T.C.

MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

İSMAİL TUNALI'NIN SANAT ANLAYIŞI VE SANATIN GELECEĞİ SORUNU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Lara Su TOPÇU

DANIŞMAN

Prof. Dr. Ali Osman GÜNDOĞAN

2026- Muğla

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

İSMAİL TUNALI'NIN SANAT ANLAYIŞI VE SANATIN GELECEĞİ SORUNU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Lara Su TOPÇU

DANIŞMAN

Prof. Dr. Ali Osman GÜNDOĞAN

2026- Muğla

T.C.

MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

İSMAİL TUNALI'NIN SANAT ANLAYIŞI VE SANATIN GELECEĞİ SORUNU

Hazırlayan
Lara Su TOPÇU
2241012011

Sosyal Bilimler Enstitüsünce
Tezli Yüksek Lisans
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tez

Tezin Sözlü Savunma Tarihi: 20.01.2026
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 12.02.2026

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ali Osman GÜNDOĞAN
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Sebahattin ÇEVİKBAŞ
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Ekin KAYNAK İLTAR

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Muzaffer DEMİR

2026 – Muğla

TUTANAK

Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 17/12/2025 tarih ve 1232-2 sayılı Yönetim Kurulu kararı ile tez jürisi olarak atandığımız, Felsefe Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Lara Su TOPÇU'nun "İsmail Tunalı'nın Sanat Anlayışı ve Sanatın Geleceği Sorunu" adlı tezi incelenmiş ve aday 20/01/2026 tarihinde saat 14:00'da tez savunma sınavına alınmıştır.

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 19. maddesi doğrultusunda yapılan tez savunma sınavı sonucunda tezin kabul edilmesine oy birliği/oy çokluğu ile karar verilmiştir.

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ali Osman GÜNDOĞAN

Üye
Prof. Dr. Sebahattin ÇEVİKBAŞ

Üye
Doç. Dr. Ekin KAYNAK İLTAR

YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "İsmail Tunalı'nın Sanat Anlayışı ve Sanatın Geleceği Sorunu" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça'da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Lara Su TOPÇU

ETİK BEYAN METNİ

Kendi gerçekleştirdiğim araştırmanın bir sonucu olan ve Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzuna göre yazılan "İsmail Tunalı'nın Sanat Anlayışı ve Sanatın Geleceği Sorunu" başlıklı bu yüksek lisans/doktora tezinin planlanmasından yazımına kadar tüm süreçlerde etik ilkelere bağlı kaldığımı, tezime ilişkin bilgi ve belgeleri akademik ve bilimsel etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, tezimde kullandığım tüm görsel ve yazılı materyallerin kaynağını gösterdiğimi, yararlandığım eserlerin tümünün kaynaklar bölümünde yer aldığını ve tezde yapay zekâ (YZ) araçlarının kullanımına dair açıklamaların aşağıda belirttiğim şekilde olduğunu beyan ederim.

YAPAY ZEKÂ (YZ) KULLANIMINA DAİR BEYANNAME[1]

1. Tez çalışmasının hiçbir bölümünde YZ araçlarının kullanılmadığı durumlarda aşağıdaki beyan istenir.

☐ **Bu tez çalışması kapsamında herhangi bir YZ aracı kullanmadığımı beyan ederim.**

2. Tez çalışmasında YZ araçlarının kullanıldığı durumlarda aşağıdaki beyan istenir.

☐ **Tezin bazı bölümlerini düzenlemek için aşağıdaki tabloda belirttiğim bölümlerde YZ aracı kullandığımı beyan ederim. Kullandığım YZ araç(lar)ının isimleri, versiyonları, erişim tarihleri, çalışmanın hangi aşamasında kullanıldığı ve bağlantıları tezin "Yapay Zekâ (YZ) Kullanım Yöntemi" başlığıyla Yöntem kısmında verilmiştir. Ayrıca tezde aşağıda beyan etiğim bölümlerde YZ kullanımı uygun atıf ve kaynak gösterimi ile de belirtilmiştir.**

YZ KULLANIMINA DAİR BEYANNAME ***(Her maddeyi okuyun ve kabul ettiğinize dair yandaki kutucuklara işaret bırakın**)***	
Tezin özet bölümünün gözden geçirilmesinde kullanılmıştır.	
Literatür taraması ve ilgili kaynakların bulunmasında kullanılmıştır.	
Araştırma hipotezi /hipotezlerin belirlenmesinde kullanılmıştır.	
Örneklem büyüklüğü tespiti/güç analizi hesaplamasında kullanılmıştır.	
Veri toplamada kullanılmıştır.	
Veri depolamada kullanılmıştır.	
Verilerin istatistiksel analizi, görselleştirilmesi veya yorumlanmasında kullanılmıştır.	
Kaynakların istenen formata uygun olarak düzenlenmesinde ve doğrulanmasında kullanılmıştır.	
Dilbilgisi ve yazım kontrolünde kullanılmıştır.	
Akademik metinlerin çevirisi veya yabancı dilde ifadelerin kontrolü için kullanılmıştır.	
Tez başlığının belirlenmesi veya şekillendirilmesinde kullanılmıştır.	
Araştırma sorularının belirlenmesi veya optimize edilmesinde kullanılmıştır.	
Tablo, şekil veya grafik oluşturulmasında kullanılmıştır.	
İntihal ve benzerlik oranlarının kontrol edilmesinde kullanılmıştır.	
Anket veya mülakat sorularının oluşturulmasında kullanılmıştır.	
Sanat ve tasarım uygulama/üretim süreçlerinde kullanılmıştır.	
Diğer kullanımlar (açıklayınız)…….	

** *Birden fazla işaretleme yapılabilir.*

12/02/2026
Öğrencinin Adı SOYADI
Lara Su TOPÇU

[1] *Beyan metinleri, YÖK'ün yayınladığı belgede de altı çizilen "Yapay Zeka (YZ) araçlarından faydalanma durumunda tüm sorumluluğun tez yazarına ait olduğu" ve "hangi YZ aracının, ne zaman, çalışmanın hangi aşamasında veya bölümünde kullanıldığı ve ilgili aracın versiyonu belirtilmek durumunda olduğu"ndan hareketle kaleme alınmıştır*.

BEYAN METNİ
(Toplumsal Katkı / Sürdürülebilir Kalkınma)

Yüksek lisans/doktora tezi olarak sunduğum "İsmail Tunalı'nın Sanat Anlayışı ve Sanatın Geleceği Sorunu" başlıklı çalışmanın kapsamında yer alan Toplumsal Katkı ve Sürdürülebilir Kalkınma Temel Amaçları aşağıdaki tablolarda yer alan ilgili kısımlar işaretlenerek gösterilmiştir.

TOPLUMSAL KATKI *(Her maddeyi okuyun ve uygun kutucuklara işaret bırakın**)*	
Toplumun Öncelikli İhtiyaçlarının Belirlenmesi ve Analizi	
Topluma Katkı Sağlayan Bilimsel Araştırma ve Geliştirme Çalışmaları	
Toplum İçin Eğitim, Bilgilendirme ve Farkındalık Çalışmaları	
Toplumun Öncelikli Sorunlarına Yönelik Bilimsel ve Yenilikçi Çözümler	
Toplum İçin Kamu, Özel Sektör ve Sivil Toplum Kuruluşları Gibi Paydaşlarla İş Birliği	
Yerel, Ulusal ve Küresel Tarihi ve Kültürel Değerlere Katkı	
Toplum Yararına Yürütülen Sosyal Sorumluluk ve Kültürel Etkinlikler	
Sanat, Tasarım ve Kültüre Katkı	
Diğer (açıklayınız)……..	

** *Birden fazla işaretleme yapılabilir.*

SÜRDÜRÜLEBİLİR KALKINMA TEMEL AMAÇLARI *(Her maddeyi okuyun ve uygun kutucuklara işaret bırakın**)*	
1: Yoksulluğa Son	
2: Açlığa Son	
3: Sağlık ve Kaliteli Yaşam	
4: Nitelikli Eğitim	
5: Toplumsal Cinsiyet Eşitliği	
6: Temiz Su ve Sanitasyon	
7: Erişilebilir ve Temiz Enerji	
8: İnsana Yakışır İş ve Ekonomik Büyüme	
9: Sanayi, Yenilikçilik ve altyapı	
10: Eşitsizliklerin Azaltılması	
11: Sürdürülebilir Şehirler ve Topluluklar	
12: Sorumlu Üretim ve Tüketim	
13: İklim Eylemi	
14: Sudaki Yaşam	
15: Karasal Yaşam	
16: Barış, Adalet ve Güçlü Kurumlar	
17: Amaçlar İçin Ortaklıklar	
(açıklayınız)…….	

** *Birden fazla işaretleme yapılabilir.*

12/02/2026
Öğrencinin Adı SOYADI
Lara Su TOPÇU

İsmail Tunalı'nın Sanat Anlayışı ve Sanatın Geleceği Sorunu

ÖZET

Bu tez çalışması, İsmail Tunalı'nın sanat felsefesi ve sanat ontolojisi bağlamında sanatın özünü, yapılarını ve geleceğini ele almaktadır. Tezin amacı, Nicolai Hartmann'ın sanat ontolojisinden Tunalı'nın nasıl yararlandığını inceleyerek, sanatın ontik tabakalarını (ön yapı- arka yapı, real ve irreal katman) anlamak ve sanatın geleceği sorununa Tunalı'nın felsefesi bağlamında cevap aramaktır.

Araştırmada, Tunalı'nın sanat anlayışında "mimesis" ve "poiesis" kavramlarının ve "mimesis"ten "poiesis"e geçişin nasıl temellendirildiği tarihsel olarak incelenip tartışılırken; bu bağlamda soyut sanatın irreal bir alan olarak neden diğer sanat akımlardan daha ön planda durduğunu ve teknolojinin sanat üzerindeki etkilerini nasıl yorumladığı tartışılmıştır. Ayrıca, sanatın araçsallaşması, endüstrileşmesi, yapay zekâ ve NFT gibi güncel gelişmelerin, sanatın ontolojik yapısında ne gibi kırılmalar meydana getirdiği incelenmiştir.

Sonuç olarak, Tunalı'ya göre sanatın özü yenilik olmasa da sanat her çağda yeni biçimler kazanmalıdır. Teknolojinin gelişmesi ve toplumsal değişimler, sanatın geleceğini biçimlendirse de, ön yapı ve arka yapı arasındaki ontolojik bütünlük sağlandığı sürece, sanat varlığa dair anlam içermeye ve üretmeye devam edecektir.

Anahtar Kelimeler: İsmail Tunalı, Nicolai Hartmann, Sanat Ontolojisi, Ön Yapı, Arka Yapı, Fenomenoloji. Soyut Sanat, Sanat Problemleri.

İsmail Tunalı's Conception of Art and the Problem of the Future of Art

ABSTRACT

This thesis examines the essence, structures, and future of art within the context of İsmail Tunalı's philosophy of art and ontology of art. The aim of the thesis is to examine how Tunalı draws on Nicolai Hartmann's ontology of art in order to understand the ontic layers of art (pre-structure-back-structure, real and unreal layers) and to seek answers to the question of the future of art within the context of Tunalı's philosophy.

The research historically examines and discusses how the concepts of "mimesis" and "poiesis" and the transition from 'mimesis' to "poiesis" are grounded in Tunalı's understanding of art. In this context, it discusses why abstract art, as an unreal field, stands out more than other art movements and how it interprets the effects of technology on art. Furthermore, it examines what kind of fractures current developments such as the instrumentalization and industrialization of art, artificial intelligence, and NFTs cause in the ontological structure of art.

In conclusion, according to Tunalı, although the essence of art is not innovation, art must take on new forms in every era. Although technological developments and social changes shape the future of art, as long as the ontological integrity between the foreground and background is maintained, art will continue to contain and produce meaning about existence.

Keywords: İsmail Tunalı, Nicolai Hartmann, Ontology of Art, Foreground, Background, Phenomenology. Abstract Art, Problems of Art.

ÖN SÖZ

Başta, çalışmamın her aşamasında bilgileri, deneyimleri ve yönlendirmeleriyle bana yol gösteren değerli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Ali Osman GÜNDOĞAN'a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca tez sürecimde çalışmamı değerlendirerek değerli katkılar sunan, eleştiri ve önerileriyle çalışmamın gelişmesine katkı sağlayan saygıdeğer Prof. Dr. Sebahattin ÇEVİKBAŞ hocama ve Doç. Dr. Ekin KAYNAK İLTAR hocama teşekkürlerimi sunarım.

Tez sürecinde destekleri ve motivasyonları için annem ve babama yanımda oldukları için teşekkür ederim. Bana gösterdikleri anlayış ve güven bu çalışma için bir güç kaynağı olmuştur.

Bu süreçte motivasyon vererek yanımda olan tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim. Ayrıca düşüncelerimi derinleştiren bu sürece katkısıyla destek veren sevgili arkadaşım Berfin Bozkurt'a da özellikle teşekkür ederim.

Lara Su TOPÇU
Muğla

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....I
İÇİNDEKİLER.....II
GİRİŞ.....1

BİRİNCİ BÖLÜM
İSMAİL TUNALI ve SANAT ONTOLOJİSİ

1.1. İsmail Tunalı Kimdir?.....3
1.2. İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi.....6
1.3. Nicolai Hartmann'ın Sanat Ontolojisi.....8
1.4. Neden Nicolai Hartmann'ın Sanat Ontolojisi?.....14

İKİNCİ BÖLÜM
EMPRESYONİST SANAT'TAN SOYUT SANATA

2.1. Empresyonist Sanat.....17
2.2. Fenomenoloji.....24
2.3. Kübizm.....26
2.4. Soyut Sanat.....31
2.4.1. Non-figüratif Sanat.....31
2.4.2. Stijil Sanat Anlayışı.....33
2.4.3. Süpermatizm.....35
2.4.4. Avangard Dönem.....38
2.4.4.1. Dadaizm.....39
2.4.4.2. Sürrealizm.....42
2.4.4.3. Postmodernizm.....45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TUNALI BAĞLAMINDA SANAT PROBLEMLERİ

3.1. Benedetto Croce Estetiği.....50
3.2. Marksist Estetik.....53
3.3. Croce Estetiği ve Marksist Estetik Bağlamında Tunalı'nın Görüşleri.....55
3.4. Tasarım Felsefesi.....57
3.5. Sanatta Eğitim Sorunu.....63
3.6. Ulusallık ve Çağdaşlık.....64
3.7. Teknoloji ve Yabancılaşma.....66
3.8. Sanatta Yeni Zorunluluğu.....68

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
GÜNÜMÜZ SANAT PROBLEMLERİ

4.1. Sanatın Endüstrileşmesi.....70
4.2. Yapay Zekâ.....72
4.3. Sanatın Araçsallaştırılması.....73
4.4. NFT ve Metaverse.....75
4.5. Teknoloji ve Sanat.....77
4.6. Tunalı'nın Sanat Anlayışına Göre Enstalasyon Sanatı.....80

SONUÇ.....84
KAYNAKÇA.....88

GİRİŞ

Bu tez çalışması, estetik alanını felsefenin bağımsız bir alanı olarak temellendiren İsmail Tunalı'nın sanat felsefesi ve sanat ontolojisini inceleyerek, bu inceleme sonucunda sanatın geleceğine dair bir değerlendirme sunmayı amaçlar. Tunalı, Türkiye'de sanat felsefesini sistematik biçimde ele alan ve bunu yaparken yalnızca sanat eleştirisi olacak şekilde değil; bir varlık felsefesi olarak temellendiren, ontolojik zemine oturtan ilk düşünürlerden biridir. Bu çalışma Tunalı'nın sanat anlayışını ele alarak, onun "sanatın özü" ne dair düşüncelerini çözümler ve teknolojinin, dijitalleşmenin ve bunların sonucunda meydana gelen toplumsal değişmelerin, sanatın özünde oluşturduğu etkileri tartışır. Bu bağlamda çalışma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde, ontolojik bir yaklaşım benimseyerek yürütülmüştür.

Tunalı'ya göre, sanatın ontolojik yapısı ön yapı ve arka yapı arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Sanat eserinde malzemeyi ya da duyusallığı temsil eden ön yapı, anlam, "mana" ile yani arka yapı ile birleşince sanat eseri ontolojik bütünlüğe ulaşmış olur. Bu bağlamda çalışmanın temel sorusu; Sanat, Tunalı'ya göre bir "mimesis" midir, yoksa bir "poiesis" midir? Yani sanat doğayı taklit eden bir eylem midir, yoksa varlığa dair yeni bir gerçeklik koyabilen bir süreç midir? Tunalı'nın metinleri yorumlayıcı ve kavramsal çözümleme yöntemiyle incelenmiş; sanat eserinin varlık yapısı ontolojik bir problem olarak değerlendirilmiştir. Bu sorunun cevabı aranırken, Tunalı'nın Nicolai Hartmann'ın sanat ontolojisinden nasıl etkilendiği ve bu ontolojiyi kendi sanat felsefesi sisteminde nasıl uyarladığı incelenecektir.

Nicolai Hartmann'ın "real" ve "irreal" katmanları, Tunalı'nın sanat ontolojisinde temelde yer alır. Bu tabakalar, sanat eserinin hem tinsel hem de fiziksel boyutunu tanımlarken, aynı zamanda sanatın değer ve varlık kavrayışı üzerinde nasıl bir ilgi olduğunu da açıklar. Çalışmanın ilk bölümünde, Tunalı'nın, sanat ontolojisinin temelleri ve bu temellerin Nicolai Hartmann'ın düşünceleri ile kurulan felsefi ilişki açıklanacaktır. Bu bölümde sanat eserinin temelini oluşturan Tunalı'nın sanat ontolojisindeki "ön yapı", "arka yapı", "mana", "real" ve "irreal" kavramları ele alınacaktır. Bu bölümde kullanılan yöntem, ontolojik çözümleme ve karşılaştırmalı felsefi okuma olarak belirlenmiştir.

İkinci bölümde, tarihsel bağlamda sanatın dönüşüm süreçleri incelenecek; sanatın soyutlaşmaya başladığı dönemler Tunalı'nın düşünceleri ile açıklanacaktır.

Sanatın "irrealin ağır bastığı" bir alana yönelmesi, Tunalı'ya göre yalnızca sanatta biçimsel olarak bir değişime uğraması değildir, aynı zamanda zamanla insanın varlığı kavrayış şeklinin değişmesi ile ilgilidir. Bu bağlamda ikinci bölümde sanat artık "poiesis" olarak özgürleşmeye başladığı için soyut sanatın bu süreci tartışılacaktır. Ancak bu süreç betimleyici bir tarih anlatısından ziyade, felsefi yorumlama yöntemiyle ele alınacaktır.

Üçüncü bölümde, Tunalı bağlamında sanat problemleri ele alınacaktır. Bu bağlamda tartışmanın konusu olan iki düşünce biçimi; Croce estetiği ve Marksist estetik ele alındıktan sonra Tunalı'nın bu iki düşünce karşısında ne noktada yer aldığı açıklanacaktır. Bu değerlendirmede karşılaştırmalı felsefi çözümleme yöntemi benimsenmiştir. Tunalı'nın sözünü ettiği ve günümüzde hala devam eden sorunlar olarak görülen sanatın endüstrileşmesi, sanatta eğitim sorunları ve ulusallık-çağdaşlık dengelerinin bozulması gibi konular onun felsefesi ile değerlendirilecektir.

Dördüncü bölümde, sanatın günümüzde aldığı biçimler Tunalı'nın sanat ontolojisi bağlamında değerlendirilecektir. Dijitalleşmenin, yapay zekânın, NFT ve Metaverse gibi sanal oluşumların sanata ve sanat ontolojisine olan etkileri ele alınacaktır. Bu bölümde güncel sanat olguları, ontolojik ve eleştirel çözümleme yöntemiyle tartışılacaktır. Tunalı'nın söz ettiği "ontolojik bütünlük" düşüncesinden hareketle, günümüz sanatının bu bütünlüğü nasıl kırdığı ya da yeniden nasıl kurduğu açıklanacak; teknolojik gelişmelerin bu bağlamda etkileri değerlendirilecektir.

Sonuç bölümünde ise, tezin bütününde ele alınan konuların bir sentezi yapılacaktır. Tunalı'nın sanat felsefesi temel alınarak sanatın geleceğine dair bir yanıt aranacak; sanatın tarihsel gelişimiyle günümüz arasındaki süreklilik ve kopuş noktaları açıklanacaktır. Ontolojik bütünlüğün korunmasının, teknolojik, toplumsal ve kültürel değişimlere rağmen nasıl sağlanabileceği tartışılacaktır. "Poiesis" in tüm bu değişmeler karşısında nasıl yeniden oluşabileceği üzerinde durulacaktır. Böylece sonuç kısmı Tunalı'nın sanat felsefesini temel alarak sanatın geleceğine dair bir değerlendirme sunacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İSMAİL TUNALI VE SANAT ONTOLOJİSİ

1.1. İsmail Tunalı Kimdir?

"İsmail Tunalı, 1923 yılında Romanya/Silistre'de doğmuş, ilk ve ortaokulların bir kısmını orada okumuştur. Daha sonra ailesiyle İstanbul'a taşınan Tunalı, Kabataş Erkek Lisesi'ni ve İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirmiştir. Hocası Ernst von Aster'in gözetiminde *Kant'ın Ahlaki Hürriyet ve Schiller'in Estetik Hürriyet Anlayışları* adlı bitirme tezini tamamlamıştır. Askerlik sonrası Gazetecilik Yüksek Okulu'nda öğretim üyeliği yapmıştır. 1952'de Viyana'ya doktora eğitimine gitmiştir. Burada Friedrich Kainz ve Leo Gabriel gibi filozofların, psikolog Rotracker'in ve sanat tarihçisi Swovoda'nın yanında öğrenim görmüştür. Viyana Üniversitesi'nde felsefe, psikoloji ve sanat tarihi alanlarında doktora yapmıştır. 1954 yılında *Güzelliğin Modern Ontoloji Çerçevesinde Objektif Bir Tanımının Araştırılması* adlı doktora tezini tamamlamıştır. 1956 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'ne asistan olarak girmiş, 1958'de aynı bölümde Sistematik Felsefe Kürsüsü'nde doçent olmuştur. Erzurum Atatürk Üniversitesi'nin kuruluşunda 1959-1962 yılları arasında öğretim üyesi olarak görev almıştır. 1965 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü Sistematik Felsefe Kürsüsü'nde profesörlüğe atanmıştır. 1963-1974 yılları arasında Gayri Menkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu üyeliği görevinde bulunmuştur. 1966'da Tübingen Üniversitesi'nde bir sömestr çalışan Tunalı, 1978-1984 yılları arasında Viyana Üniversitesi'nde dersler vermiş, 1984'te Konstanz Üniversitesi'nde seminerler düzenlemiştir. 1987-1988 yıllarında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü görevini yürüten Tunalı, 1989 yılında yaş haddinden emekli olmuştur (Ekren ve İbiş, 2010: 279-297; Özlem, 2014: 88). Emekliliğinin ardından da eğitim faaliyetlerine devam eden Tunalı, Maltepe Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yeditepe Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi'nde dersler vermiş, 2015 yılında İstanbul'da vefat etmiştir."[2]

Tunalı'nın çalışmalarının amacı estetik alanını bir felsefe bilimi olarak temellendirmek ve Türkiye'de Estetik'i bir felsefe bilimi olarak kurmaya çalışmaktır.

Eserleri:

1. Felsefe'nin Işığında Modern Resim (1960).
2. Grek Estetik'i (1963).
3. Sanat Ontolojisi (1965).
4. Felsefe (1966).

[2] Ayhan Bıçak- Ömür Karslı, *İsmail Tunalı Düşüncesi*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), s.13

5. B. Croce Estetik'ine Giriş (1973).
6. Marksist Estetik (1976).
7. Estetik (1979).
8. Denemeler (1980).
9. Estetik Beğeni (1983).
10. Felsefe'nin Işığında Modern Resim I-II (1982).
11. Estetik Beğeni (1983).
12. Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı: Süleyman Velioğlu ve Nafi Çil'in Sanat Anlayışı. (1983).
13. Tasarım Felsefesi'ne Giriş (2002).
14. Felsefeye Giriş (2009).
15. Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru (2013).

"**Makaleleri:**

Tunalı, İsmail (1957). 'İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik', Felsefe Arkivi 3/3.

Tunalı, İsmail (1961). 'Die Poetik Aristoteles' Im Verhaeltnis Zu Seiner Seinsauffaussung', Felsefe Arkivi 12.

Tunalı, İsmail (1962), 'Modern Sanat Problemi', Felsefe Arkivi 13.

Tunalı, İsmail (1963), 'Kant Estetiği Problemleri', Felsefe Arkivi 14.

Tunalı, İsmail (1963) 'The Validity of Modern Art', The Journal of Aesthetics and Art Criticism 22/2.

Tunalı, İsmail (1964). 'Estetik Beğeni Problemi', Felsefe Arkivi 15.

Tunalı, İsmail (1970). 'Soyut Sanatta Realite Kavrayışı', Felsefe Arkivi 17.

Tunalı, İsmail (1972). 'Benedetto Croce'de Estetik'in Bir Bilgi Problemi Olarak Temellendirilmesi', Felsefe Arkivi 18.

Tunalı, İsmail (1975). 'Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer'ın Üslup Analizi', Felsefe Arkivi 19.

Tunalı, İsmail (1976). 'Marxist Estetik'de Gerçeklik, Obje ve Suje Problemi', Felsefe Arkivi 20.

Tunalı, İsmail (1977). 'Roman Ingarden'in Estetik'ine Bir Bakış', Felsefe Arkivi 21.

Tunalı, İsmail (1981). 'Soyut'un Sanattaki Anlamı', Felsefe Arkivi 22-23.

Tunalı, İsmail (1984). 'Wittgenstein'ın Estetik Anlayışını 'Vorlesungen Und Gesprache Über Aesthetik, Pyschologie Und Religion' Kitabına Dayanarak Bir Belirleme Denemesi', Felsefe Arkivi 25.

Tunalı, İsmail (1984), 'Sanat Delsefesi Açısından Mimari ve Zamansallık', Felsefe Arkivi 25.

Tunalı, İsmail (1984). ‘Architektur Und Zeitlichkeit In Kunstphilosophischer Sicht”, Felsefe Arkivi 25.

Tunalı, İsmail (1985). ‘Der Begriff der Histrorische ‘verandärung’ und der historischen ‘kontinuität’ in kuntphilosophischer sicht’, İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi 6/6.

2.4. Kitap Bölümü

Tunalı, İsmail (1973): ‘Cumhuriyetin 50 Yılı İçinde Estetik’, Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

2.5. Kitap Eleştirisi

Tunalı, İsmail (1964). ‘The Artist’s Voice. Talks With Seventeen Artists’, The British Journal of Aestherics, 4/4: 367.

2.6. Bildiri Kitaplarında Yayımlanmış Yazıları

Tunalı, İsmail (1990). ‘Çağdaş Estetik’te ‘Estetik Obje’ Sorunu’, Felsefe ve Sanat, Yay. Haz. Ömer Naci Soykan, İstanbul: Ara Yayınları.

Tunalı, İsmail (1992). ‘Batılılaşma Sürecimizin Doruk Noktalarından Biri’ 1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Tunalı, İsmail (2004). ‘Bir Tasarım Olarak Mimarlık’, Mimarlık ve Felsefe Sempozyumu Bildiri Kitabı: Etik- Estetik, Yay. Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Funda Öz Sönmez, İstanbul: Yapı Yayın, 2004.

2.7. Çevirdiği Eserler

Wein, Hermann (1959). Tarih, İnsan ve Dil Felsefesi Üzerine Altı Konferans. Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Aristoteles (1961). Poetika. Çev. İsmail Tunalı. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Worringer W. (1963). Soyutlama ve Einfühlung: Üslup Psikolojisi Üstüne Bir Araştırma. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Hübscher, Arthur (1963). Çağdaş Filozoflar. Çev. İsmail Tunalı. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Croce B. (1969). İfade Bilimi ve Linguistik Olarak Estetik. Çev. İsmail Tunalı. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

2.8. Çevirdiği Makaleler

Heistermann, W.E. (1957). ‘Kaynak ve Düzen’ Çev. İsmail Tunalı, Felsefe Arkivi 3/3

Wein, Hermann (1957). ‘Kentauros’vari Felsefe: Material Felsefenin ve Kültür Felsefesinin İmkânı Üzerine Düşünceler’, Çev. İsmail Tunalı, Felsefe Arkivi 3/3

2.9. Yazısının Yer Aldığı Katalog Kitapları

Son Dönem Türk Sanatından Retrospektif Bir Kesit, 1989, İstanbul: Galeri Beytem.

Rafet Ekiz'89, İstanbul: Ramko Sanat Merkezi.

Emin Çizenel, 1992: Galeri Nev.

Ergin İnan Resim Sergisi, 1993, İstanbul: Etibank.

Lütfü Cülcül, 2002, İstanbul: Antik Sanat Galerisi

100yüze Devrim Erbil, 2004, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Hamit Kınaytürk Anı Kitabı, 2007, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Muzaffer Akyol: Zamanın İzleri, 2008, Bursa; Osmangazi Belediyesi.

Tülin Onat: Ard Arda, 2008, İstanbul: Mine Sanat Galerisi.

Nazan Azeri: Sanatı Üzerine Söyleşiler, Yazılar, 2010, İstanbul: cdslprojects.

Habip Aydoğdu, t. y., İstanbul: Ramko Sanat Merkezi.

Hüseyin Bilişik, t.y., İstanbul: Türkiye İş Bankası.

2.10. Yabancı Dile Çevrilen Eserleri

Tunalı, İsmail (2004). Felsefe, Azericiye çev. E. Zamanova. Bakü

Tunalı, İsmail 2005). Felsefe, Rusçaya çev. E. Zamanova. Bakü.[3]

Ödülleri:

1. İtalyan Devleti adına cumhurbaşkanı tarafından Commendatore Büyük Onur Nişanı (1978).
2. Avusturya Devleti tarafından Birinci Dereceden Bilim Onur Nişanı (1982).
3. Altın Kitap Ödülü (1997)
4. Mimar Sinan Üniversitesi tarafından Onursal Doktora sahipliği (1998).
5. Kültür Üniversitesi tarafından Bilimde, Felsefede Kültürde Uluslararası Yıldız Nişanı (2009).

1.2. İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi

İsmail Tunalı'ya göre sanat felsefesi tarih boyunca iki temel kavram üzerinde durmuştur: mimesis ve poiesis. Mimesis sanatı bir taklit olarak görürken, poiesis sanatı yaratıcı bir eylem olarak ele alır. Türkiye'de sanat felsefesinin kurucusu olarak da bilinen İsmail Tunalı bu kavramları ele alarak kendi sanat görüşünü ortaya koymuştur. Onun felsefesini anlamak için ona göre sanat "mimesis midir?" yoksa "poiesis midir?" sorusuna cevap vermek gerekir.

[3] Bıçak- Karslı, a.g.e., s.18-21.

