T.C. DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR

YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SANATI "BEN" İLE KURGULAMAK; SANATÇININ İÇE BAKIŞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RABİA DİLAVEROĞLU

201485014

TEZ DANIŞMANI

Prof. AYŞE ÖZEL

İstanbul, Mayıs 2017

T.C. DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SANATI "BEN" İLE KURGULAMAK; SANATÇININ İÇE BAKIŞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RABİA DİLAVEROĞLU

201485014

Prof. AYŞE ÖZEL (Danışman)

Prof. Nazan ERKMEN (Jüri Üyesi)

Doç. Pesent DOĞAN (Jüri Üyesi)

Yar. Doç. Irmak AKÇADOĞAN (Yedek Jüri Üyesi)

Yar. Doç. Ezgi Karaata (Yedek Jüri Üyesi)

İstanbul, Mayıs 2017

Bu tezi, eğitimimde her zaman desteğini esirgemeyen, verdiğim her zorlu kararda yanımda olan, beni dinleyen, en iyiye, en güzele, en doğruya yönlendiren, varlığından sonsuz güç aldığım yoldaşım, arkadaşım, öğretmenim, dostum, hayat arkadaşım Burak Dilaveroğlu'na ithaf ediyorum.

ÖN SÖZ

Günümüzde insanlar kendilerine ve topluma yabancılaşmıştır. ‘Ben’ anlayışlarını günden güne kaybederek bir otomat gibi yaşamlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. İnsanlar sadece temel ihtiyaçları karşılamak için çalışıp, bu arada da kendilerini unutup, bir anlamda yok olmuşlardır. Sanatçılar ise bu duruma başkaldırabilen, içinde bulundukları toplumun değer yargılarından sıyrılmış, özel insanlardır. Onlar eserlerini üretirken kısmen de olsa bütün bu sıfatlardan arınıp benlikleriyle tam bir bütünleşme yaşayabilen nadir insanlardandır. İşte bu sayede sanat denilen kavram ve sanat akımları doğabilmektedir.

‘Ben’de ise bu durum, felsefeye olan yoğun ilgim nedeni ile zaman içerisinde icra ettiğim resim sanatında, dolayısıyla eserlerimde, yoğun olarak işlemekte olduğum ‘ben’lik temasının felsefi bakış açısıyla eserlerimde de işlenmesine neden olmuştur. Zamanla bu bakış açısının oluşturmuş olduğu yeni bağlantıların başta psikoloji olmak üzere, sosyoloji, antropoloji, tarih, matematik, fizik, kimya ve daha birçok disiplin ile birlikte değerlendirilmesi gerekliliğinin önemi ortaya çıkmaktadır. Paralelinde, ‘ben’lik, duygusunun da bunun doğal bir sentezi olduğunu düşünmek mümkündür. Ancak bu şekilde bir varsayımla yola çıkılacak olursa ‘ben’lik duygusunun yukarıda sayılmış olan disiplinlerin bir ilaç prospektüsünde belirtilen oranda karışımının sonucu olduğu düşünülebilir. Böyle bir sonuç varken, sanat akımlarının nasıl ortaya çıktığı, hangi düşünce ve nedenlerin ne oranda bu karışıma etki ederek tamamen kendine özgün akımların doğmasına, etken teşkil ettiğini daha rahat anlama şansı olacaktır. Ancak bunları anladıktan sonra felsefe ile sanat eserlerinin ana konusu arasında, ‘ben’ ile nasıl bağın kurulduğu sorusuna cevap bulabilmek mümkündür.

‘Ben’lik kişisel olarak mikro düzeyde, düşüncelerde, öğrenimlerde, edinimlerde, yaşanmışlıklarda, hislerde ve tecrübelerdedir. Bunlar da birlikte ve bir zincirin halkaları gibi birbirleriyle uyumludur. Tek bir halkası koptuğunda nasıl ki o zincir işlevini yitirir ise insan da bunları yitirdiğinde, insan da benliğini yitirmiş olmaktadır. Artık, var olmamış gibidir. Benliği tam tersi olarak makro ölçekte toplum için uyarlayacak olursak düşüncelerde, öğrenimlerde, edinimlerde, yaşanmışlıklarda, hislerde ve tecrübelerde olduğunu söyleyebiliriz. Ancak buna, bireyi de eklememiz gerekir ki bireylerin oluşturduğu toplulukla

ortaya çıkan tabloya, ‘toplumsal benlik’ denilebilmektedir. Bundan yola çıkarak benliğin mikro ölçekten, makro ölçeğe veya makro ölçekten mikro ölçeğe tekrarlandığını ve hep bir ilişkiler ağı içerisinde olduğunun görünmesi mümkündür. Bu durum popüler kültürde ‘Kelebek Etkisi’ ve ‘Kaos Teorisi’ olarak bilinen iki kavramı hatırlatmaktadır. Buna göre evrende her şeyin diğer şeylerle karmaşık ancak sürekli bir etkileşim içinde olduğunu söylemek mümkündür. Şimdiye kadar eski Grek filozofu Aristo tarafından şekillendirilen, Platon’la ruhumuza işleyen, Isaac Newton sayesinde de matematiksel olarak formüle edilen, mekanik evren modelinde doğrusal ve mantıksal açıklamalar sistemine zincirlenmiş durumdaydık. Günümüze kadar, çevremiz ile olan ilişkilerimizin de hep bu modele göre şekillendirip açıklamaya çalışıyorduk. Ancak, bu durum matematikçi ve meteorolog olan Kaos Teorisi ve Kelebek Etkisi teorileri ile bilinen Edward Lorenz’in ortaya koyduğu yeni yaklaşımda aslında hayatın ve fiziksel fenomenlerin içinde kaosun, yani düzensizliğin de bir düzeni olduğu görülmektedir.

“Kendi kendime soruyorum; Yaşıyoruz! Neden var olduğumuzu bilmeden, düşünmeden, hayat bizi nasıl yönlendiriyorsa o yoldan giderek. Varlığımızdan benliğimiz, benliğimizden kendimiz, farkında olmadan…” Farkındalığı ancak sanatçılar görüp sanatlarına yansıtmışlardır. Bu bağlamda, tez çalışmasında ‘ben’lik kavramı ve aynı zamanda sanatçının sanatına yansıması incelenmiştir. Konuyu daha iyi açıklayabilmek için bu kavramın öncelikle bilinç, sonrasında gerçeklik ve varoluşçuluk kavramları ile ilişkisi irdelenmiştir. Aynı zamanda yansıtma, anlatımcılık, duygusal etki ve biçimcilik kuramları açıklanarak ‘ben’ kavramının, sanat ve sanat akımları içerisindeki yeri ve önemi açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu vesileyle çalışmalarımda bana yol gösteren ve çok katkısı olan tez danışmanım Sayın Prof. Ayşe Özel’e; değerli yardımları için Sayın Prof. Nazan Erkmen ve Sayın Doç. Pesent Doğan’a, büyük destekleri için sevgili hocam Sayın Hasan Selim Hacıoğlu’na, sevgili görümcem Burcu Pala, kardeşim Salih Furkan Çakır ve beni her konuda sabırla destekleyen eşim Burak Dilaveroğlu’na göstermiş oldukları yardım ve desteklerinden dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, Mayıs 2017 **Rabia Dilaveroğlu**

ÖZET

Tezin konusu "Sanatı 'Ben' ile Kurgulamak; Sanatçının İçe Bakışı"dır. Bilinç, çocukluğumuzda aynaya bakmakla başlayan ve ölene kadar sürekli şekillenen bir süreçtir. Bilinçli bir şekilde kendimize yönlendiğimizde de benliğimiz ortaya çıkmaktadır.

Sanat, özü gereğince felsefidir. Çünkü özünde yaşamın anlamı, kaynağı ve nedeninden söz etmektedir. İnsanların, varoluşunu kavramasında yardımcı olup dünya görüşünü geliştirmektedir. Bir sanat eseri, sanatçısının dünyayı algılayışı ile var olmaktadır. Sanatçının, felsefi ve estetik görüşleri ne denli ilerici olursa, insanların da ondan o derece feyz alma ve etkilenmesi mümkün olacaktır. Bu da bizim bireyden itibaren toplumsal gelişimimizi ve ilerlememizi sağlayacaktır. Bundan dolayıdır ki felsefe ile sanat birbirlerini tamamlar niteliktedir.

Çalışmanın kapsamı, felsefe ile sanatın birleştiği noktada "'Ben' nedir?" sorusuna yanıt aramak, bu yanıtı tezde ayrıntılı bir şekilde irdelenmektedir. Rönesans'la birlikte sanatçılar, mesleklerinde entelektüel yetenek ve bilginin gerekliliğine inanmaya başlamışlar; bu nedenle de felsefeye, edebiyata ve diğer sanat dallarına ilgileri artmıştır. Şairler, mimarlar, ressamlar bir araya gelip tartışıp konuşmuşlardır. Böylelikle bir ressam bir şiirden, bir edebiyatçı bir resimden etkilenerek eser üretebilmiştir.

Tez amacını, sanatçıların sanat akımları içinde, Rönesans'tan başlayarak günümüz sanatına kadar gelen dönemde, "'Ben'in sanat üzerindeki etkisi nedir? Sanatçılar benliklerini sanatları ile nasıl ortaya koymuştur?" sorularının arayışı üzerine oturtmuştur. "'Ben'in felsefi bakış açısından, akımlar, dönemler, sanat ve sanatçı açısından neye ve nasıl etkileri olmuştur?" sorularına yanıt aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ben, bilinç, sanat, sanatçı, felsefe

ABSTRACT

The subject of the thesis is to ‘Fictionalize The Art With ‘İd’; which means the instrospection of the artist to her/his inner world. The ‘Concious’ is a pdrocess which starts in our childhood at the first glance to the mirrror and the transmissions of the ‘concious’ till death. Our ‘id’ reveals itself when we question ourselves conciously.

Art, in its essential form, must be connected to a philosophy. Because in its essence, art speaks on behal of the meaning, the source and the reason of life. The role of art is to asssist humanity to grasp the meaning of his/her essence and broaden her vision of the world we live in. A work of art exists with the piholosophy of the artist. Art helps humanity to understand the reason of their existence, improve the meaning of living. To inspire and influence society through art. The artists must have astrong and an inspirational philosophy and a perfect aesthetics in his work of art. The progress of the nation, and citizens of high culture are the result of intellectual artists and intellectual art work.

The scope of this reserach is to search for the answer of ‘What is İd? Who am I?’and I have tried hard to find the answer to this question in this research. With the beginning of Renaissance, the artist starts to search for the philosophy of his existence, intellectual ability and wisdom. And for this reason, they pay great attention to philosophy, literature and other art branches. Poets, architects, painters always came together and discussed art with eachother in this period. And with the discussions of the group of artists of other branches, the painters could have the ability to make interpretations of poems in his work of art and a literature man could write his essay or novel under the influence of a painting.

The aim of the thesis is: to carry on an research the influence of ‘İd’ Starting from Renaissance coming to our day, and also to ponder on the question as to wow the artists put out their ‘İd’ in their work of art and the the influence of ‘İd’ on various art movements, art and the artists looking at the world from a philosophical perspective.

Key words: İd, ego, art, artists, philosophy, conscious.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ **IV**
ÖZET **VI**
ABSTRACT **VII**
RESİM LİSTESİ **X**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı 3
1.2. Çalışmanın Yöntemi 4
1.3. Çalışmanın Sınırları 4
2. FELSEFEDE BİLİNÇ, BENLİK, GERÇEKLİK VE VAROLUŞÇULUK KAVRAMLARI **5**
2.1. Bilinç 5
2.2. Benlik 9
2.3. Gerçeklik 18
2.4. Varoluşçuluk 23
3. "BEN" KAVRAMININ YANSITMA, ANLATIMCILIK, DUYGUSAL ETKİ VE BİÇİMCİLİK KURAMLARINA YANSIMASI **36**
3.1. Yansıtma Kuramı 36
3.2. Anlatımcılık Kuramları 43
3.2.1. Romantizm Olarak Anlatımcılık 47
3.2.2. Anlatım Olarak Anlatımcılık 49
3.2.3. Aktarım Olarak Anlatımcılık 50
3.3. Duygusal Etki Kuramı 51
3.4. Biçimcilik Kuramı 53
4. "BEN" KAVRAMININ SANAT AKIMLARINA YANSIMASI **56**
4.1. Rönesans 56
4.2. Barok 62
4.3. XVIII. Yüzyıl 67
4.3.1. Rokoko 69
4.3.2. Neo-Klasizim 74
4.4. XIX. Yüzyıl 79
4.4.1. Romantizm 82
4.4.2. Gerçekçilik 89
4.4.3. Empresyonistler (İzlenimciler) 93
4.4.4. Sembolizm 97
4.4.5. Art Nouveau 102
4.4.6. Fovizm 104
4.5. XX. Yüzyıl 106
4.5.1. Ekspresyonizm 108
4.5.2. Kübizm 111
4.5.3. Fütürizm 113
4.5.4. Dada 117
4.5.5. Sürrealizm 121
4.5.6. Pop Art 123
4.5.7. Minimal Sanat 127
4.5.8. Video ve Fotoğraf Sanatı 129

4.5.9. Kavramsal Sanat 134
4.6. XXI. Yüzyıl 137
4.7. Rabia Dilaveroğlu 138
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 142
5.1. Sonuç 142
5.2. Sorunlar ve Öneriler 146
KAYNAKÇA 149
ÖZGEÇMİŞ 156

RESİM LİSTESİ

Sayfa No:

Resim 2.1 Albrecht Dürer, Eryngium Çiçeğiyle Kendi Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 56 x 44cm,1493, Louvre Müzesi, Fransa……..10

Resim 2.2 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Genç Bir Adamken Otoportresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89,5 x 73,5cm, 1629, İsabella Stewart Gardner Museum, ABD…...……...…32

Resim 2.3 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Otoportre, 51 x 46 cm, 1630……..…33

Resim 2. 4 Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya 114,3 x 94 cm 1665-69, Kenwood House, London……..…….33

Resim 2. 5 Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, MOMA, Amerika……..….35

Resim 3.1 Albrecht Dürer, Geniş Çim Parçası, 40,8 x 31,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 1503, Viyana……..…...36

Resim 3.2 Michelangelo Merisi da Caravaggio, İsa'nın Mezara Konulması, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 300 cm, 1603-04, Vatikan Müzesi…….……...38

Resim 3.3 Jan Steen, Doğum Kutlamaları, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89 x 109cm, 1664, London……..41

Resim 3.4 Jan Steen, Bir Kent Kapısı Yakınlarındaki Ziyafet, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x84cm, Özel Koleksiyon……..42

Resim 3.5 Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, Boyanmış Bronze, 1948 Modern Sanat Müzesi, New York……44

Resim 3.6 J. M. W. Turner, Lordların ve Yandaşlarının Evlerinin Yakılması, Tuval Üzerine Yağlı Boya 92,7 × 123 cm, 1835 Cleveland Sanat Müzesi, ABD…….....47

Resim 3. 7 Salvador Dali, Jeopolitik Çocuk Yeni Adamın Doğuşunu İzliyor, 45,5 x 50 cm, 1943 Salvador Dali Müzesi, Florida.……...……...49

Resim 3.8 Marcel Broodthaers, Retrospektif'in Kurulum Görüntüsü, 2016, Modern Sanat Müzesi, New York……...…….51

Resim 3.9 John Everett Millais, Ophelia, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76,2 x 111,8 cm, 1851-52, London……...……..53

Resim 3.10 Mark Rothko, İsimsiz, 1949, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York…..55

Resim 4.1 Albrecht Dürer, Underweysung der Messung mit dem Zickel und Richtscheyt, Tahta Baskı, 13,6 x 18,2 cm, Linien, Nurember……...…….57

Resim 4.2 Leonardo da Vinci, Zırhlı Tankın İçi, 1487……..…….59

Resim 4.3 Leonardo da Vinci, Zırhlı Tank, 1487……..…….59

Resim 4.4 Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Ahşap Üstüne Yağlı Boya, 77 x 53 cm, 1502, Louvre, Paris……...……...……...60

Resim 4.5 Jan Van Eyck, Arnolfini Evlenmesi, Tual Üzerine Yağlı Boya, 82 x 60 cm, 1434, Londra Ulusal Galeri……61

Resim 4.6 Diago Valesquez, Nedimeler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 318 x 276 cm, 1656-57, Prado Müzesi, Madrid……..……..…63

Resim 4.7 Jose Ribera, Yumru Ayak, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 164 x 94 cm, 1642, Louvre Müzesi, Fransa……..…63

Resim 4.8 Johannes Vermeer, Stüdyosunda Ressam, Tual Üzerine Yağlı Boya, 120 x 100 cm, 1665-67, Viyana Sanat Tarihi Müzesi…….……..66

Resim 4.9 Jean-Honoré Fragonard, Salıncak, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1767, London....71

Resim 4.10 François Boucher, Venüs'ün Doğuşu, Tual Üzerine Yağlı Boya, 130 x 162 cm, 1743, İsveç……..…..72

Resim 4.11 Richard Cosway, Zarif Giyimli Bayan Portresi, Pastel Boya, 63 x 48 cm, 1789, T. H. Gladwell, London…….……...73

Resim 4.12 Jacques Louis David, Horati'nin Yemini, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 330 x 425 cm, 1784, Louvre Müzesi, Paris……...76

Resim 4.13 Jacques Lois David, Marat'ın Öldürülmesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 x 128,3 cm, 1793, Bürüksel Güzel Sanatlar Müzesi…….77

Resim 4.14 Paul Jacques Aime Baudry, Maratın Ölümünden Sonra Charlotte Corday, Tuval Üzerine Yağlı Boya 1861, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi Koleksiyonu……...…78

Resim 4.15 Michelangelo, Sistina Şapeli Tavanı, 1508-1512 13,7 x 39 cm, Vatikan…...…81

Resim 4.16 Francisco Goya, Savaşın Felaketleri Serisinden, 3 Mayıs 1808 Tablosunun Eskiz Çalışmalarından,1810-1812……...……..85

Resim 4.17 Francisco Goya, 3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilenler, 1814, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 268 x 347cm, Parado Müzesi, Madrid……86

Resim 4.18 J.M.W. Turner, Köle Gemisi, 1840, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,8 x 122,6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston……..87

Resim 4.19 Gustave Courbet, Taş Kırıcıları, 1849, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 x 257 cm, Dresden Resim Galerisi……...…90

Resim 4.20 Honoré Daumier, 3. Sınıf Taşıma, 1863-65, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65,4 x 90,2 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York……..……90

Resim 4.21 Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 361 x 598 cm, 1855, D'Orsay Müzesi, Paris……..…….**.....**91

Resim 4.22 Gustave Courbet, Günaydın Bay Courbet, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129 x 149 cm, 1854, Montpellier Müzesi, Fransa…….92

Resim 4.23 Vincent Willem van Gogh, Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 57,8 x 44,5 cm 1889, D'Orsay Müzesi, Paris…….……..……...96

Resim 4.24 Edvard Munch, Çığlık, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 66 x 83 cm, 1910, Munch Müzesi, Norveç…….99

Resim 4.25 Redon Odilion, Cyclops, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 x 51 cm, 1914, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda…….....100

Resim 4.26 Gustave Moreau, Oedipus ve Sfenk, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 206,4 x 104,8 cm, 1864, Metropolitan Sanat Müzesi, New York…….……101

Resim 4.27 Alphonse Mucha, Zodyak Takvimi, Renkli Litografi, 65 x 48 cm, 1896, Paris……....103

Resim 4.28 Henri Matisse, Şapkalı Kadın, Tual Üzerine Yağlı Boya, 79,4 x 59,7 cm, 1905, Modern Sanatlar Müzesi, San Francisco…….....104

Resim 4.29 Jakson Pollock Atölyesinde Çalışırken……...111

Resim 4.30 Pablo Picasso, Ağlayan Kadın, Tual Üzerine Yağlı Boya, 60 x 49 cm, 1937, Tate Galeri, Liverpool……..…….……..…112

Resim 4.31 Anton Giulio Baragaglia, Bir Kadının Foto Dinamik Portresi, Jelatin Gümüş Baskı, 11,4 x 16,2 cm, 1924, J. Paul Getty Müzesi, İtalya……...115

Resim 4.32 Gicoma Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 89,9 x 109,9 cm, 1912, Albright-Kınoks Art Galeri, New York……...……..115

Resim 4.33 Dada Dergisi Kapak……..……...117

Resim 4.34 Dergi Kapak……..……...…118

Resim 4.35 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerliği, Metal Tekerlek, Boyalı Tahta Tabure,129.5 x 63.5 x 41.9 cm, 1951 Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu……119

Resim 4.361 Marcell Duchamp, Kızın Kalçaları Yakıcı, *L.H.O.O.Q.*, 19.7 x 12.4 cm , 1919, Özel Koleksiyon……..……...…..120

Resim 4.37 Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí, Anthony'in Baştan Çıkması, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 119,5x89,7cm, 1946, Belçika Karaliyet Güzel Sanatlar Müzeleri….122

Resim 4.38 Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?, Kolaj, 26 x 24,8 cm, 1956, Almanya……..…124

Resim 4.39 Andy Warhol, Merlin Morro, 1962…….……....…125

Resim 4.40 Claes Oldenburg, Tüy Toplar, Aliminyum, Fiberglas ve Plastik 545,63 x 487,36 cm, 1992, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Amerika……..…126

Resim 4.41 Kazimir Malevich, Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106 x 106 cm, 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova……..……127

Resim 4.42 Donald Judd, İsimsiz, Dış Yüzey Bakır, Her Bir Kutu 9 x 40 x 31 inç, 9 inç Aralıklı, 1969, Guggenheim Müzesi, New York…….…...128

Resim 4.43 Ara Güler, Salvador Dali ile……..…….**.....**130

Resim 4.44 Ara Güler, Picasso ile……..……...…..131

Resim 4.45 Gregory Colbert, Kül ve Kar Serisi, Fotoğraf, 2005……...…..132

Resim 4.46 Alexander Koshelkov, Uçan Gemi, Adobe Photoshop Wallpaper, 6400 x 3600 Yüksek Çözünürlük, 2013……...…...133

Resim 4.47 Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1928-29 Los Angeles……..……134

Resim 4.48 Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandeaye, Bir Ahşap Sandalye ve Bir Sözlük Anlamı Yazan Fotoblok Üzerine Baskı Fotoğraf, 1965, Museo Reina Sofía……...135

Resim 4.49 Rabia Dilaveroğlu, İsimsiz, Yağlı Boya, 60 x 70 cm, 2010……..…...139

Resim 4.50 Rabia Dilaveroğlu, İsimsiz2, Yağlı Boya 70 x 100 cm, 2011.……140

Resim 4.51 Rabia Dilaveroğlu, İsimsiz3, Yağlı Boya 120 x 120 cm, 2017……..….141

1. GİRİŞ

XVIII. yüzyılın sonları ve XIX. yüzyıla denk gelen dönemde gerçekleşen Sanayi Devrimi ile insanlar köylerden kente göç etmeye başlamışlardır. Paraya olan ihtiyacın yanı sıra, barınma ve beslenme sorunu, çevre koşullarının da beraberinde getirdiği salgın hastalıklar toplum içinde kişileri yalnızlığa itip, yabancılaşma sorununu da beraberinde getirmiştir. "Endüstrinin gelişimi insanı, yaşadığı çevreden ayırmış ve giderek toplum dışı bir varlık haline dönüştürmüştür. Bu duygu güncel yaşamda olduğu gibi, sanatsal yaşamda da etkin olmuştur. Çünkü sanatın özü, insandır. İnsanın topluma ve gerçeklere yabancılaşması ile ortaya koyacağı sanat, sanata aykırı ve ona düşman bir anlayışta olacaktır." (Ersoy, 2002, s. 122). Böylece insanlar benliklerinden uzaklaşmış, bunun sonucunda başlayarak, toplumsal benliklerini yitirmeye başlamışlardır.

XX. yüzyıla gelindiğinde, yaşanan iki büyük savaşın büyük etkileri olmuştur. Bu dönemde, dünyada meydana gelen bu ekonomik ve etnik savaşlar sonucunda insanlar, ciddi kimlik bunalımları ve bunun yanı sıra, ırkçılık, soykırım, eziyet, açlık, sefalet ve daha birçok sıkıntı ile yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Bu durumu en iyi şekilde örnekleyen, 'The Pianist'* filmine de konu olan ve İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine neden olduğu kabul edilen Almanya'nın Polonya'yı işgali sırasında yaşananlar ve belli bir etnik kimliğin içinde olmama durumu ile ilgili olarak yaşanan zulüm ve ayrımcılık, çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilmektedir. Ayrıca bu durum, sonrasında kültürel kimlik problemlerini de beraberinde getirmiştir. İnsanlar bu dönemde 'Ben kimim? Nereye aitim?' sorularını kendilerine sormak zorunda kalmışlardır. Böylece kimlik problemlerini çözme yoluna girilmiştir. Bu dönemde yaşamış olan sanatçılar da kendilerine, 'Ben kimim?' sorularını sormaya başlamıştır. Önceleri, yapılmakta olan sipariş şeklindeki resimlerde ressamların hiçbir ön yargı taşımadan, belirli unsurlara göre sanatlarını ortaya koymuşlardır. Artık bu durum değişen sanat anlayışı ile birlikte sanatçıların ya istemediklerini yapmaya, ya da para sıkıntısı çekmelerine neden olmaktadır. Ayrıca, zanaatçılığın azalıp tükenmeye başlamasıyla birlikte,

* Roman Polanski, The Pianist, Fransa-Almanya-Polonya, 2002.

basit ve ucuz resimlerin artışı da yükselmiştir. Bu süreç içerisinde sanatta, yabancılaşmanın da başladığı görülmüştür. Böylece sanatta; "Dünya (Batı dünyası) ilerledikçe, yaşamın bütünlüğünü yitirdiği, kentlerin kendini beğenmiş ve baskıcı bir anlayışın dev yansımalarına dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi içyapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşkular da artmaya başladı. (…) Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancı yitirilmiş, tarihsel araştırmalara gösterilen büyük ilgi sonucu geleneğin de aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğu ortaya çıkmıştı; üslup konusunun giderek ön plana çıkması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi." (Lynton, 2009, s. 13) tanımlamasıyla R. Lynton durumu en doğru şekilde özetlemiştir.

Gelişen dünya ve teknolojik faktörler insanları nasıl bir duruma sokmuştur? "Teknolojik faktörleri ön plana çıkaran yaklaşıma göre yabancılaşmanın kaynağında modern dünyada teknoloji ruhunun akıl almaz yükselişi vardır. Bu anlayışa göre insan yaşam biçimini makineye uydurduğu, makineleşmeye başladığı için yabancılaşır. Toplumsal yaklaşıma göre yabancılaşmanın kaynağında modernite öncesi geleneksel toplum biçiminin ortadan kalkarak onun yerini büyük ölçekli ve kitlesel eyleme dayalı laik toplumun alması olgusu vardır. Felsefi varoluşçu öğretiler yabancılaşmanın kaynağını insanın dünyada bir yabancı olarak varoluşunun sonlu ve yalıtılanmış doğasında bulmuştur." (Artvinli, 2011, s. 11). Böyle bir dönemde insanlar kendilerine ve topluma yabancılaşmış, ben anlayışlarını kaybetmişlerdir. Bu döneme, Tezer Özlü tarafından Franz Kafka'nın 'Dönüşüm' romanına da gönderme yaparak şu şekilde değinilmiştir. "Avrupa insanın çeşitli toplumsal ve bireysel nedenlerle insan kimliğine çok kuşkuyla bakmaya koyulduğu, bu kimliğe yabancılaştığı bir zamanın doğal uzantısıdır. Bu zaman parçasını yaşamakta olan insan, hangi niteliklerinden dolayı kendini insan diye adlandırabileceğinden emin değildir; dahası, belki insan olmak istediğinden de artık emin değildir." (Kafka, 2011, s. 15).

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Bu çalışmanın amacı, sanatçıların sanat akımları içinde, Rönesans'tan başlayarak XXI. yüzyıl sanatına kadar gelen dönemde, "'Ben'in sanat ile ilişkisi nasıl olmuştur? Sanatçılar benliklerini sanatları ile nasıl ortaya koymuştur? 'Ben'in felsefi bakış, akımlar, dönemler, sanat ve sanatçı açısından neye ve nasıl etkileri gözlemlenmiştir?" sorularının arayışı üzerine olmuştur. 'Ben' arayışı, kendi içimizde, kendimizi nasıl gördüğümüzle ilişkili derin bir hesaplaşma içerisinde bilinç ve bilinçaltının kapılarını aralayabilmekle başlamaktadır. Hâlbuki hayatın içinde, yer alan siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal sorunların arasında sıkışıp kalan insanlar, kendilerine ve topluma yabancılaşarak 'ben' anlayışlarını kaybetmişlerdir. Bu sorunların içerisinde yaşamış olmak, beraberinde çok eski zamanlardan günümüze taşınmış olan 'öz' sorununu tekrar ön plana çıkarmıştır. Bu doğrultuda sanatçı, görünenin resmini yapmak yerine görünmeyenin, içimizdeki 'ben'in resmini yapma isteği ile eserlerine anlam ve derinlik katabilmelidir.

Çalışmanın kapsamı, "Felsefe ile sanatın birleştiği noktada 'ben' nedir?" sorusuna yanıt aramaktır. Rönesans'la birlikte sanatçılar, mesleklerinde entelektüel yetenek ve bilginin de gerekliliğine inanmaya başlamışlar; felsefeye, edebiyata ve diğer sanat dallarına da ilgileri artmıştır. Böylece özgür birey düşüncesi ön plana çıkmaya başlamıştır. Sanatçı duygu-düşünce bütünlüğünü iletebildiği zaman, ya da iletilebildiği ölçüde sanat eseri üretebilmiştir. Ruhun derinliklerinde çok özel şeyler yaşamış, çok güzel şeyler duymuş ve hissetmiş olmak yeterli değildir. Aynı zamanda bu duygu yoğunluğunu da etkin bir şekilde izleyiciye iletmiş olmak gereklidir. O hâlde sanatçı eserlerine kendinden bir şeyler katmaktadır. İzleyici de karşı karşıya kaldığında sanat eseriyle ilişki kuramamaktadır. Bunun için bireyin, entelektüel bir bilgi birikimine ihtiyacı vardır. Estetik yönelim gelişi güzel bir bakış açısını değil, uyarlanmış bir gözlem, düşünce ve duygu bütünlüğünün sanata yansıması ile gerçekleşmektedir. Her şeyde olduğu gibi sanatta da önemli yer tutan kişisel varoluş problemlerinin çözümünde, bilinç önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle "Bilinç ne demektir? Gerçekliğin ve varoluş problemleri içerisinde 'ben'in yeri nerededir? Sanatın içine yansıması nasıl olmuştur?" Soruları bu çalışmanın başlangıç noktası olmuştur. Bu soruların cevaplarına tezin ilerleyen bölümlerinde yer verilmiştir.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

"Sanatı 'Ben' ile Kurgulamak; Sanatçının İçe Bakışı" başlıklı tezde, çalışma yöntemi olarak belge taraması yapılmıştır. Türkiye'de yazılmış kitaplar, makaleler, internet ortamında bulunan elektronik kitaplar; yabancı basılı ve dijital kaynaklar ve konu ile ilgili daha önceden yazılmış tezler incelenmiştir. Konu ile ilgili araştırmalar için internet siteleri taranmış ve ilgili makaleler, elektronik dergiler, sözlükler gözden geçirilmiştir. Bu bağlamda benlik ile ilgili araştırma ve sonucunda elde edilen yayınlara kaynaklar bölümünde yer verilmiştir.

1.3. Çalışmanın Sınırları

Bu tez çalışması, "Sanatı 'Ben' ile Kurgulamak; Sanatçının İçe Bakışı" başlıklı konu ile ilgili olarak dergi, kitap, makale, tez ve diğer bilimsel araştırma kaynakları ile kısıtlıdır. Bu tezde; benlik, bilinç, gerçeklik ve varoluşçuluk gibi felsefi kavramlarının yanında yansıtma, anlatımcılık, duygusal etki ve biçimcilik kuramlarını 'plastik sanatlar' ile sınırlayıp 'ben' kavramı ile ilgili ilişkisi ve önemine yer verilmiştir.

2. FELSEFEDE BİLİNÇ, BENLİK, GERÇEKLİK VE VAROLUŞÇULUK KAVRAMLARI

2.1. Bilinç

İçimizde bir yerlerde bizi rahatsız eden ve içten içe sürekli kendimize sorduğumuz bir sorudur "Ben kimim?" sorusu. Elbette bu sorunun cevapları yeni soruları da beraberinde getirmektedir. "Bilinç nedir? Bilincin amacı nedir?" soruları her zaman merak uyandıran, içimizde yaşadığımız sorunsallardandır. Çünkü "Ben kimim?" sorusunun cevabı, sadece bilinçten açılarak başlayan bir serüven gibidir. Bilinci anlamadan verilecek olan bütün yanıtlar anlamsız ve içi boş kalacaktır. Çocukluğumuzda, aynaya bakmakla başlayan serüven, bundan çok daha ötede bir konumdadır. "Bilinç, Ben'le Dünya'nın bütünleştiği yerdir. Bilinçte Dünya içselleşir. Yani özgül anlatımına kavuşur. Bilinç öznenin kendindeki konumu olduğu kadar Dünya'nın öznedeki konumudur. Bilinç kendini ve dünyayı (daha doğrusu Dünya'yı) bir bütünde bir araya getiren ben'in yetilerle ve işlevlerle ilgili özel düzeneği olmakla en geniş ölçüde nesnelliğin ve en geniş ölçüde öznelliğin ortamıdır, onda öznellikle nesnellik ayrı ayrı görünümler ortaya koymayacak biçimde ya da doğrusu tam anlamında bir bütün oluşturacak biçimde kaynaşmış ya da bileşmiştir. Bilinç denildiği zaman gerçekte bütün bir ruhsallığı anladığımız gibi özellikle onun düşünsel temelini düşünürüz. Henri Delacroix Les grandes formes de la vie mentale (Düşünsel yaşamın başlıca biçimleri) adlı yapıtının bir bölümünde bilinci özetle şöyle tanımlar: Bilinç iki bağlaşık terimi, Dünya'yı ve Ben'i birleştirir ve karşılaştırır. O bu iki terimin karşıtlığında onları belirleyen düşüncenin birliğidir. O her şeyden önce belli bir öznenin kendinde görünüşüdür. Daha derin anlamda o bir tarih ve bir yapıttır, bir yazgı ve bir serüvendir. Evrenin bilinci özel öznenin bilincini sarar. Özne kendisini ancak evreni algılarken algılar. Her zaman onun kendini algılayışı bir evrenin bağrında olur. O ancak evrende evrenle kendidir. Her bilinç evrenin merkezi ve evrenin parçasıdır. Tüm varoluşların koşulu olan bilinç varoluşların birliğini, şeylerin evrenini ve bilinçlerin evrenini gerektirir. Bilincin, olduğu her yerde bir etkinlik söz konusudur. Bilinç, bir yansı, bir ayna olmaktan çok ötede, etkindir ve üretkendir." (Timuçin, 2003, s. 93).

Klasik görüşte bilinç; bir varlık, benden ayrı düşünebilen, bellek ve yargı sahibi olan bir aralık gibi algılanmıştır. Bilinç nesnel dünyayı varoluşsal boyutta algılama, anlayabilme ve kavrayabilmektir. "Bilen öznenin varlık/olmak yasası, bilinçli-olmaktır. Bilinç iç duyguyu ya da kendisinin bilgisi diye adlandırılan tikel bir bilgi kipi değil, öznenin fenomenötesi varlık/olma boyutudur. Bu varlık/olmak boyutunu daha iyi anlamaya çalışalım. Bilincin bilinen haliyle değil de olduğu haliyle, bilen varlık olgusunu söylüyorduk. Demek ki eğer o bilginin kendisini temellendirmek istiyorsak, bilginin önceliğini bir yana bırakmamız uygun olur. Ve hiç şüphesiz, bilinç hem bilebilir hem de kendini bilebilir. Ama bilinç, kendiliği içinde, kendine dönük bir bilgiden daha başka bir şeydir." (Sartre, Varlık ve Hiçlik, 2009, s. 24). İnsanın bazen dışa vurup bazen vurmadığı ya da vuramadığı içinde yaşamış olduğu duygu, tutku, irade, düşünce, sevinç, üzüntü, heyecan onu o yapan bir bütün kümesinde yer alan her şey bilinçle ilişkilidir. Bilinçten yola çıkarak, her zaman içimizde yaşayıp çoğu zaman fark edemediğimiz bir problemdir 'ben'. İnsanların buluğa erdiği dönemlerde de yaşadıkları bu değil midir? Kendi benliklerine ulaşma yolundaki sorunsallıktır. Bilincimiz, ancak bilinç anında duygu, duyum ve heyecanımızla birlikte çevremize başvurarak kişisel farkındalığımızı ortaya koymaktadır. Bilinç benliğimize doğru uzanan bir yolun dışa açılan kapısıdır sadece. Bu zamana kadar psikologlar, bilim adamları ve filozofların dikkatini çeken bilinç, yaşadığımız dönemde daha da ilgi çekmiştir. Bu anlamda aşkındır. "Bilinç, bir şeyin bilincidir: bu demektir ki aşkınlık bilincin kurucu yapısıdır; yani bilinç, kendisi olmayan bir varlıkta taşınarak doğar." (Sartre, Varlık ve Hiçlik, 2009, s. 35). Başka bir ifadeyle öz olarak bilince baktığımızda varlık problemi ön palana çıkmaktadır. Bu noktada "Bilinç, varoluşuyla özü ortaya koyan bir varlıktır ve bunun tersine, özü varoluşu kapsayan bir varlığın, yani görünüşü varlığı temsil eden, içeren bir varlığın bilincidir. Varlık her yerdedir." (Sartre, Varlık ve Hiçlik, 2009, s. 36). Bu durum bize bilincin çözümüyle birlikte, 'ben'i ve kendi varlığımızı anlamaya ve çözümlemeye başlamış olacağımız bir çıkış noktası gibidir. Her insanın çeşitli düzeylerde karmaşık bilinç düzeyleri olduğu için, bilincin sırlarını çözmekte o derece çözümü zorlaştırmaktadır. *"*Hegel'de bilinç kendisinden başka bir nesneye yöneldiğinde, «Anlık» (Verstand) konumundadır. Kendine yöneldiğinde ise «kendinin-bilinci», «arı-tam-algı», «ben» (Ich olarak ben, I) konumundadır. Ve Us'a geçiş ancak bu noktadan sonra olanaklıdır.*"* (Erengil, 2016).

Annemiz, babamız, kardeşlerimiz, öğretmenlerimiz, arkadaşlarımız tarafından şekillenen bir sürecin içinde her zaman içten bir sorgulama yaparak 'ben' arayışına girmekteyiz. Öz varlığımıza ulaşmak bireyin hedefleri içerisinde yer almaktadır. Bu girişimde her zaman başarıya ulaşamayıp mağlubiyeti kabul etmemiz mümkündür. Bu nedenle dâhil olduğumuz toplumun sahip olduğu kültür bizi nasıl şekillendiriyorsa, o yoldan gitmeye devam etmekteyiz. "Nesnel düşünce için benim bedenim gibi başkasının bedeni de bilincin önünde bir nesne durumundadır. Deneyim, bir bilinç ve bu bilincin düşündüğü nesnel bir bağlantılar sisteminin karşılaşmasıdır. Ampirik varlıklar olarak ben ve başkaları yaylarla hareket eden makinalardan başka bir şey değilizdir.* Deneyimin her safhasına hâkim olan bilinç, burada kendisine yabancı bir başka bilinçle karşılaşmaz. Her şeyi kuran bir bilinç olarak Ben'in karşısında Başkası bir kendinde (en soi) durumuna indirgenmiştir. Fakat aynı zamanda Başkası, salt bir nesne olamayacağından, bir kendi-içindir (poir soi) de. İşte nesnel dünyanın karşılaştığı çelişki burada yatıyor: Başkasını hem kendimden ayırıp nesneler dünyasına yerleştirmem, hem de bir bilinç olarak düşünmem gerekecektir." (Direk, 2003, s. 49,50). Nesnel düşünce sisteminde sadece bir ben vardır. Başkaları yoktur. Peki, bu konuya başka bir açıdan bakılsa, yani benlerin toplamından bahsedilse! Toplumu bireyler oluşturmaktadır. Her bireyin içinde bulunduğu toplumdan aldığı kültür, yine o toplumun kültürünü şekillendirmektedir. Bireysiz bir toplumun, kültürü olmadan ve onu gelecek nesillere aktarmadan var olması mümkün değildir. Bunu sağlayacak olan da öncelikle bireysel kültürdür. "Bireysel kültür, önceleri, bireyin kendi aklını kullanmayı akıl etme ve bu akıl etmeyi uygulamaya koyabilme dönemine kadar, dolaysız olarak içinde yetiştiği toplumsal kültürün, bu dönemden sonrada dolaylı olarak hem toplumsal kültürün hem de evrensel kültürün etkisi altındadır. Bireyi dolaylı ya da dolaysız etkileyen kültür olarak adlandırılabilir. (…) Toplumsal kültür, bu bağlamda, bir toplumun diğer toplumlardan farklılık göstermesine neden olan, onu özgün ve özgür yapan, o toplumu 'geçmiş zenginliği'

---

* "Pencereden bakıp da sokaktan geçen insanları gördüğümde, yaylarla hareket eden yapma insanların kuşandığı şapkalar ve paltolardan başka bir şey görüyor değilimdir. Onların gerçek insanlar olduğuna yargı yoluyla varırım." Descartes, Metafizik Meditasyonlar, II. Meditasyon.

ne sahip kılan değerler bütünüdür.” (Erinç, 2004, s. 12). Tabi ki içimizdeki o kültüre ait soru işaretleri bizim, toplum içindeki varlığımızı, benliğimizi sorgulamaya davet etmektedir. Bu durumu fark etmek genellikle kolay değildir; ancak bilinçli yaklaşım ile farkındalığı oluşturmak mümkündür. Neyi fark edip bu içselliğe ulaşan bazı insanlar da ‘ben’i bulma yolunda kültür insanı olmuştur. “Bilinç, aşkın bir belirleyicinin belirleyiciliğinde nesnellikle koşullanmış olsun olmasın, onda doğal düzenin belirleyici koşulları geçerli olsun olmasın, sorun yargının oluşumu ve değeri sorunu olduğunda bilinç araştırmasıyla sınırlanmak gerekli ve yeterlidir; daha geriye gidip metafizik etkenlere yönelmek deneysel bir araştırmayı zorda bırakır. Buna göre bilinç her zaman yaşam koşullarının gereklerine göre az ya da çok, yavaş ya da hızlı bir değişkenliğin nesnesi olacaktır. Buna göre yalnız beğeni yargıları değil, bilimlerin konuları ve yöntemleri de, tam bir kesinlikte ortaya konulmuş bilimsel bilgilerde değişkenliğe uğrar ya da uğrayacaktır. Bilimin de sanatın da felsefenin de özelliklerini oluşturan tek şey insan türünün temel koşulları içinde yaşamın değişken akışıdır. Bilincin temelini belirleyen koşullar doğa yasaları da olsa, bilinç, her şeyden önce değişen bir dünyanın bilinci olmakla, her çağ için, her ortam için, her özne için değişken özellikler gösterecek, buna göre beğeni yargılarının evrenselliği de değişken, hatta kaygan bir evrensellik olacaktır.” (Timuçin, 2003, s. 92).

Ancak bilinç bir varlık değil, imgesel düzlemde düşünsel bir örgütlenmedir. Bilerek ve isteyerek; özgür, kişisel bir varlık olarak, yani kendinin farkında olarak yaşamak isteyen, yaşamını akla uygun organize etmeye çalışan, kavramsal düşünen bir varlık söz konusudur. Bilinç bu durumda örgütlenmiş bir düşünme hareketidir diyebiliriz. Ünlü felsefeci ve filozof olan Descartes, bu konuda “Şüphe ediyorum, şüphe ettiğim her şeyi attım. Ancak hiç şüphe etmeyeceğim bir şey var ki, o da şu an şüphe duyduğumdur.” diyerek, şüphe etmenin, bir düşünce adımı olduğunu ve olmayan şeyden şüphe edilemeyeceğini, “O hâlde düşünüyorum, öyleyse varım.” demektedir. Descartes, ancak bu düşünce şekli sayesinde kendisini, kendi iç dünyasında deneyimleyebilmiştir. “Kendimi bir mümkün olanın benim için mümkün olan olarak anlaşılması şeklinde oluşturduğumda, o mümkün olanın benim projemin ufkunda var olduğunu da kabul etmem ve onu bizzat ben olarak orada, benden bir hiçlikle ayrılmış bir hâlde beni gelecekte bekleyen olarak kavramam gerekir. Bu bağlamda kendimi benim için mümkün olanın ilk kökeni olarak kavrarım ve bu, genelde, özgürlük bilinci diye adlandırılan

şeydir; özgür irade yandaşlarının iç duyunun görüsünden söz ettikleri zaman göz önünde tutukları tek şey, bilincin bu yapısıdır işte." (Sartre, Varlık ve Hiçlik, 2009, s. 87). Bahsedilen özgürlük bilinci hiç şüphesiz sanatçılarda olması gereken önemli bir yapı taşıdır.

2.2. Benlik

Sanatçılar yarattıkları eserlerde, bazen bilerek bazen farkında olmadan kendilerini yansıtmışlardır. Sanatçıların eserleri otobiyografik izler taşıyarak kendilerinden bir şeyleri içinde barındırmaktadır. Bu bakış açısı ressamlar, şairler, heykeltıraşlar, filozoflar gibi kişiler için geçerli olmaktadır. Bu noktadan yola çıkarsak, "Otobiyografik öz düşünüm üslubu filozofun aynı zamanda 'benlik' ya da 'kendilik'inin (İng. ego, self) metin düzeyinde inşasını da mümkün kılar. Bu çerçevede düşünüldüğünde her felsefî otobiyografi aynı zamanda felsefî bir benlik temsili iddiasıdır. Sartre'ın 'Sözcükler' adlı otobiyografisi de yazarak var olma ya da diğer bir deyişle kendini yazarak var etme çabasındaki bir yazar ve filozofun çocukluk döneminin portresini çizer. Buraya kadar sergilendiği üzere Nietzsche'nin en büyük sanatsal yaratımı 'kendi'sidir ve otobiyografik bir metin olarak Ecce Homo onun felsefesi ile 'ben'inin kesişimin de yer alır." (Büyüktuncay, 2014, s. 90). Sanatçının dışında bizler, eğer iyi bir izleyici, dinleyici ya da okuyucu isek eser sayesinde, o eserin sanatçısını tanıyıp onun hakkında düşüncelere sahip olmamız mümkündür. Bu noktadan çıkışla otobiyografik resimler, eserler sanatçıların kendini anlatmaktadır. Örnek vermek gerekirse Albert Dürer'in yapmış olduğu oto portrelerinde muhteşem saçları ile kendisini İsa'ya benzetmesi, izleyicilerine, Tanrı'nın suretinde yaratıldığını hatırlatmak istemiş olduğunu göstermektedir. Ayrıca Dürer, icra ettiği sanatından daha çok para kazanmak için daha çok resim yapmak istiyordu. Bunun için farkı baskı tekniklerini deneyerek fiyatı düşürmüştü. Bu uğurda Avrupa'da şehir şehir gezerek özgün baskı eserlerini pazarlamaktan çekinmemiştir. Zamanla bu isteği gerçekleşmiştir. Bu sayede Dürer'in resimleri sadece kiliselerde ve asillerin evinde değil, orta sınıftan resmi seven insanların duvarlarını da süslemiştir. Adını yazmak yerine, adının baş harfleri olan A ve D'yi logo olarak kullanmıştır. Tarih içerisinden günümüze kadar ressamlar, kendilerini otoportre



Resim 2.1 Albrecht Dürer, Eryngium Çiçeğiyle Kendi Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 56x44cm, 1493, Louvre Müzesi, Fransa.

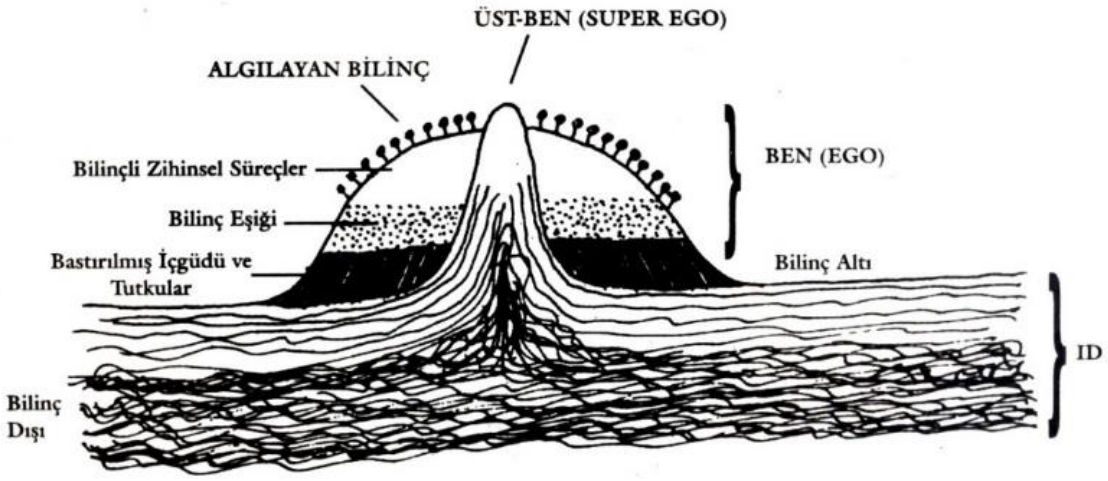
resimleri ile var etmişlerdir. Gizlice var olmak yerine kendini açık ve seçik olarak izleyiciye karşı sergilemekten çekinmemiştir Albert Dürer. Bu yönleriyle ileri görüşlü, atılgan ve çok titiz çalışan bir sanatçı görünümündedir. Buradan da anlaşılacağı üzere sanatçının sadece resimlerine bakarak kişisel bazı özelliklerini ortaya çıkarmak hiç de zor değildir. Sanatçının resimlerine sembolik olarak bakıldığında pek çok detay görmek mümkündür. O hâlde açıkça görülüyor ki sanatçılar varettikleri eserlerde kendilerini var etmişlerdir. Kendi benliklerini bulmakla kalmamış, bunu başkalarına da göstermişlerdir. Bu yönüyle Albert Dürer ve onun gibi pek çok önemli isim evrenselliğe ulaşmış ve bugün de varlığını sürdürmektedir.

