

Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science

Yıl: 6, Sayı: 33, Ocak 2019, s. 162-177

Dr. Öğr. Üyesi Rahman IŞIK SARIALIOĞLU

Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,
rahmansaral@gmail.com

CASPAR DAVID FRIEDRICH: BOŞLUĞUN KÖKENİ

Özet

Boşluk, herhangi bir varolanı resmetmeye çalışan her ressamın karşılaştığı ilk sorundur. Sanatçının nesnelere resmedebilmesi için dünyayı şekillendiren boşlukla zorunlu bir ilişkiye girmesi kaçınılmazdır. Bu ilişki sonucunda; resmetme eylemi uzayda yer kaplayan bir maddeye ve o maddeye anlam katan ideolojik dile yönelir. Uygarlık için boşluk, her zaman dünyayı şekillendiren bir anlama doğru yönelmek zorundadır. Boşluğun, insanı ve nesnelere belirleyen böylesi bir ideolojik uzama dönüşebilme potansiyelinden dolayı ressamın boşluk ile kurduğu ilişki, yapıtın ideolojik dilini oluşturan boyutlardan biridir. Romantikler ise yapıtın özerkliği sayesinde uygarlığın sürekli bir anlama yönlendirdiği boşluğu, bir karşı uzama: Estetik deneyimin yarattığı boşluğa dönüştürür. Caspar Friedrich'in doğaya bakışındaki estetik deneyim; moderniteye karşı boşluk yaratmaya çalışan nostaljik ruhta gizlidir. Friedrich'in boşluğa bakışının nostaljik ve ideolojik anlamı; insanın ilk yaratıcı eyleminin kökenlerinin boşlukla kurduğu ontolojik ilişki de saklı olduğuna dair bir fikir yaratabilir.

Anahtar Sözcükler: Romantizm, Boşluk, Modernite, Köken, Caspar David Friedrich

CASPAR DAVID FRIEDRICH: THE ORIGIN OF THE SPACE

Abstract

Space is the first problem of a painter who tries to paint an entity. For an artist who wants to paint the objects has to be a compulsory relationship with the space that shapes the world. As a result of this urgent relation, this act of painting tends to an entity which covers a place in the space and to an ideologic language that gives meaning to this entity. Space for the civilization, always has to tend to a meaning

which shapes the world. Space, for having a potential of transforming to an ideological extension that determinates the human and the objects; the relation of the artist with the space is one of the dimensions of the ideological language. But the romantics transform the space directed to a meaning by the civilization because of the autonomy, to a counter artistic works extension: the space created by the aesthetical experience. The aesthetical experience of Caspar Friedrich's view on nature is hidden in the nostalgic soul that wants to create a space against modernity. The ideologic and nostalgic meaning of Friedrich's view on space can give a sense that human's first creative act's origins are hidden in his ontological relation with the space.

Keywords: Romanticism, Space, Modernity, Origins, Caspar David Friedrich

GİRİŞ

Düşlemeye dalan bir düş-kuran, gündelik yaşamın tüm *telaşesini* bir kenara ittiğinde, başkalarının kaygısından kaynaklanan kaygıdan kendini kopardığında, böylece gerçekten kendi yalnızlığının faili olduğunda, nihayet saatleri saymadan evrenin güzel bir yanını seyredildiğinde, bu düş-kuran kendinde bir varlığın açıldığını hisseder. Böyle bir düş-kuran bir anda dünyayı düşleyen olup çıkar. Dünyaya açar kendini, dünya da ona kendini açar. Gördüğümüzün düşünüyü kurmadıysak, dünyayı asla iyi görmemişiz demektir. (Bachelard, 2012:185)

Kendini dünyaya açmak, ya da Bachelard'ın sözünü ettiği gibi gördüğümüzün düşünüyü kurabilmek için insanın kendini gündelik olanın kaygısından kurtarması gereklidir. Bir başka deyişle dünyanın doluluğundan, ağırlığından sıyrılması gerekir. Böylesi bir varoluş deneyiminde, insanın sığınağı düşlerinden yarattığı evidir. Fantezi; iç içe geçmiş, sonsuz şeylerin katı evreninde insana varoluş olanaklarını olabildiğine sunan bir *boşlukta* filizlenebilir ancak. Bachelard için böylesi bir boşluk yalnızlıkta kendine yer edinir ve böylelikle kendinde bir varlık oluşur. İnsanın kendi yalnızlığını yaratabilmesi, kendinde bir boşluk yaratabilmesiyle eş anlamlıdır. Ruhsal yalnızlık için bile bir uzam gereklidir. *Doğa içeridedir*, demiştir Cezanne. (Ponty, 1996:36) Fantezilerin yaşamı kurgulayabilmesine olanak sağlayan, yaşama kendinelik ve biriciklik kazandıran karşıt doğadır bu.

Fakat sözü edilen boşluk kavramı, sadece insanın düşleri için kendinde yarattığı ruhsal bir alanın ifadesi değildir. Karşıt ruhsal bir alan yaratan, nesnelere içine alan ve onları görünür kılan bir boşlukta söz konusudur. Bir varolanı resmeden sanatçının ilk gördüğü, nesneye varlık kazandıran uzamın boşluk olduğudur. Nesneye bakış; eş zamanlı bir şekilde boşluğa bakış demektir. "David Hockney'in dediğine göre kız kardeşi, Tanrı'nın nesnelere arasındaki hava, boşluk olduğuna inanıyormuş. Böylece her şey Tanrı'nın içinde oluyor, Tanrı'nın içinde doluyor. Fena fikir değil, değil mi? Ressamların algılama tarzına çok yakın bir bakış. Ressamlar imanlı olduğu için değil, hep resmetmeye çalıştıkları şey tam da bu görünmez boşluk olduğu için" (Berger, 1999:21). Berger'in sözünü ettiği görünmez boşluğu resmetmek bir anlamda; nesnelere arasındaki sayısız iç içe geçmiş ilişkileri görebilmek ve bu ilişkileri deneyim yoluyla çözümleyebilmektir. Nesnelere açığa çıkaran, onlara uzamda boyut kazandırdığı kadar onları anlamlar dünyasında da var eden boşluğun sağladığı olanaklar değil mi? Sanatçı da bir anlamda bu boşluğa bedenini ve deneyimlerini katan insandır. Nesneyi işaret ederek ona anlamlar yükleyen *dil*'in kavramsal dünyası ile sanatçının deneyimi boşlukta çatışır.

