



**T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

Yüksek Lisans Tezi

**MODERNİTEYE KARŞI
SOYUT SANATTA TİNSELLİK**

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU**

Mardin-2021

**T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

Yüksek Lisans Tezi

**MODERNİTEYE KARŞI
SOYUT SANATTA TİNSELLİK**

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU**

Mardin-2021

ÖNSÖZ

Tez yazım sürecinde bilgi ve tecrübeleriyle emeğini benden sakınmayan danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU'na ve sanat eğitimim sürecinde sanatsal kimliğimi bulmam yolunda bana kılavuzluk eden Doç. Dr. Samet AYDIN ve Doç. Dr. Şefik ÖZCAN hocalarıma teşekkür ederim.

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Moderniteye Karşı Soyut Sanatta Tinsellik

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

Mardin Artuklu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

2021: 105 Sayfa

Kapitalizm, 19. yüzyılda endüstrinin gelişimiyle birlikte olgunlaşarak; makineleşmeyi, yeni kent yaşamını ve yeni toplumsal sınıfları doğurmuştur. Bu durum yavaş yavaş insanların davranışlarını, duygu ve düşüncelerini değiştirmiş, onları kültür krizinin içinde yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bireyler haline getirmiştir. Sanatçılar da bu olumsuzluklara kayıtsız kalamamıştır elbette. Bütün bu olumsuzluklara karşı bazı sanatçılar, kendi iç dünyalarına kapanarak bir çıkış yolu aramışlardır. Bu çalışmada; yaklaşık bir buçuk asırlık bir süreçte oluşan, akılcı, bilimsel ve kentsel bir kültür olan modernite sürecine, dönemin sanatçılarının neden karşı çıktıklarının ve bunun neticesinde özü gereği tinsel olan soyut sanata neden yöneldiklerinin açıklanması amaçlanmıştır. Çalışma süresince; tez, kitap, dergi, makale, film vb. yerli ve yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Elde edilen bulgular ışığında, dönemin sanatçıları ve sanat eserleri, tez konusu bağlamında yorumlanarak, konuyla ilgili üretilen eserler ile desteklenmiştir. Sonuç olarak; modernitenin maddeci kültürü karşısında kendini çaresiz hisseden sanatçı, iç debisiyle tinsel yeni değişimler ve estetik formlar meydana getirme ihtiyacı duymuştur. Bu değişimler zamanla, anti-natüralist, içe dönük yaşıntıyı doğrudan dışa aktaran bir resim anlayışı olan Soyut sanatı doğurmuştur. Bu noktada Soyut sanat, yeni bakış açısı ile geleneksel olandan uzaklaşan, bir anlamda sanatı iç gerçekliğin bütünsel doğasına dönüştüren önemli bir harekettir.

Anahtar Kelimeler: Modernite, modern sanat, kapitalizm, soyut sanat, tinsellik.

ABSTRACT

Master Thesis

Spirituality in Abstract Art Against Modernity

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

Mardin Artuklu University

Institute of Graduate Sciences

Department of Painting

2021: 105 Pages

Capitalism matured with the development of industry in the 19th century; has created mechanization, new urban life, and new social classes. This situation gradually; It has changed the behavior, feelings, and thoughts of people, and made them alienated and isolated individuals in the cultural crisis. Of course, the artists were not indifferent to these negativities. Against all these negativities, some artists sought a way out by closing themselves in their inner world. This study; It is aimed to explain why the artists of the period objected to the process of modernity, which is a rational, scientific, and urban culture that took place in a period of about one and a half centuries, and as a result, why they turned to abstract art, which is inherently spiritual. During work; thesis, book, magazine, article, movie, etc. domestic and foreign resources were used. In the light of the findings, the artists and works of art of the period were interpreted in the context of the thesis topic and supported by the works produced on the subject. As a result; Feeling helpless in the face of the materialistic culture of modernity, the artist felt the need to create new spiritual changes and aesthetic forms with his inner flow. Over time, these changes gave birth to Abstract art, an understanding of painting that directly exports anti-naturalistic, introverted life. At this point, Abstract art is an important movement that moves away from the traditional with its new perspective and transforms it into the holistic nature of inner reality.

Key Words: Abstract art, capitalism, modernity, modern art, spirituality.

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN SAYFASI.....	v
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
1. MODERNİTE SÜRECİ	4
1.1. Endüstri Devrimi ve Kapitalizm	4
1.2. Modernite ve Aydınlanma	8
1.3. Modern Kent ve Sanat	11
2. MODERN ZAMAN ve SANAT	17
2.1. Bilim, Teknoloji ve Sanat	17
2.2. Geleneğin Reddi; Endişeli Bakışlar	22
2.3. Modern Sanatın Soyutlaması	29
3. SOYUT SANATTA TİNSELLİK.....	41
3.1. Soyut Sanat	41
3.2. Soyutlama ve Tinsellik	53
3.3. Empati ve Soyutlama	63
3.4. Duyumsama ve Soyutlama	66
3.5. Soyutlamanın Tinsellik Boyutu ve Modernite	70
4. UYGULAMALAR	87
4.1. Kent.....	87
4.2. Yüce Doğa	91
4.3. Gerçekliğin Ötesi	98
SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA	103
ÖZGEÇMİŞ.....	106

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936.	8
Resim 2. Opera Pasajı	16
Resim 3. Fernand Leger, “The Builders”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1914 ..	18
Resim 4. Joseph Nicephore, “Pencereden Görünüş”, 1826	21
Resim 5. Max Beckman, “Gece”, (133 X 154), 1918-19.....	23
Resim 6. Franz Marc, “The Tiger”, 1912.....	24
Resim 7. Paul Gauguin, “The Loss of Virginity”, 1891.	25
Resim 8. Edward Munch, “Çılgılık”, 1893.	27
Resim 9. Edward Munch, “Kaygı”, 1894.....	28
Resim 10. Claude Monet, “impression-soleil levant”, 1872-1874.....	32
Resim 11. Renoir, “Jeanne Samary”, 1877	33
Resim 12. George Seurat, “Sirk”, 1891	34
Resim 13. Paul Cezanne, “Yıkılanlar”, 1898-1905.....	36
Resim 14. Georges Braque, “Estac Evleri”, 1908.	38
Resim 15. Kandinsky, Composition VII, 1913.	40
Resim 16. Piet Mondrian, “Kırmızı Ağaç”, 1908.	44
Resim 17. Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1912.	44
Resim 18. Piet Mondrian, “Oval Kompozisyon”, 1913.....	45
Resim 19. Piet Mondrian, “Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Gri Kompozisyon”, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101X99.....	46
Resim 20. Kazimir” Maleviç, “Beyaz Üstüne Siyah Kare”, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109 x 109 cm.	48
Resim 21. Paul Klee, “Sonbahar Elçisi”, 1920.	50
Resim 22. Paul Klee, “Angelus Novus, 1920.	51
Resim 23. Paul Klee, “Melek Henüz Dişi”, 1939.	52
Resim 24. Wassily Kandinsky, “Kompozisyon numara 5”, 1911.	56
Resim 25. Wassily Kandinsky, “Doğaçlamalar 30”, 1913	59
Resim 26. Mark Rothko, “Sunset (Mor Üzerine Sarı)”, 1956.	61
Resim 27. Mark Rothko, “Adsız (Beyaz ve Kırmızı Üstüne Menekşe Rengi. Siyah, Turuncu, Sarı)”, 1949.	63
Resim 28. Wassily Kandinsky, “Doğaçlamalar 3”, 1909.	64
Resim 29. Paul Cezanne, “Elmalar”, 1909.....	67
Resim 30. Francis Bacon, “Valazquez’in Papa X. Innocentius Portresi Üzerine Bir Çalışma”, 1953	68
Resim 31. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889	69
Resim 32. Casper David Friedrich “Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95X75 cm.....	71
Resim 33. Francisco de Goya, “ <i>El tres de mayo de 1808 en Madrid</i> ”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 268X347, 1814.	74
Resim 34. Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814.....	75
Resim 35. J.M.W. Turner, “Kar Fırtınası- Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 123.5X153.5, cm. 1842.....	76

Resim 36. John Constable, “Ağaç Gövdesi Üstüne Çalışma”, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 1821.	77
Resim 37. Afrika Maskı.	80
Resim 38. Pablo Picasso, “Uyuyan Bir Kadının Başı”, 1907	80
Resim 39. Afrika Maskı.	80
Resim 40. Amedeo Modigliani, “Jeanne Amedeo”, 1917.	80
Resim 41. Willem de Kooning “Kadın 01”, 1952.....	82
Resim 42. Mehmet Arif Karamanoğulları “Kent”, Kâğıt Üzerine Suluboya, 2017	87
Resim 43. Mehmet Arif Karamanoğulları “Kasvet”, Mono Taype Baskı, 35X50, 2016	89
Resim 44. Mehmet Arif Karamanoğulları “kent silueti”, Tuval Üzerine Yağlıboya,.....	90
Resim 45. Mehmet Arif Karamanoğulları “Yüce 1”, Tuval Üzerine Akrilik, 2021	92
Resim 46. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 2”, Tuval Üzerine Akrilik, 2020	93
Resim 47. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 2”, Tuval Üzerine Akrilik, 2020	94
Resim 48. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 3”, Tuval Üzerine Akrilik, 2021	95
Resim 49. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 4”, Dijital Çizim, 2021.....	96
Resim 50. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 5”, Dijital Çizim, 2021.....	97
Resim 51. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Karşılık 1” Tuval Üzerine Akrilik, 2021	98
Resim 52. Mehmet Arif Karamanoğulları “Karşılık 2”, Tuval Üzerine Akrilik, 2020	99
Resim 53. Mehmet Arif Karamanoğulları “Karşılık 3”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2017.....	100

GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eski olan sanat, var olduğu günden bugüne sosyal, siyasal, ekonomik ve düşünsel olarak birçok aşamalardan geçmiştir. Dönemin sanatsal dönüşümlerini daha iyi anlamak için onları icra eden sanatçıların ve içerisinde bulundukları dönemin koşullarını da bilmemiz gerekmektedir.¹

Feodalizmden kapitalizme geçişte ekonomistler ve tarihçiler genel olarak iki önemli kopuş olduğuna vurgu yapmaktadırlar. Bunlardan birincisi, Ortaçağın toplumsal bağlarının gevşediği Rönesans, ikincisi de 19. yüzyıl sanayi devrimiyle oluşan pazar yasaları üzerine temellenen kapitalist üretim sisteminin egemen olduğu modernite sürecidir. Bu hareketler modern toplum ve modern yaşam üzerine hâkimiyet kurmuştur.²

Aydınlanma ve Rasyonaliteye dayalı modernite, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimiyle kurumsal kimliğine kavuşmuştur. 19. yüzyıl sanayi devrimiyle kapitalizm gelişmiş; endüstrinin hızla ilerlemesine bağlı olarak da makineleşme ve yeni kent yaşamı, yeni kentli insan profilleri ve toplumsal sınıflar oluşmuştur. Bu durum, insanların davranışlarını, duygu ve düşüncelerini değiştirmiş, kültür krizine yol açmış ve onları kaygılı bireyler haline getirmiştir. Bunun bir sonucu olarak toplumda çöküntüler meydana gelmiştir. Sanatçılar da bu oluşumlara kayıtsız kalamamıştır. 20. yüzyılın başında bazı sanatçılar yaşananlar karşısında bir tür yabancılaşma hissederek kendi iç dünyalarına kapanmışlar ve doğadan uzaklaşmışlardır. Nihayetinde sanatçılar çalışmalarını da bir anlamda kendi kişisel dünya görüşleri yönünde biçimlendirmiştir.

¹ Adnan Turani; *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2013 s. 559

² Michael Löwy ve Robert Sayre; *İsyen ve Melankoli: Moderniteye karşı Romantizm*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2016 s. 74-75

Yabancılaşan ve yalnızlaşan sanatçı, iç debisiyle kendine özgü yeni değişimler ve estetik formlar meydana getirme ihtiyacı duymuştur. Bu değişimlerden biri anti-natüralist, içe dönük yaşantıyı doğrudan aktarma çabasında olan ve sanatçıların bilinçdışı tepkilerini de barındıran soyut sanat olmuştur. Soyut sanat özünde tinseldir. Bu sanat anlayışı doğayı taklit etmek yerine; nesnelerin doğal görünümününin aldatıcı biçimlerine bağlı kalmadan, renk ve çizgi gibi biçimsel formlara yoğunlaşarak daha sezgisel ve ruhsal alanları vurgulamaktadır. Yani, soyut sanatın fitratında hali hazırda bir iç-görü ve düşünme biçimi vardır.

Tinsellik bir sanat kavramı olarak 20. yüzyılın başlarında soyut sanat yapıtlarında görülmeye başlanmıştır. Batılı sanatçılar, ilham kaynağı olarak primitif toplumlara, Uzak Doğu dinlerine, doğu öğretilerine ve doğu sanatının geleneklerine ilgi duymuştur. Denebilir ki, soyut sanatın gelişmesinde bilim ve felsefenin, evreni soyut bir temele oturtmasının önemli katkıları olmuştur.

Bu çalışmanın Giriş bölümünde; genel olarak, sanayileşme ve kentleşme süreciyle moderniteye bağlı olarak meydana gelen toplumsal değişimler ve bu değişimlerin sanat ve sanatçılar üzerindeki etkilerinden kısaca bahsedilmiştir. Bu etkilerin bir sonucu olarak ortaya çıkan soyut sanat ve tinsellik kavramlarının genel tanımları yapılmıştır.

Birinci bölümde, “Endüstri Devrimi ve Kapitalizm”, “Modernite ve Aydınlanma”, “Modern Kent ve Sanat” konuları “Modernite Süreci” başlığı altında ele alınarak modernite sürecinin gelişimi incelenmiş ve bu süreci oluşturan olgular üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde, “Modern Zaman ve Sanat” ana başlığı altında bilim ve teknolojinin gelişim süreçlerinin sanata etkileri; “Bilim, Teknoloji ve Sanat” başlığıyla incelenerek, sanat ve teknoloji ilişkisi, sanatçılarda oluşan kaygı ve endişelere değinilmiş ve bu durumun sanatçılar üzerine etkileri “Geleneğin Reddi; Endişeli Bakışlar” alt başlığı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Endüstrileşmeyle birlikte

modern sanatın soyut sanata doğru evrilme süreci de “Modern Sanatın Soyutlanması” alt başlığıyla açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, “Soyut Sanatta Tinsellik” ana başlığı ve “Soyut Sanat” alt başlığı ile soyut sanatın genel tanımı yapılarak soyutlama ve soyut kavramlar arasındaki farklar, sanatçı ve düşünürlerin düşünceleri ekseninde aktarılmaya çalışılmıştır. “Soyutlama ve Tinsellik”, “Empati ve Duyumsama”, “Duyumsama ve Soyutlama” alt başlıkları; tinsellik, empati ve duyumsama kavramlarının soyutlama ile olan ilişkilerini içermektedir. “Soyutlamanın Tinsellik Boyutu ve Modernite İlişkisi” alt başlığında; oluşan yenedünya görüşünün biçimlendirdiği akılcı modernite süreciyle kişiliği tehdit eden iç huzursuzluklar ve akabinde buna kayıtsız kalamayan sanatçıların iç dünyalarındaki ruhsal gerilimler sanat yapıtlarıyla ilişkilendirilerek incelenmiştir.

1. MODERNİTE SÜRECİ

1.1. Endüstri Devrimi ve Kapitalizm

18. yy. sonları, Batı Avrupa’da feodalizmin tasfiye edildiği, ticari ve endüstriyel kapitalizmin kurulduğu, yeni bir toplum ve üretim biçiminin olduğu dönem olmuştur. İlk olarak, İngiltere’de buharlı makinenin icadıyla başlayan makineleşme ve sonrasında seri üretim süreçlerine geçilmesiyle Endüstri Devrimi başlamıştır.³

Avrupa da başlayan Endüstri devrimi her coğrafyada farklı yaşansa da dünya toplumlarının genelini küresel olarak etkilediği görülmüştür. Endüstri Devrimi sermaye birikimini arttırarak yeni bir üretim-tüketim döngüsü kurmuş ve geliştirmiştir. Endüstri devrimi yeni icatlar getirmiştir. Dünya genelinde sosyal, ekonomik, siyasal ve teknolojik alanlarda köklü değişimler olmuş ve akabinde yeni toplumsal sınıflar oluşmuştur. Bu değişimler Anadolu Üniversitesi’nin Genel Uygarlık Tarihi kitabında maddeler halinde aşağıdaki gibi sıralanmıştır;

- Tarım tekniklerindeki makineleşme sebebiyle işsiz kalan ve toprağı olmayan nüfus kırsaldan kentlere göç etmiştir.
- Kentlere yapılan göçler sonrası yeni meslek alanları ve toplumsal sınıflar ortaya çıkmıştır. İşçi, burjuva gibi sınıflar.
- Üretim-tüketim döngüsünün sağlanması için üretimi hızlandıracak yeni arayışlar sonucunda fabrikalaşma başlamıştır.
- Sermayeye bağlı üretim süreci daha yoğun ve daha yaygın kullanılmaya başlanmıştır.

³ Muammer Tuna, Hasan Şen, Zafer Durdu, *Modern Toplumun İnşası*, Detay Yayıncılık, Ankara, 2011, s. 24.

- İnsan emeği ile yapılan işlerin makineler tarafından yapılmaya başlanmasıyla işsizlik sorunu ortaya çıkmıştır.
- Buharlı makineler ile çalışan araçların üretilmesiyle hızlı taşımacılık başlamış, ticaret yolları genişlemiş ve hız kazanmıştır.
- Hammadde gereksinimlerinden dolayı endüstrileşememiş ülkeler üzerinde sömürgeleşme başlamıştır.⁴

Endüstri Devrimi öncesinde ekonomi ve yaşam, insan ve hayvan gücüyle yapılan tarıma ve el becerilerine dayalıyken, makineleşme ile birlikte çok daha hızlı ve yüksek miktarlarda kitlesel üretimler başlamıştır.

Endüstri devrimi zamanla tüketici toplum modelini yaratmıştır. Endüstrileşmiş Avrupa ülkeleri endüstrileşmemiş ülkeler üzerinden getirdikleri hammaddeyi işleyip tekrar o ülkelere satarak kapital birikim sağlamışlardır. Bilinen adıyla kapitalizmin temelleri bu şekilde atılmıştır.⁵

Endüstrinin yaygınlaşması ve teknolojinin gelişmesi toplumsal hayatta büyük ve kalıcı değişiklikler meydana getirmiştir. Ortaya çıkan hızlı ulaşım ve haberleşme araçlarıyla toplum ve birey etkileşiminin çok daha yoğunlaştığı söylenebilir. Değişen dinamikler ile toplumun üretim ve tüketim alışkanlıkları da kalıcı olarak değişerek, ekonomide yeni pazarlama ve satış kavramlarını geliştirmiştir.

Endüstriyel Devrimin ardından, endüstriyel anlamda kapitalist bir düzen oluşmaya başlamıştır. Bu yeni düzen içerisinde kentler, fabrikalar, yeni üretim araçlarının gelişmesi sonrasında oluşan kamusal alanın yapısı ve gündelik hayatın

⁴ Anadolu Üniversitesi, *Genel Uygarlık Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2019, s. 199.

⁵ Ali Çimen, *Tarihi Değiştiren Olayları*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012, s. 46.

pratiklerinde değişim ve dönüşüm meydana getirmiştir.⁶ Gündelik hayatın pratiklerinin değişmesiyle birey zamanla kendi özünden uzaklaşmış ve kendine yabancılaşmıştır. Kendine yabancılaşma kavramını İsmail Tunalı Marx’dan iktibasla şöyle açıklamaktadır:

“Marx’a göre insan bir iş ve eylem varlığıdır. İş ve eylem her şey den önce ekonomik bir etkinliktir. İş yapan eylemde bulunan kişi bu etkinliğini ürün olarak dışlaştırır. Ürün, insan etkinliğinin dışlaşması anlamına gelir. Eğer bu dışlaşma özel mülkiyete dayalı bir düzen içerisinde meydana geliyorsa, o zamanda kendi etkinliğinde kendini dışlaştırmış olan insan kendisine ters düşerek yabancılaşır. Böylelikle kendine yabancılaşan insan etkinliği, kapital bir biçim alarak insanın özüne aykırı bir kapitalist gücün büyümesine sebep olur. Bu nedenle insan, işçi, emekçi, ne kadar çok üretirse o oranda yoksullaşır ve kendi özüne yabancılaştıkça kapital güç büyüyecektir.”⁷

Üretime dayalı sanayi; bireyler arasındaki dayanışma ve dostluk gibi kavramları aşındırmış, bunun yerine egemen olma, rekabet etme ve sömürü ilişkilerini besleyen “her bir bireyi diğerrinin karşısına koyan” benmerkezci bir anlayışla yeni bir toplumsal düzen oluşturmaya başlamıştır.⁸

Endüstrileşmenin bir sonucu olarak kent nüfuslarında hızlı bir artış meydana gelmiştir. Bu süreçte fabrikalarda ve sanayi tesislerindeki çalışma koşulları, üretimi hızlandırmaya ve bu nüfus yoğunluğundan daha fazla verim elde etmeye yönelik olarak düzenlenmeye başlandı. Bu durum, zamanla toplumda yeni bir insan tipi oluşturmuştur. Bunlar, kalabalıklar içinde yalnızlaşmış ve bir anlamda “makineleşmiş” bireylerdi. Frederick Winslow Taylor tarafından 1900’lerde kitlesel üretim verimliliğini artırmak için tasarlanan ve temel amacı belirsizliği yok etmek

⁶ Ahu Antmen, *20. Yüzyıldı Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 18.

⁷ İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*, Yem Yayın, İstanbul, 2012, s. 68.

⁸ Nilüfer Talu, “Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Birey”, *METU JFA Dergisi*, Sayı 1, Ankara, 2010, s. 144.

olan “Taylorcu Bilimsel Yöntem” çalışanların alışkanlıklarını kökten değiştirmişti. Bu yöntemin amacı; bireyi çok daha verimli hale getirmek, hata ve yorum yapmayan, adeta bir “nesne eleman” haline getirmektir.

Aklın önderliğinde gelişen endüstri devrimi ve makineleşmeyle Modernist üretim bandı olan “Fordizm”; sanayi kapitalizminin bir diğer önemli unsuruydu. Fordizm, Taylorcu bilimsel yöntemlerden yola çıkılarak oluşturulan 20. Yüzyılın en önemli üretim modellerinden biri olarak görülebilir.

