

## PAPER DETAILS

TITLE: PICASSO, KÜBİZM VE YANSITICILIK / PICASSO; CUBISM AND REFLEXIVITY

AUTHORS: Dilek TÜRKMENOGLU

PAGES: 0-0

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28843>

**PİCASSO, CUBISM, AND REFLEXIVITY**

The interpretation of Cubism has a great bearing on the understanding of Modernism. Cubism was the cornerstone of twentieth-century art because it broke past tradition. It established 'modernist' flatness, opticality and involvement with the medium of art. According to formalist and linguistic approaches, Cubism is an art about art and it is one of the earliest instances. These approaches may be classified, broadly, as Kantian.

Another set of approaches considers Cubism to be concerned with external world. The problem with the Kantian approach until now is that it has not been sufficiently historical or critical. Kantian estetik outonomy be provided with more powerful criticals and historical focus.

The special achievement of Cubism, and above all of Picasso, was to reinvent classical, mediated representation, and in that reinvention also to transform it so as to reveal central conventions and mental processes. This achievement of Cubists was that of the classical minds becoming aware of its means for thinking and representing the world. This is an event that may be called reflexive. This theoretical framework came from the evidence of Cubist works of art and their relation to the classical tradition. So it is necessary to examine certain crucial issues, namely, iconography, draftmanship, perspective and space time, illusionism, and semiotics of representation within the western art.

**Key Words:** Picasso, Cubism, Reflexivity

Kübizmin yorumlanması, büyük ölçüde Modernizm anlayışına bağlıdır ve günümüze değin 20. Yüzyıl sanatında büyük önem taşır. Bununla birlikte bu ilişkiyi savunan çok az görüş vardır. Bunlardan biri kübizm eski geleneği kesinlikle kırdığı ve yirminci yüzyıl sanatında bir köşe taşı olduğuydu. Bir anlamda 'modernist' düzlüğü, optikliği, ve sanatın malzemesiyle meşgul olmayı, böylece asemblaj gibi diğer modernist ilke ve uygulamalar kadar, non-objektif sanata yol açan yeni bir geleneği başlattı. Bu temel formalist görüş günümüzde dilbilimsel ve semiyotik yaklaşımlar tarafından desteklendi. Kübizm dış dünyaya değil, diğer işaretlere ve sanat eserlerine gönderme yapan bir modernist işaretler oyununun ilk örneği haline geldi. Formalist ve dilbilimsel yaklaşımların her ikisi, kübizmin 'sanat hakkında bir sanat' olduğu yanında, diğer sanatlarla ilgili ve kendi özerk koşulları olan en erken örneklerden biri olduğu, yaygın fikrine sahiptir. Bu yaklaşımlar Kantçı olarak sınıflandırılabilir.

Diğer bir dizi yaklaşım Kübizmi, doğrudan ya da dolaylı olarak dış dünyaya karşı gösterilen tepkilerle ilişkili sayar. Bu yaklaşımlar, bir ölçüde, psikoloji veya görüşün algısal

\* Yrd. Doç., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

sürecinin analizini içerirken diğer yandan yirminci yüzyıl Paris yaşamının sosyolojisini, özel yaşamların işaretlerini ve kişisel deneyimle ilişkili bilinçaltının psikodinamiklerini içerir. Tüm bu gibi görüşler genelde sınırlandırılan tarihi bir boyutu veya kişisel biyografi üzerine vurguyu belirtirken, aynı zamanda, objektif dünyaya gösterilen subjektif tepkilerin kaydı olarak bir sanat fikrine dayanır. Bu düalist özne-nesne yaklaşımı, gerçekte Kant öncesi sanatın dünyanın ya da dünyayı deneyimleyen zihnin pasif bir aynası kabul edildiği yaklaşımların bir versiyonudur.<sup>1</sup>

Her iki yaklaşım da bazı açılardan yararlı olabilir. Kant geleneği hala aydınlanma modernitesinin ilkeleri ile içinden çıkılmaz ilişkisinin kesin avantajına sahiptir.<sup>2</sup> Şimdiye kadar Kant'ın yaklaşımında problem, yeteri kadar eleştirel veya tarihsel olmadığıdır. Aynı zamanda estetik özerklik üzerine bu vurgu, tarihsel geleneğin eleştirel evrimi için Kant'ın sentetik a priori (deneyden önce gelen) yargılarını gölgede bırakır. Kantçı estetiğin yeni Hegelci dönüşümünde estetik özerkliği tarihsel ve eleştirel bir bakışla ele almak zorunlu gözükmektedir.<sup>3</sup> Bunu Kübizm konusunda, ilgili olduğu geleneği belirleyerek yapmayı öneriyorum.