'Benlik' tamamen özel bir anlama sahiptir. Kişiliğin dışında olmayıp, tamamen içinde özel bir anlamı vardır. Kendi kişiliğimizle sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte, farklı anlamları da vardır. Kişinin kendi kişiliğine ilişkin deneyimlerin toplamı, kendini tanıma ve doğru kullanabilme becerisidir. Kendi içimizde kendimizi nasıl gördüğümüzle alakalı derin bir hesaplaşmadır. Bu durum da bir bilinçlenin ile gerçekleşeceği açıktır. İdeal ben olma süreci, ne olduğumuzu ve ne olmak istediğimizi farkına varıp bu yolda bilinçlenmekten geçen bir süreçtir. Bir 'ben' olarak dışarıdan nasıl gözüktüğümüzün ve tanındığımızın kavranması ile içimizde derin bir hesaplaşma ile eleştirel olarak kendimize bakmakla bu süreci tamamlamak mümkündür. Bu da kültür ile uyum sağlamakla mümkün gözükmektedir. Sıtkı M. Erinç bu konuyu şu şeklinde açıklamaktadır: "'Denilen Ben'le bir kişilik edinen birey bu sıfatı; kültürlü kişi sıfatını, 'Olan Ben' şeklinde benimser ve kendini, bu sıfatı kazandığı kültür

alanı dışında da kültürlü kabul eder. Yani bir kimlik sahibi olduğunu sanır. En azından böyle davranış göstermeye, kendi çapında çaba harcar. Belki başlangıç için hem çevresi hem de kendi inanır bu çabanın semeresine, ama ya sonra… Kentte oturup bir türlü kentlileşememek, bürokratik unvanına uygun davranamamak, kendi yaptığını, kendi inandığını tek doğru sanmak, bütün bunların sonucu –bilinç, bilinçaltı ya da bilinç dışı sonucu –saldırgan olmak; 'kültürlü kişi' sıfatının yeni kültür alanı içinde 'kültürsüz kişi' sıfatına dönüşüvermesinden doğar. Bu kişilik parçalanması, 'Olan Ben' ile 'Olmak İstenilen Ben' arasındaki uçurumun gittikçe daha derinleşmesi demektir. Uçurum, aynı zamanda o bireyin ülküsel kültürüyle davranışsal kültürü arasındaki uçurumu da temsil eder. Böyle bir birey, dağıtır kendini iyice, toplama adına, kulak alıntıları adına 'Ben kültürlüyüm.' diye tepinirken, kültürsüzlüğünü sergiler. Saldırganlıktan ağzı köpürür, tükürük saçar, ama neye tüküreceğini bir türlü bilemez. Çağın ya da yaşadığı yerin kültürüne uyum sağlayamayan birey, yitirilmiş bir insandır, insancıktır." (Erinç, 2004, s. 26). Elbette burada bahsetmiş olunan bireysel kültürün koşulu evrensel kültürle mümkündür. Böyle bir kültürün ürünü olan birey, kendini tamamlamış bir ben ile sarmalamıştır. Birey içindeki dünyayı anlamak için onun içinde kaybolmak yerine, dışarıdan bir gözle kendine bakabiliyor olmalıdır. Bunu başarabilmek için kendimizin aslında kendimiz olmadığını anlamaya başlamamız gerekmektedir. İşte bu noktada, benliğin farkına varmış olan bir 'ben' ortaya çıkmaya başlamaktadır. Buna olgunlaşmış benlik denir. Bu da ancak insanın kendisini geliştirmesi, konu üzerine çok düşünmesi ve araştırması ile mümkündür. Burada aklımıza ideal bir 'ben' gelmektedir. "İdeal ben, dolayısıyla aydın adam tanımlamaları bir kez daha yeni bir anlamla karşımıza çıkar. Aydın adam sıfatını evrensel boyutta tutabilmek, yani ne zaman, nerede ve kimlerle birlikte olursak olalım bu sıfatı koruyabilmek ideal bene ulaşmak demektir. Bu durumda ideal ben'in, bir başka deyişle aydın insanın niteliklerini, yani aydın olabilme koşullarını kısaca gözden geçirmekte yarar görülebilir. Bu alanda derinlemesine bilgili olmak ya da benim bilmediğim kimi şeyleri birinin biliyor olması ona aydın sıfatını kazandırmaz. Olsa olsa bilgili insan yapar. Aydın olma belli bilgileri, belli edinimleri ve belli tutumları içerir. Bunları kısaca üç temel gurupta toplamak herhalde çok yanıltıcı olamaz. Önce insan ve insana bağlı değerler üzerine, insanlık üzerine doğruluğu evrensel boyutta kanıtlanmış çağdaş ve çağcıl bilgileri özümsemek ve bu bilgileri felsefi öğretiler olarak tutum ve davranışa dönüştürebilmek. 'Bana dokunmayan yılan bin yaşasın.' diyorsak ya da

‘Benden olmayanın katli vaciptir.’ diyorsak aydın olmanın, olabilmenin daha ilk basamağında tökezlemişiz demektir. İkinci grup ise sanat tarihi ve çağdaş sanatlar üzerine donanımlı olmak, sanatın işlevini kavramış bulunmak. Kuğu Gölü balesinde, balerinlerin adaleli ve çıplak bacakları, müzikten ve danstan çok ilgimizi çekiyorsa iş bitmiştir. Öyle bir salonda olmakla asla aydın olunamayacağını kendi kendimize itiraf etmişiz demektir. Sanatın evrensel boyutu bizi sarmalamadıkça evrensel bir kişilikten, yani aydın insan olmaktan söz edile bilemez. Nihayet üçüncü grup, çağdaş görgü kurallarını, yani bir anlamda çağdaş yaşam koşullarını doğurabilmek ve bunları sindirmiş bulunmak.” (Erinç, 2004, s. 123, 124) şeklinde tanımlanabilmektedir. Elbette üçüncü grup ‘ben’e ulaşabilmek için kendimizi geliştirmemiz gereklidir. Peki, bu gelişim nasıl olabilir? Okuyarak, izleyerek, dinleyerek ama tamamen saf, temiz bir ruhla ve önyargısız... Yoksa Fazıl Say’ı dinlediğinde ve izlediğinde piyanoyu çalarkenki hareketlerini anlamlandıramazken aynı zamanda komikde gelmesi mümkündür. Hiç şüphesiz bu durumun ‘bene’ komik gelmesi o benin yoksunluğundan, bilgisizliğinden ve evrensel bir kültüre sahip olmamasından ileri gelecektir. Sanatçının kendisinden değildir. Sanatçının ruhunu vererek çaldığını anlamak ve görmek kolay olmayacaktır. Bu edinim için ciddi bir bilgi birikimi ve önsezi gereklidir. Aynı zamanda yukarda da bahsettiğimiz gibi belli bilgileri, belli edinimleri ve belli tutumları anlamış, kavramış ve hayatının içinde var etmiş olmayı gerekli kılacaktır. Başka bir bakış acısıyla incelersek konuyu Danimarkalı Filozof Søren “Kierkegaard’ın durumunu, bireyci olduğu söylenen bir diğer büyük on dokuzuncu yüzyıl filozofu olan Friedrich Nietzsche ile karşılaştırmak ilginçtir. Nietzsche birbirinden farklı iki tip insan olduğunu iddia eder: Bunlar köleler ve efendilerdir. Yalnızca göreli olarak az sayıda olan efendiler kendi değerlerini seçme gücüne sahip olabileceklerdir. Nietzsche, güçlü irade sahibi, yaratıcı -kelimenin dar anlamıyla sanatçı- olan bu kişilere kendi olanaklarını ve yeteneklerini geliştirmeye odaklanmalarını, bu şekilde yaşamalarını dolu dolu geçirmelerini öğütler. Bu gruba ait insanlar için, kölelerin büyük bir bölümünün kendi doğal efendilerini hizada tutmak için uydurdukları yaratıcılığa kara çalan ‘mutlak değerler’in zincirlerinden özgürleştirmek adına yazar. Köleler topluca eylerler, bu da onların devasa gücünü yaratır. O halde Nietzsche kısmi bireycilik, kısmi kolektivizm taraftarıdır. Buna zıt olarak Kierkegaard ise herkesin kendi değerlerini seçebileceğini ve seçmesi gerektiğini söyler. Daha da ötesinde, Nietzsche’nin belirli bir değer sistemi olarak Etik Egoizmi efendiler için savunduğunu söyleyebiliriz, buna

karşın Kierkegaard her ne kadar kişinin yaşamı için geçerli seçenek olarak görse de, Etik Egoizmi kimseye tavsiye etmez." (Anderson, 2014, s. 46). En basit ifade ile benlik bizi biz yapan değerlerdir. Bu değerler dış ve iç bir bütünü temsil etmektedir. Aynı zamanda, "Benlik bir bilinç dünyasını ve bilinç düzeyini ifade eder. Olunan, olmak istenen ve denilen benlerin değerlendirilebilmesindeki ussal yetisini yansıtır. Bu bilinçlenme, tıpkı insanın biyolojik gelişmesi gibi dengeli ve sağlıklı gerçekleştirilemezse, (...) denge, bir daha sağlanamayacak şekilde bozulur." (Erinç, Kültür Sanat Sanat Kültür, 2004, s. 83). Bu yönüyle de yok olup gitmektedir. Orada bir benden bahsetmek artık mümkün olmayacaktır. Ölü bir ruhtan farksızdır. Ben kavramını daha iyi anlayabilmek için Herbert Read'in "Ruhsal Kişilik Katmanları Teorisi"nden yola çıkarak 'ben'i oluşturan katmanları incelediğimizde "Birbirine karışıp duran, sıvı katmanları olarak tasarımlamalıyız. Bilinçli zihinsel süreçlerdeki duyum ve izlenimler sürekli bilinçli kalmayıp, bellek dediğimiz depoya batar. Ruhsal çözümleme ya da diğer yollarla (çağrışımlar, düşler vb.) açığa çıkarılabilir ya da daha derinlere batarlar. Böyle olunca, BEN bölümü bir bellek imgeleri ya da duyumsal izlenimler deposundan ve bilinçli zihinsel süreçler'den meydana gelmekte ve bireyin kişiliği, benliği denen kısmı oluşturmaktadır. Bu bölüm çizimden de çıkarılabileceği gibi, sürekli olarak akan bir akıntı gibi yorumlanmış ID (Sigmund Freud kişilik yapısını 3'e bölmüştür. ID bu yapının en alt basamağında yer almakla birlikte en güçlü basamaktır. Freud, ID'i kişinin ilkel benliği şeklinde yorumlamıştır. ID hazlarının doyurulmasını ister ve bunu dengelemek için Ego ortaya çıkar. ID doğuştan olmakla birlikte sürekli insan üzerinde varlığını sürdüren bir durumdur.) bölümü ile birlikte akan bir hava kabarcığıdır. Read'e göre akıntı tüm neslin ruhsal yaşamıdır, kabarcık ise bu bütünün içindeki tek bir varlığın ve bireyin zihinsel kişiliğidir. (…) BEN, Read'e göre, en alttaki akıntının, ne gücünü ne de yönünün denetleyebilir. BEN yalnızca dış dünyaya ilişkin bilinçli yaşantıların entelektüel (anlıksal) bir yapısıydı." (San, 2008, s. 108-110). Bu şekilde bellek bazen açığa çıkar ya da tamamen kaybolmaktadır. Bir anlamda ID, bizim kültürden getirdiklerimiz özümüzde olan saf hâlimizdir. Bunun üzerine bir şeyleri inşa etmeye başlarız ve bunlar tam anlamıyla gün yüzüne çıkmayan yanlarımızdır. Rüyalarla ancak gün yüzüne çıkabilmektedir. Ama bazı bireyler rüyalarını gün yüzüne çıkarıp diğer bireylere gösterme şansı yakalamıştır. İnsanın ID kısmına ulaşması bu kadar zorken sürrealist ressamlar bu kısma ulaşmakla kalmamış onu izleyicinin dikkatine sunmuşlardır. Sonrasında şu soruya cevap vermek gereklidir. "İde



ORTAKLAŞMACI BİLİNÇ DIŞI (JUNG) YA DA ARKAİK MİRAS (FREUD)
H. READ'A GÖRE "RUHSAL KİŞİLİK KATMANLARI

dendiği zaman burada ne anlaşılmaktadır? İde dendiği zaman genellikle öz (essentiya-mahiyet) anlaşılmaktadır. Söz gelişi, insanın ide'si, insanın özünü, insanın ne olduğunu, insanın ne'liğini, atın ide'si de atın özünü, atın atlığını, at deyince düşündüğümüz şeyi, insan ya da atın cins kavramını ifade eder... Bir müzik yapıtında dile gelen öz, cins kavram ne olabilir? Bir resimde de, içerik olarak aldığı obje'nin (örneğin, bir portrede insan yüzü, bir manzarada ağaç vb. gibi) kendi özüne, kavramına uyup uymaması, o resmin estetik değerini hiçbir yolda etkilemez. Keten bezinde tasvir edilen bir ağacın ide'si, cins kavramı, o manzara resminin estetik değeri yönünden önemsizdir. Onun, tablonun estetik değeri ile hiçbir ilgisi yoktur, bunun böyle olduğunu hiç olmazsa Kant'tan beri çok iyi biliyoruz. Bu bakımdan, ide'ye, cins kavramına uygunluk, doğal obje'lerin güzelliği yönünden belki bir ölçüt getirebiliyor da, sanat yapıtlarının güzelliği yönünden herhangi bir ölçüt getiremiyor." (Tunalı, Estetik, 2006, s. 202, 203). Cins kavramını ele alırsak en ilkel biçimde düşündüğümüzde canlılar, duygulu ve duygusuz olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Duygulu olanlar hayvanlardır ve hayvanlar da akıllı ve akılsız olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Akıllı olanlar insanlardır. Yani insan akıllı bir hayvandır. Bu yönüyle kısaca insan sadece ihtiyaçları için yaşamaktadır. Bundan kurtulmak için öncelikle yaşayan hayvan statüsünden kurtulmak, aynı zamanda benlik bilincini geliştirmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde daha öncede bahsetmiş olduğumuz üçüncü grup olan bireylerin seviyesinde kendini gerçekleştirebilmektedir. Aksi hâlde ondan bir şey kalmayıp sıfır noktasında olacaktır. Bu nokta bir hiçlik noktasıdır. Oysa "Bizi tanımlayan bizim davranışlarımızdır ancak. Bizi biz

yapan, görünebilen, gözlenebilen eylemlerimizdir." (Erinç, Resmin Eleştirisi Üzerine, 2009, s. 16). Bunun için öncelikle insanın özgür bir varlık olması, içinde yaşadığı kültürel ve toplumsal çevrenin düşüncelerinden bağımsız bir şekilde kendini tanıyıp şekillendirmesi ve akıl düzeyinde kavramsal bütünlüğüne ulaşması gerekmektedir. Bununla birlikte kişi bütün bu oluşumları yaşamında uygulama alanı bulabilmelidir. Ancak bu şekilde bir yol izlerse hayvan olmaktan çıkar ve kendini gerçekleştiren, kendini yaratan, kendinin sanatçısı olan bir akıl varlığına dönüştürebilmesi mümkündür. Peki, birey bu eylemleri nasıl gerçekleştirir ve kendine var eder? Hiç şüphesiz beynimizle olmalıdır. Çünkü düşünen hayvan olmamızı sağlayan organ beynimizdir. Günümüzde hâlâ çok merak edilen bir noktada olmasıyla birlikte tam anlamıyla keşfedilmemiş bir alan olan beynimiz, merakla sürekli araştırılmaya devam edilmektedir. "Araştırmacılar beyinde benliğin veya egonun çeşitli yönlerini nasıl temsil edildiğini anlamak için modern nero bilim teknolojilerini giderek daha fazla kullanıyorlar. Beyin görüntüleme çalışmaları ile benliğin nero biyolojisini araştırıyorlar." (NP Araştırma Grubu, 2011, s. 69).

Algılamak zihne aittir. Algıda ortaya çıkan şey kavramdır. Kavram yüklemeden algılama olması mümkün değildir. Çünkü kavram yoksa nesne de yoktur. Bu nedenle karşılaştığımız durum, nesne, olay karşısında bir kavram koyamıyorsak, onu anlamlandıramıyorsak, bu durum içimizde bir belirsizlik yaratmaktadır. O hâlde kavramlar hayatımızı daha kolaylaştırmakta ve anlamlandırmaktadır. Bu durum âdeta bir dişlinin çarklarına benzemektedir. Çarklar yerine oturmadığında nasıl ilerleme olması mümkün değilse, insanlar için de kavramlar aynı konumdadır. Algıladığımız şey, aslında kendi zihnimiz ise, bir şeyi tanımlayamadığımızda rahatlayamayız; oraya mutlaka bir kavram yakıştırırız. Anlamlandırmak, dünyada kalmaktan daha önemlidir. Biz dünya içinde değil, dünya bizim zihnimizin içindedir. Belirlenmişlikten kurtulduktan sonar, özgünleşmeye başlamamız söz konusudur. Öncelikle güdülenme olmalı, sonrasında organizmada dikkat oluşmakta ve hemen arkasından algı ortaya çıkar. Böylece kişi kendini tanımlayabilmekte ve kendini değerlendirebilme sürecine alabilmektedir. Var olan birey kendini var edebildiği ölçüde öneme sahiptir. "Kierkegaard 'mezar taşıma ne yazacağım sorulsaydı, 'Birey' harici başka bir şey olmazdı.' Şu dünyada gerçekten yalnız duran, yalnızca kendi vicdanından tavsiye alan kişi –işte o adam bir kahramandır… Tüm bu söylenenlerin ötesinde Kierkegaard için

söylenebilecek tek bir şey varsa, o da Kierkegaard'ın bir 'Bireyci' olduğudur. Kierkegaard için tek önemli varlık 'var olan bireydir' ve tüm yazıları var olan bireye anlamlı ve başarılmış bir yaşam sürmesi için yardım etme üzerine tasarlanmıştır. Kierkegaard, kişinin nasıl yaşaması gerektiği hususundaki probleme getirilen kolektif, toplumsal çözüm önerilerini reddeder. Her yalnız birey seçimler yapmalı ve kendi özgün yolunu takip etmelidir." (Anderson, 2014, s. 43,44). Descartes felsefesinde de ben bir zemindir. "Sırf başka şeylerin doğruluğundan şüphe etmeyi düşünmemden, kendimin var olduğum sonucunun pek açık ve pek kesin bir şekilde çıktığını, oysa düşünmekten kesilseydim, hayal ettiğim bütün şeyler doğru olsalar bile, var olduğuma inanmak için elimde hiçbir neden olmadığını görerek anladım ki, ben bütün özü ve doğası düşünmek olan ve var olmak için hiçbir yere ihtiyacı olamayan ve maddi hiçbir şeye bağlı olmayan bir cevherim. Öyle ki bu ben, yani kendisi ile ne isem o olduğum ruh, bedenden tamimiyle farklıdır hatta bilinmesi onu bilmekten daha kolaydır ve beden var olmadığı halde bile ne ise o olmaktan geri kalmaz." (Descartes, 2000, s. 33). Beni kaldırdığımızda her şey yıkılmaktadır. O halde aklımıza, 'Descartes'in kendini ben olarak düşünen bir birey kabul etmesi nasıl olmuştur?' sorusu gelmelidir. Biz kavramsal tasarımlar dünyasında dünyayı ve kendimizi tanımaktayızdır. Bu dünya ve kendimize ilişkin her şeyi algılarımız aracılığıyla ya doğrudan öğrenmekteyiz ya da öğretilerek algıladık ve öğrendik. Bizim kendi dışımızdan, başka tasarımlardan rastlantısal bir şekilde gelmişlerdir. Bütün bu bilgiler dış dünya gerçekliğidir. Yani, kendi gerçekliğimize ilişkin bilgilerin durağan olmadığını ve başka türlü de olabileceğini öğrenebilmekteyizdir. Ve bu yüzden de güvenilmezdir. Ama bu rastlantısal olan şeyleri de çöpe atarsak öğrenme süreci çok daha tekdüze hâle gelebilmektedir. Doğrudan yakalanabilen bir temel var mıdır ki onun üzerine 'ben'in bütün bilgilerini kurabilmesi mümkün olsun! İnsan, o zaman şunu keşfetmektedir. Kendi varlığına dokunarak düşünce dünyasının derinliğinde doğrudan algıladığı kendisini, kavramsal dünyaya taşımış olduğudur. Descartes; 'Düşünüyorum, şüphe ediyorum. Şüphe ettiğim her şeyi attım ancak hiç şüphe etmeyeceğim bir şey var ki o da şu an şüphe duyduğumdur. Şüphe etmek bir düşünce adımıdır. Olmayan şeyden şüphe edilmez. O hâlde düşünüyorum, öyleyse ben varım.' demiştir. Böylece kendi kendine, kendi iç dünyasında kendini doğrudan deneyimleyebilmiştir. Kendi iç dünyamıza yöneliş doğrudandır, Kavramsal olarak değildir. O yüzden içimizle ilişki kurmakta zorluk çekiyor ya da hiç kuramıyoruz. İç dünyamız tamamen karanlıktır. Orası bildiğimiz hiçbir şeyle tanımlanmaz,

tamamen bize ait özgür bir alandır. Birey iç dünyasına ulaşmayı başardığında, doğrudan kendine ulaşmayı başarmış oluyoruz. Bunu ancak kavramsal düzeye açık ve seçik olarak aktarabilmek mümkündür. Açık kuşku duymadan bakabildiğim şey, seçik başka şeylerden farklı olduğunu görmek, açık ve seçik kendi kendisine yönelme hâlidir. Descartes kendini, açık ve seçik olarak kendisini de düşünen, tasavvur eden, biçimleyen bir yapıda, her türlü konumda algıladı ve açık seçik olarak kendini dışarıdan gördüğünde, ancak 'ben' kavramını tanımlamaktadır. Karşımızdaki biri bize kim olduğumuzu sorduğunda aklımıza gelen ilk söylem "Ben doktor bilmem ne; ya da işte ben öğretmen şu kişi…" der sonrasında söyleyeceklerimizi söylemeye başlamaktayızdır. Bu şekilde karşımızdaki kişi bizi ciddiye almıştır ve böylece daha dikkatlice dinleyip anlamaya çalışır. Peki, ama insanların bu 'ben'i dinlemesine neden olan gerçek 'ben' midir? Yoksa etiketten mi ibarettir bu söylemler? Gerçek 'ben'i mi temsil eder? Bu etiketler beni ve gerisindeki ben problemlerini çözmeye yeterli midir? 'Ben kimim?' sorusunda beni rahatlatan bir cevapla karşı karşıya getirebilir mi? Kapitalist toplumlardaki etiket unvan sorunu, oldukça dikkat çekmekle birlikte bireylerin, yüzlerindeki maskelerle gezmesinden başka bir sonuç doğurmayacaktır. Gerçek ben biraz daha maskenin altında kalacak ve ortaya çıkması daha da zorlaşacaktır. Kapitalist piyasa ve burjuvanın hâkim olduğu toplumların bir sonucudur bu durum. "'Ben'in yazıya dökülmesindeki bir diğer gerilim hattı da Ben ile Öteki arasındadır. Başkalarının 'ben' üzerindeki belirleyici rolü aslında zorunluluk-olumsallık hattına paraleldir denebilir. 'Ben' ötekinden etkilendiği kadarıyla zorunluluğa tabi, ötekini etkilediği kadarıyla da özgürdür. Sartre 'öteki'nin varlığını insanın kendi varoluşu ve kendini bilişi için gerekli görür. Ona göre kişi kendini tasarlayıp olmak istediği kişiyi yaratırken başkalarının rolünü de tasarlar; kişi kendini anlatıp belirlenim kazandırırken başkalarını da belirlemiş olur." (Büyüktuncay, 2014, s. 91). Böylece aslında başkası 'ben'i oluşturmuş olmaktadır. Sartre'a göre 'ben' başkalarının söylemlerinden ibarettir. Benin dışındaki bir ben beni tasarımlamış olmasına rağmen hâlbuki 'ben' bundan daha öte bir gerçeklik içinde yer almaktadır. Yine de Kierkegaard'ın düşüncesine göre ne kadar özgün olmaya çalışsa da birey, kendi başına var olamayıp toplum içinde ve kültürle harmanlanmaktadır. O kültürün içinden her şeyi reddedip kendini var edenler şüphesiz sanatçılar olacaktır.

2.3. Gerçeklik

Hegel'e göre herkes kendi zihninden etrafa bakmaktadır. Bu durum da zihnimizin, toplum için var olduğunu göstermektedir. 'Ben' ortak bir zihin içinde yaşamaktadır. Düşünmenin en temel elemanı kategorilerdir. Zaman, mekân, zihin gibi kategoriler vardır ve insanlar bunlarla yaşamaktadırlar. Herkes kendi metabolizmasına göre kategorileri algılamaktadır. Hâlbuki algı ile oluşan şeyler, güvenilmezdir. Zihinsel yapının bir gerçekliği olması gerekmektedir. Her şey değişiyor ama, değişmeyen şeyler olmalı ve bu değişmezlerin arasında da bir bağ bulunmalıdır. Örneğin Platon'un mağara analojisinde; gerçek olmayan, gölgeler dünyası ve ideal olan da dış dünyadır. Buna karşıt olarak "Merleau-ponty'ye göre, 'gerçekliğin kaynağına ilksel erişimimizin algı olduğunu' ve dolayısıyla 'algının gerçekliğin anlamını bize verebilecek şey'… Algıda, algı eyleminin kendisi ile algının yöneldiği şey birbirinden ayrılamaz. Algı ile algılanan şey zorunlu olarak aynı varoluş tarzına sahiptirler. Algı eyleminin kendisinde Kartezyen düşüncenin öngördüğünün aksine, kesinliği içinde algılayan bir bilinç ile varlığı şüpheli bir algılanan ayrımı yapamayız. Görmek, bir şeyi görmektir. Eğer bir kül tablasını gördüğümü söylüyorsam, aynı anda karşımda bir kül tablasının varlığını da kesinleşmiş olurum. Görme, nesneden bağımsız bir niteliğin seyredilmesi (contemplation) olarak ele alınamaz. Nitelik bize bir varoluş tarzı önerir ve biz bu öneriye duyum alanlarımız dâhilinde yanıt veririz. Algı, bir gerçekliğe ya da bir dünyaya açılmadır." (Direk, 2003, s. 20,46). Bu noktada zihnimizin bir mekanizması, çarkı vardır, diye düşünürsek o zaman yine bu mekanizma olmadan dış dünya hakkında hiçbir şey bilmemiz mümkün değildir. Çarkın her bir adımı bir kategoriye denk gelip onunla örtüşmektedir. Bütün bilgileri bilgiye dönüştüren kategoriler sayesinde zihnimiz otomatik olarak bu işlemi gerçekleştirmektedir. Hegel'e göre tek bir gerçeklik vardır. Oda, ortak zihinsel gerçekliktir. Tarihsel-toplumsal ortak bir zihin, yani kültürdür. Bütün gerçeklik bunun içinde ortaya çıkmaktadır. Bireyler kültür dünyasının içinde yaşamaktadır. "Brechtyen gerçeklik, Brech kendi popülerlik tanımına ilişkin olarak gerçekçiliği şöyle tanımladı: Toplumdaki karmaşık nedenselliği açığa vurmak/hüküm süren görüşlerin gücü elinde bulunduranların görüşü olduğunu göstermek – toplumun içinde bulunduğu zorluklara en geniş kapsamlı çözüm önerileri getiren sınıfın bakış açısıyla yazmak/kalkınma unsuru üzerinde durmak/somut olanı ve onun soyutlanmasını olası kılmak." (Piero, 2013, s. 82).

Yani, bu kültürün içinde tutsak olmaktan çıkıp kendini tanımlayabilen bir insan olmamız gerekmektedir.

Platon'a göre birey ancak gerçek olanı bilmektedir. Bu ölçü, yalnızca eksiksiz ve değişmeyen nesneler için geçerlidir. Ağaç sınıfını mümkün kılan bir ideal ağaç vardır ve olağan ağaçların geldiği yer de burasıdır. Bu ağaçlar hakkında, gündelik konuşmalarımızın geçtiği yer de burasıdır. Sıradan meşe ve çınar parkları, koruluklar söz konusu olduğunda, onlarla birey arasındaki ilişki bilgiye benzeyen, fakat ondan aşağı bir şeydir. Yani birey onları yalnızca algılamaktadır. Platon, bireyin gerçeklik dünyası ile ilişkilerini betimlemek için Batı felsefesinin en meşhur analojisine başvurmaktadır. Bu analoji Platon'un 'Devlet' adlı kitabındaki yedinci diyalogda geçmektedir. Buna göre insanlar bir mağarada yaşarlar ve gördükleri gölgeleri gerçek sanmaktadırlar. Platon'a göre dünya ikiye ayrılmaktadır. Bunlar; gölgeler dünyası ve idealar dünyasıdır. Günümüzde pek çok bireyin gerçek dediği şeyler Platon'un gölgeler dünyası dediği yerde gerçekleşmektedir. Yer altında, bir mağara var ve insanlar içinde yaşamaktadır. Mağaranın bir ucunda boydan boya ışığa çıkan bir giriş vardır. İnsanlar doğdukları günden itibaren bu mağaranın içinde ayakları ve boyunlarından zincire vurulmuş bir şekilde yaşamaktadırlar. Mağaranın dışında hiçbir hayatları yoktur ve öylesine sıkı bir şekilde bağlanmışlar ki başlarını oynatmaları bile mümkün değildir. Arkalarında bir yerlerde ateş yükselmiş ve bu ateş ile mahkûmlar arasından yukarıya ince bir yol yükselmektedir. Görebilecekleri tek şey arkalarında yanan ateşin yaydığı ışıkla beliren gölgeler olacaktır. İşte bu gölgeleri gerçek zannetmelerine 'gölgeler dünyası', dışarıdaki hayata 'idealar dünyası' demektedir. Eğer, ayağındaki ve boynundaki zincirleri çözüp cahilliğine son vermek isterlerse, ateşi gördüklerde gözleri acıyacaktır ve daha önce gördüklerinin gölgeden başka bir şey olmadığını anlayıp, her şeyi arkadaşlarına anlattıktan sonra, onların bu cahillikten kurtulmasını isteyecektir. Ancak arkadaşları tarafından dışlanıp hor görülecektirlerdir. Onu mağaradan dışarı çıkartmak istersek, canının acımasından korkup çıkmak istemeyecektir. Eğer kabul edip dışarıya çıkacak olursa gördüğü bu muhteşem görüntünün büyüsüne kapılıp ayrılmak istemeyecektir.

İnsanın asıl gerçekliği onun düşünsel düzeyi ise; burada, bir benlikten bahsedilebilir mi? Orada benlik yoktur, bu sıfır noktasıdır, bununla birlikte kendini, yani evrensel varlığını bu

noktada bulmak nerdeyse kaçınılmazdır. Bütün mistik etkinliklerin de temelli budur. Sıfır noktası asıl kendi orijinalliğine vardığın yerdir. Bu noktada benliğinden kurutulup doğal varlığına ulaşman mümkündür. Bu alanda benlikle ilişki kurulamamaktadır. İnsanın asıl gerçekliğinin içinde benlik yoktur. Burası benliğin, kaybolduğu yerdir. Bu noktaya ulaşmak anlık bir şeydir ya da yavaş yavaş sezinleyerek ulaşabilir birey ve bu sayede kendi özüne ulaşmış olmak mümkündür. Bazı sanatçılar sanat aracılığı ile yaşadığı dönemin güzelliklerini, sorunlarını gerçekçi bir şekilde cesurca yansıtırken bazıları gerçeklikten kaçmışlar ve bu şekliyle sanatlarını üretmişlerdir. "Çernişevski'ye göre sanat, gerçekliğin yansımasıdır; fakat bu, kopyacılık anlamında değil, öze ait olanın yansıtılmasıdır. Eski bir kuramı sürdüğünü Çernişevski şu sözlerle belirtir: 'Bu Eski Yunan'da yaygın olan ve Platon'da, Aristo'da ve Demokritos'ta rastladığımız tanımlara yakındır.' Ayrıca Rusya'da başlayan daha değişik bir gerçeklik anlayışının gelişimi bakımından çok önemli bir husus, Çernişevski'nin görüşlerinde yatar: Yazar (ve sanatçı) gerçekliği yalnızca yansıtmaz, onu açıklar ve yargılar. Bunu yaparken de yansız kalamaz… Dubrolyubov, sanatçının kişisel değerine de önem verir. Ona göre sanat ürünü, bir tohum halinde sanatçının dehasında vardır, gerçeklik ise sanatçıya somut bir destek görevi görür." (San, 2008, s. 55). Bazı sanatçılar yaşadıkları, etkilendikleri olayları yansıtırken aynı zamanda toplumun sırtına kambur olan sorunlara değinmiş ve böylelikle de düşüncelerini, hislerini daha geniş kitlelere ulaştırmaya çalışmışlardır. Bu konuları açık yüreklikle yansıtan sanatçının daha korkusuz bir şekilde eser üretmesi mümkün olmuştur. "Sanat gerçekliğin çok özgün sunumlarını içerir. Gerçekliğin yoğun bir biçimde yansıdığı sanat yapıtı, gerçeklikle ilgili kaba görünümleri değil, gerçekliğin özgün bir yorumunu ortaya koyar. Sunumla gerçeklik arasında kökel bir bağ vardır, görünüşleri ayrı da olsa özleri bir olan, bir olması gereken bu iki şey bilinçte ya da duygu ve düşünce dünyamızda birbirine kavuşur. Bilinç gerçeklikten giderek yapıtı kurarken onu gerçekliğin anlamlarıyla bezer. Sanat yapıtını, gerçekliği açıklamak üzere gerçeklikten süzen ya da damıtan güç bilincin gücüdür. Bilinç yapıta güçlü ya da yoğun bir anlam kazandırabilmek için onu özgün bir yapıya kavuşturur. Gerçekliğin benzersizde yakalanması, gerçekliğin özel bir görünümünün ortaya konulmasıdır bu. Burada benzersizlik bir üstün olma gösterisi değil, bir açı olma, bir açıya göre yetkin olma durumudur. Gerçekliğin sunumu olan sanat yapıtı gerçeklikten çıkmıştır, gerçekliği yoğun bir biçimde sunar, ancak gerçekliğin ta kendisi değildir, tam tersine yapaydır ya da kurgusaldır,

gerçekliği dışlaştıran bir başka gerçekliktir. Açıkladığı gerçekliği doğrudan doğruya göstermediği gibi hiç andırmayabilir de ama gene de biz onda bir gerçekliğin ruhunu buluruz. Gerçeklik ve gerçekliğin sunumu özdeş iki gerçekliktir, ama iki ayrı gerçekliktir." (Timuçin, 2003, s. 227). Özelikle 1960 sonrası sanat akımlarına bakıldığında bu bahsedilen gerçekliği görmek, algılamak, hissetmek mümkündür. Suje olan izleyici gördüğü bir sanat eseri karşısında bu etkiyi yakalaması kaçınılmazdır.

Sanat toplum için yapılıyorsa sanatçı düşüncelerini topluma anlatıyor ve bazı mesajlar veriyorsa, sanatçının da toplumdan yadsınmasını beklemek mümkün değildir. Onun için de sanatçı, topluma yol gösterici konumunda olması gereklidir. İşte o zaman sanat amacın ulaşmış olacaktır. Yoksa sanat yapıtı üretmenin de anlamı kalmayacaktır. Bu nedenle "Yeni - Kantçı Ernst Cassier, İnsan Üzerine Bir Deneme adlı yapıtında sanatın başlıca görevinin gerçekliğin yapısını derinliğine kavramak olduğunu ilan eder. Bu savın gerçek anlamı, ancak, Cassier' in gerçeklikten ne anladığını açıkladığında apaçık belirtir: Ona göre sanat, kültürün simgesel bir biçimidir ve böyle olduğu içinde gerçekliği yeniden üretmez (Reproduier), tersine yaratır onu. Bu yüzden gerçek, büyük sanatçı kendisini kavradığı ölçüde değil; tam tersine, sanatçı ona yol açtığı, onu yarattığı(meydana getirdiği) için ortaya çıkar." (Ziss, 2009, s. 24). Gerçekliği böyle tanımlarsak sanatçının görevi bunu aktarmak olmalıdır. Sanatçının döneminde yaşananlardan kaçarak, görmezden gelerek olan şeylere olmamış gibi davranarak sanat üretmesi gerçeklikle bağdaşır mı? Bunu bireyin kendisine sorması gereklidir. Sanatçı topluma yol gösterme rolünü üstlenmiştir. O hâlde kaçarak değil görerek, hissederek ve bunu gerçekleştirerek izleyicinin dikkatine sunması gerekmektedir. "Estetik yönelim gelişi güzel bakışı değil, uyarlanmış bir gözlemi gerektirmektedir. Sanat yapmak için sanatçı nitelikleriyle donanmış olmak gerekir. Sanatçı olmakla ilgili nitelikler de sanat yaparak elde edilir. Sanatsal görü, bilincin sanatsal alanda gelişmesiyle mümkündür. İmgeyi izlerken, ya da yaratma sürecinde içsellik büyük ölçüde önemlidir. Gerçek sanat yapıtı yoğun yaşanan öznellikte ve nesnellikte kendini bulmaktadır. Bugün öznelci eğilimler duyguculuk, duygusalcılık diye adlandırılırken nesnelciliğe usçuluk, biçimcilik denmektedir. Sanatta imge nesnel ve öznelin bütünlüğünden oluşur. İmgenin nesneli denince; gerçeklikten kaynaklanan her şey akla gelir. Nesnel; yapıtta yeniden üretilen gerçekteki olayları, yaşam tablolarını, karakteri, çatışmaları, insanoğlunun manevi

evrenini, imgenin evrensel nitelik kazanması sanatçının bilincinin dışında da varlık olduğunu gösteren her şeyi içine alır. Öznelde işe; sanatçının yaratıcı düşüncesinin imgeye kattığı şeyler. Sanatçının duygu ve düşünceleriyle, tasarımlanan olaylar karşısındaki tavır ve öze bakış tarzıyla değerlendirmesidir. Her sanatsal imge aynı zamanda sanki sanatçının kendi portresidir. Esere bakıldığında imgenin ötesinde yaratıcıyı görebiliriz. İmgede nesnellik öznellikten fazla ise gerçeklikten tam bahsedemeyiz, her ikisi de eşit miktarda olduğunda sanat gerçeklikten daha gerçek olmaya başlar."* Sürekli değişim ve gelişim içerisinde yer almakta olan birey için gerçeklik kavramı da değişim ve gelişim göstermek zorunda kalmıştır. Ya da biz kaldığını düşünmüşüzdür. "Gerçeklik zamansız bir kavram değil; modernist, avangard yöntemlerden etkilenen radikal ve popüler bir sanattır." (Piero, 2013, s. 82). O hâlde günümüz sanatında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

* Meriç Bilgiç'in Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Lisans Programı'nda verdiği, 'Estetik' Ders Notları, Kocaeli, 2011.

2.4. Varoluşçuluk

Varoluşçuluk (egzistansiyalizm) İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da, özellikle Fransa'da ortaya çıkmıştır. Başta felsefe olmak üzere sanat, tiyatro, resim ve yazın gibi dalları da etkilemiş olduğu düşünüldüğünde, bu akımın ne kadar geniş kitle ve alanlarda yer aldığını görmek mümkündür. Bu noktada varoluşçuluk içerisindeki düşünürlerin, kendi içlerinde aynı konuda derin ve farklı çıkarımlarda bulunmuş olmaları şüphesizdir. Özelikle 'ben' konusunu içine kapsaması ve hatta önemli bir yere sahip olması bakımından incelendiğinde, Varoluşçuluk kavramının bu tezde neden yer verilmiş olduğunun önemini ve nedenini de anlaşılmış olmaktadır. Sadece bir tek 'ben' düşünüldüğünde ve onun içindeki özü, bilinci ve bilinçaltındaki çıkarımları, o zaman dikkati çeken şey bir tek birey dahi kendi içinde oldukça karmaşık bir düzene sahip olduğudur. Peki, bu bir tek birey, birçok bir tek birey olduğunda ve bunların varlık problemlerini irdelediğini zaman, bir konuda neden bu kadar farklı görüş açısı olduğu anlaşılmaktadır. Sonuçta tek bir özden oluşmayan çok çeşitli ve değişken görüş topluluğu kümesinin varoluşu farklı bakış açılarını da beraberinde getirecektir. Bu durum 'ben'lerin oluşturduğu bir bütünlük şeklindedir. Bu noktadan bakıldığında da anlamlı bir bütünsellik oluşturmaktadır. Peki, aynı konu içerisinde tamamıyla farklı bakış açılarıyla filozoflar varoluşçuluk hakkında ne diyor? Bu durum çok dikkat çekicidir gerçekten. O hâlde "Varoluşçuluk nedir? Şimdiye değin çeşitli yanıtlar verilmiş bir sorudur bu. Söz gelişi, Weil'e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırış, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm (düşüncülük), Benda'ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie'ye göre saçmalık felsefesidir." (Sartre, Varoluşçuluk, 2016, s. 36). İnsanın kendi değerlerini kendinin oluşturabileceğini; geleceğini yine kendisinin kurabileceğini savunan bir felsefe akımı olarak incelendiğinde, "Nietzsche'ye göre, birey aynı anda hem olduğundan çok hem de olduğundan azdır. Birey, 'varoluş sürecinden zorla çıkarılmış egonun sahte cisimleşmiş halidir.' Yani, olduğundan azdır çünkü 'yapay bir şekilde varoluşun dışına çıkarılmıştır,' ama olduğundan da çoktur, çünkü bir süreç olarak tüm Güç İstenci'ni kendi bünyesinde barındırmaktadır. 'Bireyin büyük önemi vardır,' çünkü 'kendi varlığında bütün bir süreci taşımaktadır'. Böylece, birey bir 'birikimdir' ve sonuç olarak da, 'yapmış olduklarına kıyasla… Büyük kapasiteye sahiptir'. Dahası, zaten görmüş

olduğumuz gibi, bir canlı türünün kendisi bir amaç değildir ve Nietzsche'nin görüşünü de son derece biyolojik bir biçimde yorumlayabiliriz 'Amaç, insanoğlu değil, Üstinsan'dır.' (Plank, 2012, s. 203). Bir birikim olarak düşünme sürecine girmiş olan 'ben' sadece kendi içiyle değil dış etkenlerin kendi içinde oluşturdukları ile bir bütün oluştururken dış uyaranlara vermiş olduğu etki ve tepkiler bütünü ile bir bütün olmaktadır. Aynı zamanda varlığın, varoluşun özden, içerikten önce geldiğini, yani insanın önce var olduğunu, daha sonra tutum ve davranışlarıyla, eylemleriyle kendini sürekli olarak yarattığını, biçimlendirdiğini öne süren, "İnsan ne ise o değil, ne olmuşsa odur." diyen felsefe ve yazın akımı ve öğretisidir varoluşçuluk. Jean Paul Sartre'ye göre iki farklı varoluş dikkati çekmektedir. Birinci düşünüş, 'Ben'in nesnel olarak yani kendi içinde kendisi için var olma şekli, neyse odur ve o şekilde var olmuş olmasıdır. İkinci düşünme şekli ise nesnel, göründüğü gibi olmayan ve başkalarının onun hakkındaki tasavvurları ile var olan, kendini bu şekilde var etmiş olan, kendisi için kendindekinin bilgisi ile görünür olur şeklindedir. Sartre'in düşüncesine göre benin var oluşu özden önce gelmektedir. O hâlde varlık benliğin kendindedir. Yani insanlar, nesneler dünyasında kendi başlarına kalmıştır ve hiçlik içindedir. Bu durumdan kurtulmak için kendi özünü özgürce oluşturmalıdır. İnsan ne ise o değil, ne olmuşsa o olmaktadır. İnsan kendini kendi yapar, daha önce kazandığı bazı belirlenimlerin elverdiği ölçüde kendine biçim verip kendini oluşturmaktadır. Daha önce bir öze ve bilgi birikimine sahip olmayan 'ben' kendi seçimlerine, tasarımlarına, eylemlerine, hareketlerine göre kendi varlığına bir öz kazandıracaktır. Bu özü oluştururken her zaman çiçekli yollardan gitmeyecek, bazen üzülecek, bazen acı çekecek, karşılaştığı zorluklar ve bunun sonucunda oluşturduğu seçimler sonrasındaki karşılaşılacak olan yeni sonuçlar ve sonuçlara katlanma gücü ve zorluklarla savaşma arzusu ile bazen başarılı olurken, bazen yenilecektir. Kişi bütün bu yaşantılar sonucunda da bir şeyler öğrenmiş olmaktadır. Bunun sonucunda da özün oluşmasına katkı sağlanacaktır. Bütün deneyimlerin birey üzerindeki etki ve tepkisi ile çıkan sonuçlar bütünü, özün oluşmasına bir katkı sağlayacaktır. Ancak böylelikle 'ben' bütünde, kendini tasarımlamış ve oluşturmuş olacaktır. 'Ben' bireyin içerisinde kendinin bilinci olarak düşünüldüğünde, varoluşu gerekli olan olmalıdır. Çünkü öncelikle 'ben', bireyin kendinde kendinin bilinci olarak kendi kendisini kavramasıyla süreç başlamaktadır. "Benim 'ben'liğim' = 'ben'liğim' [moi =moi] ya da 'ben-benim' [je suis je] eşitliği bizatihi bu olgunun ifadesidir. Her şeyden önce kendinin bu bilinci kendi kendisiyle saf özdeşliktir; saf

kendi için varoluştur. Kendi kendinin kesinliğine sahiptir, ama bu kesinlik hala gerçeklikten yoksundur. Nitekim bu kesinlik ancak kendi kendisinin göründüğü kendi için var oluşu bu bilince bağımsız bir nesne olarak göründüğü ölçüde gerçek olabilir. Böylece kendinin bilinci ilk önce bir özne ile bu öznenin kendisi olan ve henüz nesneleşmemiş bir nesne arasındaki birleştirici bir ilişki gibidir." (Sartre, Varlık ve Hiçlik, 2009, s. 307). Bu yönden 'ben' incelendiğinde nesnellikle olan açık ve seçik ilişkisi kendini dışsal ve içsel varoluş sürecine sokarken her açıdan bireyin kendinin bilincine varmasını gerekli kılmaktadır. Birey nesneler dünyası içerisinde kendini var ederken, aynı zamanda içinde bulunduğu toplum içerisinde hem kendi etkilenmektedir, hem de karşısındakileri etkilemektedir. Böyle bir bütün içerisinde 'ben'in varoluşsal problemi çözüme ulaşabilme yoluna girecektir. Sartre'ın 'ben' başka benlerin belirleyiciliği ile oluşması şeklindeki bakış açısı 'ben'in nesne ile olan ilişkisinde söz konusu olan, "Başkası benim kendimle ortaya çıkar, çünkü kendinin bilinci, her türlü başkasının dışlanmasıyla kendi kendisiyle özdeştir. Böylece ilk olgu bilinçlerin çoğulluğudur ve bu çoğulluk ikili ve karşılıklı bir dışlama ilişkisi formunda gerçekleşir. İşte biraz önce talep ettiğimiz içsellik aracılığıyla olumsuzlama bağıyla karşı karşıyayız. Bilincimi başkasının bilincinden ayıran dışarıya ait ve kendinde hiçbir hiçlik yoktur, ama bizatihi ben olmamdan ötürüdür ki başkasını dışlarım: Başkası, kendi olarak beni dışlayan, ben olarak benim dışladığımdır. Bilinçler kendi varlıklarının birbirleri üzerine binmesi içinde doğrudan doğruya birbirleri üzerinde taşınırlar. Bu, aynı zamanda da başkasının bana görünme tarzını tanımlamamıza imkân verir: Başkası, benden başkası olandır, dolayısıyla bir olumsuzluk vasfıyla birlikte, özsel olmayan nesne gibi verilir. Ama bu başkası aynı zamanda da bir kendi bilincidir. Yaşamın varlığına gömülmüş, sıradan bir nesne olarak bana belirtildiği şekliyle. Ve bende başkasına böyle görünürüm: Somut, duyulur ve dolaysız varoluş olarak. Hegel burada, benden (cogito tarafından yakalanan ben) başkaya giden tek anlamlı ilişkinin alanında değil, birinin başkası içinde kendini tanımlaması olarak tanımladığı karşılıklı ilişki içerisinde yer alır." (Sartre, Varlık ve Hiçlik, 2009, s. 307). Bu şekilde incelenip bakıldığında her bir birey için düşünecek olursak 'ben' ancak bir başka 'ben'e karşı çıkışı ile kendi içinde var olmaktadır. Bu noktada da bir başka 'beni' kabul etme ölçümde de bir 'ben' oluşabilmesi mümkündür. O hâlde, başka bir 'ben'in varoluşu ile 'ben' var olmuş olmaktadır. Aynı bakış açısıyla "Hegel'in başkası için varlık [l'etre pour autre] diye adlandırdığı 'uğrak', kendinin bilincinin gelişmesinde zorunlu bir evredir; içselliğe

giden yol başkasından geçer." (Sartre, Varlık ve Hiçlik, 2009, s. 308). Buradaki 'uğrak' kelimesini başka bireylerin düşünceleri, duyguları, fikirleri, imgeleri, hisleri ile varoluşu olarak 'ben' düşünülebilir şeklinde görünmesinden kaynaklanmaktadır. Yani temel unsur, düşüncedir. Bir başka açıdan baktığımızda birey, kendi tasarımlarını oluştururken sadece kendi ile sorumlu olamayacak, dolayısıyla diğer insanlarında kendinden etkilenmesini sağlayacak veya başka bir benle kendisi etkileşim içerisinde olacaktır. Bu sarmal, bir bağ gibi sonsuz bir döngüde ve sürekli bir etkileşimle devam edecektir. Bu kaçınılmaz bir sonuç gibi gözükmektedir. Çünkü bireylerin oluşumundan toplum meydana gelir ve insan ancak toplum ile var olabilmektedir. İnsanlar, etkileyen ve etkilenen varlıklar olarak varoluşlarını tamamlayabilmektedir. Bir tek ben bütün benlerin varoluşunu etkilerken, kendini oluştururken, kendi ile birlikte kendini oluşturduğu kadarıyla bütün evrene yansıyan bir sorumluluğu da üzerinde taşıyacaktır. O hâlde 'varoluşçuluk' bir anlamda, kişilerin psikolojik ve kültürel birikimleri sonucu kendi deneyimleri ve seçimleriyle birlikte var olabileceğini ifade eden bir felsefi akımdır. Varoluşçuluk felsefesinde önemli isimlerden biri olan Alman Filozof Martin Heidegger'da göre insanın varoluşu dünyada olmasını gerekli kılar ve 'ben' dünyada olan diğer kişilerle birlikte olacağına göre 'ben'in dünyada var olmuş diğer kişilerle etkileşimde olmaları da kaçınılmaz olacaktır. Diğer 'ben'ler ile etkileşimde olmuş olmam kendi varlığıma ulaşmam için başka bir önemli noktayı da oluşturmuştur. Böylece diğer benler yani kişiler sayesinde kendi varlığını kanıtlamış olmaktadır. İnsanı sosyal bir varlık olarak düşündüğümüzde bu durum çok garip karşılanmamalıdır. "'Varlık var mıdır, nasıl?' üretilecek bütün cevaplar bir dış 'Evren' idesi başlığı altında akıl yürütmeleri tanımlayacaktır. Çünkü her tekil varlığı sonsuz kaplamına alan, içlemi sıfır en genel kavram 'varlık'tır ve varlık kavramını gerçekleyen dış gerçeklik 'Evren' idesi ile tanımlanır." (Bilgiç, Felsefe Çıkış, 2014, s. 27). Öncelikle öz oluşur ve sonrasında o öz ve özler bütünü ile varoluşçuluğun açıklanmasının tam tersi bir bakış açısıyla, öncelikle bir varlık olarak birey vardır ve birey sonrasında özünü oluşturma sürecine girmektedir. Nitekim insan varoluşundan sonra yaşadığı, deneyimlediği olaylar sonucunda öğrenip tepki vermeye ve kendini oluşturmaya başlamaktadır. Birey ne kadar deneyim sahibi olur ve öğrenirse o derece kendi olabilmektedir. Bu şekilde ancak kendi özüne inebilir ve kendi kendini belirleyip 'ben'e ulaşabilmektedir. Bu serüvende öncelikle bilinç evresinden geçmekle olacaktır. Bu açıdan bakıldığında Sartre'nin 'Varlık ve Hiçlik' adlı eserinde bu bakış açısına

değinilerek özgür insanın kendini belirleme ölçüsü ile ancak kişilik kazanabileceğinin altı çizilmektedir. "Martin Heidegger'in Başyapıtı 'Sein unt Zeint' (Varlık ve Zaman,1927), tamamıyla varlığın anlaşılmasına yöneliktir. Heidegger, var olan herhangi bir şey anlamındaki varlık ile varlığın Varlığı arasında bir ayrım yapar. Ona göre, bir varlığı varlık yapan, onun nasıl öyle olduğunu tanımlayan, hep olduğu gibi olmasını sağlayan şeydir. Bir varlık olarak insanı diğer varlıklardan ayıran ise, kendinin varoluşsal varlığının farkında olmasıdır. İnsan varlığının doğru ya da yanlış anlaşılması, aslında başka bir varlığın doğru ya da yanlış anlaşılması demektir. Heidegger, insan varlığına 'Dasein' der. Ne bilinç, ne öznellik, ne de ussallık demek olan Dasein, hem kendisinin hem de diğer varlıkların varlığını açığa çıkarmaktadır. O, kaçınılmaz olarak sürekli bir oluş içindedir. İnsanın bir oluş içinde olduğunu bilmesi, sonlu (ölümlü) olduğunu bilmesi, sonlu (ölümlü) olduğunu bilmesi demektir ki, bu da onu 'iç daralması', 'kaygı', 'kuşku' ve 'merak' gibi sıkıntılar içine sokmaktadır. Ama uyuyan Dasein için, uyarıcı bir etkisi vardır bunların." (Yılmaz, 2009, s. 112, 113). Bu etkileşimin ve gelişen çağın koşulluları ile paralel olarak içinde yaşadıkları, evren içerisinde insanlar, kendilerini hızlı bir değişim içinde bulmaktan alıkoyamamışlardır. Böylelikle gelişen çağın şartları ve ona ayak uydurmaya çalışan birey ve de topluluklar, öncelikle kendilerine ve sonrasında da bunun bir sonucu olarak topluma yabancılaşmış, benlik anlayışlarını kaybetmeye başlamışlardır. Bu nedenle bunalıma girmeye başlayan 'ben' git gide kendinden uzaklaşmış ve yabancılaşmaya başlamıştır. Bu durum toplum içerisinde yabancılaşma sorununu da beraberinde getirmiştir. Bu şekliyle insanın nesneler dünyasındaki konumu, evrendeki yeri, var olmanın nitelikleri, varoluşçuluğun araştırdığı konular içerisinde yerini almıştır. "Ritter'e göre varoluşçuluk, 'köklerinden kopmuş (…), temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş (…), toplumda yabancılaşmış (…), mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren' bir felsefedir. Bu felsefe daha çok, 'toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu (…) günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu (…), insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde' ortaya çıkar. Özellikle savaş ve bunalım ertesi yılları bu çıkışın keskinleştiği, göze battığı dönemler olmuşlardır." (Sartre, Varoluşçuluk, 2016, s. 10). Savaş içerisinde ve sonrasındaki sıkıntılar, bunalım, açlık, sefalet ve hastalıklar ile oluşmuş olan olumsuz koşullarla beraber yeni düzenin sancıları yani gelişmekte olan kentleşme sonucundaki bezginlik, yabancılaşma problemlerini kaçınılmaz olarak beraberinde

getirmiştir. Bu da 'ben'liğin kaybolduğu yalnızlaşmış insanları doğurmaktadır. "Bazı düşünürler –örneğin Tillich– bu çıkışın köklerini makinecilikte buluyorlar. Makinenin üretimde kullanılması birtakım ters sonuçlar doğuruyor: Bir yandan, insan git gide işlettiği makinenin egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitiriyor. Neredeyse, dönen çarkın bir vidası haline geliyor, nesneleşiyor. Öbür yandan – sosyalistlerin söylediğine göre– makinenin getirdiği toplumsal üretim düzeneğiyle bireysel mülkiyet düzeneği arasındaki çelişme kişiyi tedirgin ediyor. İki düzen arasında bir uyarlık sağlanamaması insanı gittikçe kendine yabancı, saçma, ezici, güvensiz, anlamsız bir ortamda –hiçlikle karşı karşıya– yaşamak zorunda bırakıyor. Bu aykırı durum bireyin yavaş yavaş kişiliğinden olmasına, toplumda yabancılaşmasına, yalnızlaşmasına, bunalmasına yol açıyor." (Sartre, Varoluşçuluk, 2016, s. 10). Yabancılaşma sorunu, varoluşçu felsefenin dikkatini çeken bir konu olmuştur. Eserlerinin ana teması olarak yabancılaşmayı konu alan Franz Kafka diğer varoluşçu bazı yazarlar gibi çağının olumsuz yanlarını eserlerin de yansıtmıştır. Özellikle Die Verwandlung 'Dönüşüm' adlı eserinde tamamen topluma ve kendine yabancılaşmış bir karakter yaratmıştır. Eserlerinin ağırlıklı merkezini insan ve insanın yaşamı olarak ele almaktadır. Eserlerinde yalnızlık, umutsuzluk ve iç sıkıntısı gibi varoluş problemlerini işlemiştir. 'Dönüşüm' adlı roman, Franz Kafka'nın anlatım sanatının gerçek anlamda doruklarına ulaştığı bir yapıtıdır. Küçük burjuva çevrelerindeki aile ilişkile-rini en ince ayrıntılarına kadar irdeleyen roman, aynı zamanda toplumun kalıplaşmış, işlevini çoktan yitirmiş olan bakış açısına başkaldıran bir bireyin tragedyasını çarpıcı biçimde dile getirmiştir. Gregor Samsa'nın başkalaşması sonucu bir böceğe dönüşmesi, toplumun kaskatı kesilmiş kurallarının bir dişlisi ve eleştirmeyen, ama yalnızca boyun eğen sıradan bir toplum parçası olmaktan çıkma anlamı taşımaktadır. Mecazi anlamda böcekleşmiş olmanın sonucu, elbet toplumca dışlanmaktır. Kısaca hikâyeyi anlatmak gerekirse Gregor Samsa, bir sabah uyandığında kendini dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulmuştur. İlk başta gördüklerinin gerçek olduğunu inanmak istememektedir. Ancak yatağından kalkmak isteyince buna inanmakta zorlansa da o artık, dev bir böcektir. Her sabah işe gitmek için bindiği tren, saat altıda hareket etmektedir. Bu yüzden, en geç saat beşte uyanmak zorundadır. Ancak, o sabah saate baktığında saatin yedi olduğunu görür. İşe geç kalmıştır ve yataktan kalkmak istemektedir. Ancak, artık ona yardımcı olacak bacaklarının yerinde birbirinden bağımsız hareket ediyormuş gibi görünen ve bir türlü kontrol edemediği onlarca bacağı

bulunmaktadır. Annesi oğlunun uyanamamış olduğunu düşünüp kapıya vurmaya başlamıştır. Kilitli kapının arkasından oğlunu uyandırmaya çalışmaktadır. Gregor, kalktığını söyleyerek annesini bir süreliğine oyalar. Gregor büyük uğraşlarla yatağından kalkmayı başarır, yeni vücuduna alışması hiç de o kadar kolay olmayacaktır aslında. Bir böceğe dönüşmesine rağmen, hala insan kalmanın savaşını vermiştir. Öyle ki insanken fark edemediği birçok insanî özelliklerini yeniden keşfetmeye başlamıştır. Bu arada neden geç kaldığını merak eden patronu eve gelmiştir ve çok kızgındır. Gregor'a birkaç soru sorar ancak, Gregor artık konuşamamaktadır. Sesi hayvan sesi gibidir. Ne dediği dahi anlaşılamamaktadır. Kendisi, içerden kilitlediği kapıyı ise güçlükle açmıştır. Patronu onu görünce korkudan evden kaçar, annesi ise anında bayılmıştır. Babası onu tanıyamadığı için sopa darbeleriyle odasına geri sokmuştur. Kız kardeşi Grete, Gregor'un hâlâ abisi olduğunun farkında, ona çeşitli yiyecekler getirmektedir. Bunların arasında, kokuşmuş yiyeceklerde vardır. Bir süre sonra Gregor kokuşmuş yiyecekleri tercih etmeye başlamıştır. Annesi, onu görmeye bile cesaret edememektedir. Babasından defalarca dayak yiyen Gregor'un vücudu oldukça zayıflamıştır. Artık dönüşüm tamamen tamamlanmış ve insanlığından eser kalmamıştır. Vücudunda oldukça ciddi yaralanmalarda oluşmuştur. Yemek dahi yiyememektedir. Aile meclisi toplanır ve sonuçta onun artık tanıdıkları Gregor olmadığına ve evden atılmasına karar vermişlerdir. Tam bu sırada, hizmetçi kız aileye Gregor öldüğünü, bu nedenle de Gregor'u çöpe attığını ifade etmiştir. Hikâye, ailenin evlerini terk etmesi ile son bulmaktadır. İşte bu monoton bir şekilde yaşayan modern insanın sıkıntılarını dile getiren Albert Camus da yabancılaşma sorunu ile yalnızlaşan ve varoluşunu sürekli sorgulamaya iten ve bu nedenle de bunalıma sürüklenen bireyin yaşam içerisindeki türlü sıkıntılardan kurtulmanın yolunu intihar veya başkaldırı ile bulabilir, demektedir. Buna karşılık varoluşçuluğun önemli isimlerinden Danimarka'lı Filozof Søren Kierkegaard yaşanılan sıkıntı ve umutsuzluktan kurtulmanın yolunun başkaldırı ya da intihar etme eğilimi değil aksine yaşamda sığınılacak tek yerin "Tanrı" olduğunu ifade etmiştir. Bu düşünüre göre insan ne yaparsa yapsın önleyemeyeceği hayatının içerisinde var olacak olan hiçlik duygusu karşında korku ve titreme duygusu ile irkilmektedir. Bu korku ve titreme duygusu varoluşun açık bir ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun sonrasında veya öncesinde olanlar önemini kaybetmektedir. Tek önemli olarak ortaya çıkan nokta bireyin var olduğudur. O hâlde ben ile varoluş aynı ve özdeş olmaktadır. Blaise Pascal ise insanın Tanrı'ya olan bağlantısının

yanında içinde yaşamış olduğumuz evrenin yasalarına da bağlı olduğunu göstermektedir. ‘İnsan düşünebilen bir hayvandır.’ önermesinden yola çıkarsak, bireyin en önemli özelliği de düşünebiliyor olmasından kaynaklandığı ön plana çıkacaktır. İnsanın bütün önemi ve değeri, onun düşünen bir tin olduğu ile apaçık ortadadır. Pascal’a göre insanın en önemli özelliği düşünebilmesidir. Bundan dolayı olmalıdır ki ‘Ben, bilen, gören kişiyim.’ demektedir. Burada Descartes’in ‘Düşünüyorum o hâlde varım.’ önemesini söylemeden geçmek olmaz. “Descartes bunu bir insan problemi olmaktan çok bir varlık ve bilgi problemi olarak ortaya koyuyor ve söylediği şu biri birine indirgenemez iki temel varlık vardır ve bunlar birbirinden bağımsız, ilişkisizdirler. Ancak insanda bir araya gelirler ve bunlardan bir tanesi bilişimsel olan varlık alanı, diğeri ise maddenin uzamda yayılışı ile belirlenen bir alan yani iki tane temel varlık alanı vardır. Bunlar asla birbiriyle karışmazlar aralarında bir ilişki yoktur sadece insanda bir araya gelir, insanın beyninde bir yandan bir et parçası olarak beyin vardır bir yandan da kavramsal yapı olarak beyinde taşınır. Bu ikisi bu iki alan insanda sentezlenir. Fakat nasıl sentezlenir? Sentezlenebilir mi? Descartes’te bir problem bu. Ve bütün Avrupa tarihinde de bir problem bu. Düalizm bu bir uçurum, uçurum budur işte. Yani kavramsal olan ile uzamsal olan, yani madde ile düşünce arasındaki uçurum. İnsan bu uçurumun arasında duruyor.”*

Buraya kadar varoluşçuluğun farklı özelliklerine ve bakış acılarına çok kısa bir şekilde değinmiş olduk. Peki, varoluşçuluğun temel özelliklerinin hepsini kapsayan tek bir tanım yapılamaz mı? “Jean-Paul Sartre sorarsanız, bundan kolay bir şey yoktur: Varoluşçuluğu okurlara tanımlamak mı? Çok kolay bir iştir bu! Felsefe terimleriyle söylersek, her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin (actif) olarak bulunuş demektir. Çoğu kimseler özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar. Örneğin, bezelyeler bir bezelye düşüncesine göre yerden biter, yuvarlaklaşırlar. Hıyarlar, ancak hıyarlık özüne uyarak hıyar olurlar: Bu düşünüş köklerini

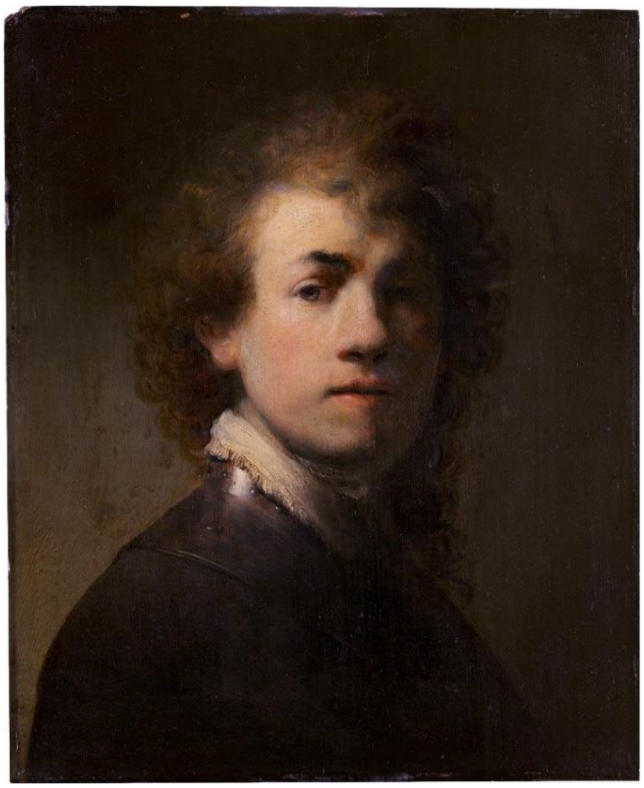
* Meriç Bilgiç’in Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Lisans Programı’nda verdiği, ‘Estetik’ Ders Notları, Kocaeli, 2011.

dinden alır. Bir ev kurmak isteyen kimsenin, ne biçim bir nesne yaratmak istediğini iyice bilmesi gerekir: Burada öz, varoluştan önce gelir. İnsanları Tanrı'nın yarattığına inanan kimselerse şöyle düşünürler: Tanrı, insanları kendindeki insan düşüncesine göre var eder. Öte yandan, inançsız kimseler de şu geleneksel görüşe bağlanırlar: Nesne, ancak özüne uyduğu zaman var olur. Nitekim 18. yüzyıl hep şuna inandı: Bütün insanlara özgü (has) ortak bir öz vardır; bu değişmez özün adı 'insan doğası'dır. Varoluşçuluk ise tam tersini öne sürer bunun: İnsanda –ama yalnız insanda– varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekmek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır…" (Sartre, Varoluşçuluk, 2016, s. 7,8). Birey hayat içerisindeki olgu ve edinimleri deneyimleyerek kendini tasarımlama ve tanımlama aşamasına geçmektedir. Birey, özüne inmesi ile ancak hayat içerisindeki baskı ve sıkıntılardan kurtulabilmektedir. Ancak bu şekilde yaşam içerisinde bireyin benliğinin bastırılması için her türlü koşulu sağlayan düzene bir karşı duruşa geçebilmek mümkün olacaktır. Bu noktada "Kierkegaard bireyi ana gerçek sayar, toplumu hor görür. Ona göre bireyin varlığını koruması için toplumdan, kamudan, eşitlikten sıyrılması gerekir. Bireycilik ancak yalnızlık, boğuntu, kaygı ve umutsuzluk içinde belirir, korunur ve derinleşir. Jaspers, bireylerin her işine karışan devlet makinesinin kişiyi yutmasından yakınır. Marcel, hayatın toplumsallaştırılmasına öfkelenir. Wahl, bugünkü düzende "bireyin varoluşunun büyük bir kumarda öne sürülen para gibi tehlikede" olduğuna inanır. Tehlikeden kurtulması, Sartre göre sorumluluğunu yüklenmesine, durumunu kavramasına bağlıdır." (Sartre, Varoluşçuluk, 2016, s. 11). Bireyin kendini anlaması, 'ben'ini çözebilmesi için öncelikle varoluşsal problemlerini çözmelidir. Çok hızlı değişen dünyamızda ona ayak uydurmayıp yerimizde saymaya devam edersek karşılaşacağımız tek şey hüsran olacaktır. Bu noktadan bakarsak her zaman yerinde sayıklayan 'ben'e yaklaşamayan ve hatta bu yola girme sürecine ulaşmaktan aciz ve zavallı insanlar, özüne ulaşmaktan yoksun olmakla birlikte varoluşsal problemler içerisinde boğulup kalmaktan kendini kurtaramayacaktır. Sanatçılar, özüne ulaşmış ve 'ben'ini keşfetmiş hatta bununla kalmamış izleyiciyi de etkisi altına alıp yön göstermişlerdir. Bu yönüyle varoluşçulukta sanatçılar, yapıtları içerisinde insanın kendisini aşması gerektiğini ortaya koymuşlardır.



