



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**SANAT YAPITINDA BİREY VE NESNE İLİŞKİSİ**

**Orhan İLiş**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANAT YAPITINDA BİREY VE NESNE İLİŞKİSİ

Orhan İLİŞ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

# SANAT YAPITINDA BİREY VE NESNE İLİŞKİSİ

**Danışman:** Prof. İsmail ATEŞ

**Yazar:** Orhan İLİŞ

## ÖZ

Bu araştırma; geçmişten günümüze pek çok tartışmayı da beraberinde getiren birey sorunsalını, sanat tarihinin farklı dönem ve disiplinlerinden (resim, heykel, fotoğraf, sinema, enstalasyon) edinilen çeşitli göstergelerle irdelemeyi amaçlamaktadır. Sanat, yapısı gereği yorumlanmaya açık olduğundan ve bu yorumlamayı güçlendirmek için sanatsal yaratının içine nesne faktörü de eklenmiştir. Dolayısıyla bu iki kavram (birey ve nesne) tezin ana gövdesini oluşturmuş ve sanat bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın başında birey ve nesne kavramlarını ayrı ayrı ele alarak anlamları çeşitli düşünürlerden edinilen anekdotlarla; Antik Yunan medeniyetinden Modernizme kadar olan süreç araştırılmaya çalışılmıştır. Bir sonraki aşamada, plastik/görsel sanatlar dahilinde oluşturulmuş yapıtların içinde yer alan figürleri, 'yaşadığı çağı temsil eden bireyler' olarak ele alınmaya çalışılmıştır. Çünkü, sanatı oluşturan özne ve sanatın içinde yer alan imgeler de kendi çağını yansıtan göstergelere sahip olduğu bilinmektedir.

Rönesans ve Romantizm dönemleri arasında bireye duyulan arzunun, yirminci yüzyıl ve sonrasında, özellikle de bugünün dünyasında nasıl başka bir duygu durumuna dönüştürüldüğü ve nasıl başka arayışlara yöneltildiği gibi pek çok sorunun cevaplanmasına olanak sağlanmaya çalışılmıştır.

Birey, somut bir şekilde yazılı göstergelerle (bireye dair hukuk sisteminde bulunan yasalar) koruma altına alınıp şekillenen bir yapıda olduğu düşünülse de aslında yazılı olmayan kültürün daha büyük bir etkisinin olduğu yapılan araştırmalar ve çeşitli düşünürlerden aktarılan savlarla bu sonuca ulaşılmıştır. Buna rağmen yeni bir kültür inşası oluşturmaya çalışan modernizm de bireyi tek tipleştirmeye ve basitleştirmeye yönelik çeşitli handikapları da bu çalışmada görebilmek mümkündür. Ayrıca birey kavramıyla beraber ortaya çıkan bireysellik, nesneleşme, statü, varoluş ve kimlik gibi kavramlara da değinilmiştir. Bu kavramlara dair sanat ortamındaki yansımaları ele alınıp yorumlanmıştır.

Görsel sanatlar çerçevesinde bireyi tanımak, ruh halini anlamak ve yorumlamak için nesne faktöründen yardım alınmıştır. Nesnelere temsil edilebilirlik vasfından büyük ölçüde

yararlanılmış, nesnelere dünyasındaki bireyin konumu da sorgulanmaya çalışılmış ve bu baēlamda farklı tekniklerde uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Birey, nesne, bireysellik, stat, kimlik, modernizm.

# INDIVIDUAL AND OBJECT RELATION IN THE CONTEXT OF ARTWORK

**Supervisor:** Prof. İsmail ATEŞ

**Author:** Orhan İLİŞ

## ABSTRACT

This research; It aims to examine the individual problematic, which has brought many debates from the past to the present, with various indicators acquired from different periods and disciplines of art history (painting, sculpture, photography, cinema, installation). Since art is open to interpretation by its nature and to strengthen this interpretation, the object factor has also been added to the artistic creation. Therefore, these two concepts (individual and object) formed the main title and body of the thesis. At the beginning of the study, considering the concepts of individual and object separately, their meanings with anecdotes obtained from various thinkers; The process from ancient Greek civilization to Modernism has been tried to be explored. In the next stage, the figures included in the works created within the plastic / visual arts were tried to be treated as "individuals representing the age in which they lived". Because it is known that the subject that constitutes the art and the images within the art also have signs reflecting their own age.

It has been attempted to answer many questions such as how the desire for the individual between the periods of Renaissance and Romanticism was transformed into another emotional state, especially in today's world, in the twentieth century and beyond, and how it was directed to other pursuits.

Although the individual is thought to be in a structure that is taken under protection and shaped by written indicators (the laws in the legal system regarding the individual), in fact, this result has been reached with the researches and the arguments made by various thinkers that the unwritten culture has a greater effect. In spite of this, it is possible to see various handicaps in modernism trying to create a new cultural construction, which aim to uniformize and simplify the individual. In addition, concepts such as individuality, objectification, status, existence and identity that emerged with the concept of individual were also addressed. The reflections of these concepts in the art environment have been handled and interpreted.

In the framework of visual arts, the object factor was used to get to know the individual, understand and interpret their mood. The representativeness of the objects has been greatly utilized, the position of the individual in the world of objects has also been tried to be questioned, and applications have been carried out in different techniques in this context.

**Keywords:** Individual, object, individuality, status, identity, modernism.

# İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ .....	I
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	V
GÖRSEL DİZİNİ.....	VI
GİRİŞ .....	1
1.BÖLÜM: TARİHSEL SÜREÇTE BİREY VE NESNE: ANTİK YUNAN UYGARLIĞINDAN MODERNİZME.....	6
2. BÖLÜM: MODERNİZMDEN GÜNÜMÜZE BİREY VE NESNE İLİŞKİSİ .....	19
3. BÖLÜM: BİREY VE NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA UYGULAMALI ÇALIŞMALAR.....	46
SONUÇ .....	61
KAYNAKLAR.....	62
ETİK BEYANI.....	65
ORJİNALLİK RAPORU.....	66
ORIGINALITY REPORT.....	67
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	68

# GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Giotto Di Bondone. Yedi Kutsal Erdem- İnanç. 1306 (Fresko, 120 x 55 cm) Arena Şapeli, Padua <a href="https://bit.ly/3kzsf6V">https://bit.ly/3kzsf6V</a> .....	12
<b>Görsel 2.</b> Jan Van Eyck. Arnolfini'nin Evlenmesi. 1434 (Ahşap Üzerine Yağlı Boya 82,2 x 60 cm) National Gallery, Londra. <a href="https://bit.ly/2HyYntb">https://bit.ly/2HyYntb</a> .....	14
<b>Görsel 3.</b> Michelangelo. Sistina Şapelinden Detay: Adem'in Yaratılışı. 1512 (Tempera, 280 x 570 cm) Sistina Şapeli, Vatikan. <a href="https://bit.ly/3nZHLei">https://bit.ly/3nZHLei</a> .....	16
<b>Görsel 4.</b> Sandro Botticelli. Venüs'ün Doğuşu. 1485-1486 (Tuval Üzerine Tempera, 172,5 x 278,5 cm) Uffizi Galleries, Floransa. <a href="https://bit.ly/349tynm">https://bit.ly/349tynm</a> .....	17
<b>Görsel 5.</b> Francisco De Goya. Üç Mayıs.1814 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 268 x 347 cm) Prado Müzesi, Madrid. <a href="https://bit.ly/3l6b1gR">https://bit.ly/3l6b1gR</a> .....	20
<b>Görsel 6.</b> Eugéne Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830 (Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm) Louvre Müzesi, Paris. <a href="http://bit.ly/377JebN">http://bit.ly/377JebN</a> .....	21
<b>Görsel 7.</b> Vincent Van Gogh. Arles'teki Yatak Odası. 1888. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 72 cm) Van Gogh Müzesi, Amsterdam. <a href="https://bit.ly/3ksilhS">https://bit.ly/3ksilhS</a> .....	24
<b>Görsel 8.</b> Edvard Munch. Çıglık. 1893 (Ahşap Üzerine Yağlı Boya 84 x 66 cm) National Gallery, Oslo. <a href="http://bit.ly/3c2DbZ5">http://bit.ly/3c2DbZ5</a> .....	26
<b>Görsel 9.</b> Auguste Rodin. Balzac Anıtı. 1898 (Bronz heykel 2,82 x 1,22 x 1,04 m) Raspail Bulvarı, Paris. <a href="https://bit.ly/31P3Kek">https://bit.ly/31P3Kek</a> .....	28
<b>Görsel 10.</b> George Grosz. Metropolis. 1916-1917 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 100 x 102 cm) Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. <a href="http://bit.ly/3r4fdRN">http://bit.ly/3r4fdRN</a> .....	29
<b>Görsel 11.</b> Edouard Vuillard. Pencere. 1894 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 37,9 x 45,5 cm) Museum of Modern Art, New York. <a href="http://mo.ma/3qGX4cw">http://mo.ma/3qGX4cw</a> .....	30
<b>Görsel 12.</b> Pierre Bonnard. Banyoda çıplak. 1925 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 104,8 x 65,4 cm) Museum of Modern Art, New York. <a href="https://bit.ly/3sKlrrt">https://bit.ly/3sKlrrt</a> .....	31
<b>Görsel 13.</b> Rene Magritte, Dev Kadın. 1929-1930 (Kâğıt Üzerine Suluboya, Kontrplak 54x73 cm) Museum Ludwig, Köln. <a href="https://bit.ly/3rWZrs8">https://bit.ly/3rWZrs8</a> .....	32
<b>Görsel 14.</b> Charlie Chaplin, Modern Zamanlar Filminden Bir Sahne, 1936. <a href="http://bit.ly/2PaEs7d">http://bit.ly/2PaEs7d</a> .....	33
<b>Görsel 15.</b> Raoul Hausmann. Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu) 1920. (Bulutlu Nesnelere Asamblaj 32.5 x 21 x 20 cm) Centre Pompidou, Paris. <a href="https://bit.ly/ztfyL9J">https://bit.ly/ztfyL9J</a> ... 34	



<b>Görsel 16.</b> Edward Hopper. Sabah Güneşi. 1952 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 101,98 x 71,5 cm) Columbus Museum of Art, Ohio. <a href="http://bit.ly/3qQyXIU">http://bit.ly/3qQyXIU</a> .....	36
<b>Görsel 17.</b> Edward Hopper. Gece Kuşları. 1942 (tuval Üzerine Yağlı Boya 84 x 102 cm) School of the Art Institute, Chicago. <a href="http://bit.ly/3pflKIIt">http://bit.ly/3pflKIIt</a> .....	36
<b>Görsel 18.</b> Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? 1956 (kolaj 26 x 25 cm) Kunsthalle Tubingen, Tübingen. <a href="http://bit.ly/36tbZ2n">http://bit.ly/36tbZ2n</a> ....	37
<b>Görsel 19.</b> Fikret Mualla, Mavi Arka Planda Sokak, 1961, (Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 54 x 65 cm) <a href="http://bit.ly/3qDeneO">http://bit.ly/3qDeneO</a> .....	38
<b>Görsel 20.</b> Francis Bacon. Bir Odada Üç Figür. Triptik. 1964 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, her biri: 198 x 147 cm) Centre Pompidou, Paris. <a href="http://bit.ly/36tf7LD">http://bit.ly/36tf7LD</a> .....	39
<b>Görsel 21.</b> Lucas Samaras, Fotoğraf Dönüşümü, 1974. (Fotoğraf Üzerine Müdahale. Renkli Anında Baskı: Polaroid SX-70. 7,9 x 7,9 cm) Pace Gallery, Londra. <a href="http://mo.ma/2McTCIO">http://mo.ma/2McTCIO</a> .....	40
<b>Görsel 22.</b> Barbara Kruger, İsimsiz- (Satın Alıyorum, O Halde Varım), 1987 (Fotoğrafik İpek Baskısı 125x125 cm) Museum of Modern Art, New York. <a href="http://bit.ly/3qpJrOX">http://bit.ly/3qpJrOX</a> .....	41
<b>Görsel 23.</b> Yue Minjun, İnfaz, 1995. (Tuval Üzerine Yağlı Boya 150x300 cm) National Art Museum of China, Pekin. <a href="http://bit.ly/2Zlp0qI">http://bit.ly/2Zlp0qI</a> .....	42
<b>Görsel 24.</b> Liu Bolin, Yol Bloğu, 2007 (Fotoğraf) <a href="http://bit.ly/3qB44HW">http://bit.ly/3qB44HW</a> .....	43
<b>Görsel 25.</b> Orhan Pamuk, 2012. Masumiyet Müzesi'nden detay: 1, Beyoğlu / İstanbul. <a href="http://bit.ly/3uyQAPy">http://bit.ly/3uyQAPy</a> .....	44
<b>Görsel 26.</b> Orhan Pamuk, 2012. Masumiyet Müzesi'nden detay: 2, Beyoğlu / İstanbul. <a href="http://bit.ly/3uyQAPy">http://bit.ly/3uyQAPy</a> .....	44
<b>Görsel 27.</b> Orhan İliş. Kayıp. 2019 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 110 x 75 cm) .....	47
<b>Görsel 28.</b> Orhan İliş. Hopper'a Saygı.2020 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 120 x 140 cm) ..	48
<b>Görsel 29.</b> Orhan İliş. Boşluk.2020. (Tuval Üzerine Yağlı Boya 110 x 70 cm).....	49
<b>Görsel 30.</b> Orhan İliş. İsimsiz.2019 (tuval Üzerine Karışık teknik, Cam, 70 x 50 cm).....	50
<b>Görsel 31.</b> Orhan İliş, Görsel 27'den Detay .....	50
<b>Görsel 32.</b> Orhan İliş. İsimsiz. 2019 (Tuval üzerine Karışık Teknik, Cam, 50 x 70 cm)...	51
<b>Görsel 33.</b> Orhan İliş. Narcissus. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya 82 x 45 cm) .....	52
<b>Görsel 34.</b> Orhan İliş. Tij. 2019 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. Triptik, Her Biri: 80 x 30 cm) .....	53
<b>Görsel 35.</b> Orhan İliş. Eşik 1. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik Boya 70 x 50 cm) .....	54
<b>Görsel 36.</b> Orhan İliş. Eşik 2. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik Boya 70 x 50 cm) .....	55
<b>Görsel 37.</b> Orhan İliş. Venüs'ler. 2018 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 25 x 25 cm) .....	56

<b>Görsel 38.</b> Orhan İliş, Görsel 25'ten Detay .....	56
<b>Görsel 39.</b> Orhan İliş. Absürt. 2020 (Enstalasyon. 200x260x60 cm).....	57
<b>Görsel 40.</b> Orhan İliş. Geleceğe Mektup. 2018 (ahşap çerçeve içerisine, Usb kablosu, telefon şarj kablosu, jak kablosu, elektrik fişi, Ethernet kablosu, 45x95 cm .....	60
<b>Görsel 41.</b> Orhan İliş. Konfor Alanı,2016. (Enstalasyon, Ahşap Kutu, sandalye, terlik, masa, plastik şişe, strafor, kalem, kupa bardak, ayna, alüminyum. 200x70x220 cm) .....	58
<b>Görsel 42.</b> Orhan İliş. Kara Delik. 2020 (Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 60 x 50 cm) .....	59

# GİRİŞ

Toplumları oluşturan, toplumlar içerisinde kendine özgü, bağımsız olan insan; varlığını sanat disiplini bağlamında yarattığı sanatsal ifade ile mutlaka kendine özgü duygusal, düşünsel bir gerçeklikle yansıtmaktadır. İnsan eliyle yapılan sanat, onu yaratan kişinin de bir bakıma yapıtın içeriğinde olduğu anlamına da varılabilir. Örnek sanatçıların yapıtları ve uygulamalı çalışmalar incelenirken figür kavramına da sıkça yer verilmiştir. Figür; sanat yapıtının içinde yer alan varlıklara ve insan formuna denir. Söz konusu sanatı yapan ve sanatının içinde yer alan figürlere birey gibi yaklaşılarak onların etrafında bulunan nesnelere yardımıyla da irdelenmeye çalışılmıştır. Bu görüş tezin ana kapsamını da oluşturmaktadır.

Çalışmanın başında birey ve nesne kavramlarıyla ilgili tanımlamalar felsefe ve sosyoloji alanlarından düşünürlerin çalışmalarından faydalanarak hazırlanmıştır. Sonraki süreçte ise birey ve nesne ile ilgili tanımları tarihsel skalayla incelenerek, gelişim dönemleri ve geçmiş dönemlerdeki önemini günümüze kadar olan süreç çerçevesiyle ele alınmıştır. Aynı zamanda sanatsal bir bakış açısıyla sanat yapıtları incelendiğinde birey ve nesne kavramı herkes için ayrı bir anlam taşıdığı gözlemlenmiştir.

Birinci bölümümde birey kavramını Antik Yunan'dan Modernizme kadar olan süreci incelenerek; bu süreç içerisinde yaşanan kırılmaları, gelişimleri, özellikleri, geçmiş dönemlerdeki kavramsal boyutu ve sanatçıların bu kavramı nasıl ele aldıkları irdelenmiştir. Özellikle Romantizm dönemine büyük bir ağırlık verilmiştir. Çünkü bireyi yücelten anlayış, Romantizm ile birlikte oluşmaya başlamıştır. Aynı zamanda o dönemlerde sanatçılar kendi bireyselliklerini sanat yapıtlarına taşımışlardır. Tüm bu düşüncelerle beraber, tarihsel skaladan sapmadan günümüze kadar sanatçıların eserlerinden yararlanılarak, eserlerindeki figürleri birey olarak onları bir sanatsal gösterge değil de herhangi bir topluma ait bireyler olarak ve çeşitli nesnelere yardımıyla analiz edilmiştir. Söz konusu bu örnek sanatçıların eserleri düşünsel ve görsel anlamları, çeşitli okumalar sayesinde yeni bir bakış alanı kazandırma amaçlanmıştır. Birey ve nesne kavramları için gereken örneklemeler ve sanatçılar titizlikle araştırılıp tez konusuna dahil edilmiştir. Ayrıca söz konusu olan örnek sanatçıların bir kısmında, ortaya konan yapıtların içindeki bireye değil de doğrudan sanatçının (öznenin) bireysellik ile ilgili duruş ve tavırları incelenmiştir. Bu çalışmanın önemi: Her zaman güncelliğini koruyan birey ve nesne kavramları için her çağda ve her alanda kendisinden söz ettiren bu kavramları yeni bir anlayış ile bu sorunsalları plastik bir

dil oluşturmaya çalışılmış. Uygulamalı çalışmalarda ise resim ve enstalasyon sanatının ifade gücünden yararlanılmıştır.

Birey kavramı tamamen devletlerin sistemi ve politik süreciyle alakalı olduğu söylenebilir. Her toplumda bazı ortak noktaları olsa da kimi ülkelerde değişkenlik gösterebilir. Bireyin temel hak ve özgürlükleri ülkeden ülkeye değişir. Birey kavramı, siyasi konjonktürün en temelinde yer alan kavramlardan bir tanesi olduğu söylenebilir. Aynı Geçmişten günümüze bireyin gelişimi uzun yollar kat ederek bu günkü halini almıştır. Aynı zamanda da pek çok tartışmaya konu olmuştur. Türkçe sözlükte “İnsan topluluklarını oluşturan, insanların benzer yanlarını kendinde taşımakla birlikte, kendine özgü ayırıcı özellikleri de bulunan tek can, fert” (TDK Sözlük, 2020) olarak bir tanım ne sürülmüştür. Ayrıca birey toplumdan bağımsız bir Şey olarak düşünülemez. “Bir grup içerisinde; ayrı ayrı olarak kabul edilen, kendine özgü bir Şekilde düşünen veya davranan kişi, Őahıs” (dictionary cambridge, 2021) İki sözlüğü de karşılaştırdığımızda birbirine benzer ortak kavramları görmek mümkündür. Bu ortak noktalardan en önemlisi toplum ve grup kavramlarıdır.

Nesne herhangi bir Şekilde zne ile bağ kurma biçimi olarak kısaca bir tanım yapılabilir. Nesneyi ele alırken özne ve bireyi de hesaba katmak gerekir. Özne olmadan nesneden bahsetmek mümkün değildir. nk; nesneye nesne kavramını yükleyen öznedir. Bu ikili arasında her zaman bir ilişki mevcuttur. Nesnelere yüklenen anlamlar kolektif olarak aynı olsa da anlamı ve yorumu kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Nesneyi kavrayan, algılayan bir varlık olsun veya olmasın nesne her zaman madde olarak varlığını kütle ve hacimsel biçimiyle evrende varlığını korur. TDK’ya göre: “Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, Şey, obje” (TDK, 2020) olarak tanımlar. Söz konusu nesne tanımını irdelemek için, Kaplanoğlu’nun tanımını ele almak gerekecektir:

Duyulardan en az biriyle algılanmaya açık olan, uzam (algılanan nesnenin niteliği) ile zaman içinde somut bir varlığı bulunan, bilince sunulmuşluğuyla bilincin ayırt edilip tanıdığı: düşünen öznenin düşündüğü ‘Şey’ olarak tanımladığımız nesne, birbirinden değişik anlama edimleri aracılığıyla, bilgisine, algısına, kavrayışına ya da duygusuna ulaşabildiğimiz her Şeyi kapsamaktadır. Batı dillerindeki kökeni ‘karşıda bulunan’, ‘karşıda duran’, ‘karşıya konulmuş’ anlamlarına gelen Latince ’deki Objektum sözcüğüne uzanan bu terim, yerleşik felsefe dilinde ‘zne’ terimiyle birlikte, ya onun ‘ardalanı’nda ya da onun ‘gölge anlam’ına bağlı olarak kullanılmaktadır (Kaplanoğlu, 2008, s. 12).

