



Original article

Modernizm Bağlamında Plastik Bir Öge Olarak Nesne Object as a Plastic Item within the Context of Modernism

Sibel Begeç *

Department of Fine Arts Education, Faculty of Education, Çanakkale Onsekiz Mart University, Çanakkale, Turkey

Özet

Modernizm nesneyi, öznenin karşısında duran bir şey olarak algılamaya başladıktan sonra, ölçülebilir, hesaplanabilir, matematiksel ilkelere indirgenebilir bir alan olarak görür ve tanımlar. Kant'tan bu yana da nesne kendini göstermekten çok, özneye nasıl görüldüğü üzerine odaklanır. Özneye bağlı olarak tanımlanan nesne, modern özne ediminin ve bilincinin yöneldiği şeydir.

Özne modernizmle birlikte yeni anlamlar taşır. Yani yapan, eyleyen, kendinden kalkarak nesneye yön veren güçtür. Çevremizi saran bu nesne dünyası karşısında sanatçının tavrı, paranoyak bir duygu yönelişi, harekete geçiren bir güç olma özelliği taşımakta ve ona bir yaklaşım bir uzaklaşmaktadır; tıpkı aşık olan bir sevgilinin davranışında olduğu gibi. Özne var oldukça sanatsal yaratmaların vazgeçilmez unsuru olarak nesne hep var olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Özne, Nesne, Gelenek, Modernizm, Post modernizm.

Abstract

Modernism perceives object as an opposite thing against subject, than determines and accept it in an area which is measurable, calculatable and reducible to mathematical principles. Since Kant, object has more focus on how it can be seen to the subject rather than to itself. Therefore object, is a thing which action and consciousness of modern subject gravitate towards it.

Subject carries a new meanings together with modernism. This means that subject, is the power sourced by itself which leads the object. The artist's attitude towards to this object world, that surrounds our environment, is a paranoiac sense direction - carries an incentive power and sometimes get close to it and sometimes gets away from it - just like behavior of a lover. As long as the subject exists, the object will also always exist as an indispensable element of artistic creations.

Keywords: Subject, Object, Tradition, Modernism, Post-modernism.

Received: 29 January 2020 * **Accepted:** 10 February 2020 * **DOI:** <https://doi.org/10.29329/ijiasos.2019.229.2>

* Corresponding author:

Sibel Begeç, Department of Fine Arts Education, Faculty of Education, Çanakkale Onsekiz Mart University, Çanakkale, Turkey.
Email: sibelbe@gmail.com

GİRİŞ

Araştırma, nesnenin ve öznenin modern kavrayışa göre tanımlanmasından yola çıkarak, temsil krizine varana kadarki dönemlerde, sanatın dönüşümünü ele almaktadır. Modern özne için nesne karşıda duran, fakat üzerinde eylemde bulunulan bir arenadır. Ona dokunur ve onu çözümler. Modernizmin nesneyi kavrayışı bu doğrultudadır. Batı dünyası nesne ile olan macerasında, Platon ve Aristo'dan getirdiği birikimler ile başlangıç yapmıştır. Descartes ile birlikte, öznenin nesne ile olan ilişkisi modern biçimi belirginleşmiştir.

Modern dünyada sanat, insanın kendini hala bir özne olarak görebildiği hem de gerçeklikten kopmadığı yani özne-nesne ayrımının aşıldığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Modern insan bu olanağa sarılır. Bunun nedeni modern bilimin nesnelere dışardan tanırken, içerden yaşayamamasıdır.

Sanat; bu içerden yaşayış, kavrayış olanağıdır. Bir sanat yapıtında nesneden bahsedildiğinde, şunlara gönderme yapılmış olur: Doğal nesnelere, üretim nesnesi yada hazır nesnelere ve yapıtı oluşturan tüm malzemelere, sanatçıyı çağrışım açısından etkileyen görüntü, tüm bunlardan ayrı olarak ortaya çıkan sanat ürünü de yine bu nesne kavramının içinde yer alır.

İnsan için nesne önemlidir, kişiyi hiçlikten kurtarır. Bunu öznenin psikolojik gelişimi açısından değerlendiren Lacan'a göre de; özne-nesne ilişkisi sonucunda Ben-in ilk hecelenişi oluşur. 'Ayna aşaması' adını verdiği ve üç aşamadan oluşan ben olma çabasında özne ile nesnenin birbirine olan ihtiyacı daha iyi çözümlenir. " ilk aşamada, aynanın önünde bir yetişkinle birlikte duran çocuk aynadaki kendi görüntüsüyle yanındaki görüntüsünü karıştırır. İkinci aşamada, görüntü düşününe sahip olan çocuk aynadaki görüntüsünün gerçek olmadığını anlar. Son olarak üçüncü aşamada, görüntünün yalnızca bir görüntü olmadığını aynı zamanda aynadaki görüntünün kendi imgesi olduğunu ve Başkası'nın imgesinden de ayrı olduğunu kavrar" (Sarup, 1995:11).

Bu süreç elbette bir bilinci de beraberinde getirir. Bu bilinçle çevresine bakan özne, kendini nesneden ayırmış olur. Özne'nin dışında farklı bir var olan olarak nesne: seyredilme eylemi içerisinde konumlanarak ve sürece ait bir koşul olarak "mesafenin" göstergesi haline alır.

Bu mesafeden kastımız ölçülebilir ilişkilere indirgenen bir mesafe değildir. Mesafeyi belirleyen ölçüt, tamamen yaşantı içeriğinden gelen tinsel bir niteliktedir. Mesafe modern öznenin birey olabilmesi için zorunlu bir durumdur. Denilebilir ki, Batı sanatı özne nesne arasındaki mesafenin oluşması sonucu bireyselliğini kazanmıştır. Özne, nesneyi karşısına alan, ona dokunan ve çözümleyebilen bir tavır geliştirmiştir. Anti parantez tam bu noktada da, doğu ile batı sanatının tavır farklılığı kendini gösterir. Batı sanatı bireyin eseri iken, Doğu sanatı ise kul'un örneklerinden oluşur. Buna bağlı olarak Doğuda nesne, özne karşısında mutlaklığını korumuştur. Bu "mutlak biçim görünmezliğin tezahürüdür aslında; çünkü yer yüzündeki nesnelere Allah'ın gölgesidir, bu da gayp suretinde yayılmıştır eşyalar alemine." (Ergüven,1998: 154) Bundan dolayıdır ki özne nesne ile hesaplaşmaya girmez ve biçimlendirme de

geleneksel ve şematik olmaktan başka bir durumda olamaz. “Bunun yanında Doğu sanatı ya da İslami sanat, asla nesnelere temsil ederek onlar üzerinde egemenlik kuramayacağını bilmekte; olsa olsa nesnelere Worringer misali saltık soyutlamasına giderek onların tanrısal birliğine ermeyi istemektedir” (Sayın, 1998:36). Buna bağlı olarak, Doğunun, Batıninki gibi özne-nesne arasında bir süreç yaşayarak elde ettiği bir sonuç olmamıştır.

Modernizmin kendisi de özne-nesne ile arasında olması gereken bu mesafe kavramını önemser. Lacan’da güdüsel olan bu mesafe modernizmde seçilmiş bilerek isteyerek bir koşut halini almıştır, bu bir gerekliliktir. Modernizm özne ile nesneyi farklı düzlemlere koyup birbirinden ayırır, hatta yabancılaştırır. Bu noktadan sonra özne ile nesne arasına bir mesafe bir boşluk girer.

Böylece modernizmle birlikte nesnenin durumu ve konumu özneye bağlanır ve özne üzerinden yapılır. Dolayısıyla özne modernizmle öne çıkan bir tanım halini alır. Özne nesne ilişkisinde önceleri mimetik bir eylem olan; daha sonraki süreçte fotoğrafın bulunması ile temsil krizi içine giren sanat, kendine yeni arayışlar yakalamaya çalışmıştır.

MODERNİZMİN ÖZNE VE NESNE TANIMLAMASI

Bizler, çoğu zaman hiçte farkında olmadığımız nesnelere kuşatılmışızdır. Nesnesiz bir yaşam ne kadar eksik ve ne kadar çıplak kalır? Genelde “nesnelere üzerine fazla kafa yormuyoruz. Nesnelere var ve biz de onları kullanıyoruz. Oysa şairler, yazarlar, sanatçılar için nesnelere, “paranoyak” bir duyguyla (yaratıcı kişiler için paranoyanın itici bir güç olduğu söylenir hep) ürküntüyle, sevgiyle bir yaklaşım bir ondan kaçmaya çabalamakla kısacası, benzerini sadece aşkta gördüğümüz bir ilişki çemberinde yer alırlar” (Turan, 1996:62).