Tunalı bilgi probleminde olduğu gibi sanata da süje-obje ilişkisi bağlamında yaklaşır. Çünkü bir sanat yapıtında, Tunalı'nın deyimiyle "estetik obje" de aynı şekilde bir bağlılık gerektirir. Bilgi probleminde "bilgi objesi", süjeden bağımsız olarak var olsa da bilginin gerçekleşmesi süjenin objeyi kavramasıyla mümkün olur. Bu durumda bilgi edinimi yönelim gerektiren bir süreçtir. Bu yönelim sanatta da kendini gösterir. Ancak Tunalı, bilgi objesi ile estetik objenin farkını da ortaya koyar. "Bilgi objesi, süjenin dışında, ondan bağımsız olarak varolduğu halde, estetik obje ancak süje için vardır."[4] Bu gerçekten de böyledir. Bir ses süje olmadan da sestir. Ancak bir beste onu dinleyen süje içindir. O halde sesi besteden, mermeri heykelden ayırt edebilmemizi sağlayan bir şey olmalıdır. Tunalı buna "mânâ" adını verir. Sanat yapıtına ya da estetik objeye baktığımızda onda bir anlam ararız. Bu anlam yalnız süjede bulunur. Bu sebeple estetik obje, süje için varolandır. Bu varlık alanını Tunalı şu şekilde yorumlar. "Bu reel olmayan, duyuüstü bir varlık alanıdır. Yani idenin, mananın, (geist) varlık alanı."[5] Öyleyse estetik obje real bir varlık alanında olamaz. Çünkü o halde estetik obje ile bilgi objesi arasında bir fark kalmazdı. Real varlık alanı bilgi objesini içine alırken, irreal varlık alanı anlam içerdiği için estetik objeyi içinde barındırır. Ancak üzerinde durulması gereken bir diğer nokta estetik objelerin gerçekten de en başta varolduklarıdır. Yani onlara tamamen irreal varlık alanına koyamayacağımız gibi real varlık alanına da koyamayız. Tunalı'nın düşüncelerini oluşturan bu fikirler Hartmann'ın sanat ontolojisindendir.

Tunalı, Hartmann'ın sanat ontolojisini devam ettirir: "Demek oluyor ki, estetik obje veya sanat eseri, varlık tarzı bakımından reel olan bir ön yapı ile irreel olan bir arka yapıdan meydana gelmiş ontik bir bütündür."[6] Real olan ön yapıya kısaca gördüğümüz tuval ve üzerindeki figürler diyebiliriz. İrreal olan arka yapıya ise o resmin anlattığı anlam diyebiliriz. Ancak bazı resimler süjeye çok fazla anlam vermezken bazı resimler derin anlamlı olabilir. O halde burada bir çeşitlilik söz konusudur.

"Birinci çeşitten olanlar, çok tabakalı ve derin; ikinci çeşitten olanlar, az tabakalı ve sığ. Bunu başka türlü söylersek: irrealin ağır bastığı sanat eserleri ve realin ağır bastığı sanat eserleri. Bir de bunlar arasında irreal ve realin eşit derecede

[4] İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni* (Ankara: FOL Yayınları, 2020), s. 22.
[5] Tunalı, a.g.e., s. 23.
[6] Tunalı, a.g.e., s. 24.

belirlendiği eserler vardır."[7] O halde ikisini de barındırdığı halde sanat yapıtı birinin ve diğerinin ağır bastığı ya da eşit olduğu durumları oluşturabiliyor. Bu durumları kavramak için Nicolai Hartmann'ın sanat ontolojisine bakmak gerekir.

1.3. Nicolai Hartmann'ın Sanat Ontolojisi

Hartmann önce Platon'dan ayrı bir görüş ortaya koyar. Platon'a göre sanat mimesistir. Yani taklittir. O halde taklit edilen şey de sanatta yapılmaya çalışılanın saf hali yani ilk örneğidir. Platon buna "idea" der. Platon'a göre bu idea güzellik ideasıdır. Ancak güzelliğin idea olduğu söylendiğinde duyusallık ortadan kalkmış olur. Çünkü idealar ancak akıl yoluyla kavranabilir. Hartmann'a göre Alman idealizmi bu sorunu çözmüştür. "Şimdi artık güzel olan idea'nın kendisi değil, idea'nın 'duyusal görüntüsü' güzeldir."[8] Örneğin bir tabloyu ele alacak olursak, Platon'a göre güzel olan tablo değil "mutlak güzellik" ideasıdır. Ancak biz bir tabloya baktığımızda ilk önce bizde bir estetik haz duygusu uyandırabilir. Alman idealizmine göre güzel olan şey işte bu tablonun bizde uyandırdığı haz olacaktır. Platon'un soyut güzeli yerine, insanın tablodan aldığı haz ön planda tutulup daha deneyime ve sanata bağlı bir güzel kavramı ortaya çıkmış olur. Ancak Hartmann'a göre sanat yapıtı Platon'un mimesis kavramından ayrıştığı gibi ondan etkilenir de. Çünkü plastik sanatlar tasvir ile oluşur. Tasvir etmek için de taklit etmek gerekmektedir. Ancak Hartmann'a göre bu taklit doğada bulunan her şeyin taklididir, Platon'da ise bu taklit taklidin taklidi diye geçmektedir.

Hartmann sanat yapıtını tinsel bir varlık olarak ele alır. Çünkü sanat yapıtı onu yapan sanatçıdan bir tin taşır. "Sanat yapıtı tür olarak, tinsel varlığın özel bir formuna 'nesnelleştirilmiş tin'e girer".[9] Tin, genel anlamda insanın zihinsel ve kültürel deneyimlerinin temelini oluşturur. O halde nesnelleştirilmesi aslında insanın dışavurumculuğu olarak anlaşılabilir. Sanat yapıtları, sanatçının duygularının ve içinde bulundukları ruhsal durumların somut bir hale gelmesidir. Hartmann burada sanat yapıtını ne sadece soyut bir temelde tutar ne de tam olarak somut bir temelde. İşte real olan ön yapı ve irreal olan arka yapı burada oluşur (Hartmann'ın deyimi ile ön perde ve arka perde). Sanat yapıtı yalnız bir nesne olmadığı halde onun bir real ön yapısı da bulunmaktadır. O halde sanat yapıtının maddesi/maddeleri olmalıdır. Bunlar;

[7] Tunalı, a.g.e., s. 31.
[8] Nicolai Hartmann, *Estetik*, (çev. Tomris Mengüşoğlu Ankara: Doğubatı Yayınları, 2024), s. 139.
[9] Hartmann, a.g.e., s. 147.

taş, mermer, kâğıt, söz, ses vb. maddelerdir. Bunlar saf halindeyken onlara sanat yapıtı denilemez. Sanatçı bunlardan meydana getirdiği şeylerde bir şeyler anlatmaya çalışır. Başka bir tin sanat yapıtına yöneldiğinde ise bu anlamlar çözümlenmeye başlar. Yani aslında sanat yapıtı sanatçısının tinini barındırdığı gibi aynı zamanda başka bir tin için de kavranmayı ve yönelmeyi gerektirir. Ancak her sanat dalının ön yapısı ve arka yapısı aynı değildir. Hartmann bunları ayrıştırır ve farklarını açıklar. Bu sanat dalları; resim sanatı, heykel sanatı, yazın sanatı, sahne sanatı, müzik sanatı ve mimari sanattır.

1.3.1. Resim Sanatı

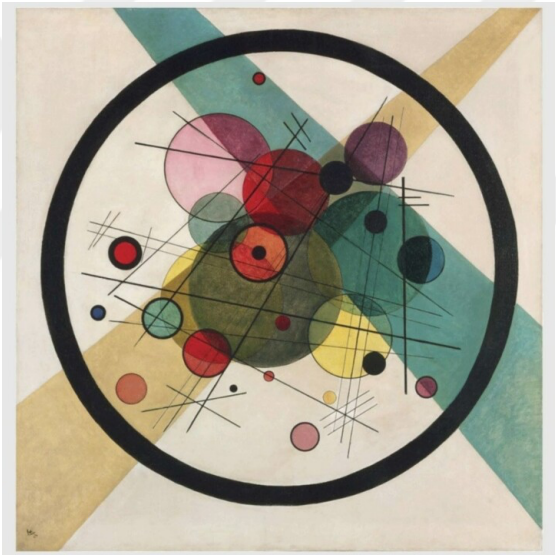
Ön yapı ve arka yapıyı en keskin biçimde ayırabileceğimiz alan resimdir. Bunun sebebi resim sanatının madde ve form içermesidir. "Real nesne ve tuvaldeki renkler -eğer kâğıt üzerine çizilmişse, çizgidirler. Ama görünen kırlardır, sahnelerdir, insanlardır, hayatın bir parçasıdır. Bütün bunlar arka perdeye aittirler ve tümden irrealdirler."[10] Sanat yapıtında algıladığımız içerik, yani resimde gördüğümüz kırlar, insanlar, sahneler gibi algıladığımız bu arka yapıdaki unsurlar fiziksel olarak orada değildir, sadece zihnimizde canlanan bir gerçek ortam oluştururlar. Bu durum onların yalnız bir temsil olduklarını gösterir. Resme baktığımızda hem boyaları, renkleri yani malzemeyi kavrarız hem de gördüğümüz resim sayesinde zihnimizde canlanan resmi deneyimleriz. Gerçekte var olan şey boya ve tuval olduğu için resmin real olan ön yapısını oluşturur, kırlar sahneler ise zihnimizde oluşan bir fenomen olduğu için de onlar irreal arka yapıyı oluşturur. Bazı resimler gerçek hayatta olağan durumuyla bir ortamı tasvir etmeyebilir; Picasso 'nun Guernica tablosu gibi (Bkz. Şekil 1) Hatta bazı resimlerde hiçbir ortam dahi bulunmayabilir. Kandinsky tabloları gibi (Bkz. Şekil 2). Bu ressamlar ise bir manzara resminde olduğu gibi arka yapıyı direkt olarak bize vermek yerine bunları dolaylı yoldan vermeye çalışırlar.

[10] Hartmann, a.g.e., s. 167.



Şekil 1: Pablo Picasso, Guernica, 1937

Kaynak: https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/en/#3/63.15/-120.63



Şekil 2: Wassily Kandinsky, Daire İçinde Çemberler, (Circles in a Circle), 1923.

Kaynak: https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/vasily-kandinsky/333253

Hartmann "Ortadan kaldırılamaz olan 'taklit' (mimesis) bütün resimlerde vardır ve olacaktır- o, her ne kadar, bunların üstüne yükselmiş olsa da."[11] der. Taklit etme konusu manzara resimleri için kolayca idrak edilebilir. Ancak soyut resim için aynı kolaylık söz konusu olmayabilir. Burada şu soru doğar. "O halde soyut sanat neyi taklit eder?" Bu durumda taklit, artık dış dünyanın kopyalanmasından oluşan bir taklit değildir, varlığın özünün, duyguların ve sezgilerin taklididir. Bu sebeple soyut resim,

[11] Hartmann, a.g.e., s. 171.

görünür dış dünyanın değil, ona dair varlık kavrayışını taklit eder. Yani ortada artık biçim olarak değil ontolojik olarak bir taklit vardır.

1.3.2. Heykel Sanatı

Heykel sanatı, aynı resim sanatında olduğu gibi görsele dayanmaktadır. Ancak onu resimden ayıran şey formudur. Resim iki boyutluyken heykel üç boyutludur. Bu da onu daha fazla nesnelleştirilmiş yapmaktadır. Ancak yine resim sanatında olduğu gibi ön yapıyı heykelin yapıldığı malzemeler (mermer, kil, bronz vb.) oluşturur. Heykelin bize anlattığı şey, ifade ettiği insan figürü, soyut formlar veya hareket arka perdeye aittir. Heykelde görünen ve algılanan şeyler doğal dünyadan bağımsız olarak bir anlam dünyası veya resim sanatında olduğu gibi heykeli gören için de zihinde bir ortam yaratabilir. Zihinde oluşan bu ortam onun arka yapısı olduğu gibi yine heykel sanatının soyutlaşmasına göre değişiklik gösterebilir.

1.3.3. Yazın Sanatı

Hartmann yazın sanatı hakkında "Onun maddesi doğa tarafından verilmiş bir madde değildir, insanın yaptığı bir şeydir; dil, söz ve yazı."[12] der. O halde yazın sanatının ön yapısını oluşturan şeyin ne olduğu artık açıktır; kelimeler, cümleler ve hatta kitabın fiziksel olarak varlığı. Ancak yazın sanatı görselliği bakımından resim ve heykelden ayrılır. Görsel olan şey harfler ve kelimelerdir ancak bu şekiller bir ortam oluşturmaz; kelimeleri ve kavramları oluşturur. Kelimeler ve kavramlar kullanılarak betimlemeler yapılır. Bu betimlemeler insan zihninde bir ortam oluşturabilir ancak bu bir resme bakıldığında zihinde oluşan ortamdan farklıdır. Çünkü yazın sanatında okuyanın hayal gücüne göre zihinde oluşan ortam farklılaşabilir.

Yazın sanatındaki arka yapı ise karakterlerin iç dünyası, duygular, anlatılmak istenilen düşünceler, derinliktir. Örneğin Victor Hugo'nun Sefiller romanında ön yapıyı; Fransızca kelimeler, cümleler oluşturur. Ancak arka yapısını oluşturan şeyler ise adalet sisteminin yanlışlığı, insanın içindeki iyilik ve kötülük çatışması, affetme ve umut temaları oluşturur. Yazın sanatında bu iki yapı dışında bir yapı daha vardır denilebilir: "Bu şekilde yazın sanatında kendine özgü bir ara tabaka oluşur. Gerçi bu da asıl arka plandaki gibi irrealdir, aslı bakımından da ona aittir, ama ara tabaka doğrudan öğrenilen görüseldir – her ne kadar duyulara dayanmasa, tersine insanın

[12] Hartmann, a.g.e., s. 172.

hayal gücüne dayansa da."[13] İşte bu ara tabaka tam olarak betimlemelerle birlikte hayal gücünü kullanarak okuyucunun zihninde kurduğu görsel ortam/dünyadır. Arka yapı gibi irrealdir çünkü gerçek dünyada var olmayan, zihinde varolan bir şeydir. Duyulara da dayanmaz çünkü okuyucu bir resim heykel gibi fiziksel bir şey görmeden kendi zihninden imgeler oluşturur. Öğrenilen görsellik sunar çünkü okuyucu zihninde canlandırdığı ortamı daha önceden görsel olarak deneyimi ile algıladığına benzer bir ortam oluşturur. Yukarıda verilen Sefiller romanının ön yapısı ve arka yapısı açıklanmıştı. Ara tabakası ise; okuyucunun zihninde canlanan Paris sokakları, Valjean'ın bitkin yorgun halleri, kirli yırtık kıyafetleri, çıkan dumanlar, kargaşalar vb. denebilir. Yani kısaca ara tabakaya okuyucunun hayal gücü denebilir. Bu ara tabaka da ön perde ile arka perde arasında köprü görevi görmektedir.

1.3.4. Sahne Sanatları

Yazın sanatında bir ara tabakaya ihtiyaç duyulmuştu; okuyucunun hayal gücüne. Bu durumda köprü görevi gören bu tabaka yazın sanatındaki eksiği kapatıyordu. Yazın sanatında bu eksikliği kapatan bir diğer şey sahne sanatlarıdır. Çünkü yazın sanatında anlatılan olaylar, betimlemeler artık aynı heykelde olduğu gibi izleyenin karşısındadır. "Şimdi artık seyircinin (okuyucuda olduğu gibi) hayal gücüne bırakılmamıştır, onun duyularına doğrudan verilen, duyup gördüğü bir forma girmiştir."[14] Sahne sanatları, yani tiyatro ve opera gibi sanat dalları, anlatılan olayları ve karakterleri izleyicinin doğrudan duyularına sunar. Bir tiyatro oyununda karakterler gerçek oyuncular tarafından canlandırılır, mekanlar ve olaylar ise görsel olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bu durum, okuyucunun hayal gücüne duyulan ihtiyacı ortadan kaldırır. Çünkü sanat yapıtı, izleyicinin doğrudan görebileceği ve işitebileceği bir form kazanmıştır. O halde burada üzerinde durulması gereken bir nokta daha vardır; oyuncu. Yazar oyunu yazsa da hareketler, mimikler ve duygular yazıyla bir bütün halinde özgürce okuyucunun zihninde canlanır. Oyuncu ise oynayacağı karakterin bütün bu ayrıntılarını kendisi yaratmaya başlar. "Oyuncu salt bir yeniden üretmeyi aşmıştır; o, kendi tarzı ve sınırları içinde yaratan bir sanatçıdır."[15] Çünkü oyuncu, sadece yazılanı tekrarlayan bir robot değildir, aynı zamanda yaratıcı bir sanatçıdır. Oynadığı karakterin duygularını, hareketlerini ve ruh halini kendince

[13] Hartmann, a.g.e., s. 177.
[14] Hartmann, a.g.e., s. 180.
[15] Hartmann, a.g.e., s. 181.

yorumlar ve sahneye taşır. Oyuncu, yalnızca yazılı bir metni tekrar etmekle kalmaz; karakteri kendi yetenekleri, beden dili ve sanatsal anlayışıyla şekillendirir.

1.3.5. Müzik Sanatı

Müzik sanatı daha karışık ve kapsamlı bir daldır. Öncelikle real yapısını oluşturan maddesi sestir. Sesler bir araya gelir ve bütünleşince bir real ön yapıyı oluşturur. O halde müzik sanatının arka yapısı nerede aranmalıdır? Yine kendisinde aranacaktır. Çünkü dinleyici bunları anlık ses olarak dinlemez ve duymaz. Müzikte birbirini izleyen bir bütün vardır. Burada arka yapı müziğin bir sentez, bütün yani bir kompozisyon olmasıdır. "O halde o, müzik yapıtının arka perdesidir. Nesne olarak alınırsa, sentetik bir birliktir, kendi içinde yankılanan ve artık duyuların alamadığı bir şey, müziksel işitmede art arda yapılmış bir bütündür."[16] Yani müziği oluşturan sesler tek tek izole edilirse, onun anlamı ve estetik değeri tam olarak anlaşılmaz. Müziğin sanatsal değeri, bir bütün olarak algılandığında ortaya çıkar. Tıpkı yazın sanatında olduğu gibi müzikte de bir öncesi ve sonrası vardır. Dinleyici sonrasını bekler. Ancak bir de kompozisyonu çalacak olan bir müzisyene ihtiyaç vardır. "Parçayı çalan müzisyen, ondan yarı form kazanmış bir şey alır (göreceli genel olan) ve onu tamamlar. Onu, öyle kastedildiğini düşündüğü hayat ve ruhla doldurur."[17] O halde burada bir eksiklik söz konusudur. Besteci şarkıyı yarattığında o şarkı daha tamamlanmamıştır. Yine sahne sanatlarında olduğu gibi nasıl ki oyuncu yazılanı tekrarlayan bir robot değil; yaratıcı bir sanatçı ise, müzisyen de burada aynı görevi görür. Bu en iyi şu şekilde açıklanabilir; bir besteyi başka sanatçılar çaldığında ya da söylediğinde her birinden farklı farklı yorumlar gözlemlenir. Bu farklılığın sebebi müzisyenin kendinden bir şeyler katmasıdır.

1.3.6. Mimari

Mimari sanatta diğer sanatlarda olmayan bir durum vardır; pratik amaç. Bir mimar bir bina tasarladığında istenilene ve binanın çevresine (yollara, çevresindeki binalara) uygun bir yapı tasarlamalıdır. Tasarlanacak olan yapılar çok farklı olabilir. Örneğin; kilise, cami, okul veya bir tiyatro binası olabilir. İstenilene ve çevreye uygun olması zorunluluğun yanı sıra, tasarlayacağı yapının türüne göre de dikkat etmesi ve ona göre hareket etmesi gereken durumlar vardır. Bu zorunluluk onun özgürlüğünü

[16] Hartmann, a.g.e., s. 193.
[17] Hartmann, a.g.e., s. 199.

kısıtlar. O halde mimari diğer sanatlardan özgürlüğü bakımından ayrılır. Ancak o sanat olarak tanımlanabildiğine göre bunun bir çözümü olmalıdır. "Bu şekilde pratik amaç, olumlu bir ön koşul olarak asıl taşıyıcı ögedir. Yapının güzelliği, teknik kurguda yer alır."[18] Bu durumda o halde bir yapı pratik amaca sahip olduğu için o sanatın dışına atılmaz. Tam tersine onun sanatsal olabilmesinin ilk koşulu onun bu amaca hizmet edebilmesidir. Daha sonra işe teknik kurgu girer. Örneğin bir mimar bir camiyi kubbesiyle, minaresiyle tasarlasa dahi orada ibadet edileceği için bir atmosfer oluşturmalıdır. Akustiğini, ışığını, kullanacağı malzemeyi ona göre ayarlamalıdır. Bu malzemeler; beton, mermer vs. ön yapıyı oluştururken, camiye giden insanların hissettiği atmosfer, caminin o kültürü yansıtabilmesi ve insanlara bu ruhu yaşatabilmesi onun arka yapısıdır.

Hartmann başlıca sanat türlerini ayrıştırıp ön yapı ve arka yapılarını bu şekilde belirlemiştir. Bu ön yapılar ve arka yapılar sanat türlerine göre değişiklik göstermiş olsa da ön yapı ve arka yapı daima aynı pozisyonda yer alır. Ön yapıda daima kendiliğinden de var olan maddeler yer alırken arka yapı daima anlam ile ilgili olacaktır. Bu anlam bazen heykele bakan bir insanın zihninde canlandırdığı ortam olurken, bazen de bir romanı okuyan insanın iyilik ve kötülükle ilgili çıkardığı anlamlar olabilir.

1.4. Neden Hartmann'ın Sanat Ontolojisi?

Hartmann'dan önce sanat yapıtı ya real ya da irreal bir varlık alanına konulur ama İsmail Tunalı Nicolai Hartmann'ın sanat ontolojisini daha kapsamlı ve uygun görür. Çünkü Tunalı, sanat yapıtının ya/ya da düşüncesinden çıkmasının sanat yapıtı için bir kurtuluş olarak görür. Ona göre de sanat real ve irreali beraber taşıyan bir varlıktır: "Nicolai Hartmann'da artık, Roman Ingarden'ın öne sürdüğü kategorinin belirsizliği ortadan kalkıyor ve Nicolai Hartmann'ın çalışmasıyla estetik obje, ontik-ontolojik bir ışığa kavuşmuş oluyor."[19] Yani Hartmann'dan önce Ingarden, sanat yapıtını ya real ya da irreal olarak değerlendirir. Ancak onun düşüncesi sanatı real veya irreal taraftan birine zorlamış olur. Oysa sanat yapıtı ikisini de içinde barındırır ve bu kabul sanat yapıtının ontolojik olarak daha güçlü olmasını sağlar. Sanat yapıtı neden daha güçlü hale gelir? Çünkü; sanat artık ne sadece nesne ne de sadece anlamdan

[18] Hartmann, a.g.e., s. 206.
[19] İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1965), s. 85.

oluşan bir şeydir. İkisini de barındırarak bir bütünlük oluşturur. Nesne ve anlamdan oluşan bu sanat yapıtları anlamı her zaman direkt olarak vermeyebilir. Çünkü sanatçı bunları dolaylı yoldan göstermeye başlayacaktır. Sanatçının dolaylı yolu neden tercih ettiğini anlamak ve soyut sanatta ön yapı ve arka yapıyı anlamak için önce gerçeklikten soyut sanata giden yola bakmak gerekir.

İKİNCİ BÖLÜM

EMPRESYONİST SANAT'TAN SOYUT SANAT'A

Soyut sanata giden yol dönemin felsefesinden bağımsız değildir. Her dönemin sanatını o dönemin felsefesi oluşturur. Empresyon (izlenim) düşüncesi karşımıza David Hume ile çıkar. Ona göre genel bir tabirle varlığa dair ilgimiz empresyonlarımızdır. Onlar sayesinde varlığa dair bilgi sahibi oluruz. Tunalı, Hume'un düşünceleri ile ortaklık gösteren Ernst Mach'ın düşüncelerinin de empresyonist sanatta etkili olduğunu düşünür:

> "Süje-obje ilişkisinde tek determinant, biricik belirleyici, duyumdur. Bu duyum, hem süjeyi hem de objeyi belirler. Duyumun belirlediği görünüş dünyası, kendi başına olan, rasyonel bir dünya değil, tümüyle sübjektif bir dünyadır. İşte empresyonist resim, böyle bir realite ve varlık anlayışına, böyle bir obje yorumuna dayanır."[20]

Tunalı'dan yapılan bu alıntı, empresyonist sanatın dönemin felsefesine uygun olarak duyum merkezli olduğunu gösterir. Hume ve Mach'a göre gerçek bilgiye süje ve obje arasındaki ilişkiden değil, süjenin objeden aldığı duyumlar sayesinde ulaşılır. Duyumlar sayesinde gerçek bilgiye ulaşılıyorsa eğer buradan şu sonuç çıkarılmalıdır: gerçeklik süjeden bağımsız var olan bir şey değildir. Gerçeklik süjenin duyumsadığı şekilde ortaya çıkar. Empresyonist sanat da aynı düşünceyle hareket eder ve nesnenin kendisini değil, objenin süjede bıraktığı anlık izlenimleri gösterir. Bu sebeple empresyonist resimlerde sanatçı keskin çizgiler kullanmaz, ışık renk ve birbiri içine geçmiş renkler kullanır. Çünkü amaç objenin süjede bıraktığı 'anlık' izlenimi gösterebilmektir.

Empresyonistlerle birlikte sanat artık dış dünyayı taklit etmekten uzaklaşır ve süjenin duyumsadığı şekline odaklaşır. Sanatın merkezinde objenin değil süjenin var olması demek aslında mimesisten kopmak ve poiesise yaklaşmak için ilk adım demektir. Çünkü mimesis dış dünyanın yani objenin taklididir. Ancak artık merkeze süje alındığında mimesisten kopuşun ilk adımı atılmış olur. Bu ayrılığın devamında sanat soyut bir hâl alacaktır. Çünkü empresyonizm objenin görünüşünü değil duyumsadığı şeklini ortaya koyarken zamanla bu durum değişikliğe uğrayacak ve

[20] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim -Modernden Avangarda-* (Ankara: FOL Yayınları, 2020), s. 54.

soyut sanatta duyumsanan şeyin görünüşü değil duyumun kendisi ifade edilmeye başlanacaktır.

2.1. Empresyonist Sanat

Tunalı ilk olarak Empresyonizm sanatının başlangıcı olarak görülen Monet'nin "İzlenim: Gündoğumu (Impression: Soleil Levant)" tablosunu ele alır. Daha öncesinde de manzara resimleri yapılmıştır ancak bu tablonun kendinden önceki tablolarla arasında bir fark vardır. Bu fark; resme bakıldığında keskin çizgiler, sınırlar ve keskin renklerin gözükmemesidir. Daha birbirine geçmiş sınırlar, çizgiler ve renkler vardır. Bu tablonun bu şekilde resmedilmesi tesadüfi değildir. O halde sanatçının anlatmak istediği bir şey vardır:

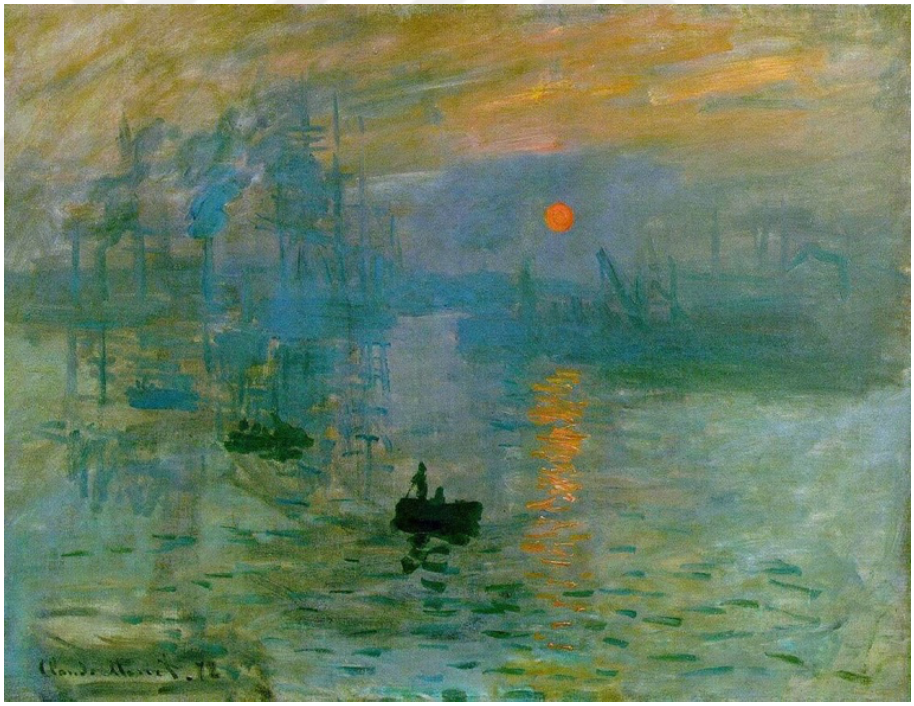
> "Monet'in peyzajında ise artık böyle belirli objeler söz konusu değildir. Onda, sadece duyularımızın kuşattığı ışık, renk tuşlarından başka hiçbir gerçekle karşılaşmıyoruz. Tek gerçek, renk, ışık duyumlarıdır. Bu duyumlar, üst üste, art arda geliyor ve onları düzenleyen bir akla, bir logos'a gerek kalmadan resmin bütünlüğünü meydana getiriyor. Yapıt'ın artık duyumları yöneten bir logos'u yoktur. Bu nedenledir ki yapıtta mantıksal bir bütünlük de yoktur."[21]

Tunalı'dan yapılan bu alıntı, Empresyonist sanatın temelini kavrayabilmek için oldukça önemlidir. Çünkü empresyonist resimlerde keskin çizgilerin olmaması sanatçının o resmi, duyumları ve izlenimleri ile çizdiğini gösterir. Bu çizimler sanatçının doğayı öznel bir şekilde nasıl deneyimlediğini gösterir. Eğer sanatçı resmi keskin sınırlar ile resmetmiş olsaydı gerçekliği resmetmeyi amaçlardı. Oysa sanatçı doğayı bireysel bir şekilde nasıl duyumsadığını resmetmeyi amaçlar. Resimde bir yandan da Tunalı'nın dediği gibi mantıklı bir bütünlük de yoktur. Çünkü resmin bütünlüğünü Monet'nin duyusal izlenimleri oluşturur. Yani dünyayı algılamayı belirli bir mantık yerine artık bireysel duyular ve algılar belirler. O halde resmin, gerçekliği temsil etmesi bir kenara bırakılır ve duyusallık ön plana çıkartılarak yeni bir özgürlük alanı oluşur; gerçekliğe bağlı kalmayan, bireysel deneyime bağlı özgür bir sanat alanı. Bu sanat alanında artık ön yapı ve arka yapı farklı şekillenecektir.

[21] Tunalı, a.g.e., s.58.