Nesne, somut olmasına rağmen kavramını anlayabilmek için; felsefeden ve felsefenin düşünce yapısından yararlanmak gerekir. Birçok düşünür bunun üzerine görüşlerini ifade etmiştir. Örneğin Kant, maddeden (nesne) nce düşüncenin geldiğini savunmuştur (Kant,

2008, s. 29-30). Kant'ın bu görüşüyle beraber o halde ilk önce nesnenin düşünce alanına doğru ilerlemek gerekir. Aynı zamanda nesne kavramının bir sorunsal olduğunu da unutmamak gerekir. Sorunsal olmasının nedenini Herakleitos'un şu sözlerinden anlaşılabilir: "Evren tamamıyla bir değişim içindedir dolayısıyla bir nesneyi tanımlamak olanaksızdır" (Tunalı, 2008, s. 202). Platon ise nesne ile ilgili 'İde' teorisini ileri sürmektedir. Bu teoriye göre: "İde, nesnelerin her zaman ezeli tipleridir, duyularla algılanan varlıklar ise 'ide'in kopyasıdır ve her bir nesne, ide'ler evrenindeki bir ide'nin kopyasıdır. Bir şeyi, bir nesneyi bilmek onun 'ide 'sini anımsamaktır. 'İde' denildiği zaman 'öz' anlaşılmalıdır" (Tunalı, 2008, s. 203). Burada Platon'un söylemek istediği temel düşünce; bir nesneyi kavrayabilmek için algımızı ona yönlendirmeden önce birey veya özne kavramları göz önünde bulundurmak gerektiği yönündedir. Aynı zamanda Platon algıladığımız dünyanın bir hayal alemi olduğunu ve asıl gördüğümüz şeylerin idealar dünyasından birer yansıması olduğuna dair düşünceleri de vardır. Aynı zamanda Platon'a göre nesnelere değişkendir: "Algıladığımız cisimler ya büyüktür ya da küçüktür, büyük cisimler küçülebilir, küçük cisimler de büyüyebilir; bunlar görünüşten başka bir şey değildir" (Yetkin, 1942, s. 12). Genel olarak Platon'un ide'yi öz olarak kavradığı da söylenebilir. Onun öğrencisi Aristoteles ise nesneyi şekil (form) adıyla kavramsallaştırmıştır. "Platon'a göre bu dünya dışındaki idealar dünyasında var olan ide Aristoteles'e göre bu dünyada maddenin suretinde gizlidir" (Alpman, 1993, s. 20). Nesnenin yani varlığın, asıl idealar dünyasında olabileceğini savunmuştur. Dış dünyada gördüğümüz şeylerin sadece idealar dünyasından bir çeşit yansıma olarak ele aldığı yorumlanabilir. Varlığı ide olarak kabul eden bir başka düşünür de Hegel'dir. Hegel İde'yi farklı bir biçimde ele almıştır. Bolay'a göre:

Hegel, varlığı ide olarak daha doğrusu ide'nin görünüşleri, oluşumları olarak kabul eder. Hegel; de ide objektiftir, gerçektir. Çünkü ide, doğanın ve ruhun diyalektik yola kendisinden çıktığı düşüncedir. Ona göre ide hakikattir, gerçek olan her şey, gerçekliğini ideden alır. İde, mutlak ve evrenseldir. İde; özne ile nesnenin, sonlu ile sonsuzun, ruh ve bedenin birliğidir. O, kendisine zıtlıkları taşır. Böylelikle diyalektik olarak, yani zıtların çatışması için tez, anti-tez, sentez şeklinde oluş meydana gelir (Bolay S. H., 2009, s. 127).

Marx da düşüncenin maddeden önce gelmesi gerektiğini savunan düşünürlerdendir. Bu yaklaşım, maddenin değişebileceği gibi düşüncenin de değişebileceğine dairdir. "Materyalist yaklaşım, maddenin ve düşüncenin sürekli değiştiğini savunur" (Alpman, 1993, s. 20). Modernist düşüncenin görgübilim kurucularından Edmund Husserl da *fenomen* kavramını ileri sürer. Fenomen kısaca; gözle görülebilen her şey olarak tanımlanabilir.

Husserl, aynı zamanda bu fenomeni *görünen şey*'in saf bilinç olduğunu savunur. Bir bakıma nesnelere zihnimizde şekillenen ya da deneyimlediğimiz şeyler olarak da adlandırdığını söyleyebiliriz. Buna ilişkin Sözer şu savı öne sürer:

Varlık zaman ve mekân dışıdır, onu belirleyen bilinçtir. Varlık özür. Örneğin bir nesnenin rengini, şeklini attığımız zaman bilinçte kalan o nesnenin özüdür. Nesnenin bağımsız olarak incelenmesi için ise Husserl'in belirttiği gibi öznenin 'ben'i ayraca alması gerekir. Çünkü öze ulaşma ancak her türlü teorisini dışı bırakarak tavrı alma ile nesnenin tüm yaşamışlığını yok sayma ile gerçekleşir. Husserl 'ben'i ayraca almanın doğal tavrı alma ile gerçekleşeceğini düşünür. Yukarıda bahsi geçen 'beni ayraca alma; etkisiz kılma, dışarıda bırakma ve engelleyip durma anlamında kullanılmıştır (Sözer, 1973, s. 50-51).

Fenomenolojik epokhe<sup>1</sup>, yani *doğal tavrı alma* bir çeşit yargıdan veya anlamlandırmadan kaçınılan bir tavrı alma biçimi olarak anlamlandırılabilir. "Bu tavrı ile mekânla zamanlı varlıkla ilgili her çeşit varlık koyucu, varlığın yapısını belirleyici yargıdan uzaklaşır" (Altuğ, 1989, s. 12). Aynı zamanda *doğal tavrı alma* eylemi gerçekleşmeden önce, özne doğal nesnelere dünyasında, onların yine kendisi için geçerliliklerine dayanarak pratik ve teorik olarak yaşamını sürdürürler. Denkel'e göre:

Doğal tavrı alma ile nesnelere genel varlık savını ayraca alır. Bilincindeki nesnelere ilgili görünümlerin akışında kuşkusuz bir değişiklik olmaz. Yalnızca nesnelere doğal tavrı-alma içindeki ve genel varlık savından artık yararlanılamaz. Buna paralel olarak dünya ile ilgili bilgileri, onların bir öze dayandığı tavrı-almayı etkisiz bırakıp, işlemeze hale getirir (Denkel, 2008, s. 1).

Bir nesnenin bilinebilmesi için sadece o nesne hakkında düşünülmesi yeterli olmayabilir. Bunun nedeni; nesnelere ancak kavramlar yoluyla düşünülebilir olmasından ve sezgi olmadan da nesne tam olarak kavranılamayabilir. İnsan zihninde herhangi bir kavrama karşılık bir sezginin de olduğu unutulmamalıdır. Kavramlar, duyuşsal olarak bir nesneyi anlayabildiğimiz süre içinde gerçekleşir. Ancak bilgi, sadece sezgiler aracılığıyla ulaşılamaz. Sezgiler dışında bilginin mutlak kaynağı, o şeyin kavramı olduğu söylenebilir. Bir nesnenin bilinebilmesi için, sadece kavram veya sadece sezgi yeterli değildir. Bir nesneyi anlayabilmek için ikisine de aynı zamanda ihtiyacın olduğu düşünülebilir. Kısacası sezgiler yoluyla duyumsanmış nesnelere kavram bütünlüğüyle birlikte düşünürüz. Arda Denkel'in de söylediği gibi; "bilgi gerçekte iki öğeyi gerektirir: önce kavram vardır, onunla genel olarak bir nesne düşünülür, sonra sezgi vardır, onunla da nesne verilmiştir. Kavrama karşılık olan

---

<sup>1</sup> "Epokhe, bilindiği gibi, şüphecilikte her türlü yargıdan kaçınma anlamına gelir. Husserl'in kullandığı anlamda epokhe her türlü yargıdan kaçınma anlamını taşımaz. Epokhe nesneye yönelirken anlayışımızı çarpıtacak olan öncel kabullerden kaçınmamızı, doğal tavrıdan çıkarmamızı sağlar" (Yıldırım, 2021, s. 1).

belli bir sezgi verilmeseydi bu kavram biçim açısından bir düşünce olurdu” (Denkel, 2008, s. 17). Denkel’in sözlerinden yola çıkılarak; sezgi ve deneyim olguları olmadan herhangi bir nesnenin varlığından söz etmenin olanaksızlığı sonucuna varılabilir.

# 1.BÖLÜM: TARİHSEL SÜREÇTE BİREY VE NESNE: ANTİK YUNAN UYGARLIĞINDAN MODERNİZME

Birey ve nesne ilişkisine bakmak için, Antik Yunan Uygarlığına gitmek gerekecektir. Antik Yunan için; düşünce sisteminin geliştiği, yorumlama, algılama ve farkına varma gibi zihinsel becerilerin, felsefenin yardımıyla filizlendiği bir uygarlık da denilebilir. Thomson'a göre: "Bugün anladığımız anlamıyla olmasa ve farklı bir içeriğe sahip olsalar da demokrasi, politika, felsefe gibi kavramların Antik Yunanlılar tarafından yaratıldığı düşünülürse, aslında bu duruma şaşkınlık gerekmez" (Thomson, 1997, s. 26). Ayrıca Antik Yunan döneminde, birey için bazı kısıtlamaların olduğu da bilinir. Örneğin kadınlara veya toplumun alt tabakasındaki kişilere birey ayrıcalığının tanınmadığı da söylenebilir. Thomson'a göre: "Antik Yunanlılarda köle ve yabancı statüsünde olmayan erkeklerin birey kavramının kapsamına girdiklerini, bunun dışında kalanların birey dolayısıyla yurttaş sayılmadığını bilmekteyiz" (Thomson, 1997, s. 226). Söz konusu bu durum, bütün dünya gelinde, hatta 19. yüzyıla kadar devam ettiği de bir gerçektir. Antik Yunan'da, devlet sistemi yavaş yavaş yerine oturduğu için bazı temel hak ve hürriyetler birey için tartışılmaya açık hale gelmiştir. Örneğin Antik Yunan'da bir arada yaşayan insanları daha eşitlikçi bir zemin oluşturmak için bütüncü arayışlara da girilmiştir. Bu konuya dair Ağaoğulları:

Ayrıca, Antik Yunanlıların içinde yaşadıkları site, devletten daha kapsamlı bir kuruluş olarak tarihteki yerini almış ve dinsel, askeri ve ekonomik bir bütünlük olmanın ötesinde, çeşitli siyasal toplum modellerinden çok daha kapsayıcı bir nitelik göstererek Yunan insanının davranış ve düşünce kalıplarını belirlediği, siyasal yaşamı koşullandırdığı ve siyasal düşünüşe damgasını vurduğu görülmektedir" (Ağaoğulları, 1989, s. 05).

Ayrıca bu dönemde insanı sadece birey olarak değerlendiren filozoflarla neredeyse karşılaşmamaktadır. Daha çok bireyi kent devlet/ site yapısı çerçevesinde ele almaktadırlar. İnsanı bu kalıplar içerisinde eritmeye yönelik yorumlara ulaşılabilir. Bunun nedeni ise; insanın daha çok doğa ile başa çıkma çabasıyla kaynaklı olduğu düşünülebilir. Ayrıca somut ve soyut gibi birtakım şeyler üzerinde daha çok anlamlandırmaya yönelmiş oldukları söylenebilir. Bu konuyu Ağaoğulları şu şekilde açıklamıştır: "Bu dönemde insan ruh, dünya, kendi olma duygusu, doğaya bağımlılık kavramları, birey olma ve kitleleşme arasında sıkışıp kaldığını" (Ağaoğulları, 1989, s. 15) dile getirmiştir. Antik Yunan Uygarlığında, insanı merkeze alanların sadece Sofistlerin olduğu ve onların da çok azının eşitlikçi yaklaşım düşüncesini destekledikleri bilinmektedir. Demokrasi ve birey kavramlarıyla ilk defa bu



dönemde karşılaşılmaktadır. 21. yüzyıl insanının birey olarak ele alınması, uzun mesafeler kat edilerek günümüze kadar ulaştırılmış bir kavramdır. Antik Yunan'daki demokrasinin, günümüz demokrasisine ne kadar uzak olduğu göz önünde bulundurulmalı ve bu durumun birey için olduğunu bilmek gerekir.

Antik Yunan medeniyetinden günümüze doğru tarihsel skalaya bakacak olursak, Roma Dönemini irdelemek gerekir. Roma döneminde, Antik Yunan uygarlığının felsefi yaklaşımına göre bu anlayışa ağırlık vermediklerini söyleyebiliriz. Daha çok askeri düzen disiplinine yöneldiklerini görürüz. “Nitekim Romalıların istilacı oldukları, bu nedenle askerliğe felsefeden daha çok değer verdikleri ve pratik çözümler peşinde koşmaları nedeniyle günlük sorunları çözecek bir hukuk sistemi yarattıkları bilinmektedir” (Üskül & Karaman, 2006, s. 255). Roma İmparatorluğu döneminde de Antik Yunan uygarlığına benzer bir kadın erkek eşitsizliği göze çarpar. Kadının toplumdaki rolü ve bazı haklardan yararlanmaları tamamen erkeklerin inisiyatifine kalmış bir durumdur. Gemalmaz, bu dönemde kadının toplumdaki yerini şu sözlerle açıklamıştır:

Roma vatandaşı olan özgür erkek yurttaşlar belirli hak ve özgürlüklere sahip olmuşlar, kölelik ekonomik nedenlerle korunmuş ve kadınlar da mutlak bir erkek egemenliği altında yaşamak durumunda kalmıştır. Kadınlar doğumdan erişkin olana dek ‘yetişkinlik öncesi’ adı verilen bir vesayet altındadırlar, daha sonra da kocalarının ya da babalarının vesayeti altında kalırlar ve bu durum kamu hukuku alanında hiçbir hakları olmamasına, özel hukuk alanında ise sınırlı haklara sahip olmaları sonucunu doğurmuştur” (Gemalmaz, 1997, s. 6-7).

Böyle bir hukuk sisteminin ilerleyişi otomatik olarak; güçlü bir erkek imgesini yaratma olduğu söylenebilir. Örneğin Roma döneminde bir aile reisinin o aile üzerinde geniş yetkilerinin var olduğu görülür. Hatta bu yetkilerle beraber yaşam ve ölüme bile karar verme süreçlerini de kapsar. Bu durumla beraber Roma'daki hukukun eşitlikçi bir yaklaşımda olmadığı görülür. Daha çok Bireyin ayrıcalığı ona tanınan statülerle de alakalı olduğu düşünülebilir. Ünlü hukuk profesörü Schwartz'ın dediği gibi; “Statüler yarattığı, herkesin hukuk karşısında aynı korumadan yararlanmadığı ve özgür erkek yurttaşların diğerlerine oranla öncelikli ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu anlaşılmaktadır” (Schwarz, 1965, s. 210-211).

Antik Yunan ve onu izleyen Roma Uygarlığından sonra değinilmesi gereken bir başka çağ da Orta Çağ dönemidir. Avrupa'yı yüzyıllar boyunca karanlık bir döneme sürükleyen bir çağ olarak da bilinir. Hatta bu döneme *karanlık orta çağ* da denilirdi. Bazı tarih kitaplarında ‘Avrupa'nın başına karabasan gibi çökmüştür’ ifadesiyle sıklıkla

karşılaşmaktayız. Bu dönemle ilgili birey kavramına ilişkin geliştirici ve sorgulayıcı herhangi bir bulgu ile karşılaşılmadığına değinen İskoçyalı tarih uzmanı James Henderson Burns, konuyu şu şekilde özetlemiştir:

Yüzyılları kapsayan bu dönemde bireye ilişkin izleri aramak nafile bir çabadan ibarettir. Bireye önem verilmediği öylesine açıktır ki bu dönemin diline bile bu durum açıkça yansımıştır: Orta çağ Avrupa'sında toplumu ifade etmek için geniş bir kelime dağarcığına rastlanırken (*societas, communitas, corpus, universitas, multitudo, congregatio, collectio, coetus, collegium* gibi), bireyden söz edilmemektedir. Feodalitenin ve Kilise'nin etkisinin yoğun olarak hissedildiği bir dönemdir ve bu ortamda toplum üyeleri arasındaki ilişki de ataerkil ve özgeci özellikler göstermektedir (Burns, 1998, s. 559).

Orta Çağ dünyasının en büyük gücü kilisedir. O dönemin insanları, Kilisenin Hristiyan öğretilerine bağımlı bir şekilde yaşam sürdürdükleri bilinmektedir. Orta çağda toplumsal düzeni tamamıyla kilisenin belirlediği söylemek mümkündür. Günlük yaşam ve siyasi alanda Hristiyanlık öğretilerine uyulmaya özen gösterilirdi.

Bireyin tarihsel yolculuğunda en büyük kırılması Aydınlanma Çağı ve Fransız Devriminde olduğu bilinmektedir. Bunun başlıca nedenleri ise; coğrafi keşifler, Nüfusun artması, bilimsel alanda atılan yeni adımlar, icatlar ve ilk çağ metinlerinin başka dillere çevrilmesi gibi pek çok alanda yenilikçi bakış açısı gelişmiştir. Özellikle de yeni felsefecilerin birey kavramına ilişkin bağlayıcı düşünceleri ön plana çıkmıştır. Lavergne: “Descartes’la başlayan ‘ben’ söylemi, kuşkuculuk, aklın öne çıkması, insanı ‘biz’ denen toplum fikrinden kopmaya ve bireyi kabul etmeye götüren adımların başında gelir” (Lavergne, 1959, s. 39). “Orta çağ siyasi kuramına göre, devlet iktidarı tabii hukukun altında, pozitif hukukun ise üzerinde” (Gierke, 2000, s. 132) olduğunu söylemiştir. Burada ki *ben* kavramına ilk karşı çıkan Katolik kilise olmuştur. Çünkü o dönemlerde kilise insanı *ben* diye değil de *biz* olarak algılar. Ben kavramıyla beraber kilisenin de otoritesinin sarsılmaya başladığı söylenebilir. Ben meselesinin sorgulanmasıyla beraber kilisenin ayrıcalıklı konumuna da darbe vurulmuştur. Bu nedenle kilise, Descartes gibi düşünürlerin ve buna benzer kitapların yasaklanmasına ilişkin kararlar almıştır. Bu kararın ihlalinde, engizisyon mahkemelerinden aforozu kadar birçok yaptırımın uygulandığı bilinmektedir.

Birey kavramının gelişmesi için, insanı herhangi bir inaniştan bağımsız olarak ele almak gerekir. İnsanı yalnızca insan olarak değerlendirmenin sonucunda birey kavramına ulaşılabilir. Zeynep Özlem Üskül, *Bireyselliğin Tarihi* adlı kitabında konuya ilişkin şu sözlerini aktarmıştır:

Batı'da birey kavramının kabulü ile laiklik arasında da sıkı bağlar bulunmaktadır. Bireyin değer kazanmaya başlamasıyla, düşündüğü için var olan insan, inandığı için itaat eden insandan ayrılmakta ve akıl inançtan sıyrılarak bilimsel düşüncenin oluşturulmasının temellerini yaratmaya başlamış ve laikliğin temellerini atmıştır (Üskül, 2003, s. 46-47).

Bu dönemde ilk defa toplumdaki herhangi bir insanın dine bağlı kalmadan değerlendirilmesi söz konusudur. İnsan aklına verilen önem ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda da bu gibi düşünceler siyasal alanlara da taşınarak ilk defa uygulanmaya başlanıldığı söylenebilir. Dinin yetkileri toplumun yönetilme biçiminden uzaklaştırılarak, devlet işlerinden tamamen bağımsız bir şekilde ele alınma düşüncesinin başlangıcı, daha doğrusu bu günkü oluşan laikliğin temellerinin atıldığı dönem olarak yorumlanabilir.

Bireyin güvencesini sağlamak için 1953'te *Avrupa İnsan Hakları sözleşmesi* yürürlüğe gitmiştir. Bu aynı zamanda da birey için devrim niteliğinde bir karardır. Sadece Avrupa ülkelerini kapsayan bu sözleşmenin temelinde, "II. Dünya Savaşı'nı yaşayan ve bunun toplumsal, ekonomik ve siyasal zararlarını gören Avrupa ülkelerinde bir daha böyle bir olayın tekrarlanmamasının sağlanması ve insan haklarını ortadan kaldıran totaliter sistemlerin yeniden ortaya çıkışının önlenmesi için bir birlik oluşturma düşüncesi yatmaktadır" (Alpkaya, 2000, s. 534-535). Ayrıca söz konusu olan Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nin; 1948 de kabul edilen ve Birleşmiş Milletler tarafından yürürlüğe giren *Evrensel İnsan Hakları Bildirisi'nde* yer alan maddelerin korunmasıyla da ilişkilidir. Olumsuz etkileri ortadan kaldırmaya yönelik bir sözleşme olduğu da söylenebilir. Bu bildiri Birleşmiş Milletler genel kurulu tarafından kabul edilmiştir. Bu anlaşma sonucunda ilk defa bireyin hak ve özgürlükleri somut olarak koruma altına girmiştir. Sözleşmeyi kabul eden ülkeler, hakları ihlal eden herhangi bir yasa çıkarmaları durumunda bazı yaptırımlarla karşılaşacağına ilişkin maddeler de eklenmiştir.

