

DOĞA-RESİM İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE DEĞİŞEN “FİGÜR”

KAVRAMI

AYLA DOĞUTAŞ ÇAKMAK

Haziran 2022

DOĞA-RESİM İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE DEĞİŞEN “FİĞÜR”
KAVRAMI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR VE RESİM BÖLÜMÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

Haziran 2022

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih 30. Haziran. 2022

Ad/soyad: Ayla Doğutaş Çakmak

ÖZET

Bu çalışmada Doğa-Resim ilişkisi içerisinde değişen “figür” kavramı, insan bedenine karşılık gelen “figüratif” den söz edilmektedir. Çalışmada Ortaçağ Avrupa’sından 20. yüzyıla kadar resim sanatında karşılaştığımız insan figürünün değişim süreci örneklerle, karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir.

Doğa kavramı, tarihsel gelişimi sürecinde her zaman metafizik kabullere bağlı olarak değişken bir kavram olduğu için, düşünce sistemi ve inanışlara bağlı olarak değişik anlamlarda ifadedilmiştir. Bu durum toplumların düşünce ve davranışlarına etkilediği gibi o dönemde yapılan sanatsal faaliyetleride etkilediği görülmüştür.

Bu nedenle çalışmada bir çağın sanat üslubundan söz ederken o çağın önemli olayları ve o olayların sanata etkileri araştırılmıştır. 15 yüzyıl başlarında Avrupa’da ortaya çıkan Rönesans’ta doğanın incelenmesi ve 17 yüzyıl başlarında ortaya çıkan doğa felsefesi ve hümanist dünya görüşü, Avrupa’da doğaya ve insana bakışı tamamen değiştirmiştir.

Bu sebeple batı resim sanatında yüzyıllar boyu başlıca ifade biçimlerinden biri olan insan bedeninin betimlenmesi, çeşitli kültürlerin geleneksel değerlere göre değişim ve dönüşüm yaşamıştır. İnsanın zihinsel süreçleri sonucunda ortaya çıkmış bu figürlere biz, doğrudan o çağ insanının ‘doğaya’ bakışının kültürel formlarıdır diyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Doğa, resim sanatı, ilişki, insan, figür.

ABSTRACT

In this study, the concept of “figure” changing in the context of Nature-Painting relationship and “figurative” corresponding to the human (body) are mentioned. Study, the transformation process of the human figure we encountered in the art of painting from medieval Europe to the end of the 20th century has been studied comparatively with examples.

Since the concept of nature has always been a variable concept depending on metaphysical assumptions during its historical development, it has been expressed in different meanings depending on the thought system and beliefs. It was seen that this situation affected the thoughts and behaviors of societies, as well as the artistic activities carried out at that time.

For this reason, in this study, while talking about the art style of an era, the important events of that era and the effects of those events on art were investigated. The study of nature in the Renaissance that emerged in Europe at the beginning of the 15th century and the natural philosophy and humanist worldview that emerged at the beginning of the 17th century completely changed the view of nature and human beings in Europe.

For this reason, the depiction of the human body, which has been one of the main forms of expression in western painting for centuries, has undergone change and transformation according to the traditional values of various cultures. We can say that these figures, which have emerged as a result of human mental processes, are the cultural forms of the ‘nature’ view of the people of that age directly.

Key words: Nature, painting, relationship, human, figure

TEŞEKKÜR

“Doğa-Resim İlişkisi Bağlamında Değişen “Figür” Kavramı” konu başlıklı tez çalışmamda beni yalnız bırakmayarak danışmanlığımı üstlenen değerli hocam Prof. Dr. Sayın Gülveli KAYA’ya teşekkürü bir borç bilirim.

Desteğini hiç esirgemeyen, beni yüreklendirerek, her zaman her yerde ve her konuda daima yol göstericim olarak kabul ettiğim, özellikle atölye çalışmalarında engin, güçlü bilgileriyle beni aydınlatan ve ufkumu açan kendi kaynaklarını paylaşmaktan çekinmeyen değerli hocam Prof. Dr. Sayın Teymur RZAYEV e çok teşekkür ederim.

Daha evvel kendisinden ders aldığım, engin bilgi birikimini ve kaynaklarını hiç çekinmeden benimle paylaşan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Hakan ÖZER’e teşekkür ederim.

Daha evvel kendisinden ders aldığım, engin bilgi birikimini ve kaynaklarını hiç çekinmeden benimle paylaşan araştırmamın şekillenmesinde önemli rolü olan değerli hocam Şair, eleştirmen ve eğitimci olan Yalçın SADAK’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ve son olarak beni yetiştiren canım babama, beni her konuda destekleyen oğlum Onur’a ve varlıkları ile beni güçlendiren aileme içten sevgi ve sonsuz teşekkürlerimle...

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI		i
ÖZET		ii
ABSTRACT		iii
TEŞEKKÜR		iv
RESİM LİSTESİ		vii
1.GİRİŞ		1
1.1. Doğa kavramı		3
1.2. Doğa-Resim ilişkisi		6
2. DOĞA-RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA 14.YY VE 17.YY BATI RESMİNE GENEL BAKIŞ		12
2.1. Ortaçağ Minyatürleri ve İkonalarında Doğa İlişkisi ve Figür		12
2.1.1. Skolastik felsefe ve Ortaçağ sanatı		16
2.2. Aydınlanma Dönemi ve Rönesans'ı Etkileyen Önemli Düşünürler		22
2.3. Ön Rönesans Resminde Doğa-Resim İlişkisi Bağlamında Değişen Figür		26
2.4. Dönemin Sanat Kuramı: Platon ve Aristoteles		33
2.6. Avrupa'da 17.-18. yy Sosyal, Politik ve Ekonomik Durum (Aydınlanma)		42
3. ROMANTİZM VE DÖNEMİ RESMİNDE DOĞA-RESİM İLİŞKİSİ DEĞİŞEN FİGÜR		51
3.1. Romantik Dönem Düşünürleri, Hegel ve Platon Karşılaştırması		51
3.1.1. Pieter Bruegel (1525-1569) Flaman kuzey resminin ustası		54
3.1.2. Caspar David Friedrich (1774-1840) Alman romantizm en önemli temsilcisi		56
3.1.3. Eugène Delacroix (1798-1863) Fransız romantizm (renk ve biçim kullanımı) güçlü temsilcisi		57
4. RESSAMLARIN ATÖLYELERİNİ TERK ETMELERİ VE DOĞAYA ÇIKIŞI		60
4.1. Empresyonizmi Hazırlayan Toplumsal Olaylar (Fotoğraf makinesi icadı ve endüstri devrimi)		60
4.1.1. Empresyonizmde kompozisyon ve renk algısı		63
4.1.2. Empresyonist resimlerde doğa-resim ilişkisi değişen figür		64
4.1.3. Post-Empresyonist resimlerde doğa figür ilişkisi.		66
5. DOĞA RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR KIRILMA NOKTASI OLARAK KÜBİZM VE KÜBİZMDE FİGÜR KAVRAMI		69
5.1. Paul cézanne'ın kübizme etkisi ve ön-kübizm, doğa-figür ilişkisi		69

5.1.1.	Analitik ve Sentetik kübizmde doğa-figür	73
5.1.2.	Picasso ve Cézanne karşılaştırması	79
6.	MODERN SANAT AKIMLARININ DOĞA İLE İLİŞKİSİ VE FİGÜR KAVRAMI	82
6.1.	Modern Dönemde Toplumsal Yapı	82
6.1.1.	Modern dönemde sanatın özerkleşmesi	84
6.1.2.	Modern dönem resim sanatında doğa-resim ilişkisi ve figür	89
7.	AYLA DOĞUTAŞ ÇAKMAK'IN RESİMLERİ DOĞA-RESİM İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE DEĞİŞEN FİGÜR KAVRAMI	109
	SONUÇ	126
8.	KAYNAKÇA	129



RESİM LİSTESİ

- Resim 1. T,y: Bilinmiyor: *Doğum* (detay).....
- Resim 2. Herman, Paul ve Jean de Limbourg: *Ocak, Les Très Riches du Duc de Berry'e den...*
- Resim 3. Sant Vicenç: *d'Estopanya'nın Triptych'i ve Serra kardeşlerin* (Serra ailesi).....
- Resim 4. Vesalius'un anatomi kitabından kasların tanıtımı.
- Resim 5. Leonardo-da-Vinci'nin: *Vitruvius adamı*
- Resim 6. Duccio di Buoninsegna, *Maestà* (Madonna with Angels and Saints)
- Resim 7. Giotto di Bondone. *Ölü İsa'ya ağıt fresk,*
- Resim 8. Hieronymus Bosch: *Dünyevi Hazlar Bahçesi*
- Resim 9. Jan Van Eyck: *Arnolfini'nin Evlenmesi.*
- Resim 10. Leonardo da Vinci: *Kayalıklar Meryem'i.*
- Resim 11. El Greco: *Beşinci Mührün Açılması*
- Resim 12. Caravaggio: *Hız İsa'nın Defnedilmesi*
- Resim 13. Pieter Bruegel: *Köy Düğünü*
- Resim 14. Caspar david friedrich: *Deniz Üzerinde Ayın Doğuşu*
- Resim 15. Eugene Delacroix: *Halka Yol Gösteren Özgürlük*
- Resim 16. Gustave Courbet: *Sanatçının Atölyesi*
- Resim 17. Edouard Mane: *Folies Bergere*
- Resim 18. Paul Gauguin: *Vaazdan sonra hayal*
- Resim 19. Paul Cezanne: *The Boy in the Red West*
- Resim 20. Pablo Picasso. *Avignonlu Kızlar*

Resim 21. Pablo Picasso: *Ma Jolie*

Resim 22. Pablo Picasso: *Bambu Sandalyeli Natürmort*

Resim 23. Paul Cézanne: *Otoportre*

Resim 24. Pablo Picasso: *Otoportre*

Resim 25. Aleksandr Rodchenko: *Lengiz,*

Resim 26. Kazimir Malevich: *Beyaz üzerine siyah kare*

Resim 27. Piet Mondrian: *Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon.*

Resim 28. Van Gogh: *Gri Keçe Şapkalı Otoportre.*

Resim 29. Henri Matisse: *The Green Line*

Resim 30. Henri Matisse: *Dans.*

Resim 31. Wassily Kandinsky: *Kompozisyon II.*

Resim 32. Giorgio de Chirico: *Aşk Şarkısı.*

Resim 33. Paul Klee: *Balığın Çevresinde*

Resim 34. Willem de Kooning: *Kadın 1.*

Resim 35. Ayla Doğutaş Çakmak: *sır* 2014.

Resim 36. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre*: 2012

Resim 37. *Yaşlı Adam portresi*

Resim 38. *Yaşlı Adam portresi*

Resim 39. *Yaşlı Adam portresi*

Resim 40. *Yaşlı Adam portresi*

Resim 41. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 42. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 43. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 44. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 45. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 46. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 47. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 48. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 49. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

Resim 50. Ayla Doğutaş Çakmak: *Otoportre-1* serisi 2021

1.GİRİŞ

Doğa-Resim ilişkisi bağlamında değişen “figür” kavramı adlı bu çalışmada 14. yüzyıl Avrupa’sından, 20. yüzyıla kadar resim sanatında karşılaştığımız insan figürünün değişim sürecine nasıl geldiğini örneklerle karşılaştırmalı olarak anlatmayı amaç edinmiştir.

Not. Çalışmamın bazı bölümleri şair, eleştirmen ve eğitimci Yalçın Sadak’ın (2015 ve 2016 yılında)Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde verdiği “Estetik ve Sanat Felsefesi” derslerinden aldığım ders notlarından oluşmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde; “doğa” kavramı tanımı ve doğa-resim ilişkisi ele alınmıştır. Daha sonra insan bedeni tanımına yer verilmiştir. Devamında ise “figür” kavramının tanımı yapılmıştır. İkinci bölümünde doğa resim bağlamında batı resminde sanat eserlerinin tarihsel ve sosyolojik açıdan dönem (üslup) özelliklerini yer verilmiştir. Buna paralel olarak sanatın ve sanat eserinin içinde doğduğu toplumun bir yansıması olduğu düşüncesiyle çağın yaşam biçimini belirleyen düşünce sistemi göz önünde bulundurulmuştur.

Doğa kavramı her zaman metafizik kabullere bağlı olması nedeniyle, değişik düşünce sistemi ve inanışlara göre kimi zaman duyumcu kimi zaman akılcı bir özellik kazanmıştır. Bu durum toplumların düşünce ve davranışlarına aynı zamanda insan bedenine bakışını etkilediği gibi o dönemde yapılan sanatsal faaliyetleride etkilediği görülmüştür. Batı resim sanatında yüzyıllar boyu başlıca ifade biçimlerinden biri olan insan bedeninin betimlenmesi, çeşitli kültürlerin gerek idealize etme gerek biçimsel olarak geleneksel değerlere göre değişim ve dönüşüm yaşamıştır.

Bu bağlamda batı resim sanatında figür geleneği Antik Yunan ve Roma sanatından etkilendiği bilinmektedir. Bu gelenek doğanın bilimsel olarak açıklanamadığı Ortaçağda

terk edilmiş olsa da 14 yüzyılda yeniden doğuş anlamına gelen rönesan ile birlikte tekrar gündeme gelmiştir. Avrupa’da yaşanan Rönesans’ın amacı doğanın incelenmesi akıl ve düşünce yoluyla açıklanması olmuştur. Bu aynı zamanda feodal yönetim sisteminden kurtulup demokratik kurumların kurulması demektir. Rönesans sanatçısının amacı doğadaki güzelliği bulup çıkarmaktır, Yüksek Rönesans sanatçısı ise gerçeğin ötesindeki ideal olan denge ve uyumu ortaya çıkarmak olmuştur. Bu dönem resimlerinin en önemli özelliği; insan bedeninin duygularını ifşa eden portrelerde ifadenin önem kazanması olmuştur. Bu eğilim Leonardo’nun (sfumato tekniği), Caravaggio, Michelangelo ve Raffaello gibi sanatçıların eserlerinde karşılığını buldu.

17 yüzyılda bilimsel devrimin yarattığı modernlik bilinci başlamış olsa da toplumsal anlamda modernliğin sancıları 18 yüzyılda romantiklerde görüldü. Sanatın özerkleşmesi meselesi de 18. yüzyıla rastlar. Bu dönemde ortaya çıkan mekanik doğa anlayışı, bu sırada Kant’ın “eleştirel Felsefesi” milat gibidir. Friedrich Schiller’in “İnsanın Estetik Eğitimi üzerine Mektuplar” eserleri, Freud’un (ego, süper ego) açıklamaları Avrupa sanatında radikal biçimde ifade biçimlerinin değişikliğine yol açtığı görülmüştür.

Akademik desen anlayışını reddeden empresyonistler, doğayı izlemenin ya da sanatın süreç olduğu duygusunu öne alarak, o anlık tamamlanmış görüntülerden vazgeçtiler.

Dolayısıyla resim sanatında anlamdan ve temsilden uzaklaştılar. Bu yüzden modernliği hazırlayan eşik oldukları kabul edilir. Empresyonizmden sonra sanat, doğa resim ilişkisi bağlamında bir kırılma yaşandı. Bundan sonra herkesin kendi kurduğu imge önem kazanmıştı. Modern resmin temel kaygısı resmin bir yüzey sanatı olarak modernliğin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yapılandırılmıştır. 19 yüzyılda resim sanatında kaynak yine doğadır, ancak doğa bize bilgi vermez dünyanın görünüşünden ya da zaman dışılığından etkilenir ya da etkilenmez hepsi bu kadar. Sanatçı doğayı gözlemler ondan etkilendiği ölçüde yorumlayıp sanatına yansıtır.

1.1. Doğa kavramı

Doğa, canlı bir organizmanın doğuştan getirdiği genetik özelliklerinin bütünü olabileceği gibi, bir insanın karakteristik özelliklerine; yani onu o yapan özüne, tutum ve davranışlarını ifade eden huylarının bütününe insanın doğası diyebiliriz.

Doğa kavramı her zaman metafizik kabullere bağlı değişken bir kavram olması nedeniyle ilk kez Yunanistan'ın Helenistik döneminde daha sonra Hristiyan Avrupa'da "doğa felsefesi" niteliğinde uzun tartışmalara sebep olduğu görülmüştür.

Antik Yunan'ın İyonya bölgesinde yaşayan (Bugünkü İzmir ile Gökova körfezi arasında kalan Efes) Miletli düşünürler, evrende var olanlardan yola çıkarak doğayı incelemişler ve düşüncelerinin dayandığı ilk ilke " yokluktan hiçbir şey var olmaz" ilkesi olmuştur. Bu ilkedен yola çıkan Herakleitos, evrende birbirlerinin karşıtı olan varlıkların bir araya gelerek karşılıklı etkileşimin sonucunda dinamik ve organik bir bütünü oluşturdukları sonucuna varmıştır" (Hançerlioğlu, 1999, s. 66).

Oysa Ortaçağlılar evren anlayışını Aziz Augustinus'un tasvir ettiği "*Süleyman'ın Bilgeliği*" kitaplarından, Tanrının dünyayı kozmik kategoriler olarak; sayı (numerus), ağırlık (pondus) ve ölçüyü (mensura) temel alarak yaratmış olduğunu öğreniyorlardı (Eco, 1999, s. 35). Augustinus'a göre doğa, "nedenini bir başka şeyden almayan, bütün nedenlerin nedeni olan ilk neden" yani doğayı yaratıcı olarak görmüştü. (Ulaş, 2002, s. 409). Thomas Aquinas'a göre evren sırasıyla maddi ve tinsel dünya olarak ikiye ayırır. Maddi dünya inorganik tözlerden bitki ve hayvanlardan ve nihayet insanlardan meydana gelir. Varlık cetvelinin en tepesinde Tanrı bulunmaktadır (Cevizci, 2011, s. 887).

Özellikle Platonculuk, Aristotelesçilik ve Hristiyan metafiziğinin bir karışımı olarak varlığını sürdüren felsefe geleneği, doğayı bilimsel açıdan anlamaya çalışmayıp, tamamen doğanın varlığını "tanrı bilimsel" bakımından temellendirmiştir (Ulaş, 2002, s. 409). Ortaçağlı "doğa" (natura) sözcüğünü kullandığında, 12 yy ın kültürel

atmosferinin etkisini yansıtır ve canlı organik bir şeyi, yaratanın bir eylemini, etkin biçim vericiyi düşünüyordu (Eco, 1999, s. 152).

Antik Yunan düşünürlerine göre doğa, sonsuz ve sınırsız evrende var olan her şeyin doğadan çıktığı görüşü yerini, Ortaçağda Tanrı'nın yaratısı olarak kabul edilmiş ve doğada var olanlar O'nun bir tezahürü (göstergeleri) olarak kabul edilmektedir.

Aristoteles'e karşı çıkışıyla bilinen Campanella'ya göre, doğa Tanrının aynası ya da tezahürüdür. Bundan dolayı Tanrı'ya ilişkin bilginin yolu kutsal kitap dışında, doğaya ilişkin deneysel araştırmalardır (Cevizci, 2011, s. 169).

Rönesans'ın hemen öncesinde İtalyan filozof, astronom ve matematikçi Giordano Bruno, (1548-1600), evrenin sonsuzluğunu ve birden çok dünyanın varlığını öne sürmüştü (Cevizci A. , 1999, s. 162).

Bu konuda İngiltere'de Francis Bacon (1561-1626), “*Öğrenmenin ilerlemesi*” adlı kitabında “*Bilgi iktidardır*” diyordu. İnsanoğlunun doğaya hâkim olması dizginlemesi gerektiğini belirten Bacon, bunun ilk koşulu: öncelikle zihinlerdeki önyargılardan arınmak. İkincisi ise, bilimsel bulgu ve icatlardır. Bunun için bilimdeki ilerlemenin mantığı gözlem ile deneyin asıl öğeler olarak görülmesi sonucunda gerçekleşebileceğini öneriyordu. Bununla birlikte felsefe yalnızca akıl yürütmeye dayanmalıydı (Russell, 2001, s. 74). Bacon'un akılcı yaklaşımları aydınlanma çağının ön hazırlığını yapıyordu diyebiliriz.

Mutlu, “Aydınlanma Donanımlı (Yeni) Dünya Görüşü” adlı makalesinde Descartes'in doğa anlayışını kısaca şöyle açıklar:

Mekanik ilkelere göre işleyen “madde” (yer kaplayan şey) ile mekanik ilkelere göre işlemeyen “ruh” ya da zihin (yer kaplamayan düşünen şey) olarak görülür. Buna göre dünya, Tanrı tarafından yaratılmış uzamda yer kaplayan (hayvanlar da dâhil) madde

olarak eylemsiz cisimlerden oluşmuş makinedir ve düşünen nesnelerin varlığından etkilenir (Mutlu, 2022).

1591-1650 Descartes'in canlı ile cansız, ruh ile madde olarak makine metaforuyla açıkladığı mekanik doğa görüşü, kartezyen gelenek olarak bilinen düşüncenin etkisiyle zihin-beden yerine, zihin-doğa şeklinde açıklanabilir. Tanrı yaratısı olarak birbirinden ayrı ve birbirinden bağımsız olan bu iki dünya arasında İnsan, iletişimi sağlayan aracı olarak düşünülmüştür.

Buradan da Bacon'un dediği gibi insan, doğanın yorumcusu (efendisi) olmuş, dolayısıyla insan, doğanın bir parçası ya da makro kozmosu yansıtan bir mikrokozmos olarak görmüştü. Ancak, doğa yaşayan bir organizma değil de, makine olarak görülmesi her şeyin denetlenebilir olduğu inancının yanı sıra, onu maneviyattan yoksun, ruhsuz ve değersiz olarak yorumlanabilir.

Descartes'ten etkilenen Spinoza'ya göre, tek bir töz vardır, o da sonsuz ve ezeli-ebedi olan 'Tanrı ya da doğa' dır (Cevizci A. , 1999, s. 802). Doğada kendi kendisinin nedeni olan, sadece kendisine bağımlı olan bu varlık Tanrı'nın ta kendisidir. Dolayısıyla Tanrı ile doğa özdeşleş olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. (1775-1854), Descartes'in doğayı tinden ayrı ruhsuz mekanik doğa görüşüne karşı olan Schelling'e göre doğa, sözgelimi itim gücü ve çekim gücü; pozitif ve negatif elektrik gibi, iki temel gücün karşıtlığından oluşur. Doğa, kendisini yenileme gücüyle bağımsız ve özerktir (Russ, ve ark., 2020, s. 135).

Schelling doğadaki kimyasal tepkimeler sonucunda meydana gelen maddelerden bahsetmektedir. Dolayısıyla doğanın yaşayan organik bir varlık olarak kabul etmektedir.

1859 yılında yayınlanan Darwin'in "Türlerin Kökeni Üzerine" adlı kitabında geliştirdiği evrim teorisinde;

Doğadaki bütün canlıların hayatta kalabilmesi için iklimlere karşı, rekabet halinde olan bireylere ve türlere karşı, kendilerine yemek bulmak ve diğerlerine yem olmamak için savaş vermelidir (Kenny, 2021, s. 38).

Darwin'ın doğal seleksiyon görüşü, insanı da içine alan doğanın evrimle oluştuğunu, canlıların gelişiminde çevrenin önemini ve doğada canlı cansız bütün varlıkların birbirlerine bağımlı oldukları şeklinde diyalektik süreçle açıklamıştır.

Bu açıklamadan sonra: İnsan doğanın bir parçasıdır ve doğa hem içinde barındırdığı maddelerle, besinlerle insanın ihtiyaçlarını karşılar hem de emekçinin çalışma alanıdır şeklinde açıklanabilir.

Avrupa'da bilimsel gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan: Organik doğa anlayışı yerine mekanistik doğa anlayışı insanın doğaya hâkim olma ideolojisi; dolayısıyla insanın insana tahakkümünü, Sanayileşme, kentleşme ve endüstri devriminin getirdiği olumsuzluklar, çevre sorunları; insan-doğa ilişkilerinde denge ve uyum arayan ‘‘Ekolojik görüşlerin oluşmasına zemin hazırladığını söylemek mümkündür.

1.2. Doğa-Resim ilişkisi

Darwin, ‘evrende bütün canlılar birbirleriyle ve cansız doğayla ilişki içindedir’.

Yani her canlı doğadan bir şeyler alıp bir şeyler verir demişti. Peki, bu ilişkiden sanat nasıl ortaya çıkmıştır? Ya da sanat ne zaman başlamıştır? Gibi sorular sorulabilir. Bu soruya ‘‘Sanatın Gerekliliği’’ kitabında Fischer şöyle cevap veriyor:

İlk insan denilen varlık, ağaçtan koparılacak bir meyve görür uzanır ama kolu kısa gelir.

Eline bir sırık alır kolu uzamış olur, sırık kısa geliyorsa işini görecektir bir sırığı

buluncaya kadar başka sırıkları deneyebilir. Artık doğa üzerinde yeni bir güç

kazanılmıştır ve bu güç yetisi bakımından sınırsızdır. Büyünün, dolayısıyla sanatın

köklerinden biri bu buluşa uzanır (Fischer, 1995, s. 21). Doğa, sonsuz olanaklara sahiptir.

Fischer'in “Sanatın Gerekliliği” kitabında, Gordon Childe *Aletlerin öyküsü*’nde şöyle diyor:

Mağara adamının doğada tesadüfen bulduğu keskin uçlu bir taşın avını kesip, parçalamak için dişlerinin yerine kullanabileceğini bulmuştu, ihtiyacını görüp attığı bu taş parçası “*gereğe göre bir alet*” oluyordu.

Yontma Taş Devrinde insan, doğanın su ve hava koşullarının yarattığı keskin uçlu balta biçimli bir taş ile bir takım işlere yaradığını deneyimledi. Daha sonra doğada bulduğu herhangi bir taşı yontarak bileyleyerek bir önceki taşın benzerlerini yapmaya başlamıştı. Bu ilk üretim bir düşünceyi ya da bir tasarımı gerçekleştirmek değil, sadece doğa içindeki yaşantısında gözünün önünde duran gerçek bir balta vardı o da onun gibi bir tane daha yapıyordu. Böylece insanoğlu ‘örneğe göre aletler’ yaparak doğayı kopya etmeye başlamıştı (Fischer, 1995, s. 17-23).

Darwin'in dediği gibi, evrende bütün canlılar birbirleriyle ve cansız doğayla ilişki içindedir. Bu ilişkiden sanat doğmuştur diyebiliriz. Bu anlamda doğa, Delacroix’un dediği gibi, insanoğlunun seçerek kullandığı bir sözlüktür.

Duvarlardaki figürler nasıldı neden öyleydi

Mağara döneminde insanoğlu doğa olaylarının ezici gücü, ölüm ve ölüm ötesi gibi, açıklayamadığı pek çok olguyla karşı karşıya kalmıştı. İnsanın açıklayamadığı olguları açıklayamadığı sürece onda korku verici ve tehditkâr bir kaynak olarak görmesi anlaşılır bir durumdur. Mağara adamı bu psikolojik durumdan kurtulabilmek için doğayı çeşitli yöntemlerle kontrol altına alabilmek istiyordu. Dini törenlerde toplumsal yaşantıyı aşmak için çeşitli töre figürleri, masklar üretmişti. Mağara duvarlarına yaptığı hayvan resimleriyle de avına karşı bir üstünlük kurmak istemişti.

Tarih kitaplarından da gördüğümüz bu dönemde üretilen her ne varsa, ister üç boyutlu masklarda olsun ister iki boyutlu resim figürlerinin ortak özelliği gerçek insan formunda değil, tehditkâr ve canavar görünümünde olduğunu görebiliriz. Yani doğa güçlerinin belirlenemediği ve yıkıcı olduğu için bu figürlerin görünüşleri de ürküntü verici, şeytani bir şiddeti ifade etmekte olduğu söyleyebiliriz. Bu nesneler Tabi ki sanat adına üretilmiş şeyler değildi.

Günümüz sosyologlarından Simmel'in dediği gibi, insanoğlunun zihinsel süreçleri sonucunda ortaya çıkmış bu şeylere biz, doğrudan doğruya o dönem insanının 'doğaya' bakışın kültürel formlarıdır diyebiliriz.

Sanatta bu yanılsamanın nasıl olduğuna bakmadan önce çalışmanın ana gövdesini oluşturan resim sanatında figür ne anlama geldiğine bakmakta yarar vardır.

Figür:

Genel anlamda figür, görsel sanatlarda doğadaki canlı cansız her türlü varlık ve nesnelerin zihinsel tasarımıdır (Turani, 2015, s. 44). Resimde ölüdoğa, çıplak, portre, ekorşe (canlının kas yapısını gösteren) (Resim 4), türleri vardır. (Rona ve Beykan, 1997, s. 507). İngilizce ve Fransızca da Figüratif terimi; doğaya, özellikle insan bedenine güçlü referansları olan herhangi bir biçimini tanımlar. Tarihsel konuları ve tür resmini de içerdiği gibi, gerçekçi olmayan ancak gerçek nesneleri kullanan resim türleri ör kolaj için de kullanılabilir (Rona ve Beykan, age, s. 591).

Resimsel dilin başlangıcından günümüze kadar insan bedeninin görünümü sosyo kültürel alanda en anlamlı yeri işgal ettiği görülmektedir. Resim sanatında bu yansımanın nasıl olduğuna bakmadan önce konunun daha iyi anlaşılması açısından "beden" olgusunun çağlara göre ne anlama geldiğine bakmakta yararlı olacağı düşünülmüştür.

Beden tanımı:

Genel anlamda ‘‘beden, doğanın bir parçası olarak duyularla algılanabilen, incelenebilen mekân içinde yer kaplayan canlı varlıkların fiziksel ve maddi bölümü gövde olarak tanımlanabilir. Fizyonomi bilimi bedeni; cinsiyet, sınıf olgusu ve ait olunan ırk çevresinde vücutta bulunan kusurları, Anatomi bilimi; bedenin yapısını ve bu yapıyı meydana getiren organları uzmanca incelediğini biliriz. Ama sanatçılar bütün bunlardan yararlanarak bedeni çeşitli dönemlerde kendi bakış açılarıyla zevkin ya da acılarından yana bir kültür nesnesi olarak konumlandırıdıklarını söyleyebiliriz.

Örneğin: Ortaçağ’da Hristiyanlık tarafından belirlenen değerler sistemi bireyi, kendi kimliğini Tanrı’nın içinde eritme derecesinde kendini denetim altında tutmaya yaratıcıya boyun eğmeye zorlayan kuralları vardı (Guryeviç, 1995, s. 264). Hristiyan geleneği beden teriminin ikili anlamına vurgu yapıyordu: *corpus*, canlı varlığın maddi kısmı, aynı zamanda ölümden sonra canlıdan geriye kalan şey, onun bedeni, cesedi ve dolayısıyla beden, yaşarken, günahın yaradılışa kattığı ölümün yuvalandığı yerd (Vigarello ve ark., 2008, s. 340). Bu sebeple Ortaçağda Reform karşıtı kilise, İnsanın yoldan çıkması gibi bir tehlike varsa bunun bedenden geleceğini sürekli hatırlatır. Bu yüzden beden, ruhun iğrenç giysisi olarak görüyordu. Bu noktada söz konusu olan, bedenden öte ettir tensel alışveriştir (Vigarello ve ark., 2008, s. 17-18). İnsanın bedensel ihtiyaçlarını yok sayan Hristiyan inancının değerler sistemi; insan bedenini günahın aracı olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır.