Fordizm Amerikalı otomobil üreticisi Henry Ford tarafından geliştirilen, iş organizasyonlarıyla, üretimi artırmak ve standartlaştırmak için yapılan sanayi örgütlenmesi ve faaliyet tarzıdır.⁹ Fordizm ve kitlesel üretim ile insan; hız ve zaman girdabına sıkışmış, emeğine yabancılaşmış ve makine karşısında kendi vasıflarından, kişiliklerinden soyutlanarak nesnelleşmiştir denebilir.

1930’lu yıllarda dönemin çalışma koşullarını, çalışanın kendi emeğine yabancılaşmasını, makineleşmesini, bireyin adeta makine dışisine dönüşmesini ve modern kapitalist düzeni mizahi bir şekilde yererek anlatan, Charlie Chaplin’in oynadığı “Modern Zamanlar” filmi moderniteye yönelik bir eleştiridir.

⁹ Ahmet Cevizci; *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999. s. 357.



Resim 1. Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936.

1.2. Modernite ve Aydınlanma

Aydınlanma düşüncesi modernite'nin düşünsel arka planında yer almaktadır. Akıl referans alan ve toplum ilişkilerinde akıl referanslı yaklaşımlarından dolayı modernite “Akıl Çağı” olarak tanımlanır. İnsanlığın tüm ihtiyaç ve beklentilerini karşılamaya muktedir olan akıl, toplumsal alanı düzenlemekte her zaman önemli rol üstlenmiştir.¹⁰

Cevizci, Aydınlanmayı, Avrupa’da 17. Yüzyılın ikinci yarısı ile 19. Yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan; filozofların, insan yaşamında akıl, mutlak yönetici ve yol gösterici yapma, insan zihniyle bireyin bilincini ve bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel bir dönem olarak tanımlamıştır. Düşünce özgürlüğü, dini eleştiri, aklın ve bilimin değerine duyulan inancı temsil eden aydınlanma; hümanizm, deizm, akılcılık, ilerlemecilik ve evrenselcilik gibi

¹⁰ Mümtazer Türköne; *Siyaset*, Lotus Yayınları, Ankara, 2006. s. 487.

kavramlara sahip kültürel bir harekettir.¹¹ Çünkü modernite ile evrilmiş akılcılık bilimin gerçekleriyle örtüşmeyi gerektirmektedir.

Tüm insanlarda bir yargılama ve ayırt etme gücü olarak akıl, modern düşüncenin başlangıcı sayılmıştır. Kant, akıllı, özgür bir biçimde yargılama gücü olarak tanımlamıştır. Aydınlanmayı ise, “insanın kendisinin yarattığı ergin olmama durumundan çıkmasıdır”¹² ifadesiyle açıklamıştır. Bu tanımlara göre aydınlanma, aklın insan tarafından kullanımına ilişkin vesayetin ortadan kalkmasına yönelik cesur bir yaklaşım olarak kabul edilebilir.

Modernite, insanoğlunun kendi geleceğini yönetme becerisini aklını kullanarak sürdürebileceği iddiasındadır. “Aydınlanma çağı, bilim aracılığıyla insanların her sorunu çözebileceklerini temel alan bir kültür anlamına gelmektedir. Gerçekten de aydınlanma düşüncesi adeta insanlara yeryüzünde cenneti kurma vaadinde bulunmaktadır.”¹³ Böylece, demokrasi, adalet, özgürlük, savaş ve barış gibi insana özgü hayati meselelerin çözüme kavuşturulmasında akıl, temel bir araç olarak görülmektedir.

Max Weber’in formüle ettiği ve tarihsel dönemi ifade eden bir kavram olan modernite, feodalite veya Orta Çağ dönemleri sonrası aklın başat alındığı tarihsel dönemi ifade etmektedir. Bu bağlamda, Aydınlanma Çağı ve onun özellikle akıl ve bilimi kullanarak sürekli ileriye doğru gitmesi, bir başka deyişle “ilerici tarih anlayışı” modernite’nin itici gücüdür. “Tarihin ileri öncülü” insanoğlunun, aklını ve

¹¹ Cevizci; *Felsefe Sözlüğü*, s. 88.

¹² Ahmet Çiğdem, *Bir İmkân Olarak Modernite*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015. s. 56.

¹³ Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara, 2020. s. 58.

bilimi kullanarak, evrene ve doğaya egemen olmak ve nihayetinde evrenin bir parçası olan toplumu da rasyonel bir şekilde düzenlemeyi öngörmektedir.¹⁴

Aydınlanma fikrinde gelenekler ve din gibi değerlerin toplumun özgürleşmesinin önünde engel olduğu ve bu geleneklerden kurtulmanın yolunun aklın egemen olduğu akılcı bir düzenin tesisiyle mümkün olabileceği savunulduğundan kilisenin toplum üzerindeki etkisi zayıflamıştır. Kural koyucu Tanrı kavramı yerini birey olgusuna bırakmıştır. 19. yüzyıl sonrasında, sürekli devam eden endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, bireyin bilgiye ve akla olan inancını artırmıştır. Bu konuda Hilav Aydınlanmayı şöyle açıklamıştır;

“İnsan aklına karşı sınırsız bir güvene, her şeyin akıl süzgecinden geçirilerek eleştirilmesine, tartılıp biçilmesine dayanan bu düşünce sistemi, toplumsal yaşama, devlete, ahlaka, dine ve insan aklını sınırlayarak boyunduruk altına almak isteyen her türlü otoriteye karşı şiddetli bir mücadeleye girilmesinin yolunu açmıştır.”¹⁵

Habermas, Aydınlanma filozoflarınca formüle edilen modernlik projesi için, evrensel ahlak ve yasaların nesnel bilimi kendi iç mantığı çerçevesinde süzerek sanatın özerkliğine katkılar yaptığını belirtmektedir.¹⁶ Yani, Aydınlanma insanları dogmatik düşüncelerle köleleştirmek yerine, akıl, bilim ve sanat ile özgürleştirmeyi esas alan bir fikirdir.

Cevizci, felsefi ve toplumsal bir hareket olan aydınlanmanın gelişme sürecini ve etkilerini şu ifadeler ile açıklar;

Aydınlanma, doğal dünyayı esas alması ve bilimsel dünya görüşü nedeniyle ciddi eleştirilere uğramıştır. Romantikler, Aydınlanma aklının ruhsuz olduğunu düşünürlerken, daha tutucu gelenekten olanlar onu radikal görmüşlerdir. Bu

¹⁴ Şaylan, *Postmodernizm*, s.35

¹⁵ Mehmet H. Doğan, *Estetik*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975. s. 92.

¹⁶ Jameson F. Lyotard ve J. F. Habermas, *Postmodernizm*, Kıyı Yayınevi, İstanbul, 1994. s. 37

bağlamda, Aydınlanmaya, geleneksel ahlaka ve dinin hakikatlerine karşı düşmanca tavır sergilediği düşünüldüğü için tutucu gelenekten gelenler aydınlanmaya karşı çıkmıştır. Aydınlanmanın temel ilkeleri olan hümanizm, iyimserlik, insanın sınırsızca olgunlaşabileceğine duyulan inanç, ilerleme, akılcılık ve evrenselcilik, yaşanan toplumsal ve ekonomik koşullara bağlı olarak önemli ölçüde erozyona uğramış ve bu durum; ‘aydınlanmanın çöküşü’ olarak tanımlanmıştır.¹⁷

Bilim ve teknoloji alanındaki sınırsız gelişmeler, 19. yüzyıl Avrupa’sında kentlerde banliyöleri oluşturmuştur. Bunun neticesinde, aklı temel alan, kendine güvenen, dışa dönük insan tipi yerine, daha çok duyguları tarafından yönlendirilen, yoksul ve tedirgin, yabancılaşmış ve geleceğinden kaygı duyan içe dönük bireyler ortaya çıkmıştır.

1.3. Modern Kent ve Sanat

19. yüzyılın ikinci yarısında geleceğin kent anlayışı oluşmaya başlamış, buna binaen dönemin sanatı da bu atmosferde gelişimini sürdürmüştür. Tamamen maddeselliğe dayanan pozitivism de bu yüzyılda etkin bir felsefi düşüncedir. Pozitivism, materyalizme hizmet eden bilimsel araştırmaları ve tarih felsefesini kuvvetlendirerek maddeci endüstriyi teşvik etmiştir. Bu hesapçı materyalist anlayış, endüstri kentlerinin doğmasına neden olmuştur.¹⁸ Endüstri kentlerinin oluşmasıyla kentleşme ve yeni toplum kavramlarının oluştuğu söylenebilir. Endüstrileşme öncesi, insanlar daha çok kırsalda birbirinden kopuk bir yaşam sürmekteyken kentleşmeyle birlikte “kentli toplum anlayışı” oluştu. Yani, kendi aralarında ortak yaşama iradesi,

¹⁷ Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, s. 88-90

¹⁸ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 60.

iş bölümü, örgütlenme ve gelecekleri konusunda kendi iradeleriyle karar veren toplum bilinci oluşmaya başladı.¹⁹

19. yüzyılın ikinci yarısı, endüstri kentlerine doğru göç hareketlerinin en yoğun yaşandığı dönemdir. Fabrikalarda çalışan işçilerin çoğunluğunun köylülerden oluşması; kaynaşma sorunlarına, kent-köylü kültür çatışmasına neden olmuş ve toplum yaşamında önemli bir yapı değişikliğine gitme zorunluluğu getirmiştir.²⁰

Kentlerin giderek kalabalıklaşıp büyümesi, kentli kültürü olgusunu meydana getirmiş ve kentler modernitenin başladığı yerler olmuştur. Kırsaldan kentlere göç eden bireyler, uyum çabaları neticesinde kentin demografik yapısında değişiklikler meydana getirerek ideal bir kent insanı olmaya zorlanmıştır. Bu durumun nedeni; insanların sosyal bir varlık olarak kenti içselleştirmesi ve kente dair yeniliklere uyum sağlama çabalarıdır.

Talu, endüstrileşmenin getirdiği imkânlar doğrultusunda, ideal kent insanının toplumsal olaylara ve politikalara daha duyarlı hale geldiğini ve kendi hayat pratikleri üzerinde derin sorgulamalar yaparak bireyselleştigiğine vurgu yapmıştır.²¹ Taylor; bireyselleşen insanın modernliğin önemli bir kazanımı olduğunu ve insanların atalarından farklı olarak kendi inanışlarını ve yaşam tarzlarını seçme ve belirleme hakkı kazandığını belirtmiştir.²² Fakat modernleşme süreciyle meydana gelen yeni evrensel ve bireysel kimlik özellikleri; tarımsal kültürün kolektif ruhunu geride bırakarak, yoğun ve kalabalık kent banliyölerinde yaşamaya başlayan insanı daha öncede belirtildiği üzere, yalnızlaşan ve yabancılaşan bireylere dönüştürmüştür.

¹⁹ Muammer Tuna, Hasan Şen, Zafer Durdu, *Modern Toplumun İnşası*, s. 25.(aktaran)

²⁰ Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s. 61.

²¹ Talu, “Modernlik Söylemi; Endişeli Bakışlarda Modern Birey”, s. 148.

²² Charles Taylor, *Modernliğin Sıkıntıları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 10.

Simmel, oluşturduğu modernite tanımında; modernitenin özünü, bilimsel teknolojik çağın görkemli tantanası içerisinde betimler. Bireyin iç güvenliğinin yerini, modern hayatın karmaşası ve heyecanı sonucu oluşan, gerilimlerin, özlemlerin, huzursuzlukların ve telaşın aldığını belirterek, yaşanan bu olumsuzlukların en çok kent hayatında görüldüğünü ifade eder.²³ Simmel, kentli insanın ruh halini şöyle betimler;

“Ruhun merkezinde belirli bir şeyin bulunmaması, bizleri, hep yenilenen uyarıcılarda, duyumlarda, dışsal etkinliklerde doyum aramaya iter. Bu nedenle kendimizi hep bir istikrarsızlığın, çaresizliğin içinde kasılıp kalmış buluruz: Metropolün karmaşası, seyahat düşkünlüğü, rekabet hırsı, bir beğeniye, stile, düşünceye ya da kişisel bir ilişkiye bağlı kalmama yönündeki tipik modern sadakatsizlik hepsi de sözünü ettiğimiz istikrarsızlığın, çaresizliğin tezahürleridir.”²⁴

Simmel’in kent olgusunu sadece kentin fiziki yönüyle değil, bununla birlikte psikolojik boyutu üzerinden de ele aldığı görülmektedir. Buna göre, toplum, kentin fiziki yapısını belirler ve bu fiziki yapı, dönüp dolaşarak toplum psikolojisi üzerinde belirleyici bir unsur olur. Yani kentin fiziki yapısıyla toplum psikolojisi arasında kovalent bir etkileşimin olduğu düşünülebilir. Modern kentlerde endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan toplumsal sorunlar, kent insanının duygu ve düşüncesi yanında birçok sanatçı ve edebiyatçıyı etkileyerek, bunların sanat yaratımlarına ve yazımlarına tesir ettiği görülmektedir.

Endüstri kentlerinde birbirlerinden izole edilmiş doğadan kopuk konutlarda ve iş yerlerinde yaşamını sürdüren endüstri insanı, kitle toplumunu oluşturmuştur. Bu kitle toplumu tinsel olarak bir doluluk yaşamaktadır ve dolayısıyla bu doluluk bir yerde boşalmaya gereksinim duyar. Çevresinden izole edilmiş sosyal ilişkileri

²³ Georg Simmel, *Kültürde Çatışma*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 23.

²⁴ Simmel, *Kültürde Çatışma* s. 23.

zedelenmiş kendini yitik hissedен insanlar, bir araya gelerek “kolektif kitle kültürü” oluşturmuşlardır. Endüstri kentlerinde birey kendi kişisel dünyasından uzakta, dış dünya tarafından devamlı uyarılmakta ve bu yoğun uyarılmanın sonucu olarak toplumu aynı düşünce ortamında şekillendiren bir ‘kitle mekanikliği’ ortaya çıkmaktadır.²⁵

“Bu kültürü yaratan insandır ama bu kültüre karşı olanda yabancılaşanda yine insandır.”²⁶ Bu sözle Tunalı; endüstrileşme ile başlayan kapitalist düzenin beraberinde mekanikleşen bir kent yaşamını getirdiğine dikkat çekmiştir. Buna göre, bu kültürün parçası olan insan kendisine dayatılan kitlesel kültür araçlarıyla, kendine yabancılaşmıştır.

Endüstrileşme ve kentleşmeye paralel yabancılaşma kavramı da gelişmiştir. Cevizci, yabancılaşmayı; psikolojide ve sosyolojide, kişinin kendisine, içerisinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissi olarak açıklamıştır.²⁷

Yalnızlaşma ve yabancılaşma kişide ve kitlede tinsel birikimlere ve gerilimlere neden olmuştur. Bu birikimler zamanla sanatsal tepkiyi doğurmuştur. Bu tepki; Endüstri Devrimi sonrası farklı sanat hareketleriyle insanları makineleştiren teknolojiye karşı, insanların özgürlüğünden yana romantik bir tavır olarak ortaya çıkmıştır.

Romantik şair Charles Baudelaire ‘Modern Hayatın Ressamı’ kitabında; yurtlarını ve geçmiş yaşantılarını terk edip, modern hayat içinde kendine

²⁵ Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s. 68-69.

²⁶ İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 252.

²⁷ Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, s. 906.

yabancılaşıp yeni rollere bürünmek zorunda kalan kalabalıkların keşmekeşini, sanatçının beslendiği zengin bir kaynak olarak görmüştür. “Modern destan, tanrı ve tanrı adına hükmedenlerin katında, metropolün yeraltına, bu âlemin kahramanlarına iner. Sanat ve edebiyat, ilk bu kahramanların çevresinde evrensel çehresini fark eder.”²⁸ Baudelaire’e göre moderniteyi, Flaneur, Bohem ve Dandy sahneler; şair de ressamda onlardır.

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa o da kalabalıklarda var olur. Aşk, iş, gücü kalabalıklardır. Kusursuz Flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasına mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde ev inde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak...”²⁹

Flaneur, Modernist estetiğin bir kahramanıdır. Metropolün modern yaşantısını gözlemleyen, arşivleyen aylak bir gezgindir. Kentin kalabalıkları içinde kendini var etmiş, gelenekten kopmuş, yabancılaşmış bir figürdür. Flaneur ’ün dünyası burjuvanın ilerlemeci ve maddiyatçılığını yermektir. Burjuvanın başı her zaman kalabalıktır, oysa Flaneur ’ün bütün zamanı serbesttir. Flaneur’ün aylaklığı ve avareliği moderniteye karşıt bir görüş gibidir.³⁰

Kentli bir insan figürü olan Flaneur ’ün evi pasajlardır. Walter Benjamin “Pasajlar” isimli kitabında Flaneur’ün, Fransızcada avare gezinen anlamını taşıyan temel bir kavram olarak ifade etmiştir. Flaneur, avare gezinmeler esnasında izlenimlerde bulunan ve bu izlenimlerinden düşünce üreten kişi anlamında kullanmıştır.³¹

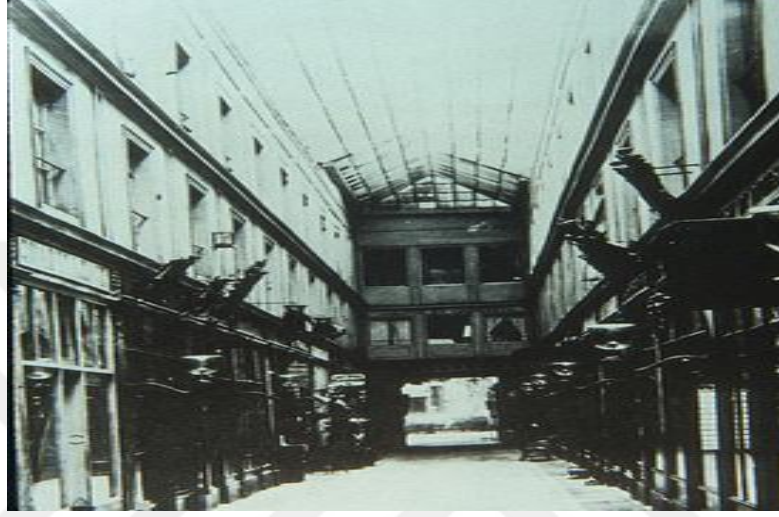
²⁸ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 11.

²⁹ Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, s. 33.

³⁰ Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, s. 33-35.

³¹ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 92.

Işıl ıslıl pasajlar, hayatın gece gündüz sürekli aktığı; hazzın, cazibenin, gösterişin, modanın, opera-tiyatro yıldızlarının, akrobatların, sihirbazların, sanatın ve edebiyatın kahramanları Danny'nin, Bohemlerin ve Parislilerin gözde mekânıdır. Pasajlarda her şey ve herkes, yeni, modern ve evrenseldir.³²



Resim 2. Opera Pasajı

Kentlerde yeni oluşmaya başlayan modern gündelik hayat ile kültürdeki değişimler, sadece sosyolojik yaşamı değil, birçok yazar, sanatçı ve mimarın yapıtlarını derinden etkilemiştir. Endüstri kentlerinin oluşmaya başlamasıyla toplumda görülmeye başlayan bunalımlar, ilk endüstriyel hastalıkları da beraberinde getirmiştir. Bu bunalımların sanata yansıması şiddetlidir. Geç dönem modernizm hareketleri olan Ekspresyonist ve Sürrealist anlatımlar bu bunalımların ürünüdür.³³

³²Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, s. 35.

³³Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, , s. 60.

