

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**"XX. YÜZYIL RESİM SANATINDA YALNIZLIK TEMASININ KÜLTÜREL
VE TARİHSEL KÖKENLERİ"**

YÜKSEK LİSANS
Eser Metni

Hazırlayan
Cumhur Okay ÖZGÖR
091942006

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Cenk BEYHAN

Çanakkale – 2012

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi/Projesi olarak sunduğum "XX. YÜZYIL RESİM SANATINDA YALNIZLIK TEMASININ KÜLTÜREL VE TARİHSEL KÖKENLERİ" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

20.11.2012

Cumhur Okay ÖZGÖR

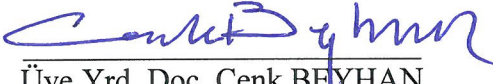
İmza



Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne
Cumhur Okay ÖZGÖR'e ait XX. YÜZYIL RESİM SANATINDA YALNIZLIK
TEMASININ TARİHSEL VE SOSYOLOJİK KÖKENLERİ adlı çalışma, jürimiz
tarafından Resim Ana Sanat Dalı,

YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.



Üye Prof. Canan ATALAY AKTUĞ


Üye Yrd. Doç. Cenk BEYHAN
(Danışman)

Üye Yrd. Doç. Fatih KARAGÜL



Tez No : 448929
Tez Savunma Tarihi : 17. 10. 2012


ONAY
Yrd.Doç.Dr. İbrahim Hakkı Öztürk
Enstitü Müdürü
20.11.2012

ÖZET

İçinde yaşadığımız çağın temel sosyokültürel sorunlarından biri de yalnızlıktır. Modern yaşamda insan, yalnız olduğunun ve doğadan uzaklaştığının bilincindedir. Kapitalizmin yükselmesi ve teknolojik gelişim sürecinde insan bir diğerini nesne gibi algılamaya başlamış ve birbirine giderek yabancılaşmıştır. Bu nedenle tezde incelenen yapıtlar, yalnızlık ile ilgili konuların altında yatan, tarihsel, sosyolojik, psikolojik ve düşünsel temelleri açısından incelenmiştir. Temel bir duygu olan yalnızlık insanlık tarihinde yaşanan değişimlere paralel olarak yeni biçim ve kavramlar ile özdeşleşmiştir. Modernite ile yalnızlık, yabancılaşmanın doğal işareti sayılırken, sanatçının yalnızlığı ise bir içe dönüş ve benliğin derinliklerine inmeyi kolaylaştırması bakımından sanatsal yaratıcılığı olumlu bir katkı sağlayabilmektedir.

Kültür tarihi açısından bakıldığında sanatçının bir meydana getirirken yoğunlaştığı estetik sorunların, tarihsel ve sosyal olgulardan bağımsız kalamadığı görülmektedir. Bazı dönemlerde sanat devletin propaganda aracına dahi dönüşmüştür. Bu çalışmanın bazı bölümlerinde sanatçının üretim şartlarını etkileyen tüm bu olgularla ilişkisi tarihsel bilgiler ışığında incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELEER: YALNIZLIK, TECRİT, MELANKOLİ, YABANCILAŞMA, BOHEM

ABSTRACT

Loneliness as one of the sociocultural facts of era which we live in is a problem that influences every human being. With the rise of capitalism and technological development human have started perceiving the other as an object and started being alienated. Because of that works of art examined in thesis are examined from the point of historical, sociological, psychological and ideologic basis that lays under issues about loneliness. Loneliness which is a basic emotion is identified with new manner and notions parallel to alterations happened in the civilization history. With modernity while loneliness is considered as a natural sign of alienation, the loneliness of an artist on the other hand can provide positively to creativity of art because it ease introversion and going deep into individuality.

When seen in the way of cultural history, aesthetical problems that artist concentrate while creating are not independent to historical and social facts. In some periods of time art turned into a propaganda tool of the power. In some parts of this work, relation of these facts that are effecting production conditions of artist is examined in the light of historical information.

KEY WORDS: LONELINESS, ISOLATING, MELANCHOLIA, ALIENATION, BOHEMIAN

ÖNSÖZ

Sanat tarihinde yalnızlığın bir tema olarak karşımıza çıktığı pek çok sanat eseri bulunmaktadır. Gerek yaratım sürecinde yaşanan, gerekse modern yaşamın getirdiği yalnızlık, sanat alanında ürün veren kişilerin belki de diğer insanlardan daha fazla hissettikleri bir duygu olmuştur. Sanat tarihinde yalnızlık konusunda örnekler, yüzyıllar içerisinde değişen sanatçının toplumsal konumu ile bağlantılı olarak gerek yaratım konusu gerekse ifade biçimi olarak farklı biçimlerle aktarılmıştır. Başka insanlara ulaşabilmek adına yaratım sürecindeki yalnızlık zorunlu bir dönem olarak herkesin hayatında yer bulmuştur.

Sanatçılar, özgürlük kavramının şekillendiği Rönesans ve Aydınlanma çağlarıyla bir değişim içerisine girmiş, statüye ve toplum yaşamına bir tepki olarak sanatını gerçekleştirirken yalnız kalmış veya anlaşılamamıştır. Sanatçının değerinin çok sonra anlaşılacağı görüşü, bohem yaşam sürmüş sanatçıların yaşamına olan ilgiyi üst seviyede tutmuştur. Bu gibi durumlarda ortaya çıkmış yalnızlık konusu XX. yüzyılın sanatta en güncel konulardan biri olmuştur. Tez çalışmam kapsamında bu konuyu araştırmamın en büyük nedeni, yalnızlığın herkesin yüzleştiği bir durum olmasıdır. Ayrıca yalnızlık, günümüz sanatçısının yaratım sürecinde yaşanan bir uzaklaşma olduğu kadar, modern yaşamın getirisi, toplumsal bir durum olarak da sanatın konularından birisi haline gelmiştir.

Edebiyatta, Jerzy Kosinski'nin "Boyalı Kuş", Hermann Hesse'nin ""Bozkırkurdu", George Orwell'ın "1984", Aldous Huxley'in "Cesur Yeni Dünya ve Ray Bradbury'in "Fahrenayt 451" adlı eserleri yalnızlık ve tecrit edilme konularıyla yakından ilgilenmem açısından etkili olmuştur. Sinema'da Film Noir ve Neo-Noir türe olan ilginç, ayrıca Post Apokaliptik (kıyamet sonrası geleceği anlatan) bir distopyaya sahip, karanlık, ümitsiz ve tekin olmayan dünyanın anlatıldığı filmlere olan ilginç de beni yalnızlık konusuna itmiştir. Ayrıca müzikte, Trip Hop, Doom Metal ve Chill Out tarzı müziklerde bu konuyla ilgilenmemde etkili olmuştur.

Bu tezi gerçekleştirmem için gerekli koşulları sağlamak adına yalnızlık 6zg6rl6ę6m6 sağlayan dostlarımla birlikte, maddi/manevi desteğini esirgemeyen aileme ve bu tezin hazırlanmasında yardımlarından dolayı danışman hocam sayın Yrd. Doç. Cenk BEYHAN'a teşekk6rlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
Amaç	
Kapsam	
Yöntem	
1.1. Orta Çağ ve Rönesans Loncalarında Sanat.....	9
1.2. Hümanizm ve Sanatta Bireysel Karakterin Ortaya Çıkışı.....	14
1.2.1. Albrecht Dürer.....	17
1.2.2. Melancholia – I.....	20
1.3. Akademinin Kökenleri.....	25
2. MODERN ÇAĞA GİRERKEN.....	28
2.1. Fransız Devrimi: Sanat ve Sanatçıda Köklü Değişim.....	31
2.2. Sanayi Devrimlerinin Toplumsal Yaşam ve Sanat Üzerindeki Etkileri.....	43
2.3. Romantizm ve Melankoli.....	45
2.4. XIX. Yüzyıl'da Şekillenen Yeni Sanatçı Kimliği.....	49
3. XX. YÜZYIL SANATÇISININ TOPLUMSAL KONUMU.....	58
3.1. Tüketim İlişkileri İçerisinde Şekillenen Sanat.....	62
3.2. Yabancılaşma ve Sanat.....	68
3.3. Dünya Savaşlarının Sanatçı Üzerindeki Etkileri.....	70
3.4. Rus Devrimlerinin Neden Olduğu Sanat ve Sanatçısındaki Değişimler.....	73
3.5. Yabancılaşma ve Yalnızlığın Sanatsal Aktarımı: Ekspresyonizm.....	76
4. YALNIZLIK TEMASINI İŞLEYEN XX. YÜZYIL SANATÇILARI VE YAPITLARININ İNCELENMESİ.....	81
4.1. Vincent Van Gogh.....	81
4.2. Edvard Munch.....	84
4.3. Ernst Ludwig Kirchner.....	90
4.4. Pablo Picasso.....	93
4.5. Edward Hopper.....	95
4.6. Amedeo Modigliani.....	101
4.7. Oskar Kokoscha.....	102
4.8. Giorgio De Chirico.....	103
4.9. Egon Schiele.....	107
4.10. Otto Dix.....	110
4.11. Paul Delvaux.....	113
4.12. Francis Bacon.....	114

4.13. Frida Kahlo.....	118
4.14. Fikret Mualla.....	119
4.15. Mubin Orhon.....	121
4.16. Mehmet Güteryüz.....	121
4.17. Burhan Uygur.....	122
5. UYGULAMA ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER.....	124
5.1. Sıyrış.....	124
5.2. Boşlukta.....	126
5.3. Çark.....	128
5.4. Bilinmeyen.....	129
5.5. Kayboluş.....	130
ESKİZLER.....	131
5.6. Parçalanış.....	131
5.7. Köklerden Çarklara.....	131
5.8. Pranga.....	131
5.9. Proletarya.....	132
5.10. Piyeronun Dünyası.....	133
5.11. Melankolik Oto-Portre I.....	134
5.12. Melankolik Oto-Portre II.....	134
5.13. Kırılğan Bedenler.....	136
5.14. Kalabalıklar.....	136
5.15. Dağılış (Oto-Portre).....	138
5.16. Konsantre.....	138
5.17. Masumiyetin Katli.....	138
5.18. Vitrin.....	139
5.19. Sırt.....	139
5.20. Kopuş.....	139
SONUÇ.....	141
KAYNAKÇA.....	144
EKLER	

RESİMLER LİSTESİ

1. Resimler

- Resim: 1.1** Leonardo Da Vinci, Kayalıktaki Meryem,
Panel Üzerine Yağlıboya-189,5x120 cm National Gallery, Londra.....s.10
- Resim:1. 2.** Albrecht Dürer,Otoportre,
1500, 67 x 48.7 cm. Panel Üzerine Yağlıboya Alte Pinakothek Müzesi/ Münih.....s.19
- Resim 1.3.** Albrecht Dürer, Passion, Gravür, 1511, British Müzesi.....s.19
- Resim 1.4.** Albrecht Dürer, Melencholia,
Gravür, 1514- 24 cm. X 18.8 cm. Germany-State Art Gallerys.21
- Resim 2.5.** Jacques, Louis David-Horas Kardeşlerin Yemini
1784, 330 x 425 cm.T.Ü.Y.B Louvre Müzesi/Paris.....s.32
- Resim 2.6.** Theodore Gericault, Medusa'nın Salı,
1818, 491 x 717 cm. T.Ü.Y.B, Lauvre Müzesi/Paris.....s.39
- Resim 2.7.** Caspar David Friedrich, Hayatın Safhaları,
1835, 72.5 cm. x 94 cm. T.Ü.Y.B, Museum der bildenden Künste, Leipzigs.41
- Resim 2.8.** Caspar David Friedrich, Rügen Adası'nın Kireç Kayalıkları,
1818, 90,5 x 71 cm. T.Ü.Y.B Oscar Reinhart koleksiyonu/Winthertur.....s.42
- Resim 2.9.** Gustave Courbet – Taş Kırıcılar,
1851, 159 x 259 cm. T.Ü.Y.B Orsay Müzesi/Paris.....s.52
- Resim 2.10.** Jean-François Millet, Hasatçılar,
1857, 83,5 x 111 cm. T.Ü.Y.B Orsay Müzesi/Paris.....s.52
- Resim 2.11.** İlya Efimoviç Repin, Volga'nın Gemi Çekicileri,
1872, 131 x 281 cm. T.Ü.Y.B, Devlet Müzesi/St. Petersburg.....s.54

- Resim 3.12.** Fernard Leger, Makine Ustası,
1920, 116 x 89 cm. T.Ü.Y.B, Ulusal Galeri/Montreal.....s.61
- Resim 3.13.** George Grosz, Toplumun Temel Direkleri,
1926, 108 x 200 cm. T.Ü.Y.B, National Galeri/Berlins.72
- Resim 4.14.** Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler,
1885, 82 x 114 cm. T.Ü.Y.B, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.....s. 82
- Resim 4.15.** Vincent Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar,
1890, 50.5 x 103 cm. T.Ü.Y.B, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.....s. 84
- Resim 4.16.** Edvard Munch, Karl John Akşam Yemeği
1892, 84.5 x 121 cm., T.Ü.Y.B, Rasmus Mayer Collection/Bergen.....s. 86
- Resim 4.17.** Edvard Munch, Melankoli
1891, 72 x 98 cm., T.Ü.Y.B, Bergen Art Museum.....s. 87
- Resim 4.18.** Edvard Munch, Fırtına
1893, 91.8 x 130.8 cm. T.Ü.Y.B, Munch Museum/New Yorks. 88
- Resim 4.19.** Edvard Munch, Çılgılık
1893, 91 x 74 cm.T.Ü.Y.B, Ulusal Galeri/Oslo.....s.89
- Resim 4.20.** Ernst Ludwig Kirchner, Bir Asker Olarak Kendi Portresi,
1915, 27 x 24, T.Ü.Y.B, Allen Memorial Sana Müzesi/Ohio.....s. 92
- Resim 4.21.** Pablo Picasso, Melankolik Kadın,
1902, 100 x 69.2 cm T.Ü.Y.B, Özel Koleksiyon.....s. 94
- Resim 4.22.** Pablo Picasso, Kendi Portresi,
1901, 81 x 60 cm, T.Ü.Y.B, Muse Picasso, Paris.....s.94
- Resim 4.23.** Edward Hopper, Denize Bakan Odalar
1951, 73.7 x 101.6 cm., Yale University/New Haven.....s. 98
- Resim 4.24.** Edward Hopper, Deniz İzleyicileri
1960, 102.6 x 153.4 cm., T.Ü.Y.B, National Museum of American Art/Washington.....s. 98
- Resim 4.25.** Edward Hopper, Mavi Gece
1914, 91.4 x 182.9 cm., Withey Museum/New York.....s. 99
- Resim 4.26.** Giorgio De Chircio, Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi,
1914, 85 x 69 cm, T.Ü.Y.B, Özel Koleksiyon.....s.106

- Resim 4.27.** Giorgio De Chirco, Filozofun Zaferi,
1914, 125 x 99 cm, T.Ü.Y.B, Chicago Sanat Enstitüsü.....s. 106
- Resim 4.28.** Egon Schiele, Kör Anne,
1914, T.Ü.Y.B, Özel Koleksiyon.....s. 108
- Resim 4.29.** Egon Schiele, Kırmızılı Portre,
1914, T.Ü.Y.B, Graphische Sammlung Albertina, Viennas. 109
- Resim 4.30.** Egon Schiele, Oto-Portre
1911, 27.5 x 34 cm., T.Ü.Y.B, Rudolf Leopold Kol./Viyana.....s.109
- Resim 4.31.** Otto Dix, Mars
1915, 66 x 81 cm., T.Ü.Y.B, Municipal Galeri/Stuttgart.....s.111
- Resim 4.32.** Otto Dix, Kağıt Oynayanlar,
1920, 110 x 87 cm., T.Ü.Y.B, National Galeri/Berlins. 112
- Resim 4.33.** Diago Velasquez, Papa İnnocenzo X
1650,140 x 120 cm., T.Ü.Y.B, Galleria Doria PampHilj/Roma.....s. 117
- Resim 4.34.** Francis Bacon, Papa
1953, 153 x 118 cm. T.Ü.Y.B, Des Manies Sanat Merkezi.....s. 117
- Resim 4.35.** Francis Bacon, Bir Odada Üç Figür
1964 198 x 147 cm., T.Ü.Y.B, Modern Sanat Müzesi/Paris.....s. 117
- Resim 4.36.** Frida Kahlo, Dorothy Hale'nin İntiharı
1939, 50 x 41 cm. T.Ü.Y.B, Phonix Sanat Müzesi.....s. 119
- 2. Uygulama Çalışmaları**
- Resim 5.37.** Sıyrış, Tuval Üzerine Akrilik 90 x 150 cm. , 2012.....s.125
- Resim 5.38.** Boşlukta, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 140 cm, 2012.....s.127
- Resim 5.39.** Çark, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 120 cm, 2012.....s.128
- Resim 5.40.** Bilinmeyen, Tuval Üzerine Akrilik, 90x150 cm, 2012.....s. 129
- Resim 5.41.** Kayboluş, Tuval Üzerine Akrilik, 70x120 cm, 2012.....s. 130

Eskizler

- Resim 5.42.** Parçalanış, Akrilik, 25x35 cm, 2012.....s. 132
- Resim 5.43.** Köklerden Çarklara, Akrilik, 25x35 cm, 2012.....s. 132
- Resim 5.44.** Pranga, Akrilik, 35x50 cm, 2012.....s.133
- Resim 5.45.** Proletarya, Akrilik, 35x50 cm, 2012.....s. 133
- Resim 5.46.** Piyeronun Dünyası, Akrilik, 25x35 cm, 2012.....s. 135
- Resim 5.47.** Melankolik Oto-Portre I, Akrilik, 35x50 cm, 2012.....s. 135
- Resim 5.48.** Melankolik Oto-Portre II, Akrilik, 35x50 cm, 2012.....s. 135
- Resim 5.49.** Kırılğan Bedenler, Akrilik, 35x50 cm, 2012.....s. 137
- Resim 5.50.** Kalabalıklar, Akrilik, 22.5x 35 cm, 2012.....s.137
- Resim 5.51.** Dağılış (Oto-Portre), Akrilik, 35x50 cm, 2011.....s.137
- Resim 5.52.** Konsantre, Füzen, 35x50 cm, 2011.....s.137
- Resim 5.53.** Masumiyetin Katli, Akrilik, 35x50 cm, 2008.....s. 140
- Resim 5.54.** Vitrin, Akrilik, 25x35 cm, 2012.....s. 140
- Resim 5.55.** Sırt, Akrilik, 35x50 cm, 2012.....s. 140
- Resim 56.** Kopuş, Akrilik, 25x35 cm, 2012.....s. 140

I. BÖLÜM

1. GİRİŞ:

Çağlar boyunca yeni felsefe oluşumlarının ortaya çıkışı, dini inançlardaki köklü değişimler ve yeni sanat akımlarının ortaya çıkması toplumda meydana gelen ekonomik ve siyasi değişimlerin bir sonucudur. Antik çağlarda ve Orta Çağ'da sanat ve sanatçı kendi toplumunun normlarına oldukça yakın bir ilişkiyle bağlıdır. Orta çağda genel olarak felsefe gibi plastik sanatlar da skolastik düşüncenin hegemonyasındaydı. Resim sanatındaki etkin üslup, dini temalı eserlerin sanatçılar tarafından gözlenip tekrar yapılması fikri hakimdi. Dini temalı bir resim yapacak olan sanatçı, önce yapacağı resmi kendisinden önce işleyen bir ustanın resmini gidip gözlemler, sonrasında ise onu kendi üslubuyla aktarırdı. Resimler, insanlara sadece sembolik olarak dinsel duygularla bağlı durumdaydı.¹

Orta Çağın sonuna gelindiğinde sanat, yavaş yavaş kutsal olandan uzaklaşarak insan gerçekliğini anlatmaya yönelir. "En özgün ve özgül yanıyla bireyin resmedilmesi sanatta yeni bir zorunluluk olarak dayatır kendini..."² Rönesanstan önce sanatçıdan beklenen okuma yazma bilmeyen halka dinsel mesajı ve öğretiyi ikona şeklinde sunmasıydı. Rönesans'la birlikte eski antik eserlerin yeniden okunup-yorumlanmasıyla Batı'da yaşanan 'uyanışla' birlikte sanatta Orta Çağın birey üzerinde etkili olan katı kurallar, hümanist görüşlerle birlikte, yeniden gözden geçirilmiş ve dini otoritenin yavaş yavaş kalkmaya başlamıştır. Bireyin gösterimiyle (representation) beraber sanatta birey, bir değer olarak kendini göstermeye başlar. İnsanın birey olarak değer kazanmaya başlamasıyla Rönesans insanı, kendi iç dünyasını tanımaya, kendisine daha fazla değer vermeye dış dünyayla ve tanrıyla olan ilişkisini de sorgulamaya başlamıştır. Böylelikle sanatçı, birey olarak yaratıcı ve araştırmacı kişiliğinin ön plana çıkacağı bir süreç içerisine girmiş olur.

¹ John Addngton Symonds, Rönesans Serüveni, YKY, 2005, İstanbul, s. 233.

² Tzveton Todorv, Bernard Foccroulle, Robert Legros, Sanatta Bireyin Doğuşu, (Çev:Esra Özdoğan), YKY, 2011, İstanbul, s. 7.

"Orta Çağ'da güçlü ve bireylikleri çok belirgin kişilerin varlığına karşın, bireysel düşünmek ve eylemde bulunmak başka şey; bireyliğinin bilincine varmak, bireyliğini olumlamak ve yoğunlaştırmak başka şeydir. Yalnızca bireysel tepki göstermenin ötesinde, kendi üzerinde düşünen bir bireysel bilincin varlığından söz edilebilir. Bireyliğin kendi bilincine varması ilk kez Rönesans'ta başlar."³

Rönesans'la beraber kilisenin dayattığı mistik öğretinin yerini bilimsel gerçekler almaya başlarken, insanoğlu dünyaya gelmesinin bir kader olduğundan çok ayrıcalık olduğunun farkına varmaya başlıyordu. "Rönesans, aklın zindandan çıkarak bağımsızlığa kavuşması, iç ve dış dünyanın çifte keşfiydi."⁴ Kendi varlığı ve dış dünya ile doğal ilişkisinin farkına varmaya başlayan, dinsel kural ve dogmalardan uzaklaşan insan, giderek insan zihninin ve insani fikirlerin değerini keşfetmeye başlamıştır. Rönesans'la Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, Bruegel gibi ressamlar hümanist öğretilerle birlikte içten içe bireyleşen insanın yalnızlığı vurgulayan imgeler ile dolu yapıtlar üretmişlerdir. Melankoli teması da bunların en bilinenlerinden biri olmuştur.

Kuzey Rönesans'ındaki ressamlar, hümanist anlayışla resimler yapmaya başlarken, Jan Van Eyck, 'Adem ve Havva'yı sıradan insanlar gibi betimlemiştir. Ressamın birey olarak değer kazanmasına en iyi örnek, XIV. Yüzyıldan itibaren, sanatçıların kitap bezemelerinde kendi isimlerini not olarak eklemeleridir. Ayrıca ressamlar, tablolarında imzalarını kullanmaya başlayıp, zaman zaman çerçeveye kendi yazılarını eklemiş, resimlerinde aynaya benzer yansıyan cisimlere kendi yüzlerini ilişirmeyi ihmal etmemişlerdir.⁵

Teknik açıdan ilerleyen sanatçı, Rönesans'ta sipariş üzerine çalışmış, tuval resimlerinin önem kazanıp, üst düzey kişilerin, yöneticilerin resimleri sipariş olarak almasıyla beraber gerek konu, gerekse malzemenin seçiminde bir özgürlüğe kavuşmuştur. Barok üslubuyla birlikte ressam, ışığın duygusal kullanımı ile eserlerinde melankolik etkilerinden sıkça yararlanmıştı. Bu resamlardan en önemlilerinden biri Rembrandt'tır.

3 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (çev. Yıldız Gölönü), 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 144.

4 John Addngton Symonds, *Rönesans Serüveni*, YKY, 2005, İstanbul s. 232.

5 Tzveton Todory, Bernard Focroulle, Robert Legros, *Sanatta Bireyin Doğuşu*, (Çev:Esra Özdoğan), YKY, İstanbul 2011, s. 21.

Rembrandt çoğu eserinde ışık-gölge kullanımını izleyicide ruhsal bir etki bırakacak biçimde dramatik olarak kullanır. İç dünyasının yansıttığı, kendine ait oto-portrelerinde yaşlanmanın neden olduğu çöküşü ve yalnızlığı aktarmak için plastik değerleri başarılı bir biçimde kullanır. Hikayeci bir anlatıma kaçmadan yüksek plastik değerlerle renkleri etkili kullandığı resimlerdeki boya kullanımını yüzeyleri belli derinliklerde yansıtacak şekilde uygulanmıştır. Resimlerinde yer alan ışık vurgulanmak istenen maddi-manevi değerleri yüceltecek bir biçimde kullanır.⁶

Rönesans ve Barok sanatçısı hümanizm, reform gibi yaşanan tüm gelişmelerle birlikte salt sanatta perspektifte, anatomi ve ışığın kullanımında yetkinleşmemiştir. Sanat ve bilimde gerçekleşen yeniliklerle, Rönesans'ta "ben" in değer kazanması, Romantizm'de sanatçısının kişiliğinin, duygularının ve bireyselliğinin önem kazanmasına yol açar. Tüm bu gelişmeler Romantizmin'de temellerini oluşturmuştur. Fransız devriminin oluşturduğu hayal kırıklığı, devrimin yarattığı zorluklar ve Neo-Klasisizm'in katı kuralcılığına karşı bir tepki olarak romantik sanat görüşü doğar. Kendi öznel değer yargıları ile toplumsal değer yargıları uzlaşmayan romantik sanatçı, toplumdan uzak durma eğilimleri ile içe dönük ve melankolik bir üslup hakimdi. Akılcılığın oluşturduğu katı kurallara ve kapitalist tutuma isyan eden sanatçının duyguları romantik akımla beraber önem kazanır.

Sanatçının oluşturduğu eser bir ayna olmaktan çıkarak eğlendiren ve eğiten yönlerini kaybederek, sanat, sanatçının içine açılan bir pencere haline gelir. Dış dünyanın sanatçıda oluşturduğu duygular önemli bir hale gelirken sanatçıyı diğer insanlardan ayıran fikirleri değildir, çünkü fikirler sanatçının başkasıyla paylaştığı, başkasından öğrendiği şeylerdir. Ama sanatçının özel duyguları sanatçıyı bir araç olmaktan çıkartarak kendisine özgü kişiliğiyle önemli bir birey haline getirir.⁷

Tanrısal bir varlık olarak kabul edilen sanatçı, derinliği ve duyarlılığı olan, dehaya sahip bir kişilikte olup yaşadığı duygu ve heyecanları yaratma eylemine girmek suretiyle topluma aktarır. Romantik sanat anlayışını sistemli bir estetik kuramı haline sokan Eugene Veron, sanatçının bir dahi olduğunu ve eserin şiddetli ve derin etkisinin yaratıcısının

6 Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1983, s. 414.

7 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, , s. 102.

değerinden doğduğunu belirtir.⁸ Romantik dönemle birlikte sanatçı bireysel olarak içinde bulunduğu yalnızlığı eser üretmek ve bu eser yoluyla yalnızlığını aktarmak amacıyla kullanmıştır. Romantizmin etkisi ile birlikte birey olarak sanatçı uzak diyarlarda yaşama hayaliyle kendisine ütöpik dünyalar yaratmıştır. Friedrich gibi manzara resmi yapan ressamlar, melankolinin ve düşlerin uzantısı olan hayali mekanları resmetmiş ya da Goya gibi devrimin neden olduğu yıkımlarla insanlığın içine düştüğü trajedilere ve derin acılara resimlerinde yer vermiştir. Goya'nın resimleri bu bağlamda baskı ve kurallara insanoğlunun duyduğu tiksintinin sanatsal bir ifadesi olurken ayrıca modern sanat anlayışının da temellerini atmıştır.

XVIII. yüzyıl ve sonrasında burjuvazi, iktidar mücadelesinde kilise çevresini alt etmekle uğraşırken sanatçılar korumasız kalmaya başlamıştır. Siparişlerin azalmasıyla kendi yalnızlığıyla yüzleşen sanatçı, kendi içinden gelen konulara yönelme fırsatını yakalamışlar ya da buna itilmişlerdir. Ayrıca alt ve orta sınıf mücadelelerinin yaşandığı toplumda sanatçı sefalet ve sıkıntılarla yüz yüze gelmeye başlamıştır.

Avrupa'da yaşanan Sanayi devrimleriyle, makine gücüne dayalı üretim bireyin yaratıcı vasıflarını köreltmeye başlamıştır. Monarşik dönemin sanatçısı ve ustası inandıkları dini gücün manevi desteğiyle kendilerini rahat hissediyorlardı. İçten bağlılık ve inanç kişiye, yaptığı işe saygı duymasını ve iç huzurunu veriyordu. Bu güven ortamı, sanayi devrimleri ile sarsılmaya başlarken artık birey, dünyevi ihtiyaçlar içinde, kent hayatına adapte sorunu yaşayan, inançları yıkılmış ve bir başına kalmış haldedir. Çıkar için bağlı konuma geldiği endüstri, önce bireyi iş saatleriyle kendisine bağlamış, kişiye gerekli yaratıcı vakti tanımayan monoton bir hal almıştır. Ayrıca çıkar karşılığı iş yapma anlayışı ile her şeyin karşılığı olması fikri, modern insanı duygusuzlaştırmaya başlamıştır. Endüstri ile beraber kentlerin kalabalıklaşması, insanların doğadan kopup şehir hayatında, dairelerde yan yana, üst üste ve ruhen birbirlerinden kopuk bir hale getirmiştir. İnsalar, iş hayatlarında ve toplumsal çevrelerinde izole edilmiş bir halde, psikolojik birikimlerle doluyken, bu birikimlerinden kurtulma, bir boşalma gereksinimi içindedirler. Birey, kendisini köle haline getiren bir düzen içerisinde dışa bağımlı haldeyken aynı zamanda kulaklarını kapatmak zorunda olduğu bir gürültü içerisinde, huzurunu kaybetmiş, endişeli

8 Berna Moran, *Edebiyat...*, İletişim Yayınları, 2004 İstanbul, s. 103.

bir ruh hali içerisinde. Çevresine karşı güvensiz ve sevgisiz olan bireyin kaçabileceği tek yer kendi bilinçaltı olmuştur.

Sanayi devrimleriyle birlikte insanlar iç içe bir halde yaşamaya başlamıştır. Kalabalık ve güvensiz bir ortamın hakim olduğu şehir yaşamının sanatsal aktarımı ise izlenimci sanat olmuştur. Renklerin iç içe karmaşık olduğu bu eserlerde figür resimden iyice soyutlanmaya başlamıştır. İçe kapanıklığın, dış yaşamdan ümidi kesmenin sanatsal aktarımı heykelde de kendisini gösterir. Rodin heykellerinde anatomik yapıya önem verse bile içe kapanış hali kolaylıkla görülmektedir. "Düşünen Adam" heykelinde, iç dünyanın ıstırabı, kendi içine gömülen ve düşünen ruh hali adalelerinde bile ruhsal gerginliği aktarmaktadır. Vücuttaki kasılma ve gerginlik modern insanın, umutsuzluğunu ve gerginliğini yansıtır.

Yirminci yüzyıla gelirken, Van Gogh ve Gauguin gibi ressamlar XX. yüzyılın yalnız sanatçı modelini oluşturmuştur. Van Gogh özellikle yaşamı ve renk kullanımı ile ekspresyonistlere rehber olmuştur. XX. Yüzyılla sanatçı da kendi iç dünyasını bir sığınak olarak görmüştür. Bu içe kapanma durumu genel olarak XX. Yüzyıl sanatçılarının başlıca özelliği olmuştur. Çevresiyle uyum sorunu yaşayan sanatçı, yalnızlığına çekilerek yapıcı ve yaratıcı bir süreç içerisine girer. Yaratıcı birey bu süreci yaşarken, kendini yalnız hissetmez. Yaratığı eserin diğer insanlar tarafından kabul edileceği umuduyla üretir.⁹ XX. yüzyılda yabancılaşmanın en çok görüldüğü sanatsal dil Ekspresyonizm'dir. Ekspresif sanatçılar optik görüntüyle ilgilenmek yerine sanatçının yarattığı biçime önem vermişlerdir. Kübist ressamlar gibi onlarda duyguların karşılığı olan renkleri bilinçli olarak ret ederler. Siyah, gri ve kahverengi gibi çekici olmayan, silik renklere yönelmişlerdir. Bilinçaltından bilinçüstüne çıkış olan Ekspresyonizm, endüstriyel yaşamın yarattığı ortama, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına ve içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyandı.¹⁰ Ekspresyonizm ruhsal bir ayaklanma olarak, insanın içine attıklarının patlamasının anlatımıdır.

9 Vedat Erkul, *Sanat ve İnsan*, Timaş Yayınları, İstanbul 1996, s. 20.

10 Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 54.

"Ernst Barlach, Edvard Munch, Kirchner gibi ressamalar, kaba, haşin ve isyankar bir ruhla çığlık gibi fırtına gibi, asabi, hırçın, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Yoğun çığ renklerden oluşan boya hamuru, insan içinde yoğrulup biçimleniyormuşcasına tuvalerde görülmeye başladı. İrin renklerden, acı sarılara, yalın siyah ya da kahverenginden ateş gibi yanan kırmızılara değin renkli boyalar, duygusal biçimi yok edercesine disonslar ve uyumsuzluklar içinde insanı titreten meşum bir iç dünyasının isyanını anlatıyordu. Bu insanın sanata bulanmış çığlığı idi."¹¹

XX. yüzyılda insanları ve sanatçıları en çok etkileyen olay dünya savaşları olmuştur. Çoğunlukla sanatçılar, savaş karşıtı bir tavır almış ve bu anlayışla eserler üretmişleridir. Dünyayı sarsan savaşların ve buna bağlı büyük yıkımların yaşandığı XX. Yüzyılda sanatçı, tüm yaşananlara tepki gösterip, dünyayı değiştirebileceğini göstermeyi arzulamıştır. Bu tepkiyi farklı sanatsal yöntemlerle dile getiren sanatçılar, plastik dili geliştirip toplumun algısının dışına çıkmış, Süprematizm, Ekspresyonizm ve soyut sanat gibi sanatsal hareketlerle yabancılaşma kuramına değinmişlerdir. Sanatçının da toplumla ilişkisi farklı yüzyıllarda değişime uğramış, bunun ekonomik, politik, dinsel ve kültürel nedenleri olmuştur.

Birinci Dünya savaşının neden olduğu yıkımdan sonra gerçekleşen İkinci Dünya Savaşı hem Avrupa'nın dünya lideri konumuna hem de Paris'in sanat öncülüğüne son vermiştir. Diktatörlükle yönetilen ülkelerde yaratıcı sanat baskı altına alınırken bir çok yetenekli sanatçı göç etmek zorunda kalmıştır. Mondrain, Leger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy gibi Avrupa'nın önemli sanatçısı savaş yılları boyunca Amerika'da kaldı.¹² Ekspresyonizm gibi en başlarda halk tarafından anlaşılamamış, kaba ve barbar kabul edilen diğer bir akım ise Soyut-Dışavurumculuk'ta bu şartlar altında Amerika'da başlamıştır. Soyut-Dışavurumculuk akımının Amerika'da başlamasına rağmen tek bir Amerikalı Soyut-Dışavurumcu ressamın olmaması durumu özetler niteliktedir. Soyut-Dışavurumcu ressamalar, New York ve bu şehrin yakınlarında yaşarken, sık sık birbirleriyle buluşup, çalışmalarını ve amaçlarını birbirleriyle paylaşıyorlardı. Tümünün ortak gayesi, maddeci toplumun sınırlayıcı sistemine karşı tutkulu bir direnci olan yeni sanat akımını oluşturmaktı.¹³

11 Adnan Turani, *Çağdaş...*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 69.

12 Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 226.

13 Norbert Lynton, *Modern...*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004 s. 229.

Arshile Gorky'nin olgunluk dönemine ait eserlerinde derin bir melankoli hakimdir. Bunun başlıca sebebi, Avrupa kaynaklı yitirilmişlik duygusudur. William De Kooning'in eserleri ise ressamın derinliğini aktaran, boşluk izlenimi oluşturacak türdendir. Rothko'nun çalışmalarında ise soykırımın, topyekun savaşın ve yıkımın sarstığı dünyada ortaya çıkan imgeler yer alır. Mark Rothko annesinin ölümü gibi kendisini depresyona sokan huzursuzluktan düşünerek kurtulmak istiyordu. Eserlerinde kendisinin kurtulmak istediği türden bir dünya değil, içinde emilmek ve kaybolmak istediği boşluğun (hiçliği) temsil edildiği bir atmosfer hakimdir. Pollock'un erken dönem eserlerinde huzursuzluk duygusu hakimdir. Bu ruhsal durum, dış etkilerden kaynaklanır. Sanatçının 1947-1951 yılları arasında yaptığı eserleri, vahşi olmak yerine zarif; tesadüfi yöntemlere yer vermek yerine ritmik bir özelliktedir. Pollock'un resim yapma yöntemi, boyayı tuvale çarpan, fişkirtan, araba veya boyalı ayaklarıyla tuvale aktaran sanatçılara da rehber olmuştur. Bu yöntemle eser üreten ressamlar adeta öfkesini ve tepkisini şiddetle tuvale kusuyorlardı.

Genel olarak Soyut-Dışavurumcu sanatçılar, karamsarlık içinde buldukları durumdan çıkış yolu arıyorlardı. Çalışmalarında soyutlamayla insanın bilincinin derinliklerine odaklanır. Eserlerinde toplumsal temalara yer vermeyerek kendi iç dünyalarına yönelerek tüm evrenin paylaşabileceği anlamlılık yolunu keşfetmek birincil amaçları olmuştur. Soyut-Dışavurumcu sanatçılar iletişim kurabilmek adına vurucu ve çarpıcı bir tarzda eser üretmiştir. Onlara göre evreni ürkütücü boşluğundan kurtaracak olan, hayvanlara özgü, içgüdüsel ve ilkel davranışlardır.

Sanatçıyı yalnızlığa iten nedenler arasında sanatçının toplumla uyum sağlayamaması da vardır. Bu kopuş sanatçıya suçluluk duygusu, özgüven eksikliğinin ve korkunun yanı sıra sanat alanında bir itici güç sağlar. Adler'e göre insanlarda daimi bir üstün olma arzusu vardır. Bu üstün olma dürtüsü başarısızlıkla sonuçlandığında, birey eksiklik duygusuna kapılırken kişi, bu durumu başka şeylerle telafi etme çabasına girer. Bu bağlamda büyük ve meşhur olarak kabul edilen çoğu kişinin, bir takım büyük eksiklikleri vardır. Libidonal dürtüler, bastırılmış kompleksler ya da üstün olma isteği sanat şeklinde gerçekleşebilir.¹⁴ Ünlü ressam Leonardo da Vinci'nin gayri meşhur bir çocukken, Loutrec'in

¹⁴ Vedat Erkul, *Sanat ve İnsan*, Timaş Yayınları, İstanbul 1996, s. 25.

hastalık sonucu bacaklarını kısıyken Chagall içe kapanık çirkin bir çocukken aynı zamanda Musevi olması bu duruma örnektir. Kişi bu eksikliklerini diğer mezziyetlerini mbalağ etmek suretiyle telafi eder. Eksiklik ve dışlanarak yaşamış bu kişiler sanata ve bilime yönelmek koşuluyla hünerlerini sergileyip toplum tarafından saygı ve beğeni kazanmaya çabalar. Bu yönleriyle "Sanatçılar, birbirleriyle kendi yalnızlıkları içinde iletişim kurarlar."¹⁵

Aşağıda tezin amacı, kapsamı ve yöntemi açıklanmıştır.

Amaç: Bu çalışmada yalnızlık imgesinin, sanatçının belli bir tarihsel süreç içerisinde değişen toplumsal konumu ve üretim ilişkileri içerisindeki yeri belirlenirken eserler üzerinden analizini kapsamaktadır.

Kapsam: Bu çalışmada yalnızlık ile ilgili imgelerin, sanatın belirgin motifleri olarak karşımıza çıktığı, özellikle XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl sanatı incelenmiştir. Ayrıca yalnızlık imgesiyle beraber sanatçının tarihsel serüvenine de yer verilirken yalnızlık, sanatsal tema olarak ele alınmıştır. Sanat tarihinde yer alan yalnızlık temalı yapıtlar, kültürel, toplumsal ve estetik boyutlarıyla incelenmiş, konu dahilinde gerçekleştirdiğim uygulama çalışmalarına altyapı oluşturulmuştur.

Yöntem: Konuyla ilgili tarih, sanat tarihi, estetik, sosyoloji, psikoloji ve biyografi alanlarındaki kaynaklar taranarak çok yönlü ve karşılaştırmalı araştırma metotları kullanılmıştır. Bu yönde, seçilen belirli yapıtların ikonografik ve ikonolojik zmlmeleri ile ilgili karşılaştırmalı kaynak kullanımı yapılmıştır.

Konuyla ilgili güncel makale ve kritiklerden de yararlanılmış, sanatçılarla ilgili biyografiler incelenerek, konu çok yönlü olarak ele alınmıştır.

15 Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Geçiş*, topya Yayınevi, Ankara 2005, s. 168.

1.1. Orta Çağ ve Rönesans Loncalarında Sanat

Orta Çağ'da sanat belirli geleneklerin izinde kural ve kalıpların egemen olduğu, daha çok uygulamaya dönük zanaat anlayışıyla kendini göstermiştir. Zanaatçının malzeme ve araçları kullanmak için aldığı eğitim öncelikle tutarlı bir üretim amacını gözetmektedir. Pratik ve becerinin öncelik taşıdığı Orta Çağ sanatında, sanatçının hayal gücü ve yaratıcılığı ikinci planda kalmış, üretilen eser belli bir zümrenin amaç ve isteklerine bağlı olarak kendisine piyasada yer bulmuştur. Orta Çağ'ın erken dönemlerinde usta işi olarak nitelendirebileceğimiz çalışmaların altında ressam veya heykeltıraşın imzası bulunmazdı. Bunun en büyük nedeni, sanatçılar, dini temaları içeren bu çalışmalarını tanrı adına yaptıkları için isim veya imza kullanmazlardı.

Orta Çağ'ın erken dönemlerinde sanat üzerine yazılmış kitaplarda, lonca yapısının dışına çıkılmamış, sanatçının çalışkan, sabırlı ve itaatkar olması gerektiği belirtilmiştir. Günümüz sanatının taşıdığı bireysel tutumdan farklı olarak, eserlerde hünerin vurgulandığı, haminin veya müşterinin isteği doğrultusunda ortaya çıkan bir üretim söz konusudur. Orta Çağ'da ve Rönesans İtalya'sındaki loncalarda çoğu sanatçı sipariş doğrultusunda, hanedan armaları gibi tasarımlar yapmak zorunda kalmışlardır. Bu durum, Orta Çağ'da sanatla zanaat arasında henüz kategorik bir ayrımın olmadığına da kanıttır. Toplumların gelişmeye başlaması sanatçıyı da etkilerken Orta Çağ'dan itibaren Rönesans'ta bile sanatçı-zanaatçı kavramları iç içe kullanılmıştır. Günümüz sanat anlayışıyla Orta Çağ'daki sanat anlayışı arasındaki fark; görünümün, işlevsellik ve içerikten ayrılmamasıdır. Üretilen eserde modern estetik anlayışından uzak salt beğenin hakim olduğu, görünümün kopya anlayışıyla yansıtılmasına bağlı bir üslupta eserler üretiliyordu. Loncalarda üretilen resimler, bağımsız bir irade ürünü olmaktan çok sipariş, ortak bir çalışmaya dayalı olarak ortaya çıkar. Bu durumun en büyük kanıtı ise eseri işleyecek olan sanatçının, sipariş mantığıyla, fiyatı, teslim tarihi hatta işleyeceği konu ve kullanacağı malzemeye kadar kabul ettiği şartlardır. Leonardo da Vinci'nin Kayalığındaki Meryem resminde Milano Meryem Ana Cemiyeti ile imzaladığı sözleşmeye göre, sanatçı teslim tarihinin ve resimden uygulanacak tekniğin cemiyet tarafından belirlediği koşulları kabul etmiştir.

Leonardo da Vinci'nin 'Kayalıktaki Meryem' (Resim 1) adlı çalışmasıyla ilgili mahkeme kayıtlarından, bu altar resmini yaparken yanında çalışan en az üç zanaatçının da olduğunu ve resmin ahşap işi için Leonardo'nun oymacı Giacomo Del Maino'ya daha fazla ücret vermesinden ötürü diğer işçilerin kendisini mahkemeye verdiğini öğreniyoruz. Bu bilgi Orta Çağ ve Rönesans sanatçısının günümüz sanatçısı kadar bağımsız olduğu fikrine ters düşer.¹⁶



Resim 1: Leonardo Da Vinci – Kayalıktaki Meryem

Loncaya kabul edilen sanatçılar, topyekun bir çalışmayla eserler üretiyordu. " Ghiberti'nin atölyesinde, Quattrocento'nun* en büyük sanat yapıtı siparişleri sayılan vaftizhane kapılarının yapımı sırasında yirmiye yakın yardımcı çalışmıştır.¹⁷ Loncalar piyasayı ellerinde tuttukları için zanaatçıya geniş pazar imkanı sunmaktadır. Üretilen eserin fiyatı ise, işi yapan ustanın şöhreti kadar, kullanılan malzeme, yapımındaki zorluk ve eserin yapımına harcanan zamana göre belirlenirdi. Erken Rönesans döneminin başlıca sanatçı

16 Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 67.

* Quattrocento: İtalyanca On beşinci yüzyıl anlamına gelir.

17 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 139.

işletmelerinde ise, henüz geniş ölçüde zanaat yapısındaki örgütlenmiş biçimlerine karşı daha bireysel nitelikte öğretim yöntemleri izlenmeye başlanmıştır.¹⁸ Usta-çırak ilişkisine dayalı sistemle çırak, usta tarafından yetiştirilip, o işe vakıf oluncaya kadar 7-8 yıl eğitime tabi tutulurdu. Böylece Rönesans'ta her loncanın ustasının kendi çırağına kimlik kazandırdığını söyleyebiliriz.

Orta Çağ'da bir ressamın aynı zamanda zanaatçı olarak kabul edilmesinin en önemli nedeni, eseri üreten kişinin bir dekorasyon işçisi olarak görülmesini gösterebiliriz. XIV. yüzyılda her zanaat bir loncaya dahildi. Örneğin ressamlar, dekorasyon işçisi olarak eczacılar loncasına, heykeltıraşlar kuyumcu loncasına tabiydi.¹⁹ Orta Çağ'da zanaat, daha yaratıcı ve düşünsel işleve sahip olduğu için daha yüksek bir saygınlıkta kabul edilirken; resim ise usta bir yaratıcılığın ürünü olmaktan çok kalıplaşmış bir imalatın sonucu olarak karşımıza çıkar. Loncalarla birlikte, önceleri belli bir mesleki dayanışmadan yoksun kabul edilen sanatçılar, sınıfsal bir rolü olmayan ancak hem ekonomik güvenceye sahip hem de kendilerine zanaat yapma hakkını sunan pazara sahip olurlar. Böylece loncaya tabii olan sanatçıların yeteneklerinden ziyade aldıkları eğitimle piyasada tanınarak ilerleme sağladıklarını söylemek daha doğru olacaktır. Bu sanatçılarda normal zanaatçılar için uygulanan ilkeler doğrultusunda eğitilirler; okullarda ve atölyelerde, kuramsal olarak değil, uygulamalı olarak yetiştirilirler. Daha çocuk yaşlarda, okumayı, yazmayı ve hesap yapmayı biraz öğrendikten sonra bir ustanın yanına verilirler ve çoğunlukla yıllarca onunla kalırlar. Erken Rönesans döneminin Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Antonio Pollaiuolo, Verrochio, Ghirlandaio, Botticelli, Francia gibi pek çok sanatçı yüzyılın sanat okulu diye adlandırılmış olan kuyumcu atölyesinden gelmedirler.²⁰

Loncalar mesleki çıkarları korumak ve piyasaya sürülen ürünlerin kalitesinin denetlemek için kurulmuş örgütlerdir. Usta-çırak ilişkisine göre uygulamaların kontrollünü eline alarak üretilen işin gelişimini inceler. Loncalar ayrıca zanaatçıları himayesi altına alan ve belirli standartları koruyarak yeni nesile bozulmadan aktarılmasını sağlayan meslek odalarıdır. Orta Çağ'da sanatçı ve zanaatçı arasında kesin bir ayrım bulunmadığı için bir

18 Arnold Hauser, *Sanatın...*, (Çev. Yıldız Gölönü), 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 139.

19 Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 58.