Kübizm'de değişeri bir şey olmamasına rağmen, ona ulaşan zaman ve kültürel geleneğin engellerini aşmalıyız ve bunlar kişinin anladığından daha büyüktür. Kübizm ve günümüz arasında üç çeyrek yüzyıllık mesafe genç Picasso'yu Delacroix'dan ayıranla aynıdır ve tüm farklılıklarına rağmen Batı sanatı hümanistik, klasik, laikleşmiş ve agnostik olsa da katolik geleneklerin yaygın mirasını taşır. Kübizm anlayışımız için bu geleneğin en önemli yönü, düşünce ve deneyim arasında yoğun bir şekilde paylaşılan ilişkilerdir ki, bunlar bize şimdi Kübistlere Poussin'in olduğundan daha uzak olduğumuzu düşündürür. Bunları söylemenin diğer bir yolu, kübizmin bir şeyin başlangıcı olmaktan çok sonu olduğunu önermektir, fakat eleştirel olarak bu sonuç yeni bir şeyin başlangıcı olmuştur.

Kübizmin özel başarısının, klasiği yeniden keşfetmek, temsille arasını bulmak, geleneği ve zihinsel sürecini göstermek için onu dönüştürmek olduğunu iddia edeceğim. Picasso'nun bu başarısı, klasikçi anlayışın dünyayı düşünme ve temsil etme yollarının (araçlarının) farkında olmasıydı. Bu yansıtıcılık olarak isimlendirilebilen bir olaydı.<sup>4</sup> Yansıtıcılık, doğa ya da insan zihninden önce örneklenen pasif bir ayna bulurmadığından belli bir görsel ya da edebi metaforu içermez. En basit düzeyde yansıtıcı düşünce, kişinin tüm yaşamı boyunca gururla bahsettiği ani bir keşifle veya oyun içinde oyunu görmek ve böylece bir dramının kurgusal doğasının hatırlatıcısı olmakla karşılaştırılabilir. Daha sıradan bir ömekte yansıtıcılık, bir sistemin herhangi bir yönde değişimi veya bir endişesi tarafından üretilen herhangi karmaşık bütünlüştürmüş bir sistem

1 Düalist Bilgi teorilerinin problemleri üzerine bkz: Richard Rorty, *Philosophy and The Mirror of Nature*, Princeton, 1979

2 Sanat Tarihi ve eleştiride felsefede olduğundan daha yaygın olan fark üzerine bkz: Michael Phillipson, *Painting, Language and Modernity*, London, 1985, s.22-47. Jürgen Habermas, *Der philosophisch Discurs der Moderne*, Frankfurt, 1985. Aynı zamanda Habermas çevresindeki yoğun açıklamalar: *Habermas and Modernity*, ed. Richard Bernstein, Cambridge, Mass., 1985

3 Kant estetiğinin en son ve yetkin ele alınışı için bkz: Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge, Mass., 1974. Kant ve Kübizm üzerine önemli bir tartışma için bkz: Yve-Alain Bois, "Kahnweiler's Lesson", *Representations*, 18 (Spring 1987), s.33-68. Kant ve Hegel arasındaki ilişki için bkz: Richard Rorty "Epistemological Behaviorism and the De-Transcendentalization of Analytic Philosophy", *In Hermeneutics and praxis*, ed. Robert Hollinger, Notre Dame, Ind., 1985, s.89, s. 104-109

4 Yansıtıcılık kavramı için bkz: Hilary Lawson, *Reflexivity*, London, 1985

olarak anlaşılabilir ve bu değişim yoğunlaştırma, bir başkasının yerine koyma, çıkarma ya da yer değiştirme olabilir. Kübizm ve özellikle Picasso'nun Kübizmi görsel sanatlarda modernizmin ilk örneklerinden biridir. Bu yansıtıcı, kendini anlatma eleştirel kendi bilincinin bir türüdür; öznel, aydınlatıcı bir kendini bilme olarak, Kantçı aydınlanma ideallerinin en derin isteklerinin gerçekleşmesidir. Kübizm Kantçı eleştirinin sonuçlarının, aydınlanma modernitesinde mevcut bir kültürel geleneğin laik, estetik modernitesinde gerçekleştiği anı belirtir. Bu durumda klazizmin geleneğinde: Kübizm bir estetik modernizmin ilk örneğidir. Fakat Kübizm aynı zamanda, klasik içerisinde kendi sistemini gösterme, Klasik ve Klasiğin Kübist dönüşümü arasında bir farklılık ve mesafe yaratmadaki başarısıyla bir diyalektiği harekete geçirir. Klasik / Kübist-Klasiğin antitezinin ortaya çıkması, ya Neoklazizmde ya akademikleşen Kübist kabul durumunda genilemeyle sonuçlanan bir çözümsüzlükte ya da en iyisi Kartezyenizmin yarattığı Sürrealist tedirginlikte gizli bir klazizmin ısrarıdır. Bu, kübizm sonrası Fransız sanatının da trajik draması haline gelir.<sup>5</sup>

Bu teorik çerçeve Kübist sanat eserinin varlığından ve onların klasik gelenekle ilişkisinden ortaya çıkmıştır. Bu ilişkiyi incelemek için Rönesans'tan beri bütün klasik teori ve uygulamaları incelemek gerekli değildir, ancak daha ziyade belirli hayati konular kısaca ikonografi, desen yapısı, perspektif, uzay-zaman, yanılısma ve temsilin semiyotikleri incelenmelidir.