Nesnelere soyut işaretlerin dolayımı ile anlamlar yükleyen dilin kavramsal boyutu ile akıl ve duyuların bütünlüğüne dayalı beden deneyiminin yarattığı algı kadim bir ontolojik çatışma halindedir. Boşlukta hakikat yaratma çabasının yöntem farklılığı ilerde değinileceği gibi Sanat ve Uygarlık arasındaki çatışmanın kökenini oluşturur. Bu kökene değinmeden önce, boşluğa kendini katmanın estetik boyutundan ve Caspar David Friedrich'in resimlerindeki böylesi bir köken özlemine açılan boşluğa değinilmesi gereklidir.

Boşluğa Kendini Katmak

... insanla şeyler arasında şöyle bir ilişki görme eğilimi var artık: egemen bir zihin ile Descartes'in ünlü çözümlemesindeki balmumu parçası arasındaki gibi mesafeli bir tahakküm ilişkisi yok, daha belirsiz bir ilişki var, kendimizi şeylerden ayrı bir zeka gibi, şeyleri de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesnelere gibi görmekten bizi alıkoyan baş döndürücü bir içli dışlılık var (Ponty, 2005:33).

Boşluğa kendini katan bakışın deneyimi, Ponty'nin belirttiği gibi bir tahakküm ilişkisinin dışında aranmalıdır. O halde boşluk denilen alan; bir belirsizlikten, nesnesiz bir uzamdan çok, şeyler ve özne arasında bir içli dışlılık ilişkisini mümkün kılan deneyimlerin yarattığı uzamdır. Peki, ama boşluğu şekillendiren zihinsel tasarımın içinde bir karşı bakış nasıl yaratılır? Mevcut toplumsal biçimi ayakta tutan *akıl* tasarımının yerine kendini dünyaya açmak, boşluğa kendini katmak bir sanatçı için ne demektir? Elbette görsel dilin yarattığı anlam ile aydınlanma ideolojisinin merkezindeki *anlamın* farklılığı bu yazının dışında incelenmesi gereken derin bir konu. Fakat ilerde incelenecek olan romantik sanat yapıtlarının estetik politikaları ile aydınlanma ideolojisinin yaratmaya çalıştığı dünya tasarımı karşıtlığı bu farklılığa ilişkin bizlere bir fikir verebilir.

Romantizme geçmeden önce uzam ve ideoloji arasındaki ilişkiye sanatçının müdahil olmasına bir örnek vermemiz gerekebilir. Resmettiği varolanla arasındaki boşluğa, birey olarak kendini katan sanatçının tutumunun ilk modern tavır olduğunu söylemek mümkündür. Elbette her resmetme eylemi boşluğa bir müdahaledir. Estetiğin maddesellik ve madde aracılığıyla olan bir şey olduğunu kabul edersek, boşluğa ya da gündelik olana müdahalenin, bir başka deyişle estetik deneyimin modern bir tavır olduğunu söylemek elbette abartılıdır. Her estetik deneyim, elbette bir müdahale, yeni bir dünya aralamaktır. (Kuspit, 2006:42-48) Fakat burada özellikle altı çizilen nokta; ideolojik bir söylemin belirlediği boşluğu –buna yaşam da diyebiliriz- karşısına alan *bireyin* yavaş yavaş ortaya çıkıyor olmasıdır. Romantik birey bir anlamda, iç dünyasında farklı bir doğa yaratmaya çalışan ve onu verili olan doğanın karşısına çıkarabilme cesareti gösteren insandır. Romantizmle birlikte trajik olanı içinde barındıran estetik deneyim; zamanın ideolojisiyle dolan ve yayılan boşluğa karşı bir *politikaya* dönüşmüştür. Böylesi bir estetik politika; boşluğu anlamlandırma çabası değil, tam aksine moderniteyle birlikte çözümlenerek parçalanmış yaşama karşı, tanımlara direnen bir gerçekliği açığa çıkarma çabasıdır. “Sanat, düşüncüyü ifade etmez; fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir.” (Kuspit, 2006, s. 48) Akıl tanımlarıyla kurgulanan verili dünyaya karşı estetik deneyim, bir *karşı boşluk* yaratmaya çalışır. Sanat, moderniteye karşı böylesi bir estetik tepki sayesinde sessiz bir politikaya dönüştü.



Görsel 1 Eugene Delacroix, 1834, Cezayirli Kadınlar / Women of Algiers, Eisenman, Stephen. (2011). Nineteenth Century Art, A Critical History, London: Thames & Hudson, s. 248

Bu sessiz –dil dışı- tepkiye en güzel örneklerden biri Delacroix'nın *Cezayirli Kadınlar* (Görsel 1) *adlı* yapıtıdır. Akıl ile duyum arasındaki ayrımın aşılması sonucu son derece sessiz ve edilgen görünen bir sahne, politik ve ütöpik bir gerçekliğe göz kırpar. *Cezayirli Kadınlar* sanatçının 1832'de bir Fas haremini ziyaretinden etkilenerek yapmış olduğu Doğu'nun tembelliğine dair hayali bir resimdir. Aydınlanma'nın Avrupa merkezci aklının ötekileştirdiği akıl yoksunu bir doğu algısının aksine Delacroix; böylesi bir irrasyonel Doğu imajında, moderniteye karşı aylak bir uzam ve edilgen bir varoluş halinin yaratıcı dinamiğini duyumsamıştır. Günlüğünde, batıdan bakınca cehalet olarak görülen durumun o insanların huzur ve mutluluğunun kaynağı olduğunu belirtir ve gelişmiş bir uygarlığın üretebileceklerinin sonuna gelmiş olabilir miyiz sorusunu sorar. (Eisenman, 2011:246) Delacroix'nın bu resmi, kültürel ve toplumsal edilgenliğin kutsanmasıdır. Ütöpik fanteziyi, gelişmekte olan kapitalist uygarlığın eksiklik olarak gördüğü noktadan kurgular. Romantikler için Doğu'ya ya da uzak kültürlerle bakmak, eş zamanlı bir şekilde kendi uygarlıklarında bir boşluk yaratma çabasıydı. Daha sonraları Gauguin'in Tahiti'ye yapacağı yolculuğun, kaçtığı Batı uygarlığının kalbinde yara açmak olduğunu söylemek hiç de abartılı olmaz. Gauguin'in Tahiti'ye kaçışının kendisi politik bir eylemdi. Yolculuğunun politik bir eylem olmasının nedeni; Tahiti'nin uygarlıktan uzak konumuyla birlikte, kendi uygarlığını geride bırakmasıdır. Her terk ediş, geride eksik ve sorunlu bir gerçeklik bırakır. Terk ediş, geriye dönük bir eylemdir ve geride bırakılan yerde bir boşluk açar. Elbette Gauguin'in, terk ettiği uygarlığın ilkel olarak gördüğü ve ötekileştirdiği bir kültüre sığınması, onun eylemini romantikleştiren en önemli unsurdur. Gauguin örneğinden hareket ederek, Delacroix'nın eleştirel bakışının da Doğu yoluyla modernite olduğunu belirtmek gerekiyor. Doğu'nun aylaklığı onun için modern Batı toplumunda doğmakta olan kapitalizmin yüceltiği sürekli çalışma ve üretim halinin panzehri gibidir. *Cezayirli Kadınlar* resminde bu aylaklık politikası; sıcak ışığın bütün yüzeye yayılarak, bedenlerin kayıtsızlıktan haz duyan ruh hallerinin uzamın boşluğuna dağıtılmasıyla yaratılır. 19.yüzyıl renkçiliği, nesnelerin ağırlıklarını hafifleterek onları uzama yayan romantik düşçülüğün sonucuydu. Fantezilere alan açmak için boşluğu nesnelere eş zamanlı bir şekilde düşünüp, kurgulamak gerekliydi. Delacroix'nın bu

