

PAUL GAUGUIN

Herbert READ*

(Çeviren: Sıtkı M.ERİNÇ)**

Öncelikle, sanat ile efsane arasındaki farkı belirtmek gerekir. Binlerce, belki de milyonlarca insana göre, Gauguin adı, özgün bir şeyi, hatta kahramanca bir şeyi tanımlayan bir efsane gibidir.

Gauguin, bütün zamanını 'sanat'a adanmak için, borsa temsilciliği gibi oldukça iyi bir işi terk eden, orta sınıfa mensup, sıradan bir işçidir, bir ücretlidir. Fakat, bunun yanı sıra, çağdaş uygarlığın çirkinliğine ve aldattıcılığına karşı başkaldırabilen ve Güney Denizleri'ne; içtenliğe ve canlılığa, masumiyete ve saflığa yönelen bir ressamdır.

Gauguin'in romantik yaşam öyküsünün her bir dönemi için, hiç de romantik olmayan yaşam deneyimleri unutuluncaya dek, romanlar, öyküler, oyunlar ve öykü gibi okunabilen biyografiler yazılmıştır.

Gauguin'in tüm enerjisini ve tüm düşüncesini adadığı sanatın, resim sanatının, artık kendiliğinden varolur görünmediği, ancak bir yaşamın resim aracılığı ile temsilinin bir parçası haline gelmiş görüldüğü efsanesi, her zaman ve her yerde vardır. Bu tür bir düşünce, kalplerimizdeki derin isteğe de yanıt verir.

Oysa, gerçekleri yeniden ortaya çıkartmaya çalışmalıyız, ya da daha doğru bir deyişle, toplumun düşgüçlerinde gerçeklere verilen önemi düzeltmeye ve doğruya doğru yönlendirmeye çalışmalıyız. Üstelik gerçekler de belirsiz halde değildir. Çünkü; iki mektup

* Herbert READ'in "The Philosophy of Modern Art" Faber and Faber Pub. England' 1982, adlı yapıtından Sıtkı M.ERİNÇ tarafından özetle çevrilmiştir.

** Prof.Dr., Ana Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Üyesi.

koleksiyonunda,¹ Gauguin'in oğlu merhum Pola² tarafından hazırlanan biyografide ve Gauguin'le aynı çağda yaşamış olanlarca yazılan sayısız, cilt cilt hatıralarda gerçek, açık ve seçik bir şekilde ortaya konmuştur.

Bu gerçekler, Gauguin'in kişiliği ve karakteriyle ilgili olduklarından, okuyucusunun etik değeri yargılarını da harekete geçirebilir.

Gauguin, karısını ve dört küçük çocuğunu bilinçli bir şekilde terk etmiştir. Kendi başlarının çaresine kendilerinin bakması koşuluyla onlardan ayrılmış ve yirmi yıl boyunca onların yaşamlarına kayıtsız kalmıştır. Bunlar, gerçeklerin acımasız yönüdür. Fakat bu gerçeğin bir de başka yönü vardır: Bir kez kararını verir vermez Gauguin kendine hiç bir ayrıcalık tanımamıştır. Seçkin yapıtlarından oluşan koleksiyonundan elde ettiği gelir de dahil olmak üzere, tüm mal varlığını karısına terk etmiştir.

Gauguin çocuklarını da severdi şüphesiz. O kadar ki, en büyük oğlu Clovis'i, Paris'teki tüm yoksulluğuna karşın yanına almıştır. Çocuđunun bakış açısından bu, belki de yapılabilecek en iyi şey değildi. Fakat sevgiyi gösteriyordu.

Gauguin, Tahiti'deyken, kızı Aline için bir günlük tutmuştur ve Aline öldüğünde, Gauguin'in duyduğu ızdırap, iki ayrı mektupla karısına anlatılmıştır. Bu mektuplardan biri öylesine sert ve acımasız bir dille yazılmıştı ki karısı onu yırtıp atmak gereksinimi duymuştu. Diğeri ise kıyıp atılamıyacak kadar dokunaklıydı: "...Kızımı kaybettim, artık Tanrı'yı sevmiyorum. Tıpkı annem gibi onun adı da Aline'di. Herkes kendince sever, bazıları için sevgi, ölümle yücelir, diğerleri için ise bilemiyorum. İşte, çiçekleriyle birlikte oradaki mezarı sadece bir düş. Onun mezarı burada, benim yanımda; gözyaşlarım onun çiçekleri, canlı çiçekleri..." Bunlar, Gauguin'in karısına yazdığı son mektuplardı

¹ "Lettres a Daniel de Monfreid". Precedees d'un hommage par Victor Segalen, Paris, 1919. Yeni basım 1930. "Lettres de Gauguin a sa femme et a ses amies" Receuillies et prefacees par Maurice Malinque, Paris, 1947.