Picasso, Braque ve Gris, kafe yaşamı, stüdyo içmekanları gibi, kendi bohem ve marjinal varoluşları çerçevesindeki konuları kullanmışlardır. Fakat tüm bu alt ikonografik metinler klasik ikonografiden ve geleneksel ikonografinin hristiyanlık sonrasının versiyonu olan Sembolistlerin 'ex nihilo (hiç yaratmak)'yu keşfetme çabalarından farklılaşmıştır.<sup>6</sup> Onun yerine kişi Kübizmin ikonografik konumunun edebi ya da hümanist, dini ya da aşkın, aristokratik ya da burjuva olsun tüm aydınlanma öncesi değerlerin anarşistçe bir reddi olduğunu söyleyebilir. Banyo yapanlar, ragbi takımı ve ağaç kesenler gibi grup aktiviteleri resmedildiğinde bile bunlar anonim bir grubun üyesi olarak bireylerin aktiviteleridir. Bunlar aynı zamanda ruhsal olmaktan çok fiziksel ve idealisttirler. Böylece Kübizm, kişisel ve sosyal olarak yabancılaşmış modern batı burjuva yüksek kültürünün antiburjuva karakteristiklerini sergiler.

Braque ve Picasso'nun çalışmalarında müzik ve müzik aletlerine duydukları ilginin yanında Picasso'da gitar ya da keman kimi zaman kadının kimliğinin yerine geçer. Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar'ı, Klasik sanatın scenographic (temsil) geleneğini kullandığı birkaç resimden biriyken, bu geleneksel ikonografi katı bir anlamda, 1908 ve 1914 arasında hemen hemen bütünüyle ortadan kalkmıştı. Bu 1911 ve 1912'ye kadar Picasso'da harf ya da kelimeler ile gazete kesikleri, şişeler, oyun kartları, hatta cinsel bir

5 1914'den sonra Kübizm çevresindeki sosyal ve politik olaylar için bkz: Kenneth E. Silver, "Esprit de Corps: The Great War and French Art, 1914-1925" (Ph.D. diss., Yale, 1981) ve Christopher Green, *Cubism and Its Enemies*, New Haven, 1987.

6 Bkz., William S. Rubin, "From Narrative to 'Iconic' In Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a table and the Role of Les Femelles d'Avignon," *Art Bulletin* 65:4 (December 1983), pp.27-34

oyunu ima eden kurnaz görsel referanslar olarak farklı bir biçimde ortaya çıkıyordu.<sup>7</sup> Aynı zamanda anarşist ve politik referansları da içeren bu dolaylı ikonografi, görsel ve sözlü işaretler arasında bir eşitliğe yaklaşan sonuçlarıyla, klasik geleneğin yanılısamacı ve temsili yöntemlerinde radikal bir değişimi de belirtti.



Resim 1. Pablo Picasso. Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243.9 x233.7, New York, Modern Sanat Müzesi.

Form ve içeriğin ayrılmaz olduğu modernizmin bir dogmasıdır. Bununla birlikte Kübizm'de, 'Avignonlu Kızlar'da olduğu gibi konuyla kendini açıklayan düzeyde değil, ancak sözlü ve tipografik referansların dolaylı ikonografisiyle ve bunlar arasında bir paralellik olduğu kadar bir gerilim de vardır. Açıkça Picasso için, cinselliğin radikal bir şekilde antiburjuva onaylanması veya 1912 Balkan krizinin sosyal ve politik zıtlıklarına duyduğu tepkide olduğu gibi sözcük oyunlarıyla mümkün olanı formlarla anlatmak imkansızdır.

Kübizmin yorumunda ikinci konu, onun klasik çizerlik ve zihinsel süreciyle ilişkisidir. Klasik bir desencinin eşzamanlı olarak ilgilendiği empirik gözlem, a priori bilgi, geleneğin mirası diğer Kübistlerin yanında Picasso'nun dayandığı klasik desenin üç özelliği idi.<sup>8</sup> Bu ikonografi, görsel ve sözlü işaretler arasında bir eşitliğe yaklaşan sonuçlarıyla klasik geleneğin yanılısamacı ve temsili yöntemlerinde radikal bir değişimi ortaya çıkardı. Deneyim dereceli olarak bilgiye dönüştükçe, içine aldığı bilgiyi resmetmek için resimsel gelenekler oluşturdu. Akademik görsel bir dil kurma sürecinde bilgi ve gelenek, tek bir

<sup>7</sup> Bkz: Alan Solomon, "Pablo Picasso: Symbolism in the Synthetic Cubist Still Life. A Study of his Iconography from 1911-1927" (Ph.D. dss., Harvard, 1961)