sessiz resminin moderniteye karşı bir yapıta dönüşmesinde boşluğun kurucu bir öge olarak ele alınmasının payı büyüktür. Ressamların nesnelere değil, aslında nesnelere arasındaki boşluğu resmettikleri söylendiğinde, boşluğun varolanlara görünürlük kazandıran bir uzamdan daha fazlası olduğu ifade edilir (Berger, 1999:21). Romantikler için boşluğu bir uzamdan daha fazlası yapan, düşlerini ve devrimci arzularını besleyip boşluğu alternatif bir mekâna çeviren gizilgüç; kökene duyulan nostaljik özlem olabilir miydi? Elbette bu sorunun doğmasına neden olan köken, Sanatın bütün tarihiyle ilişkilidir. Fakat romantikler Aydınlanma ideolojisinin dünyayı mekanikleştiren algısına karşı boşluğa bireysel fantezilerini katarak, Sanatın büyüyle olan kadim ilişkisini politik bir gerçekliğin içine geri çağırılmışlardır. Estetik; kadim büyüünün politikayla içselleşip görünmezlik (sekülerleşmesi) kazanmasıdır.

Büyüyü Geri Çağırma

Caspar David Friedrich'in resimleri büyüü geri çağırma eyleminin sessiz çılgınlıkları gibi. Böylesi bir eylemin zamanla olan ilişkisi elbette çizgisel değil döngüseldir. Romantiklerin pozitivist bir akılcılığın yerine insana ait hakikatlere en yakın bir nokta varlık olan Sanat yapıtını koymalarının nedeni, geçmişe ve geleceğe duyulan inançtır. Romantizm; kapitalist toplum hayatına bir tepki olarak okunduğunda, nostaljik bakışın politik bir bakışa dönüşmesi kaçınılmazdır. "...romantizm modernitenin, yeni modern kapitalist uygarlığın geçmişteki (prekapitalist, premodern) değer ve idealler adına eleştirisini temsil eder. Romantizmin başından beri ikili bir ışıkla, isyan yıldızının ve *melankolinin* kara güneşinin (Nerval) ışığıyla aydınlandığını söyleyebiliriz." (Löwy, 2007:23) Nostaljinin politikleşmesi; moderniteyle birlikte kaybolmaya başlayan dünyanın büyüünün tekrar aranmasıdır. Kadim geleneğin, moderniteye karşı politik bir anlam kazanarak yabancılaşmaya karşı bir tepkiye dönüştüğünü söyleyebiliriz.

"Romantik bakış açısını niteleyen şey, şimdiki zamanın yabancılaştırılmış kimi temel insani değerlerden yoksun olduğuna dair acı veren ve melankolik inançtır. Bu durumda, keskin yabancılaşma duygusu, çoğu zaman sürgünlük şeklinde yaşanır; Friedrich Schlegel romantik duyarlılığı tanımlarken, *sürgün yasının söğütleri altındaki* ruhtan söz eder. İnsanın odağı olan ruh, burada ve şimdi, asıl ocağından ya da gerçek vatanından uzakta yaşar. Arnold Hauser'e göre XIX. yüzyıl başı romantikleri için *ocak yitimi ve tecrit duygusu temel deneyim olmuştur*. Bu görüşünü fazlasıyla benimsemiş olan Walter Benjamin de Alman romantiklerinin düşül yaşama yönelik çağrılarında, *ruhun, anavatandaki ocağa geri dönüş yolu* üzerinde gerçek yaşamın diktiği engellerin işaretini görür." (Löwy, 2007:28)

Ocak, sürgün ve ocak yitimi gibi nostaljik kavramlar, Caspar David Friedrich'in resimlerinde melankolik ruh halleri olarak görünürlük kazanırlar. Daha önce sözü edilen büyüünün geri çağırılması; bu melankolik ruh hallerinin güncel bir politikaya evrilmesi anlamına gelir ki bu da modernitenin gerçekliğine karşı bir direniş demektir. Geçmişin çizgisel bir zaman perspektifi dışında, döngüsel zamanın içinde okunması sayesinde *âna* için bir geçmiş ve gelecek yaratılır. Romantiklerin bir kısmı nostaljik olana, bir kısmı da geleceğe odaklansalar da hemen hemen hepsinde ortak olan nokta bu eş zamanlılıktır. Nostaljik geçmiş, kayıp cennet ve gelecekteki ütopya ile ilişkili olabilir. "Her çağda yapılması gereken, geleneği, onu alt etmek üzere olan konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çaba harcamaktır. Çünkü Mesih, yalnızca kurtarıcı olarak gelmez; şeytanı alt eden sıfatını da taşır" (Benjamin, 1993:35). Geçmişe dönüş ve onu geri çağırma arzusu; kaybolan zamanların bir tekrarını değil, geleceği inşa edecek olan yaratıcı bir geleneği hayal eder. Romantikler, Benjamin'in belirttiği *Şeytanı alt*

edecek olan Mesih'i modern politikaya dahil etmek için geleneği şimdiye ve geleceğe taşımak gayreti içinde gibidirler. Onlar için gelenek kendini tekrar eden bir dönem değil, şimdiki zamanın katı uzamını dağıtan, zamanı genişleten ve fanteziler yaratan kaybolmuş dünya halleridir. Artık geri dönülmesi mümkün olmayan zamanların bellekte bıraktığı bulanık izler, Sanatı besleyen düşlere dönüşürler. Geçmiş, ütöpik bir özleme dönüşerek canlı bir şekilde yaşamaya devam eder. Nostalji kavramı, Caspar David Friedrich resmini oluşturan vazgeçilmez unsurlardan biridir. Onun resimlerini; *geçmişe dönük romantik ruh halinin, melankolik ve politik bir uzama dönüşmesi* şeklinde tanımlamak abartılı olmasa gerek.