2. MODERN ZAMAN ve SANAT

2.1. Bilim, Teknoloji ve Sanat

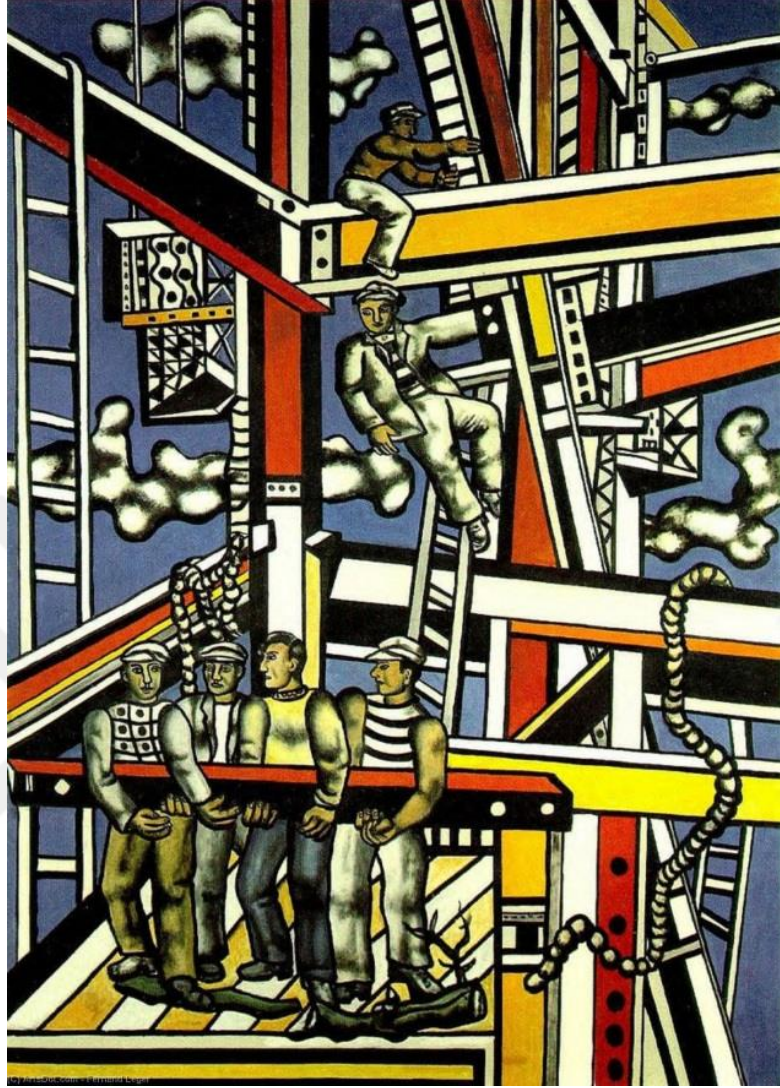
Buharlı makinanın icadıyla başlayan ve günümüze değin gelişimini sürdüren endüstri, yaşamı birçok alanda derinden etkileyerek toplumun dünyayı algılama biçimini yeniden şekillendirmiştir. Bu durumdan sanatçılar da etkilenmiş ve doğal olarak sanat yapıtlarında değişimler kaçınılmaz olmuştur. Pozitif bilimler için dönüm noktası diyebileceğimiz yeni buluşlara karşılık sanat alanında da yeni bakış açılarıyla köklü değişimler görülmeye başlanmıştır. Bu değişimi, Turani;

“Endüstrinin, arka arkaya yaptığı icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirmiştir. Bu eğilimi yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek, ortak bir kanı olarak belirtilmektedir. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti.”³⁴

Endüstri, insanı kendi isteklerine göre şekillendirmiştir. İnsanın özgür hareket alanını sınırlamış ve otomatlaştırmıştır. Bireyin bu hali, üretim sürecinde insan üretimlerini kişiliksizleştirip ucuzlatmıştır. Turani; “endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün ve kaygan ise, sanatçının eseri o oranda kaba, ilkel ve insan elinin izlerini taşıdığını” söyler. Bu karşıtlık sanatçının makine imalatına ilk tepkisidir.³⁵

³⁴ Turani; Dünya Sanat Tarihi, s. 555

³⁵ Turani; Dünya Sanat Tarihi, s. 556



Resim 3. Fernand Leger, “The Builders”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1914

Modern çağın teknolojisi dönemin sanatçısı Fernand Leger’in söylediği “Resme ait ifade değişti çünkü bunun modern zamanda yapılması zorunludur”

sözleri bir anlamda değişim isteğiydi. Bu istek, makinanın bir sanat aracı olarak görülmesi ve doğanın temsiline sanatçı için çekiciliğini yitirmesine yol açmıştır.³⁶

Yine, Andrew Canduff Ritchie'e göre; içinde bulunduğumuz çağda bilim bize zenginleştirilmiş doğa kavramları sunarken, bunun yanında bir makine ordusu da sunmuştur. Tartışmaya açık olarak, bu makineler ilgimizi doğadan kendilerine çekmişlerdir. Leger gibi bazı sanatçılar silindirik ve kübik formları resimlerinde temel unsur olarak ele almışlardır. Sonuç olarak, makineye bağlı olarak geometrik soyutlama, soyut harekette önemli bir rol oynamıştır.³⁷

Resmi, maddesel dünyanın monoton anlatımından kurtarmak için atomların çözünmesi gibi bilimsel bir kanıt ile hareket eden Kandinsky ile fizik biliminin sağladığı renk ve ışığın katkısıyla, resme yeni bir perspektif sunan soyut resim sanatçıları, bu yeni gelişmeler ışığında yapıtlarına yeni bir gözle bakabilme olanağı bulmuşlardır. Bu da maddesel dünyanın sanatçının zihninde, düşünsel ve duyuşsal olarak çözülüşünü sağlamış ve sanatçıya yeni bir görme yöntemi kazandırmıştır. “Atomun çökmesi ile tüm dünyanın çökmesi ruhumda eşitlenmiştir.” sözleriyle Kandinsky, bilim hakkında bildiklerimizin hepsinin yanlış olabileceğini ve şimdiye kadar hakikat olarak bildiğimiz ve öğrendiğimiz her şeyin bir yanılsamadan ibaret olabileceğini belirtmiştir. Bu noktada soyut sanat yeni bir bakış açısı olarak, edinilmiş ve öğrenilmiş olandan uzaklaşarak iç gerçekliği bütünsel doğasına dönüştürmek adına çok önemli bir adım olarak görülmüştür.³⁸

Kuşkusuz 19. yüzyıldaki teknolojik buluşlardan biride fotoğrafın icadı olmuştur. Fotoğrafın icadı resim başta olmak üzere bütün sanat dallarına etki

³⁶ Şule; Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat, s. 45.

³⁷ Andrew Canduff Ritchie'den nakleden Şule; *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat*, s. 46.

³⁸ Şule; Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat, s. 48.

etmiştir. Fotoğraf, sanatçıları geleneksel anlayışlarından kopartarak yeni görme biçimlerine yöneltmiştir.

Fotoğraf doğduğu dönem içerisinde tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bazı sanatçılar fotoğrafı hayranlık uyandıran bir buluş olarak coşkuyla karşılarlarken, bazı sanatçılar ise doğanın mekanik bir kopyası ve çoğaltılabilir olması nedeniyle küçümsemişlerdir. En büyük küçümseme de dışavurumcu ve soyut sanatçılardan gelmiştir, onlara göre; varlığın özü ya da anlamına ulaşmanın yolu, nesnenin doğal görüntüsünden uzaklaşmak gerektiği inancıydı.³⁹ Fakat şunu da belirtmemiz gerekir ki fotoğraf; soyut sanatla ilgilenen sanatçıları nesnelerin doğal görüntüsünden uzaklaştıran karşıt bir kuvvet etkisi de yaratmıştır. Var olanın görüntüsünü olduğu gibi yansıtan fotoğraf makinesi, sanatçıyı varlığın özüne ve anlamına ulaşmanın farklı biçimsel ve düşünsel yollarının arayışına sürüklemiştir.

³⁹ Yılmaz, Moderninden Postmoderne Sanat, 2013, s. 47.



Resim 4. Joseph Nicephore, “Pencereden Görünüş”, 1826

Kameranın icadı, görüntü tarihinde bir başka devrim sayılmaktadır. Alman düşünür Walter Benjamin, 1935’de yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” denemesi halen güncel bir metindir. Benjamin bu makalesinde, fotoğraf ile birlikte insan elinin resmin üretim sürecinden ilk kez kurtulduğunu ve bunu gözün devraldığını belirtmiştir. Görüntü üretme işinin hızlanması, uzun süren el emeği işinin değerini düşürmüştür.⁴⁰

Fotoğrafın icadı ile var olanın resim yoluyla yeniden üretimi ihtiyacı ortadan kalkmıştır denebilir. Ayrıca hızla gelişen endüstrinin ve makineleşmenin getirmiş olduğu zorlu yaşam şartlarıyla huzursuzlaşan insanların nesnelere bakışı değişmiş ve

⁴⁰ Benjamin, *Pasajlar*, s.87,

iç dünyalarına kapanmışlardır. Fotoğrafın icadı, dönemin sanatçısı ile geleneksel yöntemler arasında kısmen bir kopuşa neden olmuştur.

2.2. Geleneğin Reddi; Endişeli Bakışlar

20. yüzyılda güç kazanan tüm sanat akımlarının ortak özelliği, konularını doğrudan doğada oldukları gibi işlemeyi reddetmeleridir. Dönemin kimi sanatçıları bu konuda isteksiz oldukları halde, eleştirmenlerin çoğu gelişmenin, gelenekselden tamamen kopmasıyla mümkün olunabileceğini savunmaktaydılar.⁴¹

Beck, günümüz modernliğinin kendisi ile bir hesaplaşma içerisinde olduğunu belirtir: özellikle sınıf ayrımı, denetleme, teknik ve ekonomik rasyonellik olmak üzere sanayi toplumu modernliğinin tüm değerleri reddedilmiştir. Bu reddedilme bireyselleşme politikaları eşliğinde gelişmiştir. Sanayi toplumu, kişileri kendi anlam ve tanımlarını bulmaya zorlayarak, yeni kesinlikler ve icatlar bulmaya mecbur bırakmıştır. Kendi özgeçmişini, kimliğini, toplumsal ilişkilerini, inancının bir tasarımcısı olarak birey, bağlamı olmayan asılsız bir serbestlikle ‘ben merkezci’ bir yaşam sürmektedir. Modernliğin bugün ki hali olan ‘bireyselleştirme’ bireylerin özel ve gündelik hayatlarında kendilerini sorguladıkları, derin düşüncelere daldıkları, kasıtlı politikalar eşliğinde kasıtlı süreci ifade etmektedir.⁴²

Bu durumu, Beckman: “Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum” olarak açıklarken Franz Marc ise: “Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum”⁴³ olarak açıklamıştır (Resim 5-6).

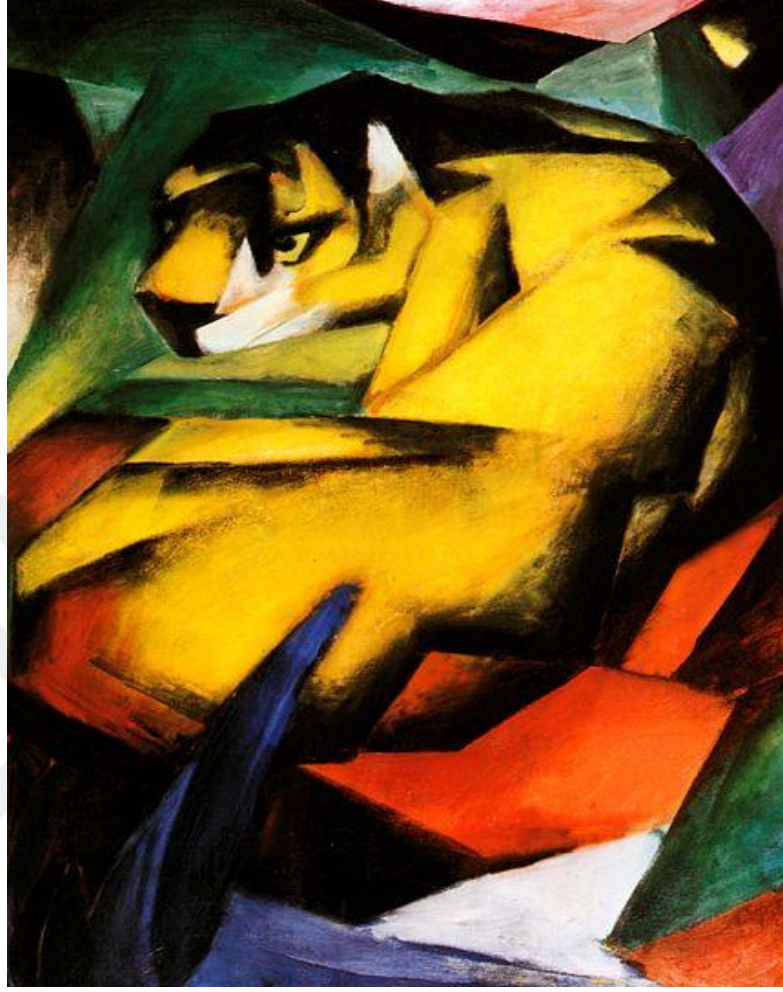
⁴¹ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, s. 622.

⁴² Talu, “Modernlik Söylemi; Endişeli Bakışlarda Modern Birey”, s. 148.

⁴³ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 559



Resim 5. Max Beckman, “Gece”, (133 X 154), 1918-19



Resim 6. Franz Marc, “The Tiger”, 1912.

Endüstri toplumunda, materyalizmin sebep olduğu iç huzursuzluk kişiliği tehdit eden önemli bir etkendi. Bu huzursuzluk ortamından etkilenen sanatçı ya bir yolunu bularak bozulmamış doğaya kaçacak, ya da bu rahatsız edici ortamların etkenlerine karşı kendisine yeni özerk bir ortam yaratacaktı.



Resim 7. Paul Gauguin, “The Loss of Virginity”, 1891.

Gauguin, endüstriyel ortamın bozmadığı, saf doğa ve ilkel bir hayat arayışı için Tahiti adalarına gitmiştir. Gauguin’ in 1890’larda Tahiti’de modern yaşamdan uzakta “medeniyet hastalığından arınmış olarak” yaşantısına devam eder ve bunu resimlerinde konu eder. Gauguin Tahiti’de ki resimleri daha çok simgeseldir ve bu üslubu ile Modernizmin öncülerinden olmuştur (Resim 7).⁴⁴ Bu simgesel yaklaşım modernitenin aklına yabancı ilkel-öncü bir bakışı içermektedir.

Öncü, ilerici kelimesi Fransızca avangart, ilk olarak askeri anlamda kullanılan bir terim iken, 1820’lerde siyasal ilericiliğin simgesi haline gelmiştir. Bir sanat terimi olarak, geleneksel olanı reddetmek ve yeni arayışları çağrıştırmak için kullanılmıştır.

⁴⁴ Antmen, 20. *Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, s. 18.

⁴⁵ 19. yüzyıl avangart sanat akımları, geleneksel sanat anlayışını sorgulamış ve gelenekle olan bağlarını kısmen koparmıştır. 20. Yüzyılın ilk çeyreği sanat tarihi bakımından oldukça üretken bir dönemdi. Dönemin sanatçıları çağdaş ve özgün olmayı hedeflemişler, güzellik, biçim, mekânın temsili, renk kullanımı ve konu seçimleriyle geleneksel kavramlara meydan okumuşlardır. Duygu, zekâ ve soyutlama alanlarını derinlemesine incelemişlerdir. ⁴⁶

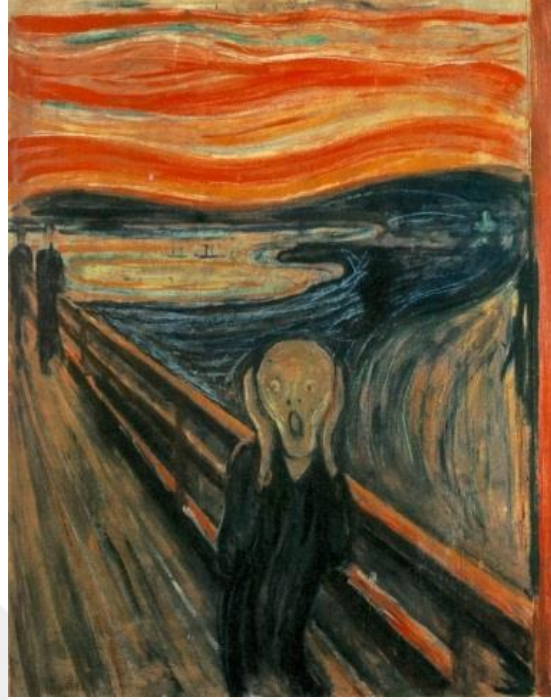
Modern düşünce, Descartes’in “cogito” ile anlamlandığı özne kavramı, rüyaları ve duyguları önemsemeyerek Akli insan oluşun merkezine yerleştirmiştir. Aydınlanmanın batıl inançları reddetmesi, psikanalizin parçalı özne düşüncesinin rastlantısal olmadığını gösterir. Modern özne bu haliyle bile parçalıdır. Freud özne – nesne ilişkisi bağlamından hareketle kaygıyı, korku ve dehşet duygusundan ayırmıştır. Freud’a göre kaygı, nesnesizdir (korku değildir), “bilinmeyen biri de olsa belli bir tehlikeyi bekleme ya da ona hazırlanma durumunu tanımlar”, dehşet ise “insanın hazırlıklı olmadan tehlikeye daldığında içinde bulunduğu” durumu işaret eder. ⁴⁷

19. yüzyılda teknik anlamda gelenekten kopuşla birlikte ressam bilinmez bir evrene dalmıştır. Bilinmezliğin verdiği korkuyu ve endişeyi yenebilmek için soyut öğeleri barındıran resimler ile iç huzursuzluklarını dışa vurmuşlardır.

⁴⁵ Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, s. 25.

⁴⁶ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 444.

⁴⁷ Engin Ümer, *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, Cilt. 8, No. 1, Eskişehir, 2018, s.26.



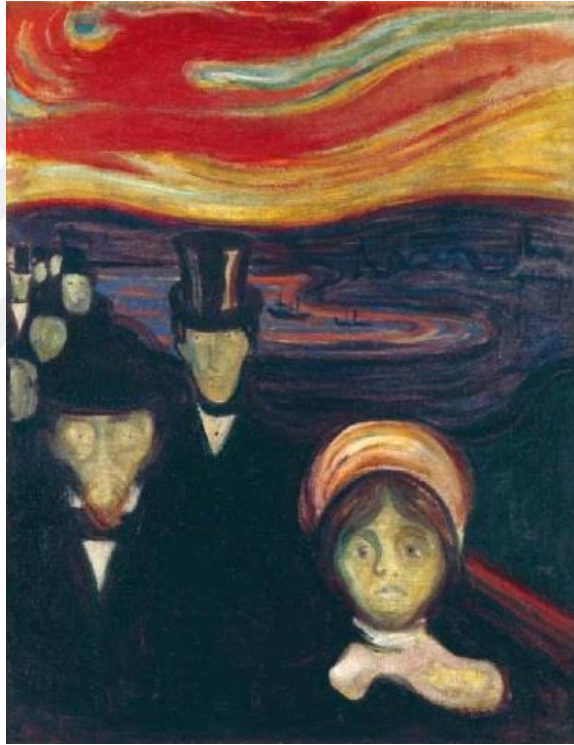
Resim 8. Edward Munch, “Çığlık”, 1893.

Norveçli ressam Edward Munch, “Çığlık” adlı tablosunda ani bir heyecanı veya korkuyu içinde bulunduğu mekânı da kapsayarak yansıtmıştır. Çığlığın yarattığı gerilim tüm mekâna yayılarak adeta bütün çığlıkların soyutlaşan ifadesine dönüşmüştür. Resimdeki parlak ve çığ renkleri ile boyanmış dalgalı gökyüzü, bir bütünlük içinde bizi resmin odağına çığlık atan kimliksiz, deforme edilmiş kişiye yönlendirir. Bu çığlığa neyin sebep olduğu muamması bizi resmin heyecanı ve korkusuna ortak eder (Resim 8). Munch’ün “Kaygı” isimli eserine baktığımızda Çığlık resmindekine benzer bir mekân ve ortam ile karşılaşırız. Aradaki en belirgin fark Kaygı isimli resimde ki figürlerin kimliklerinin belirginliğidir. Kimlikleri belli olmasına rağmen figürlerin tedirgin, çaresiz, kaygılı ve solgun yüzleri bizleri de endişeye sevk etmektedir (Resim 9). Munch, resimlerindeki figürlerin çığlığına, kaygısına ve duygu hallerine bizi de katmak ister gibidir.

“Ekspresyonist sanatta halkı rahatsız eden şey, doğanın çarpıtılmasından çok, güzellikten uzaklaşmasıydı. Karikatürcü, insanın çirkinliğini gösterebilirdi, ne de olsa bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, bir şeyin

görüntüsünü değiştirirken, onu daha da idealleştireceği yerde çirkinleştirmesi, hoş karşılanmıyordu. Fakat Munch, bir acı çılgılığının güzel olmayacağını, yaşamın yalnızca güzel yönlerini görmenin ikiye bölünmüşlüğü olduğunu söylemekle yanıt verebilirdi. Çünkü Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı.”⁴⁸

Jameson, Munch’ün “Çılgılık” isimli tablosuyla modern zamanın dramatik bir yorumunu yapar: “Kuşkusuz modernizmin büyük temaları olan yabancılaşma, anomi, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve tecridin saygın bir ifade, vaktiyle kaygı çağı diye adlandırılan o dönemin neredeyse programatik amblemidir” der.⁴⁹



Resim 9. Edward Munch, “Kaygı”, 1894.

⁴⁸ Gombrich; *Sanatın Öyküsü*, s. 622.

⁴⁹ Hikmet Şahin; *Akademik Sanat; Tasarım ve Bilim Dergisi*, Vol.1, Sayı.1, İstanbul, 2016, s.83.

Modern sanat estetiği, 19.yüzyılın sonlarında klasik sanat estetiğinden tamamen ayrılmıştır. Modernist sanat estetiğini savunan sanatçılara göre; “yansımacı estetik pasiftir.” Sanatçıların sübjektif yorum yapmalarını kısıtlamakta ve sanatçının yaratıcılığına ciddi şekilde ket vurmaktadır. Bu durum sanatçı için bir kısır döngüdür. Sanatçılar tüm yaratıcı yeteneklerini zorlayarak, değiştirerek ve üzerinde durduğu konuya kendi yorumunu katarak ancak bu kısır döngüden çıkabileceklerdir.⁵⁰ İsmail Tunalı bu durumu, objektif ya da sübjektif olsun, doğayı göründüğu gibi resmetmek yerine, sanatın, duysal olan mutlak bir temele ulaşmak isteği olarak açıklar.⁵¹ Mehmet Yılmaz; modern fizik ile atomun parçalanması neticesinde, maddenin bir enerji, soyut bir kavram olarak algılanmaya başlandığından, bunun neticesinde durağan perspektif anlayışının yıkıldığından ve yerine ‘devinimli bir evren tablosunun’ oluşmasına yol açtığından söz eder.⁵²

2.3. Modern Sanatın Soyutlaması

Fotoğraf makinasının icat edilmesi; Rönesans’tan beri resmin ‘dünyaya açılan bir pencere’ olduğu düşüncesini ve resim sanatının klasik özelliklerini sanatçılara yeniden sorgulatmıştır.⁵³

“Unutmayın ki bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce- üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.”⁵⁴

⁵⁰ Şaylan, *Postmodernizm*, s.87.

⁵¹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim- Modern Resimden Avangart Resme Giriş*, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 2008, s.150-151.

⁵² Yılmaz, *Moderninden Postmoderne Sanat*, s. 61.

⁵³ Mehmet Şah Maltaş, *Modern Sanatta Soyut Yaklaşımlar ve Metafizik Yönleri*, Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Sayı.4, Mardin, 2020, s.60.

⁵⁴ Norbert Lynton; *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009 s. 17.

Maurice Denis'in bu görüşü, üç boyutlu gövdelerin boşluğa yerleştirilmesi ilkesine dayanan Rönesans resim geleneğinin yavaş yavaş yıkıldığı ve aynı zamanda, soyut sanata doğru yol alındığının göstergesidir. Bu görüşü destekler mahiyette Paul Klee'nin şu devrimci görüşünü aktarabiliriz; “doğadan ve doğanın incelenmesinden daha önemli olan, insanın kendi boya kutusunun içindekilere karşı benimsediği tutumdur.”⁵⁵

Modern sanat tarihçileri, modernizmin temel eğiliminin genellikle soyutlamaya yönelen bir yol izlediğini belirtmişlerdir. 19. yüzyıl resimlerinin konuları genellikle ölü doğa, açık hava resimleri ve gündelik yaşam konulu resimlerdi.

Empresyonizm, 19. yüzyılın sonlarına doğru Fransa da doğmuş bir sanat anlayışıdır. Adını 1874 yılında Monet, Renoir, Pissarro, Sisley 'in Paris'te Nadar adında bir galeride akademik sanata meydan okurcasına açtıkları bir sergide sergilenen Monet 'nin “Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim” resminden almıştır (Resim 10). Öncelikle alaycı bir isim olarak kullanılan bu isim, daha sonra sergiyi açanların ortaya koymuş olduğu sanat anlayışını ifade eden genel bir kavrama dönüşmüştür.⁵⁶

Modernist ve avangard sanatın empresyonizm ile başladığıyla ilgili genel bir kanı vardır. “Avangard Kuramı” kitabının yazarı Renato Poggioli, Empresyonizmin modern sanat tarihinde, “ilk tutarlı, organik ve bilinçli avangard hareket” olduğunu belirterek bütün avangardın empresyonizmden türediği kanısındadır.⁵⁷

⁵⁵ Lynton; *Modern Sanatın Öyküsü*, 2009 s. 18.

