

173769

**BATI KÜLTÜRÜYLE ETKİLEŞİMİ AÇISINDAN  
JEAN DUBUFFET VE ART BRUT KAVRAMI**

**Gamze AKSOY**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Eskişehir, 2003**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜBATI KÜLTÜRÜYLE ETKİLEŞİMİ AÇISINDAN  
JEAN DUBUFFET VE ART BRUT KAVRAMI

Gamze Aksoy

Resim Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ekim 2003

Danışman:Yrd.Doç.Y.Hakan Gürsoytrak

“Uygarlaşma” kavramı alışlagelen kullanımıyla olumlu çağrışımlar uyandırır da, hızla ilerleyen teknolojiye ayak uydurmakla paralel tutulduğu ölçüde insanın insandan ve doğadan uzaklaşması anlamını da taşımakta ve yabancılaşma olgusunu ortaya çıkarmaktadır.

Yabancılaşma, özünde, sanayileşmenin neden olduğu sınıf ayrılığıyla oluşan kültürel bölünmenin toplum hayatına bir yansımasıdır. Uygarlaşma ve ona bağlı olarak varolan sosyo-kültürel ortam, ister red, ister uyum şeklinde olsun, her zaman sanatın beslendiği kaynak olma özelliğini taşır. Örneğin Fütüristler için eşsiz bir varoluş alanı olan metal ve beton yığınlarına dönüşmeye başlamış gürültülü kentler, Romantiklerin kaçış nedeni olmuştur.

Gittikçe kalabalıklaşan, kalabalıklaştıkça yalnızlaştıran kent yaşamının neden olduğu durumlardan biri, aidiyet duygusunun yitimidir. İnsani özelliklerin yitilmesi pahasına ulaşılabilen insanca (?) yaşam standartlarının çelişkili durumu Jean Jacques Rousseau’da olduğu gibi çağının tüm kültür ve ahlak anlayışını reddetmek şeklindeki düşünsel başkaldırıya dönüşebilir. Ya da örneğin Gauguin, baş edilemeyecek bir düşmana dönüşen kültürün içinden çıkıp, daha basit ama kesinlikle daha insani bir yaşam şeklini seçmiş; bu yeni yaşantının tüm sadeliğini resimlerine taşımıştır.

Kültürden rahatsız olma durumu, sanat tarihinin farklı dönemlerinde, farklı anlayışlarla karşımıza çıkar. Ama özellikle yirminci yüzyılda ilkel kabul edilen yaşam biçimlerine olan ilginin artmasıyla gündeme gelen, çeşitli kıtaların yerli halklarının günlük yaşamlarının ifadesi olan

biçimlere öykünen her sanatsal etkileşim, İlkelcilik (Primitivizm) adıyla anılmaktadır.

Bir tek evrensel doğrunun, dünyanın her yerinde geçerli uygarlık ölçütlerinin olmadığı düşünüldüğünde bu tanımlamanın yanlışlığı ortaya çıkar. Kendisini “uygar” kabul ettiği için, kendisi dışındaki kültürleri “azgelişmiş” ya da “ilkel” diye nitelendirmesi Batının inanmak istediği bir gerçektir.

Batı kültürünün ve Batı sanat geleneğinin reddi Jean Dubuffet’de kaçış değil, alternatif bir gerçekliğe yönelme ve “Art Brut” kavramının yaratımıyla ifade bulur. Dubuffet’nin düşüncesinde insanın kendi eliyle yarattığı kültürle gerçeklik algısının nasıl yapaylaştığının, tektipleştığinin farkındalığını buluruz.

## ABSTRACT

Though the concept of 'becoming civilized' associates positive meanings with its accustomed usage, It also means the divergence of human between humanity and nature as it is thought parallel to following the developing technology. And, it exposes the fact of estrangement.

Estrangement, essentially, is a reflection of cultural division formed by class difference that is caused by industrialisation to the life of society. Becoming civilized and the socio-cultural environment due to the existence of civilization, always have the characteristic of becoming a source that is fostered by art, either it is a refusal or an acceptance. For instance, while the noisy cities which start to transform into a mass of metal and concrete, are unique spheres of existence for artists, It is the reason of escape for romantics.

One of the situations that is caused by the cities which are getting crowded and so causing loneliness is the loss of the sense of belonging. Contradictory situation of humane life standards which are met by venturing humanly properties can turn into a conceptual rebellion that is shaping by refusing all the cultural and moral values as in the example of J. J. Rousseau. Or, for instance, Paul Gauguin chooses a more simple but certainly a more humane form of life by relinquishing the culture that turns into an unbeatable enemy and he carries all the plainness of this new life to his painting.

The situation of annoyance caused by culture is seen in different periods of the history of art with different conceptions. But, particularly in the twentieth century, because of the interest increasing gradually in the ways of lives that are accepted as primitive, all the artistic influences which are following the forms of expressions shaped by daily lives of native residents in different continents are called primitivism.

When it is thought that a unique, universal truth is not valid as a criterion for being civilized, incorrectness of this definition comes into being. Because of accepting itself as civilized, Western civilisation wants to believe that the other cultures except itself are 'undeveloped' or 'primitive'.

Disowning the Western culture and the tradition of Western art is not an escape for Jean Dubuffet. It is an inclination to an alternative reality and the creation of the concept of Art Brut. We find the awareness of the unnatural and monopolized situation of culture and perception of reality that is formed by humanity in the idea of Dubuffet.

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**Gamze AKSOY'un "Batı Kültürüyle Etkileşimi Açısından Jean Dubuffet ve Art Brut Kavramı"** başlıklı tezi **4 Aralık 2003** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalında**, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

### İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Hakan GÜRİSOYTRAK

Üye : Doç.Zeliha AKÇAOĞLU

Üye : Yrd.Doç.Gülbin KOÇAK

Prof.Dr.Nurhan AYDIN  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1	: Adolf Wölffli.....	21
Resim 2	: Joseph Moindre.....	21
Resim 3	: Gaston Duf.....	22
Resim 4	: Guillaume Pujolle.....	22
Resim 5	: Heinrich - Anton Müller.....	23
Resim 6	: Carlo.....	24
Resim 7	: Joseph Crepin.....	25
Resim 8	: Madge Gill.....	25
Resim 9	: Augustine Lesage.....	26
Resim 10	: Ferdinand Cheual.....	28
Resim 11	: Adolph - Julien Foure.....	28
Resim 12	: François Boucher “Odalık” 1745.....	33
Resim 13	: Jean Dubuffet “Kadın Bedenleri” Serisinden.....	33
Resim 14	: Jean Dubuffet Paris Metro su 1943.....	45
Resim 15	: Jean Dubuffet Jazz Band 1944.....	45
Resim 16	: Jean Dubuffet “Mesajlar” serisinden 1944.....	46
Resim 17	: Jean Dubuffet “Mesajlar” serisinden 1944.....	46
Resim 18	: Jean Dubuffet “Duvarlar” serisinden 1945.....	47
Resim 19	: Jean Dubuffet Kumdaki Ayak İzleri 1945.....	48
Resim 20	: Jean Dubuffet “Neşeli Figür” 1947.....	48
Resim 21	: Jean Dubuffet Henri Michaux’un Portresi 1947.....	49
Resim 22	: Jean Dubuffet “Portreler” serisinden 1954.....	50
Resim 23	: Jean Dubuffet “Kadın Bedenleri” serisinden 1950.....	51
Resim 24	: Jean Dubuffet “Figür” 1950.....	52
Resim 25	: Jean Dubuffet “Buket” 1954.....	53
Resim 26	: Jean Dubuffet “Topografiler” serisinden 1955.....	54
Resim 27	: Jean Dubuffet “Sakalın Kaynağı” 1959.....	54
Resim 28	: Jean Dubuffet “Hourloupe Devresi”nden 1960.....	55
Resim 29	: Jean Dubuffet “Hourloupe Devresi”nden 1960.....	55
Resim 30	: Jean Dubuffet “Hourloupe Devresi”nden 1962.....	56
Resim 31	: Jean Dubuffet “Dört Ağaçlık Grup” 1972.....	57
Resim 32	: Jean Dubuffet.....	60

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	viii

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	1
1.3. Önem.....	2
1.4. Sınırlılıklar.....	2
1.5. Varsayımlar.....	2
1.6. Yöntem.....	2

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### “SANAYİLEŞME”DEN “YABANCILAŞMA”YA

1. UYGARLIK KAVRAMI.....	3
2. UYGARLIĞA YÖNELİK ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA J.J.ROUSSEAU’NUN ÖNEMİ.....	4
3. BATI DÜŞÜNCESİNİN NEDEN OLDUĞU KÜLTÜREL BÖLÜNME.....	7

### İKİNCİ BÖLÜM

#### TIKANAN UYGARLIĞA KARŞI “İLKEL” OLANA YÖNELİŞ

1. NIETZCHE’NİN BATI DÜŞÜNCESİNE DAİR ELEŞTİRİSİ.....	11
2. İLKEL’E YÖNELİŞ VE “İLKELCİLİK” KAVRAMI.....	12

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### ART BRUT KAVRAMI VE JEAN DUBUFFET

1. ART BRUT NEDİR?.....	16
2. JEAN DUBUFFET VE KÜLTÜRE KARŞI TAVRI.....	20
3. JEAN DUBUFFET’NİN MÜZİSYEN KİMLİĞİ.....	34

SONUÇ.....	37
------------	----

KAYNAKÇA.....	38
---------------	----



## 1. GİRİŞ

### Problem

Jean Dubuffet söz konusu olduğunda ele alınanlar genellikle ortaya koyduğu Art Brut kavramının tanımı, onun akıl hastalarının, çocukların, ilkel halkların yaratılarına karşı olan ilgisi ile sınırlı kalır. Oysa onun özgünlüğü anti-kültürel tavrıdır. Dilimize çevrilen sanat kitaplarının içinde Dubuffet adına ya hiç rastlanmaz, ya da Art Brut'ün yaratıcısı olarak ve sanat dışı malzeme kullanımına yönelik sınırlı ansiklopedik bilgidir yer alan. Protest kişiliği göz önüne alınırsa, bu durum şaşırtıcı değildir. Yaşamını karakterize eden güç olan kültüre, özellikle de Batının kültürel sömürgeciliğine ve sanatsal tek merkezliliğine karşı giriştiği mücadele ile Dubuffet, tüm bu olanakları baştan reddetmiştir.

Onu ilkel halkların sanatına, çocukların ya da akıl hastalarının ürettiklerine yönelten, kültürel sürecin yaptırımlarından korunmuş, direkt olarak insani gereksinimden doğan usdışı yaşam alanları olarak değerlendirmesindedir.

Batının sanat tarihi içinde, kilisenin, kraliyetin, burjuvanın ve giderek her şeye hükmeden kapitalizmin elinde silah gibi kullanıla gelen sanatın, Dubuffet'nin anlayışı içinde gerçek sanatla hiçbir ilgisi yoktur.

Neredeyse resimleri kadar, yazılı belge bırakan bir ressam olarak Dubuffet aynı zamanda düşünür kimliğiyle ele alınırsa, düşünsel yapısının temellerinin, yaşadığı dönemde yine kendisi gibi sert tepkilere maruz kalan ünlü Fransız düşünür Jean Jacques Rousseau'dan beslendiği görülür. Arada birkaç yüzyıl vardır. Rousseau'nun uygarlığın neden olacağına inandığı tüm felaketlerin gerçekleştiği bir dönemde, Dubuffet onun düşüncesinin yirminci yüzyıla yansımalarıdır.. Asıl üzerinde durulması gereken ve sanatsal tavrının da biçimlendiricisi olan, uygarlığa karşı yönelttiği eleştiridir.

### Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, Jean Dubuffet'nin çalışmalarına, bir sanatsal tavrı olarak bakmanın ötesinde, yirminci yüzyıl sanatsal ortamında kültüre yönelttiği eleştiriyi

özgünleşen düşünsel yapısını J.J.Rousseau'nun felsefesiyle temellendirerek daha derin bir kavrayış sağlamaktır.

### Önem

Dünya iletişim teknolojilerinin ürkütücü hızıyla gün be gün küçülürken, farklı sanat disiplinlerinin katı sınırları ortadan kalkıyor ve sanat artık çok yönlü bireylerin uğraşabileceği daha komplike bir alan haline gelmişken, bu alanda herhangi bir konuda yapılacak incelemelerin de anlaşılabilirlik için daha geniş bir ufka ihtiyacı olduğu kesindir.

Günümüz postmodern filozoflarına kaynaklık ettiği düşünülen Dubuffet'nin sanatını, sosyolojik ve felsefi etkileşimlerini göz ardı ederek, salt plastik açıdan ele almak ancak yüzeysel bir bakış olur ki bu da öneminin yeterince anlaşılmasına neden olur.

### Sınırlılıklar

Bu çalışmanın kapsamı içindeki J.J.Rousseau, F.Nietzsche, Picasso gibi isimler, Batının kültürel ve sanatsal geleneğinin eleştirisi açısından, J.Dubuffet'yi destekleyen yönleri irdelenerek ele alınmıştır.

### Varsayımlar

Bu çalışmada aşağıdaki bilginin doğruluğu kabul edilmiştir:

Sanat, tarihin hiçbir döneminde, toplumsal alt yapıdan kopuk olarak varolmamıştır. Sosyolojik kökenlerine inilmeksizin sanatsal anlayışların değerlendirilmesi mümkün değildir.

### Yöntem

Bu çalışmada, Anadolu Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi kütüphanelerinden yararlanılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### “SANAYİLEŞME”DEN “YABANCILAŞMA”YA

#### 1. UYGARLIK KAVRAMI

İçinde yaşadığımız, bize “ilkel”i, “doğal”ı aratan modern toplum-modern kent, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişle başlayan sürecin geldiği noktadır. “A.Gehlen’e göre, doğuracağı sonuçların önemi bakımından insanlık tarihinde sadece iki büyük aşamadan söz edilebilir. Bunlardan birincisinde insan tüketicilikten kurtulup toprağa yerleşiyor. Tarımcı ilk kültürü başlıyor. İkincisinde topraktan kopup teknik dünyayı yaratıyor. Her iki aşamada da tam bir devrimle karşılıyor. Yeryüzüne gelmiş bütün kültürler, Yeni Taş döneminde toprağa bağlanan insanın atmış olduğu temeller üzerinde kurulmuştur. Tüketicilikten üreticiliğe geçiş uzun bir zaman içinde ve türlü güçlüklerle olmuştur. Fakat insan toprağa bir kez kök saldıktan sonra, bu temelin değişmezliğine inanıyorsa da, onsekizinci yüzyılın sonlarında bu inanç sarsılmaya başlıyor.”<sup>1</sup>

“Buharlı makinelerin bulunması, fabrikaların sadece ırmak boylarında değil, uygun görülen herhangi bir yerde kurulabilmelerine olanak sağlamış, fabrika sanayinin gelişimi kentlerin hızla büyümelerine sebep olmuştur. Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısına doğru maden, kömür ve ondokuzuncu yüzyılın ortalarından sonra petrol kullanılmaya başlanmıştır. Ondokuzuncu yüzyıl; demir, makineler ve buhar yüzyılıdır.”<sup>2</sup>

Yeni iş alanlarını barındıran kentler nüfusun hızla bu bölgelerde toplanmasına neden olarak, zengin ve yoksulu bir araya getirmiş; böylece sahip olma arzusunun doyumsuzluğa dönüştüğü günümüz metropollerinin ilk modelleri oluşmaya başlamıştır.

