



**T.C.
ŞIRNAK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

RESİM SANATINDA İNSANIN DOĞAYA YABANCILAŞMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selman BARKIN

Şırnak, 2023

**T.C.
ŞIRNAK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

RESİM SANATINDA İNSANIN DOĞAYA YABANCILAŞMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selman BARKIN

**Danışman
Dr.Öğr.Üyesi Aligholi Mardani**

ŞIRNAK, 2023

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu tez çalışmasının Şırnak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırlandığını, bu tez çalışmasında yer alan tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bahse konu bu kural ve ilkelerin gerektirdiği üzere, bu çalışmada özgün olmayan tüm bilimsel içerikleri kurallara uygun biçimde alıntılıyıp kaynak gösterdiğimi beyan ederim. Beyanımınla çelişen herhangi bir delil bulunduğu takdirde tüm sorumluluğu üstleneceğimi kabul ederim.

Selman BARKIN

TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“Resim Sanatında İnsanın Doğaya Yabancılaşması ” adlı Yüksek Lisans Tezi, Şırnak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Selman BARKIN

Danışman

Dr.Öğr.Üyesi Aligholi Mardani

Resim Anasanat Dalı Başkanı

Doç. Dr. Abidin Müslüm BAYSAL

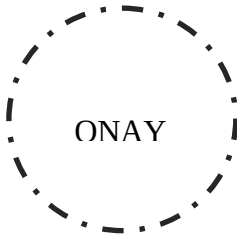
KABUL VE ONAY

Dr. Öğr.Üyesi Aligholi MARDANİ danışmanlığında **Selman BARKIN** tarafından hazırlanan “**Resim Sanatında İnsanın Doğaya Yabancılaşması**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Şırnak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim** Ana Sanat Dalı’nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Jüri Başkanı	Prof. Dr. İsmail ATEŞ	[çevrim içi katıldı]
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Abidin Müslüm BAYSAL	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr.Üyesi Aligholi MARDANİ	

Savunma Tarihi: 17/01/2024

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun/.... tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.



Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü
Doç. Dr. İbrahim HÜSEYİNİ

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1
1. KAVRAMLARI TANIMLAMA: DOĞA, YABANCILAŞMA, SANAYİLEŞME VE SOYUTLAMA.....	17
1.1. Sanatın Küreselleşmesi.....	17
1.2. Sanayi Devrimi ve Sanata Etkisi	24
1.3. Yabancılaşma	28
1.4. 20. yy. Sanatında Doğaya Yabancılaşma Ve Bunun Sanata Yansıması	35
1.5. Yabancılaşma ve İmgelem	44
1.6. Resim Sanatında Doğaya Yabancılaşma	48
2. ÇALIŞMALARA KAYNAKLIK EDEN SANATÇILAR	50
3. RESİM SANATINDA İNSANIN DOĞAYA YABANCILAŞMASI VE BUNA İLİŞKİN UYGULAMALAR	75
SONUÇ	99
KAYNAKÇA.....	104
ÖZGEÇMİŞ	109

ÖZET

RESİM SANATINDA İNSANIN DOĞAYA YABANCILAŞMASI

BARKIN, Selman
Yüksek Lisans, Resim Bölümü
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Aligholi MARDANİ
Aralık 2023, 109 sayfa

Bu tez, görsel sanatlar alanında insanların doğadan yabancılaşmasına odaklanmaktadır; hızlı teknolojik ilerlemeler, endüstrileşme ve çevresel değişimler nedeniyle modern toplumlar ile doğa arasındaki zayıflayan organik bağa dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın temel amacı, görsel sanatların bu yabancılaşma sürecine nasıl yanıt verdiğini anlamak ve ressamların bakış açısından bu tema üzerine bir analiz yapmaktır.

Yabancılaşma süreci, ressamların eserlerinde derin bir şekilde yansımış, doğa ile bağlantının kaybını ifade etmek için metaforlar, semboller ve karşıtlıkları kullanarak imgeler oluşturmuştur. Modern kentleşme, endüstriyel manzaralar, teknolojik bağımlılık ve doğal kaynakların tükenmesi gibi temalar, ressamların paletlerinde sıkça karşılaşılan unsurlardır.

Ayrıca, bu çalışma görsel sanatlardaki yabancılaşma temsillerinin izlenimleri nasıl uyandırdığını, duyguları nasıl etkilediğini ve izleyici için düşünceleri nasıl şekillendirdiğini kapsamlı bir şekilde incelemektedir. Yabancılaşma sürecini anlamak, insanlar ile doğa arasındaki ilişkiyi sorgulamak ve bu süreçte üretilen imgeler aracılığıyla empatiyi geliştirmek, tezin temel odak noktalarını oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, görsel sanatlarda insanın doğadan yabancılaşma teması, sanatçıların estetik ifadeleri ve eleştirel yaklaşımları aracılığıyla somutlaşmış, izleyicilere insanlar ile doğa arasındaki ilişkinin derinliği konusunda düşündürücü bir perspektif sunmuştur. Bu çalışma, sanat yapıtları gerçekleştirilerek yeni bir bakış açısı sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yabancılaşma, Görsel sanatlar, Doğa, İnsanlık.

ABSTRACT

THE ALIENATION OF HUMANITY FROM NATURE IN THE ART OF PAINTING

BARKIN, Selman
Master of Arts, Department of Painting
Supervisor: Ass. Prof. Aligholi MARDANI
December 2022, 109 page

This thesis focuses on the alienation of humanity from nature in the realm of visual arts. Rapid technological advancements, industrialization, and environmental changes in modern societies are progressively weakening the organic connection between humans and nature. In this context, the main objective of the study is to comprehend how the field of visual arts responds to this process of alienation.

The alienation process has deeply manifested itself in the works of painters, guiding them to depict the loss of connection with nature through metaphors, symbols, and contrasts. Themes such as modern urbanization, industrial landscapes, technological dependency, and natural resource depletion frequently emerge on painters' palettes.

Furthermore, this study examines how these representations of alienation in the visual arts evoke impressions and influence the emotions and thoughts of viewers. Understanding the alienation process, questioning the relationship between humans and nature, and fostering empathy through the paintings that emerge during this process constitute the key focal points of the thesis.

In conclusion, the alienation of humanity from nature in the realm of visual arts has been concretized through artists' aesthetic expressions and critical approaches, providing viewers with a thought-provoking perspective on the depth of the human-nature relationship.

Keywords: Alienation, Visual Arts, Nature, Humanity.

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Jean-François Millet, Ekmek pişiren kadın , 1854, 46x55 cm, tuval üzerine yağlı boya, (Müller müzesi, Holland, otterlo)	25
Görsel 2. Alexander Stanhope Forbes, Mühimmat kızları, 1918, tuval üzerine yağlı boya,103x127 cm, (Bilim müzesi, Londra).....	26
Görsel 3. Gare Saint-Lazare,Claude Monet, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 75x105 cm (Musée d'Orsay).....	28
Görsel 4. Saman arabası, Hieronymus Van Aeken Bosch, 1500-1502, tuval üzerine yağlı boya, 135x190 cm, (Prado Müzesi).....	38
Görsel 5. Körlerin yürüyüşü, Pieter Bruegel, 1568, ahşap üzerine yağlı boya, 86x154 cm (Museo di Capodimonte).....	38
Görsel 6. Dişlerin peşinde (A caza de dientes), Francisco Goya, 1799, gravür, 36x20,1 (Özel koleksiyon)	39
Görsel 7. Çılgılık (The Scream), Edward Munch,1893, yağlıboya ve pastel, 91x73,5 (National Gallery and Munch Museum).....	40
Görsel 8. Doktrinal besleme, James Ensor, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 17,8x14,8 (Plantin-Moretus Museum)	40
Görsel 9. Bir çift ayakkabı, Van Gogh, 1886, tuval üzerine yağlı boya, 38,1x45,3 cm (Van Gogh Museum- Somp Museum of Art).....	42
Görsel 10. Black square, Kazimir Malevich, 1915, keten üzerine yağlı boya, 79,5x79,5 (Tretyakov Gallery)	43
Görsel 11. Elmas tozu, Andy Warhol, 1980, kağıt üzerine akrilik, serigrafi mürekkep ve elmas tozu, 101,6x152,4 (Özel koleksiyon)	43
Görsel 12. Kâğıt oyuncuları, Fernand Léger, 1917, pentür, 129x193 cm (Kröller-Müller Müzesi)	49
Görsel 13. Hükümet bürosu, George Tooker, 1956, tempera, 19,8x75,2 cm (Metropolitan Sanat Müzesi (Met))	51
Görsel 14. Figürlerle peyzaj , George Tooker, 1965-6, tempera, 52,1x77,5 (Barbara B. Lassiter Coll kişisel koleksiyon)	52
Görsel 15. Öğle yemeği, George Tooker, 1964, tempera, 50,8x66,04 cm (Philip J. ve Suzanne Schiller'in "American Social Commentary Art 1930-1970" koleksiyonundan)	53
Görsel 16. Metro, George Tooker, Tempere, 1950, , tempera, 47x92,7 (Whitney Museum of American Art)	53
Görsel 17. Bekleme odası, George Tooker, , tempera, 1959, 24x30 (Smithsonian Müzesi, Washington)	54
Görsel 18. Hoşça kal, George Toker, 1966, tempera, 61x60,1 cm, (Hood Museum of Art, Dartmouth College).....	55
Görsel 19. Soho kendini besliyor, William Kentridge, 1989, karakalem, 110x130 cm (© William Kentridge).....	60

Görsel 20. Sürgündeki Felix, William Kentridge, 1955, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge).....	61
Görsel 21. Ubu gerçeği söylüyor, William Kentridge, 1997, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge).....	62
Görsel 22. Gölge geçişi, William Kentridge, 1999, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge).....	62
Görsel 23. Soho Eckstein serisi, William Kentridge, 1989, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge).....	63
Görsel 24. Gelgit tablosu, William Kentridge, 1955, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge).....	64
Görsel 25. Gece yarısı kuşları, Edward Hopper, 1942, tuval üzerine yağlı boya, 84x152 cm (Art Institute of Chicago)	65
Görsel 26. Otomat, Edward Hopper, 1927, tuval üzerine yağlı boya, 71,4x91,4 (Des Moines Sanat Merkezi, Des Moines)	66
Görsel 27. Ofis gecesi, Edward Hopper, 1940, tuval üzerine yağlı boya, 56,4x63,8 cm (The Walker Art Center)	66
Görsel 28. Otel odası, Edward Hopper, 1931, tuval üzerine yağlı boya, 152,4x165,7 (Thyssen-Bornemisza Museum).....	67
Görsel 29. Yürüyen adam (Homme Qui Marche I), Alberto Giacometti, 1961, bronz heykel, 1,83 x 1,87 cm (Carnegie Sanat Müzesi).....	68
Görsel 30. Kafatası , Alberto Giacometti, 1933-34, heykel, 18.5 x 20 x 22.5 cm (Fractional and promised gift of Marie-Josée and Henry R. Kravis).....	69
Görsel 31. Bir kadının büstü, Alberto Giacometti, 1962-65, bronz büst, 578 × 236 × 218 mm, 13 kg (Tate Gallery)	69
Görsel 32. Yanlızlar , Edward Munch, 1896, tuval üzerine yağlı boya, 80x110 cm (Özel koleksiyon)	71
Görsel 33. Kıskançlık, Edward Munch, 1907, tuval üzerine yağlı boya, 66,8x100 cm (The Munch Museum)	72
Görsel 34. Vampir, Edward Munch, 1893, tuval üzerine yağlı boya, 109x91 cm (The Munch Museum)	73
Görsel 35. Selman Barkın, Kömürcü Elbisesi, 2022, silikon, tulum, karışık teknik, 180x100 cm.	77
Görsel 36. Selman Barkın, Yaşamlar, 2022, silikon, kömür, eldiven, karışık teknik, 140x90 cm.	78
Görsel 37. Selman Barkın, Görülmeyen, 2019, tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x60 cm.	79
Görsel 38. Selman Barkın, görülmeyen, 2019, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x140 cm.	80
Görsel 39. Selman Barkın, Dağılma, 2022, silikon, kömür, kazma, karışık teknik, 110x90 cm.	81
Görsel 40. Selman Barkın, Tüketim, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 135x80 cm.	82
Görsel 41. Selman Barkın, Görülmeyen, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 150x110 cm.....	83

Görsel 42.	Selman Barkın, Mekanizasyon, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 150x110 cm.	84
Görsel 43.	Selman Barkın, Paralellik, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 35x50 cm.	84
Görsel 44.	Selman Barkın, İsimsiz, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 40x30 cm.	85
Görsel 45.	Selman Barkın, Kesit, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x130 cm.	85
Görsel 46.	Selman Barkın, Sınır, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x130 cm.	86
Görsel 47.	Selman Barkın, Enstantane , 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x130 cm.	87
Görsel 48.	Selman Barkın, Uyum sağlama, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 150x140 cm.	88
Görsel 49.	Selman Barkın, Son gece, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm.	89
Görsel 50.	Selman Barkın, Büyütülen çocuk, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x100 cm.	90
Görsel 51.	Selman Barkın, Rekabet , 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x120 cm.	91
Görsel 52.	Selman Barkın, Safîna-i Nuh , 2023, tuval üzerine yağlı boya, 160x110 cm.	92
Görsel 53.	Selman Barkın, Tufan, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 110x90 cm.	93
Görsel 54.	Selman Barkın, İşçi, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 70x60 cm.	94
Görsel 55.	Selman Barkın, Harfîyat, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm.	95
Görsel 56.	Selman Barkın, Mantar Kaya, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 130x110 cm.	96
Görsel 57.	Selman Barkın, Kırmızı kask, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 50x20 cm.	97
Görsel 58.	Selman Barkın, Maden, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 70x100 cm.	98

GİRİŞ

İnsan yapımı olan sanat eseri resimlerin büyük kısmı, düşündüğümüz gibi bir nesne olarak müzelerde izole sergilenen nesnelerden ibaret değildir. Aslında bu eserler, bir zamanlar ihtiyaçlarını karşılayan toplumların sosyal ve dini adetlerine bağlı işlevsel nesnelerdi. Bu nesnelerin biçimsel yapısı, büyük ölçüde onların tasarlandığı amaç tarafından belirlenirdi. İlkel maskeler, ilkel dansların bağlamında vs gibi işlev görürdü. Heykel ve resim, mimarlığın bir parçasıydı. Mısır, Roma ve birçok diğer yerden bize ulaşan büyük miktardaki adak sunakları, fiziksel olarak izole edilmiş taşınabilir nesneler olsalar da, yapıldıkları dönemde iyi anlaşılan işlevleri olmuştur (Balcı, 2019).

Belirli bir kullanım ve bağlamdan bağımsız olarak özgürleşmiş sanat eseri, Rönesans'ın en karakteristik ve önemli yaratısıdır. Onun prototipi çerçeveli tuval üzerine yapılan resimdir. Çerçeve, onun sıradan dünyadan ayrılışını simgeler ve taşınabilir olması evsizliğine katkıda bulunmaktadır (Gökova, 2018).

Rönesans öncesi sanat eseri, işlevsel bir insan dünyasının bir parçası olarak kendini ifade etmiştir. Bu dünya, insanın toplumsal varlığının hayati boyutunu içeren dünyadır. Rönesans'tan sonra ve yirminci yüzyıla kadar, sanat eseri sıradan dünyanın bir temsili ve işlevsel ilişkileri sıradan dünyayla ciddi şekilde kısıtlanmış bir sonlu mikrokosmos olarak kendini ifade etmiştir. Antik Yunan ve Bizans dönemlerinde bazı istisnalarla, Rönesans öncesi sanat direkt olarak seyirciye hitap etmezdi. Bireysel seyirci, insanın toplumsal varlığıyla işlevsel bağları aracılığıyla dolaylı olarak sanata bağlıydı. Buna karşılık, Rönesans sadece bu bağları kesmekle kalmamış, aynı zamanda eserin yapısına seyircinin gözüne yönelik bir ilişki inşa etmiştir. Rönesans resim sanatı bireysel insana hitap ederek bu alanda sanatın anlamında köklü değişiklikler sağlamıştır (Beksaç ve Akkaya, 1990).

Rönesans öncesi sanatın işlevsel yönü, kaçınılmaz olarak tüm seyircileri içeren bir bütün dünyayı ima etmiştir. Eserlerin yapıları, işlevlerine göre koşullandırılmış ve "seyircilere" referans vermek yerine işlevlerine dayanmaktaydı. Sonuç olarak, bu eserlerin kendilerine özgü, günümüzde oldukça cazip gelen bir bilinçsizliği vardı. Başlangıçta, sanat hem insanlar hem de nesneler ortak bir eylem alanı olarak görülmüştür. Başka bir deyişle, sıradan dünya bu eserlerde açıkça belirgin olmak zorunda değildi çünkü sosyal ve dini işlevleri hakkındaki ortak bir bilinci ifade etmekteydi. Orijinal bağlamında incelendiğinde, bu eserlerde açıkça belirgin olan işlevleriydi (Vasari, 2013).

Rönesans, ortak eylem alanı yerine perspektifi getirerek resimin bireysel insana hitap etmesini sağlamıştır. Bir resimde sıradan dünya ne kadar açıkça belirginleştirilirse, perspektif yoluyla yapısına dahil edilen ima edilen işlevi, insanın toplumsal dünyasından bireysel dünyasına kayar. Ancak Rönesans öncesi dönemde insan ve sanat nesnesi arasındaki uyum, eylem alanının kapsayıcılığı yoluyla sağlanırken, insan ve nesne artık kutuplaştırılmıştır. İnsan, dünyayla ilgili olarak açık bir biçimde belirgin olan bir resimle karşı karşıya geldiğinde, aynı zamanda sabit bir bakış açısıyla yapılandırılan bir resimle karşı karşıya geldiğinde, artık bir katılımcı olamaz, sadece bir izleyici olmaya zorlanır. Resimdeki dünyadan garip bir şekilde dışlanmış olur (Panofsky, 2017).

Sanat eserinin toplumsal işlevinden uzaklaşması, seyircinin sanat eserinden uzaklaşmasıyla paraleldir. Kesin matematiği olan perspektif ve buna bağlı hacim ve derinlik illüzyonu, bu gelişmenin belirtileridir. Bununla birlikte, bu yabancılaşma sürecinin olumlu bir yönü olduğunu unutmamak gerekir. Bu, özgürlük ve bireyciliğin gelişimiyle yakından bağlantılıdır ve hala batı dünyasının en önemli başarısı olarak kabul ettiğimiz bir gelişmedir. Leonardo'nun sanatın bir bilim olduğunu söylediğinde kullanılan ifade bir üslup değildi. Perspektif, sanatçılar tarafından icat edilmişti, ancak bu icat için gereken psikolojik tutum, en büyük bilimsel gelişimimizi harekete geçiren tutumla aynıydı. On beşinci yüzyıldan bu yana resim ve on yedinci yüzyıldan bu yana bilim, doğaya dair özdeş bir görüşün ürünleridir (Florenski, 2013).

Fotoğraf makinesinin icadı - mekanik olarak perspektif görüntüler üretebilen bir makine - rönesans geleneğinin sonunu işaret eder. Bu geleneğin etkisi sanatı, yaklaşık olarak 1880'lerde izlenimcilik zirvesine kadar devam etmiştir. Yeni yüzyılın ilk on yılında fovizm, kübizm ve dadaizm, bu geleneğe radikal bir kopuşu işaret ederken, benzer bir değişim psikolojide, fizikte ve matematikte de meydana gelmiştir. Bu tarihsel genellemenin ardından bir dizi soru ortaya çıkar (Foster, 2009).

On beşinci yüzyıl sanatçısı ve teorisyeni Alberti'ye göre, resmin amacı perspektiftir: “şey”lerin şekilleri resmin yüzeyinde *"bu yüzey şeffaf cam gibiymiş gibi ve görsel piramit ondan geçiyormuş gibi"* görünmelidir. Uzaklık, aydınlatma ve görüş noktası doğru bir şekilde sabitlenmelidir. On beşinci yüzyılda ortaya çıkan bu yeni resim tarzı eleştirilere karşı gelmedi. Bu yaklaşımı eleştiren Filarete'ye göre, *"perspektif aldattıcıdır çünkü size var olmayan bir şey gösterir"* demiştir. Antik dönem ressamaları, Giotto ve birçok diğer sanatçı, perspektif ölçüleri ve yansımaları kullanmamış ve yine de güzel ve övgüye değer eserler

yaratmışlardır. Hatta perspektifi bilmeleri bile mümkündü ama kasıtlı olarak kullanmadılar (Gökova, 2018).

Ancak Leonardo'nun zamanına gelindiğinde, perspektif öğretileri zorunlu hale gelmiş ve büyük ölçüde Cézanne dönemine kadar böyle kalmıştır. Leonardo aynaya başvururken ifade etmek istediği noktayı kullanıyor. Sanatçıya aynayı almasını öneriyor: *"Bir ayna alın,"* diye öneriyor, *"ve gerçek nesneyi yansıtacak şekilde yerleştirin, ardından yansımayı resminizle karşılaştırın ve iki görüntünün konusunun uygun olup olmadığını dikkatlice düşünün."* (Florenski, 2013)

Kısacası, Rönesans sonrası resim, doğanın insan gözüne nasıl görüldüğünün görsel bir eşdeğeri kavramıyla yönlendirilmiştir. Bu, uzaya belirli bir noktaya donmuş bir gözlemcinin yerleştirilmesi anlamına gelir. Konudan belli bir uzaklıkta, gözlemci tarafından görünen alanın sınırlı bir bölümünü kuşatabilme yeteneğini ifade eder. Görsel görünümün bir düzlem üzerine nasıl yansıtılabileceğine dair kurallar gerçek anlamda teorik, bilimsel bir niteliğe sahipti. Onlar, tıpkı Rönesans'tan bu yana tüm bilim gibi, seçilmiş birkaç duyuşsal verinin matematiksel bir rasyonelleştirmesini temsil etmektedir (Panofsky, 2017).

Duyumların matematiksel bir yasaya göre düzenlendiği bir sanat anlayışı, son yarım milenyum boyunca resmin olağanüstü ve ayırt edici karakterini oluşturur. İlke olarak, uygulamada olmasa da, sanatçının konusuyla ilişkisi matematiksel olarak formüle edilmiş bir optik mekanik biliminin bir parçasına indirgenir. Sanatçı doğanın görünüşünü kaydeder ve perspektif kurallarına daha veya daha az sıkı bir bağlılıkla ne gördüğünü kaydeder. Sanatçı, seyirci olmanın rolüne indirgenir. Seyirci ise, resme baktığında sanatçının yerine kendini koyar, eğer tam olarak mecbur bırakılmamışsa bile, davet edilir. Resmin yapısı, onu görsel piramidin noktasında dondurur ve sırayla sadece bir izleyici rolüne indirger. Sanatçı ve izleyici aynı şekilde dünyaya bir pencereden bakarlar. Kelimenin en gerçek anlamıyla sanatçı dünyaya bir ayna tutmuştur. Sanatçının görevi, aynadaki görüntüyü kalıcı hale getirmek, izleyiciye dünyanın yalnızca bir yansımasıyla, var olmayan bir şeyle sunmaktır (Balcı, 2019).

Yirminci yüzyılın başındaki sanatçılar, geleneksel sanatın aldatıcı nesnelliliğini, derinlemesine anlaşılamayan *"başka"*lığını reddetmiştir. Söylemleri ve eserleri bu değişimin yeterli kanıtıdır. Ancak Rönesans İtalyanları tarafından formüle edilen kadar tek yönlü bir öncülük bu yüzyılın sanatı için henüz bulunmamaktadır. Bununla birlikte,

zımnen ve açıkça, isteyerek ve istemeden, en azından bazı yeni kavramlar yirmi birinci yüzyıla daha hızlı yaklaştıkça ortaya çıkmaya devam etmektedir (Güler, 2017).

On beşinci yüzyılın sonundan sonra, sanatçı doğayı müzikal performansının notasına yaklaştığı şekilde ele almıştır. Doğa "*bir ruh haliyle*" görülebilir, ancak onun temel yapısı - on beşinci yüzyılda belirlendiği gibi – bağlayıcı bir hale gelmiştir. Bizim yüzyılın sanatının kabul edilen öncülü olarak radikal farklı bir kavram ortaya çıkıyor: sanat eseri, dünyada var olan bir nesne olarak kabul edilir, dünyaya eklenen bir nesne, bu dünyayı her yeni gelenin zenginleştirdiği gibi zenginleştirir. Gertrude Stein'e göre, bu "*görülen nesnelerin değil var olan nesnelerin gerçekliği.*" Çağdaş sanatçı, gerçek bir yaratıcıdır çünkü dünyaya daha önce olmayan bir şey ekler. Maleviç'e göre "*üstünlük sanatının formları, tıpkı doğanın tüm canlı formları gibi yaşıyor... Her gerçek form bir dünyadır. Ve herhangi bir plastik yüzey, (çizilmiş veya boyanmış) bir yüzeye göre daha canlıdır*" (Bilgili, 2012).

Rönesans dönemi resim sanatında sanatçının doğayı deneyimi, "*dışarıda var olan*" bir gerçeklik tarafından belirlenir. İzlenimcilikte, "*dışarıda*" dünya, insan retinasında oynayan sürekli bir değişim akışına dahildir. Bu değişikliklerin dış dünya tarafından neden olduğunu "*biliyor*" olabiliriz, ancak izlenimcilik, bu bilginin saf görme eylemini etkilemesine izin vermemeye karar vermiştir. Monet, doğuştan beri kör olan ve sonra aniden görme yetisine kavuşan bir insanın dünyayı nasıl göreceğini resmetmek istediğini belirtmiştir. Saf görme eylemine, geçmiş deneyimler tarafından kirletilmeden odaklanmak istemiştir (Uysal, 2004).

Bu izlenimci kararın bir sonucu olarak resim düzlemi, nesnelerin kenarlarına veya konturlarına herhangi bir ayrıcalık tanımayan sürekli bir renk-ışık titreşim ekranı haline gelmiştir. Sonuç olarak, alan başlangıcı veya sonu olmadan düzenlenir ve her bölüm diğer her bölüm kadar önemlidir. Rönesans tarafından yansıtılan şeylerin hiyerarşisi ortadan kalkmaktadır. Sanat eserinin zihin için ne olduğu yerine duyular için ne olduğuna vurgu yavaşça ama istikrarlı bir şekilde kaymaktadır (Uysal, 2008).

Ortega y Gasset, on beşinci yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına kadar resimdeki evrimin önemli bir ögesini özetlemiştir. Rönesans'ın uzaktaki figürler veya büyüklerle ilgili bir dünya olduğunu söyledi. Barok, gözlemcinin gözlerinden dışarı çıkan ve onlara geri dönen boş bir alan yaratmıştır. İzlenimcilik, dünyanın sadece duyularla ilgilendiği ölçüde yüzeysel dünyasıyla meşgul olmuştur. Kübizm nihayetinde dış dünyadan geri çekildi ve

zihinsel yapılarla, yani fikirlerle ilgilenmiştir. Ancak Ortega'nın tarihsel görüşü dengesizdir çünkü Rönesans öncesindeki temel tutumları dikkate almamıştır (Özkul, 2006).

Rönesans, büyük ölçüde, antik çağın bir yeniden doğuşudur, çünkü sanatı doğanın görünüşlerinin bir kopyası olarak kavramsallaştırmıştır. Bu anlamda Rönesans, yalnızca 19. yüzyılın sonunda sona ermiştir. Öte yandan yirminci yüzyıl sanatının önemli yönleri, ilkel ve arkaik sanatların bir yeniden doğuşunu işaret ediyor gibi görünmektedir. Rönesans dönemi olmayan ve yirminci yüzyıl sanatının ortak bir varsayımı, sanatın insanın zihninden aktığı, eğer varsa taklit veya mimesis özelliklerinin ikincil öneme sahip olmasıdır. Ancak ne Rönesans ne de yirminci yüzyıl sadece ilgili ilham kaynaklarının sürdürülmesi ile alakalıdır. Daha fazla anlayış kazanmak için Rönesans'ın klasik ve ortaçağ öğelerinin bir sentezi, yirminci yüzyılın ise ilkel ve Rönesans akımlarının bir sentezi olarak görülmesi daha iyi olacaktır (Antmen, 2008).

Yirminci yüzyılda sanatın gelişimi, Rönesans geleneğinin radikal bir inkarı olarak düşündüğümüz kadar keskin değildir. Sanat, Rönesans geleneğiyle sanatçıya serbest yaratma sürecinde atanmış rolü paylaşır. Sanatın uzaklaşmak istediği şey, Rönesans eserinin illüzyonculuğu ve ilişkili yabancılaşmasıdır. Diğer yandan, ilkel ve arkaik sanatlardan gelen ilham ve etki, çoğunlukla sanatın ne olması gerektiği konusunda yeni bir kavramın gelişmesine yardımcı olmuştur. Sanat eseri kendi başına bir gerçeklik haline gelmeli, Rönesans'tan önce olduğu varsayıldığı gibi, kurgusal unsurlardan uzak olmalı ve dünyada var olan diğer şeyler arasında yer almalıdır. Picasso ve Braque'ün erken kolajları bu gelişimin başlangıcını işaret etmiştir (Ülger, 2019).

Rönesans, yirminci yüzyılı aksine, bu dünyanın nesnelerinin yapısına ve nesnelerin topluluklarının yapısına ilgi duymaktadır. Ancak ilkel ve arkaik sanatlarda, tek nesnelerin sunumu kadar nesne topluluklarının sunumu için birleştirme ilkesi basit bir koordinasyondur. Ancak Rönesans döneminde perspektif koordinasyonun yerini almıştır. Ancak perspektif, uyum talep eden ve tüm nesneleri birleştirici görüş alanına tabi kılan baskın bir prensiptir (Güler, 2017).

Rönesans'ın perspektifle ilgilenmesi, görüntünün yapıcısının, sanki yapıya dahil edildiği, yapı içinde ima edildiği anlamına gelmektedir. Perspektifi kabul ederek, sanatçı kendini bir izleyici olarak rol alır ve izleyici de aynı rolü oynamaktadır. Sonuç olarak, sanat eseri bu dünyada sadece bir nesnedir. Aynalama niteliği ve illüzyonculuğu nedeniyle, en derin anlamı dünyanın dışına koymaktadır (Beksaç ve Akkaya, 1990).

Rönesans perspektifini bir soyut maddecilik yaklaşımı olarak kabul edersek, etkisi, sadece resmin değil aynı zamanda ressamın da, soyut maddecilik felsefecisi gibi, kendi sorununa yaklaşmak için kullandığı yöntemle belirlenmiş tepkiler topluluğuna dönüşmesidir. Doğa, yalnızca bir nesne haline gelerek insandan uzaklaştı ve aynı nedenle sanat da insandan uzaklaşmıştır. Michelangelo ve Rembrandt gibi son yarım milenyumun büyük dâhileri, tarihteki herhangi bir başka zamanda veya yerde bulunmayan bu durumdan kurtulabilmiştir (Yalçın ve Ağgöl, 2009).

Romanesk duvar resimlerini Romanesk minyatürleriyle veya Mısır duvar resimlerini papirüs üzerindeki küçük resimlerle karşılaştırırken, bu eserlerin gözlemcinin zihninde kendiliğinden var oldukları, gerçek boyutlarından oldukça bağımsız gibi görüldüğü açıktır. Küçük olan büyütülebilir veya büyük olan küçültülebilir ve esere herhangi bir olumsuz etki olmaz. Ancak Rönesans eserleri için durum çok farklıdır. Tipik Rönesans tabloları için en uygun boyut gibi görünmektedir. Örneğin Palazzo del Té'deki Giulio Romano'nun fresklerinde olduğu gibi çok büyük veya Botticelli'nin Calumny eserinde olduğu gibi çok küçük olduklarında oldukça rahatsız edici hale gelmektedirler. Bu ölçek sorunu, yirminci yüzyıl sanatçısının son derece farkında olabileceği bir sorundur. "Küçük bir resim yapmak," dedi Mark Rothko, "*deneyiminizin dışına çıkmak, bir deneyime stereopticon görünümü veya küçültme camıyla bakmak anlamına gelir. Daha büyük resmi nasıl yaparsanız yapın, içinde olursunuz. Bu komuta edebileceğiniz bir şey değil.*" Komuta ettiğiniz, kendinizden uzaklaştığınız bir nesnedir. Bir ortamın paylaşıldığı nesneler komuta edilmez. Bunlar, ortak bir faaliyet alanında kardeş varlıklardır. Burada "*nesne*" teriminin iki farklı anlamda kullanıldığına dikkat çekmek önemlidir. İnsan ve doğa, "*dünya*" veya "*yaşam*" olarak adlandırılan ortak bir faaliyet alanında işleyen bir kutuplu oluşturur. İnsan, insan kimliğini, yani doğadan ayrımını koruma çabasında, doğayı sadece nesnelerin bir koleksiyonu haline getirme riski taşır ve bu süreçte "*dünyayı*" yok etme riski taşır. Doğayı sadece nesnelerin bir koleksiyonu haline getirerek doğa ile olan bağını koparmakla kalmaz, aynı zamanda kendini bir nesne haline getirme tehlikesiyle de karşı karşıya kalır (Laporte, 1968).

İnsan, doğayı, doğayı içeren ancak doğadan daha fazlası olan dünyayı yok ederek doğadan uzaklaşır. Başka bir deyişle, insanın doğaya karşı objektif olma çabası, doğayı sadece nesnelerin bir koleksiyonu olarak ele alması, onu "*tüm çevreleri içeren bir dünya*"dan uzaklaştırır. Ancak insan, doğayı çevre haline getiren sanat nesneleri yarattığında, çevresel (doğal) bir ortamın parçası haline gelir ve bu da bir ruhsal veya aşkın

bir dünya yaratmaya yardımcı olmaktadır. Bu dünya aslında, insanın, insan yapımı nesnelerin ve doğanın bir arada var olduğu yerdir. Marcel Duchamp, diğer Dadaistlerle birlikte, bu yeni yaklaşımın prensibini kurmuştur (Tüfenkçi ve Çetin, 2017). 1915-1923 tarihli Büyük Cam eserinde şekillerin cam üzerine sunulması ve böylece oluşturulan sanat nesnesinin duvara karşı konulmadığı gerçeği, onu sürekli ışık yansımalarından ve odadaki diğer nesnelerden sürekli müdahale olmadan görmeyi imkânsız kılar. Bu, John Cage'in yabancı sesleri müziğinin bir parçası olarak kabul ediş şekline çok benzer. "*Çevrenin sesleri*," diyor, gerçek anlamda "*müziğin bir kesintisi değildir*." Sanat nesnesinin çevresinden izole edilmesi amaçlanmaz, sadece sürekli bir algı kaynağına kendi katkısını yaparlar. Sanat dışı algılar, sanat algılarına müdahale etmek yerine, onlara tamamlayıcıdır. Birlikte ve aynı anda, artan hassasiyet ve dikkat gereksinimi karşılarlar. Alıcıyı etkinleştirirler, sanat nesnesi ile çevresi arasındaki etkileşimi algılama ihtiyacını artırırılar (Ataseven, 2012).

Açıkça, yirminci yüzyıl sanatı sadece Rönesans öncesi döneme dönüş değildir. Ancak Rönesans dışındaki tüm sanatla, sanat nesnesine dünyada var olan bir önem verir; aynı anda, sanat nesnesiyle çevreyi paylaşan ve böylece sadece bir seyirci olmaktan kurtarılan izleyicinin önemini vurgular. Yirminci yüzyılında, sanat eserinin izleyicisi, sanatçı gibi, "*komuta etme*" yetisine sahip değildir, ne de "*deneyiminin dışında*" bulunur. Aksine, sanat nesnesiyle çevreyi paylaşarak, bu paylaşımın mümkün olması için gereken alanı yaratır. Bu süreçte, hem eserin hem de kendisinin varlığına dikkat etmekten daha azını yapamaz. Aslında ona "*seyirci*" yerine "*katılımcı*" denmelidir (Gökova, 2018).