Sessizliğin Sesi

“Novalis... *doğa tekdüze bir makine... konumuna indirgendi*, der. Dünyanın devir daimi, güvenilebilen, hesaplanabilen ve nesnelere varlığını güvenceleyen bir kanunsallığın hâkimiyeti olarak görülüyordu; değişime, gelişime ve facialara rağmen doğada hep aynı kalan, güvenilir bir şeyin, bir mekanizmanın iş başında olduğu sanılıyordu. Novalis' in dediği gibi modern düşünme biçimi, *evrenin sonsuz ölçüde yaratıcı müziğini, devasa bir değirmenin tekdüze takırtısına dönüştürüyordu.*” (Safranski, 2013:205)

Novalis'in belirttiği, *evrenin sonsuz ölçüde yaratıcı müziği* çağdaşı Friedrich'in resimlerindeki sessizliğin sesi gibidir. Büyüsünü kaybetmiş dünya aynı zamanda sesini de kaybetmiştir. Sürekli hareketin, bir başka deyişle sürekli oluşların dünyası yerini, mekanik ve tekdüze, aydınlanmış bir algının mekanik dünyasına bırakmıştı. Gerçi onların çağında, bu algının yaratacağı tekdüzelik henüz kendini yeni yeni hissettiriyordu. Fakat erken romantiklerin duyularıyla iç içe geçmiş politik bakışları, geleceğin dünyasını önceden yoğun bir şekilde sezmişti. Friedrich'in resimlerindeki sessiz ve sezgisel siyaset ve bu siyasetin boşlukla ilişkisi elbette romantik algının politikliği ile ilişkilidir. Doğmakta olan hayatı iliklerine kadar şekillendirecek olan kapitalizmin önsezisi, onların sanatlarındaki politikayı sessizleştiren unsurlardan yalnızca biridir. Romantiklerin algıları bu yoğun sezgisellikle politikleşmişti. Bir bakıma estetiği politikleştiren de bu yoğun sezgisel varoluşturdu. Modernitenin çağı, Aklın çağıydı. Böylesine mekanik bir çağda hor görülen fantezilerin politik algısı, dünya da büyüye yeni alanlar açmaya çalışmak kaygısındaydı.

Algının politik bir kurgusallıkla ilişkisinin çok eski zamanlara dayandığını belirtmemiz gerekli. Fakat her dönemde o kurgusallığı aşan bir algı boyutunun olduğu da unutulmaması gereken bir diğer nokta. İktidarın dilindeki anlam boyutlarının içinden sızıp ve taşan bu boyut, Estetiğin boyutudur. Söylemin anlamı (kavramsal anlam) ile imgelerin anlam boyutları arasındaki fark bu yazının konusu değildir elbette. Fakat Estetik algının devirici gizilgücünü anlayabilmek için kısa da olsa algının politikliğinden söz etmemiz gerekmektedir. Söylemi yaratan anlamın yerleşik düzen ve verili olanla yoğun ilişkili doğası ve biçimin söyleme yabancılaşan, dolaylı kılınan dünyası arasındaki gerilim, bu iki anlam boyutundaki temel farkın kaynağıdır. Romantik sanatçılar ve düşünürler dil-dışı bir dil yaratmayı, bir başka deyişle; dilin olanaklarıyla ifade edilmesi mümkün olmayan gerçekliğin peşine düşmeyi arzularlar. “... her asıl sanat yapıtı devrimci, algıyı ve anlağı devirici, yerleşik olgusallığın bir suçlanışı, kurtuluş imgesinin görünüşü olacaktır... içerik (yerleşik düzen) bu yapıtlarda ancak yabancılaşmış ve dolaylı kılınmış olarak görünür. Sanatın gerçekliği şunda yatar; dünya gerçekte sanat yapıtında görüldüğü gibidir.” (Marcuse, 1997:10-11) Sanatın anlam boyutunun farkı ontolojik doğasında gizlidir. Sanatsal eylemin gerçekliğe dokunuşu; verili olanı yalanın uzamına doğru taşımak anlamına gelir ki, bu eylem sayesinde kavramsallaşmaya direnen tüm algı boyutları bir *yalan*

varlığa dönüşerek hakikate doğru evrilir. Sanatın yalan boyutu, anlağın dışında bir varlık olmasıyla ilişkilidir ve bu dışarıda oluş sayesinde hakikate yaklaşır. Marcuse'un belirttiği gibi *dünya gerçekte sanat yapıtında görüldüğü gibidir*. Sanatın yalanla olan ontolojik ilişkisi gözler önüne serildiğinde; romantiklerin neden modern anlama uzak durduklarını ve algı politikalarını modernitenin yaratmaya çalıştığı dünyaya karşı şekillendirdiklerini daha rahat kavrayabiliriz. Evet, her estetik algı bir anlamda politiktir, fakat romantikler bu algıyı politik bir araca, hatta araçsallığı da aşan dinsel bir amaca –hakikati ve Mesih'i taşıyan bir kurtuluş imgesine-dönüştüren ilk modernlerdi.

Peki ama asıl konumuz olan Caspar David Friedrich'in resimleri ve boşluk algısı böylesi bir eylemin neresindedir? Erken romantizmin temsilcisi olan Friedrich'in önsezisinin yoğunluğundan söz etmiştik. Politik bir algıya dönüşen bu yoğun önsezi; onun resimlerinde doğayla karşılaşmak, daha doğrusu doğa da olmak durumuyla görünürlük kazanır. Novalis'in gecesi gibi, Friedrich'in bu *doğa da oluş* hali de modernitenin kalbinde bir boşluk yaratma çabasıydı. Ve bu boşluk; *Anlamın* laboratuvarlarına girmeye direnen, anlamın kendisini de kapsayan gizil hakikatlere göz kırpan ve sürekli uzayan bir uzamdır.