---

<sup>1</sup> Adem Genç, “Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması” (Yayınlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1983), s.23.

<sup>2</sup> N.V. Yeliseyeva ve A.Z. Manfred, “Yakın Çağlar Tarihi” (Konuk, 1978), s.170-172.

Makinenin insan elini, emeğini ikinci plana iten ve giderek önem kazanan varlığı, bağımlılık ve başkaldırıyı aynı anda içeren; eylemi hızlandırırken beraberinde edilgenliği getiren, iç çatışmalarla dolu olduğu oranda yıpratıcı bir süreci başlatmıştır.

“Öte yandan 1789 Fransız Devrimiyle yaşanan tarihsel dönüşüm ondokuzuncu yüzyıl insanının siyasal tutumunu değiştirerek, yüzlerce yıldır benimsenen fikirlere son vermiştir.”<sup>3</sup> Bu ortam romantik tipi yaratır. Romantik eğilimlerin Avrupa’ya özgü bir özellik olarak ortaya çıkması ve onlara evrensel bir nitelik kazandırılması ilk kez Jean Jacques Rousseau (1712-1778) tarafından gerçekleştirilmiştir.

## **2.UYGARLIĞA YÖNELİK ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA J.J.ROUSSEAU’NUN ÖNEMİ**

Hangi çağda ve hangi alanda olursa olsun, varolan düzenin değişimi üzerine temellendirilen tüm düşünceler her zaman tepkiyle karşılanmıştır. Daha önce düşünülmemiş olanın düşünülmesinden ve görülmeyenin görülmesinden kaynaklanan aykırılık, karşılığını doğal olarak gelecekte bulur.

Gerek kişilikleri, gerek düşünsel yapıları açısından paralellik gösteren Rousseau ve Dubuffet’nin, sanat ve düşün alanlarında altüst ediciler olarak bir arada ele alınabilmeleri, kaygılarının ortak olmasıdır: Kültür ve uygarlığı yaratan ve kendi yarattığı bu dünyada kaybolan insan...

“Rousseau, günün sorunlarına, aydınlanma dönemi Avrupa’sının entellektüel önderlerinden çok daha önyargısız bir biçimde yaklaşmıştır. Kendisi, gelenekleri olmayan bir kişidir. Onun Doğaya dönüşünde tek bir amaç vardır. Toplumda eşitsizliğe yol açan bir gelişime karşı direnmeyi güçlendirmek.

Rousseau entelektüalizmin toplumda ayrımlara neden olduğuna inandığından usçuluğa sırt çevirmiştir.

---

<sup>3</sup> Genç, a.g.e., s.7.

Daha önceki kuşakların “kültürden rahatsız olma” duygusu da ilk kez Rousseau ile önem kazanmıştır. Aydınlanmacılığın insancılığa şiddetle saldırarak, kültürün insanı soysuzlaştırdığını ve tüm uygarlık tarihinin insanı varması gereken yere götürmeyip yanlış yola saptırdığını ileri sürmesi Rousseau’nun gerçek özgünlüğüdür.<sup>4</sup>

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, tüm değerlerini yerinden oynamasıyla oluşan kargaşa ortamı, ayrıca 1940’da Lascaux mağaralarının keşfinin de etkisiyle ilkelliğe ve deliliğe olan ilginin yarattığı moda eğilimlerin, biçimsel öykünmelerinden, Dubuffet’yi ayıran da aynı özgünlüktür. Burada sözü edilen özgünlüğün kaynağı, yüzyıllardır din, siyaset, sanat gibi araçlarla biçimlenmiş dünya görüşünü, gözle görülenin gerçekliğinden bile şüphe edecek kadar temelden sarsma cesaretidir.

İnsanlık tarihi boyunca, gücü elinde bulunduranların biricik silahı olan ahlak kavramı giderek kemikleşmiş, varoluşun doğası gereğiymişçesine tartışılmaksızın kanıksanmıştır. Anayasalarla maddeleştirilip, okullarda öğretilen bu kurallar, içinde bulunduğu koşulları eleştirebilecek, kendi doğrularını kendisi oluşturabilecek yaratıcı insan aklını budayıp, hoşla gidecek biçimlere sokmaktadır. Böylelikle, çarpıtılan toplumsal yaşam içinde varolmanın bir tek yolu vardır: Uyum sağlamak.

En temel özellik olan cinsiyet dahi “toplumsal cinsiyet” normlarıyla sınırlandırılmıştır. Uyum sağlanmadığında, yani ahlaki değerlerle belirlenmiş kadın-erkek rolleri benimsendiğinde, insan bir anda “hiç kimse” olmakla cezalandırılır.

Dubuffet’nin Art Brut kapsamı içine aldığı insanların, onun deyişiyle “akıldan belalılarını” kişisel farklılıklarının ötesinde ortak özellikleri uyum sağla/ya/mamış olmalarıdır. Bunun bedeli ya bir akıl hastanesine kapatılmak ya da tamamen asosyal bir yaşam sürmektir.

Bireysel etkilenmeler bir yana, teknolojik ilerlemeye, yaşadıkları çağın gereklerine (?) ayak uyduramayan kültürler, bozulan ekolojik dengeyle nesli tükenen hayvan türleri

---

<sup>4</sup> A.Hauser, “Sanatın Toplumsal Tarihi” (Remzi, 1995), s.76.

gibi bir bir yok olmakta ya da diğerlerine oranla çok daha çetin bir yaşam mücadelesi vermek zorunda olan azınlıklara dönüşmektedir.

Geçmişte savaşlar, bugün ise kapitalizmin akıl almaz silahlarıyla sinsice ilerleyen sömürgeci zihniyet, kendi yararına olmayan tüm kültürel farklılıkların yıkımına girişmiştir. Ahlaki yaptırımların günlük yaşama yansımalarının en çarpıcı örneklerinden biri Hindistan'da görülebilir.

On sekizinci yüzyılın sonunda İngilizler tarafından sömürgeleştirilen Hindistan'ın bu tarihten önceki dünya görüşünü resim ve heykel örnekleri, çok iyi yansıtmaktadır. Onlar için ibadetin bir şekli olan cinsel birleşme olayı, bu eserlerde olanca açıklığıyla ifade edilmiştir. Batı sanat geleneği içindeki örneklerin aksine, kadın ve erkeğin aynı hareketlilikle aktarıldığı bu çalışmalar, bambaşka bir gerçeklik algısının anlatımlarıdır.

İngilizler, daha insanca buldukları, -sözde- insanları, birbirinden korumaya yarayan ahlak kurallarını, “ayıp”ı ve “günah”ı Hint halkına öğreterek, onların inançlarıyla sıkı sıkıya bağlı olan bu yaşam tarzını sansürleme hakkını kendilerinde bulmuşlardır. Bugün Amerika'nın, “insan hakları” adına Irak'taki rejimi değiştirmek için milyonlarca insanın üzerine bomba yağdırması -nedeni ne olursa olsun- aynı anlayışın ürünüdür.

“Düşünen insanların kafalarında, şimdi ki zaman, aynı anda hem geçmişin hem de geleceğin sürekli saldırısı altındadır. Başkaldıranlar çoğu zaman geleceğin görüşünden alırlar esinlerini.”<sup>5</sup> Bugün bir sanatçıyı ya da bir savaşın nedenlerini kavrayabilmek için Rousseau'ya dönülebilme nedeni budur.

“Rousseau'nun etkisinin derinliği ve yaygınlığı, örneği görülmedik boyutlara ulaşmıştır. Bu düşünür, sonraları yaşayacak olan Marx ve Freud gibi, adlarını hiç duymamış olanlar da dahil olmak üzere, milyonlarca kişinin düşüncesini tek bir kuşak içinde değiştirebilen ender beyinlerden biridir. Rousseau ilk gerçek devrimcidir. Sadece en aşağı ve en fakir tabakanın yanında yer alıp, salt eşitlik için savaşmamış, aynı zamanda tüm yaşamı boyunca sıradan bir burjuva ailesinin yaşamını sürdürmüş ve yaşamının koşulları onu “sınıfsız”laştırmıştır. Gençliğinde “çelebi” düşünürlerin hiçbirisinin

<sup>5</sup> J.Berger, “Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı” (Metis, 1999), s.130.

tanımadığı yoksulluğu yaşamış; sonraları bile orta sınıfın en aşağı tabakasından gelme kişilerin hatta köylülerin yaşamını sürdürmüştür. Ondan önce, ne denli aşağı tabakalardan olurlarsa olsunlar, yazarlar, daima toplumun üst tabakalarına ait sayılmışlar, sıradan kişilere ne denli yakın olurlarsa olsunlar, geldikleri yeri açıklamaktan kaçınmışlardı. Rousseau ise fırsat buldukça üst tabakalarla hiçbir ortak yanı olmadığını ileri sürmektedir.”<sup>6</sup>

“Rousseau’da olduğu gibi çok sert boyutlara ulaşan uygarlığa yönelik bu eleştiri, yine de, insanda her zaman var olan tarih öncesi özgün duruma dönüş için bir çağrı olarak ele alınmamıştır. Burada, güncel durumu daha iyi anlamak ve hataları düzeltme yollarını ve araçlarını bulmak için geçmişe bir göz atmak söz konusudur. Daha önce Kant Antropoloji’sinde bu durumu belirtmiştir: “Rousseau’nun anlam kazandırdığı, kendi doğal durumunu yadsımaya cesaret eden ikiyüzlülük, söz konusu doğallığı bulmaya ve ormanlarda yaşamaya bir çağrı olarak görülmemelidir. Rousseau’nun asıl amacı bu değildir. O yalnızca bizim, Rousseau’nun çizgisine yaklaşım biçimimizin ne denli güç ve karmaşık olduğunu vurgulamak istemektedir. Temelde Rousseau, insanın doğal durumuna dönmesini istememekte ancak, insanın bugün üzerinde bulunduğu basamaktan geriye bakmasını istemektedir.”<sup>7</sup>

### 3. BATI DÜŞÜNCESİNİN NEDEN OLDUĞU KÜLTÜREL BÖLÜNME

Kültür kavramı, içeriğinin zenginliği nedeniyle başlı başına bir inceleme alanıdır. Ancak konuyu ilgilendiren yönüyle, “uygarlık”la etkileşimi ele alındığında iki kavramın çoğunlukla birbirinin yerine kullanıldığı görülür. Yüzyıllar boyunca, ekonomik ve siyasi değişimlerce biçimlenen kültürel yapı, sosyal hayatın değişen ihtiyaçları gereği bir yandan uygarlaşma anlamına gelen teknik ilerlemeleri yönlendirirken, diğer yandan da bu ilerlemelere paralel olarak değişim gösterir.

Ancak teknolojinin, kendi ihtiyaçlarını yaratarak artan baş döndürücü hızı, uygarlığın ilerlemesi anlamına gelirken, bu ilerleme kültürel gerilemeye neden olabilir. Çünkü yeni olan her şeyin sindirilmek için zaman ihtiyacı vardır. Örneğin ulaşılmaması gereken hızın çokluğu ve hızlı ulaşım gerekliliği bilişim teknolojisinin ilerlemesine neden

<sup>6</sup> V. Mejujev, “Kültür ve Tarih” (Toplumsal Dönüşüm, 1998), s.34-35.

<sup>7</sup> Mejujev, a.g.e., s.17.

olmuştur. Oysa, bilgi ve iletişimde kolaylığı amaçlayan internet kullanımını bugün, kitap okuma alışkanlığı başta olmak üzere pek çok kişisel etkinliğin yok olmasına neden olan yeni bir bağımlılık türü haline gelmiştir. Milyonlarca insan, risk almadıkları sanal bir gerçekliğin içinde varolmayı, dış dünyanın tehlikelerine yeğlemektedir.

Bu demektir ki, yaşamın kolaylaşması, her anlamda insanlığın yararına olmayabilir. Sindirimi zor olan böylesi büyük değişimler, aslında “kültürsüzleşme” demek olan yapay kültürler yaratır. Kolaylık, değersizleşmeyi, değersizleşme ise yaşamın anlamsızlığını doğurur. Anlaşılabilirlik ve erişilebilirlikten dolayı yığınların beğenisi haline gelen şeyler, hangi alanda olursa olsun –müzik, moda, mimari v.s.- “iyi”nin ölçütlerini geçersiz kılar.

“Bireysel ilkelerin olmayışı, ileri derecede sanayileşmiş bir kültürel etkinlik, geniş bir tüketime yönelik kültürel ürünlerin son derece ileri bir teknikle çoğaltılarak yayılması yoluyla giderilmiş gibi görünmektedir. Bunun sonucunda kültür, bireyin manevi gelişiminin, yaşamın yaratıcı yoğunluk ve zenginliğinin, evrensel bilinç sürecinde kişisel öğreniminin anlatımı olmaktan çıkmaktadır. Gün geçtikçe kültür, mekanik bir biçimde hazırlanan ve birey için, belirli bir duruma uyum sağlamak amacıyla tümüyle yardımcı ve yüzeysel bir araç olarak kullanılan manevi “klişeler” haline dönüşmektedir.”<sup>8</sup> Yapaylığı buradan gelir.

“Modern kapitalizm herkesin başını sokacak bir eve ihtiyaç olduğu yollu basit bir argümanla, insanları mimariyi eleştirmekten alıkoyar, tıpkı televizyonun insanların bilgi edinme ve eğlenme taleplerini karşıladığı fikirlerden dolayı kabul görmesi gibi. İnsanlar şu bilginin, bu eğlencenin ve şu çeşit bir barınağı kendileri için değil de kendilerine rağmen ve kendilerine karşı yapıldığını, oluşturulduğunu görmezden gelecek hale getirilirler.”<sup>9</sup>

Bu körleşme, bir tür dilsizliği de beraberinde getirir. Hayatları kuşatan tüketim nesnelere bombardımanı altındaki karmaşık insan bilinci için, ~~dilin anlatım~~ olanakları yetersiz gelmeye başlamıştır. Algı ile birlikte dil de kirlenir. Günlük hayatın hızı içinde,

<sup>8</sup> G. Marcus, “Ruj Lekesi” (Ayrıntı, 1999), s.156.

