

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE
SANATÇI NESNE İLİŞKİSİ

Ayça SESİGÜR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ayşe OKUR

Konya-2011

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vii
GİRİŞ	1
Problem Durumu.....	2
Araştırmanın Konusu.....	3
Önem	3
Amaç.....	4
Yöntem.....	4
1. BÖLÜM: NESNE	5
1.1. Sanatçı Öznenin Nesnesi, Ereksel Nesne	9
1.2. Özne- Nesne İlişkisinin Niteliği.....	10
2. BÖLÜM: YIRMİNCİ YÜZYIL ÖNCESİ SANATÇI-NESNE İLİŞKİSİ	13
2.1. Tarih Öncesi Dönemden Rönesans'a Sanatçı-Nesne İlişkisini Etkileyen Felsefi Gelişmeler ve Nesnenin Yorumu	13
2.2. Orta Çağ Felsefesinin Sanatçı-Nesne İlişkisine Etkisiyle Değişen Nesne Betimlemesi	22
2.3. İslam felsefesi ve İslam Sanatlarında Nesnenin İfadesi.....	25
2.4. Rönesans'tan Yirminci Yüzyıla Uzanan Tarihsel Süreçte Sanatçı-Nesne İlişkisi.....	27
3. BÖLÜM: YIRMİNCİ. YÜZYILDA SANATÇI –NESNE İLİŞKİSİ	44
3.1 Değişen Nesne Yorumu ve Ekspresyonizmle Gelen Köklü Yenilik	46
3.2 Kübist ve Fütürist Yorumlarla Sanatsal Nesne	46
3.3 Husserl'ın Fenomoloji'sinden Soyutlamaya Geçiş	51
3.4 Nihilizm 'den Dadaya Sanatçı ve Nesnenin Varlık Sorunu	54
3.5 Freud'dan Gerçeküstüçlüğe Sanatçı Nesne İlişkisi	60
3.6 Margritte, Wittgenstein Dil Felsefesi ve Sanatsal Nesne	61
3.7 Soyut Sanattan Güncel Sanata Kadar Değişen Nesne Yorumu	63
SONUÇ	77
KAYNAKÇA	80
RESİMLER DİZİNİ	83
ÖZGEÇMİŞ	85



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Adı Soyadı Ayça SESİGÜR

Numarası 085217021008

Ana Bilim / Bilim Dalı Güzel Sanatlar ABD/Resim-İz Eğitimi Bilim Dalı

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne ilişkisi

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.


Öğrencinin imzası
(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin

Adı Soyadı	Ayça SESİĞÜR
Numarası	085217021008
Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Anabilimdalı / Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Tez Danışmanı	Yrd.Doç.Dr. Ayşe OKUR
Tezin Adı	Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi” başlıklı bu çalışma ...15.../...04.../2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Yrd.Doç.Dr. Ayşe OKUR	Danışman	
Doç.Dr. Haluk Bey KAPROSEY	Üye	
Yrd.Doç.Dr. Uğur ALTAN	Üye	

ÖNSÖZ

M. Bahtin'in "Bir nesneyi ve yapısı belirleyen onunla ilişkimizdir, aksi söz konusu değildir. Bir nesneyle olan ilişkimizin zorunlu bir ilkeye dayanmaktan çıktığı (adeta geçici bir istek haline geldiği zaman) başka bir deyişle şeylerle ve dünyayla zorunlu bir ilkeye dayalı ilişkimizi terk ettiğimiz noktadan nesneyi belirliliğiyle yabancı ve bağımsız bir şey olarak karşılarız." satırları sanatçı-nesne ilişkisini incelemek üzere tez konumu seçmeme sebep oldu.

Araştırmada resim sanatının başlangıcından bugüne sanatçı nesne ilişkisi "çağdaşlaşma süreci" kapsamında felsefi değişimlerle değerlendirilmiştir.

Çalışmanın oluşmasında şüphesiz çok kişinin emeği ve katkıları oldu. Desteğini esirgemeyen tez danışmanın Yrd. Doç.Dr. Ayşe OKUR'a, değerli katkıları için Doç.Dr. Alaybey Karoğlu'na, sevgili aileme ve emeği geçen tüm dostlarıma teşekkür ederim.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı	Ayça SESİĞÜR
Numarası	085217021008
Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Anabilimdalı / Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı
Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
Tez Danışmanı	Yrd.Doç.Dr. Ayşe OKUR
Tezin Adı	Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi

ÖZET

Araştırmada resim sanatının başlangıcından bugüne sanatçı nesne ilişkisi “ çağdaşlaşma süreci” kapsamında incelenmiştir. Sanatçı nesne ilişkisi felsefi temellere dayandırılarak, sanat tarihsel süreçte eser örnekleri ile birlikte irdelenmiştir. Bu süreçte sanatçı öznenin nesne ile ilişkisinin nesnenin yapısını belirlemede ne kadar etkili olduğu ve söz konusu iletişimi yönlendiren felsefi akımların resim sanatına nasıl yansıdığı geniş bir doküman analizi sonucunda ortaya konmaktadır. Elde edilen bulguların değerlendirilmesi, her biri kendi kategorilerine ait şartlar göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın, öncelikle sanatçı ile nesne ilişkisinden yola çıkılması nedeniyle, bunu ortaya koyan metinlerin; makaleler, dergiler, kitaplar ve internet gibi geniş bir kaynakça üzerinden incelenmesine öncelik tanınmış ve daha sonra elde edilen bulgular, erken sanat döneminden, günümüz sanatına kadar geçen süreç ana bölümler dâhilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır. Aynı zamanda, ele alınan konunun kapsamının genişliği nedeniyle, ana metni oluşturan alt başlıklar, tarihsel ve kategorik olarak geniş fakat özetleyici bir çerçeve dâhilinde örneklendirilmiştir.

Hiçbir sanat eseri, sosyoloji, felsefe, bilim, politika ve hatta antropoloji olgularından etkilenmeksizin var olmamıştır. Çağımızda felsefe ve sanat artık birbiri içerisinde erimiştir. Sanat eseri artık ürünü değil süreci tanımlar bir hale gelmiştir. Dolayısıyla sanatçı öznenin nesne ile kurduğu bağ sürecinde hangi fikri aşamalardan geçtiği önem arz etmektedir. Sanatçının nesne ile ilişkisini anlamlandırma çalışmaları, gerek sanat eserlerini döneme yön veren felsefelerle birlikte daha iyi çözümleyebilmek, gerek çağdaş sanat tarihini bu süreçte daha iyi kavrayabilmek açısından önem taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Sanatçı –nesne ilişkisi, maddesel nesne, ereksel nesne



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Ayça SESİĞÜR	
	Numarası	085217021008	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Anabilimdalı / Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Yrd.Doç.Dr. Ayşe OKUR	
	Tezin İngilizce Adı	The Relationship Between The Artist And The Object In The Modernization Process	

ABSTRACT

In this research the relationship between the artist and the object has been analyzed from the beginning to nowadays through “the modernization process” context. The relationship between the artist and the object has been explicated with the work samples in the historical process while depending on philosophical essences. How the subject artist’s relationship with the object was effective on determining the object’s structure in this process and how the philosophical movements which determined the said relationship reflected on have been displayed by result of a large document analyze. The evaluation of achieved findings has been tried to actualized while taking into account conditions that belonged to their own categories. Because the starting point was the artist’s relationship with the object, it has been given priority that the texts about them have been analyzed by a large source like the articles, magazines, books and internet and then the achieved findings have been sampled and interpreted in the context of the main parts from the

early art period to nowadays. At the same time, because context of the said topic is too large, subtitles that made up the main text have been sampled through a historically and categorically large but also summarizing frame.

Any artistic work hasn't been existed without being influenced from sociology, philosophy, science, politics and anthropology facts. Philosophy and art have melted in each other nowadays. The artistic work describes the process not the the product. Namely, the subject artist's literary milestones has been very significant in the connection process between the artist and the object. Studies on giving meaning to the artist's relationship with the object have importance for the purposes of analyzing the the artistic works with the the philosophies that have directed the period and conceiving modern art history in this process.

Key Words: The artist- the object relationship, physical object, aimed object

GİRİŞ

Sanatçının nesneye olan ilişkisi maddesel olan nesneyi algılamasıyla başlar. Öncelikle sanatçı nesnenin doğada kapladığı mekâna bakarak nesnenin varlığını kabul eder. Tanıma ve kabul ile nesneyi tanıma süreci başlar. Nesneyi gözlemeleme eylemi, nesnenin bilinçte var olan şeklinin duyduğu çağrışımlarla çelişmesi ile sorgulama eylemine dönüşür. Biçim, insansal ve toplumsal olan 'öz'e yenik düşer. Sanatçı artık maddesel nesnenin formunu bozarak kendine ve zihnindeki çarpışmalara daha yakın bir form yaratma çabasına girer. Taklit yerini deformasyonlara bırakır. Maddesel nesnenin günlük hayatın dışında gözlenmesi ve yorumlanması sonucunda sanat eserleri meydana gelir. Nesne artık görünenin dışında bir hal alarak öze dönüşür. "Öz" ü yaratan nesneyi yorumlayan öznedir.

Nesne ile olan ilişkinin zorunluluktan çıkması ile nesne salt olarak kavranmaya başlar. Bir nesne, günlük yaşamdaki anlamı ve işlevselliği dışında izlendiğinde öncelikle zihni meşgul eden biçimdir. Biçimin kavranışı ile nesnenin kendi sınırları içindeki varlığı kabul edilir (Bahtin,2005:17). Nesnenin özü sorgulanmağa başladığında ise nesnenin yorumu her şeyden bağımsız bir hal alır. Özne nesnenin varlığını artık yalnızca kapladığı alanla kabul etmez. Nesne artık onu inceleyen özneye bağımlıdır. Salt nesnenin bağımsız olarak nesnel anlamlandırmalarından sonra nesne ile yeni bir ilişki başlar. Özne kendi varlığını nesnede arar, biçimi de özü de ret ile kabul arasında bir deneyim sürecine girilir. Nesne kavramı artık gündelik, genel anlamını yitirir, bireysel bir kavram haline gelir.

Tarih öncesi dönemde doğayı tanıma, doğaya hükmedebilme amacıyla maddesel nesne olduğu gibi kabul edilmiş ve hatta taklit edilmiştir. Sanat ilk toplumlarda insanların 'biçim' e yönelmeleriyle ortaya çıkmıştır. Antik dönemde ise 'orantı', 'ölçü', 'simetri' ve 'uyum' u güzelliğin ölçütü varsayan Plâtoncu anlayış hâkim olmuş, dolayısıyla da biçime yönelme daha da ideale ulaşma arzusu ile devam etmiştir. Orta Çağ'da skolâstik düşünce egemenliğinde sanat dine hizmet etmiş. Rönesans'la sanatçı Orta Çağ'ın alışılmış formlarına geride bırakarak görme biçimlerini etkileyen perspektifi keşfederek resim sanatına yeni bir boyut kazandırmış, insanların artık öte dünyadan çok bu dünyayla uğraşmaları sonucunda

sanatın ele aldığı konu yelpazesi genişleyerek sanatta gerçekleşecek olan köklü değişikliğe geçiş sürecini temsil etmiştir. Fransız devriminin ardından biçim yerini ‘öz’e bırakmış ve romantizm ile sanatçı artık estetik bir süje haline gelmiştir. 20.yy da ise sanayi ve teknoloji alanındaki değişimler yeni bir çığır açmış ve sanatçı biçim ile öz sorgulayışları sürecinde dışavurumcu eserler vermeğe başlamıştır. Varoluşçu felsefenin de etkisiyle, özdeşleşim sonucunda gerçekleşen soyutlama evrensel bir dil haline gelmiş ve sanatçının öznelliği zirveye ulaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından post modern düşüncenin dalga dalga yayılması ve kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla, sanatsal nesne ile maddesel-gündelik nesnenin birbirinden ayrılmaması gerektiği ortaya atılarak gündelik nesnelere sanat nesnesi olarak sunulmuş geriye sadece nesnenin bu süreçteki devinimleri kalmıştır.

Problem Durumu:

Sanat eserinin ne olup ne olmadığı hala tartışıldığı çağımızda maddesel nesnenin sanat nesnesine dönüşümü sürecinde sanatçı nesne ilişkisini irdelemek kaçınılmazdır. Maddesel nesne ile sanatsal nesneyi birbirinden ayıran nedir? Maddesel nesne nasıl sanatsal nesne haline gelir? Resim sanatında nesnenin biçimini belirleyen nedir? Üretim sürecinde sanatçının gözlemlerini, yorumlarını etkileyen faktörler nelerdir? Sanatçı ile nesne arasındaki iletişim sanat eserine nasıl yansır? Yeniden yaratma, var olan maddesel nesneyi reddetmek midir? Sanatçının nesne yorumlayışları neye göre değişir? Maddesel nesneyi biçimsel olarak algılamak ile ‘öz’ sel olarak algılamak arasında nasıl bir fark vardır ve bu fark sanat eserlerine nasıl yansır? Klasik dönem resim sanatında nesnenin yorumlanması ‘taklit’e dayanır mı? Soyut resim sanatında sanatçı maddesel nesneyi reddeder mi? Sanatçının nesneyle özdeşleşim kurma süreci nasıl başlar? Sanatçı kendi varoluşunu nesne üzerinden nasıl değerlendirir? Maddesel nesnenin varlığı ile sanatçının varlığı arasında nasıl bir bağ vardır? Sanatçının nesne ile olan iletişimi sanat tarihine, resim sanatının çağdaşlaşma sürecine nasıl yansır? Sanatçı nesne ilişkisini çözümleme süreci söz konusu soruları doğurur. Bu sorular da problem durumumu teşkil eder.

Araştırmanın Konusu:

İnsanoğlu varoluşundan bu yana kendini tanımaya, kendini bulmaya çalışır. Bu arayışlar bazen doğayı, bazen nesneyi, bazen kendini incelemesiyle eylemleşir. Sanat da bahsi geçen arayış serüveninin bir kozasıdır. Bu arayış aynı zamanda insanlığın nabzını tutan sanatçının arayışıdır.

Çağdaşlaşma sürecinde her dönemde sanatçı-nesne arasındaki ilişki resim sanatına farklı şekillerde yansımıştır. Tarih öncesi dönemde sanatçı nesneyi yalnızca biçimsel olarak değerlendirirken, doğaya hükmedebilme adına nesneyi taklit ederken, modernizm ile sanatçı nesnenin maddesel biçimini reddederek bir soyutlama içtepisinde bulunur. Önemle belirtmek gerekir ki, her dönem kendi içerisindeki gelişimler ve değişimler temel alınarak değerlendirilir. 'Çağdaşlaşma' toplumların yaşadığı dönemin şartlarına ayak uydurabilmesidir, dolayısıyla içinde bulunulan dönem bir başka döneme göre değerlendirilemez. Çağdaşlaşma süreci ise, toplumsal bir evrimdir. Bu süreç her bir dönemi kendi içinde inceleyerek parçadan bütüne ulaşarak değişimin gözlenmesini tanımlar. Resim sanatının doğuşundan bugüne sanatçı-nesne ilişkisindeki değişimler 'Çağdaşlaşma Süreci' kapsamında incelenerek değerlendirilmiştir. Sonuç olarak bu tezde, sanatçı-nesne ilişkisinin çağdaşlaşma sürecinde uğradığı değişimler ve bu değişimlerin, dönemleri etkileyen felsefi oluşumlar ışığında resim sanatına nasıl yansıdığı üzerine çalışılmıştır.

Önemi:

Çok uzun bir süreci inceleyen araştırmada asıl mesele sanatçı nesne ilişkisinin dönemin felsefi gelişmelerinden etkilendiğini ortaya koymaktır. Hiçbir sanat eseri, sosyoloji, felsefe, bilim, politika ve hatta antropoloji olgularından etkilenmeksizin var olmamıştır. Çağımızda felsefe ve sanat artık birbiri içerisinde erimiştir. Sanat eseri artık ürünü değil süreci tanımlar bir hale gelmiştir. Dolayısıyla sanatçı öznenin nesne ile kurduğu bağ sürecinde hangi fikri aşamalardan geçtiği önem arz etmektedir.

Amaç

Çalışma esnasında elde edilen bulguların değerlendirilmesi, her biri kendi kategorilerine ait şartlar göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Sanatçı ile nesne arasındaki ilişkinin dönemin felsefi gelişmelerini içerecek şekilde, ele alınması, hazırlanan çalışmanın temel amaçlarından biridir. Aynı zamanda, ele alınan konunun kapsamının genişliği nedeniyle, ana metni oluşturan alt başlıkların, tarihsel ve kategorik olarak geniş fakat özetleyici bir çerçeve dâhilinde örneklendirilmesi öngörülmüştür. Sanatçının nesne ile ilişkisini tarihsel süreci üzerinden, felsefi gelişmelerle anlamlandırmak, çalışmanın ana hedefini teşkil etmektedir.

Yöntem

Araştırmanın, öncelikle sanatçı ile nesne ilişkisinden yola çıkılması nedeniyle, bunu ortaya koyan metinler; belge tarama yöntemiyle makaleler, dergiler, kitaplar ve internet gibi geniş bir kaynakça üzerinden incelenmesine öncelik verilmiş ve daha sonra elde edilen bulgular, erken sanat döneminden, günümüz sanatına kadar geçen süreç ana bölümler dâhilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Nitel araştırma tekniği ile yürütülen çalışmada doküman analizi yapılarak verilere ulaşılmıştır. Araştırma konusunun ilk kıvılcımlarını oluşturan M. Bahtin'in "sanat ve sorumluluk" kitabı "nesne" yi anlamlandırma sürecine kaynak olmuştur. Konunun genişliği sebebiyle tarihsel süreci gruplandırmada, L. Kaplanoğlu'nun "Özne Nesne ilişkisi bağlamında kübizm, fütürizm ve dada" doktora tezi ve Hülya Yetişkin'in "Estetiğin ABC'si" çalışmasındaki başlıklandırma yöntemi kullanılmıştır. Konunun felsefi temelini oluşturamada Dr. Ö. Sözer'in "Duyusallık ve Kendinde Nesne" tezi, İhsan Turgutlu'nun "Sanat Felsefesi" eseri, Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleyim" eseri, İ.Tunalı'nın "Felsefe Işığında Modern Resim" eseri, S.Moissey Kagan'ın "Estetik ve Sanat Notları" eseri çok iyi birer kaynak olmuştur.

GİRİŞ

Sanatçının nesneyle olan ilişkisi maddesel olan nesneyi algılamasıyla başlar. Öncelikle sanatçı nesnenin doğada kapladığı mekâna bakarak nesnenin varlığını kabul eder. Tanıma ve kabul ile nesneyi tanıma süreci başlar. Nesneyi gözlemeleme eylemi, nesnenin bilinçte var olan şeklinin duyduğu çağrışımlarla çelişmesi ile sorgulama eylemine dönüşür. Biçim, insansal ve toplumsal olan 'öz'e yenik düşer. Sanatçı artık maddesel nesnenin formunu bozarak kendine ve zihnindeki çarpışmalara daha yakın bir form yaratma çabasına girer. Taklit yerini deformasyonlara bırakır. Maddesel nesnenin günlük hayatın dışında gözlenmesi ve yorumlanması sonucunda sanat eserleri meydana gelir. Nesne artık görünenin dışında bir hal alarak öze dönüşür. "Öz" ü yaratan nesneyi yorumlayan öznedir.

Nesne ile olan ilişkinin zorunluluktan çıkması ile nesne salt olarak kavranmaya başlar. Bir nesne, günlük yaşamdaki anlamı ve işlevselliği dışında izlendiğinde öncelikle zihni meşgul eden biçimdir. Biçimin kavranışı ile nesnenin kendi sınırları içindeki varlığı kabul edilir (Bahtin,2005:17). Nesnenin özü sorgulanmağa başladığında ise nesnenin yorumu her şeyden bağımsız bir hal alır. Özne nesnenin varlığını artık yalnızca kapladığı alanla kabul etmez. Nesne artık onu inceleyen özneye bağımlıdır. Salt nesnenin bağımsız olarak nesnel anlamlandırmalarından sonra nesne ile yeni bir ilişki başlar. Özne kendi varlığını nesnede arar, biçimi de özü de ret ile kabul arasında bir deneyim sürecine girilir. Nesne kavramı artık gündelik, genel anlamını yitirir, bireysel bir kavram haline gelir.

Tarih öncesi dönemde doğayı tanıma, doğaya hükmedebilme amacıyla maddesel nesne olduğu gibi kabul edilmiş ve hatta taklit edilmiştir. Sanat ilk toplumlarda insanların 'biçim' e yönelmeleriyle ortaya çıkmıştır. Antik dönemde ise 'orantı', 'ölçü', 'simetri' ve 'uyum' u güzelliğin ölçütü varsayan Plâtoncu anlayış hâkim olmuş, dolayısıyla da biçime yönelme daha da ideale ulaşma arzusu ile devam etmiştir. Orta Çağ'da skolâstik düşünce egemenliğinde sanat dine hizmet etmiş. Rönesans'la sanatçı Orta Çağ'ın alışılmış formlarına geride bırakarak görme biçimlerini etkileyen perspektifi keşfederek resim sanatına yeni bir boyut kazandırmış, insanların artık öte dünyadan çok bu dünyayla uğraşmaları sonucunda

sanatın ele aldığı konu yelpazesi genişleyerek sanatta gerçekleşecek olan köklü değişikliğe geçiş sürecini temsil etmiştir. Fransız devriminin ardından biçim yerini 'öz'e bırakmış ve romantizm ile sanatçı artık estetik bir süje haline gelmiştir. 20.yy da ise sanayi ve teknoloji alanındaki değişimler yeni bir çığır açmış ve sanatçı biçim ile öz sorgulayışları sürecinde dışavurumcu eserler vermeğe başlamıştır. Varoluşçu felsefenin de etkisiyle, özdeşleşim sonucunda gerçekleşen soyutlama evrensel bir dil haline gelmiş ve sanatçının öznelliği zirveye ulaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından post modern düşüncenin dalga dalga yayılması ve kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla, sanatsal nesne ile maddesel-gündelik nesnenin birbirinden ayrılmaması gerektiği ortaya atılarak gündelik nesnelere sanat nesnesi olarak sunulmuş geriye sadece nesnenin bu süreçteki devinimleri kalmıştır.

Problem Durumu:

Sanat eserinin ne olup ne olmadığı hala tartışıldığı çağımızda maddesel nesnenin sanat nesnesine dönüşümü sürecinde sanatçı nesne ilişkisini irdelemek kaçınılmazdır. Maddesel nesne ile sanatsal nesneyi birbirinden ayıran nedir? Maddesel nesne nasıl sanatsal nesne haline gelir? Resim sanatında nesnenin biçimini belirleyen nedir? Üretim sürecinde sanatçının gözlemlerini, yorumlarını etkileyen faktörler nelerdir? Sanatçı ile nesne arasındaki iletişim sanat eserine nasıl yansır? Yeniden yaratma, var olan maddesel nesneyi reddetmek midir? Sanatçının nesne yorumlayışları neye göre değişir? Maddesel nesneyi biçimsel olarak algılamak ile 'öz'sel olarak algılamak arasında nasıl bir fark vardır ve bu fark sanat eserlerine nasıl yansır? Klasik dönem resim sanatında nesnenin yorumlanması 'taklit'e dayanır mı? Soyut resim sanatında sanatçı maddesel nesneyi reddeder mi? Sanatçının nesneyle özdeşleşim kurma süreci nasıl başlar? Sanatçı kendi varoluşunu nesne üzerinden nasıl değerlendirir? Maddesel nesnenin varlığı ile sanatçının varlığı arasında nasıl bir bağ vardır? Sanatçının nesne ile olan iletişimi sanat tarihine, resim sanatının çağdaşlaşma sürecine nasıl yansır? Sanatçı nesne ilişkisini çözümleme süreci söz konusu soruları doğurur. Bu sorular da problem durumumu teşkil eder.

Araştırmanın Konusu:

İnsanoğlu varoluşundan bu yana kendini tanımaya, kendini bulmaya çalışır. Bu arayışlar bazen doğayı, bazen nesneyi, bazen kendini incelemesiyle eylemleşir. Sanat da bahsi geçen arayış serüveninin bir kozasıdır. Bu arayış aynı zamanda insanlığın nabzını tutan sanatçının arayışıdır.

ağdaşlaşma sürecinde her dönemde sanatçı-nesne arasındaki ilişki resim sanatına farklı şekillerde yansımıştır. Tarih öncesi dönemde sanatçı nesneyi yalnızca biçimsel olarak değerlendirirken, doğaya hükmedebilme adına nesneyi taklit ederken, modernizm ile sanatçı nesnenin maddesel biçimini reddederek bir soyutlama içtepisinde bulunur. Önemle belirtmek gerekir ki, her dönem kendi içerisindeki gelişimler ve değişimler temel alınarak değerlendirilir. 'ağdaşlaşma' toplumların yaşadığı dönemin şartlarına ayak uydurabilmesidir, dolayısıyla içinde bulunulan dönem bir başka döneme göre değerlendirilemez. ağdaşlaşma süreci ise, toplumsal bir evrimdir. Bu süreç her bir dönemi kendi içinde inceleyerek parçadan bütüne ulaşarak değişimin gözlenmesini tanımlar. Resim sanatının doğuşundan bugüne sanatçı-nesne ilişkisindeki değişimler 'ağdaşlaşma Süreci' kapsamında incelenerek değerlendirilmiştir. Sonuç olarak bu tezde, sanatçı-nesne ilişkisinin ağdaşlaşma sürecinde uğradığı değişimler ve bu değişimlerin, dönemleri etkileyen felsefi oluşumlar ışığında resim sanatına nasıl yansıdığı üzerine çalışılmıştır.

Önemi:

Çok uzun bir süreci inceleyen araştırmada asıl mesele sanatçı nesne ilişkisinin dönemin felsefi gelişmelerinden etkilendiğini ortaya koymaktır. Hiçbir sanat eseri, sosyoloji, felsefe, bilim, politika ve hatta antropoloji olgularından etkilenmeksizin var olmamıştır. Çağımızda felsefe ve sanat artık birbiri içerisinde erimiştir. Sanat eseri artık ürünü değil süreci tanımlar bir hale gelmiştir. Dolayısıyla sanatçı öznenin nesne ile kurduğu bağ sürecinde hangi fikri aşamalardan geçtiği önem arz etmektedir.

Amaç

Çalışma esnasında elde edilen bulguların değerlendirilmesi, her biri kendi kategorilerine ait şartlar göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Sanatçı ile nesne arasındaki ilişkinin dönemin felsefi gelişmelerini içerecek şekilde, ele alınması, hazırlanan çalışmanın temel amaçlarından biridir. Aynı zamanda, ele alınan konunun kapsamının genişliği nedeniyle, ana metni oluşturan alt başlıkların, tarihsel ve kategorik olarak geniş fakat özetleyici bir çerçevede dâhilinde örneklendirilmesi öngörülmüştür. Sanatçının nesne ile ilişkisini tarihsel süreci üzerinden, felsefi gelişmelerle anlamlandırmak, çalışmanın ana hedefini teşkil etmektedir.

Yöntem

Araştırmanın, öncelikle sanatçı ile nesne ilişkisinden yola çıkılması nedeniyle, bunu ortaya koyan metinler; belge tarama yöntemiyle makaleler, dergiler, kitaplar ve internet gibi geniş bir kaynakça üzerinden incelenmesine öncelik verilmiş ve daha sonra elde edilen bulgular, erken sanat döneminden, günümüz sanatına kadar geçen süreç ana bölümler dâhilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Nitel araştırma tekniği ile yürütülen çalışmada doküman analizi yapılarak verilere ulaşılmıştır. Araştırma konusunun ilk kıvılcımlarını oluşturan M. Bahtin'in "sanat ve sorumluluk" kitabı "nesne" yi anlamlandırma sürecine kaynak olmuştur. Konunun genişliği sebebiyle tarihsel süreci gruplandırmada, L. Kaplanoğlu'nun "Özne Nesne ilişkisi bağlamında kübizm, fütürizm ve dada" doktora tezi ve Hülya Yetişkin'in "Estetiğin ABC'si" çalışmasındaki başlıklandırma yöntemi kullanılmıştır. Konunun felsefi temelini oluşturamada Dr. Ö. Sözer'in "Duyusallık ve Kendinde Nesne" tezi, İhsan Turgutlu'nun "Sanat Felsefesi" eseri, Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleşim" eseri, İ.Tunalı'nın "Felsefe Işığında Modern Resim" eseri, S.Moissey Kagan'ın "Estetik ve Sanat Notları" eseri çok iyi birer kaynak olmuştur.