2.1.1. Empresyonist Sanatta Ön Yapı ve Arka Yapı

Yukarıda ön yapı ve arka yapı açıklandığında, ön yapıyı yani real varlık alanını resmi meydana getiren maddeler olduğu söylenmişti. O halde yine empresyonist resimde real varlık alanını oluşturan şey; tuval ve boyalardır. Yine yukarıda söylendiği gibi arka yapıyı yani irreal varlık alanını oluşturan şey ise resmin zihinde oluşturduğu bir mekandır. Ancak empresyonist sanatta, natüralist sanatta olduğu gibi irreal varlık alanı bizim zihnimizde bir mekân oluşturmakla kalmaz. Empresyonist sanatta bu daha karmaşık bir hâl alacaktır. Tunalı empresyonist resmin irreal varlık alanı olan arka yapısını yine Monet'nin "İzlenim: Gündoğumu (Impression: Soleil Levant)" tablosu üzerinden yorumlar. (Bkz Şekil 3) "Sanat tarihinde hemen hemen bu resimde, doğanın tamamen yeni bir kavrayışıyla karşılaşıyoruz. Belli bir an içinde, renk ve ışık tuşları içinde erimiş bir dünya; tamamen sübjektif bir dünyadır ve 'görünüş'ün yeni bir gözle kavranışıdır."[22]



Şekil 3. Claude Monet, İzlenim: Gündoğumu (*Impression: Soleil Levant*), 1872.
Kaynak: https://www.marmottan.fr/expositions/monet-impression-sunrise/

[22] Tunalı, a.g.e., s.73.

O halde empresyonist resmin irreal varlık alanı kendinden önceki resimlerden daha farklıdır. Natüralist bir ressam, resme bakan kişiye çizdiği doğanın gerçek halini vermeye çalışır. Oysa empresyonist ressam o doğanın kendi duyumsadığı halini verir. Bu durumda resme bakıldığında zihinde oluşan şey o ressamın doğayı nasıl duyumsadığıdır. Ancak bunun oluşabilmesi için de önemli üç kategori vardır. Bunlar; ışık, renk ve zamandır.

2.1.2. Işık

Empresyonizm ile beraber artık görünüş önem kazandığına göre bu durumda duyumsadığını resmeden ressam artık ışık ve renkleri birbirine geçmiş bir şekilde kontursuz resmetmeye başlar. Bu empresyonizmdeki ışık keşfi ile ilgilidir. Empresyonizmden önce de resimlerde ışık mutlaka kullanılır ama bu ışık kendinden önceki resimlerde olandan farklıdır. Çünkü empresyonizmde ışık başlı başına bir değer olmuştur;

> "Bu her şeyden önce ışığın reel bir ışık olarak anlaşılmasını ifade eder. Reel ışık ise somut, belli bir kaynaktan doğan, belli bir rengi olan ışıktır; kısacası reel ışık, somut ışık, doğrudan doğruya güneş ışığıdır. Empresyonizmin kullandığı ışık daha önceki dönemlerde olduğu gibi idealize edilmiş bir ışık, soyut bir ışık değil, her gün doğada gördüğümüz, yedi renkten meydana gelmiş olan 'güneş ışığı'dır."[23]

O halde empresyonizm öncesi natüralist ressamlar ile empresyonistler arasındaki fark nedir? Önceki ressamlar doğanın bir parçasını atölyede resmederken, empresyonist ressam doğrudan doğaya çıkar ve duyumsadığı o 'an'ı resmeder. Bu durumda atölyede çizilen doğa resmi daha soyut olacaktır. Bunun sebebi natüralist ressamın var olanı, zihninde idealize ettiği şekilde resmetmesidir. Empresyonist ressam ise dışarı çıkar, güneş ışığının verdiği tonları birebir görür ve o an duyumsadığı hali ile çizer. Atölyeden çıkmayan ressam doğayı duyumsadığı gibi çizemez çünkü o an doğayı duyumsamaz. Ancak empresyonist ressam duyumsar ve bu duyumsama sayesinde zaten güneş ışığını keşfeder.

Bu keşif sayesinde değişen şey bir tek resmin soyutluk kazanması değildir. Güneş ışığı aynı zamanda renkleri de değiştirir. Çünkü güneş ışığının tayfları vardır

[23] Tunalı, a.g.e., s. 77.

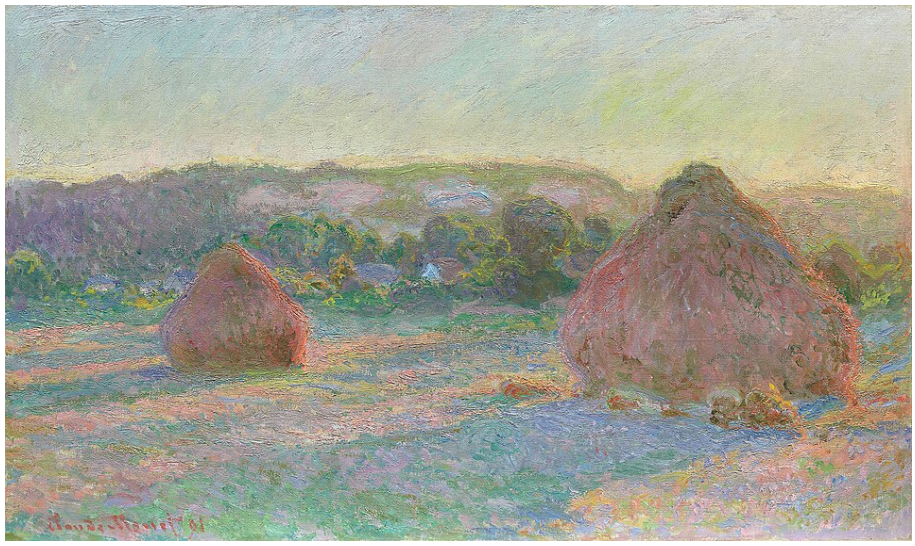
ve bu tayflar görünen renkleri, konturleri eritir. Bu sebeple empresyonizmde ışık kadar renk de önemli bir kategoridir.

2.1.3. Renk

Empresyonizm ile ışığın tayflarının keşfedilmesi aynı zamanda renklerin de buna göre değişiklik kazanması demektir. Bu sebeple empresyonizm ile renklerin keşfi de yapılmıştır denir. "Empresyonizme gelinceye kadar resimde kullanılan renk, tıpkı ışıkta olduğu gibi başlı başına bir değer değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen, onu tanıtan bir araçtı."[24] Resimde objeyi oluşturan şey aslında renktir. Empresyonizmden önce doğadaki nesneler kendine ait renklerle resmedilirken, empresyonizmle beraber renkler artık değişen ışık tayflarına göre algılanan ve resmedilen bir şeye dönüşür. Çünkü güneş ışığı beyaz bir ışık gibi görünse de ortam koşullarına göre değişen bir renk tayfıdır. Güneş ışığı her seferinde farklı şekilde ışık verir. Sabah saatlerinde bakılan bir deniz manzarası öğlen saatlerinde ya da gün batarken aynı renk tonlarında gözükmeyecektir. "Objeler dünyası, akan, değişen bir fenomenler dünyası olduğu gibi bu akış, aslında tayf renklerinin akışıdır"[25] Empresyonizmin getirdiği bu yenilikler aslında teknik değil felsefi bir yeniliktir de. Bu şekilde artık insanın doğayı kavrayış şekli değiştiği gibi sanatın da doğayı kavrayış şekli değişmiş olur.

Empresyonistler renge vurgu yapmak için önemsiz gördükleri manzaraları da seçerler. Bu vurgunun sebebi o renklerin ışık tayfları ile nasıl algılandıklarını göstermektir. Buna Monet'nin "Saman Yığınları (Les Meules a Giverny)" tablosu örnek gösterilebilir. (Bkz. Şekil 4)

[24] Tunalı, a.g.e., s. 85.
[25] Tunalı, a.g.e., s. 87.



Şekil 4: Claude Monet, Saman Yığınları (Les Meules a Giverny), 1890-1891.
Kaynak: https://kolajart.com/wp/2025/11/22/gustave-geffroy-sanatsal-yasam-iv-claude-monetnin-saman-yiginlari/

Ancak önceden gelen ve devam eden bir algıdan kurtulmaları gerekir. Örneğin "Ağaç yeşildir." algısı gibi. Duyumsamaya önem verilecekse eğer önceden gelen ezber renk bilgilerinden kurtulmak gerekir. Bu renklere bellek renkleri denir. Empresyonizmde akıl yerine gözün yani duyumsamanın ön planda olmasının sebebi de budur. Bunu yapmak için ressam ezber bellek renklerini paranteze almaya başlar. Bu paranteze almayı daha iyi anlamak için çalışmanın devamında Husserl'in bilim olarak kurmaya çalıştığı fenomenolojiye değinilecektir. Ancak şimdi empresyonist resimde bu paranteze almak için yapılan indirgemelerin ne olduğuna bakmak gerekir.

"İlk indirgeme, üç boyutlu bir dünyanın iki boyutlu bir dünya haline getirilmesidir."[26] Bunun sebebi empresyonistlerin geleneksel perspektif kurallarına bağlı kalmamalarıdır. Çünkü onlar artık ışık ve renk tayflarını ön planda tutarlar. Bu sayede algıladıkları gibi resmi de iki boyutlu resmetmiş olurlar. İkinci indirgeme; "Nesne, nesne değil tayf renginin üzerine düştüğü ve her an başka türlü görünen bir fenomendir."[27] Bu indirgeme aslında bellek renklerinden tam olarak vazgeçilen yerdir. Burada empresyonist ressam bellek renklerini paranteze alır ve nesneler o anlık göründüğü renkleri ile algılanıp resmedilir. Bunun sonucunda ise üçüncü indirgeme oluşmuş olur: "Çünkü üçüncü indirgeme, mekân renklerinin yüzey renkleri haline getirilmesidir ki bu, doğrudan doğruya nesnelerin bellek renklerinden soyulmasının

[26] Tunalı, a.g.e., s. 100.
[27] Tunalı, a.g.e., s. 100.

bir sonucudur."[28] Bu şekilde artık nesneler tamamen paranteze alınmış olur. Çünkü nesneler aklın kavradığı bir şeyken renkler duyuların kavradığı şeylerdir. Eğer nesneler paranteze alınmamış olsaydı empresyonistler resimlerini 'sadece' gördükleri ve duyumsadıkları gibi resmedemezlerdi. Özetle empresyonizmle beraber "şeyler" değil "görünüşler" ön planda olur ve bu yüzden resimleri keskin konturlu ya da sabit formlardan oluşmak yerine değişen ve akışta olan izlenimlerden oluşur. Değişen ve akışta olan izlenimlerden oluşan bir resimde önemli olan bir diğer konu da zaman olacaktır ki bu da üçüncü kategoridir.

2.1.4. Zaman

Zaman empresyonizme ait bir kategori olarak ele alındığında akla şu soru gelebilir: "Zaman tüm resimlerin kategorisi değil midir?" Kuşkusuz her dönemin resim sanatında zaman önemli bir rol oynar. Empresyonizmden önce gelen Barok resimlerinde hareket ve oluş resmedilmeye çalışılmıştır. Örneğin Caravaggio'nun "Goliath'ın Başıyla Davut (Golyat'ın Başıyla Davut)" resmi ele alınırsa, elinde kesilmiş baş tutan bir figür vardır. (Bkz. Şekil 5) Bu figür her an tuttuğu başı bırakacak gibi durur. Ancak burada zamanın hareketliliği değil, figürlerin hareketliliği söz konusudur. Barok resminde hareket daha çok figürlere ait bir özelliktir. Oysa empresyonizm ile artık hareket figürlere ait değil zamana ait bir özelliktir. "Empresyonist için hareket, mekânın belirlediği bir fenomen olmayıp zamanın belirlediği bir fenomendir."[29] Çünkü empresyonist görme demek değişeni, akışta olanı görmek demektir. Bu da güneş ışığı ile ilgilidir. Görünen renkler güneş ışığının durumuna göre değişir. Empresyonist ressam bu değişimi yani bu 'an'ı renkler sayesinde tuvaline resmeder. O halde empresyonist ressam bu 'an'ı tuvaline işlemek isterse bunu doğanın karşısına geçip, hızlıca yapmalıdır. Bu da empresyonizm ile ressamın zamana ve 'an'a karşı daha duyarlı olmasını gerektirir:

> "Şu hâlde ressamın nasıl bir çalışma yolu tutması gerekir? Bu yol şöyle olmalıdır: Ressam doğanın karşısına geçmeli ve doğadan aldığı duyumları aynı 'an' içinde tuvale işlemelidir. Çünkü her an'ki doğa, başka ve yeni bir doğadır; çünkü, her an'ki doğa, yeni bir duyumu, yeni bir yaşantıyı dile getirir."[30]

[28] Tunalı, a.g.e., s. 100-101.
[29] Tunalı, a.g.e., s. 140
[30] Tunalı, a.g.e., s. 145.



Şekil 5. *Caravaggio, Davud ve Golyat'ın Başıyla* (David with the Head of Goliath), 1609-1610.

Kaynak: https://borghese.gallery/collection/paintings/david-with-the-head-of-goliath.html

Yukarıda Tunalı'dan yapılan alıntı bir tek empresyonizmin resme getirdiği yeni tekniği değil, aynı zamanda bu tekniği oluşturan empresyonist düşüncenin özünü de verir. Doğa sürekli değişim halindedir ve o, akıl yoluyla değil duyular yoluyla kavranır. Duyular bu değişimi algılar ve empresyonist ressam da resimlerini bu değişime göre uygular.

Zaman kategorisi aslında ışık ve renk kategorisinin oluşma sebebidir. Işık da renkler de aslında zamana yani empresyonist ressamın yakaladığı 'an'a bağlıdır. Bu anlar güneş ışığının her seferinde farklı tonlarda ışık vermesine ve bu ışık sayesinde değişen ve iç içe geçen renklere sebebiyet verir. Bu üçünü yakalayıp resmedebilen sanatçı, duyumsaması gereken en temel şeyleri duyumsar ve hızlıca tuvaline aktarır. Bu sayede resmin arka yapısı sanatçının duyumsadığı o kısa süreli 'an' olmuş olur.

Empresyonizm gerçekliği temsil etmek yerine 'an'lık duyumlara önem vermesi ileride sanatın 'mimesis' olarak görülmemesine sebep olacaktır. Çünkü artık doğa olması gerektiği gibi değil duyumsandığı gibi algılanmaya ve resmedilmeye başlar. Resim teknikleri de değişmeye başlar; figürlerin yerini renkler ve ışık alarak, zamanın önemi vurgulanmış olur. Bu da sanatın geleneksel resim kurallarından özgürleşmesine ve kendinden sonraki dönem için başka sanat akımlarının oluşmasına sebep olur.

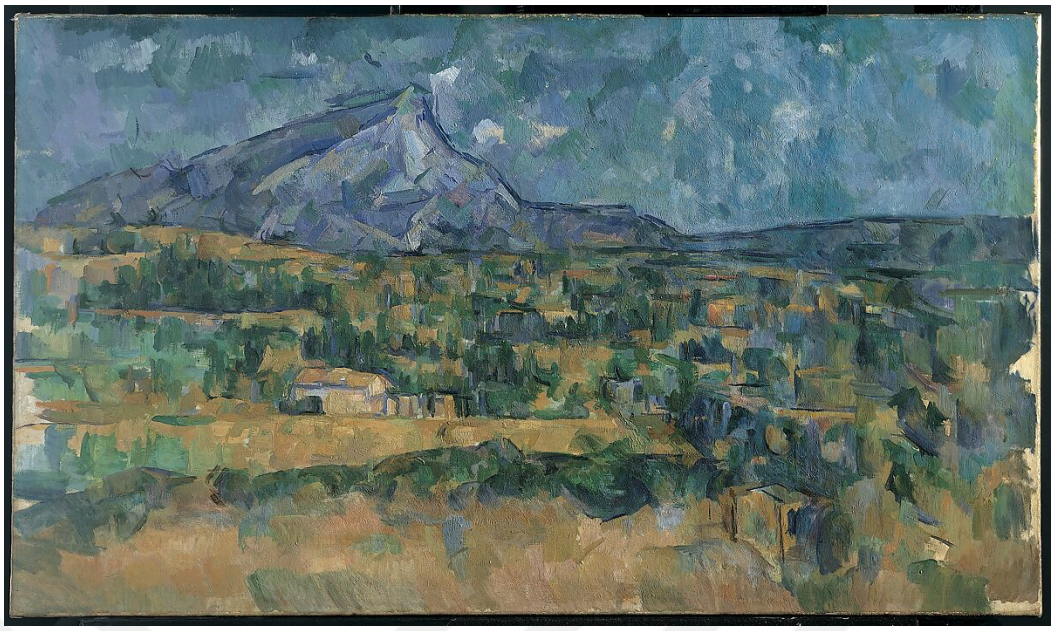
2.2. Fenomenoloji

Empresyonizm ile dünyanın değişmeyen bir yapısı olduğu düşüncesi değişir ve duyulara, bireysel deneyimlere önem verilir. Bu düşünceye paralel olarak Edmund Husserl'in düşünceleri de kendini oluşturmaya başlar. Husserl'in amacı felsefeyi bilim haline getirmektir. Felsefenin bilim olmasının yolunun ise fenomenolojiden geçeceğini söyler. Fenomenoloji ise bilincin bilimidir. Fenomenolojiye "bilincin bilimi" denmesi bile empresyonizm ile bağını ortaya koyar. Çünkü empresyonizm ile insana; yani insanın doğayı duyumsamasına dönüş yapılır. Burada Husserl bilincin yönelimselliğini ortaya koyar. Aynı empresyonizmde olduğu gibi görme ve duyumsama ön planda olur. Ancak bu görme ve duyumsama için gerekli olan bilincin önemi Husserl'de vurgulanır. Husserl: "Yargılarımız bu dünya ile ilişkilidir. Şeyler, onların bağlantıları, değişimleri, işlevsel bağlantıları üzerine kısmen tekil kısmen nesnel yargılarda bulunuruz."[31] der. Gerçekten de yargılar bu dünya ile ilişkilidir. Çünkü biz bir şeyi görür, duyarız. Dolayısıyla bilinç olaylarımız bu dünyaya dair yönelimde bulunduğu için yargılarımız da bu dünya ile ilgili olacaktır.

> "Husserl algıda verildiği şekliyle maddi bir şeyin kuruluşunda söz konusu olan üç tip varlık ayrımı yapar:
>
> 1. Şeyin kendisi;
> 2. Onun özü, özellikle uygun düştüğü yerde, onun duygusal niteliklerini de içerir.
> 3. Görünüşler ya da bir şeydeki duyusal bir niteliğin 'perspektiflenmeleri'"[32]

Husserl'in görü hakkındaki bu kuruluşunu soyut sanatta köprü görevi gören Cezanne'ın "Saninte Victorie Dağı (Montagre Sainte-Victorie)" resmi açısından yorumlamak gerekir (Bkz. Şekil 6).

[31] Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* (çev. Harun Tepe, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2020), s. 13.
[32] Woodruf Smith,D., *Husserl,* (çev. Seçim Bayazit, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), s. 278.



Şekil 6: *Paul Cezanne,* Saninte Victorie Dağı *Montagne Sainte-Victoire*, 1890.
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435878

Şeylerin kendisi dağlar, ovalar, ağaçlar ve evlerdir. Özleri; bulundukları yerler, renkler, şekillikleri ve büyüklükleridir. Görünüşleri empresyonizmde olduğu gibi oraya bakarak bu resmi çizen Cezanne'ın baktığı perspektife ya da baktığı zamanın ışığına göre değişir. Cezanne'ın resminden hareketle, onun perspektifi, duyumsadığı an görünür. Bu aynı zamanda Cezanne'ın resminin irreal katmanı olan arka yapıyı da oluştururken aynı zamanda fenomenolojik bir betimlemedir ama deneyime yöneliktir. Empresyonizmde görülen deneyim ve bakma yine burada da kendini gösterir. Ressam deneyimlerini ve gördüklerini resmeder. Bu yüzden Ponty "Ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkı olandır."[33] der.

Cezanne'ın resminin bir diğer özelliği geleneksel resmin aksine detaysız ve çizgisel olmasıdır. Bunun sebebi empresyonizmde görünen paranteze alma işlemidir. Husserl sayesinde bu artık bir yöntem olacaktır; Paranteze alma: Husserl buna "epoche" yöntemi der.

2.2.1. Paranteze Alma

Bilincin yönelimselliğine dikkat etmek gerekir. Eğer bilincin yöneldiği şey deneyimlenecekse o halde yeni bir varlık alanı elde etmek gerekir. Çünkü daha önceden gelen ezber yargıları ile hareket edilirse bir şeyin varlığına ilişkin öz

[33]Maurice Merleau Ponty, *Göz ve Tin* (çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları), 2012, s. 30.

anlaşılamaz. Empresyonistlerde bu ezber yargılar daha çok bellek renkleri ile kendini gösterirken, Husserl ile bu durum daha kapsamlı bir hâl almaya başlar. Bütün varlıkların özü (Husserl'in deyimi ile eidos'u) bu yöntem uygulandıktan sonra algılanır. Fenomenoloji ile duyumların ardında da bir öz olduğu savunulmuş olur. "Buna göre fenomenolojik epoche'nin, fenomenolojik redüksiyonun amacı, nesneler dünyasını ortadan kaldırdıktan sonra öze, eidosa, yani mutlak varlığa, zaman-mekân üstü varlığa ulaşmaktır."[34] Sanat da duyularla algılanan şeylerin özüyle ilgileniyorsa o halde fiziksel dünyaya bağlı kalınmasına gerek kalmaz. Bu düşünce soyut sanatın yolunu açacaktır. Bu düşünce ilk başta yine de tamamen fiziksel dünyadan kopmak demek değildir. Ancak ona bağlı kalmamak resimde kendini nasıl gösterir? Bu soyut sanatın başlangıcı da sayılabilecek kübizmde kendini gösterir.

2.3. Kübizm

Fenomenolojide paranteze almanın amacı mutlak olana yani varlığın özüne ulaşmaktı. O halde ressam bu düşünce ile resim çizmeye başlar ve artık resimlerde detaylar daha az görünür hale gelir. Ressam dünyayı deneyimlerken aslında özünü deneyimlemeye başlar. Bu öz kendini geometrik şekillerle kübizmde gösterir. Bu hareketin başında olan Cezanne'ın resimlerine bakıldığında figürlerinin empresyonizmle örtüşmesinin nedeni empresyonizmden etkilenmiş olmasıdır. Ancak onun resimleri, deneyimlediği dünyanın özünü ortaya koyduğu için kübizme geçiş açısından köprü görevi görür. Kübizm kendi içinde ikiye ayrılır: Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm.

Empresyonizm'de duyular aracılığıyla doğru bilgiye ulaşılabileceği düşünülürken, fenomenoloji ile bu düşünce değişir; doğru bilgiye yalnızca varlığın özü kavranarak ulaşılacağı savunulur. Bu yüzden; "Kübizm nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü kavramak için elbette nesneleri, varlığı göründüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır."[35] Yani artık görünen değil varlığın özü önem kazanmış olur. Kübist sanatçının varlığı göründüğü gibi değil, düşündüğü gibi kavramasının nedeni, yöneldiği varlığı zihinde paranteze alıp parçalara ayırmasıdır. Bu parçalara ayırma ise Analitik Kübizm'in en büyük özelliğidir. Parçalara ayırma söz konusu olduğu için Analitik Kübizm fenomenolojiktir. Analitik Kübizm bu bakımdan Sentetik

[34] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim -Modernden Avangarda-* (Ankara: FOL Yayınları, 2020), s. 226.
[35] Tunalı, a.g.e., s. 267.

Kübizm ile prensip olarak ayrışır çünkü Sentetik Kübizmde de parçalarla inşa etmek söz konusudur.

2.3.1. Analitik Kübizm

Analitik Kübizmdeki parçalara ayırma bilinç ve zihin tarafından yapıldığı için sanat artık soyutlaşmaya başlar. Ancak kübizmin somut bir tarafı da vardır. Bu yüzden Tunalı şöyle der; "Başka bir deyişle büyük soyut, aynı zamanda büyük somuttur."[36] Kübizmin hem soyut hem de somut olması önemli bir noktadır. Çünkü kübist sanatçı yeni bir varlık ortaya koymaz. Zihinde o varlığı parçalar, parçalara bölerek resmeder ya da parçalarıyla inşa eder. Bu da aslında kübist sanatçının somut bir hareketle başladığını gösterir. Çünkü kübist sanatçı önce somut bir varlığa yönelir ve onu çizer. Kübist bir resme bakıldığında çizilen nesne tam olarak göründüğü halinde değildir. Bu en iyi Picasso'nun "Mandolinli Kız (Girl with a Mandolin)" resminde anlaşılır. (Bkz. Şekil 7)



Şekil 7. Pablo Picasso, Mandolinli Kız (Girl with a Mandolin – Fanny Tellier), 1910.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/80430

Resme bakıldığında mandolin çalan bir kadın figürü vardır. Ancak bu kadın figürü farklı açılardan parça parça resmedilmiştir. Bazı kısımlar yandan, bazı kısımlar önden görünüyormuş gibi resmedilmiştir. Picasso bu sayede tek bir bakış açısına bağlı kalmaz. Resme bakıldığında bir kadının resmedilmiş olduğunun sezilebilmesi ve

[36] Tunalı, a.g.e., s. 274.

resmedilen şeyin mandolin çalan bir kadın olması, kübizmin somut yanını ortaya koyar. Parça parça ve farklı perspektiflerden resmedilmiş olması Picasso'nun nesneyi kavrayış şeklini ortaya koyar ve izleyiciye bu kavranışı sunması bakımından soyuttur. Bu sayede kübizm yalnızca soyut ve somut kavramlarını aynı yerde barındırmakla kalmaz ve empresyonist sanatla da farkını daha net ortaya koymuş olur. Çünkü; empresyonist sanatta sanatçı duyuları ile kavradığı dünyayı resmederken renk, ışık ve mekânı ön planda tuttuğu için resimler iki boyutludur. Ancak kübizmle beraber varlığın düşünüldüğü gibi kavranması, yönelinen nesnenin her açıdan kavranmasına sebebiyet verdiği için resimler artık üç boyutludur. Bu durum aslında analitik kübizmin, döneminin düşüncelerinden ne kadar etkilendiğini de ortaya koyar. Ancak Sentetik Kübizm'de bu etkilenme şekli farklılık gösterir.

2.3.2. Sentetik Kübizm

Analitik Kübizm'in eserlerinde varlık zihinde paranteze alınıp parçalayarak resmedilirken, Sentetik Kübizm'in eserlerinde varlık parçalayarak değil parçalarla inşa edilerek kurulur. Analitik Kübizm fenomenolojiden etkilenir. Bu durumda önce bilincin doğaya yönelmesi durumu ön plandadır. Yani hareket noktası doğaydı ve sanatçı varlığı düşünce ile kavrıyordu. Sentetik Kübizmde ise bu durum değişir. Burada çıkış noktası doğa değil düşünce olur. "Birinin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde; öbürünün çıkış noktası, düşünce dünyası ve geometridir."[37] Burada artık sanatçı resmedeceği nesneyi analiz etmeyi bırakır ve zihnindeki düşünceler ve geometrik formlarla yeniden kurar. Bu geometrik formlarla yeniden kurma da kübizmin daha soyut bir hâl almasını sağlar. Bu aslında kübizmin başında yer alan Analitik Kübizm'in hâlâ empresyonizmden kalan etkisini de gösterir.

Sentetik Kübizm'in eserlerini düşünce dünyasından yola çıkarak kurmasını daha net anlamak için John Brack'ın "Kahvaltı Masası (The Breakfast Table)" eserine bakmak gerekir (Bkz. Şekil 8) Burada gazete şişe ve tabak gibi objeler tek tek tanınabilir haldedir. Ancak bunlar yine doğada göründüğü haliyle birebir resmedilmez. Yüzeyler daha düz haldedir ve geometrik formlar halinde resmedilmiştir. Bu biraz da kâğıt kolajları gibi üst üste konulmuş havası da verebilir. Bunun sebebi Brack'ın masayı analiz edip o şekilde betimlememesidir. Çünkü bu Analitik Kübizm 'in prensibidir. Brack ise bunun yerine nesnelerin imgelerini zihninde oluşturur, bu imgeleri farklı açı ve parçalarla resme yerleştirerek inşa etmeyi tamamlamış olur.

[37] Tunalı, a.g.e., s. 276.



Şekil 8. John Brack, Kahvaltı Masası (The Breakfast Table), 1958.
Kaynak: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/193.2013/

2.3.3. Kübizm'de Ön Yapı ve Arka Yapı

Her estetik objenin bir ön yapısı ve arka yapısı bulunur. Her ikisi de resim sanatının dönemi ve etkilendiği düşünce hakkında ipuçları verir. Bu bağlamda verilen iki örneğin; John Brack'ın "The Breakfeast Table" ve Picasso'nun "Girl with a Mandolin" resimlerinin ön yapısına ve arka yapısına bakmak Analitik Kübizm'in ve Sentetik Kübizm'in prensiplerini ve dönemini anlamak için de faydalı olur. "Mandolinli Kız (Girl with a Mandolin)" 'ın ön yapısını geometrik formlar ve soluk renk tonları oluşturur. Geometrik formlar ve soluk renkler Analitik Kübizm'de çoğu resimlerde görünür. Çünkü parçalara ayırmak geometrik şekillerle mümkün hale gelir ve resimde bu geometrik şekillerin ön planda kalmasını sağlayan şey de soluk renkler olur. Resmin arka yapısı ise Picasso'nun resimde algıyı bozması sayesinde oluşur. Çünkü o, çizdiği varlığı tam olarak kavrayabilmek için önceki yargılarını paranteze alarak her açıdan analiz eder ve bu analizini resminde uygular. Kadının elinde bir mandolin figürü olmasının sebebi ise yine bir arka yapı düşüncesi uyandırır. Çünkü varlığa önceki yargılarıyla yaklaşmaz; melodik bir nesne, bir resimde artık sessiz ve matematiksel bir form alır. Yani Picasso aslında, Husserl'in algı hakkında söyledikleri ile de örtüşür. Çünkü bu resmin arka yapısı aynı zamanda algının çok yönlülüğüdür.

John Brack'ın "Kahvaltı Masası (The Breakfeast Table)" resminde ise ön yapıyı oluşturanlar; kahvaltı masasında daha net seçilebilen figürler, resmin daha dekoratif olması, kolaj etkisi yaratması ve renklerin daha pastel tonlarda olmasıdır. Bunun sebebi ise objelerin zihinde kurulup resmedilmesi ve gündelik hayata dair renklerin bulundurulmak istenmesidir. Neden gündelik hayata dair renklere geçilir? Çünkü Brack resminde yalnızlığı anlatmak ister. Bu da onun arka yapısını oluşturur; ortada bir kahvaltı masası vardır ama insan figürü yoktur, perspektif bilinçli bir şekilde bozuktur çünkü masayı değil yalnızlığı kompozisyon olarak alır. Bu sebeple sanki öylesine bir şeyleri yerleştirir gibi masanın üstüne objeleri de yerleştirir. Bu durumda parçalar bu objeler olur ve bunları birleştirerek aslında yalnızlığı anlatmış olur. Yani çıkış noktası düşünsel zihinsel olan; yalnızlık ama bunu anlatmayı tercih ettiği figürler de yine doğada var olan nesnelerdir.