<sup>9</sup> G. Marcus, a.g.e., s.156.



bireysel ifade biçimlerinin yaratılmasını sağlayacak etkinliklerle vakit harcamak (!) istemeyen tüketim toplumu insanı “dil”in yerine “imaj”ı koymuştur adeta. Çünkü imaj, içi boş bile olsa, insan konuşmaksızın, kendi diliyle, çevreyle iletişim halindedir.

İnsanın, kendi yaşamını kurma bilincinin, iradesinin kaybolduğu, yaratıcılık ve üretimin yerini, sadece tüketicinin aldığı bu yaşam şeklinin kökleri, sanayi toplumundan çok daha eskilere dayanır. İlk akademilerin kurulmasıyla, mesleki uzmanlaşma anlayışı doğmuş; bunun sonucunda “her işten anlayan insan” modeli, ihtiyaçlarını, kendi üretimi değil de sadece satın alma gücüyle paralel olarak karşılayabilen günümüz insanına dönüşmeye başlamıştır.

Konuyu daha anlaşılır hale getirmek için sağlık alanı örnek olarak alınabilir. Ivan Illich “Sağlığın Gaspi” adlı kitabında, tıp sisteminin yukarıda bahsedildiği biçimdeki olumsuz etkisine şöyle değinir: “Korkunç ifşalardan paniğe kapılmış bir toplum yılgınlığa düşerek, uzmanların sağlık hizmetindeki egemenliğe daha çok destek verirse, bunun sonucu, tedavi yerine hasta edici sağlık hizmetinin artmasından başka bir şey olamaz. Bu durumda sağlık hizmetini hasta edici bir girişime dönüştüren şeyin, insanın sağ kalmasını, organizmasının performansından çıkararak, teknik ustalığın sonucu olarak gösteren bir mühendislik faaliyetinin artmasından başka bir şey olmadığını anlamak gerekir... Güncel tıbbın insanların sağlığına karşı oluşturduğu tehdit, trafik yoğunluğunun ve sıkışıklığın devingenliğe karşı oluşturduğu tehdide; eğitim ve medyanın öğrenmeye karşı oluşturduğu tehdide ve kentleşmenin ev yapımında uzmanlığa karşı oluşturduğu tehdide benzemektedir.”<sup>10</sup>

Bu haliyle modern toplum, yapısı gereği, depresyon, aids, iktidarsızlık gibi bu çağa atfedilen sorunlar üretip, yine çarkların dönüşünü hızlandıracak çözümlerini pazarlayan -bazen, ~~sıf~~ çözümsüzlükten gelir elde edildiği için çözümün insanlardan saklandığı- bir sistem görünümündedir. Bu kısır döngü Batılı insanı, “azgelişmiş” bulduğu Doğunun alternatif yaşam biçimlerine yönelmektedir.

<sup>10</sup> I. Illich, “Sağlığın Gaspi” (Ayrıntı, 1995), s.15.

“Batı düşüncesi insanı yücelteceğim diye, önce doğayı “budamış” sonra da insan kavramını sınırlamaya başlamıştır. İnsanın doğadan koparılması ve üstün egemen varlık durumuna getirilmesiyle başlanmıştır işe. Böylece en yadsınmaz özelliğinin, yani canlı varlık niteliğinin silinebileceği sanılmıştır. Bu ortak nitelik görülmezlikten gelinerek her türlü aşırılığa olanak sağlanmıştır. Batılı insan özellikle tarihinin son dört yüzyılında, insansallıkla hayvansallığı birbirinden kesinlikle ayırmayı bir hak olarak benimsemekle, birinden aldığı her şeyi ötekine vermekle uğursuz bir dönemi başlattığını, durmamacasına daraltılan bu sınırın insanları da birbirinden uzaklaştırmaya ve gittikçe daha sınırlı bir azınlık yararına, bir insanlık ayrıcalığı istemeye yarayacağını, bu insanlığınsa, ilkesini ve kavramını özsaygıdan aldığı için daha doğar doğmaz çürüyeceğini anlayamamıştır.”<sup>11</sup>

“Modern dünyadan önceki toplumlarda, kültür insan eyleminin büyük yönlerini kapsar. Bu toplumlar zaten ekonomiyi ekonomi olarak bilmezler. Ekonomik “alan”, kültürel bütünlük içine “yerleştirilmiştir” ve insanın meydan okuyuşuna verilen genel cevapla benzerlik gösterir. Modern toplum ekonomiyi “ıcat ederek”, yani üretimin bir “alanını”, maddi zenginliklerin üretilmesi, bölüşülmesi ve tüketimi alanını, -ki bu alan için, her türlü olanağın sağlanması haklı ve zorunlu olacaktır- özerkleştirerek, kültürü, aynı adı taşıyan bakanlıkların “kültürel” uğraşlarına indirgemıştır. Bu indirgemenin kökeni Platon’dan beri insanın birliğini madde ve ruh olarak ikiye ayıran Batılı metafizikte yatmaktadır. Artık kültür, toplumun din, sanat ve her türlü anlatım olanaklarıyla “maddi” uygulamalarından edineceği bilinç (hatta yanlış bilinç) olacaktır.”<sup>12</sup>

İlkel bir toplumda, birisi için kültürlü değildir, demenin bir anlamı yoktur. Bu, geleneksel toplumlar içinde büyük ölçüde geçerlidir. Konumu ne olursa olsun, topluluğun her üyesi, çeşitli etkinlikleriyle (beslenme, tapınma, oyun) grubun deneyimine anlam veren simgesel sistemlerle bütünleşir. Söylenceleri ve törenleri, dansları ve müzikleri bilmesi, onun topluluğa ait olduğunun ve kabul edildiğinin sonucu ve işaretidir. Özellikle bu sonuncusu isteğe bağlı bir eğitim değildir. İnsan, eğitimsiz ama kültürlü olabilir. Rousseau’da ya da Dubuffet’de yoğun olarak görülen kültür

<sup>11</sup> C.L.Strauss, “Yaban Düşünce” (Y.K.Y. 1996), s.53.

<sup>12</sup> S. Latouche, “Dünyanın Batılılaşması” (Ayrıntı, 1993), s.55.

karşısı tavırlar, sınıfsal çıkarlar doğrultusunda oluşmuş, kendisi dışındaki tüm yaşantıları “kültürsüz” kabul eden ayırıcı yaklaşımları hedef alır.

## İKİNCİ BÖLÜM: TIKANAN UYGARLIĞA KARŞI ‘İLKEL’E YÖNELİŞ

### 1. NIETZSCHE’NİN BATI DÜŞÜNCESİNE DAİR ELEŞTİRİSİ

Sanayi Devriminden sonra yaşanan dönüşümler, Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında, Avrupa’nın bilim, sanat ve düşünce dünyasında görülen tüm yetersiz, dar kalıpların nihai çözülüşüyle sonuçlanır. “Kapitalizmin yükselişi, kırık dökük insan ilişkileri, kent yaşamının gereksiz delice hırsı ve hızı kendini bir başka düzlemde gösteren kökleşme, insanoğlunun çöküşüdür. Sistem, insan öğüten bir makineye dönüşmüştür ve makineyi yok etmek gerekir. İnsan “ben”ini önemsemeyen, onu yığının bir parçası olarak görüp, devlete mutlak itaatini bekleyen siyasal dayatmalara yol açan sorunlara, aynı zamanda ekonomik düzende artan enflasyon ve yoksulluğa karşı nihilist çıkışlar başlamıştır. Çöken, Avrupa kültürü ve düşüncesinin yüzyıllardan beri temelini oluşturan, akla duyulan sarsılmaz güvendir.”<sup>13</sup>

Böyle bir ortamda Friedrich Nietzsche (1844-1900)’nin düşüncelerinin anlam kazanması onun Batı için “adam ölmüş!” benzetmesini yaptığı yıkımı, çok önceden haber vermiş olmasından kaynaklanır.

Yüzyıllardır, sorgulanmaksızın hayatın tüm alanlarına uyarlanan değerlerin geçerliliğini yitirdiğini, sert tavrıyla ilan etmiştir. Nietzsche insanın maddi-manevi tüm özelliklerinin bozulmasından modern uygarlığı sorumlu tutar. Akli ve coşkusallığı sembolize eden, insanın “Apolloncu” ve “Dionysionçu” yönlerini karşı karşıya getirerek; modern toplum insanının sıkıntılarını “Apolloncu” yani akılcı yanının ağır basmasına bağlar.

Ona göre mutlak bir gerçeğin varlığının kabul edilemez olduğu düşünülürse, akla, bilime ve ilerlemeye inanan Aydınlanmacılık boş bir inançtan başka bir şey değildir.

<sup>13</sup> Y. Tuncay, “Öznelci-İdealist Bir Çılgılık: Dışavurumculuk” “Yeni İnsan”, sayı: 26 (1994), s.44.

İnsan algısı deneyimlerle sınırlı olduğundan, dünyayla ilgili nesnel gerçekliğe ulaşmak olanaksızdır. Deneyimler, kültürün sınırlarına indirgenmiştir. Sözü edilen kültür ise zaten insan yapımıdır ve insani değerlerin kendi kendini imha etmesi ile iflas etmiştir. Geriye kalan ise korkunç bir nihilizmdir.

Teknolojiye karşı olan uyum ve uyumsuzluğun çelişkisi ile girilen tüm başkaldırıları, aynı zamanda onun yarattığı yeni kültürel ortamın egemen ideolojisine, yaşam tarzına isyanı da körükler. Modern uygarlığın insan imgelemine taktığı zincirleri kırabilmek adına yaratıcı insanlar, Batılı olmayan toplumların kültürlerine yönelmişlerdir.

## 2. İLKELE'YE YÖNELİŞ VE "İLKELELİK" KAVRAMI

On dokuzuncu yüzyılın sonunda, sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel tüm Batılı değerler gibi, Batı sanat geleneği de altüst olur. Birinci Dünya Savaşının yarattığı yeni gerçekliği, parçalanmış ruhsal yapıyı, bu geleneğin normlarıyla ifade etmek artık mümkün değildir. Sanat artık, sisteme, protest bir kimlikle karşı durmak zorundadır. İlkelcilik (Primitivizm) o dönemin başkaldırı biçimlerinden biridir.

"Primitivizm, Okyanusya halkları, Afrika yerlileri ve Eskimolar gibi Batı Avrupa kültürünün etki alanı dışında kalan halkların ürettiği sanat ürünlerini kapsar. Batının kültür evrimi doğrultusunda "ilkel" olarak nitelenebilecek bu ürünler aslında, farklı bir toplumsal yapı içinde tutarlı bir kültürel ve teknolojik gelişimi yansıtmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Afrika'da görülen sömürgeleştirme hareketiyle bu kültürler daha yakından tanınmaya başlanmış, "ilkel" olarak nitelenen yapıtların ise gerçekte üstün bir estetik anlayışın ve teknik becerinin ürünü olduğu kabul edilmiştir. Bugün hala bu ürünlerin "ilkel" sanat örnekleri olarak anılmasıysa yalnızca yeni bir terim üzerinde anlaşılmasındandır."<sup>14</sup>

Levi-Strauss'un belirttiği gibi bir kültürün, kendi normlarına uymadığı için diğer bir kültürün insani özelliklerini anlamada zorlanması, Batılı insanı, teknik ya da artistik açıdan ilkel olarak adlandırılan toplumları algılama ve anlamada körleştirmiştir. Bu

<sup>14</sup> "Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi" (YEM), s.840-841.

toplumlarla karşılaşan ilk Batılı seyyah ve kolonilerin de kendilerini taş devrine dönmüş gibi hissetmeleri bu anlama sorununu belki de en iyi özetleyen örnektir. “Diđerini” vahşi olarak nitelendiren Batılının bu etnik merkezietçiliği sanata da yansımıştır. “İlkelcilik” teriminin yanlışlığı böyle bir anlayıştan doğar.

sonuçları kendi yapıtlarında yeni bir anlayışla değerlendiren Alman Dışavurumcuları, modern dünyanın baskılarından, burjuvazinin sanatsal edimler üzerindeki yaptırımlarından kaçan, yaratımlarında özgürleşmenin kapılarını ardına dek açan ve anti-sanat sloganıyla yola çıkan Dadacılar, bilinçaltının ve düşlerin getirdiği zenginliklerle resimlerine yeni imgeler katmanın ardına düşen Sürrealistler, primitif sanattan etkilenen akımlardır.”<sup>16</sup>

İlkel sanatla etkileşimler içinde Picasso’yu ayrıca değerlendirmek gerekir. İlkel biçimleri kullandığı dönemlerin ötesinde, sanata bakışı, başından beri ilkel olana daha yakındır.

Sanatsal gelişmenin içerdiği, birbirine bağlı kuramlar dizgesinin onun üretimi üzerinde yaptırımı yoktur. Bu anlamda akılcı değil sezgiseldir ve kültürel geleneğin değer ölçütlerini reddeder.

John Berger “Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı” adlı kitabında Picasso’nun, ilkelik anlayışını, köklerine bağlar. Hala feodal bir yapının hüküm sürdüğü İspanya’da Paris’e gelip, modern hayatın yalnızlığı ve acılarıyla karşılaşan Picasso, içinde bulunduğu yabancılaşmaya, ilkel olanı kullanarak meydan okumuştur. Modern olanı bozarak, Yunan idealiyle alay ederek gerek içerik, gerek teknik ve gerekse doğrudan yaşam biçimiyle, kendi özgün ilkelik anlayışını geliştirmiştir.

“1907’den 1914’e dek süren Kübist dönem, bunun büyük istinasıdır... Kübist dönem dışında Picasso’nun dehası görece ilkel olan şeylere bağlı kalmıştı. Mavi ve pembe adı verilen dönemlerinde, onun kendisini toplum dışına düşen kişilerle özdeşleştirmesinin ardında yatan da bu bağlılıktır. Avignon’lu Kızlar’daki öfkeyi esinleyen de gene bu bağlılıktır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra kendisini korumak için sarındığı karnaval kılık ve büyü de bu bağlılıkla açıklanabilir.”<sup>17</sup>

Bunun dışında, Picasso’nun sanatında bir açılıma ihtiyacı yoktu. İhtiyacı olan şey, ilkel biçimleri kullanarak, ona özünde yabancı olan bir kültürün içinde, kimliğine sahip çıkabilmektir.

<sup>16</sup> N. Yüksel, “Yüzyılın Çocukları”, “Art+Decor”, sayı: 109 (2002), s.139.

<sup>17</sup> P. Feyerabend, “Akla Veda” (Ayrıntı, 1995), s.184-185.