Resim 2.3 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Otoportre, 51x46 cm, 1630.

Rembrandt'ın portrelerini incelediğimizde hemen hemen her yıl bir kez ya da daha fazla bir şekilde kendi portrelerini yaptığını görmek mümkündür. Bu otoportreleri gözlemlendiğin de sanatçının gençliğinden başlayarak yaşlılığına kadar süren bu dönemsel resimler âdeta bir belge niteliğinde olmasıyla birlikte sanatçıdan izler görülmektedir. "Başarılar içinde yüzdüğü ve revaçta bir usta olduğu gençlik yıllarından, iflasın trajedisiyle yalnız geçirdiği yaşlılık yıllarına kadar uzanan bu portreler, benzersiz bir otobiyografi oluştururlar." (Gombrich, 2007, s. 420). Yüz ifadesindeki duruluk, ışık, arka planın figürden ayrılan ve bütünleşen yanı sanatçının özüne bir yolculuk gibidir. Gözlerindeki anlam dolu bakışlar resmi izleyeni kendi dünyasına bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bu yönüyle sanatçı portreleri aracılığı ile bu deneyimi izleyici ile de paylaşmış ve varlığını hissettirmiştir. En genç hâlinden en yaşlı hâline kadar olan portrelerindeki vakur duruşu dikkat çekicidir. Genç yaşındaki resimlerinde merak, heyecan ve araştırma arzusu ve aynı zamanda kendine güvenen gururlu bakışı ile göz doldururken mesleki olarak en zirvede olduğu zengin dönemlerin de daha neşeli ve şık kıyafetlerle kendini resmetmiştir. Bazen de bir zanaatçı gibi kendini izleyiciye sunan sanatçı sanki yaşadıkları şeylerden, hayattan sıkılmış kendini soyutlamış gibidir. Belki de bu yönüyle sanatının zanaatçısı olduğunu ifade



Resim 2.2 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Genç Bir Adamken Otoportresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89,5x73,5cm, 1629, İsabella Stewart Gardner Museum, ABD.

etmiştir. Mali olarak sıkıntı çektiği dönemlerde yine kendine güvenen bakışı ile izleyicisine bakmaktadır. Genellikle portrelerinde karakter tahlilini ön plana almış ve yüzlerinde yer alan psikolojik yöne ağırlık vererek bireysel özelliklerini sanatseverlerin dikkatine sunmuştur. Yaşamış olduğu dönemden bu döneme kadar sanatseverler üzerindeki etkisini kaybetmeden taşımış olmakla birlikte ondan izler taşıyan her eseri varoluşunun kesin bir niteliği şeklindedir. Geçmişten günümüz sanatına yaklaştığımızda "Çağımızın sanatçısının amacı bize içgüdülerimize dayanarak, kendi benliğimizi buldurma ve üstün nitelikleri oldukları gibi göstermektir. Bu sanata biz, varoluşçuluk diyoruz. İnsanın her türlü duygularını gurur, bencillik, çekişme, sıkılma, vs. açıklığa kavuşturur. Olayların içyüzünü açığa çıkarır. O güzellik aramaz, beğendirmek ya da aldatmak da istemez. Onun amacı, yalan ve gerçeği, mutluluk ve mutsuzluğu, acı ve sevinci bir bütün içinde birbiri ile kaynaştırarak biçimlendirmektir. Biz modern bir resme baktığımız zaman, gerçek nesnelerin görüntülerine benzemeyen biçimler görürüz. Aslında o biçimler, sanatçının doğaya bakarken içinde bulunduğu ruhsal durumun yarattığı biçimlerdir. İnsan varlığını görmeye hiç alışmadığı ya da varlığına hiç dikkat bile etmediği, görmeye alışmış olduğu nesnelerin görüntülerini canlandırarak orijinallik göstermektedir. Amacı, insanı şaşırtmak ve düşündürmektir. Eski sanatçılar olayları yabancı bir gözle değerlendirilirken, yeni sanatçılar gerçeği içinden izleyerek, gerçekle beraber yaşamının gerekliliğine inanırlar. Her sanatçı içinde yaşadığı toplumsal koşullarda, bireysel



Resim 2. 4 Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya 114,3x94 cm 1665-69, Kenwood House, London.



Resim 2. 5 Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, MOMA, Amerika.

yaratılışının ve aldığı kültürün etkisindedir. Bu etkiler, onun yaşam ve güzellik anlayışını biçimlendirmektedir. Sanatçıların çoğu her türlü dış baskıya kapılmadan, özgür bir ruhla çalışmak isterler. Ancak bazıları toplumun isteği doğrultusunda çalışırken, bazıları da her türlü amacı bir yana bırakarak, soyut sanat yapıtları üretirler. Sanatın amacı yine sanattır ilkesi, bu tür sanatçıların en güçlü dayanağı olmuştur." (Ersoy, 2002, s. 120, 121).

Rembrandt gibi klasik tarzda resim yapmış olan bir sanatçıdan varoluşsal olarak aldığımız donelerin ışığında kanıtlamışken farklı bir sanatsal düşünce yapısından beslenen Duchamp ise tam tersi bir bakış açısı ile varlığını ortaya koymaktadır. Ne kadar farklı yöntemler kullanmış olsalar da bugün ikisinden de bahsediyoruz ve ikisi de izleyici üzerinde derin etkiler bırakmaktadır. Geride bıraktıkları eserler sayesinde onlar hakkında bilgi sahibi olup fikir üretebilmiş ve bu sayede de sanatsever onları tanımış olmaktadır. O hâlde yaşadıkları dönemden bugüne varoluşlarını taşımış olduklarını söylemek mümkündür. Duchamp'ın sanatsal bakış açısına göre sanatta öncelikle fikir önemlidir. Düşünce sistemini ön plana alarak sanatı dil, felsefe ve matematikle ilişkilendiren Marchel Duchamp sanatçının katkısını en aza indirgemiştir. Sanatçının yaratıcılığı ve ustalığını bir kenara itip düşüncenin önemini ortaya koyarak ürettiği fikirler ve hazır nesneler ile izleyiciyi hem şaşırtmış hem de zihinsel bir sorgulatmaya itmiştir. Sanat içerisinde yeni bir boyut açısı oluşturmuştur. Duchamp, sanatın sınırlarını zorlamış olmakla birlikte pek çok kişinin dikkatini çekmiş ve böylece sujeyi zihinsel bir sürecin içine sokan eserlerinden en dikkat çekici olanı da pisuvar olan 'Çeşme'dir. Klasik sanatı en derinden sarsarak onu yok saymak gibidir bu çalışma. Sanat nesnesinin tamamen önemini yitirip anlatmak istediği mesajın önceliğinin ortaya konulduğu yepyeni bir bakış açısıdır. Öncelik anlatılmak istenen asıl düşüncedir. Eserden haberimiz olmuşsa o hâlde artık onu biliyoruz demektir. Bilgimiz bizden alınamayacağına göre eser, izleyicinin bilincinde bir yer yapmaktadır. Sanatsever esere baktığında, ne anlattığını anlamışsa ve çözebilmişse o yapıtın bütün düşüncesine sahip olmuş demektir. Evine alıp

asabileceğin bir sanat eseri de olmadığına göre izleyicinin o sanat nesnesi üzerinden kendine aldığı bilgi, düşünce ve izlenim sanatseveri suje olmaya itmektedir. Aidiyet duygusu sanatseverin o sanat nesnesine sahip olduğu anlamına gelmektedir. İş ki onu anlayabilmesi mümkün olabilsin! Sanatçının bilinçli olarak estetiği reddetmesiyle özün, 'ben'in ortaya çıkışı ve ifade ediliş tarzı o denli değişiklik göstermiştir. Bu yönüyle bir açıdan bireyin önemini de vurgulamış olmaktadır. Sadece sanatçının hazır nesneyi sanat eseri olarak tasarlamış olması varoluşsal problemlerin en saf hâli gibi gözükmektedir.

3. "BEN" KAVRAMININ YANSITMA, ANLATIMCILIK, DUYGUSAL ETKİ VE BİÇİMCİLİK KURAMLARINA YANSIMASI

3.1. Yansıtma Kuramı

Yansıtma kuramını açıklayabilmek için 'Sanat nedir?' sorusuna verilen ilk cevap (hiç değilse Batı'da) sanatı bir yansıtma, benzetme veya taklit olarak görme eğilimi şeklindedir. Sanat eserlerinde gördüğümüz doğa, insan, hayat gibi temaları sanatçı eseri ile bize yansıtmaktadır. Sanatçı bütün bu konularla yapmış olduğu eserler aracılığı ile kuşkusuz kendini anlatacaktır. Gördüğünü aktarırken o an içerisindeki hisleri, fırçayı kullanışına da yansıyacaktır ve bu şekilde sanatçı hakkında bilgi sahibi olmamızda mümkün gözükmektedir. O hâlde sanatçı yansıtma eylemini sadece eseri ile gerçekleştirmiyor bu kuram sayesinde kendini de eseri ile var etmektedir. Bu sayede bireyin özüne inmek mümkündür. Resim 3.1 bakıldığın da Dürer'in sulu boya ile yapmış olduğu çimen resim çalışması her gün karşılaştığımız ve önemsemeden üzerine basıp geçtiğimiz bir görüntüdür. Ama eser olarak baktığımız ve incelediğimizde sanatçının hassasiyeti ve fırça kullanışı izleyiciyi içine hapsetmektedir. Sadece bir çimen resim çalışması deyip geçmek oldukça zordur. Öyle ki izledikçe kendinden bir şeyler bulmak mümkündür. Ressamlar resme taklit yoluyla başlamışlar, doğada gördükleri güzellikleri insanlara tekrar göstermişlerdir. Böylece aslında her gün gördüğümüz ama farkında olmadığımız güzellikleri fark edilir kılmışlardır.



Resim 3.1 Albrecht Dürer, Geniş Çim Parçası, 40,8 x 31,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 1503, Viyana.

Yansıtma kuramı, hayatın içinde daha onun farkına varmadan kendini hissettirmektedir. Köpek gören küçük bir çocuk, hemen "Hav-hav…" diye bağırmaya başlamaktadır. Burada çocuğun yaptığı şey

aynalama yöntemi ile taklit etmektir. Köpeğin çıkardığı sesi bu sayede o da tekrar köpeğe yansıtmış olmaktadır. Aynı bu örnekteki gibi birey, doğada rastladığımız, duyduğumuz sesleri taklit etmektedir. Tıpkı bir kedi sesi için onunla birlikte "Miyav…", bir kuzu için "Me…" Tabii bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi insanlar doğadaki sesleri taklit ederek konuşmaya başlamaktadır. Aslıda daha yeni konuşmaya başlayan bir çocuk dahi yansıtma kuramını kendi içinde barındırıyordur. "Tabiat deyince yalnız ağaçları, dağları, kırları kastetmiyorlardı şüphesiz; özellikle insan tabiatını, insanların davranışlarını, geleneklerini, uygarlığı düşünüyorlardı. Genel tabiat, görünenin altında yatan gerçeklikti. Bu gerçeklikte ancak öze, yani insan doğasındaki ortak özelliklere inmekle ve onları yansıtmakla dile getirilebilir. Temelde bir olan değişmeyen insana değin ortak şeyler tutkular, acılar, çocuk sevgisi gibi duygular sanat eserine konu olmalı ve işlenmelidir. Ancak böyle genel konular yansıtılırsa sanatçı özü yansıtmış olur. Ancak ortak tümeller kalıcı olabilir, herkesin her devirde beğeneceği konular olarak her zaman itibar görür." (San, 2008, s. 26). Plotinos'a göre sanatçı ideaların kopyalarını değil, doğrudan doğruya kendisini yansıtır. Böylece sanatçı ideaların, her bakımdan mevcudun daha iyisi olanını ve örnek dünyanın gerçekliğini yansıtmış olmaktadır. Sanat bir anlamda yasama bakış tarzıdır. Sanatçı da bunu ortaya çıkarmaktadır. Caravaggio'nun İsa'nın çarmıha gerilmesinden hemen sonra sevdikleri aracılığı ile çarmıhtan indirilişini konu alan resim çalışması insan duygularının bütününü içinde barındırır şekilde görülmektedir. Konu gereği, bir annenin evladına olan sevgisi, İsa'nın ölümü ile duyulan acı oldukça net bir şekilde hissedilmektedir. Uzun bir süre çarmıhta asılı kalan biri güçsüz çelimsiz ve zayıf kalacaktır. Pek çok ressam da İsa'nın resmini bu şekilde izleyiciye sunmuştur. Ama Caravaggio tam tersi bir şekilde İsa'yı oldukça güzel, parlak bir çehre ve güçlü bir vücutla resmetmiştir. Eserdeki figürler ve duygular gerçekçi biçimde yansıtılmakla birlikte ışığın etkisi konunun içine izleyicinin de dâhil olmasını sağlamaktadır. İsa'nın üzerinde yer alan bez beyaz renk, Yahya ve Aziz Nicodemus üzerinde yer alan kıyafetlerdeki kırmızı renk izleyiciyi bu duygunun içerisine çekmektedir. Birey burada kendini fark ederek bir bütünün parçası olarak varlığını bu resim içerisinde hissedebilmektedir. İnsanların ve duyguların bu kadar gerçekçi olarak yansıtılmış olması izleyicinin olayın içine daha rahat çekilmesini sağlamaktadır. Bu nedenle olmalıdır ki kiliseler içerisinde yer almakta olan kutsal kitaptan sahneler ressamlar tarafından resmedilmiştir. Birey bu sahnelerde hem bir şeyler öğrenmekte, hem de orada

aktarılan duyguyu kendi içerisinde hissedebilmektedir. Bu durumun bir sonucu olarak insan davranışları ve düşünceleri etkilenmekte, hatta değişim göstermektedir. O hâlde eser içerisinde sanatçı kendini anlatmış olurken izleyiciyi etkisi altına alıp, davranışsal olarak da yön vermiştir. Platon'a göre sanatçı, olanı yansıtır, onun içinde ayna gibidir. Doğayı gördüğü gibi taklit etmektedir. Ama insanlar, duygu yüklüdür ve ürettikleri eserleri duyguları yardımı ile üretirler. Bu nedenle de bazen resimler taklit ürünü değil sanatçının yorumunu da içinde barındırabilmektedir. Caravaggio'nun İsa'yı resmediş şeklindeki gibi... Sanatçının genel insan tabiatını yansıtma fikri pek çok dönem içerisinde ve bu kavram içerisinde kendini göstermiştir. Bu dönemlerde Aristo'nun genel insan tabiatını yansıtma düşüncesi önem kazanmış; ancak yüksek ahlak, eğitim gayesi daha ön plana çıktığı için olabilir ki 'olanın' yerini 'olması gereken' almıştır. Yansıtma kuramına göre ise en gerçeğe yakın sanat eseri en iyi sanat eseridir. Burada Platon'la düşünceleri aynıdır. Çünkü Platon'a göre sanat, 'mimesis'*tir. Sanatı, mimesis gibi görme düşüncesi çok uzun bir süre devam etmiştir. Hatta günümüzde bu natüralist anlayış hâlâ etkilerini korumaktadır. Bu kuram, sanatçının gördüğümüz dünyayı, buradaki nesneleri, insanları, elinden geldiğince onlara sadık kalarak yansıttığına veya yansıtması gerektiğine inanmaktadır. Doğalcı olan bu anlayışa göre sanatçı bize hayatı veya hayatın bir parçasını, bir yönünü, bir kesitini olduğu gibi sunmaktadır. Bir başka deyişle eser yüzeysel bir gerçekliğin kopyasıdır. Yansıtma kuramı,



Resim 3.2 Michelangelo Merisi da Caravaggio, İsa'nın Mezara Konulması, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x300cm, 1603-04, Vatikan Müzesi.

* Mimesis, Türkçede taklit olarak çevrilmiştir. Mimesis, bir ayna gibi bire bir yansıtma demektir.

terim anlamı olarak yapıtları yansıtma kuramıyla açıklamaya çalışan, sanatın dış dünyayı anlayış ve yorumlayışını bu kavramdan yola çıkarak açıklamaktadır. Bu bağlamda genel olarak sanatın görünür dünyayı, yani duyular âlemini yansıttığı inancında olan Platon, birçok yönden bu kuramın temsilcisi sayılmaktadır. Platon'a göre bilgi kavramlardan elde edilmektedir. Ancak kavramları duyusal deneyimlerden çıkarmamız mümkün değildir. Deneyimin bireye sunduğu nesneler hakkında bilgi sahibi olabilmesi için bu nesnelerin kavramına önceden sahip olunması gereklidir. Örneğin; bireyin karşısında duran hayvanın at olduğunu söyleyebilmek için önceden at kavramına sahip olmak gereklidir. Kavramlar içimizde olduklarına ve duyusal dünyadan gelmediklerine göre içinde yaşadığımız görünümler dünyasından başka, sonrasız ve değişmez bir dünya vardır. Bu idealar dünyası yani 'asıl gerçekliğin' dünyasıdır. Kavramlar ve idealar bizim içimizde bu idealar dünyasının bir yansıması olarak bulunur. İdealar dünyası da ancak zihinle kavranabilen bir dünyadır. Bu kuramın en eski savunucusu Platon, yaptığı mağara alegorisi adı verilen benzetme ile bunu açıklamaya çalışmaktadır. Mağara alegorisi; ilk insanların, bir mağara içinde yaktıkları ateş etrafına toplanarak duvarlara vuran gölgelerinin hareketlerini gerçek nesneler zannetmeleri misalidir. Platon'a göre bu dünyada gördüğümüz her şey aslında gölgedir. İdeaların gölgesi... İdea, Platon'a göre Tanrı'dır. Bu kutsal ve semavi dinlerdeki, varlıkların Tanrı'nın isim ve sıfatlarının yansıması olduğu düşünce ve inancına çok benzemektedir. Platon'a göre sanat yansımanın da yansımasıdır. Yani ikinci elden mimesis… Hatta daha da ileri giderek sanatçının kötü bir taklitçi olduğunu ileri sürmüştür. Yine, Platon'un Devlet diyalogunda Sokrates, Glaukon'a ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışırken, Platon'un sedir üzerine ünlü diyalogu bize onun sanat anlayışını verebilecek en iyi örneklerdendir. Burada Platon ayna ile etrafındaki her şeyin; güneşin, yıldızların, görebildiği ve yansıttığı bütün eşyaların, bitkilerin, var olan canlı varlıkların ve kendinin bir yansımasını ve görüntüsünü yakalayabileceğini söylemektedir. Glaukon ise görünürde varlıklar yaratmış olacağının bilincinde olmakla birlikte sadece bir yansıtma olduğu için gerçeklikle bir ilgisinin olmadığını düşünmektedir. Ama Platon şunu açıkça göstermektedir ki sanatçı da görüntüleri bir şekilde yansıtmaktadır. Ressam aslını yapmaz sadece onun bir görüntüsünü yani taklidini oluşturmaktadır. Gerçeği değil ama gerçeğin bir görüntüsünü izleyiciye sunmaktadır. Sanatın en önemli özelliği doğayı, insanı, hayatı kısaca gerçekliği yansıtmaktır. Bu özeliği ile de sanatsevere yol göstermektedir. Bu düşüncenin doruk noktaya çıktığı Rönesans'ın

natüralist sanat anlayışında o derece geçerlilik kazanır ki, bunun bir sonucu olarak XV. yüzyıl Floransa resim atölyeleri birer doğa incelemelerinin, anatomi araştırmalarının yapıldığı bilim laboratuvarlarına dönüşmüştür. Resim ya da heykel yapmak, insan ya da hayvan anatomisini olanca açıklığıyla ortaya çıkarmak anlamına gelmektedir. O hâlde estetik açıdan bakarsak sanat ile yaşam arasındaki temel gerçek farklılığı nedir? Bütün sanat eserleri gerçeği vermektedir. Fakat bu gerçek yani kuramlardaki gerçek bazen 'olan' gerçektir. Bazen 'olabilir' olan gerçek, bazen ise 'ideal' olan gerçektir. Farklı bakış açılarıyla baktığımızda batı gerçekliği (Fransa); gerçeğin determinist yanını, o gerçeği yansıtan arka yüzünü yani madalyonun öteki tarafını verir ki bu psiko-sosyal veya psikolojik sosyolojik yapıdır. Gerçek, hakikate dönüşmeye başlamaktadır. Gerçek, sanata dönüşmeye başlamaktadır. Batı gerçekliği yargısız sunulur, yani sanat eserinin görevi gerçeğin psiko-sosyal yanını yansıtmak ve buna hiçbir yargı koymaksızın yansıtmaktır. Rus gerçekliği ise tıpkı batı gerçekliği gibidir. Yani psikolojik ve sosyolojik yanları da verir ama gerçeği yansıtmakla kalmaz yorumlayıp yargılamaktadır. İdeal gerçek ise Rönesans'ın savıdır. Rönesans anlayışına göre sanat bir mimesistir. Fakat verdiği ne olandır, ne olabilir olandır. İdeal olandır. Çünkü sanatın görevi ya da başka bir ifadeyle sanat erdemli insan yetiştirmek için bir araçtır. Bu erken dönem kuramları yaklaşık 1930'lara kadar rakipsiz olarak sürmüştür. Bugünde vardır ama rakiplidir. Bugünün gerçeği ise düşsel gerçektir. Örneğin; Kübist sanatı ele alırsak sanatı düşlediği gibi ortaya koymuştur. Bu gerçeği eğer yaşamdaki gibi düşlersek yine dönüp dolaşıp 'kültürel kavrukluğa'[*] gelinmektedir (İnsan doğuştan tembel ve tutucudur.). Çünkü olabilir olanı, düşsel olanı hiç yakalayamamaktadır. Bu çelişki

[*] Sıtkı M. Erinç Hoca 'Sanat Eleştirisi' dersinde kültürel kavrukluğu şu şekilde açıklamıştır: Bir sanat eseriyle teke tek ilişki kurulduğu an daha belki de başlangıçta farkına varmadan bile bazı kavramlar zihnimize gelir. O kavramlar o sanat eseriyle ilişki bittiği zaman tekrar gelir fakat ilkine oranla farklı bir şekilde. En önemli ilişki bu var olan kavramlar arasında hiçbir çelişki olmaz, olamaz. Ne başında, ne sonunda eğer bir çelişki görülüyorsa bunun tekbir nedeni vardır. O da bireyden başlayarak toplumsal kötü kavrukluktur. Sanatsal kültür diğer bütün kültürler gibi canlıdır. Doğar, büyür ve ölür. Kültürel değerler içinde sanatsal kültür en dinamik olanıdır. Çünkü hem sanatın niteliği özgün yeni ve tek olması hem de bu nitelikleri tanımlayan insanların sayılamayacak kadar çok olması hele zaman ve mekânda hesaba katılırsa bu sayı gittikçe artar. Bu dinamik kültür bir an dahi duraklaşırsa çok hızlı bir şekilde toplum, kültür tıkanmasına taraf olur. Demek ki önce sanat kavruklaşıyor (Olması beklenen formda olmamasıdır.) sonra tıkanıyor. Eğer bizim estetik anlayışımız hem birey olarak hem toplum olarak evrensel estetiği yakalayamıyorsa suç sanatın değil, kültüründür. Estetik değerlendirmede hazır olma durumu kültürle doğrudan ilişkilidir.

ve karmaşadan sıyrılabilmek ancak entelektüel bir benle mümkün olacaktır. Bu nedenledir ki estetik, sanatsal gerçekte vardır. Doğadaki gerçek güzeldir. Sanattaki güzelin, yani estetiğin yakalanması belki de öncelikle yaşamdaki güzeli fark etmekle olmuştur. Sanatın araç olduğu dönem (XIV-XVIII. yüzyıl Rönesans) içerisinde dönemin temeli salt gerçeği yansıtmaktır. Yani amaç ve idea dediğimiz şey temelde gerçektir. Sanata kuramsal olarak bakıldığında sanatın araç olarak kullanıldığı dönem akla gelir ki bunlara da 'Yansıtma Kuramları' denir. Yansıtma kuramlarının temeli sanat eserine dışarıdan bakmaktır.

Aristoteles'in bakış açısına göre sanat olanı değil olabilir olanı verir. Olabilir olan gerçek ya son derece sıradan ya da son derece özel olduğu için daha insanın başına gelmemiştir. Sanat bir mimesistir ve olabilir olan gerçeği yansıtarak oluşturulan sanat eserinden söz edilmektedir. Bunu anlayan veyorumlayan 'Bilge insan'*dır. Toplumcu gerçeklik (sosyal gerçeklik), toplumsal gerçekliğe göre de sanat yansıtmadır. Fakat burada işaret edilen gerçeklik, devrimci gelişme içinde görülür ve doğrudan tarihi somutlukla işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılmaktadır. Toplumcu gerçekçilikte yansıtılan gerçeklik, aynı zamanda ideal olanı da içermektedir. Bu görüşte; sanatçı toplumu her yönüyle anlatmalı, ancak onu olması istendiği veya olacağı şekilde de tanımlamalıdır. Gerçek gerçeği bulmak istiyorsa bireyin, gerçeğin özüne bakması gerekmektedir. O hâlde burada da öz sorunu ve buna bağlı olarak da öz'ün önemi artmaktadır. Esere göründüğü şekliyle değil onun anlatmak istediği



Resim 3.3 Jan Steen, Doğum Kutlamaları, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89x109cm, 1664, London.

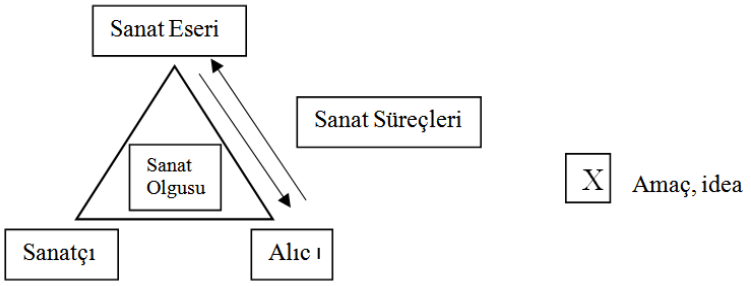
* Bilge insan, bildiklerinden hareketle bilinebilecekleri düşünüp nesneleştiren insandır.

ile daha derin bir şekilde bakmak ve incelemek gereklidir. Görünenin aldatıcı olması mümkündür. Ama öz gerçeği açıkça sunmaktadır. Özü kavrayan ve bilen de bilgili insandır, süjedir, bir üst bendir. Jan Steen'in bu iki resim çalışmasını incelediğimizde genel olarak resimlerinde açık kompozisyon kullanan sanatçının eserlerinden biri ev içerisinden diğeri ise dış mekândan birer sahnedir. Biri ev içerisinden, sahneyi canlandırırken, diğeri dışarıdan bir kesitle dönem ve insanlar hakkında izleyiciye fikir vermektedir. Bu anlamda dönemin koşulları da göz önüne alınarak sanatçının dönemi nasıl değerlendirdiğini görmek de mümkündür. Simgecilikle dolu çalışmalarda kültürün ve dolayısıyla o dönemde yaşamış toplum hakkında genel geçer bilgi sahibi olmakla birlikte kültür hakkında bir fikir sahibi olmamız mümkündür. Aynı zamanda eserlerin içeriğine bakarak dönemin ekonomik koşulları da tahmin edinilebilmektedir. Bireyleri ayrı ayrı incelediğimizde hepsinin tablo içerisinde bir yeri ve önemi vardır. Ancak bu şekilde de bir bütün oluşturmaktadır. Bütünden birime indikçe özü kavramak da mümkün olmaktadır.



Resim 3.4 Jan Steen, Bir Kent Kapısı Yakınlarındaki Ziyafet, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x84cm, Özel Koleksiyon.

3.2. Anlatımcılık Kuramları



Aydınlanma çağından sonra sanat, amaç kabul edildiği için sanat üçgeninin, sınırları içerisinde kullanılarak sanata bakma, sanatı anlama, sanatı ölçme ve eleştirme esas kabul edilmiştir. Bu yaklaşımda üç temel öğe vardır. Sanat eseri, sanatçı ve alıcı… Sanat eseri alıcısıyla vardır. Sanatçıyı esas alan kuramlara anlatımcı kuramlar denir. Bu kuramın içinde gerçek, sanatçının yorumuyla yani sanatçının bakış açısıyla yoğrularak verilmektedir. Ve artık ölçüt gerçek değil aktarılandır. Anlatımcılık, insanın coşkudan hareketle kendi benini hiçbir kurala bağlı olmadan ifade etmesidir. Anlatılan husus, dış dünyadan çok, 'ben'in dış dünyayı yorumlama tarzına yöneliktir. Sanatkâr, anlatımcılığın kendine sunmuş olduğu imkânla âdeta kendi benini gözden geçirmektedir. Böylelikle ortaya koymuş olduğu sanat eserinde, dış dünyada gördüğünü olduğu gibi taklit etmeyerek hayal gücünün imkânlarıyla, kendi benliğiyle baş başa kalıp üretmesiyle olmaktadır. Sanatı, dünyayı yansıtan bir ayna gibi değerlendirmiş olan Yansıtmacı Kuram sanatı mimesis olarak değerlendirmektedir. Ama bu şekliyle sanatçının duyguları tamamen ihmal edilmektedir. Bu durumun aksine Anlatımcılık Kuramı, sanatı, sanatçının duygularını, düşüncelerini, hislerini aktardığı bir alan olarak görmektedir. Yani sanatçının duygularını ön palana almaktadır. Tabi sanatçı bu duygu yoğunluğunu bir şekilde karşısındakilere de aktararak sanat ürünü ortaya çıkarmalıdır. Çünkü "İnsan zihninin en derin tabakalarında yer alan, kendine özgü içgüdüsel yaşamı eşsiz yeteneğin ona verdiği güçle maddeye dökebilen kişiye sanatçı denir. Sanatçı görünmeyen bu halleri derinlemesine işleyip bir etkinlik kazandırarak görünür biçimler haline sokar... Sanatçı ilgi kurduğu nesneleri algılayabilen, tasarımlayabilen ve nesneleri bu yolla tam kavraya bilen özel yetenekli bir kişidir. Yaratıcı gücü ile nesnelere yönelir, onları kavrar ve çizgi, boya, ses veya sözcüklerle ifade eder." (Ersoy, 2002, s. 9,10). Tolstoy'a göre duygu aktarımını başaran her sanat eseri başarılıdır. Tolstoy sanatçının duygularını aktarmasının yanı sıra okuyucunun da bu duygulara ortak olması gerektiğini savunmaktadır. Bu sayede okuyucu ve yazarın ortak payda da buluştuğu estetik bir boyut ortaya çıkarmaktadır.

Duygularını özgün bir şekilde ifade eden, aktaran sanatçıyı konu almaktadır anlatımcılık. "Sanat eserini oluşturan sanatçı için sanat yapıtının kökeni dendiğinde burada köken, bir şeye neden olan ve bir şeyden olan demektir; ve o şey de olduğu haliyle neyse odur. Bir şeyin olduğu haliyle ne olduğuna onun özü ya da doğası deriz. Bir şeyin kökeni, doğasının kaynağıdır. Sanat yapıtının kökenine ilişkin sorular onun doğasının kaynağını bulmayı amaçlar. Olağan bakış açısıyla değerlendirildiğinde, sanat yapıtı sanatçının, eli ve etkinliğiyle yaratılır. İyi de, onun kimliği neyle ve ne zaman ortaya çıkar? Elbette ki, yapıtıyla…" (Yılmaz, 2009, s. 113, 114). Peki, o hâlde sanatçı nedir? Kimdir? XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağı'na yani Akıl Çağı'na kadar sanatçıyla zanaatçı eş anlamlı kullanılmaktadır. Buna göre geçmişteki Antik Tiyatro'lara zanaat dememiz mümkün değildir. Sanat dememiz gereklidir. İşte sanat ve zanaatın aydınlanma çağına kadar iç içe geçmesinin altında bu yatmaktadır. Bugün dünyanın neresine gidersen git tanrı mozaikleri hep aynıdır. Acaba, tanrı figürlerini yapanlar, birbirlerini gördüler mi? Görmedikleri halde aynı tanrı figürünü aynı şekillerde betimlemişlerdir. İşte bu nedenle o tarihte (MÖ) sanat ve zanaat eş anlamlı gibi gözükmektedir. Zeus, Afrodit diye bir gerçek vardır. Bütün heykeltıraşlar onları yapmışlardır. Aristoteles'in felsefesinde sanatçı kavramı, zanaatçı kavramından kopmaktadır. Fakat bu yeni kavram yani, sanatçı kavramı geriye doğru çalıştırılmaktadır. Onun için bugün hepsine sanat denilmektedir. Aydınlanma Çağı'nda başlayan yeni sanatçı kavramı günümüze kadar gelişerek devam etmektedir. "Sanatçının kendi kuralları olduğu gibi, aynı zamanda sanatçı, yapıtını yaratan estetiğini de kendi oluşturur. Bütün bu kuramlara rağmen, sanatçı bunları özümsedikten sonra Giagometti'nin biçimlerindeki özgünlük gibi, Van Gogh'un renklerindeki bireysellik gibi kendine özgü olan estetiğini yaratır. Sanatçının evrensel düzeyde yarattığı estetik gizlerle doludur eseri. Bu, estetik gizlerle dolu olsa da oradadır, karşımızdadır, kendi gerçekliği içinde nesnelleşmiş bir bütünlüktür." (Özel, 2014, s. 41). Böylece de var etmiştir kendisini. Tamamen birbirinden farklı estetik yapılara sahip pek çok sanatçı farklı



Resim 3.5 Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, Boyanmış Bronze, 1948, Modern Sanat Müzesi, New York.

bireysel özellikleriyle ‘ben’liklerini eserleri aracılığı ile göstermektedir. Bugün için sanatçı sıradan insandan dört bakımdan farklı olmak durumundadır.

Bunlardan ilk basamak, düşünme gücüdür. İnsanın iyi bir sanatçı olması için düşünce gücüne sahip olması gerekliliğidir. Peki, düşünce gücü nedir? Düşünce, ancak bilinenler üzerine yapılmaktadır. Bilinenler üzerinden hareketle bilinmeyenlere geçilmektedir. Yani bireyin bildikleri ne kadar fazlaysa o kadar düşünebilmesi mümkündür. Bilgi ne kadar fazla olursa düşünme alanı o kadar fazla olmaktadır. Düşünme, önce kendini bulma şeklinde kendini göstermektedir. Sonra da onun yapıtını bulma biçiminde. Burada düşünme bir sorun çıkarmaktır. Bu da sanatçı bilmediği zaman hayal kurmayı düşünce zannettiğidir. Ayrıca bu da yetmiyor, o bulduğu soruna birde yanıt bulman gerek, o bulduğun yanıt benim bulduğumdan daha iyiyse benden öndesin demektir. O yüzden sanatçıya, sanatçı diye saygı duymak mümkün olmaktadır. Soruyu koymak bile önemlidir, daha cevap kafanda oluşmamış olsa dahi. Ama önce soruyu koyabilmek gereklidir. Sanatçı dediğinin ilk önce düşüncesi olacak, düşünce alanı olacak, o alandan sorun çıkaracak ve o soruna cevap verebilecek. İşte düşünme aşaması bu şekilde tamamlanmış olacaktır.

İkinci basamak, teknik beceridir. Bu sorunu ve buna verilen yanıt nasıl anlatılacak? Nasıl ifade edilecektir? Bunun becerisi, teknik beceri olmadan bireyin düşüncesini karşısındakine aktarması mümkün değildir. İstenildiği kadar düşünülsün, ama karşısındakinin ne düşündüğünü nereden ve nasıl anlayabilir? Sanatçıyı anlamanın en doğru yolu ürettiği eseri yani yazısı, resmi ya da müziğini; okumak, gözlemlemek ya da dinlemekle ve içselleştirmekle mümkün olacaktır. Bu da bireyin suje olması ile mümkün olacaktır. Suje olabilmek içinde evrensel ben seviyesine ulaşabilmiş olmak gereklidir. Fazıl Say; “Niye korkuyorsunuz? Bu sadece bir müzik…” demektedir. İşte bu müziğin güzel müzik olması, son derece teknik bir beceridir. Bu ancak, ön yargıyla yaklaşmadan, fesat, ona kötü gözle bakmadan sanatçıya ve ürettiği esere yaklaşıp anlamaya çalışmak gereklidir. Ancak o zaman o müziğin sırılsıklam hazzını duyabilmek mümkündür.

Üçüncü basamak, düşünce gücünü gösterebilecek yetenektir. Adı bilinmeyen ama psikolojik kabul edilen bir güçtür yetenek. Kimi tanımlamalar yeteneği, kimi tanımlamalar da

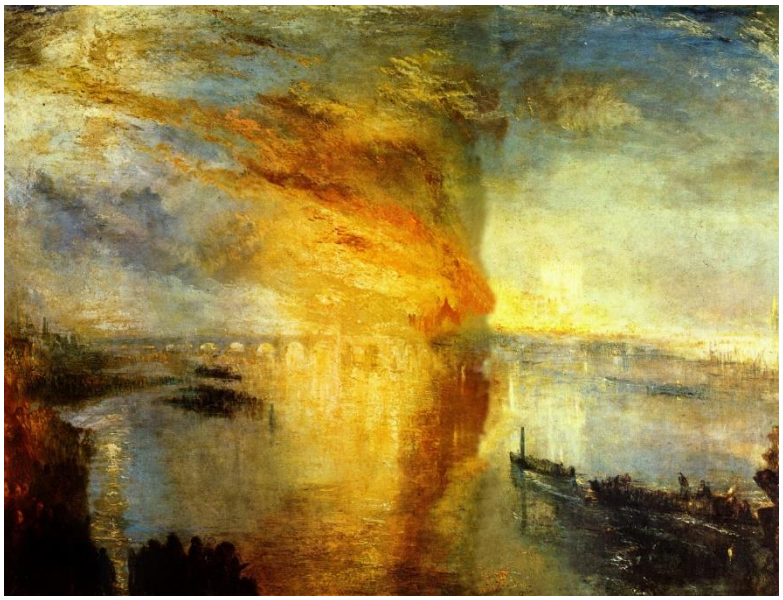
düşünceyi önceye almaktadır. Düşüncenin ön palana alınması şu nedenle önemlidir: Yetenek, geriye doğru çalışmaktadır, oysa düşünce ileriye doğru çalışmaktadır. Sanatçı önce eserini verir, ondan sonra yetenekli olup olmadığı ortaya çıkmaktadır. Eğer sanatçının verebileceği yani ortaya çıkarabileceği herhangi bir eseri yoksa ortada yetenek de zaten yoktur. Peki, bir insanın çok yetenekli olduğunu nasıl anlamak mümkün olacaktır? Önce eserini ortaya koymalıdır. Herkes tarafından görülmeli ve herkes tarafından bilinmelidir, işte ondan sonra zamanla anlayabilmemiz mümkün olmaktadır onun ne kadar yetenekli olduğunu. Üzerinden yıllar geçtikçe adından hâlâ söz ettirebiliyorsa, işte budur yetenek.

Dördüncü basamak da, yetenekli olduğunu ve nihayet üç erkin, üç gücün birleşerek var ettiği, yarattığı yapıttır. Sanat eseri mi? Şaheser mi? Başyapıt mı? Takdirinize kalıyor ama bir yaratıcılık ürünü, bir fikirdir bu. Tam bu noktada sanatçının yaratıcılığı, yoktan var etmek anlamına gelmemektedir. Yani sanatçıların kendilerini tanrı gibi görmelerinin bir mantığı yoktur. Yoktan var etmediğinin gerekçesi de öncelikle alıcının yapıtı deşifre edebilmesidir. Deşifre etmesi, yapıtı çözümleyebilmesine bağlıdır. Sanatseverin bildikleri, sanatçının anlattıkları ile uyum sağlıyorsa o zaman sanat yapıtını çözmüştür. Yaratma eğer bir üst basamağa çıkabiliyorsa yani, kendi alanında zirveye çıkabiliyorsa bu hem sanatçının hem de alıcının cesaretini göstermektedir. Sanatçı, yarattığını cesurca ortaya koyabilmelidir. Alıcı da cesurca onu deşifre edebilmelidir. Cesaret, insanoğlunun bütün eylemlerinde ön plandadır, ön planda da olmalıdır. İnsanoğlu yaşam süreci içerisinde işe yaradığı üç temel işlevin her birinde bu cesaret kendini göstermektedir. Örneğin; bir mantar zehirli midir, değil midir? Öğrenmek için kaç kişi kurban gitti bilinmemektedir. Bu tabii ki bir cesaret işidir. Ancak, sonuçta bize şu an bildiğimizi bilmemizi sağlamıştır. Cesaret düşünmede, yaratmada, tekniği oluşturmada, ürün vermede önde gelen, yetenek kadar güçlü bir özelliktir. İşte bu özellik varsa sanatçı olunmaktadır. "Victor Basch'da şu satırlarla karşılaşıyoruz: İlkin sanatçı az bulunur bir varlıktır, az çok bir ucubedir. Buna karşılık insanların hiçbiri, kültürden en yoksunları bile, estetik duygusunun uzağında değildir. Öte yandan, biz izleyicilerin kendimizde sürekli bir estetik duyum ya da duygu yaratmamız kolay olsa da, sanatçının ruhuna, yaratıcı içgüdünün fışkırdığı derin ve gizemli kaynağa girmemiz kolay değildir. Sonuç olarak ve özellikle, sanatçı dediğimiz kişi, kim olursa olsun, bir izleyici olmakla işe başlar. En kültürsüz, en ilkel sanatçı bile -ilk plastik yapıtını kuma çizmiş ya da

bir ağaç kütüğüne kazımış olan, kendine dövmeler yapan ve kendini adayan, sevinçlerini ve acılarını hoplayıp sıçramalara döken, şarkıya döken vahşi bile- çevresine bakmakla, kendini, bir ağacı, bir kadını, ormanın uğultusunu, yükselen denizin uflayıp puflayışını görmenin sevinciyle işe başlar. Sonra bu görüntüyü ve heyecanı kendisi için ve başkaları için canlandırmayı dener. Kısacası, yaratmadan önce gözlemlemiş ve heyecanlanmıştır." (Timuçin, 2003, s. 62). Buna göre anlatımcılık kuramları kendi içinde üç temel gruba ayrılmaktadır.

3.2.1. Romantizm Olarak Anlatımcılık

Eugene Veron'un savına göre sanat romantiktir [Romantik sanatla romantizm eş anlamlı değildir. Romantik duygusal demektir. Akıldan çok duyguları çeldiren demektir. Romantizm ise bir akım adıdır.]. Romantizm'e yani Veron'a göre belki de sanatçı hiçbir şeye bağımlı değildir. Dilediğini dilediği şekilde aktarabilmektedir. Bu aktarma nesnel bile olmayabilmektedir. Sanatçının tavırları Romantizm'in konusudur. Bu akım 20-30 yıl sürmüştür. Romantizm, sanatçıyı baz almasına rağmen diğer taraftan sanat eserini ihmal etmiştir. Bu nedenle de kısa ömürlü olmuştur. Sanatçı, bir estetik süje olarak ağırlık kazanmıştır. Sanatçı sadece duygularını dile getiren, ya da dışa vuran biridir. Anlatımcı sanatın ihtiyaç duyduğu bireyci perspektifin dışavurumuna imkân sağlayan modern felsefe ve Rönesans'ın etkisiyle liberal değerlerin yükselmesi, sanatı birey odaklı,



Resim 3.6 J. M. W. Turner, Lordların ve Yandaşlarının Evlerinin Yakılması, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92,7×123cm, 1835 Cleveland Sanat Müzesi, ABD.

yani bireyden hareket ederek anlamlandırmanın yolunu açmıştır. İlk olarak Romantizm'le ortaya çıkışı anlatımcılığın, bireyleşmeyi duygusal yapı ile tanımlamasının, yani hakikat ya da bilgi gibi zihnin düşünsel arayışları dışına çıkılması demektir. Romantiklerle birlikte eser artık bir ayna olmaktan çıkıp sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere olmuştur. Örneğin Turner kendine has bir anlatım biçimi ve muhteşem renkleri ile dönemine damgasını vuran önemli isimlerden olmuştur. Kendi iç dünyasını yansıtan sanatçı, bireysel ve özgün bir ifade dili ile bu konuya da önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu dönemde yer alan eserlerde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılmaktadır. Ama bu dış dünya sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır. Önemli olan, eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duygu ve yaşantıları ifade edebilmesidir. Romantizm de sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının özel bir duyarlığa, herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır. Sanatçı her şeyden kendini arındırıp özgün bir dil oluştururken onu yaratma esnasında özüne ulaşmaktadır. Her şeyde uzaklaşıp eseri ile bir bütün olmaktadır. Romantik sanat anlayışını ilk kez sistemli bir estetik kuram hâline getiren Eugene Veron, Yansıtma Kuramı'nın sanatı yanlış anladığını belirttikten sonra, sanatı duygunun dile getirilmesi olarak tanımlar. Sanatçının bir dahi olduğunu, eserin şiddetli ve derin etkisini, yaratıcısının kişiliğinde bulunduğunu söyleyerek şu sonuca varmaktadır. Veron'un bu düşüncesine göre sanatçı fazlasıyla ön plana geçerek âdeta okurun sanat eseri karşısındaki hayranlığının esere değil, sanatçıya yönelik olduğu şeklinde yorumlanmasına neden olmaktadır.

Anlatımcı sanat, gerçeklik diyebileceğimiz dış dünyaya uzanabilse de bunu yaparken eseri anlamlandıranlara verdiği gerçekliğin özü ya da teferruatı değil, sanatçının üzerinde yarattığı tesirden arta kalanlardır. Böyle bir yöntem de doğal olarak sanatçıyı, sanatın önüne geçirmekte ve onun özne duyumsayışı eseri anlamlı kılmaktadır. Bu anlamın konumu, yani sanatçının sunduğu değerin kim tarafından anlamlandırılacağı meselesidir. Romantik akım, anlamı sanatçıya mahsus bir öge olarak ele alırken anlatımcılığın bir aktarım olduğu görüşü, anlamı da alımlayan kişiye bırakmaktadır. Sanatın özü yaratma eylemidir ve yaratma da duyguların anlatımıdır. Sanatçı kendi duygusunu dile getirdiği, samimi olduğu ölçüde başarılı sayılacaktır. Çünkü alıcı, sanatçının kişiliği ve psikolojik durumuyla alâkalı birtakım sonuçlara ulaşarak eseri kıymetlendirmekten yanadır.

3.2.2. Anlatım Olarak Anlatımcılık

Romantizm'in tersine eser somut olmalıdır. Bu anlatımda sanatçının duyguları önemlidir. Alıcınınki ise kale alınmamaktadır. "Anlatımcılık kuramının tipik iki düşünürü olan B. Croce ve Collingwood "Croce'nin tanımıyla sanat sezgidir. Croce, R.G. Collingwood gibi düşünürler, sanatın özünün yaratma olduğunu söylerler." (Özel, 2014, s. 208). Sıra dışı bir kişiliğe sahip olan Salvador Dali insanın sınırlarını zorlayan bir yaratıcı dile hâkimdir. Bu yönüyle çok eleştirilmiş ve zaman zaman yalnız kalmıştır. Bilincin, bilinçaltının sınırlarını sonuna kadar zorlamaktadır. Resimde yer alan elips şeklindeki yumurta ve üzerindeki dünya haritasına benzeyen şekiller, yumurtanın çatlamasıyla içinden bir insanın çıkma çabası, yumurtanın üzerinde yer alan paraşüte benzer kubbe, yumurtanın altındaki beyaz örtü, hemen yumurtanın yanında yer alan kadın ve çocuk daha birçok ayrıntı eseri oldukça ilginç kılmaktadır. Sanatçının savaş sonrasında yapmış olduğu bu resim, yeni bir düzen ile gerçekleşecek olan umudu bazı simgesel ögeler ile izleyiciye sezdirmektedir. Bu eseri oluştururken sanatçı belki de kendi bilinçaltında bir serüven yaşamış, sonrasında heyecan dolu serüvenini izleyici ile paylaşmıştır. Böyle bir sanatçının özüne inmekte, kendini anlayıp yorumlamakta hiç zorlanmayacağı da muhakkaktır. İş ki karşı taraf onu anlayabilecek bir üst benlik düzeyine ulaşmış olsun! "Bilim, düş gücünün veya tasarımların yerine kavramları koyar. Yeni bulgularla daha geniş ve kapsamlı kavramlara ulaşır. Sanat ise, günlük yaşamımızdaki sezgilerden daha geniş ve karmaşık sezgileri yakalar. Sezgilediği şey ise, duyumlar ve izlenimlerdir. Sanat, bu izlenimler ve duyumların anlatımıdır. Sanatsal sezgiyi, sıradan sezgiden nitelik olarak ayırmak oldukça zordur. Günlük yaşamda duygularımızı ifade etmek için kullandığımız sözcüklerle duygularımızı



Resim 3. 7 Salvador Dali, Jeopolitik Çocuk Yeni Adamın Doğuşunu İzliyor, Yağlı Boya, 45,5x50 cm, 1943 Salvador Dali Müzesi. Florida.

anlatmış olmalıyız. Örneğin, ‘üzgünüm’ demekle duygularımızı adlandırmış oluruz. Bu genel bir ifadedir. Duygu gerçek anlamını, sanat yoluyla anlatıma kavuştuğu zaman bulur. ‘Gerçek bir yaratmada ne eser ne de duygu birbirinden önce vardır; bunların ikisi, birlikte aynı eylemde buluşur: Anlatım eyleminde.’ Croce, kendi duygularının bilincine vararak, duygularını dile getirebilmede daha yetkin olan kişileri sanatçı olarak tanımlar.” (Özel, 2014, s. 208). Bu düşünürlerin savına göre anlatım, bir adlandırma değildir. Yaratılan şeyin adı yoktur. Burada sanatçı, senin benim bilmediğim bir şeyi yansıtır. Adını izleyici koymaktadır. Herkes, kendine göre başka bir ad verebilmektedir.