20 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 138.

marangozla ressam arasında önemli bir fark bulunmuyor, ikisi arasındaki ayrılık, sadece ikisinin mesleki olarak buldukları konum itibarıyla işlevsel farklılıktan kaynaklanıyordu. XV. yüzyılda yaşayan Floransalı ya da Venediklinin gözünde en iyi seramikçilerin ya da marangozların eserleriyle, ressamın ya da heykeltıraşların eserleri arasında bir ayrım yoktu. Bu ayrımın gerçekleştirilebilmesi için zihinsel düzeyin olgunlaşması ve ikisi arasındaki saygınlığın farkının bilincine varılması gerekti. Bu farkı erken keşfedenlerden biri Vasari'dir. "Vasari zanaat türüne giren siparişlerin kabulünü sanatçının kendine olan saygısıyla örtüşmeyeceğine inanır."²¹

Rönesans'ta birlikte prensler, yüksek mertebelerini ölümsüzleştirmek adına, sanat tarihçilerince "Saray Sanatçısı" diye adlandırılan sanatçıları, kendi saraylarına çekme mücadelesine girerler. Prens ve krallar, çoğunlukla saraylarını dekore ettirmek için sarayına aldığı sanatçıyı, saray berberlerinden ya da terzilerinden daha üst seviyede kabul etmiş, sanatçıyı "Valet De Chambre" (erkek oda hizmetçisi) rütbesine yükseltmişlerdir. Hatta bazılarının soyluluk unvanı bile veriliyordu. Gerçekte saray sanatçıların çoğu, yeme, içme ve konaklama masraflarının dışında, yıllık maaş alıyordu. İşverenleri ise bunlara karşılık olarak, kendilerinin portrelerini çizmelerini ve saray odalarının dekorasyonunu yapmalarını ya da kimi durumlarda mobilyalarının ve mücevherlerinin mahfazalarının boyamalarını istiyorlardı. Saray sanatçıların çoğu, modern sanatçının tersine eserlerini tamamen saf bir kişisel ifade olarak yapmak yerine sipariş anlayışıyla, işlevi gözeterek yapıyorlardı.

Hümanist düşünceyle, sanatçıların loncalar karşısında bağımsızlaşması artık kaçınılmazdır çünkü piyasanın sanatçılara duyduğu ihtiyaç ortadadır. İtalya'da hümanizm, Kuzey ülkelerindeki Protestanlık gibi reform hareketleri sanatta bireysel kişiliğin ortaya çıkmasına hız kazandıracak hareketlendirmeye yetecek gelişmelerdir. Bu eğilimlerle bireysel kişiliği bağımsızlaştırmayı buradan hareketle ulusal kişilik olgusunu canlandırmayı insanın tanrı ve doğa ile olan ilişkisini, bireyin kendi başına keşfetmesi gibi düşüncelerle 'birey' ön plana çıkmaya başlar. Yeni dünya görüşüyle: İnsanın yüceliği olarak tanımlanan, aynı zamanda insan ruhunun egemenliği olarak da algılayabileceğimiz bir ideale ulaşma olanağı sunuyordu.²²

21 Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 61

22 Cogito, *Melankoli*, YKY, sayı: 51, 2007, s. 194

Rönesans'ta hümanist düşünceyle beraber sanatçıyı dahi olarak kabul eden Aristotelesçi görüş yeniden ağırlık kazanır. Artık bilgi Rönesans sanatçısı için kutsal kabul edilip sanatçının çok şey bilmesi ve yapabilmesi Rönesans'ın en önemli özelliklerinden biri haline gelmiştir. Sanat eserini baştan sona tamamlama konusunda öncülük eden Michelangelo, ayrıca çok şey yapabilen Rönesans sanatçısına örnektir. Michelangelo hali hazırda, ressam, mimar ve heykeltıraşken, Raffaello mimarlığının yanı sıra ressamdır.

Sanatçının bilim adamı ile eşit mertebeye ulaşma isteği gibi talepleri, sanatçıların loncalara bağlılığının sonunu da getirir. Ayrıca loncaların üretim için zorunluluk olması, sanatçı için de büyük sorunlar yaşatmaktaydı.

"Cenova ressamlar loncasının, ressam Giovanni Battista Poggi'ye karşı, bu ressamın Cenova'da öngörülen yedi yıllık eğitimden geçmediği gerekçesiyle ressamlık yapmasının önlenmesi amacıyla açtığı davanın sonucu, bu bakımdan bir gösterge niteliğindedir."²³

Bu ve bunun gibi benzeri nedenlerden dolayı lonca sistemi eski saygınlığını kaybetmeye başlamış, sanatta ciddi bir değişim ve hareket artık engellenemez hale gelmiştir. Rönesans'tan itibaren sanatta taklitin yerini doğanın incelenmesi, akılcı yöntemlere yönelmesi sanatçıyı da değişim içerisine sokmuştur. Çalışma ve işçiliğin önem arz ettiği Orta Çağ anlayışından, dehanın önem kazandığı dahi sanatçı anlayışıyla, Rönesans'la sanatçının yeteneğinin tanrısal olup bu yeteneğin doğuştan bahşedildiğine inanılmıştır. Sanatçının özgün ve biricik bir kimlik kazanmasıyla sanatta bireycilik önem kazanmaya başlamıştır. Orta Çağ'da nesne olarak önem taşıyan yapıt Rönesans'la beraber sanatçının kişisel değer ölçütlerinin de eklenmesiyle sanat eseri daha özgün bir hal almıştır. Sanat kilisenin dogmalarından kurtulurken, bilimin hizmetkarı konumuna gelmiş, insanı eğiten sanat anlayışından uzaklaşarak sanat yaşamı zenginleştiren bir konuma ulaşmıştır. Çağın yeni gelişmeleri ile (hümanist öğretisi ve usçuluk gibi akımlarla) lonca sisteminde yer alan usta-çırak ilişkisi zamanla öğretmen-öğrenci ilişkisine dönmeye başlar.

Resimlerin tuval üzerine yapılmaya başlanması ile birlikte sanat, taşınabilir, satılabilir bir nesne konumuna gelmiş, soyluların evlerinde yerini almaya başlarken gerek

23 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 140.

konu gerek biçem olarak aristokrat sınıfının zevklerini yansıtmaya başlamıştır. Yeni resmin kendinden önceki biçimleri otorite ve loncalar karşısında burjuvanın özgür oluşuna denk düşüyordu.²⁴

1.2. Hümanizm ve Sanatta Bireysel Karakterin Ortaya Çıkışı

Rönesans ile ortaya çıkan hümanizm, temelde insan saygınlığının önemini vurgulayan, insan sevgisini yücelten bir öğretilerdir. Bu öğretilere göre: İnsan doğada eş benzeri bulunmayan bir varlıktır ve kendi kaderini doğuştan değil, yaşayarak belirler. Hümanist düşünürler, Antik Çağ'a ait bilgileri incelerken Platon ve Aristoteles'in görüşlerinden faydalanır. Hümanistler Erasmus'un: "Ben bu dünyanın vatandaşı olmak isterim"²⁵ sözünden yola çıkarak evrenin merkezine bireyi yerleştirir.

1405'ten itibaren Leonardo Bruni'nin Platon'un bir çok metnini çevirmesiyle İtalya'da Yeni-Platonculuk döneminin başladığı görülür.²⁶ XV. yüzyılda Medici yönetimindeki Floransa tıpkı Perikles dönemindeki Atina gibi dünyanın çeşitli yerlerinden gelen aydınlar ve sanatkarlar için bir toplanma yeri olmuştur. Rönesans hümanizminin kurulmasında temel etken olan bu kişilerden Bizanslı Georgros Gemistos Plethon (1355-1450) Osmanlı Sultanı II. Murat'ın tehditlerinden kaçarak Floransa'ya gelir. Cosimo De Medici tarafından Floransa'da Platon akademisini kurmakla görevlendirilir. Böylelikle bu akademi beraberinde Avrupa kültür yaşamında son derece önemli etkilerde bulunacaktır.²⁷

Floransa'da Medici kütüphanesinde çoğu antik çağ el yazması olan 70.000 kitap yer alırken Cosimo De Medici ünlü İtalyan hümanisti Marcillio Ficino'dan Platon'un tüm yapıtlarını latinceye çevirmesini istemiştir. Rönesans hümanistlerinin başında gelen Ficino, insanın ruh dünyasının küçük bir evren (mikro-cosmos) olduğunu söylemiştir. Ficino, incelemeleriyle İncil ve Platon'un 'Timios Diyaloglarını' bütünleştirerek tanrısal sanatkar tanımlamasını kullanmış, özellikle kendisi Aristoteles'in peşinden giderek yeni bir (deha)

24 Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Kaynak Yayınları,(Çev. M. Halim Spatar), İstanbul 1998, s. 138.

25 Thema Larousse, *Tematik Ansiklopedi: İnsan ve Tarih*, Milliyet Yay. İstanbul 1993,, s. 142.

26 Hélène Prigent, *Melankoli – Bunalım Başkalaşimleri*, (Çev. Orçun Türkay), Y.K.Y, İstanbul 2009, s. 46.

27 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*,(4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 47.

yaratıcı kişilik konsepti geliştirmiştir. Melankolik mizacın ruhsal acı çekmenin korku duyumunun bilgeliğinin bir uzantısı olduğunu söylemiştir.²⁸

Ficino'ya göre melankolik tavır kişiye kendi bedenini acılarını unutturmak için tüm bilincinin tin üzerinde yoğunlaştırması gerekliliği üzerinde durmuştur. Kişi bu aşamaya ulaştığında ruhsal acı mutluluğa dönüşürken insan ruhu bir çeşit tanrı ışığıyla beslenir ve tanrı katına daha da yaklaşır. Ficino'ya göre insanın öznelleşme ve özgürleşme sürecinde dünyevi hayatı yitirmeye yaklaşan insan toplumdan ve pratik yaşamdan uzaklaşıp yalnızlığa düşer. İnsanı fantezilere hezeyana, sanrı ve bir tür psikoz içine de sokabileceği tehlikesinin de altını çizmekten geri kalmamıştır.²⁹ (Özellikle Ficino bu görüşleri ile Albrecht Dürer sanatçı kişiliğinin oluşumunda önemli rol oynamıştır.)

Hümanizm insanı evrenin merkezine yerleşirken, Rönesans sanatında ise bunun biçimsel yansıması kendisini gösterir. Hümanizm öğretisini öğrenip benimsemiş ustalarda bu bakımdan resimlerinde figürü merkeze yerleştirir. İnsan her şeydir artık, kendisinin tanrı ile olan ilişkisini hesaba katmadan salt öğrenmeye yönelir ve kendini hapsettiği durumdan sonsuz bir keşif macerasına yöneltir. Leonardo Da Vinci ustaları taklit etmek yerine doğanın incelenmesi yönündeki sanat anlayışıyla sanattaki doğalcılığın ve usçuluğun geleneğe karşı alınmış olan zaferini müjdelir.³⁰ Rönesans'ta sanatın, günümüz sanat anlayışından çok Orta Çağ zanaat anlayışına yakın olduğunu düşünen tarihçiler, sanatçının seküler ve bireysel işler yapmaktan uzak olduğunu önemle vurgular. Yine de loncalarda ustalığın oluşması ve böylelikle profesyonelliğe geçişi sağlayacak şartların olgunlaşması Rönesans'ta bireyciliğe geçişin basamağını oluşturmuştur. İlk zamanlarda loncalara bağlı olan sanatçı, bir zümrenin veya sipariş verenin isteği doğrultusunda eser üretirken zamanla birey olarak önem kazanmaya başlayıp, ustalıktan profesyonelliğe geçiş sağlamış, belli bir haminin-himayenin desteğini de alarak sosyal statüsünü değiştirmeye başlamıştır. Böylece sanatla zanaat arasındaki sınıf farkı, resim, heykel ve mimarlık alanlarında değişmeye başlayacaktır. Antik dönem hayranı olan hümanistler, yazınsal ve sanatsal yapıtları bölünmez bir bütün olarak görmüş, aralarında saygınlık olarak fark olmadığını dikte ederek

28 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 48.

29 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 50.

30 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 141.

sanatçıların lonca boyunduruğundan kurtulmasına; zanaatçılıktan, şair ve bilginler katına yükselmelerini sağlamıştır. Böylece hümanistler, Rönesans sanatçılarına özgürlük kapılarının açılmasına yardımcı olmuşlardır. Bu bağlamda lonca sisteminde ortaklık ruhuyla işler ortaya konulurken, Michelangelo aldığı siparişi ilk çizgisinden son çizgisine değin kendi elleriyle tamamlamış, kolektif yapıya uymadan ilk modern sanatçı modelini erken dönemlerde ortaya koymuştur.³¹ Bu farkı ileri boyutlara taşıyan, Michalengello, Vasari'nin "En Mükemmel Ressam, heykeltıraş ve Marangozun Hayatı" kitabında kişisel ifadenin ve yaratıcılığın bir ekolü olarak görülmüştür.³² Yine de bu durum araştırmacılara göre Rönesans sanatçısının emeği ve becerisi olarak değerlendirilir. Özgürlüğün ve yaratıcılığın tanımlama içinde kullanılmamasının nedeni bu kavramların Rönesans'ta olgunlaşmamasından kaynaklanmaktadır. Sanatçının burada bahsedebileceğimiz özgürlüğü konu seçiminden ziyade yapısal malzemedeki formal özgürlüktür. Sistina Şapeli'nin yapımı sırasında Papa II. Julius Michelangelo'ya 1523 yılında yazdığı bir mektupta şapelin yapımı sırasında istediğini yapabileceğini belirtir.³³ Ancak buradaki istediğini yapma, istediği konuyu resmetmek değil, istenilen konunun ressamın kendi belirleyeceği tarzda işlenebileceğidir. Saray sanatının yükselmesi, sanatın kendini ifade etme aracı olarak kullanılmasına böylelikle bireyselciğin önem kazanmasına yol açmış, modern sanat anlayışının temelini oluşturmuştur. Sanatta, bireyin ön plana çıkması, sanatçıların resmettikleri kompozisyonlara kendilerini dahil ederken ki sunuş biçimlerinde görülür. Saray ressamları soyluluk unvanı alırken, sanatçılar mevkisini yükseltme çabası içerisinde farklı tutumlar sergilemeye başlıyorlardı. Bu perspektifle bakıldığında sanatçının kendi portresini resmetmesi, sanat basamağında atılan önemli bir adımdır.

Rönesans'ta yeni yaygınlaşan portre resimlerinde sanatçı kendisini yüksek bir tebaya ait olduklarını dikte edecek biçimde resmetmiştir. Dönemin ünlü portrelerinde ressamlar kendi resimlerini yaparken rahat bir tavırla kendilerini centilmen olarak betimlemiş, böylelikle önceki zanaatçı ve meslek gruplarından kopuşu gözler önüne sermişlerdir.

31 Arnold Hauser, *Sanatın...*, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s.139.

32 Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 73.

33 Larry Shiner, *Sanatın İcadı...*, İstanbul 2010, s. 81

1.2.1 Albrecht Dürer

Hümanist dünya insan aklıyla yaratılmış insan ruhunun egemenliğine ulaşmaya çalışan bir ideale dayanırken İtalyan Rönesans'ının Alpler'e ulaşmasıyla Kuzey'in tutkulu Protestanları, Güney'in tutkulu, gizemci ve özgün sanatçılarından daha bireyci olmaya başlamışlardı. Kuzey ülkelerinde özellikle Almanya'da Ficino'nun görüşleri derin bir yankı uyandırır, İtalya'da hümanist düşünce ile beraber kuzey ülkelerindeki reform hareketleri arasında bir paralellik bulunur. Her ikisinde de bireysel özgürlükten yola çıkarak ulusal kişilik olgusuna erişerek özgürleşme ve bağımsızlaştırma istemi ile bireyin tanrı ve dünyayı yardım almaksızın tek başına keşfetmesinin önemini vurgular. Kişi kendini sınırlayan gelenek ve hiyerarşiden olabildiğince uzaklaşır. Protestanlık ve hümanizm arasındaki en büyük fark ise Protestanlık, kişinin özgürleşmesini akıl dışı güçlerle, öbür dünya görüşüyle desteklerken hümanizmin ise Hıristiyan dogmasının sınırları içerisinde akılcı bir yöntem ve dünyevi bir bakış açısı ile bireye yaklaşan tutumdur. Protestanlıkta açıklamalara inanç yolu ile ulaşılırken hümanizmde ise eğitim ve bilgi yolu ile ulaşılır. Özgürlük Protestanlık da yüce ve akıl dışı istemi temel alan bir inanç, hümanist özgürlük ise felsefecinin erdemlerinde saraylının seküler davranışlarında yada hükümdarın mutlak zorbalığına değin uzanabiliyordu. Her ikisinde de özgürlük kavramı ideal insana ulaşmayı hedefliyordu.³⁴

Latince sanat anlamına gelen 'ars' sözcüğü İngilizce ve Fransızcaya 'art' olarak geçmiştir Almanca'da ise art kelimesinin karşılığı kunst'tur. Alman kültüründe iyi bir sanatkar olabilmek için salt bilgi ve yetenek tek başına yeterli değildir. Nitekim "kunt" sözcüğü "kennen" (bilmek) ve "können" (yapmak) köklerinden gelerek bilmek ve yapabilmek eylemlerinin sanatsal yaratım için ne denli önemli olduğunu vurgular. Gerçek sanatçı tanrının yaratıcı gücüne benzer bir yaratımla (yetenekle) eserlerini üretir. Bu kişiler tanrıya en yakın insanlar olarak, tanrısal yaratım içerisinde sanatsal harmoniyi geometriye matematiği dikkate alarak eserler üretir. Yaratıcı insan figürünün tanrısal olana yakınlaşma fikri başta Platinus gibi düşünürleri etkilemiş, Platinus bu düşünceden yola çıkarak tanrısal başarıyı taklit ederek yaratımın bireyi tanrısallaştırabileceği görüşü ile bir sentez ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda insanın tanrısallaştığının en somut örneği resim ve heykelde

³⁴ Cogito, *Melankoli*, YKY, sayı: 51, 2007, s. 51.

ortaya çıkan en soylu yöntem olarak kabul edilmiştir. Orta çağ bağınazlığından kurtulma yollarını arayarak tanrıyı en iyi anlayabilen ve sezinleyen kişinin sanatkar olduğunu söyleyen Dürer'e göre hakikate ulaşmanın en somut yolu sanatla mümkün olup insanın hakkate ulaştırılan araçlar ise geometri, matematik simetri ve proporsiondur.³⁵

1500 yılında Dürer kendi portresinin resmederken hümanist sanatsal gelişiminin doruk noktasına ulaşmıştır. Mutlakiyetçi dünya görüşlerine karşı liberal burjuva devrimlerinin reformasyonlarının başladığı bir dönemde dürer kendi portresi ile insanın özgürleşmesinin somut bir göstergesini meydana getirmiştir.³⁶ Bu resimde Dürer, yaradılışın en yüce aşamasını aktarmıştır. İsalasma, İsa figürü Hıristiyan merkezli bir düşünce ile kusursuzluğun arılığın açıklığın aydınlığın kısaca tanrısal güzelliğin evrensel harmonisinin insan biçimindeki görünümüdür. Bu yüzden İsa resimlerinin hemen hemen hepsinde tüm unsurlar insancıl bir üslupla insana özgü uzuvlarla aktarılır. İsa figürü tanrı ve insan arasındaki bağlantı konumunda olup sanatçı İsa aracılığıyla tanrısal olana ulaşır. Dürer'in bu yöntemle kendi öz benliğini resimlemesi insanın özgürleşmesi yoluna yeni bir boyut daha eklemekle kalmamış Kuzey Avrupa ve Alman kültürünün de yeni bir hümanist erdem anlayışına ulaştığının göstergesi olmuştur.³⁷

Dürer gravürleri ile, hümanist birikimlerini de içine katarak kendi içinde saklı olan Tanrısal ideyi figür olarak yaradılışın merkezine alarak aktarır. Albrecht Dürer'in kendi portresini yapmış olduğu resim (Resim 2), sunuş biçimi olarak çağdaşlarından farklı bir kategorideydi. Bu fark portrenin sunuş biçiminden kaynaklanıyordu. 1500 yılına tarihlenen resimde, kendisini İsa gibi resmeden ressam, kendini geleneklerden gelen bir ölümsüzlük imgesi yaratmıştır.³⁸ Hümanist düşüncelerini yansımalarını taşıyan bu eser, tanrısal olanın insanlaşmasına en iyi örnektir. Artık sanat dinsel doktrini halka aşlamak için kullanılan bir araç olmaktan çok, sanatçının kendi varlığını vurguladığı bir haykırıştır.

35 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s.58.

36 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s.59.

37 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s.61.

38 Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 73.



Resim 2: Albrecht Dürer – Oto-Portre

**Passionis dñi iesu
christi aum figuris**



Resim 3 : Albrecht Dürer – Passion

Dürer'in 1511 yılında yaptığı "Passion" tahta oymasında (Resim 3) alışılmışın dışında bir İsa yansıtılmıştır. Dinsel söylencelerde betimlenen kendine güvenen yaptığı işten son derece emin bir biçimde haçını taşıyan onurlu bir İsa figürü yerine bedensel ve ruhsal acılar içinde resmedilmiştir. İsa'nın yüz ifadesi dünyada terk edilmiş bir halde normal insanlar gibi acı çeken sıradan bir insan halini almıştır.

Dürer gibi Kuzey Rönesans'ının önemli isimlerinden biri olan Hieronymus Bosch da (1450-1516) dünyanın trajik deliliğini resimlemiştir. Bosch Orta Çağ'da büyük bir günah olarak kabul edilen insanın duygularını bastırmasından doğan korku umutsuzluk ve çılgınlık gibi şeytani duyguların ortaya çıkmasını betimlemiştir. Bosch'un "Deliler Gemisi" adlı çalışmasında, çılgınlık ve delilik bir metafor olarak kullanılmıştır.

Edebiyat dünyasında ise melankolik mizaca karşı olarak bazı düşünür ve yazarlar ütöpik bir dünyaya sığınmış özgürlük mutluluk ve düşlerle örülü bir yaşam umuduyla eserler üretmeye başlamışlardır. Thomas More'un (1478-1535) İngiltere'de ilk orijinal devletin kurulmasıyla ilk ütopya arayışlarının aynı yıllara denk gelmesi ve More'un

"Ütopya" kitabını yayınlaması tesadüf değildir.³⁹ Anti-melankolik düşler olarak yorumlanan eserler bireysel ve toplumsal bir başkaldırı olarak görülmüş bu yüzden dönemin yöneticileri bu tür eserler üreten yazarları bağışlamamışlardır. More, Campanella örneklerinde görüldüğü gibi bu yazarlar çeşitli nedenlerle ya öldürülmüş ya da uzun yıllar hapis yatmıştır.⁴⁰

1.2.2 Melancholia - I

Albrecht Dürer 43 yaşında hümanist gelişmelerin uzantısında "Melancholia-I" adlı gravürünü (Resim 4) tamamlar. Bu gravürde bir kadın mistik alacakaranlık bir atmosferde pencere ve kapısı olmayan mekanda melankolik düşünceli bir ruh hali ile resmedilmiştir. Bakışları ufukta bir boşluğa- bir hiçliğe- odaklanmış haldedir. Gravürde salt kadın figürü değil çekiç ve çiviler bile yapayalnız terk edilmiş bir konumdadır. Panofsky'ın oyma baskıyı Rönesans ikonografisi çerçevesinde çözümlemesinde kadın figürünün derin düşünceye dalmış olağanüstü karanlık yüzlü bir biçimde tarandığını belirtip, melankolik kişilerin tenlerinin esmer olup siyah saçlı olduğunu vurgular. Dürer'in kara yüzü melankoliklerin karakteristik tipi bu şekilde betimlemesi de bu görüşten ötürüdür.⁴¹ Kadının elindeki pergel ise zanaatkarların kullanabileceği türden aletlerle yüce ve entelektüel bir çabayı ifade eden türdendir.

"Dürer uzmanlarından Wölffline, 'Melancholia I' gravüründe melankolik kadının durumunu Wolfgang Goethe'nin Faust yapıtındaki Dr. Faust'un içinde bulunduğu çaresizliğe benzetir."⁴²

Melancholia-I gravüründeki dört çivi çekiç ve kerpeten zanaatkar figürü dışında Hıristiyan kültüründe de yer alan İsa'nın çarmıha gerilme sahnesini (passion) hatırlatmaktadır. Kendi Haçını kendi içinde taşımaya mahkum erdemli bilge insanın

39 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 217.

40 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 220.

41 Cogito, *Melankoli*, YKY, sayı: 51, 2007, s. 172.

42 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 25.

ruhunun çarpmıha gerilmesi akla gelmektedir.⁴³



Resim 4: Albrecht Dürer - Melancholia

Gravürdeki kanatlar gerçekte bedenden çok ruhun kanatları olarak düşünülmüştür. Ermişlerin bilginlerin ruhunu göklere- Platon öğretisinde yer alan öz kaynağa ideaya ulaşmasını sağlayan semboller olarak düşünülmüştür. Diğer bir görüşe göre ise Panofsky

⁴³ Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, 2009 İstanbul, s. 34.

bükülü ve yararsız öylece duran kanatları dehanın engellenmiş durumuna benzeter. Yaratıcı dehanın etkisiz maddi koşullarca engellenmiş durumunun sanatçının ıstırap halindeki göstergesidir. Melankoli kanatlarını açamaz tıpkı yaratıcı sanatçının eylemsiz bir halde oturması gibi.⁴⁴

Oyma baskıdaki köpek figürü bile açlıktan ölmek üzere kendi içine çekilmiş bir halde gösterilir. Aç köpek simgesel olarak depresif başarısızlığın yanı sıra bedensel duyguların ruhu sıkı denetim haline sokmasıyla ruhun beslenememiş aç halini gösterir. Ayrıca en eski söylencelerde masalarda köpek, bilgelerin ermişlerin geleneksel yardımcısı olarak kabul edilmiş melankolik kadına bir bakıma bu bağlamda yoldaş olarak görülmüştür.⁴⁵ Köpek ayrıca melankolik mizaca uygun bir biçimde denetim altına alınan duyguların derin tatlı uykusunu sembolize eder. Kadının yumruk yapmış eli geleneksel inanca göre sorunlu olan bölgeyi-organı işaret eder. Elin çeneyi destekleri biçimdeki, dalgın düşünceli haldeki tasviri, melankoliyi sembolize eder. "Bir Orta Çağ kitap resimleyicisi için sıkılı yumruk, kimi yanılgıların ve hataların işaretiydi."⁴⁶ Kadının başında bulunan taze düğün çelengi XVI. yüzyılda erdemli insanların hastalıklardan korunmak veya hastalığı tedavi etmek amacıyla kullanıldığı bilinmektedir.

Melankolik kadının arkasındaki duvarda kum ve güneş saati bulunmaktadır. Bu nesnelere çoğu Orta Çağ gravüründe vardır ve zamanın hızla akıp gittiğini yaşamın bir sonunun olduğunu somut göstergesidir. Saat tam ortalarda geçmiş ve gelecek arasında melankoliklere özgü bir zaman dilimi arasında durmuştur. Gravürde yer alan merdiven sembolik olarak erdemli ruhun gökyüzüne ulaşması için bir aracı olarak düşünülmüştür. Merdivenin yedi basamağı sayılabilirken yukarı doğru uzanmasıyla da Yakub'un Merdivenlerini anımsatır.

"Dürer gravürünü hazırladığı eskizlerden birinde, anahtarın şiddetin, para kesesinin ise gücün sembolü olduğunu yazmıştır."⁴⁷ Pek çok Orta Çağ sanat yapıtında para kesesi ve

44 Cogito, *Melankoli*, YKY, sayı: 51, 2007, s. 176.

45 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 31.

46 Sanat Dünyamız: *Melankoli* sayı: 56, YKY. 1994 İstanbul, s. 76.

47 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 27.

anahtar mevcut otoritenin gücünü ve acımasız yönetimin simgesel göstergesidir. Para kesesinin ve anahtarın kadının bedeniyle sıkı sıkıya olmaması hatta kadının eteğinden yere ayaklarının altına kayması melankolik kadının bunlarla ilgilenmediğinin bir göstergesidir. Melankolik kadın figürü açık bir biçimde dünyevi olana, varlığa, güce, şiddete karşı ilgisiz, paranın, gücün, egemenliğin ötesinde kendisi için son derece önemli son kerte ciddi olan başka bir şeyle ilgilidir.⁴⁸

Gravürün ortasında çok köşeli garip bir taş blok yer alır. Taş bloğun kadına bakan yüzünde ise siluet halinde ağzı açık, göz çukurları büyük bir kafatası belirmiştir. Bu korkutucu kuru kafa silueti bile kadının ilgisini çekmekten çok uzaktır. Kadın figürünün arkasında dikkat çeken bir diğer nesne ise simetrik Jüpiter dörtgenidir. Dörtgenin üzerinde yer alan rakamların toplamı soldan-sağa, yukarıdan-aşağıya hep 34 sayısını verir. Kimilerine göre 34 sayısı İsa'nın yaşı kimilerine göre ise Dürer'in kendi yaşı 43 sayısının tersidir. Ancak pek çok araştırmacıya göre 34 sayısı Dürer'in annesinin ölüm tarihi olan 14.5.1514 tarihinin gizemli toplamasının sonucudur.⁴⁹ Matematiğin gizemi, gravürde kendisini sıklıkla gösterir, gravür sayı ölçmeye gönderme yapan araçlar ve geometrik şekillerle doludur. Gravür tamamıyla matematiksel kusursuzlukla donatılmıştır.

Gravürdeki tek tek canlı ve uyanık duyu oymabaskı aletleriyle görüntüyü kayda geçiren çocuk meleğin elidir. Melek figürü: Bu olağanüstü oymabaskıda kendi esinlenme psikolojisini kayda geçiren sanatçının kendi elidir.⁵⁰ Kometin içinde felaket getirecek türden uçan diğer canlı figürde yarasadır. Orta Çağ boyunca uykusuzluk, melankoli ve Satürn gezegeninin gece kuşları üzerindeki etkisinin yanı sıra Satürn'ün yarasa kanı içerdiğinden söz edilmiştir. Kanatlarında Melancholia-I yazan yarasa figürü çoğu araştırmacıya göre aslında yarasa değil bir kertenkeledir.⁵¹ Sezgiyi simgeleyen bu yarasa hem bir sıçan hem de bir kuş olarak melankolik kadınla ilişkilidir. Kadın bir bilge mi yoksa bir melek mi, sıradan biri mi yoksa olağanüstü bir kişilik mi ya da büyücü mü? Bu açılardan kadın da yarasa figürü gibi babasız toplumun bir üyesi. Babayı, mutlağı inkar

48 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 28.

49 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 35.

50 Cogito, *Melankoli*, YKY, sayı: 51, 2007, s. 178.

51 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 37.

etmiş, bunlara kuşkuyla yaklaşmış bilgeliğe ve özgürlüğe karşı koruyucusuz kalmanın da acısını yüklenmek durumunda bırakılmıştır.

Toparlamak gerekirse sanatçı annesinin ölümünün acısını Melancholia I gravüründe yansıtmıştır. Analitik araştırmacıların kanısına göre kanatlı kadın ideal anneyi simgelerken pergel cinsel organı (phallus) ayrıca tanrı babayı simgelemiş olabilir. Orta Çağ'da hümanistlerin tanrıyı elinde pergelle dünyayı yeniden şekillendirirken tasvir ettikleri bilinmektedir. Yerdeki küre, kadının rahminden yere yuvarlanmış yeniden yaratıcı etkinliği kazanmayı çoğalmayı bekleyen yumurtayı-kadın cinsel organını simgelemektedir. Uyuyan köpeğin Dürer'in babasına karşı olan suçluluk duygusunu arkada yer alan deniz ise yeniden ana ile olma fantezilerini gökyüzü babayı, kometten dökülen ışıklar babadan dağılan spermeleri gökkuşağı ana-baba ilişkilerinin yeniden mutlu birleşmesini buna karşı yarasa genellikle geceleri gelen kötü bir haberciyi simgelemiş olabilir. (Winterstein)⁵² Melankolinin rengi olan siyahın yoğun kullanımı hüznün, matemin ve ölümün rengi olarak çarpıcı bir biçimde gravürde dikkat çeker. Koyu gri belirsizliği, fantazmagorik bir durumu yansıtır. Dürer'in gravürü her yönüyle dönemi kadar aydınlanma hatta modern çağları bile etkilemiştir.

Goethe, özgürlüğe kavuşma sürecinde gerek acılar içinde kıvranan son Rönesans tanrıçası figüründen (Melancholia I) gerekse Dürer'in Faustik öğelerinden oldukça etkilenmiş, Faust eserinde bu öğelerden sıklıkla yararlanmışır. Turner'da Dürer'in eserlerine ilgi duyan sanatçılar arasındadır. Ayrıca Goya 'nın Kaprisler (Los Capricios) gravür serilerinde Dürer'in etkisi görülür.⁵³ Dürer'in Melancholia I eserinin izleri aydınlanma dönemi Paris atölyelerinde insan ruhunun özgürleşme bireyselleşme süreci de geçirdiği acılı serüveninde öne çıkar. Caspar David Friedrich ile Eugene Delacroix, Dürer'in gravürlerinden etkilenmiştir. 1825 yılında Delacroix, Goethe'nin Faust'unun desenlemeyi düşünürken en büyük esin kaynağı ve yardımcısı Dürer'in gravürleri olmuştur⁵⁴

52 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 43

53 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 71

54 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 73

1.3. Akademizmin Kökenleri

Sanatçı ve zanaatçının ayrımının tam olarak yapılmadığı, Orta Çağ'da lonca ve atölyeler aynı zamanda eğitim kurumu işlevini de görmüştür. Akademi terimi ilk kez Rönesans İtalya'sında ortaya çıkmıştır. Akademi kelimesi Platon'un yaklaşık M.Ö 387'de Atina yakınlarındaki bir zeytinlikte felsefe dersleri verdiği Akademia'dan gelir. XV. yüzyılın ortalarında İtalya'da Platonculuk'un yeniden önem kazanmasıyla usta-öğrenci ilişkisinin akademilerde verilebileceği düşüncesiyle akademiler ortaya çıkar. Sanatçı adıyla anılan bu akademilerin öncüsü heykeltıraş Bertoldo di Giovanni'nin XV. yüzyılda San Marea Bahçesinde kurduğu okul olmuştur. 1563'te Floransa'da Cosimo de Medici tarafından kurulan Desen Akademisi (Accademia del Disegno) gerçek anlamda sanatsal çalışmaların denetlendiği okul olmuştur. Vasari'nin çabalarıyla oluşturulan akademinin başına Dük Cosimo ile Michelangelo getirilirken bu akademinin öncelikli amacı sanatçıları loncanın katı kurallarından kurtarmak ve sanatçının toplumdaki yerini yükseltmektir.

Rönesans'la birlikte eski eserlerin incelenmesi ve kilisenin saygınlığının, Luther'in başlattığı reform hareketi ile sarsılmasıyla, dinin tanımı da değişmeye başlamış, bilgi ve tartışma birey kavramını şekillendirmeye başlamıştır. Önceleri doğuştan gelen aidiyetlere göre sınıflandırılan insan artık özgürlük kavramını öğrenmeye başlamıştır. Kilisenin sanat himayesini yitirmesi ve sanatçının loncalarla olan ilişkisinin sekteye uğramasına bağlı olarak Rönesans'tan beri sanat alanında gelişen kuramsal birikim, akademilerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Uzun yıllar zanaatçı olarak nitelendirilen, loncalara bağlı olan sanatçı, Fransa'da 1648'de kraliyet akademisinin kurulmasıyla değişime uğrar. Akademinin kurulması, kraliyet ressamlarının özgürlüklerini kısıtlamaya çalışan loncalara ve Fransız soylularına bir cevaptır aynı zamanda. Ancak başlarda loncalar karşısında ayrıcalık sahibi olacak sanat, bir devlet görevi olmaktan ileri gidemeyecektir çünkü ressamlar yüksek bir mevkiye ulaşabilmek adına bağımsızlıklarından vazgeçmek mecburiyetindeydiler.⁵⁵

XV. yüzyılda Eğitim sistemlerini ilim ve el sanatları olarak ikiye ayırarak olursak el sanatları, akademizme kadar loncaya bağımlıydı ve bir üretim olarak nitelendirilirdi.

⁵⁵ Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 97.

İlim dersleri el sanatlarına göre daha itibarlı kabul edilir ve zihinsel bir faaliyet olarak nitelendirilirdi. Bu da el sanatlarının saygınlığını daha düşük gösterirken akademinin açılması ressamların prestijlerini artırmaya başlamış, piyasadaki ihtiyacın karşılanması için gerekli eğitim ve fırsatın sunulmasına kolaylık sağlamıştır. Akademi, kendi kapsamı içerisindeki meslek guruplarına sosyal konum farkı kazandırmak üzere geliştirilmiş kurumsal bir yapıydı. Rönesans ile birlikte sanata ve sanatçıya duyulan ihtiyacın artması, sanatçının giderek kabuk değiştirmeye başlamasına, tinsel bir emeğin parçası olmasına yol açar. Sanatçının ekonomik açıdan güvencesini sağlaması gibi etkenler, giderek sanatçı kavramını değiştirmeye zorlamış ve sanatın yavaş yavaş yüksek bilimlere doğru sınıf atlamaya başlamasına ön ayak olmuştur.

El Greco gibi ressamlar ortaya koydukları eserlerin değerini yükseltmek, sanata saygınlık kazandırmak ve daha zihinsel olanı öğretebilmek amacıyla akademiler kuruyorlardı. 1600'de kurulanmaya başlayan yeni bir akademi ressamları ev boyacılığı gibi dekorasyonculardan üstün görür. İşin kurumsal tarafında ise, başlarını Giorgio Vasari'nin çektiği Floransa'lı bir grup ressam ve heykeltıraş tarafından 1563 yılında bir 'Tasarım Atölyesi' kuruluyordu. Burada üyeler lonca düzenlemelerinden muaf tutuluyor ve üyelerine liberal sanat statüsü iddia ediliyordu.⁵⁶

İlk olarak Rönesans'ta görülen resim derslerinin yanı sıra, ağırlıklı olarak akademilerde anatomi, geometri ve tarih dersleri verilmeye başlanmış, bilgi ve bilimin ışığında sanatçı bireysel kimliğini kazanmaya başlayarak bu bağlamda resimlerini tamamlamaya başlamıştır. Başarıyı artırmak adına yarışmalar düzenlemiş, böylelikle artık giderek yüksek bilimlere yakın tutulan sanatla beraber ayrıca sanatçı kavramını da yavaş yavaş kabul görmeye başlamıştır. Akademilerde verilen dersler, loncalardan farklı olarak sanatçıyı bir emek işçisinden, bilgi ve görüş sahibi kişi konumuna yükseltir. Ressamlar çoğunlukla eğitim gördükleri akademilere göre sınıflandırılıp iş alabilmektedir. XVIII. yüzyıla gelindiğinde saray ressamlığı ve Fransız Akademisi'nin getirdiği itibara rağmen sanatçılar birbirlerinden çok farklı koşullarda yaşıyorlardı. Çoğu Fransız'ın ressamla ayakkabıcıyı birbirinden ayıramadığından bahsedilir.⁵⁷ Bunun nedenleri arasında yeni

⁵⁶ Larry Shiner, *Sanatın İcadı...*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 69.

⁵⁷ Larry Shiner, *Sanatın İcadı...*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 148.

açılan akademi sayısındaki ani patlama gösterilebilir çünkü 1740'ta on tane olan akademi sayısı 1790 yılına gelindiğinde yüzün üzerine çıkmıştı. Bu durum akademiler arasında bir klas farkına, dolayısıyla bazı ressamın statüsünü yükseltirken bazılarınınkinin de düşmesine yol açar.

Orta Çağ'da ve Erken Rönesans'ta yapılan bir resmin değeri güzelliği ve konusuyken, kim tarafından ve hangi atölyede yapıldığı önemsizdi. XVIII. yüzyılın sonuna gelirken ressamlar artık bireysel üslubuna ve imzasına daha çok özen göstermeye başlar. Bunun en büyük nedeni ressamın isimlerinin satış kataloglarının başında yer alması gibi yeniliklerdir. Gelişen ekonomik piyasayla birlikte, artan sanat arzı bireyselliğin önemini artırırken akademizmle birlikte sergilenen eserler, eleştirmenlerin daha kolay yapılmasına kolaylık kazandırsın diye sanatçıların çalışmaları isimlerine göre sıralanıyordu. Bu durum bireyin üslubunun ortaya çıkmasına kapı açacak bir tutumdur. Daha önceleri zanaatçı olarak nitelendirilen ressamda olması gereken işlevsel ve zihinsel argümanlar bir arada verilirken, akademilerle birlikte sanata bakış tamamen değişik bir perspektif kazanmıştır. Artık sanatçıdan beklenen, "beceri, kural ve taklitin" yerini "esin, hayal gücü" almıştır. Önceleri belirli bir topluluğa ait bir sanat anlayışı söz konusuysen artık XVIII. yüzyıla doğru sanat anlayışı temelinde özgürlük ve bireycilik idealiyle ön plana çıkmaya başlamıştır.

BÖLÜM II

2. MODERN ÇAĞA GİRERKEN

Rönesans sonraki aydınlanma dönemleri ile Orta Çağ metafizik yapısında kopuş yaşanmış, insanlar din dışı rasyonel konulara yönelmeye başlamıştır. Doğa bilimlerinin incelenmeye başlanması tanrı günah gibi anlayışların yeniden akıl yoluyla değerlendirilmesine olanak sağlamış böylelikle toplumlar rasyonel ilişkilere dayanan kurallara yönelip insanların bu yönde eğitmeye başlamıştır. İnsanlar dinin otoritesinden ve batıl inançlardan kurtulmaya başlamış ancak rasyonelizmin katı norm sistemlerine uymaya zorlanmıştır. Bu normlara göre hareket etmeyen insanların Orta Çağda günahkar ve dinsiz olarak kabul edilirken akıl çağıyla birlikte deli çılgın yada akılsız olarak tanımlanmışlardır. Günahkarların engizisyoniyona teslim edilmesi gibi anormal kişiler olarak görülen kişiler psikiyatrinin araştırmalarının nesnesi konumuna gelmeye başlamıştır. Toplumun insana dayattığı üretme ve çalkışma eylemlerinin gözetildiği bir anlayış içerisinde bu kurallara uygun hareket etmeyen kişiler hazır yiyici akılsız çılgınlar olarak değerlendirilmiştir.

Aydınlanma çağının normal yurttaşları çılgın kişileri toplumdan dışlanarak hücrelere kapatılmış zincire vurularak ibret olmaları açısından demir kafeslerle halkın önünde teşhir edilmişlerdir. Melankoli insanların boşluğa düşmesi yada hatalarından dolayı düştüğü boşluğu kutsal olarak görmeleri kendini melankolik olarak beğendirme arzusu olarak nitelendirilir. Doğal bilimlerin dayattığı ussal anlayışla melankolinin gizemli, romantik anlayışı bağdaşmamış günlük yaşamın daha anlaşılır, açıklanabilir davranışları kabul görmüştür. Akla uygun , faydacı olan toplum tarafından daha kabul edilebilir hale getirilmiştir. İnsanlar artık öteki dünyanın hülyaları ya da sanatsal yaratıcılığın kökeni olmak yerine kişi ömrünü mutlu bir biçimde tamamlamak ister. Yunan Antik çağlarında ya da XVI. yüzyılda dehaya giden tek yol melankoli olarak kabul edilirken, XVI. yüzyılın sonlarında her şey tersine dönmüş, deha kavramı melankoliden ayrılırken, melankoli daha çok depresyon/hastalık belirtisi olarak görülmeye başlanmıştır.

Modern çağa girerken, Rönesans'tan XVIII. yüzyıla sanatçı konumu olarak büyük bir değişiklik geçirmiştir. Zanaat anlayışından giderek uzaklaşan sanat, şekillenmiş, zanaat ile sanat ayrılmıştır. (Tablo II)⁵⁸

Tablo 3
Zanaatçı/Sanatçıdan Sanatçı-Zanaatçı Karşıtlığına

Bölünmeden önce	Bölünmeden sonra	
(Zanaatçı/Sanatçı)	Sanatçı	Zanaatçı
Yetenek yahut ince zekâ	Deha	Kural
Esin	Esin/duyarlılık	Hesap
Hüner (zihin ve beden)	Kendiliğindenlik (zihin bedeninin üstünde)	Beceri (beden)
Yeniden-üretici		
hayal gücü	Yaratıcı hayal gücü	Yeniden-üretici hayal gücü
Öykünme (eski ustalara)	Orijinallik	Taklit (modelleri)
Taklit (doğayı)	Yaratım	Kopyalama (doğayı)
Hizmet	Özgürlük (oyun)	Ticaret (ücret)

Tablo – Zanaatçı/Sanatçı Bölünmesi

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan toplumsal ve siyasi oluşumlarla birlikte dünyanın akılla kavranabileceği fikri iyice hakim olur. Birey, elindekiyle yetinmek yerine, bilinmeyene karşı inanılmaz bir ilgi içerisine girer. Toplumsal sınıf farklılıklarının giderek daha da belirginleşmesiyle toplumun alt zümresinde yer alan sınıflarda, iktidarın tutucu, sert erkine karşı söz sahibi olma çabası başlamış, böylelikle kaçınılmaz olan devrimin ilk kıvılcıkları ateşlenmiştir.

Fransız Devrimi, eşitlik, yurttaşlık, özgürlük ve kardeşlik ilkelerinin gerçekleşmesi istemiyle başlamış ancak Napolyon'un demokratik arzuları diktatörlükle birlikte bir sentez oluşturmuştu. İktidarın devrim ideallerine bağlı kalma ümidine karşılık, soyluların eski saygınlıklarını kazanma çabası ve statü oluşturma istekleri, bu ideallerin gerçekleşmesine

⁵⁸ Larry Shiner, *Sanatın İcadı...*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 165.

taban tabana zıttır. Artık devrimin hedeflediği amaçların çok uzağında kaldığına inanılmaya başlanmasıyla devrime olan inanç sekteye uğramış ancak bireye atfedilen özgürlük anlayışı ile "bireycilik" kavramı hafızalardan asla silinmeyecek bir ideal olarak tarihte vuku bulmaya başlamıştır. Devrim sürecinde siyasi alanda baskının hakim olduğu dönemde sanat, liberal düşünce ile her türlü baskıdan uzak bir biçimde vücut bulur. Sanat artık zorunlu olarak kabul ettirilen ilkelerden sıyrılmış, baskı imparatorluğu altında otoriter bir sanat oluşturulmasına karşı çıkmıştır.

Fransız Devrimi büyük bir idealizm yansımasıdır ve genellikle Arkadya, Yunan-Roma, Antik Çağ gibi eski sonsuz mutluluğa geri dönüş olarak tahayyül edilen insan kardeşliğine dair mesihçi perspektif içerisinde görülür; diğer yandan, burjuva sınıfının, büyüyen ekonomik hegemonyasını siyasi ve hukuksal olarak sağlamlaştırmasının aracıydı. Romantizm'in kimi düşlerini görmüş olsa da devrim, aynı zamanda romantiklerin lanetlediği modernitenin zaferine de yardım ediyordu.⁵⁹

Rönesans ile din dışı konulara yönelmeye başlayan sanat, XVIII. yüzyıla gelindiğinde giderek üst sınıfın yaşamını ve değerlerini yücelten temalara yönelen halk kitlesinden daha çok kopmuş, saray ve soylu sınıfa yakınlaşmıştır. XVIII. yüzyıl öncesinde sanat, para karşılığı meta üretimi olarak kabul gördüğü tekelin himayesinden kurtulmuş, üst tabakanın himayesi dışında, devrimle beraber, refah düzeyi yüksek orta sınıf meydana gelmiştir. Sanat, Fransız İhtilali'nden sonra yeni bir anlam kazanmıştır. XIX. yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman çağının başarılı ve en çok para kazanan ustalar ile anılmayacak, tersine, kendi adlarına düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olacaktır.⁶⁰

Fransız İhtilali beraberinde özgürlükçü ve milliyetçi akımlarla Avrupa'da hareketliliğe yol açmış ve gerçek kaynağı edebiyat olan romantizmin köklerini atılmasını sağlamıştır. Romantik akımla birlikte, bilinmeyene, tarihe, yiğitliklere, doğaya ve egzotik uzak ülkelere karşı büyük bir ilgi ortaya çıkmıştır. Durağanlığın yerini hareket almış,

59 Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli*, Verus Kitap Yayınları, İstanbul 2007, s. 151.