Yitik Yaşamın Uzamı: Boşluk

Hangi canlı,

Hissedebilen varlık,

Çevresinde yayılıp giden uzamın tüm

Mucizevi görüntüleri arasından

Her yeri neşeye boğan ışığı sevmez (Novalis, 2016. s. 18)

...

Doğa

Kaskatı sayıyla ve

Demir zincir yüzünden ruhsuzlaşmış Yasalara dönüşmüştü.

Ve kavramlara bölündü

Toza ve havaya karışırçasına

Ölçüsüz zenginliği

Bin yüzlü yaşamın,

Kaçıp gitmişti

Gücü her şeye yeten inanç

Ve her şeyi değiştiren

Herkesi birbiriyle kardeş kılan Cennetsi yoldaşı İmgelemin.

...

Gece

Vahiylerin doğurgan
Rahmine dönüştü,
İnsanların ortasında
Herkesçe aşağı görülüp
Çok erken olgunlaşan
Ve gençliğin kutsanmış masumiyetine
İnatla yabancılaşmış halkın arasında
Belirdi yeni dünya
Daha önce görülmedik bir yüzle. (Novalis, 2016. s. 33-34)

Novalis'in *Geceye Övgüleri* ile Friedrich'in resimleri arasında yoğun bir ilişki var gibi. Bu ilişkinin kaynağı, romantiklerin Endüstri Devrimine karşı doğayı sığınılması gereken, gizemler yaratan bir alan olarak görmeleriydi. Romantizm her şeyden önce modern uygarlığın eleştirisidir. Uygarlığın gözleri kör edercesine sürekli ışık tutan, aydınlatan zihnine karşı, dünyayı karartarak aydınlatma çabasıdır. Novalis'in gecesi, ışığın süreklilik halidir. Ve karanlık doğası yüzünden gündüzden kaçan ve gizemleri saklayan bilinmezin uzamıdır. Gece gündüzü tamamlayandır bir anlamda. Romantizm duyguları ve diğer duyumları aklın karşısına koymaz, tam aksine onu tamamlamaya çalışır. Karşı çıktığı; dünyayı sisteme indirgeyen Aklın iktidarındır! Gece; insanı tamamlayan gizil güçleri, korkuları, düşleri ve imgelemi içinde barındırır. Peki, ama neden gece imgesi? Sadece gündüzün alternatifi olduğu ve Aydınlanmada eksik olana işaret etmek için mi sığınmıştır Novalis geceye? Novalis'in gecesi; gizil olanın, belirsizliğin politik gücü gibidir. Gündüz vakti varolan; verili olandır, göz önündedir. Varolan; modern ideolojinin gözetiminde, her an bir laboratuvar nesnesi olma, tanımlanabilme tehdidi altında mekanik bir oluş halindedir. Oysa gece; varolanı aydınlatır, onu tanımlanan bir nesne olmaktan alıkoyar, sürekli oluşların ve belirsizliğin dünyasında onu özgürleştirir. Aklın çözümlenmelerinin önüne karanlık bir set çeker. Sürekli oluşların zamanıdır gece ve bu oluşlar sayesinde modernitenin üzerini örtmeye çalışan karanlıktır. Novalis'in gecesi ve Friedrich'in doğa manzaraları kapitalizme karşı kendini dünyaya açan ruhların gizli evleridir.



Görsel 2 Caspar David Friedrich, 1817/18, Sis Denizinin Üstündeki Gezgin / The Wanderer Above a Sea of Mist, Grave, Johannes. (2017). Caspar David Friedrich, New York: Prestel, s.202

Friedrich'in tablosu, Max Weber'in, *büyük bozumu süreci* olarak adlandıracağı bir duruma karşı romantik tepkinin ideal bir örneğini temsil etmektedir. Aydınlanma düşüncesinin temel eleştirisinde –Friedrich'in yapıtının hazırlandığı ortama karşı bir entelektüel ortamda- aklın çözümlemesi karşısında duramayan bir ilke irrasyonel dogma olarak görülüyordu ve bunun sonucu olarak da gerçek rasyonel düşünceyi sınırlayan dogmatik illüzyondan kurtuluyordu. Friedrich'in yapıtı aksine, deneyimin rasyonelleştirilmesine ters düşen bir düşünce biçimiyle iletişim kurmaya çalışır. Gizemlilikle örtülmüş bir dünyayı temsil eder ve eleştirel aklın ilerlemesiyle gizemlerinden arındırılan bir doğada tekrar kendini evinde hissetme arzusu uyandırır. (Blechman, 2007:12)

Görsel 2'deki resimde Friedrich'in sislerle kaplı uçsuz bucaksız bir doğayı izleyen Gezgin'i evinde gibidir. (Görsel 2) Fakat evde olmak ne demektir bir romantik için? Novalis'in "eve gidiyorum, her zaman babamın evine" deyişinde sözünü ettiği *ev* nasıl bir yerdir? (Berlin, 2010:128). Bir mimari olan; uzayı sınırlayan, belirliliğin bir uzamı mı, yoksa her türlü – anlamın sınırları da dâhil olmak üzere- verili olanın yıkıldığı, sonsuza doğru uzayan –ki bu sonsuz Caspar Friedrich için Tanrı ile eşanlamlıdır- bir bilinmeyenin deneyimi mi? Novalis'in gecesi gibi, Friedrich'in boşluğu da varolanı kucaklayan ve onu farklı bir boyuta taşımaya çalışan gizil bir enerjiye sahiptir. Friedrich'in boşluğu; eleştirel aklın sürekli tanımlayarak kendi içine kapattığı dünyayı, kendi özgür doğasına taşımak ister gibidir. Boşluk onun için nesnelere mevcudiyet kazandıran bir mesafeden çok, onları zamanın dışına doğru çeken, verili olanın dışında bir uzam yaratan *evdir*. Nesnelere görünür kılmak için onların arasında bir mesafe olarak algıladığımız boşluk; nesnelere sınırlarını belirleyen bir alan olmaktan çıkıp, varolanı gizemli bir boyuta taşıyan alana dönüşmüştür onun resimlerinde.