“İlkel sanatın, çok basit ve çok genel buluşları ya da dışlaştırma biçimleri çok zaman yetkindir ve yalınlığı etkisini artırır.. “Doğanın aslına sadık kalarak aktarılması”ndan sapmalar, temsil edilen nesnelere hakkında daha ayrıntılı bilgi sahibi olduğu bir aşamada ve daha gerçekçi yaklaşımlarla birlikte ortaya çıkmışlardır.

Perspektif, doğal duruş, incelikle işlenmiş renkler, karakter, duygular, bir portre ya da heykelden, seyredene mutlak iktidar veya ruhani bir güç, üstünlük aktarmasını bekleyen bir sanatçı için birer gelişim değil, birer engeldir; daimi ve tüm ortamlardan bağımsız olan bir şey, geçici ve bakış noktasına göre sahip olduğu uzaklık ve konuma” bağlı olarak resmedilen şeylerin boyunduruğuna sokulamaz. Uzanma, ayakta durma, yürüme, etrafa bakınma gibi “doğal duruşlar” özel ve geçici durumlardır, “incelikle işlenmiş renkler” renk maddelerinin özel bir ışığa batmasıyla ve özel bir atmosfer içinden görünmesiyle ortaya çıkar, duygular gelip geçicidir. Son olarak, perspektif bir nesneyi vermez. Muhtemelen son derece önemsiz bir kişiye, o nesnenin nasıl görüldüğünü verir. Güç (İktidar), daimilik ve nesnelige önem evren sanatçılar, bu kusurların farkındaydılar ve radikal bir optik gerçekliğin ilkeleriyle aslı uyuşmayacak özel yöntemler geliştirdiler... Optik gerçeklik, fazla ayrıntıya girerek ve nesnenin duygusal etkisi yerine (görme piramidindeki kesite) düşen şekle bağlı kalarak, resmettiği şeyin gerçekliğinden en az iki kat uzaklaşır.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Berger, a.g.e., s.129.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ART BRUT KAVRAMI VE JEAN DUBUFFET

#### 1. ART BRUT NEDİR?

Art Brut'de tıpkı ilkelcilik gibi, hem kelime anlamı, hem de neyi ifade ettiği açısından tartışmalı bir kavramdır. Batıda “Outsider Art” olarak bilinen Art Brut, Türkçe’ye “Ham Sanat” olarak çevrilmiştir. Ancak “ham” kelimesinin sözlük anlamı düşünüldüğünde, “Ham Sanat”ın Art Brut’ü tam karşılamadığı anlaşılacaktır.

Kelime olarak anlamı bir yana, bu kavram çok yanlış olarak, İkinci dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan akımlar arasında değerlendirilmiş, özellikle de İkelcilik’le karıştırılmıştır.

Şunu açıkça belirtmek gerekir ki; Art Brut bir sanat akımı değildir. Ne sanat olma iddiasındadır, ne de bir akım olarak değerlendirilmesine neden olacak belirgin biçimsel özellikler taşır. Kendilerine Art Brut sanatçısı diyen bir grup insan yoktur. Art Brut, Dubuffet’nin, akıl hastaları, çocuklar, kültür dışı olarak tanımladığı kişilerin üretimlerini -ki bunlar sadece resim ve heykel gibi ifade biçimleriyle sınırlı değildir- nitелеmek için ortaya attığı isimdir.

Bir ikinci önemli yanlış da, Dubuffet’yi Art Brut sanatçısı olarak değerlendirmektir. Dubuffet bu kavramın yaratıcısı olarak, dünyanın dört bir yanından topladığı çalışmaların, kendi sanatsal üretimi için tükenmez bir kaynak oluşturduğunu, ancak kendi yapıtlarını bu kapsam dışında tuttuğunu önemle vurgulamıştır.

Dubuffet’ye göre sanat bireysel bir çabadır. Bu çaba toplumsal fonksiyonlara karşıdır. Sanatsal çaba sadece topluma karşı ya da toplum dışı olabilir. Toplum dışı sanat olarak bilinen Art Brut terimini Dubuffet 1945 Ağustos’unda ortaya atmıştır. O tarihte, şarap alım-satımıyla uğraşmakta ve akademik sanata karşı olduğu gibi avant-garde sanatın her türüne de kapalıdır. Art Brut terimini, her türden (desen, resim, süsleme sanatları, resim sanatına ve heykelle özgü figür v.b.) sanatın kendiliğindenlik ve özgün yaratıcılık



karakterini öne çıkarıcı, basmakalıp ya da alışılmış sanatın sürüme yönelik amacından olabildiğince uzak, profesyonel sanat üretimlerine yabancı bir görüş olarak yorumlamaktadır. Art Brut profesyonellerin mekanikleşmiş, saflığı bozulmuş, uzlaşmış üretimlerinden bağımsızlığı açısından Avrupa kültüründen farklı bir yön çizer.

Gerçek sanatın ne olduğu konusundaki tartışmalar devam ederken, kendi iradeleri dışında Art Brut sanatçıları olarak nitelenen insanlardan hiçbirisi, varoluşlarının doğasından gelen bir zorunluluk, hayata “ben de varım!” demenin bir yöntemi olarak ortaya koydukları bu eserleri sanat olarak görmez. Örnek aldıkları bir gelenek ya da anlaşılma kaygıları yoktur. Çoğu zaman ürettiklerini sahiplenmezler bile. Benzer özellikler John Berger’in ilkel tanımında da bulunabilir:

“İlkel işe yalnız başlar; hiçbir deneyim devralmaz. Belki de ilkel terimi bu nedenle ilk ağızda haklı görülebilir. İlkel, geleneğin resimsel gramerini kullanmaz -bu nedenle gramer dışıdır. Toplumsal uzlaşımınla evrimleşmiş teknik hünerleri kullanmaz- bu nedenle kaba sabadır.”<sup>19</sup>

Tüm bu ilkeler, Dubuffet’in gerçek sanatsal yaratıcılık için öngördüğü zorunluluklardır.

Hans Prinzhorn’un 1924’te Berlin’de yayımladığı “Bildnerei der Grewkranken” (Akıl Hastalarının Sanatı) kitabı Art Brut’a kaynaklık etmiştir. Kitapta akıl hastalarının sanatı, bu hastalara dair Prinzhorn’un teorileri ve çocuklar ile ilkel kültürlerin arasında karşılaştırmalar yer alır. Art Brut ile Gerçeküstüçüler de ilgilenmiş, onların bu sanata ilgisini çeken de yine Prinzhorn’un kitabı olmuştur. Max Ernst, Dali ve kendisi de tıp öğrenimi görmüş olan Andre Breton toplumdışı sanattan özellikle etkilenmişlerdir.

1948 Ekim’inde Jean Dubuffet, Michel Tapie ve Andre Breton, Art Brut topluluğunu kurarak, bu yeni sanatla ilgili manifestolarını yayımladılar. Manifesto Dubuffet tarafından kaleme alınmıştır:

<sup>19</sup> J. Berger, “O Ana Adanmış” (Metis, 1998), s.18.

*“Yapılagelen, salon ve galerilerde görkemli biçimde sergilenen sanat, büyük çoğunluğun gözünde sanat sözcüğüne layık olmayı başarabilse de, bizim gözümüzde o, kişisel yaratı payının hemen hemen sıfır olduğu, bin kez yenilenmiş taklitlerle yetinen içeriği pek yoksul bir eylemdir. Biz onu maymun gibi sanatsal yaratıya öykünen, ama sanatsal yaratı olmayan, sanatsal yaratının yerine keyfi parolalar, boş kuramsal sistemler koyan bir asalak olarak kabul ediyoruz. İnaniyoruz ki bir gün gelecek, batta belki gelmiştir de, izleyici yaygaracı profesyonel sanatçı topluluğunun nasıl bir aldatmaca üzerine kurulduğunu, bu sanatın, eleştirmenlerin, tacirlerin foyasını da anlayacaktır. Gerçek sanat bizim anlayışımıza göre başka yerededir.”*

*“Genellikle göz önünde bulundurulmuş entellektüel artistik üretimler yaşamdan kopuktur. Çünkü entellektüeller sıradan insanlardan daha çok yorulmuşlardır ve onların fikirlerine ihtiyaçları olamaz. Okul sıralarında pantolonlarını eskiterek edindikleri deneyim çok daha iyidir. Gerçekleri hesaba katmaksızın kendilerinin sıradan insanlardan çok daha zeki olduklarını düşünürler. Fakat gerçek böyle midir? Bu entellektüel tipe taraftar düşünceden çok uzak insanlar da vardır. Bu entellektüel tip onlara sert, anlaşılmaz, vitaminden mahrum ve hasta lapası içinde yüzen yüzücüler gibi görünür. Boş, çekicilikten uzak, silik...”*

*Entellektüellerin tabii ki çılgın fikirleri vardır ve sürekli sakız gibi bunları çiğnemeyi severler. Başka bir tip sakızın olabileceğini düşünemezler.*

*Birileri haklı olarak onlara çiğneye çiğneye sakız gibi olmuş sanat görüşlerinin boş olduğunu söyleyebilir. Mantık matematiği bilmenin ölçütlerinden biri olabilir, fakat sanat için bilmenin anlamı farklıdır. Çünkü sanatın ölçüleri farklıdır. Görüntüleri karşılaştırmak için bilgi ve zeka hafif enstrümanlardır.*

*1945'te Fransa, İsviçre ve diğer ülkelerde yaptığımız araştırmalar sonucunda gördüğümüz üretilere "Ham Sanat" dedik. Bu yaratımların sanatsal kültürden uzak olduğunu farkettik. Bunlardan kopyalar aldık, bunlar entellektüel sanata benzemiyordu. Bu sanatçılar yaratımlarında son derece özgürdü (Konu, materyallerin seçimi, modellerin değişimi, ritim, yazı stili). Tamamen içlerini döküyorlardı. Açık, sade ve*

*basit olan bu sanatsal çalışmalar üzerine yoğunlaştık. Bunların tek yol göstericisi yaratıcılarının ani dürtüleri idi. Onun için, onların kendini sadece yaratımda gösteren bir sanattı. Maymunların ve bukalemunların kültürel sanatlarının karakteristiğine benzemiyordu.*

*Bu denemeyi sonuçlandırmadan önce delilikle ilgili bir şeyler söylemek istiyoruz. Delilik insana kanat veriyor ve görüntünün gücü için yardım ediyor. Sergimizdeki objelerin neredeyse yarısı akıl hastanesindeki insanların çalışmalarıydı. Oraya gelen insanları onların arkadaşlarımız olduğuna inandırdık. Sonuçta insanların farklı olanı ayırt edemediğini gördük. Peki o zaman kim normal? Nerede o normal adam? Gösterin bana. Sonuçta; mental hastalar, tıpkı diğer hasta insanlar gibi aşırı uçtadır ve sanat her durumda aynıdır. Delilerle hazımsızlığı olanların sanatı arasında fark yoktur.”<sup>20</sup>*

Art Brut koleksiyonunun en önemli isimleri olarak, yaşamlarının büyük bir kısmını akıl hastanesinde geçirmiş olan Adolf Wolfli, Auguste Frostier, Joseph Moindre, Gaston Duf, Guillaume Pujolle, Joseph G, Heinrich Anton Müller, Carlo, Frederich Jonnersten ve Richard Dadd sayılabilir.

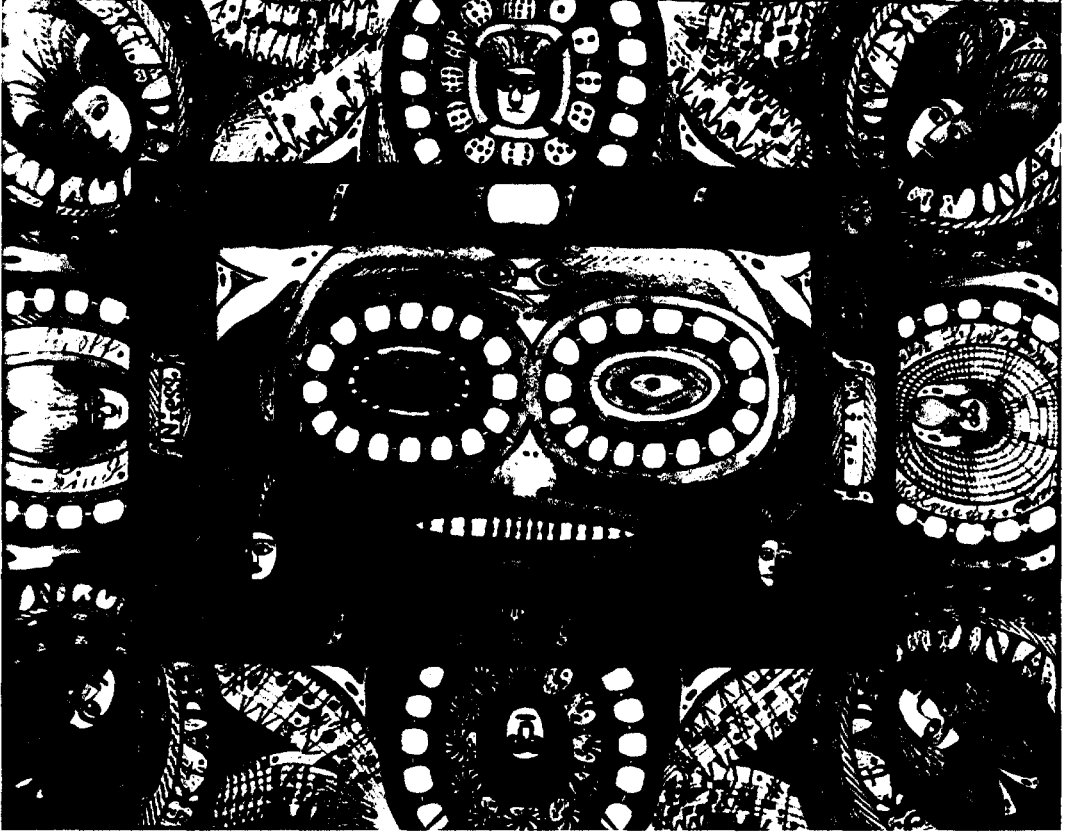
Art Brut’ün kapsamı içinde, akıl hastanesinde yatmadığı halde toplumdan kopuk, asosyal bir hayat sürdüren; ruhların kontrolüyle resim yaptıklarına inanan insanlar da vardır. Augustin Lasage ve Madge Gill örnek olarak verilebilir.

“Psikoterapist olmadan önce sanat tarihi eğitimi alan Hans Prinzhorn bu insanların yaratıcılıklarıyla ilgili şunları saptamıştır: “Bu çalışmalar genelde anonim gücün dışında otonom bir kişiliği ifade etmektedir. Dış görünüşte bu bireyler bağımsız, kimseye ihtiyaç duymayan ve kendi kendine yetebilen insanlardır. Bu kişiler doğuştan bir ilkellik taşımakta ve dış dünyayı kendilerine göre tasarlamaktadır. Fakat bu tasarlayış diğer eylemler gibi onlar için bir gerçekliktir.”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> N. Yüksel, “Art Brut”, “Genç Sanat”, sayı: 71-72 (2000), s.19.