Bir düşünceye göre yaratma, sanat eserinin doğmasından önce yoktur. Marcel Broodthaers sanat ve dil arasındaki bağlantı üzerine çalışmalar yapmıştır. Boş bir odayı sanatsal birtakım terimlerle ilişkilendirmiş ve bu şekliyle izleyiciye sunmuştur. Bu yönüyle alışılmış ‘beyaz küp’ düşüncesine ve eylemlerine zıt bir konumla gerçekleştirdiği bu işte sanat yolu ile duygu ve düşüncelerini yansıtmıştır. Bu sorgulama eylemine sanatçı ancak beni keşfetmekle ulaşacaktır.

3.2.3. Aktarım Olarak Anlatımcılık

Bir sanatçı örtülü olarak kendi hakikatlerini alıcısına verebilmelidir. Aktarım olarak anlatımcılık bir paylaşma mantığı içinde olmaktadır. Örtülü hakikat gerçekmiş gibi alıcıya yansıtılır, yansıtılmalıdır. Anlatımcılığı aktarım olarak ele alan Tolstoy ise değerlerin hiçe sayılmasını sert bir şekilde eleştirmektedir. Ona göre zenginlerin sanatı sadece eğlence aracı olarak değerlendirmiş olmasını eleştirip bu anlayışın yerine, halkın anlayabileceği ve onların talep edebileceği sanatı yüceltmenin önemini vurgulamıştır. Yani halkın ve beğenilerinin önemsendiği ve de ciddiye alındığı bir sanat anlayışının üzerinde durmaktadır. Sanatçı eserinde yer verdiği duyguyu izleyicisine aktarabildiği ölçüde başarılıdır. Sanatçı anlattığı konuyu, içerisinde ne kadar hissetmiş ve içerisinde yaşamış, yani samimi ise bunu izleyiciye



Resim 3.8 Marcel Broodthaers, Retrospektif'in Kurulum Görüntüsü, 2016, Modern Sanat Müzesi, New York.

aktarması da o ölçüde rahat olacaktır. Sanatçı özüne inip düşüncelerini, duygularını ve hissettiklerini sanatına aktarabildiği ölçüde samimi olacaktır. Bu şekilde sanatsevere ulaşacaktır ve kültürel gelişime bir katkı sağlayacaktır. Buradan da anlaşıldığı üzere sanatçı ve dolayısıyla ürettiği eser, alıcısı ile önemli olacaktır. Çünkü alıcı olmazsa yani sanat eserini anlayıp alan olmazsa bu aktarım olarak anlatımcılığa göre sanat eseri de olmayacaktır. İzleyici sanat eserini görmemişse, bilmiyorsa, tanımamışsa o sanat eseri o alıcı için yok demektir ki bu noktada entelektüel benin önemi tekrar ortaya çıkmaktadır.

3.3. Duygusal Etki Kuramı

Anlatımcılık sanatçıyı merkeze aldığı hâlde bir diğer kuram sırf alıcıyı baz alır ki bu kurama duygusal etki kuramı denmektedir. Sanat eseri alıcıda duygusal etki yaratmaktadır. Bu kuramda, sanatçının duygusu yerine sanata bakan, yorumlayan kişinin duygusuna, düşüncesine onda bıraktığı etkiye yer verilmektedir. Fakat "Bir sanat yapıtını değerlendirebilmek, alışkanlıklarımızı aşabildiğimiz zaman bir anlam kazanır. Kendimizi ortaya koyabilmek için değişim göstermeyen, basmakalıp, özgün olmayan kişisel bakış yönteminden kurtulmak durumunda olduğumuzu fark ettiğimizde, sanat yapıtını değerlendirebiliriz. Söz gelimi; Uşak halılarını güzel bulduğumuzu ifade ederken, Uşak halılarının hepsini birlikte düşünürüz. Buradaki güzel gelenekselleşmiş, hatta kalıplaşmış bir

güzellik anlayışıdır, kişiye özgü değildir. Ayrıca bir tek halıyı değil halıları işaret eder. Oysa estetik, tek bir yapıtı estetik biliminin ölçütleri içinde değerlendirmek demektir." (Özel, 2014, s. 44). Bireye özgü bir içsellikle aktarım gereklidir. Bu ise estetik bilimini öğrenmek, kavramak ve edinimlerini yaşantımıza katabilmekle olanaklı hâle getirilmesi ile mümkündür. "Alışkanlıklarımızla yaptığımız estetik değerlendirmeler, bizim sanat yapıtı karşısında alıcı olmamız, yargıda bulunabilmemiz için bir ölçüde yeterli olabilir, ama bizi asla süje yapmaz, yapamaz. Her süje bir alıcıdır, ama her alıcı bir süje olamaz. Her alıcı sanatseverdir, ama her sanatsever alıcı değildir." (Özel, 2014, s. 44). İzleyicinin baktığı gördüğü sanat eseri ile tek tek ilişki kurduğu anda hissettiği duygularla ilgili üç türlü tanımlama yapmak mümkündür. Bunlar sanatsever, alıcı ve suje olarak ayrılmaktadır. Sanatsever, sanattan hoşlanma olanağı verildiği anda yani bir sanat eseri ile teke tek ilişki kurduğu andan mutluluk duymasıdır. Bu nedenle herhangi bir sanatsal etkinliğe davet edildiğinde bundan memnun olur ve gider ama herhangi bir davet söz konusu olmadığı anda aklına bile gelmez ve böyle bir kaygısı yoktur. Hayatın içinde sanatsal bir etkinliğe gitmekten zevk almaktadır. Ama bu noktada yine de bir eksiklik hayatın onu götürdüğü ve yönlendirdiği biçimde yaşamına devam etmektedir. O hâlde çok bilinçli bir benden bahsedemeyiz bu noktada. Buna karşıt alıcı için kendi iradesiyle sanatı takip vardır. Çünkü birey görebildiği ve anlayabildiği ölçüde yapıtı değerlendirir ama eksik kalmaktadır. Nedenini anlayamaz ve ifade etmekte zorlanmaktadır. Örneğin, John Everett Millais'ın 'Ophelia' adlı eserine baktığında çok beğendiğini ifade eder. Ama neden beğendiğini açıklayamaz çünkü eseri anlayıp karşılaştırma yapabilecek kadar bilgi sahibi değildir. Ancak sezgisel olarak hissetmektedir. Sanatsever ve alıcı dışında entelektüel ben de diyebileceğimiz izleyici sujedir. Sanat eseri ile teke tek ilişki kurarken sanat eseri hakkında yorum getirip eleştiri yapabilmektedir. İzleyici sanat eserini beğenir ve neden beğendiğini ifade ederek anlatabilmektedir. Birey olarak kendini bilir, anlar. Bu açıdan bakıldığında da kendini tanımlayabilmektedir, bu yönüyle de estetik yargıda bulanmaktadır. Bu durum ancak suje olmakla mümkündür. Sanat eseri, alıcısına verdiği zevk kadarıyla başarılı sayılmaktadır. Alıcı, bir eseri incelediğinde ve onun hakkında bir yargıda bulunabildiğinde eser hakkında değil bir alıcı olarak kendisi hakkında düşünce ve görülerini ifade etmiş olacaktır. Tabii bunun kaynağı da sanat eseri ya da sanatçısı değil, izleyicinin kendi sanat anlayışı,



Resim 3.9 John Everett Millais, Ophelia, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76,2x111,8cm, 1851-52, London.

düşüncesi, sezgisi, bilgisi vb. olacaktır. Sanat eseri alıcıda mutlaka bu etkileri yapar ise bunun sanat olması mümkün değildir. Yoksa sanattan bahsedilmesi mümkün olmayacaktır. Çünkü sanat eseri alıcı ile vardır. Birey o sanat eserini görmemişse, bilmiyorsa, tanımıyorsa o zaman bahsi geçen eser o birey için bir sanat eseri olması mümkün değildir. Bilmediği görmediği şey var olmamış demektir. O zamanda bireyin sanat eseri hakkında konuşması, zevk alması, herhangi bir duygu hissetmesi söz konusu olmayacaktır. Yukarıda verdiğimiz örnek üzerinden konuşacak olursak sadece resmin güzel bir şekilde yansıtılmış olması değil; renk hakimiyeti, kompozisyon kurumu, renklerdeki parlaklık, doğalcı ayrıntılar ve Shakesperare'in Hamlet'teki Ophelia'nın intiharına olan göndermesini bilen ve bu konuya hâkim olan bir izleyici başka bir noktadan esere bakacaktır. O kişi sujedir ve suje de kendini tamamlamış bir bendir.

3.4. Biçimcilik Kuramı

Sacayağına bir dışarıdan bakıldığında buna yansıtma kuramları denilmektedir. Alıcı esas alındığında buna duygusal etki, sanatçı esas aldığında ise buna anlatımcılık kuramları

denilmektedir. Sanat eserini baz almak ise ancak 1930'lardan sonra olmuştur ve buna da biçimcilik kuramları denmektedir. Biçimcilik kuramlarını üç grupta toplanmaktadır. Bunlar; Rus biçimciliği, Angle-Amerikan biçimciliği ve yapısalcılıktır. Biçimcilik, yansıtma kuramlarının tam karşıtıdır. Diğer kuramlardan biçimcilik kuramını ayıran özellik yapıtın, yani eserinin kendi varoluşunda, kendi ögeleri arasında kurulan bir düzeni baz almasıdır. Biçimcilik kuramı sanat yapıtının kendi içerisinde, bir bütün teşkil eden özelliklerin düzeni ile ilgilidir. Sanatçı seçmiş olduğu konu içerisinde eseri üretirken içeriğin ne olduğundan çok biçim ve form özelliklerinin önem kazanmış olduğu sanatsal kuramdır. Tabi sanat bazen biçimciliği ve onun yasalarını önemsemeden kendine özgün bir yapı ile de karşımıza çıkabilmektedir. O hâlde önemli olan sanatçı ve onun tercih ettiği izleyiciye aktarma şeklini seçmesidir. Sanat yapıtında en önemli olan şey sanatsal elemanları (renk, kompozisyon, armoni, biçim…) bir araya getirirken olan düzenlemedir. 'Sanat, sanat içindir.' düşüncesi burada egemendir. Bu durum soyut sanatı da besleyen bir zemin teşkil etmektedir. Bu da sanatçıya özgün bir ifade dili vermektedir. Tabi kendini özgün bir şekilde ortaya koyabilmek ancak öze inip benliğini keşfetmiş olmakla beraber ben ve sanat arasında ilişki kurulabilmek ile zenginleşecektir. Bu şekilde bir bütün oluşup entelektüel ben ortaya çıkacaktır. Kendini anlamayan, çözemeyen ve ifade edemeyen bir sanatçı izleyicinin ilgisini çekmekten uzaktır. Dolayısıyla biçimciliğin elamanlarını da etkin bir şekilde kullanması beklenilmemelidir. Angle-Amerikan biçimciliğine göre yaşam ve sanat arasında sıkı bir bağ vardır ve bu kuram diğer akımlara oranla bu bağı koparmaya çalışmaktadır. Hatta mantığı gereği reddetmektedir. Çünkü sanatın kendine özgü bir yapısı vardır. Ve bu yapı gerçek dünyayla bağlı değildir. Bunu reddetmek sanatı soysuzlaştırır. Örneğin Rönesans Dönemi'nde sanatın yararlı ve eğitici olduğu kabul edilmektedir XIX. yüzyıldan itibaren 'Sanat, sanat içindir.' düşüncesi kabul edilince sanat büsbütün bu dış dünyaya hizmet etme savından da kurtulmuştur. Yani sanatın amacı bir şey iletmek değil ama iyi bir alıcı, suje veya entelektüel bir ben ondan bir şeyler anlaması mümkündür. Sanatın amacı renk vermek değil ama renk bir duygusal değişim sağlamaktadır. Ne sosyal ne politik ne de ahlaki bir yaptırımı yoktur. Yani sanatta ayıp, suç, günah yoktur. Bu nedenle de yapıt gerçek dünyayla çakıştırılarak çözümlenmesi beklenmemelidir. Dolayısıyla kala kala sanatın sadece biçimsel yanı kalmaktadır. Rus biçimciliğinde ise bir eseri sanat eseri yapan özelliği onun alışkanlıkları yıkması ile gerçekleşecektir. Bilim alışkanlıkları alır, sanat ise bilime karşı gelmek pahasına

bile bunları yıkmaktadır. İnsanoğlu dış dünyaya baka baka, onlarla yaşaya yaşaya, onlarla o davranış ve düşünce biçimini kullana kullana bunları kanıksamaktadır. Sanat ise bu kanıksamayı yok edecek ya da hiç olmazsa sarsacak yeni biçimler ortaya koyabilmelidir. Sanat eseri gerçeği yansıtmaz fakat farklı bir biçimde algılatır. Mark Rothko'nun 'İsimsiz' eseri sanatsever için ilk bakışta renklerden oluşan soyut bir resim olarak değerlendirilebilirken aslında biraz daha derin bakıldığında sıcak renklerin hâkim olduğu bu resim içerisinde yer alan siyah çizgi ufuk çizgisini göstermiş olmakla birlikte uzaklık ve yakınlık, özgürlük ve sınırlılık gibi evrensel boyutta anlamları içerisinde barındırmaktadır. Şüphesiz bu şekilde resmi değerlendiren ideal bir ben olacaktır. Yalnızca bu noktada evrensel benlikten söz etmemiz mümkündür.



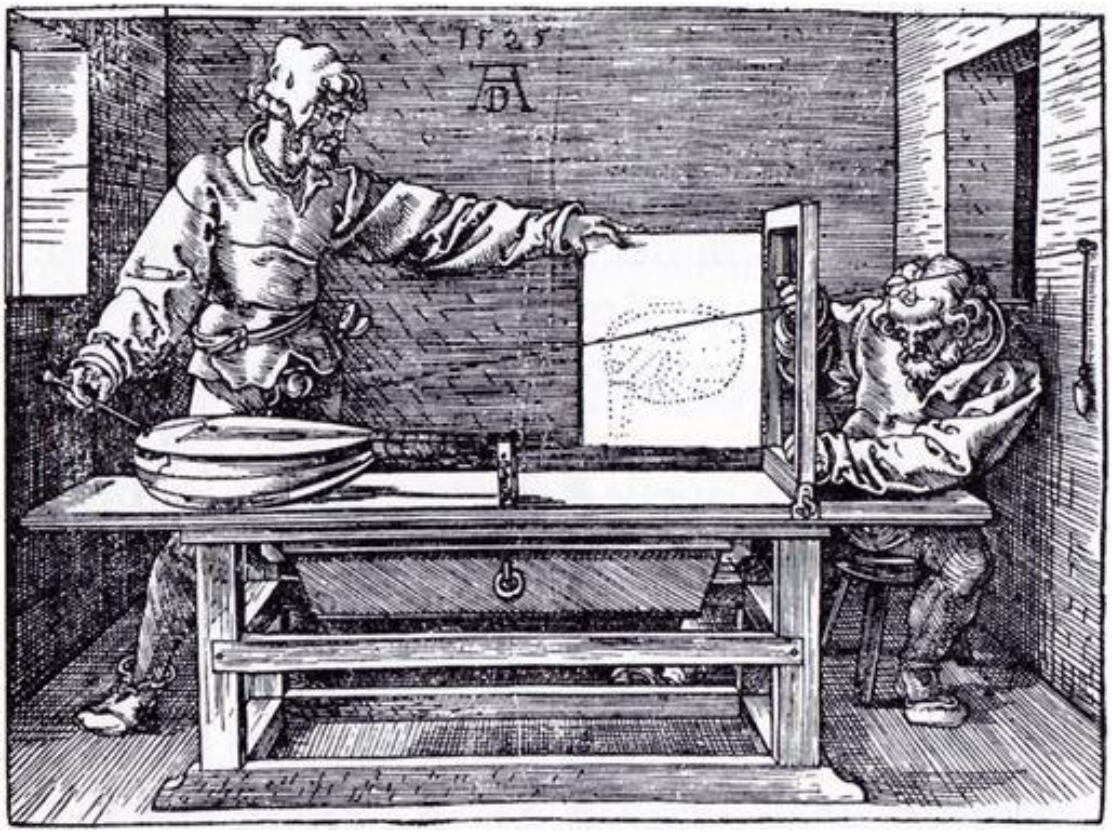
Resim 3.10 Mark Rothko, İsimsiz, 1949, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

4. "BEN" KAVRAMININ SANAT AKIMLARINA YANSIMASI

4.1. Rönesans

Sanat, felsefe ve bilim alanlarında ilerlemenin bir sonucu olarak kültürel değişim ve gelişimlerle tanınmış olan Rönesans bu özellikleriyle birlikte bireyin yeniden doğuşunu ifade ederken Akıl Çağı olarak yeni bir dönemin müjdecisidir. "Rönesans dönemi İtalyan ustalarının büyük başarıları ve buluşları, Alp dağlarının kuzeyinde yaşayan insanlar üzerinde derin etkiler yarattı. Bilginin yeniden doğuşuyla ilgilenen herkes klasik dünyanın bilgi ve hazinelerinin keşfedildiği yer olan İtalya'ya bakmayı alışkanlık haline getirdi." (Gombrich, 2007). Bu dönem için İtalya'dan sonra, kısa sürede bütün Avrupa'daki ülkelerde yayılmasının ardından meydana gelen yenilikler ve gelişmelerle birlikte kültürel bir uyanış olduğunu söylemek mümkündür. Rönesans Dönemi'nde, insanın çevresiyle birlikte, bilim ve felsefeyle olan bağlantısının da önemi ortaya çıkmaktadır. Bu dönemin en önemli özeliklerinden bir tanesi de ilerleyen ve değişen bütün bu gelişmelerin doğal bir sonucu olarak bireyin ön plana çıkmış olmasıdır. "İnsanı yüce bir varlık olarak kabul eden bu görüş, yaklaşık bin yıl aradan sonra tekrar Rönesans'ta gündeme gelmiştir. Böylece insanın bireysel olarak ön plana çıkması ve toplumsal bilincin uyanması, hümanist düşünce sisteminin her alana yayılmasında da etkili olmuştur. Sonuçta yeniçağ insanı da insanı ve insani değerleri her şeyden üstün tutan hümanist düşünce sistemini merkeze alan bir yapıyla sosyal yaşamda, bilim dünyasında ve sanatın tüm alanlarında, ortaçağın karanlık düşünce sisteminden uzaklaşarak bu dünya gerçeklerine yönelmiştir." (Şentürk, 2012, s. 42, 43). Bu dönem içerisindeki yapıtlar da perspektif, anatomi ve mimari yapılar oldukça dikkat çeken alanlar olmuşlardır. Sanat alanında meydana gelen değişim ve gelişim, sanata olan ilgiyi de beraberinde getirmiştir. Sanatçılar yeni üslupsal özelliklerle çalışmalarını sürdürmüşler ve bu yönüyle de dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir. "Çeşitli sanatçıların ve çeşitli geleneklerin bu yeni bilgiler karşısında tepkilerini gözlemek ve kendi kişiliklerinin güçlerine veya görüş açılarının genişliğine göre, nasıl başarıya ulaştıklarını –ya da kimi zaman olduğu gibi nasıl başarısız kaldıklarını– görmek ilginçtir." (Gombrich, 2007, s. 341). Resim ve heykel sanatında, obje ve figürler de üç boyutlu etkiler gözlemlenmektedir. Eserlerde yer alan ışık, gölge oyunları ve perspektif göz doldurmaktadır. "Matematiksel incelemeler doruk

noktasına Rönesans döneminin perspektif kuramıyla ve bu kuramın uygulanmasıyla ulaştı. Perspektif ifade kendi başına teknik bir sorun olmakla birlikte, Rönesans sanatçıları perspektif ifadeyi doğru ve gerçekçi bulmanın dışında güzel ve göze hoş göründükleri için de kullandılar; bu nedenle bu kavram bize ilginç gelir. Rönesans dönemi perspektif kuramının ve bu kuramın uygulanmasının etkisi öylesine güçlüydü ki, bu kurallara göre yapılmayan diğer kültürlerden ya da diğer yüzyıllardan temsilcilerin eserleri yıllarca ilkel, beceriksiz, hatta çirkin olarak tanımlanmıştır." (Eco, 2006, s. 87). Perspektiften bahsettiğimizde burada en iyi örneklerden olan "Dürer'in perspektif ve oran üzerine" (Gombrich, 2007, s. 359) adlı kitabındaki eseri dikkat çekmektedir. Siyah beyaz renk değerleriyle ışık, gölge, anatomi ve perspektif konusunun yasaları üzerine çalışan ressam özel ölçüm ve dengelerle bu kompozisyonu oluşturmuş ve izleyicinin dikkatine sunmuştur.

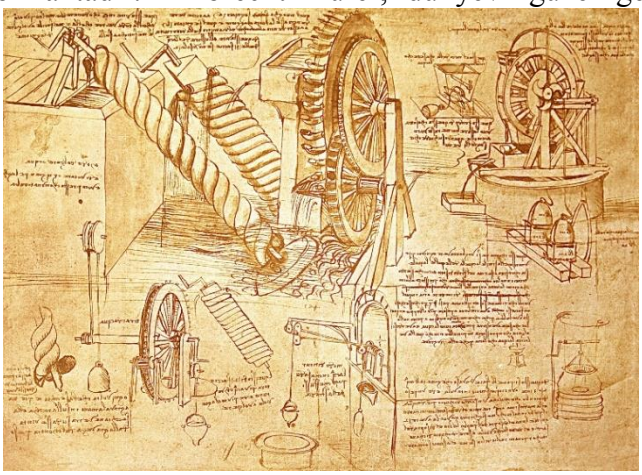


Resim 4.1 Albrecht Dürer, Underweysung der Messung mit dem Zickel und Richtscheyt, Tahta Baskı, 13,6x18,2cm, Linien, Nurember.

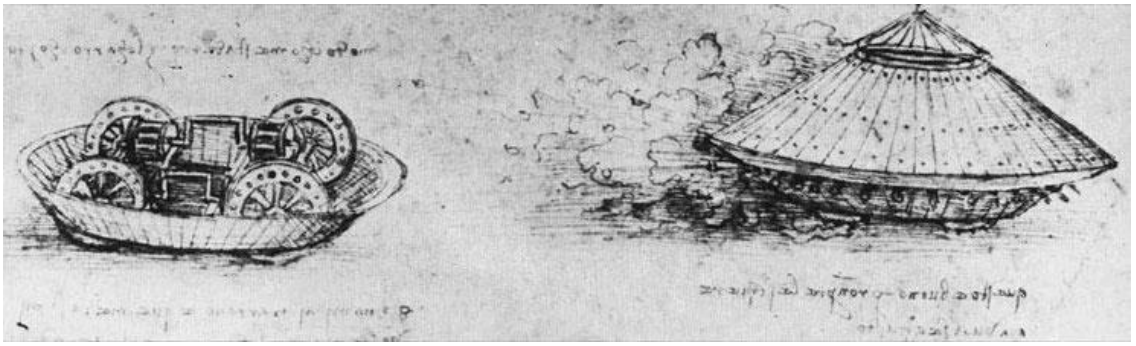
İşin içine anatomi, matematik ve geometri yanında entelektüel birikim, edebi ve felsefi görüşler de girmiştir. Bir eser bütün bu donanımları içinde barındırabildiği ölçüde sanat eseri

olabilmiştir. “Ressam ve heykeltıraşlar, artık mesleklerinin entelektüel yetenek ve bilgiyi gerektirdiğini iddia etmeye başlamıştır... Rönesans döneminde Platon ve Platonculuğun dirilişi tanrısal ilham fikrinin yayılmasını sağlamıştır. Platon’a göre şairler, müzisyenler ve peygamberler tanrısal bir şekilde esinlenirler. Aslında, tanrılar esinletir ya da şairler veya müzisyenler aracılığıyla konuşur; aynı şekilde peygamberler aracılığıyla konuşur; kehanette bulunmak tanrısal esinle dile gelmektir. Rönesans döneminde Michelangelo gibi sanatçılar çağdaşları tarafından ‘tanrısal’ olarak tanımlanmıştır. Sadece tanrıya ayrılmış olan ‘yaratıcı’ tanımlaması, sanatçılar için de kullanılmaya başlamıştır.” (N.Keser, 2009, s. 286). Böylece sanat bambaşka bir boyuta taşınmıştır. Rönesans ressamlarının, sanatı bir tat alma ve de öğretme amaçlarının yanında bunu sürekli olarak geliştirme ve ilerletme hedefinde oldukları da açık bir şekilde görülmektedir. Öylece sadece istenen üzerine resim üretmenin yerine entelektüel bilgi ve yetenekte bireysel bir bütünle eser ürettiğinde sanatçı doyuma ulaşabilmektedir. Çünkü bu noktada sanatçı ‘ben’ine doğru yolculuğa başlamıştır. Böylece toplumu yönlendirmiş olmaktadır. Rönesans toplumun bilinçlendiği sanata ve sanatçıya değer verdiği bir dönemdir. Şöyle ki Dürer; “Anvers ressamlarının, kendi loncalarında onun onuruna nasıl görkemli bir ziyafet verdiklerini şöyle anlattı: ‘Ve beni, sofraya buyur ettiklerinde, masanın iki yanında oturan herkes sanki çok ünlü bir asilzade ile tanıştırılıyormuş gibi ayağa kalktı. Aralarında pek önemli kişiler de vardı ve hepsi büyük bir alçakgönüllülükle başlarını eğerek beni selamladılar.’ Artık büyük sanatçılar, kuzeydeki ülkelerde bile, elleriyle çalışan insanları küçük gören zihniyeti kırmışlardır.” (Gombrich, 2007, s. 350). Bu örnekte açık bir şekilde göstermektedir ki dönem içerisinde sanatçıya ve dolayısıyla sanata değer verilmeye başlanmıştır. Sanatçıya saygı duyan ve değer veren insanlar ve o insanların oluşturmuş olduğu toplum hiç şüphesiz dönemin ilerlemesi ve gelişmesine katkı sağlayacak aydın insanların çoğaldığı toplumlara ulaşmada bir basamak olacaktır. Böylece Orta Çağ karanlık zihniyet yapısının yerine daha aydınlık bir geleceğe adım atılmıştır. Yine ortaçağda ezilen, hor görülen eziyet gören bireyin önemsiz ve değersiz konumuna karşın Rönesans’la birlikte tamamen zıt görüş ve düşünce birliği ile bireye değer verilmiş ve bireyin önemi ön plana çıkartılmıştır. Bireyin ön plana çıktığı bu dönemde porte sanatındaki gelişim, değişim ve kusursuz ifade dili göz doldurmaktadır. “Kişisel görüşlerin, bu portre sanatı ile aynı sıralarda ortaya çıktığını açık olarak saptıyoruz. Bu, egemen bir kişiliğinin ortaya çıkarılması çabasıdır ve çok yönlü bir öğrenim ile gelişmeye başlamıştır.

Bu sıralarda yazılmış olan biyografiler incelendiğinde, Yeniçağ İtalya'sın da ki bir tüccarın Yunanca ve Latince konuştuğunu, kızını hümanist bir görüş ile yetiştirdiğini görüyoruz. Örneğin, Rönesans'ın ilk mimarlarından Leon Battista Alberti (1404-1472)'nin spor alanındaki başarıları ile çevresini şaşkına döndürdüğünü, geniş bilgili bir hukukçu ve fizikçi olarak çalıştığını ve ayrıca şair olduğunu görüyoruz. Onun bu çok yönlülüğü, bir deha düzeyindeki Leonardo'da da görülmektedir. Genel olarak sanat eserinin sosyolojisinden söz etmek mümkündür. Örneğin Ortaçağın bütün eserleri, müşterek ibadet içindi. Altar tasvirleri, yapıların cephelerindeki heykeller, vitraylar ve dinin bütün eserleri kilise ile ilgiliydi. Oysa Yeniçağda sanat eseri kendi kişiliğini kazanıyor ve kiliseden yakasını kurtarıyordu." (Turani, 2007, s. 352). Buradan da anlaşıldığı gibi sanatçı engin bir bilgi birikimine sahiptir. Yani, sanatçı aynı zamanda entelektüel bilgi donanımına sahip olmaktadır. "Albrecht Dürer, dünyevi güzelliğe ait konuları araştırır. Bu nedenle o, toplumdan, kendi 'ben'inden hareket eder. Böylece bizzat kendini bir problem olarak ele alır. Onun kendi portreleri, esasen bu görüşünü yansıtır. Böylece Dürer o döneme değin yapılmayan bir şeyi yapıyor ve kendi resmini veren ilk sanatçı oluyor. Yalnız Rembrandt sonraları onu bu yolda aşabilmiştir. Ayrıca onun otobiyografisine ait yazıları da dikkate değer. İtalya'dan mektupları, ailesi ile ilgili tarihi yazıları, Hollanda seyahatinde tuttuğu



Resim 4.2 Leonardo da Vinci, Zırhlı Tankın İçi, 1487.



Resim 4.3 Leonardo da Vinci, Zırhlı Tank, 1487.

günlüğü, bu çağın en önemli kişisel izlenimlerini verirler." (Turani, 2007, s. 384). Dönemin sanatçıları estetik kaygılarının yanı sıra çok çeşitli alanlarda araştırmalar, tasarımlar ve deneyler yapmışlardır. Buna en iyi örnek bir deha olarak da adlandırılabilecek olan Leonardo da Vinci'dir. Rönesans Dönemi'ndeki sanatçılar, sanatseverlerin, kilisenin ve burjuvanın isteklerine göre resim yaparken, yine o dönemde ressamlar, bu kalıptan çıkarak resimlerin içerisine kendi düşüncelerini ve dahi ruhlarını sanatlarına yansıtmaya başlaması bakımından önem arz etmektedir. Bütün ayrıntılar en ince noktasına kadar düşünülüp tasarlamışlardır. Her dönem, sanatçılar kendi gerçekliklerini keşfetmeye çalışmışlardır. Ancak, sanatın içinde kendilerini tam anlamıyla bulmaları, isyan etmeleri ve bunları izleyiciyi şaşırtarak ifade etmeleri 1960 sonrası sanat akımlarında görülecektir. Yine de Rönesans, "Bireyciliğin alabildiğine geliştiği bir dönemdir. Montagine 'Denemeler'inde, kendini evrenin merkezi olarak duyan Rönesans insanıyla alay ederek der ki: Tek başına insanı her türlü yardımdan uzak, sırf kendi silahlarıyla kalmış, bütün onurunu, gücünü ve varlığının temelini borçlu olduğu Tanrı esirgeyiciliğinden ve bilgisinden yoksun bir halde düşünelim." (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2010, s. 118). O durumda Rönesans sanatçısı sanatı karşısında aciz mi kalacaktır? Yoksa bu durum daha rahat bir ifade yolu bulmasında bir araç mı olacaktır? Daha önce de bahsettiğimiz gibi Leonardo da ressamın yalnız kalmasını söylememiş midir? Bu uğurda her şeyden, herkesten uzaklaşmış kimseye bağlanmamıştır. "Leonardo'nun çalışmaları hakkında tuttuğu notlar, öğrencileri için önemli bir öğretim sistemi düşündüğünü gösterir. Özellikle resimle ilgili kitabında 'Ressam yalnızlık içinde yaşamalıdır, zira sen ancak yalnız olduğun takdirde kendine ait olabilirsin' demektedir. Leonardo hayatında ne bir kadına bağlanmış, ne evlenmiş, ne de bir dosta, ne de bir yere bağlı kalmıştır. Hatta kendini bir esere bile bağlı ya da yükümlü hissetmemiştir. Hayatında ne üne ne de bir kentin kendine sağladığı olanaklara önem vermiştir."



Resim 4.4 Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Ahşap Üstüne Yağlı Boya, 77x53 cm, 1502, Louvre, Paris.

(Turani, 2007, s. 373). İnsan yalnız kaldığında kendini kendinden dahi her şeyden soyutlayıp özüne inebildiğinde gerçek benliğine ulaşabilmektedir. Dönemin sanatçıları, sanat aracılığıyla benliklerinin keşiflerini yapma yoluna girmişlerdir. Jan Van Eyck'de eserlerinde gerçeği yansıtabilmeyi amaçlamıştır. 'Arnolfini'nin Evlenmesi' adlı eserinde, ev hayatına ait görüntüler görünmekle birlikte her nesnenin ve ayrıntının ince birer anlam yüklü olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerin ayağında ayakkabı bulunmaması onların, kutsal bir yerde olduğu anlamına gelmektedir. Köpek, sadakati veya şehveti sembolize etmektedir. Yatak başındaki süpürge, duvardaki yazı, ayna, gibi yer vermediğim pek çok ayrıntının detaylı bir anlamı bulunmaktadır. Sanatçı bunları yaparken, usta bir şekilde yağlı boya kullanılmasındaki detaycılığının yanında, ayrıntılara olan anlam yüklemesiyle de izleyiciyi etkisi altına almayı başarmıştır. Bu iki figürün arkasında ayna yer almaktadır. "Bu aynanın hemen üstünde, duvarda «Van Eyck burada bulunmuştur» yazılı. Bu dönemde ayna, doğayı tıpkısına yansıtan sanatın sembolüydü. Böyle olduğu için sanatçı imzasını koyacak en uygun yer olarak aynanın üstünü seçmiş. Ayrıca, bu sözlerden Van Eyck'in nikâh töreninde tanıklık etmiş olduğu da anlaşılıyor. Böylece ilk bakışta gelişi güzel gibi görünen bir ayrıtının bile çeşitli anlamlarla yüklü olduğu görülüyor." (İpşiroğlu & İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, 2010, s. 91). Resimlerdeki ışık-gölge, biçim, anatomi gibi özelliklerin mükemmel bir şekilde işlenmiş olmasının yanında sembolik



Resim 4.5 Jan Van Eyck, Arnolfini Evlenmesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82x60 cm, 1434, Londra Ulusal Galeri.

dile sahip nitelikleri ile izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Gerçekçi resimsel dili ve sembolik anlayış birbiri ile iç içe girmiş görsel bir şölendir âdeta. Sanatçı bu anlatım yöntemi ile birlikte resmin içerisinde bir sözle kendini var etmiştir. Bu varoluş sonsuza yolculuk şeklinde günümüzde de varlığını hissettirmektedir.

4.2. Barok

Sanatta anlatım biçimi olarak kendini gösteren Barok, yapay bir biçim de anlattığı konuyu abartılı ve karmaşık bir şekilde sanat içerisinde kullanmaktadır. Genel olarak XVII. yüzyılda kendini gösteren bu dönem daha çok eşsiz görkemli bir biçimde resim, heykel ve mimari aracılığı ile izleyiciye sunarken, dönemin sanat ve mimarisini anlatmak için kullanılmaya başlanmıştır. Peki, böyle büyüleyici güzelliğe sahip eserler nasıl bir ortamda gerçekleşmek için kendine zemin bulmuştur? Sanatçılar bu güzelliğe ulaşma yoluna nasıl girmiştir? Bireyler bu durumdan nasıl etkilenmiştir? Bu dönemin doğmasına zemin oluşturan olaylar ve değişimler neler olmuştur? "Bu dönemde şehir devletleri arasında savaşlar ve karışıklıklar artmış, Roma Katolik kilisesi eski iktidarına ve idaresine kavuşmak için otuz yıl savaşlarını başlatarak (1618-1648) karşı reform hareketini gerçekleştirmiştir. Katolik kilisesi ve inancın bağlayıcı kuralları ve propaganda gücünün ağırlığını oluşturan din adamları, Maniyerizim'in öznelci tutumundan rahatsızlık duyarak, tekrar dini değerlerin inandırıcı, gerçekçi ve kolay anlaşılabilir olması yolunda çaba göstermiştir." (Şentürk, 2012, s. 128). Bu çaba sonrasında oluşan imparatorlukların güçlenmesi ve büyümesi ile mali güç artmıştır. Bu sayede yeni kurumlar kurulmuş ve insanlar işlerinde uzmanlaşmış böylece daha bilinçli ve güçlü bir uygarlık yolunda ilerlemişlerdir. Tabi bu değişim ve gelişmeler resim sanatını da etkisi altına almıştır. Daha önce krallar sanatçıları desteklerken bu dönem içerisinde kralların yerini imparatorlar almıştır. Dönem içerisinde yer alan güçlerin ve sahip olunan gösteriş, güç, zenginlik ve yaşam şekilleri hiç kuşkusuz dönemin sanatında da yerini almıştır. Dönem ne denli gösterişli ve zengin bir yapıya sahipse resimlerde o oranda ihtişamlı ve gösterişli

olmaktadır. İspanyol ressam Diego Velasquez ‘Nedimeler’ adlı çalışmasında odak noktada yer alan Prenses Margarita ile ressamın kendi de yer almaktadır. Ressam aynadan da yansımakta olan kral ve kraliçenin resimlerini yapmaktadır. Kenarda hemen rahiple rahibe vardır. Bu resimde yer alan hemen her ayrıntı aslında sanatçının bütünde olan benini yansıtmaktadır. Yani düşünce yapısı, içinde yaşadığı durum ve bundan kendine yansıyan etkiyi görmek mümkündür. Tam aksi bir bakış açısı ile bu dönemin en önemli yeniliklerinden biri sanatçıların sadece saray hayatını, önemli ve zengin kişilerin portrelerini ya da soylu kesimin hayatından kesitleri sunmak yerine sıradan hikâyeler, yaşamlar ya da halkın içindeki herhangi biri resmin konusu içinde yerini almaktadır. Jose Ribera’nın ‘Yumru Ayak’ adlı eserinde yer alan çocuk resmi tipik bir örnek oluşturmaktadır. Tabi, sanatın bu değişim ve gelişim evresine gelene kadar geçirmiş olduğu sancılı bir dönem söz konusudur. Sanatın bu mükemmel çevreye ulaşması, ideolojik bölünme ve aşırı kutuplaşma içerisinden geçerek olmuştur. Bu bölünme ve çatışmalar sonucu toplumlar birbirinden uzaklaşmış ve ayrılmıştır. Böylece Katolik ve Protestan ayrılığı ile birlikte bireylerde oluşmuş olan kişisel sorgulamalar ile toplum ya yalnızlaşmış ve sanattan uzaklaşmış ya da kendini tamamlayabilmiş ve açık bir görüş ile sanatla ilgilenmiştir. Katolik kilisesinin etkisi ile gerçekleştirilmiş olan gösterişli kiliseleri, çeşmeleri gibi sanat eserlerinin üretilmesinde destekçi iken halkı da sanatla bütünleştirmiştir. Böylece estetik zevke sahip olan bireylerin



Resim 4.6 Diago Valesquez, Nedimeler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 318x276 cm, 1656-57, Prado.



Resim 4.7 Jose Ribera, Yumru Ayak, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 164x94cm 1642, Louvre Müzesi, Fransa.

çoğalması mümkün olmakla birlikte evrensel bir benlikten söz etmek mümkündür. Bireyler özgür irade inancına önem vermişlerdir. Bu da bireyin kendisini oluşturması ve ideal ben düzeyine ulaşması demektir. Protestan kilisesi ise sadece dine önem verirken bütün sanatsal ögeleri gösteriş ve bir tapınma aracı olarak görüp, değerlendirip reddetmiştir. Bu gerekçe ile kiliselerin içlerini beyaza boyayarak resimlerden arındırmıştır. Sonuçta böyle bir ortam içerisinde Barok sanatı doğmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak Katolik ve Protestan kiliselerinin tutumları ile Barok sanat arasında açık farklılıklar gözlenmekte olup sanatçılar da dönemin koşullarına ve iktidara boyun eğmek durumunda kalmıştır. Dönem içerisindeki sanatsal yapıtlar iktidarın dinsel, politik, kültürel ve ahlaksal tutuculuğu ile şekillenmiştir. Bu dönem içerisinde yer almakta olan "Yanılsama yoluyla inandırma, dönüştürme, aldatma bütün bunlar Barok'un işaretleridir… Barok sanatçılar ifadenin gücünü kullanmışlardır. Barok sanat hareketi yalnızca dışa değil içe de dönüktür. Yüksek drama ve güçlü duygu Barok sanatın öyküsünde egemen aktörlerse de daha sessiz, içedönük türlerinin taşıdığı mahremiyet, kurnazlık, düşüncelilik dışa dönük yanlar kadar asaldır." (Little, 2010, s. 42). Bunun aksine "Hollanda'nın 17. yüzyılda İspanya egemenliğinden kurtulması ve toplumsal yapıda özgür düşünce sistemiyle desteklenen Protestan inancın, Katolik inançla yer değiştirmesi, resim sanatına konu çeşitliliği ve sanatçının özgürleşmesi olarak yansımıştır. Ayrıca, deniz ticaretinin yoğun olarak görüldüğü bu dönemde, zenginleşen Hollanda'da sanat koruyuculuğu saray ve kilisenin egemenliğinden çıkarak burjuva sınıfına geçmiştir. Zenginleşen tüccar sınıfı, soylu ailelerde olduğu gibi kendi yaşam alanlarında resme yer verme şansı elde etmiştir. Böylece saray ve kiliseye hizmet eden geleneksel estetik beğeni, dönemin burjuvazisine ve onun beğenisine hizmet eden bir yapıya bürünmüştür. Böylece resmin siparişini veren artık din adamı değil tüccar olmuş, sanatçı kalıplaşmış konu ve biçimlerle sınırlı kalmamış, hayal edebildiği ölçüde özgürleşebilmiştir." (Little, 2010, s. 42). Özgürleşme arttıkça kendini ifade etme dili gelişmiştir. Bunun sonucunda sanatçılar benliklerini diğer bireylere aktarma yolu bulmuş olmaktadır. Barok döneminde sanat; abartılı, görkemli hareket duygusu ve net gözüken detayları gösterişli ve heyecanlı tutumuyla dikkat çekmektedir. Böylece sanatçıda o oranda hareketli, heyecanlı ve tutkulu olarak çalışmalarını üretmektedir. Aksi hâlde içinde yaşamayıp hissetmezse bu şekilde aktarması da mümkün değildir. Barok Dönemi'ndeki resimlerde iç dünyaya yönelik duyguların yansımasını görmek mümkündür. Renklerin yoğun kullanılması, son derece titiz

duvar işlemeciliği, havuzlar, dikkat çekici heykeller bu dönemi ele vermekle birlikte bireylerin ince zevkleri ve estetiğe olan talepler hakkında fikir vermektedir. Resim ve heykelde yer alan kahramanlar her zaman güzelliğin ön plana çıktığı bu nedenle de çirkine pek yer verilmemesi dönemi ve dönem içerisindeki ressamlar hakkında bilgileri bugünlere aktarmaktadır. Figürlerdeki ayrıntıların ince işçiliği dikkat çekmektedir. Resim ve heykellerde yer alan figürlerin yüzlerinde yansıtılmış olan bütün ruh hâllerini; kızgın, neşeli, hisli vb. yoğun bir şekilde hissetmek mümkündür. Işık ve gölge oyununu ustalıkla kullanmışlardır. Düz, keskin ve geometrik hatlar yerini yumuşak ve yuvarlak hareketlere bırakmıştır. İşte bütün bu izlenimler o resimler içerisinde yer alan karakterlerin hayatları hakkında ve sanatçıların onları aktarma şekil ve stilleri ile de sanatçıların hakkında bilgi sahibi olmamızı böylece rahatlıkla yorum yapmamıza olanak ve imkân sağlamıştır. Sanatçılar yaşadıkları dönemi, kendi yaşamlarından sahneler olarak ya da bir şekilde kendini de orada var ederek resimlerinin içerisinde bugünlere kadar taşımışlardır. Böylece izleyici sanatçı hakkında fikir sahibi olabilmiştir. Örneğin, Johannes Vermeer de resimlerinde kendi hayatının içinden bazı ayrıntıları izleyicinin dikkatine sunmuştur. Peki, neden sanatçılar kendi yaşantılarını resimlere konu etmek istemişlerdir? Belki de, resimlerinin içinde kendini yapan ressam daha fazla aidiyet hissetmiş olması mümkündür. Bu aidiyet arayışı benlik arayışı ile bağdaşabilir mi? Aslında sanatçı kendini yaparken, yani kendi hayatından kesitleri resimlerine eklerken kendi benliğini de aramış olabilir mi? Resimlerinde kendini ve hayatından kesitler yaptırma isteği ve bunu aksiyona çevirme güdüsü nereden gelmektedir? Bu soruya verilebilecek en güzel cevap, Vermeer'in 'Stüdyosunda Ressam' isimli eseriyle açıklamak mümkündür. Arkası dönük figürün Vermeer olduğu varsayılan resimde "Kompozisyondaki diyagonal ara yön, sağ alt köşeden başlayarak ressam, modeli ve perdenin arkasında var olduğunu düşündüğümüz pencereyi işaret ediyor. Perdenin ters açılı diyagonal yönü ise bu yönü karşılayarak izleyicinin bakışlarını modele yönlendiriyor. Kompozisyonda asimetrik bir denge kullanılmış. Vermeer, resmin sol yarısındaki perdenin ve gün ışığının etkileriyle oluşan ağırlığı, modelin baş hareketiyle birlikte avize, harita, ressam ve zemindeki karolara yönlendirerek tüm yüzeyin eşit olarak algılanmasını sağlıyor. Koyu ve ışıksız renkler, pencereden gelen güçlü gün ışığının etkileriyle birleşerek vurguyu güçlendiriyor. Sıcak ve koyu tonlardan oluşan armoni, modelin mavi giysisiyle dengeleniyor. Perdenin arkasında var olduğunu tahmin ettiğimiz pencereden içeri süzülen

gün ışığı, odanın içinde dolaşarak nesneler üzerinden yansıyıp mekânda yumuşak bir atmosfer yaratıyor… Çizgisel yapının açık-koyu etkilerle yumuşadığı biçimler, açık algısı yaratırken poz vermiş izlenimi veren figürler, kompozisyona durağanlık kazandırıyor. Vermeer barok üslup etkilerinin yoğun olarak görüldüğü bir dönemde yaşamış olmasına rağmen kendine özgü tavrını koruyan bir tutum sergiler. Konuları ev içi sahnelerine tanıklık eden ve çoğu kadın figürlerinin ön plana çıktığı günlük yaşam sahneleridir." (Şentürk, 2012, s. 151). Resimde yer alan elindeki kitap ve arka mekândaki harita entelektüel bir kişiliğe çağrışım yaparken kızın başındaki defneden olan taç bu resim içerisinde ayrıca bir ironidir! Bu dönemde yapılan sanat eserlerinde insanların iç dünyasını seyirciye göstermek ön plandadır. Bu durum önemli bir noktayı bize vurgulamaktadır. XVII. yüzyılın ikinci yarısında, bilhassa resim sanatında; en küçük teferruatın bile inceden inceye işlenmesi taraftarı olan bazı sanatçılar, sanatı sübjektif ve mistik yönden geliştirmekle birlikte akılcılıktan uzaklaştırarak sanatçının iç dünyasını ve hayal gücünü sanata hâkim kılmışlardır. Duyguları ön plana çıkaran sanatçıların hayal gücü ve bunun neticesinde de sanatçının kişiliği, yani benliği o eserle birlikte kendini göstermektedir. "Ortaçağ'da da, bugünkü anlamıyla bir <sanat>tan söz etmek yerinde olmaz, ilk kez Rönesans'ta bu mümkün oluyor. Bu dönemde insan doğaya açılınca, o zamana kadar alışılagelen kalıpları bir bir kırıyor ve sanat bireyin akıl ve duygularından süzülen öznel bir dünyayı yansıtmaya başlıyor. Fakat sanatçıda birey olma bilinci bir kez uyandıktan sonra, öznelcilik yolundaki gelişmenin Rönesans aşamasında kalması olanaksızdı. Rönesans'ın öznel dünyası kısa bir zaman sonra kalıp olarak niteleniyor. Sanat tarihinin gelişmesindeki



Resim 4.8 Johannes Vermeer, Stüdyosunda Ressam, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100 cm, 1665-67, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.

her aşama, kendinden öncekini bir kalıp olarak duyuyor ve onu kırarak öze gitmeyi, gerçeği yeni bir yanıyla vermeyi istiyor. Bu bakımdan batı sanatı bireycilik ve gerçekçilik yolunda sürekli bir gelişme ve ilerleme olarak tanımlanabilir ve bu kavramlar birbirinden ayrılmaz. İnsanlık tarihinde öznelcilik Rönesans'la başlar. Fakat Barok öznelciliğin gelişmesinde yeni bir aşamadır. Akılcı Rönesans insanı, kendini evrenin merkezi olarak görüyordu. Barok insanı, kendini evrenin sadece bir parçası olarak duyuyor, fakat benzeri olmayan özgür bir parça. Bu yüzden ortak akıl kurallarından kaçmıyor. Öznel yaşantıların, algıların, duyguların açığa çıkmasını istiyor. Bireycilik bilincinin tarihinde Barok yeni bir aşamadır." (İpşiroğlu & İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, 2010, s. 141). Bu yönüyle 'ben'in ön plana çıktığı dönemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.3. XVIII. Yüzyıl

Rönesans ve Reform'un gerçekleşmiş olduğu bir dönem olma itibari ile Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan önemli bir tarihsel dönem olarak ortaya çıkmaktadır. Yine aydınlanma felsefesi XVIII. yüzyılda doğup benimsenmeye başlamıştır. Bu yüzyılda geleneksel ve eski kalıplaşmış olan düşünce yapısını, sarsılmaz sanılan değerleri ve ön yargıları kırıp yerine yeni bilgi ve ideolojileri geliştirmeyi, sonrasında da ilerletmeyi hedefleyen bir dönemi işaret etmektedir. Yine bu dönemin sonlarına doğru olan Fransız Devrimi ve beraberinde gelen modernleşme süreci hiç şüphesiz bu yüzyılın katkılarıyla gerçekleşecektir. "18. yüzyıl aydınlanmasının ana özelliği, laik bir dünya görüşünü bilinçle temel alması, bu görüşü hayatın her alanında gerçekleştirmeye çalışmasıdır." (Say A. , 2013). Halkın bilinçlenmeye başladığı dönem içerisinde birey kendini anlamış ve tanımıştır. Bireyin ön plana çıktığı toplumlarda ise yeni bir düzenin kurulması kaçınılmaz bir şekilde kendini göstermektedir. Sanat ile insanın ilişkisi söz konusu olduğu zaman bu ana kadar bahsettiğimiz ideal beni eserlerine yansıtıp izleyiciye ulaştırması ve toplum üzerindeki etkisi düşünüldüğünde "18. yüzyıl sanat, edebiyat ve felsefesindeki göndermelerin çoğu, duyu ve duyarlılık; havailik ve ahlaklılık; akıl ve duygu; haz ve itidal; şehvet düşkünlüğü ve özveri gibi karşıtlar arasındaki farklılıklara dayanır. Bu ikilik, dönemin önde gelen iki sanatsal

üslubunda da somutlanmıştır: Bir yanda havailiği ve zevk düşkünlüğünü vurgulayan kaygısız ve neşeli konuları, açık renkleri ve asimetrik kıvrımlarıyla Rokoko; diğer yandan ahlaklılık ve özveriye öncelik tanıyan düz çizgileri, kesin konturları ve ciddi tarihsel konuları ile Neo- Klasisizm." (Cumming, 2006, s. 219).

Bilinçlenmenin bir sonucu olarak eğitime verilen önem ve değerin artmasının ışığında kitaplar yaygınlaşmış ve üniversiteye giden bireylerin sayısı artmıştır. Böylece halkın körü körüne dinsel doğmalara olan bağlılığı kökten sarsılmıştır. "Laplace'ın gök mekaniğini aydınlatması, fiziğin ısı ve elektrik üstüne araştırmalarla büyük gelişmeler kaydetmesi, kimyanın Lavasier ile gerçek bir bilim durumuna gelmesi, Dr. Jenner'in aşıyı bulması, Fahrenheit'ın termometreyi icat etmesi, doğanın yapısını doğru kavramış olan insanın doğa karşısındaki egemenlik güdüsünü sürükleyen örneklerdendir. Eksik kalan, doğa karşısında başarı kazanan aklı, bu kez kültür dünyasına uygulamak, doğa bilimleri koşutunda kültür bilimlerini de kurarak kültür dünyasını akılla aydınlatıp ona egemen olmaktı. İşte 18. yüzyıla 'Aydınlanma Çağı' adı verilmesini sağlayan, bu düşüncenin kültürün bütün alanlarına uygulanmasıdır… Arnold Hauser şöyle yazar: O yıllara kadar sanat ve kültür tarihinde önderliğin bir sınıftan başka bir sınıfa bu denli kesin bir biçimde geçmesi, yaşanmamış bir olaydır. Soyluların yerini alan burjuvazi, süslemeciliğin yerine 'ifadeciliği' yeğlemiş ve bu beğeni farkı, hiçbir dönemde böylesi belirgin olmamıştır." (Say A. , 2013).

18 yüzyıl, kilisenin insanlar üzerindeki etkisinin azalması ve aklın ön plana çıktığı, yeni toplumsal bir düzenleme arayışı olarak ön plana çıkmaktadır. Bu durum dinde ve siyasette yenileşme sürecini göstermektedir. Yüzyılın düşünce ve siyasetinin temeline aydınlanma hâkimdir. Böylece bireylerin aklını kullanması ile birlikte cahillikten, zorbalıktan ve kölelikten kurtulması mümkün olacaktır. Bu durum insanın siyasi ve dinsel tutsaklıktan kurtaracak evrensel bir bütünlüğe ulaşmasında ışık tutacaktır. Bu yönelme hali her alanda etkisini göstermekle birlikte en önemli etki kişisel özgürlük, özgünlük ve haklarının ön plana çıkarılması ile önem kazanmaktadır. "Aydınlanma, aynı zamanda zihinsel ve duygusal ikiliklerin sadece birbiri ile ölümüne çatışan ideolojiler olarak algılanmadığı; tersine seçme eyleminin kendisinin insan varoluşunu tamamlayan bir edim olarak tanımlandığı bir dönemdi." (Cumming, 2006, s. 219). Yeni bir düşünce yapısının ortaya çıktığı bu dönemde

bilginin önemi vurgulanmaktadır. Bu dönemde köleleştirilmiş düşünme yoksunu insanların yerine düşünen araştıran ve tartışan bireylerin önemi ortaya çıkmıştır. Yani ideal ben düşüncesi burada ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ben düşüncesinin önemini kavranması ile insan düşüncesinde devrimsel bir başlangıç oluşmuştur. Böylece benlerin oluşturduğu bir toplum ve bunun sonucunda da gerçekleşecek olan değişim kaçınılmazdır. Bu durum pek çok felsefecinin yaygınlaşmasını da sağlamıştır. Örneğin Kant'ın aydınlanmayı 'aklı kullanma cesareti' olarak görmesi bunun apaçık bir delili niteliğindedir. Ancak aklı kullanarak doğru bilgilere ulaşmamız mümkündür. "Aydınlanma çağı, aklın ışığında felsefenin de yepyeni bir etkileyicilikle ortaya çıkışına, yaygınlaşmasına, yeni sentezlerle sistematikleştirilmesine etki etmiştir. Bu bakımdan bu yüzyıla 'Felsefe Yüzyılı' denmesi de söz konusudur." (Gökberk, 2016, s. 328). Doğru bilgi ve düşünce sayesinde toplumsal düzen ve yaşamda da olumlu değişimler olacaktır. Bu değişim beraberinde entelektüel kültürü getirecektir. Bu da toplumun her zaman hayal ettiğimiz ideal toplum düzeyine çıkmasını sağlayacaktır.