<sup>8</sup> Desen Üzerine bkz: Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, London, 1940; Maurice G. Polier, *Studies on the Concepts of Disegno, Invenzione, and Colore in Sixteenth and Seventeenth Century Art Theory* (Ph.D. dss., New York University, 1976)

bütünde birleşerek gerektiğinde kullanılan bir klişe haline geldi. Görsel bir dil kurmanın bu akademik sürecinde yeni ve orijinal deneyim ortadan kayboldu. Bununla birlikte klasik temsilde birçok sanatçı kuşağından sonra, bir insan figürü ya da natüremort objesi çiziminin daha yeni ve tam bir yolunu keşfetme olasılığının az olması, akademik olmaktan uzaklaşma sürecinde de bir kalıtsal zorluk ve sınırlama ortaya çıkarmaktaydı. Yirminci yüzyılın başında olsa bile, dünyanın deneyimlenmesinden alınan herhangi bir yeni bilginin, non-visual olmaya devam ettiği ya da en azından çıplak gözle değerlendirilemeyeceği söz konusu sınıra eklenmişti. Böylece klasik gelenek içerisindeki yaratıcı sanatçı için en iyi çaba, geleneğin yaratıcı bir eleştirisi olarak işlemektir. Bu süreç, bilgi ve gelenekler arasında bir farklılığı oluşturmak için geleneklerdeki değişimle başladı ve bu şekilde dikkati farklılığa çekti. Bu gibi farklılıkların yeniden kurulması yalnızca klasiği aydınlatmaz, aynı zamanda onu akademik olmaktan çıkarır.

Bu amaçla alınan kübist araçların (yolların) bazıları böylece bütünüyle kendini açıklayıcı hale geldi. Örneğin Picasso gibi bir figür sanatçısı için Afrika kabilelerine ait heykeller iyi bir örnekti. 'Avignonlu Kızlar' döneminde yalnızca primitif sanat ile bağlantıları nedeniyle değil, aynı zamanda, klasik figür yapısının oranlarındaki kodlanan indirgeyici, a priori bilgiye alternatif önerileri ile önemliydi. Belki de benzer sebeple, 1907-1908'de Picasso, Gauguin'de figürün ele alınışına ve Cezanne'in geç banyo yapanlar kompozisyonlarında ortaya koyan bütünüyle primitif figür stilinden etkilendi. Picasso'nunki ile suni olarak karşılaştırılabilir bir anlamda antiklasizme doğru giden Derain, Vlaminck ve diğerleri, Maurice Denis'in henüz harekete geçmemiş akademizmini ortaya çıkardı.

Picasso ve Kübistlerin klasik çizimliliğin yansıtıcı düşünce boyutunun dönüşümünü etkileyen en çarpıcı yollardan biri, organik formların temsili için kullanılan araçların reddi ya da tersine çevrilmesiydi: Düz çizgiler, bir insan yüzü, bedeni veya yüzünün kıvrımlı konturlarının yerine geçti ve organik hacimler, yüzeyleri Analitik Kübizmin plansal yapı blokları haline gelen, bir dizi yan geometrik hacim ile yer değiştirdi.<sup>9</sup> Plansal düzlemlerle sonuçlanan bu kontur, hacim ve dış çizgilerin geometrisi, asla katı bir düzenlilikte, a priori ve bu nedenle akademik anlamda değildi fakat daha ziyade deneysel kararların sonucuydu. Bu değerlendirme Braque, Gris ve Section d'Or üyeleri gibi sanatçıların Picasso'dan farklılıklarını, altın kesim ve modüler geometriye sık başvuruları Kartezyen a priori düşünceye olan eğilimlerini belirtti. Bu anlayış Seurat veya Ecole des Beaux-Arts ve hatta David ile Fransız Klasizmi kadar geriye götürülebilir. Bununla birlikte Picasso ve Braque'ın bu yeni Kübist çizimliliği, simetrik fakat olağanüstü entelektüel ve deneysel bir başarının temelindeki, klasiğe zıt ilişkilerden doğdu. 1909'dan 1911'e bir Kübist temsil, dünyanın doğrudan gözlemiyle ilgiliydi; motifin önceki bilgisi, temsilin klasik geleneğinin ustalığı ve bu geleneklerin eşzamanlı Kübist dönüşümü motif olarak temsil edildi.

Kübist düzlemlerin görsel sonuçları resim yüzeyi boyunca arttığında, klasik temsilin

<sup>9</sup> Kübizmin bu yalın görsel etkisinin 1914 öncesi en iyi analizi için bkz: Jacques Riviere, "Sur les tendances actuelles de la peinture", *Revue d'Europe et d'Amerique* (March 1, 1912), pp. 383-406

daha ileri dönüşümleri ortaya çıktı. Yanılsamacı bir uzam içerisinde ışık-gölge ile biçimlendirilen genelleştirilmiş, yalınlaştırılan klasik hacimlerin yerine Kübist desen ustalığı, tasvir edilmiş bir resimsel uzamda yüzeyde olmakla birlikte yanılsamaya dayanmayan ışık-gölge yoluyla hacimlerin zihinsel bir yapısını kurdu. Klasiğin bu yeni versiyonu boyunca kübizmin uzlaşmış temsili, aynı zamanda şimdi kanonlar, geometriler ve figürlerin iç ilişkileri olmaktan öte resimsel, plansal bütünlükler şeklinde, klasik tutarlılığın yeni bir versiyonunu üretti. Klasik sanatta olduğu gibi, Kübizm tek bir çizgi ya da bölgenin, bütün kompozisyonunun tutarlılığındaki kadar çeşitli rolleri gerçekleştirdiği aşırı belirlenmiş koşulları oluşturdu.