<sup>21</sup> Aynı, s.21.

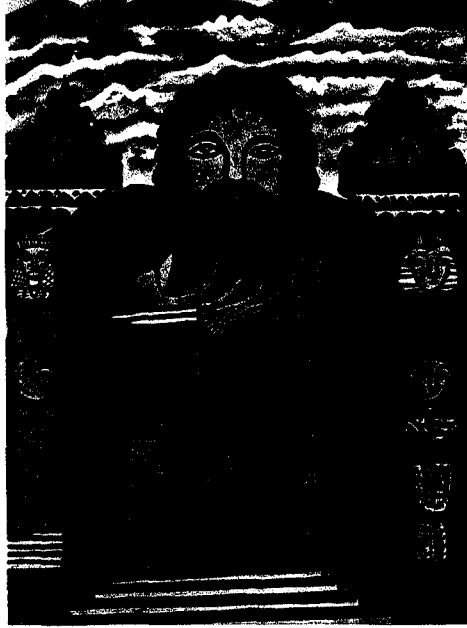
Dubuffet aynı şeyleri, onu en az akıl hastalarının resimleri kadar etkileyen çocuk resimleri içinde düşünmektedir. Yine onun gibi Miro, Klee, Kandinsky ve Cobra Grubu de çocuk resimlerinden etkilenen sanatçılardır.



Resim – 1

Adolf Wölfli “İki Devler Şehrinin Arası”, Kağıt Üzerine Renkli Kalem ,1924

Art Brut – Michel Thevoz



Resim – 2

Joseph Moindre “Moïse”, Kağıt Üzerine Guaj

Art Brut – Michel Thevoz



Resim – 3

Gaston Duf "Rinöçeröse", Kağıt Üzerine Renkli Kalem , 1950

Art Brut – Michel Thevoz



Resim – 4

Guillaume Pujolle "Kartallar, Kaz Tüyü", Kağıt Üzerine Renkli Kalem ve Mürekkep

Art Brut – Michel Thevoz



Resim – 5

Heinrich-Anton Müller “Sinek Adam ve Yılan” , Kağıt Üzerine Renkli Kalem

Art Brut – Michel Thevoz



Resim – 6

Carlo "Erkekler Kadınlar ve Kuşlar" , Kağıt Üzerine Guaj

Art Brut – Michel Thevoz





Resim – 7

Joseph Crepin "Kompozisyon no:32", Tuval Üzerine Yağlı Boya

Art Brut – Michel Thevoz



Resim – 8

Madge Gill "Mimari Fantezi", Kağıt Üzerine Mürekkep

Art Brut – Michel Thevoz



Resim – 9

Augustine Lesage “Ruhsal Dünya Hakkında Sembolik Kompozisyon” , 1923

Art Brut – Michel Thevoz

“Klee'nin 1911 yılında Blaue Reiter dergisinde bununla ilgili yazısında çocukların da sanatsal yeterliliği olduğuna, dünyayı farklı şekilde algılayarak resmettiklerine ve mental hastalarla benzerlik gösterdiklerine değinilmektedir. 1933'te İngiliz eleştirmen Herbert Read, “Çocuklardan ve primitiflerden öğreneceğimiz çok şey var” diye yazmaktadır.”<sup>22</sup>

“Bunların dışında, herhangi bir kategoriye girmeyenler, isyankar ya da kendi kabuğuna çekilmiş sıra dışı ressamlar, esrik ya da gizemli devrimciler ise Art Brut'un üçüncü kaynağını oluşturur. Sergilenecek boyutların üzerinde işer üreten sanatçıları da bunlara katmak mümkündür. Ancak Dubuffet, doğaldır ki bu sanatçıları koleksiyona katamazdı: Ferdinand Cheval'in egzotik sarayı, Adolphe Julien Foure'nin kayalıklardan oluşan düzenlemesi, Picassiette'in evi, bu gruba giren yapıtlardandır.”<sup>23</sup>

Dubuffet Art Brut fikrinin yaratıcısı ve başlıca savunucusu olarak, onun anlam ve önemine ilişkin fikirlerini iki yapıtta ileri sürdü: “Art Brut Prêfêrê Aux Arts Culturels” (1947) (Kültürel Sanatlara Tercih Edilen Art Brut) ve “Place A L' Incivisme” (Barbarlığa Yol Verin) (1967)

1948'de kurulan Ham Sanat Topluluğu (Compagne De L'Art Brut) 1951 yılında feshedildi ve koleksiyon Alfonso Ossorio'nun East Hampton'daki evinde on yıl süre ile sergilenmek üzere Amerika'ya gönderildi. 1965 ilkbaharında geri getirilen koleksiyon Paris'te Rue de Sevres'de araştırma merkezi olarak kullanılacak bir binaya yerleştirildi. Dubuffet 1971 yılında bu iş için daha kamuya açık bir müze olanağı vardı. Fransa'nın hediyesini geri çevirmesinden sonra koleksiyon bir daha taşınmamak üzere Lausanne'daki Châteu de Beauliau'ya yerleştirildi. Koleksiyon günümüzde beş binden fazla yapıtı barındırmaktadır.

<sup>22</sup> Aynı, s.22.

<sup>23</sup> L. Danchin, “Art Brut; Sığınma Evinden Müzeye”, “Türkiye'de Sanat”, sayı: 30 (1997), s.43.



Resim – 10

Ferdinand Cheval “İdeal Saray”(Dış yüzeyden detay)

Art Brut – Michel Thevoz



Resim – 11

Adolph-Julien Foure “Rothéneuf”ta Falez Kabartması”

Art Brut – Michel Thevoz

temellendirilen, Batı uygarlığına dair bu öngörüdür ki, tüm dünya halklarını kapsayan “kültürsüzleştirme” projelerinin sonuçları uzun vadede insanlık için savaşımlardan daha az yıkıcı, yok edici değildir.

Dubuffet, bu karşı bilinçle, batı sanatının ilkeleri ve standartlarına yönelmek yerine, yaratıcı ifadeler ya da eğitimsiz halkın resimsel yeteneklerine ilgi göstermiş; duvarlara çizilerek yapılanlar, çocukların desenleri ve özellikle kültürel süreçte hiçbir şekilde yer almayan halkın yapıtlarını değerlendirmiştir. “Batı geleneği hapisanesinden kaçma uğraşı ve özgürleşme isteminin Dubuffet için trajik boyutları olmuş, sanatına yaklaşık yirmi yıl ara vermiştir. Duchamp’ımsı suskunluğu için sonraları şöyle yazar: Aldığım eğitimin hiç önemi yoktu. Temel bir yanlış vardı ortada. Sonunda fırçalarımı bir kenara koydum ve önce muhasebeci ardından ise şarap tüccarı oldum.”<sup>24</sup>

“1918’de çocukluk arkadaşı, dostu George Limbour ile birlikte kabul edildiği Academie Julien’i geleneğin sıkıntılarını duyarak bıraktıktan sonra dört yıl süreyle sanat tarihi, şiir, edebiyat, felsefe, yabancı diller, etnoloji ve müzik üzerinde de yoğunlaşarak tek başına çalıştı. Dubuffet, tamamen unutmak için her şeyi öğrenmek istiyordu. 1924’te “sıradan adamlar”ın yaşantısında daha çok sanat, şiir olduğu inancıyla dokuz yıllık bir süre için resim yapmayı bıraktı.” Ailesinin şarapçılık işine döndü.

Ancak, insan beyninin kaydettiklerini, şartlanmış algılarını, karar vererek bir anda unutmaması mümkün değildir. Dubuffet için bu süreç, birkaç başarısız girişimle sonuçlanmıştır. Akademik sanat geleneğini bir kenara bırakarak, müzelerde sergilenen eserler yerine, gözlerini günlük yaşama çevirmiş, sinema afişleriyle ilgilenmiş; bir dönem kuklalar üretmiştir. 1937 yılında, gittikçe akademikleştiğini gördüğü çalışmalarından vazgeçerek, ikinci defa sanat yapmaktan vazgeçer. Kendini tekrar etmeme, yöntemleşmeye başladığı anda yaptığını yıkabilme özelliği Dubuffet’nin en belirgin yönüdür.

Beş yıllık böyle bir aradan sonra, sanatı meslek olarak görmekten vazgeçip, sadece kendi zevki için çalışmaya başlamasıyla, çizgisi netlik kazanır.

<sup>24</sup> V.K. Kortun, “Dubuffet Heykeli / Erken Dönem”, “Argos”, Haziran (1989), s.100.

## 2. JEAN DUBUFFET VE KÜLTÜRE KARŞI TAVRI

Bazı eleştirmenlerce Jean Dubuffet, Fransız sanatının başlıca eğilimlerinden uzak durarak İkinci Dünya Savaşından sonra görülen sanatsal tavırlar içinde en önemli isim olmuş ve yaşamı boyunca Yirminci yüzyıl kültürel manzarası içinde hep bir altüst edici, bir kıskırtıcı olarak rol oynamıştır.

Onun eleştirel tavrından rahatsız olanların sayısı önemini anlayanlara oranla hayli fazladır. Dubuffet’yi barbar olarak nitelendirenler bile vardır.

Öyle olmalı ki, değer yargılarını yerle bir etmiş bir insan olarak Jean Dubuffet için bu tür nitelermeler rahatsız edici değil, tam tersine onurlandırıcıdır.

Onun, usçuluğa, ahlakçılığa, entellektüalizme karşı tavrını “barbarlık” olarak değerlendirenlerin, barbar buldukları halkların yaratıcılıklarını esin kaynağı olarak kullanmaları, neyi değerli buldukları konusundaki çelişkilerini yansıtır.

Dubuffet’nin de, bu derece karşı olduğu halde, yine de entellektüel çevreyle bir ölçüde diyalogunun olması; çalışmalarını sergilemesi, yazılarını yayınlaması ve meydanlara dev heykellerini dikmesi, onu, reddettiği kültürün bir parçası haline getirmesi açısından çelişkili bulunabilir. Ancak bu onun çelişkisi değil, mücadele biçimidir.

Dubuffet bir Romantik değildir. Duygusal kaçışlar, münzevi bir yaşama sığınma, onun kişiliğiyle uzlaşmaz durumlardır. Ya da, örneğin Gauguin’de olduğu gibi, kendi yansımaları içinde bulamadığı bir kültürü hepten terk edecek, ya da kalıp, düşmanı kendi silahıyla vuracaktı. Dubuffet, çok daha çetin bir mücadele anlamına gelen bu ikinci yolu seçmiştir.

Kesin olarak resim uğraşına dönüp aktif olduğu, adının duyulduğu dönem İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk düşse de onun kaygısını taşıdığı, savaşın neden olduğu insani durum değildir. O, tüm bu savaşların da temelinde yatan uygarlığın gidişatına, onun üzerine oturtulduğu kültürel değerlere, bütün bir ahlak anlayışına kökten karşıdır. Onu savaş sonrasının diğer ressamlarından ayıran da, daha önce J.J.Rousseau’yla

1943'te Galerie Rene Drouin'de sergilerine başladığında, ağız bozuk eleştirmenlerce sert saldırılara uğrasa da, bu beklediği bir tepkidir.

“Aynı tarihlerde, doğal yaratıcılığı arayan sanatçılardan Fautrier, Wols, Michaux ve içlerinde Artaud, Paulhan, Bataille ve Ponge'un da yer aldığı yazarlar, yeni esin kaynakları için batı kültürünün dışına, insanın içine bakmayı yeğlediler. Bu beraberinde birçok gruplaşma getirdi: sıradan insanın kutsanması, gerçeküstücülüğün yeniden dirilmesi; yapıtın biçimsel özelliklerle değil yaratıldığı durumdaki bilinçlilik ve özgürlük ile ele alınan ikelliğe yönelik yenilenmiş bir ilgi ve sonunda deliliğin anlamı...”<sup>25</sup>

Benzer bir ruh hali ile Dubuffet, 1945'te Art Brut olarak adlandırdığı koleksiyonuna başladı. Koleksiyonundaki yapılardan “Her yönüyle, yaratıcısının kendi dürtülerinden oluşmuş saf bir sanatsal faaliyet”<sup>26</sup> şeklinde söz eder. Bu tanımlama içinde akıl hastaları, mahkumlar, gözle görülemeyenleri görenler ve hiçbir sanat kitabında ve hiçbir müzede yer almayanların sanatını belgelemiştir.

Onların resimlerinde görülen perspektifin, oran-orantının, doğal renklendirmenin olmayışı; sanat açısından değersiz kabul edilen konuların, sanat dışı malzemelerle işlenmesi gibi özellikler, Dubuffet resminde de geçerlidir. Yaratıcılığı, yalnız resimsel üretimi değil, kullandığı malzemeleri de kapsar.

Birçok Art Brut sanatçısı gibi her işin adamı olmayı kaba saba tamirciliği ve malzemenin rastlantısal kullanımını tercih eder. Macun, ağaç, kabuğu, dallar, süngerler, deniz kabukları, taşlar, kelebek kanatları gibi geleneğe ters malzemelerle, sanat açısından değersiz kabul edilen temaları resmetmiştir. Ele aldığı konuları genellikle sınırlı, kışkırtılmış bir çizgisellikle (kazılarak veya çizilerek) işlemiş, bu da zihninin ve elinin enerjisini görünür kılmıştır.

<sup>25</sup> M. Glimcher, “Notes for the Well-read, 1945 Jean Dubuffet, Towards and Alternative Reality”, (Abbeville&Pace, 1987), s.5.

<sup>26</sup> Glimcher, a.g.e., s.5.

Her malzemenin farklı yapısından doğan ayrı bir dili vardır. Bu malzemelerin kullanım olanaklarının araştırılması sürecinde vardığı, başlangıçta hesaplanamayan sonuçlar, Dubuffet'nin çalışmasında, en az içerik kadar baskın biçimde kullanılır.

1947 ile 49 arasında, sadece kendi çalışmalarını üretmek, koleksiyonu genişletmek, sergilemek ve tanımlamakla kalmamış aynı zamanda Kuzey Amerika'ya üç gezi yapmış, bunlardan ilk ikisinin arasındaki dönemde Sahra Çölü'ne gitmiş ve Arapça öğrenmiştir. Amacı Batı kültüründen kaçmak değil, yabancı kültürlerin gerçek yaratıcılığın anahtarına sahip oldukları yolundaki inancını teyit etmektir. Orada karşılaştığı toplumun gelenekleri daha az gelişmiş değil, sadece Batınkinden farklıdır. Zaten “azgelişmişlik” kavramı da Batının ortaya attığı bir kavramdır.