4.3.1. Rokoko

Barok'un görkemli ve enerjik üslubu, rokoko akımının içerisinde de varlığını hissettirmektedir. Toplumun incelik ve güzellik anlayışı, Rokoko'nun dekorasyona yönelik bir tarz olarak kendini göstermesine neden olmuştur ve bu yönüyle sanatçının en naif ve süslemeci yanını ortaya çıkarmaktadır. "Bu tarz, küçük kıvrımlar, yuvarlak biçimler ve bazen de aşırı süslemeleriyle kendini gösterir. Bu dönemde Avrupa'da revaçta olan İtalyan Barok sanatından ve Fransız saray dekorundan türeyen bir sanat üslubudur." (Eroğlu, 2006, s. 301). Genellikle aristokrasi içerisindeki flört ve melankolik aşk temalarını işleyen bu akım duygulara hitap eder, resmin anlamı, anlatmak istediği mesaj ya da derinliğinden ziyade güzellik ön plandadır. Bu akım, bir anlamda Avrupa üst sınıflarının hazcılığını sembolize etmektedir. Üst sınıf bireylerin duygularını ve yaşantılarını aktaran sanatçı neşeyi, eğlenceyi ve bunların yanında kayıtsızlığı resmederken izleyiciyi etkisi altına almayı başarmışlardır. Etkileyici sanat dilleri sanatçının renk kullanımı ve ışığın verdiği his umudu, zenginliği,

aydın bir geleceği aktarır gibi bir izlenim vermektedir. Konular üzerinde aşırı derecede ışıklı bölümler gözlenmektedir. Sanatçılar ince ayrıntılara özel bir dikkat göstermişlerdir. Renk hassasiyeti, dinamik kompozisyonlar ve ortamla ilgili efektler dönemin özellikleri arasında kendini gösterirken bu dönemde yaşamış olan bireyle ilişki kurmamızı da sağlamaktadır. Barok tarzda yaratılan ağır yapıtlardan sonra sanatçılar artık bir değişime hazırdır. Bu nedenle de barok biçimselliğine ve katılığı ile özdeşleşen 'ağırbaşlı ve azametli' tarza bir tepki niteliğinde kendini göstermektedir.

Rokoko genel olarak süslemeciliğin ön plana çıkması ile albenili, eğlenceli ve gösterişli bir tarza doğru bir hareket başlamıştır. Rokoko el işçiliği kısa sürede bütün Avrupa'ya yayılarak Fransız ve Augsburg'da altın işlemeciliği, Lyon dokumacılığı, ipek duvar kâğıt yapımı gibi çeşitli seri üretim ürünleri bu dönemde etkisini gösterdi. Pek çok alanda ve sanatta etkisini hissettiren bir akımdır. Rokoko'da ince ve şekiller daha kıvrımlı daha zarif gözükmektedir. Bu süsleme biçiminde C ve S şekillerinin yanı sıra, deniz kabuğu motifleri ve bitkisel motifler kullanılmıştır. Bu şekilde her alanı etkisine alan Rokoko'nun birey üzerindeki etkisi de muhakkaktır. Hayatın her alanına etkisini hissettirmiş olması sayesinde toplumun rahatlıkla ulaşabileceği bir noktada olması sağlanmaktadır. Bu yönüyle de estetiği gülük hayatlarımız içerisine sokmuştur. Böylece bireyin beğenilerinin değişmesi ve gelişmesine katkı sağlayacaktır. Rokoko, Fransa'da daha çok soyluların savunduğu ve sahip çıktığı bir akım olmakla birlikte, hazcılığı sembolize etmektedir. Dönemin soylu ve aristokrat kesiminin zevkini yansıtır. Göz alıcı ve etkileyici tarzı ile saray resmi olarak yönlü ve kültürlü burjuva ve aristokratlara hitap etmektedir. Kısa süre içerisinde bu etkinliğini ve etkisini kaybetmiştir. Sanat içerisinde Rokoko sanatı yapmacık ortamlarda eğlenen tasasız aristokratları resmetmektedir. Bu romantik sahneler, gösterişli bir şekilde giyinmiş hanımları ve beyleri flört ederken, piknik yaparken ve cafcaflı kır partilerinde müzik çalarken gibi şekillerde kendini göstermektedir. Naif-çocuksu ya da genç figürler, romantik kır görünümleri, zevk tutkusu, toplum yaşamı ya da İncil'den alınma sahneler konu olarak seçilmiştir. Arka plandaki sahne genellikle güzel ağaçlar, çiçeklerle dolu huzur verici bir park ve ya doğal ortam göz doldurmaktadır. Rokoko tarzı resimler genellikle kadifeler, şık danteller ve oyalara bürünmüş güzel aristokratları resmetmektedir. Figürler uzun ve zariftir, şık ve çekicidir. Yüzler yumuşak, güzel, efemine ve ebedi genç olarak yansıtılır. Soylu

erkekler kadınsı peruklarla, kırmızıya boyanmış dudaklar ve yanaklarla ve yüksek topuklu ayakkabılarla resmedilmektedir. Rokoko kadın figürleri zarif ve yumuşaktır; yüzleri çocuksu ve duygusaldır. Ağız hatlarının kıvrımlarında yumuşak bir baştan çıkarıcılık veya zarif, büyüleyici gülümseme vardır. Bu dönemde göz alıcı giysili hafif meşrep hanımların, peruklu, fraklı çapkın erkeklerin gönül ilişkileri günlük yaşamın olduğu gibi sanat yapıtlarının da başlıca konusu hâline gelmiştir. Dönemin portre sanatı bile bu beğeniye uymuştur.

Rokoko tarzı pastel renklerle, zarif kıvrımlı formlarla, hayal ürünü figürlerle ve (hem görsel hem de fiziksel olarak) tasasız bir havayla kendini belli etmektedir. Rokoko sanatının özü ışıktır. Konu üzerine aşırı derecede ışıklı bölümler yerleştirilir ve bütün bir yapıt renk, etki ve duygu içerisinde ışıktır. Sanatçılar ince ayrıntılara özel bir dikkat göstermişlerdir. Renk hassasiyeti, dinamik kompozisyonlar ve ortamla ilgili efektler formun ayırıcı özellikleridir. "Siyasal ve ekonomik durum bozuldukça, saray bu tür açık hava eğlentilerine daha çok yönelmiş, tıpkı bizim Lale Devri'nde olduğu gibi, sorunları halkın gözünden uzaklaştırmak için dedikodulu mesire eğlenceleri alıp yürümüştür. Bu dönemde göz alıcı giysili hafif meşrep hanımların, peruklu, fraklı çapkın erkeklerin gönül ilişkileri günlük yaşamın olduğu gibi sanat yapıtlarının da başlıca konusu



Resim 4. 9 Jean-Honoré Fragonard, Salıncak, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1767, London.



Resim 4.10 François Boucher, Venüs'ün Doğuşu, 130x162 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1743, İsveç.

haline gelmiştir." (Yücel, s. 1). Örneğin Boucher'in resimlerinde bu konular görülmektedir. Yine bu dönemde gerçekten oldukça anlamlı olan bir konu Venüs'ün doğuşudur. Aşk ve güzellik tanrıçası olarak anılan Venüs güzel, iyi, hoş olan şeyleri içinde barındırması ile sanatla sanki doğrudan bağlantısı varmış gibidir. François Boucher, 'Venüs'ün Doğuşu' adlı yapıtı mitolojik yönü ile dikkat çekerken izleyicide yeniden doğuşu simgeler biçimde çıplaklığın hâkim olduğu masalsı bir anlatım sergilemiştir. Bu resimde önemli olan nokta dönemin resim anlayışına olan uyumunun yanında özgün ve özgürce çalışmasının yanında Lale Devri'ne benzeyen resim anlayışına taban tabana zıt bir konu tercih etmesidir. Bu noktada sanatçının bireyselliğinden söz etmek mümkündür. Yapıtta yer alan yumuşak hatlar, naif renk anlayışı, erotik duygular uyandıran yanı ile bireyi oluşturan duyguların bazıları ile sanatçının zekâsı ve sadece beğeni olarak izleyiciye sunmadığı bu eser sanatçının kişiliğinden bazı ayrıntıları göstermektedir. Yani sanatçının kendine ait özün ve özgünlüğün oluşturduğu parçaların bütünü olan 'ben'idir. İnsan bütün duyguların birleşiminden meydana gelmektedir. Bir tek duyguyu atsak içimizden onun eksikliği bizde derin bir anlamsızlık olgusunu ortaya çıkarmaktadır. Nasıl ki bedenimizden bir parçamız eksik olsa yarım hissedersek duygular içinde durum böyledir. O hâlde bütün bu duyguların birleşimiyle bir 'ben'den söz etmek mümkündür. İşte sanat akımları da sanki insanların duyguları gibi parçaların birleşiminden yine bir bütün oluşturmaktadır. O parçalardan biri gibi rokoko da sanat akımları içerisindeki yerini almaktadır. İşte bu dönemde yer alan birey tamamen kendisi ile ilgili olmakla birlikte çoğu zaman dışarıya kapalıdır. Kendine bu kadar dönük bir dönemin insanlarından portreye karşı ilgisi de garip karşılanmamalıdır. Rokoko insanı sürekli kendisiyle ilgilidir ve bu nedenle

her zaman zevkli resimleri ile ön plana çıkmıştır. Tabi bu resim anlayışının yanında kendisi ile bu kadar ilgili olan dönem içerisinde yaşamış olan insanların portre resimlerine de önem vermiş olmaları oldukça doğaldır. Sadece soylu insanların resmedildiği dönemden ziyade ince bir zarafet ürünü ile yaratılmıştır. Örneğin, İngiliz Ressam Richard Cosway'in pastel boya ile yaptığı bu eserdeki boyayı kullanış biçimi ve renkler ile yarattığı dingin ama aynı zaman da bir o kadar dinamik etkisi ile izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Portreye baktığımızda hem mutlu hem düşünceli, gösterişli ama yapmacılıktan tamamen uzak bir şekilde bizi âdeta izlemektedir. İşte kendimizden bir şeyler bulabiliyorsak bu portrede sanatçı sadece kendi 'ben'ini değil izleyicinin 'ben'ini sanatına yansıtmayı başarmış demektir.



Resim 4.11 Richard Cosway, Zarif Giyimli Bayan Portresi, Pastel Boya, 63x48 cm, 1789, T. H. Gladwell, London.

4.3.2. Neo-Klasizim

Neo Klasisizm diğer adıyla Yeni Klasikçilik Avrupa'da egemen olan sanatsal ve entelektüel bir akımdır. Ressamlar Rokoko'yu reddeden, çağdaş dünyadaki değişimleri anlama ve ahlaki ciddiyetin peşinde koşmanın bir aracı olarak klasik geçmişle ilgilenmişlerdir. Yepyeni bir bakış ve resim tarzına olan ihtiyaçla doğmuş olan "Neo Klasizim'e yöneliş Fransa'nın politik koşullarındaki değişime doğrudan bağlıydı. Devrim, yumuşak kalpli Rokoko'dan kökten farklı, yeni bir sanatsal ifade türüne olan talebi doğurdu." (Yücel). Rokoko'nun süslemeci tarzına bir karşı duruş olmakla birlikte dünyadaki değişim ve gelişimleri kavramak için çalışmakla birlikte akademizme önem vermişlerdir. Bu şekilde akılcılık da ön plana çıkmıştır. "Ahlaki ve akılcılaşma çabasında daha çağdaş olan bir başka etki aydınlanmacı düşünürlerin eleştirdiği, Fransız devrimcilerinin ahlaki ve politik bağlantıları nedeniyle saldırdığı Rokoko üslubunu reddedişiydi." (Little, 2010, s. 66). Neo-Klasisizim'in en önemli özelliklerinden biri Barok sanatındaki aşırı süslemeciliği ve sonrasında gerçekleşen Rokoko sanat akımı ile aristokrasinin belki de yönlendirmesi ile yapılan, genellikle flört ve melankolik aşk temalarını işlendiği eğlenceli resimlere karşı tepki duymasıdır. "Yunan ve Roma sanatının güzellik anlayışının yeniden canlandırılması olarak kabul edilen Neo Klasik üslubun doğuşu (1760-1810), iki önemli etkene bağlanmıştır. Bunlardan ilki, Rönesans sanatçısının akıl yoluyla bulunan ve doğanın gözlemini dayanan güzellik anlayışının temelini oluşturan antikçağa ait sanat eserlerini örnek almalarıdır. İkinci önemli etken ise arkeolojinin bir bilim dalı olarak ele alınmasıyla Alman Arkeolog Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-1768), Antik Yunan ve Roma sanatını canlandırma çabaları olmuştur. Bu nedenle Winckelmann, Barok ve Rokoko üslubuyla sanatın özünü, saflığını ve soyluluğunu yitirdiği düşüncesini ortaya atmıştır. Sanatın tekrar eski gücüne ve değerine ulaşması için Antik Yunan'ın düşünce sistemi ve güzellik anlayışına geri dönülmesi gerektiğini savunmuştur. Neo Klasik estetik olarak şekillenen bu yeni dönem, Yunan sanatının ideal güzellik anlayışını belirleyen çizgisel yapı, kapalı form ve denge prensibi üzerinde yükselir. Bu görüşleri benimsemiş olan sanatçılar, Rokoko üslubuyla abartılı ve yapay olmakla beraber, yüzeysel anlatıma yönelen güzellik anlayışının karşısında yer alıp biçimde sadeliği, anlatımda ise mükemmeli yansıtmayı hedeflemiştir. Böylece konular genellikle mitolojiden alınmış, sıradan konular bile güç, iktidar, kahramanlık gibi üstün

duygularla verilmiştir. Dönemin estetiği olarak beliren bu dünya gerçeklerinin ötesindeki ideal gerçeklik ve ideal güzellik anlayışı, sıradan konuların bile yüceltilmesini sağlar" (Şentürk, 2012, s. 168). Neo klasisizmde bireyi oluşturan fedakârlık, kahramanlık ve ahlak, tabiat, aile, aile hayatı, iyilikseverlik gibi çeşitli duyguların bütününde sanatçıları ilgilendirmesi ve bu konuların ele alınıp işlenmesi gibi esin verici konular tercih edilmiştir. Böylece birey ve sanat arasındaki ilişki kurulmuştur. Neo-Klasisizm, bireylerin oluşturmuş olduğu toplumu, yüce ideallere doğru yönlendirme amacı gütmektedir. Bu bakımdan politik ve ideolojik bir işleve sahip olduğu söylenebilmektedir. Yani, "Antik çağa ait olduğu düşünülen mutlak ve sıkı standartlara bilinçli bir geri dönüştür. Genel olarak, 'ilerlemeci' tarihin konularını içeren muazzam kasvetli resimler ortaya çıkar. Ama önemli bir temsilcisi olan David, radikal bir şekilde, zamanın politik mevzularını yeni bir artistik dille kaynaştırarak sunmuştur… Tipik olarak, Neo-Klasik eserler kasvetli ve kendine özgü asaletleri ile değerlendirildiler. Renkler, parlak vurgulara rağmen genellikle karanlıktır. Boya rahat ve ahenk içinde uygulanır. Işık eşit dağılır. Aksesuarlar sade ve basittir. Pozlar her zaman kahramancadır." (Cumming, 2006, s. 250). Işığın getirdiği etkilerden uzak, perspektif ve derinlik aramayan, arka plana ağırlık veren bu eserlerde birey kendinden parçalar bulmaktadır. Bu özelliklerin bir araya gelmesi ile birlikte işlenen konu izleyicinin en rahat anlayacağı biçiminde konumlandırılmıştır. Böylece, sanatın herkes tarafından kolaylıkla anlaşılır olmasını kolaylaştırmakla birlikte ruh yüceliğinin önemi ve değeri oldukça arttığı görülmektedir. Örneğin Jacques Lois David'in yapmış olduğu 'Horati'nin Yemini' adlı eserde bu duygular bütününü görmek mümkündür. David tutkulu, dengesiz bir karakter olarak görünmesi ile birlikte bu akımın kurucusudur. Fransız İhtilali'nin politikası ve Napolyon İmparatorluğu ile çok ilgilidir. Yaratıcı bir dahi olmasının yanı sıra sanat danışmanıydı da. Peki, bu sanatına nasıl yansımıştır? "David'in yapıtları renge ve çok sayıda figürün yer aldığı öykülerin ağırbaşlı dramasına dayanırken." (Buchholz & vd., 2012, s. 276) akla dayalı düzenlemelerin görüldüğü eserlere yer vermiştir. Buradan da anlaşılmaktadırki kullandığı renk, figür sayısı, ayrıntıya verdiği önemi figürlerin parlak vücutları gibi eser hakkında bilgi veren doneler ile o eserin karakter yapısı durumu açıklanmaktadır. Bu da sanatçının karakter yapısını göstermektedir. Çünkü bir sanatçı üretmiş olduğu eserden ayrı

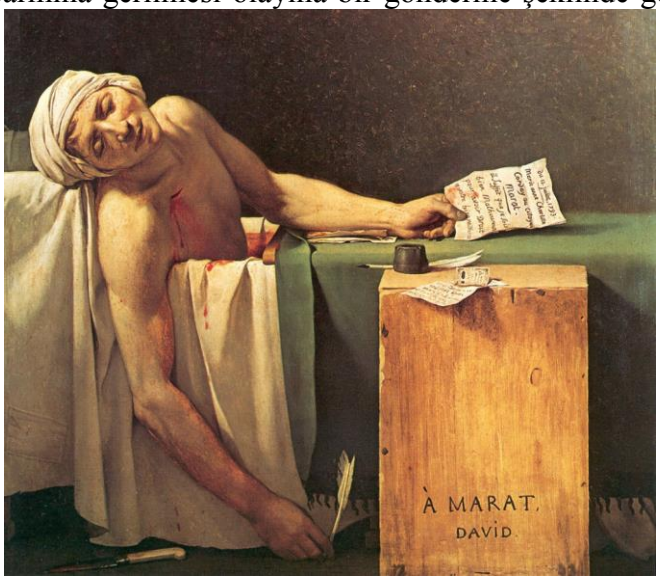


Resim 4.12 Jacques Louis David, Horati'nin Yemini, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 330x425 cm, 1784, Louvre Müzesi, Paris.

düşünülmemelidir. Eğer eseri ile bütünleşmez, onu öncelikle kendisi içselleştiremez ise o eser bir başkasına da bir şey ifade etmeyecek ve böylece amacına ulaşamadan yok olup gitmekten kendini kurtaramayacaktır. Resme konu olan Fransız İhtilali kahramanlarının portrelerinde kararlı bakışlar vardır. Işık ve gölgeler bile disipline edilmiş hizaya sokulmuştur. David'in dönüm noktası olan bu resim cumhuriyetçi Roma'nın sanat, yaşam ve katı ahlaki değerlerinin kutlamasıdır. Otoriterdir, kahramancadır. Aynı zamanda kusursuzca tasarlanmıştır. Ahlaki ve politik fikirleri de açıklarken her karakterin analizini yapıp onlar hakkında fikir yürütmek de mümkündür. Bu şekilde sanatçı kullandığı karakterlerin bireysel özelliklerini anlatmış ve onlar hakkında bizim bir fikir sahibi olmamıza imkân sağlamıştır. Buradan bir ilişki ile de kendisi hakkında fikir sahibi olmamıza olanak sağlamıştır. Üç Kardeş, Roma Cumhuriyeti'ne olan bağlıkları ve düşmana karşı vatanlarını savunmak için ölüm yemini eden kardeşleri konu almaktadır. Aynı zamanda düşman aile ile aşk ilişkileri vardır. Bireysel duygularının önüne devlete olan bağlılıklarını koymuşlardır. Miğferler ve kılıçlar Roma'nın bilinen örneklerinden alınmış ayrıntılardan biridir. Ayrıca bu tür ayrıntılar toplumlar hakkında izleyiciye bilgi vermektedir. Sanatçının hassas bakış açısını bize göstermektedir. Erkek grubundaki egemen renk, tutku ve devrimin rengi olan canlı kırmızıdır. Asker olan erkeklerin saldığı ölümün gölgesi, çocukların ve kadınların üstüne çökmüştür. Öndeki erkekler çok kararlı görünüşleri ile cumhuriyetçiliği ve vatanseverliği simgelerken kadınlar da resmin duygusal yanına çağrışım yapmaktadır. Böylelikle bütünde beni vermektedir. Sanatçı duygusal olarak yer vermiş olduğu zemin üzerine milli duygular ve vatanseverlik ile bir bütün oluşturmuştur. Böylece bu bütün içerisinde kendini de var etmektedir. Ancak bu bütün ile ideal benden bahsetmek mümkün olmaktadır. Noksan olması durumunda yarım kalmış olur ki kendini

tanımlayamayan yoksun bir benlik yok olmaya da mahkûm olacaktır. Neo-Klasisizm'in en önemli sanatçılarından olan Jean Luis David kralın sipariş vermiş olduğu 'Horas Kardeşlerin Yemini' o dönemde vatanseverlik konusunu işlemiş ve resmedişi ile kökenini Antik Dönem'den almıştır. Bu resmin ihtilal öncesinde Fransız halkı üzerinde büyük etkisi olmuştur. Sanatçının çağdaşları bu tabloyu yüzyılın en iyi resmi diye nitelendirmişlerdir.

Resim 4. 13 'ben' düşünülerek incelendiğinde, düşünceleri ve ileri görüş açısının bir sonucu olarak cinayete kurban giden banyo teknesi içerisinde hançerlenerek öldürülen devrimci Marat'ı konu almaktadır. Bu yönüyle oldukça ironiktir. Cansız gövde, hayatın faniliğine, zamanın ve ölümün yuttuklarının geri kazanılmazlığına tutulan yası göstermektedir. Devrimin ateşli savunucularından olan Marat, küvetin içindedir. Marat'ın bir cilt hastalığı vardır ve bu nedenle yaşamını su dolu bir küvetin içinde geçirmesi gerekmektedir. Çalışma masasında resimde görüldüğü üzere küvetin üzerinde yer almaktadır. O gün yani öldüğü gün karşı görüşten bir kadın Marat'ın ölümüne sebep olmaktadır. Yerdeki bıçak bunun bir göstergesi şeklindedir. David ise Marat'ı ziyarete gittiğinde onun görüntüsünden çok etkilenip bu olayı resmetmektedir. Bu şekliyle de bu olayı belgelemiş olmaktadır. David bu tabloyu karanlık ve sade bir ortamda resmetmiştir. Örtüler içerisinde yaptığı resimde İsa'nın çarmıha gerilmesi olayına bir gönderme şeklinde gözükür Marat. Yerde bıçak var ve onu dengeleyen bir de kalem bulunmaktadır. Buradan anlaşılmaktadırki kendini geliştirmiş bir ben söz konusudur. Çarşaftaki yama Marat'ın ekonomik durumu hakkında bilgi verir niteliktedir. Bu sakin atmosfer içerisinde yer alan Marat'ı bir anlamda sanki şehit ya da devrimci mertebesine yükseltmiştir. Bu resimden etkilenen sanatçı Paul Jacques Aime Baudry de aynı konu üzerinde çalıştığında bu sefer Marat'ın katili olan Corday'da



Resim 4.13 Jacques Lois David, Marat'ın Öldürülmesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165x128,3cm, 1793, Bürüksel Güzel Sanatlar Müzesi.

eklemiştir. Hâlbuki David bu resmi resmettikten sonra hapse girmiştir. Yine de kendini anlatmaktan ve ifade etmekten geri durmamıştır. Eserleri aracılığı ile de kendini anlatmış ve aynı zamanda duygu ve düşüncelerini açık bir şekilde göstermiştir. Buradan da anlaşılmaktadırki bir sanatçının yazılı ve eserleri aracılığı ile onun hakkında bilgi sahibi olmamız mümkündür. Dolayısıyla eserleri aracılığı ile sanatçıda çak fazla kitleye düşünce ve fikirlerini açıkça göstermiştir. Marat'ın elindeki notta, "Benim büyük umutsuzluğum, sizin hayırseverliğinize ulaşmama vesile olacaktır." yazmaktadır.

Bu iki resim incelendiğinde pek çok simgesel ögeye yer verildiği gözükmektedir. Sanatçıların yeteneklerinin yanında resmi anlam olarak da zenginleştirmiş olmaları ve izleyiciye mesaj vermesi bakımından düşünüldüğünde ideal bir benden söz etmemiz gereklidir. İdeal ben, aydın insan olabilme hâlidir. Nerede ve ne zaman olursa olsun David'in resimlerine baktığımızda resme konu olan hakkında ve resimlerin işleyişi açısından sanatçının kendisi hakkında birey fikir üretiyorsa ve dünyanın her yerinde ki bir suje aynı fikri üretebiliyor ve değerlendirebiliyorsa sanatçının ideal ben tanımlamasına uygun biri olduğunu düşünmek mümkündür. Zira sanatçı yaptığı bir resimle kahraman olurken yaptığı diğer resimle hapse girmiştir. Bunun nedeni resimsel teknik ve biçim sorunu olduğunu düşünmek saflıktır herhalde!



Resim 4.14 Paul Jacques Aime Baudry, Maratın Ölümünden Sonra Charlotte Corday, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1861, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.

4.4. XIX. Yüzyıl

XIX. yüzyıl büyük gelişim ve ilerlemenin yüzyılı olmuştur. Bu yüzyılın öncesinde başlamış olan Sanayi ve Fransız devrimleri XIX. yüzyılda da etkilerini göstermeye devam etmiştir. Yeni icat ve keşiflerle birlikte aynı zamanda pozitif bilimlerde önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Tıp, matematik, fizik, kimya ve biyoloji gibi temel alanlarda gelecek yüzyılın hızlı gelişen teknolojik yeniliklerinin temelleri atılmıştır. Yani, "19. yüzyıl, Batı uygarlığının tarihi için, ani ve keskin dönüşümlerin –daha yerinde bir deyimle– 'devrimler'in yüzyılıdır. Yalnız 'siyasal' değil, 'iktisadi' ve 'sosyal' alanda da böyledir bu. Öylesine değişikliklerdir ki bunlar, yeni bir 'yön' verir tarihe, yeni bir hız kazandırır. Ama yalnız Batı uygarlığının tarihine değil, bütün insanlığın tarihine de…" (Tanilli, 2014, s. 107). Tarihe bir dönmemin kapılarını aralayan diktatör olarak geçen Napolyon Bonapart ile Fransa'da devrim dönemi de son bulmaktadır. İlk bakışta kazananın burjuvazi, kaybedenin köylü halk olduğu sonucu çıkarılsa da aslıda bu tüm dünya için geri dönülemez yeni bir dönemin de başlangıcı olmuştur. Artık Dünya eskisi gibi olmayacaktır. "Fransız Devrimi'nin ilkelerini, başta 'İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi' simgeler. J. J. Rousseau'dan esinlenen bu bildiriye göre, insanın doğuştan birtakım hakları vardır; toplum, bu haklara saygıyla yükümlüdür." (Tanilli, 2014, s. 110). Bu bildiriye göre iki temel hak ön plana çıkmıştır ki bunlar özgürlük ve eşitliktir. Bu haklar aslında özgün bir bireyi oluşturmada oldukça önemlidir. Eşitliğin olmadığı bir ortamda huzurlu yaşamak olanaklı değildir. Çünkü haksızlıkların olduğu bir ortamda huzursuzluk ve hiyerarşi de olacaktır. Yine de paranın üstünlüğü sürmeye devam etmektedir. "1789'un bireyci burjuvaları, zenginlerle yoksullar arasındaki farklılıkları hafifletecek önlemleri reddetmekle kalmıyorlar, üstelik belli ölçüde bir servete sahip olmayı, seçmen olabilmek için yeterlik ölçüsü olarak ileri sürüyorlardı." (Tanilli, 2014, s. 110). Bu sistemin bir sonucu olarak bireyin özgürleşip kendini ortaya koyması da bir hayli zorlaşmaktadır. Aynı, zamanda değişen sistem ve ülkelerin sanayi ürünlerini kullanmaya başlamış olması sonucu olarak hazır nesne ürünlerinin yaygınlaşması ile sıradan ve aynı olan insan modelleri de kendini göstermeye başlamıştır. Sanayi ürünü gibi makineleşmiş insan tiplemesi ile ideal bene ulaşmakta bir o kadar zor olmuştur. Çünkü bu sisteme göre insanlar temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için kendini geliştirmekten ziyade sadece yaşamaya odaklanmaktadır. Bu durum beraberinde yalnızlaşmayı ve yabancılaşmayı getirmiştir. Zamanla yalnızlaşan

bireyler toplumdan soyutlanmış ve benliklerini kaybetmişlerdir. Kendini anlamayan yabancılaşan bireyler bu nedenle kimlik bunalımlarına girmekten kendini kurtaramayıp durumun âdeta bir tutsağı olmuşlardır.

Başka bir açıdan bakıldığında bütün bunların yanında demir yolu ağı ve gemiciliğin gelişmesinin doğal bir sonucu olarak ulaşım koşullarının da sayesinde geniş pazarlar elde edilmiştir. Yine bu ulaşım yollarının artması sayesinde henüz keşfedilmemiş olan bölgelerin keşfi sağlanmıştır. Bütün bu gelişmelerin sonucunda birçok bölgede şehirleşme hareketleri gözlenmiştir. Dünyanın her yerinde büyük şehir nüfusları artmıştır. Böylece farklı kültür ve milletlerle etkileşim artmıştır. Bu durum birey için farklı bir bakış açısı sunarak yeni bir kültürel yaşamın parçası hâline gelmesine neden olmuştur. "Makineli üretim, toplum yapısını, derinden derine değiştirmiş ve insanlara, doğa karşısındaki güçleri bakımından yeni bir görüş kazandırmıştır. Son olarak geleneksel düşünce, siyaset ve ekonomi sistemlerine karşı, gerek felsefe alanında, gerek siyasal alanda köklü bir başkaldırı**,** o zamana değin dokunulmaz sayılan pek çok inanca ve kuruma karşı saldırılara girişilmesine yol açtı." (Tanilli, 2014, s. 128). Bu değişim süreci içerisin de dönemin etkileri sanatı da bazı yönlerden olumlu etkilerken bazı yönlerden de olumsuz etkilemiştir. Eserlerin teknolojik gelişmeyle kolay ve zahmetsiz bir şekilde kopyalanıp çoğaltılmasının bir sonucu olarak maddi olarak değerinin düşmesine neden olmuştur. Bu sayede burjuva sınıfı dışındaki bireyler de evine bir eser alıp asabilmektedir. Sanatın her yerde olması, halka inmiş olması sıradan insanların kültür düzeyinin de artmasını sağlamıştır. Bu durum sanat eserini ortaya çıkaran sanatçı ve bunu duyumsayan, anlayan bir alıcı kitlesi dolayısıyla alıcı potansiyeli doğurmuştur. Bu açıdan baktığımızda sanat yapıtını alan alıcının onu anlayıp içselleştirmesi gerekir. Dolayısıyla bu da bireylerin 'ben'lerinin gelişmesiyle mümkün olacaktır. Çünkü sanat eserini anlamak, onu yorumlamak belli bir bilgi birikimi gerektirmektedir. Diğer taraftan sanat eserinin ucuzlamış ve çoğaltılabiliyor olması eserin değerinden bir şeyleri azaltmakta ya da yok edebilmektedir. Bu durum sanatçı ve alıcı açısından kendilerince farklı kaygılara neden olmaktadır. İşte bu nedenle "19. yüzyıl sanatı karmaşık ve çok katmanlıdır. Bazılarını memnun eden, diğerlerine saldıran yeni radikal üsluplar gelişmiştir. Eski tarzlar yenilenmiş ya da hiç beklenmedik yöntemlerle birleştirilmiştir. Bazı sanatçılar para ile motive olup pazardaki yerlerini korumuşlardır. Diğerleri ise sanatlarının saflığı uğruna aç

kalmayı tercih etmişlerdir.” (Cumming, 2006, s. 259). Bu yüzyıldan çok daha önce başlamış olan sponsorluk ve mesenlik sayesinde sanatın ve sanatçının korunması amaçlanmıştır. Bu durum sayesinde sanatın kendi problemleri dışında sanatçıların iş yapabilecekleri bir iş alanı oluşturulmuştur. Sanatçılar bu istekleri yerine getirirken daha önceden az ya da çok belirlenmiş biçimler doğrultusunda çalışmışlardır. Dolayısıyla sanat koruyucusu da beklentisine uygun bir sanat ürünü almaktadır. Bunun sonucunda sanatçı sıradan bir yapıt üretebilmekte ya da aldığı sipariş bir başyapıt çıkarmasına neden olabilmektedir. Tıpkı Sistine Şapeli tavanındaki muhteşem çalışmada olduğu gibi sanatçı, sipariş olarak gelen bu resimlerde yer alan ustalığı ile göz doldurmaktadır. Çalışmadaki resimler aracılığı ile kutsal kitaptan sahneler anlatılmıştır ama anlatılandan daha öteye gitmek suje için mümkündür. Sanatçının aktarımı, izleyiciyi kendi öznelci bir içsellik ile baş başa kalmasını sağlayarak düşünmesine yardımcı olmaktadır. Sonuçta sanatçının toplum içerisindeki yeri, yaptığı eserler ile şöyle ya da böyle güvende sayılırdı. XIX. yüzyıla gelindiğinde sanatçılar, bu güven duygusunu zamanla yitirmişlerdir. Bu gelenekten kopuş, sanatçıların önüne uçsuz



Resim 4.15 Michelangelo, Sistina Şapeli Tavanı, 1508-1512 13,7x39 cm, Vatikan.

bucaksız bir alan açmıştır. Seçenekler arttıkça da sanatçının beğenisinin toplumun beğenisi

ile uyuşma alanı daralmıştır. Sonuçta bir toplum sanatçıya ve sanata ne kadar değer veriyor ise gelişmişlik düzeyi de o oranda etkilenecektir. Entelektüel benlerin yoğun olduğu bir kültürel zeminde kalkınmışlık seviyesi artacak ve ideal toplum, evrensel kültürel toplum düzeyine ulaşmak mümkün olacaktır. Bunu sadece eğitim ile gerçekleştirmek tek başına yetersiz olacaktır. Eğitim alan bireylerin benliklerini bulması ve keşfetmesi ancak, entelektüel benin de kendini gerçekleştirmiş olasıyla mümkün olabilecektir. Bu dönemde sanatçılar bu nedenle bir yere veya bir güce bağlı olmadan istedikleri gibi eser üretmişlerdir. Böylece sanatçılar bireyselliklerini ortaya koyarken aynı zamanda özgün eserler üretebilmişlerdir. "19. yüzyıl boyunca sanatçılar Sanat Akademilerinin otoritesine giderek daha fazla karşı çıktılar. Tutucu burjuva zevklerinin önemli bir rol oynadığı ticari sanat piyasasına karşı daha tutarsız tepki gösterdiler. Bu gelişmeler, Fransa'nın rol oynadığı, sanatçıların sanatın sınırlarını araştırma açısından özgürleştiği yeni bir deneyler dönemine yol açtı." (Little, 2010, s. 70). Sanatçının kazandığı bu bireysellik ve özgünlük sayesinde sanatçının dilediği gibi kedini yansıtıp anlatması, diğer taraftan sanayi ile gelişen toplumun sanat ürününe olan ilgisinin azalmasına neden olmuştur. Bir anlamda toplum ile sanatçı farklı yollardan yol almaya başlamıştır. Bu durum sonraları sanatçıların tepkisini çekecek ve böylece XX. yüzyıl sanatının sahneye çıkmasın da rol oynayacaktır.

4.4.1. Romantizm

XIX. yüzyılda Aydınlanma Çağı'nın dünyayı kavramaya çalışan o akılcı serinkanlı bakış açısı, yerini yavaş yavaş duygular ve duygulardan doğan bireysel bir hayal gücüne bırakmaktadır. Romantizm, klasisizme tepki olarak Fransa'da doğmuş ve edebiyat, müzik, sanat, felsefe gibi alanlarda köklü değişikliklerin meydana gelmesinde etkili olmuştur. Sonrasında tüm Avrupa'ya yayılmış ve benimsenmiştir. Bütün gelişmelerin ışığında doğal bir sonuç olarak "Bu bakış, bireyin giderek artan önemiyle güçlendi, kamuoyunun takdirini kazanmak için yazarlar ile sanatçıların serbest piyasada birbiriyle rekabet etmek zorunda kalışıyla yaygınlaştı." (Eco, Güzelliğin Tarihi, 2006). Ortaya çıkışında Fransız İhtilali ve zemini hazırlayan aydınlık dönemdeki Montesquieu, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau gibi

düşünürler vardır. Bu düşünürlerin beslediği ve yaydığı düşünce yapısının da etkisiyle, kilise ve saray baskılarının yıkılıp yerine hürriyet, eşitlik, kardeşlik, adalet gibi duyguların yayılması ve benimsenmesi hedeflenmiştir. "Aydınlanmanın vaat ettiği Rasyonalizm Fransız Devrimi'nin kanlı olayları ile yok olunca sanatçılar gözle görülür kaosa sürüklenen bir dünya ile baş başa kalmışlardı. Tahmin edilebilir ki, sonuçlar karışıktı. Bireysel kahramanlıklar, Romantizm akımını tamamlamış, aynı zamanda geçmişin gelenek ve kurallarına uygun davranışlardan kopmak için kararlı bir adım olmuştur… Kendini ifade edebilme; yani sanatçının insan ruhunu tam yansıtabilmek için eşsiz bir birikime sahip olmasının bir zorunluluk haline gelmesi, muazzam çeşitlikte üslupların oluşmasını sağladı." (Cumming, 2006, s. 266). Bu kadar çeşitli üslubun içerisinde sanatçı kendini ifade edebilirken aynı zamanda kendini çözümlemiş ve benliğini keşfetmiştir. Kendinden uzaklaşmış, kendini anlamayan sanatçının toplumun sorun ve sıkıntılarını anlayıp yorumlaması sonrasında ise kendini ifade etmesi beklenememelidir. O hâlde kendini anlama ve benliğini çözmede dışsal faktörlerden de etkilenen sanatçı bunlarla birlikte bir bütün ile bu bütün sonucunda kendini ifade etme ve yansıtma sanatçının içsel serüveni ile desteklenmektedir. Bu noktada hayatın içerisinde varlığını sürdüren ölüm, aşk, kahramanlık gibi pek çok konudan etkilenmişler ve bu etki ile kendilerini var etmişlerdir. Kullandıkları cesur renkler ile birlikte fırçayı kullanış biçimleri, duygularının yoğun aktarımını açık bir şekilde göstermektedir. Örneğin Van Gogh kendine has fırça ve renk kullanımı ile bireysel özelliklerini diğer sanatçılardan ayrılan yönleri ile ortaya koymuştur. Böylece sanatçılar kendine has teknik ve üslup özellikleri ile özgür bir şekilde kendini ifade etme yolu bulmuşlardır. Sanatçılar duygularını bütün şiddeti ile izleyiciye sunmaktadır. Böylece benliklerine ulaşmış olan sanatçı eseri ile var olup kendi duygu, düşünce ve izlenimlerini sujeye ulaştırmıştır. "İlk defa bilinçaltı, insan aktivitesinin esas nedeni olarak kabul edilmiştir.18. yüzyılın iyimserliği ile zıtlık içinde, insanlık doğa karşısında zayıftır ve boyun eğmiştir. Romantikler bireyin özgürlüğüne inandılar. Uzlaşmadan yana değillerdi." (Cumming, 2006, s. 266). Bu düşüncelerin oluşumu ve gelişmesi ve bunun doğal bir sonucu olarak sanata da yansıması ile birlikte bireysellik ön plana çıkmıştır. Bu akımda sanatçının özgünlüğü ve hürriyeti her şeyin üstünde tutulmuştur. Sanatçılar bilinçaltındaki duygu ve düşüncelerini özgürce yansıtırken izleyici tarafından anlaşılıp anlaşılmamış olmayı önemsememişlerdir. Nasıl olsa bugün anlaşılmamış olan eserler ve düşünceler, yarın mutlaka anlaşılacaktır düşünce alt yapısına sahiptirler.

“Romantizm, sürekli değişen dünyada, insan soyunun ve sanatın yerini yeniden tanımlamak isteyenler tarafından benimsenmişti.” (Cumming, 2006, s. 259). Sanat bir yaratım işidir ve sanatçı, düşüncelerinde ne kadar özgürse, kısıtlanmamış yani aşkın ise o kadar başarılıdır. Sanatçılar insanların duygu ve düşüncelerine önem vermişlerdir. Bu durum eserlerine de yansımıştır. Romantiklere göre insan özgür ise var olmuştur. O hâlde var olabilmesi içinde özgür olması gereklidir. Özgürlük ve özgünlük sanatçının duygularını tuvale yansıtmasıyla başlamaktadır. “Romantizm’in temel özelliği aklın iradesine karşı duygunun önemiydi. Renk paleti daha doygun hale gelmiş, konular daha dramatik bir duygu kazanmıştı… Romantizm önermesi sanat yaratısında hayal gücünü meşru bir ölçüt olarak yerleştirmeyi başardı ve sanat kuramını sanatın yararına geliştirmeye ön ayak oldu. Bu yaklaşım sanatın edebiyat, tarih ya da din gibi başka alanlarla ilgilenmemesi, tersine sanatın öğrenmenin bağımsız bir dalı olarak var olmasını kapsıyordu.” (Buchholz & vd., 2012, s. 320). Sanatçı sezgisel olarak kendi dünyasına inmiş ve kendini tamamlamıştır. Sanatçılar eserlerinde sadece önemli, seçkin ve güzel insanları konu almamış; bunun yanında çirkin, kaba ve önemsiz görünen nesnelere, kişilere ve ya olaylara da yer vermişlerdir. Romantizm, “Sanatta değer ve anlam, toplum ve politika sorunlarını ele alırken insan duygularını, güdülerini ve sezgilerini akılcı, kurallara dayalı bir yaklaşımın üzerinde tuttu… En geniş anlamıyla sözcüğün zihnin duygular, haller ve sezgiler gibi öznel durumlarının baskın olduğu her tür sanat yapıtını ifade eder... Sanatı, onun topluma, özellikle de burjuva toplumunun ‘yararı’na ilişkin faydacıl yaklaşımdan kurtarma çabası olarak da anlaşılmalıdır. Romantizm insanın mantıkla kusursuzlaşacağına ilişkin yeni-klasikçi anlayışı reddetti. Aydınlanma’yı öznel’in –irrasyonelin, duygusalın, ruhsalın– önemini kabullenmede gösterdiği başarısızlık nedeniyle eleştirdi. Romantizm, yaşam deneyiminin bütün bu yönlerini içine aldı ve genellikle içinde insanın kendini hem geçiciliği hem de gerçek manevi özeliği ile tanıdığı doğanın sonsuzluk karşısında yüceltmeye büyük önem verdi. Peyzaj resmi, doğaya karşı duyulan Romantik hayranlık nedeniyle yaygın olarak gelişti. Dehşet duygusu ve doğaüstü, kısmen Napolyon Savaşları’nın neden olduğu acılar kısmen de mit ve fantezinin özel dünyalarına girmeye verilen önem nedeniyle Romantizm’de yer aldılar. Ortaçağ’a ait, fantastik ve çağdaş tarihi konular romantik resimde öne çıktı.” (Little, 2010, s. 72). Romantizm’de biçimsellik hiçbir zaman önemli olmamıştır. Her zaman sanatçıların duyguları ön plandadır. Bu nedenle de bu dönemde belirli bir üslup özelliğinden söz etmek güçtür. Sanatçılar eserlerinde özgün ve

sınırlanmamış oldukları için kendi kimliklerini gizlemeden yansıtmışlardır. Farklı bir açıdan bakacak olursak, "Romantizm, öznelcilik yolunda yeni bir atılımdır. Romantik insan içe dönüktür, kendini dinler. Onun dünyası aydınlık değildir… Pek çok duygular –geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, yurtseverlik, toprağa bağlılık vb.– romantiklerle sanata girmiştir. Romantizm döneminin sanatçısı bu duyguları olanca şiddetiyle yaşar ve sanatında bunu duyurmak ister." (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2010, s. 147). Örneğin yalnız ve kendi yolunda ilerleyen Goya toplumun aşırılıklarını, ahmaklıklarını, aldatmacalarını ve günahlarını konu olarak almıştır. Devrim yanlısı olmakla birlikte saray ressamlığı da yapmıştır. Kendi içine kapanık olmasına rağmen eserleriyle âdeta haykırmaktadır. 'Goya'nın Hayaletleri' adlı film bunu açıkça göstermektedir. Hastalığı sonrasında daha karanlık ve içe dönük resimler yapmıştır. Bu da açık bir şekilde göstermektedir ki sanatçılar yaşadıkları olaylardan, durumlardan oldukça etkilenmektedir ve bunu bir şekilde sanatına da yansıtmışlardır. Sanatçıların üretmiş oldukları eserleri kronolojik bir sıra ile incelediği zaman o sanatçı hakkında bilgi sahibi olmakta mümkündür. Sanatçının bilinçaltındaki deneyimleri de bu yönle gün yüzüne çıkmaktadır. Romantik dönemde Goya'nın eserlerinde, gerçeklik bütün derinliği ile kavranmıştır. Onun eserlerinde dönemin içindeki yaşamı tamamen algılamak ve o derinliği fark etmemek mümkün değildir. Eserlerinde her türlü gerçeklik anlayışını bulmak mümkündür. Korkusuz bir şekilde açık ve seçik o dönemin gerçekliğini yansıtmaktan kaçınmamıştır.



Resim 4.16 Francisco Goya, Savaşın Felâketleri Serisinden, 3 Mayıs 1808 Tablosu'nun Eskiz Çalışmalarından,1810-1812.

Goya 3 Mayıs 1808 tarihli aşağıdaki resmi yaparken, tarihi bir gerçeği en çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır. "Tablo olaydan 6 yıl sonra, 1814'te yapılmış." (Batur T. , 2012, s. 133). Savaşın ayrıntıları ile ilgili yaptığı gravürleri yaşadığı dönem içerisin de basmamış olan sanatçı, bugün o günleri anlayacağımız tarihi bir belge niteliğinde olan eserleri ile toplumu aydınlatmaktadır. Sanat tarihinde ilk defa bu şekilde cesurca savaş resimleri yapılmıştır. Resimde Principe Pio Tepesi'nde masum halkı idam eden askerlerin duygusuzluğu ve sertliğinin yanında figürlerin duygu dolu yüzleri izleyiciyi derinden etkilemektedir. Yansıttığı her birey kendine has bir yüze ve duyguya sahiptir. Buna rağmen askerlerin yüzleri ve duyguları yansıtılmadığı gibi yüzleri de gözükmemektedir. Hepsi aynı hareket ve silahla aynı tonlarda bir bütün hâlinde âdeta bir makine gibi yansıtılmıştır. Bir rahip gözünü yere dikmiş ellerini kenetlenmiş, esirlerden biri yumruğunu sıkmıştır. "Portrelerinde modelin iç dünyasını da yorumlamaya çalışır." (Batur T. , 2012, s. 133). Şiddet dolu bir ölüm etraflarında onları sarmıştır. Goya merkezdeki figüre Hz. İsa rolü vermiştir. Ellindeki çivi izi ve duruş şekli buna çağrışım yapmaktadır. Merkezde yer alan bu figürün insanüstü bir boyutu vardır. Âdeta kahramanlığı simgeleyen bir adamdır. Aslında bu resim halkın cesaretini ve fedakârlığını övmek için yapılmıştır. Sıradan insanları onurlandırmıştır. Tuval boşaltmış, oldukça sade bir düzeni vardır. Resmin büyük bir bölümü boşluktan oluşmaktadır. Cansız kasvetli, hatta sıkıcı denilebilecek bir boşluk. Resme hareket katan tek şey renktir. Işık ve karanlık iki zıtlık bir aradadır. Goya aşırı uçları sevip uçların ötesine geçmektedir. Kara resimlerinde ve '3 Mayıs Tablosu'nda tasvir olaylar gerçeğin önüne geçmiştir. Hastalıklı bir dünyaya adım atmaktadır. Goya'nın resmi çağdaşlarının yaptığı tarihi resimlerinden çok daha farklıdır. BBC belgeseline de konu



Resim 4.17 Francisco Goya, 3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilenler, 1814, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 268x347 cm, Parado Müzesi, Madrid.

olan Goya'nın bu çalışması hakkında şöyle denmiştir: "Sağduyu, hayali canavarlar yaratır. Bu bireylerden sonra topluma da yansır." O hâlde bireyin önemi burada tekrar ortaya çıkmaktadır.

Bazı romantik sanatçılar ise biçimsel aktarımın dışında sadece renksel bir aktarım ile süjeyi etkisi altına almakla birlikte bireyin önemini de vurgulamaktadır. Örneğin, renkleri özgürce ve özgün bir şekilde kendine has kullanan Joseph Mallord William Turner 'Mr. Turner' filminde renklerle ilgili 'beyaz iyinin gücü, karanlıkta şeytanın' demektedir. Kısaca resimlerini tanımlayan cümle "Karışık, kişisel (bazen gizli) simgeselcilik." (Cumming, 2006, s. 281). Şeklinde kendini göstermektedir. Resimlerinin içinde yer alan simgesel ögelerin yanında renklerinin de derin bir anlam ifade ettiğini filimdeki ifadesinden anlamak mümkündür. "Sanatçının olgun üslubu en erken dönem suluboya yapıtlarının canlılığının ve akılcılığının etkisini taşımaya devam etti." (Cumming, 2006, s. 336). Örneğin 'Köle Gemisi' resmi incelendiğin de sanatçının köleliğe olan haykırışı da açıkça gözükmektedir. Sanatçının eserin de gemiden atılan köleleri yiyen balıklar ve kölelere ait olan vücutlarından parçaları izleyicinin dikkatine sunulmuştur. Bütün gerçekliği açıkça gösteren sanatçı kullandığı renkler ile de izleyicide bu üzücü sahnenin duygusunu uyandırmaktadır. İşte köleliğe karşı tutum içerisinde olan sanatçının öncelikle kendi içinde bu duyguyu hissedip tuvaline aktarması ile sanatseveri de etkisi altına almıştır. Tabii bu yönüyle de insanlara yapılan eziyetin akıl almaz boyutunu gözler önüne sermiştir. Kendini tamamlayamayan bir benden bu kadar cesur hareketler beklenmesi mümkün değildir. Tabii bu gerçekliği yansıtırken sanatçı eseri aracılığı ile yaratıcılığın ve hayal gücünün önemini tekrar göstermiş



Resim 4.18 J.M.W. Turner, Köle Gemisi, 1840, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,8x122,6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

olmaktadır. Romantizm sanatçıları gerçekçi resim anlayışının yerine hayal gücüne, sezgiye ve yaratıcılığa önem vermektedir. Sanatçının yaratıcı hayal gücünün kaynağı kendi bilgi, edinim ve yetenekleri ile sınırlı olacaktır. Böylelikle resimleri aracılığı ile kendini keşfetmiş olmakla birlikte özsel varlığına inmesi gerçekleşecektir. Buradan da açıkça anlaşılmaktadır ki resim, görüntüden daha derin ve özel bir anlama işaret etmektedir. Resmin salt resimden daha derin anlamlara sahip olduğu düşüncesi ileride işlenecek olan Modern Sanat'ın çıkış noktalarından biri olacaktır. Sanatçı etrafında gördüklerini kendi vizyonu ve hayal gücü süzgecinden geçirdikten sonra nesnel dünyanın öneminin kalmadığı daha güçlü bir dünyaya yolculuğun başladığı resim aracılığı ile evrensel bütünlüğe ulaşacaktır. Bir anlamda boşalımdır. Bu nedenle sanatçı, zaman zaman çevresinden kendini soyutlayarak kendi ile baş başa kalmaktadır. Sonrasında sanatsal üretim gerçekleşmektedir.

4.4.2. Gerçekçilik

Gerçekçilik, en nesnel duygular ile yaşantıların olduğu gibi yalın ve sade bir biçimde sanatçının kendisini ifade ediş tarzı olarak ortaya çıkmaktadır. 'Gerçekliğin sanata yansıması nasıl olmuştur?' sorusunun yanıtı aranıldığında şu cevap karşımıza çıkmaktadır: "Geniş anlamda, gerçek dünyanın hakiki yansısını kabul eden gerçekçilik, sanatın ta kaynağında bulunan ve bütün tarihi boyunca uzayıp giden, anti-realist eğilimlerle durmadan savaşan, sanatsal yaratının temel bir yönüdür. Dar anlamda, sanatta somut tarihsel bir eğilimi gösterir; toplumsal çözümlemeden yola çıkarak, gerçekliğin gitgide derinleşen bir kavramsalına erişmek fırsatını sanatçıya sağlayan özgül bir yaratı yöntemidir. Bu yöntem, anla timsal ve tasarımsal araçların, temaların, türlerin, bireysel tarzların vb. çok geniş bir yelpazesini ortaya koyar. Bu yaratı yöntemi, sanatsal yaratının öz-yapısına en tam bir biçimde karşılık veren bir yöntemdir." (Ziss, 2009, s. 216,217). Bu bireysel tarzların öz yapısını ortaya koyan sanatçı, öncelikle ortaya koyduğu konunun onda yarattığı etki ile içselleştirmesi gereklidir. İçselleşen yaratım sanatçının en sade biçimde aktarımına olanak sağlamaktadır. Böylece de güzeli, estetiği yakalamış olacaktır. Benedetto Croce'nin estetiğinde yaratım anında güzellik ortaya çıktığı söylenmektedir. Bir eserde ki güzeli görmek için 'Sanatçının eseri oluştururken ne yaşadığını hissedebilmek ve bunu yaparken de acaba derdi nedir?' diye düşünmek gerektiğini anlatmaktadır. Sezgisel düşünce, sanatçının içinde tamamlanıp eksiksiz şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden her zaman sanatçıların eserlerini tam bir şekilde anlayıp yorumlamamız mümkün değildir.

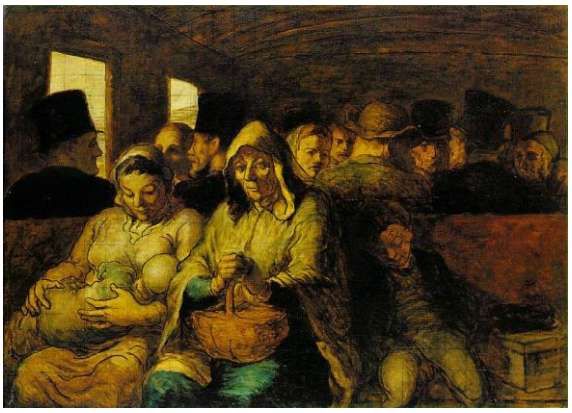
Gerçeklik sanatçının en somut desteğidir. "Gerçek, yaşamın en yüce ifadesidir, derdi Gandhi. Kısaca sanat, gerçek sanat, yaşamdır." (Ragon, 2009, s. 36). Gerçeklik, genellikle sosyal gerçeklerle ilgilidir. Gerçekçiler sadece sanatta değil toplumdaki yapaylığa son vermek istiyorlardı ve bu yüzden bireysel hakları savunmaktaydılar. Bu da benliğin önemini ortaya çıkarmaktadır. Dönem içerisinde gerçekçi sanatçılar çeşitli konuları işlemişlerdir. Bunlardan bazıları günlük hayat, portre, manzara gibi konulardır. Toplumdaki sıkıntıları, yoksullukları hayatın içindeki bütün gerçeklikleri olduğu gibi yansıtmışlardır. Bu nedenle eserler, tarihsel bir öneme de sahip olmaktadır. Diğer sanatçılar gerçekleri daha sempatik göstererek gerçekleri anlatmaktan kaçmışlardır. Gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya cesaretli

değildirler. Sanatçılar bu ikilem içinde yaşayarak kendilerini bulma sürecine girmektedir. Bu ressamların çalışmaları onları ahlak dışı sanatçılar olarak tanımlanmasına neden verse de onlar her şeye rağmen büyük yüreklilikle sanatlarını yapmaya devam etmişlerdir.



Resim 4.19 Gustave Courbet, Taş Kırıcıları, 1849, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165x257 cm, Dresden Resim Galerisi.