60 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 504.

esrarengiz ve sürekli değişken olan doğa görünümleri büyük önem taşıyor hale gelmiştir.⁶¹

Sanat, seçkin bir kesimin tüketimi olmaktan çıkarak orta sınıfla bir bağ kurmuştur. Sanat artık tek bir zümreye hizmet etmekten çok, moda haline gelmiş, resimler sergilerde yer alarak ilgi odağı olmuştur. İtalya, sanatta klasik bir üslupta kalırken, Fransa'da sanat yapıtları, geniş kitlelerin izleyebileceği sergilerde yer almaya başlamıştır. Böylelikle sadece akademistlerin değil tüm sanatçılara da sergi açabilmesi gibi gelişen ideal özgürlükçü yaklaşımlarla beraber Paris, Avrupa'nın yeni sanat merkezi haline gelmiştir.

2.1. Fransız Devrimi: Sanat ve Sanatçıda Köklü Değişim

Fransa'da devrim sonrası devam eden Napolyon dönemindeki sanat anlayışı Klasisizm olmuştur. Klasisizm, devlet tarafından kurulmuş olan akademinin bir nevi sanat görüşü olmuştur. Akademinin başında bulunan Jacques Louis David Klasisizmin katı kurallarını savunurken, doğayı taklit etme ve etüt etmenin önemini vurgulamaktadır. Sanat, çağının ilerisinde olabileceği gibi çağının gerisinde, eskiye duyulan bir özlemle geçmişin bir savunucusu durumunda da olabilir. Sanat, devrim döneminde siyasal gelişmelerin gerisinde kalarak çağa yön vererek devrimci bir üsluptan uzak, Klasisizm'e yakın bir çizgide hayat buluyordu.

Fransız İhtilalcileri kendilerini yeni doğmuş Yunanlılar ve Romalıları olarak düşünmekten hoşlanıyorlardı. Resim alanının da Roma ihtişamı denilen bu beğeniye yansıtmaya çalışıyorlardı. Bu özellik Neo-Klasik üslubun en dikkat çeken yönüdür.⁶² Bu geçmişi bir sığınma merkezi olarak görülmesi ve sanatçıların kendilerini eski dönemin ustalarıyla özdeşirmesiyle bağlantılıdır. Neo-Klasik görüş, tarihe duyulan bu çeşit ilgiye ve kahramanlık konularını ele alan resimlerin yapımına büyük bir itici güç oldu. Tarih sahnesinde yaşanan gelişmelerle beraber, sanat dünyası da tamamen bir değişim içerisine girer. Rönesans sanatçılarının Antik Çağ'a öykünerek yeni bir düşünce peşinden gitmeleri gibi, Neo-Klasik ressam da Fransız Devrimi'nin hemen arifesinde yeni bir çağın yolunu hazırlamaktaydılar.⁶³ Üslup bakımından Neo-Klasisizm, tarihteki etkin kişileri

61 Engin Beksaç, *Avrupa Sanat'ına Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 1995, s. 88.

62 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 485.

63 Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür, Berlin 2005, s. 52.

kahramanlaştırılıp, kutsallaştırır. Uygulama, bireysel bir tarzla gerçekleştirilir, önemli kişiler dolgunlaştırıp büyütürük putlaştırmıştır. Hükümdarlar ise kendi iktidarlarının altını çizmek, zafer ve ihtişamlarını yüceltip diğer devletlerin mevcut iktidarına gözdağı vermek ya da düşmanını karalamak amacıyla sanatı bir araç olarak kullanmıştır.

Neo-Klasisizm'in en öncü sanatçılarından biri Jacques-Louis David'tir. Devrimle beraber Napolyon'a olan güvenini eserlerini bir politika, propaganda aracı olarak kullanması bakımından David, öncü bir sanatçıdır. Napolyon'un baş ressamı olan David, akademinin tüm işlerinin, büyük kutlama törenlerinin, müze ve sergi düzenlemelerinin başında yer alırdı. David kendi dünya görüşünü ve devrimin etkin bir sanatçısı olduğunu eserleriyle izleyicisine yansıtır. Bu resimlerinden belki de en önemlilerinden biri olan "Horas Kardeşlerin Yemini" (Resim 5) adlı eserinde Roma tarihinden bir sahne anlatılır. Cumhuriyetçi Roma'nın üç özgür savaşçısı (üç kardeş), kendi hür iradesiyle devletleri için savaş yemini ederken resmedilmiştir. Savaşa katılma kararı prensler ya da krallar tarafından değil, bu üç savaşçı tarafından verilmiştir. Uluslarının sorumluluğunu üzerine alan bu karar özgür bireyler tarafından verilir. Kendi dünya görüşünü yapıtına çok iyi yansıtan ressam, adeta kendi dönemine de bir vurgu yapar.



Resim 5: Jacques - Louis David -Horas Kardeşlerin Yemini

David sanatını propaganda aracı olarak kullanmıştır, Napolyon'un vatanseverlik duygularını paylaştığı ölçüde eserlerinin değer gördüğü ve sanatının bu diktatöre borçlu olduğu gerçeği inkar edilemez. Daha sonraları Brüksel'de siyasal gerçeklerden uzaklaşp sanatsal üretim olarak en kötü dönemlerini yaşaması, bir sanatçının siyasi yaşamının o ressamın sanatını engellemediğinin bir göstergesi olmuş, hatta David gibi bir ressam için daha da üretkenlik sağlayan bir etken olduğu aşikardır. ⁶⁴ Sanatsal üretimin politik inanışları yansıtılabileceği düşüncesi XVIII. yüzyılda David ile ortaya çıkmıştır. David, Fransız Devrimi liderlerinin özellikle Napolyon'un portrelerini yapmış, kutlama, taç giyme törenlerinin taslaklarını hazırlayıp devrim ideallerinin yayılmasına katkıda bulunmuştur. ⁶⁵

"David olayların elinde bir oyuncak olsa bile onda saygı uyandıran şey: kendi doğaüstü yetenekleri ve yaratma tutkusudur. Taç giyme töreni David'in tanrı katına yükselişidir. "⁶⁶

Klasisizm ile Romantizm'in birbirlerinden ayrılması 1820 ila 1830 yılları arasındaki dönemdedir. Klasisizm, hala mutlak otoriteye yeminle bağlıyken, Romantizm'de sanatta ilericilik yanlısı görüş egemendir. İnsana bahşedilen şartlı özgürlüğün yerini, sanatta tamamen öznel olan bir fikir alıyordu. Neo-Klasisizm'de bireye atfedilen özgürlük: İnsanın toplumsal sorumluluğunu unutmadan özgür olması iken, Romantizmle birlikte sanatçılara sonsuz bir özgürlük imkanı doğuyordu. Sanatçının akılla, mantığıyla kavrayabilecekleri dünya yerini, duygularıyla kavrayabileceği kendi hayal dünyasına bırakıyordu. Romantizm Klasisizm'in, biçimci, kontrollü, entelektüel disiplini reddediyordu. Romantik sanatçı, toplum için sanat görüşünden çok, bağımsız bir tutumla kendi hülyalarında sanat anlayışına sahip, ölümlü dünyanın normlarına karşılık ölümsüz bir doğa tapınması halinde kendisini hissettirir. Romantik sanatçı, David'in klasik dirilişinin simgesi olan ölçülü tarzını ya da romantik ustaların hayal dolu üslubunu terk ediyordu. Seçenekler artıkça sanatçının beğenisinin toplumun beğenisi ile uyuşma olasılığı da azalıyordu. Sanatçının, romantik tutumla kazandığı sanatsal bakış, sanatçının hamileri ile olan bağlantısını tamamen kopartırken, sipariş edilen beğeni doğrultusundaki isteklerin uygulanması, sanatçının hiç

64 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 127.

65 Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 14.

66 Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Kaynak Yayınları, (Çev. M. Halim Spatar), İstanbul 1998, s.116.

hoşuna gitmiyordu. Sanatçı, eğer maddi olarak böyle bir iş yaparsa, sanatından taviz verip, topluma karşı duruşundan ödün vereceğinden korkuyordu.⁶⁷ Başlangıçta, Romantizm Klasisizm'e karşı bir tepki olarak doğmamış, Romantizm yenilik yanlısı bireysel bir üslup sergilemiştir. Napolyon, sanatı bir propaganda gösteriş olarak görmediği anlarda eserlerde duygusallığa önem veriyor, hatta David'in Neo-Klasisizm'de uyguladığı yöntemler romantik sanatçılar tarafından da kullanılıyordu.⁶⁸

Klasisizm ve Romantizm'in arasında kalmış olan Goya, bu dönemin önemli ressamlarından biridir. Sanatçının kimliğini büyük ölçüde belirleyen Fransa'da gerçekleşen devrimle birlikte, kardeşlik, eşitlik ve özgürlük ilkesine dayalı bir yönetim inancı, çok önemli bir yer arz etmiştir. Despotluktan uzak, savaşız ve zulümsüz bir yönetim hayalini kuran İspanyol ressam, Fransız Devrimi'ni hemen benimsemiştir. Ancak Napolyon'nun ordusunun 1808 yılında İspanya'yı işgal etmesi ve karşı gelen asilerin kurşuna dizilmesi gibi dehşet verici olayların gerçekleşmesi, sanatçının devrime inancına derin yaralar açar. Fransız Devrimi, Goya'nın yaşamında büyük yaralar açacak gibi görünse de, sanatçıya özgürlük ve eşitlik fikri olarak yeni heyecan, ve sanatçı kimliğine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Çok yönlü bir sanat kimliği olan Goya, saray ressamlığından, politik ressamlığa ve en başarılı işlerini çıkarttığı modern ressamlığa kadar değişim gösterir. Bunda şüphesiz ki Fransız Devrimi'nin ve yaşadığı sağırlık gibi ağır sağlık problemlerinin etkisi de büyüktür.⁶⁹ Onun sanatını ikilemler, zıtlıklar belirlemiştir. 1799 yılında İspanya kralının baş ressamı olarak kraliyet üyelerinin resimlerini yaparken aynı zamanda işverenlerinin yozlaşmış baskıcı-zorba yönetimini eleştiren baskılarını yayınlamıştır. Liberal bir entelektüel olan Goya savaşın vahşetlerini ve iktidarın katı tutumunu sert bir üslupla eleştirmiştir. Goya bireysel özgürlük aşkıyla isyan mı edecektir yoksa kariyerini düşünerek, geleneklere, statükoya mı uyum sağlayacaktır. Goya'nın yapıtlarında kendini gösteren eleştirel tutumuna karşın, hala saray ressamı olmaya devam etmesi, otoriteyi ve halkı eleştiren "Kapisler" serisini iki gün sergiledikten sonra geri çekerek krala bu gravürleri vermesi gibi bu davranışları kişiliği kadar sanatı hakkında da önemli ipuçları verir.

67 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 501.

68 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 129

69 Arte Leonardo, *Artbook Goya*, (Çev. Aykut Hakverdi), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998, s.14.

XVIII. yüzyıl'da Fransa'da, Napolyon iktidarının sert tutumuna karşı tepki olarak Romantik akım, sanatta kendisini gösterir. Romantizmle birlikte sanatçılar işledikleri konularda ne saray ne de din kurumlarının etkisine girmişlerdir. Milli duygular, heyecanlı tiyatro sahneleri, uzak ülkelerin ya da doğu ülkelerinin egzotizminin kendi duyguları üzerindeki uyandırdığı etkiler Romantizm'in konusu olmuştur. Geçmişe özlem olarak başlayan Romantizm, daha önceleri hakim olan sanat görüşlerinin üzerine kurulmuştur. Devrim sonrasında oluşan "sanatta özgürlük düşüncesi" fikriyle yepyeni bir görüş ortaya çıkar. Fransız Devrimi'yle olgunlaşan yeni düşünce yapısıyla, sanatta özgür düşünce kavramı ve her bireyin kendi ayrıcalığı olduğu fikri kendisini benimsettirir. Sanat, ilk kez kişinin kendi dünyası ifade etmek için bir araç olarak ortaya çıkar. Böylece sanatta öncülük, bir zümrenin ya da otoritenin değil, sanatçının göstermeye cesaret edebildiği, yaratıcı bir tutkuda yer alır. Artık sanatsal özgürlük dehaya özgü olmaktan sıyrılarak, her yetenekli kişinin doğuştan gelen doğal bir hakkıdır. Konu çeşitliliği artan özgür sanatçının kendini ifade etmede yeni üsluplara yönelmesi ile bireyin, otoriteye karşı olan özgürlük savaşında sanatçı, kilisenin, sarayın, akademilerin dikte ettiği doktrinlere karşı çıkar. Ancak bunu yaparken geçmişte önemli bir yere sahip olan mesleki dayanışmadan yoksun haldeki sanatçı, kendisini daha kopuk ve eksik bir halde bulur.

Sanatçı kapitalist düzenin karşısında bir araçtan yoksun haldedir. Yalnızlık içinde kendine dönen sanatçı, yaşamak için kendini pazara sürerken, bir yandan da dahi olarak burjuva düzenine meydan okuyor, yitirilmiş bir birliği düşünüyor, kafasında yarattığı geçmiş ya da gelecek bir toplu yaşayış düzenini özlüyordu. Diyalektiğin üç ögesi – tez (başlangıçtaki birlik), antitez (yabancılaşma, ayrılma, bölünme) ve sentez (çelişmelerin yok edilmesi, gerçeklikle uzlaşma, özne ve nesnenin özdeşliği, cennetin yeniden ele geçirilmesi Romantizmin özündeydi.⁷⁰

Çağlar boyunca değişim içerisinde olan sanat birbiri ardına gelen sanatsal akımlara eleştiri getirerek yeni estetik kavramlarla, sanata yenilikçi bir bakış açısı getirmiştir. Romantizm bu bağlamda kendilerinden önceki eksiklikleri görüp, geçmişte benzeri görülmemiş sert eleştirileri ile sanatta kırılma noktası olmuştur. Sanat artık nesnel ve

⁷⁰ Ernst Ficher, *Sanatın Gerekliği*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 2010, s. 54.

konvansiyonel* ölçütlere göre yönetilen bir toplumsal etkinlik olmaktan çıkmış, kendi standartlarını ortaya koyan bir dışavurum etkinliği durumuna gelmiştir.⁷¹ Kısaca, entelektüel özgür düşünce, otoritenin zorunlu kıldığı temel ilkelere sırt çevirerek modernizmin temelini oluşturur. Modern sanatın tümü, bir ölçüde özgürlük için verilen bu savaşın bir ürünüdür. Sanatta bireyin özgürlüğe kavuşması, dış otoritenin hegemonyasından kurtulması ve tüm yasaklara karşı aldırılmaz bir tavır sergilenmesi modern sanatın en önemli ilkesidir.⁷²

Romantik sanatçılar, geçmişte olduğu gibi halkın isteklerini, toplumun beğenisini gözlemlemek, onların isteklerine boyun eğmek yerine, kendi isteklerine beğenilerine göre eserler üretmeye başlamış bu da toplumla sanatçının giderek yabancılaşmasına yol açarken bir yandan da sanatçı ve toplumun sürekli karşı karşıya gelmesine neden olmuştur.

Romantizm, geçmişe duyulan özlemle, süslü motifler içerisinde hayalci bir yaklaşımla sanki geçmişte var olan bir ütöpik gerçekçiliğin peşinden koşar. Gelenekten kopuşla birlikte sanatçıya uçsuz bucaksız bir yaratım dünyası kalır. Romantik sanatçı, nesnel bir anlatıma kaçmadan, kendi yalnızlıklarından yola çıkarak bir yurt özlemi içerisine girmiş bunu da eserlerinde fazlasıyla hissettirmişlerdir. Romantikler için kayıp olan, özlem duyulan yer Atlantis kadar ulaşılması uzak bir yurttur. Olmayan bir yaşamı sonsuzluk içerisinde amansızca arar ve hayal gücünden oluşan her şeye olabildiğince inanır. Bu karmaşa aynı zamanda sürekli bir yurt özlemiyle romantikleri gezgin durumunda yalnız bir birey olarak betimler. Romantikler hayalperest davranışları ile kendilerini dış dünyadan olabildiğince soyutlayarak sanatsal yaratım için kaçınılmaz bir yalnızlık içerisine girmişlerdir. Dış dünyaya yabancılaşan sanatçı, dünyevi olandan koptuğu ölçüde bilinmeyene karşı oluşan merakla, eserlerini üretmeye başlar. Bilinmeyenin kişide oluşturduğu merak ve saygı aynı ölçüde romantik sanatçının gözünde ütöpik dünyanın değerini artırır. Sanatçının hayal gücünde ütöpik bir dünyanın var olması, sanatçıyı içine kapanık bir halde yalnızlığa doğru çeker. Sanatçının bu yalnızlığı, gizemli görüntüsü, onun politik bir eleştirisi olarak kişiliğinin de sanatsal bir yansıması haline gelir. Romantik

* Konvansiyonel: Fransızca kökenli bir sıfattır. -Anlaşma, uzlaşma ile ilgili manasına gelir.

71 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s.129

72 Arnold Hauser, *Sanatın...*, (Çev. Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 128.

sanatçı hakikate ulaşmak yerine güzelliğin peşinde koşar. Onlara göre kesin ve sabit olan daima aldatıcıdır.

Duygu ve hayal gücüyle kendisini ulaşılması imkansız olanın peşinde bir yabancı olarak görür. Kendisine yarattığı bu hayali dünya, istenmeyen koşullarda onun kaçış noktasıdır. Tam manasıyla bağımsız çalışma anlayışının Romantizm akımında gerçekleşmeye başladığını söyleyebiliriz. Sanatçı, dış dünyanın müdahalelerinden olabildiğince uzaklaşmaya çalışan, rasyonel olana sırt çevirmiş, kendi yaratıcı iç güdüsüne dönük, yalnız bir birey olarak eserlerini üretir. Romantikler yaşamı, nesnel olgulardan ve bilimsel keşiflerin anlaşılması güç kıyaslamalardan sıyrarak yumuşak niteliklerle hayal edilebilecek, kavranabilecek boyutlarda tasvir eder. Hayatı, bir hayalin parçası, sanat yapıtını ise hayatın ütöpik bir yansıması olarak görür, yalnızlığı yaratıcılığın ruhsal tepkimeleri olarak kabul eder ve bundan doğan itici güçle yaratım çabası içerisine girerler. Romantik nesil, sanatta bir devrin yıkımını gerçekleştirmiş, tarihe tanıklık ederek bir yenisinin oluşumunu izlemiş ve şekillendirmiştir. Romantikler, genel zenginliği paylaşmayı uman, ama bu süreç içinde ezilmekten korkan, bir yandan yeni olanakları gözleyen, öbür yandan da eski düzenin ast-üst sıralamasının güvensizliğinden kurtulamayan, gözleri hep yeni bir geleceğe, hem de eski güzel günlere özlemle çevrik olan küçük burjuva sınıfı, toplumsal çelişmenin somut bir örneğini ortaya koyarken, romantik tutumun belirsizliği kaçınılmaz bir nitelikti.⁷³

Romantizm, sanatta etkin olan aristokrat ve orta sınıf bir aileye mensup olarak burjuva sanatını oluşturmuş ve alt tabakadan hoşnutsuz bir haldedirler. Burjuva sanatçısı kendi sınıfını överken üst sınıfa saldırır, (bazıları soylu sınıftan gelmesine rağmen) aynı zamanda alt sınıftan da kendini üstün görür. Romantikler burjuvayı, paragöz, ikiyüzlü ve dar görüşlü olarak kabul eder. Burjuva sınıfı ise sanatçıyı, gereksiz uğraşlar içerisinde maddiyat peşinde olan sahtekarlar olarak algırlar. Romantik sanatçı, kendisini ise sıradanlıktan uzak bir tavır içerisinde bohem tutum içerisinde kabul ettirme mücadelesindedir. Romantik dünya görüşü orta sınıfın ve bu standartlara ulaşmış kişilerin huzur içerisinde yaşayabilecekleri bir dünya yaratma çabası içerisinde yaşamı düşlerin üzerinde kemikleştirir. Sanat tarihinde gelişen yeni oluşumlarla birlikte, üslupsal

⁷³ Ernst Ficher, *Sanatın Gerekliği*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 2010, s. 53.

çeşitliliğin art arda gelmesini temel alan anlayış, romantik görüşün en yalın özelliğidir. Bu olguların her biri bireysel olarak değerlendirilirler.⁷⁴

Devrim taraftarı olan romantik sanatçı Fransız ressam Eugene Delacroix sanat tarihi açısından çok önemli bir yere sahiptir. Ona göre sanatçıyı sanatçı yapan şey hayal gücü ve tutkudur. Sanatta hiç bir zaman eskimeyecek olan güzellik idealine ulaşmaya çalışan, Klasisizmin mükemmellik ideali ile Romantizm'in sonsuzluk idealinin bağdaşmayacağını düşünen Delacroix'in eserlerinde bu çelişki kolaylıkla sezilebilir.⁷⁵ Bu sanatçıyı Natüralizm'den ayıran en büyük özellik, hayatı ve insanı düşlerle ifade etmeye çalışan romantik bir tavırla daha görkemli bir biçimde sunmasıdır. Delacroix, eserlerinde yaşama ve insana olduğundan daha fazla değer katarak onlara trajik ve kahramanlara özgü bir coşku hissi kazandırır.

Baudelaire Delacroix'in eserlerinden oldukça etkilenmiş ve kendisi için şu ifadeleri kullanmıştır: "Delacroix gerek konu seçimlerinde gerekse figürlerin ifadesindeki jestlerde ve renklerde tuhaf melankoliyi yansıtır. Delacroix'in tablolarını seyredenken insan kendini trajik bir törene katılmış gibi hisseder: Dont ile Vergilius, Sakız Adası Katliamı, Sardanopal, Zeytin Dallı İsa, Aziz Sebastien, Medea, Deniz Kazazedeleri ve Hamlet tabloları bunlara örnek gösterilebilir. Bu resimlerinde yer alan figürler kim bilir hangi mükerrer rastlantının sonucu olarak diğerlerinden daha kederli, daha çökmüş bir ruh halini almıştır. Onun mükemmel bir biçimde ifade ettiği şey salt acı değil ayrıca manevi acıdır da."⁷⁶

Eserlerini son derece canlı bir üslupla ve büyük boyutlarda resmederek izleyiciyi etkilemeyi, aynı duyguları karşısındakine de yaşatmayı hedefler. Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı resimde, Paris halkının kral X. Charles'in zorba rejimine karşı halkın üç gün sokaklara döküldüğü ayaklanma anlatılır. 1830 da yapılan resim, proleter* bakış açısının tehlikeli görülmesi nedeniyle 1855 yılına kadar sergilenmedi. Delacroix özgürlük sembolünü yansıtmamalarına rağmen tabancalı çocukla silindir şapkalı şehir züppesi figürlerini kullanarak alegorik anlatımı yeniden canlandırmayı denemiştir. Ancak

74 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*, (Çev. Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 143.

75 Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Sevinç Altan), Literatür, Berlin 2005, s. 61.

76 Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Varlık Yayınları, İstanbul 2003, s. 177.

*Proletarya: Emekçi

belli bir düşünceyi kişiselleştirme girişimi olarak bu kahramanların betimlenmesi küçük düşürücü imgeler olarak geleneklere aykırı bulunmuştur. Bu resim kırsal alandan çok şehir merkezli olarak politik şiddete karşı örgütlü isyanın önemli bir göstergesi olmuştur.⁷⁷ Delacroix, yoğun duygularının esiri olmuş bir melankolik olarak yaşamını sürdürmüştür. Kendini boşlukta hissetmenin ve amaçsızlığın ne olduğunu bilerek bunu anlatamamanın sıkıntıyla mücadele etmiştir. Huzursuzluk ve yetersizlik duyguları içerisinde diğer romantiklerden bile yalnız ve içine kapanık bir halde yaşamıştır. Dostları, hayranları olmasına, devlet tarafından teklifler almasına rağmen hiç kimse tarafından anlaşılıp sevilmemiş, yakınlık dahi duyulmamıştır.⁷⁸



Resim 6: Theodore Gericault – Medusa'nın Salı

Delacroix gibi Theodore Gericault da Romantizm'in öne çıkan sanatçılarıdır. Özellikle "Medusa'nın Salı" (Resim 6) adlı eseri büyük bir skandala yol açmıştır. Resim,

⁷⁷ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 25.

⁷⁸ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*, (Çev. Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 185.

gerçekten yaşanmış bir olayı son derece gerçekçi bir yöntemle teatral* olarak tekrar canlandırmaktadır. Ressam, sanatı politik protesto seviyesine taşırken, kaptanın yolcuları terk etmesi, sembolik olarak devletin bir kaptan olarak kendisine hizmet eden halkı yüzüstü bırakmasını anlatıyor. Ufukta kurtuluş umudu gören insanlar ise romantik tarzda hayalci ve duygulara etki edecek biçimde tasarlanmıştır. Gericault prometeçi tepkiyi ifade ederken dehanın karşı konulamaz çıkışını bastıran her şeyin dehayı tahrik ederek her şeye hakim olma, her şeyi keşfetme hırsını sanatçıya verdiğini söyler. Bir sanatçıya başarılı olma imkanını veren dışsal konular, maddi imkanlar, ya da devlet baskısı değildir. Aksine bu durumlar sanatçıya patlama gücünü kazandıran olgulardır.⁷⁹ Sahnenin duygusal yükünün aktarımında Piramit biçimindeki kompozisyon ve ters ışık uygulamaları gerçekçi çizim ve renk uyumundaki harmoni etkiyi daha da artırmıştır.⁸⁰

Avrupa krizlerle ve devrimlerle çalkalanırken, Almanya'da ki sanatçılar kendi iç dünyalarına dönmüş, yaratıcı hayal güçlerinden esinlenen bir yaratımla, geçmişin ihtişamına duyulan bir özlemle, ütöpik bir dünya yaratma çabasına girmişlerdir. Fransa'da liberal sanat anlayışı hakimken, Alman romantizmi, geçmişin şaşaalı günlerini düşleyen bir tavrıdaydı.

Romantik akım içerisinde yer alan Alman ressamlardan en önemlisi Caspar David Friedrich'tir. "Friedrich'e göre ressamın görevi, havayı, suyu, taşı, ağacı olduğu gibi resmetmek değil, ruhu ve duyguları da resme katmalıdır."⁸¹ Friedrich'in tüm eserlerinde doğa ön plandadır. Devasa doğa manzaralarının yanında insan küçücük resmedilmiştir. Ressamın çocukluğunun manzaraları olan Baltık kıyıları, Harz dağları ve özellikle romantik sanatına derin etkisi olan kardeşinin boğulduğu Elbe kıyıları sanatçının ilerideki sanat yaşamında etkili olmuştur. Gün batımları, ayın görüntüleri gibi manzaralara ilgilidir. Friedrich'in engin bir doğa içerisinde kaybolmuş, yalnız figürlerinde yokluktan daha çok uzaklaşma göze çarpar. Friedrich resimleri de doğanın heybeti karşısında insanın çaresizliği ve yalnızlığının neden olduğu melankolik durumu yansıtır. Fiziksel dünyayı

*Teatral: Tiyatroya özgü

79 Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1974, s. 273.

80 Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1994, s. 42.

81 Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Sevinç Altan), Literatür, Berlin 2005, s. 58.

ruhsal görüşünü katarak resmeden sanatçı insanın doğanın gölgesinde kalmış halini yansıtırken ışığı dramatize ederek kullanarak etkiyi artırır.

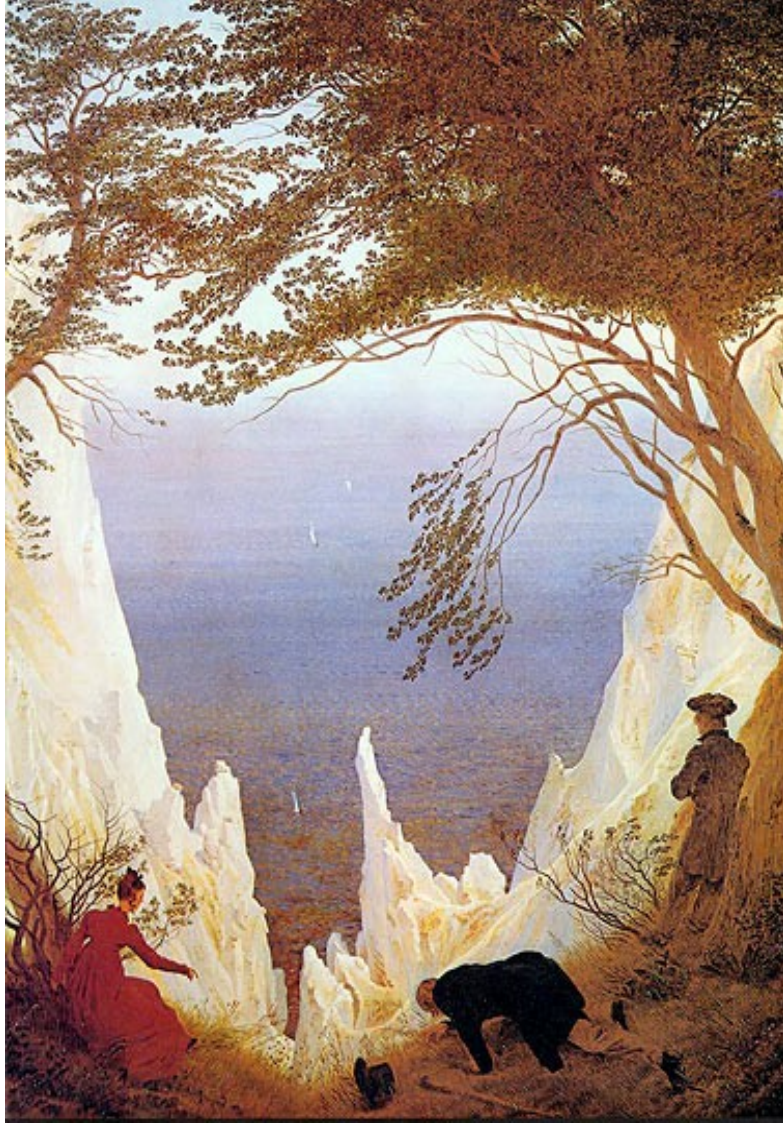
Friedrich'i "Hayatın Safhaları" (Resim 7) adlı resminde yaş ve hayat şartları olarak her insanın ayrı bir mertebede olduğunu vurgulayan ressam, Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor adlı bir diğer eserinde ise yurtsever bir görüşle, Almanya'nın geçmişte olan bütünlüğünü göstermek isteyen bir tavırla geçmişe duyduğu özlemi dile getirir. Sanatçının diğer eserlerinden biri olan "Rügen Adası'nın Kireç Kayalıkları" (Resim 8) resminde ise, sağlam bir biçimde çimlere tutunan figür korkuyu , gözünü uzaklara dikmiş dalgın bir halde ufuğa bakan adam ise hasreti simgeler. Denize vuran gün batımı kızılığını sivri uçlarıyla manzarayı engelleyen kayalarla ve ağaç dallarıyla kapatan sanatçı, görüşümüzü kısıtlayıp resime bakanın ruhuna derin bir sıkıntı etkisi verir.

"Viyana Kongresi'nin ardından oluşan siyasi çalkantılar yüzünden ruhu daralan sanatçı, özgürlüğe olan hasretini resimdeki doğada da bulamayarak gözünü uzaklardaki hayali bir noktaya dikerek bekler."⁸²



Resim 7: Caspar David Friedrich – Hayatın Safhaları

82 Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan...*, (Çev. Sevinç Altan), Literatür, Berlin 2005, s. 58.



Resim 8: Caspar David Friedrich – Rügen Adası'nın Kireç Kayalıkları

Romantizm, tüm Avrupa'da etkisini göstermiş, sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Rasyonalist düşünceyi sekteye uğratarak, gerçeğe duygularla ulaşılabileceği düşüncesi ve bireysel hassasiyetin itici güç olduğu bir tavırla sanatta kendisinden söz ettirir. Kendi varlığının bilinciyle yaratım süreciyle ipleri eline alan sanatçı, sonu gelmez ilerlemenin ve yeniliğin ışığında sanata duygularıyla çeşitlilik sunar. Yeni içsel coşkularla beraber hareket eden sanatçı, zihinsel akıl yürütme yolundan uzaklaşarak, modern sanatın ve hatta soyut resim bile temellerini romantizmde atmışlardır.⁸³

⁸³ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2* (Çev. Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 139.

2.2 Sanayi Devrimlerinin Toplumsal Yaşam ve Sanat Üzerindeki Etkileri

Sanayi Devrimi, insan ve hayvan gücüne dayalı üretim yönteminden, makine gücünün üretimde egemen olduğu bir sisteme geçişine verilen addır. İlk Sanayi Devrimi XVIII. yüzyılda İngiltere'de, öncelikli olarak dokuma sektöründe meydana gelmiş ve diğer alanlara yayılmıştır. Sanayi Devrimi, insan hayatında köklü bir değişimi meydana getirmiş, daha fazla mekanik güç, hammadde ve üretim gücü gibi ihtiyaçları beraberinde getirmiştir. İngiltere'de 1750'li yıllarda başlayarak 1820'lere kadar devam eden ilk Endüstri Devrimi, bir dizi buluşu, tekstil, demir ve çelik endüstrilerinde köklü değişimlerle üretimin karakterini şekillendirdi. Devrim, İngiltere'de piyasa talebine karşılık olarak patlak verir. Yüzyıllardır insan doğa karşısındaki güçsüzlüğünü bir nebze azaltabilmek için doğaya bir tapınma içerisinde dini ritüellerle doğaya karşı olan çaresizliğini azaltmaya çalışıyordu. Bu bağlamda doğaya karşı egemen olma fikri ilk olarak Rönesans'ta düşünce olarak doğmuş, sonrasında ise maddesel bir düzeyde kendisini Sanayi Devrimleri ile göstermiştir. 1733'de dokuma mekiğinin keşfi, 1750'de ilk çelik fabrikasının açılıp faaliyete geçmesi ve 1764'de buhar makinesinin bulunması, insanın artık daha seri bir üretime geçtiğinin göstergesidir.

Sanayi Devrimi beraberindeki ekonomik gelişmelerle yaşam standartları sınıfsal farklılıkları olabildiğince artırmıştır. Sanayi Devrimi ekonomik çıkar gözeterek seri üretim mantığına dayalı materyal üretime önem verilirken, sanatta bundan etkilenmeye başlamıştır. Romantizm, oluşturduğu ideolojik düşünceyle bu üretim ilişkisinde şekillenen yeni koşullara karşı tepkisini sert üslubu ile dile getirmiştir. Sanayi Devrimi'nin İngiltere'de başlaması, İngiltere'nin bilim, sanat ve siyasi alanlarda liberal ilerlemelerle aydınlanmanın kendisini burada daha yoğun hissettirmesini sağlar. Böylelikle Fransa ile aydınlanma ve bir güç savaşı içerisine giren İngiltere, gelişen ekonomik yapısıyla birlikte bilim, sanat ve siyasi olarak Fransa'dan daha ileri bir konuma gelmiştir.

Ticari alandaki büyük atılımları sayesinde Fransa'nın yerini alarak Avrupa'nın en güçlü devleti haline gelen İngiltere'de, sermayenin üretim üzerindeki payı eskiden beri önem arz ederken, makinelerin üretime girmesiyle sermaye ile emek arasındaki fark

olabildiğince açılmıştır. Sanayi Devrimi ile bütün geleneksel üretim yöntemleri terkedilerek üretimde rekabeti artıracak biçimde insanlar üzerinde ezici bir baskı oluşmaya başlamıştır. Artık piyasanın talebinin dikkate alınmasından çok, topyekun bir üretim sözü konusu olup yeni bir evre başlamış olur. Sanayi Devrimi beraberinde fabrikaların kolektif yöntemlerle koşullanmış bir sistem olan makine çağını başlatmıştır. makineleşen üretim yeni toplumsal tabakaları meydana getirmiş, sermaye sahibi üst zümre, küçük esnaf denilen orta sınıf ve fabrika işçileri olmak üzere üç ayrı kategori oluşur. Sınıflara indirgenmiş sınıflar arasında işçi sınıfında kişilere özgü ayrımlar ortadan kalkmış, cinsiyet ve yaş farkı gözetmeksizin vasıflı vasıfsız herkes fabrikanın bir dişlisi olarak üretim çarkında ki yerini almıştır. Gelişen teknolojiyle insanın yerini makineler almaya başlamış, bu gelişmelerin akabinde ticari açıdan makine ve sahipleriyle mücadele edemeyen küçük zanaatçılar kendilerine olan güven duyguları yitirmeye başlamışlardır.

Daha iyi yaşam koşulları ve iş umuduyla köyden kente gözler hızlanmış, bunun sonucu olarak ahlaki değerler alt üst olmuştur. Hiç olmadığı kadar lüks eşyalara ve eğlenceye karşı olan ilgi artmıştır. Sanayi Devrimi'yle beraber ekonominin büyük bir güce dönüşmesi ile ortaya konan emeğin belirleyici etken olmasına, ideallerin yorumlanmasında özgünlük gibi değerlerin yok sayılmasına, kendi duygu ve düşüncelerinin ne kadar değer teşkil ettiğini belirleyen sanatçı, emeğin, sermaye ve üretim karşısındaki hezimetine dur diyecektir. Sanayi Devrimi'nin ürünleri olan, buhar makinesi, fabrika ve trenler günlük hayatın en belirgin ve göze çarpan yapıları olmuştur. Sanatçının bu manzara karşısında hayalci-romantik bir eğilimle ürünler vermesi imkansız hale gelmiş, çalışan insanların, halkın alt tabakasının çektiği sıkıntılar gerçekçi ressamın tuvalinde yer bulmaya başlayarak, Sanayi Devrimleri'nin meydana getirdiği büyük şehirler ve doğmakta olan kitle kültürü, bitmek bilmeyen üretme düşüncesi gerçekçi sanatçılar tarafından eleştirilmiştir.

Sanayi Devrimleri'yle beraber mekanik üretim ön plana geliyor, el sanatları geriliyordu. Zanaat gerilemeye, el işi ürünler gerek üretim hızı olsun gerekse makine ürünlerinin ucuz maliyetli işleriyle yarışamayacak bir hale geliyordu. Endüstri Devrimi'nin emeği hor görmesine ve makinelerin hegemonyasına bir tepki olarak İngiltere'de Arts&Crafts hareketi ortaya çıkar. William Morris'in öncüsü olduğu Arts&Crafts, teknolojik gelişmelerle beraber yeni bir ivme kazanan sanatın, insan doğasından

uzaklaştığı görüşüyle hareket eder. Art Nouveau'dan etkilenen Arts&Craft, geçmişin zanaatını ilke edinmiş, el işinin, emeğin önem arz ettiği düşüncesiyle zanaatta geleneksel yöntemlere geri dönüş amaçlanır. İngiltere'de Orta Çağ zanaat geleneğini canlandırmaya çalışılırken sanat ve zanaatı birleştirme çabaları zanaatçılara da iş imkanı sağlamıştır. makine seri üretiminden malzemeye sadık kalınmış, el sanatlarının yeniden canlandırmak ve bunu yaparken de işlenen eserin (tasarının) güzelliği esas alınır. Ucuz ve kötü seri üretim mallarının işlevsizliği eleştirilirken sanat ile işçi arasındaki bağları yeniden sağlamlaştırmak, güzel sanatların zengin ve zamanı boş insanların uğraşı olduğu görüşüne karşı çıkar.

Sanayileşme beraberinde beklendiği gibi olumlu yönde etkilememiş, gelişemeyen ülkeler gelişmiş olanların pazarları konumuna gelmiştir. Daha önce kendi üretimini kendi yapan birey zamanla başkasının emri altına girmiştir. El sanatlarına dayalı üretim yerini makineye dayalı üretime bırakmış, bunun sonucunda ise işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Nüfusun hızlı bir şekilde artması, şehire taşınan kalabalıklarla birlikte insanlar apartman dairesi denilen beton yığınaklarında üst üste dizilmiş, bu da insanların birbirleriyle olan ilişkilerini kopmasına neden olmuştur. İnsanlar ancak belirli amaçlar dahilinde bir araya gelmeye başlarken, karşısındaki kişiyi bir araç gözüyle görmeye başlarken kendisinin de bir araç konumuna dönüşmesiyle büyük güçlerin kendini kullanmasına izin vermiştir.

2.3. Romantizm ve Melankoli

İlk olarak Yunanca'da Melos (kara) ve Khole (safra) sözcüklerinin bir araya getirilmesiyle türetilen melankoli, kelime anlamı olarak "kara safra" manasına gelir. Antik Yunan düşünürleri doğayı tanımlarken doğa içinde insanı da yorumlamaya başlamış böylelikle doğa çıkarımlarında ortaya çıkan ilkeler doğrultusunda insana yönelmişlerdir. Doğada dört mevsim olması ve dört ana elementin bulunması gibi, insanın da sıcak, soğuk, kuru ve yaş bölgelerde yaşamasının bireyin davranış biçimlerinde etkili olduğu düşünülmüştür. Antik Çağ ve Orta Çağ'da melankoliye vücut sıvılarının sebep olduğu düşünülmüş sonralarında ise sanatçı için dehanın kaynağı olarak kabul edilmiştir. Dört element: Ateş, hava, su ve toprak makrokozmosu oluşturur. Dört sıvı madde: Sarı safra, kan, balgam ve kara safra mikrokozmosu oluşturur. Her iki durumda da aynı nitelikler bir

araya gelir: Sıcak ve kuru, sıcak ve ıslak, soğuk ve ıslak, soğuk ve kuru. Hem elementlerin hem de sıvı maddelerin dengesi bütünü işleyişini belirler. Evrenin düzeninin, insanın sağlığının ayrıca belirleyici sıvının aşırılığından kaynaklanan vücudun dengesinin bozulma riski de vardır. Bunu en iyi gösteren kara safradır (melancholia) ve onun görünür varlığı, kaygının ve buhranın eşlik ettiği imgelem ve kavrayış bozukluklarına yol açan bir belirti olarak çok önceleri kabul edilmiştir. Her bir elementin egemenliğinde olmak üzere dört mevsim, yılı; dört yaş dönemi, insanın tüm yaşamını; dört iklim, yeryüzünün yüzeyini paylaşır. Nihayet, her bir sıvı maddenin egemenliğinde psişik ve bedensel karakterlerin toplamı olan öfkeli, iyimser, ağırkanlı ve melankolik dört huy, insan varlıklarının bütün çeşitliliğini kapsar. Dolayısıyla her huy bir mevsime, bir iklime ya da bir elemente denk düşer.⁸⁴

Shakespeare'in Hamlet'i savaştığı melankoliye rağmen soylu bir kahramanken Molière'in "İnsandan Kaçan" oyunundaki Alcastis, melankoli yüzünden yolunu kaybetmiş acılı bir figür haline gelmiştir. Montaigne, içe dönüşü gerçek özgürlüğümüzün temel inzivamızı ve yalnızlığımızı yerleştirdiğimiz katıksız yazgının fırtınalarının ulaşamadığı gizli bir yer olarak görür.⁸⁵

Fransız Devrimiyle doğa ve insan bilimlerine "ruh bilimleri" gibi yeni bilim dalları eklenmeye başlanmıştır. Orta Çağ'dan modernizme, Din Bilimleri'nden, modern tıba geçişi sağlayan köprünün temellerini atan Philippe Pinel (1745-1826) XIX. yüzyılda önemli bir yere sahip düşünürlerdendir. Pinel melankoli ve mani türündeki ruh hastalıklarının kolaylıkla "yabancılaşma", "çılgınlık" durumlarına dönüşebilecek rahatsızlıklar olarak görmüştür.

Pinel melankoliyi, mani ve delilik olarak tanımlarken, melankolikleri yabancılaşma rahatsızlıkları boyutunda ruh hastası kategorisine sokmuş , bu melankolikleri, delileri zincirlerinden kurtarma hareketini başlatmıştır. Topluma yabancılaşan bu melankolik ruh hastalığı aşamasında olan kişileri doğadan kopmadan tarım gibi alanlarda çalışarak kendi aralarında benimseyebilecekleri yeni norm sistemleri oluşturulabileceğini ileri sürmüştür.⁸⁶

84 Sanat Dünyamız: *Melankoli* sayı: 56, YKY. İstanbul 1994, s. 70.

85 Hélène Prigent, *Melankoli – Bunalım Başkalaşimleri* (Çev. Orçun Türkay), Y.K.Y, İstanbul 2009, s. 76.

86 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı, İstanbul 2009, s. 229.

Varoluşçu yaklaşımı ile felsefeyi bir sistem haline getiren Soren Kierkegaard, insanların başkalarından ayrı olduğu ölçüde var olabileceğini, bir insanın başka insanlarla olan sınırları doğrultusunda kişinin bilebileceği tek varlığın kendi öznel-varlığı olduğunu ileri sürmüştür. Kendi öznelliği içerisinde varolan insan, yalnızlık ve acılar içerisinde diğer insanlarla olan iletişiminin sanılandan daha da kopuk olduğu iddia eder. Bu düşüncenin temelinde Sokrates yatar. Sokratik bağlamda özgürlüğün koşulu kişinin kendini keşfi ile mümkündür. İnsan ancak kendi kurallarını kendi koyup algılayabildiği zaman birbirleriyle olan farklarını kendi orijinalliğini özgünlüğü keşfedebilir. Söz konusu bu betimlemeler Dostoyeski'nin Yeraltından Notlar başta olmak üzere Kafka'nın hemen hemen tüm yapıtlarında, Ekspresyonist ressamların eserlerinde, Schönberg'in oto-portre resiminde ve müziğinde, Sartre'nin özellikle Bulantı adlı romanında, Camus'un gene özellikle Düşüş romanında, Samuel Beckett'in tiyatro ve romanlarında ve Bergman'ın filmlerinde insanın içinde yaşadığı bu 'ontolojik' güvensizlik ortamı bizlere çeşitli yöntemlerle aktarılmıştır.⁸⁷ Ancak toplum hayatının dışına çıkan insan, korku, acı, kaygı gibi olgularla karşılaşır. Böylelikle insan "hiçliği" duyumsar. İnsan kendi fırlatıp atılmışlığının, yalnızlığının farkına vararak korku içerisinde benliğini-bilincini geliştirebilir. Heidegger'e göre 'hiç' varlık bilimi açısından her şeyden önce gelir. Kendi içerisindeki hiç ile tanışan insan özgün ve özgür olurken bu durum kişi için büyük bir kahramanlığı gerektirir.⁸⁸ 1764'te Kant, Güzellik ve Yücelik Duygusu Üstüne Gözlemler eserinde melankoliyle dehayı birbirine bağlayan Aristotelesçi kuramla barışır: melankolik niteliğe uyan bir erdemle yüceliğin, güzelliğin gelip geçici albenisinden daha fazla hayranlık uyandırdığını vurgular⁸⁹

Almanyadaki ilk romantikler devrimin bireye tanıdığı özgürlük düşüncesiyle heyecan içerisindeyken, Fransız devriminin yarattığı düş kırıklığı insanlarda büyük etki yaratır. Chateaubriand'a göre dehanın yüceliği, dinsel saygı, geleneklerin ağırbaşlılığının bütün hepsi giderken bunların yerine hinlik, kokuşmuşluk gelmiştir.⁹⁰ İçinde bulunduğu ortamdaki tiksinden sanatçı bir kaçma isteğiyle hapsolmuşluk duygusuyla İkarus gibi kanatlarını ulaşmak ister ancak melankoli insanda korkunç bir ağırlığa neden olur.

87 Serol Teber, *Melankoli...*,(4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 247.

88 Serol Teber, *Melankoli...*,(4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 250.

89 Hélène Prigent , *Melankoli – Bunalım Başkalaşimleri*, Y.K.Y, İstanbul 2009, s. 90.

90 Hélène Prigent, *Melankoli...*(Çev. Orçun Türkay), Y.K.Y, İstanbul 2009, s. 95.

Düşünsel olarak gerçekliğin katı, somut ilkeleri, hayalci ütöpik ve romantik sanatçının ruhunun uçup gitmesine izin vermez. Bu yüzden sanatçıların düşmüş melek ve şeytan figürlerinin yoğun kullanmasının başlıca nedeni arasında bu karamsarlık yer alır.