1951'de Chicago'daki ünlü “Anti-Kültürel Durumlar” başlıklı konferansında düşünsel durumun kuruluşuyla ilgili şunları söyler:

*“Ben, kişisel olarak, ilkel halkların değerlerine: İçgüdü, Tutku, Kapris, Şiddet, Çılgınlık... Çok büyük saygı duyuyorum. Bizim Batı dünyasında bu değerlerin bir biçimde eksikliklerinden değil bu. Tam tersine ama kültürümüzce şöhretlendirilmiş değerler, zihinlerimizin gerçek dinamiğine, uygunluğu açısından bana çarpıcı gelmiyor... Ben, günlük geçerli yaşamla doğrudan ilgili bir sanatı, doğrudan gerçek yaşamdan ve gerçek ruh durumundan fıskıran bir sanatı hedefliyorum.”<sup>27</sup>*

“Bu bağlamda güzellik ve çirkinlik arasındaki farklılığa olan Batı inancını sert bir biçimde eleştirir. Güzellik ve çirkinlik gibi kavramlar Dubuffet'nin sanatında geçerliliklerini yitirirler. Gözün görebildiği her şey onun için güzeldir. Dubuffet, bu kavramların varlığından Yunanlıları sorumlu tutar. İdeallere, klasik stile bağlılıklarından dolayı Yunanlıları suçlar. Tek başına mükemmelin temsil edilmesi çabalarını kabul edilemez bulur. Geleneksel sanatın getirdiklerine, güzellik kavramına “Kadın Vücutları” isimli dizisiyle karşı durur.”<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Aynı, s.7.

<sup>28</sup> N. Elvan, “Jean Dubuffet'nin Antikültürel Tavrı”, **B.B.H.O. Sanat Bülteni**, sayı: 36 (2003), s.18.





Resim - 12

François Boucher, "Odalık", 1745

Eczacıbaşı



Resim – 13

Jean Dubuffet, "L'oursonne" Kadın Bedenleri Serisinden ,1950

[www.dubuffetfondation.com](http://www.dubuffetfondation.com)

Dubuffet'nin tasarladığı, kadın bedenini, olabildiğince standartlar dışına taşıyarak, izleyiciye sunulmuş bir haz nesnesi olmaktan çıkarmaktır. Yüzyıllardır, kadını kişiliksizleştirip, son derece edilgen bir ifadeyle resmin baş köşesine oturtan Batı resim sanatı, bu kullanımı kabul edilebilir kılmak için ise güzellik idealini kullanmıştır. Güzellik, kadın bedeniyle ulaşılması gereken kutsal bir değer olarak yüceltilirken, doğallığın yitirilişiyle oluşan metalaşma, kaçınılmaz acı bir son gibi toplumsal yaşama sindirilir.

Güzellik kavramı, öyle güçlü bir belirleyicidir ki, insan davranışının ne kadarını yönlendirdiğinin farkına varmak zordur. Günümüzde hala kullanılan “güzel sanatlar” adlandırması ilginç bir örnektir.

“Kökenine inildiğinde, loncaların yerini akademilerin almasıyla ilk defa İtalya’da, mekanik sanatlardan bazılarının, daha kesin bir söyleyişle de resim, heykel ve mimarinin, Vasari’nin deyimiyile “en güzel sanatlar” düzeyine ulaştıklarını, bunların dışında kalan tüm el sanatlarına da -mekanik faydaya dayanan niteliklerinden ötürü- daha aşağıdan bakılmaya başlandığını fark ederiz. 1850’lere kadar tartışmasız kabul edilecek bu ayırım, hala pek çok yer ve zihinde kristalleşip kalan sanat-zanaat, İtalyanca’sıyla Arte-Artigianato ya da güzel-faydalı ikiliğinin trajik başlangıcını oluşturur.

Resim sanatıyla ilgili ilk akademinin, Vasari tarafından 1562 yılında Floransa şehrinde kurulan Academia Del Disegno olduğu kabul edilmektedir. Venturi “Sanat Eleştirisi Tarihi” adlı ünlü eserinde gelişimi şöyle açıklar: “Resim, heykel ve mimariyi nitelendiren terimler de değişmiş, Vasari desene “disegno’ya) birlik, bütünlük tanıyarak bunların tümüne desen sanatları, Arti di Disegno adını takmıştır. Aynı şekilde “en güzel sanatlar” (Belissime Arti) deyimini de kullanmış; Baldunicci bunları “desenin esas alındığı güzel sanatlar” diye isimlendirmiş, Scamozzi’de “güzel sanatlar” olarak adlandırmıştır. Bu terim esas Paris Akademisi’nde genellikle geçerli olmaya başlayıp kendini kabul ettirecektir. Böylece başlangıçtaki desen (disegno) birliği anlayışı da giderek yerini güzellik ülküsü anlayışına terk edecektir. Resim, heykel, mimarlık üst

düzeyde “güzel sanatlar” halinde değerlendirileceklerdir, diğer faaliyetler ise zanaatın çeşitli dalları halinde adeta hor görüleceklerdir.”<sup>29</sup>

Dubuffet, 1947’de Drouin galerinin bodrumunda bir sergi düzenledi ve bunu üç yıl boyunca Drouin ve yayıncı Gallimard tarafından kiralanan bir büyük çadırdaki yapılan sergiler izledi. Her dizinin sergilenişinde Dubuffet büyük tepkiler alıyordu.

1951 yılı ise onun Amerika’ya gittiği ilk tarihtir. Atmışların başında Amerika’da Daniel Cordier tarafından temsil edilmiş ve Matisse Galery’de açtığı dokuz kişisel serginin yanında Kootz ve Janin galerilerinde bazı karma sergilere katılmıştır. Dubuffet, resimlerinin yaratım sürecinde bir izleyicinin düşünülmesi fikrine karşıdır ama ortaya çıkan yapıtların sergilenmesi konusunda titiz davranmıştır. 1967’de The Pace Gallery ile başlayan ilişkisi ölümüne kadar sürmüştür ve Amerikalılar Dubuffet’yi çalışmasının başlangıcından itibaren tanıma fırsatı bulmuşlardır. “Ama Amerika, oraya Non-Conformism (fikirlere, inançlara ve kurallara uymayı reddeden öğretiyi) bulmak hevesiyle giden Dubuffet’yi hayal kırıklığına uğratar.”<sup>30</sup>

“Dubuffet’nin Amerika’daki varlığı en büyük etkiyi George Cohen, Leon Golub, Westermann, Cosmo Campoli ve diğerlerinin çalışmalarında göstermiştir. Ayrıca açıkça belirgindir ki Alan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms ve Claes Oldenburg’un 1960’lardaki ilk çalışmaları, Dubuffet’nin kültürel geleneklerin reddedilmesi, sanat dışı malzeme ve konuların kullanılması, sanatın günlük yaşama getirilmesi arzusu ve hatta onun yazım ile görüntüyü birleştirmesine bir şeyler borçludur.”<sup>31</sup>

Sanat alanında yarattığı etkilerin ötesinde, ressamın kimliği kadar, bir düşünür olarak da yankılar uyandıran Jean Dubuffet’nin düşünsel dünyası içinde Wolfgang Iser, Postyapısalcılığın çekirdek noktalarını ve Postmodern Felsefe’nin tanımlamalarını bulur.

Bunun kaynağı, Dubuffet’nin değişimin dört ana noktası olarak önerdiği kavramlardır. Bunlardan ilki, Batı ülkelerine özgü antropotenzimden (felsefe’de insanın

<sup>29</sup> B. Özer, “Kültür Sanat Mimarlık” (YEM, 2000), s.34-35.

<sup>30</sup> Glimcher, a.g.e., s.24.

<sup>31</sup> Aynı, s.24.

tanrılaştırılması tavrı)\* uzaklaşma insanın özel konuma yerleştirilmesinden uzaklaşmadır. Dubuffet burada “insana karşıtlık”tan söz eder ve bunu pozitif anlamda kullanır.

İkincisi, aklın ve mantığın üstünlüğünden uzaklaşmadır. “*Bizi gerçekten harekete geçiren fikirler rasyonel yöntemlerle ele alınamıyor, tam tersine onlarla yok ediliyor ya da boğuluyor. Önemli fikirlerimiz tıpkı akıl ve us alanına değdiğinde suya dönüşecek olan buhar gibi. En iyi düşünme işleminin, bu düzlemde gerçekleştiğine inanmıyorum... Ben düşünmeyi bu yazılmış kavramlar düzleminden daha ilerdeki bir gelişme noktasında yakalamayı amaçlıyorum*” der.

Üçüncü olarak, sanatta önemli olanın, tek anlamlı değil, çok anlamlı eserler yaratmak olduğunu söyler.

Son olarak sanat, yalnızca göz zevki için sanatsal biçimler ve renklerle güzel objeler üretmemelidir, tersine daha derin ve daha zengin bir büyülenmeyle eserler ortaya çıkarmalıdır. Bunlar Dubuffet’de göze değil ruha seslenirler.

Foucault, Derrida, Lacan ve Lyotard gibi isimler bugün Dubuffet’nin 1951’de programlı bir şekilde bildirdiği bu dörtlü eleştiriyi savunurlar. Dubuffet sanatsal düşüncesinin felsefi ilintiyi içerdiğini çok iyi biliyordu, ama imleme biçiminde. Buna karşın açık, akademik olarak gerçekten var olan felsefeyi ilginç bulmuyordu. Çünkü bu felsefe yukarıda sayılan hareketli dürtülerden hiçbirini içermiyordu.”<sup>32</sup>

“*Batı’da bütün sanat, yazım ve felsefe, gelişkin düşünceler düzeyinde işliyor. Benim sanatım ve felsefem ise bütünüyle alt alanlardan gelmekte. Zihin devinimi, öz suyunun eminim ki çok daha zengin olduğu köklerinde yakalamaya çalışıyorum.*”<sup>33</sup>

\*Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*, (Paradigma, 1999), s.350.

<sup>32</sup> W. Welsch, “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu”, “*Varlık*”, sayı: 1022 (1992), s.2.

<sup>33</sup> Glimcher, a.g.e., s.26.

Dubuffet'nin çalışması, gerçekte yirminci yüzyıl resim sanatı ile ortaya konan tüm kavramlarla bir iç diyalektikle ilgilidir: Kültür ve anti-kültür, dış ve iç mekancılık, grafik ve şekilsizlik, yoğun ve tek renk, kabartma ve düzlük, doğal ve sentetik. Ancak sırtını sanat tarihine döndüğü için, kaynakları sadece dünya hakkındaki kişisel görüşü, Art Brut Koleksiyonu ile bedenselleşmiş kültür dışı sanat üretimi ve tekrar tekrar döndüğü kendi çalışmalarıdır. Sürekli yenilenme kaygısıyla beslenen çalışması birlik ve mantıksal gelişmeden daha çok gerçek yaşamın karmaşa ve belirsizliğine dayanır. Her zaman varolan "kültürsüzleşme" tehlikesini önlemek için Dubuffet, resimsel etkileri, malzemeleri ve amaçları değiştirmek suretiyle bir kendini yenileme ve bu arada çalışmasının yönünü değiştirebilecek olan beklenmedik için hazır olma gibi bir tutum içindedir.

Onun yaşam tarzının, yazılarının ve özenli el işçiliğinin temelinde yatan disiplin ve bilinçlilik kendini şansa ve malzemenin kendiliğindenliğine bırakmak için kültür ve kabul edilmiş değerlerin unutulmasını öngören anlayışla çelişiyor gibi görünür. Bu durum zaman zaman etrafındaki insanlar için sorun olmuştur.

Dubuffet, 1918 yılında çocukluk arkadaşı Geoerges Limbaur ile birlikte kabul edildiği Academy Julien'i, oradan öğreneceği bir şey olmadığı düşüncesiyle bıraktıktan sonra birkaç sonuçsuz girişimin ardından 1943 yılında, ömrünün sonuna kadar sürdüreceği resim uğraşına dönmüştür. Geleneklere uymayan biçim ve teknikle, estetik geleneği, yani batının sanata ilişkin tüm görüşlerini ve sanattan talebini reddederek çalışmaya başlar. Çalışması görünüşte üç bağımsız gruba bölünebilir: 1943-60, 1960-74 ve 1974-85.

Eserlerini bir dizi mantığı içinde ele alır. Belirli bir yönde geliştirerek bir başlık altında toplar ve dizilerine hem stiliyle, hem kullandığı malzeme ve teknikle yenilik getirir.

"1943 tarihli, ironik, mizahi bir üslup kullandığı ilk çalışmalarında, şehir hayatı ile ilgilenerek Paris metrosunu ve sokaklarını konu alan resimler yapmış sıradan adama olan hevesini konuya uygun bir doğrudanlıkla ifade etmiştir.(Resim 1)

Yine aynı yıl kırsal kesimlere yaptığı geziler sonrasında Dubuffet'nin resimlerinde ağaçlar belirmeye, kırsal arazi görüntüleri çoğalmaya başlamıştır. Bu resimlerde bisikletle yaptığı yolculukları, yolculuklar sırasında gördüğü tarlaları, tepeleri, evleri, çitleri, özellikle de ağaçları ve coğrafya dan kesitleri konu alır.”<sup>34</sup>

1944'teki çalışmaları, ilerde yapacakları hakkında fikir verir, çevresindeki macera ve heyecanın izlerini taşır. Örneğin “Jazz Band”ta, modern müzik diyarındaki devrimde yanında olan dostu müzisyenler onurlandırılmıştır. İki boyutlu şematik figürler, grafiti benzeri bir çizgisellikle, geleneksel perspektife uymayan biçimde, ileriye doğru bastırılmış gibi durmaktadır.(Resim 2)

“Grand Nu Charbonnaux” (Kömürden Büyük Çıplak)ta, boyanın malzemesel büyüleyiciliğini sergiler. Bir kat üstüne birkaç kat daha boya sürülmesi, eski bir duvarın katmanları gibi alt tabaklarda yer alanların sadece birer iz olarak görünmesine neden olur. Bir kadının ikona gibi somutlaştırılmış figürü, bir çıplağın görsel gerçekliği ve geleneksel sunum ile uyuşmaz. Bir çıplaklığı kömür rengine boyamasını şöyle açıklar:

*“Son günlerde taş kömürünü inceliyordum. Taş kömürünü düşünürken kendimden geçmekteyim. Taş kömürüne dönüştüğümü düşündüğüm bile oldu. Fakat bir kadının heyecanlandırıcı çıplak vücudunu boyarken sürekli tedirginliğim sonucunda onu taş kömürünün renginde ve doğasında boyadım. Bu nedensiz değildir. Herhangi bir objeden diğerine, bir süreklilik vardır. Benim taş kömürüne olan endişeli tutkum yüzünden, bir objeyi aynı ruh hali ve aynı el ile taş kömürünü hiç görmemiş veya o anda yumurta sarısı veya ekmekek veya kıvrımdan tedirgin olmuş birine anlatmaya çalışmak mantıklı olur mu?”<sup>35</sup>*

1944 yılının, gazete kağıdı üzerine siyah ya da renkli çini mürekkebiyle yapılmış, atılmış çöp görüntüsündeki “Messages” (Mesajlar) dizisinin konusu şüpheli insan ilişkileridir. Bu küçük çalışmalarla Dubuffet, Twombly, Rauschenberg ve Pop art ile kavramsal sanatçıların yapıtlarında yankılanacak olan sanat ve dilin çevresel eşitliğini kurmak için çalışmıştır.(Resim 15,16)

<sup>34</sup> Elvan, a.g.e., s.16-17.