"Gerçekliğin ilk olarak sözlük anlamına bakarsak; ressamın nesnel bir tutum içinde olmasını isteyen gerçeklik, düşsel ve ahlakçı tablolar dışında uzun süredir resimden uzaklaştırılmış olan köylü, işçi gibi konuları yeniden gündeme getirmiştir. Ressam Courbet, gerçekçi bir dergi bile çıkartmıştır. Retina üzerine yansımayan her şey resmin konusu dışındadır. Diğer ressamları Daumier, Millet idi. Millet sıradan halkı sıradan bir günde resmederek sanatsevere sunuyordu. Bu yönüyle kendine yabancılaşmış olan yalnız 'ben'leri izleyiciye göstermektedir. Buna karşılık Courbet'nin 'Taş Kırıcıları' isimli resmi bu akımın başlangıcını gösterir. 1848 Devrimi ile bu akım arasında önemli ilişkiler bulunmaktadır. Bu gerçekçi sanatçılar ve meydana getirdikleri akım, 20. yüzyıl sanatçılarından özellikle Otto Dix ve George Gorsz gibi ressamları da etkilemiştir." (Eroğlu, 2006, s. 165). Courbet, işçi sınıfından olan ve toplumun en alt kesimini ifade eden bu iki figürü, olabildiğince sade ve



Resim 4.20 Honoré Daumier, 3. Sınıf Taşıma, 1863-65, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65,4x90,2 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

gösterişsiz bir şekilde ve bütün sıradanlığı ile gerçekliği hiç tereddüt etmeden anlatmıştır. Bu durum döneminde burjuvazinin beğenisine sunularak onlara karşı vurulmuş bir tokat gibi değerlendirilmiştir. Burada çalışan işçiler üzerindeki kıyafetler yırtık ve eski gözükmesi ile ressam, kişiler hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Çalışmaktan yorgun düşen bu insanların betimlenmesi halkın durumuna isyan niteliğinde algılanmaktadır. Sanatçı bunları izleyiciye gösterirken oldukça cesur davranmıştır. Sanat dünyasında "gerçekçiler dünyayı gördükleri gibi kayıt altına almaya çalıştılar; sonuçta yapıtları bütünüyle konularına ve onun duygusal ve toplumsal önemine odaklandı. Toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizliğin çok büyük olduğu bir dönemde sonuçlar her zaman kışkırtıcı olma eğilimindeydi. Gerçekçiler, sanatı alışılagelmiş toplumsal değerlerden özgürleştirmek ve toplumun insanların yaşamını nasıl biçimlendirdiğini sorgulamakla ilgiliydiler." (Little, 2010, s. 80). Toplumdaki gerçeklikleri olduğu gibi yansıtmak sanattaki gerçeklik anlayışına denk gelmektedir. Sanatçılar toplum içinde gördükleri eşitsizlikleri olduğu gibi ve korkusuzca yansıtmaktadırlar. Böylece aslında görülen yaşanan her şeyi ortaya koyarak izleyicilerin hem dikkatini hem eleştirisini almaktaydılar. Bu yönüyle herkesin dikkatini çekmeyi de başarmışlardır. Kendini tamamlayamayan bir ben böyle bir girişimde bulunması mümkün değildir. Öncelikle kendini anlamış, tanımlamış ve sonrasında toplumun sıkıntılarını çalışmalarına aktararak somut bir dille herkese göstermişlerdir.



Resim 4.21 Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 361x598 cm, 1855, D'Orsay Müzesi, Paris.

Bazı sanatçılar yaşadıkları etkilendikleri olayları yansıtırken aynı zamanda toplumun sırtına kambur olan sorunlara değinmiş ve böylelikle de düşüncelerini fikirlerini hislerini daha geniş kitlelere ulaştırmaya çalışmışlardır. Bu konuları açık yüreklikle yansıtan sanatçı halkın aydınlanmasına da katkıda bulunmuş olmaktadır. İşte gerçekçi ressamlar bu misyonu sahiplenmişlerdir. Gustave Courbet'in 'Sanatçının Stüdyosu Gerçek Bir Alegori' adlı eserini anlatırken, bambaşka bir

gerçeklikten bahsetmekle birlikte resim bizi etkisi altına alarak yoğun bir duygu içine sürüklemektedir. Sanatçı bu resimle birlikte inançlarını ve kendi düşüncelerini anlatmıştır. O hâlde sanatçının 'ben'ini bu eserde görmek mümkündür. Eserde arkadaşları, düşmanları, savaştığı şeytanlar, yoksul insanlar, çarmıha gerilmiş insan figürü görülmektedir. Bu eser gerçekçiliğinin yanında aynı zamanda simgeseldir de. Sadece görünüşte bir gerçeklikten bahsetmemiz mümkün değildir. Eser, sanatçının kullanmış olduğu semboller aracılığı ile dönemi çok açık bir şekilde eleştirdiği gözlemlenmektedir. Sanatçının kendi içselini de içinde barındırabildiği etkileyici bir eserdir. Bu yönüyle eserde hem kendini hem de dönemini anlatmıştır. Sanatçılar eserlerinde ve renklerinde fırçayı kullanış tarzları ile birlikte kendilerini bulmaya başlamışlardır. Bu sadece biçimsel bir buluş değildir, felsefeleri vardır. Gerek kullandıkları nesnelerde, gerek renklerinde ve daha birçok şekilde bunları anlatmışlardır.



Resim 4.22 Gustave Courbet, Günaydın Bay Courbet, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129x149 cm, 1854, Montpellier Müzesi, Fransa.

Sanatçı bu dönemde kendine daha güvenen bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Yine Courbet'in yapmış olduğu 'Günaydın Bay Courbet' isimli resmi incelendiğinde kendini resmediş şekli önem arz etmektedir. Belli ki sanatçının karşısındaki kişiler soylu kişilerdir ve saygılarından şapkalarını çıkarmışlardır. Bu da sanatçının saygı duyulan bir birey olduğu anlamına gelmektedir. O hâlde sanatçının önemi bu dönemde fark edilir olmuştur. Courbet, kendini sırtındaki resim malzemeleriyle birlikte resmetmiştir. Tablonun adıyla da bunu belgelemiştir. Courbet'in "tablolarının zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı olmasını, kendini beğenmiş 'kentsoyluları şaşkına çevirmesini', geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı ödün vermeyen sanatsal içtenliğin değerini haykırmasını

istiyordu. Bu yönüyle kendini tanımlayan sanatçı entelektüel bir ben olarak izleyicinin karşısına da çıkmıştır. Courbet'nin tabloları kuşkusuz içtenliklidir. 1854'te yazdığı bir mektupta şunları söylüyor: 'İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum'. Courbet'nin kalıplaşmış etkilere bilinçli olarak sırt çevirmesi ve dünyayı gördüğü gibi resmetme kararlığı, birçok sanatçıyı, alışılmış yöntemlere karşı koyarak, sadece içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermeye cesaretlenmiştir." (Gombrich, 2007, s. 511). Toplumdaki gerçeklikleri olduğu gibi yansıtmak sanattaki gerçeklik anlayışına da yansımaktadır. Sanatçılar toplum içinde gördükleri eşitsizlikleri olduğu gibi yansıtarak izleyicilerin dikkatini açık bir şekilde çekmeyi başarmaktadır.

Hayatın içinde, yaşamdan sahneler ve varoluş problemleri, her yanımızı sarıp sarmalamaktadır. Sanatçı ruhunun derinliklerinde ve nesnel dünyada kendini aramaktadır. Sanatçının, estetik görüşü ile birlikte bu problemlerin çözümü üzerine yönlenmek, kaçınılmaz bir duruma gelmektedir. Sanatçının bilinci, sanat alanındaki görüş ve felsefi bilgisiyle bütünleştiğinde, kendine yönelmeyi başarabilmiş ve benliğine ulaşma yolunda ilerlemiştir. Kendine yönlenmeyip kapalı olan sanatçılar, benliklerine ulaşma yolunda başarısız olmuşlardır. Sanatçılar her zaman kendini geliştirebilen, kendini aşan kişilerdir. Bu sayede varlığının nedenlerini sorgulayabilecektir. Kişinin felsefi ve estetik olarak benliğini keşfiyle birlikte gerçek sanat yapıtı oluşmaktadır.

4.4.3. Empresyonistler (İzlenimciler)

Empresyonizm diğer adıyla 'İzlenimcilik'in kökeni Fransızca dilinden gelmektedir. XIX. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmış ve diğer ülkelere yayılmış böylece diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Empresyonist sanatçılar ışığın sürekli değişen etkisinin denize, insanlara veya doğaya yansımasını yakalamaya çalışmışlardır. Aslında bu yönüyle zengin, verimli, deneysel, lekesel ve en ilginç sanat denemesini yapmışlardır. Sanatçı, doğada gözlemlediklerinin içinde uyandırdığı izlenimleri kendi iç dünyalarından imgeler ya da

biçimler olarak yansıtmayı hedeflemektedir. Bu akım içerisinde yer alan sanatçılar izlenimlerini kendi öz varlığı içerisinde, ruhunda yarattığı etkiyi veya izlenimlerini tuval yüzeyine, özellikle ışık ve renk etkisini kullanarak aktarmışlardır. Bu akımda önemli olan, resmedilen nesneler veya olaylar değildir. Bu akımda günün belirli bir zamanına özgü olan ışığın, sanatçı üzerinde yarattığı etki ve izlenimlerinin aktarım şekline önem verilmektedir. Işığın bu etkilerini yakalayabilmek için ressamlar atölyelerinden çıkıp açık havada çalışmaya başlamışlardır. Bu şekilde sanatçı duygu ve hislerini benliğinde hissederek ışık etkisini kullanıp aktarmıştır. Âdeta bir arınma gibidir. Varlığın gerçekçiliği ve nesnelliği ikinci plana atılmış, bu sayede kişisel yorum ön plana çıkarılmıştır. İzlenimcilikte, yorumlar, izlenimler, intibalar, hisler ve duygular sanatçıdan sanatçıya değiştiği ve her sanatçı eserinde kendinde oluşan duyguyu ve izlenimi anlatacağı için yine meydana getirilmiş olan eser de doğal olarak sanatçının kişiliğine dair izler taşımaktadır. Bu durum sanatçının 'ben'inin, sanata yansıdığının açık bir delili niteliğinde kendini göstermiştir. Empresyonist sanatçılar genellikle hayale ve soyut betimlemelere yer verirler ve bu yönüyle kendilerini dış dünyanın etkilerinden mümkün olduğunca uzak tutmaktadırlar. Bu açıdan bambaşka bir vizyona sahiplerdir. Örneğin "Degas'nın atölyesinde romantik Fransız okuluna bağlı bir sanatçının büyük boyda tablosu asılıdır. Tanrılar tanrısı Jüpiter'in şimşekleri hışımla etrafına saçtığını gösteren bu dev resmin hemen yanı başında da Manet'nin küçücük bir karalaması vardır. Yumru yumru, çürük bir armuttur bu. Günlerden bir gün ziyaretine gelen bir dostu, Degas'ya, hangi akla hizmetle Tanrı Jüpiter'in yanına bu perişan armudu astığını sorar. Ressam gülerek şu cevabı verir:

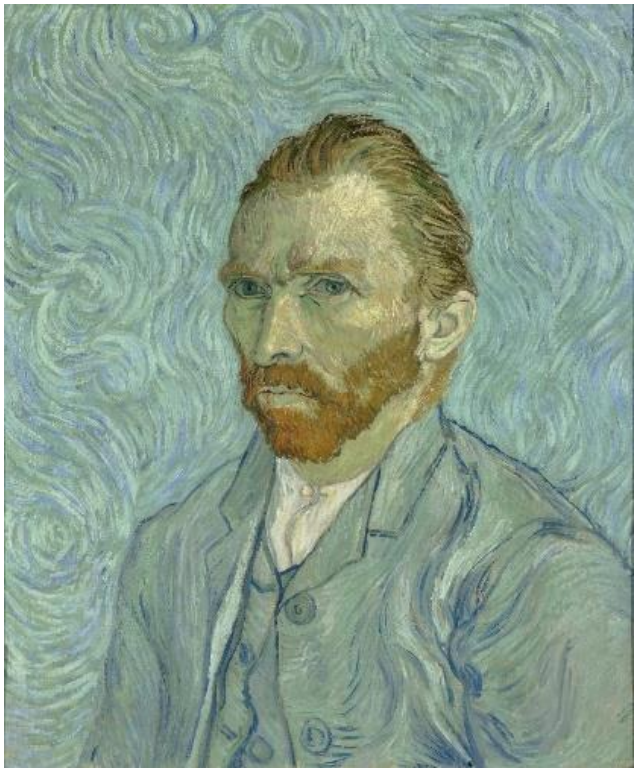
— İyi yapıldığı takdirde küçücük bir armudun, koskoca bir tanrıyı nasıl öldürebileceğini ispat için astım, dostum…

Salonların, konuları tarihin derinliklerinden veya mitolojiden alınmış dev boyda resimlerle süslendiği bir çağda, değer biçilmemesi, hatta hakir görülmesi kadar tabii ne olabilirdi? Öyle ya, o devrin sanat anlayışı, var gücüyle eserin muhtevasına yönelmişti. Konu ne kadar çarpışık olursa, o kadar beğeniliyordu. Bu bakımdan, tahtında oturmuş, etrafa öfke şimşekleri savuran bir tanrı, elbette ki kendi hâlinde bir armuttan daha çok beğenilecekti. Ne var ki, çok geçmeden olgunluğun zirvesine erişmiş, hatta çürümeğe yüz tutmuş, on

dokuzuncu yüzyıl toplumu ister istemez sanatta yeni ufuklar Aramak ihtiyacını duyacaktı. Ama Jüpiter'in bir armut tarafından alt edilmesi gene de yıllar yılı süren çetin bir savaştan sonra olacak, hatta bu savaşın kahramanlarından çoğu, zaferlerini bizzat göremeden bu dünyadan göçüp gideceklerdi." (Altuna, 1970, s. 7, 8).

Her akım içinde sanatçılar bir önceki dönemi ve kendini aşmak için düşüncelerini karşı tarafa aktarmak üzere sürekli yeni anlatım yöntemleri aramışlardır. Kişinin kendi içindeki serüveni, kendini tanıması ve ilerlemesi bununla birlikte dönemin de özellikleriyle doğrudan ilişkilidir. İşte Post Empresyonizm bu şekilde doğmuştur. Empresyonistler düşünceye yer vermedikleri için ona karşı çıkmışlardır. Doğada gördüklerinin yerine kendi istediği gerçekliği resmetmeyi tercih etmişlerdir. Resimlerde kullanılan renk ve form önemli olmasının yanında renkler arasında bir geçiş görememekteyizdir. Doğal renkler kullanmak yerine resim yaparken ne hissetilerse, nasıl bir renk kullanmak istemişlerse o rengi kullanmışlardır. Perspektif resimlerde gözükmemekle birlikte "formları renkle biçimlendirme yönünde Empresyonist bir yaklaşımla ilerledi ama bilimsel nesnellik önermesini reddetti… Bireysel ve öznel ifadenin gerçekliğinin eksiksiz olarak yeniden yaratılmasından önce geldiğini savundular. Post-Empresyonistlerin çoğu çeşitli farklı üslupsal akımlara açıldı. Paul Gauguin ve Van Gogh Sembolizm akımıyla da özdeşleştirilebilir. Belirli renklerin, indirgeyici biçimlerin ve tinsel konuların izleyicilerde duygusal bir tepki oluşturacağına inanıyorlardı." (Buchholz & vd., 2012, s. 232). Post Empresyonist sanatçılar, sanat yaşamlarına izlenimcilikle başlamışlardır. Ancak bu akımının bazı sınırlamalarını aşmak ve resimlerine kendi kişiselliklerini katmak için yeni bir yola çıkmışlardır. "Empresyonizm ne kadar özgürleştirici olsa da, yüzey görünümü ve anlık olana verdiği aşırı önem ister istemez duygusal kapasitesini kısıtlıyordu. Yaklaşık 1880'lerden itibaren, bir grup ressam Empresyonizm' in yeni görsel diliyle, biçim ve içeriğe daha fazla vurguyu birleştirmeyi amaçlamışlardır. Post-Empresyonist dönemin dört büyük devi Cezanne, Gauguin, Seurat ve Van Gogh'dur. Konulara modern hayat hâkimdir. Seurat, divizyonizm olarak bilinen teknikle, kusursuz boya noktalarıyla büyük ölçekte figür grupları resmederek yeni bir çığır açtı. Cezanne daha farklı araçlar kullanarak aynı ağır sükûnet hissini yakaladı. Resimleri üstünde özenle tekrar takrar çalışarak dünyanın altında yatan gerçeği açığa çıkardı. Gauguin ve Van Gogh ise daha çok rüya benzeri, huzursuz duyguları

ifade etmenin yollarını aradı. Gauguin düz renk ve bozulmuş perspektif, Van Gogh ise sert renkler ve kuvvetli kontörler kullandı. Post-Empresyonizm adı altında birçok farklı üslubun bulunması, bu dönemin çok önemli bir özelliğine işaret eder… Post-Empresyonizm terimi belirli bir üsluptan çok bir dönemi ifade eder." (Cumming, 2006, s. 328). Sanatçılar ürettikleri resme kendi hayal güçlerini katarak sanata bambaşka bir boyut kazandırmışlardır. Resim yaparken, bir ön hazırlıktan bahsedilemez aksine yaptıkları her resim o an yeni başlar ve sanatçının duygularının doğrudan iletilmesi ile resim şekillenmiştir. Sanatçının anlık ve duygusal etkilerini taşımış olan çalışmalar sanatçılar hakkında da izleyiciye fikir vermişlerdir. Çünkü sanatçı o an içerisinde ışık etkisini yakalamaya çalışırken kendinde hissettirmiş olduğu duygu yoğunluğunu, hislerini, düşüncelerini, nefretini ve coşkusunu da resmine yansıtacaktır. İzlenimci sanatçılar kendini ifade ettiği üslupsal resimleri ile benliklerine ulaşıp aktarım sağlamaktadırlar. Örneğin Van Gogh'un resimlerine baktığımızda sanatçının kendine has tavrı, renk kullanışı ile aktarımlarında benliğinden ayrıntıları yakalamak mümkündür. Yandaki sanatçının kendine has tarzı ile otoportresine baktığımızda izleyiciyi resmin içerisine hapsedenken, gözlerindeki ifade ile kendine tutsak edip etkisi altına almaktadır. Bu yönüyle de sanatçının resimlerindeki anlam ve tarzı yardımı ile hakkında fikir yürütmek mümkündür.



Resim 4.23 Vincent Willem van Gogh, Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 57,8x44,5 cm 1889, D'Orsay Müzesi, Paris.

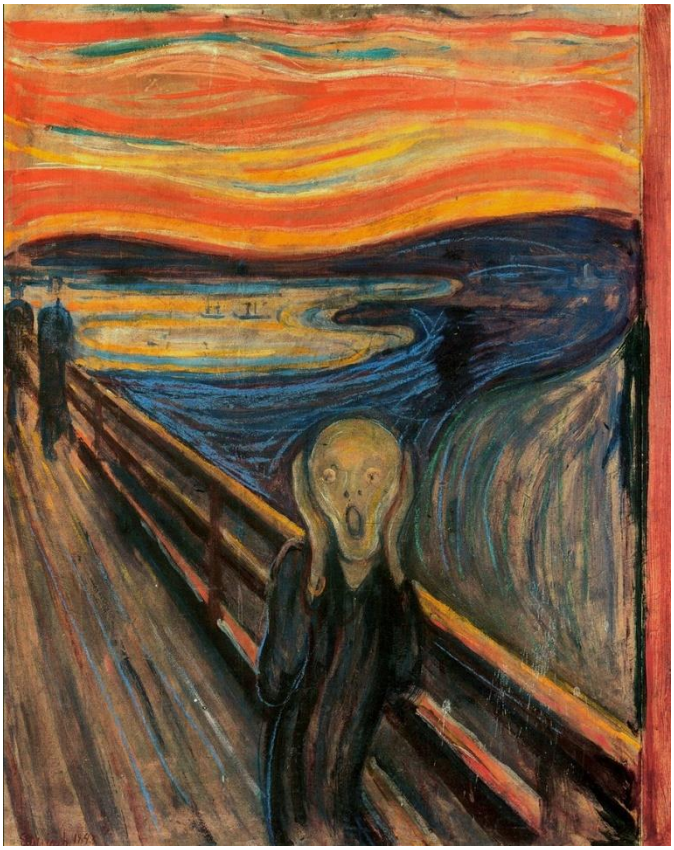
4.4.4. Sembolizm

Gerçeklikten kaçış olarak nitelendirilen Sembolizm, resim sanatı dışında ayrıca müzik ve edebiyat gibi disiplinler arasında da yer bulmuştur. Nitelik bakımından her sanatçıya göre değişiklik göstermiş olan sembolizm, teknikten ziyade kişinin düşünce yapısı içerisinde, entelektüel birikimi ile bulundurmaktadır. Sembolizm tarihi süreci içerisinde aklımıza gelecek olan her şeyin; hayvan, insan, bitki, taş, çiçek, rüzgâr, su, hava, güneşin ya da insanların yapmış olduğu nesnelerin; ev, masa, üçgen gibi aklımıza gelen ya da gelmeyen somut ve soyut her şeyin simgesel bir anlam ifade edeceğini kanıtlamıştır. Somut şeyleri ifade etmenin yanında soyut olan yani hislere, duygulara hitap etmesi bakımından ustalık gösteren sembolizm, daha da etkili ve önemli bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. İnsanın sembolizm ile birlikte kendini bulması çok daha kolaydır. Onun içinde herkes kendisinden bir şey görebilir ya da hissedebilmektedir. Bütün evren simgelerden oluşmaktadır. İnsanlar bazen bilinçli bazense bilinçsiz olarak nesneleri sembol şeklinde hayal edip bilinçaltından bir şekilde ortaya çıkarmaktadırlar.

Rönesans ile birlikte insanların dünyayı algılayışında değişim meydana gelmiştir. İnsanlar dünyadaki güzelliklerin farkına varıp keşifler yapmışlardır. Ve böylece insanlar, "doğanın, bedenin güzelliğini keşfetti, ilk dünya gezilerine çıktı, dünyanın küre biçimini kanıtladı. Fiziğin, mekaniğin, nedenselliğin yasaları bilimin temeli oldu. Mantıklı düşünce ve aklın kazançlarının, doğanın keşfinin arkasında, ortaçağda o kadar büyük bir rol oynamış olan dinsel duygular, akıldışı ve mistik dünya gittikçe daha geriye çekildi. Sanat stili, ortaçağ sanatçılarıyla kıyaslandığında, daha gerçekçi, duyumlara dayalı hale geldi. Artık bütün görünen dünyayı kapsıyordu. Görsel sanat, bütün ihtişamı ve korkunçluğuyla dünyevi çeşitliliği yakalamıştı. Kendisinden önceki Gotik Sanat gibi o da değişen çağın simgesi oldu… Yüzyıllar boyunca iki sunum tarzı, iki stil görülüyor. Biri dış dünyaya, duyumların dünyasına, öbürü düşlerin dünyasına, iç görüntülere, fanteziye tutunmaktadır." (Jung, 2009, s. 244, 245). Sembolizm pek çok akımdan, durumdan etkilenmekle birlikte entelektüel bir düşüncenin görsel bir şekilde ifade edilişidir. Sembolist sanatçı hümanist olmasının yanında özgün bir kişiliğe sahiptir. Bu yönleri ile sanatçılar, benliklerine ulaşmışlardır. Sembolist sanat, estetik sayesinde daha farklı boyutlar kazanmıştır ve bununla birlikte insanların

gözünde yepyeni bir ufuk açmıştır. Bu durum şairler ve ressamlar arasındaki ilişkiyi daha da pekiştirmekle birlikte bir araya gelip tartıştıkları, felsefi konuşmalar yaptıkları bir ortamın doğmasında etkin olduğu da görülmektedir. Sürekli birlikte tartışarak görüşerek düşüncelerini oluşturan sembolistlerin aksine bazı sembolist sanatçılar ise herkesten kaçarak yalnızlığı seçmişlerdir. Yalnız bir hayatı bazen her şeye değer bulurlar çünkü onlar kendilerini bu şekilde bulduklarına inanmışlardır. Bu sayede içten sahneler kendini sanat tarihinde göstermektedir. Yine de bu dönemde ressamlar ve şairler, edebiyatçılardan beslenirken edebiyatçılarda ressamlardan etkilenmektedir. Bu şekilde işlenen konular iki kat daha etkili görülmektedir. Çünkü bu şekliyle çalışmalar sağlam bir temele oturmuşlardır. "Albert Aurier, 1892 Şubatı'nda Mercure de France dergisinde yayınlanan Gauguin ya da Resim de Sembolizm adlı makalesinde sembolist sanat yapıtının beş temel kuralını tanımlar: 'Sanat yapıtı şöyle olmalıdır: ilkin düşüncesi, çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olacaktır; ikinci sembolist, çünkü düşünceyi biçimlerle (yapılarla) dile getirecektir; üçüncüsü resimsel (sentetik), çünkü nesne olarak değil, fakat öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir; beşincisi, (bir sonuç olarak) sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim, Mısırlılar'ın, büyük bir olasılıkla da Grekler'in ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı anda öznel, sembolist ve düşünceci olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir'. Ona göre, 'mutlak varlıkların yansıtıcısı' olabilmesi için sanatçı 'imlerin yazımını basitleştirmek' zorundadır. Albert Aurier, sanat tarihinde, 'birisi öngörüye, ikincisi körlüğe, yani Swedenborg'un sözünü ettiği insanın iç gözüne' bağlı olan iki eğilim saptar: 'Gerçekçi eğilim ve yaradancı (deist) eğilim'. Taine' in bilimsel eleştiri anlayışını reddederek Baudelaire ve Swedenborg'a başvurur; onun düşüncesini Plotin'in şu cümlesi özetlemektedir: 'Nesnelerin içinde gizlenen şeyin bizi heyecanlandırdığını bilmeksizin onların dış görünüşlerine bağlanırız'. Gauguin gibi, o da 'Asur ve Mısır mitoslarının yaratıcı sanatçılarına dönüş'ü ister, sembolistlere Japonlar'la yarışmalarını salık verir ve akademizme karşı çıktıklarında destekler onları... Kolayca ulaşılabilen görsel ögelerden yararlandığı için, simgenin (sembol) biçim ve renk olarak, şiir ve müziğe oranla daha kolay okunmasını sağlayan resim, sembolist düşüncenin en yetkin iletimi oldu... İnsana özgü bir dili keşfetmeyi başarmıştır." (Cassou, 1999, s. 52). Edvard Munch'un 'Çığlık' adlı eserine baktığımızda haykıran adamın varoluşsal ıstırabı resmi otobiyografik karakterli çalışmalarından biri olmakla birlikte günümüze de hitap etmektedir. Bugünü aktarması ile

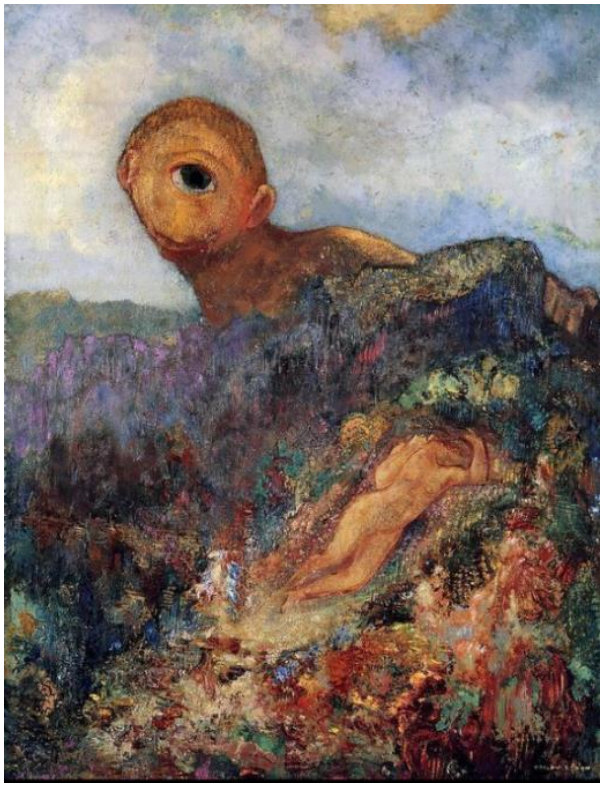
sembolik bir anlam ifade ederken evrensel bir dil kullanmıştır. Renklerin kullanılış biçimi kırmızı, turuncunun hemen arkasından gelen mavi renk izleyiciyi yoğun ve düşündürücü bir duygu durum içerisine sokmakla birlikte bir haykırıştır. Bu yönüyle sembolizm ruhumuz, sezgimiz aracılığı ile bizi anlatan yönleri bir araya getiren, her şeyin ötesinde yeni bir dünyaya götüren, sınırların ötesindeki büyülü bir dünyadır. Sembolizm, sanatçının 'ben'ine ulaşarak somut şekilde, rahatlıkla kendini ortaya koyabildiği, anlatabildiği bir ifade biçimi olması bakımından önemlidir. Sanatçılar için kendine yönelip kendi benliğine ulaşarak biçimleri özgürce ifade edebildiği bir alan yaratmaktadır. Böylelikle sanatçı, en özgür biçimde kendini ortaya koyabilmektedir. Duygusallığa, insanın iç dünyasına yönelmiş olmalarından dolayı somut varlıklar, dış dünya ile insanın duyuları arasında köprü kurmaya yarayan âdeta birer simge görevini üstlenmiştir. Bireyin duygusal yaşantısını dolaysız bir anlatım yerine simgelerle yüklü ve örtük bir dille aktarırken entelektüel bir benin baktığında içeriğini rahatlıkla okuyabileceği yani anlamlandırabileceği bir sanat yapıtına dönüşmektedir. Belki de bu örtük yapı o eseri anlamakta izleyiciye verdiği bir dolu mesajla birlikte zevkli olmaya başlamıştır. "Sanat sembolizm yoluyla gözle görünenden çok daha derin anlamlar aktaran alegorilerle* mükemmel uyuşur." (Gibson, 2013, s. 46). Bu şekliyle Sembolistler, dile getirilmesi



Resim 4.24 Edvard Munch, Çığlık, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 66x83cm, 1910, Munch Müzesi, Norveç.

* Bir düşünceyi, davranışı ya da eylemi, daha kolay kavratabilmek amacıyla onun, yerini tutabilecek simge, söz, yazı ve benzetmeler yardımı ile göz önünde canlandırma ve hayal ettirme eylemidir.

güç sezgi ve izlenimleri canlandırırken sanatçının ruhsal durumunu ve gerçekliğin belirsiz ve karmaşık birliğini dolaylı biçimde yansıtarak özgür ve kişisel imgeler aracılığıyla varoluşun gizemini ortaya çıkarmaktadırlar. Hayat ve yaşanılanlar her insan tarafından farklı algılanmaktadır. Bu nedenle insanın iç dünyasına, hislerine yönelim ile birlikte 'ben'in incelemesi ayrıca bir önem kazanmaktadır. Bu noktada sanatçının düş kurması hayalleri ayrıca önem kazanmaktadır. Örneğin ressam Odilon Redon eserleri ile kendi iç dünyasını yansıtmakla birlikte sembolist bir dille görünenin arkasındaki görünmeyeni görüp eserlerinde izleyiciye sunmaktadır. 'Cyclops' adlı eserinde bir efsaneyi canlandırmaktadır. Eserde gözlemlediğimiz arkadaki tek gözlü canavar buradaki tasvirine taban tabana zıt bir şekilde aslında vahşi bir yaratık olarak anlatılmaktadır. Çekingen bir tavırla gülümseyerek ve sevgiyle kadın figürünü Nereid Galathea'sını gözlemlerken oldukça sevimli bir şekilde betimlenmiştir. Bu çalışmada ve diğer çalışmalarında gözlemlenen göz eser içerisinde önemli bir yere sahiptir. Resmin merkezinde yer alan canavarın gözü, insanın ruhunun iç dünyasına açılan bir kapı gibi gözükmektedir. Sanatında bilinçaltından ögelere yer vermiş olan sanatçı, bu resmi yaptığı dönemde endüstriyelleşmenin olduğu bir dönem olması ile ortaya çıkan burjuva sınıfının ve makineleşme hareketleri ile yaşanan sorunlarına bir anlam da gönderme yapmış gibi gözükmektedir. Sanatçının bilinçaltındakilerin yansıması olarak bazı imgeleri izleyiciye sunması ile onun kişiliğinden bazı sembolleri, ayrıntıları yakalamak mümkündür. "Düş yaratıcıdır. Düş sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. Her biri bu yeteneği işledi, geliştirdi ve kendi özgünlüğünden,



Resim 4.25 Redon Odilion, Cyclops, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x51cm, 1914, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda.

kendi kişisel serüveninden yola çıkarak yaratıcı amaçları doğrultusunda kullandı.” (Cassou, 1999, s. 8,10). Örneğin Gustave Moreau edebiyat eserlerinden, İncil’den bazı bölümlerinden ya da mitolojik konulardan esinlenerek sembolizmi metinden resme çevirmiş özgün bir sanatçı olarak önem arz etmektedir. Kendi özgün dili ve kişiselliğinden yola çıkarak mitolojik bir hikâyeyi yeniden yorumlamıştır. Oedipus ve Sfenks adlı eserinde Sfenks’le Thebes dışındaki Sipinx’la yüzleşen Yunan kahramanı Oedipus’u temsil etmektedir.



Resim 4.26 Gustave Moreau, Oedipus ve Sfenk, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 206,4x104,8 cm, 1864, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

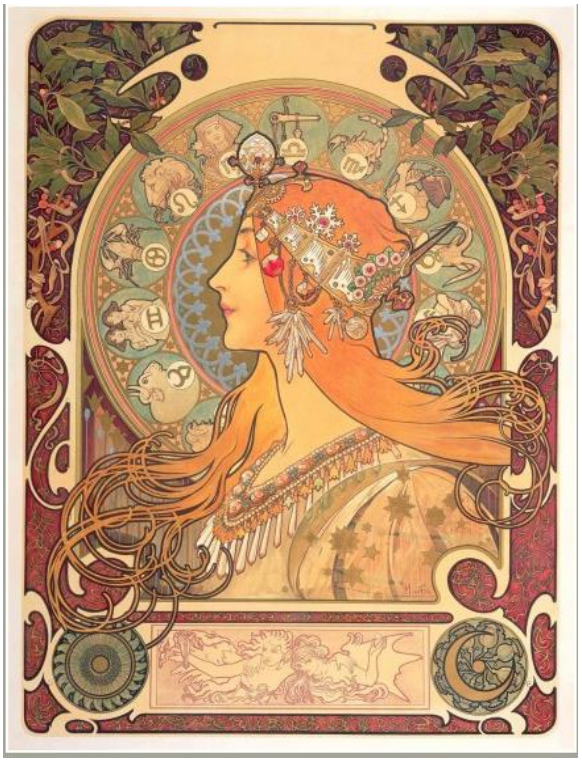
Dönemin hükümdarlarını ve kendini kurtarabilmek için tek çaresi testi geçmesidir. Aksi hâlde sağ tarafta testi geçemeyenlerin başına gelenler kendi başına da gelecektir. Bütün bu trajik duruma karşın kendine güvenen bir duruş sergilemektedir. Bu şekilde sembolizmde yer alan bir mitolojik hikâye resimsel olarak tarih içerisinde kendine bir yer bulmuştur. Bu hikâyeye başka bir açıdan baktığımızda hükümdarların elinde olan sorunlu bir sistem içerisinde bireyler maşa gibi kullanılmaktadır. Kendi özgünlüğünden ve kendinden yoksun bir biçimde. Bir o kadar da özgün ve kişisel özellikleri içerisinde barındırıp haykırarak. Bu yönden bakılacak olursa sembolizmin önemi daha da ortaya çıkacaktır. “Tarihte, sembolist çağla birlikte, büyük ve önemli kişilerin simgelediği bir kopuşma meydana geldi. Bu kopuşmaya yol açan yaratıcıların her biri, yalnızca bu oluşumun yaptığı işten gurur duyan bir ortağı olarak değil, fakat aynı zamanda, özgün ve bu özgünlüğü hiçbir uzlaşma ve yapmacık katmaksızın, onun kendisi için çok önemli olduğunun ve kendi öz varlığından yarattığının büyük bilinciyle yoğunlaştıran bir kişilik olarak ortaya çıktı. Bir büyük tarihsel akım, yalnızca genel nitelikleriyle değil, fakat onu yaratan, onu temsil eden, nitelik ve güçleri bir özgünlüğe yönelmiş temel kişileriyle de bir değer ifade eder.” (Cassou, 1999, s. 8,10). Sembolizmin sanatçıların tamamen özgün bir şekilde

sanatlarını izleyiciye sunarken kendi benlerini çözümlemiş ve toplumun sıkıntılarına yön vermişdirler.

4.4.5. Art Nouveau

Art Nouveau XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarında Avrupa ve Amerika'yı etkisi altına almakla birlikte asıl esin kaynağını, Avrupa dışındaki kültürlerden almış olan bu akım yeni sanat anlamına da gelmektedir. İletişim ve ulaşım olanaklarının artması ve çeşitlenmiş olması ülkeler arasında çeşitli ekonomik ve kültürel bağların kurulmasını sağlamıştır. Bu sayede gerçekleşen sanat alışverişi ile bu akımın gelişmesi ve ilerlemesine etkisi olmuştur. Örneğin, Japon sanatının bu akıma olan etkisi incelendiğinde, Japon sanatının teknik özellikleri ve etkileri görülmektedir. Bunun nedeni olarak Avrupa ile Uzak Doğu arasındaki ticaretin canlanması ve bu sayede Japon baskıları gibi pek çok sanatsal objenin Avrupa'ya taşınmış olması gösterilebilmektedir. Bu etkileşim ve kültür alışverişi bireylerin de gelişmesi ve değişmesine katkı sağlamıştır. Gelişen ve değişen birey kendini gerçekleştirme sürecine girmiş olacaktır. Bu yeni üslup, mimarlık, endüstri tasarımı, heykel, seramik, resim, afiş, grafik gibi birçok alanda uygulama alanı bulmuştur. Örneğin sokak afişleri her yerde, herkesin kolayca görmesinin de etkisi ile akımın oldukça çabuk yayılması ve benimsenmesine katkı sağlamıştır. Bununla birlikte matbaanın oluşu kolay bir şekilde kitap ve dergilerin çoğaltılabilmesi, yine bunun yanında yeni baskı ve resimleme tekniklerinin yayılması ve gelişmesine yardımcı olmuştur. Aynı zamanda başka alanlarla da etkileşime girerek güzel ve ucuz ürünlerin üretilmesi sağlamış ve böylece bir kalıptan çıkan kaba endüstri ürünlerinin yerine daha estetik görünmesi gereği, düşüncesi yer etmiştir. Bu yönüyle herkes için sanat ve her şeyde sanat düşüncesi ön plana çıkmıştır. Böylece burjuvanın sanata sahip olmasının dışında sıradan maaşa sahip herhangi biri de sanatsal bir üretime sahip olabilmektedir. Halktan kesim de bir sanat eserine baktığında aldığı zevki sürekli olarak yaşayabilecek ve güzele ulaşmak için bir çaba sergileyecektir. Bireylerin değişmesi, bakış açının gelişmesi, güzele ulaşma çabası toplumsal değişimi de beraberinde getirecektir hiç şüphesiz. Bu yönüyle de ideal toplumlar oluşacak böylece toplumdan beslenen benlerde

gelişecek ve özgünleşecek böylelikle kendilerini keşfetme yolunda daha önde olacaklardır. Art Nouveau bireyselci ve genellikle bezemeye benzeyen yönü ile dekoratif bir üslup olarak ön plana çıkmıştır. Akademizmin kalıplarından uzaklaşarak kendi bağımsız özgün çalışmalarını sergilemişlerdir. Örneğin Alphonse Mucha Zodyak takvimi olarak tasarlamış olduğu çalışması ile doğada yer alan bitkisel motifler, çiçekler, hayvanlar, kadın figürlerinin yeniden yorumlanmış biçimleri ya da başka bir deyişle tasarımları ve her zaman kendini hissettiren kıvrımlı çizgiler ya da geometriksel formlar kompozisyonlarda yerini almıştır. Aynı zamanda diğer akımları etkilenmekle birlikte aynı zamanda etkisi altına da almıştır. Kıvrımlı çizgileriyle sanatçının dönem içerisinde hayata bakış tarzı, umudu, karmaşasını ifade edişi gözlenmektedir. Sanatçı, sanatı aracılığı ile kendisine ulaşmaktadır. Böylece sanatçı değişen düzene sanatı ile ayak uydurmuş gözükmektedir. O hâlde eserden hareketle sanatçı hakkında fikir sahibi olmak da mümkündür. Sanatçının bireysel özelliklerinin yanında dönem hakkında fikir sahibi olunmaktadır. Çalışmalar ile sanatçının ben kavramıyla bağlantısı sağlanmakla birlikte realizmden uzak ve yalın hâliyle belki de sanatçının bireysel özelliklerine bir gönderme yapmaktadır. Sanat eseri sanatçısından ayrı düşünülemez ve bu nedenle olmalıdır ki sanatçılar, eserleri aracılığı ile sanatsever bireylere kendi hakkında fikir vermektedir. Sanatçılar, değişen sanatsal eserler ile izleyicinin zevklerini ve beğenilerini bu doğrultuda değiştirip döneme ayak uymasına yardımcı olmaktadır. Dolayısı ile sanatseverin benini de etkilemektedir.



Resim 4.27 Alphonse Mucha, Zodyak Takvimi, Renkli Litografi, 65x48cm, 1896, Paris.

4.4.6. Fovizm

Fovizm, Henri Matisse tarafından Fransa'da geliştirilen bir sanat akımıdır. "Henri Matisse'in başını çektiği Fovizm, Post-Empresyonizm'den esinlendi ve son derece öznel, saldırgan bir yöntemle parlak renkler kullandı." (Buchholz & vd., 2012). Henri Matisse ve arkadaşlarının şimdiye kadar görülmemiş tekniklerle birlikte güçlü ve değişik renklerle yapılmış olan bu resimleri, bu dönem için yeni bir ressam kuşağının doğuşunu açıkça göstermektedir. Ayrıca 'ben'e yansıması kullandıkları renkler, fırça kullanımı ve üslupsal özelliklerinde kendini göstermiştir. Sanatçıların kullanmış olduğu bütün üslupsal özellikler kendini ortaya koyması ile bütünleşmektedir. Örneğin Henri Matisse'in eşinin portresini resmetmiş olduğu yandaki resim incelendiğin de sanatçının alışılmamış tarzı ile sanatçı hakkında fikir sahibi olmak mümkündür. Rengi kullanış biçimi sanatçının duygularını dışarıya vurmasında yardımcı bir elemandır. Sanatçının hisleriyle ve duygusu ile algılamış olduğu gerçekliği yeniden yorumlayıp izleyiciye sunması onun bilinçaltının dışa çıkması şeklinde bakıldığında sanatçının eserini sanatçıdan bağımsız bir şekilde olduğunu düşünmek mümkün değildir.



Resim 4.28 Henri Matisse, Şapkalı Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,4x59,7 cm, 1905, Modern Sanatlar Müzesi, San Francisco.

Paris'te Sonbahar Salonu'nda düzenlenen sergide geleneksel bir çocuk büstü Matisse, Marquet, Manguin, Camoin, van Dongen, Friesz, Puy ve Derain gibi ressamların resimlerinin arasında yer almaktadır. Bu ressamların resimlerinde yer alan parlak, yalın ve kontrast renklerin hâkim oluşu izleyeni oldukça şaşırtmıştır. Çünkü bu zamana kadar olan alışılmış resim tarzına tamamen aykırı ve beklenmedik bir tarzdır. Vauxcelles, Gil Blase gazetesinde sergide yer alan büstün sade ve yalın hâlinin aksine cümbüşün hâkim olduğu resimlerin tam bir zıtlık oluşturduğunu ifade etmiştir. Tuvallerde yer alan şiddet, sertlik gibi

vahşi duyguların karşılığı olarak ‘les fauves’ (vahşi hayvan) kelimesinden gelen ‘Fovizm’ terimi kullanılmaya başlanmıştır. Akımın sanatçılarına göre temiz ve düz renklerle yani boya tüpünden olduğu gibi çıkan renklerle resim en saf hâlindedir. Geleneksel resim anlayışının tamamen dışında yani derinlik, ışık, gölge gibi resimsel elemanlar yerine her şey renklerle anlatılmıştır. Gerçekçi bir biçimde resim yapmanın bir anlamı yoktur. Realist tarzda resmi yapılan şey ne ise onun ruhunu yansıtmak bu yöntemle imkânsızdır. Fovizm’de yer alan sanatçılar oldukça özgün bir biçimde eser üretimi yapmıştır ve her sanatçıdan kendi bireyselliğini dışa vurması beklenmiştir. Her sanatçının farklı yorumu yani düşüncelerini, fikirlerini ve duygularını korkusuzca ifade ediş biçimi ile içgüdülerine dayanan yaratıcı çalışmalar doğmuştur. Bu bireylerin toplamından oluşan farklı bir bütünlük ile Fovizm şekillenmiştir. Sanatçıların bireysel tutumları onların benlikleri hakkında izleyiciye fikirler sunmaktadır. Amaçları doğayı olduğu gibi yansıtmak ya da etkileyici perspektifli resimler yapmak yerine sanatçının duyguları ve hislerini dilediğince eserine yansıtmasıydı. Bu durumu en iyi örnekleyen söz Henri Matisse’in şu sözü olacaktır: “Ben doğayı kölelik edercesine kopyalayamam. Ben doğayı yorumlamalı ve onu resmin ruhuna sunmalıyım.” (Cumming, 2006, s. 345). Sanatçılar bambaşka bir bakış açısıyla bakıyordu dünyaya ve bu şekliyle çekinmeden eserlerini üretiyorlardı. Zamanla Fovizm akımının sanatçıları, başlangıçtaki heyecanlarını yavaş yavaş kaybetmeye başlamışlardır. Bunun doğal bir süreci olarak da akım kısa sürede etkisini yitirmiştir.

4.5. XX. Yüzyıl

XX. yüzyılda, dünyanın birçok bölgesinde yenilikler, icatlar, teknolojik ve bilimsel gelişimler, iletişim ve ulaşım olanaklarının artmış olması gibi olumlu gelişmelerin yanında savaşlar, kitlesel katliamlar gibi olumsuz durum ve koşullar da gelişmiştir. Öyle ki etkileri her gün yaşanan sıcak örnekleriyle XXI. yüzyılda da devam etmektedir. "20. yüzyıl boyunca ekonomik, sosyal ve politik ilişkilerde kaydedilen gelişmelerle Ortaçağ sonlarından itibaren olgunlaşmaya başlamış olan modern örgütlenme biçimleri değişmeye başlamıştır… Bu 20. yüzyıl boyunca dünyada yaşanan ekonomik politik ve sosyal değişmeler dünyada yurttaş haklarını ve bu bağlamda insan haklarının içeriğini etkilemiştir. Görülen değişmelerin, ekonomik yanı daha ağır bastığı için de ekonomik gücü elinde bulunduranlar lehine bir seyir içerdiği gözlenmektedir." (Say Ö. , 2003, s. 62, 63). Peki, bu gelişmeler sunucunda sanat nasıl etkilenmiştir? Tabii ki sanatta da hızlı değişim ve gelişimler yaşandığı bir dönem olmuştur. "Avrupa'da 20. yüzyılın ilk yarısında modern sanatın gelişimi, bu dönemin tarihi gibi bütün genç sanatçı kuşağı bir yanda derin yarıklar diğer yanda dev yenilikler ve kökten değişikliklerle tarif edilir. Bundan öte; iki dünya savaşı, Rus devrimi, faşizm, Nazi Almanya'sında modern sanatın yasaklanması ve tahrip edilmesi çok önemli engeller yaratmıştır." (Buchholz & vd., 2012, s. 416). Bu yüzyılda pek çok akım doğmakla birlikte hiçbiri uzun süreli bir etki yaratamamıştır. Sanatın toplum içerisindeki yeri ve önemi çok fazla sorgulanmıştır. Sanatçılar çok farklı alanlarda ve farklı ifade dili ile muhteşem eserlerini izleyicisine sunmuş ve sanat tarihindeki yerini almıştır. Zaman zaman eserden çok fikir ve düşünceler daha önem kazanmıştır. Sanatçılar, her yaptığı yeni hareket ile izleyicilerini şaşırtmayı başarmışlardır. Dolayısıyla toplumsal değişim ve gelişim gözlenmesi kaçınılmaz olmaktadır. Değişim ve gelişime katılmayan bireyler sanat ürününü anlayamamış, anlamlandıramamıştır. Bu nedenle artık izleyicinin sadece bakması değil okuması ve kendisini geliştirmesi gereklidir. Aksi hâlde sanatçıyı ve dolayısıyla eserini anlamak imkânsızlaşmıştır. Bütün bunlar gerçekleşirken farklı bir açıdan döneme bakacak olursak sanatın merkezi değişmiştir. "Amerika'nın sanata destek olması ile Avrupa'daki sanatçıları buraya çekmeye çalışmışlardır. 1929 yılında New York Modern Sanatlar Müzesini ve buna paralel olarak sadece soyut resimlere yer verilen Guggenheim Müzesini kurdular. Amerika ülkesinde resim sanatına yeni alanlar açarken Avrupa'da çark tersine

döndü. 1937'de Hitler yönetimi düzenlediği yaz sanat sergisi ile realist sanatı yadsıyan bütün Modern-Avangart sanatlara karşı kampanya başlatır. Yönetimin standartlarına uymayan sanatçılara resim yapma yasağı gelirken, resimleri müzelerden atılır, kendileri göçe zorlanır. Ve Amerika'ya ressam göçü başlar. Göç dalgaları birbirini tetikler. İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında birçok ressam Amerika'ya sığınır. New York'taki iki müze bu sanatçılara kapılarını ve kasalarını açarlar. Böylece resim sanatının ağırlığı Amerika'ya taşınır. New York modern resmin başkenti olur." (Batur T. , 2012, s. 193). Hitler'in baskıcı yönetimi ile bireyler özgürlük ve özgünlüklerini ortaya koyamamışlardır. İçine kapanan ve yalnızlaşan bireyler artarken savaşın getirdiği bütün olumsuzluklar bireyleri ve dolayısıyla sanatçıları oldukça olumsuz etkilemiştir. "Modern sanatın 20. yüzyılın ikinci yarısındaki gelişimi toplumların İkinci Dünya Savaşı sonrasında kendi içlerinde ortaya çıkan derin bölünmeler tarafından belirlenmiştir. 1930'ların sonunda, avangard kendini bir kriz içinde buldu. Yeniliklerin ve akımların yaratıcılıkları tükenmişti, sanatçılar ütopyacı bakış açılarını çoktan tüketmişlerdi. Ama Avrupa modern sanatı bu durgunluktan ilkin Faşizm'in yakıcı saldırısıyla uyandı. Bu baskının sonucu olarak modern sanat özgürlüğü temsil etmeye başladı. Sanatçıların Avrupa'dan Amerika'ya göçü avangardın yeni güç kazanmasını sağlamakla kalmadı bütün genç kuşak Amerikan sanatçılarına esin kaynağı oldu. New York savaş sonrasında hızla modern sanatın temsil edildiği yer haline geldi. Avrupalı sanatçılar canlı, yaratıcı enerjileri bir kez daha serbest kaldığından isyankâr üsluplarıyla sanata ilk yaratıcı itkiyi verdiler. Gelişmeye olan mutlak inanç ve küresel sınırların yıkılacağına olan iyimser umut, savaşın neden olduğu benzeri görülmemiş acımasızlık ve yıkımın sonucunda derin bir şüphecilik ve düş kırıklığına kapıldı. Sanatsal yaratıcılık artık yıkmayı değil dönüşümü ifade ediyordu. Modern sanat yüzyılın ilk yarısında yaratılan temellerden yeni bir sanat dili geliştirildi." (Buchholz & vd., 2012, s. 466). Bu yüzyılda sanatçılar, dış dünyayla ilişki kurup sanatı ayna gibi yansıtmak yerine, içlerinden geldiği gibi kişisel görüş açılarını yansıttıkları eserler üretmeye başlamışlardır. Sanatsal yaratıcılık önem kazanmakla birlikte sanatçının kendi içindeki derinliğini çözümlemesi, kişisel deneyimler, içsel arayışlar, bireyin ön plana geçmiş olduğu ve sanatına özgürce yansıtabildiği yüzyıl olarak ön plana çıkmıştır. Sanatçılar bütün sınırları aşma eğilimindedirler. Dolayısıyla sürekli yeni deyimlere ve fikirlere kendilerini açarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bir önceki adımı eleştirip yok sayarak yeni bir ifade dili bulmayı âdeta oyun hâline getirmişlerdir. Deneysel sanatı

destekleyerek akademizmin kuralcı resim anlayışını reddetmektedir. Fotoğraf ve videonun sanat içerisinde yer alması ile sanatsal olanakları kullanmanın bir üst noktasını doğurmaktadır. Bunun yanında internet olanaklarını kullanmak da eklenince estetik düşünce kökten bir değişim ve gelişime uğrarken aynı zamanda çok geniş kitlelere ulaşma imkânı da kazanmıştır. "Bütün modern akımlar, modern dünyanın geçmişten bütünüyle farklı olduğunu ve sanatın kendi modernliğiyle yüzleşerek ve keşfederek kendini yenilemesi gerektiği duygusunu paylaştılar. Bazıları için bu, ilkel olanı (Primitivizm) endüstrinin yarattıklarına tercih etmek, bazıları içinse, teknoloji ve makineleşmenin (Gelecekçilik) yüceltilmesi anlamına geliyordu. Modernizm'de genel olarak sanatçının kendi bakış açısını bulması ulaşılacak en üst noktaydı… Dadacılık bireye bilinçaltı ile yer değiştirerek onu bütünüyle gündeminden çıkardı. Modern akımlar birbirleriyle sanatın duyguları ve zihnin durumlarını (Dışavurumculuk), ruhsal düzeni (Yeni Plastikçilik), toplumsal işlevi(Yapısalcılık), bilinçaltının (Gerçeküstücülük), temsilin doğasını(Kübizm), burjuva toplum içindeki toplumsal rolünü (Dadacılık) araştırması gerekip gerekmediği konusunda mücadeleye girdiler. Bu yönelimlerin bazıları birbiriyle örtüştü. Sanat giderek gerçeği, ister özel türde bir modern gerçeği (Gelecekçilik), ister evrensel gerçeği (Süprematizm) keşfetmenin aracı durumuna geldi." (Little, 2010, s. 98).