GİRİŞ

Sanatçının nesneyle olan ilişkisi maddesel olan nesneyi algılamasıyla başlar. Öncelikle sanatçı nesnenin doğada kapladığı mekâna bakarak nesnenin varlığını kabul eder. Tanıma ve kabul ile nesneyi tanıma süreci başlar. Nesneyi gözlemeleme eylemi, nesnenin bilinçte var olan şeklinin duyduğu çağrışımlarla çelişmesi ile sorgulama eylemine dönüşür. Biçim, insansal ve toplumsal olan 'öz'e yenik düşer. Sanatçı artık maddesel nesnenin formunu bozarak kendine ve zihnindeki çarpışmalara daha yakın bir form yaratma çabasına girer. Taklit yerini deformasyonlara bırakır. Maddesel nesnenin günlük hayatın dışında gözlenmesi ve yorumlanması sonucunda sanat eserleri meydana gelir. Nesne artık görünenin dışında bir hal alarak öze dönüşür. "Öz" ü yaratan nesneyi yorumlayan öznedir.

Nesne ile olan ilişkinin zorunluluktan çıkması ile nesne salt olarak kavranmaya başlar. Bir nesne, günlük yaşamdaki anlamı ve işlevselliği dışında izlendiğinde öncelikle zihni meşgul eden biçimdir. Biçimin kavranışı ile nesnenin kendi sınırları içindeki varlığı kabul edilir (Bahtin,2005:17). Nesnenin özü sorgulanmağa başladığında ise nesnenin yorumu her şeyden bağımsız bir hal alır. Özne nesnenin varlığını artık yalnızca kapladığı alanla kabul etmez. Nesne artık onu inceleyen özneye bağımlıdır. Salt nesnenin bağımsız olarak nesnel anlamlandırmalarından sonra nesne ile yeni bir ilişki başlar. Özne kendi varlığını nesnede arar, biçimi de özü de ret ile kabul arasında bir deneyim sürecine girilir. Nesne kavramı artık gündelik, genel anlamını yitirir, bireysel bir kavram haline gelir.

Tarih öncesi dönemde doğayı tanıma, doğaya hükmedebilme amacıyla maddesel nesne olduğu gibi kabul edilmiş ve hatta taklit edilmiştir. Sanat ilk toplumlarda insanların 'biçim' e yönelmeleriyle ortaya çıkmıştır. Antik dönemde ise 'orantı', 'ölçü', 'simetri' ve 'uyum' u güzelliğin ölçütü varsayan Plâtoncu anlayış hâkim olmuş, dolayısıyla da biçime yönelme daha da ideale ulaşma arzusu ile devam etmiştir. Orta Çağ'da skolâstik düşünce egemenliğinde sanat dine hizmet etmiş. Rönesans'la sanatçı Orta Çağ'ın alışılmış formlarına geride bırakarak görme biçimlerini etkileyen perspektifi keşfederek resim sanatına yeni bir boyut kazandırmış, insanların artık öte dünyadan çok bu dünyayla uğraşmaları sonucunda

sanatın ele aldığı konu yelpazesi genişleyerek sanatta gerçekleşecek olan köklü değişikliğe geçiş sürecini temsil etmiştir. Fransız devriminin ardından biçim yerini ‘öz’e bırakmış ve romantizm ile sanatçı artık estetik bir süje haline gelmiştir. 20.yy da ise sanayi ve teknoloji alanındaki değişimler yeni bir çığır açmış ve sanatçı biçim ile öz sorgulayışları sürecinde dışavurumcu eserler vermeğe başlamıştır. Varoluşçu felsefenin de etkisiyle, özdeşleşim sonucunda gerçekleşen soyutlama evrensel bir dil haline gelmiş ve sanatçının öznelliği zirveye ulaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından post modern düşüncenin dalga dalga yayılması ve kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla, sanatsal nesne ile maddesel-gündelik nesnenin birbirinden ayrılmaması gerektiği ortaya atılarak gündelik nesnelere sanat nesnesi olarak sunulmuş geriye sadece nesnenin bu süreçteki devinimleri kalmıştır.

Problem Durumu:

Sanat eserinin ne olup ne olmadığı hala tartışıldığı çağımızda maddesel nesnenin sanat nesnesine dönüşümü sürecinde sanatçı nesne ilişkisini irdelemek kaçınılmazdır. Maddesel nesne ile sanatsal nesneyi birbirinden ayıran nedir? Maddesel nesne nasıl sanatsal nesne haline gelir? Resim sanatında nesnenin biçimini belirleyen nedir? Üretim sürecinde sanatçının gözlemlerini, yorumlarını etkileyen faktörler nelerdir? Sanatçı ile nesne arasındaki iletişim sanat eserine nasıl yansır? Yeniden yaratma, var olan maddesel nesneyi reddetmek midir? Sanatçının nesne yorumlayışları neye göre değişir? Maddesel nesneyi biçimsel olarak algılamak ile ‘öz’sel olarak algılamak arasında nasıl bir fark vardır ve bu fark sanat eserlerine nasıl yansır? Klasik dönem resim sanatında nesnenin yorumlanması ‘taklit’e dayanır mı? Soyut resim sanatında sanatçı maddesel nesneyi reddeder mi? Sanatçının nesneyle özdeşleşim kurma süreci nasıl başlar? Sanatçı kendi varoluşunu nesne üzerinden nasıl değerlendirir? Maddesel nesnenin varlığı ile sanatçının varlığı arasında nasıl bir bağ vardır? Sanatçının nesne ile olan iletişimi sanat tarihine, resim sanatının çağdaşlaşma sürecine nasıl yansır? Sanatçı nesne ilişkisini çözümleme süreci söz konusu soruları doğurur. Bu sorular da problem durumumu teşkil eder.

Araştırmanın Konusu:

İnsanoğlu varoluşundan bu yana kendini tanımaya, kendini bulmaya çalışır. Bu arayışlar bazen doğayı, bazen nesneyi, bazen kendini incelemesiyle eylemleşir. Sanat da bahsi geçen arayış serüveninin bir kozasıdır. Bu arayış aynı zamanda insanlığın nabzını tutan sanatçının arayışıdır.

ağdaşlaşma sürecinde her dönemde sanatçı-nesne arasındaki ilişki resim sanatına farklı şekillerde yansımıştır. Tarih öncesi dönemde sanatçı nesneyi yalnızca biçimsel olarak değerlendirirken, doğaya hükmedebilme adına nesneyi taklit ederken, modernizm ile sanatçı nesnenin maddesel biçimini reddederek bir soyutlama içtepisinde bulunur. Önemle belirtmek gerekir ki, her dönem kendi içerisindeki gelişimler ve değişimler temel alınarak değerlendirilir. 'ağdaşlaşma' toplumların yaşadığı dönemin şartlarına ayak uydurabilmesidir, dolayısıyla içinde bulunulan dönem bir başka döneme göre değerlendirilemez. ağdaşlaşma süreci ise, toplumsal bir evrimdir. Bu süreç her bir dönemi kendi içinde inceleyerek parçadan bütüne ulaşarak değişimin gözlenmesini tanımlar. Resim sanatının doğuşundan bugüne sanatçı-nesne ilişkisindeki değişimler 'ağdaşlaşma Süreci' kapsamında incelenerek değerlendirilmiştir. Sonuç olarak bu tezde, sanatçı-nesne ilişkisinin ağdaşlaşma sürecinde uğradığı değişimler ve bu değişimlerin, dönemleri etkileyen felsefi oluşumlar ışığında resim sanatına nasıl yansıdığı üzerine çalışılmıştır.

Önemi:

Çok uzun bir süreci inceleyen araştırmada asıl mesele sanatçı nesne ilişkisinin dönemin felsefi gelişmelerinden etkilendiğini ortaya koymaktır. Hiçbir sanat eseri, sosyoloji, felsefe, bilim, politika ve hatta antropoloji olgularından etkilenmeksizin var olmamıştır. Çağımızda felsefe ve sanat artık birbiri içerisinde erimiştir. Sanat eseri artık ürünü değil süreci tanımlar bir hale gelmiştir. Dolayısıyla sanatçı öznenin nesne ile kurduğu bağ sürecinde hangi fikri aşamalardan geçtiği önem arz etmektedir.

Amaç

Çalışma esnasında elde edilen bulguların değerlendirilmesi, her biri kendi kategorilerine ait şartlar göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Sanatçı ile nesne arasındaki ilişkinin dönemin felsefi gelişmelerini içerecek şekilde, ele alınması, hazırlanan çalışmanın temel amaçlarından biridir. Aynı zamanda, ele alınan konunun kapsamının genişliği nedeniyle, ana metni oluşturan alt başlıkların, tarihsel ve kategorik olarak geniş fakat özetleyici bir çerçevede dâhilinde örneklendirilmesi öngörülmüştür. Sanatçının nesne ile ilişkisini tarihsel süreci üzerinden, felsefi gelişmelerle anlamlandırmak, çalışmanın ana hedefini teşkil etmektedir.

Yöntem

Araştırmanın, öncelikle sanatçı ile nesne ilişkisinden yola çıkılması nedeniyle, bunu ortaya koyan metinler; belge tarama yöntemiyle makaleler, dergiler, kitaplar ve internet gibi geniş bir kaynakça üzerinden incelenmesine öncelik verilmiş ve daha sonra elde edilen bulgular, erken sanat döneminden, günümüz sanatına kadar geçen süreç ana bölümler dâhilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Nitel araştırma tekniği ile yürütülen çalışmada doküman analizi yapılarak verilere ulaşılmıştır. Araştırma konusunun ilk kıvılcımlarını oluşturan M. Bahtin'in "sanat ve sorumluluk" kitabı "nesne" yi anlamlandırma sürecine kaynak olmuştur. Konunun genişliği sebebiyle tarihsel süreci gruplandırmada, L. Kaplanoğlu'nun "Özne Nesne ilişkisi bağlamında kübizm, fütürizm ve dada" doktora tezi ve Hülya Yetişkin'in "Estetiğin ABC'si" çalışmasındaki başlıklandırma yöntemi kullanılmıştır. Konunun felsefi temelini oluşturamada Dr. Ö. Sözer'in "Duyusallık ve Kendinde Nesne" tezi, İhsan Turgutlu'nun "Sanat Felsefesi" eseri, Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleşim" eseri, İ.Tunalı'nın "Felsefe Işığında Modern Resim" eseri, S.Moissey Kagan'ın "Estetik ve Sanat Notları" eseri çok iyi birer kaynak olmuştur.

I. BÖLÜM

II. NESNE

Nesne Türkçe sözlükte ‘ Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje’ olarak tanımlamaktadır (TDK,2011).

“Duyulardan en az biriyle algılanmaya açık olan, uzam (algılanan nesnenin niteliği) ile zaman içinde somut bir varlığı bulunan, bilince sunulmuşluğuyla bilincin ayırt edip tanıdığı; düşünen öznenin düşündüğü ‘şey’ olarak tanımladığımız nesne, birbirinden değişik anlama edimleri aracılığıyla, bilgisine, algısına, kavrayışına ya da duygusuna ulaşabildiğimiz ‘her şey’i kapsamaktadır. Batı dillerindeki kökeni ‘karşıda bulunan’, ‘karşıda duran’, ‘karşıya konulmuş’ anlamlarına gelen Latince’deki objektum sözcüğüne uzanan bu terim, yerleşik felsefe dilinde ‘özne’ terimiyle birlikte, ya onun ‘ardalanı’nda ya da onun ‘gölge anlam’ına bağlı olarak kullanılmaktadır”(Kaplanoğlu, 2008a: 12).

Nesne, öznenin bir şekilde kendisiyle bağ kurduğu bir şeydir. Özne olmadan nesnenin varlığından söz edilemez mi? Nesneyi algılayan bir varlık olsa da olmasa da o nesne vardır, evrende belli bir yer kaplamaktadır. Ancak madde olarak var olan nesnenin özneye nesne olabilmesi için, öznenin o nesne ile bir bağ kurmasının zorunlu olduğu ifade edilebilir.

Nesne filozoflar tarafından da farklı şekillerde tanımlanır. Nesneye yüklenen anlam varlığı kabul etme biçimine dayanır. Varlığı oluş olarak kabul eden Herakleitos’a göre evren tamamıyla bir değişim içindedir dolayısıyla bir nesneyi tanımlamak olanaksızdır (Tunalı, 2008:202).

Varlığı “idea” olarak kabul eden Platon’a göre “ide” nesnelerin ezeli tipleridir, duyularla algılanan varlıklar ise “ide”lerin gölgeleridir. Platon’ a göre her bir nesne, “ide”ler evrenindeki bir “ide”nin kopyasıdır. Bir şeyi, bir nesneyi bilmek onun “ide”sini anımsamaktır. “İde” dendiği zaman ‘öz’ anlaşılmaktadır (Tunalı, 2008:202).

Platon’a göre duyularımızla algıladığımız bu dünya bir hayal âlemdir. Çünkü bunları oluşturan nesnelere değışkendir. Algıladığımız cisimler ya büyüktür, ya

küçüktür, büyük cisim küçülebilir, küçük cisim büyüyebilir: bunlar görünüşten başka bir şey değillerdir (Yetkin, 1942: 12).

İdeyi öz olarak anlamlandıran Platon'un öğrencisi Aristo ise ideyi 'form (şekil) adıyla varlığın içine koymuştur. Platon'a göre bu dünya dışındaki idealar dünyasında var olan ide Aristo'ya göre bu dünyada maddenin suretinde gizlidir (Alpman,1993:8).

Hegel, "varlığı ide olarak daha doğrusu ide'nin görünüşleri, oluşumları olarak kabul eder. Hegel'de ide objektiftir, gerçektir. Çünkü ide, doğanın ve ruhun diyalektik yolla kendisinden çıktığı düşüncedir. Ona göre ide hakikattir, gerçek olan her şey, gerçekliğini ideden alır. İde, mutlak ve evrenseldir. İde; 'özne ile nesnenin, sonlu ile sonsuzun, ruh ve bedenin birliğidir. O, kendisinde zıtlıkları taşır. Böylelikle diyalektik olarak, yani zıtların çatışması için tez, anti-tez, sentez şeklinde oluş meydana gelir" (Bolay 2004: 127).

Kant'a göre bir yanda bize görüldüğü gibi şeyler dünyası, diğer yandan kendinde şeyler dünyası vardır. Gerçek bir nesnenin varlığını mekân dışında, hareket edemiyorsa zaman dışında kavrayamayız (Magee, 2007:135).

Marks'a göre ise, madde düşünceden önce gelir. Materyalist yaklaşım, maddenin ve düşüncenin sürekli değiştiğini savunur (Alpman,1993:20).

Modern görüngübilim kurucusu E.Husserl'a göre fenomen "görünen şey, olay " saf bilinç olayıdır. Varlık zaman ve mekân dışıdır, onu belirleyen bilinçtir. Varlık öz'dür. Örneğin nesnenin rengini şeklini attığımız zaman bilinçte kalan o nesnenin özüdür. Nesnenin bağımsız olarak incelenmesi için ise Hussrel'ın belirttiği gibi öznenin "ben'i ayraca alma"* sı gerekir. Çünkü öze ulaşma ancak her türlü teoriği dışa bırakarak tavrı alma ile nesnenin tüm yaşanmışlığını yok sayma ile gerçekleşir. Husserl 'ben'i ayraca alma'nın 'doğal tavrı alma' ile gerçekleşeceğini düşünür (Sözer,1973:10-50).

Fenomolojik epokhe "doğal tavrı alma" bir çeşit yargıdan çekinme tavrıdır; bu tavrı ile mekânlı zamanlı varlıkla ilgili her çeşit "varlık koyucu", varlığın yapısını belirleyici yargıdan uzaklaşılır (Altuğ, 1989: 12). 'Doğal tavrı alma' eyleminden önce özne doğal nesnel dünyasında, onların kendisi için geçerliliklerine dayanarak

(*) Etkisiz kılma,dışarıda bırakma,engelleyip durdurma (Sözer,1973).

pratik ve teorik yaşamını sürdürür: ‘doğal tavır alma’ ile nesnelere genel varlık savını ayrıca alır. Bilincindeki nesnelere ilgili görünümlerin akışında kuşkusuz bir değişiklik olmaz. Yalnızca nesnelere doğal tavır-alma içindeki ve genel varlık savından artık yararlanılamaz. Buna paralel olarak dünya ile ilgili bilgileri, onların bir öze dayandığı tavır-almayı etkisiz bırakıp, işlemez hale getirir (Denkel, 2008: 1).

Bir nesnenin düşünülmesi o nesnenin bilinmesi için yeterli değildir. Çünkü nesne ancak kavram yoluyla düşünülür ve sezgi olmadan da nesne denilemez. Her kavrama karşılık bir sezgi vardır. Kavramlar, duysal olarak algıladığımız nesnelere anlayışımızın belirlemesi ile oluşur. Ancak bilgi, sadece sezgi yoluyla oluşmaz. Sezgi dışında bilginin tek kaynağı, kavramlardır. Bir nesnenin bilinebilmesi için kavramlara birlikte sezgiye de gerek vardır. Sezgi yoluyla verilmiş nesnelere kavram ile düşünürüz (Petek Boyacı, 2005: 17).

“Bilgi gerçekte iki ögeyi gerektirir: önce kavram vardır, onunla genel olarak bir nesne düşünülür, sonra sezgi vardır, onunla da nesne verilmiştir. Kavrama karşılık olan belli bir sezgi verilmeseydi bu kavram biçim açısından bir düşünce olurdu” (Denkel, 2008: 17). Kant’ın da “A priori” ile betimlediği şey budur. Sezgi olmadan ve deneyim olmadan nesnenin varlığından söz etmek mümkün değildir.

İnsan dış şeyleri değiştirerek ve onlara kendi içselliğinin damgasını vurarak nesneye ulaşır; orada sonradan kendi öz belirlenimlerini de bulur. İnsan bunu özgür olarak ve dış dünyadaki duygusuz yabancılığı ortadan kaldırmak ve şeylerin biçimi içinden kendi dışlaşmış gerçekliklerini ortaya çıkarmak için yapar (Bozkurt, 2005:166).

Her bilinç yaşantısında en genel anlamında belli bir nesneyi (maddesel nesne, anımsanan-şey, fantezi ürünü bir imge, v.s.) içerir, hem de kendi kendisinden içerir. Başka bir deyişle biz bir bilinç yaşantısının konusu olan nesneyi, o yaşantının dışında bilinmeyen bir yerde aramak zorunda değilizdir. Husserl’e göre; o yaşantı verildiğinde, nesnesi ve yaşantının özsel kuruluşunun bir gereği olarak, birlikte verilecektir (Sözer,1973: 23).

Nesne ile olan ilişkinin zorunluluktan çıkması ile nesne salt olarak kavranmaya başlar. Bir nesne, günlük yaşamdaki anlamı ve işlevselliği dışında izlendiğinde öncelikle zihni meşgul eden biçimdir. Biçimin kavranışı ile nesnenin kendi sınırları içindeki varlığı kabul edilir. Nesnenin özü sorgulanmağa

başlangıcında ise nesnenin yorumu her şeyden bağımsız bir hal alır. Özne nesnenin varlığını artık yalnızca kapladığı alanla kabul etmez. Nesne artık bağımlıdır: onu inceleyen özneye bağımlıdır. Salt nesnenin bağımsız olarak nesnel anlamlandırmalarından sonra nesne ile yeni bir ilişki başlar. Özne kendi varlığını nesnede arar, biçimi de özü de ret ile kabul arasında bir deneyim sürecine girilir. Nesne kavramı artık gündelik, genel anlamını yitirir, bireysel bir kavram haline gelir.

Sanatçının (öznenin) nesnesi sanat eserini oluşturduğu süreç içerisinde değişir. Öncelikle mevcut nesneden yola çıkar sanatçı ve ardından ideal nesneyi sezer. İdeal nesne ile mevcut nesnenin çelişkileri sanatsal nesneyi yani soyut nesneyi doğurur. Sanatçının tasarladığı eser ideal nesne olamaz çünkü ide'leri özne ancak sezebilir, denetimleyemez, denetimlenen nesne başlangıçta mevcut nesne iken yaratı sürecinde sanatsal nesneye dönüşür. Görüleceği üzere, nesne türleri özneye göre değişkenlikler gösterir. Bundan dolayı konuyu 'Mevcut Nesne', 'ereksel nesne', 'nesnenin değişim sürecinde sanatçı özne ve nesne ilişkisi' alt başlıklarıyla incelemek gerekir (Kaplanoğlu,2008a:8-23).

Mevcut nesne dışsal olarak görünen gerçeği ve gerçeğin altındaki özü kapsar. Sanatçı öznenin mevcut nesnesi gerçekliğin dışsal görünümü yanı sıra, gerçekliğin altında yatan duygu, düşünce, duyu olabilir. Mevcut nesne nasıl sanatçının (öznenin) nesnesi olur? Evrende yer kaplayan her şey şeklinde tanımladığımız kendi kendine ve kendinden var olan nesnelere yaratıcı bir etkinlik sürecine dâhil olduğunda, yani özne ile karşı karşıya kaldığında sanatçının mevcut nesnesi haline gelir (Kaplanoğlu,2008a: 8-23). Mevcut nesne aslında sanatçının yaşantılarını da kapsar. Sanatçının yaratı sürecinde ilk aşamada karşılaştığı nesne yalnızca maddesel olarak var olan, evrende yer kaplayan her şey olarak algılanabilir. Sanatçı özne, nesne ile iletişime geçtiği anda nesne maddesel anlamından taşmaya başlar.

Maddesel nesnenin, öznenin dışında, öznenin gereksinimlerinden ve bilincinden bağımsız olarak var olan bir değeri vardır. Mevcut nesnede, bu varoluşun yalnızca biçim yüklü anlamı vardır. Nesne sanatçının (öznenin) nesnesi olduğunda ise ona bağlı bir varoluş ile biçimin ardında özü de kapsar. Mevcut nesne böylelikle estetik değer yüklü bir nesne haline gelir.

“Bütün bir varlık evreni söz konusu olduğunda, sanatçının sanatsal etkinliğine kaynaklık eden, onun bu etkinliği gerçekleştirmek üzere kendisine yöneldiği mevcut

nesne, sanatçının içinde bulunduğu zamanın ve mekânın koşulları ile sınırlıdır. Bu sınırlılık dâhilinde, sanatçıya yaratıcı etkinliği gerçekleştirmek üzere nesne olma imkânını taşıyan her şey mevcut nesnenin kapsamına girebilir” (Kaplanoğlu, 2008a: 14).

Sanatçı Öznenin Nesnesi, Ereksel Nesne

Ereksel nesne, zihin içindedir. Nesneye kişinin yüklediği anlamdır. Ereksel nesne sanatçının zihninde, düşünülen ve kavranılan, duyumsanan ve biçimlendirilen bir içseldir. Ereksel nesne biçimsel varlığının yanı sıra, öznenin zihninde nesneye yüklediği tüm her şeyi kapsar. Ereksel nesneye biçim veren sanatçının, dışsal gözlemleriyle nesneyi içsel olarak yorumlayışdır.

“Bir yazar kahramanın duygusal-iradi konumunu yansıtır, ama kahramanla ilişkili kendi konumunu yansıtmaz; kendi konumunu gerçekleştirdiği bir şeydir-nesnedir, yani bir nesnede gerçekleştirilir, ama kendisi bir inceleme ve yansıtıcı bir deneyim nesnesi haline gelmez; bir yazar yaratır, ama kendi yaratımını yalnızca biçimlendirdiği nesnede görür; daha doğrusu içsel, psikolojik olarak belirli yaratma sürecini değil, yaratımın ortaya çıkan ürününü görür yalnızca. Nesnelerini deneyimlerler ve nesnelerinde kendilerini deneyimlerler, ama kendi deneyimleme süreçlerini deneyimlemezler. Yaratımın fiili yapıtı deneyimlenir, ama bu deneyimleme kendisini ne görür ne de işitir; yalnızca yaratılan ürünü veya yönelmiş olduğu nesneyi görür, işitir” (Bahtin, 2005: 19). Ancak şuna da dikkat çekmek gerekir ki; yirminci yüzyılda nesnenin değişen konumu ile yaratım yalnızca fiili yapıtı değil süreci de gözlenebilir, hatta deneyimlenebilir hale gelir.

Sanatçı özne, bilgi birikimiyle nesneyi, bilgi nesnesi olmaktan çıkarır ve sanat nesnesi haline getirir. Bunu yaparken kendi yaşantısıyla ilişkisini nesne üzerinden sorgulayarak mevcut nesneyi yeniden üretir. Lenin’in belirttiği gibi, insan bilincinden yola çıkan bilimsel maddeci estetik gerçekliğin yansıtılması ile gerçekçiliğin yaratıcı yönde dönüşüme uğratılmasının birbiri üzerindeki karşılıklı diyalektik etkinliğinin özgünlüğünü açığa çıkar (Kagan, 2008:42,43).

Başlangıçta sanatçı mevcut nesneyi her ne kadar yadsısa da, mevcut nesne olmadan, sanatsal nesneye ulaşamaz. Tıpkı nesnenin hem dışsal, hem de içsel

varoluşuna ihtiyaç duyduğu gibi. Böylesine bir diyalektik yaklaşımla yeniden oluşturur nesneyi. Yeniden oluşan nesne, ereksel nesneyi temsil eder.

Özne- Nesne İlişkisinin Niteliği

Marks'ın belirttiği gibi, “süjesiz obje olamayacağı gibi objesiz süje de olamaz.” ‘Sanatçı ben’im diyerek bir eser ortaya koyan her özne sanatçı olarak kabul edilmektedir. Çağımızda sanatın ve sanatçının tanımını yapmak güç hale gelmiştir. Bu kavramların içini dolduran bu kavramı tanımlayan ve tanımlamayan her şeydir. Wittengstein'in dediği gibi “olguların toplamı, neyin olduğu gibi olduğunu, aynı zamanda da bütün nelerin olduğu gibi olmadığını belirler” (Wittgenstein,2004). Söz konusu “tanımlayan” ya da “tanımlanamayan” her şeyi oluşturan ise sanatçı-medya-sanat eleştirmenlerden başka bir şey değildir. Sanat tarihini de, izleyiciyi de yönlendiren bu etmenlerdir. Bu durumda, sanatın, sanatçının tanımını yapmak bu etmenlere dâhil olmaktır.

Öznenin nesneyle olan ilişkisi nesnel gerçekliğin öznel yorumu ile sanat yapısını oluşturur. Sanat tarihsel süreçte nesne yorumunun değişimi sanatın ve sanat nesnesinin algılanışını da etkiler. Rönesans öncesinde özne mevcut nesneyi olduğu gibi algılar ve en yalın halinde, zihinsel şemalarla betimler. İlkelerde mevcut nesne kültürün katkılarıyla sembolleşir. Rönesans döneminde sanatçı öznenin algıladığı mevcut nesne ile ereksel nesne tam anlamıyla örtüşmez. Ereksel nesne ideal'e yakın olmaya çalışırken mevcut nesneden uzaklaşır. Dolayısıyla izleyici mevcut nesneye yakın ama daha ideal bir nesneyle karşı karşıya kalır. Romantizm ile birlikte nesne ‘halkın gerçeği’ konumuna sıçrayarak ereksel nesne ile arasındaki açığı hızla kapatır (Kaplanoğlu, 2008a:23-25). Artık ereksel nesne, mevcut nesneyle örtüşür sanatsal nesnede toplumsal gerçekliğin ifadesi haline gelir ve izleyici için gerçekçi bir görünüm olmakla birlikte toplumsal gerçekliklerinde ifadesi olur. Nesne romantizmle üzerine ideolojik tavrından sıyrıldığında, natüralizm etkisiyle mevcut görünümü ereksel tahayyülüyle örtüşür. İzleyici için ise en yalın, en basit olanıdır natüralizm.