Psikolojik olarak, perspektif, bir ilişki sisteminin dışından bir sistem bakış açısıyla bakabilme yetisini gerektirir. Başka bir deyişle, deneyimin yapısını anlayabilmek için deneyimden dışarı çıkmamız gerekmektedir. Bu psikolojik tavır, dünyayı nesneleştirme tehlikesini ortaya çıkarır ve böylece insanı da bir nesne haline getirme tehlikesini doğurur. Bu tavır matematiksel bir biçimde şekillendirildiğinde, modern bilimin başlangıcını işaret etmektedir. Gözlemlerimizin bilimsel tarafsızlığı, matematiksel olarak ifade edilebilen algıların yalnızca kabul edilmesiyle sağlanır. Onbeşinci yüzyılın Floransalı ressamı perspektifi icat ederek yalnızca sanattan bir bilim yapma çabası içinde değillerdi, aynı zamanda, istemeden de olsa, gerçek anlamda klasik bilimin gerçek başlatıcıları olmuşlardır. Kurdukları ilke, yalnızca a priori bir matematiksel yapıyı algılarımıza yerleştirerek nesnel sonuçların elde edilebilmeyi sağlamıştır. Bu ilkenin insanların zihinlerinde yeterince yerleşmesi, on yıl boyunca tesadüf değildi ve ancak bu ilkenin

Copernicus'un fiziksel dünyanın incelenmesine uygulanabilmesi için yeterince yerleşmesi için bir yüzyıl geçmiştir. Modern bilimin başlangıcında yer alan Kopernik'in güneş merkezli sistemine göre, gözlemcinin hem Dünya'daki gözlem noktasından uzaklaşma yeteneği, hem de teorik bir noktadan dışarıdan gezegen sistemini gözlemleme yeteneğine sahiptir. Archimedes'in teorik önerisinin dünyanın bir noktasından dışarı taşınabileceğine dair önerisi, Copernicus'un çalışmasında ilk kez pratik uygulamayı buldu. Böylece, görünüşe göre günümüze kadar süren muazzam bir bilimsel gelişim zinciri başlatıldı (Laporte, 1968).

Sanatın bilimle ilişkisi, on altıncı yüzyılın başındaki Leonardo ve Dürer'in teorik eserleriyle sona ermiştir. Bu dönem sonrası sanat "*bir temperamentle görülen doğa*" olmaktan öte bir anlam taşımaya başlamıştır. Burada "*doğa*" sonsuza dek perspektif tarafından yapılandırılmış algı olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Diğer büyük dönemlerin sanatsal kuralları her zaman bütün bir dünyaya atıfta bulunmuştur. Ancak Rönesans perspektifi, dünyayı parçalara bölerek yalnızca maliyet karşılığında elde edilebilecektir. Benzer bir fikir, görünüşte sanattan oldukça uzak bir alanda olan sosyo-ekonomide de bugün ifade edilmektedir. Robert Theobald tüm bilinmesi gerekenleri, gerçekliği büyük bir sayıda bilimsel olarak yönetilebilir parçalara bölmek suretiyle öğrenmek gerektiğini, aslında bu yaklaşım benimsendiğinde bazen elde edilen tek şey gerçekliği yok ettiğini aktarır (Laporte, 1968).

Onbeşinci yüzyılın yoğun ilgisi, yansımanın üzerine düşünmeye, yani insanın doğaya olan ilişkisinin nasıl yapılandığına simgelenir. Bu, Roger van der Weyden'in S. Luke adlı eserinde canlı bir modelden çalışan bir sanatçının ilk resminde sembolize edilmiştir. Bu zamana kadar sanatın modeli sanattı; şimdi doğa sanatın modeli olur. Sanatçı, sanat sisteminin dışına çıkmalı, doğaya karşı nesnel olmalı, doğayı nesneler koleksiyonu haline getirmelidir. Dünya hakkında nesnel olmak istediği için öznelikten vazgeçmeli ve kendisini de bir nesne haline getirmelidir. Daha önce insanı ve doğal şeyleri, insan yapımı nesneleri içeren bir dünya olan doğa, şimdi insanın karşıtı olarak görünmekte ve dolayısıyla kapsayıcı bir dünya olmaktan çıkmaktadır (Senemoğlu, 2017).

Ancak, insan ve doğa arasındaki bu yabancılaşmanın içine garip bir paradoks gizlidir. Kendisini mekanik bir tepki veren bir varlık olarak görmeyi reddederken, özgün bir deneyim yaşaması gereken insan, kendisinin özgün bir birey olması gerektiğini kabul etmek zorundadır. Varoluşsal yalnızlığını kabul etmelidir. Tek taraftan insan ve doğanın nesnelleştirilmesi, diğer taraftan ortaya çıkan bireyciliğin paradoksu son yarım

milenyumun yaratıcı kara sineği olmuştur. Matematik tarafından şekillendirilmiş algı ile otantik deneyim arasındaki bu çatışma, son yüzyılın sonundan bu yana doğalcı sanatın ve klasik bilimin son çöküşünün nedeni olmuştur (Laporte, 1968: Bacon, 2012).

İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana, yabancılaşma sorunu odak noktasına taşınmıştır. Ancak bu yeni bir sorun değil. İnsan, insan olarak hep yabancılaşmış bir varlık olmuştur. Freud, kültürün insan üzerinde rahatsızlık yarattığını gözlemlemiştir. Bu kültürel rahatsızlık, yabancılaşma tarafından tetiklenir. Sanat, diğer kültürel yönler gibi, yabancılaştırma sürecine katkıda bulunur. Ancak sanat her zaman aynı anda soru ve cevap olmuştur. John Cage'in dediği gibi: "*Cevabı bilmiyorsan neden soru sorarsın?*" Eğer sanat, insanın artan yabancılaşmasına katkıda bulunmuşsa, aynı derecede onu dünyayla birleştirmede etkili olmuştur (Güler, 2017).

Ancak tüm diğer sanat türleri ile Graeco- Roman dönemi (M.Ö. beşinci yüzyıl sonrası) dışındaki sanat türleri arasında ve Rönesans sanatı arasında temelde bir fark vardır. Sanat işlevsel olduğu sürece, hangi kurallar olursa olsun, bunlar yalnız başına yabancılaştırıcı bir etkiye sahip olamazdı. Ancak Rönesans'ın kuralları, ilkesel olarak yabancılaşmaya dayanmaktaydı. Bu işlevsizlik kaybıyla sanat kültürden yabancılaştı; sonuç olarak izleyici sanattan yabancılaştı. Ayrıca perspektif, sanatçıyı doğadan yabancılaştırdı ve dolayısıyla izleyici de aynı durumda buldu kendini. Rönesans sonrası sanat için bir işlev varsa, bu işlevin modern özerk bireyin oluşumuna katılmak olduğu söylenebilir; bu öz yabancılaşma, yalnızca otantik bir eylemle aşılabılır (Per, 2012).

Sanat, sanat olmak için yabancılaştırıcı ve bütünleştirici olmalıdır. Bir yönüyle, yabancılaşma olmadan sanat olmaz. John Dewey'in belirttiği gibi, bir deneyimin sanatsal ifade için madde olabilmesi için sürekli deneyim akışından izole edilmesi gereklidir; aksi takdirde ifade yalnızca duyguların bir deşarjı olacaktır. Ancak sanat nesnesinin yaratılması yine de bir bütünleşme eylemidir; yabancılaşmayı aşar (Beksaç, 2000).

Ancak başka bir anlayış seviyesinde, sanat yalnızca dünyaya daha önce olmayan bir şey eklerse yabancılaşma durumunu açacaktır. Sanat nesnesinin gerçekten dünyaya eklenmiş bir şey olup olmadığını test etmek için işlevi önemlidir. Genel olarak, sanat her zaman bir ihtiyacı doldurmuştur; dini ve diğer kamu veya toplumsal amaçlarla ilişkilendirilmiştir. Sanatın kendi başına sanat amacıyla ortaya çıkması, sanatçının onları yapmak için komisyon almak yerine kendi isteği ve ihtiyacı doğrultusunda eserler yaratmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Sanatın kendi başına amacıyla gelişimi 15. yüzyılın sonlarına kadar uzanmaktadır; 19. yüzyılda eleştirel bir hâl almıştır (Eti, 1974).

Tipik Rönesans tablosu, a priori matematiksel uzay kavramına göre yapılandırılmış ve dolayısıyla bilimsel olarak nesnel olan, doğanın anlaşılamayan ayna görüntüsüdür ve genellikle sadece bir transcendental nesne olmaya eğilimlidir. Temel referansı onu dünyaya geri göndermez, aksine dünyadan uzaklaştırır; immanent gerçekliğin alanının dışında, parçalı bir soyutlama olarak asılı kalmaktadır. Burada test edilen şey anlam sorusudur. Pre-Rönesans ikonu, konusunun birçok olası tezahüründen biri olarak anlaşılırken, Rönesans tablosu zaten belirgin bir konunun sadece bir yansımasıdır. İkonun öznel burada ve şimdi'si, arkasında bir form veren unsur olarak işlev gören bir özü vardır. Ancak Rönesans tablosu, burada ve şimdi'si zaten geçmiş olan bir şeyin soyutlamasıdır. İkon, konusu zaman ve mekanda gerçekten var olduğu için, zaman ve mekânın dışındadır. Rönesans tablosu, geçmiş zaman ve mekanda var olmuş bir şeyin kaydıdır ve dolayısıyla dünyada bir nesne olarak gerçek bir varoluşu yoktur. İkon öne çıkar, transcendansı immanansa çevirmeye çalışır; bir nesne olarak dünyanın ayrılmaz bir parçası oluşturur. Buna karşılık, Rönesans tablosunun anlamı, zıtlık olarak, arkasında bulunur. Çünkü artık var olmayan bir konunun bir kaydıdır, bu nedenle mekân ve zamanımızdan çekilmiştir. Tüm diğer sanat, transcendanı immanansa çevirmeye çalışırken, Rönesans, immanansta transcendanı keşfetmeye çalışır; Platon'u takip ederek, sanatın özünü yok etmektedir. Rönesans tablosunun yapısı, onu anlamı dünyamızın dışında olan bir şeye dönüştürür, bir tür yansıtma veya yansıtma ön kabulünü kabul eden biri tarafından deneyimlenebilecek bir şeydir (Friedmann, 2003).

On beşinci yüzyıldan bu yana sanatın gelişimi, sekülerleşme süreci olarak nitelendirilmiştir. Sanatın, mitolojiden uzaklaştıkça, doğayı demitologize ettiğini gözlemlediğimizde, doğadan uzaklaşmanın bir sonucu olarak kapsayıcı ve kapsamlı bir dünya algısının kaybolduğu anlaşıldı. Bir sanatçının sanatçı olarak kalmak için, doğayı kendi başına konuşamayan, kendi hayatı olmayan nesneler koleksiyonu olarak görmekle yetinmesi mümkün değildi. Özel yanıtı, geçmişin kamu imgesinin yerini almaya eğilimliydi. Benzer şekilde, Reformasyon, kamusal dini özel dindarlıkla değiştirdi. Michelangelo, halk ve özel dünya arasındaki bu kopmayı ilk olarak hisseden sanatçı olabilir; hem doğayı hem de insanı eşit koşullarda karşılayabilen kendi dünyasını yaratmaya devam etti. Michelangelo'nun çağdaşları, onun terribilità'sını deneyimlediği gibi, bu günlerde "yabancılaşma" olarak adlandırdığımız şey de olabilir. Ancak Rönesans'ın "deha"si, 19. yüzyılın "bohem"u veya günümüzün "beatnik"i gibi halk imgesine sahip olan yabancılaşmış sanatçı, kamusal alanın artık bir dünya olmadığı için

toplumdan uzaklaşmıştır. Başka bir deyişle, yabancılaşan halk alanıdır ve sanat yaratma kararı, inancın bir eylemi olarak kendini gösterir (Gombrich, 1997).

Tarih, bütünüyle bir sürekli yabancılaşma ve bütünleşme diyalektik süreci olarak görülebilir. Dil ve araçlar, insan ile doğa arasında mesafe yaratan araçlardır ve bu da yabancılaşmayı yaratır. Ancak hayatta kalmak için insan, sürekli olarak kapsayıcı bir dünya farkındalığı yeniden yaratmak zorundadır. Bu bağlamda, Rönesans perspektifi ile başlayan bilimsel devrim yeni değildir; ancak şehir medeniyetlerinin başlamasıyla birlikte iş ve sanatın uzmanlaşmasıyla birlikte en başından beri olan doğa ve insan arasında radikal bir mesafe yaratmıştır. Her durumda, yirminci yüzyılın teknolojik devrimi, beş yüz yıl önce oluşturulan psikolojik koşulların doğrudan bir sonucu olarak kabul edilirse, bugünün yabancılaşma potansiyellerinin köklerinin Rönesans'ta olduğunu kabul etmek gerekmektedir (İnankur, 1997).

Perspektifi ortaya koyan Rönesans'ın büyük sanatçıları, sadece büyük bir atılım gerçekleştirdiklerinin farkında değildi, aynı zamanda bu başarının değerine de son derece iyimser yaklaşıyorlardı. Yeni sanatın çağdaşları tarafından hazır ve içten bir şekilde kabul edilmesi, Filarete'nin kuşkulu arkadaşlarına rağmen, o dönemdeki çoğu insanın neler olduğunun derinlemesine farkında olamadığını göstermektedir. Yeni gelişim, yalnızca bir yüzyıl sonra Copernicus'un heliosentrik sistemini önerdiğinde tehlikeli bir şekilde görülmeye başlandı. Ve bilimsel yabancılaşmanın tohumlarının ancak yirminci yüzyılda geometrik oranlarda açıldığı söylenebilir (Sever, 2021).

Ancak Rönesans resmi, yalnızca bilimle, yani miktar ve ölçüyle değil, aynı zamanda nesnelerin kalitesiyle de ilgilidir. "Resim," diyor Leonardo ilginç bir ifadeyle, *"sadece bir bilim değil, hatta bir ilahıdır, çünkü ressamın zihnini Tanrı'nın zihnine benzeyen bir şeye dönüştürür."* Sanatçının zihninin bu ilahi niteliği iki farklı yönü vardır. İlk olarak, dünyayı nesnel bir şekilde veya sistem dışından inceleme yetisi, daha önce sadece bir ilahi varlığa atfedilebilecek bir yetiydi. Copernicus, bu yönün farkında olduğunda, güneşi *"görünür Tanrı"* olarak tanımlarken, *"kraliyet tahtında oturan ve çevresindeki yıldız ailesini yöneten Tanrı"* olarak bahsetti. İkinci olarak, ressam, bu nesnel görüntüyü ışığın ve renklerin duyuşal nitelikleriyle donatarak ilahi bir yaratıcı olur. Sanatçının bireysel yaratıcılığın önde gelen temsilcisi ve nihayetinde yirminci yüzyılın kültür kahramanı olarak ortaya çıkmasının nedeni, doğrudan bu yorumla bağlantılıdır (Skinner, 2014).

Eğer modern sanatçı toplumdan uzaklaşmışsa, bunun nedeni, insanı sömüren ve doğayı sömürülecek bir nesne haline getiren bölünmeyi olmadan bir bütün dünya

arayışındadır. Bu arayışın, pozitif bir inşa sürecinde kolaj ve montajlar yoluyla veya 1950'lerden bu yana yaygın olan dadaizmin ve neo-dadaizmin tüm yelpazesi içindeki nihilist, anti-sanat tutumunda gerçekleştirilip gerçekleştirilmediği ikincil bir öneme sahiptir. Karl Jaspers'ın dediği gibi,

"Nihilizm, felsefe kadar eskidir; o, erken dönemlerden itibaren yalnızca özgün kaynaklara geri dönüş yolu olmanın ötesinde, hakikatin altını test etmek zorunda kaldığı unsurdur... Hakikat, geçişte bir hakikat olarak işlev görebilir veya bir gadfly olarak işlev görebilir, ancak katı ve nihai hale geldiğinde yanlışlık haline gelir." (Laporte, 1968)

Modern sanatçı, teknoloji tarafından yaratılan yabancılaşma durumunun en acı şekilde farkındadır. Bu yabancılaşmanın kaygısı, kapsamlı bir dünya arayışı için yakıt sağlar. Anti-sanat veya non-sanat olarak adlandırılan şey aslında anti-Rönesans veya non-Rönesans sanattır. Sanatın temsil etmekten çok var olması, var olması daha önemli hale gelmiştir. Ancak kolajlar ve montajlar, happening'ler, tablolar ve ortamlar, mobil sanat ve kinetik eserler, pop ve op sanat sadece eski, sıkı kategorilerin çözülmesi araçları değildir. Bu yeni nesneler, artık dünyanın yansımaları olmadığı için büyümlü bir nitelik kazanmıştır. Bunlar, bu dünyayı var ederken kendilerine varlık duygusu bahşeden bir dünyanın nesneleridir. Her zaman ve her yerde, sanat eseri, insan tarafından yapılan diğer tür nesneler arasında son derece özel bir nesnedir. Sanat eserinin, kendi kendine özgü biçim-renk konfigürasyonlarının yanı sıra bir izleyici-katılımcıya ihtiyacı olan özelliği, aslında onun var olabilmesi için gereken temel koşuldur. Aslında, bu temel koşul, yirminci yüzyılda izleyicinin Paleolitik mağara resimleri, antik Yunan geometrik sanat ve gotik heykeltıraşlık gibi farklı tezahürleri tanımasını ve deneyimlemesini mümkün kılar (Balseçen, 2019).

Fonksiyon ve temsil, sanat ile toplam kültür arasındaki içsel bağlantının nasıl ortaya çıktığının temel unsurlarıdır. Bu unsurlar, farklı türler ve dönemlerde varlıklarının derecesine göre değişkenlik gösterirler. Karakteristik olarak, geleneksel süsleme, en az temsil edici türdeki sanat olup aynı zamanda en işlevsel olanıdır. Öte yandan, temsili sanatın sadece taklit haline gelmesini engelleyen şey çoğunlukla işlevidir. Ancak işlev sıfır noktasına yaklaştığında, Hellenistik-Roma dönemi ve Rönesans sonrasında olduğu gibi, taklit ihtiyacı eserin şeklini daha çok etkilemeye başlamıştır. Başka bir deyişle, bizim bugün sanatın en içsel niteliği olarak gördüğümüz konfigürasyon, yaratıcı niteliğini kaybetme tehlikesi altında kalmıştır. Rönesans, sanatçıya eşi benzeri görülmemiş bir

özgürlük vererek bu tehlikeli uçlarından kaçınmıştır. Nesnenin objektif temsiline gereksinimleri eserin otantikliğini tehdit ederken, sanatçının mevcut kanonu yorumlama konusundaki subjektif seçimleri sınırlamayı telafi etmiştir (Laporte, 1968).

Bu yüzyılın başında gerçekleşen açıkça dramatik sanat değişiklikleri, belirli geleneklerin eşit derecede belirgin bir şekilde devam ettiğini gölgelerdi. Sanatçının özgürlüğünü Rönesans'a borçluyuz. Bu özgürlüğü olumlu bir değer olarak görmeye meyilli olabiliriz, ancak Rönesans'tan da miras aldığımız sanatın işlevsel yönünün kaybının tamamen olumlu bir şey olup olmadığından emin değiliz. Ancak bu kaybı bir avantaja dönüştürmek için sürekli ve zaman zaman zorlayıcı bir çaba var (Atalay, 2004).

Yirminci yüzyılın baskın bir eğilimini tanımak için muhtemelen çok erken, ancak kuşkusuz en belirgin yönlerinden biri, sanat eserinin tüm yabancı anlamlardan, işlevden veya temsilden arındırılma eğilimidir. Sanat eseri bir nesne olarak kabul edilir, o olduğu gibidir, kendi konfigürasyonundan ve izleyici-katılımcının bu konfigürasyona verdiği yanıttan başka açık anlamlara sahip değildir. Sanatçının bu yeni durumunun tamamen farkında olduğuna dair çok sayıda tanıklık vardır. “*Nesne sanattır,*” diyor Virgil Thompson, ve Alexander Calder bunu şu şekilde ifade etmiştir: “*Herkes mobillerde farklı bir şey görüyor, ancak mobiller tam olarak oldukları gibi kalıyor.*” “*Non-nesnel resim ve heykel, bir sandalye veya bir masa kadar gerçek bağımsız bir sanat eseri olarak tanımlandı,*” diyor William Seitz. Ancak Cézanne'dan beri natürmortun popülaritesi, bu yeni tanımın non-nesnel sanata sınırlı olmadığını göstermelidir. Natürmort, kültürümüzün ürettiği en “*anlamsız*” konu maddesidir ve bu nedenle non-nesnel sanata çok yakındır. Sanat eserinin bir nesne karakterine odaklanan ilk sanatçı Marcel Duchamp oldu. Eğer sanat eseri bir nesne ise, her nesne potansiyel olarak bir sanat eseri olabilir. Yalnızca bir yapay nesneyi orijinal işlevsel bağlamından çıkarıp bir sanat bağlamına (bir sergi, bir müze) yerleştirmeniz yeterlidir ve bir sanat eseri ortaya çıkar. Toplumumuz, ilkel bir balık kancasını, Mısırlıların bira yapımını modelleyen bir maketi (başlangıçta gömme ekipmanının bir parçası) veya bir mimari ansamblajın parçası olan bir heykelin başını sanat eseri olarak sergiliyor. Böyle bir toplumda, yapay bir nesnenin (veya hatta bir doğa nesnesi, bulunan bir nesne) bir sanat eserine dönüşme potansiyeli olması şaşırtıcı olmamalıdır. Kienholz, Wesselmann veya Oldenburg'un çevreleri, Duchamp'ın sorununun daha karmaşık bir biçimde genç sanatçılar için hala büyük bir cazibesi olduğunu gösteriyor. Önerme hala geçerlidir. “*Mağazalar arasında dolaşmaya başladım,*” diyor

Claes Oldenburg, “*adeta onları müzelermiş gibi; vitrinlerde ve tezgahlarda sergilenen nesneleri değerli sanat eserleri olarak gördüm.*” (Laporte, 1968).

Üç boyutlu bir artefakt, iki boyutludan daha hızlı bir şekilde bir nesne olarak görünür, bu nedenle nesne-bağımlı sanatın sıkıntısı resimde daha doğrudan karşılaşılır. Zaten kolajın icadı, sanat eserini daha somut bir nesne haline getirme eğilimini gösterir. İlk bakışta bu problemle pek ilgisi olmadığı görünen eylem resmi bile önemli bir nesne-bağımlı bileşene sahiptir. Tuval bir arena ise, sonuç, eylemin kaydı olarak, aynı zamanda bir nesnedir. Eylem resminden sonra, kolaj tarafından başlatılan iki boyutlu ve üç boyutlu nesneler arasındaki alacakaranlık bölgesi büyük ölçüde artırıldı. Rauschenberg ve Jasper Johns tablolarına nesneler ekler, somutluklarını vurgular. Noland ve diğerleri tuval şekillendirmeye başladı. Stella, “*tüm resim yüzeyini resim desteğinin şeklinden türetti*” dedi. Muhtemelen iki boyutluğunu feda etmeden bir resmi nesne haline getirme konusunda en tutarlı deneme olarak görülür (Ergün, 2012).

Rönesans dışı sanatta da nesne-bağımlı bir boyut varken, bu niteliğe sahip bir insan yapısı örneğinin sınırlayıcı durumu, aborijinal fetişdir. Bir fetiş, “*sihirli güçlere sahip olduğu varsayılan bir nesne, özel bir saygı nesnesi*”dir. Yirminci yüzyıl sanatıyla ilgili popüler tartışmanın önemli bir kısmı, neredeyse herkes tarafından paylaşılan, sanat eserinin gerçekten özel güçlere sahip olduğu, bir saygı nesnesi olduğu veya olması gerektiği varsayımından kaynaklanır. Aborijinal fetişin gücünü sadece batıl olduğunu ilan ederek anlamsız kılmak yeterli olmayacaktır. Fetişin gücü yeterince gerçektir, ancak yalnızca inisiye olanlara özgüdür. Bu inisiye olanlarla temas etmek, yüzyılımızda sanat nesnesinin gücünün potansiyelden gerçekliğe kaymasının gerekli bir koşuludur. Modern Sanat Müzesi'nde yapıtlarının sergisinde Edward Higgin, “*Yıllardır sanatı düşünmedim. Daha çok bir büyücü doktor gibi hissediyorum,*” demiştir (Kaya, 2015).

İlkel toplumda fetiş, bulunan bir nesne olabilir, bir torbada malzemelerin bir araya getirilmesi olabilir, kaba bir şekil verilmiş bir nesne olabilir. Gücü verilen bir şey değildir, ancak yalnızca törensel olayların bağlamında kendini gösterir. Fetiş kurumu, bir çocuğun bir sopayı atın haline getirdiği yaratıcı oyunla karşılaştırılabilir, veya bir taşı lokomotif haline getirdiği gibi. Fetişin karakteristik özelliği, nesnenin şeklinin, ona atanan güçle uyumlu bir şeyin çok az veya hiç olmamasıdır. Koordinasyon büyük ölçüde keyfidir, harfin şeklinin belirli bir sesle, veya bir sayının şeklinin sayısal değeriyle koordinasyonu gibi keyfi bir anlam taşır. Fetiş, harfler veya sayılar gibi, sembol değil, işaret veya sinyaldir. Sanat eserinin gücüne katılmak için inisiye olmanın gerekliliği, nesne ve katılımcıyı

kuşatan ortak bir dünya ön kabulünü ima eder. Bu, potansiyelden gerçek sanata geçişin tam da koşuludur; sanat eseri, yalnızca deneyimlenirken sanat haline gelir, John Dewey dediği gibi. Ancak sadece dünyayı bir nesne haline getiren Rönesans sanatının izleyicisi, sıradan bir nesne haline gelir. Çağdaş sanat nesnesi, pasif izleyicinin aktif bir katılımcıya dönüştüğü koşulda aktifleşen bir yaratımdır. Bir katılımcı olmak aynı zamanda bir inisiye olmaktır; kapsayıcı bir ortamın veya çevrenin, "dünya"nın tanınması anlamına gelir, enerji değişiminin nesne ve katılımcı arasında gerçekleştiği alan. Rönesans, "dünyayı" nesnel parçalara dönüştürerek onu yok ederken, yirminci yüzyıl sanatı, tüm Rönesans dışı sanatlar gibi, anlamlı olabilmek için var olması gereken bir dünya yaratarak "dünyayı" var kılar. Görüntünün bütünlüğünü deneyerek, Rönesans, sadece bir kurgu yarattı. Her gerçek nesneyi yalnızca dünyanın bir parçası olarak kabul ederek yirminci yüzyıl, dolaylı yoldan, yani otantik sembolizm aracılığıyla bir dünya yaratır (Laporte, 1968).

Yüzyılın nesne-bağımlı sanatının tehlikesi, çok az verip çok fazla isteyerek yoksullaşmasıdır veya Time dergisi son olarak, *"bu tür nesnelerin gözlemciden en fazlasını gerektirdiğini, karşılığında en azını sunduğunu"* ifade etti. Sınırlayıcı durumun ifadeleri olarak Maleviç'in Beyaz Üzerine Beyaz'ı veya Reinhardt'ın siyah tuvaleri yeterince geçerlidir. Bu çalışmaları düşünce nesnelere dönüştürebilir ve bu süreçte gerçekten mistik bir deneyim üretebilirsiniz. Ancak bu durumda bu nesneler, bir duvara bakarak veya gözlerinizi kapatarak da yaşanabilecek bir deneyimin yalnızca bir fırsattır. McLuhan, modern toplum ile kabile toplumu arasında bazı benzerliklere dikkat çekmiştir. Elektronik teknolojinin sonucu olan *"anında iletişim"*, Rönesans sanatının koşulu olan gecikmeli tepkinin araya girmemesiyle tüm grubun ortak deneyimlere katılmasını mümkün kılar. Ancak *"anında"* kabile topluluğu ile kendi toplulumuzun farkı göz ardı edilmemelidir. Kabile toplumu, topluluğun tüm üyelerinin kişisel ilişkiler sistemidir. Ancak *"benliğin kaybı"*, kitle toplumumuzu tehdit etmektedir çünkü bireyler arasındaki ilişki oldukça kişisel olmaktan çıkmıştır (Laporte, 1968).

Çağdaş sanat nesnesi çift bir işlevi yerine getirmelidir: *"varoluşunun yeri olarak dünyayı"* meydana getirmeli ve *"enerji üreten sanatçıyı"* ortaya çıkarmalıdır. Sanat veya kullanım amaçlı olsun, tüm insan yapımı nesnelerin el ile yapılırken, sanat nesnelerinin yüzeylerini olabildiğince kişisiz yapmak tamamen meşru idi. Ancak çoğu insan yapımı nesne makine ile yapılırken, sanat el ile yapılan özgün bir etkinlik haline gelmelidir. Kısacası, sanat nesnesinin kişisel boyutu, açıkça el yapımı niteliğine veya en azından özgünlüğüne dayanır. Sanatçı ve katılımcının bu nitelik sayesinde bulunduğu noktadır. Şu

anda bazı sanatçılar, nesnelerin çizimlerini yapar ve onları endüstriyel olarak yaptırır. Bu, başka bir ilginç sınırlayıcı durum sorgulamasıdır (Arığ, 2019).

Çağdaş sanat nesnesinin kabile fetişi ile karşılaştırılması, McLuhan'ın "*ortam mesajdır*" teziyle ilişkilidir. Esasen bu tez, "*nesne sanattır*" ifadesi ile benzerdir. Sanat nesnesi, diğer tüm ortamlar gibi, alıcı üzerinde şekillendirici bir güç uygular. İddia edilebilir ki, non-figüratif sanatta ortamın etkinliği, izleyici içeriğe saplanmadığı için daha güçlendirilir; böylece ortamın gücüne daha doğrudan farkındalık gelişir, müziğin geleneksel olarak yaptığı gibi (Bulduklu, 2020).

Fetişin gücü yalnızca inisiye olanlar arasında belirgin hale gelir. İnisiyasyon, resmiyet kazandırılmış olsa da olmasa da her zaman insan kültürünün bir önkoşulu olmuştur. Günümüzde de, bir otoyolda sürerken, bir televizyon reklamını dinlerken veya bir çizgi romanı görüntülerken, inisiye olmadan uygun bir şekilde işlem yapamaz ve yanıtlayamazsınız. Gelecekteki izleyici kitlesini sanata inisiye etme görevi eğitime düşer. Ancak bu görev, fotoğrafçılığın bir kitle iletişim aracı olarak herkesi Rönesans sanatı kavramının inisiyeleri yapması nedeniyle karmaşıktır. Bu nedenle, insanlar at arabaları ve uçaklar gibi iki tür taşıt aracı arasındaki farkı tanıırken, birçok kişi geçmiş sanatla günümüz sanatı arasındaki farkı tanımaz (Gök, 2022).

İdeal olarak, modern sanat nesnesi bir fetiş gibi bir işaret olmaktansa, haç veya Yin ve Yang gibi geleneksel sembollerle karşılaştırılabilecek sembolik bir bileşene sahiptir veya hatta daha fazlası olarak müziğin sembolik nitelikleri ile karşılaştırılabilir. Bugün, sanat eskiden olduğundan daha hemen hemen bir deneyim üretebilecek şekillerin ve renklerin özgün bir yapılandırmasıdır. Sanatın amacı, bir olayın tetikleyicisi olmaktan, fetiş gibi, veya bir olayın yalnızca temsil eden bir yansıması olmaktan, Rönesans eseri gibi, ziyade deneyimin niteliğini oluşturan ve belirleyen bir olayın meydana geldiği durum olmaktır (Laporte, 1968).

1. KAVRAMLARI TANIMLAMA: DOĞA, YABANCILAŞMA, SANAYİLEŞME VE SOYUTLAMA

1.1. Sanatın Küreselleşmesi

Günümüzde Batı ve Amerika, çağdaş sanatı dünyanın her köşesine yayılmış bir küresel sanat olarak kurguluyorlar. Sanat, küresel kapitalist sistemin etkisi altında büyük bir rol oynamaktadır. Küreselleşme ile sanat ve siyaset arasındaki ilişki yoğun bir şekilde yaşanmaktadır. Sanatsal bir pazar ve ticaret düşüncesi, küresel bir çerçevede gelişmektedir. Bu dönemde kavramlar birbirine karışmakta; sanat çağdaş müzeler, galeriler, mezatlar ve büyük sergiler aracılığıyla endüstriyel bir araç haline gelmektedir. Sanatın tanımı ve içeriği değişmiş, sanat eserleri seri üretimlerle sıradanlaşmıştır. Sanatçının kimliği sorgulanır hale gelmiş, sanat eseri yaratıcılıktan ziyade seri üretimlerin bir parçası olarak algılanmaya başlanmıştır. Milli kimlikler ve ideolojiler yerini dünya sanatına ve sanatçısına bırakmıştır. Bu kültürel emperyalizmin etkilerini eleştiren Kongar, teknolojik olarak gelişmiş toplumların, maddi kültür üstünlüklerine dayanarak kendi ideolojilerini geri teknolojiye sahip toplumlara dayattığını belirtmektedir. Sömürülen ülke, hem maddi hem de manevi kültürünü ihraç eden sömürgeci ülkenin etkisi altına girmektedir. Bu, emperyalist ülkenin "*Manevi Kültürü*"nün başarılı bir şekilde sömürülen ülkeye aktarılması olarak ifade edilebilir. (Kongar, 1994)

Nikolay Buharin, emperyalizmi ele alırken rekabetçi mücadelenin sadece bir yönü olduğunu vurgular. Ona göre, emperyalist politika, özellikle rekabetin yoğun olduğu dönemlerde öne çıkan bir olgudur. Ancak bu rekabet ortadan kaldırıldığında, emperyalizmin temel dayanakları da sarsılacaktır. Buharin'in bu görüşü, emperyalizmin dinamiklerini ve sürdürülebilirliğini sorgulamaktadır. Emperyalizm, genellikle güçlü ulusların diğer ulusları sömürdüğü ve egemenliklerini dayattığı bir politika olarak anlaşılır. Ancak Buharin'in yaklaşımı, bu politikanın rekabetle sıkı bir şekilde ilişkilendirildiğini göstermektedir. Yani emperyalist politika, uluslararası rekabetin bir sonucu olarak ortaya çıkar ve bu rekabet ortadan kalktığında, emperyalizmin temelleri de sarsılır. Buharin'in bu görüşü, emperyalizmin sadece ekonomik bir olgu olmadığını, aynı zamanda siyasi ve stratejik bir rekabetin ürünü olduğunu vurgular. Bu nedenle emperyalizmin sürdürülebilirliği, uluslararası ilişkilerdeki rekabetin devam etmesine bağlıdır. Bu rekabet ortadan kalktığında, emperyalist politikanın temel dayanakları da zayıflar ve değişebilir (Buharin,2005).

Kapitalizm, kendi sürekliliğini ve amacını sürdürebilmek için sürekli olarak gelişmeleri izler ve kendi çıkarlarına hizmet edebilecek fırsatları değerlendirir. Bu süreçte, kullanabileceği kaynakları ve potansiyel rakipleri etkisiz hale getirmek amacıyla gücünü kullanır. Aynı zamanda kendi sistemine tehdit oluşturabilecek unsurları ortadan kaldırmaya çalışır ve tarihsel olayları, hafızadan silmek istediği bilgileri manipüle ederek kontrol altına almaya çalışır. Modernizm, elitist bir tavır sergileyerek kendini üstün görme eğilimindedir ve yeni ile eski, geleneksel ile modern gibi farklı kavramları ayırıştırır. Ancak Postmodernizm, bu ayırıştırmaya karşı çıkarak eklektik bir yaklaşım benimser. Postmodernizm, geçmiş ve geleceği bir arada tutabilen, geleneksel ile modern, aynı zaman dilimi içinde bir arada var olmalarını sağlayan bir perspektife sahiptir. Özellikle sanat alanında, Postmodernizm, kapitalist algının etkili bir oyun sahası haline gelmiştir. Postmodernizm, "*Kapitalizm nasıl daha çekici hale getirilebilir?*" sorusunun yanıtını arar. Bu perspektif altında, kapitalizmin eleştirel bir bakış açısıyla değil, onu estetik bir şekilde sunarak daha kabul edilebilir ve çekici hale getirme amacını taşır. Dolayısıyla, Postmodernizm kapitalizmin kendi çıkarlarını daha etkili bir şekilde sürdürebilmesine yardımcı olan bir araç olarak ortaya çıkmıştır (Steyerl, 2013).

