sergileyebilmek için tertiplemiştir. Arensberg, açılışın ardından galeriye müşteri kılığında gitmiş ve pisuvarı göremeyince hoşnutsuzluk göstermiştir. Pisuvar başka bir odada, bir bölmenin arkasına gizlenmiştir. Arensberg onu satın alır ve Alfred Stieglitz'in fotoğraf stüdyosuna götürür. Duchamp'ın isteğiyle orada çekilen fotoğraf kendi çıkardıkları dergide (*The Blind Man*) basılır. Sonra da nasıl olduysa bu pisuvar kaybolmuştur ki bu boyutta bir eşyanın kaybedilmesi de kolay değildir (Sparshott, 1982, s. 669). Başka bir kaynakta, jüri üyelerinden George W. Bellows'un, "Bu yakışsız bir şey!" diye bağırarak eserin sergilenmesine karşı çıktığı ve o sırada orada bulunan Arensberg'in sergi sloganını hatırlatarak buna itiraz ettiği aktarılır. Bu olayın görgü tanığı ise Beatrice Wood'dur (Akt., Sanouillet, 2015, s. 368).



Görsel 8. Marcel Duchamp, *Fountain* (tıpkı-yapım), 23.5x18cm, 1917

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/fountain-1917>)

Henüz 1917 yılında, geleneksel resim araçlarını kullanmadan *sanat yapma* iddiasının tartışılması, işin arkasında ne türden bir kurgu olursa olsun önemlidir ve "Fountain", bu tartışmanın en sivri örneğini teşkil eder (Görsel 8). Duchamp'ın, New York'taki sanat ortamında kendine yer edinebilmek için kaç kapıyı çaldığı hatırlanırsa, "Fountain" olayının önceden kurgulanmış olduğu iddiası daha da anlam kazanacaktır pek tabii. Fakat "kurgu", Duchamp için zaten "sanat kavramının" kendisiydi ve Belting'in (2020) ifadeleriyle "tasarlanmış büyük stiller ve fikirler kurmacasından farklı olarak eserin gerçekliğiyle alay eden bir sanatçı" olarak o, burjuva toplumunu da alaya alarak bunu "deşifre ediyordu" (s. 244-269). Hepsi bir yana Duchamp, "Çeşme"yi kendisi yapmamıştı; olduğu gibi sergilemek istemişti. Bu da onun "geleneksel tuval resmine ve yaratıcı sanatçı kimliğine karşı çıkışını ifade ediyordu" (Eşen, 2015, s. 32).

Bugün hâlâ “bazılarınca sanat olarak kabul edilmeyen ama sanat ve estetik tarihi açısından önemli olduğuna da inanılan” bir çalışmadır “Çeşme”. Bir taklidi şu anda Scottish National Gallery of Modern Art’ta sergilenmekle birlikte aslının nerede olduğu bilinmemektedir. Duchamp, Walter C. Arensberg’in onu satın aldığını ama sonra kaybettiğini söylemiştir. Fakat araştırmacı yazar Clark Marlor’a göre ise “Fountain”, ressam William James Glackens tarafından kırılmıştır (Akt. Camfield, 1996).

“Çeşme”den sonra benzer girişimlerin altında Man Ray, Joseph Kosuth ve Robert Rauschenberg gibi sanatçıların imzası görüldü. Sanat elbette ki tuval resminden veya diğer geleneksel yöntemlerden tam olarak sıyrılmadı ama bugün hazır-yapım (buluntu) sanatın tepki çeken bir yanı kalmamışsa sanat tarihi “Fountain”a çok şey borçludur. Çeşme, “esas işlevini yitirmiş ve bir göstergeye, bir ize veya bir bilgi nesnesine dönüşmüş olması nedeniyle” başlangıç olma özelliği taşımaktadır (Esanu, 2017, s. 112).

## Sonuç

Kabul edilmelidir ki sanat, tarihin en kıymetli insan faaliyetlerinden biri olsa da -tıpkı bilim veya din gibi- her zaman saygı duyulması ve istisnaya yer bırakmadan anlaşılması gereken bir fetiş değildir. Üstelik bu denli üst düzey bir varlığın, her devirde veya herkesçe anlaşılmasını beklemek de yanlıştır. Dolayısıyla sanat eserlerinin ya da onları ortaya çıkaran insanların da başka herhangi bir eser ya da insan gibi yanlış anlaşılmasına, yadırganmasına şaşırılmaması gerekir. Bu türden kadere sahip sanatçı ve sanat eserlerinin ilerleyen devirlerde çok daha etkili oldukları, hatta güzelliklerinin ötesinde sahip oldukları anlam ve işlevin de ancak bu sayede tartışılabilirdiği unutulmamalıdır. Batı Avrupa’da çokça örneği görülebilecek bu yasaklama ve aşağılamaların neden olduğu hayal kırıklıkları sayesinde sanatın, yalnızca bir güzelleştirme aygıtı olmadığı da anlaşılmalıdır. Üstelik bu tüyonun, bizzat yasaklayan ve reddedenlerden alındığını söylemekte de bir mahsur yoktur.