Analitik Kübizm'de de Sentetik Kübizm'de de artık net bir soyut tavır vardır. Bu soyut tavır başta empresyonizmden uzaklaşarak başlar. Empresyonizmde duyular ve izlenimler ön plandayken; ışık, renk ve zaman önemliydi. Bunların önemli olması hala dış dünyaya bağlı kalındığını gösterir ve bu doğal olarak empresyonist resmin bir mimesis olduğu anlamına da gelir. Çünkü Ressam duyuları ile o 'an' kavradığı dünyayı taklit etmeye çalışır. Fenomenolojinin çıkışı ve kübizm ile dış dünyayı kavrama biçimi değişir. Bu da Analitik Kübizm'in doğmasına neden olur. Bu sanatçılar önce varlığı parçalar. Resmettikleri nesneler her ne kadar dış dünyada bulundukları halinden farklı olsalar da bir "obje" resmedilmeye çalışıldığı için somutluk da barındırırlar. Çünkü nesneleri dış dünyadan alıp soyutlayarak yeni bir yapı oluştururlar. Bu durumda Analitik Kübizm hâlâ bir mimesistir. Sentetik Kübizm'de ise bu durumdan farklı olarak önce zihinde oluşan soyut bir kavram vardır ve somut nesnelerle bu anlatılmak istenir. Burada mimesisin bir adım daha soyutlanması durumu söz konusudur. Çünkü nesneler sadece dış dünyadaki hallerine ait bir yansıma oluşturmaz, onlar artık sanatçının zihninde oluşturduğu kavramları yansıtır. Sentetik Kübizm'e sadece mimesis demek doğru olmaz. Ona mimesis'in poiesis olmaya başladığı geçiş kısmı demek daha doğru olur. Tunalı'ya göre "Kübizm, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek tüm soyut sanat akımlarının oluşumu için bir okul görevi görür: ister non-figüratif ister stijil isterse süpermatizm olsun bir yerde hepsinin, hareket noktalarını kübizmde gördüğünü söyleyebiliriz."[38] O halde Sentetik

[38] Tunalı, a.g.e., s. 283.

Kübizm sayesinde resim sanatının konusu daha fazla özgürleşir, artık dış dünyayı taklit etme durumu ortadan kalkmaya başlar. Giderek dış dünyadan özgürleşmeye başlayan resim sanatı, bu özgürleşmeyi soyutluğu arttırarak elde etmiş olur. Sentetik Kübizm'de soyut kavramlar somut nesnelerle resmedildikten sonra artık resimdeki figürler de soyutlaşmaya yani figürsüz olmaya başlar. Bu figürsüzlük yani Non-figüratif sanat, paranteze almanın daha büyük ve kapsamlı bir haline sebebiyet verir; o da ortadan kaldırma. Soyut sanatın oluşması bu şekilde başlar; figürlerin ortadan kalkmasıyla. Figürler bu kısma kadar ön yapıyı oluşturan kavramlardı. Soyutlama ile estetik objenin ön yapısı da artık soyut bir biçim alır. Bu bağlamda, ön yapının görsel anlamları değişir, arka yapı da daha fazla özgürleşir.

2.4. Soyut Sanat

2.4.1. Non-Figüratif Resim

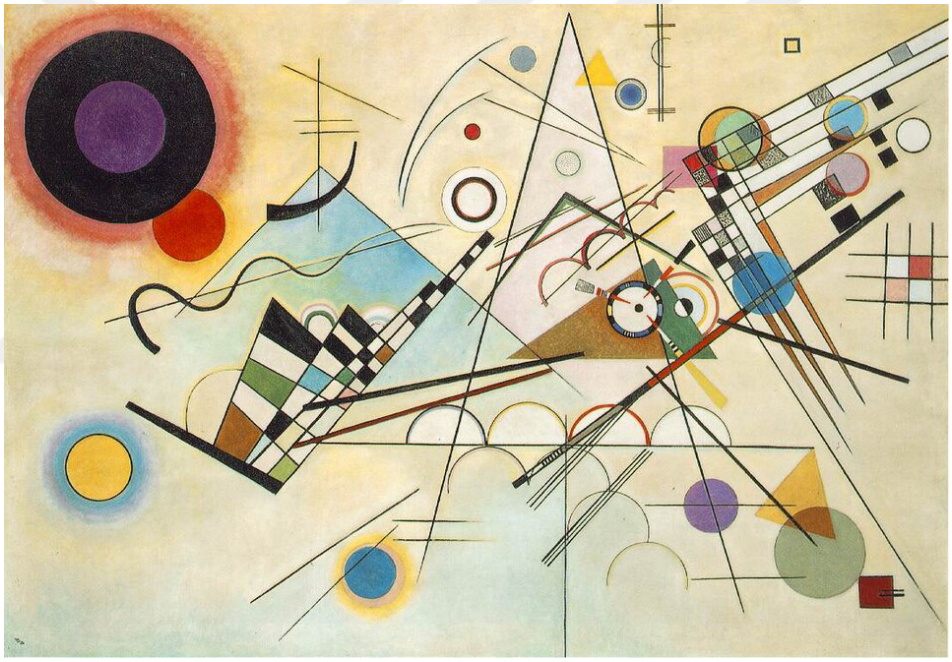
Kübizmin etkisiyle özgürleşen sanat artık figürsüz bir hâl alır. "Non-figüratif, objesiz olmayı değil, figürsüz olmayı ifade eder."[39] Obje ve figür ayrımı bu cümleyi anlamak için önemlidir. Çünkü figür; temsil eder, referans noktası vardır. Bu da demek oluyor ki artık doğayı taklit eden ya da referans alan bir sanat yoktur. Ancak bu resimde hiçbir şey olmadığı anlamına gelmez. Objesi vardır; form, renk ve çizgisi vardır. Bu sayede artık sanat tamamen soyutlaşır ve mimesis olmaktan çıkar, poiesis olur. Örnek vermek gerekirse; bir elma resmedildiğinde bu elmayı birebir aynı çizmek, figüratiftir, somuttur. Sadece formuyla oynamak; figüratiftir ama yarı soyuttur. Eğer sadece kırmızı bir daire ve geometrik şekiller varsa bu non-figüratiftir. Burada görülen aslında figürün temsil özelliğinin reddedilmesidir. Ressam artık resmettiği nesnelerin tanılabilir olmasını hedeflemez. Artık hedef; form, renk ve çizgi ile yeni bir görsel dil kurmaktır.

Non-figüratif resim Wassily Kandinsky'nin çalışamaları ile başlar. Onun resimleri figürsüz ve doğadan bağımsızdır. "Kompozisyon VIII (Composition VIII)" eseri non-figüratif sanat anlayışının temsili olarak örnek teşkil eder (Bkz. Şekil 6) Doğada görünen tanıdık bir figür ya da doğaya ait bir referans bulunmaz. Geometrik şekiller, çizgiler ve renklerin canlılığı dikkat çeker.

[39] Tunalı, a.g.e., s. 384.

2.4.1.1. Non-figüratif Resimde Ön Yapı ve Arka Yapı

Non-figüratif resimde geometrik şekiller, çizgiler ve renklerin dikkat çekmesi aynı zamanda sanatçının iç dünyası ile de ilgilidir. Çünkü non-figüratif resimlerinin ortaya çıktığı dönemde sanat ve felsefe dünyasında büyük bir değişim gözükür. Empresyonizm ile başlayan sanatçının içsel dünyasına yönelme eylemi daha fazla gelişmelere yol açar. Bu gelişmelerin yanı sıra felsefi olarak Nietzsche ve Schopenhauer'in etkisiyle, gerçekliğin ötesine geçme ve insana yani insanın iç dünyasına yönelme isteği artar. Kandinsky'nin "Kompozisyon VIII (Composition VIII)" eserinin ön yapısı ve arka yapısını anlamak, non-figüratif resimde ön yapı ve arka yapıyı anlamak için iyi bir örnek oluşturur (Bkz. Şekil 9)



Şekil 9. Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII (Composition VIII), 1923.

Kaynak: https://www.wassilykandinsky.net/work-50.php#google_vignette

Resmin ön yapısını; geometrik şekiller, daireler, akışkan çizgiler oluşturur. Artık ön yapıyı oluşturan temeller arka yapıyı tamamen oluşturmaya başlar. Kandinsky'nin bu şekilleri resmetmesi onun soyut ve ruhsal bir arayışta olduğunu anlatır. Çünkü renkler ve biçimler ona göre insan ruhunun farklı bir yansımasıdır. Bu eserindeki daireler insanın içsel uyumunu yansıtırken, düzensiz ve keskin olarak gözüken çizgiler ise kaosu temsil eder. Kandinsky dış dünyayı taklit etmek yerine insanın iç dünyasında meydana gelen bu uyum arayışını resmeder. Kullanılan geometrik şekiller ise estetik olma amacı olmadan sadece bu içsel uyum arayışının

yansımasını gösterir. Onun resmindeki bu arayış aynı zamanda bu resmin arka planıdır. Çünkü insanın içsel uyum arayışı soyut bir durumdur, ancak kendisi soyut olanı renkler ve biçimlerle ifade etmiştir.

Dönemin felsefesi, sanat akımlarını; sanat akımları da kendinden sonra gelecek olan sanatları etkiler. Kandinsky'de kendinden önceki sanat akımlarından ve döneminin felsefesinden etkilenmiştir.

2.4.2. Stijil Sanat Anlayışı

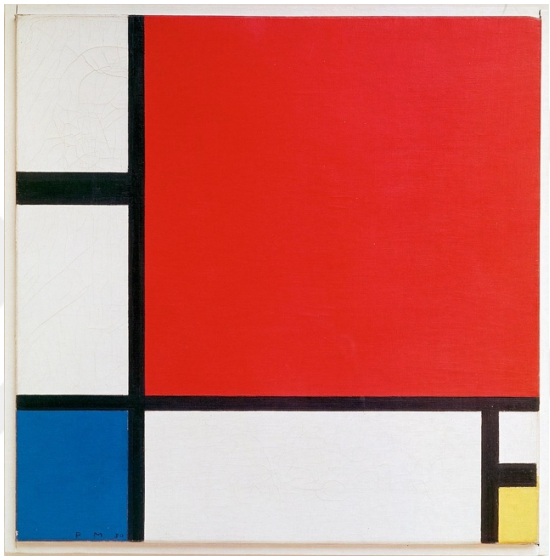
> "Stijil sanat anlayışı, De Stijil adlı derginin çevresinde oluşur ve yeni bir sanat görüşünü ve estetiğini beraberinde getirir. Bu sanat görüşü ve estetik, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanır. Bu anlayışın temsilcileri olarak Theo van Doesburg, Piet Modrian ve Van der Leck görünür."[40]

Bu derginin amacı geometrik şekiller ve ana renklerle evrensel bir estetik yaratmaktır. Ancak bu soyut daha çok "konstrüktif soyuttur". Çünkü konstrüktif soyut tamamen katı, geometrik yapısal bir düzene dayanır. Bu sebeple Stijil sanat anlayışı daha minimal bir sanat anlayışıdır. Non-figüratif resimlerde de geometrik şekiller vardır ancak doğada karşılığı bulunmayan akışkan ve duyguları ifade eden formlar vardır. Stijil sanat anlayışında bu akışkan ve duyguları ifade etmez. Hedef daha yapısal bir sanat ortaya koymaktır. Tunalı'ya göre "Buna göre sanat yapıtı, doğaya karşıt başka bir düzeni, geometrik bir düzeni ifade eder. Bu geometrik düzen ya da yapı, temelde bir mimari yapıdır. Bu yapıda her şey rasyonel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da her ilgi, bir orantı demek olur.[41] Burada söz edilen "doğaya karşıt başka bir düzeni" ifadesi önemlidir. Çünkü sanatta doğaya karşıt başka bir düzenin sanatta kuruluyor olması demek, sanatın mimesisten uzaklaşması demektir. Bu düzen de doğanın değişken yapısına karşılık insan aklının ve sezgisinin oluşturduğu saf ve geometrik şekillerdir. Tunalı'nın bu yapıyı bir mimari yapı olarak değerlendirmesinin sebebi de Modrian gibi sanatçıların çalışmalarında tesadüfi çizgiler yerine mimari mantıkla oluşturulan çizgiler görmesidir. Çünkü bu resimlerde orantı ve düzen bulunur. Aynı zamanda sanat burada yapı kurma etkinliği olma durumu ile mimari ile ortak özellik taşımaya başlar. Yapısal bir sanat olarak görülüp mimariyi etkilemesi aynı zamanda sanatın, insanın bireyselliğinin ön planda tutulmasından uzaklaşmasına neden olur. Çünkü artık mimari ile sanat, toplumsal ihtiyaçlara yönelik yapılar yaratma amacı

[40] Tunalı, a.g.e., s. 287.
[41] Tunalı, a.g.e., s. 293.

kurar. Sanat burada insanın kendini ifade etme şekli olmaktan çıkmaya başlar. Sanat ve hayat iç içe geçer. "Bauhause"[42] da bu hareket sayesinde gelişmiştir.

Sanatın daha fazla geometrikleşmesi, mimari alana yönelmesi onu daha matematiksel bir zemine doğru ilerletir. Artık bir geometrik düzen söz konusudur. Bu düzen içinde kendi harmonisini bulunduran müzik sanatı için de geçerli olduğu için bu dönemde resim, mimari ve müzik arasında ortak paydalar artar. Piet Modrian'ın, Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon (Composition with Red, Blue and Yellow) eserinde dönemin yapısallığı net bir şekilde görülür (Bkz. Şekil 10).



Şekil 10. Piet Modrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon (Composition with Red, Blue and Yellow), 1930.

Kaynak: https://collection.kunsthaus.ch/en/collection/item/2455/

Resim sadece dikey ve yatay çizgiler ve onların oluşturduğu şekiller ve renklerden oluşur. Modrian kırmızı, mavi ve sarı renklerini kullandığı yerleri seçerken aslında bir denge bulmaya çalışır ve bu onu resminin yapısallığını ortaya koyar. Bu resim aynı zamanda mimari ile de benzerdir. Çünkü mimari çizimlere hatta krokilere bile benzer. Ancak konstrüktist resmin, müzikle olan bağlantısı daha da ilginçtir. "Konstrüktivizm, resimde dikey ve yatay biçimlerin bir bileşiği olarak özellikle caz müziği ile paraleldir. Çünkü caz müziğinde de objektif ve soyut ifadelerin aritmetik bir yasalılığı söz konusudur."[43] Caz müziğinde her ne kadar doğaçlamalar olsa dahi, bu doğaçlamalar yine bir ritmik yapı ve harmonik kurallar içinde yapılır. Yani arka

[42]Bauhaus: 20. yüzyıl başlarında Almanya'da ortaya çıkan, sanatı ve zanaati birleştirmeyi amaçlayan öncü bir tasarım hareketi.
[43] Tunalı, a.g.e., s. 294.

planda bir düzen ve matematik barındırır. Caz sanatçısı doğaçlarken o düzen ve matematiğin dengesini kurmaya çalışır. Tıpkı Modrian'ın kırmızı, mavi ve sarıyı yerleştirirken bir denge kurmaya çalışması gibi.

2.4.2.1. Stijil Sanatta Ön Yapı ve Arka Yapı

Stijil sanat anlayışının temel amacı yapısal bir düzen oluşturmak olduğu için aslında arka yapısı da bundan farklı olmayacaktır. Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon (Composition with Red, Blue and Yellow) eseri ele alınacak olursa, bu resmin ön yapısını siyah şeritler ve renkli kareler oluştururken aslında bu ön yapı, aynı non-figüratif resimde olduğu gibi arka yapıyı anlamak için bilerek seçilmiştir. Arka yapı Tunalı'nın bahsettiği gibi "Buna göre sanat yapıtı, doğaya karşıt başka bir düzeni, geometrik bir düzeni ifade eder."[44] nitelikte olmalıdır. Arka yapı doğadaki değişen görünümlerden soyutlanarak yani mimesisten uzaklaşarak, evrensel, değişmeyen bir rasyonel düzen koymalıdır. O halde ön yapı direkt olarak Modrian'ın soyut kavramsal düzen ve dengesini ifade eder. Çünkü Modrian'ın ön yapısında bulunan çizgiler ve şekiller doğadaki değişen görünümler aksine keskin ve net biçimde, planlı ve orantılı bir şekilde resmedildiği için geometrik bir düzen elde etmiştir. Bu sebeple Stijil sanatın arka yapıları aynı zamanda amacını da verir. Bu geometrikleşme ve minimallik sadece Hollanda'da değil, paralel bir şekilde Rusya'da da görülür. Ancak bu geometrikleşme ve minimallik kendini Süpermatizm olarak farklı bir şekilde oluşturacaktır.

2.4.3. Süpermatizm

Süpermatizm, Kazimir Malevich'in kurucusu olarak kabul edilen bir sanat anlayışıdır. Malevich resmi, mimari yapılara benzetir. Yani aynı Stijil sanat anlayışında olduğu gibi burada da konstrüktif bir sanat anlayışı görülebilir. "Ama Maleviç'in getirdiği ve ortaya koyduğu bu resim anlayışı, Maleviç'e göre ne konstrüktivizm ne de kübizmdir. Buna, resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında belki 'pürizm' denilebilir."[45] O halde Malevich'in sanat anlayışı konstrüktif özellikler taşısa da ona tamamen konstrüktivizm denmez. Çünkü konstrüktivizmde bir yapı kurulmaya çalışılır; kübizm de denemez, çünkü kübizm doğada bulunan objelerin parçalanıp yeniden kurularak bir bütün oluşturmasıydı. Bu iki durumda da bir yapı oluşturma söz konusudur. Ancak Süpermatizm bunu amaçlamaz. Amaç, artık

[44] Tunalı, a.g.e., s. 293.
[45] Tunalı, a.g.e., s. 295.

resimdeki her şeyi saf hâle getirmektir ve bunun için arındırma gereklidir.

> "Böyle bir amaca yönelen yol, doğa ve nesnelerden, görünüşlerinden ve ampirik gerçeklikten uzaklaşacak ve böyle bir anlayışa sahip olan sanatçı, duyusal nesneler dünyasının dışında, onun üstünde (suprema) olan bir dünyaya yönelecektir. Bu suprema dünyası, salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgenin dünyasıdır. Bu dünya sürekli çaba ve deneyimleme isteyen bir varlığa götürür."[46]

O hâlde eğer resimden, doğadaki somut nesneler, ampirik yani deneyimsel ve gözlemsel olanlar bir kenara bırakılarak resim saflaştırılır. Bu sayede duyusal dünyanın dışına çıkılır. Buradan da 'suprema' ya yani aşkın bir gerçekliğe ulaşılabilir. Bu suprema dünya aslında içinde geometrik formları ve soyutun saf hâlini barındıran bir dünyadır ve bu dünyaya ulaşmak deneyim ile mümkündür. O hâlde burada yalnızca bir arındırma süreci bulunmaz. Aynı zamanda sanatçının, deneyimleriyle bu dünyanın sınırlarını aşması gerekir. Sanatçı bunu yaptığında yalnız bir resim tekniği ya da arka planı oluşturmakla kalmaz; artık o varoluş arayışında da olur. Non-figüratif resim anlayışında bireyin kendi iç dünyasına yönelme durumu vardı. Stijil sanat anlayışında ise bu bakış topluma çevrilmişti. Bu durum klişeleşmiş "Sanat, toplum içindir." cümlesini içinde barındırır. Ancak Süpermatizm ile birlikte bu anlayış artık insanı konu edinmez. Çünkü bu varoluşu arama insanın değil sanatın varoluşunu anlamaktır. Sanat dış dünyanın kopyası olmak yerine kendi başına varolmalıdır. Bu durum da diğer bir klişe olan "Sanat, sanat içindir." cümlesini içinde barındırır. O hâlde temel soru ve arayış "Sanat ne için vardır?" ve "Sanatın özü nedir?" olmalıdır. Süpermatizm anlayışında olan bir sanatçının ikinci soruya verdiği cevap ise eserleri olacaktır.

Süpermatizm; dış dünyadan, insanın iç dünyasından ve yapı kurma amacından arındırıldığı için içeriksiz resimdir. Ancak sanatın kendi varoluşunun nasıl olduğunu anlatması bakımından da gerçek resimdir. "Bu anlamda içeriksiz resim, mutlak resimdir ve aynı zamanda mutlak gerçekliktir. Bu gerçeklik, Maleviç'te ilk defa beyaz üzeride siyah kare olarak ortaya çıkar. Ama bu gerçeklik, giderek daha gelişmiş biçimler gösterir."[47] Bu gelişmiş biçimlerin nasıl oluştuğunu anlamak, süpermatizmin başlangıcında Malevich'in yaptığı "Siyah Kare (Black Square)" adlı eseri örnek gösterilebilir (Bkz. Şekil 11).

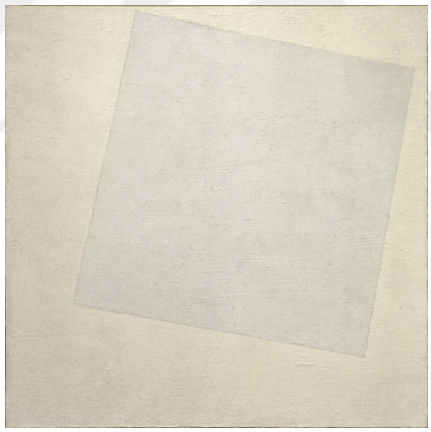
[46] Tunalı, a.g.e., s. 298.
[47] Tunalı, a.g.e., s. 305.



Şekil 11. Kazimir Malevich, Siyah Kare (Black Square), 1915.

Kaynak: https://factumfoundation.org/our-projects/digitisation/malevichs-black-square/

Beyaz rengin üzerinde sadece siyah bir kare vardır. Formu minimal şekilde kullanmıştır ama figür algısı renklerden dolayı nettir. Ardından Malevich "Beyaz Üstünde Beyaz (White on White)" eserini yapar (Bkz. Şekil 12).



Şekil 12. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerinde Beyaz (White on White), 1918.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/80385

Bu eserde ise beyaz rengin üzerinde biraz farklı bir tonda bir kare vardır. Artık renk yakınlığından dolayı belirsizleşir, bulanık hâle gelir. Yani artık Malevich resimlerinde formu ve rengi iyice soyutlamaya başlamıştır. Çünkü amaç figür bırakmadan bile bir saf varlık yaratmak yani sanatın kendi varoluşunu yaratmak. Bu bulanıklaşan sınırlar aslında bu suprema dünyası denilen aşkın dünyayı anlatma çabasıdır. Çünkü renkler birbirine ne kadar yakın olursa onları algılamak da o kadar zor olacaktır aynı aşkın dünyada olduğu gibi. Çünkü bu aşkın dünya duyularla

algılanmaz. Bu bağlamda süpermatizmin içeriksiz olması yani hiçliği aslında onun mutlak hakikatidir de. Bu içeriksiz olma durumu artık sanatın güzel olma ve yapı kurma çabasını ortadan kaldırır. Kübizm dış dünyayı kavradığı şekliyle anlatmayı amaçladığı için parçalara bölüyordu ama o parçaları birleştirerek bir yapı ortaya koyuyordu. Non-figüratif sanat ise ruha hitap eden bir güzelliği amaçlamıştı. Stijil sanat her ne kadar soyut olsa dahi bir denge ve harmoni kurmak yani bir yapı kurmak zorundaydı. Oysa artık amaç burada güzel olmak, bir yapı kurmak, denge veya harmoni kurmak değildir; hakikati ve aynı zamanda hiçliği resmetmektir.

2.4.3.1. Süpermatizm 'de Ön Yapı ve Arka Yapı

Süpermatizm sayesinde resmin değişen amacı diğer soyut sanat anlayışlarında olduğu gibi kendisinin arka yapısını oluşturur. Maleviç'in "White on White (Beyaz Üzerine Beyaz)" eserindeki ön yapı; beyaz zemin ve üstündeki biraz farklı beyaz rengindeki hafif eğilen kare formudur. Figür algısı bu sayede kaybolmuştur ve bu da resmin arka yapısını oluşturur; Maleviç bu şekilde, sanatın dünyadan kopuşunu ve o aşkın dünyayı göstermeye çalışır. Çünkü yukarıda söylendiği gibi aşkın olan dünyaya duyular ile gidilmez. Duyular ortadan kaldırılırsa güzellik de ortadan kalkar. Artık resmedilen şey sanatın varoluşunun saf hali yani hakikatidir. "Kare, Maleviç'in dünyaya alternatif bir tasarım varlığını dayandırmak istediği bir temel-varlık, bir tözdür."[48] Malevich'in amaçladığı bu saf varoluş, Tunalı'nın fenomenolojik yaklaşımıyla da örtüşür. Çünkü Tunalı'da sanatta önemli olan varlığın kavranış şeklinin gösterilmesidir. Aynı zamanda Tunalı'nın sanat ontolojisinde "Bilgi objesi, süjenin dışında, ondan bağımsız olarak varolduğu halde, estetik obje ancak süje için vardır."[49] Yani sanat bilginin alanına ait değilken sanat yapıtı da süje ile birlikte varolan bir estetik objedir. Malevich'in "White on White (Beyaz Üzerine Beyaz)" eserinde görülen saflaşma hali yalnızca onu algılayan bilinç tarafından mânâ bulur. Yani eserin arka yapısı bilinç tarafından elde edilmiş olur.

2.4.4. Avangard Dönem

"Avangard" kelimesi Fransızca bir kelimedir ve "öncü grup" anlamına gelir. Bu dönemde alışılmışın dışına çıktıkları ve kuralları yıktıkları için öncü olan sanat akımları oluşur. Bunun sebebi ise yine o dönemde meydana gelen bilimsel ve felsefi

[48] İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi,* (Ankara: FOL Yayınları, 2022), s. 39.
[49] İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni* (Ankara: FOL Yayınları, 2020), s. 22.

değişimlerdir. Örneğin 20. yüzyılın başlarında Newton'un ortaya koyduğu mekanik evren anlayışı döneminde bilimi, sanatı ve felsefeyi etkiler. Çünkü artık dünya düzenli ve ölçülebilir bir evren olarak görülür. Ancak daha sonra görelilik kuramı ve kuantum kuramlarıyla bu ölçülebilirlik ve kesinlik ortadan kalkar. Freud'un da "bilinç dışı" kavramı insanın kendi iç dünyasını bile tam olarak anlayamayacağını gösterir. Bu dönemde I. Dünya Savaşı'nın etkileri de döneme kötümser bir etki bırakır. Tüm bu gelişmeler evrene, topluma ve insanın kendi iç dünyasına olan güveni sarsar. Bu güvensizlik dönemin felsefesini etkiler. Örneğin Martin Heidegger "Varlık Nedir?" sorusunu yeniden gündeme getirir çünkü ona göre insan artık dünyada güvende değildir. Bu sebeple insanın "fırlatılmış bir varlık" olduğunu söyler: "Dasein öncelikle hep düşkün ve 'dünyaya' düşmüş olmaktadır."[50] Jean Paul Sartre'da aynı şekilde bir güvensizlik duygusuna hâkim olduğundan, insanın kendi anlamını yaratma çabasının, insana varoluşsal bir sıkıntı verdiğini düşünür. Bu düşüncelerini "Bulantı" adlı romanında ve "Varlık ve Hiçlik" eserinde ele alır. "Yabancı" ve "Sisifos Söyleni" eserlerinde de Albert Camus insanın evrende bir anlam bulma çabasına karşın yaşadığı 'absürd' olma halini anlatır. Varoluşçu filozofların dünyada yaşadıkları bu güvensizlik durumu yalnız felsefi bir durum değildir. Bu durum doğrudan sanatta kendini gösterir. Varoluşçuluğa göre dünya güvenilmez bir durumda olduğu için anlam da dünyada bulunamaz. Dolayısıyla insan kendi anlamını kendisi üretmek zorundadır. Sanat bu anlam üretiminin yapıldığı alandır. Bu sebeple Heidegger'e göre varlığın ortaya çıktığı yer, Sartre ve Camus'ya göre insanın anlam yaratma yollarından biri sanattır. Bu bağlamda avangard akımların ortaya çıkışı, varoluşçu felsefenin estetikte meydana gelen yansıması olarak görülebilir.

Bu yansıma kendini başta süpermatizmde gösterir. Süpermatizmde sanatın kendi varoluşuna dair bir sorgulama hakimken, zamanla dönemin etkisiyle artık evrene, insana ve topluma dair sorgulamalar artar. Bu varoluşsal sıkıntı sanatta kendini tepkisel olarak göstermeye başlar ve bir nevi başkaldırı olarak Dadaizm ortaya çıkar.

2.4.4.1. Dadaizm

Dadaizm aslında isyan etmeyi temsil eden bir akımdır. Çünkü I. Dünya Savaşından sonra Alman savaş mağduru sanatçılar tarafından kurulur. Ancak bu akım, kendinden önce gelen akımlar gibi kendine özgün bir stil oluşturmaz. Dönemin getirdiği karamsarlık, sanatçılarını en sonunda bir isyan psikolojisine iter. "Aslında

[50] Martin Heidegger, Varlık ve Zaman (çev. Kaan Ökten, İstanbul: Alfa Yayın,2022), s. 270.

Dadaizm için sanat yapmak amaç değildir; hatta dada, düşüncede sanata karşıdır. Ama pratikte, uygulamada Zürih'teki galeride görüldüğü gibi bu böyle değildir."[51] Bunun sebebi şudur; her ne kadar sanatın karşısında dursalar da yaşadıkları isyanı sanat sayesinde ifade edebilmiş olmalarıdır. Yani kendi içinde bir çelişkileri de vardır; sanata karşı olduklarını göstermek için sanatı kullanırlar. Görsel kolajlar, şiirler ve manifestolar ve tiyatrolar kendilerini en çok ifade ettikleri sanat türleri olur. Nesneler de artık sanatın bir parçası olur ve galerilerde hazır nesneleri sanatı eleştirmek için sergilerler. Görsel kolajlar da bu dönemde en dikkat çekici şekilde kullanılmaya başlanır. Her ne kadar Kübizm'le kolaj başlasa da burada daha farklı bir durum oluşur. Çünkü bu kolajlar siyasi ve politiktir. Bu sebeple kolajlar; metin, resim, reklam ve gazete kupürleri içerir. Artık kolaj sadece estetik bir değer olmakla kalmaz; devrimci bir rol oynamaya başlar.

Kolajlardan en dikkat çekeni dönemin ilk ve en önemli kadın sanatçısı olan Hannah Höch'ün "Mutfak Bıçağıyla Dada: Almanya'da Weimar Döneminin Son Bira Göbekli Kültür Çağına Kesik (Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer- Belly Cultural Epoch of Germany)" dir (Bkz. Şekil 13). Çünkü; I. Dünya Savaşı sonrasında "Weimar Dönemi" adında bir dönem yaşar. Bu dönem Almanya'nın savaş sonrası olduğu için ekonomik krizlerin, siyasi iktidarsızlıkların ve toplumsal çöküşlerin olduğu bir dönemdir. Bu sebeple özellikle Höch'ün eseri için bu ismi tercih etmesi, dönemin yönetiminin erkek egemen olmasına karşılık da bir eleştiri olabilir. Yaşadığı döneme dair isyanı eserin adından dahi belli olur. Ayrıca bıçağın "mutfak bıçağı" olduğunu belirtmesi bir kadın olarak erkek egemen yönetimi eleştirdiğini de gösterir.

[51] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim -Modernden Avangarda-*(Ankara: FOL Yayınları, 2020), s. 326.