<sup>35</sup> Glimcher, a.g.e., s.8.



çıplak gibi Batı resim sanatının en saygın iki konusunu, onları kültürel standartlar açısından bayağı ve çirkin hale getirerek baş aşağı etmiştir.(Resim 21,22)

“Bu dizi içinde dostları Georges Limbour, Francis Ponge, Gaston Chaissac, Jean Paulhan, Henri Michaux, Michel Tapie, Joe Basquet, Antonin Artaud ve eşi Lili'nin portreleri yer alır. Onun amacı, ilkel büyü inancı görüntülerinde ısrar ederek portreciliğin alanını genelleştirmektir. Bunlar, “anti-psikolojik”, “anti-bireyselci” ve “kişisellik ile ilgiyi yok edici” inanç görüntüleridir. Temsil edilebilecek, doğallıktan mümkün olan en uzak noktada bireysel öze uygun karakteristik tipler olarak yapılmış ve aynı zamanda gerçek dışı ve hayali olana dönüştürülmüşlerdir.”<sup>36</sup>

“Henri Michaux Japon Aktörü” (Aralık 1946) adlı portre, yazar ve ressam Michaux'yu çerçeveyi dolduran bütün bir figür olarak göstermiştir. Koyu bir zemin üzerine kum ilavesi ile sağlanmış tanelilikte öne çıkan figür, tuhaf bir yaratığın şifresi gibidir. Daha küçükçe bir beden üzerine oturtulmuş kocaman bir kafa, macunumsu boyalarla belirginleştirilmiştir. Organlar, ince çizgilerin yarattığı tiyatral ifade ile adının anımsattığı donuk bir poza dönüştürülmüştür. Malzemedeki kaynaklanan pürüzlülükle portre anlamlı bir biçimde hareketli görünür.(Resim 20)

1950'deki “Corps de Dames” (Kadın Vücutları) geleneksel görüntülemeciliğe şiddet uygular ve Dubuffet'nin en şaşırtıcı resimlerindedir. Bu konuda şunları yazmıştır:

*“Beni bu en kötü resmin tipik bir örneği olan bu konuya getirenin ne olduğunu kendime sorduğumda, bir bakıma öyle sanıyorum ki, dünyada tüm objeler içinde kadın bedeni, aldatıcı güzellik düşüncesiyle (Batılılara Göre) bir arada anılmış; eski Yunandan miras kalarak ve dergi kapaklarıyla geliştirilerek... Ben şimdi sefil ve aşırı can sıkıcı bulduğum bu estetiğe karşı çıkmaktan mutlu oluyorum. Doğal olarak ben de bir güzeli amaçlıyorum, ama bunu değil. Benim arayışında olduğum güzel, ortaya çıkmak için çok az müdahaleye gerek duyar. En yoksulu bile olsa herhangi bir yer onun için yeterince*

<sup>36</sup> Aynı, s.24.



*uygundur. Ben, toplumun yapılarına küçümsenmiş değerlerin rehabilitasyonu için bir yatırım olarak bakmalarını isterim.*”<sup>37</sup>

1954’de montaj ve her zaman her yerde mevcut sanat dışı malzemelerin kullanımını birleştirerek “Güvenilmez Yaşamın Küçük Heykelleri” adlı bir grup heykel üretti. Modern yaşamın reddedilmiş malzemelerini, tam olarak özgün durumlarında kullanıp “Le Magicien” (Büyücü) ve “Le Duc” (Dük)’ü yarattı. Bu ilkel, put görünümlü figürler, heykel malzemeleri ile ilgili geleneksel eğilimleri sorguladı.

“Dubuffet heykellerini çoğunlukla taştan, gazete parçalarından, denizin kıyıya vurduğu artıklardan, yanmış kömür parçalarından oluşturdu. Yani insanın ya da doğanın artıkları ve biçimini değiştirdikleri maddelerden. Bunun dışında insan elinin biçimlenmesine karşı koyan niteliksiz maddeleri de kullandı. Malzemelerin seçimine kesin sınırlar koymuyordu genelde. Bu tarz malzemeler yirminci yüzyıl heykeltçilerine yabancı olmasa da, Dubuffet, örneğin Schwitters gibi, artıklara “sanatsal” bir estetik eklemiyor, ya da Dadavari yadırgatmalara başvurmuyordu. Gene bunun gibi, Rauschenberg’in maddi kültürün geçiciliğini vurgulayan assemblajlarının aksine, Dubuffet’nin heykelleri kalıcı, güçlü maddelerden oluşmaktaydı. Dubuffet’nin heykellerinde “madde kültürü”de yoktu, elindeki maddeye o maddenin neye elverişli olmasını öngören ilkeler uygulamıyor, çağdaş olup olmadığını sorgulamıyor, bir başka deyişle maddeye ‘zeitgeist’ sınırları koymuyordu.

Seçilen bir parça eğer baştan bir görüntü oluşturuyorsa Dubuffet ona bir isim veriyor ve heykel bitiyordu.”<sup>38</sup> (Resim 24)

1955 yılından 1961’e kadar “Topographies” (Topografiler) adını verdiği bir dizi büyük boyutlu resmin ardından 1958’de damlatma tekniğini kullanarak ürettiği “Texturologies” (Textürolojiler) dizisi gelir.(Resim 25)

Aynı yılın “Celebrations du Sol” (Yeryüzünün Kutlulanması) ve “Barbes” dizilerinde ise yaprak dokularını kullanmıştır.(Resim 26)

<sup>37</sup> Aynı, s.10.

<sup>38</sup> Kortun, a.g.e., s.102.

“Mur Vegetal” (Bitkisel Duvar), 1959’da botanik elemanlarla yapılan son kompozisyonlardan biridir ve burada kuru yaprakların kalın bir sıvayla duvara uygulanmasından oluşan kabartma bir görünüş sergilenir.

1959 yılının sonlarında, doğal malzeme kullanımından vazgeçerek “Matèriologiès”e geçmiştir. Bir tür kağıt hamuru, vinil ve zambak ile karıştırılmış, alüminyum folyo sayesinde şekil verilen değişik elemanların kalıplanmaları, sentetik boyalarla renklendirilmeleri ve duvarı panolara monte edilmeleri Dubuffet tarafından yapılmıştır.

1960-61 tarihinde ise Dubuffet, Louvre’da, “dekoratif sanatlar müzesinde bir retrospektif sergi açarak malzeme ve doğa bölümünü kapatmış, zihinsellik üzerine kurulu yeni bir döneme girmiştir. Dubuffet’yi gelecek on iki yılda meşgul edecek olan “Hourloupe” (Bir anlamı olmayan, sanatçı tarafından icat edilmiş bir sözcüktür) devresi 1962 yılında ortaya çıkar. “Sanatın görsel dünyaya değil, zihne yöneldiğine inanarak, Dubuffet Hourloupe devresinin yaratılmasıyla ispatlamak istediklerini şöyle anlatır: *“Duygusuzlukla dolu bir temel üzerine kurulmuş bir dünya; ticari olarak yapılmış kırmızı, beyaz ve mavi üçlemesi ile siyah üç boyutlu dünyamızın renk değişimlerine, oranlarına veya mekansal görüşlerine bakılmaksızın ancak içinde yaşadığımız doğal dünya kadar gerçeklik taşıyabilir.”* Onun amacı gerçekliğin anlamının kültürel olarak anlaşılmasını sorgulamaktadır. Hourloupe, her birimizin sürekli olarak değişkenlik gösteren kendi görüşümüzü yaratmak ve mümkün olan tüm kontrol edilemez psikolojik mekanizmalara konu olan gücümüzü uygulama ile gösteriyordu.”<sup>39</sup>

Dubuffet, Hourloupe devresi içinde, desen, resim, heykel, baskı, mimarlık gibi alanları kapsayan üç boyutlu çalışmalar yaptı. (Resim 27,28,29,30)

“1967 yılında, Hourloupe evreninin bir teyidi olarak, gerçekte insanların iskan edilebilecekleri anıtsal mimari “Zihin” mekanları tasarlamıştır. Paris’in dış mahallelerinde, “Kişinin normalde ‘Gerçeklik’ teriminin ne olduğu konusundaki aldatıcı görüşlere kendini alıştırabileceği ve aynı zamanda göz önüne alınması gereken olası gerçekliklerinin sonsuz çeşitliliğinden haberdar olacağı” felsefi bir idman için bir kutsal

<sup>39</sup> Glimcher, a.g.e., s.18.

oda olan Cabinet Logologique’i de içinde barındıran 2000 m<sup>2</sup>’lik Villa Closerie Falbala’yı inşa etti. Bu tasarlanmış anıtların büyütülmesi geniş bir atölye ve modern teknolojik yöntemler konusunda özenli araştırma gerektirdi. Dubuffet, çeşitli uzmanlarla uyum içinde çalışarak, üç boyutlu çalışmalarını hafif polistiren’den uygun biçimde aynı şekilde kalabilen malzemelere dönüştürdü (Polyester, epoksi veya çimento gibi). Kişi, Dubuffet’nin bu geniş yatırımı planlayıp, düzenleyip gerçekleştirmesini izlerken, en titiz felsefi parametreler içinde büyük ölçekli problem çözümü konusundaki hevesliliği karşısında hayrete düşer. Yazarlar onun evrenin yapaylığı üzerinde dururlar. Gerçekte tam tersidir. En çarpıcı olan, onun gerçekliği, onun gerçeğidir. 1971-1972’de Coucou Bazar’ın hazırlık döneminde ve New York için “Dört Ağaçlık Grup”un üretimi sırasında Vincennes’daki “Cartoucherie”yi ziyaret edenler onun bu yeni zihinsel evrenin yaratılmasındaki başarısını anladılar. Dev boyutlu cam yapının içine adınızı attığınızda, dış dünya yıkılır ve Hourloupe tarafından sarmalanırsınız. Bu bir galeri ya da müzedeki Hourloupe sergilemesinin yerleştirilmesi, düzenlenmesi değil, yaşama daha yakın olmandır. Daha eski tablolar küçük kümeler halinde asılı, tamamlanmamış heykeller karmakarışık bırakılmış, bir masanın üstünde bir çift eldiven ve bir maske, bu arada “Coucou Bazar”ın geçişini izleyecek seyirciler için kostümünü deneyen bir dansçı vardır. Ustanın zihni, unutulmaz bir gerçek duygusuyla sahneye egemendir.

1973’te New York’taki Chase Manhattan Plaza’ya yerleştirilen Anıtsal “Dört Ağaçlık Grup”un açılış töreninde, Dubuffet, Hourloupe evreninin yaratılışına hakim olan niyetini kısaca açıkladı:

*“Düşünceme göre, Hourloupe devresine ait çalışmalar, birbirleri ile bağlantılıdır. Her biri bir bütünü parçasını oluşturmak üzere tayin edilmiş elemanlardır. Devrenin kendisi, bizim dünyamızdan başka bir dünyanın temsili veya bizimkine paralel bir dünya olarak tasarlanmıştır ve L’ Hourloupe adını taşıyan bu dünyadır. Bu devre içinde yaratılan çalışmalar, kendiliğinden ortaya çıkan grafik biçimlerdir. Sonuç (En azından bana öyle geliyor) gerçek dünya sandığımız ve gerçek dünya olarak adlandırdığımız dünyanın yanıltıcı karakterinden haberdar olmamızdır. Sürekli değişen ilişkileri ile bu grafik örnekler, alışkanlıkla gerçek olarak kabullendiğimiz mantıklılığa meydan okumanın faziletine sahiptirler. Bu gerçeklik, gerçekte, çevremizdeki dünyayı*

yorumlayan topluca benimsenmiş tek bir seçenek, sonsuz sayıdaki eşdeğer mantıksal olasılık arasındaki bir seçenektir.”<sup>40</sup> (Resim 30)

Dubuffet 1974’te bir el idmanı ile zihnindeki Hourloupe hakimiyetini yitirmiş, Parachiffnes (İşaret Ötesi). Mandanites (Sıradanlıklar) ve Lieux Abrègès (Kısaltılmış Yerler) başlıklarıyla adlandırılan kağıt üzerine küçük resimler yapmıştır. 1983’e kadar olan çalışmalar, bu dönemin çeşitli görüşlerinin devamıdır.

1985’teki ölümüne kadar, ciddi sağlık sorunları nedeniyle çalışamayan Dubuffet, Yirminci yüzyılın en fazla üreten ve ürettikleri üzerine en fazla yazan sanatçılarındandır.



Resim - 14

J. Dubuffet , Paris Metrosu , 1943  
www.dubuffetfondation.com

<sup>40</sup> Aynı, s.16.