Rönesans ve reform hareketleri sonucunda insan ile dünya arasında benzerlik kurmuş bunun sonucunda bedeni ve ruhu birbirinden ayrılmaksızın bir bütün olduğu sonucuna varılmıştır. Bu düşüncenin sanata yansması Limbourg Kardeşlerin (1410-1416) minyatürlerinde görülebilir. 15 yüzyılın ortasında ‘‘libri della famiglia’’ kitabında Alberti, bedenin kullanımı ile ilgili tavsiyelerde bulunurken egzersiz yaparak beden

sağlığının koruna bileceğini söylüyordu. (Vigarello, ve ark., 2008, s. 340-341).

Rönesans ve Reform hareketleri sonucunda beden değeri kazanmış, fiziksel güzelliği beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır.

17 yy. Aydınlanma felsefesinin temelinde yer alan Descartes'ten kaynaklanan beden ile akıl arasındaki kesin ayırım, özne-nesne ilişkisinde olduğu gibi doğa-insan ilişkisini de beraberinde getirdiği söylenebilir.

Spinoza'ya göre, tek bir töz vardır o da Tanrı ya da Doğadır. Ona göre ruh ve beden birbirinden ayrı töz değildir, tek tek ruhlar ve ayrı ayrı madde parçaları sıfat türünden olan şeylerdir ve Kutsal Varlık'ın özellikleridir. Akıl yalnızca beden varken hayal kurabilir ve anlayabilir (Russell, 2001, s. 111-118). Spinoza, Descartes'in tam tersi bir bakış açısı sergiler ona göre, tek bir töz vardır o da sonsuz ve bağımsız olan Tanrı'dır.

Ruh ve beden Tanrı'nın sıfatları olarak aynı şeyin iki farklı görünümü olduğu söylenir. İrrasyonalizmin önemli düşünürlerinden Schopenhauer'a göre, ruh ve beden arasında ilişki vardır. İrade ve bedensel hareketler nedensellikte bağlanmış iki farklı olay

değildir: bütün parçalarıyla tüm vücut iradenin ve onun arzularının nesnelleştirilmesi için başka bir şey değildir (Kenny, 2021, s. 202). İnsanda ruh ile beden bir bütün ve birbirini ile ilişkilidir. İnsanın bilinçli bir karar verme yetisi vardır, her türlü istek ve eylemlerini bedenle dışa vurur. Bu bağlamda beden hem bir nesne hem de iradedir.

Bu konunun toplumsal yapıya yansımalarını Alain Corbin'in, "Bedenin Tarihi" adlı kitabının önsözünde şu şekilde açıklamaktadır:

Nesne beden ile özne beden arasında yaratılan aşırı üstünlük ayırımı, 19 yy sonunda bedenin toplumsal yönetimi bilinci yavaş yavaş kendini dayatmaya başlar. Bu yeni kültüralist perspektifte, beden; içerisiyle dışarı arasında, etle dünya arasında kurulan bir yapının sonucu olarak ortaya çıktığını belirtir. (Corbin, 2008a, s. 8). Özetle, bedenin sadece biyolojik bir varlık olmadığı, toplumsal bir yapı olduğunu ve toplumsal pratikler

tarafından üretildiği görüşünün yaygınlaşması, bedeninin hem özne hem de nesnedir.

İnsanın biyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel tüm bağlarını içeren bir ilişki ağı olarak insan, dünya aracılığı ile kendini gerçekleştiren ve var eden bir varlıktır. Ancak o herhangi bir nesne değil, bir kültür nesnesidir. Bu anlamda onu en iyi yansıtacak olan da sanattır diyebiliriz.



2. DOĞA-RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA 14.YY VE 17.YY BATI RESMİNE GENEL BAKIŞ

2.1. Ortaçağ Minyatürleri ve İkonalarında Doğa İlişkisi ve Figür

Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından Avrupa'da 14. yüzyıla kadar Ortaçağda egemenlik Katolik kilisesi olmuştu. Helenistik kültürün yerini Hristiyan kültürün kabulü Ortaçağda kilise kültürüne bıraktı. İnsanların bütün düşüncesi ölümden sonraki yaşamın ahlaki değer ve düşünceleri üstüne yoğunlaşıyordu (Hogart, 1999, s. 28-29).Ortaçağda insanlık, doğal ile doğa ötesi arasındaki sınırdaki sınırda duruyor ve İlâhi *persona* (maskelenmiş kişilik), bireyin personasını şekillendiriyordu. Ortaçağın sonuna kadar bu durum değişmedi. Birey, öncelikle bir grubun üyesiydi ve ancak grup sayesinde kendi kimliğini kazanırdı (Guryeviç, 1995, s. 106-262). Sanatçının görevi, doğayı yansıtmak değil, toplumun kalıplaşmış ast-üst düzenini ya da toplumsal düzenin doğaüstü niteliğini övmekti (Fischer, 1995, s. 144).

Ortaçağın başlarında sanatçının eğitimi usta çırak ilişkisine dayanıyordu. Ustanın emrinde çalışan çırağın işi, bir resmin önemsiz görünen yerlerini boyamaktı. Daha sonra eski kitaplardan alınan figürleri kopyalıyordu, böylece bir aziz figürünü ya da Hazreti Meryem'in nasıl çizileceğini öğreniyordu. Bunlara yeterince egemen olunca, daha önceden yapılmış hiçbir örneği bilmediği bir sahneyi betimleyebilecek beceriye ulaşıyordu (Gombrich, 1999, s. 196).

Ortaçağ Hristiyan geleneğine göre ahlaklı olmanın yolu bedensel zevklerden uzak durmaktan geçiyordu. Ahlak insanının görünüşü kilisenin siperi arkasında gelişerek korku, dehşet, ruhsal acı ve dinsel vecdi, kaderin itaatkâr kabulüne ifade eder. Bu figürler genellikle bulundukları yerlere uygun olarak ince uzun yapıdadırlar. Çoğu kez ağaçtan yontulmuş olup stilize edilmişlerdir. Toplumdaki feodal hiyerarşi figürlerin de boy ve yerlerini dinsel derecelerine göre tayin ederler. Onun için İsa ve azizler her

zaman kendilerine tapanlardan daha büyük gösterilirler. Figürler genellikle kapalı mekânlarda, derinlikleri az olan soyut kalıplardır. Anlam ve amaç olarak ikonografik sembollerdir. Bu şekilde dekoratif oldukları gibi kilisenin dünyevi günahlardan uzak tutan bir mekân olduğu duygusunu da uyandırırılar (Hogarth, 1999, s. 29).

Hıristiyanlık öğretisinin geliştiricileri, ilahiyatçılar, hocalar, sıradan insanın teolojik anlatımın katılığı içinde kavrayamayacağı kavramları, figürlerin ve alegorilerin verdiği zevk aracılığıyla kilise dışındaki insanların ‘ ‘edebiyatı olan resim’’ aracılığıyla eğitmeye yönelik kampanya başlattılar. Böylece eğitim kuramı, dönemin zihinsel süreçlerinden yararlanan bir kültür politikasının ifadesi olarak simgesel duyarlık içinde yerini bulmuştu.” (Eco, 1999, s. 84).

Bu dönemde resim sanatı resim 1’ de yer alan ‘ ‘Doğum-detay’’ ikonasında görüldüğü gibi, simgeciliğe dayanan ikon resim sanatında figürler daha önce toplum tarafından kabul edilmiş ve bir takım anlamlarla yorumlanabilen görsellerdir.

Resim 1

Doğum Detay



Not. T,y: Bilinmiyor ‘ ‘Doğum-detay ’’, ahşap üzerine yağlıboya, 12 yy, Barselona Katalan Sanat Müzesi, İspanya

Tempera tekniğinin kullanıldığı resimlerde figürler; iki boyutlu, çizgisel ve renkçi bir anlayışla biçimlenmiştir. Derinlik kavramı olmayan resimlerde figürler toplumun hiyerarşik düzene göre üst üste sıralanmış olup mekân kavramı gelişmemiştir. Ayrıca resimlerin arka planı genellikle ideal bir uzam olarak altın yaldızla boyanmıştır. (Şentürk, 2012, s. 27). Kompozisyonda öğelerin bütün içinde yerleştirilmesi dinsel inançların gerektirdiği biçimde olmuştur. Bunlarda İkonografi İle (dini bir konunun sanata aktarılması sonucu ortaya çıkan sanat eseri) kompozisyon kesin bir bağımlılık içerirdi (Rona ve Beykan, 1997, s. 1038).

Minyatürlere gelince, bir çeşit kitap resim sanatı olarak bilinen minyatür ismini Latince “minium” denilen kırmızı renkli bir boyadan alır. Bu boya ile Ortaçağda kitap sayfalarının kenarlarını süslemek için kullanıldığı görülmüştür. Minyatür resimleri Eski Mısır da başlayıp daha sonra tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Derinlik ve perspektif etkisi olmayan minyatürlerde figürler kişinin önemine göre büyük ya da küçük olarak gösterilmektedir (Turani, 2015, s. 96).

Minyatür sanatçısının görevi, kitaptaki metinde geçen olayları resmederken metne sadık kalarak, nesneler gibi canlıları da doğadan soyutlar. Onları gerçek görünümlerinden çok farklı birer dekoratif öğeye dönüştürür (Rona ve Beykan, 1997a, s. 1262). Minyatürler, genellikle Azizlerin öykülerini anlatan kitaplarda geçen olay ve olguları görselleştirmek için yapılan resimlerdir diyebiliriz.

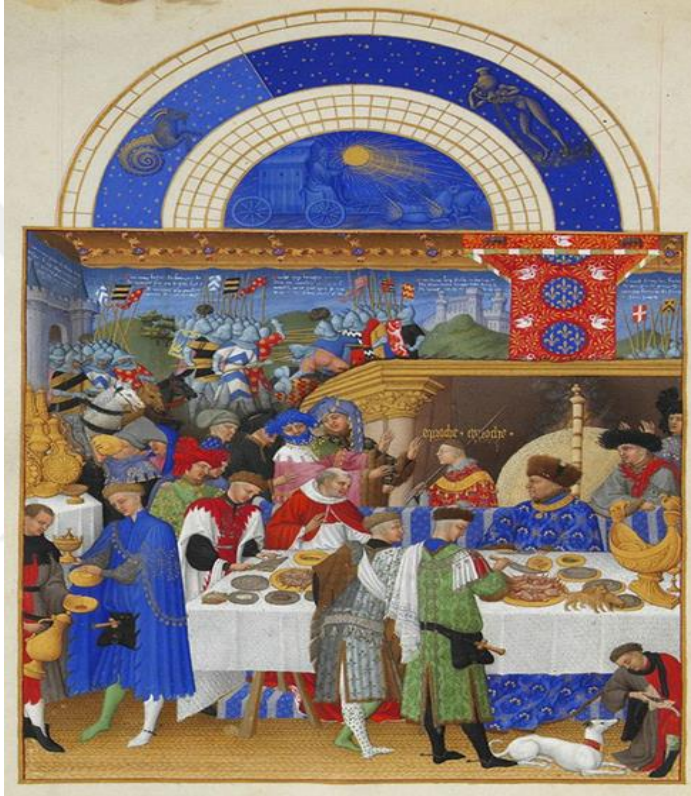
14 yüzyıldan itibaren İtalya’daki şehir devletlerinde, kilise ve aristokrasinin desteğiyle sanat okulları kurulmuştur. Bu okullarda yetişen sanatçılar desteklenmiştir (Şentürk, 2012, s. 28).

Daha sonra göreceğimiz gibi, özellikle Floransa ve Siena Okulu sanatçıları Rönesans’a önemli katkılar sağladığı görülmüştür.

Batıda minyatürlü birçok el yazmalarında öyküler, başlangıçta mısır sanatındaki figürler gibi katı ve hareketsiz bir şekilde görülürken, (Resim 3) 15. yüzyıl başlarında Limbourg kardeşlerin ‘‘*Les Très Riches Heures du duc de Berry*’e’’ çizdiği minyatürde görüldüğü gibi, figürlerde duyguların da yansıtıldığı görülebilir.

Resim 2

Les Très Riches du Duc de Berry



Not. Herman, Paul ve Jean de Limbourg, Ocak, *Les Très Riches du Duc de Berry*'e den 1413-16, parşömen üzerine mürekkep. Musée Condé, Chantilly.

<https://smarthistory.org/limbourg-brothers-tres-riches-heures-du-duc-de-berry/> Erişim tarihi: 6.6.2021

Minyatürde, dükalık sarayında her yıl kutlanan bahar bayramı ele alınmıştır. Masanın karşı tarafında mavi bir cüppeli figür, patron Jean de Franc'ın bir portresi olduğu söylenmektedir. Resimde hiçbir dinsel ögenin bulunmaması, figürlerin hareketleri ve portrelerdeki farklı ifadelerin görülmeye başlaması artık sanatçının doğanın bir parçası

olan insanı aslına uygun olarak yansıtabilecek betimleme yöntemlerine başladığının bir göstergesi olabilir. Corbin'e göre, "o dönemin inancına göre beden birtakım büyü güçlerin, burçların etkisi altında olduğu düşünülmektedir. Minyatürde yer alan her bir figür gökyüzünün bir bölümünü temsil edecek şekilde tasarlanmıştır. Birtakım karanlık etkenlerden, vücut sıvılarının ve etin dengesini yönlendiren kozmik güçlerden kaynaklandığı düşünülen hastalıkların, hatta zevkin zihinde tamamen fiziksel özelliklerle canlandırılması da bundandır (Vigarello ve ark., 2008, s. 7).

Paul, Jean ve Erman Limbourg kardeşlerin resimli bir el yazmasından alındığı söylenen bu minyatür de yukarıda söylendiği gibi sanatçı bir olayı anlatmaktadır. Sanatçı klasik minyatürlerde görüldüğü gibi önemli şahsiyetler tanınabilir özellikleriyle resmin merkezinde ve diğer figürlerden renk, boy ve ifade olarak farklı çizilmiş olduğu görülmektedir. Konunun ele alınış biçimi, mekân etkisi ve azda olsa figürlerdeki ifade klasik minyatürlerden uzaklaşmış olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak ikonar ile minyatürlerin ortak noktası toplumsal olay ve olguları hikâye gibi anlatmaktır. Aralarındaki tek fark: Minyatürler kitap resim sanatı olarak minyatürler ikonalara göre doğal olarak daha küçük ve genellikle Azizlerin öykülerini anlatan kitaplarda geçen olay ve olguları görselleştirmek için yapılan resimlerdir. İkonalar ise büyük boyutlu ahşap panolar üzerine tempera tekniği ile yapılan Kutsal kitapta geçen olay ve olguları hikâye gibi anlatmaktır.

2.1.1. Skolastik felsefe ve Ortaçağ sanatı

Yunancada vakit geçirmek, zaman öldürmek anlamına gelen Skolastik terimi, Ortaçağda üniversitelerde teoloji veya okullarda yedi liberal sanattan herhangi birisini öğretenler için kullanılmıştır. Skolastik felsefe 8 ile 15. yüzyıllar arasında kalan tarihsel dönemde, Hristiyan düşünürlerin Hristiyan inancının temel doğmalarını savunmak ve geliştirmek için kullandığı, Tanrı merkezli düşünce sistemini ifade eder. İlk çağ

felsefesinin merkezinde doğayla insanın olduğu yerde, Skolastik felsefenin temelinde Tanrı vardır. Skolastik felsefe geleneği Platon, Aristoteles ve Platon'un etkisinde kalan Aquinalı Thomas olmuştur (Cevizci A. , 1999, s. 778-779). Bu dönemde sanatsal çalışmalar kilisenin koruyuculuğunda Platon ve Aquinalı Thomas olmuştur.

Platon'a göre güzellik, kendi başlarına özleri gereği güzel olan matematiğe dayalı geometrik formlardan oluşur. Form güzelliği ise sayı ve sayıların orantısından oluşan bu güzellik düzene dayanır bu düzen de harmonidir (Tunalı, 2010, s. 210). Oran estetiği tam anlamıyla Ortaçağ estetiğiydi. Bu kuram Vitruvius'un Yunan oran kavrayışının tipik uyumluluk kanonuna dayanır (Eco, 1999, s. 52). Platon'un geometrik formlardan oluşan güzellik anlayışını modern sanatta Malevich'in (süprematizm) resimlerinde görebiliriz

Thomas, güzellikle ilgili olarak biçimden söz ettiğinde, tözsel biçimi değil, bir bütün olarak tözü. Madde ile biçimin somut sentezi niteliğinde organizmayı düşünmektedir. Thomas, biçim-madde birleşimi üzerine oluşturucu ve belirleyici öz-varoluş birleşimini oturtur. Ona göre, birçok biçim karma bir cisim oluşturmak üzere birleştiğinde (insan bedeninde olduğu gibi), özgül tözsel biçimlerini yitiriyorlardı ve tüm beden birleşimin yeni tözsel biçimini (ruh) ediniyordu (Eco, 1999, s. 127-128).

Yüksek skolastik dönem 13. yy Rönesans sırasında Aristoteles'in eserlerinin Arapçadan tercüme edilmesi Oxford ve Paris üniversitesinin kuruluşuyla birlikte doğa bilimlerine yönelik ilginin arttığı görülür. Aristoteles'in eserleri üniversitelerde ve Dominiken ve Fransisken tarikat okullarında ders olarak okutulması yüksek skolastik olarak adlandırılan döneme denk geldiği söylenmektedir.

Skolastik felsefe Ortaçağ resim sanatına nasıl etkilemişti?

Panofsky "Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe kitabında bu soruya şöyle yanıtlar:

Erken ve yüksek skolastik in varlık nedeni gerçeğin birliğini korumak düşüncesinden

kaynaklanır. Skolastik dönemin filozofları öncelikle inanca, inancın da vahyi tabi olduğunu, vahyin de aklın vazgeçilmez bir yardımcısı olduğu konusunda hemfikir. Amaçları Hristiyan inancını sistemli bir şekilde düzenleyip onu akıl ile kavranır hale getirmektir. Bunun için kullandıkları yöntem, açık seçik anlatım ilkesi olarak ifade edilmektedir. Aquinas, Akıl ile inanç arasında kalıcı bir barış anlaşması sağlanabilmesi için “kutsal doktrin” ortaya koyar. Bu öğretisiyle Aquinas, insan aklının inancın kanıtlanmasında değil, ortaya konulan her şeyin açıklığa kavuşturulmasında kullanılması gerektiğini önermektedir (Panofsky, 2017, s. 24-25). Aquinas’a göre duyular, kendilerine akraba olan şeylerde bulunan oranlara uygun olan şeylerden haz duyarlar; çünkü duyu da bütün öğrenme güçleri gibi bir tür akıldır (Panofsky, 2017, s. 33).

Açıklığa kavuşturmak ilkesi, inancın içeriğinin akılla kavranabilir hale getirilmesi anlamına gelebilir. Bu ilke daha ileride söyleneceği gibi, kültürel amaçlar dâhil her şey için geçerli olduğu görülmüştür. Bu ilkeye göre birincisi, öncelikle “akıl yürütme” bir yazınsal sunuş şeması ile yapılır: okuyucunun imgeleminde açıklanabilmesi için gerekli olan “bütünlük” sağlanır. İkincisi, benzer parçaların sistemine göre düzenlenmesi (yeterli eklemlenme) yapılır. Ve üçüncü olarak da yeterli karşılıklı ilişki sağlanır (Panofsky, 2017, s. 27).

Panofsky’e göre bütün bunlar, “Platon ve Aristoteles’in tersine, Skolastikler, kendi düşüncelerinin düzenini ve mantığını elle tutulacak kadar açık bir biçime sokmakla kalmayıp, bu düşüncelerin “sunuluş biçimini” de kontrol ettiği ve bu sunuluşun da AÇIKLIK İÇİN AÇIKLIK KURALI olarak adlandırılabilen kurala tabi tuttukları görülmüştür (Panofsky, 2017, s. 30). Bu açıklık için açıklık kuralı görsel sanatlarda mekânın kesin ve sistematik bölümleri ile aklemlendi. Bu eklemlenme betimsel sanatlarda öyküleyici içerik ile mimarlıktaki işlevsel içerikte ‘açıklık için açıklık’

ilkesinin uygulanması sonucunu doğurdu. Bu ilke tek bir figürün analizi ile de gösterilebilir; ama bütünü oluşturan parçaların düzenlenmesinde çok daha belirgindir (Panofsky, 2017, s. 34).

Bu bakış açısı, felsefi düşünceyi etkilediği gibi resim sanatında kompozisyon ilkeleri olarak bilinen; resmin bünyesinde bulunan unsurların düzenlenmesini de etkilediği görüldü. Resimlerde mekânın sistemli bir şekilde tasarlanması, anlatılmak istenen konu ya da olayın açık seçik anlatılmasında etkili olduğu görüldü.

Resim 3

La Seu d'Urgell veya Havarilerin ön cephesi



Not. Sant Vicenç d'Estopanya'nın Triptych'i ve Serra kardeşlerin (Serra ailesi). 42,5 x 29,3 cm

https://stringfixer.com/tr/Museu_Nacional_d%27Art_de_Catalunya, Erişim tarihi: 19.03.2022

Daha önce çerçevesiz bir çizim olan erken romanesk prototip figürler, binalar ve yazılar yığını halindeyken, yüксе gotik dönemde, yukarıda söylendiği gibi skolastiğin açık seçik anlatım ilkesi (Resim 3) 13 yy Sant Vicenç d'Estopanya'nın Triptych İnde görüldüğü gibi, İçeriğin kolayca açık seçik kavranabilmesi için sanatçı, kompozisyonu

dikkatlice düzenlemiş gayet katı, net bir şemaya tabi tutmuş, bir çerçeve ile bütünlüğü sağlanmış bir resimdir. Daha önce ki resimlerde maiyetsiz olarak ve aynı biçimde cepheden çizilen asillere, bazı küçük şahsiyetlerin eşlik etmesinin yanı sıra, figürlerin azda olsa birbirleri ile iletişim halinde olup hareket kazanmış olması kişilerin önemlerini artırdığını söyleyebiliriz. Figürler genellikle kapalı mekânlarda, derinlikleri az olan soyut kalıplardır, anlam ve amaç olarak ikonografik semboller olduğu görülmektedir (Panofsky, 2017, s. 24). Burada amaç resme bakanın kendini olayın içinde hissetmesi ve duygu ve düşüncelerini zenginleştirmek olduğu anlaşılmıştır.

Yüksek Skolastik'in ayırt edici özellikleri, Yüksek Gotik sanatını nasıl etkiledi? Skolastik'in ayırt edici özellikleri, Yüksek Gotik sanatını belirleyen özelliklere dikkat çekici bir benzerliğe sahiptir. Yüksek Gotik figürleri (hala Kutsal Kitaba ilişkin Augustinus'a dayandırılrsa da) Romanesk figürlerden ayıran hafif canlılığın insan psikolojisine duyulan ilginin yansımasıydı. Son derece canlı heykelleri ve oldukça naturel olan hayvan ve bitki süslemeleri, *“Her duyumun kendisine karşılık gelen nesneleri vardır”* diyen Aristoteles ve onun izleyicisi olan Thomas Aquinas'ın bakış açısını yansıtmaktaydı (Panofsky, 2017, s. 12).

14 yüzyılın ilk çeyreğinde Ockhamlı William'ın başını çektiği nominalistler, *“her şey kendisinden ötürü tektir, başka hiçbir şey değildir”* diyordu. (Panofsky, 2017, s. 16).

Nominalistler, gerçek varoluşu tümellere değil, tikellere bağladılar; böylece Yüksek Skolastik'in karabasanı olan bireyselleştirici ilke sorunu çözümlenmiş oldu.” (Panofsky, 2017, s. 16). Bütünlük güzelliğin ve onu belirgin kılan ayrımların aşkınsallığı sorunu kalmamıştır (Eco, 1999, s. 144). Bu felsefi konum alış bütün bir kültür atmosferini etkiler ve sanatta karşılığı klasik Gotik sanat başlangıcında çoğulluk içinde birliği belirginleştirme amacını güderken, 13 yüzyıl gotik sanatında ise bütünün yerini tekil

özellikler öne çıkar. Böylece Aquinalı Thomas'ın estetik organizma kavramı çökmüştü.” (Eco, 1999, s. 142-143)

Bu öznelciliğin en tipik ifadesi ileride göreceğimiz gibi, Giotto ve Duccio ile beliren ve her yerde kabul gören, uzayın perspektif yorumlanmasının ortaya çıkışıdır. Böylece perspektif, modern “*natüralizm*” in yolunu açmış ve görsel anlatımı sonsuzluk kavramına eklemiştir; Bu yeni görme biçimi “*resimsel mekân*” (her ne kadar resimsel mekân kendisini aslında izleyicinin gözünde oluşturuyorsa da) olarak tasarlamaya başlamışlardır.” (Eco, 1999, s. 142-143)

Böylece daha önce gotik sanata konu olan temalarda korkunç yaratıkların yer aldığı (aslan, kaplan, canavar gibi) figürler, yine aynı kutsal temaların insanlaşması olarak görülmüştür. Bu yeni insancı görünüşü daha ileride Giotto'nun eserlerinde görebiliriz. Kısaca özetleyecek olursak;

Klasik Gotik Sanat, daha çok biçimin nesnede tipik parlaltısını yakalamaya yönelik bir duyarlılığa karşılık geliyordu ve çoğulluk içinde birliği belirginleştirme amacını

güdüyordu. 13. yüzyılın Gotik sanatında ise bütünün yerine tekil özelliklerin öne çıkarıldığı bir anlayış alır; bakış açısı daha analitik bir nitelik kazanır, bakış çoğul öğelere yönelir. (Geç Ortaçağ'da bu analitik bakış en uç örneklerine yukarıda

belirttiğimiz gibi Fransız-Flaman minyatüründe ve resminde görülmüştü). Tipik olana

yönelik bir duyarlılıkla eşzamanlı olarak, yavaş yavaş bireyselliğe yönelir. İnsan türlerinin ve kategorilerinin tipik imgelerini belirlemeye çalışan heykelticilik tarzı

giderek yerine figürlerin bireysel çizgilerini vurgulamaya, yinelenemez özellikleri

saptamaya çalışan bir anlayışa bırakır. Artık organiklikten, oranlar düzeninden, söz

etmek olanaksızdır. 15. yüzyılda Tikellikten oluşmuş bir dünyada, güzellik deha ve

güzel anlatım yoluyla yaratılmış imgenin benzersizliğine dönüşmüştü. Rönesans estetiği

Platoncu bir estetik olacaktır; buna karşılık, Ockamcı felsefi eleştiri Maniyerizme öncülük edecektir. (Eco, 1999, s. 143-145).

2.2. Aydınlanma Dönemi ve Rönesans'ı Etkileyen Önemli Düşünürler

Ortaçağda skolastik tutuculuğun Avrupa kültürü üzerindeki etkisi, bilim, politika, ekonomi ve insanların özel yaşamı gibi birçok alanda kilisenin etkin bir rol oynamıştı. Ortaçağı takip eden Rönesans ve reform dönemleri özellikle kilise üzerinden kültürel değişimlerin yaşandığı dönem olarak kabul edilmektedir.

Avrupa'da Rönesans, ortaçağda feodaliteden kurtuluşu ve kapitalist bir sosyal sisteme geçiş olduğu gibi, bireyin özgürlük ve bireycilik anlayışının gelişmesine katkıda bulunan akılcı bir hareket olarak görülmüştür. Reform hareketleri ise, Erasmus ile Luther'in çabaları sonucunda kilisenin yeniden yapılanması olarak bilinir. Her iki hareketin de ortak noktası katolik kilisesinin otoritesi sarsılmış ve Avrupa'da insan bedeninin görünüşünü değiştirmişti.

Burne Hogarth *Sanatsal Anatomi* kitabında, Ortaçağ dan Yeni Çağa geçiş döneminde Rönesans'ı etkileyen, Skolastik tutuculuk ve akademik katılıkları kökünden sarsan üç önemli bilimsel çalışmayı şöyle anlatır:

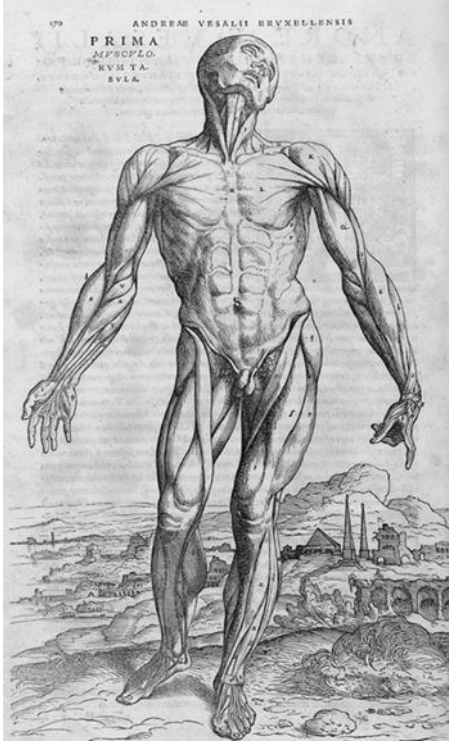
1- Francis Bacon, *Novum Organum* adlı eseriyle bilimsel mantık ve ampirik (deneye dayalı, deneysel) sistem evrenin Aristo ve Platon tarafından yorumlanışını rafa kaldırmıştır (Hogarth, 1999, s. 10).

2- Copernicus yeryüzünün kendi çevresinde ve güneşin çevresinde döndüğünü bulmuştu. Güneşi merkeze alan astronomi, bedenin boşlukta alacağı perspektif şekilleri belirledi. Tarihte ilk kez objektif olarak incelenen gökyüzünün mekanizması, kütle boşluk ve enerji ilişkisinin fizik teorileri şekle sağlamlık ve ağırlık kazandırdı. 16. yüzyıldaki bu bilimsel devrimle birlikte Ortaçağ'ın sonu, feodaliteden kurtuluş ve demokratik kurumların başlangıcıydı.

3- 15. yüzyılın ikinci yarısında Padua üniversitesi cerrahi profesörü olan Andreas Vesalius, hem resim hem de metinlerden oluşan insan bedeninin yapısı (Resim 4) adlı kitabını hazırlarken devrin ünlü ressamı 'Titian 'a başvurmuştu)

Resim 4

Anatomi kitabından kasların tanıtımı



Not. Vesalius'un anatomi kitabından kasların tanıtımı. (1543)

https://stringfixer.com/tr/De_Fabrica Erişim tarihi: 23.03.20

Bu resimde görüldüğü gibi Vesalius, İnsan bedeninin yapısını etiyile, kemiğiyle, sinirleriyle gözler önüne seriyordu. Vesalius'un bu kitabıyla insan vücudu ile ilgili efsane ve yanlış inanışları kökten yıkılmış tıp bilimindeki anatomi arayışları, sanatsal anatomiye yeni görüşler getirmişti (Hogarth, 1999, s. 10). Akılcı ve hümanist düşünceye sahip bir grup bilim insanı ve sanatçıların çabaları Ortaçağın tutucu düşünce sistemini çökertmiş böylece Rönesans'ın gerçekleşmesine katkıda bulunmuşlardı.