Bir nesnenin günlük işlevselliği ayrı tutuldu zaman geriye zihni meşgul eden biçimi kalır. Çünkü nesne ile var olan ilişki, zorunluluktan sıyrıldığı takdirde birey onu kavramaya başlamış olur. Biçimin kavranışıyla nesnenin kendi sınırı içinde varlığı kabul edilir. Nesne kendi işlevselliği dışında salt nesne olarak yani özü sorgulanmaya başlanıldığında; nesnenin yorumu bağımsız bir hal alır. Çünkü özne, nesneyi sadece 'evrende yer kaplıyor' olarak düşünmez. Bu düşünce eylemi gerçekleşirken nesne artık onu duyumsayan özneye bağımlı olur. Sadece nesnenin tek başına yani bağımsız olarak nesnel bir kavram iken daha sonra özneye göre anlam değiştirebilir. Bu karşılaşmayla beraber artık özne ile nesne arasında yeni bir ilişki başlamış olduğu kabul edilebilir. Bu ilişki genel olarak, sanatçı (özne) için kendini

nesneler üzerinden sorgulanmaya ve arayışa başlanmasına neden olur. Hem biçimi hem de özü yok saymayla beraber, nesne kavramsal süreç içerisinde gündelik ve genel anlamının dışında da anlamını yitirebilir. Bu anlam yitirmeyle beraber sanatçı için nesne, gerçekleştirdiği sanat yapıtı dahilinde farklı anlamlarla izleyiciyle buluşur. Sanatçı, öncelikle herkes tarafından kavranmış nesneyi ele alır. Hemen ardından ideal nesneyi sezimler. Devamında ise ideal nesne ile herkes tarafından kavranmış nesnenin çelişkilerini sanatsal nesnenin oluşmasına götürür. Sanatçı için nesneler göreceli bir şeye dönüşür. Her sanatçı mutlaka nesneyi kendi yorumuna maruz bırakır. Sanatçı dünyayı algılayış biçimine göre nesneyi yorumlayabilir. Bu duruma Kaplanoğlu sanatçının ‘mevcut nesnesi’ adını vermiştir: “Evrende yer kaplayan her şey şeklinde tanımladığımız kendi kendine ve kendinden var olan nesneler yaratıcı bir etkinlik sürecine dahil olduğunda, yani özne ile karşı karşıya kalındığında sanatçının ‘mevcut nesnesi’ haline gelir” (Kaplanoğlu, 2008, s. 23). Var olan mevcut nesne, birey olan sanatçının yaşantısını da kapsamaktadır. Sanatçı nesneyi yapıtına dahil ederken; ilk başta karşılaştığı nesne, sadece madde olarak gerçek olan, evrende hacmi ve yer kaplayan şey olarak algılayabilir. Sanatçı nesne ile iletişime geçmeye başladığı andan itibaren, o nesne artık madde olma gerçeğinden tümüyle taşmaya başladığı söylenebilir. Dolayısıyla o madde olan nesne, sanatçının yorumuyla, estetik değerlerin yüklü olduğu bir nesne haline evrilmiş olur. Yani nesne ile ilgili bağlam genişletilerek sonsuz sayıda yorumlanabilen şey anlamına da gelebilir. Bahsi geçen konuya dair Kaplanoğlu:

Bütün varlık evreni söz konusu olduğunda, sanatçının sanatsal etkinliğine kaynaklık eden, onun bu etkinliği gerçekleştirmek üzere kendisine yöneldiği mevcut nesne, sanatçının içinde bulunduğu zamanın ve mekânın koşulları ile sınırlıdır. Bu sınırlılık dahilinde, sanatçıya yaratıcı etkinliği gerçekleştirmek üzere nesne olma imkânını taşıyan her şey mevcut nesnenin kapsamına girebilir (Kaplanoğlu, 2008, s. 14).

Dünyada gözlemlenebilen veya görülen canlı, cansız varlıklar insan dışıdır. Aynı zamanda insan için öteki olduğu düşünülebilir. Öteki karşısında birey; kavrayan ve bilen somut bir öznedir. Bu bağlamla birlikte, ötekiyle ilişki kuran bir varlığı da temsil eder. Bu durum içsel bir süreçle gerçekleşir. Bu durum, bireyin dünyayı algılayış biçimiyle ancak kavranabilir. Bir bireyin nasıl bir insan olmak istediğini kendi iç dünyasında tasarlarken, ötekilerin de nasıl olması gerektiği hakkındaki düşüncelerin pekiştiği bir süreç olduğu da söylenebilir. Birey kendisini gerçekleştirirken öteki kavramını da hesaba katar. Çünkü öteki, bireyin kendi gerçekliğiyle örüntüsüdür. Hançerlioğlu, bu kavramı görünenin altındaki ‘kendilik’ olarak tanımlamıştır. Bu kavram için dış değişimlerin altında değişmeden kalan anlamından söz

eder. Hançerlioğlu, “Ancak çağdaş diyalektikte tersine, öz güç (varlığın kendisinden gelen güç) olarak kendiliğinden devingen ve değişken bulunan özün bir varlığın somut bütünlüğü içinde karşılık ilişkileri kavranarak, biçim karşıtı olarak kullanır” olduğunu söylemiştir (Hançerlioğlu, 2016, s. 285). Bir varlığın özünü meydana getiren şey; karşılıklı etki süreçlerinde gizli olduğu düşünülebilir. Buna bağlı olarak ‘öz’ sürekli bir değişim halinde olduğu da söylenebilir. Hançerlioğlu, kendilik kavramı için ise *görünenin altındaki öz* olarak bir tanım ortaya koymuştur. Bunu daha iyi kavrayabilmemiz için şöyle bir soru sormuştur:

Elma hoş kokuludur, yumuşaktır ve lezzetlidir. Ama bütün bu niteliklerin altında kendilik olarak elma nedir? Bu soru, kendilik ve öz kavramlarının birleşimin karşılıklı bir etki süreçleri bağlamında oluşturduğu yönde cevaplanabilir. Elma, moleküler yapısı ile elmadır. Elmayı oluşturan moleküler süreçlerin birbirine karşı olan etki biçimleri, görünen hali ile elmayı meydana getirir (Hançerlioğlu, 2016, s. 213).

Söz konusu bu durum birey için ele alındığında, öz ve kendilik kavramları dahilinde oluşabilecek duygu ve düşünce sürecinin, bireyin kendine içkin bir bilinç oluşmasına etki edebilir. Tüm bu düşüncelerden hareketle; özgün bir bireyin aynı zamanda ötekine benzemeyen bireyin, özgün bir sanat yapıtının ise öteki yapıtlara benzemeyen (orijinal) bir kendilik, yön durumunu ortaya koyması olduğu söylenebilir.

5. ve 15 yüzyılları arasında bireylerin tüm özgürlükleri kısıtlı bir durumdaydı. Teokratik dünya görüşünün gelişimiyle beraber, kilisenin toplum ve düşünce özgürlüğü üzerindeki hakimiyeti zayıflamıştır. İnsan bir bakıma kiliseyi yenip kendini tanıma fırsatına da erişmiştir. İnsanı birey olarak ele almaya başlamasının temelleri bu dönemde atıldığı söylenebilir. Bu yeni başlangıçla beraber insan yaşadığı dünyayı sorgulamaya ve keşfetmeye başlamıştır. Rönesans döneminde yeni pozitivist düşünce biçimi yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu düşünce ile mimarlık, felsefe ve bilim alanlarında önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Pozitivizmin de etkisiyle birey artık farklı alanlara ilgi duymuş, kendisini geliştirmeyi başarmıştır. Modernizmin temelleri bu dönemdeki insanların birey olgusuna karşı duydukları ilgiden olduğu söylenebilir.

Modern sanatın bireysel olma durumu orta çağ sanatında etkin değildi. Bu duruma orta çağ sanatçılarının neredeyse tümünün yabancı kaldıklarını söylenebilir. Sanat tarihini incelediğimizde, Rönesans’a kadar imza meselesini sanat pratiklerine ekleme gibi bir eylemleri yoktu. O dönemlerde sanatçılar usta-çırak ilişkisi beraberliğinde eğitim alırlardı. Hal böyle iken sanatçılar ustalarının dediklerini yapmakla mükelleflerdi. Bu tür bir ilişkiden sanat yapıtı gerçekleştirmek bir tür görev niteliğinde olduğu düşünülebilir. O dönemin

sanatçıları genellikle kutsal metinlerdeki sahneleri betimlerlerdi. Onları farklı kompozisyonlarda ele almaktan başka bir seçenekleri olmadığı söylenebilir. Gerçekleştirdikleri sanat yapıtlarında kendilerinden bir iz bulmak veya bireyselliği vurgulamak gibi bir alternatifleri yoktu. Sanatçılar ustalarının beğenilerini göz önünde tutarak ve eski kalıplara uyararak sanatlarını gerçekleştirirdi. Durum böyle olunca da yeni yöntemler ve arayışlara pek önem gösterilmiyordu.

13. yüzyıla gelindiğinde, sanatçılar artık yeni yöntemlere başvurmaya başlamışlardı. Bazı kalıpların dışına çıkma eğilimlerinin görüldüğü söylenebilir. Bu yüzyılda artık sanatçılar kendi beğenilerini ön planda tutmaya başlamışlardır. Kilisenin dışına çıkmak sanat için yeni bir dönemin başlangıcı sayılabilir. Bireysel arayışların önünü açan sanatçılar arasında önemli ismin Floransalı sanatçı Giotto olduğu söylenebilir. Giotto'nun resminde yer alan bireye atıfta bulunmak yerine, sanatı ortaya koyan sanatçının yani öznenin, bireyselliğine dair göstergeleri incelenmiştir.



**Görsel 1:** Giotto Di Bondone. Yedi Kutsal Erdem- İnanç. 1306 (Fresko, 120 x 55 cm) Arena Şapeli, Padua  
<https://bit.ly/3kzsf6V>

Giotto'nun *Yedi kutsal Erdem- İnanç* adlı resminde (Görsel 1) birçok yeniliklerin ve yeni arayışların izlerini bulmak mümkündür. Sanatçı iki boyutlu bir yüzeye derinlik ve perspektif

bilgisini ekleyerek üç boyutlu bir görünüm kazandırmıştır. Sanatçının bu teknik bilgileri incelendiğinde yeniliklere açık ve bazı kalıplardan sıyrılmak istediği anlaşılabilir. Bir başka deyişle sanatçı özgünlük ve bireysellik fikrini benimsediği de söylenebilir. Çünkü daha önce denenmemiş bir tarzda sanatını gerçekleştirmiştir. Bu dönemin sanat anlayışıyla ilgili Gombrich, onların bu yeni yaklaşımlara hevesli olduklarını şu cümlelerle ifade etmiştir:

İtalyanlar bu büyük ressamın ortaya çıkışıyla tamamen yeni bir çağın başladığı inancındadırlar...Bu soylu figürün, Gotik heykeltıraşların yapıtlarına benzerlik görmeleri kolaydır. Ancak bu bir heykel değildir. Kabartma yanılması veren bir resimdir. Kollardaki perspektif kısaltımı, yüz ve boyundaki hacimlendirmeyi, akan kumaşın kıvrımları arasındaki koyu gölgeleri görüyoruz. Bin yıldır buna benzer bir şey yapılmamıştı. Giotto düz bir yüzeye derinlik yanılması yaratma sanatını adeta yeniden keşfetmiştir (Gombrich, , 1995, s. 201) .

15. yüzyıla gelindiğinde, ressamlar ve heykeltıraşlar artık yeni keşifler, yöntemler ve yeni arayışlara yönelmişlerdir. Larry Shiner'a göre bu durum geçmiş yıllardaki sanat öğretisini de etkilemiştir. Shiner: "15. yüzyıl akışı içerisinde, perspektif ve modelleme bilgisinin hızla yayılması ve eski çağ modellerinin yeniden dirilmesiyle birlikte şöyle bir kanaat ortaya çıkıyordu: Resim ve heykeltıraşlık artık yalnızca çiraklıkla olacak şeyler değildi ve buna ek olarak geometri, anatomi ve eski çağ mitolojisi bilgisine de sahip olmayı gerektiriyordu (Shiner, 2013, s. 79-80)". Bu düşünceler birey meselesine de doğrudan temas etmektedir. Çünkü, insan bazı kalıp ve dogma düşüncelerden sıyrıldığı takdirde kendine dair farklı bir bakış açısı veya özgünlük kazanabilir.

Önceki yıllarda bir şeyi yaratmanın sadece tanrıya ait bir nitelik olarak görünmesi sanatı da etkilemişti. Çünkü o dönemdeki insanların sanatsal ifadeleri, sadece dini konular çerçevesinde ele alınır ve diğer insanlara ulaştırmak için bir araç olarak kullanılırdı. Böylelikle sanatçıların yapıtlarında bireysellik meselesi geri planda kalabiliyordu. Bu algıya karşı çıkan ve onu yıkan sanatçının Jan Van Eyck'in *Arnolfini'nin Evlenmesi* (Görsel 2) adlı yapıtının olduğunu söyleyebiliriz.



**Görsel 2:** Jan Van Eyck. Arnolfini'nin Evlenmesi. 1434 (Ahşap Üzerine Yağlı Boya 82,2 x 60 cm) National Gallery, Londra. <https://bit.ly/2HyYntb>

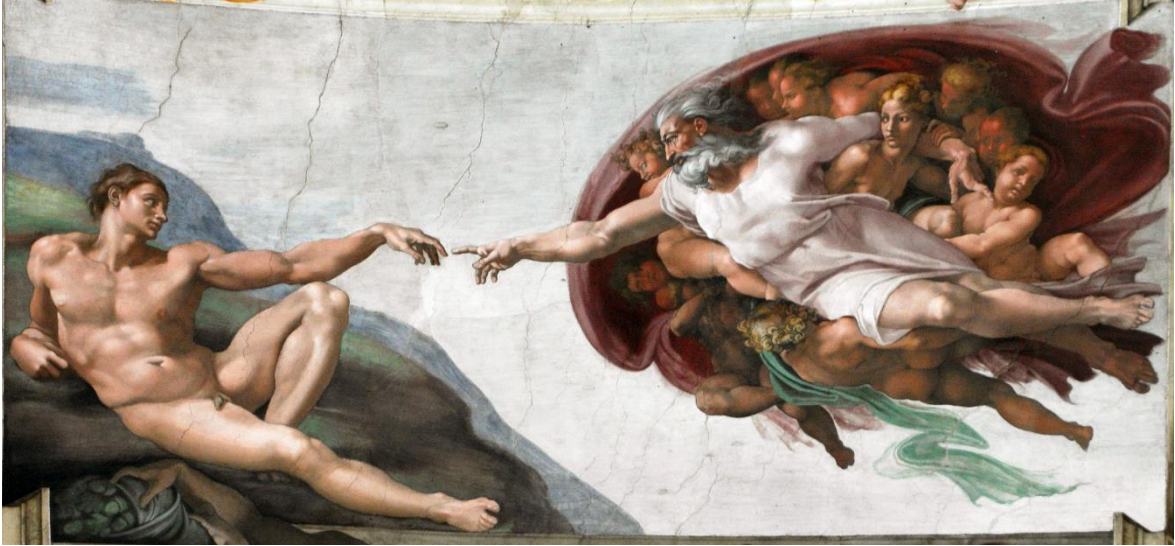
Sanat tarihinde birçok ilkleri barındıran bu tabloda; ilk defa bir sanatçı kendi imgesini de resme dahil etmiştir. Aynı zamanda Latince *Johannes Eyck Fuit hic* (Jan Van Eyck buradaydı) notunu eklemiştir. Bu not bir imza niteliğindedir. Sanatçının bireyselliğe ve özgünlüğe duyulan inancın bir göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının bu sıra dışı eylemi; resminin bir parçası olma ve olaya tanıklık etmesiyle ilişkilendirilebilir. Aynı zamanda kendini gerçekleştirme olarak da düşünülebilir. Bir başka detayda ise resmin merkezi olan bölümde aynaya dikkat çekmemizi ister gibi. Aynadaki yansıma kendisinin ve yardımcısının da (yanındaki yardımcısı mı, yoksa din adamı mı, kesin bilgi değildir) imgesini resme dahil etmiştir. Sipariş üzerine yapılan bu resimde, sanatçının bizatihi kendisine yer vermesi kendinden izler bırakma arzusunun ne kadar güçlü olduğunu bir göstergesidir. Hem kendisine yer vermesi hem de not bırakması sanatçının bireyselliğe olan vurgusunu daha da güçlendirmiştir. Sanatçının bu tavrı; *yaratıcı ben*'in varoluşunu



izleyiciyle buluşturması aynı zamanda güçlü bir bireysellik anlayışının ve özgünlük duygusunun önemli örneklerden olduğunu söylemek mümkündür. Gombrich'e göre:

Bu resim, olasılıkla onların yaşamlarının önemli bir anını- evlilik sözü vermelerini- gösteriyor. Genç kadın, sağ elini, Arnolfini'nin sol eline henüz koymuş. Arnolfini de birleşmelerini perçinlemek için sağ elini onun eline koymak üzere. Bir noterden, buna benzer önemli bir törende hazır bulunup tanıklık yapmasının istenişi gibi, belki de sanatçıdan, bu önemli anı bir şahit olarak kaydetmesi istenilmiştir. Jan Van Eyck buradaydı notunu da ekleyerek, tarihte ilk kez, sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı anlamına gelmiştir (Gombrich, , 1995, s. 243)

Resimdeki erkek ve kadın figürlerini Gombrich'in sözleri bağlamında inceleyecek olursak; bireylerin konumları ve sosyal statüleri kadın ve erkek olarak ayrıldıklarını söyleyebiliriz. Erkeğin sağ elini kaldırması onaylama veya kabul anlamında ele alınabilir. Kabul eden veya onaylayanın erkek olması, kadının üzerinde kurulan hâkimiyetin göstergesidir. O dönem birey cinsiyetleri hakkında tam olarak eşitliğin söz konusu olmadığı bir gerçektir. Figürlerin kıyafetlerine ve odanın içindeki nesnelere bakıldığında, bireylerin aristokrasi sınıfından olduklarını söylenebilir. Sol köşedeki pencerenin yanında yer alan portakallar zenginliği temsil eder. Çünkü portakal o dönemlerde günümüzdeki gibi her yere uyum sağlayamayan bir meyveydi. Bu nedenle pahalı bir meyve olması ve onu da resimde teşhir etmeleri de bir başka zenginlik göstergesidir. Ayrıca bu resim bir nikah anını temsil eder. Hristiyan dinine ve geleneklerine bağlı kalınarak kıyılan bir nikah olduğu söylenebilir. Bu bağlamda resimdeki bireylerin dini inançlarına bağlı oldukları bilgisine ulaşabiliriz. Sol köşede takunyaların olması ve onların giyilmemesi, o anın kutsallığına işaret eder. Bireylerin inançlı olduklarına dair bir başka detaya da şamdan ve aynanın çerçevesindeki detaylara bakılarak da bu sonuca varılabilir.



**Görsel 3:** Michelangelo. Sistina Şapelinden Detay: Adem'in Yaratılışı. 1512 (Tempera, 280 x 570 cm) Sistina Şapeli, Vatikan. <https://bit.ly/3nZHLLei>

Bireyselliği yücelten bir başka sanat yapıtı da Michelangelo'nun Sistina şapelinin tavanlarına yaptığı resimlerde bulabilmek mümkündür. Bu da *Adem'in Yaratılışı* sahnesinin freskidir. Bu resimde insanı birey olarak yücelten öğeleri görmek mümkündür. Ayrıca resimde Âdem ile tanrı arasında bir iletişim söz konusudur. Parmaklar birbirine değmek üzere veya değip geri çekmiş gibidir. Bu iletişimin en önemli göstergeleri arasında sayılabilecek bir örnektir. Bu teması Farago şu şekilde yorumlamıştır:

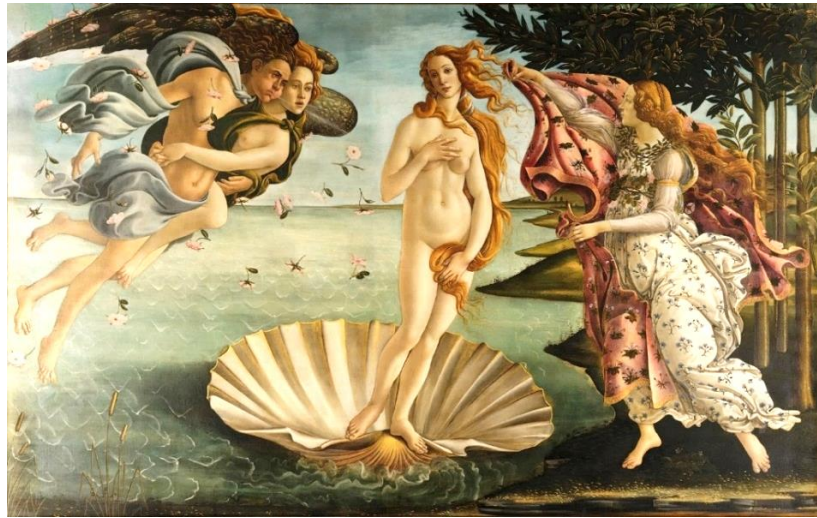
Yaratılış düşüncesinde Tanrı'dan geldiği halde O'ndan kopup kurtuluyor şeklinde gösterilen insanın üstün geldiği bu fresklerde bir iç-güç ifadesi kendini gösteriyor-yaratılış yasalarıyla aynı çerçevede. Tanrı'nın ve Adem'in parmaklarıyla başlangıçtan gelen bir bağlaşma içerisinde birbirine dokunuyor ama daha sonra birbirinden ayrılıyor, çünkü yaratılan insan özgürlüğüne kavuşuyor (Farago, 2006, s. 76).

Bu düşünceyi ele aldığımızda şu sonuçlarla karşılaşabiliriz: Âdem tanrının verdiği imkanları geri çevirip kendisinin gücünü ve kendini keşfetmeye doğru yola koyulduğu da yorumlanabilir. Aynı zamanda buradaki Âdem Rönesans bireyinin bir temsili gibidir.

Rönesans döneminde gelişmeye başlayan birey kavramı, sanatçılar tarafından da yeni üslupların doğuşuna vesile olmuştur. Sanatçılar artık bir iz bırakma gayesine kapılmışlardır. Varoluş meselesi üzerinden bir hikâye anlatmak ister gibidirler. Sanatçılar İncil'deki ayetlerden sahneleri betimlerken, yeryüzünü, doğayı, kadını ve erkeği hayranlıkla işlendiğini görebiliriz. Rönesans sanatçıları asıl heyecanlandıran şey ise, kişisel beğenilerdi. Bu beğenileri sunma arzusunda oldukları, kendi bakış açılarında yakaladıkları güzellikleri

izleyicilere sunma hevesinde olduklarını pek çok sanatçının yapıtlarında bulabilmek mümkündür.

Rönesans Fransızcadan gelen *Renaissance* kelimesinden doğmuş olduğu bilinir. Fakat bu terimi ilk olarak kullanan Giorgio Vasaridir. Vasari, o çağdaki uyanışı nitelemek için İtalyanca *yeniden doğuş* anlamına gelen *Rinascita* sözcüğünü kullanmıştır (Yılmaz A. N., 2020, s. 487). Yeniden doğuş anlamındaki bu kavram, aynı zamanda bireyin de yeniden doğuşu olduğu söylenebilir. Rönesans'ta yeniliklerle beraber insan olma düşüncesi kiliseye oranla daha baskın olduğu görülüp, doğanın keşfi de ele alınmaya başlanmıştır. Orta çağ felsefesinin doğadan kopuk olduğu söylenebilir. Rönesans döneminde bu felsefe yerini doğaya bırakmıştır. Felsefenin gelişimiyle beraber değer kazanan estetik sorunsalına merak salan sanatçılar, estetik olanın doğada bulunabilirliğine inanmışlardı. Sanatçılar, sanatlarında insan ve doğayı işleyerek pratiklerini güçlendirmişlerdir. Rönesans dönemi sanatçıları genellikle, kilisenin ve aristokratların isteği doğrultusunda sipariş resimler yapmışlardır. En yaygın sanatsal yaratı biçiminin ise Hristiyanlıkta kutsal kitap olan İncil'deki sahneleri betimlemek olduğu söylenebilir. Bu düşünceyi kırmaya başlayan ilk sanatçının Sandro Botticelli olduğu söylenebilir.