Böylece izleyicinin sanat nesnesi ile arasındaki bağ güçlenir. Ama bu güçlenmeye karşın izleyici sanat nesnesi karşısında pasif kalır. Çünkü nesnede izleyiciyi harekete geçirecek gördüğünden ötesini aramağa itecek bir güç yoktur,

mevcut nesne neyse izleyicinin sanat yapıtında gördüğü de odur. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise izleyicinin pasifliği son bulur. İzleyici ile sanat nesnesi arasındaki bağ zayıfladıkça, izleyici aktifleşmektedir. Fütürizm ve Dada ile nesnenin görünen gerçekliği yerle bir olur. Mevcut nesne, ereksel nesne ayrımını yapmak çok güçtür. Ereksel nesnenin sorgulanmaya başlaması Fütürizm ve Dada'nın sözde yıkıcılığı ile başlar. Gerçeküstücülük ile sanatçı özne hem kendi sınırlarını hem de izleyicinin sınırlarını zorlar. Artık sanatçı nesne ilişkisinin tam da merkezinde sanatçı yer alır, her şey her erek onun zihinsel tasarımlarıyla var olur. Sürrealistler, mevcut nesneden uzak, izleyiciyi ise yok sayan bir tavırla var olur, yüzyıla damgası vuran varoluş felsefesinin beraberinde getirdiği bireysellik sanatçı özneyi bu ilişkide iyice merkeze yerleşmeye çağırır (Kaplanoğlu,2008a:23-25). Öyle ki sanatçı öznenin nesnesi kendisi olur. Çıkış noktası yalnızca 'ben' dir. 'ben' dışavurumun çıkış noktasıdır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında artık, mevcut nesne ve ereksel nesne, izleyici nesnesinin ayrımına varılamaz. Ancak hepsi bir sanat nesnesidir. İzleyicinin nesnesinde ise küçük bir değişiklik olur. Artık izleyici demek öncelikle, galeriler, eleştirmenler demek olmaya başlar. Bu durum da izleyicinin nesneyi sanat nesnesi mi, yoksa sanat nesnesini meta olarak mı gördüğü sorusunu akıllarda bırakır. Kavramsal sanat ile mevcut nesne ile ereksel nesne, zihinsel nesne olur. Sanatçı özne mevcut nesneyi reddederek kullanılır. Çünkü sanatçı mevcut nesneyi ne kadar reddederse reddetsin yine ona muhtaç olur. Nesnelere ve özneler değişmez, yalnızca birbirlerine olan konumları değişir. Değişen konumları değişen sanat nesnelerini oluşturur.

“Sanatta, nesne ile özne arasındaki ilişkinin bilinişinde, bilgisel açıdan ikili bir yönlendirme yer alır; bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, yani varlık değeri olarak tanınır; öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konur, yani toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımaları bulmuş olan, varlığın değerlendirilmesi sistemi tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınmaktadır; dünyanın bilinişi ile sanatçının kendisinin bilgisi.” (Kagan,2008: 236) İkili biliş sistemi sonuç olarak sanatçı özneyi yaratma edimini gerçekleştirmeye yönelir.

İç ve dış dünyanın bilincine varmaya çalışılan sanatçı özne her ilk bilişi birleştirerek yeni bir nesne yapar. Sanatçı özne kendi içselliğini dışsal şeyleri

değiştirerek bulmaya çalışır. Sanatçı özneyi nesnelere biçimini değiştirmeye iten şey insanın tinsel yanıdır. Yeniden nesne, oluşturmanın temelinde yatan, sanatçının sanatsal nesne aracılığı ile kendi varoluşunu aramasıdır.

Sanatsal bilginin alanına giren her nesne, “kendinde şey” olarak değil, insansallaştırılmış, manevileştirilmiş, toplumsal önem taşıyan bir şey olarak, yani değer olarak alınır. Varlığın içerdiği değer doğrudan doğruya sanatsal bilginin nesnesi olur, bundan dolayı, insanın gerçeklikle olan ilintisi, çevresini algılayış, yaşayış zihinsel olarak özümleyiş biçimi ve tarzı, o nesnenin sınırlarının ötesine geçmekte, tam tersine, onun kendi içinde, kendi nesnel içeriğine sıkı sıkıya bağlı, belirli bir yanı olarak var olmaktadır (Kagan, 2008:207). “ Sanatçı mevcut nesnenin sınırlarının ötesine geçerken, kendi varoluşunu ararken tüm bu sorgulamaları keşiştirdiği yer, özdeşleymidir(**). Nesnelere tinsel olarak kavrama, yeniden yaratma özdeşleym olayını dile getirir. Özdeşleym ile özne, nesnelere içinden kavrar ve yaşar. Ancak yaşanan şey nesnenin kendisi değil, öznenin nesneye yüklediği anlamdır. “Örneğin yıkık bir sütun karşısında duyduğumuz eziklik, sütuna değil, kendimize ait bir duygudur. Yine ulu bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusal, bize ait bir duygudur, ama bu duyguyu biz kendimizde değil, çınar ağacında yaşarız. Köpük köpük dalgalı bir deniz karşısında duyduğumuz coşkunluk duygusunu biz yine kendimizde değil o dalgalı denizde yaşarız” (Tunalı, 2008,41). Öznenin duygularını nesne üzerinden yaşaması özdeşlik kurması anlamına gelir. Nesnelere bu şekilde özdeşlik ilgisi kurmaya özdeşleym olayı denir. Özdeşlik kurulan nesne aracılığı ile ise ereksel nesne yaratılır. Mevcut nesne aracılığı ile kendinden bir nesne yaratmış olur sanatçı. Sanatçının yeniden yarattığı nesne tinsel bir canlılık kazanmış olur.

(**) “Her duyulur obje, benim için var olduğu sürece, daima iki ögenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir.” (Worringer, 1993)

II. BÖLÜM

YIRMİNCİ YÜZYIL ÖNCESİ SANATÇI-NESNE İLİŞKİSİ

Çizgi ile ifade insanoğlunun kendini ve çevresindekileri tanımasıyla başlar. “Bütün sanat zamanla koşulludur ve ancak tarih, içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinimlerini, umutlarını yansıttığı ölçüde insanlığı temsil eder. Ama sanat bu sınırlılığı da aşar ve o tarihsel an içinde insanlığın sürekli değişme yeteneği olan bir anını da yaratır” (Fischer, 1974: 15).

Yirminci yüzyıl öncesinde sanatçı nesne ilişkisi, diyalektik yaklaşımın tez kısmını oluşturur. Sanatçı maddesel nesneden yola çıkar. Nesneyi görünen gerçeği ile kabul eder. Sanatçının nesne üzerine kendi yorumundan, nesnenin maddesel varlığı, işlevselliği, toplumsal ve dini simgeleri daha ön plandadır. Sanatçı nesneyi kendisine sunulduğu gibi kabul edip yorumlama eğilimindedir. Yüzyılın sonlarına doğru sanat tarihinde yaşanan -ilk kırılma olarak kabul edilebilecek- empresyonizm ile sanatçı artık maddesel nesnenin varlığı dışındaki şeyleri de sorgulamaya başlar.

Tarih Öncesi Dönemden Rönesans’a Sanatçı-Nesne İlişisini Etkileyen Felsefi Gelişmeler ve Nesnenin Yorumu

Tarih öncesi dönemde insanlık yaşamını sürdürebilmek için doğaya ve hayvanlara karşı bir savaş vermek zorunda kalır. Paleolitik çağda insanlar avcılık yaparak, hazır bitki, meyve toplayarak hayatını sürdürürken, neolitik çağda tarım hayatına geçiş başlar. Kalkolitik çağda avcılık önemini yitirir, ticaretle tanışılır. Maden çağında ise mimari eserler, damga ve mühürlerle ilk kent toplulukları dönemine girilir. Fisher’in de belirttiği gibi “bir birey olan insan, ilkin sanat aracıyla birey olmaktan kurtulur, topluma katılır, toplumsallaşır” (Fischer, 1974: 9). Bilginin değişimi, bilginin doğurduğu teknik gelişim insanlığın üretimine yansır ve her dönemde bilim ve teknik alanındaki gelişmeler sanata yön verir.

Neden insan sanat yapıtları yapar? Marksist estetik'e göre bu tıpkı insan neden araçlar yapar sorusuna benzer. İnsan doğaya üstünlük sağlayarak, ona egemen olabileceğine inanır ve bunun için sanat yapıtları üretir.

İnsan doğalı değiştirerek ona üstünlük sağlar, bir şeyin benzerini yaparak nesnelere üzerinde güç kazanır (Fisher, 1974: 39). Daha önce işe yaramayan bir taş araç biçimine getirilerek değer kazanır. İyi bir av, avlanacak hayvanın iyi tanınmasıyla gerçekleşir. Tarih öncesi insan, hayvan gibi görünüp, onun gibi sesler çıkararak, onu kendine çekip sezdirmeden gözleyerek avında 'benzetme sürecini' kullanır. Bu durum ilkel bir özdeşleşim süreci olarak da algılanabilir.

İnsanlık avcılık ile uğraşırken mağara resimlerine av sahneleri ve hayvanları resmeder. Tarım topluluğu haline geldiğinde araç gereç yapıp süsler. Kent toplulukları haline geldiğinde ise mimari eserler, mühürler, damgalar, idoller yapar.

Araç yapma ile sanat yapıtı üretmenin çıkış noktaları aynıdır. Her ikisinde de doğaya egemen olma arzusu vardır. İlkel araç gereç yapımında kullanılan süslemeler, oldukça fazla güç ve çaba gerektirir. İlkelerin bu nesnelere bilinçli sanatsal yönden biçimlendirmesi sadece estetik kaygılarla gerçekleşmez. İlkeler sanatsal biçimlendirmelerin, nesnelere kutsallaştıracağına, inanarak nesnelere biçimlendirir. Tahta çanağa kuş biçimi verme, kemikten bir kamanın sapını bir hayvan gövdesi şeklinde oyma ya da meşin bir tabağı belli bir desenle bezeme nedeni bu biçimlendirilmiş haliyle o nesnenin daha çok işe yarayacağıdır.

İnsanların yaşam tarzları, düşüncelerinin sınırlarını belirler dolayısıyla yaşam tarzları yarattıkları imgelere de yansır. "Kişisel görüşle hareket etmeyen ve toplumsal tasavvurun dar sınırı içinde düşünen bu insanın estetik görüşü de dar ve katıdır. Bu yüzden onların eserleri, bu görüşün bir kristalizasyonu olarak son derece katı formlu ve basit temel renkler içinde kalmaktadır. Primitif halklar daima insanüstü kuvvetlere bağlı olarak yaşarlar. Bu yüzden sanatları da büyü ve dinin hizmetindedir. Bu nedenle sanat ana köklerini büyü ve din üzerine salmıştır." (Turanî, 2005: 37) İlkeler için kama ne kadar işlevselse, kamanın simgesi de bir o kadar işlevseldir. İmgeler onları, doğal güçler kadar gerçek olan öte öteki güçlere karşı da korurlar. Resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar (Fisher, 1974: 48).

İlkel toplulukların sanat yaratılarına bakıldığında yalnızca taklitten söz etmemek gerekir, taklit yalnızca nesneyi algılama, anlamlandırma, tanıma sürecidir.

Nesneyi algıladıktan sonra ‘algı’ tasarımlanır, bu tasarımlar geçmişteki algılarla, anılarla bütünleşerek oluşur. Anıların yarattığı çağrışımlar ise imgeyi oluşturur. “İmge, belirli bir bilinç türüdür. İmge bir şey değil, bir edimdir. İmge bir şeyin bilincidir” (Sartre,2006: 154).

Dolayısıyla mağara resimleri yalnızca taklit unsuru değil aynı zamanda sanatçının canlandıracağı nesne üzerine düşünmesi, çözümlemesi ve tasarımı anlamına gelir. Hayvan tasvirlerindeki stilize etme, simgeleştirme eğilimleri imgesel bir tasarım sürecinin ilkelerde var olarak görülebilir. (Resim.2.1.)

Resim.2.1. Mağara Resmi, At



M.Ö. 15.000-10.000 dolayları / Lascaux, Fransa.

“İlkel toplumda hayvanlarla savaşmayı dile getiren avcılarının dansı için olduğu kadar, hayvanlarla bitkilerin kökeninden haber veren en eski, en ilkel mitoslar içinde söz konusudur. Bu masalsi fantastik efsanelerde, ilkel toplum insanın kendi gözüyle görüp kulağıyla işittiği şeyler değil tam tersine, kendi düşünce gücüyle hayal ettiği, yaratıcı yönde etkin bir hale getirdiği şeyler anlatılıyordu” (Kagan, 2008:204).

İlkelerde sanatın dine hizmet ettiği gibi Eski Mısır resminde de totem inancı resim sanatında sembolik bir dil oluşturmuştur. “Eski Mısır resim sanatında, büyük tapınaklar mezar anıtları gibi ebedi, sürekli ve kutsal olan ifade edilir. Bu durumun sebebi de Mısır toplumunun dini inanışıdır. Dini inançtan kaynaklanan tanrılar ve öte dünya konuları resimsel üslupta kendini gösterir. Öte dünya inanışı ve totem inanışı resim sanatında sembolik bir dil oluşturur” (Tansuğ, 2004: 25-27).

Mısır resimlerinde görülen cepheden gövde ve omuzlar, profilden bacaklar, yüz profilden, gözler tamamen cepheden tasvir edilmiştir. Bu durumda tasvirlerin tamamen bir benzetme olduğu düşünülemez. Hatta Mısır sanatında perspektifinde kullanılmadığına dikkat çekersek Sezer Tansuğ'un da belirttiği gibi "Mısır resim sanatı hem tak tanrıca yüzyılda, hem de modern çağda geçerli olan çeşitli soyut şema anlayışlarının da kaynaklarından biridir" (Tansuğ,2004:25-29). Mısır resminin, masalsi bir anlatımla, resimde yazının da biçimsel olarak varlığı ile yalnızca 'benzetme' kaygısı ile yapılmadığı anlaşılır (Resim.2.2). Hatta soyut bir sembolik dil oluşturularak tasvir edilir nesnelere. Sanatçının öte dünya kaygısı ile nesneye bakışı gündelik nesneden farklı bir sembol olarak resimlerine yansır. Bu durum sanatçının nesneye görünenden öte bir anlam yüklediğini gösterir. Donuk bakışlar ve sert duruşlarla Mısır edebiyatında da işlenen ölümü resim tasvirlerinde hissetmemek mümkün değildir.

Resim.2.2. Çakal Suratlı Tanrı Anubis



Ölmüş bir kimsenin kalbinin tartılmasını izliyor, ibis başlı Tanrı Thot ise sonucu kaydediyor, M.Ö. 1285 dolayları

Mısır sanatında da sanatın dini bir işlevi vardır (Resim.2.3). İlkellerdeki gibi sanat yalnızca haz aracı değil insanların koruyucu sembolleridir. Geometrik düzende keskin doğa gözleminin birleşimi, Mısır sanatının özelliğidir. Bu özellik, mezarların duvarlarını süsleyen kabartmalar ve resimlerde gözlenir (Tansuğ,2004:25-29).

Mısır sanatından daha dinamik ve değişken olan Mezopotamya sanatı, taklit ve kopya değil özgün ve yaratıcı formlar içerir. Mısır ve Mezopotamya sanatında objeler belirgin özellikleriyle resmedilir, basit ve alıcı bir şekilde yansıtılır (Turani, 2005:75-79).

Resim.2.3. Av Sahnesi



Nebamun'un Mezarı, Tomb, 1400(M.Ö.), Alçı duvar üzerine boyalı 31cm., Britanya Müzesi, Londra

Bu durumun nedeni objeyi çıplak gözle görüldüğü gibi algılamaları değil, dini inançların ve tarım kültürünün beraberinde getirdiğı sembolize etme kaygısı olabilir. Sembolize etmek için ise nesneyi gözlemlenme ve taklit etmenin yanı sıra nesneyi sorgulamak, gerekir. Nesneyi sorgulama eylemi ise, nesnenin daha yalın olarak şematize edilebilmesi için görünenden yola çıkarak yeni bir biçim oluşturma çabalarıyla gerçekleşir.

Mısır sanatına benzeyen ancak onun kadar katı kurallara sahip olmayan Mezopotamya sanatı Hititlerle zirveye ulaşır. “Kuzey Anadolu'nun orta bölgelerinden gelerek Kızılırmak ve Güneydoğu Anadolu topraklarına yerleşen Hititlerin sanatı ile Mezopotamya sanatı arasında açık benzerlikler görülür. Hitit İmparatorluğu ürettiğı sanat eserleriyle doğayı ve nesnelere taşınan yontma heykellerle yorumlamıştır. Heykel, kabartma ve seramik işlerinde yüksek bir düzeyi yaklaştırmış, kral mezarlarında altın ve tunçtan yapılan din ve süs eşyaları bulunmuştur. Yazılıkaya-Boğazkale yöresinde bir tapınağın duvarlarında bulunan taş

kabartmaların figürlerinde kralların ve halkın hayatı tasvir edilir. Hitit heykellerinde kaya, insanın yüz çizgilerini ve hatta giydiği kumaşın cinsini belirtecek denli ince ve ustalıklı oymuştur” (Aktaran: Çakır Aydın,2002: 53).

Resim.2.4. Hitit Kaya Kabartması



İvriz, M.Ö. 730 dolayları.

Hitit kabartmalarında figürlerde, profilden vücut saçların işlenişi, elbiselerin motiflerle süslenmesi, gücün, bereketin simgelenişi özgün bir üsluptur. Kendine has ve gelenekseldir. Figürler sembolize edilmek amacıyla görünenden fazlasıyla ayrıntılı tasvir edilir.(Resim.2.4)

Çok tanrılı dinden kopuş ile mitolojiden uzaklaşma sürecinde ilk çağ felsefesi ortaya çıkar. Bilim ile felsefenin bir arada olduğu ilk çağ felsefesinin en seçkin temsilcileri Sokrates, Platon ve Aristoteles'tir. Antik çağ olarak da adlandırılan ilk çağda sanat ve etik iç içedir ve bu anlayış Kant'a kadar devam eder. Dönemde güzelliğin özünü "orantı", "ölçü", "simetri" ve "uyum" ya da "çoklukların birliği"nde bulan anlayış egemendir.

Eflatun sanat olayına bir yaratma olarak bakar. Sanatçının yaratıcı olarak, duygularını, sezgilerini, yorumlarını göz önünde bulundurur. Eflatun'a göre sanatçı idealer dünyasının kopyası olan gerçek dünyayı kopya eder. Nesnelere dünyası, bir mimesis dünyasıdır ve gerçeklik sıralamasında idealer dünyasından sonra yer alır.

Sanatta mimesis'e tavrı alan Eflatun, Devletin yedinci kitabında anlatılan mağara alegorisinde kavranan aslında görünen şeylerin gerçek olmadığı, yalnızca mağaralardaki gölgeler gibi mutlak gerçeğin birer yansıması olduğudur. Eflatun bu yansıma ise 'ide' yani fikir dünyası der ve gerçeğe ancak akılla ulaşılacağını savunur (Eflatun,1993: 199-204).

Aristo insanların doğayı taklit etmesinin sadece görünüşten ibaret olmadığını belirtir. Sanatçı objeyi resmederken düzen, birlik ve özellikle kavramsallaştırmadan yararlanır. Obje eğer kavramsallaştırılmaya çalışılırsa Aristo'nun da belirttiği gibi taklit salt görünüşte söz konusu değildir (Alpman, 1993: 8).

Aristoteles'e göre güzel her şey'den önce doğal ve canlı olandır. Doğa biçimleri ile sanat biçimleri arasında hiçbir karşılaştırma düşünülemez. Güzel bir orantı, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır. Güzelliğin temel formları düzen ve sınırlılıktır (Tunalı, 2008: 213).

Platinus ise Aristo ile Eflatun arasında uzlaşma noktaları arar. Platinus'a göre güzel, objenin kavram ve formundan pay almasıdır. "Güzelliğin prensibi onda suret'tir sureti olmayan madde, ancak suretle birleştikten sonra güzel olabilir. Biri ham, biri işlenmiş iki taş kütesini yan yana koyun; işlenmiş taş sanatçının damgasını taşımaktadır, yani bir tanrıça yahut insan olmuştur. Artık bir sureti olduğu için güzeldir, taş olduğu için değil. Öyle olmasaydı işlenmemiş taşın da güzel olması gerekirdi. Önce sanatçının düşüncesi olarak var olan güzellik taşa geçmiş, böylece sanat eseri doğmuştur. Platinus'a göre tabii varlıklar, özlerin hayalleridir. Bu bakımdan sanat eserini, tabiatı taklit ediyor diye küçümseyenler yanılmaktadır, çünkü sanatlar görünen şeylerin taklidi ile yetinmeyip ideale yükselir ve objelerin kemalini tamamlarlar" (Yetkin 1942: 32).

Grek sanatında -Mısır sanatında var olmayan- insanların ruhsal durumlarının yarattıkları formlara yansıdığı görülür. Bu durum artık sanatçının görünen maddesel nesnenin ötesinde 'öz'ü de sorgulamaya başladığı anlamına gelir. Doğal biçimlerin ve perspektif kısaltımın keşfedilmesi, Yunan sanatının devrimidir. Grek sanatında, asıl ilke, seyircinin bakış açısından hareket edilmesidir. Grek sanatında belli başlı bir kişi karakteristiğine rastlanmaz. Sanatçılar M.Ö. 500 yılından az önce, tarihte ilk kez, karşıdan görünen bir ayağın resmini çizme cesaretini gösterdiklerinde, sanat

tarihinde korkunç bir dönüşüm olur. Günümüze varan binlerce Mısır ve Asur yapıtlarında böylesi bir değişime rastlanmaz (Turani, 2005: 127).

Helenistik çağ Grek sanatının dağılıp çağıdır. Bireyci felsefi görüşlerin önem kazanması, kişi ile ilgili değerlerin sanat eserine yansımalarını sağlar. Toplumun itibar ettiği ideal, tanrısal değerler, gibi tüm klasik değerler, önemini kaybeder. Bu değişim, yeni bir dünyayı biçimlendirir. Klasik değerlere olan inançsızlık, toplum yapısını değiştirerek yeni bir felsefe ve sanat anlayışını ortaya çıkarır (Turani, 2005: 173). Helenistik felsefenin en önemli özelliği, mantık fizik ve etiğin yönlendirici olmasıdır. Aristoteles'ten miras kalan mantık, doğru bilgiye ulaşmanın yöntemi ve felsefenin vazgeçilmez aracı olarak görülür. Bununla birlikte, fizik de arka planda kalır, yalnızca etik için bir temel oluşturur. Bundan dolayı, bu dönemde filozoflar, fizik ya da varlık alanında yeni teoriler geliştirmek yerine, Sokrates öncesi doğa filozoflarının görüşlerini aynen benimsemişlerdir.

Roma resimlerinde figürlü frizler ya da panolar ve boş ya da figürlü manzaralar, natüremortlar ve portreler yer alır. Bunun yanı sıra Romalı sanatçılar kutsal öyküleri de resmeder ancak bu resimler gerçekçi resimler değildir, çünkü imgenin aynısını çizmek yasaktır. İslam sanatlarındaki tasvir sorunu gibi kutsal inançlar sanatçıyı simgeleştirmeğe yönelterek soyutlamaya yönlendirmiştir (Tansuğ, 2004: 49).

Antik çağda saf “biçimcilik” eleştirilmiştir. Herakleitos, güzel-olanın görece bir özellik taşıdığını bulgulamış; hayvanlarda, insanlarda ve tanrılarda bulunan estetik niteliklerin bir kıyaslamasını yapmıştır. Platon ise, güzelliğin özünün, maddi olanlara göre değil nesnenin kendi ideal örneğine (ön tipine) ne denli uyduğuna göre belirleneceğinden söz ederek, güzelliğin ölçülemeyeceğini ve sayıyla sayılamayacağını kanıtlamaya çalışmıştır. Platon'un bu anlayışının idealist nitelikte olduğu açıkça ortadadır. Antik çağın bu büyük düşünürü, burada, kendi felsefi öğretisinden, yani önsüz sonsuz, tanrısal idealler dünyasının “gölgeleri” olarak nesnelere dünyası öğretisinden yola çıkmaktadır. Ancak burada, önemli bir şey vardır; bu estetik anlayışının çıplak, idealist kılıfı altında, güzelliğin açıklanışı üstüne, ilginç ve yepyeni bir yaklaşımın yatmakta oluşu. Platon, maddi dünyada, maddi dünyanın fiziksel varlığında, estetik bir öz bulamadığı için, güzelliğin sınırı, maddi-olan ile ideal olan arasındaki ilinti'de aramıştır. Bundan böyle, “ideal-olan” Hep bu

doğrultuda, dinsel- idealist bir anlamda yorumlama gelmiştir. Bu yolu daha sonra, Schelling, Hegel, Viladimir, Solovyov ve daha başkaları izleyeceklerdir. Bu kişilerin hepsi, güzel- olanda, gerçek- olan ile ideal- olanın diyalektiğini duyumsamışlar ama nesnel idealizme saplanıp kalarak ideal anı, “mutlak zihin” e “mutlak ideaya” tanrıya dönerek açıklamışlardır (Bahtin, 2005:62).

Mimesis Platon’un mutlak ideayı tanrıya dönerek açıklaması düşüncesinin bir göstergesidir. Mimesis bu dünyadaki nesnel dünyasıdır. Bu dünyadaki nesnelere ise idealar dünyasının kopyasıdır. Mutlak varlık dolayısıyla gözle görülen dünyada değil sanatçının oluşturduğu dünyadadır. Platon sanatı taklit olarak değil, bir yaratma olayı olarak tanımlar. Sanatçının duygularını, sezgilerini yorumlarını kullandığını göz önünde bulundurur. Sanatçı gerçek nesne ile ideal nesne arasındaki gel gitler esnasında yaratıcı kişiliğini sergiler. Bu süreç içerisinde sanatçı sezgileri, duyguları ve aklı ile nesneyi sorgular ve ona anlam yükler. Antik dönemde her ne kadar ideal olana ulaşma çabası varsa da sanatçının yorumunun dâhil olmadığı bir yaratıya rastlamak mümkün değildir.

Orta Çağ Felsefesinin Sanatçı-Nesne İlişkisine Etkisiyle Değişen Nesne Betimlemesi

Orta çağ: ilk Çağ felsefesinin bitiminden modern düşüncenin başlangıcına kadar olan dönemi kapsar. İ.S. 2. yüzyıldan 15. yüzyıl sonlarına–16. yüzyıl başlarına, Rönesans’a kadar olan dönem olarak ele alınır. Din merkezli düşünce sisteminin egemen olduğu Orta Çağ Düşünce tarihinde karanlık bir çağ olarak değerlendirilir.

Orta çağa has dinsel, sosyal, siyasal, felsefi ve kültürel alanlar da köklü değişimlere rastlanmaz. Uzun zaman boyunca, yenilikten uzak, geleneğe bağlı, katı kurallar çerçevesinde yaşanmasının sebebi ise dinin toplum üzerindeki baskıcı yapısıdır. Her alanda yenilikten çekinen insanlar sanat alanında da geleneğe bağlı kalarak yeniliği reddederek, yalnızca dinsel konulara ağırlık vermişlerdir. Orta çağa egemen olan bu anlayış yalnızca batı dünyasında değil, doğuda da kendini göstermiştir. Döneme din damgasını vurmuştur.