14 yüzyıldan itibaren ressamlar tasvir ettikleri insan bedeninin gerek anatomik ayrıntılarına damarlar, kaslar doğru bir şekilde birbirine bağladığı, gerekse ifade gücüne

yoğunlaştıkları görüldü. 1435'te Floransa'lı mimar ve heykeltıraş Alberti'nin, klasik resim teorisi (De Pictura 1 adlı) kitabında şöyle diyordu: “tasvirin temel planı insanların boyu (üç bölünmek kaydıyla) temel alınarak belirlenmeliydi, perspektifin kaçış noktası “resmedilmek istenen insandan” daha yüksekte olmamalıydı ki, “bakanlar ve resmedilmiş nesneler aynı zeminde duruyormuş gibi olsun”. Her şeyin bir ölçüsü ve kuralı insan olmalı diyordu.

Alberti II kitabının ‘kompozisyon’ bahsinde şöyle diyordu: “ressamın büyük eseri tarihtir. Tarihin parçaları bedenlerdir. Bedenin bölümü uzuvdur. Uzun bölümü yüzeysdir. Dolayısıyla bir eserin ilk bölümleri yüzeyslerdir. Çünkü onlarla uzuvlar, uzuvlarla bedenler, bedenlerle tarih teşekkül eder. O da ressamın varacağı son noktadır”. Alberti'ye göre, kompozisyonu oluşturan parçalar ile bütün arasında uyumluluk, bütünlük oluşması gerektiğini söylemektedir. Tıpkı insan bedeninin parçaları gibi. Daha sonra, Alberti sanatçılara ve sanat eserlerini ısmarlayanlara “insan bedeni hakikati göstermeye, tutkuları ifade etmeye yardımcı olan önemli bir araç değildir sadece: genel olarak tasvirin bütünlüğünün dayanağı, ölçüsü ve modelidir.” (Vigarello ve ark., 2008, s. 338-339) diyordu.

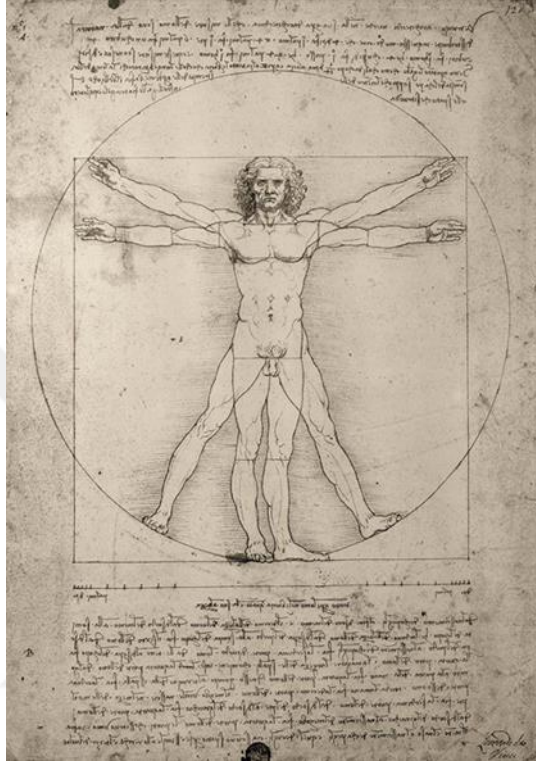
Bu metafor o kadar güçlüydü ki Klasik sanatta bedenin organik bütünlüğü, resmin sanatsal bütünlüğü için model teşkil etti. Bedene yüklenen bu değerler sanatta modernizm temeli olarak kabul edilmektedir.

15 yüzyılın sonlarına Vitruvius, bedenin mükemmel halinin çember ve kare gibi iki kusursuz geometrik şeklin içine oturtulabileceğini kanıtlıyordu. Vitruvius'un etkisiyle insan bedeni aynı zamanda mimari yapıdaki akılcılığa örnek teşkil etti. Vitruvius, mimari yapıya ahenk katan oranları insan bedeninin ölçülerinden yola çıkarak belirliyordu. Leonardo'nun çizimlerindeki şehirlerde, artıkların gözle görülmeyecek

şekilde tahliye edildiği yeraltı kanallrına kadar varabiliyordu (Vigarello ve ark., 2008, s. 339).

Resim 5

Vitruvius adamı



Not Leonardo-da-Vinci'nin “Vitruvius adamı”

<https://www.blogteb.com/dahi-istanbulda-dunyanin-en-buyuk-ve-kapsamli-leonardo-da-vinci-sergisi-istanbulda-aciliyor/> Erişim Tarihi:28.04.2022

Leonardo, (Resim 5) Vitruvius oranlarını uygularken, insan bedenini hem bir çemberin hem de bir karenin içine oturttarak her figür farklı oranlarla çalışıyordu. Çünkü figürün bacakları açılınca Vitruvius adamının boyu kısalıyordu. Dolayısıyla Vitruvius'un insan Bedeni oranları hakkındaki kuralları her duruma uygun değildi (Vigarello ve ark., 2008, s. 342). Leonardo, insan bedeninin oranları hareket halindeyken çok değiştiğini iddia ediyordu. Bu kavrayışın sanata yansması yukarıda söylendiği gibi (Bkz. Resim 2) 15. yüzyıl minyatürdeki (burç-insanında) sadece bedenin belli bölümlerinde, her birini etkilediği düşünülen burçların işaretlerini görebiliriz. Sonuç olarak, doğayı idealist

dogmalarla tanımlama dönemi kapanmış olup doğanın yaratmış olduğu insan doğayı gözlemleyerek akıl ve düşünce yoluyla inceleme dönemi başladığı görüldü.

2.3. Ön Rönesans Resminde Doğa–Resim İlişkisi Bağlamında Değişen Figür

Ortaçağ'dan yeniçağa geçiş olarak bilinen Rönesans'ın gerçeği doğadır. Doğanın incelenmesi bilimsel çalışmalara yol gösterdi. Tıp bilimindeki anatomi çalışmaları, Vesalius'un kitabıyla da insan bedeni ile ilgili yanlış inanışları kökünden sarsılmıştı. Bilimsel buluşlar sosyal yaşamdaki engellerin kalkması; bireyin insan olarak değer kazanmasına, inancın kişisel önemine vurgu yapıldığı görüldü.

Hıristiyan geleneğinde beden, iki anlama geliyordu: canlı varlığın maddi kısmı ve ölümden sonra canlıdan geriye kalan şey, onun cesedi dolayısıyla beden yaşarken, günahın yaradılışa kattığı ölümün yuvalandığı yerd. Rönesans bu iki geleneğe bedenin saygınlığını zirveye çıkaran üçüncü bir tespit ekledi: Mikrokozmoz; o dünyanın merkezindeydi, yani insan dünyanın yansıması ve özetiydi. İnsan denen yaratık onun sayesinde, bedeni ve ruhu birbirinden ayırmaksızın dünyanın bütününde pay sahibi oluyordu (Vigarello ve ark., 2008, s. 340).

Bu büyük değişiklik bilimde olduğu kadar sanat alanında da görüldü. Heykeltraş Alberti, her şeyin ölçüsü ve kuralı insan olmalı diyordu. Rönesans sanatçıların amacı, insan bedenini akla ve doğaya uygun olarak resmetmektir. Bu dönemin Figüratif yapısında çizgisel ivmenin arabeski, çapraz gerilimler kullanılmış, yüzeyler gene Antik Yunan da olduğu gibi kusursuzdur, konturlar net ve yumuşak bir biçimde anatomiye belirler. Sağlamlık ve dayanıklı görünüm esas amaçtır. Resimler huşu verici mimari yapıları, simetrik, mekânsal dengeleri ve panoramik görünüşleri ile insanın umut ve tutkularını anlatır (Hogarth, 1999, s. 30). Bu dönemin resimlerinde en büyük değişim beden ve giysi arasındaki ilişki bedene ritim verilmiş olmasıdır. psikolojik anlatım, perspektif, mekân, anatomi, hacim, gibi değerler önem kazanmaya başlamıştı.

14 yüzyıl İtalya'sında kurulan şehir devletlerinde kilise ve aristokrasinin desteklediği Floransa ve Siena Okulu sanatçılarının Rönesans'a geçiş döneminde önemli katkılar sağladığı görülmüştür. Siena Okulunu temsil eden Duccio'nun resmettiği (Resim 6) Maestà (Madonna with Angels and Saints)' Melekler ve Azizler ile Madonna eseri, Meryem'in kutsal bir varlık olarak onurlandırılmasıdır.

Resim 6

Maestà



Not. Duccio di Buoninsegna, Maestà (Madonna with Angels and Saints), 1308 – 1311

Ahşap üzerine tempera, 214 x 412 cm Museo dell'Opera del Duomo, Siena

https://www.wga.hu/html_m/d/duccio/maesta/0main/maest_01.html Erişim Tarihi:

6.6.2021

Bu Resimde önden arkaya doğru art arda sıralanmış olan figürler boyut olarak büyük-küçük ilişkisi ile kompozisyona belli bir derinlik ve mekân algısı yaratmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde açık- koyu renk ilişkileri ile az da olsa hacimsellik etkileri görülür.

Özellikle ön plandaki erkek figürlerin portreleri, kadınların portrelerine oranla daha ifadeli olduğu görülebilir. Ancak, Duccio'nun fonda altın yıldız kullanması, geleneğe olan bağlılığını sürdürdüğü söylenebilir. Duccio'nun bu resimde, bazı portrelerde

benzetme kaygıları görülmektedir. Bu durum sanatçının azda olsa Bizans ve erken gotik sanatta kullanılan sembolleşmiş figür ve portre geleneğinin dışına çıkmış olduğunu anlaşılmaktadır (Şentürk, 2012, s. 37).

Duccio'nun "Melekler ve Azizler ile Madonna" eserinde görüldüğü gibi, Giotto'nun doğalcı anlayışının aksine gotik estetiğin çizgisel yapısı ile Bizans ikon resimlerinin yalın renkleri, mistik anlatımı güçlendiren fondaki altın yaldız kullanımı ve stilize ederek istif düzeninde yerleştirilmiş figürlerden oluşmuştur (Şentürk, 2012, s. 36).

Resim 7

Ölü İsa'ya ağıt



Not. Giotto di Bondone. "Ölü İsa'ya ağıt" fresk, 200x185cm,1306. Padua Arena

Şapeli. İtalya. <https://claralieu.wordpress.com/2013/03/29/ask-the-art-professor-how-do-you-find-your-own-individual-style/giotto-lamentation/> Erişim tarihi:24.03.2022

Floransa okulunun temsilcisi olan Giotto'nun resmettiği resim 7 deki "Ölü İsa'ya ağıt" freskinde, Bakire Meryem ve diğer kutsal kadınların, İsa'nın gömülmesinden önce onun bedeni başında yas tutan matem sahnesi olarak kabul edilir. Resimde, merkezde yer alan tahtın basamakları aracılığıyla çizgisel perspektif etkisi oluşturularak derinlik etkisi

yaratılmıştır. Sanatçının figürlerde ve kumaş kıvrımlarında belli oranda hacimsellik duygusu ve anatomi arayışları gelenekten uzaklaşan modern unsurlardır.

Ayrıca Giotto, İsa figürüne yüklenen anlamı güçlendirmek için ilahi ışık, diğer figürlerde ise idealize edilmiş ışık kullanmıştır. Resmin sol kenarında betimlenmiş olan ve olay anına tanıklık eden figürler kadrajın dışında devamlılık göstererek izleyicinin zihninde sonlanmaktadır. Ayrıca Meryem'in İsa'yı kucaklaması ve diğer kadın figürünün İsa'yı ellerinden tutarak kaldırmak isteyen duruşu resimdeki hareketliliği güçlendirmektedir (Şentürk, 2012, s. 32-35). Giotto'nun resimlerinde gelenekten uzaklaşan modern unsurlar nelerdi?

Bizans resim sanatında ikonalar: mekân kavramı gelişmemiş resimlerdi.

Kompozisyonda figürler, hiyerarşik bir düzene göre sıralanmış, derinlik kavramı hiçe sayılmış mekan kavramı gelişmemiş, hiyerarşik düzene göre sıralanmış figürler iki boyutlu yüzeyde sembolik, hareketsiz, çizgisel ve renkçi bir estetikle biçimlenmiştir.

Giotto ise, olayları yalın bir anlatıma yani Doğalcı bir gerçeklik anlayışına yönelmişti.

Sanatçının sembolik portre geleneğini yıkarak model kullanmış olması, figürlere kişilik kazandırmış ve resimde psikolojik ifadeyi kullanması doğayı akıl yoluyla anlama çabalarını açıklamaktadır. Figürleri yan yana ya da üst üste sıralamak yerine, farklı açılarda resmin yüzeyinde gruplayarak yüzeyde ara boşlukların oluşmasını sağlamıştı. Böylece resme derinlik etkileri kazandırarak soyut mekânlar yerine somut mekânlar yaratmıştı (Şentürk, 2012, s. 181-182).

Ayrıca Giotto, resimlerin arka planında kullanılan altın yaldız yerine, gökyüzünü maviye boyaması resimde soyut mekân yerine somut mekân kavramlarını gündeme getirmesi modern unsurların en önemli belirleyicisi olduğunu söyleyebiliriz. (Bkz Resim 6) Sienalı sanatçı Duccio'nun aşırı altın yaldız kullanımı, derinlik etkisi ve

hacimsellik duygusunu vermeye yönelik bir çabası olmadığını söyleyebiliriz. Bu durum onun geçmişe olan bağlılığını sürdürdüğü anlamına gelebilir.

16 yüzyıl Venedik Okulunda üretilen eserlerde, gerek anlatım, gerekse “doğalcı” anlayış açısından Kuzey Avrupa Rönesans dönemi eserlerinde de farklılıklar görülmüştür. Bu farklılığın sebebi sanatçının içinde yaşadığı toplumsal koşullar ve onun kişilik özellikleri veya ülkeler arası ticari ilişkiler olabileceği gibi, daha çok Venedik’in coğrafi konumuyla (atmosferik etki) doğasıyla ilgili olduğunu söylemek mümkündür (Şentürk, 2012, s. 88).

Bir başka örnek verecek olursak Flaman Rönesans’ı İtalya’dakinden çok farklıdır.

Resim 8 de 15 yüzyıl Flaman Okulu temsilcisi Bosch’un yaşadığı dönemin dinsel ve politik karmaşaların insan üzerindeki baskıları anlatan “*Dünyevi Hazlar Bahçesi*” triptiği görülmektedir.

Resim 8

Dünyevi Hazlar Bahçesi



Not. Hieronymus Bosch “Dünyevi Hazlar Bahçesi”(1503-1504) , 205.5x384.9 cm ahşap üzerine yağlı boya, Madrid Prado Müzesi. <https://www.tarihlisanat.com/bosch-dunyeve-zevkler-bahcesi/> Erişim tarihi: 24.03.2022

Bosch'un birçok alegorik figürlerden oluşan bu eseri onu çağdaşlarından ayırdığı kabul edilir. Bosch'u çağdaşlarından ayıran en büyük özellik, eleştirel bir dil kullanarak fantastik bir gerçeküstücü anlatıma yönelmiş olmasıdır. Yani yarı insan yarı hayvan biçimindeki fantastik figürleri, biçim anlayışı, hareketlilik duygusu, renk seçimleri, yoğun bir alegorik ve simgesel anlatımı, düşsel bir manzara ve mimari içeren resimsel mekânlarla bütünleşir (Şentürk, 2012, s. 187). Bu durum Rönesans'ın insana verdiği değer anlayışı sanatçının özgün yapıtlar üretmesinin yolunu açmıştır şeklinde açıklanabilir

Ancak Flaman Rönesans'ı İtalya'dakinden çok farklı olduğu görülmektedir. Avrupa'nın güneyindeki ülkelerde resim geleneği; toplumun düşünsel, ahlaksal ve kuramsal kaygılar yoktur, sanatçı düş gücüyle resmeder. Buna karşılık kuzey resim geleneğinde: doğru ve kesin, kavranabilir ve kullanışlı olan her şeye karşı açık bir burjuva beğenisi görülür, düş gücü yoktur. Çünkü kuzey ülkelerinde, güneyde ülkelerinde olduğu gibi sanatı harekete geçiren o bilge Floransa Hümanizması eksiktir; düşünsel, ahlaksal ve kuramsal kaygılar yoktur düş gücüyle resmeder (Turani A. , 1981, s. 423). Buna karşılık Resim 9'daki Flaman ressam Jan van Eyck'in "Arnolfini'nin Evlenmesi"inde olduğu gibi, kılı kırk yaran, amaca yönelik bir doğruluk izlenir

Resim 9

Arnolfini'nin Evlenmesi

Not. Jan Van Eyck. “Arnolfini’nin Evlenmesi.” 1434. Ahşap üzerine yağlıboya, 82.0x59.5. National Gallery.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Jan_van_Eyck_001.jpg Erişim tarihi: 23.03.2021

İtalyan sanatçıların resimlerinde çizgisel perspektifin katı kurallarıyla saptadıkları mekânı, kuzeyli sanatçı Jan van Eyck’ın resimlerinde ışığın özgürce dökülüşü olarak görür. Bu mekân içine düzenli bir gerçekliğin yerleştirildiği uzaklaştıkça cisimlerin renklerinin değiştiği bir boşluktur. Burada kuzey ikliminin yol açtığı ışık oyunlarından elde edilen deneyimler de resim sanatına katılır. Oysa İtalya’da çizgileri açık seçik ortaya çıkaran ışığın resmi yapılırken, Venedik’de ise titreşen, yansıyan ışığın resmi yapılır (Turani A. , 1981, s. 423).

Resim sanatında mekân ve bu mekân içindeki nesnelerin fiziksel özelliklerini, figürlerin anatomisini gerçekçi bir şekilde gösterebilmek için çizgisel perspektifin kurallarını eksiksiz bir şekilde uygulanmasıyla mümkün olduğu söylenmektedir. Rönesans kuramcılarına göre 15 yüzyılda insan bedeninin oranları ideal insan yapısı ve ilahi Yaradılışın ahengini ve mikro ile makrokozmos arasındaki bağı yansıtmaktadır (Vigarello ve ark., 2008, s. 341).

Bu durum bedenın ruhla (ya da zihinle) bedenin birbirinden kopmasının belli belirsiz şekillendiğı anlamına gelebilir. Bu bakış açısı 16 yüzyıl Rönesans döneminde bedenin değeri kazanmasıyla fiziksel güzelliğinin yüceltilmesi birbirine bağılı olduğu söylenebilir.

Sonuç: Rönesans, ekonomide (iş bölümü, ticaret ve kredi yöntemleri) ortaçağdan kapitalist bir sosyal sisteme geçişi oluşturan bir dönemdir. Bu nedenle birleştirici ve akılcı olmak zorundadır. Sanat da bu akılsallaşma süreci içerisinde geliyordu. Böylece güzel olan şey öznel parçaların tüme olan oranı, figürlerin mekân içerisindeki kapladığı alanlar, hep bu süreç içerisinde belirlenecekti. Merkezi perspektif matematiksel bakış açısı, mekân bütünlüğü, oranlardaki standartlaşma, tabloda sadece bir konunun işlenmesi; kompozisyonda algılanabilir tek bir form halinde ele alınması akılcı olma durumunun koşullarıdır (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 49).

2.4. Dönemin Sanat Kuramı: Platon ve Aristoteles

Platon, var-olanı bir gerçek-varlık olarak ifade etmiştir. Ama onu maddesel evrenin temel olan “idea”ya bağlamıştır. Bu iki evreyi karşılar. Bir yanda “oluş” öte yanda “görünüş” bulunmaktadır.

Aristoteles ise var olanları bir tür özdeşlik ilkesinden yola çıkarak şöyle demiştir: “vardır”. Kısaca var-olan’dır (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 61).

Platon'a göre, idealar dünyasından gelen kavramlardan biri de “güzel” dir. Ona göre güzel olan iyidir, ‘iyi’ olan güzeldir. Buradaki iyi kötünün karşıtından çok doğruyu ifade eden bir iyidir. İyi ve doğru, güzele bir başka nitelik kazandırır. Bu da ‘uygunluktur’. Zaman ve mekân bakımından olduğu kadar, idealar bakımından da uygun olan, doğru ve iyidir. Hem uygun hem de doğru olan ise güzeldir. Nesnel güzelde ise bu nitelik orantıya ve simetriye dayanır (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 24).

Aristoteles'e göre güzel, bir orantı, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır. Güzel ister canlı bir varlık isterse belirli parçalardan meydana gelmiş bir obje olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun bir düzenini göstermez, aynı zamanda gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır; zira güzel düzene ve büyüklüğe dayanır (Tunalı, 2010, s. 213)

Platon’a göre sanatın yansıttığı şey, asıl gerçeklik olan idealar değil, tersine ideaların bir kopyası olan nesnelerdir görünüşlerdir kısacası duyuşal dünyadır. Aristoteles, yansıtma (mimesis) sorununa şöyle yaklaşır: Bir resme bakan, o resmin neyi anlattığını öğrenir, ondan ötürü de resimden ya hoşlanır yada hoşlanmaz. Aristoteles, sanatın objesinin doğa olduğunu vurgulamak ister. (Tunalı, 2010, s. 176-177). Platon bilgiye temel olan bir kavram inşa etmiş bu modele göre tür olarak tüm var olanların birer kusursuz örneği vardır. Tanrının yarattığı bu varlıkların bir özü, bir de kopyası vardır. Platon’a göre sanat bu kopyaların kopyası olur, dolayısıyla sanat gerçekleri söylemeyen zararlı bir etkinlik olduğunu söylemektedir. Bu anlayışa göre, doğa biçimleri sanat için daima bir örnek teşkil eder, sanatın görevi, doğada görülen nesnelerin biçimlerini ayna gibi yansıtmaktır.

Aristoteles, Platon dan çok farklı bir görüşte olduğu anlaşılmıştır. Aristoteles'e göre de sanat, Platon da olduğu gibi mimesistir ve yine doğadan aldığı nesneleri kopyalar, ancak taklit’in düşünce ve akıl yoluyla yani bilgiyle bağlantı kurulduğu zaman güzel duygular

yaşatacağı anlamına gelebileceği gibi sanatın işlevine ilişkin olduğunu söylemek mümkündür. Aristoteles'in bu görüşü çalışmanın Yüksek Rönesans bölümünde görebiliriz. Tunalı'ya göre, Aristoteles'in bu görüşü özellikle natüralist sanat anlayışında o derece gerçeklik kazanır ki 15. Yüzyıl Floransa resim atölyeleri doğa incelemelerinin, anatomi araştırmalarının yapıldığı bilim laboratuvarına dönüşür (Tunalı, 2010, s. 177).

2.5. Yüksek Rönesans ve Barok Resminde Doğa-Figür İlişkisi

15 yüzyılda Rönesans'ın gerçeği doğaydı, sanatın amacı gerçeği ayna gibi yansıtmaktı. Rönesans sanatçısı figürlerinde örnek aldığı Antik Yunan sanatının ideal oran ve uyumunu aramıştı. Bu ideal oran Alberti'ye göre tüm insan figürleri için geçerliydi. Leonardo Da Vinci'ye göre her insan bedenin oranları farklıydı. Michelangelo da figür iki ayrı boyutta görülür. Bunlardan bisisi devasa büyüklükte hareketli insan figürleri diğeri ise nesnel ağırlığından arındırılmış ruhsal bir görünüm kazanmasıdır (Rona ve Beykan, age, cilt. 1, s. 590)

Yüksek Rönesans döneminde sanatın amacı gerçeğin ötesindeki güzeli yansıtmaktı. Sanatçının görevi ideal olan dengeyi ve uyumu arama çabaları ile tinsel bir anlatıma ulaşmıştı. Bunun için ideal oran, perspektif, gibi prensipler sanatçı için bir araç haline geldi. Böylece sanatla bilimi bir potada birleştiren yüksek rönesans sanatçısı ideal olanın yansıtılması çabasıyla özgün bir yapı kazandı (Şentürk, 2012, s. 44).

Rönesans'tan sonra bilimin ve insan etkinliklerinin sınırları geliştikçe, sanatın sınırlarının da genişlediği gözlemlenmektedir.

Yüksek Rönesans'ın yansıtma kuramı, Aristoteles "*sanat olanı değil, olabilir olanı yansıtmalıdır*" demişti. Yani doğada gördüğünü değil olabilecek olan resmetmek olarak anlaşılmaktadır. Aristoteles'in bu görüşü özellikle natüralist sanat anlayışında o derece gerçeklik kazanır ki 15. Yüzyıl Floransa resim atölyeleri doğa incelemelerinin, anatomi

araştırmalarının yapıldığı bilim laboratuvarına dönüşür. Dürer, insan bedeninin mikrokozmos boyuttaki yansıması olan ideal bir figür önermek yerine, insan bedeninin akılcı (geometrik) bir şekilde doğal görünüşündeki farklılıkları hesaba katarak oranlar belirliyordu (Vigarello ve ark., 2008, s. 343).

Leonardo ise insan bedeninin ideal matematiksel oranlarını saptamak yerine (Vitruvius'tan Alberti'ye gelene dek alışılmış olan düşünce) bedenin işlevsel ya da anatomik ilişkilerle birbirine bağlanan bölümleri arasındaki oranları tespit etmeye çalışıyordu (Vigarello ve ark., 2008, s. 342). Leonardo insan figürünün ideal oranları ile değil de onun hareketiyle değişen oranlar üzerindeki etkisiyle ilgileniyordu.

Bu dönem sanatçıların bedene bakış açısı bir yandan Leonardo'nun anatomik çalışmaları, ya da Dürer'in “Âdem ile Havva” resminde olduğu gibi gözleme dayanır, öte yandan Michelangelo'nun “İnsanın yaratılışı” resimlerinde olduğu gibi hayal gücünün özgür iradesine dayandığı görülmüştür.

Böylece sanat, gözlemle düşlem arasında bir araya gelir. O zamandan sonra sanatçılar için öğrenilen bir beden çoğunlukla keşfedilen bir bedenin yerini alır. Belli kurallara oturtulan bu beden gerek düşüncelerin gerekse hareketlerin dayanağı olur (Vigarello ve ark., 2008a, s. 67).

Bu dönemde sanatın önderliğinin Floransa'dan Roma'ya geçmiş olması, kimilerine göre, Leonardo, Michelangelo ve Raffaello gibi büyük ustaların Floransa Okulunda yetişmiş olmasına rağmen, Papanın da desteklediği Roma da yeni kurulan okullara geçiş yapması ve olgunluk dönemi eserlerini Roma da ürettiklerindendir (Şentürk, 2012, s. 45). Kimilerine göre de, resimle ilgili bir yumuşak geçişlere olanak veren yağlıboya tekniğini tanınmasıyla olmuştu. Bellini bu üslup değişikliğiyle Venedik'de Yüksek Rönesans resmine geçişi hazırlamıştı (Turani A. , 1981, s. 409). Özgürleşen sanatçı yeni resimleme yöntemleri geliştirmiş bunun sonucunda resim sanatında yeni üsluplar ortaya

çıkıştır. Örneğin Leonardo, resim sanatında ışık-gölge karışığını (clair-obscur) ilk kullanan sanatçı olmuştur. Leonardo'nun 'Son Akşam Yemeği' resmi ışık ve gölge tekniğinin büyük çapta kullanıldığı ilk resim olmuştur (Wölfflin, 1995, s. 32).

Resim 10'daki Leonardo'nun, ışık-gölge etkilerini en aza indirdirgeyerek ve sufumato tekniği kullanarak yaptığı "Kayalıklar Meryem'i" bu dönemi en iyi anlatan örnek olabilir.

Resim 10

Kayalıklar Meryem'i



Not. Leonardo da Vinci. "Kayalıklar Meryem'i". Yağlıboya, 1.99x1.22.1483. Louvre Müzesi, Fransa.

<https://www.leonardodavincitr.com/kayaliklar-bakiresi/> Erişim Tarihi: 03. 04. 2021

Leonardo'nun "Kayalıklar Meryem'i" adlı bu eseri bir altar panonun orta bölümünü oluşturur. Resmin kompozisyonunda kurgu piramidal bir yapıda olup resmin bütününde derinlik ve hacim önem kazanmıştır. Figürlerde konturlar eriyip fona karışmıştır. Yani

çizginin değil, lekenin ön planda olduğu ışık-gölge tekniği önem kazanmıştır. Bu teknik, sanatçının resimlerinde yumuşak bir anlatım sunarken resmin zamanını durdurarak sonsuzluk duygusunun oluşmasına etkili olmuş ve tinselliği güçlendirmiştir. Leonardo, kullandığı bu tekniği açıklamak için yazdığı notlarında, “*aydınlık, gölge ve karanlık ışığın yetkin bir güzelliği yansıtır*” ifadesini kullanmıştır.

Sonuç: Leonardo’nun kullandığı bu teknik ve anlatım dili, insan bedeninin dış görünümüne verdiği değer kadar onların iç yaşantısını ve duygularını yansıtılmasında etkili olmuştur. (Şentürk, 2012, s. 192).

Rönesans’ın eserleri ile Yüksek Rönesans’ın eserleri arasındaki fark neydi?

En önemli fark kompozisyonun kuruluşunda görülmüştür. Rönesans resimlerinde kompozisyonlar oluşturan figürler üçgen oluşturacak şekilde kurgulanırken, bu dönemde yukarıda Leonardo’nun “Kayalıklar Meryem’inde olduğu gibi kompozisyonda kurgu piramidal bir yapıya bırakmış. Resmin bütününde derinlik ve hacim önem kazanmış, Figürlerde konturlar eriyip fona karışmış yani çizginin değil, lekenin ön planda olduğu ışık-gölge tekniği önem kazandığı görülmüştür.

Sonuç: 14 yüzyılda Giotto’nun başlattığı doğalcı ve gerçekçi anlatım yolu, 15 yüzyılda Yüksek Rönesans sanatçısı, derinlik, mekân ve perspektif kullanımıyla birleşerek Rönesans’ın klasik güzellik anlayışının ötesinde, kendine özgü bir ifade ve ideal güzellik anlayışı geliştirmiştir (Şentürk, 2012, s. 192). Bir başka şekilde söylersek Yüksek Rönesans döneminde, Leonardo’nun anatomik çalışmaları, Michelangelo’nun sükunet ve huzur yerine düşsel ve heybetli figürleri, Dürer’in (Âdem ile Havva) figürleri gözlemle düşlem, bedeni imgelemin ayrıcalıklı alanına dönüştürmek adına bir araya getirir. O zamandan sonra, sanatçılar için öğrenilen beden çoğunlukla keşfedilen bir bedenin yerini alır. Belli kurallara oturtulan bu beden gerek düşüncelerin gerekse hareketlerin dayanağı olur (Vigarello ve ark., 2008, s. 68). Michelangelo’nun son

dönem çalışmaları, sanatçının iç dünyasını eserlerine yansıtması olarak bilinen Maniyerist üslubun şekillenmesinde etkili olduğunu söylenebilir. Rönesans sanatçısının bu akılcı ve gerçekçi resim anlayışı karşısında, bu dünya gerçek-lerinden uzak, Hıristiyan inancının değerlerine bağlı Tanrı'ya ulaşma çabaları gösteren bu dünya gerçeklerinden uzaklaşmak isteyen sanatçılar yok değildi. Diğer bir deyişle Maniyerist sanatçı, doğa ve doğa gözlemciliğini bir kenara bırakmış duyulara dayanan imgesel bir anlatım biçimine dönmüştü.