⁵⁶ Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim- Modern Resimden Avangart Resme Giriş, 2008, s.37-38.

⁵⁷ Ali Artun, “*Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernizmin Doğuşu*”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 15.

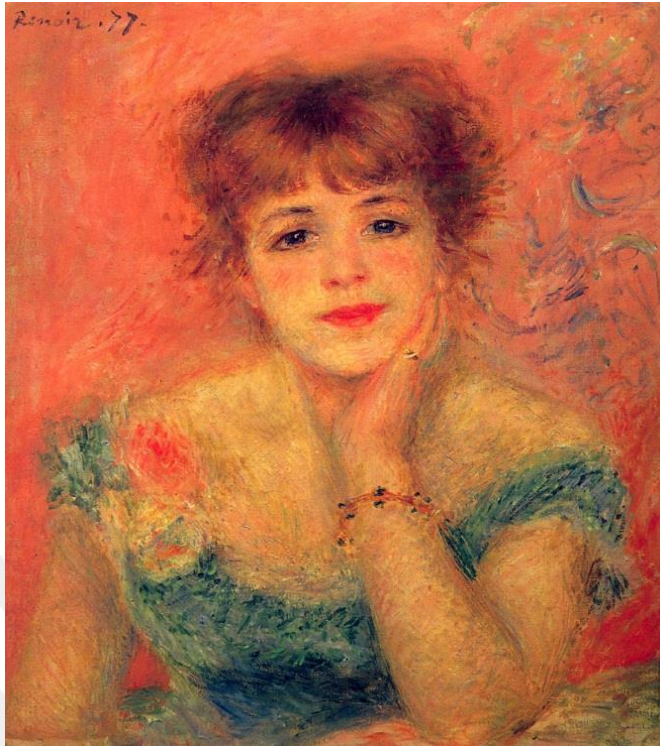
Empresyonistler akademik resimlerdeki gelenekçi, kuralcı kompozisyonlara bağılı kalmayı reddetmişlerdir. Empresyonist resimler sağlam bir desen temeli üzerine oturtulmadığından biçimden yoksun ve bitmemişlik görünümündedirler. Kompozisyonlarında tamamen kendi bakış açılarıyla anlık izlenimlerini yakalamaya çalışmışlardır. Doğrudan siyah renk ile elde edilen gölgelendirmeler yerine açık koyu renk spektrumları ile hacimsellik, uzaklık ve yakınlık etkisi elde etmişlerdir. Rönesans resimlerinde kullanılan çizgisel perspektif yerine renklerle elde edilen hava perspektifi kullanılmıştır. Anlık izlenimi tuvale aktarmak için hızlı fırça darbeleri ve tuşeler ile resmin herhangi bir noktasındaki detaya değil de resmin geneline bakmamızı sağlamışlardır. Işık, renk ve zaman (an) kavramları empresyonist resimler için temel elemanlardır.



Resim 10. Claude Monet, “impression-soleil levant”, 1872-1874

Empresyonistler 1880’lerin başında dönemin resmi akademisine karşı yeni bir yaklaşım oluşturmayı amaçlamışlardır. Renoir, kendi biçim ve kavramlarını yeniden değerlendirmiş ve Rönesans sanatı üzerine incelemelerde bulunmak üzere İtalya’ya gitmiştir (Resim 11). Seurat, renklerin rasyonalizasyonu (psikolojisi) ilgili denemeler yapmıştır (Resim 12). Monet ise daha çok nesne üzerine düşen ışığın biçimiyle ve değişen etkisiyle ilgilenmiştir.⁵⁸

⁵⁸ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, 2009, s. 429.



Resim 11. Renoir, “Jeanne Samary”, 1877



Resim 12. George Seurat, “Sirk”, 1891

İlk dönemlerinde Empresyonistlerle anılan ve daha sonra Post-Empresyonist olarak anılan Cezanne, düz tuval yüzeyine üç boyutlu denemeler yapmıştır. Cezanne resimlerine derinlik duygusu katmak için renk tonları uygulamıştır. İnceltilmiş boya ile renk öbekleri oluşturmuş ve bu renklerin birbirine geçtiği, hatların belirsizleştiği doğa resimleri üretmiştir. Cezanne’ın anlayışı sonraki dönemler için Empresyonizm ile Kübizm arasında köprü görevi görmüştür.

Cezanne’ın ‘Yıkılanlar’ tablosu edebi unsurları görsel bağlamda en aza indirgemiş ve batı sanatının başatı olan en akademik, en kültürlü sanat olma biçimini göz ardı etmiştir. Bu süreç tarihte Post-Empresyonist olarak adlandırılmıştır.⁵⁹

Empresyonizme kadar, kompozisyon kurmada ya da plastik değerleri ifade etmede ışık ve renk iki temel araç olarak kullanılmıştır. O döneme kadar ışık resmi

⁵⁹ Lynton; *Modern Sanatın Öyküsü*, 2009 s. 19.

oluşturan kompozisyonun bir aracıydı. Ancak Empresyonizm ile birlikte ışık idealize edilerek, soyut bir varlıktan ziyade gün ışığına bürünmüştür. Önceleri ışık ile sınırları belirlenen objeler, bu kez gün ışığıyla çözülmüşlerdir. Artık, ışık, sanatçının izlenimlerini daha özgür aktardığı bir nesne haline gelmiştir. Hume'un 'duyum felsefesi' Empresyonizmle ilişkilendirilir. Hume'a göre fiziksel ve ruhsal duyular bir bütünün parçalarıdır. Yani ışık, konu ve kompozisyon için bir araçtan ziyade, bir bütünü oluşturan temel duyumdur.⁶⁰

Hume'a göre duyularımızla, tutkularımızla ya da düşüncelerimiz ile hareket edelim, belleğimize sunulan her şey 'algı'dır. Algı kavramını da kendi içerisinde 'izlenimler' ve 'ideler' olarak ikiye ayırmıştır. Belleğimizdeki tüm duygu ve tutkularımız bir izlenimdir, bu izlenimleri düşünmek ve idrak etmeyi de idelerimiz olarak açıklamıştır.⁶¹

"Gözlemcinin Teknikleri" kitabında 19. Yüzyılın bakma ve görmesini inceleyen Jonathan Crary; önceleri, bakılan nesnenin veya görülen doğanın oluşturduğu kaynak, artık bakanın doğasında, kendi gözlerinin kaydettiği şekliyledir diye belirtir. Görme nesnesinden koparak öznelleşmiştir. Yani bakanın baktığı şeyin temsilinden kurtularak özerkleşir. Empresyonistler izlenimlerinde özgürdür. Neyi nasıl göreceği ve göstereceği gücü kendisindedir.⁶²

Empresyonizm kendini natüralizminden gerçek anlamda koparamamış ve natüralizmin gerçekliğine duyum ve optik deneyler eklemiştir. Onlar için esas olan,

⁶⁰ Deniz BAYAV, *Işığın Bağımsız Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık*, Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi, Sayı.14, Erzurum, 2008, s.23-27.

⁶¹ Ayşe Gül Çıvgın, "*Hume'un Epistemolojisinin Kökeni: İzlenimler ve İdeler*" Felsefe ve Sosyoloji Dergisi, Sayı.22, Bartın, 2016, s.369-384

⁶² Ali Artun, "*Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernizmin Doğuşu*", İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 15.

doğadaki varlıkların geçici görüntülerini yakalamaktı. Çünkü onlar için anı yakalamak bütün gerçekçiliklerden daha üstündü.⁶³

İzlenimcilerin ışık tayfını yakalama, anı yakalama kaygısı yani bakıştan alınan haz, izlenimciliğin duyumsamayla ilgili özelliğidir. Aynı zamanda her şeyin maddileştiği, tüketilebilir olduğu bir dünyada alınan böylesi bir estetik haz, maddeci dünyaya bir tepki olarak okunabilir.



Resim 13. Paul Cezanne, “Yıkanaclar”, 1898-1905.

⁶³ Deniz BAYAV, “Işığın Bağımsız Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık”, Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi, Sayı.14, Erzurum, 2008, s.23-27.

Cezanne’a göre sanatta önemli olan, geçici izlenimler değil, doğanın derinliklerindeki mutlak yasaları keşfedip yorumlamaktır. Cezanne araştırmalarında resmin kuramlarına aldırış etmeden nesneleri tuval üzerinde farklı açılar ve geometrik kurgularla göstererek, resmi renk aracılığıyla hacimselleştirerek düzlemlere bölüyordu (Resim 13). Cezanne’ın çalışmaları ileride kübistler için ilham kaynağı olacaktı.⁶⁴ Anlaşılacağı üzere Cezanne resim sanatında yeni bir anlayış ortaya koyma çabası içindeydi. Bu konuda Jean Matzinger “Resim Üzerine Not” adlı makalesinde; Picasso’nun süslemeci, hikâyeci ve simgesel amaçları reddederek resimde bir saflık elde ettiğini belirtmiş, “geçmişten gelen, en iyi resimler arasında bile, onunki kadar resme ait bir resim bilmiyorum”⁶⁵ demiştir. Kübist ressamlar, doğayı olduğu gibi resmetmekten kaçınarak, saf plastik resimsel tadı vurgulamayı önemsemişlerdir (Resim 14). Elbette, “resme ait bir resim tanımının” ve saf plastik olanı yansıtmaya çabasının soyut olana giden yolu açan önemli bir yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz.

⁶⁴ Lynton; Modern Sanatın Öyküsü, 2009 s. 39.

⁶⁵ Charles Harrison, Poul Wood; Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Küre Yayınları, 2009 s. 212.



Resim 14. Geoges Braque, “Estac Evleri”, 1908.

Sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire “Modern Resimde Konu Üzerine” adlı makalesinde saf resim terimine değinerek, sanatı doğayı taklitten ve tasvirden duyulan hazdan ayrı, kendine özgü bir haz sunan bir olgu olarak tanımlamıştır. Bu durumu soyut sanata giden bir yol olarak görmüştür.⁶⁶

“Görülenin tasviri sanat değildir. Zaten gerçek, birtakım imgelerden ibaret olan dışımızdaki şeylerde değil, bunların gizlediği ve ancak sanatın keşfedebileceği derinlerdeki temsillerdir.”⁶⁷

Anlaşılabacağı gibi zamanla, resim sanatı doğanın bir kesitini yansıtan veya tarihi bir olayın sahnelenmesi gibi mimesis bir anlayıştan çıkarılarak, renk, çizgi gibi

⁶⁶ Harrison, Wood, Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, 2009 s. 213.

⁶⁷ Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 32

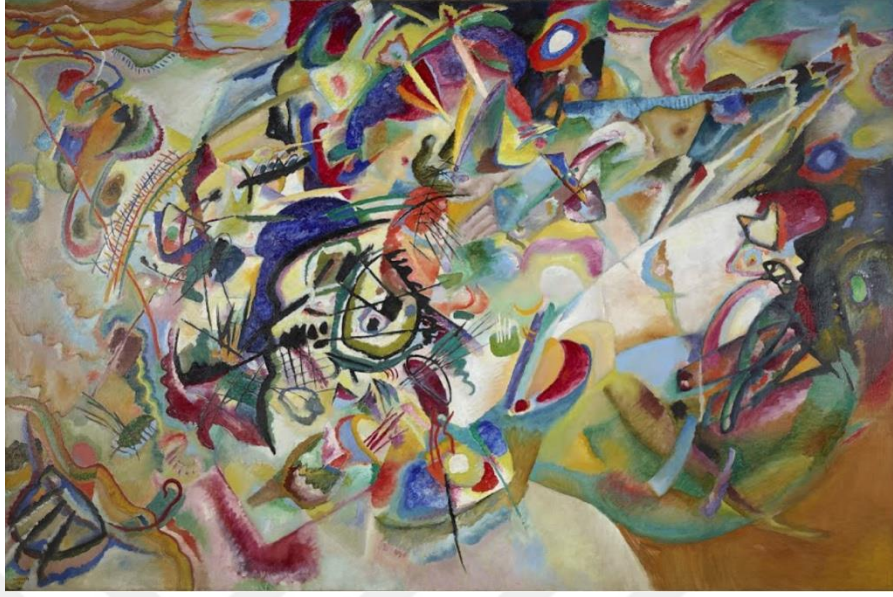
plastik unsurlarla, daha öznel olan ve tinsel dürtülerle oluşan bir anlayışa sahip bir sanata, soyut sanata evrilmiştir.

“Her sanat eseri, çağının çocuğu ve pek çok durumda duygularımızın kaynağıdır. Bundan da anlaşılacağı gibi, uygarlığın her dönemi, asla tekrarlanmayacak olan kendine özgü bir sanat meydana getirir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur. Aynı şekilde, heykelde Yunan metotlarını takip etmeye çalışanlar, yalnızca bir form benzerliği elde ederler; eserler ruhsuz kalır. Böylesi bir taklidin, maymunun yaptığı taklitten farkı yoktur.”⁶⁸

Soyut resmin öncülerinden Wassily Kandinsky’nin ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ kitabında; ruhsal atmosferi yani içsel hakikatleri vurgulayarak, sanatta eskiyi taklit etmeyi gereksiz bulur. Ayrıca materyalizmin (buna modernite kültürü de diyebiliriz) insan ruhunu esir aldığını, maddeci kültürün kısılcısından kendini kurtaran sanatçının daha özgün ve yüce bir sanat icra edebileceğinden söz eder.⁶⁹ Daha yüce ve özgün olan bir sanat Kandinsky için neyi ifade ediyordu? Bu sorunun cevabını onun kitabının başlığında bulabiliriz. Kandinsky özellikle ruhsal (tinsel) olana vurgu yapıyordu. Modernitenin ve maddeci bir kültürün hâkim olduğu bir çağda tinsel olandan uzaklaşan insana bir gönderme yapıyor gibidir Kandinsky. Modern insanın kaybettiği tinsel yoğunluklu bir varoluşu saf bir şekilde hangi sanat formu yakalayabilirdi? Kandinsky’nin bu varoluşu sanatın tamamen soyutlaşan formlarında aradığını söylemek hiç de abartılı olmaz (Resim 15).

⁶⁸ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 2015, s.27

⁶⁹ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s.27.



Resim 15. Kandinsky, Composition VII, 1913.

Çünkü hem duyulur dünyamıza odaklanan empresyonistler hem de nesnel kavramlara odaklanan kübistler bağlarını doğadan tamamen koparamamıştır. Bu kopuşu, nesnesi olmayan, salt kavramsal olan saf sanata doğru giden Soyut Sanat gerçekleştirmiştir.

3. SOYUT SANATTA TİNSELLİK

3.1. Soyut Sanat

Genel tanımıyla Soyut Sanat; doğada olan gerçek nesneleri betimlemek yerine, biçim ve renklerin temsili olmayan plastik formlara dönüşmesidir. 20. yüzyıl başında bu terim, gerçek biçimleri sadeleştirilmiş veya değiştirilmiş halleriyle imgelere indirgeyen sanatı tanımlamak için de kullanılmıştır.⁷⁰ Bu terimin iki kullanım alanı vardır: Birincisi temsili olmayan, tamamen özerk ve dış dünyaya gönderme yapmayan süprematizm ve soyut dışavurumculuk gibi sanat akımlarında, ikincisi de gördüğümüz dünyadan görüntüleri soyutlaştıran kübizm gibi sanat akımlarında kullanılmıştır.⁷¹

Öncelikle soyut sanatı tanımlarken, soyut ve soyutlama terimlerinin birbirlerinden farklı iki terim olduğunu açıklamamız gerekir. Bu farklılığı Tunalı Marcel Brion'dan iktibasla şöyle açıklıyor:

“Marcel Brion, soyut ve soyutlayıcı kavramlarının birbirine karıştırıldığından söz ederek şöyle tanımlamıştır: ‘soyut sanat’ başka şeydir, ‘soyutlayıcı sanat’ başka şeydir. Bundan ötürü biz eğer soyut sanattan söz açıyorsak, o zaman burada ‘salt soyut sanat’ mı, yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden ‘soyutlayıcı sanat’ mı söz konusudur, birbirinden ayrılmalıdır.”⁷²

Turani ise bu farklılığı, soyut sanat ve nonfigüratif sanat ayrımı üzerinden yapıyor:

“Bugün bu alanda yapılan çeşitli açıklamalarla, soyut sanat ile nonfigüratif sanatı birbirinden ayırma sorunu ortaya çıkmıştır. Soyut sanat sonuç bakımından

⁷⁰ https://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut_sanat

⁷¹ John Fleming, Hugh Honour, *Dünya Sanat Tarihi*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2016. s. 947.

⁷² Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim- Modern Resimden Avangart Resme Giriş*, s.118

soyut görünümlü olmakla birlikte, başlangıçta sanatçı, bir doğa esini ile ya da niyet ile başlayabilir. Yani resmin başlangıcı doğadandır sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa nonfigüratifte başlangıçtan itibaren doğaya bağlı olmayan bir çalışma söz konusudur.”⁷³

Bu bağlamda, doğadan ve doğal nesnelerden tamamen kopmamış durumlar için soyutlama, tamamen ruhsal, doğal nesneleri çağrıştırmayan durumlara soyut diyebiliriz.

“Joanna Wickery; Soyut Sanat, derin, mistik ve tinsel boşalmanın ya da gerçeği görsel bir biçimde arayışın vardıdığı sonuçtur”⁷⁴ diyerek açıklamıştır.

“Felsefede somutun tikeli anlattığı, buna karşın soyutun sınıflandırmalar, özümlemeler, elemeler sonunda varılan bir genelleme olduğu varsayımı vardır. Bu görüşe göre soyut anlatım, düşüncenin üstün bir aşamasıdır. SUPREMATİZM’de olduğu gibi metafizik yaklaşımlarda soyut sanat böyle bir aşama olarak değerlendirilmiştir. Hatta bu metafizik görüşler bir yerde Platon’un biçimler kuramına bağlanabilir. Platon’un ideal dünyasında, varlığın nitelikleri (ör.renk) nesnelerden bağımsız var olabilir. Soyut sanatçıların da birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın RENK, BİÇİM, ÇİZGİ, MEKÂN gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrışmsal varlığından bağımsız olarak sunmak ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koymak amacını gütmüşlerdir.”⁷⁵

Platonun varsayımına göre, tüm nesnelerin varlığı bizim onlara atfettiğimiz kavramlarla vardır. Bir ağacı fiziki özelliklerinden soyutladığımızda sadece ağaç ideası kalır. Varlığı bu özdekte soyutladığımızda yokluğu, hakikati elde ederiz. Yani bir nesneyi kavramsal yüklemelerinden soyutladığımızda ortada sadece yokluk kalır. Metafiziğe göre gerçek varlık, var olan değil, var olmayandır. Parmenides, Aristo, Platon’dan George Berkeley ve Hegel’e kadar tüm idealizmin dayandığı mantığın bu

⁷³ Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, 2010, s.135

⁷⁴ Joanna Wickery, “Dış Dünya ve Nesnelerden Kurtuluş”, *Yirminci Yüzyıl Sanatı Özel Sayı*, 2000, Kış:168-175, s.16

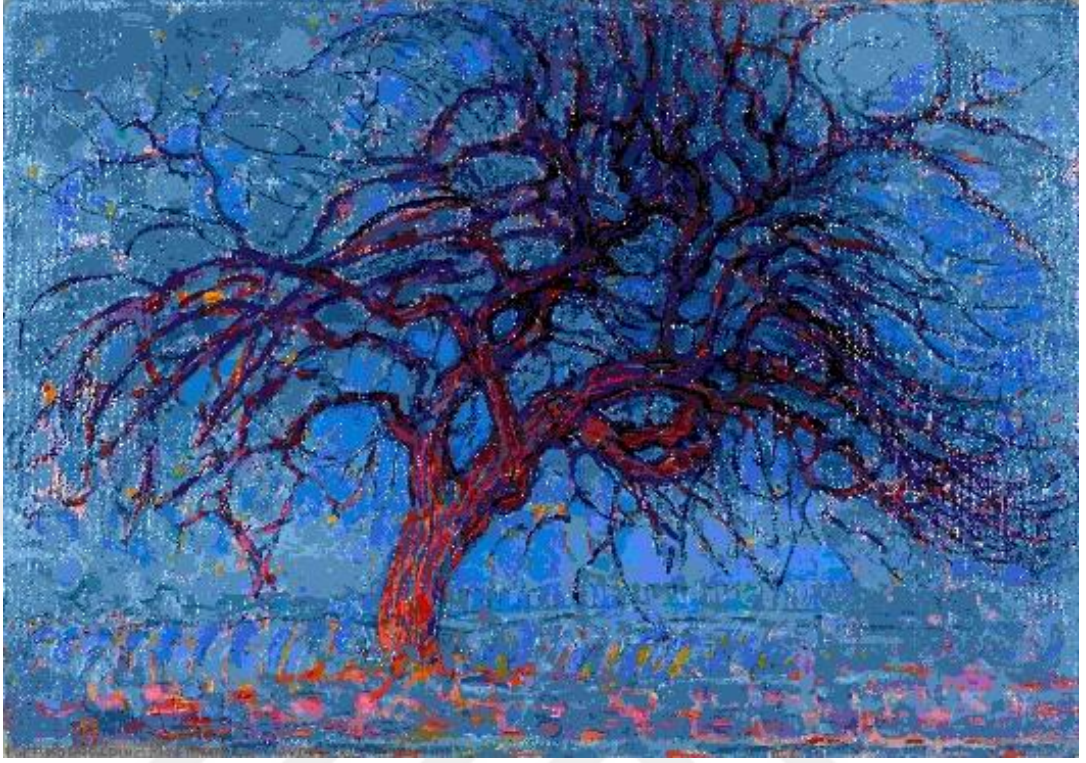
⁷⁵ Jale Necdet Erzez, “Soyut Sanat”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul, 2008, s.1432

düşünceyle bağlantılı olduğu söylenebilir.⁷⁶ Piet Mondrian'ın soyutlanan “Kırmızı Ağaç” resimlerinde geriye dikey ve yatay çizgilerin kalması gibi. Çünkü Mondrian’a göre ağacın özü bu yatay ve dikey çizgilerdir.