Tarihte atılan hiçbir adım, toplumsal yaşamın hareketinden ayrı tutulamaz. Ayrıca, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişinin kendine özgü yanı da, sanatın kendi yapısıyla, sanatsal yaratımın ve sanat algı özellikleriyle belirlenir; çünkü:

- a) *Sanat, varlığın değer bilgisinin bir bilinci olduğundan, sanatsal bilginin nesnesinin, toplumsal praksiste oluşan değer sisteminin, toplumsal gerçek tarihi içindeki değişimine bağlıdır.*
- b) *Sanat, belli değer- yönlendirmenin olumlandırması ve yerini yenilenin gelmesinin bir biçimi ve tarzı olduğunun, doğrudan doğruya toplumsal bilinçteki değişmelere, toplumun her gelişme aşaması içinde sanatçının ne tip bir dünya tablosunun bilincinde oluşuna bağlıdır.*
- c) *Sanat, kendi sanatsal içeriğini, yaşamın imgesel modelleri halinde, maddi olarak cisimlendirmek zorunda olduğundan doğrudan doğruya üretici güçlerin tekniğin ve insanın pratik olanaklarının gelişmesinin kendisine ne gibi üreticilik kazandırdığı üreticilik gücü kazandırdığına bağlıdır.*

d) *Sanatta biçim, özgül bir gösterge sistemi işlevi gördüğünden kendi içinde barınan “kodlaştırılmış” bir sanatsal bildirim topluma iletmek zorunda olduğundan insanların toplumsal olarak karşılıklı ilişki ve alış veriş koşullarının sürekli değişmesine, her gelişme evresi içinde toplumdaki iletişim araçlarının durumuna bağlıdır.*

Sanatın kendi çerçevesinin dışına çıkıp, sanatsal yaratım ile sanat algısı süreçleri üstünde etkisi olan etkenlerin bir çözümünü yaptığımız da görürüz ki, sanat üretimi ile sanat tüketiminin somut özelliği, doğrudan doğruya, ekonomik, toplumsal, dinsel ilişkilerdeki değişimlerde, toplumdaki manevi kültürün, ahlakın ve gereksinimin evrimleriyle belirlenmektedir. Toplum tarihi, insanoğlunun sanatsal gelişmesini işte böyle, yüksek dereceden karmaşık, çok yanlı ve çok boyutlu bir biçimde etkilemektedir (Bahtin, 2005: 470).

Sanat tarihindeki ilerlemeler bilim tarihindeki değişimlerle paraleldir. Bilginin değişimi, varlık olayının yorumu toplumsal ve tarihsel ilişkileri belirler. Varlık anlayışının nesnelere ilişkisi sanatçı toplum, sanatçı-nesne ilişkisine yansır.

“Ortaçağ insanı tam anlamıyla şeylerde Tanrıya ilişkin anlamlar; göndermeler, sezgisel gerçekler ve belirimlerle yüklü bir dünyada, sürekli olarak simgesel bir dille konuşan bir doğada yaşıyordu; bu doğada bir aslan yalnızca aslan, bir ceviz yalnızca ceviz değildi, efsanevi hipogrif aslan kadar gerçektir, çünkü aslan gibi o da var olup olmamasından bağımsız olarak daha üstün bir hakikatin göstergesiydi” (Eco,2009: 84). İsa'nın balık simgesiyle gösterildiği orta çağ resimlerinde doğrudan bir anlatıma rastlanmaz, dinin de etkisiyle her şey simgeleştirilmiştir. Simgeleştirme her ne kadar dinin baskıcı kurallarıyla bir ilahileştirme amacı ile yapılsa da maddesel nesneden uzaklaşmaya ön ayak olmuştur. Orta çağ eserlerinde Hristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve tanrısallık anlayışının altında Klasik Antik Çağ'dan kalan estetik sorunların yeni bir yorumu yer alır. Bu yeni yorum düşüncede olmaktan çok kültürel geleneğe bağlanır (Bahtin, 2005: 476–477).

“ *Doğrudandık ve yalınlık, Ortaçağ renk beğenisinin ayırt edici özellikleridir. Dönemin figüratif sanatı, daha sonraki yüzyılların renkçiliğini bilmez ve ana renkleri, belirgin renkleri yeğler; ara tonlardan uzak durur; chiaroscuro'larla ışığın rengi belirlemesi, hatta figürü sınırları ötesine yayması yerine, renklerin*

birlikteliğinin kendi parıltısını yarattığı bir anlayışı benimser. Aynı şekilde, şiiirde renk belirlemeleri kesindir, nettir. Ot yeşil, kan kırmızı, süt ise beyazdır. Her renk için üstünlük dereceleri vardır ve aynı renk birçok derecelendirmeler içerir, ancak hiçbir renk gölge bölgelerinde yitmez. Ortaçağ minyatürü, bu bütünsel renk neşesini, bu canlı renklerin yan yana gelmesinden kaynaklanan gösterişli beğeniye çok açık olarak ortaya koyar (Eco,2009: 172).

Yunan ve Roma sanatı dünyasında geniş yer tutan klasik estetiğe karşı yeni bir estetik anlayış doğar. Sadece dıştaki organik güzelliği ve uyumu araştıran klasik estetiğe karşı bu yeni estetik aynı zamanda iç güzelliği ve biçim canlılığını arar. Sezer Tansuğ'un da belirttiği gibi "Anadolu Doğuyla Batının karşılaşma, çatışma bölgesidir. Ne doğu ne de batıdır. Doğu ve Batı formlarını zaman zaman deneyen ve hiç bir zaman bitmiş ve tükenmiş bir form kararlılığına sahip olmayan bir sentez bölgesidir." Ve doğuyla batının çakışma noktası olan Anadolu'daki Bizans sanatı için de doğuyla batının kesin bir çizgiyle ayrılabilceği söylenemez.

Bizans resminde ne salt şematik ne de salt optik yol seçilmiştir. Şematik soyutlama Doğuya özgü bir davranıştır. Dışa dönük, optik anlayışlar ise, Helenistik dünyada geçerli olmuştur. Bizans resmi sentezci üslup olarak bunların her ikisini bir arada kullanmayı yeğler. Batı resmine göre Bizans resminin, bir sanat birliğı kurma yolunda daima bazı engellerle karşılaştığı söylenebilir. Bizans resmi karşıtları uzlaştırmaya dayanır (Tansuğ, 2004:72).

İslam felsefesi ve İslam Sanatlarında Nesnenin İfadesi

İnsanların bilinçlerini toplum, din ve felsefe oluşturur. Orta çağda bilinci yönlendiren ise din olmuştur İslamiyet'te varoluş sanatçının maddeyi algılamasında etkindir. Maddesel şekillerin ve isimlerin insanların zihninde doğuştan var olduğuna inananlar maddenin soyut olarak varlığını kabul eder.

İslam sanatlarında, “Kâinata sırf şekil ve kendiliğinden suret yoktur, yalnız Allah daim ve bakidir” anlayışının etkisi gözlenir. “İslam dini dünya görüşünün Tanrıdan başka hiçbir nesneye kalıcılık mal etmeyen ve her şeyi geçici anlardan ibaret sayan metafiziği, biçim sanatlarında süreklilik arayışını ortaya çıkarmıştır. Yüzeylerin biçimsel düzenlenişlerine özel bir derinlik kazandıran bu kavrayış, motif ve parçaların sonsuz bir tarzda birbirlerini izleyen grift dekoratif anlamlarını da güçlendirmiştir (Tansuğ,2004: 129).

Türkler Orta Asya'dan getirdikleri, Şamanizm, Budizm, Manihaizm vb. geleneklerle yakından ilgili olmalarından ve Yunan sanatları gibi, tabiatı taklit kaygısı taşımamanın da etkisiyle soyut sanata zaten eğilimlidir. İslamiyet'teki tasvir sorunu sonucunda sanatçılar biçim ve motiflerini diliyle soyutlamaya yapmakta yönelmişlerdir. Hatta sembolleştirme konusunda Hıristiyan dünyasındaki ikonoklazm ile benzerlik gösterir.

“Meşşaiyyün adı verilen Müslüman Aristocuları, Aristo'yu genellikle Eflatun ve Plotunus'la telif ederek almışlardır. Bu bakımdan Aristo'ya bağlı İslam felsefesi bir yandan Platonik, bir yandan da yeni Eflatuncu bir espri taşır. Meşşailer bu üç filozofun da estetik nazariyelerine belki de şuurlu olarak bigâne kalmışlardır. Aynı şekilde sufiler de sanat meseleleri üzerine nazari olarak hiç kafa yormamış, “güzellik” problemi üzerinde ancak Allah'ın cemal sıfatı ve tecellilerinden bahsettikleri zaman durmuşlardır. Esasen antikiteye hiç ilgi duymayan Müslümanların, Yunan sanatlarından hareketle teşekkül eden estetik teorilerine yabancı kalmaları da tabii karşılanmalıdır” (Ayvazoğlu 1982: 40).

Sanatçı dış dünyanın cazip ama aynı zamanda gelip geçici olan şekillerinden kurtulmaya çalışarak nesnelere direnişini kırar. Arabesk, hat ve tüm bu İslam sanatlarını bir araya getiren mimari ile dış dünyadan sıyrılarak soyut formlara ulaşır.

İslam sanatlarının temelinde tasavvufi manada bir arayış ve aşk vardır (Ayvazoğlu ,1982: 43).

Tasavvufi felsefeye göre “kesret” dış dünya yani çokluk dünyasıdır. Kesret her ne kadar mutlak gerçeğin görüntüsü ise de, gerçeği sadece kesret şeklinde gören kişi gerçeği sadece onun bağlayıcı sınırları ile tanımış, gerçek birliği idrak etmemiştir (Avani, 1973: 90). “İslam sanatlarındaki soyutlama eğiliminin sebebini yalnızca kutsal kitapta sözü geçen tasvir yasağında aramamalı. Tasavvufta “vahdette kesret, kesrette ahdet” anlayışı sanatçıyı soyutlamaya sevk eder. “vahdette kesret, kesrette vahdet” fikrinde “çoklukta birlik”i arayarak nesnelere dış dünyadaki görüntüsünden ve hatta zihinlerdeki tasavvurlarından da öte algılanması ile mutlak varlığa ulaşma çabası vardır.

Mestne nukuş-ı suver-i âleme baktık

Her birini bir özge temaşa ile geçtik

Naili'nin beytinde “‘Nukuş-ı server-i alem’ mutlak varlığa nispetle herhangi bir şeyin gölgesi gibidir. İbn Arabî'ye göre, Allah'ın gölgesi, mümkün âlemindeki cisimlerde belirir. Kişi gölgeyi ancak üstüne düştüğü eşya âlemi vasıtasıyla idrak edebilir. Fakat idrak ‘Nur’ ismiyle geldiği için, gölge, mümkün âlemindeki varlıklar üzerine ‘gayb’ suretine yayılmıştır. Gölgenin siyaha mail oluşu sahibi ile arasındaki uzaklığındandır. “Dağları görmez misin”, diyor İbn Arabî ,”gözden uzaklaştıkça siyah görünür. Hâlbuki dağların rengi hariçte göründükleri gibi değildir. Bunların böyle görünmelerine uzaklıktan başka sebep yoktur.” Sanatçı eğer tuvaline yahut aharlanmış kitap sayfasına, mümkün âlemindeki varlıkları bütün uzaklıklardan kurtararak yansıtabilirse , ‘hem girer ve çıkar gibi ’ görünmelerini temin edecek, hem de artık hacim düşünülmeceğinden ışık gölge bahis konusu olmayacak, böylece renkleri saf olarak kullanabilme imkânı doğacaktır. Sanatçının gayesi, mümkün âlemindeki varlıklar üzerine ‘gayb’ suretinde yayılmış olan ‘Nur’a belli ölçüde bile ulaşmaktır. Renklerin kaynağına, mutlak varlığın aksettiği yokluk aynasının sembolü olarak düşünülen satıhta ancak bütün uzaklıkları, ayrılıkları ortadan kaldırmakla varılabilir. O zaman seyirci, nakışların ardında gizlenen nakkaşa istidlal yoluyla varacaktır” (Ayvazoğlu:1982 ,91).

Hat sanatında harflerin simgeleştirilmesi, minyatür sanatında perspektif kullanılmadan, mekânda ve uzamda nesnelere yer verilmemesi, suretin de aradan çıkarak ve öz' ün kalışı, tezhip ve çini sanatında sonsuzluğa doğru yol alan motiflerin kurgusu İslam sanatlarına özgünlük kazandırır. Orta Çağ sanatlarında en belirgin özelliklere sahip olan İslam sanatı günümüzde de pek çok sanatçının soyutlama eğilimlerinin esin kaynağı olmuştur.

Rönesans'tan Yirminci Yüzyıla Uzanan Tarihsel Süreçte Sanatçı-Nesne İlişkisi

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans on dördüncü yüzyılda başlar, on beşinci ve on altıncı yüzyılda da zirveye ulaşır. Dönemin önemli ressamı olarak Giotto, Leonardo da Vinci, Tiziano, Raphael, Brueghel, Albrecht Dürer, Michelangelo ve Ghiberti sayılabilir.

Sfumatu tekniğini kullanarak, nesnelere sertliği yerine, yumuşatılmış bir gerçekliği tercih eden sanatçı Leonardo Da Vinci Rönesans'ın önemli ustalarındandır. Ressam, sert hatları ve keskin konturları yumuşatarak resminde daha büyük bir özgürlük yakalar. Renkler artık resmedilen mekânların ve nesnelere özelliklerini daha iyi yansıtmaktadır. Gündüz ve gece, aydınlık ve karanlık resmin önemli unsurları haline gelir. Soyut bir geometrik biçim olan çizgiye ve bariz konturlara ağırlık veren eski resimlerin yerini artık nesnelere ve bedenleri bambaşka bir canlılık içinde gösteren zengin ışık-gölge oyunları ve geçişken konturlar almıştır; resimler daha "ruhani" , bedenler daha canlı görünür. Resimdeki bu devrimin çıkış noktası, Leonardo'nun gölgeye yüklediği olumlu anlamdır. Gölge artık sadece ışığın ve rengin olmadığı anlamsız bir boşluk değildir; kendine ait bir renk değeri, yorumlanmak ve kavranmak isteyen bir manası vardır. Leonardo yalnız gölge ve renk oyunlarına girip bu yenilikleri resme kazandırmakla kalmamıştır. Çağdaşlarının birçoğu gibi o da mekânsal gerçekliğin perspektif yardımıyla iki boyutlu bir yüzeye aktarılması üzerinde yoğun çalışmalar yapmıştır. Ancak dünyanın bu yolla edinilen "gerçekçi" yansımalarını resmin kendine özgü tematik ve biçimsel araçlarıyla birleştirerek ortaya yeni bir resim gerçekliği çıkartmıştır (Krausse, 2005: 14).

Rönesans döneminde bilimde kaydedilen gelişmeler sonucunda sanatçı artık nesneye farklı bir gözle bakmaya başlar. “Ressamlar 14.yy. başlarında öte dünyadan çok bu dünya ile ilgilenmeğe başlar ve orta çağın nesneyi yorumlama biçimlerinden kurtularak sanatın ele aldığı konu alanını çeşitlendirir.

Sanattaki yeni anlayışların temelinde, Orta çağın bitiminde yeni bir dünya görüşü ile düşünsel duruşa yol açan büyük dönüşümler yatar: İtalya’daki ticari gelişimlere bağlı olan kentlerdeki büyümenin kent soylu bir sınıfı ortaya çıkarması, halkın artık dine ve ruhban sınıfına körü körüne inanmaktan vazgeçmesi” (Krausse, 2005: 6). Temelinde insanın «saygınlığı » fikri yatan hümanizm ile sanatçı skolâstik düşünceden sıyrılarak insanın ne olduğu sorgulanmaya başlar. Rönesans felsefesi insan sorununa yönelir ve insanı inceler. İnsanı konu alan bilimleri canlandırma amacı güden hümanizm anlayışının ortaya çıkması tüm Avrupa’yı etkiler.

Floransa Katedralinin kubbesinin mimarı, heykeltıraş Filippo Brunelleschi, Albertti’den birkaç yıl önce, doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin bizim bakış açımızdan, “çizgisel bir perspektif” içinde uzaktaki tek bir noktaya doğru uzandıklarını keşfetmişti. Albertti onun bu keşfi ışığında, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu bir yüzeye mekansal olarak yansıtılmasını sağlayan bir kavram geliştirdi. Albertti resmin yüzeyine, ressamın dünyaya baktığı”açık bir pencere”ye benzetiyordu. Pencere, yani resim yüzeyi göz ve nesne arasına giriyor, doğal dünyadan doğruca ressamın gözüne ulaşan “akımları” yakalıyordu. O halde resimdeki her şeyin tek bir noktaya, “kaçış noktası”na doğru akması şarttı. Albertti, resmin derinliklerindeki bir noktada birleşen tüm çizgilere orantılı olarak yatay “mekân çizgileri”nin aralıklarını hesapladı ve böylece nesnelere gözden uzaklıklarına göre küçüldükleri bir matriks (ızgara) oluşturdu. Ortaya çıkan resim, bizim üç boyutlu görme biçimimize tıpa tıp uygundu. Albertti’nin resim kurgusundaki yeni perspektif yöntemi gözü tek bir noktaya odakladığı için, kişi ve nesnelere kabaca birbiri ardına sıralayan “önem perspektif”inden tamamen ayrılıyordu. “merkezi perspektif”le düzenlenen bu yeni resim mekânları zamanın ruhuna çok uygundu. İlginin giderek bu dünyaya kaydığı devirde, insanların kendilerini çevreleyen doğanın gerçekçi bir biçimde betimlenmesine olan talebini karşılıyor, Rönesans’ın dünyayı zihinsel çabayla kavrama ideale estetik platformda yerine getiriyordu. Sanatçı artık merkezi perspektif kanunlarının efendisi olarak

“dünyanın düzenleyicisi” konumuna gelmişti. Gerçeklik entelektüel düzlemde kavranabiliyor ve matematiksel yasalar ışığında yeniden biçimlendiriliyordu” (Krausse, 2005: 19).

Birçok alanda olduğu gibi sanatta da her gelişme her yerde, aynı zamanda ve aynı şekilde olamaz. Toplumsal benzeşmelere rağmen Avrupa’nın kuzeyinde İtalyan Rönesans’ıyla kıyaslanabilecek bir hızda ve etkide sanatsal değişim yaşanır. Hollanda ve Belçika’da devrimci buluşlar farklı biçimlerde de olsa etkisini gösterir.

“Jan Van Eyck’in güneyli çağdaşları, Brunelleschi çevresinin Floransa ressamaları, bir tabloda doğayı hemen hemen bilimsel denilebilecek bir doğrulukta betimlemeye olanak sağlayan bir yöntem geliştirmişlerdi. Perspektif çizgilerin çatısıyla işe başlıyorlar; anatomi ve perspektif kısaltım yasaları üzerindeki bilgileriyle insan vücudunu kuruyorlardı. Van Eyck bunun tam tersi olan bir yolu seçti (Resim.2.5).Tüm resmi görünen dünyanın bir aynası gibi oluncaya dek, sabırla ve ayrıntı ekleyerek, doğanın bir hayalini (yanılsamasını) oluşturdu. Kuzey sanatı ile İtalyan sanatı arasındaki bu farklılık uzun yıllar sürdü” (Gombrich, 2004:240).

Resim.2.5. Jan Van Eyck, Arnolfini Nişan Portresi



1434, Ahşap üstüne reçneli tempera, 82x60cm. National Gallery . Londra

Perspektifin de keşfiyle nesnelere artık yalnızca bir imge değil, mekânın içinde bir gerçeklik halini alır. Daha somut bir şekilde incelenen doğa resimlere girmeye başlar. Tüm gelişmeler sonucunda sanatçılar nesneyi daha analitik bir şekilde inceler. Ancak bu değişim birden gerçekleşmez, Rönesans resimlerinde tamamen dinden kopuş ve sanatçının birden özgürlüğüne kavuşması gözlenemez, ancak bir başlangıçtır Rönesans, dini konuların arka planına yavaş yavaş doğa tasvirleri girer, sanatçı ince ayrıntılarda varlığını hissettirir. Dine artık katı kurullarla bağlı kalınmaz, her şey daha bilimsel düşünülür. Dine bakışın ve bilgiye ulaşmanın yöntemleri değiştikçe sanatçının nesneye yüklediği anlam da değişir. Rönesans döneminde nesne daha çok analitik ve optik gözlemlere dayanır, sanatçıyı nesnenin kapladığı alan, boyutları, ölçüleri yani maddesel varlığı ilgilendirir. Bu yaklaşım da resimlere gerçekçi betimlemelerle yansır.

“Giotto ‘İsa Mesih İçin Ağlayanlar’ eserinde (Resim.2.6) geleneksel betimleme tarzını tamamıyla terk etmiştir. Resme soktuğu gerçekçi üslup insanı, mekânı ve tabiatın tümünü kapsar: İsa Mesih’e ağlayanlar resminde figürler eski, geleneksel formüllere uygun stereotipler halinde resmedilmemiştir. Onlar hissedilen, acı çeken varlıklardır ve yüzlerinde bireysel ifadeler saklıdır; alışlagelmiş altın sarısı zemini yerinde ise gerçekçi bir tabiat tasviri görülmektedir. Resim, birbirinden açık seçik edilebilen arka ve ön planı ile derinlik kazanmış bir yüzey mekâna dönüşmüştür” (Krausse, 2005: 8).

Resim.2.6. Giotto di Bondone, İsa Mesih İçin Ağlayanlar



1304-06, Fresk, Capella Scrovegni (Arena Şapeli), Padua.

“Dürer başlarda Kuzey’in geleneklerin sadık kalarak dünyayı dikkatli bir gözlem yoluyla kavramaya çalışmıştı. Çıraklık ve göçmenlik yıllarında yolu İtalya’ya düşmüş, orada yepyeni bir dünya ile karşılaşmıştı; İtalya’da sanatın yardımcı bilim disiplinleri olarak matematik ve geometriyle tanıştı, doğayı ve insan anatomisini incelemeyi öğrendi. Perspektif, oran ilişkileri, ölçü ve uyum Dürer için hiç işitilmemiş, hayranlık uyandırıcı kompozisyon öğeleriydi. Ayrıca aslında loncaya bağlı bir zanaatkâr olduğundan, kendi sanat anlayışından tamamen farklı bir sanatçı tanımıyla da karşı karşıya geldi. Güneyde tanıştığı sanatçılar birer bilgin ve bilim adamıydı. Dürer, İtalya’yı örnek alarak kendisi de bir bilgin-sanatçı olmaya doğru eğildi. Resimlerine, sayısız desenine ve gravürlerine baktığımızda hem gerçeğe tıpatıp uygun bir detay anlayışı görürüz, hem de dünyayı matematiksel ve akılcı bir temelde resmetme ve insanı araştırma çabasıyla karşılaşırız. Dürer insanın hem dış görünüşünü hem de “iç fizyonomisini” kavramak ister. Bu idealle yaptığı portreler ve konunun ruhuna nüfuz eden betimleme tarzı, Rönesans’ın Alman sanatına girmesini sağlamıştır” (Krausse, 2005: 30).

Resim.2.7. Albrecht Dürer



1500, Ahşap üstüne yağlıboya 67x49cm.

Kuzey sanatı diye adlandırılan bu dönüşüm hareketinin en önemli isimleri Dürer, Bosch ve Bruegel'dir. Hieronymus Bosch Hollanda'nın önemli ve en özgün sanatçısı olarak dikkat çekmeye başlar.

“Bosch’ zamanında büyük üne kavuşturan cazibesi, onun gerçekçiliği (resim üslubundaki) ile simgeciliğinin (anlam olarak) harikulade bir bütünlük içinde erimesinden gelir. Eski bir kaynağa göre o günlerde dahi sahteleri yapılan resimleri, yüzyıllar sonra hala ürkütücü bir cazibeye sahiptir. O, insan ruhunun derinliklerinde yatan kötülükleri değil, insan eyleminin kötü sonuçlarını tuvale aktarmak çabasındaydı. Korkunç görüntülerin ardında ahlakçı bir mesaj saklıydı. Resimleriyle insanoğlunun bu dünyada yaptığı yanlışlar yüzünden çekeceği cehennem azabına dikkat çekmek istiyordu” (Krausse, 2005:27-28).

Resim.2.8. Hieronymus Bosch , Dünyevi Hazlar Bahçesi



1503 , Ahşap üstüne yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid.

Bruegel yaşam felsefesi içinde Rönesans'ın hümanist ve iyimser tavrını koruyarak, imgelerini gerçek dünya ve gündelik hayat üzerinden oluşturur. O' nu Bosch'tan ayıran en önemli özellik budur.

“Bruegel’in Babil Kulesi motifini resimlerinde üç kez kullanması bir tesadüf olmasa gerek. Bu öyküde, insanları uyaran öğretici bir yön bulunduğu anlaşılıyor. Bruegel’in çağdaş panoramik eserinde manzara artık “gerçek” bir dünyayı değil kendi içinde kapalı bir evreni yansıtmaktadır. Kent, kırlar, dağlar, nehirler, sahil ve gökyüzü birleşerek tek bir dünya manzarası oluştururlar. Bu manzarayı bir arada tutan, sanatçının resim tekniğidir: Minyatür detaylar, duyarlı ışık ve renk

oyunlarıyla bir bütünlük haline gelir. Bruegel resminin uzaktan bakıldığında yaratacağı etkiyi düşünürken o küçük ayrıntıları da asla ihmal etmiyordu. Onun eserinde hava, yani atmosferin kendisi de mükemmel bir resim nesnesi haline gelir. Bruegel'in, Bosch'un izinden gidip gerçekçiliği simgesellikle birleştirerek gündelik manzaralara taşıma yeteneği, Hollanda sanatının önünde yeni ufuklar açıyordu” (Krausse, 2005 :27).

Resim.2.9. Pieter Bruegel, Babil Kulesi



1563, Ahşap Üstüne Yağlıboya, 114x155 cm Sanat Tarihi Müzesi, Madrid.

Brugel'in resimlerinde nesnelere betimlemesiyle anlaşılacağı gibi artık gerçeklikten uzaklaşılmağa başlanır. “Bruegel'in resimlerinin önemli özelliği, ışık-gölge unsurundan yararlanmayışıdır. Bunu yanında, konunun karikatürize edilmesi için, figürleri keskin çizgilerle poz poz tespit eder. Hareketin, önemli bir özellik olarak benimsendiği bu resimlerde, katı bir çevre çizgisi dikkati çeker. Ayrıca figürleri güzelleştirmek için hiçbir çaba görülmez. Hollanda hayatının hemen bütün ayrıntılarının yansıdığı bu eserlerde, büyük form anlayışı vardır” (Turani, 2005:388). figürlerini güzelleştirmek için çaba göstermemesi artık ideale ulaşma mantığından tamamen uzaklaşılmasının da göstergesidir. Bu resimler gerçekliğin yeni ve özgün ifadelerinin habercisi olur.

17 yy.da barok üslubunun ortaya çıkışı, resim sanatının geçmişle bağlarını koparır. 17 yüzyılın karşıt eğilimlerini çarpıcı ve gerçekçi bir üslup ile Caravaggio temsil eder. Caravaggio'nun keskin zıtlıklar halinde ışık gölge kullanımı ve dinsel konuları yorumlayış tarzı, maniyerist sanatın aşırı ve yapma genellemelerine karşı çıkan büyük bir devrimdir. (Tansuğ,2004:180-181). Koyu gölgelerle yarattığı “chiaroscuro” üslubuyla figürleri koyu bir karanlığın içinden çıkartarak ışık ile resme yeni bir mekânsallık kazandırır.