El Greco'nun “ Beşinci Mührün Açılması” (Resim 11) adlı eseri, konusu Vahiy kitabında geçen bir hikâyenin tasviri olarak kabul edilmektedir.

Resim 11

Beşinci Mührün Açılması



Not. El Greco “Beşinci Mührün Açılması”. 1608. Tuval üzerine yağlıboya, 222,3x193, 1608 Metropolitan Müzesi New York

<https://tr.painting-planet.com/besinci-muhrun-acilisi-el-greco/>. Erişim tarihi: 05.05.2022

Greco diğer resimlerinde olduğu gibi bu resminde de etkili biçim bozmaları, asimetrik kompozisyon düzenlemesi hem dramatik hemde mistik bir atmosfer yaratmasında etkili

olmuştur. Figürlerdeki rakusiler, ışık-gölge zıtlıkları, tinsel anlatım ve armoni tercihi sanatçıyı diğer çağdaşlarından ayırır. Ayrıca figürlerin deformasyonu ve mekânın sötutlanması özellikle yerçekimi etkisini ortadan kaldırarak gözyüzüne doğru uzanan figürleri Tanrı'ya ulaşma çabalarının bir göstergesi olabilir Biçim anlayışının ifadeci bir anlatıma doğru yönelmesiyle Maniyerist üslup dışavurumculuğun öncüsü konumundadır (Şentürk, 2012, s. 194). Maniyerizm 'in soyut mekân anlayışı, kompozisyonda açık form kullanması, figürlerde idealize ışık kullanmasıyla, barok sanatın öncüsü olarak kabul edilir. Avrupa'da yaşanan Rönesans ve reform hareketleri sonucunda İtalya'da kilise, karşı reform aracılığıyla gücünü toplar kendini yeniler. Katolikliğin Protestanlık karşısında sınırlarını çizen Trend Din Meclisi resim sanatına bir takım kurallar getirir (Turani A., 1981, s. 463).

17 yüzyıl Kuzey Avrupa'da durum bundan farklı değildi. Hollanda'nın İspanya egemenliğinden kurtulması, protestan inancının katolik inançla yer değiştirmesi, deniz ticaretinin artması, Hollanda'da sanat koruyuculuğunun zenginleşen burjuva sınıfına geçmesi, Avrupa'nın çeşitli ülkelerin resim sanatında ve sanatçının özgürleşmesinin zeminini hazırlamıştı. Bu değişimin sanata yansıması Barok üslupta karşılığını bulmuştur diyebiliriz.

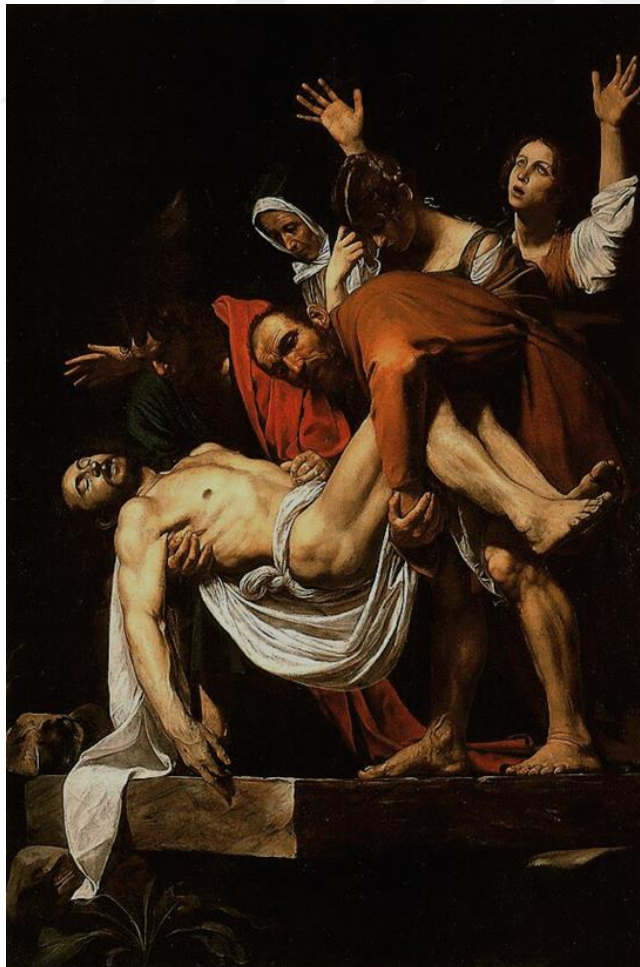
Düzgün olmayan incileri belirtmek için kullanılan "Barok" terimi. Rönesans döneminde felsefeye geçerek, yanlış ve mantıksız düşünce biçimini ifade etmek için kullanılmıştı (Turani A., 1981, s. 463). Maniyerizmin öznelci tutumuna karşı bir tepki olarak biçimlenen barok üslubun en belirgin özelliği, Rönesans döneminde yüzeyin geneline yayılan ve biçimlerin hacimlerine göstermeye yönelik olarak kullanılan ışık, genellikle kaynağı belirsiz bir şekilde resmin temel ögesi olmuştur. Rönesans resimlerinde sakin ve ağırbaşlı izlenimi veren figürler, barok sanatta hareketli, duygulu, sıradan ve yaşayan figürlere dönüşmüştür. Rönesans'ın çizgiyi ön plana çıkartan kapalı

formları, barok dönemde lekesele bir tavrıla açık formlara dönüşmüş ve biçimi özgürleştirmiştir. Ayrıca figürlerde yoğun boya kullanımı ile dokusal özellikler ön plana çıkmış, özellikle insanın ten dokusunda oluşan gerçeklik duygusu, modellerin ruhunu yansıtmada etkili olmuştur (Şentürk, 2012, s. 128-129).

Barok üslup Avrupa'nın farklı ülkelerinde değişik sebeplerle ortaya çıkmış olsa da sanatçıların ortak özelliği; Rönesans sanatçısının doğa gözlemi ve doğadaki güzelliği ortaya çıkarmak ve dış dünyanın gerçeklerini yansıtmayı yerini, Barok sanatçı bunun tam tersi dünya gerçeklerine uygun iç dünyasına duygulara yöneldiği anlaşılmaktadır. Resimde dramatik etki yaratmak için karanlık ve aydınlık arasındaki zıtlık ve genellikle kaynağı belirsiz ışık kullanımı duyguları harekete geçirmiştir.

Resim 12

Hız İsa'nın Defnedilmesi



Not. Caravaggio ‘‘Hz İsa’nın Defnedilmesi’’, 1602 Tuval üzerine yağılıboya, 300 x 203 cm Vatikan Pinacoteca Galerisi, İtalya

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/caravaggio-michelangelo/michelangelo-caravaggio-hz-isinin-defnedilmesi-4198/> Erişim tarihi: 31.03.2022

Caravaggio’nun ‘‘Hz İsa’nın Defnedilmesi’’ (Resim 12) adlı eserinde sanatçı, Maniyerist sanatçının iç dünyasına yönelik tutumunun tersine, görünen gerçekliği doğalcı bir üslupla ışık-gölge ilişkileri içinde vermeyi tercih etmiştir. Sanatçının resimlerinde sıradan insanları model olarak kullanması, ele aldığı konu anlatımı ve özgün biçim yorumu ‘‘Caravaggioculuk’’ ekolünün doğmasına sebep olmuştu (Şentürk, 2012, s. 194)

İsa’nın bedenindeki güçlü ışık etkileri, karanlık arka plan önünde vurgu oluşturup asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor. Ayrıca olay anını yaşayarak anlatıyor izlenimi veren eylem halindeki figürler, gerçeklik anlayışını daha da güçlendirmektedir. Ağırlıklı olarak kahverengi ve kırmızı tonların kullanıldığı resimde renk uyumu, ışık-gölge zıtlıklarıyla oluşan açık-koyu dengesi ile sağlanmıştır. İsa’nın kendisinin ışık kaynağı gibi gösterilmesiyle oluşan ilahi ışık ve portrelerdeki ifade konunun dramatik anlatımına katkıda bulunur (Şentürk, 2012, s. 133-134).

2.6. Avrupa’da 17.-18. yy Sosyal, Politik ve Ekonomik Durum (Aydınlanma)

17 ve 18. yüzyıl Avrupa’sında devletler mutlak monarşi ile yönetiliyordu. Toplumsal yapı, bir yanda krallık diğer yanda feodal ayrıcalıkları olan (vergiden muaf) soylulardan ve onların orta ve aşağı tabakalarından oluşuyordu; seçme ve seçilme hakkı arazi sahibi olmakla elde edilen bir haktı. Parlamento, çoğunluğu yönetimde söz sahibi olan soylular ve onların temsilcileri oluşuyordu. 18 yüzyıl siyasal yaşamına egemen

olan büyük çatışmada bir yanda krallık diğer yanda soylular ve onların desteklediği partiler bulunuyordu: Parlamentoda gurubu olan sadece iki parti vardı, Her iki partide parlamentoyu bir halk meclisi gibi görmüyor, yalnızca sahip oldukları ayrıcalıklar krallığa karşı bir garanti olarak kabul ediyorlardı. Sanayi ve ticaretin gelişmesi, ekonomik alanda birbirleriyle çatışan üç ayrı topluluk oluştu: büyük arazi sahipleri; anamalcı görüşe sahip soylularla anlaşmış olan burjuvalar ve küçük tüccarlar, işçilerden ve köylülerden oluşan karmaşık bir topluluk ortaya çıkmıştı. 18 yüzyılda bu üçüncü gruptan hiç söz edilmezdi (Hauser, 1984, s. 48-49).

Aynı dönemlerde Fransa'da politik durum şöyleydi:

17 yüzyılda Fransa İngiltere'de olduğu gibi krallıkla yönetiliyordu. Toplumsal yapıyı ayrıcalıkları olan soylular, din adamları diğer tarafta köylülerden oluşuyordu. Fransa da ekilebilir arazilerin çoğunluğu soylulara bir kısmı da kiliseye aitti. Vergi toplama yetkisi kiliseye aitti. Köylüler beylere ve kiliseye giden vergiler altında eziliyordu. Feodal sistem, tıpkı İngiltere'de olduğu gibi sanayinin, tarımın ve ticaretin gelişmesine engel oluyordu. (Yeliseyeva, 1978, s. 79).

17 yüzyıl sonlarına doğru İngiltere'de Sanayi Devrimini başlatan makinelerin icadıydı. 18 yüzyılda endüstri alanında binlerce işçi çalıştıran fabrikalar kurulmaya başladı. Endüstri devrimleri sonucunda şehirleşme bir yanda burjuva diğer yanda onların yönettiği işçi sınıfı olmak üzere iki ayrı toplumsal sınıf ortaya çıkmış, aynı zamanda doğa ve çevre sorunlarını da beraberinde getirdi. (Roberts. 2010, s.446). Bütün bunlar, Avrupalıların büyük bir kısmının köylü olarak henüz toprağa bağlı yaşadığı bir zamanda gerçekleşiyordu. Fabrika işçisinin tekdüze bir rutin içinde çalışmaktan dolayı yaşadığı düş kırıklığı; kişisel katılımın dışlanması, arka planda bir başkasının kârı için çalışma mutsuzluk duygusunun yanı sıra, işçinin ürettiği ürüne yabancılaşmasının acısıyla birleşiyordu (Roberts, 2010, s. 453).

17 yüzyılda bilimsel devrimlerin yarattığı modernlik başlamış olsada 18 yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan endüstri alanındaki gelişmeler toplumsal hayatı bir daha geri dönmeyecek biçimde tepeden tırnağa yeniden yapılandığı görülmüştür. 18 yüzyılda Fransa, tıpkı İngiltere de olduğu gibi sanayi, tarım ve teknolojinin ilerlemesi ile birlikte artan iş gücü, köyden kente göçü zorlamıştı. Daha önce kendi toprağını işleyen köylünün fabrikalarda kötü şartlarda çalışmaya mecbur kalması ve artan ağır vergi yükü mutsuzluğun ana sebepleri olarak görülmektedir.

17 ve 18 yüzyıl Avrupasında yaşanan bu siyasal, ekonomik ve toplumsal olaylar toplumların mutluluğu için yeni bir düşünce sistemi, yeni bir dünya görüşünün sağlanması için gerekli görülmüştür. Avrupa’da Aydınlanma hareketi, dini, siyasal düzene yönelik radikal eleştirilerle farklı ülkelerde çeşitli nedenlerle ortaya çıkmış olup, sanat, bilim, din ve felsefe gibi farklı konularda yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Örneğin Fransız Aydınlanması: Fransız Devrimi öncesinde Fransa’da yukarıda bahsedilen sosyal ve politik nedenlere yönelik kralın iktidarı kötüye kullanmasına bir tepki olarak ortaya çıktığı yaygın bir görüştür. Bu konuda Russ’un, ‘Akılın Zaferi’ adlı kitabında söylediğine göre, devrimin hemen öncesinde Diderot ve D’Alembert ın başını çektiği bir grup Fransız filozof, insanın mutsuzluğundan kurtulması için bireyin bilincinin aydınlanması hususunda otuz beş ciltlik bir dizi Ansiklopedi (bilimler, sanatlar ve zanaatlara ilişkin açıklamalı sözlük) hazırlamışlardı. 1780 yılında yayınlandığı söylenen Ansiklopediye: Diderot (siyaset ve felsefe ile ilgili), Voltaire (adalet ve dinsel hoşgörü üzerine), Montesquieu (Yasaların ruhu), Rousseau (toplumsal sözleşme kuramı) ve diğer aydınlanmacı filozofların yazmış oldukları makalelerle katkıda bulunmuşlardır (Russ, ve ark., 2020, s. 20). Ansiklopedide makaleleri bulunan filozofların ortak noktası: İnsanın özü itibariyle iyi olduğuna

uygun koşullar sağlandığında, sonsuzca gelişebileceğini ve hatta yetkinleşebileceğine inanmış (Cevizci A. , 2011, s. 59) olmalarıdır diyebiliriz

Toplumsal, siyasal ve felsefi bazı düşünceler içeren Ansiklopedi, monarşi sistemine karşı ilk somut ve ciddi saldırı olarak değerlendirilmiştir. (Russ, ve ark., 2020, s. 16).

Voltaire’e göre, insanların çoğu genellikle önyargılarla yönlendirilirler ve bu durum kendilerini ve kendi yollarını çizmelerini engeller, bilmemeyi kabul etmesine yol açar.

Amacı insan bilgilerinin düzenini ve birbirine bağlılığını sergilemek olan

“Ansiklopediler”, uzun süre bilimi tekellerinde tutan bu metafizik sistemlerin

reddedilmesinde örnek teşkil etti (Russ ve ark., 2020, s. 17). Diderot’un çabalarıyla

hazırladığı söylenen Ansiklopedi, Fransız Aydınlanma hareketinin başlamasına büyük katkısı sağladığı söylenmektedir.

Aydınlanma nedir?

Aydınlanmanın baş aktörlerinden Immanuel Kant (1724-1804), Aydınlanma’yı şöyle tanımlamaktadır: “*İnsanın kendisinin sorumlu olduğu bir ergin olmama durumundan çıkışı.*” Şeklinde ifade etmiştir (Russ, ve ark., 2020, s. 15). Yani insanın başkasının

yönlendirmesi ile değil, kendi iradesi ile karar verme cesaretini göstermesidir. (Sapere aude! Kendi idrakinden yararlanma, Aydınlanma’nın sloganı olmuştur.) (Russ, ve ark., 2020, s. 15). Aydınlanmanın önkoşulu insanın korkusuzca aklını kullanma yetisidir ve şu şekilde açıklanabilir.

Siyaset felsefesi görüşleriyle ünlü İngiliz düşünür Hobbes, güvenliğin ve düzenin ancak tüm yurttaşların bireysel iktidarlarını merkezi bir iktidara teslim edeceği, bunun

karşılığında can ve mal güvenliğinin korunacağı bir sözleşmeyle

sağlanabileceği (Marshall, 1999, s. 734) iddia etmiştir (Hobbes’un bu felsefesi

uluslararası ilişkiler alanında bugün hala geçerliliğini koruduğu söylenmektedir).

İskoç Aydınlanması: İskoçya'nın toplumsal ve kültürel eliti arasında ortaya çıkan yoğun entelektüel çaba ve faaliyetleri; resim, mimari, edebiyat buhar makineleri ve bu gibi alanları kapsar. İskoç Aydınlanması'nın dikkat çeken özelliklerinden birisi, insanları sosyal ve sosyalleşebilir varlıklar olarak ele alan incelemelerdir. Bu konuda David Hume, Adam Smith ve John Millar gibi filozoflar sayılabilir (Marshall, 1999, s. 349). İskoç düşünürlerin ortak amacı toplumun mutluluğu için zihinsel tasarımların önemini vurgulayarak endüstriyel tasarımlara yöneldiği anlaşılmaktadır.

Empirizmin kurucusu olarak bilinen İngiliz düşünür John Locke'a göre, yurttaşlar güçlerini güvenilir bir hükümdarın kişiliğinde birleştirir, ancak bu güç kendi iyilikleri için kullanılacaktır; dolayısıyla isyan hakkını da ellerinde muhafaza etmiş olurlar (Marshall, 1999, s. 459) diyordu. Locke, bireylerin hak ve özgürlüklerinin korunabilmesi için iktidarların denetlenebilir (güçlerin ayrılması) olması gerektiğini iddia etmektedir.

Siyaset ve hukuk konularındaki çalışmalarıyla bilinen Montesquieu, (1689-1755) "Yasaların Ruhu" adlı eserinde güçler ayrılığında (yasama, yürütme, yargı) söz eder. Ayrıca İncanın evrenselliği konusunu güçlü bir biçimde savunur ve kör kaderciliği inkâr ederek fiziki dünya ve sosyal dünyanın nesnelerin doğasını oluşturduğunu (Russ, ve ark., 2020, s. 35) savunmaktadır. Montesquieu, Doğanın yasaları vardır bu yasalar aynı zamanda manevi dünyanın yasalarını oluşturduğunu söylemektedir.

İnsan doğasına ilişkin görüşleriyle dikkat çeken Rousseau, genel irade ile bireylerin kendi çıkarlarını başkalarının çıkarları ile uzlaştırma yeteneğine sahip olduğunu varsayan özgür ve demokratik bir devlet kuramı ortaya koymuştu (Marshall, 1999, s. 627). Rousseau genel irade ifadesiyle demokratik bir siyaset sisteminden söz ediyordu.

17 ve 18 yüzyıl filozofları Farklı alanlarda görüş bildirmiş olsalar da hepsinin ortak yanı insanın mutluluğu, doğrultusunda ideal toplum düzeni kurulması yönünde birleştikleri anlaşılmaktadır. Bu görüşler doğrultusunda geliştirilen Toplumsal düzen kuramı, Amerikan Bağımsızlık bildirgesinin temelini oluşturduğu kabul edilir. 2 Temmuz 1776 tarihinde kongre tarafından onaylanan bu bildirgenin anahatları şöyle özetlenebilir: Bir toplumda yaşayan tüm bireylerin doğuştan kazanılmış bazı hakları vardır. Bu haklar bireyler ya da devlet tarafından ihlal edilmeyecektir. Bu hakları korumak için kurulan hükümetler bu hakları herhangi bir şekilde ihlal edecek olursa, bu hükümeti değiştirmek o halkın hakkıdır (Marshall, age, s. 483). Avrupa İnsan Hakları sözleşmesi olarak bilinen bu sözleşme, daha sonra içinde Türkiye'nin de bulunduğu Avrupa konseyine üye ülkeler tarafından onaylanmış olup bildiride sözü geçen ifadelerin daha sonra (1789) Fransız devriminde insan ve yurttaş hakları bildirisinin öncülü olduğu kabul edilir.

Fransa'da devrim öncesi sosyal haklar ve yaşanan olaylar şöyleydi:

Fransa Monarşik dönemde toplumsal yapı ayrıcalıkları olan soylular, din adamları diğer tarafta köylülerden oluşuyordu. Kişinin eğitim, can ve mal güvenliği olmayan, özgür düşüncesini açıklaması yasak edilmiş, ayrıcalıklı sınıflar monarşinin aracılığıyla egemenlik sürüyorlardı (Yelisseyeva, 1978, s. 79). Fransız ihtilali, hiçbir özgürlüğü olmayan bireye, onu hayvandan ayıran insan değerlerini kullanma hakkı veriyordu.

Devrim öncesi ülkenin sokaklarında artık “yaşasın kral değil; yaşasın millet” bağırımları duyuluyordu Prusyalı düşünür, soğuk mizaçlı Kant bile düzenli öğle sonrası gezintilerini 1789 Devrimi arifesinde yarıda bırakıyor ve Paris haberlerini almak için acele acele evine yollanıyordu (Turani A. , 1981, s. 19-20). Fransız Devrimi sırasında Paris'teki gazeteler, devrimin gerçekleşebilmesi için insanların onu bedenlerinde

hissetmesi gerektiğini ve bunun için halka şunu söylemekten hiç bıkmamalıyız diyor ve şöyle yazıyordu: “Özgürlük, akıl, hakikat bizlerin bir parçasıdır” (Sennet, 2001, s. 253).

Richard Sennett “Ten ve Taş” kitabında ekmek derdindeki kalabalığın devletin kapılarına getirilişinin bir örneğini şöyle anlatıyor:

Ayaklanma, 5. Ekim. 1789 sabahı Kadınların Paris’in doğusundaki Saint-Antoine’de ve şehir merkezindeki dükkânlardaki o gün satıştaki ekmek fiyatını ödemeyi reddetmeleri ile başlamıştı. Daha sonra ayaklanan kalabalığa ne yapabileceklerini ince ince hesaplamak zorunda olan başka kadınlarda katıldı. Öğleden sonra ellerinde kazmalar, küreklerle erkeklerinde katıldığı altı yüz kişilik kalabalık, Versailles ulaştıklarında sayıları on bin kişiyi bulmuştu. Versailles’a yaptıkları bu can alıcı yürüyüşün sonunda; Meclis salonunun önünde liderleri tarafından, ekmek kıtlığından otoritenin sorumlu tutulduğunu anlatan kitap olan “Ne Zaman Ekmeğimiz Olacak” tan uzun parçalar okundu (Sennet, 2001, s. 251).

Nihayet, Kurucu Meclis’in 26 Ağustos 1789 günü kabul ettiği 17 maddelik insan ve yurttaş hakları bildirisinde özetle şöyle diyordu:

Toplumun amacı mutluluktur, hükümet insanoğluna, doğal haklarından yararlanmayı sağlayacak bir kurumdur” diyordu. “insan özgür doğar özgür yaşar” diyordu. Kısaca Hiçbir özgürlüğü olmayan bireye, insan değerlerini kullanma hakkı veriyordu. Ve bu bireyin kendi iradesini kullanması olayı, kendi isteğini sanata yansıtacaktır (Turani A. , 1981, s. 19-20).

18 yüzyıl Fransız filozoflarının önemli keşiflerinden biri de ‘Doğa’dır. Schelling’e göre doğa, kendisini yenileme gücüne sahip bağımsız ve özerktir: Dolayısıyla yaşayan organik bir varlıktır (Russ, ve ark., 2020, s. 136).

Rousseau, bilimlerin ve sanatların gelişmesinde bir yabancılaşma ve doğadan uzaklaşma görür, eserlerinde “tabiat ana” teması bütün gücüyle kendini gösterir. Denis

Diderot eserlerinde, doğayı üretken, coşku yaratan bir kaynak ve gerçeklerin anası olarak görünüyordu (Russ, ve ark., 2020, s. 18). 18 yüzyıl filozof ve edebiyatçıları insanları mutsuzluklarından kurtarmak için yeni bir düşünce çabasına girmişlerdi diyebiliriz. Aydınlanma'nın, edebiyat ve sanat, bilim, din ve felsefe aracılığıyla yayılan birçok kolu olduğu görülmüştür.

Almanya'da aydınlanma:

Yalçın Sadak'ın 2015 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde verdiği “Estetik ve Sanat Felsefesi” dersinde, Kant'ın aydınlanmaya katkısını şöyle açıklamıştır:

Kant'ın 1782 be 'de yazdığı “Saf Aklın Eleştirisi” Avrupa'da milat gibidir. Çünkü o güne kadar iyi bir akıl yürütmeye evrensel bir gerçekliğin ele geçirilebileceğini savunan felsefecilerin aksine ilk defa kendi felsefe yapma aracı ‘aklı’ sorguya dâhil etmişti, yani akıl kullanımının bir sınırı var mıdır? ın yanıtlarını aramıştı (Sadak, 2015)”. Kant'çı eleştiriyi birlikte, mutlak varlığı algılanamayan ama deneye gerçeklik kazandıran aklın gerekliliği ortaya çıkmıştır. Kant aklın zaferini teorik düzleme ve aynı zamanda özellikle pratik düzleme yerleştirmiştir. Obje bundan sonra özne ve akıl çerçevesinde gerçekleşecekti. (teorik ve pratik) Kant objenin özne tarafından oluşturulduğu idealist bir akım doğurmuştur (Russ, ve ark., 2020, s. 93).

Kant'ın Aydınlanmaya asıl katkısı: Kant'ın “Saf Aklın Eleştirisi” (1790) adlı eserinde, insanların teorik anlayışı ve pratik mantık yetilerinin dışında birde estetik deneyimin temeli olan üçüncü bir yetisi yani beğeni yargısı ve yargı kapasiteleri vardır. Kant'ın Beğeni yargısı, duyusal zevk ifadesinin aksine, evrensel bir gerçeklik iddia eder. (Kenny, 2021, s. 254-255). Kant'ın Aydınlanmaya katkısı beğeni yargısı ile ilgili olduğu görülmektedir. Dolayısıyla güzellikle ilgilidir. İnsanın teorik akıl ve pratik akıl kullanarak dünya hakkında yargıda bulunması pek olanaklı olmadığını öngören kant

bunu üçüncü kritiğinde çözüme kavuşturur: Kant, beğeni yargısında ‘güzel’ nesnede kayıtlı değil, nesneyi güzel bulan öznde olduğunu söylemektedir. Kant, sanat yapıtını sanatçıdan izole ederek sadece seyirci (özne) açısından ele almıştır. Kant’ın getirdiği bu çözüm, daha ileride göreceğimiz modern sanatın doğuşunda sanatın özerkleşmesinin ayak sesleri olarak kabul edilir.

Hegel’in (Hukuk Felsefesinin Ana Çizgileri) önsözündeki ünlü denklemi, (“rasyonel olan her şey gerçektir ve gerçek olan her şey rasyoneldir”), ideal olarak aklın egemen olduğu Hegel felsefesi rasyonalist geleneğin özlü bir ifadesi olan akla uygun olan evrensel, evrensel olan akla uygundur (Russ, ve ark., 2020, s. 141). Yani Hegel gibi düşünmüyorsan senin aklın evrensel çalışmıyor demektir. Bu tür bilimsel ilerlemecilik büyük ölçüde insanın yaşamsal olan bilinçdışı arzu gücünü devre dışı bırakır. Buradan bilginin duyum ve deneyimle değil de salt akılla açıklanmış olması insanın yaşam enerjisini olumsuz yönde etkileyebilir.

3. ROMANTİZM VE DÖNEMİ RESMİNDE DOĞA-RESİM İLİŞKİSİ DEĞİŞEN FİGÜR

19 ve 20 yüzyıllar Avrupa kültürünün alt üst oluşunun en yoğun yaşandığı yüzyıl olarak kabul edilmektedir. Bunun sebebi şöyle açıklanabilir: 17 yüzyıldan itibaren dünyayı akli temellerden yeniden evrensel olarak yapılandırmayı öngören iyimserlik ve akla duyulan bu inanç, 19 ve 20 yüzyılın büyük bölümünde tartışmasız kabul edilmişti. 19 yüzyılda romantizm birlikte yaratıcı süreçte akılcı ve deneysel araştırma yerini, sezgi ve duygulara bırakmıştı. Sonsuzluğa erişmek için aşkı, dini ve artistik yaratıcılığa yönelmişlerdir diyebiliriz (Sadak, 2015). Romantizm, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde farklı görünümelerde ortaya çıkmış olsa da hepsinin ortak özelliği: aydınlanma hareketinin getirisi toplumun genel ahlak ve siyasi yozlaşması olarak değerlendirilmiştir.

Rousseau, doğa bilimlerinin gelişmesi sanatların gelişmesinde bir yabancılaşma ve doğadan uzaklaşma görür ve eserlerinde “tabiat ana” teması bütün gücüyle kendini gösterir. Denis Diderot eserlerinde, doğayı üretken, coşku yaratan bir kaynak ve gerçeklerin anası olarak görünüyordu (Russ, ve ark., 2020, s. 141). Kısaca 18 yüzyıl filozof ve edebiyatçıları insanları mutsuzluklarından kurtarmak için yeni bir düşünce çabasına girmişlerdi diyebiliriz.

3.1. Romantik Dönem Düşünürleri, Hegel ve Platon Karşılaştırması

Bu bölümde, Atina Mektebinin kurucusu ve düşünce tarihinin tanıdığı sistem kurucusu olarak bilinen Yunan filozofu Platon (M.Ö. 427-347), Alman romantizminin kurucularından biri olarak kabul edilen Hegel (1770-1831) karşılaştırarak Avrupa toplumu ve resim sanatı üzerindeki etkilerini görebiliriz.

Platon, var-olan'ı maddesel evrenin temeli olan “idea” ya bağlamıştı. Bu iki evreyi karşılar. Bir yanda “oluş” diğer yanda “görünüş” bulunmaktadır. Bu ikicilik li durum düalizmin kendisidir (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 61)

Platon’a göre, bilgi kavramlarla elde edilir. Bu kavramlar değişmez ve yetkin olup idealar dünyasından gelir. İdealar dünyasından gelen kavramlardan biri de “güzel” dir.

Ona göre güzel, idealar bakımından iyi, doğru ve uygun olan güzeldir. Nesnel güzeldir ise bu nitelikler orantıya ve simetriye dayanır (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 24).

Platon’a göre güzel, soylu bir ruh uyumu ve ahlaklılık idealidir. O Mutlak güzelliği, varlığın özü olarak aynı zamanda doğruluk olarak tanımlar. Hegel, güzellik ve doğruluk aynı şeylerdir, yani güzel olan aynı zamanda doğrudur diyordu (Tunalı, 2010, s. 133).

Platon’a göre, sanat, mimesis yansıttığı şey asıl gerçeklik olan idealar değil, ideaların bir kopyası olan nesnelerin görünüşleridir, yani duyuşal dünyadır. Sanatçının yaptığı şey yansımanın yansımasıdır, bir başka şekilde söylersek kopyanın kopyası olur. Buna göre sanat, bizi, gerçeklikten uzaklaştıran zararlı bir faaliyetti (Tunalı, 2010, s. 176).

Burada sanatın görevi doğadaki nesnel gerçekliği tıpkı ayna gibi yansıtmak, sanat güzelliği de doğa güzelliği olarak kabul edilmiş olup doğayı taklit eden sanat insanı gerçeklikten uzaklaştırdığı için zararlı bir faaliyet olarak eleştirdiğini görülmüştür.