4.5.1. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm diğer adıyla Dışavurumculuk olan akım edebiyat, heykel, müzik, sinema, resim gibi sanat dallarını etkisi altına almıştır. 1940 yılında Naziler Avrupa'nın neredeyse tamamını istila etmişlerdir. Sanatın yok edildiği bu dönemde soyutlama kısıtlı bir konumdadır. Bu dönemde ABD Avrupa'daki en karlı ülke olmuştur. Rejimden kaçan aydınlar ve ressamlar buraya sığınmışlardır. Sanatçının duygularına, ruh durumuna ve bunu yansıtış biçimine önem vermiştir. Politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında bütün bu durumlara tepki olarak kendini gösteren akım, sanatçının bütün duygu, düşünce, isyanlarını, haykırışlarını ve sevgilerini insanı insan yapan bütün duygularını sanatın içine sokmuştur. Böylece istedikleri gibi hiçbir biçimsel kaygı duymadan kendini özgürce ifade

etme olanağı bulmuşlardır. I. Dünya Savaşı'nın toplum üzerindeki olumsuz etkileri gözlenmekle birlikte sanatçılar üzerin de bu karamsar dönem yansımıştır. İnsanları bu karamsar ortamdan kurtarmak için sanatçılara önemli görevler düşmektedir. Böylece yeni bir yenilik arayış ortaya çıkmıştır. Yani Ekspresyonizm, yeni bir dünya, yeni bir sosyal yapı, yeni bir insan ve dolayısı ile yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkma ihtiyacından doğmuştur. Böylece bireysel düşüncenin önemi de ortaya çıkmıştır. Sanatçı öz varlığına inip kendi ile baş başa kalıp duygularını ifade ederken saf kendini ifade etmiştir. Yani soyutladığı işleriyle birlikte kendini belirtmeye başlamaktadır. Bu yönüyle sanatçının, içindeki duygu ve düşünceleri dışarıya kusması ile açığa çıkarması sonucunda ben serüveni tamamlanmış olmaktadır. Çünkü içinde en gizli kalmış, en özel kimsenin belki de kendinin bile bilmediği duygu, arzu, nefret gibi pek çok duygu o resmi yapım esnasında ortaya çıkmaktadır. Sanatçının duygularını aktarımı ile kendi içine, yönlendiği bene, öze ulaşma çabası içerisinde kendini buluş yolculuğudur. Bir anlamda karşı çıkıştır. Bu yönleri ile bireyi kendinde soyutlayarak bireysel yönlerini ortaya çıkarmasında etkendir. Bu yönüyle bazen kendisinde, bazen de toplum içinde kendini soyutlamaktadır. Sanatçının bu aktarımı mimesis kavramından tamamen zıt bir şekilde kendini göstermiştir. Bunu yaparken eserlerinde garip ve bozuk çizgi veya şekiller, bazen yalın renkler bazense abartılı renkler, garip biçimler kullanmışlardır. Resmin fiziksel yapım süreci üzerine yoğunlaşmışlardır. Resimlerinde geleneksel yöntemleri fiziksel olarak da yıkmak için bazen biçimi bozmuşlardır. İçgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcular, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtmıştır. Resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekân, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklar da sunmaktadır. Varoluşsal bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcular, hareketle, kullandığı malzemeyle, özel fırça vuruşlarıyla inandığı düşünceyi dolayısıyla kendini kanıtlamaktadır. Bu arada kendi öz dünyasına dalması sonucu dış dünya ile olan ilişkisi kopmaktadır. Dışavurumcular, eserlerinde zaman zaman anatomisi bozuk figürler kullanmış, bazen nesne üzerinde oynayarak biçimi bozmuşlar, bunlarla da yetinmemişler ve soyut resim çalışmaları yapmışlardır. Soyutlama iki şekilde anılmaya başlamıştır. Biri aksiyon resmi ya da eylem resmi, diğeri ise renk alanı resmidir. Aksiyon resminin başlıca

temsilcileri arasında Jockson Pollock, W. Kooning, Franz Kline gibi sanatçılar yer alırken, renk alanı resminin başlıca temsilcileri ise E. Kelly, Frank Stella, M. Louis gibi sanatçılardır.

Bu zamana kadar ressamlar eserlerini üretirken bir çekinme ile üretmiştir. Bazen toplumdur bu çekince bazen sanatsever, bazen de alıcısıdır. Bu akım kendi kaderini tayin etme gücüyle bir karşı duruş sergilemiş ve tamamen kaygısız eser üretmiştir. Ekspresyonist duyguların ifadesini ve duygusunu en güzel şekilde gösteren tablo Edvard Munch'un 'Çığlık' adlı tablosudur. "Günümüzde yaratıcılıkla ilgili yapılan araştırmalarda, sanatsal yaratıcılığı olan kişilerin anlamlı bir oranda duygu durum dalgalanmaları gösterdikleri ve yaratıcılığın bireylerde duygu durum düzenleyicisi olabileceği düşünülmüştür. Edvard Munch örneğinde olduğu gibi, tedavisi öncesinde olduğu gibi, tedavi öncesinde sanatçının yapıtları daha çok çocukluk ve erinlik dönemlerinin yaşantılarını betimlemektedir. Gerek resimleri gerekse yazıları ile duygusal durumunu serbestçe ifade edebilen sanatçı, bu dönemdeki resimleriyle ünlenmiş ve daha sonraki ifadece akımlara öncülük etmiştir. Ancak 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyılda, sanatçıların kendilerini özgürce ifade etme olanağını bulduğu göz önüne alındığında, akademik kurallara ve geleneklere bağlılığın fazlasıyla yaşandığı önceki yüzyıllarda yaşamış olan sanatçıların, yaratıcılıklarını nasıl da bir duygu durum düzenleyicisi olarak kullandıklarını anlamak kolay değildir. Çağın sanatçısı özgürce, ifadesinde istediği açıklığı ve samimiyeti, ifadesinde istediği açıklığı ve samimiyeti, gizlenip saklanmaya gereksinme duymadan kullanabilmektedir." (Özdeş, 1999, s. 18). Çığlık Tablosu insanın varoluşunu ve bundan kaynaklanan sıkıntılardan bir arınma gibidir âdeta. Gökyüzünde sarı, kırmızı ve turuncu hâkimken, denize yansımış sarı renk ve mavi hâkimiyeti gözükmektedir. Duyguların yoğunluğu ve şiddetinin yanında mavi dinginliği hissettirmektedir. Gözleri açık bir şekilde bağırarak resmedilmiş figürün hemen arkasında, sakince yürüyen iki figür yer almaktadır. Yine normallik işareti gibi gözüken uzakta görünen kayıklar yer almaktadır. Tabloya baktığınızda etkilenmemek mümkün değildir. İzleyiciyi hemen etkisi altına almaktadır. Resim evet gerçekçi değildir ve sanatçının hissettiklerini olduğu gibi yansıtmaktadır. Aynı zamanda izleyiciyi de resmin içinde tutsak ettiği kesindir. Bütün bu anlatılanlardan anlaşılmaktadır ki bu resim zıtlıkları içerisinde barındırmaktadır. Bireylerde zıtlıkların bütününden oluşmaktadır. O hâlde bu resim kendi başına bir ben gibi gözükmektedir.

Aksiyon resminin temsilcilerinden olan ve Amerikalı olmaktan gurur duyan Jakson Pollock savaş sırasında gerçeküstücüler ve Kübizim'den etkilenmiştir. Sonrasında Dripping yöntemini geliştirmiştir. Bu çalışmalarına hiçbir ön hazırlık ya da taslak hazırlamadan başlamıştır. Boyayı fırçadan gelişi güzel damlatmıştır. Bazı yerlere direk dökmüştür. O anda nasıl içinden geliyorsa o şekilde boyanmış, ya da püskürtmüş, dökmüş ya da fırlatmıştır. Çalışmalarını yere yayarak yapmıştır. 1948 yılında ilk kez işlerini sergilemiştir. Bu şekilde aksiyon resmi ya da diğer adıyla eylem resminin öncüsü niteliğinde olmuştur. Hiçbir kaygı hissetmeden ruhuna kendini bırakarak çalışmalar üretmiştir. Bu anlamda bakıldığında bir boşalma, rahatlama ve meditasyon gibidir. Çalışmaları ile kendini var etmiştir. O hâlde burada bir benden söz etmek gereklidir. Çünkü sanat, kendini anlamanın, bulmanın ve dahası ifade etmenin bir yöntemidir. O hâlde sanat ürünü olan eser de bu konuda bir araçtır.

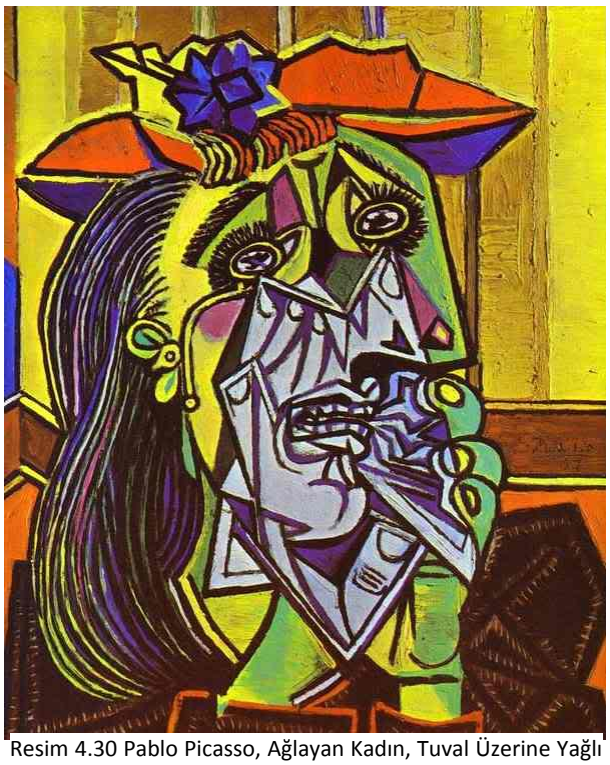


Resim 4.29 Jakson Pollock Atölyesinde Çalışırken

4.5.2. Kübizm

Kübizm, XX. yüzyılda ortaya çıkıp sanatta köklü değişimler meydana getirmekle birlikte yoğun olarak resim alanında kendini göstermiş ve sonrasında diğer sanat dallarını da etkisi altına almıştır. Bu hareketin çıkış noktası Cezanne'nin her cismi üç boyutlu geometrik formları ile yani koni, silindir, prizma gibi biçimsel özelliklerle yapması ve bundan sanatçıların etkilenip esinlenmesi ile olmuştur. "Cezanne'nin daha önce aynı resim içinde çoklu bakış açılarını kullanışından yola çıkmış. Kübistlerin nesneleri betimleme yöntemleri

radikal olarak kabul edildi. Kullandıkları temalar genellikle fazlaca alışılmış konulardı ve ölü doğa geleneğinden alınmışlardı… Kübizm bakış açılarını değiştirme yöntemini kullandı… Kübistler, nesneleri farklı açıdan betimleyerek zaman ve mekân içindeki hareketlerini de araştırdılar." (Little, 2010, s. 106). Düşünce yapısı olarak görünen değil görünenin arkasında görünmeyenle, söylenen değil söylenmeyenler ile ilgilenmiş ve izleyiciye yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Kübist sanatçılar objelerin, figürlerin ya da doğanın geometrik yapısına önem göstermişlerdir. Resimdeki elemanlar bazen önden, arkadan ve yandan gözükür, bazen parçalara ayrılır, bazen ise içten dışa değişik şekil ve biçimlerde değişik bakış açılarını içinde barındıran yönleri ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Resim içindeki biçimsel özellikler tamamen resmin sanatçısına has özelliklerle yapılmıştır. Bu zamana kadar resim sanatında kullanılmayan gazete, kum gibi pek çok ögeyi resmin içine dâhil etmişlerdir. Zaman zaman asemblaj tekniğini kullanmışlardır. Bunu yaparak alışılmışın dışındaki malzemelerle de sanat eseri üretilebileceğini, ne kadar resimler gerçekçi gözükmese de kullandıkları malzemeyle gerçeğe tutundukları ve gerçekle aralarındaki bağ bir şekilde kopmadığını, sadece tek bir boya ile değil bunun dışında pek çok şekilde resim yapılabileceğini göstermişlerdir. Resimde çok fazla değişken kullanılsa da aslında ne var resimde onu anlayabilmek mümkündür. Örneğin bir gitar mı, portre mi ya da başka bir şey olabilir baktığımızda çözümleyebilmekteyizdir. İşte bu durum öz sorununu da beraberinde getirmektedir. Resimde aktarılan her ne ise ve ne kadar çok değişikliğe uğrarsa uğrasın özünü korumuş olmaktadır. Geometrik formları bunu gösterir niteliktedir. Örneğin Pablo Picasso'nun 'Weeping Woman' adlı eserini incelendiğinde, figür yüzey üzerindeki gerçekçi görünüşünün dışına çıkıp kadının varlığının tamamen dışından aktarmıştır. Yani görünenin arkasında konuyu aynı anda değişik açılardan sunarak geometrik şekiller kullanıp farklı bakış açılarından değerlendirmiştir. Ayrıca kullandığı renkler ile de bir bütün oluşturan eser, izleyiciye bambaşka bir değerlendirme ölçütü vermektedir. Bu akımda benin ön plana çıktığı alan, nokta varlığın, dış görüntüsü eserlerinde yer almakla birlikte dış görüntünün yanında onun iç dünyası ve farklı bakış açılarıyla da ilgilenmiş olmalarıdır. Bu yönüyle eser bireyi ben yapan bütün duyguları içerisinde barındırmaktadır. Sadece var olanı almış



Resim 4.30 Pablo Picasso, Ağlayan Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x49cm, 1937, Tate Galeri, Liverpool.

olsalardı o zaman sadece madde ile ilgilenen bir akım olmaktan ileri gitmeleri mümkün olmayacaktı şüphesiz. O hâlde varlık her yönüyle bir bütün olarak konu olmuştur. "Kübizm resim ve heykelin nasıl yapılacağı ile ilgili kural ve beklentileri değiştirmiştir. Resimler artık birer pencere değil, her şeyin olabileceği bir forum gibiydi. Heykeller ise katı ve masif objeler olmak yerine açık ve şeffaf olabilecekti. Her türlü malzeme, ne kadar mütevazi veya gündelik olursa olsun sanat için kullanılabilirdi. Kübistler için sanat gözlemden ziyade, deneyimlerin birikiminden oluşuyordu." (Cumming, 2006, s. 350).

4.5.3. Fütürizm

İtalya'da ortaya çıkan bu akım şiir, müzik, heykel, fotoğraf, film ve resim gibi sanat dallarını etkilemiştir. Sözcük anlamı 'gelecekçilik' olan bu akım geçmişi tamamen arkasında bırakmış ve geleneksel bütün görüşleri de reddetmiştir. Düşüncelerini, fikirlerini ve amaçlarını, geçmişle bağlantının tamamen kopması gerektiğini savundukları manifestolar aracılığı ile ifade etmişlerdir. Modern hayatın getirmiş olduğu hız ve makineleşmeye olan sempatileri ile devrimci değişim ve gelişimin gerekliliğine olan inançları ile halkı teşvik için bildirilerde bulunmuşlardır. İnsanların etrafındaki her şey hareket hâlinde ve sürekli bir değişim içerisindedir. Hayat, yaşanılan dönem, insanlar sürekli bir değişim içerisindedir. Tabii dönem içindeki savaşlar ve sıkıntılar yeni bir arayışı beraberinde getirmiştir. Fütüristler sanata değişimin mutlaka olması gerektiğini ileri sürerken geçmişe dayalı bütün

akımları da reddedip görmezden gelmektedirler. Bu bir isyan çığlığıdır. Böylece yeni bir düşünce, yeni bir fikir yani yepyeni bir oluşumdur anlatmak istedikleri. Bu noktada önemli olan iki durum söz konusudur ki onlar da makine ve hızdır. Bu yüzyılda gerçekleşen savaşlar ve makinalaşma ile birlikte kentleşme, göçler ve günlük hayattaki koşuşturmalar hayatı hızlı yaşamakla özdeşleşmiş durumdadır. Hayatın içindeki koşturmalar yenilikleri, dinamizmi, hızı, değişimi, heyecanı, sanata taşıma ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. "Fütürizmin sanat manifestolarında, yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır. Ancak bu 'yeni sanat' hiçbir zaman tam anlamıyla tarif edilmemiştir. Geçmişin sanatıyla tüm bağları koparmak önerilir, ama yerine ne konacaktır, bu o kadar açık değildir... Fütürizmin teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, ancak kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktardıkları görülür. Hareketin an an görüntülendiği 'devinim fotoğrafları'nı betimleyici bir yaklaşım içinde olmaları ise, mimetik görsel temsilden tam anlamıyla kopamadıklarının bir göstergesidir… Bergson'un düşüncelerini yankılayan 'Teknik Manifesto'da yazıldığı gibi Boccioni bu resimlerde kendi 'farklı ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtabilmek' çabası içindedir." (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2013, s. 66,67).

Fütürist manifestolarından bazı örnekler:

"Mücadele yoksa güzellik de yoktur. Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez.

Yüzyılların son kalesinde duruyoruz!.. Amacımız İmkânsız'ın gizemli kapılarını yerle bir etmekse, o halde neden geçmişe bakalım? Zaman ve Mekân dün ölmüştür. Sonsuz ve her yerde mevcut hızı yaratan bizler, çoktan mutlakta yaşamaya başladık bile.

Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiyi yıkarak, ahlakçılık, feminizm ve her türlü oportünist ve işlevselci aptallıkla mücadele edeceğiz.

(…)ne pahasına olursa olsun, hayatın içine dalacağız. Zafer kazanmış bilim, bugün geçmişini inkâr ederek zamanımızın gereksinimlerine yanıt verme çabası içindedir; biz de

sanatın, geçmişin boyunduruğundan kurtularak en azından içimizdeki entelektüel gereksinimlere yanıt vermesini istiyoruz.

Yenilenmiş bilincimiz, insanı evrensel yaşamın merkezinde görmemizi engelliyor." (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2013, s. 72, 74).

Fotoğrafçı Anton Giulio Baragaglia hareketin dinamik hâlini göstermek için uzun pozlama yöntemi ile çekim yapmıştır ve yine bir değil birden fazla kafa bizi izlemektedir. Aynı zamanda bulanık ve titreşimli bir görüntüdür. Bu durumda kareye baktığımızda farklı ruh hâllerini farklı düşlemlerde görmek mümkündür. Eş zamanlı olarak bireyin varlığını kanıtlayan bir haykırış olarak gözlemlemekte mümkündür. Karanlığın ve bütün karmaşanın içinde kaybolmuş bir 'ben'. Hareketin ana an olarak görüntülenmiş olduğu kareler ile 'devinim fotoğrafları' oluşturulmaktadır. Bu yönüyle hareketin her anını görüntüleyerek kaydetmesi ile betimleyici bir özellik taşımaktadır.



Resim 4.31 Anton Giulio Baragaglia, Bir Kadının Foto Dinamik Portresi, Jelatin Gümüş Baskı, 11,4x16,2 cm, 1924, J. Paul Getty Müzesi, İtalya.

Fütürizmin hareket, hız olgusu fotoğraf içerisinde olduğu gibi sanatın farklı alanlarında da kendini var etmiştir. Görüntüler sanki bir titreşim gibi algılanmaktadır. Gicomo Balla'nın 'Tasmalı Köpeğin Dinamizmi' adlı eseri gözlendiğinde koşan köpeğin dört ayağı değil, yirmi ayağı varmış gibi gözükmektedir. Aynı şekilde köpeğin yanında yer alan figürün ayakları da birden fazla ve titreşimli bir şekilde algılanmaktadır. Hareketi oluşturabilmek için nesnenin dış çizgilerini ritmik bir şekilde tekrarlayarak resmi oluşturmuşlardır. Bunun için sanatçı, her şeyden önce kendini bilme, anlama ve yansıtma cesaretini gösterme



Resim 4.32 Gicoma Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 89,9x109,9 cm, 1912, Albright-Kınoks Art Galeri, New York.

zorundalığını ortaya koymuştur. Bir anda, birkaç noktada, eş zamanlılık ilkesiyle hareket eden figürler yumağı ortaya koyan sanatçının nasıl bir alanda olduğunu tahmin edilemezken herhangi çevreden seçmiş olduğu yaşantıyı çoğaltılmış bir biçimde betimlerken, nesneleri üst üste ve saydam olarak uzak, yakın, hareket eden, görünen ve görünmeyenin birbirine karıştığı çok yönlü bakış açıları oluşturulmuştur. Aynı birey gibidir aslında. Benin oluşumunda da çok yönlü bakış açıları söz konusudur.

Fütürizmi şiir açısından değerlendirdiğimizde şiirin içindeki cümle düzeni ve bütün noktalama işaretleri kaldırılmalıdır. Sürekliliği ifade edebilmek için fiiller, mastar halinde kullanılmalıdır. Bütün kuralları kaldırmalıdır. Kelimeler tek başlarına ve çıplak olarak kullanılmalıdır. "Nazım Hikmet'in 'Makinalaşmak' adlı bu şiiri, Fütürizm'in birçok ögesini barındırmaktadır. Fütürizm'in tüm dil kurallarını yok sayması söz konusu şiirde açıkça görülmektedir. Bunun yanı sıra Fütürist'lerin makine hayranlığı da Nazım Hikmet'in dizelerinde kendisini göstermiştir.

MAKİNALAŞMAK

Trrrum,
Trrrum
Trrrum
Trak tiki tak! Makinalaşmak İstiyorum!
Beynimden etimden iskeletimden geliyor bu!
Her dinamoyu altıma almak için çıldırıyorum!
Tükrûklû dilim bakır telleri yalıyor, damarlarımda kovalıyor

Oto – direzinler lokomotifleri…" (Çeşitli, 2011).

Fütürizmin makine ve hıza duyduğu hayranlık ve bitmek tükenmek bilmeyen çalışmalar bu konunun önemini vurgulamaktadır. Nasıl ki bütünde karmaşık bir yapıya sahipse işte aynı şekilde birey de oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Sürekli olarak ruhsal yönden incelediğimiz 'ben' aslında biyolojik olarak bakıldığında sürekli hareket hâlinde çalışan bir makinedir. Hız ve devinim içerisinde gerçekleşmektedir. İçimdeki beni arayabilmem ve onu ortaya koyabilmem içinde bu makinenin hiçbir zaman durmuyor olması gerekmektedir. Bu yönden baktığımızda ise makine birey hayatı içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Böylece görülmektedir ki çok yönlü bakış açıları ile birey oluşmaktadır ve 'ben' ortaya çıkmaktadır.

4.5.4. Dada



Resim 4.33 Dada Dergisi Kapak.

Dada akımı, Avrupa ve Amerika'da "1. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıktı. Dadacılar edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğunu ilan ettiler. Sanata karşı yıkıcı, saygısız ve özgürleştirici yaklaşımın savunuculuğunu yaptılar." (İpşiroğlu, Sanatta Devrim, 2009, s. 111). Dada sözcüğü Fransızcada sallanan oyuncak at anlamına gelmektedir. Büyük ihtimalle sözlükten rastgele bir sayfa açarak seçilmiş ve ilk kez 1916 Şubat'ta Zürih'te kullanılmıştır. Düş kırıklığına uğramış olan sanatçılar savaşa karşı bir ayaklanma hâlinde harekete geçmişlerdir. Sanatçılar orta sınıfa, orduya ve kapitalizme karşı mücadelede farklı yerlerde ama ortak bir hareketle ve eş zamanlı birleşmişlerdir. Bu yönüyle "İlk modern, sanat karşıtı akımdır… Başlıca figürleri (arp, duchamp, ernst, man ray ve picabia) sanat, hayat ve toplumla ilgili yerleşik tüm fikirleri, sarsmak ve onlara meydan okumak için absürd, adi, itici, ucuz ne varsa kullanılmıştır." (Cumming, 2006, s. 367). Dada savaştan çok daha uzun süre öncesinden hazırlanmış olmasıyla birlikte patlayıcı gücünü savaş olgusuyla almaktadır. I. Dünya Savaşı'nın yarattığı umutsuzluktan ve burjuva değerleri karşısında duyduğu tiksintiden kaynaklanan protesto eylemlerini ve alışılmış estetiğe karşı bir başkaldırı olarak yapıtlarını

anlatmak için kullanmışlardır. 1950'de Tristan Tzara radyo konuşmasında dadayı şöyle anlatmıştır: "Dadanın nasıl olduğunu anlamak için bir yandan 1. Dünya Savaşı'nda bir çeşit hapishane olan İsviçre'de yaşayan bir genç topluluğun ruh halini, öte yandan da o çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük daha sonraları… Ama 1916-17 yıllarında savaş sanki demir atmış hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu. Ve gittikçe tutarsız ve gerçek dışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama ütopik barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe nedenlerini ortadan kaldırmadıkça savaşın ortadan kaldırılamayacağını da biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız o oranda da çağdaş denen uygarlığın bütün görüşlerinden nefret ediyorduk: Bütün dayanaklarında, mantığından, dilinden…" Mantıksızlık ve var olan sanatsal düzenlerin ret edilmesi Dadaizm'in ana karakteridir. Absürt, banal, itici ve kalitesiz olanı şoke etmek, sanat, hayat ve toplum hakkındaki genel geçer görüşlerle mücadele etmek üzere kullanılmıştır. Dadacılar toplumu şaşkınlığa düşürme ve sarsma amacıyla yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıp burjuva değerlerinin tiksinçliğini vurguluyorlardı. Toplum da yerleşmiş anlam ve düzen kavramlarına karşı çıkarak dil ve biçimde yeni deneylere girişmişlerdir. "Dadacılar edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğunu ilan ettiler. Sanata karşı yıkıcı, saygısız ve özgürleştirici bir yaklaşımın savunuculuğunu yaptılar… Dadacılık görsel olduğu kadar edebi bir akımdır da… Rastlantı ve saçmalık Dadacılık'ın ana öğeleriydi." (Little, 2010, s. 110,111). Çıkardıkları dergilerin içinde en önemlisi, Litterature'dir. Kişiyi aklın tutsaklığından ve aklın kurduğu düzenden kurtarmayı amaçlamaktadır. Sanatı dil, vezin, kafiye, biçim, anlam kaygılarından kurtarmak istemişlerdir. Kelimeleri bilinen anlamları ve alışılmış estetik kuralları dışında bir düzenle birleştirmeyi hedeflemektedirler. Kalıplaşmış bütün sistemleri kuralları, gelenekleri inkâr etmek, yıkmak, kuralsızlığı kural olarak benimsemek temeli üzerine kurulmuştur. Bildirileri tersten okumuşlardır. Dolayısıyla onları


2e Année : N° 13 REVUE MENSUELLE Mai 1920

LITTÉRATURE

VINGT-TROIS MANIFESTES DU MOUVEMENT DADA

PAR

Francis PICABIA, Louis ARAGON, André BRETON, Tristan TZARA, ARP, Paul ELUARD, Philippe SOUPAULT, SERNER, Paul DERMÉE, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Céline ARNAULT et W. C. ARENSBERG.

13

DEUX FRANCS

Resim 4.34 Dergi Kapak.

dinleyenler hiçbir şey anlamamış ve sonunda meraklanarak okumaları sağlanmıştır. Max Ernst, yaratıcılık hikâyesinin bir masal, müzelerin bir tapınak olduğunu dolayısıyla orayı gezenlerin sanatla bir bağlantısının olmadığını söylemektedir. Grup olmak zor olduğundan yan yana gelip fikir paylaşılıp dağılıyoruz demişlerdir. Bütün eylemler aynı an ve zamanda oluşmuştur ve bu durumdan Dadacı sanatçılar dışındaki herkes rahatsız olmaktadır. Bu şekilde Dadacılar amaçladıklarına ulaşmışlardır. Onlara göre yanlış olan dönem içerisinde bu kadar rahatsızlığın içinde rahat olmaktır. Bu şekilde rahatsızlık vererek, bildirilerini okutarak düşüncelerini herkese kolaylıkla yayma imkânı kazanmışlardır. Dolayısı ile bu sanatçıların çok zeki olmaları ile görüneni olduğu gibi kabul etmeyip karşı çıkarak daha doğruya yönlenme ve yönlendirme arzusundan gelmektedir. Bu şekilde evrensel bir benlik anlayışı oluşturmak mümkün olacaktır. Onlara göre sesiz kalıp bir şey yapmamak çözüm olmayacaktır.

Sanatçılar eserlerinde model, çöp, kibrit kutusu, zarf, tahta, gazete gibi her çeşit malzemeyi kullanarak kolaj çalışmaları yapmışlardır. Sonrasında hazır eşyaları kullanmaları ile dikkatleri çekmişlerdir. Bu akımda önemli olan nokta kullandıkları materyaller dışında düşünceyi tasarlıyor olmalarıdır. Örneğin akımın önemli sanatçılarından olan Duchamp, anarşist ve komünisttir. Eşitsizlikleri görüp rahatsız olan bir adamdır. Tam bir burjuva ama düşünceleri değişmemektedir. Biçimsel duruşu derindir. Kendisini geleneksel sanattan uzak tutarak kavramların önemli olduğunu söylemektedir. Duchamp, sanat eseri ile günlük yaşamda kullanılan nesneler arasındaki farklılığı açık bir şekilde ortaya koymaktadır. ‘Retinal Sanat’*ın öldüğünü



Resim 4.35 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerliği, Metal Tekerlek, Boyalı Tahta Tabure,129.5x63.5x41.9 cm, 1951 Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu.

* Göze güzel gözükmesi için yapılmış olandır.

söylemektedir ve bu yönüyle tabu olarak görülen bu tarz Dada'nın dikkatini çekmiştir. Bu nesneler ilk defa sergilenmiştir. 1913'te ilk hazır nesne bisiklet tekerleği ile yaratıcı bir sürece girilmiştir. Duchamp, aynı şeyi ters düz edip ortaya koymuştur. Çünkü öyle olmazsa kimse sanatçının ve dolayısıyla eserinin çığlığını duymayacak düşüncesi hâkimdir. Hazır nesne sanat eseri olmaktadır. Çünkü sanatçı onu almış sanat eseri olarak belirlemiştir. İzleyici gördüğü eser için eğer 'Bunu ben bile yapardım.' diyebiliyorsa demek ki sanatçı o bireyden bir şeyleri de nesne aracılığı ile sanat eseri olarak ortaya koymuştur. Yani bu şekilde o hazır nesne aracılığı ile bireyden bir şeylerin de (Bir anısı, duygusu, tecrübesi gibi birçok faktör olabilir.) o eserle birlikte olduğunu anlamak mümkündür. Bazen ise düşünceye önem veren sanatçı bir reprodüksiyonun üzerinde değişiklik yaparak aynı esere bambaşka bir açıdan bakılmasını sağlamıştır. Örneğin Duchamp, 'Kızın Kalçaları Yakıcı' adı ile Mono Lisa'yı yeniden düzenleyerek bizi Mona Lisa'ya karşı yabancılaştırmıştır. Bu şekli ile tablo izleyiciye, Mono Lisa'nın da hayalleri, isyanı, duygu ve düşünceleri olduğunu düşündürmektedir. Sözü olduğunda, düşüncesi olduğunda iş üreten bir adam olan Duchamp 1940'ta 'sözüm bitti.' diyerek sanattan uzak durmuştur. Herkesin göremediği tabuları görebilen, ters düşünebilen zeki bir adam olan Duchamp sorduğu sorularla dahi her zaman bireyin içinde farkına varmadığı ama içinde bir yerlerde olduğunu bildiği sorduğu ve sorguladığı soruları ortaya koyarak düşündürmeye itmektedir. Örneğin 'Anıt görünmezse ne olur? Bir eser biricik olmazsa ne olur?' gibi soruları sorarak insanların kafasını karıştırmıştır. Bambaşka bir bakış açısı ile hayatın içinde yer alan değer yargıları, kurallar ve dogmalardan uzaklaşmak sanatçıyı kendi gerçeğine, özüne yaklaştırmıştır. Kişilik, benlik ve bilinç olgularını da içine alarak sanatçının kendi yargısını özgürce belirlemesi ve ifade etmesi, düşünceyi tasarlıyor olması ancak öz kimliğinin farkına varmakla, kendini çözümleyip benini keşfetmekle olacaktır.



Resim 4.36265 Marcell Duchamp, Kızın Kalçaları Yakıcı, L.H.O.O.Q., 19.7x12.4 cm, 1919, Özel Koleksiyon.

4.5.5. Sürrealizm

Gerçeküstücülük anlamına gelen Sürrealizm, 1924'te Andre Breton tarafından Fransa'da ortaya çıkarılmıştır. Tinsellik, Freudyen Psikanliz ve Marksizm ile yakından ilgilidir bu akım. Bireyin bütün bilinçaltındakileri hiçbir mantık, ahlak ve estetik yargıların süzgecinden geçirmeden olduğu gibi bozmadan yansıtmayı hedeflemişlerdir. Freud'un da bakış açısında olduğu gibi insanın hayatında bastırılan bilinçaltımızda tutsak olan duygu ve düşüncelerin sanat aracılığı ile ortaya çıkmaktadır. Ancak bu şekilde sanatçı kendini tatmin etmektedir. Andre Breton'a göre ise sürrealizm, bilinç ve bilinçaltının bütününden oluşmaktadır. Bu yönüyle insanın kendini bulmasında, anlamasında, çözümlemesinde hem yol göstericidir hem de kişinin 'ben'ini anlaması, kavraması ve içselleştirmesinde önemli bir yoldur. Ancak bu yolla asıl olan saf insana yani insanın özüne ulaşabilmek mümkün olacaktır. "Sanat akıl, mantık ve zekânın oynadığı bir hüner gösterme oyunu değil, şuuraltının aracısız ve engelsiz bir aktarımı; sanatçı da bir yaratıcı değil, iç beninin emirlerini kâğıda geçiren bir otomattır. Bu sebeple sanatı mantıkla izah etmeye kalkışmak mümkün değildir. Zaten mantık onu kavrayamaz." (Çeşitli, 2011, s. 140). Sürrealistlere göre insanın içindeki bastırılmışlıklar, toplumsal, ahlaksal, dinsel veya yasalara göre şekillenen; duygu, his ve düşüncelerin beynimizde en geriye atılmasıyla olan unutulmuşluk ya da toplum baskısı ile gün yüzüne çıkmaması ile olan bir isyandır. Buna karşılık sanatçıların isyan etmesi ve bütün bu elemanları kullanarak sanat üretmesiyle estetik ve sanatsal olarak kendini ifade etme yolu bulmaktadır. Bu anlamda sürrealist sanatçılara yol gösteren bir araçta rüyalarımızdır. Çünkü bütün içimizde bulunan bastırılmış ve gün yüzüne çıkamamış olan duygu, düşünce ve izlenimlerimiz rüyalarımızda özgür bir alan bulur kendine ve korkusuzca ortaya çıkmaktadırlar. Sürrealist sanatçılar bu gizlenmişlikleri ortaya çıkarıp izleyici ile buluşturmaktadırlar. "Bilinçaltı, Gerçeküstücüler'in temel ilgi alanıydı. Onlara göre bilinçaltı, şimdiye kadar baskı altına alınmış, şaşkınlık verici bir sanatsal yaratıcılıkla dolu geniş bir depoydu. Psikanalizci Sigmund Freud'dan büyük ölçüde etkilenerek mantığı, bu depoya girişi engelleyen bir muhafız gibi gördüler. Bilinçaltının kilidini açacak çeşitli teknikleri uyguladılar. Otomatik yazı (otomatizm de deniyordu) belki de sanatsal yaratı sürecinin bilinç tarafından denetiminden kaçınmak için kullandıkları en ünlü teknikti. En kabul görmüş gerçekleri ve alışkanlıkları esasen yaratıcı olmadıkları gerekçesiyle

reddederek zayıflatmaya çalıştılar. Gerçeküstücüler Doğalcılık'ı ve Gerçekçilik'i, gerçekleri nesnelerle karıştırmakla hem sanatı ve hem de yaşamı sanki birer eski mobilyaymış gibi katı, çirkin ve tozlu bir yöntemle ele almakla suçlayarak her iki akımı da kökten burjuva olarak niteleldiler." (Little, 2010, s. 118). O halde Sürrealist ressamların insanın bilinçaltındaki oluşumları ve rüyalarındaki gizemli dünyayı sanatlarının içine dâhil ederek göstermek istemiş olmaları oldukça açık bir gerçekliktir. Bu noktada akıl ve mantık devre dışı olacaktır. Böylece Sürrealizm, sürrealist ressamların gerçekte olmayan varlıklar, düşünceler kullanarak kendi hayal dünyalarının gizemli yolculuğu ile seyirciye sundukları eserlerdir. Bu eserler ile düşüncelerini, duygularını ve hayal güçlerini en açık bir şekilde yansıtmışlardır. Sanatçıların çevrelerinde olan her şeye karşı tepki ve cevaplarını bu yolla gerçekleştirmişlerdir.

Sürrealizm'in en önde gelen temsilcilerinden Salvador Dali, yaşamı boyunca olağan dışı davranışları ve gösterişçi yanıyla en popüler sanatçı olarak kabul edilmiştir. Resim yapmasının amacını bilinçaltındaki düş resimlerinin anlatılması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Yandaki resmi incelendiğinde atların ve fillerin bacakların devasa uzunlukta olduğunu görmek mümkündür. Sanatçı atı mükemmel bir güzellikte yapmasına rağmen resim içerisinde yer alan at, gerçek bir at görünümünden uzaktır. Sanatçının içinde gizlenmiş olanların dışarıya aktarıldığı çalışmalarında aslında tamamen kendini anlatmaktadır. Sanatçı, kendi benliğine ulaşmış ve kendini tamamlamıştır. Bütün duygularını, düşüncelerini izleyici ile paylaşmaktan çekinmemiştir. Böylece izleyiciyi hem şaşırtmış hem de etkisi altına almayı başarmıştır. Bu yönüyle sanatseverlere bambaşka bir vizyon aralığı açmakta ve onların gelişmesine katkı sağlamaktadır.



Resim 4.37 Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí, Anthony'in Baştan Çıkması, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 119,5x89,7 cm, 1946, Belçika Karaliyet Güzel Sanatlar Müzeleri.

Çünkü sanatçının resimlerine bakıldığında onun hakkında düşünmemek imkânsızdır. Etkisi uzun süre sanatseverin üzerinde olacaktır ve böylece amaçlanan gerçekleşecektir.

4.5.6. Pop Art

ABD ve İngiltere'de soyut dışavurumculuğa tepki gösteren sanatçıların birbirinden habersiz, bağımsız, farklı durum ve koşullarda aynı zamanda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Tüketimi çekici hâle getirmek amacıyla reklamlar, afişler, billboardlar, resimli dergi ve romanlar, televizyon ve sinemayı etkin bir şekilde kullanılmaya başlamışlardır. Pop Art sanatı daha fazla tüketim olması için sanki bir reklam aracı olarak kullanılmış ve gelişme göstermiştir. Bu doğrultuda endüstri ürünü artıkları, gazete parçalarını, hazır doğa nesneleri gibi sıradan gündelik yaşam içerisinde yer alan nesneleri; hamburger, konserve kutuları gibi çeşitli konular içerisinde etkili bir şekilde kullanarak sanatın içinde var etmişlerdir. Pop Art sanatçıları bu çalışmalarında etkiyi artırmak ve dikkati çekmek için zaman zaman canlı ve parlak renkleri kullanmışlarıdır. Pop Art'ın en önemli özelliği bulunduğu dönemin imkân ve olanaklarından oldukça iyi faydalanmış olmasıdır. Örneğin, iletişim araçlarını kullanarak ürettikleri eserleri herkesin ulaşabilmesi imkânını sağlamıştır. Genel olarak her türlü iletişim araçlarının imkânları kullanılarak yapıtlar üretmişlerdir. Ama bunu her sanatçı kendi tarzına ve olanaklarına göre kullanmıştır. Aynı zamanda yine günlük yaşamda aşina olduğumuz sürekli kullandığımız ya da karşılaştığımız nesnelerin de müzelerde, galerilerde yerlerini alması ile halka başka bir bakış açısı kazandırmıştır.

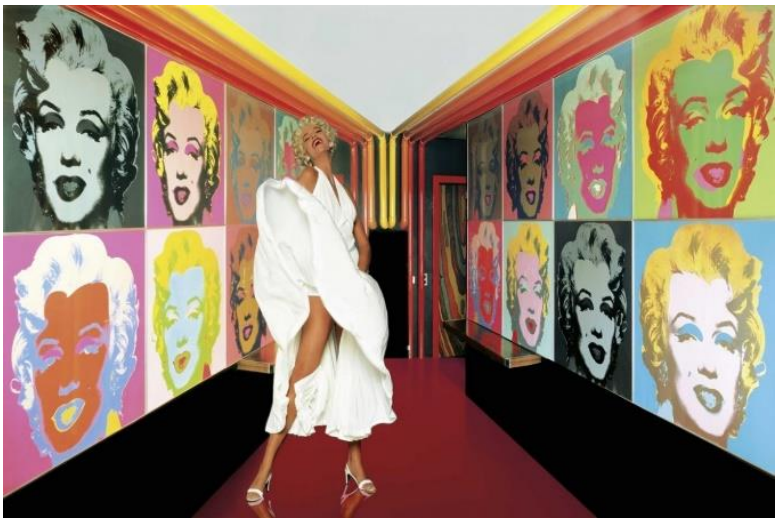
Pop Art sanatçıları, bizim yaşadığımız her anın ve sahip olduğumuz her şeyin; sanatçının bakış açısı ve yorumu ile farklı değer ve anlam kazanabileceğini göstermişlerdir. Böylece bir nesne eskiden bize bir anlam ifade etmezken, artık ona farklı bir gözle bakmaya başlanması kaçınılmaz olmaktadır. Richard Hamilton'un 'İşte Yarın Sergisi'nde yer alan 'Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?' adlı kolaj çalışması Pop Art'ın ilk örneği olarak kabul edilmiştir. Tabloda yer alan her şey son derece alaycı görünmekle birlikte ironik bir yapıya da sahiptir. Modern dünyanın bir yansıması şeklinde görünen resim, değişik eşyalarla dolu bir salonda elinde şeker tutan güçlü, kaslı bir adam,



Resim 4.38 Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?, Kolaj, 26x24,8 cm, 1956, Almanya.

yine kafasında abajur olan çıplak kadın, duvarlarda dönemin etkisi gösteren elektronik aletler, afişler göz doldurur nitelikte olmakla birlikte her insanın düşlerini ve hayallerini simgeleyen bir afiş olarak tasarlanmıştır**.** Dolayısıyla resme konu olan figürün yaşadığı dönem içerisindeki hayatında yer alan bütün imgeler etrafındadır. İnsan ve iletişim araçları arasındaki etkileşim ön plana çıkmıştır. Bireyin bütün özellikleri, onu o yapan bütün değerler, eşyalar, kültürel elemanlar resim içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla bu dönemde yer alan insanları anlatması ile önemli bir örnektir. "Geleneksel alt kültür/üst kültür, el yapımı/seri üretim imge gibi ayrımları dışlayarak kitle kültürüne ait popüler imgeler kullanan Hamilton, reklam estetiğinin üslubunu alıntıladığı yapıtlarıyla Pop akımının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır." (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2013, s. 164). Pop Art'ın en tanınmış ressamı olan Andy Warhol ise çalışmaları ile el yapımı eser düşüncesini ortadan kaldırmak için değişik çalışmalar yapmıştır. Fotoğraftan, serigrafiden ve dönemin beraberinde getirdiği her türlü teknolojiden faydalanmıştır. İletişim araçlarının öneminin farkına ve bilincine varan dönemin ressamları, yaşamın içinde var olmak için ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir. Bilinen, tanıdığımız görüntüleri tekrar bize göstererek boşluğun tanımını yeniden yazmaktadır ve bu yönüyle de izleyiciyi sorgulamaya itmektedir. Bu sanatçılar yapıt terimini tamamen değiştirmiştir. Warhol gündelik yaşamı ve tüketim toplumunu yansıtan Coco Cola şişeleri gibi benzer pek çok konuya yönlenmiş ve bunları seri röprodüksiyon

hâlinde izleyiciye sunmuştur. Kopya işler yapmış ve bazen onları tekrarlamıştır. Resimdeki eşsiz sanat eserinin üzerini kapatmıştır bir anlamda başka bir dünyaya girişin kapısını aralamıştır. Akademik sanatla hemen hemen bütün bağlantılarını koparıp parasız sanat yapılmayacağını açıkça gösteren sanatçı, birçok kişinin de tepkisini çekmiştir. Warhol'un sanatını ticari bir içerikten ibaret gören o dönem sanat eleştirmenleri ve pek çok ressam çalışmalarının varoluşsal derinlikten yoksun olduğunu söylemişlerdir. Bugün, popülaritesini sürdürüyor olması ve günlük yaşamda da sık sık karşımıza çıkması ile hem kendini hem içinde bulunduğu akımı, hem de o dönem arkadaşlarını var eden Warhol değil midir? Yaptıkları ile örneğin Marilyn Monroe ile kopyası arasında bambaşka bir varlık alanı oluşturmuyor mu? Böylece Marilyn Monroe'nun kimliğini izleyiciye sorgulatmaz mı? Varlık problemini, gerçekle sahte olan arasındaki bağlantıyı sorgulanmaz mı? Bu yönleri ile bireyi düşünmeye itmektedir. Andy Warhol çalışmaları hakkında şöyle demektedir: 'Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum.'



Resim 4.39 Andy Warhol, Merilyn Monroe, 1962.

Claes Oldenburg renkli, üç boyutlu, büyük ve olduğundan farklı görüntüsü ile izleyicinin karşısına çıkan nesneleri ile pop dünyasına katılmıştır. Amerikan insanının her gün tükettiği hamburger, dondurma ve pasta gibi popüler yiyeceklerin ya da günlük hayatta sürekli kullandığımız mandal, ruj gibi çeşitli materyali bazen boyutlarıyla oynamış bazense doğal yapısını değiştirerek sert bir nesneyi yumuşak yapmak gibi çalışmalarına konu olarak seyirciye sunmuştur. Böylece izleyicinin her zaman hayatında olan sıradan nesnelerin farkına varılmasını sağlamıştır. Böylece nesneleri olduğundan başka bir bağlamda kullanarak toplumun dikkatini çekmeyi başarmıştır. İnsanları sömüren tüketim ürünlerini

yine insanların gözüne sokmuştur. Objelerin büyüklüğü karşısında bireyin küçüklüğü aslında hayatlarımızdaki yerlerine ait bir gönderme midir? Bireyi oluşturanlar aslında günlük hayatımızda kullandığımız nesneler ve onlar karşısında tutunduğumuz birtakım düşünce ve duyguların bütünü ise burada yine bir 'ben'den söz etmek mümkündür.

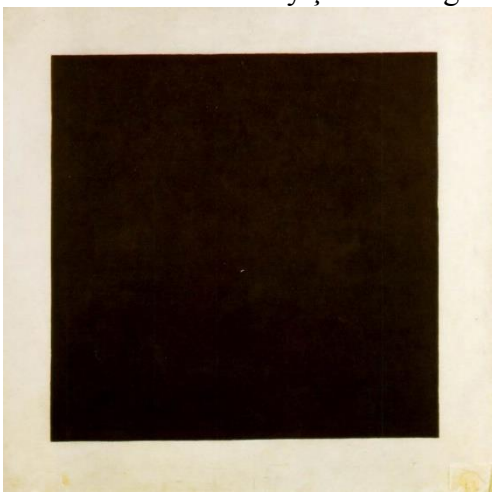


Resim 4.40 Claes Oldenburg, Tüy Toplar, Aliminyum, Fiberglas ve Plastik 545,63x487,36 cm, 1992, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Amerika.

Halen daha günlük yaşamımızın içerisinde çok sık rastladığımız akımın etkileri, halk arasında çok beğeni kazanmıştır. Bu sayede günlük kullanım eşyaların içinde bazen bir perdede bazen bir aksesuar içerisinde ve bunun gibi pek çok dalda uygulama alanı bularak pop art etkileri gözlenmektedir. Bu şekliyle de kültürel bir olgu hâline geldiğini söylemek yanlış olmasa gerek. Sanatçılar 'Sanat nedir?' sorusunun üzerinde yeniden durmuşlardır ve bu şekliyle insanların o sanat içerisinde kendilerini buldukları, kendilerini var ettiği yeni bir sanat anlayışı ortaya koymuşlardır. Burada değişen malzeme yelpazesinin genişlemiş olması ile geniş kitlelere ulaşması sağlanmıştır. Sanat ile iletişim araçlarının birlikte kullanılması ve geleneksel resimden farklı bir dille sanatçının yapıt üretmiş olması bu akımı ön plana çıkaran özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle sanatsal bir üretim bireylerin sanata bakışını değiştirmekle birlikte hayatlarının içine girmesini de sağlamıştır. Bu da toplumun estetik düşünce ve bakış açılarını geliştirecektir.

4.5.7. Minimal Sanat

Kendisinden önceki akımlar içerisinde ipuçlarıyla ortaya çıkan Minimalizm, "1913 yıllında beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştiren Rus sanatçı Kazimir Maleviç, resmin belli nesneleri gösterme, temsil etme uğraşına tümüyle sırtını dönerek salt kendiliğinden anlam bulan bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Maleviç böylece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayırmış, işlevselliğinden arındırmış olduğu resmiyle Minimalizm'in ilk sinyalini vermişti." (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2013, s. 181). Tuval ve boyanın dışında tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, floresan gibi çok çeşitli malzemeler kullanmışlardır. Bu yönüyle endüstriyel yöntemlerle sanatsal ürünler ortaya çıkarmışlardır. Sadeliğin, nesnelliğin ve yalınlığın ön plana çıktığı "'Minimalizm' sözcüğü, Fransızca kökenli 'minimum' anlamına gelen 'minimal' sözcüğünden türemiştir. Kelimenin sözlük anlamı 'Birey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)' olarak tanımlanırken; matematikteki ifadesi 'değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal' şeklinde açıklanmaktadır." (Germaner, 1997, s. 43). Bu akım, sanatçısının sunduğu düşünce fikir ne ise onu minimum biçim, renk ve dokuyla hatta bazen kullanılan malzemenin kendi renginden faydalanılarak, en sade hâline indirgeyip ortaya koymasıyla ortaya çıkmaktadır. Bunu yaparken nesnenin nesne olma özelliğinden faydalanıp ritmik birim tekrarları ve yalınlığı ile birlikte estetik bir biçim ortaya koymuşlardır. Öyle ki örneğin Donald Judd yapıtlarını kimlikten arındırabilmek için çalışmasını 'İsimsiz' olarak adlandırmıştır. "Minimalist oluşumlara yol gösterici olan ünlü mimar ve tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe 'Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir,



Resim 4. 41 Kazimir Malevich, Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106x106 cm, 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova.

azla çok yapmaktır.' sözleriyle açıkladığı Minimalizm felsefesini ünlü 'Less is more' sözüyle 'Az çoktur' ifadesini kullanarak özetlemiştir." (Döl & Avşar, 2013, s. 5). Şaseyi kaldırıp mekâna yönelmişlerdir ve böylece resmi mekân ile özleştirmişlerdir. Dönem içerisinde gelişen teknoloji ile de ses ve hız üzerine çok alet üretilmektedir ve zamanla bu durum rahatsızlık vermektedir. Minimalist sanatçılar bu durumu ön görmüşlerdir. Böylece bu karmaşadan ancak en sade olana giderek ulaşılabileceğini öne sürmüşlerdir. Kaotik ortamın ayrımcılığı ve savaşları besleyen teknolojik gelişmelerin, insanları bireysel olarak zayıflatan, kendinden bile koparan bu durumun ön görüsünü fark eden Minimalist sanatçı daha sakin, daha yalın ve daha duru bir sanat tarzı ile izleyici rahatlatmak ve bu ortamdan kısa süre olsa bile kurtarmak istemiştir. Dolayısıyla bu anlamda bireyin dönem içerisinde kendini bulmasına karışıklıklardan kurtulup kendine yönelmesine katkı sağlamışlardır. Minimalist sanat kuramı biçimin özü etkilemesi üzerine eserlerini oluşturmuştur. Tuvalin dışındakileri de resme dâhil eden sanatçının yapıtlarında, biçim özü her zaman etkilemektedir. Böylece öz değişince algılar da değişmiş olmaktadır. Buna bağlı olarak da refleksler değişmiştir ve biçimin değişikliği kaçınılmaz olmaktadır. Minimalist sanatçılar, gözü okşayan fon ve resimleri özü oluşturmak için dışlamışlardır. Eğer tekrar özü oluşturmak için sanat eseri oluşturuyorsak çok fazla biçimle uğraşmaya gerek yoktur. 'Tuvaller neden dörtgen? Neden beşgen olmasın?' sorularını izleyicisine sorgulatmıştır. Minimal sanatçılar resim, müzik gibi pek çok alanda çalışmalar yapmış olsalar da daha çok heykeller ve üç boyutlu çalışmalarda uygulama alanı bulmuştur. Heykelciler geçmişte yapılan heykellere sırt çeviriyorlar, çünkü Minimalist sanatçılar yeni bir algı yeni bir refleks oluşturmaya çalışmışlardır. 'Heykelin altında kaide olmazsa ne olur?'u sorgulamışlardır. Artık heykel veya üç boyutlu tasarımlar seyirciden çok şey beklemektedir. Seyirci işin karşısına geçip mutlu olmamaktadır. Zaten sanatçının da böyle beklentisi yoktur. Bir şeyleri anlamıyorlar, o dönemde anlaşılmayan eseler bugün bazılarına haz vermektedir. Hâlbuki o dönemde heykelde kaidenin sorunsallığı tartışılmaktadır. Gündemlerinde her zaman yer alan kaide, seyirciyle heykel arasında bir



Resim 4.42 Donald Judd, İsimsiz, Dış Yüzey Bakır, Her Bir Kutu 9x40x31inç, 9inç Aralıklı, 1969, Guggenheim Müzesi, New York

duvar gibi görülmüştür. Modernist heykel kendi geçmişi ile beslenip kendi etrafıyla ilişkiye girmeyen heykeldir. Minimalist'ler heykelleri koyduğunda seyirci ile ilişki kurmasını istiyorlar, kendileri gidip kendileri yerleştiriyorlar. Onlar için mekân çok önemli. Heykele bakarken artık seyircide tasarıma aittir ve seyirci özneldir. Heykeller ancak bireylerle bir bütün oluşturmaktadır.

4.5.8. Video ve Fotoğraf Sanatı

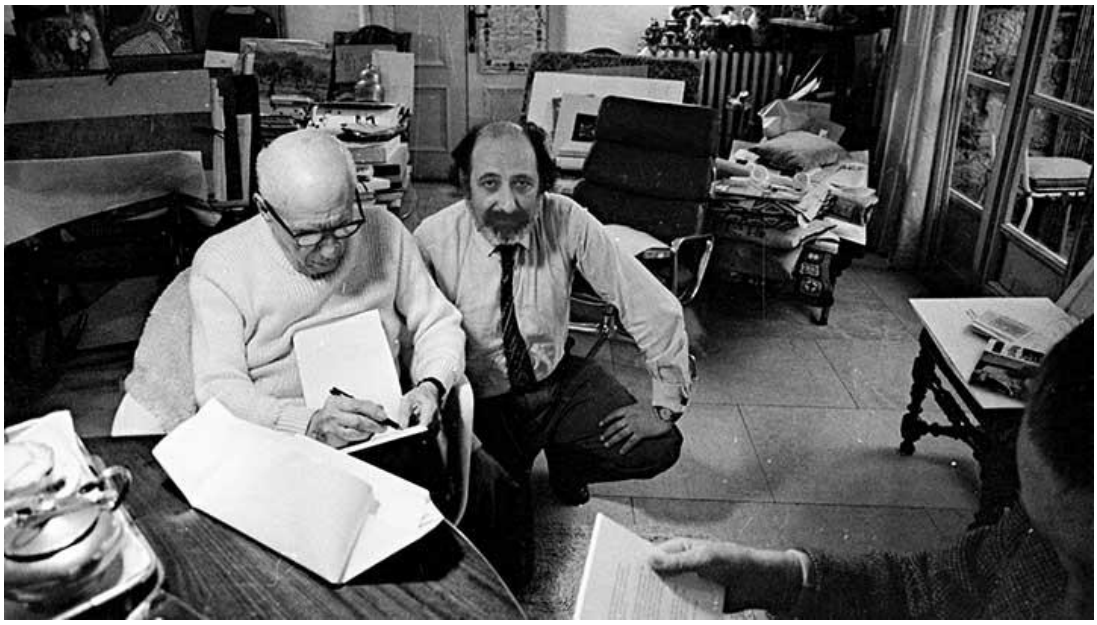
Fotoğraf, kamera aracılığı ile ışığı hassas bir yüzey üzerine kaydederek görüntü oluştururken aynı zamanda sanatçısının çektiği kareyi, estetik bir kaygı ile çekmesiyle fotoğraf sanatı oluşmaktadır. Bu teknolojik gelişme sanat dünyasında özellikle ressamlar tarafından bir yandan sevilmiş bir yandan çok eleştirilmiştir. İcadından yaklaşık 30 yıl sonrasında ticari bir işlev kazanmıştır. Bazı sanatçılar resmin yerini dolduracağını düşünürken, bazı sanatçılar destekleyici olarak kullanılabilirliğini düşünmüştür. Nihayetinde burjuva portre resim yerine artık fotoğraf çekinmeye başlamıştır. Fotoğraf çekenin çekmiş olduğu kareler sonucu gerçeklik net bir şekilde yakalanabilmektedir. Bu durum belki de ressamların biraz daha özgünleşmesi, gerçekçi resimden başka bir yolculuğa çıkmaları için önemli bir adımdır. O hâlde artık gerçekçi resim dışına çıkmalı, bambaşka bir yol bulmalıdır. Bu durum empresyonist sanatçılarla birlikte yeni bir dönemin başladığının müjdecisidir. Bundan çok daha sonrasında hareketli fotoğraf görüntüleri yani video kullanılmaya başlanacaktır. Tabii gelişen teknolojik ilerlemeler ve gelişmelere sanatçıların da uzak durması beklenmemelidir. Bu durum ileride XXI. yüzyıl sanat akımlarını beraberinde getirecektir. Fotoğraf sanatı, kendi içinde bir sanat alanı oluşturmasının yanında pek çok sanatçıyı ve sanat akımının gelişiminde de etkin rol oynamıştır. Tabii bu durumda 'Çekilen her kare sanatsal bir fotoğraf mıdır?' sorunsalını beraberinde getirmiştir. Bugün baktığımızda neredeyse fotoğraf makinası olmayan hiçbir aile kalmamış gibidir ki telefonlarımız bile artık bu işlevi görmektedir. Günümüzde fotoğrafçılık; düğün fotoğrafçılığı, savaş fotoğrafçılığı, vahşi

hayvan fotoğrafçılığı gibi daha pek çok alana ayrılmaktadır. Örneğin Ara Güler "Fotoğraflarıyla, hikâyeleriyle, yaşamı ve dünyayla Ara Güler olan meselesiyle sıra dışı bir kişiliktir. Onun için insan her şeydir; hem çektiği fotoğraflarda, hem de yaşamın kendisinde. Meslektaşları manzara fotoğraflarının peşinden giderken, o, yaşamın gerçekliğini negatifleri üzerine aktarmaktaydı. Biryandan 'belgeciyim', 'foto muhabiriyim' derken, diğer yandan da ince bir görüsün bir ürünü olan fotoğraflarını tüm insanlığa sunar. Ve en önemlisi sanatçıların bu dünyayı kurduğuna, yaşamı da katlanılır kıldığına inanmıştır Ara Güler. Bu yüzden hem ülkemizden hem de dünyadan birçok ünlü sanatçının peşine düşmüş yaşamının önemli bir kısmında onları fotoğraflamıştır." (Akoğul, 2009, s. 19).