Şekil 13. Hannah Höch, Mutfak Bıçağıyla Dada: Almanya'da Weimar Döneminin Son Bira Göbekli Kültür Çağına Kesik (Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany), 1919–1920.

Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Hannah-Hoech-Cut-with-the-Kitchen-Knife-1919-1920-Photomontage-44-7-8-x-35-7-16-in_fig8_274154549

2.4.4.1.1. Dadaizm'de Ön Yapı ve Arka Yapı

Dadaizm'de artık ön yapıda bariz değişikler de gözlemlenir. Çünkü ön yapı herhangi bir nesne dahi olabilirken, kolajı oluşturan tüm malzemeler ve gazete kupürleri de olabilir. Birçok malzeme ya da resmin yapılma şekli dağınık halde sunulur. Arka yapı ise sanatçının yaşadığı topluma bir hiciv barındırmaya başlar. Örneğin Höch'ün "Almanya'da Weimar Döneminin Son Bira Göbekli Kültür Çağına Kesik (Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer- Belly Cultural Epoch of Germany)" kolajında erkek politikacıların kafaları kullanılmıştır. Avangard değişim ile dönemin felsefesinin yabancılaşmasına değinilmişti. Höch'te bu yabancılaşmayı insanlarla makine parçalarını birleştirerek anlatmaya çalışır. Kolajı çok dağınık bir şekilde yapması da aslında dönemin de ne kadar dağılmış olduğunu

anlatmaya çalışmasından kaynaklıdır. Tüm bu düzen karşıtlığı ve eleştiriler bu eserin arka yapısını oluşturur. Eğer eleştirilen bir dış dünya varsa bu da beraberinde bu dış dünyanın yenilenmesi, düzeltilmesi gerek demektir. "Dünyanın yenilenmesi demek, mantığın egemen olduğu var olanı, yaşanan realiteyi değiştirmek, onu bir 'sürrealite'ye/üst-gerçeklik' e dönüştürmektir."[52] Bu görev de Sürrealizm'in görevi olur.

2.4.4.2. Sürrealizm

Dönemin karamsarlığı, varoluşa dair felsefecilerin anlam arayışları ve Freud'un "bilinçdışı" kavramını öne sürmesi dadaizmde isyancı bir tavıra sebep olurken, sürrealizmde ise bu tavır değişir. Çünkü dadaizmin eleştirdiği dış dünyaya güven olmadığını düşünen sürrealist sanatçılar cevabın aslında Freud'da olduklarını düşünürler. Çünkü dış dünya güvensiz bir dünya ise o halde insanın kendine yani Freud'un dediği "bilinçdışılığa" yönelmeleri onlara daha güvenilir bir alan verecektir. "Freud ve Freudizm, hem teoride hem uygulamada bir rüya psikolojisi olduğuna göre, Freudist bir sistem olan sürrealizm de rüyayı düşünce ve sanat eksenine koyacaktır. Gerçekten de rüya, sürrealist sistem içinde diğer iki temel kategori, 'tesadüf' ve 'absürt'ün yanında böyle temel bir kategori olarak yer alır."[53] Freud'a göre, insanın bilinçdışı içeriklerinin yansıması rüyalardır. Rüyalar absürtlük barındırırlar. Rüyalar mantığa uygun olmadıkları gibi sansürlü de değildir. Sürrealistler için rüyaların sansürlü olmamaları ve mantıklı olmamaları önemli bir noktadır. Çünkü onlara göre; mantık, akıl ve toplum artık kötü bir hâldedir. Aklın sebebiyet verdiği sanayileşme savaşlara, sanayileşmenin sonucundaki makineleşme de insanın yabancılık hissetmesine sebep olur. Toplum savaştan sonra yozlaşmaya başlar. Bu durum insanların sahteleşmesine sebep olur. İnsanların gerçek halini ortaya koyan şey de rüyalar olacaktır. Bu sebeple sürrealist sanatçılar da absürt resimler ortaya koymaya çalışırlar. Bu absürtlüğü ortaya koyarken de tesadüfilikten yararlanırlar.

Tesadüfilik sürrealizmin bir teknik geliştirmesine de zemin hazırlar. Bu tekniği sürrealizm döneminin ressamı olan Salvador Dali üzerine kapsamlı popüler bir çalışma yapan, Catherine Ingram şu sözlerle açıklar: "Gerçeküstücüler 'otomatik' çizim tekniğini geliştirdiler. Bu teknik, sanatçının kalemine özgürlük tanıyor, bilinçdışının

[52] Tunalı, a.g.e., s. 329.
[53] Tunalı, a.g.e., s. 333.

ortaya çıkmasını sağlıyordu."[54] Kaleme özgürlük tanınması demek aslında sanatçının aynı rüyadaymış gibi mantık ve sansür içermeden, yani düşünmeden rastgele fırça darbeleri oluşturmasıdır. Andrê Masson,'nun "Otomatik Çizim (Automatic Drawing)" çalışması bu teknikle beraber bilinçdışını açığa çıkarmaya çalıştığını gösteren örneklerden biridir (Bkz. Şekil 14).



Şekil 14. Andrê Masson, Otomatik Çizim (Automatic Drawing), 1924.

Kaynak: *https://www.moma.org/collection/works/38201*

Ancak bu olmadan da sürrealist sanatçılar tesadüfiliği resimlerinde yansıtırlar. Örneğin; Salvador Dali bunun önemli örneklerinden biridir. Dali'nin resimlerinde birbiri ile alakası olmayan objeler aynı ortamda olduğu görülür. Bu aslında tesadüfiliğin resmedilmesidir. Çünkü rüyalar da içinde bu tesadüfiliği barındırdığı için absürttürler.

[54] Catherina Ingram, *İşte Dali* (çev. Ayşegül Gürsel Duyan, İstanbul: hepkitap- TEAS Yayıncılık, 2021), s. 25.

2.4.4.2.1. Sürrealizm'de Ön Yapı ve Arka Yapı

Sürrealizm, dadaizmden etkilenmiş olsa da düşünüş biçiminde ayrılık gösterdiği gibi -ki bu arka yapıdaki değişimi oluşturur-, dadaizmin parçalı görsel ifadesinden farklı olarak daha bütüncül ancak mantık dışı bir biçime geçiş yapar. Bu sebeple sürrealizmin ön yapısı ve arka yapısı da değişir. Ön yapıda boş alanlar, birbiri ile alakasız objeler bulunur. Arka yapıda ise rüya mantıksızlığı, bilinçdışı durumlar; arzular ve kırılmalar anlatılmaya çalışılır. Örneğin Dali'nin "İlkbaharın İlk Günleri (The First Days of Spring)" eserinde ön yapıyı; geniş ve boşlukları olan bir manzara, dağınık halde bulunan insanlar heykeller ve mimari parçalar, uzaktaki dağlar oluşturur. (Bkz. Şekil 15)



Şekil 15. Salvador Dali, İlkbaharın İlk Günleri (The First Days of Spring), 1929.

Kaynak: https://www.spanishart.us/museums/dali-museum/the-first-days-of-spring/

Resmin arka yapısı yani resmin anlatmak istediği şey ise; resmin sol tarafında arkası dönük oturan insan figüründen anlaşıldığı üzere, Dali'nin bilinçdışındaki yalnızlık hissini taşımasıdır. Sanatçı bilinçdışına yönelişini, figürler ve objeler arasındaki belirsizlikle gösterir. Böylece ön yapı artık yalnız yüzeydeki biçimsel unsurları göstermez, arka yapının duygusal ve düşünsel yükünü de taşıdığı için bu iki katman birbirini daha fazla tamamlamaya başlar.

2.4.4.3. Postmodernizm

Postmodernizm'e kadar anlatılan, empresyonizmden başlayıp sürrealizme kadar gelen tüm dönemler modernizmin içine girer. Her sanat akımı farklı bir alt yapıya sahip olsa da modernizmde alt yapıyı oluşturan şeyler; ilerleme, yenilik ve mutlak doğruluktur. Bunlar ise şu şekilde temellenir: Her sanat akımı kendinden önce gelen sanat akımını yıkarak ortaya çıkar. Yeni bir sanat akımın, öncekini yıkması ancak yeni bir düşünme ve biçimsel değişikliğe gitmek ile mümkündür. Bu yeni düşünme biçimi ve yeni biçimsel değişiklik de ilerleme ile sağlanır. Postmodernizm ise buna karşı çıkar. Bunun sebebi ise yine dönemdeki gelişmeler ile ilgilidir. 1960'li yıllar, bilimsel ve teknolojik bir dönüm noktasıdır. Çağın gelişen teknolojileri ve pozitif bilim sayesinde insanın evrene bakış açısı da değişir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası ve 1960'lı yıllardan sonra bu bakış açısı daha hızlı bir şekilde değişmeye başlar. Çünkü bilimde yapılan keşifler, teknolojik ilerlemeler ve sosyo-kültürel değişimler insana artık mutlak bir doğrunun sorgulanabileceğini, farklı perspektiflerin olduğunu ve farklı bakış açılarının da olduğunu gösterir. Bu sebeplerden dolayı Postmodernizm "ilerleme, yenilik ve mutlak doğru" alt yapısına karşı eleştirel davranır. Sosyo-kültürel değişimler sayesinde yeni olanın her zaman iyi olacağını düşünmez. Çünkü her dönemin bir kültürü vardır. Bu kültür, değerlerini mutlaka oluşturur ve dönemin felsefesi ve sanatı da oluşur. O halde tarih düz bir şekilde aşağıdan yukarı doğru ilerleyen ve iyiye giden çizgisel bir tarih değil, döngüsel ve geçmişten ara ara beslenen bir tarihtir. Postmodernizmdeki bu döngüsellik kendi kendini tekrar etmek olarak anlaşılmamalıdır. Çünkü o bir yandan geçmişten beslenip döngüsel bir şekilde eski akımları yeniden harmanlar. Bunu yaparken de farklı perspektiflerden sunar.

Yeniliğe karşı da bir eleştiri vardır. Çünkü her sanat akımı birbirinden etkilenerek son halini almıştır. Yani birbiri ardına gelen tüm bu akımlar birbirinden etkilendikleri için mevcut hallerini almış olurlar. Bu durumda tamamen özgün bir yenilikten söz edilemez. Çünkü yukarıda söylendiği gibi geçmişten beslenme söz konusudur.

Tek doğruluk da söz konusu değildir. Tunalı'ya göre postmodernizm: "Pratikte bu tavır, sanatın akılcı, tek boyutlu anlayışla yitirmiş olduğu, insanın duygu, düşünce, inanç hayal gücü, kısaca bütün tinsel varlık ögeleriyle oluşturduğu polifonik (çok sesli)

sanat dilini yaratmak ister."[55] İnsanların tek bir mutlak doğrusu yoktur. Farklı kimlikler ve farklı kültürlerin doğruları değişir. Bu sebeple tek bir doğruluktan söz edilemez. Ayrıca tek bir doğrudan bahsetmek, örneğin; "Sanatın amacı şudur." demek, farklı olanları bastırdığı için herkesi aynılaştırabilir. O halde marjinal olan ve farklı olanlar seslerini duyuramazlar. Bu sebeple postmodern sanat bireyselliğe önem verir ve özgürlüğü temel alır. Bu bireysellik sanatta çok sesliliği ve farklı tarzları görmeyi de sağlar.

Postmodern sanatta yenilik alt yapısı değişir. Bu sebeplerden kaynaklı Tunalı'ya göre "Yenilik, şimdi sanat için bir fetiştir. Sanatın amacı, yapay bir nedensel ve mekanist dünyayı ifade etmek değil, yeni bilinç aksiyonlarını dışa vurmak, özgür olarak yaratmaktır. Bu nedenle bütün bu etkinlikleriyle postmodern sanat da devrimcidir, avangarddır."[56] Yeniliğin fetiş haline gelmesi; sanatçının varoluşunu ve değerini, farklılık yaratma çabası ile tanımlaması demektir. Bu sayede postmodern sanat insan ve toplumun düşüncelerini ve alışkanlıklarını sorgular ve alışılmışın dışına çıkmaya çalışır. Bu sebeple de pop-art ve op-art ortaya çıkmıştır.

2.4.4.3.1. Pop-art

Andy Warhol'un "Campbell Çorba Kutuları, (Campbell's Soup Cans)" eseri pop-art için örnek verilmesi gereken eserlerdendir (Bkz. Şekil 16).



Şekil 16. Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları (Campbell's Soup Cans), 1962.
Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/79809

[55] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim -Modernden Avangarda-*(Ankara: FOL Yayınları, 2020), s. 337.
[56] Tunalı, a.g.e., s. 340.

Eserde market rafında görülen çorba kutuları defalarca resmedilmiştir. Öncesinde sürrealizm biliçdışını yansıtmak dışa vurmak istiyordu. Burada ise artık aynı nesnenin sanki seri üretimmiş gibi defalarca resmedilmesi söz konusudur. Bu büyük fark pop-artın devrimci olmasını sağlayan türde bir değişimdir. Çünkü burada artık bir eleştiri vardır. Her şeyin fabrikalarda seri bir şekilde üretildiği bir dönemde yaşandığı için çizilen resim de aynı şekilde tekrar tekrar basılır. Resimde tekrar eden bir çorba kutusunun olması da yenilik konusuna bir eleştiridir. Warhol, yeni objeler koymaz, aynı objeyi tekrar tekrar resmine koyar. Eleştirinin bir diğer tarafı da dönemin popüler figürlerinin resmedilmesi ile başlar. Örneğin; Coca-Cola şişesi, Marilyn Monroe'nin yüzü gibi. Çünkü ikon olarak görülen her şeyin gerçekten değerli olup olmadığı da sorgulanır. Pop-art ismini de bu şekilde almış olur: Popüler sanat.

2.4.4.3.1.1. Pop-art'ta Ön Yapı ve Arka Yapı

Pop-art'ın ön ve arka yapısını anlamak için yine Andy Warhol'un "Campbell's Soup Cans" eseri üzerinden devam etmek gerekir. Ön yapısını oluşturan şey aslında tam olarak tekrarlayan çorba kutusudur. Basit ve sıradan bir görüntü olmasına karşılık, arka yapısı daha karışıktır. Arka yapısı aslında Warhol'un anlatmaya çalıştığı şeydir; sanat bile artık eşsiz değildir, her şey gibi fabrikalarda seri şekilde üretilebilir. Kapitalizme ve sanat dünyasına bir eleştiri ve sorgulama söz konusudur. Çünkü "Campbell Çorba Kutuları" zaten süpermarketlerde binlerce adet bulunan bir seri üretim ürünüdür. Benzer bir durum olarak o dönem Marilyn Monroe portreleri de film stüdyoları tarafından sürekli üretilip yayına koyulan bir görüntüdür ama Warhol, Marilyn Monroe'nun yüzünü farklı renkleri kullanarak defalarca basar (Bkz. Şekil 17). Farklı renklerle defalarca aynı yüzün basılması aslında Warhol'un eleştirisi ve arka yapısını oluşturur. Ona göre artık sanat eseri tek ve özgün olmaktan çıkar.

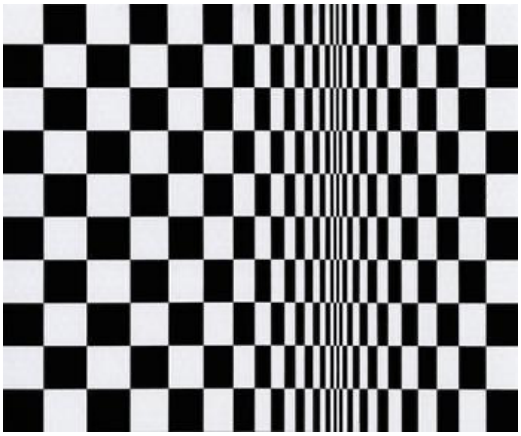


Şekil 17. Andy Warhol, Marilyn Diptych (Marilyn Diptiği), 1962, Tate Modern, Londra.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093

2.4.4.3.2. Op-art

Sorgulamanın bir diğer kısmı op-art yani optik sanattır. Burada eleştiriden ziyade sorgulama durumu hakimdir. Op-art algıyı ve gözle görünen şeyi sorgulatır. Çünkü dönemi mutlak doğruların sorgulanabildiğini gösteren bir dönemdir. Bu biçim olarak da op-arta yansır. Briget Riley'in "Movement in Squares (Karelerde Hareket)" eserinde olduğu gibi. Eserde Siyah beyaz karelerden bir düzen vardır (Bkz. Şekil 18). Ancak bu düzen bakıldığında karelerin sanki hareket ediyormuş gibi algılanmasına sebep olur.



Şekil 18. Bridget Riley, Karelerde Hareket (Movement in Squares), 1961, The Arts Council Collection, Londra.

Kaynak: https://bridget-riley.publications.britishart.yale.edu/catalogue/1/

2.4.4.3.2.1 Op-art'ta Ön Yapı ve Arka Yapı

Briget Riley'in "Movement in Squares" resminin ön yapısını siyah ve beyaz kareler oluşturur. Bu kareler başta düz şekildeyken resmin devamında gittikçe daralmaya başlar. Bu daralmalar arka yapıyı anlayabilmek için resme bakan kişiye bir illüzyon oluşturur ve resim hareket ediyormuş gibi görünür. Bu hareket resme bakan kişinin algısıyla oynar. Tam bu noktada resmin arka yapısı belirlenmiş olur. "Gerçekten görünen şey doğru mudur?", "Görsellik göze mi yoksa beynin yaptığı yoruma mı bağlı?" soruları belirlenir ve bu sorgulama da resmin arka yapısını oluşturur.

Postmodernizm, kendinden önce gelen modernizmle arasındaki farkı bu şekilde ortaya koyar. Modernizm sanatçının bireysel deneyimlerinin öznelliğini vurgular. Ancak postmodernizm, sanatın yalnız bireysel bir alanı olmadığını; toplumsal, ekonomik ve kültürel olgular tarafından da şekillendiğini ortaya koyar. Bu noktada modernist sanat anlayışı, sanatçının öznelliğini ortaya koyduğu için Benedetto Croce'un sanata dair yaklaşımı ve sanatta sezgi kavramını ortaya koyuşu ile ilişkilendirilirken, postmodern sanatta altı çizilen toplumsal, ekonomik ve kültürel olgular bu üç kavram bağlamında Marksist estetik ile ilişkilendirilebilir. Postmodern sanat Marx'ın estetiğini tekrar etmese de Marx'a göre de sanat toplumsal koşullardan bağımsız olmamalıdır. Bu iki ayrım Tunalı'nın ele aldığı sanat problemlerine de ışık tutar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

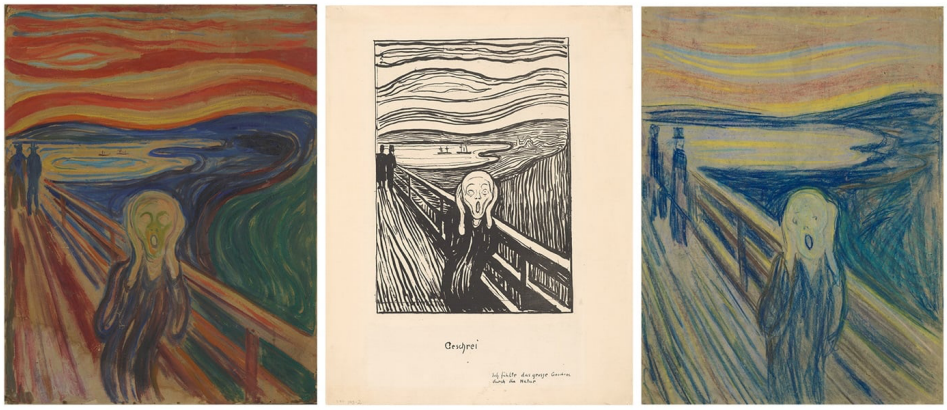
TUNALI BAĞLAMINDA SANAT PROBLEMLERİ

Sanatın amacı ve değeri, modernizmden postmodernizme kadar gelen süreçte bir dönüşüm gerçekleştirir. Modernist estetikle sanat, sanatçının iç dünyasının ve sezgisinin bir ifadesi olarak ele alınırken, postmodernizmde sanat toplumsal, ekonomik, bireyselci ve kültürel bağlamlarla birlikte değerlendirilir. İsmail Tunalı'nın sanat hakkındaki görüşleri Hartmann'ın sanat ontolojisine ve fenomenolojiye dayanır. Bununla birlikte Tunalı sanatın hem bireysel yaratım süreci olduğunu hem de toplumsal bir olgu taşıdığını düşünür. Bu sebeple, Croce'un sanatta öznel ifade düşüncesine ve Marksist estetiğin sanatın toplumsal belirlenimlerine dikkat çeken düşünceleri değerlendirilecektir. Tunalı'nın sanat problemlerine dair bu iki görüşte hangi noktalarda örtüştüğü ve hangi noktalarda ayrıştığı ele alınırken; İsmail Tunalı bağlamındaki diğer sanat problemleri ele alınıp değerlendirilecektir.

3.1. Benedetto Croce Estetiği

Modernist estetik anlayışında öne çıkan, sanatçının iç dünyasına ve duygulara odaklanma düşüncesi Croce'un estetik düşüncesi ile örtüşür. Çünkü Croce'a göre sanat, bireyin içsel sezgisi ve duygusal ifadesidir: "Her hakiki sezgi ya da tasavvur, aynı zamanda ifadedir (espressione, expression). Bir ifade halinde objektifleşmeyen bir şey ne sezgidir ne de tasavvurdur, o, duyumdur ve doğa alanına girer."[57] Bu durumda sezgi ancak ifadeyle anlam kazanır. Yani ona göre sanatçı yalnız duygu ya da izlenim yaşamaz; bu sezgiyi objektifleştirir. Yani artık sezgisi bir ifadenin parçası olmuş olur. Dolayısıyla ifade edilmemiş bir duygu ya da sezgi henüz sanat haline gelmemiştir. Örneğin, Edvard Munch'ın "Çığlık" eseri Croce'un düşünceleri ile tam olarak uyuşur (Bkz. Şekil 19). Munch yaşadığı varoluşsal krizi tinsel olarak kavrar ve bu sezgiyi zorunlu olarak dışavurur. Bu sebeple arka yapısı da Munch'ın yaşadığı korku, boşluk ve bunlardan kaynaklı oluşan dehşet durumudur. Bu noktada Croce, sanatı kavramsal bilgi ve varlığa dair bir kavrayış ile değil, sanatçının iç dünyasında meydana gelen ve dışa yansıtan özgün bir ifade biçimi olarak görür. Modernist estetiğin bireyin özgünlüğüne ve içsel derinliğine verdiği önemle, Croce estetiği arasında bu şekilde bir paralellik söz konusudur. Ancak Croce'un estetiğinde değinilen 'sezgiye' derinden bakmak gerekir.

[57] Benedetto Croce, *Estetik*, çev. İsmail Tunalı, (Ankara: FOL Yayınları, 2019), s. 44.



Şekil 19. Edvard Munch, Çığlık'ın üç farklı versiyonu (The Scream), 1893.

Kaynak: https://www.munch.no/en/The-Scream/where-can-i-see-the-scream/

Croce'un bahsettiği sezgi, genel anlamda sezginin dışında bir sanat sezgisi anlamında kullanılmamıştır:

> "Sanat ve sezgi bilgisini aynılaştırmamıza sıkıca sarılmak gereğindeyiz; zira sanatı günlük tinsel hayattan ayırma, onu kim bilir hangi aristokratik circulus/çember ve bir tekil etkinlik ile sınırlama, estetiğin sanat bilimi olarak bu ruh halinin hakiki özüne, hakiki köklerine nüfuz etmesine engel olan en önemli sebeplerden biridir."[58]

Tunalı, Croce'un sanat anlayışını yorumlarken, onun sanatı sezgiyle özdeşleştirdiğini yukarıda verilen alıntıyı belirtir. Ancak olabilecek yanlış anlaşılmanın da önüne geçmeye çalışır. "İster gündelik hayat sezgisi olsun isterse sanat sezgisi olsun, aynı öz tarafından oluşturulur."[59] Bu sezgi genel anlamda kullanılan sezgi değil de bir sanat sezgisi olarak anlaşılırsa eğer, o halde sanat sadece elit bir kesimin ulaşabileceği, hayatın dışında bir elit kültürü olarak düşünülür. Oysa tam tersine ona göre sanat, herkesin içinde bulunan, günlük hayatta her an ortaya çıkabilen bir ifade biçimidir. Çünkü her hakiki sezginin aynı zamanda ifade olduğunu söyler. O halde sanat, günlük hayattan kopuk değildir hayatın ta kendisidir ve önemli olan sezginin özgür bir ifade olmasıdır. Bu bakımdan Croce, Schiller'in "oyun" kavramına hem yaklaşır hem de onu eleştirir. Çünkü Schiller'in sanatı, sanatı oyun olarak ve haz odaklı bir etkinlik olarak görür. Schiller'de sanattan duyulan haz insanı özgürleştirirken, Croce'da insan ifade edebildikçe özgürleşir. "Croce'ye göre estetik hedonizmin düştüğü en büyük hata, pratik bir etkinlik olan duyguyu (haz-acı) teorik

[58] Croce, a.g.e., s. 51.
[59] İsmail Tunalı, *Benedetto Croce Estetiği*, (Ankara: FOL Yayınları), s. 38

bir etkinlik olan estetik etkinlik ile karıştırması; görevi sadece ifadeye, teorik- estetik etkinliğe eşlik etmek olan. Duyguyu, ifadenin bir nedeni olarak kavramasıdır."[60] Burası Croce'un, Schillller'den ayrımını en net gösteren yerdir. Çünkü estetik etkinlik bilgiye ve sezgiye dayanır. Haz ve acı gibi duygular ise pratik yaşama ait duygulardır. Pratik yaşama ait duygular sezginin dışavurumu için yeterli değildir. Bu dışavurum, sezgi ve bilgi ile mümkündür. O halde Croce için bir eserin arka yapısını oluşturmasını gereken şey; ifade edilmek istenilen sezgi ya da yaşantıdır. Tezde incelenen sanat akımlarından hiçbiri tam olarak Croce'un bu düşüncesiyle uyuşmasa da özellikle sürrealizm, Croce'un düşüncesine daha yakındır. Çünkü her ikisi de sanatı dış dünyanın temsili olarak değil, insanın içselliğinin dışavurumu olarak görür. Ancak sürrealizm daha çok bilinçdışı imgeleri kullanır ama Croce için sezgi, bilinçdışı değil, ruhsal olarak kavranıp dışavurum yaşanır; ifade edilir. Bu açıdan sürrealizm ile Croce estetiği farklılık gösterir ancak yine de bir dışavurum söz konusudur.

Sonuç olarak; Croce'un estetik anlayışında sezgi, sıradan bir duyusal yaşantı ya da geçici bir duygulanım değildir; estetik sezgi, zorunlu olarak ifade ile tamamlanan ve kendi içinde bütünlük kazanan bir yaşantıdır. Bu nedenle her ifade estetik bir ifade değildir. Sanat, ancak sezginin içsel bir zorunlulukla ifadeye dönüşmesi ve bu ifadenin kendi içinde tamamlanmış bir bütün oluşturması durumunda ortaya çıkar. Croce'un sanatı gündelik hayattan koparmaması, onu rastgele duygusal dışavurumlarla özdeşleştirdiği anlamına gelmez; aksine estetik ifade, sıradan ifadelerden ontolojik olarak ayrılır. Bu bağlamda Croce, sanatı ne salt haz veren bir etkinlik ne de toplumsal koşulların doğrudan bir yansıması olarak görür; sanat, bireyin yaşantısını özgür ve tamamlanmış bir ifade haline getirdiği estetik bir etkinliktir. Ancak sanat her zaman yalnızca bireyin yaşantısının dışavurumu ile şekillenmez. Aynı zamanda üretim şekilleri, toplumsal ve kültürel yapılardan da şekillenebilir. Çünkü insanın kendi ile kurduğu ilişki yaşadığı dünya ile de ilgilidir. Bu noktada, sanatın anlamının bireyin yaşantısının dışavurumundan ziyade üretim şekilleri ve toplumsal yapı üzerinden açıklayan Marksist estetik devreye girer.

[60] Tunalı, a.g.e., s. 55.

3.2. Marksist Estetik

Teknolojinin ve üretim süreçlerinin ilerlemesi insanın kendi emeğine karşı bakış açısını da değiştirir. Bir sanatçı eserine kendinden bir iz bırakır. Kendisiyle özdeşleştirir. Ancak endüstrinin gelişmesi ile bireyin üretime daha fazla katılması bir sanatçıyla aynı hissi paylaşamamasını sebep olur. Birey aynı makine gibi sürekli aynı hareketleri ve olması gerekeni yapar. Bu şekilde de kendisini bir dişlinin çarkı gibi hissedebilir. Bu bireyin ürettiği nesneye yabancılaşmasına sebep olur; çünkü nesnede ondan bir iz yoktur. Birey bulunduğu dünyaya da yabancılaşır, çünkü; kendisini bir makine gibi görmeye başlar. Birey artık kendini bir bütünün anlamlı bir parçası olarak göremediği için de toplumdan uzaklaşır. Varoluşçular bu durumu bireyin kendi varoluşsal sorgulamaları bakımından ele alırken Marksizm ise bu durumu toplumsal üretim ilişkilerinde ve sınıfsal yapıda arayarak ele alır.

Marksist estetiğe göre sanat bir mimesistir. Ancak buradaki taklit yalnız doğanın birebir kopyalanması anlamında değildir. Temsil de değildir. Marksist estetikte gerçeğin temsili değil, gerçeğin eleştirel olarak çözümlenmesi söz konusudur. Gerçeğin arkasındaki yapıları sorgular ve bunu değiştirmenin yollarını ima eder. Yani buradaki mimesis; gerçek olanın eleştirel bir şekilde yeniden üretilmesi anlamına gelir. Ancak "Sanatta dile gelen, somutlaşan şey, bütün gerçek ve ideal, gerçek ve düşünsel ilgileri içinde insandır, evrensel insandır. İnsana ve topluma saygı duyma, bunun için sanata saygı duyma anlamına gelir."[61] Buradan şu anlaşılmalıdır; Marksist estetiğe göre, sanat yalnız estetik bir nesne üretme çabası olmamalıdır. Sanat, insanın toplumsal varoluşunda kendi yerini bulabilmesidir. Sanatta ideal olanın işlenmesi gerekir ve bu toplumsal gerçekliği yansıttığı gibi insanı ideal olana yönlendirmelidir. Ancak kapitalist toplumlarda sanat bu ideal yönlendirici yönünü kaybeder ve bunun yerine tüketime yönelik bir meta haline gelir. Örneğin geç burjuva sanatında bu daha da belirgin hale gelir.