**Görsel 4:** Sandro Botticelli. Venüs'ün Doğuşu. 1485-1486 (Tuval Üzerine Tempera, 172,5 x 278,5 cm) Uffizi Galleries, Floransa. <https://bit.ly/349tynm>

*Venus'ün Doğuşu* adlı resim, sanatın artık farklı bağlamlarda geliştirilebileceğini kanıtlar niteliktedir. Botticelli bu resmi, klasik Yunan mitolojisinden ilham alarak gerçekleştirmiştir, Gombrich'e göre:

Botticelli'in Venüs'ü o denli güzel ki boynunun doğal olmayan uzunluğunun, aşağı sarkan omuzlarının sol kolun vücuda garip bir şekilde bağlanışının farkına bile varamıyoruz. Veya şöyle diyebiliriz: Çizgi zarıflığını elde etmek için, Botticelli'nin doğaya karşı bu kadar özgürce davranışı, tasarımın güzelliğini ve ahengini artırıyor; çünkü böylece, Venüs'ün Gök'ten bir armağan olarak kıyılarımıza taşınmış, son derece yumuşak ve zarif bir varlık olduğu izlenimini güçlendiriyor (Gombrich, , 1995, s. 264).

Gombrich'in bu sözlerinden yola çıkarak, Rönesans resimlerinin artık dünya ile bir hesaplaşması olan, ona öykünen, algılamaya çalışan, özgürlükçü bir tavır çerçevesinde olduğunu yorumlayabiliriz. O dönemdeki sanatçıların yapıtlarına baktığımızda; genel eğilimin tasvirlerdeki detayları incelikle işlendiğini, doğa ve insana olan bağı da görebilmek mümkündür. Detayların bu kadar kusursuzca işlenmesinin yapıtın önüne geçtiğini söyleyebiliriz. Ayrıca sanatçının kendine özgü üslup ve tekniği ortaya koyması, bireysellik düşüncesine olan inancın bir göstergesi olduğu söylenebilir.

## 2. BÖLÜM: MODERNİZMDEN GÜNÜMÜZE BİREY VE NESNE İLİŞKİSİ

Romantizm ile birlikte birey ve bireysellik sanata daha belirgin olarak yansımıştır. Kimi düşünürler Modernizmin Romantizm dönemim ile başladığını da söyler. Bunlardan biri de Baudelaire'dir. Baudelaire'a göre Romantizm, tam olarak Modern sanattır. Baudelaire, bu savını *yeni* kavramıyla güçlendirir. Romantizm 'yeni'ydi ona göre ve yeni; özgün bir çağın başlangıcı olduğunu düşünür:

Romantizm ile Modern sanat bir ve aynı şeydir – yani sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlemdir- Modern'in özünü, duyarlılığın yeniden peşinde yer değiştirmesini içermektedir. Soyut kavramlarla tanımlanan romantizm her sanata uygulanabilir; bu sanatlar arasında iletişimi, alışverişi, ahengi sağlar (Baudelaire, 2003, s. 97).

Bireyselliğe gösterdikleri önemi, sanat yapıtlarındaki üslup ve yaklaşımlardan rahatlıkla anlaşılabilir. Bu durum da bizi bireysellik kavramına götürür. Bir başka önemli nokta ise; Romantizm dönemindeki sanatçıların gayet özgün olduklarıdır. Özgünlük Romantizm dönemi sanatçıları için ön planda tutulan bir görüş olduğu bir gerçektir. Francis Claudon Romantizmin gücünü şu şekilde tarif eder:

Klasik uygarlığın eski temellerini sarsmak pahasına, 18. yüzyıldan itibaren, hümanizma ve gücü sınırsız usu tartışma konusu yapan büyük akıma "Romantizm" adı verildi. Hiçbir alan, hiçbir ülke bu akımın etkisinden kurtulamadı. Avrupa'da, düşünce yaşamında, felsefe, sanatlar, toplum, gelenek ve görenekler, toplumsal ya da siyasal devrimlerde çok önemli bir rol oynadı ve bütün bilim dallarını etkiledi. Tarihi öylesine karmaşıktır ki, bu akıma bir bağdaşıklık kazandırmaya kalkışmak, bireşim (sentez) düşüncesini hiçe saymaya götürebilir bizi (Claudon, 1994, s. 7).

Claudon'un da dediği gibi Romantizm, kendisinden sonra gelen sanat akımlarını etkilemiş ve bu etkileri günümüze kadar da taşımıştır. Bunun önemli nedenlerinden biri; Romantizmde akıldan çok duygunun öne çıkmış olduğu söylenebilir. Bir başka önemli nokta ise, Romantizmin nesnelere ile kurduğu bağın diğer düşünce alanlarından farklı bir biçimde ele alınışı olduğudur. Bu farklı ele alınış biçimini Yalın Alpay şu şekilde açıklamıştır: "Pozitivist, nesnelere arasındaki doğa yasalarından kaynaklanan bağları, bağlantıları, ilişkileri keşfetmeye çalışırken, romantik aynı nesnelere arasında hiç bulunmayan bağlar, bağlantılar ve ilişkiler inşa eder" (Yalın, 2021, s. 1). Sanatçılar da Romantizm bu yeni bakış açısıyla birlikte birey ve bireyselliği de keşfettiği söylenebilir.



**Görsel 5:** Francisco De Goya. Üç Mayıs.1814 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 268 x 347 cm) Prado Müzesi, Madrid.  
<https://bit.ly/3l6b1gR>

Francisco De Goya'nın *Üç Mayıs* adlı yapıtında; Fransız askerlerine karşı direnen Madrid halkı görülmektedir. Resimde genel olarak koyu tonlar hakimdir. Bu renk iç karartıcı olup o anın trajik yönünü de vurgu yapar bir biçimdedir. Fransız askerlerine de bu tonu yüklemiştir. Askerler ve halk arasında çok yakın bir mesafe olmasına rağmen gerek renk gerek de figürlerin duruşu bakımından, her iki grubun da birbirlerine karışmadıkları rahatlıkla seçilebilir. Burada Goya birey olma durumunu Madrid halkına verdiği söylenebilir. Çünkü her birinin kendilerine göre hal ve hareketlerinin olduğunu, endişe, korku, nefret gibi insani duyguları yansıttığı görülür. Bu durum Fransız askerleri için geçerli değildir. Askerlerin aynı hizada ve hareketlerinin de hemen hemen aynı oldukları görülür. Bu da olasılıkla Goya'nın onları basitleştirme çabasından dolayı olduğu söylenebilir. Aynı zamanda askerlerin elindeki silahların da tıpkı askerlerin duruş pozisyonları gibi aynı biçimde olup o nesneyi askerlerle bütünleştirerek daha da mekanik, cansız ve bireysellikten yoksun olarak yansıttığı da gözlemlenebilir. Muhtemelen Goya'nın en çok yücelttiği bireyin resmin ortasında beyaz kıyafetle kollarını her iki yana açmış olan figürdür. Figürün bu duruşu İsa'ya bir gönderme niteliğinde gibidir. Ortada duran lambanın ışığı en çok o figürün üzerine düştüğü görülür. Bir başka anlam da lamba metaforik açıdan iyiyi ve bireyi simgeler biçimde olup, ışık Madrid halkını aydınlatmaktadır.



**Görsel 6:** Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830 (Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm) Louvre Müzesi, Paris. <http://bit.ly/377JebN>

Romantizmin benimsediği tüm özgürlükçü yaklaşımları Delacroix, *Halka Önderlik Eden Özgürlük* adlı eserinde bu öğeleri, simgesel ve anıtsal bir atmosferle bir arada sunduğu söylenebilir. Alegori ve gerçeklik iç içedir. 1830'da gerçekleşen Temmuz Devrimi'nin, Paris'te yaşanan şiddetli çatışmaları konu almaktadır. Halka önderlik eden kişinin kadın olması, o dönem içerisinde son derecede yenilikçi bir yaklaşımdır. Çünkü kadınların özgürlüklerinin kısıtlandığını ve çoğu hak ve hürriyetlerden yararlanamadıkları bilinmektedir. Delacroix, toplumun alt kesiminden bir insana, bireysellik kazandırmıştır. Ayrıca kadının hareketleri ve duruşu Antik Yunan heykellerinden izler taşıdığı da söylenebilir. Bireyin önemini savunan ve yücelten bu resim, devrimsel bir niteliğe sahip olup kendisinden sonra gelen kuşaklara da ilham olmuştur. Bunun en büyük örneği ise; Amerika Birleşik Devletleri'ne Fransa tarafından hediye edilen *Özgürlük Anıtı* olduğu da söylenebilir.

1789 Fransız Devrimiyle birlikte Romantizm tam olarak kendini gerçekleştirdiği söylenebilir. Romantizm sanat anlayışı aynı zamanda bir tepki biçimidir. Klasizm mutlak monarşiden etkilenip eserler ortaya koymuşsa, Romantizm de farklı bir üslupla bu durumun

zıtlığında yer alıyordu. Romantizm; hürriyet, eşitlik ve demokrasi gibi bireyi yücelten ilkelerden beslendiği söylenebilir. Batı medeniyetlerinde, hümanizmin benimsenmesiyle kişiler kendi değer ve kimliklerinin farkına vararak birey olma düşüncesini geliştirmişlerdir. Bu düşünceler sosyal sınıflar içerisinde de benimsenmeye başlanılmıştır. “Aristokrat ve Ruhban sınıfı arasında kendine bir yer edinmek isteyen ve bunun mücadelesini vererek önemli başarılar elde eden burjuva sınıfı, sosyal hareketliliğin en belirgin sonucudur” (Tan, 2020, s. 3).

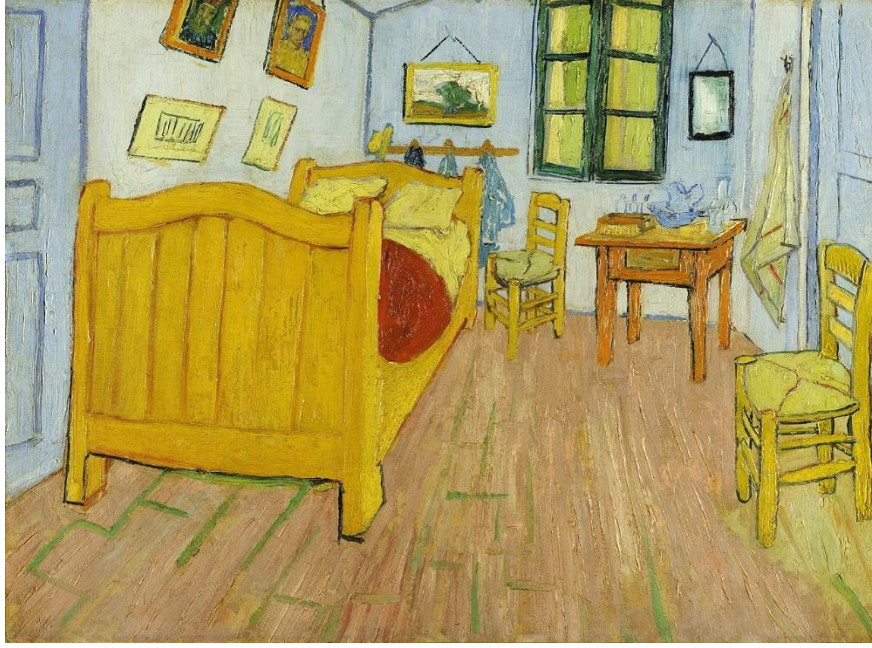
Romantizm dönemindeki sanatçıların yapıtları incelendiğinde; onların her zaman bireyselliğe ve kendi yaşam algılayışlarına dönük bir tutum izledikleri görülebilir. Oluşturdukları kompozisyonlarda kendi bireysel düşlerinin ve melankolilerinin uzantılarını yansıtmaya çalıştıkları anlaşılabilir. Romantizm dönemindeki sanatçılar, gördükleri herhangi bir şeyi, doğrudan gözlemine değil de daha çok ‘izleyici-sanatçı için ne anlam ifade ediyor?’ sorusuyla ilgilendikleri söylenebilir. Doğadan esinlenmiş resimlerde, gerçek hayattan kesintiler değil de bir birey olarak o gerçeklik karşısında nasıl bir izlenim tavrında oldukları görülür. Bu nedenden dolayı; genellikle Romantik sanatçıların eserlerinde gizemli bir hava söz konusudur. Kendi zihinsel süreçlerinde nesnelere doğrudan alma yerine kendi iç dünyalarında nasıl hissetmişlerse o biçimde yapıtlarına aktarmaya çalışmışlardır. Bu eğilim günümüzde kadar varlığını sürdürmüştür. Yaklaşık olarak 1800-1850 arsanda gerçekleşen bir sanatsal akım olsa da kendisinden sonraki tüm sanat jenerasyonlarda etkisini sürdürmüş bir sanatsal yaklaşım olduğu söylenebilir. Romantizm akımı tüm dünyada neredeyse aynı etki ve biçimde kendisini göstermiştir. Bu durumu Claudon şu şekilde açıklamıştır:

Romantik akım, genel olarak her yerde, kendisine yeni eğilimler getirenlerden, öncülerinin her birinin özelliklerinden beslendi. Bununla birlikte, bir tek romantizmden söz etmek kadar, onu zaman ve mekanla sınırlandırmaya kalkışmak da güçtür. Batı'nın yaşadığı hiçbir büyük bunalım ya da devrim, bütün ülkelerde aynı anda patlak vermedi, aynı tarza yaşanmadı ve benzer biçimde cereyan etmedi; her ülke, birbirine benzer olaylara karşı, kendi ulusal kişiliğine, kendi siyasal, toplumsal, tarihsel koşullarına ya da kendi özelemlerine göre değişik biçimlerde tepki gösterdi (Claudon, 1994, s. 12).

Bu düşüncelerin nedeni; Romantizm dönemindeki sanatçıların insanı birey olarak keşfetmesinden ve doğrudan kendi iç dünyalarına çekilerek nesnelere de bu bağlamda ele almalarından kaynaklı olduğu düşünülebilir. Kendilerinden aldıkları güçle, nesnelere dünyasındaki gerçeklikleri bir başka biçimde ve farklı bir algı yaratarak, yeni ve derin anlamlı formları sanat dünyasına kazandırmışlardır.



Her bireyin kendine özgü ve biricik bir hikayesi vardır. Bu hikâye; bireyin kendi dünyayı algılayış biçimine, yorumuna, bilgisine, gördüklerine ve deneyimlediklerine göre de şekillenebilir. Sayısız düşüncelerle bezeli olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumu en iyi şekilde ele alan ve bir başkasına aktarmaya çabalayan insanların sanatçılar olduklarını söyleyebiliriz. Buna benzer düşüncelerle sanatçılar, yapacakları sanatsal pratiklerine nüfuz ederler. Bu durum aynı zamanda bireysel yaratıcılık edimidir. Çünkü bireyin öz yaratımına katkı sağlamaktadır. Bireyin tüm yaşanmışlığına kısaca *iç hikâye* de denebilir. İç hikayelerin anları çokça çeşitlenmektedir. Bu hikayeleri bir başkasına tüm açıklığıyla iletmek uzun ve geniş olmasından dolayı imkansızdır. Sanatçıların sanat pratiklerini inceleyecek olursak; kendi hikayelerini farklı bir biçim ve üsluplarla ele aldıkları görülebilir. Başka bir deyişle sanatçılar kendi iç hikayelerini, sanat dili aracılığıyla izleyicilere anlatma çabasındadırlar. İzleyici de ancak sezgi yoluyla sanatçının iç dünyasını algılamaya çalışabilir. Sanatçıların iç dünyasını bir başkasına iletmek istemesi, bir tür dışavurum düşüncesi olduğu da söylenebilir. Sanatçılar iç dünyasındaki duygu durumunu gerçekleştirdiği sanatsal pratiklerini *öteki*'ne ifade eder de denilebilir. Böylelikle şu yargıya ulaşabiliriz: Sanatçılar yapıtlarda, içsel hikâyenin kendine özgün olan durumu *öteki*'ne aktarma isteğiyle örüntülüdür. Bir bakıma kendini bir başkasına anlatma isteği de denilebilir. Bu konu yirminci yüzyılın Batı sanatında gelişen Dışavurumcu akımın yaklaşım biçimiyle özdeşleştirilebilir. Çünkü bu yaklaşım, öznel bir sanatsal ifade olarak, birey için üzerinde durulması gereken bir eğilimdir. Dışavurumcu sanatçılar genellikle, kendilerine has bir teknikle sanatlarını gerçekleştirirler. Renk, biçim bozma, perspektif bozma vs. gibi gördükleri nesnelere kendi üsluplarıyla yeniden oluşturarak ötekine (izleyiciye) iletirler. Kendilerine göre farklı üslupları ele almaları, bir başkasına benzememeleri bir bakıma birey olma veya bireye duyulan arzunun da göstergesi olarak kabul edilebilir. Konuyu somut örneklerle analiz etmek için, Vincent Van Gogh'un *Arles'teki Yatak Odası* (Görsel 7) adlı yapıtı incelenebilir.



**Görsel 7:** Vincent Van Gogh. Arles'teki Yatak Odası. 1888. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 72 cm) Van Gogh Müzesi, Amsterdam. <https://bit.ly/3ksiIhS>

Gombrich, Van Gogh'un *Arles'teki Yatak Odası* eserini incelerken, onun sadece estetik yapısına bakmak yerine, onu yapan sanatçının (birey olan öznenin) nasıl bir ruh halinde olduğu kısmıyla da ilgilenmiştir. Gombrich bu konuda nasıl inceleme yapılması gerektiğini şu sözlerle açıklamıştır: “Belli ki, Van Gogh, gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesi ile fazla ilgilenmemiştir. O, renkleri ve biçimleri kullanarak, resmini yaptığı şeyler hakkında hissettiklerini ve başkalarının hissetmesi istediklerini iletiyordu” (Gombrich, , 1995, s. 458). Van Gogh yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği odayı resmetmiştir. Odayı inceleyecek olursak şu kanılara ulaşabiliriz: Sanatçı kendi yaşam alanını, dolayısıyla kendisine özel mahremiyet alanını da izleyicilere teşhir etmek niyetindedir. Sanatçı bir bakıma kendi *ben*'ini sunduğu da söylenebilir. Nasıl bir yaşam sürdürdüğünü, neler hissettiğini ve iç hikayesini anlatmak ister gibidir. Sanatçı kendisini nesnelere ifade etmeye çalışmış ve yoruma açık bırakmıştır. Bir bakıma kendi yaşam alanına izleyiciyi dahil etmiştir. Bu resimde izleyiciler sezinleme yolunu kullanarak, nasıl bir hayat sürdürdüğünü ve nasıl bir birey olduğunu yorumlayabilirler. Bir başka anlam da ‘öteki’nin, bireyin kendini var etmesi ya da hikayesinde sürekli katkıda bulunmasına yardımcı olabilir. Aynı şekilde öz yaratımına katkı sağlayabilir. Sanatçının (bireyin) yaratım sürecinde izleyicinin (ötekinin) rolünün büyük olduğunu söyleyebiliriz. Toparlamak gerekirse; sanatçı, sanat pratiğini gerçekleştirirken birey olarak iç hikayesini, dünyayı algılayış biçimini, içsel doğasını, duygu ve düşüncelerini izleyici (öteki) ile buluşturmuştur.

Oscar Wilde, birey için bireyselliğin bir tür görev olmadığına dikkat çekmiştir. Nedeni ise görev denen şeyin, bir başkası istediği için yapma zorunluluğu olan eylemdir. Devamında ise şunlara değinmiştir: “İnsan üzerinde herhangi bir hak iddia ederek gelmez. Doğallıkla ve kaçınılmaz olarak insanın içinden çıkagelir” (Wilde, 2016, s. 11). Yani sanatçı burada bir başkasının istediği şeyler yerine kendi düşündüğü ve içselleştirdiği şeyleri gerçekleştirmesi söz konusudur. Bu durum sanatçının bireysellik meselesiyle ilişkilendirilebilir. Çünkü bireysellik durumu, ‘öteki’nden farklı olduğu taktirde bireysel olarak kabul edilir. Bu düşünceden yola çıkarak; sanat için önceliğin her zaman bireysellikten yana olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı, ötekinin algılayış biçimine göre de sanat pratiklerini gerçekleştirebilir.

Birey kavramını ele alırken mutlaka kimlik sorusuna da değinilmelidir. Birey veya bireysellik her ne kadar tek bir kişiye ithaf ediyor olsa da onu toplumla ilişkilendirmek gerekir. Konuyla ilgili olarak Donald Kuspit; “bir yandan toplumsal kimliğin, bireyselliği engellediğini ve toplumun dayattığı mecburi davranışlara zorlandığını vurgularken bir yandan da estetik kavramının toplum içinde bile eleştirelilik düşüncesi içerdiğini ve bireyselliğe yönelik gerçeklik duygusunu keşfettirecek bir deneyim” (Kuspit, 2006) olduğunu söylemiştir. Bu duruma göre; bireysel kimliğin ilk şeklini oluşturan toplum gerçekliği olduğunu söylemek mümkündür. Birey kendi kimliğini varoluşsal bir çerçevede ele aldığında, toplumu veya toplumun dayatmasını da göz önünde bulundurmamak gerekir. Giddens’e göre:

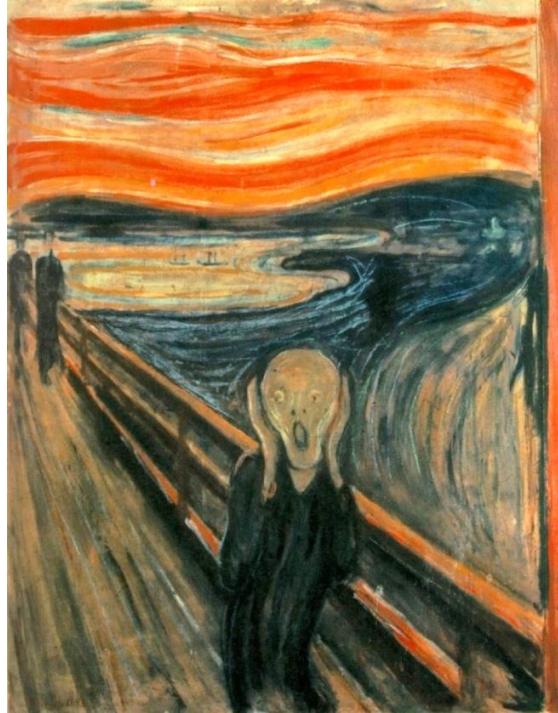
Bireysel-kimliğin kökleri derinlerde yatan sözel bir özelliği, onun dilsel terimler ‘ben/sosyal ben/sen’ biçiminde (veya kavramlar içinde) ayrışmasıdır. Bireysel-kimlik sadece bireye has bir özellik, hatta özellikler bütünü değildir. Bireysel-kimlik kişinin kendi biyografisinden hareket ederek refleksif olarak kavradığı benliktir. Kimlik burada yine de zaman ve mekânda sürekliliği gerektirir; ancak bireysel kimlik aktör tarafından refleksif olarak yorumlanan türden bir sürekliliktir. O kişiliğin bilişsel bileşenini içerir. Bir ‘kişi’ olmak sadece refleksif bir aktör olmak değil, aynı zamanda bireyin hem kendine hem de diğerlerine uyguladığı bir ‘kişi’ fikrine sahip olması demektir (Giddens, 2014, s. 74-75).