Resim 4.43 Ara Güler, Salvador Dali ile.

Cüneyt Özdemir ve Sedef Kabaş gibi sunucuların gerçekleştirmiş olduğu programlara konuk olan Ara Güler, Salvador Dali, Picasso ile anılarını anlatmıştır. 'Tanımadan zevk duyacağım, ben bu adamı tanıdım dediğim zaman ses verecek tek adam Picasso'dur. Bunların hepsi birbirinden değerlidir. Bu adamları görmüş Türk yoktur mesela.' diyen sanatçının röportajları oldukça ilgi çekicidir. Kendi de sıra dışı kişiliğe sahip olan fotoğraf sanatçısı çektiği sanatçıların dışında halktan, sıradan bireylerin de olduğu kareleri ile göz doldurmaktadır. Çektiği fotoğraflar incelendiğinde insana, bireye değer veren bir sanatçı olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Her çektiği kareyi öncelikle kendisi için çeken sanatçı dünya fotoğrafçısı olarak kendini tanıtmıştır.



Resim 4.44 Ara Güler, Picasso ile.

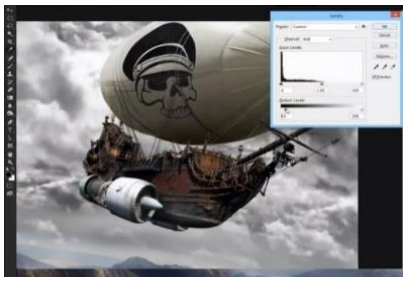
Tabii ki burada aranması gereken sanatçının özgün ve kişisel yorumu ile kaydedilip geleceğe taşınmış olan, estetik bir değer taşıyan görüntüler olmasıdır. Bu görüntüyü oluştururken deklanşöre basmakla bitmez iş, çünkü gelen ışık miktarı, ışık parlaması, renk, kontrast farklılıkları, paralaks hatası, lens seçimi, film seçimi ve gren gibi daha pek çok değişken vardır ve fotoğrafçı bunların hepsini öngörüp bilinçli olarak fotoğraf çekmelidir. "Fotoğrafçılıkta fotoğraf makinasının nasıl çalıştığını öğrenmek önemlidir; ancak, daha da önemli olan, bakmaktan çok, görmeyi ve görüleni anlamayı öğrenmektir." (Hedgecoe, 2008, s. 6). 1960'lı yıllardaki deneysel video sanatı, günümüz sanatında bir enstalasyon ya da performans sanatının parçası şeklinde müze ve galerilerde yerini almaktadır. Video sanatı ile oluşturulan sanat yapıtı izleyici için daha kolay anlaşılabilir bir yol şeklini almıştır. Bu sayede izleyici hayal ettiklerini görüntülerde gözlemlemiştir. Tabii bu da başka bir sorunsalı yanında getirmiştir. Sanatçı ne anlatmak istemiştir? Bu videoyu neden çekmiştir? İzleyicinin videoyu anlayabilmesi ve dahası onu yorumlayabilmesi ancak onun entelektüel bir çabayı beraberinde getirmesi ile mümkün olacaktır. Hiç şüphesiz sanatsal bir fotoğraf ya da videonun verdiği estetik haz izleyicinin görsel yetenekleri, kültürü ve entelektüel seviyesi ile sınırlı olacaktır.

“Tüm hayvanların ortak lisanlarını ve şiirsel duyarlılıklarını araştırırken, bir zamanlar insanların hayvanlarla uyum içinde var oldukları ortak zemini tekrardan keşfetmeye çalışıyorum. Fotoğraflar başlangıcı ve sonu olmayan, orada veya burada var olmayan, geçmiş ve geleceği olmayan bir dünyayı anlatıyor.” (Göktan, Gregory Colbert: 'Kül ve Kar', 2012). Şeklinde ifade eden Kanadalı fotoğrafçı Gregory Colbert, İnsanlar ve hayvanların ahenk içinde yaşadıkları dünyaya duyduğu özlemini ve inancını ‘Kül ve Kar’ adlı projesi ile izleyiciye sunmuş ve büyük beğeni elde etmiştir. “Colbert şöyle der; ‘Bir balinayla suya girdiğinizde, onun sizi yiyip yemeyeceğini düşünmezsiniz, bu deneyiminin kendisi çok güzel bir şekilde şaşırtıcıdır.’ Bu sözleriyle, insanların korkularını yeniden gözden



Resim 4.45 Gregory Colbert, Kül ve Kar Serisi, Fotoğraf, 2005.

geçirmeleri gerektiğini vurgularken, kısaca çalışmasının amacını da özetlemiş olur. Onun insanlarla hayvanlar arasındaki muhteşem uyumu konu aldığı fotoğrafları, bir yandan çevremizle olan ilişkimizi sorgulamamızı sağlarken diğer yandan da bize günümüzde hissetmesi zor olan bir duyguyu yaşatmaktadır; mutlak huzur!” (Göktan, "Gregory Colbert: 'Kül ve Kar'", 2007, s. 20).



Fotoğraf sanatı günümüzde çok başka alanlara kaymaya başlamıştır bile örneğin Alexander Koshelkov, Photoshop'u kullanarak internetten bulduğu bazı görsellerle yepyeni bir estetik bir görsel sunmaktadır. Belki de bir anlam da bilgisayarla resim yapmak denmesi mümkündür.



Resim 4.46 Alexander Koshelkov, Uçan Gemi, Adobe Photoshop Wallpaper, 6400x3600 Yüksek Çözünürlük, 2013.

4.5.9. Kavramsal Sanat

Fikir sanatı olarak da adlandırılan ve ilk kez Sol Lewit tarafından tanıtılmış olan akım 1960'larda ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat yanlıları, sanatı kavramsal olarak değerlendirmekle birlikte önemli olanın düşünce ve fikir olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu anlamda madde olarak var olan sanatı kabul etmemişlerdir. Dolayısıyla sanatçının üzerinde durduğu düşünce ve fikri anlamış olmak o sanat eserine sahip olmakla eş değer tutulmuştur. Sanatçının acı çekmesiyle birlikte ki bu çektiği acı kendi acısı değil evrensel bir olgu olarak fikrinin kavramsal bir dille ifade edilmesidir. Kavramsal sanatla birlikte alışılagelmiş geleneksel ve kalıplaşmış sanat anlayışının yerine yepyeni bir anlayış gelişmiştir. Sanatçılar düşüncelerini ifade ederken tuval, fırça gibi alışa gelmiş malzemelerin dışında video, gazete, yazılı belge, eskiz, hazır nesne, fotoğraf gibi istedikleri çeşitli materyali özgürce kullanmışlardır. Bu araçlar içerisinde yazı dili, içerdiği anlamlar açısından sanatçısı ve suje için imgesel gizleri içerisinde barındırmaktadır. Örneğin; Rene Magritte'nin 'İmgelerin İhaneti' adlı resminde yer almakta olan pipo gerçekçi görüntüsüne rağmen yine altındaki yazı ile çelişki oluşturmaktadır. 'Bu bir pipo değildir.' derken görünenin aksine sözcüklerin daha gerçekçi olduğunu göstermektedir. Bireyler açısından bu durumu değerlendirmek gerekirse dışardan bakarak fikir sahibi olmak doğru değildir. 'Ben'in yüzeysel değerlendirmesi yeterli olmamakla birlikte doğru ve gerçekçi bir sonuca varmak için içselleştirmek ve öze inmek gereklidir. Aynı şekilde sanatçının eserine yüzeysel bakmak, bu eseri anlaşılması zorlaştırmakla birlikte anlamayı da engelleyecektir. Düşünmek ve sonrasında fikir üretmek gereklidir. Bu şekilde sanatçı, nesneler ve yazıları çelişkili bir



Resim 4.47 Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1928-29 Los Angeles.



Resim 4.48 Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandeaye, Bir Ahşap Sandalye ve Bir Sözlük Anlamı Yazan Fotoblok Üzerine Baskı Fotoğraf, 1965, Museo Reina Sofia.

biçimde bir araya getirirken, onlara ait bilinen değerlere gizemli bir kavramsallık kattığı görülmektedir. Yine Magritte'nin 'İmgelerin İhaneti' resminde yer alan pipo oldukça gerçekçi yapılmasına rağmen altında yazan 'Bu bir pipo değildir.' cümlesiyle tam bir çelişki oluşturmaktadır. Pipo ne kadar gerçeğe yakın resmedilirse resmedilsin eline alıp kullanamayacağın bir nesne olduğu gerçeğini değişmemektedir. Yani gerçekten gerçek değildir. Bu noktada da izleyiciyi düşünmeye itmiştir. Başka bir örnek vermek gerekirse Joseph Kosuth 'Sanat sanatın tanımıdır.' ifadeleri ile dikkat çekerken "farklı nesnelerle de gerçekleştirdiği 'Bir ve Üç Sandalye' adlı yapıtında nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getiren Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarında izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir." (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2013, s. 192).

Üretilen eserden ziyade ortaya atılmış olan düşünce ve kavramsallık önem kazanmaktadır. "Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: Uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür. Bu tür bir sanat kuramsal ya da kuramların görsel karşılığı değildir; sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve bir amaç gütmez. İyi olan pek çok düşünce aslında son derece basittir. İyi düşüncelerin basit görünmesinin nedeni, kaçınılmaz gibi görülmelerindendir. Düşünce bağlamında sanatçı kendi kendini bile şaşırtmakta özgürdür. Düşüncelere, sezgiler yoluyla varılır. Sanat yapıtının nasıl göründüğü, o kadar önemli değildir. Tabii fiziksel bir biçimi varsa, bir şeye bezemek durumundadır. Ama

sonuçta ne biçim alacaksa alsın, bir düşünceden yola çıkmak zorundadır. Sanatçının meselesi, kavramsallaştırma ve gerçekleştirme sürecidir. Sanatçı tarafından fiziksel bir kavuştuktan sonra yapıt, sanatçı da dâhil olmak üzere herkesin algısına açık hale gelir." (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2013, s. 197,198). Bazen ortada sadece kavramlar vardır ve dönemin sanatçıları, eleştirmenleri bir araya gelip bu kavramları irdeleyip, tartışıp sonrasında sanatı her yönü ile ele almışlardır. Bazen bu konuşmalar manifesto olarak yayınlasa da bazıları yayınlanmamıştır. Bu yönüyle de sanatçı, sürekli olarak yaşamın kendisine ve çevresine karşı yabancılaşmakta ve sürekli eleştirel bir bakış açısıyla her şeyi sorgulamaktadır. Kavramsal Sanat'ın anlaşılması, başlangıç noktası olarak diğer bütün sanat akımları içerisinde yer alan değişmezlikleri kabul edip varlıklarını anlamakla olacaktır. Bu şekliyle bireyin özüne dönüp bir çözümleme yapmaya zorlamaktadır. Böylece bireyin kendini çözümlemesi ve 'ben'i tamamlaması mümkün olacaktır. Öze inmektir bir anlamda. "Tinsel bir varoluş içinde oluşan umutsuzluk hâli, sanat açısından bilincin dışına taşarak, özüne ait bir iç hesaplaşmaya dönüşmektedir. Kavramsal Sanatın İç yüzü Aslına bakılırsa tinsel varoluş durumunda tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanat hareketi, sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrimmiş gibi görünmesine karşın bu devrim" (Çalkuş, 2015, s. 425) ile birlikte maddi bir varlık gösteren sanat eseri yerini sunulan kavramla birlikte izleyicinin düşüncelerine bırakmaktadır. Bu şekilde izleyicinin ilgisini çekip aynı zaman da suje olması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Çünkü önce bakmalı, sonra anlamalı ve çözümleyebilmelidir. Ama tabi bu izleyicinin entelektüel bilgi dağarcığı ile sınırlı kalmış olacaktır.

Kavramsal sanatçıların eleştirdikleri bir diğer konu ise sanat alıcısının, sanatsal bilgi ve donanımı neticesiyle sanata sahip olmayıp aksine ne kadar zengin olduğunu göstermek ve böbürlenmek için koleksiyoncu hâline gelmesidir. Kavramsal sanatçılar sanatı ticari bir mata olmaktan kurtarmayı hedeflemişlerdir. 1960'larda ortaya çıkan akım bugünde etkileri göstermektedir. Kavramsalcılık da ticari bir amaç güdülmezken günümüzde pek çok kişi yaşamını da idam ettirebilmek için yaptığı çalışma ve kavramsal düşüncesini birleştirip izleyiciye öyle sunmaktadır.

4.6. XXI. Yüzyıl

Küreselleşen sanat dünyası, XXI. yüzyılda gelişen ve değişen toplumsal olanaklar, teknoloji gibi pek çok etkenin de beraberinde getirmiş olduğu şartlar ile ister istemez sanatçıların da farklılaşmasına neden olmuştur. Çok çeşitli materyal, araç ve gereç kullanılmak üzere sanatçının kullanım alanına açılmıştır. Bu durum sanatçıların benliklerini yansıttıkları, yani en özgün şekilde kendini ifade etme alanları yaratması açısından önem arz etmektedir. Bugün, günümüzün getirmiş olduğu teknik ve dijital olanakları ile farkındalığın arttığı bir sanat anlayışı söz konusudur. Bu yüzyıl içinde plastik sanatları da barındıran bir fikir üretme süreci olarak kendisini göstermiştir sanat. Bu anlamda XIX. yüzyıl sanatına bir çağrışım yapmaktadır. Sanatçının sanatını göstermesi internetin de yardımı ile daha kolay bir hâle gelmiştir. Artık sanatçı isterse sanal müzesinde resimlerini sanatsevere gösterebilmektedir. Sanatçılar duygu, düşünce, fikirlerini, çalışmalarını ve sanat eserlerini, dijital ortama aktarıp büyük kitlelere ulaştırma imkânı kazanmaktadırlar. İzleyici de rahatlıkla istediği an sanatçıların eserlerini inceleyebilmekte, düşüncelerini okuyup öğrenebilmekte hatta rahatlıkla iletişim kurabilmektedir. Bu şekilde bireyler, kendini geliştirip entelektüel ben olma yoluna daha kısa bir sürede varabilmektedir. Bilinçli bireylerin oluşturduğu bir topluluk daha aydınlık bir geleceğin de habercisi olacaktır. Tabii ki bilgiye ulaşmakta tembellik yapan bireylerin oluşturduğu bir topluluk gelişmekten yoksun kalacaktır.

XX. yüzyılın sonlarından başlayarak günümüze kadar gelen dönemde disiplinler arası sanat yaygınlık kazanmakla birlikte sanatçılara yeni kapılar da açmıştır. İlkin fotoğrafın icadı ile başlayıp bugün gelişen bilgisayar teknolojisi, internet ve her gün yenisi çıkan program genişliği sanatçının bambaşka bir ifade alanı bulmasına olanak sağlamıştır. Gelişmiş olan teknolojiden faydalanan sanatçılar farklı disiplinleri birlikte kullanarak zengin bir ifade dili bulmakla güçlü bilinçaltı ve hayal gücü yardımı ile hayallerini sınır tanımaz biçimlerde izleyiciye yansıtma imkânı bulmuşlardır. Böylece sanatçının eser üretirken kullandığı araç ve gereçleri alma gerekliliği ortadan kalkarken atölye ihtiyacı da kalmamıştır. Çünkü atölye bilgisayarın kendisidir. Tabii bütün sanatçılar bu teknolojiden faydalanmıyor olsalar bile

yeni bir dil, yeni bir alan, dahası yeni bir soluk olduğunun farkında olmakla birlikte geleceğe açılan yeni bir metot ve yol olarak kabul etmişlerdir. "Sanat eseri artık alışılageldik görünümlerinden uzaklaşmış, malzeme, fikir ve düşünceleri ifade etmenin bir aracı olarak sonsuz, sınırsız ve beklenmedik şekillerde karşımıza çıkmaya başlamıştır. Günümüzde dijital teknolojilerle üretilen sanat sınır tanımıyor, izleyicinin özellikle enstalasyon çalışmalarında interaktif bir şekilde dijital ortama katılımları sağlanabiliyor. Bu sayede sergi ve müzeleri gezenler artık bambaşka dünyalar ve mekânlar keşfediyor, aynı zamanda bizzat kendileri çalışmaların bir unsuru haline gelebiliyorlar. Bununla birlikte sergileme biçimleri de değişiyor ve izleyicinin sadece görme değil aynı zamanda dokunma ve işitme duyularına hitap eden çok boyutlu sunular yaygınlık kazanıyor." (Bulut, 2014, s. 123). Bu yöntemler şüphesiz 'ben'in gelişmesine katkı sağlamaktadır. Çünkü sürekli değişkenlik kazanan yöntemlere ayak uydurmak için kendini geliştirme ve öğrenme gereksinimi içerisinde bulan sanatçı çağa uyum sağlaması gerekli olacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak izleyicinin görüş açısı ve vizyonu gelişecek ve kendini geliştirme sürecine doğal olarak girecektir. Bu da bireyin bilinçlenmesini ve gelişmesini gerekli kılacaktır. Böylece entelektüel bir ben seviyesine ulaşma sürecine girilip evrensel bir toplumdan söz etmek mümkün olacaktır.

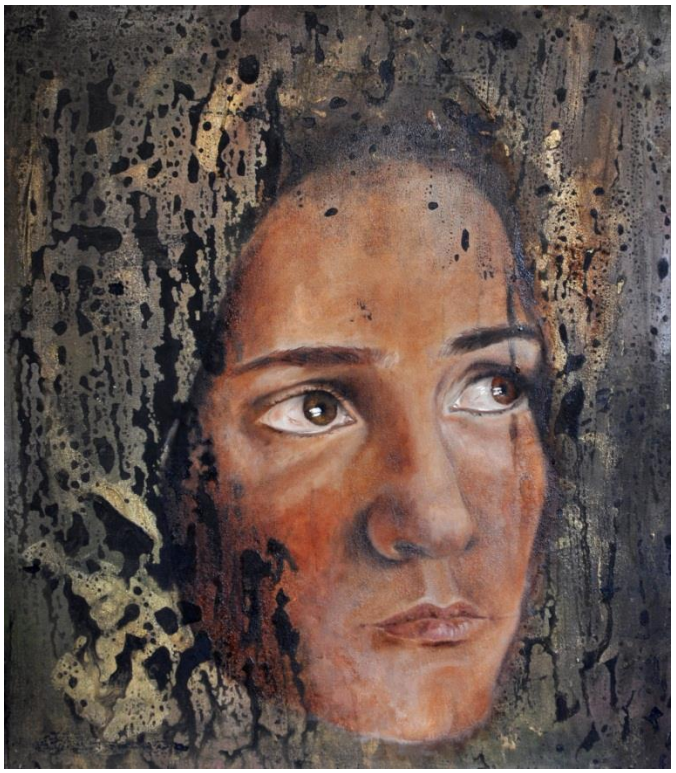
4.7. Rabia Dilaveroğlu

İnsanlar hayatın içinde sürekli iniş çıkışlar yaşamaktadır, hayat durağan stabil[*] değildir. Hayatın hızlı akışı içerisinde, duygu ve düşüncelerimizde de değişiklikler olduğu gözlemlenmektedir. Dün düşünülen şeyin bugün düşünülmediği, hatta tam aksini savunuyor olduğumuz dahi gözlenebilmektedir. Çoğu zaman insanların istediği şeyleri yapmaları mümkün olmayabilir. Hayatın içindeki görevlerimiz, ne yapmamızı söylüyorsa onun yolundan gitmek zorunda kalabilir. Böyle yoğun yaşam koşulları içerisinde "Ne kadar

[*] Dayanıklı, sağlam, dengeli, oturmuş, kararlı ve değişmez anlamlarında kullanılmaktadır.

kendimizi dinleyebiliyoruz? Kendimiz olabiliyoruz.” işte bu özelliklede metropol şehirlerde tartışma konusudur.

Bu yoğun ve sıkıcı hayattan bir nebze de olsun bizi kurtaran kişiler, sanatçılardır. Çünkü sanatçı, üretirken hayatın bütün durumlarından kendini arındırıp kendi öz benliğine ulaşarak işler üretir. İzleyici de ister istemez bunu hisseder ve eserin etkisi altında kalmaktan kendini kurtaramaz. Ressamlar kendi varlıklarına dokunarak, düşünce dünyasına girmeli orada olgunlaştıktan sonra kendisini ortaya çıkarmalıdır. Sanatçı iç dünyasını deneyimleme yolunda olmalıdır. Felsefe öğretmenim Sayın Meriç Bilgiç bir gün şöyle söyledi: “Herkes içinde bir derinliği olduğunu biliyor ama hiçbir fikre sahip değil ve sonra birbirlerine roller yapıyor, ben acayip derin bir adamım.”. Bu söz, beni derinden etkilemiştir. Hocamın söylediği söz, sadece kendine yönelişin yeterli olmadığını açıkça göstermektedir. İşte kişiler, entelektüel bir birikimle kendilerini donatmadığında, etrafta böbürlenerek dolaşan pek çok insan görülmektedir. Sadece resmi yapmak değil onu yaparken onunla nasıl bütünleştiği, hisleri, bilgisi, kültürü dahası her şeyinin oraya aktarıldıktan sonrası önemlidir. Burada mükemmel bir bütünlük ve uyum gözlenmelidir. Aslında bu durum “Mükemmel bir uyuma ya da bozulan uyumda yeniden doğuş isteği, insan için varoluşsal bir zorunluluktur.” (Azeri, 2000, s. 81). İnsan olmanın da bir gereği şeklinde karşımıza çıkmaktadır.



Resim 4.49 Rabia Dilaveroğlu. İsimsiz. 2010. Yağlı Boya 60x70 cm.

Sanatçı ürettiği esere, felsefesini ve ruhunu katmaktadır ve bu şekliyle de sanatçının amacı daha iyi anlatılmış



Resim 4.50 Rabia Dilaveroğlu. İsimsiz2. 2011. Yağlı Boya 70x100 cm.

olmaktadır. Sanatçı, bunu sağlayarak kendi benliğine de ulaşmış olacaktır. Çünkü bilinçsiz bir benlikten söz etmek mümkün değildir. Sanat eseri aynı zamanda insanın iç duyumlarını yansıtmalıdır. Sanatçının eserinde, formların dışında gözle görülmeyen ruhsal ve duygusal bir iletişim kurulmuştur. Bu ilişki bize, sanatçı ile eseri arasındaki derinliğin ve yaratma arzusunun ilişkisini göstermektedir. Bilinçaltımızdan dışarıya çıkmış olan görüntülerle yapılan çalışmalar, gerçekçi bir etkiyle birleşince yeni bir keşif hissi uyandırmaktadır. Çoğu zaman söylemekte güçlük çekilen ya da söylenemeyen kelimeleri, anlatmakta yetersiz kalınmış olan bütün duyguları, zaman zaman hislerimizle algılamak mümkündür. Soyut şekiller, bilinçaltının ortaya çıkmasıyla gerçekleşmektedir. İşte özüne, yani nesnelerin derinliğine ulaşmanın yolu da burada saklıdır. Soyut sanat dünyayı olduğu gibi görme biçimi değil, düşünme biçimidir. Soyut sanatta, onların anlamını sorguluyıp düşünsel boyutta da birer varlık olduklarını keşfetmek mümkündür.

Rabia Dilaveroğlu eserlerini oluştururken amacı, kişinin iç dünyasını aktarmaktır. Soyut etkiler, imgeler kullanılmıştır. Soyut imgeler, resmi daha zengin ve anlamlı bir noktaya taşımaktadır. Kendini düşünsel ve sezgisel bir ifade olarak ortaya koymaktadır. Kendi düşünsel ve sezgisel dünyasında şekillendirdiği biçimleri, çalışmalarına aktarırken bunların soyut, dinamik ve güçlü veriler olacağını görebilen sanatçı, zoru başarmanın yolunda ilerlemektedir. Her sanatçı kendine özgü bir şekilde bunu başarma yolunda ilerlemektedir.

“Ludvig Richter anılarında anlatır: Gençliğinde bir gün, üç arkadaşıyla Tivoli'de belirli bir manzara parçasının resmini yapmak istemişler. Her dördü de tabiattan kıl payı ayrılmamaya karar vermişler. ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukla başlı kaldığı, hepsi de yetenekli sanatçılar oldukları halde gene de sonunda, dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim meydana gelmiş. Richter bundan, nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri, kendi mizacına göre, başka yollarda kavradığı sonucunu çıkarır.” (Wölfflin, 2000, s. 11). Bu örnek sanatçıların, farklı bakış açıları ile kendilerini ortaya koyuşunun açık bir göstergesidir.

Portre; nüfus cüzdanında, pasaportta, bireylerin tanınmaları için bulunması gereken her yerde, önemli bir unsurdur. İnsanların, mimik ve gözlerinden onu daha iyi anlamak mümkündür. “Bireyin mimikleri dışında, beden dili ve eller bunu anlatmada bir araç değil midir?” Nitekim Abidin Dino ‘Eller’ serisi ile bunu apaçık ortaya çıkarmıştır. Karşımızdakini anlayıp onunla iletişime geçmenin tek yolu çehre olmasa da yüz üzerinde yer alan gözler bambaşka bir öneme sahiptir. Gözler, dünyayı ve renkleri görmemize yaramasının yanında ruhumuza açılan tek kapıdır. Gerçekliği görmeyi sağladığı gidi ruhu ve ruhun derinliklerini görmeyi de sağlamaktadır. Geçmişten günümüze pek çok ressam portre yapmıştır. “Bir portre, hiçbir zaman sadece bir portre değildir; onu aşan bir şeydir. Görsel sanatlar, imgeleştirmeler yoluyla, çağının ruhu, eğilimi ve problemleriyle yoğurulan insanın iç hissedişini, duyumunu, duygu ve düşüncelerini, evren algısını da görsel olarak dile getirir.” (Azeri, 2000, s. 114). Portre bu sayede önemini her zaman hissettirmektedir.



Resim 4.51 Rabia Dilaveroğlu. İsimsiz3. 2011. Yağlı Boya 120x120 cm.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

5.1. Sonuç

Birey varlığı ile öznel, özgün ve özgür bir biçimde toplumu ve dolayısıyla kültürü oluşturmaktadır. Bireyin içerisinde bulunduğu toplum ve kültür seviyesi dolaylı ya da dolaysız bir biçimde 'ben'i etkisi altına almaktadır. Kendi aklını kullanabilme yaş ve seviyesine gelene kadar birey, içerisinde bulunduğu kültür onu nasıl şekillendiriyor ise o yoldan gitmektedir. Sonrasında ise toplumsal kültürle birlikte, evrensel kültür bireyi şekillendirmektedir. 'Ben' bu şekilde kendine verdiği biçimler ile kazanmış olduğu edinim ve tercihleri sonucunda kendini oluşturmaktadır. "'Ben' çabası olmadan, insanın kendini tam olarak anlaması imkânsızdır. Bunun için, başka kültürlerin ve ahlak sistemlerinin anlaşılması üzerinde çalışılmalıdır. Bu yöntemle kendi kimliğimiz üzerinde öz eleştirel düşünmeye imkan veren, geniş bir kavramlar dizgisine kavuşuruz." (Güler Ertan, 2016, s. 80). Bireyin 'ben' arayışı özünde kendini nasıl gördüğü ve değerlendirdiği ile ilgili bilinçli bir eylem olmalıdır. Bu şekliyle birey kendinin ve dolayısıyla her şeyin farkına varmaktadır. Bu tıpkı aydınlanma gibidir. Birey olaylara, olgulara, nesnelere sadece bakarak değil görerek, anlayarak, bilerek, algılayarak ve yorumlayarak edinimlerini gerçekleştirmektedir. Kendini anlayan ve kendinin farkında olan bir 'ben'in hiçbir şeye yüzeysel olarak bakması mümkün değildir. Şöyle ki baktığını bilir, anlar ve onun hakkında bir yargıya varmıştır. Böyle bir 'ben' ancak 'ideal ben' olabilir ki bu da 'aydın insan' olmak demektir. Aydın insanların oluşturduğu bir toplum ise evrensel düzeyde hayal edilen bir kültürel süreçtir. Toplumların gelişmişlik düzeyleri onların nasıl bir düzen içerisinde oldukları ve o toplum içerisindeki bireylerin kültürel, felsefi, estetik seviyeleri hakkında bir veri oluşturmaktadır.

Hayatın içinde sürekli iniş çıkışlar yaşayan birey yaşamının hızlı akışı içerisinde, duygu ve düşüncelerinde değişiklikler olduğu gözlemektedir. Kişinin dün düşündüğü şeyi, bugün düşünmediği gibi tam aksini savunuyor olduğu dahi gözlenebilmektedir. Çoğu zaman insanların istediği şeyleri yapmaları mümkün olmamaktadır. Bireyin hayatı içindeki rolleri, ne yapmasını gerektiriyorsa o yoldan gitmektedir. Böyle yoğun yaşam koşulları içerisinde 'ben' ne kadar kendinizi dinleyebiliyor ve kendi olabiliyordur? Yoğun ve sıkıcı

hayattan bir nebze de olsun bizi kurtaran ise sanattır. Bireylerin estetik kaygı ile güzele yönelmesi ve ondan zevk alması sanat eğitimi ile gerçekleşecektir. Evrensel bir ben olabilmek için sanat ile ilişki içerisinde olmak gereklidir. Örneğin bir sanatçının yapmış olduğu resim, izleyicisinde derin etkiler bırakıp onun hayat içerisindeki akışına bir yön vermiştir. Böylelikle bireyin estetik duruşu ve bakışını geliştirmiş ve değiştirmiştir. Çünkü izleyici resim aracılığı ile kendisinden bir şeyleri o eser içerisinde görmüş ve içselleştirmiştir.

Sanatçı, kendi varlığına dokunarak düşünce dünyasına girmeli, orada olgunlaştıktan sonra kendisini ortaya çıkarmalıdır. Böylece, eserini oluştururken kendi öz benliğine ulaşarak çalışmalar üretmesi mümkündür. Sanatçı iç dünyasını deneyimleme yolunda olmalıdır. İzleyici de ister istemez bunu hisseder ve eserin etkisi altında kalmaktan kendini kurtaramaz. Sanatçıların farklılıklarını oluşturup bireyselliklerini ön plana çıkaran nokta üsluplarıdır. İzleyicilerin bu üslubu çözümleyebilmesi sanatçı ile arasında kurduğu bağ oranında olacaktır. Bu bağ kendisini kültürel, duygusal, tarihsel ve estetik açıdan gösterecektir. Gerekli bilgi donanımına sahip olan alıcı, sanatçıyı ve eserlerini daha rahat anlama ve algılama fırsatı bulurken eserle arasında bir empati ilişkisi kurulabilecektir. Bu da evrensel aydın insan olabilme yolundaki en önemli süreçtir.

Herkes içinde bir derinliği olduğunu sezinlemektedir ama kendini geliştirmemiş, yaşadığı kültür onu nasıl şekillendirdi ise o yoldan gitmiş ve kendi benliğine bir katkı sağlayamamışsa birey, işte o nokta da içinde bir yerlerde ki o ben hakkında hiçbir fikre sahip değildir ve olması da beklenmemelidir. Bu durum sadece kendine yönelişin yeterli olmadığını da açıkça göstermektedir. Buna göre kişiler, entelektüel bir birikimle kendilerini donatmadığında, etrafta böbürlenerek dolaşan içi boş pek çok insan görmek mümkündür. Sadece resmi yapmak değil onu yaparken onunla nasıl bütünleştiğin, hislerin, bilginin yani her şeyinin oraya aktarıldıktan sonrası önemlidir. Burada mükemmel bir bütünlük ve uyum gözlenmelidir. Aslında bu durum "mükemmel bir uyuma ya da bozulan uyumda yeniden doğuş isteği, insan için varoluşsal bir zorunluluktur." (Azeri, 2000, s. 81). İnsan olmanın da bir gereği şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Böylece 'ben'i oluşturan

özellikleri bilmedikçe, anlamadıkça, özümsemedikçe varlık kavramını anlamış olmak ve bundan söz etmek mümkün değildir.

Belli bir kültürün içerisinde yer alan sanatçı ve ürettiği eser de o kültürün bir ürünü şekillindedir. Sanatçının üretmiş olduğu sanat eseri, farklı kültürler tarafından görülüp ilgi duyulmaya ve beğenilmeye başlaması evrensel bir benlik için önemli bir süreçtir. Çünkü bu eseri görüp beğenenlerin sayısı her geçen gün artıp büyük kitlelere ulaşırsa o zaman evrensellik yakalanmış olacaktır. Sanatçı ürettiği esere duygusunu, düşüncesini, kültürünü, felsefesini ve ruhunu katmaktadır ve bu şekliyle de sanatçının amacını daha iyi anlatılmış olmaktadır. Böylece sanatçı 'ben'liğinin en derinlerine inmiş olacaktır. Çünkü bilinçsiz bir benlikten söz etmek mümkün değildir. Sanat eseri aynı zamanda insanın iç duyumlarını yansıtmalıdır. Sanatçının eserinde, formların dışında gözle görülemeyen ruhsal ve duygusal bir iletişim kurulmuştur. Bu ilişki bize, sanatçı ile eseri arasındaki derinliğin ve yaratma arzusunun ilişkisini göstermektedir. Bilinçaltımızdan dışarıya çıkmış olan görüntülerle yapılan çalışmalar, gerçekçi bir etkiyle birleşir ve sanatçının anlatmak istediği iletisi ve sanatsal kaygısı ile eseri ortaya çıkmaktadır. Bu şekli ile izleyiciyi etkisi altında bırakmaktadır. Sanat ürünü ile sanatçı yaşamın anlamından bahsederken, bireyin varoluşunun temellerini kavramasına yardımcı olmakla birlikte düşünce yapısını değiştirip geliştirmektedir. Tabi sanatçının ve onu gözlemleyen, alımlayan ve sezgileyenlerin estetik ve felsefi düşünce yapıları, hayata bakış ve algılayış biçimleri ne kadar ilerici olur ise şüphesiz bireyin de o eserden o kadar çok şey beklemeye hakkı olacaktır. Aksi hâlde gelişmemiş ve yerinde sayan bir kültürel zeminin sanatı ve dolayısı ile felsefi düşünce yapısı kör ve sağır kalmaya mahkûm olacaktır.

Yaratıcılık sanatçının özünde sahip olduğu bir edinimdir. Eğer sanatçı gerekli bilgi ve edinimlerle kendini donatmaz ise bu yaratıcılığı ortaya çıkarması mümkün olmayacaktır. Bu nokta da gerçek bir sanatçıdan söz edilemez. Çünkü gerçek bir "Sanatçı durmayan bir arayıcıdır, iyileşmez bir gözlemcidir, sürekli bir dünya ve dış dünya deneyi içinde insanı arar. Sanatta yönelmek tuvale, kâğıda, alçıya yönelmeden önce dünyaya yönelmektir. Sanatçıyı sanata yönelten, bu çerçevede kendini ve dış dünyayı araştırmaya yönelten güç onun ustalığıdır; bu ustalığın temelindeki belirleyici de yatkınlıktır: Estetik çabanın

temelinde yatkınlık vardır. Sanatçı sanata yatkınlığıyla ustalaşır, ustalaştıkça sanata yatkınlığını geliştirir; bir süre sonra bir itici güç olarak yatkınlık sanki görünmez olur ve ustalık bir yapabilme ya da yaratabilme gücü olarak öne çıkar. Sanatçı daha baştan sanata eğilimlidir, onun kişilik özellikleri bu yönde gelişmiştir, o başkalarından bu özelliğiyle ayrılır… Sanat bireyselde toplumsalın ve evrenselin dile geldiği alandır. Her yapıta koca bir benle birlikte koca bir evren sığabilir... Sanatçı bir sergilemecidir, ruhunu sergiler. Bu sergileme genel anlamda sergilemecilikte olduğu gibi basit bir açılıp saçılma değildir. Ben'in kendine açılması çok yönlü bir araştırmayı gerektirir." (Timuçin, 2003, s. 141-230). Bu araştırmayla birlikte oluşmuş eserler gerçek sanat eserleridir. İşte ressamlar bunu görsel bir şekilde ifade edebilmektedir ve bu sayede görsel eserler sanatçının içsel duygularını sonsuzlaştırmış olmaktadır. Bu içselliğinin karşısındaki sanatsever, işte o an dış dünya ile bağlantısını koparıp, bulunduğu andan uzaklaşarak hayatın dışındaki bambaşka bir gerçeklik anında kendini bulmaktadır. Böylece, kendine yabancılaşan insanlar bu yıkılmaz sanılan duvarları yıkarak, yaşama sevinci ile dolup yaşamanın farkına varmaktadır.

Sanat, içindeki toplumu değiştirecek büyük bir güce sahiptir. Sanat, insan faktörünün önemini ortaya çıkarıp onu yüceltmiş, sanat akımları da buna yardımcı olmuştur. Sanat aynı zamanda, gerçekliğin bir yansıması şeklinde karşımıza çıkmıştır. Kendi benliğini keşfedemeyen, özüne dönmeyen sanatçının sanatından söz etmek mümkün değildir. "Yapıtın gerçekliği üstüne yapmaya çalıştığımız şey gerçek yapıttaki sanatı ve sanatın doğasını ortaya çıkarma yönelik bir hazırlık çalışmasıdır. Sanatın doğasına ilişkin sorunun, onun üstüne bilgiye götüren yolun ilkin yine sağlam bir temele oturtulması gerekir. Bir sorunun yanıtı, her yanıtta olduğu gibi, uzun bir soru dizisindeki sonuncu adımın nihai sonucudur ancak. Her bir yanıt, soruşturma sürecine derinlemesine yerleştiği sürece ancak bir yanıt olarak yürürlükte kalır. Yapıtın gerçekliği, bizler için, kendi yapıt-varlığının ışığında daha da netleşmekle kalmaz, aynı zamanda daha da zenginleşir." (Yılmaz, 2009, s. 170).

Kendini geliştirmeyi başaramayan bir kişinin topluma da faydasının olması mümkün değildir. Bu yüzden, 'ben'e baktığımızda, öncelikle çözüm üzerinde yoğunlaşıp ve

sonrasında da entelektüel bir görüşle bakmak gereklidir. Ancak, bu şekilde bir sanat yapıtı üretmek mümkündür. Sanatın evrensel boyutu bizi sarmalamadıkça, evrensel bir kişilikten yani aydın insan olmaktan söz edilmesi mümkün değildir.

5.2. Sorunlar ve Öneriler

Hayatın akışına kendini kaptırmış olan insanlar kendilerinden zamanla uzaklaşmış ve ben anlayışlarını kaybetmişlerdir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak öncelikle kendilerine yabancılaşmış ve sonrasında yalnızlaşan bireylerin sayısı günden güne artmıştır. Bireyler varlıklarının içerisinde kendilerini anlayıp kendilerinin farkına varabilmeleri için kendi özsel problemlerini çözümlemiş olmaları gerekmektedir. "İnsancık olmak istemiyorsak insanın ne olduğunu, insanın değerini doğru bilmemiz, bunun içinde sadece birey olarak değil toplum olarak felsefi bilgiye sahip olmamız gerekir." (Erinç, Toplum ve İnsan, 2008, s. 102). Bir toplumun dengeli gelişmesi ve çağdaş yaşama ayak uydurması estetiğe ve felsefi bilgiye verdiği önemle doğru orantılıdır. Varoluşunu kavrayan ve anlayıp çözümlemeye başlayan birey kendi benini fark edecektir. Böylece kimlik bunalımına girmekten kendini koruyacak olan her bir bireyin kendi özünü bulmasına yardımcı olacaktır. Ancak bu şekilde birey kendi fikirlerini özgün bir şekilde verebilmesi mümkündür. Bu yönüyle birey kendini oluşturmuş olmakla birlikte aydın insan olabilme sürecine girecektir.

Sanat evrensel bir dildir. Sanatı algılayıp anlamak için bilmeye, bilgiye, düşünceye, hissedişe ve deneyime gereksinim vardır. Bireyler sanatın bu evrensel ruhunu yakalayabildikleri ölçüde evrensel bir birey olmaları söz konusudur. Bilinç seviyesinin gelişmesi ile kişinin benlik anlayışı da o ölçüde gelişecektir. Hayata farklı perspektiflerden bakmaya başlayacaktır. Gözlerinin önündeki perde kalkıp hayatı daha net bir şekilde değerlendirme sürecine girmiş olacaktır. Tabii bireyin sadece bakması ve anlaması yeterli değildir. Aynı zamanda yaşamının içerisine de entegre edebiliyor olması ile entelektüel bene ulaşmak mümkün olacaktır. Sanatçı görülenin arkasındaki görünmeyeni çekip çıkarır ve izleyiciye sunar. Sanatçının üretmiş olduğu eser içerisinde yer alan her biçim özgündür

ve algıya bağlı olarak şekillenmektedir. Bu noktada sanatı ve sanatçıyı anlamak ile düşünen bir varlık olarak bireyin, kendini ortaya koyması mümkündür. Bireyin, kendisine estetik bir değer katan her türlü sanatsal üretime gereksinimi vardır. O hâlde sanatsal üretimin olanaklarını teşvik etmek ve artırmak önem arz etmektedir. Bu anlamda her yerleşim alanı içerisinde herkesin rahatlıkla ulaşabileceği bir konum da konser salonları, sergi alanları, operası olması halkın gelişmesi ve hayata bakış açısını geliştirmede önem arz etmektedir. Genel olarak ülkemizde sanata yeterli önem verilmediği için sanatsal etkinlikleri daha geriden takip etmekle birlikte, yerli ve yabancı ziyaretçiler tarafından sanatsal etkinliklerimiz yeterince ilgi görmemektedir. Bu konu da İstanbul'da pek çok oluşum gerçekleşmiş ve bu aşamada çalışmalar devam etmektedir.

Toplumlar estetik ve felsefi bilgilerle beslenebildiği ölçüde gelişecektir. Bunun için ilk ölçüt sanattır. Sanatı gelişmiş olan bir kültürde bireyler sanat ürününü anlar ve severler, aynı zamanda onu yorumlayabilirler yani bu kültür içerisindeki bireyler birer sujedir. Böyle bir toplum evrensel benlik düzeyinde gelişmişlik göstermesi mümkündür. Ama bireyi doğru konumlandıramaz ve doğru bilgi ve edinimlerle donatamazsak bugünü dahi doğru bir biçimde algılamamız mümkün değildir. Bireysellik bilincinin geri plana atıldığı toplumlar gelişmişlik düzeyinden yoksun kalmakla birlikte bireysellik bilincinin daha doğmamış olduğu Orta Çağ'a bir geri dönüş söz konusu olacaktır. Bu noktada bireyleri bilinçlendirmek ve gelişmesine katkı sağlamak önemlidir.

Ülkemizde pek çok insan bir sanat ürününü doğru değerlendirememektedir. Örneğin kendini geliştirmemiş bir birey sanatsal bir ürünü çözümleyemeyip yorumları ile kendi dar bakışlılığını gözler önüne sermektedir. Bu durumun çözümü için yapıttaki görüntü dilini ve yapısal özelliklerini bilmesi gereklidir. Bu da bireyin kendini geliştirmiş olması ile doğru orantılıdır. Sanatı ve sanatsal üretimleri anlayan bireylerin artırılması amacıyla konferanslar, seminerler, kitap ve broşürler bastırarak, film ve dijital gösteriler hazırlayarak toplumun sanatsal eserleri ile tanışması ve kaynaşması sağlanabilir. Bu yolda bireylerin bilgilenmesine katkı sağlayacak olan her argüman gelişim için önem arz etmektedir. Sanat müzelerinde ya da sanat galerilerinde gerçekleştirilmesi gereken atölye eğitimleri, bireylerin sanat eserleri hakkında bilgi sahibi olmasını sağlayıp, böylece bir

sanat eserini tanıyıp yorumlayabilir olması, kültürel gelişimi de olumlu yönde etkileyecektir.

Sonuç olarak; bireyin gelişip entelektüel bir ben olabilmesi için öncelikle kendini çözümlemiş ve sanatla kendini beslemiş olması şarttır. Büyük Önder Atatürk "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir." sözü ile konunun hassasiyeti ve önemini açıkça vurgulamaktadır. Hayat damarı kopmuş bir millet yok olmaya mahkûmdur. O halde sanat, her birey için çok önemli bir yer tutmaktadır. Bireylerin sanata verdiği önem ile gelişim seviyesi ve entelektüel ben düzeyine ulaşması mümkün olacaktır. Bu da evrensel düzeyde bir gelişmişlik düzeyini getirecektir. Bu noktada sanatçıları çözümlemek ve onları anlamakla sanatlarını da anlamış oluruz. Sanatçıların sanatlarını anlamış olmak da toplumun gelişmesini ve ilerlemesinde önemli rol oynayacaktır. Çünkü sanatçılar entelektüel bilgi donanıma sahiptirler, kendilerini ve benliklerini çözümlemişlerdir. Böylece kendilerini kalıplaşmış düşünce yapılarından soyutlayıp ruhlarını sanatına yansıtarak izleyicilere, sanatseverlere ve sujelere farklı bir bakış açısı sunup yol göstermişlerdir.

KAYNAKÇA

Akoğul, M., Paris'te Ara Güler Mevsimi, Milliyet Sanat, 18-19, İstanbul, 2009.

Altuna, S., Emresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1970.

Anderson, S. L., Kierkegaard Üzerine, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2014.

Andı, M. F., Hayata Edebiyatla Bakmak, 3F Yayınevi, İstanbul, 2008.

Antmen, A., 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Antmen, A., Kimlikli Bedenler, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Antmen, A., Sanat Cinsiyet, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Arnheim, R., Görsel Düşünme, Metis Yayıncılık Ltd, İstanbul, 2009.

Artun, A., Sanatçı Müzeleri, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Artvinli, Ş. E., "Yabancılaşma" Psikeart, 2011.

Azeri, N., Görsel Sanatlarda Oyunsallık Rönesans-Dada-Sürrealizm Sanatta Yeterlilik Tezi, 2000.

Batur, E. Modernizmin Serüveni, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006.

Batur, T., Tarihsel Süreçte Resim, Cinius Yayınları, İstanbul, 2012.

Benjamin, W., Brecht'i Anlamak, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Benjamin, W., Pasajlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

Benjamin, W., Son Bakışta Aşk, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Besson, L. B., Keşifler ve İcatlar, Sistem Ofset Yayıncılık, Ankara, 2008.

Bilgiç, M., Felsefe Çıkış, Umuttepe Yayınları, Kocaeli, 2014.

Bilgiç, M., Antropogonia İnsan Zekasının Doğal ve Kültürel Evrimi, Umuttepe Yayınları, Kocaeli, 2016.

Bilgiç, M., Bilim, Felsefe ve Üniversite, Umuttepe Yayınları, Kocaeli, 2016.

Bilgiç, M, Hipnotik Santranç, Favori Yayınları, Ankara, 2016.

Blas, J. A., Guernica'da Ağaç Var mı?, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.

Buchholz, E. L., Bühler,G., Hille, K., Kaeppele,S., Stotland, I., Sanat, NTV yayınları, İstanbul, 2012.

Bulut, İ., 21.Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı Sanat Anlayışları ve Görsel Sanat Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programındaki Yeri, Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 2014.

Büyüktuncay, M., F.Nietzsche'nin Ecco Homo'su ve J.P.Sartre'in Sözcüklerinde 'Ben'in İnşasının Tarzları, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2014.

Cassou, J., Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999.

Christopher, K.-W, Estetik, NTV Yayınları, İstanbul, 2013.

Churchland, P. M., Bilimsel Gerçeklik ve Zihin Esnekliği, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Coustet, E., Fotoğrafçılık, Yelken Matbaası, İstanbul,

Cumming, R., Sanat, İnkilap Kitapevi, İstanbul, 2006.

Çalkuş, F., Kavramsal Sanat Uygulamalarının Görsel Sanatlar Eğitimine Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2015.

Çeşitli, İ., Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011.

Danto, A. C., Sanatın Sonundan Sonra, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.

Descartes, R. Metot Üzerine Konuşma, Babil Yayınları, Erzurum, 2000.

Direk, Z., Dünyanın Teni, Metis, İstanbul, 2003.

Döl, A., Avşar, P., Minimalizim Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi, İdil Dergisi, 2013.

Eco, U. Güzelliğin Tarihi, Doğan Kitap A.Ş., İstanbul, 2006.

Eco, U., Çirkinliğin Tarihi, doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Erengil, C. 'Ben'siz Bir Bilinç: Krishnamurti, US Düşünce Ötesi İnternet Dergisi, 2016.

Erinç, S. M., Kültür Sanat Sanat Kültür, Ütopya Yayın Evi, İstanbul, 2004.

Erinç, S. M., Sanatın Boyutları, Ütopya Yayınevi. Ankara, 2004.

Erinç, S. M., Toplum ve İnsan, Ütopya Yayıncılık, Ankara 2008.

Erinç, S. M., Resmin Eleştirisi Üzerine, Ütopya, Ankara, 2009.

Erinç, S. M., Sanat Sosyolojisine Giriş, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009.

Erinç, S. M., Sanat Psikolojisi'ne Giriş, Ütopya Yayıncılık, Ankara, 2011.

Eroğlu, Ö., Resim Sanatı Sözlüğü, Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, 2006.

Ersoy, A., Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Ertan, G., Sansarcı, E., Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı, Alternatif Yayıncılık, İstanbul 2016.

Ferguson, R., Kierkegaard'dan Hayat Dersleri, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013.

Germaner, S., 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1997.

Gezgin, Ü., Abidin Dino, Bahariye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2009.

Gezgin, Ü., İstanbul ve Kadın, Bahariye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2010.

Gezgin, Ü., Sanat ve Yaratıcılık, Taksin Sanat Galeri, İstanbul, 2010.

Gezgin, Ü., Ansiklopedik Sözlük, Bahariye Sanat Galeri Yayınları, İstanbul, 2011.

Gibson, C., Semboller Nasıl Okunur?, İstanbul, Yem Yayın, 2013.

Gombrich, E. H., Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2007.

Gökberk, M., Felsefe Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2016.

Göktan, Ç., Gregory Colbert: 'Kül ve Kar', Artist Actüel, 2007.

Göktan, Ç., Gregory Colbert: 'Kül ve Kar', Cuneytgok: http://cuneytgok.blogspot.com.tr/2012/06/ashes-and-snow.html adresinden alındı.

Hedgecoe, J., Her Yönüyle Fotoğraf Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2008.

İpşiroğlu, N., Sanatta Devrim, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009.

İpşiroğlu, N., Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2010.

İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2010.

Jung, C., İnsan ve Sembolleri, Okuyan Us, İstanbul, 2009.

Kafka, F., Dönüşüm, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2011.

Kandinsky, W., Sanatta Ruhsallık Üzerine, Altıkırkbeş yayın, İsatanbul, 2015,.

Karavit, C., Işık Gölge, Telos Yayıncılık, İstanbul, 2006.

Keser, N. E., Sanat Sözlüğü Ütopya Yayıncılık, Ankara, 2005.

Klee, P., Bauhaus Ders Notları ve Yazılar, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2010.

Kuspit, D., Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Little, S., İzmler, Yem Yayın, İstanbul, 2010.

Lynton, N., Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitap Evi, İstanbul, 2009.

Marcuse, H., Tek-Boyutlu İnsan, İdea Yayınevi, İstanbul, 2015.

Mattelart, A., Mattelart, M., İletişim Kuramları Tarihi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

N.Keser., Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009.

Nietzsche, F., Tragedyanın Doğuşu, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.

NP Araştırma Grubu, Akıl Beyin Kültür, Psikohayat, 2011.

Onay, Y., Gerçekli Yeniden, Yordam Kitap, İstanbul, 2012.

Özdeş, T., Edvard Munch, Arti Mento, 1999.

Özel, A., Estetik ve Temel Kuramları, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2014.

Özsezgin, K., Osman Hamdi, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014.

Piero, C. K.-W., Estetik, İstanbul, NTV Yayınları, 2013.

Plank, W., Nietzche ve Varlık, Mitra Yayınları, İstanbul, 2012.

Ponty, M. M., Göz ve Tin, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2006.

Ragon, M., Modern Sanat, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, 2009.

Richard, L., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991.

San, İ., Sanat ve Eğitim, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2008.

Sartre, J. P., Varlık ve Hiçlik, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009.

Sartre, J. P., Varoluşçuluk, Say Yayınları, İstanbul, 2016.

Say, A., 18. Yüzyıl Aydınlanması Sol Gazetesi, İstanbul, 15.02.2015

Say, Ö. 20. Yüzyılda Yaşanan Sosyal Değişme Dinamikleri ve Kültürel Çözümlemeler Açısından Küreselleşme, Sosyoloji Konferansları Dergisi, 2003.

Şentürk, L. V., Analitik Resim Çözümlemeleri, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

Tanilli, S., Uygarlık Tarihi, Dağıtım Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2014.

Tansuğ, S., Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2008.

TDK, Yazım Kılavuzu, TDK Yayınları, Ankara, 2012.

TDK, Türkçe Sözlük, TDK Yayınları, Ankara, 2011.

Theodor, W. A., Walter Banjemin Üzerine, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Timuçin, A., Estetik, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003.

Tunalı, İ., Estetik, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2006.

Tunalı, İ., Tasarım Felsefesi, Yem Yayın, İstanbul, 2012.

Tunalı, İ., Sanat Ontolojisi, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2014.

Turani, A., Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2007.

White, K., Sanat Okulunda Öğrenilecek 101 Şey, Yem Yayın, İstanbul, 2012.

Wilson, M., Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015.

Wölfflin, H., Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985.

Yılmaz, M., Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, Ütopya, Ankara, 2009.

Yücel, Ü. 18. ve 19. Yüzyıl Batı Sanatı, istanbultip.istanbul.edu.tr: istanbultip.istanbul.edu.tr/ ogrenci/wp-content/.../18.-ve-19.-Yüzyıl-Batı-Sanatı.docx adresinden alındı

Ziss, A., Estetik, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009.

Zuffi, S., Art Book Dürer, Ankara, 2004.

ÖZGEÇMİŞ

Rabia Dilaveroğlu, 1983 Amasya doğumludur. 2012 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünü 3, üncü olarak bitirdi. Lisans eğitimi sırasında Salzburg Summer Academy'de resim, fotoğraf ve video alanında eğitim gördü. Kocaeli Üniversitesi ve Kennesaw State University Ortak Duvar Resmi, Bulgaristan Şumen Üniversitesi "Sanatın Köprüleri" gibi projelerde görev aldı. 2013 yılında Bahariye Sanat Galerisinde yönetci asistanı olarak görev yaptı. 2014 yılından 2016 yılına kadar Doğa Koleji görsel sanatlar öğretmeni olarak görev aldı. 2016 yılında Bahçeşehir Koleji görsel sanatlar öğretmeni olarak başladığı görevine halen devam etmektedir.