Geç burjuva sanatı, kapitalizmin olgunlaşma döneminde ortaya çıkan ve sanatın toplumsal amaçlarından uzak, tüketime yönelik bir meta haline geldiği dönemdir. Bu dönemde "Sanat için sanat" anlayışı hakimdir. Burada sanat yalnızca güzel olana hizmet eder. Ancak Marksist Estetiğe göre güzel denilen şey toplumdan ve insani değerlerden ayrı değildir. "Marksizme göre, estetik-olan, güzel olan, insansal

[61] İsmail Tunalı, Marksist Estetik (Ankara: FOL Yayınları, 2019), s. 88.

olanın, toplumsal olanın dışında değil, tersine içinde bulunan bir değerdir."[62] Birey nasıl ki üretime katıldıkça yabancılık hissetmeye başladıysa bu durumda da aynı şey söz konusudur. Eğer sanat yalnızca güzel olana hizmet etmeye başlarsa hem sanat hem de sanatçı toplumdan soyutlanmış olur. Çünkü üretilen sanat eseri yalnızca piyasa için yapılırsa eğer, o eserle bağ kurulamaz. Artık o eser sanatçının içsel ifadesi değil, satılabilecek bir şey olmuş olur. Bu bağlamda realizm, Marksist estetiğe en uygun sanat akımıdır. Özellikle Sovyetler Birliği döneminde gelişen Sosyalist Realizm, Marksist estetiğin amacıyla birebir uyumludur. Çünkü burada sanat devrimsel bir araç olarak görülür ve toplumu dönüştürmeyi hedefler. Bu sebeple Marksist estetiğin arka yapısını; ekonomi, emek ve toplumun gerçekleri oluşturur. Örneğin Diego Rivera'nın "Detroit Sanayi Duvar Resimleri (Detroit Industry Murals)" arka yapı konusunda Marksist estetikle birebir uyuşur. (Bkz. Şekil 20).



Şekil 17. Diego Rivera "Detroit Sanayi Duvar Resimleri (Detroit Industry Murals)

Kaynak: https://dia.org/collection/detroit-industry-murals-58537

Eserlerde Ford fabrikalarında makinelerle çalışan işçiler vardır ve bu işçiler makinelerin bir uzantısı gibi resmedilmiştir. Bu resmediliş şekli eserlerin ön yapısını oluşturduğu gibi arka yapısını da oluşturur. Çünkü bu eserlerin arka yapısı; kapitalizm

[62] Tunalı, a.g.e., s. 124.

ile insanın yabancılaşması ve bireyselliğinden uzaklaşmasıdır. Bu sebeple eserde işçiler makinenin bir uzantısı gibi resmedilir.

Tekniğin ve endüstrinin gelişmesi hakkında Frankfurt Okulu düşünürleri Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno'da sanatta oluşan sorunlara değinirler. Onlara göre "Sanat yapıtının, estetik görünüşün amacı, ilkel insanın büyüsünde meydana çıkan yeni, ürkütücü olayı, yani genelin özelde görünmesi olayını kendine mal etmektedir. Sanat yapıtında, nesneyi bir manevi-olan diye, Mana'nın dışavurumu diye gösteren iki katına çıkarış olgusu her zaman yerine getirilmektedir."[63] Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere onlara göre sanat, sıradan bir nesneyi yalnızca temsil etmekle kalmaz. O nesneye bir katman daha ekler. Bu katman Tunalı'da gördüğümüz gibi mânâ katmanıdır ve sanatın amacı bu mânâ katmanıdır. Ancak teknoloji ilerledikçe teknikler de ilerler. Teknikler ilerledikçe her konuda olduğu gibi sanatın uygulanmasında da yöntemler değişir. Horkheimer ve Theodor W. Adorno'ya göre tekniğin "Ulaşmaya çalıştığı hedef imgeler değil, idrakin vereceği mutluluk değildir, tersine yöntemlerdir, başkalarının emeğini sömürmektir, sermayedir."[64] Burada bahsedilen idrak bir önceki alıntıda verilen mânânın idrakıdır. Teknoloji ve teknik ilerledikçe mânânın idrakından bahsetmek zorlaşır. Teknikler her ne kadar ilerleme olarak görülse de aslında gerçek bu şekilde değildir. Çünkü tekniklerin gelişmesinin temel amacı üretim sürecini hızlandırmaktır. Bu da üretilen şeyin tek tip olmasına sebebiyet verir. Tek tip olan üretimlerde insanın yaratıcılığı bulunmaz dolayısıyla mânâ da bulunmaz. Artık üretilen şey sermayeye hizmet eder ve insan aynı Marksist Estetik'te de işaret edildiği gibi makineleşmeye başlar.

3.3. Marksist Estetik ve Croce Estetiği Bağlamında İsmail Tunalı'nın Görüşleri

Marksist estetik ve Croce Estetiği birbirlerinden farklıdır. İsmail Tunalı'ya göre sanat, varlığın kavranış şekli ile ilgiliyken, Croce estetiğinde içsel sezgi ve dışavurum ile iliğidir. Marksist estetikte ise toplumsal gerçeklik ve ideal olana yönlendirme durumu söz konusudur. Bu durumda Marksist estetik, Croce estetiğinde olduğu gibi sanatçıdan bireysel duygularını yansıtmasını istemez. Tunalı'da olduğu gibi varlığı kavrayış şeklini de yansıtmasını istemez. Marksist estetikte, sanatçı dış

[63] Max Horkheimer- Theodor W. Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği, çev. Oğuz Özgügül, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995), s. 36.
[64] Horkheimer- Adorno, a.g.e., s 20.

dünyaya dönük bir eleştiriyle hareket ederken, Tunalı'da iç dünyaya dönük sezgisel bir varlık anlayışı söz konusudur. Marksist estetikte görülen yabancılaşma sorunu ise Tunalı'ya göre bir varoluş sorunudur. Ona göre "... çağdaş teknolojiye ve onun beraberinde getirdiği yabancılaşmaya karşı en bilinçli tepki, kuşkusuz insan özgürlüğüne dayanan çağdaş varoluşçu felsefedir, fenomenoloji felsefesidir."[65] Buradaki yabancılaşma yalnızca insanın kendisine ve dünyaya yabancılaşması değildir. Çünkü insanın kendine ve dünyaya yabancılaşması sanatta da kendini gösterir; bir sanat eserinin arka yapısı bize kabaca "anlamı" verir. Tunalı'ya göre sanatçının varlığı kavradığı, algıladığı şekli gösterir ya da bir şeyleri anlatmak ister. Ancak yabancılaşan sanatçı artık varlığı kavrayamaz hale gelir. O halde Croce estetiğinde sezginin dışavurumu söz konusuyken Tunalı'da varlığın kavrayış biçiminin dışavurumu söz konusudur. Aşağıdaki tablo, Croce, Tunalı ve Marksist estetikte sanatın sırasıyla sezginin ifadesi, varlığın kavranışı ve toplumsal gerçeklik eksenlerinde nasıl temellendirildiğini özetler:

Tablo I.:

Croce Estetiği İsmail Tunalı Marksist Estetik

Sanatın Temeli	Sezginin ifadesi	Varlığın kavranışı	Toplumsal gerçeklik
Sanatçının Yönelimi	Sezgisel ifade	Ontolojik kavrayış	Toplumsal eleştiri
Sanatın Anlamı	Sezgisel dışavurum	Arka yapı (anlam)	Toplumsal içerik
Yabancılaşma	Temel problem değildir	Varlığa yabancılaşma	Toplumsal yabancılaşma
Sanatın Yönü	Bireysel sezgi	Varlığa yönelim	Dış dünyaya yönelim

Tunalı'da yabancılaşma söz konusuyken de yalnızca topluma veya kültüre değil varlığa dair bir yabancılaşma söz konusudur. Tunalı çağdaş varoluşçu felsefeden bahsederken; Sartre, Heidegger ve Camus'dan bahseder. Onlar insanın dünyaya atılmışlığını ve insanın kendi anlamını kendisinin yaratabileceğini savunurlar. İnsanın

[65] İsmail Tunalı, *Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013), s. 145.

kendi anlamını kendisinin yaratması insanın özgür olması demektir. Bu da kendini sanatta gösterebilir. Fenomenolojini gösterdiği tepki ise tamamen Husserl'in düşüncesi ile özdeştir; "şeylerin özünü anlamaya çalışmak". Fenomenolojide, görünen değil görünen şeylerin özü kavranmaya çalışılır. Tunalı'nın sanat anlayışında bu şu şekilde açıklanabilir; görünen şeyler: ön yapı, görünen şeyin özü: arka yapı olacaktır. Bu yüzden Tunalı; Süpermatizm, Stijil Sanat ve Op-Art'ın yanında yer alır. Çünkü onlar görünen ile değil onun özünde var olan ile ilgilenirler.

Gelişen teknoloji yalnızca yabancılaşma sorununu getirmez. Başka dönüşümleri de beraberinde getirir. Bu dönüşüm sanatın yeni biçimler kazanma şekilleri ile de ilgilidir. Teknoloji ile birlikte sanat yalnızca "olanı ifade etmek", "olanı eleştirmek" ya da "varlığı kavrayış biçimini aktarmak" anlamlarını taşımaz. Artık yeni bir varlık düzeni tasarlamak anlamına da gelir. Bu noktada tasarım olan şeyin sanat kavramı içinde ele alınıp alınmayacağı Tunalı için de tartışma konusu olmuştur.

3.4. Tasarım Felsefesi

Teknolojik gelişmeler sanatın sınırlarını tekrardan düşünmeyi gerektirmiştir. Çünkü artık tuval, heykel ya da notalar söz konusu değildir. Sanal gerçeklikler, sanatın ticari nesneye dönüşmesi, katılımcı sanat gibi türlerin ortaya çıkması onların da bir sanat olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Sanat bir tasarım modeli olabilir ancak her tasarım sanat olamaz. Bu bağlamda sanat ve tasarımı birbirinden ayıran bazı temeller vardır. Sanatta amaç varlığın özünü anlamak ve onu ifade etmektir. Tasarım ise işlevsel olana yönelir. İşlevsel olana yönelmesi onun kullanılabilir olmasıyla alakalı olduğu için de çoğaltılabileceği anlamına gelir. Ancak bir sanat eseri için aynı şey söz konusu değildir, kopyalanamaz ve çoğaltılamaz.

3.4.1. Teknik Ürün ve Sanat

Teknik ürünler belli bir amaca hizmet eden ürünlerdir. Bunlar; telefon, araba, koltuk ve hatta masa da olabilir. Aynı sanat eserlerinde olduğu gibi bunlar da bir tasarım sürecinden geçerler ve çeşit çeşit şekillerde tasarlanıp üretilebilirler. Ancak onların üretim amaçları işlevselliktir, hayatı kolaylaştırmaktır. Bir sanat eserinin böyle bir amacı bulunmaz. Amaçları estetik, düşünsel ve duygusal olabilir ancak daha çok teorik bir etkinlik için üretilirler. Teknik ürün ise daha çok pratik etkinliklerdir. Teknik ürünler insanın yetemediği ya da insana hizmet eden durumlar için üretilmişlerdir. Yani onlara günlük hayatta ihtiyaç duyulmuştur.

Bir teknik ürüne bakıldığında onun hakkında "güzel" diyebiliyor olmamız onun aynı bir sanat eseri gibi estetik olabilmesinden kaynaklanır. Ancak onun estetik olabilmesi demek estetik olması zorunluluğundan kaynaklı değildir. "Bir sanat yapıtı özü gereği estetiktir. Teknik üründe ise ilk planda önemli olan işlevselliktir."[66] Teknik bir ürün ne kadar güzel gözükürse gözüksün eğer işlevini yerine getiremiyorsa satın alınmaz. Bir koltuk ne kadar güzel olursa olsun eğer rahatsız hissettiriyorsa, çok sertse satın alınmaz, tercih edilmez. Oysa bir sanat eserinde önemli olan onun estetik olmasıdır. Onun tek ereği budur.

"Öte yandan, teknik ürünü seri üretime dayanır. Sanat yapıtı ise bireysel bir yaratmanın ürünüdür; bir defaya mahsus yaratılır."[67] Her sanat eserini ayrı ayrı güzel kılan bir diğer şey de sanat eserinin tek, biricik olmasıdır. Oysa teknik ürünler biricik ve tek değildirler. Aynı koltuk takımından binlerce, on binlerce üretilebilir. Burada şu ayrım yapılmalıdır; seri üretim ve baskı ile çoğaltılan sanat eserleri bu kısma dahil değildir. Çünkü onlar kopyadır. Esasında sadece bir tane Mona Lisa tablosu vardır ve tek bir tane ortaya konmuştur. Ancak teknik ürünler en başında çok sayıda olmak üzere tasarlanırlar. Çünkü erekleri işlevselliktir ve tek bir insan için değil genel toplum için insanın hayatı kolaylaştırma amaçları vardır. Tasarım ve sanat estetik değer taşıma konusunda bazı yerlerde birbirlerine yaklaşırken bazı yerlerde birbirlerinden ayrılırlar. Örneğin bir mutfak robotu estetik bir değer taşımazken, bir tiyatro binası estetik değer taşıyabilir. O halde mimari, tasarım felsefesinde hem işlevsel hem de estetik olarak açıklanmalıdır.

3.4.2. Mimari

Mimari'nin bir sanat olduğu Nicolai Hartmann'ın sanat ontolojisi açıklanırken söylenmişti. Ancak Hartmann kısmında söylendiği gibi onu diğer sanat dallarından ayıran bir durum vardır. O da pratik amaç yani işlevselliğidir Hartmann'ın söylediği gibi mimari işlevine uygun inşa edilmelidir. Tunalı'ya göre de "Her mimari yapı, madde, biçim ve erekselliğe dayalı özgün bir dili, başka bir deyişle semantik bir yapıyı ifade eder."[68] Bir ibadethane ibadete uygun, bir ev yaşam olarak konforlu olmak zorundadır. Kendi içlerinde işlevselliğine uygun olmak zorunda oldukları gibi aynı zamanda bina, bulunduğu ortamın koşullarına ve çevresine göre de uygun olmalıdır.

[66] İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi,* (Ankara: FOL Yayınları, 2022), s. 39.
[67] Tunalı, a.g.e., s.40.
[68] Tunalı, a.g.e., s.44.

Bu zorunluluk diğer sanat eserlerinden onu ayırır. Ancak güzellik de onun kategorilerinden biridir çünkü mimari yapı sanat yapıtı da olabilir. Örneğin Ayasofya hem işlevseldir hem de güzelliği sayesinde bir sanat yapıtıdır (Bkz. Şekil 21).



Şekil 21. Ayasofya (532-537), İstanbul.

Kaynak: https://www.ayasofyacamii.gov.tr/tr/galeri/gunumuzde-ayasofya

Bizans döneminde ibadethane olarak inşa edilmiştir. İçi geniş tasarlanmış ve akustiği ibadethaneye uygun yapılmıştır. İbadethaneye uygun olması Tunalı'nın söz ettiği gibi bu yapının erekselliğidir. Kubbesinin görkemli olması ve göğe doğru uzanması bu yapının biçim kısmına aittir. Mermerleri ve mozaikleri güzellik kısmına girdiği gibi yapının maddesini oluşturur. Sonrasında işlevselliği başka bir işlevsellik için değiştirilmiş olsa da yine işlevsel ve aynı zamanda güzel bir yapıdır. Bu sayede de bir sanat yapıtıdır. Her mimari yapı bir tasarım gerektirir. Bu tasarım bazen sadece işlevsel bazen de hem işlevsel hem de güzel olabilir. Onun sanat yapıtı olarak adlandırılması, tasarımında güzelliği işlevsellik kadar temel almasından ve tarihselliği içinde barındırmasından kaynaklanır. Çünkü mimari yapılar "İnsan yaşamına katıldıklarından, o yaşamda egemen olan nedenselliğe ve zorunluluğa tabii olur"[69] Bu sebeple mimari yapılar yalnız estetik ve işlevsel değillerdir. İnsanı yaşadığı çağın toplumsal ve kültürel durumlarını yansıtan bir sanat yapıtlarıdırlar. İşlevsel olan ve

[69] Tunalı, a.g.e., s.45.

sanat yapıtı olabilen tek sanat alanı mimaridir. Diğer sanat dallarında (resim, müzik, heykel, vb) işlevsellik değil, salt estetik ön plandadır.

3.4.3. Resim

Resim salt estetiğin ön planda olduğu sanat dalıdır. Ön yapı ve arka yapı bağlamında Empresyonizm, Fenomenoloji, Kübizm, Soyut Sanat, Non- Figüratif Sanat, Stijil Sanat, Süpermatizm ve Avangard Dönem'in kendi dönemin tarihinden, felsefesinden ve kendinden önce gelen sanat akımlarından nasıl etkilendiği ve bu etkilenme sonucunda ön yapılarının ve daha önemlisi arka yapılarının nasıl şekil alındığı ele alındı. Tüm bu değerlendirmeler ışığında tasarım olarak resim sanatına da bakmak gerekir. Çünkü 20. yüzyıldan sonra resim sanatı da endüstrileştirilmiştir. Çünkü artık seri üretim söz konusudur. Pop art kısmında verilen Andy Warhol'un "Campbell's Soup Cans" eseri seri üretimde örnek verilebilecek olan bir eserdir. Çünkü Warhol bu eseri baskı yöntemi ile yapmıştır. Gelişen teknik ve teknoloji sayesinde bir eser; şablon, mürekkep ve tuval yardımıyla tekrar tekrar basılabilir hale gelir. Bu da onu artık biricik ya da eşsiz yapmaktan çıkarır. Döneminin endüstrileşmesi, toplumun çoğaltılabilen ve çabuk tüketilebilene değerli bakmasına sebebiyet verir. Warhol'da tam olarak bu sebeple baskı yöntemini kullanır. Yani dönemin ve sanatın endüstrileşmesini eleştirir.

Soyut sanat ise aslında 20. yüzyıldan beri devam eden, sanatın endüstrileştirilmesi konusunda zıt bir konumda yer alır. Çünkü sanatın endüstrileştirilmesi demek sanatın popüler kültür ürünü olması demektir. Sanat kopyalanabilir ve tekrarlanabilir bir hâl alır ve herkesin anlayabileceği bir hâle gelir. Tüm bunlar onun tüketilebilir olmasına sebebiyet verir. Oysa soyut sanat öyle değildir ve Tunalı bu sebeple soyut sanatın yanındadır. Temsili sanattan ayrılır; Klasik sanat (Antik Yunan, Rönesans Dönemi), Realizm, Empresyonizm, Sürrealizm ve Pop Art'tan ayrılır. Klasik Sanatta insan bedeni ve doğa birebir aynı şekilde resmedilir. Bu da sanatın doğayı taklit etmesi demektir; yani sanat mimesistir. Realizm de aynı şekilde doğayı gözlemler ve direkt gördüğü gibi resmeder; bu da doğayı taklit etmektir ve mimesistir. Empresyonizmde ise temsil söz konusudur. Temsil ise mimesisin alt kategorisidir çünkü; sanatçı dış gerçekliği doğrudan kopyalamasa da doğadan referans alır ve referans aldığı şeye göndermede bulunur. Bu bakımdan mimesistir. Sürrealizm ise geleneksel sürrealizm anlayışından farklı olarak dış dünyanın aksine biliçdışının temsilini yapar. Yani sanatçının biliçaltından gelen imgeleri temsil eder. Pop-Art ise

yine bir temsil barındırır çünkü tüketim kültürünü temsil eder hatta birebir tüketim kültürüyle özdeşleşmiş ürünleri kendi resminin içine koyar. Soyut sanatta ise bir taklit ya da temsil söz konusu değildir. Peki bu soyut sanat Tunalı'ya göre tam olarak hangi akımları işaret ettiğini anlamak gerekir; Süpermatizm, Stijil Sanat ve Op-Art.

İsmail Tunalı'nın sanat felsefesi, Hartmann'ın sanat ontolojisinden etkilenir. Bunun sebebi de ön ve arka yapı ayrımıdır. Arka yapının eserin görünmeyen anlam kurucu temelini verdiği örneklerle açıklandı. "Soyut resimde nesneler değil, onların özleri salt biçim içinde dışlaşır. Bu bağlamda, soyut resimde metafizik bir derinlikten söz edilebilir. Soyut resmin mutlaklığı da onda ara ara varlık tabakalarının, figürlerin ortadan kalkması ve metafizik bir derinliğin onların yerini almasıyla kazanır."[70] İşte Tunalı'nın neden soyut sanatın yanında yani Süpermatizm, Stijil Sanat ve Op-Art'ın yanında yer aldığı burada kendini gösterir. Süpermatizm'de direkt olarak figür ve nesne reddedilir. Figür ve nesnenin reddi direkt olarak temsili ve taklidi ortadan kaldırır. Artık sadece biçim, yüzey ve boşluk ön plandadır. Bu bağlamda da artık güzellik ön planda değildir. Artık sanatçı, sanat sayesinde varlığı kavramaya çalışır. Stijil Sanatta ise düzen, geometri ve zihinsel yasalar ön plandadır. Bu da aslında yine estetik hazdan ziyade evrenle ilgili bir düzenin olduğuna dair işarettir. Evrenle ilgili yapılan bu işaret, sanatçının varlığın özüne dair açığa çıkarmaya çalıştıklarının somutlaşmış halidir. Yani yine sanatçı varlığa dair bir merak ile hareket eder ve o varlığı kavradığı şekilde yansıtır. Op-Art ise daha farklı bir şekilde bu özellikleri taşır. Onun hareket ediyormuş gibi gözükmesi direkt algı ile ilgilidir. Çünkü bu yine varlığın kavranması konusuyla ilgilidir. Hareket eden bir resme bakmak insana algısı ile alakalı bir deneyim sunar. Bu deneyimde görseller sabit kalsa da resim hareket ediyor gibi gözükür. Bu da demek olur ki varlık algısal bir düzeyde kurulur. Yani Op-Art sanatçıları varlığın algısal düzeyde kurulabileceğini anlatırlar. Bu üç sanat akımının varlığa dair anlatmak istedikleri şeyler onların bu akımlara uygun resimlerinin de arka planını oluşturur. O halde Tunalı'ya göre önemli olan arka plan; varlığa dair özgün bir kavrayışı sunmaktır.

Her sanat akımı döneminin felsefesinden etkilenmiş olsa da önemli olan arka yapılarında nasıl bir soru sordukları ve bu soruya nasıl cevap verdikleridir. Her sanat akımı felsefidir ama varlığa dair bir bilgi vermezler. Süpermatizm, Stijil Sanat ve Op-Art hariç diğer tüm sanat akımları varlığa dair bir bilgi vermez. Çünkü onlar dış

[70] Tunalı, a.g.e., s. 61.

dünyayı taklit ya da temsil ederler, bireyin duygularını göstermeye çalışırlar ya da toplumsal eleştiriler yaparlar. Ancak bu sanatın ontolojik yönünün görmezden gelinmesine sebep olur. Örneğin Realist bir sanatçı bir ev çizerken birebir görünen şeyi resmeder. Süpermatizm, Stijil Sanat veya Op-Art ise evin mekânsal varlık yapısını, kozmik düzenini ya da algısal oluşunu kavratabilecek şekilde çizer. Artık resim 'ev'in varlıkla olan ilişkisi hakkındadır. Bu da onu ontolojik bir sanat haline getirir. Ontolojik sanat ise sanatçının sezgi yoluyla ulaşabileceği bir sanattır. 20. yüzyıldan sonra sanatın endüstrileşmesi de soyut sanatın önemini ortaya koyar; "Soyut sanat ise bu yeni gerçeklik anlayışına karşı sert bir tavır alır ve zihinsel nesnelere, kavramlara yönelir; mantıksal temelde entelektüalist, kuramsal, yorumlu bir sanata varır."[71] Bu yeni gerçeklik anlayışı deneysel ve ölçülebilir gerçekliktir. Bu da sanatın endüstrileşmesi sebebi ile sanatın, üretim, tüketim ve teknoloji alanlarında sıkışıp kalmasıdır. Soyut sanat bu duruma sert bir tavır alır. Soyut sanatın aldığı bu tavır ve ontolojik bütünlüğü sağlaması sebebiyle Tunalı Soyut sanatın yanında yer alır: Çünkü sanatın bu alanlarda sıkışıp kalması demek sanatın aynı zamanda yüzeyselleşmesi ve araç haline gelmesi demektir. Zihinsel nesne ve kavramlara yönelmesi de arka planın önemli olduğunun altını çizer. Sanat artık duyguların dışavurumu değil zihinsel ve kuramsal bir üretim halindedir. Yani Tunalı'ya göre sanat sadece estetik bir haz yaşatmamalı aynı zamanda anlamaya ve düşünüp çözümlemeye yöneltmelidir. Ancak sanatın endüstrileşmesi sanatın bu arka planı kurucu rolünün göz ardı edilmesine sebep olur. Bu yüzeyselleşme yalnız estetik değil, toplumsal ve ideolojik bir sorun olarak da ortaya çıkar.

İsmail Tunalı'nın sanat ontolojisi, sanat eserinin yalnızca "güzel" olma amacında olmadığını, "anlamının" da önemli olduğunu gösterir. Bu anlam bir ontik bütündür; ön yapı (real katman) ve arka yapı (irreal katman) olarak ikiye ayrılır. Ancak bazı durumlarda bu iki katmandan oluşan ontik yapı bozulmaya başlar. Çünkü dijitalleşme, piyasa dinamikleri, sanatın politik ya da ticari amaçlarla araçsallaştırılması ve eğitimdeki değişimler sanatın bu ontik yapısını bozmaya başlar. Tunalı'ya göre bir sanatın değeri, onun anlam- mânâ katmanında saklıdır; bu katman zayıfladıkça, ortaya çıkan şey estetik obje olmaktan uzaklaşır. Bu noktada da Tunalı açısından sanatta sorunlar ortaya çıkar.

[71] Tunalı, a.g.e., s. 62.

3.5. Sanatta Eğitim Sorunu

Teknolojinin ilerlemesi sanatın araçsallaştırılmasına, sanatın endüstrileştirilmesine ve sanatta olması gereken süje-obje ilişkisinin ortadan kalkmasına neden olur. Bu sorunlar bize başka bir sorunun varlığını gösterir; sanat eğitiminin yetersiz olması. Çünkü teknoloji ilerledikçe artık önem arz etmeye başlayan şeyler değişir. Bunlardan ilki tekniğin ön planda olmasıdır. Çünkü teknoloji ilerledikçe sanat eğitiminde kullanılan araçlar da değişir. Örneğin yapay zekâ ya da 3D yazıcılar gibi. Sanatın teknik olan bu yönlerine ağırlık verilince, arka yapı kavramı içi boş bir şekil almaya başlar. Çünkü sanat sadece 'program kullanmayı öğrenme' işi değildir. Anlamı yani mânâ'yı da içinde barındırmalıdır. Tekniklerin bu şekilde değişmesi ve kolaylaşması başka bir sorunu daha beraberinde getirir; o da yaratıcılığın körelmesi. Yeni teknikler çok fazla kolaylık sağladığı için, sanatçı kendi ifade gücünü geliştirmek adına bu tekniklerin getirdiği kolaylıklara yaslanabilir. Sonuç olarak da 'poiesis' zayıflamaya başlar. İşin içine sanallığın girmesi aslında tamamen sanatın poiesis olması için bir tehdit unsurudur. Çünkü sanatta teknik kadar duyusal deneyim de önemlidir. Teknoloji ve teknolojik tekniklerin eğitimi duyusal olan ve arka yapıyı öğreten eğitimi sekteye uğratır.

Birinci ve ikinci bölümde inceledik ki, her sanat akımı döneminin felsefesinden ve tarihinden etkilenir. Günümüz sanatının sorunu ise dönemin felsefesi ya da tarihi olaylarından ziyade, teknolojik gelişmeler ve beraberinde getirdiği piyasa değerleri ile ilgilenmesidir. Oysa sanatta önemli olan şey arka yapıdır. Günümüzdeki sanat eğitimi, önceden söz edilen Bauhaus hareketi ile benzerlik taşır. Her yeni sanat akımı günün sonunda kapitalizme doğru evrilir. Ancak günümüzde teknolojinin geldiği son durum bunu daha da ilerletmeye başlar. Ayrıca Bauhaus'un başta bir felsefesi bir arka yapısı vardı. Ancak günümüzdeki sanatçıların ya da popüler akımların, başta arka yapısı vardı demek artık zorlaşmaya başladı. Tüm bu sebeplerden kaynaklı teknolojinin ilerlemesi artık aynı oranda arka yapının gerilemesi anlamına gelir. Tüm bunlar sanatçı için sanat eğitimini zorunlu kılmaktadır. Ancak bu eğitim sade sanatçı için değil her insan için olmalıdır

Tunalı'ya göre "Her çağın, her tarihsel sanat döneminin eğitimi o çağın dünya görüşü içinde temellenir ve orada biçim kazanır."[72] Bu çalışmada sanat akımlarının kronolojik olarak etkilendikleri felsefeden ve dönemin etkilerinden bahsedilmesinin

[72] İsmail Tunalı, *Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013), s. 49-50.

sebebi de budur. Çünkü sanatın dönemi anlaşılmadığı takdirde hem o dönemdeki sanat hakkında bir beğeni yargısına sahip olunamaz hem de o dönemin sanatının arka yapısı hakkında bir fikir oluşamaz. Teknolojinin ilerlemesi sebebiyle de bu çağın dünya görüşü yani bahsedilen arka yapı ikinci plana atılmaya başlar. Tunalı bu düşünceleri ile çağın getirdiği teknolojilerinin komple göz ardı edilmesi gerektiğini düşünmez. Ancak teknoloji sadece ön yapıyı ortaya koyuyor ve arka yapıyı ortadan kaldırıyorsa, ortaya çıkan şeyin bir sanat olduğunu düşünmez. Sanat dönemine göre değerlendirildiği gibi o döneme ait kültüre göre de değerlendirilmelidir. Bu da bizi Tunalı'nın tartıştığı diğer bir konu olan ulusallık ve çağdaşlık konusuna götürür.

3.6. Ulusallık ve Çağdaşlık

Tunalı'ya göre her sanat, o çağın dünya görüşünde temellenir. O hâlde sanatta, özellikle de resim sanatında; arka yapıda çağdaşlık bulunmalıdır. Zaten sanatın dönemi anlaşılmadığı takdirde arka yapının anlaşılamamasının sebebi de budur. Arka yapı bu bağlamda aslında çağdaşlık ile ilgilidir. O hâlde bir de ön yapı ile ilgili bir kavram olmalıdır ki bu da ulusallık kavramıdır. Çağdaşlık; çağın ruhunu ve evrensel dilini kapsarken, ulusallık; kültürel kökleri ve aidiyeti kapsar. Tunalı'ya göre kimi zaman bazı sanat eserlerinde ulusallık, kimi zaman çağdaşlık, kimi zaman da ikisi eşit derecede bulunur.