Bireysel kimlik sadece toplum içerisinde bir kişinin kendine özgü kişiliği ve karakteri biricik olarak görülse de aynı zamanda o kişinin toplumun diğer kişileri arasındaki bir kişi olarak da düşünülmalıdır. Asıl sorun ise toplum çerçevesinde ya da herhangi bir toplumsal gruba dahil olduğunda hala biricikliğini koruyor mu sorusudur. Modernite, bireyselliği tek tipleştirmeye ve kişi için de kendisinin karar almasına yönelik şablonlar sunabilir. Modernite kişinin önüne serilmiş kataloglardan herhangi birini seçerek karar alma mekanizmasını ve

bireyin kişiliğini de bir bakıma kontrol altına almaya çalıştığı da düşünülebilir. Giddens konuya dair görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

Modernite, diğer birçok konudaki kararlar kadar, ‘Nasıl yaşamam gerekir?’ sorusunun nasıl davranmamız, giyinmemiz ve beslenmemiz gerektiğine ilişkin kararlar içinde cevaplandırılma biçimini de etkileyen, Bireysel kimliğin zamanla gelişimi içinde yorumlanan gelenek-ötesi bir düzendir (Giddens, 2014, s. 28).

Söz konusu bu düşüncelerin farkına varan birey kimi zaman bunalım sürecine girebilir. Büyük kalabalıklar, endüstrileşme, kent yaşamı ve en önemlisi kapitalizmin gelişimi kimi bireyleri yalnızlaştırmaya, mutsuzlaştırmaya götürebilir. Bahsedilen konuyla ilgili Edvard Munch’un *çığlık* (görsel 8) tablosu önemli bir örnek olarak ele alınması gerekir.



**Görsel 8:** Edvard Munch. Çığlık. 1893 (Ahşap Üzerine Yağlı Boya 84 x 66 cm) National Gallery, Oslo.  
<http://bit.ly/3c2DbZ5>

*Çığlık* adlı bu eser; modern çağ bireyinin yalnızlığını ve anksiyetesini anlatan bir resim olarak yorumlanabilir. Sanatçı bu tablonun birçok varyasyonunu da yapmıştır. 1985’te litografi versiyonunda *Geshrei* (çığlık) notunu da resmine dahil etmiştir. Aynı zamanda bu bahsi geçen baskının hemen altına *Doğadan müthiş bir ses duydum* yazısını da eklemiştir. Munch, kendi günlüğünde bu tablonun oluşum hikayesini şu şekilde açıklamıştır:

Yolda iki arkadaşımızla yürüyorduk- güneş batıyordu- derin bir melankoli içinde boğuldum- Aniden gökyüzü kan kırmızı olmuştu sanki- ayağa kalkıp korkuluğa yaslandım, kendimi aşırı yorgun hissediyordum- alandaki bulutlar tıpkı bir alev gibiydi- Arkadaşlarım Yürümeye devam ettiler- Bulduğum yerde endişeyle titremeye başladım ve doğadan gelen muazzam ve sonsuz bir çığlık duydum (Müller-Westermann, 2005, s. 43).

Gökyüzünü kırmızı ve sarı renklerle tonlayan sanatçı adeta yeri ve göğü birbirine kaynaştırarak bir kaos havası oluşturmuştur. Bireysel bakış açısıyla, içinde bulunduğu psikolojik durumu resme aktarmayı başarmıştır. Tahta köprünün simetriğini insan yapısının bir ürünü olarak ele alan sanatçı, deniz ve gökyüzünden farkı bir şekilde oluşturmaya özen gösterdiği görülebilir. Yapay ve doğal unsurlar birbirlerinden farklı şekillerde belirtilmiştir. Resmin merkezinde çığlık atan figürün modernitenin dayattığı toplumsal yaşama dair bir öfkesi olarak da düşünülebilir. *Çığlık* resmi, bir bireyin iç dünyasını anlatan, sessizce çığlık atan, feryat eden bir kimseyi temsil etmektedir. Resimdeki bu duygu atmosferini Slavoj Žižek şu şekilde açıklamıştır: “Çığlık atanın boğazına kılçık takılmış gibi sessiz bir çığlıktır bu; dile gelmeyen çığlık atan öznenin içinde bulunduğu mekânı bükerek, kendini ancak sessiz bir görselin tarifi kisvesi altında ifade edebilen bir tıkanmadır” (Zizek, 2014, s. 68). Ayrıca kullanılan renkler, çarpıtmalar, keskin çizgiler, dairesel biçimler, şiddeti temsil eden kırmızı tonlamalar, resme derin duygu ve anlam sunmak için kullandığı düşünülebilir.



**Görsel 9:** Auguste Rodin. Balzac Anıtı. 1898 (Bronz heykel 2,82 x 1,22 x 1,04 m) 136 Raspail Bulvarı, Paris.  
<https://bit.ly/31P3Kek>

Heykel disiplinini incelediğimizde, bu bireysellik ve özgünlük kavramlarını benimseyen sanatçılar arasında ilk karşılaşacağımız sanatçı Auguste Rodin olacaktır. Gombrich Rodin için; “Emprestyonistler gibi yapıtın ‘bitmiş’ gibi görünmesinden hoşlanmıyordu. Seyircinin yapıtı zihninde tamamlamasını amaçlıyordu. Bunun içindir ki taşın belirli kısımlarını kaba haliyle bırakıyordu” (Gombrich, , 1995, s. 528) sözlerini eklemiştir. Genel olarak Rodin’nin heykellerinde bitmemişlik tavrı hakimdir. Bu oluşturma tekniğiyle de izleyiciler ve sanat eleştirmenleri tarafında çokça eleştirilmiştir. O dönemdeki kimi insanların da Rodin’nin bu sanatsal üslubuyla ilgili tembellik ettiğini bile düşünmüşlerdir. Oysa Rodin, Michelangelo’nun sanatıyla da ilgilenmiş, ona hayranlık da duymuştur. Klasik heykelleri önemseyen ve geleneksel sanatı da benimsemiş bir sanatçı olduğunu da söylenebilir. Rodin’nin bu tavrını Michelangelo’ya kıyaslayacak olursak; Michelangelo heykeli oyup çıkarmak anlayışının yerine Rodin direk olarak taş, mermere veya maddeye biçim vermiştir. Rodin’nin bu sanatsal üslubu eleştirmenler tarafından sıkça eleştirilere maruz kalmıştır. En büyük tartışmaya neden olan eseri ise *Balzac Anıt Heykeli* (Görsel 9) olduğu söylenebilir.

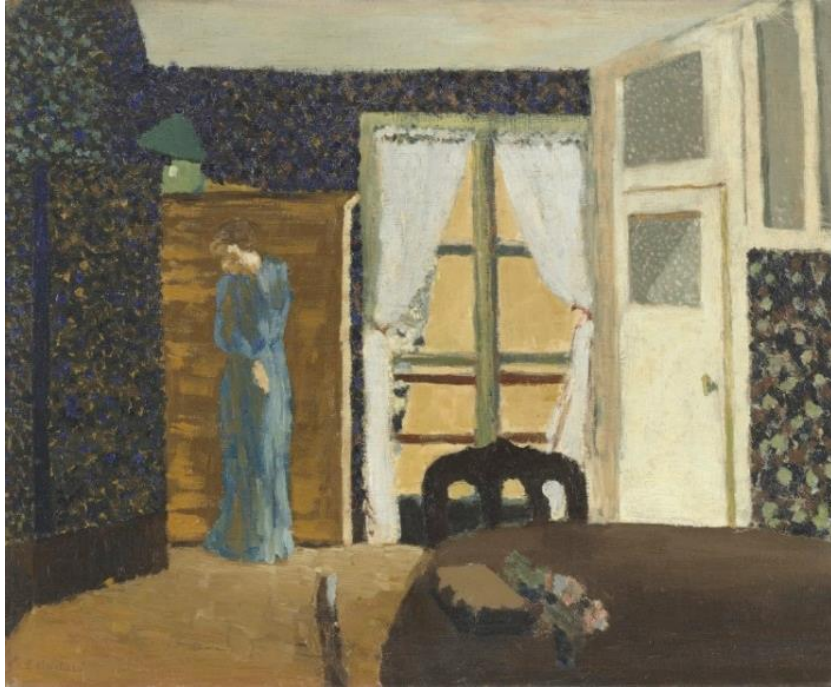


**Görsel 10:** George Grosz. Metropolis. 1916-1917 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 100 x 102 cm) Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. <http://bit.ly/3r4fdRN>

George Grosz'un *Metropolis* (görsel 10) adlı resminde, 20. yüzyılın toplumsal sorunlarına değinmeye çalıştığı görülür. Kübizm ve Fütürizmin etkileri görülse de daha çok Dışavurumcu bir üslupla resmedilmiştir. Toplumsal eleştiri öğelerini barındıran bu resimde Grosz, bireyleri telaşlı ve kalabalık bir yığın gibi tasvir etmiştir. Bir kıyamet sahnesini andırır gibi kent görünümünü resmetmiştir. Resmin ortasında bir bina ve bu binanın etrafında sağa sola kaçan telaşlı bireyler göze çarpmaktadır. Tasvirler yakından incelediğimizde; sanki maske takmış gibi, yüzlerinde herhangi bir mimik veya bireye özgü bir farklılık görülmemektedir. Sanatçı içi boşaltılmış bireylere dikkat çekmek için böyle bir yöntemi kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Grosz, birey ve nesnelere bir arada, tamamen birbirine karışmış gibi resmetmiştir.

Modernizmle beraber sanatçılar için bireysellik önemli bir noktaya varılmıştır. Hemen hemen her sanatçı kendi bireyselliğini sanatlarına taşımışlardır. Özgünlük sanatçı için bir imza niteliğinde olduğu söylenebilir. Çünkü bu dönemdeki sanatçıların teknik ve üslupları, o sanatçının biricikliğini önemli ölçüde kanıtlar niteliktedir. Bireysel tavır, resmin odak noktası haline geldiği de söylenebilir. Resimlerdeki bireyler önemsendiği kadar nesnelere de

aynı ölçüde önem göstermiş oldukları görülür. Figür (birey) ile nesnelere arasında sıkı bir bağ olduğunu ve bunları bir arada, bütünleyici olarak işledikleri görülebilir. Sanatçılar, bireyi resmin önemli yerlerinde konumlandırırken, mekân ve mekân içindeki nesnelere de birbirini tamamlayan etkenler gibi göstermişlerdir. Bir bakıma sanatçılar kendi beğenilerini ve dünya görüşlerini oluşturdukları yapıtlarda göstermeye çalışmışlardır. Aynı zamanda yapıtlardaki figüratif imgeler incelendiğinde; onlara karakteristik özellikler kazandırmaya çalışmışlardır. Karakteristik özelliklerin çözümlenebilmesi için de nesnelere başvurmuşlardır. Bu dönemdeki sanatçılar genellikle günlük yaşamlarından yansımaları aktarmaya çalışmışlardır. Günlük yaşamdan sahneleri anlatan resimler genellikle, bireyin iç dünyasını anlatmak için kullanılan bir yöntem olduğu söylenebilir.



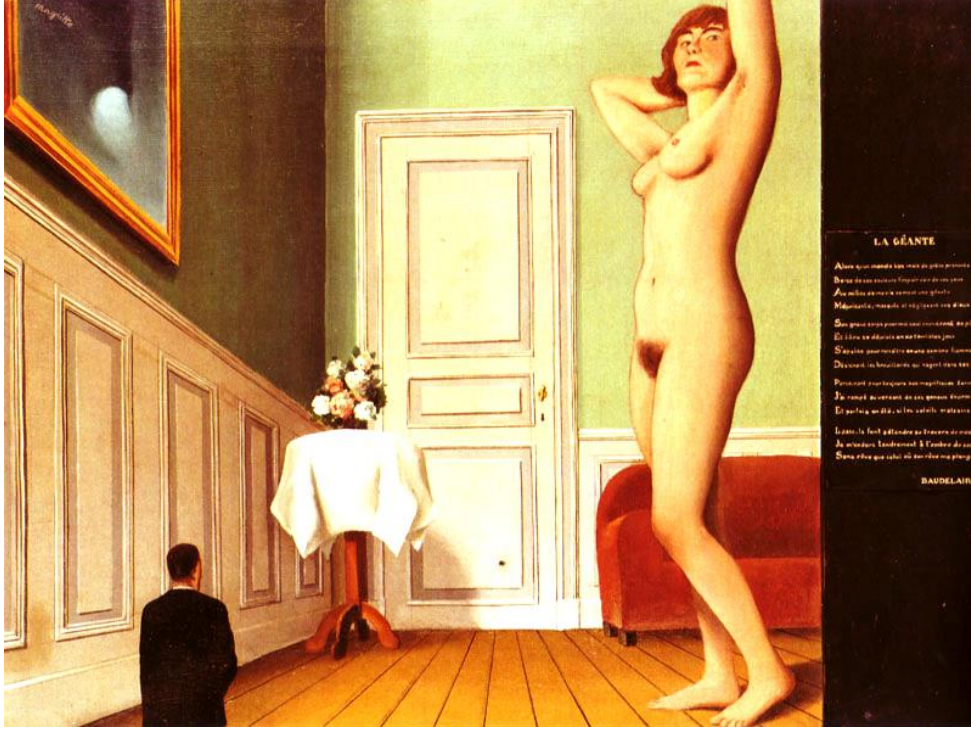
**Görsel 11:** Edouard Vuillard. Pencere. 1894 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 37,9 x 45,5 cm) Museum of Modern Art, New York. <http://mo.ma/3qGX4cw>





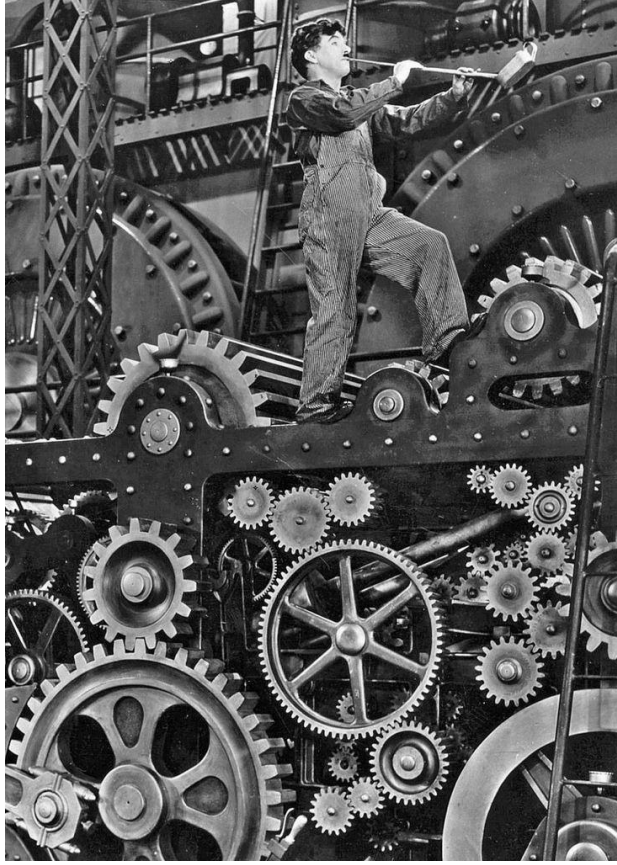
**Görsel 12:** Pierre Bonnard. Banyoda çıplak. 1925 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 104,8 x 65,4 cm) Museum of Modern Art, New York. <https://bit.ly/3sKlrrt>

Edouard Vuillard (görsel 11) ve Pierre Bonnard (görsel 12) resimlerinde yenilikçi bir bakış açısıyla sanat yapıtları oluşturmuşlardır. Birey ve nesnelere kullanılan renk ve ışık teknikler onları birbirinden ayrılmaz bir bütün gibi görünmesine olanak sağlamıştır. Birbirleriyle olan uyum ve kaynaştırmalar her iki şey için (birey ve nesne) eşit ölçüde önemsenmiş oldukları görülebilir. Resimlerde figüratif imgeleri çıkardığımızda bile anlam bütünlüğünün neredeyse ortadan kaybolmayacağı da görülebilir. Her iki sanatçı da günlük yaşamdan sahneleri tuvallerine taşımışlardır. Günlük olarak karşılaştığımız nesnelere, mekanları, bireyin içinde yaşadığı koşul ve durumları bir bütün olarak ele almışlardır. Günlük yaşamın önemini Donald Kuspit şu şekilde açıklamıştır: “Günlük yaşamın olayları ve durumlarındaki aşkınlık anlarını göstermek- gündelik olanı- hatta bilinçdışı gündelik olanı- öyle estetik bir şekilde ele alırlar ki gündelik olana dair beklentilere uymaz” (Kuspit, 2006, s. 143). Ayrıca D. Kuspit Matisse, Bonnard ve Morandi'nin günlük yaşamdan sahneleri göstermeye çalışmak gibi bir amaçlarının olduğunu da belirtmiştir.



**Görsel 13:** Rene Magritte, *Dev Kadın*. 1929-1930 (Kâğıt Üzerine Suluboya, Kontrplak 54x73 cm) Museum Ludwig, Köln. <https://bit.ly/3rWZrs8>

Rene Magritte, *Dev Kadın* adlı eserinde, kadını hacimsel olarak erkekten daha büyük resmetmiştir. Bir başka deyişle kadını üstün kılmıştır. Mekâna ve mekânın içindeki nesnelere dikkate aldığımızda, bize sırtı dönük olan erkeğin daha da küçük yaratıldığı gözlemlenebilir. Birey ve nesne bakımında ele alındığında, erkek için tüm nesnelere büyük olduğu, dev olarak nitelenen kadının ise mekân ve nesnelere açısından daha uyumlu olduğu gözlemlenebilir. Resimde görünen dünyada kadının dev değil de erkeğin küçük olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Magritte eserlerinde bu tür karmaşaları izleyiciyi düşündürmek için sıkça kullandığı bir yöntem olarak da bilinir. Ayrıca resmin adı Baudelaire'in *Dev Kadın* adlı şiirinden alındığı da bilinmektedir. Hatta sanatçı şiiri olduğu gibi resmin sağ tarafına aktarmıştır.



**Görsel 14:** Charlie Chaplin, *Modern Zamanlar* Filminden Bir Sahne, 1936. <http://bit.ly/2PaEs7d>

20. yüzyılın ilk yıllarında gelişen teknolojiyle beraber makineler yaşam ve iş alanlarına dahil olmuştur. O yıllarda makineler bu günkü görünümünde de değillerdi. Genellikle daha büyük, gürültülü ve çıplaktılar. Bu durumu çeşitli disiplin alanlardan sanatçılar da sanat nesnesi olarak kullanmışlardı. Özellikle de sinema alanında Charlie Chaplin *Modern zamanlar* filminde (Görsel 14) makinelerin ve makineleşen bireyleri konu etmişti. Mehmet Yılmaz, *Modern zamanlar* filminin önemini şu şekilde yorumlamıştır: “Makineleşmenin neden olduğu toplumsal gerçekliği ve bu gerçeklik doğrultusunda insan doğasının başkalaşımını komedi ve eleştiri aracılığıyla gözler önüne sermesi ve bu sayede *modern insan* kavramının ortaya çıkmasını sağlayan dinamikleri anlamamızı sağlaması açısından çok önemli bir film olarak değerlendirilmektedir” (Yılmaz M. , 2013, s. 66). *Modern zamanlar* filmi, 1930’lu yıllarda ortaya çıkan ekonomik buhranı, makineleşmeyi, işsizliği ve bunlara benzer pek çok toplumsal sorunları o dönemlerde yaşayan bir bireyin (Şarlo’nun) gözünden izleyicilere aktarmıştır.



**Görsel 15:** Raoul Hausmann. Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhü) 1920. (Bulutlu Nesnelere Asamblaj 32.5 x 21 x 20 cm) Centre Pompidou, Paris. <https://bit.ly/ztfyL9J>

Dada sanatçıları da bu makineleşme durumunu çeşitli nesnelere ve fotomontajlarla izleyiciye sunduğu da bilinmektedir. Bunlardan en bilindiği ise Raoul Hausmann'ın *Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhü)* (görsel 15) adlı asamblajıdır. Hausmann, burjuva sistemine, savaşa ve aynı zamanda da makinalaşmaya karşı eleştirel bir tutum içindedir. Bu düşünceden yola çıkarak, mekanik nesnelere insan bedenine montajlayarak onları bir bütün halinde sergilemiştir. Cilalanmış, parlatılmış tahta bir büste; mücevher kutusu, mezura, bozuk saat, çiviler, alüminyumdan yapılmış asker bardağı, kamera aksamı ve cüzdan gibi pek çok metaforik anlam barındıran nesnelere yerleştirmiştir. Bu süreci sanatçı şu sözlerle anlatmıştır:

Zamanımızın ruhunu, ilkel halindeki herkesin ruhunu ortaya çıkarmak istedim ... Sıradan insan, şansın kafasına yapıştırdığı kapasitelerden başka bir şeye sahip değildir, dışarıdan beyin boştu. Bu yüzden güzel bir tahta kafa aldım, uzun süre zımpara kâğıdı ile cilaladım. Arkasına bir cüzdan sabitledim. Küçük bir mücevher kutusu aldım ve sağ kulağımın yerine taktım. İçine bir tipografik silindir ve bir boru sapı ekledim. Tahta bir cetvele sabitlenmiş, eski bir antika kamera parçasını da tahtaya ekledim. Zamanın dışında ruhun yalnızca sayısal bir anlamı var. Böylelikle şakaklardaki vidaları ve alındaki bir santimetre cetveli parçasıyla bugün hala duruyor (Benson, 1987, s. 61) .