Uzam ve zamanın kübist bir biçimde ele alınması, doğrudan fakat tepkisel olarak klasik gelenekle ilişkilidir. Bu gelenekte bir konunun tüm yönleri, altında yatan fikri yoğunlaştıracak ya da bütünleştirecek bir şekilde sunulur. Bunlar geçmiş, şimdi ve geleceği tek bir resimsel imgede özetleyen mit ya da alegorinin resmedildiği çalışmalardır. Bu gibi fikirler ya da anlar, sırasıyla uzamın ölçülebilir ve süreklilikte algılandığı, tek bakış noktası gelenekleriyle uzlaşmış bir yanılsamacı uzamda temsil edildi. Mekan ve zamanın uzlaştığı bu gelenekler, zaten onları kültürel bir fenomenden ziyade doğal bir fenomen olarak kabul eden Batı temsil geleneğinin bir parçasıydı. Kübizm bu uzlaşmış geleneklerin peçesini çıkardı ve bunları yeniden sundu. Espas problemi Kübizmin muhtemelen en direk ve bilinen yönüydü. 1909'dan günümüze Picasso ve Braque'ın resimlerine baktığımızda onlarda bütünüyle ön ve arka zemin olduğunu fark ederiz: Örneğin figürler sık sık kafe, oda, atölyede, objelerin arkasında ve sık sık, onların önünde resmedilmişlerdir. Aynı zamanda analitik kübizmin yüzey düzlemleri birbirinin üzerine yerleştirildiğinden bazı düzlemler diğerlerinin önündedir. Bu plansal katmanlaşma tutarlı değildir. Bununla birlikte düzlemlerin sürekli grubu bir yerde mevcut özel bir geri çekilmeyi belirtebilirken, başka bir yerde bu geri çekilmeye karşıt; çelişki bir figürün zemine 'geçiş' yoluyla bağlanmasını içerebilir. Fakat Kübizmin bu tek en açık ve taklit edilen biçimsel yönü, yalnızca Cezanne'dan alınan ve geleceğe doğru soyutlamayı ima eden akılcıca bir hile değildir, daha ziyade perspektif yanılsamanın kendisinden etkilenen klasik uzamın bir yalanlanması veya onaylanmasıdır. Bu onaylama düzlemden düzleme gelecek adımlarda, tek noktalı perspektifin ölçülebilir uzamıyla karşılaştırılabilir; yalanlama bu geri çekilme için mücadele etme ve dağılımadır. Kendinin eleştirel farkındalığı onaylama ve reddetmenin her ikisini bir araya getiren bir yapının varlığından ortaya çıkar.

'Zaman' ve 'Dördüncü boyut' problemi Kübizmin doğuşundan beri tartışılmıştı. Önce Kübistlerin çalışmalarına dahil ettikleri gözlemlerin sonuçları, o zamandan beri sayısız eleştirmen tarafından öne sürülmüştü.<sup>10</sup> Metzinger ve diğerleri, Apollinaire, Cendrars ve Henry- Martin Barzun gibi yazarlar, izleyici ya da okuyucunun zihnine eşzamanlı bir biçimde bulunanı sunuyorlardı. Eşzamanlılık, ilerleme ve evrensel kardeşlik temalarında

<sup>10</sup> 'Dördüncü Boyut' terimi Kübistlerin çevresinde 1911'lerde ortaya çıktı. Apollinaire tarafından verilen bir konferans metnine bkz.: Gill Blass, November 25, 1911

dönemle sık sık bağlantılıydı.<sup>11</sup> Bu eğer ilahi (kutsal) ya da Prometheus'cu görüşün ayrıcalığı değilse bile en azından, yeni keşfedilen uçaktan alınabilen görüştü. Picasso ve Braque'ın yaklaşımları, özellikle Rus sanatçıları arasındaki dördüncü boyutun mistik yönleri ile ilgili olmaktan çok insan bilincinde biriktirici hafızanın, Bergsoncu bir merkezi rolüne yakındı.

Picasso'nun 1907-1908'de katlanmış burunları ile başlattığı, 1909'da yüz ve bedenin ön ve arka görüşlerini birleştirmesi, daha sonra bardak, şişe ve bir masa üstünün kuş bakışı görünümü, şimdide hatırlanan bir deneyimin Bergsoncu özetlenmesinin anlatımıdır. Picasso ve Braque'da uzay-zaman anormalliği Metzinger'in eşzamanlılığından farklı, yalnızca bir figür veya bir obje ile ilgilidir. Perspektif yanılısıma için gereken anatomik ve geometrik bilgiyi içererek uzamda nesnenin ele alınmasını kapsar. Gerçekte bu fenomen ise, perspektif uzamın elde edilmesi için gereken anatomik ve geometrik bilgiyi de içererek, objelerin uzamda klasik ele alınmasını kapsar. Çünkü böylesi bir bilgi yalnızca tek bir bakış açısından değil tüm hacimle, entelektüel ve deneysel ilgilenmeyi gerektirir. Bu yalnızca bir zaman periyodunun üstünde ulaşılabilecek bilişsel bir ustalık değildir ve farklı yönlerden gözlemleri içerir. Böylece uzay-zaman ve dördüncü boyutun klasik desende zaten mevcut olduğunu söyleyebiliriz. O zaman kişi Bergsoncu süreden şüphelenebilir, fakat bu, Ondokuzuncu yüzyılda klasik fikrin süreç ve deneyimde çözülmesinin daha ileri örneklerinden biridir. Picasso, desenin yeni bir versiyonunu yaratmak için çabalıyordu, eskinin yeniyle ilişkisi burada önemliydi; o, bir fikrin temsili için klasik sanattan seçilen bir anın yerine kübizm düşüncesini, fenomenolojinin lehine değerinden düşürerek bilinçli, entellektüelleşmiş bir anlayış biçiminde yeniden sundu. Böylece fiziksel ve zihinsel süreç klasik temsilin idealizmi içerisine dahil oluyordu.