Çağdaşlık tamamen dönemin, çağın ruhudur. Ancak ulusallık tanımı yöresellik ile karıştırılmamalıdır. Çünkü "Yöresellik, bir sanatçının içinde yaşadığı coğrafi, toplumsal çevreyi ifade eder. Bu çevre içine doğa ve insan görünümleri ile toplumsal olaylar girer."[73] O hâlde yöresellik tamamen resmin konusu ile ilgilidir. Bazı durumlarda da arka yapı ile bağlantılı olabilir. Ancak ulusallık resmin içeriği ya da konusu ile değil, onun üslubu ile ilgilidir. "Ulusallık bir ulusun, toplumun, tarihsellik içinde elde ettiği 'obje'lere yaklaşım biçimi, nesneleri kavrayış, duyuş ve beğeniş biçimidir."[74] Örneğin Fransa'da Andrê Breton ve çevresinin sürrealizmi ile Dali'nin sürrealizmi aynı görünmez. Çünkü her ulusun tarihsel deneyimi, kültürü, gelenekleri, coğrafi yapısı ve bunlarla birlikte gelişen felsefesi farklıdır. Tunalı'ya göre önemli olan varlığın kavranış şeklinin aktarılmasıdır ve bu durumda da her ulusun varlığı kavrayış şekli; tarihsel deneyimi, kültürü, gelenekleri, coğrafi yapısı ve bunlarla birlikte gelişen felsefesine göre değişiklik gösterir. O halde bir sanat eserinde ulusallık görmek demek

[73] Tunalı, a.g.e., s. 59.
[74] Tunalı, a.g.e., s. 59.

aynı zamanda sanatçının varlığı kavrayış şeklini daha da iyi anlamak demektir. Ulusallık kendini daha çok motifler ile gösterebilir. Örneğin Osmanlı döneminde minyatür sanatında perspektifin olmaması tamamen bununla ilgili bir konudur. Çünkü orada aslında bakış açısı tanrısal bir bakış açısıdır. İlahi bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda minyatürlere bakıldığında perspektifin yokluğundan kaynaklı, figürler bir düzen içinde resmedilmiştir. Bu düzen yine Tanrı merkezli olmasından kaynaklıdır; tek, mutlak bir düzen olduğu vurgulanır.

"Ulusallık özelliği olan bir eser çağdaşlık özelliği taşıyamaz." gibi bir çıkarım yanlıştır. Çünkü sanatçı çağının ulusallığına göre varlığı kavrar. Bazen bazı eserlerde bu değişiklik gösterebilir. Çağdaşlık ağır basabilir ya da ulusallık ağır basabilir. Ancak Tunalı'ya göre sanat eserinde hangisinin ağır basması gerekir diye soracak olursak; "Bu soruya verilecek yalın karşılık, her ikisi de olmalıdır."[75] Çünkü bu şekilde sanatçının dengeli bir varlık kavrayışı olmuş demektir. Çünkü sadece ulusal bir sanat eseri ortaya koyarsa bu yöreselliğe kayabilir, sadece çağdaş olan bir sanat eseri ortaya koyarsa da bu durumda eser kökü olmayan ve taklitçi bir eser olabilir. Yani sanatçı kendi kültürünü yok saymamalı ve yaşadığı dönemin de farkında olmalıdır. Tunalı "Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru" kitabında Türk resim sanatında çağdaşlığı ve ulusallığı bir arada denge içinde kullanan ressamlardan bahsederken Devrim Erbil'i örnek gösterir. Çünkü Devrim Erbil'in resimleri minyatür sanatından üretilmiş geometrik bir ön yapıyı oluşturur ve Devrim Erbil'in resmetmeyi tercih ettiği şeyler genelde İstanbul'dan bazı alanlardır (Bkz. Şekil 22).

[75] Tunalı, a.g.e., s. 59.



Şekil 22. Devrim Erbil, İstanbul Kırmızısı, 2014

Kaynak: https://www.devrimerbil.com/yagli-boyalar/

Ancak bunları geometrik şekiller ve minyatür tekniğinin değiştirilmesi ile resmettiği için onun sanatı soyut sanattır. Çünkü Devrim Erbil İstanbul'u olduğu gibi resmetseydi onun sanatı bir mimesis olacaktı. Ancak onun tekniği ve İstanbul'u bu şekilde resmetmesi, Onun İstanbul'la kurduğu ontolojik bağı gösterir. Çünkü kullandığı tüm bu teknikler İstanbul'u bir sürekliliği olan, her yeri birbiri ile bağlantılı yaşayan bir organizma gibi gördüğünü bize gösterir. O halde Devrim Erbil'in İstanbul resimlerinin arka yapısı da bu olacaktır.

3.7. Teknoloji ve Yabancılaşma

Tunalı'ya göre teknoloji ilerlemesinden etkilenen sanatın ontolojik yapısı zedelenmeye başlar. Çünkü sanatta bir süje-obje ilişkisi söz konusudur. Teknolojinin ilerlemesi ile artık sanal bir dünyadan söz edebilir hale gelir. Ontolojik kırılmanın en yoğun olduğu kısım burasıdır. Çünkü ilkin sanatçı ön yapıyı kurarken somut şeylerle kurmayı bırakır. Ön yapı tamamen sanal bir hâle gelmiş olur. Ardından arka yapı da değişir. Çünkü zaten ön yapının oluşma şekli arka yapıyı oluşturur. Ön yapının sanal olması nadiren arka yapıyı derinleştirebilirken çoğunlukla yüzeysel bir hâle getirir. İzleyici için de durum tamamen değişir. İzleyici artık eserle birebir aynı mekânda buluşmaz. Mekânın ortadan kalkması bu ontolojik bağa zarar verir. Çünkü sanal bir ortamda eserin dokusu, büyüklüğü, kapladığı alan olmaz. Tüm bunlar duyusallığı da etkiler. Sanal bir mekânda deneyimlenen eserlerin hiçbirinde bunlar bulunmaz.

İzleyici bir heykelin ağırlığını hissettiği gibi ya da bir resmin büyüklüğünü deneyimlediği gibi deneyimleyemez. Tüm bunlar arka yapının yoğunluğunu azaltır. Tunalı'nın sanal ortamdaki görsellerden "Tasarım Felsefesi" kitabında bahsetmesi de bu sebepledir. Çünkü Tunalı'ya göre bu durumda "Bilgi artık doğaya alternatif tasarım modellerinin üretilmesi anlamına gelir. Bu bakımdan, çağımız bir 'tasarım çağı' olarak tanımlanabilir."[76] Yani artık bilgi, doğanın varlığını anlamak için ya da onun taklidini yapmak için değil doğaya rakip olabilecek hatta yerini alabilecek sanal gerçeklikler üretir. Bu sebeple Tunalı bunları sanat eseri olarak değil bir tasarım olarak görür.

Aynı durum güncel bir problem olan yapay zekâ için de geçerlidir. Burada ise öncelikle arka yapıyı sanatçı kurmaz. Sadece kurması için yapay zekâya komut verir. Bu durumda ise süje-obje ilişkisi baştan kopmaya başlar. Akabinde ise arka yapıdan söz edilemez. Çünkü ortaya çıkan görsel bir insanın varlığı kavrayış şeklini ortaya koymaz. Bu görseller için bir poiesis'ten de bahsedilemez çünkü görseli oluşturan sanatçı olmadığı gibi ortada varlığa dair bir kavrayış da yoktur. Oluşan görsel yapay zekânın yaptığı bir taklitten ibarettir. Bu durumda oluşan görsele bu sebeple sanat eseri denmesi tartışmalı bir konu olacaktır.

Teknolojinin ilerlemesi ontolojik kırılmalara sebep olurken, bu ontolojik kırılma da insanda yabancılaşmaya sebep olur. Bahsedilen bu yabancılaşma Marksist Estetik'teki insanın makineleşmesi ile paralellik gösterir. Marksist estetiğe göre üretilen nesnede insandan bir iz olması gerekir, Tunalı'da da üretilen sanat eserinde insanın varlık kavrayışı olması gerekir. Aksi takdirde hem Marksist estetikte hem de Tunalı'da aynı durum söz konusudur; yabancılaşma. Tunalı'ya göre "İnsan, teknolojik dünya karşısında kendini güçsüz ve yitik olarak duyar."[77] Çünkü sanal ortamda yeni oluşumlar oluştursa da üretim yapmaktadır. Bu üretime sanat eseri denmese de bir üretim söz konusudur. Ancak bu üretimde insan artık araç olmaya başlar. Çünkü üreten şey değişmeye başlar. Artık insanın emeği ve yaratıcılığı ön planda olmaz. Bu durumda da teknolojinin belirlemeye başladığı üretim şekilleri sanatçıyı kendi eserinden uzaklaştırır. Yani ön yapının tamamen teknolojiye evrilmesiyle, arka yapının etkilenmesi demek insanın da etkilenmeye başlaması ve yabancılık hissetmeye başlaması demektir. Sanatta üretim biçimlerinin değişmesine teknolojinin etkisi ön yapıya zarar verse de sanatta her zaman bir yenilik söz konusudur ve sanat için bu kaçınılmazdır.

[76] İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi* (Ankara: FOL Yayınları, 2022), s. 17.
[77] İsmail Tunalı, *Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013), s. 52.

3.8. Sanatta 'Yeni' Zorunluluğu

Tunalı'ya göre sanatın özü ontolojik bütünlüktür. Ancak sanat akımlarını incelerken gördüğümüz gibi her çağda sanat yeni bir biçim kazanmıştır. Sanatın bu şekilde bir biçim kazanması zorunluluktur. Çünkü sanat eserinde varlığa dair bir kavrayış göreceksek eğer, o çağın varlık kavrayışını görmemiz gerekir. Her çağın insanı varlığı farklı bir şekilde kavrar ve yansıtır. Aksi takdirde sanat kendi kendini tekrarlamış olur. Örneğin empresyonizm ile süpermatizmin birbirlerinden bu kadar farklı olmalarının sebebi de budur. Empresyonistler yaşadığı çağın etkisi ve felsefesi ile varlığı, ışık, renk ve anlık izlenimlerle kavrarken, aynı şekilde süpermatistler de yaşadığı çağın etkisi ve felsefesi ile varlığı geometrik formlarda ve doğadan koparak kavrayabilmişlerdir. O hâlde çağın değişen etkenleri felsefeyi, değişen felsefi düşünceler sanatı ve arka yapıyı değiştirir. Değişen arka yapının ortaya konabilmesi için de ön yapı değişmek zorundadır.

Bu değişmelerden biri de 20. Yüzyıldaki soyut sanat hareketleridir. Çünkü bakıldığında soyut sanat çağın getirdiği mekanist olan dünyaya karşı bir tepki görevi görür. İlerleyen teknoloji ile birlikte oluşan bu mekanist düzenle insan yabancılaşmaya başlar. Çağın insanı bu yabancılaşma sayesinde sanatta yenilik oluşturmaya başlar. Çünkü sanatçı bu mekanik dünyada yabancılaşma hissini ortadan kaldırmak için varlığını ortaya koymak ister. Bu sebeple Tunalı "Yenilik, şimdi sanat için bir fetiş'tir. Sanatın amacı, yapay bir nedensel ve mekanist dünyayı ifade etmek değil, tersine, yeni bilinç aksiyonlarını dışa vurmak, özgür olarak yaratmak demektir."[78] der. Buradan anlaşılması gereken şey ise sanatçının artık bir mimesis etkisiyle doğayı tekrardan üretmediğidir. Çünkü artık sanatçı doğaya yabancılaşmıştır. Doğaya karşı yabancılaşan insan ona karşı yeni biçimler üreterek kendi varlığını ortaya koyar ve bu durumda da bir poiesis oluşur. Tunalı'nın yeniliği sanat için bir fetiş olarak görmesindeki sebep sanatta meydana gelen değişimlerin yalnız biçimsel değil, varlığın çağdaş kavranışına uygun olan bir ifade içermesi gerektiğine de yapılan bir vurgudur. Çünkü ona göre sanatın özü ontolojik bir kavrayıştır. İnsan hangi dönemde yaşarsa yaşasın, içinde bulunduğu çağa yabancılaşmamak için sanata bu bağlamda yönelmelidir. Tunalı'ya göre:

> "... mekanist bir evren tablosu karşısına insan, yeni sanatla, özgür bilinç

[78] İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi* (Ankara: FOL Yayınları, 2022), s. 87.

> yaratılışlarına dayanan yeni bir sanatla çıkar. Bu yolla insan, mekanizmin, nedenselliğin yalın bir uydusu olmaktan kurtulur. Ancak insana bu kurtuluşu sağlayan sanattır, yeni sanattır. Bu anlamda yeni sanat, yalnız insansal bir sanat olmakla kalmaz, aynı zamanda insanı özgür bir varlık yapan ve insanı özgür bir yaşam yaşamaya götüren bir sanat da olur."[79]

Tunalı bu alıntısında sanatın yalnız biçimsel bir değişikliğe sahip olan bir alan olmadığını aynı zamanda insanın mekanikleşmiş dünyaya karşı özgürlüğünü yeniden kurabileceği bir alan olduğunu vurgular. Mekanist düzenin kırdığı şey insanın varlıkla kurduğu ilişkidir. Çünkü bilimin, teknolojinin ve tekniğin ilerlemesi demek aynı zamanda şu sorunları da beraberinde getirir: Varlık bilimin açıklamaları ile kavramlara indirgenir. Tekniğin ve teknolojinin ilerlemesi insanı üretimde araç haline getirir. Üretilen nesneler sadece işlevselliğe indirgenir. Bu durumlar oluştuğunda insan varlıkla ilişki kuramaz hale gelir ve yabancılaşma yaşar. Tunalı'nın sözünü ettiği 'manâ'nın üstü örtülür. Bu sebeple insanı özgürleştiren şey sanattır. Çünkü sanat nesneyi bir araç olarak değil bir varlık olarak ortaya koyar. İnsanın bir araç gibi üretimine değil, özgür yaratımına yani poiesisine dayanır. Bu özgürlük de ancak yeni sanatla mümkündür. Çünkü değişen çağın varlık kavrayışını eski biçimler ortaya koyamaz. O hâlde yenilik sayesinde sanat, bir önceki çağın varlık kavrayışından özgürleşir, kendi çağının varlık kavrayışını sanatta gösterir ve bu şekilde de kendi çağının mânâsını ortaya koyar.

Tunalı bu sebeplerden dolayı soyut sanatın yanında yer alır. Çünkü mekanik olan bir düzeni taklit etmek insanı daha da yabancılaştırır. Soyut sanat bunun tam tersini hedefler. Renkler, geometrik formlar ya da çizgiler mekanik olan düzenin kırılması ve insanın kendi öznelliğini ortaya koyması demektir. Sanattaki her yeni biçim de çağın mekanikleşmesine karşı özgür bir tutum sergilemek demektir. Bu sayede de sanatın özü korunmuş olur.

[79] İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni* (Ankara: FOL Yayınları, 2020), s. 135-136

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ SANAT PROBLEMLERİ

4.1. Sanatın Endüstrileşmesi

Bir eserinin kâr amacıyla yapılması sanat eseri olmaktan çıkarır. Çünkü sanat eserinin biricik olması gerekir; seri üretimi kabul etmez. Tunalı'ya göre ise önemli olan arka yapı yani manadır. Bu durumda sanatın endüstrileşmesi demek ön yapının da değişmesi demektir. Çünkü böyle bir sanat, yatırım aracı haline gelir ve daha dekoratif ve daha satın alınabilecek potansiyelde üretilir. Artık ön yapı arka yapıyı anlatacak bir şekilde olmaz ve piyasa tarafından belirlenir. Ön yapı, arka yapıyı anlatan bir yapı olduğundan kaynaklı da arka yapı tamamen bozulmuş olur. Sonuç olarak ise sanat, varlığa dair bir kavrayışı anlatan bir estetik obje olmaz, tüketime uygun bir mal haline gelir.

Diğer sanat düşüncelerine baktığımızda da bu durum aynıdır. Croce'ye göre sanat eseri bir araç olamaz, dolayısıyla kâr amacı güdülürse araç burada sanat olacaktır. Marksist estetikte ise bireyi ideal olana yönlendirmesi gerekir ve yine sanat eseri olamaz. Zaten aksi takdirde kapitalizmin içine sanat yerleşmiş olur. Sanatın tasarım ile buluşması da sanatı endüstrileştirebilir. Tunalı da buna örnek olarak Bauhaus Okulu'nu verir.

Bauhaus Okulu'nun temel amacı sanat ile zanaati birleştirmektir. 1919'da Almanya'nın Weimar kentinde kurulan bu okul bu ayrımı ortadan kaldırarak, sanat, tasarım ve zanaati birleştirerek sanatı gündelik yaşamda; herkesle birleştirmek ister. Örneğin Gunta Stölzl, Bauhas'ta geometrik şekilleri içeren kumaşlar tasarlar. Bu kumaşların geometrik şekiller barındırmasının sebebi ise gündelik yaşamda kullanılan eşyaların da estetik değer taşıyabilmesidir. Bu kumaşlar seri üretime uygun olacak şekilde tasarlanır. Böylece gündelik yaşamda kullanılan perde ve halılara sanatsal estetik katılmış olur. Ancak seri üretimle beraber bu bir hareket olmaktan çıkar ve artık "marka" olma durumu söz konusu olur. Tasarımların yaygınlaşması ve popülerleşmesi ürünlerin fiyatında artışa sebep olur. Bu durumda artık piyasa tasarımlara karar vermeye başlar. Sanat tasarımla birleştiği noktada da araçsallaştırılmış ve metalaştırılmış olur. Oysa başta, Bauhaus her yerde ve herkes için sanatın olması gerektiğini düşünmüştür. Sonrasında ise fiyatların artması ve markalaşma sebebi ile herkesin erişebileceği bir sanat söz konusu olmamaya başlar ve başlangıçtaki düşüncesi ile zıt bir durumda kendini bulur. Ancak bu durum Tunalı'ya

göre normaldir: “Bu sosyal demokrat olarak yola çıkan Bauhaus’un sonunda kapitalist bir üretim sistemi içine girmesi belki bir çelişkidir ama çağdaş endüstrinin boyutları düşünüldüğünde, bunun bir çelişki değil, doğal bir durum olduğu görülür.”[80] Bu demek olur ki; günümüzün ekonomi düzeni de dahil sanat ya da tasarım üretimi, bir şekilde ister istemez piyasa ile temas etmek zorunda kalır. Çünkü günümüz de dahil endüstriyel üretim yapan bir sanat ya da tasarım hareketinin kapitalist sistemin dışında varlığını sürdürmesi neredeyse imkansızdır. Daha yakın bir örnek vermek gerekirse; Apple markası örnek olarak verilebilir. Apple’ın başlangıçtaki amacı daha sade ve işlevsel bir ürün estetiği oluşturmaktı. Ancak sonrasında küresel üretim ve piyasa sonucunda lüks nesnelere dönüşmüştür.

Sanat eserlerinde ise kapitalizmin içine girenleri mevcuttur. Örneğin Jeff Koons’un balon köpek heykelleri açık arttırmalarda yüz milyonlarca dolara satılır. (Bkz. Şekil 23)



Şekil 23. Jeff Koons, Balloon Dog (Magenta), 1994–2000

Kaynak: https://www.jeffkoons.com/exhibitions/solo-exhibitions-present-2020

Bu durum eserin estetik değerinden ziyade marka değerinin ön plana çıkması demektir. Bu eserlerde dikkat çekicilik her ne kadar ön planda olsa da arka yapıda bulunması gereken “varlığa dair kavrayış” artık piyasa değerinin gölgesinde kalmaya

[80] İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi* (Ankara: FOL Yayınları, 2022), s. 102.

başlar. Bu süreç ne kadar doğal olursa olsun, sanatın ontolojik derinliğini her zaman azaltır.

4.2. Yapay Zekâ

Tunalı'ya göre de sanatçı, sanatında varlığı kavrayış şeklini göstermelidir. Sanatçı varlığı kavradığı şekilde ifade ettiği takdirde aslında ürettiği şeyde kendinden bir iz bırakır. Ancak yapay zekâ söz konusu olduğunda artık; sanatçı ürettiği şeye kendinden bir iz koyamaz, sezgisinden hareketle bir ürün oluşturamaz ve varlığı kavrayış şeklini de ortaya koyamaz. Tunalı'ya göre estetik obje yani sanat eserinde süje-obje ilişkisi vardır. Yapay zekâ istenilen bir resmi oluştursa dahi süje-obje ilişkisi ortadan kalkar. Yapay zekânın görsel oluşturması ise insanın verdiği komut ile ilgilidir. Örneğin yapay zekâya Van Gogh gibi bir ev çizmesi komutu verildiğinde sanki Van Gogh çizmiş gibi bir ev resmi oluşturabilir (Bkz. Şekil 24).



Şekil 24. Van Gogh Üslubunda Ev Manzarası (Yapay Zekâ ile Üretilmiş Görsel), 2025. Kaynak: ChatGPT Görsel Üretimi.

Oluşan görsel Van Gogh'a ait bir resim değildir. Ancak internet verilerinde bulunan Van Gogh eserleri sayesinde yapay zekâ, oradaki fırça darbelerinin şekillerini ve renk tonlarını taklit edebilir. Bu taklit aslında Van Gogh'un eserlerinde olan figür, renk ve

biçimlerin toplanıp bir araya yeniden getirilmesi gibidir. Bu sebeple bir kolaj niteliği de taşır. Burada süje artık objeyi oluşturan şey olamaz. Tunalı için sanat bir poiesistir. Bu da yaratım demektir. Ancak yapay zekâ bir yaratım oluşturmaz. Bu zamana kadar üretilmiş tüm eserlerin ve görsellerin taklidini ya da kolajını yapar. Bu taklit daha önce değerlendirdiğimiz şekli ile mimesis olarak değil daha çok kopya veya kolaj olarak düşünülebilir. O halde yapay zekânın görsel oluşturabilmesi demek, oluşan görselin estetik obje olarak tanımlanması demek değildir. Çünkü estetik obje; süje-obje ilişkisi barındırmalı, bir poiesis olmalı ve buna bağlı olarak da arka yapıyı barındırmalıdır. Süje-obje ilişkisi başta koptuğu zaman arka yapı dahil bütün kavramlar tartışmalı hale gelir. Çünkü yapay zekâ varlığı kavrayamaz. Kavrasa dahi ona komut veren kişinin değil, yapay zekânın arka yapısı söz konusu olur. Ancak bu da imkansızdır çünkü bilincin varlığa yönelmesi kavraması ve ifade etmesi gerekir. Yapay zekâ ise bir bilince sahip değildir, varlığı kavrayamaz ve doğal olarak da arka yapı barındıran bir resim oluşturamaz.

4.3. Sanatın Araçsallaştırılması

Sanat, tarih boyunca bazı dönemlerde toplumsal ve politik amaçlar için kullanılır. Örneğin Dadaizm ve Sosyalist Realizmde olduğu gibi. Ancak günümüzde sanatın bu amaçla kullanılmasının Dadaizmin ve Sosyalist Realizmden farklı olan bir noktası vardır. Bu fark; teknolojinin ilerlemesi ile birlikte, sanatın araçsallaştırılmasını daha hızlı ve görünür bir hale gelmesidir. Politik propagandalar ve ticari kampanyalar sanatı artık bir estetik obje olmaktan ziyade bir mesaj taşıyıcısı haline getirmiştir. Örneğin Banksy'nin politik duvar resimleri buna örnek gösterilebilir. (Bkz. Şekil 25)



Şekil 25. Banksy, Sivil İnsansız Hava Aracı Saldırısı (Civilian Drone Strike), 2017.
Kaynak: https://www.banksy.co.uk/out.html

Onun mülteci sorunlarına dair yaptığı eserler politik bir mesaj taşımaktadır. Ancak bu eserler yüksek sanatsal değerler de taşımaktadır. Buradaki sorun, eserlerin taşıdığı mesajın eserin sanatsal değerini gölgede bırakmasıdır. Çünkü buradaki arka yapı artık bir mesaj haline gelmiş olur. Çünkü burada sanatçının ifade özgürlüğü değil, dışsal amaçlara hizmet eden bir sanat anlayışı söz konusudur. Marksist estetik ise bu durumda farklı bir noktada yer alır. Çünkü sanatçı varolanı eleştirir ve ideal olana yönlendirir. Oysa Tunalı'ya göre bir eseri estetik obje yapan şey arka yapısında "varlığa" dair bir anlam taşımasıdır. Bu anlam bir mesaj ya da ideal olana yönlendirmek değildir. Sanatçının dünyayı algılama biçimine ve estetik deneyimine dair bir anlamdır. Tunalı soyut sanat hakkında şöyle söyler:

> "Böyle bir resim anlayışı mutlak bir resim yaratmayı amaçlar. Çünkü o, söyleyeceği şeyi dolaylı olarak, birtakım figürleri tasvir etmekle değil de doğrudan doğruya bu renk ve biçim ilgileri içinde söyler. Böyle bir resimde dile gelen şey, tasvir edilen nesneler değil, onların özleri, mahiyetleridir.[81]

Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere Tunalı'ya göre soyut sanat, başka bir amaca bağlı olmayan, sadece sanatçının varlığı kavrayış biçimini ifade eden bir sanattır. Yani sanatçı "şeyi" değil, onun mahiyetini, özünü gösterdiği zaman oluşturduğu sanat mutlak sanattır. Bu sanat poiesistir. Ancak Banksy'nin Sivil İnsansız Hava Aracı

[81] Tunalı, a.g.e., s. 60-61.

Saldırısı (Civilian Drone Strike) eseri mülteci sorununun taklididir, mimesistir. O halde sanat, dışsal bir amaca hizmet etmemelidir. Aksi takdirde Tunalı'ya göre mutlak sanat olarak değerlendirilmez çünkü içinde poiesis barındırmaz.

4.4. NFT ve Metaverse

NFT teknolojisi sayesinde dijital bir sanat pazarı oluşmaya başlar. NFT'nin açılımı Non-Fungible Token'dir. NFT, dijital ortamda oluşturulmuş bir eserin, blokzincir teknlojisi ile eşsiz olarak nitelendirilmesi ve böylece o eserin sahiplik ve transfer bilgilerinin güvenli biçimde doğrulanmasını sağlayan bir dijital sertifikadır. Yani gerçek hayattaki tapu gibi düşünülebilir. Türkçe anlamı da bu sebeple Nitelikli Fikri Tapu'dur. Metaverse ise üç boyutlu sanal evrenler bütünüdür. Tunalı sanal oluşumlar hakkında şöyle der: "...dijital realite, bir tasarımdır. İnsanın bir tasarımıdır." [82] Tunalı, bu oluşumları sanat kategorisinin içinde değil tasarım kategorisinin içinde değerlendirir. Sanat değildir; çünkü bu oluşumlarda bir bilinç eylemi ile varlığa dair kavranış ortaya konmaz. Tasarımdır çünkü; belirli bir işlevi yerine getirmek üzere, insanın ürettiği bir yapıdır.

Metaverse sayesinde ise sanal sanat sergileri yaratılmıştır. Sanatın sanal ortama taşınması demek artık sanatın ön yapısının da sanal olması demektir. Tunalı arka yapıyı süje-obje ilişkisi bağlamında açıklar. Süje-obje ilişkisinden ortaya çıkan şey mana olur. Ancak fiziksel bir deneyimden ziyade sanal bir deneyim mana katmanları farklılaştırabilir; azaltabilir. Sanattaki bu sanallık insanda yabancılaşma duygusunu arttırır. Çünkü Tunalı'ya göre estetik deneyim, yalnızca eserin fiziksel varlığını görmek demek değildir. Fiziksel bir mekân içinde, süje-obje ilişkisinin yoğunluğu sayesinde manaya ulaşmaya yarayan şeydir. Sanal ortamda ise bu durum ortadan kalkar ve insan yabancılaşmaya başlar. Ancak Tunalı'ya göre bu durum şu şekilde de değerlendirilir:

> "Ne var ki insan gerçekte nedensel ve mekanist bir dünyada, bir makine dünyasında yaşamaktadır. Bu nedensel ve mekanist bir dünyaya karşı sanatta özgür ve yaratıcı bir dünya yaratmak, aslında real bir dünyaya karşı sanal bir dünya yaratmak değil midir?"[83]

Bu alıntı belki de Tunalı'nın sanat problemlerine bulacağı çözümlerin en temel

[82] Ümit Gezgin ve Ural Yıldırım, "*İsmail Tunalı" Kitabı,* (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 2006), s. 159. (Bu kitap İsmail Tunalı'nın diyaloglarını içerir.)
[83] İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi* (Ankara: FOL Yayınları, 2022), s. 87.

sorusudur. Burada asıl vurgu, "sanallık" kelimesinin anlamının artık değişmeye başlamasıdır. Eğer günümüzde dünya, ileri teknolojili ve dijitalleşmiş bir dünya ise, sanatçı bunu yok sayamaz. Çünkü sanatçı bunu yok sayarsa eğer, varlığı kavrayış şeklini de ortaya koyamaz. Çünkü yaşadığı dünya sanallık içeren bir dünyadır. O halde böyle bir dünyaya ait varlık kavrayışı ortaya koymalıdır. Sanatçı bunu yapmazsa eğer asıl o zaman bir sanallık oluşturmuş olur. Ancak bu dijital oluşumların sanat olarak kabul edilmesi demek değildir. Tasarım olarak kabul edilmesi demektir. Sanal görseller neden tasarımın alanına girer? Bu sorunun cevaplanması gerekmektedir.

Sanal bir ortamda oluşturulan görseller yeniden üretilebilir ya da varolan resimlerin sanallık sayesinde yeniden üretilmesi söz konusudur. Ancak Tunalı'nın da söylediği gibi sanat eseri biriciktir. Buna benzer olarak Walter Benjamin şöyle der:

> "... Sanat eserinin teknik yeniden üretilebilirliği çağında dumura uğrayan şey, sanat eserinin aurasıdır. Bu süreç semptomatiktir ve etkisi sanatın alanının ötesine geçer. Genel bir ifadeyle, yeniden üretim teknolojisi, yeniden üretimi geleneğin alanından çıkarır. Reprodüksiyonu çoğaltmak suretiyle, onun bir defaya mahsus varlığını, kitlesel olanla ikame eder. Ve repredüksiyona, alıcıya yakınlaşma imkânı tanıyarak yeniden üretileni güncellemiş olur. Her iki süreç de aktarılmış olanın müthiş bir sarsıntıya uğramasına, mevcut krizin ve insanlığın yenilenmesinin arka yüzü olan bir gelenek sarsıntısına yol açar."[84]

Benjamin'in teknik yeniden üretim çağında sanat eserinin aurasının kaybına dair tespiti, Tunalı'nın sanatın ontolojik bütünlüğüne dair problemleriyle örtüşür. Aura kaybı, yalnızca estetik bir değer yitimi değil, sanat eserinin biricik olan varlık yorumunun ve bilgi üretme kapasitesinin zayıflaması anlamına gelir. Yeniden üretilebilirlik, eseri geleneksel bağlamından koparark kitlesel dolaşıma sokar. Böylece sanat eseri, ontolojik bir varlık olmaktan çok, tüketilebilir bir nesneye dönüşmektedir. Bu durum, günümüz dijital ve sanal üretimleri açısından değerlendirildiğinde, sanal ortamda üretilen görsellerin sanat olarak kabul edilmesini problemli hâle getirir. Tunalı açısından sanat eserinin ontolojik bütünlük sağlaması zorunluluğu göz önüne alındığında, yalnızca yeniden üretilebilir ve çoğaltılabilir olan dijital görseller, sanat değil; tasarım alanı içinde değerlendirilmelidir

Çağdaş yeni medya kuramcılarından Lev Manovich de şöyle der: "Yeni medya

[84] Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri*, çev. Ogün Duman, (İstanbul: Can Yayınları 2023), s. 14-15.

nesnesi algoritmik manipülasyona tabidir. Örneğin uygun algoritmaları kullanarak bir fotoğraftan "kumlanmayı (noise)" otomatik olarak kaldırabilir, fotoğrafın kontrastını iyileştirebilir, şekillerin köşelerini bulabilir veya boyutlarını değiştirebiliriz. Medya kısaca programlanabilir bir hale geliyor."[85] Bu değerlendirme bize şunu gösterir; yeni medya nesnesi sabit ve tekil bir estetik varlık olmaktan ziyade, sürekli olarak müdahaleye açık, yazılımsal ve değiştirilebilir bir yapıdır. Bu bağlamda dijital olan üretimler, ontolojik bir sanat nesnesi olarak değil, teknik olarak işlenip, yeniden düzenlenebilir tasarımlar olarak ortaya çıkmış olurlar.