Romantizm öncesi ve bu dönemle birlikte tanrıların elinde olan kutsallık doğanın elindedir artık. Kutsallık dindışı bir halde doğanın içinde nüfus bulurken onu doğanın içerisinden çıkartıp aktaracak olan kişi sanatçıdır. Bu amaç doğrultusunda Antikçağın mitolojik öyküleri yeniden önem kazanmaya başlar. Orpheus'la Prometheus mitolojik figürleri ulaşılmaz olarak görülen ideale ulaşmak için İkeros'un kanatlarına dönüşerek sanatçılar için yeniden önemli bir rehber olmaya başlar. Orpheus ve Prometheus sanatçılar için ayrıcalıklı bir rehber olacaktır. Orpheus'un sezgisiyle doğaya hükmedecek olan güce sahip olması, Prometheus'un ise tanrılardan çaldığı medeniyetin ilk kıvılcımı olan ateşi çalıp insana vermesi gibi örnekler insana kendi gizemini keşfedecek gücü ve fırsatı vermiştir. Orpheus ve Prometheus figürleriyle ideal olan artık ulaşılmaz değildir. İnsanın önce kendisine sonrasında ise kendinden yola çıkarak doğaya yönelmesini sağlayacak gücü buldukları iki önemli figürdür Orpheus ve Prometheus.⁹¹

Romantizmle birlikte sanat tarihinde aklın kaynaklarındansa sanatçının içe dönüp toplumdan uzak yaşayan bireylere dönmesiyle romantik sanatçı diye adlandırılan duyarlı, özgün bireyler tarihteki yerini alır. Toplumdan uzak bir biçimde, ütöpik hayallerle birlikte korkularını, hülyalarını yüceltilmesiyle acedia kavramı romantik akımda kendisine vücut bulur. Romantizm sonrasında bile evrimlerle birlikte acedia tanımlaması yeni bir kimlikte ortaya tekrar tekrar çıkarken yeni melankolik tipleri beraberinde getirmiştir. Uyumsuz aylak ve düşünceli stereotipinin en önemli örneklerinden biri olan Charles Baudelaire (1821-1867) gerek yaşamında gerek kişiliğinde gerekse yapıtlarında bu yeni melankolik tipin özelliklerini yansıtır. Karl Marx'a göre Orta Çağın dini baskılarından kurtulduğunu düşünen melankolik aylak insan, bu kez tüketim toplumunun mistik ve güvensiz ortamında metalaşmaya başlamış ve pazara sürülmüştür.⁹²

91 Héléne Prigent, *Melankoli...*, (Çev. Orçun Türkay), Y.K.Y, İstanbul 2009, s. 91.

92 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı, İstanbul 2009, s. 155.

2.4. XIX. Yüzyıl'da Şekillenen Yeni Sanatçı Kimliği

XVIII. yüzyıl'da Romantizm'in dogmatik, hayalci ve heyecanlı yapısı yerini XIX. yüzyıl'la birlikte kuşkucu ve agnostik* yapısına bırakmaya başlar. XIX. yüzyıl sanatçılarında bir güvensizlik duygusu hakim olmuş, şüpheci bir yaklaşımla gerçeğe ulaşmak, gerçeği aşmak ve ona müdahale etmek yerine onun deneyimlerinden faydalanarak sanat eserlerinde gerçekçi ve doğal bir üslupla doğayı ve insanı yeniden betimlemek istiyorlardı. Sanatçının yoğun olarak üzerinde yoğunlaştığı görüş, zamanın, çevrenin, izlenimlerin ve deneyimlerin her geçen dakika kaybolup yok olduğuydu. Gerçekliği kaybetmeme telaşıyla üretim çabasında bulunduğu bir dönem olan on dokuzuncu yüzyıl, bu bakımdan doğalcılığın klasik çağıdır.

XIX. yüzyılla birlikte sanatçılar romantik sanat anlayışından yavaş yavaş kopmaya başlamış, bireyin kendi duygularının sanattaki yansımaları önem kazanmıştır. Romantizm'e nazaran daha gerçekçi bir doğa betimlemelerine yönelen sanatçılar, gerek içerik gerekse üslupsal özellikler açısından modernizmin temelini atmaya başlamışlardır.

Manzara resimlerindeki gerçekçi üslubuyla John Constable, doğayı abartılı bir biçimde idealize ederken anlayışa sırt çevirerek, izlenimci ve doğalcı üslup arasında kalır. Onun resimlerinde insan, diğer nesnelere arasında bir nesne durumundadır ve çevresi tarafından yutulur. Maddenin giderek önem kazanmasıyla insan merkezli sanat anlayışı giderek etkisini yitirmeye başlar. Constable'ın resimlerinde bu etkiyi sıklıkla görürüz.⁹³ Constable resimlerinde sadece gerçeği aramıştır. "Saman Arabası" resminde, izleyiciyi içine çekmek ve izleyenin kendisini kaybetmesi amaçlamıştır.

XIX. yüzyılın genel özelliği olarak bazı estetik kalıplar, resimde değerini kaybetmeye başlar. Sanatta biçimcilik kaygısı ile nesnelere kullanımını ön plana gelir. Bunun örneklerini de William Turner'ın eserlerinde görebiliriz. Turner, resimlerinde gerçekçi bir hava yakalamak, doğayı olduğu gibi aktarmaktan çok doğanın resimsel karşılığını yansıtmaya telaşındadır. Ressam deneyimlerini, duygularını, doğa gözlemleriyle

* Agnostik: Bilinemezlik

93 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*(Çev.Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s.183

yansıtarak insanın iç fırtınalarını, kargaşalarını, dalgalanmalarını manzara resmi olarak somut bir dille anlatır. Turner'ı bir nebze de olsa romantiklerden ayırırsa, resimde uygulanan geleneksel yöntemlerden kopması ve daha modern bir dille yarı gerçekçi yarı romantik bir üslupla tuvaline aktarmasıdır. Ayrıntı kullanmadan belli belirsiz bir boya katmanıyla yarattığı "Denizde Kar Fırtınası" adlı eser, ressamın, denetleyemediği doğa güçleri karşısındaki acizliğini dile getirir.

XIX. yüzyılda sanatçı, toplumun ihtiyaçlarını göz önünde tutarak kendi ideal fikirlerini temsil eden sınıfın çıkarlarını gözetleyerek eser üretmeye devam etmiştir. Gerçekleşen devrimlerle beraber sanatçı, idealist bir biçimde topluma yol gösteren yeni bir kimlik kazanır. XIX. yüzyılın filizlerinin atıldığı 1830'larda toplum için sanat ve faydacı sanat görüşleri egemen olmuş sanatçılar ezilen sınıfın ideallerini de göz önünde tutarak kavramsal ve felsefi yaklaşımlarla sanatın görevini bir üst mertebeye çıkartmışlardır. Geçmişte iktidarın karşısında yer alan Romantizm artık fazla gizemli ve hayalperest görülmüş, böylece romantik sanatın coşkusu dindirilerek, daha disiplinli ve topluma dönük bir hal almaya başlamıştır. Sanatın özünde yer alan estetik değerlerden çok, toplumsal ve tarihsel oluşumlara önem verilmiştir. Romantik sanat görüşünün sanatçıyı kendi içine, yalnızlığına sığındığı yerden çıkarmak, sanatçıların birbirlerinden etkilenip yeni görüşlerin paylaşılması için Fontainebleau Okulu gibi okullar açılmıştır. Sanatçıların birbirine yakınlaşmaları adına açılan Fontainebleau Okulu, yeni çağın ortak ruhunu göstermektedir. Bu okulun en başlıca misyonu romantikleri çekildikleri köşeden çıkararak sanatı bireycilikten kurtarmaktır.

Kısacası Romantizm'in baş ilkeleri arasında kabul edilen hayali ve ütopyik dünya özlemi terk edilerek toplumsal ihtiyaçları gözetleyen, herkesin anlayabileceği gerçeğe ve mantığa yatkın olan sanat anlayışı yeğlenmeye başlanmıştır. Bu akımlardan biri olan Natüralizm (Doğalcılık), burjuvaya muhalif bir sanat görüşüdür. İşçi sınıfının sanat hareketi olarak başlayan bu sanat anlayışı, etkin olan tüm resmi kurumlara, akademiye, üniversitelere ve toplum üzerinde söz sahibi olan ayrıcalıklı zümreye karşı durumdaydı. Romantizmin mevcut ideolojisine karşı üslup olarak felsefi bir tutum sergileyen Natüralizm, pozitif bilimlerin ışığında, doğayı algılanabilir bir çerçevede neden-sonuç ilişkisi içinde bilimsel gözlem ilkesine dayanarak inceler. Rastlantı ve mucizelerden kaçınır.

Halkın içinden gelen Gustave Courbet, demokratik ve devrimci bir yaklaşımla burjuvaya karşı görüştedir. Gerçekçilik akımının savunucusu ve öncüsü olarak geçmişten bu yana hakim olan idealist güzellik anlayışına karşı gelerek, gerçeği olduğu gibi yansıtır. Courbet'in çağdaşı ve kendisi de Courbet gibi gerçekçi olan Millet, işçi sınıfının gücünü yüceltip, daha kaslı ve abartılı resmederken, işçi sınıfını güçlü-destansı kahramanlar olarak ölümsüzleştirmektedir. Courbet ise orta sınıfı ve işçi sınıfını olabildiğince gerçeğe yakın, ideal güzellik anlayışından uzak bir biçimle, kabalığı ile gösterir. Çarpıcı bir biçimde gerçeğin tüm yalınlığıyla ve halkın tüm kabalığıyla betimlenmesi Courbet'in hümanist bir yanının olmaması gibi eleştirilere neden olmuştur. Ancak estetize etme Romantizm'in kalıtı olarak görüldüğü için, Courbet'in işleri açık seçik, kısacası ahlak dışı olandan bolca nasibini alır.

Onun köylü ve işçilerini çirkin, orta sınıftan gelme kadınların şişman ve kaba olarak betimlemesinin, egemen durumdaki topluma karşı bir protesto amacı taşıdığını ve idealizmden nefret etmesini ve pislik içinde yüzmesinin doğalcılığın devrimci silahlarından olduğu bilinmektedir. "Courbet kendisini sadece sosyalist olmadığını altını çizer, kendisinin aynı zamanda demokrat ve cumhuriyetçi olduğunu belirtir."⁹⁴ Courbet'in "Taş Kırıncılar" (Resim 9) resmi adeta gerçekçiliğin manifestosu niteliğindedir. Gündelik işçilerin, çocuk veya ihtiyar fark etmeden çalışmasını yansıtan bu resim, Courbet'in doğup büyüdüğü Ornans adlı kasabasındaki çalışan işçileri anlatır.

Jean-François Millet'in "Hasatçılar" (Resim 10) resmi ise giderek yoksullaşan işçi sınıfını olabildiğince yüceltmıştır. Millet'in köylüleri yorumlama biçimindeki gerçekçiliğin yanında, ressamın salt güzelliği de resme katması, Courbet'le kıyaslandığında Millet'in daha romantik olduğu hemen göze çarpar. Millet, bu resminde çalışan kadınların güçlü vücutlarını ve kararlı duruşlarını yansıtmıştır. Bu resimde yüzler tam olarak görülmez. Bunun sebebi , hasatçılar resminde geneli yansıtan bir anlatımın hakim olmasıdır.

94 Arnold Hauser, *Sanatın...*, Çev. Yıldız Gölönü),Deniz Kitabevi,Ankara 2006, s. 245.



Resim 9: Gustave Courbet – Taş Kırıclar



Resim 10: Jean-François Millet – Hasatçılar

Gerçekçilik akımında manzara resimlerinde bile Sanayi Devrimi'nin eseri olan kentsel yaşantıya ağır bir eleştiri getirilerek, manzara resimlerinde olabildiğince doğanın güzelliklerini gerçek ölçütlerde abartıya kaçmadan resmederken, gerçekçilik akımıyla insan figürü bile gerçeğe en yakın haliyle, yalın ve süsten uzak resmedilir. İlya Efimoviç Repin de bu tarz resimler yapan ressamlardanır. Çalışan işçileri, emekçileri ne kadar benimse de onları olduğu gibi, çirkin hatta korkunç bir biçimde resmeder. Repin'in "Volga'nın Gemi Çekicileri" (Resim 11) resmi bunun en tipik örneğidir. Gemiye çeken işçiler, bitkin ve çaresiz bir biçimde para karşılığında emeğini satar. İçlerinden bazılarının yürüyecek dermanı kalmamış, bazıları ise seyirciye çektiği zorluğun derecesini gösteren öfkeli gözlerle bakmaktadır. Volga kıyısındaki kayıkçıları gözlemleyip hazırlayan Repin, resmi tamamladıktan sonra resmini gezici sergilere, taşralara götürmüştür. Kendilerini gezginler/avareler olarak adlandıran ressam grubunda yer alan Repin, çarlığa karşı toplumsal ayaklanmaya kendisini adanmış, ressamların en önemlilerindedir. Volga'nın gemi çekicileri' resminde köylülerin yük hayvanı gibi kullanıldığı toplumun acımasız koşullarını eleştirmeye amaçlamıştır. Eseriyle politik mesajlar vermeyi de ihmal etmeyen

Repin, eleştirmenlerin görüşüne göre, resimde yer alan sarışın genç meydan okuyan bir ifadeyle resmedilerek kendinden emin tavrıyla halkın umudunu ve direnişini sembolize etmiştir. Resim bu bakımdan sıradan gerçekçiliğin değil sosyalist gerçekçiliğin bir yansımasıdır.

Yaşanılan devrimlerle beraber sanat ve kültür o denli bir hız ve ilerleme içerisinde yer alır ki, yeni ve aykırı gözükenin son derece cezbedici görüldüğü, farklılığın ilgi odağı haline geldiği bir döneme girilir. Sanayiciler tüketimi artırmak için moda düşüncesini geliştirerek bunda da son derece başarılı olmuştur.



Resim 11: İlya Efimoviç Repin – Volga'nın Gemi Çekicileri

Artık halk içinde beğeni sürekli ve hızlı bir yenilenme içerisine girer. Böylelikle düşünce dünyası ve sanat da değişim hızına, moda ayak uydurmak zorunda kalarak bir dinamizmin içine girer. Bu yeni hız ve değişim içerisinde, teknolojik gelişmelerle kültür merkezleri büyük kentlere dönüşmüş, bunun sanatta yansıması olaraksa Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı bir "kent sanatı" olarak ortaya çıkmıştır. Dünyanın her bir yanından Paris'e gelen sanatçılar, ünlü ustalarla çalışmak ve daha da önemlisi yeni sanat kavramlarının yavaş yavaş oluşmaya başladığı Montmartre cafelerindeki sanat tartışmalarına katılmak istiyorlardı. XIX. yüzyılda Paris, tıpkı XV. yüzyılın Floransa'sı ve XVI. yüzyılın Roma'sı gibi sanatın merkezi konumundadır.⁹⁵ Artık romantizmin ana vatani olan Fransa, modern sanatlara ışık tutan bir konuma sahip olacaktı. Paris XIX. yüzyılın avangart sanatının da merkezi haline gelirken sanatta yeni biçimlere, arayışlara yönelinmiştir. Daha önceleri siyasal radikalizmin metoforu haline gelmiş öncü güç manasına gelen Fransızcadaki askeri bir terimden gelen 'avangart' sözcüğü en gelişmiş sanatın karşılığı olarak kullanılır. Bu terim sanattaki üslup ve kuramlara karşı meydan okuma anlamına geliyordu.⁹⁶

İzlenimci sanatçılar, resimi, köy ve kır mekanlarından soyutlayarak izlenimcilikle paralel olan ani, keskin, asabi ama gelip geçici olan değişken kent yaşamına

95 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 504

96 Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1974, s. 277.

döndürmüşlerdir. Sanatta durağanlığın yerini dinamik, akışkan bir üslup, desenin yerini ise rengin ve yaşamsal öğelerin aldığı bir tarz önem kazanır. İzlenimcilere göre bir anlık gerçek diğer gerçeklerden üstün, dış dünyanın insan üzerinde bıraktığı etkinin tıpkı insan ruh halindeki gelip geçici değişimleri tuvallerine yansıtırlar. İlk sergilenen izlenimci tarzdaki resimlerle, belirginliğini kaybetmiş boya kütlelerini ilk kez gören halk bu belirsizleşen nokta kümelerini, bozulan küçük lekeleri anlayamamış ve izlenimcilik insanlar üzerinde şok etkisi yaratmıştır. İnsanları bir yığın halinde bir araya toplayıp iç içe geçmelerine yol açan şehir hayatı, insanda bir terk edilmişlik, yabancılaşma duygusu uyandırır. Kimsenin aldırmadığı, ardı arkası kesilmeyen hareket ve değişkenliğin yarattığı ruhsal kesim, şehir hayatının bir yansıması olarak tuvalde yer alır. Kent ve kent yaşamı insanları bir araya toplamış ve bireyde yalnızlık ve terk edilmişlik duygularını yaratmış, kalabalık içerisindeki yalnızlık sanatçılarca derin bir biçimde hissedilmiştir. Kent hayatının hakim olduğu hareketlilik ve dinamizm içerisinde insan, hızlı duygu değişimi içerisine girer. İzlenimcilere göre kentin bu hareketli, renkli ve çekici görünen yaşam aldatıcıdır.

Kent kültürü ve kent eğlencesi aslında yapmacık bir olgudur ve sahte cennet imgesi kurarak insanların doğadan uzaklaşıp, doğadan nefret etmesine, kent hayatının akışına kapılmasına neden olur. Önceleri yadırganıp, anlaşılamayan empresyonizm, yüzyılın sonunda tüm Avrupa sanatına egemen olan bir üslup durumuna gelerek, tıpkı hızlı bir devrim içerisinde olan kent hayatı gibi, izlenimci resimler; saatin, günün, ayların ve mevsimlerin değişen renklerini ve yaşamın o anki yansımasını yansıtır. Empresyonizmle beraber iki tür sanatçı tipi ortaya çıkar. Bunlar bohemler ve batı uygarlığından kaçıp yabancı/uzak ülkelere sığınan sanatçılardır. Her iki sanatçı tipinde de kültürün hissettirdiği huzursuzluk kendisini gösterir. Aralarındaki ayrım ise romantik düşçülüğün mirası olan bireysellik hissiyle, bohemlerin iç göçlerine karşılık, diğerlerinin gerçek kaçıışı yeğlemesidir.⁹⁷

Orta sınıf tutkusunu, ahlakını yansıtan bohem imgesinin karşıtı ise aristokratik tavırları, savurgan tutumları ve tuhaf giyinimleriyle züppe figürü olmuştur. Bu yönleriyle gerek bohem gerekse züppe tipleri XIX. yüzyılın alışılmadık tipleri olmuşlardır. Bu iki

97 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*(Çev.Yıldız Gölönü),Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 348.

stereotip de bağımsızlık idealleriyle ortaya çıkmış, asi bir tavır içerisinde ya da ıstırap içerisinde olan bir duruş sergilerler. Bohemler yabancılaşan sanatçı imgesinin dramatize edilmiş fenomenleri olarak saldırgan bir tavırla eser üretmişlerdir. Bohemler, genellikle zengin bir aileden gelmekte olup, topluma karşı gelme dürtülerinin altında, gençliğin verdiği muhalefet duygusu vardır. Daha çok özgür ve pervasızca yaşama isteği içinde olan bohemler, yabancı bir ülkeye göç etmiş hissi ile aykırı davranan romantiklerdir. Bu bohemler kendilerinden sonra gelecek olan bohemlerin sefaletini yaşamamış, istedikleri an eski burjuva hayatlarına dönmüşlerdir. Bundan sonraki bohem kuşağı ise, burjuva sınıfının dışında olup maddi hiç bir güvenceleri olmayan mücadeleci natüralist sanatçı proletaryasıdır. Burjuvaya karşı savaş açan bu bohem kuşağı, sonsuz özgürlükleri, sorumsuz hareketlere sahip olmalarına rağmen özgürlüğün getirdiği düzensizlik ve anarşiden uzak duruyorlardı. Bohemler, yoksulluğun verdiği moral bozukluğuyla yaşadıkları topraklardan bile kopmuş umutsuzlar gurubu olup çıkmışlardı. Baudelaire, Verlain ve Toulouse-Lautrec alkolik; Rimbaud, Gauguin ve Van Gogh ise durmadan dünyayı dolaşan evsiz yurtsuz serserilerdir. Verlaine ve Rimbaud hastanede ölürken, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec bir süre akıl hastanesinde kalmıştır.⁹⁸ Bohemler hayatlarını, sokaklarda, kahvelerde, genelevlerde, hastanelerde geçirirler, topluma yararlı olabilecek tüm yararlı özelliklerini yok ederek, yaşama düzen ve dinamizm katabilecek şeylere öfke duyar, boğucu bir ruh halinin baskısı altında avare bir yaşam sürerler. Eski bohem renkli, asi ve ilginç yaşamına kıyasla yeni bohemlerin sanatı da baş döndürmekten uzak sıkıntının egemen olduğu uyuşturan bir durumdur.⁹⁹

XIX. yüzyılın sonlarına doğru egemen olan genel görüş: Sanatçının değerinin ne olduğunun tam olarak anlaşılamayacağı, geleceğin gerçek başarısının ortaya çıkmasında önemli bir etken olduğu ve bu başarıyı ödüllendireceği fikriyle sanatçı, kendisini toplumdan izole ederek eserler üretmeyi ölümsüzlüğün ön koşulu olarak görmeyi yeğler. "Yaşamadan iyice uzaklaşan psikoestetik kaçış tipleri, yaşamla sanatın birlikteliği kadar akla uygun, olumlu ve temel işlevler görür."¹⁰⁰ Sanatçı için yaratıcılık kaçık olabilirken, yaşadığı topluma uyum sağlayamayan sanatçı, topluma, rejime karşı protesto amaçlı

98 Arnold Hauser, *Sanatın...*, (Çev. Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 349.

99 Arnold Hauser, *Sanatın...*, (Çev. Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 351.

100 Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Kaynak Yayınları, (Çev. M. Halim Spatar), İstanbul 1998, s. 28.

yaratım içerisine girer. Bunu yaparken de toplumdan kendisini soyutlayarak toplumun kendi üzerindeki yıkıcı etkilerden yaratma eylemleri sayesinde uzak durur. Sanatçının toplumdan uzak, kıyıda yaşaması Kant'ın deyimiyile sanatçıya toplum dışı bir toplumsallık kazandırır. Sanatçı seçiciliğini, ayırt ediciliğini ve tekrar olguları yorumlama biçimini konumu itibariyle mevcut olduğu kopuklukla kazanabilirken sanatçı ilk önce yıkma sonra tekrar yapma eylemlerini sanat eseri sayesinde sentez haline getirir. Ancak sanatçı yaratma süreci içerisinde belli başlı yan etkilerde maruz kalabilir. "Franz Kafka'nın depresyonları, Utrillo'nun içkisi ya da Van Gogh'un paranoyası gibi..."¹⁰¹ Anthony Storr yaratıcı kişi psikolojisinin değişim ve gelişim içerisinde olduğunu sanatçının dışarıdan aldığı izlenimlerle yeni fikirlere açık olduğunu belirtir. Belli başlı sanatçılar da bu özellikler, mavi dönem, pembe dönem, karamsar dönem, coşkulu dönem gibi değişen süreçleriyle görülür. Anthony Storr herkeste iç dünya ile dış dünya arasında bir kopukluk olduğunu belirtirken bu kopukluğu köprüyle birbirine bağlama yaratıcılıkla gerçekleşebilir demiştir.¹⁰²

101 Sıtkı M. Erinç, *Sanat Psikolojisine Giriş*, Ütopya Yayınevi, İstanbul 1998, s. 117.

102 Sıtkı M. Erinç, *Sanat...*, Ütopya Yayınevi, İstanbul 1998, s. 109.

BÖLÜM: III

3. XX. YÜZYIL SANATÇISININ TOPLUMSAL KONUMU

XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla gelindiğinde melankoli imgeleme zararlı görüldüğü için insanlar belleğe yönelmiş, düşselliğe gitgide daha da yabancılaşmaya başlamıştır. Melankoli artık sakınılması gereken, tehlikeli bir olgudur. Melankoli, insanın ruhsal ve toplumsal düzenini sekteye uğratacak bir hastalık olarak görülmeye başlanırken melankolik birey ise toplumsal yaşamı içselleştirememesinden dolayı toplumsal yaşamdan uzaklaşarak düzene ayak uyduramaz. Ortak yaşama katılamayan, yabancılaşan birey toplum tarafından ortak yaşama karşıt bir birey olarak algılanır. Bu yüzden yeni düzenin en önemli nesnesi konumuna gelen birey melankoliye karşı korumamak gereklidir. Batının melankoliyi depresyona indirgemesi de melankoliyi denetim altına alınmasının bir göstergesi olmuştur.

Wolf Lepenies, "Melankoli ve Toplum" adlı çalışmasında melankolinin düzen karşıtı konumunu kesimler ancak Burton ve fikirdaşlarının öne sürdüğü gibi melankolinin düzeni bozuk bir dış mihrak olduğunu kabul etmez. Düzenin kendisinin melankoliyi ürettiğini, giderek melankolinin düzenin parçası, belalı gölgesi olduğunu söyler. Yükselen düzenin iktidardan dışladığı aksoylular, kentsoylu değişimlerden umduğunu bulamayan aydınlar atomlaşan birey ile birlikte gelişmeye başlayan yalnızlık duygusu, küskünlük, içe kapanma gibi ruh halleri, çalışma ahlakıyla ters düşen ve geçmiş yüzyıllarda bilinmeyen can sıkıntısı olgusu, kent yaşamına ve sanayileşmeye tepki olarak doğaya sığınma isteği, hep yeni düzenin doğurdukları olarak melankolinin toplumsal, kültürel kaynaklarını oluşturmaya başlamışlardır. Bu arada içe kapanmanın narsist (özsever) yönü, melankoliyi dozu artmadıkça keyifli bir ruh hali olarak algılama kültürüne temel olmuştur. Bir yandan dayandığı muhalif düşünce ve duygular, öbür yandan verdiği hazla melankolik kentsoylu kültürünün, özellikle yüksek kültürünün önemli bir damarı haline gelmiştir.¹⁰³

103 Cogito, *Melankoli*, YKY, sayı: 51, 2007, s. 189.

Rönesansta insanların Satürn gezegeninden yayılan auranın etkisiyle melankolik olduklarına olan inanç Kant ve Hegel'in düşünce sürecinde insanın doğasından ya da gökyüzünden gelmediğine aksine baskıcı toplumsal yapının insanı melankoliye ittiğini görüşüne inanılır. XIX. yüzyıldan itibaren melankolinin toplumsal koşullarla oluştuğuna olan inançla insanlar, oyun yeri olarak gördükleri dünyadan ve toplumdan kaçmaya başlamıştır.

Kant'ın kitle psikolojisi olmak üzere, Gustave Le Bon, Durkheim, Freud, Wilhelm Reich, Merton gibi birçokları, kitle ruhunu araştırmışlardır. Topluma uyum sağlamış (konformist) normal insanların birleşmesinden oluşan bu kitle ruhunun nasıl bir şey olduğunu yansıtırken bu tür psikolojisi toplum tarafından özümsemeyi ve hatta denetlenmeyi yadsıyıp, özgün ve orijinal yaşamayı desteklemeyi isteyen uyumsuzun (non-konformist) ise melankolik/şizofrenik yalnızlığa kaçtıkları/çekildikleri gözlenmiştir.¹⁰⁴

"Modern yalnız insan baskıcı norm sistemlerine, faydacı, akla ve bağınaz inanışlara karşı olmuş, otoritenin, gücün, dolaylı ya da dolaysız ulaşabileceği her şeyden geri çekilmeye çalışır (Adorno). Bunun içinde son bir seçenek olarak tin ile ruh, fizik ile metafizik, doğa ile insan, kır ile kent arasında, kendi kendini bulabileceği, koruyabileceği kabuklu bir hayvan gibi kendi içinde derinleşebileceği bir yer (Nazım Hikmet), penceresiz bir mekan (Lebniz), kendine ait bir oda (V. Woolf) bulmayı düşler."¹⁰⁵

Bireysel özgürlük istemi altında ussal özgürlük arzusundan çok hiççi bir melankolik tavır yatar. Dış dünyadan kaçmak için oluşturulan bir iç dünya metafor olarak yaratılır. Bu yer, dış dünyanın bireye dayattığı, öğrettiği kitle insanı olma, tek boyutlu olarak içselleştirildiği mekanlardan kaçmak için bireyin, kendi özgün karakterini oluşturabileceği ya da düşleyebileceği bir yerdir. Somut bir örnek vermek gerekirse Demokritos'un daha çocuk yaşlarda evlerinin önüne yaptığı kulübe, ya da Walter Benjamin'in Pasajları olabilir.¹⁰⁶ Ancak bu kaçışlar veya göçler başkaldıran melankolik insanın kendi açtığı yalnızlığa benliğini yetiştirmesini güçlendirirken diğer taraftan ise bireyin kendi zayıflığını keşfetmesine yol açar. Kendi mekanına çekilen insan burada düzen dışı yaşamak isterken

104 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*,(4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 301.

105 Serol Teber, *Melankoli...*,(4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 301.

106 Serol Teber, *Melankoli...*,(4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 302.

kendi kurmuş olduğu baskıcı, otoriter kişiliğini de ortaya çıkardığı görülür. Ayrıca bu göç bireyde şimdiki zamandan geçmek bilmemesinin kendisine verdiği sıkıntıyla yüzleşmeye başlamasına bununda o bireyi daha da bunalıma ittiği görülür.

Toplumsal baskılar artıkça insani ilişkiler bozulmakta, bu da insanları yalnızlığa iterken insanlar arasındaki içtenlikten yoksun sözde ilişkiler yalnızlık olgusunun daha da sıklaştığı ve derinleştiği bir hale gelmesine neden olur. Binlerce yıldır biyolojik kökenleri sebebiyle doğayla ve birbirleriyle yakın ilişki içerisinde olan insanoğlu moderniteyle birlikte doğadan, tarihten ve tanrıdan kopmuş, bu da insanlarda ağır yaralar açmıştır. İnsanoğlu yitirdiklerinin kazandıklarından çok daha fazla olduğunu fark etmektedir. Modern yaşamla birlikte insan yaşamın öznesi konumunu kaybederken teknolojik gelişmelerle insanın kırılabilirliği de kat ve kat artmıştır. Güven duygusunun da yitirildiği modern yaşamla birlikte insan her geçen gün daha da çözülmeye başlamıştır. Albert Camus "Düşüş" romanında XX. yüzyılda insanlar arasındaki ilişkileri piranaların birbirlerini lokma lokma yemesine benzetir. Güçsüz, dikkatsiz, birinin anında hızla tertemiz hale getirildiğini (parçalandığını) söyler. Ona göre homo sapiensinulaştığı toplumsallaşma düzeni budur.¹⁰⁷ Melankolik tavırlarıyla sanatçı, toplumsal ve varoluşçu bir eleştiri ve inkar getirirken kendi içindeki güçsüzlüklerin ortaya çıkmasıyla zamandan kopmaya başlamış, olağanüstü bir yalnızlık ve hiçliğin içine düşmüştür.

Duyarlı ya da düşünen özne huzuru bozucu olarak nitelendirilmiştir. Melankolik yaşam kökten bir eleştiri, inkar getirmiştir. Melankolik birey tüm bu oluşumlara, olgulara sert bir eleştiri getirip daha iyisini, daha güzelini yapabileceğini savunurken bunları başaramamanın getirdiği yük ve acıyla yaşamaya mahkum olmuştur. Sezme gücündeki etkinliği, yaratıcı evrede felce uğramıştır. Yaralı ve yanlış bir yaşamın yadsıması olarak, sonsuzluk, geçicilik, ilerleme, tahrip, umut/umutsuzluk, dağılma/yoğunlaşma, yapıcı/yıkıcı, düş-uyku/uyanıklık, gerçek/fiksiyon gerilimleri arasındaki bu garip alegorik dünyada suskun bir bekleyiş içinde, kendi hüznü ve çelişkileri içinde yaşamayı kendisine yaşam tarzı ve de haz kaynağı edinmiş gibidir.¹⁰⁸

107 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 351.

108 Serol Teber, *Melankoli...*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 353.

Kalabalıklardan uzakta, hiç kimseden bir beklentisi olmadan yaşayan yalnız birey, uçlarda, çelişkiler içinde yaşamış, şimdiki zamanda yaşamaktansa hiçlik içinde yaşamayı yeğlemiştir. Yalnızlığın yarattığı hayal dünyasındaki hazlar ve güzelliklerle dolu düşlerle gerçeklikten uzaklaşır. Kendi güçsüzlüğünü keşfederken kurtuluş olarak dinsel inanışlara sarılmaz, dindarlığın onu sıradanlaştırdığının bilincinde kendi özgüveniyle, kendinden üstün olan kurumlara (devlet, din gibi) gereksinim duymadan yaşar. Melankolik insan tarih boyu otoriteye karşı çıkarken antik çağda mitlerin esiri olmamış, orta çağda dini bağnazlıktan kaçarken aydınlanma çağında aklın/rasyonalizmin dayattığı normlara karşı gelirken hep özgür olma hayaliyle yaşamış ve üretmiştir. Heidegger'e göre bugün bu düşler gerçekleşir gibi olmuş, hakikati arama çabasında bırakılmadan kaosun içinde yaşamaya başlamıştır. XX. yüzyılda nokta: İnsan yaşamındaki bütünlüğün yitirildiği, teknolojinin, bireyin kendi yıkıntılarının üzerinde yükseldiği, kentlerin devasa gölgesinin insan üzerine çökerek insanın doğa ve kendi varlığı ile bağlarının koptuğu bir boyuta ulaşmıştır. İnsanlar kitle psikolojisiyle toplum hayatında dışadönük yaşamak zorunda kalmıştır. Endüstri önce kentleri sonrasında ise bu kentlere uygun insanları meydana getirmiştir. Fernand Leger'in (1881-1955) "Makine Ustası" adlı çalışmasında (Resim 12), modern yaşamın, kolektifleşme, makineleşme ve yükselen kitle kültüründe yattığını iddia etmiştir.¹⁰⁹



Resim 12: Fernand Leger – Makine Ustası

109 Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 24.

Bireyin içine kapanmasına paralel olarak sanatçıda da, uygarlıktan kaçış eğilimleri görülür. Sanatçı için doğanın optik yansıması yerine insanda etki yaratacak ilkel-çarpıcı psikolojik görünümeler önem taşımaya başlar. Nesnelere ya da insan görünümeleri olabildiğince çirkinliğiyle yansıtılır. Sanatçılar resimlerinde popüler hayatın yeni dili olan reklam ofislerini andıran çarpıcı renk kullanımlarına ve keskin kontur çizgilerine bolca kullanır. Leger, yaratıcı zanaatkar kimliğini, sosyalist bakış açısıyla işçilerin kendi sanat eserlerinde de sanatın rasyonel üretim biçimlerinin izinden giderek sanat ve zanaatçı arasındaki sınıfsal farklılıkları ortadan kaldıracak devrimci bir bilinçle hareket etmiştir. İşçileri modern kahramanlar olarak aktaran Leger, bu anlayışıyla XIX. yüzyılın egemen olan işçi sınıfının adaletsiz şartlar altındaki sefil hayatının aktarıldığı gerçekçilikten çok farklı bir yol izlemiştir. İnsan toplum içerisinde yaşamını sürdüren, o toplumun kültürünü tarihe ortak olan hatta onun ürünü olan varlıklardır. Birey olarak yaşamaktansa kendi istemleri dışında da olsa üretim ilişkileri içerisinde yaşarlar. Marksizme göre insan toplumsal bir varlıktır. İnsanın bireysel yanı ile toplum arasındaki uyumsuzluğu körükleyen kapitalist toplumlar olup bu duruma sosyalist toplumlarda rastlanmaz. Bireyin tam bağımsızlığı burjuva koşullarında sırf görünüştedir. Engels'e göre insanın bütünlenmesi, toplumsallaşması bireyin özgür işlerine bağlı olup bu işlemde oluşturulan bir toplumsallaşma onun, özgür istenciyle ilişkili olup bu işlemde oluşturulandan bir toplumsallaşma, özgür bir dünya oluşturmaya yeterlidir.¹¹⁰ Bu özgürleşme doğa üzerinde insanın kültür varlığı olarak yer almasına, kültür insanının doğal zorunluluklarında uzaklaşmasıyla dar anlamıyla hayvan olmaktan uzaklaşır.

Sonuç olarak melankolik insan hiçbir sisteme, dini dayatmaya bağlı kalmadan kendi doğru-yanlışlarıyla topluma katılamayacaklarının kabulüyle eksik gibi görünen yönlerin aslında çoğu topluma uyan, kitleleşen bireyden daha olumlu olduklarının bilincindedirler.

3.1. Tüketim İlişkileri İçerinde Şekillenen Sanat

Kapitalist değerlerin içselleşmeye başladığı XX. yüzyılda yeni dünya düzensizlik üzerine kurulmaya başlamış, öznenin silikleştiği kargaşa içerisinde yer aldığı sadece pazara hizmet eden egemen gücün hakim olduğu bir dünya görüşü oluşmaya başlamıştır.

¹¹⁰ İsmail Tunali, *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003, s. 81.

"Avusturyalı filozof İvan İllich'in sözleriyle 'bütünüyle eşya merkezli olan' egemen kültür, kitle iletişim araçlarıyla bağımlı sınıf ve kesimleri de içselleştirdiği için kitlelerde tüketim ideolojisine daha fazla bağımlı bir hale geliyordu."¹¹¹

Görüntü ve imgelerin hakim olduğu dünya anlık zevklerle-doyumlarla yetinerek belleksizleşirken geçmiş ve geleceğin yokmuş gibi kabul gördüğü bir anlayış kitleler üzerinde egemen olmaya başlıyordu. Toplum üzerinde egemen olan kapitalist anlayışla teknoloji putlaşarak, meta tüketimi insanları uyuşturan bir hale gelmiş, kitleler tembelleşmeye başlayarak siyasetten uzak bir tutumla anlık mutlulukların peşinden koşar bir duruma gelmeye başlar.

Immanuel Wallerstein bu konuda karın bireyselleştirilmesi, rizikonun toplumsallaştırılması ilkesini sadece maddi yaşam alanında değil manevi yaşam alanında da geçerli kılmış tek dünya sistemi kapitalizmdir der.¹¹² Tüketim toplumu özgür yaratıcı bireyi alıp vefasız bir hale getirmiştir.

İllich'in vurguladığı gibi bireyler kendilerini hayal, fikir, duygu ve düşüncelerin mühendislerce planlanmış; medya vasıtasıyla paketlenip dağıtılmış ürünlere, uzmanlara teslim etmiştir. Bu ürünler bireye ve özgünlük anlayışına devamlı surette saldırmaktadır.¹¹³ Kapitalist düzende malların sürekli artması ve teknolojilerin de sürekli devamlı ilerlemesiyle birey üzerinde tüketim fikri etkili olmakta, görüntü ve imgelem ise toplumun üretime dayalı yaşamasına bireyleri zorunlu kılar. Scott Lash bu durumu, zora dayalı bir iktidar düzeninden ahlaki ve telapatik bir iktidara doğru yönelmiş bununda bireyin gerçekliği yitirmesine neden olduğu şeklinde açıklar.¹¹⁴

Tüketim ürünlerine olan taleplerin artması bireyin özgürlük bilmecesinin de değişmesine neden olur. Birey için özgürlük: Kendisine bir müşteri olarak daha iyi hizmet edilmesi, daha iyi ürün talebi önceliklidir. Hız ve zaman kavramları tüketime göre şekillenmiştir. Birey, demokratik sürecin seviyesini ulaşım ve iletişim sisteminin

111 Sanat Dünyamız, *Melankoli* sayı: 56, YKY, İstanbul 1994, s. 31.

112 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 31.

113 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 32

114 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 32

güçleriyle alakalı olduğuna inanarak nakledilme ya da medya tarafından bilgilendirilme talebinde ısrarcı olur. Bu talepler bireyin, insanlarla olan iletişim özgürlüğü, hareket etme, düşünme ve düşündüklerini açıklama özgürlüğünden önce gelmesine bu özgürlüklerin önemsizleşmesine neden olur. Birey tüketim ile birlikte meta satın alma köleliğinden de kurtulamaz hale gelir.

Marcuse'e göre meta bile zaman kalıbına dahil olmuş bu da temel niteliği baskı ve tek boyutluluk olan bir toplum yaratmaktadır. Marcuse ayrıca gelişmiş endüstriyel uygarlığın köleleri yüksek bir düzeye geliştirilmiş kölelerdir. Ama buna rağmen yine de köledirler çünkü kölelik ne boyun eğme ne de yapılan işin ağırlığı ve zorluğuna katlanmakla ilgili değil insanın sadece bir araç olması ve bir 'şey' durumuna indirgenip indirgenmesiyle alakalıdır.¹¹⁵ Bu yüzden insanlar yaşadığı toplumda, yaşama koşulları refaha erip bireylerin daha da özgürleştiği izlenimine kapılmaları son derece doğaldır. Ama Marcuse'nin de belirttiği gibi bu durum çok daha yanıltıcı ve karmaşıktır. Tüketim toplumunun kölesi haline gelmiş birey, mallar ve hizmetler ile özneliğini yitirmiş, sistem tarafından sessizleştirilmiştir.

"Felix Guattari'ye göre, Kapitalistik öznesellik her türlü kamu fikrini rahatsız ederek veya bozarak her olayın varlığına karşı korunacak bir şekle bürünmüştür. Kapitalist öznesellik her türlü tekillikten kaçınmak için ekiplerce çocukluk, sevgi, sanat ve evrende kaybolma, acı, ölüm, sıkıntı gibi duyguların ele alındığı bir düzenin içinde yer almaktadır..."¹¹⁶

Duygu ve düşüncelerin mühendisler tarafından planlanması Illich'in medya ve uzmanlarca bireyin hayal gücü ve duygularının planlanmasıyla bir benzerlik taşır. Oysa bireysel bir dilin var olabilmesi için başka bir fikirde olabilmek, bireyin kendi üretimini gerçekleştirebilmesi ön koşuldur. Aptallaştırıcı, çocuklaştırıcı ve hemfikir olmak sistemine dayalı düşünme yöntemi, baskıcı ve özgürlüğü kısıtlayıcı olmaktan ileriye gidemez. İnsanın içinde yaşadığı gerçekçilik yok edilerek, sahteleştirilmiş bir hiper-gerçekliğe dönüştürülmüştür. Eco, bütünüyle sahici ile bütünüyle sahtenin özdeşleştiğini ve gerçek dışılığın gerçeğin kendisi olarak sunulduğunu belirtmekte ve yalanın bir doluluk, boşluk

115 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 32

116 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 34

korkusu durumu içinde sunulduğunu vurgulamaktadır.¹¹⁷

Tüketim toplumu bir seyirlik toplumu olarak yabancılaşırken Baudrillard, iletişim süreci içerisinde insanın artık yabancılaşma dramından çıktığını, eylem ve sahnede yabancılaşmanın var olduğunu belirtir. Baudrillard, anlamın bizi sürükleyip götürecektir, baştan çıkaracak ve isyan ettirecek minimum bir illüzyon ve düş gücüyle gerçekliğe meydan okuyabilecek bir sahneye ihtiyacı olduğunu söyler. Ama bize haddinden fazla görüntü sunan medyalar bile minimal ilüzyon ve düş gücünden yoksundur. Bizler oyuncusu ve seyircisi olmadığımız bir oyunun röntgencilerine benziyoruz, demiştir.¹¹⁸

Jameson benzer süreci betimlemekte dolaysız ticari ürünlerin kendisini tüketmesinden bahsetmektedir. Gazete ve dergilerde sanal bir gerçeklik sunularak birey ve yurttaş olarak insan metalaşmış bir kimliğe dönüşmektedir.¹¹⁹ Kişisel mutluluk peşinde koşarak bunu birincil hedef seçen Peer Gynt kahramanı (Henrik İbsen tarafından yazılmış olan Oyunbaz adlı tiyatro oyununun baş karakteri) tüketim toplumunun en tipik figürlerdendir. Tüketim toplumunun insanı bu karakter gibi ölümsüzleştirdiği , soğan gibi katlarının olup özünün olmadığına dikkat çeker Fromm.¹²⁰ Tüketim toplumu insanının genel özelliği kalabalığı oluşturan, onlardan rahatsız olsa da tren istasyonlarında, deniz kıyılarında, yığınların içerisinde olmaktan mutluluk bireylerden oluşmasıdır. Bunalım ve bulantı duygusu yok edilmiş, ona doyum sağlayacak fantezilerin peşinden amaçsızca koşan bireyler toplumsal-kültürel ayakkabısı vurmaya başlayana kadar öylece, kalabalıkların içinde ama ondan kopmuş bir halde yaşamını sürdürür.

"Heidegger: Herkes neden zevk alır ve nasıl eğlenirse biz de ondan zevk alır ve eğleniriz. Sanat ve edebiyatı herkes nasıl görür ve yargırsa biz de öyle okur ve yargılarız. Aynı şekilde herkes büyük kalabalıklardan nasıl kaçınırsa biz de öyle kaçınıyoruz. Herkes neyi öfkelenecek bir şey olarak görürse biz de onu öfkelenendirici buluruz. Herkes bize günlük yaşamın varlık tarzını kabul ettirir."¹²¹

117 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 36

118 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 37

119 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 37

120 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 38

121 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 39

Tüketim toplumu öncelikle geçmişe bağımlı yaşamaktansa anlık mutlulukların, çıkarların peşinde koşan bireyi kederden uzak tutmayı amaçlayan bir tutum içerisindedir. Bütünüyle eşya merkezli olup bireylerin metaları kişisel refah ve mutluluğun merkezi olarak algılanacak bir şekilde cezbedici unsur olarak ortaya sürer. Tüketim mantığı ideolojik ve politik bir nitelikte bireyin boş zamanlarını kullanmayı uyumsuzluğunu dizginleştirici bir hal alır. Tüketiciler sadece malların değil aynı zamanda hükümet programlarının çizdiği mutluluk projelerinin de müşterileridirler. Çalışan sınıf için egemen sınıfın sahip olduğu türden neşe, mutluluk gerekli olup bu neşe ve mutluluk temellinde içeriksizleştirilmiş ve amaçsızlaştırılmış haliyle bireyi teslimiyetçi bir hale sokar. Böylece birey tüketirken bir yandan da tükenir. Üzüntü ise bu bağlamda dünyaya yönelik bir katlanamayışı, tinsel bir oluş olarak kabul eder. Kapitalist bir düzende üzölmek, uzlaşmazlık ve anlaşmazlık olarak görölmüştür. Plastik sanatlardaki post modernizmin keder ve ölümden söz etmemesinin nedenleri bunda yatmaktadır. Post modern sanat, salt tüketim nesnelereyle donatılmış bir dünyayı, insansızlaştırılmış bir biçimde aktarımıdır.