Neo-plastisizm, Mondrian'ın inandığı fizik ötesi bir dünya tasarımının sanattaki yansımasıydı. Mondrian’a göre hakikat, “gözlerimizle gördüğümüz ve nesnelerle dolu bu dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilen Tanrısal bir şeydi.” Mondrian, sanatın insanın estetik heyecanının ifadesi olduğunu kabul ederek, modern sanatçının hedefinin bireysel bir dünyadan çok ‘içimizdeki evrenselin’, dolaysız anlatımı olması gerektiğine vurgu yapmıştır. Mondrian'ın düşünce ve eserleri, felsefi bağlamda nesnel idealizm (metafiziksel bir anlayış) denen dünya görüşüyle aynı doğrultudadır.⁷⁷

⁷⁶ Orhan Hançerlioğlu, *Ruhbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s.351.

⁷⁷ Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2013, s. 56.



Resim 16. Piet Mondrian, “Kırmızı Ağaç”, 1908.



Resim 17. Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1912.

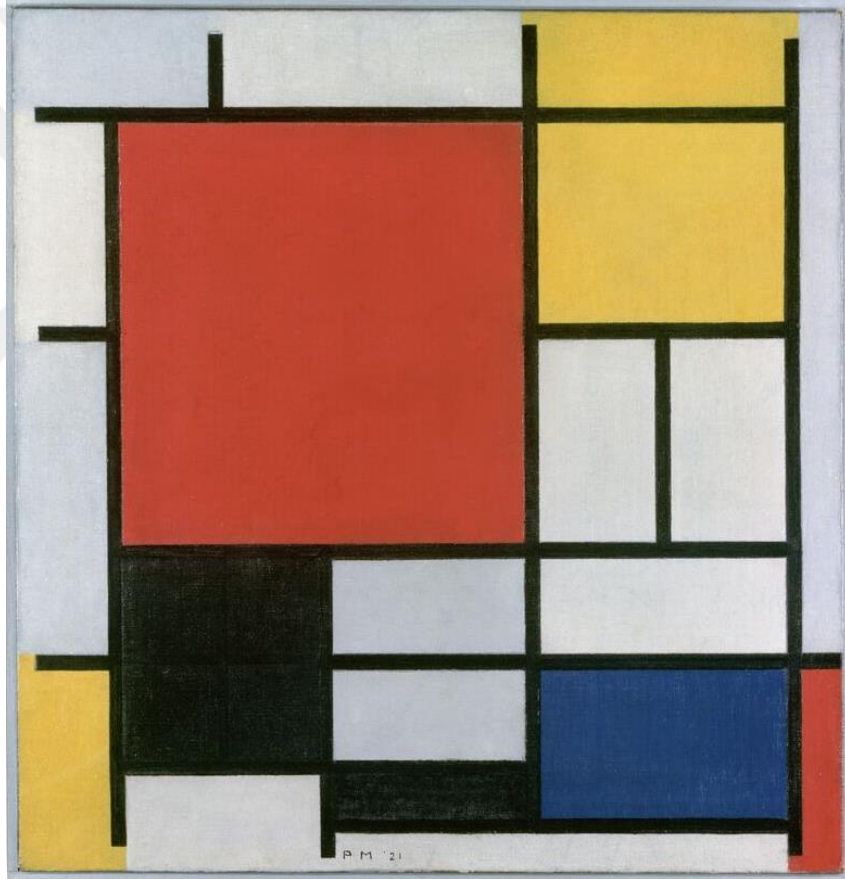


Resim 18. Piet Mondrian, “Oval Kompozisyon”, 1913.

Piet Mondrian’ın ilk çalışmaları Hollanda manzaralarıydı. Ancak zamanla akılcı ve geometrik bir yöne evrilmeye başlayan resimleri giderek sadeleşerek, gizemli bir havaya bürünmüştür. Bunun nedeni, kaynağını Hint mistisizminden alan Teosofi felsefesi olabilir. Bu bağlamda Piet Mondrian resimleri incelendiğinde; renklerin ön planda olduğunu görürüz. Simgesel olarak nesnelerin doğal görünümlerinden tamamen kopmadığı yuvarlak ve üçgen alanlar şeklinde soyutlandığı görülür. Bu resimlerde genellikle siyah, beyaz ve gri kullanılarak nesne şematize edilip soyutlanır (Resim 16-17). Mondrian, nesnenin ortak olmayan bütün özelliklerini resimlerinden çıkarmıştır. Çünkü Mondrian için bir nesnede öznellik, ortak olmayan özelliklerdi (Resim 18). Bu üç resim incelendiğinde değişmeden kalan, ağacın özüdür. Dikey olarak büyüyen gövde ve paralel bir düzlemde uzayan dallardır. Mondrian için doğadaki her şey soyutlandığında geriye kalan tek şey yatay ve dikey formların karşıtlığıdır. Mondrian’ın sanat anlayışındaki bu karşıtlık doğanın

zıtlık kavramı üzerine kurulu olduğuna işaret eder. Mondrian'ın ağaç imgesinin doğal görünümünden doğal olmayan görünüme, figüratiften nonfigüratife doğru meyil etmesi aslında Modern Sanatın Soyut Sanata doğru aldığı yolun kısa bir özeti olarak görülebilir.

Mondrian, sanatının doruk noktasında, dikey-yatay çizgileri ve ana renkleri kullanarak kompozisyonlar oluşturmuştur (Resim 19). Soyutlamalarının en son aşamasına varmak için, nesnelerin doğal görünümlerinden tamamen ayrılması gerekiyordu.

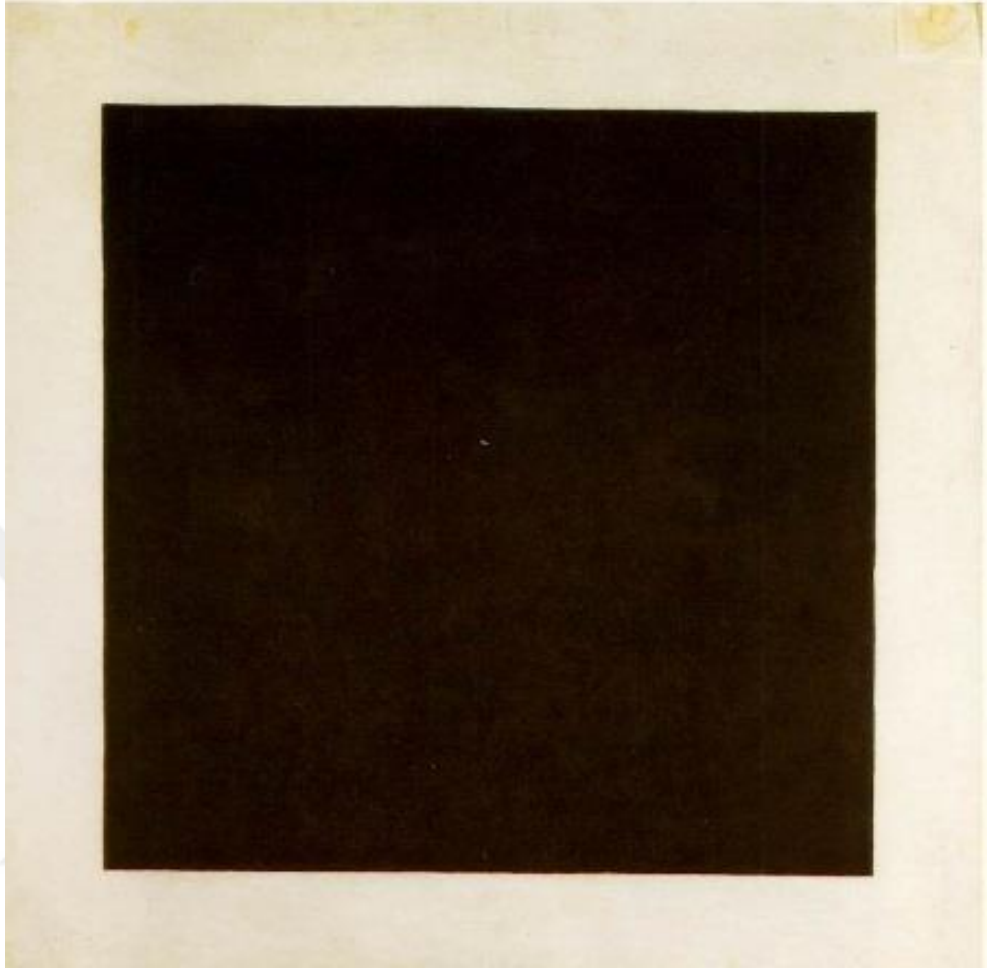


Resim 19. Piet Mondrian, “Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Gri Kompozisyon”, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101X99

“Son Fütürist Resim Sergisi o,lo  ” adlı bir resim sergisinde, beyaz zemin üzerine siyah bir kare olan bir resim asılmıştır (Resim 20). Sergiyi gezenleri büyük bir şaşkınlık ve öfke kaplamıştır. Malevich’in “Sıfır-Biçim” adını verdiği bu çalışma sergiyi gezenlerce eleştirilmiş ve bunun resim olup olmadığı dahi sorgulanmıştır. Bu resimle Maleviç, yeni sanatın geçmişle tüm bağlarını kopartıp, sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini vurgulamak istemiştir. Sanat dünyasına k bistlerle giren soyutlama ve eleme, Mondrian ve Malevich’te yıkma ve yok etme özelliğine dönüşmüştür.⁷⁸



⁷⁸ Nazan  şpiroğlu ve Mazhar  şpiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi,  stanbul 1993, ss. 54-55.



Resim 20. Kazimir” Maleviç, “Beyaz Üstüne Siyah Kare”, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109 x 109 cm.

Malevich’in siyah karesi için Ali Artun “Modern Hayatın Ressamı” kitabının önsözünde şöyle der;

“Malevich’in *Siyah Kare* ’si (1915) Baudelaire ikonoklazmının zirvesi sayılmalıdır: Beyaz bir zemin üzerine bir metre simsiyah bir kare – Malevich’in kendi tabiriyle *formun sıfır noktası*. Bu siyah karenin hiçliğinde,

yokluğunda, boşluğunda, sonsuza kadar modern sanatın ve sanatçının kudretinin sınırları yorumlanacaktır.”⁷⁹

Hem Mondrian hem de Maleviç, sanatlarında kişisellikten arınarak saf ve temel biçimleri aramaktaydılar. Her iki sanatçıda en saf ve en temel biçimler yoluyla, maddesel dünyalarına bir yanıt aramışlardır. Çünkü bu sanatçılar, görünen nesnel gerçekliğin arkasında daha derin bir hakikatin olduğu inancındaydılar.

Mondrian ve Maleviç, evrenselliğe açılmanın yolunun, doğaya bağlı dünya görüşlerinin tamamen yıkılmasıyla mümkün olabileceği inancındaydılar. Madde, maddecilik, bencillik gibi dar dünya görüşleri yıkılmadıkça insanların yaratma özgürlüğüne kavuşamayacakları ve evrene açılmayacakları düşüncesindeydiler. Paul Klee ise, kendisini evrensel bütün içinde evrenin bir parçası olarak görmüştür. Klee, resimlerinde “nesneler dünyasını” yok etmeyerek, “evrensel bütünlük” içinde evrenin bir parçası olduğunu hissettirmiştir.⁸⁰

⁷⁹ Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 32

⁸⁰ Nazan İşpiroğlu ve Mazhar İşpiroğlu, *Sanatta Devrim* s. 59-60.



Resim 21. Paul Klee, “Sonbahar Elçisi”, 1920.

Klee 'nin 1920'lerdeki yapıtları çok daha soyut eğilimlidir (Resim 21). Bu resimlerde farklı tonlarda çeşitli yönlerde oluşturulmuş şeritler görülmektedir. Bu şeritlerde kullanılan mor renkler sonbaharın serinlik hissini vermektedir. Resmin sağ üst tarafında bir ağaç resmedilmiştir. Ağaç imgesi resmin neredeyse tamamını kaplayan dikdörtgen şeritlere bir zıtlık oluşturmuştur. Aynı şekilde ağacın boyandığı turuncu renk, mor zemini tamamlayıcı bir şekilde kullanılarak resimsel etkiyi artırmıştır. Bu resim bize Paul Klee'nin rengi kullanma mahareti hakkında bilgi vermektedir. Klee'nin yaşamdaki zıtlıkları ve uyumları renkleri kullanarak resimlerine konu ettiği görülmektedir.

Klee için sanat bir amaç değildi, bir süreçti. Onun için sanatın oluşma süreci çok kıymetliydi. Klee, bir sanatçının eserini bir tohum gibi ekip büyötmeye benzetiyordu. Sanatçı için bir yapıtın kendini oluşturması, büyük bir ustalık, işlek bir zekâ ve anlayış gerektirir. Klee Münih Akademisinde modelle çalışmada büyük bir çizim ustalığı edindi ve çizimlerinde dilediği gibi çizdiğini hissettikten sonra, betimlemeyi tamamen bırakmadan, taklide dayanmayan çizimler denedi. Klee

Çizginin olanaklarıyla, ruhsal bir durum yaratmanın ve düşsel durumları yansıtmanın yollarını aramıştır. ⁸¹



Resim 22. Paul Klee, “Angelus Novus, 1920.

“Açılıp havalanmaya hazır kanatlarım geri gitmeyi isterdim çünkü kalsam yaşıam boyunca Pek az mutluluk düşerdi payıma” ⁸² Gershom Scholem, “Meleğın Selamı” ismini verdiğı bu şiiri Angelus Novus’a atfetmiştir ve Walter Benjamin’in yazdığı “Tarih Felsefesi zerine Notlar” kitabının başında bulunmaktadır. Angelus

⁸¹ Lynton, “*Modern Sanatın yks*”, 2009 s. 220.

⁸² Micheal Löwy, *Walter Benjamin: Yangın Alarmı Tarih Kavramı zerine Tezlerin bir Okuması*, Versus Yayınları Kitap, İstanbul, 2007, s. 76

Novus'u daha ünlü yapan belki de Walter Benjamin'dir. Figürün bir melek olması Klee'nin tinsel durumunun bir teşhiri olarak düşünülebilir.



Resim 23. Paul Klee, “Melek Henüz Dişi”, 1939.

Klee'nin ürettiği sayısız imgeler, sürekli bir oluşturma etkinliğidir. Klee bu etkinliği “biçim-oluşturan-düşünme” etkinliği olarak görüyordu. Sanat etkinliği Empresyonistlerde göz duyarlılığına, Ekspresyonistlerde ve Fovistlerde bilinçaltına, içgüdülere ve coşkulara dayanıyordu. Ayrıca Klee bu etkinliğin bilimsel kesinliğe dayanması gerektiği kanısındadır. Ancak “yüksek düzeyde sanat” için bunların yanında sezgide gerekliydi. “Tanıtlarla, temellendir, destekle, kur, düzenle, hepsi iyi

ama bunlarla bütünlüğe erişemezsin”. Çünkü Klee ’ye göre sanat, “yasaların üstündedir. Sezgi olmadan yüksek sanat sanatçıya yabancı kalır.”⁸³

Klee, maddesel dünya ile ruh dünyasının birliğine büyük bir inançla bağlıydı. Bunun için evreni ve insanı inceliyordu. Görmek ve sezmek Klee için aynı şeylerdi. Bu konuda “Yaratıcı İnanç” başlıklı bir açıklamasında “sanatın işlevi görüneni yeniden üretmek değildir; sanat görünür kılar” demiştir.⁸⁴

3.2. Soyutlama ve Tinsellik

Tin; evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı, madde dışı varlık olarak bilinir. Düşünceden bağımsız varlığın olamayacağını savunan İdealizm gibi görüşlerde özdek kavramına, fizik etkinliğine ve içgüdüsel etkinliğe karşıt olan şey anlamında kullanılır. Ayrıca ‘stoa felsefesinde’, ‘evren usu’, ‘evren ruhu’; etki yapan, biçim veren, canlandıran ilke olarak geçmektedir. Tin ve ruh ayrı kavramlardır. Ruh, organik ve duysal yaşamın temelidir (hayvanların da ruhundan söz edilir), tin ise yalnız insana özgü düşünme yetisidir.⁸⁵ TDK sözlüğünde, kelime anlamı olarak ruh terimine karşılık gelse de felsefi bir terim olarak tin, bazı metafizik kurucularının, gerçeği ve evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsedikleri madde dışı bir varlık olarak tanımlanmıştır. Yine TDK sözlüğünde tinsellik kavramı; maddeyle ilgisi olmayan, manevi olan, spirital olarak açıklanmıştır.⁸⁶

⁸³ Nazan İşıroğlu ve Mazhar İşıroğlu, *Sanatta Devrim* s. 65.

⁸⁴ Lynton, “*Modern Sanatın Öyküsü*”, 2009 s. 223.

⁸⁵ [https://tr.wikipedia.org/wiki/Tin_\(felsefe\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tin_(felsefe))

⁸⁶ <https://sozluk.gov.tr>

Cevizci ise Tin'i, zihnin yüksek düzeyde yetilerini oluşturan bilişsel güç ve bilinçli öz olarak açıklamıştır.⁸⁷ Bu minvalde insanın bilişsel ve zihinsel üretim süreci olan sanat yaratımlarının özünde de tinsellik vardır.

“Soyut sanat özü gereği tinselliğe yöneliktir. Bu yönelme sonucunda soyut sanat, kendini nesnenin doğal görünümlerinden ve duyusallığın aldatıcı biçimlerinden koruyarak ontolojik bir görünüm sergiler. İçsel bir görmenin kendini dışarıya açması ile ifadenin sakınımsızlığının doğrudan bir bileşenini içeren bu yeni görme ve düşünme tüm rastlantısallıklardan arındırılmış bir iç gözün adeta evreni temasıdır. Bu iç gözün insanı ve nesneyi görüşü, temsilden bağımsız, içsel bir sezgiyi haber vermektedir. Bu sebeple soyut sanat, tinseli ya da sonsuz olanı sonlu olanla açıklamaya olanak tanır.”⁸⁸

Bu durumu Tunalı; “ancak soyut sanatta metafizik gerçeklik biçim elde edebilir, bir biçimsellik kazanabilir.” olarak açıklamıştır.⁸⁹

Soyut sanatın aslında kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmediği yanlış bir düşüncedir. Çünkü aslında yapılmak istenen var olanın olduğu gibi olan biçimini sonlandırmaktır. Bu sonlandırma, hem tinselliğin açılımı ile nesneyi kesinleştirecek hem de modern insanın ihtiyacı olan içsel gerçekliğinin teşhir edilmesine olanak verecektir.⁹⁰

“Hegel’in eserinde belirttiği gibi sanattaki formlara biçim vermek gibi mutlak bir ihtiyacımız yok. Sanat bizim için geçmişteki bir şeydir. Hegel’in bu ifadesi, Heidegger tarafından tekrar ele alındı. Metafizik, varlığın özünün hatırlanması ve gerçeğin vurgusuyla ilgilidir. Ve Jasper der ki:” insanın metafizik düşünceye dair dürtüsü, insanın zihni bu ilk duruma sanat; sadece dekoratif, oyun, duyumsal değil ciddi olduğunda açıktır. İnsanın çalışmalarındaki tüm bilimsel analizlere, zihnin tarihinde gerçekleşen hikâyelere, yaratıcıların biyografilerinden kişi

⁸⁷ Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, s. 847.

⁸⁸ Şule; *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat*, s. 49.

⁸⁹ İsmail Tunalı; *Modern Resim*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.2008,s. 150.

⁹⁰ Şule; *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat*, s. 49.

muhtemelen kendisi olmayan fakat varlığın derinliklerinde görülen ve şekillendirilen ve varlığı sorgulanan bir şeyle bağlantı kurmak ister.”⁹¹

Jasper, sanatın hem biçimsel hem de tinsel boyutuna dikkat çekerek, sanatın duyumsal bir yönünün olduğuna ve daha çok içsel bir durum olduğunun kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Soyut resmin öncü ressamlarından Wassily Kandinsky’nin “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabı, onun soyut resimden ne anladığını algılamamız için çok önemli bir kaynaktır.

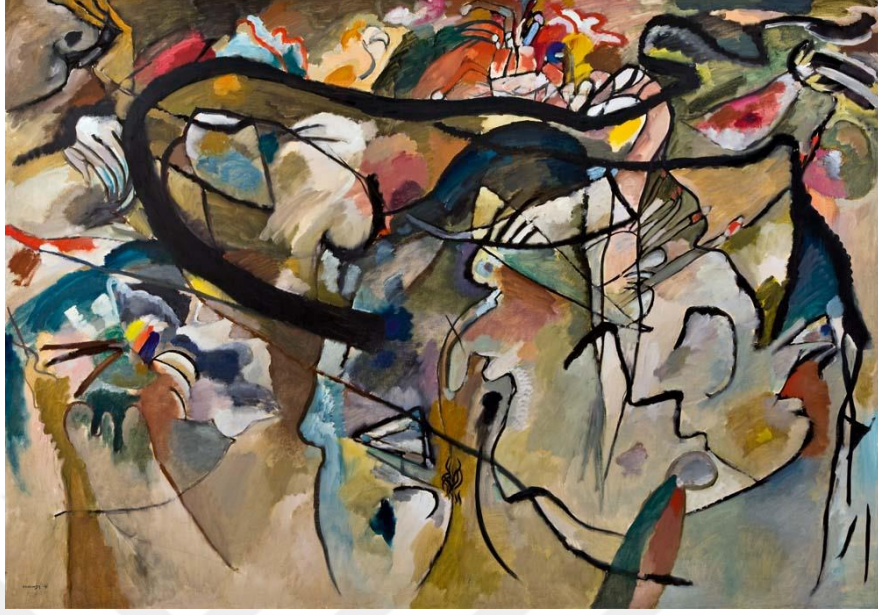
Kandinsky, Teosofi felsefesinden çok etkilenmiştir. Kitaplarından Teosofi için zamanın en büyük akımı olarak bahseder. Teosofi ilkesine göre madde ve tin karşıtlık değildir, aynı ilkenin farklı aşamalarıdır. İnsan duyularını aşarak tinselliğe ulaşabilir ve tinin belirginleştiği duyularla algılanabildiği tek alan sanattır.⁹²

Teosofi görüşünün yanında Kandinsky’nin bir diğer yeteneği de Gestalt psikolojisi; bir nesnenin biçimini algılamamanın yanında o nesnenin ifade algısını da algılayabilme yeteneğidir. Kandinsky; somut nesnelerden soyut geometrik biçimlere, renklerden seslere ve sayılara kadar çevresinde olan her şeye -her şeyin bir kişiliği varmış gibi- karakter kazandırıyordu.⁹³ Bu tam da: gerçeğin anlaşılmasında sezginin önemine vurgu yapan, şekil, büyüklük, renk ve mekân gibi unsurların algısal etkiler yaptığını öne süren Gestalt psikologları ile aynı fikirde olmaktır.