Theodor Adorno, "*kültür endüstrisi*" terimini ilk kez kullanan eleştirmenlerden biridir ve bu terimi şu şekilde açıklar: "*Endüstri, üretim-tüketim ve kârdan oluşur. Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir; mallar insan ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kâr elde etmek için, daha fazla sermaye edinmek için üretilir.*" Bu ifadeyle Adorno, kültür endüstrisinin aslında kültürel ürünlerin ticarileştirildiği bir süreç olduğunu ve bu sürecin temel amacının kâr elde etmek olduğunu vurgular. Yaratıcılığın ve kültürel değerlerin ticarileştirilerek endüstriyel bir şekilde üretildiği bu sürecin, kültürel çeşitliliği ve özgünlüğü tehdit ettiğini savunur (Adorno, 2014) Guy Debord, "*Gösteri Toplumu*" adlı eserinde kapitalizmi eleştirirken, şu ifadeleri kullanır: "*Kapitalizm tüketimi özendirir, günlük hayatı sömürgeleştirir. Gösteri, sermayenin bir hayale dönüşüne dek birikmesidir.*" Bu sözleriyle Debord, kapitalizmin tüketim odaklı bir yapıya sahip olduğunu ve günlük yaşamın bu tüketim mantığıyla ele geçirildiğini ifade eder. Ayrıca, gösterinin sermayenin birikimini sağlayan bir araç olduğunu ve kapitalizmin tüm yaşam alanlarına yayıldığını vurgular. Bu şekilde, Debord kapitalizmin etkisini şehir hayatından boş zaman faaliyetlerine, reklamcılığa ve medyaya kadar her alanda gördüğünü belirtir (Kul-Want ve Piero 2014)

Bu dönemde, çağdaş sanatın piyasa ilişkisiyle birlikte ortaya yeni kavramlar çıkmıştır. Bu yeni oluşumlar, çağdaş sanatın etkileşimini ve değerini şekillendiren unsurlardır. Bunlar arasında çağdaş müzeler, çağdaş sanat küratörleri, sanat eleştirmenleri, sanat koleksiyonerliği ve medya gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Bu unsurlar, çağdaş sanatın tanıtımı, sergilenmesi ve ticarileştirilmesi süreçlerinde önemli roller üstlenmektedirler. Çağdaş sanatın projeleri ve konsept uygulamalı küratörel sergiler, genellikle sanat izleyicisinin ilgisini çekmek ve bir sanat piyasası oluşturmak amacıyla düzenlenmektedir. Ancak bu tür sergiler, sanatçının özgünlüğünü sınırlayabilen ve özgürlüğünü kısıtlayabilen bir yapıya sahiptir. Sanatçılar, sanat tacirleri, küratörler, eleştirmenler, koleksiyonerler, sponsorlar ve spekülâtörler, çağdaş müzeler gibi unsurların hepsi bir şekilde sanat piyasasına hizmet etmektedirler (Karadoğan, 2020).

İletişim teknolojilerinin gelişimi, internet ve medya gibi paylaşım kanalları aracılığıyla bu sanatsal faaliyetlerin dünya genelinde daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bu da, farklı coğrafyalardaki sanatçıları etkileyerek benzer eserlerin üretilmesine yol açmış ve yerel sanatların özgünlüğünü azaltmıştır. Ayrıca, çağdaş küratörlük, müze küratörlüğünden ayrı bir meslek alanı olarak gelişmiştir ve sanatın sergilenmesi ve sunumu konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Çağdaş sanat alanında, bienal ve trienal etkinlikleri küratörel sergiler olarak dünya genelinde devam etmektedir. Bu etkinlikler, çağdaş sanatın tanıtımı ve uluslararası arenada sergilenmesi için önemli platformlar sunmaktadır. İşte bazı örnekler (Thornton, 2012: Tapies, 2014: Kırık, 2017: Karadoğan, 2020):

1. Venedik Bienali: İlk olarak 1895 yılında Venedik şehrinde düzenlenen Venedik Bienali, çağdaş sanatın en prestijli etkinliklerinden biridir.
2. Johannesburg Bienali: Güney Afrika'nın Johannesburg şehrinde düzenlenen bienal, Afrika sanatının önemli bir temsilcisidir.
3. Sidney Bienali: Sidney, Avustralya'da gerçekleşen bienal, Asya-Pasifik bölgesinden sanatçılara ev sahipliği yapmaktadır.
4. Kwangju Bienali: Güney Kore'nin Kwangju şehrinde düzenlenen bienal, Asya'nın önemli çağdaş sanat etkinliklerinden biridir.
5. Kahire Bienali: Mısır'ın başkenti Kahire'de gerçekleşen bienal, Orta Doğu sanatının temsilcisi olarak öne çıkar.

6. Montréal Bienali: Kanada'nın Montréal şehrinde düzenlenen bienal, Kuzey Amerika'da önemli bir sanat etkinliğidir.

7. İstanbul Bienali: Türkiye'nin İstanbul şehrinde her iki yılda bir düzenlenen bienal, dünya çapında tanınmış bir etkinliktir.

8. Havana Bienali: Küba'nın başkenti Havana'da yapılan bienal, Latin Amerika sanatını destekler.

9. Berlin Bienali: Almanya'nın başkenti Berlin'de düzenlenen bienal, Avrupa'nın önemli çağdaş sanat etkinliklerindendir.

10. Sao Paulo Bienali: Brezilya'nın Sao Paulo şehrinde gerçekleşen bienal, Latin Amerika'nın en eski bienal etkinliklerinden biridir.

Ayrıca, çağdaş sanatın sergilendiği müzeler de büyük bir öneme sahiptir. Tate Modern, Londra'daki National Gallery, New York'taki Museum of Modern Art (MOMA) ve Guggenheim Museum, Bilbao'daki Guggenheim Müzesi İspanya'da ve Museum of Arts and Design (MAD Museum) gibi müzeler, çağdaş sanatın uluslararası arenada sergilendiği prestijli mekanlardır. Son yıllarda Asya ve Afrika ülkelerinde de yeni çağdaş sanat müzeleri kurulmaktadır, bu da küresel sanatın yayılmasına katkıda bulunmaktadır (Karadoğan, 2020).

Marina Gržinić'e göre çağdaş sanat, kültürel melezliğin öne çıktığı, farklı kültürlerin etkileşimde bulunduğu, ötekini anlamak ve temsil etmek için yeni olasılıkların keşfedildiği bir ortamın bir yansımasıdır. Özellikle ABD ve Batı merkezli sanatın, eleştiriye tabi tutulduğu bir dönemdir. Gržinić'e göre Batılı ülkelerin, İkinci ve Üçüncü Dünya ülkelerini çağdaş sanat projelerine dahil etme amacı, bu ülkeleri kendi kültürlerinden uzaklaştırarak ve hızla modernleştirerek asimile etmektir. Bu projeler aracılığıyla, bu ülkelerin geleneksel sanatları değiştirilir ve yeni projelerle sanatçılar zaman ve mekâna bağlı hale getirilir. Bu, bu toplumların özgünlüğünü bozmaktadır. Sanat eserleri, köklerinden koparılarak yeniden üretilmiş ve aynı türden yaratımlarla soyun tükenişine yol açılmıştır. Bu süreç, sanatın melezleşmesine yol açar. Marina Gržinić'e göre Birinci Dünya ülkeleri, bu amaca ulaşmıştır. Bugünkü bilim ve teknolojiye gelişmeler nedeniyle ürünlerin çoğaltılması ve markalaştırılması gibi yapay işlemler, çağdaş sanat teorisinin bir sonucu ve amaçlarının bir parçasıdır. Bu sistemin içinde sanat, tüketim için var olan bir araçtır ve kapitalist sistemin amacına hizmet eder (Gržinić, 2006).

Pekin'li sanat eleştirmeni ve küratör Li Xianting, çağdaş sanatın tekrara neden olduğunu ve ülkelerin kendi sanatsal kimliklerini kaybettiğini savunmaktadır. 1991'de "*Sanat kendi kültürel anavatanından koptuğu anda, kesinlikle tükenip gider.*" şeklindeki ifadesi, sanatın kültürel kökenlerinden uzaklaştığında özgünlüğünün kaybolduğunu vurgulamaktadır. Li Xianting'e göre, Batı dışındaki sanat, bir tür "*sürgün kültürü ve sanatı*" olarak adlandırılabilir. Bu ifade, yerel kültürlerin ve kimliklerin küreselleşme ve çağdaş sanatın etkisi altında nasıl değiştiğini ifade etmektedir. Çinli entelektüeller, kültürel yerelliğin önemini vurgulayarak, kendi kültürel köklerini koruma çabası içindedirler. Ayrıca, çağdaş bir avangardın varlığının imkansız olduğunu savunmaktadırlar. Bu, Batı'da ortaya çıkan avangard sanatın, diğer kültürlerle aktarıldığında aynı etkiyi yaratamayacağını ve yerel bağlamlarda farklı anlamlar kazanacağını öne sürmektedir. Bu nedenle, kültürel kimliğin korunması ve yerel sanatın teşvik edilmesi, bazı entelektüeller için önemli bir konudur (Artun, 2013)

Sanat alanındaki küreselleşme, iletişim ve medya teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte finans ve sermaye hareketlerinin hızlanmasına yol açmış ve sanatın tüketim ürünü gibi algılanmasına neden olmuştur. Bu gelişmeler, sanatın ekonomik bir değer olarak görülmesine ve sanat eserlerinin koleksiyonerlik ve yatırım aracı olarak kullanılmasına katkıda bulunmuştur. Teknolojideki ilerlemelere olumlu bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, modern ve sanal müzecilik kavramları öne çıkar. Bu kavramlar, müzelerin sadece sergiler düzenleyen kurumlar olmaktan çıkıp, bir kültür merkezi olarak toplumla daha yakın bir ilişki kurmalarını ifade eder. Sanat eserlerinin gelecek nesillere taşınması ve geçmişin önemli bir bilgi ve belge kaynağı olarak değerlendirilmesi bu yaklaşımın bir parçasıdır. Ayrıca, sanat müze marketleri gibi ticari kurumlar, sanatçıların eserlerini, fotoğraflarını ve objelerini seri üreterek pazarlamaktadır. Bu tür girişimler, sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasına ve sanatçıların eserlerini daha fazla insanla paylaşmasına olanak tanır. Ancak bu durum aynı zamanda sanatın ticarileşmesine ve eserlerin sadece birer mal olarak görülmesine yol açabilir (Karadoğan, 2020).

Modern dünyamızın temel unsurlarından biri reklamcılıktır. Reklamlar, sadece ticari ürünleri tanıtmakla kalmayıp, devrimci ve sosyal temaları da içerebilen bir araç haline gelmiştir. Walter Benjamin, bu konuyu ele alırken, "*Devrimci temaların burjuva yayın ve üretim mekanizması tarafından kendine mal edilebileceğini ve hatta reklam edilebileceğini*" ifade etmiştir. Bu, devrimci fikirlerin ticari amaçlar için kullanılabilir hale getirilebileceği anlamına gelmektedir. Örneğin, Che Guevara'nın posterleri gibi devrimci

semboller ticari markaların bir parçası haline gelebilir. Çağdaş sanat ve sanatçılar, kitlesel iletişim araçlarıyla (medya) tamamen bütünleşmiş durumdadır. Bu durum, küresel emperyalist güçlerin kontrolündeki devlet otoriteleri tarafından denetlenmektedir. Özellikle Çağdaş Çin Sanatı'nın uluslararası alanda büyük yankı uyandırmasının arkasında, kültür emperyalizmi ve ekonomik işbirliği gibi faktörler bulunmaktadır. Bu, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmaktan çıkıp, aynı zamanda politika, ekonomi ve kültür gibi alanlarda etkili bir güç haline geldiği bir dönemi yansıtmaktadır (Artun ve Öрге, 2013). Çağdaş sanatın karşılaştığı bir diğer sorun, görünürdeki başarıların ve teşviklerin sahte olmasıdır. Bu durum, bir tür kültür korumacılığına ve kültürün pazarlanmasına yol açabilir. Robert Jensen, günümüz sanatçıların genellikle piyasa ile uyumlu olduğunu ve zengin kişilerle işbirliği içinde olduklarını ifade etmektedir. Sanatın piyasalaşması tarihsel olarak değerlendirildiğinde, galerilerin 19. yüzyılın sonlarında Paris'te ortaya çıktığı görülmektedir. Bu galeriler, avangard sanatçılara özgür bir alan sunmuş ve bu sanatçılar, herhangi bir dış etkiye bağımlı olmadan eserlerini üretebilmişlerdir. Ancak, sanat piyasasının doğuşu 17. yüzyılda Hollanda'da gerçekleşmiştir. Bu dönemde, sanatçılar aristokratik himaye sisteminden ve sipariş üzerine çalışma zorunluluğundan kurtulmuşlardır. Sanatın kamusal alanlarda sergilenmesi ve sanat kurumlarının monarşilerden kamuya devredilmesi 19. yüzyılın sonlarına denk gelirken, entelektüel hayatın metalaşması da aynı döneme rastlar. Bugün ise çağdaş sanatın en büyük destekçileri, zengin Körfez ülkeleri gibi şerî monarşiler tarafından yönetilen varlıklı ülkelerdir. Bu ülkeler, müzeler, bienaller, fuarlar ve koleksiyonlar aracılığıyla çağdaş sanata büyük bir ilgi göstermektedirler. Bu durum, kültürün modernlik döneminin tersine, dinin egemen olduğu bir döneme işaret etmektedir (Jensen,2015)

Günümüzde, bir eserin değeri yerine sanatçının ismi ön plana çıkmakta ve sanat, yatırım amaçlı bir gözle değerlendirilmektedir. Bu durum, batı bankalarında sanat eserlerinin hisselerinin satılmasına kadar gitmiş ve sanatın ticari bir yatırım aracı olarak görülmesine yol açmıştır. Çağdaş sanatçıların kariyerleri medya, piyasa ve skandal gibi faktörlerle şekillenmektedir. Avangard sanat için galeriler özgürlük alanlarıken, ticari galerilerde sanat ticarileşmektedir. Son dönemlerde, deneyimsel ve eleştirel eserler yerine piyasada adını duyurmuş sanatçıların eserleri daha fazla satılmaktadır. Avrupalı sanat tarihçileri ve eleştirmenleri de piyasa oluşturmak için genellikle aynı sanatçıları vurgulayarak onların tanınmasını sağlamaktadır. Sanat ve sanatçıları tanıtmak için reklamın kullanılması, sanat alanındaki rekabet ortamını çağdaş müzeler ve medya

tarafından daha da körüklenmektedir. Hal Foster, çağdaş sanatta yaşanan bu dinamikleri Andy Warhol, Damien Hirst, Jeff Koons, Murakami, Abramoviç gibi sanatçıların kariyerlerindeki şoklar, skandallar, medya ve piyasa odaklı stratejileri ile açıklamaktadır (Foster, 2008).

Ayrıca, Soğuk Savaş Dönemi, sanat dünyasında önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu dönemde, Soyut Ekspresyonizm (Amerikan Modernizmi) ile Sosyalist Realizm arasında estetik anlamda bir çatışma yaşanmıştır. Amerikan resmi sanat olarak kabul edilen Soyut Ekspresyonizm, Avrupa ülkelerindeki müzelerde sergilenmesi gereken bir sanat türü olarak teşvik edilmiştir. Bu dahil etme süreci, Marshall Planı kapsamında gerçekleşmiştir. Marshall Planı, 1948-1951 yılları arasında ABD tarafından başlatılan ve 16 ülkeye ekonomik yardım sağlayan bir programdır. Bu program aynı zamanda anti-komünist hedefleri de içermektedir. Soğuk Savaş (1947-1991), ABD'nin liderliğindeki Batı Bloku ile Sovyetler Birliği'nin liderliğindeki Doğu Bloku arasındaki uluslararası siyasi ve askeri gerginlik dönemini ifade eder. Bu dönemde, ABD'nin kültürel etki ve propaganda çalışmaları da artmıştır. Özellikle sanatın bu süreçte nasıl kullanıldığına dikkat çekmek önemlidir. Ford Vakfı tarafından verilen sanat ödenekleri, aykırı sanatsal eğilimleri denetim altına almayı amaçlamıştır. (Artun ve Örgen, 2013:102-109-114) Bununla birlikte, Soros Çağdaş Sanat Merkezi (SCCA) gibi sanat ödenekleri de önemli bir rol oynamıştır. SCCA, 1990'ların başlarında Doğu Avrupa ve Orta Asya'da birçok post-sosyalist ülkede faaliyet göstererek yeni bir sanatçı türünün doğuşuna tanıklık etmiştir: girişimci-sanatçılar. Tüm bu etkileşimler ve desteklerle birlikte, Çağdaş Sanat'ın ABD'nin kapitalist amaçları doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. Emperyalizm, şiddet kullanmak yerine farklı kültürleri sömürmek için çeşitli yöntemlere başvuran bir kapitalist politika metodudur. Bu politika, sanat dünyasında da önemli bir etkiye sahiptir ve sanatın uluslararası alanda nasıl kullanıldığını göstermektedir (Artun, 2013: Karadoğan, 2020).

Çağdaş Sanat, genellikle şimdiye odaklıdır ve gelecek planlaması yapmaz. Ancak sanat piyasası, geleceği planlamak ve yatırım yapmak amacıyla hareket eder. Çağdaş sanatın varlığı, geleceğin sanatının temelini oluşturan bir unsur olarak görülebilir. Bu nedenle çağdaş müzeler, bienaller gibi sanat etkinlikleri geleceğe yatırım yapmayı amaçlar. Ayrıca, Çağdaş Sanat'ın büyük ve çok boyutlu eserlerinin sergilenebilmesi için geniş mekanlara ihtiyaç duyulur. Bu tür eserlerin sergilendiği mekanlar, genellikle sanayi binaları, fabrikalar, depolar, antrepolar, gazometreler, tren istasyonları gibi atıl durumda bulunan yapılardır. Bu binalar çağdaş sanat eserlerini sergilemek için dönüştürülür.

Örnek olarak, Amerika Birleşik Devletleri'nde Temporary Contemporary Los Angeles, Cleveland Center for Contemporary Art Ohio, Mass MOCA North Adams gibi mekanlar, eski sanayi yapılarının sanat galerilerine dönüştürülmüş haliyle öne çıkar. Benzer şekilde, Fransa'da Musee d'Orsay, Almanya'da Hamburger Bahnhof, İsviçre'de Hailen für Kunst in Schaffhausen gibi mekanlar, geçmişin endüstriyel mirasını çağdaş sanatın sergilendiği alanlara dönüştürerek bu alanda örnekler sunarlar. Ülkemizde de benzer dönüşümler yaşanmaktadır. İstanbul çevresinde bulunan gazometreler, fabrikalar, tren istasyonları, antrepolar, okullar gibi mekanlar, çağdaş sanat etkinliklerine ev sahipliği yapacak şekilde dönüştürülmüştür. Bu mekanlar, Türkiye'deki çağdaş sanatın sergilendiği ve tanıtıldığı önemli merkezler haline gelmiştir (Karadoğan, 2020).

1.2. Sanayi Devrimi ve Sanata Etkisi

Sanayi devrimi ile önemli icatlar doğdu ve onunla birlikte insanlık tarihini derinden etkileyen önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bu nedenle başlangıcı, toplu olarak büyük ve önemli teknolojik, sosyo-ekonomik ve toplumsal değişiklikler dönemi olarak anlaşılmaktadır. Büyük ölçüde tekstil üretimini optimize eden çoklu sığır dönme makinesinin yaratılmasından elde edilen ilerlemelerin yanı sıra, taşıma yollarının geliştirilmesini teşvik eden buharlı motorun icadıyla ticarete büyük bir sıçrama eşlik etti ve kitlesel üretim ve dağıtım teknolojisi başladı, neredeyse tamamen manuel emeği değiştirmiştir (Yılmaz, 2010).

Sanat ve mimari için birçok değişim başlamıştır ancak hemen hemen hepsi “yaratma özgürlüğü” ile özetlenebilir. Sanatın sanayi devrimindeki etkisi sanatsal ifade içinde devam etmiştir. O zamandan beri ve hatta bugün sanat aynı yönde devam etmektedir (Gombrich, 1997)



Görsel 1. Jean-François Millet, Ekmek pişiren kadın , 1854, 46x55 cm, tuval üzerine yağlı boya, (Müller müzesi, Holland, otterlo)

Peki, sanat ve mimari böyle köklü bir değişiklik karşısında nasıl davranır? Teknoloji ve kitlesel üretim talebi, benzersiz eserlerin el yapımı yaratılmasını nasıl etkiler? Toplumun, kitlesel üretime karşı bireysel olarak üretilenlere yönelik algısı nedir? Bunlar, böylesine radikal bir dönüşün karşısında ortaya çıkan birçok sorudan sadece bazılarıdır; bu sorular, aynı dönemin sanatsal gruplarında masif teknolojik yeniliklerin gelişi nedeniyle ilk başta oluşan direnmeye önce cevap bulmaktadır (Muller, 1997).

Daha sonra sanatın yeni malzemelerle uyum sağlaması ve günlüğü sıradan işlevden daha fazlasına dönüştürme arzusu ortaya çıkar; son olarak, sanat ve üretimde geleneksel yöntemlere geri dönme eğilimi sergilenecek, kitlesel üretime karşı özgünlük ve özel birliği geri kazanma isteği vurgulanacaktır (Clifford, 2013).

Frankfurt Okulu'nun (Horkheimer, Adorno, Marcuse, ...) o dönemde iddia ettiğinin aksine, sanayi devrimi, genel olarak sanat için olumlu bir olaydı, çünkü onu asil ve sarayların demir pençesinden sıyırdı ve büyük ölçüde ifade ve zevk için kapılarını yeni medya ile yeni sınıflar tarafından açılmıştır. Sanayi devriminin sanata etkisi hala çok güncel ve büyük bir etkiye sahiptir (Özel ve Mumyalmaz, 2018).



Görsel 2. Alexander Stanhope Forbes, Mühimmat kızları, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 103x127 cm, (Bilim müzesi, Londra)

Sanayi Devrimi, tarihsel olarak eşi benzeri görülmemiş bir şekilde ücretli emeğin ve kapitalist sömürünün beraberinde getirdiği sonuçlar ve toplumsal çatışmalarla birlikte bütün gezegene yayılmasını getirmiş. Ancak, insan emeğinin verimliliğini çoğaltarak, uzun vadede doğrudan el işi ve üretim faaliyetine bağlı olmayan birçok mesleğin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bu durumun ise hem içerik çeşitliliği hem de sanatsal formlar açısından insan sanatsal faaliyeti üzerinde doğrudan bir etkisi olmuştur (Karabağ, 2022).

Sanayi devriminin sanata etkisinin temel sonucu, tarih boyunca hiçbir zaman bu kadar yüksek bir oranda beceri ve zeka yeteneğinin kültürel üretime adanmadığıdır. Bu sanatın, önceki dönemlere göre daha kaliteli veya daha az kaliteli olup olmadığına ilişkin tartışma snoblar için bitmek bilmeyen ve kısır bir tartışmadır, üzgünüm. Objektif gerçek, Sanayi Devrimi sayesinde sanatsal akımların destekleri, temaları ve toplam miktarının bugün daha önceki dönemlerde olduğundan çok daha fazla ve çeşitli olduğudur. Ayrıca iletimleri de çok daha kolay ve doğrudur (Jameson, vd., 1994).

Sanayi Devrimi öncesi, "sanat"ın ne anlaşıldığı genellikle sadece belirli ekonomik refah içindeki çevrelerde veya nispeten güçlü ilişkilere bağlı olarak mevcut olan bir şeydi. Sanayi Devrimi'nin etkisi ve doğrudan bir etkisi olarak, "sanat" nüfus arasında çok daha yaygın hale geldi, sanatçılar çok daha geniş bir halka ulaşabilir, ilgilenen insanlar "ustalar" ile öğrenmek, çalışmak ve iletişim kurmak için birçok mekana sahiptir (Yıldızoğlu, 2005).

Öte yandan, sanayi devrimlerinin gelişimi nedeniyle hızla büyüyen şehirlerin ve dolayısıyla kentsel yaşam modellerinin konsolidasyonunu izliyoruz. Şimdi şehir çoklu bir mekân haline geliyor, burjuva bölgelerinin düzensiz bir şekilde işçi sınıfının yerleştiği banliyölerle yanlış bir şekilde uyum sağladığı bir yer haline gelmiştir. Bu nedenle, kentsel coğrafyalar, yükselen kapitalist toplumları karakterize eden yeni toplumsal bölümü yansıtacak ve bu şekilde kent büyümesinin planlamasına geçilmek zorunda kalındı, böylece çeşitli unsurların amaçlandığı görevleri yerine getirebilmesi mümkün olacaktır. Yeni malzemeler ortaya çıkmıştır: demir, cam ve çimento. Demir, genel olarak yapıları tutturmak veya birleştirmek için antik çağlardan beri mimariye bir ek olarak kullanılmıştı, ancak demirin inşaatta kullanılmak için yeterince tutarlı hale gelmesi 18. yüzyılda olmamıştır (Yılmaz, 2006).

Dökme demir, dövme demirin yerini alarak uzun kirişlerin üretimine olanak tanımış, aynı zamanda düşük maliyetle süslemelerin üretilmesini sağlamıştır. Cam da teknik gelişmeler sayesinde büyük bir önem kazanmış ve 19. yüzyılın başlarında 2.50 x 1.70 metre boyutunda cam levhaların üretilmesini mümkün kılmıştır. Çimento ise yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış olup 19. yüzyılın mimari tasarımını neredeyse hiç etkilememiş, ancak 20. yüzyılın mimarlık yapısının temelini atmıştır (Yılmaz, 2010).

Genel anlamda, mimarlık yeni teknolojik gelişmelere duyarlı hale gelmiş ve geleneksel zevklere karşı daha köklü olan bu yüzyıl, modern mimarlığın başlangıcı olarak kabul edilebilecek ilk örneklerin ortaya çıktığı bir dönemi işaret etmektedir: İlk "gökdelenlerin" inşa edildiği, beton plakaların ve cam veya dökme demirin yoğun bir şekilde kullanıldığı bir dönem. Aynı zamanda, ana yapı elemanı olarak dökme demiri kullanan bir demir mimarisi de ortaya çıkmıştır. Bu, büyük parçaların üretimine ve bunlarla karmaşık yapıların inşasına olanak sağlayan bir dökme demir malzemesidir ve sıklıkla dönemin yeniliklerinden biri olan cam kaplamalarla birleştirilmiştir (Kayaalp, 2019).

Sanat alanında sanayi devriminin etkisi içinde en ilginç durumlardan biri, resim sanatında İzlenimcilik hareketinin ve o dönemin yeni bir teknolojisi olan fotoğrafın (1839'dan itibaren Daguerre tarafından oluşturulan ilk görüntülerden 20. yüzyılın başlarına kadar) bir arada bulunma durumudur. İzlenimciler, kendi kurallarını belirleme konusunda her zaman özgün olmuş, özellikle renk kompozisyonu söz konusu olduğunda istisnaların kural olduğu bir yaklaşım benimsemişlerdir (Karaçalı 2018).



Görsel 3. Gare Saint-Lazare, Claude Monet, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 75x105 cm (Musée d'Orsay)

Örneğin, izlenimci ressamalar, koyu tonların tek bir renk yerine renklerin birleşimiyle temsil edilmesi gerektiğini düşünerek siyah rengini kromatik paletlerinin bir parçası olarak kabul etmemişlerdir. Ancak ilginç bir şekilde, siyah renk, bu akımın ünlü sanatçılarının kompozisyonlarında tercih ettikleri bir renk olmuştur. Örneğin, Auguste Renoir için siyah "*tüm renklerin kralı*" olarak kabul edilirken, Vincent Van Gogh, siyahı bastırmaya çalışan birinin "*hiçbir şey yapmadığını*" ifade etmiştir (Krausse, 2005).

Siyahın reddedilmesinin nedenlerinden biri, henüz fotoğrafın elde edemediği bir şey sunma amacıydı: renk izlenimi. İzlenimciler, renklerin optik etkilerinin her şeyi temsil ettiği sanatsal eserler oluşturmak istediler. Ayrıca, fotografik realizmden farklı bir şey sunmak amacıyla, İzlenimciler ilk kez "*model*" resimsel anlatısının ilgisizliğini düşünmeye başladılar. Bunun yerine, renk algısı, duyumların iletilmesi ve benzeri konuları araştırmak istemişlerdir (Daşkesen, 2023).

Ancak, bu "*maskeli savaş*"a rağmen, birçok sanatçı, yaratımlarında daha iyi sonuçlar elde etmek için bu yeni teknikleri kullanmıştır. Örneğin, sanatçı Edgar Degas, resimlerinin eskizlerini oluşturmak için levhaları üst üste koyarak fotoğraf tekniğinden yararlanmış (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016).

1.3. Yabancılaşma

Yabancılaşma terimi, kökenini eski Yunanca "*alloiosis*" kelimesinden alır ve bu kelimenin türetilmiş hali olan Latince "*alienation*" ile ifade edilmiştir. Bu terim, genellikle insanın kendisinden uzaklaşma, kendi benliğinin dışına çıkma durumunu tanımlamak için

kullanılır. Hellenistik dönemde ise "*Bir ve Tek Tanrı*" ile birleşme anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Yabancılaşma, ruhun daha alt düzeyde bir varlık biçiminden, kendi varoluşundan sıyrılarak, her şeyin kaynağı olan "*Bir ve Tek Tanrı*" ile bütünleşmesi olarak tarif edilmiştir (Demirer ve Özbudun, 1998).

Yabancılaşma kavramı ilk olarak putlara tapma ile ilişkilendirilmiştir. İnsanlar, kendi yaratımları olan putları kutsal kabul ederek, kendi güçleri ve potansiyelleri ile bağlantılarını koparmışlardır. Bu nedenle insanlar, kendi varlıklarının özelliklerine ancak putların yaşam biçimine boyun eğerek dolaylı bir şekilde ulaşabilmişlerdir (Tolan, 1980).

Yabancılaşma kavramı, özellikle Marx tarafından derinlemesine ele alınmış bir kavramdır. Ancak, bu kavramın ilk kullanıcısı Jean-Jacques Rousseau olmuştur. Rousseau, "*Calvinist Geneva Republic*" adlı eserinde, bir halkın milletvekilleri aracılığıyla temsil edilmesinin, bireylerin kendi yaşantılarından yabancılaşmalarına neden olduğunu ifade etmiştir. Bu durumu, insanların halk olmaktan çıktığı bir sonuç olarak görmüştür. Ona göre, topluluk hükümetin bir aracı olabilirdi, ancak asla ortak iradenin aracı olamazdı. Bu gerçekleştiğinde, bireyler devlet içinde kendi öz benliklerinden uzaklaşmak zorunda kalırlardı (Tunalı, 2003). Rousseau, toplumsallaşmayı, bireyin kendi doğasına yabancılaşmasına neden olan bir süreç olarak değerlendirmiştir. Toplumsal ilişkilerin karmaşıklığı, iş bölümü ve özel mülkiyet, insanlar arasında ekonomik eşitsizliklere yol açarak eşitsizliklere neden olmuştur. Bu bağlamda, toplumsallaşma sürecinin, bireyin doğasından uzaklaşması anlamına geldiğini savunmuştur. Ancak Rousseau, bireylerin doğalarını korumaları ve bir düzen oluşturmaları için haklarını kendilerinin üzerinde bir otoriteye teslim etmeleri gerektiğini belirtmiş ve bunu "*toplum sözleşmesi*" olarak adlandırmıştır. Rousseau'ya göre, yabancılaşma, ideal bir toplum oluşturulması sürecinde kaçınılmaz bir adımdır ve toplumun düzenini sağlamak için gerekli bir süreçtir (Bilgili, 2012).

Hegel ve Marx, "*yabancılaşma*" kavramına çağdaş felsefede önemli katkılarda bulunan düşünürlerdir. Hegel'e göre, yabancılaşma ontolojik bir olgudur ve Geist (Ruh), İde (İdea) ve Tanrı kavramlarına işaret eder. Bu Tanrı kavramı, Hristiyan Tanrısı'ndan farklıdır. Hristiyan Tanrısı sürekli olarak aynıdır, değişmez ve tarihi bir boyutu yoktur çünkü mutlak ve değişmezdir. Ancak Hegel'in ontolojisi, "*Mutlak Tanrı*"yı bir tarih içinde ele alır. Bu Tanrı doğmamıştır ve ölümsüzdür, ancak diyalektik bir süreçte kendini başka bir şeye dönüştürür ve bu dönüşüm sürecinde kendini tanır. Hegel'in diyalektik kavramı,

Tanrı'nın kendini farklılaştırmasını, özgünleştirmesini ve evreni yaratma sürecinde kendine yabancılaşmış bir duruma getirmesini ifade eder. (Tuğcu, 2002).

Hegel, yabancılaşma kavramını oldukça derin bir felsefi bakış açısıyla ele almıştır. Ona göre, yabancılaşma, insan varlığındaki tanrının, insana yabancılaştığını ifade eder. Bu düşünceyle, adeta tanrı, kendisine dönerek insanın içsel dünyasına yabancılaşır. Hegel'e göre, insanın fiziksel varlığı ile ruhsal varlığı arasındaki mesafenin artması, yabancılaşma olgusunun doğmasına neden olur. Hegel'in perspektifinde, evrenin tüm unsurları - doğa, toplum ve insan - aslında yabancılaşmanın farklı görünümleridir. Asıl olan, mutlak olan, saltık düşüncedir veya Hegel'in deyiimiyle "*mutlak idea*"dır. Bu, tanrısal olanı ifade eder. Tanrısal olan, saltık düşünce, kendisini dışlayarak doğal bir evren oluştururken aynı zamanda kendisine yabancılaşır. Bu doğal dönüşümün son durağı ise insan olur. İnsan, saltık düşüncenin yansıma bulduğu ve kendisine dönmek üzere yola çıktığı serüvenin son noktasıdır. Hegel'e göre, yabancılaşma ancak insanlar tam anlamıyla kendi öz benliklerine ulaştıklarında sona erecektir. Bu, insanların yaşadıkları doğal çevre ve kültürün, ruhsal dünyadan kaynaklandığını fark ettikleri anlamına gelir. Bu noktada özgürlük devreye girer ve tarihin amacı da özgürlüğü gerçekleştirmektir. Hegel'in yabancılaşma kavramı, insanın içsel ve dışsal dünyası arasındaki ilişkinin karmaşıklığını anlamaya yönelik derin bir düşünce sistemini ifade eder. Bu bakış açısı, insanın kendi özüne ve özgürlüğüne ulaşma sürecini vurgular (Taş, 2007).

Hegel'e göre, doğaya yabancılaşma, insan ruhunun karakteristik bir özelliğidir. Ancak, ruhun gelişimi tam anlamıyla tamamlandığında, insan yabancılaşmış benliğiyle başa çıkabilir. Hegel'e göre, yabancılaşma mutlak ruh için kaçınılmaz bir süreçtir ve bu süreç, ruhun kendini aşmasını ve gerçek özüne ulaşmasını sağlar. Ruh, bu yabancılaşma sürecinden, diyalektik bir evrim içinde kendiliğinden kurtulur. Yabancılaşma, ruhun kendisini dışa vurma için bir tür zorunlu adımdır. Bu nedenle, Hegel yabancılaşmayı insanın gelişebilmesi için geçmesi gereken bir evre olarak görür. Yabancılaşma, insanın kendi özünü ve özgürlüğünü gerçekleştirebilmesi için bir araç olarak işlev görür ve ruhun olgunlaşması için gerekli bir aşamadır. Hegel'in perspektifinde, yabancılaşma insanın kendi içsel dünyasıyla bağlantısını yeniden kurma yolculuğunun bir parçasıdır ve insan, bu süreci tamamladığında kendi özüne daha yakın olur. (Ofluoğlu, 2008, Güler, 2017).

Marx, yabancılaşma kavramıyla ilk kez Hegel üzerinde çalışırken karşılaşmış ve bu kavramı kendi toplumsal teorileri için temel bir unsur olarak benimsemiştir. Marx'ın düşünce yöntemi, Hegel'in diyalektiğine dayanır ve bu yöntemi toplumsal değişim ve sınıf

m¼cadelesi gibi toplumsal olguları anlamak için kullanır. Hegel, toplum ve k¼lt¼r¼n diyalektik bir hareket içinde mutlak bir amaca doğru ilerlediğini öne sürm¼ş ve dünya ile idea arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır. Ancak Marx, bu mantığı toplumsal değışime uygular ve toplumsal ilişkilerin maddi dünyanın bir ürünü olduğunu savunur. Marx'a göre, idea veya fikir, maddi dünyanın insan zihninde yansımasıdır ve toplumun yapısı, ekonomik ilişkiler ve sınıfsal çatışmalar gibi faktörler tarafından şekillenir. Marx'ın yabancılaşma kavramı, bu maddi dünyanın insanlar tarafından nasıl deneyimlendiğini ve nasıl değıştiğini anlamak için kullanılır. Ona göre, kapitalist sistem altında işçiler, ürettikleri şeylere ve üretim sürecine yabancılaşırlar. Bu, işçilerin ürettikleri değeri ellerinden çıkardığı ve kontrol etmediğı anlamına gelir. Marx, yabancılaşmanın insanların kendi emeğıyle kurdukları dünyadan nasıl uzaklaştıklarını ve bu sürecin kapitalizmin temel bir özelliğı olduğunu savunur. Marx'ın yaklaşımı, toplumsal değışimi anlamak için diyalektik bir çerçeve kullanırken, bu değışimin arkasındaki ekonomik ve sınıfsal güç dinamiklerini vurgular. Marx'ın çalışmaları, toplumun yapısal özelliklerini ve sınıf mücadelesi gibi önemli toplumsal olguları açıklamak için yabancılaşma kavramını merkeze alır. (Kongar, 2012).