² "Babam Paul Gauguin", Londra, 1937.

ve karısının yorumu ise, kocasına karşı ne kadar derin bir kin beslemeye zorlandığını göstermekteydi: “...onun zalim egoizmi, düşündüğüm her an beni isyana götürüyor...”

Bu, tartışmasız bir egoizmdi. Fakat hiç bir şey, insanlarla tüm ilişkilerini kesmek bile, Gauguin’i hedef olarak düşündüğü şeye yaşamını adamaktan asla alıkoyamazdı. Başka bir ortamda, bu denli bir aşırılık kutsal bile sayılabilirdi. Örneğin, dinsel bir bakış açısıyla...

Gauguin, Güzellik sevgisini Tanrı sevgisinin yerine koymuştur. Bu anlaşıldığında ressamın yaşamı da bir anlam kazanır. Gauguin, bu önemli kararı verdiğinde iki dürtü etkisinden söz edilebilir: Hem kendi alinyazısını yaratan körü körüne bir inanç, hem de tüm zamanını ve enerjisini resim yapmaya verebilirse, kesinlikle ünleneceği, resimlerinin satılacağı ve ailesini geçindirebileceği yolundaki umudu...

Ancak, resimleri satılamadı. Biriktirdiği parası sekiz ay içinde tükendi. O da, onsekiz ay için, karısının ailesinin olanaklarıyla geçinmek üzere Kopenhag’a çekildi. Faküt orada devamlı sorun yarattığı ve hiç kimse ile geçinemediği için, korkunç bir yoksulluk ve sıkıntıyla geçen bir altı ay sonunda Paris’e geri döndü.

Yaşamın geri kalan kısmı, uygarlıktan kaçış olarak değil, mümkün olan en düşük yaşam koşullarına yönelik umutsuz bir arayış şeklinde yorumlanmalıdır.

Gauguin, daha sonra Bretanya’ya gitti. Ressamlıktan, burada bile yaşanacak parayı sağlayamadığını görünce, yiyeceklerin ağaçlardan toplandığı, giysinin bile gerekli olmadığı tropikal adaları düşlemeye başladı. Eşine, “Ah, o gün bir gelse” diye yazmıştı, “...ve yakında, gidip Okyanus’daki bir adanın koruluklarına kendimi gömdüğüm zaman, sanatımla birlikte, orada, mutlu ve sakin bir şekilde yaşayacağım. Ailemden uzakta, Avrupalıların para için verdiği savaştan uzakta... Orada, Tahiti’de, tropikal gecelerin hoş sessizliğinde, çevremi saran gizemli varlıklarla, sevecen bir uyum içindeki kalbimin kıpırtılarını, hafif hafif mırıldanan müziğini duyabileceğim. Gerçekten, sonunda, para derdi olmaksızın, sevebileceğim, şarkı söyleyebileceğim

ve ölebileceğim...”³

Atom bombalarının ‘Okyanus’daki bir ada’ya atılmış olduğunu bilen bizler, ancak iş işten geçtikten sonra gerçeği kavrayabiliriz. ama artık, Avrupalıların para için verdikleri bu mücadeleden hiç bir kaçış olmadığını kavramış bulunuyoruz. Bu durumda, ya sanatımızı, borsa temsilciliği, ya da benzeri kimi meslekler adına feda edip kendimizi ve ailemizi akla yatkın bir rahatlık içerisinde yaşatıyoruz; ya da Gauguin’in hatasını tekrarlıyoruz. Bizim bir yöne bağlanıp kalmamız, bize yakıştırılan dürüstlüğümüzdür ve ben, bunun, Gauguin’in etik açıdan başarısızlığının eleştirisine yönelik iyi bir dayanak olmadığını ileri sürüyorum. Gelin, Gauguin’in uğruna herşeyi feda ettiği, herkesi feda ettiği sanata dönelim.