Raoul Hausmann'ın bu eseri, kendisinin de dediği gibi Modern çağın bireyini temsil etmektedir. Görüldüğü üzere *Mekanik Kafa* bir baş formudur. Günümüz bireyinin kişiliğini ve düşüncesini temsil etmek için kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca baş formunu odun

materyalinden seçmiştir. Odun seçmesinin nedeni, bir yaşam belirtisinin olmayışı ve kişilikten yoksun oluşunu daha çarpıcı bir biçimde göstermek için olduğu düşünülebilir.

Bu dönemlerde teknolojinin gelişimiyle beraber, birey için yalnızlaşma, kişisizleşme ve en önemlisi de kimlik yitimi gibi bireysel sorunların ortaya çıktığı da söylenebilir. Bu süreçlerde insanı birey olarak ele almak giderek yoksunlaşmış, içeriksiz ve aynı zamanda anlamsızlaştırılmıştır. Modernite ve kapitalizmin oluşturduğu toplumsal yapı, bireyi daha çok pazara uygun hale getirmeyi amaçlamakta ve kimi zamanda bu amacı dayatmaktadır. Bu konuya dair Adorno ve Horkheimer, kapitalist sistemin gizliden gizliye ya da dolaylı bir şekilde bireye; “benim gibi düşün ya da yok ol, demek yerine, benim gibi düşünmemekte serbestsin. Yaşamını ve tüm sana ait olanları da koruyabilirsin. Ancak o andan itibaren aramızda bir yabancıymısın” (Adorno & Horkheimer, 1989, s. 133) demekte olduğunu iddia etmişlerdir. Bu sistem bireyi yeniden kurgulama çabasına girişmiştir. İnsanların birbirlerinden olan farklılıklarını yok etmeye çalıştıkları da düşünülebilir:

Kültürün endüstrileşmesi, endüstri toplumu içinde yer alan insan tekinin de bir endüstri ürünü gibi görülmesi, dolayısıyla insanın herhangi bir nesne haline gelmesi, yani şeyleşmesi sonucunu doğurur- Kültür endüstrisi çağında birey bir yanılısamadır. Ancak bunun tek nedeni üretim araçlarının standartlaşması değildir. Bireye yalnız ve yalnızca genel ile mutlak özdeşleşmesini sorgulamadığı koşulunda tahammül edilmektedir (Adorno & Horkheimer, 1989, s. 154).

Modernizmin, bireyi öteki bağlamından kopararak (tek tipleşme), insani değerleri göz ardı edip, anlamsız, tüketen ve ruhsuz bir toplum oluşturmaya yönelik bir amacı olduğu da söylenebilir. Dellaloğlu, Adorno ve Horkheimer'in günümüz bireyi hakkındaki ortak düşüncelerini, Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim* adlı makalesiyle ilişkilendirip şu şekilde bir yorum ileri sürmüştür:

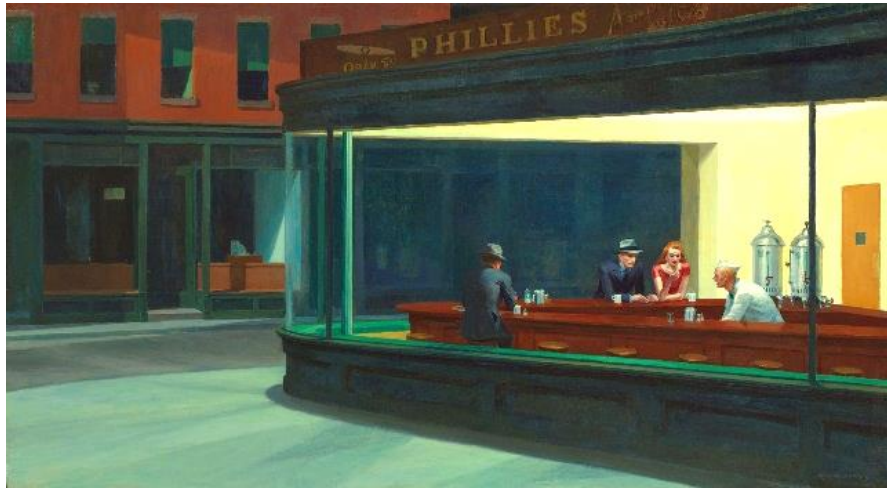
Benjamin sanat eserinin teknolojik biçime bürünmüş yaratım sürecini, modern kültürün krizi olarak değerlendirir- Mekanik yeniden üretim, algı zincirinde bir kopuşa işaret eder. Bütünsel algı parçalanır. Sanat eserinin algılanış biçimindeki dönüşüm, mekanik yeniden üretim aracılığıyla zaman ve mekân anlayışının zeminini kayganlaştırır, hatta kaybeder. "Hale"nin kayboluşu, tarihsel tanıklığın ve bütünsel algının yok oluşuna yol açar. Sanat, insan gibi mekanik yeniden üretim aracılığıyla sahiçiliğini yitirmiştir. Sanat için mekanik yeniden üretim, insan bakımından onun şeyleşmesi anlamına gelir (Dellaloğlu, 1995, s. 95-96) .

Dellaloğlu'un bahsettiği *halenin kayboluşu*, Edward Hopper 'in resimlerindeki bireyleri anlatır gibidir. Hopper, yaşadığı dönem içerisinde en gerçekçi sanatçılar arasında yerini

almıştır. Otuzlu yaşlarında kendi sanatsal bakış açısını oluşturarak, yaşamının son dönemlerine kadar bu doğrultuda eserlerini gerçekleştirmiştir.



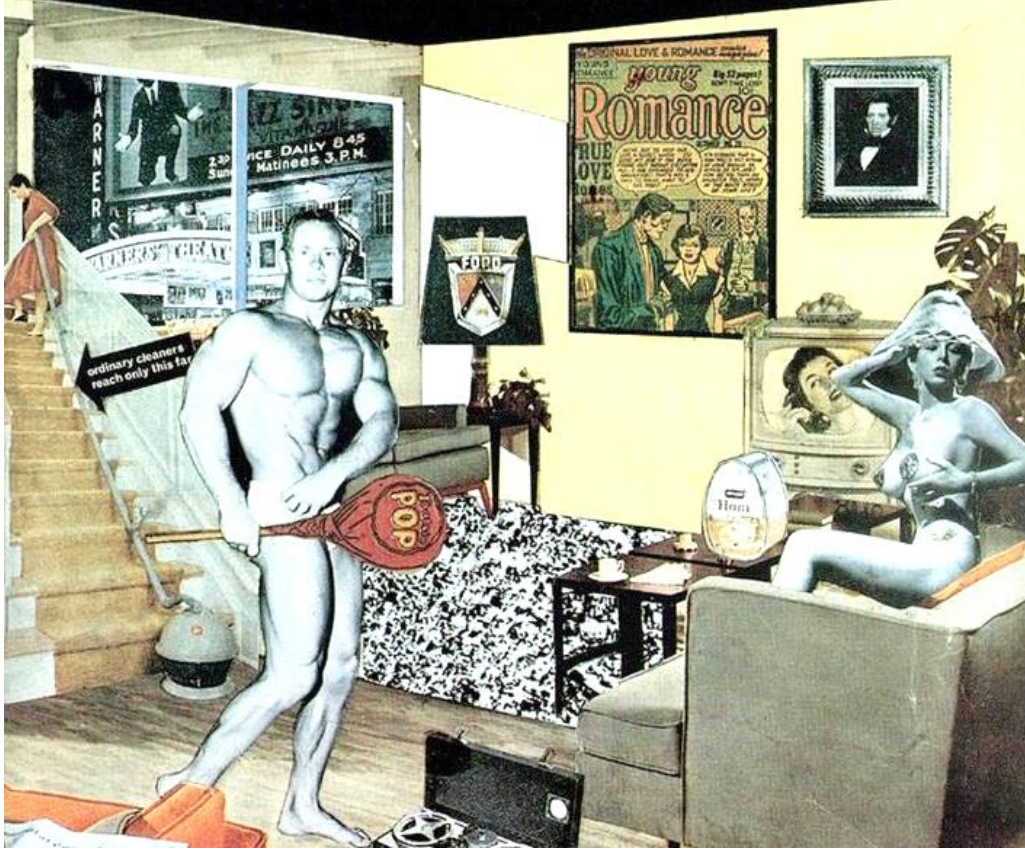
**Görsel 16:** Edward Hopper. Sabah Güneşi. 1952 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 101,98 x 71,5 cm) Columbus Museum of Art, Ohio. <http://bit.ly/3qQyXlu>



**Görsel 17:** Edward Hopper. Gece Kuşları. 1942 (tuval Üzerine Yağlı Boya 84 x 102 cm) School of the Art Institute, Chicago. <http://bit.ly/3pflKIu>

Edward Hopper, genellikle kent yaşamındaki bireylerin yaşadığı psikolojik sorunlara dikkat çekmek istemiştir. Dış mekandaki resimlerine bakıldığında terk edilmiş ve dış dünyadan soyutlanmış birer nesne gibi kurgulayarak derin anlamlar yüklemiştir. Hopper 'in mekanları

ıssız gibi gözükmetedir. Bu ıssızlık hissi resimlerde yer alan bireylere de yansıtılmıştır. Bu bireyler genellikle çaresiz, umutsuz ve bir bekleyiş içindelermiş gibi dururlar. Etrafındaki nesnelere de tıpkı bireylere verdiği nitelikler gibi resmetmiştir.



**Görsel 18:** Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* 1956 (kolaj 26 x 25 cm)  
Kunsthalle Tübingen, Tübingen. <http://bit.ly/36tbZ2n>

Modern dönem ve kent bireyinin, günlük yaşantısını anlatan bir başka sanatçı ise Richard Hamilton'dur. Hamilton'un, *'Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?'* (Görsel 18) adlı yapıtı geleneksel resim anlayışından tamamen uzak, basit ve yeni bir teknikle oluşturmuştur. Kitle kültürünü eleştirirken aynı zamanda bu eleştiriyi resmi oluşturan kolaj tekniğiyle de güçlendirmiştir. Sanatçı yaşadığı dönemin popüler kültürünü ve popüler kültürü oluşturan nesnelere dikkat çekmeye çalışmıştır. Bu eser Pop Sanat'ın ilk örnekleri arasında yer alır. Hamilton'a göre Pop Sanat; "toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: 20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmaz olduğunu söylemiştir" (Antmen, 2008, s. 159). Resmin

merkezinde yer alan kadın ve erkek imgeleri, günümüz bireylerine bir göndermede bulunuyor. Sanatçı, kendisini nesneleştiren bireyleri bir obje gibi resmine yerleştirmiştir. Etraftaki nesnelere de o bireylere ait olma veya statü kazandırmak için kullanılmış olduğu düşünülebilir. Hamilton bu nesnelere, işlevlerinden çok bir statü göstergesi olarak kullanmıştır. Antmen, Hamilton'un sanatını şu şekilde yorumlamıştır:

Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görünmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanmaya başlamasından kaynaklanır. Hamilton'un sunduğu dünyadan hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur. (Antmen, 2008, s. 160)

Ahu Antmen'in de değindiği gibi, resimde herhangi bir doğal unsura rastlanılmamaktadır. Kadın ve erkeğin duruşu sıradan bir ev eşyası niteliğinde olup, içleri tamamen boşaltılmış gibi görünmektedir. Sanatçı, bir bakıma bireysellikleri elinden alınmış veya kendi rızalarıyla bireyselliklerinden vazgeçmiş bireyleri eleştirmektedir.



**Görsel 19:** Fikret Mualla, Mavi Arka Planda Sokak, 1961, (Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 54 x 65 cm) <http://bit.ly/3qDeneO>

Fikret Mualla *Mavi Arka Planda Sokak* adlı eserinde, statü ve kimlik gibi kavramları nesnelere aracılığıyla izleyicilere sunduğu söylenebilir. Mualla, bu tür göstergeleri direk değil de dolaylı yoldan anlatmaya çalıştığı da düşünülebilir. Birey ve nesne kavramlarından uzaklaşmadan resim incelendiğinde, bu konuya dair pek çok ipucuna ulaşılabilir. Fikret



Mualla bu eserinde bireyin nesnelere olan ilişkisi ve nesnelere yüklediği anlamı izleyiciye sunmuştur. Buradaki en önemli nesnelere; bireylerin giydiği kıyafetler ve ellerinde tuttuğu şeyler olarak yorumlayabiliriz. Kıyafetler kol ve bacaklardan daha detaylı bir şekilde işlendiğini görebilmek mümkündür. Yaşlı, genç ve çocuk olmak üzere birçok farklı yaş gruplarından ve farklı sosyal statüden bireyleri bir arada sunmuştur. Resmin sol tarafında bulunan kadın, resimde yer alan diğer bireylerden daha üst bir statüde olduğu düşünülebilir. Üst statüde olmasının bir başka göstergesi ise, kadının vücut hareketlerinden ve giydiği kıyafetten anlaşılabilir. Tüm figürler izleyiciyle göz göze gelecek bir biçimde yerleştirilirken sadece o başka bir tarafa bakmaktadır. *Mavi Arka Planda Sokak* adlı resimde bulunan bireyler, içinde bulunduğu koşulların eylemlerini yansıtmışlardır.



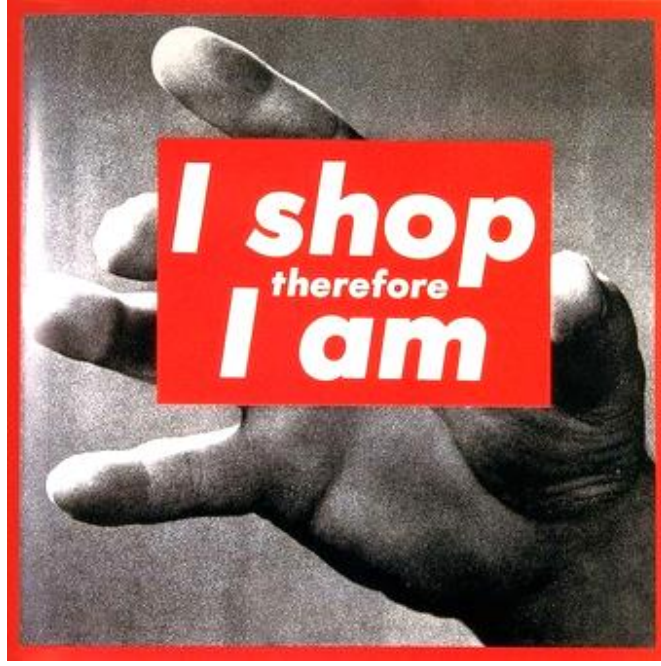
**Görsel 20:** Francis Bacon. Bir Odada Üç Figür. Triptik. 1964 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, her biri: 198 x 147 cm) Centre Pompidou, Paris. <http://bit.ly/36tf7LD>

Bireyin modernite sistemi içinde yaşadığı içsel sıkıntıları, kaygıları ve anksiyeteleri ele alırken, İngiliz sanatçı Francis Bacon'u da irdelemek gerekir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan gerilimler pek çok sanatçıyı etkilemiş ve aynı zamanda bu sanatçıların yapıtlarına da konu olmuştur. Bacon, günümüz dünyasında yaşamın, en gerçekçi, çarpıcı ve ruhsal halini, kendi perspektifinden izleyicilerine eşi benzeri görülmemiş bir tuhaflıkta sunmuştur. *Bir Odada Üç Figür* adlı resminde (görsel 20), bireyleri çarpıtarak onları kaba bir et parçası gibi oluşturmuştur. “Bir oda içinde yalnız olan, çarpıtılmış belirli duruşlar içindeki insan figürlerinde var olmanın getirdiği acı, korku, trajedi, umutsuzluk, ruhun kötü yanları ve karanlığı mevcuttur” (Yılmaz N. , 2021, s. 2).



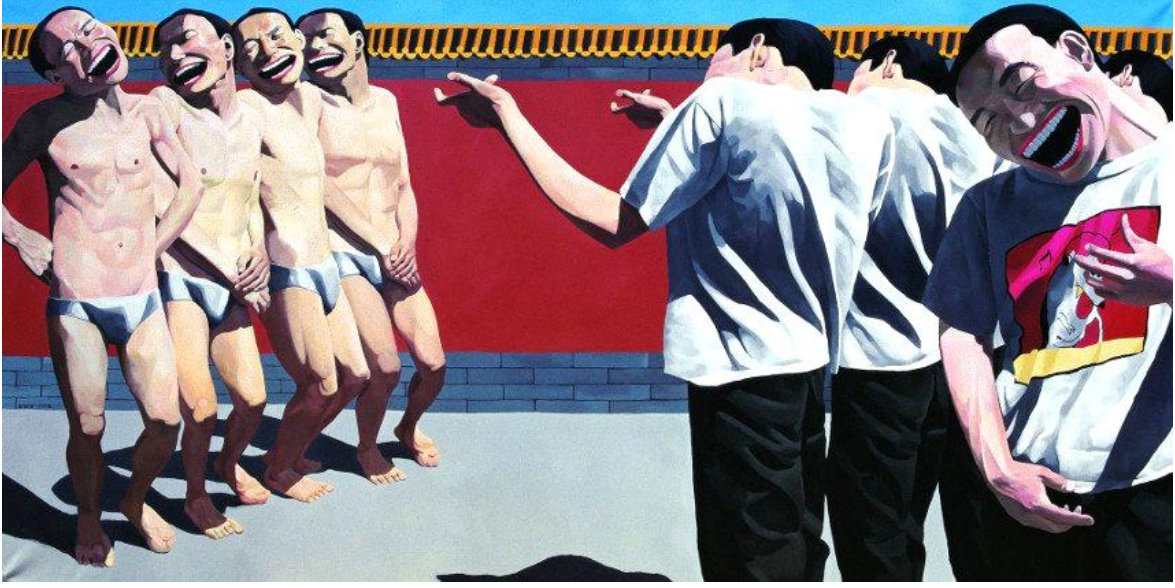
**Görsel 21:** Lucas Samaras, Fotoğraf Dönüşümü, 1974. (Fotoğraf Üzerine Müdahale. Renkli Anında Baskı: Polaroid SX-70. 7,9 x 7,9 cm) Pace Gallery, Londra. <http://mo.ma/2McTCIO>

Bir başka sanatçı örneği ise Yunan asıllı Amerikalı sanatçı Lucas Samaras'tır. Samaras, genellikle kendi imgesinden yararlanarak, birey ve kimlik gibi konular üzerinde düşüncelerini fotoğraf yardımıyla görsel bir boyuta taşımıştır. Bu fotoğrafları olduğu gibi değil de üzerinde birtakım müdahaleler yaparak, anlatımını güçlendirmiştir. Mutfakta elini başına dayamış, çıplak halde düşüncelere dalan bir bireyin; kent yaşamındaki stresini, nesnelere dünyasındaki yalnızlığını ve acizliğini en doğal şekilde, bireyin kendi yaşam alanından izleyicilere aktarmıştır.



**Görsel 22:** Barbara Kruger, İsimsiz- (Satın Alıyorum, O Halde Varım), 1987 (Fotoğrafik İpek Baskısı 125x125 cm) Museum of Modern Art, New York. <http://bit.ly/3qpJrOX>

Barbara Kruger bu yapıtında, Descartes'in *Düşünüyorum, O halde varım* düşüncesini; *Satın Alıyorum, O Halde Varım* olarak günümüze uyarlamıştır. Kapitalist sisteme ve onun dayattığı argümanlara karşı sert bir eleştiri biçimindedir. Günümüzde bireyin sadece tüketerek var olabileceğini, bu sayede kimlik ve statü kazanabileceğini vurgulamıştır. Kruger, genellikle yapıtlarını bir reklamın afişi ve bir reklam sloganı gibi oluşturur. Bu yapıtın anlatmak istediği düşünce John Berger'in reklam için söylediği tanımla birebir örtüşmektedir: "Reklamın dayattığı temel huzursuzluk şu bakımdan doğar: Hiçbir şeyin yoksa sen de bir hiç olursun" (Berger, 1995, s. 143).



Görsel 23: Yue Minjun, *İnfaz*, 1995. (Tuval Üzerine Yağlı Boya 150x300 cm) National Art Museum of China, Pekin.  
<http://bit.ly/2Zlp0q1>

Francisco De Goya'nın (Görsel 5) *üç mayıs* adlı eserinden ilham alınarak yeniden günümüze uyarlanan bu yapıt; Yue Minjun'un en politik eserlerinden biri olarak kabul edilir. Sanatçı, 1989'da Çin'de meydana gelen *Tiananmen Meydan Katliyatı*'nı ele almıştır. Ayrıca bireylerin arkasında duran kırmızı duvar, İmparatorluk Sarayını işaret etmektedir. *İnfaz* adlı bu resim, bir kurşuna dizilme anıdır. Fakat burada bir silah imgesi yoktur. Sanatçı, askerleri silah tutuyormuş gibi betimlemiştir. Bir nesnenin sadece tutuşunu bile göstermek o nesneye ait tüm çağrışımları zihinde canlandırmaya yetebilir. En ilginç olanı ise; bireyin o nesneyi işaret etmesi, herkes tarafından aynı şekilde algılanabilir oluşudur. Yue Minjun resimlerindeki figürleri kendi portresinden yararlanarak oluşturmaya özen gösterir ve her zaman abartılı bir şekilde gülen, birbirlerine benzeyen bireylere (kendi portresine) yer verir. Söz konusu bu durum *İnfaz* resmi için de geçerlidir. Hem katledilen hem de katleden kişilerin histerikli bir şekilde gülmesi pek çok politik anlamı da içinde barındırır. Gülmenin politik bir eylem olduğunu söylemek mümkündür: Yaşamın saçmalığına, rejimine, politik baskılara ve iktidara karşı yapılan bir tür alaycı yaklaşım olarak yorumlanabilir. Bu durum aynı zamanda bir bireysellik göstergesi olarak da düşünülebilir.

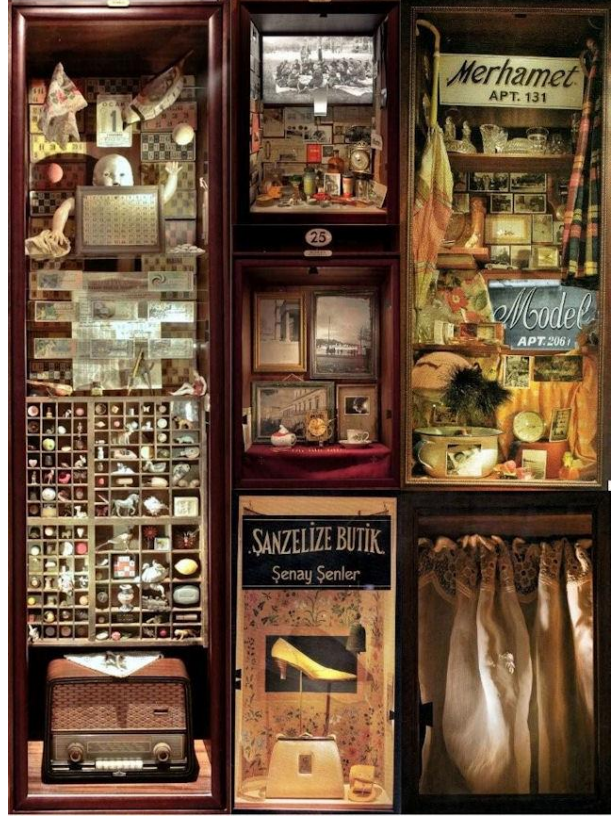


**Görsel 24:** Liu Bolin, Yol Bloğu, 2007 (Fotoğraf) <http://bit.ly/3qB44HW>

Liu Bolin, *Yol Bloğu* adlı yapıtında görüldüğü gibi bir bireyin dış dünyadaki nesnelere arasındaki bağı konu alıyor. Genellikle eleştirel bir yaklaşımla bireyin bugünkü dünyadaki konumunu anlatmaya çalıştığı da söylenebilir. Fotoğraftaki bireyin, bir yol bloğuna kamufle olduğu görülmektedir. Liu Bolin bu çalışmasında; günümüz koşulları altında yaşayan bireylerin nesnelere karşısındaki silikliğine ve yenilmişliğine karşı duyduğu rahatsızlığı görsel bir dil ile anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı tüm çalışmalarında bu silikleşmeyi ele almıştır. Bireyin silikleşmesi, giderek yok olması, nesneleşmesi, değersizleşmesi veya eski gücünü yeni bir şeye teslim etmesi gibi pek çok farklı anlamlarla yorumlanabilir.



**Görsel 25:** Orhan Pamuk, 2012. Masumiyet Müzesi'nden detay: 1, Beyoğlu / İstanbul. <http://bit.ly/3uyQAPy>



**Görsel 26:** Orhan Pamuk, 2012. Masumiyet Müzesi'nden detay: 2, Beyoğlu / İstanbul. <http://bit.ly/3uyQAPy>

Orhan Pamuk, birey ve nesne ilişkisini *Masumiyet Müzesi* ile alışık olmadığımız farklı bir yöntem ve anlayışla gerçekleştirmiştir. Yazar, romanındaki bir bireyden yola çıkarak; Türkiye'nin ve özellikle de İstanbul'un 1950'lerden 2000'li yıllar arasına dek uzanan dönemi nesnelere aracılığıyla anlatmaya çalışmıştır. 2008 yılında piyasaya çıkan *Masumiyet Müzesi* adlı roman, 4 yıl sonra yine aynı adı taşıyan bir müze ile de somutlaştırılmıştır. Müzede; romanda söz konusu olan ana karakterlerin gördüğü, giydiği, kullandığı, dokunduğu kısacası hayatına temas eden her türden nesnelere müzenin vitrinlerinde sergilemiştir. Ayrıca Orhan Pamuk, bireyleri nesnelere aracılığıyla daha iyi tanıyabileceğimizi de savunmuştur. Pamuk, bu düşüncüyü müzesinin manifestosunda şu şekilde açıklamıştır:

Müzeleri seviyorum ve pek çokları gibi her geçen gün müzelerde daha mutlu hissediyorum kendimi. Müzeleri çok ciddiye aldığım için bazen öfkeli, kuvvetli düşünceler geliştirim. Ama müzeler hakkında öfkeyle konuşmak da gelmiyor içimden. Çocukluğumda İstanbul'da çok az müze vardı. Çoğu da korunmuş tarihi anıtlardı. Ya da Batı dışı yerlerdeki çok az müze gibi devlet dairesi havası yerler. Daha sonra Avrupa şehirlerinin arka sokaklarındaki küçük müzeler, bana müzelerin de tek tek bireylerin hikayelerini anlatabileceğini hissettirdi. Bana göre müzeler, bir devleti, milleti, şirketi,

belirli bir tarihi vs. iyi temsil edip edememeleriyle değil, tek tek bireylerin insanlığını ortaya çıkarıp çıkaramamalarıyla ölçülmeli (Pamuk, 2021, s. 1).

Nesneler aracılığıyla bir dönemin bireylerini anlatan bu çalışma, ulusal ve uluslararası pek çok ödüle de layık gösterilmiştir. Orhan Pamuk, müze geleneğini bir başka anlam ve boyuta taşıdığı da söylenebilir.

### 3. BÖLÜM: BİREY VE NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA UYGULAMALI ÇALIŞMALAR

Tezer Özlü'nün melankolik betimlemelerinden, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ına, Yusuf Atılgan'ın roman ve öykülerinden, Albert Camus'nun iç sıkıntılarına, Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi'nden ve daha bunlara benzer birçok yazarın düşüncelerinden etkilenerek/içselleştirerek bireyin yaşamını ve günlük hayattaki sıkıntılarını görsel bir dille anlatım çabasına girilmiştir. Bu çalışmalar; günlük yaşamın kaygılarını, bunalımını, yalnızlığını, hemen hemen herkesin yaşadığı bu ve buna benzer anları kendi perspektifinden yorumlayarak oluşturma kaygısına girilmiştir. Günümüz dünyasına ait bu sahneleri, metaforik bir düşünceyle, sade ve yalın bir üslupla işlenmesine özen gösterilmiştir. Ayrıca kent yaşamından veya yaşayış biçiminden rahatsız olan, içinden çıkılamayan, bu durum karşısında alışmayı çabalayan, kendi rızasıyla veya herhangi bir nedenden dolayı hapsolmuş bireyleri temsil etmektedir. Konunun daha net aktarılabilmesi için nesnelere ve nesnelere zihinde oluşturdukları anlamlardan yararlanılmıştır. Nesnelere kullanıcılarını temsil ederken ayrıca kullanıcıların yaşam standartlarını ve statülerini etkiler. Bu düşünce göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca nesnelere bu etkileri bireyi de rahatsız eder. Genel olarak; birey ve nesne arasındaki ilişki, gelişen teknolojiyle birlikte yaşam alanlarına nasıl etkide olduğuna dair kişisel izlenimlerin aktarılmaya çalışıldığı da söylenebilir. Çalışmalarda genel olarak geometrik ve yapaylık hissini arttırmaya yönelik birtakım öğeyi ve bu düşünceyle örüntülü şekilleri görebilmek mümkündür. Çalışmalarda genellikle yansıma başvurulmuştur. Bu yansımaları da güçlendiren cam materyallerine ve bunlara benzeyen öğeleri içermektedir. Nedeni ise; Resmin aynı zamanda bir yansıma olmasıdır. Sanatçılar, eskizlerden, fotoğraflardan veya daha önce deneyimlendiği, gözlemlediği birtakım imgeleri referans alarak, bu görselleri tuvale yansıtmaktadır. Bu durum soyut resim anlayışı için geçerli olmayabilir. Resim disiplinini, yine kendi malzemeleriyle eleştirmek, dikkat çekmek ya da bir başka şeyle yüceltmek için kullanılmıştır. Bu düşünce Clement Greenberg'in 'Modernist Resim' adlı makalesinden referans alınarak kullanılmıştır. Greenberg "Bir disiplinin karakteristik yöntemlerini, o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar- yıkmak amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla" (Batur, 1997, s. 357) olduğunu söylemiştir.





Görsel 27: Orhan İliş. Kayıp. 2019 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 110 x 75 cm)

Bu resimde yer alan birey, pencereden içeriye düşen ters ışığa maruz bırakılarak oluşturulmuştur. Işığın bu sertliği resmin içinde yer alan bireyi yarı saydam ve kırılğan gibi gösterir. Resmin merkezine konfor alanını ve kent yaşamını temsil etmek için bir koltuk yerleştirilmiştir. Koltuk aynı zamanda da politika çerçevesinde iktidarı veya makamı da temsil etmektedir. Bireyi geri plana atarak, nesnelerin bireyden daha çok söz sahibi olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Birey ve nesneyi karşılaştığımızda, koltuğun daha çok özgüvenli, kararlı ve güçlü olduğunu görürüz. Günümüz dünyasına dair; nesnelere birey için mi, yoksa bireyler nesne için mi? Sorusuna tekrar düşünmek amacıyla böyle bir yöntemle başvurulmuştur. Ellerini başının arasına alıp pencereden dışarıyı izleyen bu bireyin duruşuna benzer sanat tarihinde çokça örneklerle karşılaşılabilir. Bu duruş genellikle, yalnızlığı, çaresizliği, dalgınlığı, pişmanlığı ve buna benzer pek çok duygu durumunu da işaret edebilir. Pencereden sadece doğal bir ışık görülür. Bu ışık doğallığı, doğayı ve sadeliği çağrıştırmak için kullanılmıştır. Bu resimde, kent yaşamından sıkılmış, yalnızlaştırılmış veya kendi rızasıyla hapsolmuş bir bireyin doğallığa karşı duyduğu özlem temsil edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu resme *Kayıp* ismi verilmesinin nedeni: Birey fiziksel olarak içerde (İçeri; kent yaşamını temsil eder) olduğu halde, zihni dışarıdadır. Bu durumda ne içerde ne de dışarıdadır. Özetle tam olarak, kısa bir yersiz yurtsuz olma veya kaybolma anından dolaydır.



**Görsel 28:** Orhan İliş. Hopper'a Saygı.2020 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 120 x 140 cm)

Bu resim Edward Hopper'ın *Gece Kuşları* (görsel 17) adlı resminden ve o resimde arkası izleyiciye dönük, tek başına oturmuş olan bireyden esinlenerek oluşturuldu. Bireyin sonsuz bir bekleyiş ve dalgınlık içinde gibi oluşu, aradan yıllar geçmesine rağmen o dalgınlığı hala üzerinde taşıyor izlenimi uyandırdığı için *Hopper'a Saygı* (görsel 28) adlı resim gerçekleştirilmiştir. Aynı bireyin yaşlanmış halini ve başka bir mekânda tasviri yeniden oluşturulmaya çalışılmıştır. Mekân tamamen görünmemesine rağmen bir ıssızlık hissi verilmeye çalışılarak, sade ve iki boyutlu olmasına özen gösterilmiştir. Bireyin dalgınlığını ve o anki duyumsadığı nesnelere de silik bir biçimde, başka biri tarafından izlendiğinde yokmuşçasına bir görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır. Bireyin gölgesi gerçek varlıktan daha güçlü bir şekilde mekâna yansıtılmıştır. Ayrıca mekânın bireyden daha çok yer kaplaması, bireyin günümüz nesnelere dünyasındaki önemini sorgulamak için tercih edilmiştir. Resimde genel olarak geometrik biçimlere çokça yer verilmiştir. Bu şekiller doğal değildir yani insan eliyle oluşturulduğuna dair yapay bir izlenim söz konusudur. Yapaylıklar arasında yaşamını idame ettirmeye çalışan ve bundan dolayı mutsuz olan günümüz bireyinin bir temsiline dikkat çekmeye çalışılmıştır.



**Görsel 29:** Orhan İliş. Boşluk.2020. (Tuval Üzerine Yağlı Boya 110 x 70 cm)

*Boşluk* adlı bu resimde, doğallığın yitimi ve tahribatı söz konusudur. Bu tahribat, sürrealist akımın dinamiklerine uygun bir estetik kaygı ile oluşturulmuş ve doğal olmayan imgenin, doğalmış izlenimi vermesi amaçlanmıştır. Eserde bireyi temsil eden form; devasa nesnelere arasında daha küçük bir biçimde işlenmiştir. Resmin sol tarafında yer alan birey, zıtlıkların ve doğaüstü durumların ele alındığı bir ortamda oldukça normal bir duruş sergilenmektedir. Bireyin sahip olduğu değer, nesnelere oranla daha geri planda olduğu izlenimi ilk bakışta göze çarpmaktadır. 21. yüzyıl sürekli *yeninin* peşinde olup, gün içinde binlerce örneğini göstermektedir. Hal böyle olunca birey için ‘yeni’, artık yeni değildir. Bu yüzden birey gayet normal bir şekilde bu durumu izlemektedir. Neyin gerçek, neyin sahte olduğuna dair izleyiciyi bir karmaşanın içine sürüklemeyi amaçlamıştır. Birey ve nesnenin gücü gölgeleriyle beraber verilmiştir. Sokak lambasının bireye oranla daha heybetli ve daha güçlü oluşu, birey ile nesne arasındaki güç ve iktidarı vurgulamak amacıyla kullanılmıştır.



**Görsel 30:** Orhan İliş. İsimsiz.2019 (tuval Üzerine Karışık teknik, Cam, 70 x 50 cm)



**Görsel 31:** Orhan İliş, Görsel 27'den Detay

Modernite, bireyselliği tek tipleştirmeye ve kişi için de kendisinin karar almasına yönelik şablonlar sunabilir. Aynı zamanda kişinin önüne serilmiş kataloglardan herhangi birini seçerek karar alma mekanizmasını ve bireyin kişiliğini de bir bakıma kontrol altına almaya çalıştığı da düşünülebilir. İki katmana sahip olan bu resim, genç bireylerin belli bir dönemden sonra alacağı kararları kapsamaktadır. Burada birey, arkası dönük bir pozisyonda, rahatlığı ve özgürlüğü temsil eden bir kıyafetle durmaktadır. Üst taraftaki geometrik şeklin içinde (Görsel 30), gökyüzü ve bulutların silik bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Bu yöntemle doğallığa ve doğaya dikkat çekmek için kullanılmıştır. Alt taraftaki katmanda ise yukarıdakine benzer bir siliklikte, iş hayatını veya kamu personelinin andıran beyaz bir

gömleği görmekteyiz. Bu iki katman aynı zamanda karikatüristlerin kullandığı ‘düşünce balonu’ tekniğine benzer bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. *İsimsiz* adlı resim, iki düşünce arasına sıkışmış ya da iki seçeneğe maruz bırakılmış bireyi temsil etmektedir.



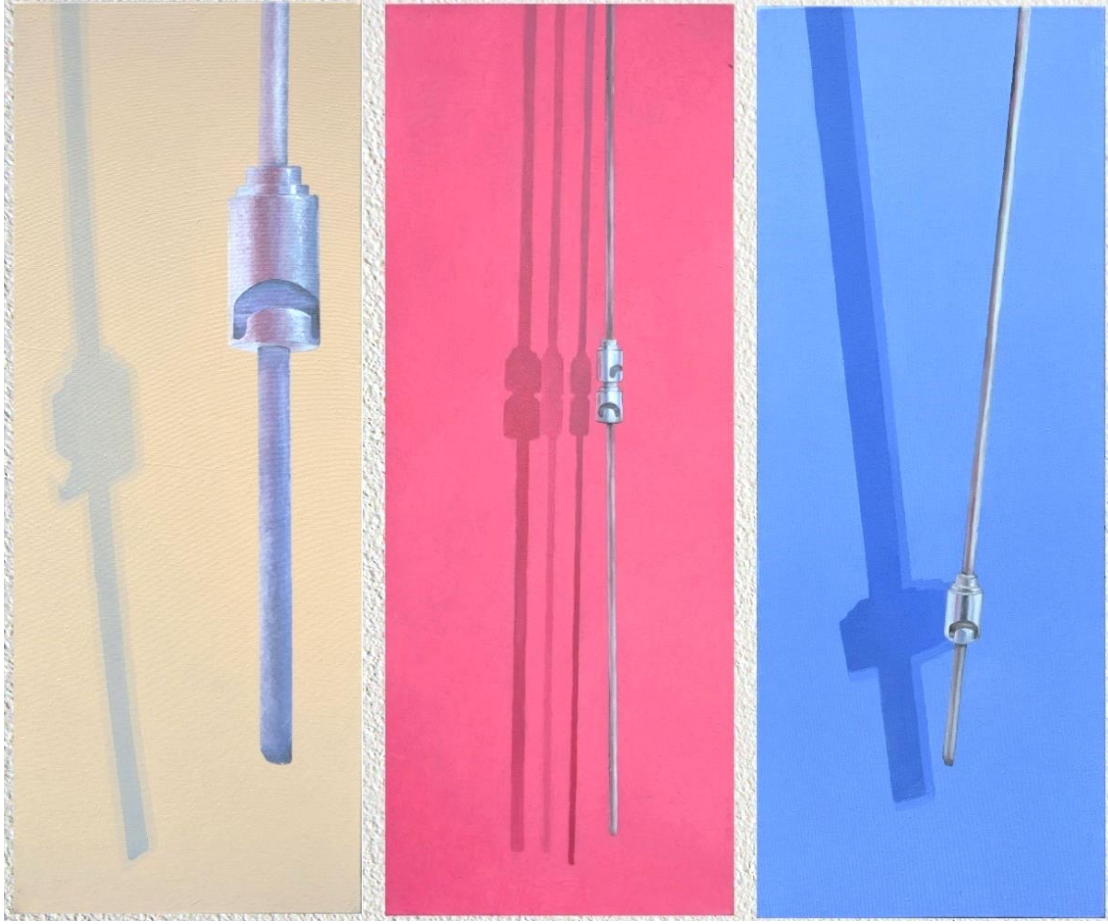
**Görsel 32:** Orhan İliş. *İsimsiz*. 2019 (Tuval üzerine Karışık Teknik, Cam, 50 x 70 cm)

Sıcak renklere ağırlık verilmesine rağmen bu mekân son derecede soğuk ve ıssız bir görünüm sergilemektedir. Resim geometrik katmanlarla desteklenmiş ve yapay bir izlenim oluşturulmasına özen gösterilmiştir. Kapılar, odalar, bölmeler ve duvarlar soyut geometrik biçimlere benzeyen bir teknikle yaratılarak; çalışma hayatının olumsuz örneklerine ve alt üst hiyerarşisine bir göndermede bulunmak için bir araya getirilmiştir. Mekânın rahatsız edilirliliğini daha da belirginleştirmek için güvenlik kamerasına ihtiyaç duyulmuştur. Hacminden büyük gölgesiyle resmedilen bu obje; otorite ve otoritenin birey üzerindeki baskısına dikkat çekmek için eklenmiştir. Bu resimde cam materyallerin kullanılmasının amacı; izleyiciyi de bu alanın içerisine dahil etmektir. 21. yüzyıl çalışma hayatına, stresine, yapaylığına ve tekinsizliğine dair düşüncelerin bir görsel ifadesi olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.



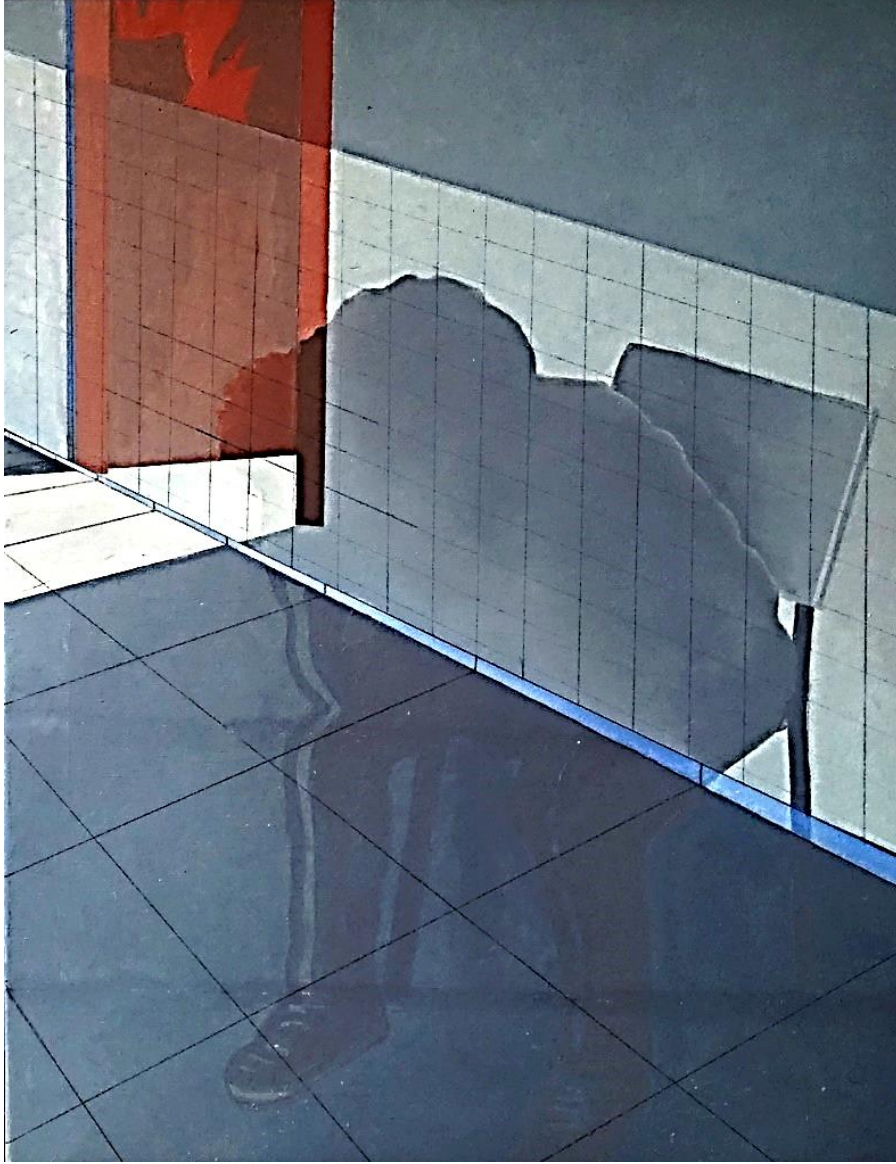
**Görsel 33:** Orhan İliş. Narcissus. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya 82 x 45 cm)

Besim F. Dellaloğlu; Adorno ve Horkheimer'ın günümüz bireyi hakkındaki düşüncelerini Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim* adlı makalesiyle ilişkilendirmiş ve bireyin de tıpkı bir sanat eseri gibi ucuzlaştığını dile getirmiştir. Bu düşünceden yola çıkarak *Narcissus* adlı bu resim oluşturulmuştur. Narcissus Yunan mitolojisinden bir karakterdir. Hikayesi özetle; bir göle su içmek için eğildiğinde ilk defa kendi görüntüsünün yansımasıyla karşılaşır. Kendisine âşık olur ve o göl başında ölene kadar yansımasını seyreder. *Narcissus* adlı bu resimde; nesneleşmiş bir bireyin portresi sunulmaya çalışılmıştır. Bir bireyin kendi yansımasından duyduğu rahatsızlık ifade edilmiştir. Resimdeki bireye dikkatlice bakıldığında gözleri kapalı ve son derecede bitkin olduğu görülmektedir. Bireyin üzerine düşen turuncu renk sokak lambalarının ışığını, geometrik oluşu ise kent yaşamını, mimari unsurları ve yapaylığı temsil etmek için kullanılmıştır. Gölge, ışık, duvar ve birey iç içe geçmiş, hangisini önde, hangisini arkada olduğu veya hangisinin gerçek, hangisi yansıma olduğu net bir şekilde gösterilmemeye çalışılmıştır.



**Görsel 34:** Orhan İliş. Tij. 2019 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. Triptik, Her Biri: 80 x 30 cm)

*Tij* adlı bu resim, Francis Bacon'un triptiklerinden alınan izlenimler doğrultusunda oluşturulmaya çalışılmıştır. Nesnelerin kendisinden başka şeylere temsil etmesi fikrinden yola çıkarak bu nesnelere; birey niteliği kazandırmak istenmiştir. Tij: Galerilerde ve sergilerde resimleri asmak için kullanılan fonksiyonel bir aparattır. Yapısı gereği arka planda kalır. Resmedilmesinin nedeni, toplumda geri plana atılmış, alt kültürün, işçinin ve buna benzer bir toplumsal kesime dikkat çekmek istenmiştir. Kapitalist sistem, bu bahsi geçen kesimdeki bireylerin, tamamen mekanikleşerek tüketmesini amaçlamakta olduğu söylenebilir. Bu çalışma, sisteme karşı direnen, bireysellikleri elinden alınamayan bireyler için oluşturulmuştur. Nesneler her ne kadar birbirlerine benzerlik gösterebilirler de her bir tuvale farklı gölge, duruş ve arka planda kullanılan farklı renklerle güçlendirilmiştir. Bu teknikler kullanılarak, aslında her birinin kendine özgü bireyselliklerinin olduğu vurgulamaya çalışılmıştır.



**Görsel 35:** Orhan İliş. Eşik 1. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik Boya 70 x 50 cm)

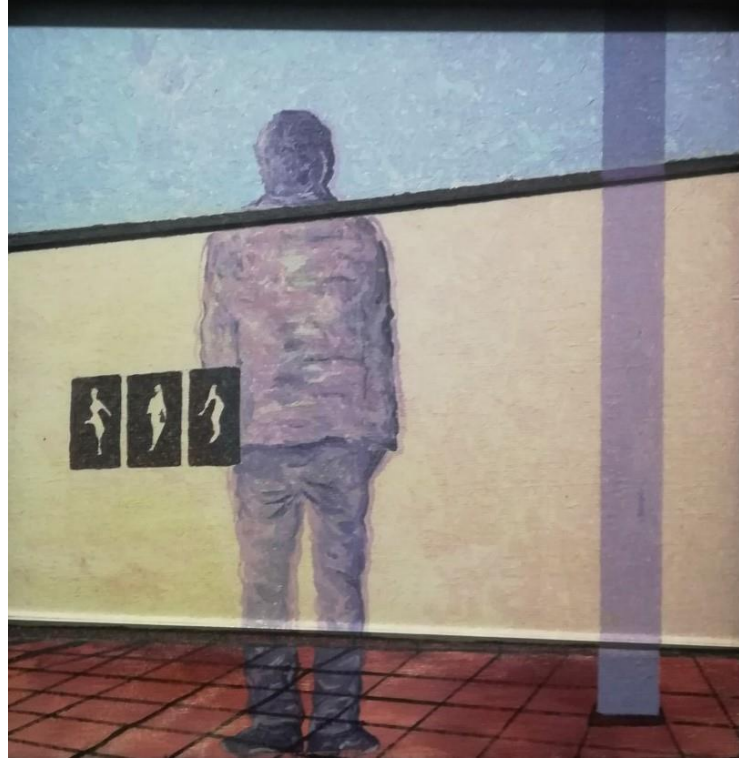
Bu resmin içinde yer alan birey, Van Gogh'un 'Sonsuzluğun Eşiğinde' adlı eserdeki yaşlı bireye benzer bir duruş sergilemektedir. Bu duruşta sonsuz bir bekleyiş ve çaresizlik anlatılmak istenmiştir. Resim, bir anın yansıma gibi oluşturulmuş, durumun gerçeğinden daha anlamlı olmasına olanak sağlamıştır. Mekândaki sandalye ve kapı gibi unsurlar bir arada ve iç içe yerleştirilerek, sisteme entegre olan bireye vurgu yapılmaya çalışılmıştır. Fakat bireyin bu duruşu, içinden çıkılmaz bir halin verdiği çaresizlik ve anksiyeteyi vurgulamaktadır. Ayrıca resmin sol üst köşesinde çıkışı niteleyen bir kapı bulunmaktadır; kapı aralığından ışık içeriye kadar girer, ama ışığa da bakacak olursak dışarı da içeriye benzer bir durumda olduğu anlaşılabilir.





**Görsel 36:** Orhan İliş. Eşik 2. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik Boya 70 x 50 cm)

Bu resim de eşik 1'deki resmin devamı niteliğindedir. Fakat burada herhangi bir bireye rastlanılmaktadır. Bunun nedeni ise, yukarıda mekân ve nesneye dair açıklamaların daha net bir şekilde hissedilebilmesi amaçlanmıştır.



**Görsel 37:** Orhan İliş, Venüs'ler. 2018 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 25 x 25 cm)



**Görsel 38:** Orhan İliş, Görsel 25'ten Detay

Venüsler adlı bu resim bir sergi anını temsil etmektedir. Ayrıca sanat tarihine de bir atıfta bulunulmak istenilmiştir. Detayda (Görsel 25) görüldüğü gibi Sandro Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* adlı eserinden yararlanılarak, yeniden oluşturulmuş bir triptiği görünmektedir. Botticelli'nin bireyselliğe verdiği önem vurgulanmak istenilmiştir. Ayrıca 'venüs'ler adlı bu resim; bireye ve bireyselliğe bir övgü niteliğinde olarak düşünülmüştür. Resmin merkezinde yer alan birey ise; bireye- bireyselliğe inanan, daha doğrusu yıpranmasına ve silikliğine rağmen hala direnen bireyi temsil etmektedir.



**Görsel 39:** Orhan İliş. Absürt. 2020 (Enstalasyon. 200x260x60 cm)

Doğal bir alana yerleştirilmiş bu çalışma, doğa ile yapay arasındaki zıtlığı, çirkinliği ve absürtlüğü temsil etmek için oluşturulmuştur. Kullanılan materyal bu düşünceyi desteklemek ve aradaki farkı gözler önüne sermek içindir. Aynı zamanda da günümüz bireyinin her ne koşulda olursa olsun, nesne ile bağının kopamayışını ve onu her gittiği yere götürmesini, farkında olarak veya olmayarak bu tür nesnelere iz bırakmasını konu almıştır. Alüminyum folyo ile kaplanmış bu kulübe; günümüz evlerinin doğa ile uyumsuzluğunu ve çarpıklığını ifade etmek için kullanmıştır.



**Görsel 40:** Orhan İliş. Konfor Alanı,2016. (Enstalasyon, Ahşap Kutu, sandalye, terlik, masa, plastik şişe, strafor, kalem, kupa bardak, ayna, alüminyum. 200x70x220 cm)

*Konfor Alanı* adlı bu enstalasyon, çağımızın konfor alanı olarak anlatılmaya çalışılmıştır. Yapaylığa vurgu yapmak için alüminyum folyo malzemesinden yararlanılmıştır. Aynı zamanda izleyiciyi de rahatsız etmek için böyle bir yöntem başvurulmuştur. Metalik renkleri, soğuk ve doğal olmayan öğeleri; günümüz bireylerinin ev yaşamını karikatürize etmek için kullanılmıştır. Ayrıca bu çalışma bir büyük yapıda olduğundan içerisine rahatlıkla 2-3 kişi girebilmektedir. Bu çalışmada herhangi bir bireye rastlanılmamaktadır. Söz konusu olan birey; bu yapıtı inceleyen, alımlayan veya bu çalışmanın içine girip deneyimleyen, temas eden bireylerin yaşadığı duygu durumuyla ilişkilidir. Bu ilişki aynı zamanda çalışmanın da bir parçasıdır.



**Görsel 41:** Orhan İliş. Kara Delik. 2020 (Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 60 x 50 cm)

Kara delik, çevresinde olan her türlü cismi içine çeken, hatta ışığı bile içine alabilen, kütlesi büyük kozmik bir cisimdir. *Kara delik* adlı çalışma, birey ve nesne ilişkini ele alabilmek için kullanılmıştır. Bu çalışmadaki kara delik; Modernite ve kapitalist sisteminin dayattığı nesneleşmeyi ima etmektedir. Kullanılan alüminyum folyo malzemesi, gelişigüzel, kırışik bir şekilde yerleştirilerek herhangi bir estetik öge içermemesine özen gösterilmiştir. Düzgün ve simetrik olan tek şey ise fotoğraf karesidir. Bu karenin içinde olan kaos; günümüz kapitalist sisteme bir göndermede bulunmak için tercih edilmiştir.



**Görsel 42:** Orhan İliş. İsimsiz. 2018 (ahşap çerçeve içerisine, Usb kablosu, telefon şarj kablosu, jak kablosu, elektrik fişi, Ethernet kablosu, 45x95 cm)

Bu çalışmada sadece nesnelere yer verilmiştir. Birey kavramıyla ilişkilendirmek için, nesnenin temsil etme yönteminden faydalanılmıştır. Bu çalışmadaki özne (birey) izleyicidir. Tez kapsamında belirtilen ‘sanatçının mevcut nesnesi’ fikrinden yararlanılmıştır. Sanatçının mevcut nesnesi: Herkes tarafından tümel olarak kavranan herhangi bir nesneyi gerçek işlevinden ayrı tutularak, sanatsal açıdan ele alındığında birey (özne) ile nesne arasında kurulan ilişkiye denir. Ayrıca *İsimsiz* adlı bu çalışma, Orhan Pamuk’un ‘Masumiyet Müzesi’nden ve ‘bireyleri nesnelere aracılığıyla daha iyi tanırız’ fikrinden de yararlanılmıştır. Günlük hayatımızda sıkça karşılaştığımız ve işlevsellikleri bakımından hayatımızı kolaylaştıran bu nesnelere (usb kablosu, telefon şarj kablosu, jak kablosu, elektrik fişi, Ethernet kablosu), gelişen teknolojiyle beraber ilerleyen yıllarda şimdiki gibi aynı formda olmayabilirler. Belki de yerlerine geçebilecek başka şeylere ihtiyaç duyulacaktır. Geçmiş yıllarda kullanılan nesnelere bakıldığında birçoğunun tıpkı bir canlı gibi insan eliyle evrim geçirmiş olduklarını görebiliriz. Bilindiği gibi nesnelere yüklenen anlamlar nedeniyle bireyler, o nesnelere geçmiş dönemdeki bireyleri daha iyi anlamak, farkına varmak, bireyselliklerini keşfetmek veya kendi ‘ben’ini hatırlamak için muhafaza ederler. Özellikle de herkes tarafından bilinen, tanınan, ün salmış olan bireylerin kullandığı nesnelere müzelerde sergilenmektedir. Günümüzde herkes tarafından sıkça kullanılan bu nesnelere, geleneksel sanat anlayışını temsil eden resim çerçevesi ile süslenilmiştir. *İsimsiz* adlı bu çalışma; bugünün bireylerini anlamak için onların kullandığı nesnelere şimdiden sergilenen bir hale getirilerek, toplumsal olarak geleceğe bir mektup niteliği kazandırılmaya çalışılmıştır.

## SONUÇ

20. yüzyıl sonrası ve özellikle de günümüz dünyasında; kapitalizmin gelişimiyle beraber tüketim kültürünün önemsediği satın alma veya bir şeye (nesneye) sahip olma düşüncesi yeni bir varoluş ve kimlik sorunsalına neden olmuştur. Tez konusu kapsamında çokça bahsedilen modernite, politik süreçler, toplumsal olaylar, yeni kültür biçimleri, yeni arayışlar ve kent yaşamı gibi faktörlerin birey üzerinde etkili ruhsal değişimlere (yalnızlık, anksiyete, nesneleşme, bunalım vs.) neden olduğu saptanmıştır. Her şeyin hızlı bir şekilde değişmesi ve tüketilmesi, hatta 'yeni'nin bile tüketilmesi sonucunda insanın sadece tüketen, satın alan, nesnelere aracılığıyla kendi varoluşunu ifade eden bir varlık haline dönüştüğü gözlemlenmiştir. Modernite ve kent yaşamında *birey nesne ilişkisi*'sinin temelinde yoğun bir melankolinin olduğu görülmektedir. Sanayi devrimi ve sonrasında yaşanan gelişmelerin sonucunda bireyin her geçen gün doğadan kopuşuna şahit olmaktayız. Nesnelere dünyasında hapsedilmiş birey giderek kendi benliğinden kopmuş, yalnızlaşmış ve nesneleşme haline bürünmüştür. Bu durumlara kayıtsız kalamayan sanatçılar da bireyin yaşadığı iç sıkıntılarını, kaygı, endişe, yalnızlık, güvensizlik gibi birçok karanlık duygu durumunu, kendi deneyimledikleri tecrübeleri de yapıtlarına dahil ederek sanatlarını gerçekleştirmişlerdir. Bu düşünceleri yansıtan örnek sanatçıların yapıtları tarihsel skalaya uygun olarak birey ve nesne ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Edinilen bulgular ve plastik imgelerle düşünme deneyimlerinin sonucunda sanatsal uygulamalar da gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla toplum içerisinde birbirinden bağımsız ve farklı bireylerin sorunlarına değinilmeye çalışılmıştır. Edinilen deneyimler sadece gerçek hayattan yapılan gözlemleri kapsamamakta; sinema, edebiyat ve müzik gibi birçok kurgusal alandan da beslenilmektedir. Düşünceleri daha iyi aktarabilmek adına farklı materyal (cam, alüminyum folyo, hazır nesnelere) ve teknikler (fotoğraf, enstalasyon, pentür) de kullanılmıştır. Uygulamalarda her ne kadar farklı arayışlar, yöntemler kullanılsa da istenilen bir sonuca nispeten tam olarak ulaşılmadığı görülebilir. Bazı eksiler de söz konusudur. Örneğin, toplumun birçok kesimine değinilmeye çalışılması, uygulamalar arasında bir kopukluğa neden olmuştur. *Birey nesne ilişkisi* başlığı altında olumlayıcı ve destekleyici birçok etmeninde olduğu ortaya koyulabilirdi. Fakat gerçekleştirilen uygulamalara bakıldığında, bu durumun daha çok karanlık tarafının baskın olduğu görülüyor. Bu nedenle bireylerin yaşadığı ruhsal sıkıntılar plastik öğelerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Çeşitli araştırmalar, gözlemler ve edinilen tecrübelerle ortaya çıkmış olan bu tez, konu kapsamında ilgili oluşturulmuş az sayıdaki çalışmalara katkı sağlayacaktır.

## KAYNAKLAR

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1989). *Dialectic of Enlightenment*. Londra: Verso.
- Ağaoğulları, M. A. (1989). *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*. Ankara: V Yayınları.
- Ağaoğulları, M. A. (1994). *Kent Devletinden İmparatorluğa*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Alpkaya, G. (2000). *İnsan Hakları Avrupa Sözleşmesi, İnsan Hakları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alpman, M. (1993). *Plastik Sanatlarda Estetik Yaklaşımlar ve Analitik Değerlendirmede Yapısalcılık. Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı kredi yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berkay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Benson, T. (1987). *Raoul Hausmann and Berlin Dada*. Amerika Birleşik Devletleri: University of Iowa.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bolay, S. (2013). *Romantizm, Felsefe Doktorinleri ve Terimler Sözlüğü*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Bolay, S. H. (2009). *Romantizm, Felsefe Doktorinleri ve Terimler Sözlüğü*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Bozkurt, N. (1989). *Hegel*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Burns, J. (1998). *Histoire de la Pensée Politique Médiévale*. Paris: PUF.
- Claudon, F. (1994). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (Ö. İnce, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.



- Delclaux, M.-P. (2006). Anıtlar, Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da,. (S. Rıfat, Dü.)  
*Sakıp Sabancı Müzesi Sergi Kataloğu*, 126.
- Dellaloğlu, B. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. istanbul: Bağlam Yayınları.
- Denkel, A. (2008). *Nesne ve Öznellik*. (A. K. Celal, Çev.) İstanbul: Ufuk Matbaa.
- dictionary cambridge*. (2021, 01 07). dictionary.cambridge.org:  
<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/individual>  
adresinden alındı
- Farago, F. (2006). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gemalmaz, M. S. (1997). *Ulusalüstü İnsan Hakları Hukukunun Genel Teorisine Giriş*.  
istanbul: Beta Yayım Dağıtım A:Ş.
- Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysellik-Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Gierke, O. (2000). Orta Çağ'da Siyasi Kuramlar: Devlet ve Hukuk. (C. B. Akal, Dü., O. Akbulut, & E. Zeybekoğlu, Çev.)
- Gombrich, , E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) Ankara: Remzi Kitabevi.
- Göçer, M. (2009). *İnsan Haklarının Korunması ve Birleşmiş Milletler*. Ankara: Nobel Yayım Dağıtım.
- Gökberk, M. (1997). *Felsefe Tarihi*. Ankara. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (2016). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi- Kritik Der Reinen Vernunft 1781/1787*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kaplanoğlu, L. (2008, Mart). 20. Yüzyılın Başında, Sanatçı, Sanat Eseri ve Sanat Nesnesinin Başkalaşımı. *Artist Modern*, 12-13.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lavergne, B. (1959). *Lavergne, Bernard. (1959). Individualisme Contre Autoritarisme. Paris: PUF. Paris: PUF.*
- Müller-Westermann, İ. (2005). *Munch By Himself*. london, Munich, New York: Royal Academy of Arts Press.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Pamuk, O. (2021, 02 19). *Masumiyet Müze Manifestosu*. Masumiyetmüzesi.org:  
<https://tr.masumiyetmuzesi.org/page/manifesto> adresinden alındı
- Schwarz, A. (1965). *Roma Hukuku Dersleri*. (T. Rado, Çev.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı - Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen , Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sombart, W. (2008). *Burjuva: Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlaki ve Entelektüel Tarihine Katkı*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Sözer, Ö. (1973). Edmund Husserl'de Duyusallık ve Kendinde Nesne Sorunu. *Doktora Tezi*. İstanbul.
- Tan, K. (2020, 05 18). *Romantizm Akımı*. Kolay Edebiyat: <https://www.kolayedebiyat.com/romantizm-akimi.html> adresinden alındı
- TDK Sözlük. (2020, 09 12). [sozluk.gov.tr](https://sozluk.gov.tr): <https://sozluk.gov.tr/Birey> adresinden alındı
- Thomson, G. (1997). *İlk Filozoflar*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Üskül, Z. Ö. (2003). *Bireyciliğe Tarihsel Bakış*. İstanbul: Bike Yayıncılık.
- Üskül, Z. Ö., & Karaman, B. (2006). Roma İmparatorluğu ve Roma Hukukunda Ailenin Toplumsal Temelleri. *Galatasaray Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*. 11 10, 2020 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/97872> adresinden alındı
- Wilde, O. (2016). *Sosyalizm ve İnsan Ruhu*. (F. Özgüven, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yalın, A. (2021, 05 13). *Romantizm*. [politikyol.com](http://politikyol.com): <https://www.politikyol.com/romantizm/> adresinden alındı
- Yetkin, K. S. (1942). *Estetik Dersleri*. Ankara: İdeal Matbaa.
- Yıldırım, Ö. (2021, 04 10). *Fenomenolojik Yöntemin Keşfi*. [Felsefe.gen.tr](http://felsefe.gen.tr): <https://www.felsefe.gen.tr/fenomenolojik-yontemin-kesfi/> adresinden alındı
- Yılmaz, A. N. (2020). *Sanat Tarih Estetik - Kesişen Denemeler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, N. (2021, 01 24). *Francis Bacon ve Korkuların Alegorisi*. [Lebriz.com](http://lebriz.com): <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=744&bhcp=1> adresinden alındı
- Zizek, S. (2014). *Sanat: Konuşan Kafalar*. (M. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

## ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

05/07/2021

Orhan İLİŞ

**Yüksek Lisans**  
**Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Sanat Yapıtında Birey ve Nesne İlişkisi

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
02.07.2021	45	88312	15.06.2021	%15	1614934112

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 05/07/2021)

Orhan İLİŞ

Öğrenci No.: N17237472

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. İsmail ATEŞ)

**Master's  
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Individual And Object Relation In The Context Of Artwork

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
02.07.2021	45	88312	15.06.2021	%15	1614934112

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 05/07/2021)

Orhan İLİŞ

Student No.: N17237472

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Prof. İsmail ATEŞ)

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezim/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3) 05/07/2021

Orhan İLİŞ

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