Hegel ve Marx arasındaki düşünsel farklılık yabancılaşma kavramının nasıl ele alındığında da belirgin bir ayrım yaratmıştır. Hegel'in eserlerinde, yabancılaşmış emek teorisi öncelikli bir öneme sahip değildir ve onun eserlerindeki ana odak noktası, bireyin bir vatandaş olarak devletle ilişkilerindeki yabancılaşmadır. Hegel'in yabancılaşma kavramı, bireyin toplumsal kurallar ve devlet tarafından dayatılan normlar çerçevesinde kendisine yabancılaşmasını vurgular. Ona göre, birey ancak devletin bir parçası olarak tam anlamıyla özgürleşebilir ve kendi gerçek özüne ulaşabilir. Hegel için yabancılaşma, bireyin toplumsal kurumlar tarafından yönlendirildiğı ve sınırlı olduğu bir durumu ifade eder. Marx ise yabancılaşma kavramını daha çok ekonomik ve emek odaklı bir perspektiften ele alır. Ona göre, kapitalist sistem altında işçiler, ürettikleri şeylere ve üretim sürecine yabancılaşırlar. Bu, işçilerin kendi emekleriyle yarattıkları değeri ellerinden çıkardığı ve kontrol etmediğı anlamına gelir. Marx için yabancılaşma, insanların kendi emekleriyle kurdukları dünyadan nasıl uzaklaştıklarını ve bu sürecin kapitalizmin temel bir özelliğı olduğunu vurgular. Bu nedenle, Hegel'in yabancılaşma kavramı daha çok siyasi ve devlet ilişkilerine odaklanırken, Marx'ın yabancılaşma kavramı ekonomik ve sınıfsal dinamikleri vurgular. Marx'ın yabancılaşma teorisi, onun felsefi, siyasi ve sosyal düşüncesinin temelini

oluştururken, Hegel'in yaklaşımı daha çok bireyin toplumsal ilişkiler içindeki rolünü ele alır (Novack, 1975: 21).

Marx'ın yabancılaşma teorisi, insanın kapitalist toplumda yaşadığı temel sorunları ve bu sorunların kökenlerini anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Marx'a göre, yabancılaşma, insanların kendileriyle, çevreleriyle ve diğer insanlarla olan ilişkilerindeki temel bir kopukluğun sonucudur. Bu yabancılaşma kavramını dört farklı boyutta ele alarak açıklar. Bunlar emeğe yabancılaşma, iş sürecine yabancılaşma, doğaya yabancılaşma ve kendine yabancılaşmadır (Tolan, 1980: 142).

Marx'ın öne çıkardığı temel yabancılaşma türü işçinin kendi emeğine yabancılaşmasıdır. Kapitalist sistem içinde işçi, emeği üzerinde ve bu emeğin sonucunda ortaya çıkan ürün üzerinde gerçek bir hakimiyet kuramaz. Bu durum işçinin, emeğinin ve ürettiği şeyin giderek farklı bir kimlik kazanmasına yol açar. Sonuç olarak, işçi ürettiği nesneyi artık satın alamaz hale gelir ve bu nesne onun için yabancı bir varlık haline gelir (Ofloğlu, 2008; Güler, 2017). Diğer bir yabancılaşma türü ise iş sürecine yabancılaşmadır. Marx'a göre (1970), iş sürecine yabancılaşma şu şekilde açıklanabilir:

"İşçi, ancak çalışmadığı zaman kendi varlığını hissedebilir; çalıştığı zaman ise kendini kendi dışında hisseder. Çalışmadığı zaman evinde gibidir, çalışmaya başladığı zaman ise kendini evinde hissetmez. Dolayısıyla çalışması istemli değil, zorunlu bir eylemdir. Çalışma, bir ihtiyacın karşılanması için değil, yalnızca çalışma dışı ihtiyaçların karşılanması amacıyla yerine getirilmektedir."

Bu iki temel yabancılaşma türü, Marx'ın kapitalist sistem içindeki insan deneyimini ve emeğin değersizleşmesini eleştirdiği merkezi kavramlardır. İşçi, emeği ve iş süreci arasındaki bu yabancılaşma, Marx'ın sosyalist düşüncenin temellerini atmış ve kapitalist sistemi eleştiren birçok teorisyen ve aktivist için önemli bir referans noktası olmuştur.

Marx'ın vurguladığı üçüncü yabancılaşma boyutu doğaya yabancılaşmadır. İnsan-doğa ilişkisinde, insanın diğer canlılardan ayıran temel özellikler arasında doğaya egemen olma, onu dönüştürme ve gerçek ihtiyaçları doğrultusunda kullanabilme yeteneği bulunur (Tolan, 1980). Marx'a göre, yabancılaşmanın dördüncü boyutu ise insanın kendisine yabancılaşmasıdır. Marx, kendi öz varlığına yabancılaşan bir insanın, diğer insanlarla ilişkilerinde de kendi öz benliğiyle uyumlu bir şekilde hareket etmeyeceğini söylemektedir. Bu iki boyut, insanın çevresine ve diğer insanlara yabancılaşmasının derinlemesine bir analizini sunar. İnsan-doğa ilişkisindeki yabancılaşma, doğanın tahrip edilmesi ve

sürdürülemez kaynak tüketimi gibi çevresel sorunlara yol açabilir. Ayrıca, insanın kendisine yabancılaşması, kişisel ilişkilerde anlayışsızlık, empati eksikliği ve toplumsal sorunların artmasına neden olabilir. Marx'ın yabancılaşma teorisi, kapitalist sistemin insanın doğasıyla, emeğiyle ve toplumsal ilişkileriyle nasıl çatıştığını açıklamada önemli bir araç sunar (Marx, 1970).

Emile Durkheim, yabancılaşma kavramını kullanmasa da yabancılaşma olgusunu açıklamak için "*anomi*" terimini literatüre kazandırmıştır. Anomi, toplumsal dayanışmanın azaldığı veya normatif yapıların zayıfladığı durumlarda ortaya çıkan bir kavramdır. Durkheim'e göre, iş bölümünün toplumsal gelişmeyi destekleyici etkisi olmasına rağmen, aynı zamanda olumsuz sonuçlar da doğurabilir. İş bölümü, toplumun ortak inanç ve değerlerini erozyona uğrattığında, anomi durumu meydana gelir. Durkheim (2006)'e göre, yabancılaşma modernleşme süreçlerinin bir sonucudur ve bireylerin toplumdan uzaklaşmasına neden olabilir. Bu uzaklaşma, sanayileşme, kitle demokrasisi ve laikleşme gibi modernleşmenin getirdiği değişikliklerle ilişkilendirilebilir. İntihar üzerine yaptığı çalışmada, çağdaş toplumlarda intiharın artışı, bireylerin bu toplumlardan ne kadar uzaklaştıkları ve toplumsal bağlarını ne ölçüde kaybettikleriyle ilişkilendirmiştir. Durkheim (1992)'in anomi kavramı, toplumsal düzenin önemini ve normların korunmasının bireylerin psikolojik sağlığı için kritik olduğunu vurgular. Bu kavram, yabancılaşma olgusunun toplumun yapısal değişiklikleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini anlamak için önemli bir araç sağlar.

Max Weber (1968)'e göre, dünya duygusuz bir yerdir ve bu anlayış, tarihsel olarak akılcılaşma sürecinin bir sonucudur. Weber'e göre, insanlar geleneksel mistik düşüncelerden uzaklaştıkça ve teknik ilerlemeler sonucu kendilerini daha karmaşık ve tatmin edici olmayan bir dünyada buldular. Bu akılcılaşma süreci, eski metafizik inançları yıkarken, insanlara yeni sorumluluklar ve yükler getirir. Weber'e göre, bu yeni yükler ve sorumluluklar insanların üzerine baskı yapar ve onları yabancılaşmaya sürükler. Akılcılaşma, insanların daha önce mistik veya dini inançlarla anlam verdikleri şeyleri, daha rasyonel ve hesaplanabilir terimlerle açıklamaya çalışmalarına neden olur. Bu da insanların duygusal bağlarından uzaklaşmalarına ve dünyayı daha rasyonel, ama aynı zamanda daha duygusuz bir şekilde deneyimlemelerine yol açar. Weber'in perspektifi, modern dünyanın karmaşıklığını ve insanların bu karmaşıklıkla başa çıkmak için geliştirdiği rasyonel yaklaşımların, insanların duygusal ve manevi ihtiyaçlarını ihmal etmelerine neden olduğunu vurgular. Bu da insanların yabancılaşmasına yol açar (Çelik, 2005).

Georg Simmel (1964)'e göre, yabancılaşmanın temel kökeni büyük metropollerdeki yaşam tarzına dayanır. Simmel'e göre, büyük kent yaşamı bireylerin kişisel kimliklerinin sıradan ve rutin rollerle parçalanmasına yol açar. Bu da insanların kendilerini ve diğerlerini tanımada zorluk yaşamalarına neden olur. Simmel'e göre, büyük şehirlerdeki yaşam tarzı, bireylerin kişisel kimliklerini sıradan işlevlere bölmelerine ve diğer insanları yabancılaşmış bir şekilde görmelerine yol açar. Büyük kent yaşamı, insanların birbirleriyle daha az kişisel etkileşimde bulunmalarına, daha yüzeysel ilişkilere sahip olmalarına ve daha az derin ilişkiler kurmalarına neden olur. Simmel'e göre, büyük şehir yaşamı insanların duygusal olarak daha uzaklaşmalarına neden olurken, aynı zamanda entelektüel ve kültürel olarak daha zengin bir deneyim sunar. Ona göre, şehirlerin zengin kültürel çeşitliliği ve entelektüel uyarımı, metropoliten yaşamın önemli bir özelliğidir. Simmel, cemaat yaşamının daha geleneksel ve yakın ilişkilere dayandığını ve bu ilişkilerin insanların içsel kimliklerini oluşturduğunu belirtirken, yabancılaşmanın büyük kent yaşamının bir sonucu olarak dışsal kimliğin önemli bir parçası olduğunu vurgular. Bu nedenle, Simmel'e göre, büyük kent yaşamı insanların içsel ve dışsal kimliklerinin iki farklı kutbunu oluşturur. (Akt. Sanberk, 2003)

Erich Fromm, yabancılaşmayı psikolojik bir olgu olarak ele alırken, insanın kendini yabancı ve anlamsız hissettiği bir deneyim biçimi olarak tanımlar. Ona göre, insanlar çağdaş toplumda kendilerini dünyanın merkezi olarak değil, hareketlerinin ve davranışlarının efendileri tarafından yönlendirilen bir şekilde hissederler. İnsanlar, kendi eylemlerinin sonuçlarını yaratıcı bir şekilde kontrol etme yetisinden yoksunmuş gibi hissederler. Fromm (1995)'a göre, yabancılaşma çağdaş toplumun her alanında görülür. İnsanların işleri, tükettikleri şeyler, devletle olan ilişkileri ve diğer insanlarla olan ilişkileri yabancılaşma etkisi altındadır. İnsanlar, kendi yarattıkları teknolojik nesnelerin (örneğin arabalar, buzdolapları, televizyonlar) kölesi gibi hissederler. Bu nesneler, sahiplerinin toplum içindeki statülerini ve yerlerini belirler. Fromm, modern tüketim kültürünün insanları nesnelere, markalara ve tüketim alışkanlıklarına bağımlı hale getirdiğini vurgular. İnsanlar, tüketim alışkanlıkları ve damak zevkleri yerine markaların ve reklamların etkisi altında hareket ederler. Tükettikleri şeylerle somut bir ilişki kurmadan üretip tüketirler. Fromm'a göre yabancılaşmanın bu psikolojik boyutu, insanların kendi öz benliklerini ve gerçek ihtiyaçlarını kaybettikleri bir dünya yaratmasına yol açar. İnsanlar, kendi yarattıkları Golem gibi, teknoloji ve tüketim nesnelerinin efendileri olarak hissederler

kendilerini. Bu, insanların kendi kendilerine yabancılaştığı ve anlamsızlık hissi yaşadığı bir deneyimdir (Göktürk ve Günelan, 2006).

Melvin Seeman, yabancılaşma kavramını sosyo-psikolojik bir perspektiften ele alarak beş farklı boyutta inceler. Bu boyutlar, güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, yalıtım ve kendine yabancılaşma olarak sıralanır:

1. Güçsüzlük: Bu boyut, bireyin sosyal süreçlere karşı kendini özgür olmaktan çok denetim altında hissettiği durumu ifade eder. Birey, olayların ve durumların sonuçlarının önceden belirlenmiş olduğunu düşünür. Örneğin, ekonomik, politik veya toplumsal kurumların kararlarını etkileme veya kontrol etme yetisinden yoksun olduğunu hisseder.

2. Anlamsızlık: Anlamsızlık boyutu, bireyin toplumun genel değer ve inançlarına veya normlarına bağlanma ve inanma konusunda belirsizlik yaşadığı bir durumu ifade eder. Birey, hangi değerlere inanması veya hangi normlara uyması gerektiği konusunda yolunu kaybetmiş gibi hisseder.

3. Kuralsızlık (Normsuzluk): Bu boyut, toplumsal normların belirlediği başarı hedeflerine ulaşmak için toplum tarafından onaylanmayan davranışları benimsemeyi içerir. Birey, toplumsal normlar ve beklentiler ile çelişen davranışları benimseyerek kendini yabancılaştırır.

4. Tecrit Edilme Duygusu (Yalıtım): Bu boyut, bireyin kendi bireysel beklenti ve yönelimlerinin, genel halk kültürü ve toplumsal değerlerle çatıştığı bir durumu ifade eder. Birey, kişisel tercihleri ile toplumsal normlar arasında bir uyumsuzluk hisseder.

5. Kendine Yabancılaşma: Bu boyut, bireyin davranışlarının, geleceğe yönelik beklentileri ile çatıştığı bir durumu ifade eder. Birey, kendi davranışlarını ve kararlarını anlamlandıramaz ve bu nedenle kendi varlığına yabancılaşır.

Seeman'a göre, bu yabancılaşma boyutları bireyin toplum ve çevresi ile olan ilişkilerindeki çeşitli gerilimleri ve anlam kaybını yansıtmaktadır (Tolan, 1980: 127).

1.4. 20. yy. Sanatında Doğaya Yabancılaşma Ve Bunun Sanata Yansıması

Çeşitli disiplinlerde, yabancılaşma kavramı üzerine yapılan incelemeler, insanın yaşadığı çağın karmaşıklığını ve zorluklarını anlamak için önemli bir araştırma alanı haline gelmiştir. Ekonomi-politik, felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi alanlarda yabancılaşma, insanın kendisine, çevresine ve yaşamın anlamına dair yaşadığı sorunlarla yakından

ilişkilendirilmiştir. Bu düşünsel yaklaşımın, edebiyat ve sanat dünyasına da önemli yansımaları olmuştur.

20. Yüzyılın başlarından itibaren dünya hızla değişmeye başlamış, endüstriyelleşme ve teknolojik gelişmeler insanların yaşam biçimlerini kökten etkilemiştir. Bu değişimler, insanların kendi öz benliklerine ve üretkenliklerine olan bağlarını koparma eğilimini tetiklemiştir. İşte bu noktada yabancılaşma, modern sanatın temel bir ögesi olarak karşımıza çıkar. Sanatçılar, bu değişen dünya ve insan gerçeği karşısında anlam arayışına girerken, yabancılaşma olgusunu sanatlarına yansıtmışlardır. Teknolojinin hızlı ilerlemesi ve endüstriyelleşmenin yükselmesiyle birlikte, insanlar kendi varoluşlarından ve üretkenliklerinden uzaklaşmışlardır. Bu durum, 20. yüzyılın estetik anlayışının temel bir unsuru haline gelmiştir. Sanat, insanın bu yeni dünya ile arasındaki kopukluğu ifade etmek için bir platform haline gelmiştir. Ayrıca, 19. yüzyılın Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi ve kapitalizmin yükselmesi gibi büyük toplumsal dönüşümler, insanların yaşam biçimlerini kökten değiştirmiş ve endüstrileşmenin getirdiği bunalımı beraberinde getirmiştir. Bu bunalım, sosyolojik ve psikolojik açıdan incelenmiş ve derinlemesine anlaşılmıştır. Bu nedenle, yabancılaşma kavramı, hem düşünsel düzeyde hem de sanatsal ifadede, 20. yüzyılın kültürel ve sanatsal normlarının önemli bir parçası haline gelmiştir (Bilgili, 2012).

14. yüzyılda Dante'nin "*İlahi Komedi*" eseri, cehennemin farklı katmanları arasında gezinirken, yoz bir toplumun insanların karanlık eylemlerini ve yabancılaşmış insanların dış dünyayla olan ilişkilerini derinlemesine ele almıştır. Dante, bu eserinde yabancılaşmanın insanlar üzerindeki etkilerini detaylı bir şekilde göstererek, insanların içsel karmaşıklıklarını ve toplumsal sorunlarını anlatmıştır. 18. yüzyılda Goethe'nin "*Genç Werther'in Acıları*" isimli romanı, toplumun beklentileri ile bireysel özgürlük arasındaki gerilimi ele alır. Romanın başkarakteri Werther, toplumun uydurduğu normlara uymak yerine kendi içsel gerçeğini yaşamak isteyen bir karakterdir. Goethe, yabancılaşma kavramını romanında, gerçeği abartarak, çarpıtarak ve dönüştürerek anlatır. Bu, insanların içsel dünyasının karmaşıklığını ve dış dünyayla olan ilişkilerinin ne kadar çetrefilli olabileceğini gösterir. Benzer bir şekilde, Kafka'nın "*Dönüşüm*" romanında ana karakter Gregor Samsa'nın bir böceğe dönüşmesi, gerçekliğin özünün yabancılaşmasının simgesidir. Bu eser, insanın kendini yabancılaşmış ve anlaşılmaz bir durum içinde bulduğu zamanlarda yaşadığı duyguları anlatır. 20. yüzyılın yazarları arasında, yabancılaşma sorunsalı önemli bir tema haline gelmiştir. Franz Kafka'nın yanı sıra Samuel Beckett, J. Paul Sartre, Albert Camus, Thomas Wolfe, Max Frisch ve Arthur Miller gibi birçok yazar, eserlerinde

yalnızlık, korku, iletişimsizlik, ruh-madde ve akıl-duygu karşıtlıkları gibi yabancılaşma sorunlarını işlemişlerdir. Bu yazarlar, insanın modern dünyada kendini yabancılaşmış hissetmesinin derinlemesine incelenmesi gerektiğini vurgulamışlardır (Ecevit, 1998).

J. Paul Sartre'ın "*Bulantı*" romanında, yabancılaşma, insanın varlık karşısındaki çaresiz ve trajik deneyimlerini öne çıkaran bir duygu olarak ifade edilir. Romanın ana karakteri Antoine Roquentin, Bouville adlı bir kasabaya taşındığında, tarihsel araştırmalarına başlamış ve nesnelerle olan ilişkisinde derin bir değişim yaşamaya başlamıştır. Bu değişimlerin sonucunda Roquentin, içsel bir bulantı hissiyle karşı karşıya kalır ve bu duyguyu anlamaya çalışır. Bu bulantı hissi, aslında kendi benliğinin, varoluşunun, insanın kendisine olan yabancılaşmasının, hiçlik ve ölüm gibi evrensel konuların bir yansımasıdır. Roquentin, kendi varlığını ve dünyayı sorgulayarak, insanın içsel çatışmalarını ve yabancılaşmasını derinlemesine keşfeder (Bilgili, 2012). Albert Camus'un "*Yabancı*" adlı romanında ise yabancılaşma, romanın kahramanı Meursault'nun yaşadığı olaylarla vurgulanır. Meursault, annesini kaybettikten hemen sonra kız arkadaşıyla sinemaya gitmek gibi toplumsal normlara aykırı bir davranış sergiler. Bu davranışı, onun duygusal soğukluğunu ve benlik duygusunu yitirmiş bir kişi olarak tasvir eder. Meursault, çevresi ve toplumla olan bağlarını giderek koparmış, duygusal olarak izole olmuş bir karakterdir. Roman boyunca, Meursault'nun yabancılaşması ve toplumun ona olan yabancılaşması konusu önemli bir tema olarak işlenir ve bu durum, romanın sonunda trajik bir sona yol açar. Bu şekilde, Albert Camus da yabancılaşma kavramını eserinde derinlemesine ele alır ve insanın çevresiyle ve kendi varlığıyla olan kopukluğunu anlatır (Uysal, 2008).

Yabancılaşma olgusu, edebiyat ve tiyatro gibi sanat dallarının yanı sıra resim sanatında da etkisini göstermiştir. 20. yüzyılda ortaya çıkan sanatsal akımların, sadece tesadüfi değil, aynı zamanda o dönemin toplumsal ve kültürel ortamına tepki olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu dönemde, insanın makineleşen dünyada kendini yitirmesi, duygusal bağlarını zayıflatması ve yabancılaşması gibi sorunlar ön plana çıkmıştır. Sanatçılar, bu dönemin ruh halini ve insanın yabancılaşmasını sanatlarında yansıtmışlardır. Empresyonist sanatçılar, insanı ışık ve renge indirgeyerek, onu soyutlaştırmışlar ve bir tür "*leke*" olarak ifade etmişlerdir. Bu, insanın iç dünyasının karmaşıklığının ve dış dünyayla olan kopukluğunun bir yansımasıdır. Empresyonist resimlerdeki bulanık detaylar ve insan figürlerinin belirsizliği, yabancılaşmanın resimsel bir ifadesi olarak kabul edilebilir. Daha sonraki dönemlerde, diğer sanatsal akımlar, insanın nesneye dönmesini ve resim yüzeyinde

kaybolmasını vurgulamıştır. Bu, insanın nesnel dünyada kaybolduğunu ve kendini yabancı hissettiğini ifade etme şeklidir. Soyut dışavurumculuk gibi akımlar, insan figürünü tamamen terk ederek soyut formlara odaklanmışlardır, bu da yabancılaşma ve içsel kopukluğun bir yansıması olarak görülebilir. Resim sanatı da 20. yüzyılda yaşanan toplumsal ve psikolojik değişimlere tepki olarak yabancılaşma olgusunu ele almış ve insanın kendine ve topluma olan yabancılaşmasını sanatsal bir şekilde ifade etmiştir. Bu dönemdeki sanat eserleri, insanın iç dünyasındaki karmaşıklığı, duygusal kopukluğu ve dış dünyayla olan ilişkisizliği gösteren güçlü ifadeler sunmuştur (Güler, 2017).



Görsel 4. Saman arabası, Hieronymus Van Aeken Bosch, 1500-1502, tuval üzerine yağlı boya, 135x190 cm, (Prado Müzesi)



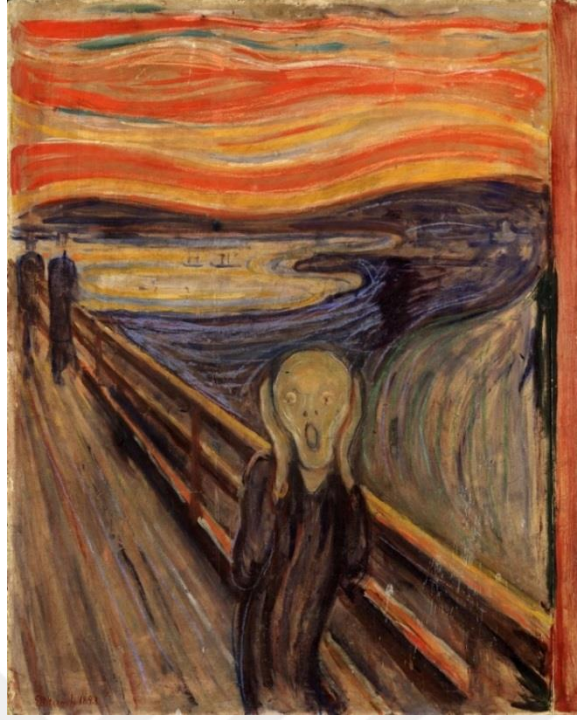
Görsel 5. Körlerin yürüyüşü, Pieter Bruegel, 1568, ahşap üzerine yağlı boya, 86x154 cm (Museo di Capodimonte)

Yabancılaşma olgusu resim sanatının tarihinde birçok ünlü sanatçı tarafından ifade edilmiştir. Hieronymus Bosch'un "*Saman Arabası*" adlı eseri, yabancılaşmanın neden olduğu toplumsal ahlaki çöküşü sembolik ve alegorik bir şekilde ortaya koyan önemli bir

örnektir. Bu eser, insanların içsel yozlaşma ve ahlaki değerlerin kaybı nedeniyle yabancılaşmış bir toplumu tasvir eder. Bosch'un eserleri, genellikle mistik ve sembolik unsurları bir araya getirerek, insanlığın içsel karmaşıklıklarını ve yabancılaşma hissini dramatik bir şekilde yansıtmıştır. Diğer bir yabancılaşma temasını ele alan ressam ise Pieter Bruegel'dir. Bruegel'in "*Körlerin Yürüyüşü*" adlı eseri, sömürgecilik ve insanların kendi benliklerinden uzaklaşmasının sonuçlarını gösteren güçlü bir eserdir. Bu resim, körlerin birbirine bağlanmış bir şekilde yürüdüğü ve tümünün karanlığa doğru sürüklendiği bir manzarayı tasvir eder. Bu, insanların kendi özgürlüklerini kaybederek bir çeşit yabancılaşma ve kölelik durumuna düşmesini sembolize eder. Bruegel, insanların toplumsal, siyasi ve ekonomik bağlamda yaşadığı yabancılaşmayı bu eserinde çarpıcı bir şekilde ifade etmiştir. Bu iki sanatçı, yabancılaşma olgusunu farklı dönemlerde ve farklı yaklaşımlarla ele almışlardır, ancak her ikisi de insanların içsel kopukluğunu ve toplumsal yozlaşmayı resimlerinde etkileyici bir şekilde ifade etmişlerdir. Bu eserler, yabancılaşma konusunun sanatın gücüyle nasıl anlatılabileceğini gösteren önemli örneklerdir (Bilgili, 2012).



Görsel 6. Dişlerin peşinde (A caza de dientes), Francisco Goya, 1799, gravür, 36x20,1 (Özel koleksiyon)



Görsel 7. Çığlık (The Scream), Edward Munch, 1893, yağlıboya ve pastel, 91x73,5 (National Gallery and Munch Museum)



Görsel 8. Doktrinal besleme, James Ensor, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 17,8x14,8 (Plantin-Moretus Museum)

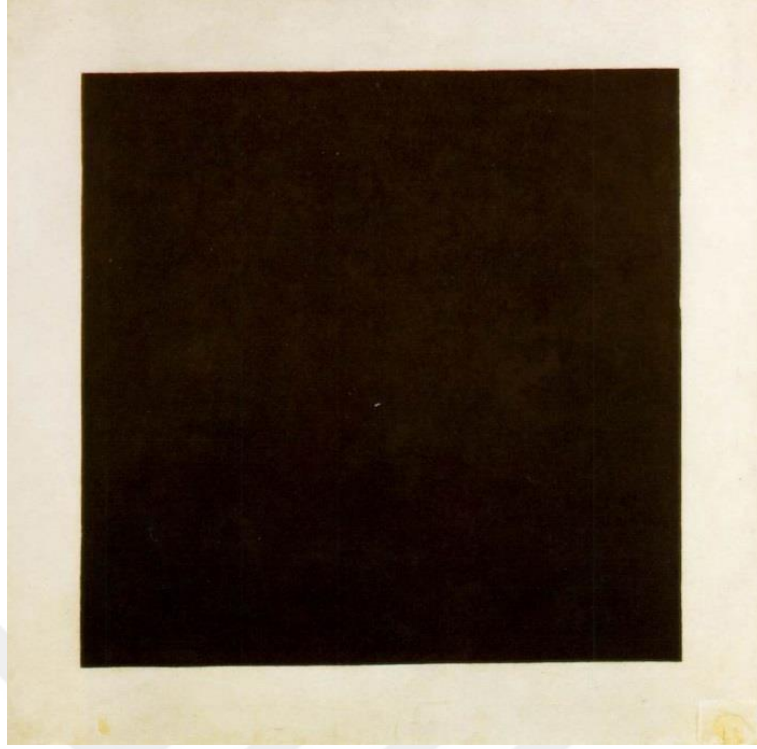
Francisco Goya, Edward Munch, James Ensor, Diego Rivera, Vincent Van Gogh, Andy Warhol ve Kasimir Malevich gibi büyük sanatçılar, eserlerinde yabancılaşma kavramını işlemişler ve bu derin duygusal durumu sanatlarıyla ifade etmişlerdir. Her biri,

yabancılaşmanın farklı yönlerini ele almış ve insanın iç dünyasındaki kopukluğu, toplumsal çatışmaları ve değişen dünya görüşünü sanatları aracılığıyla anlatmıştır. Öncelikle, Francisco Goya'nın "*Dişlerin Peşinde*" gravürü, insanın kendi içsel karanlıkla yüzleştiği bir alegoridir. Goya, bu eserinde toplumsal ahlaki çöküşü sembolik bir şekilde tasvir eder, bu da insanların yabancılaşmasının bir sonucudur. Edward Munch'ın ünlü tablosu "*Çılgılık*", yabancılaşma duygularını yoğun bir şekilde yansıtır. Tablodaki figür, kendi bedeninden yabancılaşmış gibi görünür ve bu, insanın iç dünyasındaki hüznün, melankoli ve yalnızlık duygularını dramatik bir şekilde ifade eder. James Ensor'un "*Doktrinal Besleme*" adlı eseri, toplumsal ikiyüzlülüğü ve insanların maskelerin ardına gizlenen içsel bunalımlarını gösterir. Ensor, maskeleri kullanarak toplumun yüzeyine bakmanın altındaki karmaşıklığı vurgular. Diego Rivera'nın "*Detroit Endüstri*" eseri, makineleşmenin hüküm sürdüğü bir ortamda işçi sınıfının ve emeğin yabancılaşmasını tasvir eder. Bu eser, endüstriyel dönemin insanlarını, işçi sınıfının zorluklarını ve yabancılaşmasını anlatır. Vincent Van Gogh'un "*Köylü Papuçları*" eseri, insanların günlük yaşamlarına ve basit nesnelere yabancılaşmasını ifade eder. Van Gogh, sanatıyla sıradan nesnelerin içindeki derin anlamları keşfetmeye çalışır. Andy Warhol'un "*Elmas Tozu*" eseri, tüketim toplumu ve pop kültürünün yabancılaştırıcı etkilerini ele alır. Warhol, sanatıyla tüketim toplumunun yüzeyselliğini ve insanların özünden uzaklaşmasını yansıtır. Son olarak, Kasimir Malevich'in "*Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare*" eseri, sanatın soyutlanması ve sanatsal ifadenin basitleştirilmesi anlamında önemli bir dönüm noktasıdır. Bu eser, sanatın artık soyut bir düzlemde ifade edildiğini ve geleneksel özünün kaybolduğunu gösterir. Bu büyük sanatçıların eserleri, yabancılaşma olgusunu farklı perspektiflerden ele alırken, insanın iç dünyasındaki karmaşıklığı, toplumsal sorunları ve sanatın dönüşümünü sanatsal bir dille anlatır. Bu eserler, yabancılaşmanın insan deneyimindeki derin etkilerini vurgulayarak sanatın evrensel ve güçlü bir ifade aracı olduğunu gösterir (Bilgili, 2012). Kasimir Malevich'in "*Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare*" adlı eseri, sanatın dönüşümünü ve soyutlamayı temsil eden önemli bir anıttır. Malevich, bu eserini 1913 yılında yaratmış ve bu sıradışı çalışmasıyla sanat dünyasına yeni bir bakış açısı sunmuştur. Kendisinin ifadesiyle, bu eser, sanatı nesnel dünyanın ağırlığından kurtarma çabasının bir ürünüdür. Malevich, kare biçimini seçerek, sanatın temel formlarından birini sadeleştirir. Kare, dış dünyaya ve nesnelere karşı insanın, yeni bir varlık yaratma potansiyeline sahip olduğu bir temel olarak kabul edilir. Ancak bu, geleneksel resim geleneğinin dışına çıkan bir yaklaşımdır. Bir kare, alışılmış resim anlayışına göre hiçbir şey ifade etmeyecek kadar basit bir formdur. Bu durum, sanatın ne

olup ne olmadığı konusunda bir tartışma yaratır. Malevich'in bu eseri, sanatın sınırlarını zorlayan ve geleneksel tasvirin ötesinde soyut bir ifade arayışını temsil eder. Kare, yalın ve soyut bir forma dönüşerek sanatın yeni bir dönemine işaret eder. Malevich, bu çalışmasıyla sanatın özünü ve işlevini sorgular ve izleyiciyi sanatın soyut ve evrensel doğasına davet eder. Bu eser, sanatçının kendi içinde ve izleyiciyle birlikte yaşadığı bir tartışmayı yansıtır ve modern sanatın evriminde önemli bir kilometre taşı olarak kabul edilir. (Haydaroğlu, 2004).



Görsel 9. Bir çift ayakkabı, Van Gogh, 1886, tuval üzerine yağlı boya, 38,1x45,3 cm (Van Gogh Museum- Somp Museum of Art)



Görsel 10. Black square, Kazimir Malevich, 1915, keten üzerine yağlı boya, 79,5x79,5 (Tretyakov Gallery)



Görsel 11. Elmas tozu, Andy Warhol, 1980, kağıt üzerine akrilik, serigrafi mürekkep ve elmas tozu, 101,6x152,4 (Özel koleksiyon)

20. yüzyıl sanatında beliren bu anlatım biçimleri, dönemin hızla değişen olaylarına tepki olarak geliştirilen farklı ifade yöntemlerini içermektedir. Tunalı'ya (2003) göre, bu dönemdeki sanatsal akımların ortak özelliği, insanın ve toplumun yabancılaşması kavramı

etrafında şekillenmiş olmalarıdır. Sanatın bu dönemde insanlıktan uzaklaşması, nesneselleştirilmesi ve kişiselleştirilmesi sonucunda birey, toplumdan soyutlanmış ve hem kendi kimliğinden hem de toplumsal bağlamdan uzaklaşmıştır. Bu durum, dönemin teknolojik gelişmeleri, endüstriyel dönüşüm, savaşlar, toplumsal değişimler gibi faktörlerle birleştiğinde, insanın kendini yitirmesi ve içsel çatışmalar yaşaması olarak ortaya çıkmıştır. Sanatın soyutlama ve yabancılaşma eğilimleri, insanın iç dünyasının karmaşıklığı, toplumsal normlara uyum sağlama baskısı ve bireysel özgürlüğün sınırlanması gibi etkenlerle beslenmiştir. Bu nedenle, sanatçılar bu yeni ifade biçimleri aracılığıyla, insanın iç dünyasındaki karmaşıklığı, toplumsal çatışmaları ve kişisel kimliği ile çatışmasını ifade etmeye çabalamışlardır. Sonuç olarak, 20. yüzyıl sanatındaki bu yabancılaşma temaları, dönemin karmaşık ve çelişkili doğasının bir yansımasıdır. Sanatçılar, insanın ve toplumun bu dönemdeki değişen dinamiklerini anlamaya çalışırken, sanatları aracılığıyla insanın içsel dünyasının derinliklerine inmeye ve yabancılaşma deneyimini ifade etmeye odaklanmışlardır.

1.5. Yabancılaşma ve İmgelem

Çağdaş insan ve yabancılaşma olgusu konularını tanımladıktan sonra, bu konunun plastik sanatların kurgusu içinde kent yaşamı, ulaşım, iletişimsizlik, teknolojik ve kültürel değişim gibi görsel öğelerle daha belirgin bir şekilde ilişkilendirildiğini görmekteyiz. Bu ilişkilendirme, hem modern sanatta hem de modern dönem öncesinde var olan bir öğedir. Her dönemin imgelemi, o dönemin toplumsal yapısıyla ilişkilendirildiğinde, bireyin nesnel dünya ile kurduğu ilişkiye özgü bir anlam yükleme sürecini açığa çıkarmaktadır (Bilgili, 2012).

Modern sanatta, her dönemden farklı bir şekilde gelişerek, görsel ifadenin sadece yüzeydeki görünür yanıyla değil, aynı zamanda iç dünyanın öznel yönünün de aktarımına odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, nesnel dış dünyayı salt işlevsellikten daha fazlasını temsil eden, dış dünyayla bütünleşik bir içsel düşünsel üretime dönüştürme amacını taşır. Modern sanat, dış dünyanın yüzeyine odaklanmanın ötesine geçerek, sanatçının içsel deneyimlerini ve duygusal ifadelerini eserlerine yansıtma yolunu açmıştır. Sanat, sadece nesnel gerçekliği temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda sanatçının düşünce süreçlerini, duygusal deneyimlerini ve içsel dünyasını da yansıtır. Bu nedenle, sanat eserleri sadece somut bir nesnenin tasvirinden çok daha fazlasını ifade edebilir (Lynton, 1982).