Başlangıçta, Gauguin’in, ressam olmak gibi bir dileğinin olmadığı görülüyor. 23 yaşındayken Gauguin, bir borsa temsilcisinin bürosunda işe başlamıştır ve orada heyecanlı bir amatör ressam olan iş arkadaşı Emile Schaffenecker’le tanışmıştır. O, Gauguin’i yönlendiren ve sonra da onu sürekli cesaretlendiren bir eğitmen gibidir. Öğrenci, doğuştan gelen becerilerini derhal sergiledi ve hızlı bir ilerleme gösterdi. Dört yıl içerisinde, bir tablosu, bir sergiye bile kabul edildi. Bu olay 1876’da oldu. İlk empresyonist sergi 1874’de gerçekleştirilmişti. Bu sergi, artık unutulmuş olan ressamların yapıtlarıyla birlikte, Degas’ın, Cezanne’ın, Monet’nin, Morisat’nın, Pissarro’nun, Renoir’ın ve Sisley’in eserlerini de içeriyordu. Gauguin, yeni akımın ateşli bir taraftarı olmuştu. Onların tablolarından koleksiyon yapmaya ve onları yönlendiren kuralları incelemeye başladı. Pissarro’nun dostluğunu kazanmaya çalıştı. Pissarro, Gauguin’i diğer empresyonistlerle tanıştırdı. Gauguin, onlarla birlikte ilk kez 1880 de eserlerini sergiledi.

Gauguin, daha sonra empresyonizmi red edecek ve onların pek çoğu ile tartışmaya girecekti. Ancak, başlangıçta, on yıl boyunca, Gauguin bu akımın gönülden izleyicisi olmuştur. Degas, onun en çok hayranlık duyduğu ustasıydı. Yine de Pissarro, Gauguin’in en çok, doğrudan etkisine kapıldığı sanatçıydı. 1883’ün sonlarında, sırf Pissarro’nun yakınında olmak için Roven’e gitti ve çıraklığını,

³ Çev. “Paul Gauguin’in Hayatı”, Robert Burnett, Londra, 1936.S:106

Pissarro'yla yanyana oturmaya ve aynı konularda resim yapmaya kadar götürdü. ⁴ Gauguin'in bu empresyonist yapıtları, toplum tarafından pek bilinmez. Bunlar çoğunlukla İskandinav koleksiyonlarındadır. Ancak bu yapıtların önemli bir ayrıcalığı vardır ve diğerleri arasında Pissarro'nun kabul etmiş olduğu gibi, Gauguin'in empresyonizmi yanlış uyguladığı savına bir ölçüde dayanak oluşturmaktadırlar. 1880'de yapılp, şu an Kopenhag Carlsberg Giyptotek'de bulunan bir nü tablosu, Huysmans'ı, hiçbir çağdaş ressamın, hatta Courbert'in bile, bu tür bir yapıtı, böylesine ateşli bir realizmle üretmemiş olduğunu itiraf etmeye yönlendirdi. Huysmans'ın resmi tanımlayışı bile kendi içinde, ateşli realizmin bir parçası olarak kabul edilebilir.

Gauguin'in üslubundaki kesin değişiklik, ki bunu bir dönüşüm olarak tanımlamak hiç de abartılı olmaz, 1888 yılında ani bir şekilde gerçekleşmiştir ve bu değişikliğin Gauguin'in, Emile Bernard adında bir ressamla karşılaşmasına bağlanması gerekir. Bernard, Van Gogh'un arkadaşıydı ve çok çekici, duygulu, müthiş zeki bir gençti. O zaman daha 20 yaşındayken Bernard, orta çağ vitrayına, köylü sanatına, Japonların yaptığı tahta baskılara karşı duyduğu tutkuya dayalı bir sanat kuramı geliştirmişti. "Bireşimcilik" adını verdiği bu kuram, düş gücünün; koruduğu bir nesne biçiminin algılanmasıyla ilintili imajın yalınlaştırılması olduğu savına dayanır. Bellek, sadece, önemli saydığını tutar. Akılda tutulan sembolik bir şema'dır; renklerin parlak ve değişik bir sadeliğe indirgendiği basit, çizgisel bir şema. Bu yeni kuramın ustalarından biri haline gelen Maurice Denis, şu önemli açıklamayı eklemektedir: "Birleştirmek, mutlaka, nesnenin kimi kısımlarını ihmal ederek sadeleştirmek değildir. Birleştirmek, kolay anlaşılır kılma anlamında yalınlaştırmadır. Gerçekte bu, ... her resmi, egemen olan tek bir ahengin içine sokmak, kimi niteliklerini feda edip ikincil kılmak ve tek ahengde genelleştirmek demektir."

