



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Anabilim Dalı

Sanat ve Tasarım Programı

**MODERN SANATTA KÜLTÜREL
YABANCILAŞMA VE EDWARD HOPPER**

Özlem KARTAL

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğr.Üyesi Fırat ARAPOĞLU

İstanbul, 2025

MODERN SANATTA KÜLTÜREL YABANCILAŞMA VE EDWARD HOPPER

Özlem KARTAL

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
2025

Özlem KARTAL tarafından hazırlanmış ve 28/05/2025 tarihinde sunulmuş “MODERN SANATTA KÜLTÜREL YABANCILAŞMA VE EDWARD HOPPER” başlıklı tez Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Görsel İletişim Tasarım Bölümü,
Altınbaş Üniversitesi

Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Görsel İletişim Tasarım Bölümü,
Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Ümit GEZGİN

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
Marmara Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığımı beyan ederim.

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Özlem KARTAL

İmzası

XXXXXX

İTHAF

Bu araştırma konusunun belirlenmesinde fikir veren ve tez süreci boyunca yakın desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Sayın Dr. Öğretim Üyesi Fırat ARAPOĞLU'na, ders döneminde ve tez aşamasında her türlü bilgiyi içtenlikle paylaşan değerli hocam Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI'ya, tez sürecinde manevi destekleri ile her anımda yanımda olan ve kaynaklara ulaşmamda destek olan sevgili arkadaşım Ayşe YILMAZ'a, zorlu ve uzun geçen bu sürecin tamamında desteklerini ve sabrını esirgemeyen sevgili eşim Muzaffer KARTAL'a, sabırla bekleyen ve destekleyen sevgili kızım Eylül KARTAL ve oğlum Umut Baran KARTAL ile desteklerini her daim hissettiğim aile bireylerime çok teşekkür ederim.

ÖZET

MODERN SANATTA KÜLTÜREL YABANCILAŞMA VE EDWARD HOPPER

KARTAL, Özlem

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Tarih: Mayıs / 2025

Sayfa: 136

Bu tez, Edward Hopper'ın eserlerinde modern toplumdaki bireyin yaşadığı kültürel yabancılaşmayı, felsefe ve sosyoloji perspektifleriyle incelemektedir. Hopper'ın resimlerindeki yalnız figürler, boş mekânlar ve keskin ışık-gölge kontrastları, Rousseau, Hegel, Marx, Durkheim, Weber, Fromm, Freud, Sartre ve Simmel gibi düşünürlerin yabancılaşma kuramları ışığında analiz edilmiştir. Rousseau'nun doğal yaşamdan kopuş eleştirisi, Marx'ın emek ve kapitalizm kaynaklı yabancılaşma teorisi, Durkheim'in anomi kavramı, Weber'in rasyonalize olmuş dünyası, Fromm'un özgürlük kaçıışı, Freud'un bilinçdışı çatışmaları, Sartre'in varoluşçu yabancılaşması ve Simmel'in metropol insanı üzerine düşünceleri, Hopper'ın 'Nighthawks' (1942), 'Morning Sun' (1952) ve 'Office at Night' (1940) gibi eserlerindeki tematik derinliği anlamak için kullanılmıştır.

Hopper'ın sanatı, modern kent yaşamının bireyi nasıl izole ettiğini, anlamsızlaştırdığını ve kimliksizleştirdiğini görselleştirmektedir. Bu bağlamda, tez, sanatın yabancılaşma olgusunu ifade etmedeki gücünü ortaya koyarken, aynı zamanda düşünürlerin kuramsal çerçeveleriyle sanatsal üretim arasındaki diyalogu genişletmeyi amaçlamaktadır. Hopper'ın melankolik ve durağan kompozisyonları, yalnızca 20. yüzyıl Amerikan toplumuna değil, modern insanın evrensel yalnızlığına da ayna tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Resim, Kültürel Yabancılaşma, Amerika, Edward Hopper.

ABSTRACT

CULTURAL ALIENATION IN MODERN ART AND EDWARD HOPPER

KARTAL, Özlem

M.A, Art and Design Programme, Altınbaş University,

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Fırat ARAPOĞLU

Date: May / 2025

Pages: 136

This thesis examines the cultural alienation of the individual in modern society in the works of Edward Hopper from the perspectives of philosophy and sociology. The lonely figures, empty spaces and sharp light-shadow contrasts in Hopper's paintings are analyzed in the light of alienation theories of thinkers such as Rousseau, Hegel, Marx, Durkheim, Weber, Fromm, Freud, Sartre and Simmel. Rousseau's critique of detachment from natural life, Marx's theory of alienation due to labor and capitalism, Durkheim's concept of anomie, Weber's rationalized world, Fromm's escape from freedom, Freud's unconscious conflicts, Sartre's existential alienation and Simmel's thoughts on metropolitan man are used to understand the thematic depth of Hopper's works such as "Nighthawks" (1942), "Morning Sun" (1952) and "Office at Night" (1940).

Hopper's art visualizes how modern urban life isolates, renders meaningless and de-identifies the individual. In this context, the thesis aims to demonstrate the power of art to express the phenomenon of alienation, while at the same time expanding the dialogue between the theoretical frameworks of thinkers and artistic production. Hopper's melancholic and static compositions mirror not only 20th century American society but also the universal loneliness of modern man.

Keywords: Modern Art, Painting, Cultural Alienation, America, Edward Hopper.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 TEZİN KONUSU	3
1.2 TEZİN AMACI	4
1.3 TEZİN ÖNEMİ	4
1.4 TEZİN İÇERİĞİ VE SINIRLAR	5
1.5 TEZİN YÖNTEMİ	5
1.6 TEZDEKİ BULGULAR	6
2. YABANCILAŞMA KAVRAMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	9
2.1 KAVRAMIN TARİHSEL VE FELSEFİ ARKA PLANI	9
2.1.1 Antikçağda Yabancılaşma	11
2.1.2 Orta çağ ve Hristiyanlık Bağlamında Yabancılaşma.....	13
2.1.3 Modern Dönemde Yabancılaşma	15
2.2 FARKLI PERSPEKTİFLERDEN YABANCILAŞMAYA BAKIŞ	18
2.2.1 Psikolojik Yabancılaşma	18
2.2.2 Sosyolojik Yabancılaşma	22
3. MODERN SANAT VE YABANCILAŞMA.....	26
3.1 MODERN SANATIN TANIMI VE TEMEL ÖZELLİKLERİ	26
3.2 YABANCILAŞMANIN MODERN SANATTAKİ YERİ: RESİM SANATINDAKİ TEMSİLLER	28
3.2.1 Ekspresyonizm ve Yabancılaşma	28
3.2.2 Soyut Sanat ve Duygusal Kopukluk	31

3.2.3 Dışavurumcu Portreler.....	33
3.3 MODERN SANATTA YABANCILAŞMANIN ELEŞTİREL PERSPEKTİFLERİ	37
3.3.1 Marksist Eleştiri.....	37
3.3.2 Psikolojik Analiz	39
3.3.3 Feminist Perspektif.....	42
4. EDWARD HOPPER: YAŞAMI VE SANATI	45
4.1 EDWARD HOPPER'IN BİYOGRAFİSİ	47
4.2 SANATINDA DÖNEMSEL GELİŞİMLER	52
4.2.1 Erken Dönem Çalışmaları	52
4.2.2 Olgunluk Dönemi Sanatı	55
4.3 SANATINDAKİ ETKİLER VE İLHAM KAYNAKLARI.....	59
4.4 HOPPER ESERLERİNİN MODERN SANATTAKİ YERİ	68
4.4.1 Amerikan Modernizmi ile Bağlantılar.....	68
4.4.2 Hopper'ın Sanat Tarihindeki Konumu	73
5. EDWARD HOPPER'IN ESERLERİNDE YABANCILAŞMA TEMASI.....	80
5.1 MEKÂN VE YALNIZLIK.....	80
5.1.1 Şehir Hayatında İzolasyon.....	80
5.1.2 Kırsal Alanlarda Yalnızlık.....	96
5.2 İNSAN İLİŞKİLERİNDEKİ KOPUKLUK	101
5.2.1 Figürlerin Duygusal İfade Eksikliği	101
5.2.2 İlişkilerde Mesafe Algısı	103
5.3 GÖRSEL UNSURLAR VE KOMPOZİSYON TEKNİKLERİ.....	110
5.3.1 Işık ve Gölge Kullanımı	110
5.3.2 Renk Paleti ve Tonlamalar	114
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	117
REFERANSLAR.....	120

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 5.1: Office in a Small City.....	80
Şekil 5.2: New York Movie	82
Şekil 5.3: Automat	83
Şekil 5.4: Compartment Car	85
Şekil 5.5: Hotel Room	87
Şekil 5.6: Drug Store	89
Şekil 5.7: Apartment Houses	90
Şekil 5.8: Room in Brooklyn	92
Şekil 5.9: Morning Sun	94
Şekil 5.10: Gas	96
Şekil 5.11: Sunday	98
Şekil 5.12: House by the Railroad	99
Şekil 5.13: Soir Bleu	101
Şekil 5.14: Room in New York	103
Şekil 5.15: Two on the Aisle	105
Şekil 5.16: Table for Ladies	106
Şekil 5.17: Chop Suey	108
Şekil 5.18: D. & R. G. Locomotive	110
Şekil 5.19: Office at Night	112
Şekil 5.20: Nighthawks	114

1. GİRİŞ

Modernite yenilik ile yenilikçilik ve zamana göre değişen, yenilenen anlamına gelmektedir. Sanat da bu değişimin bariz şekilde ortaya konulduğu bir alandır. Sanat tarihinin belirli aşamalarında sanatçılar, gerçekliği doğrudan yansıtmayı amaçlayan temsil anlayışına bağlı kalmıştır. Ancak 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu anlayış yerini bireysel deneyimlerin ve öznel bakış açılarının öne çıktığı yeni bir estetik yaklaşıma bırakmıştır. Böylece modern sanat, temsil ettiği gerçekliği doğrudan betimlemekten çok, ona dair sanatçının duyumsamalarını ön plana çıkaran bir anlatım biçimi geliştirmiştir.

Geleneksel sanatın estetik idealleri, modernizmle birlikte ciddi bir dönüşüme uğramıştır. Perspektifin kesin kurallarına dayalı kompozisyon anlayışı yerine, sanatçının sezgisel kararlarına dayalı görsel düzenlemeler ön plana çıkmıştır. Modern sanatın ortaya çıkışıyla birlikte sanat yapıtlarının içeriği ve biçimi arasındaki ilişki yeniden tanımlanmıştır. Geleneksel sanat anlayışında, biçim ve içerik birbirine bağlı unsurlar olarak değerlendirilirken, modern sanat bu bağlantıyı büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır.

Modern sanatın gelişimi, toplumlar arasındaki kültürel etkileşimlerin ve teknolojik ilerlemelerin yoğun bir şekilde etkilediği bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, sanatın toplumsal dinamikler üzerindeki etkisinin yanı sıra bireylerin sanatsal üretimle olan ilişkileri de önemli bir araştırma konusu olmuştur. Kültürel yabancılaşma, bireylerin içinde yaşadıkları topluma ve kendi kültürel miraslarına olan bağlılıklarının zayıflaması durumunu tanımlamakta kullanılan bir terimdir. Bu olgu, özellikle modern sanatın ortaya çıkışıyla belirginleşmiş, sanat eserlerinde ve sanatçı profillerinde farklı biçimlerin gözlemlenmesine olanak tanımıştır.

Modern sanatın sanatçıyı özerk bir yaratıcı olarak konumlandırması, aynı zamanda sanat yapıtlarının anlamını da yeniden şekillendirmiştir. Sanat eserinin anlamı, artık yalnızca sanatçının yaratım süreciyle değil, aynı zamanda izleyicinin esere yüklediği yorumlarla da ilişkili hale gelmiştir. 21. yüzyılın ilk yarısında gelişen modern sanat akımları, sanatın sınırlarını genişletmiştir. Özellikle soyut sanatın yükselişi, figüratif anlatımdan kopuşu beraberinde getirmiştir. Sanatçılar, formları bozmaya ve geleneksel temsil anlayışına meydan okumaya başlamıştır. Böylece sanatsal üretim, yalnızca nesneleri betimleme amacından sıyrılarak, deneysel ve öznel bir sürecin parçası olmuştur.

Bu dönemde insanlar arasındaki ilişkiler değişmiş ve insanlar artık hayatlarını farklı şekillerde sorguladıkça kendilerini toplum içinde yalnız hissetmeye başlamışlardır. Modern toplumdaki değişimler ve yeni gelişmelerle birlikte yabancılaşma, orijinal tanımından farklı şekil ve boyutlarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanayinin gelişmesiyle birlikte şehirler yeni bir yaşam biçimi olarak ortaya çıktıkça ve yeni benzersiz yaşam tarzları yarattıkça, farklı şekillerde ayrılmaya başlamıştır. Bu bağlamda şehirlerin yabancılaşmaya elverişli bir ortam yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca şehirler farklı kültürlerden insanların bir araya geldiği yerlerdir. Tüm bunlardan dolayı kent yaşamı, bireylere tarafsız bir çevre sağlaması gibi olumlu yönlerinin yanı sıra, insanları giderek çevrelerine karşı kayıtsızlaştırmakla birlikte yalnız, talepkâr, yorgun ve rekabetçi hale getirmektedir (Aksu, 2019: 7).

Sanatçılar bu yabancılaşma unsurunu kent odaklı resimlerinde kimi zaman kentsel yapının hızlı temposunu, tahribatını ve istikrarsızlığını, insanların geçmiş yaşamlarına olan ilgilerini, kentin yalnızlığını yansıtmışlardır. Bazen de tiyatro, sinema, konser ile dans salonları, restoran ve barlar gibi kültür ve eğlence mekânlarıyla şehrin edindiği yeni kültüre odaklanmaktadır. Hatta 1900’lü yılların başında ulaşım önemli şehirlerin gelişimini etkilediğinden sanatçılar tren, metro, otobüs gibi çeşitli ulaşım şekillerini resmetmişlerdir.

İnsanlar yeni kentlerin yarattığı toplumsal değişimlere alışmaya çalışırken, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan küresel ekonomik kriz daha fazla yıkıma ve kaosa neden olmuştur. Kentlerde yaşayan insanların işsizliği de sanatçıların çalışmalarına konu olmaya başlamıştır. Bu bağlamda kent yaşamının sosyal ve kültürel sınıflarını araştıran, festivalleri, ritüelleri, ulusal ve dini bayramları ve Şükran Günü’nü tasvir eden sanatçıların eserlerinden bahsedilebilmektedir. (Uygan, 2020: 5).

Tezimizde kültürel yabancılaşma örneklği olarak sunacağımız Edward Hopper’ın çalışmaları da genellikle boş sokaklar, apartmanlar, aydınlık ama boş benzin istasyonları ve boş restoranlarda yalnız yaşayan insanlar gibi kentsel peyzajın modern unsurlarına odaklanmaktadır. Hopper, Amerika’nın manzaralarını ve şehirlerini, etraflarını saran donmuş, izole edilmiş ve çoğu zaman terk edilmiş yerlerle, beklenmedik durumlarla betimlemektedir. Bazı sanat tarihçileri tarafından 1920’li ve 1930’lu yılların bölgesel sanatçısı olup olmadığı sorgulanmakla birlikte resimlerini bir içsel deneyim anlamında daha evrensel bir bütünün parçası olarak da inceleyenler vardır.

Edward Hopper, modern sanatın dinamiklerinden yola çıkarak bireysel ve toplumsal yabancılaşmayı derinlemesine işlemiş bir sanatçıdır. Eserlerinde yalnızlığın ve izolasyonun temalarına yer veren Hopper, insan figürlerinin mecazi birer temsilini sunarak, izleyicileri bireyin içsel dünyasına dair düşünmeye teşvik etmektedir. Sanatçının resimleri hem görsel bir yoğunluk hem de ruhsal bir derinlik barındırarak, bireylerin modern yaşamın getirdiği yabancılaşma hissini deneyimlemelerine olanak tanır.

1.1 TEZİN KONUSU

Modern sanatın temel temalarından biri olan kültürel yabancılaşma, bireylerin modern toplum içerisindeki izolasyonunu ve yaşadıkları içsel çatışmaları derinlemesine incelemektedir. Bu bağlamda tezimizde ele alacağımız Edward Hopper da eserlerindeki karakterlerin genellikle yalnız ve içe kapalı bir biçimde tasvir edilmesiyle dikkat çekmektedir.

Buradan hareketle tezimizde Hopper'ın eserleri analiz edilerek, yalnızlığın ve yabancılaşmanın bireyler üzerindeki etkileri çeşitli açılardan irdelenecektir. Bu bağlamda, onun en bilinen eserleri, boş mekanların ve sıradan anların derin anlamlarını yansıtarak, izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratmaktadır. Eserlerdeki insanlar arasındaki etkileşimsizlik ve içe kapanıklık, modern yaşamın birey üzerindeki baskısını ve insan doğasına dair melankolik bir bakış açısını açığa çıkartmaktadır. Sanat yoluyla, bu duygusal derinlik ve karmaşıklık, izleyici üzerinde yoğun bir izlenim bırakırken, aynı zamanda sanatın toplumsal bir yorum aracı olarak işlevselliğini de pekiştirmektedir.

Bunun yanı sıra, tezin odak noktası olarak Hopper'ın kullandığı kompozisyon teknikleri ve renk paletleri de önemli bir yer tutmaktadır. Onun, ışık ve gölgeyi ustaca kullanma becerisi, izleyicinin duygusal durumunu ve mekânın atmosferini dönüştürme konusunda kritik bir rol oynamaktadır. Bu yönüyle, sanatın sadece bir estetik deneyim değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal eleştirinin bir aracı olduğunu göstermektedir. Netice itibarıyla bu tez, Edward Hopper'ın sanatsal bakış açısını ve modern sanatın kültürel yabancılaşma teması üzerindeki etkisini derinlemesine ele alarak, izleyicinin hem görsel hem de duygusal bir deneyim yaşamasını amaçlamaktadır.

1.2 TEZİN AMACI

Çalışmanın temel amacı, Edward Hopper'ın sanat pratiği üzerinden modern bireyin yaşadığı yabancılaşma duygusunu çok boyutlu bir biçimde analiz etmektir. Bu doğrultuda, sanatçının eserlerinde karşımıza çıkan atmosferlerin ve figürlerin, modern yaşamın ruhsal etkilerini nasıl temsil ettiğini ortaya koymak hedeflenmektedir. Aynı zamanda Hopper'ın, dönemin sanatsal akımlarıyla olan ilişkisi bağlamında kendine özgü bir anlatı dili geliştirmiş olması, çalışmanın çözümlemelerinde önemli bir yere sahiptir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca estetik bir değerlendirme değil, aynı zamanda sosyolojik ve psikolojik bir okuma çabası da sunmaktadır.

Sanatın, toplumsal ve bireysel yaşantılara nasıl ayna tuttuğunu anlamak, bu çalışmanın diğer önemli amaçlarından birini oluşturmaktadır. Hopper'ın görsel anlatılarında mekân kullanımı, ışık-gölge dengesi ve figürlerin yerleşimi gibi biçimsel unsurların, yabancılaşma kavramıyla nasıl örtüştüğü açıklığa kavuşturulmaktadır. Modern yaşamın ritmiyle bireyin ruhsal dünyası arasında oluşan kopuş, Hopper'ın eserlerinde hem tematik hem de biçimsel olarak izlenebilmektedir. Bu çalışma, sanatçının eserleri aracılığıyla, modern bireyin kentle ve toplumla kurduğu sorunlu ilişkiyi çözümlemeye odaklanmaktadır. Böylece, Hopper üzerinden modernizmin birey üzerindeki etkileri daha anlaşılır hâle getirilmektedir.

1.3 TEZİN ÖNEMİ

Edward Hopper'ın sanatı, yalnızlık, yabancılaşma ve bireysel içe kapanış gibi modern dönemin karakteristik temalarını görsel bir dil aracılığıyla ele almaktadır. Bu bağlamda yapılan çalışma, yalnızca sanat tarihine değil, aynı zamanda sosyoloji, psikoloji ve modernite tartışmalarına da katkı sağlamaktadır. Hopper'ın eserleri üzerinden yapılan analizler, modern bireyin yaşadığı ruhsal ve toplumsal dönüşümleri anlamaya yardımcı olmaktadır. Sanatın yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda dönemin ruhunu taşıyan bir anlatım biçimi olduğu düşüncesi çalışmanın taşıdığı önemi pekiştirmektedir. Sanatçının eserleri aracılığıyla ortaya konan bu analiz, modernizmin birey üzerindeki etkilerini disiplinler arası bir bakış açısıyla kavrama imkânı sunmaktadır.

Çalışmanın önemli yönlerinden biri de Hopper'ın yapıtlarını sadece resimsel çözümler olarak değerlendirmemesi ve bunları sosyo-kültürel bağamlarıyla birlikte ele almasıdır. Bu yaklaşım, sanat eserinin bağlamdan kopuk bir estetik nesne olarak değil, belirli tarihsel ve

toplumsal süreçlerin taşıyıcısı olarak anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Ayrıca Hopper'ın eserleri özelinde yürütülen bu çözümleme, modern bireyin iç dünyasına dair yapılan betimlemelerin yalnızca sanat yoluyla değil, bilimsel bir yaklaşımla da incelenebileceğini ortaya koymaktadır. Toplumun değişen yapısı, bireyin kentle kurduğu ilişki ve içsel yalnızlık deneyimi, Hopper'ın yapıtları üzerinden çok katmanlı biçimde değerlendirilmektedir. Sanatın sosyal bilimlerle kurduğu bu bağ, çalışmayı özgün ve anlamlı kılmaktadır.

1.4 TEZİN İÇERİĞİ VE SINIRLAR

Mevcut çalışma, Edward Hopper'ın sanatını modernizmin temsili bağlamında inceleyerek, onun eserlerinde ortaya çıkan yalnızlık, yabancılaşma ve bireysel iç kapanış temalarını çok yönlü biçimde ele almaktadır. Hopper'ın sanatı yalnızca plastik değerler üzerinden değil, aynı zamanda onun yaşadığı çağın sosyal, kültürel ve psikolojik bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Sanatçının eserlerindeki figürler, mekânlar ve ışık kullanımı üzerinden geliştirilen okuma biçimi, modern bireyin ruhsal kırılmalarına ve toplumsal yapının dönüşümüne dair anlamlı ipuçları sunmaktadır. Bu kapsamda, çalışmada hem sanat tarihi literatürü hem de sosyolojik ve kültürel okumalar bir arada kullanılarak disiplinlerarası bir analiz hedeflenmiştir. Konu yalnızca Hopper'ın belirli başyapıtlarıyla sınırlandırılmamış, onun kariyeri boyunca geliştirdiği görsel dil ve tematik istikrar da dikkate alınmıştır.

Çalışmanın sınırları, Hopper'ın üretimlerinin belirli bir döneme ve belirli tematik çerçevelere odaklanmasıyla çizilmiştir. Sanatçının tüm dönemlerine dair kapsamlı bir kronolojik çözümleme yapmak yerine, onun özellikle kent yaşamı, yalnızlık ve bireysel kapanış gibi temaları işlediği eserlerine yoğunlaşmıştır. Ayrıca soyut dışavurumculuk gibi dönemin diğer sanat hareketleriyle doğrudan karşılaştırmalardan ziyade Hopper'ın özgünlüğüne ve bağımsızlık arayışına odaklanılmıştır. Tez, Hopper'ın sanatı aracılığıyla modern insanın duygusal dünyasını ve toplumsal konumunu anlamaya dönük bir derinleşme sunmaktadır.

1.5 TEZİN YÖNTEMİ

Bu tez, sanat tarihi ve kültürel çözümleme perspektifiyle şekillenen kuramsal bir inceleme niteliği taşımaktadır. Herhangi bir nicel ya da nitel veri toplama süreci yürütülmemiş, sahaya dayalı bir araştırma yöntemi kullanılmamıştır. Eser analizleri temel bir veri kaynağı olarak

değerlendirilmiştir. Hopper'ın tabloları, sanatsal üslubu, renk paleti, ışık kullanımı ve mekân kurgusu üzerinden çözümleme yapılacak şekilde incelenmiştir.

Çalışmanın temeli, Edward Hopper'ın yaşamı, sanatı ve sanatsal çevresi üzerine yapılmış akademik yayınların, sanat tarihi metinlerinin ve sanat eleştirilerinin incelenmesine dayanmaktadır. Literatür taraması yöntemiyle ulaşılan kaynaklar, Hopper'ın eserlerini tarihsel, kültürel ve estetik bağlamları içerisinde değerlendirme imkânı sunmuştur. Sanatçının eserlerine dair yapılmış yorumlar, döneminin sosyal yapısıyla ilişkilendirilerek çözümleme yapılmasına katkı sağlamaktadır.

Hopper'ın sanatı hakkında yazılmış kapsamlı araştırmalar, görsel analizlerin tarihsel bilgiyle harmanlandığı kaynaklar arasından seçilmiştir. Çalışmada kullanılan eserler, özellikle Hopper'ın yalnızlık, modernleşme, kentleşme ve bireysel yabancılaşma temalarını ele aldığı dönemleri temsil eden örnekler arasından belirlenmiştir. Bu eserlerin yorumlanmasında disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenmiş ve görsel sanatlara dair temel kavramsal çerçeve destekleyici bir araç olarak kullanılmıştır. Kaynaklar yalnızca sanat tarihsel belgelerle sınırlı tutulmamış; aynı zamanda sosyoloji, psikoloji ve kültürel çalışmalar literatüründen de yararlanılmıştır. Tüm bu yöntemsel yaklaşım, Hopper'ın sanatsal kimliğini ve temsil gücünü derinlemesine anlamaya imkân tanımaktadır.

1.6 TEZDEKİ BULGULAR

Modern sanat ve yabancılaşma ilişkisi, Edward Hopper'ın eserleri bağlamında incelendiğinde, modern bireyin yalnızlık, içe kapanma ve toplumsal kopukluk gibi ruhsal durumlarının resimsel temsiller aracılığıyla görünür hâle geldiği anlaşılmaktadır. Sanatçının özellikle kent yaşamını betimlediği sahnelerde figürlerin mekânla ve birbirleriyle olan ilişkisinin sınırlı olması, bireyin toplumsal yapıyla kurduğu zayıf bağların görsel bir temsiline dönüşmektedir. Figürlerin çoğu zaman tek başına resmedilmesi, izleyicide yalnızlık hissini derinleştiren bir atmosfer yaratmaktadır. Bu bağlamda Hopper'ın resimleri, bireyin kent içindeki varoluşsal yalnızlığını ve çevresine yabancılaşmasını yansıtmaktadır. Figürlerin mekân içinde edilgen ve durağan biçimde konumlandırılması, bireyin pasifleşen varoluş durumuna dair güçlü bir metafor oluşturmaktadır.

Hopper'ın ışık ve gölge kullanımı, yabancılaşma temasını güçlendiren biçimsel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Işığın sert ve yapay biçimde resim yüzeyine düşmesi, figürlerin

işsel gerilimini artıran bir atmosfer yaratmaktadır. Bu kompozisyon tercihleri, figürlerin hem çevreden hem de birbirlerinden duygusal olarak yalıtıldığını düşündürmektedir. Gölgenin belirli bölgelere yayılması, mekânların kasvetli ve içe kapanık bir yapıya bürünmesini sağlamaktadır. Böylece Hopper, figürlerin iç dünyasını çevreleyen yapılarla uyumlu şekilde biçimlendirerek modern bireyin duygusal izolasyonuna dair güçlü bir sahneleme gerçekleştirmektedir.

Sanatçının kırsal ve kentsel mekân ayrımı üzerinden yabancılaşma temasını farklı biçimlerde ele aldığı görülmektedir. Kent yaşamına dair sahnelerde bireylerin kalabalık içinde yalnızlaştığı, kırsal temsillerde ise fiziksel izolasyonun duygusal yalnızlıkla örtüştüğü dikkat çekmektedir. Figürlerin dış dünya ile ilişkisi çoğu zaman pencereler aracılığıyla kurulmakta, fakat bu pencereler dış dünyaya bir açılım değil, içeride kalmaya mahkûm bir bakışın çerçevesi hâline gelmektedir. Bu durum, bireyin kendi sınırlarını aşamayan varoluşsal durumunu simgesel biçimde aktarmaktadır. Hopper'ın mekânsal kurguları, figürlerin çevresel gerçeklikten kopuşunu destekleyen bir iç düzen yaratmaktadır.

İnsan ilişkilerindeki kopukluk, Hopper'ın eserlerinde tekrar eden bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır. İkili sahnelerde yer alan figürlerin birbirleriyle temas kurmaması, yüz ifadelerindeki nötrlük ve yönsüz bakışlar, iletişimsizlik olgusunu pekiştirmektedir. İki ya da daha fazla figürün aynı mekânda bulunmasına rağmen birbirinden uzak ve bağımsız kurgulanması, toplumsal ilişkilerin yüzeysel ve kopuk doğasına işaret etmektedir. Özellikle “Room in New York”, “Chop Suey” ve “Two on the Aisle” gibi eserlerde gözlemlenen bu yapı, bireyin yalnızca fiziksel değil, duygusal olarak da çevresinden izole olduğunu göstermektedir. Figürlerin birbirine yönelmemesi, Hopper'ın yabancılaşmayı ilişkisel bir mesafe üzerinden yansıttığını göstermektedir.

Bireyin nesnelere ve mekânlara yabancılaşması, Hopper'ın kompozisyonlarında işlevsizleşen objeler ve anonimleşen iç mekânlar aracılığıyla vurgulanmaktadır. Sandalye, masa, telefon gibi gündelik yaşam nesneleri, figürlerle etkileşim kurmayan, yalnızca mekânsal boşluğu dolduran elemanlara dönüşmektedir. Figürlerin çevreleriyle kurduğu ilişki zayıf ve temassızdır, bu durum da nesnelerin insan yaşamı üzerindeki etkisini silikleştirmektedir. Hopper'ın iç mekânları genellikle boş ve eşyaların işlevselliğinden uzak tasarlanmıştır. Bu görsel tercihler, bireyin çevresini algılamadaki kırılmalarını ve gündelik yaşamın anlamsızlaşma sürecini temsil etmektedir.

Figürlerin yönsüz bakışları ve hareketsiz duruşları, zamanın donmuş gibi algılandığı bir varoluş sahnesi sunmaktadır. Hareketten yoksunluk, bireyin eyleme geçemeyen pasif hâlini ve zamanla kurduğu zayıf ilişkiyi yansıtmaktadır. Resimlerde saat, takvim gibi zaman göstergelerinin yokluğu veya arka planda silikleşmiş biçimde yer alması, zamanın anlamını yitirdiği bir düzleme işaret etmektedir. Hopper'ın bu biçimsel tercihi, bireyin yalnızca toplumsal yapıya değil, zamanın akışına da yabancılaştığını göstermektedir. Durağanlık ve zamanın belirsizliği, bireyin yaşamındaki yön kaybına dair güçlü bir anlatım sunmaktadır.

Hopper'ın eserleri, izleyiciyi yalnızlık ve kopukluk gibi hislerle yüzleşmeye zorlayan görsel anlatılar olarak işlev görmektedir. Figürlerin iç dünyalarını yansıtan nötr yüz ifadeleri, bireyin dış dünyaya karşı geliştirdiği mesafeli tavrın bir yansımasıdır. Bu durum, yalnızca bireyin çevresiyle değil, kendi iç dünyasıyla da bütünleşemediğine işaret etmektedir. Hopper'ın figürleri yalnızlıktan mustarip olduğu kadar, kendi benliğiyle olan ilişkilerinde de karmaşık bir konumdadır. Bu içsel yabancılaşma, bireyin yalnızlığını katmanlı ve derinlikli bir biçimde ortaya koymaktadır. Sanatçının bu anlatı dili, bireyin psikolojik çözülüşünü açık biçimde sergilemektedir.

2. YABANCILAŞMA KAVRAMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1 KAVRAMIN TARİHSEL VE FELSEFİ ARKA PLANI

Yabancılaşma kavramı, köken itibarıyla Eski Ahit'te putperestlik bağlamında ele alınmış ve peygamberlerin eleştirdiği bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Tapılan putların insanlar tarafından üretilmiş basit nesneler olmasına rağmen kutsal sayılması, bireylerin kendi yaratıcı güçlerini dışsallaştırarak bu nesnelere bağımlı hale gelmesine neden olmuştur. İnsan, kendi yaratımlarına taparak, onların karşısında güçsüzleşmiş ve kendi öz varlığını bu nesnelerle özdeşleştirerek kendisini yabancılaştırmıştır (Fromm, 2022: 74).

Antik Yunan'da "alloiosis", Latince'de "alienatio" terimleriyle karşılanan yabancılaşma, bireyin kendinden uzaklaşması ve öz varlığının dışına çıkması anlamında kullanılmıştır. Hristiyanlık düşüncesinde Tanrı'dan kopma ile ilişkilendirilen bu kavram, Helenistik dönemde bireyin Tanrı ile bütünleşme arayışı olarak değerlendirilmiştir (Daniel, 1966: 698; Özbudun ve diğerleri, 2008: 16).

Latince "alienus" kelimesinden türeyen yabancılaşma, "başkasına ait olma" anlamına gelmekte ve bireyin içinde bulunduğu topluma, doğaya ve diğer insanlara karşı hissettiği kopuklukla ilişkilendirilmektedir. Çağdaş psikoloji ve sosyoloji disiplinlerinde yabancılaşma, bireyin aidiyet duygusunu yitirmesi ve yaşadığı dünyada kendini yalnız ve anlamdan yoksun hissetmesi bağlamında ele alınmaktadır (Cevizci, 1999: 906).

Düşünsel kökeni teolojik çerçevede şekillenen bu kavram, zamanla insanın toplumsal, siyasal ve ekonomik varoluşunu anlamlandırmak için kullanılan bir terim haline gelmiştir. İnsan, kendi üretimlerinin kontrolünü kaybettiğinde, ürettikleri üzerinde egemenlik kuramadığında ve kendisini bu süreçten soyutladığında öz varlığına yabancılaşmaktadır. Bu durum, bireyin kendi yarattığı dünya içinde nesneleşerek kendisini özne olarak konumlandıramaması sonucunda ortaya çıkmaktadır (Tolan, 1981: 143).

Modern yabancılaşma teorileri, bireyin toplum içindeki konumuna, üretim süreçlerine ve diğer insanlarla olan ilişkilerine odaklanmaktadır. Psikolojik açıdan ele alındığında, bireyin öz benliğinden uzaklaşması ve içsel deneyimlerini anlamlandırmada güçlük çekmesi, psikolojik bir yabancılaşma sürecini tanımlamaktadır. Günümüzde sosyal bilimlerde bu

kavram, bireyin kendi kimliğini kaybetmesi, çevresine karşı ilgisizleşmesi ve yaşadığı dünyaya anlam yükleyememesi şeklinde ele alınmaktadır (Matsumoto, 2009: 28).

Sosyolojik bağlamda yabancılaşma, bireyin toplumdaki diğer bireylerle kurduğu bağların zayıflaması, toplumsal düzen içinde anlam kaybı yaşaması ve aidiyet hissinin azalması ile ilişkilendirilmektedir. Özellikle modern toplumlarda bireyler, büyük ölçekli yapılar içinde kendi varoluşlarını ve rollerini anlamlandırmakta zorlanmaktadır. Günümüz insanının sosyal çevresiyle olan kopukluğu, yabancılaşmayı derinleştiren temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmektedir (VandenBos, 2025: 38).

Yabancılaşma kavramını siyasal düşünceye dahil eden ilk filozoflardan biri Jean-Jacques Rousseau olmuştur. Doğa durumuna ilişkin geliştirdiği kuramında insanın başlangıçta özgür ve eşit olduğunu, ancak mülkiyetin ortaya çıkmasıyla birlikte sosyal eşitsizliklerin doğduğunu savunmaktadır. Toplumsal düzen içinde bireylerin kendi özgürlüklerinden feragat etmesiyle birlikte yabancılaşma süreci başlamaktadır. İnsanların kendilerini yöneten sisteme karşı duyarsız hale gelmesi ve öz haklarını devretmesi, bireyin kendi doğasına ve toplumsal varoluşuna yabancılaşması ile sonuçlanmaktadır (Sezer, 2015: 5).

Rousseau'nun düşüncesinde yabancılaşma, yalnızca bireyin içsel bir durumu değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler bağlamında da değerlendirilmektedir. Özel mülkiyetin ortaya çıkışı, sosyal eşitsizliklerin başlangıcı olarak görülmekte ve bireyin toplumsal düzen içinde kendisini özgür hissedememesine neden olmaktadır. İnsanlar, zamanla kendi haklarından vazgeçerek kurulu düzenin bir parçası haline gelmekte ve kendi varoluşlarını sorgulamaktan uzaklaşmaktadır (Moree, 1991: 78).

Modern yabancılaşma teorilerinin en önemli temsilcilerinden biri olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel, bu kavramı insanın bilinç ve özgürlük ilişkisi bağlamında ele almıştır. Ona göre insanlık tarihi, aynı zamanda bir yabancılaşma tarihidir. Birey, kendi ürettikleriyle arasındaki bağı kaybettikçe kendisine, doğaya ve ürettiği şeylere yabancılaşmaktadır. Hegel için yabancılaşma, bireyin kendi öz bilinciyle olan kopukluğu temsil etmektedir (Fromm, 2022: 77).

Diyalektik süreç içinde yabancılaşma, bireyin kendi varoluşunu tanıması ve kendini gerçekleştirmesi için geçmesi gereken bir aşamadır. Hegel, bu süreci tez, antitez ve sentez aşamalarında ele almakta ve bireyin yabancılaşma sürecinden geçerek öz benliğine

ulaşabileceğini savunmaktadır. Kendi bilincine varma sürecinde birey, kendisini bir özne olarak konumlandırmak için yabancılaşmayı aşmak zorundadır. Hegel'in köle-efendi diyalektiği, bireyin kendi emeği üzerinde egemenlik kuramadığında nasıl yabancılaşmaya maruz kaldığını açıklamaktadır (Tuğcu, 2002: 98).

Ludwig Feuerbach, yabancılaşmayı dinsel bir bağlam içinde ele alarak, insanın kendi özünü dışsallaştırarak Tanrı'ya yansıttığını öne sürmektedir. Feuerbach'a göre, birey kendi gerçek varlığını unutmuş ve kendisini dışarıdaki bir varlıkla özdeşleştirmiştir. Yabancılaşmanın temelinde, bireyin kendi özünü yanlış bir biçimde dışsallaştırması yer almaktadır. Hegel'den farklı olarak, Feuerbach yabancılaşmayı hayali bir süreç olarak görmekte ve bireyin kendi içsel bilincine döndüğünde bu durumu aşabileceğini savunmaktadır (Özbudun ve diğerleri, 2008: 20).

Karl Marx ise yabancılaşmayı toplumsal ve ekonomik üretim ilişkileri bağlamında ele alarak, bireyin emeği üzerindeki kontrolünü kaybettiğinde kendisine yabancılaşacağını savunmaktadır. Üretim sürecinde birey, emeğinin sonucunda ortaya çıkan ürün üzerinde söz sahibi olamazsa, emek nesneleşerek bireyin karşısına yabancı bir güç olarak çıkmaktadır. Bu durum, bireyin kendi üretim sürecine ve emeğine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Marx'a göre, kapitalist sistem içinde işçi, yalnızca bir üretim aracı haline gelmekte ve yarattığı ürünlerle arasında duygusal veya entelektüel bir bağ kuramamaktadır (Özbudun ve diğerleri, 2008: 22).

2.1.1 Antikçağda Yabancılaşma

Her ne kadar “yabancılaşma” kavramı Antikçağ'da bugünkü anlamıyla kullanılmamış olsa da, bireyin kendisiyle, toplumla ve evrenle kurduğu ilişkide yaşadığı kopuş, dönemin düşünürleri tarafından farklı açılardan ele alınmıştır. Platon ve Aristoteles gibi filozoflar, insan doğasının yozlaşması, toplumsal düzenin bozulması ve ahlaki değerlerin zayıflaması gibi olguları, bireyin varoluşsal kopuşunun belirtileri olarak değerlendirmiştir (Platon, 2021: 85).

Platon, bu kopuşu, “idea dünyası” ile “görünümler dünyası” arasındaki ayrım üzerinden temellendirmiştir. Ona göre, insanlar hakikati temsil eden idealar yerine, duyularla algılanan geçici gerçekliklere yönelmektedir. Bu durum, bireyin kendi doğasına ve hakikate karşı yabancılaşmasına yol açmaktadır. Platon'un *Devlet* adlı eserinde yer alan mağara alegorisi,

bu durumu çarpıcı biçimde yansıtmaktadır. Mağaraya zincirlenmiş bireylerin yalnızca duvara yansıyan gölgeleri gerçeklik sanmaları, insanın hakikatten uzak, yanılsamalarla çevrili bir dünyaya hapsedildiğini simgelemektedir (Platon, 2021: 232).

Aristoteles ise insanın doğasına uygun yaşantısını ancak toplumsal bir bütünün parçası olarak sürdürebileceğini savunmuştur. Bireyin toplumdan kopması, insanî potansiyelini gerçekleştirmesini engelleyen bir durum olarak görülmüştür. Ona göre, insan ancak toplum içinde erdemli bir yaşam sürebilir; dolayısıyla sosyal ilişkilerden yoksun bir birey, doğasından uzaklaşarak eksik bir varoluşa mahkûm olmaktadır (Jowett, 1908: 28).

Kölelik kurumu, Antik toplum yapısında bireyin toplumsal hayattan dışlanması en görünür örneklerinden biridir. Aristoteles, bazı bireylerin doğuştan köle olduğunu savunmakla birlikte, onların siyasal ve toplumsal yaşama katılamayacaklarını da belirtmiştir. Bu durum, kölelerin yalnızca üretim süreçlerinden değil, toplumsal kimliklerinden de soyutlandığını ve böylece kendilerine yabancılaştıklarını göstermektedir (Jowett, 1908: 31).

Söz konusu düşünceler, yalnızca dönemlerinin toplumsal gerçekliğine değil, aynı zamanda daha sonraki yüzyıllarda geliştirilen yabancılaşma kuramlarına da zemin oluşturmıştır. Platon'un idealar kuramı, bireyin hakikate ulaşmasını engelleyen maddi dünya bağlamında ele alınırken; Aristoteles, bireyin sosyal yapıya entegre olamaması hâlinde ruhsal bir kopuş yaşayacağını öne sürmüştür. Bu iki yaklaşım, özellikle Hegel ve Marx gibi düşünürlerin modern dönemde geliştirdiği yabancılaşma teorilerine kuramsal bir temel sunmuştur (Platon, 2021: 195; Jowett, 1908: 45).

Hegel'in efendi-köle diyalektiği, bireyin kendilik bilincine ulaşma sürecini başkalarıyla kurduğu ilişki aracılığıyla tanımlamaktadır. Bu kurgu, Antikçağ'daki toplumsal hiyerarşi içinde de izlenebilecek bir örüntü olarak değerlendirilmiştir. Hegel'e göre köle, yalnızca edilgen bir figür değil, aynı zamanda emeği aracılığıyla kendini dönüştürme ve özgürleşme potansiyeli taşıyan bir öznedir (Hegel, 1977: 294).

Marx ise yabancılaşmayı, kapitalist üretim ilişkileri bağlamında yeniden tanımlamış; bireyin emek, üretim süreci ve toplumsal hayatla kurduğu bağların kopuşunu temel sorun olarak görmüştür. Antikçağ'daki köleliğin, üretim üzerindeki kontrolün kaybına dayalı ilk yabancılaşma biçimlerinden biri olduğunu belirten Marx, modern toplumlarda emeğin metalaşmasıyla bu kopuşun derinleştiğini ileri sürmüştür. Ona göre, çağdaş işçi de tıpkı köle

gibi üretim sürecine yabancılaşmakta ve kendi emeğinin ürünü üzerinde tasarruf edememektedir. Dolayısıyla Antikçağ'da ortaya konan düşünsel zemin, modern dönemde geliştirilen yabancılaşma kuramlarının öncülü niteliğindedir. Platon'un hakikat arayışı, Aristoteles'in toplumsal bütünlük vurgusu ve bu çerçevede şekillenen kölelik eleştirileri, insanın kendisiyle, emeğiyle ve toplumla olan ilişkisini anlamaya yönelik kuramsal çerçevelerin oluşumunda etkili olmuştur (Marx, 1993: 112).

2.1.2 Orta çağ ve Hristiyanlık Bağlamında Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı, Orta çağ düşünsel yapısı içinde yalnızca bireysel bir içsel deneyim değil, aynı zamanda teolojik ve toplumsal düzenlemelerin bir sonucu olarak ele alınmaktadır. Hristiyanlık inancında insanın Tanrı'dan uzaklaşması, yalnızca bireyin Tanrı ile ilişkisini değil, aynı zamanda kendisiyle olan bağlarını da zayıflatan bir durum olarak görülmektedir. Bu anlayışa göre bireyin günahla ilişkilendirilmesi, onun öz benliğiyle kurduğu bağı tehdit etmektedir. İnanç sistemi içerisinde merkezi bir konumda yer alan bu görüş, bireyin yalnızca iç dünyasında değil, varoluşsal düzlemde de bir kopuş yaşadığını göstermektedir. Orta çağ'da yabancılaşma, bireyin hem kutsal olanla hem de toplumsal çevresiyle kurduğu bağların çözülmesini ifade etmektedir (J. G. Pilkington, 1943): 112).

Günah kavramının, bireyin içsel dengesi üzerindeki etkisi yalnızca ahlaki düzeyde sınırlı kalmamaktadır. Augustinus'un düşüncesinde, bireyin maddi dünyaya yönelimi arttıkça, Tanrı'ya olan manevi yakınlığı azalmaktadır. Duyulara dayalı hazların yüceltilmesi, bireyin Tanrısal özüne ulaşmasını engelleyen bir sapma olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda insanın ruhsal çözülme yaşaması, Tanrı'dan uzaklaşmasının kaçınılmaz bir sonucudur. Günaha yönelen birey, yalnızca kendisinden değil, ilahi düzenden de kopmaktadır (J. G. Pilkington, 1943: 132).