Sanatta nesnel dünya, sanatçının iç dünyasının bir yansıması olarak görülür. Sanatçılar, dış dünyayla kurdukları ilişkiyi, iç düşünce ve duygusal deneyimleriyle zenginleştirirler. Bu, sanatın sadece somut nesneleri temsil etmekle kalmayıp, aynı zamanda insanın içsel dünyasını anlama ve ifade etme aracı olarak kullanılmasını sağlar. Modern sanatın özelliği, görsel ifadenin yüzeydeki yönünün ötesine geçerek, sanatçının iç dünyasının ve duygusal deneyimlerinin aktarılmasına odaklanmasıdır. Bu yaklaşım, sanatın sadece nesnel gerçekliği temsil etmekle sınırlı olmadığını, aynı zamanda insanın içsel dünyasını keşfetme ve ifade etme aracı olarak da hizmet ettiğini gösterir (Thomson, 1991).

Çağdaş insanın yaşadığı yabancılaşma ve içsel çatışmaların dinamiği, nesnel ve öznel unsurlar arasındaki ilişkiyi ele alırken, bu iki faktör arasında öncelikli bir nitelik farkının göz ardı edildiği bir perspektifte incelenmemiştir. Bu bağlamda, nesne olarak algılanan herhangi bir şey, düşünsel ve görsel anlamda bir metafor oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Çağdaş yaşamın karmaşıklığı, çağdaş insanın deneyimleri ve yabancılaşma gibi kavramlar, resimsel analiz bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Bu bağlamda, yaşanabilirlik ile gerçeklik arasındaki ilişki daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Yaşamsal alanlar, içinde bulundukları bağlam içerisinde yalnızlık, yabancılaşma veya çağdaşlaşma gibi olumlu veya olumsuz izler taşıyabilirler. Çağdaş insanın deneyimleri ve yaşadığı yabancılaşma gibi karmaşık konuları incelemek, nesnel ve öznel unsurlar arasındaki bu dinamiği anlamak için önemlidir. Bu yaklaşım, insanın içsel dünyasının ve dışsal deneyimlerinin karmaşıklığını ve bu unsurların birbirleriyle etkileşimini anlama çabasının bir yansımasıdır (Demirer ve Özbudun, 2002).

İnsanın dünyada bir yabancı olarak tanımlanması, varoluşçu felsefe tarafından çağımızın en temel deneyimlerinden biri olarak açıkça ifade edilmiştir. Martin Heidegger, eseri "*Über den Humanismus*"da şu sözleri kullanarak bu kavramı vurgulamıştır: "*Evsizlik, evrensel bir kader haline geliyor.*" Bu benzetme, çağımızın huzursuzluğunu en iyi anlayan şairler ve romancılar tarafından da modern insanın en derin korkularını sembolize etmek için sıklıkla kullanılmaktadır. Rainer Maria Rilke, "*Şu an yuvasız olan, bundan böyle de yuva kuramayacaktır. Şu an yalnız olan, yalnız kalacaktır.*" der. Daha sonra yazdığı bir şiirinde, insanı, bilmediği ve arzu etmediği bir kasabanın karanlık, terk edilmiş sokağını penceresinden izleyen bir yabancıya benzetir. Rilke'nin ifadesiyle,

"Yabancıyı olduğum bu şehir beni yadsıcasına suskundu ve tepkisizdi; manzara orada değilmişim gibi karanlığı yayıyordu. En yakınımındaki şeyler bile kendilerini

bana göstermek zahmetinde bulunmadılar. Ara yol, sokak lambasına doğru ilerliyordu. Bana ne kadar yabancı olduğunu fark ettim. Yolun karşı tarafında bir oda, lamba ışığıyla sıcacık aydınlanıyordu. Oraya girmişim gibi geldi. Bunu sezdiler ve panjurlarını kapattılar."

Bu ifadeler, insanın modern dünyada yabancılaşma, yalnızlık ve köksüzlük gibi duygusal deneyimlerini anlatmak için kullanılan güçlü bir dil ve sembolizmi yansıtır. Modern insan, giderek daha fazla yabancılaşma ve içsel çatışma hissi yaşamaktadır, ve bu duygular, edebiyat ve sanat aracılığıyla derinlemesine incelenir. Bu nedenle, yabancılaşma kavramı, insanın varoluşsal deneyiminin temel bir parçası olarak kabul edilmekte ve sanatçılar tarafından bu deneyimi ifade etmek için sıklıkla kullanılmaktadır (Pappenheim, 2002)

Günlük yaşamın monoton, sıkıcı ve anlamsız rutini içerisinde, birey kendi varoluşunu nasıl ifade edeceğine dair bir tavır benimseyebilir. Bu nedenle, bir düşünceye karşı çıkmak veya bir fikri uygulamamak, tamamen reddetmek anlamına gelmez; aynı şekilde her şeyi tamamen kabul etmek de değildir. Eleştirel dil, bu bağlamda özgün ve yapıcı bir yaklaşımı ifade eder. Eleştirel dil, düşünceyi ve konuyu derinlemesine incelemeyi, farklı bakış açılarını değerlendirmeyi ve eleştirel düşünceyi teşvik etmeyi amaçlar. Bu yaklaşım, sıradanlığın ötesine geçerek, düşünceleri sorgulama ve geliştirme yolunda bir araç olarak kullanılır. Eleştirel dil, bireyin kendi varoluşunu daha bilinçli ve etkili bir şekilde ifade etmesine yardımcı olur. Bu bağlamda, eleştirel dil sadece bir şeye itiraz etmek veya eleştirmek anlamına gelmez; aynı zamanda yeni fikirlerin ve bakış açılarının geliştirilmesine de katkı sağlar. Birey, günlük yaşamın sıradanlığını aşarak kendi varoluşunu daha derinlemesine anlama ve ifade etme fırsatını eleştirel dil aracılığıyla bulabilir. Bu nedenle, eleştirel dilin özgün ve yapıcı bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bireyin algılama biçimi, yaşadığı yer ve çevresiyle kurduğu ilişkilere bağlı olarak şekillenir. Yabancılaşma kavramı, günlük yaşamın sıradan ilişkiler tarafından belirlendiği noktalarda, kabul görmeyen alışkanlıklar, anonim ilişkiler ve davranışlarla imge dünyası içinde yeni dünyalar oluşturur. Algılama biçimi, bir kategoride incelendiğinde, bireyi çevresel deneyimlerinin etkisi altında bırakır. İnsanlar, aynı olay karşısında farklı düşünceler içinde olabilirler. Bu farklılık, çocukluktan itibaren edinilen davranışların ve sonradan kazanılan alışkanlıkların, bireyin yaşamını oluşturan ekonomik koşullarla yakından ilişkilendirilebileceği bir çerçevede incelenebilir. Algılama biçimi ve dolayısıyla imge dünyası, bireyin yaşamındaki konumundan çevreye kendi bakış açısıyla yaklaşmasını

belirler. Maurice Merleau-Ponty, algının yapısını açıklarken, "*bedenimin nesnelerle ilişkisidir*" şeklinde bir tanımlama kullanır. Sadi Tanilli ise şunu ifade eder: "*Bedenin birliği, nesnenin birliğini belirleyen faktördür; nesneleri dünyayla aynı maddeden yapılmış bedenimle algılarım.*" Bu ifadeler, bireyin algılama biçiminin, fiziksel bedeniyle dünyayı algılama ve bu algılamanın kendi deneyimleri ve yaşam koşullarıyla nasıl şekillendiğini vurgular. Yabancılaşma ve algılama arasındaki bu ilişki, bireyin çevresiyle kurduğu ilişkilerin karmaşıklığını ve bu ilişkilerin kişisel deneyimlerini nasıl etkilediğini anlamamıza yardımcı olur (Tanilli 1999:100)

Algılama kavramını açıklarken, "*görmek*" ve "*bakmak*" kavramları önemli bir rol oynar. Bilinçli bir faaliyet sonucunda gerçekleşen "*bakmak*," gözün beyin tarafından yönlendirilen uyarıcılar aracılığıyla belirli bir yöne odaklandığı durumu ifade eder. Bu süreçte göz, binlerce görüntü arasından sadece görmek istediğiyle etkileşime girer. Bu, kişisel bir seçimdir ve göz, bireyin ilgisini çeken şeylere odaklanır. Algılamanın öznel yönü, kişinin yaşantısıyla ilgili bir tutum içerir. Her birey, kendi yaşantısındaki anlamları görür ve bu anlamları kendi bakış açısıyla yorumlar. Johann Wolfgang von Goethe'in ifadesiyle, "*Dünya'ya dikkatle baktığımız her karesinde teori yaparız.*" Bu söz, görsel algılamanın düşünceye dayandığını vurgular. Bu nedenle, algılama sadece gözlerin gördüğü şeylerin fiziksel algılaması değil, aynı zamanda kişisel deneyimler, yaşantılar ve düşüncelerle şekillenen bir süreçtir. Göz, sadece dış dünyayı algılamakla kalmaz, aynı zamanda bu algılamaları kişisel deneyimler ve anlamlarla bağlantılı hale getirir. Algılama, her bireyin kendine özgü bakış açısına dayanan bir süreçtir ve kişinin yaşantılarına göre şekillenir (Karakaya, 2010) .

Algı ve imgelem arasındaki farkı tanımlamak için, algının bir sonraki aşama olarak görülen imgelemenin ardışık bir süreç olduğunu söyleyebiliriz. Algı, herhangi bir zamanda bir nesne veya olayla doğrudan temas etme durumunu ifade ederken, imgeleme, görülen veya duyulan bir şeyin daha sonra bilinçaltında ortaya çıkmasıdır. Bir örnekle açıklamak gerekirse, bir kişi ormanda yürüyüş yapıyorsa ve aniden bir kuşun şarkısını duyar ve aynı anda o kuşu görürse, bu an algıyı temsil eder. Yani kişi o an gerçek zamanlı olarak hem sesi işitir hem de kuşu görür. Ancak, o kişi daha sonra evine döndüğünde o ormanın atmosferini, o kuşun şarkısını veya ormandaki diğer detayları düşünüyorsa, bu düşünceler imgelemi temsil eder. Yani algı, anlık ve doğrudan bir deneyimi ifade ederken, imgelem geçmiş deneyimleri canlandırma veya gelecekte olabilecekleri düşünme sürecini yansıtır. Sadi Tanilli'nin ifadesiyle, "*Bellek ve imgelem, geçmişteki olayları veya şu anda fiziksel*

olarak mevcut olmayan nesneleri gözümüzde canlandırırken; algı ise şu an var olan bir gerçekliği nesnel olarak algılama sürecidir." Algı ve imgelem arasındaki bu ayrım, insan zihni ve deneyimlerinin karmaşıklığını anlamamıza yardımcı olur (Tanilli 1999).

Çağdaş insan ve yabancılaşma kavramları, plastik sanat açısından incelenirken, imgelemenin önemine vurgu yapılmıştır. Özellikle yabancılaşma eleştirisi yapılırken, nesnelere veya mekanlara karşı alınan tavır, metaforlarla zenginleştirilmiştir. Bu şekilde, nesnelerin sadece işlevsel görünümlerinin ötesine geçerek bağımsız, plastik düşünsel anlamlar kazandığı bir yaklaşım geliştirilmiştir. Yabancılaşma, sıkça metaforlar ve semboller aracılığıyla ifade edilmiş ve bu bağlamda nesneler, mekanlar ve görüntüler, yabancılaşmanın sembolik temsilcileri haline gelmiştir. Bu yaklaşım, nesnelerin ve mekanların sadece fiziksel varlıklarından ziyade, içsel anlamlarla yüklü olduğunu ve insanın duygusal ve psikolojik deneyimlerini yansıttığını vurgular. Sanatın imgelem üzerinden yabancılaşma eleştirisini yapması, sanatçıların ve izleyicilerin nesnel dünyayı sadece somut biçimler olarak değil, aynı zamanda semboller ve metaforlar aracılığıyla anlamlı bir şekilde algılamalarına olanak tanır. Bu şekilde, sanat, yabancılaşma olgusunu derinlemesine anlamamıza ve eleştirmemize yardımcı olan güçlü bir araç haline gelir.

1.6. Resim Sanatında Doğaya Yabancılaşma

Ekonomi-politik, felsefe, sosyoloji ve psikolojide yabancılaşmanın bir sorun olarak ele alınması, şüphesiz edebiyat ve sanatta da yansımalarını göstermiştir. Teknolojinin hızlı gelişimi, endüstriyelleşme ile birlikte insanın kendi emeğine ve öz varoluşuna yabancılaşması olgusu, insana yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşımıştır. 19. yüzyılda Sanayi devrimi, Fransız devrimi, kapitalizmin yükselişi gibi toplumun yaşam biçimini değiştirmiş beraberinde endüstrileşmenin getirdiği bunalım sosyolojik ve psikolojik olumsuzluklarını irdelemiştir (Bilgili, 2012). Yabancılaşma olgusu edebiyat ve tiyatrodaki etkisini gösterdiği gibi, resim sanatını da etkilemiştir. 20. yüzyılda çıkan akımların bir tesadüf olmadığı ve yaşanan ortama tepki olarak belirdikleri bilinmektedir. Makinaya hizmet eden, kendini bilmeyen, duygusuzlaşan ve yabancılaşan bir insan tipi ortaya çıkmıştır. Böylelikle birey içe kapanık, yaşadığı ortamın yarattığı psikolojik bunalım sonucunda topluma ve kendine yabancılaşma sonucunda sanatta yansımalarını görmek mümkün olmuştur. Yabancılaşma olgusu resim sanatı tarihinde birçok sanatçıda ifade edilmiştir. Fernand Léger cephede mücadele ettiği dönemde şahit olduğu akıl almaz ölümlerle savaşın asıl anlamının ne olduğunu fark etmiştir. Savaş sırasında herhangi bir ruhun, bir duygunun ya da herhangi bir milletin olmadığını, cephede yaşanan mücadelenin

tek amacının düşman askerini yıpratmak ve tüketmek olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte sanatçının yaptığı eserlerde, askerlerdeki emir komuta zinciri ile mekanikleşme analogisi kurduğu ifade edilmektedir. Emirlerle itaat eden ve kimliğini kaybetmiş asker ve verilen komutu yerine getiren makine analogisiyle sanatçının yaptığı eserlerde bu mesajı vermeye çalıştığı düşünülmektedir. I.Dünya Savaşı'nda cepheye giden Léger, gazdan zehirlenmiş ve yaşadığı olaylar onun sanat görüşünü, üslubunu değiştirmiştir. Sanatçı cephedeki süreçte, aynı üniforma ve aynı amaç doğrultusunda bir araya gelmiş insanlar ve diğer askerlerle yakın ilişkiler kurarak yaşamıştır. Toplar, bombalar, uçaklar ve kamyonlar arasında bir dönem geçiren sanatçı, 1917'den sonra biçim ve toplum konusunda farklı bir anlayışa sahip olmuştur. Hastanede ve cephede geçirdiği süre içinde yaşadıklarını 1917'de yaptığı "*Kâğıt Oyuncuları*" isimli eserinde ortaya koymuştur. Bu eser onun 1911'den sonra yaptığı en büyük tablosudur. Toplumu ileriye taşıyan devrimci bir dinamik olarak kabul edilen makineleşme, I. ve II. Dünya Savaşlarında insanlığa yıkıcı ve yok edici gücünü göstermiştir.



Görsel 12. Kâğıt oyuncuları, Fernand Léger, 1917, pentür, 129x193 cm (Kröller-Müller Müzesi)

Burada savaşla ilgili trajik olan ya da savaşa dair net olarak bir şeyler anlatan hiçbir şey yoktur. Askerlerin yüzü ve dolayısıyla herhangi bir ifadeleri de bulunmamaktadır. Resimdeki askerler koni, namlu, piramit ve borulara indirgenmiş ve yalnızca rütbeleri ve nişanlarıyla ayırt edilecek hale gelmiştir. Askerlerin kâğıt oynadığı alan dardır ve etrafı arka plandaki dikey çizgiler, merkezdeki kırık çizgiler ve geometrik şekillerle çevrelenmiştir. Resimdeki miğferler, askerlerin kolları, bacakları ve pipolarından tüten dumanlar makine ürünü biçimlerin diliyle ele alınmıştır. Gri ve tonlarının baskın olduğu eserde, parçalanmış bu metal malzemeler yüzeyde birçok noktada tekrar edilmiştir.

2. ÇALIŞMALARA KAYNAKLIK EDEN SANATÇILAR

Sanatın içerisinde, insanın doğadan giderek daha fazla uzaklaştığı bir döneme eleştirel bir bakış sunuyoruz. Sanayi ve teknolojidaki ilerlemelerle birlikte, insanların yaşam biçimleri değişiyor ve bu değişimler, bireysel düşüncenin Romantizm hareketi ile ön plana çıktığı bir dönemi başlatıyor. Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi büyük dönemler, geleneksel değerlerin sarsılmasına yol açtı ve özgürlük anlayışını ön plana çıkardı. Bu dönem, bireysel düşüncenin filizlendiği bir zaman olarak kabul edilir.

Romantik sanatçıların dikkat çeken bir diğer özelliği, konu seçimlerinde tamamen özgür olmalarıydı. Goya için kabusa benzer konular ne kadar önemliyse, Delacroix için de ölüm ve şiddet dolu sahneler o derece değerliydi. Bu sanatçıların yaklaşımı, geleneksel kurallara ve konulara olan bağımlılığın ötesindeydi. Sanatçılar, içlerinden geldiği gibi özgürce çalışma özgürlüğüne sahipti, bu da o dönem için büyük bir devrim niteliğindeydi.

Resim sanatı, insanın doğaya yabancılaşması teması etrafında derin bir şekilde gelişir. Sanayileşme ve teknolojik ilerlemelerle birlikte kent yaşamı hızla yükselirken, geleneksel doğa ile olan ilişkimiz giderek zayıflar. Bu değişim, insanların değer yargılarını, yaşam tarzlarını ve ilişkilerini doğayla kökten değiştirir.

Sanatçılar, bu dönemdeki değişimleri ve bu yabancılaşmayı anlamak ve ifade etmek için resim sanatını kullanır. Romantik sanatçılar, doğanın güzellikleri ve insanın doğayla uyumu üzerine yoğunlaşırken, daha sonraki dönemlerde modern sanatçılar, endüstrileşme ve doğanın tahribatı gibi olumsuz etkileri ele alırlar.

Sanatçılar, bu konuyu ele alarak toplumun dikkatini doğanın önemine çekmeye çalışırlar. Aynı zamanda, bu yabancılaşma duygusunu bireyin içsel dünyasıyla ilişkilendirerek, insanın kendi doğasından da kopma tehlikesine dikkat çekerler. Bu, resim sanatının güçlü bir ifade aracı olarak doğanın ve insanın ilişkisinin derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlar.

George Tooker adlı Amerikalı figüratif ressam 2011 yılında vefat ettiğinde, The New York Times 1956 tarihli Government Bureau adlı tablosu için şunları aktarmıştır:

"Bu tablo, New York Şehir Binası Departmanı ile yaşadığı sinir bozucu deneyiminden ilham aldı. Çoğu insan saatlerce sıra beklemenin sonunda sadece ağrıyan ayaklar ve baş ağrısıyla sonuçlanır. Ancak 27 Mart'ta vefat eden Mr.

Tooker, modern yabancılaşma ve umutsuzluğun en iyi bilinen tasvirlerinden biri ile ortaya çıktı."

1920 yılında Brooklyn'de doğan Tooker'ı, arkadaşı ve öğretmeni Paul Cadmus'dan büyük ölçüde etkilenmiş ve Tooker'a eserlerinde Rönesans tekniği olan tempera kullanma konusunda teşvikte bulunmuştur. Boyanın parlak kalitesi, gerçek ama aynı zamanda gerçek olmayan bir dünya yaratmaya yardımcı olmuştur. Eserleri incelendiğinde Tooker'a neden “*realizmin sihirli ressamı*” olarak hitap edildiği görülebilir. Ancak, bu tanıma uymayan eserler, 1950'ler ve 60'lar sırasında modern dünyanın teşvik ettiği gibi yabancılaşma ve umutsuzluğu gösteren eserlerdir ve işte burada Tooker'ın gerçek potansiyeline ulaşmasını sağlar.

Tooker 1950'lerde Amerika'da mekanizasyon ve üretim hattı çalışmaları norm haline gelmişini “*Government Bureau*” tablosu ile ele almıştır. Bu tablolarla Tooker, Amerikan Rüyası'nın daha karanlık yönünü ortaya koyar ve yabancılaşma, monotonluk ve bürokrasinin dünyasını gösterir.



Görsel 13. Hükümet bürosu, George Tooker, 1956, tempera, 19,8x75,2 cm (Metropolitan Sanat Müzesi (Met))

Tablo ekranların arkasındaki monoton yüzler, ofis memurunun sıradan yaşamını yansıtır. Başlarının üzerindeki yuvarlak ışıklar sıkı düzenler halindedir ve memurların müşterilerine baktıkları yuvarlak açıklıkları yansıtır. Onların dünyası çok küçük ve tekrarlayıcıdır. Müşteriler düzgün bir şekilde sıraya girerler, sakın bir şekilde sıralarını beklerler. Tooker 1950'lerde Amerika'da mekanizasyon ve üretim hattı çalışmaları norm haline gelmişini “*Landscape with figures*” tablosu ile ele almıştır. Bu tablolarla Tooker,

Amerikan Rüyası'nın daha karanlık yönünü ortaya koyar ve yabancılaşma, monotonluk ve bürokrasinin dünyasını gösterir.



Görsel 14. Figürlerle peyzaj , George Tooker, 1965-6, tempera, 52,1x77,5 (Barbara B. Lassiter Coll kişisel koleksiyon)

Donuk, boş bakışlar, monoton görevler, aynı sıkıcılıkla her gün tekrar eden işler. Bu eserde yabancılaşma ve umutsuzluk kişileştirilmiştir. Sıkıştıkları dünya içerisinde hayatları hakkında hiçbir şeyi değiştiremezler. " *Landscape with figures*"da Tooker, ofis çalışanının bu ortamda nasıl tutsak olduğunu gösterir; neredeyse insanlıktan çıkarır. Ne giriş ne de çıkış vardır. Tüm işçiler aynı yöne bakarlar. İşçilerin ikisi kafalarını kaldırıp tuvale doğru bakarlar, izleyicinin gözlerine doğrudan bakarlar. Durumlarından o kadar korkmuşlardır ki yüzlerinde çok az duygu vardır, ancak gözleri yardım istemek gibi bizim gözlerimize sabitlenmiştir, kaçış için. Arkalarında kutular sonsuzluğa doğru yayılır. Kaçış yok!



Görsel 15. Öğle yemeği, George Tooker, 1964, tempera, 50,8x66,04 cm (Philip J. ve Suzanne Schiller'in "American Social Commentary Art 1930-1970" koleksiyonundan)

"Lunch" adlı eserde neredeyse hiç göz teması yoktur. Ne izleyiciyle ne de diğer yemek yiyenlerle. Yemek alanı, bunun için bir kapalı alan hissi vermek amacıyla yakından kırpılmıştır. Tooker, renk paletini bu şekilde sınırlayarak yemek yiyenler arasında bir bağ hissi yaratır, neredeyse onlar birbirleriyle aynı üniforma giyiyor gibi ve birlikte çalışıyor gibi görünüyorlar. Ancak birbirlerini tanımadıkları gerçeği, sahneye yalnızlığı ekleyerek kalabalık içinde yalnız olma dehşetini ifade eder.



Görsel 16. Metro, George Tooker, Tempere, 1950, , tempera, 47x92,7 (Whitney Museum of American Art)

Tüm eserleri içinde, bu ikonik görüntüye sahip olan "*The Subway*" tablosu çok yoğun bir kompozisyon sahip olup içinde anlatılan çok hikaye vardır. Kadın bu sahnede merkezi bir konumda ve erkekler arkasında genişliyor. Yüzü, endişe dolu bir ifadeyle bu esere korkutucu bir hava katıyor. Kompozisyon, diyagonal hatlar tarafından domine

ediliyor. İnsanlar ızgaraların ardında tutsak, açıklıklarda duruyorlar ve modern yaşamın yabancılaşması burada çok güzel bir şekilde yansıtılmıştır. Hiç kimse kimseyle göz teması kurmuyor, ancak renk paleti sınırlı olduğu için, Lunch'taki yemek yiyenler gibi birbirine bir bağlılık söz konusudur.



Görsel 17. Bekleme odası, George Tooker, , tempera, 1959, 24x30 (Smithsonian Müzesi, Washington)

"Waiting Room" eserinde, insanlar renk paleti ile birbirlerine bağlılardır ve aynı zamanda figürlerin cansız pozisyonları insanlar arası bir bağ sağlar. Oturan iki erkek uzun beklemelerinden yorgun düşmüş ve uyur şekilde resmedilmiştir. Başını geriye atmış olan adamın duruşu, muhtemelen horluyor olabileceği izlenimini vermektedir. Bu bekleme odasını tanımlamak zor; tuvale aktarılan mekan hastane, doktor muayenehanesi, alışveriş merkezi olabilir. Bölümler numaralandırılmış, erkekler ve kadınlar bir arada, ceketler askıda bırakılmış ve tüm sahne karmaşık ve dağınık gibi görünüyor. Sol taraftaki adam, sanki burada ne yaptığımızı sormak için izleyiciye bakmaktadır. Beklemenin monotonluğu Tooker'ın gerçek anlamda tuvaline yansıttığı güçlü öğelerden biridir. Herkes hayatının bir döneminde bu durumda bulundu. Bu monotonluk figürlerini anonimleştirmiş onları her erkek ve her kadın gibi sıradan imgeler haline getirir. Bu eserde temsil edilen hiç kimse, beklemelerinden dolayı öfkeli görünmüyor, umutsuzluğu hissetmeye o kadar alışmışlar ki bu norm haline gelmiştir. Yoğun günlük yaşamlarımızın bir yönü, kaybetmekte ya da vazgeçmekte isteksiz veya isteksiz görünüyorlar.



Görsel 18. Hoşça kal, George Tooker, 1966, tempera, 61x60,1 cm, (Hood Museum of Art, Dartmouth College)

Bu son eser öncekilerden farklıdır, ancak yabancılaşma duygusu burada da güçlüdür. Geometrik iç içe geçmiş kutular, izleyiciyi ürpertebilen mavi/gri tonlarındadır. Kutuların derinliklerine baktıkça, yüzü bize dönük bir figür görünmektedir. Yüzsüz, anonim olan bu yüz herhangi birisinin olabileceğini ifade eder. Buradaki sembolizm izleyicinin sonu, 'ışığa' geçişi düşünmeye sevk eder: *“Tüm yaşam sadece bu an için miydi?”* 2002'de American Art Magazine'da Justin Spring ile yaptığı bir röportajda Tooker bu tabloyu şöyle bir yorum getirir: *"Onu tersine dönebilen bir mekân olarak düşünüyordum, size doğru gelen bir koridor ve kutular. Bu, bir şok durumuyla ilgili... annemin ölümü sırasında hissettiğim şeyle ilgili."*

George Tooker'ın sanatsal üretimi on yılları kapsadı ve tarzı değişti, ancak olağanüstü olduğu şey asla değişmemiştir: *“İnsanlık durumunu keşfetmek ve çevremizin dünyayla etkileşim şeklimize nasıl etki ettiğini incelemek; yabancılaşma ve umutsuzlukla dolu bir dünya.”*

İnsanlık, 1960'lardan bu yana gelişmenin sınırlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Yeni yüzyıl, endüstrileşmiş ulusların baskın yaşam tarzı ve gelişme modelinin gezegenin tamamına yayılmasını artık sürdürmez olduğu konusunda giderek artan bir farkındalık

getirmiştir. Bu kısıtlama, uzun vadeli değil, yakın geleceği etkiler. Zengin ülkelerin yaşam tarzı ve bunun dünyanın geri kalanına yayılması, herkesin aynı şekilde hareket etme etik ilkesine aykırıdır.

Şu an sorgulanır hale gelen yaşam tarzımız, bizi doğa ile çatışmalı bir ilişkiye sokmaktadır. Bir yandan, doğa ihtiyaç duyduğumuz ve ücretsiz tüketmeyi beklediğimiz şeydir: solunacak hava, içilecek su ve dinlenme veya spor için peyzaj. Doğayı sadece zihinsel olarak algılamıyoruz, aynı zamanda fiziksel olarak deneyimliyoruz. Öte yandan, gezegenimizin biyosferinde her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğunu biliyoruz. Dinamik bir denge durumunda enerji tüketimi, kutup buzlarının erimesine ve küresel ısınmanın artmasına yol açarak, bildiğimiz kırsal alanın kaybolmasına ve su kaynağının kontrolü için savaflara yol açmaktadır. Sosyolog Bruno Latour, ozon tabakasındaki deliğin aslında birbirine sıkıca dolanmış doğal ve kültürel unsurlardan oluşan bir nesne olduğunu göstermiştir (Latour, 1991). Gezegenimizin biyosferi ve insanlık ile diğer yaratıkların yaşam alanı olarak kabul edilen doğa, aynı şekilde ürkütücü bir şeye dönüşmüştür. Modern insanın, gücünün yetmediği her şeyden kaçtığı bir yarıktan kaçtığı bir yer olarak karşımıza çıkar, ağaçlar, çayırılar, nehirler ve deniz kıyılarında bulunmayan bir şey olarak. Kendiliğinden oluşan ve insan tarafından değiştirilen şeyin sürekli olarak birbirini etkilediği bu bağlantılı dünyada, kültürün insan yapımı çevrelerin bir bütünü olarak düşünülmesi ve doğanın, denetimimiz dışındaki her şeyin somutlaşması olarak karşılanması sorunlu hale gelir. Biyolog, filozof ve bilim tarihçisi Hans-Jorg Rheinberger, kültürle "öteki" olarak inşa edilen bir doğa arasındaki sınırlılığın istikrarsızlığını hatırlatmaktan asla vazgeçmez. Kendi dahil doğa, sadece malzeme olarak değil, tüm yetiştirme, medeniyet ve yükseltmenin temeli olarak ve üzerinde hiçbir gücümüz olmayan her şeyin somutlaşması olarak aynı anda görünür (Zimmermann, 2010).

Bu, aynı zamanda yaşam alanı olarak bir manzara için de geçerlidir ve aynı zamanda yaşanmış ve tehdit altında tanınmış bir manzara olarak kabul edilir. Bu tanıma başlangıçta zihinsel bir süreç olarak ve daha da önemlisi doğrudan hisler yerine medya aracılığıyla iletildiğinden, kısa sürede fiziksel bir his haline gelir. Doğal olarak verilen şey, sadece bir dizi ilişkideki kesişme noktalarından başka bir şey olmayan nesnelerden oluşur. Bu nedenle, medya aracılığıyla iletilen ilişkilerin bilgisi aynı zamanda doğa duygusunu etkiler. Bu hissin doğrudanlığı, daha önce uzun süre boyunca aracıyla olan bağlantılarını unuttuğu ve hem İnternet'i hem de görüşlerimizi ele geçirdiği "aracısız" olanın ikinci ve yanıltıcı bir şekilde arttırılmasıyla ikiye katlanır (Michel, 2005).

"Aracısız" tarafından neden olan bu yabancılaşma hissi doğa deneyimimizi etkiler. Bedenin terk edemeyeceği ve bağlı olduğu bir yeri her zaman bulunur. Aynı zamanda, kendini aşar. Beden ihtiyacı olanı aldığı anda, duyular uzaklara dolaşır ve zihin tüm sınırları aşar. Her şey yolunda olmadığında, patlayan bir baş ile bedene geri zorlanırsınız. Filozof ve tarihçi Michel Foucault tarafından gösterildiği gibi, beden her zaman aynı anda bir yer, tüm yerlerin toposu ve bir mekân olmayan, ütopya olarak bilinir, deneyim ve bilgi aracılığıyla doğruluk ve evreni arzular. Sonuç olarak, beden, genel bir anlayış açısından kendisini ideal olarak güzel olarak hayal eder, yalnızca hayvan bedeni değil, insanliyetin kendisi, insanlık manifestasyonunun görünür yansıması (Foucault, 1997).

Bu gözlemlerle bağlantılı olarak psikolog ve sosyolog Michel de Certeau, modern mekân analizini geliştirdi ve bu analizde "yer" (lieu) ile "uzay" (espace) arasındaki farkı belirleyerek, yerlerin (lieux) oluşturduğu haritayla tanımlanmış bir uzayı (espace) karşılaştırır ve gündelik yaşamın yollarından (parcours) doğan mekânı bu iki kavram arasında kontrastlar. İlk fikir, New York'ta gerçekleştirilen bir anketle sağlandı, katılımcılar evlerini genellikle mutfaktan oturma odasına gitmek için kullanılan yolların terimleriyle tanımladılar. Sadece birkaçı evlerini harita terimleriyle tanımladı, örneğin önce holü, ardından sağ ve solundaki odaları işaret ederek. Hayatlarımızın mekân algısı yolların temelinde oluşur ve bu yolları daha sonra daha soyut bir toplam mekâna (lieu'nun özeti) dönüştürürüz. Ancak bir kez öğrenildiğinde, toplam mekân kavramı, bizi zamansal deneyimden oluşan mekânı unutmaya götürür. Zaman içinde geliştirilen çoklu mekânlar, bastırılmış kalıntılar gibi, homojen mekân kavramlarıyla da altüst edilir. Örneğin, ev veya şehirdeki özel yollar, planlayıcının benzersiz mekânı tarafından emilemeyen, silinemez, anarşik bir praksis olarak resmi kentsel planlama ve mimari ile karşıtlık oluşturur (de Certeau, 1990'dan akt: Zimmermann, 2010).

Benzer bir zıtlık manzara deneyiminde de var. Manzara, coğrafyanın bir parçası, belirli bir bakış açısından yansıtılan veya hayal edilen küresel biyosferin bir bölümüdür. Aynı zamanda, merak veya korku gibi duygulardan kaynaklanan günlük ziyaretlerden oluşan bir çevredir. Bu iki kutup İzlenimcilik'te iç içedir. Bir yandan, gözlemci, manzarayı yaşam alanı olarak görmemesi, turist olarak değil yoksulluğuna veya zenginliğine entegre olan ve hayatta kalma mücadelesi veren biri olarak görmemesi nedeniyle manzaradan radikal bir şekilde yabancılaşır. Ayrıca, ressam-turist artık toprak pigmentleri ve diğer doğal renkler yerine endüstriyel boyalar kullanır ve bu da bir dereceye kadar bir fabrikadaki işçi gibi, işinin malzemesinden (ve dolayısıyla ürününden) kopmuş bir şekilde

hareket eder. Öte yandan, doğal duygusal deneyimler yaşayan bir beden olarak doğanın bir parçasıdır. Daha önceki yüzyıllardan hiçbirinde, 19. yüzyılın, algının soyut bir göz veya sadece entelektüel bir şekilde işleyen bir akıl hissi olmadığını anladığı görüldü. Sinir sisteminin fizyolojisi ve henüz başlangıç aşamasındaki deneysel psikoloji, görüşümüzün ne kadar fiziksel bir şekilde kodlandığını anlamaya başlamıştı. Ressamlar fizyolojik optiğin fenomenlerini ele almaya başladı, örneğin renkli görüntüler ve tamamlayıcı kontrastlar gibi. Ayrıca görüşün diğer duyulardan izole olmadığını, derin bağlantılarla onlara görünmez bir şekilde bağlı olduğunu anladılar; kısacası, çevreye entegre bir biçimde vücutlarımızla görüyoruz ve manzarayı birleşik bir bütün olarak biyosferin bir tezahürü olarak deneyimliyoruz. Bu radikal yabancılaşma ve radikal katılımın yan yana gelmesiyle, İzlenimcilik, sadece bir optik yanılsama aracılığıyla aşılabilecek bir çatışma açtı. Uzak ve yabancı manzara, turisti etrafındaki şeyle tam bir uyum içinde fiziksel duygular yaşadığı bir şekilde nazikçe sardığında, manzaranın Stimmung - hava veya ruh hali - na teslim olur. Stimmung, başlangıçta sadece müzik aletleri arasındaki uyumu ifade eden daha yakın bir metafor olsa da, 18. yüzyılın ortasından itibaren doğal uyarıcılara uyumlu olarak sinirlerin bir "titreşimi" anlamını kazanmaya başlamıştır (Zimmermann, 2010).

Turistin yabancılaşması ile fiziksel duygunun bütünleşmesi arasındaki bu zıtlık, hala doğa ile ilişkimizi karakterize eder. Bununla birlikte, Stimmung klişeleşmiş hale gelmiştir. Bir gayrimenkulün fiyatı, çevresel manzaranın görünümü ile ilişkili olduğunda, resim betimli hale gelir, kurgu gerçeğe dönüşür. Tom Mitchell'a göre sembolik olanın malzeme haline gelmesi manzaranın sonunu işaret eder: "*Tüketim malzemesi ve güçlü bir kültürel sembol olarak iki katlı rolü olarak manzara, değiştirilebilir duygulara sahip turistler tarafından aynı noktalarda çekilen aynı fotoğrafların sınırsız tekrarını içeren bir feticilik pratiğinin nesnesidir.*" Atmosferik manzaralar hala yalnızca "immediun"da dolaşır, bu noktada her günbatımı sadece klişelerin bir aktarımı gibi görünür ve Stimmung artık yalnızca ironik bir anlamda deneyimlenebilir. Bir şeyin betimli halinde, gerçek manzara şimdi yalnızca ucuz bir ütopya gibi mevcut olmasına rağmen, yinelenen dış uyaranlar tarafından tetiklenen bir bilinçteki klişeleşmiş görüntülerin sadece sürekli bir yankısıdır. Gerçek olan biosfer, ekolojik niş ve en önemlisi tehlikedir.