Boşluğu forma dönüştürerek, uzam yaratmaya çalışan alanlardan biri de mimaridir hiç kuşkusuz. Fakat mimarinin ön koşulu, boşluğu sınırlandırarak ona bir boyut kazandırmak ve boşluğu tanımlamaktır. Uygarlık, boşluk kabul etmez! İster estetik, isterse de toplumsal boyutta olsun, uygarlığın her eylemi kendini boşluğu sınırlandırmak ve tanımlamak üzere kurgular. Uygarlığın temeli her şeyi kavramsallaştıran ve imgeyi işarete indirgeyen dil değil midir? Dilin doğasını incelemek bu makalenin sınırlarını aşan bir konu olsa da dilin insan algısını soyutlaştıran bir kurgu olduğunu ve bu kaçınılmaz kurgunun uygarlık ile dünya arasında geniş bir yarılmaya neden olduğunu söylemek hiç de abartılı olmasa gerek. Dilin kendisi algıyı işarete dönüştürmek ve onu kavrama indirgemekse eğer; sanat eyleminin yaratıcı dili de algıyı kavramın dışına doğru taşımaya çalışır. Böylesi bir gerilimden hareket edersek Sanatın, uygarlık karşıtı bir kökene sahip olduğunu iddia edebiliriz. Dil, boşluğu adlandırma çabasıdır. Sanat eylemi ise dilin olanaklarıyla ifade edilemeyen gerçekliğin sürekli yeni boşluklar yaratma çabasıdır. Sanat dil-dışı bir dil yaratma çabasıdır ki bu da onu kökende bir kavram mimarisi olan uygarlığın dışına iter. Bu bir nihilizm değil. Tam aksine dilin olanaklarıyla sürekli parçalanmış hakikatin, parçalanması mümkün olmayan o gizil bütünlüğüne duyulan hasrettir!

Bataille, ... karşı bir felsefe, dil ve din geliştirir. Burada bilgi bilgisizliktir, dil sözsüz ve sessizdir, din gizemdir, ... Bataille'e göre, insanın çalışmaya başlamasıyla birlikte gelişmeye başlayan bilgi ve dil, onu araçsallaştırır, sınırlar, tabularını besler. *Descartes felsefeye şu amacı yüklemiştir: Yaşama faydalı olanın sağlam ve açık bilgisi.* Oysa özünde bilginin bir amacı ve faydası olmaz. Bir kullanımı, yararı, işlevi olan bilgi insanın otonomisine ve hükümlerine engel olur. Dünyeviliğe hizmet eder ve insanları kutsallığından alıkoyar. Onların birbirleriyle süreklilik içinde olduklarını hissedebilecekleri bir *iletişim* kurmalarına izin vermez. Nihai bilgiye ancak bu tür bilgiyi parçalayarak varılır. Bataille'a göre kullanışlı olan bilgi, *çalışan bilgi*, nihai bilgi değildir. Dille, sözle ifade edilen bilgi de öyle. Sözle ifade edilen bilgi, dilbilgisinin esiridir. Bilim de, felsefe de, dilin kurduğu evreni aşamaz (Artun, 2015).

“Sessizlik gerçekdışı davranış ve hepsinin en *edebisi*. O kadar çok kaçamak: Bir paçavradan daha iyi olmaya yarayacak hiçbir aracı tanımamak için düşünüyor ve yazıyorum.” (Bataille, 1995:91) Bataille'in, en edebi davranış olarak yücelttiği sessizliği romantiklerden devraldığını söyleyebiliriz. Bataille için dil karşıtı edebi sessizlik nihai bilgiye varmamızın nasıl kaçınılmaz yoluysa, Friedrich için de boşluğun gizemine doğayı eklemek, kaybedilen o sessizliğin imgesini yaratmak anlamına geliyordu.



Görsel 3 Caspar David Friedrich, 1808-10, Deniz Kenarındaki Keşiş / Monk By The Sea, Grave, Johannes. (2012). Caspar David Friedrich, New York: Prestel, s.144

Caspar Friedrich'in manzara resimleri ilk bakışta doğayla karşılaşma halleri gibidir. Bu ilk bakış yanıltıcı olabilir. Onun resimlerinde insanın karşılaştığı; doğadan çok daha fazlası, insanın kökenine duyduğu özlemdir. Salt özlem duyma hali değil, özlemin kendisi ile karşılaşmak; uzak geçmişe hasret çeken ruhu yeniden yaratmaktır. Hemen hemen bütün romantik manzara resimleri için söylenmesi mümkün olan hatırlama hali onun resimleri için geçerlidir. Friedrich'in resimleri; dil öncesi zamanları hatırlamak gibidir. Varolanı geçmişe taşıyan, uzam dışı zaman ya da zaman dışı bir uzam yaratan bir boşluk gezinir onun resimlerinde. Boşluğa içkinmiş gibi hissedilen doğayla karşılaşan algı, karşılaştığı şeyi bağlamından koparır ve onu zamansız bir kökene yerleştirir. Resimlerinde hissedilen yoğun nostaljik ruh hali, şimdiki zamanın algısını bulanıklaştırır ve karşılaştığımız doğayı –aynı zamanda içinde olduğumuz- eleştirel aklın çözümlediği doğa olmaktan çıkarıp yeniden geçmişin gizemine yerleştirir. Friedrich doğayı sanki az önce yaratılmış gibi seyre dalar. Doğayla ilk karşılaşan insanın bilinmezlerle dolu algısını geri çağırmak ister gibidir. Eleştirel aklın tahammül edemeyeceği bu durum, onun resimlerinin romantik politikasını oluşturur. Onun bu ilk izlenim hissi yaratan bakışında varolanı tarihsizleştiren, zamanı esneten yoğun bir sıla özlemi gizlidir. Resimlerindeki boşluk hissi yaratan atmosferin yarattığı bu nostalji, varolanın algısını hafifletir ve zamanda kayma yaratır. Realizmde olduğu gibi maddenin hissettirilmeye çalışılan ağırlığı, uzamı şimdiki zamana yaklaştıran bir durumdu. Maddeyi ânı ve zamanı temsil etme zorunluluğundan koparan; maddeye bir şeyden daha fazlası olduğunu hatırlatan boşluğun ele gelmeyen uzamıdır. Boşluk, nostaljik romantik politikanın kuluçkaya yattığı uzam, geçmişe doğru bekleyişin diğer adıdır. Descartes'dan beri bilginin kendisini de araçsallaştıran eleştirel akla karşı sessiz ve dilsiz bir bilgiyi hatırlatma çabası gibidir onun sanatı. Fakat zamanın romantik döngüsellığı, hatırlamanın yönünü sadece geçmişe değil geleceğe de yönlendirir. Peki ama geleceği hatırlamak mümkün müdür? Böyle bir soru tamamıyla *estet* bir sorudur. Caspar Friedrich ya da diğer romantiklerin geçmişten anladıklarının zamanın çizgisel boyutuna yerleştirilen kaybolmuş bir zaman dilimi olmadığını altını yeniden çizmek gerekli. Geçmişin ve henüz yaşanmamış geleceğin anıları şimdikiyi oluşturan unutulmuş ve beklenen insan deneyimleridir. Şimdi, geçmişin toplamından ve geleceğin anılarından oluşur bir ütopyacı için!