Diğer yandan, ele alınan şu birkaç örnek dahi, sanatın adeta mabedi olarak görülen Avrupa - ve sonra - Amerika’da, bu noktaya hiç de kolay ulaşılmadığını; sanatçıların büyük baskılara, haksız muamelelere ya da kuşak çatışmasından kaynaklı yanlış anlaşılmalara uzun süre göğüs germek zorunda kaldıklarını göstermektedir. Dinî disiplin ve aristokrat muhafazakârlık gibi sanatsal otoriterlik tutkusunun da cenderesinden kurtulabilmek için verdikleri mücadele kimi zaman başarısızlıkla sonuçlanmış olan sanatçıların özgürlüğü daima, buldukları yerden uzakta aramış olmalarından anlıyoruz ki sanat, Batı dünyasında sanıldığı kadar özgür bir ortama sahip olamamıştır. Örneğin yakın zamanda, sanat tarihine farklı gözle bakabilen eleştirmenlerin (Arthur Danto örneğindeki gibi) de vurguladığı bir gerçeği hatırlamakta fayda var; sanat tarihi, bunu doğru bulsak da bulmasak da, müzelerin kabulü / onayı çerçevesinde şekillenmiştir. Pek tabii müzeler de (her zaman değil belki ama genellikle) sanatı icra edenlerden ziyade satın alanların denetiminde olmuştur. Şu halde, ortaya çıkarıldıkları anda kabul görmemiş, galeri veya müzelere sokulmamış eserlerin, burada da anlatılmaya çalışıldığı şekliyle, artlarında ilginç hikâyeler bırakarak tarihe geçmeleri aslında benzeri vakalara hâlâ tanık olunabileceğini düşündürmelidir. Daha demokratik

olduğu varsayılsa da günümüz sanat ortamında icracıdan öte birtakım farklı karar vericilerin varlığı aşikârdır. Önümüzdeki bir başka asırda, yeni bir reddedilmiş başyapıtlar tarihinin asla oluşmayacağını söylemek bu yüzden mümkün değildir. Zira her çağ, kendi otoritesini ve kendine has bağınazlığını yaratmaya muktedirdir.

### **Kaynakça**

- Belting, H. (2002 / 2020). *Sanat tarihinin sonu*, (Çev. M. Tüzel). İletişim Yayınları.
- Black, D. (2011). *Moral time*. Oxford University Press.
- Brombert, B. A. (1991). *Edouard Manet: rebel in a frock coat*. The University of Chicago Press.
- Burns, S. and Davis, J. (2009). *American art to 1900: a documentary history*. University of California Press.
- Camfield, A. W. (1996). Marcel Duchamp's fountain: its history and aesthetics in the context of 1917. R. E. Kuenzli and F. M. Naumann (ed.), *Marcel Duchamp: artist of the century* Massachusetts. MIT Press.
- Cane, W. and Gabrielle, A. (2022). *Every Picture Hides a Story*. Rowman & Littlefield Publishing.
- Cohen, A. (2019). Thomas Eakins's 'The Gross Clinic' May be the Most Important American Painting. 29 Şubat 2023 tarihinde <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-thomas-eakinss-the-gross-clinic-american-painting> adresinden edinilmiştir.
- Elsen, E. A. (2003). *Rodin's Art*. Oxford University Press.
- Esanu, O. (2012 / 2017). Çağdaş sanatın örgütlenmesi ve Soros çağdaş sanat merkezleri. A. Artun ve N. Öрге (ed.), *Çağdaş sanat nedir?*. İletişim Yayınları.
- Eşen, C. A. (2015). *Resim sanatı tarihinde devrimler ve karşıdevrimler*. Kaynak Yayınları.
- Gombrich, H. E. (1972 / 1976). *Sanatın öyküsü*, (Çev. B. Cömert). Remzi Kitabevi.
- Gross, P. L. and Snyder, R. T. (2005). *Philadelphia's 1876 Centennial exhibition*. Arcadia Publishing.
- Gunderson, J. (2009). *Movements in art: impressionism*. Creative Education.
- Kalfa, Z. (2022). *Modern sanatta Amerikan mucizesi*. Piramid Yayınları.
- Kirkpatrick, S. (2006). *The revenge of Thomas Eakins*. Vail-Ballou Press.
- Moscovici, C. (2010). *Romanticism and postromanticism*. Lexington Books.
- Nici, B. J. (2015). *Famous works of art—and how they got that way*. Rowman and Littlefield Publishing.
- Sanouillet, M. (2015). Dadacılığın kökenleri: Zürih ve New York. E. Batur (ed). *Modernizmin serüveni-bir temel metinler seçkisi*. Sel Yayıncılık.

Shoham, S. G. (2020). *An existentialist theory of the human spirit-1*. Cambridge Scholars Publishing.

Sparshott F. E. (1982). *The theory of the arts*. Princeton University Press.

Turani, A. (1971). *Dünya sanat tarihi*. İş Bankası Yayınları.

Varriano, J. (2006). *Caravaggio: The art of realism*. Penn State University Press.