Kendi dönemi içinde tüm dünya düşüncesini ve estetik anlayışını etkilediği söylenen,

Aydınlanma çağının düşünsel alanda kurucularından Hegel’e göre, felsefenin esas öznesi, insan varlığının yarattığı sanatsal değerdir. Bu değer de ‘güzel’ olmak

zorundadır. Ona göre güzel “ideal güzel” dir. O da Tin (Geist) in bir yüceliğidir.

Çünkü Tin “Akıl+Bilinç+Ruh” üçlüsünün bir bileşimidir. Tin’in yarattığı güzel,

doğada var olan güzelden (doğal güzellik) daha güzel ve daha değerlidir. Çünkü insan

varlığı en yüce değerdir. Onun tin’inin yaratacağı da en güzel olmak durumundadır. İşte

o zaman insan varlığının yarattığı sanat yapısı ve onunla birlikte insan evrensel idea'ya yükselecektir (Yenişehirlioğlu ve ark., s. 17).

Sanat felsefesi bakımından estetik:

Platon (İ.Ö. 428-348) estetik kavramını Devlet adlı yapısının yasalar adlı diyaloglarının içeriğinde ele alıp; doğada ve sanatta “güzelin” aranıp bulunması ve irdelenmesi olarak sunduğu görülür. Bu “mutlak güzel” kavramının yeniden yaratılmasını öngörür. Ona göre genel anlamda estetik, doğada ve sanatta “güzelin bilimi”, ama aynı zamanda güzelliğe ilişkin bir “idea”nın bilimidir. Bu tanım günümüz hala idealist felsefi görüşte aşılammıştır. (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 59).

Platon'un etkisinde kalan Alman filozof Hegel, “estetik, bir sanat felsefesi olarak, güzel sanatların imparatorluğu (egemenliği)’dur demiştir.

(1770-1831) Hegel’e göre estetik; sanat ve sanat ürünleri ile ifadesini bulan güzelin bilimidir. Güzel, öz ile biçim arasındaki uyumu ifade eder ve bu uyum sanat denilen, insan esininin bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Bu esinin kaynağı insan ruhudur. İnsan düşüncesi bilimi, esini ise sanatı yaratır. Hegel’e göre güzellik ideasının maddede görünüm kazanmasıdır ve öz ile biçim arasındaki uyumu ifade eder. Bu ifade ise kendini sadece sanat eserinde gösterir (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 29).

Sanatın amacı, güzeli ortaya çıkarmaktır. Sanatta ideal ile güzel eş anlamlıdır. İdeal gerçek güzelliğe yetkinlik derecesi bakımından üstün olan güzeldir. Bu güzellikte düzeni bozan hiçbir etmen yoktur. Burada ideal, realitenin karşıtı değil, ondan yüce bir anlamdadır (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 29).

Hegel’e göre, estetik, sanat felsefesi olarak görülmektedir. Bu felsefenin temelinde sembolizm, klasik ve romantizm üçlemesi yatmaktadır. klasikçi ve romantik sanat olarak ayırmıştı (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 63).

Sonuç:

Platon’a göre, sanat felsefesi açısından estetik güzelliğe ilişkin bir “İdea”nın bilimidir.

Sanat, doğayı taklit eden insanı gerçeklikten uzaklaştırdığı için zararlı olumsuz bir faaliyet olarak görür. Hegel ise sanatı insan ruhunun bir ürünü olarak karşımıza çıkar.

Hegel, doğa güzelliği ile sanat güzelliği birbirinden ayrılmış sanat güzelliğini doğa güzelliğinden üstün görmüştür. Bu yüzden estetiği, sanat felsefesi olarak güzel sanatların efendisi olarak kabul edilmiş, insana ve onun ürettiği eseri de bu felsefenin öznesi kabul eder, böylece sanatın amacı doğa güzelliği değil de, tinin yaratmış olduğu ideal güzel’e bırakmıştır. Buradan her iki filozof da güzel ile doğruluğu metafizik bir yaklaşım gösterdikleri görülmektedir. Hegel’in Platon’un etkisinde kalarak estetiği güzel sanatların imparatorluğu demiştir.

3.1.1. Pieter Bruegel (1525-1569) Flaman kuzey resminin ustası

Daha önce 18 yüzyıl filozof ve edebiyatçılarının ortak paydası insanları mutsuzluklarından kurtarma çabasına girmişlerdi. Romantik sanatçılar ise dış dünyayı değil, iç dünyasını yansıtmak için rengin psikolojik etkilerinden yararlandığı görülmektedir.

Brugel’in resimlerinde genellikle doğa gözlemi, toplumsal konular gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Sanatçının resimlerinde insan ve insana dair halk görünümünü, toplumsal olayları idealize etmeden iyi ya da kötü yanlarını olduğu gibi yansıtan ilk sanatçı olarak bilinir (Şentürk, 2012, s. 188).

Resim 13

Köy Düğünü



Resim 13: Pieter Bruegel, “Köy Düğünü”, ahşap üzerine yağlıboya, 114x164, 1567-68
Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

eki-diger-ressamlar-gibi-azizleri-resmetmek-yerine-gunluk-hayati-hiciv-edem-bruegel/

<https://www.sanatinoykusu.com/donemind> Erişim tarihi: 06.04.2022

Resim 13’te Bruegel’in “Köy Düğünü” adlı yapıtı, gerçek yaşama dair bir olayı, köyde bir çiftin evlilik töreni betimlenmesidir. Bruegel bu resimde izleyiciye sunduğu gerçeklik duygusu dönemin sosyal yaşamına dair bir belge niteliği taşır. Resmin mekânı, büyük bir ahır ya da buğday ambarı olduğu düşünülüyor. Bu resimde konu yakın plan açık kompozisyon olarak düzenlendiğinden, figürler ve nesneler izleyicinin zihninde tamamlanıyor. Gelin, başında kırmızı tacı, arkasında siyah kumaş ve başının üzerinde asılı bir fenerle kompozisyondaki diğer figürlerden ayrılır. Kompozisyonda din adamı, soylu kişi, çocuklar, gençlerle köyün tüm halkı yansıtılmaktadır. Bu resimde armoni, çoğunlukla kahverengi, okra ve kırmızı tonlardan oluşmakla beraber, açık-koyu

renk uyumu mavi, beyaz ve koyu tonlarla sağlanmış olduğu görülmektedir. Figürlerde kullanılan idealize ışık hacimselliği güçlendirmektedir (Şentürk, 2012, s. 122).

Bruegel'in resimlerinde düş gücü yoktur kuzey resim geleneğinde olduğu gibi figürlerinde jestler insan ifadeleri açık seçik kavranabilir bir şekilde görülebilir.

3.1.2. Caspar David Friedrich (1774-1840) Alman romantizm en önemli temsilcisi

Caspar david Friedrich, peyzaja metafizik bir anlayışla bakmıştı. Ona göre soylu bir ruh, bir ressam herşeyde Tanrıyı görürdü. Resim 14'de Friedrich'in “*Deniz Üzerinde Ayın Doğuşu*” adlı eseri, diğer resimlerinde olduğu gibi kompozisyon dengelidir. Figürler silüetler halinde ve paralel planda düzenlenmiştir. Ay ışığı huzur yayıyor gibidir (Kınay, 1993, s. 161)

Resim 14

Deniz Üzerinde Ayın Doğuşu



Caspar david friedrich, “*Deniz Üzerinde Ayın Doğuşu*” Tuval üzerine yağlıboya, 135x170, 1774 – 1840, Hermitage, St Petersburg

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-f/friedrich-caspar-david/caspar-david-friedrich-deniz-ustune-ay-dogusu-7317/> , Erişim tarihi: 06.04.2022

Friedrich'in resimlerinde doğanın yüceltilip insanı silüetler halinde gösterilmesinin sebebi: Aydınlanma dönemin mekanik dünya görüşü, doğa bilimlerinin gelişmesi ve insanın kendisine duyduğu yabancılaşma gibi olumsuz etkiler olarak tanımlanabilir. Yani Friedrich bu peyzajında doğayı ele alış biçimi o dönemin doğayı algılama biçimine karşı bir tepki olarak onu yüceltmıştır diyebiliriz.

3.1.3. Eugène Delacroix (1798-1863) Fransız romantizm (renk ve biçim kullanımı) güçlü temsilcisi

Romantizmin büyük ustası Delacroix'a göre, “ Doğa, ressamın eleştirerek ve seçerek kullanacağı bir sözlüktür” (Turani A. , 1974, s. 49). Delacroix, resimlerinde akla karşı duyguyu, nesnelliğe karşı öznenliği hedeflemiş, romantik bireyin çaresizliğini, sınıf çatışmasına dayalı devrim ideallerini tuvaline yansıtmaktan vazgeçmemiştir. Onun resimleri doğadan kopya ederek değil, ona kendi yorumunu getirir. Canlılığı zayıflatır düşüncesiyle düzgün ve kılı kırk yaran bir işçilikle ayrıntıları sürekli bütüne feda eder. (Russ, ve ark., 2020, s. 169). Bunun en somut örneği (Resim 14) “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosu üzerinden verilebilir. Fransız Devrimini anlatan Delacroix'un bu resminde yer alan Cumhuriyetin üç renkli sancağı, devrimin ‘ eşitlik, kardeşlik ve özgürlük’ gibi üç temel kavramı ile simgeleşmişti. Ayrıca resimde ana figürünün Fransa'yı temsil eden çıplak ayak Akdeniz tanrıçası ile simgelenmesi, yerde yatan ölü ve yaralı insan figürleri, insanların devrimi bedenlerinde hissettiğinin bir göstergesidir diyebiliriz.

Resim 15

Halka Yol Gösteren Özgürlük



Not. Eugene Delacroix. “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, Tuval üzerine yağlıboya, 260x325, 1830 Louvre Fransa.

<https://www.sanatabasla.com/2012/09/halka-yol-gosteren-ozgurluk-liberty-leading-the-people-delacroix/> . Erişim tarihi: 06.04.2022

Bu tablodan resim sanatında figürün simgesel anlatım bakımından ne kadar önemli bir öge olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Delacroix’ya göre doğa hareketli ve canlıdır, resimlerinde doğanın hareketliliğini yansıtmak ister bu yüzden Delacroix’nın resimlerinde çizgi yok denecek kadar azdır.

Onun resimlerinde renk, iki rengin iç içe geçip (gökkuşağında olduğu gibi)

kaynaşmasıyla oluşur. Onun figürleri her zaman hareketli figürleri saran kumaşlar

uçuşkandır. Delacroix, resimlerinde renklerle atmosfer yaratmak ister bunun için sanatçı

hafif kararsız çizgiler ve gözüpek fırça darbelerini tercih etmiştir. Onu 19 yüzyılın

ressamı yapan, tüm eserlerinde hem konu seçimi, hem fikirlerin ifadelerinde, hem jestlerde hem de renklerde kendini gösteren melankolidir (Baudelaire, 2003, s. 177) Delacroix'nın resimlerinde insan, trajik ve kahramanlara özgü bir ifade görülürken, Constable'ın ve 19 yüzyıl romantiklerin resimlerinde insan, doğanın içinde bir nesne durumundadır (Baudelaire, 2003, s. 151).

Sonuç olarak: ifade, jestüel anlatım önem kazanmıştı artık önemli olan resmi yapılan nesnenin ne olduğu değil, o nesnenin nasıl gösterildiğidir (biçimcilik). Bu yüzden Delacroix, Bir yandan düşünceleri ifade etmeye çalışan romantik dışavurumcu, diğer yandan gerçeğin hiçbir biçimine inanmayan empresyonist olmuştur (Hauser A. , 2006, s. 196).

4. RESSAMLARIN ATÖLYELERİNİ TERK ETMELERİ VE DOĞAYA ÇIKIŞI

4.1. Empresyonizmi Hazırlayan Toplumsal Olaylar (Fotoğraf makinesi icadı ve endüstri devrimi)

Ressamların atölyelerini terk etmeleri Barbizon okulunun kurucusu olarak bilinen Fransız Devriminden sonra Théodore Rousseau'nun kolera salgınından kaçarak ailesiyle Barbizon'a yerleşmesiyle (Rona ve Beykan, 1997, s. 192) başladığı söylenmektedir.

Aynı dönemde akademik sanatçıların yanında eğitim gören ama akademizmi kıyasıya eleştiren Gustave Courbet, Edouard Manet (1832-1883) ve Claude Monet (1840-1926) gibi avangard sanatçıların yapıtlarında genellikle Salon tarafından reddedilmeleri salon karşıtı protestolara (Antmen, 2013, s. 14) neden olduğu görülmektedir.

Resim 16

Sanatçının Atölyesi



Not. Gustave Courbet: “*Sanatçının Atölyesi*” 1855, 361x 598 cm, tuval üzerine yağlıboya. Musée d’Orsay, Fransa

<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/latelier-du-peintre-927>, Erişim tarihi:

14.04.2022

17 yüzyılda başlayan sanatın akla hitap etmesi gerektiğini düşünen ‘desenci’ lerle, duygulara hitap etmesi gerektiğine inanan ‘renkçi’ler arasındaki ezeli tartışma 19 yüzyıla kadar sürmüştür.

Bu konuda Courbet’in Resim 16’da 1855 tarihli “*Sanatçının Atölyesi*” adlı eserinde; sağ tarafta sanat ve edebiyat çevresinden dostları, sol tarafta 19 yüzyıl Paris’te yaşayan toplumun her kapsamından insanlar görülmektedir. Fransa’nın ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel özelliklerine ilişkin ipuçları veren bu eser aynı zamanda sanatın salon dan kopuş sürecini hızlandıran etkenler arasında yer almıştır. (Antmen, 2013, s. 13). Öyleyse empresyonistler atölyelerini kendi rızaları ile terk etmemiş, onlar atölyelerden ve salon sergilerinden atmışlardı diyebiliriz. Bütün bunların sebebi Estetiğin kurumsallaşması olarak bilinir. Bu yüzden Empresyonistlerden başlayarak akademizme karşı olan sanatçılar kendi rüşünü ispat etmeye çalışan sanatçılar doğaya çıktılar diyebiliriz.

17 ve 18 yüzyılda bilim ve teknolojinin ilerlemesi aşırı gelişen sanayi Avrupa’da kentleşmeyi ve bu kentlerde oluşan gecekondulaşmanın içine kapalı bir toplum yaratmıştı. Hauser’e göre uluslararası işçi hareketlerinin yaşandığı bu dönemde ekonomik yaşamın standartlaşması ortasınıf toplumunda güvensizlik duygusunu tetikliyordu. Bu sırada teknolojik gelişmelerin hız kazanması ve değişim duygusu bunalımı gizlemez aksine patolojik bir nitelik kazandırır. Çünkü teknolojik gelişmelerin hız kazanması toplumun değer yargılarının hızla değişmesine yol açtığı gibi, sanatsal çalışmalara yönelik değişiminide beraberinde getiriyordu. Empresyonistlerin

resimlerinde yansıtmak istedikleri de kent ve modern hayatın getirdiği bu yeni hız ve değişim duygusuydu (Hauser A. , 2006, s. 350-351).

Bu yüzden empresyonist resim, durağanlığın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organığın gelmesiyle izlenimcilik, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan bir akım olmuştur. Böylece görme, doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür (Hauser A. , 2006, s. 352).

19 yüzyılda Toplumun duygu ve düşüncelerini değiştiren en önemli olgu ve teknolojik gelişme neydi?

Hauser'e göre en önemli olgu büyük kentlerde kurulmuş olan kültür merkezlerinin kurulmuş olmasıydı. 19 yüzyılın sonlarına doğru fotoğraf makinesi icat edildi. Berger'e göre, toplumun duygu ve düşüncelerini dolayısıyla sanatı değiştiren en önemli teknolojik gelişme fotoğraf makinesiydi. Çünkü Fotoğraf makinesi anlık görüntüleri birbirinden ayırdı. Fotoğrafi çekilen resimler aynı anda birden fazla yerde görülmeye başladı. bu durum resmin biricikliğini ortadan kaldırdığı gibi, resimler birçok anlama bölündü, dolayısıyla nesneler başka başka anlamlar kazandı (Berger, 2003, s. 18-19). Fotoğraf makinesinin ressamlarca kullanılmaya başlaması resimlerde kompozisyon anlayışında yenilikler getirdi. Bu anlayışa göre: merkezi kompozisyon anlayışı yerine, açık kompozisyona bıraktı. Bir olayın öncesi sonrası hissedilirken, Daha önceki kompozisyonlarda yeni anlayışa göre yaşanan anın aktarımı sözkonusudur. Olayların betimlenmesi ile birlikte yorumunu da getiren öznel bir yaklaşıma karşılık, anlık ve geçici olduğu kadar nesnel bir yaklaşım gelişmiştir (Rona ve Beykan, 1997, s. 1038). 19 yüzyılda resim sanatında kaynak yine doğadır, ancak ona bakanın daha önce edindiği tecrübesine ve kişiliğine bağlıdır, kısacası görüş nesnel gerçekliğe değil, bireyin duygu ve düşüncelerine bağlanır. Bundan sonra herkesin kendi kurduğu imge önem kazandığı görülmüştür. Görme bireyselleşir, demokratikleşir. Yeni görme rejimi, imgelerin

parçalara bölündüğü, bu parçaların belirli bir sıra ve hızla izlendiği, sinemaya önceleyen seyirliklerdir (Baudelaire, 2003, s. 39).

Sonuç olarak figür, resim yüzeyinin dokusu içinde nesne konumuna indirgenir. Bundan önceki sanatlar bir sentez sonucu ortaya çıkarken, empresyonizm bir analiz sonucunda ortaya çıkar, bunun sonucunda da nesneler konusunda kuramsal bilginin deyim yerindeyse çöpe atıldığını söylemek mümkün görünüyor.

4.1.1. Empresyonizmde kompozisyon ve renk algısı

19 yüzyıl sonlarına doğru bazı ressam larca görüntülerin tuvale aktarılması amacıyla fotoğraf makinesinin kullanılması kompozisyona yeni bir anlayış getirmiştir. Bu konuda Degas ve Toulouse-Lautrec iyi bir örnek olabilir. Onların resimlerinde figürlerin bölündüğü ve konunun çerçeve dışına taşıtığını görebiliriz. Bu yeni anlayış eski kapalı kompozisyon anlayışının tersine açık kompozisyon anlayışı; anın aktarılması olarak zamanın sürekliliğini gösterilmesi açısından yeni bir yaklaşım olarak kabul edilmişti.

Seurat, resim sanatının görevinin, Işığın parçalanması sorununu bilimsel temellere dayanarak çözmek olduğunu söylüyordu (Yazar, 1981, s. 626). Chevreul “herhangi bir rengin onu kuşatan şeye göre değiştiğini” ileri sürüyordu. Gustave Moreau 1895’lerde, renge dayalı bir imgelem yoluyla doğanın yorumuna işaret ederken, Alain, renkçi ressamın nesneyi unutmasını, onu, rengin kendine özgü yasalarına göre yorumlamasını salık veriyordu. Yorum, boyanın ve rengin özdeksel değerlerini azaltan modleyi ve modleyi gerekli kılan nesnel görüşün terk edilmesinden sonra başlar diyordu. Renk öğelerinin doğaları değişmese bile miktarının değişmesi, estetik ilişkilerin değişmesine neden olabilir” diyen Matisse, “bir kilo yeşilin, yarım kilo aynı yeşilden daha yeşil olduğunu söyleyen Cézanne ve “1cm2 mavinin 1m2 mavi olmayacağını” söyleyen Aragon, renk ve boyanın, özdeksel değerlerinin önemini vurguluyordu. Empresyonizme

gelinceye kadar resimde kullanılan renk, tıpkı ışıktaki olduğu gibi *başlı başına bir değer* değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen, onu tanıtan bir araç idi (Tunalı, 1983, s. 60).

Sonuç olarak: Empresyonistlerin hareket noktası yine doğadır. Ancak o, bir amaç değil, boya gerçekliğini yansıtmak için bir araç olarak görülmektedir.

izlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duygusal algılar mış gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi olmuştur (Fischer, 1995, s. 74).

4.1.2. Empresyonist resimlerde doğa-resim ilişkisi değişen figür

Sanat dünyasının biçim deneyi, sanatın asıl konusu olmuştur. Kültür eli değmemiş ham ve biçimsellikten yoksun doğa, estetik yönden çekici olmaktan çıkmış, yerini yapay olma ülküsüne bırakmıştır. Doğa çirkindir, biçimsizdir ve bayağıdır; ondan haz duyabilmemiz için ancak sanat aracılığıyla olanak bulur. (Hauser A. , 1984, s. 363). Bu bize Kant'ın 'doğada güzel yoktur, güzel yalnız sanatta bulunur' sözünü hatırlatır yani doğadaki nesnelerin güzelliği sanat aracılığıyla ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Bu yüzden Empresyonist sanatçılar nihai olarak modelden (manzaradır, insandır) resim yapması bir bahane ya da vesiledir. Bu nedenle forma karşı forma direnmedir, güzellik ile çirkinlik karşısında tamamıyla kayıtsızdır. Zira güzellikle çirkinlik diğer tür formlarla ilgilidir; ama hayatın anlamı, güzelliğin ve çirkinliğin ötesindedir. (Tunalı, 1983, s. 67). Bu yüzden Empresyonistler öncelikle, edebi olana anıtsal olana ve de kompozisyonda yer alan figürlerin bir konu, öykü, bir anlam ya da ona benzer bir takım karşılıklar oluşturacak biçimde bağlantılarından kopardılar. Yani figürleri imge boyutuna çekerek, anlamı belirsizleştirilmiş sınırlı bir biçimi yeğlediler (Sadak, 2015). Bu konuda en somut örnek Resim 16'daki Eduard Mane'nin '*Folies Bergere*' adlı eseri üzerinden verilebilir.

Resim 17

Folies Bergere



Not. Eduard Mane'nin "*Folies Bergere*". 1882, 96x130 cm tuval üzerine yağlıboya

Courtauld Galerisi, Londra

https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de_Bir_Bar Erişim Tarihi:

14.04.2022

Bu Tablo gece kulübünden bir sahne, Önde barmen genç bayan, arkada ayna ve karşıdaki balkonun aynada yansımaları görüyoruz. Öncelikle aynadaki önde duran portakalların, yansımaları; açık seçik değil. Kadının olduğu yerde arka planda da yansımalar var ama meyvelerdeki yansımaların muadili değil epeyce kayıp var. Asıl önemlisi önde duran kadının aynadaki aksi, kadına göre bir hayli sağda ve tam anlamıyla birbirinin muadili değil, kadının öne eğilişi buradaki kadının duruşuyla alakası yok. Aynadaki yansımanın bize verdiği doğrusa eğer normalde adamla barmen kadın konuşuyor olmalı ama ikircikli tuhaf bir durum var. Öte yandan balkon korkuluğu kasıtlı olarak yeterince vurgulanmamış. Üstelik burada sigara dumanı ve bin bir ışık oyunuyla öyle bir buğulu atmosfer yaratıyor ki onun gerçekten de sanatçısı için bile bir

daha tekrarı yok. Yansıma oyunlarıyla dolu olan Mane'nin bu resminde tam olarak neyin yansıtıldığı yansıma oyunlarının içinde tamamıyla kayboluyor. Resmin bize göstermiş olduğu figür, diğer yansımalarla birleşince kendi varlığı da orada sadece boyalı bir yüzey olarak yer almak zorundadır çünkü anlamlandırmada çaresiz kalıyoruz. Bu resim bir anlık görüntünün tamamlanmamış ve sürüp gitmekte olan bir süreçten seçilmiş olduğunu gayet iyi duyumsatır bize. Yani bu resim bir anlık karşılaşma, kadın biraz sonra bir başkasıyla karşılaşacak o kadar dış dünyaya göndermesi olmadığı için imgedir, bu yüzden de bu resim temsil etmesine olanak yoktur (Sadak, 2015).

Sonuç: empresyonistler doğayı izlemekten vaz geçmediler onu kendi bakış açılarıyla yorumladıkları görülmektedir. Doğayı izlemenin ya da sanatın süreç olduğu duygusunu öne alarak, o anlık tamamlanmış görüntülerden vazgeçerek anlamdan ve temsilden uzaklaştıkları anlaşılmıştır. Bu yüzden Hauser, “Sanatın Toplumsal Tarihi” kitabında, empresyonizmin natüralist geleneğin mantıksal son aşamasıdır. Biz görsel olarak doğadan kopmayı onlardan sonra daha net izliyoruz. Taklit'i, temsili devre dışı bıraktığı içinde modernliği hazırlayan eşik olduklarını söylemektedir.

4.1.3. Post-Empresyonist resimlerde doğa figür ilişkisi.

Empresyonist dönemde burjuva yaşam biçimine ve kültürüne duyulan huzursuzluk iki tür sanatçı tipi ortaya çıkmıştı. Birincisi Cezanne, Van Gogh gibi iç dünyasına sığınıp kendini dış dünyadan soyutlayan bohemler, diğeri Gauguin gibi batı uygarlığından kaçarak uzak ve tanınmayan ülkelere sığınan sanatçılar (Hauser A. , 1984, s. 369). Bu sanatçıların ortak özelliği; izlenimci ressamların görece biçimsel serbestliği değil, resmini sağlam biçimsel temellere dayandırma çabalarıdır (Antmen, 2013, s. 25).

Gauguin'e göre sanatçı, kendi kendine yeni bir dünya yaratabilen bir insandır. Bu nedenle Gauguin yorum yönünden sembolist, renk yönünden empresyonist bir sanatçı

olarak tanınmaktadır. Doğanın tümüyle taklit edilmesine karşı olan Gauguin’e göre sanat bir soyutlamadır. Doğa karşısında hayal gücü kullanılmalı, taklit değil, zihinsel bir çaba ile belleğe dayanarak konudan form çıkarılmalıdır. Gauguin’in sanatında renkler ve perspektif kural dışıdır. Figürleri birbirinden kuvvetli kalın çizgilerle ayırır, renk planlar halinde kullanılmış olup, volümler basitleştirilmiş, ışık gölge uygulamasına gidilmemiştir. Anlatım naif halk anlayışı düzeyindedir (Kınay, 1993, s. 206).

Bu tutum figür ve anlatı öğeleri şöyle dursun, perspektif ve model kullanma olanağını da ortadan kaldırmayı amaçlıyordu (Lynton. 2009, s.18).

Bu yaklaşım Resim 18’de Gauguin’in ‘Vaazdan Sonra Hayal’ adlı yapıtında görülebilir.

Resim 18

Vaazdan sonra hayal



Paul Gauguin “Vaazdan sonra hayal”. 1888. 72.2x91 cm. tuval üzerine yağlıboya

İskoçya ulusal galeri Edinburgh

<https://www.sanatlaart.com/paul-gauguin-vaazdan-sonraki-hayal-eserinin-incelemesi/>

Erişim tarihi: 14.04.2022

İsminden de anlaşılacağı üzere eserin konusu, papazın verdiği vaazdan sonra kadınların papaz dan dinledikleri Yakup ve meleklerle ilgili mucizevi hikâyenin gerçek dışı hayali görüntüsüdür.

Bu resimde gerçekçi olmayan kırmızı zeminle manzaranın mistik atmosferini vurgular, birbirine bağlanan Britanya rahipleri ve rahip çapraz uzanan bir ağaç dalıyla hayaldeki figürlerden- Meleklerle dövüşen Yakup-ayrılırlar. Bu resimde sadece manzara ve dövüş hayal gücünün eseridir (Selvi, 2010, s. 372). Gauguin doğadan yola çıkarak hayalinde canlandı gerçek dışı bir hikâyeyi resmettiği anlaşılmaktadır. Gauguin'in, resimlerinde renk ilişkileri, boyanın inceltilmiş olarak çok fazla katman yapmadan boya sürülüşü (iki boyutluluk) dışavurumcu olarak kabul edilmektedir

Burada 'imge 'den söz etmek mümkündür, çünkü İmge; kişinin bir anda hayal gücümüzde teşekkül etmiş görüntü olup insan aklının yaratıcılığıyla ilgili olduğu kabul edilir, Ayrıca sanatçının boya sürüşü resmin zemininde kullandığı gerçekçi olmayan kırmızı rengi tercih etmesi ve iki boyutluluk meselesinde bize Fovistleri ve dışavurumcuları anımsatabilir.

5. DOĞA RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR KIRILMA NOKTASI OLARAK KÜBİZM VE KÜBİZMDE FİGÜR KAVRAMI

5.1. Paul cézanne'ın kübizme etkisi ve ön-kübizm, doğa-figür ilişkisi

19 yüzyıl sonu ile 20 yüzyılın ilk çeyreğinde bütün sanat etkinliklerinin iki felsefi akım

dan, Pozitivizm (olguculuk) ve materyalizmden (maddecilik) etkilendiği görülmüştü. Pozi

tivist felsefe; kültürel etkinliklerimizin bilimsel (astronomi, fizik, kimya deneysel) gelişme

ler doğrultusunda nesnel olgulara bağlıdır. Materyalizm ya da maddecilik ise bireyin duygu ve düşüncenin sonucunda biçim almış madde olduğunu ileri sürmüştü (Keskinok, 2001, s. 120).

Resim sanatında devrim olarak kabul edilen Kübizm, 19. yüzyılda Courbet, madencilikle Cézanne, doğaya bakma sürecini diyalektik açıdan görmesi, ressamın doğaya yaklaşımında

ki vurguyu değiştirmişti. Courbet, resmetmekte olduğu şeyin (maddi) fiziksel duyumuna eş değer olan; ağırlığını, ısını ve dokusunu vermek istiyordu. Cézanne resimlerinde değişik

bakış açılarının önerdiği düzenli uyumlu bir dünya görüşü yaratmak istiyordu (Berger,2003, s. 60).

Bunun için Cézanne, görünüş dünyasının uygunluğu bir kenara bırakarak, Doğada gördüğü her şeyi yeni bir resim dilinin zemini olarak inceledi, görülen her şeyin göreceli olduğunu fark etmişti. Çünkü başını birazcık çevirdiğinde gözlemlediği nesnelerin değişikliklerin ön

emli olduğunu fark etti, bunun sonucunda karşıtlığı ortadan kaldırıp bunların her ikisini de kabul eden diyalektik bir çözüm buldu (Berger, 2003, s. 62). Cézanne nesnelere birçok açıdan bakılabileceğinin mümkün olabileceğini keşfetmişti. Cézanne bunu klasik perspek tifin olmazsa olmaz bütün kurallarını bir yana bıraktığı zaman gerçekleştirabiliyordu. Onun derdi empresyonizme karşı “kütle” ye modern bir anlayışla tekrar sorunsal hale getirmektir. Bunun için Cézanne, klasik sanatçının kaygılarından tamamen farklı olarak, resmin kendi dışındaki dünyaya benzemesini ve onu temsil etmesini bir yana bırakarak doğadaki gördüğü her şeyi küplere, konilere bindirmekle kalmadı, gördüğü her şeyi renk ve biçim düzeni açısından da resmi sadece kendi sınırlarından sorumlu tutuyordu. Bu maksatla Cézanne, oylumsal bir olgu olarak algıladığı doğayı, derece derece ilerleyen tona dayalı tuşları (modülasyon) kullanarak yansıtırken yine dolaylı olarak boyanın hamursu niteliğini kullanması, doğanın göreceli olarak soyutlanmasına neden olur. Bu soyutlama nesnede ve figürde olduğu kadar mekân içinde geçerlidir (Keskinok, 2001, s. 120).