Üzüntü, korku ve yas gibi en insansal duygular medyanın en baş düşmanı olup keder doktorları gibi uzmanlar tarafından en kısa sürede tedavi edilmesi gerekli göröölür. Munch'ın çığlık resmindeki kaygı ve yabancılaşma ya da ölüm gibi duygular post modern sanatçıların uğraşı alanına girmez. 1938'de Sartre kahramanına hiçlik deneyimini yaşattığı romanına "Melancholia" adını verir. Gaston Gallimard bu başlığı kabul etmeyince kitabın ismi "Bulantı" olur.¹²² Andy Warhol gibi sanatçılar tüketim nesnesine yönelerek en küçük üzüntüyü mutluluğa karşı yöneltmiş bir tehdit olarak ya da işlenmiş günah olarak görürler. Toplum ölüm duygusuna yönelmez, ondan uzak durur. Çünkü ölüm, doğrudan tarihle ilintili olup toplumun asıl varlık nedeninin kaybolmasına yol açabilecek bir konudur. Yaşam hiç bitmeyecekmişcesine tüketilirken ölüm hesaba katılmaz (Munch'un ölüm isimleriyle başlayan resimlerinin eleştirmenlerce kabul edilmemesinin başlıca nedeni budur). Üzüntü de aynı şekilde melankolik bir hastalık ya da kültürel bir tavır olarak kabul edilmiş, bireyi bu gibi duygulardan uzaklaştırmak için kitle iletişim araçlarıyla ölüm ve acı gibi olayları müstehcen bir halde sergilemiştir. Kitleler üzerinde mutluluk ve iyi yaşam standartları oluşturularak birey, keder, üzüntü gibi duygulardan arındırılmıştır. Yeni

122 Hélène Prigent, *Melankoli – Bunalım Başkalaşımaları*, (Çev. Orçun Türkay), Y.K.Y, İstanbul 2009, s. 121

kitlelerin beklentisi umudu ve mutluluğu metalaştırmış, melankoli hastalıklı bir biçimde dünyaya olan ilgisizlik, bir küsme biçimi olarak kabul ettirilmiştir. Freud bu konuda: "Katışıksız bir ölüm içgüdüğü süperegoya hakim olan tek şeydir. Çoğunlukla da bu süperegoyu ölüme itmeyi başarır." demiştir.¹²³

Freud'a göre ayrıca hayali yapılar, ölüm itkisini, babaya karşı erotikleşmiş bir saldırganlık veya annenin bedenine karşı dehşetli bir iğrençlikle sanatçıyı, sanat ve edebiyatta daha fazla hayali üretime yöneltir. Ölüm korkusu ve bedenin bütünlüğünün kaybı kişiyi bilinç ötesi hayali oluşumlara iter. Sınırdaki hastalar, şizoid kişilerin düşleri sanatta soyut resimler olarak gerçekleşir. Ruhsal ve bedensel parçalanma bütünleşememe sanatçının eserinde çizgi ve dokuların karmaşıklığı içinde gizlidir. Bunlar hep ölüm itkisinin bir izi olarak ölüm itkisinin erotikleştiği için zorunlu olarak yerleri değiştirilmiş, imgeleşmiş görünümünden başka ölümün, ruhsallığın sıfır derecedeki bu çeşit çalışmasının yeri kesin olarak, biçim biçimsizleştiğinde, soyutlandığında, figürsüzleştiğinde, oyulduğunda, biçimin parçalanmasının içinde işaretlenebilir.¹²⁴ Freud'un öne sürdüğü bu gibi durumlar kapitalist üretim için tehlike arz ederken, melankolik insanlarda gerçek dünya ile iletişimsizlik halinde kendine dayatılan gerçekliği susarak ya da kendine özgü bir biçimde reddeder. Burada takınılan tavır hastalık olarak melankolik olmaktan çok kültürel bir melankolik tutumdur.

Medya ve tüketim kültürü insanda doğuştan var olan ilkel arzuları bastırarak dönüştürmüştür. Sanat ve kültür popüler hale getirilerek anlık beğenin moda düşüncesinin hakim olduğu bir anlayışla demokratik bir kimliğe bürünebilir. Jameson, 'Post modernizm' adlı yapıtında günümüzde birey bir emek-gücü satıcısı olarak değil, diğer bir çok ilişkiye katılması yoluyla da sermayeye bağımlıdır. Kültür, boş zaman, hastalık, eğitim, seks ve hatta ölüm. Pratik olarak kapitalist ilişkilerden kurtulabilen hiç bir bireysel ya da kolektif hayat alanının olmadığını belirtir.¹²⁵

123 Sanat Dünyamız: *Melankoli sayı: 56*, YKY, İstanbul 1994, s. 44.

124 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 61

125 Sanat Dünyamız, *Melankoli...*, YKY, İstanbul 1994, s. 45.

3.2. Yabancılaşma ve Sanat

Bireyin kendi ürettiğinin esiri olup, toplumdaki uzaklaşmaya başlamasıyla birlikte insan ürettiği ürüne de yabancılaşmaya başlar. XX. yüzyılda teknolojinin ilerlemesiyle birlikte gerçekleşen endüstrileşmeye paralel olarak yaşanan savaşlar insanlarda bir iç kapanışı, bunalımı bireyin topluma hatta kendine yabancılaşmaya başlamıştır. Psikanaliz yöntemlerinin gelişmesiyle beraber sanatçı bu yeni psikanaliz görüşlerinden etkilenerek tüm yaşanan olumsuz gelişmelere politik bir tavır olarak sanatını gerçekleştirmeye başlar. Sanat değerlerine politik bir eleştiri olarak çıkan Dadaizm, nesneden koparak geometrik soyutlamaya yönelen Süprematizm ve yabancılaşmanın en önemli sanat akımlarından olan dışavurumculuğun temellerinde bu saydığımız etkenler önemli rol oynar. XX. yüzyılda ortaya çıkan bir şeye tepki olarak doğmuş; insana ve topluma yabancılaşan sanatçı, toplumsal olanın dışına, soyut bir diyara kaçarak burada sanatsal bir dille çözüm aramıştır.¹²⁶

Hegel'e göre yabancılaşma, tinin idenin kendi özüne yabancılaşarak doğa varlığı olarak dışlanmasıdır. Marx'a göre ise yabancılaşmanın en yoğun yaşandığı toplum düzeni kapitalist ve burjuva düzenidir.¹²⁷ Kapitalist düzende insan makinenin bir parçası gibidir ve üretirken kendi ürettiğinin içinde kaybolur gider. İnsan ürettikçe parçalanarak insanın bütünüle olan bağı kopar. Devasa makinelerin içerisinde işlevi olan küçük parçalardan farkı kalmayarak kendi gözü önünde de değerini kaybeder. İnsanın emeğine, çevresine, topluma ve dine yabancılaşmasıyla özgürlüğü kısıtlanmış, Marx'a göre ancak yeme, içme, üreme, barınma ve giyinme gibi hayvansal işlevlerde kendisini özgür hissedebilmektedir.¹²⁸ İnsani öz yitirilirken, aşırı bir bireysellik ortaya çıkmış bu da ancak toplum içinde edinebilecek gerçek kimliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Yaratıcı bir el sanatçısı ürününe karşı bir yakınlık hissederken sanayi üretiminde birey iş bölümünün meydana getirdiği üstün nesneye karşı bir yakınlık ve bağ kuramaz. El

¹²⁶ İsmail Tunalı, *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003, s. 161.

¹²⁷ İsmail Tunalı, *Marksist...*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003, s. 153.

¹²⁸ G. Osipov, *Toplumbilim, Teori ve Yöntem Sorunları*, (Çev: Ünsal Oskay) Sol Yayınları, İstanbul 1977, s. 32.

sanatçısı belli bir alıcı için üretirken meta üreten fabrika işçisi kim ve ne için ürettiğini tam olarak bilemez. Onun için üretilen ürün yalnızca bir kazanç kaynağıdır. Nesnelere uzun gölgeleri olan birer ürüne dönüşürken onu ortaya çıkaran bireyden sadece daha fazla zaman talep edilirken ortaya koyduğu maharetin hiç bir önemi kalmaz. Kısacası insanın doğayı ve çevresindeki bütün dünyayı üstünlük altına alma ve değiştirme olanağı artıkça kendini yaptığı işe gitgide bir yabancı olarak hissederek kendi ürünü olan nesnelere çevrili olduğu bu nesnelere artık onun denetiminden çıkma, kendi başlarına buyruk olma eğiliminde olduklarını anlar.¹²⁹ Kapitalist kültüre göre insan, topluma ve kendine yabancılaşmış, toplumsal güçlerin boyunduruğu altına girmiştir. Marksistlere göre insan üretim araçlarının denetimini ele geçirerek yabancı güçlerin erkenden kurtulmalı, kendi yeni gerçek kültürünü meydana getirmelidir. Diğer türlü insan kendine yabancı nesnelere ürettikçe bu metalar işçiyi sömürür ve ezer, kendi ürettiği çevrede bir efendi olmaktan çıkarak oluşturduğu çevreye bağımlı bir hale gelerek özgürlüğünü yitirir. İnsan aşağılanmış bir halde nesnelere arasında nesnelere en güçsüzü olmaya mahkum hale gelir. Burjuva sanatında insansal olan değerler kaybolmuş, marksizme göre estetik olan, güzel olan, insansal olanın, toplumsal olanın dışında değil tersine içinde bulunan bir değerdir. Onları insan ve toplumdışı olarak anlatmak, sonunda sanatı ve sanatçıyı insandan ve toplumdan koparmaya, soyutlamaya, bireyleştirmeye, giderek yok etmeye götürür. Sanat için sanat bunun içindir ki kapitalist düzenin en tipik bir değer teorisini göstergesidir. Burjuva düzeninde insana ve topluma yabancılaşan insan, sanat anlayışında da bunun izlerini yansıtır.¹³⁰

Doğada ve çevrede nesnelere değer taşıdığı bir dünyada Cezanne: İnsan ortada olmamalı diyordu. İnsan önemini her gün biraz daha yitirirken ya renk lekeleri arasında başka bir leke oluyor ya da ıssız kırlarda, kimsesiz şehir sokaklarında artık hiç görünmüyordu. Bir de gotik sanatta (ekspresyonizm bir yönüyle beslendiği bu sanat akımında) olduğu gibi coşkunluk içinde değil de sökülebilen bir makine parçası gibi biçim değiştiriyor, bozuluyor, teknik araçlara benzeyen bir kukla, anlamsız, doğaüstü bir nesne oluyordu. Kendisine yabancılaşan insan kendini bir fetiş, bir maske, ürkütücü bir yaratık, olarak görmeye başlıyordu. Marx'ın söz ettiği 'metaların fetiş niteliği' böylelikle insana

129 Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği*, Payel Yayınevi, İstanbul 1995, s. 80.

130 İsmail Tunalı, *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003, s.104.

geçiyor ve insanı baskı altına alıyordu.¹³¹

Soyut sanata yönelme burjuva sanatındaki yabancılaşmanın en somut göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bozulan sanat anlayışıyla biçimler de bozulmaya başlamış, insansal-toplumsal değerler içerik olarak sanatta kaybolmaya başlamıştır. Ama marksistlerin aksine batılı sanat teorikileri için soyut sanat, sanatın gelişmesi içinde yalnız belirli bir evre olarak değil, genel sanat tarihinin akışı içinde natüralist üslubun bir karşı-üslubu olarak belirlenmiştir. Kaldı ki çağdaş sosyalist ülkelerin sanatında da soyut sanatın niteliğinin ağırlık kazanmasıyla, marksist sanat teorisinin burjuva topluma yönelik soyut sanat görüşünün inandırıcılığını zayıflatmış bulunuyor.¹³²

Marksist teorinin dile getirdiği soyut sanat, burjuva sanatının etkisiyle doğmuştur yargısı, yabancılaşma kavramının kapitalist düzenin sonucu ve bununda etkileriyle soyut sanatın ilk örnekleri kübist sanatla, nonfigüratif sanatta ortaya çıkması bakımından doğru bir savdır. Ancak bu sanat üslubunu sanata aykırılık ya da sanata düşmanlık olarak kabul etmek göreceli, tartışılabilir bir konudur.

XX. yüzyıl sanatında Kafka'nın önemli yapıtları, Schöneberg'in müziği; gerçeküstücüler, soyut sanatçılar ve anti-kahramanlar meydana çıkaran yazarlar yabancılaşma kavramından olabildiğince etkilenmişlerdir. Tüm bu önemli kişilerin eserlerinde insana ve topluma yabancılaşan; toplum dışı olandan uzaklaşmaya, toplum dışı bir ülkeye, soyutluk ülkesine kaçmaya eğilim vardır. Bir çok modern sanat akımının eserlerinde, ilkele, eskiye, masalsiya bile bile geri dönüş, bunlara karşı bir özlem vardır.¹³³

3.3. Dünya Savaşlarının Sanatçı Üzerindeki Etkileri

Birinci Dünya Savaşı, insanların yerleşmiş olan düzene olan güvenini iyice sarsar. Savaşın ilk başta çoğunlukla ulusal yaşantıyı güçlendireceği, pekiştirici bir yapısı olduğuna olan güvenle anne ve babalar çocuklarını korkusuzca savaşa gönderirken savaşın, bir

¹³¹ İsmail Tunali, *Marksist...*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003, s. 112.

¹³² İsmail Tunali, *Marksist...*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003, s. 113.

¹³³ İsmail Tunali, *Marksist...*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003, s. 115.

kıyımına dönmesiyle savaşa olan inanç insanlar üzerinde hayal kırıklığı yaratmıştır. Savaşı izleyen yıllarla birlikte sanatçının modern dünyaya duyduğu inanç sarsılmıştır. Savaşın etkilerinin somut kanıtı olarak Grosz'un sanat hayatı önemli bir kaynak teşkil eder. Haksızlığa ve açgözlülüğe karşı duyduğu nefret onda neredeyse tüm insanlığa karşı duyulan bir nefrete dönüşürken görsel bellek ile hayal gücüne kuruntularla dolu bir çarpıcılık kazandırır.

George Grosz gücünü öfkesinden alır."Grosz'a göre sanatçı ya sömürenlerin safında yer alabilir ya da devrimci düşünceyle sömürenlere karşı savaşabilirdi."¹³⁴ Grosz, yönetici sınıfın yüzü adlı baskısında yer alan "Toplumun Temel Direkleri" adlı eserinde (Resim 13), çağdaşlarının çirkin suratlarına ayna tutar. Savaşlar sarsılmaz denemelerden yerinden oynatılmayıp maddi gereksinimlerin dini inanış ve toplumsal ilkelerin bile yıkılabileceğini göstermiştir. Delacroix'in resimlerine göndermede bulunan ancak devrimi felaket olarak gösteren Ludwig Meidner (1844-1966) "Devrim" tablosuyla şiddeti vurgulamaktadır. Diğer resimlerinde ise hayali olarak şehirlerin bombalandığı bir yıkımı, kıyamet havasında resmetmiştir.

Romantik bireyciliğin önde gelen Alman dışavurumculuğunun ateşli devrimcilerinden olan ressam modern şehir hayatının neden olduğu korku ve yabancılaşma duygularına yönelmiştir. Resimleri nesnellikten uzak bir biçimde devrimci olmasına rağmen üslubuyla toplumsal gerçekçilikten uzak bir özgünlüktedir. Meidner: Gece gündüz kıyamet gününü, dünyanın sonunu kafataslarından oluşan darağaçları ile ilgili saplantılarımı tuvale korkudan titreyerek aktarıyordum, demiştir.¹³⁵

I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan Dadaizm akımı bütün sanatları redderek kural ve geleneği inkar etme yoluna gitmiştir. Bu akım, hayal kırıklığı ve değerlerin çöküşünden kaynaklanmış bir harekettir.¹³⁶ İnsanın insancıl (hümanist) bir dünya kurabileceği düşüncesinden uyanıp, kendi kendisini (bile) tahrip ve inkar ettiğinin öznenin özünün yitirildiğinin konuşmanın kaybolduğunun, bilincinin dağıldığının (Heidegger,

¹³⁴ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 140.

¹³⁵ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 27.

¹³⁶ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayınları, 2002 İstanbul, s. 123.

Horkheimer, Adorno, Habermas) sezinlemeye başladığı ilk büyük darbe, Birinci Dünya Savaşında yaşanmaya başlanmıştır.¹³⁷



Resim 13: George Grosz – Toplumun Temel Direkleri

II. Dünya Savaşı ise öznenin geri dönülmez dağılış sürecini daha da hızlandırmış, kapitalist ve sosyalist düzenlerde düşünen, korkan, kaygılanan bireyi politik, teknolojik ve entelektüel düzeylerde geri dönüşümü zor darbelere maruz bırakmıştır. Savaş süresince askere katılımı artırmak amacıyla sanat propaganda amacıyla kullanılmaya çalışılmış, savaşın olumsuz koşulları, reklamlarla olumlu, merak uyandırıcı hale getirilmeye çalışılmıştır. Kitlesele eğlencelerin fantezi ve tutku alışkanlıkları suistimal edilerek savaş ilgi çekici bir olgu haline getirilmiştir.¹³⁸ Savaşın aksi görünümünü aktaran sanat biçimleri sert bir biçimde sansürlenmiştir. "İngiliz İmparatorluğunun Kurulması" ve "Neden Savaşıyoruz" gibi tanıtıcı filmlerle İngiliz emperyalizminin mücadeleleri ve zaferi sanat aracılığıyla perçinlenirken kendi haklılıklarını yine aynı yöntemle savunmuşlardır.

137 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 350.

138 Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 121

3.4 Devrim Sonrası Rusya'da Sanat

1861'de serfliğin kalkması Rus sanayinin kullanabileceği bir proletarya ortaya çıkmasını sağladı. Böylelikle Rusya'da bir çeşit kapitalizm ortaya çıkmış Rusya başta Fransa olmak üzere batılı devletlerle daha sıkı bir ilişki içerisine girmiştir. Bu gelişmeler Rusya'nın sanatının daha Avrupai ve halka dönük hale gelmesinde en önemli etken olmuştur. Sanat, hamilerin girişimleri ile Paristen çok sayıda çağdaş eser Rusya'da toplanmaya başlanmıştır. Cezanne, Van Gogh, Rousseau, Gauguin, Matisse ve Picasso'nun belli başlı eserlerinin bulunduğu iki yüzden fazla yapıt koleksiyoner Sergey Şçukin tarafından satın alınıp halk ve sanatçılarla açık sergiler aracılığı ile buluştu¹³⁹

Ülkelerde ve sanatta görülen köklü değişim Rus sanatçılarda görülmez. Rus sanatçılar ne Alman sanatçılar kadar içe kapanık ne İtalyan fütüristleri kadar öfkeli nede dışa vurumcular kadar yıkıcıdırlar. Ruslar sanatın toplumsal bir rolü olduğuna ve Rus sanatçıların bireysel ve toplumsal gelişmede derinden etki yaratabilecek geleceğin temsilcileri olarak görüyorlardı. Rusya'da 1930'lara kadar olan dönemlerde Sovyetlerde biçimciler ve çeşitli ileri akımlar bile kabul edilebilirken Rus Devrimi ve 1934 den sonraki toplumcu gerçekçiliğin toplumun resmi sanat olarak kabul edilmesi sanatta yavaş yavaş kısıtlamaları beraberinde getirmiştir. Devrimden hemen sonra Komünist partisi ilk başlarda biçimcilik, Fütürizm gibi akımları hoş görü ile karşılayarak sanatta tek bir görüşü şart koşmamış, zamanla Stalin ve Jdanov gibi devletin ileri gelenleri sanatın devlet kontrolüne almışlardır. Toplumcu gerçekçilik sanatın ne olması gerektiğine cevap ararken sanatı yansıtma olarak görür gerçekçilik akımına yakın olan toplumcu gerçekçilikte sanatın amacı işçi sınıfının gözetilmesi ve eğitilmesidir. Gerçekçilik çöken kapitalizmin çürüten kültürüne karşı yeni doğacak olan bir kültürü yansıtır çünkü gerçekçilik toplumun nereye gittiği ile ilgilenir. 1917'de 1930'a kadar Rusya'da gerçekleşen 2 devrimle beraber Rus sanatçılar sosyalist gerçekçiliği ile batının ruhsuz acımasız kapitalist sanatı yerine toplumcu sosyalist sanat anlayışını benimsemeye başlamıştır. Rus sanatçılar özgün ve çağdaş eserler vermeyi anlaşılmaz olarak görmüştür.

139 John Berger, *Sanat ve Devrim*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 19.

"Tatlin'in III. Enternasyonel Anıtı, elinde karabasanı olan bir köylüye ne diyebilirki? Sovyet nüfusunun çoğunluğunu kültür düzeyi son derece düşük köylüler meydana getiriyordu peki ama bu köylüye bırakın anıtını 3. entelnasyonel ne anlatabilirdiki zaten"¹⁴⁰

Sanatta özgürlük, sanatın anlamsızlaşmasına halkın eğitimi açısından yetersizleşeceğine olan inançla 1932'de Sovyetler Birliği resim ve heykeli merkezi denetim altına soktu. Özgürlükleri ile hareket eden sanat anlayışı yerini denetim altındaki sanata bırakmıştır. Rusya'da devletin aracı olan Akademiler Devlet siyasetine hizmet edecek biçimde devletin kurallarını yansıtan bir sistem olarak var olur. Bütün sanat hareketlerinin denetimi altında tutan Akademiler bütün sanat hareketlerini kontrol eder. Akademiler kuralları ile sanatçının hayal gücünü daha çalışmaya bile başlamadan kalıplaştıran ve kısıtlayan bir sistem olarak sanatı sistemleştirir. Bu yönleri ile sanat her zaman köreltici olmuştur. Akademi, devrimden önce bile empresyonizm sonrası sanatın şiddetle eleştiren İsaak Brodski'nin yönetimine bırakıldı. Böylelikle 1932 sonrasında sanat kötü örgütlenmiş, hızlı sanayileşmenin doğurduğu korkunç sonuçlarla sanatçılarda ortaya iyi üretim ürünleri koyan emekçiler olamaya başlar. Tatlin kendini tiyatro dekoruna ve seramiğe verirken, Lisstsky sergileme tekniğine, Rodçenko tipografi ve foto-montaja yönelirken, Mezleviç ise toplum hayatından büsbütün çekilmek zorunda kaldı.¹⁴¹

Sosyalist gerçekçilik, devletin sanattan yararlanarak halkın beğenisini gözetmeden, halkın bilinçlendirmek ve eğitmek amacıyla propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sosyalist gerçekçilik adına yapılan resimlerin çoğu ilk başlarda Naturalist olarak XIX. yüzyıl'daki ilk manzara resimleriyle karşılaştırılıyor ve bu eserler pek beğenilmiyordu. Devletin gerçekçilik akımına yönelmesinin en büyük nedeni doğal görünümünün toplumun anlayışına daha yatkın olmasıdır. Ancak bu eserler uzun süre kalıcı olmak adına yapılmamıştır. Propaganda amacıyla ortaya konulan eserler dikkat çekici günlük emirler olarak kalıcı olmayacak biçimde gerçekleştirilir. Geçici görevleri olan bu eserler halktan beklenen özveriye dikkat çekmek gibi misyonlarla ortaya çıkan eserlerdir. Yağlı boya resimler, heykel gibi eserler uzun süre kalıcı oldukları için propaganda için uygun değildir. Daha çok film, afiş ve tiyatro çağdaş propaganda için uygun kabul edilir. Sovyet halkının

140 John Berger, *Sanat...*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 35.

141 John Berger, *Sanat...*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 39.

sanat isteğine Vasnetsov'un ana vatanın bekçisi üç efsanevi kahramanını gösteren resmi halka Rusya'nın saldırıya uğradığı zaman yenilmeyeceğini hatırlatıyordu. Nitekim bu, 1919 'da kanıtlanmış birkaç yıllık süre içinde yirmi milyon Rus hayatını kaybetmiştir. Sovyet siyaseti sanata bu bakımdan sırf akademik bir baskı getirmemiş ayrıca kendi yarattığı bir seyirci kitlesiyle gelişme yollarını tıkayan bir anlayışa geriletici bir siyaset içine girmiştir. Bu baskıcı akademizmin dayattığı sanat politikasına boyun eğmeyen çok az sanatçı, hayatlarını sessiz sedasız bir şekilde çalışmaya adanmıştır. Bu sanatçılar, sanatın estetik bir değer taşıdığına ve yalnız sanatçının keşfedebileceğine inanırdı. Bu sanatçılar arasında: Falk, Tyschler ve Koncalovsky gibi ressamlar bulunurken bu sanatçılar devlet politikası karşısında çok daha içe sinmiş bir görüntü verseler de bu bağımsız sanatçıları kişiliksiz veya korkak oldukları anlamına da gelmez.

Uygarlaşabilmek adına Rusya'nın Stalinizmi defetmesi zorunlu görünüyordu Stalinci dogmanın biyoloji, kimya, fizik, dilbilimi, felsefe, iktisat, edebiyat ve sanata müdahalesi akla tanrı evren ve insanla ilgili fikirlerin hangisinin doğru hangisinin yanlış olduğuna bütün Hıristiyan dünyası adına engizisyonun karar verdiği günleri getiriyordu.¹⁴²

Stalin'in ölmesiyle beraber önemli siyasi bir değişiklik meydana gelmemiştir. Sanatta kişinin putlaştırılması ve iyimser sanat istemi eleştirilmesi sanatta yürütülen siyasetin eleştirilmesi hoş görülür olarak kabul edilebilir bulunsa da sanatta yine sosyalist gerçekçiliğin dayatıldığı estetik kurallar egemendir. Siyasi gücün ve polis gücünün azalmasıyla beraber sanatta devlet güvenliğini tehdit eden kişiler ve eserleri yavaş yavaş ortaya çıkamaya başlamıştır.

Rusya'da sanat gerek ekonomik gerekse sosyal statü olarak önemli bir konumda yer alır. Sıradan bir sanatçı, mühendis veya üniversite öğretim üyesinde daha iyi bir hayat sürerken devlet yalnızca heykel anıtlara yılda elli milyon ruble harcar. Bu sanatçılar kurumsallaştırılmış, en başarılı kabul edilen sanatçılar umutlarını ve mücadele güçlerini yitirmiş bir halde devlet memurları gibi düzene saldırı veya düzeni rahatsız edici eserleri

142 John Berger, *Sanat...*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 60.

toplumsal bir sorumlulukla reddediler.¹⁴³ Bu türde üretici sanatçılar yalnızca siyasi patronların isteklerini yerine getirmekle mükelleftiler.

Neizvestny hem akademiye hem de birliğe karşı tehdit olarak kabul edilmiş eserleriyle halkın, devletin politikasına olan güvenini sarsacak türden eserler üretmiştir. Neizvestny bireysel sanata yönelirken son 10 yıl içerisinde sadece tek bir resim siparişi alması da devletin sanat politikasına karşı olmanın sanatçıyı soktuğu zorlukların anlayabilmek açısından önemlidir. Özel siparişler olarak küçük heykel ve desenler satarak geçimini zar zor sağlayabilmiştir. Yabancı ülkelerden Neizvestny'in eserlerini satın almak için gelen taleplerse sanat nesnelere satış salonu tarafından geri çevrilmiştir. Rusya'da devletin sanat politikasına meydan okumak, değiştirmek kolay olmadığı için Neizvestny bazen sipariş alabilmek için sanatından ödün vermek zorunda kalmıştır. Bu asi sanatçı konusunda sanatçı bir takım romantik batılıları belki gücendirir belki ama aslında Neizvestny bir asi değildir.¹⁴⁴

Sanatçıların, sanatını var eden onların tutkuları olmuştur Rembrandt'ın tutkusunun ve temasının yaşlanma olması gibi Neizvestny'nin ise verdiği mücadele ve dayanıklılık olmuştur. Yürekli, tehditlere ve acılara karşı verdiği yoğun uğraş izleyici tarafından fark edildiği anda değer kazanmış olur. Rus sanatçıları dünyadaki sanat gelişimlerine dergiler ve kitaplar aracılığı ile izleyebilmiştir. Stalin tarafından zorla kabul ettirilen ve Stalin'in ölümünden sonraki belli bir sürede bile sanatta katı kurallar uygulanmaya devam etmiştir. Rusya'da halk tüketim kavramıyla batıdaki gibi tanışmamış, sanatta avangart deneylere destek çıkılmamıştır. Sanatçılar için özgürlük gözetildiği zaman maddi manevi destek ortadan kalkarken devlet için sanat üretiminde sanatçı özgürlüğünden ödün vermek zorunda kalıyordu.

3.5. Yabancılaşma ve Yalnızlığın Sanatsal Aktarımı: Ekspresyonizm

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren endüstrinin hızla gelişmesi, kentleşme, doğadan uzaklaşma sonucunda insan gitgide yalnız kalmaya başlamıştır. Bu yalnızlık, bireyi karamsarlık, korku ve bunalıma sürüklerken, duyarlılığıyla hareket eden sanatçıların

¹⁴³ John Berger, *Sanat...*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 68.

¹⁴⁴ John Berger, *Sanat...*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 69.

ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanıklığın sanattaki ifadesi dışavurumculuk olmuştur. Fransızcada 'ifade' anlamına gelen 'expression' kelimesinden türetilen Ekspresyonizm 1911'de avangart sanatın sözcülerinden olan galerici Herwarth Walden tarafından isimlendirilmiştir.¹⁴⁵ Dış görüntüyü aktaran Ekspresyonizm'in tam tersine, iç dünya görüşünün aktarıldığı Ekspresyonizm, 1900-1935 yılları arasında etkili olmuştur. Orta Avrupa'da gelişmiş olan ekspresyonizm, sanatçının bunalımları, korkularını görünür hale getirmeye çalışmış ayrıca sanatçının dış dünyada yitirdiği güven ortamını iç dünyasında keşfetmeye çabalamıştır. Kapitalizmin bunalım ortamında ortaya çıkan dışavurumculuk akımıyla sanatçı resimlerinde iç dünyalarının yansıması olarak parçalanmaları veya bozulmaları üslup olarak resimlerinde kendisini biçim bozular (deformasyonlar) halinde kendisini gösterir. Geleneksel güzellik anlayışından uzaklaşan görüşle Ekspresyonizm, ilk başlarda eleştirmenlerin ve toplumun tepkisini çekmiştir.

Ekspresyonizmin başlıca amacı doğalcılığa karşıt olan biçimlere ve renklere yönelerek izleyicide ruhsal heyecanlar, şoklar yaratmaktır. İnsanoğlunun iç bunalımlarından doğan bu sanat akımı, üslup olarak soyutlama ve simgelere yönelmiş, düzenin dayatmış olduğu simetri, perspektif, anatomi gibi katı kuralları yok saymıştır. Genellikle koyu renklerle beraber, sarı, mor, kırmızı ve yeşil gibi dikkat çekici renkleri kullanan Dışavurumcu ressamlar nesnel olandan uzaklaşmış, dış dünyayı taklit etmekten kaçınarak nesnelere özünden koparıp deforme ederek yeniden inşa etmiştir. Işık-gölge veya perspektif gibi resmin temel öğeleri ya ortadan kaldırılmış ya da zayıflatılmıştır.

Ekspresyonizm tedirginlikle hayat bulmuş bir başkaldırıdır. Yaşadığı toplumda huzuru bulamayan insan kendini çevreleyen yüzeysel ve nesnel dış dünyadan kendi iç dünyasına dönerek dış dünyayı değiştirmeyi amaçlar. Dünyayı olduğu gibi yansıtan doğalcılığı kabul etmez. Dışavurumculuğun ortaya çıkmasına sanayileşme, toplumda meydana gelen statüleşme, hızlı kentleşme ve savaşların neden olduğu yıkımların etkisi büyük olmuştur. Birinci Dünya Savaşı öncesi kaos ortamının yarattığı olumsuz toplumsal koşullarda yaşayan sanatçı, sanatsal ifade için kullandığı araçları değiştirmiş, çalışmalarını daha eleştirel bir yaklaşımla oluşturmaya başlamıştır. Dışavurumcu sanat, kapitalizmin

¹⁴⁵ Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatı*, Literatür Yayınları, İstanbul 2005 s. 88.

dayattığı hayat biçimleri ve burjuvazinin benimsettiği sanat biçimlerine umutsuz manzaraları, renklerin şiddetli kullanımı ve kırık-kopuk çizgileriyle karşı koyar.

Ölüm ve korku dışavurumcuların önemli temalarının başında gelirken sanatta düzensiz biçimler, kırılmış çizgiler, saldırgan renkleriyle ilkelliğe doğru yapay yönelişiyle dışavurumcu sanat halk üzerinde büyük şoklar yaşatmayı amaçlar. Dışavurumcu ressamlar kaygı, sıkıntı, sinirlilik, cehennem korkuları, buhran, ölüm gibi duygularına kişisel fantezilerini de ekleyerek resimlerinde yansıtmışlardır.

Die Aktion dergisinin yöneticisi Franz Pfemfert: "Ruhun varlığını yitirmesi çağımızın yıkıcılığını gösteren bir imgedir. Birey olmak için bir ruh gereklidir. Yaşadığımız çağ ise bireyi tanımak istemiyor."¹⁴⁶

Bireyin düş gücünü kısıtlayan engellerin ortadan kaldırılması gerekliliğini vurgulayan ekspresif sanat, aklın köleleştirilmesini redderek, makine düzeninin ürünü olan burjuva ahlakına karşı çıkmıştır. İnsanın özgürlüğünü kısıtlayan her türlü yasakları reddeden dışavurumculuğun öncelikli misyonunu: Şehrin sürekli gelişim hızındaki kırık dökük insan ilişkileri içerisindeki bireysel gelişmelerin yıkım aracı olan makinelerin yok edilmesi idi. Dışavurumcu sanatçılar toplumsal değişimin yüzünü yansıtabilmek için bilgi ve duygunun aynası konumundaki yüzleri resmetmeye başlamışlardır. Toplum içerisindeki sürekli değişimlerin, kendi ruh halleri üzerindeki etkilerini aktarmak için özellikle gözlerdeki çarpıcılığı yakalamaya çabalamışlardır. Gelenekten kopuşu, modern kent hayatındaki iş bölümü içerisindeki insanın tinsel, ruhsal ve biyolojik çözülüşünü aktarmış, güvensizlik ve korku resimlerinde tüm çıplaklığıyla yer bulmuştur. Hızlı kentleşmelerle dünya artık insanlar için anayurt olmaktan çıkıp kalabildikleri ama kendilerini güvende hissetmedikleri sahiplenemedikleri bir hotel odasından farksız bir hale gelmiş, norm sistemlerinin değişmesiyle insanın ruh ve yüzlerinde meydana gelen değişimler, parçalanmalar, umutsuzluk ve korku sert ve kesik çizgilerle aktarılmıştır. Artık klasik portre anlayışı terk edilirken kişinin toplumsal konumu maddi koşullara göre belirlenmemiş, teknolojinin modernizmin, hızlı kentleşmenin insanların kişiliklerinde oluşturduğu yeni ruh hali aktarılmaya çalışılmıştır.

146 Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 18.

Ekspresyonist portre anlayışı anlamlı yüz ifadesi yerine insanın değerinin yitirmeye başlanmasıyla nesneleşmesi/şeyleşmesinden arda kalan parçalarının aktarımıdır. Ekspresyonist sanat anlayışında, benliğin dayanacağı sağlam dayanak noktasının kalmadığı, benliğin içine düştüğü dağılma korkusu, yabancılaşma, algı yitimi gibi şaşkınlıkların sebep olduğu ruh haliyle eserler üretir. Dışavurumcu sanatta, insanların salt psişik değil, biyolojik olarak da dağılma sürecine girdiği, mekansız, zamansız, tarihsiz, kültürsüz, dayanaksız kalmanın getirdiği dezoryantasyon (yönelim kaybı) ve depersonalizasyon (bireyin kendini gerçek dışı hissetmesi) korku, atomlaşma, yalıtılma, geri çekilme süreci anlatılmıştır.¹⁴⁷ İnsanlık için, daha adil, insancıl, sınıfsız bir toplum oluşturmak inancıyla Marksist bir yol çizerek ya da insanüstü vasıflarında bir diktatöre inanmak suretiyle bu hayallerine kavuşmak ya da insanların saldırgan içgüdülerini rahatlatacak bir cinsel özgürlüğü oluşturmak dışavurumcuların hayallerinin başlıcalarıydı. Amaçları hoş zaman geçirtmek ya da eğlendirmek değil insanları şaşırtıp sarsarak içinde buldukları derin uykudan uyandırmak, insanoğlunu bekleyen tehlikeleri, reformcu bir üslupla göstermekti. Dışavurumcu sanatçılar insanı değiştirip onları kurtarmayı kendilerine görev kabul etmişlerdi. Dışavurumcu resimde sokak kadınları kahraman durumuna yükselirken kent soylu kişiler ise dışavurumcu sanatçıların başlıca hedefi oldular. Darwin'in ileri sürdüğü evrimci yaklaşımla dışavurumcu ressamın insanın içindeki değişime yönelmiş, hükmedenlere, baba figürüne ve kent soylulara karşı savaşım içerisine girmişlerdir. Kuşaklar arası kopukluk baba-oğul çatışması içerisinde ressamın hepsi aileye, öğretmene, orduya, imparatora, kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişlerin, yoksulların, genel ev kadınlarının, akıl hastalarının dayanışmasını savunuyordu.¹⁴⁸

Lynton; Kirchner gibi sanatçıların yoksul yaşantı tarzını benimsemelerinin nedenini parasal sıkıntıdan kaynaklanmadığını, bu sanatçıların sanat yapmaktan çok sanatçı gibi yaşamakla ilgilendiklerini belirtir.¹⁴⁹ Kirchner'in 1910 yılında yaptığı model ile kendi portresinin resmettiği çalışmasında bu tarz yaşantının izleri kendisini gösterir.

147 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 315.

148 Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 19.

149 Lionel Richard, *Ekspresyonizm...*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 36.

Gauguin'in Taiti'si gibi De Brücke (Köprü grubu) sanatçıları yaz aylarını Moritzburg Göller Bölgesi'nde geçirerek doğanın kendini kabul ettiren yoğun varlığı ile boğucu, yapay kent havasından kaçarak uzaklaşmışlardır.¹⁵⁰ Aradıkları bozulmamış ve özgür doğayı keşfetmekti. Dışavurumcu ressamlar bu bozulmamış doğayı resimlerinde izlenimci ressam gibi aktarmışlardır. Dışavurumcu ressamların izlenimci resamlardan ayrıldıkları nokta ise izlenimci ressamlar, resimlerini açık havada yaparken, dışavurumcu ressamlar ise eserlerini atölye ortamında ortaya çıkartmasıdır. Dışavurumculuğun gelişmesine katkıda bulunan Die Brücke grubu, (Köprü) kent yaşamını aktarmak, modern kentin dinamik, telaşlı ve yapay çevresini anlatabilmek için alegorik bir biçimde sirkleri veya dans salonlarını betimlemişlerdir. Renge önem veren ve ifadeci nitelikleriyle Die Brücke sanatçıları figüratif bir dil benimsemiş, şehir hayatının karmaşık ve acı dolu yansıtabilmek adına yeni biçimler arayışına girmişlerdir. Die Brücke gibi Dışavurumculuk akımının gelişmesine katkıda bulunan bir diğer grupsa Der Blaue Reiter'dır (Mavi Süvariler). 1911 Yılında Kandisky' nin önderliğinde kurulan grup genel olarak soyut bir anlatımı yeğlerken, grubun diğer kurucularından olan August Macke gibi sanatçıların mekansal değerlere önem vermesiyle figüratif resim de bu akımın içinde kendisine yer bulur. Mekanın ve figürlerin ön plana çıktığı resimlerde, kent yaşam, İzlenimciliğin izlerini taşıırken, renk kullanımıyla ekspresif üslup kendisini belli eder.

Ekspresyonizm büyük bir sarsıntı olarak toplumun yaşadığı bunalımın Alman ruhunun bir patlaması olarak değişme ve özgürleşme çabasının sanatsal bir dili olmuştur. Almanya'da etkili olan ekspresyonizmin sonunu da tarihsel koşullar belirlemiştir. I. Dünya Savaşının neden olduğu yıkım, özellikle Alman tarihinin büyük bunalımına yol açarken, emperyalist ülkeler bozguna uğramış, devlet iflas etmiş savaş tüm hayalleri beklentileri yıkmıştır. Savaş ve savaş sonrası dönemi maddi bunalımlar ve yoksulluk gibi olumsuz şartlarla sanatçı ve halk arasındaki bağlar kopmuştu. Açlık içerisinde olan Almanya'da savaşın insancıl özelemleri yok etmesi ve ekonomik bunalımlarla birlikte oluşan baskılar, yaratıcılık yeteneğini de sekteye uğrattır. Böylelikle sanatçılar arasında yaygın olan: Bütün kent soyluların insan yararı için savaş alanında katledilmesi görüşü savaşla birlikte son bulur. Yaşanılan kıyameti gören dışavurumcu sanatçılar, peşinden koştukları ütopyanın ne kadar boş olduğunu tüm şiddetiyle görürler.

150 Norbert Wolf, *Ekspresyonizm*, Taschen, Berlin 2004, s. 17.

IV. BÖLÜM

4. YALNIZLIK TEMASINI İŞLEYEN XX. YÜZYIL SANATÇILARI VE YAPITLARININ İNCELENMESİ

XX. yüzyıl sanatçılarından yalnızlık ve yabancılaşma konularına yönelen çoğu sanatçı (dışavurumcu...vb.) savaşlar ve sınıfsal mücadelelerle yüzleşmek zorunda kalmış eserlerini bu gibi durumlara tepki olarak üretmişlerdir. Ya maddi yokluklarla mücadele etmiş, ya aile üyelerinden birini kaybetmenin neden olduğu ölüm itkisiyle resimde bu gibi iç karartıcı temalara yönelmiş ya da savaşların sanatçı üzerinde neden olduğu fiziki ya da ruhsal yaralarla sanat eseri üretmişlerdir. Kent hayatının amansız hızına ve tüketim kültürüne , insanı makinenin bir dişlisi haline getiren modern hayata karşı çıkan sanatçı, sanatını olumsuzluklara karşı bir manifesto niteliğiyle üretirken çoğunlukla o dönem için anlayamamış ve amansızca eleştirmişlerdir. Sanatlarını üretirken aç kalmayı, ya da eserlerinin yasaklanıp kendilerinin sürgün edilmesini bile göze almışlardır.

4.1. Van Gogh

Modern sanatın öncülerinden kabul edilen Van Gogh'un trajik yaşamına paralel olarak eserlerinde de melankoli, hüznün ve yalnızlık gibi konulara yer vermiştir. Erken dönem işlerinde, halkın yoksul yaşamına , acılarına değinen Van Gogh için sanat insanlara karşı olan derin sevginin aktarım aracıdır.¹⁵¹ "Patates Yiyenler" resminde (Resim 14), günlük yaşamı konu edinirken, kasvetli, iç karartıcı renkler onun başlamakta olan ruhsal çöküntüsünün izlerini taşır. Karanlık-koyu tonlarla insanların içinde bulunduğu sıkıntılı atmosferi başarıyla aktarır. Resmin geneline yayılmış kahverengi ve yeşil tonların baskın havası içerisinde renklerin melankolik etkisiyle uyum içerisindeki figürler, duruşları ve bakışlarıyla bu durgun ruh halini vurgularlar. Işık tamamıyla tabak ve patatesler üzerini aydınlatır. Figürlerin çarpık, pürüzlü elleri ve yüzleri hayat şartlarının zorluğunu ortaya çıkarır.

¹⁵¹ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 26.

Resimde klasik kuralları alt üst eden (erken) dışavurumcu bir anlatım hakimdir. Figürlerin akademik oranlara göre deforme edilmiş, bozulmuş orantıları beğenilmese de daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan ekspresyonizm üzerinde etkili olacaktır.



Resim 14: Vincent Van Gogh – Patates Yiyenler

Yaptığı resimlerde kendi hayat tecrübelerinden yararlandığı için yoksulluğu etkili bir biçimde resmedebilmiştir. Van Gogh ne kadar acı çekenlere ilgi duymuş ve onların resimlerini yapmış olsa da ona göre sadece yoksul insanlar melankoliye düşmez. Toplumun her kesiminden acıyı, hüznü yaşar. Doktor Gochet'in portresinde ise sol elini yumruk yapmış figür başını desteklerken sanat tarihinde yıllarca melankolik duruş olarak kabul edilen bu poz toplumun yüksek kademesinden biriyle yansıtmış ve melankolinin her yaşın, her mevkinin, içine düşebileceği ruhsal bir durum olduğunu göstermiştir. Figürün yüzündeki hüznü ve çaresizlik resmin arka planında yer alan fondaki parlak ve hareketli yüzeyle bir kontrast oluşturmuştur.

Paris'teyken Empresyonistlere yakınlık duyan Van Gogh resimlerinde parlaklık ve fırça darbelerinin yoğunluğunun bir şiddet belirtisi olduğu yanlışına yol açıyordu. Hayranları, kahramanlarını tutku çağının bir temsilcisi olarak görmek istiyorlardı. Sanatçının kişisel yaşantısı, tutkulu insancılığı ve zaman zaman deliliğe varan ruhsal bunalımları yapıtlarına ayrı bir etki gücü kazandırıyor. Bazılarına göre Vincent Van

Gogh heyecanlarını boylarıyla saçan çılgın bir dahiydi. Van Gogh bu bakımdan Gauguin'inkilerden bile uzak ülkelerin düşlerini fırtınalı bir ruhu yansıtıyordu.¹⁵²

Yaşadığı süre boyunca değeri anlaşılmamış, hayatı boyunca tek bir resim satabilmiş, Van Gogh'un kardeşine yazdığı mektuplar, sanat tarihi açısından ve sanat ile ilgili görüşlerini aydınlatması açısından önemlidir. Mektuplarında Vincent'in sanat endişeleri, umutsuz yalnızlığı ve resim yapabilmek için girdiği zorlu mücadeleleri öğrenmiş oluyoruz. Sonraki dönemlerde ise Van Gogh'un umutsuzlukları, ruhsal çöküntüsü, delilik nöbetleri ona gerçek ününü kazandıran resimlerini yaptığı döneme denk gelir.

Van Gogh kardeşine yazdığı mektupta: "Böyle devam ederse hedefime varamayacağım. Bu kadar zaman aç kalmasaydım bünyem daha kuvvetli olurdu. Fakat her seferinde dahaka az çalışmak ya da aç kalmak şıklarından birini seçmem gerekse hep aç kalmayı tercih ettim. Bir insan buna nasıl dayanabilir? Açlığın etkisini resimlerimde öyle görebiliyorum ki geleceğim için kaygılanıyorum..."¹⁵³

Dr. Nagera Van Gogh üzerine yaptığı araştırmalarla, Van Gogh'un salt resim yapmak adına cinsel yaşama veda ettiğini söyler. Sanatçı, evlenmek ve yuva kurmak gibi düşünceleri aklından çıkarmış, böylelikle daha iyi hem de nitelikli iş üretebilmiştir. Dr. Nagera'ya göre Van Gogh'un kişiliği sadece sanat alanına yoğunlaşmış böylelikle yaratıcı dehası sanatçının daha çok yalnızlığına ve aseksüelliğine dayanmaktadır.¹⁵⁴ Freud'a göre de sanatçı onur, güç, servet, kadınlar tarafından beğeni isteğiyle üretir. Ancak bunları elde etme olanağından yoksundur. Bu yüzden gerçeğe sırt çevirerek libidosunu nevroza yöneltecek olan kendi fantezi dünyasının peşinde üretime geçer. Son dönem çalışmalarından olan "Buğday Tarlası ve Kargalar" adlı resminde (Resim 15) sanatçının içinde bulunduğu üzüntü ve yalnızlığı aktarmak için karanlık renklerle kurulu bir atmosfer oluşturur. Belirgin mor fırça vuruşları izleyende derin bir üzüntüye yol açarken yaptığı son resimin sanatçının kendini vurduğu yer olması manidardır. Resimde kasvetli gökyüzünde uçan kargalar ölümü simgeler.

¹⁵² Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 21.

¹⁵³ Nalan Yılmaz, *Vincent Van Gogh'un patates Yiyenler Resmi*, | <http://lebriz.com/pages/lsd.aspxarticleID=176§ionID=2&lang=TR&bhcp=1> (14.08.2012)

¹⁵⁴ Sıtkı M. Erinc, *Sanat Psikolojisine Giriş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2004, s. 85.



Resim 15: Vincent Van Gogh – Buğday Tarlası ve Kargalar

Kardeşine yazdığı mektupta: "Daha çok öğrenmenin, kimi konuları daha derinden incelemenin yollarını nasıl bulabilirdim? Görüyorsun hiç durmadan kafamı meşgul eden bu. Derken kendimi yoksulluk yüzünden dört yandan kuşatılmış hissediyorum. Ulaşamayacağım kadar uzakta olan belirli işlerin belirli gerekli şeylerin dışına itildiğimi hissediyorum. Melankoliden kurtulamamamın nedenlerinden biri de bu işte..."¹⁵⁵

Ölmeden önce kardeşine yazıp göndermediği mektupta: "Kısacası sanat uğruna hayatımı tehlikeye atıyorum ve bu yüzden aklımın yarısını yitirdim, yazılıdır."¹⁵⁶ Van Gogh, ilginç fırça vuruşları ve insan duygularını harekete geçiren renk kullanımıyla kendi ruhsal duygularını açığa vurduğu resimleriyle Ekspresyonist resamlara öncü olmuştur.

4.2. Edvard Munch

Norveçli ressam Edvard Munch sanat anlayışı olarak sembolist olsa da dışavurumcu bir ifadeyle resim yapar. Van Gogh, Gauguin ve Toulouse-Lautrec'ten etkilenen sanatçı, resimlerinde Kuzey Avrupa'nın iki yüzlülüğünü melankolik bir üslupla aktarır. Resimlerinde, gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünüşleri, karanlık etkilerle

¹⁵⁵ Van Gogh, *Theo'ya Mektuplar*", YKY, İstanbul 1996, s. 44.