William Kentridge, geçmişle yüzleşirken günümüzle başa çıkmaya çalışan ve yabancılaşmayı ele alan bir sanatçı olarak öne çıkıyor. Muhtemelen diğerlerinden daha fazla, "içsel sanat" tanımı Kentridge'a uygundur ve şunları belirtir:

"Belki de ne çizeceğinizi hakkında belirsiz bir fikir olabilir, ancak süreç sırasında bildiğiniz şeyi değiştiren, pekiştiren veya şüpheyi düşüren şeyler meydana gelebilir. Bu nedenle çizim, düşüncenin yavaş hareketli bir sürümüdür... Belirsiz ve kesin olmayan bir çizim oluşturma biçimi bazen anlamı oluşturma bir modeli gibidir. Netlikle biten şey, o şekilde başlamaz." (Kentridge, Cameron, Christov-Barkargiev ve Coetzee, 1999) dedi.

"Drawings for Projection" (1989-1999) isimli çalışmanın odak noktası olan sanat eserleri serisini içerir ve Güney Afrika'daki ırk ayrımcılığı döneminden sonraki siyasi geçişi ele alırken, aynı zamanda ırk ayrımcılığı döneminde yaşanan dehşetin daha geniş kitlelerce bilinmesine tanıklık eder. Kentridge, her sahne için bir kağıt kullanarak kömürle çizer (özellikle hafif kaotik, belirsiz ve kullanışsız bir ortam olan, hafızaya benzer), ardından ilk figürleri silerek diğer çizimlerle değiştirir. Bu süreç, figürleri canlandırmak ve zaman içinde hareketli eserlerini oluşturmak için filme alınır. Kentridge'in çizimlerin silinmesi sırasındaki filme alma süreci, eserini geçicilik/akıcılık/karar verilemezlik ile sabitleme işleminin kesişiminde konumlandırır. Sanatını film kullanarak sabitlemesine rağmen, yine de silme sürecini filme alıyor, burada "arası" gözle görünen - canlandırılmış çizimler - ile görünmeyen ya da film süreci arasındaki bağlantıyı oluşturuyor. Aynı şekilde, Güney Afrika, ırk ayrımcılığı ve sonrası arasında, kimliği sabitlemeye ve hafızayı yeniden hatırlamayı mümkün kılan bir belirsizliği yaratmaya çalışarak, kendisini "arada" bulur. Ülke, kendisini yeniden çizmeye çalışırken ve daha önce bilinen kimliklerini silmeye çalışırken, sabitleme süreci sürekli kayıyor; erteleniyor. Silme sürecini kullanarak ve bu silmeleri canlandırmak için filme alarak, daha önce çizilmiş figürlerin izleri ve parçaları palimpsest olarak kalır. Silme süreci, geçmiş deneyimlerimizin hafızasını silmeye çalışma biçimlerini taklit eder, ancak önceki deneyimler şu anın içine kanar, izler bırakır veya lekeler. Bu durum aynı zamanda zihnin kendine yabancılaşmasını ve yeni zihnin yaratılma sürecini konu edinir. Çizim, kişisel bir keşif ve bir hatırlatıcı işlevi taşır, geçmişin izleri karşısında tavır ve yaşam biçimimizi formüle etmek için bir zorunluluktur (Thompson ve Laubscher, 2006).



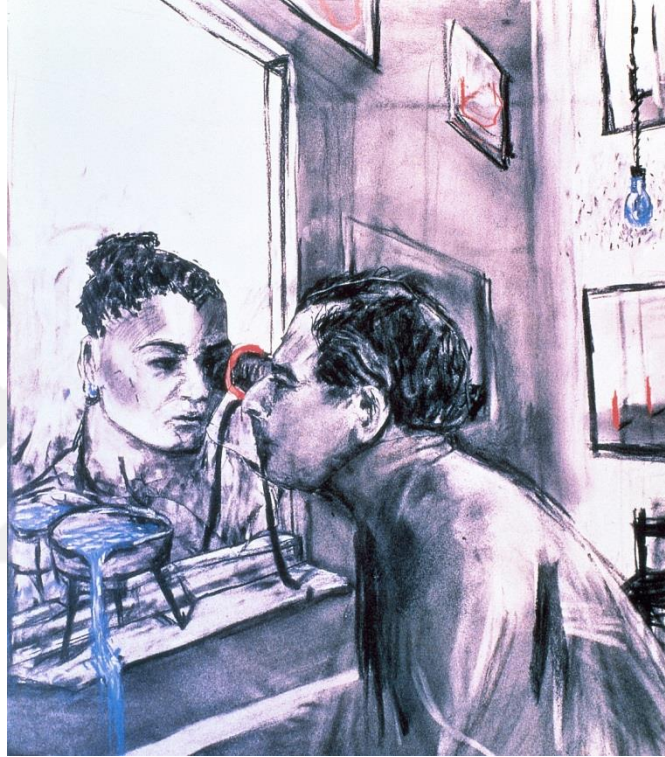
Görsel 19. Soho kendini besliyor, William Kentridge, 1989, karakalem, 110x130 cm (© William Kentridge)

Kentridge'ın çalışması, birçok seviyede modernizmin ve postmodernizmin kavşağında gibi görünüyor, bu çalışmanın kapsamının dışına çıkan birçok yönü var. Bir örnek, film kullanımını hayal gücünü çerçevelemek ve sabitlemek için kullanma idealini içeren yüksek modern bir yapıya dayanır. Ancak, silme sürecini filme alarak, çerçeveler arasındaki boşluğu yakalayarak ve çizimleri canlandırarak, işi asla özselci olmayan ve aslında oldukça yenilikçi bir postmodern esere dönüşüyor. Bu yorumu, modern ve postmodern arasındaki, ontik ve ontolojik arasındaki, varoluş ve oluşma arasındaki kavşakta, henüz bilmediğimiz ancak "*titreyen*" bir kimlik olasılığı olarak yakaladığımız bir şey gibi görüldüğü Güney Afrika'nın daha geniş anlatımını taklit ettiğimizi düşündüğümüz için yapıyoruz. Silme veya gizleme postmodern yankısı, yapılandırılmış modernden yansıyan, yankılanan ve yankılanan bir şekilde değişen bir dile sahiptir. Şiddeti ve şiddet izlerini bu ara, orta veya geçiş döneminde tam da bu nedenle hatırlamak ve incelemek özellikle önemli olabilir, çünkü hafıza, manzara ve sanat eseri gibi, üzerinde oynanan olaylara bağlı kalmaz ve tarihini gizleme eğilimindedir. Kentridge'ın animasyonlarını bu baskı formatında göstermek mümkün olmasa da, onun çalışmalarıyla tanışık olmayan okuyucular, resim 18'de sağlanan bir duran görüntüden faydalanabilirler (Wurzer ve Silverman, 1990)

William Kentridge, eserlerinde sıklıkla yabancılaşma temasıyla ilişkilendirilir. Sanatı, insan varlığının karmaşıklığını, özellikle Güney Afrika'nın karmaşık tarih

bağlamında, yabancılaşmanın farklı yönlerini güzel bir şekilde yakalar. Kentridge'in yabancılaşma konusundaki keşfi çok yönlüdür ve çalışmalarının çeşitli yönlerinde görülebilir:

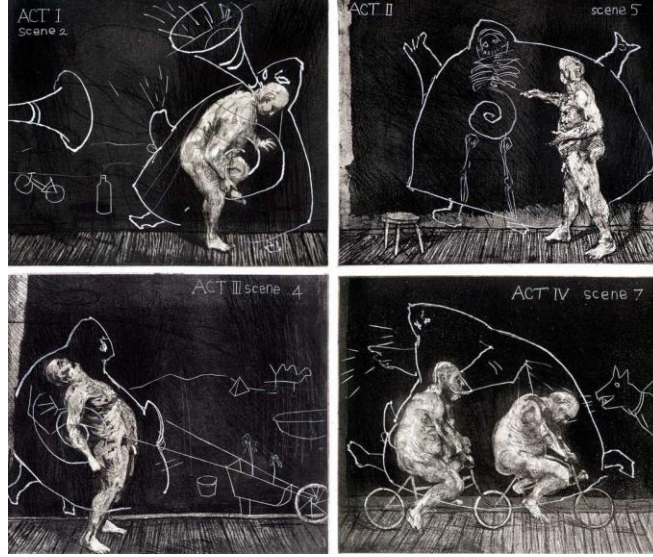
Sosyal Yabancılaşma: Kentridge'in sanatı sıklıkla yabancılaşmanın sosyal yönlerine derinlemesine dalış yapar, özellikle Güney Afrika'nın ırksal ayrımcılık ve apartheid dönemi sırasındaki baskı tarihine odaklanır. Eserleri, apartheid'ın ırk politikaları altında insanların deneyimlediği bölünmeyi ve izolasyonu vurgular.



Görsel 20. Sürgündeki Felix, William Kentridge, 1955, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge)

Güney Afrika'nın politik dönüşümünü ve yabancılaşmayı ele alan bu animasyon filmi, Kentridge'in apartheid sonrası dönemdeki çalışmalarının önemli bir örneğidir.

Politik Yabancılaşma: Sanatı aracılığıyla Kentridge, Güney Afrika'nın politik manzarasını eleştirel bir şekilde inceler. Sıklıkla siyasi sistemler tarafından dışlanmış veya marjinalleşmiş karakterleri tasvir eder, bu da karar alma sürecinden dışlananların hissettiği yabancılaşmayı yansıtır.



Görsel 21. Ubu gerçeği söylüyor, William Kentridge, 1997, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge)

"*Ubu Tells the Truth*" (1997): Bu eser, yine Güney Afrika'nın tarihini ve toplumsal yabancılaşmayı ele alır. "*Ubu Roi*" adlı oyunun modern bir yorumu olan bu animasyon film, politik eleştirisiyle dikkat çeker.

Psikolojik Yabancılaşma: Kentridge'in çalışmaları aynı zamanda yabancılaşmanın psikolojik boyutlarını keşfeder. Karakterleri sıklıkla psikolojik sıkıntı ve kopukluk belirtileri sergiler, toplumsal şiddet ve sosyal çalkantılarla işaretlenmiş bir toplumda yaşayan bireylerin iç mücadelesini yansıtır.



Görsel 22. Gölge geçişi, William Kentridge, 1999, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge)

"*Shadow Procession*" (1999): Kentridge'in yabancılaşma temasına olan ilgisini yansıtan bir enstalasyon çalışmasıdır. Eserde, kömür çizimlerle oluşturulan figürler ve gölgeler, izleyiciye yabancılaşmanın sembolik bir ifadesini sunar.

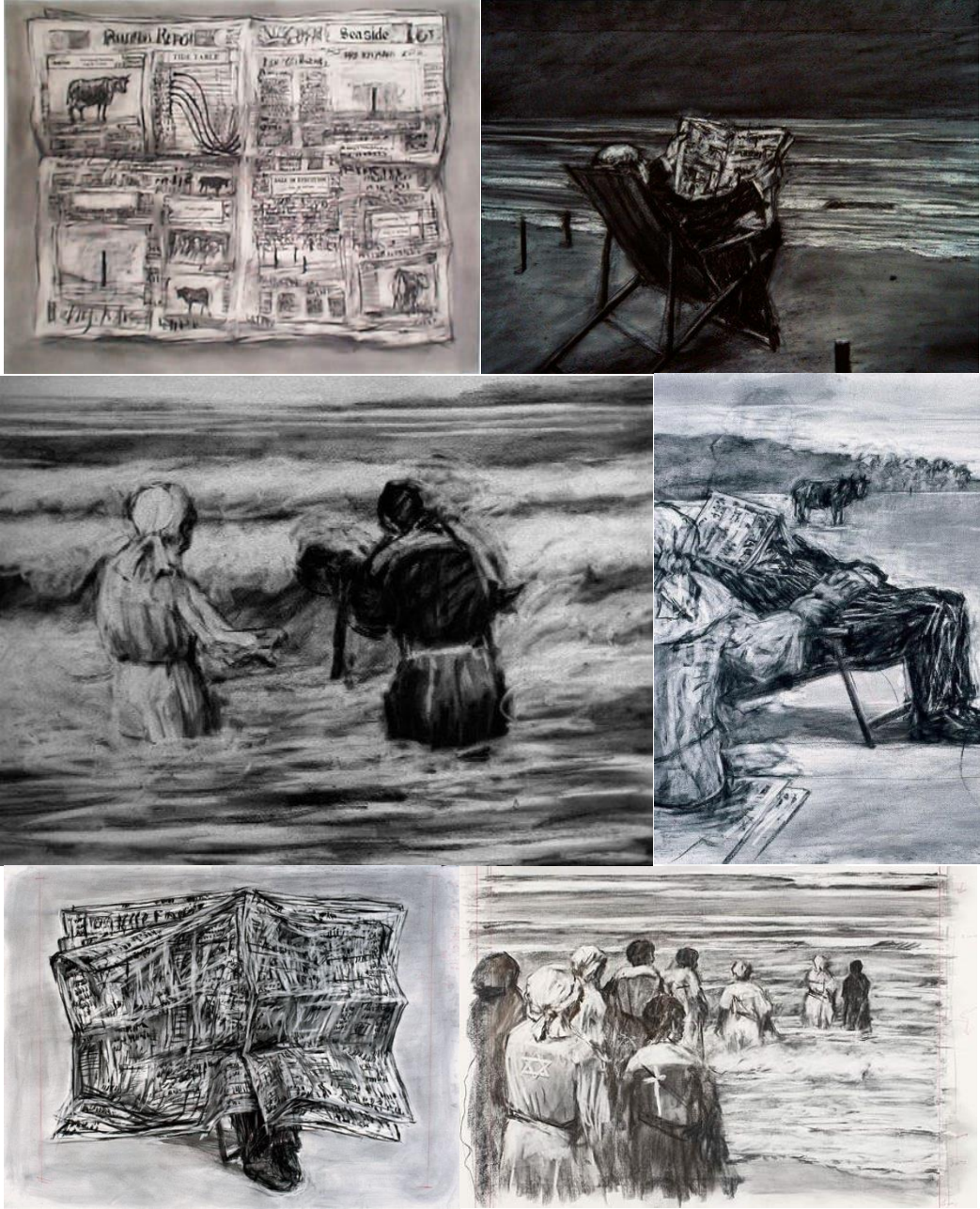
Kültürel Yabancılaşma: Güney Afrika'nın çeşitli kültürel manzarası, Kentridge'in keşfettiği başka bir alandır. Sanatı, kültürel kimliğin karmaşıklıklarını yansıtır ve farklı kültürlerin keşişiminde var olan bireylerin deneyimlediği yabancılaşmayı yansıtır.



Görsel 23. Soho Eckstein serisi, William Kentridge, 1989, animasyon video, 35 mm ( William Kentridge)

"*The Soho Eckstein Series*" (1987-2003): Bu serisi, Kentridge'in sosyal, politik ve psikolojik yabancılaşma temalarını işlediği bir dizi kısa animasyon film içerir. "*Johannesburg Art Gallery*" adlı eser, serinin bir parçasıdır.

Zamansal Yabancılaşma: Kentridge sıklıkla sanatında zaman kavramıyla oynar. Karakterlerini sürekli hareket veya değişim halinde tasvir eden animasyonları, zamansal yabancılaşmanın bir hissini iletişimde bulunur, sanki karakterleri sonsuz bir geçiş anında askıda gibi.



Görsel 24. Gelgit tablosu, William Kentridge, 1955, animasyon video, 35 mm (© William Kentridge)

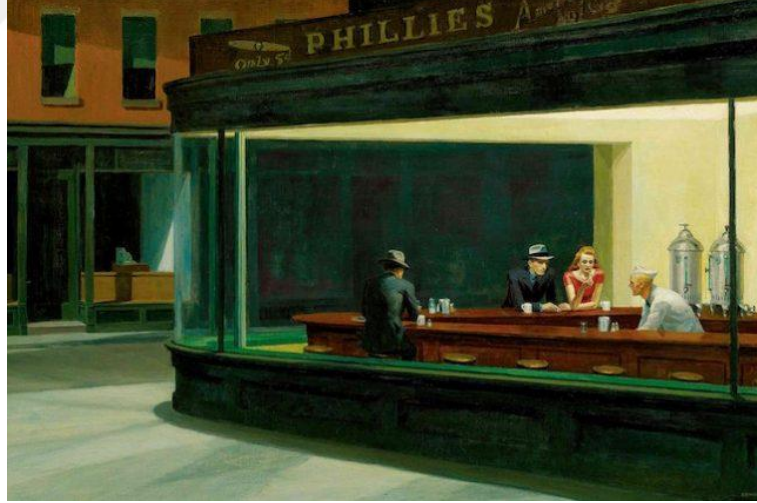
"Tide Table" (2003): Kentridge'in yabancılaşıma temasını zamansal bir bakış açısıyla ele aldığı bir çalışmadır. Animasyon, karakterlerin sürekli değişim ve akış içinde olduğunu vurgular.

Özetle, William Kentridge'in sanatı, karmaşık ve sıklıkla yabancılaştırıcı bir dünyada insan durumunun bir yansımasıdır. Sanatı, sadece sanatsal yenilik için değil, aynı zamanda toplum, siyaset ve insan psikolojisi içinde bulunan derin bağlantısızlığın çarpıcı tasvirleri için de izleyiciye hitap eder. İzleyicileri, modern dünyada varoluşun zorluklarına

dair güçlü bir yorum sunarak toplum, siyaset ve insan pişesi içinde bulunan derin kopukluğu düşünmeye davet eder.

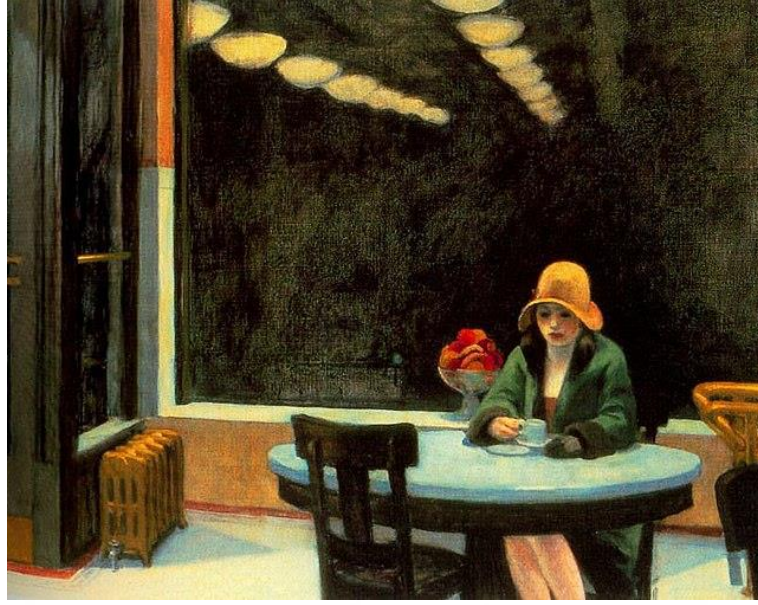
William Kentridge ve Edward Hopper, farklı dönemlerde farklı kıtalardan gelen iki büyük sanatçıdır. Kentridge, Güney Afrika kökenli bir sanatçı olarak eserlerinde apartheid rejimi sonrası dönemin yabancılaşma ve karmaşıklığına odaklanmıştır. Özellikle siyasi, sosyal ve kültürel bağlamlarda yabancılaşma konularını işlemiştir. Öte yandan, Edward Hopper, Amerika'da 20. yüzyılın ortalarında modern şehir yaşamının yalnızlığı ve izolasyonunu işleyen önemli bir figürdür. Her iki sanatçı da insanın içsel yabancılaşmasını ve dış dünyayla olan kopukluğunu eserlerinde ele almıştır. Kentridge ve Hopper, sanatları aracılığıyla izleyicilere modern insanın yabancılaşma deneyimini aktarırlar, farklı dönemler ve kültürel bağlamlarla bu temayı ele alarak. İki sanatçının eserleri, izleyicilere insan varlığının bu evrensel ve derinlemesine yabancılaşmasını anlamaya yönlendirir.

Edward Hopper, Amerikan realizminin önde gelen temsilcilerinden biridir ve eserlerinde sıklıkla yabancılaşma, yalnızlık ve modern şehir yaşamının tekdüzeliği gibi temaları ele almıştır. Hopper'ın resimleri, genellikle insanların kendilerini yalnız hissettiği, izole edildiği veya başkalarıyla iletişim kurmakta zorlandığı manzaraları tasvir eder.



Görsel 25. Gece yarısı kuşları, Edward Hopper, 1942, tuval üzerine yağlı boya, 84x152 cm (Art Institute of Chicago)

"*Nighthawks*," Hopper'ın en ünlü eserlerinden biridir ve yabancılaşma temasını mükemmel bir şekilde yansıtır. Bir şehir lokantasının içindeki dört kişiyi tasvir eder. Ancak bu dört kişi, birbirleriyle neredeyse hiç etkileşimde bulunmazlar. Hopper, modern şehir yaşamının yalnızlığını ve izolasyonunu bu resimde vurgular.



Görsel 26. Otomat, Edward Hopper, 1927, tuval üzerine yağlı boya, 71,4x91,4 (Des Moines Sanat Merkezi, Des Moines)

"Automat," bir kadının oturduğu bir kafede yemek yemesini tasvir eder. Kadın yemek yerken yalnız görünüyor ve dış dünyadan izole edilmiş gibi hissettiriyor. Hopper, modern şehir yaşamının yabancılaşmasını ve kişisel yalnızlığını bu eserinde işler.



Görsel 27. Ofis gecesi, Edward Hopper, 1940, tuval üzerine yağlı boya, 56,4x63,8 cm (The Walker Art Center)

Bu resimde bir ofis çalışanı ve bir işveren gece vardiyasında ofiste çalışırken tasvir edilir. İkinci Dünya Savaşı dönemindeki endişe ve yabancılaşma, resimde belirgin bir şekilde hissedilir. İkinci Dünya Savaşı'nın gölgesi, bu çalışmanın atmosferini oluşturur.



Görsel 28. Otel odası, Edward Hopper, 1931, tuval üzerine yağlı boya, 152,4x165,7 (Thyssen-Bornemisza Museum)

"Hotel Room," bir otel odasında yalnız bir kadının tasvir edildiği bir resimdir. Yatakta oturan kadın, pencereden dışarıya bakar. Hopper'ın eserleri sıklıkla içsel yabancılaşmayı da işler ve bu resimde de bu tema güçlü bir şekilde görülür.

Edward Hopper'ın eserleri, modern şehir yaşamının getirdiği yabancılaşma, yalnızlık ve izolasyonun güçlü bir yansımasıdır. Resimlerindeki boş sokaklar, izole edilmiş karakterler ve atmosfer, izleyiciye modern insanın içsel dünyasının karmaşıklığını ve yabancılaşmasını anlatır. Hopper, bu konuları tuvaline dökerek Amerikan sanatının önemli bir figürü haline gelmiştir.

Edward Hopper'ın resimlerinde modern kent yaşamının yabancılaşmış ve izole edilmiş atmosferini yakalayan dingin sahneleri, izleyicilere bir yalnızlık hissi sunar. Hopper'ın tuvalerindeki figürler, bir arada olmalarına rağmen birbirlerine fiziksel ve duygusal olarak uzak görünürler. Bu yalnızlık teması, Alberto Giacometti'nin heykellerinde de görülür. Giacometti, insan figürlerini uzatılmış, ince ve yabancılaşmış bir şekilde tasvir eder. Hopper'ın dingin kafeleri ve otelleriyle, Giacometti'nin soyut ve yalnız figürleri arasında bir geçiş düşünüldüğünde, modern insanın hem içsel hem de dışsal

yabancılaşması teması daha da vurgulanır. Bu iki sanatçı, farklı disiplinlerde çalışmış olsalar da, yabancılaşmanın insan deneyimindeki evrensel bir gerçek olduğunu anlatır.

Alberto Giacometti, 20. yüzyılın ünlü bir heykeltıraşıdır ve yabancılaşma temasını eserlerinde sıkça ele almıştır. Giacometti'nin heykelleri, modern insanın yabancılaşma deneyimini çarpıcı bir şekilde yansıtır.



Görsel 29. Yürüyen adam (Homme Qui Marche I), Alberto Giacometti, 1961, bronz heykel, 1,83 x 1,87 cm (Carnegie Sanat Müzesi)

Bu heykel, modern insanın yalnızlık ve izolasyonunu sembolize eder. Giacometti, figürü uzatılmış, inceltilmiş ve neredeyse nihai bir kopuş noktasına gelmiş bir şekilde tasarlamıştır. İnsanın çevresiyle ve diğer insanlarla ilişkisi zayıflamış, yalnız ve yabancılaşmış bir varlık olarak tasvir edilir.



Görsel 30. Kafatası , Alberto Giacometti, 1933-34, heykel, 18.5 x 20 x 22.5 cm (Fractional and promised gift of Marie-Josée and Henry R. Kravis)

Giacometti, kafatasını sık sık insanın iç dünyasını ve yabancılaşmasını simgelemek için kullanmıştır. Kafatası, insanın ölüm ve yok olma gerçeğiyle yüzleşmesini temsil eder ve modern insanın bu gerçekle olan kopukluğunu gösterir.



Görsel 31. Bir kadının büstü, Alberto Giacometti, 1962-65, bronz büst, 578 × 236 × 218 mm, 13 kg (Tate Gallery)

Giacometti'nin bu eseri, modern insanın ilişkilerindeki yabancılaşmasını vurgular. Kadın figürü, başkalarıyla bağlantı kurma çabalarını anlatır. Ancak figür, fiziksel olarak uzak ve psikolojik olarak uzak, yabancılaşmış bir şekilde tasvir edilmiştir.

Giacometti'nin heykelleri, modern insanın iç dünyasındaki yabancılaşmayı, yalnızlığı ve kopukluğu çarpıcı bir şekilde ifade eder. Figürlerinin uzun, ince ve soyut formları, insanın kendini ve çevresini yabancılaşmış bir şekilde deneyimlediğini gösterir. Giacometti'nin eserleri, modern insanın zihnindeki yabancılaşmanın derinliğini ve karmaşıklığını vurgular. Alberto Giacometti ve Edward Munch, farklı dönemlerde yaşamış iki büyük sanatçıdır, ancak yabancılaşma teması, her ikisinin eserlerinde de belirgin bir şekilde bulunur. Giacometti'nin heykelleri, insan figürünün uzaklığı ve yalnızlığına odaklanır. İnsan figürleri, uzun ve ince bir şekilde tasvir edilir, sanki fiziksel olarak uzaklaşmış gibi görünürler. Giacometti'nin eserlerindeki bu fiziksel uzaklık, insanlar arasındaki duygusal mesafeyi ve yabancılaşmayı sembolize eder. Edward Munch ise resimlerinde insanların iç dünyasındaki yabancılaşmayı ele alır. Karakterleri sık sık yalnız, hüzünlü ve içe dönüktür. Munch'ın "*Çılgılık*" adlı ünlü tablosu, figürünün yüz ifadesi ve soyutlaşmış doğa arka planıyla, içsel çatışma ve yabancılaşmanın derinliğini yansıtır.

Her iki sanatçı da yabancılaşma temasını farklı sanatsal yaklaşımlarla ele alsa da, insan psikolojisinin ve toplumsal ilişkilerin karmaşıklığını ifade etmek için sanatlarını kullanır. Giacometti'nin heykelleri fiziksel uzaklığı simgelerken, Munch'ın resimleri duygusal yabancılaşmanın izlerini sürer. Bu iki sanatçı, yabancılaşmanın insan deneyiminde evrensel bir temas olduğunu vurgular ve izleyiciye insanın iç dünyasındaki karmaşıklığı düşünmeye davet eder.

Edward Munch, yabancılaşma, izolasyon ve insan psikolojisi gibi temaları ifade etmek için çarpıcı eserler yaratmış olan Norveçli bir ressamdır. Munch'ın eserleri, özellikle "*Çılgılık*" (The Scream) adlı tablosu, yabancılaşma ve içsel çatışmanın yoğun bir şekilde anlatıldığı örneklerdendir.

"*Çılgılık*," figürünün yüz ifadesi ve çevresindeki soyutlaşmış doğa unsurlarıyla, modern insanın endişe ve yabancılaşma duygularını yansıtan bir ikon haline gelmiştir. "*Çılgılık*," iç dünyadaki yalnızlık, çaresizlik ve yabancılaşmanın bir ifadesi olarak kabul edilebilir. Bu tablo, figürünün yüz ifadesi ve çevresindeki soyutlaşmış doğa ile bu temayı güçlü bir şekilde iletişim kuruyor. İnsan figürü, kasvetli bir ruh halini yansıtan bir yüz ifadesine sahiptir ve sanki iç dünyasındaki bir çılgılığın ifadesi gibidir. Figürün kendisi de soyutlaşmış, kendini dış dünyadan izole hisseder ve bu nedenle yabancılaşmıştır.

Munch'ın "Çiğlık" tablosu, modern hayatın getirdiği yabancılaşma ve içsel çatışmanın bir sembolü olarak kabul edilir. Sanatçı, insan psikolojisinin karmaşıklığını ve modern toplumun yabancılaşma sorunlarını yansıtarak, izleyiciye insan deneyiminin karanlık yönlerini düşünmeye çağrıda bulunur. Bu tablo, yabancılaşma konusundaki derin düşünceleri ve duygusal karmaşıklıkları ifade etmek için sanatsal bir başyapıttır.



Görsel 32. Yalnızlar , Edward Munch, 1896, tuval üzerine yağlı boya, 80x110 cm (Özel koleksiyon)

"*The Lonely Ones*" (Yalnızlar) tablosu, yabancılaşma kavramını güçlü bir şekilde yansıtan bir eserdir. Bu tablo, Norveçli sanatçı Munch tarafından 1899 yılında yaratılmıştır. "*The Lonely Ones*," adından da anlaşılacağı gibi, yalnızlık, izolasyon ve yabancılaşma temalarına odaklanır. Tabloda, üç figür yer alır, ancak bu figürler arasında herhangi bir fiziksel temas veya göz teması yoktur. Her bir figür, kendi dünyasında yalnızdır ve dış dünyadan izole edilmiş gibi görünmektedir. Bu izolasyon duygusu, figürlerin mimikleri ve beden dili ile daha da vurgulanır. Figürlerin yüz ifadeleri ve duruşları, içsel sıkıntıyı ve yabancılaşmayı yansıtır. Renk paleti ve atmosfer de tablonun yabancılaşma temasını destekler. Kasvetli ve tehditkar bir gökyüzü ile figürlerin etrafını saran koyu tonlar, izleyiciye bir içsel çatışma ve yabancılaşma duygusu ile dolu bir manzara sunar.

Munch'ın "*The Lonely Ones*" tablosu, modern hayatın getirdiği yabancılaşma ve bireyler arasındaki duygusal mesafenin sembolik bir temsilidir. Sanatçı, insanların yalnızlık ve içsel yabancılaşma ile başa çıkma deneyimini dokunaklı bir şekilde yansıtır.

Bu eser, izleyiciye insan psikolojisinin karmaşıklığını ve modern yaşamın yabancılaşma etkilerini düşünme fırsatı sunar.



Görsel 33. Kıskançlık, Edward Munch, 1907, tuval üzerine yağlı boya, 66,8x100 cm (The Munch Museum)

Edvard Munch'ın "*Jealousy*" (Kıskançlık) tablosu, yabancılaşma temasını yoğun bir şekilde ele alan etkileyici bir eserdir. Munch, 1895 yılında bu tabloyu yaratmıştır ve eser, insan ilişkilerindeki çatışma ve kıskançlık duygusunu vurgular. Bu konu, yabancılaşma ile sık sık ilişkilendirilir çünkü kıskançlık, insanlar arasında bir tür kopukluğa ve güvensizliğe yol açabilir.

"*Jealousy*" tablosunda, üç figür merkezde yer alır. İlk bakışta figürler arasındaki fiziksel kopukluğu görmek mümkün değildir, ancak her bir figürün yüz ifadesi ve beden dili, bir tür içsel kopukluğu yansıtır. Ortadaki figür, muhtemelen bir erkek ve bir kadın arasındaki çatışmanın merkezindedir ve kıskançlık duygusunu yansıtır. Sağ taraftaki figür, belki de bu çiftin bir arkadaşı veya tanıdığıdır ve bu figürün yüz ifadesi, çatışmaya ve yabancılaşmaya şahit olduğunu gösterir. Sol taraftaki figür ise, tabloya bir tür tehdit veya gizem katmaktadır.

Renk paleti de tablonun yabancılaşma temasını güçlendirir. Koyu tonlar, bu çatışmanın içsel yoğunluğunu ve figürler arasındaki kopukluğu yansıtır. Aynı zamanda tablonun arka planında yer alan açık bir pencere, dış dünya ile içsel çatışma arasındaki ayrımı temsil eder. Edvard Munch'ın "*Jealousy*" tablosu, insan ilişkilerinin karmaşıklığını ve içsel yabancılaşmanın duygusal etkilerini güçlü bir şekilde yansıtan etkileyici bir

eserdir. Bu tablo, kıskançlık ve insanların arasındaki kopukluğun evrensel ve zamanüstü bir temasını işler.

Munch'ın "*The Lonely Ones*" ve "*Jealousy*" gibi eserleri, insanların ilişkilerindeki yabancılaşma ve izolasyonun psikolojik etkilerini vurgular. Bu tabloları, figürler genellikle birbirlerinden uzakta, içe dönük veya rahatsız bir şekilde tasvir edilir. Munch, duygusal gerilimleri ve yalnızlık hissini görsel olarak ifade eder.



Görsel 34. Vampir, Edward Munch, 1893, tuval üzerine yağlı boya, 109x91 cm (The Munch Museum)

Edvard Munch'ın "*Vampir*" tablosu, yabancılaşma kavramıyla güçlü bir ilişki içindedir. Bu tablo, sanatçının yabancılaşma, ayrımcılık ve insana ait derin içsel çatışmalarla ilgili temaları ele aldığı eserlerinden biridir. "*Vampir*" olarak adlandırılan bu tablo, aslında "*Aşk ve Acı*" olarak adlandırılmıştır, ancak daha sonraları vampir teması ve yorumuyla özdeşleşmiştir. Tabloda, bir adamın acı içinde olduğunu ve ona sevgilisinin sarılmaya çalıştığını görüyoruz. Sevgilisi, belki de omzuna yüzünü koymaya çalışıyor. Ancak bu tablonun yorumu konusunda çok sayıda farklı görüş vardır. Bazıları bu tabloyu Munch'un fahişelere yaptığı ziyaretlerle ilişkilendirmişlerdir, diğerleri ise sevdiği kız kardeşinin ölümüne dair bir tür ruh hali olarak yorumlamışlardır.

"*Vampir*" tablosu, döneminde şok edici olarak kabul edilmiştir, çünkü insanlar içinde sado-mazoşizmi gördüler. Bu eserin şok edici bulunmasının nedenleri arasında

kadının kırmızı saçları ve kırmızı elbisesinin onu bir siren gibi göstermesi, çiftin etrafını saran karanlık ve adamın siyah giysileri yer almaktadır.

Munch'ın "*Vampir*" tablosu, insanın içsel yabancılaşmasını, duygusal karmaşıklıklarını ve dönemin toplumsal normlarına karşı isyanını ifade etmek için güçlü bir sembolizm kullanır. Bu tablo, insan psikolojisinin karmaşıklığını ve toplumsal baskıların yarattığı yabancılaşmayı derinlemesine anlatır. Aynı zamanda Munch'ın eserlerinde sıkça görülen melankoli ve hüznü yansıtır.

"*Vampir*" ya da "*Aşk ve Acı*" gibi eserlerinde ise Munch, cinsellik, aşk ve ölüm arasındaki karmaşık ilişkileri ele alır. Bu tablolar, insanların duygusal bağlarından koparak yabancılaştıkları anları yansıtır. Aynı zamanda, yabancılaşma teması, Munch'ın insanların iç dünyasındaki karanlık ve çatışmaları ifade etmek için sık sık kullandığı bir öğedir.

Edward Munch'ın eserleri, modern insanın zihinsel ve duygusal yabancılaşmasını çarpıcı bir şekilde tasvir eder. Yalnızlık, endişe, korku ve izolasyon gibi duygusal deneyimleri resimsel olarak ifade ederek, izleyiciye insan psikolojisinin karmaşıklığını ve yabancılaşmanın evrenselliğini anlatır.