Toplumsal yapının katmanlı ve hiyerarşik bir düzende şekillenmesi, bireyin kendine ve emeğine yabancılaşmasını derinleştirmektedir. Feodal sistemin temelinde yer alan sınıfsal ayrımlar, bireyin ekonomik üretim süreçlerinden dışlanmasına neden olmaktadır. Serfler, üretim sürecine dahil olmalarına rağmen, bu süreç üzerindeki kontrollerini tamamen yitirmiştir. Emeklerinin karşılığını doğrudan alamayan bu bireyler, üretim faaliyetini kendi yaşamlarının bir parçası olarak değil, bir zorunluluk olarak deneyimlemektedir. Emeğe olan

bu yabancılaşma, bireyin toplumsal konumunu da belirleyen yapısal bir kopuşa işaret etmektedir (Bloch, 1962: 145).

Sosyal tabakalaşmanın doğuştan gelen rollerle sabitlendiği bu sistemde, bireylerin statü değiştirme olanakları ciddi ölçüde sınırlanmaktadır. Toplum içindeki yerin belirlenmiş olması, kimlik inşasını da mekanik hâle getirmektedir. Serfler yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda siyasal açıdan da dışlanmış bir konumda bulunmaktadır. Kendi yaşamı üzerinde söz hakkı olmayan birey, aidiyet duygusunu yitirmekte ve kendini toplumdan izole edilmiş hissetmektedir. Bu türden bir dışlanma, bireyin toplumsal yapıyla olan bağlarını daha da zayıflatmaktadır (Bloch, 1962: 148).

Toplumsal baskılardan uzaklaşmak isteyen bireylerin manastır yaşamına yönelmesi, yabancılaşmanın bir başka boyutunu gündeme getirmektedir. Kendini tamamen Tanrı'ya adanmak arzusuyla dünyevi hayattan uzaklaşan birey, bu seçimle birlikte toplumsal ilişkilerden de elini çekmektedir. Manastır kurallarının katılığı, bireyin özgün bir benlik geliştirmesini çoğu zaman engellemektedir. Tanrısal bağlılıkla açıklanan bu yaşam biçimi, bireyde ruhsal arınma amacı taşısa da, toplumsal yalnızlaşmayı beraberinde getirmektedir. Fiziksel izolasyon, zamanla sosyal kopuşa dönüşmektedir (J. G. Pilkington, 1943: 140).

Hristiyan antropolojisinde insanın doğuştan günahkâr kabul edilmesi, bireyin kendini eksik ve kusurlu görmesine neden olmaktadır. Tanrı ile kurulan ilişkinin zayıflaması, bireyin içsel olarak bütünlük hissini kaybetmesiyle sonuçlanmaktadır. Maddi dünyaya olan bağlılık, bireyin ilahi varoluşuna ulaşmasının önünde bir engel olarak görülmektedir. Kilise öğretileri, bireyin kurtuluşunun yalnızca Tanrı'ya yönelmekle mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlayış, bireyin kendi iç dünyasını sorgulamasını teşvik etmekte, ancak bu sorgulama süreci aynı zamanda benliğin parçalanmasına da zemin hazırlamaktadır (Bloch, 1962: 152).

Dinsel inanç sistemleri ile toplumsal düzenlemeler arasında kurulan sıkı bağ, bireyin düşünsel ve eylemsel özgürlüğünü sınırlamaktadır. Feodal yapıda bireylere dayatılan roller, çoğu zaman değiştirilemeyen kalıplar hâlinde varlığını sürdürmektedir. Birey, ait olduğu sınıfın ötesine geçememekte, toplumsal hareketlilikten mahrum bırakılmaktadır. Sosyal yapının bu sabitlenmiş yapısı, bireyin kendi benliğini oluşturmaktan ziyade kendisine atfedilen kimliği benimsemesine yol açmaktadır. Bu durum, bireyin hem sosyal hem de varoluşsal düzeyde yabancılaşmasına neden olmaktadır (J. G. Pilkington, 1943: 155).

Feodalizmin ekonomik modeli ile Hristiyanlığın teolojik söylemi, bireyin yabancılaşma deneyimini çok yönlü kılmaktadır. Toplumsal hiyerarşiler, bireyin emek üzerinde denetim kurmasına izin vermemekte; dini öğretiler ise bireyin öz benliğiyle bağ kurmasını güçleştirmektedir. Her iki yapı da bireyin kendisini gerçekleştirme sürecini sınırlandırmaktadır. Ekonomik ve dinsel otoritelerin birey üzerindeki bu baskısı, yabancılaşmayı yalnızca bireysel bir kırılma değil, sistemik bir olgu hâline getirmektedir. Orta çağ boyunca yabancılaşma hem dünyevi hem de kutsal bağlamda çok katmanlı bir çözülme olarak karşımıza çıkmaktadır (Bloch, 1962: 160).

2.1.3 Modern Dönemde Yabancılaşma

Kapitalist sistemin yükselişi, sanayileşme dalgası, bireycilik ve teknoloji odaklı yaşam biçimlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte yabancılaşma olgusu, modern düşüncenin temel tartışma konularından biri hâline gelmektedir. Bu dönemde yabancılaşma, yalnızca felsefi bir kavram olarak değil, aynı zamanda sosyoloji, psikoloji ve kültürel kuramlar tarafından da çok yönlü biçimde ele alınmaktadır. Toplumsal ilişkilerin değişen yapısı, bireyin hem kendisiyle hem de çevresiyle olan bağlarının çözülmesine yol açmaktadır. Bu çok katmanlı çözülme süreci, düşünsel olarak özellikle Marx'ın çalışmaları çerçevesinde sistematik biçimde analiz edilmektedir. Kapitalist üretim ilişkilerinin birey üzerindeki etkilerini açıklamak amacıyla geliştirilen Marx'ın *Entfremdung* kuramı, yabancılaşma tartışmalarının merkezinde yer almaktadır (Marx, 2021: 8).

Ekonomik sistemin temel yapı taşı olan emek süreci, kapitalist düzende bireyin kendi üretimi üzerindeki denetimini kaybetmesiyle birlikte farklı bir anlam kazanmaktadır. İşçinin emeğini piyasada bir meta olarak sunmak zorunda kalması, üretim sürecine yabancılaşmasının ilk adımını oluşturmaktadır. Emek, artık bireyin kendini gerçekleştirdiği yaratıcı bir eylem olmaktan uzaklaşmakta; birey, kendi üretiminin denetimini yitirerek sistemin bir parçası hâline gelmektedir. Marx, bu yapıyı dört temel boyut altında ele almakta; bireyin emek ürününe, üretim sürecine, diğer insanlara ve kendi özüne yabancılaştığını savunmaktadır (Marx, 2021: 75).

Üretimin nesnelleşmesi, bireyin emeği üzerindeki duygusal ve düşünsel bağlarını koparmaktadır. İşçinin kendi elleriyle ürettiği nesneler, ona ait olmaktan çıkmakta; bu durum, emeğin yabancılaşmış doğasının belirginleşmesine neden olmaktadır. Malların değer

kazanmasıyla birlikte işçinin değersizleşmesi, üretim sürecine yabancılaşmanın çelişkili doğasını yansıtmaktadır. Ürettiği ürün üzerinde hiçbir söz hakkı bulunmayan birey, bu nesneleri artık bir özgürlük aracı değil, bir tahakküm ve kontrol mekanizması olarak deneyimlemektedir. Yabancılaşma, bu anlamda yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda psikolojik bir kopuş biçiminde de tezahür etmektedir (Marx, 2021: 77).

Emek süreci içinde bireyin yalnızca üretimden değil, aynı zamanda kendi içsel doğasından da uzaklaşması, yabancılaşmayı daha derin bir varoluşsal sorun hâline getirmektedir. İşçinin çalışma saatleri dışında özgür hissedip, çalışma sürecinde kendisini edilgen bir nesne gibi algılaması, bu kopuşun yarattığı paradoksal durumu ortaya koymaktadır. Emeğin kendini gerçekleştirme aracı olmaktan çıkması, insanın üretim faaliyetinden yabancılaşmasına zemin hazırlamaktadır. Marx'ın düşüncesinde bu türden bir yabancılaşma, bireyin hem toplumsal ilişkilerde hem de içsel dünyasında özgürlüğünü yitirmesi anlamına gelmektedir. Üretim faaliyetinin bu biçimi, insanın potansiyelini sınırlayan bir baskı mekanizması işlevi görmektedir (Swain, 2019: 42).

İnsanın doğayı dönüştürme gücü olarak tanımlanan emek, kapitalist bağlamda bireyin kontrolünden uzaklaştırılarak anlamını kaybetmektedir. Bu bağlamda üretim, birey açısından yalnızca ekonomik bir zorunluluk olarak algılanmakta, yaratıcılıkla olan ilişkisi büyük ölçüde kopmaktadır. Marx, emeği insan doğasının temel bir ifadesi olarak değerlendirirken; modern üretim biçimlerinin bu niteliği ortadan kaldırdığını öne sürmektedir. Emek sürecinin yabancılaşması, bireyin üretimle kurduğu ilişkide duygusal, zihinsel ve toplumsal bir kopuş yaşamasına neden olmaktadır. Üretim, artık bireyin özne olduğu bir eylem değil; katlanılması gereken bir yük hâlini almaktadır (Ollman, 2008: 219).

İşçinin diğer bireylerle kurduğu ilişkiler de bu süreçten bağımsız düşünülememektedir. Kapitalist üretim tarzı, yalnızca emek ilişkilerini değil, toplumsal ilişkileri de metalaştırmakta; bireyler arasındaki iletişim, rekabet temelli ve araçsallaştırılmış bir biçime dönüşmektedir. Bu bağlamda insanlar arası bağlar, içsel bir dayanışma duygusundan uzaklaşmakta ve çıkar ilişkileri üzerinden biçimlenmektedir. Marx'a göre bu süreç, bireyin türsel doğasından kopmasına neden olmakta; insanlar arasında var olması gereken insani bağların yerini ekonomik çıkar ilişkileri almaktadır. Toplumsal etkileşimlerin yüzeyselleşmesi, bireyin hem başkalarına hem de kendine yabancılaşmasına zemin hazırlamaktadır (Ollman, 2008: 221).

Çalışma, bireyin yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamaktan öte, artık sistemin sürekliliğini sağlayan bir işleyişin parçası olarak görülmektedir. İşçinin fiziksel ve zihinsel enerjisi, üretimin hizmetine sunulmakta; birey kendi emeğiyle kurduğu ilişkiyi kişisel bir değer üretimi olarak değil, yalnızca geçim aracı olarak deneyimlemektedir. Bu kopuş, bireyin çalışma dışı zamanlarını özgürlük alanı olarak görmesine yol açmaktadır. Marx, bu özgürlük illüzyonunu, emeğin yabancılaşmış doğasının bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Çalışmanın birey tarafından denetlenememesi, onu üretim sürecinin edilgen bir bileşeni konumuna getirmektedir (Ollman, 2008: 222).

Yabancılaşmanın bir başka boyutu, bireyin hemcinsleriyle olan bağlarının çözülmesinde ortaya çıkmaktadır. Kapitalist sistem, bireyleri yalnızlaştırmakta ve onları kendi çıkarlarını öncelemeye teşvik etmektedir. İnsanlar arasında gelişmesi gereken iş birliği ve toplumsal bütünlük, yerini güvensizlik ve rekabete bırakmaktadır. Marx, bu durumu insanın türsel varlığından uzaklaşması şeklinde yorumlamakta; bireyin topluma olan aidiyet duygusunun giderek zayıfladığını savunmaktadır. Kendi türüne karşı yabancılaşan birey, yalnızca toplumsal değil, ahlaki ve duygusal olarak da çözülme yaşamaktadır (Ollman, 2008: 237).

Emek sürecinden dışlanan bireyin toplumsal konumunu da sorgulaması kaçınılmaz hâle gelmektedir. Kapitalist üretim düzeninde ortaya çıkan ürünler, işçinin kendisine değil; sermaye sahiplerine ait olmaktadır. Ürettiği değerler üzerinde söz sahibi olmayan birey, sistemin işleyişine uyum sağlamak zorunda kalmakta; bu durum da bireyin toplumsal yapıyla olan bağlarını gevşetmektedir. Marx'a göre, bireyin emeği üzerinde tasarruf hakkına sahip olmaması, yalnızca maddi değil, ontolojik bir kopuş anlamına gelmektedir. Emek sürecinden soyutlanan birey, kendine ve toplumuna karşı yabancılaşmaktadır (Ollman, 2008: 241).

İnsanın yalnızca üretim çarklarını döndüren bir araca indirgenmesi, bireyin yaratıcı kapasitesinin göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Kapitalist sistem, bireyi yalnızca ekonomik başarı ve verimlilik üzerinden tanımlamakta; bu yaklaşım, insan doğasının çok boyutlu niteliğini görmezden gelmektedir. Yaratıcılık ve kendini ifade etme olanağından yoksun bırakılan birey, üretim süreciyle kurduğu bağda anlam yitirmektedir. Marx, bu durumu bireyin özgürlüğünü kaybetmesiyle ilişkilendirmekte ve insan emeğinin özünden uzaklaştığını ileri sürmektedir (Ollman, 2008: 225).

2.2 FARKLI PERSPEKTİFLERDEN YABANCILAŞMAYA BAKIŞ

Yabancılaşma kavramı, 19. yüzyılda Marx'ın ekonomik temelli analizlerinden başlayarak, 20. yüzyılda psikolojik ve sosyolojik perspektiflerle genişlemektedir. Freud, Fromm ve Sartre gibi düşünürler, yabancılaşmayı bireyin içsel çatışmaları ve varoluşsal kaygıları bağlamında ele almaktadır. Weber, Durkheim ve Simmel gibi sosyologlar, bu kavramı toplumsal yapılar ve kültürel dinamikler üzerinden analiz etmektedir. Yabancılaşma, modern toplumun karmaşık sorunlarını anlamak için hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan merkezi bir kavram olmaya devam etmektedir.

Modern dönemde psikolojik yabancılaşma, temel inceleme alanlarından biri haline gelmiştir. Kökeni felsefi ve sosyolojik tartışmalara dayansa da, psikoloji bu kavramı bireyin kendi benliğinden, doğasından ve toplumdan kopuşu bağlamında ifade edilmektedir. Sanayi Devrimi'nin ardından hızlanan toplumsal dönüşümler, bireyin geleneksel bağlardan uzaklaşmasına ve modern yaşamın mekanik düzenine hapsolmasına yol açarak yabancılaşmayı hem bireysel hem de toplumsal bir sorun olarak ortaya çıkarmaktadır.

2.2.1 Psikolojik Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı, yalnızca ekonomik ilişkiler çerçevesinde değil, bireyin psikolojik yapısını da etkileyen çok yönlü bir olgu olarak değerlendirilmelidir. Marx'ın kapitalist üretim ilişkilerine yönelik eleştirileri, bu kavramın başlangıç noktası olarak kabul edilmekle birlikte, zamanla psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi alanlarda yeni boyutlar kazanmıştır. Emek ve üretim süreci üzerindeki kontrolün kaybı, bireyin kendisine ve çevresine karşı duyduğu bağın zayıflamasına neden olmaktadır. Marx'ın düşüncelerinin izinden giden Freud, Fromm ve Sartre gibi isimler, yabancılaşmayı bireyin içsel bölünmesi ve psikolojik çözülmesiyle ilişkilendirmektedir. Psikolojik yabancılaşma, bireyin yalnızca ekonomik düzlemde değil, benliğiyle kurduğu ilişki bağlamında da bir kopuş yaşadığını göstermektedir (Marx, 2021: 76).

İnsanın yalnızca emeğiyle değil, kimliğiyle olan bağlarının da çözülmeye başlaması, modern toplumun birey üzerinde yarattığı baskının bir sonucudur. Kapitalist düzende birey, yalnızca çalıştığı üretim araçlarına değil, aynı zamanda kendisine, topluma ve diğer bireylere de yabancılaşmaktadır. Üretim sürecinin dışsallaşması, bireyin içsel anlam dünyasında da

parçalanmalara yol açmaktadır. Yaratıcılığın ve öz ifadenin yerini işlevsellik ve verimlilik aldığında, birey kendini bir araç gibi deneyimlemeye başlamaktadır (Marx, 2021: 78).

Kapitalist üretim biçiminin bireyin emeğini bir metaya dönüştürmesi, bireyin kendilik algısını da biçimlendirmektedir. Emeğini pazarlamak zorunda kalan birey, yaşamı üzerinde söz hakkı olmayan bir nesneye dönüşmektedir. Bireyin yalnızca üretim sürecinden değil, kendi öz varlığından da uzaklaştığı bu süreç, psikolojik çöküntüye zemin hazırlamaktadır. Marx'a göre, bireyin emeğine yabancılaşması, zamanla içsel tutarlılığını kaybetmesine ve kimliğini sistemin işleyişi içinde erozyona uğratmasına neden olmaktadır. Yabancılaşmanın bu boyutu, bireyin gündelik yaşamda da etkisiz ve değersiz hissetmesine yol açmaktadır (Marx, 2021: 81).

Psikanalitik kuramın kurucusu olan Freud, yabancılaşmayı doğrudan terim olarak kullanmasa da bireyin içsel çatışmaları ve bastırılmış dürtüleri üzerinden bu olguyu anlamlandırmaktadır. Uygarlık süreci boyunca bireyin içgüdüsel eğilimleri toplumsal düzen uğruna bastırılmıştır. Cinsellik ve saldırganlık gibi temel dürtülerin bastırılması, bireyin kendi doğasıyla uyumlu bir yaşam sürememesine neden olmaktadır. İçsel arzular ile toplumsal beklentiler arasındaki çelişki, bireyin kendisini tanımlamada güçlük yaşamasına yol açmaktadır. Freud'a göre bu içsel gerilim, bireyin öz benliğiyle bağ kurmasını engelleyerek psikolojik yabancılaşmayı kalıcı kılmaktadır (Freud, 1930: 77).

Bireyin arzularıyla toplumsal kurallar arasında sıkışması, psikolojik dengenin bozulmasına neden olan temel bir etkidir. Toplumun dayattığı yasaklar, bireyin kendi doğasını inkâr etmesine yol açarak kimlik bütünlüğünü zedelemektedir. Arzuların bastırılmasıyla oluşan içsel çatışma, bireyin kendini gerçekleştirme sürecini sekteye uğratmaktadır. Kimlik krizi yaşayan birey, kendini ifade etme konusunda güçlük çekmekte ve bu durum zamanla nevrotik tepkilere dönüşmektedir (Freud, 1930: 122).

İnsan bedeniyle kurduğu ilişkinin zayıflaması, psikolojik yabancılaşmanın fiziksel bir boyut kazandığı noktayı temsil etmektedir. Freud, yaşlanma, hastalık ve ölüm gibi kaçınılmaz olgular karşısında bireyin bedenine yabancılaştığını öne sürmektedir. Gençlik ve dinamizmi yücelten modern yaşam biçimi, bireyin bedensel değişimleri kabul etmesini zorlaştırmaktadır. Bu inkâr hali, bireyin kendi bedenine karşı duyduğu aidiyet hissini zayıflatmakta ve psikolojik bütünlüğünü tehdit etmektedir. Freud'a göre bedenle bağın

zayıflaması, bireyin varoluşsal kaygılarını artırmakta ve içsel çözölmeyi hızlandırmaktadır (Freud, 1930: 145).

Kapitalizmin birey üzerindeki psikolojik etkilerini inceleyen düşünürlerden biri olan Fromm, yabancılaşmayı yalnızca ekonomik sömürü üzerinden değil, bireyin benliğiyle kurduğu ilişki temelinde ele almaktadır. Modern birey, piyasa koşullarının dayattığı kimlikleri benimseyerek kendi özünden uzaklaşmaktadır. Kendini sahip olduğu mallar, statü sembolleri ve tüketim alışkanlıklarıyla tanımlayan birey, içsel bir boşluk hissiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bireyin kendini dışsal değerlerle özdeşleştirmesi, onu hem psikolojik hem de sosyal açıdan kırılgan bir yapıya sürüklemektedir. Fromm, bireyin ancak içsel benliğini tanıyıp buna göre yaşadığında yabancılaşmadan kurtulabileceğini savunmaktadır (Fromm, 2019: 56).

Bireyin özgürlük ile güvenlik arasındaki dengeyi kaybetmesi, yabancılaşmanın modern biçimlerinden birini oluşturmaktadır. Fromm'a göre, birey geleneksel bağlardan kurtuldukça daha özgür hâle gelmekte; fakat bu özgürlük, aynı zamanda yalnızlık ve belirsizlik duygularını da beraberinde getirmektedir. Birey, kendisini özgür hissettiği anlarda aynı zamanda güvensizlik ve aidiyetsizlikle yüzleşmektedir. Kapitalist sistem, bireye bağımsızlık vaat ederken onu aynı zamanda dayanaksız bırakmaktadır. Bu çelişkili durum, bireyin psikolojik bütünlüğünü zayıflatarak yabancılaşmasını pekiştirmektedir (Fromm, 1996: 37).

İçsel dünyayla bağ kuramayan bireyin kendine dönük algısı da zamanla kırılganlaşmaktadır. Fromm'a göre, birey içsel farkındalığını kaybettiğinde, yaşamı dışsal yönelimler ve başkalarının beklentileri üzerinden anlamlandırmaya başlamaktadır. Bu yönelimin süreklilik kazanması, bireyin gerçek ihtiyaçlarını görmezden gelmesine neden olmaktadır. Toplumsal onay alma isteği, bireyin kendi değerleriyle olan ilişkisini zayıflatmakta ve bireyi yüzeysel bir kimliğe mahkûm etmektedir. Fromm, bireyin bu kopuşu aşabilmesi için içsel kaynaklarını yeniden keşfetmesinin zorunlu olduğunu belirtmektedir (Fromm, 1996: 40).

Sartre'ın varoluşçu yaklaşımı, bireyin özünü başkalarının bakışlarıyla inşa etmesi durumunda ortaya çıkan yabancılaşmayı açıklamaya çalışmaktadır. Kişi, kendi kimliğini içsel bir süreçle değil, çevresindekilerin beklentilerine göre şekillendirmeye başladığında özgünlüğünü kaybetmektedir. Başkalarının yargılarına göre davranan birey, zamanla kendi iradesine yabancılaşmakta ve kararlarını dışsal referanslara göre almaktadır. Toplum

tarafından bireye dayatılan roller, onun öznel varlığını bastırmakta ve bireyi dıştan tanımlı bir nesneye indirgemektedir (Beaver, 2012: 155).

Kendi seçimlerine karşı duyarsızlaşan birey, gerçekleştirdiği eylemler üzerinde sahip olması gereken sorumluluğu da yitirmektedir. Sartre'ın ifadesiyle birey, eylemlerini tamamladıktan sonra bu edimlerin artık kendi kontrolünden çıktığını fark etmekte ve kendi kimliğini dışardan izler hâle gelmektedir. Eylemler başkaları tarafından değerlendirilmeye başlandığında, birey hem kendini hem eylemlerini nesneleştirilmiş biçimde algılamaya başlamaktadır. Bu durum, özgürlükle bağdaşmayan bir varoluş halini işaret etmektedir (Beaver, 2012: 156).

Toplumun bireye sunduğu hazır rollerin cazibesi, bireyin varoluşunu kolaylaştırmak yerine daraltmaktadır. Birey, özgürlüğün yükünden kaçmak adına bu kalıpları benimseyerek kendi öz varlığından uzaklaşmaktadır. Zamanla bu roller, bireyin kendisini nasıl tanımladığını belirleyen başlıca kaynak hâline gelmektedir. Toplumsal onay alma arzusu, bireyi sabit tanımlamalara mahkûm etmekte ve onun yaratıcı eylem kapasitesini sınırlamaktadır. Sartre, bireyin kendini başkalarının bakışıyla değerlendirmesinin özgürlüğünü ortadan kaldırdığını vurgulamaktadır (Bogardus, 1973: 79).

Kapitalist üretim sisteminde yalnızca üretim araçları değil, insan ilişkileri de metalaşma eğilimi göstermektedir. Marx, bu sürecin bireyler arası ilişkileri araçsallaştırdığını ve insanı kendi toplumsallığından kopardığını ifade etmektedir. İlişkilerin samimiyet ve içtenlikten uzaklaşarak karşılıklı çıkar mantığına göre şekillenmesi, bireylerin birbirlerini birer araç olarak görmesine neden olmaktadır. Bu durum, sevgi, arkadaşlık ve güven gibi değerlerin aşınmasına ve bireyin toplumsal bağlardan uzaklaşmasına yol açmaktadır. Yabancılaşma, bu türden kopuşların bir sonucu olarak düşünülmektedir (Marx, 2021: 83).

İnsanın başkalarıyla kurduğu ilişkilerde güven duygusunu kaybetmesi, sosyal yapının parçalanmasına neden olan bir kırılma yaratmaktadır. Ekonomik ilişkilerin bireyler arası etkileşimde belirleyici hâle gelmesi, toplumsal bütünlüğü zedelemektedir. Marx'ın düşüncesine göre bu kopuş, bireyin türsel varlığından uzaklaşmasını hızlandırmaktadır. Toplumsal dayanışmanın yerini rekabetin alması, bireyin yalnızlık duygusunu pekiştirmekte ve içe kapanmasına zemin hazırlamaktadır. Kapitalizmin metalaştırıcı etkisi, bireyin sosyal ilişkilerini de dönüştürmektedir (Marx, 2021: 83).

Freud'un bakış açısında psikolojik yabancılaşma, bireyin bastırılmış arzularına karşı geliştirdiği savunma mekanizmalarıyla ilişkilidir. Bilinçdışına itilen istekler, bireyin öz farkındalığını zayıflatmakta ve içsel çatışmalara neden olmaktadır. Süperego'nun yön verdiği ahlaki normlar, bireyin kendi doğasına aykırı davranış kalıpları geliştirmesine yol açmaktadır. Bu durum, bireyin iç dünyasında huzursuzluk yaratmakta ve benliğiyle olan bağını zedelemektedir (Freud, 1930: 127).

Suçluluk hissi, bireyin kendisine yönelik eleştirel bakış açısını beslemekte ve öz benlikle arasına mesafe koymasına yol açmaktadır. Freud'a göre bu durum, bireyin hem psikolojik hem de ahlaki bir gerilim yaşamasına neden olmaktadır. İçselleştirilen toplumsal değerlerle bireysel arzular arasındaki uyumsuzluk, kimlik üzerinde baskı oluşturmaktadır. Bu çatışma çözülemediğinde birey, psikolojik bütünlüğünü korumakta zorlanmakta ve giderek kendine yabancılaşmaktadır (Freud, 1930: 145).

Fromm, kültürel yapının bireyin benliğiyle kurduğu ilişkiyi doğrudan etkilediğini ifade etmektedir. Birey, modern toplumda anlam arayışını içsel kaynaklarla değil, dışsal onay mekanizmaları üzerinden sürdürmektedir. Sahip olunan mallar, tüketim alışkanlıkları ve statü göstergeleri, bireyin öz değerlerinin yerini almaktadır. Bu yönelim, bireyin iç dünyasından uzaklaşmasına neden olarak yabancılaşmayı pekiştirmektedir (Fromm, 1996: 40).

Tüketim toplumunun bireye sunduğu kimlik seçenekleri, bireyin özgün varoluşunu gölgede bırakmaktadır. Kapitalist düzenin sürekli yeni arzular üreten yapısı, bireyi tatminsizliğe ve yetersizlik hissine mahkûm etmektedir. Fromm, bireyin bu döngüden çıkabilmesi için sistemin dayattığı normlara karşı bir içsel farkındalık geliştirmesi gerektiğini belirtmektedir. Dışsal değerlere odaklanmak, bireyin kendi içsel ihtiyaçlarını görmezden gelmesine neden olmaktadır. Yabancılaşmayı aşmak bireyin kendini yeniden tanıma çabasıyla mümkündür (Fromm, 1996: 77).

2.2.2 Sosyolojik Yabancılaşma

Toplumun geçirdiği yapısal dönüşümler, bireylerin kimliklerini nasıl inşa ettiklerini ve sosyal bağlarını nasıl sürdürdüklerini doğrudan etkilemektedir. Sosyoloji, bu süreci açıklamak adına birey-toplum ilişkisini merkeze alarak yabancılaşma kavramını önemli bir çözümleme aracı hâline getirmektedir. Marx'ın kapitalist üretim ilişkileri üzerinden

tanımladığı yabancılaşma, sosyolojik kuramlar açısından da işlevsel bir zemin sunmaktadır. 19. yüzyılın sonlarıyla birlikte şekillenen sosyoloji disiplini, toplumsal yapının dönüşümünü anlamaya yönelik teorik çerçeveler geliştirirken bu kavramı yeniden üretmiştir. Weber, Durkheim ve Simmel gibi öncü düşünürler, yabancılaşmayı modern toplumun farklı katmanlarıyla ilişkilendirerek çok boyutlu biçimde ele almaktadır (Swingewood, 1998: 9).

Sanayileşmenin ivme kazandığı süreçte toplumsal yapılar değişime uğramış, bireyler geleneksel bağlarını terk ederek yeni ekonomik sistemin kurallarıyla karşı karşıya kalmıştır. Toplumdaki bu kırılma, bireyin yalnızca üretim süreciyle değil, sosyal rollerle ve normlarla olan ilişkisini de dönüştürmektedir. Yeni toplumsal düzen, bireyi önceki topluluk ilişkilerinden farklı bir yapıya dahil ederken; bireyin kendine ve çevresine karşı geliştirdiği anlam çerçevesi zayıflamaktadır. Bu duruma yönelik analizlerde Marx'ın açtığı kuramsal alan, sosyolojik yorumlarla daha geniş bir bağlamda derinleştirilmektedir (Swingewood, 1998: 9).

Toplumsal yaşamın rasyonel organizasyonlar etrafında şekillenmesi, bireyin özgünlüğüyle olan bağı zayıflatmaktadır. Weber'in modernlik eleştirisi, rasyonalizasyon süreciyle birlikte bireyin özgürlüğünün nasıl sınırlandırıldığını açıklamaya yöneliktir. Verimlilik, hesaplanabilirlik ve denetim gibi ilkeler doğrultusunda işleyen bürokratik yapılar, bireyin inisiyatif alanlarını daraltmaktadır. Bu yapılar içinde karar alma mekanizmalarının dışına itilen birey, yalnızca kurallara uyan bir işlevsel unsur olarak konumlandırılmaktadır. Weber'in “demir kafes” metaforu, bireyin bürokrasi içinde nasıl nesneleştiğini somut biçimde ifade etmektedir (Ritzer, 2000: 91–92).

Toplumun bireye sunduğu yapısal roller, bireyin yaşam pratiklerini belirleyen sınırları da beraberinde getirmektedir. Weber'e göre kapitalist toplum, bireyleri uzmanlaşmış iş alanlarına yönlendirerek düşünsel özgürlüğü kısıtlamaktadır. Bu yapı içinde bireyin sistemden kopması veya alternatif bir yaşam kurgulaması son derece güçleşmektedir. Kapitalist değerlerin içselleştirilmesiyle birlikte bireyin kendisini gerçekleştirme potansiyeli daraltılmakta; yaşam, tekrar eden standartlara indirgenmektedir (Weber, 1999: 46–47).

Toplumsal normların bireyin davranışlarını yönlendirmede yetersiz kaldığı durumlar, anlam kaybına neden olmaktadır. Durkheim, bu kopuş hâlini “anomi” kavramı ile açıklamakta ve bireyin toplumla olan bağlarını zayıflatan süreçlere odaklanmaktadır. Normların

bulanıklaştığı ortamlarda birey, yönünü tayin edemez hâle gelmekte ve davranışlarını şekillendirecek ortak değerleri kaybetmektedir. Toplumsal düzenin çözülmesiyle birlikte bireyin yaşamına yön veren anlam sistemleri işlevsizleşmektedir. Durkheim'a göre bu durum, bireyin sosyal kimliğini sürdürebilmesini zorlaştıran temel bir soruna işaret etmektedir (Marshall, 2005: 32–33).

Anonimin toplumsal yapıda ortaya çıkmasının başlıca nedenlerinden biri, ekonomik değişimlerin hızına kültürel değerlerin uyum sağlayamamasıdır. Kapitalist sistem, bireylerin arzularını sürekli genişletirken, bu arzuların sınırlarını belirleyememektedir. Belirsizlik, bireyin kendi yaşamı üzerinde tutarlılık geliştirmesini engellemekte ve değer çatışmalarına neden olmaktadır. Ne yapması gerektiğini bilemeyen birey, psikolojik boşluk duygusuyla karşı karşıya kalmakta ve aidiyet bağlarını kaybetmektedir. Durkheim'ın çözümlemesi, bireyin modern toplumda yaşadığı anlam yitimine ışık tutmaktadır (Durkheim, 2013: 248).

Simmel'in kent sosyolojisine katkısı, bireyin büyük ölçekli şehirlerde nasıl yalnızlaştığını açıklaması bakımından önem arz etmektedir. Metropol yaşamı, bireyin duyu organlarını sürekli uyararak tepki verme kapasitesini azaltmaktadır. Kalabalıklar içinde sürekli etkileşim hâlinde olmak zorunda kalan birey, kendini korumak adına çevresine karşı kayıtsızlık geliştirmektedir. Bu duyarsızlaşma, bireyin toplumsal bağlarının zayıflamasına ve sosyal ilişkilerin yüzeyselleşmesine neden olmaktadır. Simmel, kent yaşamının bireyin psikolojik bütünlüğü üzerinde yarattığı bu etkileri yabancılaşma ile ilişkilendirmektedir (Ergil, 1978: 106).

Kent yaşamının anonim yapısı, bireylerin birbirleriyle kurduğu ilişkilerde mesafeyi artırmakta ve bireyin sosyal gruplar içinde çözünmesine neden olmaktadır. Geleneksel toplumlarda az sayıda ama yoğun bağlara dayanan ilişkiler görülürken, modern kentte birey çok sayıda yüzeysel ilişkiyle kuşatılmaktadır. Sosyal rollerin çeşitlenmesi ve görevlerin uzmanlaşması, bireyin kimliğini sabitlemek yerine parçalamaktadır. Simmel'in analizine göre, birey bu parçalanmış yapı içinde hem birden fazla role adapte olmakta hem de hiçbirinde bütünlük sağlayamamaktadır (Simmel, 2009: 48).

Modern toplumun yapısal dönüşümleri, bireyin yalnızca çevresiyle değil, kendiyle kurduğu ilişkiyi de biçimlendirmektedir. Marx'ın ekonomik yabancılaşma kuramı, bireyin emeği üzerindeki kontrolünü kaybettiğini vurgularken; Weber, bürokrasinin bireyi nasıl işlevsel bir

araca dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Durkheim, toplumsal normların çöküşünün bireyin yön­süzlüğünü artırdığını belirtirken, Simmel bireyin kentleşmeyle birlikte toplumsal bağlarını nasıl kaybettiğini gözler önüne sermektedir. Sosyolojik bakış, bu kuramlar ışığında bireyin modern toplum içinde yaşadığı kimlik kaybını çok boyutlu olarak incelemektedir.



3. MODERN SANAT VE YABANCILAŞMA

3.1 MODERN SANATIN TANIMI VE TEMEL ÖZELLİKLERİ

Toplumların ekonomik, kültürel ve teknolojik açıdan geçirdiği değişimlerin sanatsal üretim üzerindeki etkileri, modern sanatın oluşumunda belirleyici bir rol oynamaktadır. Sanayi Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan yeni üretim biçimleri, şehirleşmenin artması ve toplumsal yapının dönüşmesi, sanatın hem içerik hem biçim olarak farklılaşmasına yol açmıştır. Geleneksel sanat anlayışından kopuşun yaşandığı bu süreçte, sanatçılar alışılmış estetik kuralları sorgulayan daha deneysel ve öznel yönelimler geliştirmiştir. Modern sanat, bu dönüşümleri yalnızca biçimsel düzeyde değil, ifade aracı olarak da yansıtan bir yapı içinde şekillenmiştir. Sanatın bu yeni yönü, modern toplumla kurulan ilişkilerin sanatsal dile nasıl aktarıldığını göstermektedir (Özüdoğru, 2013: 211).

Gerçekliğin bire bir temsiline dayalı klasik sanat anlayışı, 19. yüzyılın sonlarında giderek etkisini yitirmeye başlamıştır. Sanatçıların çevresel dünyayı doğrudan kopyalamaktan ziyade, kendi içsel deneyimlerini ön plana çıkardığı bir döneme geçilmiştir. Empresyonizm gibi akımlar, nesnel görüntüden çok, algının izini sürerek yeni bir anlatım dili ortaya koymuştur. Bu estetik dönüşüm, sanatın yalnızca dış dünyayı değil, bireysel duyumsamaları da temsil edebileceğini ortaya koymaktadır. Gerçekliğe karşı bu mesafeli duruş, modern sanatın temel çıkış noktalarından birine işaret etmektedir (Görenek, 2020: 14).

Sanatsal bakışın değişmesi, sanat yapıtlarının hem içeriğini hem de formunu radikal biçimde dönüştürmüştür. Kübizm gibi akımlar, görsel gerçekliği parçalayarak geometrik formlar üzerinden yeniden yapılandırmıştır. Ekspresyonist yaklaşım ise dış dünyadan çok, bireyin içsel gerilimlerine ve duygularına odaklanmıştır. Bu anlayışta sanat eseri, yalnızca yaratıcının mesajını değil, izleyicinin katkısıyla şekillenen çok katmanlı bir anlam alanı sunmaktadır (Atmaca, 2011: 298).

Sanatçının bağımsız bir yaratıcı olarak konumlandırılması, modern sanatın temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Akademik sanat kurallarına ve toplumsal normlara karşı geliştirilen bu duruş, sanatın daha kişisel ve özgür bir zeminde üretilmesini mümkün kılmıştır. Sanatçının, kendi deneyimini ve düşünsel sürecini özgün bir biçimde yansıtmayı, estetik üretimi bireysel bir ifade aracına dönüştürmüştür. Bu durum, sanatın

işlevsel değerinden çok, üretim sürecindeki özgünlük ve yaratıcılığa dikkat çekmektedir (Erdoğan, 2015: 75).

Biçimsel yapıların ve estetik ideallerin dönüşüme uğradığı bu dönemde, sanat yapıtına yüklenen değer de yeniden tanımlanmıştır. Perspektif kurallarına sıkı sıkıya bağlı kompozisyon anlayışı yerini sezgisel düzenlemelere bırakmıştır. Yüzeyin derinlik yansımaları yaratmak yerine, düzlem olarak ele alınması ve malzemenin dokusunun vurgulanması yeni bir ifade biçimi olarak benimsenmiştir. Böylece temsilin yerini, biçimsel ve kavramsal sorgulama almış; sanat yapıtı artık yalnızca doğayı yansıtmaya çabasıyla sınırlı kalmamıştır. Modern sanatın bu biçimsel özgürleşmesi, onu klasik estetik anlayıştan belirgin biçimde ayırmaktadır (Görenek, 2020: 15).

Sanat yapıtının anlamını sabitleyen geleneksel yorum biçimleri, modern sanatta yerini izleyicinin katkısına açık, çok anlamlı bir yapıya bırakmıştır. Sanatçının eser üzerinde mutlak otoritesine karşı geliştirilen bu yaklaşım, izleyicinin yorum gücünü artırmıştır. Özellikle soyut sanat anlayışı, bu çoğulcu estetik zeminin temelini oluşturmuş; anlamın sanatçının niyetine indirgenemeyeceği fikrini öne çıkarmıştır. İzleyiciyle kurulan bu etkileşim, sanatsal üretimin yalnızca estetik bir süreç değil, aynı zamanda düşünsel bir paylaşım alanı olduğunu göstermektedir (Foster, 2002: 81).

Toplumda bireyselleşmenin güç kazanmasıyla birlikte sanat, kamusal işlevlerinden uzaklaşarak daha özgür bir anlatım alanı kazanmıştır. Sanatçılar, toplumsal anlatıların dışına çıkarak kişisel fikirlerini ve deneyimlerini merkeze alan üretim biçimlerine yönelmiştir. Bu yönelim, sanatın yalnızca zanaat becerisine dayalı bir etkinlik olmadığını, aynı zamanda fikir üretimiyle ilişkili bir süreç olduğunu ortaya koymuştur. Duchamp'ın ready-made işleri, geleneksel sanat kategorilerini sorgulayarak nesne, düşünce ve bağlam ilişkisini yeniden tanımlamıştır (Koşar, 2017: 2037).

Figüratif anlatımdan uzaklaşan modern sanat akımları, sanatın temsil işlevine yönelik köklü eleştiriler getirmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında soyut sanatın öne çıkması, görsel betimlemenin yerini biçimsel ve duygusal araştırmalara bırakmasını beraberinde getirmiştir. Sanatçılar, tanıdık formları bozarak yeni bir görsel anlatım dili yaratma çabası içine girmiştir. Bu yaklaşım, sanatın doğrudan bir temsil değil, deneyimsel ve sezgisel bir süreç olarak ele alınmasını sağlamıştır (Aldoğan, 2019: 244).

Estetik normların sabit ve evrensel olduğu fikri, modern sanat tarafından temelden sorgulanmıştır. Sanatçının amacı, artık yalnızca güzellik yaratmak değil; aynı zamanda sorgulamak, dönüştürmek ve düşünsel bir etki yaratmaktır. Sanat eseri, bu anlayışla birlikte duyuşal bir nesne olmaktan çıkmış, eleştirel bir araç olarak değerdendirilmeye başlanmıştır. Bu çerçevede modern sanat, estetik yargının sınırlarını genişletmiş; farklı ifade biçimlerini ve disiplinleri kapsayan bir yapıya bürünmüştür (Körük, 2023: 52).

Sanatın biçimiyle içeriğı arasındaki ilişkinin sabit kabul edilmediğı modern anlayış, bu iki unsurun birbirinden bağımsız olarak var olabileceğini öne sürmüştür. Minimalizm gibi yaklaşımlar, içerik arayışını ikinci plana atarak, yalnızca biçimin etkisine odaklanan eserler üretmiştir. Bu anlayışta, sanat yapıtı bir temsilden ziyade, görsel bir varlık olarak değerdendirilmiştir. Böylece sanatın yalnızca anlatım değil, düşünsel bir deneyim sunduğı anlayış güçlenmiştir (Taştan, 2021: 111).

Sanatçının içsel dünyasıyla kurduğı bağı güçlenmesi, sanatsal üretimi daha öznel ve sezgisel bir sürece dönüştürmüştür. Sanat artık dış dünyayı yansıtan bir ayna değil, içsel yaşantının izlerini taşıyan bir alan olarak yorumlanmaktadır. Duygular, bilinçdışı öğeler ve bireysel deneyimler, sanat eserinin merkezine yerleşmiştir. Bu yaklaşım, özellikle ekspresyonist sanat anlayışında güçlü biçimde kendini göstermiştir (Crow ve Crow, 1996: 37).

Estetik, içerik ve temsil kavramlarının sınırlarının silikleştiğı modern sanat anlayış, sanatın tanımını da dönüşüme uğratmıştır. 20. yüzyıldan itibaren sanatsal pratikler yalnızca biçimsel niteliklere değil, felsefi, toplumsal ve psikolojik içeriklere de temas etmeye başlamıştır. Bu çok boyutlu yapı, sanatın hem üretim hem de alımlama süreçlerinde farklılaşmalara yol açmıştır. Sanatın bireysel anlatımı önceleyen, estetik değerdeleri tartışmaya açan ve izleyiciyi düşünmeye sevk eden yönü, modernizmin merkezinde yer almaktadır (Özüdoğru, 2013: 216).

3.2 YABANCILAŞMANIN MODERN SANATTAKİ YERİ: RESİM SANATINDAKİ TEMSİLLER

3.2.1 Ekspresyonizm ve Yabancılaşma

Modern sanatın bireyin içsel dünyasına yönelmesiyle birlikte şekillenen akımlar arasında ekspresyonizm, duyuşal yoğunluk ve ruhsal çözümlerin görsel anlatımı açısından ayrıksı

bir konumda yer almaktadır. Bireyin toplumla olan gerilimli ilişkisini görünür kılma çabası, bu akımın estetik anlayışını doğrudan etkilemiştir. Dışavurumcu sanatçılar, estetikten çok ifade gücüne öncelik tanıyarak, modern bireyin çevresine ve kendine karşı yaşadığı kırılmayı tuvale taşımışlardır. Yalnızlık, kaygı, çöküntü gibi temalar; biçimsel deformasyonlar ve çarpıcı renk kullanımlarıyla ifadesini bulmuştur (Shearier, 1988: 229; Rollmann, 1985: 32).

Bireyin içinde bulunduğu toplumsal düzenle olan bağlarını koparmaya başlaması, ekspresyonist sanatta güçlü bir tematik arka plan oluşturmıştır. Kentlerin hızla büyümesi, geleneksel dayanışma biçimlerinin çözülmesi ve bireyin anonimleşen kitle içinde kaybolması, ekspresyonist sanatçılar tarafından yoğun biçimde işlenmiştir. Sanayileşme sürecinde bireyin kendi yaşamı üzerindeki denetimi yitirmesi, yabancılaşmanın yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir boyut kazandığını göstermektedir. Toplumun bireyden talep ettiği rollerin tekdüzeliği, sanatçıların eleştirel bakışını tetikleyen unsurlar arasında yer almaktadır (Demcisak, 2016: 80; Conces, 1994: 159).

Görsel anlatımın dönüştüğü bu süreçte, figürlerin doğadan uzaklaşarak biçimsel olarak çarpıtılması, bireysel ruh hâlinin yansması olarak değerlendirilmiştir. Doğrusal perspektifin bozulması, figürlerin dengesiz kompozisyonlarda yer alması ve deformasyona uğramış beden tasvirleri, sanatçının içsel gerilimlerini açığa çıkaran yöntemler hâline gelmiştir. Özellikle Edvard Munch'un *Çiğlik* adlı yapıtı, bireyin varoluşsal korkusunu sembolize eden bir ikon olarak sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ruhsal acının görsel forma dönüştüğü bu yaklaşımda, sanatçının içsel gerçekliği estetik biçimlere üstün gelmektedir. Bu nedenle ekspresyonist çalışmalar, izleyiciye duygusal bir yoğunluk ve gerilim sunmayı hedeflemektedir (Mather-Pike, 1988: 73; Morgan, 1996).

Yüz ifadelerindeki çarpıklık, bedenlerin doğal oranlardan uzaklaşması ve mekânın izole şekilde kurgulanması, bireyin toplumsal baskılarla kurduğu problemlili ilişkinin görsel karşılığı olarak yorumlanmaktadır. İnsan figürlerinin yalnızlık içinde betimlenmesi, varoluşsal sıkışmışlığı doğrudan hissettirmektedir. Gerçekliğin birebir temsiline karşı geliştirilen bu biçimsel kırılma, sanatçının toplumsal düzene karşı eleştirel tavrını da yansıtmaktadır. Bedenlerin ifade aracı hâline gelmesi, sanatın anlatım gücünü yalnızca teknik değil, duygusal bir mecra olarak da öne çıkarmaktadır (Reichart, 1969; Tavor, 1982).

Renk tercihleri, biçimsel anlatımı destekleyen bir unsurdan fazlası olarak, ekspresyonist sanatın ifade derinliğini güçlendiren yapısal bir bileşen hâline gelmiştir. Doğadaki renklerin taklidi yerine bireyin içsel karmaşasını yansıtan abartılı ve kontrast tonlar kullanılmıştır. Egon Schiele'nin portrelerindeki renksel gerilim, figürün ruhsal çatışmalarını doğrudan görünür kılarken, Ernst Ludwig Kirchner'in kent manzaralarında benzer bir kaotik yapı göze çarpmaktadır. Rengin anlatıdaki rolü yalnızca estetik değil, psikolojik bir gerilim alanı olarak kurgulanmıştır (Foster, 2002: 84; Koşar, 2017: 2039).

Tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde, ekspresyonist yaklaşımın toplumsal kriz dönemlerinde yükselmesi dikkat çekmektedir. Savaşların ve ekonomik çöküntülerin yarattığı güvensizlik ortamı, sanatçının bireyin yalnızlığını ve aidiyet sorunlarını daha görünür kılmasına neden olmuştur. Bireyin doğa ile olan bağının kopması, teknolojik ilerlemenin insani değerleri geri plana itmesiyle birleştiğinde, sanatın daha içsel ve eleştirel bir biçim kazanmasına zemin hazırlanmıştır. Ekspresyonizm bu noktada yalnızca estetik bir arayış değil, insanı merkeze alan bir sorgulama çabası olarak yorumlanmalıdır. Duygusal yoğunluğun kaynağı olan bu tarihsel kırılmalar, sanatın anlatım dilini dönüştürmüştür (Aldoğan, 2019: 245; Özudoğru, 2013: 218–220).

Kentsel yaşantının getirdiği yabancılaşma, bireyin kendilik bilinciyle kurduğu ilişkiyi de dönüştürmüştür. Günlük yaşamın mekanik ritmi içinde birey, kendi öznel deneyimlerini bastırmakta ve sosyal rollerin yönlendirdiği bir kimlik inşa etmeye zorlanmaktadır. Bu yönlendirme, ekspresyonist sanatçılar tarafından eleştirel bir tutumla karşılanmış; sanat, bireyin içsel gerilimlerini görünür kılan bir araca dönüştürülmüştür. Toplumla kurulan mesafeli ilişkinin görselleştirilmesi, sanatçının eleştirel perspektifini biçimsel anlatımla birleştirmesine olanak tanımaktadır (Atmaca, 2011: 299; Crow ve Crow, 1996: 43–45).

Toplumun birey üzerindeki baskılarının yalnızca soyut kavramlar düzeyinde kalmadığı, doğrudan görsel imgelerle temsil edildiği ekspresyonist sanat eserlerinde açıkça görülmektedir. Kapitalist ilişkilerle şekillenen sosyal düzenin bireyi yalnızlaştırması, sanatsal temsillerde bozulmuş mekânlar, yalnız figürler ve çarpık oranlarla vurgulanmaktadır. Bireyin kendi iç sesiyle temas kurma çabası, toplumsal rollerin yıkıcılığı karşısında daha da zorlaşmaktadır. Bu kırılma, sanatçının eleştirisini güçlü imgelerle aktarmasına neden olmaktadır (Erdoğan, 2015: 76–77; Körük, 2023: 53).

Geleneksel tekniklerden uzaklaşarak özgün biçimsel denemelere yönelen ekspresyonist sanatçılar, estetik olanla içeriksel olan arasında farklı bir bağ kurmuşlardır. Çizgi ve kompozisyonun dengesizliği, izleyiciyle kurulan ilişkiyi estetik deneyimin ötesine taşımaktadır. Anlatımın bireysel bir yoğunluk taşıması, izleyicinin eserle yalnızca görsel değil, duygusal düzlemde de bağ kurmasını zorunlu kılmaktadır. Sanatçının amacı, biçimsel mükemmelliği yakalamak değil, izleyicide sarsıcı bir farkındalık yaratmaktır (Craven, 1985: 508; Görenek, 2020: 15).

Günümüz sanat üretiminde ekspresyonist tekniklerin etkisi, biçimsel düzeyde sürmekte; fakat kavramsal bağlamda da yeniden yorumlanmaktadır. Modern bireyin yalnızlık, kimlik krizi ve anlam arayışı gibi sorunlarını yansıtan çağdaş sanatçılar, ekspresyonist anlatım dilinden yararlanmaya devam etmektedir. Ruhsal gerilimleri ve toplumsal çatışmaları görünür kılma çabası, ekspresyonizmin güncelliğini koruyan yönlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu süreklilik, akımın geçmişle sınırlı bir estetik tavır olmadığını, çağdaş sanatın eleştirel damarlarından biri olarak yaşamaya devam ettiğini göstermektedir. Ekspresyonizmin yabancılaşma teması etrafında şekillenen görsel dili, bugün hâlâ etkisini sürdürmektedir (Shearier, 1988: 231; Rollmann, 1985: 22).

3.2.2 Soyut Sanat ve Duygusal Kopukluk

Sanatta geleneksel temsil anlayışından uzaklaşan yaklaşımlar, modern bireyin dünyaya olan yabancılaşmasını ifade eden önemli araçlar hâline gelmiştir. 20. yüzyılın başlarında biçim, anlatı ve içerik açısından radikal bir dönüşüm geçiren sanat, özellikle soyut sanatın yükselişiyle birlikte duygusal kopukluk ve anlam krizleriyle ilişkilendirilmiştir. Figüratif anlatımın yerine tamamen form, renk ve çizgi gibi temel unsurların öne çıkarılması, izleyicinin sanat eserleriyle kurduğu geleneksel bağı sarsmıştır. Soyut sanatın bu yönü, modern insanın toplumsal ve bireysel anlamda hissettiği yalnızlık ve aidiyetsizlik duygularını yansıtan bir estetik anlayış olarak değerlendirilmiştir (Ergun, 2017: 234).

Soyut sanatın doğuşu, modernist sanat anlayışıyla yakından ilişkilidir. Wassily Kandinsky ve Kazimir Malevich gibi sanatçılar, doğrudan bir anlatı oluşturmak yerine, sanatın özüne yönelik bir dönüşüm gerçekleştirmeyi amaçlamışlardır. Temsili öğelerin bilinçli olarak reddedilmesi, sanatın içsel ve sezgisel bir boyut kazanmasına neden olmuştur. Kandinsky, özellikle müziğin soyut doğasından ilham alarak, sanatın da herhangi bir somut göstergeye ihtiyaç duymadan ruhsal bir deneyim yaratabileceğini öne sürmüştür (Palabıyık, 2020: 183).

Soyut sanatın temsili özelliklerinden arındırılması, izleyici deneyimi açısından da radikal bir değişime yol açmıştır. İzleyici, geleneksel sanat eserlerinde olduğu gibi anlatı, figür veya doğrudan betimlemeler aracılığıyla eseri çözümleyemez duruma gelmiştir. Bunun yerine, soyut sanatın sunduğu biçimsel unsurlar arasında anlam arayışı içine girmiştir. Eserdeki belirsizlik, izleyici ile sanat eseri arasındaki bağın kopmasına neden olmuş ve bu süreç, modern insanın genel olarak anlam krizleri yaşadığı bir dönemde sanatta da kendini göstermiştir (Güngen, 2019: 89).

Soyut sanatın duygusal kopukluk hissi yaratmasının en önemli nedenlerinden biri, sanatçının izleyiciye doğrudan bir mesaj sunmaktan kaçınmasıdır. Figüratif sanat, tarih boyunca anlatıyı merkezine almış ve izleyiciye belirli bir bakış açısı sunmuştur. Soyut sanat ise, herhangi bir somut referans noktası içermediği için izleyicinin tamamen bireysel deneyimine bağlı olarak yorumlanmaktadır. Bu durum, bir yandan sanatın demokratikleştiği bir süreç olarak değerlendirilirken, diğer yandan bireyin sanat karşısında yalnızlaştığı bir alan açmıştır (Karaca, 2021: 341).

Soyut sanatın en önemli tartışmalarından biri, sanatın bir temsil işlevi taşıyıp taşımadığıdır. Geleneksel sanat anlayışında sanat, dünyayı, insanları ve olayları temsil eden bir araç olarak görülmüştür. Soyut sanat ise, herhangi bir nesneyi veya anlatıyı doğrudan temsil etmeyi reddederek, sanatın özünde yalnızca estetik ve sezgisel bir deneyim olduğu fikrini savunmuştur (Yılmaz, 2014: 46).

Soyut sanatın izleyici üzerinde yarattığı belirsizlik, modern bireyin yabancılaşma süreciyle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Anlamanın ve temsilin ortadan kalktığı bu sanat anlayışı, bireyin içinde bulunduğu dünyaya karşı hissettiği kopukluğu yansıtan bir araç hâline gelmiştir. İzleyici, sanat eseriyle karşılaştığında, eserin ne anlatmak istediğini çözümleyemediğinde, kendisini yalnız ve dışlanmış hissedebilmektedir. Bu durum, sanatın yalnızca bir estetik deneyim olmaktan çıkıp, bireyin içsel dünyasına dair bir sorgulama alanı oluşturmaya neden olmuştur (Erdoğan, 2015: 79).

Soyut sanat, özellikle Soğuk Savaş dönemiyle birlikte farklı bağlamlarda değerlendirilmiştir. Amerikan kültürel politikaları, soyut sanatın bireysel özgürlüğü simgeleyen bir araç olarak görülmesini sağlamış, bu da soyut sanatın bir propaganda aracı olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Sanatın ideolojiden arındırılmış bir alan olması gerektiğini savunan

kuramcılar, soyut sanatın tamamen sanatsal bir devrim olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmüşlerdir. Ancak bazı eleştirmenler, bu sanat anlayışının bireyi toplumsal gerçeklikten kopardığını ve modern bireyin yalnızlaşmasını destekleyen bir araç hâline geldiğini savunmuşlardır (Güngen, 2019: 88).

Minimalizm, soyut sanatın bir alt dalı olarak, sanat eserinin izleyici üzerindeki etkisini en aza indirme amacı taşımaktadır. Minimalist sanatçılar, sanatın herhangi bir duygusal veya anlatısal unsur içermemesi gerektiğini savunarak, nesnelliğe ve endüstriyel malzemelere vurgu yapmışlardır. Sanatın özüne dair bir sorgulama içeren bu yaklaşım, aynı zamanda izleyicinin sanatla olan bağına daha da zayıflatmıştır. Minimalist eserlerde yer alan soğuk ve mekanik estetik anlayışı, izleyicide herhangi bir duygusal etkileşim yaratmamayı hedeflemiş ve böylece sanatın tamamen bir nesne olarak değerlendirilmesine neden olmuştur (Foster, 2002: 86).

Psikanaliz, soyut sanatın insan psikolojisi üzerindeki etkisini inceleyen önemli bir alan olarak öne çıkmaktadır. Freud'un bilinçdışı kuramı, soyut sanatın bireyin bastırılmış duygularını açığa çıkardığını öne süren yaklaşımlar geliştirmiştir. Carl Jung ise, soyut sanatın kolektif bilinçdışına hitap eden evrensel semboller içerdiğini savunmuştur (Yılmaz ve Kırca, 2023: 2030).

Soyut sanat, modern bireyin iç dünyasını ve toplumla olan ilişkisini sorgulayan bir alan olarak, yabancılaşma temasını en güçlü şekilde işleyen sanat akımlarından biri hâline gelmiştir. İzleyiciyi doğrudan bir anlatıya yönlendirmek yerine, tamamen öznel bir deneyime maruz bırakması, sanatın bireyle kurduğu ilişkinin dönüşmesine neden olmuştur. Sanatın anlam dünyasında yarattığı bu radikal değişim, soyut sanatın yalnızca biçimsel bir yenilik değil, aynı zamanda modern insanın ruh hâlini yansıtan bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir (Morgan, 1996: 328).

3.2.3 Dışavurumcu Portreler

Modern sanatın yöneldiği içsel anlatım arayışı, portre sanatında da belirgin biçimde hissedilmektedir. Geleneksel gerçeklik anlayışının dışına çıkan dışavurumcu yaklaşımlar, bireyin ruhsal derinliklerini ve psikolojik çatışmalarını ön plana alarak izleyiciyle farklı bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Fiziksel benzerliğe indirgenmeyen bu portreler, bireyin yalnızca yüzünü değil, varoluşsal çalkantılarını da ifade etmektedir. Bilinçli deformasyonlar,

abartılı yüz hatları ve içsel duyguları yansıtan renk kullanımı, sanatçının anlatım olanaklarını zenginleştiren araçlara dönüşmektedir. Portre bu biçimiyle, yalnızca temsil değil, aynı zamanda ifade gücü taşıyan bir mecra hâline gelmektedir (Baysal, 2021; Karaalioglu, 2021).

20. yüzyılın başında gelişen dışavurumculuk, bireyin iç dünyasını sanatın merkezine taşıyan güçlü bir yönelim olarak ortaya çıkmıştır. Sanayileşmenin getirdiği sosyal dönüşümler, iki büyük savaşın yarattığı travmalar ve hızla değişen kent yaşantısı, bireyin çevresinden koparak içsel sorunlara yönelmesini beraberinde getirmiştir. Bu kırılma, portre sanatında yalnızca estetik değil, varoluşsal soruları da içeren bir ifade alanı yaratmıştır. Sanatçı, öznenin içsel çatışmalarını tuval üzerine yansıtarak ruhsal deneyimlerin dışavurumunu mümkün kılmaktadır (Mather-Pike, 1988: 84; Craven, 1985: 503; Erbguth, 2010: 48).

Bu yaklaşımın öncüllerinden biri olan Vincent van Gogh, otoportrelerinde yalnızca görünüşünü değil, ruhsal gelgitlerini de ifade etmeye yönelmiştir. Renklerin duygu yoğunluğuna göre seçildiği, fırça darbelerinin ritmik biçimde içsel çalkantıyı aktardığı resimleri, dışavurumcu anlatımın ilk örneklerinden sayılmaktadır. Biçimsel gerçekliği bozarak ruh hâlini yansıtmaya odaklanan bu eserler, bireyin iç dünyasına dair güçlü bir sezgisel deneyim sunmaktadır. Van Gogh'un bu tavrı, dışavurumcu portrelerin temellerinin atılmasında etkili olmuştur. Gogh'un portre anlayışı, kendisinden sonraki birçok sanatçının biçimsel cesaretine zemin hazırlamaktadır (Chou ve Stork, 2023: 3; González-Escamilla ve diğerleri, 2022: 7).

Dışavurumculuğun etkileyici örneklerinden biri olan Edvard Munch'un "Çılgılık" eseri, bireyin kimliğini kaybettiği ve kaygıyla dolup taşıdığı bir duygusal anı ölümsüzleştirmektedir. İnsan figürünün çarpıtılmış, yüzünün maskesiz ve soyut hâle getirilmiş oluşu, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda ruhsal bir çöküşün anlatımıdır. İzleyiciyi sarsan bu ifade biçimi, sanatın yalnızca güzel olanı değil, acıyı ve boşluğu da temsil edebileceğini kanıtlamaktadır. Munch'un figür yorumlaması, bireyin yalnızlığını ve çevresine yabancılaşmasını güçlü bir sembolleştirmeye dönüştürmüştür (Castellotti ve diğerleri, 2023: 13; Güngen, 2019: 86).

Egon Schiele, portre sanatında deformasyonu en uç noktalara taşıyan dışavurumcu isimlerden biri olarak dikkat çekmektedir. İnsan bedeninin anatomik gerçekliğini hiçe sayarak çizdiği figürlerde, varoluşsal korku ve yalnızlık teması ön plana çıkmaktadır. Keskin

konturlar ve orantısız figürler, bedenin adeta ruhsal gerilim içinde çözülmesini ifade etmektedir. Schiele'nin otoportrelerinde bedensel form neredeyse iskeletsel bir hâl alarak kırılğanlığın görselleştirilmesine hizmet etmektedir. Bedenin çözülüşü, insanın iç dünyasındaki çatlakları görünür kılmaktadır (Erbguth, 2010: 50).

Bireysel olanı aşan bu estetik, aynı zamanda toplumun eleştirisini de içinde barındırmaktadır. Otto Dix ve George Grosz gibi sanatçılar, dışavurumcu portrelerde yalnızca bireyin ruh hâlini değil, dönemin çürümüş sosyo-politik yapısını da açığa çıkarmaya yönelmişlerdir. Bürokratların grotesk yüz ifadeleri, burjuva figürlerinin karikatürize edilmiş bedenleri, dışavurumun politik bir eleştiriye dönüştüğü noktada ortaya çıkmaktadır. Portrelerdeki abartılı yüz hatları, dönemin ikiyüzlü ahlaki düzenine yöneltilmiş sert bir eleştiri olarak karşımıza çıkmaktadır (Boussalis ve diğerleri, 2020: 11).

Cinsiyet temsiline dair sorgulamalar, dışavurumcu portre anlayışında önemli bir kırılma yaratmaktadır. Kadın sanatçılar, geleneksel güzellik kalıplarını reddederek kadın bedenini bireyselliğiyle ortaya koyan güçlü ifadeler üretmişlerdir. Paula Modersohn-Becker ve Marianne Werefkin, kadın figürünü idealize etmek yerine, onun duygusal ve zihinsel deneyimlerini resmetmeyi tercih etmişlerdir. Portrelerdeki soyutlanmış formlar ve dramatize edilmiş yüz ifadeleri, kadınların iç dünyasına dair derin okumalar yapılmasına imkân tanımaktadır (Trzeciak, 2019: 256; Aydın, 2019: 475).

Dışavurumculuk yalnızca tuvalle sınırlı kalmamış, sinema gibi diğer sanat dallarına da derin etkiler bırakmıştır. Alman dışavurumcu sinemasında özellikle Fritz Lang ve Robert Wiene gibi yönetmenler, karakterlerin psikolojik çözülüşünü görsel anlatı üzerinden ifade etmiştir. Keskin ışık-gölge kontrastları, çarpıtılmış mekânlar ve abartılı yüz ifadeleri, portre anlayışının sinematografik karşılığını oluşturmuştur. Figürlerin dramatik biçimde tasvir edilmesi, izleyicide aynı anda hem görsel hem duygusal bir etkilenme yaratmaktadır (Wisotzki, 2023: 6).

Sanat eserlerinin izleyici üzerindeki etkisi yalnızca estetik beğeniyle sınırlı kalmamakta, nörolojik düzeyde de izler bırakmaktadır. Beyin görüntüleme teknolojileriyle yapılan araştırmalar, dışavurumcu portrelere maruz kalan bireylerin duyu işleme merkezlerinde belirgin bir aktivasyon yaşadığını ortaya koymaktadır. Yüzlerin bozulması, abartılı renk kullanımı ve figürlerin sınır tanımayan yapısı, izleyicinin empati mekanizmalarını doğrudan

harekete geçirmektedir. Bilinçli olarak tasarlanmış deformasyonlar, izleyiciyi sadece izlemekle kalmayıp hissetmeye de zorlamaktadır. Nörobilimsel bulgular, dışavurumcu estetiğin psikolojik derinliğini bilimsel olarak da desteklemektedir (González-Escamilla ve diğerleri, 2022: 8; Ruan ve diğerleri, 2020: 329).

1980'lerden itibaren etkisini yeniden hissettiren Neo-Ekspresyonizm, dışavurumcu anlatımın çağdaş sanatla yeniden buluşmasını sağlamıştır. Jean-Michel Basquiat ve Anselm Kiefer gibi sanatçılar, dışavurumun politik ve sembolik yönlerini birleştirerek portre anlayışını güncel meselelere uyarlamışlardır. Özellikle Basquiat'ın parçalara ayrılmış yüz imgeleri ve metinle çevrelenmiş figürleri, kimlik, ırk ve aidiyet üzerine çarpıcı sorular üretmektedir. Portre yalnızca yüz değil, bir söylem alanı hâline gelmektedir (Wisotzki, 2023: 8).

Dijital teknolojilerin sanata entegre olması, dışavurumcu anlatımların farklı mecralarda yeniden üretimini mümkün kılmaktadır. Yapay zekâ destekli üretimlerde portreler, fırça darbeleri yerine algoritmalar aracılığıyla biçim kazanmaktadır. Dijital bozulmalar, renk filtreleri ve yapay katmanlar, çağdaş bireyin ruhsal deneyimlerine yeni bir estetik dil sunmaktadır. Geleneksel dışavurumculuğun yoğun ifadesi, dijital mecralarda teknik biçimde yeniden üretilmektedir (Gu ve diğerleri, 2023: 12).

Dışavurumcu portrelerin etkisi, yalnızca sanatsal bağlamda değil, izleyiciyle kurulan psikolojik iletişim açısından da değerlendirilmektedir. Yoğun duyguların ve bilinçli deformasyonların bir araya gelmesi, izleyicinin empati kurarak sanat eseriyle kişisel bir ilişki geliştirmesini kolaylaştırmaktadır. Figürlerin abartılı ifadeleri ve gözle görünür bozulmaları, izleyiciyi yüzeysel bir gözlemden çok daha derin bir düşünme sürecine çekmektedir. Bu tür portreler yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal bir diyalog başlatmaktadır (Meecham ve Sheldon, 2023: 33).

Kimlik, ruhsal yoğunluk ve toplumsal eleştirinin iç içe geçtiği dışavurumcu portreler, modern sanatın güçlü ifade araçları arasında yer almaktadır. Sanatçılar, kendi iç dünyalarına dair izlenimlerini yalnızca bir temsil olarak değil, izleyiciyi içine çeken bir anlatım biçimiyle sunmaktadır. Her çizgi, her renk ve her bozulma, bireyin yaşadığı çağın ruhunu anlamaya yönelik bir çaba olarak okunmaktadır. İzleyiciyle kurduğu bu yoğun ilişki sayesinde

dışavurumcu portreler, yalnızca bakılan değil, hissedilen sanat ürünleri hâline gelmektedir (Chou ve Stork, 2023: 4).

3.3 MODERN SANATTA YABANCILAŞMANIN ELEŞTİREL PERSPEKTİFLERİ

3.3.1 Marksist Eleştiri

Sanatın toplumsal üretim ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmesi, modern eleştirel kuramların temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Karl Marx'ın emek süreci, üretim biçimleri ve yabancılaşma kavramları, sanatın yalnızca bireysel bir yaratım alanı değil, aynı zamanda tarihsel ve ekonomik bağlamlar içinde şekillenen bir etkinlik olduğunu ortaya koymaktadır. Kapitalist düzende sanatçının emeğine yabancılaşması, sanat eserinin metalaşarak piyasa değerine indirgenmesi ve sanatın yatırım aracına dönüşmesi, Marksist yaklaşımın ele aldığı başlıca sorunlar arasında yer almaktadır. Sanat bu bağlamda, özgünlüğünü yitirerek sermaye dolaşımına eklemlenen bir ürün hâline gelmektedir (Vázquez, 2014: 269).

Meta fetişizmi, sanatın kapitalist piyasa içerisinde nasıl araçsallaştığını açıklayan merkezi bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Sanat eserinin taşıdığı estetik değerler, giderek ekonomik değerler lehine geri plana itilmektedir. Kapitalist üretim biçiminde sanat, artık sadece yaratıcı bir ifade değil, alınıp satılan ve finansal anlamda değerlendirilen bir yatırım nesnesi olarak algılanmaktadır. Estetik yaratıcılığın piyasa koşullarına göre yönlendirilmesi, sanatçının ifade özgürlüğünü doğrudan sınırlamaktadır. Bu durum, sanatın üretimden tüketime kadar tüm aşamalarında bir dönüşüm yarattığını göstermektedir (Lotz, 2023: 414).

Sanatçının emeğine yabancılaşmasının ötesinde, izleyici de bu dönüşüm sürecinde yeni bir konuma itilmiştir. Sanatın piyasa değerine indirgenmesi, izleyiciyle kurulan estetik ilişkinin niteliğini değiştirmektedir. Büyük müzayedelerde astronomik fiyatlarla el değiştiren eserler, koleksiyon değeri üzerinden anlam kazanmakta; sanat yapıtı, duygusal ya da düşünsel deneyimden çok, statü göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı, sanatın biricikliği ve özgünlüğünün yitirildiği bu yeni düzene dair kapsamlı bir okuma sunmaktadır. Tüketim nesnesine dönüşen sanat, artık yalnızca estetik bir deneyim değil, çok katmanlı bir gösterge sistemidir (Ma ve Li, 2023: 10).

Kentleşme süreçlerinin hızlanması, sanatın üretildiği ve tüketildiği mekânları da dönüştürmektedir. David Harvey'nin ortaya koyduğu kentsel metalaşma kavramı, sanatın

şehir planlaması ve sermaye yatırımlarıyla nasıl bütünleştirildiğini açıklamaktadır. Bienallerin, sanat fuarlarının ve kültürel etkinliklerin kentsel dönüşüm projeleriyle iç içe geçmesi, sanatın fiziksel mekânlarda da ekonomik işlev görmesine yol açmaktadır. Büyük metropollerde sanat mekânları, finansal yatırımların bir parçası olarak inşa edilmekte ve kültürel vitrin işlevi üstlenmektedir. Böylece sanat, kentsel sermayenin sembolik dili haline gelmektedir (Çebi ve Kavukcu, 2023: 216).

Marksist yaklaşım, sanatın sadece ideolojik bir araç olmasından ziyade, aynı zamanda eleştirel bir potansiyel taşıdığını savunmaktadır. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu, izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkararak, toplumsal bilinçle hareket eden bir özneye dönüştürmeyi hedeflemektedir. Sanatın eğlence amacını aşarak, sınıfsal çelişkileri görünür kılma işlevi kazanması, Brecht'in estetik politikasının temelini oluşturmaktadır. Bu anlayışta sanat, mevcut üretim ilişkilerini sorgulayan ve dönüştürme potansiyeli taşıyan bir müdahale alanıdır. Toplumsal dönüşümün aracı olarak sanat fikri, Marksist estetikte güçlü bir yere sahiptir (Moss ve Moss, 2020: 139).

Sanatın özgürleştirici bir rol üstlenip üstlenemeyeceği sorusu, Marksist sanat kuramlarının önemli tartışma konularından biridir. Batı Marksizmi içinde Theodor Adorno ve Georg Lukács gibi düşünürler, sanatın hegemonik düzen karşısında ne ölçüde direnç gösterebileceğini tartışmaktadır. Sanatın egemen ideolojiyi yeniden üretme riski ile bu ideolojiyi aşan eleştirel bir alan yaratma ihtimali arasındaki gerilim, bu düşünsel çerçevenin merkezinde yer almaktadır. Sovyet sanat anlayışı sanatı doğrudan ideolojik bir araç olarak konumlandırırken, Batı Marksizmi daha çok sanatın otonomisi üzerinden direniş olanaklarını sorgulamaktadır (Qilin, 2020: 37).

Sanat piyasalarının finansallaşması, sanatçının üretim süreci üzerindeki kontrolünü giderek daha fazla sınırlamaktadır. Piyasa tarafından belirlenen eğilimler doğrultusunda üretilen eserler, sanatçının yaratıcı yönelimlerini kısıtlamakta ve özgünlük arayışlarını daraltmaktadır. Sanat eserlerinin serbest bölgelerde saklanan ve vergiden muaf tutulan yatırım ürünlerine dönüşmesi, sanatın emek temelli üretim mantığından uzaklaştığını göstermektedir. Bu süreç, sanatçının emeği ile sanatın dolaşımı arasındaki bağın niteliksel olarak kopmasına neden olmaktadır. Sanat, finansal değerin taşıyıcısı olarak işlem gören bir varlık biçimine indirgenmektedir (Post ve Calvão, 2020: 101).

NFT'ler ve dijital sanat gibi yeni üretim biçimleri, sanatın metalaşma sürecinin çağdaş örneklerini oluşturmaktadır. Fiziksel varlığı bulunmayan dijital sanat eserleri, sahiplik üzerinden tanımlanan ve değişim değeri üzerinden anlam kazanan nesneler hâline gelmektedir. Bu tür sanatsal üretimler, bireysel deneyime hitap etmekten çok, teknik sahiplik ilişkilerine dayanarak piyasada değer kazanmaktadır. Estetik deneyim, dijital kodların alınıp satıldığı bir ekonomik model içinde yeniden şekillenmektedir (Ma ve Li, 2023: 3-5).

Kapitalist düzende sanatın sistem dışı bir pozisyona yerleşmesi mümkün görünmese de, bazı teorisyenler sanatın eleştirel işlevini tamamen yitirmediğini savunmaktadır. Nicholas Lotz'a göre sanat, kapitalist üretim ilişkilerinden bağımsızlaşmasa da, bu yapının eleştirisini içeriden üretme kapasitesine sahiptir. Sanatçının mevcut sisteme yönelik farkındalığı, estetik üretimin yalnızca uyum sağlayıcı değil, sorgulayıcı bir nitelik taşımasını da mümkün kılmaktadır. Sanatın ikili yapısı hem sisteme hizmet eden hem de ona karşı duran bir alan yaratmaktadır (Lotz, 2023: 414).

Modern sanatın içinde bulunduğu çelişkili yapı, Marksist sanat eleştirisinin güncelliğini korumasına neden olmaktadır. Kapitalist sistemde sanatın metalaşması, sanatçının emeğinden uzaklaşması ve sanatın birikim aracı olarak kullanılması, bu yaklaşımın merkezinde yer almaktadır. Yine de sanat, yalnızca sistemin yeniden üreticisi değil, aynı zamanda dönüşüm arayışlarının da mekânıdır. Estetik üretim, toplumsal çelişkileri görünür kıldığı sürece eleştirel potansiyelini yitirmemektedir. Bu nedenle Marksist sanat eleştirisi, sanata yönelik çok yönlü bir okuma imkânı sunmaktadır (Vázquez, 2014: 270; Moss ve Moss, 2020: 139).

3.3.2 Psikolojik Analiz

Sanatın bireyin içsel deneyimlerini dışa vurma potansiyeli, modern dönemde yalnızca estetik değil aynı zamanda psikolojik bir işleve de sahip olduğunu göstermektedir. Psikanalitik kuramların gelişimiyle birlikte, sanatın bastırılmış duyguların ve travmatik yaşantıların ifadesine aracılık ettiği kabul edilmektedir. Bilinçdışı süreçlerin sanat yoluyla somutlaşması, modern sanat anlayışının temel yönelimlerinden biri haline gelmiştir. Sanat, bu bağlamda yalnızca bir yaratım süreci değil, aynı zamanda zihinsel çözümlemeye açık bir iletişim biçimi olarak görülmektedir. Sanat üretiminin ruhsal çatışmalarla olan ilişkisi, psikanalitik sanat yorumlarının merkezinde yer almaktadır (Kayacan Keser ve Eren, 2015: 139).

Freud'un bireyin bastırıldığı arzularla sanat arasında kurduğu bağlantı, modern sanatçılara yön gösteren önemli bir teori olarak değerlendirilmektedir. Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kavramları ise sanatın yalnız bireysel değil, evrensel psikolojik temsiller içerdiğini savunmaktadır. Modern sanat, bu iki kuramcının sunduğu perspektifler üzerinden bireyin iç dünyasını keşfetmeye yönelik eserler üretmeye yönelmiştir. Freud için sanat, bilinçaltındaki çatışmaların imgelerle dışa vurumu iken; Jung için mitolojik ve sembolik dil aracılığıyla kolektif bir ifadeye dönüşmektedir. Psikanalitik çözümleme bu yönüyle hem bireysel hem arketipsel kodları açığa çıkaran bir araç olarak değerlendirilmektedir (Kayacan Keser ve Eren, 2015: 137).

Yüzyılın başlarında yaşanan savaş deneyimleri, sanatın ifade alanını derinden etkilemiş ve travmanın sanattaki karşılığını şekillendirmiştir. Dada hareketinin rastlantısal ve kaotik biçimleri, savaşın anlamsızlığına karşı geliştirilen bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Sürrealistlerin bilinçdışı odaklı sanatsal dili ise savaş sonrası oluşan ruhsal yaralanmaların ifadesi için alternatif yollar sunmuştur. Bu yönelimler, sanatın artık yalnızca estetik bir biçim değil, psikolojik çözülmenin ifadesi haline geldiğini göstermektedir (Abir, 2017: 153).

Yaratım sürecinin terapötik niteliği, sanat psikolojisi alanında önemli bir tartışma başlığı oluşturmaktadır. Travma sonrası dönemde sanatın bireyde anlam yaratma ve içsel dengeyi yeniden kurma sürecine katkı sağladığı düşünülmektedir. Özellikle kişisel kayıplar ya da savaş gibi büyük ölçekli şoklar yaşayan sanatçılar, bu deneyimleri sanata dönüştürerek hem kendilerini hem de izleyiciyi iyileştirme potansiyeli taşımaktadır. Bu çerçevede sanat, bireyin bastırıldığı duygu ve düşüncelerle yüzleşmesine olanak tanıyan bir arınma süreci olarak değerlendirilmektedir. Duygusal çözülmenin yaratım sürecine dahil edilmesi, sanatın dönüştürücü gücünü ortaya koymaktadır (Bloom, 2011: 69-72).

Modern kent yaşamının birey üzerindeki etkileri, yalnızlık ve yabancılaşma gibi temaların sanatta yoğun biçimde işlenmesine zemin hazırlamaktadır. Figür deformasyonları, dar alanlı kompozisyonlar ve donuk ifadelerle aktarılan içsel yalnızlık duygusu, modern bireyin yaşadığı psikolojik çözülmenin sanatsal karşılıklarını oluşturmaktadır. Hopper'ın تنها sokaklar ve izole figürler içeren resimleri, bu yalnızlığı somutlaştıran örneklerdendir. Bacon'ın çarpıtılmış bedenleri ise insanın varoluşsal gerilimlerine işaret etmektedir (Liao, 2023: 2).

Sürrealist sanatçılar, bilinçdışı içeriği görünür kılmak için geliştirdikleri yöntemlerle psikolojik çözümlemeye katkı sağlamaktadır. Otomatik çizim, rüya imajları ve soyut çağrışımlar, zihnin kontrolsüz akışını yakalamaya çalışan teknikler arasında yer almaktadır. Dalí'nin rüya sahneleri ya da Ernst'in bilinçaltı soyutlamaları, bireyin içsel çatışmalarını anlamaya yönelik sanatın nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. Freud'un rüya kuramı, bu yaratım süreçlerinin kavramsal temelini oluşturmaktadır. Sürrealistlerin sanat yoluyla bilinçdışına ulaşma çabası, psikanalitik bakış açısını sanata dâhil etmiştir (Bloom, 2011: 70).

Duyguların boşaltımı anlamına gelen Aristoteles'in katarsis kavramı, sanatın psikolojik rahatlama sağlamadaki işlevine teorik bir zemin oluşturmaktadır. Estetik deneyim, yalnızca zihinsel değil, duygusal bir çözülme sürecini de harekete geçirmektedir. Katarsis süreci, izleyicinin yaşadığı empati aracılığıyla kendi iç dünyasındaki çatışmaları dışsallaştırmasına olanak tanımaktadır. Sanat bu yönüyle yalnızca bir ifade değil, aynı zamanda duygusal bir yeniden yapılandırma aracıdır (Baitz, 2017: 41).

İnsan bedeninin sanattaki temsili, bireyin kendilik algısıyla olan ilişkisini sorgulamak açısından önemli bir mecra sunmaktadır. Egon Schiele'nin keskin konturlu, kırılğan figürleri, insan bedenine dair alışılmış güzellik normlarını altüst ederek psikolojik gerilimi yansıtmaktadır. Francis Bacon'ın resimlerinde ise deformasyon, insanın varoluşsal kırılmalarını simgeleyen bir anlatım biçimine dönüşmektedir. Bedenin bozulmuş imgelerle resmedilmesi, ruhsal çatışmaların fiziksel temsili haline gelmektedir (Baitz, 2017: 33).

Toplumsal olayların bireyde bıraktığı izler, sanat yoluyla kolektif hafızaya aktarılmaktadır. Soykırım, sürgün ve savaş gibi kitlesel travmalar, sanatçılar tarafından yalnızca tarihsel belgelerle değil, duygusal yoğunluğu yüksek görsel anlatımlarla da kaydedilmektedir. Bu eserler, yalnızca geçmişi hatırlatmakla kalmayıp, toplumsal yüzleşmeyi de teşvik eden araçlara dönüşmektedir. Bellek çalışmalarında sanat, kolektif duyguların görünür kılındığı sembolik bir alan olarak değerlendirilmektedir (Phillips ve Tiba, 2019: 9).

Sanat terapisi alanında yürütülen araştırmalar, özellikle çocuklar ve travma sonrası stres bozukluğu yaşayan bireylerde sanatın iyileştirici etkisini ortaya koymaktadır. Bireyin bastırılmış duygularını ifade edebildiği güvenli bir alan sunan bu yaklaşım, sözel iletişimin sınırlı olduğu durumlarda etkili bir yöntem olarak görülmektedir. Görsel anlatım, bireyin içsel çatışmalarını fark etmesine ve yeniden anlamlandırmasına katkı sağlamaktadır. Sanat

terapisi, yalnızca bireysel iyileşme değil, aynı zamanda sosyal uyumun desteklenmesi açısından da değerlendirilmektedir. Psikolojik iyileşmede sanatın dönüştürücü gücü, bilimsel araştırmalarla da desteklenmektedir (McKeown ve diğerleri, 2016: 30).

3.3.3 Feminist Perspektif

Sanat alanında uzun yıllar boyunca egemen erkek bakışının belirlediği anlatılar, kadın sanatçının üretim alanındaki görünürlüğüne ciddi ölçüde kısıtlamıştır. Yalnızca nesne olarak temsili mümkün kılan geleneksel sanat tarihi, kadınların özneleşmesini engellemiş ve onları yaratıcı bir figür olmaktan uzaklaştırmıştır. Modern sanatla birlikte şekillenen yeni ifade biçimleri, kadın sanatçılar açısından hem yeni kapılar aralamış hem de mevcut dışlanma biçimlerini yeniden üretmiştir. Feminist sanat eleştirisi bu tarihsel baskılara karşı bir yanıt olarak ortaya çıkmakta, kadınların yaratıcı varlıklar olarak sanat sahnesine geri dönmelerini savunmaktadır (Reckitt, 2016: 19).

Kadınların sanat tarihinden silinmişliğine karşı geliştirilen teorik yaklaşımlar, erkek egemen kanonun yeniden sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır. Kadın sanatçının marjinalleştirilmesi, yalnızca temsil eksikliğiyle değil, aynı zamanda estetik kriterlerin kimin tarafından belirlendiğiyle de ilişkilendirilmektedir. Sanat tarihi anlatılarının eril bakış açısıyla şekillendiği fikri, feminist kuramcıların yeniden yazım çabalarını kaçınılmaz kılmaktadır. Troubling Canons yaklaşımı, kadın sanatçının varlığını merkezileştirmeyi ve tarih yazımında alternatif anlatı biçimleri geliştirmeyi hedeflemektedir. Sanat tarihinin eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilmesi, bu anlamda feminist estetiğin en güçlü çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır (Reckitt, 2016: 16).

Bedenin sanattaki temsili, feminist perspektifin en çok yoğunlaştığı meselelerden biri olarak değerlendirilmektedir. Kadın figürünün tarih boyunca çoğunlukla erkek bakışıyla şekillendirilmiş olması, feminist sanatçıların eleştiri odağı haline gelmiştir. Performans sanatıyla birlikte bedenin yalnızca bakılan değil, aynı zamanda konuşan ve direnen bir varlık olarak sunulması feminist sanatın öncülleri arasında yer almaktadır. Marina Abramović ve Orlan gibi sanatçılar, bedenlerini sanatın merkezine yerleştirerek ataerkil normlara karşı doğrudan bir karşı duruş sergilemişlerdir. Temsiliyetin dönüştürülmesi yoluyla sanatçı özneleşmesinin gerçekleşmesi, feminist sanatın kurucu dinamiklerinden biridir (Berke, 2016: 32).

Kadın sanatçının yalnızca galerilere hapsedilmiş bir figür olmaktan çıkıp, kamusal alanda görünürlük kazanması feminist sanat hareketinin başka bir boyutunu yansıtmaktadır. 1960’lardan itibaren gelişen bu hareket, sanatı estetik bir anlatımın ötesine taşıyarak politik bir müdahale alanına dönüştürmüştür. Judy Chicago, Barbara Kruger ve Guerrilla Girls gibi sanatçılar, sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliklerine dikkat çekmek için toplumsal eleştiri içeren işler üretmişlerdir. Sanatın sokakta, afişte, duvarda ve performanslarda yankı bulması feminist eleştirinin sınırlarını genişletmektedir (Berke, 2016: 32–33).

Müze ve galeri politikalarının toplumsal güç ilişkilerini yeniden üreten yapılar olduğu yönündeki eleştiriler, feminist sanat tarihçilerinin en çok tartıştığı konular arasındadır. Kadın sanatçıların önemli sanat kurumlarında marjinal biçimde temsil edilmesi, sanatın nötr bir alan değil, politik olarak şekillenen bir zemin olduğunu göstermektedir. Büyük koleksiyonların erkek sanatçılar lehine kurulan hiyerarşik yapısı, kadınların üretimlerinin görünmez kılınmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda feminist sanat eleştirisi, müze mekânını yalnızca eserlerin sergilendiği bir alan olarak değil, aynı zamanda ideolojik bir yapılanma olarak da analiz etmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sanatsal mekânlarda yeniden üretildiği bu ortamlar, feminist mücadele için önemli bir hedef hâline gelmektedir (Reckitt, 2016: 17).

Kadın sanatçıların sanatta bakım emeği, annelik ve ev içi roller gibi temaları görünür kılma çabası, feminist sanatın özgün katkılarından biridir. Ev içi emeğin toplumsal olarak değersizleştirilmesi, sanat pratiğinde de kadınların dışlanmasına yol açmaktadır. Mierle Laderman Ukeles’in temizlik işçileriyle birlikte gerçekleştirdiği performanslar, bakım emeğini bir sanat formuna dönüştürerek görünmeyeni görünür kılmaktadır. Bu performatif işler, bakım emeğinin toplumsal işleyişteki yerini sorgulamakta ve sanatla emeği yeniden ilişkilendirmektedir. Feminist sanat bu noktada, emeği estetik bir mesele olmaktan çıkarıp politik bir tartışma zeminine taşımaktadır (Diachenko, 2023: 118).

Kadın sanatçıların özneleşme süreçlerinde kullandıkları anlatılar, sanat tarihindeki ikincilleştirmeye karşı güçlü bir alternatif üretmektedir. Geleneksel anlatılarda erkek sanatçının gölgesinde konumlandırılan kadın figürü, feminist sanat aracılığıyla kendi tarihini ve deneyimini aktaran bir anlatıcıya dönüşmektedir. Kara Walker’ın siyah kadınların tarihine odaklanan eserleri, bu dönüşümün etkileyici örneklerinden biridir. Feminist sanat

yalnızca bireysel deneyimleri yansıtmakla kalmayıp, kolektif hafızayı da yeniden şekillendirme amacını taşımaktadır (Xie, 2022: 152).

Ekonomik eşitsizliklerin sanat piyasasında kadınların temsilini nasıl etkilediği, feminist sanat eleştirisinin ekonomik boyutunu gündeme getirmektedir. Erkek sanatçıların eserleri yüksek fiyatlarla değerlendirirken, kadın sanatçılar sistematik biçimde ekonomik olarak dezavantajlı konumda kalmaktadır. Bu durum yalnızca bireysel başarının değil, yapısal cinsiyetçi ayrımcılığın bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Sanat piyasasındaki fiyatlandırma pratikleri, estetik değeri ekonomik değerle özdeşleştirmekte ve kadın sanatçıların üretimlerini görünmezleştirmektedir. Sanatın ekonomik işleyişi içindeki bu eşitsizlik, feminist perspektifin sanat ekonomisi analizine katkı sağlamasını zorunlu kılmaktadır (Robson, 2022: 45).

Feminist sanatın etkisi yalnızca Batılı ülkelerle sınırlı kalmayıp, farklı coğrafyalarda yerel kültürel bağlamlara göre yeniden şekillenmektedir. Hindistan, Çin ve Orta Doğu gibi bölgelerdeki kadın sanatçılar, feminist temaları kendi tarihsel ve toplumsal gerçeklikleriyle harmanlayarak evrensel söylemi dönüştürmektedir. Çin’de gelişen ekofeminist sanat anlayışı, kadın bedeni ile doğa arasında kurulan bağı politik bir zeminde ele alarak ataerkil tahakkümün çoklu biçimlerini sorgulamaktadır. Yerel mücadelelerle evrensel feminizmin kesiştiği bu üretimler, feminist sanatın kapsayıcılığını genişletmektedir (Liu, 2023: 3).

Yabancılaşma kavramı feminist sanatın politik söylemi içinde yeni bir içerik kazanmakta, kadın sanatçının sistematik olarak sanat dünyasından dışlanması bu kavramla birlikte değerlendirilmektedir. Sanatçının yalnızca üretim sürecine değil, görünürlük alanlarına da yabancılaştırıldığı bu yapı, feminist sanatın karşı çıktığı temel sorunlardan biridir. Feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı duruşlarını sanatsal üretim aracılığıyla ortaya koymakta ve sanatın dönüştürücü potansiyelini politik bir direniş biçimi haline getirmektedirler. Sanatın bireysel ifade alanı olmasının ötesinde kolektif bir mücadele aracına dönüşmesi, bu yaklaşımla mümkün hâle gelmektedir (Reckitt, 2016: 17–18; Berke, 2016: 35).

4. EDWARD HOPPER: YAŞAMI VE SANATI

Amerikan sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Edward Hopper (1882–1967), özellikle yağlıboya eserleriyle 20. yüzyıl Amerika'sının hem kentsel hem kırsal manzaralarını yorumlayan güçlü bir gözlemci olarak tanımlanmaktadır. Sanatındaki gerçekçilik eğilimi, dönemindeki modernist eğilimlerden farklı bir yönde ilerlemiş, çağının yenilikçi hareketlerine karşı daha geleneksel bir çizgide kalmıştır. Ancak Hopper'ı sıradan bir gerçekçi ressamdan ayıran temel unsur, bu teknik tercihin ötesinde yer alan sanatsal vizyonudur. Kullandığı sade ama etkileyici kompozisyonlar, dönemin kültürel yapısına dair evrensel duyguları ve bireyin ruhsal yalnızlığını görünür kılmaktadır. Hopper, bireysel iç dünyasını toplumsal sahnelerle bütünleştirerek izleyiciyi sıradanın içinde saklı olanla yüzleştirmektedir.

Gerçekçiliği, yalnızca dış dünyanın birebir temsili olarak kavramsallaştırmayan Hopper, kendi sanatsal bakış açısını bu gerçekliğin üzerine inşa etmektedir. Resmettiği sahnelerde her bir detay, estetik bir tercihin ötesinde anlamı yapılandıran birer unsur hâline gelmektedir. Özellikle boş sokaklar, içe kapanık figürler ve durağan mekânlar aracılığıyla sunduğu manzaralar, sadece fiziksel çevreyi değil, aynı zamanda bireyin duygusal iklimini de betimlemektedir. Gerçekliği belli oranda sadeleştiren Hopper, bazı öğeleri bilinçli biçimde dışarıda bırakarak ya da vurgulayarak izleyiciye yoğunlaştırılmış bir anlam alanı yaratmaktadır. Bu kurgu, onun sanatını salt görsel bir deneyimden çıkarıp, içsel sorgulamaları tetikleyen bir sürece dönüştürmektedir.

Modernitenin birey üzerinde yarattığı psikolojik etkiler, Hopper'ın eserlerinde görsel bir dile bürünmektedir. Geçmiş ile modern çağ arasında sıkışmış bireyin yaşadığı kimliksel bocalama, onun resimlerinde kimi zaman bir pencereden dışarı bakan yalnız bir figürle, kimi zaman boş bir tren vagonunda oturan insanlarla somutluk kazanmaktadır. Modern yaşamın hızına karşı tezat oluşturan bu durgun sahneler, bireyin kendi iç sesiyle baş başa kalışını yansıtmaktadır. Hopper, geleneksel sanat eğitimi almasına rağmen, döneminin değişen sosyal ve kültürel dinamiklerini dikkatle gözlemlemiş ve bu gözlemlerini kendi sanatsal diliyle yorumlamıştır. Ortaya koyduğu bu içsel sessizlik hâli, dönemin toplumsal dönüşümlerine dair incelikli bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Sanatçının yaşamı boyunca sürdürdüğü içine kapanık ve sessiz kişilik yapısı, eserlerine nüfuz eden yalnızlık ve izolasyon temalarının anlaşılmasında önemli bir referans noktası oluşturmaktadır. Hopper, sosyal çevreye karşı mesafeli duruşunu görsel metaforlarla dışavururken, modern bireyin toplumla ve kendi benliğiyle kurduğu mesafeyi de temsil etmektedir. Yalnız figürlerin yer aldığı kompozisyonlarda, bireyin mekâna karşı konumlanması, onun dünyaya dair varoluşsal konumunu da yansıtmaktadır. Figürlerin çevreleriyle olan ilişkisizliği ya da nesnelerin düzenleniş biçimi, izleyicinin yalnızca göze hitap eden bir düzen değil, aynı zamanda anlamı sorgulayan bir düzenle karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Hopper'ın kişisel yaşamından kaynaklanan bu içe dönüklük, aynı zamanda modern bireyin evrensel yalnızlık hâliyle birleşerek daha geniş bir anlam evreni oluşturmaktadır.

Hopper'ın resimlerinde en sık karşılaşılan duygusal motifler arasında “yabancılaşma”, “boşluk” ve “izolasyon” gibi kavramlar yer almaktadır. Bu kavramlar, yalnızca bireyin kendisiyle olan ilişkisine değil, aynı zamanda toplumla ve fiziksel çevreyle kurduğu bağlarla dair ipuçları da taşımaktadır. Özellikle kent manzaraları, iç mekânlar ve geçici anları temsil eden sahneler, insanın kendini ait hissedemediği bir dünyada var olma çabasını gözler önüne sermektedir. Boş sokaklar, donmuş zaman duygusu ve figürlerin bakışsızlığı, Hopper'ın resimlerinde modern yaşamın soyut baskısını görünür kılmaktadır. Tüm bu unsurlar, bireyin hem dış dünyayla hem de kendi iç gerçekliğiyle kurduğu bağların gevşediği bir yabancılaşma sürecini temsil etmektedir.

İzleyici, Hopper'ın eserlerine baktığında yalnızca estetik bir manzarayla değil, aynı zamanda psikolojik bir atmosferle karşılaşmaktadır. Figürlerin yüz ifadeleri ya da duruşları, mekânın boşluğu ve durağanlığıyla birleştiğinde içsel bir sessizliğin sesi hâline gelmektedir. Bu sessizlik, kimi zaman huzur verici, kimi zaman ise tedirgin edici bir etki yaratmaktadır. Hopper'ın resimleri, izleyicinin kendi yaşamından kesitler bulabileceği, özdeşleşme imkânı sunan anlatılarla örülüdür. Bu bağlamda, onun eserleri yalnızca ressamın bireysel dünyasını değil, aynı zamanda kolektif bilinçte yer eden modern bireyin içsel çalkantılarını da görünür kılmaktadır.

Sanatçının yarattığı görsel dünyada zaman çoğu kez durmuş gibidir; insanlar beklemektedir, nesneler hareketsizdir, mekânlar sessizdir. Bu durağanlık, yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda Hopper'ın modern hayatın ruhsal yönlerine dair derin bir gözlemdir.

Resimlerdeki figürler konuşmaz, fakat onların suskunluğu izleyiciyle doğrudan bir bağ kurmaktadır. Figürlerin kendi içine kapanmış hâlleri, bireyin içsel dünyasında yaşadığı çatışmaları simgelemektedir. Böylece Hopper, dış dünyanın karmaşasına karşı bir iç dünya inşası gerçekleştirerek, izleyiciyi de bu içe dönüş sürecine dâhil etmektedir.

4.1 EDWARD HOPPER'IN BİYOGRAFİSİ

Amerikan sanatının 20. yüzyıldaki en özgün temsilcilerinden biri olan Edward Hopper, 1882 yılında New York eyaletinin Nyack kasabasında dünyaya gelmiştir. Hudson Nehri'nin batı kıyısındaki bu bölge, eski Hollanda yerleşimlerine ev sahipliği yapan doğal dokusuyla Hopper'ın sanatsal kimliğini şekillendiren bir zemin oluşturmuştur. Çocukluk yıllarının bu coğrafyada geçmiş olması, onun hem doğayla hem de mimari unsurlarla kurduğu bağı belirginleştirmiştir. Sanatçının eserlerinde sıklıkla karşılaşılan sakin peyzajlar, melankolik şehir manzaraları ve yalıtılmış figürler, bu erken dönem çevresel etkilerin içselleştirilmiş yansımalarıdır (Levin, 1995: 3). Coğrafyanın sunduğu sessizlik ve tecrit hissi, Hopper'ın sanatsal temasında kalıcı bir duygu haline gelmiştir.

Hopper'ın ailesi, sanata ve entelektüel gelişime değer veren bir yapıdadır. Babası Garrett Hopper yumuşak huylu bir karaktere sahip olup, Fransız ve Rus kültürüne ilgi duymakta, annesi Elizabeth ise sanata büyük bir tutkuyla yaklaşmaktadır. Ailedeki kadın egemenliği, Hopper'ın erken dönem gelişiminde biçimlendirici bir etki yaratmıştır. Baba figürünün otoriter olmayan tavrı, Hopper'ın kendi iç dünyasına çekilmesine ve bireysel ilgilerine yönelmesine olanak tanımıştır (Meyer, 2021).

Henüz beş yaşındayken çizim yeteneğini sergilemeye başlayan Hopper, ailesinin sanata olan ilgisi sayesinde geniş bir kaynak havuzuna ulaşabilmiştir. Sanat kitapları, resimli dergiler ve çeşitli malzemelerle donatılan Hopper, grafik ve resim alanında hem teknik hem de içeriksel olarak gelişmeye başlamıştır. Çocukluk döneminde doğadan çizimler yapmaya, politik karikatürler çizmeye ve mürekkep, karakalem, sulu boya ile denemeler yapmaya başlamıştır. Bu erken ilgiler, onun ilerleyen yıllardaki görsel anlatı dilini besleyen temel etmenlerden biri olmuştur (İstanbul Sanat Evi, 1987).

On yaşına geldiğinde Hopper, eserlerini imzalamaya ve tarihlemeye başlamış, bu da onun sanatını ciddiyetle ele aldığını göstermiştir. Kömür kalemiyle yapılmış ilk çizimlerinde, sürahi, kâse ve kupa gibi gündelik nesneler dikkatle gölgelendirilmiş ve aydınlatılmış şekilde

sunulmuştur. Bu nesnelerdeki ışık ve gölge oyunları, Hopper'ın hayatı boyunca sürececek olan biçimsel ilgilerinin ilk habercileridir. Mekânı ve objeyi ışık yardımıyla yorumlama çabası, onun çağdaş Amerikan gerçekçiliğini farklı bir seviyeye taşımasına yol açmaktadır. (Meyer, 2021).

Hopper'ın çocukluğu, Viktorya döneminin sonu ve modern çağın başlangıcı gibi büyük dönüşümlerin yaşandığı bir zaman diliminde geçmişti). 1880'li yıllar hem bilimsel hem de kültürel açıdan büyük değişimlere tanıklık etmektedir. Sanayileşmenin etkileri Amerikan toplumunda belirginleşirken, bireylerin yalnızlık, yabancılaşma ve toplumsal belirsizlik gibi sorunlarla yüzleşmesi kaçınılmaz hâle gelmiştir. Hopper, bu atmosferde büyümüş ve çevresindeki değişimleri içselleştirerek sanatına aktarmaya başlamıştır (Levin, 1995: 3).

Yaklaşık on iki yaşındayken, Hopper fiziksel görünüşü nedeniyle okul arkadaşlarının alay konusu hâline gelmiş ve "Çekirge" lakabıyla çağrılmıştır. Bu deneyim, onun içe kapanıklığını artırmış, toplumsal etkileşimlerde yaşadığı zorluklar bireysel ifade yolları aramasına neden olmuştur. Sanat, Hopper için yalnızlığını anlamlandırma ve dış dünyayla bağ kurma biçimi hâline gelmiştir. Babasının onu daha sosyal etkinliklere yönlendirme çabalarına rağmen, Hopper kendi iç dünyasında kalmayı tercih etmiştir (Levin, 1995: 13).

Nyack tersanelerinde geçen çocukluk, Hopper'ın doğayla, suyla ve tek başına geçirilen zamanla güçlü bir bağ kurmasını sağlamıştır. Onlu yaşlarında kendi yelkenlisini yapması, onun teknik yeteneklerinin yanı sıra kişisel özgürlüğünü de ortaya koymaktadır. 1899 yılında, on yedi yaşına geldiğinde, resim yapma tutkusu ve sanatçı olma arzusu belirgin hale gelmiştir. Fakat ailesi, sanatın maddi açıdan riskli olabileceğini düşünerek onu çizim gibi daha istikrarlı bir alana yönlendirmeye çalışmıştır. (Torchia, 1939:3-4).

1899'da New York School of Illustration'a kaydolan Hopper, kısa sürede New York School of Art'ta eğitim almaya başlamıştır. Şehirle kurduğu bu erken temas, onun ilerideki şehir manzaraları ve yalnızlık temalı eserlerinin ilk izlerini taşımaktadır. Gerçekçilik odaklı eğitim anlayışıyla Ashcan Okulu'nun etkisinde yetişen Hopper, bu dönemde William Merritt Chase ve Robert Henri gibi isimlerle çalışma fırsatı bulmuştur (Whitney Sanat Müzesi, 2017). Özellikle Henri'nin yönlendirmeleri, Hopper'ın gündelik yaşamı estetik bir düzlemde yorumlama yetisini pekiştirmiştir (Blatty, 2021).

18. yüzyıl sonlarından itibaren değişen sosyal, kültürel ve estetik beklentilerin sanatçıları üzerindeki baskısı, Hopper'ın sanatsal dünyasında kendini hissettirmektedir. Avrupa'da yükselen modernist eğilimlere rağmen, Hopper bu eğilimlere mesafeli kalmış ve kendi çizgisini korumayı tercih etmiştir. Onun için sanat, bireysel iç dünyayı ve gözlemleri yansıtan kişisel bir alandır. Avrupa'daki sanat akımlarına ilgi duymamış olması, onun Amerikalı kimliğini sanatsal düzeyde koruma arzusuyla da bağlantılıdır. Paris'teki günlerinde yeni eğilimleri gözlemlemiş olmasına rağmen, bu gözlemleri kendi içsel süzgecinden geçirerek klasik formlar çerçevesinde ifade etmeye devam etmiştir (Craven, 2019).

Hopper'ın sanatsal yönelimi, izlenimcilikten beslenmekte fakat tam anlamıyla bu akıma dâhil olmamaktadır. Monet'nin aydınlatma teknikleri, Edouard Manet'nin düzenleme yaklaşımı ve Edgar Degas'nın sıradan hayat konuları, Hopper'ın sanatı üzerinde doğrudan izler bırakmıştır. Fakat Hopper, bu etkileri olduğu gibi kopyalamak yerine, kendi sanatsal ifadesini geliştirirken bunları birer başlangıç noktası olarak değerlendirmektedir. Gözlemlediği manzaraları ya da figürleri birebir betimlemek yerine, bu unsurları soyutlayarak ve yalnızlaştırarak yeni bir anlam katmanı inşa etmektedir. Avrupa'da geçirdiği yıllar, onun Amerikan sahnesine döndüğünde taşıyacağı derin bir görsel ve düşünsel zemin oluşturmuştur (Blatty, 2021).

Genç yaşta başladığı illüstrasyon kariyeri, Hopper'ın sanat dünyasında ilerleyebilmesi için ekonomik bir zorunluluk olmuştur. 1905 yılında bir reklam ajansında çalışmaya başlamış, bu iş onun sanat dışındaki yaşamını şekillendirmiştir. Ancak bu zorunluluk, onun kendi sanatsal çizgisinden sapmasına yol açmamıştır. Aksine, reklamcılık deneyimi, onun figür kullanımını, kompozisyon kurma becerisini ve görsel ekonomisini geliştirmesine katkı sağlamıştır. Yine de Hopper, illüstratörlükten duyduğu tatminsizliği açıkça ifade etmiş ve bu alandaki faaliyetlerini bir geçim aracı olarak görmüştür (Geldzahler, 1962: 114).

Sanatçının gravür çalışmalarına yönelmesi, estetik arayışlarının yeni bir evresine işaret etmektedir. 1919 yılında başladığı bu çalışmalar, ona hem teknik anlamda yeni imkânlar sunmuş hem de içsel dünyasını daha özgürce ifade edebileceği bir alan açmıştır. Gravür tekniği, Hopper'ın yalnızlık, boşluk ve zamanın durgunluğu gibi temalarını daha belirgin ve sade bir dille anlatmasına olanak tanımıştır. Bu dönemde ürettiği yirmi beş baskı, onun görsel anlatım gücünün grafik sanata da yansıdığını göstermektedir. Gravür, Hopper'ın

sanatında soyutlamanın ve öznel deneyimin yoğunlaştığı bir ifade biçimi hâline gelmiştir (Geldzahler, 1962: 114).

Hopper'ın Avrupa deneyimi ve erken dönem üretimleri, onun Amerikan sanatına özgü bireysel yaklaşımının zeminini oluşturmuştur. Avrupa'dan elde ettiği gözlemleri kendi kültürel çerçevesi içinde yeniden yorumlaması, onu çağdaşlarından farklı kılan temel bir niteliktir. Amerikan kentlerinin caddelerinde, küçük yerleşim yerlerinin tenhalaşmış köşelerinde ve bireyin yalnız kaldığı zamanlarda kendine has bir sanatsal dil oluşturmuştur. Bu sanatsal dil, yalnızca biçimsel açıdan değil, aynı zamanda içerik bakımından da etkilidir. Gündelik olanın içinde saklı bulunan derinlik, Hopper'ın sanat anlayışında belirleyici bir rol oynamaktadır (Murphy, 2007).

Sanatçının özel hayatında deneyimlediği içe kapanıklık ve toplumsal uzaklaşma, yapıtlarının tematik derinliğinde kendini göstermektedir. Erken dönem ve gençlik dönemindeki yalnızlık hissi, yetişkinlik yaşamında da etkisini sürdürmüş ve bu duygu, sanatında devamlı bir motif hâline gelmiştir. Hopper, figürlerini genellikle yalnız, düşünceli ve içe dönük biçimlerde betimlemektedir. Onun insan figürleri, genellikle dış dünyayla kurulan zayıf bir bağı ve duygusal bir boşluğu yansıtmaktadır. (Levin, 1995: 13).

Edward Hopper'ın eşi ile olan birlikteliği hem özel yaşamında hem de sanat hayatında belirleyici bir etki yaratmıştır. Nivison'un katkısı, Hopper'ın çalışmalarında kadın karakterlerine yer verilmesini kolaylaştırmış, onun modelliği ise sanatçının kadın vücuduna dair incelemelerini zenginleştirmiştir. Ayrıca Nivison'un, Hopper'a suluboya yöntemleri konusunda verdiği destek, sanatçının bu alanda da özgün çalışmalar ortaya koymasına imkân tanımıştır. Eşinin ona rehber olması, Hopper'ın hayatını yalnızlıkla dolu bir döngüden tamamen kurtarmasa da onun sanatsal verimliliğine devamlılık kazandırmıştır. Hopper'ın kadın figürlerine olan tavrı, kişisel gözlem ve içsel düşüncelerin birleşiminden beslenmektedir. (Murphy, 2007).

Edward Hopper'ın özel hayatında eşine duyduğu bağlılık, sanatını şekillendiren önemli bir etken olmuştur. Josephine Nivison, yalnızca Hopper'ın hayat arkadaşı değil, aynı zamanda onun yöneticisi, belgeleyicisi ve başlıca yorumlayıcısıdır. Sergi organizasyonlarını düzenleyen, müzeler ve galerilerle iletişimi sağlayan Nivison, Hopper'ın sanat çevrelerinde tanınmasında büyük bir pay sahibidir. Bu ortaklık, Hopper'ın içine kapanık yapısına rağmen sanat dünyasında kendine yer edinmesini mümkün kılmıştır. Hopper'ın sosyal çevreye

katılımı sınırlı olsa da eşiyle kurduğu düşünsel iş birliği, onun sanatsal üretimine istikrar ve düzen getirmiştir. (Murphy, 2007).

Sanatçının yapıtlarında görülen yalnızlık ve içe dönüklük temalarının kökeninde, erken çocukluk döneminden itibaren şekillenen bir kişilik yapısı bulunmaktadır. Nyack gibi küçük ve görece izole bir kasabada yetişen Hopper, çocukluk yıllarında sosyal çevreyle sınırlı bağlar kurmuş, çoğunlukla doğayla zaman geçirmiştir. Bu yalnızlık durumu, zamanla gözlem becerisini geliştirmesine ve iç dünyasında zengin bir imgelem dünyası oluşturmaya imkân sağlamaktadır. Bireyin modern toplum içinde yalnızlaşması olgusu, onun yaşam deneyiminde doğal bir uzantı hâline gelmiş, sanatında ise tematik bir derinliğe dönüştürmektedir. (Levin, 1995: 3).

Hopper'ın sanat hayatındaki dönüm noktalarından biri, 1920'lerde gerçekleştirdiği kişisel sergilerde elde ettiği başarılarıdır. Uzun bir süre sanat dünyasında beklediği ilgiyi bulmayan Hopper, asıl çıkışını bu yıllarda yakalamıştır. Sanat dünyasında tanınırlık kazanması, onun daha fazla eser üretmesine ve temalarının çeşitlenmesine imkân tanımıştır. Bu sergilerde öne çıkan çalışmalarında, modern Amerikan yaşamının durgunluğu, bireysel yabancılaşma ve sıradan mekânlarda saklı olan psikolojik derinlik ön plana çıkarılmıştır. Hopper'ın bu dönemdeki sanatı, yalnızca bir gözlemin değil, aynı anda duygusal bir sorgulamanın sonucu olarak kabul edilmektedir. (Blatty, 2021).

Hopper'ın şehir manzaralarına yoğunlaşan eserleri, 20. yüzyıl Amerika'sında yaşanan değişimlerin görsel birer şahidi şeklindedir. Sanayileşmenin ve kentleşmenin yol açtığı toplumsal kopuş, Hopper'ın tablolarında mimari unsurlar, ışık oyunları ve figür düzenlemeleri aracılığıyla somut bir hal alır. Tenha caddeler, yalnızlaşmış bireyler ve durgun hava, şehir hayatının yabancılaştırıcı etkisini gözler önüne sermektedir.

Hopper, mekânı yalnızca fiziksel bir çevre olarak değil, insan ruhunun yansıma alanı olarak ele almıştır. Şehir, onun resimlerinde bir kalabalıklar alanı değil, bireyin kendine dönük sessizliğinin sahnesidir (Thackara, 2019).

Edward'ın Amerika ile olan bağı, yalnızca fiziksel ve toplumsal değil, aynı zamanda duygu dünyası ve düşünsel bir derinlik de taşımaktadır. Amerikan hayat tarzının ortaya koyduğu bireysellik, bağımsızlık ve bununla birlikte yalnızlık gibi temalar, onun eserlerinde birbirine geçmiş durumdadır.

Hopper, bir yandan Amerikan kimliğini sahiplenen bir sanatçı olarak görünürken, diğer yandan bu kimliğin birey üzerindeki baskılarını eleştirel bir gözle resmetmiştir. Özellikle banliyö yaşamı, moteller, kahvehaneler gibi mekânlar üzerinden işlediği temalar, modern insanın varoluşsal sıkışmışlığını yansıtmaktadır. Bu bakımdan Hopper'ın Amerika yorumu, idealize edilmiş bir ulus imajı değil, eleştirel bir iç gözlemin ürünüdür (Meyer, 2021).

Edward Hopper'ın yaşamı ve sanatının bütünü, yalnızca bireysel bir üretim sürecinin değil, aynı zamanda modern insanın içsel çatışmalarının, yalnızlığının ve anlam arayışının görsel bir anlatısıdır. Onun eserlerinde zaman durmuş gibidir, figürler konuşmaz, bakışlar donuktur, mekânlar ise hem tanıdık hem de yabancıdır. Sanatçının bu sessiz ve dingin anlatımı, izleyiciyi düşünmeye, kendi iç dünyasıyla yüzleşmeye ve varoluşsal sorgulamalar yapmaya davet etmektedir. Hopper'ın modernlik eleştirisi ne doğrudan politik bir duruş ne de romantik bir nostaljidir; daha çok bireyin ruhsal dünyasında yankı bulan bir deneyimdir. Bu nedenle Hopper, yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda çağının ruhunu resmeden bir gözlemci ve anlatıcı olarak değerlendirilmektedir (Levin, 1995: 3).

4.2 SANATINDA DÖNEMSEL GELİŞİMLER

4.2.1 Erken Dönem Çalışmaları

Edward Hopper, ilkokul ve lise yıllarında sanatsal yeteneklerini geliştirmeye başlamış ve farklı sanat türleriyle ilgilenerek empresyonist ve pastoral temalara genç yaşta yönelmiştir. Çocukluk yıllarını geçirdiği Nyack kasabasının doğası, özellikle Hudson Nehri çevresindeki tekneler, balıkçılar, trenler ve yerel yapılar onun erken dönem çizimlerinde sıkça yer almıştır. Bu dönem eserleri, onun çevresiyle kurduğu duygusal bağı ve gözlem gücünü ortaya koymaktadır. Ancak 1910 yılında New York'a taşındıktan sonra Nyack'e özgü manzaraları resmetmeyi bırakmış, ilgisini daha büyük ve kozmopolit kent yaşamına çevirmiştir. Bu nedenle, erken dönem çalışmalarından olan "Nyack'teki Eski Buz Göleti" gibi yağlıboya peyzajlar, onun çocukluk dönemi dünyasını belgeleyen nadir eserler arasında yer almaktadır (Shadwick, 2020: 872).

Hopper'ın gençlik dönemine ait dikkat çeken eserlerinden biri olan "Bir Çift Terlik", donmuş bir gölet üzerinde kayan iki çocuğu betimlemektedir. Bu resim, Hopper'ın gündelik yaşam sahnelerine ve çocukluk gözlemlerine dayalı anlatım tarzını sergilemektedir. Aynı şekilde, "Kayalık Koydaki Kayık" adlı 1895 tarihli çalışması, onun resim sanatına

yönelmeden önceki gözlem odaklı bakışını ortaya koymaktadır. Bu erken eserler, sanatçının doğaya ve çevresine duyduğu ilgiyi, empresyonist detaylarla yansıttığı örneklerdir. Hopper'ın bu dönem resimleri hem geleneksel anlatıya bağlılığını hem de kişisel gelişim sürecini yansıtmaktadır (Shadwick, 2020: 872-873).

Erken dönem eserlerinden olan “Gemiler”, Amerikalı ressam Edward Moran'ın “A Marine” adlı çalışmasının kopyası niteliğindedir. Moran'ın eserinden etkilenmiş olması, Hopper'ın sanatsal kişiliğini oluşturma sürecinde başka ressamın etkisi altında kaldığını göstermektedir. “Country Road” ve “Clipper Ship Being Towed by Tug” gibi diğer çalışmalar da benzer biçimde dönemin Barbizon ekolü etkilerini taşımaktadır. Bu eserlerde, John Francis Murphy ve Leonard Ochtman gibi isimlerin Amerikan doğa resmi geleneği etkili olmuştur. Hopper'ın kendi üslubunu geliştirmedeki bu etki sürecinde yaşadığı öğrenme ve uyum sağlama aşamalarını gözler önüne sermektedir. (Shadwick, 2020: 875).

Nyack'ta sanat okuluna başlamadan önce yaptığı çalışmaların çoğu imzasızdır ve bazılarının ona ait olup olmadığı tam olarak belirlenememiştir. “Sanborn'dan Kış Sahnesi ve Kilise ve Manzara” adlı resmin katalogda yer alması, Hopper'ın bu dönemde de üretken olduğunu ancak eserlerinin sistematik biçimde arşivlenmediğini göstermektedir. Bazı çalışmalarının Nyack'teki tavan arasında korunmuş olması, ailesinin bu eserleri kişisel bir miras olarak değerlendirdiğine işaret etmektedir. Bu durum, Hopper'ın sanatsal kimliğinin oluşumunda aile bağlarının ve çevresel etkilerin belirleyici rol oynadığını göstermektedir. Genç yaşta yapılan bu çalışmalar, Hopper'ın teknik gelişimi kadar tematik yönelimlerini de izleme imkânı sunmaktadır (Shadwick, 2020: 874).

1899 sonbaharında New York İllüstrasyon Okulu'nda resim eğitimine başlayan Hopper'ın ticari ve sanat alanındaki becerisini göstermiştir. Ancak kısa süre içinde illüstrasyon sanatının kendi kişiliğine uygun olmadığını anlamış ve bu alanda hayal kırıklığına uğramıştır. Bu dönemde Charles Gibson'ın kalem ve mürekkep çizimlerine ilgi duymuş, onun eserlerinden etkilenerek kendi sanatsal tarzını geliştirmeye çabalamıştır. Mürekkeple yıkama yöntemini de bu yıllarda keşfetmiş ve bu yöntemin sunduğu anlatım imkanlarını değerlendirmiştir. Bu yöntemler sayesinde çizgiyle anlatım arasındaki sınırları aşmayı deneyimlemiş ve daha esnek bir ifade biçimi arayışına yönelmiştir (Levin, 1995: 29). Edward Hopper, New York Sanat Okulu'na kaydolana dek orijinal bir yağlıboya eser ortaya koymamış, bu teknikteki ilk adımlarını da akademik eğitimle birlikte atmıştır. 1895 tarihli

“Kayalık Koydaki Kayık” adlı çalışması, bu alanda tarihsel olarak belgelenen ilk eseridir. Hopper’ın daha önceki yıllarda yağlıboyaya yönelmemiş olması, onun sanatsal gelişimini çizim ve eskizler üzerinden temellendirdiğini göstermektedir. Bu geç başlangıç, sanatçının olgunluk dönemindeki resimsel tavrında görülen çizgisel netliği de açıklamaktadır. Yağlıboyaya geçiş sürecindeki temkinli ilerleyiş, onun sanat pratiğine duyduğu titiz yaklaşımı yansıtmaktadır (Shadwick, 2020: 875).

Hudson Nehri manzarasına dair yaptığı betimlemeler, Hopper’ın doğaya olan ilgisinin göstergeleridir. Özellikle Haverstraw Körfezi’nden güneye doğru bakıldığında görülen sakin manzara, sanatçının ışık ve atmosferi ustalıkla değerlendirdiğini ortaya koymaktadır. Diğer tarafta, kuzeye bakan bir kompozisyonda ise çıplak bir kaya yüzeyine ve onun üzerinde konumlanmış yapısal öğelere odaklanmıştır. Bu iki farklı betimleme tarzı, Hopper’ın gözlem gücünü ve çevreyi farklı açılardan ele alma becerisini ortaya koymaktadır. Görünümün romantik güzelliği, Hopper’ın erken dönem resim yaklaşımının sanatsal kaynaklarını da ortaya koymaktadır. (Levin, 1995: 31).

1898-1899 yılları arasında Hopper’ın yaptığı çizim ve yağlıboya eserleri, konu çeşitliliği açısından bir dönüşüm evresine işaret etmektedir. Bu süreçte deniz konularına olan ilgisini devam ettirmekle birlikte, aile fertlerini örnek alarak portre çalışmalarına ağırlık vermeye başlamıştır. Kadın figürleri üzerine odaklanması, onun figüratif anlatımla ilişkisini derinleştirdiğini göstermektedir. Portre çizimine olan bu ilgi, Hopper’ın insan yüzündeki duygusal detayları keşfetmesine imkân tanımıştır. Bu dönüşüm, onun ileriki dönemlerde yalnız bireyleri konu edinen sahnelerinin duygusal arka planını oluşturmaktadır (Shadwick, 2020: 877).

Sanatçı, aynı dönemde anatomi üzerine yoğunlaşmış ve özellikle bedenin uç bölgeleri olan el ve ayak üzerine çalışmalar yapmıştır. Ticari sanattan yağlıboyaya geçme aşamasında figüratif gerçekçiliği yakalama çabası, onun sanatsal tarzını sağlamlaştırmıştır. 1901 yılında, farklı zamanlara özgü tarihî kostümler giyen figürler, yerli Amerikalılar ve farklı meslek gruplarından olan figürlerle çalışarak konularını zenginleştirmiştir. Bu çalışmalar, Hopper’ın yalnızca teknik yeteneklerini değil, aynı zamanda hikâye anlatma potansiyelini de ilerletmiştir. Figüratif çözümlemelere yönelimi, ilerleyen dönemlerdeki simgesel anlatım tarzının habercisi olarak değerlendirilmektedir (Levin, 1995: 31).

Hopper'ın Tonalist manzara geleneğiyle kurduğu ilişki, onun kişisel duyarlılığı ve atmosfer yaratma becerisiyle uyum göstermektedir. Tonalizm, 20. yüzyıl başlarında Amerikan sanatında pastoral anlatımı ön plana çıkaran ve detaydan çok ışık ve hava koşullarına odaklanan bir akım olarak önem kazanmıştır. Hopper'ın, Crane'in donmuş alacakaranlık manzaralarını yeniden yorumlaması, onun bu akımdan nasıl etkilendiğini ortaya koymaktadır. Ancak bu etki, onun özgün tarzının yalnızca bir yönünü oluşturmaktadır. Sanatçının zamanla gerçekçiliği, çeşitli akımlarla sentezleyerek kendine özgü bir görsel dil geliştirmesi, bu erken dönem etkilerle birlikte okunmalıdır (Shadwick, 2020: 877).

4.2.2 Olgunluk Dönemi Sanatı

Edward Hopper'ın sanat yaşamında belirleyici etkiler yaratan sergi deneyimlerinin ilki, 1920 yılında Gertrude Vanderbilt Whitney'in kurduğu Whitney Studio Club'da gerçekleşmiştir. Bu sergide on altı eseri sergilenmiş, hiçbir eser satılmamasına rağmen Hopper açısından sembolik bir dönüm noktası oluşturmuştur. Birkaç yıl içinde Hopper'ın eserleri kamuoyunda daha fazla ilgi görmeye başlamış ve New York'taki Frank KM Rehn Galerisi'nde ikinci kişisel sergisine davet edilmiştir. Bu sergi hem mekânın prestiji hem de Hopper'ın son yıllarda yarattığı eserlerin daha geniş bir ilgiyle karşılanması nedeniyle daha büyük bir başarı elde etmiştir. Sergiye gösterilen yoğun ilgi, Hopper'ın yalnızlık, izolasyon ve modern bireyin yabancılaşması gibi temalarını merkeze alan çalışmalarının izleyiciyle kurduğu psikolojik bağın göstergesi niteliğindedir (Shafe, 1921:2).

Sanatçının 1920'lerin başlarında gerçekleştirdiği gravür çalışmaları, sanatsal ifadesinin yeni boyutlarını ortaya koymuştur. Bu dönem gravürlerinde, özellikle siyah-beyazın dramatik etkisini öne çıkaran tekniklerle yalnız bireylerin gece vakti içinde konumlandırıldığı eserler dikkat çekmektedir. "Gece Gölgeleleri" gibi gravürlerde kullanılan kuvvetli çapraz taramalar, derin çizgiler ve yoğun mürekkep, Hopper'ın modern hayatın psikolojik gerilimini aktarabilme yeteneğini ortaya koymaktadır. Boş sahneler, izole edilmiş figürler ve alışılmadık bakış açılarıyla oluşturduğu atmosfer, izleyiciyi sıradan mekânların ardındaki duygusal yoğunlukla yüzleştirmektedir. Figürlerin yalnızlığı, onları çevreleyen modern dünya ile olan kopukluklarını görünür kılmaktadır (Shafe, 1921:6).

Hopper'ın sanat yolculuğu, ekonomik kaygılarla illüstrasyon alanına yönelmesini de beraberinde getirmiştir. 1905 ile 1920'lerin ortalarına kadar bir reklam ajansında yarı zamanlı olarak çalışmış ve çeşitli ticari dergilere illüstrasyonlar üretmiştir. Hopper bu

dönemde gerçekleştirdiği çalışmalar, sanatsal açıdan onu yeterince memnun etmemiş ve bir süre sonra yeniden resim yapma gereksinimi duymasına neden olmuştur. Gravür sanatına olan merakı, tam da bu süreçte belirginleşmiş ve sanat hayatındaki ilk eleştirel başarıyı bu dalda kazanmasına olanak sağlamıştır. Sanatçının iç dünyasıyla bağlantı kurduğu bu yöntem, modern hayatın belirsizliğini ve bireyin içinde bulunduğu yalnızlık halini yansıtması bakımından, onun sanatında özel bir konuma sahip olmaktadır. (Grzymkowski, 2024: 113).

Gravür baskı tekniğiyle elde ettiği başarı, Hopper'ın sanatsal kimliğinde bir önemli bir dönem olmuştur. 1915 yılından itibaren bu yöntemle gerçekleştirdiği eserler, sıradan Amerikan mekânlarını tasvir etmenin ötesine geçerek, yalnızlık, kopukluk ve içsel boşluğa dair temaları ön plana çıkarmaktadır. Oteller, lokantalar, akaryakıt istasyonları gibi gündelik yerler, Hopper'ın elinde derin anlamlar taşıyan sahneler haline gelmektedir. Gravürlerinde insan figürleri ya hiç bulunmaz ya da yalnızlıkla kuşatılmış şekilde betimlenir. Figürlerin düşünceli, bekleme ve duygusal mesafe hâlleri, Hopper'ın modern yaşamın psikolojik etkilerine dair farkındalığını ve gözlem yeteneğini açıkça yansıtmaktadır. (National Gallery of Art, 2017).

Hopper'ın yöntem çeşitliliği, onun yaratıcı gücünü güçlendiren önemli bir unsurdur. Suluboya, yağlıboya ve gravür gibi farklı yöntemlere hâkim olması, Hopper'ın çeşitli temaları ifade edebilme imkanını sağlamıştır. Özellikle suluboya çalışmalarında, taşınabilirlik olmasından dolayı açık havada resim yapma fırsatı bulmuş ve bu durum, kırsal ve kasaba temalarının daha doğal bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır. 1923 yılında Brooklyn Müzesi'nin "The Mansard Roof" adlı eserini satın alması, Hopper'ın devlet dairelerine yaptığı ilk satış olması açısından kariyerinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (National Gallery of Art, 2017).

Sanat Tarihçi Katharine Kuh, 1943 yılında yaptığı bir yorumda Hopper'ın sanatı hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: "Hopper, ilk olarak bir baskı sanatçısı olarak tanındı, fakat 1924'ten sonra suluboya eserleri ve yağlıboya tabloları her zaman olarak halkın ilgisini çekmeyi başardı." Kuh'a göre Hopper, gündelik Amerikan manzaralarını ele alıp onlara romantik bir gerçekçilik kazandırma yeteneğiyle öne çıkarmaktadır. Bu yorum, Hopper'ın yalnızca teknik ustalığıyla değil, ayrıca duygusal derinliği başarıyla yansıtabilmesiyle de dikkat çeken bir sanatçı olduğunu ortaya koymaktadır (Levin, 1996: 189-190).

1910 ve 1913 yıllarında katıldığı karma sergiler Hopper'ın sanat dünyasında bilinirliğini artıran ilk adımlar arasında sayılmaktadır. Bağımsız Sanatçılar Sergisi ve Armory Show gibi o dönemin önemli etkinliklerinde bulunması, Hopper'ın sanat dünyasındaki konumunu güçlendirmeye başlamıştır. Armory Show'da "Sailing" adlı çalışması, dönemin önde gelen sanatçılarıyla birlikte sergilenmiş ve uluslararası sanat dünyasının ilgisini çekmektedir. 1920 yılında gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisinin ardından, 1924'te Frank KM Rehn Galerisi'nde düzenlediği ikinci kişisel sergi, büyük bir ekonomik başarıya ulaşmış ve tüm eserlerin alıcı bulmasıyla Hopper'ın maddi açıdan da rahatladığı bir döneme geçiş yapmasını sağlamaktadır. (Blatty, 2021).

Edward Hopper'ın yapıtları, artık yalnızca sanat dünyasının değil, müze koleksiyonlarının da dikkatini çekmektedir. 1925 yılına ait "House by the Railroad" adlı eseri, 1930'da MoMA'nın koleksiyonuna eklenen ilk çalışmalardan biri haline gelmiştir. Bu tablo, Hopper'ın sinematik bakış açısını, güçlü ışık kullanımını ve mimari formlarla oluşturduğu psikolojik atmosferi net bir şekilde ortaya koymaktadır. Eserdeki keskin hatlar, gölgeler ve durağanlık, izleyiciyi yalnızlığın ve izolasyonun içine çekmektedir. Mimari kompozisyonla duygusal boşluğu bir araya getiren bu eser, Hopper'ın sanatsal tarzının belirleyici özelliklerini taşımaktadır (Murphy, 2007).

Gravür sanatına merakı olan Hopper, sadece görsel beğenilerle sınırlı kalmamıştır. 1915 ile 1923 yılları arasında yaklaşık yetmiş adet gravür eseri ortaya koymuş ve sanat dünyasında "dikkat çeken bir gravür sanatçısı" olarak tanınmaya başlamıştır. Bu eserler, kendine özgü tarzlarıyla takdir toplamış, ancak Hopper'ın teknik tarzı, uzun süre boyunca benzer bir ilgiyi yakalayamamıştır. Hopper, ressam olarak tanınma arzusunu gerçekleştiremeyince geçimini illüstrasyonla sağlamaya çalışmış; bu durum zamanla onda hayal kırıklığı yaratmıştır. 1915 yılı civarında bu hayal kırıklığı, gravür tekniğine yönelmesine yol açmış ve balmumu kaplı metal plaka üzerine özel iğnelerle desenler çizdiği bu teknik sayesinde, çizim becerilerini yeni bir alanda kullanma imkânı bulmuştur (Troyen, 2023:2).

Gravürleri ilk bakışta sade görünse de her bir eser, büyük bir emek ve titizlikle hazırlanmıştır. Hopper, özellikle "Yaz Alacakaranlığı" ve "Akşam Rüzgârı" gibi çalışmaları için detaylı ön çizimler ve tam ölçekli taslaklar üretmiştir. Monokrom renklerin geçişi ile beyaz kâğıdın etkili kullanımıyla oluşturulan zıtlıklar, baskılarına derinlik ve dramatik bir hava yaratmaktadır. Gravür sanatında sergilediği bu teknik beceri, Hopper'ın sadece bir

sanatçı değil, aynı zamanda düzenli ve yenilikçi bir ressam olduğunu da ortaya koymaktadır. (Troyen, 2023:3).

Hopper'ın baskı sanatında tercih ettiği malzemeler, onun sanatsal tutumunun içtenliğini ve güncelliğini vurgulayan önemli tekniklerdir. Çağdaş kâğıt türleri ve etkileyici baskı yöntemleri, yapıtlarının sadece teknik açıdan değil, aynı zamanda duygusal olarak da derin bir izlenim bırakmaktadır. Sanatçının sıradan mekânları işlerken ulaştığı duygusal yoğunluk, kullandığı malzemelerin sunduğu netlik ve kontrastla daha da belirginleşmektedir. Gravürlerinde yoksulluk, toplumsal sınıf ya da ideolojik bir mesaj verme niyeti taşımadığını belirten Hopper, ilgisinin iç mekânların kendisinde odaklandığını ifade etmektedir (Troyen, 2023:4).

Edward Hopper'ın esin kaynakları arasında Rembrandt ve Charles Méryon gibi ressamlar bulunmaktadır. Işığın hem manevi hem de maddi yönünü romantik bir dille yansıtan Rembrandt, Hopper'ın ışık kullanımındaki hassasiyetini şekillendiren önemli bir isim olmaktadır. Paris'in eski yapılarında romantik bir atmosfer yaratan Méryon ise Hopper'ın mimariyi duygularla bütünleştirme çabasına ilham vermiştir. 1920'ler ve 1930'larda ürettiği otuzdan fazla baskı, özellikle Gloucester ve Maine'de geçirdiği yaz aylarında yapılan eskizlere dayanmaktadır. Deniz fenerleri, terk edilmiş yapılar ve küçük yelkenliler gibi konular, Hopper'ın yalnızlık ve melankoli temalarını işlediği alanlar hâline gelmiştir. Aynı zamanda şehir yaşamının kasvetli yüzünü de gravürlerinde yansıtmaya devam etmiştir (Troyen, 2023:5).

Modern şehir temsilleri, Hopper'ın gravürlerinde sıklıkla yer bulsa da bu temsiller, görkemli gökdelenler veya kalabalık caddeler gibi öğelere yer vermez. Night Shadows, Evening Wind ve The Lonely House gibi eserlerde, şehrin gösterişli ve hızlı temposuna bir karşı duruş sezilmektedir. Yakın arkadaşı Guy Pène du Bois'nin de ifade ettiği gibi, Hopper'ın New York'u sürekli değişimin gölgesinde kalan, göz ardı edilen sessiz yüzüdür. Bu gravürlerde ışık, Hopper'ın sanatında hem atmosfer hem de anlatı kurucu bir unsur olarak kullanılmıştır. Sabahın erken saatlerinde ya da gün batımına yakın anlarda beliren uzun gölgeler, kent sahnelerine gizemli ve düşünsel bir derinlik kazandırmaktadır (Troyen, 2023:8).

Kent tasvirlerinde yer alan figürlerin azlığı, Hopper'ın yalnızlığa ve bireyin iç dünyasına odaklanan sanatsal yönelimini desteklemektedir. Park köşeleri, tren vagonları, apartman pencereleri gibi mekânlarda beliren tekil figürler, izleyicinin hayal gücünü devreye sokarak

Çözülmemiş hik yelere alan  çmaktadır. Gravürlerinde denediği ışık ve atmosfer kurguları, daha sonra yağlıboya eserlerine de yansımıştır. 1924'te Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi tarafından satın alınan “Apartman Evleri” adlı yağlıboya eseri, Hopper'ın müzeler aracılığıyla tanınmasını sağlayan ilk eser olmuştur. Bu dönemle birlikte Hopper, resme daha fazla yoğunlaşmış ve gravürden uzaklaşsa da bu tekniğe olan ilgisini ve saygısını hiçbir zaman yitirmemiştir (Troyen, 2023:10).

Sanat kariyerinde yaşadığı bu dönüşüm, 1933 yılında Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) düzenlenen kişisel sergiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Sergi, Hopper'ın yalnızca eleştirel değil, aynı zamanda kamusal alanda da tanınırlılığını artırmış ve sanat dünyasında kalıcı bir yer edinmesini sağlamıştır. Bu süreçte eserlerinin hem akademik çevrelerde hem de halk nezdinde değer kazanması, sanatçının kimliğini pekiştiren bir işlev üstlenmiştir. Serginin ardından Hopper'ın kariyeri yükselişe geçmiş, izleyiciyle kurduğu güçlü bağ, onun eserlerinin kalıcı etkisini günümüze kadar taşımıştır (Troyen, 2023:11).

4.3 SANATINDAKİ ETKİLER VE İLHAM KAYNAKLARI

Edward Hopper, Avrupa'da gerçekleştirdiği sanatsal gözlemler sonucunda özellikle izlenimcilik akımına dair önemli etkiler edinmiştir. Patrick Henry Bruce'un yönlendirmesiyle izlenimcileri yakından inceleme firsatı bulan Hopper, bu süreçte Pissarro ve Sisley gibi sanatçıların çalışmalarına özel bir ilgi duymuştur. Paris'te geçirdiği dönem boyunca, Seine Nehri kıyılarında ve kent parklarında açık havada çalışarak sokakları, binaları ve köprüleri betimlemiştir. Işık oyunlarına ve özellikle sarı tonların kullanımına yaptığı yoğun vurgu, onun empresyonist yaklaşımı benimsediğini göstermektedir. Ancak bu etkileşim, Hopper'ın kendine özgü gerçekçi anlatımından tamamen sapmasına neden olmamış, aksine, empresyonist teknikleri bireysel tarzına dâhil etmesini sağlamıştır (National Gallery of Art, 2017).

Hopper'ın Amerikan gerçekçiliğinin önemli isimlerinden biri olup sanatı, büyük ölçüde Amerikan rüyasının sınırları ve ekonomik kriz dönemlerinin fertler üzerindeki ruhsal etkileriyle biçimlenmiştir. 1930'lardaki Büyük Buhrandan kaynaklanan depresyonun yarattığı çaresizlik ve boşluk hissi, onun tablolarına derin bir hüzün hissi oluşturmaktadır. Hopper, resimlerinde sıklıkla ıssız sokakları, yalnız insanların kaldığı otel odalarını ya da sessizce düşlere dalmış figürleri işlemektedir. Bu temalar, yalnızca bireysel bir ruh halini değil, aynı zamanda dönemin toplumsal atmosferini de yansıtmaktadır. Edward Hopper'ın

bu özelliği, onun eserlerinin Edvard Munch'un yapıtlarıyla kıyaslanabilmesine olanağı yaratmaktadır. (Play For Thoughts, 2024).

Hopper'ın Amerika'da aldığı akademik eğitimin ardından Avrupa'da pek çok sanatçının eserlerini inceleme imkânı bulmuştur. Henri'nin derslerinde sıklıkla üzerinde durduğu Goya, Manet ve Degas gibi sanat büyüklerine büyük bir ilgi duymaktadır. Bu ilgi, onun sadece biçimsel teknikleri değil, aynı zamanda atmosfer yaratmadaki incelikleri de benimsemesine neden olmuştur. Etkileyici ışık-gölge tekniği olan Goya'nın, figürlerdeki yalınlığı ifade eden Manet'in ve Degas'nın kompozisyon tarzı, Hopper'ın sanat yaklaşımını biçimlendiren temel unsurlar arasında yer almaktadır. Hopper'ın Fransa'da geçirdiği dönemde bu sanatçıların yapıtlarıyla kurduğu görsel ve entelektüel bağ, sonraki yıllarda kendi sanatsal ifadesini oluşturmada büyük bir etken olmuştur. (Levin, 1995: 46-48).

Ashcan okulu öğretmenlerinden olan Henri'nin öğrencileri arasında bulunan Hopper, derslerde aldığı geri bildirimler ve teknik tavsiyeler sayesinde çizim ve kompozisyon alanlarında özgüven geliştirmiştir. Henri'nin öğrencilerine ince fırça kullanımını izin vermemesi, Hopper'ın geniş alanları kaplayan, figür ile arka plan arasındaki bağlantıları öne çıkaran kompozisyonlar oluşturmaya imkân vermiştir. Hopper, bu yöntemi sayesinde daha güçlü bir mekânsal uyum sağlamış, büyük formların iç dinamiklerini tuval üzerine ustaca gerçekleştirmiştir. (Levin, 1995: 37-40).

Hopper'ın çizim becerisi, çocukluk yıllarından itibaren farkındalık yaratan bir özellik olarak öne çıkmıştır. Gençlik döneminde ortaya koyduğu eserler, onun ayrıntılara verdiği önemin ve gözlem yeteneğinin birer kanıtı olmuştur. Özellikle monotip baskılar üzerindeki denemeleri, onun farklı teknikleri keşfetme ve deneme arzusu taşıdığını göstermektedir. 1902 yılında okuldayken yaptığı ilk baskılar, muhtemelen William Merritt Chase'in monotip portrelerinden aldığı ilhamla ortaya çıkmıştır. Ancak bu teknik, spontane hareket ve hız gerektirdiğinden, Hopper'ın titiz ve kontrollü çalışma biçimiyle tam olarak örtüşmemektedir (Levin, 1995: 38).

Hopper'ın çocukluk döneminden başlayarak edebiyata olan merakı, zaman içinde sanatsal eserlerine de yansımaktadır. Edgar Allan Poe'nun "Kuzgun" adlı şiirinde ele alınan ölüm ve hüznün konuları, Hopper'ın kasvetli havası olan tablolarıyla benzer duyguları yansıtmaktadır. Hopper'ın eskizlerinde yer alan kasvetli kuş figürleri, yaşamı boyunca tekrar eden bir imgeye dönüşmüştür. Poe'nun karanlık estetiği, Hopper'ın hem iç dünyasını hem de

Amerikan toplumuna dair gözlemlerini aktardığı eserlerinde belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Hopperin ölüm ve yalnızlık gibi konulara olan ilgisi, özellikle bu tarz edebi eserlerle kurduğu duygudaşlık sayesinde daha da güçlenmektedir. (Levin, 1995: 46-48).

Hopper'ın sanatsal evrimi, sadece görsel sanatlarla değil, ayrıca edebi fikirler ve şiirle de biçimlenmiştir. Goethe'nin "Wanderer's Nightsong" adlı şiirine olan ilgisi, onun ölüm ve geçicilik konularına olan ilgisi sanatsal hassasiyetini beslemektedir. Şiirin hem Almanca hem de İngilizce yorumlarını sıkça referans göstermesi, sanatçının dilsel inceliğini ve edebiyatla geliştirdiği duygusal bağı ortaya koymaktadır. "Yakında sen de huzura kavuşacaksın" cümlesi, sanatçının kendi faniliğine dair fikirlerini harekete geçirmiş ve annesinin 1935 yılındaki ölümüyle birlikte bu his daha da derinleşmektedir. Hopper'ın bu süreçte ürettiği "Alacakaranlıkta Shakespeare" ve "Ekim" gibi çalışmaları, ölüm konusunun sanatındaki yerini net bir şekilde yansıtmaktadır. (Levin, 2007:138).

Hopper'ın Amerika'yı resmetme biçimi, kendisinden önceki edebi ve sanatsal geleneklerle derin bir bağ kurmaktadır. Özellikle Theodore Dreiser, Sinclair Lewis ve Sherwood Anderson gibi yazarların Amerikan toplumuna dair eleştirel ve sade üslupları, Hopper'ın görsel anlatımıyla benzerlik taşımaktadır. Bu yazarlar gibi Hopper da Amerikan yaşamının sıradan görünen yüzeyinde yatan daha karmaşık duyguları ve yapısal dönüşümleri yansıtmaya çalışmaktadır. Eserlerinde sık sık karşılaşılan gri tonlar, donuk mimari öğeler ve yalnız figürler hem bireyin toplumla olan bağını hem de bu bağın giderek zayıflamasını simgelemektedir. Hopper'ın resimleri, böylelikle yalnızca görsel değil, aynı zamanda sosyolojik bir anlatı olarak da değerlendirilmektedir (Levin, 2007:140).

Edward Hopper'ın sanatına yön veren temel unsurlardan biri, Amerikan kimliğiyle kurduğu karmaşık ilişkidir. Özellikle Henry James'in eserlerinde işlenen gurbetçilik ve Amerikalılık arayışı temaları, Hopper'ın çalışmalarında karşılık bulmaktadır. James'in *The American Scene* (1907) adlı eseri, New York'un modernleşme sürecini ele alırken, şehrin çirkinliğine ve ruhsuzluğuna dikkat çeker. Hopper da kentsel manzaraları resmederken çoğu zaman bu benzer bakış açısını yansıtmaktadır. Gökdelenleri sıklıkla kadrajın dışına iten, onları keserek görsel etkilerini azaltan kompozisyon anlayışı, James'in eleştirilerinin görsel karşılığı olarak yorumlanmaktadır (Levin, 2007: 141).

Charles Burchfield üzerine 1928 yılında yazdığı *American* adlı makalede Hopper, Amerikan mimarisinin "iğrenç güzelliği"nden bahsetmiştir. Ona göre, Amerika'daki yerli mimari tarz,

garip çatıları, baskın renkleri ve neredeyse grotesk öğeleriyle, Amerika'nın gerçek yüzünü yansıtmaktadır. Hopper, bu estetik anlayışı benimseyerek, resimlerinde sadece güzelliği değil, aynı zamanda rahatsız edici olanı da estetik bir mesele olarak ele almıştır. Onun tablolarında sık sık karşılaşılan terk edilmiş evler, boş sokaklar ve kullanımdan çıkmış mekânlar, Amerikan kültürünün yüzeyindeki çatlaklara işaret etmektedir. Böylece Hopper, belleğin, hayal gücünün ve mekânsal deneyimin iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlatı oluşturmaktadır (Levin, 2007:142).

Sanatçının tiyatro ve edebiyatla kurduğu ilişki yalnızca tematik düzeyde değil, görsel anlatımda da kendini göstermektedir. Özellikle Molière'in oyunları ve Goethe'nin *Faust* gibi klasik metinlerinden etkilenmiştir. 1900 yılında yaptığı küçük bir yağlıboya panoda, Goethe'nin *Faust*'undaki Mephistopheles karakterini tasvir etmiştir. Bu figür, Alman romantik geleneğine özgü sembollerle donatılmış, düşünceli bir duruşa sahip, kırmızı pelerinli ve horoz tüyü şapkalı bir karakterdir. Eserin atmosferi, çevresini saran alevlerle birlikte bir tiyatro sahnesini andırmakta, Hopper'ın edebi imgeleri nasıl görsel bir dile dönüştürdüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Bu tür çalışmalar, onun sanatını edebiyattan ve tiyatrodan beslenen disiplinlerarası bir zemine oturtmaktadır (Levin, 1995: 37-40).

Diğer sanatçıların eserlerinden etkilenerek yaptığı kopyalar ve eskizler, Hopper'ın sanatsal gelişim sürecinin önemli bir parçasıdır. Özellikle Frans Hals, Rubens, Velázquez gibi eski ustaların eserlerine duyduğu hayranlık, onun klasik tekniklere gösterdiği ilgiyi ortaya koymaktadır. Ayrıca, Manet'nin "Olympia" ve "The Fifer" gibi eserlerinden yaptığı çizimler, Hopper'ın figüratif anlatımı nasıl incelediğini göstermektedir. Manet'nin "Papağanlı Kadın" adlı eserini yağlıboya tekniğiyle yeniden üretmesi, Hopper'ın renk ve biçimle olan ilişkisini daha da derinleştirmiştir. Tüm bu örnekler, Hopper'ın geçmişten beslenerek kendine özgü bir sanatsal dil geliştirdiğini göstermektedir (Levin, 1995: 38).

Edward Hopper'ın eğitim aldığı dönemde Robert Henri'nin öğrencisi olması, onun sanat anlayışını doğrudan etkilemiştir. Henri, küçük fırçaların kullanımını yasaklamış ve öğrencilerini büyük formlar üzerinde çalışmaya teşvik etmiştir. Bu yaklaşım, Hopper'ın figür ve zemin arasındaki ilişkiyi vurgulayan geniş kompozisyonlar kurmasında belirleyici olmuştur. Büyük yüzeyler ve sade biçimler aracılığıyla figürlerin yalnızlık ve içe kapanmışlık hâlleri daha belirgin bir şekilde aktarılabilmektedir. Hopper'ın resimlerinde

görülen bu genişlik hissi hem mekânın hem de duygunun yoğunlaşmasına zemin hazırlamaktadır (Levin, 1995: 40).

Sanatsal üretiminde aceleci olmayan Hopper, resim yaparken yavaş bir tempo benimsemiştir. Başlangıçta Amerikan Sahnesi olarak bilinen ve Amerikan yaşamını merkeze alan sanatçılar grubuna dâhil edilmiş olsa da kısa sürede kendi üslubunu oluşturmayı başarmıştır. İçedönük kişiliği ve titiz çalışma disiplini, eserlerine yansımakta; yalınlaştırılmış formlar aracılığıyla modern bireyin yalnızlık deneyimi ön plana çıkarılmaktadır. Özellikle Büyük Buhran dönemine denk gelen üretimlerinde, Amerikan yaşamına dair karamsar ve melankolik bir bakış dikkat çekmektedir. Hopper'ın kent manzaraları ve iç mekân sahneleri, buhran döneminin sosyal ve duygusal izdüşümünü taşımaktadır (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2025).

Sanatçının baskı teknikleriyle ilk tanışıklığı 1902 yılında gerçekleşmiştir. Monotip yöntemiyle yaptığı birkaç portre çalışması, bu teknikle olan sınırlı deneyimini göstermektedir. Monotip, yavaş kuruyan boya ile cam ya da metal plaka üzerine yapılan ve kuruma gerçekleşmeden kâğıda basılan bir tekniktir. Ancak spontane yaklaşım gerektiren bu teknik, Hopper'ın sistemli ve dikkatli tarzıyla örtüşmemiştir. Bu süreçte gerçekleştirdiği deneysel çalışmalar, onun teknik çeşitliliğe açık olduğunu ortaya koymaktadır. İlerleyen zamanda baskı sanatına yönelerek gravür tekniğine ilgi duyması, çizim yeteneklerine daha uygun bir ortam sağlamış ve bu alan, onun sanatsal yorumunda daha kalıcı bir iz bırakmaktadır (Levin, 1995: 38).

Hopper'ın sembolist edebiyata ilgisi, özellikle Edgar Allan Poe'nun eserleriyle kurduğu bağda açıkça görülmektedir. Poe'nun “Kuzgun” şiirindeki ölüm ve melankoli teması, Hopper'ın resimlerinde sıklıkla rastlanan iç karartıcı atmosferin edebi izdüşümünü yansıtmaktadır. Çocukluk dönemine ait karamsar kuş çizimleri, ölüm temasına duyduğu erken ilgiyi ortaya koymaktadır. Sanat eğitimi boyunca hem klasik ustalardan hem de modern sanatçılardan ilham alan Hopper, Henri ve Chase gibi öğretmenlerinin yönlendirmesiyle Courbet, Daumier ve Manet gibi modern ustaları da derinlemesine incelemiştir (Levin, 1995: 46-48).

Hopper'ın sanatında iki temel endişe öne çıkmaktadır: Amerikan rüyasının ulaşılmazlığı ve 1930'lu yıllarda Büyük Buhran'ın tetiklediği boşluk hissi. Tablolarında genellikle boş sokaklar, izole edilmiş figürler ve iletişimsizlik temaları ön plandadır. Bu unsurlar, şehir

yaşamının birey üzerindeki psikolojik etkilerini görünür kılmaktadır. Otel odalarında yalnız başına oturan karakterler ya da bar köşelerinde dalgın bakışlarla oturan figürler, modern dünyanın ruhsal yorgunluğunu temsil etmektedir (Play For Thoughts, 2024).

Henri'nin yönlendirmeleriyle Goya, Manet ve Degas gibi Avrupa sanatçılarının izini süren Hopper, bu ustaların eserlerinden teknik anlamda olduğu kadar tematik açıdan da beslenmiştir. İzlenimcilik akımından Paris'te bulunduğu süreçte etkilenmiş ve açık havada gerçekleştirdiği tablolarla ışık ve renk kullanımında yeni yöntemler denemiştir. Seine Nehri'nin kıyılarında ve park çevrelerinde ürettiği, eserler Empresyonist etkileri yansıtan ilk örnekler olarak ortaya çıkmaktadır. (National Gallery of Art, 2017).

Paris'teki bu dönem, Edward Hopper'ın sanat anlayışında yalnızca ışık ve renk teknikleriyle değil, mekânsal algı ve figür düzenlemeleriyle de belirleyici bir rol oynamıştır. Fransız izlenimcilerin etkisiyle resimlerinde atmosfer yaratmaya daha fazla yönelen Hopper, özellikle Claude Monet ve Camille Pissarro'nun dış mekân betimlemelerindeki sakinlik ve ışığın doğallığına dikkat göstermiştir. Paris sokaklarında, nehir kenarlarında ve park çevresinde yaptığı eskizlerde, kentsel yapılarla doğal çevre arasındaki ilişkiyi gözlemlemiş ve bu deneyimi Amerika'ya döndükten sonraki resimlerinde daha yoğun bir şekilde işleyebilmiştir (National Gallery of Art, 2017).

Amerika'ya döndükten sonra Fransız empresyonizminden aldığı bu görsel duyarlılığı kendi kültürel bağlamına uyarlayan Hopper, Amerikan kırsalı ve şehir yaşamının gündelik manzaralarını konu edinen gerçekçi bir üslup geliştirmiştir. Onun gerçekçiliği, bireyin modern toplumda karşılaştığı yalnızlık, iletişimsizlik ve içe kapanma gibi sorunları görünür kılma amacını taşımaktadır. Özgün figür yerleşimi, çerçeveleme biçimi ve ışığın stratejik kullanımı, sıradan mekânlarda derin duygusal anlamlar yaratmasını mümkün kılmıştır (Play For Thoughts, 2024).

Bu anlatım tarzı, Hopper'ın edebiyatla kurduğu bağlar sayesinde daha da güçlenmiştir. Amerikalı yazarlar Henry James, Theodore Dreiser ve Sinclair Lewis'in yapıtları, onun kurgusal gerçekliğini güçlendiren hikayeler sunmuştur. James'in "The American Scene" adlı eseri, Hopper'ın Amerika'yı bir dış perspektiften yorumlaması aynı paralelelikte görünmektedir. Gökdelenler ve şehir planlaması gibi modern mimari öğeler karşısındaki eleştirel yaklaşımını James'in yazılarında da bulmak mümkündür. Hopper, gökdelenleri ya hiç resmetmemiş ya da resimlerinde bu yapıları kırparak, onları izleyicinin gözünden

uzaklaştırmayı tercih etmiştir. Bu tercih hem nostaljik bir direnişi hem de modernliğe karşı duyulan estetik mesafeyi simgelemektedir (Levin, 2007: 141).

Edward Hopper'ın Amerikan mimarisine yaklaşımı da bu perspektiften değerlendirildiğinde daha net anlaşılmaktadır. 1928 tarihli yazısında, Amerikan yapılarını “iğrenç güzelliğe” sahip formlar olarak tanımlaması, onun bu mimari unsurlara duyduğu hem hayranlığı hem de eleştiriyi ortaya koymaktadır. Fantastik çatı biçimleri, göze çarpan renkler ve abartılı detaylarla şekillenen bu mimarinin, Amerikan sahnesinin sadakatle yansıtılmasında etkili olduğunu savunmuştur. Resimlerindeki evler, istasyonlar, lokantalar ya da apartman daireleri, yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda sosyo-kültürel anlamlar da taşımaktadır. Hopper'ın mimariyi bir anlatı unsuru olarak kullanması, onun Amerikan yaşamını yorumlama biçiminde merkezi bir yer tutmaktadır (Levin, 2007: 142).

Edward Hopper'ın eserlerinde edebiyatın izleri yalnızca biçimsel ya da tematik düzeyde değil, aynı zamanda doğrudan alıntılar ve göndermeler aracılığıyla da ortaya çıkmaktadır. Özellikle Goethe'nin “Wanderer's Nightsong” şiirinden etkilendiği bilinmektedir. Doğaya, sessizliğe ve ölümün kaçınılmazlığına dair bu şiir, Hopper'ın ölüm ve geçicilik temalarına duyduğu ilgiyi yansıtmaktadır. Annesinin 1935 yılında vefat etmesi, bu tür temaların resimlerinde daha baskın hâle gelmesine yol açmıştır. “Alacakaranlıkta Shakespeare” ve “Ekim” adlı eserlerinde, Cape Cod'un solgun doğasıyla ölüm temasını bir arada işleyerek duygusal bir yoğunluk kurmuştur (Levin, 2007: 138).

Edward Hopper'ın eserlerinde sıkça karşımıza çıkan bireyler, yalnızlık ve içsel boşlukla örülmüş bir atmosfer içinde sunulmaktadır. Bu karakterler, sadece mekânla değil, zamanla da sınırlı bir ilişki içindedir. Resimlerinde görülen insanların çoğu bir eylem hâlinde değildir; oturmakta, düşünmekte veya dış dünyadan soyutlanmış bir biçimde beklemektedir. Bu bekleyiş, çoğunlukla belirli bir amaçtan yoksun ve zamanın donduğu bir hâli yansıtmaktadır. Hopper'ın bu figür anlayışı, yalnızca bireysel bir psikolojiyi değil, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını ve bireyin bu yapı içindeki konumunu da sorgulamaktadır (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2025).

Amerikan Rüyası'nın sınırlarının belirginleşmeye başladığı 1930'lu yıllarda, Edward Hopper'ın sanatında da belirgin bir melankoli ve yabancılaşma hissi yoğunluk kazanmaktadır. Büyük Buhran'ın gölgesinde şekillenen bu dönemde, Hopper'ın resimlerindeki sahneler, geniş ama boş sokaklar, terk edilmiş benzin istasyonları ve yalnız

otel odaları ile karakterize edilmektedir. Bu kompozisyonlar, yalnızca görsel bir gerçekliği değil, aynı zamanda bireyin ruhsal hâlini de açığa çıkarmaktadır. Hopper, bu eserleriyle hem toplumsal bir eleştiri sunmakta hem de bireysel varoluşun sınırlarını irdelemektedir. Resimlerdeki boşluk, sadece fiziksel değil, aynı zamanda varoluşsal bir boşluk olarak algılanmaktadır (Play for Thoughts, 2024).

Sanatsal üretim sürecinde gösterdiği yavaş ve titiz yaklaşım, Hopper'ın sınırlı ama yoğun bir eser repertuarı oluşturmaya neden olmuştur. Çalışmalarını herhangi bir üretim baskısı altında sürdürmemiş, her eserini içsel bir zorunlulukla ve kişisel bir dürtüyle tamamlamıştır. Özellikle dış gözlemden yola çıkarak içsel bir anlatı kuran bu yaklaşımı, onu dönemin diğer Amerikan sahne ressamlarından ayıran en belirgin özelliklerden biri hâline getirmiştir. Hopper'ın bu özgünlüğü, Amerikan sahne ressamlığı içinde kısa sürede fark edilmesini ve kendine has bir üslup oluşturmaya sağlamıştır. Resimlerinde çoğu zaman kişisel deneyimlerin ve bireysel duyarlılıkların izleri belirginleşmektedir (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2025).

Sanat eğitimi sürecinde karşılaştığı teknik ve teorik yaklaşımlar, Edward Hopper'ın sanatında önemli bir yer tutmaktadır. 1902 yılında ilk baskı çalışmalarını ürettiği dönemde, William Merritt Chase'in monotip portrelerinden etkilenmiştir. Ancak monotip, spontane ve hızlı bir ifade biçimi gerektirdiğinden, Hopper'ın düşünerek ve detaylı çalışan tarzına uygun bir yöntem olmamıştır. Yavaş kuruyan mürekkep ya da boya ile cam ya da metal plakaya yapılan uygulama sonrası, hızlıca basılması gereken bu teknik, Hopper'ın bilinçli ve ölçülü estetik anlayışıyla uyumamıştır (Levin, 1995: 38).

Çocukluğundan itibaren ölüm ve karanlık temalarına ilgisi olan Hopper, Edgar Allan Poe gibi Sembolistlerin sıklıkla işlediği melankoli ve kasvet imgelerine yakınlık duymuştur. Özellikle “Kuzgun” adlı şiirdeki ölüm karşısında duyulan acı ve gizemli atmosfer, Hopper'ın küçük yaşlarda çizdiği kuş eskizlerinde dahi gözlemlenmektedir. Yaşamının ilerleyen dönemlerinde de bu karanlık temaları içselleştiren Hopper, resimlerinde yer alan kuş, gece, gölge ve boşluk gibi öğeler aracılığıyla sembolik anlatımını sürdürmüştür. Onun sanatında karanlık sadece ışığın yokluğu değil, bilinçaltının bir yansıması, içsel bir boşluğun görsel temsili olarak da değerlendirilmektedir (Levin, 1995: 46-48).

Hopper'ın Avrupa'daki sanat eğitimi süreci, klasik ustalardan aldığı ilhamla şekillenmiş ve bu süreç onun Amerikan modernizmini özgün bir biçimde yorumlamasını sağlamıştır. Hals,

Rembrandt ve Velazquez gibi Barok dönem sanatçılarına duyduğu hayranlık, ışık-gölge dengesine verdiği önemi belirginleştirmiştir. Aynı zamanda Courbet, Millet, Daumier ve Manet gibi 19. yüzyılın öncü realistlerinden etkilenmesi, Hopper'ın gündelik yaşamı konu edinme ve figür-çevre ilişkisini dramatik bir düzlemde ele alma biçimini belirlemiştir. Bu etkiler, yalnızca biçimsel değil, anlatı düzeyinde de Hopper'ın sanatına yön vermiştir (Levin, 1995: 46-48).

Edward Hopper'ın sanatı, yalnızca resimsel ifade biçimiyle değil, aynı zamanda edebi, felsefi ve kültürel katmanlarıyla da dikkat çekmektedir. Onun eserlerinde sessizlik ve durağanlık, yalnızca bir biçimsel tercih değil, aynı zamanda modern bireyin içsel çatışmalarını ve zamanla olan ilişkisini yansıtan bir dil haline gelmektedir. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısındaki Amerikan toplumu bağlamında değerlendirildiğinde, Hopper'ın eserleri bireysel yalnızlık, kentleşme, yabancılaşma ve geçmişe duyulan nostalji gibi temaların estetik bir dille işlendiği sahneler olarak öne çıkmaktadır (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2025).

Sanatçının bu çok katmanlı anlatımı hem çağdaşları hem de kendisinden sonraki kuşaklar üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır. Hopper'ın 1940'lı yıllardaki eserlerinde görülen sinematografik kompozisyon anlayışı, sadece resim sanatında değil, aynı zamanda sinema ve fotoğraf gibi diğer görsel anlatım biçimlerinde de iz bırakmaktadır. Özellikle Alfred Hitchcock'un "Psycho" filmindeki Bates Evi'nin Hopper'ın "House by the Railroad" adlı tablosundan etkilenmiş olması, bu bağın en somut örneklerinden biridir. Kompozisyonun kırpılmışlığı, ışık-gölge oyunları ve mekânın duygusal yükü, sinematik anlatının önemli bir parçası haline gelmiştir (Levin, 2007:135).

Hopper'ın 1950'li yıllardaki üretim süreci, daha içe dönük, daha soyut ve psikolojik ağırlıklı sahnelerle şekillenmiştir. "Morning Sun" (1952) adlı eserinde, bir kadının otel benzeri bir odada pencereye dönük oturduğu hem fiziksel bir anı hem de varoluşsal bir bekleyişi temsil etmektedir. Işık, duvara çarpan düz bir yüzey gibi görünse de, karakterin iç dünyasına dair derin bir anlam taşımaktadır. Kadının dışarıya bakışı, aynı zamanda içine kapanışını, geçmişle kurulan bir hesaplaşmayı ve geleceğe dair bir boşluğu temsil etmektedir. Hopper'ın bu dönemdeki eserleri, mekân ile insan arasındaki ilişkiyi sorgulayan ve zamanın durdurulmuş izlenimini veren görsel anlatılara dönüşmektedir (Play for Thoughts, 2024).

1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında Hopper'ın üretimi azalmıştır, ancak ürettiği az sayıdaki eser, hala onun kendine has tarzını ve tematik derinliğini yansıtmaktadır. “Sun in an Empty Room” (1963) adlı son dönem yapıtlarından biri, neredeyse tamamen boş bir odada duvara vuran ışığı merkezine alarak, mekânsal ve ruhsal boşluk temasını ileri bir noktaya taşımaktadır. Figürsüzlük, bu eserde insanın tamamen yokluğunu değil, onun varlığının mekânda bıraktığı izleri temsil etmektedir (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2025).

4.4 HOPPER ESERLERİNİN MODERN SANATTAKİ YERİ

4.4.1 Amerikan Modernizmi ile Bağlantılar

Amerikan modernizmiyle olan bağlamda sanat tarihinin gelişim süreci, erken Sömürge dönemine kadar geri gitmektedir. İngiliz resim okulunun etkisindeki ilk Amerikan resimleri, portre ve manzara gibi türlerde üretilmiştir. Ancak Benjamin West ve John Singleton Copley gibi sanatçılar, Londra’da aldıkları eğitimle Amerikan kimliğine özgü temalar üretmeye başlamış ve Amerikan Devrimi sonrası dönemde ulusal liderlerin idealize edilmiş portrelerini resmederek özgün bir katkı sunmuşlardır. 1820’lerden itibaren romantizmin etkisiyle Hudson Nehri Okulu, ulusal bir resim anlayışının temellerini atmıştır. Bu okulun temsilcileri, Amerikan doğasını yalnızca estetik bir tema olarak değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir anlatı olarak değerlendirmektedir. Fransa ve İngiltere’de 19. yüzyılın sonlarına yaklaşırken, sanat merkezleri yoğunlaşmasına rağmen, Amerikalı sanatçılar bu merkezlerde eğitim görüp kendi ülkelerine yenilikçi düşüncelerle geri dönmüşlerdir. Gerçekçilik akımı Amerikalı sanatçıların kişisel ifade olanaklarını genişleten ilk önemli akım olmuştur. Barok ve Neoklasik tarzların hiyerarşik düzenlerinin tersine, gerçekçilik, sanatçılara kişisel duyarlılıklarını yansıtmaya imkânı tanımaktadır. Bu değişim, Amerikan sanatının sadece Avrupa’yı taklit eden bir konumdan sıyrılarak, özgün bir ifade alanına yönelmesine olanak sağlamaktadır. 20. yüzyıldan itibaren, modernleşmenin etkisiyle Amerika, sanayileşen, değişen ve çeşitlenen bir toplum haline gelmiştir. Demiryollarının genişlemesi, fabrikaların artması ve gökdelenlerin yükselmesiyle birlikte toplumsal yapı da değişmiştir. Bu değişim, sanatçılara yalnızca yeni konular sunmakla kalmamış, aynı zamanda psikolojik bir farkındalık kazandırmaktadır. Edward Hopper ve Andrew Wyeth gibi sanatçılar, bu bağlamda bireysel gerçekçiliği savunmuştur. Günlük hayatın kasvetli yönlerini sanatsal bir yalınlıkla tasvir etmişlerdir. Hopper’ın 1942 tarihli “Gece Kuşları” adlı

eseri, bu anlayışın simgesel bir örneği olarak kabul edilmektedir. Yalnızlığı figürlerin yalnızlığı, mekânın dinginliği ve ışık kullanımındaki beceri, modern yaşamın yabancılaştırıcı etkisini güçlü bir şekilde göstermektedir. (Widewalls Editöryal, 2016).

Modernizmin Amerikan gelişiminde, Avrupa'nın etkilerinin yadsınamaz bir katkısı olduğu görülmektedir. Hopper, kariyerinin ilk yıllarında Paris'e üç defa uzun süreli seyahatler bulunmuştur. 1906-1907, 1909 ve 1910 yıllarında gerçekleştirdiği bu gezilerde, kentin havasını incelemiş ve Paris sokaklarında yaptığı kurşun kalem çizimlerle kompozisyonlarının belirsizlikleri ve figüratif ayrıntıları birleştirmektedir. Bu incelemeler, onun sanatında Paris'i yüceltmekten ziyade, kentin bütünsel yapısını reddeden bir fikre dönmemektedir. Hopper, natüralist ve izlenimci tekniklerle ışığın anlık etkilerini yakalamaya çalışmış, fakat bu teknikleri kendine özgü bir gerçekçilikle harmanlayarak özgün bir anlatım dili yaratmıştır (Burns, 2019: 111-113)

Hopper'ın Paris dönemine ait kompozisyonları, Fransız empresyonistlerinin romantik şehir tasvirlerinden ayrılmaktadır. Claude Monet'nin eserlerinde görülen pastoral uyum yerine, Hopper kent mekânlarını yabancılaştırıcı ve tekinsiz bir bakışla resmetmektedir. Rembrandt'ın "Gece Nöbeti" adlı eserine olan hayranlığı da onun ışık-gölge kullanımındaki dramatik etkiyi nasıl özümsemiş olduğunu göstermektedir. Louvre'un fiziksel ve kültürel temsil gücü, Hopper'ın sanatsal yalnızlık temasını işlerken metaforik bir dayanak noktası oluşturmaktadır. Hopper'ın bu yalnızlık duygusu, çalışmalarında sadece bireysel düzeyde değil, aynı süreçte sanatsal ve kültürel kimliğinde de fark edilmektedir. Issız kentsel mekanları yalnızca bir kompozisyon tercihi olarak değil, Hopper, modernizme yönelik bir eleştiri ve yeniden yorumlama aracı olarak kullanmaktadır. (Burns, 2019:114).

Hopper'ın Paris'te yaşadığı tecrübeler, Amerikan sanatındaki kişisel üslubunu geliştirmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Paris'te geçirdiği dönemde, avangart akımlara karşı temkinli davranan Hopper, özellikle fovizm ve kübizm gibi çağın devrimci sanat anlayışlarına sınırlı bir alaka göstermiştir. Hopper, Edgar Degas ve Edouard Manet gibi 19. yüzyıl Fransız ressamlarının yapıtlarına ilgi duymuş ve bu sanatçıların eserlerine yoğun ilgi göstermiştir. Hopper'ın kompozisyonlarında, figürlerin yerleştirilmesinde ve ışık-gölge oyunlarındaki estetik seçimlerde bu ilgi net bir şekilde fark edilmektedir. Ancak sanatçının nihai sanatsal kimliğini şekillendiren asıl unsur, New York gibi büyük Amerikan şehirlerinde yaptığı gözlemler ve burada edindiği deneyimler olmuştur (Taştan, 2021:107).

Hopper'ın sanat pratiği, her ne kadar Avrupa etkilerini yadsımadan içselleştirmiş olsa da Amerikan yaşamının gözlemlerine dayalı bir yaklaşıma evrilmiştir. Atölyesinde geçirdiği ilk yıllarda, dönemin sanat ortamıyla uyumsuzluğu nedeniyle duygusal ve sanatsal anlamda zorluk yaşamıştır. Gerçekçi bir anlayışla çalışan Hopper, kübizm ve soyut resim gibi popüler akımlara karşı muhafazakâr bir tutum benimseyerek bu hareketlerle bilinçli bir mesafe kurmuştur. Bu içsel çatışma, onun eserlerinde görülen gerilim duygusunun temelini oluşturmaktadır. Sanatçının dönemsel motivasyon kayıpları, üretim sürecini doğrudan etkilemiş ve resimlerine yansıyan derin psikolojik katmanların oluşmasına zemin hazırlamıştır (Smith, 2016).

Hopper, New York'a geri döndükten sonra, modern şehir hayatını gözlemleyen ve yansıtan bir sanatçı olarak fark edilir bir sanatçı olmuştur. 1915-1920 yılları arasında gravür sanatına odaklanarak ışık ve gölge zıtlığı üzerine denemeler gerçekleştirmiş ve kompozisyon ve yeni tekniklerle becerisi gelişmiştir. Bu teknik çalışmalar, onun görsel anlatımını güçlendirmiş ve sonraki yıllarda kent yaşamını ele alan eserlerine rehberlik etmektedir. Şehirdeki insan figürlerinin izole edilmiş durumu, Hopper'ın grafik çalışmalarında da belirginleşmeye başlamıştır (Whitney Amerikan Sanat Müzesi, 2017).

Hopper'ın 1915 tarihli çalışmaları, dönemin sanat eleştirmenleri tarafından New York atmosferini başarıyla görselleştirmesiyle övgü almıştır. Manet tarzı bir kafe sahnesini betimlediği için eleştiriler de almasına rağmen, baskı resim tekniğini kullanarak daha fazla sayıda eser üretebilmek ve geçimini sürdürebilmek amacıyla bu alanda yoğunlaşmıştır. Ancak bu üretimler, yeterince talep görmediği için Hopper, kapı kapı dolaşarak baskılarını satmaya çalışmak zorunda kalmıştır. 1913 yılında New York'ta düzenlenen Armory Show adlı büyük sanat sergisine katılarak, geleneksel bir tarzla ürettiği Yelken adlı eserini 250 dolara satmayı başarmıştır (Shafe, 1921:6).

Amerikan modernizminin kurumsal anlamda tanınması süreci, 1913 Armory Show ile ivme kazanmıştır. Sergide sergilenen Degas, Cézanne, Van Gogh, Matisse ve Duchamp gibi modern Avrupa sanatçıların eserleri, Amerikan sanat çevrelerinde geniş yankı uyandırmıştır. Bu etkinlik, Amerikan koleksiyonerleri için yeni bir yön belirlemiş ve modern sanata yönelik ilgiyi artırmıştır. 1913'te açılan Armory Show'un ardından faaliyete geçen çağdaş sanat galerileri, yeni sanatsal fırsatlara imkân tanıyarak Amerikan sanatının değişim sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. (Hodge, 2024: 156).

Amerika'nın hem I. hem de II. Dünya Savaşları'nın yıkıcı etkileriyle biçimlendiği bir zaman diliminde Hopper yaşamıştır. Bu savaşların yol açtığı toplumsal ve ekonomik dönüşümler, özellikle 1929 yılında patlak veren Büyük Buhran, Hopper'ın sanatına doğrudan etkilemiştir. Amerika Birleşik Devletleri tarihinin en derin ekonomik bunalımlarından biri olarak kabul edilen bu dönemde, işsizlik, barınsızlık ve toplumsal çözülme büyük boyutlarda hissedilmiştir. Hopper, bu ruh hâlini eserlerine yansıtarak sade, sessiz ve içe dönük kompozisyonlar üretmiştir. Resimlerinde izole bireyler ve boş mekânlar, dönemin yarattığı ruhsal kırılmaları simgelemektedir (Weebly, 2015).

1930'larda yaşanan ekonomik çöküşle birlikte Amerikan şehirlerinde büyük bir dönüşüm yaşanmıştır. Modernleşen dolayı artış gösteren nüfus şehir yapısı ve teknolojik ilerlemeler, bireylerin günlük hayatını geri döndürülemez bir biçimde şekillenmeye başlamıştır. Hopper'ın çalışmalarındaki karakterler, bu değişimin ortaya çıkardığı kişisel yalnızlık ve kimliksizlik hissini yaratmaktadır. Eserlerinde insanlar, kalabalıklar içinde değil, genellikle tek başlarına, iletişim eksikliği ve içe dönüklük halleriyle tasvir edilmiştir. Yapılar ne kadar geniş olursa olsun, karakterlerin yalnızlığı daha da hissedilir duruma gelmektedir. (Weebly, 2015).

Modern yaşamına ilişkin bu tasvirler, Hopper'ın sanatında yalnızca ekonomik çevrenin değil, insan ruh halinin de görsel bir ifadesi olarak düşünülmektedir. Figürlerin yerleşimi, bakış açıları ve çevreyle kurdukları bağ, onların içsel durumlarını göstermektedir. Işık ve gölge kullanımı, bu duyguları daha belirgin hale getirirken, ortamdaki hüznü daha da derinleştirmektedir. Hopper, bu yöntemlerle sıradan bir mekânı, varoluşsal sorgulamalara açık bir alana dönüştürmüştür (Weebly, 2015).

Sanatçının bu yaklaşımı, Amerikan gerçekçiliği ile Avrupa modernizmi arasında benzersiz bir sentez kurmasına olanak tanımaktadır. Hopper, Amerikan Sahnesi akımına dâhil edilse de hiçbir zaman kendini bu akıma ait hissetmediğini ifade etmiştir. Onun amacı, Amerikan toplumunu temsil etmekten çok, kendi iç dünyasını ifade etmektir. “Sanırım hiçbir zaman Amerikan sahnesini resmetmeye çalışmadım; kendimi resmetmeye çalışıyorum” sözleri, bu bireyci tutumunun açık bir yansımasıdır (Pioch, 2002).

Hopper'ın eserlerinde pastoral ve huzurlu görünen sahneler dahi, altında gizli bir huzursuzluk taşımaktadır. 1939 tarihli *Cape Cod Akşamı* adlı eseri, doğa ile iç içe geçmiş bir çiftin yer aldığı bir tablo olsa da figürlerin birbirinden kopuk duruşları, içsel

yalnızlıklarını açığa çıkarmaktadır. Güneşin batışıyla ortaya çıkan gölgeler, bu yalnızlığı daha da derinleştirmektedir. Figürlerin fiziksel olarak bir arada oluşu, duygusal bir birlikteliği garanti etmemektedir. Tam aksine, Hopper bu karşıtlığı görselleştirerek yalnızlığı daha güçlü bir şekilde vurgulamaktadır (Pioch, 2002).

İki dünya savaşı arasında ortaya çıkan bu bireysel ve toplumsal yalnızlık, Edward Hopper'ın resimlerinde sadece içeriğe değil, biçime de yansımaktadır. Kompozisyonlarında sıklıkla boşluklara yer vermesi hem fiziksel hem de psikolojik anlamda izleyiciyle figürler arasındaki mesafeyi artırmaktadır. Perspektifin kullanımındaki soğukluk, sahnelerin durağanlığı ve karakterlerin içe dönük hâlleri, izleyiciyi adeta bir tanık olmaktan çıkarıp bir gözlemciye dönüştürmektedir. Figürlerin birbirine dokunmaması, bakışlarının çoğu zaman bir noktaya sabitlenmiş olması ya da tamamen yönsüz olması, bu yalnızlık temasının biçimsel boyutunu ortaya koymaktadır. Hopper, böylece resimsel anlatımı psikolojik bir dile dönüştürmektedir (Honour ve Fleming, 2020: 805).

Amerikan Gerçekçiliği ile kurduğu ilişki, Hopper'ın sanatının yalnızca bir dönemsel estetik anlayışı yansıtmakla kalmadığını, aynı zamanda çağının ruhunu görsel olarak betimlediğini göstermektedir. Kendisini herhangi bir sanat akımına ait hissetmemesi, onun özgünlüğünü ve bireyselliğini daha da belirgin kılmaktadır. Gerçeklik, onun için yalnızca görünenin temsili değil, insan doğasının karmaşık duygularını, içsel çatışmalarını ve yaşamın sıradan anlarındaki dramatik potansiyeli de içeren bir düzlemdir (Honour ve Fleming, 2020: 805).

1930'lu yıllardan itibaren Hopper'ın sanatında daha da belirginleşen yalnızlık, durgunluk ve iç gözlem temaları, İkinci Dünya Savaşı yıllarında da sürmektedir. Bu yıllarda ürettiği eserlerde, kent peyzajlarının boşluğu daha da keskinleşmiş, insan figürlerinin varlığı ise giderek sembolik bir anlam kazanmaya başlamıştır. Mimari formlar sertleşmiş, çizgiler netleşmiş ve ışık-gölge kontrastları daha baskın hâle gelmiştir. Figürler artık sadece birer birey değil, modern insanın içsel boşluğunu temsil eden semboller olarak karşımıza çıkmaktadır (McKenzie, 2004).

Edward Hopper, Amerikan sanatında yalnızca resimleriyle değil, aynı zamanda sanatçı kimliğiyle de önemli bir figür hâline gelmiştir. Kendi tarzını kararlılıkla sürdüren ve popüler akımlara kapılmayan duruşu, onun zamanla hem eleştirel hem de kurumsal düzeyde takdir edilmesini sağlamıştır. 1930'da Modern Sanat Müzesi'nin *House by the Railroad* adlı eserini

koleksiyonuna katmasıyla başlayan bu tanınma süreci, 1930’lar boyunca devam eden birçok önemli müze satın alımıyla pekişmiştir (McKenzie, 2004).

4.4.2 Hopper’ın Sanat Tarihindeki Konumu

Edward Hopper’ın 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat kariyeri hız kazanırken, modernizm de giderek etkisini artıran bir eğilim haline gelmektedir. Hopper’ın yapıtlarında, modernist bakış açısının odak noktasında bulunan bireysel uzaklaşma, şehirleşme ve kültürel değişim gibi konuları incelemiştir. Amerikan modernizminin özünde var olan bölünmüşlük, çatışma ve estetik karmaşa, Hopper’ın yapıtlarında kendine has bir ifade biçimi görünmektedir. Dönemin sanatçıları, modern hayatın karmaşıklığını aktarmak için kolaj, üst üste yerleştirme, tutarsız aydınlatma ve geometrik bozulmalar gibi yöntemler kullanırken, Hopper daha yalın ancak derinlikli bir anlatımı biçimini benimsemiştir. Modernizmin hem özgürlük vaadi hem de yabancılaştırıcı gücü, Hopper’ın görsel dilinde çarpıcı biçimde temsil edilmektedir (Doss, 2015: 4).

Hopper’ın modernizme karşı yaklaşımı, bir reddedişten ziyade, mesafeli bir kabullenışı yansıtmaktadır. Reklamcılık sektöründe geçirdiği yıllar, modern kültürün çelişkilerini fark etmesine olanak tanımıştır. Bireysel özgürlük söylemleri ile kurumsal denetimin iç içe geçmesi, onun eserlerine yansıyan ikiliği doğurmuştur. Karl Marx’ın toplumsal ilişkilerdeki “sonsuz belirsizlik” kavramı ve Baudelaire’in modern yaşamı “kaçak” ve “geçici” olarak tanımlaması, Hopper’ın çalışmalarında duyumsanan huzursuz atmosferle örtüşmektedir. Hopper, modernizmin estetik ve toplumsal vaatlerinden çok, onun bireyi nesneleştiren yönlerini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, onun sanatı ne tam anlamıyla modernizmi benimsemekte ne de ona tamamen karşı durmaktadır (Doss, 2015: 4).

1920’ler, Amerika’nın sanatta ve ekonomide yükselişe geçtiği, iyimser bir atmosferin hâkim olduğu yıllardır. Sanatçıların, savaş sonrası dönemde ortaya çıkan bu atmosfer, milli kimliklerini yeniden keşfetme çabaları artmaktadır. Avrupa etkisinden uzak, bağımsız bir Amerikan sanat tarzı geliştirme gayretleri bu süreçte daha fark edilir duruma gelmiştir. Bu durumda, halk sanatı, ulusal kimliğin özgün bir yansıması olarak ön plana çıkmaktadır. Presizyonizm gibi yeni sanat akımları, kentsel mekânları ve sanayi temalarını idealize eden yaklaşımlarıyla bu kimlik inşasına katkıda bulunmuştur. Fabrika, çelik ve makine imgeleri; dönemin Amerikan sanatının geleceğe duyduğu güveni temsil eden unsurlar olarak işlev görmektedir (McMillan, 2022).

Presizyonizm, formların indirgenmesi ve kompozisyonun kontrol altına alınması yönüyle klasik gerçekçilikten farklılaşırken, modern endüstriyel yaşama duyulan hayranlığı da içinde barındırmaktadır. Sanatın mimari, mühendislik ve teknolojik ilerlemelerle buluştuğu Makine Çağı Fuarı, bu sentezin görsel bir vitrini olmuştur. Ancak Presizyonizm'in yanı sıra geleneksel gerçekçilik de varlığını sürdürmüştür. Hopper gibi sanatçılar, modern yaşamın yüzeyindeki iyimserliğin ardında yatan yalnızlık, yabancılaşma ve durağanlık gibi duyguları resimlerine taşıyarak farklı bir gerçeklik sunmuşlardır. Bu durum, 1920'ler Amerikan sanatının hem ilerici hem de eleştirel yönlerini aynı potada eritmekte olduğunu göstermektedir (McMillan, 2022).

Sanat kariyerine figür çizimi ve illüstrasyonla başlayan Hopper, zamanla manzara ve mimari resimlerinde kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Gençliğinde Fransız peyzajı ve mimarisıyla ilgilenen sanatçı, daha sonra Amerikan coğrafyasının görsel kodlarına yönelmiştir. Bu geçiş, sanatında derinlikli bir bireysellik ve biçimsel tutarlılık sağlamıştır. Charles Burchfield'in da vurguladığı üzere, Hopper'ın yaklaşımı temelde klasik çizgide olup, duygu veya teatral öğelere başvurmadan yalın bir gerçeklik sunmaktadır. Yapıtlarında sade ama etkili bir anlatım gücüyle, izleyiciye kentsel hayatın insani yönlerini sezdiren kompozisyonlar sunmaktadır (Hopper, 1933:9).

Sanat eleştirmeni Duncan Phillips'in Hopper'ın resimlerindeki çarpıtmadan doğan yoğunluk tespitine göre, sanatçının duygusal anlatımı minimalist bir biçimde gerçekleşmektedir. Bireyin yalnızlığı, kent yaşantısının anonimliğiyle harmanlanarak güçlü bir psikolojik etki yaratmaktadır. Edward Hopper, Amerikan sanat geleneğine özgü bireycilik anlayışını kişisel üslubuyla harmanlamaktadır. Kendisini sadece bir Amerikalı olarak değil, aynı zamanda bireysel bir sanatçı olarak konumlandıran Hopper, bu özelliğiyle hem ulusal hem de evrensel bir sanat dili oluşturmuştur. Thomas Eakins'le başlayan bağımsız Amerikan sanat anlayışı, Hopper'ın kişiliğinde yeni bir ivme kazanmıştır (Hopper, 1933:16).

1920'li yıllar boyunca Edward Hopper, tam zamanlı bir sanatçı olarak kendini kabul ettirebilmek için yoğun bir çaba sarf etmiştir. 1923 yılında Brooklyn Müzesi tarafından düzenlenen Uluslararası Suluboya Sergisi'ne altı suluboya eseriyle katılmış ve müze bu eserlerden *Mansard Roof* adlı tabloyu satın almıştır. Bu gelişme, Hopper'ın illüstrasyon kariyerini bırakmasına ve tüm zamanını resme ayırmasına vesile olmuştur. 1923'te hem hayat arkadaşı hem de esin kaynağı hem de destekçisi olacak Josephine "Jo" Verstille

Nivison ile evlenmektedir. Hopper'ın eserlerinde sık sık model olarak yer aldı. Jo sanatçının yaratım sürecinde etkin bir rol üstlenmektedir. (McMillan, 2022).

Hopper'ın eserlerini, Chicago Sanat Enstitüsü, Metropolitan Sanat Müzesi, Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi ve sanat koleksiyoncusu Duncan Phillips gibi saygın kişi ve kuruluşlar tarafından satın alınmıştır. 1925 yılında bitirdiği eseri House by the Railroad, Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) daimî koleksiyonuna eklenen ilk resim olma özelliği taşımaktadır. Hopper'ın sanat hayatında çok önemli bir dönme olmuştur. Sanat çevrelerindeki konumunu güçlendirmiştir. (McMillan, 2022).

Yirminci yüzyılın başlarında Alfred Stieglitz'in galerisinde Matisse ve Picasso gibi Avrupa modernizminin öncü sanatçıların eserleri sergilenmiş olsa da bu akımlar Amerika'da gerçekçilik anlayışını tehdit edecek bir bakış açısı gelişmemiştir. Ancak 1940'lar ve 1950'lerde Soyut Dışavurumculuğun gelişmesi, Hopper gibi gerçekçi sanatçılar için ciddi bir meydan yaratmaktadır. Gerçekçilik tarzında üretim yapan sanatçılar, sanat piyasasında ve eleştirel yorumlamalarla arka planda kalma riskiyle karşı karşıya gelmişlerdir. Sanat dünyasındaki bu değişim, geleneksel sanat anlayışıyla çalışan sanatçıların konumlarını sorgulamalarına neden olmaktadır. (Danto, 2020: 150-151).

Sanat dünyasında Soyut Dışavurumculuk önemli bir noktaya gelmesi, gerçekçi ressamlar için sadece estetik bir çatışma değil, aynı zamanda varoluşsal bir savaşım anlamına gelmektedir. Hopper ve çağdaş sanatçılar, değerini korumak ve sanat tarihindeki konumlarını güçlendirmek için büyük bir mücadele vermektedir. Bu dönemde modernist eleştirmenlerden Clement Greenberg, sanatın türünden çok niteliğine odaklanılması gerektiğini belirtmiş olsa da sanat camiasındaki kutuplaşmaların önüne geçilememiştir (Danto, 2020: 154).

1930'larda "modern" kavramı, farklı akımları kapsayan geniş bir çerçeveye sahipti. Fovizm, Kübizm, Sürrealizm ve İzlenimcilik gibi yönelimlerin yanı sıra Hopper'ın gerçekçiliği de bu tanımın içine dahil edilmekteydi. Ancak 1950'lere gelindiğinde Soyut Dışavurumculuğun tek baskın ifade biçimi haline gelmesi, Hopper'ın temsil ettiği geleneksel gerçekçilik anlayışını tehdit altına almıştır. Modernitenin içsel döngüsü, modernist olarak kabul edilen gerçekçilik akımının sanat alanındaki yeri eleştirel bir duruma gelmiştir. (Danto, 2020: 152).

Modern sanatta 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, alt tabakaların yaşam şartlarına olan ilgi büyümektedir. Courbet ve Millet gibi Fransız Realistleri ile İngiltere’de Luke Fildes ve Frank Holl gibi ressamalar, toplumsal gerçeklikleri eserlerine yansıtma çabasına girmişlerdir. Amerika’da bu eğilim, Ashcan Okulu ile biçimlenmiş ve toplumsal gerçekçiliğin ilk ciddi örneklerini vermiştir. Okulu’nun kurucuları arasında yer alan Robert Henri, öğrencisi Edward Hopper üzerinde önemli bir etki bırakmaktadır. (Hodge, 2024: 156).

Hopper’ın sanatında Toplumsal Gerçekçilik akımının etkisiyle kent yaşamı, günlük hayatın basit anları ve yalnızlık konuları ön plana çıkarmıştır. Sanatçı genellikle Ashcan Okulu’yla anılsa da onun eserleri bu grubun sınırlarını aşan daha geniş bir konu çeşitliliğine sahip olmuştur. Toplumsal yoksunluk, duygusal izolasyon ve kentleşmenin neden olduğu bireysel yabancılaşma, Hopper’ın eserlerinde sade ve etkileyici bir şekilde ifade edilmektedir. (Hodge, 2024: 157).

Gerçekçilik akımı belirli bir topluluğa ait olmayan veya bildiriye bağlı olmayan, aynı zaman benzer konulara ilgi duyan sanatçıların ortak hassasiyetleriyle meydana gelen bir akım olarak nitelendirilmektedir. Sanatçılar, dönemin sosyoekonomik şartlarına duyarlı bir bakış açısıyla üretimlerini biçimlendirmiş ve yapıtlarında sınıfsal adaletsizlikleri, emekçi sınıfının yaşam mücadelesini ve günlük hayatın zorluklarını farkındalık yaratmışlardır. Gerçeklik akımının kişisel değil toplumsal yönüne odaklanmaları, onları romantik ya da bireyci eğilimlerden ayıran en belirgin özellik olmuştur. Ancak Edward Hopper’ın sanatı, bu akıma tümüyle dâhil edilemeyecek kadar özgün ve bireysel izler taşımaktadır (Hodge, 2024: 157).

Amerikan Bölgeciligi ya da diğer adıyla Amerikan Manzara Resmi, Toplumsal Gerçekçilik ile bazı ortaklıklar barındırsa da kırsal yaşamın durağanlığını ve çalışkan insanlarını daha olumlu ve nostaljik bir tonla betimlemektedir. Bölgeci sanatçılar, genellikle kırsal Amerika’nın kendine özgü ritmini ve doğayla kurulan uyumlu ilişkiyi yansıtmaya çalışmışlardır. Buna karşılık, Toplumsal Gerçekçiler daha çok kent yaşamının içindeki yoksulluk, işsizlik ve sosyoekonomik adaletsizliklere odaklanmıştır. Hopper’ın sanatı ise bu iki eğilimin tam ortasında, melez bir estetik ve tematik yapı kurarak hem kırsal hem de kentsel yaşamın yalnızlık ve yabancılaşma içeren yanlarını ele almıştır (Hodge, 2024: 159).

Sanat tarihindeki gerçekçilik anlayışı, dönemsel olarak farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Her çağ, kendi gerçeklik kavrayışını üretmiş ve bunu sanata yansıtmıştır. Hopper’ın hissettiği, algıladığı dünyayı zihinsel ve duygusal fikirlerinden geçirerek tuvalde somutlaşmasıyla

birlikte, gerçekçilik artık nesnel bir tasvir olmaktan çıkıp öznel bir anlatıma dönüşmektedir. Georges Braque'ın “Duyular biçimi çarpıtır, zihin ise onu dönüştürür” ifadesi, sanatçının yalnızca gördüklerini değil, düşündüklerini de şekillendirdiğini göstermektedir. (Wood ve Harrison, 2011: 242).

Harrison ve Wood'un ifade ettiği gibi, bir sanat eserinin gerçekçi değeri, taklitten ziyade sanatçının özgün bakış açısı ve duysal tecrübesiyle ortaya çıkmaktadır. Gerçekçilik, yalnızca fiziksel dünyanın olduğu gibi gösterilmesi değil, aynı zamanda sanatçının yaşadığı dönemin şartlarıyla, hisleriyle ve zihinsel dünyasıyla biçimlenmektedir. Gerçekçilik, sanatçının tarihsel ve kültürel çerçeve içinde nasıl düşündüğünü, neye değer verdiğini ve neyi öne çıkardığını da kapsayan çok yönlü bir anlatım biçimi haline gelmektedir. (Wood ve Harrison, 2011: 229).

Gerçeklik akımının sadece dışsal nesnelerle sınırlandırılmayacağı, aynı zamanda özne ile nesne arasındaki ilişkiler bütünüyle şekillendiği ifade edilmektedir. Sanatçının bağlı olduğu toplumsal sınıf, yaşadığı dönem, içinde bulunduğu kültür ve kişisel özellikleri, onun dünyayı nasıl algıladığını göstermektedir. Fischer'in de belirttiği gibi, gerçeklik yalnızca maddi olanla sınırlı olmayıp, hayal gücü, duygular, umutlar ve fanteziler gibi öznel unsurlara da yer vermektedir. Bundan dolayı sanatta gerçekçilik, sadece görünenin yansıtılması değil, aynı zamanda görünenin arkasındaki anlamların ifade edilmesidir. Hopper'ın sanatı da bu bakış açısıyla uyumlu bir şekilde hem dış dünyayı hem de bireyin içsel ve değerler karmaşalarını ifade eden bir yapı sunmaktadır. (Fischer, 1969: 105-106).

Hopper'ın sanatı, hem biçimsel sadelliği ve etkileyici ışık kullanımı hem de yapıtlardaki ruhsal derinlikle ön plana çıkmaktadır. 1959 yılında Whitney Müzesi'nde düzenlenen retrospektif sergisi, sanatçının kariyerinde önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Hopper'ın yapıtlarını bütüncül bir şekilde inceleme imkânı sunarken, aynı zamanda onun Amerikan sanat dünyasındaki yerini de perçinlemiştir. Time dergisi, Hopper'ı “Amerikan yaşamının ressamı” olarak tanımlamış ve onunla kıyaslanabilecek tek sanatçının Charles Burchfield olduğunu ifade etmektedir. Burchfield, Art News'te yayımladığı değerlendirmede, Hopper'ın sanatının klasik olma potansiyelini taşıdığını ifade etmiştir (Levin, 1995: 421, 423, 424).

Hopper'ın eserlerinde görülen sade kompozisyon anlayışı, sanatıyla kişiliği arasındaki sıkı bağı gözler önüne sermektedir. Gösteriştense uzak ve mütevazı bir yaşam süren sanatçının bu

tavır, eserlerine de doğrudan yansımaktadır. Onun tablolarında yer alan figürler, sıkça sessizlik, hareketsizlik ve bekleyiş içerisinde tasvir edilmiştir. Figürlerin içsel dünyalarına dair ipuçları, onların çevreyle olan ilişkilerindeki mesafede gizlidir. Foucault'nun kavramsallaştırdığı “uysal beden” anlayışıyla da örtüşen bu betimlemeler, Hopper'ın modern düzenin birey üzerindeki etkilerini sanatsal olarak yorumladığını göstermektedir (Doss, 2015: 8-10).

Walter Benjamin'in belirttiği gibi, modern çağın görsel kültürü, insan duyularını şok edici ve parçalı uyaranlarla bombardımana tutmuştur. Film, reklam ve afiş gibi kitle iletişim araçları, modern bireyin dikkatini dağınık ve geçici bir düzleme çekmiş, algının sürekliliğini sekteye uğratmıştır. Hopper'ın resimleri, bu modern koşullara karşı bir denge arayışının ürünü olarak okunmaktadır. Onun eserlerinde rastlanan sessizlik, yalnızlık ve durgunluk temaları, modern yaşamın karmaşası içinde bir içe dönüş biçimi olarak değerlendirilmektedir. Alexander Nemerov'un, “Ground Swell” (1939) tablosuna dair yorumları, Hopper'ın modern dünyadaki bireysel kaygıları nasıl görselleştirdiğini açıklamaktadır (Doss, 2015: 9).

Hopper'ın eserlerinde yalnızlık, yabancılaşma ve varoluşsal sorgulama gibi temaların sıklıkla işlenmesi, onun duygusal bir anlatı dili benimsediğini ortaya koymaktadır. Annie Proulx'un 2004 yılında Tate Modern'de düzenlenen Hopper retrospektifine dair yorumları, sanatçının eserlerindeki “ölümcül sessizlik, erotik umutsuzluk, belirsizlik, ironi ve metafizik gizem” gibi unsurlara dikkat çekmiştir. Hopper'ın sanatı, sadece bireysel bir ruh halinin ifadesi değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve duygusal atmosferinin de temsilidir (Doss, 2015: 9).

Amerikan toplumunda Viktorya döneminin duygusal yapısından, modern dönemin “soğukkanlılık” normlarına geçiş süreci yaşanmıştır. Hopper'ın sade ve kontrollü anlatım biçimi, bu duygusal dönüşümle birebir örtüşmektedir. “Amerikan soğukkanlılığı” olarak adlandırılan bu duygu rejimi, duyguların bastırılması, ölçülü ifade edilmesi ve kontrollü bir şekilde dışavurulması esasına dayanmaktadır. Hopper'ın eserlerinde görülen içe kapanıklık ve duygusal mesafe, bu soğukkanlılık normunun sanatsal düzlemdeki izdüşümüdür (Doss, 2015: 10).

Duyguların tarihsel süreç içerisinde nasıl değiştiğini inceleyen duygu tarihi, Hopper'ın eserlerine daha geniş bir bağlam kazandırmaktadır. Bu yaklaşım, bireysel sanat üretimlerinin

yalnızca kişisel deneyimlerin dışavurumu değil, aynı zamanda toplumsal yapıların ve kültürel iklimin bir ürünü olduğunu ortaya koymaktadır. Duyguların bireysel olduğu kadar kolektif deneyimlerle şekillendiği gerçeği, Hopper'ın yalnızlık ve yabancılaşma temalarını işlerken aslında dönemin sosyal duygulanım biçimlerini yansıttığını göstermektedir. Hopper'ın resimlerinde yer alan figürler, yalnızca bireysel izolasyonun değil, aynı zamanda modern toplumun kolektif duygusal yapılarını da temsil etmektedir (Doss, 2015: 10).

Hopper'ın 1920'lerden 1960'lara kadar olan dönemde ürettiği eserlerin geniş bir izleyici kitlesi tarafından kabul görmesinin nedenlerinden biri, onun modern Amerikan karakterine dair sunduğu özgün ve derinlikli bakış açısıdır. Bu karakter, duygularını açıkça ifade etmekten kaçınan, içine kapanık, temkinli ve yalnız bireylerin portresi olarak şekillenmiştir. 21. yüzyılın Amerikan toplumunda ise öfke, hınç ve intikam gibi güçlü duyguların kamusal alanda daha görünür hale geldiği gözlemlenmektedir. Hopper'ın eserleri ise bu yeni duygusal rejime yabancı, daha sakin, içine dönük ve temkinli bir duygu iklimini temsil etmektedir (Doss, 2015: 10).

5. EDWARD HOPPER'IN ESERLERİNDE YABANCILAŞMA TEMASI

5.1 MEKÂN VE YALNIZLIK

5.1.1 Şehir Hayatında İzolasyon



Şekil 5.1: Office in a Small City.

<https://www.sartle.com/artwork/office-in-a-small-city-edward-hopper>

(Erişim tarihi: 17.02.2025)

1953, United States, 71,1x101,6 cm

Metropolitan Sanat Müzesi (Met), New York City, NY, ABD.

Yalnızlık temasının mekân kurgusuyla ifade edildiği çalışmalardan biri olan Office in a Small City, bireyin şehir içindeki görünmezliğini ve soyutlanmışlığını güçlü bir görsel dille aktarmaktadır. Cam cephesi geniş bir ofisin en üst katına yerleştirilen adam figürü, aşağıda uzanan şehrin karmaşasına karşı ilgisiz bir konumda yerleştirilmiştir. Dış dünyayla fiziksel teması olmayan bu figür, çevresine karşı edilgen ve tepkisiz bir tutum sergilemektedir. Hopper, mimari öğeler aracılığıyla bireyin kentle kurduğu ilişkiyi sorgularken, figürü adeta bir vitrine yerleştirmiş gibi konumlandırmaktadır. Şehir manzarasına yukarıdan bakan bu yalnız adam, modern yaşamın bireyi nasıl izole ettiğini dramatik biçimde yansıtmaktadır (Jenkins, 2012: 3).

Beden dilinin hareketsizliği ve bakışlarının yönü, figürün yalnızca fiziksel olarak değil, zihinsel düzlemde de çevresinden kopmuş olduğunu düşündürmektedir. Dışarıdaki kent dokusunun belirgin çizgilerden yoksun bırakılması, figürün dış dünyaya ait olmadığını hissettirmektedir. Dışarıyı seyreden ama ona dâhil olamayan bir figürle karşı karşıya kalınmakta, Hopper'ın bireyi kente yalnızca izleyici olarak konumladığı anlaşılmaktadır. Bu izleyici konumu, figürün modern yaşamla kurduğu mesafeli ilişkiyi de simgelemektedir. İzlenimlerin içselleştirilmediği bir kent deneyimi, yabancılaşmanın görsel ifadesi hâline gelmektedir (Levin, 2021: 765).

Ofis mekânının ışık kurgusu, resmin ruh hâlini belirginleştiren en çarpıcı unsurlar arasında yer almaktadır. Güneş ışığıyla aydınlanan pencere önü, figürün oturduğu alanı vurgulasa da, yüzünün gölgede kalması psikolojik bir kapalılığa işaret etmektedir. Hopper, bu eserinde ışığı sadece bir aydınlatma unsuru olarak değil, bireyin iç dünyasındaki karşıtlığı yansıtan bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır. Aydınlıkla karanlık arasındaki geçişler, bireyin ruhsal ikilemlerini görselleştirmektedir. Figürün yarı aydınlıkta bırakılması, içsel yalnızlığın fiziksel mekânla bütünleştiğini göstermektedir (Koob, 2004: 55).

Mekânda herhangi bir kişisel eşyanın bulunmaması, ofisi steril ve işlevsel bir alan hâline getirmektedir. Kişisel izlerin silindiği bu ortam, figürün yalnızca bir çalışan değil, aynı zamanda kimliksizleşmiş bir birey olarak algılanmasına neden olmaktadır. Hopper'ın çizdiği ofis, bireyin duygusal ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamaktan uzak bir çevre sunmaktadır. Figürün yaşadığı aidiyetsizlik, mekânsal düzenlemelerle desteklenmekte ve yalnızlık temasının altı daha da kalın bir şekilde çizilmektedir. Modern şehir yaşamının birey üzerindeki anonimleştirici etkisi, bu sahnede yoğun biçimde hissedilmektedir (Slater, 2002: 138–139).

Bireyin çevresiyle kuramadığı ilişki, Hopper'ın diğer çalışmalarında da benzer temalarla karşımıza çıkmaktadır. Fiziksel varlıkla mekânsal boşluk arasındaki orantısızlık, bireyin psikolojik yükünü artıran bir görsellik yaratmaktadır. Ofis gibi düzenli ve tanımlı bir ortamda bile bireyin çevreye karşı geliştirdiği uzaklık, Hopper'ın yalnızlık algısını somutlaştıran unsurlardandır. Buradaki yalnızlık, kalabalıktan ya da yokluktan değil, anlam eksikliğinden doğmaktadır. İzolasyonun bu biçimi, bireyin modern şehir hayatına yabancılaşmasının görsel temsili olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 5.2: New York Movie.

https://en.wikipedia.org/wiki/New_York_Movie#/media/File:Newyork-movie-edward-hopper-1939.jpg (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1939; United States, 81,9 x 101,9 cm

Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US

Toplumsal etkileşimin görünürde yoğun olduğu yerlerde bile bireysel yalnızlığın ne denli derin yaşanabildiği, New York Movie adlı eserde farklı bir çerçevede ele alınmaktadır. Loş bir sinema salonunda geçen bu sahnede, perdeye yönelmiş kalabalığın yanı başında, düşüncelere dalmış bir kadın figürü dikkat çekmektedir. Kolektif bir etkinliğin merkezinde yer almasına rağmen figür, çevresindekilerle temas kuramayan bir yalnızlık içindedir. Karanlıkla çevrelenmiş sinema salonunda, kadının fiziksel olarak aydınlıkta yer almasına karşın, zihinsel olarak izole hâlde olması dikkat çekmektedir. Hopper'ın ışık-gölge kompozisyonları, içsel soyutlanmışlığı vurgulamak için güçlü bir araç olarak değerlendirilmektedir (Jackson, 2004: 146).

Kadının salondaki konumlanması ve duruşundaki donukluk, sahneye bir tür duygusal yük bindirmektedir. İzleyici konumundaki diğer figürlerin filmle bütünleşmiş hâline karşın, kadın figür kendi düşüncelerine gömülmüş gibi görünmektedir. Gösterimdeki film den bağımsız duran bu ruh hâli, figürün iç dünyasındaki çatışmaları yansıtan bir duruş sergilemektedir. Figürün bu biçimde sunulması, izleyicinin sahnedeki yalnızlıkla özdeşleşmesine zemin hazırlamaktadır. Sinema gibi sosyal bir alanda bile içsel kopukluğun sürmesi, bireyin dış dünya ile bağ kuramadığını göstermektedir (Gillies, 1972: 412).

Kadının duvara yaslanarak beklemesi, çevreyle olan temasını sınırlandırmakta ve onu diğerlerinden ayıran bir mesafe yaratmaktadır. Figürün yüzündeki düşünceli ifade ve bedensel donukluk, içsel sorgulamanın görsel karşılığı niteliğindedir. Bu anlatım biçimiyle Hopper, yalnızlık temasını doğrudan değil, sessizliğin ve hareketsizliğin diliyle aktarmaktadır. Sanatçının figürleri, yalnızlığı dramatize etmek yerine, onu gündelik yaşamın olağan akışı içinde görünür kılmaktadır. İzleyicinin kadının içsel dünyasına odaklanmasını sağlayan bu kompozisyon, modern bireyin ruhsal yalnızlığını açıkça ortaya koymaktadır (Slater, 2002: 141).

Toplumsal yaşamın merkezinde yer alan mekânlar, Hopper'ın eserlerinde yalnızlık duygusunu besleyen bir zemin olarak yeniden kurgulanmaktadır. Ofis, sinema, lokanta gibi mekânlar, iletişimin mümkün olduğu alanlar olmasına rağmen, Hopper bu ortamları bireyin içe kapanışına sahne olarak seçmektedir. Şehir hayatının sunması beklenen sosyal bağlar, Hopper'ın figürleri için çoğu zaman ulaşılamaz ve yüzeysel yapılar olarak kalmaktadır. Modern bireyin içinde bulunduğu çevreyle ilişkilenelememesi, yalnızlık duygusunu kalabalıkların içinde bile sürdürülebilir kılmaktadır.



Şekil 5.3: Automat.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/automat-1927> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1927, 91,4 x 71,4 cm

Location: Des Moines Art Center, Des Moines, IA, US

Gecenin ilerleyen saatlerinde bir kafede oturan kadın figürü, Hopper'ın modern bireyin yalnızlığına dair geliştirdiği anlatının dikkat çeken örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Figürün yalnızlığı, mekânın düzeni ve onunla kurduğu ilişki üzerinden belirginleşmektedir. Kahve fincanına yönelmiş bakışlar, dış dünyayla bağın koptuğuna dair güçlü bir izlenim bırakmaktadır. Sosyal etkileşimin mümkün olduğu bir ortamda, yalnızlık duygusunun yoğun biçimde hissedilmesi Hopper'ın modern kent yaşamına getirdiği eleştirel bakışın temelidir. Kafe atmosferinin sunduğu olanaklara rağmen figürün soyutlanmış görünümü, sanatçının mekân üzerinden bireyin ruh hâlini betimleme biçimini gözler önüne sermektedir (Marling, 1988: 47).

Kafenin iç düzeni, figürün duygusal durumu hakkında ipuçları vermektedir. Dikkatle inşa edilmiş simetrik yapı, soğuk renklerin hâkimiyeti ve kişisel izlerden arındırılmış iç mekân, bireyin dünyaya yabancılaşmışlığını vurgulayan estetik tercihler arasında yer almaktadır. Boş sandalyeler, sosyal bir paylaşım olasılığına işaret etse de, bu ihtimalin gerçekleşmemesi, figürün içe kapanmış yapısını desteklemektedir. Figürün yalnızlığını pekiştiren sahne düzenlemesi, Hopper'ın anlatım dilinin karakteristik bir özelliğidir. Kompozisyonun her unsuru, içsel dünyadaki sıkışmışlığı görünür kılma amacı taşımaktadır (Slater, 2002, 137; Çetin, 2020: 176).

Işık ve gölge arasında kurulan denge, yalnızlığın duygusal boyutunu derinleştiren başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Aydınlık bir ortamda yer almasına rağmen, figürün yüzüne düşen gölgeler onun ruhsal durumuna dair belirsizlik yaratmaktadır. Gölge kullanımı, sadece görsel bir etki değil, aynı zamanda figürün zihinsel durumu hakkında sezgisel bir ipucu niteliğindedir. Yüzdeki donuk ifade, içsel bir çözülmenin varlığına işaret etmektedir. Işık kaynaklarının fiziksel değil, duygusal mesafeleri de görünür kıldığı bir yapı kurulduğu anlaşılmaktadır (Motoc, 2021: 18–19).

Pencerenin dışını tamamen karanlıkta bırakmak, izleyicinin odak noktasını iç mekâna yönlendirmektedir. Bu teknik tercih, sahnenin dış dünya ile kurduğu bağın bilinçli biçimde sınırlandırıldığını göstermektedir. İzleyicinin yalnızca içerideki figürle bağ kurmasına olanak tanıyan bu kompozisyon, Hopper'ın bireyi çevresinden izole etme stratejisini ortaya koymaktadır. Dışarıya dair hiçbir görsel unsurun yer almaması, bireyin çevresine karşı kayıtsızlığını ve dünyayla kurduğu sınırlı ilişkiyi temsil etmektedir. Sanatçının çevresel belirsizlik üzerinden psikolojik derinlik inşa ettiği açıkça görülmektedir (Souter, 2012: 66).

İç mekândaki nesneler, figürün duygusal durumu hakkında simgesel okumalar yapılmasını mümkün kılmaktadır. Meyve kasesi ya da kahve fincanı gibi gündelik nesneler, yaşamın

sıradan akışına işaret etse de, figürün bu detaylarla kurduğu mesafeli ilişki, içsel kopukluğu daha belirgin hâle getirmektedir. Nesnelerin mekândaki varlığına karşın figürün onlara yönelik herhangi bir tepkisinin olmayışı, yalnızlığın fiziksel değil, zihinsel bir düzeyde yaşandığını düşündürmektedir. Duyarsızlıkla örülü bu atmosfer, Hopper'ın içsel yalnızlığı dış dünyaya nasıl aktardığını göstermektedir. Nesnelerin sembolik anlamlar kazandığı bir anlatım biçimi dikkat çekmektedir (Çetin, 2020: 175–176).



Şekil 5.4: Compartment Car.

https://www.reddit.com/r/museum/comments/19pvib/edward_hopper_compartment_c_car_1938/#lightbox (Erişim tarihi: 17.02.2025)

20,5 × 26,7 cm, 1938

Yalnızlık teması, hareket hâlinde olan mekânlarda da kendini sürdürmektedir. Compartment Car adlı eserde yer alan tren kompartımanı, fiziksel geçiş ve değişimin yaşandığı bir ortam olarak değerlendirilse de, içindeki figürün bu hareketlilikten etkilenmediği anlaşılmaktadır. Kadın figürün içine kapanık ve tepkisiz duruşu, fiziksel çevre ile duygusal durum arasındaki uyumsuzluğu gözler önüne sermektedir. Figür, dışarıdaki hareketten izole bir şekilde oturmakta ve çevresiyle herhangi bir etkileşim kurmamaktadır (Levin, 2021: 750).

Kompartımandan süzülen ışığın figürün üzerine düşmesine rağmen onun yüzünü belirginleştirmemesi, içsel karmaşayı simgeleyen önemli bir görsel tercihtir. Görsel aydınlık, ruhsal karanlıkla zıtlık oluşturmakta ve bu tezatlık üzerinden yalnızlık teması güçlendirilmektedir. Gölge içinde kalan yüz ifadesi, figürün zihinsel durumuna dair ipuçları verirken, sahne derinliğini artıran bir işlev de üstlenmektedir. Tren penceresinden dışarıdaki

manzaranın görülmesine rağmen, figürün bu dış dünyaya karşı ilgisizliği, duygusal kopuşun bir göstergesidir. Hareket eden tren, birey için herhangi bir anlam taşımamaktadır (Jackson, 2004: 136).

Kompartımanın fiziksel sıkışmışlığı, figürün iç dünyasındaki daralmayı da simgeleyen bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Koltukların düzeni ve pencereyle kurulan uzaklık, bireyin çevresine dair sınırlı algısını yansıtmaktadır. Görsel olarak var olan dış dünya, figür için bir gerçeklik değil, ulaşılmaz bir alan hâline gelmiştir. Tren içerisindeki dar mekânda bile figürün yalnız kalması, Hopper'ın mekânı nasıl psikolojik bir alan olarak değerlendirdiğini ortaya koymaktadır. Bedensel hareketliliğin aksine, ruhsal olarak durağan bir birey çizilmiştir (Marling, 1988: 39).

Pencere çerçevesinin sahnede sunduğu sınır, iç ve dış arasındaki farkın görünür olmasına katkı sağlamaktadır. Dış dünya hareket hâlindeyken figürün bu hareketi algılayamaması, içsel kapanıklığın derinliğini ortaya koymaktadır. Zihinsel uzaklık, yalnızlık duygusunu pekiştirmekte ve figürün duygusal izolasyonunu daha da belirginleştirmektedir. Hopper'ın pencereleri, yalnızca görsel geçiş değil, aynı zamanda ruhsal bir bariyer işlevi de görmektedir. Figürün dünyayla temas kuramayışı, pencere metaforuyla güçlendirilmektedir (Koob, 2004: 57).

Trenin dar yapısı içinde oluşturulan ışık-gölge dengesi, bireyin duygusal hâlini yansıtan estetik bir stratejiye dönüşmektedir. Gölgelelerin figürü sarması, ruhsal olarak dış dünyadan uzaklaşmayı ifade etmektedir. Işık, figürü aydınlatmaktan çok, yalnızlık hâlini daha da görünür kılacak şekilde kullanılmaktadır. Kompartımanın içindeki bu atmosfer, bireyin yalnızlıkla çevrelenmiş yaşamına sahne oluşturmaktadır. Gölge anlatısı, Hopper'ın ruhsal gerçekliği yansıtmaya biçimini belirleyen temel unsurlar arasında değerlendirilmektedir (Iversen, 1998: 411–412).

Yolculuğun varıştan çok bekleyişle tanımlandığı bir anlatı kurulmaktadır. Fiziksel hareketin varlığına rağmen bireyin içinde bulunduğu durgunluk, figürün varoluşsal yalnızlığına işaret etmektedir. Yol almak, burada bireysel dönüşüm anlamına gelmemekte, yalnızca zamanın geçişini temsil etmektedir. Figürün bu hareketsizlik hâli, Hopper'ın modern bireyin içsel dünyasına dair geliştirdiği görsel dile önemli katkılar sunmaktadır (Reber, 2010: 4–5).



Şekil 5.5: Hotel Room.

<https://www.edwardhopper.net/hotel-room.jsp> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1931, 152,4 x 165,7 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Günlük yaşamın akışında karşılaşılabilecek sıradan bir sahne gibi görünen otel odası, Hopper'ın figürleri üzerinden kurduğu içe dönüklük temasını güçlü biçimde ortaya koymaktadır. Yatak ucunda oturan kadın, çevresinden bağımsız bir ruh hâliyle mekâna yerleşmiş görünmektedir. Figürün çıplaklığı ve duruş biçimi, izleyiciyle kurulan görsel teması daha da hassaslaştırmaktadır. Zamanın durduğu izlenimini veren atmosfer, sahnede sadece fiziksel değil, psikolojik bir durağanlık da yaratmaktadır. Figürün hareketsizliği ve mekâna yerleşme biçimi, iç dünyada yaşanan karmaşayı sessizce yansıtmaktadır (Levin, 2021: 763).

Odada hâkim olan ışık ve gölge dengesi, resmin dramatik etkisini artıran en belirgin araçlardan biridir. Gün ışığı içeri sızıyor gibi görünse de, figürün ruh hâline ulaşamamakta ve ortamda hâkim olan karanlık duyguyu aydınlatamamaktadır. Gölge alanların vurgulanması, içsel sıkışmışlığı ön plana çıkarmaktadır. Fiziksel ışığın varlığına rağmen duygusal bir karanlık hissi, izleyicinin sahneye dair algısını yönlendirmektedir. Aydınlık ve karanlık arasındaki bu çelişki, figürün zihinsel durumuna dair sezgisel bir alan yaratmaktadır (Koob, 2004: 55).

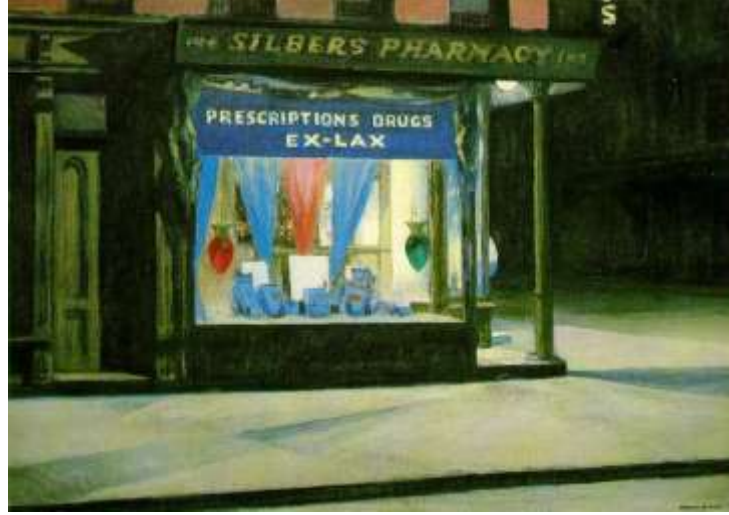
Otel odasında bulunan nesnelerin yerleşimi, figürün yaşadığı geçicilik duygusunu güçlendirmektedir. Açık bırakılmış bir valiz ve onun düzensiz hâli, figürün ne geldiği yere

ne de bulunduğu mekâna ait hissettiğini düşündürmektedir. Yerleşmemişlik hissi, mekânla kurulan bağın zayıflığına işaret etmektedir. Kişisel eşyaların sahnede neredeyse hiç yer almaması, figürün duygusal bağlarını da kopardığını düşündürmektedir. Bu düzende, yalnızlık yalnızca fiziksel değil, kimliksel bir belirsizlik olarak da okunmaktadır (Jackson, 2004: 137).

Kadının beden dili ve mimikleri, sahnenin içsel gerilimini pekiştiren görsel kodlar olarak değerlendirilmelidir. Oturma biçimi, bedensel bir yorgunluk kadar zihinsel bir tükenmişlik de taşımaktadır. Elindeki objeye odaklanmayan bakışları, içeriden gelen yoğun bir düşünce sürecine işaret etmektedir. Figürün sahneyle kurduğu ilişki, görsel bir anlatının ötesinde psikolojik bir anlatıya dönüşmektedir. Bedensel duruşun ifade ettiği yalnızlık, sahnedeki diğer tüm unsurları ikinci plana itmektedir (Marling, 1988: 47).

Pencerenin kadrja alınmamış olması, dış dünya ile kurulan ilişkinin eksikliğini simgesel düzeyde görünür kılmaktadır. Odanın içinden dışarıya dair hiçbir iz bulunmaması, bireyin tamamen içe kapanmış bir yaşam alanına hapsedildiğini göstermektedir. Figürün zihinsel mevcudiyeti yalnızca bulunduğu odada sınırlanmakta, dış dünya neredeyse silinmiş bir düzlemde var olmaktadır. Hopper'ın bu tercihleri, yalnızlığın mekân aracılığıyla nasıl inşa edildiğine dair görsel ipuçları sunmaktadır. Figürün zamandan ve çevreden kopuşu, sahneyi neredeyse bir zihinsel manzara hâline getirmektedir (Reber, 2010: 3).

Zamansızlık hissi ve geçicilik duygusu, Hotel Room'un yaratmak istediği atmosferin temel öğeleri arasında yer almaktadır. İzleyici, sahneye yalnızca bir dış gözlemci olarak değil, aynı zamanda figürle empati kuran bir tanık olarak yaklaşmaktadır. Duygusal boşluk, fiziksel nesnelerle tamamlanmamış bir varlık hâlinde kendini hissettirmektedir. Kadının görünüşteki hareketsizliği, içeride yaşanan zihinsel hareketliliğe işaret eden derin bir içe dönüş biçimi olarak yorumlanmaktadır. Melankolinin sessizce yayıldığı bu ortamda zaman, sadece bir dekor işlevi üstlenmektedir (Carvalho, 2023: 41).



Şekil 5.6: Drug Store.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/drug-store-1927> (erişim tarihi: 17.02.2025)

1927, 101,92 x 73,66 cm

Museum of Fine Arts (MFA), Boston, MA, US

Hopper'ın şehir yaşamını sorgulayan bakışı, Drug Store adlı çalışmasında mekân ve yalnızlık ilişkisini farklı bir biçimde ele almaktadır. Bu kez bir eczane vitrini aracılığıyla kurulan sahne, izleyiciyi fiziksel mekânın dışında bir noktada konumlandırmaktadır. Vitrin camı, içerisiyle dışarıyı arasındaki sınırı belirleyen en güçlü simgesel öğelerden biri olarak öne çıkmaktadır. İçerideki düzenin göze çarpan estetik yapısı, insanın yokluğuyla birlikte daha da anlamlı bir hâl almaktadır. Mekânın içinde hiçbir figürün yer almaması, şehir yaşamındaki yalnızlığın kolektif mekânlarda bile sürdüğünü göstermektedir (Jenkins, 2012: 4).

Vitrindeki aydınlatmanın dış dünyayla kurduğu tezat, sahnedeki atmosferi biçimlendiren temel estetik tercihler arasında yer almaktadır. İçerideki nesnelerin titizlikle ışıklandırılması, dışarının karanlık yapısıyla çelişmektedir. Bu zıtlık, şehir yaşamının birey üzerinde kurduğu illüzyonları açığa çıkarmaktadır. Parlak vitrinlerin altında gizlenen yalnızlık, Hopper'ın kent estetiğini sorgulayan yaklaşımının bir parçasıdır. Görünürdeki düzenin altında barınan duygusal boşluk, izleyiciyi içsel bir sorgulamaya yönlendirmektedir (Levin, 2021: 765).

Eczanenin raf düzeni ve vitrin yapısı, bireyin mekânla kurduğu bağın biçimselliğini ortaya koymaktadır. Nesnelerin muntazam yerleşimi, insani varlığın eksikliğini daha da belirgin hâle getirmektedir. Dış dünyanın sessizliğiyle birleşen bu sahne, bireyin kent mekânlarında

ne denli yalnızlaşabileceğini gözler önüne sermektedir. Hopper'ın kamusal alanları özel bir yalnızlık alanına dönüştürme becerisi, bu sahnede net biçimde izlenebilmektedir. Eczane gibi etkileşim odaklı bir mekânın figürsüz sunumu, insan-mekân ilişkisini sorgulayan görsel bir yapı kurmaktadır (Jackson, 2004: 146).

Işık ve gölge oyunlarının dramatik etkisi, iç mekânın steril atmosferiyle birleşerek yapay bir huzur alanı oluşturmuştur. Ancak bu huzur hissi, sahnede insan eksikliğiyle birlikte bir gerilime dönüşmektedir. Dış mekânın karanlık hâlde bırakılması, vitrin içindeki düzenin geçici bir yanılsamaya işaret ettiğini göstermektedir. Bu biçimsel kontrast, modern bireyin şehirle kurduğu duygusal bağın yüzeyde kaldığını ima etmektedir. Sahne, kentte var olmanın birey için ne kadar soyut bir deneyime dönüşebileceğini göstermektedir (Koob, 2004: 56).

Modern kent yaşamı içinde sağlık mekânlarının bile insan temasından yoksun bırakılması, Hopper'ın bireyin iç dünyasına dair geliştirdiği anlatının geniş bir yelpazeye yayıldığını göstermektedir. Eczane gibi temel bir yaşam alanının figürsüz sunulması, işlevselliğin duygusal teması ortadan kaldırdığını düşündürmektedir. Hopper, modern kentte bireyin yalnızlıkla çevrelendiğini yalnızca özel alanlarda değil, kamusal alanlarda da göstermektedir. Eczane gibi bir mekânın bile yalnızlık teması etrafında yorumlanması, sanatçının görsel anlatımındaki bütünlüğü ortaya koymaktadır (Carvalho, 2023: 42; Marling, 1988: 30).



Şekil 5.7: Apartment Houses.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/apartment-houses> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1923, 60 x 73 cm

Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, PA, US

Kamusal alanla mahremiyet arasındaki sınırın bulanıklaştığı anlar, Edward Hopper'ın "Apartment Houses" (Şekil 7) adlı çalışmasında çarpıcı biçimde temsil edilmektedir. Pencere aracılığıyla iç mekâna bakan izleyici, hem gözlemci hem de izinsiz bir tanık konumuna yerleştirilmektedir. Dış dünyadan gelen bu bakış, iç mekânın güvenli yapısını zedelemekte ve bireyin kendine ait olan alanındaki kırılganlığı görünür kılmaktadır (Levin, 2021: 748).

Mekânın ışıkla ilişkisi, figürün içsel durumuna dair doğrudan bir ifade alanı sunmaktadır. Güneş ışığı odayı yumuşak biçimde aydınlatırken, dışarının gölgeler içinde kalması bireyin dış dünyayla kurduğu bağın zayıflığını ortaya koymaktadır. Işık, mekânın fiziksel boyutunu değil, aynı zamanda figürün ruhsal iklimini de yansıtan bir anlatım biçimi olarak işlev görmektedir (Nocblin, 2014: 137).

Pencerenin sunduğu çerçeveleme etkisi, figürü adeta bir sahneye yerleştirerek, izleyicinin bakışını yönlendirmektedir. İçeride duran figür, dış mekândaki potansiyel hareketliliğe rağmen mekânın sınırları içinde hapsolmuş gibidir. Bu çerçeveleme, yalnızca bir izleme aracı değil, aynı zamanda bireyin çevresinden nasıl soyutlandığını gösteren bir yapıdır. Pencereler bu bağlamda sadece mimari unsurlar değil, Hopper'ın kentteki izolasyonu simgeleştirdiği araçlar olarak işlev kazanmaktadır (Marling, 1988: 32).

Mobilyaların düzeni ve figürle olan ilişkisi, sahnedeki yalnızlık duygusunu pekiştiren bir diğer unsur olarak öne çıkmaktadır. Oda içindeki nesneler gündelik yaşamın parçası gibi dursa da figürle anlamlı bir bağ kurmamaktadır. Nesnelerin bu mesafeli konumlandırılması, figürün çevresiyle duygusal bir ilişki kurmadığını ve içine kapanık hâlini yansıttığını göstermektedir (Çetin, 2020: 177).

Dışarı ile içerisi arasındaki mekânsal karşıtlık, resmin temel gerilim noktalarından birini oluşturmaktadır. Apartman, görünürde çok sayıda insanın bir arada yaşadığı bir yapı olsa da, içindeki bireylerin birbirinden ne denli uzak olduğunu gösterecek şekilde resmedilmiştir. Kentleşmenin getirdiği yoğunluk, burada toplumsal bütünlük değil, bireysel kopukluk yaratmaktadır. Bu bağlamda apartman mekânı, fiziksel olarak çokluğun ama duygusal olarak yalnızlığın temsilcisi hâline gelmektedir (Koob, 2004: 55).

Figürün konumlandırılışı, Hopper'ın kentteki birey algısını temsil eden örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Mekânın sağladığı fiziksel koruma, psikolojik bir güvenlik sunmamakta, aksine bireyin içine döndüğü, duygusal olarak soyutlandığı bir alan olarak

şekillenmektedir. Bu anlatım dili, bireyin şehir hayatında ne kadar görünür olsa da aynı oranda yalnız hissettiği bir gerçekliği görünür kılmaktadır. Apartment Houses, bu yalnızlığın kent yaşamı içindeki karşılığını resmetmektedir (Jackson, 2004: 146).



Şekil 5.8: Room in Brooklyn.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/room-in-brooklyn-1932> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1932, 73,98 x 86,36 cm

Location: Museum of Fine Arts (MFA), Boston, MA, US

Benzer temalar, Edward Hopper'ın "Room in Brooklyn" (Şekil 8) başlıklı çalışmasında farklı bir mekânsal düzende yeniden ele alınmaktadır. Pencere önünde oturan figür, dış dünyaya yönelmiş gibi görünse de, yüzeydeki bu yönelim ruhsal bir bağ kurma arzusunu değil, içine kapanıklığı yansıtmaktadır. Kent manzarasıyla temas hâlinde olmasına rağmen figür, o dünyaya ait değilmiş gibi konumlandırılmaktadır (Nocblin, 2014: 137).

Odaya giren gün ışığı, Hopper'ın karakteristik anlatım dilinin bir parçası olarak sahnede belirleyici bir rol üstlenmektedir. Işığın yalnızca mekânı aydınlatması, figürün ruh hâline nüfuz etmemesi, sahnedeki psikolojik durağanlığı artırmaktadır. Figürün gölgeler içinde bırakılması, onun içsel dünyasına dair bir ipucu vermekte ve izleyicide empati yaratan bir yalnızlık hissi doğurmaktadır. Bu ışık-gölge dengesi, sahnede zamanın donduğu hissini de güçlendirmektedir (Jackson, 2004: 142).

Mobilyaların azlığı ve mekânın sadeliği, figürün iç dünyasındaki sessizliği yansıtmak üzere bilinçli olarak tercih edilmiştir. Nesneler figürün etrafında bulunsa da, onunla duygusal bir

bağ kurmamakta, yalnızlık duygusunu sessizce pekiştirmektedir. Yaşamın izlerini taşıyan detaylar, bu kopukluğu hafifletmek yerine daha da görünür hâle getirmektedir. Figürün çevresine karşı duyarsızlığı, odadaki tüm eşyaları da sessiz tanıklara dönüştürmektedir (Çetin, 2020: 180).

Brooklyn'in kalabalık kent yapısı, içerideki figürün yalnızlığıyla açık bir karşıtlık oluşturmaktadır. Dışarıda var olan hayat, iç mekânda hissedilmemekte, birey tamamen izole bir deneyim yaşamaktadır. Pencere aracılığıyla görülebilecek hareketlilik, burada yalnızca görsel bir fon olarak işlev kazanmakta, figür için herhangi bir etkileşim yaratmamaktadır. Bu çelişki, Hopper'ın şehir yaşamına dair eleştirel yaklaşımının en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır (Marling, 1988: 32).

Resim boyunca uzanan gölgeler, figürün ruh hâlini aktaran temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu karanlık alanlar yalnızca mekânsal bir boşluk yaratmamakta, aynı zamanda bireyin iç dünyasındaki belirsizlik ve huzursuzluğu da dışavurmaktadır. Figürün bu gölgeler içinde bırakılması, onu mekânın bir parçası olmaktan çok, mekânın içindeki bir hayal gibi konumlandırmaktadır. Gölge, Hopper'ın resimlerinde sessiz ama etkili bir anlatı ögesi olarak yer almaktadır (Koob, 2004: 69).

Brooklyn gibi metropol bir çevrede geçen sahnede, yalnızlık duygusunun bu kadar derinlemesine yansıtılması, Hopper'ın figür ve mekân ilişkisini nasıl ustalıkla kurduğunu göstermektedir. Figürün hem fiziksel çevresinden hem de duygusal bağlardan kopmuş hâli, kent yaşamının birey üzerindeki baskılayıcı etkisini açıkça ortaya koymaktadır (Levin, 2021: 748).



Şekil 5.9: Morning Sun.

<https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp> (Erişim tarihi: 17.02. 2025)

1952, 101,98 x 71,5 cm

Columbus Museum of Art, Columbus, OH, US

Hopper'ın başka bir eseri olan Morning Sun (Şekil 9), bireysel yalnızlığın iç mekân üzerinden betimlendiği bir başka güçlü anlatı örneği olarak değerlendirilmektedir. Yatak üzerinde oturan kadın figürü, pencereden dışarıya doğru bakmakta ancak herhangi bir somut nesneye yönelmemektedir. Bu duruş, figürün içsel bir sorgulama süreci içinde olduğunu düşündürmektedir. Easterbrook (2022: 59-50), Hopper'ın modern bireyin yalnızlık halini sessiz ama yoğun imgelerle ortaya koyduğunu belirtmektedir.

Sahnedeki ışık kullanımı, Hopper'ın figürün psikolojik durumunu yansıtmaya biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Pencereyi aşarak odaya süzülen güneş ışığı, kadının yüzünü aydınlatmakta ancak ona herhangi bir duygusal sıcaklık sunmamaktadır. Souter (2012: 66), Hopper'ın ışığı yalnızca fiziksel bir aydınlatma değil, duygusal yalıtımın bir aracı olarak kullandığını savunmaktadır.

Mobilyaların azlığı, duvarların çıplaklığı ve dekoratif unsurların eksikliği, eserin mekânsal yapısını boşluk hissiyle bütünleştirmektedir. Özeskici ve Çalışkan (2024: 19), Hopper'ın minimalist mekân kurgularının bireyin sıkışmışlık hissini yansıtan bir teknik olduğunu ifade etmektedir. Morning Sun'da kadının içinde bulunduğu oda hem fiziksel bir mekân hem de zihinsel bir kapanma alanı olarak işlev görmektedir.

Şekil 10’da dikkat çeken bir diğer öge ise pencerenin oynadığı ikili roldür. Bir yandan dış dünyaya açılan bir geçit gibi görünse de aynı zamanda figürün dış çevreyle olan bağıını sınırlayan bir bariyer işlevi taşımaktadır. Demir ve Gür (2023: 63), Hopper’ın pencereleri bireyin psikolojik sınırlılığını temsil eden bir unsur olarak kullandığını belirtmektedir. Kadının pencereye yönelmiş duruşu, bir umut veya kaçış beklentisini ima etse de bu bakış eylemsiz kalmaktadır.

Kadının duruşu, sahnedeki duygusal tonu şekillendiren başlıca unsurlardan biridir. Bedensel durgunluk, içsel durağanlıkla birleşerek figürün zihinsel yalnızlığını izleyiciye aktarmaktadır. Iversen (1998: 417), Hopper’ın resimlerinde izleyicinin hem tanıdık hem de rahatsız edici bir atmosferle karşı karşıya kaldığını ve bunun Freud’un “tekinsizlik” kavramıyla ilişkili olduğunu ileri sürmektedir. Morning Sun’da da figür, gündelik bir sahne içinde olağandışı bir yalnızlık hâli sergilemektedir.

Morning Sun, bireyin mekân içinde var olma biçimini yalnızlık ve içe dönüş çerçevesinde irdelemektedir. Souter (2012: 67), Hopper’ın figürleri aracılığıyla yalnızlık, içsel huzursuzluk ve kendilik sorgulaması gibi kavramları ön plana çıkardığını vurgulamaktadır. Bu eserde de dış dünya ile temas hâlindeki bir figür, içe dönüklükle çevrelenmiş bir varoluşun simgesi hâline gelmektedir.

Eserin tematik yoğunluğu, bireyin dış dünyaya duyduğu özlem ile bu dünyaya katılamama arasındaki çelişki somutlaşmaktadır. Hopper, figürün duruşu, mekânsal düzenleme ve ışık kullanımıyla birlikte, izleyicide yalnızlık ve sorgulama duygularını uyandırmayı başarmaktadır. Easterbrook (2022: 71-72), Hopper’ın resimlerinin kent yaşamını yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda bireyin içsel dünyasını çözümleyen yapılar olarak ele aldığını ifade etmektedir.

5.1.2 Kırsal Alanlarda Yalnızlık



Şekil 5.10: Gas.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/gas> (Erişim tarihi: 17.02. 2025)

1940, 102,24 x 66,68 cm

Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US

Şehirle doğa arasında bir geçiş mekânı olarak kurgulanan (Şekil 10) Gas, Hopper'ın bireyin modern yaşamda deneyimlediği yalnızlığı kent dışı bir bağlamda betimlediği güçlü sahnelerden biri olarak öne çıkmaktadır. Benzin istasyonunun kıyısında yer alan adam figürü, yolculukla sabitlik arasında kalan bir geçiş alanında resmedilmiştir. Figürün yalnızlığı, geniş ve boş yolun yanı başında, ormanın kenarında tek başına konumlandırılmasıyla daha da belirginleşmektedir. Sahne hem ulaşılabilirliğin hem de terk edilmişliğin eş zamanlı olarak hissedildiği bir eşik alan yaratmaktadır. Bu çerçevede figür, fiziksel olarak bir geçiş noktasında olsa da duygusal olarak durağan bir yalnızlık içindedir (Vogt, 1979: 2).

Doğal ışık ile yapay ışığın iç içe geçtiği bu sahnede, Hopper ışığı yalnızca görsel bir unsur olarak değil, anlam katmanlarını derinleştiren bir araç olarak değerlendirmiştir. Ormandan gelen gölgelerin oluşturduğu doğal karanlıkla, benzin istasyonundan yayılan ışıkların oluşturduğu yapay aydınlık arasındaki zıtlık figürün durduğu noktada birleşmektedir. Bu karşıtlık, insanın doğa ile teknoloji arasındaki sıkışmışlığını anlatan bir görsel gerilim yaratmaktadır. Işık kaynaklarının figür üzerinde oluşturduğu bölünmüş etki, Hopper'ın içsel

çatışmayı ışık yoluyla görselleştirdiği örneklerden biridir. Sahne, doğallığın çekilmesiyle ortaya çıkan yapay bir izolasyon duygusunu açığa çıkarmaktadır (Nocblin, 1981: 138).

Mekânda düzenli biçimde sıralanmış benzin pompaları, yalnızca işlevsel objeler değil, aynı zamanda modern hayatın standartlaşan yapısının görsel simgeleri olarak yorumlanabilir. Hareketliliği simgelemesi beklenen bu geçici mekânın içinde figürün sabit durması, durağanlık ile dinamizmin çelişkili birlikteliğini gözler önüne sermektedir. Herhangi bir aracın ya da başka bir figürün yokluğu, Hopper'ın sahneye bilinçli olarak yalnızlık hissi yerleştirdiğini düşündürmektedir. Benzin pompalarıyla çevrelenmiş olan figür, modern hayatın sunduğu işlevsel mekânlar içinde bile aidiyet kurmakta zorlanan bireyi temsil etmektedir (Demir ve Gür, 2022: 78).

Renk tercihleri üzerinden de sahnedeki melankoli duygusu pekiştirilmektedir. Kırmızı renkteki benzin pompaları ile koyu yeşil orman arka planı arasındaki kontrast, sahnede çarpıcı bir ayrışma yaratmaktadır. Renklerin birbiriyle olan bu tezatlığı hem doğayla olan yabancılaşmayı hem de modern dünyanın içindeki yalnızlaşmayı eş zamanlı olarak ifade etmektedir. Özellikle kırmızının dikkat çekiciliği, izleyiciyi figüre değil, sistemin soğuk mekanizmasına yöneltmektedir. Bu sahne kurgusu, insanın çevresinde yer alan nesnelerle kurduğu mesafenin belirleyici bir anlatı unsuru hâline geldiğini ortaya koymaktadır (Li, 2023: 12).

Mekânın işlevsel yapısına rağmen hareketin yokluğu, Hopper'ın anlatılarındaki temel çelişkilerden birini ortaya çıkarmaktadır. Benzin istasyonu gibi geçişi simgeleyen bir yerde duran ve herhangi bir faaliyet içinde olmayan figür, modern yaşamın ritmi ile bireysel durağanlık arasındaki kopuşu temsil etmektedir. Figürün düşünceli hâli, mekânın işlevselliğini anlamsızlaştırarak, bireyin içsel dünyasını görselleştiren bir resme dönüşmektedir. Hareketin sembolik merkezinde duran bir figürün hareketsiz kalması, Hopper'ın sanatsal anlatımında sıklıkla kullandığı bir gerilim biçimi olarak dikkat çekmektedir.



Şekil 5.11: Sunday.

<https://www.artchive.com/artwork/sunday-edward-hopper-1926/> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1926, 86,36 x 73,66 cm

Private Collection

Sunday ise şehir yaşamının ortasında bireyin varoluşsal sıkışmışlığını betimleyen bir başka önemli örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir kaldırım kenarına oturtulan adam figürü, modern kent içinde yer alan yapılarla çevrilmiş olmasına rağmen yalnızlığın görsel bir simgesi hâline getirilmiştir. Bireyin gündelik mekân içinde ne ölçüde kendine ait bir alan yaratabildiği sorusu, bu sahneyle birlikte sorgulanmaktadır. Görselde figür bir binanın parçası gibi görünse de onunla kurduğu ilişki kopuktur. Hopper, bireyin kente rağmen yalnız kalabileceğini bu çerçevede güçlü bir şekilde ifade etmektedir (Marling, 1988: 33).

Gölge yoğunluğunun sahne üzerinde belirleyici bir atmosfer oluşturduğu görülmektedir. Özellikle bina cephesi ve kaldırım boyunca uzanan koyu tonlar, zamanın akışını durdurmuş gibi bir etki yaratmaktadır. Figür bu gölgelerin içinde pasif bir varlık olarak konumlanırken, çevresel detaylar bireyin içine düştüğü ruhsal durumu daha da belirgin hâle getirmektedir. Zaman ilerlese de bireyin bu akışa katılamaması, sahnede donmuş bir anın sürekliliği hissini yaratmaktadır (Slater, 2002: 148-149).

Figürün bedensel duruşu da yalnızlık hissini güçlendiren bir başka katmandır. Kolların birleşik, başın hafif eğik konumlanması, bireyin içe dönük bir ruh hâli içinde olduğunu göstermektedir. Herhangi bir göz teması ya da çevreyle etkileşim bulunmaması, bireyin yalnızlığına dair görsel ipuçlarını sunmaktadır. Hopper'ın figürleri genellikle bu tür bedensel

kapamalarla karakterize edilmiştir. Bu figür de kentin ortasında bedeniyle bile izole bir hâlde durmaktadır (Jenkins, 2012: 7-8).

Yapının detayları, bireyin içinde bulunduğu duygusal durumu yansıtan atmosferin parçası olarak işlev görmektedir. Özellikle kapalı pencereler, figürün dış dünyayla bağını kesmiş olduğu hissini kuvvetlendirmektedir. Binanın yıpranmış görünümü, zamanla birlikte yitip giden bir aidiyet duygusunu temsil etmektedir. Bu bağlamda mimari detaylar, yalnızca fiziksel çevre unsurları değil, aynı zamanda bireyin ruh hâline dair sembolik anlamlar taşımaktadır. Hopper, sahnenin mimarisini duygusal atmosferle doğrudan ilişkilendiren bir anlatım dili geliştirmiştir (Motoc, 2021: 20).

Tüm bu sahne düzenlemeleri, Sunday tablosunun modern bireyin zaman, mekân ve aidiyetle kurduğu çelişkili ilişkileri güçlü bir görsel anlatıya dönüştürdüğünü göstermektedir. Figürün şehirle olan fiziksel yakınlığı, ruhsal uzaklığı giderememektedir. Hopper'ın kent peyzajı içinde yerleştirdiği figür, yalnızca dış dünyaya değil, aynı zamanda kendi benliğine de yabancılaşmış görünmektedir. Sunday, Hopper'ın modern insanın kentte var olma biçimini sorguladığı önemli resimlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Figürün mekânsal konumu, ruhsal yalnızlığın dışavurumu hâline gelmektedir (Demir ve Gür, 2022: 78).



Şekil 5.12: House by the Railroad.

<https://www.edwardhopper.net/house-by-the-railroad.jsp> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1925, 73,7 x 61 cm

Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US

Zamansal kopuşların görselleştirildiği sahnelerden biri olan (Şekil 12) House by the Railroad, geçmişin terk edilişiyile modernleşmenin ilerleyişi arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Viktorya dönemine ait mimari özellikler taşıyan yapı, bir zamanlar canlı bir yaşam barındırmış olsa da artık işlevini yitirmiş ve yalnızlaştırılmış bir biçimde resmedilmiştir. Ön planda konumlanan demiryolu, yalnızca fiziksel bir ulaşım hattı değil, aynı zamanda modernleşmenin kaçınılmaz yönünü işaret eden bir metafor olarak değerlendirilmektedir. Yapının durağanlığı ile demiryolunun çağrıştırdığı hareketlilik arasında oluşan karşıtlık, figürsüz bir sahnede dahi bireysel sıkışmışlık hissini uyandırmaktadır. Değişim karşısında geri planda kalan yapılar, Hopper'ın moderniteye yönelik eleştirel bakışının bir parçası olarak okunmaktadır (Marling, 1988: 48).

Aydınlıkla gölge arasında bölünmüş olan yapı yüzeyi, zamanın izlerini taşıyan sessiz bir anlatı yaratmaktadır. Güneş ışığı yalnızca yapının bazı bölümlerine temas etmekte, geri kalan kısmı ise belirsiz gölgeler içinde bırakılmaktadır. Işığın yapıya sınırlı ulaşımı, geçmişin artık yalnızca parçalar hâlinde hatırlanabilir olduğunu düşündürmektedir. Sahnenin bu şekilde bölünmesi, zamanın etkilerini fiziksel mekân üzerinde doğrudan görünür kılmaktadır (Jackson, 2004: 135).

Yapının pencereleri karanlık ve boş bırakılarak, içeride yaşam olup olmadığına dair hiçbir ipucu verilmemiştir. Bu belirsizlik, izleyicinin hayal gücünü devreye sokarak geçmişe dair bir tamamlamaya yöneltmektedir. Dışarıdan görülebilen hiçbir hareketliliğin olmaması, mekânı bir zaman kapsülü hâline getirmektedir. Hopper, iç mekânı doğrudan göstermemeyi tercih ederek, izleyicinin yapıya dair tahayyülünü yönlendirmek yerine serbest bırakmaktadır. Sessizlikle örülü bu sahne, geçmişe ait bir hatıranın görsel temsiline dönüşmektedir (Levin, 2021: 748).

Demiryolunun evin hemen önünden geçmesi, mekân ile çağdaşlık arasındaki ilişkiyi sorgulatan bir çerçeve sunmaktadır. Hareketin temsilcisi olan bu modern unsur, geçmişe ait olanı dışarda bırakmakta ve onunla temas kurmaksızın ilerlemektedir. Hareket edenin durağan olana dokunmaması, Hopper'ın sıklıkla kullandığı bir anlatı stratejisi olarak değerlendirilmektedir. Burada da evin zamanla temas kuramayan bir figür gibi konumlandırılması, modern dünyada geçmişin yalnızlığa mahkûm edilmesini simgelemektedir (Koob, 2004: 55).

Yapının metruk hâli, yalnızca fiziksel bir durumdan ibaret olmayıp aynı zamanda zihinsel bir çözümlüşlüğe de işaret etmektedir. Mimari ögenin bu biçimi, bireyin zaman içindeki varoluşsal yalnızlığını görselleştirmektedir. Zamana direnen bu yapı, aynı zamanda ona yenik düşmüş bir ruh hâlini de barındırmaktadır. Hopper'ın yapıları figürsüz bile olsa duygusal bir yoğunluk taşıyabilmektedir. Sessizliğin içinden yankılanan bu geçmiş, izleyiciyi nostaljik bir sorgulamanın içine çekmektedir (Çetin, 2020: 175).

5.2 İNSAN İLİŞKİLERİNDEKİ KOPUKLUK

5.2.1 Figürlerin Duygusal İfade Eksikliği



Şekil 5.13: Soir Bleu.

<https://whitney.org/collection/works/6081> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1914, 182,88 x 91,44 cm

Whitney Museum of American Art, New York City, NY, US

Soir Bleu adlı resim ise Hopper'ın kalabalık bir sahnede bile bireysel yalnızlığın nasıl sürdüğünü anlattığı önemli çalışmalardan biri olarak değerlendirilmektedir. Aynı masanın etrafına toplanmış figürler, herhangi bir etkileşim içinde görünmemekte ve her biri kendi dünyasına kapanmış şekilde resmedilmektedir. Sahnedeki en dikkat çekici unsur olan palyaço figürü, yalnızca giysisiyle değil, duruşuyla da diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu figürün yabancılığı, fiziksel birlikteliğin psikolojik anlamda bir bütünlük yaratmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Kalabalık içinde hissedilen yalnızlık, Hopper'ın modern bireye dair görsel analizinin temel unsurlarındandır (Marling, 1988: 44).

Figürlerin giysi renkleri, duygusal mesafeleri pekiştiren bir başka anlatım aracı olarak resme dâhil edilmiştir. Sahnedeki diğer bireyler daha mat ve nötr tonlarda giyinirken, palyaço parlak beyaz kıyafeti ve yüzündeki kırmızı makyaj ile çevresinden kesin bir biçimde ayrılmaktadır. Renk kullanımı, bireyin ruhsal farklılığını somutlaştıran bir ifade biçimi hâline gelmektedir. Bu görsel yabancılaşma, yalnızca fiziki değil, aynı zamanda sembolik bir dışlanma biçimi olarak sahneye yansımaktadır. Renk aracılığıyla kurulan bu fark, izleyicinin gözünü sürekli palyaçoya çekerek onun hikâyesini sorgulamasına neden olmaktadır (Motoc, 2021: 14).

Palyaçonun sahnedeki diğer figürlerle göz teması kurmaması, onların sohbetlerine dâhil olmaması, bireyin sosyal gruplar içinde bile kendini yalnız hissedebileceğini göstermektedir. Sosyal ortamın getirdiği birliktelik, Hopper'ın resminde geçerliliğini yitirmektedir. Her biri aynı masanın etrafında dursa da figürlerin yönelimleri, jestleri ve beden dilleri birbirinden kopuktur. Bu düzenleme, bireyler arası ilişkilerin biçimsel olmaktan öteye geçemediğini ima etmektedir. Sahnedeki iletişimsizlik, modern toplumsal yaşamın yüzeyselliğini eleştiren görsel bir anlatım sunmaktadır (Reber, 2010: 11).

Gölgelerle oluşturulan derinlik, sahnede psikolojik bir ayrışma duygusu yaratmaktadır. Işığın bazı figürleri daha fazla vurgulaması, diğerlerini gölgede bırakması, izleyicide sahne içindeki ilişkilerin hiyerarşisine dair ipuçları oluşturmaktadır. Özellikle palyaçonun ışıkla öne çıkarılması, onun sahnedeki yabancılığını daha da keskinleştirmektedir. Mekânın karanlık bölümleri, figürlerin bastırılmış düşüncelerini ve duygusal soyutlanmışlıklarını temsil eder nitelikte kurgulanmıştır. Hopper, gölge kullanımıyla sadece sahne derinliği yaratmakla kalmamakta, figürlerin ruh hâlini de yansıtmaktadır (Childs, 2005: 133).

İzleyici açısından huzursuzluk uyandıran bir atmosfer yaratılmıştır. Sahnede herhangi bir hareket, konuşma ya da jest alışverişi bulunmamakta, tüm figürler adeta zamansız bir anda donmuş gibi durmaktadır. Masadaki bireyler arasında paylaşılan tek şeyin sessizlik olması, toplumsal yaşantının yalnızlığı ortadan kaldırmak yerine daha da derinleştirebileceğini ortaya koymaktadır. Dış görünüşte bir aradalık sunan bu düzen, gerçekte hiçbir duygusal ortaklığı barındırmamaktadır. Hopper, bu düzenlemeyle izleyiciyi sahnenin dışında bir gözlemciye dönüştürmektedir (Gillies, 1972: 404).

Kalabalık bir sahnede bile yalnızlık duygusunun nasıl görselleştirilebileceğini ortaya koyan *Soir Bleu*, Hopper'ın modern topluma dair geliştirdiği eleştirilerin güçlü bir örneğini

oluşturmaktadır. Palyaço figürü, yalnızca sahneye dâhil olamayan bir birey değil, aynı zamanda tüm izleyiciyi modern yaşamın yüzeysel birliktelikleri üzerine düşünmeye sevk eden bir metafordur. Grup içinde yer almakla topluma ait olmak arasındaki fark, bu görsel anlatımda net biçimde ayırt edilmektedir. Hopper, yalnızlığın sosyal ortamlarda da var olabileceğini, ilişkilerin fiziksel yakınlıkla değil, duygusal bağlarla kurulabileceğini güçlü bir görsel anlatı üzerinden tartışmaya açmaktadır.

5.2.2 İlişkilerde Mesafe Algısı



Şekil 5.14: Room in New York.

https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235607 (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1932, 73,66 x 93,03 cm

Ortak bir yaşam alanını paylaşan bireyler arasındaki duygusal kopukluk, Edward Hopper'ın Room in New York (Şekil 14) adlı eserinde görsel bir metafor hâline gelmektedir. Aynı odada bulunan iki figür, fiziksel yakınlığa rağmen birbirlerine sırtlarını dönmüş ve içsel dünyalarına çekilmiş bir şekilde betimlenmiştir. Erkek figürün gazeteye dalmış olması, dış dünyayla kurduğu bağ kadar, yakındaki insanla kuramadığı ilişkiyi de vurgulamaktadır. Kadının sessizce piyanoya yönelmesi ise, bu içe kapanıklığın çift yönlü olduğunu düşündürmektedir. Reber (Reber, 2010: 3), Hopper'ın figürlerini bir arada gösterirken aralarındaki duygusal mesafeyi izleyiciye fark ettirme konusunda oldukça bilinçli bir dil geliştirdiğini ifade etmektedir.

Sahnedeki ışık kullanımı, figürler arası etkileşimsizliği daha da belirgin hâle getirmektedir. Mekânın genelinde sıcak bir aydınlatma olmasına rağmen, figürlerin ruh hâlleri bu sıcaklığa tezat oluşturacak şekilde donuktur. Motoc (Motoc, 2021: 16), Hopper'ın ışığı yalnızlık hissini güçlendirecek biçimde kullandığını, gölgeler aracılığıyla figürler arasındaki duygusal uzaklığı pekiştirdiğini vurgulamaktadır. Bu eserde de adamın yüzünün karanlıkta kalması, iç dünyasındaki kopukluğu sembolize eden bir anlatım olarak değerlendirilmiştir.

Kadının piyanoya dönük duruşu, yalnızlıkla başa çıkma arayışının bir yansıması olarak görülmektedir. Bireyin bir nesneye ya da etkinliğe yönelmesi, zaman zaman içsel gerilimden uzaklaşma çabası olarak sanat eserlerinde yer bulmaktadır. Souter (Souter, 2012: 134), Hopper'ın figürlerini kendi hâllerine bırakılmış bireyler olarak betimlediğini ve bu meşguliyetlerin bir nevi sessiz iletişim biçimi sunduğunu belirtmektedir. Ancak *Room in New York*'ta görüldüğü üzere, bu tür bireysel uğraşlar yalnızlığın etkisini ortadan kaldırmak yerine onu derinleştirmektedir.

Görsel atmosferin sıcak tonlarla kurulmuş olması, duygusal kopukluğun yarattığı soğukluğa rağmen dikkat çekici bir gerilim yaratmaktadır. Kırmızı tonlarının baskınlığı, yüzeyde bir canlılık hissi yaratırken, figürlerin etkileşimsizliği bu hissi nötralize eden bir etki oluşturmaktadır. Jenkins (Jenkins, 2012: 2), Hopper'ın renk kompozisyonlarını yalnızlıkla tezat oluşturacak biçimde kurarak, izleyicide ikili duygular yaratmayı hedeflediğini vurgulamaktadır. Bu teknik, sahnede var olan mekânsal sıcaklık ile duygusal soğukluk arasındaki çelişkiyi daha da çarpıcı kılmaktadır.

Kompozisyonun dışarıya açılan pencere aracılığıyla izleyiciyle buluşması, sahneye yabancı bir gözün dâhil oluşunu imlemektedir. İzleyici, iç mekânın bir parçası olmadan bu dünyayı gözlemleme pozisyonuna yerleştirilmiştir. Jenkins (Jenkins, 2012: 7), Hopper'ın pencereyi yalnızca görsel bir çerçeve değil, aynı zamanda bireylerin toplumsal dünyayla bağını koparan bir sınır olarak kullandığını ifade etmektedir. *Room in New York*'ta dışarının görünmezliği, iç dünyanın yalnızlığına işaret eden bir boşluk olarak işlev görmektedir.

Mobilyaların sadeliği ve nesnelerin düzeni, karakterlerin duygusal dünyalarına ilişkin ipuçları barındırmaktadır. Mekânın minimal tasarımı, figürlerin içsel karmaşasına tezat oluşturacak biçimde tasarlanmış gibi görünmektedir. Çetin (Çetin, 2020: 179), Hopper'ın nesneleri yalnızca arka plan değil, karakterin ruh hâlini yansıtan aktif öğeler olarak ele aldığını vurgulamaktadır. Buradaki piyano, kadının duygusal kaçış alanı gibi görünmekte,

ancak aynı zamanda onun yalnızlığını pekiştiren bir unsur olarak sahneye entegre edilmektedir.

Zamansızlık etkisi, Hopper'ın eserlerinde sıkça karşılaşılan bir özellik olarak *Room in New York*'ta da belirgin şekilde hissedilmektedir. Figürler bir eylemin ortasında ya da sonunda değil, adeta zamanın durduğu bir anın içinde konumlandırılmıştır. Childs (Childs, 2005: 131), bu tür anlatıların izleyiciyi tamamlanmamış bir hikâyeye ortak etmek üzere kurgulandığını ifade etmektedir.

İçsel dünyaların soyut bir şekilde temsil edildiği bu kompozisyon, modern bireyin ilişkilerde yaşadığı yabancılaşmayı eleştirel bir bakışla sunmaktadır. Fiziksel yakınlık içinde dahi yaşanabilen duygusal uzaklık, Hopper'ın sıkça işlediği temalardan biri olarak bu sahnede güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Slater (Slater, 2002: 136), Hopper'ın eserlerinde figürlerin iç dünyaları ile bulundukları ortam arasında kurulan uyumsuzluğun, izleyicide rahatsız edici bir farkındalık yarattığını belirtmektedir.



Şekil 5.15: Two on the Aisle.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/two-on-the-aisle> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1927, 101,9 × 122,6 cm

Toledo Museum of Art, Toledo, OH, US

Two on the Aisle (Şekil 15) adlı eserde tiyatro gibi kolektif deneyimlerin yaşandığı bir ortamda bile bireylerin birbirinden kopukluğu, modern ilişkilerdeki mesafe duygusunun başka bir yüzünü ortaya koymaktadır. Sahneye yönelmiş koltuklar ve salonun genel yapısı,

figürleri fiziksel olarak bir araya getirse de onların birbirleriyle herhangi bir etkileşime girmemesi, yalnızlık duygusunun mekâna nasıl yerleşebileceğini göstermektedir. Levin (Levin, 2021: 765), Hopper'ın bireyleri kalabalıklar içinde bile yalnız hissettirebilen bir görsel kurgu kurduğunu ve bunun modern hayatın temel problemlerinden birine işaret ettiğini ifade etmektedir.

Salonun aydınlatması, sahneye odaklı bir parlaklık yaratırken, figürlerin oturduğu alanlar gölgeler içinde bırakılmıştır. Bu ışık-gölge dengesi, karakterlerin izleyici konumunda olmalarına rağmen sahneye duygusal bir bağ kuramadıklarını düşündürmektedir. Jackson (Jackson, 2004: 138), Hopper'ın ışığı mekânla figür arasındaki gerilimi artıracak biçimde kullandığını ve bu yolla bireyin izole durumunu vurguladığını belirtmektedir. Burada da izleyicinin varlığına rağmen sahneye kayıtsız kalması, kolektif deneyimin yalnızlıkla bölünebileceğini göstermektedir.

Salonun mimarisi ve koltukların düzeni, figürlerin bir aradalığını destekliyor gibi görünse de karakterlerin yüz ifadeleri ve beden dilleri bu yapının bir illüzyon olduğunu ortaya koymaktadır. Marling (Marling, 1988: 49), Hopper'ın figürleri düzene yerleştirmesine rağmen onların ruh hâlini bu düzenin dışına yerleştirdiğini ve böylece görsel bir çelişki yarattığını vurgulamaktadır. Tiyatro gibi insanların birlikte deneyim yaşaması gereken bir ortamda bile yalnızlık hissinin baskın hâle gelmesi, Hopper'ın eleştirel anlatımının merkezinde yer almaktadır.



Şekil 5.16: Table for Ladies.

<https://customprints.metmuseum.org/detail/489528/hopper-tables-for-ladies> (Erişim tarihi:

17.02.2025)

1930, 153 x 123 cm

Metropolitan Museum of Art (Met), New York City, NY, US

Toplumsal yaşamın sahneye taşındığı restoran gibi kamusal mekânlar, bir araya gelişin sembolü olarak değerlendirilebilse de Edward Hopper'ın Table for Ladies (Şekil 16) adlı eserinde bu mekânın yalnızlık duygusunu pekiştiren bir arka plan olarak kurgulandığı görülmektedir. Figürler aynı fiziksel ortamda yer alsalar da aralarındaki mesafeler yalnızca fiziksel değil, duygusal kopukluklara da işaret etmektedir. Yeme içme eyleminin ortak bir ritüele dönüşmemesi, bireylerin bir arada bulunsalar dahi birbirine temas edemediğini düşündürmektedir. Carvalho (Carvalho, 2023: 83), Hopper'ın kent sahnelerinde bireyler arası ilişkilerdeki yüzeyselliği ön plana çıkaran bir anlatı dili geliştirdiğini ifade etmektedir. Söz konusu eserde de bu yüzeyselliğin en belirgin görünümünden biri izlenmektedir.

Mekânın sıcak tonlarla aydınlatılmış olması, ilk bakışta bir samimiyet çağrışımı yaratmaktadır. Ancak figürlerin birbirine yönelmemesi ve beden dillerindeki durağanlık, bu sıcaklığın sahte bir algıdan ibaret olduğunu düşündürmektedir. Işığın belirli bölgelere yoğunlaşmasına rağmen figürlerin göz teması kurmaması, bu aydınlığın yalnızlığı maskeleyemediğini göstermektedir. Levin (Levin, 2021: 748), Hopper'ın ışığı figürler arasındaki duygusal mesafeyi vurgulamak için kullandığını belirtmektedir. Dolayısıyla aydınlık atmosfer, içsel yalnızlıkla çelişen bir dış görünümünden öteye geçememektedir.

Masalarda oturan figürlerin birbirine karşı kayıtsız kalması, toplumsal bağların zayıflığını temsil etmektedir. Görseldeki düzen, bireylerin aynı anda aynı mekânda bulunmalarına rağmen ortak bir deneyim yaşamamalarına neden olacak şekilde kurgulanmıştır. Jenkins (Jenkins, 2012: 8), Hopper'ın şehir mekânlarını bireyleri birbirinden uzaklaştıran sahnelere dönüştürdüğünü ve sosyal temasın zorlaştığı ortamlara dikkat çektiğini vurgulamaktadır. Buradaki kopukluk, sadece iki kişi arasındaki bir etkileşimsizlik değil, aynı zamanda bireyin içinde bulunduğu toplumla olan bağının da zayıfladığını göstermektedir.

Restoranın iç mimarisi, figürlerin yalnızlık hissini artıracak biçimde kurgulanmıştır. Sert hatlara sahip duvarlar, keskin açılarla oluşturulmuş mobilyalar ve geniş boşluklar, bireyler arası teması zorlaştıran bir çevre yaratmaktadır. Koob (Koob, 2004: 73), Hopper'ın kent mekânlarında köşeli formları kullanarak bireyin çevresine karşı savunmasızlığını ve kopukluğunu artırdığını belirtmektedir. Table for Ladies de bu anlayışla kurgulanmış bir mekân olarak, figürlerin yalnızlıklarını artıran yapısal detaylarla doludur.

Gölge ve ışık arasındaki denge, sahnenin atmosferini yalnızlıkla örmektedir. Fiziksel varlıkların belirginliğini sağlayan ışık, figürler arasındaki ilişkilerin görünmezliğini örten gölgelerle karşıt bir yapı sunmaktadır. Li (Li, 2023), Hopper'ın bu dengeyi figürler arası duygusal ilişkileri vurgulamak amacıyla kullandığını ifade etmektedir. Görselde aydınlatılan yüzeylerin yanında derin gölgelerin bulunması, bireyin yalnızlığını daha da belirgin hâle getiren bir kompozisyon oluşturmaktadır.



Şekil 5.17: Chop Suey.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/chop-suey-1929>

(Erişim tarihi: 28.02.2025)

1929, 96,5 x 81 cm

Private Collection

Hopper'ın Chop Suey (Şekil 17) adlı eseri, bireyin kamusal alandaki yalnızlığını gözler önüne seren bir diğer güçlü anlatıdır. Aynı masayı paylaşan iki kadın figür, karşılıklı oturmalarına rağmen bakışlarını kaçırmakta ve iletişim kurmamaktadır. Bu duruş, yalnızca bireysel bir suskunluk değil, aynı zamanda toplumsal bağların çözülüşüne dair bir metafor olarak değerlendirilmektedir. Easterbrook (Easterbrook, 2022: 72), Hopper'ın kent yaşamına yönelik eleştirisini figürlerin konumlandırılışı üzerinden ifade ettiğini belirtmektedir. Kadınların birbirine dönük olmaması, sahnedeki iletişimsizlik temasını daha da derinleştirmektedir.

Aydınlatma tekniği, figürlerin yalnızlık hissini görselleştirmede önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Ön plandaki kadının yüzüne düşen keskin ışık, onu görünür kılarken,

duygusal olarak çevresinden kopmuş olduğunu vurgulamaktadır. Sahnede arka plandaki gölgeler, figürlerin iç dünyasındaki karanlıkla örtüşen bir atmosfer yaratmaktadır. Carvalho (Carvalho, 2023: 114) Hopper'ın ışık-gölge kullanımının sinematografik etkilerle zenginleştirilmiş bir teknik olduğunu ve bireyin ruh hâlini yansıtmak için bu yöntemi özenle kullandığını ifade etmektedir. Chop Suey, ışığın yalnızlığı aydınlattığı bir anlatıya dönüşmektedir.

Masa düzeni ve pencereler gibi mimari detaylar, bireyler arası mesafenin yalnızca fiziksel değil, psikolojik olarak da var olduğunu göstermektedir. Figürler arası boşluklar, etkileşimin önünü kapatmakta ve her bireyin kendi kabuğuna çekilmiş hâlini desteklemektedir. Vogt (Vogt, 1979: 4), Hopper'ın restoran sahnelerinde bireyleri fiziksel olarak bir araya getirse de, onları içsel dünyalarına kapatarak yalnızlık teması üzerine görsel bir anlatı inşa ettiğini belirtmektedir. Pencereyle kurulan dış dünya bağlantısı ise yalnızca bir fon olarak kalmakta, bireyin toplumla olan bağının zayıflığını pekiştirmektedir.

Görseldeki zaman algısı, bireylerin içinde bulunduğu anı belirsiz kılmakta ve bu belirsizlik izleyicide bir zamansızlık hissi uyandırmaktadır. Kadın figürlerin kıyafetleri, sahnenin belirli bir döneme ait olduğunu çağrışırsa da duruşları ve mekânsal kurgunun durağanlığı, bu sahneyi evrensel bir yalnızlık anlatısına dönüştürmektedir. Li (Li, 2023: 29), Hopper'ın figürlerinde zamandan bağımsız bir yalnızlık hâli yarattığını ve bu sayede eserlerinin dönemsel sınırların ötesine geçtiğini belirtmektedir. Chop Suey'deki zamansal muğlaklık, modern yaşamın birey üzerindeki etkilerini evrensel bir düzlemde ele alma çabası olarak yorumlanmaktadır.

Kadın figürlerin edilgen duruşları, toplumsal rollerin birey üzerindeki etkilerini de gözler önüne sermektedir. Reber (Reber, 2010: 3), Hopper'ın kadın figürlerini sıklıkla dış dünyadan soyutlanmış bir şekilde betimlediğini ve bu durumun onların yalnızlıkla baş etme biçimlerini görünür kıldığını ifade etmektedir. Buradaki figürlerin pasifliği, toplumsal yapı içinde kendilerine biçilen rollerin duygusal yüküyle ilişkilendirilmektedir. Kadınların tek başına dış mekânda bulunmaları toplumsal dönüşümün işareti olsa da bu durum bir özgürlük alanı yaratmak yerine, başka türden bir yalnızlık alanı oluşturmaktadır.

Görsel kompozisyonun tamamında hissedilen sessizlik, Hopper'ın yalnızlığı bir duygu olmanın ötesinde, neredeyse somut bir atmosfer olarak resmettiğini düşündürmektedir. Easterbrook (Easterbrook, 2022: 118), Hopper'ın kent peyzajını sadece mimari yapılarla

değil, bireyin ruhsal durumunu da içeren katmanlı bir şekilde ele aldığını belirtmektedir. Chop Suey, yalnızca iki figürün iletişimsizliğini değil, aynı zamanda modern bireyin toplum içindeki konumuna dair derin bir sorgulamayı da içinde barındırmaktadır. Sessizliğin ağırlığı, yalnızlığın yoğunluğunu artıran başlıca anlatı unsuru hâline gelmektedir.

5.3 GÖRSEL UNSURLAR VE KOMPOZİSYON TEKNİKLERİ

5.3.1 Işık ve Gölge Kullanımı



Şekil 5.18: D. & R. G. Locomotive.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/d-r-g-locomotive> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1925, 35,6 × 50,5 cm

Sanayileşmeyle birlikte yaşam alanlarına nüfuz eden teknolojik öğeler, Edward Hopper'ın eserlerinde yalnızlık ve yabancılaşma ekseninde ele alınmaktadır. D. ve R. G. Locomotive adlı resimde, güçlü ve hacimli bir lokomotifin sahneye egemen şekilde yerleştirilmesi, makinenin birey üzerindeki belirleyici rolünü simgesel biçimde göstermektedir. Trenin hareketsiz olarak betimlenmesi, hızla özdeşleşmiş demiryolu sistemine dair beklentileri ters yüz eden bir anlatı kurmaktadır. Hareket yerine durağanlığın tercih edilmesi, ilerlemenin her zaman dinamik bir biçim almadığını ima etmektedir. Levin (Levin, 2021: 767), Hopper'ın makineyi yalnızlaştırıcı bir unsur olarak ele aldığını ve endüstriyel alanların bireyi dışlayarak işlev gördüğünü belirtmektedir.

Metalik yüzeyler üzerinde parlayan güneş ışığı, trenin yüzeyini belirginleştirirken, alt bölümde yoğunlaşan koyu gölgeler, sahneye ağırlık ve melankoli katmaktadır. Işık, nesneyi

tanımlayan bir unsur gibi görünse de onun zamansızlığı ve yalıtılmışlığı da aynı anda vurgulanmaktadır. Jackson (Jackson, 2004: 135), Hopper'ın ışığı hem maddesel formu öne çıkarmak hem de nesnenin zamanla ilişkisini kurmak amacıyla kullandığını ifade etmektedir. Şekil 18'da görüldüğü üzere, ışıkla parlatılan lokomotif, aslında devinimsizlik içinde hapsolmuş bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan raylar, izleyicinin gözünü mekânın derinliğine yönlendirmektedir. Ancak bu yönlendirme, trenin hareket hâlinde olmaması nedeniyle anlamsızlaşmakta ve zaman hissi yerini donukluğa bırakmaktadır. Koob (Koob, 2004: 55), Hopper'ın ray ve tren gibi hareketi çağrıştıran imgeleri sabitleyerek, modern yaşamın birey üzerindeki duygusal etkilerini sorguladığını vurgulamaktadır. Şekil 18'da hareket etmesi beklenen trenin durağanlığı, bu düşünsel sorgulamayı besleyen temel yapı taşlarından biridir.

İnsan varlığının resimden tamamen çıkarılması, sahnedeki mekanik öğelerin daha da ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Figürsüzlük, yalnızca fiziksel bir yokluk değil, bireyin sanayi toplumundaki konumunun silikleşmesini temsil eden bir anlatıdır. Reber (Reber, 2010: 5), Hopper'ın figürsüz kompozisyonlarında makineleşmenin bireyi nasıl görünmez kıldığını görsel düzlemde aktardığını belirtmektedir. D. ve R. G. Locomotive'da da insanın yokluğu, makinenin baskınlığı karşısında bireyin nasıl silindiğini çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır.

Yapının büyüklüğüne rağmen hareketten yoksun oluşu, teknolojik ilerlemenin yarattığı çelişkili durumu işaret etmektedir. Güçlü olanın durağan kalması, gelişmenin birey için her zaman olumlu sonuçlar doğurmadığını düşündürmektedir. Carvalho (Carvalho, 2023: 106), Hopper'ın teknolojik nesneleri sadece mühendislik başarısı olarak değil, bireyin yaşamsal bağlamda nasıl dönüştüğünü gösteren semboller olarak değerlendirdiğini ifade etmektedir.



Şekil 5.19: Office at Night.

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/office-at-night> (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1940, 56,4 x 63,8 cm

Endüstriyel temalı anlatıdan gündelik yaşama yönelik bir geçiş, Hopper'ın Office at Night (Şekil 19) adlı eserinde belirginleşmektedir. Ofis sahnesinde aynı fiziksel mekânda bulunan iki figür, birbirinden kopuk biçimde resmedilmiştir. Fiziksel yakınlığa rağmen iletişimsizlik vurgusu, modern iş yaşamının bireyler üzerinde yarattığı duygusal yabancılaşmayı görünür kılmaktadır. Jackson (2004: 140), Hopper'ın figürlerini sabit ve eylemsiz hâlde betimleyerek, izleyiciye kendi yorum alanını açtığını ve anlatıyı çok katmanlı hâle getirdiğini belirtmektedir. Office at Night, bu anlamda yorumlara açık ve sembolik bir yapı sunmaktadır.

Mekânın aydınlatmasında kullanılan masa lambası, ofisin yalnızca belirli bir kısmını öne çıkararak figürler arasındaki mesafeyi daha da belirginleştirmektedir. Loş ışığın hâkim olduğu sahnede, yalnızca erkeğin çalışma alanı net biçimde görünür kılınmıştır. Gölge içinde kalan kadın figürü, fiziksel olarak orada bulunmasına rağmen anlatıdan dışlanmış gibi görünmektedir. Koob (Koob, 2004: 56), Hopper'ın ışık kullanımını yalnızca fiziksel görünürlüğü sağlamak için değil, aynı zamanda figürlerin ruh hâllerini ifade etmek üzere kullandığını vurgulamaktadır.

Ofisin düzeni ve kullanılan nesneler, sahnede yer alan figürlerin ruhsal durumlarını destekleyici birer unsur olarak işlev görmektedir. Raflardaki evraklar, masaların simetrik yerleşimi ve pencerelerin sıkı formu, bireyin iç dünyasını sınırlayan yapılar hâline gelmiştir.

Nocblin (Nocblin, 1981: 141), Hopper'ın mekânı tasarlarlarken yalnızca fiziksel çevreyi değil, bireyin içsel sıkışmışlığını da yansıttığını belirtmektedir.

Kadın figürün pozisyonu ve jestleri, sahnenin anlatı gücünü pekiştiren öğeler arasında yer almaktadır. Duruşundaki tereddüt ve yönsüzlük, onun mekânla olan ilişkisini sorgulanabilir kılmaktadır. Levin (Levin, 2021: 758), Hopper'ın kadın figürlerini sahnede yalnızlaştırarak onların görsel temsili üzerinden izleyiciye belirsizlik ve çoklu anlam yüklediğini belirtmektedir.

Kurumsal bir mekânda geçen bu anlatı, bireyler arası ilişkiler kadar bireyin kendi iç dünyasıyla kurduğu bağı da sorgulatmaktadır. Ofis, sadece çalışılan bir yer değil, aynı zamanda bireyin kimliğini inşa ettiği ya da kaybettiği bir alan olarak kurgulanmaktadır. Çetin (Çetin, 2020: 183), Hopper'ın mekânı bireyin sosyal konumunu açıklamak üzere kullandığını ve iç mimari düzenlemelerin bu bağlamda sembolik anlamlar taşıdığını ifade etmektedir. Office at Night, modern toplumun bireyi yalnızlaştıran yapısını gözler önüne seren önemli bir sahne olarak değerlendirilmektedir.

Modern yaşamın birey üzerinde bıraktığı izler, Hopper'ın iş ve makine eksenli iki eserinde, ışık-gölge kullanımı ve kompozisyon detayları aracılığıyla görselleştirilmektedir. Hem endüstriyel sistemin simgesi olan lokomotifin figürsüzlüğü, hem de ofis ortamındaki ilişkisizlik, sanatçının yalnızlık temalı anlatılarını pekiştirmektedir. Hopper, figürlerin edilgenliğini ya da yokluğunu kullanarak, izleyicinin dikkatini bireyin yaşadığı psikolojik boşluklara yönlendirmektedir. Sahnede görülen nesneler, ışık oyunları ve mekân kurguları, bireyin modern dünyadaki yalnızlığına dair çok katmanlı bir perspektif sunmaktadır. Easterbrook (Easterbrook, 2022: 118), Hopper'ın Amerikan kent peyzajına yalnızca fiziksel bir gerçeklik olarak değil, bireyin iç dünyasının sahnesi olarak yaklaştığını ifade etmektedir.

5.3.2 Renk Paleti ve Tonlamalar



Şekil 5.20: Nighthawks.

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg (Erişim tarihi: 17.02.2025)

1942, 84,1 x 152,4 cm

Art Institute of Chicago, Chicago, IL, US

Modern kent yaşamının yarattığı psikolojik yalıtılmışlık, Edward Hopper'ın en çarpıcı anlatılarından biri olarak Şekil 20'deki Nighthawks eserinde güçlü biçimde gözlemlenmektedir. Gecenin ilerleyen saatlerinde bir lokantada bulunan üç müşteri ve bir barmenin yer aldığı sahne, fiziksel yakınlığa rağmen duygusal kopukluğun nasıl bir yalnızlık hissi yarattığını açığa çıkarmaktadır. İç mekânda yer alan yapay aydınlatmanın sıcak tonları, dış dünyanın karanlığıyla keskin bir karşıtlık oluşturarak figürleri hem izole etmekte hem de izleyiciyle duygusal bir mesafe yaratmaktadır. Nocblin (Nocblin, 2014: 137-138), Hopper'ın ışık-gölge oyunlarını yalnızlık temasını vurgulamak amacıyla kullandığını belirtmektedir. Resimdeki figürlerin duruşları ve mekândaki etkileşimsizlik, modern bireyin toplum içindeki yalnızlığına gönderme yapmaktadır (Özeskici ve Çalışkan, 2024: 22-23).

Mekânın içi ile dışı arasındaki ayrım, ışık kullanımının bilinçli kurgusuyla güçlendirilmiştir. Lokantanın içi canlı renklerle aydınlatılmışken, sokak tamamen karanlık bir arka planla çevrelenmiştir. Işık kaynağının iç mekânda bulunması, dış dünyanın görünmezliğini artırmakta ve bireyin mekânsal sınırlanmışlığını ortaya koymaktadır. Jackson (Jackson, 2004: 142), Hopper'ın bu gibi kompozisyonlarda izleyiciyi bir gözlemci konumuna yerleştirerek, mekâna dahil olmayan ancak biteni izlemeye mecbur bırakılan bir

pozisyon sunduğunu vurgulamaktadır. Şekil 20'daki lokanta camlarının yansımaları, sahnenin gerçeklik algısını kırmakta ve izleyiciyi figürlerin içine hapsolmuş dünyasına yönlendirmektedir.

Kadrajın merkezine yerleştirilen kadın figürü, başını yanındaki erkeğe çevirmiş olsa da göz kontağı veya fiziksel temasın olmaması, iletişimsizlik hissini kuvvetlendirmektedir. Diğer erkek figürlerinin bakışları dışa dönük ya da belirsiz şekilde yere yönelmiş olarak betimlenmiştir. Barmenin hizmet hâlinde bulunmasına rağmen müşterilerle anlamlı bir ilişki kurmaması, duygusal kopukluğun yalnızca müşteri arasında değil, tüm sahneye hâkim olduğunu göstermektedir. Jenkins (Jenkins, 2012: 4), Hopper'ın figürleri arasında oluşan bu etkileşimsizlik hâlinin, modern toplumda bireyler arası yabancılaşmanın görsel temsili olduğunu ileri sürmektedir.

Gölgelerin kompozisyondaki kullanımı, izole edilmişliğin somutlaştırılmasında etkili bir yöntem olarak göze çarpmaktadır. Lokantanın dışına taşan uzun ve keskin gölgeler, yalnızca mekân sınırlarını değil, figürlerin iç dünyalarındaki karanlık alanları da temsil etmektedir. Iversen (Iversen, 1998: 413-414), Hopper'ın bu gölge oyunları aracılığıyla figürlerin ruhsal durumlarını anlatmakta başarılı olduğunu belirtmektedir. Şekil 20'daki sahnede, gölgeler hem fiziksel bir ayırım hem de psikolojik bir boşluğun göstergesi olarak kurgulanmıştır.

İç mekânda kullanılan renk paleti, sahnenin duygusal yoğunluğunu artıran bir başka etkidir. Sıcak tonların kullanımı, ilk bakışta bir samimiyet hissi yaratıyor gibi görünse de, figürler arasındaki etkileşimsizlik bu hissi kısa sürede boşa çıkarmaktadır. Dış mekânın koyu tonlardaki ifadesi, sahnenin yalnızlık duygusunu pekiştirmektedir. Demir ve Gür (Demir ve Gür, 2022: 63-64), Hopper'ın iç-dış renk kontrastını figürlerin içsel çatışmalarını yansıtmak amacıyla kullandığını ifade etmektedir.

Perspektifin, lokantayı izleyiciye tam cepheden açacak biçimde kurgulanmış olması, sahneye bir tür teatral boyut kazandırmaktadır. Kapının görünmemesi ve mekâna nasıl girileceğinin bilinmemesi, bu alanın yalnızlığa hapsolmuş bir evren gibi algılanmasına yol açmaktadır. Groves ve Thrasyvoulou (Groves ve Thrasyvoulou, 2008: 1), Hopper'ın bu kapalı mekânları kullanarak izleyiciyi sahne dışına itip aynı zamanda onun gözlemci olarak kalmasına neden olduğunu vurgulamaktadır.

Toplumsal yaşantının merkezinde yer alan bir mekânın, bu denli sessiz ve iletişimsiz bir alan olarak kurgulanması, Hopper'ın modern birey üzerine geliştirdiği eleştirinin en çarpıcı ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Lokanta gibi kamusal bir alan, burada bir sığınak değil; bireylerin birbirinden uzak, içe kapanık dünyalarını taşıdıkları bir geçiş alanı hâline gelmiştir. Easterbrook (Easterbrook, 2004: 34), Hopper'ın kent yaşamına dair en güçlü eleştirilerini bu tür “içinde ama dışında kalınan” sahneler aracılığıyla dile getirdiğini ifade etmektedir.



6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Modern sanat bağlamında kültürel yabancılaşma kavramı, Edward Hopper'ın eserleri üzerinden derinlemesine incelendiğinde, Hopper'ın resimlerinde, genellikle yalnız ve içe dönük figürler, modern insanın dış dünyada hissettiği yabancılaşmayı görsel bir dille ifade eder. Bu durum, bireylerin mekanları ve birbirleriyle olan ilişkilerine dair bir eleştiri niteliğindedir. Hopper'ın yarattığı atmosfer, insanın günlük yaşamının olağan bileşenlerini sorgulatırken, çağdaş toplumun birey üzerindeki baskıcı etkilerini gözler önüne sermektedir.

Hopper'ın sanatı, modern hayatın karmaşık düzlemleri arasında kaybolmuş bireylerin içsel dünyasını yansıtan güçlü bir ayna işlevi görmektedir. Onun eserleri, yalnızca bireysel hissiyatları değil, aynı zamanda toplumsal eleştiriye de barındıran bir derinlik taşır. Modern dünyada karşılaşılan yabancılaşma hissinin, yalnızlık, iletişim eksikliği ve varoluşsal kaygı gibi unsurlarla nasıl şekillendiği meselesi Hopper'ın ressamlık pratiği üzerinden daha görünür hale gelmektedir.

Hopper'ın resimleri, kültürel yabancılaşmanın modern dünya üzerindeki etkilerini sorgularken, izleyicilere geçmiş ve geleceği birbirine bağlayan bir perspektif sunmaktadır. Sanat, Hopper'ın ifadesiyle, yalnızca bir görsel dil değil, aynı zamanda çağının ve insanının ruh hâlini anlamak için bir araçtır. Bu bağlamda, sanatın işlevi, bireylerin kendilerini ifade etmeleri ve içsel dünyalarını anlamaları için bir platform sağlamaktır. Aynı zamanda Amerikan kültürünün karmaşık ve genellikle kaotik yapısını da sergilemektedir. Hopper'ın tablolarında görülen yalnızlık ve topluma ait olamama hissi, bireylerin modern toplumda karşılaştıkları yabancılaşmanın somut birer örneğidir. Bu eserler, bireylerin içsel dünyalarını, varoluşsal sancılarını ve sosyal etkileşimlerindeki kopuklukları estetik bir biçimde ortaya koyarak, izleyicilere derin bir düşünsel yolculuk sunmaktadır.

Sanatçı, mekân ve kompozisyon seçimleriyle, yalnızlık hissini vurgulamakta ve bireylerin etrafında bir topluluk olmaksızın hayatta kalma mücadelelerini sergilemektedir. Sanatçının yalnızlık tasvirleri, sade kent manzaraları ve bireylerin çevrelerinde yaşadıkları çoğu zaman birbirinden kopuk deneyimler, özellikle modern yaşamı saran yabancılaşmayla ilgili olarak, çağdaş toplumsal kaygılarla derin bir yankı uyandırmaktadır. Sanat eserleri, izleyiciye yabancılaşmanın çeşitli boyutlarını sunarken, aynı zamanda bu durumun duygusal ve psikolojik etkilerini de gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, Hopper'ın resimlerinde

sıkça rastlanan ışık ve gölge oyunları, yalnızlık hissini derinleştirerek, izleyicinin kendi deneyimlerini sorgulamasına olanak tanır.

Hopper'ın sanatsal anlatısının merkezinde, duygusal tepkiler uyandırmak için ışık ve gölge kullanımı yer alır ve sıradan sahneleri varoluşsal tefekkürün yansımalarına dönüştürür. “Nighthawks” gibi eserlerde belirgin olan yaygın izolasyon duygusu, fiziksel yakınlık içinde olan ancak psikolojik engellerle ayrılmış bireyleri sergiler. Bu paradoks, kentsel yaşam ile kişisel yabancılaşma arasındaki karmaşık etkileşimi vurgular. Hopper'ın öznel stratejik bir şekilde çerçevelemesi genellikle yalnızlıklarını vurgulayarak izleyiciyi modern varoluşun doğasında bulunan izolasyon rahatsızlığıyla yüzleşmeye zorlar. Bireyin hareketli bir kentin fonunda yan yana getirilmesi, kültürel dinamiklerin yabancılaşma duygularını nasıl şiddetlendirebileceğini gösterir ve Hopper'ı dönüştürücü bir çağda insan deneyiminin bir vakanüvisi olarak konumlandırır.

Hopper'ın eserleri, modern yaşamın getirdiği sorunları ve bireysel tecrübeleri ele alarak, sanatın kültürel yabancılaşma ile olan karmaşık ilişkisini açığa çıkarmakta, izleyicilerinin düşünsel ve duygusal bir etkileşim içinde bulunmalarını sağlamaktadır. Bu yönüyle Edward Hopper, modern sanatın kültürel dinamiklerini ve bireylerin içsel dünyalarını anlamamızda önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Ayrıca Hopper'ın sanatının yabancılaşmayı sadece tasvir etmediğini, aynı zamanda izleyicileri bunun sonuçlarıyla ilgilenmeye davet ettiğini söylemek yanlış olmaz. Kompozisyon öğeleri ve eserlerindeki duygusal tonlar dikkatle incelendiğinde, kültürel yabancılaşmaya katkıda bulunan toplumsal yapılara yönelik tutarlı bir eleştiri gözlemlenebilir. Hopper'ın zamanını aşan kolektif bir duyguyu yakalayarak modern sanatın daha geniş anlatısına ışık tutuyor ve böylece onun insanlık durumuna ilişkin keşfinin zamansız geçerliliğini ortaya koyuyor.

Sonuç olarak, kültürel yabancılaşmanın etkileri oldukça karmaşık ve çok boyutludur. Hem bireysel varoluşu derinleştirirken hem de toplumsal yapıyı zayıflatarak, bir yandan da sanatsal üretimleri yönlendirir. Modern sanatın bu tür meseleleri ele alması, izleyicilere yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda günümüz dünyasında karşılaşılan derin ve anlam yüklü sosyal sorunlar hakkında düşünmeye sevk eder. Bu bağlamda Edward Hopper'ın çalışmaları, modern sanatın kültürel yabancılaşmayı sorgulayan ve yorumlayan önemli bir temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Edward Hopper'ın

hayatı ve sanatı, bireyin varoluş mücadelesini, çağdaş yaşamın karmaşasını temel alan bir dizi derin temayı işleyerek, modern sanatın önemli bir parçasını şekillendirmiştir.



REFERANSLAR

- Abir, Md. S. U. H. K. (2017). European Painting and World War I: Evolution of Modern Era and Beyond. *East West Journal of Humanities*, 152-161. doi:[10.70527/ewjh.vi.28](https://doi.org/10.70527/ewjh.vi.28)
- Aksu, H. A. (2019). Metropoldeki yabancılaşma probleminin sinemada temsili: Taxi Driver. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı.
- Aldoğan, A. (2019). Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının ve Modern Yaşamın İzleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 243-253. doi:[10.32547/ataunigsed.514986](https://doi.org/10.32547/ataunigsed.514986)
- Atmaca, A. E. (2011). Modern Sanat ve Bilgisayar Destekli Sanat Çalışmaları (Digital Art). *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (37), 293-302.
- Aydın, K. (2019). Modern Sanat Sürecinde Kadın İmgesinin Resimsel ve Toplumsal Açidan İncelenmesi. *Journal of International Social Research*, 12(66), 475-488. doi:[10.17719/jisr.2019.3599](https://doi.org/10.17719/jisr.2019.3599)
- Baitz, J. S. (2017). *Anachronism in Australian art: Italian early modern art in mid twentieth century Australian figurative painting*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Baysal, A. M. (2021). Dışavurumcu Resim Anlayışında Portre. *NWSA Academic Journals*, 16(2), 162-176. doi:[10.12739/NWSA.2021.16.2.D0280](https://doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.2.D0280)
- Beaver, V. (2012). *Jean-Paul Sartre felsefesinde yabancılaşma ve kurtulabilirlik* (Doktora Tezi). Temple Üniversitesi Lisansüstü Kurulu.
- Berke, N. (2016). The World Split Open: Feminism, Poetry, and Social Critique. L. A. Kinnahan (Ed.), *A History of Twentieth-Century American Women's Poetry* içinde (1. bs.: 155-169). Cambridge University Press. doi:[10.1017/CBO9781316488560.011](https://doi.org/10.1017/CBO9781316488560.011)
- Blatty, D. (2021, 1 Kasım). Edward Hopper—Nighthawks, Art & Facts. *Biography*. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.biography.com/artists/edward-hopper> adresinden erişildi.
- Bloch, M. (1962). *Feudal society I: The growth of ties of dependence* (L. A. Manyon, Çev.). Routledge.

- Bloom, L. (2011). Bridging the Black Hole of Trauma: The Evolutionary Significance of the Arts Part 2: The Arts and Evolution - What is Art For?: Bridging the Black Hole of Trauma. *Psychotherapy and Politics International*, 9(1), 67-82. doi:[10.1002/ppi.229](https://doi.org/10.1002/ppi.229)
- Bogardus, J. (1973). *Sartre'in Marx'in yabancılaşma kavramına katkısı*. British Columbia Üniversitesi.
- Boussalis, C., Coan, T., Holman, M. ve Müller: (2020). Gender, Candidate Emotional Expression, and Voter Reactions During Televised Debates, 1-16. doi:[10.31235/osf.io/4kqgr](https://doi.org/10.31235/osf.io/4kqgr)
- Burns, E. C. (2019). Spectral figures: Edward Hopper's empty Paris. C. J. Campbell, A. Giovine ve J. Keating (Ed.), *Empty Spaces: Perspectives on emptiness in modern history* içinde, Perspectives on emptiness in modern history (ss. 111-132). University of London Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvp2n2r8.12> adresinden erişildi.
- Carvalho, A. O. A. S. dos S. (2023, 28 Mart). *Lights, camera, action! Light, canvas, stillness. A look at the intermedial relationship between cinema and Edward Hopper's paintings*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Castellotti, D'Agostino, O., Mencarini, A., Fabozzi, M., Varano, R., Mastandrea:, ... Del Viva, M. M. (2023). Psychophysiological and behavioral responses to descriptive labels in modern art museums. *Plos One*, 18(5), 1-17. doi:[10.1371/journal.pone.0284149](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0284149)
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü*. İstanbul, Paradigma Yayınları.
- Childs, J. (2005). Reasons for moving: Mark Strand on the art of Edward Hopper.
- Chou, J.-P. ve Stork, D. G. (2023). Computational tracking of head pose through 500 years of fine-art portraiture. *Electronic Imaging*, 35(13), 1-13. doi:[10.2352/EI.2023.35.13.CVAA-211](https://doi.org/10.2352/EI.2023.35.13.CVAA-211)
- christies.com. (2024). 7 key moments in American Modernism. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.christies.com/en/stories/5-key-moments-in-american-modernism-8e09ee9b37114f1fa0c1384b5660741d> adresinden erişildi.

- Conces, R. (1994). Aesthetic Alienation and the Art of Modernity. *Southwest Philosophy Review*, 10, 149-164. doi:[10.5840/swphilreview199410232](https://doi.org/10.5840/swphilreview199410232)
- Craven, D. (1985). The Disappropriation of Abstract Expressionism. *Art History*, 8(4), 499-515. doi:[10.1111/j.1467-8365.1985.tb00189.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1985.tb00189.x)
- Craven, J. (2019). Edward Hopper: The Artist Who Captured the Melancholy of American Life. *ThoughtCo*. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.thoughtco.com/edward-hopper-biography-4165484> adresinden erişildi.
- Crow, T. ve Crow, T. E. (1996). *Modern Art in the Common Culture*. Yale University Press.
- Çebi ve Kavukcu, M. (2024). From David Harvey's Perspective: Examination of Art, City and Capitalism. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 214-232. doi:[10.20488/sanattasarim.1506006](https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1506006)
- Çetin, U. (2020). With His Art and Legacies Edward Hopper. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2(2), 173-184.
- Daniel, B. (1966). Sociodicy: A guide to modern usage. *American Scholar*, 35(4), 696-714.
- Danto, A. C. (2020). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Z. Demirsu, Çev.). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Demcisak, J. (2016). The City through the Eyes of Expressionism. *Ethnologia Actualis*, 16(1), 79-96. doi:[10.1515/eas-2016-0005](https://doi.org/10.1515/eas-2016-0005)
- Demir, R. ve Gür, N. (2023). Edward Hopper'ın Kaçış Manevraları: Pencereleler. *İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 61-81.
- Diachenko, A. (2023). Gender Features of Art Practice of Ukraine and the East in Modern Context. *National Academy of Managerial Staff of Culture And Arts Herald*, (3), 117-123. doi:[10.32461/2226-3209.3.2023.289827](https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289827)
- Doss, E. (2015). Hopper's Cool. *American Art*, 29, 2-27. doi:[10.1086/684918](https://doi.org/10.1086/684918)
- Durkheim, E. (2013). *İntihar* (Z. Z. İlkelen, Çev.). Pozitif Yayınları.
- Easterbrook, C. L. (2004). American space, American place: Edward Hopper, painting and his personal vision of modern America. doi:[10.22024/UNIKENT/01.02.94323](https://doi.org/10.22024/UNIKENT/01.02.94323)

- Erbguth, F. J. (2010). Egon Schiele and Dystonia, 27, 46-60. doi:[10.1159/000311191](https://doi.org/10.1159/000311191)
- Erdoğan, M. (2015). Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 75-98. doi:[10.18037/ausbd.98486](https://doi.org/10.18037/ausbd.98486)
- Ergil, D. (1978). Yabancılaşma kuramına ilk katkılar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 33(3), 93-108.
- Ergun, D. (2017). Soyut, Soyutlama, Soyut Sanat. *The Journal of Academic Social Sciences*, 55(55), 233-241. doi:[10.16992/ASOS.12838](https://doi.org/10.16992/ASOS.12838)
- Fischer, E. (1969). *The Necessity of Art: A Marxist Approach*. Penguin Books.
- Foster, H. (2002). Archives of Modern Art. *October*, 99, 81-95.
- Freud, S. (1930). *Uygarlık ve hoşnutsuzlukları*. Sigmund Freud'un Bütün Psikolojik Çalışmalarının Standart Baskısı, 21, 57-146.
- Fromm, E. (1996). *Özgürlükten kaçış* (Ş. Yeğin, Çev.). Payel Yayınları.
- Fromm, E. (2019). *Yeni bir insan yeni bir toplum* (N. Arat, Çev.). Say Yayınları.
- Fromm, E. (2022). *Marx'ın insan anlayışı* (N. Arat, Çev.). Say Yayınları.
- Geldzahler, H. (1962). Edward Hopper. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 21(3), 113-117.
- Gillies, J. (1972). The Timeless Space of Edward Hopper. *Art Journal*, 31(4), 404-412. doi:[10.1080/00043249.1972.10793044](https://doi.org/10.1080/00043249.1972.10793044)
- Gonzalez-Escamilla, G., Dörfel, D., Becke, M., Trefz, J., Bonanno, G. A. ve Groppa: (2022). Associating Flexible Regulation of Emotional Expression with Psychopathological Symptoms. *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, 16, 1-16. doi:[10.3389/fnbeh.2022.924305](https://doi.org/10.3389/fnbeh.2022.924305)
- Görenek, G. (2020). Modern Sanat. *Journal of Modernism and Postmodernism Studies (Jomops)*, 1(2), 10-22. doi:[10.47333/modernizm.2020265881](https://doi.org/10.47333/modernizm.2020265881)
- Groves, T. ve Thrasyvoulou, C. (2008). Against the Flow of Time: Michael Mann and Edward Hopper. *Screening the Past*.

- Grzymkowski, E. (2024). *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. (O. Düz, Çev.).
- Gu, Y., Wang, Q. ve Gu, W. (2023). The Innovative Application of Visual Communication Design in Modern Art Design. *Electronics*, 12(5), 1-14. doi:[10.3390/electronics12051150](https://doi.org/10.3390/electronics12051150)
- Güngen, Z. (2019). Clement Greenberg Biçimciliği Bağlamında Amerikan Soyut Sanat Hareketinin Soğuk Savaş Dönemi Politikaları İle İlişkisi. *The Journal of Academic Social Sciences*, 92(92), 84-97. doi:[10.16992/ASOS.14958](https://doi.org/10.16992/ASOS.14958)
- Heather N. Phillips, H. N. P., Janet Condry, J. C. ve Chantyclaire Tiba, C. T. (2019). Digital Storytelling: Student Vulnerability During the Process and Its Impact on Teaching and Learning One Year Later. *Proceedings of the 16th International Conference on Cognition and Exploratory Learning in Digital Age (CELDA 2019)*, 192-200. International Conference Cognition and Exploratory Learning in Digital Age 2019, sunulmuş bildiri. doi:[10.33965/celda2019_201911L024](https://doi.org/10.33965/celda2019_201911L024)
- Hegel, G. W. F. (1807). *Phenomenology of spirit* (A. V. Miller, Çev., 1977). Oxford University Press.
- Hodge, S. (2024). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (E. Gözgü, Çev.). İstanbul, Domingo yayınları.
- Honour, H. ve Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi* (3. bs.). İstanbul, Alfa Yayınları.
- Hopper, E. (1933). *Retrospective Exhibition*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1914> adresinden erişildi.
- Iversen, M. (1998). In the Blind Field: Hopper and the Uncanny. *Art History*, 21(3), 409.
- İstanbul Sanat Evi. (1987). Edward Hopper biyografisi ve eserleri arşivi—İstanbul sanat evi. *İstanbul Sanat Evi*. <https://www.istanbulsanatevi.com/category/sanaticilar/soyadi-h/hopper-edward/> adresinden erişildi.
- Jackson, W. (2004). To Look: The Scene of the Seen in Edward Hopper. *South Atlantic Quarterly*, 103(1), 133-148. doi:[10.1215/00382876-103-1-133](https://doi.org/10.1215/00382876-103-1-133)

- Jenkins, D. F. (2012). Edward Hopper and British Artists. *Tates Online Research Journal*, 1-10.
- J. G. Pilkington, M. A. (1943) St. Augustine'in İtirafları Augustine, ABD
- Jowett, B. (1908). *Aristotle's politics*. Oxford University Press.
- Adresi: <https://archive.org/download/aristotlespoliti00arisuoft/aristotlespoliti00arisuoft.pdf>
- Karaalioğlu, O. (2021). Portre Sanatında Temsil ve Dışavurumcu Tavır Kapsamında Kimliğin Soyutlanması. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 7(1), 68-87. doi:[10.46641/medeniyetsanat.923904](https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.923904)
- Karaca, G. (2021). Soyut Ama Nesnel Sanat: Minimalizm. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(2), 334-349. doi:[10.20488/sanattasarim.876762](https://doi.org/10.20488/sanattasarim.876762)
- Kayacan Keser, I. ve Eren, N. (2015). The Pictures Which Children Drew Are Their Mirrors! *Journal of Psychiatric Nursing*, 6(3), 137-142. doi:[10.5505/phd.2015.85547](https://doi.org/10.5505/phd.2015.85547)
- Koob, P. N. (2004). States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics. *American Art*, 18(3), 52-77. doi:[10.1086/427532](https://doi.org/10.1086/427532)
- Koşar, T. A. (2017). Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(35), 2035-2059.
- Körük, T. (2023). Bir Edward Hopper Parodisi Olarak Roy Andersson. *İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 46-59. doi:[10.5281/zenodo.7785227](https://doi.org/10.5281/zenodo.7785227)
- Levin, G. (1995). *Edward Hopper: An Intimate Biography* (Updated, Expanded edition.). New York: Rizzoli.
- Levin, G. (2021). Edward Hopper's Loneliness. *Social Research: An International Quarterly*, 88(3), 747-770.
- Levin, G. ve Hopper, E. (1996). Edward Hopper's "Nighthawks", Surrealism, and the War. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22(2), 180. doi:[10.2307/4104321](https://doi.org/10.2307/4104321)
- Levin, G. (2007). Edward Hopper, Manzara ve Edebiyat. Erişim: 20/03/2025. Adresi: https://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf_29-4/lcs_29_4_levin.pdf

- Liu, Y. (2023). The chop suey letterform in historical Los Angeles Chinatowns. *Social Semiotics*, 1-45. doi:[10.1080/10350330.2023.2286443](https://doi.org/10.1080/10350330.2023.2286443)
- Liao, L. (2023). Background of Western Modern Art in the 20th Century. *SHS Web of Conferences*, 167, 1-4. doi:[10.1051/shsconf/202316701008](https://doi.org/10.1051/shsconf/202316701008)
- Lotz, C. (2023). Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism. *Science & Society*, 87(3), 414-419. doi:[10.1521/asis.2023.87.3.414](https://doi.org/10.1521/asis.2023.87.3.414)
- Ma, F. ve Li, H. (2023). Online painting image clustering for the mental health of college art students based on improved CNN and SMOTE. *PeerJ Computer Science*, 9, 1-14. doi:[10.7717/peerj-cs.1462](https://doi.org/10.7717/peerj-cs.1462)
- Marling, K. A. (1988). Early Sunday Morning. *Smithsonian Studies in American Art*, 2(3), 23-53. doi:[10.1086/smitstudamerart.2.3.3108956](https://doi.org/10.1086/smitstudamerart.2.3.3108956)
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (1993). 1844 Elyazmaları. Ankara, Sol
- Marx, K. (2021). *1844 El yazmaları*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Mather-Pike, R. (1998, 1 Ocak). *Jean DuBuffet: A Study of his concepts pertaining to the alienation of the artist*. (Yüksek Lisans Tezi).
- Matsumoto, D. (2009). *The Cambridge dictionary of psychology*. Cambridge University Press.
- McKenzie, J. (2004). Edward Hopper. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.studiointernational.com/edward-hopper> adresinden erişildi.
- McKeown, E., Weir, H., Berridge, E.-J., Ellis, L. ve Kyratsis, Y. (2016). Art engagement and mental health: Experiences of service users of a community-based arts programme at Tate Modern, London. *Public Health*, 130, 29-35. doi:[10.1016/j.puhe.2015.09.009](https://doi.org/10.1016/j.puhe.2015.09.009)
- McMillan: (2022). Making A Modern American Art: 1920 – 1930. *Swann Galleries News*. <https://www.swanngalleries.com/news/19th-20th-century-prints-drawings/2022/08/modern-american-art-1920-1930/> adresinden erişildi.

- Meecham, P. ve Sheldon, J. (2013). *Modern Art* (0 bs.). Routledge. doi:[10.4324/9781315870366](https://doi.org/10.4324/9781315870366)
- Meyer, I. (2021). Edward Hopper—An Introductory Edward Hopper Biography. *Art in Context*. <https://artincontext.org/edward-hopper/> adresinden erişildi.
- Moore, S. 1991 Yabancılaşma Ve İnsan Hakları Üzerine Rousseau, Siyasi Düşünce Tarihi, Cilt 12, No. 1, s. 73-85
- Morgan, D. (1996). The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism. *Journal of the History of Ideas*, 57(2), 317-341.
- Moss, G. ve Moss, G. (2020). Sylvia Townsend Warner, Ideology and Marxist Aesthetics, 137-178. doi:[10.3366/edinburgh/9781474429900.003.0005](https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474429900.003.0005)
- Motoc, M. (2021). Liminal Figures and Infinities: Edward Hopper as Magic Realism. *International Journal of Art and Art History*, 9(1). doi:[10.15640/ijaah.v9n1a2](https://doi.org/10.15640/ijaah.v9n1a2)
- Murphy, J. (2007, 1 Haziran). Edward Hopper (1882–1967)—The Metropolitan Museum of Art. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.metmuseum.org/essays/edward-hopper-1882-1967> adresinden erişildi.
- Museo Thyssen. (2025). Hopper, Edward. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/hopper-edward> adresinden erişildi.
- National Gallery of Art. (2017). Edward Hopper. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.nga.gov/features/slideshows/edward-hopper.html> adresinden erişildi.
- Nocblin, L. (1981). Edward Hopper and the Imagery of Alienation. *Art Journal*, 41(2), 136-141. doi:[10.1080/00043249.1981.10792460](https://doi.org/10.1080/00043249.1981.10792460)
- Ollman, B. (2008). *Yabancılaşma: Marx'ın kapitalist toplumdaki insan anlayışı* (T. Demirer, Çev.). İstanbul, Yordam Kitap.
- Özbudun: Markus, G., & Demirer, T. (2008). *Yabancılaşma ve ...*, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- Özeskici, E. ve Çalışkan, M. (2024). Edward Hopper'ın Eser Çözümlemeleri: Mekân ve Figür. *The Journal of Social Sciences*, 72(72), 17-24. doi:[10.29228/SOBIDER.78646](https://doi.org/10.29228/SOBIDER.78646)

- Özüdoğru, Ş. (2013). Modern Sanat Akımları ve Moda. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2(06), 211-238.
- Palabıyık: (2020). Soyut Sanat Üzerinden Temel Tasarım Eğitimi. *Journal of Strategic Research in Social Science*, 6(6 (3)), 181-190. doi:[10.26579/josrss.126](https://doi.org/10.26579/josrss.126)
- Phillips, H. N. ve Tiba, J. C. and C. (2019). Digital Storytelling: Student Vulnerability During The Process And Its Impact On Teaching And Learning One Year Later (ss. 192-200). IADIS International Conference Cognition and Exploratory Learning in Digital Age 2019, sunulmuş bildiri.
- Pioch, N. (2002). Hopper, Edward. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/> adresinden erişildi.
- Platon. (2021). *Devlet*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Play for Thoughts. (2024). Exploring Edward Hopper: Paintings of American Spirit and Solitude — History of Art #7. *Play For Thoughts*. 26 Mart 2025 tarihinde <https://www.playforthoughts.com/blog/edward-hopper> adresinden erişildi.
- Post, E. ve Calvão, F. (2020). Mythical Islands of Value: Free Ports, Offshore Capitalism, and Art Capital. *Arts*, 9(4), 100. doi:[10.3390/arts9040100](https://doi.org/10.3390/arts9040100)
- Qilin, F. (2020). Six theoretical paradigms of Eastern European Marxist aesthetics. *Thesis Eleven*, 159(1), 35-56. doi:[10.1177/0725513620945543](https://doi.org/10.1177/0725513620945543)
- Reber, K. (2010). Fitzgerald & Hopper: Windows on the 1920s. *Teachers Institute of Philadelphia* içinde. American Literature and American Painting, 1840 to 1940, sunulmuş bildiri, School of the Future.
- Reckitt, H. (2016). Troubling canons: Curating and exhibiting women's and feminist art, a roundtable discussion. *Re-envisioning the Contemporary Art Canon* içinde. Routledge.
- Reichart. (1969). A Greater Space in Which to Breathe: What Art and Drama Tell Us About Alienation. *Journal of Social Issues*, 25(2), 137-146. doi:[10.1111/j.1540-4560.1969.tb00598.x](https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1969.tb00598.x)
- Ritzer, G. (2000). *Büyüsü bozulmuş dünyayı büyülemek* (Ş. S. Kaya, Çev.). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

- Robson, A. D. (2022). Gender and the market for modern art in the United States. *New Vistas*, 8(1), 41-46. doi:[10.36828/newvistas.199](https://doi.org/10.36828/newvistas.199)
- Rollmann, A. (1985). Modes of Alienation in Fassbinder's *Effi Briest*. *Seminar*, 21(4), 272-285. doi:[10.3138/sem.v21.4.272](https://doi.org/10.3138/sem.v21.4.272)
- Ruan, Y., Reis, H. T., Clark, M. S., Hirsch, J. L. ve Bink, B. D. (2020). Can I tell you how I feel? Perceived partner responsiveness encourages emotional expression. *Emotion*, 20(3), 329-342. doi:[10.1037/emo0000650](https://doi.org/10.1037/emo0000650)
- Sezer, Ö. (2015). Bireysel, toplumsal ve siyasal boyutlarıyla yabancılaşma. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (5).
- Shadwick, L. (2020). The Origins of Edward Hopper's Earliest Oil Paintings. *The Burlington magazine*, 162.
- Shafe, L. (1921). *Edward Hopper*. <https://burlington.org.uk/media/file/generic/202010-42790.pdf> adresinden erişildi.
- Shearier. (1988). Modernist Consciousness and Mass Culture: Alienation in "Der Bettler" by Reinhard Sorge. *German Studies Review*, 11(2), 227-240. doi:[10.2307/1429970](https://doi.org/10.2307/1429970)
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür* (T. Birkan, Çev.). İstanbul, Metis Yayınları.
- Slater, T. (2002). Fear of the city 1882-1967: Edward Hopper and the discourse of anti-urbanism. *Social & Cultural Geography*, 3(2), 135-154. doi:[10.1080/14649360220133916](https://doi.org/10.1080/14649360220133916)
- Smith, C. (2016). Edward Hopper: Poetry & Abstraction in the Real | Sheldon Museum of Art | Nebraska. 26 Mart 2025 tarihinde <https://sheldonartmuseum.org/news/edward-hopper-poetry-and-abstraction-in-the-real/> adresinden erişildi.
- Souter, G. (2012). *Edward Hopper: Light and dark*. New York, USA: Parkstone International.
- Sunami: (2016). *Edward Hopper*. National Gallery of Art. Adresi: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1404.pdf>
- Swain, D. (2019). Yabancılaşma, Marx-21, İstanbul

- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik düşüncenin kısa tarihi* (O. Akınhay, Çev.). Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Taştan, T. R. (2021). Amerika’da Toplumsal Gerçekçilik ve Kentsel Yalnızlığın Ressamı Edward Hopper’ın (1882-1967) Yapıtlarında Kent İmgesi ve Işık-Gölge (Chiaroscuro). *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 6(13), 104-118.
- Tavor, E. (1982). Art and Alienation: Lukács’ Late Aesthetic. *Orbis Litterarum*, 37(2), 109-121. doi:[10.1111/j.1600-0730.1982.tb00794.x](https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1982.tb00794.x)
- Thackara, T. (2019). Edward Hopper’ı Anlamak—Oggito. 26 Mart 2025 tarihinde <https://oggito.com/icerikler/edward-hopperi-anlamak/63901> adresinden erişildi.
- Tolan, B. (1981). *Çağdaş toplumun bunalımı: Anomi ve yabancılaşıma* (2. baskı). Ankara, İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları.
- Torchia, R. (1939) Edward Hopper, Cape Cod Evening, American Paintings, 1900-1945, NGA Online Editions. Erişim:19/03/2025
- Adresi: <https://purl.org/nga/collection/artobject/61252>
- Troyen, C. (2023). *Dramas of the human predicament*. Edward Hopper’s Prints.
- Trzeciak, K. (2019). Rozwidlone ścieżki polskości. Rec.: Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918. Edited by Tamara Trojanowska, Joanna Niżyńska, Przemysław Czapliński. With the assistance of Agnieszka Polakowska. Toronto–Buffalo–London 2018. *Pamiętnik Literacki*, 3, 248-254. doi:[10.18318/pl.2019.3.17](https://doi.org/10.18318/pl.2019.3.17)
- Tuçcu, T. (2002). *Yabancılaşıma problemi: Hristiyanlığın ve Marksizmin kökleri*. Ankara, Alesta Yayınevi.
- VandenBos, G. R. (2015). *APA dictionary of psychology* (2. baskı). American Psychological Association.
- Vázquez, A. S. (2014). Diego Rivera: Painting and Partisanship. *Third Text*, 28(3), 269-270. doi:[10.1080/09528822.2014.917865](https://doi.org/10.1080/09528822.2014.917865)

- Vogt, A. K. (1979). *Naturalism of Hopper, Soyer, and Srahn in Comparison with Writings by Anderson, Dreiser, and Norris*. (Yüksek Lisans Tezi). Colorado State University.
- Weber, M. (1999). *Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu* (Z. Gürata, Çev.). İstanbul, Ayraç Yayınevi.
- Weebly, (2015). Amerikan Gerçekçiliği: Hopper. Erişim: 20/03/2025
- Adresi: <https://wghs13arth.weebly.com/hopper.html>
- wghs13arth.weebly.com. (2015). American Realism: Hopper. *WGHS 13 ART HISTORY*. 26 Mart 2025 tarihinde <https://wghs13arth.weebly.com/hopper.html> adresinden erişildi.
- Whitney Amerika Sanat Müzesi. (2017). Edward Hopper | Whitney Museum of American Art. 26 Mart 2025 tarihinde <https://whitney.org/artists/621> adresinden erişildi.
- Wisotzki, P. (2023). More than a Man, Less than a Painter: David Smith in the Popular Press, 1938–1966. *Arts*, 12(4), 1-21. doi:[10.3390/arts12040153](https://doi.org/10.3390/arts12040153)
- Widewalls Editöryal (2016) Amerikan Sanatını Anlatmak
- 16 Mart 2025 tarihinde <https://www.widewalls.ch/magazine/william-eggleston-books/paris> adresinden erişildi.
- Wood, P. ve Harrison, C. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (S. Gürses, Çev.) (2. bs.). Küre Yayınları.
- Xie, W. (2022). On Chinese feminist art from the perspective of globalization. *BCP Education & Psychology*, 6, 152-163. doi:[10.54691/bcpep.v6i.1784](https://doi.org/10.54691/bcpep.v6i.1784)
- Uygan, E. (2020). 20. Yüzyıl Batı resim sanatında toplumsal gerçekçilik bağlamında kent imgesi ve sanat eğitimindeki yeri. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yılmaz, B. (2018). *Belirsizlik kavramı ile soyut sanat ilişkisi üzerine görsel çözümlemeler*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yılmaz, B. ve Kırca, M. (2023). Reality in the Context of Modern Art, Image and Psychoanalysis. *The Journal of Academic Social Resources*, 8(Cilt 8 Sayı 45), 2025-2033. doi:[10.29228/ASRJOURNAL.67542](https://doi.org/10.29228/ASRJOURNAL.67542)