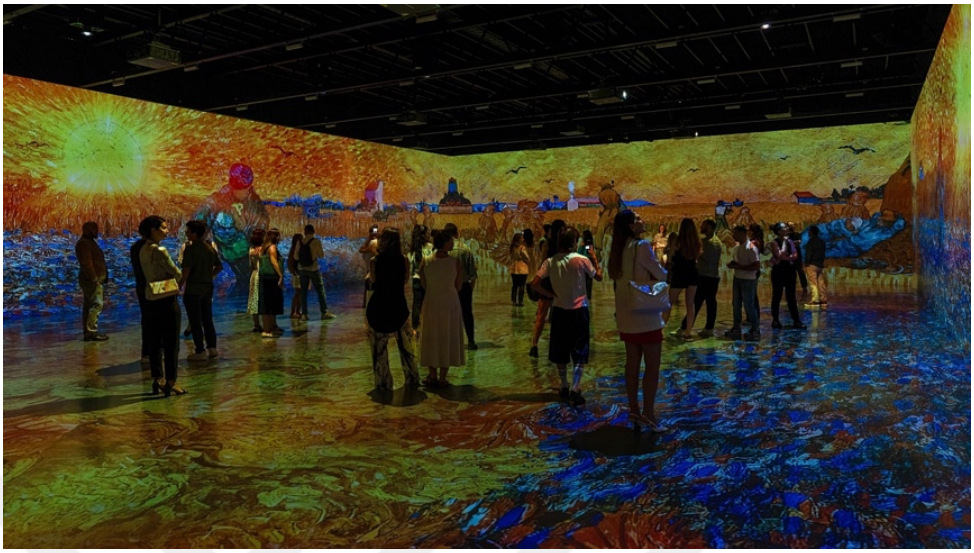
4.5. Teknoloji ile Sanat

Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte NFT, metaverse ve yapay zekânın görsel oluşturabilmesi gibi oluşan yeni oluşumlardan söz ettik. Ancak bu oluşumlar Tunalı'nın sanatta olması gerektiğini söylediği ontolojik bütünlüğe zarar verir. Bu sorunun bir çözüme ulaşması gerekir. Yani hangi durumda bu ontolojik bütünlük bozulmaz ve yabancılık hissi oluşmaz? "Bu, insanın, makinenin biçiminde kendi özünden bir parça bulmasıyla olur. Bunu daha başka türlü söylersek: Makine, cansız, ruhsuz salt bir araç- gereç varlığı, salt bir fonksiyonel varlık olmaktan çıkıp, bir sanat yapıtı karakteri elde etmelidir"[86] Bu yalnızca makinenin işe yarar olması bakımından değil insana da hitap etmesiyle alakalıdır. Yani yalnız tasarım kategorisini değil sanat kategorisini de barındırmalıdır. Tıpkı mimaride gördüğümüz uygunluk ve estetik olma uyumu gibi düşünülebilir. Örneğin Bauhasue'un başlattığı hareketle birlikte üretilen mobilyaların yalnız işlevleri için değil tasarımları ile de tercih edilmesi gibi. Ancak burada söz edilenler daha çok tasarım alanına girmektedir. Tasarım konusunda yabancılık hissi bu şekilde ortadan kaldırılabilirken işin sanat boyutunda teknolojinin insanlaştırılması nasıl mümkün olabilir?

Günümüz sanat pratiklerinde teknoloji ile sanatın ortak paydada birleştiği ve teknolojiden kaynaklı insanın yabancılaşma yaşamayıp tam tersi bir deneyim yaşadığı durumlar da söz konusudur. Örneğin son dönemlerde düzenlenen Van Gogh dijital sergileri. Van Gogh'un eserleri teknolojinin yardımıyla birlikte bir animasyon haline getirilir. Tablolar artık aynı biçimlerde hareket etmeye başlar. Daha sonra bu animasyonlar projeksiyonlarla birlikte sergilenen mekânın her yerine yansıtılır. Bu yansıtma sayesinde salonun duvarları, yer ve zemin Van Gogh'un evreninde yani onun

[85] Lev Manovich, *Yeni Medyanın Dili*, çev. Akın Emre Pilgir, (İstanbul: AA Kitap, 2023), s. 27.
[86] İsmail Tunalı, *Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013), s. 53.

dünyayı, varlığı kavradığı şekli ile hareket eder. Bu yansıtma devasa boyutta bir yansıtma olduğu için ziyaretçiler resimlere bakmakla kalmaz, aynı zamanda kendilerini Van Gogh'un evreninin içinde yürüyormuş gibi hisseder (Bkz. Şekil 26).



Şekil 26. "Vincent van Gogh: Işığın İzinde" Dijital Sergisi, İstanbul.
Kaynak: Euronews Türkiye, https://tr.euronews.com/kultur/2025/08/25/van-gogh-isigin-izinde-dijital-sergisi-istanbulda-acildi

Van Gogh'un tabloları resim sanatının içinde yer alırken, bu kurulum ve tasarım yeni bir sanat kategorisinin içinde yer alır; dijital enstalasyon. Burada ön yapı sanal bir kurulumdan oluşsa da bu arka yapıyı zarara uğratmaz, şeklini değiştirir. Çünkü Van Gogh'un fırça darbeleri ya da tabloların gerçek boyutu hissedilemese de Van Gogh'un evreni tüm bedenle hissedilebilir. Artık izleyici eserin içindeki varlık dünyasının içine girmiş olur ve Van Gogh'un evren kavrayışını daha büyük bir şekilde de deneyimleyebilmiş olur. Serginin arka yapısı; İlkin Van Gogh'un dünyasını deneyimleyebilmek olacaktır. İkinci olarak da görselliğin hareket ve müzikle birleşmesi ve bunun sonucunda oluşan duyusal yoğunluktur. İşte burada insan teknolojinin içinde kendinden bir parça bulabilir. Çünkü teknoloji ona yeni bir atmosfer ve bir varlık kavrayışını deneyimleyebilme imkânı sunar. Burada hemen akla şu soru gelmektedir: "Ön yapıdaki bu sanallık, insanı yabancılaştırmaz mı? Bunun için Tunalı'nın bahsettiği ontolojik yapının yani ön yapı ve arka yapının arasındaki bütünlüğe bakılmalıdır.

Van Gogh dijital sergisinde tuval, boya, renk, fırça darbeleri yoktur. Van Gogh'un tablolarında ise ön yapıyı oluşturan bu malzemeler vardır ve tabloların bu ön yapıları arka yapıyı oluşturur; Van Gogh'un varlığı nasıl kavradığını gösterir. Ancak

dijital olan bu sergide ön yapı artık projeksiyonun ışıkları, pikseller ve animasyonlardan oluşur. Tüm bu ön yapılar izleyicinin Van Gogh'un varlığı nasıl kavradığını bizzat deneyim yoluyla kavramasını sağlar. Tunalı'ya göre kısmen bu ontolojik bütünlük bozulur. Çünkü ön yapı sanatçının malzemesi olarak orada var olmaz. Van Gogh'un doğrudan kendi tablosundan yani poiesis'inden değil, teknolojinin düzenlediği bir ortamda varolur. Ancak ontolojik bütün tamamen yıkılmaz çünkü aynı arka yapı sadece deneyim yoluyla aktarılır. O halde bu bütünlük resim sanatının değil, dijital enstalasyon sanatının ontolojik bir bütünlüğüdür. O halde dijital enstalasyon için resim sanatı devam etmelidir. Sanatçı, varlığı kavradığı gibi resmetmeye devam etmelidir ki teknolojinin ve dijitalleşmenin devam ettiği bu dijital enstalasyon sanatı devam edebilsin. Böylelikle dijitalleşmenin sonucunda oluşan yeni bir oluşum, Tunalı'nın resim sanatı düşüncelerine bağlı kalarak, soyut resmin devamlılığını sağlayabilir ve ontolojik bütünlüğünü de koruyabilir.

Her enstalasyon sanatı sanal olmak zorunda değildir. Hatta insanın yabancılaşma hissine karşılık, bu hissin önüne geçmek adına teknolojiyi kullanarak doğaya yönlendiren ve insanın duyarlılığına vurgu yaparak ontolojik varlığını göstermeye çalışan sanatçılar da vardır. Örneğin Olafur Eliasson'un 2016'daki "Gökkuşağı Dizilimi (Rainbow Assembly)" çalışması buna örnek verilebilir (Bkz. Şekil 27)



Şekil 27. Olafur Eliasson, Gökkuşağı Dizilimi (Rainbow Assembly), 2016.

Kaynak: Studio Olafur Eliasson, https://olafureliasson.net/artwork/rainbow-assembly-2016/

Eliasson karanlık bir odada teknolojiyi kullanarak, gerçek su tanelerinden bir su sisi oluşturur. Özel ışıklandırmalar da kullanarak gökkuşağı oluşturur. İzleyicinin bulunduğu yere göre bu gökkuşağı görülebilir ya da görünemez. İzleyici hareket ettikçe gökkuşağı belirir ya da yok olur. Bu aynı zamanda insanın kendi varlığına dair bilinci de arttırır. Çünkü eğer doğru noktada duran ve o su taneciklerine bakan 'ben' orada yoksam, o halde oluşan bir gökkuşağı da ortada yoktur. Bu varlık bilinci, yabancılaşma hissini azaltır. Ancak yabancılaşma hissini azaltan tek durum bu da değildir. Çünkü teknoloji kullanılmıştır ancak, teknolojinin kullanım amacı insanın artık gündelik hayatında zor gördüğü bir doğa olayı olan gökkuşağını görebilmesi için de kurulmuştur. Çünkü yabancılaşma yalnızca sanal dünyaların varolmasıyla değil, teknoloji ile birlikte kentleşmenin ve mekanikleşmenin artmasıyla da oluşur. Bu çalışma da insana yabancılaştığı bir doğa olayını yeniden yaşatır. Bu çalışmanın ön yapısını, sis makineleri ve ışıklandırma sistemleri oluştursa da, arka yapısını oluşturan şey izleyicinin hareketine bağlı olarak gökkuşağının kaybolmasıdır. Çünkü burada varlıkla doğrudan bir bağ kurulmaktadır. Ancak burada dikkat çeken nokta şudur; sanatçı artık varlığı kavradığı şekilde göstermez, insanı varlıkla ilişki kurmaya yönlendirir. Tunalı'ya göre sanatçının eserinde, onun varlığı kavrayış şeklinin olması gerekir. Bu açıdan bu ve bunun gibi çalışmalar Tunalı'nın bahsettiği yabancılaşma hissine tam olarak çözüm sağlayamasa da pansuman görevi görebilir. Yani yabancılaşma hissi resim sanatında kendini gösterirken, enstalasyon sanatı da bu yabancılaşmaya şifa görevini üstleniyor gibi gözükebilir. Çünkü enstalasyon sanatında ortaya çıkan, insanı sanatın içine dahil etme durumu insanın varlığına dair bir bilinç kazandırır. Ancak şifa görevini üstlenen enstalasyon her zaman sanat olarak tanımlanamaz ve sanat olarak tanımlanmadığı durumlarda da şifa görevini yerine getiremez.

4.6. Tunalı'nın Sanat Anlayışına Göre Enstalasyon Sanatı

Enstalasyon sanatı çağdaş sanatla birlikte ortaya çıkan bir kavramdır. Burada mekân ve izleyici sanatın içine katılır. Yani mekân da insan da bu yapının bir parçasıdır. Ancak Tunalı'ya göre bir şeye sanat denmesi için sadece kullanılan teknik ya da görsel etki yeterli değildir. Sanatın özü, ön yapı ile arka yapının arasında kurulan ontolojik yapı ile alakalıdır. Bu sebeple nasıl ki bir resim ya da heykel varlığa dair bir kavrayış ortaya koymadıkça Tunalı için sanat olarak değerlendirilmezse, aynı şey enstalasyon sanatı için de geçerlidir. Örneğin empresyonist ressamların resimleri bir

sanattır. Çünkü varlığı kavrayış şekillerini ortaya koyarlar. Ancak salt dekor amaçlı yapılan tablolar Tunalı için sanat olarak sayılmaz. Burada akla şu soru gelebilir "Tunalı empresyonistlerin resimlerini bir sanat olarak değerlendiriyorsa eğer neden soyut sanat tarafında yer alır?" Çünkü Tunalı'ya göre sanatın özü mimesis değil, poiesis olmalıdır. Yani doğayı kopyalamak değil, varlığa dair öznel bir yaratım ortaya konmalıdır. Empresyonistler de öznel bir yaratım ortaya koyma konusunda bir adım atmışlardır. Sadece bu süreci tamamlayamamışlardır. Mekanik dünyanın taklidinden koparak poiesise doğru bir yönelim ve geçiş durumundalardır. Ancak mimesis'ten tamamen kopabilmiş değillerdir. Oysa mimesis'ten tamamen kopabilmek insanın yabancılaşma hissini de azaltır. Çünkü mekanik olan dünyada insan zaten yabancılaşmaya başlarken bunun taklidini yapmak insanın yabancılaşma hissine bir fayda sağlamaz. Ancak soyut sanat, tamamen mimesisten uzak bir poiesis olarak tanımlanır ve yabancılaşmaya karşı güçlü bir tavır sergiler. Çünkü sanatçı mekanik dünyayı mimesis olarak yeniden üretmez, ona karşı yeni bir varlık alanı üretir. Bu üretim doğada var olmayan sanatla var edilen formlardır. Bu yaratıcılık da insana mekanik olmasından ziyade özgür olduğunu hatırlatır.

Tüm bunlar enstalasyon sanatı için de geçerlidir. Kullanılan malzeme, mekânın kullanılması, izleyiciye görsel ya da işitsel bir etki sunulması demek enstalasyonu direkt olarak sanat görülmesi demek değildir. Çünkü söz konusu başka bir sanat türü olduğun da Tunalı'nın düşüncesi değişmez. Önemli olan ön yapı ve arka yapının oluşturduğu ontolojik bütünlüktür. Örneğin ortada salt teknoloji ile üretilmiş görsel bir şov varsa ve mekânı yalnızca dekor açısından etkiliyorsa bu durumda Tunalı için bu sanat olmayacaktır. Yalnızca varlığa dair bir kavrayış ortaya koyan enstalasyonlar sanat niteliği taşır. Örneğin Yayoi Kusama'nın "Milyonlarca Işık Yılı Uzaklıktaki Ruhlar (Infinity Mirror Rooms)" çalışmaları bir başka örnek olarak verilebilir (Bkz. Şekil 28)



Şekil 28. Yayoi Kusama, Sonsuz Aynalı Oda – Milyonlarca Işık Yılı Uzaklıktaki Ruhlar (Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away), 2013.

Kaynak: Piri News, https://www.gzt.com/arkitekt/sinirli-alanda-sinirsiz-alan-duygusu-sonsuz-aynali-odalar-3565517

Bu çalışma ileri teknoloji ile kurulmamıştır. Ayna, ışıklar ve mekân düzenlemesi ile oluşturulmuştur. Mekânın her yerinde aynalar ve küçük led ışıklar bulunur. İzleyici bulunduğu yerde sanki sonsuzmuş gibi görünen bir ortamda olduğunu hisseder. Bu çalışmada kullanılan aynalar, ışıklar ve mekânının kurgulanma şekli ön yapıyı oluştururken, izleyicinin sonsuzluk duygusunu hissedebilmesi sayesinde kendi varlığına dair bir bilinç geliştirmesi de arka yapıyı oluşturur. Bu da demek olur ki, bu çalışmada ön yapı ve arka yapı arasındaki bütünlük sağlanmıştır. Çünkü ön yapının o şekilde oluşturulması insana sonsuzluk hissini verebilmiştir. Bu durumda Tunalı'nın sanat anlayışında belirleyici olan şey, sadece kullanılan teknik ya da biçim değil; o biçimin insan bilincinde uyandırdığı anlamdır. Yani yalnızca teknoloji, malzeme ya da mekân sanatı oluşturmaz. Burada onların sanat olarak oluşturulma nedenleri önemlidir. Eğer amaç insana varlığa ve bilince dair farkındalık kazandırmaksa eğer oluşan şey Tunalı'ya göre ontolojik bütünlüğü yakalamıştır. Tunalı enstalasyon sanatından söz etmese de teknolojinin beraberinde getirdiği insan-makine karşıtlığının ancak şu şekilde bir uyum içerisinde olabileceğini söyler: "Bu, insanın, makinenin biçiminde kendi özünden bir parça bulmasıyla olur. Bunu başka türlü söylersek: Makine, cansız, ruhsuz salt bir araç-gereç varlığı, salt bir fonksiyonel varlık olmaktan

çıkıp, bir sanat yapıtı karakteri elde etmelidir."[87] Tunalı'nın bu ifadesi Eliasson'un ve Kusama'nın enstalasyon sanatına uyan bir ifadedir. Çünkü burada kullanılan teknoloji yalnızca teknik bir işlevi yerine getirmez. Her ikisi de izleyiciyi varlığa dair bir kavrayışa yönlendirir. Artık makine insanın özünden bir parça taşır çünkü bu iki eserde de izleyici olmadan eserler tamamlanmaz. O halde enstalasyon sanatı Tunalı'nın söz ettiği koşulları yerine getirebiliyor; teknoloji, makineyi işlevsellikten çıkartarak insanı varlığa dair bir kavrayışa yönlendiren sanat yapıtının temeli olabiliyor demektir. Eliasson ve Kusama'nın eserlerinde olduğu gibi, insan kendine ve varlığa dair bakışını dönüştüren bir deneyim yaşarsa eğer orada sanatın ontolojik bütünlüğünden söz edilebilir. Ancak bu bütünlük kaybolursa eğer ortada yalnızca teknik ustalık ya da estetik bir yüzey kalmış olur. Tunalı'ya göre de bu durumda sanatın özü olan poiesisten uzaklaşmak demektir. İşte bu uzaklaşma, günümüzde sanatın geleceğini tehdit eden en büyük tehlikedir.

[87] Tunalı, a.g.e., s.52.

SONUÇ

Bu çalışmada, Tunalı'nın sanat felsefesi bağlamında, sanatın ontolojik yapısı, çağlar boyunca geçirdiği dönüşümler ve günümüzde karşılaştığı sorunlar ele alınmıştır. Çalışmanın temel sorusu "Sanatın geleceği ne olacaktır?" sorusudur. Bu soru teknik ya da estetik bağlamında değil insanın varlıkla kurduğu ilişki bağlamında bir soru ve felsefi sorgulamadır. Çünkü sanatla beraber insan varlığa dair anlam kurabilir. Bu nedenle sanatın dönüşümü demek aynı zamanda insanın dönüşümü demektir.

Birinci bölümde Tunalı'nın sanat ontolojisi, Hartmann'ın sanat ontolojisi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu değerlendirme sonucunda sanat eserinin yalnız real bir varlık değil, irreal bir varlık olduğu ve irreal olan kısmının ön yapı ve arka yapıdan oluştuğu gösterilmiştir. Sanatı arka yapıdan bağımsız olarak değerlendirmek, onun "mana" kısmını görmezden gelmek demektir. Tunalı'ya göre bu ontolojik bütünlük kurulması sanatın özünü oluşturur.

İkinci bölümde soyut sanatın ortaya çıkışı ile beraber kademe kademe sanat eserlerinde irrealin ağır basmaya başlaması açıklanırken, soyut sanatın dünyanın mekanikleşmesi karşısında insanın yaşadığı problemlere nasıl tepki olarak ortaya çıktığı ele alınmıştır. Bu kısım mimesis'ten poiesis'e bir geçiş dönemi olduğu için Tunalı için önemli bir noktadır. Çünkü sanat, Tunalı'ya göre taklit etmek yerine yeniden kurmalıdır. Yeniden kurma sayesinde insan, yabancılıktan çok özgürleşmeyi hisseder.

Üçüncü bölümde Tunalı bağlamında sanat problemleri ele alıp tartışılırken, Marksist Estetik ve Croce estetiği ayrımında Tunalı'nın bu iki farklı düşüncede nasıl konumlandığı açıklanmış ve Tunalı bağlamındaki sanat problemleri ve onun tasarım felsefesi değerlendirilmiştir.

Dördüncü bölümde günümüz sanatının karşılaştığı sorunlar, Tunalı'nın felsefesinden hareketle açıklanmış ve tartışılmıştır. Sanatın her dönem için yeni biçimler, teknikler kazanması zorunludur; ancak bu yenilik Tunalı'nın bahsettiği sanat ontolojisinin bütünlüğünü bozmadan gerçekleşmelidir. Bu bağlamda oluşan yeni sanat akımları ve oluşan yeni ontolojik bütünlükler ele alınmıştır.

"Sanatın geleceği ne olacak?" sorusu ise yalnızca estetik açıdan bir soru değildir. Bütün bölümlerde üzerine değindiğimiz üzere sanat döneminin kültüründen, toplumundan, dönemin gelişmelerinden ve felsefesinden etkilenir. O halde bu soru

aynı zamanda kültürel, toplumsal ve sanatta olması gereken ontolojik bütünlük sebebiyle ontolojik tartışmayı da ele almamız gerektiğini gösterir. Tunalı'nın sanat anlayışında olan bu ontolojik bütünlük her çağda ve dönemde farklı ve yeni biçimler kazanmıştır. Günümüzde ise teknolojinin hızla ilerlemesinden dolayı kültürlerin küresel bir hâl alması durumu insanın yabancılaşma hissini daha fazla hissetmesine sebep olur. Ancak teknolojinin ilerlemesi ve akabinde oluşan yabancılık hissinin artışı hem bazı tehditler hem de bazı olanaklar taşır.

Sanatın geleceğini tehdit eden en önemli unsurlardan birinin teknoloji olduğunu ve NFT, Metaverse ve yapay zekâ gibi oluşumların öncelikle sanatın ön yapısı mı tamamen değiştirdiğini gördük. Artık ön yapıda tuval, boya ya da mermer gibi malzemeler yerine, piksel ya da kod gibi şeyler görmeye başladık. Tüm bu sanallık durumu aslında bir sorundur. "Artık üç boyutlu mekân yok. Tabiatıyla bu, hem bilgi alanında, hem felsefe, hem sanat alanında bütün entelektüel, düşünen insanı gerçekten en derinden sarsıyor."[88] Peki neden? Öncelikle insanın varlığı kavrayış şekli duyularla deneyimleme yoluyla olmuştur. Ancak mekân ortadan kalkarsa, duyular devre dışı kalır. Ortada yalnız görsel ve işitsellik olur ancak bunlar da yüzeysel kalır. Sanatta mekânın kaybolması aslında tüm sanat tarihinde bir ilktir. Çünkü tuvalde derinlik, heykelde bir ağırlık vardır. NFT, Metaverse ve yapay zekâ teknolojilerinde ise bu mekânsal gerçeklik kaybolmaya başlar. Mekânsal gerçekliğin bu kayboluşu da ön yapıyı ve ön yapının oluşturduğu arka yapıyı zedeler. Arka yapının zedelenmesi de Tunalı'nın söz ettiği ontolojik bütünlüğe zarar verebilir; çünkü ön yapıda olan teknik olanakların sunduğu biçimler arka yapının derinliğini gösterir. Ancak şuna da değinilmelidir ki teknoloji her ne kadar yabancılaşma hissini getirirse de, Tunalı'ya göre makinenin salt bir sanat yapıtı haline gelebilmesi durumu ön yapıyı değiştirse dahi arka yapıyı korunabilir de kılabilir. O hâlde buradaki belirleyici soru, teknolojinin insanın bilincine hitap eden bir forma dönüştürülüp dönüştürülememesidir. Yani önemli olan "teknoloji estetik değer içeren bir biçime kavuşturulabilir mi yoksa kavuşturulamaz mı?" sorusudur. Bu soruya verilebilecek cevap ise enstalasyon sanatı olacaktır. Çünkü teknoloji kullanılır ancak ortaya çıkan şey saf şekilde sanallık barındırmaz hatta barındıramaz. Çünkü izleyicinin orada bulunması gerekir.

Diğer bir sorun günümüzde artan küreselleşme sorunudur. Çünkü sanat piyasaları tüm dünyayı kuşatmış bir şekilde işlemektedir. Bu durum sanatın erişilebilir

[88] Ümit Gezgin- Vural Yıldırım, "*İsmail Tunalı" Kitabı* (İstanbul: Altın Kitaplar, 2006), s.110.

olmasını sağlarken aynı zamanda tek tip olması tehlikesini de beraberinde getirir. Tunalı'nın, "ulusallık" ve "çağdaşlık" kavramları bu konuda önemlidir. Çünkü her çağın sanatında o çağın dünya görüşü yansıtılmış olmalıdır. Çağdaşlık bu görevi üstlenirken içinde ulusal üslubu barındırmalıdır. Bu ikisi dengeli bir şekilde ortaya koyarsa eğer, sanatın gelecekte tek tip bir hal alması önlenebilir. Tunalı'nın, Devrim Erbil'in eserlerinden örnek vermesi bu noktada önemlidir. Çünkü sanatın geleceği ele alınırken çağdaşlık kadar ulusal değerleri kaybetmemekte de önemlidir.

İnsanın çağına uygun ve ulusal üslupla bir sanat ortaya koyabilmesi aynı zamanda eğitim ile ilgilidir. Sanatçı önce çağının düşünme şeklini, çağındaki değişiklikleri ve çağındaki problemleri bilmelidir. Daha sonra kendi ulusunun sanatta kullandığı üsluplar hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Bunlar sanatçı kadar her insanın bilmesi gereken şeylerdir. Çünkü bir resme bakan insan öncelikle o resmi çağına ve ulusallığına göre değerlendirmelidir. Eğer o resim çağına uygunsa, ulusallık içeriyorsa ve bu ikisiyle birlikte bir varlık ortaya koyuyorsa beğeni yargıları da ona göre değişecektir. Tüm bunların dışında teknolojinin sağladığı kolaylıklar da sanatın tekniklerini değiştirmektedir. Dijital tabletlerde manuel olarak yapılan çizimler de her ne kadar dijital kalem ve emek içerse de bu kolaylıklar onlar için de geçerlidir. Bir rengi oluşturmak için renk karışımı yapılmaz veya gölge vermek yerine gölgesi olan hazır fırça uçları tek bir dokunma ile seçilebilir hale gelebilir. Diğer yöntemlere göre içinde en çok emek barındıran yöntem bu çizim tekniği olsa dahi ortada bir kolaylık söz konusudur. Bu değişimler daha çok kolaylaştırma üzerinedir. Tunalı'ya göre önemli olan yalnızca teknik değildir, ortada bir poiesis olmasıdır. Teknolojinin getirdiği tüm kolaylıklar sanatçının yaratıcı gücünü geliştirmesini engelleyebilir. O halde sanatçı aynı zamanda varlık kavrayışına doğru da yönlendirilmelidir. Çünkü varlık kavrayışından uzaklaşmak yabancılaşmayı da beraberinde getirir. O halde felsefe eğitimi de bu noktada önemli bir rol oynayacaktır. Sanatçının varlığa yönlendirilmesi önce felsefe eğitiminden geçmelidir. Varlığa yönelişini gösterme şekli de çağının ve ulusunun birikimleri ile şekillenmelidir. Bu eğitimin sağlanmaması ya da sağlanamaması da hem sanatçıyı hem de bütün insanı yabancılaşmaya daha da yaklaştırır.

Bireyin kendini bir düzenin parçası olarak görmesi ve tinsel yönünü kaybetmesi yabancılaşmadır. Marksist estetik bu noktada üretimdeki yabancılaşmayı eleştirdi. Tunalı'da teknolojinin arttığı bu teknolojik dünya karşısında, insanı yeniden dengeye getirmesi gereken şeyin sanat olduğunu vurguladı. İşte bu dengeyi kurabilme

durumu sanatın geleceğini doğrudan etkileyecektir. Eğer bu denge bulunmaz, sanat yalnızca piyasa değerine indirgenirse; yabancılaşma hissi daha da artar. Soyut sanatta olduğu gibi sanat yeni bir varlık alanı ortaya koymaya devam ettiği takdirde bu yabancılaşma hissi azalır. Buradan şu da anlaşılır ki; sanat, gelecekte yalnızca bireysel bir estetik deneyim sunmayacak aynı zamanda toplumsal bir bilinç de oluşturabilecektir.

Bütün bu tartışmaların sonucunda sanatın geleceği, sanatın her dönem yeni bir biçim kazanması zorunluluğuna bağlıdır. Bu zorunlu yenilik; hem çağdaşlık ve ulusallığı hem sanat ve felsefe eğitimini hem makinenin aynı enstalasyon sanatında olduğu gibi estetik bir yapıya dönüşmesini, hem de sanatın piyasa değerine göre şekillenmemesini ve temel olarak da ontolojik bütünlüğü barındırmayı gerektirir. Aksi takdirde ortaya çıkan sadece görsellik barındıran bir şey olur. Varlığa dair anlam taşımayan şey sanat değil dekoratif bir ürün olacaktır. O zaman da yalnız ticari bir meta olarak kalır. Bu durumda da insanın yabancılaşma hissi hiçbir zaman azalma göstermez.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., ve Horkheimer, Max. *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev. Oğuz Özgügül. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.

Benjamin Walter. *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri*, çev. Ogün Duman, İstanbul: Can Yayınları, 2023.

Bıçak, Ayhan ve Karslı, Ömür. *İsmail Tunalı Düşüncesi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

Camus, Albert. *Başkaldıran İnsan*. İstanbul: Can Yayınları, 2000.

Croce, Benedetto. *Estetik*. Çev. İsmail Tunalı. Ankara: FOL Yayınları, 2019.

Gezgin, Ümit ve Ural Yıldırım. *"İsmail Tunalı" Kitabı*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 2006.

Hartmann, Nicolai. *Estetik*. Çev. Tomris Mengüşoğlu. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2024.

Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çev. Kaan Ökten. İstanbul: Alfa Yayınları, 2022.

Husserl, Edmund. *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Çev. Harun Tepe. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2020.

Ingram, Catherine. *İşte Dali*. Çev. Ayşegül Gürsel Duyan. İstanbul: Hepkitap – TEAS Yayıncılık, 2021.

Manovich, Lev. *Yeni Medyanın Dili*, çev. Akın Emre Pilgir, İstanbul: AA Kitap, 2023,

Merleau-Ponty. Maurice. *Göz ve Tin*. Çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Sartre, Jean-Paul. *Bulantı*. İstanbul: Can Yayınları, 2022.

———. *Varlık ve Hiçlik*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2021.

Smith, David Woodruff. *Husserl*. Çev. Seçim Bayazıt. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.

Tunalı, İsmail. *Benedetto Croce Estetiği*. Ankara: FOL Yayınları, 2019.

———. *Estetik Beğeni*. Ankara: FOL Yayınları, 2020.

———. *Felsefenin Işığında Modern Resim: Modernden Avangarda*. Ankara: FOL Yayınları, 2020.

———. *Marksist Estetik*. Ankara: FOL Yayınları, 2019.

———. *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1965.

———. *Tasarım Felsefesi*. Ankara: FOL Yayınları, 2022.

———. *Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013