Sonuç olarak sanat, tarih boyunca insan deneyimini ifade etmek ve yorumlamak için bir araç olmuştur. Sanatçılar, duyguları, düşünceleri ve deneyimleri eserlerinde yansıtarak izleyicilere derin bir anlayış sunarlar. Ancak sanatın içerdiği birçok yön arasında, yabancılaşma teması özellikle vurgulanır. Sanat, insanların kendi benlikleri, toplumları ve dünyaları ile olan ilişkilerini sorgularken yabancılaşmanın bir yansıması haline gelir.

3. RESİM SANATINDA İNSANIN DOĞAYA YABANCILAŞMASI VE BUNA İLİŞKİN UYGULAMALAR

Resim sanatında, insanın doğaya yabancılaşması temelinde yapılan çalışmalar, modern dünyanın hızlı değişimine ve teknolojik ilerlemesine paralel olarak, sanatçıların duygu, düşünce ve eleştiri yeteneklerini kullanarak ortaya çıkardıkları çarpıcı eserleri içermektedir. Bu önemli konu, sanatın evrensel bir dil olarak insanın çevresiyle olan ilişkisini nasıl ifade ettiğini anlamamızı sağlamaktadır.

Modern toplumun teknolojik gelişmeleri, endüstrileşme ve çevresel değişiklikleri, insanın doğa ile olan bağı zayıflatmıştır. Resim sanatında bu yabancılaşma süreci, sanatçıların farklı dönemlerde ve kültürlerde nasıl yorumlandığını ve ifade edildiğini gözlemlememize olanak tanır. Sanatçılar, yabanileşen kent manzaralarını, teknolojinin etkilerini, doğal kaynakların tükenişini ve endüstrileşmenin yarattığı çevresel değişimleri resimsel bir dille ele alarak izleyiciye iletmektedirler.

Doğaya yabancılaşmanın resimsel ifade biçimleri, modern toplumun hızla evrilen teknolojisi, endüstrileşme süreci ve çevresel değişimlerin etkisiyle insanın doğa ile olan organik bağı zayıflatmasını anlatan çeşitli sanat eserleri aracılığıyla çeşitlenmiştir. Bu önemli konsept, resim sanatında farklı dönemlerde ve kültürlerde nasıl yorumlandığını ve ifade edildiğini anlamamıza olanak tanır.

Sanatçılar, yabanileşen kent manzaralarının, teknolojinin etkilerinin, doğal kaynakların tükenişinin ve endüstrileşmenin yarattığı çevresel değişimlerin resimsel bir dille nasıl ele alındığını gösteren zengin bir repertuara sahiptir. Örneğin, post-endüstriyalizmin etkisiyle ressam, kent manzaralarında betonlaşma ve metalik yapıların doğayı nasıl bastırdığını, doğal manzaraların endüstriyel etkilerle nasıl değiştiğini ifade etmek üzere farklı teknik ve estetik yaklaşımlar kullanmışlardır.

Teknolojinin doğayla olan etkileşimi, sanat eserlerinde genellikle dijital sanatın yükselişi ve geleneksel doğal peyzajların dijitalleşmesi gibi temalarla resmedilmiştir. Bu, teknolojinin doğayı nasıl değiştirdiği ve insanın doğa ile bağı nasıl dönüştürdüğü konularında derin düşünceye sevk eden sanatsal bir yaklaşımdır.

Ayrıca, doğal kaynakların tükenişi ve çevresel sürdürülebilirlik konuları, sanatçıları doğal manzaraların bozulmuş güzelliklerini ve ekosistemlerin tehdit altındaki halini resimsel bir şekilde yorumlamaya yönlendirmiştir. Bu eserler, izleyiciyi doğanın

hassaslığına ve insan etkisinin doğa üzerindeki potansiyel zararlarına karşı duyarlı olmaya çağırılmaktadır. Resim sanatındaki doğaya yabancılaşma temaları, sanatçıların çeşitli görsel ifade biçimleri aracılığıyla izleyicilere insanın çevresiyle olan karmaşık ilişkisini düşündürme ve bu önemli konulara duyarlılık kazandırma amacını taşımaktadır.

Sanat eserlerinin izleyicinin düşünce dünyasına, duygusal deneyimlerine ve hatta davranışlarına nasıl etki edebileceği konusundaki bu inceleme, sanatın gücünü ve izleyiciyle olan etkileşimini daha yakından anlamamıza yardımcı olacaktır.

Sanat, izleyiciyle derin bir bağ kurma potansiyeline sahiptir. Bir resim eseri, izleyicinin duygusal tepkilerini uyandırabilir, düşünsel bir içsel diyalog başlatabilir ve hatta belirli bir konu veya temayla ilgili farkındalık yaratma gücüne sahiptir. Resimler, izleyicileri düşündürmek, duygusal tepkilerini çağrıştırmak ve hatta toplumsal konularda farkındalık yaratmak için güçlü bir araç olarak kullanılabilir.

Örneğin, bir sanat eseri izleyicide doğanın yok oluşuyla ilgili bir acıma duygusu uyandırabilir, endüstriyel gelişmelerin doğal dengeyi nasıl etkilediği konusunda düşündürebilir veya teknolojinin hızlı ilerlemesinin insanın çevresiyle olan bağını nasıl değiştirdiğini sorgulatabilir. Bu etkileşim, izleyicinin resim aracılığıyla dünyaya bakış açısını değiştirmesine ve derinlemesine düşünmesine olanak tanır.

Bu çalışmada, resim sanatının evrensel bir dil olarak insanın doğa ile olan ilişkisini nasıl ifade ettiğini keşfetmeye çalıştık. Sanatın, yabancılaşma sürecini ele alarak toplumsal değişimlere, çevresel kaygılara ve insanın doğa ile olan bağının kopuşuna dair farkındalık yaratma potansiyeli büyük bir öneme sahiptir. Bu çalışma, resim sanatının insanın çevresiyle olan karmaşık ilişkisini anlamak ve izleyiciye bu ilişkiyi düşündürmek adına bir adım niteliğindedir.



Görsel 35. Selman Barkın, Kömürcü Elbisesi, 2022, silikon, tulum, karışık teknik, 180x100 cm.

Eserde yoğun bir kompozisyon yerine sade bir kompozisyon seçilmiştir. Tabloyu incelediğimizde, kırmızı ve mavi renklerin belirgin olarak kullanılması, izleyiciyi derin düşüncelere yönlendiren bir atmosfer oluşturuyor. Kırmızı, özellikle işçinin tulumunda, tutku, enerji veya belki de zorlu çalışma koşullarının getirdiği duyguları yansıtabilir. Diğer yandan, mavi renk daha sakin bir tonu temsil eder, belki de işçinin iç dünyasındaki dinginliği veya doğa ile olan bağını simgeler.

Tablonun odak noktasında yer alan eskimiş işçi tulumu, geçmişin izlerini taşıyor gibi görünüyor. Asılı duran tulum, geçmişteki emekleri, çalışma deneyimlerini ve belki de daha önceki bir dönemin ruhunu çağırıştırıyor. Ancak, tulumun asılı olması, onun artık kullanılmadığı veya belki de unutulduğu izlenimini veriyor, bu da modernleşme ve endüstrileşme süreçlerinin getirdiği değişimleri düşündürüyor.

Bu bağlamda, işçi tulumunun asılı durması, insanın doğayla ve emeğiyle olan bağının zayıfladığını veya kaybolduğunu sembolize edebilir. Modern yaşamın hızı ve teknolojik gelişmeler, insanları doğadan ve emekten uzaklaştırabilir, bu da tablodaki "*doğaya yabancılaşma*" temasını güçlendirir.

Renkler arasındaki kontrast, işçinin içsel dünyası ile dış dünyadaki zorluklar arasındaki çatışmayı vurgulayarak izleyicide bir düşünce uyanmasına neden olabilir. Kırmızı ve mavi arasındaki bu dengesizlik, belki de modern toplumun bireyleri arasında var olan uçurumu temsil eder.

Son olarak, tablo toplumsal bir eleştiri de barındırıyor gibi görünüyor. İşçi tulumunun asılı durması, toplumun emekçilere ve doğaya karşı duyarsızlığını simgeliyor olabilir. Sanatçının eseri, izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya ve insanın doğayla, emekle olan ilişkisini gözden geçirmeye davet ederek derin bir anlam katıyor.



Görsel 36. Selman Barkın, Yaşamlar, 2022, silikon, kömür, eldiven, karışık teknik, 140x90 cm.

Görselde yer alan detaylar, izleyiciye derin bir düşünce süreci sunarak doğaya yabancılaşmanın farklı yönlerini vurguluyor. Kömür parçaları, endüstriyel faaliyetlerin ve enerji üretiminin bir sembolü olabilir. Ancak, aynı zamanda, doğal kaynakların sömürülmesi ve çevresel etkileri düşündürüyor. Bu parçalar, enerji talebinin ve endüstrinin

artmasıyla birlikte doğanın tahrip edilmesini simgelerken, insanın doğayla olan dengeyi sürdürme sorumluluğunu da hatırlatıyor.

Ezilmiş işçi eldivenleri, işçi sınıfının emeğini ve zorlu çalışma koşullarını temsil ederken, aynı zamanda endüstrinin ilerlemesi ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte insan emeğinin nasıl azaldığını gösteriyor. Bu durum, insanın emeği ve doğayla olan bağının, endüstrileşme sürecinde nasıl zedelendiğini simgeliyor. İşçi eldivenlerinin ezilmiş olması, bu bağın nasıl çırpındığını ve zorlandığını ifade ederek izleyicide birçok düşünce uyandırıyor.

Zemin üzerine saçılmış motor yağı ise endüstriyel atıkları ve çevresel kirliliği temsil ederken, aynı zamanda doğanın insan müdahalesiyle nasıl değişime uğradığını gösteriyor. Motor yağının doğaya bu şekilde bırakılması, insanın çevresel etkilere olan duyarsızlığını ve doğayla uyumsuz bir ilişki içinde olduğunu düşündürüyor. Bu unsurlar arasındaki bağlantı, insanın doğayla ve emeğiyle olan bağının giderek zayıfladığına dair bir gözlem sunuyor ve izleyiciyi çevresel sürdürülebilirlik, endüstriyel etkiler ve emek konularında düşünmeye davet ediyor. Görsel, ironi ve eleştiri aracılığıyla bu karmaşıklığı ifade ederken, aynı zamanda izleyiciyi bilinçlendirmeye yönlendiriyor.



Görsel 37. Selman Barkın, Görülme, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 180x60 cm.

Yapıtın ortasındaki portre duyarsızlığı ve hissizliği temsil ederken aynı zamanda hastalığı ölmüşlüğü temsil eden portre soluk renklerle ifade edilmiştir. Sağdaki figür ise gözleri ve kulakları bağlı olması duyarsızlığı ve bilinçsizliği ifade ediyor. Bu duyarsızlaşmadan haberdar olmalarına rağmen bilinçsiz tüketmeleri bu konu hakkında kayıtsız kalmalarını ifade ettim. Figürün üzerindeki beyaz kıyafet ise figür ile arka planı net bir şekilde ayırt ediyor.



Görsel 38. Selman Barkın, Görülme, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x140 cm.

Bu duyarsızlaşmadan haberdar olmasını engelleyen ise tuvalin sol kısmında yer alan otoriter figür yer almaktadır. Doğaya olan hızlı tüketimin sessizleşmesini ya da bu sessizleşmede rol alan etkin adımları dayatmaktadır. Bu konu hakkında bilinçli olup karşı çıkan kişilerinde susturulmalarını konu aldım. Tuvalin arka planın koyu tonlarda olması ise doğaya karşı karanlık düşüncenin kendisini temsil etmektedir.

Resimde, simsiyah bir zeminin üzerinde duran beyaz tişörtlü figür, içsel çatışma ve doğaya yabancılaşmanın sembollerini taşıyan bir kompozisyonu barındırıyor. Figürün gözleri bağlı olması, bilinci kapatma, gerçekleri görmeme veya çevresine olan duyarsızlık gibi temaları çağrıştıracaktır. Bu durum, figürün iç dünyasındaki karmaşık ilişkileri ve çevresiyle olan bağını sorgulama eğilimini simgeliyor olabilir. Figürün etrafındaki beyaz bez, gözleri bağlı olan figürün etrafındaki dünyayı sınırlayan bir bariyeri temsil eder. Beyaz renk, masumiyeti ve temizliği simgelerken, figürün içsel çatışmalarını belki de bir tür arınma veya temiz sayfa açma çabası olarak gösterir.

Sol elindeki işaret parmağı, gözleri kapatan beyaz bezi tutarak, bilinçsizliği simgeler. Bu durum, figürün kendi içsel gerçekleriyle yüzleşmekte zorlanabileceği veya gerçeklerden kaçmaya eğilimli olduğunu düşündürür. Kolundaki yeşil saat, zamana olan bir bağımlılığı temsil ederken, yeşil rengi doğa ile olan bağlantının ve yaşamın döngüsellüğünün bir sembolüdür. Saat, insanın doğayla uyumsuz bir şekilde geçen zamanın farkında olmama durumunu vurgular. Sağ elinde tuttuğu hayvan kafatası, ölüm ve doğal

dünya ile olan ilişkiyi simgeler. Kafatasının ucundaki kendi başındaki yapraklar, yaşamın devamlılığı ve doğanın döngüsünü temsil eder. Ancak, bu sembollerin figür tarafından taşınması, doğayla olan bağlantının zorlayıcı ve karmaşık bir hale geldiğini düşündürür.

Bu resim, izleyiciyi doğa, zaman ve insanın içsel dünyası arasındaki karmaşıklıkları düşünmeye çağırır. Beyaz ve siyahın kontrastı, resmin dramatik etkisini artırır ve izleyiciyi resmin içsel anlamını daha derinlemesine keşfetmeye davet eder.



Görsel 39. Selman Barkın, Dağılma, 2022, silikon, kömür, kazma, karışık teknik, 110x90 cm.

Bu modern sanat eseri, kırmızı bir zemin üzerine dökülen kömürler ve kömür yığını üzerine saplanmış bir kazma ile güçlü bir görsel ifade sunuyor. Eserin çeşitli unsurları, izleyiciyi düşündürmeye ve farklı yorumlara açık bir alan oluşturmaya yönelik.

Kırmızı zemin, duygusal bir etki yaratırken, aynı zamanda eserin ana temasını vurgulayabilir. Kırmızı, tutku, enerji veya tehlike gibi çeşitli duygusal çağrışımları simgeler. Bu bağlamda, kömürler ve kazma, bu yoğun duygusal zemin üzerinde güçlü bir etki yaratır.

Kömürlerin dökülmesi, endüstriyel faaliyetleri, enerji üretimini veya doğal kaynakların kullanımını çağrıştırabilir. Bu, insanın doğayla kurduğu ilişkideki çelişkileri ve çevresel etkileri düşündürülebilir. Aynı zamanda, kömürlerin dağınık bir şekilde serilmiş olması, düzensizlik ve kontrolsüz tüketimle ilişkilendirilebilir.

Kazmanın kömür yığına saplanmış olması, emek, güç ve doğanın kontrolü gibi temaları işaret edebilir. Kazmanın sert ve metalik yapısı, insanın doğayı nasıl şekillendirdiği ve kontrol etmeye çalıştığı düşüncesini pekiştirebilir.

Eserin yorumu izleyiciye bırakılmış olsa da, bu çalışma, modern sanatın özgürlüğü ve eserin izleyiciyle etkileşimini vurgulayan bir örnektir. Kırmızı zemin, kömürler ve

kazma gibi semboller, izleyicinin kendi düşüncelerini, duygularını ve deneyimlerini eserin anlamına katmasına olanak tanır.



Görsel 40. Selman Barkın, Tüketim, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 135x80 cm.

Bu görselde, maden ocağının girişinde bulunan büyük bir iş makinasının varlığı, insanın doğayla olan ilişkisinin zorlayıcı ve çevresel etkilere yol açan bir yabancılaşma sürecini temsil ediyor. İş makinasının aletinin ucundan çıkan dumanlar, insan müdahalesinin doğa üzerindeki olumsuz etkilerini vurgulayarak, modern endüstriyel faaliyetlerin çevresel dengesizliklere ve doğaya yabancılaşmaya yol açtığını simgeliyor. Maden ocağındaki iş makinası, endüstriyel devrim sonrasında ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin bir ürünü olarak, doğa kaynaklarını sömürme ve işleme sürecinin bir parçasını temsil eder. İş makinasının büyüklüğü, insanın doğa üzerindeki kontrolünü ve etkisini artırarak, doğadan giderek uzaklaşma eğilimini simgeler. Aletinin ucundan çıkan dumanlar ise bu müdahalenin çevresel zararlara yol açtığını gösterir. Dumanlar, endüstriyel faaliyetlerin, özellikle madencilik gibi doğa kaynaklarına yönelik faaliyetlerin, hava kirliliği ve atmosferik etkiler gibi çevresel sorunlara nasıl neden olduğunu temsil eder. Bu durum, insanın kendi faaliyetleriyle çevreyi nasıl etkilediğini, hava kalitesinin düşmesini ve doğal yaşam alanlarının bozulmasını simgeler.

İş makinasının doğaya yabancılaşma sürecini temsil etmesi, doğal dengeyi bozan, doğal kaynakları aşırı tüketen ve çevreyi tahrip eden modern endüstriyel faaliyetlerin insanın doğayla olan bağıını koparmasını ifade eder. Bu görsel, izleyiciye insanın doğayla

olan etkileşimini düşünmeye, çevresel sorumlulukları anlamaya ve sürdürülebilir çözümler aramaya yönlendirir.



Görsel 41. Selman Barkın, Görülmeyen, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 150x110 cm.

Günlük yaşantımızda medyanın etkisi, her alanda hayatımıza o kadar sıkı bir şekilde girmiş ve müdahale etmiştir. Özel hayata olan zerafete ve düşüncelere olan tacizin temsili olarak tuvalin ortasındaki yarı ‘nü’ figür metafor olarak kullanılan fotoğraf makinesi ile iç içedir sanki bütün görüntüler vs. hatıralar bir çoğu insan belleğinde ölümlü hale gelmiş teknolojik belleklere saklanmış gibi, öznenin kendi bilinci ile bir şeyleri hatırlaması yerine bilincin başka teknolojik araçlara aktarılması ve onlarda muhafaza edilmesi ve onlar tarafından kontrol edilmesi kişinin kendi belleğine yabancılaşması durumunu işaret etmektedir.



Görsel 42. Selman Barkın, Mekanizasyon, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 150x110 cm.

Yapıtta kamera koymamın sebebi teknolojinin her alanda beynimizin içinde yer edinmesi, medya hayatımızın her alanında bizi bizden alan duyguları bize tekrardan abartarak yansıtmasıdır. Bizi o görüntüyle bir bütün haline getirmiştir. Burada ise öznenin kendi duygusuna yabancılaşması esasa alınmıştır örnek olarak ağlamak insanlara aittir ve doğaldır.



Görsel 43. Selman Barkın, Paralellik, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 35x50 cm.

Ortadaki figür doğa üzerindeki karanlık ideaların içinde çıkma girişimini temsil etmektedir. Arıların özellikleri kendi ağırlıklarının 50 katını taşırlar nasıl uçuğu ve bal yaptıkları bilinmemekte. Sembol olarak kullanmamın sebebi benim yaşıttımdaki olaylara örnek olabilir. Bende çok şey yaşadım ama bunu kimse bilemez arıları sembol olarak

kullanmamın sebebi budur. Bir yandan da arı gibi çalışmayı simgeler. Karanlıktan aydınlık tarafa geçiş olarak yani geldiğim karanlıktan aydınlığa çıkış noktamı anlatan konulu eserimdir. Bu karanlıktan aydınlığa geçiş ise kültürel bir yabancılaşmayı ya da farkındalığı temsil etmektedir.



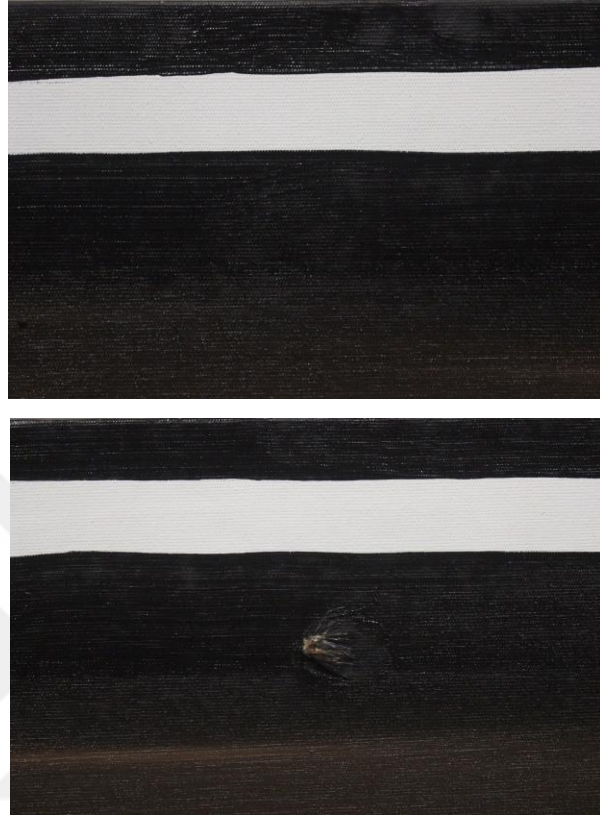
Görsel 44. Selman Barkın, İsimsiz, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 40x30 cm.

Yapıttaki kırmızı yuvarlak düşüncenin şiddetini simgelemektedir. Portredeki soğukluk ise acıların ve yazgıların psikolojik ağırlığının yansımalarıdır. Kırmızı yuvarlağın sağ ve solundaki arılar ise düşüncenin ve bilimin getirmiş olduğu negatif durumların doğa üzerindeki ve arılar üzerindeki olumsuz durumunu temsil ediyor. Yapıtın arka planındaki koyu renk ise düşüncenin konu hakkındaki karanlığını temsil etmektedir.



Görsel 45. Selman Barkın, Kesit, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x130 cm.

Resimlerimde sembol olarak kullandığım arı nesnesini kişiselleştirerek, teknolojik gelişimlerin arılar üzerindeki ve doğanın üzerindeki tahribatı, tuval üzerine pentür tekniği ile ölmüş olan bir arıyı yapıştırdım gerçek arı kullanma amacım ise anlamı güçlendirmek.



Görsel 46. Selman Barkın, Sınır, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x130 cm.

Arılar bizim teknolojik yaşantımızda hayatlarını sürdürüp ayak uyduruyorlar ama teknolojiden etkilenen bu arılar zehirli makinalaşmış iğnesi ile orda bir çiçeğe dokunuyor ve dokunduğu çiçeğin bir bölümü mekanikleşiyor. Buda arıların bizden etkilendiklerini ve kendi etkilenişime benzeterek konu aldım arılar olmaz ise dünya bilimsel olarak yaşamını yitirir. Yukarıdaki o beyaz çizgi ise yaşamımızın sınırını anlatıyor ve dünya ile doğa arasındaki sınırı simgeliyor.



Görsel 47. Selman Barkın, Enstantane, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x130 cm.

Yapıtta sembol olarak kullandığım arı nesnesini kişiselleştirdim ve artık konu olarak ele almış olduğum arının sekans kadraj olarak puslaştırdım bunun sebebi hissizleşme ya da görememek duyarsızlaşmayı ifade etmektedir. Teknolojiyi geliştikçe onların doğal yaşamlarına müdahale etmiş oluyoruz. Arılar ise bizim teknolojik yaşantımızda hayatlarını sürdürüp ayak uyduruyorlar. Teknolojiden etkilenen bu arı zehirli makinalaşmış iğnesi ile orda bir çiçeğe dokunuyor ve dokunduğu çiçeğin bir bölümü mekanikleşmesi sonuç olarak arıların bizden etkilendiklerini ve bizlerin etkilenişi gibi konuyu ele aldım. Bilimsel olarak arılar olmaz ise dünya yaşamını yitirir. Yukarıdaki o beyaz çizgi ise bize bunu anlatıyor ve diğer dünyayı bizlerin sınırlarını simgeliyor.



Görsel 48. Selman Barkın, Uyum sağlama, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 150x140 cm.

Kapitülasyon sistem modern hayatlar ve para. Makinalaşma ve sanayileşme ile insan hayatı için gerekli derecede insan hayatında zamanla bir arının iğnesi gibi sokar ve canını acıtır. Buradaki görmüş olduğunuz deformasyona uğramış olan arı yağlı boyalarımnda kullandığım imgelerimdir. Arıları yapmamın bir diğer nedeni de kendimi arılara benzetmemdir. Doğaya hayvanlara ve canlılara karşı yapılan kötülöklere insanların çoğu zaman görmezden gelmesini buna kayıtsız kalmalarını konu almaktayım. İlk tabloda, arıların organik yapısıyla endüstriyel unsurların birleşimiyle ilginç bir sentez yakalamaya çalıştım. Arıların arka kısımlarının mıtır şeklinde olması, doğanın karmaşıklığını ve endüstrinin doğayla olan etkileşimini simgeliyor. Bu detaylar, arıların özgün yapısının, endüstriyel dişlilerle birleşerek nasıl dönüştüğünü ve doğa ile endüstri arasında kurulan yeni bir bağın doğuşunu temsil ediyor. İkinci tabloda, dişlilerin iğnelerden oluştuğu bir kompozisyon yarattım. Bu, doğanın içindeki canlıların, endüstriyel mekanizmaların ve işlemlerin etkisi altında nasıl dönüştüğünü gösteriyor. Dişliler, endüstriyel etkilerin doğal yapının içine nüfuz ettiğini, doğanın orijinal dokusunu nasıl değıştirdiğini ve bu dönüşümün içsel bir karmaşıklıkı ifade ediyor. Üçüncü tabloda ise, arıların motor parçalarından oluştuğu bir dünya tasarladım. Bu kompozisyon, doğa ve endüstri arasında giderek artan bir entegrasyonu simgeliyor. Arıların organik yapısının, endüstriyel unsurların doğaya olan etkisiyle nasıl değıştiğini göstererek, insanın doğayla uyumunu sorgulamaya davet ediyor.

Her bir tabloda, doğanın ve endüstrinin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu karmaşıklık, izleyiciyi düşünmeye ve bu yeni gerçekliğı sorgulamaya teşvik ediyor. Bu

eserler, modern dünyanın doğa ile kurduğu ilişkinin karmaşıklığını ve bu etkileşimin getirdiği yabancılaşma duygusunu ifade ederken, aynı zamanda doğaya olan duyarlılığı ön plana çıkarmayı amaçlıyor.



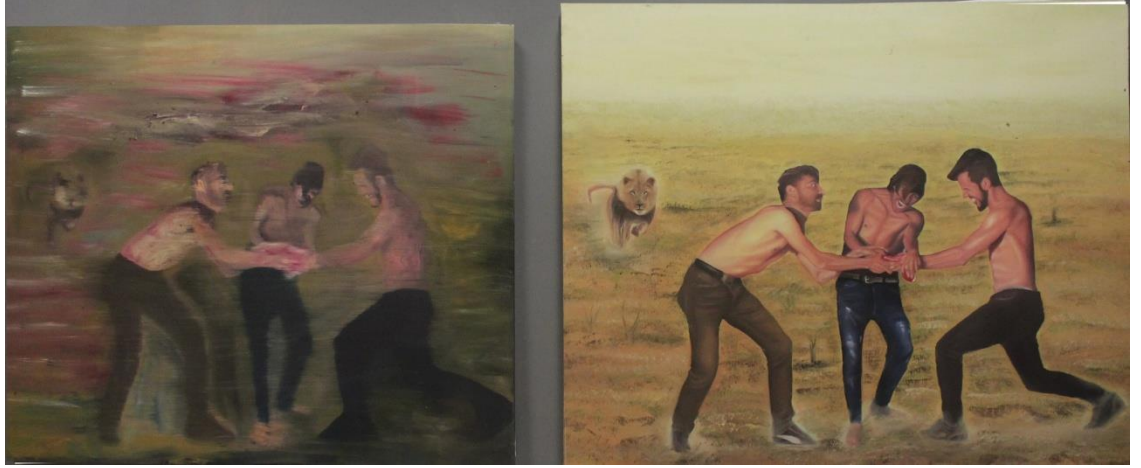
Görsel 49. Selman Barkın, Son gece, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm.

Günümüzde de bazı bölgelerde yaygın olan konu kadınlarımızın okuma imkânının kısıtlandığıdır. Kadınların görevi bazı kesimlere göre eşine hizmet çocuk doğurma ve ailesini mutlu etme çabasıdır. Ne yazık ki okumalarına engel olan o alışılmış eski kafalık günümüzde hala var. Kadınlarımız içinde gereğinden fazlasını yapıp başarılı yerlere gelebilecekken buna engeller koyuluyor. Resimdeki gaz lambası gibi onlarında okuma fırsatından alıkoyulup tıpkı bir gaz lambası gibi ışık verirken önüne konulan engeller yüzünden giderek ışıkları ve hevesleri söndüğü anlamına gelir. O yukarıda duran önlük ise bu engeller karşısında hala kadınlarımızın içinde bir ukde ve heves kaldığını ve okuma isteğini simgelemektedir. Resimde görünen erkek ise bu durum karşısında günümüzde de görüldüğü gibi sessiz ve seyirci kaldıklarını gösterir



Görsel 50. Selman Barkın, Büyütülen Çocuk, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x100 cm.

Çalışmam üzerindeki metaforlardan yola çıkarak anlatayım; güvercin tanrısı simgelemektedir. Ortadaki insan figürü ise Meryem anayı temsil etmekte. En önde yatmakta olan çocuk figürü ise Hz. İsa'yı temsil etmekte. Solda duran akbaba sinsi, sinsi bakarak günümüz insanını temsil etmekte. Kadının omzundaki karga ölümü temsil etmekte. Kısaca konu en masum kişiler yine burada günümüzü vurgulayarak masum kişilerin yani çocukların zarar görmesidir. Biraz genişletecek olursak eseri: Bu tablo, çarpıcı ve etkileyici bir şekilde dramatik bir hikâye anlatıyor. Tablodaki detaylar, derin bir anlam taşıyor ve izleyiciyi düşündürmeye yönlendiriyor. Yerde yatan ölü çocuk, denizde yüzen bacaklarıyla ve kırmızı tişörtüyle, meşhur fotoğraftaki çocuğu anımsatıyor. Ancak, çocuğun başı, üzerindeki melek figürü ile bir Meryem Ana tarafından taşınıyor. Bu, trajik ölümle yitirilen masumiyeti ve anneliğin sembolizmini içeriyor. Diğer ünlü fotoğraftaki Afrikalı çocuğun kısmi portresi, tablonun üst kısmında yer alıyor. Bu, medyanın uzak ve acı veren gerçeklikleri nasıl işlediğini ve bu görüntülerin nasıl bir arka planda kalabildiğini gösteriyor. İki saman balyası, tarım ve geçim kaynaklarına işaret etmektedir, ancak aynı zamanda kıtlık veya zorlu yaşam koşullarını temsil eder. Akbaba, ölüm ve çaresizlikle ilişkilendirilmiş bir sembol olup, bir saman balyası üzerinde duruyor, bu da tablonun çevresel ve sosyal bir eleştiri içerdiğini gösterir. Meryem Ana'nın omzundaki karga ve başının üstündeki güvercin, iyilik ve kötülük arasındaki ikilemi temsil edebilir. Gri ve klasikleşmiş gökyüzü, tablonun genel atmosferini yası ve iç karartıcı bir hale getirir.



Görsel 51. Selman Barkın, Rekabet, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 140x120 cm.

Bu eserimde, savanın ortasında yer alan bir parça et için kavga eden üç üstsüz erkek figürü ve onların arkasından hızla yaklaşan bir aslanı resmettim. Bu kompozisyon, insanın doğayla olan ilişkisinin karmaşıklığını ve yabancılaştırmanın kaçınılmaz sonuçlarını ele alıyor. Figürlerin üstsüz olması, doğanın insana olan doğrudan etkilerine ve çıplaklıklarıyla savanın zorlu koşullarına vurgu yapar. Bu durum, insanın doğa karşısında savunmasızlığını ve zamanla bu savunmasızlığın nasıl bir yabancılaştırmaya dönüştüğünü sembolize eder. Üç erkeğin parça et için kavga etmeleri, doğanın sunduğu kaynaklarla rekabetin ve kıtlığın bir ifadesidir. Bu, doğa ile insan arasındaki doğal dengenin bozulmasını ve insanların doğal kaynaklar için birbirleriyle rekabet etmelerini yansıtır. Aslanın figürü, savanın doğal dengesini temsil eder. Aslan, doğanın vahşi ve kontrolden uzak yönünü simgelerken, aynı zamanda insanın bu vahşi doğa karşısında ne kadar uzaklaştığını gösterir. Eserin ana teması olan insanın doğaya yabancılaştırılması, parça et için kavga eden figürlerin yaşadığı çatışma ve aslanın doğal avcılığı arasındaki kontrastla vurgulanır. İnsanların doğayla olan bağlarını koparmaları, doğal dengeyi bozar ve sonunda kendi doğal dünyalarının içinde kaybolmalarına neden olabilir. Bu tablo, izleyicileri düşünmeye ve insanın doğayla olan ilişkisindeki karmaşıklığı sorgulamaya davet eder. Doğa ile uyum içinde yaşamının önemini hatırlatırken, aynı zamanda insanın doğayı anlama ve saygı gösterme sorumluluğunu vurgular.



Görsel 52. Selman Barkın, Safına-i Nuh, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 160x110 cm.

Bu resimde, Nuh'un gemisinin deniz kenarında karaya oturmuş bir şekilde durması, insanın doğaya yabancılaşması kavramını anlamlı bir şekilde temsil ediyor. Gemi, tarihsel olarak bir felaketin ardından kurtuluşu sembolize ederken, aynı zamanda insanın doğayla olan ilişkisinin dengesizleştiğini ve yabancılaşmanın izlerini taşıyor.

Gemiyi çevreleyen kayalıklar ve karaya oturmuş durumu, insanın doğayla olan bağının koptuğu bir sahneyi resmetmektedir. Doğal ortam, insanın tecrübesinden uzaklaşmış, kendi yapısına yabancılaşmış bir şekilde sunulmuştur. Kayalıktaki insan silüeti, doğayla ilişkideki kopukluğu temsil ederken, geminin karaya oturmuş olması, insanın doğanın sunduğu olanaklarla uyumsuz bir hale geldiğini anlatır.

Kuşların uçuşu ve gemiden çıkan hayvanlar, doğanın serbest ve kontrolsüz bir şekilde hareket etmesini simgeler. Ancak, bu özgürleşen doğal unsurların, insanın yabancılaşmış durumundan habersiz bir şekilde etrafa yayılması, insanın doğayı anlama ve yönetme yeteneğini kaybettiğini gösterir.

Nuh'un gemisi, kurtuluşu sembolize ederken, aynı zamanda insanın doğayla olan bağını kaybettiği bir dünyanın yansımasıdır. Gemi, suların çekildiği ve doğanın insan eliyle biçimlendirilmeye başlandığı bir anı temsil eder. Bu resim, insanın doğayı anlama,

saygı gösterme ve uyum içinde yaşama yeteneğinin zayıfladığı bir çağı yansıtarak, doğaya yabancılaşmanın derinliklerine işaret eder.



Görsel 53. Selman Barkın, Tufan, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 110x90 cm.

Fırtınalı bir atmosfer içinde, Nuh'un gemisi, doğa güçleriyle mücadele ederken karaya oturmuş bir halde resmedilmiştir. Tablo, insanın doğayla kurduğu hassas dengeyi ve bu dengeyi korumadaki zorlukları yansıtmayı amaçlamıştır. Arka plandaki şiddetli fırtına, doğanın güçlü ve kontrol edilemez yanını simgeler. Bu atmosfer, insanlığın doğaya karşı olan güçsüzlüğünü ve karşı koyamadığı zorlukları temsil eder. Denizin uzaklarında parlayan şimşekler, doğanın öfkesini ve çalkantılı ilişkimizi yansıtan birer sembol haline gelir. Gemi, fırtınanın ortasında, karaya oturmuş bir şekilde durur. Bu, insanlığın doğayla mücadelesini, dengesiz tüketimi ve doğal kaynaklara karşı sorumsuzluğu sembolize eder. Geminin üzerine süzülen aydınlanma, umudu ve değişimi temsil eder, ancak bu aydınlanma sadece gemiyle sınırlıdır, çünkü resmin sağ alt köşesinde batmış bir gemi enkazı var. Nuh'un gemisine çıkan Nuh, dua ederek ve ellerini açarak resmin merkezine yerleştirilmiştir. Bu, insanlığa doğaya karşı sorumluluk alma ve uyum içinde yaşama çağrısını yansıtır. Ancak, geminin karaya oturmuş olması ve uçurumun arkasındaki batmış gemi enkazı, bu sorumluluğun ne kadar zor ve eksik bir şekilde yerine getirildiğini gösterir.