Geleceği şu an hissedilen bir anıya çeviren; dinsel olanı geri çağıran bakışın eş zamanlı bir şekilde ütöpik yönelimidir. Bakıştaki bu zamansal bütünlüğü yaratan tarih dışı, beklenen ütopyanın bilincidir elbette. Düşsel romantik bakış sayesinde zamanın tüm olanakları tek bir boyutta; geçmişe ve geleceğe içkin olan *ânda* birleşir. Friedrich geleceğe dair bir ütopyanın düşünüyü kurar mı bilinmez ama onun resimlerindeki nesnelere sanki zaman dışı bir uzama *düşmüş* gibidirler. Gerçekçi bakışın ideolojisi verili olanın zamansal aralığında hareket eder. Bir realist için ütopya şartları henüz olgunlaşmamış ve var olmayan bir gelecekte iken, bir romantik için ütopya gelecekteki anılarını çoktan biriktirmeye başlamıştır bile. Ve romantikler için geçmişin ve geleceğin anılarını taşıyacak olan düşsel bir uzamın yaratılması dinsel bir gereklilik gibidir. Maddeyi, eleştirel aklın pasif bir nesnesi olmaktan alıkoyup, onu boşluğun zaman-dışı boyutuna taşımak estetiğin içindeki gizil teolojinin kendisidir. Böylesi bir teoloji sayesinde geçmişe bakışta gizil bir gelecek kök salar.



Görsel 4 Caspar David Friedrich, 1822, Denizin Üzerinde Ayın Doğuşu / Moonrise Over The Sea, Grave, Johannes, (2012). Caspar David Friedrich, New York: Prestel, s.16



Görsel 5 Caspar David Friedrich, 1830-35, İki Adam ile Akşam Manzarası/ Evening Landscape with Two Men, Grave, Johannes, (2012). Caspar David Friedrich, New York: Prestel, s.220

Hatırlamak

Friedrich'in ufku seyreden bireyleri, sürekli bir bekleyiş halinde gibidirler. Hatırlamaya çalıştıklarını beklerler. (Görsel 4) Hatta uzun süre resimlere bakıldığında bu bekleme halinin doğayla birlikte gerçekleştiğini hissedebilirsiniz. Doğa sanki suç ortağımız gibidir. Günbatımını izleyen iki figür; içinde buldukları boşluğun yüceliğinin tekinsiz çekiciliğine kapılıp az sonra bir suçun içine düşmeyi bekler gibidir. (Görsel 5) Peki neydi bu suç? Eleştirel aklın dışında boşluğun yüceliğinin yarattığı bir tekinsizlik mi? Ve bilinemeyeni hatırlamak; eleştirel aklı insan fantezilerinin karşısında çaresiz bırakmak için miydi? Modern aklın tüketilen bir nesneye indirgediği doğa, romantikler için yaşayan ve insan fantezilerini besleyen canlı bir mekândı. Fakat bu hayallerin dilinin son derece sessiz bir dil olduğunu vurgulamak gerekli. Modernite döneminde doğanın canlı kalmasının tek yolu *sessizlik* gibidir. Sessizlik ile kurulan suç ortaklığı! Doğa ve insan arasında kurulan bu dilsiz iletişim boşluğun içinde olduğumuzun hatırlanmasıyla gerçekleşiyor gibi. Friedrich'in kasvetli doğayı seyre dalan figürleri, aynı zamanda kendileriyle de sessiz bir diyalog halindedir. Birey ve doğa, boşluk sayesinde bilinmeyen bir bütüne doğru zaman-dışı bir yolculuk içindeler. Boşluk içinde, doğa ve tarihdışı zaman ile kurulan bu yolculuk sayesinde dil öncesi zamanlara doğru yol almamız mümkün. Sanki Sanat, Caspar David Friedrich için dil öncesi zamanları hatırlamak gibi. Boşluğun olmayan perspektifinden geçmişe bakıldığında karşımıza atalarımızın mağara duvarlarındaki el izleri çıkıyor. Bir de sinsi bir düşman var karşımıza çıkan: Atalarımızın el izlerini silen uygarlık!



Görsel 6 Chavet Mağarası. Yaklaşık 36.000 yıl öncesi, Fransa, Erişim:05.01.2019, <https://news.artnet.com/artworld/chauvet-cave-paintings-404753>

Boşluğun Kökeni

Boşlukla ilk temas, bilinemeyene dokunabilme arzusundan doğmuştu. (Görsel 6-7) Dokunmak, insanoğlunun boşlukla kurduğu kadim ilişki için kilit bir kavram. Sanatı ya da ilk estetik kaygıyı yaratan, boşluğa sürekli dokunabilme çabası olabilir mi? Ya da Sanat, boşlukla kurulan ontolojik bir ilişkinin sonucu mu? Elbette bu soruların kesin yanıtları mümkün değil. Belki de kesin yanıtların imkânsızlığı, sorunun kökeninin boşluğa dayanıyor olmasındandır. Sanatı felsefeden ve bilimden ayıran en temel özellik; kavram dışı, kendi içinde sürekli devinebilen canlı bir varlık olması değil mi? Yapay bir insan eylemi olmasına rağmen, yalan bir doğaya dönüşebilen estetiğin kaynağı bu ilk temas olabilir mi? Sürekli sonsuz dokunuşlara olabilirlik kazandıran boşluğun bilinemez doğası değil mi? (Görsel 6-7)



Görsel 7 Sulawesi Adası Mağara Resimleri, Yaklaşık 40.000 yıl öncesi, Endonezya, Erişim. 05.01.2019, <https://edition.cnn.com/travel/article/sulawesi-world-oldest-art/index.html>

Uzak atalarımızın boşluğa sorduğu soruların bilinen izleri M.Ö. 30.000-40.000 yıl öncesine dek uzanıyor. Fakat cevabı olmayan bu sorular, alışık olduğumuz sorulardan çok farklıdır. Cevabının bir kavrama dönüşmesi beklenmeyen sorulardır bunlar. Henüz dilin soyut bir işarete, anlamın da hakikati soyutlayan araca dönüşmediği zamanlarda dünyaya sorulan soruların cevapları dokunmaya ve oyuna dayalı yaratıcı eylemlerdi. Çoğu gizli ve karanlık mağara odalarında bulunan bu resimler, karanlığın ötesine uzanma arzusunun kendisiydi. Bir anlamda arzunun gösterilmesiyle birlikte arzunun kendisi olan eylemdi. Bu cümleden sonra romantikleri hatırlamamak mümkün değil gibi. Dünyaya ait olan imgeleri ya da kendilerini temsil eden el izlerini duvarın ardına taşıyarak, onları zaman dışı kılıyor ve bilinemeyene dokunabilme arzusuna süreklilik kazandırıyorlardı. Yüzey üzerindeki imgelerin eş zamanlı bir şekilde buraya ait olup olmama durumu, bir başka deyişle yalan bir varlık oluşunun kökeni; karanlık duvarın ötesiyle kurulan gizemli ilişkinin sonucu gibi. Akla uygun cevaplar arayan soruların aksine, uzak atalarımızın eyleme dayanan soruları; bilinemeyeni bir mantık dizgesine yerleştirip, gizemi soyut bir hakikate indirgemez. Aksine, bilinemeyene insan eyleminin müdahalesi estetik biçimi yaratır ve boşluğu sonsuz formlara dönüştürerek duvarın ardını

şimdinin uzamına taşır. Bilinemeyenin şimdiye taşınması da âna dinsel ve estetik bir boyut kazandırır. Sanatın bilme eylemi; gizemi çözümleyen değil, gizemi çoğaltan bir eylem. Mutlak olanın sonsuz olduğunu hatırlatan o ilk estetik eylem, uygarlığın tüm söylemlerinin kökende ontolojik reddidir. Estetiğin gizemi çoğaltan doğası, söylemin gizemi ehlileştiren erkine yabancıdır. Uygarlık, dilin nesnesine dönüşen bilgiyi kullanarak boşluğu ve yaratıcı arzuyu sürekli kurgulanması gereken bir tehlike olarak gördü. Estetik ise boşluğa açılan bilinemeyenin yaratıcı arzusudur.

Caspar David Friedrich; uygarlığa karşıt, sürekli gizeme açılan kayıp ve yaratıcı bilgiyi geri çağırma için, farkında olmadan ilk estetik eyleme doğru zamanın merdiveninden 40.000 yıl inmiş gibidir. İnsanın kökenine kadar uzanan bu sezgisel iniş; uygarlığın o ilk estetik eylem sayesinde oluştuğunu da hatırlatıyor bize. Uygarlığın sürekli unutmak istediği; boşluktan doğduğunun bilincinin tekrar ve tekrar yaratılmasıdır estetik eylem! Tüm bu söylenenlerden sonra her estetik eylemin kökende erk karşıtı olduğunu iddia edebilir miyiz? Ve boşluk unuttuğumuz o kadim evin diğer adı değil midir?

SONUÇ

Kendini dünyaya açabilmek ve fantezileri yaratmak, verili olanın dışında bir boşluk yaratmayı gerektirir. Romantizm, ideolojinin şekillendirdiği boşluğa müdahale ederek, verili olanın dışında alternatif bir doğayı arzulamaktır bir anlamda. Romantikler, modernitenin eleştirel aklının sınırlandırdığı dünyayı, yeniden eski büyüüne kavuşturmayı arzularlar. Caspar David Friedrich'in resimlerinde boşluk; nostaljik arzuların hatırlandığı, doğayı eleştirel aklın sınırlarından kurtaran zaman-dışı bir uzama dönüşür. Bu zaman-dışı nostaljik uzam, modern aklın mekanikleştiren doğasına karşı gizemlere ve düşlere yer açan kadim evdir. Elbette sıra özleminin Friedrich için ne anlama geldiğini tanımlamak mümkün değil. Fakat boşluğu gizeme açılan bilinemeyen bir sınırsızlık olarak gören bu resimlerden hareket ederek, ilk estetik eylemin bilinemeyene doğru bir geçiş kaygısı olduğunu sezme mümkündür. Caspar David Friedrich'in modernitenin diline karşı boşluğun kurtarıcı sessizliğine sığınması gibi, ilk sanatçılar da cevaplara ulaşabilmenin yolunun boşluğun bilinemeyen dünyasına dokunmakta olduğunu sezmiş gibiydiler. İki deneyim arasındaki ortak nokta; dilin bilgiyi sınırlandıran doğasına karşı, estetik deneyimin *bilgiyi çoğaltan bilinmezliğidir*. Dilin ulaşamayacağı sorular yaratan her estetik deneyim; uygarlıkların inşa etmek istedikleri ideolojik dünyada yabancıdırlar!

KAYNAKLAR

- Artun, Ali. (2015). *George Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat*, e-skop, Erişim: 15.12.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailledaerotizmle-olumun-birli-ve-sanat/2304>
- Bachelard, Gaston. (2012). *Düşlemenin Politikası* (Çev., Alp Tümertekin). İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bataille, Georges. (2018). *İç Deney* (Çev., Mehmet Mukadder Yakupoğlu). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter. (1993). *Pasajlar* (Çev., Ahmet Cemal). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Berger, John. (1999). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* (Çev., Bülent Somay). Metis Yayınları, İstanbul.
- Berlin, İsaiah. (2010). *Romantikliğin Kökleri* (Çev., Mete Tunçay). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Blechman, Max. (2007). *Devrimci Romantizm* (Çev. Bilal Çölgeçen). Versus Kitap, İstanbul.
- Eisenman, Stephen. F. (2011). *Nineteenth Century Art, A Critical History*, Thames&Hudson Ltd, London.
- Grave, Johannes. (2017). *Caspar David Friedrich*, Prestel, New York.
- Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu* (Çev., Yasemin Tezgiden). Metis Yayınları, İstanbul.
- Löwy, M., Sayre, R. (2007). *İsyan ve Melankoli* (Çev. Işık Ergüden). Versus Kitap, İstanbul.
- Marcuse, Herbert. (1997). *Estetik Boyut* (Çev., Aziz Yardımlı). İdea Yayınları, İstanbul.
- Novalis. (2016). *Geceye Övgüler* (Çev., Ahmet Cemal). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ponty, Maurice. Merleau. (1996). *Göz ve Tin* (Çev., Ahmet Soysal). Metis Yayınları, İstanbul.
- Ponty, Maurice. Merleau. (2005). *Algılanan Dünya* (Ömer Aygün, Çev.). Metis Yayınları, İstanbul.
- Safranski, Rüdiger. (2013). *Rmantik, Bir Alman Sorunsalı* (Çev. Ali Nalbant). Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.