¹⁵⁶ Nalan Yılmaz, *Lebriz*,

<<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=176§ionID=2&lang=TR&bhpc=1>> (9.9.2012)

yorulmuş insanlar korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık ve ölüm gibi konuları işler. Ayrıca Munch yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntülerini aktarır.¹⁵⁷

Resimlerinden yoksul, çaresiz insanları betimlemesinin en önemli nedeni Norveç'in o dönemlerde komşuları kadar varlıklı bir ülke olmamasından kaynaklanıyordu. Edvard Munch kadar ölüm konusuna yönelebilmemiş başka modernist sanatçı yoktur. Andy Warhol dahil olmak üzere çoğu post modernist sanatçı ölüm konusuna yönelmez. Munch ölümle yüz yüze gelerek resimlerinin isimlerini bile bu bağlamda belirlemiştir. Bu isimler sistem tarafından uzak durulan, yasaklanan ürkütücü isimlerdir. Resimlerinin isimlerinin bazıları, Ölüm Adası, Ölü Anne ve Çocuk gibi korku verici isimlerdir.¹⁵⁸

Yetiştığı ortam kadar sanatçının geçirdiği çocuklukta ruh haline yansıyan sanatçı annesinin ve kız kardeşinin ölümüyle sarsılmış sonraki döneminde bu olay çizeceği resimlerde büyük etki yaratacak bir trajedi olmuştur. Bu tür çalışmalarından olan hasta çocuk resmi sanatçının çektiği ruhsal sıkıntının sanatsal bir ifadesi niteliğindedir. Ölen kız kardeşine itafen yapıldığı düşünülen resimde klasik güzellik anlayışı güdülmez. Bir kız çocuğu yatakta kafası eğik bir konumda otururken yüzü oldukça solgun bir kız çocuğu da ona eşlik etmektedir. Resimdeki bardak ve perde gibi dağınık nesnelere figürlerle uyum içerisinde yer alır.

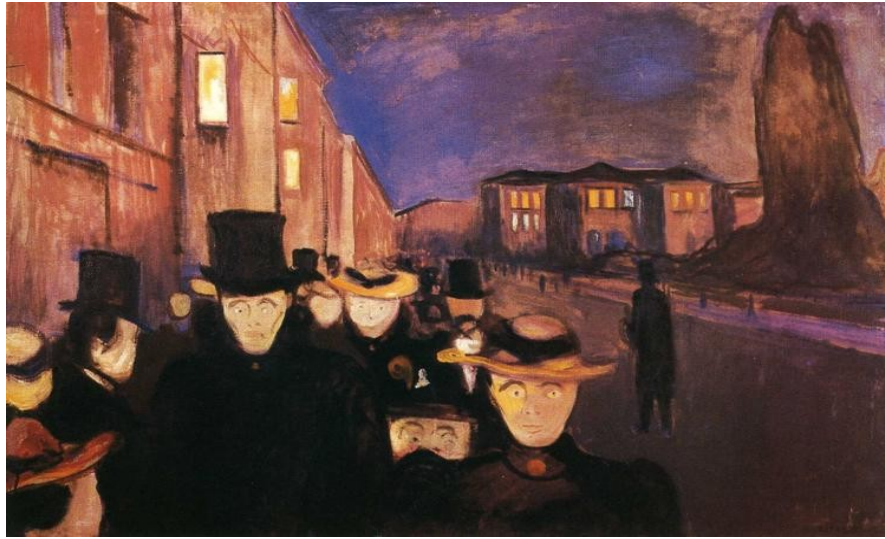
"Karl John Akşam Yemeği" resminde (Resim 16) Oslo'nun ana caddelerinde kaygı ve melankoli resmin ana temasını oluşturur. Kalabalık ezici bir grubun seyirciye doğru geldiği resimde burjuvaya özgü erkekler yüksek şapkalar takarken kadınların şık şapkaları dikkat çeker. Orta sınıfın baskılarına tutsak oldukları gözlerindeki donuk ifadeden kendini belli ederken kalabalıktan kopuk bir silüet halindeki birey yoldan ilerlerken herkesin gittiği yönün zıddına gitmektedir. Figürün yolun üzerindeki parlamento binası olduğu tahmin edilen binada sarı ışık saçan pencereler göze çarpar. Kaldırımında yürüyen yalnız figür için Munch yanından geçenler ona tuhaf gözlerle bakıyorlardı. Figür ise sönük akşam ışığında gözlerine dikerek kendisine bakanları anlayabiliyordu. Bazı düşüncelere dalmaya çalışsa da başarısız olan figürün kafasının içinde boşluktan bir şey yer almaz. Bir kez daha

157 Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 29.

158 Sevin Okyay, *Sanat Dünyamız, Edward Hopper: Ya Tenha Ya Yalnız* Sayı: 100, YKY, İstanbul 2006, s. 42

geçenler onun yolundaydı baştan aşağı titriyordu, ter içinde kalmıştı, diye yazmıştır.¹⁵⁹

Figürün ters yöne gitmesi kalabalığı reddettiğini ve içlerinde yer almak istemediğini gösteriyor. Bu durum da resme melankolik ve hüzünlü bir boyut kazandırıyor. Munch, Dostoyevski ve Kierkegaard okumaktan hoşlanırdı. Kierkegaard'ın şu pasajları onu etkilemiş gibidir. Ruhum öyle ağır ki hiç bir düşünce artık yükseltemez ne de kanat vuruşlarım onu sonsuzluğun içine çekemez. Herhangi bir şey onu kımıldatmasa sadece yer yüzünde kalır fırtınadan önce alçakta uçan bir kuş gibi. Ezicilik ve kaygı iç dünyanın üzerine çöküyor.¹⁶⁰



Resim 16: Edvard Munch - Karl John Akşam Yemeği

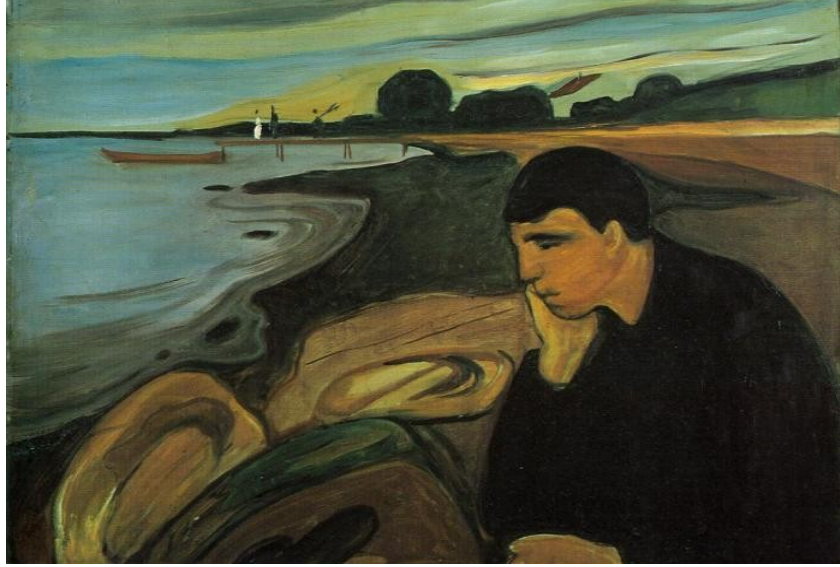
"Melankoli" isimli resmi ise (Resim 17) sanatçının hüzün ve derin bir yalnızlığının en önemli örneklerinden biridir. Bu çalışmanın beş ayrı farklı varyasyonunu yapmış olan Munch bu resminde siyah giysili bir figür elini çenesine dayamış yüzünde düşünceli ve üzgün bir ifade ile boşluğa dalmış halde deniz kenarının önünde oturmaktadır. Ellerin çenede durması melankoliklere özgü duruşu sembolize etmek için kullanılmıştır. Eleştirilenler bu figürü Munch'un arkadaşı Joppe Nilsen'in portresi kadar aynı zamanda Munch'ın kendisi olduğu konusunda birleşmişlerdir.¹⁶¹ İnsanoğlu için doğa ile beraber olma ümitlerinin tükenmesi ile tanrının yok olduğu düşüncesinin etkin olduğu kamusal alanların

¹⁵⁹ Nalan Yılmaz, *Lebriz: Edward Munch* <<http://resim.itu.edu.tr>> , (5-9-2004)

¹⁶⁰ Nalan Yılmaz, *Lebriz...*,(5-9-2004)

¹⁶¹ Ulrich Bischoff, *Edvard Munch*, Benedikt Taschen Verlag, Berlin 1990, s. 46 .

yalnızlık mekanlarına dönüştüğü melankoli resminde umutsuz insanlar kendi içine dönme mecburiyetinde kalmıştır.¹⁶²



Resim 17: Edvard Munch – Melankoli

Sanatçının bir diğer önemli eseri Madonna da resmin merkezinde çıplak bir kadın figürü yer alır. arka plandaki girdaplı etki ve kadının saçlarındaki dalgalanma sıkıntılı, çalkantılı bir ruh halini yansıtır. Baş üzerinde yer alan hale yaşamla ölüm arasındaki bir bağı oluşturur. Yüz dünyanın acılarıyla doludur. İç dünyanın yansıtılmasını fırtınalı duyguları ve gizemli duygusallığı renkleri ile yansıtan ressam karamsarlığı solgun renklerle aktarır.

Munch'ın "Fırtına" adlı çalışmasında (Resim 18) yalnızca fiziksel değil aynı zamanda duygusal bir olay anlatılır. Figürler anonimlik noktasında basitleşir. İmgeler yalnızca cinsiyetleri belirlemiştir. Ön plandaki yalıtılmış kadın figürü geleneksel masumiyet rengi olan beyaz giysilidir. Fırtınanın bu figürü bekareti ve gençliği ile bir tür bağ olduğunu akla getirmektedir. Resmin duygusal etkisinin çoğu, yitirilmiş masumiyetin imajı ve resmin sessizliği fırtınanın akla getirdiği gürültü ve kadının ıstırapı arasındaki tedirgin edici zıtlıktan kaynaklanmaktadır.¹⁶³ Resimde tıpkı çığlık resmindeki gibi bir duruş

162 Hélène Prigent, *Melankoli – Bunalım Başkalaşimleri*, (Çev. Orçun Türkay), Y.K.Y, İstanbul 2009 s. 109

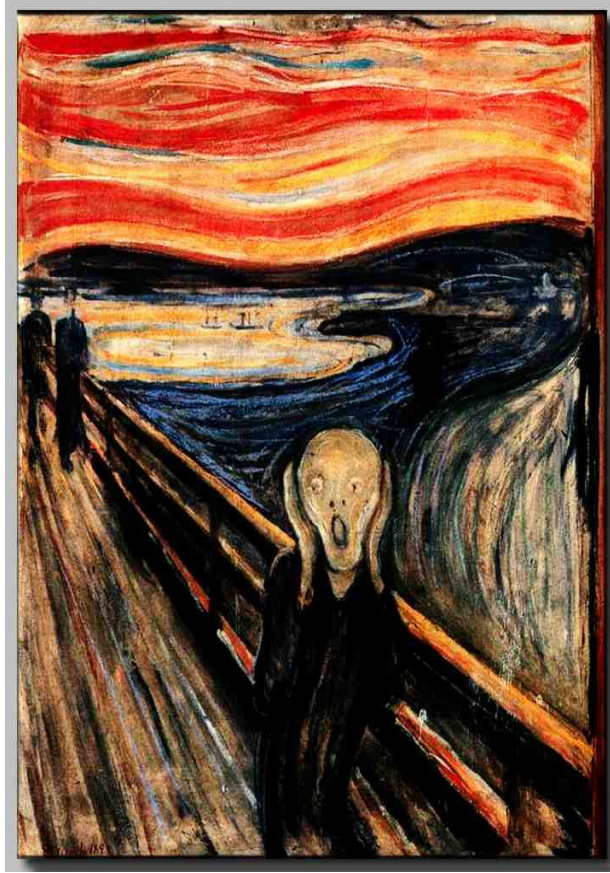
163 Stephen Little, *İzmler: Sanatı Anlamak*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2010, s. 93.

hakimdir. "Karl John'un Akşam Yemeği" resminde olduğu gibi arka planda yer alan evin ışıklarında parlak sarı renk kendisini gösterir. Bu sarı ışığın parlaması resimde otoriter bir görüntü kazanır. Munch'ın Fırtına ve Çığlık resimlerindeki gibi bir duruşun egemen olduğu diğer bir resmi Küller'dir. Erkek figürü koyu giysiler kadın figürü ise açık renkli giysiler içerisinde yer alır. Sahnenin ortasında ayakta duran kadının hakimiyeti dikkat çeker. Kadının yüzünde buz gibi bir ifade vardır. Erkek figürü ise son derece üzüntülüdür. Kompozisyonun yan kısmında ise izmaritler bulunan bir küllük aşkın bitişi symbolize ederken aşkın ateşinin korları gibi sönüşünü ifade eder.



Resim 18: Edvard Munch – Fırtına

Sanatçının kuşkusuz en ünlü resmi "Çığlık" ise (Resim 19) sanatçı tıpkı etkilendiği Van Gogh gibi umutsuzluk, yalnızlık gibi olumsuzlukların yaşattığı nevrozları aktarabilmek için ürkütücü bir dil geliştirmiştir. İki versiyonu daha bulunan resmin en çarpıcı özelliği yabancılaşma ve kabus hissini izleyiciye aktarabilmesidir. Resmin merkezinde köprünün üstünde çığlık atan yüz karikatür gibi çarpıtılmış gözleri sonuna kadar açılmış oyuk yanaklarıyla kafatasını andıran bir figür yer alır. Korkunç bir şeyler olduğunu hissettiren resimde çarpık figür başının ellerinin arasına almış bir konumda çığlık atmaktadır. Arka planda ise ilgisiz gibi duran iki kişi uzaklaşmaktadır.



Resim 19: Edvard Munch – Çıglık

Ani bir heyecanın tüm duygusal yapımızı etkilediğini gösteren resim için Munch: "İki arkadaşım ile yürüyordum, güneş alçalıyordu birden gökyüzü kıpkırmızı oldu kan gibi ve hüznü kapladı içimi. Durup korkuluğa yaslandım. Koyu mavi fiyordan kentin üzerinde kandan ve alevden bir gök yayılıyordu. Arkadaşlarım yollarına devam ettikleri için ben yalnız kaldım. Korkudan titriyordum. Bana sanki tüm doğadan güçlü sonsuz bir çıglık yükseliyormuş gibi geliyordu."¹⁶⁴

Figürün ağzından çıkan çıglık dalgalar halinde tüm fiyorda doğaya göklere yayılır. Adeta tüm sahne çıglık atan yüze doğru yönelir. Çizgiler renk konturları izleyeni çıglığın acısına katılmasını sağlar. Manzara kaosa sürüklenen dünyayı çağrıştırırken motifli gökyüzüyle köprü ve trabzan ile suyun ters köşegeni zıtlık içerisindedir. Ufuk çizgisi resimdeki etkiyi arttırmak için yukarıya çekilmiştir. Resme egemen olan kırmızı, yeşil ve sarı renkler doğaya aykırılığıyla ana figürün içinde bulunduğu umutsuzluk için çarpıcı bir metafor oluşturur. Boya sürüşü, huzursuzluk hissi uyandıracak biçimde sert hareketlerle uygulanmıştır. Zaman zaman fırçanın sapıyla bile kazıma yöntemi uygulanmıştır. Atılan

¹⁶⁴ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, 1991 İstanbul, s. 190.

çığılık baskı altında tutulan ruhun kendini açığa çıkarması açısından yol gösterici olmuştur. İnsanın çirkinliğini karikatürist gösterebilirdi, bu onun göreviydi. Ancak resim sanatında güzellik idealleştirilmeliydi. Aksi durumlar hoş karşılanmıyordu. Munch, acı bir çığılığın güzel olmayacağını yaşamın yalnız güzel yönlerini görmenin iki yüzlülük olacağını söylemekteydi. Çünkü ekspresyonistler insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı.¹⁶⁵

Kaygı Çağı olarak adlandırılan modern yaşamın içsel ve dışsal buhranını yansıtan ressam, yalnızlık, yabancılaşma ve karamsarlık gibi konulara eserlerinde oldukça yer vermiştir. Munch anlayış olarak sembolist olsa da çarpıtılmış figürleri, yoğun renk kullanımı açısından dışa vurumcu bir ifadeyle resim yapmıştır. Bu yönüyle de Alman dışavurumculuğu üzerinde büyük etki yaratan Munch'a, yaşanan tüm bu dramlar sanatına ve hayatına bir anlam verir.

4.3. Ernst Ludwig Kirchner

"Ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili bunları hissettim... Ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte, tekim, benzersizim, siz ise çok sayıdasınız...Size nasıl sesleneyim? Aşırı kullanımla aşınmış Avrupa sanatının kalıplarıyla olmaz bu; bunların artık hayatla hiç bir bağları yok ve benim hayatı kişisel kavrayışımı dile getirmeme izin vermiyor. Çarpıcı renkler, figürleri resmederken asıllarına bağlı kalacak yerde, etkili betimlemelerden yararlanan ve özellikle onları çarpıtma dikkatinizi çekebilir...Onunla şehir hayatının öldürücü baskısına karşı koymanızı istiyorum...Ama benim kendimi açıklayabilmem için aramızdaki bağı sağlayan o ortak görsel dilden vazgeçmem gerekiyordu."¹⁶⁶

Kirchner gerek duygusal kişiliği gerekse yaşadığı trajik olaylarla topluma karşı bireysel bir duruş sergileyen Ekspresyonist bir sanatçıdır. Kirchner'in zorla askere alınması sanatçıya ruhsal gerginliğine dönüşürken bu psikozun krizlere dönüşmesiyle askerlikten uzaklaştırılmış ve tedavi görmüştür. Sanatçının yeniden askere alınma korkusuyla açlık grevi yapacak kadar intihar etmeye varan derin psikolojik sorunlar yaşatmıştır. Savaş

¹⁶⁵ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 564.

¹⁶⁶ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 38.

sırasında yaralanan sanatçının ruhsal bunalımları daha sonraları tam sağlığına kavuşamamasıyla birlikte sanatında da etkin bir rol oynamıştır.

Kendisini: Kalabalıklar içerisinde yaşadım ama hep yalnız kaldım.... Hep hüznüydüm, diye açıklayan Kirchner, büyük bir kültür hareketini başlatan bir sanatkar olmasına karşın hep terkedilmiş yalnız bırakılmış bir insan olarak duyumsatmıştır. Yakın arkadaşı Karl Scheffler Kirchner için o hep yalnızlığı arıyordu dahası o buna dayanabiliyordu. yalnızlık Kirchner'i yaratabiliyordu, diye yazmıştır.¹⁶⁷

Kaldığı klinikten çıktıktan sonra Almanya'ya dönmeyerek İsviçre'de Davos adında küçük bir kasabada kent yaşamından uzan dingin bir yaşam sürüp eserlerini üretmeye devam etmiştir. Arkadaşlarının, galericilerin ısrarlarına karşı kent yaşamına geri dönmemiştir. Sanatını yaşadığı büyük trajediler belirlerken tıpkı Van Gogh ve Albrecht Dürer gibi içinde bulunduğu yalnızlığı, ruhsal durumu sanat aracılığı ile dile getirmiştir. Kirchner I. Dünya Savaşı öncesi ve daha sonraki dönemlerinde modern yaşamın getirdiği ruhsal krizleri gösterebilmek adına resimlerinde renkleri çizgileri büyük kent insanların ikiyüzlülüğünü gösterebilmek için figürleri bilerek çarpıtır. Kirchner çevresel değişimlere gönderme yapabilmek için modern kentlerdeki kızgın kötü ve yapay öğelerin çarpıcı ve etkileyici biçimlerini yöneldi. Kirchner tüm bunlara yoğun bir tepki gösterdi kızgın, sinirli bir çizim üslubu ve parçalanmış biçimler yaratmak için dışa vurum öğesini kentin dinamik telaşlı yapay çevresinden seçti. Çağın karmaşası içinden bir resim yaratmak görevini yerine getirdi.¹⁶⁸ Kent yaşamının görünülerinin dışında doğa mazaraları, kendi ve dostlarının portreleri, kadın resimleri daha sonralarında ise sirk yaşamı ve dans salonlarının görüntülerini resmetti. Kirchner özellikle oto-portre resimlerinde kendini tanıma çabası içerisinde bir bütün olarak değil, fragmanlardan oluşan kesik çizgiler, parçalanmalarla aktarır. Bu teknik bölmelerle yüzeyselleştirme, dağıtmaya şimdiki zamanda yer alan benliğe yer alan bir şekilde aktarmaya yarar.

Kirchner ve arkadaşları kendi düşünsel ve ruhsal sezgilerini dışa vurumcu bir üslupla doğanın şeklini değiştirecek anlık güçlerin önemini vurgulayarak salt biçimle

167 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*,(4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 320.

168 Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 69.

ilgilenmemeyi özen gösterdiler. Doğanın derin varlığını abartarak öfke ve kalabalıkların şiddetini çığ renklerle, kırık dökük çizgilerle ifade şekline yöneldiler. Önceleri şimdiki zamanı yansıtan ressam 1915'den sonra daha çok kendi içine ve geçmişe dönük resimler yapmaya başladı. Bu eserlerinden "Bir Asker Olarak Kendi Portresi" isimli resminde (Resim 20) klasik portre anlayışından eser yoktur. Bu resminde psikolojik ve politik bir tutumla öncelikli olarak savaşa ve toplumsal kurumlara kentleşen insanların sanatçı üzerindeki etkileri çarpıcı bir üslupla anlatılmıştır. Son dönem işlerinden biri olan yaptırmayı düşündüğü atölyenin oymalı kapısında kapı kanatlarından birinde iki kadın arasında bir adam dans eder. Büyük olasılıkla bu adam sanatçının gençliğini temsil ediyor, belki de böylece kendi geçmişini eleştirel bir gözle yorumluyordu. Öbür kanat ise Kirchner'in 1918'den sonra yaşadığı İsviçre'nin köy hayatından sahneler gösteriyordu, kapı geçişle şimdiki zamanı sanatçının serüven dolu gençlik günleri ile o sırada içinde bulunduğu çevrenin kendi üzerindeki yumuşatıcı etkisinin bir simgesi gibidir.¹⁶⁹



Resim 20: Ernst Ludwig Kirchner -Bir Asker Olarak Kendi Portresi

Kirchner'in "Topçular" adlı resminde ise ham renkleri ve kaba fırça darbeleri ile çarpıtılmış vücutlar tipik dış vurumcu resmin genel özelliklerini taşır. Sanatçının kişisel duygularıyla şekillendirdiği toplumsal eleştiri niteliğindeki resim izleyende duygusal bir etki yaratır. Bu resimde çıplak adamlar dar bir duşta bir subayla resmedilmiştir. Resimdeki çıplak adamlarla etkileşim içinde olan sanatçının savaş sırasında gerek fiziki gerekse ruhsal

¹⁶⁹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 38

incinmesi duygusal bir şekilde aktarılmıştır. Askere zorla alınması gibi vahşi insan dünyasına duyduğu nefret resimde açıkça okunabilir.

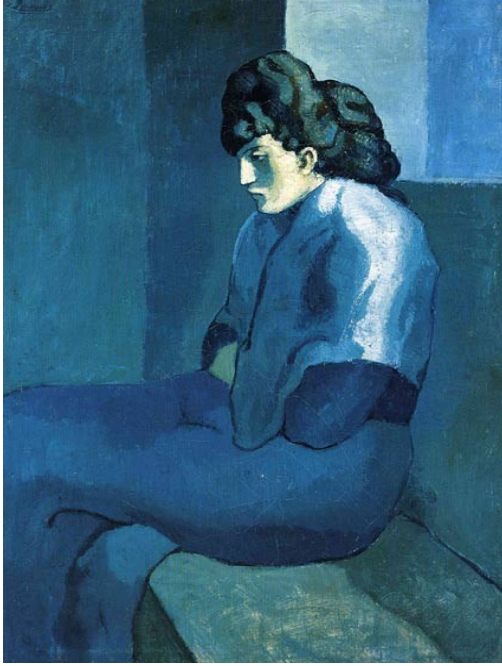
Sanatçının, "Berlin'de Sokak Manzarası" adlı resminde, zarif görünümlü, iyi giyinimli figürlerin yüzlerindeki gerginlik rahatça hissedilmektedir. Sanatçının böyle bir üslubu benimsemesinin nedeni, modern kentteki kızgın, kötü ve yapay öğeleri gergin bir biçimde aktararak, etkili bir biçimde kent yaşamına tepkisini dile getirmek olmuştur.

4.4. Pablo Picasso

Picasso'nun farklı dönemlerinde izleyenin üzerinde değişik etki bırakacak eserleri vardır. Özellikle arkadaşı Casagemas'ın intihar etmesi üzerine girdiği ruhsal bunalım ve Casagemas'ın anısına mavi döneme başladığını belirten Picasso'nun bu dönemdeki çalışmalarında mavi rengin egemen olduğu hüznün ve melankoli egemendir. Sanat tarihinde mavi rengin sembolik olarak Orta Çağda kutsal Meryem'in mavi peleriniyle başlayan ve XIX. yüzyıl romantizminde özlemi ifade eden mavi çiçeklere kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Mavi renk uzaklığın, soğukluğun, kederin ve arzulanan hedefe ulaşamamanın verdiği hayal kırıklığının rengidir. Picasso'nun mavi döneminde tüm bu çağrışımlar yer alır. Goethe'ye göre Hıristiyan sanatında dünyevi olmayanın tanrısallığın ve melankoliğin sembolüdür. Picasso mavi dönem resimlerinde (Munch'un da etkisiyle) fakir bölgelerdeki yoksulluğu ve yaşamı konu alan resimler yapmıştır. Paris ve Barselona arasında bocalayan Picasso yalnız, şaşkın ve hırslı bir insan olarak üretiyordu. Bu dönemde ele aldığı sokak serserileri, ayyaşlar ve dilenci figürlerinin ince ve uzun olmasının başlıca nedeni sanatçının El Greco'dan etkilenmesine bağlıydı.¹⁷⁰ Resimlerinin konusu, insanların acıları, üzüntüsü ve umutsuzlukları olmuştur. Kent yaşamının getirdiği yalnızlık, sokaklarda amansızca gezen hasta insanlar ve yoksulluk bu döneminin tipik kahramanları olarak eserlerinde yer almıştır. Bunu yaparken salt gözlem gücünden değil ayrıca ruh halinden de yararlanmıştı. Figürler resmin merkezinde hareketsiz bir konumda dalgın bir ruh halinde yalnızlık temasında resmedilmiş, toplum dışına itilmiş bir izlenimle yansıtılmıştır. Figür çiziminde tek renk kullanımı ruhsal çöküşü aktarmak için kullanılmıştır.

¹⁷⁰Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Geçiş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, s. 39.

"Melankolik Kadın" resminde (Resim 21) uzanan mavi kıyafetleri ile tek başına oturmuş bir kadın dalgın bir ruh haliyle ileriye boş bakışlarıyla bakar. Kadının kendisi bulunduğu ortamdan soyutlanmıştır. Uzaklara, kendi içine yönelmiş kadın figürü önceki yüzyıllarda çok kullanılan bir karakter olarak Picasso'nun da fırçalarında yaşam bulmuştur.



Resim 21: Pablo Picasso – Melankolik Kadın



Resim 22: Pablo Picasso – Kendi Portresi

Picasso'nun "Absenth İçen" resminde de aynı tonlarda mavi giysili düşünceli bir kadın resmin merkezinde yer alır. Bu iki resimde de melankolik bir etki vardır. Picasso mavi döneminde yaptığı "Kendi Portresinde" de (Resim 22) melankolik hüzünlü ruh halini başarıyla yansıtır. 1901 yılında yapılmış bu solgun ve zarif yirmi yaş resmi Picasso'nun mavi döneminin yoğun melankolisini anlatır. Picasso mavi döneminde yoğun mavi kullanımına rağmen tek rengin yarattığı tek düzeliğe düşmez. Tam tersine mavi rengin tüm varyasyonlarına yönelerek resimlerinde lirik ve düşsel bir atmosfer yaratmaktadır. Picasso mavi döneminde kendi içinde bulunduğu yoksulluk ve derin hüznü yansıtmıştır. Yoksulluk ve ölüm temalı mavi resimlerinde kendi bendinde yaşadığı çelişkileri halkın alt kesiminde yer alan yoksullar, dilenciler, alkolikler ve körler gibi insanları acılarında içine alarak yansıtmıştır.

Berger, Picasso hakkında: Yoksulluk hiç bir İspanyol için şaşırtıcı değil. Ama Picasso'nun Paris'te tanık olduğu yoksulluk başka türden bir yoksulluktu. 1901'de Paris'te yaptığı kendi portresinde yalnızca üşümüş ve yarı aç bir adamın değil aynı zamanda suskun kimsenin konuşmadığı bir adamın yüzünü görürüz. Salt yabancı olmaktan gelen bir yalnızlık da değildir. Temelde modern kentte toplum dışına itilenlere özgür bir yoksunluktur. Bu yoksunluk kurbanda çevresini saran nesnel ve mutlak acımasızlığa tam tamına denk düşen öznel bir duygudur.¹⁷¹

Picasso'nun yoksulluk, ölüm, umutsuzluk, yalnızlık, melankoli, acı gibi konulara yöneldiği mavi dönemin hemen arkasından çoğunlukla soytarıları, sirkte çalışanları ve palyaçoları ele aldığı pembe döneme gelir. Pembe dönemindeki öne çıkan akrobatların ve hokkabazların aktarımında da gerek renk kullanımı gerek konu seçimlerinde melankolik bir mizaç hakimdir. Picasso pembe döneminde de melankolik imgeleri kullansa da, daha çok melankolik bir üslupla çalıştığı ve en bilinen dönemi yine de mavi dönemi olmuştur.

4.5. Edward Hopper

"Karanlık bir sinema, boş koltuklar, önlere doğru yer yer seyirciler görülüyor, beyaz perdeden geriye doğru kırmızı ışıklar var perdeye yüzümüzü dönünce sağdaki duvar, kapı ve süslü sütun nispeten aydınlık resmin sağ yanında ise şık koyu renk üniformalı, şıkıdım pabuçlu sarı saçları yapılmış bir yer gösterici var Genç bir hanım dışarı açılan kırmızı perdeli (perdeler yarıya kadar açık) kapının yanında içeride duruyor. Tam tepesinde üç kırmızı abajurlu bir lamba var hayli düşünceli bir genç hanı ve ne kadar ne kadar yalnız bir genç hanım. Bu bir Edward Hopper tablosu elbette .New York sineması "¹⁷²

Edward Hopper yalnızlığı her yerde bulurdu. Hopper ani değişimleri içermeyen sakin ve düzenli bir hayat süren değişim olarak sık sık seyahat eden, insanlara, yerleri, nesnelere izlemeyi seven hafızasına kaydeden bir ressamdır. Seyahat Tutkunu olan Hopper kendi duygularını aktarırken adeta sürekli hareket etmekten yorgun düşmüş bir durakta otel odasında, mola vermiş bu yorgunluğu, hüznü belli belirsiz bir memnuniyetle resimlerinde yansıtır. Onun için en önemli şey, hareket etme duygusudur. Hopper'a göre seyahat

¹⁷¹ John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Metis Yayınları, İstanbul 1989, s. 50.

¹⁷² Sevin Okyay, *Sanat Dünyamız, Edward Hopper: Ya Tenha Ya Yalnız* Sayı: 100, YKY, İstanbul 2006, s. 167.

ettiğiniz zaman her şeyin ne kadar güzel olduğunu fark eder insan. Genellikle hiç insanın bulunmadığı yada az sayıda insanların bulunduğu yerlere karşı ilgisi olan Hopper resimlerinde sessiz deniz fenerleri, boş sinema salonları, gece kapatmak üzere olan barlar ve boş köprüler ile insanlardan çok binaların izlenimini içeren manzaralar yapmıştır.

Bir ressamın aklının eserinin çevresinde inşa ettiği çekirdek kendisidir. Bu doğumdan ölüme kadar pek az değişir. Bir zamanlar ne ise ufak tefek değişimlerle daima odur. Yöntem yada konudaki gel-geç meraklar onu ya az çok etkiler yada hiç etkilemez. Bu açıdan Hopper'ın sanatına baktığınızda bir devamlılığı ve disiplin hep var olmuştur. Mesleği yada özel hayatı açısından bir bunalım yaşadıysa eğer bunu belli etmez yada zapt altına alırdı. Sadece bazı karikatür ve çizimlerinde zaman zaman psikolojik gerilim sezilir.¹⁷³

Hopper döneminin Amerikan yaşantısını fazla ayrıntıya kaçmadan sadeliğine ters orandaki anlatım gücüyle derinliğini anlatır. Amerikan hissiyatını yakalayabildiği ölçüde sınırlar ötesine de erişerek evrensel hissiyata hitap eder. Resimlerinde hep anlatılmayı bekleyen bir hikaye varmış gibi görünse de o hikaye açığa çıkmayı beklemez sadece figürün duruşundaki dingin yalnız tenha bir başına makus kederli terk edilmişlik bir başına bırakılmışlık resimlerinde yalnızca insanların değil nesnelere makus kaderi olaktan kurtulamaz. Boş, terk edilmiş mekanları ve yutulup kaybolan insanlar resmin merkezinde yer alır. Konusu insan olmayan resimlerinde geceleyin ışığı açık bir dükkan, ıssız bir tepe üzerinde yalnız duran evler, tek başına duran bir deniz feneri dinginliği anlık bir görünüm olarak sade bir biçimde sunar. Yersiz yurtsuz figürleri içinde bu mekan ve yapılar uygun bir fon oluşturur. Hopper'ın figürleri mekanın yerleştirilme stili bu ikisini adeta bir birinden ayrılmaz hale getirir. yalnız ve de durgun bir birey ile içinde bulunduğu mekan adeta bütünleşir. Bu resimlerinde yer alan mekanlar salt fon olmanın dışında bir yaşamsallığa sahip olup bireyin izolasyonunu yansıtacak bir araçtan çok mekan, Hopper'ın resimlerinde bütünlüğü sağlayan en önemli öğelerdendir. Gündelik hayatın en sade dikkat çekmeyen öğeleri bile böylelikle Hopper'ın fırçasında can kazanıp ayrı bir önem kazanmış olur.

173 Sevin Okyay, *Sanat Dünyamız...*, YKY, İstanbul 2006, s. 169.

Peyzajlarında Amerikan yaşamının çarpıcı unsurlarından insan ile doğanın karşılaşmasına, doğa ile uygarlık arasındaki yapısal zıt kutupları, sınırlanmışlığı ortaya çıkarır. Gerek doğanın gerekse insanın birbirlerini dışarda bırakması Hopper'ın en çok ilgilendiği karşılaşmalardan biridir. İkisinin de bir şekilde birbirini dışarda bırakması yada doğa uygarlığının etkisiyle zedelenmiş yada uygarlığın nişaneleri zedelenmemiş bir doğa mekanında birbirlerinin varlıklarını tehtit ederek kaybolup giderler. Pencereden görülen bir iç mekan, yada doğanın boylu boyunca izlenmesini engelleyen mekan sınırlı ve bereli pencere manzaraları, sınırlanan çitin arkasında kalan doğa ise intikamını insanı bütün bütün dışlayarak alır.¹⁷⁴

Ticari amaca yönelik illüstrasyonlar da yapmış sanatçı resimlerinde zaman zaman markaları da kullanmıştır. Marka veya levhaları vurguladığı resimlerinde alegorik bir anlatıma yönelerek bu ilan ve tabelalarla zıtlıklar arasında sınır oluştururken bir tezatlık yaratır, Şehir hayatının karmaşasına yönelim getiren nokta reklam logolarıdır. Bu dev levhaların altında kayıp yutulmuş, küçük insanlar görürüz. İşaretlerin kendi ötesinde bir anlamı yoktur. Tıpkı modern teknoloji imgeleri olarak araba rayları devir yolları sık sık kullanılması gibi kabullenilmiş Avrupa halkının da kabullendiği şehir manzarası olarak bu levhaları, göstergeleri, gözlemleri olarak yansıtır. Doğal dünya ile insan elinden çıkan dünya kültür ile teknoloji Hopper'ın resimlerinde birleşir. Resimlerinde yer alan işareteler yalnızca sembolik ilişki katmaz ya da gerçekçi ayrıntı için kullanılmaz ikinci bir yüzey yaratır. Nesneyi izleyip hafızasında kaydetmesiyle Hopper'a göre zaman durur ve her ne kadar karmaşık olursa olsun insan ruhunda bu an, sanatçı Hopper'a göre onları sanatsal paralellere dökerken basit resmetme yöntemlerini benimsemeliydi.

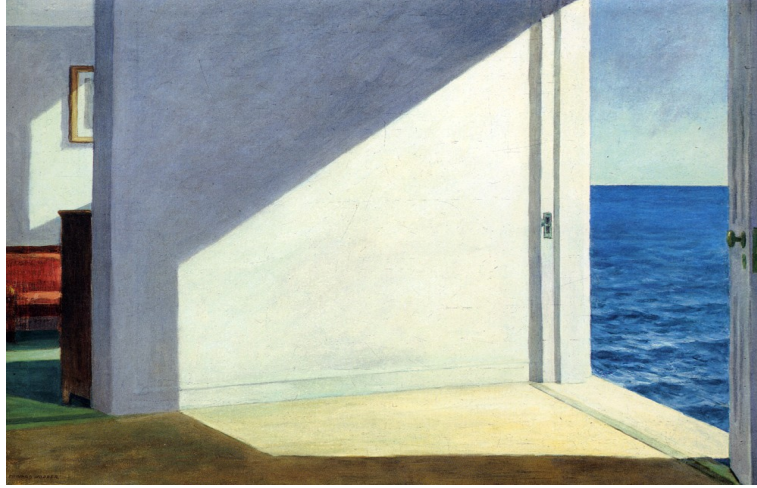
"Edebiyat alanında Ralph Waldo Emerson ve Goethe'den etkilenen Hopper: Bütün edebi faaliyetin başı ve sonunda içindeki dünya vasıtasıyla beni çevreleyen dünyanın yeniden üretilmesidir."¹⁷⁵

Bunu gerçekleştirmeye çalışırken en kişisel görünen resimlerinde bile ortaya konulan şeyleri toplum için yapar. Hopper uygarlık yolunda kaybedilmiş olan doğa tecrübelerini kendi içinde canlandırmak ister.

¹⁷⁴ Sevin Okyay, *Sanat Dünyamız...*, YKY, İstanbul 2006, s. 169.

¹⁷⁵ Sevin Okyay, *Sanat Dünyamız...*, YKY, İstanbul 2006, s. 172.

"Denize Bakan Odalar" adlı resminde (Resim 23) medeniyet ve doğanın iç içeliğini yansıtmıştır. Evin kapısı uçsuz bucaksız görülen denize açılır. Kapıdan içeriye giren ışık ve evin denizle olan konumu sıradan bir nesnenin yalınlıktan sıra dışı haline gelmesine örnektir. Evle (insan yapımı) denizin yan yana gelmesi Hopper'ın resimlerinde genellikle hakim olan dinginliği sağlar. Aynı dinginlik Hopper'ın bir diğer resmi "Deniz İzleyicileri'nde" de (Resim 24) mevcuttur. Denizi seyre dalmış çift huzur içerisindedir. Aynı dinginliğe Hopper'ın pazar resminde rastlanılabilir. Doğal düzeni temsil eden bir adam düşünceli ve dalgın bir halde resmedilmiştir Uygarlık ve doğadan ihraç edilmiş boş gözlerine neredeyse boş olan vitrine diker. Resimdeki her öge terk edilmiş gibidir. Hopper ilerleme ve uygarlık uğruna kaybedilmiş olan otantik deneyim kapasitesini yeniden edinmeye çalışır.



Resim 23: Edward Hopper – Denize Bakan Odalar



Resim 24: Edward Hopper – Deniz İzleyicileri

"Peter Handke Hopper'ın resimlerini rüyamsı bir tehdit, keder verici ölçüde gerçek olarak tanımlar. Bu sihirli etkinin ortaya çıktığı resimleri De Chirico'nun terkedilmiş metafizik karelerine benzetir. Ya da Max Ernst'in Ay Işıklı ve Kederli Şehirlerine ya da Rene Magritte'nin Işıklar İmparatorluğu II.sine."¹⁷⁶

Hopper izlenimci üsluptan daha çok karikatüristik yalın bir ifade ile Fransız resminden Amerikan modern resmine geçişi örnek oluşturabilecek bir ressamdır. Mimetik sanattan zerrece sarsılmaksızın sembolik sanata geçti. Edward Hopper nü resimlerine ise röntgenci bir tavırla yaklaşır. Uzanan nü resminde olduğu gibi kadın izlenildiğinin farkında olmadan rahat bir tavırdayken erkek gözü ise kadın vücuduna bilinçsiz arzularının adeta bir göstergesidir. Sinema perdesi konumuna yönelerek toplum ve cinsiyet normlarının şifrelediği bir gözdür bu. Röntgencilik onun için yalnızca kişiye özgü bir şey değildir, uygarlığın bastırıldığı arzuların tahlil edilmesinin bir ürünüydü.¹⁷⁷

Hopper'ın "Mavi Gece" adlı resmindeki (Resim 25) piyero tiplmesi bir başına olmayı yalnızlığı çarpıcı bir şekilde gösterir. Piyero (Pierrot) tipi toplumsallaşamayan yalnız bir bireyi ifade etmek için etkili bir prototiptir.



Resim 25: Edward Hopper – Mavi Gece

¹⁷⁶ Sevin Okyay, *Sanat Dünyamız...*, YKY, İstanbul 2006, s. 172.

¹⁷⁷ Sevin Okyay, *Sanat Dünyamız...*, YKY, İstanbul 2006, s. 169.

Medici ailesinin 1541 tarihinde düzenlendiği bir eğlencede, eğlenceye katılanların gerçek kimliklerini, yüzlerinin bir kısmının kapatılarak Dionysus ve Apollo'nun çatışmasını anlatan oyunlarda kullanılan maskelere benzer maskeler takmışlardır. Bu durum beraberinde artan toplumsal karmaşanın içerisinde çaresizliklerini anlatmak adına bazı sanatkarlar beyaz kıyafetleriyle yüzlerinin üst kısmını kapatan maskeler takıp sokaklarda şarkı söyleyerek bu tipi geliştirmişlerdir. XVIII. yüzyıl ressamlarından biri olan Antoine Watteau kalabalığın içinde toplum dışına itilmiş bir aydın – sanatkar ve insan figürünü hüzünlü güvensiz, güçsüz ve tükenmiş bir şekilde resmetmiştir.

Dünyaya fırlatılıp atılmışlığın saçmalığını gören toplumsallaşamayışın bu trajikomik durumunun bilincinde olup yüzüne taktığı maskelerle insanlar arasında katılabilen bu piyero tipini ölümsüzleştirmiştir. Boyanmış yüzü mimiklerini saklarken donuk bakışlarını yere doğru dikmiştir. Tek tümcede varoluşun saçmalığını sergilemektedir.¹⁷⁸

Edward Hopper'ın "Mavi Gece" resminde başkalarından farklı beyaz kıyafetli boğazını sıkkan yakalı ve boyanmış yüzüyle piyero tipi denize dönmüş bir vaziyette oturur. Hemen önünde yarım bardak şarabı ağzında ise yakılmamış sigaradır. Yüzündeki yüzüne karşı kıyafetlerinin oluşturduğu zıtlık, kendi fantezilerinde yaşayan piyeronun bulunduğu gerçek dünyayla konumu itibariyle varlığı anlamsızlaşmıştır. Bunun bilincinde son derece gergin, suskun ve umutsuz bir şekilde hayatını sürdürmeye çabalıyordur. Piyeronun varlığına karşıt olaraksa yüksek rütbeli bir ordu üyesi bir entelektüel onun varlığını yadsır bir şekilde koyu bir sohbet içerisindeyler. Piyero tipi aynı zamanda Paul Klee, Max Beckmann, Picasso, gibi ressamlar tarafından betimlenmiştir.

Cambaz, piyero ve palyaço tipinde yüze takılan maske toplumun iki yüzlülüğüne bir gönderme ayrıca gerçek duygularımızı saklayıp toplum arasına karışabilmemiz için başvurduğumuz bir semboldür. Özellikle dışavurumcu ressamların birçoğu Birinci Dünya Savaşının oluşturduğu ruhsal bunalımla mücadele etmiştir. Mantığın sanatın düşmanı olduğunu düşünen Ensor, grotesk figürleri, iskelet ve maskeleri ile imgeler dünyası

178 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 307.

yaratmış, kent yaşamını korkunç bir karnaval olarak betimlemiştir.

Yalnız insanların تنها mekanların ressamı Hopper ışığın alışılmamış dışında kullanımı (sert elektrik ışığı gibi) Amerikan kasaba ve şehirlerinin aktarımıyla Amerikan edebiyatı ve sinemasını etkilemiştir.

4.6. Amedeo Modigliani

Bohemliğin timsali olmuş, eserleri kadar romantik yaşamıyla da trajik bir sanatçı imajı çizen Modigliani'nin yaşayış şekli, o öldükten sonra moda haline getirilmeye çalışılmış, bir çok genç ressam ve sanatçı Modigliani'ye özenip onu taklit edebilmek umuduyla uyuşturucu kullanıp bohem hayatı benimsemeye başlamıştır. Modigliani daha çocuk yaşta evlerine gelen bir haciz yüzünden yoklukla tanışıp daha sonra maddi varlığın temsilcisi olan gürüha ve parasal ilişkilere antipati duyar. Ancak fakirliğini hep bohemlik örtüsü altında gizlemeye çalışmıştır. Picasso, Utrillo ve Southine gibi avangart çevrenin önde gelen sanatçılarıyla tanışmadan önce asosyal denebilecek kapalı bir hayat süren Modigliani, sanat anlayışı olarak, Stinlen, Lautrech ve Picasso'nun mavi dönemi ile iniltilidir. Bohem evrelerde bile sivriyecek derecede aşırılıklara yönelen sanatçı şık bir akademisyen sanatçıdan bir çeşit serseriler prensine dönüşür.

Bol miktarda haşhaş alkol ve apsent kullanıp kadınlara karşı düşkünlüğü ile eserlerinin de merkez teması doğal olarak kadın portreleri ve nü resimler olmuştur. Onun bu değişimi ve neredeyse intihara varan öz yıkıcı temayüllerinin kaynağında çocukluğundan beri çektiği tüberkülozun eninde sonunda onu erken bir ölüme götüreceğine dair kanaati ressamı henüz yaşarken hayatın tadını çıkarma düşüncesinden ve saldırgan aşırılığa yönelttiği düşünülebilir.¹⁷⁹

Oranları uzatılmış yatan Afrika heykel sanatından, Kamboçya primitif sanatlarının etkilerinin yanı sıra orta çağ heykelleri hatta belirgin badem gözleri ve yumuk dudakları, uzun burunları, uzatılmış boyun ve neredeyse düz maskeye benzeyen resimleri ile antik mısır resimlerinden ne kadar etkilendiği aşikardır. Oranlar (özellikle boyunlar)kasten

179 Nalan Yılmaz,, *Lebriz*, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=174>

uzatılır, yatay ve sade formlar tercih edilirken heykellerinde etkin olan oval yüzler ve resimlerinde işlediği kadın figürlerinde kadının zarafetini ortaya çıkarmak için dışa vuran kıvrımlı kontur çizgilerini sıklıkla kullanır. Formlarındaki sadelik ve zarafet çizgisindeki kararlılık, renk seçimlerinde gösterdiği hassaslık ile modellerinin karakterlerini yansıtabilmek adına vücutlarında biçim bozmaya varacak denemelere yönelmesiyle özgün bir sanatçı olmayı başarabilmiş bir sanatçıdır. Resimlerinde gözlerin özellikle insanın ruhunun bir yansıması olması düşüncesi ile gözlere karşı aşırı hassastır. Bu sebepten çoğu portresinde göz yerine siyah boşluklar bırakır. Resimlerinde insanın merkeze alındığı bir anlayışla serbest fırça darbeleri soğuk ve soğuk renklerin ağırlıklı olduğu bir dona karşı figürlerinde ise son derece sıcak renkler hakimdir. Renkçi bir tavırla donuk olan resimlerinki hareketliliği bile bu canlı renk seçimiyle sağlar. Sanatını çoğunlukla kendi iç çatışmaları etkilese de insan fizyonomisine duyduğu hayranlık resim yapmasına kötü yönde etkide bulunmamıştır. Portrelerinde olduğu kadar desenlerinde de özgün ve modern bir o kadar üretkar bir şekilde nü resimlerini sergilemiştir. 1917 de Paris Berthe Weill galerisinde açtığı sergi nü tabloların umumi ahlaka uygunsuz bulunması gerekçesi ile polis tarafından kapatılır.