Aydınlanma çağı olan 18.yy.da düşünürler insanı akli kullanma cesaretine çağırırlar. 1789 Fransız devrimiyle doruğa ulaşacak olan bir gelişimin başlangıcı olan bu çağrı ile insanlar dikkatlerini bu dünyaya yöneltirler. Dünyanın akılla kavranabileceği ve izlenebileceğine inanan rasyonalizmden güç alarak bütün köhne geleneklere karşı savaş açarlar. Doğaya geri dönüş diyen Rousseau insanları sarayın gösterişli hayat tarzı karşısında, yüzeysel yaşamayı bırakıp sade ve doğal bir hayata dönmeye çağırır. Sanatçılar, resim sanatının geçmişle bağlarını koparır (Krausse, 2005: 32).

Caravaggio'nun “Evliya Mattheus” eserinde Rönesans anlatımından uzaklaşarak doğadan gözleme ağırlık verdiği görülür. Nesnenin ışık gölge ile etkileyici ifadesi sanatçıyı natüralist bir anlatıma yöneltir.

Resim.2.10. Caravaggio, Evliya Mattheus



1599-1600, Roma, İtalya

“Çok etkileyici olmalarına rağmen Caravaggio resimlerinde gerçeklerden uzak, farklı bir dünyaya aitmiş izlenimi veren bir atmosfer vardır. Ressam gerçekçi tasvirlerine ruhani, aşkın bir karakter kazandırır. İncil’den bir öyküyü ya da mitolojik bir olayı sadece tuvale yansıtmakla kalmaz, onun ruhsal boyutuna ulaşmaya çalışarak resmine katar. Caravaggio’nun mesajı bir bakıma resimlerinin yapılaş tarzında gizlidir” (Krausse, 2005: 35).

Dev boyutları seven barok sanatı 18.yüzyılın ortalarında küçük ebatlara yönelerek Rokokoyu doğurur. Rokoko, Aydınlamadan sonra yerini Neo-klasizme bırakır . Neoklasizm düşünce tarihinde bir dönüm noktasını temsil eder. Aydınlanma ile Rönesans’tan devralınan değerlerin oluşturduğu düşünce yapısı yıkılır. Sanayi devrimi, feodal sistemin çöküşü gibi toplumsal olaylar sanatı da etkiler. Sanat pazarının halka açılmasıyla sanatçının toplumdaki rolü de değişir. Ressamlar konularını kendileri seçer, olaylara kendi bakış açılarıyla bakmaya başlarlar. Jacques zamanında büyük yankı uyandıran “Horaslıların yemini” (Resim.2.11) adlı eseri kendi dünya görüşünü yansıtır.

Resim.2.11. J.Louis David, Horace, Kardeşlerin Yemini,



Louvre, Paris

“Sanatçının derdi artık dış dünyayı taklit etmek, yansıtmak ya da idealize edilmiş biçimiyle tuvaline aktarmaktan ibaret değildir. Hayatın gerçekliğinin karşısında şimdi sanatçının gerçekliği, sanatçının kendi dünyası vardır. Neo-Klasik

resmin abartılı sahnesi kasvetli bir mekândır. Neo-Klasisist eserlerde o tipik fotoğrafiik gerçekçiliğe rağmen formlar bir türlü bir resim dili oluşturmayı beceremez. Soğuk ve kendi halinde renkler, sert konturlar, durağan kompozisyonlar, yanilsamacı mekân betimlemelerinden kaçınan atmosferi yoğun bir üslup, canlı ışık-gölge oyunlarının yokluğu; bütün bu özellikler resmi fazlasıyla soğuk kılmakta, izleyiciyi bir türlü resmin içine çekememektedir” (Krausse, 2005, 51-53).

Bilimsel maddeci metodolojide tarihselcilik, Hegel'in diyalektik yönteminin maddeci doğrultuda dönüşüme uğratılması sürecin içinde oluşmuştur. Diyalektik maddeci bilime göre, insanoğlunun estetiksel ve sanatsal gelişimi, ilkin, tarihçe somut bir süreç'tir: ikincisi, nesnel yasalarla belirlenen ve nesnel yasalara bağlı bir süreç'tir; üçüncüsü, kendinden çelişmeli, ama aynı zamanda bütünsel bir diyalektik süreç'tir; dördüncüsü, insanın nesnel varlığı ile toplumsal bilincinin gelişmesi tarafından koşullanan bir yansıma süreci'dir; beşincisi de, yalnızca kendi dışındakine değil, ama kendi içindekine de bağlı, kendi içindeki itici güçlerle hareket eden, görece bağımsız bir süreç'tir (Kagan, 2008:52-53).

19 yüzyılın ünlü düşünürü Schiller'ın “Ben başka bir yüzyılda yaşayıp başka bir yüzyıl için çalışmayı istemezdim. İnsan; bir devletin yurttaşı olduğu gibi, zamanın da yurttaşdır; içinde yaşadığı çevrenin adetlerinden, onun alışık olduğu şeylerden ayrılması yakışmıyorsa, evet hatta yasaksa, çalışacağı alanı seçerken zamanın neler istediğini nelerden hoşlandığını a göz önünde tutmak neden boynunun borcu olmasın. Sanat gerçekte âlemini bırakmalı, cesaret gösterip gündelik ihtiyaçları aşmalıdır; çünkü o hürriyetin evladıdır, kurallarını maddenin çektiği darlıklardan değil, ruhların geniş isteklerinden almaya çalışır (Schiller,1999:2.mektup). deyişi özgürlük anlayışının sanata yansımasını gösterir. Sanatçının öznel duygularını' ben'ini aydınlanmadaki akılcı bakış açısı yerine duygularını ve sezgilerini ortaya koyuşu özgürlüğe kavuşmasıdır. Artık sanatçının katı kuralları, akılcı ve deneyci yaklaşımlar ı ona belli sınırlar çizmez, sanatçının artık tek sınırı kendi duyguları ve sezgileridir. Sanatçının duygularını dile getirişi ile sanatın da tanımı değişir. Romantizm hareketiyle sanatçı artık Kagan'ın da belirttiği gibi “estetik suje”olarak ağırlık kazanır.

Schiller'in 11.mektubunda “İnsanın şahsiyeti başlı başına ve maddeye bağlı unsurlardan serbest olarak tetkik edildiğinde, sadece mümkün sonsuz bir yetkinin

ifadesini verir; o bakmadığı ve duymadığı müddetçe de şekilden ve boş kudretten başka bir şey değildir. ..şu halde insan, yalnız alem olmamak için maddeye şekil verecek, yalnız şekil olmamak için de, içinde taşıdığı yetkiyi gerçekleştirecektir. O, şekli, zamanı yaratmakla, değişmeyen karşısına değişikliği, kendi benliğinin geçmez birliğin karşısına da dünyanın çeşitliliğini dikmekle gerçekleştirir” (Schiller,1999:2.mektup). Sanatçının düşünce dünyasındaki bu gelişmelerin nesneyi algılayışını nasıl etkilediğini gösterir. Sanatçının nesneyi algılayışında artık kendini de duyguları aracılığı ile ortaya koymasıyla onu estetik bir suje haline getirir.

Sanatçıyı sanatçı yapanın tutku ve hayal gücü olduğunu savunan Delacroix'nın halka önderlik eden özgürlük eseri ile, toplumları derinden etkileyen konuları işleyen Gericault'un Medussa'nın Salı (Resim.2.12) adlı eseri, resim yapmak hissetmek diyen Constable'nin manzara resimleri ve izlenimciliğin habercisi olan Turner'ın manzara resimleri 19.Yy' ın sanat anlayışını yansıtır.

Resim.2.12. H. Gericault Medusa' nın Salı



1818-1919, Tuval üzerine yağlı boya, 491cmx717cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Delacroix'nın özgürlük eserindeki (Resim.2.13) bayrağı elinde tutan kadın tek başına incelendiğinde sanki aydınlanma çağındaki eserlerin bir parçasıdır. Sanatçı belki de neo-klasizme bu şekilde etkileyici bir tepki vermiştir. Tek başına incelenen erotik çağrışımlarla yüklü olan bayan figürü oldukça somuttur ancak, resmin bütününde bu somutluğun arkasında bir anlam yatmaktadır. Kullanılan figür görünenin ardında bir anlam ifade eder.

Resim.2.13. Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük



Louvre, Paris

“Emeğin olumsuz değerinin askıya alınması on dokuzuncu yüzyılda emeğin bizzat düşünce ile cemaatin ortak etkililiğinin formu olarak olumlu değerine dönüştü. Bu evrim “estetik hal”in askıya alınmasının estetik istencin pozitif olumlanmasına dönüşmesi ile gerçekleşti. Romantizm tüm düşüncenin duyulur-oluşunu ve tüm duyulur maddeselliği düşünce- oluşunu genel olarak düşüncenin bizzat hedefi olarak ilan eder. Sanat böylece yeniden bir emek simgesi olur. Emeğin henüz kendi başına ve kendi için gerçekleştiremediğin- karşıtlıkların ortadan kaldırılmasını- önceden gerçekleştirir. Ama sanat üretim olduğu ölçüde, yani bir maddi gerçekleştirme süreci ile cemaatin anlamını kendine sunma sürecinin özdeşliği olduğu ölçüde bunu yapar. Üretim geleneksel olarak birbirinin karşısına konulan yapıcı etkinlik ile görürlük terimlerini tek bir kavramda birleştirdiği ölçüde, duyulurun yeni bir paylaşımının ilkesi olarak kendini olumlar. Üretmek, imal etme edimini, gün ışığına getirme edimi ile yani yapma ile görme arasında yeni bir ilişki tanımlama edimi ile birleştirir. Sanat emeği önceden gerçekleştirir. Çünkü onun ilkesini gerçekleştirir: duyulu maddenin cemaatin öz sunumuna dönüştürülmesi. Emeğe insanın türsel özü statüsünü veren genç mark’ın metinleri yalnızca alman idealizminin estetik programı temelinde olanaklıdır: düşüncenin cemaatin duyulur deneyimine dönüştürülmesi olarak sanat. Ve 1920’lerin “avangard”larının düşünce ve pratiğini temellendiren,

bu ilk programdır: arı etkinlik olarak sanatı ortadan kaldırmak, onu emeğe, yani kendi anlamını geliştiren yaşama iade etmek”(Rancière, 2008:188).

Turner’ın manzara resimleri ise o zamana kadar görülmemeyen bir manzardır. (Resim.2.14) Gerçeği aynen yansıtmaya telaşında olmayan sançtı soyut resmin öncülerinden sayılabilir. Nesnenin algılanışı ve yorumlanışının daha öznel bir hal aldığı söz konusu eserlerden anlaşılır.

Turner, ,renge bağımsızlığını tanımakla izlenimciliğin ilk kıvılcımlarını başlatır. Aynı zamanda tutumuyla soyut resmin önemli öncülerinden biri sayılır.

Resim.2.14. William Turner, Deniz’de Kar Fırtınası



1844, 91x122 cm. Tate Gallery, Londra.

“Bir şeyin yalnız biçimi bizde düşüncelerden başka bir şey uyandırmazsa, o şey cansızdır, soyuttur. Buna karşılık o şeyin yaşamı yalnız bizi duygulandırırsa o şey biçimden yoksun demektir, yalnız izlenimdir. Bir şeyin canlı olabilmesi için, biçimin duygumuzda yaşaması, yaşamının da düşünme gücümüzde biçimlenmesi gerekir” (Schiller,1999: 18.mektup).

19. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran gerçekçi resim üslubu toplumsal koşulları konu alır. Sanayi devrimi ile değişen hayatı betimlemek romantiklerin hayal dünyalarından daha cazip gelir sanatçılara. Millet işi ve işçiyi nesne olarak sanata kazandırır. Sanat bu yüzyılda K.Marks’ın yayımladığı komünist manifestodan da nasibini alır. Courbe’nin ‘taşkıran adamlar’ (Resim.2.15) eseri ise Realizmin manifestosu olur.

Resim.2.15. Gustave Courbet, Taşçılar



“Courbet de resimlerinde insanların günlük hayatlarına eğilmiştir. Çekirdekten yetişme bir ressam ve inançlı bir sosyalistti. Sanat anlayışını şu ifadelerle ifade etmiştir: ‘Realizmin temelinde idealin reddi yatar. İdeali ve ondan çıkarsanan her şeyi reddettiğimiz zaman, birey olarak kendimizi gerçekleştirmiş ve demokrasinin yolunu açmış oluruz. Gerçekçilik özünde demokratik bir sanattır’. Courbet, gündelik hayatın konularına alışılmışın dışında büyük formatlar vererek bir başka hedefin altını çizmiştir: Sanat, lüks bir meta veya eğlendirici bir şey değil toplumsal iletişimin bir aracıdır” (Krausse, 2005, 67).

Marxist sanat teorisinde ise önemli olan biçim değil, özdür. Çünkü öz toplumsal olandır. Marx biçim derken, bireysel bir sanat yapıtının biçimini değil, bir çağın, bir sanat okulunun, Grek, Roma, Barok, İmresyonizm gibi genel üslubu anlamaktadır. Öz, içerik ise insan ve toplumla birlikte sürekli olarak değişmektedir. Marxist teorideki diyalektik bu şekilde sanat alanına da yansıtılmış olur.

Marxizme göre tarihin gelişimi üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkiden oluşmaktadır. Maddesel ekonomik temeli oluşturan üretim güçleri sürekli olarak değişmekte (tez), buna karşılık, üretim araçlarının mülkiyeti, ideolojik üst yapı bu değişmeye karşı direnmekte (karşı tez), sonunda ise üst yapıyı devrim ile değiştirerek maddesel altyapıya uygun bir ideolojik üst yapı kurulmaktadır.(sentez)

Marksist teori aynı yaklaşımı sanat alanında da uygulamak istemiştir. Bir yanda sürekli olarak değişen, insansal-toplumsal olaylardan oluşan bir öz-içerik varlığı, sanatın altyapısı vardı (tez). Bir de bütün bu değişmelere karşı direnen genel bir biçim ve üslup söz konusudur (karşı tez). Bu çelişkiden ise sanat, öze uygun bir biçim yaratmakla kurtulacaktır (sentez) (Alpman,1993: 22).

Yüzyılın önemli düşünürlerinden Hume varlığı ‘impression’a (duyum)a dayandırır. İzlenimci felsefeye göre duyum ise objede olan gerçek bir özellik değil, süjede olandır. Hume ile başlayan pozitivist empresyonist felsefe E.Mach ile zirveye ulaşır. Mach’a göre gerçek, duyumlardan oluşur. Duyum ise varlığı hem fiziksel, hem ruhsal olarak meydana getirendir.

İzlenimci felsefede bir objenin biçimi, süjenin aracılığı ile süjenin benliğinde bir biçim olmuş olur. Algılanabilen bir obje’nin süje olmaksızın var olmadığı, kabul edilir. Çünkü nesne duyumlardan ibarettir. Ama duyum nesnede kendi başına var olan bir özellik değildir. Ancak süjenin varlığı ile ortaya çıkar duyum. Nesne süje olmadan var olamaz.

“ İnsan bir nesnelere dünyası içinde yaşar ve insan süjesi ile ilgi içinde bu nesnelere dünyası bir objelere dünyası haline alır. Masa, ağaç, portakal dediğimiz nesnelere, ancak bir süje aracılığı ile bir obje haline yükselebilir. Örneğin portakalı ele alalım. Portakal nedir? Portakal dediğim zaman, benim dışımda, benden bağımsız olarak bir nesneyi düşünmeyip, belli bir tasavvuru düşünüyorum. ‘böyle bir portakal tasavvuru ise son derece karmaşık bir şeydir: biçim, tat, koku, sertlik gibi duyumlardan özel bir şekilde örülmüştür alıntı. O halde şey madde dediğimiz obje, süjenin duyumlarından meydana gelmiş bir sentezdir” (Aktaran: Tunalı,2003: 18).

İzlenimcilerin nesne bilgisine bakış açısı resim sanatında modernizmin ilk kıvılcımlarına başlatır. Empresyonistlerin ışığı daha önce hiç görülmediği gibi kullanması, ışık aracılığı ile objeleri görüp tasvir etmesi, ışık ve rengin birleşimi ile hava perspektifini oluşturması ile klasik formlar parçalanır.

“Motifin yanı sıra resim sanatının yöntemi ve rengin kendisi de başlı başına bir resim unsuru haline gelince, İzlenimcilerin tuvalde kimi yerleri boş bırakıp, bu beyazlıkları da resmin asli unsuru ilan etmelerine gerekiyor; tabi bu tavrın, ancak her karesi çalışılmış olan resme resim diyen akademisyenleri ne kadar kızdırdığını söylemeye gerek yok. Ama İzlenimciler resmin taşıyıcı malzemesini, yani tuvallerini

de hiçe saymak istemiyorlardı. Göstermek istedikleri, resmin yapay, insan elinden çıkmış bir şey olduğu, bir sanatsal yanulsamayı, gerçeğin bir suretini ifade ettiğiydi” (Krausse, 2005, 76).

Resim.2.16. Monet, Şemsiyeli Kadın



“Bazı kimseler, Empresyonistleri, akademilerde öğretilen resim yapma kurallarına karşı çıktıkları için, ilk modern sanatçılar olarak sayılabilirler. Fakat unutmamak gerekir ki, Empresyonistlerin amaçları, Rönesans’ta doğanın keşfi ile birlikte gelişmiş sanat geleneğinininkinden farklı değildir. Onlar da doğayı gördükleri gibi resmetmek istiyorlardı. Tutucu ustalarla aralarındaki çatışma, amacın kendisinden çok, amaca ulaşma yöntemi konusundaki fikir ayrılığından kaynaklanıyordu. İnsan gözüünün renklere karşı gösterdiği tepkileri incelerken ve özgür fırça vuruşlarının etkileri üzerine deneyler yaparken amaçladıkları, görsel izlenimi daha da mükemmel bir biçimde taklit etmektir. Nitekim empresyonizmle birlikte doğanın fethi tamamlandı. Artık sanatçının gözüne görünen her şey, olası bir resim konusu haline gelmiş; gerçeklik dünyası tüm yönleriyle, sanatçının incelemesine değer bir konu olmuştur. Belki de Empresyonistlerin bu kesin zaferi, bazı sanatçıları, onların yöntemini kabullenmekte kuşkuya düşürdü. Görsel izlenim taklit etmeyi amaçlayan sanatın tüm sorunları çözülmüş, bu konuda yapılabilecek yeni bir şey kalmamış gibiydi” (Gombrich, 2004: 536).

Resim.2.17. Manet, Claude Monet Sandalda Çalışırken



İzlenimciler nesneyi gerçekçi bir biçimde incelemeye başlar. Klasik ve romantik resimlerdeki yapay ışık yerini -gerçek ışığa- gün ışığına bırakır. Nesneler artık ışığında hareketleriyle olduğu gibi gözlenmeye başlanır. Oluş felsefesinin de etkisiyle değişen zamanlara bağlı olarak ışığın nesne üzerindeki etkileri incelenir. Gerçekçi ortamlarda incelenen nesneler görüldüğü gibi resmedilir. İdealize etmenin anlamsızlığından ve katı kurallarından sıyrılarak sanatçı daha da özgürleşir. Objektif bir gözlem sübjektif bir yorumlama ile resimlere yansır.

III. BÖLÜM

20. YÜZYILDA SANATÇI –NESNE İLİŞKİSİ

Teknolojik gelişmenin baş döndürücü hıza ulaştığı yirminci yüzyıl, tüketim çılgınlığı ile gelerek insanlığı kötümser bunalımlı havadan uzaklaştırma çabasıyla iyimser bir hava yaratmaya çalışır. Tüketim ekonomisinin rekabet koşulları ve bu koşulların doğurduğu yayılmacı politikalar sonucu iyimser hava pek uzun sürmez. Söz konusu politikalar dünyanın iki büyük savaşına neden olur. Kitlesele ve bölgesel savaşlar, etnik çatışmalar, sınırların yeniden çizilmesi toplumsal acılara sebep olur. Büyük savaşların ardından gelen silahsız savaş dönemi yüzyılın vaat ettiği iyimserlik tablolarını parçalar.

Yirminci yüzyıl sanayi ve bilimde meydana gelen değişimlerle nesnel gerçeğin tartışıldığı bir dönemdir. Einstein'ın görelilik kuramı ile Freud'un psikanalizi geliştirmesi ve atom çekirdeğinin bölünmesi gibi gelişmeler insanlığı artık daha soyut düşünmek zorunda bırakır.

Yeni dünya düzenin sunduğu bulgular, bilim, teknik alanındaki gelişmeler, gerçeğin salt gözle görünenden çok daha derinde yattığına işaret eder. Gözün her şeyi algılayabileceği inancı değişir, nesnel gerçekler tartışılmaya başlanır. Dünyayı tek bir an'a sığdırabileceklerini düşünen izlenimcilerin yüzeysel realizmi artık sanatçıları tatmin etmez (Krausse, 2005:86).

Yirminci yüzyıla analitik felsefe, dil felsefesi, varoluşçuluk, mantıksal pozitivizm (olguculuk), nihilizm (hiççilik), fenomenoloji (görüngübilim) ve yapısalcı felsefe damgasını vurur.

Bilimde meydana gelen değişmelere koşut olarak felsefede meydana gelen gelişmeler sanata da yansır. Nesnelere anlamı empirik bir gerçeklik, duyularımızla kavradığımız bir varlık olmaktan çıkar ve nesne, öznenin nesneye yüklediği düşünsel bir varlık halini alır.

Nesne duyusal bir gerçeklik olduğu halde, nesnenin anlamı soyut düşünsel bir varlıktır. Nesneye değil de nesnenin anlamına yönelen sanat bu soyut düşünsel varlık ile ilgi içine girer ve soyut düşünsel varlık, duyusal gerçekliğe karşıt bir hal alır. Böylelikle sanatçı doğanın karşına geçtiğinde duyusal ve görülebilir olmayan bir

varlığı görünür kılmak ister. Paul Klee'nin de belirttiği gibi sanat görünebilir olan şeyi tekrarlamamanın, tersine görünebilir kılar. Bu görünür kılınacak şey ise duyularla kavranan nesnelere değil, ama onların anlamlarıdır. Nesnelere soyut düşünsel varlığıdır (Tunalı 2003:122).

Değişen Nesne Yorumu ve Ekspresyonizmle Gelen Köklü Yenilik

Yirminci yüzyıl başlarında doğa bilimlerinde meydana gelen değişiklikler dönemin sanat anlayışına da yansır. Çağın genel olarak karakterini belirleyen bilimdeki soyutlama sanatta da soyutlamayı getirir. Klasik fiziğin katı madde anlayışının yerini sürekli değişime tabi olan nesneye bırakması yeni bir bakış açısı doğurur. Eski dünya tasarımının somutluğu karşısında çağdaş fiziğin ortaya koyduğu soyut evren tasarımı kendini gösterir. Değişim içerisinde olan soyut geometrik bir evren tanımı ortaya çıkar. Estetik açıdan da geometri, çağı betimler. Madde kavramındaki köklü değişiklikler, nesnelere resimdeki varoluşlarını sorgulamak zorunda bırakır. Buna paralel olarak nesnelere yerlerini ve konumlarını gösteren perspektifli bakış açısı değişerek yerini optik görüntüye dayanmayan perspektifsiz, nesnelere özünü, biçimini esas alan bir anlayış ortaya çıkar (Akdeniz ,1990: 82).

Yüzyılın ilk çeyreğinde modernist felsefe sanatçının algı biçimini etkileyerek nesneye olan bakışını da değiştirir. Modernist felsefenin nesnel-bilimsel tavrı, doğru bilginin tekliği anlayışı ve gerçeğe giden tek yolun bilim olduğu inancı resim sanatına da yansır. Orta çağın tartışılmaz gerçeği olan 'din' in yerini bilim alır. Yeni bir nesne arayışı yüzyılın ilk çeyreğinde pozitivizm ile doruğa ulaşır. Nesneye daha bilimsel yaklaşmayı sağlayan pozitivizm anlayışı sanatsal biçime de daha maddeci ve ayrıştırıcı bir halle yansır.

Modernite, zaman bilincinde bir dönüşüme işaret eder. Avangart eser bunun bir göstergesidir. Weber'in belirttiği gibi "kültürel modernitenin kökenleri, daha önce birbiri içine geçmiş 'üç değer alanı' olan 'bilim, etik, sanat'ın modern dönemde birbirinden ayrılıp farklılaşmasında yatmaktadır" (Simmel,2003:15-16).

Gauguin, Van Gogh gibi sanatçıların eserlerinde gözlemlendiği gibi natüralist anlayışın terk edilmesiyle daha öznel bir tutum gelişir (Resim.3.19). Maddesel

nesneden uzaklaşan biçimler sanat nesnesi olur. Nesneye karşı dış gözlem yerini iç gözleme bırakır.

Turanî'nin belirttiği gibi ekspresyonist sanatçının biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimine ve rengine bir uyum sonucu tuvale aktarılmıyor. Ekspresyonistler doğa biçim ve renginde istediğini bulamayınca, kendi iç yaşantısı ve inançlarını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurur. Bu bakımdan o, belirli bir biçime, belirli bir figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle, vahşi bir haykırışı, kendi iç isyanını anlatmak ister. Psikolojik hayali optik hayale tercih ederler. Gözlerini doğaya kapayarak tamamen akıldan boyamalarla kendilerini doğanın tesirine terk etmeden hissettiklerini resmetmişlerdir (Turanî, 1960: 49).

Resim.3.18. Van Gogh, Arles'deki Kırmızı Üzüm Bağları



Kübist ve Fütürist Yorumlarla Sanatsal Nesne

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde kübizm, fütürizm ve dadacılık ile bir başkalaşım gözlenir. Sanatın ifade biçimleri artık kavramlarla değişik etkinliklere dönüşür. Sanat nesnesinin anlamı genişler. 20. yüzyıl'da nesne kübizmle birlikte önemli bir yer edinir. 20. yüzyıl sanatında devrim öncüsü olarak kabul edilebilir kübizm. Cezanne'nin izlenimci resimlerinin ardından nesneyi çözümlenmeye başlamasıyla devrimin habercisi olur. Sanatçı artık nesneyi var olan nesneden öte bir

nesne olarak algılar, nesneyi sorgular, onu parçalayarak bir yandan somut nesneyi reddeder bir yandan da yeni yaratı için onu sorgular. Nesneyi sorgularken biçimlerle birlikte eski değerleri de parçalar. Nesnelere duyusal görünüşlerinden kurtularak yalnızca biçim olarak kalır. Bu analitik yöntemlerle doğadaki nesnelere artık koni, küre silindir gibi geometrik biçimlerle ifade bulur. Biçim sanatçının nesnelere olan bu hesaplaşması ürünü olarak ortaya çıkar. Böylelikle izlenimci eserlerde duyulara dayanan nesne yerini modernitenin etkisiyle akla dayanan nesneye bırakır. Ancak tüm bu matematikselliğe rağmen kübizm dış gerçeklikten değil sanatçının 'süje'nin iç dünyasından hareket eder (Kaplanoğlu, 2008b).

Kübist sanatçılar boyayla ve fırçayla yetinmeyerek gazete kupürleri, duvar kâğıtları, ahşap, metal gibi gündelik malzemeleri kullanarak tuvalin geleneğini bozarak klasik anlamdaki gündelik nesnenin önüne geçer. Kullandıkları nesnelere her ne kadar gündelik olsa da gerçek dünyaya ait nesneyi yeniden üretmek baştan sona sanatçının oluşturduğu bir nesne haline getirirler.

Picasso'nun eseri olan Avignonlu Kızlar, (Resim.3.20) 243,9 x233,7 cm. ebatlarında olup, teknik olarak tuval üzerine yağlıboya olarak çalışılmıştır. Eserdeki kahve, yeşil tonlar, resmin sol kısmında ve sağdaki maskeli figürün fonunu oluşturur. Yavruağzı, pembe, turuncu renklerden oluşan figürlerin arkasında mavi ve gri tonlardan oluşan perdeler, ön ve arka ilişkisindeki derinliği oluşturur. Soğuk mavi ile turuncuların yanında, soldaki koyu turuncu perdeler, zıtlıkla dengeyi sağlar.