Bilgide hafızanın rolünü ortaya çıkarmak olan Picasso'nun kübizminin varsayılan uzam-zaman yönü, aynı zamanda deneyim, bilgi, hafıza süreci arasında ve saf bir şekilde 'a priori' bilginin kapalı alanı içerisinde yeni bir farklılığın kurulmasıydı. Böylece klasiğin bu epistemolojik üçlüsünde deneyim, bilgi, gelenek arasında birbirini etkileyen ilişkiler yeniden eski durumunda sürdürüldü.

Bir dört boyutlu uzay-zaman olasılığı, yanılısamacı uzamın önceki varoluşunu gerektirir. Geleneksel Batı resminin köşe taşı olan yanılısamacı uzam, Picasso ve diğer Kübistlerin çalışmaları, kendileri yanılısamacı uzam yaratmayan objeleri içeren zihinsel, keşfedilmiş bir uzamın lehine dereceli olarak ayıklandı. 1909-1911 yılları, analitik kübizmin yüzey düzlemleri uzamsal geleneklerdeki farklılığın kısmi çözümleriydi. Ancak, onlar kendi başlarına uzamsal geri çekilme karşıt çabasının dayandığı, yanılısamadan kurtulamazlar. Uzamsal yanılısamacı dönüşümü, resmedilecek motiflerin daha çok seçimini içererek, daha zorlayıcı ölçüyü gerektirir. Böylece kaçınılmaz yanılısamacı geri çekilme ile manzara, Picasso ve Braque'ın çalışmaları 1909'dan sonra görsel olarak ortadan kayboldu. Bununla birlikte, uzak görünüşleri içeren birçok izole edilmiş deneyim hariç

<sup>11</sup> Eşzamanlılık bkz.: Par Bergmann, *Modemolatría et Simultenelita*, Uppsala, 1962



insan figürü, zemin düzlemi olmadığı sürece, çok az üstesinden gelinebilir bir uzamsal derinlik sunar. Bir masa üzerinde objelerle natürmortun kendisi, uzamda yatay bir gerileme olarak masanın üstünün problemini belirtir. Cezanne'in natürmortları tarafından zaten ortaya konan çözüm, tableau-objet olarak isimlendirilene yaratarak masanın üstü resimsel yüzeyle uyuşuncaya kadar eğilecekti. Fakat, ready-made'i içeren veya taklit ready-madeler olarak bu objeler kendileri (mektuplar, pullar, kartlar, gazete ve müzik notaları sayfası vb.) düz olduklarında bile (papiér-colles) natürmort objelerinin yanılısamaya dayanmayan bir temsili problemi sürdürdü. Benzer bir çözüm tahta baskı gibi boyanın taklidiyle oluştu. Bu çözümler ötesinde, karakteristik profillerinde bunları resmetmeye devam etmek dışında yukarıdan görüldüğü varsayılan objeler hakkında daha fazla hiçbir şey yapılamaz. Bu kurgu, hava görünümünün birleşmiş uzay-zaman imgesi ve söz konusu objeyi belirten yalınlaştırılmış ve tersine çevrilmiş profiller tarafından kabul edilebilir hale gelir. 1912'nin ikinci yarısı boyunca bu çözümün arta kalan yanılısaması, Picasso ve Braque'ın, Batı temsil geleneğinin semiyotiklerinde daha ileri dönüşümleri etkilemelerine kadar aşılamadı.

Bu dönüşüm belirli özel olaylara bağlanabilir. Bunlardan biri belki, Picasso'nun 1912 Ağustos'unda Braque ile Marseille'ye seyahati boyunca, alışılmamış türden Afrika masklarına ulaşmasıydı. Tüm yüz özelliklerinin genel bir arka plandan eşit mesafede yansımasıyla resmedildiği Grebo maskları, Kübizmin tarihinde iki nedenle önemli oldu: En azından batılı gözlemci için insan yüzüne ait önceki bilgi ve bağlamsal ilişkileri olmaksızın ayırt edilemeyecek özellikleri ile söz konusu masklardaki insan başının hacmi, heykel kütlesinden bağımsızdı.