Resim 15  
J. Dubuffet , Jazz Band , 1944  
[www.dubuffetfondation.com](http://www.dubuffetfondation.com)



Resim - 16  
J. Dubuffet , "Mesajlar" Serisinden ,1944  
[www.dubuffetfondation.com](http://www.dubuffetfondation.com)





Resim – 18  
J. Dubuffet , “Duvarlar” Serisinden , 1945  
Argos



Resim – 19  
J. Dubuffet , “Kumdaki Ayak İzleri” 1947  
Mildred Glimcher



Resim – 20  
J. Dubuffet , “Neşeli Figür” 1947  
Stedelijk Müzesi Koleksiyonu Amsterdam





Resim - 21

J. Dubuffet , "Henri Michaux'nun Portresi" 1947

Constellation



Resim – 22

J. Dubuffet , “Portreler” Serisinden 1954

[www.dubuffetfoundation.com](http://www.dubuffetfoundation.com)



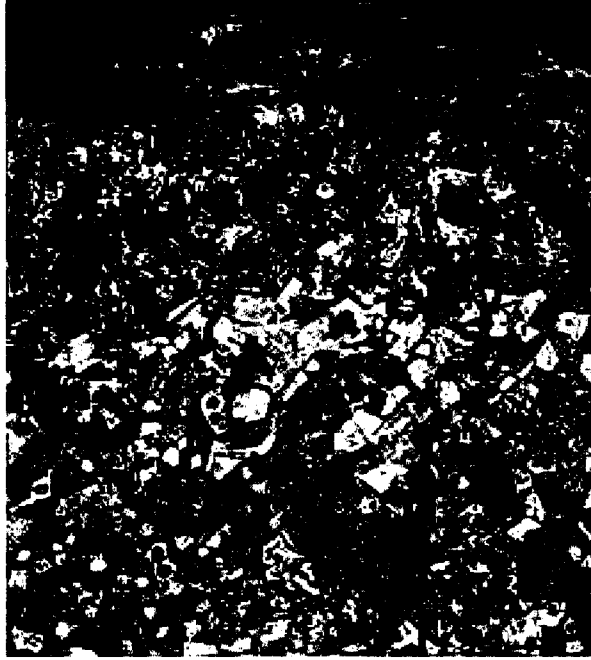
Resim – 23  
J. Dubuffet , “Kadın Bedenleri” Serisinden 1950  
History of Modern Art



Resim – 24  
J. Dubuffet , “Figür” 1950  
History of Modern Art



Resim – 25  
J. Dubuffet , “Buket” 1969  
[www.dubuffetfondation.com](http://www.dubuffetfondation.com)



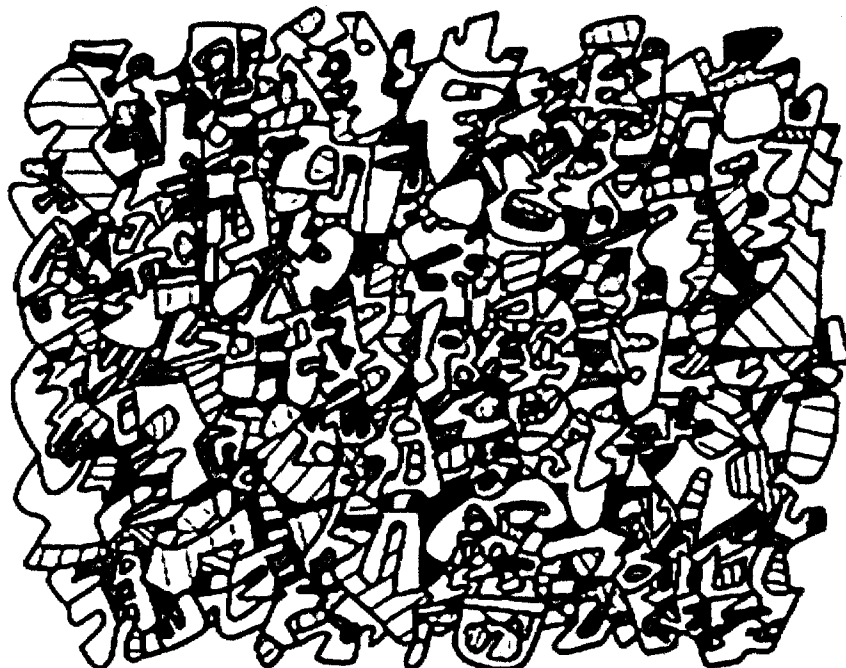
Resim – 26

J. Dubuffet , “Topografiler” Serisinden 1955  
[www.dubuffetfondation.com](http://www.dubuffetfondation.com)



Resim – 27

J. Dubuffet , “Sakalın Kaynağı” 1959  
Constellation



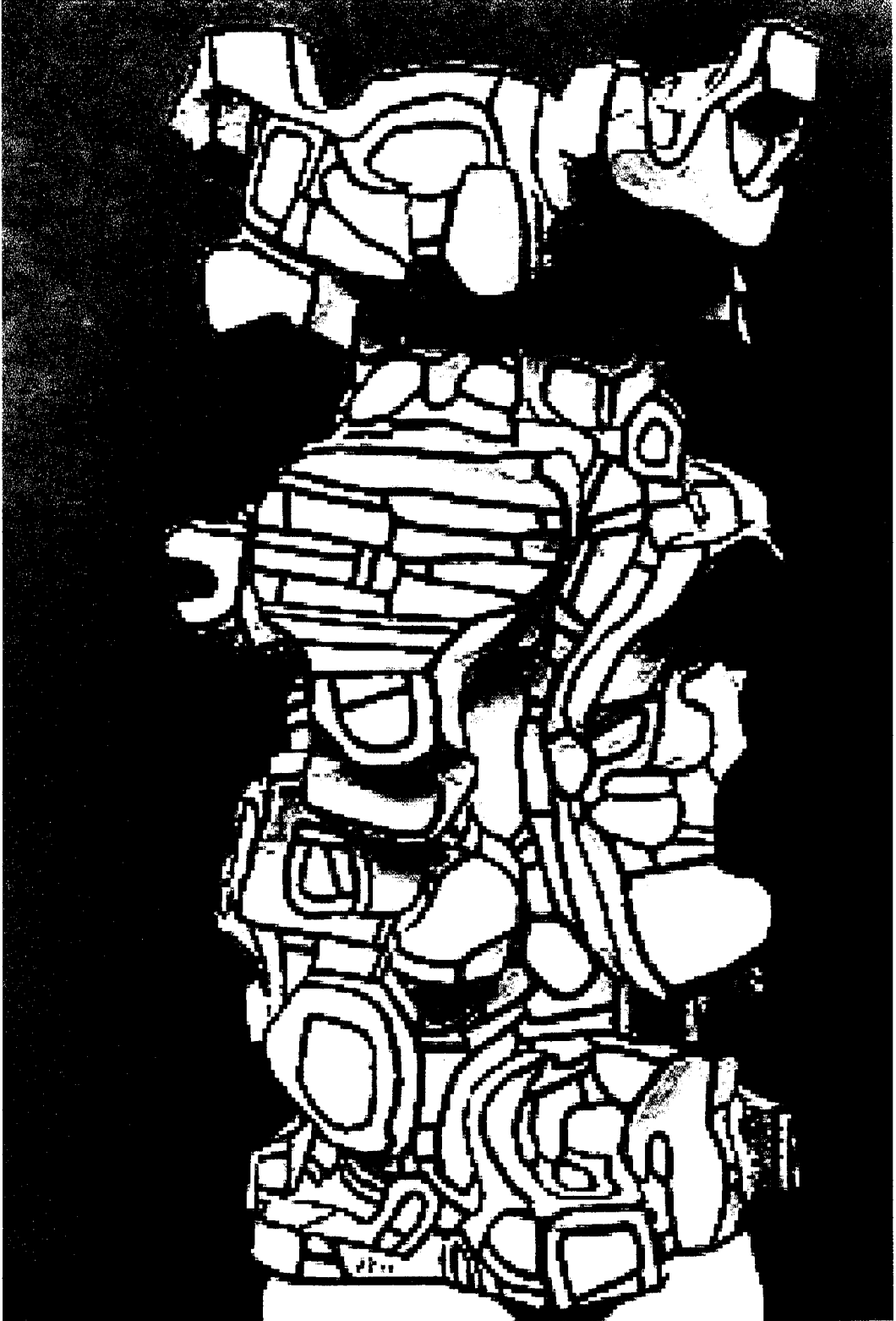
Resim – 28

J. Dubuffet , “Hourloupe Devresi” den 1960  
[www.dubuffetfondation.com](http://www.dubuffetfondation.com)



Resim – 29

J. Dubuffet , “Hourloupe Devresi” den 1960  
[www.dubuffetfondation.com](http://www.dubuffetfondation.com)



Resim – 30

J. Dubuffet , “Hourloupe Devresi” den 1962  
[www.dubuffetfondation.com](http://www.dubuffetfondation.com)





Resim – 31  
J. Dubuffet , “Dört Ağaçlık Grup” 1972  
Chase Manhattan Bankası Koleksiyonu  
Modern Sanatlar Müzesi, New York



Mimaroglu, Dubuffet'nin pek bilinmeyen besteci yanına değinirken onun yapıtlarının çağımızın müziğine yepyeni bir boyut kazandıracak önemde olduğunu vurgular. Onun müziği de besteciyle yorumcuyla birleştiren yoldamlarla gerçekleştirilmiştir. 1960-61 yıllarında, birkaç aylık süre içinde, tümüne “Experiences Musicales” (Müziksel Yaşantılar” adını verdiği birçok parça bestelemiş fakat resim yapmasına engel olacağını düşünerek müziği bırakmıştır.

Dubuffet, müziğe bakışını şöyle açıklar:

*“Müzięimde kendimi elli bin yıl önceki insanın yerine koymak istedim. Batı müziğini bilmemiş, hiçbir düşünceye ve başvurma kaynağına bağlı olmayan, yalnız kendi beğenisi için müzik yaratan bir insanım. Resim yaparken de istediğim bu. Ne var ki resmi biliyorum. Son birkaç yüzyılın batı resmini çok iyi biliyorum ve amaçlı olarak unutmak istiyorum. Oysa müzik bilmiyorum. Bu bana bir ayrıcalık sağlıyor. Unutmak için bir çaba göstermeme gerek yok.”<sup>43</sup>*

---

<sup>43</sup> Mimaroglu, a.g.e., s.132.



## SONUÇ

Kültürü yaratan insan bir bakıma kendi kendisini yaratmaktadır. İnsan aklını biçimlendirmeye başlayan atmosferiyle kültür, her insan topluluğu için farklı bir gerçeklik yaratır. Bu farklar değişik toplum yasalarını doğurur.

Gittikçe önem kazanan üretim-tüketim ilişkilerinin, insandan bağımsız hatta insana rağmen, kendi sürekliliğini besleyen acımasız yasalarının, doğa yasalarını geçersiz kılması, içinden çıkılmaz çelişkiler yaratmaktadır.

Sonuçta ortaya çıkan, yapay bir dünyada, yanılısama ile gerçeklik arasındaki sınırların eriyip gittiği kaygan zeminde ayakta durmaya çalışan bir insanlıktır. Bilimin tek tek tüm kapılarını açtığı, teknolojinin küçülttüğü dünya, kendisini deşifre etmek yerine, ilk hali gibi tam bir kaosa dönüşmüştür. Ve biz, varoluş nedenimizi içinde yitirdiğimiz bu kara delikte, doğa güçleri karşısında aciz kalıp mağarasına sığınan ilkel insandan çok daha fazla kaygıyla doluyuz.

Sanayileşme, modernizm, postmodernizm gibi kavramlar hızla birbirinin yerini alırken, sınırsız özgürlüğün bilinmeyenleri, ilk insanın henüz keşfedilmemiş, daha doğrusu yapılmamış dünyasından ürkütücüdür. Olasılıkların sonsuz çeşitliliği karşısında parçalanmış insan bilincinin, kaybettiği bütünlüğe yeniden ihtiyacı vardır.

Dubuffet'nin düşüncesinin özünü oluşturan bu insani evrensele ulaşma çabası, sırf sanatsal yaratıcılık için değil, modern topluma ait birçok sorunun çözümünde anahtar olma niteliğini taşır. Bütünüyle kültür dışı olmak mümkün değildir. Onun karşı durduğu, antropolojik değil, elitist anlamdaki kültürdür. Yol gösterici olarak dünyanın dört bir yanında ama doğanın herkes için aynı olan koşullarında yaşayan yerlilerin gerçeği algılayış biçimlerini anlama çabası; çocukların ve özellikle akıl hastalarının ürettiklerini incelemesi, aklın boyunduruğundan izole ve birbirine yakın dünyalar olmasındandır.

Toplumun iyinin, kötünün, normalin sınırlarını kalın konturlarla çizip; anormal, deli olarak adlandırarak saf dışı bıraktığı Art Brut kapsamındaki insanlar, bu aşırı anlamlandırılmış değerlerin inandırıcılığını yitirdiği yirminci yüzyılda, yaratıcı saflığı arayan her akım için kaynak olmuştur.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Arnason, H.H..**History of Modern Art**

Berger, John. **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**. İngilizceden çeviren: Yurdanur Salman – Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Ana Adanmış**. İngilizceden çeviren: Yurdanur Salman – Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Cassier, Ernst. **İnsan Üstüne Bir Deneme**. İngilizceden çeviren: Nejla Arat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1980.

Cevizci, Ahmet. **Paradigma Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınevi, 1999.

Dubuffet, Jean. **Notes for the Well-read 1945. Towards an Alternative Reality** ed: Mildred Glimcher New York: Abbewille&Pace, 1987.

**Eczacıbaşı Sanat Andiklopedisi**. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt I-II.

Feyerabend, Paul. **Akla Veda**. İngilizceden çeviren: Ertuğrul Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. İngilizceden çeviren: Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Illich, Ivan. **Sağlığın Gaspi**. İngilizceden çeviren: Süha Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

Latouche, Serge. **Dünyanın Batılılaşması**. İngilizceden çeviren: Temel Keşoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.

Marcus, Greil. **Ruj Lekesi**. Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi. İngilizceden çeviren: Gürol Koca. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Mejuyev, Vadim. **Kültür ve Tarih**. İngilizceden çeviren: Suat H. Yokova. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.

Mimaroğlu, İlhan. **Günsüz Günce – Müziğin Çevresinden Esintiler**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1989.

Özer, Bülent. **Kültür Sanat Mimarlık**. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2000.

Strauss, Claude Lévi. **Yaban Düşünce**. İngilizceden çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Thévoz, Michel. **L'Art Brut**. Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1975.

Yeliseyeva, N.V. ve A.Z. Manfred. **Yakın Çağlar Tarihi**. İngilizceden çeviren: Özdemir İnce – Ergün Tuncalı. İstanbul: Konuk Yayınları, 1978.

### **Dergiler**

Danchin, Laurent. "Art Brut: Sığınma Evinden Müzeye", **Türkiye'de Sanat Dergisi** 30: 42-45, Eylül-Ekim 1997.

Elvan, Nihal. "Jean Dubuffet'nin Antikültürel Tavrı", **Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği Sanat Bülteni** 36: 16-20, Nisan-Haziran 2003.

Kortun, Vasif. K. "Dubuffet Heykeli / Erken Dönem", **Argos Dergisi**: 99-106, Haziran 1989.

Morineau, Raymond. "Un Peintre Contre La Culture", **Constellation**, 78-87, Mayıs 1969.

Tuncay, Yiğit. "Öznelci-İdealist Bir Çılgılık: Dışavurumculuk", **Yeni İnsan Dergisi** 24: 39-46, Kasım 1994.

Welsch, Wolfgang."Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu", **Varlık Dergisi** 1022: 2-6, Kasım 1992.

Yüksel, Nilgün. "Yüzyılın Çocukları", **Art-Decor Dergisi**. 109: 138-141, Nisan 2002.

\_\_\_\_\_. "Art Brut", **Genç Sanat Dergisi** 71,72: 16-22, 2000.

### **Tezler**

Genç, Adem. "Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", Yayınlanmış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 1983.