Resim.3.19. P.Picasso, Avignon'lu Kızlar



Yüzleri ve bedenleri keskin hatlarla yüzeylere ayırarak hacmi, alanların ritmi şeklinde kavrayan kübist anlayışı ilk kez bu resimde ortaya çıkar. Eser içeriğinden çok figürlerin biçimi, mekânı parçalama ve bozma tarzıyla insanları şok eder. Maske takmış izlenimi veren suratlar seyircinin yüzüne dik dik bakarlar ve figürlere sinir bozucu bir hava verirler. Vücutları tuhaf biçimde döndürülmüş olan bu yaratıkların önüne bir de, kollarının klasik betimlemelerdeki gibi başının arkasına kavuşturmuş üç nü, daha doğrusu nüelerin geometrik çözümlenmeleri yerleştirilmiştir. Picasso'nun bir dostuna dediği gibi bu baltayla parçalarına ayrılmış vücutlar ten renginin ağır bastığı resme tanımlanması zor bir gerilim kazandırır. Cezanne'nin tüm resimsel fonları, oval ve dikdörtgene indirgeme arzusunda, Picasso bedenleri radikal bir biçimde geometrilendirerek ve yabancılaştırarak ve mekansal perspektifi ortadan kaldırarak yanıt verir (Krausse, 2005:94). Nesnenin pozitivizmin etkisiyle daha bilimsel bir gözle incelenmesi, onu bu şekilde ayrıştırmaya, sadeleştirmeye götürür. Kapladığı alanı basit geometrik şekillerle yansıtmak ve onu yine geometrik biçimlerle mekândan ayırarak çözümlenmek daha maddeci bir yaklaşımı yansıtır.

Resim.3.20. G.Braque, “Mandolinli Kadın”



George Braque'ın bir eseri olan Mandolinli Kadın (Resim.3.21) tuval üzerine yağlı boya tekniği ile çalışılmıştır. Eserde, elinde mandolini ile yeşil renkli bir sandalyede oturan yeşil elbiseli bir kadın, mandolinin hemen alt tarafında gri

tonlarda parçalı yüzeyler ve yüzeyin üstünde bir meyve vardır. Kadının sol arka tarafında üç raflı bir kitaplık ve kitaplar yer alır. Yeşil elbiseli mandolinli kadının zeminin oluşturan yeşil renkli sandalye iç içe geçerek nesne birden zeminle bütünleşir hemen arkadaki bordo renkteki parçalı alanla zıtlık yaratır. Mandolin renkleri ile kadının bedeni kaynaşır nesnelere buldukları zeminde sanki erir. “Nesne aralarındaki alanların bizzat nesne gibi önem kazanması , boş alanların da bir resim elemanı olmasının farkına varılması, çağımız soyut resminin değer sistemlerinin oluşmasında en önemli etkenlerden biridir denilebilir” (Akdeniz ,1990: 82).

Kübistler çoğunlukla renk yerine biçime vurgu yapar. Bunun sebebi renklerin gereksiz duygu yüklemeleri yapmasına inanmalarıdır. Renkler daha çok resme homojen bir şekilde dağılır ve topraksı gri, kahverengi gibi renkler tercih edilir. Mandolinli kadın eserinde de olduğu gibi figürler kübik parçalara bölünerek, yüzeye ritm katan açık-koyu tonlamalarla oldukça soyut bir biçimler yumağına dönüşür. Keskin kenarlı yüzeyler artık mandolin çalan bir kadından çok, dağ kristallerini andırmaktadır. Derinlikli mekân tamamen yüzeyleşmiş, nesne iç içe geçen bir dizi geometrik biçimin arasında tanınmaz hale gelmiştir. Resmin ön ve arka planlarını birbirinden ayırmak imkânsızdır. Örneğin bir yerde ön planda görülen bir öğe, yanındaki başka bir öğeyle kesişerek hemen arka plan haline dönüşebilmektedir (Krausse, 2005: 94).

Resim.3.21. J.Gris ‘Le Journal’ Kolaj



J.Gris'in 'journal' (Resim.3.22) adlı çalışması ismini resmin üzerindeki journal yazısından alır. Sentetik kübizm aşamasını betimleyen bu eser kesyap çalışmasıdır. Ortada duran bir sürahi altında gazete parçası ve her iki objenin altında da başka bir parça yer alır. Hareketli parçalanmalardan oluşan eser ön arka ilişkisinde büyük bir yanıltmaca ile izleyiciyi etkiler. Neyin önde neyin arkada olduğu anlaşılamayan bu eserde yatay –dikey ve çapraz yönlerdeki karşılıklı geometrik alanlar, vazunun beden kısmını oluşturulan yuvarlak hatla yumuşatılmıştır. Büyük ölçüde fonu oluşturan siyah masa, sanki objelerin gölgeleriyle oluşturulmuştur. Siyah alan üzerinde vurgu olan turuncu yeşil alanlar geleneksel kübik parçalanmalara bir örnektir. “Juan Gris, Kübizm akımının bu üçüncü büyük ustası, ‘çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam’ diyor. Bu söz bizi doğrudan doğruya Platon’un İdea’lar öğretisine götürüyor. Çevremizde yer alan nesnelere birer görüntüdür, gerçek olan bunların İdea’sıdır. Platon’un bu düşüncesi, bilindiği gibi ‘mağara benzetisinde en güzel anlatımını bulur (Eflatun,1985:8). Bu benzetiyeye göre, bu dünyanın insanları yeraltında bir mağarada yaşayanlara benzer. Bunlar bağlanmışlardır, ne oturdukları yerden kalkabilir, ne de başlarını geriye çevirebilirler. Bu yüzden mağara dışındaki dünyadan habersizlerdir. Onların gördükleri, mağaranın kapısından içeriye sızan ışıkla dışarıdaki nesnelere mağara duvarına düşen gölgeleridir. Bu gölgeleri onlar ‘gerçek’ sanırlar. Bağlarını koparıp mağaradan dışarıya çıkabilen, gerçeğin kendisiyle, yani İdea’larla yüz yüze gelebilir ve içeride gördüklerinin gölge olduğunu anlar. Juan Gris, bu düşüncüyü benimsemiş gibiydi. Natüralist sanatçıyı gölgelerin ressamı olarak görüyordu. Kendisi görüntüyü değil görüneni, çiviye değil çivi kavramını, gerçeğin özünü, değişmeyen hakikati, İdea’yı vermek istiyordu. Onun sanatı İdea’ların sanatıydı” (İpşişoğlu,2009: 31).

Nesnenin dış görünüşünden ziyade özünü değişmeyen yapısını yansıtmaya çalışan kübistler natüralist sanatı bir ‘aldatmaca’ olarak görür. Kübistlerin resimlerinde nesnenin özüne hacim ile ulaşmaya çalışır. Çünkü onlar için hacim nesnelere özüdür; duysal niteliklerinden elendikten sonra değişmeyen, kalan yanıdır. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarırlar. Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını kırarak ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterme kübistlerin devrimidir.

Nesnenin özünü arayan kübistler bir yandan da biçimi parçalarken aslında Kant ‘ın ‘duyulardan yoksun kavram boş, kavramlardan yoksun duyular da kördür’ sözünü doğrular. Gerçekten ilk kübist resimlerin temelinde bu düşüncenin yattığı söylenebilir. Kübistler, Empresyonizm’in kavramlardan yoksun olan duyumcülüğünü, yüzeysel kaldığı için, bir tür körlük olarak görürler. Buna karşılık Kübistlerin kavram-ressamlığı ‘boş’ değildir, duyulardan ne kadar soyutlanmış olursa olsun, görsellik düzeyinde (optik düzeyde) bir düşünce-ressamlığıdır ve duyulardan büsbütün yoksun değildir (İprişoğlu,2009: 31).

“Resmedilen imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin değişen niteliği sayesinde kübizm, sanatın ifade araçlarını genişletmiş, geçmişte var olan çalışmalardan apayrı, daha esnek daha çeşitli bir dil geliştirmiştir. Bundan sonra sanat yapıtı sadece var olan nesnelere anlamından ibaret değildir, artık kendisi bir nesnedir. Doğayı görüldüğü gibi resmetme zorunluluğundan kendisini kurtaran ‘sanatçı özne’ nin önemli bir aşamasını gerçekleştiren kübizmin hem klasik modernizme hem de postmodernizme açılan ikili bir doğası vardır. Analitik kübizm, sanatçı öznenin sanat olgusunu saflaştırılmasına; sentetik kübizm ise tam tersine, sanat dışı ‘şey’lerin sanat eserine dâhil edilmesine yol açmıştır” (Kaplanoğlu, 2008b: 45). Kübizmle birlikte sanatta natüralizm yerini soyut sanata bırakır. Gerçekliğin resmedilişi artık görünenin ötesindedir. Sanatçı artık yaratma özgürlüğüne kavuşur. Yirminci yüzyılın ilk yarılarında Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabilizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi çok sayıda akım oluşur. Ancak tüm bu akımları ve sanatçıları kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir.

Husserl’in Fenomoloji’sinden Soyutlamaya Geçiş

Bilim ve sanattaki gelişimler ve soyutlaşma hareketleri devam ederken felsefe böyle bir hareketin dışında kalamaz. Yeni bir felsefe olan ‘fenomoloji’ felsefesinin anlayışı ile soyut sanat anlayışı benzerlik gösterir. Fenomoloji felsefesinin kurucusu olan Edmund Husserl’e göre özü kavramak ancak bireysel olanı ayrıca alarak mümkündür.

Doğal tavrı alma; her türlü “yargıdan çekinilmesi” biçiminde ortaya çıkar. “Fenomenolojik epokhe” öncelikle bir çeşit yargıdan çekinme tavrıdır; bu tavrı takınmakla mekânlı zamanlı varlıkla ilgili her çeşit “varlık koyucu” ,varlığı kendi “nasıl”ına göre belirleyici yargıdan çekinilir. Fenomenolojik epokhe’ye kadar, kişiye önceden verilmiş olan doğal nesnelerin dünyasında, onların kendisi için geçerliliklerine dayanarak pratik ve teorik yaşamını sürdürür: epokhe ile ise bu nesnelerin genel varlık savını ayrıca alır. Bilinçteki nesnelerle ilgili görünüşlerin akışında kuşkusuz bir değişiklik olmaz. Yalnızca nesnelerin doğal tavrı -alma içindeki ve genel varlık savından artık yararlanılamaz. Buna paralel olarak dünya ile ilgili bilgiler (pozitif bilimler, dünya kaynaklı kültür bilimleri ve onların dayandığı varlık ve “doğruluk “inançları da feda gözden çıkarıl, yalnızca onların dayandığı tavrı-almayı etkisiz bırakır, işlemez hale getirir. Her türlü teoriği dışı bırakarak tavrı alma ile nesnenin tüm yaşanmışlığı yok sayılarak bağımsız bir öze ulaşılır. Doğal tavrı-almaya göre vücuda bağımlı olarak psiko-fizik bir bütün içinde düşünülen yaşantılar ruh bilimdeki adıyla “ruhsal durum”lar da, böyle bir ruhsal durum olarak “algı”, bu arada bütün bu ruhsal durumların öznesi olan “ben” de ayrıca alınır (Sözer,1973: 12-14).

Husserl fenomenolojisine göre: bahçedeki bir ağaca, farklı zamanlarda, farklı açılardan bakan kişiler farklı görsel deneyimler yaşamış olacaktır. Ancak görünen ağaç tek kalıcı nesnedir. Farklı görsel deneyimler ise ona bakan kişilere - yaşantılarıyla olsun durumlarıyla, birikimleriyle, bakan kişiye dâhil her şeyle- göre değişkenlik gösterecektir. Farklı kişiler tarafından algılanan bu görsel deneyimler de nesnedir. Nesne her zaman gerçek bir varlık olmayabilir, nesne gerçek dışı olabilir. Dolayısıyla zihinsel betimleme, nesnelerin de betimlenmesini içerir. Nesnelerin var oldukları varsayılmaksızın, nesneler yalnızca birer görüngü olarak betimlenir (Sözer,1973: 12-14).

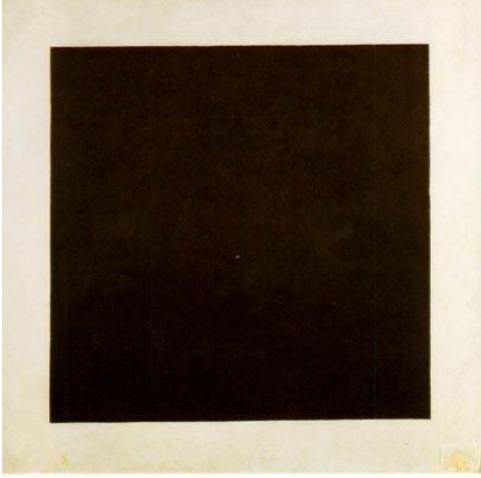
Çağın sanatı düşünsel-soyut gerçekliği nesne olarak ele alırken buna paralel olarak felsefe de duyüstü bir varlığa ulaşma çabası gözlenir. Fenomenoloji ile soyutlama bu sebeple birbirine yakındır. Sanat soyut arayışlarını, duyüstü, zaman mekân dışı mutlak varlığı düşünsel biçimlerde, geometrik biçimlerle yansıtır. Aynı

dönemin felsefesi; fenomoloji felsefesi empirik gerçekliği ‘parantez içine alarak’, ‘ortadan kaldırarak’ yine salt düşünsel bir dünyada ‘öz’ dünyasında mutlak olanı bulur. Dolayısıyla sanatçı resmettiği objeyi döneme ait bilgi objesine dayandırır. Empresyonist sanatçı nasıl estetik objeyi duyular karmaşık olarak kavrayıp resmederse soyut sanatçı da nesnelere duyuların ötesinde yani özsel yapı içerisinde gördüğü soyut geometrik biçimler olarak resmeder (Tunalı,2003: 143). Sanatın dünyası artık görünen geçekliğin tam karşısında durur. Soyutlama ise daha iyi bir dünya vaat eder. Sanat aracılığı ile insanlığı daha iyiye ulaştırma ütopyası öncelikle sanatın kendisinin net, uyumlu ve saf olmasına, ikincil olarak da sanatın toplumsal bir etki yaratabilmesi için hayatın içine girmesine dayanır. Gündelik hayatta kullanılan nesnelere tamamen kendilerine özgü prensiplerle tasarlanmağa başlanır. Bu yaklaşım ‘konstruktivizm’ yani ‘işlevselcilik’ olarak tanımlanır (Krausse, 2005: 97).

Piet Mondrain ve Theo van Doesburg’un kurmuş olduğu “De Stijl” dergisinin çatısı altında hayatla sanat arasında bir sentez hayalini kuran tüm sanatçılar toplanır. Kasimir Malewic, kübist ve fütürist eğilimlerin bir araya geldiği Kübo-fütürizm’den yola çıkarak tasviri radikalce reddeden yeni bir stil geliştirir. Beyaz zemin üzerine siyah kare’sini yaparak, soyut resmin ikonası haline gelen resmin üzerine kendisi şöyle der: “hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim.” Siyah kare onun için saflığın ifadesidir, (Resim.3.23) nesnelere dünyasına her hangi bir göndermede bulunmaz. Malevic, sanatını duyguyu tamamen nesnenin üzerine koyduğu için “süprematizm” olarak adlandırır (Krausse, 2005: 98).

1917 Rusya’daki ekim devriminin hemen ardından sanatçılar toplumun bilinçlendirilmesi için aktif katılımda bulunmaya davet edilir. Sovyetler Birliği’nde sanatçılar sadece resimle kalmayarak daha geniş anlamda sanatsal diyebileceğimiz pek çok faaliyete sarılırlar: afiş tasarımı, kumaş moda dizaynı, tipografi, fotoğraf, iç mimarlık, ajitasyon, kitap illüstrasyonu vb. (Krausse, 2005: 99) Böylelikle ekim devrimi sanatta da bir devrimin öncüsü olur Rusya’da. Tatlin’in ‘Enternasyonel Kulesi’ bu devrimin sembolü sayılabilir.

Resim.3.22. Malevic, Siyah Kare



Nihilizm ‘den Dadaya Sanatçı ve Nesnenin Varlık Sorunu

Nihilizm her şeyi, her gerçeği ve değeri inkâr eder. Varlığı her şekliyle şüpheyile karşılar; hatta yok sayar. Dolayısıyla doğru bilginin olamayacağını savunur. Hiç bir ahlâkî değeri ve kuralı tanımayan, sosyal baskı ve kontrolü kabul etmeyen bir düşünce sistemidir. Her türlü otoriteyi reddeden, kanun, kural tanımayan bu düşünce tarzı bireyseliğin temellerini atar. Yirminci Yüzyıl felsefesinin temel taşlarından birini oluşturur.

“Hiçlik’inde insan, Malevic’e göre, ‘evrensel titreşimler’in ürpertisiyle sarsılır. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan, ‘Hiçlik’ içine atılacak ve onun içinde eriyecektir. Fakat ‘Hiçlik’ içinde erime yok olma demek değildir. ‘Hiçlik’ nesnelere boyunduruğundan kurtulmayı, özgürlüğü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüdür” (İprişoğlu,2009: 57).

Sanatçının iç dünyasına öfke ile bakışı, ruhsal bir birikiminin bir patlaması olan Ekspresyonizmi ortaya çıkarır. Ekspresyonizm tıpkı nihilizmdeki gibi acı çeken ruhun ayaklanmasıdır. Çiğ iğneleyici renkler artık içe kapanmayı değil, haykırışı yansıtır. Acı çeken ruhun ayaklanması, çağın getirdiği yalnız insan bunalımı “The Scream (Çığlık)” eserinde tam anlamıyla betimlenir. Figürün ardındaki köprüler ve tepeler siyah beyaz ve mor zıtlığının içinde dinamik bir etki yaratır. Ön planda bulunan figür acı çığlığı ile ekspresyonizmin sembolü olur. Michel Ragon’un dediği gibi bu yalnız insanın çığlığıdır.

Resim.3.23. Edward Munch, The Scream Çıglık



Litografi 35.4x25.4cm

Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çıglık atan başa doğru gider. (Resim.3.24) Sanki tüm sahne, o çıglığın acısına ve heyecanına katılır. Çıglık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılır. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatır. Korkunç bir şeyler olmuştur mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çıglığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamızdır (Gombrich,2004:564).

Dışavurumculuk sanatın insanın iç dünyasına dâhil edilmesi, onu içinden kavraması bir anlamda onu ifade etmesi ve dışsallaştırmasıdır. Dışavurum ifade etmektir, ifade etmek, biçim vermek demektir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir. İfadeyi ancak biçim verme olarak anlayabiliriz. Biçim vermekle sanat, deney objesinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır (Tunalı 2003:130). Maddesel nesneden uzaklaşarak öze yönelir, hem nesnenin özüne, hem öznenin özüne yönelen bu görünüş ne kadar çok doğallıktan uzaklaşırsa, estetik deneme o derece güçlü olur.

Modern sanatın keşfi olarak adlandırılan ekspresyonizm var olan düzeni değıştirme arzusu, isyan, haykırış, coşma gibi aşırı duyguların resme yansmasıyla kendini gösterir. Böyle bir betimleme ile kübistler, fütüristler, fovistler hatta dadaistler dışavurumcu olarak adlandırılmışlardır. Sonuçta bunların hepsi sanatçının

'ben'ini duygularını da içine alan bir yansımadır. Dışavurumcu sanatçılar dış dünyanın görünen gerçeğini resmetmektense kendi gerçeklerini resmetmeyi yeğler maddesel olarak görünenin ise özgün olmadığını düşünür. Somut gerçeği reddediş ise soyutlamayı doğurur. Öznellik artık nesneyi yorumlamanın merkezi olmaya başlar.

Matisse'nin çevresinde toplanan Fransız ekspresyonistleri (Vlaminck, Roualt, Derain, Marquet, Manguin, Puy) "Fauves" vahşiler adını benimserler. Fovların kullandığı renkler, çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesidir. Vlaminck " bir çılgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum, gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya..." diyerek tonları abartır algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşü haline dönüştürür (İprişoğlu,2009:24).

Özgürleştirici nihilist protestonun temsili olan dada; toplumsal düzene meydan okuyan, isyan eden modernizme karşı kuşanmış, tüm kalıplaşmış öğeleri alt üst eden sanatçıların eseridir. Dada tam anlamıyla düzene kurallara karşı çıkıştır.

Var olan düzene karşı çıkış, sürekli bir başkaldırı ve anarşizme doğru yol alan nihilizm sanatta da kendini gösterir. Tüm değerleri alt üst eden sanat kavramını sorgulayan geleneksel sanata karşı bir hareket olan dada modernizme karşı çıkar ve kendini 'karşı sanat' olarak tanımlar. Somut nesneye karşı verilen tepkiler bütünüdür dada. Öyle ki bazen anarşist bir akım olduğu bile düşünülebilir.

Dadacıların sanatın yerine "anti-sanat"ı yerleştirmesiyle burjuva sanatla olan bağlarını koparır. Gelenekleri hiçe sayan, sanatın hiçbir çerçevesine sığmayan yeni bir sanat akımı doğar. Marcel Duchamp 1913'te hazır nesne kullanarak sanat dünyasına bir soru işareti bırakmayı başarır (Krausse, 2005:100). Duchamp "bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım. Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi 'eczane' diye adlandırdım. 1915' te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'kol kırılması olasılığına karşı' diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için 'ready made' sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-

made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... Aslında tam bir uyşukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üzerine temellenmişti. Önemli bir özellik vardı: yeri geldiğinde ready made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir" (Batur,2002:3) diyerek nesnelere bakışını ve kullanımını net bir şekilde açıklar.

Duchamp'a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle karşılaşmasını sağlayandır. Sanat eseri; sanatçının eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur. Duchamp için önemli olan sanatın nesnesi değil nesneyi doğuran süreçtir (Kuspit,2006:35).

Dadistler kübistlerin yapıştırma resim tekniğinden yararlanmakta, fakat sonucun gerçekliği yansıtmayı yansıtmadığından çok, sanatçının yaratıcılık yapıtının sanıldığı kadar önemli olup olmadığı sorgulamaktadır (Lynton,2004:130). Dadaistlere göre ortaya çıkan sanat eserinden çok sanatçının yaratıcı edimi önemlidir. Dolayısıyla sanatın artık bir süreç işi olduğu algısı Dadaizm ile birlikte sanat dünyasında düşünölmeye başlanmıştır. Sanatın öldüğü söylemleri de yayılarak karşı sanat çağın içinde kendine düşen görevi üstlenmişti. Dadaistler her ne kadar başarılı olamadıklarını düşünseler de sanatçı olarak çağın gereğine uygun sorgulamalarla eserlerini meydana getirmişlerdir. Modernizmin sonunun gelmesiyle evrensel anlamda doğru diye bir kavram kalmamış artık değerler, doğrular, geçeklikler sorgulanmaya başlamış eskinin yıkımı yeninin yaratısına araç olmuştur. Dadaist eserler de bu anlamda çağın sorularına cevap aramış ve sanat dünyasını da düşünmeğe itmiştir.

Resim.3.24. M.Duchamp, Pisuar /Çeşme



Duchamp, 1915'te bir pisuarı ortamından çıkararak ters yerleştirir ve bunu R.Mutt imzasıyla *Çeşme* (Resim 33) adıyla sergiler (Resim.3.25). Duchamp bu eseri R.Mutt olarak imzalarken içinde bulunduğu Sonbahar Sergisi'ndeki jüriyi kendisine göre bir sınava tabi tutar. Ne tasarımı kendine aittir ne de pişirilmesinde etkisi vardır. Ona ait olan eylem başkasının ismiyle atılan bir imzadır sadece. Dadacı bir mantıkla ele alınan eser bir tepki nesnesi olarak alımlayıcının karşısına çıkar. Geleneği olan sanat eserinin birden hazır nesne ile karşılaşması sonucunda sendeleme yaşanmıştır ki sanatçılardan oluşan sergi jürisi bu eseri reddeder. Oysa Duchamp'ın ortaya koymaya çalıştığı şey, bu nesneyi bir kişinin sanat eseri olarak seçmesi ve bu sebeple bu nesnenin bir eser olarak kabul etme girişimidir. İlk başta başarılı olmasa bile sonuçta düşüncesini kabul ettiren Duchamp, sanatın özgürlüğü kazanması aşamasında elde ettiği zaferle sonuca ulaşır (Kaplanoğlu,2008a: 106).

Resim.3.25. Kurt Schwitters, Merz



Schwitters, “merz” sanatçısı olarak tanınır (Resim.3.26). Onun tüm meselesi; sanatın yalnız kendi kurallarına uyması, başka kural tanımamasıdır. Ancak Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra başka bir yola girer. “Zaten her şey paramparça olmuştu. Tek yapabileceğimiz, bu harabenin içinden yeni bir şeyler yaratabilmektir.” demiştir. Schwitters, harap olan parçalanmış, işlevini kaybeden şeylere yönelir; günlük hayatında çöp tenekelerinde eşinir ve bulduklarıyla ünlü “MERZ” resimlerini yapar (Krausse,2005:100).

“Kolâj ve birleştirme tekniğiyle yaptığı kabartma ve üç boyutlu uygulamalar, (Resim, 2.47-48), mekân düzenlemeleri ve grafik çalışmalarıyla tanınan sanatçı, 1916’den başlayarak yaşamının sonuna kadar Dadacı anlayışa bağlı kalmış, ayrıca *Merz* adlı yayını ve *Der Sturm* dergisine yazdığı yazılarla Dada’nın avangard düşünce biçiminin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Sanatçı, Dada akımının yıkıcı ve estetiğe karşı tutumunu benimsememiş, ancak Dada’nın getirdiği özgürlüğü ve

olağan nesnelere yöneltişi ilgiyi yepyeni bir sanat türünün temeli olarak kullanmıştır. Her türlü bulunmuş nesne, pılı pırtı, kırılmış, parçalanmış malzemeyle çalışan Schwitters'in sanatında biçimsel olarak sentetik kübizmin etkisi görülür. Gerçekten de Sentetik Kübizm'in kolâjlarında yüzeye, dokulara, harf, çizgi ve grafik öğelere karşı gösterilen estetik duyarlık daha sonradan gelen Birleştirme sanatının temelini oluşturmuştur” (Kaplanoğlu, 2008a: 10).

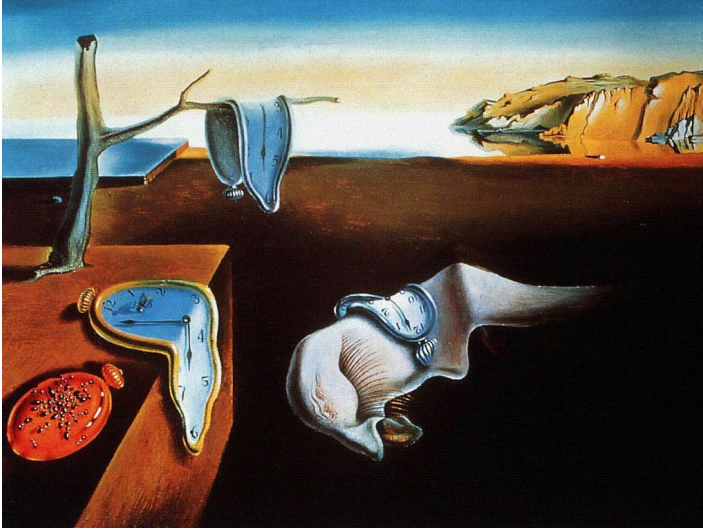
Freud'dan Gerçeküstücülüğe Sanatçı Nesne İlişkisi

Almanya'da 1920'lerde dadaizmin içinden toplumsal sorunlara duyarlı bir resim akımı daha doğar. Onlar da artık gözle görünen gerçeğin derinliğine inanmazlar (Krausse,2005: 101). Gerçeküstücülerin fikir babası olan Freud benliğin kesin bir çizgiyle ikiye ayrıldığını savunur: bilinç ve bilinçaltı. Freud, benlik denen şeyin tamamen bilinçaltının ürünü olduğunu savunur. Freud bu fikirlerinin ilk kez 'Rüyaların Yorumu' adlı kitabında dile getirir. Bilinçaltını; bastırılan duyguların, içgüdülerin, cinsel dürtü ve arzuların, içgüdülerin ve cinsel dürtülerin şiddet eğilimlerinin kaynağı olan bir kara kutu olarak tanımlar. Freud bu noktada Descartes'çi hümanizmi eksik bularak insanın sadece düşünen 'ben' ile tanımlanamayacağını öne sürer. Bilinç ve bilinçaltı birbirinden tamamen ayrıdır. Freud ruh çözümlemelerinde bilinçaltının kapılarını açanın rüyalar olduğunu düşünür (Antakyalıoğlu, 2007 : 34).

Gerçeküstücüler gerçeği aşacak bir şeyler üretmek ister, çocuksuluğa ilkelselliğe ve garipliğe yönelirler. Freud'dan etkilenerek, sanatın hiçbir zaman uyanık usun ürünü olamayacağını, us dışının ürünü olabileceğini savunarak düşleri, rüyaları resmederler (Çakır Aydın,2002: 180).

Gerçeküstücülük belli bir sanatsal üretim olmanın ötesinde gerçeğe farklı bir yaklaşım tarzıdır. Gerçeğin günlük yaşantımız ve alışkanlıklarımız dâhilinde belli bir görüntüsü vardır. Dali bu görüntüyü düşlerimizde sık sık rastladığımız belirsiz geçişken imajlara ulaşmak iste. 'somut akıl dışılık' adını verdiği düşüncesini yaygınlaştırmak amacı ile yumuşak saatler çizer resimlerinde (Krausse,2005: 103).

Resim.3.26. Salvador Dali, Yumuşak Saatler



“Yumuşak Saatler” (Resim.3.27) resminde oluğu gibi resimlerinde zaman ve mekânın içinde her şey akışkan bir hal alır. Somut gerçeğin tıpkı bir rüya gibi yorumlanması izleyiciyi her türlü mantığın ötesinde düşünmeye zorlar. İzleyiciyi görünenin ardındaki, daha derinlerdeki bilinçaltına ulaşmağa davet eder.

Margritte, Wittgenstein Dil Felsefesi ve Sanatsal Nesne

Dali gerçeküstünü bilinçaltında ararken Magritte, dilde aramıştır. Magritte bir fikir ressamıdır. Rüyaları resmetmez ama resimlerin rüya gibi yorumlanmasını bekler izleyiciden. Magritte sıradan dünyanın sıradan nesnelere kullanarak izleyiciyi oyuna getirir. Bunu yaparken amacı temsilin bir dil, dilin de bir temsil olduğunu vurgulamaktır. Sembolik olmayan sıradan bir objeyi sıra dışı ve sembolik bir hale getirir. “pipo resmi işte bu yüzden çizilmiştir. Gördüğümüzü pipo zannederiz ama altında ‘Bu Bir Pipo Değildir.’ yazılmıştır. Burada amaç her şeyin temsillerden oluştuğunu göstermektir. Çünkü dış dünya dediğimiz, algıladığımız şey, aslında kendi imgelemlerimiz ve onlara taktığımız isimlerden oluşur yani dilden” (antakyalıoğlu, 2007:36).

Resim.3.27.Magritte, Bu bir pipo değildir



(İmgelerin İhaneti 1928-1929)

Magritte dili resmederken anti hümanist bir yaklaşımla benliği resmeder. Şeylerin bağlamlarını değiştirerek mesela su bardağını masanın üzerinde değil de semsiyenin üzerinde çizerken nesnelere sembolleşebileceğini ifade eder. Her şeye farklı bağlamlarda farklı anlamlar yüklenebilir. Gündelik, sıradan nesnelere gerçeküstünün bir parçası haline gelir (Antakyalıoğlu ,2007 :39).

1960'larda Magritte, Foucault'un şimdilerde çok ünlü olan "Les Mots et les Choses" unu (Kelimeler ve Şeyler) okumuştur. New York'da açtığı sergiye de aynı adı vermişti. Kelimeler ve Şeyler'in pasajında Foucault "dil ile resim ilişkisi sonsuz bir ilişkidir" demiştir (Wittgenstein,2004).

Bunun nedeni sözcüklerin kusurlu olması ya da görünene karşılaştırıldıklarında aşırı ölçüde uygunsuz olduklarını göstermeleri değildir. Ne dil ne de resim, birbirinin temelini indirgenemez: Neyi gördüğümüzü söylememiz boşunadır; çünkü gördüğümüz söylediğimiz içinde hiçbir zaman yerleşmiş değildir. Ve söylediğimizi imgeler, mecazlar, benzetmeler kullanarak göstermeye çalışmamız da boşunadır; çünkü onların göz kamaştırıcılıklarını edindikleri mekân değil, söz diziminin art arda gelen öğelerinin belirlediği mekândır. Ve bu bağlamda uygun bir ad, sadece bir oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar; başka bir deyişle; kişinin konuştuğu alandan baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar ve

bir başka deyişle de, sanki eşdeğerliymişler gibi, birini ötekinin üzerine katlamamızı sağlar” (Wittgenstein,2004: 14) demektedir.

Foucault da Magritte de dili eleştirirler. Birincisi bunu tarihsel-bilgi kuramsal açıdan, ikincisi ise görsel açıdan bu eleştiri eylemini gerçekleştirir. Her ikisi de dilbilimci Ferdinand de Saussure ‘ün imin [gösterge] keyfililiğini, yani, imleyen [gösteren] (sözcük) ile imlenen [gösterilen] (belirtilen nesne ya da kavram) arasında rastlantısal, uzlaşım sal ve tarihsel nitelikte bir bağ oluştuğu görüşünü benimser. Saussure’cü dilbilimde sözcüklerin dilin içinde anlamları vardır. Örneğin “köpek” sözcüğü gerçek hayvan olarak köpeğe bağlı değildir. Bu sözcük bu hayvanın özüne, varlığına her hangi bir katkıda bulunmaz. Sadece diğer hayvanlardan onu ayırmak için kavramsal bir anlam taşır. “Bir sözcüğün belirttiği şey olduğunu; bir pipo resminin piposunun kendisi olduğunu iddia eden mi var sanki? Foucault ile birlikte ‘Tanrım bu ne aptallık’ mı dememiz gerekir? Ne var ki yine genel ve yaygın düşüncenin etkisiyle biz, bu resmin ne olduğu sorulduğunda ‘Bu bir pipodur’ diye cevap veririz. Açıklama yapmak istediğimiz zaman takılıp kaldığımız sözcüklerdir bunlar” (Wittgenstein,2004:1).

Soyut Sanattan Güncel Sanata Kadar Değişen Nesne Yorumu

İkinci dünya savaşının ardından Avrupa faşizmin baskısıyla çalkalanırken sanatın merkezi Amerika’ya kayar. Avrupalı sanatçılar daha özgür bir ortam için Amerika’ya akın eder. II. Dünya Savaşı sonrası Amerika’ında yükselen ekonomiyle tüketim toplumunun yaratım süreci başlar, ancak aynı zamanda bu gelişmeler zaten bireyseliğe dayanan Amerikan felsefesinde yabancılaşmayı doğurur, savaş sonrası Amerikan toplumunda görülen sarsıntı sonrası stres bozukluğu insanların yaşam tarzlarını, Amerikan edebiyatını ve elbette sanatını etkiler. Travmaya eşlik etmiş olan uyarılardan kaçınma ve daha önceki yaşantıya kıyasla genel bir tepkisizlik halinden ötürü kişi sarsıntı ile ilgili konuşmalardan, etkinliklerden ve kişilerden kaçınmak için çaba göstermiş, kişinin dış dünyaya tepki verme düzeyinde genel bir azalma oluşmuş, kişi insanlardan uzaklaşmak istemiş veya çoğu Amerikan yazarının ve ressamının yaptığı gibi savaşın korkunç görüntülerini anımsamak istemeyerek daha bireysel, öznel davranarak tüketim dünyasının bir çarkı olmaktan kurtulmasalar da

bu dünyanın materyallerinden faydalanarak özgün olmaya çalışmışlardır. Bu özgürlüğün sınırları modern sonrası post modern felsefenin dünyaya hâkim olmasıyla daha da zorlanmış ve sanat yeniden tanımlanamaz bir hal almıştır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında kişi –sanatçı olsun olmasın- yabancılaşmayı bir nebze olsun kaçış eğiliminden kurtarmayı başarır, Amerika'nın vaat ettiği rüya bağlamında Amerikan yol ve özgürlük temasına yakışan bir felsefi doktrin oluşturarak, her ne kadar pragmatizmden özünde vazgeçemeseler de şaşırtıcı biçimde tezat oluşturmayarak Marks'ın, "...ortam ve koşullar, insanları gerçekleştirdiği kadar, insanlarda ortam ve koşulları gerçekleştirir..."sözünü doğrularcasına başkaldırır, yaşadığı toplumun insanca dönüşümü için çabalar böylelikle insan-insan, insan-doğa, insan-toplum dengesiyle oynayarak, beşeri gerçeklik üzerinde söz sahibi olduğunu gösterir.

İkinci dünya savaşının ardından, kapitalizmin getirdikleriyle sanat artık tüketimi çağrıştıran her şey olma yolunda ilerler. Andy Warhol'un belirttiği gibi toplumun her kesimine hitap eder hale gelir sanat. Sanat eserleri, izleyiciye yabancı olmayan gündelik bir hal alır. İzleyicinin izlediği bir reklamdan, yediği hamburgerden, içtiği koladan öte bir şey değildir çünkü gördüğü. Bu eserler her ne kadar anlaşılır olarak değerlendirilse de çoğu kesimler tarafından sanatın bu olup olmadığı hala tartışıla gelir.

1945 sonrasında ortaya çıkan soyut dışavurumculuk yaşanan küresel olaylarla ve elbette Amerika Birleşik Devletleri'nin II. Dünya Savaşı sonrası en güçlü ülke olarak sahneye çıkmasıyla şekillenmeye başlar. Action painting öncüsü Pollock'un damlatma tekniği yeni travmanın karmaşıklığını yansıtarak yeni sanat anlayışının kapılarını aralar; Kooning, Rothko, Newman, Rheinhardt geometrik soyutlama ile kapıların ardında "derin alanlar ve sessiz renkler oluşturur, Vaserey, Stella köşeli ifadeleri tercih eder; Klein bedenlerle yeni bir gerçeklik arayışına girer; Rauschenberg, Jasper Johns, Hamilton ve Warhol kitle kültürüyle ortak bir dil oluşturarak Pop Art'ın halen konuşulan yıldızları olur; Lichteinstein hiçbir şey gerçek değildir diyerek çağdaşlarının arasında var olur. Pop sanatına karşı minimalistler, geometrik biçimlere mekân tasarımları üretmeye başlar, So le Witt kavramsal sanat manifestosuyla post modern bir tepki oluşturur, fluxus ise yeni biten

savaşın yarattığı toplumsal sarsıntıyı gündeme getirirken post modern döneme ilişkin bir dönüşümü yansıtır.

Turanî'nin belirttiği gibi sanatçı, yaratma sürecinde kullandığı malzemeleri, tüketim toplumunun atıkları arasından, yani hurdalar dünyasından elde etmektedir. tüketim nesnelere yoğun olarak kullanılması insan yaşamına giren teknoloji ve kitle iletişim araçlarının insanlık üzerinde egemenlik kurmasıdır. Bu ortamda şekillenen günümüz sanatında, bir yandan çöpe atılmış basit bir nesneden yeni üretilmiş nesnelere kadar, her tür malzeme ve tekniğin kullanımı gittikçe artan bir hızla yaygınlaşırken, temelini desenin oluşturduğu resim ve heykel çalışmaları “gelenekçi” olarak nitelendirilerek küçümseme “ima”larıyla değerlendirilmektedir. Biçimciliğe bir alternatif getirmek ve resim-heykelle ilgili süregelen önermeleri değiştirmek adına yapılan her şey sanat olarak nitelendirilerek halkça tutulma kazanır. Diğer yandan da, geçmişin klasik eylemlerini hem reddeden hem de geçmişten başka malzemeleri olmayan bu anlayış tartışılmakta; kimileri de melezleşme tartışmalarıyla yeni çıkışlar aramaktadır (Yaşar, 2006: 114-121).

“Batı, soyut sanatları Plâtoncu eksende son bir doruk yaşama olanağı şeklinde sunmuşsa da, orada direnmeyi sağlayamamıştır. Aksine, özellikle (özellikle Amerika soyut dışavurumcu açılımların ve boyasal resim sonrası soyutlamaların getirdiği mutlakıyetçi düzen, savaşın hemen ertesinde, kapitalizmin yarattığı yeni sığrama hamlelerine de bağlı ve onların bir sonucu olarak pop sanatın gelişmesiyle ötelenmiştir. Pop sanatının bu gelişme doğrultusunda bir evrimle değil, bir sığrama olduğuna değinmek gerekir. Gerçekten de, nesnelere düzleminin düzelleştirerek, bu çerçevede gerekirse anlağın boşluklar yaratmasına olanak sağlayacak kerte soyutlamasına olanak veren yönelimlerden sonra birdenbire karşımıza çıkan ve nesneyle girişilmiş bir hesaplaşmaya dönüşen pop sanatın batılı düşünce sistemiyle örtüştüğünü vurgulamak gerekir” (Kahraman, 2005: 10).

Pop sanatlar bir yanıyla da nesnenin tartışmasını açarlar. Günlük yaşamın bir parçası haline gelir nesne. Pop sanatı nesneyi kavramsal olarak sorgulamaktan ziyade gündelik nesnenin izleyici için kategorik bir anlam içermesini hedefler. Böylelikle nesnenin kavramsal ifadesinden öte ortak dilini kullanır. Bu ortak dil ise tüketim çılgınlığının getirmiş olduğu popüler kitle kültürüdür.

Postmodernizm kavramı daha 1960'lı yılların içinde Amerikalı soyut ekspresyonizm içinde adı anılan Robert Rauschenberg'in resimlerindeki kollajların başlamasıyla plastik sanatlarda anılmaya başlar. Felsefede postmodernizm kavramını gündeme sokan Fransız filozof Lyotard'dır. Lyotard ideolojilerin ve üst-söylemlerin sonuna gelindiği savunur. Yani; Marksizm, Hıristiyanlık ve Aydınlanma gibi insanlığın kurtuluşu üzerine kurulu olan söylemlerin meşruluk krizinden söz eden Lyotard, yeniçağla birlikte hem sosyal durum hem de teknoloji sayesinde üretim ilişkileri üzerine kurulu bir anlayışın sonuna gelindiğinin haberini verir (Akay,2000).

Kitle kültürü olan, postmodernizmi bir kuram ya da kurumlar bütünü olarak tanımlamak olanaksızdır. Postmodernizmi, içinde yarışan, farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı, sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek gerekmektedir. Bu karmaşa ve belirsizlik, postmodern söylemin etkinliğini ve popüleritesini artırır. Amerikalı kültür tarihçisi Bernard Rosenberg 1950'li yıllarda yayımladığı bir kitapta (Mass Culture, New York,1957) postmodern sözcüğün yeni bir kültürel oluşumu ifade edecek şekilde kullanmıştır; bu, kitle kültürüdür. Rosenberg'e göre kapitalizm bütün dünyayı bütünleştirmekte ve bu oluşum içinde dünyanın her yöresine yayılan bir kitlesel kültür ortaya çıkmaktadır. Postmodern insan, Rosenberg'e göre bu kültürün ürünü olan insandır. 20. yüzyılın son çeyreğinde karşı konulmaz bir moda haline gelen postlu tamlamaların, öncelikle bir kültürel altüst oluşu, en azından dolaylı olarak ifade ettikleri söylenebilmektedir. Bugünün etkili postmodernist çözümlerinde temel sorun alanı insanın duygu ve düşüncelerinde tam olarak özgürleşmesini sağlamak olarak tanımlanır. Postmodern söylemde bilginin, dil çözümlerine bağlı olarak doğruyu yansıtamayacağı temel sav olarak alınır. Buna ek olarak, halen geçerli bilgi anlayış ve uygulamasının insanı özgürleştirmede, aksine özgürleşme süreci üzerine ağır kısıtlıklar getirdiği ileri sürülmektedir. Buna göre, postmodern söylem içinde insanı gerçekten özgürleştirebilecek yeni bir bilgi ve bilim anlayışına ulaşmak gereği dile getirir (Şaylan,2006:29-37). Postmodern dönemin sanatsal gerçeğe getirdiği yenilik gerçeğin tekilliğinin ve doğallığının kabul edilmeyişidir. Postmodern dönemin gerçeği imgesel değil, simgeseldir. Gerçeğin doğal mekânda üretilmesi mümkün değildir. Doğal mekân dışlandığı için gerçeğin bilinçle kurduğu ilişki basit bir soyutlamaya ya da yabancılaşmaya dayanaktır (Kahraman,2005: 274) .

Resim.3.28. Andy Warhol, Marilyn



Jean Baudrillard' a göre postmodernizmle imgeler gerçekten simgeledikleri şeylerden ayrılmış, imgenin gerçeklikle ilgili bir bağı kalmamıştır. İzleyici ise gerçeklik yerine imgelerle karşı karşıya kalır.

“Tüketim dünyasını sanatın içine katmayı akıl edenler Tom Wesselmann, Richard Hamilton, Claes Oldenburg ,David Hockbey ve Andy Warhol gibi ressamlardı. Bir yandan eleştirel bir bakış açısıyla , “her nesneyi yanılamlarda uzak konuşurmak; istiyorlardı; öte yandan çorba konserveleri, Coca Cola şişelerive deterjan paketlerinin sanatın yeni süperstarları haline getirrek popüler kitle kültürüne hizmet ediyorlardı” (Krausse,2005: 114).

Pop Sanatında 1969'dan sonraki Amerikan sergilerinde tutarlı bir hareket olarak ortaya çıkar. İmge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte Pop Art, Foto-Realizm (Fotoğraf Gerçekçiliği) adlı yeni resim hareketiyle birleşir (Lynton, 2004, :299, 300). Fotoğrafa olan bu bağıllık yine popüler kültürü yansıtır.

Bu sadece büyütülmüş bir çizgi roman karesi değildir. Roy Lichtenstein, “bir kızın eseri” (Resim3.30) büyük şehir yaşantımızın ticari çizgi roman dili yüzünden tek tipleşmesi hakkında çok şey anlatır. Lichtenstein renkli noktalardan ve kapalı konturlardan oluşan bu kompozisyon diline mükemmel hâkim olduğunu ve çizgi roman teknolojisinden resim sanatının pekâlâ bir şeyler öğrenebileceğini kanıtlar.

Magazin kültürünün topluma sel gibi akan ürünleri karşısında sanatçılar çelişkili konumlara düşmekten kurtulamaz. Lichtenstein'ın anonim çizgi roman kahramanlarını tuvalline aktarırken onlara sanatsal bir yücelik kazandırırken kitle kültürünün ürünlerini tekilleştirir ve yine de resimlere imzasını atmayı ret ederek onların kitlesel ve anonim karakterlerinin ön plana tutar (Krausse,2005:115).

Resim3.29.Roy Lichtenstein, Bir Kızın Eseri



Amerika'da doğan soyut dışavurumculuk maddeci toplum anlayışına karşı, daha özgürlükçü ve bireysel bir yapıdadır. O yıllarda galerilerdeki soyut dışavurumcu yapıtlar resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekân, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi resimsel sorunlara çözüm getiren bir bakış açısı da yaratır. Varoluşçu bir düşünceyle beslenen dışavurumcu sanatçı hareketle, kullandığı malzemeyle, fırça vuruşlarıyla kendini kanıtlar (Germaner, 1997: 9). Sanatçı varoluşçu düşüncenin de etkisiyle kendini kanıtlarken dış dünyadan uzaklaşır ve içe döner. İçe dönüş sanatçının nesneyi daha farklı yorumlamasına sebep olur, artık görünen mevcut nesne yerine sanatçının kendini bulduğu, kendiyle tanımlayabildiği nesne vardır. Sanatçının kendisiyle bağ kurduğu nesne maddesel boyuttan sıyrılarak öznelleşir, hatta kişileşir. Dolayısıyla sanatçı nesne ile özdeşleşir.

İzleyiciyi düşünmeye zorlayarak sanatsal sürecin içine sokmaya çalışan 20.yüzyıl sanatı ile izleyicinin katılımı artık, “sanatçı-eser –izleyici” zincirinin ikinci halkasını da gereksiz hale getirir. Sanat 1960'lı yılların ortasından bu yana giderek

madde olmaktan soyunmaya başlar. İnsanın karşısına alıp hakkında kafa yorabileceği sanat eserleri ortadan kaybolur. Artık onlar yalnız izleyicinin hayal gücünde, beyinde var olabilir. Kısacası sanat daha geniş bir düşünce kavramının içinde erir. 80'lerde ise resim sanatı toplumsal taleplerinden arınarak hayatı ve sanatı örtüşürme gayretinden de vazgeçer, yeniden sadece sanat olmaya çalışır (Krausse,2005).

Yüz yılın bireysellik anlayışını doruğa ulaştıran, varoluşçuluk yirminci yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkan felsefi akımdır. Felsefi bakımdan temelleri ise bunlardan önce Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre, Gabriel Marcel ve Maurice Merleau-Ponty Nietzsche, Kierkegaard ve Husserl gibi düşünürler tarafından atılmıştır. Varoluşçuluk bireyselliği savunur.

“Geleneksel felsefede önce öz sonra varoluşun geldiğine inanılır. Oysa varoluşçulara göre, önce varlık olarak insan vardır, sonra özü gelir. İnsan özünü sonradan kendi yaratır, o önce varlık olarak vardır, sonra şöyle ya da böyle olur. Öz sürekli nitelikler topluluğudur. Varoluş ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. İnsan dünyada acı çekerek, yalnız hissederek yabancılaşarak kendi kendini tamamlayıp belirler, özünü kazanır, oluş özden önce gelmektedir. Nesnelere ise bunun tam tersi söz konusudur. Varoluşçular kişinin özünü yaratmasının bilincinde olmasını, baskılardan kurtulmasını isterler. Bunun için de özgürlükçü bir felsefe ve sanat anlayışı getirirler” (Turgutlu 1993:68).

Varoluşçu J.P.Satre göre “birey nesnelere ancak bir yüzünü, aldatıcı ve saçma yüzünü bilebilir. tüm gerçeği, nesnel gerçeği bilemez. Nesnelere her an başka görünür bize birey çoğunlukla bir yanılgı içindedir. Eğer nesnelere değişmiyor görünmüyorsa bireyin onlarla ilişkileri tek yönlü, sezgisel ve zorunlu oluşandandır. Oysa bu ilişkilerin mantıksal ve olumsal olması gerekir” (Turgutlu, 1993: 73). Varoluşçu sanata göre nesnelere yalnız başına ele alınıp çözümlenemezler. Satre göre nesnelere bireyle olan ilişkileri açısından ele alınmalıdır. Nesnelere salt maddesel varlıklarının dışına çıkmak gerekir, çünkü onların da doğruluğu tartışılabilir.

“Sanatçının tüm dünyaya sahip çıkma isteği ve onu kendine mal etmeye çalışması sanat kategorilerinde değişime neden olmuş, örneğin resim ve heykel ayrıcalıklı teknikler olmaktan çıkmış, başka anlatım araçlarıyla sanat alanını

paylaşmaya başlamışlardır. Öte yandan, yeni gerçekçilerin eylemleri Process-Art'ın da öncüsü olmuş tur, Process-Art'da da yaşam ve sanat ayrılmaz bir bütündür, çünkü sanatçının yaşamı başlı başına bir sanat yapıtıdır (Germaner, 1997: 2).

Pollock'un boyaları damlatarak rastgele biçimler elde etmesi (Resim.3.31), Klein'in çıplak kadınları boyayarak tuvalin üzerinde yuvarlaması, sanatçı tuval arasındaki geleneksel duruşu yıkar. Sanatçı gerçekliği artık kendi dünyasında arar ve eseri ile boya ile tuvalle bütünleşir. Pollock "resmimin içindeyken, ne yaptığımı farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem ancak bir çeşit 'tanışma' döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alış veriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar" (Lynton,2004: 231) diyerek kendi yaşamıyla resmin süreci olarak aksettiği resmin yaşamını özdeşleştirir. Böylelikle daha öznel bir bakış açısıyla eser meydana gelir. Artık somut gerçeklikler, nesnelere, simgeler yerini, sanatçının duygularına, hareketlerin, renklerine bırakır.

Resim.3.30. Jackson Pollock



Lirik soyutlamanın etkisini yitirmeye başlaması ve pop sanatın soyut dışavurumcu akıma karşı gösterdiği tepkiler yeni tür bir soyutlama arayışına yol açar. Sanatçılar anlatımcılık aracılığı ile biçimsel içeriği sorgulamaya başlar. Bu sanatçıların başında Jackson Pollock gelir.

Pollock ‘un çevresinde William De Koonig, Robert Motherwell gibi sanatçılar bulunur. “Motherwell sürekli olarak yaşamla bağlar kurmaya ona ulaşmaya çalışmıştır. Ressam “İspanyol Ağıtları” nı (Resim.3.32) yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının görkemli mecazları olarak tanımlar. Bu resimler zulmü olduğu kadar direnmeyi de akla getirirler. Duvar yazılarını belirgin kayıtsızlığı kadar reklâm panolarının öne çıkan görüntülerinden de bir şeyler taşırlar. Aynı zamanda bu resimlerde tam anlamıyla hüznün olmasa da ciddi bir karşı çıkma ifadesi de vardır” (Krausse,2005: 243).

Resim.3.31. Robert Motherwell, İspanya Cumhuriyeti’ne Ağıt



Pollock’un çağdaşlarından biri olan Newman ise güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat olarak adlandırdığı olguya ulaşabilmek için çabalamış ve resimsel dili iki esas ögeye indirgemıştır: İlki; geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi ise; bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu (Lynton,2004 238). Newman resimlerindeki boşlukların ise izleyicilerin kendi düşüncelerini oluşturması için var olduğu belirtir (Krausse,2005:110). Newman’ın bu görüşü soyut dışavurumcu ressamların ortak yönü olan izleyiciyi de eserlerine dâhil etme çabasını açıklar.

“Rheinhardt’ın ‘sanat sanattır ve diğer her şey de diğer her şeydir’ şeklindeki sözünü de bu bağlamda ele almak gerekir. Sanat artık tasvir etmemekte, kendi doğrularını haykırmaktadır. Bu doğruları keşfetmek için ise Rheinhardt’ın ilk bakışta tek renk gibi görünen ama kendi içinde derecelendirilmiş renk göterge çizelgesine

uzunca bir süre bakıldığında şaşırtıcı bir renklilik göz alır ve yeni renkler keşfedilir. Newman, Rothko ve Rheinhardt'ın resimleri büyük bir konsantrasyon ve sessizlik talep eder. Newman pencereleri kapatır, Rothko perdeleri çeker ve Rheinhardt ışığı söndürür" (Krausse,2005:110).

"Resimlerinin "boşluğu" izleyiciye kendi düşüncelerini oluşturmak için hiç alışık olmadığı kadar bırakır. Çoğu büyük formatlı resimlerde zaman ve mekân anlamını yitirmiş görünür. Newman'ın devasa çalışmalarındaki renkli alanlara bir süre baktığımızda renklerin gözünüzün önünde neredeyse rahatsız edici bir hızla uçtuğunu ve resmin hareket etmeye başladığını hissedersiniz. Resimlerden birine verdiği "Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Mavi'den?" İsmi, bir bakıma haklı bir soru haline gelir" (Krausse, 2005: 109,110).