Heykel kütlesinden hacmin ayrılmasıyla bilgi, hafıza ve deneyim arasındaki ilişkileri yeniden kuran, bağlamsal temsil ile bilgi ve gelenek arasındaki ilişkileri yeniden açan bu klasik yorum çevresi, kübist eleştirel aydınlatmanın diğer bir örneğidir. Fakat temsilde kelime veya cümlelerin bağlamı (kontekst), plastik sanatların baskın klasik mimetik geleneği olan Batı'da görsel olarak çok az arı örneklerle sahiptir. Bağlamsalılık (contextualism), (Mallarmé ve diğerlerinde olduğu gibi) bir özne, fil ve nesnenin sözcük düzeninin açık olmadığı bir cümlede grameri ve dil yapısının yerini alır. Dil ile ikinci paralellik dış referansların yokluğudur; Afrika kabile sanatının çoğunda, heykel önceden yapılan aynı türden ömeklere bağlıdır. Bununla birlikte işaretlerin bağlamsalılığı olarak isimlendirdiğimiz (kontekst) şey için klasik sanatta ve kübizmde önceleyenler vardır. Böylece tahta-baskıyı taklit etmek için kullanılan tek bir resimsel yöntemin daha sonra farklı obje ve yüzeyleri belirtmek için kullanılmasındaki gibi Analitik Kübizmin yüzey düzlemleri, bir resim boyunca benzer olmasına rağmen, farklı bölgelerde bir desenin farklı elemanlarını belirtir. Bununla birlikte geleneksel sanatta kontekst, temsille ilgili, bir grup semiyotik figürün önceden var olan metnin gereklerini yerine getirdiği sürece çeşitli mümkün düzenlemelerden herhangi birinde olabileceği ikonografideki kadar rol oynamaz. Geleneksel sanat ve Kübizmin her ikisinde hafıza önemli bir rol oynar; Fakat

geleneksel resme karşı Kübizm'de, hatırlanan ikonografik metnin rolü, algısal ve bilişsel deneyimin anılarıyla değiştirilir. Fikrin deneyim ve hafıza ile bu yer değiştirmesi, Kübist desen ve dördüncü boyut olarak yeniden akılcaştırıldı. Böylece tam olarak veya yerleri değiştirilen işaretlerin bağlamsal okuması insan yüzünün mimetik olmayan bir temsilini yaratacaktır. Bir gitarın mukavva konstrüksiyonu tümü arka düzlemden eşit mesafeyle yansıyarak görsel hacmin, bir gitarın çeşitli parçaları için işaretler olarak bağlamının gerekli derecede okunabildiği kütle ve görsel hacim arasındaki değişebilirliği içerir. Bu çalışmada artık bir objenin içi ve dışı ya da bir merkez ve referans noktası yoktur. Kütle yoluyla uzamın geleneksel heykelsi yer değiştirmesi, apriori bilgi ve tüm elemanların bağlamsal ilişkileri arasında bir oyuna bağlı bir temsil olarak, onaylandı ve reddedildi. Bu gitar sadece zihinsel bir prosedür düzeyinde heykel klasik geleneğinin bir dönüşümüydü, fakat resimsel yanılısamanın dönüşümü için öneriler de sundu. Picasso için Grebo masklarının resimsel eşiti, Braque'ın Eylül 1912'de yaptığı kolajıydı (papier colle).



Resim 2. Braque Meyve Tabağı ve Bardak, 1912;  
Tebeşir ve Yapıştırılmış Kağıt, 62 x 44.5 cm; Özel Koleksiyon

Bu çalışmada Braque, kendisinin ve Picasso'nun önceden yaptıkları gibi boyanmış imitasyon tahta baskı gibi belirtme bağlamına dayanarak, tahta baskı duvar kağıdı taklidini bir masanın tahta önünü ve masanın arkasındaki duvarın her ikisini belirtmek için kullandı. Braque, aynı zamanda analitik kübist geçişin yeni bir versiyonu olarak bu yapıştırılmış kağıt şeritlerinin dağıtımında onların belirttiği objelerin konturlarını kasten veya kasıtsız olarak önemsemedi. Formun renk veya dış çizgiyle birleştirilmesi, bir Grebo maskında hacimden kütlelerin ilişkisizliğinin görsel eşitiydi. Bu keşifler tarafından sunulan ipuçlarıyla, Picasso ve daha sonra Braque klasik temsilin son dönüşümlerini tamamlamaya hazırды. Picasso'nun ilk kez Kasım 1912 sonunda tam olarak gerçekleştirdiği kolajı 'Gitar, Müzik sayfası ve bardak', Kübist düşüncenin dönüm noktası ve herşeyden önemlisi yanılısamalı olmayan temsile aitti.