Gauguin'in, daha Bernard kuramının etkisine girmeden önce bu ilkelere ulaşmış olduğu söylenir. Gerçekten de, 1887'de Martinique'de

⁴ "Camille Pissarro" yeni basım. (Resimler 6 ve 7): John Rewald tarafından yayınlanan "Oğlu Lucien'e Mektuplar", Londra, 1943.

yapmış olduğu kimi resimler, çizgiselliğe verilen yeni önemi, daha yalın bir bileşimi ve renklerdeki giderek artan zenginliği göstermektedir. Ancak bunlar, yine de, 'doğaya sadık' durumdadırlar. Bunların şematik hiç bir özelliği yoktur ve 1888-1889 da yapılan "Melek'le Güreşen Sarı İsa ve Yakup" gibi tablolarında aniden ortaya çıkan sembolizmden hiç bir iz görülmez.

Şüphesiz, Bernard'ın Gauguin üzerindeki etkisi çok derin ve mutlak idi. Bu etki, empresyonistlerin etkisini tamamen yok etmiştir. Pissarro'nun oğlu Lucien'e yazdığı bir mektupta belirttiği düşüncesi, bu gerçeği üzümlere kabul ettiği göstermektedir.

Albert Aurier, Gauguin hakkında yazdığı makalede şöyle demektedir: "Ona göre bir sanat eserinde, onsuzda yapılabilecek en son şey, çizim ve boyamadır; yalnızca fikirler önemlidir ve bunlar, bir kaç sembolle gösterilebilirler. Artık kabul etmeliyiz ki sanat, her şeye karşın, 'bir kaç sembolün' çizilmesi gerektiği dışında Gauguin'in söylediği gibidir. Ayrıca fikirleri renkler yolu ile de ifade etmek gerekir. Bu yüzden fikirlerinizin olabilmesi için duygularınızın olması gerekir... Çinliler gibi Japonlar da bu sanatı uygulamışlardır. Onların kullandığı semboller, harikulade bir şekilde doğaldır. Ancak onlar katolik değillerdi. ben Gauguin'i, fonu pembeye boyadığı için eleştirmiyorum, ya da ön planda mücadele eden iki savaşçıya ve Bretonya'lı köylülere karşı çıkmıyorum. Benim sevmediğim, onun bu unsurları, Japonlardan, Bizanslı ressamlardan ve diğerlerinden kopya etmiş olmasıdır. Onu, sentezini, bizim kesinlikle otoriteden ve mistisizmden uzak modern ve sosyal felsefemize uygulamamasından dolayı eleştiriyorum. İşte sorun burada ciddiyet kazanıyor. Bu, geriye doğru bir adımdır; Gauguin, bir kâhin değildir, insanların arasında filizlenen büyük dayanışma fikrinin karşısında, burjuvazinin geri çekilerek, sağa kaydığını hissetmiş bir plancıdır."⁵

Bu yazı, Nisan 1891'de, Gauguin, onu Tahiti'ye götürecek gemiye bindiği sıralar yazılmıştır. Yani Gauguin, böyle bir eleştiriye haklı çıkarabilecek tipik resimlerini yapmadan önce. Gauguin, ancak,

⁵ A.g.e., S:163-4.

1890 da yaptığı ‘Nirvana’ (ABD, Hartford, Waldsworth Athenaeum’ da) ‘La Belle Angele’ (Louvre’da) gibi tablolarında, yeni kurama bağlılığını ortaya koymuştu ve Tahiti’nin buna ekliyeceği, sadece daha egzotik, daha renkli ‘konu’ idi. 1890 yapımı ‘Nirvana’ ile 1902 yapımı ‘Contes Barbares’ (Folkjang Müzesi, Essen) şaşılacak derecede birbirine benzemektedir. Gauguin, Bernard’la karşılaştığında onbeş yıllık bir ömrü kalmıştı. Bu onbeş yıl tam bir tutarlılık dönemidir, ideallerin dönemidir.

Pissarro’nun, Gauguin’e yönelik eleştirisinin iki yönü olduğu fark edilebilir. Biri, sosyal, diğeri de teknik. Bu iki yön, bugün için de geçerlidir.

Bu eleştirilerin halâ geçerli olduğunu ne dereceye kadar kabul edebiliriz? Haç şüphe yok ki Gauguin’in geç dönem çalışmaları, sosyalist realistlerin bakış açısıyla, gerçek olandan kaçışı temsil etmektedir: Bu, hoş olmayan gerçeklerden bir düş dünyasına kaçışın sanatıdır. Ancak, sanırım, kabul edilmesi gerekir ki, tarihine ve gelişmesine geniş ölçüde bakıldığında, sanatın işlevlerinden biri de, ‘bu tür bir kaçış özelliği göstermesidir.’ Dünyanın gerçekleri, üzerimize çok gelmeye başlarsa, bizler de doğal olarak bir tepki geliştiririz ve düşlere, fantazilere yöneliriz. Böyle reaksiyonların tedavi edici bir yanı, biyolojik bir işlevi vardır; onlar yaşamın diyalektik sürecinin bir parçasıdır. Bu anlamda, soylu Pissarro’nun çalıştığı peyzajlar, Gauguin’in sembolik yapıtları kadar, bir ‘kaçış’ı gösterirler. Gauguin’in modern toplumları suçlayışı, Pissarro’nunki kadar güçlüydü ve çok daha fazla şiddetli bir şekilde ifade edilmişti. “Gelecek nesil için Avrupa’da çok kötü bir çağ hazırlanmaktadır: Para Çağı. Her şey bozulmuş; hem insanlar, hem de sanatlar. Burada insan, sürekli şaşkınlığa uğruyor.” Bu ve buna benzer tanımlamalar, Gauguin’in Danimarkalı ressam Willemsen’e Tahiti’ye gitmesinin gerekçesi olarak söyledikleriydi. Onun hatası, Tahiti’de insanın, modern dünyanın çılgınlıklarından kaçınabileceğini varsaymasıydı. Ne yazık ki uygarlıkların kötülükleri her zaman ve her yerde vardır. Pissarro, insanın direnmesiyle ve dayanışma ile, bu kötülüklerle merkezde kalarak mücadele etmesi gerekliliğine olan inancında haklıydı.

Fakat, daha ciddi olan eleştiri, teknik olanıdır. Pissarro, sembolik sanatın geçerliliğini kabul etmek istiyordu, ama sembolizmin gerçek olması gerekir (geçmiş uygarlıklardan teslim alınmış olmaması gerekir), çünkü, sadece gerçek bir sembolizm, sanatçıda gerekli olan 'duyguları uyandırabilir ve bu duygular olmaksızın yapılan resim de duyarlıktan yoksun olacaktır; kaba, saba ve şamatik olacaktır. Şu nokta herkesçe kabul edilebilir: Gauguin, araştırmasını, Pissarro'nun ya da Cezanne'in yaptığı ölçüde, duygunun inceliklerine kadar götürmemiştir. Zaten onun amacı da bu değildi. Bununla birlikte eleştirilerin etkisine kapılarak Gauguin'in çalışmalarının, tümüyle 'ressamlığa ait' nitelikler açısından küçümsenmesi kolaylıkla yapılabilir. Bu anlamda, benim bugüne dek tanıdığım en titiz eleştirmen merhum Sir Charles Holmes, Şöyle demektedir: "Gauguin'in en iyi çalışmalarının, müthiş renklerle çarpıcı ve cesur çizimleri birleştirmenin ötesinde bir başka işlevi daha vardır. Onlar, gerçek birer değere sahiptirler. Şekiller, övgüye layık bir şekilde, çok hafif kabartmayla biçimlendirilirler ve tablolarının dış görünüşlerinin altında yatan bir karmaşık bütünlüğü bulunur. Onlar, bir tür gaddar büyüün ve esrarın sihriyle, içine işlenmiş bir ruhla örülmüş görünmektedirler ki bu da, şüphecinin ve maddecinin çağı olan bu çağda, doğal olarak gizemlidir... Gauguin'in kullandığı renkler de görüldüğü kadar sade değildir. Eğer onları yakından inceleme zahmedine katlanırsak, görsel kaba etkinin altında, Gauguin'in başlangıçtaki empresyonist eğilimine dayanan bilinçli bir inceltme ve yumuşatma sürecinin sonucu olarak, bir tondan diğer bir tona aşamalı geçişte, beklenmedik zarıflığın yer aldığı görülür. Örneğin, bir parça canlı, sırf sarı gibi görünen bir renk, hafif mavi, ya da yeşil tonlarla, bir uç noktaya doğru değişikliğe uğramış olacaktır. Bir diğerinde değiştirme, kırmızıya ya da oranja yönelik olabilir. Sürekli değişen bu dokuma, örüntüleme, Gauguin'in en iyi yapıtlarına bir incelik katar ki bu da onun red edilemez canlılığına ve fırçasının sonsuz niteliklerine eklendiğinde, bizi, ona karşı ne söylenirse söylenin, onu ciddiyetle değerlendirmek için elimizden geleni yapmamız gereken insanlardan biri

haline getirmektedir”.⁶

Böylesi bir özete az şey ekliyebilirim. Bununla birlikte, Gauguin’in kullandığı renklerle, ‘rezonans’ sözcüğüyle ayırtedilebilecek bir özgünlük vardır: Bu onu, tüm çağdaşlarından farklı kılmaktadır. Bretanya’dayken, bir keresinde, arkadaşı Schuffenecker’e şöyle yazmıştır: “Sabolarım granit kadar sert bu zemine düştüğünde, ressamlıkta yakalamaya çalıştığım o şiddetli, güçlü ve donuk sesi duyuyorum”. Uyum, kısıtlı bir renk yelpazesi ile sınırlandırılmaktadır; ahengin, mutlaka, egemen bir tona ‘boyun eğmiş’ olması gerekmez. O, geçişlerin, tonlamaların ustalığından çok, doyumluğun zenginliğinde eğlenerek, temel zıtlıkların titreşen derecesine çoşkuyla ulaştırılabilir. Sonunda, rengin kendisi de semboliktir (ya da sembolik olabilir). Gauguin’in uyguladığı şekilde, bilinçsiz olanın içerisinde rengin önemi, en az biçim kadardır ve çok bilinçli bir kontrolle (empresyonistlerin denediği gibi bilimsel bir kontrolle) onun gerçek etkisini tahrip edebiliriz.

Gauguin’in yapıtlarının ritmik niteliği, belki de yeterince açıktır ve bu, sanatçının bir diğer teknik başarısıdır. Gauguin’in bu sanatsal ayrıcalıkları, onun salt ‘edebi’ bir ressam olduğuna ilişkin basit varsayımı da ortadan kaldırmaktadır. Gauguin, kesinlikle edebiydi: Ressamlığa, bir anlamda, dramayla ilgili farklı bir yaşam katmak, onun, önceden düşündüğü hedeflerinden biriydi. Aynı zamanda Gauguin, bir dramanın, öz kadar biçime de sahip olması gerektiğini hiç unutmamıştır. Onun ‘dekoratif’ bir ressam olduğu da kabul edilmelidir ve hiç şüphesiz, niteliklerinden kimisi, küçük boyutlu bir resmin sınırlı mekanından çok, heybetli bir sanat eserine daha iyi uygulanmış olabilirdi. arkadaşı Albert Aurier, “Büyük alanlar, daha büyük alanlar, duvarlar verin” diye feryat etmiştir.⁷ Gauguin, diğer pek çok modern ressam gibi, eğer onun usta hünelerinden yararlanmayı isteyen ve bunu

⁶ “Eski Ustalar ve Modern Sanat”: ‘Milli Galeri’, Fransa ve İngiltere, (Bell), 1927, S: 157

⁷ Maurice Malingue tarafından aktarılmıştır: Gauguin, le peintre ets son oeuvre. Paris ve Lodra (Les Presses de la cite ve James Ripley), 1948. S:50.

becerebilen bir toplumda yaşamış olsa idi, daha büyük bir ressam olmuş olabilirdi. Oysa Gauguin'in kaderi tam tersiydi. O, yoksulluktan ve kayıtsızlıktan oluşan cephanesindeki bütün en düşmanca aletleri, ressamları için ayırmış olan bir çağda yaşamaya mahkum edilmişti.