⁹¹ Şule; Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat, s. 49. J.

⁹² Nazan İşpiroğlu ve Mazhar İşpiroğlu, *Sanatta Devrim* s. 48.

⁹³ Nazan İşpiroğlu ve Mazhar İşpiroğlu, *Sanatta Devrim* s. 52.



Resim 24. Wassily Kandinsky, “Kompozisyon numara 5”, 1911.

Kandinsky rengin, ruhu doğrudan etkileyen bir güç olduğunu belirtmiştir. “Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh ise piyanodur. Sanatçı da piyanoyu çalan eldir. Tuşlara dokunarak ruhta titreşimler yaratır.”⁹⁴

“Maddi bir varlığı olmayan şey, maddi bir sınıflandırmaya tabi tutulamaz. Geleceğin ruhu yalnızca sezgiyle tasavvur edilebilir ve bu sezgiye ulaşmada tek yol sanatçının yeteneğidir.”⁹⁵ Kandinsky ister maddi ister soyut nesnelerle olsun insanda hissetme kabiliyetini uyandırmayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda ruhsal hayatı çizgiler ve şekillerle anlatmaya çalışmıştır. *Sanatta Ruhsallık Üzerine* kitabının Üçgenin Hareketi bölümünde; ruhun yaşamını, eşit olmayan bölümlere ayrılmış dar açılı bir üçgen şekliyle açıklamaya çalışmıştır.

⁹⁴ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s.58.

⁹⁵ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s.40.

“Ruhun yaşamı, yatay çizgilerle eşit olmayan bölümlere ayrılmış, en dar bölümün en üstte yer aldığı büyük, dar açılı bir üçgen şekliyle temsil edilebilir. Bölüm çizgisi ne kadar aşağıdaysa, bölümün genişliği, derinliği ve alanı o kadar büyüktür. Tüm üçgen yavaşça ve fark edilmesi güç bir biçimde ileri ve yukarı doğru hareket eder. Üçgenin tepesi bugün, ikinci bölüm ise yarındır. Bugün bu tepe tarafından kavranabilen ve üçgenin geri kalanı için anlaşılmasız gevezeliklerden ibaret olan şey, yarın ikinci bölümün duygu ve düşüncelerini belirleyecektir.”⁹⁶

Kandinsky’nin tinsel hayatın temsili olan üçgeninin en tepesinde sanatçı konumlanmıştır. O yalnızdır ve neşeli görünümünün ardında derin bir hüznün gizler.

“Kendi bölümünün sınırlarının ötesini görebilenler, çevrelerinin gözünde kâhindirler ve dik kafalı topluluğun ilerlemesine yardımcı olurlar. Oysa insanlar, aslında kör olanlar üçgenin hareketini değersiz nedenler yüzünden geciktirenleri izler ve onların dehalarını alkışlar. Bölüm ne kadar büyükse (yani üçgende ne kadar aşağıdaysa), Her bölüm, bilinçli ya da çoğunlukla bilinçsiz bir şekilde, kendisine uygun ruhsal gıdanın peşindedir. Bu gıda sanatçı tarafından sunulmaktadır ve hemen altındaki bölüm yarın ellerini şevkle bu gıdaya uzatacaktır.”⁹⁷

Kandinsky, modern sanatçıların nesneye karşı bakışlarında tinselliğin ön plana çıktığına vurgu yapmıştır ve bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamıştır:

“Cezanne, bir çay fincanını canlı bir şeye çevirdi, ya da ona can kattı. Natüremortu öyle bir noktaya getirdi ki, resmi cansız olmaktan çıktı. Şeylerin içindeki yaşantıyı hissedebildiğinden, bu şeyleri sanki insanları resmediyormuşçasına resmetti. Kullandığı renk ve formlar da ruhsal armoniyle uygundur. Adamlar, ağaçlar, elmalar, Cezanne bunları içsel ve sanatsal bir armoni parçası yaratmak için kullanmıştır. Genç Fransızların ustalarından olan Henri Matisse’in eserlerinde de aynı amaç işlerliktedir. Matisse ‘resimler’ yapar ve bu ‘resimlerde, ilahi olanı yeniden ortaya çıkarmaya çalışır.’”⁹⁸

“Doğa, kendi biçimini kendi amacı için, sanat kendi biçimini kendi amacı için yaratır.” sözleri doğrultusunda Kandinsky için sanat; mimesis olmaktan sıyrılıp kendi doğasını ortaya koymaktır. Daha önce mantıksal bir yolla nesneyi parçalara bölen

⁹⁶ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s.33.

⁹⁷ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s.33-34.

⁹⁸ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s.47.

kübizm, nesneyi bir şekilde korumuş oluyordu. Burada tamamen soyut bir düşünce yoktu. Kandinsky resimde salt biçimciliği eleştiriyor ve sanatçının iç dünyasının ruhsal titreşimlerinin ortaya çıkarıldığı bir resim anlayışını amaçlıyordu.

Nesnel unsur öznel ifadeyi değiştirebildiğinden, formdaki her değişim en üstün ifade olarak takdir edilir. Sanatçı doğa ile iletişim halinde kaldığı sürece dilediği formu kullanabilir. Oysa bu sınırlama önceki sınırlamalar gibi geçicidir. Sanatçı, anlatımının gerektirdiği her formu kullanabilir, çünkü içsel isteği, uygun bir dışsal ifade bulmalıdır.⁹⁹

Kandinsky, sanatın en temel amacının sanatçıların yaşadığı yoğun duygularını aktarmak olduğunu belirterek, modernitenin maddeci ve yozlaşmış dünyasına karşı sanatçıların saf hayal dünyalarına sığındıklarını ifade etmiştir. Kandinsky'ye göre renkler, çizgiler ve biçimler, duyuları harekete geçirebilmektedir. Renkleri seslere benzeten Kandinsky' nin “doğaçlamalar” ve “kompozisyonlar” bu anlamda öznel içerikleri vurguladıkları resimlerdir.¹⁰⁰

⁹⁹ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s.47.

¹⁰⁰ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, 2009, s. 453



Resim 25. Wassily Kandinsky, “Doğaçlamalar 30”, 1913

Resimde belli belirsiz bazı figürler görülmektedir. Çizgiler ve renk öğeleri ile resmin sol alt köşesinde namlusunu bir yerleşim yerini hedefine almış bir top resmedilmiştir. Bu resim bir savaş sahnesini andırmaktadır. Kandinsky’nin bu resmi, belki de yıkıcı dünya savaşlarının bilinçaltına bir yansımasıydı (Resim 25).

20. yüzyılın kaotik ortamı göz önüne alındığında soyut sanat; bilimden, gizemli doktrinlerden ve dini kaynaklardan beslenmiştir. Birçok soyut sanatçı birbirinden farklıymış gibi görünen kaynakları kullanarak varlığın derinliğini bütünsel bir şekilde hissetmeye çabalamış ve varlığın özünü algılamaya çalışmışlardır. Bu bağlamda Theo van Doesburg’un; “Sanat varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü özdür,

varlığın özüdür. Buna göre de öz, temel varlık, derinlik duyusal değil, metafizik bir dünyadır.” sözü oldukça anlamlıdır.¹⁰¹

Her şeyin maddileştiği kapitalist bir dünyada sanatçının bakışı yavaş yavaş tinselleşmiştir. Bu tinsellik sürecini Romantizmden Soyut Sanat’a varan zaman içerisinde gözlemleyebiliyoruz.

Sanatçıların içinde yaşadıkları çağın bunalımlarından dolayı Soyut Ekspresyonistler, kendilerini tuvalleriyle özdeşleştirme gayreti içinde olmuşlardır. Samuel Beckett; “yapıtımın size verebileceği hiçbir şey yok” diyerek bizleri farklı türden bir okumaya teşvik ederken, Soyut Ekspresyonistler de “yapıtımın sizlere gösterebileceği hiçbir şey yok” demiş ve yapıtı farklı yorumlama önerisinde bulunmuşlardır. Soyut Ekspresyonizm, Amerika da savaş sonrası, hayatın her alanında meydana gelen kargaşalara karşı, sanatsal anlamda bir istikrar ve düzen sağlamaya yönelik çabalar olarak görülebilir. Bu sebeple Soyut ekspresyonizm bir nevi Amerikan halkının bütünlüğe, düzene ve özgürlüğe yönelik somut isteklerinin soyut şekilde ifadesi olarak değerlendirilebilir.¹⁰²

Soyut ekspresyonizm adından da anlaşılacağı gibi, tüm sosyal ve psikolojik yaşanmışlıklarımızın derinliklerine inerek onları dışa vurma çabası olarak görülebilir. Fakat Mark Rothko’nun resimleri mistik bir dışavurumun ifadesidir. Kapitalist modernitenin maddeci kültürü karşısında kendini çaresiz ve yabancı hisseden ekspresyonist sanatçı, tinsel yönelimleriyle maddeci düzene karşı estetik bir eleştiride bulunur.

¹⁰¹ Şule; Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat, s. 57.

¹⁰² Şule; Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat, s. 145.



Resim 26. Mark Rothko, “Sunset (Mor Üzerine Sarı)”, 1956.

Rothko olgunluk döneminde, son derece farklı ve karakteristik bir üsluba erişmiştir. Bu döneminde alışılmış imgelere referans göstermeyi bırakmış ve resimlerindeki ifadeciliğini, aydınlık ve dikdörtgen renk yüzeyleri ile aktarmaya çalışmıştır. Rothko’nun son derece hassas bir renk anlayışı vardı. Büyük dikey tuvallere çalışan Rothko neden böyle büyük tuvallere çalıştığı sorusuna şu cevabı vermiştir; “Samimi ve insancıl olmak istiyorum. Küçük resim yapmak sizi deneyimlediğiniz şeylerin dışında bırakıyor. Ancak büyük bir resim yaptığınızda kendinizi onun içinde buluyorsunuz.”¹⁰³ Rothko’nun eserleri, güçlü bireysel

¹⁰³ Farthing, “Sanatın Tüm Öyküsü, s. 457.

ifadelerin ve derin tinsel bir düşüncenin yansımaları gibidir. Ama bu dinginlik kendi içinde ruhsal bir canlılığı da barındırır.

“Resimlerimde kendimi anlatmam. *Kendi-olmayanımı* resmederim” sözü Rothko’nun, kendini de içine alan bütünsel bir mistik gerçekliği arama çabası olarak görülebilir (Resim 26-27).¹⁰⁴

Modernizm ile birlikte modern sanat yapıtları, izleyiciyi kendi bilinçliklerinin ve eğilimlerinin farkına varmalarına yönlendirmiştir. Bu amaçla Soyut ekspresyonistler, izleyiciyi, resmi “gerçek anlamda” görmeye davet etmektedir. İzleyicinin resimlerindeki gerçek anlamı görebilmesini sağlamak için resimlerinde hiçbir şeyin olmadığını söylerler. Genel anlamda görsel sanatları görmeye dair Derridacı bir yapı sökülüm’e (dekonstrüksiyona) tabi tutarak, insanları bir karşıt eğilime, körlüğe davet ederler. Bu minvalde Rothko’nun pencere resimleri, insanları böyle bir körlüğe davet ederek ruhsal olanı göstermeyi amaçlar.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Yılmaz, Modernden Postmoderne Sanat, 2013, s. 236.

¹⁰⁵ Şule; Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat, s. 150.



Resim 27. Mark Rothko, “Adsız (Beyaz ve Kırmızı Üstüne Menekşe Rengi. Siyah, Turuncu, Sarı”, 1949.

3.3. Empati ve Soyutlama

“Bilinmeyen ve bilinmeyen şey karşısında ruhun duyduğu korku, yalnız ilk Tanrıları yaratmamış, aynı zamanda ilk sanatı da yaratmıştır.”¹⁰⁶

Wilhelm Worringer, soyutlama ve özdeşleşim kitabında; empatinin sanat yapıtı oluşturmada ki anlamına ve insanın doğası gereği buna ihtiyaç duyduğuna değinmiştir.

¹⁰⁶ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2017, s.121

Worringer doğal estetik ile sanatsal estetiğin ayrıştırılmadığına vurgu yaparak; bu durumu “sanatın özü ile ilgili yasaların, doğadaki güzel’ in estetiği ile hiçbir ilkesel bağı yoktur.” sözleriyle eleştirmektedir. Örneğin, bir manzaranın güzel görünme koşullarından ziyade, bu manzara tasvirini sanat eseri kılan şartları çözümlmek gerektiğini belirtmiştir.¹⁰⁷ Worringer’e göre bir nesneden aldığımız haz, aslında kendi zihnimizden duyduğumuz hazdır. Yani bir nesnede kendimizden bir şeyler görebiliyor ya da kendimizden bir şeyler ekleyebiliyorsak o zaman o nesne, bir sanat nesnesine dönüşür.¹⁰⁸



Resim 28. Wassily Kandinsky, “Doğaçlamalar 3”, 1909.

¹⁰⁷ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2017, s.15

¹⁰⁸ <http://bzeynepsengul.blogspot.com/2017/04/soyutlama-ve-ozdesleyim-wilhelm.html>, (erişim Tarihi: 16.08.2021).

Kandinsky'nin masalsı bir betimlemesinde canlı renklerin etkinliği görülmektedir. Bu resimde rahat ve uzun fırça darbeleri göze çarpmaktadır. Resmin ortasında şaha kalkmış bir at ve binicisi resmedilmiştir. Kandinsky'nin resimlerinde at ve binici, genel bir kanı olarak ruhsal bir yenilemeyi temsil etmektedir (Resim 28).

Sanatsal çalışmalar, insanın kendi iç dünyasını ifade etmenin yanında dış dünya ile empati kurulmasına rehberlik eder. Bu minvalde, empati ve soyutlama, sanatsal çalışmanın kendisidir. Empati ve soyutlama hakkında çeşitli değerlendirmelerde bulunan Wilhelm Worringer, bu iki terim arasındaki ayrımı dikkat çekmiştir.¹⁰⁹ Şule Gece, bu konu hakkında Worringer'den şunları iktibas eder:

“Empati, insan ve dış dünya arasında bir mutlu sempatik ilişkidir. Hâlbuki soyutlama, yaşam ve doğa memnunluğu hissi olmayan insanlar arasında temelde bulunur: duyuşsal canlılığın neşeli olmayan doğruluğunu ifade eder. Fakat sürekli saltanat ve kaçınılmaz bir sahadır, tüm sahte izlenimlerden, duyguların tüm yanılsamalarından özgürlük, bütün fanilik ve bir yüksek dünya için yaşam gayretinin şanslarına, diğer bütün alanlardan daha çok aittir.”¹¹⁰

Şule Gece, Melvin Rader'den aldığı bilgiyle bu konuyu şöyle sonuca bağlar:

“Genel olarak soyutlama, Doğu sanatı ve Gotik, Bizans, Mısır, ilklerin karakteristikleridir ve bu yüzden çağdaş sanatta Ortega y Gasset tarafından “insansızlaştırma (de humanized)” tartışılır, diğer bir deyişle empati daha çok geç Greco-Roman'ın, Rönesans ve natüralistik Batı sanatının karakteristikleridir.” Empati, yaygın tanımıyla bir duygudaşlık durumuna işaret ederken, soyutlamada ise insan dünyanın acı gerçeklerini hissetmiştir. Ayrıca empati, Batı sanatının oyalama ve eğlendirme sanatında görülürken, anlamlı ve derin duygular yüklü Doğu sanatı ise soyut sanat faaliyetlerinde kendini göstermiş estetik süreçlerdir. Fakat tüm zıtlıklarına rağmen Worringer, her iki estetik süreçte bir benzerlik noktasının var olduğunu vurgular; “Her iki süreçte ortak olan varlık modları, kendi yokluğu (self-privation) ya da yoksunluktur. İnsanın, olağan varlık sınırlamalarının kısıtlamalarından kaçmasıdır. Empati de

¹⁰⁹ Şule; *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat*, s. 103.

¹¹⁰ Şule; *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat*, s. 103.

insan kendini nesnede kaybeder, soyutlamada ise “tüm insanlık” doğa vasıtasıyla sonsuz formları düşünerek yaratıcılığını aşar.”¹¹¹

3.4 Duyumsama ve Soyutlama

Kelime anlamı olarak TDK ya göre, “duyular aracılığı ile bir şeyleri algılamak”¹¹² olan duyumsamayı, Gilles Deleuze, Henri Maldiney’den iktibasla sanatla ilişkisini şöyle açıklamıştır:

“Figürasyon (yani hem illüstratif hem de naratif olanı) açıklamanın iki yolu vardır. Biri soyut biçime, diğeri ise Figüre doğru giden iki yol. Cezanne, figüre giden yola basit bir ad verir: duyumsama. Figür, duyumsamayla ilişkili duyulur biçimdir; doğrudan doğruya sinir sistemine etki eder, yani tene. Soyut biçim ise, beyin dolanımıyla işlendiğinden kemiğe daha yakın olan beyne hitap eder.”¹¹³

Bu metinde anlaşılabacağı gibi Cezanne resimde duyumsama yoluna çok önem vermiştir. Duyumsamanın bir yüzü özneye bir yüzü de nesneye çevrilidir. Duyumsama kolay olanın, önceden yapılanın tersidir ama aynı zamanda da kendiliğinden olanın da tersidir. Duyumsama ışığın ve rengin bedenden kurtuluşu değildir. Tam aksine bedenin içerisindeydir. Renk de duyumsama da bedendedir. Duyumsama resmedilmiş olandır. Cezanne’ın “elmanın elmamsı varlığı” dediği, elmanın nesnel olarak temsil edilmesiyle ilgili değil, duyumsamayı uyandıracak şekilde yaşanmasıdır.¹¹⁴

Bacon ve Cezanne arasında fark oldukça barizdir. Cezanne’ın doğası peyzaj ve natürmort, Bacon’ın ise natürmort ile peyzajı yerinden eden artefacttir. İkisi arasında tam tersi bir hiyerarşi vardır. Bu bariz farklara rağmen ikisini birbirlerine bağlayan

¹¹¹ Şule; *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat*, s. 103.

¹¹² Tdk, <https://sozluk.gov.tr/01.07.2021>

¹¹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.40.

¹¹⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*, s.41.

“duyumsamadır denebilir.”¹¹⁵ Cezanne’ın elma natürmorttun da “elmanın elmamsı varlığını” Bacon’da “Velazquez’in Papa X. Innocentius Portresi Üzerine Bir Çalışma” adlı eserinde, şiddetli bir duyumsamayı kışkırtarak, dehşetten ziyade bizdeki çılgılığı duyumsallaştırmıştır (Resim 29-30).



Resim 29. Paul Cezanne, “Elmalar”, 1909.

¹¹⁵ Deleuse, Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı, s.42.



Resim 30. Francis Bacon, “Valazquez’in Papa X. Innocentius Portresi Üzerine Bir Çalışma”, 1953

Nesnel dünyanın belirsizliği dış görünümünün saklı anlamlarıyla ilgilidir. Van Gogh’un “Yıldızlı Gece” tablosu devinduyum olarak adlandırılabilir kinestetik bir tarzda resmedilmiştir. Kinestetik tarz, sanat yapıtını algılayanda duygulandırıcı ve derin duyumsama halleri oluşturur ve dış görünümüne içsel anlamlar kazandırır.¹¹⁶

¹¹⁶ Şule; Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat, s. 38.



Resim 31. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889

Van Gogh Yıldızlı Gece tablosunda, sert fırça vuruşlarıyla kendi içinde devinen, şiddetli ve dingin bir gökyüzü resmetmiştir. Eş zamanlı bir şekilde, kendi içsel yaşantısının şiddetini ve yine ruhunun ihtiyaç duyduğu dinginliği resmetmiş gibidir Van Gogh (Resim 31). Van Gogh’un resimleri ıstıraplı ve çalkantılı yaşantısının aksine dinginliği ile kendini duyurmaktadır. Sanat eleştirmeni Herbert Read; Van Gogh’un, metafiziksel bir korkuyu resmettiğine değinmiş ve modern varoluşçu felsefenin hiçlik duygusu üzerinden, sanatçının kendi yaratma gücüne doğru olumlu anlamda bir dönüşümü gerçekleştirdiğinden söz etmiştir.¹¹⁷

Picasso bir söyleşisinde;

¹¹⁷ Şule; Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat, s. 39.

“Sanat bir güzellik kanonunun uygulaması değil, içgüdü ve beynin herhangi bir kanonun ötesinde kavrayabileceği şeydir.(...) Geçerli olan şey sanatçının *yaptığı*  ey değil, onun *olduğu*  eydir. Eğer Jacques Emile Blanche gibi yaşayıp d    seydi, Cezanne hiç ilgimi çekmezdi resmettiği elma on kat daha güzel olsa bile. Bizim ilgimizi çeken şey Cezanne’ın kaygısıdır – Cezanne’ın verdiği derste budur; Van Gogh’un acıları – da bu insanın hakiki dramıdır. Gerisiyse sahtek rl k.”¹¹⁸

3.5. Soyutlamanın Tinsellik Boyutu ve Modernite

Modernite 20. Yüzyılın ikinci yarısında ba layan ve yaklaşık bir buçuk asırlık bir süreçte oluşan dünya görüşünün biçimlendiği, akılcı, bilimsel, sanatsal ve kentsel kültürün adıdır.¹¹⁹ Charles Baudelaire ‘Modern Hayatın Ressamı’ kitabında modernite’nin tanımını; bir yarısı sonsuz ve değişmez olan, diğer bir yarısı da gelip geçici, ele avuca sığmaz, olan şeklinde yapmıştır.¹²⁰

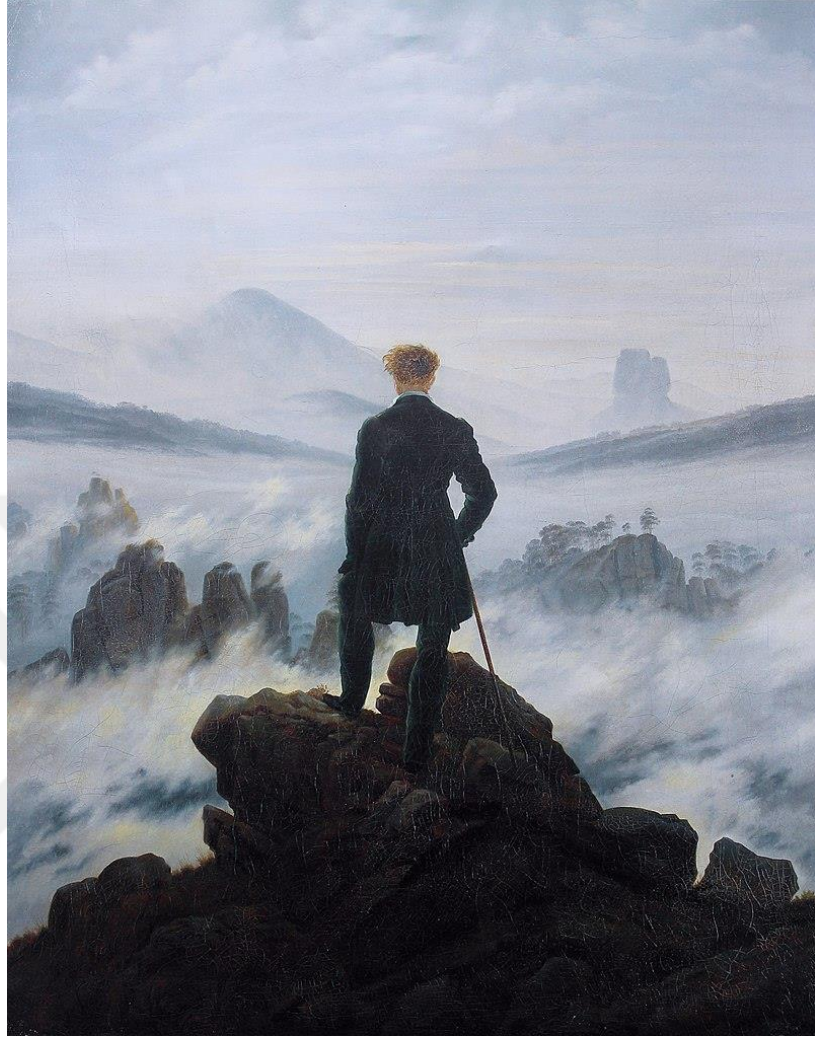
Modernite, Aydınlanma düşüncesi ile aklın egemen olduğu yeni ve mutlu bir toplum yaratmayı hedeflemiştir. Bu hedefine ulaşması için 19. yüzyılın ba larından itibaren halkı yönetime d hil ederek demokrasiyi benimsemiştir. Kapitalist liberal ekonomi anlayışını benimseyen Modernite’nin politik, ideolojik ve coğraf  anlamda bir sınırı olmadığından küresel olarak yayıldığı görülmektedir.

Toplumsal yaşantı endüstrinin gelişmesi ve hızlanmasıyla birlikte kişide kalıcı tahriplere neden olmuştur. İnsan ve toplum yaşamında, önceleri benimsenen geleneksel değerler önemini yitirmeye ba lamı tır. Bu değişiklikler sonucunda insan kendini yeni bir krizin içinde bulmuştur. Bu duruma kayıtsız kalamayan sanatçıların da içsel dünyalarına dönük sanat üretimine yöneldikleri görülmektedir.

¹¹⁸ Harrison, Wood; Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, s. 212.

¹¹⁹ Turani,  ağda  Sanat Felsefesi, , s. 162.

¹²⁰ Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 214.



Resim 32. Casper David Friedrich “Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin”, Tuval
Üzerine Yağlı Boya, 95X75 cm.

Casper David Friedrich’ in “Gezgin” tablosu Shelley ’nin Prometheus şiirindeki yalnız kahramanı güçlü bir şekilde tasvir etmiştir. Kendisini toplumdan soyutlayan sanatçı dünyayı daha önce kimsenin deneyimlemediği şekilde deneyimlemektedir. Doğayla bütünleşmiş, acı çeken gezgin, sembolik olarak

uçurumunun kenarındadır. Uçurumun kenarında duran gezginin bir tercih yapması gerekecektir. Ya kendisini bilinmeyene, boşluğa bırakıp yaşamını sonlandıracak ya da değişimi kabullenmiş biri olarak yaşamını sürdürmeye devam edecektir.¹²¹

Genel bir kanı olarak, sanatta modernizm 19. yüzyılın sonları ile 20. Yüzyılın başlarına tarihlendirilmiştir. Oysa henüz 19. yüzyılın başlarında romantiklerin ilk modernistler olduğu yaygın bir görüştür. Romantizm, sanatta özne ve öznelli in merkeze oturmasının başlangıcıdır. Klasik dönemde sanatın değişmez kuralları vardı. Bu kurallar, sanatı türler arası geçirgenliğe kapatarak, hiyerarşik olarak sınırlı bir alana hapsedmişti. Romantik estetik, türler arası geçişkenliğe ilk olarak kapı aralayarak sanatı bu kurallardan azat etmiştir.¹²²

Baudelaire' e göre Romantizm sanatçının konu tercihi veya gerçekliğin bire bir kopyalanması değildir. Romantizm sanatçının hissetme biçimidir. Ona göre Romantizm ile Modern Sanat aynı şeylerdir. Sanatların içerdikleri bütün araçlar ile ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk ve sonsuza duyulan özlemdir.¹²³

Romantizm; 18. Yüzyıl sonu ile 19. Yüzyıl başlarına kadar Batı sanatının yanı sıra Batı edebiyatı ve Batı müziğine canlılık ve yaratıcılık getirmiştir. Özellikle Fransa, Almanya, İngiltere ve İsviçre de benimsenmiş daha sonra Kuzey Amerika sanatında, özellikle manzara resimlerinde etkili olmuştur.¹²⁴ Romantizmi sadece

¹²¹ Stephen Farthing, “*Sanatın Tüm Öyküsü*”, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 266.

¹²² Besim F. Dellalo lu, “*Zamanın İçinden Zamanın Dışından Gelenek ve Modernlik Arasında*” ,Heretik Basın Yayın, Ankara, 2017, s.41.

¹²³ Charles Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 96-97

¹²⁴ Farthing, “*Sanatın Tüm Öyküsü*”, s. 266.

modernliğin temeli olan Aydınlanma akılcılığına ve rasyonalizme karşı olmamıştır, romantizm neredeyse bütün Batı düşünce geleneğine bir başkaldırıdır.¹²⁵

Aydınlanma dönemi süresince düşünürler, daha düzenli bir dünyayı entelektüel düşünceyle tasarlamamanın yollarını aramışlardır. Fakat 1775 Amerikan devrimi ve onun etkisiyle başlayan 1789 Fransız devrimi Avrupa kıtasında uzun yıllar sürecek bir kargaşa ortamına neden olmuştur. Yaşanan olaylar ile düşünürlerin tasarlamaya çalıştığı daha düzenli bir dünya umutları yok olmuştur. Romantizmin beslendiği damarlar da bu kargaşa, ümitsizlik ve hayal kırıklıklarıdır.¹²⁶



¹²⁵ Ali Artun, “*Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernizmin Doğuşu*”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 15.

¹²⁶ Farthing, “Sanatın Tüm Öyküsü, s. 267.



Resim 33. Francisco de Goya, “*El tres de mayo de 1808 en Madrid*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 268X347, 1814.

Francisco de Goya’nın ve Eugene Delacroix’nın romantik eserleri, o dönem Avrupa’sının içinde bulunmuş olduğu kargaşa ortamını, insan psikolojilerini yoğun ve güçlü duygularla ifade etmektedir (Resim 33-34).

Goya’nın kariyerinin ilk dönemlerindeki eserleri, gelenekçi bir tarzda kaygısız ve neşeliydi. Fakat İspanyol halk ayaklanmasının bastırılması sürecinde yaşanan acımasız olaylar karşısında gelenekselliği bir kenara bırakarak, yaşanan dehşet verici olayları tüm canlılığıyla resmetmiştir. Bu noktadan sonra Goya’nın çalışmaları, insanı mantığın ötesine sürükleyen, içgüdüsel ve yoğun duyguların belirginleştiği bir noktaya varmıştır. Goya eserlerinde Neo-Klasisizmin düzenli ve mantıklı bakış

açısına tepki koymuştur. Romantik hareket, klasik sanat anlayışını terk ederek, renk, kompozisyon ve formun dramatik olasılıklarına duyulan ilgiyi yeniden canlandırmıştır.¹²⁷



Resim 34. Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814.

Romantizm’ in yükselişe geçmesinde Sanayi devriminin etkisi olduğu da görülmekteydi. Sanayi devriminin getirmiş olduğu mekanik güç karşısında duyulan çaresizlik hissi, bireyi endişelere sevk ederek sosyal tepkilere neden olmuştur. Bu endişeli ve çaresizlik hissiyle bireyin tekrar bozulmamış doğaya yöneldiği görülmektedir.

¹²⁷ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, 2009, s. 405



Resim 35. J.M.W. Turner, “Kar Fırtınası- Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 123.5X153.5, cm. 1842.

Romantik sanat, doğanın bizde yarattığı yücelik duygusuna yönelmiştir. Özellikle Turner’ın “Kar Fırtınası” resminde, doğanın oluşturduğu fırtınaların ve devasa dalgaların ortasında kalmış gemi; insanın kendinden daha güçlü, yüce güçler ile mücadelesini simgeliyor gibidir (Resim 35).¹²⁸

¹²⁸ Farthing, “Sanatın Tüm Öyküsü, s. 268.



Resim 36. John Constable, “Ağaç Gövdesi Üstüne Çalışma”, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 1821.

İngiliz ressam John Constable doğayı olduğu gibi resmetmeyi çabalamıştır. Doğayı resmederken izlenimcilerden daha önce, kesik fırça darbeleri ile sıcak renkler kullanarak açık havada ışığın hareketlerini, anlık değişmelerini, tuvaline yansıtmıştır (Resim 36). Romantik resimler incelendiğinde Klasik geleneğin yavaş yavaş parçalandığı görülmektedir. Turner’ in doğanın en güçlü ve yüce yanlarını tasarlarken, tuvalinde ışık ve renklerin giderek erimesi neredeyse soyut bir resim görüntüsü izlenimi vermektedir. Constable’ in doğayı gördüğü gibi kesik fırça darbeleriyle anlık ışık durumlarını bir izlenimci edasıyla tuvaline yansıtması, resimlerini daha renkçi ve plastik bir görünüme verdirmiştir. Romantik sanatçılar, kendi iç dünyalarına doğru yönelmişlerdir ve bu yönelmeyi kendi sanat tarzlarıyla

açıklamaya çalışmışlardır. Delacroix, resimlerinde, tarihten ve edebiyattan aldığı konuları kendi zengin duyumsamasıyla işleyerek, özgün bir anlatım ortaya koyduğu görülmektedir. Tüm bu gelişmeler düşünüldüğünde Romantik resim, Modern resme doğru uzanan bir köprü gibidir. Günümüzde bazı sanat eleştirmenleri, Romantizm' in bugün de sürüp gitmekte olduğu kanısındadır.

Romantizm' in doğuşunda etkili olan Sanayi devrimi ve 20. yüzyıla girerken Avrupa' da patlak veren, Birinci Dünya Savaşı, 1917 Rus Devrimi, Versay Antlaşması gibi siyasal ve ekonomik olaylar, toplumda ve bireyde kalıcı tahriplere neden olmuştur. Toplum yaşamında, önceleri benimsenen geleneksel değerler önemini yitirmeye başlamıştır. “Önceleri sanat ve mimariye meydan okuyan düşünceler artık doğrudan siyasal ayrılıklarda görülmeye başlamıştır.”¹²⁹

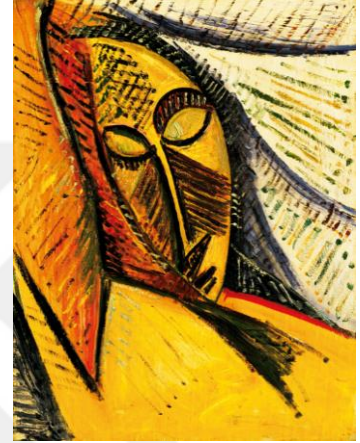
Tüm bu yaşananlar sonucunda, Romantik dönemde olduğu gibi 20. yüzyıl modern toplumu da kendisini yeni bir krizin içerisinde bulmuştur. Bu krizi aşmak için sanatçılar da içsel dünyalarına dönük sanata yönelerek bu duruma kayıtsız kalmamışlardır.

Turani; Hans Richter'den alıntı yaparak, sanatçıların, özellikle ekspresyonistlerin, iç çöküntüler yaşayarak yapıtlarında idealden uzaklaştıklarını ve “her şeyi çirkinleştiren” tahripkâr bir tepki koyduklarını dile getirmiştir. Bu tepki Kübistler için; resimde nesnenin görüntüsünü parçalama eğilimi anlamına gelmekteydi. Yüzyılın başında nesne ve figürün optik görüntüsü sanatçının gözünde değerini yitirmiştir. Parçalama duygusu, sanatçıda ‘yaşanamamış yaşama’ bir tepki olarak belirmiştir.¹³⁰

¹²⁹ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, 2009, s. 405

¹³⁰ Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s. 97.

Sanat tarihi kronolojisinde ilk sıralarda yer alan resimler psikoloji ile ilgili primitif resimlerdir. Bu resimler, daha çok insan ruhunun psikolojik birikimlerine dayalı duygulanımlarında ve titreşimlerinde görülen mutlak bir soyuttan ziyade, nesne veya figür görüntülerinin sembolize edilişine dayanan resimlerdir. Bu sebeptendir ki ekspresyonistlerin anlatım tarzı ilkel kavimlerin sanat anlayışına yakındır (Resim 37-38-39-40-41).¹³¹



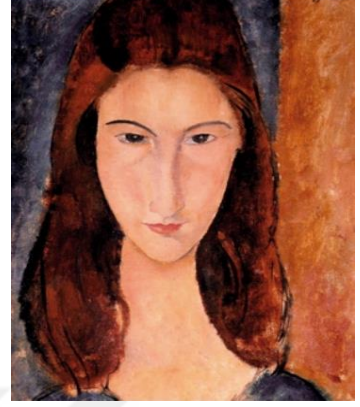
¹³¹ Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, s. 99.

Resim 37. Afrika Maskı.



Resim 39. Afrika Maskı.

Resim 38. Pablo Picasso,
“Uyuyan Bir Kadının Başı”,
1907



Resim 40. Amedeo Modigliani,
“Jeanne Amedeo”, 1917.

İlkel sanat eserleri ilk olarak 20. Yüzyılın başında Okyanusya Kültürü olarak bilinir. Sanatçılar esindikleri bu eserleri içgüdüsel yaratımlar olarak görmüşlerdir. Bu eserlerde geleneksel anlayışa karşı gelen, özellikle Alman Ekspresyonistler için çekim alanı olmuştur (Resim 37-39).¹³²

Primitif halk resimleri toplumun psikolojisi ile ilintilidir. Yani ekspresyonist anlatımlı betimlemelerdir. Psikolojik depresyona dayalı resimler optik görüntüden ziyade insanın içinde yaşadığı psikolojik durumlarını anlatmaya yöneliktir. İlkel toplumlarda görünen ekspresyonist anlatım daha sonra 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde Batı plastik sanatlarında tekrardan görülmeye başlamıştır. Ancak ilkel çağlardaki formlar, daha çok soyutlamaya, nesne-figür görüntülerinin sembolize edilmesine yönelik iken 20. Yüzyıldaki sanat formları ile mutlak soyuta “peinture absolut” varılmıştır.¹³³

¹³² Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, 2009, s. 445

¹³³ Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s. 98.

Ortega y Gasset, 20. Yüzyıl ile ilkel toplumlar arasındaki paralellige değinmiştir. Ekspresyonizm'in dış gözlemlerden iç gözlemlere doğru oluşmasını "ideo-plasti" (psişik) görüşü yansıttığını ifade ederek, "iç gözlem resmi, başkaldırı halindeki insanın abartılı duygulu devinimleri yansıtan bir steneogram olmaktadır"¹³⁴ diye açıklamıştır.

Ekspresyonist resimler incelendiğinde; biçimsel, çizgisel ve renksel olarak, nesnenin veya figürün, doğal görünümüyle resme aktarılmasının söz konusu olmadığı görülür. Bu resimlerde daha çok sanatçının iç yaşantısının ve inançlarının biçimlendirildiğini görürüz. Belirli bir figüre ya da belirli bir biçime bağlı kalmayan sanatçı, daha özgür bir anlatım yoluyla, kendi iç isyanını anlatma çabasındadır.

¹³⁴ Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, s. 100.



Resim 41. Willem de Kooning “Kadın 01”, 1952

Sanatçılar gibi, düşünürler de psikolojik değerlere önem vermişlerdir. Sanatta ve ruh biliminde bilinçaltının konu olması ve Fransız felsefeci Bergson’un insan sezgisi üzerine çalışmaları aynı döneme denk gelmiştir. Bergson, ruh’un tek başına tanımlanamayacağını, bunun yanında, içgüdü, sezgi, zekâ, hafıza ve de hayal gücü ile birlikte tanımlanması gerektiğini ifade etmiştir.¹³⁵ Ayrıca Bergson, ruhun, insanda

¹³⁵ Bayraktar L. (2003). *Bergson ’da Ruh Beden İlişkisi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, s. 93.

ve evrende yansımasını ‘yaratma’ ve ‘oluş’ olarak tanımlamıştır. Bergson’un önemle vurgulamak istediği şey, yaratma ve oluşturma. Ona göre filozoflar, sanatçılar, ahlak ve din kahramanları bu yaratma ve oluşla bütünleşerek, ruh’u, kendi çeperinde ilerletebilen kişilerdir.¹³⁶

Pozitivizmin katı maddeciliğinde fizik biliminin ve Aklın her şeyi açıklayabileceği görüşü hâkimken, psikolojik yaşamda ruhsal değerler daha ön plandadır. Ancak, bilinçaltının sonsuz bilinmezliği, insanı çözemediği ikinci bir evrene sürüklemiş ve kendi iç dünyasından korkar hale getirmiştir.¹³⁷

İnsanoğlu ruh dünyasının sonsuz bilinmezliği karşısında kendisini “belirsiz bir gerilim”, “gizli bir huzursuzluk” ve “çaresiz bir telaş” içerisinde hissetmiştir. Ruh doğası gereği belirsiz bir aşkınlıktır.¹³⁸ İnsan salt akıl varlığı değildir diyebiliriz. Bu bağlamda ruhsal dünyası da salt aklın kendisiyle tanımlanamaz. Çünkü sanat eylemi; insanın duygularını, sezgilerini ve duyumsamayı da içeren daha bütünsel bir akılı içerir. Sanat; bu yönüyle modern aklın her şeyi belirleyen ve tanımlayan özelliğine karşı bir eylemdir demek abartılı olmasa gerek. Sanatın bu özelliği ruhun belirlenemeyen aşkın doğası ile ilişkilidir. Sanatın bu belirlenemeyen ontolojisinden hareketle, onun modernitenin karşısında farklı bir doğayı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Weber’ in büyü bozumu kavramına bu noktada değinmemiz faydalı olabilir.

İlk olarak Max Weber sözünü ettiği “Büyü bozumu” kavramını; toplumun geleneksellikten koparak rasyonelleştiği bir süreç olarak açıklamıştır.

¹³⁶ Bayraktar L. (2003). *Bergson’da Ruh Beden İlişkisi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, s. 197.

¹³⁷ Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, s. 102.

¹³⁸ Simmel, “*Modern Kültürde Çatışma*” s. 23.

Rasyonelleşmeyle birlikte verilen kararlar doğrultusunda birey, mistisizmi ortadan kaldırma başarısı göstererek, gözün önündeki perdeyi kaldırmıştır. ¹³⁹

Bu gelişmeler sonucunda, etrafımızdaki dünyamızla ilgili süreçler artık akıl ile öngörülebilir ve hesaplanabilmektedir. Geçmişte dünya görüngülerine ve sorularına tanrısal bir anlam ve cevap aranırken, modern dünyada bu söz konusu değildir. Weber’e göre “Tanrılar sessiz; dünya ise büyü bozumuna uğramış durumdadır.” ¹⁴⁰

Rasyonelleşmenin her şeyin Akıl ile açıklanabileceğini sanmasının yanında, toplumu düzenli işleyen birer sisteme dönüştürmek gibi bir özelliği de vardır. Bu sistem kurallı bir düzen içinde her bireyi makine çarklarının birer dişlisi olarak görmüştür. Her şeyin belli kurallara bağlı olduğu bir dünyada bireylere bu kurallara uyma zorunluluğu getirmiştir. Weber bunu “Demir kafes” olarak adlandırmıştır. Bürokratik eylem ve görevlerin bireyi, (modern insanı) demir bir kafes içinde tutsak ettiğini ve yabancılaştırdığını söyler. Büyü bozumu kavramı, modernitenin ve modern aklın bir eleştirisi olarak görülebilir.

Endüstrileşmenin insanı köleleştiren düzeni, geçmişinden kopmuş bireyi sonsuz bir boşluk içine fırlatıp atmış gibidir. Akabinde kendine yavaş yavaş yabancılaşan insan modern bir krizin içinde modern insana dönüşmüştür. Bu noktada Baudelaire’ e değinebiliriz.

1848 devrimi Baudelaire’ in sanat kavrayışında devrimsel bir etki yaratmıştır. Modernliğe ait tüm bilgi ve inançlara ve modern hayata karşı bir estetik yaratmaya yönelmiştir. Baudelaire’de, bu karşı estetiğin sahnesi kentlerdir. Bu sahnenin

¹³⁹ Onur Dündar, “Weberyan Büyü Bozumu Bağlamında *Suspiria* Filminin Analizi” Düşünce ve Toplum Dergisi, (2020). s. 17-32

¹⁴⁰ Özlem Duva, Ezgi Ece Çelik, “İzmir Felsefe Günleri Bildiri Kitabı” Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, Bildiri Kitabı, İzmir, 2019, s.74.

kahramanları da Bohemya'dır. Bunlar modernizmin hakiki özneleridir. “Çünkü modernizmi yaşamak kahramanca bir yaradılış gerektirir.” Bu en başta da sanatçılar için geçerlidir. Baudelaire' in kahramanları sanatçıların alegorileridir ve bu alegoriler onda yıkıcılığın bir işareti olarak görülür. Çünkü alegori hayatın mevcut düzenini fragmanlara bölerek ayırır. Sanatta bu anlamda yıkıcıdır.¹⁴¹

Baudelaire, güzelliğin en güncel ifadesinin romantizm olduğunu açıklar ve aklın dünyasını Bilim, Ahlak, Sanat/Edebiyat olarak üçe ayırır. Bu ayrımı yaparken Sanatı diğerlerinin karşısına koyar. Hakikat meselesinde ise “güzelin hakikatten daha soylu olduğunu” söyler. Doğa ve hakikat peşinden giden realistlerin ve natüralistlerin güzelliği “ezdiğini ve bozduğunu” söyler. Yani Baudelaire, sanatı, bilimden, ahlaktan ve rasyonel estetikten özerkleştirerek onlara başkaldırır. Hakikate karşı sahteyi, güzele karşı çirkini, iyiye karşı kötüyü yüceltir. Baudelaire akademiye düşmandır. Akademinin düzenlediği salon sergilerini şiddetli bir şekilde eleştirerek, “acımasız bir diktatör” olarak gördüğü kamuoyunu ve “halk paçavrası” olarak gördüğü gazetelerin yaydığı güzellik anlayışına saldırır. Baudelaire' de bütün hayat ve bütün bilgi, sanatın yıkıcı-yaratıcı gücünün etkisine girer.¹⁴² Bu bağlamda Baudelaire ve romantiklerin modernite ile uyumlu akılcı bir estetiğe karşı olduğunu söylemek hiç de abartılı olmaz.

Romantiklerin Modern akılcılığın baskıladığı tinselliği ve insan ruhunun karanlık dehlizlerine inen bir estetiği yücelttiğini söyleyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında modern sanatçı; modern aklın kısıtlandığı insanı tüm boyutlarıyla temsil eden modern kahramanın kendisidir. “Moderniteye karşı tinselliğin” kökenlerini bu karşıtlık üzerinden okuyabiliriz. Akıl ve duygu bütünlüğünün korunduğu daha tinsel

¹⁴¹ Artun, “Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernizmin Doğuşu”, s. 27.

¹⁴² Artun, “Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernizmin Doğuşu”, s. 28.

bir sanat, her şeyin akılla ölçüldüğü bilimsel bir ideolojinin karşısında kendini konumlar. Soyut sanatın ruhsallığı, böylesi bir yolculuğun sonunda ulaşılan estetik varış noktadır. Verili olan her şeyin dışındaki soyut sanatın akıl-dışı formları, ruhun kendi kaosunu düzene soktuğu karşıt bir varoluş alanıdır.



4. UYGULAMALAR

4.1. Kent

Leon Battista Albertini için resim; “görünür dünyanın bir kesimine baktığımız bir penceredir.” Sanat tarihinin babası sayılan Giorgio Vasari ’ye göre ise “sanatların kökeni doğadır” ve “sanatımız her şeyden önce doğanın taklidinde yatar.” Ressam ve heykeltıraş, doğanın tanrısal kusursuzluğunu taklit edebildiği ölçüde güzelliğe layık olabilir ve hakikati yeniden kurarak tanrı katına ulaşır. Bunu da dünya nizamının aynası olarak gördüğü geometri sayesinde başardığını farz eder. Aydınlanma ile ilahi hayatın yerini bilimin almasıyla doğa kavramı sanat üzerinde daha egemen olmuştur. Doğa, bilimin hakikati olduğu kadar, ahlakın ve sanatında kaynağı olmuştur. Baudelaire ’in düşünceleri tamda bu noktada, Platon’dan süre gelen dogmalara karşı sanatın bir başkaldırısı olarak okunabilir. Baudelaire’de eğer doğa, doğru ve güzel ise sanatta çirkin ve yanlıştır. Bu nedenle Baudelaire için Modern sanatın sahnesi doğa değil kenttir.



Resim 42. Mehmet Arif Karamanoğlu "Kent", Kâğıt Üzerine Suluboya, 2017

Kent doğa gibi hakiki değildir, sunidir, tanrısal değil şeytanidir, doğa cennet ise kent cehennemdir. Baudelaire'e göre sanatın malzemesi kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır.¹⁴³ Bir cehenneme dönüşen kent yaşamında insanlar doğal suretlerine değil maskelerine bürünürler. Bu maskelere şeklini veren güç ise Balzac'ın belirttiği gibi "altın ve zevku sefa"dır.¹⁴⁴ Tam da bu noktada modern sanatçıyı büyüleyen bu canlı hayatın çirkinliğidir. Bilindiği gibi sosyolojik ve siyasal modernite ile sanatın modernleşmesi arasında fark vardır. Hatta bu gerilimi bize ilk bildiren kişinin Baudelaire olduğunu söyleyebiliriz.¹⁴⁵

"Baudelaire' e göre asıl vahşet, modernliğin bir belirtisidir ve sanat, modernliği savunmaz aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıdır; *modernitenin kirli yüzünü, uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavarlarını* açığa çıkarmalıdır. İlerde Benjamin de bu yaklaşımı onaylayacaktır. Benjamin için de uygarlığın bütün ürünleri, aynı zamanda birer barbarlık ürünüdür."¹⁴⁶

Modern sanatın, özerkliğini moderniteye karşıtlığı üzerinden kurgulandığına "Soyutlamanın Tinsellik Boyutu ve Modernite" kısmında değinilmişti. Modern sanat; modern hayatın olumsuzluklarından beslenerek karanlık bir güzellik yaratır. Kent resimlerinde de modern şehirlerin kasvetli yapısından hareketle karşıt bir güzellik yaratılmaya çalışılmıştır. Bu resimlerde; modernitenin kirli yüzünün soyut ifadelere varan karşıt bir estetik doğaya dönüştüğü söylenebilir (Resim 42-43-44).

¹⁴³ Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, s. 33.

¹⁴⁴ Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, s. 11.

¹⁴⁵ Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, s. 10.

¹⁴⁶ Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, s. 31.



Resim 43. Mehmet Arif Karamanoğulları “Kasvet”, Mono Taype Baskı, 35X50, 2016



Resim 44. Mehmet Arif Karamanoğlu "kent silueti", Tuval Üzerine Yağlıboya,

4.2. Yüce Doğa

Avrupa’da yaşanan Sanayi Devrimi ile birey ve toplum “doğal olmayan” mekanik güçler karşısında kendisini çaresiz ve aciz hissetmiştir. Bu çaresizlik akabinde toplumda sosyal bozulmalara neden olabilecek endişelere yukarıda değinilmişti. Bu endişe tamda Romantizm’in merkezindedir. Bu konuda Fransız teorisyen Jean Jacques Rousseau’nun; “insanlığın bozulmamış, yabani doğayla yeniden bir özel ilişki kurması” gerektiğini belirtmesi önemlidir. 18. Yüzyıl ressamlarının birçoğu “Yüce” doğanın sınırsız ve ürkütücü yanlarını, yalçın dağlar, patlayan volkanlar ve fırtınalar gibi doğa olaylarını tasavvur etmişlerdir.¹⁴⁷ Doğa, insanoğlunun bir türlü anlamakta zorlandığı, üstesinden gelinemeyecek bir güçtür. Bu minvalde “Yüce” resimleri; direnilebilir olduğunu sandığımız doğanın aslında hiçbir zaman alt edilemez gücünün karşısındaki acizliğimizin estetik kaygılar güdülerek değerlendirilmesidir. Ressamın doğanın gücü karşısında hissettiği ve izleyiciye aktarmak istediği; modernitenin görmezden geldiği doğanın gücü ve kudretidir (Resim 45-46-47-48-49-50).

“Doğa çalışmalarımın aldığım güçle, gerçek doğaçlama dünyama yeniden girmeye cesaret edebilirim. Ruhu daraltan şeylere, doğayla dolaylı bir bağı koruyarak şekil vermeye, yeniden cesaret edebilirim. Bu şekilde çalışarak, gerçek kimliğimi ifade edebilecek ve kendimi o büyük özgürlüğe bırakabileceğim.”¹⁴⁸

¹⁴⁷ Farthing, “Sanatın Tüm Öyküsü, s. 268.

¹⁴⁸ Tagebücher-The Diaries of Paul Klee 1898-1918, Ed: Felix Klee, İng. Çev: F. Klee’nin denetimiyle, P.B. Schneider, R.Y.Zachary, Max Knight, Berkeley, University of California Press’den naklen Vildan Ertürk, Paul Klee’nin Sanatı: Tinsel Dünyası ve Resimlerinin Oluşum Mantığı – Mimari Kurgusu, Işık Üniversitesi SBE Basılmamış Master Tezi, İstanbul, 2012, s.58.



Resim 45. Mehmet Arif Karamanoğlu "Yüce 1", Tuval Üzerine Akrilik, 2021



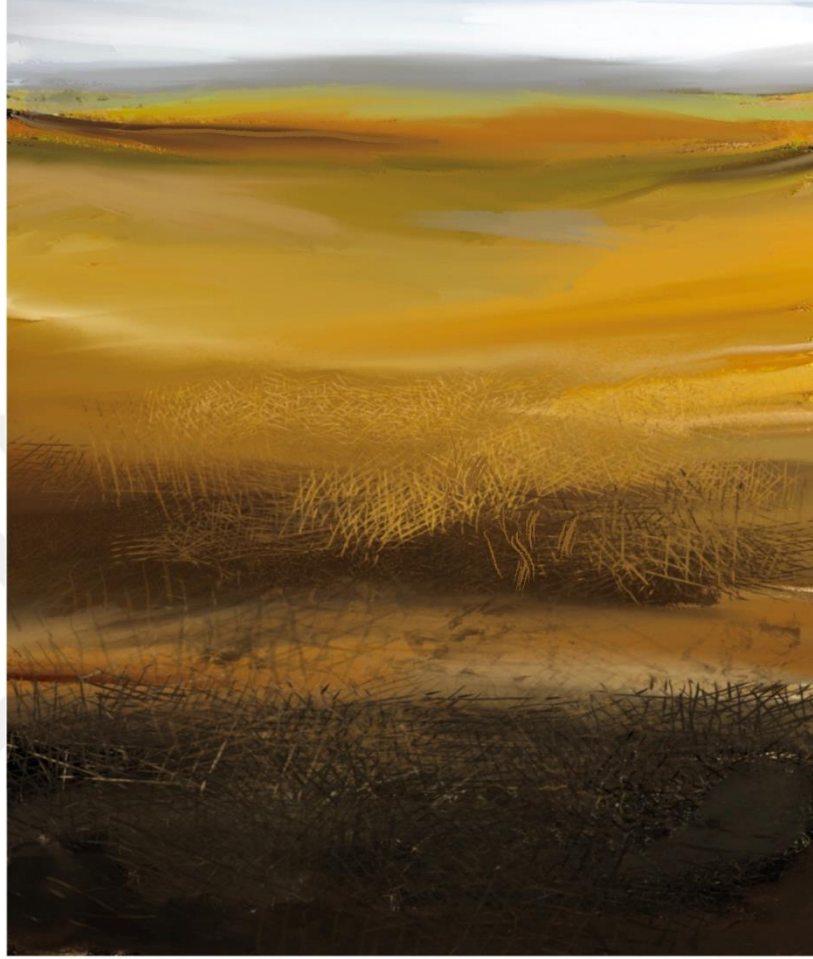
Resim 46. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 2”, Tuval Üzerine Akrilik, 2020



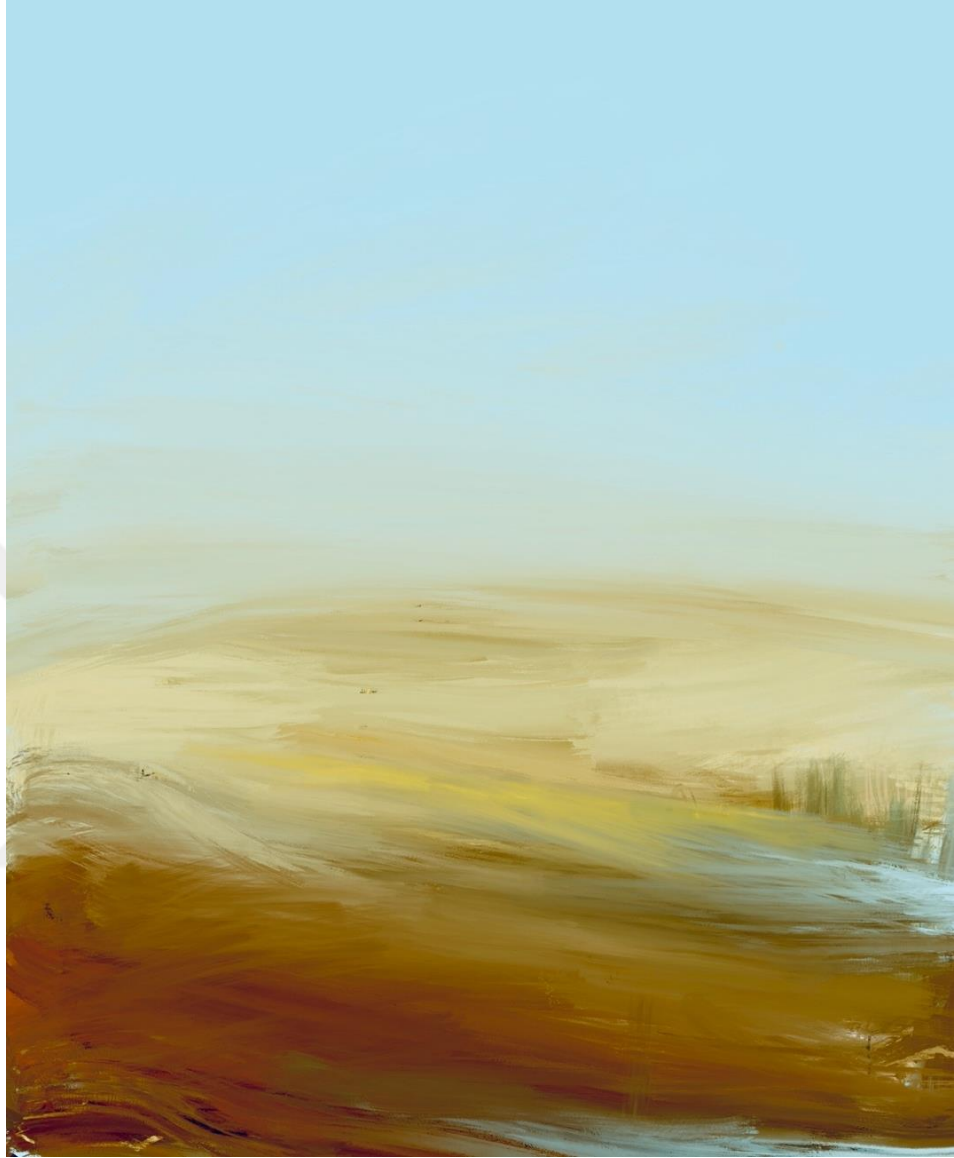
Resim 47. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 2”, Tuval Üzerine Akrilik, 2020



Resim 48. Mehmet Arif Karamanoğlu, “Yüce 3”, Tuval Üzerine Akrilik, 2021



Resim 49. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 4”, Dijital Çizim, 2021



Resim 50. Mehmet Arif Karamanoğulları, “Yüce 5”, Dijital Çizim, 2021

4.3. Gerçekliğin Ötesi

Baudelaire, sanat ve doğa arasında bir zıtlık görmüştür. Bu da sanatın özerkleşmesine katkı sağlamıştır. O, sanatı başka bir bilgi odağı, başka bir gerçeklik olarak görür. Sanat eseri; görünen dünyanın sırlarının çözüldüğü, bir karşı-evrendir. Sanat, renkler, sesler, şekiller ve düşünce aracılığı ile bütün duyularımızı tahrik eder. Burada özne-nesne, ruh-madde, soyut-somut aynı potada erir. “Modern düşünceye göre saf sanat” tam da budur. Sanatçının iç ve dış dünyası ile birlikte özneyi ve nesneyi de saran bir büyüün yaratılmasıdır.¹⁴⁹



Resim 51. Mehmet Arif Karamanoğlu, “Karşılık 1” Tuval Üzerine Akrilik, 2021

Doğadaki herhangi bir görüntüyü fizyolojik olan görme eylemiyle duysal süzgecimizden geçirir ve ardından beden süzgecimizden damıtarak idrak ederiz. Bu idrak etme olayı zihnin tasarım gücüne bağlı olarak içsel imgelere dönüşür. “Karşılık Resimleri” bu bağlamda doğa ile tinsel olan arasında karşılıklı bir iletişim bağı kurma çabasıdır. İnsanlığın ilkel dürtüsü olan korku ve iç huzursuzlukların dışa

¹⁴⁹ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 56

yansıması, modern sanatın kaygısı olarak görülebilir. Bu bağlamda soyut geometrik formlar modern hayatta bir sığınağa dönüşür (Resim 51-52-53).



Resim 52. Mehmet Arif Karamanoğlu "Karşılık 2", Tuval Üzerine Akrilik, 2020



Resim 53. Mehmet Arif Karamanoğlu "Karşılık 3", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2017.

SONUÇ

Avrupa’da başlayan Endüstri Devrimi ile yaşamın her alanında yeni bir toplum ve üretim süreci başlamıştır. Bu süreçle birlikte sosyal, kültürel, siyasal alanlar başta olmak üzere gündelik hayatın pratiklerinde önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Özellikle kent nüfuslarındaki hızlı artış ve fabrikalardaki zorlu çalışma koşulları ve mekanikleşen üretim şekilleri, insan varoluşunu hız ve zaman faktörleri arasına sıkıştırmıştır. Bunun bir sonucu olarak, bireyler kendi emeğine yabancılaşarak hiçlik duygusuna kapılmıştır. Fakat yabancılaşma hissi modern sanatçıda içsel bir farkındalık yaratmış gibidir. Tüm bu modernite sürecinin karşısına sanatçı-birey kendi varoluşunu koymuş ve ruhsal dünyası sanatla ifade edilen bir tepkiye dönüşmüştür. Elbette bu tepki, farklı sanat hareketleriyle kendini farklı şekillerde göstermiştir.

Bilim ve teknoloji alanlarında ki gelişmelerin sonucunda, resim sanatında nesne parçalanmış ve resimsel ifade zamanla kimi sanatçılar tarafından soyut bir ifadeye dönüştürülmüştür. Resmi maddesel-verili dünyanın sıradanlığından ve boğuculuğundan kurtarmaya çabalayarak resme yeni bir perspektif katan Kandinsky ve diğer soyut sanat temsilcileri, aynı zamanda yaşamda yeni bir ufuk yarattılar. Kandinsky ve diğer soyut sanat temsilcileri; verili olan dünyaya karşıt tinsel-yapay bir doğa yaratma çabası içindeydiler. Kapitalist modernite sürecinde ya da her şeyin verili ve akılla ölçüldüğü bir dünyada sanatçı, herhangi bir veriye indirgenemeyen sonsuz bir ruh dünyasını keşfetmiş gibiydi. Elbette bu keşif, modernite ile birlikte gelişen birey fikrinin ve romantiklerin yaratıcı bireyi bu modern sürecin karşısında konumlandırmasının sonucuydu. Soyut formlarla oluşturulan yapıtın modern kapitalist sürece karşı kendi özerk dünyasını yarattığını söyleyebiliriz. Sanki bu resimlerde insan kendinin ya da var olanın özüne yine kendi ruhsal titreşimleriyle dokunur. Doğanın yanardağdan fışkıran lavlardan oluşması gibi bu sanatçılar da kendi ruhsal titreşimlerini dışlaştırarak özerk doğalarını yaratmayı mı

amaçlamışlardı? Soyut sanat; maddeci kültürün karşısına koyulan -kapitalizm için elle tutulması mümkün olmayan- bir karşıt doğa gibidir! Elbette bütün sanat yapıtlarının modern kapitalist kültürde alınıp satılan bir metaya dönüşmüş olması bu söylenenler dışında farklı bir tartışmanın konusudur. Çünkü piyasa içinde yapıta ne kadar değer biçilirse biçilsin, sanat yapıtı sürekli bir oluş halindedir ve bu oluş; ontolojik tüketilen bir şey değil, zamanın içinde sürekli uzayan yakalanamayan boşluktur!



KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu. 2009. *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, Ali. 2014. «Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm», Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, Charles. 2014. *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktar, Levent. 2020. *Bergson'da Ruh Beden İlişkisi*. Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- Benjamin, Walter. 2007. *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. 1999. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çiğdem , Ahmet. 2015. *Bir İmkan Olarak Modernite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çimen , Ali. 2012. *Tarihi Değiştiren Olaylar*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Deleuze, Gillis. 2009. *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Doğan, Mehmet H. 1975. *Estetik*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Erzen, Jale Necdet. 2008. "Soyut Sanat", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Fleming, John, ve Hugh Honnour. 2016. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gece, Şule. 2020. *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*. İzmir: Cem Yayınevi.
- Gombrich, E.H. 2011. *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, Orhan. 2003. *Ruhbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, Charles, ve Paul Wood. 2016. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul : Küre Yayınları.

- Hollingsworth, Mary. 2009. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- İşpiroğlu, Nazan, ve Mazhar İşpiroğlu. 1993. *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jameson, Fredric, Jean-François Lyotard, ve Jürgen Habermas. 1994. *Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Kandinsky, Wassily. 2010. *Sanatta Ruhsarlık Üzerine*. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayın.
- Löwy, Michael. 2016. *İsyen ve Melankoli*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Lynton, Norbert. 2009. *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Maltaş, Mehmet Şah. 2020. «Modern Sanatta Soyut Yaklaşımlar ve Metafizik Yönleri.» *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi* 52-75.
- Rürköne, Mümtazer. 2006. *Siyaset*. Ankara: Lotus Yayınları.
- Simmel, Georg. 2009. *Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin , Hikmet. 2016. «Modern Sanatta Geleneğin Reddi.» *Akademik Sanat Dergisi* 76-85.
- Şaylan , Gencay. 2020. *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Talu, Nilüfer. 2010. «Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey», *METU JFA Dergisi*, Sayı 1, ss. 141-171.
- Taylor, Charles. 2011. *Modernliğin Sıkıntıları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tuna, Muammer, Hasan Şen , ve Zafer Durdu. 2011. *Modern Toplumun İnşası*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Tunalı , İsmail. 2010. *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Tunalı, İsmail. 2011. *Estetik Beğeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- . 2011. *Estetik Beğeni Çağdaş sanat Felsefesi Üstüne*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Turani , Adnan. 2011. *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İsyambul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan. 2013. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
2021. *Türk Dil Kurumu*. 05 07. Erişildi: 07 05, 2021.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Tin_\(felsefe\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tin_(felsefe)).
- Ümer, Engin. 2018. «Kaygının Sanatsal Temsilleri.» *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi* 20-40.
- Üniversitesi, Anadolu. 2019. *Genel Uygarlık Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Wickery, Joanna. 2000. «Dış Dünya ve Nesnelerden Kurtuluş.» *Yirminci Yüzyıl Sanatı Özel Sayı* 168-175.
2021. *Wikipedia*. 09 08. Erişildi: 08 09, 2021.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Tin_\(felsefe\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tin_(felsefe)).
- Worringer, Wilhelm. 2017. *Soyutlama ve Özdeşleyim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet. 2013. *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Sanat Dizisi.