4.7. Oskar Kokoscha

Kozmopolit* bir sanatçı olan Kokoscha kendine has üslubunu hayatının ikinci yarısında kazanabildi. 1914 de Gönüllü olarak katıldığı I. Dünya Savaşında ağır bir şekilde yaralanması sanatçının üslubunda belirleyici olmuştur. Önceleri resimlerini çizgili-renkli bir renk şablonu olarak ortaya koyan sanatçı savaşta yaralandıktan sonra gergin ve hızlı fırça darbelerinin belirlediği bir üsluba yönelmiş, renk seçiminde ise daha yumuşatılmış renklerle Kokoscha'nın yaşadığı ruhsal ve bedensel mücadeleyi açıklar türdendir. Ressamın erken dönem çalışmaları, sanatçının kişisel deneyimlerini yansıtırken, 1934 'te artan Nazi tehditi altında sürgüne gönderilmesinden itibaren gitgide sanatçı dış dünyaya yönelmeye başladı. Ressam kendi çalkantılı yaşamının izini de katarak XX. yüzyıl savaşlarının harabeye çevirdiği Avrupa'nın izlerini eserlerinde aktarır. 1933 ve 1938 yılları arasında nanzilerce yoz sanatçı damgası yiyen Kokoscha Schadausstellungen* ilan edildi.

II. Dünya savaşının Çekoslovakya'ya ulaşmasıyla, İngiltere'ye kaçmak zorunda kalan sanatçı bu dönemde dünyanın içinde bulunduğu şiddet halini hüznü bir üslupla aktardı. Kokoscha içinde buldukları korkunç yıkımları acı alegorilerle, tepki veren bir dille resmediyordu. Kokoscha portrelerin yanı sıra, şehir manzaralarında bile kentlerin kendilerine has mizaçlarını, atmosferlerini ve karakterlerini ortaya koyar. Modern hayatın ahlaki krizlerine ve Avrupa toplumunu politik haksızlıklarını konu alan Viyana gösterisi katil kadınları umudu adlı ekspresyonist oyun için yaptığı illüstrasyonları çağdaş akademi kurallarına uymayan Kokoscha çarpıcı ve dehşet içeren görünüm sunar. Görmeye alışılmış olanın dışında akıcı çizimler duyguları belli eden canlı inandırıcı üslup sıcak renklerin yoğun ve kalın kullanımı ile seyircinin ilk başlarda tepkisine yol açar. II. Dünya savaşı sırasında insanların acıları yansıtan savaş karşıtı resimler yapar. Gergin görünen modeller dış ışık kaynağında çok içeriden aydınlatılarak canlılık kazanılır. Abartılı bazı özellikler ve jestlerde onların psikolojik durumunu ortaya koymayı amaçlar. Kendisinin daha sonra ifade ettiği gibi bu portrelerindeki kişilerin görüşteki güvenilirliklerinin giderilemeyeceği korkuları ve acılarını çarpık bakışlar vererek resmeder.¹⁸⁰

4.8. Giorgio De Chirico

Yunanistan'da doğan İtalyan asıllı sanatçı, De Chirico Münih'te sanat eğitimini gördü. Böcklin ve Max Klinger'den etkilenen sanatçının zihni aslında çocukluk anıları ve antik çağ arasında gidip geliyordu.¹⁸¹ Özellikle çocukluk dönemi sanatında belirleyici bir rol oynamıştır. Çocukluk yıllarını tarih kokan, antikitenin beşiği Yunanistan'da geçiren ve aynı zamanda geleneklere bağlı İtalya'nın geçmişine hayranlık duyan bir dünya sanatçısıdır Chirico.¹⁸² Rönesans duyarlılığıyla mekanı resmin genel merkezine alan sanatçı böylelikle mekanı özne konumuna getirir. Kendi çocukluğu, doğanın kendisine özlem duyan sanatçı kendi kabuğuna çekilmek zorunda kalmış, insanoğlunun içinde hapsediği dev makineli fabrikaların yarattığı fizyolojik etkilere karşı mekan bir panzehir olarak kullanılmıştır.

* Kozmopolit: Ulusal özelliklerini yitirmiş kimse

*Schadausstellungen: Dejenere sanat ürünlerini teşhir ederek tiksinti yaratmayı amaçlayan sergiler

180 Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 43.

181 Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Geçiş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, s. 136.

182 Ömer Yiğit Aral, *De Chirico: Mekanın Metafizik Belleği*, Atatürk Üniversitesi G.S.F Dergisi Sayı: 15, Erzurum 2009, s. 39.

Herkesin Kübizm ve Fütürizm'e ilgi duyduğu bir dönemde Chirico yalnızlığı yansıtan resimlere yönelir. Chirico kendi döneminde eksik bulduğu mimari duyarlılığı yeniden resim sanatına yerleştirerek, Rönesans sanatçısının prensiplerine benzer bir uğraş sarf edilmesi zorunluluğuna değiniyordu. Bu sebeple Antik Çağ'da gezinirken beraberinde hayaletlerini de (gölgeler) getiren rastgele seçilmiş gibi görünen nesnelere, kendi mekanının hatta zamanının dışında bir araya gelirler. Günlük yaşamın nesnelere adeta zaman makinesi aracılığıyla taşınmış, metafizik bir mekana adeta antik bir tiyatro oyununun dekoru gibi kurgulanmış boş mimari yapıların önüne rahatlıkla serpiştirilmiş gibidir. Kompozisyonundaki form ve fon çelişkisi izleyenleri tedirginliğe, kararsızlığa sürüklerken izleyeni kendi düş ve gizem yollarına davet eder.¹⁸³

Paris'teki iç karartıcı atölyesinde yapmaya başladığı resimlerinde hemen hepsinde ilk bakışta tedirgin edici boş mekanlar, cephelerin akşamüstü güneşinin aydınlattığı ve uzayıp giden gölgeleriyle yüksek kuleler, binalar göze çarpar. Neredeyse insanın hiç görülmediği bu resimlerde Yunan ve Roma dönemini çağrıştıran yapılarda perspektif bilerek çarpıtılmıştır. Sonsuzluğa terk edilmiş kent manzaralarında, çoğunlukla binaların arkasında gizli heykellerin veya insanların gölgeleri yer alır. De Chirico'ya göre bir sanat yapının gerçekten ölümsüz olabilmesi için o eserin tam anlamıyla insanın sınırının dışına çıkması gereklidir. Sağduyu ve mantığa burada yer yoktur. Böylelikle imgelem ve resim düşe ve çocuğun düşünce biçimine yaklaşır.¹⁸⁴

Resimlerinde boşluk, yalnızlık ve hüznü donuk bir ışık aracılığıyla yansıtır. Resimlerinde yer alan tüm nesne veya belirsizleşen figürler resme ağırlığını koyan melankolik atmosferi destekler bir işleve sahiptir. De Chirico 'nun resimlerindeki nesnelere kendi ortamlarından koparılıp farklı mekanlarda bir araya getirilirken Chirico, bu nesnelere arasındaki gizemli ilişkiye ulaşmaya çabalar. Tablolarında antik yaşamın hayaletleriyle, modern yaşamın işaretleri alışılmamış amblemlerin ortaya çıktığı boş mekanlarda yan yana gelirler.¹⁸⁵ Chirico XV. yüzyıldan beri süregelen çizgisel perspektif kullanımına resimlerinde kullanır. Chirico, Freud'un psikanaliz yöntemlerinde yer alan insanın bilinç

183 Ömer Yiğit Aral, *De Chirico...*, Atatürk Üniversitesi G.S.F Dergisi Sayı: 15, Erzurum 2009, s. 40.

184 Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Geçiş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, s. 136.

185 Patrick Waldberg, *Metafizik Gerçeküstüçülüğe Etkisi*, Modernizmin Serüveni, YKY, İstanbul 1998, s. 334.

düzeyine erişmemiş istek ve düşüncelerin bilinçaltında gizli olma durumu ve bunlara rüya ile hipnoz aracılığıyla erişebileceği görüşlerinden etkilenir. De Chirico 'Oneirik' (düşsel) ve karabasanların bireyin iç dünyasının ve benliğinin en saf hali olarak gören ve bu olguların bir düş kaydı niteliğinde resmeden oneirik ressamlardan en önde gelenlerindedir.¹⁸⁶ Oneirik resimlerde düş ve gerçek dışı imgelere yoğunlaşmış ressamlar gerçek dünyadan bağlarını koparmadan fantezi dünyasındaki imgeleri gerçek dünyada yer alan nesnelere somutlaştırır.

Almanya'da aldığı eğitim ve Arnold Böcklin'e olan hayranlığı Chirico'nun eserlerine Almanlara özgü olan karamsar bir dünya görüşü kazandırmıştır. Freud dışında Nietzsche ve Schopenhauer gibi düşünürlerin görüşlerinden etkilenen ressam, yokluk ve boşluk gibi kavramlara yönelmiştir. Resimlerinde hakim olan durağanlık, tekinsizlik ve sessizlik metafizik bir üslupla aktarılmıştır. Korku, kaygı, kararsızlık ve mutluluk gibi duygular De Chirico'nun eserlerinde yer alan tipik özelliklerdir. Düş ve bellek, geçmiş ve şimdiki zaman aynı mekan kurgusu içinde yer alırken kutsallaştırılmış mekanın yansıması çocukluk anlarına dönüş olarak yorumlanır. De Chirico tarihi güzelliği estetiği sunma çabasında olmayıp bulunduğu mekana yabancı nesnelere döneminde yabancılaşan birey için oluşan kaygılarını dile getirir. Resmin arka planında yer alan uzaklar, kuleler ve antik kemerlerin nereye gittiği belli olmayan silüetleşmiş tren ve benzeri araçlarla zamanın geçiciliği simgeleştirilmiştir. Tüm bu mekanlarda yer alan nesne ve figürler adeta güneşin batması ile yok olacak ve yerlerini bilinmezliği, açmazlığa bırakacakmış izlenimi verir. De Chirico'nun gerçek dışında gerçeğe, gerçekten düşe doğru sürüklenen metafizik mekanlarında en çok iki öge göze çarpar: Bunlardan ilki zamanın hareketsizce duran varlığını belirsiz bir şekilde ortaya çıkaran tekinsiz bir boşluk, terk edilmişlik etkisini derinlemesine hissettiren geniş meydanlardır. Yatay konumundaki bu geniş ve yüceltilmiş bu alanlara biçimsel bağlamda bu alanların karşıtı gibi duran normal ölçülerinden çok daha devasa olarak betimlenmiş dikey pozisyondaki kuleler, dev bacalar ve kemerler eşlik eder. İkinci öge ise bütün bu düş şehrinin üstünü kaplayan ve mekanı kaplayan aydınlatan ışığın rengi ile bütünleşmiş gökyüzüdür. Bu gökyüzü yeşil olup kesinlikle dünyamıza ait olmayan bir izlenim verir boş ve çorak mekanı örten yeşil gök ancak düşlerimizde göreceğimiz bir

186 Ömer Yiğit Aral, *De Chirico: Mekanın Metafizik Belleği*, Atatürk Üniversitesi G.S.F Dergisi Sayı: 15, Erzurum 2009, s. 38.

atmosfer sunarken aynı zamanda boğucu, tekinsiz bir gökyüzüdür ayrıca metafizik bir peyzajda kullanabilecek en doğru fondur.¹⁸⁷

"Güzel Bir Öğleden Sonra Melankoli" resminde meydana yer alan bina ve uzanmış bir heykel yer alır. Fonda tepede kurulmuş yerleşim bölgesi göze çarpar. "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi" resminde ise (Resim 26) kompozisyonun çoğu karanlık ve gölgelidir. Gölge bütün dayanağından kopar ve kendi üzerine döner siyahken beyaz hale gelir ve art alanı oluşturmak yerine bir figüre dönüşür aslında bu gölge artık bir gölge olmaktan çıkarak bir hayalet haline gelir.¹⁸⁸ Resmin sol alt kenarında çember çeviren bir kız sağ tarafında ise arka kapıları açık boş bir vagon yer alır. Resmin yan tarafında ise uzanmış bir insan gölgesi ve bir direğin gölgesi yer alır. Bomboş caddenin ıssızlığı ve gizemli gölgeler melankolik bir etki yaratır.



Resim 26: De Chirico - Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi



Resim 27: De Chirico - Filozofun Zaferi

"Filozofun Zaferi" adlı bir diğer resminde (Resim 27) bir an için durmuş görünen günlük yaşamın nesnel aktarımını görürüz. Ön plan ile geri plan arasında kalmış gölgeler ve boşlukta yer alan ezici nesne kalabalığı çarpık bir perspektifle aktarılmıştır. Sessizliğin

187 Ömer Yiğit Aral, *De Chirico*, Atatürk Üniversitesi G.S.F Dergisi Sayı: 15, Erzurum 2009, s. 42

188 Victor Stoichita, *Edebi Dönüşün Gölgesinde*, Sanat Dünyamız sayı: 77 (Çev:Kemal Atakay), YKY, İstanbul 2001, s. 202.

gelişimi içerisinde çarpık perspektifle birlikte bir tren, fabrika bacaları, saat ve ön planda yer alan enginar resmin önemli öğeleridir. Resmin sol köşesindeki topun namlusu ve enginar garip bir cansız doğa resmi ilişkisinde yer alırken gerideki saat şehir manzarasını daha da garip bir hale sokar. Saatin işleyip işlemediği muammadır. Resimde enginar dışında tek canlı öğe trendir. Ancak trenin bacasından çıkan duman donmuş zamanın bir izi, belirtisi olarak görülür.

İtalyan eleştirmen Soffies, bu resmin anlatımının düşlerin dişli olarak tanımlanabileceğini söylemiştir. De Chirico'nun tekniğindeki açık seçikle tehlikeli boşluğun ve bunların çağrıştırdığı bilinmeyen olayların birleşimi, uykuyla uyanıklık arasındaki dalgınlık anında gördüğümüz huzur kaçırıcı düşleri akla getirip De Chirico'nun resmine de boşluk ve hüznün ile birlikte ürkütücü bir birliktelik kazandırır. Buradaki şiddetli duyguyu yaratan bir olay veya canavar değil Rönesans resmindeki boşluk (bilinçaltındaki) yaşantılarımızdır.¹⁸⁹

4.9. Egon Schiele

Özellikle erotizme bakış açılarıyla Freud'tan etkilenen Schiele, Sigmund Freud'un Viyana'sının kloströfobik iç gözlemlerini yansıtır. Gustave Klimt'ten oldukça etkilenen sanatçı, Klimt'inde Schiele'nin çok yetenekli olduğunu düşünmesiyle zaman zaman Schiele'nin resimlerini satın almış hatta kendi resimleriyle takas etmiştir. Klimt ayrıca Schiele'yi Secessionla da tanıştıran biri olarak sanatçının sanatında önemli bir yere sahip olmuştur.

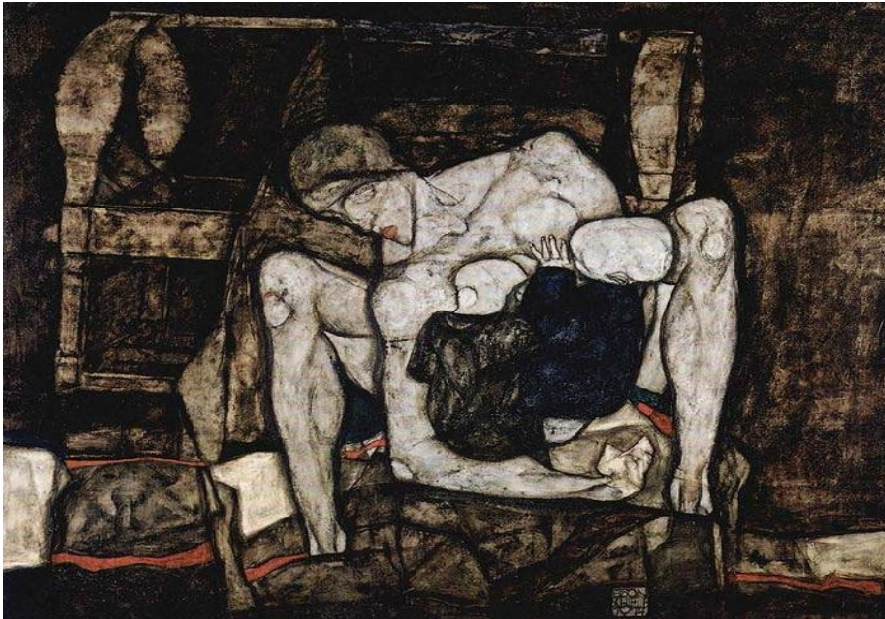
Egon Schiele kısa hayatı boyunca özellikle babasının ölümünden oldukça etkilenmiş, yazdığı bir mektubunda babasının yaşadığı yerleri gezerek daha melankolik bir ruh haline sahip olmaya başlamıştır. Mezarlar ve depresif temalarla ilgili konuları seçmesi yine babasına bağlanırken Schiele, canlıların ölümsüzlüğüne inandığını da belirtmektedir. I. Dünya Savaşının başlamasıyla, Schiele, savaşın aslında sanatın bir burjuva lüksü olmadığını daha yoğun anlaşılmasına yol açtığına değinir. Savaşla beraber perspektifi

189 Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Geçiş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, s. 149

olmayan, ışık ve atmosfer kurallarının kullanılmadığı mekan çizimlerine yönelmiş, her ne kadar figürleriyle tanınsa da mekan çizimleriyle de yoğunluk ve derinlik hissini yakalamıştır.

Schiele sert fırça darbeleriyle özgünleşen üslubu ile uzlaşmayı kabul etmeyen bir üslupla ekspresyonizme yakınlık duydu. Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Hodler ve Munch onun kendisine seçtiği örneklerdi. Acı çeken, bükülmüş figürlerinde, huzursuzluğu, acıyı ve tehlikeyi betimler. Schiele'nin hem çizimlerinde hem de resimlerinde insan figürü ve portre başlıca konularını oluştururken ayrıca doğa görünümleri, cansız çöleşmiş kentler ve köyler yaptı.¹⁹⁰

Schiele'nin 14 yaşındaki bir kızı kaçırmaması ve pornografi suçundan hapse girmesi sanatçı açısından bir tür 'temizlenme' olarak kabul edilmiştir Yaşadığı bu olaydan sonraki dönemde annelik temasın sanatçı yönelen "Kör Anne" resmini de (Resim 28) bu dönemlerinde yapmıştır. Daha sonraki işlerinde, suçluluk duygusu barındırmayan erotizm temasına yönelmiş, dağınık saçlar, jartiyer ve renkli çoraplarla vahşi, yoğun ve bilinçli bir açlıkla işlediği erotizm konusuna yoğunlaşmıştır. Suluboya ve çizim olarak yaptığı erotik çizimler savcı tarafından açık saçık bulunmasıyla sanatçı tekrar tutuklanmıştır.



Resim 28: Egon Schiele – Kör Anne

¹⁹⁰ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 101.

Resimlerinde cinselliği yoğun olarak kullanan Schiele genelde siluet olarak görünen, izole edilmiş, tek figürlere; yüksek gerilim içerisindeki çiftlere veya gruplara; çarpıtılmış pozisyondaki vücutlara; iç dünyasına dalmış perişan gözlere yönelir. Resimlerinde zorunluluk hissi veren, içleri hızlı bir biçimde boyanmış, öfkeli bir arayış içeren konturlarla dikkat çeker. Aşırı cinselliği vurguladığı resimleri muhafazakar toplumun tepkisini çekmek ve çocukların ahlakını bozmak suçlarıyla yargılanmış, insan figürleri toplum ahlakını bozacak derece kadar 'vahşi' görülmüştür. Bu suçlamalara rağmen Schiele, bireysel yaratıcılık ve kendi geleceğini belirleyecek özgürlükte ısrar etmiştir. Resimlerinde stilize edilmiş çiçek tablosundan, kırmızı elbiseyle dizlerinin üzerine çökmüş kadın tablosuna, oto-portrelerinden perspektifte kullandığı bina, sokak, şehir çizimlerine kadar Schiele'nin resimlerinde her zaman bir arayış, erotik bir olgu, çelişki, güçlü duygular yer alır. Hangi konuyu işlerse işlesin izleyicinin içine nüfuz eden fırça darbeleri, çizimlerdeki kırılğan gibi duran ama boyun eğmeyen çizgileri, kadın figürlerindeki bakışlarındaki yoğunluk sezilir. Oto-portrelerini (Resim 29 ve 30) ayna karşısında yaparken kendi içine düştüğü çelişki kendisini kolaylıkla gösterir. Egon Schiele yaşadığı yoğun/tinsel/ruhsal acıları ve orgazmı salt yüzünün mimiklerinde değil, çıplak vücudunun kas liflerinde bile sergileme becerisini göstermiştir.¹⁹¹



Resim 29: Egon Schiele – Kırmızı Portre



Resim 30: Egon Schiele - Oto-Portre

191 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009, s. 321.

4.10. Otto Dix

XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başlarında Avrupa uygarlığı gerek siyasi gerek kültürel gerekse bilimsel ve teknolojik bir evrim geçirmiştir. Özellikle şehirlerde, gökdelenler, sokak lambaları, tramvaylar, arabalar ve vitrinlerde sanayinin getirdiği yeniliklerle birlikte insanlar yeni yeni tanışmaya başlıyordu. Kentlerde iç içe yaşamaya mahkum olan her sınıftan insan yeni üretim-tüketim ilişkileri ve beğeniye göre şekillenmeye başlıyordu. Şehirlerde kaldırımlarda bir yandan çık insanlar dolaşırken bir yandan da fakir insanlar karşı karşıya gelmektedir, toplumsal sınıflaşmanın da dramlarını ortaya çıkarmaktadır.

Babası bir işçi olan Otto Dix'de bu iç içe yaşamın meydana getirdiği karşıtlığın içinde büyürken yaşanan bu çarpıklığın ve eşitsizliğin derin bir gözlemcisi olarak yetişmiştir. Savaş öncesinde ilk resimlerinde Van Gogh etkilerini 1912 pietasında iyice hissettiren Dix, Alman Rönesans ressamı Grünewald'ın çarpmıha gerilme sahnesinden ne kadar etkilendiğini gözler önüne serer. Tüm geçmişi kültürü ve sanatıyla yıkmaktan yana olan İtalyan fütüristlerinin yananda yer alır. Fütüristler yeni dünyanın gerçeklerine uygun bir sanatın peşine düşerken eski Yunan zafer tanrıçası heykelinin yerine otomobili yüceltiyorlardı.

Savaşın patlak vermesiyle beraber, bir dönemim bitişini ve bir çok sanatçının savaşın sonucunda umduğu kent soylu toplumun çöküşünü yaşayabilmek amacıyla Dix'de diğer sanatçılar gibi aynı yıkımı görebilmek adına gönüllü olarak askerliğe katılır ancak savaşın sonunda sadece kötülük ve korkunçluğun başarıya ulaştığını anlayınca yücelmiş coşkusu yok olur. Bu tarafsız ve ağır başlılıkla kabul etmesi gereken yeni bir gerçek olur.¹⁹²

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve ölümler Avrupa insanının özgüvenini derinden sarsmıştır. Savaşın etkisiyle Dix'in Avrupa uygarlığına bağlılığı da giderek azalırken dışa vurumcu bir üsluba yönelen sanatçı resimlerinde öncelikli olarak eleştirel bir dil seçmiştir. Resimlerinde artık kesin bir deformasyonun hakim olduğu bir anlayış kendisini gösterir. Özellikle savaşın sonunda değişen üslubunu 1919 tarihli "Elektrik" adlı eserinde kolaylıkla görebiliriz. Bu resimde kent hayatının alışıldık parçalarından biri olan elektrikli

¹⁹² Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 50.

tramvay tasvir edilmiştir. Ancak Dix'in önceki fütüristik resimlerindeki yüceltme yerini derin bir eleştiriye bırakmıştır. Tramvay sürücüsünün canavarlaştığı, tramvayınsa mekanik etkisiyle bütünleşen yolcuları içerisine alan demir yığınlarından oluşan bir kafes halini aldığı resimde uygarlık giderek silikleşmektedir. Sanatçının savaş sırasında yaptığı ekspresif resimleri savaşın neden olduğu cehennemi yalnızca belgelemekle kalmaz ayrıca sanatçının kendisinin de dahil olduğu yıkımı kendi dışavurumsal aktarımının görüntülerine dönüştür.

Ekspresif renklerle kendisini "Mars" (savaş tanrısı) (Resim 31) olarak betimlemiş savaşın kendisini nasıl parçaladığını göstermek istemiştir. Ayrıca bu resim ile Dix fütürist resmi göstergesi niteliğindedir. Resimlerinde kendi düzenleri içerisinde parçalara bölünmüş gibi görünen bu biçimler ve çizgilerdeki saldırgan ritim, sanatsal sorunların çözümünden çok dünyayı değiştiren bu büyük ve sarsıcı zaman geçmeden betimlenmesinin tek olanağıydı.¹⁹³

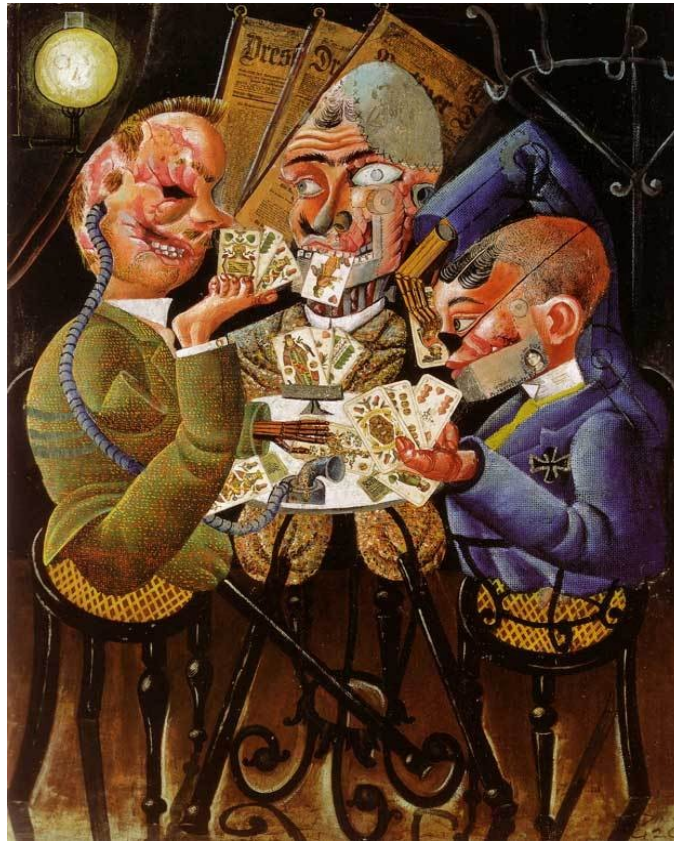


Resim 31: Otto Dix - Mars

Rus ve Fransız cephelelerinde savaşan Otto Dix'in yaptığı savaşın dehşetini anlattığı resimlerinde sanatçının fütüristik yaklaşımlarının ne kadar ustalaştığının bir göstergesi olmuştur. "Kağıt Oynayanlar" resmi ise (Resim 32) Savaşa ve savaşın baş kahramanlarına

¹⁹³ Lionel Richard, *Ekspresyonizm...*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 50.

yönelik bir eleştiri niteliğindedir. Kağıt oynayanlar devletin başındaki kişiler olarak resmedilerek, savaşın insan hayatı üzerindeki ağır yıkımlarına rağmen devam eden zorbaları göstermektedir. Ayrıca kağıt oynayanlar resmi savaşın sanatçı üzerindeki olumsuz etkilerine rağmen bu tehlikeli oyunu sürdürdüğü şeklinde de yorumlanır. 1920 tarihli Kibrit Satıcısı ve Prey Sokağı resimlerinde kentin ve onu yaratan Avrupa uygarlığının tüm çıplaklıklarının etkileyici bir resim diliyle aktarır. Kaldırımlarda, şık giyimli bayanların etekleri dibinde savaşın sakat ve kör bıraktığı insanlar dilenmektedir.



Resim 32: Otto Dix – Kağıt Oynayanlar

Savaşın acı sonuçları Dix'in resimlerinde keskin bir dille aktarılır, savaşın baş aktörleri omzu kabarıklar şekliyle Dix'in resimlerinde sıkça karşımıza çıkar. 1920 yılından itibaren kent ve kent insanının yaşamını konu alan kutsal haccı, zenci cazcılar, doktorlar, denizciler, fahişeler; genelevler, barlar ve cinayetler resimlerinin ana figürleri ve mekanları olur. Bu dönemde yaptığı "Salon I" resmi genelev kadınlarını konu alırken güzelliğe saygı resminde cebinden Amerikan bayraklı bir mendil sallayan zenci davulcusuyla caz müzik yapan bir barda resmedilmiştir. "Metropolis" isimli çalışmasında caz müziği eşliğince dans

eden insanlarla savaş gazilerinin trajik görünümleri tezatlık oluşturacak şekilde resmedilmiştir.

1927 tarihli "Sokak Çatışması" resmiyle tekrar savaş temalı eserlere dönen sanatçı Goya'nın 3 Mayıs 1808 adlı resmine de göndermede bulunur. Resmin ortası ve yanlarında silah ve kimyasal gazların yok ettiği alanlar resmedilmiştir. 1933 tarihli "Yedi Ölüm İşareti" resminde Hitler ve Nazi rejimine yönelik yoğun eleştiriler içermesi sebebiyle Dix'in Naziler tarafından Yoz sanatçı sınıfına dahil olmasına neden olur. Dix 1935'de İsviçre'ye yerleşmek zorunda kalır, sanatçının kent yaşamından uzak kaldığı bu dönem sanatçı için sıkıntılı bir dönem oluştururken sanatçı bu döneminden itibaren figürsüz, panoramik manzara resimlerine yönelir. Otto Dix'in sanat anlayışı yaşadığı olaylarla sürekli devinim içerisinde olup, geç izlenimcilikten Fovizm'e Fütürizm'den Dada ve Dışavurumculuğa yüzyılın etkili olan sanatsal akımlarıyla şekillenmiştir.

4.11 Paul Delvaux

Paul Delvaux ortaokul yıllarında Yunanca ve Latince öğrenmiş, Homeros'un Odysseia Destanı'ndan etkilenmiştir. En başlarda çok yönlü sanat anlayışı olan Delvaux'un sanatını en çok etkileyen olaylardan biri ise Flaman Ekspresyonistlerin eserlerini görmesi olmuştur. Ayrıca Wallon grubu Nervia'da sanatçının açıkça dikkatini çekmiş bu dönemde Neo-Empresyonist tekniklere yönelmiştir. En başlarda sürrealist resimlere sıcak bakmayan hatta bu akımı eleştiren gittiği Minotaure sergisinde De Chirico'nun "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi" tablosunu görmesiyle sürrealizme ilgi duymaya başlar.

Sanatçının çocuk yaşlardayken annesinin oğlunu kadınsı arzularından korumak için büründüğü katı anne figürü sanatçının yaşamında büyük etki bırakmıştır. Eserlerinde kadın zarafetini anıt şeklinde gerçekleştiren Delvaux, duyguları yöneten kadının gücünü vurgular. Delvaux'un resimlerinde kadın yüce bir varlık olarak aktarılmış, resimlerde mavinin hakim olduğu düşsel ve gizemli bir atmosfer hakimdir. Hülyalı, soğuk bakışlarıyla genelde kıvrık elleriyle betimlenen kadın figürü resme egemen olan ışık tarafından yüceltilmiştir. Yankı, Uyuyan Venüs'ün Mavi Gecesi, Mavi Tren ve Mavi Divan gibi resimlerinde ay ışığı altında

erotik kadın silüeti adeta bu dünyaya ait değilmiş izlenimi verir. *Terk* (1964) adlı resminde bir balo salonunda yere uzanan bir kadının yanında kapalı piyano yer alırken piyanonun yanında sırtı seyirciye dönük gitmekte olan bir erkek figürü resmedilmiştir.

De Chirico gibi Delvaux'da sıcak renkli objelere yönelir. Ayna, şamdan, piyano gibi tematik objeler resimlerinde önemli rol oynar. İlk çağ güzelliğini modern güzellikle birleştiren ressam, tüm endişelerini kadınların umut veren ışık saçan görüntülerine dönüştürür. Gezdiği İtalya (özellikle Roma) mimarisinden etkilenen sanatçı, resimlerinde ussal ve düşsel gerçekliğin iç içe geçtiği farklı bir dünya yaratır.

4.12 Francis Bacon

"Ben başkaları için değil, sadece kendim için resim yaparım."¹⁹⁴

Chantilly'de kaldığı üç ay içerisinde onu en çok Nicholas Poussin'in masumların katledilmesi adlı resmi etkilemiştir. Bu resimde yer alan çocuğunu korumaya çalışan kadının feryadı onun zihninde derin bir etki bırakmıştır. Francis Bacon gerek sanatı gerekse kişiliği bakımından bir sınıfa koyulamayan kendisine özgü biriydi. Sosyal hayatındaki hareketliliğe karşın, tecrit edilmişliği, yalnızlığı tercih ederek sanatında da bu özellikleri temel almıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında sivil savunmada gönüllü olarak görev alır. Bu sürede savaşın kendisi üzerinde bıraktığı derin etkileri aktarmaya çalışır. İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan olumsuz koşullar, yıkım endişesi, korku ve kaygılar Bacon'un sanatında figüratif konular olarak büyük boyutlardaki, yalnız bireyin çarpıtılmış duruşlarına yönelmesinde etkili olur. Savaşın getirdiği yıkım, insanın zayıflıkları, var olmanın getirdiği umutsuzluk, acı, korku ve insanda var olan cinsel dürtülerin içeriğini şekillendirdiği Bacon'un resimleri ilk başlarda korkutucu ve itici bulunduğu için beğenilmemiştir. Bacon'un sanat görüşünü, duygusallığın ve şiddetin zamansız görünümü ile tanırsız bir dünyada yaşamının getirdiği zorluklar belirler. Resimlerini bir kabusun başarılı illüstrasyonları olarak nitelendiren Bacon, resimlerinde karşıtlıklara oldukça yer verir.¹⁹⁵ Soyut ile figüratif olan, insan ve hayvan imgelemelerindeki

194 Sanat Dünyamız: *Melankoli* sayı 56, YKY, İstanbul 1994, s. 131.

195 Sanat Dünyamız: *Melankoli* sayı: 56, YKY, İstanbul 1994, s.126.

soylu/bayağı karşıtlığı ya da tesadüfle kontrollü çizim arasındaki ikilemler arasındaki mücadele sanatında belirleyici özellikler olmuştur. Resimleri, istenilene en başta tesadüf/kazara ulaştığı izlenimi verse bile bu tesadüfler sadece resme başlamasında yardımcı bir etkenden daha fazlası değildir. Tuvallerinde karşıtlıklar arasındaki sürtüşme, figür ve fon arasındaki bölünme dikkat çekici belli başlı unsurlardır. Soyut resmin sınırında kalmasının ve soyut resme yönelmemesinin en başlıca nedeni ise soyut resmi bir moda ve kolaylık olarak görmesidir. Bacon'a göre sanatın hedefi, zeka değil duygular olmalıdır.¹⁹⁶ Bu yüzden hikaye anlatan resimleri de sevmez. Bacon'un dışavurumcu ressamlar sınıfında konulmasının başlıca nedenlerinden biri de onun resimlerinin duygulara yönelmesidir.

Bacon sanatsal olarak gerçeğe ulaşabilmek adına görünüşü bozar. Bunun sonucu olarak modelleri farklı biçimlerde görünür. Bacon'un modellerini çıplak olarak resmetmesinin altında Bacon'un insan vücudunu basit bir et olarak kabul etmesi gerçeği yatar. Bedenin çıplaklığı, ölüm karşısında tüm sosyal statülerden, kültürel giysilerden, etnik kökenden hatta bireysel geçmişten bile soyutlanarak mezbahada infazı bekleyen hayvanlardan farkı kalmayan bir canlıya indirgenir. Alışagelmiş estetik kalıplarının dışına çıkan sanatçının figürlerinin yüzlerindeki ve vücutlarındaki vahşilik, aslında sanatçının bireyin içinde bulunduğu endişeyi, sıkıntıyı, mutsuzluğu ve yalnızlığı fantastik bir konuma getirip canavarlaştırmasıdır. Cesur bir yaklaşımla iyi giden şeylerin kabusu dönüşebileceği, sağlam sanılan gerçek dünyanın sürekli ölüm ve yok olma tehditi altında olduğunu duyumsatır.

Bacon'un sanatında çürükler, yaralar, Nazi kollukları ve kan dikkat çeker. İnsanların acılarını ve derin duygularını resmetmesi onu ekspresyonist ler kadar Kafka'nın ve Beckett'in dünyasına yakın tutar.

Bacon: "Resimlerim hayatın, her şeyin üzerinde oldukça zor olan benim hayatımın temsilidir. Bu nedenle resimlerim çok şiddet içeriyor ama bu da bana oldukça doğal geliyor, demiştir."¹⁹⁷

196 Sanat Dünyamız: *Melankoli...* YKY, İstanbul 1994, s. 123.

197 Nalan Yılmaz: *Francis Bacon*,

<<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=744>>(5.10.2012)

Resimlerinde yer alan figürler, genellikle bir cam çerçeve ile çevrelenmiştir. Önlerinde sınırlar yer alırken arkalarında kapı yer alır. İnsanlar bu görünmez şeffaf sınırlara başkaldırıp bu sınırları terk etmekte özgürdür. Ancak kapı bilinmezliğe ve karanlığa açılır, kimse oradan çıkamaz. Bu imgeler toplumun dayattığı sınırları, benliğin tecrit edilmişliğinin ve insanların ortak yalnızlığının gelişmeler ve savaşlar karşısındaki güvensiz ortamın getirdiği çaresizliği simgeler. Bacon, Kafkaesk bir üslupla yaşamın aslında insanın tutukluluğunu ölümünse tek çıkış olduğunu belirtirken, Bacon'a göre ölüm tek anlamlı olandır. Bacon bizi hayali bir ütopyaya yönelen hümanist anlayıştan kurtarmayı kendine görev edinir. Albrecht Dürer'in melankolisinden farklı olarak iki savaş görmüş, kapitalist, iki yüzlü, fırsatçı ve faydacı burjuva ahlakını her gün yaşamış bir ressam olan Bacon'un melankolisi bilgelik emaresini kabul etmez çünkü insan aklını evrenin merkezine yerleştiren hümanizm dışlanır.

Velazquez'in "Pope Innocenzo X" tablosundan (Resim 33) esinlenerek çizdiği "Papa" figürü (Resim 34) kapalı bir cam bölmenin içinde resmedilmiştir. Papa kurallara bağlılığı, din baskısının üzerindeki etkisiyle bizlerden bile daha hapsedilmiş bir haldedir. Aydınlık dikey ve yatay çizgilerin içerisinde hapsedilmiş papanın yüzünde belirginsizleşen bir ifade ve dehşet yer alır. Bacon'un "Bir Odada Üç Figür" resminde (Resim 35) insanoğlunun varoluşunun anlamsızlığı bir hastalık boyutuyla gösterilir. Bireyin günlük kullandığı nesnelere gerilimli bir çerçeve oluşturur. Bireyin boşlukta yer alan gerilimli varoluşu, günlük ihtiyacın mahsülleriyle sarılmıştır.

Bacon'un resimlerinde sahneye benzeyen insana yakın ve sıcak bir yeri aklına getiren; aynı zamanda kapalı yerlerde kalma korkusu (klostrofobi) uyandıran boşluklar dikkat çeker. Bu boşluklardan hareketle ressam, insanlardaki dehşet ve korku duygularını harekete geçirir. Günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş gaddarlıklar ve savaşlarla yok olan insanların endişeleri, korkuları bunlar karşısındaki insanın içine düştüğü dehşet resimlerindeki sembollerle sağlanır.¹⁹⁸

198 Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 258



Resim 33: Diego Velasquez – Papa İnnocenzo X



Resim 34: Francis Bacon - Papa



Resim 35: Francis Bacon – Bir Odada Üç Figür

1973 yılında yaptığı kendi portresinde ise akşamdan kalma halin getirdiği sıkıntı ile ressam bir eliyle başını desteklerken diğer eli ise oturduğu lavabonun içerisinde yer alır. Lavabonun boşluktaki duruşu ölümü çağrıştırır bir haldedir. Sakinlik ve sadeliğin hakim

olduğu eserde varoluş kaygılarının sebep olduğu tedirgin bir hava resimde etkin bir haldedir. Francis Bacon'a göre insanın toplumsal varlık olarak ahlaki çıkmazlığı ona pek hitap etmez, beyinsel iyimserlik ile sinirsel iyimserlik arasındaki gerilim önemlidir onun için. (metafizikle hiç bir ilgisi bulunmadığı için ruh hatta kişilik yerine sinir sistemi demeyi tercih eder.) Resimlerindeki distorsiyonlar bazen dışavurumculuk sınıflandırmalarına yol açsa da o tesadüfle kontrollü farklı bir biçimde işlemiştir.¹⁹⁹

Resimlerini fotoğrafa bakarak yapan Bacon, hareketi bulanıklaştıran, konturların çok belli olmadığı şeffaf ve ritmik çizgilere yer verir. Resimlerinde kesilmiş kol, kafa ve bacak gibi parçalamalarla, kanayan, çiftleşen, dikizleyen bedenleriyle "Alien" (yaratığın silueti), "Kuzuların Sessizliği" (çarmıha gerilme sahnesi) ve "Dehşetin Nefesi" (hastane sahnesi) gibi filmlere ilham kaynağı olmuştur.²⁰⁰

4.13. Frida Kahlo

Henüz altı yaşındayken geçirdiği çocuk felci ve on sekiz yaşındayken geçirdiği sarsıcı otobüs kazası sonucu Frida sonraki hayatını metal korseler ve hastaneler arasında geçen acı ve travmalarla doğru bir hayata mahkum olmuştur. Hayatının bu zor dönemlerinde kendi kendine öğrendiği resim yapmak onu hayata bağlayan en önemli uğraşlarından biri olmuştur. Fiziksel acılarıyla, çektiği ruhsal ıstıraplarıyla ve duygusal soyutlanmışlığıyla sanatında feminist bir ikon yaratır. Eserlerinde simgesel bir üslupla yerli kültürüne uygun, gerçeküstü üsluba yakın bir yol izler. Frida "Gündüzlerin ve Gecelerin yargıcı" olarak adlandırdığı bir aynaya bakarak kendi portrelerini çizerken diğer resimlerinde Meksika kültürünü devrimci bir üslupla aktarır. Resimlerinde sömürgeci Amerika'nın çürümüş kültürüne karşı Meksikalı duruşunu bozmayan sanatçı, düşüncelerindeki sadeliği, tekniğindeki renk ve figür gücüyle pekiştirir.

Frida'nın "Dorothy Hale'nin İntiharı" adlı resminde (Resim 36), sosyetik bir güzel olan Dorothy Hale, sosyal hayatındaki çalkantılar ve finansal desteği olan kocasını

199 Sanat Dünyamız: *Melankoli* sayı: 56, YKY, İstanbul 1994, s. 122.

200 Nalan Yılmaz: *Francis Bacon*,

[http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=744\(5.10.2012\)](http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=744(5.10.2012))

kaybetmesinden sonra kendisini apartman dairesinden aşağıya atarak intihar etmesini resmetmiştir. Frida, insan oluşunun kırılğanlığı, bedensel ve ruhsal acıyı resimlerinde nesnelleştirerek izleyiciye aktarır. Yaşadığı acılara rağmen neşeli, mutlu ve hayatı-eğlenceyi seven yapısıyla sanatına tutkuyla bağlıdır. Yaşama doyasıya sarılan Frida Kahlo, 13 Temmuz 1954'te akciğer ambolisinden ölmeden önce bile arkasında son bıraktığı eserinin ismi "Yaşasın Yaşam" isimli natürmort olmuştur.



Resim 36: Frida Kahlo - Dorothy Hale'nin İntiharı

4.14. Fikret Mualla

Annesini kaybetmesi, babasının ikinci evliliği ve çocuk yaşlarda geçirdiği kaza sonucu topal kalması gibi trajik olaylar, sanatçının çocuk yaşlardan itibaren hayatını olumsuz etkilemiştir. Maddi sorunlarla birlikte ciddi boyutlara ulaşan alkol sorunu, sanatçının zor zamanlar geçirmesine neden olmuş, zaman zamansa akli hastanesine yatmak zorunda kalmıştır. Yaşadığı ağır trajediler bir türlü peşini bırakmayan Fikret Mualla'nın yaşamı hastaneler ve akıl hastanesi arasında geçmiştir. 1962 yılında felç geçiren sanatçı,

ömrünün sonuna kadar felçten kurtulamamıştır.

Gauguin, Toulouse – Lautrec ve Van Gogh gibi sıkıntılarla dolu bir yaşamında tek dayanağı fırçası olmuştur. İnişli çıkışlı yaşamı olan sanatçı daha çok batılılara özgü bir hayat sürmüştür. Bu yönüyle ünü yurtdışına çıkmış sayılı ressamlarımızdandır.²⁰¹ Trajik yaşamı ve yoksulluğu onun dışavurumcu tarzının kaynağı olmuştur. Dışavurumcu bir üslupla renkçi bir ressam olan Mualla, çizgi ile boyayı ayıran gözalcı tiplerini genel olarak, kahvehaneler, sirkler, gazinolar, meyhaneler ve Paris şehrinin bohem çevresinden seçer. Çalışmalarında, iç dünyanın etkilerini az da olsa görmek mümkün görünse bile daha çok, düşlediği başka bir dünyayı, mutlu ve umutlu bir biçimde aktarmıştır. İnsanın para kazanmak zorunda olmadığı, mutlu, özgür ve coşkulu hayatları desenlerinde canlandırmıştır. Sanrıları, psikozları, çatışmaları ve paranoya nöbetleriyle sürdürdüğü zor yaşamına rağmen resimlerinde bu ruh hali görülmez. Fikret Mualla kendisini çizgileriyle tedavi ediyor, sıkıntılarını, acısını, korkusunu dışavurmak suretiyle benliğinden uzaklaştırıyordu. Onun gözü dünyaya açılan bir pencereydi.²⁰² Trajik yaşamını desenlerinde başarılı bir biçimde yansıtabilmiş, eserlerini yaşayabilmek adına bir hiç pahasına elinden çıkarmak zorunda kalmıştır. Kendine has üslubuyla parlak, kuvvetli, konu olarak eğlenceli konuları trajikomik boyutlarıyla aktarmıştır. Zaman zaman savruk, zaman zamansa tutarlı oluşturduğu kompozisyonlarla oluşturduğu resimlerinde renk zenginliği ve çizgilerindeki kıvraklıklarla ruhsal durumunu gözler önüne sermiştir.²⁰³

"Barda İki Figür" adlı eserinin genelinde mavi rengin tonları egemendir. Mualla'nın çevik fırça darbeleriyle oluşturduğu resim, sanatçının her zaman arayış içerisinde olduğu mutluluk ve dostluk gibi kavramlarla çevrelenmiştir.

Dünyayla uyuşmak istemeyen, alkol ve deliliğin eşiğindeki bohem yaşantısıyla, eserlerinde fırça ve renk kullanımındaki özgünlüğüyle Türk resim sanatının en önemli figürlerinden biri olmayı başarmıştır.

201 Ayla Gürsoy, *Günümüzde Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s. 111.

202 Kaya Öztekin, *Cumhuriyetimizin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2000, s. 86

203 Sezer Tansu, *Çağdaş Türk sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 254.

4.15 Mubin Orhon

Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden mezun olduktan sonra doktora yapmak için gittiği Paris'te resime ilgi göstermiştir. Soyut dışavurumculuğun Avrupa uyarlaması olarak kabul edilebilecek Taşizm doğrultusunda eserler üretmeye başlamıştır. Doğu felsefesine ve tasavvufa merak salan Orhon doğal olarak Mesneviler üzerine yoğunlaşarak resimlerini bu doğrultuda gerçekleştirdi. Yumuşak çizgilerin yerine, parlak, köşeli biçimler resimlerinde dikkat çeker.