Uçurumun üstündeki ağaç, doğanın yaşamı sürdürme gücünü simgeler. Ancak, uçurum ve enkaz, insanlığın doğadan kopuşunu ve yabancılaşmasını gösterir.



Görsel 54. Selman Barkın, İşçi, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 70x60 cm.

Beyaz bir zemin üzerinde duran genç bir madenci figürü, benim insanın doğaya yabancılaşması konusundaki düşüncelerimi ve endüstri ile doğanın çatışmasını anlatan güçlü bir semboldür. Madencinin yüzü, işinin zorluğunu ve kömür tozlarıyla kaplı olduğunu gösteriyor. Gömleğinin yırtık cebi ve eski kaskı, bu genç madencinin doğayla yürüttüğü sert mücadeleyi ve endüstriyel faaliyetlerin yarattığı zorlukları simgeliyor. Kömür tozu, onun hem doğayla iç içe, hem de bu faaliyetin doğaya olan olumsuz etkileriyle birebir temas halinde olduğunu vurguluyor. Beyaz zemin, madenciyi ortaya çıkararak, onu doğal çevresinden soyutlamış gibi görünüyor. Bu soyutlama, insanın endüstriyel faaliyetlerle doğadan giderek uzaklaşması ve doğaya karşı duyarsızlaşmasını temsil eder. Aynı zamanda, madencinin çevresini oluşturan beyaz boşluk, insanın çevresini nasıl şekillendirdiğini ve bu etkileşimin nasıl bir iz bıraktığını düşündürüyor. Bu tablo, izleyiciyi düşünmeye yönlendirmeyi amaçlar. İnsanın doğayla kurduğu ilişkinin karmaşıklığını ve endüstriyel faaliyetlerin doğal denge üzerindeki etkilerini gösterirken, aynı zamanda insanın bu etkileşimdeki rolünü sorgular. Madenci figürü, güçlü bir sembolizmle insanın doğayla olan ilişkisinin içsel çatışmalarını yansıtarak, doğaya yabancılaşmanın derinliklerine işaret eder.



Görsel 55. Selman Barkın, Harfiyat, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm.

Metalik mavi renk tonlarıyla hakim olan gökyüzü, çöplerin döküldüğü tepe üzerindeki karmaşayı ve doğanın bu müdahaleye verdiği tepkiyi vurgulamak için bilinçli bir seçimdir.

Tepe üzerinden çöp döken kamyon, insanoğlunun doğaya karşı olan duyarsızlığını ve yabancılaşmasını simgeliyor. Çöplerin döküldüğü koyu gri tepe, bu müdahalenin doğayı nasıl bozduğunu ve çevresel dengenin nasıl altüst olduğunu temsil eder. Gri renk tonları, bu yerin önceki doğal halinden ne kadar uzaklaştığını ve çevresinin nasıl değiştirildiğini anlatmak için kullanılır. Çevrede bekleyen insan figürleri, ellerinde çubuklarla çöpleri karıştırarak, çöplerin içinde neyin olduğunu anlamaya çalışan insanların görüntüsünü yansıtır. Bu, insanlığın ürettiği atıkların içinde kayboluşunu, doğadan ve çevreden giderek daha da uzaklaşmasını sembolize eder. Metalik mavi gökyüzü, doğanın bu çevresel müdahaleye tepkisini vurgular. Bu renk tonu, bir tür soğukluk ve duyarsızlık hissi yaratır, çevresel tahribatın insanlığın hissettiği rahatsız edici duygulara ne kadar uzak olduğunu anlatır.

Bu eser, insanın doğaya yabancılaşmasının çevresel tahribatla nasıl bağlantılı olduğunu göstermeyi amaçlar. İnsanlığın çevresini nasıl değiştirdiği ve bu değişikliklerin doğanın tepkilerini nasıl etkilediği konularında düşündürmeyi hedefler.



Görsel 56. Selman Barkın, Mantar Kaya, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 130x110 cm.

Mantar kaya, doğanın içindeki hassas dengenin ve insan müdahalesinin bir yansımasıdır. Tablonun sağ tarafında sağlık ve çöl manzarası, sol tarafında ise ormanlık alan, insanlığın doğayı nasıl şekillendirdiğini ve bu etkileşimin doğal denge üzerindeki etkilerini sembolize eder. Kayanın ortasındaki makine dişlileri, endüstriyel faaliyetleri ve teknolojik ilerlemeyi simgeler. Bu dişliler, doğal kayanın içine entegre edilmiş ve bu entegrasyon, insanın doğa üzerindeki etkisinin daha derin ve karmaşık bir seviyede olduğunu gösterir. Makine dişlileri, doğanın mekanikleşmesi ve bu mekanikleşmenin doğal unsurlar üzerindeki baskısını temsil eder.

Ormanlık alan, doğal yaşamın simgesidir ve insanın doğa ile uyumlu bir şekilde var olması gerektiği zamanlara gönderme yapar. Sağ taraftaki sağlık ve çöl manzarası ise doğanın ekosistemlerinin bozulması ve çölleşmenin artışı gibi sorunlara işaret eder. Bu, insan müdahalesinin, özellikle endüstri ve teknolojiye ilişkin ilerlemelerin, doğal dengeyi nasıl sarsabildiğini gösterir. Mantar kaya, bu kontrastların birleşim yeri olarak, insanın doğaya yabancılaşmasının bir sembolüdür. Doğal kayanın organik formu, makine dişlileri ile birleştiğinde, insanın doğal dünya ile giderek daha karmaşık ve çatışmalı bir ilişkisi olduğunu yansıtır.



Görsel 57. Selman Barkın, Kırmızı kask, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 50x20 cm.

Bu tablom, insanın doğaya yabancılaşması temasını derinlemesine işleyen bir eser olarak karşımıza çıkıyor; aynı zamanda yıkılmış maden ocağı, maden işçileri ve çevre üzerindeki etkileri üzerinden bu temayı vurguluyor. Görseldeki detaylar, insanın doğayla kurduğu ilişkideki zorlukları ve çatışmaları yansıtarak, izleyiciyi düşünmeye yönlendirir.

Yıkılmış maden ocağı, insan müdahalesinin doğal manzarayı nasıl değiştirebileceğini ve bu değişikliklerin doğaya olan etkilerini gösterir. Yıkılmış yapı, doğanın tahrip edilmesini ve maden çıkarma faaliyetinin yarattığı çevresel sorunları simgeler. Yakın çekimde görülen madenci kaskı ve kan izleri, bu endüstriyel faaliyetin insanlık üzerindeki etkilerini vurgular. Maden işçilerinin sağlığına dair belirtiler, insanın doğaya müdahalesinin sadece çevresel etkilerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda insan sağlığını da derinden etkilediğini anlatır.

Kömürlerin üzerindeki kan izleri, madencilik faaliyetlerinin sadece doğayı değil, aynı zamanda insanları da nasıl etkilediğini yansıtır. Bu detay, insanın doğayla yabancılaşmasının, sadece çevresel değil, aynı zamanda sosyal ve insan hakları boyutlarını da içerdiğini gösterir.



Görsel 58. Selman Barkın, Maden, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 70x100 cm.

İlk çizimde bulunan madenci, alnını silerken güçlü bir ışık altında duruyor. Ter damlalarının izlediği yorgun yüzü, doğaya yabancılaşmanın ve endüstriyel çalışmanın ağırlığını taşıyor. Her damla, doğadan uzaklaştıkça kaybedilen bir parça gibi parlıyor.

İkinci resimde, devasa bir kömür parçasını taşıyan bir diğer madenci karşımıza çıkıyor. O muazzam kara kütlenin arasında, insanoğlunun doğadan giderek uzaklaştığını, doğayı büyüten değil, tüketen bir güç haline geldiğini görüyoruz. Gökyüzü, gri tonlarıyla, bir zamanlar mavi olan doğanın ne kadar değiştiğini anlatıyor.

Üçüncü çizimde, birbirine dayalı duran üç madenci var. Bir arada olmalarına rağmen, bakışları uzağa yönelmiş. Belki de içsel bir yabancılaşma, birbirlerine dahi yabancılaşmalarına sebep olmuş. Arka planda ise maden ocağı, insanın doğayı nasıl şekillendirdiğini gözler önüne seriyor.

Son resim, endüstriyel iş makinelerinin arasında kömür toplayan küçük bir çocuğu gösteriyor. Yüzündeki masum ifade, neşeli oyunlar yerine zorlu işlerle tanıştığını anlatıyor. Gri tonlar, küçük yaşta yaşanan bu yabancılaşmanın hüznünü vurguluyor.

Her bir resim, kendi gözümle gördüğüm endüstriyel manzaranın parçalarını oluşturuyor. Işıklar altında silinen alınlar, dev kömür parçaları, bir araya gelmiş ama birbirine yabancı madenciler ve çocuklar arasında kaybolan masumiyet... Hepsi, doğadan giderek uzaklaştığımızın birer yansıması gibi duruyor.

SONUÇ

Resim sanatında, insanın doğaya yabancılaşması tematik çerçevesi, sanatçılar tarafından farklı dönemlerde ve çeşitli ifade biçimlerinde ele alınarak derinlemesine incelenmiştir. Bu tematik yaklaşım, genellikle endüstriyel gelişmeler, çevresel tahribat ve teknolojik ilerlemeler gibi faktörlerin doğaya olan etkilerini sorgulayarak, insanın doğa ile kurduğu karmaşık ilişkiyi betimlemeyi amaçlar. Sanat eserleri aracılığıyla, insanlığın doğa ile olan bu bağlantısının nasıl evrildiği, değişimlere nasıl yanıt verdiği ve doğa ile olan ilişkisinin karmaşıklığını nasıl yansıttığı araştırılmaktadır.

Bu tez çalışması, resim sanatındaki insanın doğaya yabancılaşma temasını ayrıntılı bir biçimde incelemekte ve bu temanın farklı dönemlerdeki sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığını, nasıl işlendiğini detaylıca ele almaktadır. Modern dünyada, endüstrileşme ve teknolojik ilerleme gibi etkenlerle birlikte, insanın doğa ile olan bağı giderek zayıflamaktadır. Bu değişen dinamiklere resim sanatının nasıl bir tepki verdiği ve sanat eserlerinin bu konudaki içsel derinliği incelenmiştir.

Elde edilen sonuçlar, resim sanatının, doğa ile olan bağı zayıflaması veya kopuşu sürecinde evrim geçirdiğini göstermektedir. Sanatçılar, yabancılaşma sürecini eserlerine yansıtarak, doğa ile olan bağı kaybını, çelişkileri, metaforları ve semboller aracılığıyla ifade etmişlerdir.

Edvard Munch'un "Çılgılık" tablosu, sanat tarihinde önemli bir iz bırakmış ve insanın doğayla olan karmaşık ilişkisini derinlemesine yansıtan etkileyici bir eserdir. Bu tablo, sadece bir sanat eseri olmanın ötesinde, aynı zamanda çağdaş yaşamın getirdiği zorlukları, ruhsal çalkantıları ve insanın doğa karşısındaki çaresizliğini sembolize eden bir ifade biçimidir. "Çılgılık," insan figürünün belirgin bir çaresizlik içinde, adeta içsel bir çatışma ve dehşet içinde olduğu bir anı dondurur. Bu figür, doğanın kaotik güzellikleri arasında yankılanan bir çılgılla tasvir edilir. Munch, eserinde doğa ile insan arasındaki çatışmanın yanı sıra, modern yaşamın hızlı değişimleri, endüstriyel gelişmelerin etkileri ve bireyin iç dünyasındaki derin sarsıntıları da ele almıştır. Sanat eserleri, insanın doğayla olan ilişkisini anlamak ve yorumlamak adına güçlü bir ifade aracı olarak öne çıkar. "Çılgılık," izleyiciye, insanın doğayla olan bağı kaybı karşısında duyulan çaresizliği ve içsel çatışmayı anlama fırsatı sunar. Munch'un eseri, resim sanatının, soyut kavramları somut bir şekilde ifade etme gücünü ve izleyicide derin düşünsel izler bırakma kapasitesini gösterir.

Vincent Van Gogh, resim sanatındaki eşsiz tarzı ve duygusal derinliğiyle tanınan bir sanatçıdır. Eserleri, doğa ile kurduğu içsel bağın yanı sıra, aynı zamanda doğanın içindeki yabancılaşma ve yalnızlık duygularını etkileyici bir şekilde ifade eder. "Yıldızlı Gece" gibi başyapıtları, sanatçının doğa karşısındaki çatışmasını ve iç dünyasındaki karmaşıklığı izleyiciye dokunaklı bir biçimde aktarır. "Yıldızlı Gece," Van Gogh'un doğayla olan yoğun ilişkisini ve duygusal deneyimlerini resmeden etkileyici bir tablodur. Yıldızlar altında parlayan manzara, doğanın büyüleyici güzelliklerini yansıtırken, aynı zamanda sanatçının içsel dünyasındaki sıkıntıları ve yabancılaşmayı da gösterir. Renklerin yoğun kullanımı, izleyicide duygusal bir etki bırakarak resmin içsel derinliğini vurgular. Van Gogh'un eserleri, post-empresyonist tarzının bir örneği olarak, doğanın sadece görsel güzelliklerini değil, aynı zamanda duygusal yükünü de ifade eder. Sanatçı, kendi ruhsal deneyimlerini resimlerine yansıtarak, izleyiciyle doğanın mistik güzelliğini ve içsel çalkantıları paylaşır. Bu eserler, sadece görsel bir deneyim sunmanın ötesinde, izleyicide düşünsel ve duygusal bir etki bırakma amacını taşır. Van Gogh'un eserleri, doğa ile içsel bir bağ kurma arzusunu ve aynı zamanda doğanın içindeki yabancılaşma duygularını anlamak için güçlü bir araç olarak öne çıkar. Sanatçının eserleri, resim sanatının duygusal derinliklerini keşfetme ve izleyiciye derinlemesine bir düşünce deneyimi sunma potansiyelini gösterir.

George Tooker, Amerikan gerçekçiliğinin önemli temsilcilerinden biridir ve eserleri genellikle soyut bir şekilde insanın toplum içindeki yabancılaşmasını ve modern yaşamın zorluklarını ele alır. Özellikle "Subway" gibi eserlerinde, bireylerin bir arada olmalarına rağmen birbirleriyle iletişim kuramayışlarını ve izole olmuşluklarını vurgular. "Subway," Tooker'ın toplum ve birey arasındaki iletişimsizliği betimleme becerisinin güçlü bir örneğidir. Eser, bir metro istasyonunda bulunan insanların bir arada olmalarına rağmen kendi dünyalarında izole olduklarını gösterir. Yabancılaşma ve iletişim kopukluğu, eserin merkezindeki temalardan biridir. Sanatçının detaylı ve gerçeküstücü üslubu, izleyiciye eserlerindeki insan figürlerinin duygusal durumlarını derinlemesine anlama fırsatı tanır. Tooker, toplum içindeki yabancılaşmanın getirdiği içsel çatışmaları, figürlerin mimikleri, duruşları ve göz temasındaki eksiklik gibi detaylarla aktarır. Bu, izleyiciye sadece görsel bir deneyim sunmanın ötesinde, insan psikolojisinin derinliklerine inme şansı verir. George Tooker'ın eserleri, modern toplumun karmaşıklıklarını ve bireyler arasındaki uzaklaşmayı sanatsal bir bakış açısıyla ele alır. "Subway" gibi eserleri, insanların bir arada olmalarına

rağmen içsel bir yalnızlık ve yabancılaşma yaşamasını dokunaklı bir şekilde resmeder, izleyiciyi düşünmeye ve duygusal bir bağ kurmaya yönlendirir.

Fernand Léger, modern sanatın önemli figürlerinden biridir ve eserleri genellikle modern endüstriyel dünyanın etkilerini, teknolojik gelişmeleri ve insanın bu değişen çevreyle olan ilişkisini yansıtır. Özellikle "The City" gibi eserlerinde, endüstriyel gelişmelerin insanın doğayla olan ilişkisini nasıl dönüştürdüğünü dramatik bir şekilde vurgular. "The City," Léger'ın modern şehir yaşamının karmaşıklıklarını resmetme becerisinin güçlü bir örneğidir. Resim, bir şehrin hızlı tempolu, mekanik ve teknolojik öğelerle dolu atmosferini tasvir eder. Binaların geometrik formları, makinelerin hareketi ve renk paleti, endüstriyel çağın getirdiği değişimleri görsel bir şölenle izleyiciye sunar. Sanatçının üslubu, kubizmin etkilerini taşır ve soyutlaştırılmış figürlerle dolu dinamik bir kompozisyonu içerir. Léger, insan figürlerini makineleşmiş ve geometrik formlarla birleştirirken, bu şekilde teknolojiye ve endüstriyel gelişmelere olan bağımlılığı vurgular. Figürler arasındaki etkileşim ve ilişkiler, insanın modern şehir yaşamının içinde nasıl kaybolduğunu ve teknolojiyle bütünleştiğini gösterir. Fernand Léger'ın "The City" gibi eserleri, izleyiciye modern dünyanın karmaşasını ve endüstriyel gelişmelerin doğa ile olan ilişkiyi nasıl değiştirdiğini düşündürür. Sanatçının soyut ve dinamik üslubu, izleyiciyi düşünmeye ve çağdaş yaşamın getirdiği sorunları sorgulamaya yönlendirir.

William Kentridge, Güney Afrikalı bir sanatçı ve aktivist olarak bilinir. Eserleri genellikle siyasi ve sosyal konuları ele alırken, doğa ve insanın çevresiyle olan karmaşık ilişkisini de sorgular. Özellikle animasyonları ve çizimleri, doğanın tahrip edilmesini ve insanlığın bu süreçteki rolünü vurgular. Kentridge'ın eserlerinden biri olan animasyonları, genellikle doğa, çevresel sorunlar ve insanın doğayla olan etkileşimini konu alır. Bu eserlerinde, endüstriyel gelişmeler, kentsel genişleme ve çevresel tahribat gibi temaları işleyerek izleyiciyi düşünmeye çağırır. Sanatçı, insanın doğayla olan bağının giderek zayıfladığı bir dünyada, çevresel sorunlara dikkat çekmeyi amaçlar. Kentridge'ın çizimleri ve animasyonları, genellikle siyah beyaz renk paletiyle ve kendi özgün teknikleriyle dikkat çeker. Figürler, nesneler ve soyut unsurların bir araya geldiği karmaşık kompozisyonları kullanarak, doğanın değişen yüzünü ve insanın bu değişime olan etkisini anlatır. Sanatçının eserleri, izleyicilerde çevresel sorunlar, doğanın korunması ve insanın bu konulardaki sorumluluğu gibi önemli meseleleri düşünmeye yönlendirir. William Kentridge'ın sanatı, sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi dünyadaki sosyal ve çevresel konular hakkında düşünmeye teşvik eder.

Bu sanatçılar, eserlerinde insanın doğaya yabancılaşmasını çok yönlü bir şekilde ele alarak, modern dünyanın getirdiği zorlukları ve çelişkileri derinlemesine ifade ederler. Endüstriyel devrim, teknolojik ilerlemeler ve çevresel değişikliklerle birlikte, insanın doğayla olan ilişkisi giderek karmaşıklaşmış ve bu karmaşıklık yabancılaşma duygularını derinleştirmiştir. Sanatçıların eserleri, bu karmaşık ilişkiyi anlamak ve doğayla olan bağın kopuşunu ifade etmek adına güçlü bir araç olarak işlev görür. Bu resimler, izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya ve doğayla daha sürdürülebilir bir ilişki kurma gerekliliği konusunda bilinçlendirmeye yönlendirir. Sanat eserleri, çoğu zaman endüstriyel gelişmelerin ve teknolojinin insanı doğadan uzaklaştırmasının yanı sıra, çevresel değişikliklerin doğa üzerindeki etkilerini de vurgular. Bu eserler, insanın doğayla olan ilişkisinin yeniden düşünülmesi, restore edilmesi ve sürdürülebilir bir gelecek için çaba sarf edilmesi gerektiği çağrısında bulunur. Bu önemli temalar, çağdaş sanatın evrensel bir konusu haline gelmiş olan insanın doğaya yabancılaşmasıyla ilgili bir bilinçlenme çağrısına dönüşür. Sanat, bu konuda güçlü bir ses oluşturarak izleyiciyi dünya üzerindeki doğal dengeyi koruma, çevresel sürdürülebilirlik için sorumluluk alma ve doğayla uyum içinde var olma konularında düşünmeye sevk eder.

Sanatçılar, insanın doğadan uzaklaşmasını sadece fiziksel bir ayrılık olarak değil, aynı zamanda ruhsal ve duygusal bir kopuş olarak da resmetmişlerdir. Eserlerinde, yabanileşen kent peyzajları, endüstrileşme, teknolojik gelişmeler ve çevresel değişimler gibi unsurlar sıkça karşılaşılan temalar arasında bulunmaktadır. Bu resimlerde, modern yaşamın hızlı değişimi ve doğayla olan bağın giderek zayıflaması, sanatçıların duygusal bir perspektiften ele aldığı önemli konulardır. Yapılan resimler, insanın çevresine yabancılaşmasını, betonlaşan kent manzaraları, endüstriyel tesisler ve dijitalleşen yaşam tarzları aracılığıyla ifade eder. Bu temalar, izleyiciye insanın içsel dünyasındaki bu değişim ve kayıpları düşünme fırsatı sunar. Sanatçılar, resimleri aracılığıyla izleyiciyi doğa ile olan kopuşun derinliğine götürerek, insanın modern yaşamın getirdiği zorluklar karşısında nasıl değiştiğini ve bu değişimin insan psikolojisi üzerindeki etkilerini yansıtır. Bu eserler, izleyicilere düşünce ve duygusal bir bağ kurma fırsatı sunarak, doğa ile olan ilişkimizin önemini ve bu ilişkiyi yeniden tesis etme gerekliliğini vurgular.

Bununla birlikte, resim sanatı, yabancılaşma sürecini eleştirirken aynı zamanda umut ve değişim arayışına da vurgu yapmıştır. Doğayla barış ve denge arayışı, bazı sanat eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmış ve bu eserler, insanın doğayla yeniden bütünleşme potansiyelini resmetmiştir. Bu eserlerde, doğanın güzelliklerine ve doğal

dengesine vurgu yapılarak, insanın kaybettiği bağlantıyı yeniden kurma çabası görsel bir şekilde ifade edilmiştir. Sanatçılar, izleyicilere, doğayla uyum içinde var olma ve insanın çevresiyle barış içinde bir yaşam sürme arzusunu aktarmışlardır. Yeşil alanlar, doğal manzaralar ve insan figürleri arasındaki uyum, bu eserlerde sıklıkla kullanılan temalardan biridir. Bu doğa ile bütünleşme temaları, izleyicilere doğanın restoratif gücüne olan inancı aşilayarak, insanın doğayla uyumlu bir şekilde var olabileceğine dair bir umut sunar. Resim sanatı, eleştiriye ek olarak, insanın doğayla tekrar bağ kurma potansiyelini ve bu bağın insanın içsel huzurunu nasıl yeniden oluşturabileceğini ifade etme konusunda güçlü bir araç olmuştur.

Sonuç olarak, resim sanatının evrim sürecinde, insanın doğaya yabancılaşması teması, sanatçıların eserlerinde duygu yüklü bir şekilde ele alınmış ve izleyici üzerinde düşündürücü bir etki bırakmıştır. Sanatçılar, doğa ile olan bağımızın giderek zayıflamasını, endüstriyel ilerlemelerin etkilerini ve teknolojik gelişmelerin doğaya olan yansımalarını çeşitli perspektiflerden yorumlamışlardır.

Bu çalışma, resim sanatının insanın doğayla olan ilişkisine yönelik bu derin etkileşimi ve sanatçıların eleştirel bakış açılarını incelemiştir. Eserlerin içerdiği semboller, metaforlar ve tezatlar, izleyicilere insanın doğa karşısındaki tutumunu sorgulama fırsatı sunmuştur.

Ayrıca, bu tez çalışması, genç sanatçılara ilham kaynağı olabilecek ve doğa ile insan ilişkisini farklı perspektiflerden ele alabilmelerine yardımcı olabilecek bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Sanatın gücü, karmaşık konuları estetik bir şekilde ifade etme ve izleyicileri bu konularda düşünmeye sevk etme yeteneğinde yatar. Bu nedenle, resim sanatının doğa ve insan arasındaki ilişkiyi anlamak ve bu ilişkiyi sürdürülebilir bir şekilde ele almak adına güçlü bir araç olduğunu söyleyebiliriz.

İnsanın doğaya yabancılaşması üzerine gerçekleştirilen uygulamalı çalışmalarda insanın doğa ve doğal yaşam ile olan bağın güçlendirilmesini gereği önemi vurgulanmıştır. Bu tez daha sonra yapılacak olan araştırmalara ışık tutacağına daha sonra yapılacak olan çalışmalara katkı sağlanacağını düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2014). Problems of moral philosophy. John Wiley & Sons.
- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl batı sanatında akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arıç, T. (2019). Sanatsal düşüncenin aktarımında günlük kullanım nesnelerinin değişen rolü. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 183-194.
- Artun, A. (2013). *Sanat manifestoları* (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A., ve Örgü, N. (2013). *Çağdaş sanat nedir?* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atalay, E. (2004). Sanat özgürlüğü temel hakkının kapsamı ve diğer temel hak ve özgürlüklerle ilişkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 6(2), 1-28.
- Ataseven, O. (2012). Dan Flavin'in mekanını dönüştüren ışığı ve minimalizme yaklaşımı. *Art-e Sanat Dergisi*, 5(9), 85-96.
- Bacon, F. (2012). *Novum organum; Tabiatın yorumu ve insan alemi hakkında özlü sözler.* (S. Önal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Balcı, F. (2019). Epistemolojik bir problem olarak sanat eseri. *Journal of Arts*, 2(1), 1-15.
- Balseçen, H. (2019). Rönesanstan romantizme iktidarın sanatı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 300-307.
- Bektaş, E. (2000). *Avrupa sanatına giriş*. Ankara: Engin Yayıncılık.
- Bektaş, E., ve Akkaya, T. (1990). *Avrupa resim sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bilgili, M. (2012). Dışavurumcu resimde modern insanın yabancılaşması insan doğası, yabancılaşma ve adalet üzerine Prometheus imgeleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Buharin, N. (2005). *Emperyalizm ve dünya ekonomisi*. (Çev: U. S. Akalın). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bulduklu, E., ve Bulduklu, D. (2020). Eleştirel bir iletişim biçimi olarak soyut resim sanatı ve mimaride kullanımı: Wassily Kandinsky örneği. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2(2), 34-44.
- Clifford, J. (2013). *Graphic icons: Visionaries who shaped modern graphic design*. Peachpit Press.
- Çelik, F. (2005). Orta öğretim öğrencilerinin okula yabancılaşma düzeylerinin bazı değişkenler açısından incelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Daşkesen, H. (2023). Siyah rengin ikonografisi: Louise Nevelson örneği. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(2), 348-367.
- de Certeau, M., (1990) L'invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire, (Paris: Gallimard, [1980, in: Arts de faire] 1990), esp. pp. 139-191,
- Demirer, T., ve Özbudun, S. (1998). *Yabancılaşma*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Durkheim, E. (1992). *İntihar*. (Çev.: Özer Ozankaya). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İsbölümü*. (Çev.: Özer Ozankaya). İzmir: Cem Yayınevi.

- Ecevit, Y. (1998). Edebiyatta yabancılaşma ve yabancılaştırma. *Virgöl dergisi*, 14.
- Ergün, C. (2012). Temel sanat eğitiminde ve çağdaş sanatta kolaj-fotomontaj. *Sanat - Tasarım Dergisi*, 1(3), 5-19.
- Eti, S. (1974). *Rönesans sanatı tarihi*. Ankara: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları.
- Florenski, P. (2013). *Tersten perspektif*. (Çev. Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Foster, H. (2008). Çağdaş sanatın mecrası: Piyasa. *skopdergi*, 8. Erişim: <https://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607>
- Foster, H. (2011). Zoraki güzellik. *İstanbul: Ayrıntı Yayınları* (Sanat ve Kuram Dizisi: 29).
- Foucault, M. (1997). Of other spaces: Utopias and heterotopias. N. Leach (Der.), *Rethinking architecture- a reader in cultural theory* içinde (ss: 329-357). Londra: Routledge.
- Friedmann, R. S. (2003). *Mystery of color*. Edam: L&M Publications.
- Fromm, E. (1995). *Çağımızın özgürlük sorunu*. (Çev.: Bozkurt Güvenç). İstanbul: Gündoğan Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü*. (E. Erdoğan, Ö. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gök, K. (2022). Natüralizmin fotoğraf sanatına etkisi: Peter Henry Emerson ve Ansel Adams. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(4), 1171-1186.
- Gökova, H. (2018). Ön-rönesans dönemi resim sanatının özellikleri ve temsile dönük çağdaş resim sanatı üzerindeki etkileri. *Yedi*, (20), 97-109.
- Göktürk, İ., ve Günelan, M. (2006). Modern ve geleneksel değerler arasında yabancılaşan insan. *Selçuk Karaman Üniversitesi İ.İ.B.F Dergisi*, 11.
- Gržinić, M. (2006). Re-politicizing art, theory, representation and new media technology (Politik sanat, teori, temsil ve yeni medya). ZoyaKocur, SimonLeung(Ed.) *Theory in Contemporary Art since 1985*, Australia: Bleckwell Publishing.
- Güler, E. (2017). Dışavurumcu resim sanatında yabancılaşma olgusu. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (39), 50-68.
- Haydaroğlu, M. (2004). *Sanat kitabı*. İstanbul: YEM-Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- İnankur, Z. (1997). *19. yüzyıl Avrupa'sında heykel ve resim sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Jameson, F., Lyotard, J.-F., ve Habermas, J. (1994). *Postmodernizm*. İzmir: Kıyı Yayınları.
- Jensen, R. (1994). Modernizmi pazarlamak (Çev. A. Terzi-2015). [Sanat Dergi] Erişim tarihi: 11.02.2017 2/9/2015/ skopdergi - Sayı 8, Robert Jensen'in marketing modernism in Fin-De-Siècle Europe başlıklı kitabının sunuş bölümünden çevrilmiştir (Princeton: Princeton UniversityPress, 1994), s. 3-17.
- Karabağ, V. (2022). *Postmodern sanatta öz-biçim kurulumu ve anlam sorunu*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Karaçalı, B. (2018). Çağdaş sanatın dili-malzemenin sözü. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (9), 29-35.

- Karadoğan, H. (2020). *Sanatın geleceği ve geleceğin sanatı*. Akademik Sanat, 5(11), 85-100.
- Karakaya, F. (2010). *Çağdaş insan ve yabancılaşma üzerine bir dizi resim önerisi*. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Malatya.
- Kaya, Y. (2015). Sanatçı-nesne ilişkisi bağlamında, resim sanatında nesne sürekliliği, zorunluluğu, metamorfozu ve manipülasyonu. *idil*, 2015, 5(20), 115-130.
- Kayaalp, B. (2019). Sanat ve tasarım ilişkisi bağlamında resim sanatında mimari çözümler. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Kongar, E. (1994). *Kültür üzerine*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kongar, E. (2012). *Toplumsal değişme kuramları ve Türkiye gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüzde resim sanatının öyküsü*. (Çeviren: Dilek Zaptıoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kul-Want, C., ve Piero. (2014). *Estetik* (2. Baskı). (Çev: Erhan Kibaroglu). İstanbul: NTV Yayınları.
- Laporte, P. M. (1968). Art and alienation. *The Centennial Review*, SPRING 1968, Vol. 12, No. 2, pp. 145-168.
- Latour, B., (1991). *Nous n'avonsjamais ete modernes*. Essai d'anthropologie symetrique, Paris: La Decouverte.
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. (çev: Cevat Çapan ; S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marx, K. (1970). *Economic and philosophic manuscripts of 1844*. (Çev.: Martin Milligan). London: Lawrance and Wishard Ltd.
- Michel, R. (2005). Strategies of the new image: Medium and Immedium, paper delivered at the XXVIII Deutschen Kunsthistorikertag, 16-20 April 2005.
- Muller, J. E. (1972). *Modern sanat*. (Çev. Mehmet Toprak). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Novack, G., ve Mandel, E. (1975). *Marksist yabancılaşma kuramı*. (Çev.: Olçay Göçmen). İstanbul: Yücel Yayınevi.
- Ofluoğlu, G., ve Büyükyılmaz, O. (2008). Yabancılaşmanın teorik gelişimi ve tarihsel süreç içinde farklı alanlarda görünüşleri. *Kamu-İş Dergisi*, 10, 1.
- Özel, F. B., ve Mumyalmaz, A. (2018). Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno'da modern insan ve tüketim ideolojisi. *Akademik Hassasiyetler*, 5(10), 61-82.
- Özkul, O. (2014). J. Ortega y Gasset'e göre üniversite, bilim ve kültür. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 1(1), 76-82.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif: Simgesel bir biçim*. (çev. Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Papenheim, F. (2002). *Modern insanın yabancılaşması*. (çev. Salih Ak). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Per, M. (2012). Resim sanatında rengin tarihsel süreçte incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4), 103-117.

- Sanberk, İ. (2003). Öğrenci yabancılaşma ölçeği (Bir geçerlik ve güvenirlik çalışması). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Senemoğlu, O. (2017). Locke ve Rousseau'nun insan doğası ve toplum düşüncesi. *İnsan & Toplum*, 7(1), 187-221.
- Sever, O. (2021). Rönesans ve perspektif: Modern görme biçiminin temelleri. *ViraVerita E-Dergi*, (13), 89-109.
- Skinner, Q. (2014). *Modern siyasal düşüncenin temelleri: Birinci cilt rönesans*. (B. Yılırdım. E. Buğlalılar, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Steyerl, H. (2013). Sanatın politikası: Çağdaş sanat ve Post-Demokrasiye geçiş. (Çev: Z. Baransel), <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-politikasi-cagdas-sanat-ve-post-demokrasiye-gecis/1433> Erişim: 11.12.2023.
- Şahin, A. N. E., ve Kayalıoğlu, S. (2016). I. Dünya Savaşı'nın Avrupa resim sanatına etkileri. *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, 10(19), 183.
- Tapies, A. (2014). *Sanat pratiği* (I. Basım). (Çev: İ. Birkan). Ankara: Dost Kitapevi.
- Taş, L. (2007). Yabancılaşma ve kimlik. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Thompson, V., and Laubscher, L. (2006). Violence, re-membering, and healing: A textual reading of Drawings for Projection by William Kentridge. *South African Journal of Psychology*, 36(4), 813-829.
- Thomson, G. (1991). *İnsanın özü*. (Çev. Celal Üster). İstanbul: Payel Yay.
- Thornton, S. (2012). *Sanat dünyasında yedi gün*. (Çev. Mine Haydaroglu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tolan, B. (1980). *Çağdaş toplumun bunalımı: Anomi ve yabancılaşma*. Ankara: A.İ.T.İ.A Yayınları.
- Tuğcu, T. (2002). *Yabancılaşma problemi*. Ankara: Alesta Yayınları.
- Tunalı, İ. (2003). *Marksist estetik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Tüfenkçi, S., ve Çetin, M. (2017). Rousseau'da insan doğası ve değerler eğitimi. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16(32), 487-506.
- Uysal, A. (2004). Araştırmacı sanat eleştirisi yöntemine göre Max Beckmann'ın Gece adlı eserinin analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(4).
- Uysal, A. (2008). 20. yüzyıl sanatında yabancılaşma ve sanat. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24, 48-35.
- Ülger, K. (2019). Rönesans'tan sürrealizme resim sanatının tarihsel gelişim sürecinde figür ve kompozisyon. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 12-32.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların hayat hikayeleri*. (Çev. Elif Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Wurzer, W., and Silverman, H. (1990). Filming: Inscriptions of denken. In H. Silverman (Ed.), *Postmodernism: Philosophy and the arts* (pp. 173-186). New York: Routledge.
- Yalçın, M., ve Ağgöl, F. (2009). Collingwood'un doğa tasarımı ve fen eğitimi için doğurguları. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29(2), 295-310.

- Yıldızoğlu, E. (2005). *Köpeğin ahlakı: Estetik, otonomi ve siyaset üzerine*. Gri Yayınevi.
- Yılmaz, E. (2010). Sanayi toplumunda sanatın işlevselliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(33), 334-347.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Zimmermann, M.F., (2010). Radical alienation - Radical involvement: A brief history of subjectivity and landscape up to impressionism, in Eisenman, Stephen F. (Hrsg.): From Corot to Monet - the ecology of impressionism, pp. 107-119, Erişim: <https://core.ac.uk/download/pdf/162149501.pdf>



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı-Soyadı : Selman BARKIN
Uyruğu :
Doğum Yeri ve Tarihi :
Tel :
E-posta :
Yazışma Adresi :

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev