



**TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL BAĞLAMDA 20. YÜZYIL AVRUPA
RESMİNDE BİREYSEL ANLATIMLAR**

Sanatta Yeterlik Tezi

Altay ALDOĞAN

Eskişehir 2022

**TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL BAĞLAMDA 20. YÜZYIL AVRUPA
RESMİNDE BİREYSEL ANLATIMLAR**

Altay ALDOĞAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2022

ÖZET

TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL BAĞLAMDA 20. YÜZYIL AVRUPA RESMİNDE BİREYSEL ANLATIMLAR

Altay ALDOĞAN

Resim Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2022

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

20. yüzyıl Avrupa’ında sanayi alanında yaşanan gelişmeler büyük dönüşümlerin yaşanmasına sebep olmuş ve bu dönüşümler toplumsal anlamda yeni bir yapılanmanın da kapılarını aralamıştır. Bunun yanı sıra toplumsal açıdan yaşanan sancılı sürecin kaynaklarından olan, Avrupa’da tüm şiddetiyle hissedilen dünya savaşları ve Amerika’da başlayıp Avrupa’ya yayılan ekonomik kriz yılları da dönemin karakteristiğinin oluşmasında önemli bir role sahiptir. Bu nedenle araştırmada; çağa şekil veren önemli olaylardan bahsedilmiş, 20. yüzyılın eleştirildiği noktalar üzerinde durulmuş, özellikle bu konu üzerine araştırmalar yapan sosyologlar, düşünürler ve tarihçilerin görüşlerine yer verilerek döneme dair genel bir tespit yapılması amaçlanmıştır.

20. yüzyılın sanat anlayışı olan “Modern Sanat” içinde bulunduğu dönemin ve coğrafyanın yaşadığı dönüşüme paralel bir yol haritası izlemesi sebebiyle çağın koşulları ile olan ilişkileri üzerinden değerlendirilmiş ve içerisinde yer alan farklı birçok anlayış ve anlatım dilinden bahsedilerek modern sanatın genel çerçevesi çizilmiştir. Sonrasında dönemin toplumsal, kültürel ve siyasal açıdan eleştirisini içeren modern resim sanatı örnekleri incelenerek, hem 20. yüzyıl Avrupa’sına sanatçıların gözünden bir pencere açılmış hem de dönemin resim sanatı incelenen bu eserler üzerinden yapılan tespitler ve alıntılarla açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: 20. Yüzyıl, Avrupa, Eleştiri, Modern Sanat, Resim.

ABSTRACT

INDIVIDUAL EXPRESSIONS IN SOCIAL AND CULTURAL CONTEXT IN THE 20TH CENTURY EUROPEAN PAINTING

Altay ALDOGAN

Department of Painting

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, May 2022

Supervisor: Prof. Leyla VARLIK SENTURK

The developments experienced in the field of industry in 20th-century Europe led to the emergence of substantial transformations, and these transformations opened the door for a new structuring process in the social sense. In addition to these, among the origins of the painful era experienced by societies, the violence of the World Wars witnessed in Europe and the years of economic crisis starting in the United States and spreading to Europe also had a significant role in the formation of the characteristics of the period. This is why, in this study, significant events shaping the period are discussed, issues over which the 20th century is criticized are focused on, and it is aimed to provide a general insight into the period by including the views of especially sociologists, philosophers, and historians researching these issues.

“Modern Art”, which is the art philosophy of the 20th century, is described through its relationships with the conditions in the period because it follows a path in parallel with the transformation of the era and geography it is in, and a general framework of modern art is presented by revealing several different approaches and narratives in it. After this, by examining examples of modern paintings that involve the critique of the period from social, cultural, and political perspectives, not only is a window opened to 20th-century Europe through the eyes of artists, but the art of painting in the period is also aimed to be explained with findings and citations regarding these works

Keywords: 20th Century, Europe, Critique, Modern Art, Painting.

ÖNSÖZ

“Toplumsal ve Kültürel Bağlamda 20. Yüzyıl Avrupa Resminde Bireysel Anlatımlar” başlıklı tez çalışma sürecimde bana yön veren, bilgi ve deneyimleriyle yeni bakış açıları edinmemi sağlayan kıymetli danışmanım Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Altay ALDOĞAN



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Altay ALDOĞAN

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. 1. “Modern Zamanlar”, Yönetmen: C. Chaplin, Dram-komedi türünde siyah-beyaz sessiz film, 1936, ABD.....	19
Görsel 1. 2. “Metropolis”, Yönetmen: F. Lang, Dram ve bilim-kurgu türünde siyah-beyaz sessiz film, 1927, Almanya.	19
Görsel 2. 1. Pieter de Hooch, “Çocuk için Ekmek ve Tereyağı Hazırlayan Kadın”, 53,3x68,6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1660-63 dolayları, Getty Museum, Los Angeles, http://www.getty.edu/art/collection/objects/733/pieter-de-hooch-a-woman-preparing-bread-and-butter-for-a-boy-dutch-about-1660-1663/?dz=0.5933,0.5933,0.59 (Erişim Tarihi: 04.12.2020)	29
Görsel 2. 2. Jacques-Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”, 330x425 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1784, Musée du Louvre, Paris, https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062239 (Erişim Tarihi: 18.04.2022)...	31
Görsel 2. 3. Francisco De Goya, “3 Mayıs 1808”, 268x347 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1814, Museo del Prado, Madrid, https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-3rd-of-may-1808-in-madrid-or-the-executions/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c (Erişim Tarihi: 04.12.2020)	33
Görsel 2. 4. Théodore Géricault, “Medusa’nın Salı”, 491x716 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1819, Musée du Louvre, Paris, https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059199 (Erişim Tarihi: 18.04.2022)...	34
Görsel 2. 5. Gustave Courbet, “Ornans’ta Cenaze”, 315x668 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1877, Musée d'Orsay, Paris (Walther, 2005)	36
Görsel 2. 6. Jean-François Millet, “Çapalı Adam”, 81,9x100,3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1860-1862, Getty Museum, Los Angeles, https://www.getty.edu/art/collection/objects/760/jean-francois-millet-man-with-a-hoe-french-1860-1862/?dz=0.6348,0.6348,0.48 (Erişim Tarihi: 04.12.2020)	37

Görsel 2. 7. Adolph Menzel, “Demir Doğrama Atölyesi”, 254x158 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1872-1875, Nationalgalerie, Berlin, http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=958605&viewType=detailView (Erişim Tarihi: 04.12.2020)	37
Görsel 2. 8. Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu”, 48x63 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris (Mansfield & Arnason, 2013)	41
Görsel 2. 9. Pierre-Auguste Renoir, “Moulin de la Galette'teki Balo”, 131x175 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1876, Musée d'Orsay, Paris (Walther, 2005)	42
Görsel 2. 10. Georges Seurat, “Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 210x310 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1884–86, The Art Institute of Chicago (Mansfield & Arnason, 2013).....	44
Görsel 2. 11. Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı”, 57,2x97,2 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1902-6, Metropolitan Museum, New York, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435878 (Erişim Tarihi: 09.01.2021)	46
Görsel 2. 12. Vincent Van Gogh, “Gece Kahvesi”, 81x65,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1888, Rijks Müzesi, Kröller-Müller, Otterlo (Krausse, 2005)	47
Görsel 2. 13. Paul Gauguin, “Arearea”, 74,5x93,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1892, Musée d'Orsay, Paris. https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arearea-291 (Erişim Tarihi:22.03.2022)	48
Görsel 2. 14. Paul Gauguin, “İzleyen Ölülerin Ruhu”, 116x134,6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1892, Albright-Knox Gallery, New York, (Melick, 2015).	49
Görsel 2. 15. Edvard Munch, “Fırtına”, 91,8x130,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1893, New York, https://www.moma.org/collection/works/ (Erişim Tarihi: 21.03.2022)	52
Görsel 2. 16. André Derain, “Dans”, 17,5x26 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1906, Fridart Foundation, Londra (Melick, 2015, s.186)	53

- Görsel 2. 17.** Henri Matisse, “Dans II”, 260x391 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1909-1910, Hermitage Museum, Saint Petersburg,
<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28411/?lng=> (Erişim Tarihi: 24.01.2021)..... 54
- Görsel 2. 18.** Max Beckmann, “Gece”, 133x154 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918-1919, Knustsammlung Nordrhein Westfalen (Krausse, 2005)..... 57
- Görsel 2. 19.** Franz Marc, “Tirol”, 135,7x144,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1913-1914, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, Münih (Walther, 2005)..... 58
- Görsel 2. 20.** Pablo Picasso, “Avignon’lu Kadınlar”, 243,9 x 233,7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1907, MOMA, New York, <https://www.moma.org/collection/works/79766> (Erişim Tarihi:16.04.2021) 62
- Görsel 2. 21.** Georges Braque, “Keman ve Palet”, 91,7 x 42,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1909, Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
<https://www.guggenheim.org/artwork/673> (Erişim Tarihi:16.04.2021)..... 64
- Görsel 2. 22.** Juan Gris, “Kahvaltı”, 80,9x59,7 cm, Yağlı ve mum boya ile tuval üzerine kesilip yapıştırılmış baskılı kâğıt üzerine guaş, yağ ve mum boya, 1914, MOMA, New York, <https://www.moma.org/collection/works/35572> (Erişim Tarihi:19.09.2021) 65
- Görsel 2. 23.** Robert Delaunay, “Şehirde Simultane Pencereleler”, 40x40 cm, Ladin ağacından boyalı çerçeve ile tuval üzerine karışık teknik, 1912, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/HK-5055/fenster-bild-les-fen%C3%A4tres-simultan%C3%A9es-sur-la-ville.-1re-partie-2e-motif-1re-r%C3%A9plique?term=Delaunay&context=default&position=2> (Erişim Tarihi:16.04.2021) 66
- Görsel 2. 24.** Umberto Boccioni, Bir Bisikletçinin Dinamizmi, 70x90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1913, Özel Koleksiyon (Coen, 1988, s.167) 68
- Görsel 2. 25.** Giacomo Balla, “Tasmalı Köpeğin Dinamizmi”, 90x110 cm, Tuval üzerine yağlı boya., 1912, Collection Albright-Knox Art Gallery, New York,

https://www.albrightknox.org/artworks/196416-dinamismo-di-un-cane-al-guinzaglio-dynamism-dog-leash (Erişim Tarihi:19.09.2021).....	69
Görsel 2. 26. Umberto Boccioni, “Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde”, 70x75 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911, Sprengel Museum, Hannver (Krausse, 2005, s.95)	69
Görsel 2. 27. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır-Yapım (Hopkins, 2020, s.28)	72
Görsel 2. 28. “Salvador Dali, Dağ Gölü: Telefonlu Kumsal”, 73x92 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Mountain Lake, Tate Modern, Londra, https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-mountain-lake-t01979 (Erişim Tarihi:18.04.2022)	74
Görsel 2. 29. Joan Miro, Kadın başı, 46x55 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1938, Minneapolis Institute of Art, Minnesota (Fleming & Honour, 2015, s.813).....	75
Görsel 2. 30. Kasimir Malevich, Siyah Kare, 80x80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915, State Tretyakov Gallery, Moskova, https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square (Erişim Tarihi: 17.09.2021)...	78
Görsel 2. 31. Kasimir Malevich, “Süprematist Kompizisyon: Beyaz Üzerine Beyaz Kare”, 79,4x79,4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Moma, New York, https://www.moma.org/collection/works/80385 (Erişim Tarihi: 18.03.2022)	79
Görsel 2. 32. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın bir modeli”, 420x300 cm, Ahşap ve Metal, 1920, Moskova, https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226 (Erişim Tarihi: 18.09.2021)	81
Görsel 2. 33. Piet Mondrian, “Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon”, 45x45 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1930, Kunsthaus Zürich, Zürich, https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square (Erişim Tarihi: 18.09.2021).....	83
Görsel 3. 1. Otto Dix, “Skat Oynayanlar”, 110x87 cm, Tuval üzerine yağlı boya, fotomontaj ve kolaj, 1920, Nationalgalerie, Berlin, https://www.moma.org/audio/playlist/198/2632 (Erişim Tarihi: 04.12.2020)	90

- Görsel 3. 2.** Otto Dix, “Kibritçi”, 141,5x66 cm, Tuval üzerine yağlı boya, fotomontaj ve kolaj, 1920, Staatsgalerie, Stuttgart (Robinson, 1987, s.312)..... 91
- Görsel 3. 3.** Ernst Ludwig Kirchner, “Bir Asker Olarak Otoportre”, 69x63,3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915, Allen Memorial Art Museum, Berlin,
<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/3758/selfportrait-as-a-soldier> (Erişim Tarihi: 03.08.2021) 93
- Görsel 3. 4.** Salvador Dali, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapım”, 99,9 x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1936, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia,
<https://philamuseum.org/collection/object/51315> (Erişim Tarihi: 03.08.2021) 95
- Görsel 3. 5.** Francisco Goya, “Oğlunu Yiyen Satürn”, 143,5x81,4 cm, Tuvalle aktarılan duvar resmi, 1820-23, Museo Del Prado, Philadelphia,
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6> (Erişim Tarihi: 19.02.2022) 96
- Görsel 3. 6.** Oskar Kokoschka, “Anschluss-Alice Harikalar Diyarında”, 63,5x73,6cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1942, <https://biblioklept.org/2015/05/20/anschluss-alice-in-wonderland-oskar-kokoschka/amp/> (Erişim Tarihi: 04.02.2022)..... 98
- Görsel 3. 7.** Ludwig Meidner, “Ben ve Şehir”, 60x50 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1913, Özel Koleksiyon, <https://shop.neuegalerie.org/products/i-and-the-city-1913-ludwig-meidner-print> (Erişim Tarihi: 03.10.2021)..... 100
- Görsel 3. 8.** George Grosz, “Metropol”, 100x102 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1916-1917, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid,
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/metropolis> (Erişim Tarihi: 03.10.2021) 102
- Görsel 3. 9.** Mario Sironi, “Şehir Manzarası”, 22,2x24,7 cm, Tuvalle kaplanmış duralit üzerine tempera ve kolaj, 1925, <https://brunfineart.com/artworks/categories/17/6059-mario-sironi-urban-landscape-1925/#> (Erişim Tarihi: 03.10.2021) 104
- Görsel 3. 10.** Paul Gauguin, “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?”, 139,1x374,6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1897-98, Museum of Fine Arts, Boston,

https://www.mfa.org/collections/object/where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going-32558 (Erişim Tarihi:03.10.2021).....	105
Görsel 3. 11. Paul Gauguin, “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?” (Detay)	107
Görsel 3. 12. Paul Gauguin, “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?” (Detay)	107
Görsel 3. 13. Edvard Munch, “Cehennemde Otoportre”, 82x66 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1903, Munch Museum, Oslo. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/668283 (Erişim Tarihi:18.01.2021)	108
Görsel 3. 14. Edvard Munch, "Çılgılık", 91x73,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1893, The National Museum, Oslo, https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939 (Erişim Tarihi:25.03.2022)	109
Görsel 3. 15. Ludwig Kirchner, “Berlin Sokak Görünümü”, 121x95 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1913-14, Neue Galerie, New York, https://www.neuegalerie.org/sites/default/files/work/BerlinStreetScene.jpeg (Erişim Tarihi: 05.02.2022)	111
Görsel 3. 16. Fernand Leger, “Kâğıt Oyuncuları”, 129x193 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, Otterlo, Rijckmuseum Kröller-Müller (Lynton, 2004, s.97).....	113
Görsel 3. 17. Max Beckmann, “Aile Tablosu”, 65x101 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1920, New York, The Museum of Modern Art, https://www.moma.org/collection/works/78507 (Erişim Tarihi: 05.02.2022).	115
Görsel 3. 18. Raoul Hausmann, “Zamanın Ruhu: Mekanik Kafa”, 32,5 x 21 x 20 cm, Asamblaj, 1920, Paris, Musée National d’Art Moderne (Penelope, ve diğeri, 2010, s.988).....	118

Görsel 3. 19. Max Ernst, “Selebes Fili”, 125x108 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1921, Londra, Tate Modern, https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-celebes-t01988 (Erişim Tarihi: 21.03.2022).	120
Görsel 3. 20. “Tahıl Ambarı”, Güney Sudan (Lüger, 2018, s.10)	121
Görsel 3. 21. Max Ernst, “Şapka Adam Yapar”, 35,2 x 45,1cm, Karton üzerine kolaj, guaj, kurşun kalem, yağlı boya ve mürekkep, 1920, Londra, New York, Museum of Modern Art, https://www.moma.org/collection/works/35478 (Erişim Tarihi: 02.03.2022)	122
Görsel 3. 22. Otto Umbehr, “Gezici Muhabir”, 28,6x20,5 cm, Fotomontaj, 1921, Washington, National Gallery of Art (Witkovsky, 2007, s.105)	124
Görsel 3. 23. Käthe Kollwitz, “Mahkûmlar”, 32,7x42,3 cm, Kâğıt üzerine gravür, 1908, Londra, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1949-0411-3931 (Erişim Tarihi: 13.02.2022)	126
Görsel 3. 24. Edvard Munch, “Eve Dönen İşçiler”, 201x227 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1920, The Munch Museet, Oslo (Loshak, 1989, s.281)	128
Görsel 3. 25. Alice Lex-Nerlinger, “Zengin ve Yoksul”, Fotogram, 1930, https://www.dasverborgenemuseum.de/exhibits/exhibit/alice-lex-nerlinger-en (Erişim Tarihi: 15.02.2022)	130
Görsel 4. 1. Altay Aldoğan, İsimsiz, 50x70 cm, Kâğıt üzerine siyah ve sangin füzen, 2019	134
Görsel 4. 2. Altay Aldoğan, İsimsiz, 21x15 cm, Kâğıt üzerine kurşun kalem, 2018... ..	134
Görsel 4. 3. Altay Aldoğan, İsimsiz, 21x15 cm, Kâğıt üzerine kurşun kalem, 2018... ..	134
Görsel 4. 4. Altay Aldoğan, İsimsiz, 30x21 cm, Siyah kâğıt üzerine sangin ve beyaz kalem, 2019.....	135
Görsel 4. 5. Altay Aldoğan, İsimsiz, 30x21 cm, Siyah kâğıt üzerine sangin ve beyaz kalem, 2021.....	135

Görsel 4. 6.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 20x20 cm, Siyah kâğıt üzerine pastel, 2021	135
Görsel 4. 7.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 20x20 cm, Siyah kâğıt üzerine pastel, 2021	136
Görsel 4. 8.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 21x30 cm, Siyah kâğıt üzerine pastel, 2021	137
Görsel 4. 9.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 25x15 cm, Kâğıt üzerine suluboya, 2021	137
Görsel 4. 10.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 80x100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020 ...	138
Görsel 4. 11.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 44x40 cm, Kâğıt üzerine yağlı boya, 2019	139
Görsel 4. 12.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 130x90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020 ...	140
Görsel 4. 13.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 120x80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020 ...	141
Görsel 4. 14.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 80x80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2019	142
Görsel 4. 15.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 80x100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2019 ...	143
Görsel 4. 16.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 40x30 cm, Kâğıt üzerine yağlı boya, 2020	144
Görsel 4. 17.	Altay Aldoğan, İsimsiz, 40x30 cm, Duralit üzerine yağlı boya, 2020 ...	145

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	vii
İÇİNDEKİLER	xv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 20. YÜZYILA GENEL BAKIŞ.....	5
1.1. Toplumsal Yapının Şekillenmesini Sağlayan Önemli Gelişmeler	5
1.1.1. Modernleşme ve modern toplumu oluşturan unsurlar	5
1.1.1.1. Sanayileşme	7
1.1.1.2. Kentsel nüfusun artışı ve kentleşme.....	9
1.1.2. Dünya savaşları.....	11
1.1.3. Büyük Buhran.....	12
1.2. 20. Yüzyılın Karanlık Yanı.....	13
1.3. 20. Yüzyıla Eleştirel Bakış	16
1.4. Varoluşçuluk Felsefesi	23

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN SANATA GENEL BAKIŞ	27
2.1. Modern Sanatın Kökenleri.....	27
2.2. Doğa Taklidinde Özne Yaklaşımlar	39
2.3. Renk ve Biçimde Yeni Arayışlar.....	51
2.4. Parçalanmış Gerçeklik	60
2.5. Nesnesiz Sanat	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MODERN RESİM SANATINDA 20. YÜZYILA ELEŞTİREL BAKIŞ.....	88
3.1. 20. Yüzyıl Tasvirlerinde Eleştirel Yaklaşımlar	88
3.2. İçerik Bağlamında Eleştiri	88

3.2.1. Savaş temalı resimler	89
3.2.1.1. Skat Oynayanlar (Otto Dix).....	90
3.2.1.2. Bir Asker Olarak Otoportre (Ernst Ludwig Kirchner)	92
3.2.1.3. Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapım (Salvador Dali)	94
3.2.1.4. Anschluss-Alice Harikalar Diyarında (Oskar Kokoschka)	97
3.2.2. Şehir temalı resimler	99
3.2.2.1. Ben ve Şehir (Ludwig Meidner)	99
3.2.2.2. Metropol (George Grosz)	101
3.2.2.3. Şehir Manzarası (Mario Sironi)	103
3.2.3. Modern yaşayış ve beraberinde getirdiği bireysel tavır temalı resimler	105
3.2.3.1. Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz? (Paul Gauguin) ...	105
3.2.3.2. Cehennemde Otoportre (Edward Munch)	108
3.2.3.2. Berlin Sokak Görünümü (Ernst Ludwig Kirchner).....	110
3.2.3.3. Kâğıt Oyuncuları (Fernard Leger)	113
3.2.3.4. Aile Tablosu (Max Beckmann)	115
3.2.4. Teknoloji/Makine temalı resimler.....	117
3.2.4.1. Zamanın Ruhu: Mekanik Kafa (Raoul Hausmann).....	117
3.2.4.2. Selebes Fili (Max Ernst)	119
3.2.4.3. Gezici Muhabir (Otto Umbehr).....	123
3.2.5. Sanayileşme ile birlikte değişen sınıfsal yapı temalı resimler	125
3.2.5.1. Mahkûmlar (Kathe Kollwitz)	125
3.2.5.2. Eve Dönen İşçiler (Edvard Munch)	127
3.2.5.3. Zengin ve Yoksul (Alice Lex-Nerlinger)	129

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SANATSAL UYGULAMALAR.....	132
SONUÇ	147
KAYNAKÇA.....	149
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

1900'lerin başından itibaren Avrupa Resim Sanatı içerisinde 20. yüzyılın toplumsal, kültürel ve siyasal açıdan eleştirisini mümkün kılacak eserler yer almaktadır. Bahsedilen eserlerde görülen eleştirel tavır doğrudan dönemin tarihi ile ilgilidir. Bu sebeple sanayileşme, bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, dünya savaşları, ekonomik krizler gibi 20. yüzyıla şekil veren önemli gelişmeler bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu noktada, çağın genel görünümünden bahsetmek eleştirel bakışın kaynaklarının anlaşılmasına yardımcı olacaktır;

Köylerden kentlere göç başlıyor, Büyük yığınlar Endüstri merkezinde toplanıyor. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makineleşmiş yapay bir dünyaya itiliyor ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanıyor. Sosyal konutları, süper marketleri, otomobil yolları, insanların üst üste yığıldıkları kampingleri, yüzme havuzlarıyla endüstri düzeyinde yeni bir yaşam üslubu doğuyor. 19. yüzyıl sonlarına kadar süren tarımcılık kültürü, yerini topraktan kopmuş endüstri kültürüne bırakıyor (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011 s.13).

Sanat tarihçileri Nazan ve Mazhar İpşiroğlu'nun "yapay" olarak nitelendirdiği bu yeni dünyanın, sanayi öncesi toplumlarla kıyaslandığında hayli gelişmiş olduğu bilinmektedir. Ancak, bu gelişmiş sisteme rağmen oldukça edilgen bir konumda kalan birey; kimliksizleşme, kendine yabancılaşma ve kalabalıklar içerisinde bir başına kalma tehlikesini çok yakından hisseder. Bu tehlikeyi, varoluşçuluk felsefesinin modern insana hitaben söylediği "Modern çağın insanı! gerçi çok şey kazandın, ama her şeyi yitirmek tehlikesi içindesin. Bütün evreni ele geçirmenin sevinci içindesin, ama kendi kendini yitirmek üzeresin" (Akarsu, 1987, s.190) sözleri oldukça çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır. Bedia Akarsu'nun "Çağdaş Felsefe" isimli kitabında yer alan bu sözler, modern yaşamın birey üzerindeki etkilerini gözler önüne sermekte ve modernleşme üzerine yapılan eleştirilerin de kısa bir özetini sunmaktadır. Tüm bunlara ek olarak dünya savaşları ve yaşanan küresel ekonomik kriz de sanayi toplumlarının içinde bulunduğu çıkmazı derinleştirmiştir. Bu noktada değinilmesi gereken önemli bir konu da birçok farklı anlayış ve anlatım dilini bünyesinde barındıran, geçmişle bağların bütünüyle koptuğu bir sanat anlayışı olan "Modern Sanat"tır. Özellikle içinde bulunduğu dönemin ve coğrafyanın yaşadığı dönüşüme paralel bir yol haritası izleyen bu yeni sanat anlayışına 20. yüzyılda yaşanan gelişmeler üzerinden bakmak, Avrupa'nın yaşadığı dönüşümü izleyebilmek açısından önemlidir. Bu sebeple, öncelikle Giriş bölümünde problem, amaç, önem, sınırlılıklar ve yönteme dair temel çerçevesi çizilen tezin Birinci Bölümü'nde 20. yüzyıl Avrupası; sanayileşme, kentleşme, savaşlar, ekonomik krizler ve modernleşme

ekseninde ele alınmıştır. Bu bakış açısıyla; 20. yüzyılın eleştirildiği noktalar üzerinde durulmuş, özellikle bu konu üzerine araştırmalar yapan sosyologlar, düşünürler ve tarihçilerin görüşlerine de yer verilerek, dönemin genel bir görünümünün çıkarılması amaçlanmıştır. İkinci Bölümde, öncelikle modern sanatın kökenlerine değinilmiş, sonrasında ise bu sanat anlayışını oluşturan akım, üslup ve eğilimler; dönemin sosyal-siyasal yapısı, bilim ve teknikteki ilerlemeler, tarihsel kırılma noktaları gibi önemli gelişmelerle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, 20. yüzyıl Avrupa resmi için ortaya konulan eleştirel yaklaşımların tespitinde önemli bir rol üstlenen eserler seçilmiştir. Bu eserler, üretildiği dönemin sosyal koşullarıyla ilişkilendirilerek incelenmiştir. Böylece 20. yüzyıl resim sanatı, sanatçıların gündemi eşzamanlı olarak siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan eleştirdiği ve estetikle ilintilendirdiği eserler üzerinden yapılan tespitler ve alıntılarla açıklanmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde; bu eleştiri yöntemi ve konuya dair elde edilen bilgiler kapsamında, araştırmacı tarafından yapılan sanatsal çalışmalar, biçim ve içerik bağlamında değerlendirilerek açıklanmıştır. Sonuç bölümünde; elde edilen bulgular ışığında, 20. yüzyıl Avrupa resim sanatı örnekleri, çağın sosyolojik koşulları ile bağlantıları üzerinden değerlendirmiş ve konu hakkında tespitlerde bulunulmuştur.

Bu araştırma; modern sanat içerisinde yer alan, dönemi ile bağlantılı ve eleştirel bir tavra sahip 20. yüzyıl Avrupa resim sanatı örneklerini konu alır. Bu eserlerin öznesi, çoğunlukla modern bireydir. Bu resimlerde sanatçı; teknoloji ve modern yaşamın insanlar üzerindeki yansımalarını, dönemin acı gerçeği ve modern bireyin en büyük travmalarından olan dünya savaşlarını, modern toplumların yaşama kültürlerini, sanayileşme ile derinleşen sınıfsal çelişkileri, o kültüre ait bir birey olarak kendi yaşamından kesitleri, kısaca 20. yüzyılın sarsıcı ve sancılı gerçeklerini konu alır. Sonuç olarak; bahsedilen bu gerçeklerin tasvir edildiği 20. yüzyıl Avrupa resim sanatı örneklerinin, modern sanat ve çağın koşulları ekseninde ele alınıp, sahip oldukları eleştirel bakış açısı üzerinden değerlendirilmesi bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın amacı; 20. yüzyıl Avrupa resim sanatı örneklerinde yer alan eleştirel bakışın öne çıkarılarak çağın genel görünümünün sanat eserleri aracılığıyla nasıl ifade edildiği, başka bir deyişle özellikle sosyal hayatı etkileyen bu konuların 20. yüzyıl Avrupası'nda yaşayan sanatçıların gözünden nasıl ifade edildiğidir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevaplar aranacaktır.

- 20. yüzyılda sanayileşme, değişen ekonomik yapı, kentleşme, modernleşme, savaşlar, bilim ve teknikteki ilerlemeler gibi önemli gelişmeler sonucunda dönüşüm geçiren Avrupa'nın eleştirildiği noktalar nelerdir?
- Dönemin sanat anlayışı olan modern sanat nedir? Bu sanat anlayışının sahip olduğu eğilimler nelerdir? Dönemin değişen koşulları ile nasıl bir ilişki içerisindedir?
- 20. yüzyılda Avrupa'da üretilmiş, çağının tasvirini sunan eserlerin sanatçıları; bir birey olarak yaşadıkları döneme nasıl bakmaktadır? Bu bakışın kaynakları nelerdir?

Bu araştırmada incelenen eserler; çağın koşullarını ve bireyin ruh halini yansıtmaları sebebiyle 20. yüzyılın açık bir tasvirini sanatçıların gözünden sunacaktır. Özellikle günümüzden bakıldığında, sanatçıların eserlerinde yer alan mesajların dönemin gerçekleri ile örtüşmesi, kendi dönemini çok iyi analiz eden bir sanatçı profilini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Bu araştırma kapsamında incelenecek eserler 1900-1945 yılları arasında Avrupa'da üretilmiş eleştirel içeriğe sahip modern sanat eserleridir. Bu eserlerle birlikte, bir istisna olarak 1897-98 yıllarında üretilmiş olan Paul Gauguin'e ait "Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?" isimli eser incelenmiştir (Bkz. Görsel 3.10). Bu istisnanın sebebi; sanatçının yaratıcı zekâsı ve öngörüsü de dikkate alındığında, bu eserin 20. yüzyıl başlığı altında değerlendirilen eserlerle aynı kriterleri taşıması ve özellikle modernliğe ilkel yaşayış üzerinden getirilen eleştirel bakışın araştırmaya katkı sağlayacağı düşüncesidir. Bu noktada söylenecek önemli bir husus; tanımı gereği incelenecek konu, dönem, eser ya da kişinin tüm yanlarıyla gösterilmesi anlamına gelen "eleştiri" sözcüğünün, bu araştırmada tarihsel süreçte önemli bir sıçramayı temsil eden, 20. yüzyılda yaşanan kritik gelişmelerin doğurduğu "olumsuz" sonuçlar ile sınırlandırıldığıdır. Bu sebeple incelenmek üzere seçilmiş eserler; "Savaş Temalı Resimler", "Şehir Temalı Resimler", "Modern Yaşayış ve Beraberinde Getirdiği Bireysel Tavır Temalı Resimler", "Teknoloji/Makine Temalı Resimler", "Sanayileşme ile Birlikte Değişen Sınıfsal Yapı Temalı Resimler" kategorileri altında değerlendirilebilecek şekilde sınırlandırılmıştır.

Nitel araştırma yöntemlerinden tarama modelinin kullanıldığı bu araştırmada ansiklopediler, kitaplar, süreli yayınlar, makaleler, akademik veri tabanlı web siteleri, çevrimiçi dergi ve gazeteler, çeşitli müzeler, galeriler ve koleksiyonlardan yararlanılarak

yapılan literatür taraması sonucunda elde edilen bulgularla 20. yüzyıl Avrupası'nın genel görünümü çizilmiş; çağın sanat anlayışı bu genel görünümle ilişkilendirilerek ele alınmış ve seçilen eserler aracılığıyla 20. yüzyıl Avrupa'sına eleştirel bakış ve bu bakışın kaynakları ortaya çıkarılmıştır.

Araştırmanın evrenini, 1900-1945 yılları arasında Avrupa sanatı içerisinde yer alan ve çağının eleştirisini içeren eserler oluşturmaktadır. Bu araştırma evrenine bağlı olarak; “Skat Oynayanlar” (Otto Dix), “Bir Asker Olarak Otoportre” ve “Berlin Sokak Görünümü” (Ernst Ludwig Kirchner), “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapım” (Salvador Dali), “Anschluss-Alice Harikalar Diyarında” (Oskar Kokoschka), “Ben ve Şehir” (Ludwig Meidner), “Metropol” (George Grosz), “Şehir Manzarası” (Mario Sironi), “Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?” (Paul Gauguin), “Cehennemde Otoportre” ve “Eve Dönen İşçiler” (Edvard Munch), “Kâğıt Oyuncuları” (Fernand Leger), “Aile Tablosu” (Max Beckmann), Zamanın Ruhu: Mekanik Kafa (Raoul Hausmann), “Selebes Fili” (Max Ernst), “Gezici Muhabir” (Otto Umbehr), “Mahkûmlar” (Kathe Kollwitz), “Zengin ve Yoksul” (Alice Lex-Nerlinger) isimli eserler araştırmanın örneklemini olarak belirlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 20. YÜZYILA GENEL BAKIŞ

1.1. Toplumsal Yapının Şekillenmesini Sağlayan Önemli Gelişmeler

20. yüzyılda, özellikle sanayi alanında yaşanan gelişmeler büyük dönüşümlerin yaşanmasına sebep olmuş ve bu dönüşümler toplumsal anlamda yeni bir yapılanmanın kapılarını aralamıştır. Bu esnada üretim biçim ve teknikleri ile beraber, üretim sürecinde yer alan işçinin rolü değişmiş, kentsel nüfus artarak kentleşme olgusu farklı bir boyut kazanmıştır. Böylelikle, fabrikada başlayan değişimin izleri tüm toplumu kapsayarak günlük hayatın her alanına yayılmıştır.

İngiliz sosyolog Krishan Kumar'ın (1995, s.104) ifadesiyle; “modernleşme”, 18. yüzyıl Sanayi Devrimi ile birlikte maddi biçimine bürünmüştür. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında sanayileşmede yaşanan ilerlemelerle de olgunlaşmıştır. Bu sebeple 20. yüzyılı anlamak için; “sanayi devrimi, kentleşme ve modernleşme” sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde düşünülmelidir. Bunun yanında, dönemin toplumsal yapısı incelenirken dünya savaşları ve Amerika’da başlayıp Avrupa’ya yayılan ekonomik kriz yıllarından bahsetmek, çok yönlü bir bakış açısına sahip olunabilmesi açısından önemlidir.

1.1.1. Modernleşme ve modern toplumu oluşturan unsurlar

Latince “modernus” kelimesinden türetilen “modern” terimi, TDK Güncel Türkçe Sözlük’te “çağdaş” sözcüğü ile eş anlamlı olarak yer almaktadır (http-1). “Çağdaş” kelimesi ise “Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, asri, modern” (http-1) olarak ifade edilmektedir. Sözlük anlamının yanında, yazar Hasan Aksakal, “modern” teriminin “...‘elan var olan’ ve ‘tam olarak şimdi’ (Aksakal, 2015, s.94)” anlamına geldiğini söyler ve kelimenin bu anlamının geçmişle ya da gelecekle ilişiksiz olduğunu ekler. Ayrıca; Aksakal, kelimenin “geleneksele yahut eskiye karşıt” anlamına geldiğinden de bahseder. Yapılan tanımlamalarla ilgili toparlayıcı olmak açısından Alman felsefe profesörü Jürgen Habermas’ın “İçerikleri sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için,

antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (Habermas, 1994, s.31)” şeklindeki sözleri örnek gösterilebilir.

“Modern” kelimesinin ne anlama geldiği üzerine söylenenlerden sonra, karşımıza önemli bir kavram olarak, yine bu kelimedenden türeyen “modernleşme” çıkmaktadır. “Modern Toplumun İnşası” isimli kitapta bu kavram “...sözü edilen yüzyılda toplumsal siyasal, ekonomik, dinsel ve bilimsel/düşünümsel alanda ortaya çıkmaya başlayan değişimlerin genel adı olarak anlaşılmaktadır (Tuna, Şen, & Durdu, 2019, s.4)” şeklinde tanımlanmıştır. Aksakal ise modernleşmeden “...burjuvazinin doğuşunun, Aydınlanma’nın, şehirleşmenin, endüstrileşmenin ve diğer toplumsal/yapısal değişim ve dönüşümlerin ortaya çıkardığı bir olgu; düşüncede, sanatta ve bilimde septik/sorgulayan, hukuka inanan “yeni insan”ın Kilise ve devlet karşısında özgürleşmesini savunan ve bu “değişimi normalleştiren” ilerici bir hareket (Aksakal, 2015, s.102)” sözleriyle bahseder. Özetle, geleneksel toplum yapısından modern toplum yapısına geçiş olarak tanımlanabilen “modernleşme” kavramının daha iyi anlaşılabilmesi açısından geleneksel toplum ve modern toplum ayrımının yapılması gerekmektedir. “Modern Toplumun İnşası” isimli kitapta yer alan şu sözler geleneksel toplum yapısının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır;

...geleneksel toplum, üretim biçimi olarak tarımsal üretimin ağırlıklı olduğu; toplumsal örgütlenme olarak basit ve tarımsal üretime dayalı bir toplumsal örgütlenmeyi kapsayan kırsal yaşamın ve yüz yüze ilişkilerin ağırlıkta olduğu; toplumsal örgütlenmenin karakterini farklılıkların değil benzerliklerin belirlediği; eğitim, sağlık gibi temel toplumsal refah göstergelerinin oldukça düşük olduğu ve enformel, geleneksel toplumsal normların ve dinsel yapıların etkili olduğu bir toplumsal örgütlenme biçimini ifade eder (Tuna vd., 2019, s.6-7).

Felsefe tarihi alanında araştırmalar yapan Ahmet Cevizci’nin, Felsefe Sözlüğü’nde yer alan “modern toplum” tanımı, yukarıda tarif edilen geleneksel toplumla olan farklılaşmayı gözler önüne sermektedir;

Batı uygarlığında endüstri devrimi ya da kapitalizmin doğuşu ve teknolojinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkıp, bir akılcılık ve bireycilik felsefesine dayanan ve özü itibarıyla durağan ve muhafazakâr olup kapitalizm öncesi üretim tarzlarına bağlı olan geleneksel toplumun karşısında yer alan toplum türü (Cevizci, 1999, s.605).

Tuna vd. ve Cevizci’nin sözleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde, geleneksel ve modern toplum ayrımındaki belirleyici unsurun üretim biçimlerindeki değişim olduğu görülür. Bu sebeple 20. yüzyıl toplum yapısını anlamak için modernleşme ve modern toplumların inşasında kilit rol oynayan sanayileşmeden ve sanayileşmenin bir sonucu olarak kentleşmeden bahsedilmelidir.

1.1.1.1. Sanayileşme

19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılda sanayi alanında yaşanan gelişmeler ve bu gelişmelerin sonuçları dönemin toplum yapısının oluşumunda oldukça önemli bir role sahiptir. Ancak 20. yüzyıl sanayileşme hareketlerine değinmeden önce, kabaca sanayileşmeden ve sanayileşmenin tarihinden bahsetmek yerinde olacaktır. Bu sebeple, sanayi öncesi ve sonrası toplumların “teknik” konusuna bakışının ifade edilmesi gerekmektedir.

Alman sosyolog Hans Freyer, sanayileşme öncesi insanının “teknik” kavramına bakışını “...bu teknik ‘Yapmak istediğim bir şeyi yapabilmeliyim’ kaygısıdır (Freyer, 2018, s.37)” sözleriyle açıklar. Ancak, sanayileşme hareketiyle birlikte “teknik” kavramı; önce gücü ele geçirmek, sonrasında elde edilen bu gücün çeşitli amaçlarla kullanımını sağlamak anlamı taşımaktadır. Bahsedilen bu iki yaklaşım Freyer’in şu sözleriyle örneklendirilebilir;

Artık insan önce belli bir şey isteyip, sonra bu şeyi gerçekleştirecek özel aracı bulmaz. O, önce bir kudret, toplu bir kuvvet, başka bir deyişle genel bir güç bulur. Hem bu güç öyle eskisi gibi artık organik bir ölçüye de bağlı değildir. İnsan, organik alanda kaldıkça, bir at yerine iki, ya da dört, altı, bilemediniz sekiz at koşabilir. Ama bunun da bir sınırı vardır. Oysa insan bir makina kurup, mekanik yoldan, termik yoldan ya da elektrik yolundan güç elde etmeye başladı mı, artık onun kurduğu bu tesisatı alabildiğine büyültmesine, onun gücünü arttırmasına, yani elde edilen enerji miktarını on katına, yüz katına, bin katına çıkarmasına hiçbir engel yoktur; çünkü bu artık sırf tekniğin bileceği bir iştir (Freyer, 2018, s.37).

Freyer’in söylediklerinden hareketle bakıldığında sanayileşme ile birlikte daha önceden elde edilmemiş bir güce sahip olunduğu ve bu gücün toplumsal anlamda yaşanan önemli dönüşümlerin kökenini oluşturduğu söylenebilir.

Tarihsel olarak bakıldığında Freyer (2018, s.40-44) sanayinin gelişim evrelerini altı aşamada sıralar. Yazar, ilk sanayi dalgası olarak 1765-80 yılları arasında İngiltere’de dokuma alanında yaşanan gelişmeleri işaret eder. 1769-80 yılları arasında Richard Arkwright pamuk eğirme makinasını yapıp geliştirirken, aynı sıralarda Edward Cartwright mekanik dokuma tezgâhını ve 1769 yılında ise James Watt’ın buhar makinasını icat etmesiyle birlikte dokuma fabrikaları sırf makinaya dayanan bir işletme halini alır. İkinci dalgadan demir ve çelik dönemi olarak bahseden Freyer, bu dönemdeki önemli icatların tümünün 1880 yılına rastladığını söyler. Bu dönemde elde edilip işlenen demir, her alanda kullanılan ve birçok malzemenin yerine geçen evrensel bir madde halini

almıştır. Üçüncü sanayi dalgası, ulaştırma çağıdır. 1825 yılında başlayan bu dalgada, lokomotifler üzerine çalışmaları olan George Stephanson öne çıkar. 1830'lerden itibaren ilk trenler çalışmaya başlamış ve Robert Fulton'un yaptığı buharlı gemi ise deniz yollarının açılmasını sağlamıştır. Sanayinin bu aşaması daha önce kurulan makine sanayisinin ürettiği ürünlerin dünyanın her yanına taşınmasını mümkün kılmış, böylece üretim sürecinin geliştirilmesi ve üretim kapasitesinin artırılmasının da kapılarını açmıştır. Dördüncü dalga 1850'li yıllarda kimya alanında gerçekleşmiştir ve bu dalganın önemi, bilimin belirleyici bir etken olarak ilk kez ortaya çıkmasıdır. Artık bu yeni teknik, el işçilerinin ve meslekten gelenlerin değil bilim insanlarının uğraştığı bir konudur. Beşinci dalga ise elektrik sanayisidir. Bu dalga 19. yüzyılın son çeyreğinde başlar ve kendinden önceki bütün sanayileri kökünden değiştirir. Bu dalgada elektrik, buhar gücü ile rekabete girmiş; taşıma, ulaştırma ve kimya alanında da kullanılır hale gelmiştir. Altıncı dalga benzin motoru çağıdır. Bu dalga ile ulaştırma alanı bambaşka bir boyut kazanmış, otomobil teknolojisinin yanında hava araçlarının gelişimiyle birlikte gökyüzünde yolculuk yapmak da mümkün olmuştur (Freyer, 2018, s.40-44).

Sosyolog Server Tanilli, Freyer'in bahsettiği bu aşamalardan 20. yüzyıla doğrudan etkisi olanları, Amerika merkezli ortaya çıkan "İkinci Sanayi Devrimi" olarak nitelendirir. Tanilli, bu devrimi oluşturan başlıca unsurlardan ve bu devrimin sonuçlarından aşağıdaki şekilde bahseder;

Elektrikle yanmalı motorun yayılışı başta gelir. Gerçekten, onların yayılışı, XIX. yüzyılda buharlı makinenin yol açtığı devrime benzer bir devrimdir: bu yayılış, ekonominin yapısı ile verimliliği baştan aşağıya değiştirir. Elektrik üretimi artar ve gitgide daha uzak mesafelere nakledilir olur; bütün sanayiler için, elektrik, enerji kaynağı olarak kömürle -göğsünü gere gere- rekabet etmekte ve en küçük ve en dağınık çiftliklerin mekanikleşmesini sağlamaktadır. Petrolle işleyen yanmalı motor, elektrikten de fazla olarak, kömürün üstünlüğüne darbe vurur; sanayinin yeni bir dağılımı ile yeni bir işbölümüne götürür, bu da en az sanayileşmiş bölgelere kadar etkiler her şeyi. Kamyon, atın yerine geçmiştir; uçak, gözcü bir gelişme gösterir ve çok geçmez, önem bakımından otomobille yarışır hale gelecektir.

Maden ve kimya sanayilerindeki teknik ilerlemelerin sonucu, yeni ürünler ve yeni imalat biçimleri ortaya çıkar: Paslanmaz çelik, alüminyumun çeliğin yerine geçmesi, fırınların gücünün artması, petrolün arıtılmasındaki gelişmelerle yeni alt ürünlerin, yapay dokumaların, plastik maddelerin elde edilmesi akla ilk gelen örneklerdir. Bütün bu yenilikler, eski hammaddeler hiyerarşisi ile savaşın daha önce iyiden iyiye bozduğu üretim merkezlerinin dağılımını altüst eder; söz konusu yenilikler, eskiye dönüşün de kapılarını kapar (Tanilli, 2007, s.44-45).

Tanilli'nin sözlerinden hareketle bakıldığında, İkinci Sanayi Devrimi'nin beraberinde getirdiği tüm teknik ilerlemeler, sanayi toplumunun hemen her alanını dönüştürmeye başlamıştır. Bu sebeple, özellikle “İkinci Sanayi Devrimi” 20. yüzyılda yaşanan neredeyse tüm değişimlerin temelini oluşturmaktadır.

1.1.1.2. Kentsel nüfusun artışı ve kentleşme

Kent bilimleri sözlüğüne göre; kent, “Sürekli toplumsal gelişme içinde bulunan ve toplumun yerleşme, barınma, gidişgeliş, çalışma, dinlenme, eğlenme gibi gereksinmelerinin karşılandığı, pek az kimsenin tarımsal uğraşılarda bulunduğu, köylere bakarak nüfus yönünden daha yoğun olan ve küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşme birimi (Keleş, 1980, s.67-68)” anlamına gelmektedir. Kentleşme ise “işleyimleşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplumda artan oranda örgütlemeye, uzmanlaşmaya ve insanlararası ilişkilerde kentlere özgü değişikliklere yol açan nüfus birikimi süreci (Keleş, 1980, s.70)” olarak tanımlanmaktadır.

Modern toplumlarla doğrudan ilişkili olan kent ve kentleşme kavramlarından genel olarak bahsedildikten sonra kısaca kentlerin tarihsel kökenine değinmek yerinde olacaktır. Yazar Paul K. Hatt ve Albert J. Reiss (2020, s.28); kentlerin MÖ 6000 yıllarında belirmeye, MÖ 4000 dolaylarında da tam olarak kendisini göstermeye başladığını ve bu ilk kentlerin yerleşik köy ve kasabalardan çok küçük farklılıklarla ayrıldığını söylemektedir. Bu kentlerin oluşumunda tarımsal faaliyetlerin yapılması oldukça önemli bir etken olmakla beraber, “Kentsiz Kentleşme” isimli kitabın yazarı Murray Bookchin dinsel inanışları da çok önemli bir etken olarak değerlendirir. Bu yaklaşımını da “Kentin gerçek habercisi saban değil, daha sonraları tapmakla çevrelenen türbeydi; insanlara liderlik edenler de açıkgoz politik şefler değil, büyük olasılıkla şaman ya da rahip gibi yarı dinsel kişilerdi (Bookchin, 2014, s.61)” sözleriyle belirtir.

Kentlerin ikinci önemli gelişimi ise Orta Çağ Avrupa'sında gerçekleşmiştir. Bu kentlerde ticaret önemli bir unsur olarak dikkat çeker ve ticaretteki hareketlenme ile birlikte kentsel nüfus da artmıştır. Yazar Leo Huberman'ın “Ticari büyümenin en önemli etkilerinden biri şehirlerin büyümesiydi (Huberman, 2009, s.37)” şeklindeki sözleri Orta Çağ'da şehirlerin büyüme nedenlerini açıkça anlatmaktadır.

Kentlerin büyümesi ve kentsel nüfus artışı Sanayi Devrimi ile birlikte gelişen modern kentlerde büyük bir hız kazanmıştır. Tanilli, bu hızlı artışın sebeplerini aşağıdaki şekilde sıralar;

Son olarak, sanayiciler kentlerde yerleşiyor ya da yeni kentler kuruyorlar çok kez. Bunun sonucunda kentlerle köy ve kasabalar arasında -eskiden beri görülen- farklılık, böylece daha da belirginleşiyor: Artık kentler sınai ve ticari faaliyetlerin merkezleridir; köyler ve kasabalar ise yalnızca tarım faaliyetlerinde bulunacaklardır. Kentlerin, köy ve kasabaların aleyhine olarak büyümesi öyle bir noktaya gelir ki, 20. yüzyılın başlarında Batı Avrupa nüfusunun çoğunluğu artık kentlerde bulunmaktadır (Tanilli, 2007, s.120).

Nüfus artış hızının büyüklüğünü anlayabilmek için 1760 yılında nüfusu 12.000 olan Manchester şehrinin, 19. yüzyılın ortalarında 400.000 nüfusa sahip olması örnek gösterilebilir. Ayrıca 18. yüzyılın sonunda 1.000.000'u geçen Londra nüfusunun 1851 yılına gelindiğinde 2.500.000'a ulaşması da kentlerin nüfus artış hızının ifade edilebilmesi açısından önemlidir (Benevolo, 1995, s.188).

Böylesi büyük bir hızla artış gösteren nüfus, kentlerin yeni ihtiyaçlar doğrultusunda yapılandırılmasını gerektirmiştir. Bu yapılandırmanın ifade edilebilmesi açısından Mimarlık tarihi profesörü Leonardo Benevolo'nun 19. yüzyıl kenti üzerine söylediklerine bakılabilir;

Aynı zamanda, toprak, kapitalist bir ilke doğrultusunda yeni bir düzene göre ekiliyordu; yeni yollar, kanallar ve 1830'dan sonra demiryolları yapıldı. Sanayi, önceleri suyun getirdiği ana caddeler boyunca, sonra da köktenci bir dönüşümün yer aldığı kırsal kesimin geniş bölümlerinde kömür ocakları merkezlerinin çevresinde yoğunlaştı. Yelkenli gemilerin yerini yavaş yavaş buharlı gemiler aldı ve limanlar buna uyarlandı (Benevolo, 1995, s.188-189).

Kentlerin gelişiminden ve sanayileşme ile ilişkisinden kısaca bahsedildikten sonra modern kentler hakkında toparlayıcı birkaç bilgi eklemek 20. yüzyıl kent yapısının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Öncelikli olarak bu kentlerde tarım dışı üretim yapılmaktadır ve üretim süreci makineleşmiştir. Kentler oldukça büyük, nüfus yönünden kalabalık ve heterojen bir yapıya sahiptir. Kentlerin büyüklüğünü yaya mesafesi belirlemez. Aksine, bir yerden bir yere ulaşmak, şehirlerin büyüklüğü düşünüldüğünde, çoğu zaman araç kullanımını gerekli kılar. Sanayi öncesi toplumların ortak yaşam biçimleri ve samimi insani ilişkilerinin yanında, kalabalıklaşan modern kentler ve mekanikleşen üretim süreci kent sakinlerinin birbirleri ile olan bağlarını zayıflatır. Tüm söyleneler ışığında bakıldığında, değişen yaşam koşullarının sürdürüldüğü bir mekân olarak modern kentler, doğrudan toplumsal yapıyla etkileşim içindedir ve modernleşmenin beraberinde getirdiği bir olgu olarak dikkat çekmektedir.

1.1.2. Dünya savaşları

28 Temmuz 1914'te başlayan ve 11 Kasım 1918'de sona eren Birinci Dünya Savaşı'nın sebepleri arasında; ham madde ve sömürge arayışı, Almanya ile İngiltere arasındaki ekonomik yarış, bu yarış nedeniyle devletlerin bloklaşması ve silahlanmanın hızla yayılması gibi gerekçeler yer almaktadır. Savaşın taraflarının sanayi ve ticaret devletleri olması, bu ülkelerin ekonomik açıdan ciddi bir şekilde etkilenmesine yol açmıştır. Ayrıca, savaşın etkileri sadece askeri alanda değil, toplumsal anlamda da yoğun olarak hissedilmiş; ekonomi, temel hak ve özgürlükler, siyasi yapı, demokrasi gibi toplumu oluşturan temel dinamiklerin sarsılmasına ve gerilemesine neden olmuştur. Özellikle, toplumsal açıdan yaşananların anlaşılabilmesi için Tanilli'nin, cephe gerisinde yaşananları anlattığı, aşağıdaki sözlerine bakılabilir;

Cephe gerisi de, çetin koşullar içindedir: Havadan bombalamaya o da uğrar; denizaltı savaşlarının ve ablukaların doğrudan ya da dolaylı sonuçlarını o da yaşar. Emekçi kıtlığı yüzünden, yabancı işçilere ve kadın emeğine çağrıda bulunulmuştur; kadınlar fabrikalarda ve tarladadır, yaşlılar ve çocuklar çift sürerler. Ücretler, sanayisine göre eşitsiz artar; ne var ki fiyatlar da yükselir alım gücü düşer. Hükümetler, ister istemez tayı, yani yiyecekleri kısıtlama yoluna giderler. Yağlı yiyeceklerin yetersizliğı, beslenme gücü az besinleri tüketme, sabun kıtlığı salgınlara yol açar; bunların da bir sonucu olarak, doğum oranı yüzde 40 azalır, ölüm oranı sivil halkta artar: 1916'da yüzde 14'tür, 1918'de yüzde 37'dir (Tanilli, 2007, s.27).

Her yönüyle büyük bir yıkım getiren ve milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanan Birinci Dünya Savaşı sosyal eşitsizliğı derinleştirmiş; siyasal, sosyal ve ekonomik anlamda tüm yıkıcılığıyla derin bir etki bırakarak sonuçlanmıştır. Sadece askeri gücün değil aynı zamanda sanayi potansiyelinin de yok edilmesine yönelik bir özelliğı bulunan İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) ise Birinci Dünya Savaşı'na göre çok daha şiddetli geçmiştir. Tanilli, bu durumun nedenini "...bu savaş, öncekinden farklı olarak, aynı anda tutuşan devletlerin sayısı, harekâtın dünya çapında oluşu ve katılan ülkelerin bütün güç ve kaynaklarının seferber oluşuyla, bütüncül (total) bir savaş oldu (Tanilli, 2007, s.248)" sözleriyle ifade eder ve ilk savaşa kıyasla ABD ve Japonya'nın tüm gücüyle bu savaşta yer aldığını ekler. Her yönüyle vahim sonuçları olan bu savaşın yıkıcı yönü şu sözlerle açıklanabilir;

Birleşik Devletler dışında- savaşan bütün ülkeler yoğun hava bombardımanlarına uğramışlardır, içlerinde İngiltere ile Japonya da başta gelirler bu bakımdan. Milyonlarca insanın savaşa tutuştuğı Sovyetler Birliğı ile Almanya'ya gelince, kara ve hava

bombardımanları, sokak savaşları, çekilirken "toprağı yakma" uygulaması ile başka sistemli yıkımlar, korkunç felaketlerin sahnesi haline getirmiştir bu ülkeleri (Tanilli, 2007, s.248).

Nükleer gücün bir savaş aracı olarak kullanılması ve Yahudi soykırımı gibi son derece trajik olayları da içinde barındırması, bu savaşın sarsıcı yanının anlaşılması için oldukça önemlidir. Diğer bir önemli unsur ise sivillerin de cephedeki askerler kadar hedefte olduğudur. Bu durum aşağıda yer alan istatistiki verilerle daha net anlaşılabilir;

Yalnız İngiltere' de savaşın ilk iki ayında, hava saldırılarında 600.000 sivil ölmüş ve bir iki katı insan da yaralanmıştı. Almanya'da üstelik yerle bir olan kentlerin insan kaybını saymıyoruz. Japonya'da, 200.000 kurban veren Hiroşima ve Nagazaki atom bombası saldırısından önce de, Tokyo ve öteki sanayi kentleri, yoğun hava saldırılarında sayısız insanını yitirmişti (Tanilli, 2007, s.247-248).

20. yüzyılın genel bir çerçevesinin çizilebilmesi için dünya savaşlarının toplumdaki yankılarının anlaşılması önemlidir. Bu sebeple “Dünya Savaşları” başlığı altında anlatılanlar (Bkz. S.10-12) genel olarak savaşın yıkıcı yanı, toplumdaki yansımaları ve tüm şiddetiyle 20. yüzyıl insanının travmasıdır. Bu bağlamda, Eric Hobsbawm'ın (2011, s.2) “Kısa 20. Yüzyıl” adlı kitabında yer alan ve William Golding'e ait “Bu yüzyılın insanlık tarihinin en şiddetli yüzyılı olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum” sözleri bu bölümde anlatılanların bir özeti niteliğindedir.

1.1.3. Büyük Buhran

Sanayi Devrimi'nden sonra teknoloji ilerlemiş, ekonomi sürekli ama eşitsiz bir şekilde büyümeye devam etmiştir. Genişleyen iş bölümü beraberinde küreselleşmeyi getirmiş; ekonomi, devletlerin birbirine bağlı olarak çalıştığı bir sisteme dönüşmüştür. Böylelikle, dünya çapında artan iş bölümü karmaşık bir yapı halini almıştır. 1929 yılında patlak veren ve “Büyük Buhran” olarak adlandırılan ekonomik kriz de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Bu sayede, krizin dünya çapında görülen etkilerinin 1900'lerin küresel boyuttaki ekonomi ağı ile olan ilişkisi de göz ardı edilmemiş olur.

Bahsedilen bu küresel ekonomik kriz “Öylesine şiddetli, derin ve evrensel olmuştur ki o, sistemi genel olarak parçalamış ve zaten alabildiğine sarsılmış bir dünyada dev yıkıntılara yol açmıştır (Tanilli, 2007, s.83).” Daha önce görülmemiş çapta yaşanan bu krizi Tanilli şu sözlerle anlatır;

Bunalım, Birleşik Devletler'de, 24 Ekim 1929 günü, bir "kara cuma"da, beklenmedik bir anda, New York borsasında bir krizle, birden patlar. Gerçi önceki aylarda başlayan fiyat düşüşleri vardır. Ama son günlerde bir iflas, bir panik, çözülüşü beraberinde getirir; hisse senetleri çığ gibi satılır, fiyatlar düşer. Çoğu, tacir ve sanayici kredilerinin kaybolduğunu

görür; taksitle satışlar durur, siparişler ertelenir, stoklar birikir. Borsa çöker, üretim azalır, otomobil üretimi yarı yarıya düşer; bunalım, sıçrayışlar halinde, bütün sanayiye yayılır, dış ticareti etkilerken işsizlik çıkar gelir...

Amerika'daki bunalım Avrupa'ya ulaşır ve giderek bütün dünyayı avucuna alır. Öyle olur, çünkü New Yorktaki mali bunalım, Avrupa'ya kredi açmayı imkânsız kılar...

Her yanda güçlük içindeki bankalar çöker:... Banka iflasları dalgası, ancak 1932 ilkbaharında sona erer. Ne var ki, felaket o noktada durmaz... felakete ancak 1931'de uğrayacak olan Fransa bir yana bırakılırsa, bütün devletler 1930'dan başlayarak bunalımın acılarını tadarlar (Tanilli, 2007, s.84).

Büyük Buhran'ın özellikle toplumsal anlamdaki sonuçlarına bakmak gerekirse; yaşanan ekonomik bunalım sosyal eşitsizlikleri ve sınıfsal farklılıkları derinleştirmiş, fiyatlardaki düşüş başlarda sabit gelirlilere yarasa da, fiyatlar yükselmeye başladığında onların her şeyini kaybetmesine yol açmıştır. Orta ve aşağı sınıflar ve tarım ile uğraşanlar bu bunalımdan en çok etkilenenler arasında yer almış, işçi sınıfı sosyal saygınlığını yitirmiş ve aşağılanmaya başlamıştır. Hem maddi hem de politik anlamda ezilmeye başlayan işçi, işsizlik tarafından da ezilmeye başlamıştır. Kitlelerde oluşan hınç, faşistler tarafından sömürülmeye başlanmıştır; Benito Mussolini, Alfred Hitler, Francisco Franco gibi isimler kitlelere kapitalizm karşıtlığı ile hitap etmişlerdir. Kapitalizme karşı büyüyen bu suçlayıcı yaklaşımlar sosyalist düşüncenin yayılmasını da kolaylaştırmıştır (Tanilli, 2007, s.99-106).

Ayrıca, yaşanan küresel krizin yukarıda bahsedilen sonuçları tarih açısından oldukça önemli gelişmelerin yaşanmasının da önünü açmıştır. Bu noktada, Hobsbawm'ın "Bu ekonomik kriz olmasaydı kesinlikle Hitler olmayacaktı. Neredeyse kesinlikle Roosevelt olmayacaktı. Büyük bir ihtimalle Sovyet sistemi ciddi bir ekonomik rakip ve dünya kapitalizmine bir alternatif olarak görülmeyecekti." (Hobsbawm, 2011, s.113) sözleri örnek gösterilebilir. Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere, 20. yüzyılın önemli tarihsel olaylarının şekillenmesinde küresel anlamda yaşanan bu ekonomik krizin doğrudan rolü bulunmaktadır.

1.2. 20. Yüzyılın Karanlık Yanı

20. yüzyıl, diğer yüzyıllarla kıyaslandığında, kabarık siciliyle dehşet dalında Nobel'i kaçırmazdı. Boş yere geçmişe bakmayalım: Dünya çapında bunca suçun işlendiği bir dönem daha göremeyiz. Rasyonel bir şekilde ve soğukkanlılıkla organize edilmiş kitlesel suçlar, akıl sır ermez bir düşünce sapkınlığının sonucu olan suçlardı bunlar. Auschwitz ismi, bu sapkınlığın sembolü olarak daima hatırlanacak (Delacampagne, 2010, s.1).

“20. Yüzyılın Karanlık Yanı” başlığı altında, yazar Christian Delacampagne’ın yukarıdaki sözlerinden hareketle, 20. yüzyılda yaşanmış insanlık dışı şiddet eylemlerine dair bir değerlendirme yapılacaktır. Yahudi soykırımı ve Japonya’da kitlesel ölümlere sebep olan nükleer saldırı ekseninde yapılacak olan bu değerlendirme, tüm yüzyılda yaşanan şiddet olaylarının kökenlerine dair ipuçlarını da bünyesinde barındırmaktadır. Bu noktada, ilk olarak Delacampagne’ın yukarıdaki sözlerinde işaret ettiği Yahudi soykırımına ve bu soykırımın modernite ile olan ilişkisine değinilmelidir.

1933 yılında Ari ırkını diğer ırklardan daha üstün olduğunu düşünen Naziler, Hitler önderliğinde iktidara geldi ve Yahudileri kendi ırkları için biyolojik bir tehdit olarak görmeleri sebebiyle, 1933 yılında, yasal ve idari düzenlemelere başladı. İkinci Dünya Savaşı ile beraber toplama kamplarına alınan Yahudiler, 1942 yılında öldürölmelerine karar verildikten sonra gaz odalarında topluca katledildiler (Göktolga, 2013, s.209-210).

Yahudilerin yaşadığı ve dönemin korkunç olaylarından biri olan bu süreç, 20. yüzyılda olduğu kadar bugün de aynı derecede dehşet verici görünmektedir. Bu insanlık dışı olayın altında yatan sebebi, Polonyalı sosyolog ve filozof Zygmunt Bauman modernite ile ilişkilendirir. Akademisyen Oğuzhan Göktolga, Bauman’ın soykırım ve modernite arasında kurduğu ilişkiyi şu sözlerle ifade etmektedir;

Bauman’a göre Holocaust, moderniteden ayrı düşünölemez. Çünkü moderniteyle birlikte ortaya çıkan modern rasyonel bürokrasinin varlığı, modern bilim ve teknolojinin kullanılabilirliği, problem çözmeye yönelik mantıksal ve akılcı yaklaşım ve şiddet tekelinin sadece devlete ait olması gibi özellikler, modern Holocaust¹’ın yaşanmasındaki temel nedenlerdir (Göktolga, 2013, s.209-210).

Bauman; Yahudi soykırımı ve modernlik arasındaki ilişkiyi, kendi ifadesiyle, “Holocaust, tümöyle tasarlanmış, tümöyle denetim altında bir dünyaya yönelen modern dürtölerin, denetimden çıkıp da vahşileştiği anki yan üründür (Bauman, 1997, s.127)” sözleriyle vurgular.

Bauman’ın soykırım ve modernite arasında kurduğu ilişki, totalitarizm ve modernite arasında da benzer şekilde kurulabilir. Özellikle totaliter anlayışlar, 20. yüzyılda, Hitler’in yanında Benito Mussolini ve Francisco Franco ile Avrupa’da varlığını

¹ Almanya’da Nazi yönetimi döneminde çok sayıda Yahudi’nin öldürölmesiyle sonuçlanan sistematik soykırımın tercih edilen adı olmuştur. (Göktolga, 2013, s.209)

sürdürmüştür. Aynı dönemde Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa’da da bu yapı mevcuttur. Tüm bunlar düşünüldüğünde; 20. yüzyılda Avrupa’da görülen totaliter yapının modernite ile olan ilişkisini, yazar Mesut Karasahan’ın sözleri açıkça tarif etmektedir;

Totalitarizmi mümkün hale getiren modern çağdır ve onun kaba ve bariz versiyonları bir yana, totaliterizmi asıl üreten şey sanayileşmeyle birlikte piyasaya hâkim olan yeni mübadele ilkelerinin, bilim ve teknoloji anlayışının insan hayatının her alanına yönelik bitip tükenmek bilmez müdahalesidir. Bu süreç içinde insanoğlunun o güne dek korunagelmiş olan, modernlik öncesi şartlarda insanlara belli bir güven ve istikrar duygusu aşılayan inançlar, değerler ve çeşitli toplumsal pratik biçimleri ciddi bir sarsıntıya uğramıştır. Bilim ve teknoloji, kendi mantalitesine aykırı bulduğu çeşitlilik ve farklılıkları ortadan kaldırmaya yönelmiş ya da eski devirlerin batıl inançları ve uygulamaları diye gözden düşürmeye çalışmıştır (Karasahan, 1998, s.163).

Modernite ile bağlantılarından bahsedilen Yahudi soykırımı ve totaliter anlayışlar bu yüzyılın dehşet verici olaylarından sadece biridir. Nazilerin Yahudilere karşı giriştiği şiddet eylemlerinin yanında, bilimdeki gelişmelerin yüzbinlerce sivili öldüren nükleer bir silaha dönüşmesi ve bu silahın ABD tarafından Hiroşima ve Nagazaki’de kullanılması korkunç bir olay olarak 20. yüzyıl tarihinde yer almaktadır. Bu saldırının ardından teslim olan Japonya karşısında ABD zaferini ilan etmiştir. Ancak Winston Churchill, bu savaşın kazanılabilmesi için atom bombası gibi kitlesel bir silaha gerek olmadığı düşüncesindedir ve bu düşüncesini şöyle ifade eder.

Japonların kaderinin atom bombasıyla belirlendiğini sanmak hata olacaktır. Yenilgileri ilk atom bombasının atılmasından evvel kesindi ve bu yenilgiye ezici deniz gücü neden oldu. Bu, tek başına Japonya’nın nihai taarruzu başlatacağı okyanustaki üsleri eline geçirmesini imkânsız kılmış ve milli (metropolitan) ordusunu taarruza geçmeksizin teslim olmaya zorlamıştı. Deniz filosu imha edilmişti (Churchill, 1954, c. VI, s.559’dan aktaran Hart, 2009, s.962).

Churchill’in sözlerine ek olarak, İkinci Dünya Savaşı’nın ABD’li üst düzey subaylarından Daniel Leahy; Japonların, deniz ablukası ve klasik silahlarla gerçekleştirilmiş bombardımanla, zaten yenilmiş olduğunu söylemektedir. Tam da burada, neden atom bombası atıldığı sorusu önem kazanmaktadır. İngiliz asker ve askeri tarihçi Basil Liddle Hart, bu durumun ilk sebebini; Stalin’in, Japonya işgalinden pay talep etmesi olarak gösterir. Hart’a göre ikinci sebep ise atom bombası geliştirmek için yapılan projeye harcanan 2 milyar doların ardından, denemenin başarılı olup olamayacağının görülmesinin istenmesidir. (Hart, 2009, s.968-969)

Atom bombası projesinde yer alan yüksek rütbeli subaylardan biri, bu durumu daha açık bir şekilde ifade etmektedir;

Bomba gerçekten başarılı olmak zorundaydı - çok masraf edilmişti. Başarısız olsaydı, bu kadar büyük bir harcamayı nasıl izah edebilirdik? Kamuoyunun olası protestosunu düşünün bir kez. . . Zaman azaldıkça, Washington'daki belirli kişiler Manhattan Projesi'nin direktörü General Groves'u iş iştenden geçmeden istifa etmesi için ikna etmeye çaba gösteriyorlardı, çünkü başarısız olursak Groves sorumluluğun üzerine kalacağını biliyordu. Bomba tamamlandığında ve atıldığında ilgili herkesin hissettiği rahatlama muazzamdı (Hart, 2009, s.969).

Bir savaşın kazanılması için atılması bile barbarlık dışında açıklanamayacak bir nükleer bombanın, yukarıdaki ifadelerde belirtilen sebeplerden ötürü yüzbinlerce insanın bir anda ölmesine sebep olması hiçbir koşulda anlaşılır değildir. Ancak; Bauman (1997, 282), bu akıldışı görünümün ardında yatan sebebi, Yahudilerin toplu halde öldürülmesinin ardında yatan sebeple, yani modernitenin denetimden çıkmasıyla açıklar. Bunun yanında, Japonların tamamen yok edilmeye çalışılmadığını ve bu yönüyle Hitler'in Yahudilere karşı giriştiği kitlesel öldürme eyleminden ayrıldığını da belirtir. Ancak, Bauman "İki yüz bin Japon'un öldürülmesi, saptanan amacın yerine getirilmesi için aranan etkili çözüm olarak tasarlanmıştı (ve uygulanmıştı); bu gerçekten, sorunları mantıkla çözme işleminin bir ürünüydü (Bauman, 1997, 282)" sözleriyle moderniteye doğrudan gönderme yapar. Burada bahsedilen, sorunların mantıkla çözülme süreci şiddete başvurmayı gerektirmekteydi ve kendileri açısından sorunların çözüldüğü de bir gerçektir. Böyle düşünüldüğünde, 20. yüzyılda yaşanan kitlesel katliamlar ve modern uygarlık arasında yadsınamaz bir ilişki olduğu görülür. Kâğıt üzerinde modernlik ve şiddet ikilisi birbirleri ile uzlaşamaz gibi görünse de Bauman'ın ifadesiyle; "Modern uygarlığın şiddet içermeyen karakteri tam bir yanılsamadır. Daha doğrusu onun, kendini kandırma ve kendini ilahlaştırmasının; kısacası, onun meşrulaştırıcı mitinin ayrılmaz bir parçasıdır (Bauman, 1997, s.131)." Bu perspektiften bakıldığında; özellikle 20. yüzyıldaki savaşlar, soykırımlar ve kitlesel katliamlar gibi insanlık dışı eğilimlerin altında yatan nedenin, dolaylı da olsa modernlikten beslendiği görülür.

1.3. 20. Yüzyıla Eleştirel Bakış

"Eleştiri" kelimesi, Akarsu'nun "Felsefe Sözlüğü"nde genel anlamıyla "Bir insanı, bir yapıtı, bir konuyu, doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek ereğiyle inceleme işi"

(Akarsu, 1975, s.64) olarak tanımlanmıştır. Bu tanım ışığında, 20. yüzyıl Avrupa'sının eleştirisi yapılmak istenirse, öncelikle bu yüzyılın insanlık tarihi açısından atılmış büyük bir adım olduğu söylenmelidir. Gerek sanayi alanında yaşanan ilerlemeler ve bu ilerlemelerin toplumsal yansımaları, gerek bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin günlük hayata katkıları bu durumun en önemli kanıtıdır. Bu sebeple, 20. yüzyıl eleştirisi için söylenecek ilk şey, bilim ve teknikteki birlikteliğin tüm yüzyılı değiştirdiği gerçeğidir. Bu değişimin olumlu anlamda toplumsal yansımaları 20. yüzyılı tasvir etmekte nasıl önemli bir role sahipse, doğurduğu olumsuzluklar da dönemin tam olarak anlaşılmasında benzer öneme sahiptir. Özellikle, 20. yüzyılda yaşanan gelişmelerin yarattığı toplumsal, siyasal ve kültürel açıdan olumsuz yanlar, bu araştırmada öne çıkarılacak eleştiri noktalarının bel kemiğini oluşturmaktadır. Bu eleştiri noktaları; savaşlardan ve ekonomik buhran yıllarından yorgun düşmüş bir toplumun sanayileşme serüveni ve modernlik deneyimleri ekseninde incelenecektir.

Bu eleştiri noktalarından ilki, koca bir çağın değişmesinin ana kaynağı konumundaki sanayileşmedir. Bu açıdan bakıldığında tümüyle değişen bir üretim süreci söz konusudur ve bu sürecin ilk etkileşimi makine ve işçi arasındadır. Bu sebeple makine ve işçi birlikteliğinin özünü anlamak, ancak makineleşmiş bir sistemin temel prensibinin anlaşılmasıyla mümkündür.

Bu birliktelikle ilgili Freyer, sanayileşmiş bir üretim sürecinde makinenin kendi kendine çalışan bir araç olma özelliği taşıdığını söyler. Bu sistem içerisinde yer alan işçi ise makinenin işleticisi ya da yöneticisi konumundadır. Orada çalışan insan tüm üretim sürecini göz önünde bulundursa da, ancak üretimin belli bir parçasında yer alır. Burada söz konusu olan, kendi kendine işleyen üretim sürecine uygun niteliklerle çalışılması ve makineye eşlik edilmesidir (Freyer, 2018, s.71-72).

Freyer'in sözleri makineleşmiş bir üretim sürecinin sanayi öncesi üretim modelinden kesin sınırlarla ayrıldığını göstermektedir. Bu esnada makineye eşlik eden işçinin fiziksel olarak etkinliği azalmakta, ancak bununla beraber başka problemler de gün yüzüne çıkmaktadır. Tanilli'nin "...makine onu kullanana sürekli ve dayanılması güç bir çaba yüklüyor ve eski kas yorgunluğunun yerini genel ve ağır bir bitkinlik alıyor, bir aşınma içine giriyor insan (Tanilli, 2007, s.560)" sözleri, işçinin yeni çalışma koşullarında, makine ile olan ilişkisini anlatmaktadır.

Makineleşme ekseninde, işçinin içinde bulunduğu koşullar ve bu koşulların doğurduğu ekonomik ve sınıfsal problemler üzerine Karl Marx'ın söylediği sözler

eleştirel bakışın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Aşağıdaki ifade, hem kapitalist üretim sürecinin eleştirilmesi hem de makineleşmenin çağa getirdiği büyük dinamizme karşın işçi sınıfına pek de bir şey sunmadığının vurgulanması açısından önemlidir.

Politik iktisat, işçiyle (emek) üretim arasında ki dolaysız ilişkiyi göz önüne almayarak, emeğin kendi içinde yatan yabancılaşmayı gizler. Emek zenginler için gerçekten çok güzel şeyler yaratır - ama işçi için ürettiği yalnız yoksunluktur. Emek saraylar üretir - ama işçi için ürettiği izbelerdir. Güzellik üretir - ama işçi için, çirkinlik. İnsan emeğinin yerine makinaları koyar - ama işçilerden bazılarını barbarca bir çeşit çalışmaya iteler ve başka işçileri de makinalaştırır. Zekâ üretir - ama işçi için ürettiği aptallık, budalalıktır (Marx, 2013, s.77).

Marx'ın işçiler üzerine yaptığı değerlendirmelere paralel olarak, bir yandan makinelerin hızını yakalamaya çalışan işçinin; bir yandan da Taylorculuk² ilkeleri doğrultusunda zorunlu olarak tek tipleştiği, üretim sürecinin standartlaşması uğruna robotlaşmak zorunda kaldığı söylenebilir. Başka bir deyişle, sanayileşmiş üretim sürecinde insan emeğinin çok büyük bir kısmı makineler tarafından üretilirken, bu süreç işçiyi de doğasından uzaklaştırıp makineleştirmeye başlar. İngiliz sinema yönetmeni Charlie Chaplin'in, "Modern Zamanlar" (Chaplin, 1936) isimli filminde yer alan fabrika sahnelerinde zaman zaman metaforik bir dille işçinin makine karşısında yaşadığı güçlükler anlatılırken, bazen de Taylorculuğun çalışma prensibi, her işçinin sadece bir hareketi yaparak katıldığı üretim süreci, açık bir dille izleyiciye aktarılmakta ve işçinin bu süreçte ne kadar yıprandığı gözler önüne serilmektedir (Bkz. Görsel 1.1). Ayrıca, Avusturyalı yönetmen Fritz Lang'ın "Metropolis" (Pommer, 1927) isimli filmi de kentleşme, makineleşme ve sınıfsal ayrımın eleştirisini yapmaktadır. Özellikle, işçilerin adeta makinelerin dönen çarkları kadar muntazam hareket ettiği vardiya değişim sahnelerinde robotlaşan işçi modelini görmek mümkündür (Bkz. Görsel 1.2). Bahsedilen bu iki filmde yer alan eleştirel tavrın öne çıkmasında etkili olan, yönetmenin bakış açısını

² Emeği en çok yoğunlaştıracak biçimde işçiyi çalıştırma yöntemi... Amerikalı mühendis Taylor (1856-1915) tarafından önerilmiştir. Yöntemin temeli, emeğin harcanması sırasında işçiye zaman kaybettiren bütün öğeleri ortadan kaldırmak ve çok hızlı çalışmayı gerçekleştiren teknik bir işbölümü sağlamaktır... Taylor, işçileri hareketlerine göre bir işbölümüne bağlamış ve bir hareketin belli bir sürede en çok ne kadar tekrarlanabileceğini saptamıştır. Her işçi sadece bir hareketi yapmakla görevlendirilince işin hızı ve emeğin verimi artmaktadır. Örneğin bir işçi sadece vidayı belli bir yere koymakta, ikinci işçi vidayı sadece bir kez bükümekte, üçüncü işçi de sadece onun üstüne bir kez çekiçle vurmaktadır. Vida bükün bütün bir işgününde sadece vida bükcek, çekiç vuran da sadece çekiç sallayacaktır. Taylorizm, sanayi işçisini, Adam Smith'in gösterdiğinden de daha çok önemsizleştirmiş ve otomatlaştırmıştır. (Hançerlioğlu, 1993, s.404).

da şekillendiren toplumsal ve çevresel koşulların dönemin insanları üzerindeki etkilerinin çarpıcı bir şekilde aktarılmasıdır.



Görsel 1. 1. “Modern Zamanlar”, Yönetmen: C. Chaplin, Dram-komedi türünde siyah-beyaz sessiz film, 1936, ABD.



Görsel 1. 2. “Metropolis”, Yönetmen: F. Lang, Dram ve bilim-kurgu türünde siyah-beyaz sessiz film, 1927, Almanya.

Walter Benjamin’in “Pasajlar” isimli kitabında yer verdiği, yazar Eduard Foucaud’nun aşağıdaki sözleri; Marx’ın bahsettiği, kapitalist üretim süreci ve işçi sınıfı arasındaki ilişkinin somutlaşmış halini ifade etmektedir. Ayrıca bu sözler, Modern Zamanlar” ve “Metropolis” filmlerinde görülen, mekanikleşen ve kişi olma hürriyetini kaybeden işçinin içinde bulunduğu ruh halini yansıtmaktadır;

Sakin sakın keyif çatmak, işçiyi neredeyse bitkin düşürür. Oturduğu ev bulutsuz bir göğün altında istediği kadar yeşilliklere bürünmüş, çiçek kokularıyla dolmuş ve kuş cıvıltılarıyla canlanmış olsun – işçi yapacak işi yoksa eğer, yalnızlığın çekici yanlarına kapalı kalır. Ama uzaklardaki bir fabrikadan tiz bir ses ya da düdük kulağına gelmeye görsün, makinelerin tek düze takıntısını duymayagörsün, yüzü hemen aydınlanır... Nefis çiçek kokularını artık duymaz olur. Yüksek fabrika bacasından çıkan duman, örsten gelen gümbürtüler mutluluktan titremesine yol açar. Yeni buluşlar yapanların ruhuyla yönlendirilen çalışmasıyla geçmiş mutlu günlerini anımsar (Benjamin, 2018, s.132-133).

Makineleşme üzerine getirilen eleştirilerin en önemlilerinden biri de makinelerin insanoğlunun iradesi dışına çıktığı üzerinedir. Sosyolog Fritz Pappenheim; insanın, kendi yarattığı bu güç karşısındaki acziyetini aşağıdaki sözlerle anlatmaktadır;

“Bireyin amaçlarına hizmet etmek için yapılan makine, insan iradesine karşı bağımsızlık kazanacak kadar büyük bir güç kazanmıştır. Makine, insanoğlunun özerkliğini yaşama geçirmeye yardım edeceğine, ona karşı zafer kazanmıştır. Bizler tarafından yaratılmış olmasına rağmen teknolojik gelişme, kendisini bizim yönetimimizden kurtarmış ve bizzat kendi iç yasasını izler duruma gelmiştir (Pappenheim, 2002, s.33).

Pappenheim’ın sözleri; makineleşmenin sadece fabrika, işçi ve üretim süreci üzerinden değerlendirilecek bir konu olmadığı, aksine fabrikada başlamasına rağmen sonuçlarının tüm toplumu ilgilendirdiğini göstermektedir. Tanilli, bu durumu “...fabrikada olduğu gibi büroda da, makine insanın yerine geçmiştir, dinleyen, okuyan, hesaplayan, yazan hep makinedir (Tanilli, 2007, s.559)” sözleriyle anlatmaktadır. Bu sebeple bahsedilecek diğer eleştiri noktalarının çatısı olarak tanımlanabilecek “modern yaşam” olgusu, sanayileşme hareketlerinin sonuçlarıyla doğrudan ilişkilidir. Ayrıca, bu çatı başlık sanayi-makine-işçi üçlüsünün ötesinde tüm toplumu ilgilendiren bir özelliğe sahiptir.

Modern yaşam şeklinin olmazsa olmazı büyük şehirler; insanı, geçmişte yaşadığı küçük ölçekli toplumsal yapıdan ayırmış ve bu yeni yaşayışın merkezi olarak eleştirilerin odak noktalarından birisi olmuştur. Yüzölçümü büyük bu şehirlerde, insan yığınları arasında yaşayan bireyin davranış modeli de bu doğrultuda değişim göstermiştir. Akademisyen Nilüfer Talu’nun, modern bireyin iletişimi üzerine söylediği “Günlük hayatlarında, toplu taşıma araçlarında, seyahat ederken, alışveriş merkezinde, iş ortamında rasyonellik bağlamından kopmadan, sadece gerektiği ölçüde ya da neden sonuç çerçevesinde iletişim kuruyorlardı (Talu, 2010, s.146)” sözleri yaşanan değişimin ne denli büyük olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, bu durum modern çağın duygusallıktan uzak, mekanikleşen iletişimini anlatmaktadır. Sosyolog Georg Simmel’in

“İnsanlar arasındaki bütün samimi duygusal ilişkiler bireyselliklerinden temelleniyor iken, rasyonel ilişkilerde insan, hesaba, bir sayı gibi, kendi içinde birbirinden farksız bir unsur gibi katılır. İlgilenilen yalnızca nesnel, ölçülebilir başarıdır (Simmel, 1996, s.82)” sözleri metropol insanı ve yeni yaşam tarzının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Aynı zamanda Simmel, rasyonel olarak tarif ettiği modern ilişki modelini doğrudan para ekonomisi ile bağlantılandırmıştır;

Modern zihin, giderek daha çok hesap yapar hale gelmiştir. Pratik yaşamda para ekonomisinin ortaya çıkarttığı hesaplama kesinliği, doğal bilimlere özgü ideale denk düşer: Dünyayı bir aritmetik problemine dönüştürmek, dünyanın her parçasını matematik formülleriyle sabitlemek. Bu kadar çok insanın günlerini, tartmayla, hesap yapmayla, sayısal saptamalarla, nitel değerlerin nicel değerlere indirgenmesiyle dolduran, yalnızca para ekonomisidir. (Simmel, 1996, s.83)

İnsan ilişkilerinin nesnelleştiği böylesi bir dünyaya ait olan modern birey yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. Bu durumun temel sebebi, bireyin sanayi öncesi toplumlarla kıyaslanamayacak ölçüde kalabalık bir toplumun, ancak mikro düzeyde bir parçası olabilmesi ile doğrudan ilgilidir. Simmel’in aşağıdaki sözleri modern bireyin içinde bulunduğu durum ve bu durumun nedenleri hakkında fikir vermektedir;

Birey geniş çevrelerdeki zihinsel hayat koşullarını, karşılıklı mesafe ve kayıtsızlığı, kendi bağımsızlığı üzerindeki etkisi bağlamında en çok büyük kentin kalabalığında hisseder. Çünkü bedensel yakınlık ve mekân darlığı, zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır. Metropol kalabalığıyla kıyaslandığında, insanın kendisini böylesine yalnız, böylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer yoktur (Simmel, 2003, s.96).

Simmel’in modern bireyin ruh halinden bahsettiği ve yukarıda yer alan sözlerini desteklemek adına, Marx ve Engels tarafından modern toplum üzerine yapılan değerlendirmeye bakılabilir;

Bütün yerleşik küflenmiş ilişkiler, peşlerinde sürükledikleri ağarmış tasavvurlarla ve görüşlerle beraber çözülür, yeni kurulanlar daha kemikleşmeden eskirler. Katı olan ve duran her şey buharlaşır, kutsal olan her şey kutsiyetinden arındırılır, insanlar en nihayet hayattaki yerlerine, karşılıklı ilişkilerine ayık gözlerle bakmak zorunda kalırlar (Marx & Engels, 2018, s.56).

Simmel ve Marx ve Engels’in sözlerinin ışığında bakıldığında; bireyin kendi olmaktan uzaklaştığı, kendine yabancılaştığı, başka bir ifadeyle kimliksizleştiği bir toplumsal kültürden bahsedilebilir. Simmel, bu durumun kaçınılmazlığını “eğitim kurumlarında, tüm mekânlara hâkim olan teknolojinin yarattığı harikalarda, sunduğu nimetlerde, topluluk hayatı oluşumlarında, gözle görülür devlet kurumlarında, dayanılmaz ölçüde billurlaşmış ve gayri şahsileşmiş bir tin söz konusudur – öyle ki kişilik

bunun etkisi altında kendini idame ettiremez (Simmel, 2003, s.100-101)” sözleriyle vurgulamaktadır.

Yukarıdaki sözlerde belirtilen modern toplumlarda yitirilen kimlik olgusu, sosyolog Ferdinand Tönnies tarafından farklı bir yaklaşımla açıklanır. Tönnies, modern toplumlarda bir kimsenin iradesinin başka birine bağlı olduğunu; bu sebeple, ancak ortak bir iradede bahsedilebileceğini söylerken bu düşüncesini aşağıdaki sözlerle ifade etmektedir;

Benzer şekilde, bir kişinin diğer bir kişiyle bağlanabilmesi gibi, bu kişi birçok kişiyle de birlik oluşturabilir ve bunlar da bir başkasıyla münasebet tesis edebilir; böylelikle bir gruba mensup olan her tek kişinin istenci grubun kolektif iradesinin bir parçası olur ve aynı zamanda onun tarafından yönlendirilir ki, bu, onun bu gruba bağımlısı olması demektir (Tönnies, 2000, 193-194).

Tönnies’in bu yaklaşımı; bireyin, kendisi olamadığı gibi, özgür olamadığı düşüncesini de doğurmaktadır. Zafer Cihirlioğlu ise Émile Durkheim’in modern toplumu tanımlarken öne çıkardığı toplumun birbirine bağlı olması durumunu, toplumsal iş bölümü ile açıklar;

Üretimin artması demek, yeni işkollarının ortaya çıkması ya da eski işkollarında daha ayrıntıya inebilen alanların oluşması demektir. Bunun için, toplumda aşamalı olarak uzmanlaşma gelişir. Toplumsal işbölümü farklılaşır. Bireyler, daha önceki döneme benzemeyen konularda (örn: din, edebiyat, sanayinin çeşitli dalları, ekonomi, siyaset gibi) çalıştıklarından, karşılıklı bağımlılıkları artar. Bu ilişkilerden doğan dayanışmaya Durkheim 'organik dayanışma', bu tür dayanışma içine giren toplumlara da 'modern toplumlar' adını vermektedir. Bu dayanışma organiktir; çünkü bir bütünün parçalarını oluşturan organlar gibi hareket ederler. Yani, birbirlerine bağımlıdırlar. (Cihirlioğlu, 1999, s.29-30)

Özetle; Tönnies ve Durkheim farklı açılardan baksalar da modern toplumun belli bir düzen içerisinde birbirine bağlı olma durumunun, çağın beraberinde getirdiği bir zorunluluk olduğunu ifade ederler. Modernliğin beraberinde getirdiği bu zorunluluk bireyin kendi olamamasının da sebebidir. Tüm bu söylenenler ışığında genel görünümü verilmeye çalışılan 20. yüzyıl; modern yaşam ekseninde, birey-toplum ilişkisi açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeye katkı sağlamak ve bu başlık altında yazılanları toparlamak adına, sosyolog Marshall Berman’ın aşağıdaki sözleri referans alınabilir;

Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaad eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz herşeyi, bildiğimiz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün

birliğıdır: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak Marx'ın deyişle 'katı olan herşeyin buharlaşıp gittiğı' bir evrenin parçası olmaktadır. (Berman, 1983, 27)

Buraya kadar bahsedilen, sanayileşme ve modernlik çerçevesinden bakılan eleştirel yaklaşımı daha anlamlı kılmak adına, toplumun en küçük parçalarına kadar hissettiğı savaş ve ekonomik bunalım yıllarının 20. yüzyıl insanının içinde bulunduğu durumu daha da ağırlaştırdığı unutulmamalıdır (Bkz. Sayfa 10-13). Olaya bu açıdan bakabilmek için, Birinci Dünya Savaşı'ndan İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar geçen yılları, toplumun "Felaket Çağı" olarak değerlendiren ve ekonomik bunalım yıllarının en güçlü kapitalist ekonomileri dahi dize getirdiğini söyleyen Hobsbawm'ın (2011, s.8-9) sözleri oldukça önemlidir.

O halde bu yüzyıl neden bu eşsiz ve olağanüstü ilerlemenin sevinciyle değil de huzursuz bir ruh haliyle sona erdi? ... neden bunca düşünen beyin geçmişe hoşnutsuzlukla ve geleceğe güvensizlikle bakıyor? Bunun nedeni sadece 1920'lerde bir süre için az çok kesintiye uğrayan savaşların kapsamı, sıklığı ve uzunluğu değil, bu yüzyılın aynı zamanda, insanlığın, tarihin en büyük kıtlıklarından sistematik soykırıma kadar görülmemiş ölçüde büyük felaketlere uğradığı, hiç kuşkusuz bugüne kadar bildiğimiz en kanlı yüzyıl olmasıydı. (Hobsbawm, 2011, s.15-16)

Hobsbawm, yukarıdaki sözlerine ek olarak (2011, s.17); 20. yüzyılın, insanların en vahşi ve teorik olarak en katlanılmaz koşullar altında bile yaşayabilmeyi öğrenebildikleri bir çağ olduğunu söyler. Bu çağ, aynı zamanda Avrupa'da modern toplumların ve modern yaşamın geliştiğı; sanayide, bilimde, teknikte muazzam ilerlemelerin yaşandığı bir çağdır. Böyle düşünüldüğünde, 20. yüzyıl; yan yana gelmesi imkânsız gibi görünen bu iki zıtlıktan doğan eleştirel bir bakışı da kendi gerçekliğinde barındırmaktadır.

1.4. Varoluşçuluk Felsefesi

Kökleri Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche gibi düşünörlere dayanan Varoluşçuluk felsefesi, 20. yüzyılda Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Gabriel Marcel ve Karl Jaspers gibi düşünörlere tarafından savunulmuştur. Cevizci, bu felsefe akımından "İnsanın varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesneler dünyasına fırlatılmış olduğunu öne süren felsefe okulu (Cevizci, 1999, s.889)" sözleriyle bahseder. Akarsu, "Varoluşçuluk felsefesinde, insan varoluşunun anlamı, söz konusudur; insanın kendini gerçekleştirmesi, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği

söz konusudur (Akarsu, 1987, s.188)” der. İvan Frolov ise bu konuyla ilgili olarak “Varoluşçuluk, yaşadığımız çalkantılı yüzyılın yol açtığı, burjuva liberalizmden kaynaklanan burjuva toplumun ileriye doğru geliştiği yolundaki yüzeysel iyimser dünya görüşü ve inancındaki bunalımı yansıtır (Frolov, 1991, s.505)” ifadelerini kullanır.

Sartre’ın “Varoluşçuluk” isimli eserini çeviren Asım Bezirci’nin, bu eser için yazdığı önsözde yer alan “Söz gelişi, Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunaltı, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm (düşüncülük), Benda’ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulque’ye göre saçmalık felsefesidir (Sartre, 1985, s.7)” şeklindeki sözleri; bu akım için net bir tanım yapmanın zorluğunu göstermekle birlikte 20. yüzyılın bireye sunduğu yeni dayatmaların yarattığı baskı sonucu, insanın duygusal olarak deneyimlediği ve ruhuna tutulmuş bir aynadan yansıyanların da tanımı gibidir. Bu sebeple söz konusu birey olduğunda, dış dünyaya dair değişken tüm unsurların bireyin iç yaşantısında yaratacağı duygu durumlarında gözlemlenebilecek tüm değişkenler kesin ve değişmez bir tanım yapmayı mümkün kılmaz. Bu noktada, aşağıda yer alan sözlerden hareketle Varoluşçuluğun net bir tanımının yapılamayacağı da görülmektedir;

Heinemann bu soruyu olumsuzca cevaplandırıyor: Hayır! «Varoluşçuluğun gerçek bir tanımı yapılamaz. Çünkü varoluşçuluk sözcüğünü kucaklayan tek bir öz, tek ve değişikliğe uğramayan tek bir felsefe yoktur. Bu sözcük, aralarında derin ayrımlar bulunan çeşitli felsefeleri gösterir». Nitekim, varoluşçu sayılan Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, Nietzsche gibi filozofların «üzerinde anlaştığı bir ilkeler topluluğu yoktur. (Sartre, 1985, s.9)

Üzerinde anlaştıkları bir ilkeler bütünü olmamasına rağmen bu düşünürleri ortak paydada tutan şey “Aynı çağın çocukları olup aynı sorunları ve güçlükleri cevaplandırmak zorundadırlar. Cevapları özdeş olmasa bile, aynı yöne çevriktir ve aralarında içten içe bir bağlılık vardır (Sartre, 1985, s.9)” sözleriyle açıklanabilir. Bu ortaklığın temel eğilimleri olarak; geleneksel anlamda felsefeyi küçük görmek, bireyin varoluş problemleri üzerine eğilmek, bireyciliğe aşırı ölçüde yer vermek, bir düşünce okuluna dâhil olmamak, inançlar kümesinin ve sistemlerin yetersiz olduğunu düşünmek gibi hususlar olarak sıralanabilir (Sartre, 1985, s.9).

Ortak temel eğilimlerinden bahsedilen Varoluşçuluğun önde gelen düşünürlerinden Kierkegaard ve Sartre’dan bahsedilmesi bu felsefenin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Varoluşçuluk görüşünün kökenlerinin dayandığı isim olan Kierkegaard etik, estetik ve dinsel olmak üzere üç tip varoluş tarzından bahsederken, dinsel olanın en yüksek varoluş tarzı olduğunu ifade eder. Kierkegaard, Tanrı ile insanların dünyasının ilke açısından karşılaştırılamayacağını düşündüğü için dinsel öğretisinde temel olarak “paradoks” kavramından hareket eder. Bu sebeple mantıksal düşünmeyi reddeder (Frolov, 1991, s.269).

Kierkegaard, ilkin soyut düşüncenin yerine somut düşünüşe yönelmişse de sonraları nesnel düşünceye karşı çıkar. Nesnel düşünceyle birlikte sevgi, nefret, tutku, ilgi gibi samimi olan şeylerin yok olduğunu savunur. Bununla birlikte, herkesin kişi olarak tek olduğunu ve Tanrıya karşı sorumlu olduğunu ifade eden Kierkegaard aile, din, devlet gibi kurumsal yapıya sahip toplulukların insanı ancak dışarıdan çevreleyebildiğini hatta kitleleşmenin doğruluk ve ahlakı ortadan kaldırdığını söyler (Akarsu, 1987, s.193-196).

Kierkegaard’ın aksine Sartre, felsefesinde tanrıya yer vermez. Bu konuyu Cevizci, “...Sartre Tanrı’nın varoluşunu inkâr etmiş olan tanrıtanımaz bir düşünürdür. Tanrı var değilse, Sartre’a göre, insanın Tanrı tarafından önceden belirlenmiş bir özü de olamaz. İnsan, yalnızca vardır, kendinden önceki bir modele, bir taslağa, bir öze göre ve belli bir amaç gözetilerek yaratılmamıştır (Cevizci, 1999: 752)” ifadeleri ile açıklamaktadır.

Tanrının olmadığı bir düşünce biçimi tedirgin edici ve bunaltıcı bir ruh haline sebep olur. Bu durumun sebebi insanın gökte değerler aramaması ve yeryüzünde tek başına kaldığı gerçeği ile yüzleşmesidir. Bu gerçek, yapılması yasak bir şeyin kalmadığı gibi yargı ve kaderin de olmadığı bir düşünüş biçimini ifade eder. Bu noktada, insanın hürlüğünden bahsedilebilir (Sartre, 1967, s.12-13). Sartre’ın aşağıdaki sözleri bu durumu açıklamaktadır;

Dostoyevski, «Tanrı olmasaydı her şey mubah olurdu, » diye yazmıştı. (İşte bu söz, varoluşçuluğun Çıkış noktasıdır.) Gerçekten de, Tanrı yok ise her şey yeğdir (mubahtır), hiçbir şey yasak değildir. Bu demektir ki insan, kendi başına bırakılmıştır. Ne içinde dayanacak bir destek vardır, ne de dışında tutanacak bir dal. Artık hiçbir özür, dayanak bulamayacaktır yaptıklarına (Sartre, 1985, s.71).

Varoluşçuluğun iki ayrı kanadını temsil eden Kierkegaard ve Sartre’ın yaklaşımlarından kısaca bahsedildikten sonra, Varoluşçu düşünürlerin felsefi anlayışlarına yön veren noktanın özellikle çağın sosyal ve politik koşulları olduğu söylenmelidir.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan, özellikle teknik ilerlemelerle birlikte gelişen kapitalizm, sınıflar arasındaki farkların artmasının ana kaynağı durumundadır. Dünya

Savaşları'nın birey üzerinde yarattığı bunalım ve tekrar savaş olabileceği olasılığı kaygıları daha da arttırmıştır. Toplumsal, ekonomik ve dinsel baskılar yüzünden mutsuzluğa itilen birey, tek başına yeterince güce sahip olamadığını düşündüğü için kitleleşme yolunu seçmiş, böylelikle ekonomik ve sosyal gücünün artacağına inanmıştır. Ancak toplumlaşmanın artmasıyla birlikte, birey kitleler içerisinde kaybolduğu gibi özgürlüğünü de kaybetmiştir (Şentürk, 1999, s157).

Tam da burada bireyin içerisine düştüğü durum ile Varoluşçuluk felsefesi arasındaki ilişki, akademisyen ve ressam Leyla Varlık Şentürk'ün yorumuyla “Bütün bu yok oluşu ve olumsuzlukları fark eden birey, kendi varlığını ortaya koyabilmek, yaşamını tekrar kendi tekeline almak, istediği gibi yönlendirmek ve özgürlüğe sahip olabilmek için varoluşçuluk felsefesine sığınmıştı (Şentürk, 1999, s.157)” sözleriyle ifade edilmektedir. Bu sebeple, Varoluşçuluk felsefesinin; 20. yüzyılda sanayileşmenin sonuçlarından olan ve modern insanın yüzleşmek zorunda kaldığı makineleşme, yabancılaşma, kimliksizleşme gibi tehditler ve savaş ortamının yarattığı korku iklimi ile doğrudan bağlantılı olduğu görülür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN SANATA GENEL BAKIŞ

2.1. Modern Sanatın Kökenleri

Sanatçıların klasik anlatım biçimlerini terk ettiği, birçok akım ve anlayışı içerisinde barındıran modern sanatın özünde, akademisyen ve ressam Mehmet Yılmaz'ın (2013, s.24) deyişiyle, “yenilik” vardır ve “yenilik” aynı zamanda modern düşüncenin özünü oluşturur. Ayrıca, modern sanat ve modernleşme arasında paralellik kuran Yılmaz, bu paralelliği “Yenilik düşüncesi, ilerleme düşüncesini doğurur-ki bu açıdan, modernlik (modernleşme, sanayileşme) ile modernizm arasında bir çelişki yoktur (Yılmaz, 2013, s.24)” sözleriyle ifade eder. Geçmişle bağlarını koparan modern sanatçı ise çağının ruhuyla, sınır tanımadan yenilik peşinde hareket etmektedir. Bu sebeple, Yılmaz'ın (2013, s.24) bahsettiği “yenilik” arayışları, modern sanat içerisinde yer alan farklı birçok anlayış ve anlatım dilinin oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir. Bu çeşitliliğe kısaca değinmek gerekirse modern sanat; Afrika sanatından ilkel kabilelerin yaşam alanlarına, temsili resimden soyut resme, tek bakışlı görme biçimini yıkan kübist yaklaşımlara, dış dünya gerçekliğinin yerini iç dünya tasvirlerinin almasına, dadacıların sanata karşı takındığı yıkıcı tavra, sürrealistlerin bilinçaltı tasvirlerine ve sahip olduğu ancak burada sayılmayan birçok farklı yönelim ve üsluba uzanan geniş bir çerçeveye sahiptir. Bu çerçeveden bahsetmeden önce modern sanatın izlerinin peşine düşmek konuya daha bütünsel bir gözle bakılabilmesi açısından önemlidir. Bu konuda, sanat tarihçisi Özkan Eroğlu'nun aşağıda yer alan sözleri modern sanata kadar geline süreci özetlemektedir;

Ortaçağ sanatının üstüne gelen Rönesans hem klasik, hem de modern bir uyanıktı. “Nesnel” dokümanlarla hareket etmişti. Üzerine 17. yüzyılda öznellik geldi, 18. yüzyılda nesnellik yeni klasikçilik ile devam etti. 19. yüzyılda da bu kez “özel” dokümanlar devreye girdi ve bu yüzyılda ortaya çıkan modern algıya romantizmin ciddi katkıları oldu. Aslında bu yüzyılda realizm de kendini belli etti, fakat buradaki realizm, öznellikle hareket ederek romantizmle birlikte bir bileşime yöneldi, dolayısıyla natüralist bir bakış açısını ve onu en iyi temsil eden “Empresyonizm” akımının ortaya çıkmasını sağladı. Böylece sanatta, “yeni”yi getiren konusundaki kilit noktayı “natüralizm” felsefi oluşturmuş oldu (Eroğlu, 2015, s.15).

Eroğlu'nun bahsettiği bu sürece biraz daha yakın plandan bakmak gerekirse öncelikle öznellik bağlamında 17. yüzyıl Hollanda sanatında yaşanan dönüşümden ve bu dönüşümün nedenlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Bu sebeple, sanat tarihçisi Barış

Acar'ın "Janr Resmi ve Yaşayan Tin" isimli yazısında 17. yüzyılın ne denli önemli gelişmelere sahne olduğundan bahsettiği "Avrupa'da feodalizmin çözülmeye başladığı, İngiltere'de ilk burjuva devrimiyle iktidarın ortaçağı kapatacak biçimde el değiştirdiği, bilimsel devrimlerin gündemi işgal ettiği; Decartes'ın, Spinoza'nın, Leibniz'in, Galilei'nin, Newton'un çağıdır on yedinci yüzyıl (Acar, 2008, s.75)" sözleri dönemin anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Acar'ın sözlerine ek olarak felsefe tarihçisi Ahmet Cevizci'nin "...felsefe, artık bağlılığını dinden bilime transfer etmeye başlamıştı (Cevizci, 2013, s.14)" sözleri de düşünsel alanda yaşanan dönüşümü gözler önüne sermektedir. Bu duruma, resim sanatına yansımaları açısından bakıldığında ise kilisenin etkisinde olmayan bir sanatın kapılarının aralandığı ve bunun sonucunda Hollanda'da günlük yaşam konularının betimlendiği bir resim türü olarak janr resminin geliştiği görülür. Pieter de Hooch'a ait "Çocuk için Ekmek ve Tereyağı Hazırlayan Kadın" isimli eser bu resim türüne örnek olarak gösterilebilir (Bkz. Görsel 2.1). İsminden de anlaşılacağı gibi günlük yaşamın sıradan bir anını gösteren bu eser; bir annenin, okul kıyafetleriyle kendisini bekleyen çocuğu için yiyecek hazırladığı bir anı göstermektedir. Duvarda asılı çerçeve, evin girişinde yer alan birkaç basamak, kapı aralığından görünen sokak manzarası gibi mekânsal öğeler, gündelik hayatın aktarılmasında figürler kadar önemlidir. Görsel 2.1'de de görüldüğü gibi dinsel, tarihsel ya da mitolojik yönü olmayan, sıradan bir anı betimleyen 17. yüzyıl Kuzey Avrupa janr ressamaları, hem konu seçimlerinde özgür bir tavra, hem de kendi bakış açılarını resimlere yansıtmaya özgürlüğüne sahip olmuştur. Bu durumun en önemli sebepleri olarak 17. yüzyılın değişen koşullarıyla başlayan çözülmeler ve özgürlüğe doğru giden yolda atılan yeni adımlarla Hollanda'da feodal yapının Avrupa'nın geri kalanına göre eski gücünü yitirmesi ve Hollanda'nın ticari açıdan gelişmişliği gösterilebilir. Sıralanan bu sebeplerden ötürü Avrupa sanatında ayrı bir yerde duran janr resmi tekil bir örnek olarak döneminde öncü bir role sahiptir.



Görsel 2. 1. Pieter de Hooch, “Çocuk için Ekmek ve Tereyağı Hazırlayan Kadın”, 53,3x68,6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1660-63 dolayları, Getty Museum, Los Angeles, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/733/pieter-de-hooch-a-woman-preparing-bread-and-butter-for-a-boy-dutch-about-1660-1663/?dz=0.5933,0.5933,0.59> (Erişim Tarihi: 04.12.2020)

Barok üslubun hâkim olduğu 17. yüzyıl Avrupa resim sanatına daha bütünsel bir bakış açısıyla bakıldığında bölgesel anlamda farklı eğilimler olduğu görülür. Krausse, bu farklılıkları şu sözlerle sıralar;

Barok dönem gibi içinde farklı dünya görüşü ve sanatsal yaklaşım barındıran pek az dönem vardır. İtalya, Fransa, İspanya, Flaman ülkesi gibi Katolik memleketlerde ve Protestan Hollanda’sında ulusal karaktere bağlı olarak, kısmen de dinsel eğilimlerle belirlenen değişik üsluplar ortaya çıkmıştır (Krausse, 2005, s.36).

Bu farklılıklara kısaca değinmek gerekirse; İtalya’da ağırlıklı olarak dini ve mitolojik konulu resimler yapan Michelangelo Merisi da Caravaggio ve bu sanatçının ekolü öne çıkar. Bu dönemde üretilen eserler, Rönesans dönemi resim sanatının tüm inceliklerinin kullanılmasının yanında oldukça gerçekçi ve doğal bir görünüme sahiptir. Aynı dönem Fransa’da, Barok sanatın önemli temsilcilerinden Nicolas Poussin’in resimleri yüzyıllar boyunca klasisizmin etkisi altında kalacak Fransız sanatının atası olma özelliğine sahiptir. Barok sanatın katı yanını temsil eden Poussinistler’in zıttı bir

anlayışı yansıtan Peter Paul Rubens ise Flaman sanatın önde gelen isimlerinden biridir ve sanatçının renkçi bir tavırla ürettiği resimlerinde hareket ve dinamizm ön plandadır (Krausse, s.32-37).

İspanya’da ise sanat anlayışı “...keskin bir doğa gözlemiyle dini fanatizmin kaynaşmasından meydana geliyordu. Ve bu kaynaşma, İspanya’da yeni ve kuvvetli bir barok resmin doğmasına sebep oldu (Turani, 2015, s.465)”. Görüldüğü üzere 17. yüzyıl Avrupa’ında ulusal karakterde farklılık gösteren Barok üslup, Hollanda janr ressamı hariç, ağırlıklı olarak dini betimlemeler üzerinden şekillenmiştir.

Barok sanata tepki olarak Fransa’da ortaya çıkan ve neredeyse 18. yüzyılın sonlarına kadar etkinliğini sürdüren Rokoko, kiliseyle bağlarını koparmış bir saray sanatı olarak dikkat çeker. Şentürk’ün Rokoko üslubu hakkında söyledikleri bu üslubun genel karakterinin anlaşılması açısından önemlidir;

Yaklaşık olarak 1710-1780 yılları arasında özellikle Fransa’da etkin olan üslup, çoğunlukla sarayın ve aristokrasinin gösterişli yaşam biçimini yansıtır. Barok resim sanatına bir tepki olarak doğan rokoko üslubu, kilisenin koruyuculuğundan ve kuralcılığından ayrı olarak şekillenmiş, hem o dönem aristokrasinin hem de burjuvazinin beğenilerine cevap vermiştir. Böylece resim sanatında ilk defa dine hizmet etmeyen yeni bir dönem başlamış, sanat kişilerin zevk ve beğenileriyle şekillenen ve mekânları süsleyen bir yapıya bürünmüştür (Şentürk, 2016, s.157).

Yukarıda bahsedilen Rokoko üslubu, 18. yüzyılın en önemli olaylarından olan 1789 Fransız Devrimi ile birlikte yerini Neoklasisizm’e bırakmıştır. Bu noktada, sanat tarihçisi Adnan Turani’nin devrim ve devrimin sanattaki yansımaları hakkında söyledikleri, konunun anlaşılmasına katkı sağlayacaktır;

Ekonominin tarıma dayandığı binlerce yıl süresince, anıtsal sanatlar, yönetici ve din adamlarının hizmetinde ve onların yararına olduğu halde (Hollanda’daki burjuva kesimi bir istisna olarak görülür), Avrupa’da özellikle 1789 İhtilalini izleyen yıllardan sonra, genel olarak burjuva kesiminin yaşamıyla ilgili olmaya başlar. İlgi çekici olay, bu önemli değişiklikte, milletin oyuna dayanan halk yönetiminin büyük rolü olmasıdır... Ancak Fransız İhtilali, bütün dünyada parlamenter, yani halkın oyuyla kurulan yönetimlerin, burjuva sınıfının eline geçmesiyle sonuçlanmıştır. Bu bakımdan güzel sanatların, aristokrat sınıfın hizmetinden çıktığı ve orta sınıf halkın bünyesinde yer aldığı görülür (Turani, 2015, s.498).

Turani’nin söylediği sözlerden hareketle bakıldığında aristokrasiye hizmet eden sanat anlayışının, yaşanan siyasal değişimle birlikte farklılaştığı görülür. Sanat tarihçisi Tayfun Akkaya, değişen sanat anlayışını “Fransız İhtilâli, Rokoko kültürünün yaşam anlayışına ve kraliyetin haksız vergi düzenlemelerine karşı bayrak açmıştır. Bu bayrak,

sanat plânında Rokoko'dan Yeni-klâsizm'e geçilerek taşınmıştır (Akkaya, 2005)” sözleriyle ifade eder. Bu noktada, ihtilale giden yolun sanat anlayışını belirleyen resim olarak Jacques-Louis David’in 1784 yılında yaptığı “Horas Kardeşlerin Yemini” isimli esere göz atmak yerinde olacaktır (Bkz. Görsel 2.2). Katı akademik bir gelenekle, tarih öncesi bir dönemin resmedildiği bu eserin nasıl ihtilale giden yolu açacak özellikte olduğunu sanat tarihçileri Tansey & Kleiner şu sözlerle açıklar;

David, akademik gelenek içerisinde resim yapıyor olabilir, ancak sanatçının resimlerindeki yenilik; izleyicilerinde vatanseverlik coşkusunu harekete geçirecek bir izleni yaratmasıdır. David’in "Horasların Yemini"nden itibaren sanat; tam manasıyla bir devlete ya da partiye hizmet etmemekle birlikte en azından belirli eğilim, hareket ve ideolojilere tutkulu bağlılığından kaynaklanan politik bir hal aldı (Tansey & Kleiner, 1996, s.918).



Görsel 2. 2. Jacques-Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”, 330x425 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1784, Musée du Louvre, Paris, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062239> (Erişim Tarihi: 18.04.2022)

Sanat tarihçileri Mansfield ve Arnason’a (2013, s.3) göre; resim sanatı, 18. yüzyılın sonlarına doğru Rönesans’tan beri uyulan akademik gelenekle sınırlı kalmamış, giderek artan bir şekilde hayal gücünü ve insanların duygu kapasitesini ön plana çıkarmıştır.

Romantizm akımının estetik temelini de bu yeni tutum oluşturmaktadır. Romantik sanatçılar ve kuramcılar; sanatı, belirli kültürel ve kişisel değerlerin bir ürünü olmaktan çok, bireyin yaratma isteğinin ifadesi olarak görmüşlerdir. Mansfield ve Arnason' un bahsettiği bu değişimin daha iyi anlaşılabilmesi ve dönemi ile ilişkisinin kurulabilmesi için sanat tarihçileri Fleming ve Honour'un aşağıdaki sözlerine bakmak açıklayıcı olacaktır;

Sanata ve genelde hayata karşı tutum, on sekizinci yüzyılın son ve on dokuzuncu yüzyılın ilk on yılında Batı düşüncesini günümüze kadar etkileyen derin bir değişime uğradı. Devrimci çağın karmaşasından sanatçıların, yazarların, müzisyenlerin ve hizmetinde çalıştıkları halkın temel varsayımları haline gelecek fikirle kısa bir zaman içinde belirdi. Bu fikirler sanatçının bireysel yaratıcılığı, eserin eşsizliği ve toplumun geri kalanıyla ilişkisi; sanatsal samimiyet ve dürüstlük; ifade ve temsilin göreceli önemi ve hepsinin ötesinde sanatçının mantıksal düşünce süreçlerini aşma ve bilinçli denetim altındaki veya ötesindeki zihin durumlarına girebilme halleriyle ilgiliydi. Aydınlanma çağının iyimserliği Fransız Devriminin ardından zaten çok uzun süre ayakta kalamazdı. Fanatikliğin gücü ve insani işlerde rastlantının rolü; özgürlük ve eşitlik gibi rasyonel kavramları uzlaşmaz hale getiren iç karışıklıklar ve devrimin gidişatı içinde aklın yetersiz kaldığı acı bir şekilde belirginlik kazanmıştı. Başlangıçta monarşi kurulmasına yönelik reformlar ülkeyi cumhuriyetçiliğe götürmüştü ve oradan da kontrol yitirilerek Terör ve “Özgürlüğün Despotizmi” dönemine ulaşılmıştı. Tüm bu gelişmelerin ardından Napolyon'un otokratik imparatorluk idaresi gelecekti. (Fleming & Honour, 2015, s.636)

Bu noktada, Goya'nın “3 Mayıs 1808” isimli eserinden hareketle Romantizm akımına bakıldığında üslup ve anlayış açısından Neoklasisizm'den net bir kopuş yaşandığı görülür (Bkz. Görsel 2.3). Krausse'nin bu eser üzerine söylediği aşağıdaki sözler bu kopuşun işaretleri açıkça göstermektedir;

Goya resim sanatının geleneksel tarihselcilik akımıyla hiç bir bağı kalmadığını gösterir. Üzerinden tüm akademizmi atan sanatçı, resmin merkezine tarihi kostüm içinde bir Antik çağ kahramanını oturtmaz; bir düşünce uğruna kendini feda eden, dinsel çağrışımlarla yüklü bir azizin şehadetini betimlemek de değildir niyeti. Burada bir hayat tek bir hamleyle yok edilmektedir ve onu kurtaracak tek bir Tanrı gözükmez. Goya'nın betimlediği sahnenin herhangi bir ahlaki mesajı da yoktur. Ahlak ve hukuki temellerin geçerliliğini yitirdikleri bir anı betimler (Krausse, 2005, s.55).



Görsel 2. 3. Francisco De Goya, “3 Mayıs 1808”, 268x347 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1814, Museo del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-3rd-of-may-1808-in-madrid-or-the-executions/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> (Erişim Tarihi: 04.12.2020)

Krausse’nin söylediklerine ek olarak Fleming ve Honour’un Goya’nın Görsel 2.3’te yer alan eseri için söylediği “...belki de David’in Horasların Yemin’indeki sessiz kahramanlığa inancını yitirmiş bir yorumudur (Fleming & Honour, 2015, s.644)” şeklindeki sözleri, iki resim arasındaki kıyastan hareketle değişen anlayışın ifadesi olma özelliği taşımaktadır. Gericault’nun “Medusa’nın Salı” isimli eserinde de benzer bir yaklaşım mevcuttur (Bkz. Görsel 2.4). Salın üstünde yer alan insanların kahramansı hiçbir yanı olmamakla birlikte herhangi bir cesur davranış da söz konusu değildir; aksine figürler çaresizlikleriyle baş başadır. Fleming ve Honour’un “Tablo kahramanlık, ümit, üzüntü ve acıya dair ezeli sorunları ilgilendiren geleneksel tutumları sorgulamakta; karşılığında sadece rahatsız edecek denli müphem bir yanıt sunmaktadır (Fleming & Honour, 2015, s.647)” şeklindeki sözleri de bu durumun ifadesi olarak dikkat çekmektedir.



Görsel 2. 4. *Théodore Géricault, "Medusa'nın Salı", 491x716 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1819, Musée du Louvre, Paris, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059199> (Erişim Tarihi: 18.04.2022)*

Görsel 2.3 ve 2.4'deki yaklaşım; dönemin hareketli siyasi dönüşümlerinin, değişen kültürel ve sosyal yapının ve düşünsel açıdan yaşanan değişimin izlerini taşır. Neoklasisizm ve Romantizm'in ortaya çıkmasını sağlayan etmenlerden ve bu akımların sahip olduğu modern eğilimlerden bahsettikten sonra 19. yüzyılın önemli bir akımı olarak Realizm'den de bahsedilmelidir. Ancak bu akıma değinmeden önce, Turani'nin sözleriyle, kısaca 19. yüzyıl Avrupa'sının içinde bulunduğu genel durumdan bahsedilmesi realist tavrın anlaşılmasını kolaylaştıracaktır;

Barok anlatım, krallığın çöküşüyle gücünü yitirmiş, burjuva yönetiminin başlamasıyla da gerçekçi biçimlendirme kendini göstermeye başlamıştı. Almanya'da bile klasisist-idealle ilgili fikirler ve Romantizm gücünü yitirmişti... Roma'nın kahramanca ahlakını ve cumhuriyetini yenilemek isteyen görüş de iflas etmiş; memur, endüstrici ve maliyecilerden meydana gelen gerçek bir devlet idaresi kurulmuştu. Esasen bütün Avrupa'da burjuva, yönetimde yerini almıştı. İngiltere'de de aristokrasi, büyük endüstri sahibi olmaya yönelmiş ve büyük burjuva haline gelmişti. İdealizmin büyük filozoflarıyla klasik şiirin temsilcileri de yavaş yavaş sahneden çekiliyorlardı. 1831'de Hegel, 1832'de de Goethe ölmüşlerdi. Hegel'in öğrencisi olan Ludwig Feuerbach ile Karl Marx, yeni bir felsefenin yaratıcısı idiler.

Feuerbach, ateizm ile materyalizmin temsilcisi olmuş. Karl Marx ise Hegel'in görüşü olan fikir mücadelesi yerine, sınıf mücadelesini savunmuş ve 1847'de Komünist Manifesto'yu kaleme almıştı. Bunlar dünyanın yeni bir dünya görüşüne yöneldiğini gösteriyordu. Ayrıca Auguste Comte'un "Cour de la philosophie positive"i yayımlanıyordu. Comte, metafiziği tamamen reddediyor, yalnız akli olarak kavranabilen şeyleri kabul ediyor ve doğa bilimleriyle yöntemlerini öneriyordu (Turani, 2015, s.512-513).

Turani'nin yukarıda yer alan 19. yüzyıl Avrupa'sının genel hatları üzerine söyledikleri, aynı zamanda realist anlayışın dayandığı temelleri de göstermektedir. Realizm teriminin anlamının muğlak olduğunu söyleyen ancak 19. yüzyılın ortalarında yetişen sanatçılar için bu anlamın daha belirgin olduğunu belirten yazar Tom Melick'in aşağıdaki sözleri, dönemin sanatçıları için realist anlayışın anlamını ifade etmektedir;

Algı kusursuzluğuyla fazla ilgisi olmayan Gustave Courbet, Jean-François Millet, Honoré Daumier ve daha başkalarının anladığı Realizm daha çok sosyal düzendeki yerleri de içinde olmak üzere onların belli zaman ve mekânı yakalama duygularıyla ilgiliydi. Daumier'nin 'Il faut être de son temps' ('insan yaşadığı zamana ayak uydurmalı') diyen ünlü sözleri doğruyu uzak geçmişin ders çıkarılacak olaylarının ebedi meşruiyetinden çok günün duygulardan arınmış yakınlığında ve deneysel olarak gözlemlenebilen, özellikle alt tabakaların günlük gerçeklerinde gören o kuşağın sanatçıları açısından adeta bir savaş çılgılığıydı (Melick, 2015, s.228).

Realist üsluba örnek olarak, Courbet'nin "Ornans'ta Cenaze" isimli çalışması incelenebilir (Bkz. Görsel 2.5). Bu eserde bir cenaze töreni, yaşandığı şekliyle betimlenmiştir. Fleming ve Honour'un "Ölüm birden fazla manada eşitlik sağlar. Mezarın çevresinde taşra toplumunun çeşitli katmanlarını; papazı, belediye başkanını, çiftçileri ve ırgatları eşleri ve çocuklarıyla biraraya getirir (Fleming & Honour, 2015, s.669)" ve sanat tarihçisi Ingo F. Walther'ın "Tabutu taşıyan geniş kenarlı şapkalar giymiş dört kişi, çürüyen ceset kokusundan kaçınmak için kafalarını hafifçe yana çevirdiler (Walther, 2005, s.444)" şeklindeki sözleri bu durumun en önemli kanıtlarındandır. Resimdeki bu tavrı nedeniyle sanatçı, "... 'çirkinlik kültü' peşinde koşmak ve 'onursuz, tanrısız bir karikatür' yaratmakla suçlandı (Walther, 2005, s.444)" ancak gerçek olan, Courbet'nin gördüklerini natüralist bir bakış açısıyla resmettiğidir.



Görsel 2. 5. Gustave Courbet, “Ornans’ta Cenaze”, 315x668 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1877, Musée d’Orsay, Paris (Walther, 2005)

Aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir diğer eser olan Millet’nin “Çapalı Adam” resmi de “Ornans’ta Cenaze” isimli eserdeki gerçekçi öğeleri bünyesinde barındırır (Bkz. Görsel 2.6 ve 2.5). Fleming ve Honour, bu öğeleri “...çalışmaktan bitap düşmüş, sert toprağı kazma işine bir an ara vermiş Çapalı Adam insanın sonsuz emek ve sefalet içinde daha kadereci ve kötümser bir anlayışı kişileştirir” şeklinde ifade etmiştir. Adolph Van Menzel’in “Demir Doğrama Atölyesi” isimli eseri de realist ifade tarzına iyi bir örnektir (Bkz. Görsel 2.7). Sanayi çağının gerçekçi bir gözle tasvirini sunan bu eser hakkında Krausse’nin sözleri oldukça önemlidir;

Menzel’de ışık özel bir değer taşır. Demir Doğrama Atölyesi resminde kullandığı ısıtılı açık-koyu kontrastlarıyla makine gürültüsüne boğulmuş bu işyerindeki sıcak, pis ve sağlıksız çalışma ortamını etkileyici bir şekilde resmetmiştir. Tıkış tıkış hissi veren kompozisyon, demir eritmenin ne kadar zor ve yorucu bir iş olduğunu hissettirir. Bu resim, yeni başlayan sanayi devrine ait tarihsel bir belge niteliğindedir. Konusunu idealize etmemiş, gerçeğe serinkanlı bakmıştır (Krausse, 2005, s.68).

Verilen örneklerden sonra genel bir ifadeyle, Realist üslup sanatçısının konu seçiminde dikkatle üzerinde durduğu kriterler arasında, 19. yüzyılda artan sanayileşmenin ve işgücünün önemli bir faktör olduğu söylenebilir. Krausse’nin (2005, s.65) sanayileşme ile birlikte birey ve insan yaşamına dair gerçeklik üzerine yeni bilgiler edinildiği, bu konuda yeni düşünceler ortaya konulduğu ve bu durumun sanatta gerçeğe bakışı da değiştirdiği şeklindeki ifadeleri bu fikri destekler niteliktedir.



Görsel 2. 6. Jean-François Millet, “Çapalı Adam”, 81,9×100,3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1860-1862, Getty Museum, Los Angeles, <https://www.getty.edu/art/collection/objects/760/jean-francois-millet-man-with-a-hoe-french-1860-1862/?dz=0.6348,0.6348,0.48> (Erişim Tarihi: 04.12.2020)



Görsel 2. 7. Adolph Menzel, “Demir Doğrama Atölyesi”, 254x158 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1872-1875, Nationalgalerie, Berlin, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=958605&viewType=detailView> (Erişim Tarihi: 04.12.2020)

Modern sanatın izlerinden bahsederken 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın tamamına uzanan bir zaman diliminde sanatsal miras olarak değerlendirilebilecek manzara resimlerine de değinilmelidir. Bu noktada Eroğlu'nun aşağıda yer alan sözleri, bu türün önde gelen isimlerinden Constable, Corot ve Turner'dan ve genel itibarıyla bu sanatçıların eserlerindeki modern eğilimlerden bahsederken modern sanatın beslendiği kaynakları da göstermesi açısından önemlidir;

Bu noktada sözü edilen manzaracıların “gerçekçi gelişmeye” ayak uyduran sanatçıları Constable ve Corot'dur. Özellikle her ikisinin de ilerdeki resim ataklarını etkileyecek derecede gerçekçi eğilimli, bir o kadar da romantik eğilimli ipucu sayılabilecek tavırları olduğuna dikkat çekilebilir. Klasik anlamda bir manzaracılıkla işe girişen Constable, daha sonra Turner kadar olmasa da ekspresif, ruh haline açık manzara uygulamalarına da bir romantik eğilim kapsamında yer vermiştir. Bu anlamda 17. yüzyıldaki manzara ressamlarının, özellikle bulutlara yükleyerek elde etmek istedikleri ifade anlayışları, burada iyice malzemeye dayanarak gelişmiştir; bu yönde geç çalışmalarında Constable, bu türden hırçın ve soyuta eğilimli malzeme kullanımına yönelmiştir. Corot ise, daha çizgici bir manzara gerçekliğini yanına alarak Cezanne'nin yapısalçı açılımlarına ışık tutmuş, bir diğer taraftan da empresyonist manzaraya destek vermiştir (Eroğlu, 2015, 38).

Avrupa resim sanatında modern eğilimin kökenlerinin ifade edilebilmesi için bu bölümde verilen resim sanatından örnekler sayıca arttırılabilir ve dönemsel olarak 17. yüzyıl öncesinde üretilmiş sanat eserlerini de kapsayabilir. Ancak buradaki ilk amaç; modern sanatı, Avrupa resim sanatının bütünlüğü içerisinde görmektir. Bu amaç doğrultusunda; 17. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar Avrupa'da üretilmiş eserler arasından seçilen örnekler, geçmişin sanatında görülen yenilikçi hareketlerin modern sanata doğru gidilen yolda ne denli etkili adımlar olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Ayrıca, sanatta yaşanan önemli dönüşümlerin dönemin ve coğrafyanın içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve kültürel alanlardaki değişimlerin paralelinde gerçekleştiğinin vurgulanması da dikkat çeken bir diğer önemli noktadır. Özellikle değinilen bu iki nokta, 20. yüzyılın sanatına açılan kapıları belirleyen unsurlar olarak modern sanat estetiğinin oluşmasında önemli role sahiptir.

Bunun yanı sıra, modern sanata kadar geline sürecin anlatılması modern sanatın ne zaman başladığı sorusunu da önemli kılmaktadır. Bu konuda kesin bir tarih vermek güç olsa da “A Dictionary of Modern and Contemporary Art”a göre (Chilvers & Graves-

Smith, 2009, s.1283) modern sanat 19. yüzyılın ortalarında Courbet ve Manet ile başlamıştır. “The Phenomenology of Modern Art” isimli kitabın yazarı Paul Crowther (2012, s.1), modern sanat çağının Manet ve 19. yüzyılın sonlarındaki İzlenimci ressamlarla başladığını söyler. Akademisyen Nimet Keser ise kabaca 1860-1970 arasında tarihlendirdiği modern sanatı, “geçmişin gelenekleriyle bağlarını koparmış olan ve o ana kadar yapılmamış olanı yapan sanatı tanımlar (Keser, 2009, s.217-218)” şeklinde tarif eder. Bahsedilen üç ayrı görüşte de ifade edildiği gibi herkesin kabul edeceği kesin bir başlangıç noktasından söz etmek mümkün olmamakla birlikte, modern sanatın yaklaşık olarak 19. yüzyılın sonlarına doğru başladığı söylenebilir.

2.2. Doğa Taklidinde Özel Yaklaşımlar

“Modern Sanatın Kökenleri” başlığı altında yapılan değerlendirmeler modern dönem öncesi resim sanatı örneklerinden; sanatçıların, dönemine kıyasla resimsel tavrında görülen farklılıklardan ve bu farklılıkların beslendiği kaynaklardan bahsetmektedir (Bkz. sayfa 27-39). Bahsedilen bu örnekler, modern döneme kadar gelinen süreçte resim sanatında yaşanan dönüşümleri göstermektedir. Ancak, modern sanat için bir başlangıç noktası belirlemek gerekirse, öncelikle 1870’li yıllarda ortaya çıkan İzlenimcilik akımından söz edilmelidir.

İzlenimcilik akımı sanayileşme hareketlerinin arttığı, kapitalist üretim süreçlerinin değiştiği ve teknolojik anlamda birçok gelişmenin yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde; modernite gerçeği ile birlikte tümüyle değişen sosyal, siyasal ve ekonomik yapının yanı sıra, bilimsel ilerlemelerin de etkisiyle sanat ve kültür tarihi muazzam ölçüde gelişim göstermiştir. Özellikle, teknolojinin hızlı bir şekilde ilerlemesi estetik beğeni değerlerinin de değişimine sebep olmuştur. Fotoğraf makinesi karşısında sanatçının takındığı tavır bu durumun örneklerinden birisidir. Turani’nin, “Endüstriyel ortamın yarattığı huzursuzluk karşısında kişinin kendi iç dünyasına geri çekilmesi gibi, fotoğrafın da yer kapma saldırısı karşısında, sanatçı imajla ilgili olanı bırakıp kaçıyor ve plastik sanatlarda nesne ve figür anlatımı önemini yitiriyor (Turani, 1974, s.173’den aktaran Şentürk, 2010, s.89)” şeklindeki sözleri fotoğraf makinesi karşısında sanatçının tavrındaki değişimi ve bu değişimin yeni oluşan sanat anlayışına katkılarını ifade etmektedir.

Bu noktada, çağın tümüyle değişmesinin kaynağı durumunda olan sanayileşme; bireyin değişen dünyaya ayak uydurma çabalarının ve bu çabalar sonucunda değişen düşünce yapısının dolaylı da olsa mimarı durumundadır. Sanatçılara değinilecek olursa; öncelikle doğaya bakışın değiştiği ve nesnel görüşün anlamını yitirmeye başladığı bir sürecin söz konusu olduğu görülür. Özellikle modern yaşayışın beraberinde getirdiği, bireyin ancak kitleler içinde var olabildiği bir yaşam şekli, 20. yüzyıl sanatçıların bireyselliğe yönelmeleri ve öznelliğini ön planda tutmaları sonucunu doğurmuştur. Dolayısıyla bahsedilen bu dönüşümden bağımsız düşünmenin mümkün olmadığı İzlenimcilik akımının, sanayileşme süreci ile birlikte gelişen kentlerde oluşmuş bir sanat anlayışı olduğu unutulmamalıdır. Sanat tarihçisi ve sosyolog Arnold Hauser'in "Bu sanat kente özgü bir üsluba sahiptir çünkü kent yaşamının değişkenliğini, asabi ritmini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatır (Hauser, 1984, s.351-352)" şeklindeki sözleri kent ve İzlenimcilik akımı arasındaki ilişkiyi ifade eder. Bu ilişki kurulduktan sonra Hauser'e ait aşağıdaki sözlerle İzlenimcilik akımının genel felsefesinden bahsedilebilir;

Geçirilmekte olan anların sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutulmaları, her olgunun yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine 'ikinci kez girilebilmesi olanaksız' bir akarsu gibi zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği anlatan en iyi formüldür. İzlenimciliğin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve hileleri, bu Herakleitosçu dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir (Hauser, 1984, s.352).

Hauser'in sözleriyle genel felsefesi ifade edilen İzlenimcilik akımının nasıl ortaya çıktığı, Şentürk'ün "19. yüzyılın ikinci yarısında bir araya gelen yenilikçi bir grup sanatçı, Paris civarındaki doğal çevreyi kullanıp güneş ışığının nesnelere çarparak yansımından aldıkları duyumlarını izleyiciye aktarma çabaları içine girmişlerdi (Şentürk, 2010, s.91)" sözleriyle özetlenebilir. Akademik sanatın kurallarının dışına çıkan ve yeni arayışlar içerisinde olan bu sanatçılar, geleneksel sanatı savunanlar tarafından kabul görmemiş ve dışlanmışlardır. Dışlanan grubun içerisinde bulunan Degas, Monet, Pissarro, Renoir ve Sisley gibi sanatçılar 1874 yılında yeni söylemlerini gösteren Reddedilenler isimli bir sergi açmışlardır.

Yukarıda bahsedilen "Reddedilenler" isimli sergide yer alan Monet'nin "İzlenim: Gün Doğumu" isimli çalışmasında sanatçı; "...doğayı atmosferde gizlenmiş uzak varlıklar, biçimler ve şekillerden ziyade ışık ve renk titreşimleri ve algılamaları olarak duyumsamıştır (Fleming & Honour, 2015, s.704)" (Bkz. Görsel 2.8). Bu sebeple sanatçı,

bir manzara karşısında olmasına rağmen biçimlerden ziyade ışığın bu biçimler üzerindeki etkilerinin peşine düşmüştür. Felsefeci İsmail Tunalı'nın bu resim hakkında söylediği, “Monet, burada doğaya baktığı zaman gördüğü, kavradığı, yorumladığı bir dünyayı resmetmiştir. Böyle bir dünya tüm *rational elemanlardan sıyrılmıştır*, yalnız duyu yoluyla kavranır ve çeşitli nüanslardaki renk tuşlarından meydana gelmiştir (Tunalı, 2013, s.41)” sözleri gösteriyor ki sanatçının doğayı görüşü nesnel yaklaşımdan uzaktır. Bu durumun temel sebeplerinden biri; 20. yüzyılın karakteristiğinde önemli bir yer tutan her şeyin akıl yoluyla kavrandığı ve açıklanmaya çalışıldığı rasyonel düşünce biçimine duyulan tepkisel yaklaşımdır. Sanatçının doğayı duyumlarıyla kavrayışı da bu yaklaşımın bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Böyle olunca, Görsel 2.8’de yer alan eserin geleneksel anlamda bir manzara resmi olarak değerlendirilmesi pek mümkün değildir çünkü doğa akademik kurallar yerine sanatçının duyumsaması ile betimlenmiştir. “İzlenimciliğin bu öznel yönünü vurgulayan ve nesneyle özne arasındaki hızlı etkileşime değinen eleştirmen Jules Laforgue (1860-1887), İzlenimci resimlerde nesneyle öznenin adeta birlikte hareket ettiğini, bu tür resimlerin esas özelliğinin "özneyle nesne arasındaki gelgit" olduğunu iddia etmiştir (Antmen, 2008, s.23)”. Tüm bu öznel yönüne rağmen İzlenimci ressamlar “Paris’in şık bulvarlarını, yeni açılan büyük eğlence mekânlarını, tren garlarının modern çelik konstrüksiyonlarını betimliyorlar ya da birlikte şehir dışına çıkıyor, modern kentlilerin artık dinlenmek için yaptıkları kır pikniklerini tuvallerine aktarıyorlardı (Krausse, 2005, s. 70)” ancak “Bu mekânlar, resim yapmak için bir araç olmaktan öteye geçememiş, amaç; ışığın, dolayısıyla da renklerin anlık değişimlerini ve bunlardan alınan izlenimlerin yarattığı duyumların betimlenmesi olmuştur (Şentürk, 2010, s.94)”.



Görsel 2. 8. Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu”, 48x63 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris (Mansfield & Arnason, 2013)

Renoir'ın, Montmartre semtinde bir Pazar öğleden sonra yapılan dans etkinliğini betimlediği çalışması da bu bağlamda değerlendirilebilir özelliktedir (Bkz. Görsel 2.9). İzlenimciliğin genel ilkelerinin uygulandığı bu eser için Mansfield ve Arnason (2013, s.32), İzlenimcilerin peşine düştüğü anlık ışık değişimlerinin, figürlerin üzerine yansıyan mavi, pembe ve sarı ışık yansımaları ile hissettirildiğini ve belli belirsiz fırça vuruşlarıyla formların yumuşatıldığını söylemektedir. Diğer İzlenimci eserlerde olduğu gibi bu eserde de konunun ötesinde, resimde yer alan figür grubunun üzerine düşen ışığın etkilerinin deneysel bir yaklaşımla araştırılması ve sanatçının dış dünya gerçekliğini öznel görüşü ile yorumlamasını görmek mümkündür.



Görsel 2. 9. Pierre-Auguste Renoir, “Moulin de la Galette'teki Balo”, 131x175 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1876, Musee d'Orsay, Paris (Walther, 2005)

İzlenimcilik akımı on yıl gibi bir sürede sanat piyasasında kabul görmüş, bu sebeple birçok ressam da İzlenimci üslupta eserler üretmeye başlamıştır. Aralarında Georges Seurat, Paul Cezanne, Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin'in bulunduğu sanatçılar böylesi bir süreçte artık normalleşmeye başlayan bu yeni sanat anlayışına karşı yeni

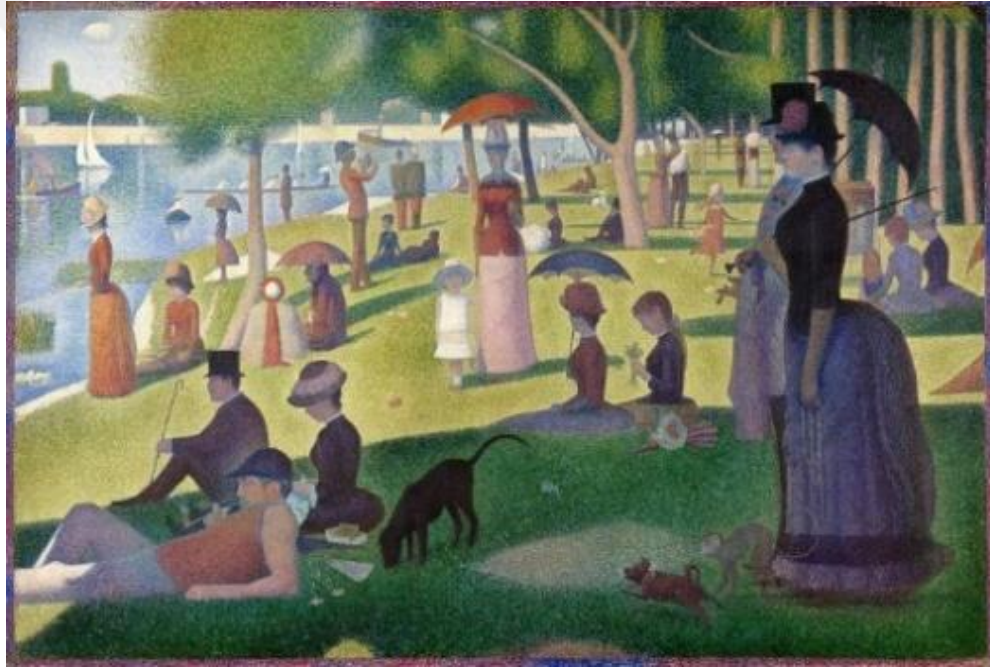
tavırlar sergilediler (Yılmaz, 2013, s.38). Yeni İzlenimcilik ve Ard İzlenimcilik olarak ifade edilen bu tavırlardan ilkinin Şentürk aşağıdaki sözlerle açıklar;

İzlenimcilerin 1886 yılında açtıkları sergide Seurat ve Signac gibi sanatçılar resimleriyle teknik anlamda gruptan koptuklarının sinyallerini vermişlerdi. Resmin doğadan alınan izlenimlerin aktarılmasının ötesinde, fizik kurallara bağlı kalınarak, bilimsel ve sistematik olarak kurulan mantığa dayalı bir sistemi olması gerektiğini savunan Signac, Seurat ve Pissarro Yeni İzlenimciler adı altında kendi manifestolarını açıklamışlardı. Chevreuil'in "eşzamanlı renk zıtlıkları" teorisi, Seurat için algının bilimsel yönüyle ilgilenilmesi gereken yeni bir alan olduğu savunusu olmuştur. Aynı amacı paylaşan bu yeni grup üyeleri, rengi kullanma yöntemlerinde fizik yasalarına bağlı kalarak estetiği bilimle birleştirmişlerdir (Şentürk, 2010, s.97).

Yeni İzlenimcilerin resimsel tavrının gelişim sürecine bakılacak olursa; Seurat'nın küçük renkli noktaları yan yana getirerek oluşturduğu eserlerinin arka planında dönemin bilimsel gelişmelerinin rolü büyüktür. Sanatçının, renklerin palette değil optik olarak karışması gerektiğini söyleyen Charles Blanc'a ait "Görsel Sanatların Dilbilgisi" isimli kitabı okuduğu bilinmektedir. Bu kitap Seurat'nın ilgisini Micheal-Eugene Chevreul'un "Renklerin Eşzamanlı Kontrastı Yasası Üzerine" isimli kitabına yönlendirmişti. Eşzamanlı kontrast yasası ile kastedilen farklı renklerin birbiri üzerindeki etkileriydi. Aynı kitapta geçen, ardıl kontrast ise; gözün bir yerdeki renk lekesinden farklı bir renk lekesine kayarken ilk lekenin uyandırdığı rengin etkisini de beraberinde taşıması durumudur. Sanatçının takip ettiği bu araştırmalar, algının yapısındaki sürekliliği öne çıkarıyordu ve bu durum bir sanat eserinin görsel olarak incelenmesinin eşzamanlı değil ardıl olduğu sonucunu doğuruyordu. Ayrıca; New York'lu bir profesör olan Ogden Rood'un "Modern Kromatik" isimli eseri, fizyolog ve fizikçi olan Hermann von Helmholtz'un "Fizyolojik Optik" isimli eseri gibi birçok araştırmacının çalışmaları, gözdeki almaçların sadece bir kaç ana rengi algıladığını gösteriyordu (Everdell, 2018, s.118-126). Hatta yazar William Everdell'in aşağıda yer alan sözleri, sanatçının resimlerinde görülen küçük noktalar şeklinde sürülmüş renk lekelerinin kaynakları arasında dönemin yeni teknolojilerinin de yer alması olabileceğini gösterir;

1880'de, The New York Graphic, resmi küçük noktalara dönüştüren bir klişeyle, ilk kez bir fotoğraf basmıştı. Paris'te çıkan yüksek tirajlı, resimli dergi L'illustration, kromotipogravür denilen aynı tarz baskı klişesinin öncülüğünü yapmış ve 1885'te dergi, bu klişelerle basılmış renkli fotoğraflar yayımlamaya başlamıştı. Poster resmini seven Seurat bunları görmüş olsa gerektir. (Everdell, 2018, s.126)

Görüldüğü üzere Seurat'ın öncülüğünü yaptığı Yeni İzlenimci tavır, İzlenimciliğin aksine ışığın anlık etkilerinin peşine düşmez; dolayısıyla sanatçının, İzlenimciler gibi doğa karşısında hızlı bir şekilde çalışması da gerekmez. Aksine, sanatçılar resme başlamadan önce birçok ön çalışma yapmaktadır. Örnek olarak; Mansfield ve Arnason (2013, s.43), modern sanatın simgelerden biri olan ve Seurat'nın; bir yılı aşkın sürede tamamladığı “Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası” isimli eseri için yirmi yedi ön çizim ve otuz renk eskizi hazırladığını söylemiştir (Bkz. Görsel 2.10). Bu resimde boyama tekniği olarak renkler saf bir şekilde ve noktalar halinde yan yana sürülmüştür. Boyaların sürülüş tarzı ve saf renklerin kullanılışı insanların gözünde optik olarak birleşerek tonların ve dolayısıyla formların oluşmasını sağlamıştır



Görsel 2. 10. Georges Seurat, “Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 210x310 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1884–86, The Art Institute of Chicago (Mansfield & Arnason, 2013)

Yeni İzlenimcilerin eserlerinde görülen bilimsel gelişmelerin yansımaları ve bu eserlere duyulan ilgi, sonrasında yerini Ard İzlenimcilik denen yeni bir yaklaşıma bıraktı. Krausse, bu durumun sebebini “Resim sanatı kendini inkâr etmeden bilime daha fazla yaklaşamazdı. Sanatçılar bu “çıkamaz sokağa” bir kez girdikten sonra ondan çıkmalarının kolay olmayacağını sezerek “gözün görme biçimleri”ne duydukları ilgiden yavaş yavaş vazgeçtiler; nesnelci yaklaşımdan uzaklaşıp yeni ufuklara yelken açmaya başladılar (Krausse, 2005, s.80)” sözleriyle ifade eder.

Ard İzlenimci sanatçılar İzlenimciler ya da Yeni İzlenimciler gibi kendi içerisinde benzer bir sanat anlayışını takip etmekten uzaktırlar. Bu sebeple, Ard İzlenimcilik altında sıralanan sanatçıların ortak bir bilinçle bir arada olmadığı, hatta bugün Ard İzlenimciler başlığı altında saydığımız birçok sanatçının, bu terimin ilk ortaya atıldığı 1910 yılından önce hayata veda ettiği bilinmektedir (Thomson, 2002, s.9). Buna rağmen yazar Ian Barrass Hill (1980, s.8) Ard İzlenimci sanatçıların ortak noktalarını; sanatlarına duydukları tutkulu bağlılık, Japon baskılarına olan ilgileri, portrelerde daha güçlü psikolojik derinliği ifade etme arzuları ve biçim, renk ve ışık kullanımında İzlenimcilerden daha cesur olmaları şeklinde sıralamaktadır. Bu noktada, Ard İzlenimciliğin daha iyi anlaşılabilmesi için bu akımın önde gelen sanatçılarından bahsetmek yerinde olacaktır.

İzlenimcilerin anlık ışık değişimlerinin yarattığı izlenimlerin ya da Yeni İzlenimcilerin noktacı yaklaşımlarının peşinden gitmeyen Cezanne, “...İzlenimcilerin tersine, resme olduğu kadar çizime ve kompozisyona, ton ve renklere olduğu kadar biçimlerin sağlamlığına ve kalıcılığına özen göstermiştir (Serullaz, 1998, s.70)”. Ayrıca, resminde yer alan elemanları bir rengin açık-koyu değerleriyle değil, sıcak-soğuk renk ilişkileriyle hacimlendiren sanatçının amacı; “sanatın araçlarından faydalanarak doğanın yaratıcılığına ve yoğunluğuna yaklaşmak; doğayı taklit etmeden temsil edebilmektir (Krausse, 2005, s.77)”. Bu yaklaşım çerçevesinde Cezanne’ın eserlerine bakıldığında öznelliğin ön planda olduğu görülür. Bu öznelliğin gerekçelerini; Serrullaz, sanatçının ağzından, aşağıdaki sözlerle ifade eder;

Resimde, göz ve beyin olmak üzere iki öge vardır ve bunlar birbirinin çalışmasına katkıda bulunurlar. Biz her ikisinin ortaklaşa gelişimi için çalışmalı; ancak bunu ressamca bir tutumla yapmalıyız. Başka bir deyişle, önce gözlerimiz aracılığıyla doğayı oluşturan nesnelere bakıp, sonra beynimizde, düzenli duyular mantığıyla bunları ifade etme yolları yaratmalıyız (Serullaz, 1998, s.72).

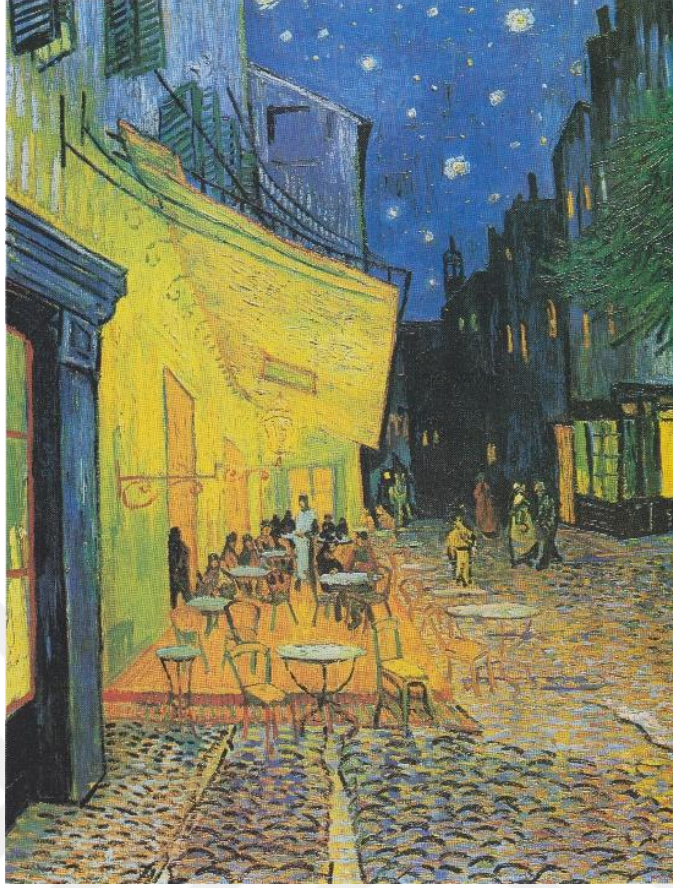
Aynı manzarayı birçok kez resmettiği çalışmalarından birisi olan “Sainte-Victoire Dağı” isimli eser öznellik bağlamında değerlendirildiğinde, Cezanne’ın yukarıda yer alan sözleri anlam kazanmaktadır (Bkz. Görsel 2.11).



Görsel 2. 11. Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı”, 57,2x97,2 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1902-6, Metropolitan Museum, New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435878> (Erişim Tarihi: 09.01.2021)

Nesnel gerçekliği değil kendi gerçekliğini ön plana alan Van Gogh, resimlerinin doğru görünmesiyle ilgilenmiyor, biçimleri bozuyor, boyayı lokal olmayan parlak renkler ve kalın tuşelerle tuvale sürüyordu. Sanatçının renk ve biçimlerde kullandığı kendine özgü tavrı, resimlerini daha çarpıcı hale getiriyordu. Örnek olarak Görsel 2.12’de yer alan çalışmada; sanatçı, uzak yakın ilişkisini hava perspektifinin tam aksi şekilde bir renk kullanımı ile betimlemiştir. “Van Gogh böylelikle resmine görme alışkanlarımıza oldukça ters bir yüzeysellik kazandırmış ve nesnel gerçekliğin karşısına kendi heyecanlı, duygusal gerçekliğini yerleştirmiştir (Krausse, 2005, s.79)”. Bu noktada, bahsedilen gerçekliğin nedenli öznel olduğunun anlaşılması açısından Eroğlu’nun aşağıdaki sözlerine bakılabilir;

İnsan duygularının derinliklerini araştıran ve cisimlerin görünen şekillerinin ardındakiyle ilgilenen bir hayalciydi o ancak onun için hayal gücü hiçbir zaman soyut veya gerçek dışı olmamıştır. Van Gogh gerçeğe bağlıydı. Dış dünya ve içindeki dünyaya ait bilmediği her şeyi keşfedip öğrenmek istemiştir. Hayalinde canlandığı değişik bir dünyayı değil, içinde yaşadığı bir dünyayı çizmesi gerektiğine inanmıştır. Van Gogh büyük bir cesaretle içinde bulunduğu ruhsal bunalımdan kaçarak değil, onu olduğu gibi kabul ederek, egemen olmaya çalışarak yaşadığını ve pozitif değerde bir şeyler yaratabilmek için bunu zorunlu olarak fark ettiğini yazmaktadır (Eroğlu, 2015, s.87).



Görsel 2. 12. Vincent Van Gogh, “Gece Kahvesi”, 81x65,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1888, Rijk Müzesi, Kröller-Müller, Otterlo (Krausse, 2005)

Van Gogh’la bir dönem ev arkadaşlığı da yapmış olan Gauguin’in resimlerinde ise “Betimlenen nesneler fiziksel özelliklerinin ötesinde birer simgesel anlam taşır... Gauguin’de bedensellik ve soyutluk, algılanan dünya ve sanatın hayal dünyası bir senteze ulaşır (Krausse, 2005, s.81)”. Resimlerinde doğalcı bir tavra yer vermeyen sanatçı, içindeki ruhsal yansımaları ilkelik çerçevesinde ele alır ve bu doğrultuda resimlerini oluşturur. Turani, sanatçının resimsel tavrını aşağıdaki sözlerle anlatmaktadır;

Ara değerlerin olmaması, renklerin saf olarak yüzeyler halinde sürülmesi ve her renk alanının çevre çizgileriyle sınırlandırılması, perspektif ve hava perspektifinden kaçınılmasını gerektirir. Saf renklerin kullanılması ara tonlara müsaade ettirmez. Dolayısıyla saf renkler, dekoratif yüzeysel bir çalışmaya sürükler. Bu büyük sadeleştirme, sanatçıyı doğa karşısında kendi iç dünyasına götürür (Turani, 2015, s.549).

Bu noktada sanatçının resimsel tavrına örnek olarak gösterilebilecek, gerçek ve düşün bir arada kullanıldığı “Arearea” isimli eser, Gauguin’in modern hayattan kaçarak sığındığı ilkel yaşayıştan yola çıkarak betimlediği çalışmalarındandır (Bkz. Görsel 2.13).



Görsel 2. 13. Paul Gauguin, “Arearea”, 74,5x93,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1892, Musée d’Orsay, Paris. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arearea-291> (Erişim Tarihi:22.03.2022)

Gauguin’ın Görsel 2.13’de yer alan çalışmasından hareketle modern sanat içerisinde önemli bir eğilim olan ilkelciliğe de değinmek gerekmektedir. Bu noktada, öncelikle Batı’nın ilkelliğe bakışı ve modern sanatçıların ilkelliğe olan ilgisi ifade edilmelidir. Melick’in aşağıda yer alan sözleri bu konuda fikir vericidir;

Michel de Montaigne 1580’de yazdığı ‘Yamyamlar Üstüne’ başlıklı denemesinde şöyle diyordu: “Kişi alışık olmadığı her şeye ‘barbarlık’ der.” Montaigne bu yergili yorumu Avrupa’da sömürgeciliğin başladığı yıllarda yapmıştı, niyeti ‘uygarlaşmış’ Avrupa toplumunun yapmacık tavırlarına ve ahlaki zorlamalarına meydan okumaktı. Kaleme aldığı deneme sömürgelerin tartışılmaya başladığı yirminci yüzyılın ilk yıllarında sanat dünyasında epey yankı uyandırmıştı. Paul Gauguin’den (1848-1903) Fauves hareketi üyelerine, Kübistlerden Alman Ekspresyonistlerine ve Sürrealistlere kadar yaşam biçiminde yalnlık, özgünlük ve modern toplumdaki kurtulmaya bakan sanatçıların Okyanusya ve Afrika’daki manzaralara, etnik ve sanatsal geleneklere yönelmişlerdi. (Melick, 2015, s.190)

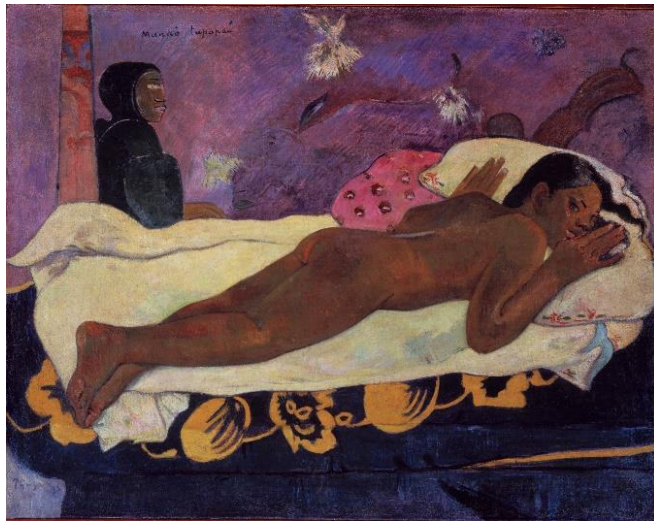
Yukarıda da bahsedildiği üzere ilkelci yaklaşımın modern sanatta yaygın bir şekilde görülmesi; modernitenin beraberinde getirdiği yeni yaşam koşulları, yeniden tasarlanan toplumsal yapı ve teknoloji karşısında bireyin içinde bulunduğu durum ve sanatçının bu durum karşısındaki arayışlarının sonucudur. Ancak bu ifadenin sağlam temellere oturtulabilmesi için Eczacıbaşı Sanat Sözlüğünde yer alan “19.yy’ın ikinci yarısında özellikle Afrika’da görülen sömürgeleştirme hareketiyle bu kültürler daha yakından tanınmaya başlamıştır (Rona, 1997, s.840-841)” ifadeleri önemli yer tutmaktadır. Ayrıca, coğrafyacı Jean-François Staszak (2004, s.354-355); Fransa’da 1919’da ve 1930’larda ilkel topluluklarla ilgili sergiler açıldığı ve 1924 yılında ilkel sanata adanmış ilk kitabın

yayınlandığını söylemektedir. Bu noktada, sanatçılara ilkel toplumlara ait birçok öge ile doğrudan karşılaşma ve bu kültürü tanıma fırsatı doğmuştur.

İlkelci tavrın sebepleri arasındaki bir diğer önemli konu, modern sanatın özünde yatan, geleneği reddetme durumudur. Önemli bir birikime sahip Batı resim geleneğini reddeden sanatçılar, ilkelliği, kendini daha özgür ifade edebileceği önemli bir kaynak olarak değerlendirdi. “Bu yeni referansları benimseyen sanatçılar, aldatıcı görünümlerin ötesinde daha derin bir gerçeği kavrayabilmek için kendilerini Batı sanatının, özellikle de Natüralistlerin, İzlenimcilerin ve Yeni İzlenimcilerin gelenek ve tutkularından özgürleştirmeye çalıştılar (Staszak, 2004, s.354)”.

Avrupalı sanatçıların ilkelci yaklaşımlarının resimler üzerinden değerlendirilmesi modernite gerçeği ile hayatını sürdüren sanatçıların ilkelliğe bakışını da gözler önüne serecektir. Bu konuda “İzleyen Ölülerin Ruhu” isimli eserden yola çıkıldığında Gauguin’in ilkel insanlar gibi resim yapmadığı açıkça görünür (Bkz. Görsel 2.14). Hatta Staszak (2004, s.354), bu resmin Tahiti mitolojisinden çok Manet ve Ingres’den izler taşıdığını söyler. Bu noktada; Melick’in, Gauguin’in resimlerinde görülen ilkelliğin ana hatlarını çizdiği aşağıdaki sözleri oldukça aydınlatıcıdır;

...Gauguin’in egzotik dünyaları kurgudan başka bir şey değildi... Gauguin ‘yapay ve alışlageldik’ ne varsa ondan kaçmak için 1891 yılında önce Fransız Polinezyası’na gitmiş, fakat Tahiti’de Fransız sömürgeciliğinin etkileri ve Katolik misyonerlerin çalışmalarıyla karşılaşmıştı. Onun zihnindeki Tahiti hem resimlerinin dekoratif fonu hem de yaşam biçimi olarak kendi kurguladığı mitleşmiş bir idealdi (Melick, 2015).



Görsel 2. 14. Paul Gauguin, “İzleyen Ölülerin Ruhu”, 116x134,6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1892, Albright-Knox Gallery, New York, (Melick, 2015).

Görüldüğü üzere ilkelcilik modern sanatta önemli bir eğilim olarak yer almaktadır. Ancak, bahsedilen bu yaygın eğilimin ilkel toplumların sanatlarıyla bağları oldukça zayıftır. Sanatçıların; ilkel yaşayış şekilleri, yerliler, ilkel motifler gibi unsurlara kompozisyonlarında yer vererek ürettiği primitif özellikte yapıtlar “...güçlü dışavurumları nedeniyle yüceltildi... Bir yapıtı “primitif” olarak adlandırmak için onda biçimsel yalınlık ve enerji ya da Batı sanatında yitirilmiş olan güçlü duygusal varlığın görülmesi gerekiyordu (Little, 2010, s.103)”.

“Doğa Taklidinde Öznel Yaklaşımlar” başlığı altında yer alan modern sanat akımları; 20. yüzyıl ve toplumsal koşullar ekseninde ele alınırsa nesnel gerçekliğin yerine doğadan aldıkları izlenimleri kendi duyumlarıyla resmeden bir sanatçı profilinden bahsedilebilir (Bkz. s.39-51). Bu durumun sebeplerinin anlaşılması için modern çağın değişen yaşam koşulları önemli bir referans olarak değerlendirilmelidir. Özellikle sanayileşme ile birlikte büyüyen kentler ve buna paralel olarak artan kent nüfusu, insanın hiç olmadığı kadar kalabalıklar arasında yaşamasına sebep olmuş ve modern yaşayış olarak adlandırılan bu yeni hayat, geçmişe dair var olan tüm düzeni yıkarak bireyi başa çıkılması güç bir gerçeklikle yüz yüze bırakmıştır. Bunun yanı sıra, değişim sadece bireysel ölçekte değil sosyal, siyasal ve ekonomik alanlarda da devam etmiştir. Bu noktada, yeni çağa ayak uydurma çabaları içerisindeki bireyin yalnızlaşması ve içe doğru bir dönüş yaşaması 20. yüzyıl sanatı için önemli bir kırılma noktasıdır. Bu durum aynı zamanda sanatçının, nesnel bakış açısından sıyrılıp gün ışığının nesneler üzerindeki etkilerinden aldığı duyumları resmetme çabasının da sebeplerinden biri olarak değerlendirilebilir. Yazar Ernst Fischer’ın “...İzlenimcilik, dünyanın parçalandığı, insansızlaştığını gösteren bir çökme belirtisiydi bir bakıma (Fischer, 1995, s. 74)” sözleri dönemin sanat anlayışının toplumsal koşullarla ilişkisini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bahsedilmesi gereken önemli akımlardan bir olan Yeni İzlenimcilik, 20. yüzyılda özellikle fizik alanında yapılan bilimsel araştırmaların da etkisiyle gözün görme biçimine odaklanmakta ve bu yolla bir gerçeklik algısı yaratmanın peşindedir. Burada duyumların yerini akıl yoluyla oluşturulan formlar almaktadır ve bu yönüyle modernitenin rasyonel düşünce biçimi ile doğrudan ilişki kurulabilir. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı Ard İzlenimcilik ise kendisinden sonra gelecek birçok modern sanat akımının temellerinin atıldığı bir anlayışa sahip olmakla birlikte, öznellik bağlamında İzlenimcilerin ötesine geçerek özellikle renk, biçim ve yapısal tavrda önemli dönüşümlerin de başlangıcını temsil etmektedir. Ard

İzlenimcilerde “...İzlenimci resim anlayışının temel unsurlarından birisi olan duyarlılık, yerini düşünme ve sorgulama sistemine bırakmıştır. Böylece doğa, Ard İzlenimcilerle içsel duygulanımların yansıdığı, gün içinde değişen ışık etkileri değil, bu ışığın ve görünümünün sanatçıda uyandırdığı duygulanımların içselleştirilmiş bir ifadesine dönüşmüştür (Şentürk, 2010, s.101)”. Görüldüğü üzere sanat; doğanın gözle görünür gerçeğinden uzaklaşmış ve sanatçının doğayı nasıl gördüğü üzerinden şekillenen gerçekliğin tasvirine doğru bir yol haritası izlemiştir.

2.3. Renk ve Biçimde Yeni Arayışlar

İzlenimci sanatçılar, sanatta geleneksel yaklaşımları reddetmesine rağmen hala dış dünya gerçekliğini referans almakta ve akademik geleneğin ötesine bu çıkış noktasından hareketle geçmektedir. Somut gerçekliğin karşısında duran Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımı ise 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış ve sanatçının içsel gerçekliğiyle betimlenmiş bir dünyayı yansıtmaktadır. Yazar Lionel Richard’ın, bu iki akımı kıyasladığı, aşağıdaki sözleri İzlenimcilik ve Dışavurumculuk arasındaki temel ayrıma dikkat çekmektedir;

Empresyonizmin amacı tanıttığı nesne idi: Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıydı. Ne daha az, ne daha çoktu. Dış dünyadaki bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanıyordu. Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır (Richard, 1996, s.9).

Dışavurumculuğa geçmeden önce yukarıda yapılan kıyastan hareketle Simgencilik ve Fovizm akımına değinilmesi Dışavurumculuğa giden sürecin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Sanat tarihçisi Marilyn Stokstad (s. 1047); Sembolistler modern Batı kültürüne egemen olan rasyonalizme karşı çıktılar ve bunun yerine duygu, hayal gücü ve maneviyatın alanlarını keşfettiler sözleriyle Sembolizm’den bahseder. Aynı zamanda sanatçıların bu arayışlarını geleneksel ikonografi yoluyla değil, biçimsel stilizasyon yoluyla aktarma yolunu seçtiklerini de söylemiştir. Ayrıca Stokstad, Sembolistlerin amacını aşağıdaki sözlerle açıklar;

Çağdaş toplumun sözde materyalizminden öğrendiklerini ifade ederek kendi imgeleminden yarattıkları fantezi dünyalarına çekildiler. Bir sanat eserinin amacının, bizi şu anki kirli gerçekliğimizden düşler ve sanrılar dünyasına taşıyan bir tahliye asansörü olarak hizmet etmek olduğunu yazdılar (Stokstad, 2008, s. 1047).

Öncüleri arasında Arnold Böcklin, Paul Gauguin, James Ensor, Edward Munch gibi sanatçıların yer aldığı Sembolist anlayışa “Fırtına” isimli çalışma örnek gösterilebilir (Bkz. Görsel 2.15). Bu eser, duygunun aktarımı yönüyle dışavurumcu özelliklere sahip olsa da bir doğa olayı olan fırtınanın, duyumları harekete geçiren ve iç yaşantıya dokunan izlenimler bağlamında ele alınması sebebiyle sembolik bir yaklaşıma sahiptir. “Ön plandaki yalıtılmış kadın figürü geleneksel masumiyet rengi olan beyaz giysilidir; fırtınanın bu figürün bekâreti ve gençliğiyle bir tür bağı olduğunu akla getirmektedir. Resmin duygusal etkisinin çoğu, yitirilmiş masumiyetin iması ve resmin sessizliği, fırtınanın akla getirdiği gürültü ve kadının ıstırapı arasındaki tedirgin edici zıtlıktan kaynaklanmaktadır (Little, 2010, s.93)”.



Görsel 2. 15. Edvard Munch, “Fırtına”, 91,8x130,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1893, New York, <https://www.moma.org/collection/works/> (Erişim Tarihi: 21.03.2022)

Simgecilikten sonra bahsedilmesi gereken önemli bir akım olarak sanat tarihinde yer alan Fovizm de benzer çıkış noktalarından hareketle var olmuştur. İsmi; aralarında Henri Matisse, Georges Rouault, Maurice de Vlaminck’in de bulunduğu Salon d’Automne’un 1905 sergisine katılan sanatçıların, renk kullanımı ve boyayı sürüş tarzları sebebiyle, fauves (vahşi hayvanlar) olarak tanımlanmalarından almaktadır (Lynton, 2004, s.12). Eroğlu’nun “...öncelikle, her duygu ve düşüncenin, katıksız renklerin, zengin anlatım içinde aktarılmasına yönelmişlerdir. Sanatçı, doğa karşısındaki duygu ve düşüncelerini yapıtlarına aktarırken, taklitçilikten kaçınacak ve konuyu ancak renklerle belirtecekti (Eroğlu, 2015, s.145-146)” şeklindeki sözleri Fovların sanatsal ifade biçimlerini yansıtmaktadır. Bu akıma ve temel felsefesine Melick’in sözleriyle daha yakından bakılabilir;

Tuvalin iki boyutlu yüzeyinin süslenmesinde, renk kültürleriyle düzlemlerle belirlenmesinde, dünyaya açılan gerçekçi bir pencereye benzememesinde ısrarlıydı. Rönesans perspektifi, natüralist renk ve ışık efektleri bir sahneye veya olaya bakma ve deneyimleme heyecanlarını temsil etme çabası uğruna dışlanırdı. Sanatsal kalıplardan bu yolla uzak duran Fauves grubu daha genel anlamda uygar Avrupa hayatının prangalarını söküp atarak yerine daha yalın ve özgün görünen bir şeyi koyuyordu: Çocuk veya ‘ilkel’ tavırlar. Renklere çocuksu bir tavırla yaklaşmak Afrika sanatı ve Okyanusya kültürleri (uygar olmayan diye görülür) ile antik Yunan’ın mitlere dayalı pastoral yaşantısına yönelik merakla birleşir: Bunu en etkili biçimde özellikle Derain’in, düz uçuk tonlarla resmettiği çarpık figürlerle acayip yaratıkların cenneti istila ettiği Dans tablosunda görebiliriz [Bkz. Görsel 2.16]. Bu etki Fauves grubunun ağırbaşlı akademik resim diye gördüğü üslubu canlandırır, hayatın uyumlu tasvirine samimiyet duygusu kazandırır. Bu resimler ne çözümlenmek ne de değerlendirilmek içindir, bakanlar keyfini çıkarsın ve deneyimsin diye yapılmışlardır (Melick, 2015, s.186)



Görsel 2. 16. André Derain, “Dans”, 17,5x26 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1906, Fridart Foundation, Londra (Melick, 2015, s.186)

Fov sanatçıların eserlerinden bir diğer örnek olarak, Matisse’in “Dans” isimli resmi gösterilebilir (Bkz. Görsel 2.17). Sanatçı hem renk kullanımdaki sadeleştirme hem de figür ve mekânda uyguladığı stilizasyonla birlikte anlatımının duygusal etkisini güçlendirmiştir. Yazar Stephan Little’ın Fovların renk yaklaşımlarından bahsettiği “...kendilerini konularının gerçek rengiyle sınırlamazlar; dolayısıyla ağaçlar turuncuya boyanabilir, gökyüzü pembe, bir insan yüzü yeşil olabilir (Little, 2010, s.100)” şeklindeki sözleri bu eserdeki renk yaklaşımının temelini oluşturmaktadır. Ayrıca kroması yüksek renkler, yarattığı psikolojik etkiler nedeniyle bir taraftan sanatçının iç tepilerine cevap verirken diğer taraftan izleyicide benzer duyumsamaların açığa çıkmasında önemli rol oynar. Böylece sanatçı hem iç yaşantısını gözler önüne sermekte, hem resmin görsel anlatım gücünü yükseltmekte, hem de olabildiğince özneliği yakalamaktadır. Ayrıca,

Fleming'in Fovların resimsel yaklaşımı hakkında söylediklerinden hareketle, bu eserdeki renk ve biçim yaklaşımına daha detaylı bakılabilir;

Çarpışan sarılar, morlar, maviler, yeşiller ve kırmızılar konuya duyumsal tepkisini ifade ederken yüksek bir yoğunlukla şahsi vizyonunu öne çıkarırlar. Tüm natüralist etkiler terk edilmiştir. Fovlar, rengi tasvirdeki geleneksel tanımlayıcı rolünden kurtararak kendi başına bir ifade unsuru olarak kullanılmasının yolunu açmışlardır (Fleming & Honour, 2015, s.755).



Görsel 2. 17. Henri Matisse, “Dans II”, 260x391 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1909-1910, Hermitage Museum, Saint Petersburg, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28411/?lng=> (Erişim Tarihi: 24.01.2021)

Sembolist ve Fovist anlayış; hem gelenekçiliğe hem de İzlenimci sanatçıların referans aldığı dış dünya gerçekliğine karşı takındıkları tavır sebebiyle, Ard İzlenimci sanatçılarla önemli noktalarda benzerlik gösterir. Aynı zamanda, sanatçının öznelliğinin resimde ön planda olması gerektiği düşüncesi de bahsedilen bu üç akımı ortak paydada buluşturur. Bu sebeple; Dışavurumculuğa giden sürecin, hatta sonrasında gelişen birçok modern sanat akımının anlaşılması açısından hem üslup hem de içeriksel anlamda bahsedilen bu akımlar önemli bir rol üstlenmiştir. Sanat tarihçisi Ashley Bassie'nin (2008, s.7), “Dışavurumculuk” teriminin, 1912'ye kadar özellikle Fransa'da İzlenimcilikten farklı olanı hatta anti İzlenimci olan sanatı tanımlamak için kullanıldığı şeklindeki sözleri bu bağlantının kurulmasına yardımcı olacaktır. Bu noktada, Dışavurumculuk akımından bahsetmeden önce, yeni sanatsal yaklaşımın kaynaklarının

anlaşılması için dönemin değişen koşulları ve bu değişimin bireye yansımalarının ifade edildiği Şentürk'ün aşağıdaki sözlerine bakılabilir;

20.yy'ın ilk yarısında toplumsal yapıdaki değişmelerle birlikte, endüstri ve teknik ilerlemeler olmuş, kapitalist yaklaşımlar sonrasında yaşanan bunalımlar tekrar yeni bir savaşın gündeme gelme ihtimali korku ve kaygıları arttırmıştı. I. ve II Dünya savaşı sonrasında yaşanan bunalımlar tekrar yeni bir savaşın gündeme gelme ihtimali korku ve kaygıları arttırmıştı. Dinsel, sosyal ve ekonomik baskılar artarken birey mutsuzluğa ve huzursuzluğa itilmişti. Toplumu oluşturan bireylerin eşit haklara sahip olmak istemeleri ve güçlü olma arzuları, kitlelerin oluşmasına sebep olurken, tek başına yeterli güce sahip olamayan birey, dayanışma sonucu bir araya gelirse ekonomik ve sosyal gücünün artacağına inanmıştı. Böylece her konuda toplumlaşma ve merkezleşme artmış, kitle içinde kaybolan bireyin kişisel özgürlüğü yok olmuştu (Şentürk, 1999, s.157).

Dışavurumcu sanatçılar “İçinde bulundukları dünyada ortaya çıkan kentleşme ve sanayileşmenin yanı sıra, endüstri toplumunun oluşması sonucunda, duygulardan uzaklaşan insanın değişimini dikkatle izlemişler ve bu mekanik ve duygusuz yaşama karşı tepki ve nefretlerini dile getirmişlerdi (Şentürk, 2009, s.158)”.

Avusturyalı yazar Hermann Bahr'a göre 20. yüzyıl, insanoğlunu ele geçirmek için ruh ve makine arasındaki kavgadan ibarettir. Ayrıca, “Artık yaşamıyoruz, yaşıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı (Bahr, 1997, s. 227)” sözleriyle 20. yüzyıl insanını tarif eden yazar, hiçbir dönem ölüm korkusunun bu kadar egemen olmadığını ve insanın bu denli anlamını yitirmediğini söylemektedir. Bunlara ek olarak, bir mezar kadar sessiz olan dünyada, çağın; büyük bir ıstırap çığlığı olduğu ve acı haykırıışlarının duyulduğundan bahseden Bahr, sanatı da bu durumun dışında tutmaz ve “o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte dışavurumculuk bu (Bahr, 1997, s. 228) sözleriyle dışavurumculuğu tanımlar.

Dışavurumcu akıma ve bu akımın doğduğu döneme değindikten sonra, önemli bir konu olarak Dışavurumcuların gerçekliğe bakışının vurgulanması adına yazar Friedrich Bayl'ın “Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır (Bayl, 1997, s.269)” sözleri oldukça açıklayıcıdır. Ayrıca Bayl; sanatsal bir hakikatin yerine yaşanmış gerçekliğin ele alındığını, doğanın yerine anlamının araştırıldığını söylediği Dışavurumculuk akımı için belirleyici olan ögenin anlatımsal olduğunu ve biçimlerin de anlatımsal içeriklerinden hareketle seçildiğinden bahseder (Bayl, 1997, s.269).

Bu noktada, sanatçıların gerçekliğe bakışındaki değişimin sebeplerinin anlaşılması adına sanayi ve teknoloji, sosyal bilimler, psikoloji ve fen alanlarında yaşanan gelişmelerle başlayan 20. yüzyılın ilk çeyreğine bakılması yeterlidir. Sigmund Freud'un psikanalizi geliştirmesi, Albert Einstein'ın Görecelik kuramı, Röntgen ışınlarının keşfedilmesi ve atom çekirdeğinin bölünmesi gibi çığır açıcı gelişmeler, “gerçeğin” salt gözle görünenden çok daha derinlerde olduğunu göstermektedir. Ayrıca otomobil, uçak, telgraf gibi gündelik hayatta kullanılan birçok icat duyuşsal algının kökten değişime uğramasına sebep olurken, 20. yüzyıl insanının gerçeklik algısını da değiştirmiştir. Gerçeklik algısının değiştiği bir dünyada, gerçekliğin temsiline de değişmesi olağandır ve tüm bu değişimlerin bir sonucu olarak Dışavurumcu anlayışın geliştiği söylenebilir (Krausse, 2005, s. 86).

Dışavurumcuların gerçekliğe bakışından ve bu bakışın kaynaklarından bahsedildikten sonra Dışavurumculuğun biçimsel yaklaşımdan bahsetmek yerinde olacaktır. Melick'in “Makineleşmiş modern dünyada duygusal birey olarak yaşamının getirdiği gerilim ve kaygıları yansıtmak ve kitleleri psikolojik düzeyde etkilemek için çarpıcı kontrast renklerle çarpık formlardan yararlanırlardı (Melick, 2015, s.178)” şeklindeki sözleri ise Dışavurumcuların hem renk yaklaşımları hem de biçimsel tavırlarının altındaki nedenleri açıklar. Melick'in sözlerinden de anlaşılacağı üzere sanatçıların dış dünya gerçekliğine sırtlarını dönmeleri ve kendi gerçekliğini yansıtmaya gayretleri biçim ve renk konusundaki yaklaşımlarının temelini oluşturmaktadır. Bu noktada, Şentürk'ün “Varoluşçuların dünyası, maddi varlıkların dünyası değil onlardan edindikleri bilgilerin dünyasıydı. Çağdaş dünya gerçekleri içinde bütün umutlarını ve inançlarını yitirmiş olan sanatçı, kurtuluşu kendine dönüştürdü, kendi yalnızlığında aramıştı (Şentürk, 1999, s.158)” sözleri Dışavurumcuların iç dünyalarına yönelmelerinin nedenlerini ifade ederken, Varoluşçuluk felsefesi ile bağlarını da gözler önüne sermektedir.

Yukarıda birçok açıdan bakılan ve yaşanan toplumsal gelişmelere karşı tepkisel bir çıkış olarak değerlendirilebilecek Dışavurumculuk akımı, Köprü ve Mavi Atlı grubu olarak iki ana eğilime sahiptir. “Dışavurumcu hareketin doğuşu olarak kabul edilen Köprü grubu, 7 Haziran 1905'te Dresden'de kuruldu. Kurucuları, şehrin teknik okulunda okuyan dört mimarlık öğrencisi olan Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff ve kısa bir süre sonra gruptan ayrılan Fritz Bleyl'dir (Figura, 2011, s.54)”. 1911 sonlarında kurulan ve 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar süren

Mavi Atlı grubu ise Vasily Kandinsky ve Franz Marc'ın estetik ve felsefi fikirlerine sempati duyanların oluşturduğu bir gruptu. Daha sonradan bu gruba dâhil edilen August Macke, Heinrich Campendonk ve Paul Klee gibi sanatçılar bu grubun çoğulcu yaklaşımını oluşturmaktadır (Figura, 2011, s.74). Dışavurumculuk çatısı altında yer alan bu iki gruptan Köprü grubu sanatçıları figüratif dili benimserken Mavi Atlı grubu sanatçıları ise daha çok soyut anlatımı tercih etmişlerdir. Bu iki grubun sanatsal yaklaşımlarını Zeynep Rona, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde, "Figüratif anlatımda amaç gerçek yaşamın karmaşık ve acı dolu duygularını yansıtmak, soyut anlatımda da mutlak özü ve yaşamın şiirselliğini yansıtacak yeni biçimler bulmaktır (Rona, 1997, s.452)" şeklinde ifade eder.

Resimler üzerinden örneklendirmek gerekirse Max Beckmann'ın "Gece" isimli resmi gerçeği olduğu gibi betimleme kaygısı taşımaz (Bkz. Görsel 2.18). Sert konturlarla çevrili figürler oransal olarak oldukça sıra dışı görünmektedir. Bu olağandışılık, çoğu nötr ve soğuk renklerin hakimiyetindeki mekânın atmosferi ve kompozisyon kurgusunda da devam ederken, figürler bir sarmalın parçası olur.



Görsel 2. 18. Max Beckmann, "Gece", 133x154 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918-1919, Knustsammlung Nordrhein Westfalen (Krausse, 2005)

Beckmann'ın resminde mekân, işkence sehпасı işlevi görmekte ve sanatçı kompozisyonda yer alan canlı ya da cansız nesneler arasında herhangi bir ayırım yapmamaktadır. Figürlerdeki eğilip bükülmeler benzer şekilde mekânda da görülür, masa bacaklarının açılması, kumaşın gerilişi gibi mekânsal öğeler; şişkin eti ve kırılğan

kemikleri hatırlatır. Altüst olmuş mekânda sıkışmışlık hissi içerisinde ıstırap çeken figürler aracılığıyla Beckmann modern savaşın acımasızlığını oldukça çarpıcı bir şekilde anlatmıştır (Rainbird, 2003, s.30-31). Kırmızı ise bu durumu vurgulamak için adeta bir çığlık olmuştur.

Mavi Atlı grubunun kurucularından olan Franz Marc'a ait olan "Tirol" isimli eserde ise gerçeklikten koparılmış ve büyük oranda soyutlanmış biçimler görürüz (Bkz. Görsel 2.19). "Masterpiece of Western Art" (Walther, 2005, s.587) isimli kitapta, bu formlardan bazıları; en önde yapraksız ve diyagonal olarak duran bir çam ağacı, ağacın altında mavi bir tepede çiftlik evleri, resmin sağ üst köşesinde mor bir uçurumun üzerinde siyah çatılı beyaz bir şapel şeklinde sıralanmıştır. Bunun yanı sıra, ışığın ortasında çok net olmamakla birlikte kucağında bebek İsa tutan Meryem Ana bulunmaktadır. Sanat tarihçisi Norbert Wolf, bu eserdeki dinsel öğelerden aşağıdaki şekilde söz eder;

Tuvalin hemen önündeki kömürleşmiş dev ağaç gövdesi kıyametin tırpanını andırıyor. Görünürde tek bir canlı bile yok, sanki Marc'ın sevgili hayvanlarının hepsi kaçmış. Tuvalin sağ üst köşesinde kan kırmızısı güneş, korku veren dorukların ardında parıldıyor. İkinci bir güneş, Kıyamet'in kara güneşi, bir burgacın ve sarp dağların ortasında beliriyor. Güneşler, üst soldaki hilallerle dengeleniyor. Kozmik bir fırtınanın odağından yükselin hilalin üzerindeki Meryem, hem tanrısal lütfun simgesi hem de mahşeri anıştıran bir motiftir - giysisinin oluşturduğu piramit, koruyucu bir manto gibi köy evlerinin üzerini örtüyor (Wolf, 2005, s.70).



Görsel 2. 19. Franz Marc, "Tirol", 135,7x144,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1913-1914, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, Münih (Walther, 2005)

Görüldüğü üzere Tirol isimli eser soyutlamacı tavırla birlikte dini bir mesaj da taşımaktadır. Bu noktada, Görsel 2.18 ve 2.19 hakkında söylenenlerden yola çıkıldığında tüm üslupsal ayrıma rağmen Köprü grubu gibi Mavi Atlı grubu sanatçılarının da dünyayı, kendi pencerelerinden bakarak yansıttıkları açıkça görülür. Ancak Dışavurumcuların resimsel tavrı ve seçtiği temalar geniş bir yelpaze oluşturur. Wolf'un "Sanat tarihçileri, Dışavurumculuğu başlı başına bir akım olarak benimsemekte hep güçlük çekmişlerdir. Onların bu sıkıntısını anlamak için Kirchner (1880-1938), Kandinsky (1866-1944), Kokoschka (1886-1980) ve Dix (1891-1969) gibi hiçbir ortak biçimsel temeli olmayan ressamların yapıtlarını karşılaştırmak yeterlidir (Wolf, 2005, s.8)" şeklindeki sözleri de bu çeşitliliği vurgulamaktadır. Dışavurumcu sanatçıların resimsel yaklaşımlarındaki bu çeşitlilik iç gerçekliğin referans alınmasından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple, bütünde birbirinden farklı görünen resimler, öznellik bağlamında değerlendirildiğinde kendi içerisinde tutarlı bir bütün oluşturmaktadır.

"Renk ve Biçimde Yeni Arayışlar" başlığı altında yer alan modern sanat akımları; 20. yüzyıl ve toplumsal koşullar ekseninde ele alınırsa duygunun aktarımı yönünden ortak paydada buluşabilir ve dış dünya gerçekliğinden önemli ölçüde kopuşu temsil eder (Bkz. s.51-60). Anlatımsal ögenin belirleyici olduğu, doğanın değil anlamının arandığı bir akım olan Dışavurumculuk ise sanatçıların kendi gerçekliklerinin peşine düştüğü bir anlayışı ifade eder. Bu sebeple öncelikle içe dönüşün sebeplerinin anlaşılması bu akımın 20. yüzyıl koşulları ile olan ilişkisinin tespiti açısından önem taşımaktadır. Genel olarak sanayileşme ile birlikte bireyin kimliksizleşmesi, ruhunu kaybetmesi ve adeta birer makineye dönüşmesi bu anlamda önemli bir faktör olarak değerlendirilmelidir. Bunlara ek olarak savaşların yarattığı huzursuz ortam sebebiyle bireyin tedirgin ve endişeli bir görünüme sahip olduğu yeni dünya düzeni de sanatçıların gerçeklikten koparak içe dönüşünde önemli rol oynar. Bu noktada, bir diğer faktör olarak çağın değişiminde önemli role sahip bilimsel gelişmelerin, modern insanın gerçeklik algısını önemli ölçüde değiştirdiği söylenmelidir. Bu konu ile ilgili, Fischer'ın 20. yüzyılın gerçekliği üzerine söylediği aşağıdaki sözler, Dışavurumcu tavrın kaynaklarının anlaşılmasına yardımcı olacaktır;

Sanayileşen, tecimselleşen [ticarileşen] bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir dış dünya haline geldi. Bu dünya içinde yaşayan insan hem bu dünyaya, hem de kendisine yabancılaştı. Modern sanat ve edebiyattan çoğu zaman "gerçekliği yok ettiği" gerekçesiyle yakınılır. Gerçi böyle eğilimler yok değildir; ama aslına bakarsanız,

gerçekliği yok eden ne yazarlardır ne ressamalar. Bir önceki günün gerçekliği, çoktan kendinin gölgesi haline gelen bir gerçeklik, birtakım sözlerin, ön yargıların ikiyüzlülüğün katı kalıpları içinde kendini koruyarak yaşar (Fischer, 1995, s.193).

Fisher'ın sözleri 20. yüzyılda gerçekliğin ne denli hızla değiştini ifade ederken; sanatçının içe dönüşü, kendi gerçekliklerini yansıtmaları ve anlatımı güçlendirmek adına natüralist renk, biçim, perspektif, anatomi gibi unsurlardan kopuşunun sebeplerini de göstermesi açısından önemlidir.

2.4. Parçalanın Gerçeklik

20. yüzyılda, duygu ve coşkuya dayalı Dışavurumcu sanatın aksine akılcılığa dayalı bir sanat anlayışına sahip Kübizm, kendisinden önce ortaya çıkan modern sanat akımlarından renk kullanımı ve biçimsel çözümlemedeki yaklaşımlarıyla net bir şekilde ayrılır. Bu yaklaşımın temelini, özellikle betimlenen nesnelerin yapılarının çözümlemesine yönelik araştırmalar oluşturur. Bu çözümlemede uygulanan yaklaşımın kökenleri, Ard İzlenimci sanatçılar arasında yer alan Cezanne'a dayanmaktadır. Sanat tarihçisi Mary Hollingsworth'un, "Picasso ve Braque'ın üç boyutlu biçimleri düz yüzeyde betimleme çabalarının temel etkenlerinden biri hiç kuşkusuz, Cezanne'ın yöntemidir (Hollingsworth, 2009, s.447)" şeklindeki sözleri, Cezanne'ın Kübist anlayışın gelişmesinde önemli faktörlerden biri olduğunu göstermektedir. Fleming ve Honour (2015, s.783) ise Kübizm'in kaynakları arasında; Cezanne'ın yanı sıra, Picasso'nun, temsili ve doğadışı sanatı eşzamanlı yaratma konusunda önemli bir unsur olarak gördüğü Afrika heykelinin yer aldığını söylemiştir. Kökenlerinden bahsedilen ve biçimsel bir devrimi ifade eden Kübizm'in sanat anlayışı, en genel haliyle, Antmen'in aşağıda yer alan sözleriyle ifade edilmiştir;

Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda 20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır (Antmen, 2009, s.45-46).

Bu noktada, Antmen'in yukarıdaki sözlerinde de yer verdiği dördüncü boyut kavrayışına değinilmesi Kübizm'in anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. "Shadows of Reality" isimli kitapta 20. yüzyılın başlarında Avrupalı sanatçıların yeni algılar yaratmak için resimlerinde dördüncü boyutu da düşünerek yeni yaklaşımlar geliştirdikleri bilgisi yer almaktadır. Aynı kaynak; resimlerde yer alan figürlere geometrik bakış açısı getirildiği ve bu bakış açısının "dördüncü boyut", "n boyutlu geometri" ve "Öklid dışı geometri" üzerinden yapılandırıldığı bilgisini verirken, Kübizm'in gelişmesinde bu durumun önemli bir faktör olduğunu vurgular (Robbin, 2006, s.44).

Dördüncü boyut arayışlarının temelinde ise 20. yüzyılın başlarında yayınlanan Einstein'ın Görecelik Kuramı yer almaktadır. Bir devrim niteliğinde olan ve Kübizm'in anlatım dilinin gelişmesinde, özellikle dördüncü boyut bağlamında, ilişki kurulabilecek bu kuram, basit bir şekilde, Tanilli'nin aşağıdaki sözlerinden hareketle ifade edilebilir;

Bu yeni anlayışlar, Einstein'ın görecelik kuramının doğurduğu fizikteki gelişmelerle çakışır; söz konusu kuram ise, ister sınırlı ister genel biçimleriyle olsun, Euklides'in geometrisi ile Newton'un mekaniğini yıkmaktadır... Einstein'ın zaman-uzayı, dört boyutlu geometriye kapıyı açar ve zaman burada dördüncü boyuttur (Tanilli, 2007, s.68).

Kübist eserlerde görülen dördüncü boyut arayışı; nesnelere aynı anda birçok noktadan bakılması hatta nesnelerin görünmeyen yüzeylerinin de resimlere dâhil edilmesi bağlamında ele alındığında, 19. yüzyılın sonlarında Röntgen'in, bulgularını yayınladığı X ışınları üzerine çalışmaları ile ilişkili olduğu da görülür. Sanat tarihçisi Henderson, Röntgen'in çalışmalarının Kübist ve Fütürist ressamlar için kaynak oluşturduğunu "X-ışınları katı maddeyi şeffaf hale getirerek daha önce görünmeyen formları ortaya çıkardı ve bu formların etraflarındaki boşlukla yeni, daha akıcı bir ilişki olduğunu düşündürdü (Henderson, 2007, s.385)" sözleriyle ifade etmiştir.

Görülüyor ki bilimsel gelişmeler çağın genel görünümünü değiştirdiği gibi, dünyanın algılanma biçiminde de önemli değişikliklere yol açmıştır. Tunalı'nın, "Yüzyılın sonunda dünya, artık hazır olarak bulduğumuz, alıştığımız, duyularımızla algıladığımız, gerçek olarak kavradığımız o eski dünya değildir, tersine, dünya şimdi tinsel güçlerimizle yarattığımız bir tasarım dünyası ve bir dijital dünyadır (Tunalı, 2013, s.203)" sözleri de bu fikri destekler niteliktedir. Bu noktada, içinde bulunulan çağın özünde nesnenin yüzeysel görünüşlerinden çıkıp, derinliğine inme çabası söz konusudur. Kübist sanatçıların nesnelerin özüne ulaşmak için bu yaklaşımı uygulama biçimleri ise aşağıdaki sözlerle ifade edilmiştir;

Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler paralanmalıydı... Böylece, kbizimde 'güzel görüntü' dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak anlaşılmaması ortadan kalkar. Nesneler, duysal görünüşlerinden kurtarılınca, geriye yalnız biçim kalır. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten zmlenektir. Nesnelerin analizi ile biçim serbest kalır (Tunalı, 2013, s.165).

Genel olarak Kübizm'e değindikten sonra, bu akımın en bilinen eserlerinden birisi olan Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar" isimli çalışmasını incelemek yerinde olacaktır (Bkz. Görsel 2.20). İlk kez sergilendiğinde Fransız resmi için bir kayıp olarak değerlendirilen bu resim; Cezanne'ın kre, koni ve silindirden hareketle doğanın kavranması ve bu yolla tuvale aktarılması fikrinden hareket ederek, 20. yüzyılda bilimin uzay ve zamanla ilgili değişen koşullarına verdiği bir yanıttır (Apollinaire, Eimert, & Podoksik, 2010, s.29).



Görsel 2. 20. Pablo Picasso, "Avignon'lu Kadınlar", 243,9 x 233,7 cm, Tuval zerine yağlı boya, 1907, MOMA, New York, <https://www.moma.org/collection/works/79766> (Erişim Tarihi: 16.04.2021)

Görsel 2.20'de yer alan bu eser, henüz Kübistlerin nesneleri parçalama mantığının tam olarak geliőmedięini gösterse de temel felsefe açısından Kübizm'le uyumludur ve özellikle Cezanne'ın biçimsel yaklaşımlarını daha da ileriye taşıdığı açıkça görülmektedir. Resimde yer alan Afrika heykel ve masklarının Kübizm'in ilk esin kaynakları arasında

olduğunu da doğrulamaktadır. Ayrıca Everdell; Einstein'ın "Elektrodinamik" makalesiyle fizik alanında yarattığı etkinin bir benzerini, Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar" isimli eseriyle sanat alanında yarattığından aşağıdaki sözlerle bahseder;

...1907'de Picasso sanatta, tam tamına 1905'te Einstein'ın "Elektrodinamik" makalesiyle fizikte yaptığını yapmıştı. Einstein, "eşzamanlılık"la ne kastedildiğini kurcalarken, tek değişmezin ışık hızı olduğunu ve başka her ölçümün ona bağlı olarak değiştiğini keşfetmişti. Hiçbir gözlemcinin bakış açısı ötekine göre avantajlı değildi ve birçok bakış açısından yapılan gözlemler bile gerçeği kesin ve "nesnel" kılmıyordu. Picasso da buna benzer bir biçimde, beşinci fahişeyi birbirine zıt, eşzamanlı iki bakış açısından resmetmiş, böyle yapmakla yalnızca Rönesans geleneğini topa tutmakla kalmayıp, hareket etmeyen bir sanat nesnesinde eşzamanlılığı vermek için kullanılan bir dizi başka geleneği de havaya savurmuştu (Everdell, 2018, s.396-397).

Görüldüğü üzere, Picasso'nun Kübist anlayışının ilk kez yer aldığı bu eser, Avrupa'da sanatın yönünü değiştirerek Kübizm'in doğmasına sebep olmuştur. Ancak bu eserdeki tavır tek başına Kübizm'i tarif etmek için yeterli değildir. Çünkü bu akım süreç içerisinde birçok evrimsel aşamadan geçmiştir. Bu aşamaları üç basamakta değerlendiren Turani (2015, s.588); ilk aşama olarak Rönesans perspektifine son verildiğini ifade ederken, ikinci ve üçüncü aşama olarak Analitik ve Sentetik Kübizm'den bahseder.

Turani'nin ikinci aşama olarak bahsettiği Analitik Kübizm, sanatçıların; eserlerini tamamen soyutlamaya dönmeden, gerçek olan her şeyden ayırdığı bir süreci ifade etmektedir. Bu süreçte, artık bir nesneye tek bir perspektiften bakmak yerine, konuyu her yönden yakalamak için birçok açıdan katmanlı görünüm tercih edildi. Sanatçılar, parçalara ayırmak yoluyla ele aldıkları nesnelerle hacimselliğe değil, farklı yüzeylerin yan yana kullanılmasına odaklandılar. Bu yüzeylerden bazıları şeffaflaşarak ağırlıksız hale geldi veya aniden kendilerini, bir kitaba veya bir enstrümana, tanımlanabilir bir şeye dönüştürdü. Resimlerde kahverengi, gri ve mavi tonların hâkim olduğu bir renk paleti kullandılar ve kompozisyonlarına sayılar ve kelime parçaları eklemeye başladılar (Apollinaire, Eimert, & Podoksik, 2010, s.29). Analitik Kübizm'e Braque'ın "Keman ve Palet" isimli çalışması örnek olarak gösterilebilir (Bkz. Görsel 2.21). Bu çalışmada yer alan elemanlar, birçok farklı bakış açısını tuval yüzeyinde birleştirmektedir. Nesne, parçalarına ayrılıp her yönden gösterme kaygısıyla yeniden inşa edilirken, soyutlanan biçimler kimi zaman ne olduğuna dair ipuçları verse de resmin genelinde soyuta dair bir algı oluşmasında etkilidir. Renk ve tonlarla yaratılan farklılık, özellikle keman ve paletin soyut biçimler arasında sıyrılarak anlaşılabilir olmasını kolaylaştırmaktadır.



Görsel 2. 21. *Georges Braque, “Keman ve Palet”, 91,7 x 42,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1909, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, <https://www.guggenheim.org/artwork/673> (Erişim Tarihi:16.04.2021)*

Braque ve Picasso’nun sanatsal vizyonu, onları Juan Gris’in de katıldığı Sentetik Kübizm’e götürdü. Turani’nin “Sentetik-Kübizmle, resimde kâğıt yapıştırımlar ve "collage"lar başlar... Yapıştırma kâğıt olarak, gazete parçaları, varyete ve benzeri programlarla ilgili afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları, hatta ayna parçaları kullanılmıştır (Turani, 2015, s.588)” şeklindeki sözleri artık boya ve fırçanın yanında farklı malzemelerin resimlere entegre edildiğini gösterir. Tuval yüzeyine farklı malzeme yapıştırılmış ve sentetik kübist anlayışla resmedilmiş eserlere örnek olarak, bir kahvaltı masasının betimlendiği Görsel 2.22’de yer alan çalışma gösterilebilir.



Görsel 2. 22. Juan Gris, “Kahvaltı”, 80,9x59,7 cm, Yağlı ve mum boya ile tuval üzerine kesilip yapıştırılmış baskılı kâğıt üzerine guaş, yağ ve mum boya, 1914, MOMA, New York, <https://www.moma.org/collection/works/35572> (Erişim Tarihi: 19.09.2021)

Kübizm’den 1914 yılında yolunu ayırmış ancak ikincil olarak değerlendirilebilecek kübist anlayışlar da söz konusu olmuştur. Bunlardan ilk defa ortaya çıkan ve saf resim formu olarak değerlendirilen Orfik Kübizm’dir. Bu akıma dâhil olan sanatçılar arasında Robert Delaunay, Sonia Delanuay-Terk, Fernand Leger, Marcel Duchamp ve Francis Picabia yer almaktadır. Picasso ve Braque’nin kübist anlayışta bir kenara bıraktıkları renk öğesi ile ilgilenmektedirler ve kübist düzlemsel yapıya eserlerinde yer verirler. Özellikle parlak renkleri kullanmalarının yanı sıra, soyutlama eğilimlerine sahiptirler ve ana fikri neredeyse tümüyle göz ardı etmektedirler. Bu yönüyle Picasso ve Braque’nin Kübizm’inden ayrılırlar (Fleming & Honour, 2015, s.789-790), (Melick, 2015, s. 174).

Robert Delaunay’a ait “Şehre Açılan Simultane Pencere” isimli eser Orfist yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir (Bkz. Görsel 2.23). Renkli düz yüzeylerle

oluşturulmuş bu eser modern mühendislik ve iletişimin simgesi sayılan Eyfel kulesine (yapıldığı ilk yıllarda anten görevi görüyordu) yapılan göndermeyle modern hayata, gelişen iletişim ve ulaşım teknolojilerine kısaca daralan mekân ve zamanın yapısına gönderme yapmaktadır (Melick, 2015, s. 174).



Görsel 2. 23. Robert Delaunay, “Şehirde Simultane Pencereleler”, 40x40 cm, Ladin ağacından boyalı çerçeve ile tuval üzerine karışık teknik, 1912, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/HK-5055/fenster-bild-les-fen%C3%AAtres-simultan%C3%A9es-sur-la-ville.-1re-partie-2e-motif-1re-r%C3%A9plique?term=Delaunay&context=default&position=2> (Erişim Tarihi: 16.04.2021)

Filippo Tommaso Marinetti tarafından 1908 yılında başlatılan Fütürizm, bir sene sonra Paris’te yayınlanan Fütürist Manifesto ile birlikte uluslararası bir özellik kazanmıştır. Bu akımın çıkış noktası; Fransa’daki avangart gelişmelere rağmen, resimde Rönesans ve Neoklasik anlayışın egemen olduğu 19. yüzyıl İtalya’sının içine düştüğü kültürel uyumsuzluğa karşı genç entelektüellerin isyanıdır. Oldukça milliyetçi bir yapıya sahip Fütürist sanatçılar, geçmişe duyulan özlem ve saygının yok edilmesiyle yeni

fikirlerin gelişebileceğine inanmışlardır (Mansfield & Arnason, 2013, s.190). Marinetti'nin manifestosunda yer alan “Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiği yıkarak, ahlakçılık, feminizm ve her türlü oportünist ve işlevselci aptallıkla mücadele edeceğiz (Antmen, 2009, s.72)” şeklindeki sözleri bu duruma kanıt olarak gösterilebilir. Ayrıca Marinetti'nin yayınladığı Fütürist Manifesto'da yer alan hız, dinamizm, sanayi, teknoloji gibi 20. yüzyılı önemli ölçüde şekillendiren kavramlardan hareketle, modernitenin beraberinde getirdiği unsurların ne denli yüceltildiği aşağıdaki ifadelerde yer almaktadır;

Çalışmakla, hazla ve ayaklanmayla heyecanlanan büyük kitleler için şarkılar söyleyeceğiz; modern başkentlerde devrimin çok renkli ve çok sesli dalgalarının; cephaneliklerin ve tersanelerin şiddetli elektrik ışığıyla mehtaplanarak parlamış gece öfkesinin; dumanlar saçan yılanları yutan açgözlü tren istasyonlarının; bulutlar üzerinde dumanlarıyla asılı duran fabrikaların; dev jimnastikçiler gibi nehirleri bir ucundan bir ucuna birleştiren, güneşte bıçaklar gibi parıltıyan köprülerin; ufku koklayan serüvenci vapurların; tekerlekleri rayları tüplerle gemlenmiş dev çelik atlar gibi döven iri lokomotiflerin; pervaneleri rüzgârda bayraklar gibi, tezahürat yapan kalabalıklar gibi ses çıkaran uçakların zarif uçuşlarının şarkısını söyleyeceğiz (Antmen, 2009, s.72).

Resim sanatındaki Fütürist yaklaşımı ise Umberto Boccioni, aynı çıkış noktasından hareketle, “Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel bir dinamizm içinde belirli bir sabit an değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, hareketli dinamizm duygusunun kendisidir (Antmen, 2009, s.73)” sözleriyle ifade eder. Aynı zamanda Boccioni'nin; her şeyin bir koşuşturma halinde hareket ettiği, görünen şeylerin hiçbir zaman sabit kalmadığını ifade ettiği “Retinanın algıladığı bir imgenin sürekliliği, hareket eden nesnelerin kendini an be an çoğaltmasıyla mümkün oluyor; nesnelerin biçimi hızlı titreşimler gibi değişip duruyor, delice dönüşüyor. Bakıyorsunuz, koşan bir atın dört bacağı değil yirmi bacağı oluveriyor (Antmen, 2009, s.73)” şeklindeki sözleri fütürist eserlerdeki resimsel tavrın arka planını göstermesi açısından önemlidir.

Sanatçıların resimsel tavrında Yeni İzlenimcilik'te yer alan divizyonizmin ve birden çok açı ve zamanın aynı yüzeyde gösterildiği Kübist tavrın etkileri açık bir şekilde yer alır. Özellikle hareketin resmedilmesinde; Kübist eserlerde görülen nesnenin parçalanma biçimi ve eşzamanlı görünen imgelerin yapılandırması önemli rol oynar. Görüldüğü üzere Fütüristlerin “...teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, ancak kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktardıkları görülür (Antmen, 2009, s.66-67).

Bu noktada, Fütürist resimlerdeki tavrın daha iyi anlaşılması için Boccioni'nin “Bir Bisikletçinin Dinamizmi” isimli eserine bakılabilir (Bkz. Görsel 2.24). Bu eser, Analitik Kübizm'in eşzamanlılık görüşü doğrultusunda yorumlanmış, bu yolla zaman ve uzay boyunca pedal çevirme görünümü betimlenmiştir. Resimdeki parçalanma ve renk kullanımı, özellikle Orfist sanatçıların yaklaşımlarını anımsatır. “Umberto Boccioni” isimli kitabın yazarı Ester Coen (1988, s.168); bu resim için figür, bisiklet ve mekân bileşenlerinin sezilmesi zor tek bir gerçeklik oluşturduğunu, bisikletin hızının yinelenen dairesel çizgilerle ifade edildiğini ve bisikletçinin, kendi formlarının izdüşümleri içerisinde neredeyse kaybolduğunu söyler.



Görsel 2. 24. Umberto Boccioni, *Bir Bisikletçinin Dinamizmi*, 70x90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1913, Özel Koleksiyon (Coen, 1988, s.167)

“Tasmalı Köpeğin Dinamizmi” isimli eser de birçok Fütürist eser gibi hareketi yakalamaya odaklanır (Bkz. Görsel 2.25). Köpeğini gezdiren bir figürün anlatıldığı bu eserde hız unsuru, figürlerin farklı konumlardaki bacak hareketlerinin aynı karede tekrarlanarak kullanılmasıyla yansıtılmıştır. Fütürist sanatçılar hızın yanında ses ve gürültüyü de resimlerine aktarmaya çalışmıştır. Bu duruma örnek olarak Kraussse'nin, “Boccioni'nin Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde adlı eserinde sokaktan gelen tiz ama

aynı zamanda melodik sesler resmin parçalanmışlığı içinde ifade edilmeye çalışılır (Krausse, 2005, s.96)” şeklindeki ifadeleri gösterilebilir (Bkz. Görsel 2.26).



Görsel 2. 25. Giacomo Balla, “Tasmalı Köpeğin Dinamizmi”, 90x110 cm, Tuval üzerine yağlı boya., 1912, Collection Albright-Knox Art Gallery, New York, <https://www.albrightknox.org/artworks/196416-dinamismo-di-un-cane-al-guinzaglio-dynamism-dog-leash> (Erişim Tarihi:19.09.2021)



Görsel 2. 26. Umberto Boccioni, “Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde”, 70x75 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911, Sprengel Museum, Hannover (Krausse, 2005, s.95)

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere Fütürist eserlerin ortak konusu, savaşlar da dâhil olmak üzere modernitenin beraberinde getirdiklerinin yüceltilmesidir. Çünkü Fütüristler; savaşı, geçmişi yok etmenin ve böylece yeniden başlamanın bir yolu olarak görmektedirler. Ancak sanatsal fikirleri, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle gelen ve birçoğunun öldürüldüğü bu sınava dayanamayarak son bulmuştur (Walther, 2005, s.548).

Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte son bulurken, 1915-16'da savaşın insanlar üzerinde yarattığı karamsarlık Dada hareketinin oluşmasını sağlamıştır. Bu hareketin temel çıkış noktası Birinci Dünya Savaşı ve bu savaşın insanlar üzerinde bıraktığı sarsıcı etkilerdir. Sanat tarihçisi David Hopkins, bu durumdan “20. yüzyılın başları fırtınalı bir değişim dönemidir. Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi insanların dünyayı algılayışını derinden değiştirdi (Hopkins, 2020, s.17)” sözleriyle bahseder.

Bu noktada, savaşın yarattığı kargaşa ortamına biraz daha yakından bakmak Dada'nın ortaya çıkış sürecinin aydınlatılması açısından önemlidir. Ağustos 1914'te Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, çoğu Avrupalı lider Noel'e kadar bu savaşın sonlanacağını düşündü. Tarafların her biri halkına Avrupa'nın savaş sayesinde ilerlemesine devam edebileceğine dair güvence vermesine rağmen, savaşın seyri beklenenin aksine gelişti. Örnek vermek gerekirse; Batı cephesi kayıtlarına göre, sadece 1916 yılında Almanya 850.000, Fransa 700.000, İngiltere 400.000 kayıp verdi. Hızlı ve görkemli bir şekilde bitmesi beklenen savaş son teknolojik silahlarla korkunç bir şekilde devam etti. Böylesi bir ortamda kitlelerde ortaya çıkan çatışmadan iğrenme durumu ilk kez bir sanatsal hareket olarak ifadesini Dadacılık'ta buldu (Stokstad, 2008, s.1088).

Dada hareketinin odağında ise şair ve kuramcı Hugo Ball ve 1916'da Zürih'te açılan Voltaire Kabaresi vardır. Bu kabarenin programı sokak şarkılarının söylenmesi, Dışavurumcu havaya özgü şiirler okunması gibi heterojen bir içeriğe sahiptir. Bu grubun ilk performansları sıradan olsa da kısa sürede kışkırtıcı işlere yönelmişlerdir (Hopkins, 2020, s.23). Dada hareketinin genel olarak tavrı ve sanata bakışı aşağıda yer alan Hopkins'in sözleriyle ifade edilmiştir;

Zürich Dadacılarının, savaş öncesi sanatla ilişkilendirilen değerlerin büyük ölçüde çökmüş değerler olduğu inancıyla, başka yerde tüm şiddetiyle devam eden savaşa eş değer gördükleri önemli bir durum vardır. Yağlı boya resim ve bronz döküm heykel yüksek sınıfın yatak odasının içindekilerle eş anlamlı hale gelmişse, o zaman Dadacılar da kâğıt parçalarından ya da önceden var olan nesnelerden yeni yapılar oluşturdular. Eğer şiir kibar duyarlılıkla eş anlamlı olmuşsa, onlar da şiire bilerek başka anlamlar verir ve onu yeniden saçma ve sihirli

sözlere doğru yöneltirlerdi. Kendilerini kültürel sabotajcılar olarak gören Dadacıları bir araya getiren sanatın profesyonelleştirilmesine karşı duydukları nefretti, fakat reddettikleri muhakkak ki *tek başına* sanat değildi; tersine, mutlak bir insan doğası kavramına hizmet eden bir sanatı savunuyorlardı. Yazılarında, [Jean] Arp, savaş öncesinde üretilen sanatı özellikle benlikçilikle insanlığa aşırı değer biçmeyle eşit sayıyordu (Hopkins, 2020, s.25).

Dadacıları bir araya getiren şey üslupsal bir birlik değildir. Ayrıca, bu hareketin sanatsal yansımaları arasında kendinden önceki modern ifade araçlarının kullanıldığı da açıkça görülür. Bu hareketin üyelerini bir araya getiren şey sanata olan bakışları, daha doğrusu sanat karşıtı tavırlarıdır. Antmen, bu konuda şunları söylemektedir;

Kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin 'primitif' ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir. Dada'yı diğer akımlardan ayıran da esas olarak bu özelliğidir. Kolajı Kübizmle, doğaçlama performansları Fütürizmle, ket vurulmamış doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Dışavurumculuk'la ilişkilendirmek mümkündür ama bu akımların hiçbirinde Dada'nın radikal sanat karşıtlığı yoktur. "Ben" diyen Dışavurumculuk'lara karşı "Biz" diyen, çünkü kolektif bir bilinç oluşturmak isteyen Dadacıların bu 'biz'inde ortak bir üslup değil, ortak bir ruh hali vardır (Antmen, 2009, s.124).

Dada hareketi, Fransız olan Marcel Duchamp ve Picabia ile birlikte Zürih'te sergilenen tavırla neredeyse aynı anda New York'ta da etkisini gösterdi. Bu noktada üretilen eserlerden örnek vermek Dada hareketinin sanatsal uygulama çalışmalarının anlaşılması ve ne denli öneme sahip olduğunun vurgulanması açısından oldukça önemlidir. Bu noktada Duchamp'ın sanatta 'zanaat'ın yer almasına karşı olan tavrı ve el becerisinin yerine düşüncenin koyulması gerektiğine inancı "hazır nesne"nin sanat objesi olarak sunulmasının önünü açmıştır (Hopkins, 2020, s.27-29).

Duchamp'ın sıradan bir nesne olan pisuarı R. Mutt adıyla imzalayarak "Çeşme" ismiyle sunması "hazır nesne" kavramına ilk örnektir (Görsel 2.27). Alışılmışın dışında olan bu uygulama o güne değin yapılan sanatın tanımlarının ötesine geçerek sanatı beceri gerektiren bir uygulama olmaktan öte düşünsel bir eyleme dönüştürmüştür. Pisuarı sırtı üstü yatırarak izleyiciye sunan sanatçı bu durumun sebebini nesnenin işlevsel anlamından kurtulmasını sağlamak olarak ifade etmiştir. Duchamp, bu eser hakkında söylediği "Bu çeşmeyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmadığının hiçbir önemi yok. Onu o SEÇTİ. Gündelik hayattan al elade bir nesneyi öyle bir şekilde koydu ki, nesne işlevsel anlamını yitirdi, yeni bir başlık ve yeni bir bakış açısı kazandı: O nesne için yeni bir düşünce yarattı

(Danto, 2013, s.40)” şeklindeki sözlerle hazır nesne kavramına ve bu kavramın ne anlama geldiğine açıklık getirir.



Görsel 2. 27. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır-Yapım (Hopkins, 2020, s.28)

Andre Breton tarafından 1924 yılında Paris’te kurulan Gerçeküstücülük, Dada’nın savunduğu görüşlere dair arayışların devamı olarak değerlendirilmelidir. Fleming ve Honour’un Gerçeküstücülük için “...burjuva karşıtı ve Dada gibi bilinçli olarak yıkıcı bir akımdı (Fleming & Honour, 2015, s.808-809)” şeklindeki sözleri de bu durumun kanıtı niteliğindedir. Antmen’in aşağıdaki sözleri de bu anlamda Dada hareketi ve Gerçeküstücülük’ün temelde buluştukları ortak paydayı göstermesi açısından önemlidir;

Gerçeküstücülük, Avrupa’da 1920’li yıllarda bir anlamda Dada’nın küllerinden doğan bir akımdır. Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına -"Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır"- yok olmuş, yerini, Dada’nın savunduğu

görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük akımına bırakmıştır (Antmen, 2008, s.133).

Bu sebeptendir ki Breton tarafından yayımlanan ilk manifestoya çoğu Dadacı destek olmuştur. Dada hareketi ile ilişkisinden söz ettikten sonra Gerçeküstücülük akımına odaklanmak gerekirse; Fleming ve Honour, “...Freud ve psikoanalitik araştırmalar tarafından açığa vurulan psişik yaşantı dünyasını araştırmak ve ‘görünüşte birbiriyle çelişen hayal ve gerçeklik durumlarını bir tür mutlak gerçekliğe, gerçeküstüne’ dönüştürmek (Fleming & Honour, 2015, s.808-809)” şeklindeki sözleriyle bu akımın amacını ifade etmiştir. Bu ifadelerde yer alan “Freud ve psikanalitik araştırmalar”, bilincin devre dışı kaldığı bir anlayışı tarif etmektedir. Bu noktada, manifestoda yer alan psişik (ruhsal) otomatizm terimine de değinilmesi önemlidir. Antmen, Breton’un bu terimi "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır (Antmen, 2008, s.135-136)" sözleriyle tanımladığını ifade etmektedir. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere; rasyonellik ve estetik beğeniye, tıpkı Dadacılar da olduğu gibi, mesafe koyulduğu konusu açıktır. Bu yaklaşım, geleneksel sanatın biçimsel tavrı kullanılarak eserlerde yer alır ve bu eserlerde yansıtılan bilinçaltının karanlık dünyasından kabaca bahsetmek gerekirse aşağıda yer alan Nazan ve Mazhar İpşiroğlu’nun sözlerine bakılabilir;

Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar (Yvas Tanguy), ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve heykeller (Dali, de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s.22)

Dali’nin “Dağ Gölü: Telefonlu Kumsal” isimli eseri hem biçim dili hem de resimde yer alan imgelerin kullanımı anlamında Gerçeküstücülük akımının özelliklerini yansıtmaktadır (Bkz. Görsel 2.28). Resimde yer alan elemanlar tek başlarına oldukça sıradan nesneler olsa da bu nesnelerin bir arada kullanımı bir anlam karmaşası yaratmaktadır. Gerçeküstücülerin, özellikle bilinçaltı dünyalarını yansıtmaya çabaları düşünüldüğünde bu karmaşanın sanatçının bireyselliğinden kaynaklandığı anlaşılır. Thompson’un aşağıdaki ifadeleri, sadece göl bağlamında düşünüldüğünde bile sanatçının bireyselliğinden kaynaklanan izleri göstermektedir;

Şu ana kadar resmin en rahatsız eden varlığı, ön planda enine yayılan dikkat çekici fallik biçimiyle yapıtın isminde bahsedilen balık şeklinde “göldür”... Balık olarak okunduğunda imge, karışık anlamlar taşır; kuyruğu arkadaki dağ manzarasının uzantısıdır... Dali için bu

göl hiç tanımadığı ama hayali varlığının tüm yaşamı boyunca onu takip ettiğini hissettiğini ölmüş ağabeyini –onun da adı Salvador’du- hatırlamaktadır (Thompson, 2014, s.204).

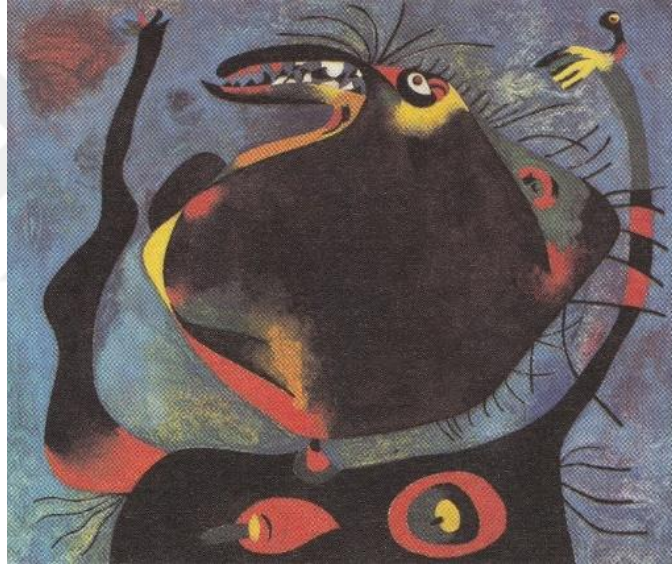


Görsel 2. 28. “Salvador Dali, Dağ Gölü: Telefonlu Kumsal”, 73x92 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Mountain Lake, Tate Modern, Londra, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-mountain-lake-t01979> (Erişim Tarihi: 18.04.2022)

Thompson’un sözleri ışığında bilinçaltı dünyasının tasvirine dair izler bu resmin sadece bireysellik bağlamındaki boyutuna işaret etmektedir. Resmin isminde de yer alan “telefon”, resmin en önemli öğelerinden biridir ve bu öge dönemi için oldukça güncel bir anlam ifade etmektedir. Tate Modern’in koleksiyonunda bulunan bu resmin açıklamasında, sanatçının kamusal ve bireysel olanı birleştirdiğine dair bir ifade bulunmaktadır. Burada kamusal olarak bahsedilen; Eylül 1938’de Almanya’nın Sudetenland’ı ilhakına ilişkin İngiltere Başbakanı Neville Chamberlain ve Hitler arasındaki müzakerelere atıfta bulunuyor olmasıdır (Thompson, 2014, s.204) (http-2, 2005).

Dali’nin Görsel 2.28’deki eserinden hareketle Gerçeküstücülerin sadece kendi bilinçaltına yöneldikleri dolayısıyla tümüyle bireysel bir anlatıma sahip olduğu

düşüncesini çürütür. Aksine bilinçaltının bireysel deneyim ve çevresel faktörlerle şekillendiği düşünülürse resimlerdeki anlatımda kaynak olarak yaşadıkları dünyanın önemli bir yerinin olduğu yadsınamaz. Bu noktada, Joan Miro'nun "Kadın Başı" isimli eserine değinmek yerinde olacaktır (Bkz. Görsel 29). Daha önce birçok modern sanat akımı içerisinde kendisini ifade eden sanatçının ilk gerçeküstücü çalışmaları çoğunlukla çocuk saflığı taşımaktadır. Ancak bu eserde durum farklıdır, figür adeta bir canavara dönüştürülerek betimlenmiştir. Bu durumun sebebini Fleming, "Ancak İspanya'da iç savaşın patlak vermesiyle bir başka dünya savaşı ihtimalinin ufukta belirmesiyle görüşü kararmıştı. Kadın Başı gibi eserleri Avrupa'da o dönemde her yerde hissedilen dehşet duygusuna vahşi bir ifade kazandırır ve yoğunluğu bakımından Picasso'nun tablosu Guernica ile eşdeğerdir (Fleming & Honour, 2015, s.813)" sözleriyle açıklar.



Görsel 2. 29. Joan Miro, *Kadın başı*, 46x55 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1938, Minneapolis Institute of Art, Minnesota (Fleming & Honour, 2015, s.813)

Antmen'in aşağıdaki sözleri, Görsel 2.28 ve 2.39'dan hareketle bakıldığında, Gerçeküstücülük'ün toplumsal meselelere dair bir bakışa da sahip olduğunun gösterilmesi açısından önemlidir;

Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, 'tarihsel gerçeklik' diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir. Bir baskı

unsuru olarak gördükleri kurulu toplumsal düzenin eleştirilmesinde psikanalizin babası Sigmund Freud'un düşüncelerinden yararlanırken, bir yandan da Fransız Komünist Partisi'ne üye olan Gerçeküstücüler, toplumsal isyanlarını sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak istemişlerdir. Gerçeküstücü dergiler için seçilen *La Revolution Surrealiste* ya da *Le Surrealisme au service de la revolution* gibi devrimci bir tını taşıyan isimler, bu eğilimin bir uzantısıdır. Gerçeküstücülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir (Antmen, 2008, s.135).

“Parçalanmış Gerçeklik” başlığı altında yer alan modern sanat akımları; 20. yüzyıl ve toplumsal koşullar ekseninde ele alınırsa, ilk söylenmesi gereken sanatçıların, duyularla algılanamayan bir dünyanın temsil edilme arayışı içerisinde olduklarıdır (Bkz. s.60-77). Bu arayışların kökeninde yer alan 20. yüzyılın bilimsel gelişmeleri ve keşifleri gösterdi ki bir nesnenin dış görünüşü onun tüm gerçekliğini yansıtmadığı gibi ancak biçimsel yönünü gösterir, oysa nesnenin gerçekliği daha derinlerdedir. Bununla birlikte gelişen teknoloji, modern hayatın her alanında yer alırken insanın hız, zaman, mesafe gibi konulardaki bakış açılarını tümüyle değiştirmiş, artık hiçbir şeyin geçmişte olduğu gibi algılanamayacağı gerçeğini de göstermiştir. Tüm bu söylenenlerin etkisiyle sanatçıların biçim üzerindeki arayışları kübist eserleri ortaya çıkarırken, biçimin parçalanması Fütürist sanatçıların devam etmiştir. Bu noktada, 20. yüzyıla şekil veren önemli olaylardan olan Dünya Savaşları'nın da sanatsal yaratım sürecinde büyük role sahip olduğu söylenmelidir. Özellikle 20. yüzyılın akla dayanan genel karakteristiğine rağmen süren savaş ortamının yarattığı dehşet, korku ve kaygılarla büyüyen ve tüm çağı kuşatan karamsar atmosfer sanatta yıkıcı bir tavra sahip olan Dadaizmin ortaya çıkışında etkili olmuştur. Bu akımın temelini oluşturan akıldışılık, modern çağın rasyonel görünümüne karşı sanatçıların gösterdiği bir tepki olarak değerlendirilmelidir. Dadaizmin düşünce konusunda devamı niteliğinde sayılabilecek Gerçeküstücülük de benzer sebeplerden doğar. Bu akım içerisinde yer alan sanatçılar her ne kadar bilinçaltı ile ilişkili olarak eser üretseler de mantığın egemen olduğu bir dünya düzeninden kurtulmanın ve bilinçaltı ve sezgiler yoluyla ulaşabilecekleri bir gerçekliğin peşindedirler.

2.5. Nesnesiz Sanat

Nesnel gerçeklik, Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar resim sanatında temel dayanak noktası olarak yer almıştır. 20. yüzyılın başında ise resim sanatında renk ve biçimsel anlamda önemli yenilikler görülse de sanatçının çıkış noktası hala doğanın kendisidir. Bu anlamda, kendisinden önce gelişen modern sanat akımları arasında Kübizm, soyut resme

giden önemli bir aşamayı temsil etmektedir. Bu durumun sebebi, Kübizm öncesi modern sanat akımlarında, resmin ana ekseninde “nesne” yer alırken, Kübist eserlerde artık nesne değil, nesnelerin kavramları önem kazanır. Bu aşamadan sonra ise “nesnesiz sanat” başlığı altında toplanabilecek soyut yaklaşımların görüldüğü modern sanat akımları ortaya çıkmaya başlar. Soyut sanata gidilen süreçten bahsedildikten sonra, bu sürecin nedenlerinden bahsetmek de hayli önemlidir ve Tunalı’nın aşağıda yer alan sözleri soyut sanatın çağın koşulları ile ilişkilendirilmesi açısından önemlidir;

Beş yüzyıl boyunca Avrupa sanatına egemen olan obje’nin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak bir başka varlık almalıydı. Bu varlık ‘*suje*’ olacaktı. Çünkü 19. yüzyılın objektiv-materilaist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu... Söz gelişi fiziğin dayanağı olan ‘madde’ birdenbire büyük bir değişime uğrayarak ‘katılığı’ yitiriyor ve quantum’lar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, gitgide soyut bir öze sahip oluyordu. Bunun sonucu olarak varlık, maddesel varlık, doğa varlığı soyut-düşünsel bir ilgiler sistemi haline geliyordu (Tunalı, 2013, s.121-122).

Tunalı’nın, 20. yüzyılda bilim ve sanat bağlamında ele aldığı soyut öze yönelik söylediklerinden hareketle; soyut sanatın ve bu sanat anlayışının kökenlerini oluşturan en önemli noktanın, 20. yüzyılda yaşanan gelişmelerin hemen her alandaki yansımaları olduğu söylenebilir. Bu noktada Rona’nın aşağıdaki sözleri, soyut sanatın, dönemin yaşanan gelişmeleriyle ilişkisini göstermesi açısından önemlidir;

Gerek endüstrideki fabrika üretimi, gerek yapı teknolojisi ve ölçeklerinin, strüktürel sorunları ön plana çıkarması resim ve heykel gibi sanatlarda da geometrik ve yapısal düzenlerin yoğunlaşmasını sağlamıştır. Öte yandan, ilkel toplumların sanatlarının (İLKE SANAT) bilinmesi, Freud ve Jung’un evrensel anlatım ve simgeler üzerindeki çalışmaları, sanatta psişik ve bilinçaltıyla ilgili içeriğin aranışı da daha serbest ve lirik bir soyutlamanın gelişmesinde etkili olmuştur. Soyut sanatın çeşitlenmesinde bir başka etmen de algı üzerine ve görsel duyunun psikolojisi üzerine 20.yy başlarında yapılan ve süregelen yoğun araştırmalardır (Rona, 1997, s.1690)

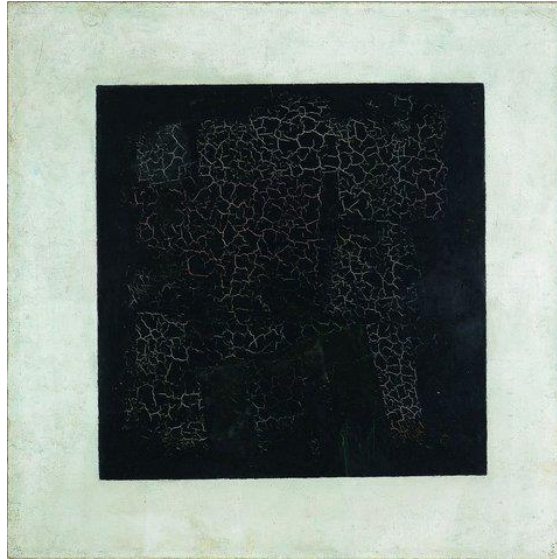
Burada söylenmesi gereken önemli bir husus; modern sanat akımlarına kronolojik bir açıdan bakıldığında, soyut sanatın akademik sanattan keskin bir şekilde kopmadığı, özellikle İzlenimcilerin soyutlama eğilimlerinden yola çıkarak gerçeklikten belli bir süreç sonrasında ayrıldığı açıkça görülür. Bir başka deyişle; soyut sanat, 20. yüzyılın hareketli yapısına paralel bir gelişim çizgisi izlemiştir. Gelişim sürecinden genel olarak bahsettikten sonra soyut sanat, Antmen’in aşağıda yer alan sözleriyle ifade edilebilir;

Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında,

dış dünyadaki bir görünümünden 'soyutlanarak' gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan, Kantçı anlamda salt bir tür 'kendinde şey' olarak ortaya çıkan 'soyut' yapıtları birbirinden ayırmak gerekir. Bu ayrım, soyuta giden farklı yolların belirlenmesinde de rol oynar. Yalnızca dönemin sanatsal merkezi Fransa'da değil Almanya, Avusturya, Hollanda ve Rusya'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada özellikle 1910-20 yılları arasına tarihlenen süreçte modern sanatın egemen üslubu haline gelen soyut, Kandinsky, Maleviç, Mondrian, Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, dolayısıyla farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırmaktadır. (Antmen, 2009, s.80-81)

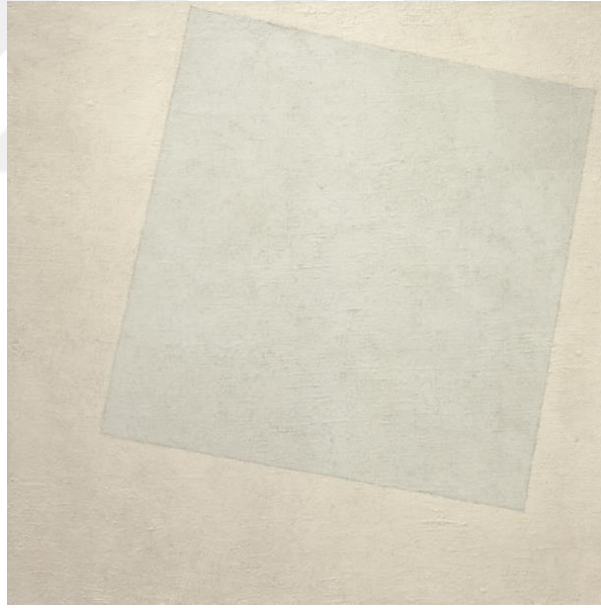
Bu noktada; Süprematizm, Konstrüktivizm, De Stijl ve Bauhaus'dan bahsetmek soyut sanatın içerisinde yer alan eğilimlerin anlaşılması açısından önemlidir. Süprematizm, "...doğada bulunan biçimlerin değil, yalnızca temel geometrik biçimlerin Yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır. Malevich'e göre betimleme, sanatsal yaratıyı engellemektedir. Bu nedenle nesne tümüyle resimden yok edilmeli ve resim, dinsel, siyasal ya da toplumsal içerikten arındırılmalıydı (Rona, 1997, s.1711)".

Bu akıma, Kasimir Malevich'in "Siyah Kare" isimli çalışması üzerinden bakıldığında; resimde kullanılan düz yüzeylerin hacim, derinlik ve perspektifin yerini aldığı görülür (Bkz. Görsel 2.30). Einstein'ın görelilik teorisindeki gibi karmaşık bir fikir dizisi, nasıl $E=mc^2$ gibi bir formülle temel bir yasaya indirgendiye, Görsel 2.30'da yer alan eser de içerisinde barındırdığı tüm derinliği yalın bir anlatıma dönüştürerek izleyiciye sunulmuştur (Janson, 1991, s.722).



Görsel 2. 30. Kasimir Malevich, Siyah Kare, 80x80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915, State Tretyakov Gallery, Moskova, <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square> (Erişim Tarihi: 17.09.2021)

Nazan ve Mazhar İpşiroğlu'nun bu resim hakkında söylediği; “Bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi bu... yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s.54)” şeklindeki sözleri, sanatçının bu eserden hareketle ortaya koyduğu, gerçeğin yansıması olmayan yeni bir sanatın başlangıcını ifade etmektedir. Sanatçının, doğada kendiliğinden bulunmayan, ancak insan eliyle üretilebilen ve Süprematizmin temel formu olan kareyi tercih etmesi hiçliğin görsel olarak anlatılmasında neredeyse tek ipucudur. Eserde, bir renk olmayan siyahın tercih edilmesi de aynı bağlamda değerlendirilmelidir. Sanatçının, Görsel 2.31’de yer alan, beyaz bir kare içerisine çapraz olarak yerleştirilmiş ve küçük ton farklarıyla birbirinden zorlukla ayrılan bir karenin yer aldığı “Beyaz Üzerine Beyaz” isimli çalışması da tıpkı Görsel 2.30’da olduğu gibi dış gerçekliğe herhangi bir atıfta bulunmamakla birlikte, bir süzülme ve üstünlük hissi taşımaktadır (Bee, Heliczer, & McFadden, 2013, s.67).



Görsel 2. 31. Kasimir Malevich, “Süprematist Kompizisyon: Beyaz Üzerine Beyaz Kare”, 79,4x79,4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Moma, New York, <https://www.moma.org/collection/works/80385> (Erişim Tarihi: 18.03.2022)

Görsel 2.30 ve 2.31 üzerine söylenenlerden sonra, bu resimlerin arkasında yatan düşünce ve Süprematizm’i doğuran koşullar hakkında Will Gompertz’in aşağıda yer alan sözleri aydınlatıcı olacaktır;

Modernizasyonun yan etkileri konusunda avangardın büründüğü giderek büyüyen sessizliğe dokundurma yapıyorlardı. Birinci Dünya Savaşı’nın felaketleri gözlerinin önünde kat kat

açılmaktaydı: Topluluklar parçalanıyordu; milyonlar ölüyordu. Kandinsky, Maleviç ve pek çok diğer sanatçı hengâmenin ve kan banyosunun müsebbibi olarak toplumun materyalizm takıntısını ve yerlerde sürünen bencilliğini gösteriyorlardı (Gompertz, 2013, s.155).

Maleviç taze bir başlangıcın vaktinin geldiğini düşündü: Ütopik bir ideal, içinde herkesin sonsuza dek mutlu yaşayabileceği bir sistem yaratma zamanıydı. Onun katkısı evrenin yasalarına uyacak ve küresel huzursuzluğa bir düzen getirecek yeni bir sanat formu yaratmak olacaktı (Gompertz, 2013, s.155).

Yukarıda söylenenlerden de anlaşılacağı üzere Malevich'in dış dünya gerçekliğine herhangi bir göndermede bulunmadığı Süprematist eserleri, sanatçının, neredeyse tüm modern sanatçılar gibi, 20. yüzyılın önemli gelişmelerine karşı hissettiği duyarlılık sonucunda geliştirdiği bir "sıfır notasını" işaret ediyordu. Gömpertz'in sözleri gösteriyor ki süprematist eserlerin içeriğinde her ne kadar siyasal ve sosyal içerik mevcut olmasa da bu akımın ortaya çıkış sebepleri arasında yer alan dönemin toplumsal siyasal olayları belirleyici durumdadır. Bu konuyla ilgili, Tunalı'nın aşağıdaki sözleri ise toplumsal koşullar karşısında insanın bulunduğu konumu ve gerçekliğin ne olduğu hakkında bilgi vermekte ve bu sayede süprematizmin genel felsefesini de açıklamaktadır;

Bu dünya, pratik realizmin dünyası olup, burada salt ekonomik-pratik değerler egemendir. Bu değerler, biricik gerçek değerler olup, öbür değerler aldatıcı birer değer olarak bunlara bağımlıdırlar. Sanat değerleri ise, nesneler dünyasının hizmetinde, onun ve pratik-ekonomik değerlerin övgüsünü yapmak için vardır.... Bu pratik-ekonomik değer ise, insanın karnının tok olması değeridir... Böyle bütünlüğü ve özgürlüğü kaybolmuş bir dünyada insan da kaybolur, özgürlükten yoksun olarak o da yitiktir. Ama, insan, insan olarak karnının tok olmasının dışında başka değerlerin de var olduğunu, özgürlüğün olduğunu bilir... Böyle bir özgürlük, her şeyden önce hayvansal bir kültürden ve onun faydacı (utilitarist) değerinden kurtulmayı ifade eder. Ama, bu hiçlik, süprematizm'in ulaşmayı amaçladığı bu erek, bir gerçeklikten ve hakikatten yoksunluk demek değildir. Çünkü, pratik gerçekliğin dünyasında bulunan gerçekler, relativ ve sürekli olmayan gerçeklerdir. Bilimsel hakikatlerin sürekli olarak değişmesi, bu gerçekliklerin ne kadar relativ olduğunu gösterir. Buna karşılık, süprematik dünya, mutlak birlik ve mutlak hiçlik olarak tam bir gerçekliği gösterir. Bu gerçeklik, insansal gerçekliktir (Tunalı, 2013, s.184-185)

Bahsedilmesi gereken bir diğer önemli akım olan Konstrüktivizm, Rusya'da devrimden sonra, işçi sınıfında hitap eden soyut bir sanat yaklaşımı üreterek sanattan ayrı bir dünyada yer alan mühendisleri, yapı ustaları gibi farklı kutupları bir araya getirmeye çalışmaktadır (Melick, 2015, s.162). Bu konuda Eroğlu'nun, "Bilimin ve teknolojinin öngördüğü bir tasarımcı anlayışa yönelme söz konusudur. O nedenle konstrüktivist

ressamların sloganı; “Resim sehпасından makineye” şeklindedir (Eroğlu, 2015, s.134)” yönündeki sözleri yeni sanatçı tipini de özetlemektedir.

Bu akımın güçlenmesindeki en önemli etken, Batı’nın sahip olduğu burjuva değerler karşısında, Rus devriminin çağdaş sanatı desteklemesidir. Devrimci iktidar, Kandinsky ve Malevich gibi sanatçıları, açılan yeni sanat okullarında önemli mevkilere getirmiştir. Özellikle Malevich’in araştırmaları, El Lissitzky’nin diyagonal hatlar üzerine yerleştirilmiş kütle ve düzlemlerle kurduğu kompozisyonlarında etkili olmuştur. Bu etki, Konstrüktivist akımının kurucusu olan Vladimir Tatlin’in Üçüncü Enternasyonal için yaptığı anıtın tasarımında da görülür (Hollingsworth, 2009, s.456) (Bkz. Görsel 2.32).



Görsel 2. 32. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı’nın bir modeli”, 420x300 cm, Ahşap ve Metal, 1920, Moskova,
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226> (Erişim Tarihi: 18.09.2021)

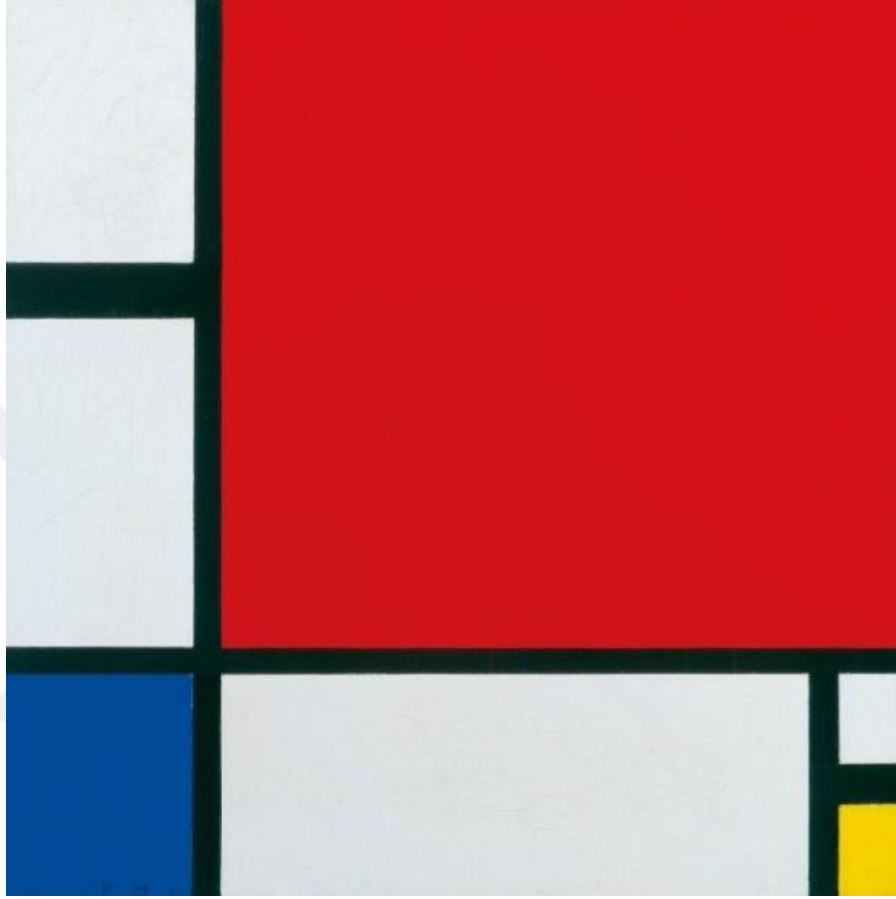
Bu esere daha yakından bakacak olursak, Konstrüktivist akımın temelinde yer alan tasarım ve işlevselliğin bir arada olması gerekliliği fikri daha iyi anlaşılmış olur. Öncelikle Tatlin Kulesi'nin, reklam ve eğlence amacıyla yapılmış olan Eiffel Kulesi'nin karşısında, proleteryanın gücünü ve özlemlerini simgelemek amacıyla tasarlandığı söylenmelidir. İşçi sınıfının iktidarını temsil etmek üzere tasarlanan bu anıtın, sembolik anlamının yanında, işlevsel olarak da Komintern'in merkezi olarak kullanılması planlanmıştır. Bu yapının içerisine yerleştirilecek küp, piramit ve silindir şeklindeki mekânlara sırasıyla (yasama, yürütme, propaganda) toplantı ve tartışma salonu, sekreterlik bürosu ve danışma merkezi, en üste de iletişim alanları dâhil olmak üzere bir radyo istasyonu olarak tasarlanmıştır (Çolak, 2020, s.33); (Lynton, 2004, s.105). Bir anlamda bu yapının, konstrüktivizmin özünde yer alan simgesellik ve işlevselliği birleştirdiği söylenmelidir (Lynton, 2004, s.105). Bu konuya paralel olarak, Eczacıbaşı Sanat Sözlüğü'nde yer alan Zeynep Rona'nın sözlerine bakılabilir;

1917 Devrimi'yle birlikte Rusya'da yeni bir toplum oluşmaktaydı. Bu ortamda sanatçının amacı devrim ilkelerini sanat aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırmaktı. Kent planlama ve mimarlığın yanı sıra tiyatro, propaganda amaçlı grafik çalışmalar ve endüstri tasarımı ağırlık kazanmış; çeşitli AVANT-GARDE akımlardan gelen birçok sanatçı farklı alanlarda yapıtlar üretmeye başlamıştı. Örneğin. RODÇENKO tipografi ve kitap tasarımının yanı sıra mobilya ve giysi tasarımları; Tatlin ve MALEVİÇ seramik tasarımları; STEPANOVA ve POPOVA tekstil tasarımı alanında çalışmalar yapmışlardır. 1920'ler boyunca resim ve heykel gibi geleneksel anlamda güzel sanat yapıtları pek az üretilmiştir. (Rona, 1997, s.1924)

Ancak iktidarın, sanat aracılığıyla devrimi kitlelere ulaştırma fikri değişmese de bunun için seçilen yolu değiştirmesi Konstrüktivist akımdan uzaklaşılmasına sebep olmuştur. Hollingsworth'un "Devrimin idealist coşkusu, sanayileşme ve ekonomik reform için duyulan sıradan gereksinimlerin yoğunluğunda eriyerek yok olurken, devlet için etkili ve kolay anlaşılır bir propaganda sağlayabilmek adına çağdaş soyut sanat reddedilerek daha doğalcı bir üslup tercih edilmiştir. (Hollingsworth, 2009, s.456)" şeklinde sözleri bu durumu ifade etmektedir.

De Stijl, Hollanda'da Piet Mondrian ve Theo van Doesburg'un 1917 yılında kurdukları "De Stijl (Stil) dergisi çevresinde oluşan önemli bir modern akımdır. "Hayatla sanat arasında bir sentez" in hayalini kuran tüm ressam, şairler, heykeltıraşlar ve mimarlar bu dergide yazıyorlardı (Krausse, 2005, s.97)". De Stijl bünyesinde yer alan sanatçılar "siyah, beyaz ve üç ana renkle birlikte yatay ve dikey çizgilerin sadeliğini temel

alan yeni bir soyut sanat üslubu geliştirmişlerdir (Hollingsworth, 2009, s. 457)” Bu üslubu De Stijl akımının önde gelen sanatçısı Mondrian’ın “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon” isimli eseri üzerinden değerlendirebiliriz (Bkz. Görsel 2.33).



Görsel 2. 33. Piet Mondrian, “Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon”, 45x45 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1930, Kunsthau Zürich, Zürich, <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square> (Erişim Tarihi: 18.09.2021)

Bu eser, arka plan önünde bulunan bir formun yarattığı derinlik algısını yok sayarak renk, biçim, alan ve çizginin öne çıktığı, yatay ve dikeylerle oluşturulmuş bir kompozisyon kurgusuna sahiptir. Nesneden tümüyle bağımsız olan biçimlerin, bir araya getirilmesinde görülen asimetri ve renk kullanımı resimdeki denge arayışını göstermektedir. Turani’nin De Stijl akımının genel ifadesi olarak söylediği “Görülüyor ki Neo-plastisizm [De Stijl], dikey ve yatay çizgileri, bir doğa görünüşünün değil, bir doğa gerçeğinin anlatımı olarak kullanmaktadır. (Turani, 2015, s.614)” şeklindeki sözler, aynı zamanda bu resmin yalın bir açıklaması olarak değerlendirilebilir.

Bu eserde de görüldüğü üzere Mondrian gerçekliğin mutlak doğasını ortaya çıkaracak bir görüntü yaratmaya çalışmaktadır. Eserlerinde gerçeklikten uzaklaşması da bu sebepten ötürüdür. Bu nedenle maneviyata yaklaşmak için gerçeklikten uzaklaşılması gerektiği düşüncesine sahip olan sanatçı, soyut bir anlatımı seçmiştir (Henning, 1968, s.246).

Bu noktada, Mondrian'ın aşağıda yer alan sözleri hem sanatçının eserlerindeki yaklaşımın kaynaklarını aktarır, hem de bu yaklaşımın 20. yüzyıla ilişkisini ifade eder;

Hatta bu karışık anda, gerçeği, gerçekten görmeyi gerçek yaptığımız takdirde dengeye yaklaşabiliriz. Modern yaşam ve modern kültür bize bu hususta yardım eder. Bilim ve teknik, çağın sebep olduğu baskıya galebe çalar. Fakat bu ilerleme yanlış biçimde kullanılırsa, gittikçe büyüyen karışıklıklara neden olur. Bizim yolumuz bizi, yaşamın eşit olmayan zıtlıklarının dengesini aramaya götürüyor. Neo-plastisizm faydayı olanaklı yapan sınırlamalara egemen olduğundan, yalnız insanlığın ilerlemesine paralel olmaya değil aynı zamanda bu ilerlemenin başında gitmeye zorunludur (Turani, 2015, s.610-611).

Yukarıdaki sözlere ek olarak, De Stijl dergisinin yayınlanmasının ikinci yılında, geometrik düzenlemelerle geliştirilmiş soyut sanatın, geniş bir toplumsal gelişimin sonucu olduğu, 1918'in sonlarında, henüz sona eren Birinci Dünya Savaşı'nın eski dünyanın norm ve biçimlerini ortadan kaldırdığı "Stil Manifestosu I"de vurgulanmıştır (Halem, 2017, s.123). Bu manifestoda da ifade edilen, değişen dünya düzeni karşısında "De Stijl hareketinin uyum, denge ve resmiyeti, kargaşa içinde olan dünya için düzen sağlama isteğini yansıtmaktadır. Ancak kuralların katılığı bu sanat akımının yok olmasına neden olmuştur" (Hollingsworth, 2009, s.457).

Bu başlık altında bahsedilecek ve soyut sanat anlayışı içerisinde değerlendirilebilecek "Mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanatlar okulu olan Bauhaus, Alman mimar Gropius tarafından 1919 yılında kurulmuştur (Alsaç, 1997, s. 203)." Kendisinden önceki soyut sanat anlayışlarından da beslenen okulun kadrosunda yer alan isimlere bakıldığında bu net bir şekilde görülür;

Tüm Avrupa'da sanatçılar farklı yollar izleyip aynı yere, soyutlamaya varmışlardı. Benzer bir amaca sahiptiler, yeni ve daha iyi bir dünya tanımlamak ve o dünyayı yaratmak istiyorlardı. Şimdi, yirminci yüzyıl üçüncü on yılına girerken, bu sanatçıların çoğu veya onların hareketleriyle ilişkilendirilen diğer sanatçılar, Almanya'da, Weimar'da toplanıyor, Walter Gropius'un efsanevi Bauhaus'una katılıyorlardı. Mavi Süvari Grubundan Vasili Kandinski ile Paul Klee meşhur sanat okulunda eğitmen olarak işe başladılar. El Lissitzky gibi diğerleri, fikirleriyle katkıda bulundular ve Rus Konstrüktivizmi ve Süprematizm'deki deneyimlerini paylaştılar. Aynı ölçüde meydan okuyan ve savunular yapan Van Doesburg

vardı. Gropius'u kendisine iş vermeye ikna edememişti. Ama girişimci Hollandalı De Stijl derslerini öğreteceği Bauhaus öğrencilerine açık program dışı da olsa kendi derslerini açtı.

Görüldüğü üzere, önemli bir eğitmen kadrosuna sahip bu okulun diğer tasarım okullarından ayrılan yanı “...sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanmayı benimsemesi, endüstrinin olanaklarını yadsımayarak endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi vermesidir. Bu da onu ilk gerçek ENDÜSTRİ TASARIMI Okulu durumuna getirmiştir (Alsaç, 1997, s. 203)”. Bu noktada, Bauhaus’un amacından bahsetmek yerinde olacaktır;

Bauhaus’un başlıca amacı sanatla gerçek, nesnel üretimi yeniden oluşturmaktır. “Birlikte inşa edilecek bina”, insanların mutlu bir birlikteliğinin ve sosyal yaşamının simgesiydi. “Hep birlikte, mimarisi ve heykeli ve resmiyle, milyonlarca zanaatçının el vermesiyle, içinde her şeyi birden barındıracak olan geleceğin binası kuralım diye yazıyordu Gropius 1919 yılında, Manifesto ve Devlet Weimar Bauhaus’u Programı’nda. Tabii bu, hayatın her alanını kapsayan bütünsel sanat eserinin yeniden doğuşu anlamına geliyordu (Krausse, 2005, s.97).

Bauhaus’un gelişmesine yol açan koşulların kökeni, 18. yüzyıl ortalarında İngiltere’de başlayan endüstriyel imalat ve endüstriyel toplumla sonuçlanan Sanayi Devrimi’ne dayanmaktadır. Bauhaus, ortaya çıkan endüstriyel üretimle ayrılmış olan sanatsal ve teknik üretim alanları arasındaki birliği yeniden kurmaya çalışan “modernizm” adı verilen geleneksel bir girişim ve çaba dizisinin parçasıydı (Siebenbrodt & Schöbe, 2009, s.8).

Görüldüğü üzere Bauhaus, Sanayi Devrimi ile birlikte değişen toplum yapısı ve üretim şekilleri ile birlikte dönüşen sanat anlayışını temsil etmektedir. Bu noktada, sanat-zanaat ayrımının yerine, bu ikilinin beraberliği sayesinde ve endüstriyel bir yaklaşım çerçevesinde, kendi estetik anlayışlarını topluma yayma amacındadırlar. Bu noktada söylenecek önemli bir konu, tıpkı Konstrüktivistlerde olduğu gibi, tasarımı yapılan çalışmaların işlevsel bir özelliğinin olması gerekliliğidir. Konstrüktivizm ve Bauhaus’un arasındaki ilişkiye Antmen’in aşağıdaki sözleri ile bakılabilir;

1920’li yıllarda Rusya’da Konstrüktivizm akımı, Almanya’da ise Bauhaus Okulu bünyesinde üretilen yapıtları karşılaştırdığımızda, farklı koşullarda üretilmiş olsalar da üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçimsellikleri açısından ortak noktalar bulmak söz konusudur. Ancak belki de temel yakınlık, gerek Rus Konstrüktivizmini oluşturan sanatçıların gerekse Bauhaus çerçevesinde bir araya gelerek yeni bir sanatsal dil kurma peşinde olanların dünyaya bakışlarındadır: Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve

terminolojisiinde temelden bir değişim öngörmüştür. Bu değişimin anahtar sözcüğü, gerek Rus Konstrüktivistleri gerekse Bauhaus sanatçıları için, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon'dur (Antmen, 2008, s.103).

Bu başlık altında bahsedilen sanat akımlarına bütünde bakılacak olursa, nesnesiz sanatın birçok farklı yönelim şeklinde modern sanat içerisinde yer aldığı görülür. Ancak bunları tek bir ortak paydada buluşturmak gerekirse, sanatçıların dış gerçekliği referans almaktan vazgeçtiği, bunun yerine kendi iç gerçekliğinden hareket ederek nesneler dünyasında tanımlanması imkânsız renk, biçim, leke gibi unsurlarla değerlendirilebilecek tarzda eserler vermiş oldukları gerçeğidir. Farklı eğilimler altında birbirlerinden ayrılan ve ortaklaşan yönleriyle bir bütün olarak değerlendirilebilecek soyut sanat, akademik sanattan aşama aşama koparak gelişen bir yol haritası izlemiştir. Bu sürecin en önemli parçası, sanatçının bir ifade şekli olarak soyuta yönelmesi de kuşkusuz 20. yüzyılın çalkantılı süreci ile ilişkilidir. Antmen bu ilişkiyi, “Öte yandan, İsviçreli ressam Paul Klee' nin (1879- 1940) altını çizdiği gibi, "dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış" görünmektedir. Pek çok soyutçu ressam, belki de bu nedenle, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışına girmiştir (Antmen, 2008, s.84)” şeklindeki sözleriyle ifade etmiştir.

“Nesnesiz Sanat” başlığı altında yer alan modern sanat akımları; 20. yüzyıl ve toplumsal koşullar ekseninde ele alınırsa ilk söylenecek olan nesnenin tümüyle resimden çıkarıldığı bir resmin söz konusu olduğudur (Bkz. s.78-89). Ancak nesnenin birden bire resimden çıkmadığı, kendisinden önce gelen sanat akımlarına bakıldığında net bir şekilde görülür. Bu durumun temel sebebi önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi çağın değişen koşulları, bireyin bu koşullar karşısındaki yeni konumu, değişen gerçeklik anlayışı vb. olarak sıralanabilir. Çünkü kendisinden önce gelen modern sanat akımlarını şekillendiren çağ, aynı zamanda soyut sanatın gelişiminde de önemli paya sahiptir. Burada önemli olan soru, nesnenin resimden bütünüyle çıkarılmasının altında yatan sebebin ne olduğudur ve aynı zamanda soyut sanatı çağın koşulları ile ilişkilendirecek olan da bu sorunun cevabı olacaktır. Bu konuya geçmeden önce Tunalı'nın (2013, s.127)", insanın ilk yarattığı sanatın soyut sanat olduğu yönündeki sözleri oldukça önemlidir. Yazar, “Çünkü ilkel toplumlar, dünya tablosundaki bu karışıklık karşısında duydukları korku nedeniyle güvenilecek sağlam bir nokta, bir huzur noktası ararlar ve bu huzur noktasını da değişmez, mutlak biçimlerden oluşan soyut sanatta bulurlar (Tunalı, 2013, s.127)” sözleriyle bu durumun sebebini ifade eder. Bununla birlikte uygar toplumlarda da soyut sanata rastlandığından bahseden Tunalı, bu durumun nedenini aşağıdaki sözlerle açıklar;

Ancak, insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda bilmenin en son alını yazısı olarak “kendiliğinden şey” duygusu uyanır... Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, ‘içinde yaşadığımız bu görünüş dünyasını’... insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olan şeyi (Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitlik ve çaresiz kalır (Tunalı, 2013, s.127).

Tunalı’nın sözleri gösteriyor ki sanatın uygar toplumlar için soyut olma sebebi doğrudan 20. yüzyılın sosyal, siyasi ve ekonomik yapısındaki değişimler, rasyonalist bakış açısı, bilimsel ilerlemeler gibi 20. yüzyıl Avrupa’sına dair önemli gelişmelerin birey üzerinde yarattığı etkilerdir. “Uygar insan... bu yitiklikten, bu çaresizlikten kurtulmak için mutlak, kendi başına varlığa ulaşmak ister. Bunun olanağını da... soyut sanatta bulur. Soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ancak insan özlemini duyduğu huzur ve mutluluğa kavuşabilir (Tunalı, 2013, s.127)” şeklindeki sözler de bu durumun kanıtı niteliğindedir.

Soyut sanata, varoluşçuluğun perspektifinden bakıldığında ise bazı ortaklıklar sezilir. Akarsu (1987, s.190), evreni ele geçirmek üzere olduğunu söylediği modern insanın, bunun karşısında kendisini kaybetmek üzere olduğundan bahseder ve kendisini kaybettikten sonra dünyayı ele geçirmesinin pek de bir işe yaramayacağını ekler. Bu durum karşısında “Modern çağın insanı, senin çok şeyini aldılar, ama bir tanesinin alınmasına izin verme: Kendi gerçek varoluşun. Yaşamını yeniden kendi eline al, kolektif yaşamının yürüyen şeridi üzerine bir paket gibi bırakılmaya razı olma. Kendi yaşamına kendin biçim ver (Akarsu, 1987, s.190)” şeklinde ifadeler kullanan Akarsu, modern insana içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için yeni bir yol önerir. Bu yolun sanattaki karşılığına; Tunalı’nın (2013, s.127) yukarıdaki ifadelerinde de yer alan, kendi başına varlığa ulaşmak isteyen modern insanın, içerisinde bulunduğu yitiklik ve çaresizlik karşısında aradığı huzuru soyut sanatta bulduğu yönündeki sözleri örnek olarak gösterilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MODERN RESİM SANATINDA 20. YÜZYILA ELEŞTİREL BAKIŞ

3.1. 20. Yüzyıl Tasvirlerinde Eleştirel Yaklaşımlar

20. yüzyıl Avrupa resim sanatı, geleneksel resmin sınırları dışına çıkmış; renk ve biçimde başlayan dönüşüm, nesnesiz sanata doğru ilerleyen bir yol haritası çizmiştir. Bu süreçte, renk ve biçimsel arayışların yanında resimlerin konularında görülen çeşitlilik de önemli bir değişim olarak dikkat çekmektedir. Bu çeşitlilik; 20. yüzyılın değişen koşulları, önemli gelişmeleri ve bu gelişmelerin toplumsal anlamda yansımalarının büyüklüğü ile doğru orantılıdır. Bu sebeple, 20. yüzyıl Avrupa resim sanatı örnekleri, ancak kendisini doğuran koşullardan hareketle değerlendirildiğinde neden-sonuç ilişkisi kurulabilir. Bu bağlamda, eser incelemelerinde dikkate alınacak en önemli iki unsur; tarihsel ve sosyolojik bir bakış açısına sahip olunmasıdır. Berna Moran'ın "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri" isimli kitabında yer alan "Eserler gelişi güzel gökten inmez, onların yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları tarafından belirlenmişlerdir (Moran, 1999, s.84)" şeklindeki sözleri bu durumu özetlemektedir.

Bu başlık altında değerlendirilecek eserler, Moran'ın yukarıda yer alan sözlerinde de belirtildiği gibi, özellikle sosyal ve tarihsel koşullarla bağlantılarından referansla seçilmiştir. Seçilen bu eserlerdeki bir diğer önemli nokta da yaşanan tarihsel ve sosyolojik gelişmelerin ışığında eleştirel tavrın ortaya çıkarılmasıdır. Bu nedenle, resimlerin sahip olduğu eleştirel tutuma, özellikle "içerik" ekseninde bakılacağı belirtilmelidir.

3.2. İçerik Bağlamında Eleştiri

Bu başlık altında, modern resim sanatı içerisinde Avrupa'da üretilmiş, 20. yüzyıl gelişmeleriyle doğrudan bağlantılı, sanatçının eleştirel yaklaşımını açıkça ortaya koyan eserler incelenecektir. İncelenecek eserler, modern sanatın farklı biçimsel eğilimleri arasından seçilmiş olmasına rağmen, ana eksen olarak içerik açısından değerlendirme yapılacaktır. Bu noktada, sanat eserinde konu ve içerik ayrımının yapılması, incelenecek eserlerde eleştirel tutumun ortaya çıkarılması için önemlidir. Bu bağlamda, S. Moissej Kagan'ın konu ve tema üzerine söylediği sözlere bakılabilir;

Çünkü konu, romanda, oyunda, resimde ya da filmde canlandırılan somut olay'dır... Buna karşılık, bir yapıtta tema denince, burda anlatılmak istenen şey, o yapıtta tartışılacak etik,

siyasal, dinsel, felsefi ve estetik türden, özgül bir yaşamsal sorun'dur; yapıtta ortaya atılacak ve şu ya da bu yolda yanıtlanacak, yaşamdan alınma bir soru'dur (Kagan, 2008, s.396-397).

Ayrıca yazarın; temadan, içeriğin bir yanı olarak bahsettiği aşağıdaki sözleri de “sanat eserinde içerik” kavramına etraflıca bir bakış sunar;

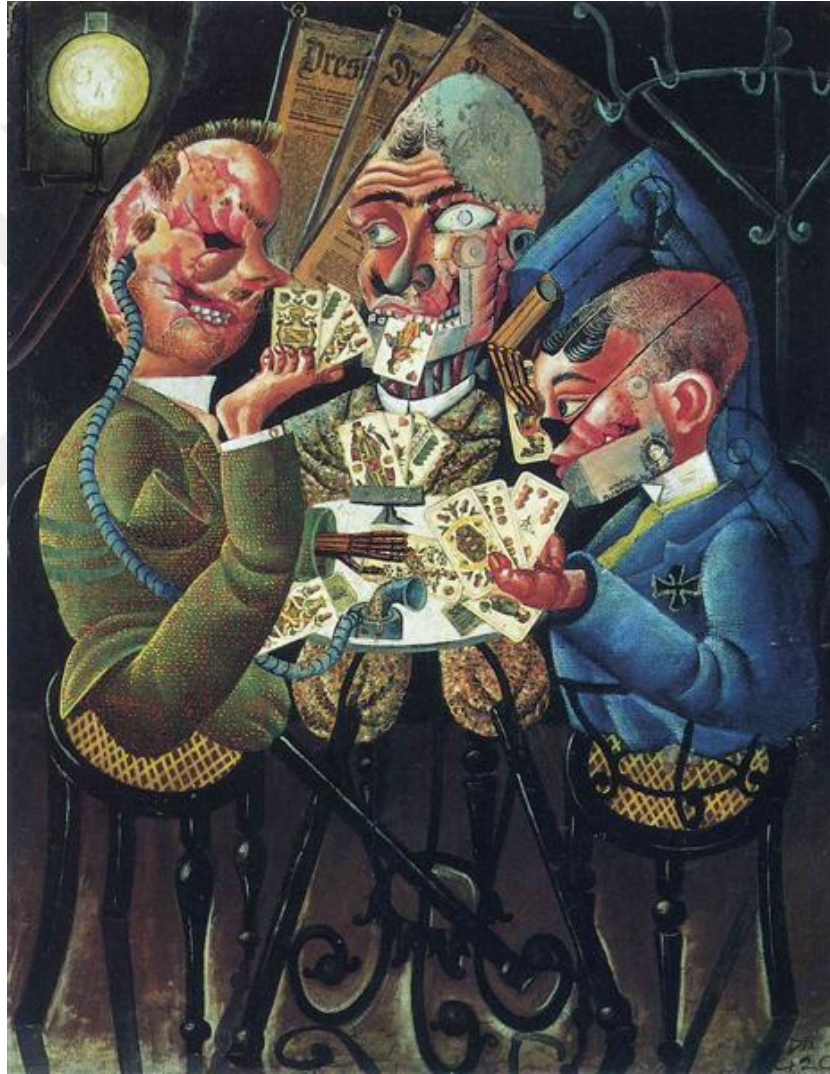
Örneğin, Molière'de, Byron'da ve Puşkin'de "Don Juan teması", ya da Turgenyev'in, Çernişevski'nin ve Dostoyevski'nin romanlarında "yeni insan" teması, ya da Repin'de, Kasatkin'de, Courbet'de ve Meunier'de, insanı insanlıktan çıkaran, köle gibi çalışma teması, aralarında kıyaslandığı zaman görülecektir ki, bir yapıtın teması, o yapıtın içeriğinin yalnızca bir yanı'dır. Öbür yanı, temanın düşünsel olarak işleniş'inden, yorumlanış'ından, sanatçının temayı düşünsel-şiişsel olarak sergileyiş biçimiyle tarzından gelir. Bir sanat yapıtının teması, daha önce de söylediğimiz gibi, sanatçı tarafından ortaya atılmış bir soru, sanatçıyı ilgilendirdiği için yaşamdan türetilmiş bir sorundur. Bu sorunu çözebilmek için sanatçı, kendi yapıtının temasını şiişsel düşünce'nin içinde "eritir": ancak bu "kaynak" sanatsal içeriği tüm doluluğuyla pekiştirir (Kagan, 2008, s.398-399)

Görüldüğü üzere, bir resmin konusu pek çok şey olabilir. Ancak resimde ilk bakışta görünmeyen ancak göstergeleri takip ederek ulaşılabilecek içerik, eserde yer alan eleştirel tutumun ortaya çıkarılması için en önemli kılavuz olarak ele alınacaktır. Bu sebeple, konusu her ne olursa olsun incelenecek eserlere içerik açısından bakılacak ve eleştirel yaklaşımların peşine bu çıkış noktasından hareketle düşülecektir. Ancak içeriğin daha iyi analizinin yapılabilmesi için, mutlaka değerlendirilmesi gereken kriterler arasında sanatçının biçimsel tavrı ve içerik arasındaki ilişkinin tespiti yapılacaktır. Bu ilişki, resmin özünde yatan mesajın anlaşılmasını kolaylaştıracak ipuçlarını bünyesinde barındırabileceği için eser incelemelerinde yol gösterici olması açısından önemlidir. Bununla birlikte eserin üretildiği dönemin ve coğrafyanın koşulları, yaşanan tarihsel gelişmeler ve dönüşümler, incelenecek tüm resimlerde en güçlü referanslardan biri olacaktır. Bu noktada, sanatçının sanata ve dünyaya bakışı da değerlendirmeye alınacak önemli hususlardan biridir. Bu amaçla, seçilecek eserler; kronolojik bir sıralamayla değil, 20. yüzyılla ilişkili belirlenen ana başlıklar üzerinden değerlendirilecektir.

3.2.1. Savaş temalı resimler

3.2.1.1. Skat³ Oynayanlar (Otto Dix)

Otto Dix'in "Skat Oynayanlar" isimli eseri; bir masanın etrafında yarı mekanik görünümlü ve deforme olmuş üç ampute figürün iskambil oynadığı bir anı göstermektedir (Bkz. Görsel 3.1). Karanlık bir atmosferde resmedilen sahne, kompozisyonun sol üstünde yer alan ve içerisinde ölümün simgesi bir kuru kafanın görüldüğü dairesel formdaki lamba tarafından aydınlatılmaktadır. Resimde, fonda kullanılan gazete parçaları ve askılık dışında mekâna dair başka eleman yer almaz.



Görsel 3. 1. Otto Dix, "Skat Oynayanlar", 110x87 cm, Tuval üzerine yağlı boya, fotomontaj ve kolaj, 1920, Nationalgalerie, Berlin, <https://www.moma.org/audio/playlist/198/2632> (Erişim Tarihi: 04.12.2020)

³ Skat, Almanya'daki en popüler kart oyunudur (Carlisle, 2009, s.637).

Figürlerin kıyafetlerinden, armalarından ve ampute hallerinden hareketle savaş gazileri oldukları söylenebilir. Resmin yapılış tarihinin 1920 olduğu düşünülürse, söz konusu figürlerin 1918’de sona ermiş olan Birinci Dünya Savaşı’nda görev yaptığı açıktır. Bu fikri destekler bir diğer önemli unsur da resimde oynanan skat oyunun Birinci Dünya Savaşı’nda Alman askerler arasında yaygın bir şekilde oynandığının bilinmesidir (Carlisle, 2009, s.637). Görüldüğü üzere resimde yer alan ve ölümle yaşam arasındaki ince çizgide adeta ne ölü ne de olması gerektiği gibi sağlıklı olan bu figürler, savaşın ardında bıraktığı yıkımı en çarpıcı şekliyle, değişen yaşamlar ve bedenlerin yıkımıyla gösterir.

Bu figürlerin, karanlık ve kimsenin olmadığı bir ortamda resmedilmesi ise bir tesadüf değil, aksine korkunç yaraları ve eksik uzuvları ile göz önünde olmalarının toplumda yaratacağı dehşet duygusunun önüne geçilmek istenmesidir. Göğüslerinde – belki de gururla- taşıdığı madalyaya rağmen savaş yüzünden bedenlerinin aldığı korkunç görünüm, gazilerin toplumdan dışlanmaları sonucunu doğurmuştur. Sanatçının başka çalışmalarında da yer verdiği eksik uzuvlu gazilerin, zor yaşam koşulları içerisinde betimlenmesi de aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir diğer husustur (Bkz. Görsel 3.2).



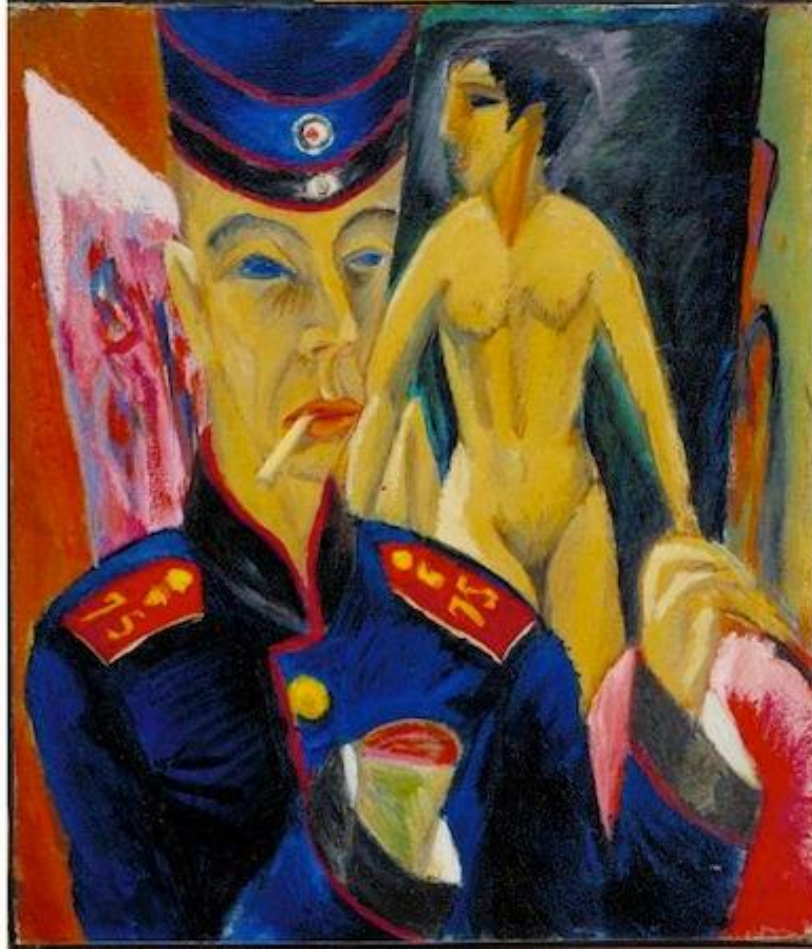
Görsel 3. 2. Otto Dix, “Kibritçi”, 141,5x66 cm, Tuval üzerine yağlı boya, fotomontaj ve kolaj, 1920, Staatsgalerie, Stuttgart (Robinson, 1987, s.312)

Bu noktada, sanatçıya daha yakından bakmak için; Dix'in Birinci Dünya Savaşı'nda asker olarak görev yaptığı, savaşta birçok kez yaralandığı ve bir kez de boynuna aldığı şarapnel yarısından dolayı ölümle yüz yüze geldiği ifade edilmelidir. Bu sebeple Dix, savaşı cephede deneyimleyen bir sanatçı olarak; savaşın tüm dehşetini, çirkinliğini ve savaşanlar üzerindeki etkilerini kendi gerçekliği ile anlatır (Harris, 2006, s.955). Bu noktada, resmin sağında yer alan gazinin çene protezi üzerinde, marka olarak, sanatçının isminin yer alması Dix'in kendini o figürle özdeşleştirdiğinin kanıtı niteliğindedir. Kurulan bu özdeşlik; bedeni tek parça olsa da sanatçının ruhunda açılan yaraları aktarması yönüyle oldukça önemlidir.

Bu eserde dikkat çeken önemli bir öge olarak resmin sol üstünde yer alan ışık kaynağı ve bu kaynağın içerisinde kullanılan kuru kafa imgesi resmin savaş karşıtı en önemli eleştiri noktasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda ışık ve kuru kafanın bir arada kullanımı, büyük umutlarla girilen Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan politik ve özellikle sosyal yaşamdaki hayal kırıklıklarının özeti durumundadır. Bu mesajı daha çarpıcı hale getirmek için sanatçı; savaşta görev yapmış ve çektiği büyük acılara rağmen bir şekilde hayata tutunmuş üç gazinin, kâğıt oynamak dışında pek de bir işe yaramayacağı fikri ile izleyiciyi baş başa bırakmaktadır. Savaşın hem birey hem de toplumsal anlamda yarattığı sarsıntıyı sert bir görsel anlatımla ifade eden Dix, kullandığı biçim dili ile de resmin içeriğini güçlendirmektedir. Özellikle, zaten gazi olmaları sebebiyle deforme olmuş bedenler, Dix'in duygularını daha net ifade edebilmek için figürlerde kullandığı deformasyonla bir araya geldiğinde ortaya korkunç bir görünüm çıkmakta; bu durum, özellikle savaşın yıkıcılığı bağlamında, görünenin ötesindeki vahşeti izleyiciye ulaştırmaktadır.

3.2.1.2. Bir Asker Olarak Otoportre (Ernst Ludwig Kirchner)

Ernst Ludwig Kirchner "Bir Asker Olarak Otoportre" isimli eserinde, kendisini sağ eli bilekten kesilmiş bir asker olarak resmetmiştir (Bkz. Görsel 3.3). Figürün arkasında kalan mekânda; şövalenin üzerinde bir resim ve odanın arka tarafında henüz tamamlanmamış ikinci bir resim yer almaktadır. Bu sebeple resimdeki mekânın, sanatçının atölyesine yapılmış bir atıf olduğu rahatlıkla söylenebilir.



Görsel 3. 3. Ernst Ludwig Kirchner, “Bir Asker Olarak Otoportre”, 69x63,3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915, Allen Memorial Art Museum, Berlin, <https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/3758/selfportrait-as-a-soldier> (Erişim Tarihi: 03.08.2021)

Bu resmin bir otoportre olduğu düşünüldüğünde; figürün arkasında kalan atölye görünümü ve sanatçının resim yapan elinin bilekten kesik olması arasında kurulacak ilişki resmin çok öznel bir mesaj içerdiği sonucuna varılmasını sağlar. Ayrıca mekân ve figürün kıyafeti arasındaki tezatlık sanatçının yaşadığı kimlik bunalımının güçlü göstergelerinden biridir. Özellikle bilekten kesilmiş el metaforu; Kirchner’in korkularının, belki de yetersizlik duygusunun görsel olarak ifadesidir. Yazar Ashley Bassie, sanatçının yetersizlik duygusunu hem cinsel açıdan hem de yaratıcılığını yitirmiş olmasından duyduğu kaygı ile ilişkilendirir (Bassie, 2008, s.165). Asker üniforması ise sahip olduğu yetersizlik duygusunun kaynağını ifade etmesi açısından önemlidir. Bu durum; Kirchner’in resmini, Dix’in resimlerinde yer verdiği savaş gazilerinin bütünlüğü bozulmuş bedenlerinden (Bkz. Görsel 3.1 ve 3.2) ayırır ve ruhsal bir yaraya, savaşın bir birey olarak sanatçıda yarattığı travmaya işaret eder (Roggenkamp, 2017).

Bu sebeple; kendisini asker olarak resmeden sanatçının 1915'te, kendi tabiriyle “gönülsüz gönüllü” olarak orduya alındığı ve burada sinirsel ve fiziksel bir çöküntü yaşadığı, hatta yemek yemeyi bıraktığı ve yılsonunda da terhis edildiği bilgisi bu resmin arka planının anlaşılması ve sanatçının içinde bulunduğu ruh halinin tespit edilmesi açısından önemlidir (Bassie, 2008, s.165).

Sanatçının terhis olduktan sonra içinde bulunduğu ruh hali de düşünüldüğünde; otoportredeki karamsar tavrın sebebinin, savaşın Kirchner üzerinde yarattığı psikolojik tahribat olduğu sonucuna varılabilir. Bu noktada, Varoluşçuluk felsefesinin insanın kendini yitirme tehlikesinde olduğu yerlerde ortaya çıktığı ve bu durumun özellikle savaş ve bunalımdan sonraki yıllarda keskinleştiği bilgisi hem Kirchner'in içinde bulunduğu ruh halinin sebebinin göstermesi açısından hem de resmin varoluşçu felsefeden izler taşıdığını göstermesi açısından önemlidir (Ritter, 1954, s.4-10); (Sartre, 1985, s.10). Büyük olasılıkla sanatçının bu resimle ortaya koyduğu yıkım, Birinci Dünya Savaşı sonunda cephede yer almayan birçok insanın da ortak paydası olmuştur. Ayrıca, sanatçının içinde bulunduğu ruh halinin, askerliği esnasında yaşadıklarından kaynaklandığı konusu kesinlik taşımaz. Bu konuda tarihçi Leonard V. Smith, Görsel 3.3'de yer alan eserde, aslında sanatçının savaş kurbanı olmasından daha çok, kendi yetersizlik duygusunu yansıttığından bahseder. Bu tezini de Kirchner'in askerliği esnasında cephede savaşmadığı hatta fiziksel hiçbir tehlikeye yaklaşmadan terhis edildiğine dayandırmaktadır. Böyle olsa bile resmin, militarizme karşı takındığı tavır nettir. Nazi yetkililerinin 1936'da ele geçirdikleri bu tabloyu savaş karşıtı olarak değerlendirmeleri ve kimi sergilerde olumsuz örnek olarak bu esere yer vermeleri de bu durumun kanıtı niteliğindedir (Smith, 2020, 86-89).

Dışavurumculuk akımının önde gelen isimlerinden olan Kirchner; savaşmış olsun ya da olmasın, Birinci Dünya Savaşı'nın dehşeti karşısında duyduğu zihinsel ıstırabını içsel anlatımıyla yorumlamıştır ve bu yorum savaşın sadece cephede savaşan askerlerde değil halkın tüm katmanlarında önemli zihinsel sarsıntılar yarattığı gerçeğini gözler önüne sermektedir.

3.2.1.3. Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapım (Salvador Dali)

Gerçeküstücü ressam Salvador Dali, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapım” isimli eserinde, kendi bedenini parçalayan dev bir figürü betimlemiştir (Bkz. Görsel 3.4). Bu figürün zeminde duran elinin hemen üstünde, normal boyutlarda, ikinci bir figür yer

almaktadır ve bu durum resmedilen devin boyutundaki sıra dışılığı izleyiciye hissettirmektedir. Ayrıca, figürün sağdaki bacağının üstünde yer alan dışkı ve zeminde yer alan haşlanmış fasulyeler de resimdeki gerçeküstücü anlatıma katkı sağlamaktadır.



Görsel 3. 4. Salvador Dalí, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapım”, 99,9 x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1936, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, <https://philamuseum.org/collection/object/51315> (Erişim Tarihi: 03.08.2021)

Sanatçının, bu resmi İspanya İç Savaşı üzerine yaptığı bilinmektedir. Özellikle, kendini parçalara ayıran figürün ortasında kalan alanın İspanya haritasına benzemesi ve figürün kendini parçalara ayırması da İspanya’da yaşanacak bir iç savaşın doğuracağı sonuçları göstermesi açısından önemlidir. Sanatçının, kendisi gibi İspanyol olan, Francisco Goya’nın “Oğlunu Yiyen Satürn” isimli resminden esinlendiği de açık bir şekilde görülmektedir (Bkz. Görsel 3.5). Goya’nın resminde, kendi yerine geçeceğini öğrendiği için, iktidar hırsıyla, erkek çocuklarını yiyen mitolojik bir figür yer alırken; Dalí’nin resminde, benzer bir şekilde, kendini yiyerek parçalara ayıran dev bir figür yer

almaktadır. Bu figür iç savaş bağlamında düşünüldüğünde, özellikle iktidar hırsını konu edinmesi sebebiyle Goya'nın resmi ile önemli ölçüde benzerlik taşır.



Görsel 3. 5. Francisco Goya, “Oğlunu Yiyen Satürn”, 143,5x81,4 cm, Tuvalle aktarılan duvar resmi, 1820-23, Museo Del Prado, Philadelphia, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6> (Erişim Tarihi: 19.02.2022)

İç savaş patlak vermeden yaklaşık yarım yıl önce yaptığı bu resimle, yaşanacak çatışmayı öngördüğünü ifade eden Dali, bu resim üzerine söylediği aşağıda yer alan sözleriyle iç savaşın kaybedenleri ve kazananları üzerine önemli bir tespit yapmaktadır. Aynı zamanda bu tespit, resimde kendini yeme eylemi üzerinden anlatılan temanın da arka planını göstermektedir;

Bir savaş, özellikle de bir iç savaş patlak verdiğinde, hangi tarafın kazanacağını ve hangi tarafın kaybedeceğini hemen öngörmek mümkündür. Kazanacak olanlar baştan demir gibi sağlıklı olanlardır, diğerleri ise giderek daha fazla hastalanırlar. Kazanacak olanlar her şeyi yiyebilirler ve her zaman muhteşem bir sindirime sahiptirler. Öte yandan diğerleri ise sağır olurlar veya çıbanlarla kaplanırlar, fil hastalığına yakalanır ve kısacası yedikleri hiçbir şeyden faydalanamazlar (Shanes, 2012, s.42).

Sanatçının yukarıda yer alan sözleri, olası bir iç savaşın doğuracağı sonuçların sürpriz olmayacağı gerçeğini gözler önüne sermektedir. Bu düşünce biçimi, yaşanan savaş ortamının gerçek hayattaki sonuçları ile örtüşmektedir. Ayrıca, yazar Anindya Raychaudhuri'nin (2013, s.20) editörlüğünü yaptığı “The Spanish Civil War” isimli kitapta yer alan, bu savaşın uluslararası boyutunun olduğu ve dış güçlerin verdiği desteklerle bir iç savaş noktasına geldiği bilgisi, yukarıda yapılan tespitin gerçek hayattaki karşılığı olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının tüm bu korkunç görünümünün arasına yerleştirdiği haşlanmış fasulyeler ve bacağının üstünde duran dışkının anlamsal açıdan iç savaşla ilişkisini kurmak zor olsa da Dali; resimdeki büyük et kütesinin, haşlanmış fasulye gibi bir sebze olmadan yenilmesinin hayal dahi edilemeyeceğinden bahseder. Bunun yanında sağdaki uyluğun üzerine dökülen dışkı yığınının ise fazla fasulye yemenin bir sonucu olarak söz eder. Sanatçının ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, etini yiyerek kendini yok eden figürü iç savaşla ilişkilendiren Dali; bu resimle beraber savaşın yaratacağı sonuçlara dair önemli bir tespit sunmaktadır (Shanes, 2012, s.167).

Esere bütünde bakıldığında, sanatçı; bir metafor olarak kullandığı kendini parçalayan dev figür ile bir ulusun parçalara ayrılışı arasında ilişki kurarak yaklaşık 500.000 İspanyol'un hayatını kaybettiği ve üç yıl süren iç savaşın gerçeküstücü bir gözden tasvirini sunmaktadır. Resim, tüm gerçeküstücü öğelere rağmen sert bir dille gerçeği anlatmaktadır. Bu yönüyle Dali, tüm İspanya'yı hatta Avrupa'yı ilgilendiren bir iç savaşın yarattığı görünümü eleştirel bir dille izleyiciye aktarmıştır.

3.2.1.4. *Anschluss-Alice Harikalar Diyarında (Oskar Kokoschka)*

Oskar Kokoschka'ya ait “Anschluss-Alice Harikalar Diyarında” isimli eserin merkezinde, asker kaskı takan üç figür yer almaktadır (Bkz. Görsel 3.6). Resmin sağında yer alan figür, Lewis Carroll'a (2017) ait ve Türkçe'ye “Alice Harikalar Diyarında” ismiyle çevrilen romanın başkahramanı olan Alice'dir. Ancak bu figür romandaki karakterden uzak, Havva'yı andıracak şekilde ve dikenli teller arkasında betimlenmiştir. Resmin (izleyiciye göre) solunda ise trajik bir anne çocuk ilişkisi, gaz maskesi takan bir çocuk ve onu kucağında tutan bir kadınla anlatılmaktadır. Resmin fonunda yanmakta olan bir şehir, kaçışan figürler ve Alice'in arkasında kalan alanda başsız şekilde betimlenmiş Meryem ve İsa'nın yer aldığı bir sunak bulunmaktadır.



Görsel 3. 6. Oskar Kokoschka, “Anschluss-Alice Harikalar Diyarında”, 63,5x73,6cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1942, <https://biblioklept.org/2015/05/20/anschluss-alice-in-wonderland-oskar-kokoschka/amp/> (Erişim Tarihi: 04.02.2022)

Görüldüğü üzere resmin geçtiği mekân, beyaz tavşanın peşinden giden Alice’in ulaştığı yeni dünyadan oldukça farklıdır ve kaotik bir savaş ortamını yansıtmaktadır. Ancak romandaki mekân ve resmin mekânı, taşıdığı sürreal özellikler nedeniyle ortak bir paydaya sahiptir. Bu noktada resimde betimlenen ve “harikalar diyarı” olarak sunulan mekânın neresi olduğu sorusu önem kazanmaktadır. Bu soru, resmin isminde yer alan “Anschluss” kelimesinden yola çıkarak cevaplanabilir. Almanca bir kelime olan Anschluss; Hitler’in Avusturya’yı ilhak ederek Almanya’yı genişletme çabasını anlatmaktadır (Wright, 2006, s.26). Buradan hareketle, bu resimde anlatılan savaş sahnesinin, doğrudan Nazilerin Avusturya’yı ilhakına atıfta bulunduğu sonucuna varılabilir. Dolayısıyla sanatçı, “Harikalar Diyarı” ile özdeşleştirdiği kendi vatanını (Avusturya) yıkık bir halde ve Alice karakterini de tutsak resmederek Avusturya’nın ilhakı sonrasında hissettiklerini ironik bir dille dünyaca ünlü bu çocuk romanı üzerinden anlatmaktadır.

Üç maymunu oynayan figürlerden ortadakinin postallarının altında yer alan “INRI” yazısı dikkat çekmektedir. Latince "Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum" şeklinde olan ifadenin Türkçedeki karşılığı “Nasırlı İsa, Yahudilerin Kralı” şeklindedir ve doğrudan İsa’nın çarmıha gerilişi öncesi başının üzerine astıkları suç yaftasını işaret etmektedir (İncil, 2012, s.59). Kokoschka’nın bu ifadeye resminde yer vermesi, İsa’nın çektiği acılar ve Avusturya’nın ilhak edilmesi ile yaşanan acılar arasında bir paralellik kurduğunu göstermektedir. Diğer taraftan da başsız Meryem ve İsa figürleri ile tanrıyı, tanrının gücünü ve adaletini sorgulama görevi yüklenmiştir.

Resmin bütününde savaşın yarattığı kargaşa açıkça hissedilirken, üç maymunu oynayan figürler dikkat çeker. Mantıksızlığın hüküm sürdüğü “Harikalar Diyarında”ki bu figürleri kıyafetlerinden tanımlamaya çalışırsak; en sağdaki figür din görevlisi, ortadaki asker, soldaki ise muhtemelen bir siyasetçidir. Böylesi korkunç bir sahnede dahi birlik olmuş bir halde “kötülüğü görme, kötülüğü duyma, kötülüğü konuşma” jestleri yapan figürler tüm bu vahşetin sorumlusu olmalarına rağmen dünyanın iğrenç durumunu ve ağza alınmayan gerçeğini temsil ederler (Hodin, 1966, s.18).

Resimdeki göstergelerin işaret ettiği, sanatçının dış dünya gerçekliğini kendi iç yaşantısındaki duyumsamalarıyla açığa çıkarttığıdır. Sanatçının, vatansever bir duruş sergileyerek eleştirdiği ve ülkesinin işgal edilmesi sebebiyle yaşadığı bu yoğun duyguların; parlak renkler, sert fırça vuruşları ve alegorik anlatımın dışavurumuyla, izleyicide de açığa çıkmasını hedeflediği söylenebilir. Sosyolojik ve tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde ise Kokoschka’nın 20. yüzyılın önemli olaylarından birini oldukça etkili bir içerik ve üslupla izleyiciye aktardığı görülür.

3.2.2. Şehir temalı resimler

3.2.2.1. Ben ve Şehir (Ludwig Meidner)

“Ben ve Şehir” isimli eser, Ludwig Meidner’in 1912 ve 1916 yılları arasında parçalanmış ve yıkıma uğramış kentleri resmettiği “Kıyamet Manzaraları” dizisini oluşturan resimlerinden biridir (Bkz. Görsel 3.7). Kendisini karmaşık bir kent görünümü önünde düşünceli bir ifade ile resmeden sanatçı, arkasında görünen binaların yarattığı kaotik görünümü portresindeki abartılı ifade ile pekiştirerek, şehir deneyimine dair önemli ipuçlarını izleyiciye aktarmaktadır.



Görsel 3. 7. Ludwig Meidner, “Ben ve Şehir”, 60x50 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1913, Özel Koleksiyon, <https://shop.neuegalerie.org/products/i-and-the-city-1913-ludwig-meidner-print> (Erişim Tarihi: 03.10.2021)

20. yüzyılın en önemli gelişmelerinden birisi olan sanayileşme ve buna bağlı olarak hızlı bir şekilde büyüyen kentler, modern insanının doğrudan etkileşimde bulunduğu alanların başında gelmektedir. Bu sebeple, resim hakkında değerlendirmeye geçmeden önce, Berlin’in sanayileşme ile birlikte muazzam bir genişleme yaşadığı ve nüfusunun da buna bağlı olarak çok büyük ölçüde arttığı söylenmelidir. Bu noktada, resmin doğru yorumlanabilmesi için çıkış noktası olarak sanatçının şehre bakışı ele alınmalıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, betimlenen şehrin dinamik görünümü Fütüristlerin ele aldığı konuları anımsatsa da Meidner’in bakış açısı Fütürist sanatçıların şehre duydukları hayranlıkla ilintili değildir. Aksine, sanatçının karamsar bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir. Yazar Carol S. Eliel, bu bakış açısını aşağıdaki sözlerle ifade etmektedir;

...Şehir yaklaşıyor. Vücudum çatırdıyor. Şehrin kıkırdamaları tenimi yakıyor. Kafatasımın altında patlamalar duyuyorum. Evler bitişik. Onların yıkımı pencerelerinden başlıyor, merdivenler sessizce çöküyor. İnsanlar yıkıntıların altında gülüyor (Eliel, 1989, s.45).

Resme dönülecek olursa, Meidner'in portrede kullandığı mimikler ile sanayileşmeyle büyüyen şehir hayatının yarattığı bunalımların birey üzerindeki psikolojik etkileri arasında açık bir ilişkinin söz konusu olduğu görülür. Portre, binaların akımına çekilen bir girdaba kapılmıştır. Arka planda yıkıma uğramış perspektif, gökyüzünde oluşan atmosfer ve bakışları geriye doğru çeken mavi tonlar, izleyiciyi de bu girdabın içine çeker (Cook, 2015, s.56).

Kendisini çevreleyen binalar, portrenin sahip olduğu düşünceli, belki de çaresiz görünümle birleşince, değişen çevresel koşullar karşısında yıkıma uğramış bir sanatçı profili ortaya koyar. Kompozisyon olarak düşünüldüğünde ise binalar tarafından kuşatılan ve bu kuşatmanın merkezinde yer alan sanatçının, sadece bireysel olarak duygularını yansıtmaktan öte, çağın getirdiği sosyolojik bir sorun olarak şehrin insan üzerindeki yıkıcı etkisini eleştirdiği açıktır. Bu noktada, dönemin ünlü sosyoloğu Simmel'in modernite üzerine yaptığı tespitlerle resim arasında önemli ortaklıklar olduğu görülür. Simmel'in "Metropol kalabalığıyla kıyaslandığında, insanın kendisini böylesine yalnız, böylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer yoktur (Simmel, 2003, s.96)" şeklindeki sözleri resmin anlaşılmasına yardımcı olabilir. Ayrıca Simmel'in; insanın, kendi yaratımları tarafından ciddi bir şekilde tehdit edildiğini öne sürdüğü ve modern kültürde bireyin kaderiyle ilgili derin bir endişeyi dile getirdiği ifadeleri de 20. yüzyılın başlarındaki önemli görüşlerden birisi olmuştur (Cook, 2015, s.55). Bu yaklaşımlar çerçevesinde bakıldığında Meidner'in resmi, moderniteye karşı sahip olduğu eleştirel tutumla birlikte şehir ve insan ilişkisine dair net bir tavır takınmakta ve bireyin; büyük binalar, labirenti andıran sokaklar ve birbirine benzeyen insanların oluşturduğu kalabalıklar arasındaki kaybolmuşluğunu sorgulama ortamıdır.

3.2.2.2. Metropol (George Grosz)

George Grosz'un "Metropol" isimli eseri, kalabalık bir grup insanın çılgınca koşuşturarak etrafa dağıldığı, ağırlıklı olarak kırmızı tonların hâkim olduğu bir şehir görünümüdür (Bkz. Görsel 3.8). Resimde geçen mekân, Grosz'un daha önce taş baskılarında da betimlediği Central Hotel'in bulunduğu Friedrichstrasse'dir. Dilenciler, fahişeler, fırsatçılar, sakatlar, mahkûmlar gibi farklı kimliklere sahip birçok figürün yer aldığı bu resim özellikle şehrin dinamizmini yansıtmaları açısından Fütürizmden izler taşır (Barron, 1988, s.17).



Görsel 3. 8. George Grosz, “Metropol”, 100x102 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1916-1917, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/metropolis> (Erişim Tarihi: 03.10.2021)

Resimde, kalabalık ve hareketli bir şehir olarak betimlenen Berlin; içerisinde yer alan insan tipinin çeşitliliği ile dikkat çeker. Hemen her sınıfsal gruptan insanı bir arada gösteren bu sahne, metropolün heterojen yapısını yansıtmaktadır. Buna rağmen, tüm figürlerin benzer bir edim içerisinde bulunmaları, konumu ne olursa olsun, insanın metropol tarafından benzer bir şekillendirmeye tabi kaldığının göstergelerindendir. Özellikle resimdeki panik havası, resmin arka planında, şehir-insan ilişkisi bağlamında bir modernite eleştirisi olduğunu düşündürür. Bu noktada, Bassie’nin Berlin üzerine söylediği aşağıdaki sözler resmin okunmasında önemli bir role sahiptir;

Yeni Alman başkenti, sanayileşmeyle gelen modern bir metropolün tüm özelliklerini göz alıcı bir şekilde ortaya koydu. Şehir, yüksek teknoloji bir toplu taşıma ağına, elektrikli sokak aydınlatmasına, büyük mağazalara ve dikkat dağıtmak için sonu olmayan baştan çıkarıcı olanaklara sahipti. Yüksek kültür ve düşük eğlence bolca olabiliyordu. Aşırı zenginliğin, ezici bir yoksulluğun ortasında parıldadığı bir ortam olarak Berlin, aynı zamanda çatışma ve hatta devrim için olgunlaşmış bir yerd (Bassie, 2008, s.74).

Görüldüğü üzere Berlin, 20. yüzyılın gelişmelerini bütünüyle hissettiren yapıya sahip bir ana kenttir. Bassie’nin sözlerinde belirttiği gibi ileri teknoloji, ulaşım ağlarının gelişmesi ve genişlemesi, zenginlik, renkli caddeler, çekici mağaza vitrinleri, eğlence

kültürü gibi oldukça cezbedici özelliklere sahip bu şehir görünümü, resme bütünde bakıldığında ağırlıklı olarak negatif yönlü özellikleriyle dikkat çeker. Koşuşturan kalabalık figürler, mekândaki sıkışıklık hissi ve resme hâkim olan kırmızı tonlar izleyicide bir “cehennem” algısı yaratmaktadır. Thompson, bu algıyı “Kentin telaşını ve boğukluğunu, sayısız sinemalarını, tiyatrolarını, müzikhollerini, gürültülü kafelerin, kırmızı neon ışıklarının pembe parıltısıyla kaplanmış bir halde göstermektedir. Gayet aşikâr derecede hedonist bu serabın diğer tarafı cehennem manzarası olarak görülebilir (Thompson, 2014, s. 148)” şeklindeki sözleri ile ifade eder. Aynı zamanda resmin ön sağ kısmında kalabalık figür gruplarının arasında yer alan hareket halindeki iskelet ve yaşayan birinin üzerini kefen benzeri beyaz bir örtüyle kapatan bir diğer figür, resmedilen metropolde, “ölüm” olgusunu öne çıkarır. Resmin yapıldığı tarihin Birinci Dünya Savaşı’nın yaşandığı bir süreci kapsadığı da düşünüldüğünde, yapılan bu vurgunun Berlin için oldukça anlamlı olduğu görülür.

Bunun yanı sıra sanatçı, “kitlese sarhoşluk” olarak adlandırdığı olay sonrası orduya yazılmış, çok geçmeden savaşın gerçek yüzünü anlamış ve geçirdiği bir rahatsızlık sonrası terhis edilmiştir (Friedrich, 1995, s.37). Resme, sanatçının savaşın acı gerçeği ile doğrudan yüzleştiği yönündeki bu bilgi ışığında bakıldığında bile, savaş ortamının yarattığı huzursuzluğun ipuçlarının resimde yer almasının sebebi daha anlaşılır olmaktadır. Bununla birlikte, sanatçının terhis olduktan sonra Berlin’e döndüğünde söylediği “Çizimlerim umutsuzluğumu, nefretimi ve hayal kırıklığımı ifade ediyordu (Friedrich, 1995, s.37)” şeklindeki sözleri sadece bu resimde betimlenen metropol yaşamının arkasındaki düşüncüyü açıklamamakta, aynı zamanda 20. yüzyılın önemli bir gerçeği olarak şehir hayatının bireyler üzerinde yarattığı travmatik duygunun yansımalarından da izler taşımaktadır.

3.2.2.3. Şehir Manzarası (Mario Sironi)

Mario Sironi’nin “Şehir Manzarası” isimli çalışması modern şehrin temel öğelerinin bir arada kullanıldığı bir şehir görünümü olmasıyla dikkat çeker (Bkz. Görsel 3.9). Çok katlı binalar, fabrika, tramvay ve yol gibi unsurların bir arada yer aldığı bu kasvetli sahnede herhangi bir insan figürü yer almaz ancak resimde boş ve sessiz görünen sokak, bacası tüten fabrika ve hareket halindeki tramvay adeta şehir hayatının öznesi konumunda olan fakat birey olamayan kaybolmuş insanın varlığını hatırlatır. Bu hatırlatma, aynı zamanda varoluşçuluk felsefesinde sıklıkla kullanılan, özellikle

nesneleşmiş, kendine ve topluma yabancılaşmış modern çağın insanına yapılan açık bir göndermedir. İnsansız bu sanayi şehri sadece doğayı yutmakla kalmamış adeta yaşamı da yok etmiştir. Fütüristler arasında yer alan Sironi'nin şehre yaklaşımı, Fütüristlerin hız ve hareketi betimledikleri çalışmalarının aksine oldukça durağandır. Aynı zamanda, Fütüristlerin sanayileşme, makineleşme, şehirleşme ve hız gibi konulara olan tutkulu tavırlarının karşısında, Sironi'nin şehir görünümüleri karamsar bir havaya sahiptir. Sanat tarihi eğitimi almış bir gazeteci olan Giuseppe Frangi'nin aşağıdaki sözleri de bu durumun kanıtı niteliğindedir;

Onun neslinden pek çok sanatçı artık kendilerini bu kentsel manzaraların dışında hayal edemiyordu. Ancak, Sironi farklı hissediyordu: Fütürist arkadaşları şehri kesinlikle olumlu bir varlık, yenilikçi modern bir mitolojinin kahramanı olarak görürken, Sironi karısına şöyle yazdı: “Milan, eskiden duyduğumuz keşif balonunun motorları gibi vızıldıyor. Bu ticaret şehri bana iğrenme duygusu ve onun gücünden kendimi koruma ihtiyacından başka ne verebilir ki?” (Frangi, 2014).



Görsel 3. 9. Mario Sironi, “Şehir Manzarası”, 22,2x24,7 cm, Tuvalle kaplanmış duralit üzerine tempera ve kolaj, 1925, <https://brunfineart.com/artworks/categories/17/6059-mario-sironi-urban-landscape-1925/#> (Erişim Tarihi: 03.10.2021)

Modern şehirlere bakışı yukarıdaki sözlerle ifade edilen sanatçının, moderniteye karşı tavrı da resimde açıkça görülmektedir. Tüm çağı değiştiren ve sanayileşmeyi temsil eden fabrika; bacasından dev dumanlar çıkarmakta, bu dumanlar tüm şehri gri tonlarla kuşatarak tekdüze ve kasvetli bir mekân yaratmaktadır. Ulaşım anlamında önemli bir gelişmeyi temsil eden ve modern kentlerin olmazsa olmazlarından olan tramvay, üzerinde

hareket ettiği yolun ufka uzanan kısmına bakıldığında, adeta bilinmeyene doğru gitmektedir. Bununla birlikte, Sironi'nin betimlediği şehir modernitenin değiştirdiği yeni yaşayış biçiminin, metaforik bir dille, görsel bir eleştirisidir.

İssız, sessiz ve katı görünümlü şehir, üzerine çökmekte olan dumanla birlikte daha da donuk bir hal almıştır. Bu noktada bacadan çıkan dumanı, tüm şehri yeni bir kalıba sokan sanayileşmenin resimdeki karşılığı olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Bir başka deyişle sanatçı, insana hizmet için geliştirilen makinelerin, özerkliğini ele geçirdiği ve şehir de dâhil olmak üzere insanı kuşatan hemen her şeyi, kendi yasaları çerçevesinde dönüştürdüğu gerçeğini “modern şehrin” boş, sessiz ve ürkütücü görünümü üzerinden anlatmıştır. Özellikle, bu şehrin sokaklarında insanların yer almayışı, Sironi'nin modern kapitalizm ve teknolojiye yönelik tedirginliğini vurgulayan tekinsiz bir duyguyu yansıtmaktadır (Poggioli-Kaftan, 2021, s.186).

3.2.3. Modern yaşayış ve beraberinde getirdiği bireysel tavır temalı resimler

3.2.3.1. Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz? (Paul Gauguin)

“Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?” isimli eser, Paul Gauguin'in ilkel dünyayı betimlediği resimlerinden biridir (Bkz. Görsel 3.10). Resmin merkezinde cinsiyeti tam olarak belirlenemeyen bir figür daldan meyve koparmaktadır. Bir doğa görünümü içerisinde resmedilen bu figüre, ilkel dünyaya ait birçok insan ve hayvan figürü eşlik etmekte ve geri planda ilkel insanların inançlarını temsil eden mavi bir heykel yer almaktadır.



Görsel 3. 10. Paul Gauguin, “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?”, 139,1x374,6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1897-98, Museum of Fine Arts, Boston, <https://www.mfa.org/collections/object/where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going-32558> (Erişim Tarihi:03.10.2021)

“İzleyicinin resim karşısında edindiği ilk izlenim, ilkel yaşam tarzının sıradan bir anının resmedildiğidir; ancak eser dikkatle incelendiğinde bu izlenim yerini soru işaretlerine bırakacaktır (Aldoğan, 2019, s.33)”. Bu soru işaretlerinin giderilebilmesi için kompozisyonu oluşturan elemanların taşıdıkları sembolik anlamların çözümlenmesi gerekmektedir. Bu anlamda bakıldığında, resmin merkezinde yer alan ve daldan meyve koparmakta olan figürün, ilk günaha yapılmış açık bir gönderme olduğu görülür. Bu göndermenin ne anlama geldiğinin ifade edilebilmesi için Eski Ahit, “Yaratılış” (Kutsal Kitap, 2014, s.3) bölümünde, cennet bahçesinde yer alan ve meyvesinin yenmesi yasak olan ağacın, “iyiyle kötüyü bilme ağacı” olduğu bilgisi oldukça önemlidir. Aynı bölümde yılan; “iyiyle kötüyü bilme ağacı”nı kastederek, o ağacın meyvesini yiyenlerin gözlerinin açılacağını ve Tanrı gibi olacaklarını söylemektedir (Kutsal Kitap, 2014, s.3). Sonuç olarak, bu ağacın meyvesinden yemeleri sonrasında “...cinsiyetlerinin farkına varan Âdem ve Havva, işledikleri suçtan dolayı Tanrı tarafından cezalandırılarak bu bahçeden kovulmuştur (Aldoğan, 2019, s.34)”. Bu sebeple sanatçı, dalından meyve koparılan ağaç aracılığıyla işlenen ilk günahın nedeninin edinilen bir bilgi olduğu mesajını izleyiciye aktarmaktadır. Bu noktada ilkel hayatın betimlendiği bu resmin, modern yaşayışla ilişkisini kurabilmek için yazar Jan Klein ve Naoyuki Takahata’nın aşağıdaki sözlerine bakmak yerinde olacaktır;

Ağaç bağlamında “bilgi” kelimesi, Gauguin’e göre, bir kimseyi cinsel olarak tanıyan birinin arkaik anlamında anlaşılmalıdır, daha ziyade felsefe, bilim, teknoloji gibi evrenin doğası hakkındaki iddiaları içeren modern çağrışımda anlaşılmalıdır” (Klein & Takahata, 2002:7).

Kompozisyonun sağında yer alan birbirlerine sarılmış halde betimlenen iki figür hem iletişim halinde olmaları hem de arkalarında kullanılan koyu leke ile diğer figürlerden ayrılır (Bkz. Görsel 3.11). Bununla birlikte, Gauguin’in (1922, s.95), kaderlerini düşünmeye cesaret edenler sözleriyle bahsettiği bu figürler, özellikle Varoluşçuluk üzerinden bakıldığında, endişeli ve tedirgin ifadeleriyle modern dünyaya ait olduklarını düşündürür. Bu noktada Akarsu’nun aşağıdaki sözleri modern bireyin duyduğu kaygı ve tedirginliğin kaynaklarından bahsederken, resimde yer alan bu iki figürün modern çağın insanını temsil ettiği fikrini güçlendirir;

Modern çağın insanı... Gerçi dev teknolojinin içinde kendine verimli bir güçlenme aracı elde ettin, ama kendini güçlendirme aracında kaygılı bir korkuya düştün. Gerçi atom sırlarını çözdün, ama kendi kendine yabancı oldun. Modern çağın insanı, senin çok şeyini aldılar, ama bir tanesinin alınmasına izin verme: Kendi gerçek varoluşun (Akarsu, 1987, s.190)



Görsel 3. 11. Paul Gauguin, “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?” (Detay)

Moderniteye karşı bir mesaj da resimde sırasıyla sağdan sola doğru bebek, çocuk, yetişkin ve hayatının sonuna gelmiş bir ihtiyarın bulunduğu doğrusal hattır (Görsel 3.12). Bir anlamda resmin isminde geçen soruların da cevabı sayılabilecek bu hat, insanın doğumdan ölüme giden yaşamsal sürecinin basit bir tasviridir. Resimde gösterilen bu süreç, Batı uygarlıklarında soldan sağa okunan yazının aksi yönünde yer alması sebebiyle sanatçının uygar toplumlara karşı hissettiklerinin de bir yansımasıdır. Bu noktada, Gauguin’in Batı uygarlığıyla olan ilişkisi şu sözlerle açıklanabilir;

“Gauguin, çağına olduğu kadar, greko-latin uygarlığımıza ve usçuluğumuza karşı çıkmaktadır. Bir barbar, Rousseau'nun gözdesi "İyi Yabanıl" olmak istemektedir ve bu ilkel yaşama dönüş, Gauguin'in zamanında henüz çekirdek halinde olan sanayi uygarlığına karşı çoğumuzun hissettiği tiksintinin bir habercisidir” (Cassou, 1999, s.82).

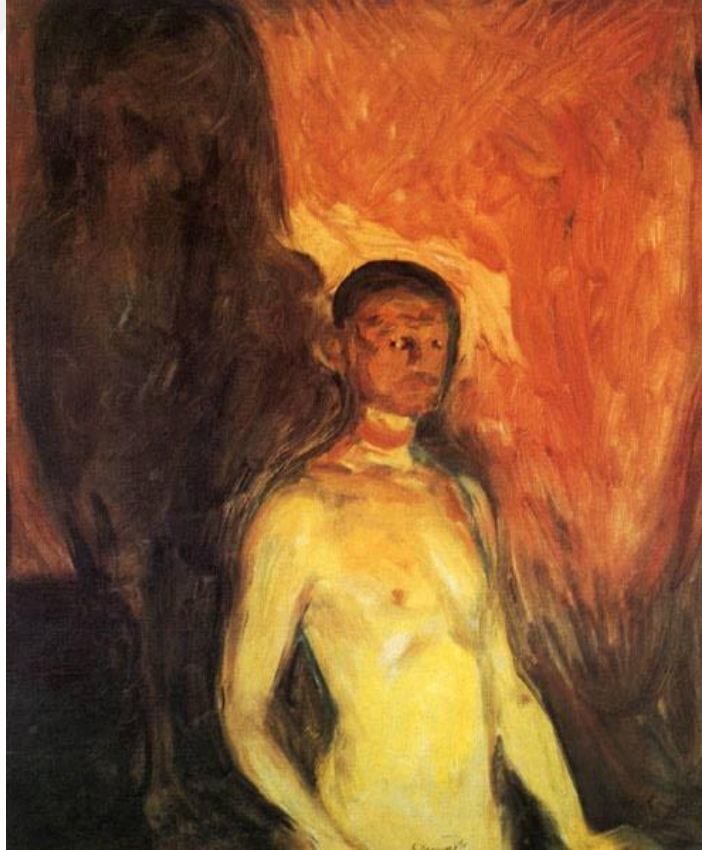


Görsel 3. 12. Paul Gauguin, “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?” (Detay)

Görüldüğü üzere bu eser; ilkel yaşayış aracılığıyla insanın varoluşu ile ilgili önemli sorular sormakta ve bu sorular sembolik bir anlatım ile cevaplanmaktadır. “Bu anlatımın işaret ettiği en önemli nokta; ilkel yaşayışın yüceltilmesi ve modern yaşam tarzımızın kökenlerini oluşturan bilgiye sahip olarak özümüzden uzaklaştığımız mesajıdır (Aldoğan, 2019, s.36)”.

3.2.3.2. Cehennemde Otoportre (Edward Munch)

Edward Munch’un kendisini çıplak bir şekilde sarı ve turuncu tonlarla betimlediği “Cehennemde Otoportre” isimli çalışması; fonda kullanılan renk, fırça vuruşları ve figürün arkasında yer alan devasa koyu lekeyle tedirgin edici bir atmosfere sahiptir (Bkz. Görsel 3.13). Bu atmosfer, neredeyse fonla bütünleşen portrenin gözlerinde kullanılan açık tonlarla birlikte, modelin bakışlarından izleyiciye yansır. İsminden de anlaşılacağı üzere çalışmasını cehennemle ilişkilendiren sanatçı, resmin kaotik atmosferine rağmen kendinden oldukça emin ve bulunduğu yerden memnun görünmektedir.



Görsel 3. 13. Edvard Munch, “Cehennemde Otoportre”, 82x66 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1903, Munch Museum, Oslo. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/668283> (Erişim Tarihi:18.01.2021)

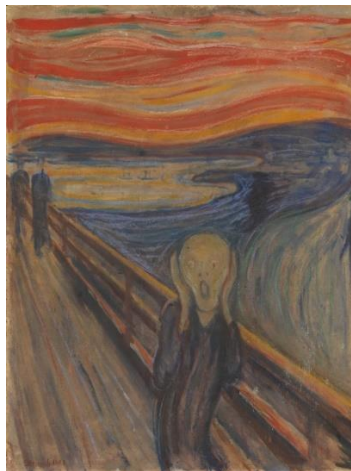
Sanatçının iç yaşantısının açığa vurulduğu bu eser, aynı zamanda korku-kaygı sarmalında ayakta kalmaya çalışan modern bireyin acılar içindeki halini göstermektedir. Bu noktada sanatçının ruh halinin anlaşılabilmesi için yazar Sue Prideaux'un "Behind the Scream" isimli kitabında yer alan Munch'a ait aşağıdaki sözlere bakılmalıdır;

Doğduğum günden beri korku, keder ve ölüm melekleri yanımda oldular. Oynarken beni takip ettiler - Her yerde beni takip ettiler. Bahar güneşinde ve yazın görkeminde beni takip ettiler. Gözlerimi kapattığımda başucumdaydılar, beni ölümle, cehennemle ve sonsuz lanetle tehdit ettiler. Çoğunlukla gecenin ortasında vahşi bir korku içinde etrafa bakarken uyanırdım - Cehennemde miydim? (Prideaux, 2012, s.2)

Istıraplarım benliğim ve sanatımın bir parçası. Benden ayrılamazlar ve yok olmaları sanatımı mahveder. Bu acıları sürdürmek istiyorum. (Prideaux, 2012, s.251)

Bu eserin anlaşılmasına katkı sağlamak için yukarıda yer verilen sözlere bakıldığında Munch'un kaygı ve karamsarlık dolu ruh hali dikkat çeker. Ancak bu ruh halini, sadece sanatçının kişisel yanı ile ilişkilendirmek eserin eksik yorumlanmasına sebep olacaktır. Bu sebeple daha genel bir çerçeveden bakabilmek için sanatçının en bilinen eserlerinden olan ve modern sanatın simgeleri arasında sayılan "Çığlık" isimli eseri üzerine söylediği sözlere bakılabilir (Bkz. Görsel 3.14);

İki arkadaşımla yolda yürüyorduk. Güneş batmaya başladı. Bir melankoli belirtisi hissettim. Aniden gökyüzü kan kırmızısı oldu. Durdum, korkuluklara yaslandım, çok yorgundum ve mavi-siyah fırtına ve şehrin üzerinde kan ve kılıç gibi asılı duran alevli bulutlara baktım. Arkadaşlarım yürüdü. Korkudan titreyerek orada öylece kaldım. Ve doğayı delen yüksek, bitmeyen bir çığlık hissettim (Bassie, 2008, s.69).



Görsel 3. 14. Edvard Munch, "Çığlık", 91x73,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1893, The National Museum, Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939> (Erişim Tarihi:25.03.2022)

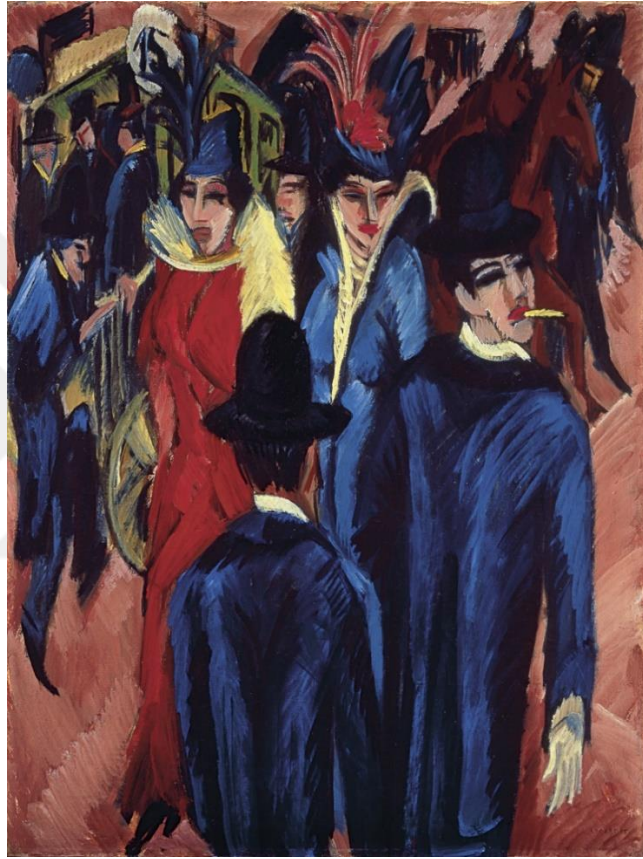
Yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı gibi bu resim de tıpkı Görsel 3.13'teki gibi bir otoportredir. Her otoportrenin bir dereceye kadar ruhun yansımaları olduğu düşünülürse, bu resimden hareketle sanatçının çaresizliği ve duygu durumundaki kırılganlığını görmek mümkündür. Ancak Prideaux'ın (2005, s.167), modern insanın açmazını yansıttığını söylediği bu resim; yazar Isabella Alston (2014, s.9) tarafından modern insanın yaşadığı evrensel kaygının bir temsili olarak ifade edilir. Bu noktada Prideaux ve Alston'un sözleri "Çılgılık" resminin sahip olduğu evrensel mesajı göstermesi açısından önemlidir. Buradan hareketle "Cehennemde Otoportre" isimli esere bakıldığında taşıdığı mesaj açısından "Çılgılık" resmi ile olan ortaklıkları hemen sezilir. İki resim de sanatçının yaşadığı acıları, taşıdığı endişeyi, karamsar ruh halini açık bir şekilde yansıtmakla birlikte; modern zamanlara ve bu çağın birey üzerindeki yansımalarına gönderme yapar. Bu anlamda bakıldığında Görsel 3.14'te kullanılan cehennem metaforu, bireyin etkilerinden kaçınmayacağı modern yaşayıştan başka bir şey değildir. "Cehennem"ın tüm ürkütücü atmosferine rağmen, figürün bulunduğu yere ait görünümü de metaforik anlatımı güçlendiren önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

Bu noktada, Munch'un Görsel 3.14'teki resminde yer alan figürün içerisinde bulunduğu ruh halini daha iyi ifade edebilmek için Varoluşçuluk felsefesine göre insanlığın dünyaya fırlatıldığını söylemek yerinde olacaktır (Cevizci, 1999, s.889). İçinde bulunulan çağ düşünüldüğünde ise dünyaya savunmasız bir şekilde fırlatılan; toplumsal yapı içerisinde kaybolmuş, değersizleşmiş, hiçliğe düşmüş, kendine ve dünyaya yabancılaşmış modern insan; özetle kaçınmasının mümkün olmadığı varoluşsal acılar içerisinde. Bu bilgiler ışığında bakıldığında ise "Cehennemde Otoportre" isimli eserin öznesi konumunda olan Munch, adeta varoluşsal acılar içerisinde yaşamını sürdüren modern çağın insanının simgesi durumundadır.

3.2.3.2. Berlin Sokak Görünümü (Ernst Ludwig Kirchner)

Ernst Ludwig Kirchner, "Berlin Sokak Görünümü" isimli resminde Berlin'in kalabalık sokak sahnelerinden bir anı betimlemiştir (Bkz. Görsel 3.15). Resmin ön planında sırtı izleyiciye dönük iki erkek figür ve hemen arkasında abartılı şapka ve kıyafetleriyle resmin en çarpıcı alanını oluşturan iki kadın figür yer almaktadır. Geri plan ise neredeyse tüm fonu kaplayan ve bir bütün olarak algılanabilecek, kalabalık figür grubu ile oluşturulmuştur. Resmedilen mekânın kalabalık bir cadde olduğu izlenimi geri

planda basit formlarla oluşturulmuş ve bir kısmı görünen tramvay, beyaz daire içerisinde görülen ve muhtemelen tramvay numarası olan, 15 sayısı ve resmin sağ üst kısmında görülen iki at figüründen anlaşılmaktadır. Şehrin yeni yüzünün, kalabalığının ve modern yaşamın ipuçlarının yer aldığı bu sahne; figürlerin ruh hallerini yansıtan kaygılı ve hüzünlü bakışlar aracılığıyla Varoluşçuluk düşüncesi içerisinde tarif edilen modern insanın memnuniyetsizliğini göstermektedir.



Görsel 3. 15. Ludwig Kirchner, “Berlin Sokak Görünümü”, 121x95 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1913-14, Neue Galerie, New York, <https://www.neuegalerie.org/sites/default/files/work/BerlinStreetScene.jpeg> (Erişim Tarihi: 05.02.2022)

Kent yaşamından bir kesit sunan, yerçekiminin hissedilmediği ve perspektifin yok sayıldığı bu resimde, alışlagelmiş kalabalık bir sokak görünümünden öte, yeni yüzyılın bireyinin uyum sağlama çabaları ya da kabullenışı, Kirchner’in anlatımıyla adeta belgelenmiştir.

Sanatçı, keskin fırça vuruşlarındaki hareketliliğe rağmen kompozisyon ve formların oluşturulmasında sadeleştirmelerden yararlanmıştır. Neredeyse tüm elemanlar detaylardan arındırılmış, biçimlerin özüne yaklaşan planlar geometrik şekillerle ele

alınmıştır. Erkeklerin şapkalarının koni, kadınların yüzlerinin üçgen ve çokgenlerle oluşturulması, vagonun dikdörtgen panelleri ve korkulukları, hatta atların formu düşünüldüğünde bu geometrik yapı rahatlıkla hissedilir (Moseman, 2011, s.84).

Tüm bu sade çözümlemeye rağmen elemanların bir arada kullanılışı ve kompozisyon kurgusu düşünüldüğünde şehir hayatının neredeyse tüm açmazlarını bu resimde bulmak mümkündür. Krausse'nin aşağıdaki sözleri de bu durumun kanıtı niteliğindedir;

...Ernst Ludwig Kirchner, Berlin'deki Sokak Sahnesi'nde şehrin nabzını asabi, hızlı fırça darbeleriyle yakalamaya çalışır. Derinliği olmayan bir sokağın ortasında insanlar balık istifi gibi yan yana dizilmiş yürümektedirler. Çerçeveyi patlatacak gibi görünen bu rahatsız edici yığılmaya rağmen caddede yürüyen kokoşlar ve zübbeler, burnundan kıl aldırmayacak mesafeli tiplerle anlatılmıştır. Soğuk mavi renk onları bizden uzaklaştırır. Hızlı yaşam, tempo, fazlasıyla kalabalık kaldırımlar, itiş kakış ve soğuk mimikler, insanın ayaklarını yerden kesen kitleler resmin diline tercüme edilmişlerdir (Krausse, 2005, s.88).

Krausse'nin de belirttiği gibi bu resim; insanların birbirine temas ederek yürümek zorunda kaldığı kalabalık bir şehir görünümünü yansıtmaktadır. Özellikle sanatçının hızlı fırça vuruşları ile oluşturduğu biçimler, dinamik bir görüntü yaratılmasına katkı sağlar. Ancak “Dinamizm, modernliğin ve heyecanlı bir yaşantının simgesi olduğu kadar yabancılaşmayı, kimliksizliği ve bireysellikten yoksunluğu da ifade eder (Krausse, 2005, s.88)”. Bu sebeple resimde figürler ne kadar içi içe geçmiş ve hareketli görünseler de bu görünümün altında modern yaşamışın bir diğer yüzü olarak yabancılaşmış ve yalnızlaşmış insan modeli yer almaktadır.

Resmin merkezinde yer alan, tüylü şapkaları ve çarpıcı elbiseleriyle kalabalık bir caddede yürüyen iki kadın, modern görünümüleriyle resimdeki diğer figürlerden ayrılmaktadır. Ayrıca, modern görünümlerinden bahsedilen bu iki kadının fahişe oldukları da bilinmektedir (Elliott, 1985, s.852). Bu bilgiden hareketle resme bakıldığında, Kirchner'in resimde yer verdiği modern görünümün altındaki karanlık yan hemen sezilir. Bu sebeple Kirchner'in resmin merkezine yerleştirdiği iki fahişe, modern yaşamışın iki yönlülüğüne dair önemli bir içeriğe sahiptir. Öncelikli olarak fahişe imgesi, her şeyin satılık olduğu yeni bir dünya düzenini işaret etmektedir, bunun yanı sıra oldukça çekici görünen ve diğer figürlerden ayrılan bu iki kadın tüm albenilerine karşın yaptıkları meslek dolayısıyla türlü tehlikeleri de beraberinde taşımaktadır. Bu sebeple, bir metafor olarak kullanılan “fahişelik”, modern hayatın iki yüzlü görünümünün izleyiciye aktarılması konusunda önemli bir rol üstlenmiştir.

3.2.3.3. Kâğıt Oyuncuları (Fernard Leger)

Fernand Leger'in "Kâğıt Oyuncuları" isimli eseri, bir masa etrafında oturan üç askerin kâğıt oynadığı bir sahneyi göstermektedir (Bkz. Görsel 3.16). Çelik yüzeylerle oluşmuş mekanik görünümlü mekân ve figürleri işaret eden biçimler, sanayinin, teknolojinin ve hızın estetik ve eleştirel bir dille ifade bulmuş görünümleridir. Bu figürlerin asker oldukları; özellikle başlarındaki miğfer, başlık ve göğüslerinde taşıdıkları madalyadan anlaşılabilir. Resimde silindirik ve kübik formlarla oluşturulan biçimler, Leger'e özgü kübist bir çözümlemeyi ifade eder. Geometrik formlardan oluşan gri tonlardaki arka plan, bir makine görünümündeki figürlerin mekanik yapısına katkı sağlamakta, aynı zamanda resmin bütününe, işleyen büyük bir makine olduğu hissini uyandırmaktadır. Lynton'un aşağıdaki sözleri, resmin adeta bir makineye benzeyen yapısı hakkında fikir vermektedir;

Askerler onların miğferleri, kolları bacakları, pipolarından tüten duman, üzerinde kâğıt oynadıkları battaniye -bütün bunlar makine ürünü biçimlerin diliyle bize seslenir. Biçimlerin tekrarında uçak motorunun ve makineli tüfeğin kesik kesik atışlarını duyar gibi oluruz (Lynton, 2004, s.98).



Görsel 3. 16. Fernand Leger, "Kâğıt Oyuncuları", 129x193 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, Otterlo, Rijckmuseum Kröller-Müller (Lynton, 2004, s.97)

Leger'in biçime yaklaşım şekli her ne kadar kübist bir karaktere sahip olsa da bu tavrın arkasında yatan en önemli neden, dönemin teknolojik gelişmeleri ve bu gelişmelerin toplumsal ve bireysel anlamdaki etkileridir. Resimde yer alan ve mekanik bir yapıya sahip olduğu görülen askerler; adeta kimliksizleşmiş birer savaş öznesi olarak

ele alınırlar. Bu yaklaşım, içinde bulunulan dönem de düşünülduğünde oldukça gerçekçi bir tespit olmakla birlikte, tek başına resmin içeriğini açıklamak için yeterli değildir. Bu sebeple, resmin yorumlanabilmesi için daha büyük bir realite olarak modernite ve tektipleşen insan modeli arasındaki ilişkiden bahsetmek resmin çözümlenmesini kolaylaştıracaktır. Akademisyen Azize Reva Boynukalın ve Neva Doğan'ın aşağıdaki sözleri bu konuya açıklık getirirken resmin arka planında yatan anlamın da ortaya çıkarılmasını sağlar;

Modernizm sürecinde tektipleşme, toplumdaki belirsizliği karşıt görüşleri, itirazları ve isyanların gerçekleşme ihtimalini yok ederek, bir güven ve bilinirlik ortamı sağlamaktadır. Zygmunt Bauman biyolojik bir terim olan asimilasyon kavramının yeni modern ulus devletlerindeki karşılığının tektiplilik güdüsü olduğunu düşünmektedir. Bu güdü, yakında ortaya çıkabilecek olan farklılığa tahammülsüzlüğün ayak sesleridir (Boynukalın & Doğan, 2020, s.886).

Yukarıdaki sözler de gösteriyor ki tektipleşme modern hayatın kaçınılmaz bir sonucudur ve gerekliliğidir. Bu durumun temel sebeplerinden en önemlisini yazar Robert V. Delevoy'un "Leger: Biographical and Critical Study" isimli kitabında yer alan Leger'e ait aşağıdaki sözler ifade etmektedir;

Duyularımızı her zamankinden daha fazla kullanıyoruz: çok sayıda şeyi görmek duymak ve dokunmak için gözlerimizi, kulaklarımızı, ellerimizi ve ayaklarımızı kullanıyoruz. Makineleri, motorlu cihazların işleyişini en ince ayrıntısına kadar net görmeye, anlamaya çalışıyoruz (Delevoy, 1962, s.60).

Leger'in sözleri de gösteriyor ki insanın, gelişimine tanıklık ettiği bu yeni dünya düzeni ve sanatçının görme biçimi arasındaki ilişki, göz ile gerçeklik arasındaki radikal değişimlerin bir sonucudur. Bu sebeple Leger, makinelerin günlük yaşama daha yaygın bir şekilde katılmasıyla karakterize edilen yeni çağa ayırt edici bir görünüm kazandıran makine biçimlerini resmin ana ögesi olarak ele almıştır. Buradan hareketle makinenin yarattığı tüm sonuçlara rağmen sanatçının, çağın gerçekliğini olduğu gibi kabul ettiği söylenebilir. Resimlerinde yer alan silindirler, pervaneler, diskler, çarklar gibi unsurlarla oluşturulmuş biçimler de bu bağlamda değerlendirilmeli ve çağın insanlar üzerindeki etkilerinin bu öğeler üzerinden anlatıldığı görülmelidir (Delevoy, 1962, s.60-63).

Resme Varoluşçuluğun penceresinden bakıldığında ise Bezirci'nin aşağıda yer alan sözlerinin hem eserin analizine katkı sağladığı hem de resmin varoluşçu düşünce ile bağını gözler önüne serdiği görülür;

Bazı düşünürler -örneğin Tillich- bu çıkışın köklerini makinecilikte buluyorlar. Makinenin üretimde kullanılması birtakım ters sonuçlar doğuruyor: Bir yandan, insan gitgide işlettiği

makinenin egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitiriyor. Nerdeyse, dönen çarkın bir vidası haline geliyor, nesneleşiyor (Sartre, 1985, s.10).

Tüm bu bilgiler ışığında resme tekrar dönülecek olursa; figürler ve mekânı oluşturan makine parçalarının sembolik bir anlatımla 20. yüzyıl Avrupa'sının değişen koşulları doğrultusunda şekillendirdiği yeni insan tipinin genel görünümünü ifade ettiği söylenebilir. Özellikle kimiksizleşme ve tektipleşme bağlamında ele alınacak bu figürlerin; kendilerini çevreleyen atmosferle birlikte düşünüldüğünde, daha büyük bir makinenin devamlılığını sağlayan minik çarklardan farklı olmadığı sonucuna kolaylıkla varılabilir. Bu yönüyle eser; eleştirel içeriğe sahip olmasının yanında, bu durumun modernite kaynaklı olduğu gerçeğini de izleyiciye aktarmaktadır.

3.2.3.4. Aile Tablosu (Max Beckmann)

Max Beckmann'ın "Aile Tablosu" isimli eseri; altı insanın küçük, alçak tavanlı bir odada betimlendiği bir resimdir (Bkz. Görsel 3.17). Aile üyelerine yer verdiği bu çalışmada Beckmann; kendisini piyano koltuğu üzerinde otururken, eşini aynadan yansımaya bakarken, sırasıyla kayınvalidesi, başka bir aile üyesi ve evin hizmetçisini masada otururken ve oğlunu da masanın altında uzanırken resmetmiştir. Piyanonun arkasında yer alan figür ise Beckmann ikonografisinde ressamın benliğinin sembollerinden biri olarak yer almaktadır (Selz, 1964, s.35).



Görsel 3. 17. Max Beckmann, "Aile Tablosu", 65x101 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1920, New York, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/78507> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).

İlk bakışta oldukça sade bir anlatıma sahip görünen bu resim, dikkatli bakıldığında içerisinde barındırdığı gerilimle dikkat çeker. Lynton'un aşağıdaki sözleri bu eserin genel görünümü hakkında fikir vermektedir;

Döşeme, duvarlar ve tavan resimdeki kişiler, onların hareketleri ve öbür eşyanın rahat edemeyeceği bir sıkışıklık yaratırlar. Her şey tehlikeli bir biçimde yerinden oynamış, belirsizlik içinde bir yana yatmış gibidir. Oyuncular ne kadar aldırışsız görünseler de, bu durumun tehlikesiyle yüzyüzedirler. Kendilerini bekleyen fiziksel bozgun, ruhsal düzeyde gerçekleşmiştir bile. Hepsinin birbirine yabancılaştığını ve soluk soluğa olduklarını görürüz (Lynton, 2004, s.187).

Bu resmin biyografik bir yönü olduğu kuşkusuz olsa da Lynton'un yukarıda yer alan sözlerinde de ifade edildiği gibi figürlerin konumlanması, eylemleri ve birbirleri ile olan ilişkisi düşünüldüğünde sıradan bir sahne olmadığı açıktır. Mutlu bir aile tablosu sunmaktan çok uzak olan bu resimde yer alan figürlerin bir evin içerisinde olması ne kadar olağansa, mekânda kendilerinden başka kimse yokmuş gibi bir tavır içerisinde olmaları da o kadar sıra dışıdır. Bedenen orada olan bir ailenin zihnen birbirlerinden oldukça uzakta olmalarının nedenini modern hayatın beraberinde getirdiği yalnızlık, yabancılaşma, melankoli, kaygı, tedirginlik gibi kavramlar üzerinden değerlendirmek resimdeki atmosferin yorumlanmasına katkı sağlayacaktır. Aynı zamanda, modern çağın insanını tarif etmek için sıklıkla kullanılan bu kavramlar, resmin içe bakış/içe dönüş bağlamında Varoluşçuluk felsefesinden izler taşıdığını göstermesi açısından da önemli bir role sahiptir. Tüm bunlara ek olarak izleyiciye, gerçekten bir ailenin üyelerine mi, yoksa bir evin oturma odasında bulunan birbirine yabancı insanlara mı baktığını düşündüren bu kurgu, Birinci Dünya Savaşı sonrası yıpranmış bir toplumun aynası olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca, savaş ortamının yarattığı umutsuzluğun figürlerin ifadelerinde, mekânın çarpıklığında ve mekânda kullanılan elemanların dağınıklığında hissediliyor olması gerilimi yükselten bir diğer önemli noktadır. Özellikle, zeminin neredeyse figürlerin altından kaymakta olduğu hissi resimde hissedilen güvensizlik duygusunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, mekân aydınlatması için hem tavandan sarkan elektrik lambası, hem de mumun kullanıldığı bu sahnede dikkati çeken önemli hususlardan biri piyanonun üstündeki mumun henüz sönmüş olmasıdır. Sönmüş mumun resimde yer alması, özellikle 17. yüzyıl Hollanda

natürmortlarında görülen “vanitas resimleri”ndeki⁴ hayatın geçici yanını ve ölümün kaçınılmazlığını anımsatır. Resmin genel atmosferine yukarıdaki bilgiler ışığında bakıldığında, özellikle ölüm bağlamında yapılan çağrışımın sıra dışı hiçbir yanı olmadığı görülür. Elektrik lambası da sembolik olarak değerlendirilmesi gereken bir diğer nesne olarak dikkat çeker. Bu sebeple lambanın, sadece bir aydınlatma aracı olarak değil, ışığında bütün sosyal yapının dönüştüğü moderniteyi temsil ettiği söylenebilir.

Bütünsel bir bakış açısıyla bakıldığında ise Beckmann’ın, resmin isminde de yaptığı aile vurgusu, modernlik bağlamında önemli bir eleştiriyi işaret etmektedir. Resmin genel atmosferi ve izleyicide oluşturduğu izlenim de düşünüldüğünde, aile özelinde anlatılan hikâye, modernliğin eleştirildiği önemli noktalardan biri olan toplumsal değerlerin yıkılışını temsil etmektedir.

Eserde yer alan figürler; kaygı, tedirginlik, yalnızlaşma, yabancılaşma gibi kavramlarla birlikte tanımlanabilir ve bu tanımlama aynı zamanda varoluş düşüncesinde yer alan ve dünyaya fırlatıldığı söylenen modern insanın ruh halini ifade etmesi açısından önemlidir.

3.2.4. Teknoloji/Makine temalı resimler

3.2.4.1. Zamanın Ruhü: Mekanik Kafa (Raoul Hausmann)

Berlin Dada hareketinin önde gelen üyelerinden Alman sanatçı Raoul Hausmann'ın asamblaj tekniği ile yapılmış “Zamanın Ruhü: Mekanik Kafa” isimli eseri, birçok alet ve cihazın ahşap bir baş (peruk mankeni) üzerinde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Bkz. Görsel 3.18). Eserin ana parçasını oluşturan baş; sanatçının yonttuğu bir parça değil, büyük olasılıkla bir terzi ya da kuaförün kullandığı tahta bir manken kafasıdır. Kafa üzerine tutturulmuş malzemeler arasında; vida, çivi, mekanik bandajlar, fotoğraf makinesi/kamera parçaları, daktilo silindiri, üzerinde kalp çizili boş bir bardak, mezura parçası, cetvel, saat dişlileri, cüzdan ve 22 sayısı bulunmaktadır.

⁴ Vanitas resmi, 16 ve 17. yüzyıllarda Flanders ve Hollanda'da gelişen dünyevi hayatın değersizliğini ve ölümün kaçınılmazlığını sembolize eden bir natürmort resmi türüdür (Neudecker, 2015, s.8).



Görsel 3. 18. Raoul Hausmann, “Zamanın Ruhu: Mekanik Kafa”, 32,5 x 21 x 20 cm, Asamblaj, 1920, Paris, Musée National d’Art Moderne (Penelope, ve diğerleri, 2010, s.988)

Eserin ana parçası olan, işlevsel bir göreve sahip endüstri ürünü ahşap baş, sembolik bir anlatımla çağın bireyine işaret eder. Bu başın üzerine tutturulmuş nesnelere bakıldığında, eser hakkında daha net ifadeler kullanmak mümkün olacaktır. Kulaklar yerine kullanılan kamera parçaları ve daktilo silindiri kafadaki mekanik yapının en belirgin unsurları olmakla birlikte, makineler ve yeni teknolojiler vasıtasıyla bireye bir şeylerin dayatıldığını işaret ediyor olabilir. Buradaki önemli nokta, duyma organımızın bireysel düşünce ve ruhtan yoksun bir şekilde temsil edilmesidir. Kafanın üstünde yer alan ve birer ölçme aracı olan mezura parçası, cetvel ve saat mekanizması artık doğayı kontrol edebilen insan profilini gösterirken, metal bir bardak üzerine çizilmiş, insana ait tek temsil olan, kalp ise; insanın mekanikleşmesine yapılmış en net göndermedir. Alında

yer alan 22 sayısı, bu başın sahibinin, birey olmaktan çok, birbirinin tekrarı olan insanların bir modeli olduğunun göstergelerindendir. Kafanın arkasında yer alan cüzdan ise insanı kontrol eden gücün para olduğuna dair bir anlam ifade etmektedir (Harris & Zucker, tarih yok).

Yukarıda da belirtildiği gibi organik ve mekaniğin birleştiği bu görünüm teknoloji ile birlikte oluşan yeni insan prototipini gösterir. Siborg olarak tanımlanabilecek bu melez prototip, sanatçının birçok çalışmasında yer almaktadır. Bu çalışmalardaki ortak yan, teknoloji-insan birlikteliğinin bireyin kişiliğini ve bilincini neredeyse yok ettiği iddiasını taşımasıdır. Bu sebeple, sanat tarihçisi yazar Matthew Biro'nun, "The Dada Cyborg" isimli kitabında yer alan "Hausmann, siborgu, artık sabit kuralları veya değerleri olmadığı görünen bir dünyada yeni yaşam biçimlerini keşfetmek için kullandı (Biro, 2009, s.151)" şeklindeki sözleri; ilerleyen teknolojinin birey üzerindeki yansımalarını gösteren mekanik görünümlü figürlerin açıklaması olarak değerlendirilebileceği gibi, varoluşsal anlamını kaybeden modern insanın bir tanımı olarak da yorumlanabilir. Bu bağlamda bakıldığında sanatçının, modern varoluşun beraberinde getirdiği, eylemleri ve düşünceleri dış etmenler tarafından şekillendirilen kimliksiz, akılsız figürleri onları mekanik hale getiren teknolojik gelişmelerle ilişkilendirerek sunduğu görülür (Penelope, ve diğerleri, 2010, s.988).

3.2.4.2. Selebes Fili (Max Ernst)

Max Ernst'in "Selebes Fili" isimli eseri kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplayan dev bir mekanik fil tasviriyle gerçeğin ötesine geçen bir anlatım sergiler (Bkz. Görsel 3.19). Ernst'in bu nesne-figürü, izleyiciye gerçek ve hayal arasındaki geçişken sınırı sorgulama fırsatı verir. Bulunmuş biçimin (nesne-figür) sol alt tarafında gösterilen ve fili imleyen diş tasvirleri filin arkadan gösterildiğini işaret ederken, izleyiciye dönük tarafta filin kuyruğuna gönderme yapan ve fil hortumuna benzeyen bir sanayi ürününe eklemlenmiş boğa başını çağrıştıran kurukafa görünümlü imge sebebiyle bu nesne dev bir canavarı anımsatır. Bu devasa biçime kompozisyonun sağ altında yer alan başsız kadın figürü eşlik etmektedir. Bunun yanı sıra uçak gibi gökyüzünde süzülen balıklar, resmin sağ ve solunda bulunan dikey formlar gibi birçok öğe kompozisyonun gerçeküstücü bir yaklaşımla ele alındığını göstermektedir.



Görsel 3. 19. Max Ernst, “Selebes Fili”, 125x108 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1921, Londra, Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-celebes-t01988> (Erişim Tarihi: 21.03.2022).

Resimdeki önemli noktalardan biri, sanatçının birbiri ile ilgisiz görünen materyalleri tuval yüzeyinde yan yana getirerek gerçekliğin karşısında sanrı yaratıcı bir etki oluşturmaları ve bu yolla resme irrasyonel bir hava katılmasını sağlamasıdır (Klingshör-Leroy, 2006, s.50). Teknikten bahsettikten sonra resimdeki genel atmosfer için Klingshör-Leroy’un aşağıdaki sözleri bakılabilir.

Selebes Fili’ne gelince, buradaki “yepyeni ortam” bambaşka, değişik bir gerçekliğin ilk işaretidir... Gökyüzü olması beklenen yerde iki balık yüzüyor, şaşırtıcı olan ise arka planda içinden kablolar sarkan delikler de bulunması... Yuvarlak gövdesi ve yangın hortumuna benzeyen sağlam uzantısıyla yaratık, file benzemesine benziyor, ama gerçekte Max Ernst’in bir antropoloji dergisinde gördüğü mısır ambarı resminden yola çıkarak yaptığı bir makinedir [Bkz. Görsel 3.20]. Sanatçı, Afrika’da kullanılan mısır ambarının yalın yuvarlak biçimini almış, buna, fırırlı gömlek ve yeni boynuzlu bir kafayla sonlanan hortumu eklemiştir (Klingshör-Leroy, 2006, s.50).



Görsel 3. 20. “Tahıl Ambarı”, Güney Sudan (Lüger, 2018, s.10)

Görüldüğü üzere sanatçının kullandığı elemanlar ve yarattığı gerçeklik oldukça kafa karıştırıcı görünmekle birlikte, bir mısır ambarının mekanik bir file çevrilmesi de izleyicide tedirgin edici bir his uyandırır. Bunun yanı sıra; başsız figür, arkasında dumanlar bırakarak gökyüzünden düşen nesne ve adeta birer uçak gibi hareket eden balıklara, filin tankı anımsatan görünümü de eklenince resmin Birinci Dünya Savaşı’ndan izler taşıdığı kanısına varılabilir. Yazar Ian Turpin’in aşağıdaki sözleri de resmin savaşla bağlantısını ifade eder;

Zırhlı mekanik fil Ernst’in külliyyatında yer alan diğer organik-mekanik bileşiklerle ilintilidir. Boru şeklindeki hortumundaki gaz maskelerine yapılan atıf izleyeni tekrar savaşa döndürürken, tüm makine bir tank olarak yorumlanabilir ki bu durumda hortum esnek ve organik bir silaha dönüşür. Gökyüzündeki duman izi savaşın bir diğer göstergesidir ve

“Şapka Adam Yapar” daki [Bkz. Görsel 3.21] şapka-figürlerle ilintili olan sağda bulunan mekanik, silindir şeklindeki figür de aynı şekilde yorumlanabilir. (Turpin, 1993, s.44)



Görsel 3. 21. Max Ernst, “Şapka Adam Yapar”, 35,2 x 45,1cm, Karton üzerine kolaj, guaj, kurşun kalem, yağlı boya ve mürekkep, 1920, Londra, New York, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/35478> (Erişim Tarihi: 02.03.2022)

Sanatçının bu savaşta yer aldığı da düşünülürse bu resimde yaratılan gerçeklik ve huzursuz edici atmosferin sebebi kolaylıkla anlaşılır. Özellikle, kompozisyonda yer alan ve yaratılan bu atmosfere büyük katkı sağlayan makine görünümlü fil, dönemin teknolojik gelişmelerine yapılan bir atıf olarak değerlendirilebilir. Resimde, insanlığın ilerlemesinde rolü yadsınamayacak kadar büyük olan teknoloji, bir diğer yanıyla, insanlığa karşı işlenen suçların en önemli öznesi olarak yer almaktadır.

Filin önünde yer alan başsız figür ise insanın makine karşısındaki zayıflığını işaret ediyor olabilir. Sanat tarihçisi Julian Stallabrass ise bu figürü, el hareketi nedeniyle savaş makinesini çağıran bir özne olarak tanımlar. Başsız figür için yapılan iki değerlendirme de savaşı başlatanın “insan” olduğu gerçeğini değiştirmez. Bununla birlikte Stallabrass, resmin izleyiciye göre solunda kalan dikey formun, üzerinde bayrak asılı olmayan bir

bayrak direği olduğunu, bu sebeple de militarizm ve milliyetçiliğin boş olduğu düşüncesini taşıdığını söylemektedir (Stallabrass, t.y.).

Ayrıca sanatçının özellikle kolaj kullanımındaki yaklaşımı nedeni ile Dadaizm ile ilişkisi kurulabilir. Bu ilişkiyi sadece teknik bağlamda değil, özellikle makineye bakış anlamında da kurmak mümkündür. Bu noktada, Ali Artun'un "Dadacılar Büyük Savaş'ta yaşanan katliamdan makineleri de sorumlu tutuyorlardı (Artun & Artun, 2018, s.29)" şeklindeki sözleri sanatçının bakış açısındaki Dadacı yaklaşımı gösterirken, bu resimde makine-savaş-insan arasında kurulan ilişkiyi de özetlemektedir. Bu noktada, Dada ve varoluşçuluk arasındaki ilişkinin vurgulanması adına; Hugo Ball'ın (1996, s.65-66), varoluşçu düşüncede de kendisine yer bulan, Dada hakkında söylediği; bir hiçlik saçmalığı olduğu, olağanüstülüğü ve saçmalığı sevdiği, şeylerin tek bir bakış açısıyla kavranamayacağı ve bu çağın ıstırabına ve ölüm sancılarına karşı savaştığı yönündeki sözleri oldukça önemlidir. Bu bağlamda bakıldığında eser; kolaj mantığıyla kurgulanmış saçma sayılabilecek sıra dışı kompozisyonuna ek olarak, izleyicide -varoluşçu düşüncenin tanımında da yer alan- bunalım, kötümserlik, umutsuzluk, us dışıcılık, saçmalık gibi kavramları hissettirmektedir (Sartre, 1985, s.7). Esere bu yönüyle bakıldığında, sanatçının anlatımında yer alan varoluşçu düşünce görünür olacaktır.

3.2.4.3. Gezici Muhabir (Otto Umbehr)

Umbo adıyla bilinen Otto Umbehr'in fotomontaj çalışması olan "Gezici Muhabir" isimli eser, modern teknolojik aletlerle donanmış bir gazeteciyi (Egon Erwin Kisch⁵) göstermektedir (Bkz. Görsel 3.22). Bu gazeteci, peyzaj ve şehir görünümünün yer aldığı resmin mekânı ile güçlü bir ölçü zıtlığıyla adeta ilahlaştırılmış bir figür olarak, yeni düzende modernitenin bireye sağladığı gücü temsil eden görsel bir hiyerarşiye dönüşür. Boyutunun yanı sıra, figürü temsil eden dönemin endüstri ve teknoloji ikonları göz önüne alındığında, bu figürün dış dünya karşısında elde ettiği güce ve tüm bunlara hükmetme zekâsına da sahip olduğu açıkça görülür. Gazetecinin hâkimiyeti, Dali'nin "Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapım" isimli eserinde yer alan kendini parçalara ayıran figürün

⁵ Kisch Praglı idi ve 1905 yılından beri kendi memleketinde ve sonradan yerleştiği Berlin'de gazeteler için Almanca hikayeler yazmakta idi. Kisch'in büyüleyici detayları ve sıkı sıkıya betimlenmiş sahneleri, yeni enstantane foto haberciliğine benziyordu ve bu da onu fotoğrafçılık kanalıyla ilahlık mertebesi için akıllı yapılmış bir seçim haline getiriyordu. (Witkovsky, 2007, s.105).

hâkimiyetini anımsatırken, bu hâkimiyet Umbo’nun resminde kendisini modern dünyanın ona sunduğu imkânlarla yeniden inşa eden figüre dönüştürür (Bkz. Görsel 3.4).



Görsel 3. 22. Otto Umbehr, “Gezici Muhabir”, 28,6x20,5 cm, Fotomontaj, 1921, Washington, National Gallery of Art (Witkovsky, 2007, s.105)

Gövdesini oluşturan makinelere değinilecek olursa; kamera olarak ele alınan göz görme yetisini güçlendirirken, kulaklar işitmeyi güçlendiren cihazlarla donatılmıştır. Gazetecinin gövdesi bir daktilodan oluşurken, sağ elinin yerini, yazının her zaman önemli bir teknolojik gelişme olduğunu vurgulayan bir dolma kalem almaktadır. Uçak, otomobil, saat gibi insanın gelişimine güç katan diğer sanayi ürünleri de düşünüldüğünde, betimlenen figürün teknolojik aletlerle güçlendirilmiş biyomekanik bir canlıya dönüşerek dev bir makine olduğu sonucuna varılabilir. Bu da onu adeta “protez bir tanrıya” çevirmektedir (Marshik, 2014, s.38).

Yukarıda da belirtildiği gibi “protez bir tanrı” ifadesiyle bahsedilen figür, dönemin teknolojik anlamdaki gelişiminin ve bu gelişimin hayatın her anında yer aldığının göstergelerindendir. Hatta o kadar hayatın içindedir ki gazeteci örneğinde görüldüğü gibi, tüm mesleği bu mekanik aletlerin kontrolü ile ilerlemektedir. Tüm bunlara rağmen esere bakıldığında; teknolojiye yaklaşımın bütünüyle pozitif olmadığı, teknolojik gücün aynı zamanda ürkütücü bir yanı olduğu da açıkça hissedilmektedir. Özellikle devin; George

Grosz'un eserlerinde yer alan vücut bütünlüğü bozulmuş ampute figürler (Bkz. Görsel 3.1) gibi ele alınması ve boyutu itibarıyla kompozisyonun ön kısmında yer alan kalabalık grubu bir hareketiyle ezebilecek bir güce sahip olarak betimlenmesi bile sanatçının, teknolojiye yaklaşımında salt bir yüceltmenin yerine, daha gerçekçi bir değerlendirmenin peşinde olduğunu göstermektedir.

Bu bilgi ışığında bakıldığında, eserde yer alan figürün bu cihazların denetimine girmiş bir gazeteci olabileceği sonucuna da varılabilir. Pappenheim'in (2002, s.33), "Modern İnsanın Yabancılaşması" isimli kitabında yer alan "Bizler tarafından yaratılmış olmasına rağmen teknolojik gelişme, kendisini bizim yönetimimizden kurtarmış ve bizzat kendi iç yasasını izler duruma gelmiştir" şeklindeki sözleri de bu tezi doğrular niteliktedir. Ayrıca, yazar Matthew S. Witkovsky'in (2007, s.105), "Gezici Muhabir" isimli eserin kahramanı olan Kisch'in hem makinelerin efendisi hem de kölesi gibi görüldüğünü söylediği sözleri de Pappenheim'in 20. yüzyıl teknolojik gelişmeleri üzerine yapmış olduğu yukarıdaki tespitle örtüşmektedir.

Bu yaklaşımın yanı sıra eserdeki bir diğer önemli nokta; büyük bir güç olan teknolojik gelişmenin, sadece gazetecilik bağlamında değerlendirildiğinde bile, önemli imkânlar sağladığı gerçeğinin yanında, nasıl kullanıldığıyla alakalı önemli endişeleri de yansıttığıdır. Özellikle figürün sahip olduğu ve neredeyse tanrısal bir özellik taşıyan gücün, doğaya ve yaşama hükmeder görünümü; insanlığa büyük hizmetler sağlayabileceği gibi, yaratacağı tahribatin da o derece büyük olabileceği fikrini eserin mesajı haline getirmektedir.

3.2.5. Sanayileşme ile birlikte değişen sınıfsal yapı temalı resimler

3.2.5.1. Mahkûmlar (Kathe Kollwitz)

Kathe Kollwitz'in "Mahkûmlar" isimli eseri, birbirlerine temas edecek kadar dar bir alan içerisinde tutsak olarak tutulan bir grup insanın betimlendiği bir sahneyi göstermektedir (Bkz. Görsel 3.23). İlk bakışta, girift yapısıyla izleyiciyi doğrudan resmin içine çeken bu figürlerin gerçekte kimler olduklarına dair net bir ipucuna rastlanmasa da kıyafetlerine bakarak yoksul bir kesimin üyeleri olduğu sonucuna varmak mümkündür. Elleri de çevreleri gibi sıkıca bağlanan bu yoksul insanlardan kimileri başlarına geleni kabullenmiş görünürken, kimilerinin içinde bulunduğu durumu kabul etmediği duruş ve ifadelerinden kolaylıkla anlaşılabılır.



Görsel 3. 23. Käthe Kollwitz, “Mahkûmlar”, 32,7x42,3 cm, Kâğıt üzerine gravür, 1908, Londra, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1949-0411-3931 (Erişim Tarihi: 13.02.2022)

Mahkûmların betimlendiği, Kollwitz’in 1524-1525 yılları arasında Güney-Batı Almanya’da köylü ve çiftçilerin aristokrasiye karşı başlattıkları “Büyük Köylü Savaşı”ndan hareketle halk ve iktidar arasındaki demokratik olmayan ayrışmalara gönderme yapan eser, yedi ayrı sahnenin yer aldığı gravür baskılardan oluşan serinin son çalışmasıdır. Kısaca bu savaşa değinmek gerekirse; birçok köyde haksız vergilerin kaldırılması talebiyle köylülerin efendilerine başkaldırmasıyla başlayan ayaklanma, ağır kayıplar veren köylülerin yenilgisiyle sonuçlanmıştır. Bu noktada, köylü ve çiftçilerin ayaklanma sonucunda yenik düşerek daha zor koşullarla karşı karşıya kaldıkları söylenebilir (Tanilli, 1994, s.145-157).

Yukarıda da belirtildiği gibi 16. yüzyılda yaşanmış tarihsel bir olaya 20. yüzyıldan gönderme yapan Kollwitz, bu resimde kurban durumundaki bireylere ve bu bireylerin çektiği acılara odaklanmıştır. Sanatçının yapmak istediği; ulusal tarihinde sosyolojik bağlamda önemli bir yeri olan katliamdan hareket ederek, “sınıfsal ayrışma ve mücadele”yi hala elde edememiş olan toplumu eleştirmektedir. Sanat tarihçi Elizabeth Prelinger’in (1992, s.34-37), belirli bir zaman ve yerin belirtilmediği bu resmin, her ne kadar ulusal tarihe ait bir olayı gösterse de izleyiciye evrenselleşmiş bir tema sunduğu yönündeki sözleri de bu fikri destekler niteliktedir. Bu sebeple resmin konusu olan tarihsel olay, sanatçının 20. yüzyılda yaşanan ve yaşanması beklenen trajedileri işaret

ederek hem eleştirel bir tavır sergilemekte hem de propaganda amacı taşımaktadır. Sanat tarihçi Shawn Roggenkamp, özellikle Kollwitz'in baskı teknikleri ile eser üretmesini bu bağlamda değerlendirmiş ve aynı görüntünün birden fazla kopyasını üretebilme imkânı ile özellikle siyasi söylemleri içinde barındıran içerikleri toplumsal anlamda halka ulaşmasında etkili olduğunu söylemiştir (Roggenkamp, t.y.).

Bu noktada, Kollwitz'in de içinde yaşadığı Weimar Dönemi⁶ ile Alman Köylü Savaşı'nın yaşandığı dönem arasında özellikle sınıfsal ayrışma konusundaki benzerliğin ifade edilmesi açısından sanatçı ve akademisyen Müjde Ayan'ın Weimar Dönemi üzerine söylediği aşağıdaki sözlerine bakılabilir;

Sınıfsal mücadelelerin toplumsal ve politik ilişkilerinde her dönem için büyük çalkantılar yaşandığını söylemek mümkündür. 20. yüzyılın başı Alman Weimar dönemi (1919-1933) de yönetim biçimi olarak sosyalist düşünceye dayalı bir cumhuriyet anlayışını benimsemiş ve radikal değişimlere yol açmış bir süreçtir (Ayan, 2008, s.34).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi sanatçının ele aldığı “Köylü Savaşı”; sadece tarihi bir olayı değil, aynı zamanda Kollwitz'in yaşadığı dönemin toplumsal gerçeklerini de ifade eden, sınıfsal temele dayanan evrensel bir olayı yansıtır. Bu sebeple, resme Komünist Manifesto'da yer alan “Şimdiye kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihidir (Marx & Engels, 2018, s.52)” ifadesinden hareketle bakmak; 1500'lü yıllarda yaşanmış köylülerin mücadelesinin, 20. yüzyılın başlarında yaşanan işçi sınıfı mücadelesinden temelde farksız olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bununla birlikte, yaklaşık beş yüz yıllık bir süreçte bu mücadelenin farklı toplumsal dinamiklerle soluksuz devam ettiğini gösteren bu eser; varoluşsal kaygılar içerisindeki ezilenlerin henüz kendilerini kurtaracak düzeni sağlayamadıkları için kaderlerini değiştiremediği yönünde bir mesajla da sahiptir.

3.2.5.2. *Eve Dönen İşçiler (Edvard Munch)*

Edvard Munch'un “Eve Dönen İşçiler” isimli eseri, ufka doğru bir kuyruk gibi uzanan ve tüm yorgunluklarına rağmen oldukça ihtişamlı bir görünüme sahip işçileri konu alır (Bkz. Görsel 3.24). Özellikle figürlerin öne doğru yaklaştıkça resmin kadrajının dışına çıkması izleyiciyi de resmin içerisine dâhil ederken; sanatçının, fırça ve boyayı

⁶ “...İmparatorluk döneminin sonu (1918) ile Nazi Almanyası'nın (1933) başlangıcı arasında Alman hükümetine verilen addır. Siyasi çalkantı ve şiddet, ekonomik darlık ve ayrıca yeni sosyal özgürlükler ve coşku dolu sanatsal hareketler, karmaşık Weimar döneminin karakterini oluşturmuştur (http-3, tarih yok)

kullanış şekli de bu hisse katkı sağlar. Figürlerin, resmin isminde de belirtilen, sınıfsal kimlikleri; üzerlerinde bulunan mavi kıyafetleri aracılığıyla güçlü bir şekilde vurgulanarak izleyicinin dikkatini bu noktaya çeker.



Görsel 3. 24. Edvard Munch, “Eve Dönen İşçiler”, 201x227 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1920, The Munch Museet, Oslo (Loshak, 1989, s.281)

Resmi incelemeye geçmeden önce egemen güç olarak gördüğü işçi sınıfına sempati duyan sanatçının, özellikle işçilerle ilgili birçok sahnenin resmini yaptığı söylenmelidir. Bu sebeple, sanatçının işçi temalı resimlerinin arka planında yatan düşüncenin anlaşılması için Munch’un; işçileri zamanının en önemli sosyal gücü olarak gördüğü, artık çağın işçi çağı olduğu ve burjuvazinin konumlarını devralma sırasının onlarda olduğu yönündeki düşüncelerinin bilinmesi gerekmektedir (Deknatel, 1950, s.49); (Loshak, 1989, s.281). Ayrıca, sanatçının çocukluğunda yaşadığı Grünerløkken’de, Kraliyet Sarayı’ndan sonra en büyük bina olarak kabul edilen yelken bezi fabrikasının, “Eve Dönen İşçiler” resmindeki sahneye mekân olarak seçilmesi, kendi yaşantısıyla halk arasındaki görünmez bağı temsil eder (Prideaux, 2012, s.305).

Resme sanatçının yukarıdaki düşünceleri ışığında bakıldığında, işçilerin kasvetli bir atmosferde adeta bir hapisane avlusunu andıran ve çevrelerini kuşatan duvarların önünde ağır adımlarla, yorgun ama kararlı yürüyüşü daha da anlam kazanmaktadır. Bu noktada, eserin sadece evlerine dönmekte olan işçileri anlatmadığı, bununla birlikte zorluklar karşısında ucu bucağı görünmeyen bir kitlenin belki de iktidara yürüyor oluşunu anlattığı söylenebilir. Eve dönüş yolundaki yorgun işçilerin ufuk noktasından başlayarak

ön plana kadar ulaşması, işçi sınıfının uzak geçmişten bugüne yaptığı ve belki geleceğe doğru yapacağı yolculuğu ifade eder. Yazar Elizabeth Ingles'in Munch'un işçileri konu aldığı resimleri için söylediği "...işçilerin asaletine sarıldı; sadece halk yönetiminin hüküm süreceği bir toplumsal iklimin gelişip büyümesini umuyordu (Ingles, 2015, s.242)" şeklindeki sözleri de bu fikri desteklemektedir. Bununla birlikte işçilerin kamburları çıkmış, güçlkle yürür halleri dönemin içerisinde bulunduğu çalışma koşullarının ağır temposu altında ezilen, yetmezmiş gibi yok sayılan bu büyük kitlenin ne denli zor koşullarda yaşadığı ve neredeyse insanlıktan çıkmış halini yansıtmaktadır. Sınıfsal farkları vurgulamak adına, resmin sol tarafında kalabalığın arasında burjuvaziyi temsil eden birkaç figür dikkat çeker. İzleyicinin, ezici bir figür kalabalığının arasında sıkışıp kaldığı duygusunu yaratan bakış açısı, açık kompozisyon düzeni ve hareketli görünümün oluşmasında etkili olan çizgisel yapı, duygunun aktarılması konusunda oldukça etkili bir rol alır. Sanatçının, işçi sınıfının içinde bulunduğu tüm bu çetin koşullara rağmen, bu mücadelede hak ettiği yeri alacağına dair inancı, resmin kadrajı kadar geniş ve güçlüdür.

3.2.5.3. Zengin ve Yoksul (Alice Lex-Nerlinger)

Alice Lex-Nerlinger'in fotogram tekniği ile yapılmış olan "Zengin ve Yoksul" isimli eseri, kompozisyonun üç yatay ve dört dikey bölümlemelerden oluşan alanlarla toplam on iki sahne içerir (Bkz. Görsel 3.25). Her bir parça sosyolojik olarak sınıfsal farklılıklara (zengin-yoksul, sağlıklı-engelli, işveren-işçi) dikkat çeken bu eser hem biçimsel olarak hem de renk seçimi ile yalın bir ifade sunmaktadır. Sol taraftaki ilk bölümde kafe/restoran benzeri bir mekânda oturan sağlıklı bir erkek figürüne karşılık hemen yanında devam eden diğer üç bölmede dilenen ampute bir figür yer almaktadır. Yukarıdan aşağı ortada yer alan soldaki ikinci alanda oyuncak arabasını süren çocuğu ile ilgilenen ebeveyne karşılık, diğer üç alanda seyyar aracında gazete satan çocuk ve hamile bir kadın vardır. Yukarıdan aşağı solda, son bölümde ise elinde tenis raketi tutan zengin işveren figüre karşılık, diğer üç alanda basınçlı mekanik bir kırıcı ile çalışan işçi görülür. Böylece, eseri oluşturan kompozisyon parçalarının her birinde soldaki imgelere karşılık sağdakiler üçer kez tekrar etmektedir.



Görsel 3. 25. Alice Lex-Nerlinger, “Zengin ve Yoksul”, Fotogram, 1930, <https://www.dasverborgenemuseum.de/exhibits/exhibit/alice-lex-nerlinger-en> (Erişim Tarihi: 15.02.2022)

Eseri değerlendirmeye geçmeden önce sanatçının kullandığı teknikten bahsedilmesi konunun anlaşılması açısından önemlidir. Bu noktada fotogram tekniğinin; ışığa duyarlı malzemeler ile kaplanmış kâğıt ya da film üzerine yerleştirilen nesnelerin, kamera ve lens olmadan, ışığa maruz bırakılmasıyla oluşan bir çeşit fotoğraf olduğu söylenmelidir (Baldwin, 1991, s.66-67). Sanatçının bu tekniği kullanmasının sebebini ise yazar James Mcardle (2017), Lex-Nerlinger’in politik olarak etkili bir ifade aracı araması ile ilişkilendirir. Özellikle konu bağlamında düşünüldüğünde, sanatçının, çıkarları hiçbir koşulda örtüşmeyecek iki farklı sınıf arasındaki zıtlığı, kullandığı tekniğin yarattığı güçlü kontrast etki ile de pekiştirdiği görülür.

Tekniğin yanı sıra, sanayileşme ile birlikte sayısı büyük oranlarda artan işçi sınıfının zor koşullarda, düşük ücretle ve makineleşmiş bir şekilde çalıştığı gerçeği göz önüne alındığında, yoksul sınıf ile burjuvazi arasındaki uçurumun keskinleştiği net bir şekilde görülür. Özellikle üretimin her aşamasında önemli görevlere sahip olan işçi sınıfının, yerine getirdiği bu göreve karşılık yaşam koşullarındaki düşüklük, bunun aksine üretim araçlarına sahip olanların refah düzeyi, siyah ve beyaz gibi iki ayrı ucu temsil

etmektedir. Eserin ana konusu olan bu zıtlık; fotogram tekniğinin yarattığı açık ve koyu alanlardaki sert kontrast nedeniyle sanatçının anlatımına önemli ölçüde katkı sağlamaktadır.

Resmin adı her ne kadar “Zengin ve Yoksul” olsa da resmin teması bu iki gelir düzeyinden daha çok sınıfsal fark üzerinden şekillenmektedir. Kompozisyonu oluşturan yatay parçalara yukarıdan aşağı bakıldığında son sırada yer alan ve yaşam standartlarındaki yüksekliği temsilen kullanılan raketli figüre karşılık zor koşullarda çalışmakta olan işçiye yer verilmesi, aslında 20. yüzyıl sanayileşme hareketleri ile birlikte işçi ve kapitalist sınıfın derinleşen çelişkilerinin kaba bir görünümünü yansıtmaktadır. Üstte yer alan diğer iki parça ise bu çelişkilerden doğan eşitsizliklerin açık bir göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Her sırada sağ tarafta yer alan ve birbirini tekrar eden bu figürler izleyiciye zengin-yoksul arasındaki niceliksel farkı göstermekte, dolayısıyla kapitalist sistem nedeniyle oluşan gelir dağılımındaki eşitsizliğe vurgu yapılmaktadır. Bütün olarak bakıldığında Lex-Nerlinger’in, dönemin sosyopolitik yapısındaki hareketlilikle gelişen sanat görüşü; 20. yüzyılın başlarında sanayileşmenin geldiği noktanın da etkisiyle kıyaslama yoluyla iki sınıf arasındaki ayrımı önemli bir tespit olarak sunmakta ve bu ayrımı açık bir görsel dille izleyiciye sunmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SANATSAL UYGULAMALAR

Araştırma kapsamında; 20. yüzyıl Avrupa resim sanatına dair seçilen eserler, dönemin sosyal koşullarıyla ilişkilendirilerek çözümlemeler yapılırken, çağın yeni oluşumlarına dair gelişen durumlar ve bakış açılarıyla dönemin bir fotoğrafı çekilmeye çalışılmıştır. Bu duruma paralel olarak; araştırmacının kişisel tavrı ve sanatı tanımlarken kullandığı estetik söylem ve plastik unsurlar da bugüne dair bir tespit içermektedir. Bu tespitlerin 20. yüzyıla ilişkisinin kurulabilmesi için bugünün konjonktürünü belirleyen unsurlar arasında 20. yüzyılın genel karakteristiğinin de yer aldığı bilgisi oldukça önemlidir. Bu noktada günümüzden bahsedilecek olursa, modern yaşayış hala bireyin en büyük içsel sorunlarının kaynağı durumunda olmakla birlikte, şehir kavramı da genişleyerek modern birey üzerindeki etkilerini farklı boyutlarda hissettirmektedir. İletişim teknolojilerindeki ilerlemeler ise bireyi küresel ölçekte bir etkileşim ağı altında birleştiren önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra çağın getirdikleri arasında yer alan metalaşma, yabancılaşma, yalnızlık, tedirginlik, karamsarlık, kimlik bunalımları ve varoluş sancılarına ek olarak özellikle şiddet ve savaş bağlamındaki yansımalar, bireyin her yandan kuşatılmışlığının kanıtı niteliğindedir. Bu sebeple “Sanatsal Uygulamalar” başlığı altında değerlendirilecek çalışmalar Tanilli’nin, “...belli bir zaman çerçevesi içine hapsedilmiş bir halde, ‘gecikme korkusundaki bir kalabalığın ortasında bunalımcı bir yarış’a sürüklenmiştir... (Tanilli, 2007, s.559)” sözleriyle bahsettiği modern bireyin içinde bulunduğu duruma odaklanmaktadır. Resimlerin kahramanı olan figürler ise Baudelaire’in aşağıda yer alan “Yabancı” isimli düz yazı şiirinde geçen sorulara yanıt veren kişi ile aynı kaderi paylaşır;

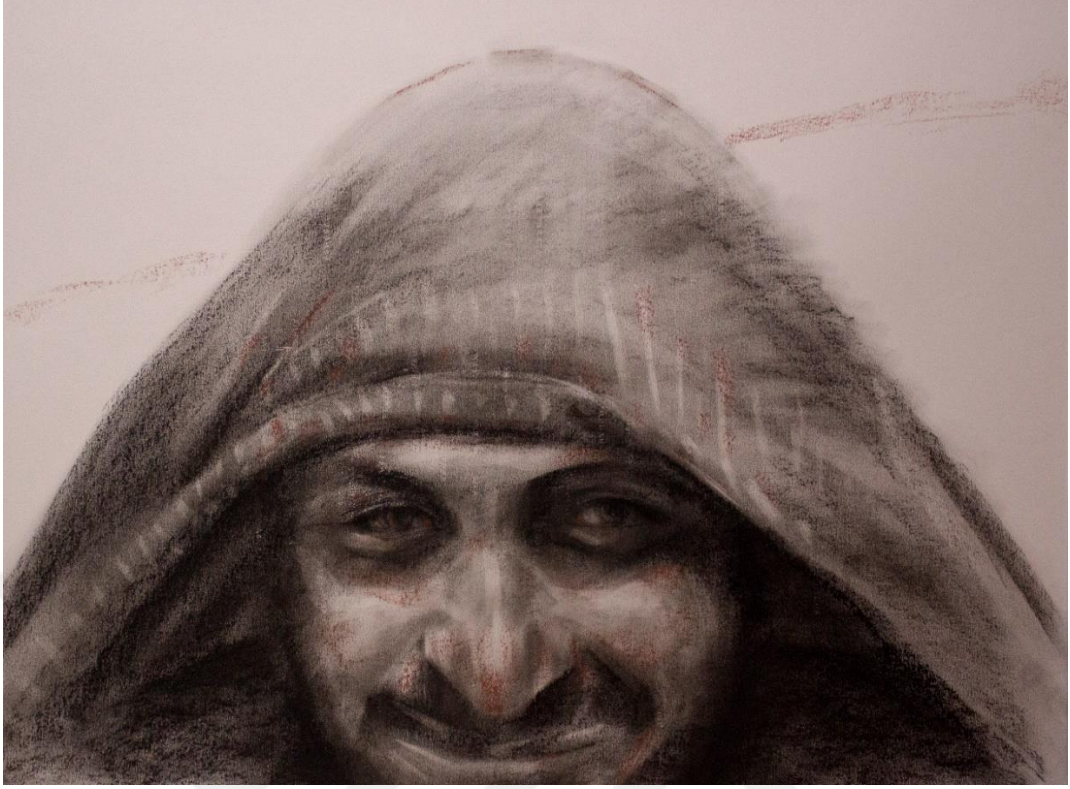
- De bana, sır kutusu adam, kimi seversin en çok? Babanı mı, anneni mi, kız kardeşini mi, yoksa erkek kardeşini mi?
- Ne babam, ne annem, ne kız kardeşim, ne erkek kardeşim var.
- Dostlarımı?
- Bu sözün anlamı bana yabancı.
- Yurdunu?
- Hangi enlemde olduğunu bile bilmem.
- Güzelliği?
- Severdim, tanrısal ve ölümsüz olsaydı eğer.
- Altını?
- Tanrı’dan tiksindiğiniz kadar altından tiksinirim.

- Sevdğin nedir o halde, garip yabancı?
- Bulutları severim, Şu geçen bulutları, Őurdaki, Őurdaki, güzelim bulutları! (Baudelaire, 2001, s.25)

Baudelaire'in sözleri ile genel durumu açıklanmaya çalışılan resimlerde yer alan figürlerin ruh hali, hangi modelin betimlendiğinden bağımsız olarak sıradan insanları temsil eder. Bu temsil, aynı zamanda izleyiciye kendisinden ya da çevresinden izler bulabileceğ  bir dünyanın kapılarını aralar. Resimlerde zaman zaman mekânı tanımlayan, zaman zaman da ieriğ n kendisi olan peyzajlar ise metaforik bir anlatıma sahip olmakla birlikte insanın iç dünyasına yapılan yolculuğ n en güçlü göstergelerindendir. İ dünyaya yapılan yolculuğ n ifade ettiğ  gerçeklikten kopuş ise Franz Kafka'nın "Dönüşüm" isimli romanının kahramanı Gregor Samsa'nın gerçeklikten kaış  ile aynı doğrultuda değ rlendirilebilir. Bu romanın evirmeni Ahmet Cemal'in, roman için yazd ğ  sonsözde yer alan aşağıdaki sözleri, araştırmacının çalışmalarında görülen bireyin içsel yolculuğ nun da kılavuzluğ nu yapması açısından önem taşımaktadır;

Dönüşüm, hiyerarş  ve otorite düşüncesiyle temellenen, bu amaçla sözü edilen düşünceyi önce aile kurumu içerisinde odaklaştıran toplum içerisindeki bireyin tragedyasıdır. Gregor Samsa, "dönüştüğü" güne değ n çeşitli kölelikler yaşamış bir toplum tekidir; işyerinde köledir; aile içerisinde köledir ve aile içerisinde uslu oturduğ  sürece de benimsenip sevilir. Başkaldırısı bilinçaltında başlar; bu bilinçaltı kendine uygun biçimi yaratır: Gregor Samsa'nın b ceğ  dönüşmesi, gerçekte artık *başkalaşmasıdır* (Kafka, 1994, s.84).

Yukarıda yer verilen gerçeklikten kopuş ve resimler arasındaki ilişkiden bahsedildikten sonra; modern bireyin ruh hallerinin yansıt labilmesi amacıyla k ğ t üzerine kurşun kalem, füzen ve pastellerle resimlenmiş ve araştırmacının tuval üzerine yağlı boya resimleri için  n çalışma olarak da değ rlendirilebilecek portrelere bakmak yerinde olacaktır. Bu anlatım için portrelerin tercih edilmesi; zengin bir ifade gücüne sahip insan yüzünün, etkileşimde olduğ  her duruma karşı kendini yeniden biimlendirebilme  zelliğ ne sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple, Görsel 4.1 ile 4.6 arasındaki portreler; sadece dış görünüşün ifade edildiğ  bir görsellik alanı olarak değ l, bunun ötesine geçerek insanın ruhsal yansımalarını aktarması yönüyle  ne çıkar ve kendine, topluma ve çevresine yabancılaşmış insanın bıkk n, durgun ve yalnız hallerine odaklanır.



Görsel 4. 1. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 50x70 cm, Kâğıt üzerine siyah ve sangin füzen, 2019*



Görsel 4. 2. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 21x15 cm, Kâğıt üzerine kurşun kalem, 2018*

Görsel 4. 3. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 21x15 cm, Kâğıt üzerine kurşun kalem, 2018*



Görsel 4. 4. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 30x21 cm, Siyah kâğıt üzerine sangin ve beyaz kalem, 2019*



Görsel 4. 5. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 30x21 cm, Siyah kâğıt üzerine sangin ve beyaz kalem, 2021*



Görsel 4. 6. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 20x20 cm, Siyah kâğıt üzerine pastel, 2021*

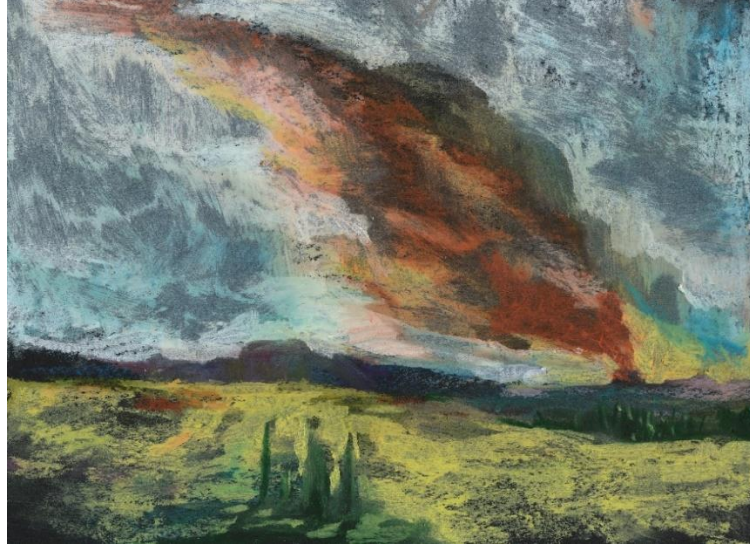
Görsel 4.7, 4.8 ve 4.9’da yer alan peyzajlar, daha önce de belirtildiği gibi insanın gerçeklikten uzaklaşmasını ve iç dünyasına yapılan yolculuğu temsil etmektedir. Herhangi bir insan figürünün yer almadığı bu resimlerde, ortak bir kompozisyon ögesi olarak kullanılan duman imgesi, insanın varlığına dair bir işaret niteliğindedir. Bu işaretle bağlantılı olarak Sironi’nin “Şehir Manzarası” isimli eserinde, fiziksel olarak görünmeyen ancak bacası tüten fabrika ve hareket halindeki tramvay gibi elemanlar aracılığıyla varlığı hissettirilen insan figürü, araştırmacının resimleri ile ilişki kurulabilmesi açısından önemlidir (Bkz. Görsel 3.9). Bu noktada peyzaja yüklenen anlama değinmeden önce modern insanın içinde bulunduğu durum ve bu duruma karşı başkaldırısından bahsedilen Varoluşçu düşünceye ait aşağıdaki sözler oldukça önemlidir;

Varoluşçuluk, adı geçen durumu yerine göre hem yansıtan, hem de ona tepki gösteren bir felsefedir. Bundan ötürü, varoluşçu yazarlar çağımız ‘kişisinin... bırakılmışlığını, yalnızlığını, boğuntusunu, umutsuzluğunu güvensizliğini belirtmekle yetinmezler. Bu kişinin kendini tanımasını, özünü yaratmasını, benliğini kazanmasını, baskıdan kurtulmasını da isterler. İnsanı ezen teknik düzene, kişiliğini silen toptancı topluma, benliğini çiğneyen zorbalığa karşı koyar, gerekirse başkaldırırlar (Sartre, 1985, s.11).

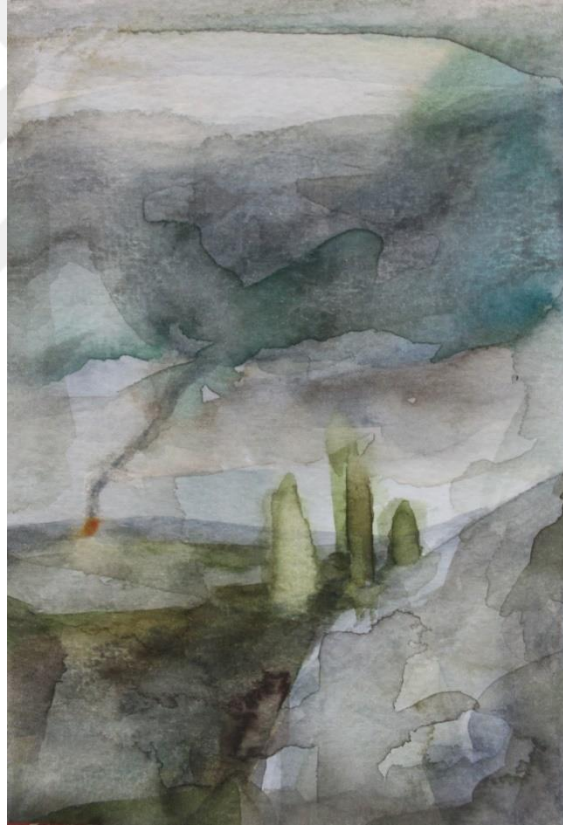
Yukarıdaki sözlerde de belirtildiği gibi, varoluşçu düşüncenin içinde bulunulan durumu yansıtmaya, modern insanın genel ruh halinin aktarılmasına çalışıldığı Görsel 4.1 ile 4.6 arasındaki portreler örnek olarak gösterilebilir. Görsel 4.7, 4.8 ve 4.9’da yer alan, kaybolmuş insanın arayışlarının temsil edildiği peyzajlar ise yukarıdaki sözlerde belirtilen başkaldırının görsel olarak ifadesidir.



Görsel 4. 7. Altay Aldoğan, *İsimsiz*, 20x20 cm, Siyah kâğıt üzerine pastel, 2021



Görsel 4. 8. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 21x30 cm, Siyah kâğıt üzerine pastel, 2021*



Görsel 4. 9. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 25x15 cm, Kâğıt üzerine suluboya, 2021*

Görsel 4.10’da yer alan çalışmadaki iki figür doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Figürlerde yer alan monokrom yaklaşım, benzer şekilde fonda devam ederken, geri planda görülen at figürü ve yoğun bir duman çıkaran ateşin turuncu tonları resmin monokrom havasını kırmaktadır. Resmin merkezinde yer alan ve neredeyse gövdeleri bir

bütün oluşturacak şekilde resmedilen figürler ve fonda kullanılan elemanlar, anlatımın nesnel gerçeklikten koptuğunu göstermekte ve izleyicinin düşsel bir atmosfer karşısında olduğu izlenimini güçlendirmektedir. Modern kültürden kaçışı sembolize eden bu düşsel atmosfer, her yerin insanla dolup taşıdığı bir dünyada varoluşunun farkına varan birey ile ilişkilendirilebilir. Bu noktada Akarsu'ya ait, “Modern insan artık kendi yaşamını sürdürmüyor, ölümü bile kendinin değil çoğu kez (Akarsu, 1987, s.189)” sözleri gösteriyor ki doğumdan ölüme giden süreçte adeta bir makine düzeni içerisinde bireysellikten uzak tekdüze bir hayat süren insanın, aradığı kaçış noktasına dış dünya gerçekliği ile ulaşması mümkün değildir. Bu sebeple katı gerçekliğin dayatmalarını sert bir şekilde hissedenden bireyin içe yolculuğu, resmi okumak için önemli bir referans olarak değerlendirilmelidir.



Görsel 4. 10. Altay Aldoğan, *İsimsiz*, 80x100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020

Görsel 4.11, 4.12, 4.13, 4.14 ve 4.15'te yer alan resimleri ortak paydada buluşturan, resim yüzeyine birbirleri ile ön-arka ilişkisi oluşturacak şekilde yerleştirilmiş portrelerin kurgularındaki benzerliktir. Bu sebeple klasik anlamda bir portre resmi olarak değerlendirilmesi güç olan bu çalışmalarda hava perspektifinin aksine arkada kalan portrenin öndekine göre daha vurgulu betimlenmesi ön-arka hiyerarşisinin yer yer dikkate alınmadığını gösterir. Ayrıca bu durum, resimde yer alan portreler arasında bir önem

hiyerarşisi olduğunu ifade etmekle birlikte, izleyicinin odaklanması gereken noktaya dair bir gösterge olarak da değerlendirilebilir.

İçeriksel açıdan bakıldığında, Görsel 4.11’de yer alan ve büyük bir kısmı kadrajın dışına taşan portre; kullanılan renk ve biçimsel tavır sebebiyle gerideki portrenin ruhsal bir yansıması olabileceğini düşündürür. Dış gerçekliğe dair karakter analizine olanak tanıyan ifade ve renkler fiziksel görmeyi pekiştirirken, siyaha ve yeşile yaklaşan mavi tonların kullanıldığı armoni izleyicide psikolojik tepkinin açığa çıkmasında etkili bir rol oynar. Ayrıca mavilerle betimlenen ikinci portre, karakterin iç dünyasının bir yansıması şeklinde duygusallığı ön plana çıkararak keder, hüznün ve bunaltı gibi insanın iç yaşantısına dair derinlerdeki duygu durumuna göndermeler yapmaktadır. Bu sebeple kompozisyonda yer alan iki portrenin tek bir kişiyi temsil ettiği sonucuna varılabilir. Diğer taraftan derinlik ve huzur duygusu uyandıran aydınlık mavi tonlarla birlikte uzaklarda hissedilen ışık resme mistik bir hava katmaktadır. Bu noktada, çalışmada temsil edilen kişinin, Yusuf Atılgan’ın (2014) “Anayurt Oteli” isimli romanının başkarakterinden esinlenildiği bilgisi resmin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Çağın iletişim kurmakta güçlük çeken, yozlaşmış, kendine ve topluma yabancılaşmış insan modelinin anlatıldığı bu roman; modernliğin bir problemi olarak özünü kaybeden bireyi işaret etmesinin yanında, Görsel 4.11’de yer alan resim ile ilişkilendirilerek önemli bir tespitin görsel bir dille izleyiciye aktarılmasına yardımcı olmaktadır.



Görsel 4. 11. Altay Aldoğan, *İsimsiz*, 44x40 cm, Kâğıt üzerine yağlı boya, 2019

Arka arkaya sıralanmış üç portreyi gösteren Görsel 4.12'deki çalışmanın merkezinde yer alan figür, resmin odak noktasını oluştururken diğer portreler ve fonun benzer renklerle ele alınması izleyicinin bakışını merkeze yönlendirir. Modellerin kim olduğuna dair resimde bir ipucu yer almasa da figürlerin donuk ifadeleri ve birbirleri ile olan iletişimsizliği düşünüldüğünde tedirgin edici bir atmosferin söz konusu olduğu görülür. Bu atmosfer; resmin konusunu belirleyen önemli bir çıkış noktası olmakla birlikte, birbirlerine temas edecek kadar yakın duran bu portrelerin zihinsel mesafelerinin kanıtı niteliğindedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde içerdiği mesaj açısından resim; Görsel 3.17'de yer alan, aynı mekânda olmalarına rağmen birbirleriyle bağlantısız görünen aile üyelerinin betimlendiği, Max Beckmann'a ait "Aile Tablosu" isimli eserle benzerlik taşımaktadır. Özellikle insanın bırakılmışlığı, yalnızlığı, umutsuzluğu, güvensizliğine atıfta bulunan Varoluşçuluk felsefesi açısından bakıldığında ise kendine ve topluma yabancılaşmış, benliğini kaybetmiş bireyin içinde bulunduğu durum, resimdeki portrelerin ruh hallerinin açıklanması için referans olacaktır.



Görsel 4. 12. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 130x90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020*

Ludwig Meidner'in Görsel 3.7'de yer alan "Ben ve Şehir" isimli çalışması; nasıl çevresel koşullar karşısında yıkıma uğramış bir sanatçı profilini gösteriyorsa, Görsel 4.13'de yer alan çalışma da benzer şekilde figürün kuşatılmışlığına dair önemli ipuçları taşımaktadır. Bununla birlikte, portresinin bir kısmı kadrajın dışına taşmış halde kompozisyonda yer alan figürün; ikinci bir figür, pencere, duvar, kuş gibi öğelerle çevrelendiği ve hareket alanının kısıtlandığı görülmektedir. Ayrıca, figür ve peyzaj arasında bir sınır/duvar gibi duran pencere imgesinin, resimde yer alan kuşatılmışlık hissini pekiştirdiği söylenebilir. Bu noktada hem anlamsal açıdan hem de portrenin kompozisyon içerisindeki konumundan hareketle hissedilen "insanın kaybolmuşluğu" bu resmi okumak için bir çıkış noktası olabilir. Bu sebeple Akarsu'nun, "Tek insan kayboluyor. Kitle içinde sıradan bir insan oluyor... Modern insan bir devlet hastanesinin doğum kliniğinde dünyaya geliyor, oradan yuvaya, yuvadan okula, sonra da ya bir fabrika, ya bir büroya geçiyor (Akarsu, 1987, s189)" şeklindeki sözleri resmin anlaşılması açısından oldukça önemlidir.



Görsel 4. 13. Altay Aldoğan, *İsimsiz*, 120x80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020

Görsel 4.14 ve 4.15’de yer alan çalışmalar hem kompozisyon kurgusu hem de içerik açısından ortaklıklar taşımaktadır. Bir iç mekân içerisine yerleştirilmiş iki figürü gösteren bu resimler; modellerin duruş ve ifadeleri ve duvarlarda kullanılan ışık oyunları aracılığıyla düşsel bir sahneye bakıldığı izlenimini uyandırır. Araştırmacının diğer çalışmalarında da görüldüğü üzere resimdeki figürlerin aralarındaki muğlak ilişkinin yarattığı soru işaretlerinin cevabı, modern çağın tektipleştirdiği insan modelinde gizlidir. Bu noktada, Varoluşçu edebiyatın önemli temsilcilerinden Albert Camus’nun (2013, s.43), “Yabancı” isimli romanında, herkesin hayatının birbirine benzemesi sebebiyle insanın hiçbir zaman hayatını değiştiremeyeceği yönündeki sözleri modernliğin sonucuna dair önemli bir tespiti sunmakla birlikte Görsel 4.14 ve 4.15’deki figürlerin aralarındaki ayrışmanın sebebine dair fikir de vermektedir.



Görsel 4. 14. Altay Aldoğan, *İsimsiz*, 80x80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2019

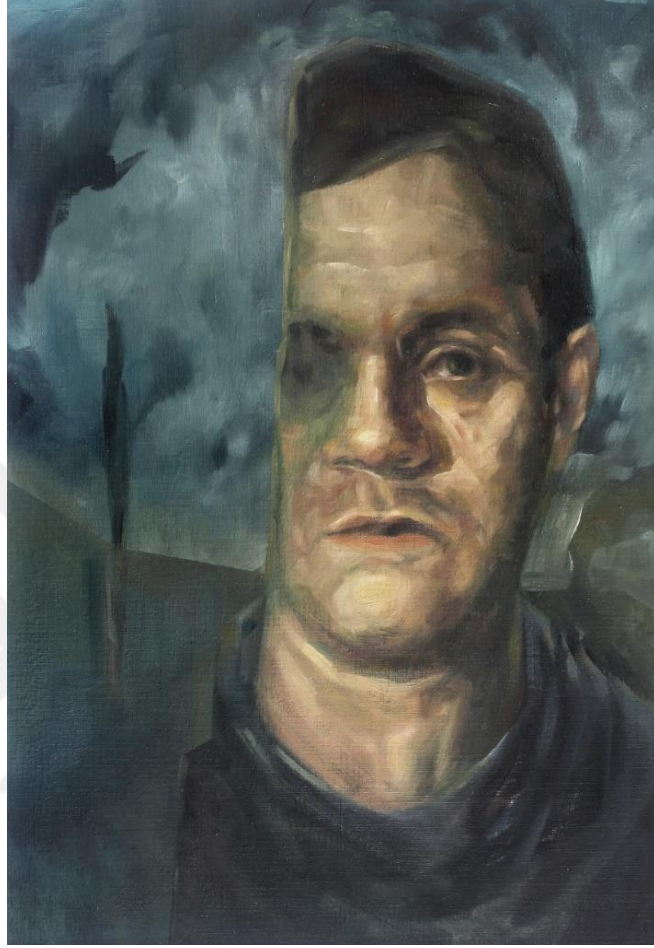


Görsel 4. 15. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 80x100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2019*

Görsel 4.16’de, bir doğa görünümü önünde başının bir kısmı adeta kesilmişçesine eksik resmedilen bir otoportre yer almaktadır. Kesik baş, Dix’in resmettiği ampüte figürler gibi fiziksel bir eksikliğin değil, aksine Kirchner’in “Bir Asker Olarak Otoportre” isimli eserindeki gibi ruhsal bir yaranın işaretidir (Bkz. Görsel 3.1, 3.2 ve 3.3). Bu durumun hissettirdiği tedirgin edici atmosfer ve modelin aldırılmaz görünümünün yarattığı tezatlık insanın kendine yabancılaşmasının tipik bir örneğidir. Aynı zamanda figürün aldırılmaz tavrı; George Orwell’un “Bin Dokuz Yüz Seksen Dört” isimli distopik romanında geçen “...çağdaş yaşamın asıl özelliğinin acımasızlığı ve güvensizliği değil, yavanlığı, donukluğu ve kayıtsızlığı olduğunu fark etti (Orwell, 2013, s.98)” sözleriyle de ilişkilendirilebilir. Bu sözlerin geçtiği; günümüz toplumlarının da aynası olan ve bu yönüyle güncel bir özelliğe sahip bu romanın önsözünde yer verilen Erich Fromm’a ait aşağıdaki sözler, araştırmacının resimlerinde yer verdiği insan ögesinin ruh halinin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır;

George Orwell’un Bin Dokuz Yüz Seksen Dört’ü, bir ruh halinin dile getirilmesi ve bir uyarıdır. Dile getirilen ruh hali, insanoğlunun geleceğine ilişkin handiye [neredeyse] bir umarsızlık, uyarı ise, tarihin akışı değişmediği sürece dünyanın dört bir yanındaki insanların

en insani niteliklerini yitirecekleri, ruhsuz otomatlara dönüşecekleri, üstelik bunun farkına varmayacaklarıdır (Orwell, 2013, s.15).



Görsel 4. 16. Altay Aldoğan, *İsimsiz*, 40x30 cm, Kâğıt üzerine yağlı boya, 2020

Görsel 4.17’de yer alan ve bir doğa görünümü önünde betimlenmiş portreye öncelikle ifade açısından bakıldığında modern bireyin ruh halinin yansıtılmaya çalışıldığı görülür. Modelin durağan görüntüsü, endişeli ve yorgun hali de bu sebeple tercih edilmiştir. Bununla birlikte portresi resmedilen modelin, araştırmacının otoportresi olduğu bilgisi de resmin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu bilgidен hareketle resim; portresini profilden olacak şekilde betimleyen araştırmacının, kendine dışardan bir gözle baktığına dair bir his uyandırmaktadır. Bu noktada Sartre’ın, “yabancılaşma” kavramı üzerine söyledikleri resmin okunmasında kaynak olarak değerlendirilebilir;

...yabancı, dünya karşısındaki insandır; ... Yabancı, aynı zamanda, insanlar arasındaki insandır. «Öyle günler vardır ki... insan sevdiği kadını karşısında bir yabancı gibi bulur.» Son olarak da yabancı, kendimin karşısında ben’dir, yani doğa insanı karşısında kafa insanıdır: «Kimi saniyelerde, bir aynada karşımıza dikilen yabancı.» (Sartre, 1984, s.85).



Görsel 4. 17. *Altay Aldoğan, İsimsiz, 40x30 cm, Duralit üzerine yağlı boya, 2020*

Araştırmacının çalışmalarına renk ve ışık kullanımı açısından bakılacak olursa, resimlerin büyük bir kısmında mavi-yeşil tonların hâkim olduğu görülür. Bununla birlikte, hemen her çalışmada yer alan sarı ve kahverengi ile yorumlanmış alanlar resmin mavi-yeşil armonisi ile uyum içerisindedir. Soğuklara göre daha az miktarda kullanılan sıcak renkler ise ışıklılık derecelerinin yüksek olmaları sebebiyle dengeli bir görünüm elde edilmesini sağlamaktadır. Ayrıca, sıcak renklerle betimlenmiş ışıklı alanlar hem izleyicinin bakışını yönlendirerek resmin vurgu noktasını oluşturmakta hem de resimlerin içeriğinde önemli yer tutan gerçek-düş yansımasının aktarılmasına yardımcı olmaktadır. Farklı renklerle yorumlanan portreler ise resimde önemli bir referans olarak bahsedilen “modern bireyin kaybolmuşluğuna ve kendini arayışlarına” yapılan vurguyu güçlendirmekte ve bireyin yaşadığı kimlik karmaşasının yansıtılmasına katkı sağlamaktadır. Bu noktada renk öğesinin içerikle olan bağında, çoğunlukla rengin psikolojik etkilerinin dikkate alındığını söylemek yerinde olacaktır. Bu anlamda

düşünüldüğünde benzer bir yaklaşımla ele alınan ışığın, içeriği destekleme adına idealize edildiği, izleyicinin odaklanması gereken noktalarda daha dramatik kullanıldığı, böylece figürler arasındaki hiyerarşinin oluşturulmasına yardımcı olduğu görülmektedir. Bu sebeple, tıpkı renk ögesi gibi ışığın da araştırmacının resimlerinde anlatımın güçlü kılınması ve içeriğin desteklemesi bağlamında önemli bir role sahip olduğu söylenebilir.

Tüm söylenenler ışığında değerlendirildiğinde; “Sanatsal Uygulamalar” başlığı altında yer alan resimlerin, dönemin koşulları tarafından belirlenen, modern insanın içinde bulunduğu duruma odaklandığı görülmektedir (Bkz. s.133-147). Kompozisyon kurguları ve kompozisyonda kullanılan elemanlardaki ortaklıkların da gösterdiği gibi bu odaklanma durumu gerçek hayattan alınan bir sahne üzerinden değil, metaforik bir anlatımla yabancılaşma, kaybolmuşluk, kuşatılmışlık ve arayış gibi kavramlar üzerinden ifade edilmiştir.

SONUÇ

20. yüzyılda Avrupa; özellikle bilimsel ve teknolojik alanda yaşanan ilerlemelerle birlikte büyük bir sıçrama yaşarken, bu sıçramanın temel dayanağını oluşturan sanayileşme, geleneksel toplumun neredeyse tüm normlarını değiştirmiş, kısaca çağa şekil veren en önemli kaynaklardan biri olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Bu durumun yarattığı sonuçlardan ilki eşsiz ve olağanüstü bir ilerlemedir. Diğerisi ise bu ilerlemeye koşut olarak gelişen ve etkilerinden kaçınmanın mümkün olmadığı olumsuzlukların birey üzerindeki yansımalarıdır. Teze bütünsel bir bakış sağlanabilmesi açısından bu olumsuzluklardan kısaca söz edilecek olursa öncelikle sanayileşme ile birlikte büyüyen şehirlerin, birbirlerinden farklı insanları ve toplumları aynı mekânda bir araya getirdiği söylenmelidir. Kalabalıklaşan modern şehirler insan ilişkilerinin samimiyetini yok ederek mekanikleştirmiş ve bireyi büyük kitleler içerisinde yalnızlaştırmıştır. Ayrıca, değişen üretim biçimleri işçiyi makineleşmeye zorlarken çalışma koşullarını da ağırlaştırmıştır. Etkileri fabrikada görülmeye başlayan makineleşme ise teknolojiye ilerenin günlük hayatın her alanında hissedilmeye başlamasıyla tüm toplumsal yapıyı kuşatmış, böylece modern insanın kaçamayacağı bir noktaya ulaşmıştır. Bununla birlikte 20. yüzyılda özellikle Avrupa’da yaşanan savaş ve ekonomik bunalım ortamının yarattığı travmalar, toplumun tüm katmanlarında hissedildiği gibi, bireyin içinde bulunduğu durumu daha da ağırlaştırmıştır. Tüm bu söylenenler ışığında 20. yüzyıl insanının; dönemin değişen şartları karşısında yalnızlaştığı, kendisine ve topluma yabancılaştığı, kimliksizleşme tehdidiyle yüzleştiği, endişeli, tedirgin ve karamsar bir ruh haline kapıldığı, başka bir deyişle birbirine benzeyen bir insan prototipine dönüştüğü sonucuna varılmıştır.

Yeni hayat tarzının, eskisinden tümüyle koptuğu, önemli tarihsel kırılma noktalarının yaşandığı bu yeni çağın sanatı da bu dönüşümden bağımsız olarak düşünülemez. “Modern Sanat” diye adlandırılan ve 19. yüzyılın sonlarından başlayarak neredeyse 20. yüzyılın son çeyreğine kadar devam eden bu sanat anlayışı, geçmişin sanatından kökten bir kopuşu temsil etmektedir. Sanatta hem biçimsel, hem de düşünsel anlamda yaşanan radikal dönüşümlerin, çağın bütünsel değişiminin paralelinde bir yol haritası izlemesi de sanat ve 20. yüzyıl koşulları arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından oldukça önemlidir. Ayrıca, sanatın izlediği bu yol haritasının; sanatçının yaşanan gelişmeler ve değişen koşullar karşısında iç dünyasına yönelmesi, 20. yüzyılın bilimsel gelişmelerinin gerçeklik algısında değişimler yaratması, bu değişimlerin sonucu olarak

nesnel bakışın yerini öznel görüşe bırakması ve Avrupa'daki savaş ortamına ve modernliğin rasyonel karakterine tepki duyulması ile bağlantılı olduğu görülmüştür.

20. yüzyıl resim sanatı örneklerine biçimsel açıdan bakıldığında ise doğa gözleminden uzaklaşılması, sanatçıların doğa izlenimlerinden aldığı duyuları aktarma çabaları, renk ve biçimde yeni arayışlara yönelinmesi, nesnelerin deformasyona uğraması, parçalanması ve soyutlanması ve tanımlı biçimlerin resim yüzeyinden tümüyle çıkarılmasından söz edilebilir. Biçimsel yaklaşımlara ek olarak önemli bir diğer husus; malzeme ve teknikteki alternatif arayışlarıdır hatta bu bağlamda asamblaj gibi teknikler aracılığıyla üç boyutlu yaklaşımların da resim sanatı içerisinde yer aldığı gözlemlenmiştir.

20. yüzyıl Avrupa'sında sanatçılar; hem toplumun birer parçası olması, hem de yeni sanat anlayışı ile doğrudan etkileşimde bulunması sebebiyle, her iki konunun da birinci elden tanıklığını yapan özneler konumundadır. Bu sebeple, öznel bir anlatıma sahip sanat eserleri; salt biçimsel gözle bakılsa dahi ait oldukları toplumların aynası olma özelliğine sahiptir. Bununla birlikte, bu araştırma kapsamında incelenen eserler sahip olduğu eleştirel bakış bağlamında ele alındığında; içinde yaşadığı topluma yabancılaşmamış, toplumun sorunlarına karşı duyarlı, farkındalık seviyesi yüksek, zaman zaman bir sosyolog tavrıyla çevresini inceleyen, öngörülü ve yaratıcı zekâsı yüksek bir sanatçı profilinin söz konusu olduğu görülmüştür.

Sonuç olarak bu araştırma kapsamında ele alınan 1900-1945 yılları arasında üretilmiş ve eleştirel içeriğe sahip eserler gösteriyor ki tüm toplumu şekillendiren koşullar insanı ve insana dair olanı doğrudan ya da dolaylı şekilde etkilemiştir. Böylesi bir atmosferde sanatçının, dolayısıyla sanatın bu etki ağının dışında kalması mümkün değildir. Özellikle modern yaşayış, sosyal dengesizlikler, makine çağı, şehir hayatı ve savaşlar gibi çevresel koşullar tüm toplumda olduğu gibi sanatçılar üzerinde de ağır baskılar yaratmıştır. Buna rağmen bu araştırma kapsamında incelenen eserlere bakıldığında sanatçıların, çağını derinlemesine analiz etme gücüne sahip oldukları, bu analizlerini sanatsal yaratım sürecinde ustaca kullandıkları ve bu sayede yaşadıkları döneme etraflıca bir bakış ortaya koyabilecek eserler ürettikleri görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2008). Janr Resmi ve Yaşayan Tin. *RH+artmagazine*, 47, 74-77.
- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akarsu, B. (1987). *Çağdaş Felsefe: Kanttan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Akkaya, T. (2005, 11 17). *Jacques Louis David ve Horatius Kardeşlerin Yemini*. 12 02, 2020 tarihinde <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2572> adresinden alındı
- Aksakal, H. (2015). *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*. İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Aldoğan, A. (2019). Gauguin'in Başyapıtı: Nereden Geliyoruz?Neyiz? Nereye Gidiyoruz? *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5(2), 31-36. doi:10.22252/ijca.581310
- Alsaç, Ü. (1997). Bauhaus. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 203-204). içinde İstanbul: Yem Yayınları.
- Alston, I. (2014). *Edvard Munch*. Charlotte: AJ Books International.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apollinaire, G., Eimert, D., & Podoksik, A. (2010). *Cubism*. New York: Parkstone Press International.
- Artun , N. A., & Artun, A. (2018). *Dada Kılavuz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2014). *Anayurt Oteli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayan, H. M. (2008). Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 33-63.
- Bahr, H. (1997). Dışavurumculuk. E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (D. Şahiner, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Baldwin, G. (1991). *Looking at Photographs*. Londra: British Museum Press.
- Ball, H. (1996). *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Berkeley: University of California Press.
- Barron, S. (1988). *1915-1925, German Expressionism*. (S. Barron, Dü.) Los Angeles: Prestel Pub.
- Bassie, A. (2008). *Expressionism*. New York: Parkstone Press.

- Baudelaire, C. (2001). *Paris Sıkıntısı*. (E. Alkan, Çev.) İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri.
- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocaust*. (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bayl, F. (1997). Resimde Dışavurumculuk. E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Bee, H. S., Heliczer, C., & McFadden, S. (Dü.). (2013). *MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art. 03 18, 2022 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/80385> adresinden alındı
- Benevolo, L. (1995). *Avrupa Tarihinde Kentler*. (N. Nirven, Çev.) İstanbul: AFA Yayıncılık A.Ş.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Berman, M. (1983). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Biro, M. (2009). *The Dada Cyberg*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bookchin, M. (2014). *Kentsiz Kentleşme*. (B. Özyalçın, Çev.) İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Boynukalın, A. R., & Doğan, N. (2020). Tektipleşen Beden ve Siborg Sanat. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10(3), 881-893. doi:10.48146/odusobiad.801079
- Camus, A. (2013). *Yabancı*. (S. Tiryakioğlu, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Carlisle, R. P. (2009). *Ancyclopedia of Play in Today's Society* (Cilt 1). SAGE Publications.
- Carroll, L. (2017). *Alice Harikalar Diyarında*. (S. Ezber, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cassou, J. (1999). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2013). *17. Yüzyıl Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Chaplin, C. (Prodüktör), & Chaplin, C. (Yöneten). (1936). *Modern Times* [Sinema Filmi]. ABD.

- Chilvers, I., & Glaves-Smith, J. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. New York: Oxford University Press.
- Cirhinlioğlu, Z. (1999). *Az gelişmişliğin Toplumsal Boyutu*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Coen, E. (1988). *Umberto Boccioni*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cook, C. (2015). *The Apocalyptic Landscapes Of Ludwig Meidner*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Birmingham: The University of Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts.
- Crowther, P. (2012). *The Phenomenology*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Çolak, M. (2020). Devrimci Bir Anıt: Tatlin Kulesi. *Madde, Diyalektik ve Toplum*, 3(1), 31-36.
- Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Deknatel, F. B. (1950). *Edvard Munch*. New York: Chanticleer Press.
- Delacampagne, C. (2010). *20. Yüzyıl Felsefe Tarihi*. (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Delevoy, R. L. (1962). *Leger: Biographical and Critical Study*. Skira.
- Eliel, C. S. (1989). *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner*. Munich: Prestel.
- Elliott, D. (1985). A View from The Bridge: German Art in the Twentieth Century, 1905-1985. *The Burlington Magazine*, 127(993), 849-855.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. Tekhne Yayınları: İstanbul.
- Everdell, W. R. (2018). *İlk Modernler*. (H. Kocaoluk, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Figura, S. (2011). *German Expressionism: The Graphic Impulse*. New York: The Museum of Modern Art.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fleming, J., & Honour, H. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Frangi, G. (2014, Ocak 24). *The City in All Its Glory in Sironi's "Urban Landscapes"*. 11 26, 2021 tarihinde Italian Ways: <https://www.italianways.com/the-city-in-all-its-glory-in-sironis-urban-landscapes/> adresinden alındı
- Freyer, H. (2018). *Sanayi Çağı*. (B. Akarsu, & H. Batuhan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Friedrich, O. (1995). *Before The Deluge: A Portrait of The Berlin in 1920s*. New York: HarperPerennial.
- Frolov, I. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gauguin, P. (1922). *The Letters of Paul Gauguin*. (R. Pielkovo, Çev.) New York: Mead and Company.
- Gompertz, W. (2013). *Pardon Neye Bakmıştınız?* (S. Evren, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Göktolga, O. (2013). Modernliğin Büyük Günahı: Holocaust. Z. Kara (Dü.) içinde, *Bauman Sosyolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. N. Zeka içinde, *Postmodernizm* (s. 31-44). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Halem, L. V. (2017). Editorial Nota Bene: De Stijl. *The Rijksmuseum Bulletin*, 65(2), 122-127.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Ekonomi Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harris, B., & Zucker, S. (tarih yok). *Hausmann, Spirit of the Age: Mechanical Head*. 01 02, 2022 tarihinde Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/dada2/v/hausmann-head> adresinden alındı
- Harris, J. C. (2006). The Scat Players. *Arch Gen Psychiatry*, 63(9), 955. doi:10.1001/archpsyc.63.9.955
- Hart, B. L. (2009). *İkinci Dünya Savaşı Tarihi*. (K. Bağrıaçık, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hatt, P. K., & Reiss, A. J. (2020). Kentsel Yerleşimlerin Tarihi. A. Alkan, & Duru Bülent içinde, *20. Yüzyıl Kenti* (A. Alkan, & D. Bülent, Çev., s. 27-36). Ankara: İmge Yayınevi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Henderson, L. D. (2007). Modernism and Science. A. Eysteinnsson, & V. Liska (Dü) içinde, *Modernism* (s. 383-403). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Henning, E. B. (1968). A Classic Painting by Piet Mondrian. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 15(8), 243-249.
- Hill, I. B. (1980). *Post Impressionism*. New York: Galley Press.

- Hobsbawm, E. (2011). *Kısa 20. yüzyıl: 1914-1991 Aşırıliklar Çağı*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Hodin, J. P. (1966). *Oskar Kokoschka*. New York: New York Graphic Society.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (B. Ergüder, & R. Küçükerdoğan, Çev.) İnkılap Kitabevi.
- Hopkins, D. (2020). *Dada ve Gerçeküstücülük*. (S. K. Angı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- http-1. (tarih yok). *Güncel Türkçe Sözlük*. 02 20, 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- http-2. (2005). 11 26, 2021 tarihinde Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-mountain-lake-t01979> adresinden alındı
- http-3. (tarih yok). 02 12, 2022 tarihinde United States Holocaust Memorial Museum: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/the-weimar-republic> adresinden alındı
- Huberman, L. (2009). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- İncil. (2012). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi ile Yeni Yaşam Yayınları.
- Ingles, E. (2015). *Munch*. (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Janson, H. W. (1991). *History of Art*. New York: H.N. Abrams.
- Kafka, F. (1994). *Dönüşüm*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Kagan, S. M. (2008). *Estetik ve Sanat Notları*. (A. Çalışlar, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Karaşahan, M. (1998). *Totaliterizmin Sefaleti*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Keleş, R. (1980). *Kentbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Klein, J., & Takahata, N. (2002). *Where Do We Come From? The Molecular Evidence for Human Descent*. New York: Springer.
- Klein, J., & Takahata, N. (2002). *Where Do We Come From? The Molecular Evidence for Human Descent*. New York: Springer.
- Klingshör-Leroy, C. (2006). *Gerçeküstücülük*. (M. T. Yalım, Çev.) İstanbul: Taschen/Remzi Kitabevi.

- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Tarihi*. (D. Zaptıoğlu, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kumar, K. (1995). *Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kutsal Kitap. (2014). Kitabı Mukaddes Şirketi ile Yeni Yaşam Yayınları.
- Little, S. (2010). *...İzmler: Sanatı Anlamak*. (D. N. Özer, Çev.) İstanbul: Yem Yayın.
- Loshak, D. (1989). Space, Time and Edvard Munch. *The Burlington Magazine*, 131(1033), 273-282.
- Lüger, H.-H. (2018). *Beiträge zur Fremdsprachenvermittlung*. Landau: Verlag Empirische Pädagogik.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mansfield, E. C., & Arnason, H. H. (2013). *History of Modern Art*. New Jersey: Pearson Education.
- Marshik, C. (2014). *The Cambridge Companion to Modernist Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marx, K. (2013). *1844 El Yazmaları*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2018). *Komünist Parti Manifestosu*. (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mcardle, J. (2017). 02 15, 2022 tarihinde On This Date In Photography: <https://onthisdateinphotography.com/2017/10/29/october-29-amalgam/> adresinden alındı
- Melick, T. (Dü.). (2015). *Tarih Boyunca Sanat*. (D. Şendil, & S. Evren, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moseman, E. (2011). Kirchner, Kubišta, and "Modern Morality," 1911-14. *The Art Bulletin*, 93(1), 79-100.
- Neudecker, M. (2015). *Plastic Vanitas*. London: Text + Work.
- Orwell, G. (2013). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. (C. Üster, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Pappenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması*. (S. Ak, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.

- Penelope, D. J., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J. F., Roberts, A. M., & Simon, D. L. (2010). *Janson's History of Art: The Western Tradition*. New Jersey: Pearson.
- Poggioli-Kaftan, G. (2021). Modernity's fears of. *Forum Italicum*, 55(1), 185-203.
- Pommer, E. (Prodüktör), & Lang, F. (Yöneten). (1927). *Metropolis* [Sinema Filmi]. Almanya.
- Prelinger, E. (1992). *Kathe Kollwitz*. Washington: National Gallery of Art/Yale University.
- Prideaux, S. (2012). *Edvard Munch: Behind the Scream*. New haven ve Londra: Yale University Press.
- Rainbird, S. (Dü.). (2003). *Max Beckmann*. New York: The Museum of Modern Art.
- Raychaudhuri, A. (Dü.). (2013). *The Spanish Civil War*. Cardiff: University of Wales Press.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (B. Madra, S. Gürsoy, & İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ritter, J. (1954). *Varoluş Felsefesi Üzerine*. (H. Batuhan, Çev.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Robbin, T. (2006). *Shadows of Reality*. New Haven & London: Yale University Press.
- Robinson, W. H. (1987). Portrait of Josef May. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 74(8), 306-331.
- Roggenkamp, S. (2017). *A-Level: Ernst Ludwig Kirchner, Self-Portrait As a Soldier*. 11 2021, 2021 tarihinde Smart History: <https://smarthistory.org/kirchner-self-portrait-as-a-soldier-2/> adresinden alındı
- Roggenkamp, S. (tarih yok). *Käthe Kollwitz, In Memoriam Karl Liebknecht*. 02 10, 2022 tarihinde Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/kthe-kollwitz-in-memoriam-karl-liebknecht> adresinden alındı
- Rona, Z. (1997). Dışavurumculuk. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 451-454). içinde İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (1997). İlkel Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 840-841). içinde İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (1997). Soyut Sanat. Z. Rona içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1689-1690). İstanbul: Yem Yayınları.

- Rona, Z. (1997). Süprematizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1710-1711). içinde İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (1997). Yapımcılık. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1924-1925). içinde İstanbul: Yem Yayınları.
- Sartre, J. P. (1967). *Varoluşçuluk Materyalizm ve Devrim*. (E. T. Elçin, Çev.) İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Sartre, J. P. (1984). *Yazınsal Denemeler*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Selz, P. (1964). *Max Beckmann with Contributions by Harold Joachim and Perry T. Rathbone*. New York: The Museum of Modern Art.
- Serullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (D. Erbil, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shanes, E. (2012). *The Life and Masterworks of Salvador Dali*. New York: Parkstone International.
- Siebenbrodt, M., & Schöbe, L. (2009). *Bauhaus:1919-1933 Weimar-Dessau-berlin*. New York: Parkstone International.
- Simmel, G. (1996). Metropol ve Zihinsel Yaşam. *Cogito*, 8, 81-89.
- Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, N. Kalaycı, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Smith, L. V. (2020). Fallen Star. *The Quarterly Journal of Military History*, 33(2), 86-89.
- Stallabrass, J. (tarih yok). *Revolution of the Mind, Surrealist Provocations: Max Ernst, Celebes*. 03 22, 2022 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=5H39e_iYZqE adresinden alındı
- Staszak, J.-F. (2004). Primitivism and the other. *History of Art and Cultural Geography. GeoJournal*, 60(4), 353-364.
- Stokstad, M. (2008). *Art History*. New Jersey: Pearson Education.
- Şentürk, L. V. (1999). Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı. *Anadolu Sanat*(9), 157-165.
- Şentürk, L. V. (2010). İzlenimcilerin Duyumlara Dayalı Renk ve Işık Serüveni. *New World Sciences Academy*, 5(2), 86-103.
- Şentürk, L. V. (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Talu, N. (2010). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 27(2), 141-171.
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası* (Cilt 3). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tanilli, S. (2007). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası VI* (Cilt 6). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Tansey, R. G., & Kleiner, F. S. (1996). *Gardner's Art Through The Ages* (Onuncu b.). Harcourt College Publishers.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (F. C. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Thomson, B. (2002). *The Post-Impressionists*. New York: Phaidon Press.
- Tönnies, F. (2000). Gemeinschaft ve Gessellschaft. A. Aydoğan (Dü.) içinde, *Şehir ve Cemiyet* (A. Aydoğan, Çev., s. 185-217). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tuna, M., Şen, H., & Durdu, Z. (2019). *Modern Toplumun İnşası*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turpin, I. (1993). *Ernst*. London: Phaidon Press Limited.
- Walther, I. F. (Dü.). (2005). *Masterpieces of Western Art*. Köln: Taschen.
- Witkovsky, M. S. (2007). *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*. New York: Thames and Hudson.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk*. (M. T. Yalım, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wright, E. (Dü.). (2006). *A Dictionnary of World History*. Oxford University Press.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınevi: Ankara.