Nesne, hep bir var olandır. Özne ile nasıl bir ilişkisi olduğuna geçmeden önce, bir kavram olarak nesneyi değerlendirmek yerinde olacaktır. Sözlük tanımı açısından nesne; “karşıda bulunan, karşıya konan şey, karşımızda bulunan şey. Öznenin bağlamsal kavramı olarak, özne ediminin, bilincin kendisine yöneldiği şey...Özne ediminden, bilinçten bağımsız olan gerçek (real) nesne; gerçeklik olarak, dış dünyanın bir parçası olarak bilincin karşısında duran şey” (Akarsu, 1975).

Bu tanımlamadan yola çıkarak nesne; Kant’tan buyana, kendisini göstermekten çok özneye nasıl görüldüğü üzerinde odaklanır. Yani özne tarafından oluşturulmuş bir kavramdır denilebilir; bu da modern özne kavramıyla ilişkilidir. Modernizmin ortaya koyduğu dünya tasarımında özne-nesne ayrılığı daha da belirgin bir durum almıştır. Modern tasarım kendini bu ayrım üzerinden var eder.

Bu ayrıma göre gerçeklik ölçülebilir, hesaplanabilir, geometriksel, matematiksel ilkelere indirgenebilen bir alandır. İnsan gerçekliğe sonuna kadar nüfuz edebilmek için giriştiği bu etkinlikte kendini hiç ummadığı, aydınlanma filozoflarının özenle kaçtıkları bir yerde bulur. İnsan bu yolun sonunda kendini de şeyleşmiş, nesneleşmiş bulur.

İnsan kendini olumlamak için, gerçekleştirmek için nesnelere her zaman ihtiyacı vardır. Ama insan bir nesne değildir, bunun farkındadır. Ondan kaynaklansa da, onsuz yapamasa da, insan farklıdır. Bu farklılık aralarındaki indirgenemez gerilimi açıklar. Bu gerilim ne kadar sürekli de olsa, insan bu gerilimi giderme isteğine engel olamaz, bunun bir yolunu arar, bunu arzular. İnsanın varlık nedeni bu gerilim üzerine kurulmuştur. Tüm yaşam, sanatın kendisi bu gerilimden doğmaktadır diyebiliriz. Öznenin etrafı bu kadar nesne (obje) ile çevrelenmişken, ona ilgi duyması ve merak etmesi kadar doğal bir şey yoktur.

İlk önceleri insan, doğaya hakimiyet kurmak için büyüü keşfeder. Mağara duvarlarına çizdiği resimlerle gerçekliği ele geçirdiğini düşünür. Resimlerini yaptıkları hayvanların, benzerini yapmakla güçlerini elde ettiklerini ve ona sahip olmak gibi bir yanılsama içine girmiştir. Resmi yapılan nesnenin ruhunun kendilerine geçtiklerini sanırlar. Böylece sanat büyü olarak, o dönemki amacıyla örtüşmektedir. Daha sonra bu büyüsel amaçlara tanrısal ihtiyaçlar da eklenir. Doğa karşısında edindiği bilginin, deneyimin artmasına rağmen hala onun üstünde bir yerde durmaktadır. Bundan sonra Tanrıların yasaları işleyecektir. Buna bağlı olarak mit'ler doğacak ve insan yaşamına yön verecektir. İnsan dünyayı, bu mitlere yüklediği anlamı açıklayacak, kendini de bu anlamın içine koyacaktır. Bu işleviyle mitler, öznel bilinç ile dış gerçeklik arasında bir ara düzlem oluştururlar. Bu da onun imgelerin üzerinde oturduğunun işaretidir. Zaman içinde evrenin gizi çözülmeye başladıkça (tamamen yok olmamakla birlikte) etkisini yitirmiştir.

Bu günümüz toplumuna gelindiğinde ise, nesnenin gerçeklik düzlemini yitirdiği teorisine göre mitlerin özelliği farklılaşacaktır. “Birey, nesnenin kendisinden soyutlanmıştır. Belli bir ilişkiyi ancak onun imgesiyle kurabilmektedir. İmge daha önceki imge oluşumlarında onun dili idi. Oysa şimdi gerçekliği halini almaktadır. Böylelikle mitoslar eskiden olduğu üzere bir söylev düzlemi değildirler. Artık birer imgedirler. Bir başka deyişle, nesne, içinde bulunduğumuz ortamda imgeye taşınmış, böylece imge dil olmaktan çıkmış, gerçeğin kendisi olmuş, mitos da imgenin söylevi olmaktan uzaklaşarak onun yerini tutmuştur” (Kahraman, 1995:24).

Buna dayalı olarak da mitosların artık imgelere dönüştüğünü söyleyebiliriz. Yani günümüz Batı toplumların da, ünlü Fransız toplum bilimcisi ve düşünürü olan Baudlliard'ın da dediği gibi nesne kendi gerçekliğinden soyutlanarak birer göstergeye dönüşmüştür. Artık nesne, daha önce dış gerçeklikle paylaştığı anlamını simülasyonla tamamlamaktadır. “Özne terimi Aristoteles'te, sonrada Ortaçağ'da töz anlamında kullanılır; ancak 17.yüzyıldan beri bugünkü anlamını kazanır, ruhbilim ve bilgi kuramı açısından “ben” anlamı alır. Kendini ben olmayanın, nesnenin (object'in) karşısında bulan, karşısına koyan; ya da karşısına konduğu, kendini karşısında bulduğu nesneye bilme ve eyleme ereği ile yönelen birey. Ruhbilim açısından: Ruhsal yaşantıların taşıyıcısı, düşünen, tasarımılayan, bilen, duyan, isteyen ben. Bilgi kuramı açısından: Bilen, bilmeye yönelen, ama kendisi bilgi nesnesi olmayan varlık” (Akarsu, 1975).

Bu tanımlamalarda da özneye yüklenen sıfatlar modernizmin sayesinde şekillenir. Karşısına geçme, karşısına koyma, bilme, isteme hep modernizmin özneye bahsettiği özelliklerdir. Böylece modernizm özneyi: iktidarı ele geçiren, anlam veren, adlandıran, tahakküm ve baskı kuran olarak tanımlar. Tüm bunları yaparken “modern özne, akla, rasyonaliteye ve bilime güvenmekte ve bütün bunları duygularının önüne koymaktadır” (Rosenau, 1988:83).

Tüm bu iktidar olma hevesinde koşuşturan özne için; Lucan’a baktığımızda ise “bir yoksunluk olarak tanımlanır, özneye bütüncül ve birincil bir şeyin yalnızca belli bir parçası gözüyle bakılır” (Sarup, 1995:27). Öznenin bu eksikliği ve yoksunluğunu tamamlayacak olan, öteki olan da, nesnedir. Ancak o zaman bütün olur. Oysa modernizm öznenin karşısında olan ötekine tamamlayıcı açıdan bakmamış, onu dışarıda bırakmıştır. Hep öteki üzerinde iktidar kurmaya çalışmış, otorite olarak kendini önclemiştir. Böylece özne aktiftir, eylemde bulunur, nesne ise pasiftir, eylemsizdir.

Tarihsel bir perspektiften bakıldığı zaman ise özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişkiyi rahatlıkla görebiliriz. Zaman zaman birbirine yaklaşıırken; zaman zaman birbirinden uzaklaşmıştır. Sanatın gelişimi içinde de bu özne-nesne ilişkisi, yaratma sürecinde değişkenlikler göstermiştir. Fakat nesneye olan ihtiyaç hep vardır. Bir varoluş sebebine dönüşmüş ve gerekli olan haline gelmiştir. Nesne’nin varlık problemi, öznenin (sanatçı) varlık problemi haline dönüşür. Özne-Nesne birlikteliğine olan ihtiyaç kaçınılmazdır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınır; dünyanın bilinişi ile sanatçı öznenin bilgisi (Kagan, 2008a: 236).

YARATIM SÜRECİ AÇISINDAN SANATTA ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Aslında modernizmden bahsetmek demek, öncelikle, sürekli bir değişimden ve kopuştan bahsetmek demektir; sürekli bir değişimi öngörür ve yeni olmayı, yeni olanı tercih eder. Bundan da önemlisi bu bahsin en temelinde bir kopuş söz konusudur. Nasıl bir kopuştur bu? : Tanrı-nesne (doğa)-özne(insan) arasındaki bir kopuş. Bunu da Rönesans ile başlatmak kanımca doğru olacaktır. “Kopuştan önce insan, Tanrının düzenli ve ölçülü bir şekilde yarattığı, sonlu ve hiyerarşik bir dünyada, doğalla tanrısal arasında bir arcdır. İnsanın bilgisine sunulan bu dünyada düzeni, her şeyden önce Tanrının insana seslendiği simgesel bir düzendir. Ortaçağ’ın evreni, insan ve dünyanın iki yönünün maddi ve manevi organik bir bütün oluşturduğunu simgesel olarak ifade etme olanağını sağlıyordu” (Jeanniere, 1994:17). Yani modern dönemden önce nesne ve öznenin durumu, ayrı ayrı oluşmuş varlık alanlarından çok bir derecelendirme sorunuydu. İnsan da, nesne de, aynı mantığın, aklın birbirlerini takip eden, bir bütünlük oluşturan yanlarıydılar. Aynı amaçlar tarafından belirlenerek yalnızca aralarında bir derecelenme farkının olduğu organik bir bütündürler. Bu kavrayışlar düzeninde yaşanan dünyanın anlamı insana bağlı değildi. Bu anlam nesnel yapının içinden çıkarılıyor ve insanı da içine alıp aynı potada eritiyordu.

Bu noktada Martin Heidegger'in Antik Grek dünyası için özne ve nesne kavramlarını açıklayışını hatırlamak gerekir. Tekniğe Dair Bir Soru adlı kitabında, özne-nesne anlayışının Antik Grekliler için tersine çevrildiğini belirtir. Yani onlar bizim özne dediğimize nesne, nesne dediğimize özne diyorlardı. Grekler, her dönemeçte karşısına çıkan varlığa, var olmayandan, var oluşa çıkan varlığa bakıyorlardı. Bunun bir benzerini kendi içlerinde çıkarmaya çalışıyorlardı. İnsanın dış gerçeklikle olan ilgisinin örtük olduğunu görüyoruz. Yani özne ve nesne arasında ayrım olmadığını. Özne dış gerçekliği tanıyamadığı gibi kendisiyle arasında sanki bir sis ya da tül örtülüymüş gibi onu algılayamaz, hatta kendini ona eklemiş hissediyor. Bundan dolayı bizim özne ve nesne dediğimiz kavramlar orada yer değiştirmiştir.

Konuşan: Varlıktı. Dinleyen: İnsan. Buna bağlı olarak Antik Yunan'da en yüce eylem seyretmektir. Seyretmek, insanı olgunlaştırıyor, geliştiriyordu. Bu seyretme eylemi, Ortaçağda ilahi düzeni, yani Tanrının egemenliğindeki dünyayı seyretmekle birleşerek devam edecekti. "Saint-Victor'lu Richard'a göre, estetik bir doğası da olabilen temaşa (contemplatio), hayranca bir teslim oluşun eşlik ettiği, bilgeliğin harikalıklarına yönelik özgür bir zihinsel bakıştır... Vecit anında ruh, tamamıyla nesnenin içinde yiter, algıladığı güzellikle genişleyip yücelir." (Eco, 1998: 117) Böylece empati dediğimiz nesneyle, öznenin özdeşleşmesine dayanan, dünyanın algılanış biçimiyle, nesnenin verici yanından beslenen özne duygusal anlamda zenginleşmektedir. Aynı zamanda, Ortaçağ insanı, Tanrının ilahi işaretlerini bu seyrediş sırasında görmektedir. Beraberinde insan, bu ilahi düzeni seyreyleyen bir araçtan başka bir şey değildir.

Bu ilahi düzen, nesnelere ait bir düzen olarak kavranması, Platon üzerinden geliştirilmiştir. Buradaki töz, Tanrı ile eşdeğerdir. Platoncu düşünce, insanlara bir eliyle gökyüzünü gösterirken, Batı sanatını da tinsel bir olgu olarak geliştirmekteydi. "Platon bu dünyayı bir görüntü dünyası olarak benimsese de, nesnelere de duyularla algılanan birer gölge saysa da bu dünya, ideaların yansımalarıdır; ve onlardan etkilenirler. Platon'un özün, görünenin ötesinde, tinsel olduğunu savunması, Batı sanatını Rönesans'tan başlayarak görünenin arkasındaki gizli anlamları aramaya itmiştir. Dünyanın Tanrısal bir görüntü olarak algılanması, duyular dünyasına olanak tanıyordu" (Kahraman, 1995:21). Bu temele oturan nesneye bakış, kendi gerçekliğinden koparılmıştır. Platon'un çizmiş olduğu bu ideler dünyasına göre, nesne bireyin kendi uslanmasının sonucu olarak bir boyut kazanır.

Tabi ki buradaki us, aydınlanma öncesi, sadece fizik ötesi bilgileri çıkarsamaya yarayan bir düşünme yetisidir. Ancak Aydınlanma ile özellikle Kant ile birlikte akıl "yüksek bir bilgi olarak anlaşılır" olmuştur. Bu bağlamda düşünce, nesne dışında zihinde varlığını sürdürecektir ve tekrar dış dünyaya sunulacaktır. Buradan çıkışla Platon'un özneyi öncelediğini ve nesneyi de ikinci plana attığını söyleyebiliriz. Sözü geçen düşünceye ve özneye önem veren Platon'un bu bilgi anlayışı sayesinde çağa damgasını vuran açısıyla da birleşince "nesne dokunulmazdır, mutlaktır, çözümlenemez. Onun çözümlenmesi bireyselliğin çözümlenmesiyle özdeştir... nesnenin kendi gerçekliğinin boşalttığı alanı

ancak simgeler doldurabilir” (Kahraman, 1995:21). Ortaçağ sanatına yön veren de bu simgeler dünyası olmuştur.

“Panofsky’nin Ortaçağ’da özne ile nesnenin daha yüksek bir birlik içinde gözden yitmesi gerektiğine inanıldığı şeklindeki gözlemi de kabul edilebilir değildir. Amiens Katedrali’ndeki Kral Galerisi heykelleri yerden otuz metre uzaktan görülmek üzere yapılmıştı; figürlerin gözü burnundan çok uzağa yerleştirilmiş, saçlar büyük kümeler halinde işlenmiştir. Rheims’ta kule külahı üzerindeki heykellerin kolları çok kısa, boyunları çok uzun, bacakları kısadır. Nesnel oran gerekleri, optik gereklere tabi kılınmıştır. Şu halde, sanat pratiği alımlamanın öznelliği sorununu biliyor ve bu sorunu kendi usulünce çözüyordu” (Eco, 1998:116).

Platon’a karşılık Aristo, nesne üzerine farklı bir düzen getirmişti. Platon’un tersine Aristo’nun elini yere doğru işaret etmesi, bilginin kaynağı olarak nesnel dünyayı önemsemiştir. Özellikle de Rönesans, Aristo’nun düşünce sisteminin dönüşümleri ile biçimlenmiş ve bu da ilginin nesne dünyası üzerine odaklanmasına neden olmuştur. Bundan böyle, Ortaçağda en aşağıda yer tutan nesne dünyasına ilgi uyanınca, deney ve gözlem de önem kazanmıştır.

Artık Tanrı elini, eteğini yeryüzünden çekmekteydi. İnsan gözünü ve aklını, doğaya nesneye çevirmişti. Yani “insanın yeri ve konumu Tanrı’yı göre değil salt kendine göre saptanmaya başlanmıştır.” (Çötüksöken, 1998:37) gözünü doğaya çeviren ve dolayısıyla nesneyi karşısına alan özne, ‘nesne’nin gerçekliğini ele geçirme yarışına girmiştir. Yani Rönesans’la birlikte özne maddeye yakınlaşmıştı.

Maddeye yakınlaşma işi, sanat açısından perspektif tekniğiyle ele geçirilen bir gerçeklik haline gelmiştir. Gerçekliğe yaklaşmanın en doğru yolu olarak, nesnenin en ayrıntıcı yönlerini bile ele veren, betimleyici nesne anlayışını, resimsel ifadelerde kendini göstermiştir. Nesnelere dünyasına dalan sanat bir yanı sıra da ayaklarını yere basmaya başlamıştır. Ortaçağda, fon olma durumundan kurtulan doğa, insanın merakını giderebileceği sonsuz bir deney yeri haline alıvermiştir.

Fakat “16. yüzyılın doğa imajı, henüz Descartes’ta net olarak ortaya çıkacak olan, bilen özne ve onun tasarımının konusu olarak dünya kavramlarını oluşturmuş değildir” (Bumin, 1996:18). Nesnenin bunca dokunulmazlığına karşılık hesaplanabilir ve ölçülebilir bir anlayış kendini göstermekte fazla gecikmemiştir. Buna bağlı olarak doğa, nesne belli yasalara yani aklın ve matematiğin yasalarına bağlanıyordu

Birbirinden ayrılan akıl ve inancın varmak istediği modern özne-nesne tasarımı belirginleşmeye başlamıştı. Evrenin yasası değişiyordu “bundan böyle, fiziksel evren, mekanik olarak düzenlenmiş, determinizme boyun eğen ve insanın yasalarını keşfetmek zorunda olduğu bir evren olarak görünüyordu. Dünya kitabı imgesinden dev bir kozmik otomat imgesine geçilir fiziğin yasaları sembolizmi terk ediyor” (Jeanner, 1994: 17).

Perspektif yasasının bulunuşu da, doğanın gerçekçi tasarımlarına ve aklın düzenine uygun biçimlemeye oldukça iyi cevap veren bir yöntem haline almıştır. Jan van Eyck da o dönemde perspektifi, nesne gözlem ve incelemeleriyle oldukça ustaca birleştiren bir sanatçıdır. Van Eyck çalışmalarında, gözleme dayalı birçok nesnelerin en ince ayrıntılarını kopya ederek, Gotik'in biçim düzenini değişime uğratmıştır.



Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434

Kılı kırk yaran ve tüm mekanı tamamen dolduruncaya dek nesnelerin, birbirine eklenmiş ayrıntıcı çalışmaları ile doğanın bir aynası haline gelen tablo anlayışını geliştirmiştir. Burada yeni bir gerçek anlayışı ile karşılaşılmaktadır, buda dindışı bir tabiat gözleminin resme girişidir. Öncesinde sadece bir simgeden başka bir şey olmayan nesne artık kendi varlığı ile dikkati çekmekteydi. Salt kendi özellikleri ile vardı ve merak konusu olarak öznenin karşısına konulmaktaydı. Nesnelere, ölçülebilir bir hacmin göstergesi olarak kullanılmıştır.

Modern nesne tanımı yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştı. Nesne özne merkezine çekilecek ve onun tarafından düzenlenip, hesaplanıp, sınıflanıp, tanzim edilecektir. Bu tavır zamanla nesneyi ele geçirecek ve özne için el altında duran olarak görülecektir. Bu gelişim özne açısından önemlidir, çünkü silikliğinin üzerinden atmış etken duruma geçmiştir. Seyretmekle ilgilenen özne, nesne üzerinden kalkarak kendi yaşamının farkına varmıştır ve “kendisini gitgide gerçekliğin belirleyici merkezi olarak görür” (Heidegger, 1997:19). Bununla birlikte nesneyi tahakkümü altına alan öznenin bir sebebi vardır.

Bu sebep aynı zamanda modernizmin nesneye olan tutkusunu da açığa vurmaktadır. Tutkunun sebebi, nesne'nin bilgisini edinmek, onu ele geçirmek, tahakkümü altına almak ve dolayısıyla kendi gücünü ya da iktidarını kurmaktır.

Yeniçağın, özne merkezli görüşün doğmasında katkısı olan Descartes için, nesnenin (dış dünya) bilgisini edinmenin yolu, bilimden geçmeliydi. “Doğayı bilmek eğlenceli ve yararlı. Ama bu bilme, 16.yüzyıldan farklı olarak şairce bir coşkunun değil, bilimsel bir tutkunun eşliğinde gerçekleştirilmeliydi” (Bumin,1996: 36). İnsanın aklına güvenmesi gerektiğini ve nesnenin bilgisini de bu yolla çıkarabildiğini önceleyen Descartes: maddenin gerçekliğini, bilgisini kavramada ruha ihtiyaç olmadığını söyler. Ruh da, madde de bu aşamada birbirine bağlanmayan ayrı şeyler olarak görülür. Nesne ile özne ve ruh ile madde de birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrılığı getirmekle Descartes, fiziğin yasalarını metafiziğin yasalarından ayırmış olur. İlerde metafizik kendine sanat gerçekliğinde yer arayacaktır.

Ayrıca Descartes'ın bu düşüncesine karşılık, Pascal'ın söyledikleri de düşündürücüdür. Pascal: “insanın doğayla kader ortaklığının böyle kökten bir biçimde sona ermesinin kaygısıyla doludur: Eğer ruhunu kaybediyorsa, evreni kazanmak insanın ne işine yarayacak?” (Bumin,1996 :37). Neredeyse 14. yüzyılın sonundan beri resimdeki soyut anlatımlar, yerini gözle görünür elle tutulur gerçeğe bırakmıştır. Diyebiliriz ki o zamandan bu yana, sanatın hep bu gerçekle ilgili, onu ele geçirmeyle ilgili bir problemi olmuştur. Yani bu gerçeklik onun için anlaşılması, çözülmesi gereken bir sorun halindedir ve bunun arayışı içindedir.

Descartes'e göre; (Bumin,1996) ki bu düşünce modernizmin temelini oluşturan özelliklerden biridir, nesne ancak özneye göre varlığını sürdürür. Böylece nesne özneye bağımlı bir duruma indirgenmiştir. Özne'nin akli bilginin şaşmaz kaynağı konumundadır. Bu noktada Descartes'in bir yanılgısını da görmeden edemeyiz. Descartes'in yaptığı şey nesne'yi özne üzerinden tanımlamaktır. Zaten nesne'nin bilgisini de ancak us çıkarabilirdi. Fakat “usu duyumlar aracılığıyla bilgilenmeden ayırır ki bu da bilgi kuramındaki en büyük yanılgılardan biridir.” Çünkü bilgi duyumlar olmadan ele geçirilemez ve usa aktarılamaz. Dolayısıyla duyumları önemsiz gibi göstermek ve dışlamak, yanılgılara sebep olabilir. Descartes'la tanımlanan madde aklın ele geçirilebileceği bir alan olarak görülmektedir. “İnsanın bu tarz yüceltilmesi karşısında yalnızca yıldızlar, bitkiler, taşlar olarak dış dünyanın nesnelere değil, aynı zamanda insana ait şeyler, töreler, belki de tarihsel kurumlar da birer nesne konumuna indirgenirler” (Bumin,1996: 46).

Günümüze kadar gelen ve ucu Descartes'a dayanan özne-nesne ilişkisi düşünce tarihinin temel bir sorunu olmuş ve ayrıca modern ve post-modern söylemin ilgi alanı haline gelmiştir. Tüm düşünce tarihini ve felsefi tartışmaların merkezini oluşturan bu dualite, aynı zamanda sanatın tarihini oluşumuna da yön vermiştir. Batı düşüncesine yön veren bu “özne” merkezci akıl, özneyi nesneden, kişiyi toplumdan, sanat ürünlerini sanatsal olmayan ürünlerden ayırmıştır. “Düşünmenin kaynağı ‘yok olan’

değil ‘var olan’ öznenin karşısında bulunan nesnedir. Kişiyi varlık sorunuyla yüz yüze getiren, onun ilgisini çeken bu nesnedir” (Bozkurt, 1995:30). Nesnenin bilgisini edinmeye çalışan akıl ve buna yüklenen önem 16. yüzyılda hayatı doğru yaşamada en yüksek bir güç olarak görüldü. Ve yine bu akıl 17. yüzyılda ise nesnel yanını öne çıkarıp ve bu yanını korurken birden içeriğini zedelemeye başladı. Buna bağlı olarak daha önceden yüceltilen doğa ise değerinden düşmeye başladı.

Doğa nesne “16.yüzyılda sahip olduğu Tanrıçalık mertebesinden 17.yüzyılda da daha önce hiç uğramadığı bir düşüğe uğrayarak bir makine haline gelecektir. 17. yüzyılda yer alan bu düşünüş sonucu o, insanın kullanımına, sömürsüne açık, sırlarına sonuna kadar erişilebilir bir konu haline dönüşür” (Bumin,1996 :19). 16. yüzyılda, nesnelere geometrik bir şablon içinde sıralanarak sunulmuşken, 17. yüzyılda ise bu geometriden eser bile yoktu.

17. yüzyılda nesne, gündelik hayatın bütünlüğü içinde resmedilir ve akıp giden hayatın içine bizi almak ister. Bu dönemde ev içi resimlerine özellikle çok sıkça rastlanır. En önemlisi de bu evin penceresinden bir ışık süzülür ve bu ışık, nesnelere yüzeyine yayılarak tüm sınırlarını eritir. 17. yüzyıl resminde en belirgin özellik budur; nesne maddi yönünü koruması yanında, katı belirginliğini üzerinden atmıştır. Nesne çizgilerle değil, ışık altında tonlarla çalışılmıştır. Artık sınırlar erimiştir, resim dışarı doğru açılmaktadır.



Antoine Watteau, *Gilles*, 1718

Nesneler dünyası kadar, özne dünyası da değişmekteydi. Özne hem sanatın, hem de modernizmin ana kaynağıdır. Modern özne karakterini daha Rönesans’tan itibaren kazanmaya başlamıştır.

Dolayısıyla resim sanatının bireyselleşme serüveni ile modernizmin serüveni arasında paralellik vardır. Bireyselleşme yani ‘İndivüalizm’ Rönesans ile ortaya çıkmıştır. Ortaçağın kollektivist ruhu 13. yüzyıla gelene kadar silik bir kişiliğin devamını oluşturmuştur.

Fakat burjuva sınıfının oluşması ve toplumsal yapı üzerindeki etkinleşen rolü, sosyal yapının hareketini değiştirmişti. Güçlenen burjuva sınıfı yönetimde olsun, politikada olsun ağırlığını ortaya koyarak yönetimi kendi menfaatlerine göre uygulamayı sağlamışlardır. Bundan sonra “politika, kiliseye göre değil, gerçekliğe, bütçeye ve ticari ilişkilere göre ayarlanıyordu. Bu nedenle sanatın, başka bir dünya ile ilgili değil, yaşanan dünya ile ilgili olması isteniyordu. Böylece kişi iradesinin görüldüğü indivüalist bir anlayış, dikkati çekmeye başlamıştı.” (Turani, 1997: 351)

Sanatın ve sanatçının bireyselleşme serüveni elbette insanın kendi aklını keşfetmesi ile (Rönesans) ile başlar. Aklın inanç ile olan ayrılığında, “Tanrı-özne” yerine “İnsan-özne” geçer. Ortaçağın kaderci öznesi gitmiş, yerine kendi iradesini kullanan özne gelmiştir. Sanat tamda kilisenin boyunduruğundan kurtulmuşken, Barok sanatın bireysel yaşantı ile toplumsal platformu dengeleyememesi yüzünden Din bir kez daha ağırlıklı olarak etkisini göstermiş ve önem kazanmıştır. Bu yenilginin altında belki de “öte dünyayı unutamamanın hüznü yatmaktadır.” (Ergüven, 1992:110)

Böyle olması yanında Rönesans’ta ve Barok Sanatın’da, tensel hazzın ortadan kalkmasıdır. Buna bağlı olarak “asıl belirleyici olan husus, nesnelere görünüşü ardında kutsal ve daha yüce bir düzene koşut katı kuralların bundan böyle geçerliğini yitirmiş olup, bu nesnelere doğrudan doğruya bize görüldüğü gibi ele alınarak, İnsan’a göre işlenmiş olmasıdır” (Ergüven, 1992:91).

Bunun yanında, Rönesans’ın maddeciliğine karşılık Barok sanatın, hayal gücü ve hayatın içine dalması gibi özellikler Ortaçağ sanatına yakınlık olarak değerlendirilmektedir. Oysa, Rönesans maddeciliğine olan bu tepkiyi, gerçekliğin daha derinden ve olasılıklı kavranması olarak değerlendiremez miyiz? Bireysel iradenin öncülüğünde gelişen hayal gücü bize bir yandan, modern sanatın ismini de mırıldıyor. Sanat artık nesnenin, özneye göre içten yaşanılıp, kavranılmasına doğru anlam değiştiriyordu. Buda ileride doğacak dışavurumcu sanatın ip uçlarını veriyordu.

Modernizmin nesne ile olan ilgisi öznelci akıl yolunda 18. yüzyıla gelindiğinde daha da kök salmıştır. Bu akıl doğrultusunda her şey ama her şey eleştirilebilir bir durum içindeydi. “18. yüzyılda akıl, eski rasyonalizmi ve aklın zamanla değişmeyen geometrilerini radikal bir şekilde dönüştürdüğü gibi, hem evrenin hem de kendisinin, eleştirisini Tanrı ya da Hakikat ile özdeşleştiren görkemli inşaatları reddetti: Akıl, düşünce evleri inşa etmeyi bıraktı, bir metod haline geldi: Akıl araştırmanın metodu oldu. Metafiziğin ve değişikliklerle karşı duyarsız hakikatlerin eleştirisi: Hume ve Kant. Dünyanın, şimdiki zamanın, geçmişin eleştirisi, kuramların, inançların, Din ve Kilisenin eleştirisi ve tutkular, duyarlılık ve cinsellik üzerine düşünüm” (Paz, 1994:89).

Artık Batıda sürekli değişimler ve bunalımların eşiğine gelinmişti. Bunalımların artmasına kapitalist burjuva toplumunun ürünü olan endüstri devriminin getirdiği sanayileşme sebep olmuştur. Buhar makinasının bulunuşu ile başlayan Endüstri çağı yeni bir yaşam biçimi ortaya çıkarmıştır. Kırsaldan koparak kendine tamamen teknik bir evren kuran insan, kendini bu mekanik üretimin egemenliği içinde biçimlediği yaşama hapsedmiştir. 19. yüzyılda feodal bağların tümü koptuktan sonra, insan ilişkileri ise parasal değerlere indirgenmişti. Nasıl ki “Kral Midas dokunduğu her şeyi altına çevirmişti: kapitalizmde her şeyi “meta”a çevirdi.” 1987 yılında Fransız İhtilali ile birlikte, 19. yüzyıl insanı büyük bir değişim yaşamıştır. İnsanın o güne kadarki siyasal tutumu ile edilgen bir çok düşüncesi değişime uğramıştır. Tamamen özgürlükçü fikirler peşine düşülmüştür. Us egemenliğinden kuşku duyularak kapitalist toplum yapısını reddetmiştir.

Bu sonsuz bunalımların çözümü olarak da özne kendine Romantizmde çıkış yolu aramıştır. usa’ a olan güven sarsılınca ve sanayi toplumu olmanın getirdiklerine ayak uyduramayan kişiliklerin istekleri “İnanç Çağı”(Gombrich,1986:378) dönemini başlatmışlardır. Bunun yanında sanayileşme ve kapitalizm toplum düzenini alt üst ederken ve insanı da tek başına, kendi üzerine kapatmıştır. Kendiyle baş başa kalan sanatçı, bu değişimler yüzünden, “içsel bir duyarlılık geliştirirken, onların geleneksel evren tasarımlarını yıkmış, dış dünya algılamalarını parçalamış, dünya görüşlerini farklılaştırmıştır.” (Genç, 1983:8)

Böylece içsel bir duyarlılığın yansıdığı, bireysel ifadeler adına birçok kalıplar kırılmış, pozitif dinler onay görmeye başlamış, gelenek ve ulusal özellikler sanatçılar tarafından destek görmüştür. Aynı zamanda bu dönemde kendisini fark eden bireyin özgürleştiği de görülür.

“Barok insanın ‘zavallı ve sendeleyeni ben’i gitmiş, onun yerine pazar ekonomisinin kurallarına uymak zorundaki yalnız bir sanatçı tipi çıkmıştır ortaya. Acı ve trajik yazgının yönlendirdiği nesnenin gökyüzünden yeryüzüne inmesi de bir bakıma bu dönüşümün sonucudur. İnsan Tanrı’nın değil sonsuzluğu temsil eden doğanın karşısında bir hiçtir şimdi. Yani bu dönemde esinleyici (suggestiv) rengin bulunmuş olması sonunda kendisinden başka anlama gelmeyen nesne resim’le noktalanacak modernleşme sürecinin en önemli aşamalarından biridir hiç kuşkusuz” (Ergüven, 1992:110).

Romantizmle birlikte rengin nesneden bağımsızlaşmasını bir sonraki bölümde ele almak üzere bırakıyoruz. Romantizmde akla karşılık, ruh durumları, duygusal heyecanlar önem kazanınca, nesne bir tülün arkasında imiş gibi belirsizleşiyor. Nesnenin sınırları silikleşip, ışık ve gölge nesneyi oluşturacağına atmosfer olarak resmin tamamını niteleyen bir anlatım aracına dönüşüyor.



Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerinde Yolculuk*, 1818

Böylelikle nesne duyguların aktarılmasında aracılık etmiş oluyor. Sanatçılar biçim özgürlüğü yanında konu seçiminde de rahatlamışlardır. Sanatçılar günlük konuları tercih etmeye başlayınca, unutulmuş toplumsal öğelerde sanatın konusu olmaya başladı. Özellikle Delacroix'in çalışmaları toplumsal hareketlerin desteğini sağlıyordu. Nesnenin doğru çizimini umursamadığı ve rengi daha çok önemseydiği bilinir. “Delacroix'nın, nesnelere derin içeriğinin anlatımı ve sanatçının derin benliğinin yansıması olan renkten, yaratıcı ile izleyici arasında atılmış bir köprü” (Cabine, 1997:231) olduğunu görmek gereklidir. Fakat biçimi önemsemeyen, bireyci ifadeyi daha öne çıkaran bir sanatçı vardır; Goya. Sanatçı, biçimi dönüştürerek, karikatürümsü bir gerçeklik kazandırır. “Sardalyanın Gömülme Töreni” adlı yapıtı bireyci anlatıma iyi bir örnek sayılır.



Francisco Goya, *Sardalyanın Gömülme Töreni*, 1814

“Modernizmin nesne tutkusu vardır. Bu tutku onu (nesneyi) aşkınlaştırmaz; ancak, onu fetişleştirir. Bu yüzden, modernizm ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir bölümü nesnenin tartışmasına yöneliktir. Bununla birlikte tartışılan nesne ve nesnenin tartışılmasına kadar gidecek bir mutlakıyettir bu. Nitekim, soyut sanatların, sonunda tuvali boşaltmış olması, tüm paradoksuna karşın böyle bir ifadeyi zorlar. Fakat bu, modernizmin mühendislik tutkusundan kaynaklanır. Modernizmde her şeyin olduğu gibi, sanatsal ifadenin de bir ‘tekne’si ve bir ‘logos’u vardır. Onun dışında kalarak sanatı algılamak, tıpkı nesneyi algılamak gibi olanaksızdır” (Kahraman, 1995:22).

20. Yüzyılda modern öznenin sanatsal düzlemde nesneyi araştırması ardarda gelen yeni arayışlar yeni üslupların, akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modern dönemin gerçeklik araştırması özne üzerinden yapılacağı için, öznenin ortaya koyacağı kuramların gerçeklikle karşılaştırılıp sınanması üzerinden yürütülecektir. Bu da neredeyse sonu gelmez bir yapıp bozma ve kuram ve yorum bolluğuna yol açmıştır. Bir süre sonra bakış açılarının çokluğu, yorum ve üslupların fazlalığı kesin ve net bir gerçeklik, nesne tasarımının mümkün olmadığına ilişkin bir sonuca varılmasına neden olmuştur. Artık bir bilinemezlik içindeyizdir. Sanatsal alanda bu sonucun en belirgin yansıması ilk kez Empresyonizm ve daha sonra da Kübizimde görülür. Empresyonist resimde nesnenler artık belirgin biçimlerini kaybederler. Dış konturlar erir ve görüntü sürekli bir devinim içinde tanımlanamaz bir belirsizliğe gömülür.



Claude Monet, *Gündoğumu*, 1872

Kübizm ise bu yeni durumun en net ifadesini keşfetmiştir. Nesnenin bu bilinemezlik içindeki durumu Kübizmin kalıcı bir temel arayışın isteğine rağmen çoklu perspektif tekniğini ve kübik formalarda kendini gösterir. John Berger “Picasso’nun Başarı ve Başarısızlığı” (Berger,1999) adlı kitabında Cezanne’ın resmedeceği konuya bakarken başını sağa sola çevirirken bakış açısının değiştiğini fark ettiğini söyler. Cezanne bu bakış açılarından hangisini seçeceğini düşünürken bu seçiminin mümkün olmadığını fark eder ve çoklu bakış açısıyla resmi yapmak gerektiğine ilişkin bir fikirle sorunu çözer.



Pablo Picasso: *Gitarlı Kadın*, 1910

Kübizmin resim yapma biçimini ele aldığımızda nesnelere artık tanınmaz bir hale geldiğini görebildiğimiz gibi, nesne ve uzamında artık birbirlerinden koparılamaz bir hale geldiğini, tüm renklerin neredeyse sönüp, resmin gri rengin egemenliğine girdiğini görebiliyoruz. Kübizm nesnelere elemanter geometrik formlara sokarken onun belirgin formlarını bozmakla kalmamış aynı zamanda çoklu perspektif tekniği ile belli bir bakış açısını imkânsız hale getirerek nesneyi, dış gerçekliği tanımlanamaz, bilinemez bir hale getirmiştir.

Modernite yıkan ve yeniden yapan insanın eylemidir, bilincidir ve buda ona Faustvari bir özellik kazandırır. Modern insanın özgürlüğe kavuştuğu aşıkardır. Fakat bu modern özne aynı zamanda Faust figürü ile nitelendirilmektedir. Modern ilerleme kültürünün baş kahramanıdır. Faust'un taşıdığı özellikler, modernizmin açılımıdır. Sürekli bir ilerleme hırsı ile doludur, bunu ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmek için uğraşır. Eleştiri onun vazgeçilmez kişiliği haline alır ve yeniden yaratmak için yıkar. "Artık birçok insan için, yüzyıllardır süren modernleşme projesi felaketle biten bir hata, kozmik bir yıkım ve şer eylemi gibi görünüyor. Faust figürü ise yeni simgesel rolle, insanlığı doğadan koparan ve bizleri felaket yoluna çeken şeytan olarak ortaya çıktı" (Berman, 1988: 119). Bu tablo sonucunda, nesneyi de özneyi de yok edecek trajik bir tavır sergiler modernizm. Modern öznenin ilerleme ve özgürleşme isteği sonucunda vardığı sonuç budur.

Sürekli nesne elde etme, üretme ve kendini bu nesnelere ifadeleme isteğinin uzantısı şöyle açıklanabilir: "Modern öncesi insan için bir tasarlanmış nesneyi edinmenin, bir imgeyi satın almanın ya da bir yapıt türünün koleksiyonunu yapmanın (modern-öncesi çağ aslında koleksiyon kavramından habersizdir) ve bunlarla doğrudan bağlantılı olarak, belirli bir iç mekanını yeniden biçimlemenin kişisel bir yönü yoktur. Sahip olma edimi de henüz bir varoluş sorununa dönüşmemiştir. Geçmişte sahip olmak için, o nesneye ya fiziksel olarak ya da toplumsal statü nedeniyle zorunlu olmalıdır. Oysa, modern insan ancak nesnelere ve mekanlarla var olabiliyor. Bu edinme cınnetiyle her türlü eşyayla dolu mekanları betimlemek için kullanılan "horror vacui" (boşluk korkusu) terimi artık mecazi anlamı değildir" (Tanyeli, 1995:18).

Modern insan bu boşluk korkusuna düşmemek için mekanlarını olanca nesneyle doldurmaktadır. Dolayısıyla amaç yığıldığı bu nesnelere yeni kurulan bu düzen içinde kendi varlığını meşrulaştırmak, onaylatmaktır. Bunun yanında modern insanın, kendini kabul ettirmesinin bir başka yolu da betimlemedir. Baudelaire modern ressam ile modern birey arasındaki beklentiye şu sözlerle aktarır: "Bizim aradığımız hakiki ressam bugünün yaşamından destansı bir nitelik çıkartabilecek; kravatlarımız ve rügan pabuçlarımızla aslında ne kadar yüce, ne kadar şiirsel olduğumuzu bizlere hissettirebilecek olan ressamdır" derken tam bir modern bilinç örneği ortaya koyuyordu. Aynı bilincin kökenini 17. yüzyıl Hollanda resminde, örneğin, ortalama burjuva evinin iç mekanlarını betimleyen Vermeer'de buluyoruz... bunlar kendisi tüm olağanlığı içinde betimlenmeye değer bulan Modern insanın ürünleridir ve modern insan kendisini betimleyen betimleyen ilk insandır" (Tanyeli, 1995: 17).

Kapitalizm tüketim ilişkileri sayesinde nesneyi, paraya dönüştürülecek bir mal haline getirir. Bu sebepten modernizm nesneye yönelir ve tüketilecek nesne üretir. Sonrada bunları imgesiyle doldurmaya çalışır. Tüm çevremiz böylece imajlar dünyasına dönüşür. Yani nesne tüketim ideolojisi tarafından kendi gerçekliğinden uzaklaştırılmıştır.

20. Yüzyıl insanı tüketip toplumunda yaşamaktadır. Tüketim toplumunda temel sorun üretimden çok tüketimdir. Bu tüketim sorunu her üretim nesnesine yüklenen ondan var olmayan bir anlamı işaret eden imajlar aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Tüketilen nesnelere aracılığıyla müşteriler o nesnenin imajının işaret ettiği anlamı da tüketirler. Bir süre sonra nesnenin kendi gerçek kullanım değerinden daha çok imajı, imgesi daha önemli hale gelmiştir. İşin daha ilginç yanı bu süreç sonunda imajların, imgelerin işaret ettikleri, karşılık geldikleri gerçek bir nesneden ihtiyaç duymadan hareket edebildikleri bir aşamaya gelmiş olmasıdır.

“Çünkü, nesne, artık Batılı bilinç tarafından ona ait gerçekliğiyle, kendisine ait varoluşuyla, hatta kendisine ait somutluğuyla algılanmamaktadır. Nesne Batılı bilinçte bir imgeler yığıdır. Kitle iletişim araçlarıyla sunulan, fakat reklamcılık sektörünün geliştirdiği ve her nesneyi bir imgeyle somutlaştırmaya yönelik mantık, bugün o toplumlarda yaşayan insanı tutsak etmiştir. Batılı insan nesnelere, böylelikle, kendi bağlamlarından kopararak algılamak için iki boyutlu tüketim gerçekliğini yaşamaktadır” (Kahraman, 1995: 23).

Sanatsal alanda bu durumun en belirgin karşılığını Pop Art sanatçıların üretimlerinde görebiliriz. Pop Art sanatçıları artık gerçek nesnelere dayanmadan reklam endüstrisinin ürettiği imgeler yığını kullanmaktadır. Zaten reklam endüstrisinin ürettiği bu imajların, imgelerin gerçek karşılığı bulunmadığı için Pop Art sanatçıların üretimlerinde yer alan bu nesnelere artık simgesel ve yüzeysel olarak var olabilen ama gerçek karşılığı bulmanın çok zor olduğu bir imge olarak karşımızda durur. Andy Warhol’un “Elmas Tozlu Pabuçlar” adlı çalışması buna iyi bir örnektir. Bu resimdeki pabuçlar artık gerçek bir pabuç değildir. Gerçek dünyaya ait değildir. Bir simülasyon dünyasının içinde üretilmiş ve bu dünyada yokluklarında var olan simgesel pabuçlardır.



Andy Warhol, *Elmas Tozu Pabuçlar*, 1980

Yaşanılan bu tüketim gerçekliğinde imgeler bizi sarar ve biçimlendirir. Hayatımıza yön veren bu üretilmiş nesnelere hiç farkında olmadan kişiliğimizi biçimler aslında. Nietzsche'nin şu sözleri modern insanı bu açıdan iyi ifadelendirmektedir: “asla iyi giyimli görünemeyeceği gerçeğini bir türlü kabul edememe özelliği vardır; o yüzden de bir onu bir bunu dener durur” (Tanyeli, 1995:51). Modern insan gittikçe sekülerleştirdiği ve rasyonelleştirdiği dünyasında, açılan boşluğu doldurmak için çevresini nesnelere doldurmaktadır. Nesnelere sadece biyolojik yaşamını devam ettirmeye yaramaz; aynı zamanda bir yaşama stratejisi, yaşam biçimi: tüketim kültürü sunarlar. Bu anlamda nesnelere günlük yaşamın kaçınılmaz dayanaklarıdır.

Lacan nesneye duyulan bu arzunun eksiklik duygusundan geldiğini ileri sürmektedir. Bu duyguyu çocukluğa kadar indirmektedir. Eksiklik duygusunu, çocuğun ilk anne memesini bıraktıktan sonraki kaybetme duygusuyla ilişkilendirir ve bu yitirisi çocuğun kendi benini yitirmesiyle eş değer tutar. Bu eksiklik duygusu karşısında in-sanda arzu duygularının devreye girmesine neden olur ve ulaşılamaz olana ulaşma çabası özne de tasarımlara yol açar. Dolayısıyla buradan yola çıkarak insanın, bu kendinde olan eksikliğini tamamlama isteği onu nesneye yöneltir. “Arzu, her zaman öznenin bir türlü ulaşmayı beceremediği ideal tasarımlara yönelir. Öyleyse arzuyu narsist bir edim olarak anlamalıyız. Nesneye duyulan sevgi, kaybedilen tamlığı sürekli araştırmaktan öte bir şey değildir” (Sarup, 1995:11). Kendinde eksik olan tamlığı aramak ve bulmak içindir ki nesneye yönelmektedir. Daha önce annenin kucağı “cemaat” ortamının sağladığı atmosferle doldurulurken, geleneksel yapının çözülmesiyle bu korunak dağılmıştır.

İnsan bu boşluk korkusunu, estetikleştirdiği nesnelere doldurmaktadır. J. Jacques Rousseau bunu çok iyi dile getirmektedir. Romanlarında, modern hayata dair tartışmalarda bulunmuştur. Modern gündelik hayatı bir kasırğa olarak ele alır ve bu hengamenin içinde insanın alacağı tavrı dile getirmiştir. Yazmış olduğu Yeni Heloise adlı romanının kahramanı olan Saint-Preux'un kırsal yaşamdan şehir

yaşamına yaptığı geçişi, sevgilisi Julie'ye yazdığı mektuplarda sıkıntılarını dile getirmiştir. Çalkantılı şehir yaşamında birkaç ay yaşadktan sonra, Saint Preux şöyle yazar:

“İnsanı içine çeken bu heyecanlı, çalkantılı hayat karşısında sarhoş olduğumu hissediyorum. Gözlerimin önünden geçip duran böylesine çok sayıda nesne başımı döndürüyor. Beni etkileyen tüm bu şeyler arasında yüreğimi saran bir tek şey bile yok. Yinede hepsi birden hislerimi sarsıyor; öyle ki ne olduğumu, neye ait olduğumu unutuyorum” (Berman, 1988: 31).

Modern yaşamı yazılarında ele alan bir başka kişi de Baudelaire'dir. Modern Hayatın Ressamı adlı eserinde modern ilerleme fikrini ele aldığını görmekteyiz: “Doğa veya Tanrının iznini dışında bugünün felsefesinin icat ettiği bu karanlık fener-bu modern fener tüm bilgi nesnelere üzerine bir kargaşa akını yağdırıyor. Tarihi berrak biçim-de görmek isteyen birisi her şeyden önce bu ihanet ışığını kapatmalı. Modern ne oldumculuğun toprağında çiçeklenen bu grotesk fikir her insana kendi görevini unutturdu, ruhu sorumluluktan azat etti... Bu zıvanadan çıkış çoktan apaçık olmuş bir çöküşün belirtisi” (Berman, 1988:191).

Boudelaire, bu ve diğer yazılarıyla, modernizmin ilerleme fikrinin bir yanılısamadan başka bir şey olmadığını vurgular. Modern sanatı tamamı bireyin özgürlüğü üzerine kurulmuştur. Fakat bir yandan birey olmasını isteyen modernizm, öte yandan da özneyi kendi içine kapatmıştır. Dolayısıyla “sanatta bireyin özgürlüğe kavuşması, dış otoritelerin tümünden kurtulmak, modern sanatın en önemli ilkesidir. Günümüzün sanatçısı, okulların, toplulukların ve akımların otoritesini coşku ile kabul edip onlara inansa da, resim yapmaya müzik bestelemeye ya da yazı yazmaya başladığı anda yalnızdır. Modern sanat, kendisini çevresindekilerden, ya talihli ya da talihsiz olarak, farklı gören yalnız bir bireyin dışavurumculuğudur” (Hauser, 1984: 141).

Modernizm birey olmayı ve özne olmayı modern yaşamın koşulu olarak gördüğünü söylemiştik, sanatçının modernlik fikrine uyması da var olan düzeni eleştirmek olduğunu öne sürmekteydi. En önemlisi de sanatçının kişilik özelliğini hissettirmesi ve sadece ona özgü bir bakış açısını geliştirebilmiş olması gerekliydi. Fakat bu kişilik özelliği ile toplumsal yapı arasındaki ilişki ne olacak? Sanatçının karşı çıktığı düzenin sınırları içinde olduğunun bilincini taşıması gereklidir.

Dolayısıyla kendini bu sınırlar dışında tutan sanatçının eleştiri yapmak için bir sebebi kalmamakta ve olay sanatçı kapisinden öte bir şey olamamaktadır. “Öte yandan, kökeni bu sınırlar dışındaki özgürlük yanılısamadan kaynaklanan huzursuzluk, ne ölçüde içten ve sahici olursa olsun son çözümde psikopatolojinin ilgi alanına giren bireysel sıkıntıdan başka bir şey değildir bu” (Ergüven, 1998:109). Acaba Modernizm baş döndürücü bireysellik ve özgürlük fikirleri ile sanatçıyı, toplumdan uzak, salt kişisel problemleri ile uğraşan bir özne konumuna mı getirmiştir? Eğer öyleyse böyle bir bireysellik sakıncalıdır.

Günümüze geldiğinde ise Modernizm, nesneyi öznenin etrafında dolandırmaya devam etmiş, fakat bu öznenin, hedeflenen mutlu edilme planını başarıya ulaştıramamıştır. Bu dönemde özne tanımlanamaz hatta bu dönemde öznenin ölümünden de söz edilir. Bu imlenen nokta, Post-modernizmdir. Kitle iletişim çağında özne yutulmuştur. Gündelik hayata eleştirel mesafesi kalmamış; öznenin nesne ile olan ilişkisi kitle iletişim araçlarıyla olan ilişkisine indirgenmiştir. Nesne reklam sektörünün imgelerine taşınmıştır. Buna bağlı olarak da denilebilir ki kapitalizm aynı zamanda arzuların ve hazların onaylandığı tüketim imgelerini üretmiş ve bu imgeler de gündelik hayat ile sanat arasındaki sınırı bulanıklaştırmaktadır. “Sanatlar bağlamında postmodernizmle ilintilendiren merkezi özellikler şunlardır: sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek ve kitle kültürü / popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektisizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel ‘derinliksizliği’ nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün / dehasının gözden düşüşü ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı” (Featherston, 1996: 28).

Modernizmin geldiği bu günkü noktada (tüketim toplumu, enformasyon toplumu) ise nesnenin gözden yittiği, öznenin ölmek üzere olduğu söylemleri artış göstermiştir. Bu söylemlere karşılık ise nesne ile öznenin ilişkisinin yeniden gözden geçirilmesi ve beraberinde hatırlanması gereken Goethe’nin Faust’unun modern tinsel arayışın bir ifadesi olarak eleştiri alanına çekilmesidir. Faust örneğinden alınan çıkarımlar ile, insanın gelişme uğruna değil, gelişmelerin insan uğruna olan yeni modernliklerin yaratılmasında gereken çabanın gösterilmesidir. “Faust’un tamamlanmamış inşaat alanı, hepimizin yerleşip kendi hayatlarımızı kurmamız gereken canlı, bir o kadar da kaygan zemindir” (Berman, 1999: 124).

Modern dünya tasarısı daima nesne üzerine konumlanmaktadır. Gücünü nesneyi hedeflemesinden, onu ele geçirme ve çözümlenme isteğinden, ona dokunma isteğinden almaktadır. Dolayısıyla nesne tanımlaması da tüm bu özellikler doğrultusunda yapılır; böylece aslında, yaşama biçimini de belirlemiş ve biçimlendirmiş olmaktadır. Modernizmin nesneye olan tutkusu buradan gelir.



Joseph Kousth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1966

SONUÇ

Birçok zor sosyo-ekonomik koşulların yaşanması sonucu sanat bu günkü konumuna gelebilmiştir ve çıkış yolunu nihayet bulmuştur: Tek yol ise, Ben'dir. Böylece sanatın geleneksel olarak biçim ve içerik dili değişmiştir. Bu da özne ile nesne arasındaki dengenin bozulduğuna işaret etmektedir. Ölçü; nesnenin yüzey gerçekliğindeki benzerlik olacaksa ve bunlar her gün gördüğümüz sıradan şeyler ise, bunun ötesinde geriye ve bize kalan ne olacaktır?

Dolayısıyla “beklenen olmuş ve daha yüzyıl geçmeden, varlığını yalnızca yoruma borçlu olan biçim, içerik karşısında sınırsız bir özgürlüğe kavuşmuştur.”(Ergüven, 1998:112)

Günümüz sanatı için de Ali Akay'ın, Venedik Bienali için kullandığı şu tanımlama ile anlamını yeniden bulmaktadır: “Her şey açık ve bana göre her şey yanyana” (Akay, 1999). Günümüzde sanat ortamına baktığımız zaman, bir tarafta soyut bir tuval, diğer tarafta figüratif bir tuval, video, fotoğraf, bir nesne, performans, hepsini de görebilmekteyiz **Herşeyyanyana**: Artık tek üslup değil üslupsuzluk arayışı söz konusu. “Deleuze'ün yazdığı gibi, tek üslup, üslubun yok edildiği yerde var. Üslup değil, üslubun tecrübesi var: İçkinlik; aşkınlık değil” (Akay, 1999:38).

Bundan sonra sanat için her şey geniş bir olanaklıklar alanı olacaktır. Modernizm, Marx'ın (Berman, 1999) şu ünlü sözüyle karşılanmaktadır: Katı olan her şey buharlaşıyor.

Bu durumda netleşen özne ile nesnenin vazgeçilmez birlikteliğidir. Yani sanat, yaşamı anlamının, dolayısıyla kendimizi anlamının bir yolu ise; öznenin nesneye olan ihtiyacı kaçınılmazdır. Nesne, öznenin mücadele alanı değil daha çok, bir dayanağıdır. Özne yitirdiğine inandığı ruhu bulmak istiyorsa, bunu nesne ile olan diyalektik ilişkisinde bulacaktır. Sanat gerçek yaşam içerisinde yaşamaktadır. Bir diğer anlamda da sanat, ölüme karşın bir yaşam geliştirme olanağı olarak kendini var edecektir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, A. (1975). Felsefe Terimleri Sözlüğü, Ankara: T.D.K.
- Akay, A. (1999). Venedik Bienali: Herşeyyanyana, art-ist, Güncel Sanat Seçkisi 2, Aralık İstanbul: Vadi.
- Berman, M., (1999). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev.Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim.
- Çotuksöken,B. (1988). Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler, *Gergedan*, Mart.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, İstanbul: Metis.
- Bumin,T. (2003). Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza, İstanbul: Yapı kredi.
- Eco, U. (1998). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can.
- Ergüven, M., (1994). Çağdaş Fransız Resmi Sergisi'nin Düşündürdükleri, İstanbul Gösteri Sanat, Kasım
- Ergüven,M., (1998). *Görmece*, İstanbul, Metis yay.
- Ergüven, M., (1992). Yoruma Doğru, İstanbul, Yapı Kredi yay.
- Genç,A, (1983). Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Dokuz Eylül Üniv. yay., Doktora Tezi, İzmir.
- Gombrich, E. H., (1986). Sanatın Öyküsü, Bedrettin Cömert (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi, (Çev.). Yıldız Gölünü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (1997). Tekniğe Yönelik Soru, Doğan Özlem (Çev.), İstanbul: Afa.
- Jeanniere, A. (1994). Modernite Nedir? Modernite Versius Post Modernite Nilgün Tural Küçük (Çev.).
- Kagan, S. M. (2008). Estetik ve Sanat Notları (Çev.). Aziz Çalışlar, İstanbul: Karakalem.
- Kahraman, H. B. (1995). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Yapı Kredi.
- Paz, O. (1994). Şiir ve Modernite, Nilgün Tural-Küçük (Çev.). Modernite Versius Post Modernite, İstanbul: Vadi.
- Rosenau, P. M. (1988). Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri, Tuncay BİRKAN (Çev.) Ankara: Ark.
- Sarup, M. (1995). Post-Yapısalcılık ve Post Modernizm, A.Baki Güçlü (Çev.) Ankara: Ark.
- Sayın Z. (1998). Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim, Defter, S: 34, İstanbul: Metis.
- Turan, G. (1996). Nesnelere ve İlişkimiz: İtiş Kakiş Bir Aşk, Sanat Dünyamız, S: 62, İstanbul: Yapı Kredi.
- Turani, A. (1997). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyeli, U. (1995). Konut Mekanında Modernite Kavgası, *Mimarlık Dergisi*, S: 262, Mimarlar Odası yay.