Mubin Orhon çalkantılı, gerilimli sanat ortamında etrafını saran gerçeklerle düşleri arasında bir çıkış yolu bulmak konusunda kendisini Kafka'ya yakın bulduğunu belirtir.²⁰⁴ Mubin Orhon'un, Turner'e olan hayranlığını dile getiren Abidin Dino, Orhon'un Turner gibi, suya, boşluğa ve renge ilgi duyduğunu her fırsatta vurgular.²⁰⁵ Bu durum Mubin Orhon'un resimlerinin İngilizlerin neden dikkatini çektiğini de açıklar. İngiliz seyircisinin yabancı olmadığı çöşkulu yitikliğin Orhon'un resimlerinde de var olduğu aşikardır. Ressam koyu bir zemin üzerine kompozisyonun ortasına doğru, ağırlıklı olarak mavi ve kırmızı renklerin bir biri içerisinde eridiği lekeler oluşturur. Saf duyguyu ele geçirmek, görünenin arkasındaki anlamı (tinsel olanı) ortaya çıkarmak amaçlarında resimlerini soyut dışavurumcu bir üslupla gerçekleştirir. Arınmış renk kurgusu ve informel tekniğiyle soyut dışavurumcu resamlarda rastladığımız yöntem Mubin Orhon'un eserlerinde karşımıza çıkar.

4.16 Mehmet Gülerüz

Dışavurumculuk ve gerçeküstücülük arasında gidip gelen ressam, eserlerinde insanı ürperten ve itici etkiler yaratan çirkinliğin resmini yapmıştır. İnsanın, yalnızlığını, birbirine giderek yabancılaşmasını vurgulayan resimlerinde sürekli içe doğru bir devinim izlenimi veren resimleri bir gerilim yaratır. Resimler ilk izlenimde kendiliğinden oluvermiş etkisi yaratsa da bilinçli bir şekilde kurgulanmıştır. Resimlerinde sürekli bir devinim içerisinde yabancılaşan, hayvana dönüşen insanları resmetmektedir. Çok renkli ve kalın boya

204 Kaya Öztekin, *Cumhuriyetimizin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2000, s. 92.

205 Kaya Öztekin, *Cumhuriyetimizin....*, İstanbul 2000, s. 92.

katmanlarıyla sarsıntılarla bunalan, azap içerisinde haykıran bedenler ve yüzleri vurgular. İnsan figürlerinin yanı sıra, denizler ve doğa da konularından başlıcalarıdır. Mitleri, gündelik yaşamı, bilinçaltı hayallerini resmi izleyeni de içine çekmek suretiyle aktaran Gülyüz, klasik şema kalıplarının dışına çıkarak yoğun trajik, romantik ve duygusal bir anlatıma yer vermektedir. Bunun yanı sıra ironik bir biçimde alaycı bir anlatıma da yönelebilmektedir.

4.17. Burhan Uygur

Burhan Uygur; Mehmet Gülyüz, Utku Varlık ve Alaaddin Aksoy gibi 1960 kuşağı üyeleri arasında yer alır. Burhan Uygur, resimleri ile Türk resim sanatında özgün bir dünya yaratmıştır. Resimlerinde yer alan figürlerin yüzlerindeki ifadeler ve kullandığı renklerle düşsel bir atmosfer yaratmıştır. Bohem bir yaşam sürmüş olan sanatçı, özgün kişiliğine uygunlukta çalışmalarında da aynı özgünlüğü yakalayabilmiştir. Sanatçının dünya görüşü ve özgürlüğü eserlerinde ki özgünlüğü pekiştiren olgular olmuştur. İç dünyasını etkili aktarmasındaki başarısı açısından Fikret Mualla ile benzerlik gösterir. Bohem yaşamı, sanattaki özgün yapısıyla Fikret Mualla ile benzerlik gösterse de Burhan Uygur, Fikret Mualla gibi trajik bir yaşam ve bunalımlar yaşamamış sadece ekonomik sıkıntılar yaşadığı dönemleri olmuştur. Eserlerini yaparken disiplinden taviz vermeyen Uygur, resimlerinde mistik bir hayal dünyasını tasvir ederken resimler sınırlı bir mekanın içinde yer almaz. Boşlukta, gökyüzünde perspektif kurallarına uyulmamışcasına resmedilmiştir. Bili ve becerinin yanısıra, yaşadıklarından, içsel duyularından yararlanan ressam bağımsız olma yolunda gruplaşma dışında kalmaya çalışmıştır. Saf ve içten bir üslupla eserlerinde trajik öğeleri büyük bir ustalıkla kullanmıştır.

Çalışmalarında genellikle kıyıda köşede kalan, yenik düşmüş, kendi hüznülü yaşamı ile baş başa kalmış insanların hüznelerini, yalnızlıklarını ve mutsuzluklarını gözler önüne sermiştir. Dışavurumcu ve Fovizm arasında kalmış sanatçı bu iki akımın sentezini oluşturmuştur. Resimlerinde anılar önemli bir yere sahipken çocuksu sayılabilecek bir üslupla, geriye dönüşlerini nostaljik yaklaşımlarla fantastik ve gerçek dünyayla birleştirir. Onun resimlerinde gerçek dünyanın dışında hiç bir öge bulunmaz.

"Soyutla somut, duygu ve düşünce, coşku ile hüznün, düzen ile uyumsuzluk ince bir çizgide keşşerek tüm bu karşıt öğelerle sanatı ile yaşamı özdeş kılmaktadır. Çarpıtılmış figürler, rengi kullanımındaki ustalığı, kendine özgü çarpıcı yaklaşımı ile biçimsel bir yetkinliğede ulaşmaktadır."²⁰⁶

206 Ayla Gürsoy, *Günümüzde Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s.136.

V. BÖLÜM

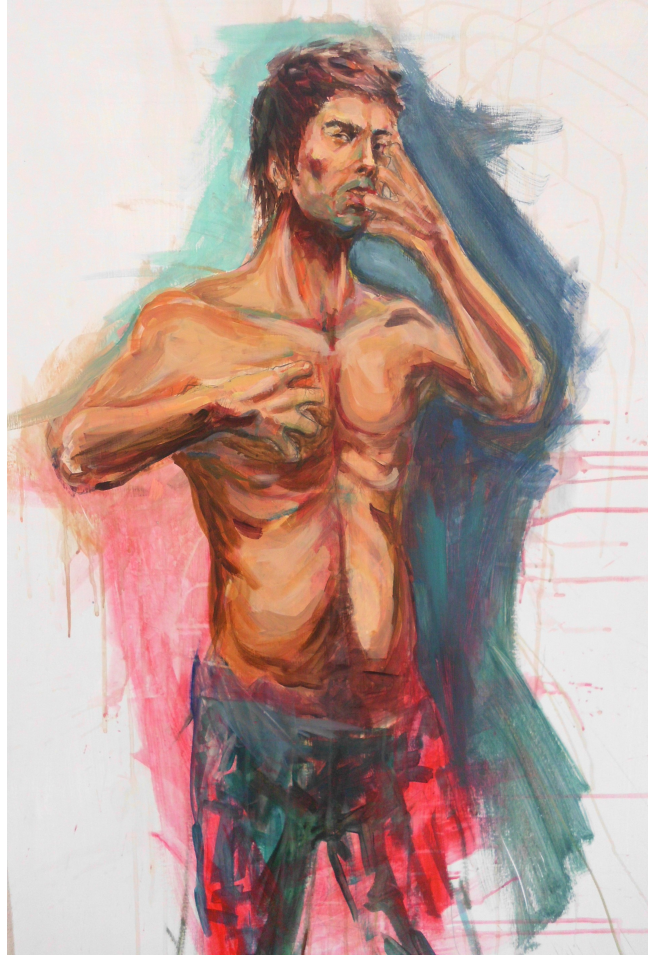
5. UYGULAMA ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER

5.1. Sıyrış

İlerleyen teknoloji ve sosyal yaşamdaki gelişmelerin ardından insanoğlu kendini amansız bir hareketliliğin içinde bulur. Bu dinamik yaşam, insanın rutini haline gelirken, insanlar birbirlerine git gide yabancılaşmaya başlamış, birbirlerine gerekli zamanı ve fırsatı veremez hale gelir. Bu durum insanın daha çok kendi başına kalmasına, kendisine daha çok değer vermesine neden olur. İnsanların birbiri hakkındaki değer yargılarını oluşturan, insanlar üzerinde oluşturduğu izlenim, kişilerin neyi düşündüğünden çok neyi temsil ettiği olmuştur. Medyanın, modanın dolayısıyla toplumun modern insana dayattığı tüketim çılgınlığı ile giysi, insanın büründüğü bir kimlik kartına dönüşür. Birey kendini ifade edebilmek ve beğenilmek adına giyinirken toplumun sınıflandırdığı bir gruba da dahil olur.

"Sıyrış" resmindeki figür bu nedenler yüzünden çıplak resmedilmiştir. Figür, dünyevi olan, kendini sınıflandıran tüm mecburiyetlerden kurtulmaya çabalar. Figür için elbise binlerce yıldır olduğu gibi ahlaki koruyan bir kumaş parçası olmaktan çıkarak kişinin kendi varlığını belirttiği bir marka olmuştur artık. Düşüncenin, gerçek kimliğin bez parçası içinde anlaşılabilceği görüşüne karşı çıkar. İmaj olarak kabul edilen sahte kimliğe karşı çıkarken ayrıca dünyevi olan etinden, derisinden de uzaklaşmak ister. Figür açıkça bu dünyaya ait olmadığını belirtmeye çalışırken resimdeki parçalanmalar ve kaba fırça vuruşları, mat ve kirletilerek sürülmüş renkler dışavurumcu bir etki yaratmayı amaçlar. Resime hakim olan kırmızı renk, dikkat çekmek ve insanları uyarmak için yoğun bir biçimde kullanılırken akıtılmış boya, resimdeki dağılma etkisini artırmak ve zamanın akışkanlığını vurgular.

Derisini çekiştiren figür, bir gözünü tamamıyla açarken hayata daha dolu gözlerle bakma isteğini yansıtır. Ayrıca izleyene yukarıdan bakan figürün yerleştirilişi desendeki ve kompozisyondaki etkiyi artıracak türdendir.



Resim 37: Sıyrış, Tuval Üzerine Akrilik 90 x 150 cm. , 2012



Resim: Sıyrış (Detay)

5.2. Boşlukta

Toplumun insana dayattığı normlar ve insanın doğası gereği arzularının çatışması sonucu insan bir ikilem içerisine girer. Sistemin topluma kabul ettirdiği bir takım kurallar dışında her insanın yaşadığı topluma göre değişiklik gösteren yazısız kuralları da, birey doğuşundan itibaren kabul etmiştir. Dünyaya gelmek de dahil özgürlüğü başlangıçtan itibaren kendi üstündeki güçlerin elinde olan bu güçlere göre yönlendirilip ona uygun bir biçimde yaşar.

Resimdeki figür, yüksek bir yerde tek eliyle tutunmuş bir halde boşluğa bakmaktadır. Kendi hayatı bu kez kendi elleri arasındadır ve seçim hakkı kendine aittir. Ayrıca yaşam ve ölüm arasındaki mesafe, figürün tutunduğu platformla olan ilişkisiyle aynı paralelliktedir. Çok sıkı veya çok gevşek. Fonda yer alan parlaklıklar şehir manzarasının karmaşasını, hareketliliğini vurgulamak için gelişigüzel kullanılmıştır. Modern kent hayatının anlamsız ve karmaşa içerisinde olan düzeni yapay bir etkiyle aktarılmıştır. Fon ve figürün üstünde glase tekniğiyle kullanılan mavi renk, resimde melankolik bir etki bırakmayı amaçlar. Resimdeki ince çizgilerin yukarı doğru akması ise yukarıyı işaret eder bir şekilde bilinmeyene dikkat çeker.

Figür tuttuğu platformu bırakmalı mı, ya da onu tutan biri mi vardır, tuttuğu yer ne kadar sağlamdır ve daha ne kadar daha tutabilir? Ya da ne kadar da ha tutma isteği vardır. Resim boşluk etkisiyle alegorik bir biçimde insanın hayata olan bağımlı sorgular.

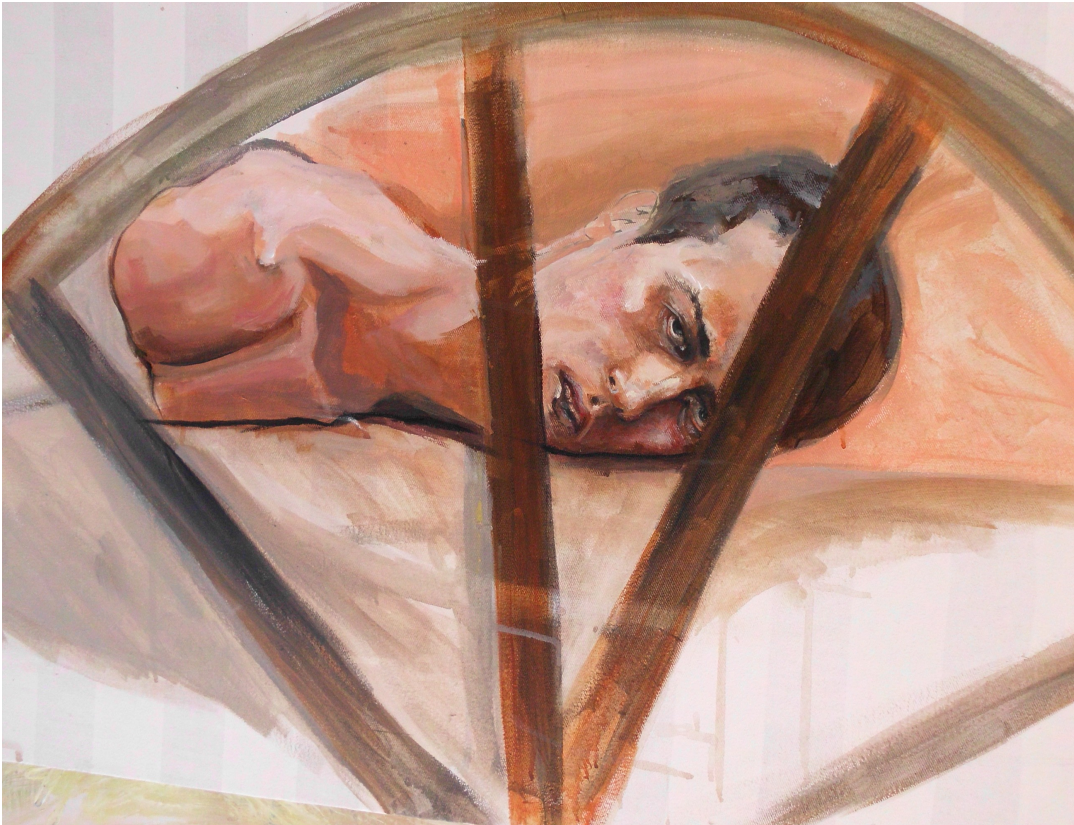


Resim 38: Boşlukta, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 150 cm, 2012

5.3. ark

Hayatın evrelerinin anlatıldığı bu resimde, çark yaşamın ve kaderin metaforu olarak aktarılmıştır. Resmin merkezinde yer alan figür, bilinçsiz bir halde yerde uzanmaktadır. Resimde figür, kaderinin bağı olduğu bir kağının tekerleğinden izleyene boş gözlerle bakmaktadır. Yaşam ve ölümün ince çizgisi resimde bir tekerlekle anlatılmıştır. Bu resimde tekerlek ayrıca insanın bakış açısının derinliğini de gösterir, insan hayata ya iğne deliği gibi küçük ya da çark gibi büyük bir alandan bakar, bu insanın anlayışıyla ilintilidir.

Resimde gerçekçi bir üsluptan yararlanılırken, etkiyi artırmak için sıcak renkler tercih edilmiştir. Yüzdeki modle resimdeki açık-koyu ilişkisini kuvvetlendirir. Ayrıca figürün yüzünün boyanmasında ince fırça kullanılmıştır. Resmin yapımında Çanakale savaşı fotoğraflarından ilham alınmıştır.



Resim 39: ark, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 120 cm, 2012

5.4. Bilinmeyen

Yaşıyorsunuz ama yaşamınız istediğiniz gibi mi gidiyor? Çalışıyorsunuz ama işinizi seviyor musunuz? Siz işinize en önemli şeyinizi zamanınızı kısacası hayatınızı veriyorsunuz peki işiniz size ne veriyor? Çocukluğunuzda kurduğunuz hayaller gerçekleşmedi artık hayalde kurmuyorsunuz böylelikle hayal kırıklığına uğrama ihtimalide ortadan kalkıyor. Zorunluluklarınız sizi hayatın bir köşesine sıkıştırmış durumda, kaçamıyorsunuz. Bu ruh halinde insanın gerçekleri kabullenışı ve arınışı açık renklerle aktarılmıştır. Resimde yer alan figür, bir elbiseyi mi yoksa kefenini mi çekiştiriyor? Onu çıkartıyor mu yoksa giyiyor mu resim tamamen soru işaretleriyle dolu. Resime hakim olan sarı renk ten rengini baskın çıkartıyor. Soğuk renklerden çok resimde kullanılan sıcak renkler figürü öne doğru itmektir. Figürün yüzünde ekspresif fırça darbeleri kullanılırken, boya katmanları resimde bir dağınıklık oluşturmaktadır.



Resim 40: Bilinmeyen, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 150 cm , 2012

5.5. Kayboluş

Resmin merkezinde yer alan figür, mekansız, nesnesiz ve objesiz tek başına durmaktadır. Dalgın bir ifadeyle boşluğa bakarken, izleyene hiçliği hatırlatır. Resmin uygulanışında, yüzde dışavurumcu bir fırça vuruşu kullanırken, elbise çiziminde ise renkçi bir üslupla çalıştım. Gömlekteki sarı boya katmanı yoğun bir biçimde kıvrımların yönüne doğru, tuvalde boya parçacıkları kalacak biçimde uyguladım. Fonda ise ten rengine yakın tonlardan faydalandım.



Resim 41: Kayboluş, Tuval Üzerine Akrilik, 70x120 cm , 2012

EKSİZLER

5.6. Parçalanış

"Parçalanış"adlı eskizde, Nükleer savaş paranoyasının, soğuk savaşın, bilimin ve teknolojinin insan üzerindeki negatif etkileri aktarılmıştır. Teknolojik gelişmelerle güçsüz ve yalnız bırakılan insan, aynı şekilde yalnızlığından kurtulmak adına teknolojiye bel bağlamış durumdadır. Bu gelişmeler, insanın kırılmasını daha da artıran bir durum olmuştur. Eskizde, boyanın sert bir şekilde kağıda çarpılarak ortaya çıkan tesadüfi şekillerin izinden desenin tamamlanması tekniği uygulanmıştır. Çalışmada tek rengin tonlarından yararlanılmıştır.

5.7. Köklerden Çarklara

Hem insanı hem makineyi konu alan, ikisinin birleşiminden oluşan sibörg (cyborg) sibernetik bir organizmadır. Sibörg, et ile metalin, insan ile makinenin birleşiminin metaforu olarak bir bedende hayat bulur. Bilimkurgu filmlerinin ve romanlarının en popüler konularından biri olan insan ve robotun tek bedende olma fikri "köklerden çarklara" çalışmasında işlenmiştir. Figür ağaç kökü olan ayaklarıyla doğrulmaya çalışırken bedeni metalleşmeye başlamıştır. Yerdeki eli tamamen makinenin parçası olan figür makineleşmeye, nesne haline gelmeye, "şeyleşmeye" başlamıştır. Monokrom renklerden yararlanılan çalışmada genel olarak sepia ve grinin tonları hakimdir. Fırça vuruşları ve tükenmez kalemle birlikte kullanıldığı çalışmada ilüstratif bir aktarımdan faydalanılmıştır.

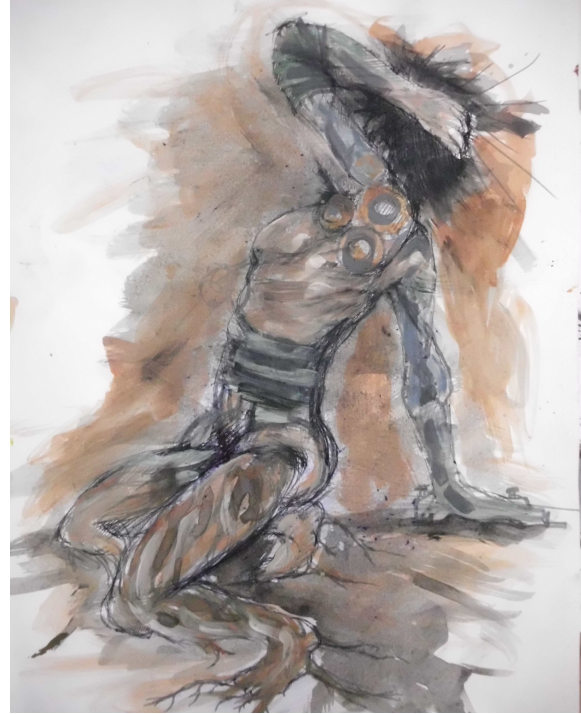
5.8. Pranga

Kapitalizmle birlikte dünyanın hemen hemen her yanına yayılmış devasa şirketler büyük gölgeleriyle insanı ezmektedir. Birey bu boğucu baskıdan kurtulabilmek adına uçlarda yaşamak, kendisine daha çok hareket alanı aramak zorunda kalmıştır. İnsan

bunların yanı sıra taşımak zorunda olduğu sorumluluklarıyla kendi ağırlığını kendi taşıyan bir canlı olmuştur. Eskizde çıplak bir figür elinde prangasıyla betimlenmiştir. Figür bir parçalanma içerisinde olmasına rağmen elindeki prangayı sımsıkı tutmaktadır. Kendine bağlı bu demir yığınıyla resmedilen desende ten renginin tonları ile yer yer yeşil tonlara yer verilmiştir. Keskin fırça kullanımıyla, dağılma etkisi verilmiş, rastgele boya katmanları fonun sağ ve sol tarafında siyah ve beyaz şeklinde uygulanmıştır. Eksizde sol kenarın koyu sağ kenarın açık tonlarda olması izleyende iyi-kötü ayrımı yapıldığını düşündürse bile bu renkler tesadüfi olarak yalapaşap kullanılmıştır.



Resim 42: Parçalanış, Akrilik, 25x35 cm., 2012



Resim 43: Köklerden Çarklara, Akrilik, 25x35 cm, 2012

5.9. Proletarya

Hayat şartlarının acımasızlığında insanlar çalışmak zorunda kalarak, yeteneğini belki de keşfeden köreltmek zorunda kalmıştır. Ağır fiziksel işlerle insan üretebilmek adına kendisini tüketmektedir. Çocuk yaşlarda girdikleri işlerde ya fiziken tükenmişler ya da sakat kalmışlardır. "proletarya" isimli çalışmada figür elinde kazmayla boşluğa yönelmiş gözlerle durmaktadır. Arkada işleyen fabrikanın bacaları görülür. Çalışmada koyu renklerden oldukça faydalanılmış, gölgede kalan figürün ışık vuran anatomisi üzerinde

belli başlı orta derecedeki tonlar vurgulanmıştır. Çalışmada siyah lekeler göz tarafından tamamlanıp bir bütün oluşturulmaktadır. Resmin yapımında Repin gibi Rus Gerçekçiliğinin öncü ressamlarının etkisi olmuştur.



Resim 44: Pranga, Akrilik, 35x50 cm., 2012



Resim 45: Proletarya, Akrilik, 35x50 cm., 2012

5.10. Piyeronun Dünyası

Şehir hayatının yorucu temposu içerisinde insan kendine ait mülküne geldiği zaman kendiyile yalnız başına kalır. Ancak içeride de dışarıda da olsa insan hep kendi zihninin, kendi dünyasının içerisinde yer alır. Eksizde yer alan piyero, kafasını tutmuş düşünceli bir halde denizin altı gibi bir yerde oturmaktadır. Bu yer piyeronun bilinçaltıdır. Yaptıklarını, kim olduğunu ve varoluşunun komikliğini düşünürken bir yandan da baloncuklar çıkarır. Baloncuklar aslında yaşaması için zaruri olan hava gibi düşünceleri ve fikirleri temsil eder. İçine attığı kelimeleri, harfleri kendi içinde dışa vurmaktadır.

Çalışmada parçalanmalara yer verilirken, ıslak ve yoğun olmayan kahverengi

boyanın eskiz üzerinde gezdirilmesiyle şeker tonundaki renkler çarpıcılığını yitirmiştir. Yer yer tükenmez kaleminde kullanıldığı çalışmada gri renk resmin yüzeyine eşit olmayan aralıklarla dağıtılmıştır. Resme kurşuni renkler egemen olurken gri ve kahverengi lekelerde bu çalışmada yoğun biçimde yer almıştır.

5.11. Melankolik Oto-Portre I

Eksizdeki figür düşünceli bir haldeyken dikkatini dağıtan yere, şeye doğru bakmaktadır. Geleneksel melankolik duruş sergilenirken, karanlık bir atmosfer oluşturulmaya uğraşmış, resimdeki melankolik hava daha da vurgulamaya çalışılmıştır. Yüz ve onu kapatan eller alttan vuran ışıkla aydınlanmaktadır. Mavi boya, fırça yardımıyla tarama şeklinde dağıtılırken beyazın tonları eskizin çeşitli yerlerinde kullanılmıştır. Resimde yer alan figür bir çıkış yolu ararcasına kafasını çevirse bile yüz ifadesinden çok da umutlu olmadığı anlaşılmaktadır.

5.12. Melankolik Oto-Portre II

"Melankolik Oto-Portre I" resminde olduğu gibi bu çalışmada da melankolik bir tavır resimde sergilemiştir. Figür gittikçe silikleşip, dağılırken olanlara ilgisiz bir haldedir. Ekspresif fırça ve renk kullanımı resimde dışavurumcu bir etki yaratır. Renkler, dağılmış halde portrede uygulanırken resimde bir durgunluk hali mevcuttur. Her şeyin dağılıp gittiği bir gerçeklikte, renkler gerçek dışı olarak seçilmiş, figür giderek dağılmaktadır. Yeşil, turuncu ve sarı tonlar resim yüzeyinde fovist sanatçılar gibi kaba ve mat bir biçimde kullanılmıştır.



Resim 46: Piyeronun Dünyası, Akrilik, 25x35 cm., 2012



Resim 47: Melankolik Oto-Portre I,
Akrilik, 35x50 cm., 2012



Resim 48: Melankolik Oto-Portre II,
Akrilik, 35x50cm., 2012

5.13. Kırılğan Bedenler

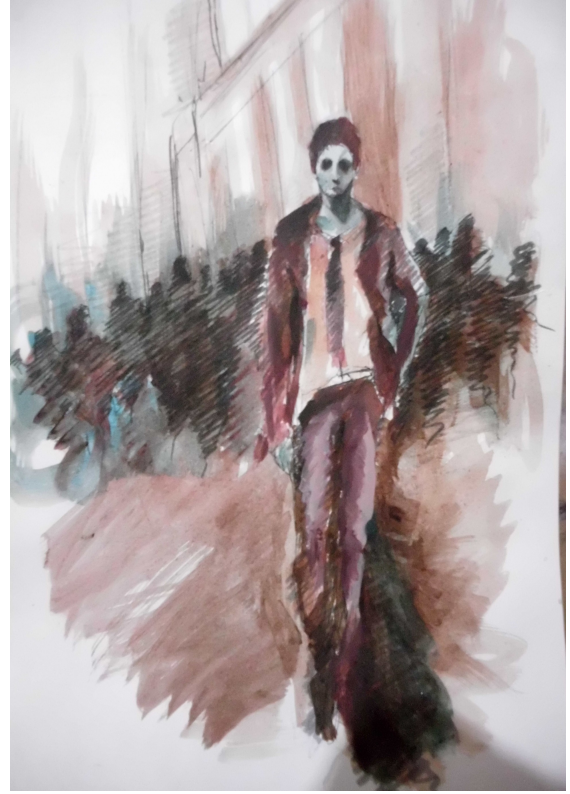
İnsanoğlu genel yapısı hem fizikesel hem de ruhsal yapısı itibarıyla narindir. Günlük olaylardan çabucak etkilenebilir, gördüğü ya da duyduğ bir Şey hemen moralini bozabilir. Sanatılarda ise bu durum daha yoğun olarak gözlemlenebilir. Daha dikkatli ve hassas olabilir. Diğer insanlardan farkı ise hassa olduğu ölçüde, kırıldığı ölçüde başarıya ulaŐabilmesidir. Çoğu insan için acı verici olaylar yıkım olabilirken sanatçıda ise durum tam tersidir. Onu güçlü yapan bu olaylardan çıkarttıkları, eserine dkebildikleridir. Ona başarıyı bu sağlar, ayrıca duygularını aktarabildiği için rahatlar çünkü bazı duygulardan anlatarak ya da ağlayarak kurtulamayabilir insan. Resimde başını tutan figür parçalara ayrılmaktadır. Yere düşen bir tabak gibi parçalanan bu figür, yer çekimine rağmen yere saılmaz. Yukarıya doğru akmaktadır. Resimde dikkat çeken bir başka unsur figürün ayna gibi bir yansımının içinde yer aldığıdır. Resimde yer alan figür gerçekten dağılmakta mıdır, yoksa dağılan onun yansıması mıdır? Resmin yapılıŐında ispirotolu kalemin tonlarından yararlanılmış, çizgiler sert ve dik olarak uygulanmıştır. El, yüz ve göğüs çiziminde anatomiye zen gösterilmiştir.

5.14. Kalabalıklar

Kalabalıklar içinde resme doğru yaklaşan bir figür yeşil bedeniyle dikkat çeker. Zombiyi anımsatan bu figür, izleyeni tedirgin etmektedir. Zombiler, insan yığınlarının fantastik bir taŐlaması olarak tamamen tkretim toplumuna göndermede bulur. Ne için tükettiğini bilmeyip yarım yamalak birbirlerini yerken tek istedikleri taze beyindir. Birbirinden farkı olmayan kitleler üreten bu anlayış, farklı olanın anında tüketildiği bir sistem haline gelmiştir. Eskizin yapımında hızlı ve dağınık fırça vuruşları ile suluboya tekniğinden yararlanılmıştır. Taramalarında kullanıldığı eskizde, Amerikan zombi filmi furyasından etkilenilmiŐtir.



Resim 49: Kırılğan Bedenler, Akrilik, 35x50 cm. , 2012



Resim 50: Kalabalıklar, Akrilik 22.5x35 cm , 2012



Resim 51: Dağılış (Oto-Portre),
Akrilik, Mürekkep, 35x50 cm., 2011



Resim 52: Konsantre, Füzün, 35x50 cm. 2011

5.15. Dağılış (Oto-Portre)

Figür silik bir biçimdeki silüetiyle, kafasını meydan okurmuşcasını kaldırmış bir halde ileriye bakmaktadır. Figür, gelecekle ilgili düşüncelere dalmışken, hızla giden bir aracın camından dışarıya bakıyormuş izlenimi vermektedir. Resmin yapılışı sırasında mürekkep ve akrilik beraber kullanılmıştır. Boş kağıda sert bir biçimde fışkırtılan mürekkebin ardından akrilik boyayla tonlamalar yapılmıştır. Yer yer dağılan damlalar kalemle belirginleşmiş kimi yerde ise boyanın kendi oluşturduğu forma müdahale edilmemiştir.

5.16. Konsantre

Eksizde, çalışmasına konsantre olmuş bir figür resim yapmaktadır. Anatomik hatları aktaracak şekilde, tebeşir ve füzen yardımıyla, modle yöntemi uygulanmıştır. Çalışmada, klasik figür anlayışını izinden gidilerik, kas abartıları dışında gerçekçi bir teknik izlenmiştir. Resimde çizim yapan kişinin yaratım aşamasında çektiği zorluklar fiziki iş yoğunluğunda çalışmış bir kişinin durumu gibi gösterilmiştir. Buradaki amaç, resim yapmanın yani yaratmanın fiziki bir iş kadar ruhen de yorucu bir evre olduğunu gözler önüne sermektir.

5.17. Masumiyetin Katli

Resimde büyüme sancısı yaşayan bir kız elinde çocukluk nesnesiyle betimlenmiştir. Büyümenin neden olduğu, ruhsal ve fiziksel değişimlerin vurgulandığı çalışmada, genellikle kahverengin tonlarından yararlanılırken, neon ışık etkisi yaratabilmek açısından fosforlu sarı ve yeşil fonda patlatılmıştır. Yarı-erotik bir görüntüsü olan kız, Japon animelerine ve mangalarına da bir eleştiride bulunur. Bilinçaltına erotizmi yerleştirip satışları artıran Japon anime ve manga pazarı bu açıdan, kapitalist reklam bilincini daha tehlikeli pazara sunmaktadır.

5.18. Vitrin

Yeni moda düşüncesiyle, farklı olmak için bireyin aslında herkes gibi olmaya başladığı XXI. yüzyılda insan, ne için giyindiğini bilmemeye başlamıştır. Birbiriyle rekabet eden insanlar, sırf görüntüleriyle birbirini eleştirirken birbirlerini etiketler. Kadınlar daha çocuk yaşlarda topuklu ayakkabılara ve makyaj malzemesine ilgi gösterirken, erkeklerde ise, güçlü ve kaslı olma isteği aslında bilinçli bir şekilde çizgi filmlerden başlayarak, film ve reklamlarla kişinin bilinçaltına yerleştirilir. İnsanın bu aşamada vitrinlerde yer alan inorganik nesnelere farkı kalmamıştır. Çalışmada akrilik boya ilk önce parlak renklerle uygulanmış, ardından sepia etkisi oluşturabilmek adına eskizin üstüne glase tekniğiyle kahverengi tonlarda boya uygulanmıştır. Resimde kasıtlı olarak figür, estetik bir duruş sergilerken, yer yer insanın bir et olduğu gerçeğini hatırlatmak adına, vücut parçaları dağılmış bir şekilde figürün güzelliğine tezat bir görüntü oluşturulmuştur.

5.19. Sırt

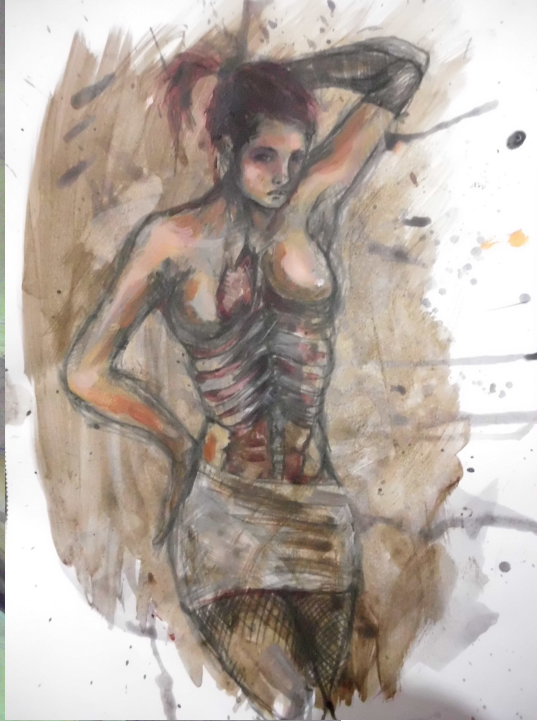
Resimde sırtını dönmüş bir figür anatomik hatlarıyla aktarılmıştır. Resimde yer alan figürün sırtı dönük pozu bir eğreltime olarak toplum ile ilişkilerini kopartmış modern bireyi temsil eder. Resmin uygulanışında akrilik boyadan yararlanılırken, tesadüfi şekillerden de faydalanılmıştır.

5.20. Kopuş

Resimde yer alan figür, bulunduğu ortamdan, mekandan ve boyuttan kopmakta, yukarıya doğru yönelmektedir. Resmin uygulanışında ilüstratif bir yöntem kullanılırken, boyama esnasında resimsel değerler göz önünde bulundurulmuştur.



Resim 53: Masumiyetin Katli, Akrilik, 35x50 cm, 2008



Resim 54: Vitrin, Akrilik, 25x35 cm, 2012



Resim 55: Sirt, Akrilik, 35x50 cm, 2012



Resim 56: Kopuş, Akrilik, 25x35 cm, 2012

SONUÇ

Yirminci yüzyıl, toplumsal değişimlerin en hızlı yaşandığı bir çağ olmuştur. Kapitalist düzenin yükselmesinin tetiklediği savaşlar ve baskıcı yönetimlerin egemen olduğu toplumlarda, insanlar birbirinden kopmuş, yaşanan çağ da insani ilişkiler bakımından güvenilir bir hal almıştır. Küresel ekonominin egemen olduğu günümüz dünyasında sosyal yaşamdaki değişimlerle beraber açık sömürü yerini gizli bir sömürüye bırakmıştır. Ekonomik olarak her ülke kendi ulusunun refahı için çağdaşlaşma adına savaşlar üretir. Sıcak savaş zamanla yerini soğuk savaşlara bırakmıştır. Bu sömürülerle, bugünün insanı, kendisini büyük bir hızla kimliğini yitirdiği bir gerçekliğin içinde bulur. Avrupa'nın büyük şehirlerinde toplu taşıma araçlarının devreye girmesiyle insanlar birbirlerine daha yakın olmuşlar buna rağmen saatlerce birbirleriyle konuşmadan yolculuk yapmaya başlamışlardır. İnsanoğlu, modern bir dünya oluşturma hırsıyla kurduğu şehirlerden, dünyadan ve kendi elleriyle içine düştüğü kaostan kaçmaya çalışmaktadır. Kent yaşamın bir sonucu olarak bireysellik ve farklılıklar ön plana çıkarken bu durum narsizmi beslemeye başlamıştır. Toplumdan soyutlanma ve yalnızlığın neden olduğu güvensizlik ve kimlik bunalımlarıyla ego, artan sosyal hayatın temelinde yer alan aidiyet duygusunu sürekli bir bozguna uğratar. Şehir yaşamının bir sonucu olarak bireysellik ve farklılıkların ön plana çıkması yalnızlık duygusunu beslemektedir.

XXI. yüzyılda da insanoğlunun karşılaştığı en önemli sosyal ve psikolojik problemlerden biri yalnızlık olmuştur. Günümüz insanı kalabalıklar içinde kendini yalnız hissederken, diğer insanları zorlukla beğenmesi ve güven duygusunun azlığından kaynaklanan paranoyak yalnızlığı kişinin kendini toplumdan daha çok tecrit etmesine neden olmuştur. Sahip oldukları değerlerle birlikte, eğlence mekanları ve sosyal paylaşım siteleri kişinin yalnızlığını giderememektedir. Kafeler, oyun merkezleri ve sinemalar geçici bir süre için insanı kendi iç dünyasından koparan, yalnızlığın unutturan mekanlar olmuştur. İnsanın yaşadığı yıkıcı, menfi duygulara teknolojik olarak gelişmiş toplumlarda daha sık rastlanmaktadır.

İletişim çağı olarak adlandırılan XXI. yüzyılda iletişimsizlik insanları hiç olmadığı kadar bir başına bırakmaya başlamıştır. Teknolojik gelişmelerle mekanik dünyanın oluşturduğu kent yaşamı ve organik iş ilişkileri insanın doğal formunu değişmesine neden olur. Çağımızda, kitle iletişim araçlarının insanın zamanının çoğunu işgal etmesi, suni ilişkilerin ve sanal dünyaların artması ile kentleşmeye bağlı sorunlar, insanların yabancılaşmasının belli başlı sebepleridir. Büyük şehirlerdeki nüfus artışıyla beraber, suç oranının artması gibi olumsuz olaylar yüzünden aileler çocuklarını sosyal yaşama karşı mesafeli bir şekilde yetiştirirler. Bu durum kişiyi mesafeli bir yaşam sürmeye teşvik eder. Böylelikle sosyal duyarlılık ve paylaşım azalırken çağdaş somut ve donuk insan modelleri oluşmaya devam eder. Uzak Doğu'da "Hikikomori" (asosyal) olarak adlandırılan gençler, aile baskısı ve daha iyi gelecek kaygısı gibi nedenlerle daha çok kendi içine kapanmaya başlamışlardır. Batı da ise "geek", "neet" ve "nerd" (çok ders çalışmaya bağlı asosyallere verilen isim) gibi terimler, başarı için insan ilişkilerinden kendini soyutlayan kişilere verilen bir ad olmuştur. Güney Kore, Çin ve Japonya gibi ülkelerde bu durum daha ileri boyutlara ulaşmış, gençler aylarca odasından çıkmayan, zamanını anime, televizyon ve çizgi romanla geçiren bireyler olarak yalnızlığın en ileri ucunda yer almaktadır.

Tezimde özellikle XX. yüzyılda yalnızlık temasını işleyen ressamalara yönelerek, çalışmam için gerekli altyapıyı oluşturdum. Gerek hayat koşullarının zorladığı gerekse bir seçim olarak yaşanan yalnızlığın sanatçının yapıtlarının ana temasını oluşturmasındaki itici sebeplere ulaşarak bu yapıtların değerini daha iyi kavradım. Uygulama çalışmalarında değindiğim ressamların bazılarının yöntemlerinden faydalanmaya çalıştım. Örneğin desenlerimde Egon Schiele'nin çalışmalarındaki acı çeken, bükülmüş pozlarından yararlandım. Böylelikle uygulama çalışmalarında yer alan figürlerin çektiği ruhani acıyı herhangi bir obje kullanmadan aktarmaya çalıştım. Ayrıca resimlerimde Schiele gibi izole edilmiş tek figürlere yer verirken bunların uygulanmasında öncelikle sulu boyadan faydalanırken tesadüfi lekeler elde etmeye özen gösterdim. Ortaya çıkan bu tesadüfi lekelerden yola çıkarak kontrollü çizgilerle desenler elde ettim. Francis Bacon'un çizime başladığı bu yöntemi kavramak ve onun koyu-mat renklerinden yararlanmam açısından araştırmalar, uygulama çalışmalarına etkisi büyük olmuştur. Eskiz çalışmalarında ayrıca Jean Louis Morelle, Alex Powers ve Burhan Özer gibi sulu boya tekniğini kullanan

sanatçılardan faydalandım.

Yalnızlık konusunda edebiyatta özellikle İhsan Oktay Anar'ın "Suskunlar" kitabı, Kafka'nın "Dönüşüm" adlı eserindeki Gregor Samsa karakterinin yanı sıra Yusuf Atılgan'ın "Aylak Adam" kitabındaki C karakteri, Sabahattin Ali'nin "Kürk Mantolu Madonna"sındaki Raif Efendi'si gibi pasif ve hayata tutunamayan edilgen kişiler, Chuck Palahnuik'in kendi hayatından da kesimleri anlattığı "Dövüş Klubü" kitabı, tezimi belirlememde ve oluşturmamda yardımcı olmuştur. Sinemada ise Ömer Kavur'un "Anayurt Otel", Nuri Bilge Ceylan'ın "Uzak" filmi gibi yerli yapımlar, aynı şekilde yalnızlık konusunda referans aldığım yapımlar olmuştur. Yabancı sinemada ise medeniyetten uzaktaki yalnızlığın anlatıldığı "Cast Away/Yeni Hayat" ve "İnto The Wild/Yabana"; şehir hayatının neden olduğu yabancılaşma duygusunun sinemasal aktarımı olan "Taxi Driver/Taksi Şöförü" ve "Midnight Cowboy/Geceyarısı Kovboyu"; farklı bir ülkede iletişimsizliğin getirdiği yalnızlığın aktarıldığı "Lost in Translation/Bir Konuşabilse" yalnızlık konusuna değinmemde etken olmuştur. Ayrıca fiziksel bir tecritin anlatıldığı, mezarın içinde geçen "The Burried/Toprak Altında", Ay'da üç yıl tek başına kalan bir adamın hikayesi olan "The Moon/Ay", yapay insan ilişkilerinin, kurmaca bir dünyanın anlatıldığı "The Truman Show" insan ilişkilerinden kaçan bir adamın hikayesi olan "Paris, Texas" gibi filmler "Kalabalıklar", "Kopuş" gibi çalışmalarımı oluşturmamda rehber olmuşlardır. Tezde genel olarak tek figüre değinmemin başlıca sebeplerinden biri de bu saydığım yapımlardaki tek başına olan, yalnız karakterden etkilenmem olmuştur. Yabancılaşmanın doğal bir sonucu olarak, insanın çevresinden uzaklaşmaya başlaması, kendi içindeki değişimler çalışmalarımda, makine-insan ilişkileri, insanın robotlaşma halleri olarak aktarılmıştır. Bu tezdeki değişim içerisindeki insan bedeninin aktarımı gelecek çalışmalarım için de bir referans olacaktır.

Sonuç olarak, yazdığım tez, geçmiş yıllardan günümüze önem taşıyan yalnızlığın tehlikeli boyutlara ulaştığının bir göstergesi olmuştur. Bu tez, yabancılaşma, melankoli ve yalnızlık gibi konularda bilimsel araştırma yapacak kişilere de referans sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Baudelaire, Charles. *Kötülük Çiçekleri*, Varlık Yayınları, İstanbul 2003

Beksaç, Engin. *Avrupa Sanat'ına Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 1995

Berger, John. *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Metis Yayınları, İstanbul 2010

Berger, John. *Sanat ve Devrim*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008

Bischoff, Ulrich. *Edvard Munch*, Benedikt Taschen Verlag, Berlin 1990

Clark, Toby. *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yay., İstanbul 2011

Claudon, Francis. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi,, İstanbul 1994

Erinç, Sıtkı M. *Sanat Psikolojisine Giriş*, Ütopya Yayınevi, İstanbul, 1998

Erkul, Vedat. *Sanat ve İnsan*, Timaş Yayınları, İstanbul 1996

Ersoy, Ayla. *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayınları, İstanbul 2002

Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yayınları, İstanbul 2002

Franck, Dan. *Bohemler*, Sel Yayınları, İstanbul 2009

Gogh, Van. *Theo'ya Mektuplar*, YKY, İstanbul 1996

Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1997

Gürsoy, Ayla. *Günümüzde Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998

Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi I*, Deniz Kitapevi, Ankara 2006

Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi II*, Deniz Kitapevi, Ankara 2006

Krausse, Anna-Carola. *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*(Çev. Sevinç Altan),Literatür, Berlin 2005

Leonardo, Arte. *Artbook Goya*(Çev. Aykut Hakverdi),Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998

Little, Stephen. *İzimler: Sanatı Anlamak*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2010

Löwy, Michael; Robert Sayre. *İsyan ve Melankoli*, Verus Kitap Yayınları, İstanbul 2007

Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2009

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004

Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*, Oda Yayınları, İzmir 2003

Osipov, G. *Toplumbilim, Teori ve Yöntem Sorunları*,(Çev: Ünsal Oskay) Sol Yayınları, İstanbul 1977

Öztekin, Kaya. *Cumhuriyetimizin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2000

Pirim, Nurettin. *Rönesansın Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005

Prigent, Helene. *Melankoli - Bunalımın Başkalaşimleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009

Read, Herbert. *Sanatın Anlamı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.,İstanbul 1974

- Richard, Lionel. *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991
- Shiner, Larry. *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010
- Storr, Anthony. *Yaratma Dürtüsü*, (Çev: İ. Babacan, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul 1992
- Symonds, John Addngton. *Rönesans Serüveni*, YKY, İstanbul 2005
- Teber, Serol. *Melankoli: Normal Bir Anomali*, (4. Basım) Say Yayınları/Serol Teber Kitaplığı Dizisi, İstanbul 2009
- Todorv, Tzveton; Bernard Foccoule; Robert Legros. *Sanatta Bireyin Doğuşu*, (Çev:Esra Özdoğan), YKY, İstanbul 2011
- Tunalı, İsmail. *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003
- Turani, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1983
- Yıldız, Ecevit. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1992
- Yılmaz, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, İstanbul 2006
- Waldberg, Patrick. *Metafiziğin Gerçeküstücülüğe Etkisi*, Modernizmin Serüveni", YKY, İstanbul 1998
- Wolf, Norbert. *Ekspressionism*, Taschen, Berlin 2004
- Cogito Sayı: 51, *Melankoli*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008
- Sanat Dünyamız Sayı: 56, *Melankoli*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994
- Sanat Dünyamız Sayı: 100, *Karma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000

Tansu, Sezer. *Çağdaş Türk sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996

Thelma Larousse, *Tematik Ansiklopedi: İnsan ve Tarih*, Milliyet Yay. İstanbul 1993

Okyay, Sevin. *Sanat Dünyamız, Edward Hopper: Ya Tenha Ya Yalnız Sayı: 100*, YKY, İstanbul 2006

Aral, Ömer Yiğit. *De Chirico: Mekanın Metafizik Belleği*, Atatürk Üniversitesi G.S.F Dergisi Sayı: 15, Erzurum 2009

Yılmaz, Nalan, *Van Gogh*,

<<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=176§ionID=2&lang=TR&bhcp=1>>
(14.08.2012)

Yılmaz, Nalan: *Francis Bacon*,

<<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=744>> (15.08.2012)