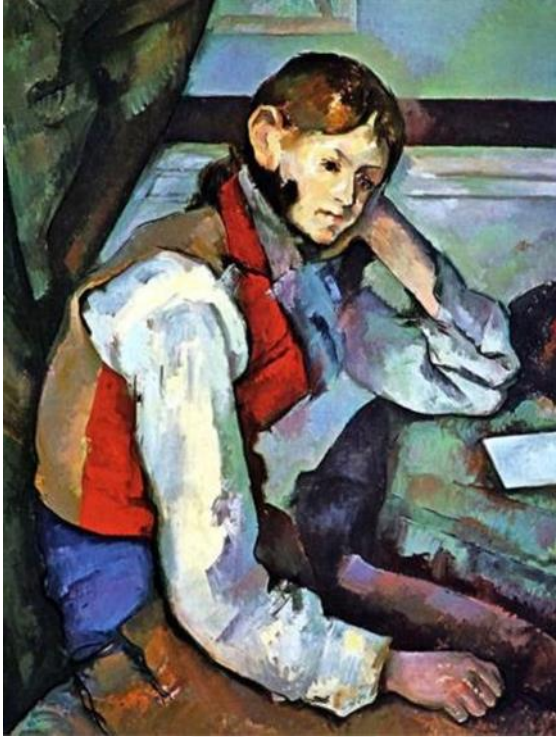
Bu maksatla klasiklerin düzenlemede kullandıkları düzenleme biçimine benzer paralelkenar yöntemini kullanarak ritmik bir düzenleme gerçekleştiriyordu. Bunun için kendinden sonra kübistlerin de üzerinde ısrarla durdukları altın orana göre bölünmüş yüzey üzerinde iki ya da üç temel paralel yön ve bunların ters yöndeki karşıtlarını esas alıyordu. Renk karşıtları, fırça vuruşları ile elde ettiği değişimleri bu tekrar eden paralellere rastlatarak ideal ölçüye

uyan bir ritim sağlıyordu. Bu ideal şemaya uymak için sanatçı genellikle biçim bozmalara (deformation) başvuruyordu. Cézanne’ın bu teknikle resmettiği (Resim 19) “The Boy in the Red West” Kırmızı yelekli kız eserinde görüldüğü gibi



Resim 19

The Boy in the Red West



Not. Paul Cézanne, “The Boy in the Red West”. 64x80cm. Tuval üzerine yağlıboya
Foundation Collection E.G. Bührle

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/04/paul-cezannenin-the-boy-in-the-red-west-eseri/> Erişim tarihi: 15.04.2022

Cézanne, gerektiğinde aynı figüre ait kolun birini abartılı biçimde uzatmak, bazen de bir kayanın köşesini hafifçe yukarıya çekmek, ağaç gövdesini az ya da çok eğmek suretiyle gerekli paralelliği elde ediyordu. Bu yön paralelliğine dayalı ritimler Picasso’nun ilk dönem peyzajlarında da görülebilir (Keskinok, 2001, s. 147).

Cézanne, resim sanatında kütleyi öne çıkarmak için renk ve biçim açısından yeni ilkeler geliştirmiş olduğu görülmektedir. Bu ilkeye göre tuval yüzeyine sürdüğü boyanın ve rengin niteliklerinden yararlanarak doğadaki nesneleri geometrik ve ritmik bir düzen getirdiği görülmektedir. Bu ilkeye göre tuval yüzeyinde düzenlenme resmin kendi

elemanları olan boya ve boyanın hamursu niteliğinden yararlandığı anlaşılmıştır. Bu yüzden Cézanne’ın in

san figürlerini boyarken eskiden olduğu gibi bütünlük içinde boyamaz, peçvörk gibi parça

lı boyadığı görülmüştür. Aynı yöntem peyzajlarında da görülebilir. Cézanne’ın resimlerinde

manzaranın yapıldığı yere gitsek de oradaki görünümle uyumlu hiçbir şey görme

şansımız yoktur. Artık o doğada var olan ev veya tepenin resmi değil, resimdeki ev ya

da tepe olarak kabul edilir. Cézanne’ın bu ilkesi daha sonra Kübist sanatçılar tarafından

abartılı bir şekilde kullanılmış olduğu dolayısıyla Cézanne’ın kübizme etkilediği söylenebilir.

5.1.1. Analitik ve Sentetik kübizmde doğa-figür

Cézanne, eşzamanlı görüş açıları meselesini gündeme getirmişti. Yani Cézanne

nesnelere tek bir açıdan değil, birçok açıdan bakılabileceğinin mümkün olduğunu

keşfetmişti. Bizim hayata karşı bakış açımızın sürekli olarak değişkenlik göstermesi gibi düşünebiliriz. Kübist

ler ondan da öteye gittiler tüm nesnelerin biçimlerini geometrik formlara indirgeyerek

yalınlaştırdılar. Kübist ressamlar görüngüleri iç içe geçişini görsel olarak açığa

çıkartabile

cekleri bir sistem yaratmışlardı. (Berger, 2003, s. 77). Kübistlerin amacı doğayı kopya

etmek değil, nesneleri çeşitli bakış açılarından bakarak yeni bir görme biçimi yaratmak

olduğu anlaşılmıştır.

Picasso’nun Kübist anlayışla yaptığı ilk resim olarak kabul edilen ‘Avignonlu Kızlar’

eseri (Resim 20) Barselona’nın Avignon sokağında bulunan genelevdeki kadınların

resmi olarak bilinir. Picasso'nun amacı, bu resmin konusu ve resmetme yöntemi ile modern yaşamın çir

kinliğine ve acımasızlığını gözler önüne sermek olduğunu söylemek mümkündür. Bu neden

le Picasso, Avignonlu kadınları resmederken onların dış görünüşlerini değil, kendi gözleri ile gördüğü ruhsal durumlarını göstermeye amaç edinmiştir diyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında Avignonlu kadınlar tablosundaki kadın figürlerinde beden, keskin hatlarla üst üste bindirilmiş, geometrik formlara indirgenmiş, ayrıca kadınların yüzleri Afrika maskları

ndan esinlenerek resmediliş tarzıyla modern hayatın çok parçalı olduğunu bu tablo ile vur

gulamak istediği söylenebilir.

Resim 20

Avignonlu Kızlar



Not. Pablo Picasso. “Avignonlu Kızlar” 1907. 243.9 x 233.7 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Modern Sanatlar Müzesi New York

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/les-demoiselles-d-avignon-avignonlu-kadınlar/2150>. Erişim tarihi: 17.05.2022

Picasso İnsan bedenini resmederken artık etten kemikten bir beden duymasal algılanmasıyla hiçbir alakası yoktur. Bu ressamın İnsan bedenini tıpkı mimari bir yapı gibi düzenleyerek insandaki metafizik olmayan niteliği öne çıkarıyorlardı. Resimdeki nesnelerin öğeleri (nesne olsun, insan bedeni olsun) biri diğerinin yerine geçebiliyordu. (Berger, 2003, s.67). Picasso’nun Avignonlu Kızlar resimdeki biçim bozmaları estetik endişelerle değil, modern yaşamı ilkel bir yaşam biçimiyle karşılaştırarak uygar olanı şiddetle bozup kendi ilkellik anlayışını ortaya koymak olarak değerlendirilmiştir (Berger, 2003, s. 80). Picasso ve Braque’ın 1909 ile 1911 yıllarında nesnelerin kendine özgü yönlerini belirtmek yerine onların biçimlerini kullanarak birbirleri arasındaki düzen ilişkilerini araştıran, figüratif olmayan resimler yaptılar. Bu üsluba ‘Analitik’ (çözümsel) kübizm dendi (Lynton, 2009, s.56)

Analitik Kübizm de biçimler, cisimlerden çözümsel bir yöntemle elde edilip en yalın halle

riyle verilmektedir (Rona ve Beykan, 1997a, s. 1074). Bu dönem resimlerini nesneleri akıl

cı bir yöntemle önce zihinde parçalayıp ayrıştırarak onu temsil eden en belirgin özellikleri

ni alıp benzetme kaygısı olmadan tekrar kurgulamak olarak tanımlanabilir. Bu üslupta nes

nelerin değişik yüzeylerini aynı anda görmek mümkün oluyordu. Sanatla gerçeklik arasında

yeni bir aşama diyebiliriz. Bu dönem resimlerinde geleneksel anlamda bir ‘espas’ ile karşı

laşmak mümkün değildir. Kübist resimlerde renk, espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğru

na bilinçli olarak arka planda bırakılmıştı. Bu yüzden bu dönem resimlerinde renk genellik

le yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlandırılmıştı, resimlerin konusu natürmort ve portre gi

bi geleneksel türlerle sınırlıdır (Antmen, 2013, s. 48).

Resim: 21’de görülen Picasso’nun, Analitik Kübizm yöntemi kullanarak resmettiği

“Ma Jolie” (Benim güzel kızım) eseri iyi bir örnek olabilir.

Resim: 21

Ma Jolie



Not. Pablo Picasso. 'Ma Jolie' 1911-1912. 100x64.5cm. Tuval üzerine yağlıboya.

Pablo Picasso Malikânesi New Yorg

<https://www.pablopicasso.org/ma-jolie.jsp#prettyPhoto> . Erişim tarihi: 15.04.2022

Picasso'nun bu resminde elinde müzik aleti tutan bir kadın portresi (sevgilisinin portresi) olduğu söylenen bu eserde, geleneksel portre anlayışından çok uzak olduğu görülmektedir. Bu resimde nesneler en yalın halleriyle görülebilir. Örneğin resmin alt orta bölümünde gi

taraz benzeyen üçgen form ve onun tellerini temsil eden çizgiler üzerinde dört parmak görü

lebilir. Ayrıca üst yanda geometrik biçimler arasında zar zor fark edilebilen gülümseyen bir yüz görülebilir. Bu resimde elinde müzik aleti tutan bir kızın değişik açılardan bakılarak bir yüzey üzerinde gösterilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Sentetik kübizm: 20 yüzyılın başlarında kübist hareketle birlikte bilinçli araştırmalardan bir diğeri, Braque'in dediği gibi "biçim bozmalara (deformation) olanak vermeyen

malzemeyi yapıştırarak boya ile oluşturulmuş mekânın daha da vurgulanmasını” sağlamaktı. Amaç, tümüyle yeni bir estetik yaratmaktı (Keskinok, 2001, s. 113). Bu amaçla 1914 ile 1924 yıllarında Braque ve Picasso resimlerinde, resimsel dokuyu zenginleştirmek amacıyla boya ya kum talaş gibi malzemeler kattılar, kitle kültürüne özgü gündelik sıradan (gazete, şablon harfler, kartpostal, desenli kumaş vb) hazır malzemeleri kesip yapıştırarak “kolaj” tekniği ni kullandılar. Bu döneme “Sentetik Kübizm” olarak adlandırıldı. Bu dönemin en büyük yeniliği kolaj tekniğine üç boyutlu hazır nesneler ekleyerek ‘asembraj’ tekniğinin ilk örneklerini verilmiş olmasıdır diyebiliriz (Antmen, 2013, s. 48). Resim 21 deki Picasso’nun ‘Bambu Sandalyeli Natürmort’ eseri bu dönemle ilgili iyi bir örnek olabilir.

Resim 22

Bambu Sandalyeli Natürmort.



Pablo Picasso. Bambu Sandalyeli Natürmort. 1912, 29 x 37 cm ipe kenarlı tuval üzerine yağlı bez Musee Picasso, Paris

<https://zhrblc.wordpress.com/2013/05/09/yeni-bir-bicimkubizm/> Erişim tarihi: 10. 05.

2022

Bambu Sandalyeli Natürmort eserinde Picasso, iki boyutlu yüzey üzerine gazete, desenli muşamba gibi hazır baskılı malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği kolaj tekniğini, pipo, bardak gibi üç boyutlu nesneleri ekleyerek üçüncü boyuta taşımış olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak: Analitik Kübizm nesneleri parçalayıp ayrıştırırken, sentetik kübizm bunun tam tersi yani nesneleri yeniden düzenleyerek birleştirici bir teknik olduğu anlaşılmaktadır. Çağın sorunları göz önüne alındığında kolaj, insan hayatının parçaları olabileceği gibi, üç boyutlu endüstriyel nesnelerin kullanıldığı ‘asamblaj’ tekniği tüketim toplumunun karşılığı olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak Cézanne’dan başlayarak Braque ve Picasso’nun bu farklı doku uygulamaları, değişik ve uyumsuz nesnelerden bilinçli olarak yararlanma özelliği daha sonra başta Dadacılar olmak üzere bütün sanatlarda görülmüştür.

5.1.2. Picasso ve Cézanne karşılaştırması

Cézanne’nin derdi Empresyonizme karşı ‘kütle’ ye modern bir anlayışla tekrar sorunsal hale getirmektir. Bunun için doğadaki her şeyi küplere, konilere bindirmekle kalmadı, doğada gördüğü her şeyi renk ve biçim düzeni açısından da resmi sadece kendi sınırlarından, kendi çerçevesinden sorumlu tutuyordu. Cézanne’a göre bir resim düşünüle

rek tasarlanmalıdır. Kompozisyonda çizgiler ve planlar belirli bir ritme göre şekillenmesi gerekiyordu (Kınay, 1993, s. 204).

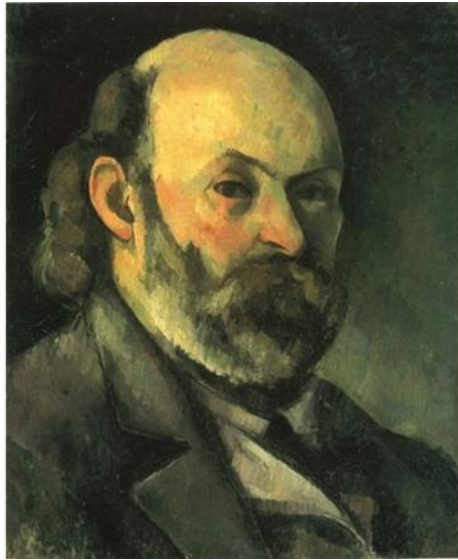
Cézanne ile Picasso’nun sözlerini karşılaştıralım:

Picasso da tıpkı Cézanne gibi, cisimleri gördüğü gibi değil, düşündüğüm gibi çizerim diyordu (Yazar, 1981, s. 655). Cézanne’a göre bir resim düşünülerek tasarlanmalıdır, tıpkı bir yapının tuğlaları gibi düzenli hesap kitap işiydi belirli bir ritme göre şekillenmesi gere

kiyordu yani akla ihtiyacı vardı. Picasso ise resme başlarken belirli bir planda değil de, her şey kendiliğinden gelir, onun resimleri evrelerden geçmez, başlangıçta ne ise o, oyun gibi kendiliğinden gelişir, başkalaşıma uğrar. Dolayısıyla Picasso'nun resim yapma tarzının doğaçlama olduğunu söyleyebiliriz.

Resim 23

Paul Cézanne Otoportre



Not. Paul Cézanne Otoportre 1880 Tuval üzerine yağlıboya

<https://pixels.com/featured/self-portrait-1880-paul-cezanne.html> Erişim tarihi:

16.04.2021

Yukarıda Resim 19'da "The Boy in the Red West" tablosunda olduğu gibi Cézanne otoportresini belli bir ritme göre parça parça boyamış, dokunma duyusuna hitap etmez ama belli bir plana göre düşünülerek tasarlanmış olduğu görülebilir.

Resim 24

Pablo Picasso. Otoportre



Not. Pablo Picasso. Otoportre. 1906 Tuval üzerine yağlıboya 50x46

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/pablo-picasso-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>

Erişim tarihi: 16.04.2021

Resim 23’de Picasso’nun kendi portresine bakalım: Plastik açıdan baş bedenine üzerine henüz oturmamış; çatıda bekleyen bir kuş gibi henüz konma noktasındadır. Ayrıca yüzün

deki gölgelerin belli belirsiz bitmemiş bir havayla resmedilişi, yüz hatları; yüzün içine değil de daha çok yüzün üstüne resmedilmiş gibi görünüyor olması, sanatçının resim yapma tarzı

nın belli bir plana göre resmetmediği anlaşılmaktadır (Berger, 2003, s. 9). Picasso’nun resimlerinde insan bedeni Cézanne’ın tam tersi bir üslupla belli bir plana göre düşünülerek tasarlanmamış yapay bir nesne gibi görülmektedir.

6. MODERN SANAT AKIMLARININ DOĞA İLE İLİŞKİSİ VE FİĞÜR KAVRAMI

6.1. Modern Dönemde Toplumsal Yapı

Latince modernus sözcüğünden türemiş olan modern sözcüğü Habermas’a göre, ilk kez 5. yy da ‘eskiden ‘yeniye bir geçiş anlamında kullanılmıştır (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 162). Günümüzde ‘modern’ sözcüğü, düşüncedeki açıklık, özgürlük ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi (Cevizci A. , 1999, s. 598) anlamında kullanılmaktadır.

Bu tanımdan yola çıkarak modern, kendini eskiyle kıyaslaması aynı zamanda kendisinin yeni olduğunu, dolayısıyla eski ile yeni arasındaki tezatlığa, vurgu yaptığı görülmektedir. Ayrıca Habermas’ın değişimiyle ‘eskiden yeni ye geçiş’ demek zamansal yani tarihsel olarak eski ve yeni toplum düzenleri arasındaki bir kopuş anlamına gelebilir. Buna göre modern sözcüğünü çalışmanın başından beri söylediklerimizden yola çıkarak, Ortaçağ ve Skolastik düşünce sisteminin karşıtı olduğunu söyleyebiliriz. Modernlik nedir?

Anthony Giddens’in ‘‘Modernliğin Sonuçları’’ kitabında modernlik, 17 yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder (Giddens, 2004, s. 9). Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından söküp atar (Giddens, 2004, s. 12). Burada Aydınlanmayla birlikte yeni bir dünya görüşünün ortaya çıktığı, bu dünya görüşünün sonucu olarak eski ve geleneksel toplumların modern toplumlara dönüş

tüğü söylemektedir.

Modernizm, genel anlamda geleneksel otoritenin çöküşü ve Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan dünya görüşünü; bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade eder. Sanat alanında 19 yüzyılın ikinci yarısında başlayıp 20 yüzyılın ilk otuz yılını kapsayan ve Avrupa realist geleneğinden estetik kopuşu temsil eden sanat hareketi olarak kabul edilir (Cevizci A. , 1999, s. 603).

Modernlikle beraber toplum yapısında ne gibi farklılaşma görülmüştür?

Modern öncesi toplumlarda dayanışma bütünlüğün sağlanması için kolektif bilince yerleşmiş olan ortak inanç ve değerler üzerinde yükseliyordu (Marshall, age, s. 743).

Modern toplumlarda ise genel olarak eğitim, çalışma, yönetim, din vb. kurumları ayırır ve aile artık daha özgül ve sınırlı roller oynamaktadır. Farklılaşma, toplum içindeki farklı alt sistemler ile kurumların gün geçtikçe daha çok uzmanlaşmasını kapsamaktadır (Marshall, 1999, s. 806).

Modernlikle beraber kurumların çoğalması, aşırı uzmanlaşma ve iş bölümü toplumda parçalanmaya yol açmıştır. Öte yandan Bilim ve bilgi o kadar çok uzmanlaşmış ve kendi alanını genişletmiştir ki onların içinden insan bilimsel yoldan bir toplumsal bütünlük inşaa etmesinin imkânı kalmamıştır. Modernliğin getirdiği yaşam tarzı, Tanrı'nın kural koyucu olduğu bir dünya değil, kapitalist ekonomik sistemin yarattığı üretim ve tüketim ilişkilerinin dayattığı rekabet hayatın her alanına sirayet etmiş olması, modern insan anlam arayışından vazgeçtiğini söylemek mümkündür.

Giddens göre, modernliği belirleyen şey, nasıl düşünülmesi gerektiğinin bilinmesidir.

Modern toplumsal yaşamın düşünömselliği, toplumsal uygulamaların, bu uygulamalarla ilgili yeni bilgiler ışığında sürekli olarak incelenip reform edilmesi (Giddens, 2004, s. 44), ve bu reformların sürdürölmesi gerçeğinden oluşur. O halde modernite ile modernizm arasında bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü modernizm, modern gibi

görünmek değil, düşüncede modern olmak yani yaşam biçimi (tavır, hareket) anlamına gelebilir. Dolayısıyla modernlik, bir batı meselesi değil, modernliğin temelinde onun sirayet ettiği her yerde aklımıza gelebilecek her türden düşünsel ve kültürel kaynak bilimsel düşünce üretmek buna bağlı olarak teknoloji ve sanayi üretimini başarmaktır. Kısacası Mustafa Kemal'in Muasır medeniyetler seviyesi dediği şeydir modernizm diyebiliriz.

Sonuç olarak modernliğin ilk koşulu, toplumların geleneksel olan her türlü hayat tarzından kopmuş olmakla tanımlayabiliriz. Aynı zamanda, bedenin özgürleşmesi, geleneklerden ve hiyerarşiden bir kurtuluş, özerkleşmeye yönelik bir girişim olarak da görülebilir.

6.1.1. Modern dönemde sanatın özerkleşmesi

Özerklik, psikolojide benliğin bütünlüğünün korunması, Kantçı felsefede, insanın yönlendirici ilkesini kendi içinde taşıdığı öğretisini anlatır (Marshall, 1999, s. 507). Özerklik meselesini kısaca kendi dışındaki bütün araçlardan bağımsız olma halidir diyebiliriz.

Bizim genellikle sanat olarak çevirdiğimiz Greklerde sanat 'Techne', Romalılarda 'ars', bizim bugün 'zanaat' dediğimiz şeyleri de kapsıyordu. Techne ve ars, bir nesneler sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu. Techne ve ars, marangozluk, ayakkabıcılık, tıp, heykelticilik ve at terbiyeciliği gibi birbirlerinden çok farklı şeyleri de kapsıyordu (Shiner, 2010, s. 45). Ressam ya da heykeltici öbür zanaat

çıllardan farklı bir konumda değildi. Bütün bunların sebebi şöyle açıklanabilir.

Greklerde Tanrı ya da Tanrıça heykelleri yapan bir sanatçı, bugünkü anlamda saf sanat yapıyorum anlayışıyla değil, onun yaptığı heykel ya da resim tapınma nesnesi olarak tapınağa konula

cak orada insanların gündelik hayatlarına dâhil olacak işlevi olan bir şey yapıyordu.

Ortaçağda da durum bundan farklı değildi. Resim sanatının amacı okuma yazma bilmeyen insanlara figürler aracılığıyla İncil’de geçen bir takım olayları anlatmaktı.

Dolayısıyla yapılan işin işlevsel olması sanatın toplumsal hayatla bütünleşmiş olduğunu gösterir. Rönesansla beraber sanatta özgünlük kavramı gelişmişti. Soylu kimse ve dine hizmet eden sanatçı, bir parça kişilik kazanmış olsa da bir tür zanaatçı olarak iş görmüşlerdi (Rona ve Beykan, 1997a, s. 1067). 17 yüzyıl Avrupa’ında yaşanan sanayi ve endüstri dev

rimleri toplumsal hayatı birdaha geri dönülemeyecek bir biçimde yeniden yapılandırmıştı. Bu anlamda modernliğin en önemli özelliklerinden biride geleneklerden tamamıyla kopmak olmuştu. Bu dönemde ortaya çıkan Romantizm, sadece Aydınlanma akılcılığına ve rasyona lizme karşı değil, 18 yüzyılda etkisini gösteren modernliğin dayattığı bütün batı değerler sis temine başkaldırıdır. Sanatın özerkleşmesi meselesinde bu dönemde olduğu söylemektedir.

Bu konuda Ali Artun “Türk Sanatında Modernlik-modernizm Çatışması” başlıklı ve 28 Mayıs 2022 tarihinde verdiği seminerde şunları söylemektedir:

“Sanatın özerkliğini felsefeleştiren Kant olmuştur. Peter Bürger; Kant ile Schiller den bu yana estetik kuramı, sanatın özerkliğinin kuramı olmuştur demişti. Bu kuram özetle; kant bilgiyi kant bilgiyi üçe ayırır 1. lojik mantık; .neyin doğru ve yanlış olduğunu 2. Etik; neyin iyi ve kötü olduğunu 3. Estetik; neyin güzel ve çirkin olduğunu inceler. Kant estetiği bilginin diğer iki bölgesinden ayırır, estetiğin lojik ve etik ile alakası olmadığını, hatta bunlara karşı olduğunu söylemişti. Çünkü sanat bilim ve ahlak alanında bilgiyi yönlendiren her türlü faydadan, çıkardan, işlevden amaçtan yalıtılmıştır der. Bugün hala geçerli olan önermesi olan değiş; Ona göre sanat, Amaçsız ve çıkarsızdır. Kant sanatın

amacının da bilgisinin de hakikatinin de kendisinde olduğunu iddia eder. Ona göre sanat başka bir hakikati, Tanrı'yı, doğayı, azizleri, imparatorları, soyluları temsil edemez. Kendi dışında hiçbir şeyi temsil, taklit ve tasvir edemez demiştir. Böylece Klasist ve akademizmin dayandığı kadim “mimesis” estetiği çökmüştür” sözleriyle sanat ve özerklik konusunu ifade etmektedir. Artun'a göre, Sanatın özerkliği aynı zamanda sanatın özgürlüğü mesele

sidir. Ona göre estetik deneyim ya da güzellik yargısı, anlama ve kavrama gücüne bağlıdır. Hayal gücüne dayalı olan bir deneyimdir bu nedenle özgürdür. Kanunu olmayan bir güzelliştir. Niche için de sanat kuralsızdır (Artun, 2022)

Modern estetik, bireyin bir özne olarak sanat yapıtı karşısında gösterdiği katılımı da sanat yapıtının parçası olarak değerlendirir. Böylece sanat yapıtının kimin tarafından ve nasıl okunduğu gündeme gelmiştir. Bu görüş sanat yapıtının ucu açık, değişik okumalara değişik anlam ve değer kazanan bir olgu haline gelir. Sanat yapıtını okuyan ve izleyen yaratır anlayışı sanata egemen olmuş, estetik kavramı da izleyicinin algılaması sonucu ortaya çıkan olgu olmuştur (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 73).

Kant'ın beğeni yargısı, modern sanatın doğuşunda en esaslı damar sanatın özerkleşmesi olarak kabul edilebilir. Ona göre sanat, ın kendi dili vardır. Estetik (güzellik) yargısı anlama gü

cüne ya da kavrama gücüne bağlı değildir. Özerklik konusunda Kant kadar etkili olan Romantiklerin öncülerinden Friedrich Schiller'in “İnsanın Estetik Eğitimi üzerine Mektuplar” adlı kitabı sanatın özerkliği meselesinde bir başyapıt olarak kabul edilir. Kant'ın ilkelerinden hareket ettiğini açıklayan Schiller siyaseti de, hayatı da sanatın sınırları içine almıştır. Böylece sanatın sınırlarını sınırsızlaştırmıştır (Artun, 2022).

Bu yüzden Fransa’da Cumhuriyetin ara döneminde estetik, felsefenin bir alt disiplini olarak Fransız Güzel Sanatlar Akademisi’nin ders programında konularak kurumsallaştırılır. Amaç sanatı hayattan izole etmek tekrardan aristokrasinin suç ortaklığı yapmak. Ondan sonra empresyonistlerden başlayarak akademizime karşı olan sanatta yenilik yapmak isteyen herkes kendi rüştünü ispat etmeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Modernizmin eleştirisi İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan formalistlerinden gelir. Estetik heyecanımızı harekete geçiren bütün nesnelerin paylaştığı özellik nedir? Sorusuna İngiliz eleştirmen Clive Bell, şöyle cevap veriyordu:

“anamlı biçim, belli bir şekilde bir araya gelmiş çizgi ve renkler, belli bir biçimler ve biçim ilişkileri kışkırtır estetik heyecanımızı. Bir sanat yapıtını anlayabilmek için, yanımızda yaşamdan hiçbir şey getirmemiz gerekmez” diyordu (Connor, 2001, s. 125). Bell’e göre sanatı sanat yapan şeyin bir şeyi taklit etmesi değil, çizgi, renk ve biçim olduğunu söylemektedir..

Mondrian, Malevich, Kandinsky gibi modernistlerin ortak noktası, sanat aracının saflığına ilişkin özel önemdi. Onlar için saflık, resim sanatının kendi özlerine yabancı her şeylerden arındırmak bununla birlikte mutlak bir biçimcilik anlamına geliyordu (Shiner, 2010, s. 332) Estetik’in kurumsallaşması ile “saf sanat” 19 yüzyılın sloganı olmuştu. Ancak sanatın kur

umsallaşmasına ilişkin en büyük itiraz Sürrealizm, Dada ve Rus konstrüktivistlerden geldiği görülmüştür (Shiner, 2010, s. 338). Sanatın özerkliğine itiraz eden bugün modernliğin avangard girişimleri diyebileceğimiz Dada sürrealizm ve konstrüktivistler sanatın sınırlarını genişlettiklerini söylemektedir.

Yalçın Sadak’ın 2015 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde verdiği “Estetik ve Sanat Felsefesi” dersinde Sadak, Dönemin mevcut siyasal koşullar ile

sanatın kendi iç siyasetinin (özerk doğasının) kesiştiği bir yerde işin politik yanını şöyle anlatmıştır:

19. Yüzyıl Avrupa kültürünün alt üst oluşunun en yoğun yaşandığı yüzyıldır. 1945 lerde dünya, Amerika'nın merkezinde olduğu Avrupa "hür dünya", Bir diğeri Sovyetler Birliği'nin de içinde olduğu "demir perde" ülkeleri gibi. İki kutba ayrıldı. Bu iki kutuplu dün yada sanat, politik bağlantı içinde söylem alanları ile dünyayı değiştirmekten bahsediyor

du. Diğer taraf Avrupa, sanatın özerkliğini can havliyle kurumsallaştırmanın peşinde. Bunun sebebi, bir tarafta işçi sınıfının sorunları, diğer yandan komünizm, kısaca sanatın hayata müdahil olmasını engellemek ile meşguldü. Yukarıda bahsi geçen saf sanat meselesi, soğuk savaşın bir silahı olmuştu; Demirperde ülkelerinin temsilcisi Sovyetler birliğinde Stalin'in kültür bakanı olduğu dönemde, sanatın sansüre uğraması, Buna karşılık hür dünyanın temsilcisi Amerika'da başkan Kennedy'nin, girişimleriyle, sanat ve sanatçılara ilişkin yasal düzenlemeleri sonucunda, Amerikan sanatı özgünlük kazanır. New-York ilk defa sanatın merkezi olur. Amerikalılar, modernliğin saf estetiğin tarihinde kendilerine göre damıtılmış bir Modernizm yolu izlediler, Dadayı, sürrealizmi yok saydılar çünkü dada ve sürrealizm saf (pür) sanata karşıydılar, dolayısıyla kendilerine göre kendine yeter biçimler yarattılar O ideoloji oldu. Buldukları şey soyut geometrik sanat ya da soyut ekspresyonizm den başka bir şey öneriyor değillerdi. Bu dönemde belirsizlik içinde boğuşan yarı deneysel, yarı teorik girişimlerde bulunan modern sanatın temsilcileri olarak da Kandinsky, Klee, Mondrian, gibi sanatçıları örnek olarak gösterdiler. Ve bu sanatçıların yapıtlarını, fikirlerini savunanlara da modernist olarak nitelendirildi. Bu yüzden modern sanat deyimi 19 yüzyıldan İkinci Dünya Savaşı'na kadar gelişmiş sanatsal aktiviteleri tanımlar ve başından sonuna politik olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü modern sanat, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki iki

kutuplu dünyada (saf sanat yanlılarına göre) bize sunulmuş siyasal ve ideolojik bir sunumdur (Sadak, 2015, ders notu).

6.1.2. Modern dönem resim sanatında doğa-resim ilişkisi ve figür

Modern olmanın ilk koşulu, bireyselliğin arttığı toplumlarda geleneksel olan her türlü hayat tarzından kopmaksa eğer, modern dönemde sanat, eskiden olduğu gibi, doğanın yansıması (mimesis) olarak şekillenmeyecekti.



Modern öncesi dönemde sanatçının referansı ve göndermeleri toplumsallaşmış bir doğa veya gerçek kavramlardır veya tam tersine sanatçı, karşı çıkmak, şoke etmek için özellikle var olandan farklı bir doğa imgesi oluşturmaya çalışır (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 48).

Modern dönemde sanatçının kaynağı yine doğadır. Ancak doğa bize bilgi vermez dünyanın görünüşünden ya da zaman dışılığından etkilenir ya da etkilenmez hepsi bu kadar. Sanatçı doğayı gözlemler ondan etkilendiği ölçüde yorumlayıp sanatına yansıtır. Doğa güzelliği ile sanat güzelliği arasındaki sınırların Kant ile başladığını söylemek mümkündür. Çünkü Yalçın Sadak 2015 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde verdiği “Estetik ve Sanat Felsefesi” dersinde, Kant’ın “yargı gücünün eleştirisi” başlıklı konuda bu ayrışımı şöyle açıklamıştır:

“kant için estetiğin konusu olan “güzel” çıkardan muaf olduğu zaman güzeldir. O “Yargı Gücünün Eleştirisi” adlı yapıtının üçüncü kritiğinde “Doğada güzel yoktur güzel yalnız sanatta olur” ifadeleriyle ve aynı notlarda konuyu “ Kant için estetiğin konusu olan güzel, yalnız sanatta olur o da anlam olarak değil de formel olarak olur. Onu da yüceden ayrılması lazım geldiğini söylemiştir. Ona göre yüce; insanın beş duyusunun üstünde baskı yapan, onu aşan varlığını algıladığımız ama duygularımızla deneyimleyemediğimiz, yani anlat dendiği zaman anlatamadığımız forma dönüştürüp resmini yapamadığımız (depremin üzerimizde yarattığı beş duyuyu aşan ürküntü) şeydir. Bir başka şekilde söylersek, yüce, o insanı ezen, acı veren duyumun verdiği bir zevk, moral değerlerin üstünde yarattığı görkem ve yücelikten eldedilen bir zevk verir. Ancak onu ifade etmek istediğimiz zaman yapacağımız her biçim o kadar zavallı kalır ki, bu yüzden yücenin baskısını forma dönüştürüp resmini yapamayız (Sadak, 2015) cümleleriyle açıklamıştır.

Bu açıklamadan şu sonuçları çıkarabiliriz:

Doğa güzelliği ile sanat güzelliğini birbirinden ayırır. Sanattaki güzel de kişiye göre değiştiği için anlam olarak değil de biçim (form) olarak olur, bu güzel de yüce den ayırmak gerekir. Çünkü yüce; insan üzerinde olumsuz bir etki yaratarak insana acı verir ama aynı zamanda bu olay ya da olguyu deneyimlemiş olmamızdan dolayı bir haz verir.

Ancak bu duyumu forma dönüştüremeyiz (mutluluğun resmini yapamadığımız gibi).

Eğer sanatın konusu güzelse, güzel forme edilebilen olandır o da ancak biçimsel (formel) olarak açıklana bilen şeyler bizde estetik haz sağlayabilir denmektedir. Kant bize modern sanatın modern sanatın nasıl olması gerektiğini söylemektedir.

Postmodernizmin önemli teorisyenlerinden biri olan Lyotard (postmodern durum) kitabında, Kant'ın bahsettiği yücelik duyumunun ikili işleyişini sahiplenerek şöyle demiştir: “Kant haklı ‘*modern sanat tamda gösterilemez'in, tam da yücenin estetiği oldu*’ şeklinde ifade etmiştir.

Lyotard, Kant gibi güzelin temsili form veya biçimsel olarak mümkün olan bir dünyanın perspektifinden bakıyordu (Lyotard, 1990, s. 6).

Sadak'a göre Lyotard haklıydı. Çünkü ne kadar adlandırılmayan, ne kadar deneyimle paylaşılamayan alan varsa büyük ölçüde modern sanatın onların peşine düştüğünü söyleyerek bu durumu aynı derste şöyle örneklendirilmiştir:

“Ör, Leonardo'nun ‘*Kayalıklardaki Meryem*’ tablosunda ki Meryem, yaşadığı varsayılan ama İncil de anlatılan bir Meryem olgusunu gösterir. Duchan'ın ready meydi neyi gösteriyordu? Sanatın varlığının ne olduğunu gösterilemez kılıyordu.

Süprematizm; Mark Rothko boşluğun aslında doluluk olduğunu, keza, metafizik resimler yapan De Chirico'nun resimlerinden anlam çıkaramazsınız yoktur çünkü” (Sadak, 2015).

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, modern sanatta gösterilen dediğimiz; figürlerin bir olguyu bir anlamı ya da bir durumu gösteriyor olması meselesi ortadan kalkmıştır, yani modern sanatta gösterilen bir şey yok. Oysa bu çalışmanın başlangıcından empresyonizme kadar resim sanatı, kendi döneminin toplumsal olayları ya da bir durumu figürler aracılığı ile anlam olarak göstermek istediği ne varsa bize göstermişti. Ali Artun yukarıda bahsi geçen seminerinde “Kant göre sanat ’ın kendisinden başka bir hakikati, Tanrı’yı, doğayı, azizleri, imparatorları, soyluları temsil edemez. Kendi dışında hiçbir şeyi temsil, taklit ve tasvir edemez demiştir. O halde modern sanat temsil edemez, anlam üretmez ve hiçbir şey göstermez peki, modern sanat ne yapar gibi bir soru sorabiliriz. Böyle bir soruya Sadak (konusu; modern sanatı anlamak, olan dersinde), şöyle açıklamıştı:

“Modern sanat “suskunluk kipinde konuşur”. Yani modern sanat doğrudan bir şey söylemez susar (bilindiği gibi susmak kabullenmektir, ama her türden iktidar olma meğili taşıyan söylemin karşısında ironik bir susuş onun etkili bir reddiyesidir). Ama öyle biçimler üretir ki, o biçimler anlatmaz, devrimci yaşamsal etki üretir. Duyum üretir, duyumsamanın yollarını icat eder. Bunu da sadece biçimler vardır. Bu seyirci açısından tek tip düşünmeye zorlayan bütün iktidar söylemlerine karşı direnç zeminidir bu da ancak yorumla yapılabilir, dolayısıyla modern sanat bizden yorum bekler bu yüzden modern sanatta figür, imge olarak vardır (Sadak, 2015).

Çünkü imge: hayal gücü, dış dünyadaki nesnelerin karşılıklarından bağımsız olarak, yeni birleşimler halinde bir araya getirme, deneyim ya da tecrübeleri nesnelleştirme yeteneği (Cevizci A. , 1999, s. 462) olarak kabul edilir. Kişinin bir anda hayal gücünde teşekkül etmiş görüntü çok kişiseldir ve imgeyi açıklamaya çalışıp anlamlandırmaya çalışıldığında

onu yaratan hayal gücüne bile kapalıdır. O sebeptendir ki anlamlandırmaya elverişli olmadığı için özgürleştirici ve her türlü yoruma açıktır (Sadak, 2015). Böylece izleyici seyretme anında sanat yapıtına kendine göre anlam katar. Yapıtın o anda algılanması ve o anda ortaya çıkan estetik duyarlılık içinde adeta yeniden yaratılması söz konusu olur (Yenişehirlioğlu ve ark., 1993, s. 74).

Fransız tarihçi Pierre Francastel'e göre sanat eseri bir işarettir. Bu işaret (figürlü imge) bir şeyin değil, insan aklının eylemlerinden biridir yani bir düşünce biçiminin yansımasıdır. (Yenişehirlioğlu ve ark, s. 53). Hauser'e göre modern sanatın amacı duygularla değil, akılla resmetmektir (Hauser, 1984, s. 405).

Sadak'ın aynı ders notlarında modern sanatı şöyle açıklamıştır:

“ modern sanat, akılcılığı temel alan akımlar ve ruhsallığı temel alan akımlar olmak üzere iki koldan yürümüştür ve şöyle sınıflandırmıştır:

1-Akılcılığı temel alan akımlar: Cezanne ve Seurat'ın (puantalist) öncülük ettiği, bilinçli inşayı ifade temelli akım konstrüktivist lerdir. Konstrüktivizm, kendi içinde iki kola ayrılır: 1. Tatlin'in başını çektiği Rus konstrüktivistler. 2. Malevich'in başını çektiği (Süprematizm).

“Tatlin'in başını çektiği anlayışı benimseyen konstrüktivist sanatçılar için yapıt, hem işlevsel hem de estetik duyuma açık olacaktı. Bugün bile geçerli olan sloganı “devrimci bir sanat için önce biçimde devrim yapmak lazımdır”. Sanatın üretim olduğunu vurgu yaparak işlevselliğe önem veren Konstrüktivist ve Bauhaus sanatçıları, sanat ve zanaatı buluşturmayı amaçlamışlardı” açıklamasıyla ifade etmektedir.

Sadak'a göre Konstrüktivizm iki akımdan destek alır; kübizm ve fütürizm. Rus konstrüktivistler,

Resim 24'te görüldüğü gibi, devrim ideolojisinin yaygınlık kazanması ile resimler de, dergilerde ve afişlerde çeşitli propaganda biçimleri kullanılmıştır.

Resim 25

Lengiz



Aleksandr Rodchenko. *Lengiz*, 1924 (müze. ru)

<https://russianlife.com/stories/online/we-invented-and-changed-the-world-a-rodchenko-art-gallery/>. Erişim tarihi: 23.04.2022

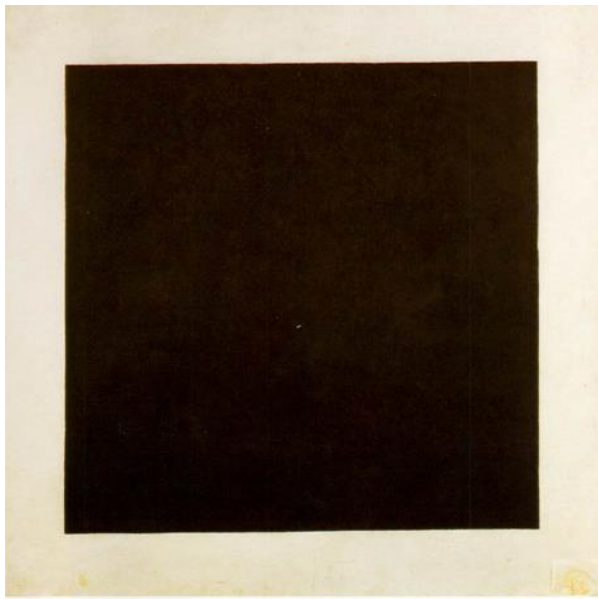
Aleksandr Rodchenko 1915 yılından itibaren geleneksel yöntemleri terk ederek pergel ve cetvel gibi araçlar kullanan çok sayıda propaganda afişi gerçekleştirmişti (Antmen, 2013 s, 106). Rodchenko'nun rengi ve fotoğrafı kolaj malzemesi gibi kullanılmış olduğu bu çalışmasına konstrüktivist kolaj diyebiliriz.

Malevich'in başını çektiği süprematizm, bir akım değil, yaratıcı sanatın içinde saf duygu üstünlüğü olarak kabul edilir. Süprematist için görünen dünyayı ifade eden objektif (nesnel) biçimlerin kullanılması bir anlam taşımaz; bilinçli aklın kavramlarının bir değeri yoktur. Önemli olan duygudur Sanatçı, saf duyguya varabilmek için düşünceleri, kavramları ve imgeleri bir kenara bırakır ve böylece temsili olmayan non-figüratif (figürsüz) sanata yönelir. Ve geçmişte dinin ve devletin hizmetinde olan sanat, yepyeni bir hayat kazanır. (Antmen, 2013, s. 90).

Süprematist için duygu akıldan üstündür. Özünde duygu olmayan sanatın bir değeri yoktur. Sanatın sadece kendini gösteren saf bir yapıt olabilmesi için sanatçı, tüm kişisel duyguları ifade eden imgelerden kurtulup, herkesin üzerinde anlaşma sağlayabileceği iki boyutlu geometrik soyut biçimlerle yönelmelidir böylece sanatın hiçbir kurum ve kuruluşu temsil edemeyeceği söylenmektedir.

Resim 26

Beyaz üzerine siyah kare



Not. Kazimir Malevich. Beyaz üzerine siyah kare. 1915. Tuval üzerine yağlıboya.

80x80 cm

Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

<https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/08/malevich-black-square.jpg> . Erişim tarihi: 23.03.2022

Sanatı nesnenin boyunduruğundan kurtardığını öne sürmektedir

Süprematist resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışan Malevich'e göre, Süprematist öge doğada bulunmayan bir şekil olan karedir.

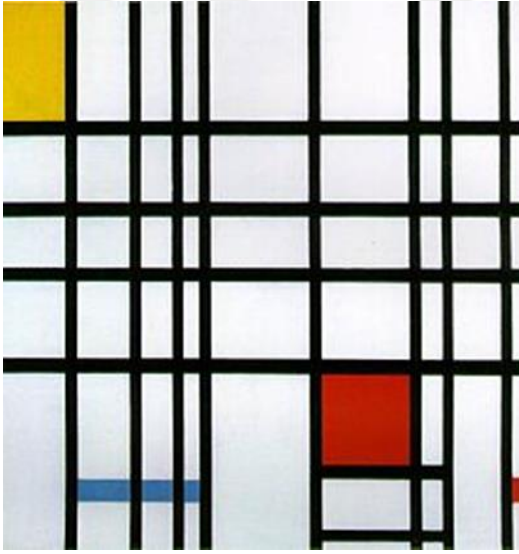
Resim 26'da "Beyaz Üzerine Siyah Kare"de saf duyguyu siyahla, boşluğu, hiçliği beyazla ifade eden ve izleyiciyle renkler aracılığıyla iletişim kurmaya amaçlamaktadır

(Antmen, 2013, s. 82). Geometrik biçimlere metafizik anlamlar yükleyen Malevich, Süprematizmin, figüratif resim den uzaklaşarak sanatı temsilden uzaklaştırdığını savunmaktadır.

“Kendimi doğa aracılığıyla temsil ediyorum” diyen Piet Mondrian’ın Yeni Plastisizm olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, bir tür evrenin değişmez yasalarının yansımasıdır. Resim 25’te görüldüğü gibi, bu yasalar Mondrian’ın tuvaline çeşitli boyutlar daki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetrik bir ağ olarak yansır.

Resim 27

Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon



Piet Mondrian Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon. 1937. 69,2x72.7 cm

https://it.wikipedia.org/wiki/Composizione_con_giallo,_blu_e_rosso Erişim tarihi:

23.04.2022

Mondrian amacı, renk ve çizgi zıtlıkları üzerinden öğeler arasındaki ilişkileri plastik olarak ifade edebilmektir (Antmen, 2013, s. 96). Bu yüzden o dikey ve yatay çizgilerin ve temel renklerin birbiriyle ilişkisi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiştir (Antmen, 2013, s.83).

Süprematist sanatçıların çoğu, Malevich'in ilkelerinde olduğu gibi, resim saf plastik olması gerektiği, bunun için özel bir şey anlatmayan herkesin üzerinde anlaşma sağladığı geometrik biçimler kullandıkları görülmektedir. Malevich ve Mondrian'ın resimlerindeki dikey yatayları ve kompozisyon kurgusunun doğa ile ilişkisi (Heraklitosçu doğa görüşünde olduğu gibi) evrendeki birbirlerinin karşısı olan varlıkların çatışmasından doğan varoluşu dile getirdiğini söylemek mümkündür. Ayrıca nasıl ki erken Rönesans döneminde kompozisyon; yatay-dikey ve durağan, parçaların tüme olan oranı aritmetik olarak tanımlanabiliyorsa biçimde düzeni temsil ediyorsa Mondrian'ın resimlerinde de bunları görmek mümkündür.

Buradan 18 yüzyılda Kant'ın güzeli, kendi başına formel ve kendine yeter bir güzellik anlayışı olarak ele alındığını söyleyebiliriz. II. Dünya Savaşı öncesi Matisse, Picasso ve Malevich vs. gibi sanatçılar, sanatı özerk olarak düşünüp toplumsal olayların dışında bir biçim anlayışı ile resim yapmış olduklarını söyleyebiliriz.

Gerek Rus konstrüktivizmini oluşturan sanatçıların gerekse 1920 li yıllarda Almanya'da kurulan Bauhaus sanatçıları için sanat, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon' dur. Bauhaus sanatçılarının felsefesi, lüks üretim değil, kullanışlı yaşam alanları yaratabilmek düşüncesi üzerine kurulmuştu. Rus konstrüktivizminin özünde 'biçimi belirleyen işlevdir' düşüncesiyle şekillenmişti (Antmen, 2013, s.104).

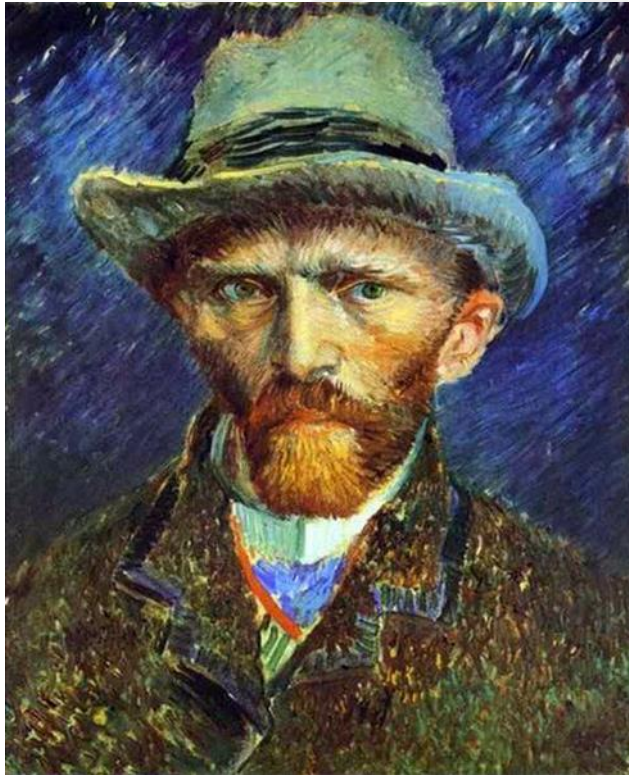
Her iki yaklaşımın ortak noktası, estetik amaçlardan çok toplumun ihtiyaçlarına yönelik yaşam alanlarının yaratılması sürecinde sanatın işlevselleştirilmesi konusu olduğu anlaşılmıştır. Bu anlayış, sanatçıları geleneksel anlamda resim ve heykel üretmek yerine, endüstriyel malzeme ve yöntemler geliştirmeye yönelttiği görülmüştür.

Konstrüktivistler de sanat ve zanaat arasındaki sınırları yok ederek estetiği daha da sorun haline getirdiklerini söyleyebiliriz.

2- Ruhsallığı temel alan akımlar: Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin'in başını çektiği dışavurumcular; Fovizm, Die Brücke, Futurizm, Der Blaue Reiter, Dada, Sürrealizm, Metafizik resim. Bu akımların ortak özelliği: Spontan ve düşünmeden çizerler, Renk, ruhsallığı ifade etmek için özgürce seçilir, Perspektif kuralları terk edilir. Bu konuda Van Gogh'un resimlerinde doğa, Cézanne'ın resimlerinde olduğu gibi akılsal değil tamamen içgüdüsel bir eylem olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Van Gogh'un doğayı yorumlarken hareketli fırça vuruşlarıyla kendi iç dünyasını yansıttığı resimleri bir senfoniye bütün bedeniyle yöneten orkestra şefinin jestlerine benzetilebilir. Van Gogh'un resimlerinde Empresyonizm ve Japon baskılarının etkisi (renk ve kontür) figürleri kalın dış çizgilerle çevreleyişinde görülebilir. (Selvi, 2010, s, 374).

Resim 28

Gri Keçe Şapkalı Otoportre



Not. Van Gogh, Gri Keçe Şapkalı Otoportre. 1887. Yağlı kart üzerine yağlıboya, 42x34

Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.

<https://tr.painting-planet.com/gri-bir-sapka-vincent-van-gogh-kendi-kendine-portre/>
erişim tarihi: 21.05.2022

Resim 28’de Renkleri ve biçimleri kişisel bir bakış açısıyla değerlendiren Van Gogh’un 34 yaşında yaptığı tahmin edilen “Gri Keçe Şapkalı Otoportre”sinde Sanatçı fırtınalarla dolu iç dünyasını yansıtmak için renk karşıtlarının ve boyanın özdeksel niteliklerinin ağır bastığı renkli tuşlar yumağından oluşan ritimler gerçekleştirmiştir (Keskinok, 2001, s. 148). Genellikle koyu mavi ve sert fırça vuruşlarıyla yapılmış bu resim sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi hüznün, melankoli ve yalnızlığını yansıttığını söyleyebiliriz. Genel bir çerçevede, Van Gogh’un eserlerinde, Form, hayat karşısında özerkliğini kaybettiğini söylemek mümkündür.

Fovizm: (1898-1908)

20 yüzyılın başlarında Fransa’da Fovizm, Almanya’da Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi sanatçı gruplarının ortaya çıktığı görülmüştür.

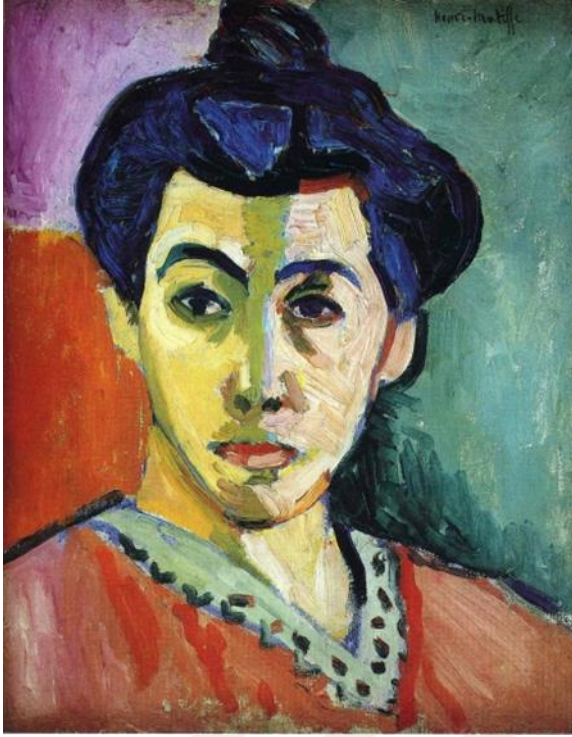
Bu grupların ortak noktası şöyle özetlenebilir:

Uygarlıktan nefret eden Fovlar, doğa dışı basitleştirilmiş formlar, düzlemsellik, şiddetli parlak renkler ve iki rengi karıştırmadan doğrudan tüpten çıktığı gibi kullanırlar, dolayısıyla ağaçlar turuncuya, insan yüzü yeşil olabilir (Little, 2006, s. 100). Fovlar Patlayan duygu yoğunluklarıyla resim yapmıştır. Çocukların ve kültür öncesi otantik kaynakların dilini oluşturmada önemli etkisi vardır. Süsleme ögesi kullanılır. Henri Matisse, Maurice de Vlaminck akımın önemli temsilcileridir. Sanat doğayı öykünmek yerine içgüdülerine dayalı yaratıcı bir sürece girmişti diyebiliriz.

Matisse, kapalı yerde poz veren figürlerinde ışık-gölge tekniğine dayanan okul geleneği ile neo-empresyonistlerin renk çözümlemesi ve düzenlemesine dayanan geleneğini (Resim 29) Madam Matisse: The Green Line (Yeşil çizgi) başarıyla kaynaştırdığı kabul edilir.

Resim 29

The Green Line



Not. Henri Matisse. *The Green Line* (1905). 40,5 cm x 32,5 cm.

Statens Museum, Kopenhag, Danimarka

https://www.everypainterpaintshimself.com/article/maatisees_the_green_line_1905 .

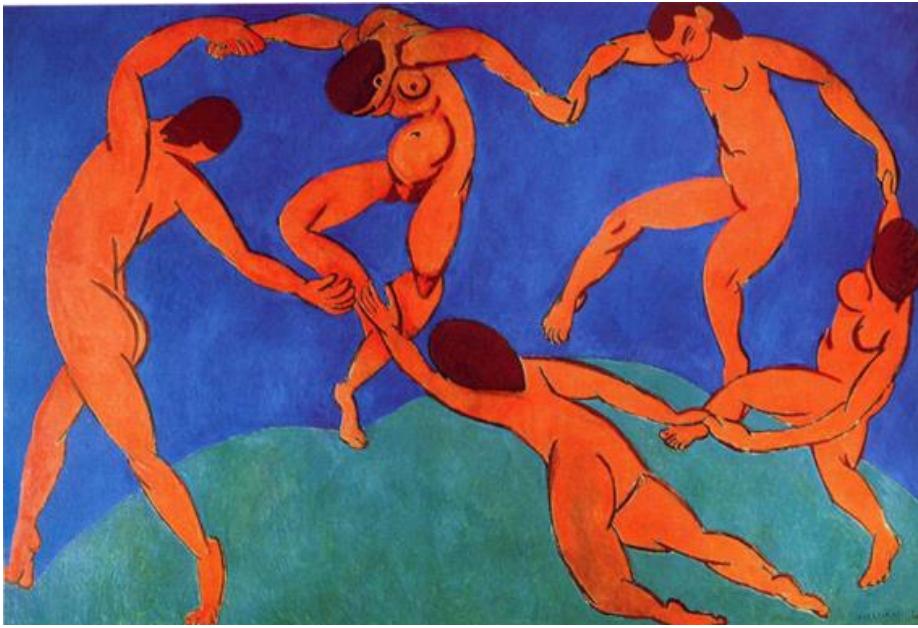
Erişim tarihi: 25.04.2022

“Duyumların bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasını istiyorum” diyen Matisse, bu yoğunluğu *Madam Matisse: Yeşil çizgi*’de elde etmişti. O, renk seçimini ‘gözleme, duyguya ve yaşantının niteliğine’ göre yapıyordu. (Lynton, 2009, s. 31). Klasik resimde ışık -gölge karşıtlığının yarattığı derinlik etkisini Matisse karşıt renklerle elde edildiği görülmektedir. O, bir figürü yaparken de zemini yaparken de aynı duyumu yakalamak için res- resmin önündeki boya kalınlığı neyse, arka tarafındaki boya kalınlığı da o kalınlık kadardır.

Matisse deyince aklımıza birde (Resim 30) Shchukin adlı bir Rus iş adamının Moskova’da ki evinin sahanlığına asmak üzere Matisse’e ısmarladığı ‘Dans’ isimli eseri gelir. Tabloda el ele tutuşup halka olmuş sonsuza dek coşkuyla dans edecekmiş gibi duran koyu kırmızı kadın figürleri ile arka plandaki mavi ve yeşil karşıt renklerle elde edildiği görülmektedir (Lynton, 2009, s. 33).

Resim 30

Dans.



Not. Henri Matisse: Dans. (1910). Tuval üzerine yağlıboya, 260x391cm

St. Petersburg, Hermitage

<https://lineupgallery.com/henri-matisse-la-danse/?lang=en> Erişim tarihi: 25.04.2022

Resim 30 da Matisse’nin sadece üç renkten oluşan ‘‘Dans’’ resmi bütünüyle saflaşmadır diyebiliriz. Çünkü Matisse’in bu resimi her noktasına kadar aynı suskunluğu, aynı yalınlığı ve Lirik duyguları karşıladığını görülmektedir. Aynı zamanda figürlerin bulunduğu mekân, bizim beş duyumuzla algılayabildiğimiz üç boyutlu reel dünyada bir karşılığı yoktur. Resimdeki figürler sanatçının bir anda hayal gücünde oluşturduğu görüntüler; imge olarak orada var olduklarını söylemek mümkündür. Wagner’e

hayranlık duyan Kandinsky’ye göre, sanat, iç dünya olgularının dışa vurulmasıdır. Fakat onun iç dünyası romantiklerin duyuşal dünyası değildi. Ona göre Özgürlük, renk, biçim ve dış etkenlerin uyandırdığı ruhsal titreşimleri duyabilmektir. Renkleri ses olarak duyuyor, sesleri renk olarak görüyordu. Sarıyı; güçlü bir trompet sesi, her yana neşe tinsel sıcaklık saçan bir renk... Siyah; hiçlik, tınısı en az olan renk. Beyaz; suskunluğun rengiydi (İpşiroğlu, 1998, s. 187).

Resim 31

Kompozisyon II



Not. Wassily Kandinsky. Kompozisyon II. (1910).

Solomon R. Guggenheim Museum New York.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kandinsky-wassily/wassily-kandinsky-kompozisyon-02-icin-etud-11286/> Erişim tarihi: 25.04.2022

Resim 31’de Kandinsky’nin Doğaçlamalar (imprevizyon) adını verdiği yapıtlarında figürlerle, binalara, dağlara rastlanır; bunlar doğrudan nesnelere değil, nesnelerin sanatçı tarafından yalınlaştırılmış betimlemelerdir. Onun ‘kompozisyonları; özenle tasarlanarak yapılmış gibiyse de, geometrik soyut sanattan farkı doğaçlamadır. O, Malevich gibi

sanatın biçim ve renklerden yararlanan duyumlar iletişimi olduğunu düşünüyordu.

(Lynton, 2009, s. 83-85).

Bilindiği gibi doğaçlama, dış-dünya'dan bağımsız, iç-dünyada birdenbire oluşan izlenim lerdir. Kompozisyon ise sanatçının görsel öğeleri (renk, doku, biçim) bir düzen içinde özenle düzenlediği bir şeydir. Burada bütün renkler tablonun bütününde bir denge içinde. expresif hareketler; diyagonal ve dikey çizgiler biçim ve renk konusunda her şey gayet hesaplanmış olduğu görülmektedir. Öyleyse bu resimde hem zihin hem de duygu vardır diyebiliriz.