Resim 3. Pablo Picasso, Gitar, Mukavva, kağıt, ip yağlı boya, kalem, 33x18x9.5cm, Paris, Musée Picasso



Resim 4. Pablo Picasso, Gitar, müzik sayfası ve Bardak, Kasım 1912, Yapıştırılmış Kağıt, Guaj ve Kağıt üzerine Fügen, 47,9 x 36,5 cm. McNay Müzesi, San Antonio

Bu çalışmada, temsil edilmiş arka zemin veya daha ziyade zemin, temsil edilmiş objelerin yalnızca düz, yatay bir yüzeyde olabilmemesinin dışında, motifin bir duvar üzerinde olduğunu belirtir. Böylece, duvar kağıdı kapsamında bir masanın belirtildiği anlaşılmalıdır; fakat, tekrar kontekst'te merkezde bir gitarın parçasını belirtir. Çalışmada bu ikili yerleştirme görsel bir benzetmeden başka bir şey değildir, gazete parçalarındaki ve müzik kağıtlarındaki cinaslarla karşılaştırılabilir. Bir bardağın birleşmiş bir işareti, sırayla renksizliği, ışık geçirgenliğini, bardağın transparanlığını ve daha yaygın olarak bardağın kendisini içerir. Fakat şimdi renk, şekil ve resmedilen objenin formu bundan böyle uygun değildir ve bir araya getirilen bu üçü, diğer yapıştırılmış kağıtlara katılır. Burada uzam taklidi yoktur, fakat özel bir ipucu vardır: masanın üzerindeki gazete ve böylece bardak; gitar açıkça gazetenin üstündedir, fakat aynı zamanda bardağında tepesindedir; ve müzik sayfası masa üzerinde ve bardakla birliktedir, fakat aynı zamanda gitarın üzerinde uzanır. Bu Analitik Kübizm'in uzamsal ilişkilerindeki çelişkinin zihinsel bir versiyonudur

şimdi yanılsamacı uzam yerine, zihinsel bir uzam vardır; veya zamanla söylendiği gibi, bundan böyle trompel'oeil (göz yanılsaması) yoktur fakat trompe l'esptit (düşün yanılsaması) ile temsilin reflective (yansıtıcı/düşünce) dönüşümü tamamlanmıştır.

Bu kolaj en basit alanlardan biri fakat türünün en mükemmelidir. Gelecek iki yıl Picasso ve Braque, bu yeni resimsel dili geliştirdi. 1913 başında iki yöntem daha görüldü. Picasso ve Braque illizyonizmden kaçınmak için kum ve boyayı karıştırdığı, düz fiziksellikte diğer bir resimsel yüzey trompel'oeil ve trompe l'esptit in bir bileşimi olan kolajın taklidi oldu.

Batı geleneğinde Kolaj Kübizmde görselden dilbilimsele bir kınılmayı belirler: deneyimin dünyasından uzak, bununla birlikte, göstergeler dünyasının, boş bir referans durumuna indirgelediği gerçek deneyimle arasını bulan bir kınılma. Diğer bir değişle Kübizm sanatsal dil hakkında bir dildi. Klasığın bu kübist dönüşümü, batı dünyası boyunca, akademik temsilin normlarına kaçılmaz bir meydan okuma haline geldi. Bu sebeple yirminci yüzyılın modernizminde Malevich, Mondrian, Klee, David Simith ve Kooning kadar bir çok farklı sanatçı için bir katalizör oldu.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Bkz., Metin, Fry, Edward F., 'Picasso, Cubism and Reflectivity', Art Journal (1988: Winter) adlı dergiden alınarak özetlenmiştir.

---

## KAYNAKÇA

- Alan Solomon, "Pablo Picasso: Symbolism In the Synthetic Cubist Still Life. A Study of his Iconography from 1911-1927" (Ph.D.diss., Harvard, 1961)
- Anthony Blunt, **Artistic Theory in Italy, 1450-1600**, London, 1940
- Christopher Green, **Cubism and Its Enemies**, New Haven, 1987
- Hilary Lawson, **Reflexivity**, London, 1985
- Jacques Riviere, "Sur les tendances actuelles de la peinture", **Revue d'Europe et d'Amerique** (March 1, 1912), pp. 383-406
- Jürgen Habermas, **Der philosophisch Discurs der Moderne**, Frankfurt, 1985
- Kenneth E. Silver, "Esprit de Corps: The Great War and Franch Art, 1914-1925" (Ph.D.diss., Yale, 1981)
- Maurice G. Poirier, Studies on the Concepts of Disegno, Invenzione, and Colore in Sixteenth and Seventeenth Century Art Theory" (Ph.D. diss., New York University, 1976)
- Michael Phillipson, **Painting, Language and Modernity**, London, 1985, s.22-47
- Paul Guyer, **Kant and the Claims of Taste**, Cambridge, Mass., 1974
- Par Bergmann, **Modernolatria et Simultaneita**, Uppsala, 1962
- Richard Bernstein, **Habermas and Modernity**, ed., Cambridge, Mass., 1985
- Richard Rorty, **Philosophy and The Mirror of Nature**, Princeton, 1979
- Richard Rorty "Epistemological Behaviorism and the De-Transcendentalization of Analytic Philosophy", in **Hermeneotics and praxis**, ed, Robert Hollinger, Notre Dame, Ind., 1985, s.89, s.104-109
- Yve-Alain Bois, "Kahnweiler's Lesson", **Representations**, 18 (Spring 1987), s.33-68
- William. S. Rubin, "From Narrative to 'Iconic' In Picasso: The Buried Allegory In Bread and Fruitdish on a table and the Role of Les Demoiselles d'Avignon", **Art Bulletin** 65:4 (December 1983), pp.27-34

**Anahtar Kelimeler:** Picasso, Kübizm, Yansıtıcılık