Pop sanatı ve soyut dışavurumculuktan sonra sanatın minimalizme ve kavramsal olana yöneldiği görülür. Artan teknolojinin yarattığı bunalım ve hız ciddi bir değişiklik arayışını beraberinde getirir. Daha dingin, daha düşündürücü yapısıyla minimalizm, bu hıza direnç gösterir. Minimal sanatla biçim artık içerik olur. Gündelik nesneyi aşan formlar izleyiciyi biçimin ötesinde düşünmeye zorlar. "İnsanın kütesel eselere duyduğu saygı, sayısız modern yapıtlar ve neo-klasik anıtlardan piramitlere kadar uzanır. Minimalizm en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır: daha karmaşık örneklerdeyse bir ölçüde aynı zevk yankılanır. Bütün bunlar doğanın bolluk ve cömertliği karşısına, insanın özellikle yarattığı nesnelere sanatın konmasını önerirler. ...minimal eserler estetik ve biçimsel işlevlerini araştırmamızı reddederek, heykellerin taşıdığı anlam üzerine tartışmaya zorlar; sanatın eğitici ve iyiye yöneltici işlevi olmaksızın düşünülemeyeceğini kanıtlamaya çalışır. Bu yönü son derece etkilidir. Böyle bir sanat yapıtına baktığımızda onu yapan sanatçının iç gözlemiyle değil de, nerdeyse içinde gerçek payı olan alegorik bir iletiyle karşılaşırız. Bunu da ancak yaşadığımız dünyada edindiğimiz deneylere dayanarak yorumlayabiliriz. Yaşanan dünyada olup bitenlerin bilincinde olmak, kültürel yaşamı politik bilinçle kaynaştırmaya önem vermek, 1970li yılların özelliği olmuştur (Lynton, 2004:316).

Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişkiler Sol LeWitt'in (1928-) yapıtında ve özellikle yaptığı açıklamalarda dile gelir. Sanatçının üç boyutlu çalışmaları bilimsel bir gelişmeyi ve hemen hemen matematiksel bir kuramı görselleştirir. Küpleri, küp armatürleri ve onların düzenlenişi seyircide estetik bir düşünceден çok zihinsel bir olaya katılım duygusu yaratır. Burada vurgulanmak istenen bir yandan, yalnızca kendi sistemine bağlı olan yapıtın özerkliği, öte yandan sanatçının olabildiğince açık bir biçimde ortaya koymaya çalıştığı kuramdır. Sol Le Witt'e göre, "Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır." Sanatçı "gerçekleştirilmiş her sanat yapıtının gerçekleştirilmemiş sayısız çeşitlemeleri vardır" derken düşüncenin uygulamaya baskınlığını açıkça ortaya koyar. Sonuçta düşünce sanat ürününe dönüşür, sanat yapıtı olur, nesne bu yaratıcı düşünceye bir kısıtlama, bir sınırlama getirmez. Nesne sadece düşüncenin aracı olur, bir yandan sadeliğiyle esere bakıldığında biçim olarak yalnızca görünende, diğer yandan ise düşündürücü bir itkidir (Germaner, 1997: 44).

Minimal sanat nesneye göre ilerlemenin ilk basamağı olur. Sanat felsefesi bağlamında her şeyi en temel olana indirgeyerek estetik sonuçlara varmak için sanat yapıtı ortaya koyar. Minimalistler yapıt yaratmak yerine, yapıt yaratacak düşünce yaratır. Minimal sanatta kullanılan figür sadece resim ve heykel olarak kalmaz, belli bir yerleştirme (enstalasyon) sürecini de doğurur. Sanat artık pek çok alanla ilişki kurar. Minimalizm ile sanat felsefeyle daha bir örtüşür, hatta kimi zaman onu yerini bile alır. Böylesi bir süreçle sanat yapıtı, kavram ya da kavramları oluşturmağa başlar (Eroğlu,2009).

Mies van der Rohe" her pazartesi sabahı yeni bir mimarlık akımı icat edemezsiniz "der, 20.yy aksine avant-garde'lar üreten bir yüzyıldır. Bu sebepten dolayı akım denilen her denemeyi, eleştiriyi, hareketi tek tek ele almak yerine ortak çıkış noktaları ve etkileri üzerinde durmak daha anlamlı olacaktır. 1950'lerde eylem sanatı, plansız, programsız bir doğaçlama gösterisi ile seyirciyle buluşur. Bu sebeple tekrarlanamaz bir sanat eseri ortaya çıkar. Tek ayrıcalığı tekrarlanamazlığıdır. Geleneksel sanata bir karşı çıkış ve yüzyılın geneline hakim olan müzeciliğe karşı bir tavidir.1960 'larda ise tüm avangart akım anlayışlarında olduğu gibi kalıcılığa karşı

neo-dadaist bir tutumla Fluxus sanatı ortaya çıkar. Fluxus sanatçının tek yaratıcı olmasına, kahraman gibi algılanmasına, müzik, resim, edebiyat arasındaki geleneksel sınırlara, hatta öznel bir başkaldırıya dayanan sanat anlayışına karşı çıkar (Kahraman,2005: 168). “70’ledern sonra sanat adına her şey yapılabilir olmuş, kolâja dayalı bu mozaikte, sınırlar ve farklılıklar belirsizleşerek önemini yitirmiştir. Kavramsal sanattan sonra her şeyi sorgulamaya başlamış, sanat-sanatçı kavramlarının içeriği sanatın temel konularından biri haline gelmiş; her türlü kimlik 90’larda sürekli sorgulanan bir alan olmuştur” (Çakır Aydın,2002:225). Sanat – yemek, arazi sanatı, çevre sanatı gibi pek çok avangart ortaya çıkar.

“Sanatın ve sanatçının toplumsal konumuna karşı, başlıca iki köklü meydan okuyuş gösterilebilir. Bunlardan ilki Duchamp’ın sanat kavramını, özel biçimde yaratılmış bir nesne düşüncesinden ayırmasıdır. İkincisi ise sanatın; fabrikalardaki üretimle varlığını sürdüren toplum hayatına doğrudan katkızel bir yerlesi yüzünden, ayrıcalı bir toplumsal değer taşıdığı inancının reddedilmesidir” (Lynton, 2004: 317). Düşüncenin yapıta üstünlüğünü sorgulama Duchamp ile başlar. 1960’ların sonunda ise kavramsal sanat anlayışı ile sanat anlayışı haline gelir. Estetik öge tam anlamıyla yok edilmemiş ancak akla seslenen, yapıtın yok olduğu, kavramın öncelik kazandığı bir durum ortaya çıkar. Sanat, galerilerde hapsolmaktan çıkar, her yerdedir artık, resimle heykelle de sınırlandırılmaz.

Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çağırırlar. Kavramsal sanat akla seslenir, Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık ortada yoktur, kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı yalnızca üzerinde düşünceyi taşıyan, bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta, kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir. . Kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışıktır (Germaner,1997:50). Kavramsal yapıt seyirciyi daha aktif hale getirir ve sanat olayının bir parçası olmasını sağlar. Bu anlamda seyirci düşünsel olarak eserin bir parçası olur.

1965’te Kosuth “Üç Tabure” adlı yapıtını sergiler. Bu yapıtta gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunur.

Resim.3.32. Joseph Kosuth: Üç Tabure



Kosuth'ın "Üç Tabure" (Resim.3.33) adlı yapıtı, öznenin nesneyi yorumlayışının hangi aşamaya geldiğinin çok açık bir örneğidir: nesnenin biçimsel varlığının sanat eserinde var olması yerini, nesnenin düşünsel varlığına bırakır. Sanatçı artık nesneyi, nesneye yüklediği anlamla var etmeğe başlar. İzleyici ise bu konuda sanatçıdan farksızdır, onun için de izlediği nesne kendisinin yüklediği anlamla var olur. Çünkü sanatçı yapıtı ortaya koyarken nesnenin yalnızca fiziksel varlığından faydalanmaz. Teknolojinin hızlı gelişimi, doğru bilginin varlığına duyulan şüpheyle değişen günümüz insanın düşünce değişimi sanatın malzemelerin kullanış biçimlerini sınırsızlaştırır. Sanat topluma daha yakınlaşır daha güncel bir hal alır. Artık yalnızca boya değil, fotoğraf, video, bilgisayar, doğal mekânlar, sınırsız nesnelere, gündelik yaşamdan kesitler sanatın malzemesi daha doğrusu aracı olur. Sanat tamamıyla deneysel bir sürece girer. Nesne ise bu deneysel sürecin değişen, yönlendiren, düşündüren, izleyici ile eser arasındaki iletişimi kuran deneysel bir araç haline gelir.

1980'li yıllarda, yeni söylem ve estetik anlayışı giderek etkinlik kazanırken Arthur Danto, "sanatın ölümü" tezini ortaya atmaktadır. Yazar, sanat tarihinin üç aşamasından söz etmekte ve bu üç aşamada üç ayrı modelin geçerli olduğunu ileri sürmektedir. Birinci aşamaya egemen modelde tüm sanat dalları gerçekliğin temsilini kurmaya yönelmiş gözükmektedir. Sanatçı, gerçeği algılamakta ve bir yorumsal mesaj içinde algıladığı gerçekliğin temsilini kurmaktadır. Klasik sanat anlayış ve estetik ilkesi bu modelde egemen gözükmektedir. İkinci aşamanın modelinde ise artık teknoloji belirleyici bir etkinlik sağlamış bulunmaktadır. Örneğin fotoğraf

makinesinin devreye girmesinden sonra plastik sanatlarda gerçeği birebir yansıtmak değil sanatçının gerçekle ilgili izlenimlerini ortaya koymak önemli hale gelmektedir. 20. yüzyılda başladığı öne sürülen bu ikinci modelde estetik ilke, sanatın konusunun temsil edilme yerine yorumlanmasını öngörmektedir. Sanatçı, ilgilendiği konuyu tam bir özgürlük içinde yorumlayacaktır. Danto'ya göre üçüncü aşamaya egemen modelde artık sanat bir felsefeye dönüşmekte ve kendi kendini sorgulamaktadır. Sanatın tarihselliği zaten yorum ve izlenimin önceliğine bağlı olarak ikinci modelde yıkılmış bulunmaktadır. Üçüncü modelde artık sanatın bir şeyi izlenim ya da yoruma dayalı olarak anlatması son bulmuş, onun yerine sanatın kendi kendini yansıtması geçmiştir. Yazara göre örneğin pop-art çok önemli bir gelişmedir: çünkü burada herhangi bir yorumsal mesajı yansıtmak söz konusu değildir. Sanatçı aklına gelen her şeyi, bir ön tasarım ya da düşünce söz konusu olmaksızın ortaya koyabilmektedir (Şaylan,2006: 49).

Sonuç

Sanatta, nesne ile özne arasındaki ilişki karşılıklıdır, ikili bir yönlendirme vardır aralarında. Bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, nesne varlık değeri olarak tanınır; öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konur, yani toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımaları bulmuş olan, varlığın değerlendirilmesi sistemi tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınır; dünyanın bilinişi ile sanatçı öznenin bilgisi (Kagan, 2008a: 236).

İkili biliş sistemi sonuç olarak sanatçı özneyi yaratma edimini gerçekleştirmeye yöneltir. İç ve dış dünyanın bilincine varmaya çalışan sanatçı özne her iki bilişi birleştirerek yeni bir nesne yaratır. Sanatçı özne (***) kendi içselliğini dışsal şeyleri değiştirerek bulmaya çalışır. Sanatçı özneyi nesnelere biçimini değiştirmeye iten şey insanın tinsel yanıdır. Yeniden nesne, oluşturmanın temelinde yatan, sanatçının sanatsal nesne aracılığı ile kendi varoluşunu aramasıdır.

Sanatçı öznenin nesneyle olan ilişkisi, nesnel gerçekliğin öznel yorumu ile sanat yapısını oluşturur. Mevcut nesneyle ereksel nesne arasındaki benzerlik azaldıkça yaratım faaliyeti ivme kazanır. Sanat tarihsel süreçte nesne yorumunun değişimi sanatın ve sanat nesnesinin algılanışını da etkiler. İlkelerde mevcut nesne kültürün katkılarıyla sembolleşir. Rönesans öncesinde özne mevcut nesneyi olduğu gibi algılar ve en yalın halinde, zihinsel şemalarla betimler. Rönesans döneminde sanatçı öznenin algıladığı mevcut nesne ile ereksel nesne tam anlamıyla örtüşmez. Ereksel nesne ideal'e yakın olmağa çalışırken mevcut nesneden uzaklaşır, Dolayısıyla izleyici mevcut nesneye yakın ama daha ideal bir nesneyle karşı karşıya kalır. Romantizm ile birlikte nesne 'halkın gerçeği' konumuna sığarak ereksel nesne ile arasındaki açığı hızla kapatır. Artık ereksel nesne, mevcut nesneyle örtüşür görünümü ereksel tahayyülüyle örtüşür. İzleyici için ise en yalın, en basit olanıdır natüralizm.

(***) nesne ile etkileşimde bulunan sanatçı, nesneyi yorumlayan sanatçı

nesne ile arasındaki açığı hızla kapatır. Artık ereksel nesne, mevcut nesneyle örtüşür görünümü ereksel tahayyülüyle örtüşür. İzleyici için ise en yalın, en basit olanıdır natüralizm.

Natüralizm ile izleyicinin sanat nesnesi ile arasındaki bağ güçlenir. Ama bu güçlenmeye karşın izleyici sanat nesnesi karşısında pasif kalır. Çünkü nesnede izleyiciyi harekete geçirecek gördüğünden ötesini aramaya itecek bir güç yoktur, mevcut nesne neyse izleyicinin sanat yapıtında gördüğü de odur. Yirminci yüzyılda ise izleyicinin pasifliği son bulur. İzleyici ile sanat nesnesi arasındaki bağ zayıfladıkça, izleyici aktifleşmeye mahkûmdur. Fütürizm ve Dada ile nesnenin görünen gerçekliği yerle bir olur. Mevcut nesne, ereksel nesne ayrımını yapmak çok güçtür. Ereksel nesnenin sorgulanmaya başlaması Fütürizm ve Dada'nın sözde yıkıcılığı ile başlar. Gerçeküstücülük ile sanatçı özne hem kendi sınırlarını hem de izleyicinin sınırlarını zorlar. Artık sanatçı nesne ilişkisin tam da merkezinde sanatçı yer alır, her şey her erek onun zihinsel tasarımlarıyla var olur. Sürrealistler, mevcut nesnenden uzak, izleyiciyi ise yok sayan bir tavırla var olur, yüzyıla damgası vuran varoluş felsefesinin beraberinde getirdiği bireysellik sanatçı özneyi bu ilişkide iyice merkeze yerleşmeye çağırır. Öyle ki; sanatçı öznenin nesnesi kendisi olur. Çıkış noktası yalnızca 'ben' dir, 'ben' dışavurumun çıkış noktasıdır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, mevcut nesne ve ereksel nesnesinin ayrımına varılamaz. Ancak hepsi bir sanat nesnesidir. İzleyicinin nesnesinde ise küçük bir değişiklik olur. Artık izleyici demek öncelikle, galeriler, eleştirmenler demek olmaya başlar. Bu durum da izleyicinin nesneyi sanat nesnesi mi, yoksa sanat nesnesini meta olarak mı gördüğü sorusunu akıllarda bırakır. Kavramsal sanat ile mevcut nesne ile ereksel nesne, zihinsel nesne olur. Sanatçı özne mevcut nesneyi reddederek kullanılır. Çünkü sanatçı mevcut nesneyi ne kadar reddederse reddetsin yine ona muhtaç olur. Nesnelere ve öznelere değişmez, yalnızca birbirlerine olan konumları değişir. Değişen konumları değişen sanat nesnelere oluşturur.

Sanatçının (öznenin) nesnesi sanat eserini oluşturduğu süreç içerisinde değişir. Öncelikle mevcut nesneden yola çıkar sanatçı ve ardından ideal nesneyi sezer. İdeal nesne ile mevcut nesnenin çelişkileri sanatsal nesneyi yani soyut nesneyi doğurur. Sanatçının tasarladığı eser ideal nesne olamaz çünkü ide'leri özne ancak sezebilir,

denetimleyemez, denetimlenen nesne başlangıçta mevcut nesne iken yaratı sürecinde sanatsal nesneye dönüşür.

Nesne ile olan ilişkinin zorunluluktan çıkması ile nesne salt olarak kavranmaya başlar. Bir nesne, günlük yaşamdaki anlamı ve işlevselliği dışında izlendiğinde öncelikle zihni meşgul eden biçimdir. Biçimin kavranışı ile nesnenin kendi sınırları içindeki varlığı kabul edilir. Nesnenin önce biçimsel anlamda varlığı kabul edilir. Nesnenin özü sorgulanmaya başlandığında ise nesnenin yorumu her şeyden bağımsız bir hal alır. Özne nesnenin varlığını artık yalnızca kapladığı alanla kabul etmez. Nesne artık bağımlıdır: onu inceleyen özneye bağımlıdır. Salt nesnenin bağımsız olarak nesnel anlamlandırmalarından sonra nesne ile yeni bir ilişki başlar. Özne kendi varlığını nesnede arar, biçimi de özü de ret ile kabul arasında bir deneyim sürecine girilir. Nesne kavramı artık gündelik, genel anlamını yitirir, bireysel bir kavram haline gelir.

Sanatçı mevcut nesnenin sınırlarının ötesine geçerken, kendi varoluşunu ararken tüm bu sorgulamaların kesiştirdiği yer, özdeşleyimdir. Nesnelere tinsel olarak kavrama, yeniden yaratma özdeşleyim olayını dile getirir. Özdeşleyim ile özne, nesnelere içinden kavrar ve yaşar. Ancak yaşanan şey nesnenin kendisi değil, öznenin nesneye yüklediği anlamdır. Öznenin duygularını nesne üzerinden yaşaması özdeşlik kurması anlamına gelir. Nesnelere bu şekilde özdeşlik ilgisi kurmaya özdeşleyim olayı denir. Özdeşlik kurulan nesne aracılığı ile ise ereksel nesne yaratılır. Mevcut nesne aracılığı ile kendinden bir nesne yaratmış olur sanatçı. Sanatçının yeniden yarattığı nesne tinsel bir canlılık kazanmış olur.

Kaynakça

1. Akay, Ali (2000). Felsefe Tartışmaları. <http://www.felsefeekibi.com/> 21.10 2010:20.53
2. Akdeniz, Halil (1990). Çağdaş Resim Sanatında Kuram ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
3. Alpman, Meltem (1993). Plastik Sanatlarda Estetik Yaklaşımlar ve Analitik Değerlendirmede Yapısalcılık. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
4. Altuğ, Taylan (1989). Kant Estetiği (1. Baskı) İstanbul: Payel Yayınevi.
5. Antakyalıoğlu, Zekiye (Eylül 2007). (Bilincin Fırçaya İki Farklı Yansıması: Dali ve Magritte) Artist, Eylül 2007:8/81,34
6. Avani, Gulamrıza (1973). Hikmet ve Sanat (1. Baskı) İstanbul: İnsan Yayınları
7. Ayvazoğlu, Beşir (1982). Aşk Estetiği (1. Baskı) İstanbul,Ötüken Neşriyat.
8. Bahtin, Mihail (2005). Sanat ve Sorumluluk (Çeviren: Cem Çaydemir). İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
9. Batur, Enis. (2002). Modernizmin Serüveni (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
10. Bolay, Süleyman Hayri (2004). Felsefeye Giriş (1. Baskı) Ankara: Akçağ Basım Yayım
11. Bozkurt, Nejat (2005). Hegel (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları
12. Çakır Aydın, Mukadder (2002). Sanatta Eleştirelilik (1. Baskı). İstanbul: Beta Basım.
13. Denkel, Arda (2008). Nesne ve Öznellik. (Çeviren: Celal A. Kanat). İstanbul: Ufuk Matbaası.
14. Eco, Umberto (2009). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik. (Çeviren: Kemal Atakay). İstanbul: Say Yayınları.
15. Eflatun (1993) Devlet. (Çevirenler: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcez). İstanbul: Remzi Kitabevi.
16. Eroğlu, Özkan (2009). Minimalizm. <http://www.fotoritim.com/yazi/ozkan->

eroglu--minimal-art-minimalizm , 15.07.2010

17. Fischer, Ernst (1974). Sanatın Gerekliliği. (Çeviren: Cevat Çapan).
18. Germaner, Semra (1997). 1960 Sonrasında Sanat. Kabalcı Yayınevi
19. Gombrich (2004). Sanatın Öyküsü. (Çeviren: Erol Erduran, Ömer Erduran).
İstanbul: Remzi Kitabevi.
20. İprişoğlu Nazan, Mazhar (2009) Sanatta Devrim (4. Baskı). İstanbul: Pasifik
21. Kagan, S.Moissey (2008) Estetik ve Sanat Notları, (Çeviren: Aziz Çalışlar).
İstanbul: Karakalem Kitabevi.
22. Kahraman, Hasan Bülent (2005) Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri (3.
Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
23. Kaplanoğlu, Lütfü (2008). Özne Nesne İlişki Bağlamında Kübizm, Fütürizm
ve Dada. Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Erzurum.
24. Kaplanoğlu, Lütfü (Mart 2008). 20 Yüzyıl'da Sanatçı, Sanat Eseri ve Sanat
Nesnesinin Başkalaşımı) Artist, Mart 2008, 03/87, 45
25. Krausse, Anna-Carola (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının
Öyküsü. (Çeviren: Dilek Zaptıoğlu). Literatür Yayıncılık.
26. Kuspit, Donald (2006). Sanatın Sonu. (Çeviren: Yasemin Tezgiden).
İstanbul: Metis Yayıncılık.
27. Lynton, Nibert (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Çeviren: Prof. Dr. Cevat
Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
28. Magee, Bryan (2007). Felsefenin Öyküsü. (Çeviren: Bahadır Sina Şener).
Ankara: Dost Kitabevi.
29. Petek Boyacı, Nihal (2005). Kant'ın Estetik Anlayışı. Yüksek Lisans Tezi,
Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli
30. Rancière, Jacques (2008). Görüntülerin Yazgısı. (Çeviren: Aziz Ufuk Kılıç).
İstanbul: Versus Yayınları.
31. Sartre, Jean-Paul (2006). İmgelem. (Çeviren: Alp Tümertekin). İstanbul:
İthaki Yayınları
32. Schiller, Friedrich Von (1999). Estetik Üzerine. (Çeviren: Doç. Dr. Melahat
Özgü). İstanbul: Kaknüs Yayınları

33. Simmel, George (2003). Modern Kültürde Çatışma.(Çeviren: Tanıl Borç, Navile Kalaycı ve Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
34. Sözer, Önay (1973). Edmund Husserl'de Duyusallık ve Kendinde Nesne Sorunu. Doktora Tezi, İstanbul
35. Şaylan Gencay (2006). Postmodernizm (3. Baskı). Ankara: İmge Yayınları.
36. Tansuğ, Sezer (1983). Karşıtı Aramak Sanat Tarihi Yazıları. (1. Baskı). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
37. Tansuğ, Sezer (2004). Resim Sanatının Tarihi (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
38. TDK, Büyük Türkçe Sözlük, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>
39. Tunalı, İsmail (2003). Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Rh+ Sanat Yayınları
40. Tunalı, İsmail (2008). Estetik (11. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
41. Turani, Adnan (1960). Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi (1. Baskı). Ankara: Doğu Matbaa
42. Turani, Adnan (2005). Dünya Sanat Tarihi (11. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
43. Turgutlu, İhsan (1993). Sanat Felfesi. (1. Baskı). İzmir: Akademi Kitabevi.
44. Wittgenstein, Ludwig (2004). Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üstüne Dersler, Söyleşiler. Derleyen: Cyril Barrett. (Çeviren: Abdül Baki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
45. Yaşar, Mesut (2006).Tüketim Toplumu ve Sanat İlişkisi, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. Bahar-2006 C.5 S.16/114-121
46. Yetkin, Suut Kemal (1942). Estetik Dersleri. Ankara: İdeal Matbaa

RESİM DİZİNİ

Resim.2.1. Mağara Resmi

Resim.2.2. Fowling Scene Nebamun'un Mezarı

Resim.2.3. Çakal Suratlı Tanrı Anub İzliyor,

Resim.2.4. Hitit Kaya Kabartması İvriz

Resim.2.5. Jan Van Eyck, Arnolfini Nişan Portresi

Resim.2.6. Giotto di Bondone, İsa Mesih İçin Ağlayanlar

Resim.2.7. Albrecht Dürer, Otoportre

Resim.2.8. Hieronymus Bosch , Dünyevi Hazlar

Resim.2.9 Pieter Bruegel, Babil Kulesi

Resim.2.10. Caravaggio, Evliya Mattheus

Resim.2.11. J.Louis David, Horace, Kardeşler

Resim.2.12. H. Gericault Medusa' nın Salı

Resim.2.13. Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük

Resim.2.14. William Turner, Deniz'de Kar Fırtınası

Resim.2.15. Gustave Courbet, Taşçılar

Resim.2.16. Monet, Şemsiyeli Kadın

Resim.2.17. Manet, Claude Monet Sandalda Çalışırken

Resim.3.18. Van Gogh, Arles'deki Kırmızı Üzüm Bağları

Resim.3.19. P.Picasso, Avignon'lu Kızlar

Resim.3.20. G.Braque, Mandolinli Kadın

Resim.3.21. J.Gris 'Le Journal'

Resim.3.22. Malevic,Siyah Kare

Resim.3.23. Edward Munch, Çılgılık

Resim.3.24. M.Duchamp, Pisuar /Çeşme

Resim.3.25. Kurt Schwitters ,Merz

Resim.3.26. Salvador Dali, Yumuşak Saatler

Resim.3.27. Magritte, Bu bir pipo değildir

Resim.3.28. Andy Warhol, Marilyn

Resim.3.29. Lichtenstein, Bir Kızın Eseri

Resim.3.30. Jackson Polloc

Resim.3.31. Robert Motherwell, İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt

Resim.3.32. Joseph Kosuth: Üç Tabure



T. C
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü
Özgeçmiş



Adı Soyadı:	Ayça SESİĞÜR		İmza:
Doğum Yeri:	Konya		
Doğum Tarihi:	28.10.1985		
Medeni Durumu:	Bekar		
Öğrenim Durumu			
Derece	Okulun Adı	Program	Yer
İlköğretim	Ö.İdeal İ.Ö.O	-	Konya
Ortaöğretim	Mareşal Mustafa Kemal İ.Ö.O	-	Konya
Lise	Muhittin Güzelkılınç Lisesi	-	Konya
Lisans	Selçuk Üniversitesi	Resim-iş Öğretmenliği	Konya
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi	Resim-iş Öğretmenliği	Konya
Becerileri:			
İlgi Alanları:	Felsefe, Tarih, Müze Eğitimi ve Müzecilik		
İş Deneyimi:	M.E.B’de Öğretmenlik H.E.M’de Öğretmenlik Deniz Müzesi’nde Eğitimlik		
Aldığı Ödüller:	2007-Konya Büyükşehir Belediyesi ‘Lale ve Bahar’ Resim Yarışması, 2008-Art forum Ankara Söğütsen Seramik Genç Sanatçılar Resim Yarışması, Birincilik Ödülü		

Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Yrd. Doç. Dr. E.Gökçen ALPTEKİN, Konya Selçuk Üniversitesi, Matematik Öğretmenliği, Tel: 0506 274 14 57 Deniz Yarb. İlyas GÜLTAŞ, İskenderun Deniz Müzesi Müdürlüğü, Tel: 0543 586 47 47
Tel:	0506 488 53 67
Adres	Piri Reis Mah. 153/2 Sok. No: 18 Daire: 2 İskenderun/ HATAY