Sürrealizm:

Dada alternatif bir sanat üretmezken, sürrealistler alternatif bir sanat yaratma iddiasındadırlar. İnsanın özgürleşmesi için bilinçdışının zenginliğinin dışarı vurulmasını amaçlar. Yöntemleri otomatik olmak istemektir. Sanat üretirken bilinç kontrolü tümüyle ortadan kalkmalıdır. Sanatçı bir tür trans halinde çalışmalıdır. Sürrealist resim anlaşılmak tan çok deneyimlemek içindir. (İpşiroğlu, 1998, s. 189

Sürrealist resimde iki kutup göze çarpar 1- Gerçeküstü; Magritte, Max Ernst, Dali'de görülen kaynağının Chirico olduğu figüratif kutup. Metafizik resim (1916). 2- Miro ve Klee gibi saf soyut dışavurum ve Amerikan Soyut Dışavurumcular (görüntüsüz ve objesiz)

Metafizik resim: 1911 ile 1915 yılları arasında Paris'te yaşayan Giorgio de Chirico, resim lerinde genellikle arka planda bacasından duman çıkan tren, fabrika bacaları, önde enginar, torso, gibi sıradan nesnelerden oluşuyordu. Chirico'nun tekniğindeki açık seçiklik ile kom pozisyonda oluşturduğu insanı tedirgin eden çağrışımlar huzur kaçırıcı düşleri akla getirir (Lynton, 2009, s. 149). Resim 32'de Giorgio de Chirico'nun "Aşk Şarkısı" adlı ereri yer al maktadır. Chirico eserinde bize; torso, enginar, eldiven, tren gibi tek tek tanınabilir nesneler göstermektedir

Resim 32

Aşk Şarkısı.



Not. Giorgio de Chirico. Aşk Şarkısı. 1914. 79x59.1 cm. Museum of Art, New York
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/chirico-giorgio-de/giorgio-de-chirico-ask-sarkisi-2214/> . Erişim tarihi: 25.04.2022

Bu nesneler birer göstergedir bir kavramı vurgulamak için araç olarak kullanılmıştır. Bu tablonun bütün gösterenleri bir araya gelip bize dış dünyada karşılığı olan bir olayı bir durumu gösterecek ki o zaman bu eserden biz bir anlam çıkarabilelim. Bu resimde Tek tek nesnelerin her biri bir araya gelişleri ile bir cümle kuruyor ama bu cümlemin anlam çıkaramıyoruz. Dolayısıyla Chirico burada adlandırılmaz ya da gösterilemez olanı vurgu yapar. Chirico, bize dünyanın “anlaşılmazlığını” göstermek istediğini söyleyebiliriz. Ayrıca Kant’ın “yüce” dediği şeyi akla getiriyor.

Saf soyut dışavuruma örnek olarak Klee verilebilir.

Klee'de Kandinsky gibi soyut yapıtların biçimlendirme öğelerinden (çizgi, açıklık-koyuluk, renk) oluştuğunu savunuyordu. Ona göre sanatın amacı iç-dünyayı dile getirmek değil doğadaki yaratmaya koşut, evrensel oluşumu sürdüren bir etkinlikti. (İpşiroğlu. 1998, s. 189). Klee, Paris'te gördüğü kübist deneylerin etkisinde kalmıştı. Her zaman için önce “biçim”, sonra “konu” geliyordu. Bu yöntemin önemini Klee, Bauhaus'da yaptığı bir konuşmada her zaman arzuladığı dengeli ve ‘doğru’ olma hissini nasıl elde ettiğini şu şekilde anlatmıştı:

“Çizgileri, gölleri ve renkleri nasıl ilişkiye soktuğunu ve onları bazı yerlerde vurgu layıp bazı yerlerde hafifleterek, elinin altında yavaş yavaş belirlemeye başlayan biçim ler zamanla hayal gücüne, gerçek ya da olağanüstü bir nesneyi telkin etmeye başlı yordu. Klee'de oluşan bu uyumu bozmayıp, ‘bulunan’ bu imgenin eksik tarafını ta mamlıyordu Sanatçı imgeleri bu şekilde yaratmanın, onları düpedüz kopya etmekten çok daha ‘doğaya uygun’ olduğuna inanıyordu. Ne de olsa sanatçının yaratıcılığı da doğanın bir parçasıydı (Gombrich, 1999, s, 578).

Klee, imgeleri yaratırken duygu ve düşüncelerini öğretici bir şekilde açıkladığı görülmektedir. Sanatçı güzel bir eser yaratmak yerine, kafasında canlandırdığı doğanın gizemini dengeli ve doğru bir şekilde resmetmeyi amaçladığını söylemektedir. Resim 33'te Klee'nin “Balığın Çevresinde” adlı eseri görülmektedir.

Resim 33

Balığın Çevresinde



Not. Paul Klee Balığın Çevresinde 1926, 47 x 64 cm, Tuval üzerine yağlıboya

Museum of Modern Art New York

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/klee-paul/paul-klee-baligin-etrafinda/> Erişim tarihi: 27.04.2022

Klee'nin bu eserinde doğal ve geometrik biçimler ve işaretler ilginç bir düzen içinde bir araya getirilmiştir. Bunların hepsi balığı çevreleseler de, bütün değişikliklerine rağmen birbirleriyle ilişki içindedir ve birbirlerinin izlerini taşırlar (Lynton, 2009, s. 224)

Amerikan Soyut Dışavurumcu (Soyut Ekspresyonizm) resim:

Sanat tarihçileri Amerikan Soyut Dışavurumcu resmini, 'Action Painting' (eylem, aksiyon resmi) ve 'Boyasal Alan Resmi' gibi iki başlık altında inceledikleri görülmüştür. Mark Rothko, Boyasal alan resmi temsilcisi olarak bilinirken, Jackson Pollock ve Willem de Kooning, Soyut Ekspresyonizm'in Action Painting (Aksiyon resminin) adı verilen kanadının öncülleri olarak kabul edilir (Lynton, 2009, s. 235).

Ekspresyonizm olarak tanımlanan hareket, gözlemlenebilir bir birlik ve açıklık sergiler. Ekspresyonizmin amacı, sanatçının, içsel itkisinin sanat eserinde tıpkı yaşandığı gibi yansıtılması, daha keskin bir ifadeyle söylersek, bu itkinin sanat eseri olarak sürmesidir (Simmel., 2003, s. 65)

Resim 34’de Kooning'in Kadın 1 eseri görülmektedir.

Resim 34

Kadın



Not. Willem de Kooning: Kadın 1. 1950. Tuval üzerine yağlıboya, 193x147 cm.

New York, Modern Sanat Müzesi

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kooning-willem-de/willem-de-kooning-kadin-01/> . Erişim Tarihi: 28.04.2022

Kooning bu eserinde görüldüğü gibi boyanın hamursu nitelikleriyle dikkat çeken geniş boya tabakalarını görebiliriz. Onun resimlerinde savaş sırasında baskı altında tutulmuş

duygularının boşalmasını, rengin, boya hamurunun ve fırça hareketlerini yaşayan özdeğine dönüşür. Özdeksel renkçiliğin çağdaş resim dünyasında kazandığı boyutları Kooning'in resimleriyle daha kolay anlamaktayız (Keskinok, 2001, s. 107).

Sonuç olarak Ekspresyonizmin en önemli özelliği, doğayı öykünmekten çok sanatçının o andaki duygu ve düşüncelerinin dışa aktarılmasıdır. Bu durum batı sanatında figür, anlam olarak değerini yitirmiştir diyebiliriz.



7. AYL A DOĞUTAŞ ÇAKMAK'IN RESİMLERİ DOĞA-RESİM İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE DEĞİŞEN FİGÜR KAVRAMI

Ayla Doğutaş Çakmak'ın, lisans döneminde başlayan portre denemelerinin çıkış noktası Doğanın yaratmış olduğu insanoğlunun bedeninde olup biten ne varsa duygularını ön plana çıkaran kişinin sureti 'portreler' olmuştu. Buradaki amaç, insanın doğasını hem fiziksel hemde psikolojik olarak anlamak merakındandır diyebiliriz. Resim 35'te görülen "Sır" isimli çalışma İngres'in "La Grande Odalisque" eseri günümüz sanat anlayışına göre eklektik bir şekilde yeniden yorumlanmıştır.

Resim 35

Sır



Not. Ayla Doğutaş Çakmak: sır. 2014. 112,5x110 cm, tuval üzerine karışık teknik

Resim 36

Otoportre



Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre: 2012

70x50 cm, karışık teknik (fotoğraf üzerine yağlıboya ve gazete kâğıdı)

Resim sanatının temel ögesini oluşturan insan figürünün betimlenmesi (insan bedeni) çağlar boyu batı uygarlığının başlıca ifade konularından biri olmuştur. Gotik'in ruhunu o dönemin kabartma figürlerinden, Rönesans insanını, 15 ve 16 yüzyıllarda hareketli ve nesnel ağırlığından arındırılmış ruhsal bir görünüm kazanan Leonardo ve Michelangelo'nun fresk ve resimlerindeki insan figürlerinden, 19 yüzyıl toplumunu izlenimcilik ve doğayı kopya etmeye karşı çıkan Fovistlerin ve Kübistlerin resimlerinde görebiliriz. 20 yüzyıl insanının yabancılaşmasını, Dışavurumcuların, korkunç birer yaratık gibi şiddetli renklerin içinden çarpıtılmış bedenleri ile bize bakan figürlerinde görebiliriz. Buradan da anlaşılacağı gibi doğa-insan ve resim sanatı tarih

boyunca hep var olmuş var olmaya devam edecek gibi görünüyor. İster birey ister tür olarak insan doğal dünyanın bir parçasıdır. Ve insanın bu doğal dünyası gerçek olan biricik şeydir. Bu dünyasal sürecin yalnızca rastlantısal bir ürünü olan Ayla Doğutaş Çakmak da Doğanın yaratmış olduğu insanoğlu olarak kendi varlığını sorgulaması, kendi doğasını çözümlemeye çalışmıştır. Bunun için kendi fizyolojik ve genetik özellikleriyle beraber doğadaki oranlar olduğu gibi aynen yansıtılmaya çalışılmıştır. Ayla Doğutaş Çakmak'ın yüksek lisans tezini tamamlayan ve yaşamının daha sonraki dönemlerinde de devam edecek olan oto-portre seri-1 olarak adlandırdığı bu çalışmalarında kendiliğindenlik ve yalnızlık kavramlarına vurgu yapmıştır. Fiziksel özelliklerin yanı sıra o gün ve o anki ruhsal durumunu da yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçı, Kendini bir çeşit laboratuvar gibi kullanan Rembrandt'ın, kendini çeşitli kılık kıyafetlerle ideal biçimlerde resmeden Dürer'in, Gerçekçilik akımının temsilcisi olarak bilinen Courbet'nin ve Gerçekçi geleneği dışavurumcu üslupla ustaca birleştiren Kathe Kollwitz gibi büyük ustaların oto portrelerinden etkilenmiştir.

Doğa dediğimiz şey en geniş tanımıyla natura ya da tabiat; fiziksel dünya kısaca tüm evrendir. Ancak doğa sadece insanın dışında kalan tabiat, kent ya da nesnel anlamda doğa değil, her insanın kendine ait bir dünyası vardır.

Dolayısıyla Ayla Doğutaş Çakmak'ın oto portrelerinde doğa, doğal ya da natüralist varlığıyla değil, bir kavram olarak karşımıza çıkar. Doğayla olan ilişkisi ise, insanın doğanın bir parçası olduğunu ortaya koymak ve her insanın ruh haliyle aslında kendine ait bir doğasının ya da bir dünyasının olduğunu vurgulamaktadır.

Ayla Doğutaş Çakmak'ın resimlerinde doğa, her insanın “biyolojik bir parçası olduğu”, bu biyolojik realitenin dışına çıkarıldığında da insanın yalnızlaştığı, tek başına kaldığı ve bu tekillik içerisinde kendisine ait bir dünya kurduğu vurgusu üzerine bu portreleri çalışılmıştır.

Ayla Doğutaş Çakmak da Doğanın yaratmış olduğu insanoğlu olarak kendi varlığını sorgulamış, kendi doğasını çözümlemeye çalışmıştır. Bunun için kendi fizyolojik ve genetik özellikleriyle beraber doğadaki oranlar olduğu gibi aynen yansıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Doğutaş, portrelerinde idealize etmeden, fizyolojik ve genetik özellikleriyle beraber yaşamın kendisinde yaratmış olduğu (yüzünde ve ellerinde ve cildindeki deformasyon,) tahribatın vurgusu, aslında onun biyolojik olarak yaşayan, doğanın bir parçası olduğunun ve zaman vurgusu yapılmıştır. Bu anlamda da portrelerinde monokrom bir renk armonisi seçilmiştir.

Zaman zaman mekân zeminle aynı düzlem üzerinde olduğu, ya da zeminin portre ya da gövdenin içerisinden geçtiği zaman zaman da figür tamamlanmış bir halde zeminden kopartılıp boş, nötür bir mekân yaratıldığı portreler çalışılmıştır.

Bazı portrelerde bu yalnızlık içerisinde biyolojik olarak doğanın bir parçası olan insanın duygusal anlamda doğadan koptuğu, kendi doğasını ya da dünyasını yarattığı ve bu içsel dünyanın da başka bir doğa olduğu gerçeği ve düşüncesinden hareketle, portrelerinde bazı yerler daha farklı tonlarda hatta yüz el gibi bölgeler etüt edilerek çalışılmıştır.

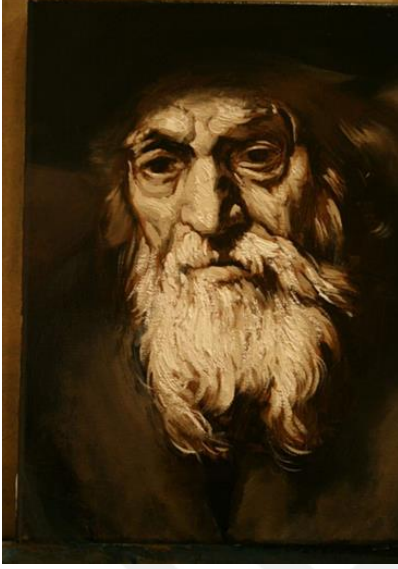
Burada da şöyle bir yöntem kullanılmıştır.

Tamamıyla günümüzde halen akademik anlamda eğitim veren kurumların kullandığı akademik metotların figür çözümlemesi içerisindeki teknik kullanılmıştır. Ayrıca sanat tarihinde ışığın ustası olarak bilinen Rembrandt'ın “Yaşlı adam portresi” eserinde kullandığı teknik kullanılmıştır.

Resim 37*Yaşlı Adam portresi***Resim 38***Yaşlı Adam portresi*

Not. Rembrandt'ın “Yaşlı adam portresi”

Resim 37 de görüldüğü gibi tuval yüzeyi sanatçının seçtiği herhangi bir renk ile Önce zemin bir sepya (akrilik) ile kapatılmış, daha sonra üzerine çalışılacak portre desen olarak tuvale aktarılır. Resim 38 de görüldüğü gibi desende koyu renk olması gereken yerler sanatçının seçtiği koyu bir renk ile kapatılır, daha sonra ışık alanları aydınlatılmıştır.

Resim 39*Yaşlı adam portresi***Resim 40***Yaşlı adam portresi*

Resim 39'de görüldüğü gibi açık ve koyu renk sınırları kaynaştırılır.

Resim 40'te glase tekniği ile şeffaf bir boya ile portre ten rengi ince bir tabaka sürülür, kuruduktan sonra portre natüralist renkler aranır ve tamamlanır.

Doğutaş'ın oto portrelerinde ışık, yine akademik çalışmalarda en çok tercih edilen özellikle barok sanatçıların kullanmış olduğu gibi; ışık soldan spot bir karanlığın içerisinde verilerek figür armonilerle hacimlendirmeye gidilmiştir. Ancak bu metot bir sonuç olarak değil bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada barok ışığı tercih edilmesinin sebebi; barok ışık, duygu durumunu yansıtmada etkili bir yöntem olarak kullanılmasıdır. Süreç içerisinde bazı yerler yarım bırakılmış bazı yerler hiç çalışılmamıştır. Böylece Doğutaş'ın doğa-figür ve doğa içerisindeki insan kavramları yani tez başlığına neden olan gerekçeler doğrultusunda figür belirli yerlerde etüt edilmiş belirli yerlerde hiç modle edilmemiş çizgi olarak bırakılmıştır. Burada da akademik çalışmalarda önemli sanatçıların kullandığı yöntemler tercih edilmiştir.

Öncelikle insan anatomisine sadık kalınarak desen etüt edilmiş özellikle figürü hacimlendirmek için önce siyah-beyaz yüz, el yani ten renginin görüldüğü yerler

çalışılmıştır. Ancak Doğutaş'ın portrelerinde insan tenine ait olan bölgeler doğal ten rengi ile natürel bir görüntüye büründürülmemiştir. Bu siyah-beyaz onun sadece teknik anlamdaki çözümlemesi belirli yerlerde bırakılarak aslında insanın biyolojik gerçekliği ile psikolojik gerçekliği arasındaki çizgi vurgulanmıştır. Eğer natüralist anlamda ten rengi işin içine girmiş olsaydı Bakınız şekil 40'ta görüldüğü gibi glase tekniği ile şeffaf bir boya ile portre ten rengi ince bir tabaka sürülür, kuruduktan sonra portre natüralist renkler aranacaktı.

Tekniğin 4. Aşaması olan 'glaze' tekniği işin içine girmiş olsaydı figürün psikolojik etkisi farklı olacaktı. Birincil etapta onun bir et, bir deri bir ten olduğu doğal bir gerçekliğin olduğu ön plana çıkacaktı. Burada siyah beyaz bırakılmasındaki neden, onun doğal gerçekliğinin natüralist anlamdaki biyolojik olarak varlığının yansıtılmasından ziyade, psikolojik etkisinin ön plana çıkarılması için siyah-beyaz bırakılmıştır. Aynı etkiler insan yapımı olan kıyafet detaylarında vurgulanmamıştır. Bu yüzden yüz, el gibi onun tenine ait iç dünyasını vurgulayacak biyolojik gerçekliğine ait bölgelerde bu tür vurgulara gidilmiştir.

Sonuç itibariyle Doğutaş, hem teknik çözümlemedeki izlemiş olduğu metot hem de tezinin bütünündeki doğa-insan ilişkisi bağlamında beden algısı içerisinde doğayı kullanmadan, bir başka bir deyişle doğayı terk ederek, insanı salt bir obje olarak ele almıştır. Fakat onun biyolojik bir realitenin ötesinde bir ruh dünyasının olduğunu ve oradan da başka bir doğanın hâkim olduğunu ön plana çıkarmak için bu oto-portreler çalışılmıştır. Bu yüzden de tezin eser metninin ilk bölümündeki insan incelemeleri insan-doğa ilişkileri üzerinde ağırlıklı olarak hep insanın doğayla olan ilişkisi ve doğanın da insanın da natüralist bir gerçeklik olarak algılandığı üzerinden okunmuştur. Doğutaş'ın insana ve doğaya yaklaşımı, resimlerindeki doğadan kopartılmış insanı kendi doğasında yalnızlaşması vurgusu açısından da onlardan ayrılmaktadır.

Ayrıca Doğutaş, çalışmalarının kompozisyonlarında Céline Sciamma'nın yönettiği ‘‘Alev almış bir genç kızın portresi’’ filmindeki son derece sade minimalist sahnelerden etkilenecek kurguladığı *oto-portre seri-1*, aynı zamanda Yüksek Lisans Tezini tamamlayan eserlerden oluşmaktadır.

Resim 41

Otoportre



Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

90x70 cm, tuval üzerine yağlıboya 2021

Kompozisyonları oluştururken gereksiz göz alıcı renklerden uzak durmuştur. Çünkü eserlerinde sade bir anlatımla ne kadar çok şeyin anlatabileceğini inanan sanatçı için bu durum, gereksiz şeyleri hayatımızdan atmak anlamına da gelmektedir.

Resim 42

Otoportre



Not Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

140x100 cm, tuval üzerine yağlıboya

Monokrom olarak nitelenebilecek otoportre 1 serisinde sanatçı, metafor olarak kullandığı doğal (organik) malzemelerden üretilmiş insan yapımı sandıklar, biçimsel olarak kompozisyonun bütününe bir zıtlık katsa da, dünya edebiyatında geçmişle bugünü ve geleceği bağlayan, nesilden nesile aktarılması gereken değerlerin saklandığı bir mikro dünya olarak ele alınır. Bu kapalı sandıklarda Tıpkı Henry James'in 'Bir Hanımefendinin Portresi' kitabındaki kadın karakter İsabel gibi Doğutaş'ın henüz gün yüzüne çıkmamış hayalleri umutları saklıdır. Anadolu kültüründe bir genç kızınilmekilmek işlediği umut dolu çeyiz sandıklarına gönderme yapar.

Resim 43*Otoportre*

Not Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

80x60 cm, tuval üzerine yağlıboya

Henry James'in 'Bir Hanımefendinin Portresi' kitabında betimlemeleri psikolojik analizleri ve felsefi bakış açısı?

El ve yüz ifadesinin insanın ruh halini ön plana çıkartıldığı bu çalışmada

Eller, hayatın tüm yaşanmışlıklarını ve izlerini yansıtır. Bu çalışma kompozisyonda ışık, gölge renk ve sanatçının psikolojisi yansıtılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmalarda ışık, gölge ve renk aracılığıyla sanatçının psikolojisi yansıtılmaya çalışılmıştır.

Resim 44*Otoportre*

Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

70x 60 cm, tuval üzerine yağılıboya

Doğutaş'ın otoportreleri, neden sonuç ilişkisinden çok, bir anın resmedilişidir.

Resim 45

Otoportre



Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

60x50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021

Resim 46*Otoportre*

Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

35x25 cm, tuval üzerine yağlıboya 2021

Resim 47*Otoportre*

Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

65x50 cm, tuval üzerine yağlıboya 2021

Resim 48*Otoportre*

Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

80x70 cm, tuval üzerine yağlıboya 2021

Resim 49*Otoportre*

Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021.

65x50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021

Resim 50*Otoportre*

Not. Ayla Doğutaş Çakmak: Otoportre-1 serisi 2021

45x38 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021

SONUÇ

“Doğa-Resim ilişkisi içersinde değişen “figür” kavramı araştırılırken, 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar batı resim sanatında temel konusu doğa ve doğanın yaratmış olduğu insan bedenini konu alan sanatçıların eserleri incelenmiştir. Araştırma sürecinde sanat eseri tarihsel açıdan incelenirken sanatın kendi başına var olmayıp toplumun bir yansıması olduğu düşüncesiyle; sosyolojik açıdan dönem (üslup) özellikleri, coğrafya, kültürel yapısı kısaca sanatın biçimlenişine etkileyen bütün etkenler göz önünde bulundurulmuştur.

Resim sanatında değişen figür kavramı ve insan bedeninin dönemlere göre incelenmesinde şu sonuca varılmıştır:

Sanatsal dilin başlangıcından günümüze kadar bütün sanatların ortak noktası “doğa” biçimlerini göstermek olmuştur. Resim sanatında yüzyıllar boyu batı uygarlığının başlıca ifade konularından biri olan insan figürü, doğal durumdan doğaüstü güçlere, fantastikten olağanüstü niteliklere kadar nice yaklaşımlar içinde betimlenmiştir. Bunun sebebi iki şekilde açıklanabilir:

Birincisi, Doğa kavramı her zaman metafizik kabullere bağlı olarak değişen bir kavram olmasıdır. Bu durum doğal olarak her çağın “doğa”ya bakış açıları değiştikçe insan’a ve onun bedenine bakışı etkilediği gibi o dönemde yapılan sanatsal faaliyetleride etkilediği bilinmektedir.

İkincisi, Sanatsal dilin başlangıcından empresyonizme kadar sanat adına üretilen ne varsa estetik kuralları belirleyen o dönemin egemen sınıfını oluşturan kilise ve aristokrasi olmuştur. Resimlerin konusu ister mitolojik ister toplumsal farketmez bir hayat tarzının formu olarak şekillenmiştir. Oradaki figürler kuralları belirleyen egemen sınıfının ideolojisini temsil etmiştir. Zaten o dönemde sanatın amacı bu olmuştur.

17 yüzyılda başlayıp 19 yüzyıla kadar devam eden Aydınlanma hareketi içinde yer alan düşünürlerin çabalarından birisi akılcılık; insana gözlem ve deneye dayanarak doğaya ilişkin sorular sorup yanıtlama olanağı sağlamıştır (Cevizci, 1999, s. 88)'. Bu durum sanatın akla hitap etmesi gerektiğini düşünen desencilerle, duygulara hitap etmesi gerektiğine inanan renkçiler arasındaki tartışma yine bu döneme görülmüştü. Güzel Sanatlar Akademisinin kuralcı desen anlayışını reddeden empresyonistler aslında doğayı izlemekten vaz geçmediler onu kendi bakış açılarıyla yorumladılar. Empresyonizmde nesne konumuna indirgenen figürler manzara içinde bütünün ve yüzeydeki boya dokusunun içinde kaybolur gider. Doğayı izlemenin ya da sanatın süreç olduğu duygusunu öne alarak, o anlık tamamlanmış görüntülerden vazgeçerek anlamdan ve temsilden uzaklaştılar. Bu yüzden Hauser'e göre empresyonistler modernliği hazırlayan eşik olmuşlardır.

Empresyonizmden sonra sanat, doğa resim ilişkisi bağlamında bir kırılma yaşandı. Cezanne, görünüş dünyasına uygunluğu bir kenara bırakarak doğada gördüğü her şeyi renk ve biçim düzeni açısından da resmi sadece kendi sınırlarından sorumlu tutuyordu. Cézanne'ın resimlerinde figür herhangi bir resim ögesi olmanın dışında özel bir yeri yoktur.

Dışavurumcu sanatçıların doğa görünümelerini yansıtırken, oran, uyum ölçü gibi kurallara meydan okuyan, öfke, şiddet, korku gibi duyguları aktarırken bedenin formsuzlaştığı kimi yerde yüzlerin korkunç bir yaratık gibi görüldüğü figürlerde, ilkel tavırlara yönelmesi bakımından, ilk kendini ifade edişi ya da dışavurumu diyebileceğimiz mağara resimleriyle özdeşleştirilebilir.

Bu çalışmada yukarıda açıklamaya çalıştığım bazı örnek çalışmalardan da anlaşılacağı gibi, sanayi ve endüstri devrimleri sonucunda artık modern hayatın yaşam biçimi, geleneksel toplum gibi bütüncül değil çok parçalı uzmanlık alanına ayrılmış, çoğulcu

yaşam tarzına evrilmişti. Modern insan da ikiye bölünmüş olarak ilerledi. Böylece modern sanat akılcılığı temel alan akımlar ve ruhsallığı temel alan akımlar olmak üzere iki koldan yürümüştür. Bu akımların ortak özelliği: Spontan ve düşünmeden çizerler, Renk, ruhsallığı ifade etmek için özgürce seçilir, Perspektif kuralları terk edilmiştir. Modern sanat bir yanıyla akıl merkezli olup, sadece inşaya değer verdi, diğer taraftan ruhsallığı, saf dışavuruma değer verdiği görülmüştür.

Modern sanatı batı meselesi gibi düşünersek, modern sanatın üç boyutluluk anlamında, Ortaçağdaki gibi bir geleneksel tarza değil, modernliğin ihtiyaçları doğrultusunda bir yüzey sanatı olarak ‘iki boyutlu düzleme’, yani başladığı yere geri dönmüş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

8. KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2022). *Türk Sanatında Modernlik-Modernizm Çatışması*. İstanbul: XX. Yüzyılın 20 Modern Türk Sanatçısı 2021 Sergisi.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2003). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlıkları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2011). *Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.
- Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür*. (D. Şahiner, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eco, U. (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. (1999). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guryeviç, A. (1995). *Ortaçağ Avrupası'nda Birey*. (İ. İgan, & Z. Ülgen, Çev.) İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Cilt 2). (B. Güçbilmez, Çev.) Ankara: Merdiven Yayınları.
- Hogart, B. (1999). *Sanatsal Anatomi*. (B. Bolan, Çev.) İstanbul: Engin Yayıncılık.
- İpşiroğlu, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kenny, A. (2021). *Modern Dünyada Felsefe / Batı Felsefesinin Yeni Tarihi 4. Cilt*. (B. Doğan, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Keskinok, K. (2001). *Sanat Eğitimi Aşamalı Yöntem*. Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza-Gelenekselden Moderne*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lyotard, J. F. (1990). *Postmodern Durum*. (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Ara Yayıncılık.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutlu, A. (2022, Haziran 13). *Hakim Paradigmanın Temelleri*. Haziran 13, 2022 tarihinde T.C. Ondokuz Mayıs Üniversitesi: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwia14SMkav4AhU7QfEDHfsYD5MQFnoECA8QAAQ&url=https%3A%2F%2Favys.omu.edu.tr%2Fstorage%2Fapp%2Fpublic%2Fahmet.mutlu%2F73633%2F2.%2520KONU%2520hakim%2520paradigma%25201.pdf&adresinden alındı](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwia14SMkav4AhU7QfEDHfsYD5MQFnoECA8QAAQ&url=https%3A%2F%2Favys.omu.edu.tr%2Fstorage%2Fapp%2Fpublic%2Fahmet.mutlu%2F73633%2F2.%2520KONU%2520hakim%2520paradigma%25201.pdf&adresinden%20alindi)
- Panofsky, E. (2017). *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*. (E. Akyürek, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

- Roberts, J. M. (2010). *Avrupa Tarihi*. (F. Aytuna, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Rona, Z., & Beykan, M. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z., & Beykan, M. (1997a). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul: Yem Yayınları.
- Russ, J., Baudart, A., Bourgeois, B., Dagognet, F., Farago, F., Goyard-Fabre, S., & Philonenko, A. (2020). *Felsefe Tarihi - Cilt 3 - Aklın Zaferi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Russell, B. (2001). *Batı Felsefesi Tarihi Aydınlanma Çağı*. İzmir: İlya Yayınevi.
- Sadak, Y. (2015, Ocak 1). Estetik ve Sanat Felsefesi Ders Notu. İstanbul: T.C. Yeditepe Üniversitesi.
- Sadak, Y. (2016, Ocak 1). Estetik ve Sanat Felsefesi Ders Notu. İstanbul: T.C. Yeditepe Üniversitesi.
- Selvi, S. (2010). *Sanat Atlası*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Sennet, R. (2001). *Ten ve Taş-Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Turani, A. (1974). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Turani, A. (1981). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul: Bateş Yayınları.
- Turani, A. (1981a). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Bateş Yayınları.
- Turani, A. (2015). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ulaş, S. E. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Vigarello, G., Corbin, A., & Courtine, J. J. (2008). *Bedenin Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vigarello, G., Corbin, A., & Courtine, J. J. (2008a). *Bedenin Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wölfflin, H. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (H. Örs, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yazar, R. (1981). Sanayii. A. Turani içinde, *Görsel Yayınlar Ansiklopedisi* (s. 626-655). İstanbul: Görsel Yayınlar Ansiklopedi Neşriyat.
- Yeliseyeva, N. V. (1978). *Yakın Çağ Tarihi*. (Ö. İnce, Çev.) İstanbul: Konuk Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, Ş., & Yenişehirlioğlu, F. (1993). *Sanata Giriş ve Estetik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi.