

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

EDWARD HOPPER VE GEORGE SEGAL'İN SANATLARINDA ANLAM
VE BİÇİM İLİŞKİSİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20066068 Gülser AKTAN

Danışman:
Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL-2009

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
GİRİŞ.....	VII
BÖLÜM 1.....	1
1. Edward Hopper.....	1
1.1. Realist Ressam Olarak Hopper Yöresel mi Yoksa Evrensel mi?.....	1
1.2. Paris ve İllüstüretörlük Deneyiminin Sanatına Etkileri.....	3
1.3. Resimlerinin Konusu.....	6
1.4. Manzaraları.....	8
1.5. Resimlerinde Işığı Kullanışı.....	14
1.6. Hopper'ın Resimlerindeki İnsanlar.....	19
1.6.1. Hopper'ın Resimlerindeki İnsan Manzaralarını Daha İyi Anlamak Açısından Yabancılaşma ve Yalnızlaşma Tanımlamaları.....	19
1.6.2. Hopper'ın Resimlerindeki İnsanlar.....	28
1.7. Hopper'ın Resimlerindeki Kadınlar.....	35
1.8. Hopper'ın Resimlerinde Çıplaklık ve Erotizm.....	39
BÖLÜM 2.....	43
2. George Segal.....	43
2.1. Neden Heykel.....	43
2.2. Hangi Akıma Dahildir?.....	46
2.2.1. Soyut Dışavurumcu Sanatla İlişkisi.....	46
2.2.2. Pop Sanatla İlişkisi.....	47
2.2.3. Minimal Sanatla İlişkisi.....	47
2.3. Teknik.....	48
2.4. Segal'in Figürleri ve Konuları.....	51
2.5. Kompozisyon.....	53

2.6. Kompozisyonlarının Tanımlanmasına Yönelik Olarak Işığın Kullanışı...	55
2.7. Segal'in Heykelleri.....	59
BÖLÜM 3.....	71
3. Hopper ve Segal'in Sanatlarının Karşılaştırılması.....	71
BÖLÜM 4.....	77
4. Kendi Sanatsal Gelişimim ve Sonuç.....	77
4.1. Teknik Gelişimim.....	77
4.2. Desen Çalışmalarım.....	78
4.3. Yağlıboya Resimlerim.....	81
KAYNAKÇA.....	87
ÖZGEÇMİŞ.....	89

ÖNSÖZ

Sanat eserleri ait oldukları toplumların ahlaki, kültürel ve günlük yaşamları gibi sosyal yapılarını yansıttıklarından tarihi bir belge görevini de yapmaktadırlar. Hazırlamış olduğum eser metninde ele aldığım sanatçıların eserleri bu niteliği taşımaktadır. Eserleri sanatçıların özel hislerini yansıtırken aynı zamanda yaşadıkları döneminin tanıkları niteliğindedir.

Amerika'da "Kara Perşembe" olarak anılan 24 Ekim 1929'da borsa dibe vurmuş ve büyük bir ekonomik bunalım başlamıştır. Bunalımın etkileri II. Dünya Savaşı'na kadar yaklaşık 10 yıl daha devam etmiştir. Bu sıralarda yaşayan Amerika'nın özgün sanatçılarından Edward Hopper, resimlerinde bu bunalım yıllarının insanların, yitik, yapayalnız, acılı, sakin duygusal durumlarını anlatmıştır.

George Segal, soyut sanatın gündemde olduğu bir dönemde heykel traşlığa yönelerek, çizgiler, renkler, renklerin sıcak, soğuk etkileri, sükûn ya da hareket doğurucu karakterleri, düzler, eğriler, nokta ve yuvarlaklar gibi resim sanatının kendine has bu elemanlarını non-figüratif olarak kullanmak yerine üç boyutlu heykel sanatını tercih etmiştir. Kendisinin hazırladığı, gerçeğe yakın mekânlarda figüratif heykellerini konumlandırmıştır. Segal'in heykelleri de Hopper'ın resimlerinde olduğu gibi insani durumları konu etmiştir.

20. yy'ın en önemli sosyolojik sorunu olan yabancılaşmanın direk sonuçlarından İnsanın bireysel bir yalnızlığın içine sürüklenişini çarpıcı bir şekilde anlatan bu iki sanatçı ve eserlerini araştırıp, inceleyip analiz etme sürecimde değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren başta danışman hocam Prof. Kemal İskender'e, İstanbul'da bulunduğum sürece fedakârca yardımlarından dolayı arkadaşım Özlem Kahraman İnci'ye, hastanedeki nöbetlerimi okul hayatıma göre düzenlememe olanak sağlamış Bursa Göğüs Hast. Hastanesi Başhekimlik, Başhemişrelik ve hemşire arkadaşlarıma ayrıca tüm yaşamım boyunca beni destekleyen aileme şükranlarımı sunarım.

ÖZET

Bu çalışmada Edward Hopper ve George Segal'in sanatları incelenmiş, kendi sanatıyla ilişkileri ortaya konmuştur.

İlk bölümde kısaca giriş yapıldıktan sonra ikinci bölümde Hopper'ın realist bir üslupla Amerikan yaşamından kesitler sunduğu çalışmaları anlatılmaktadır. Hopper'ın tabloları insanın kalabalıklar içindeki bireysel yalnızlığı göstermesiyle üslubunun önüne geçmiş ve özellikle bu yönüyle ele alınmıştır. Ayrıca bu bölümde her iki sanatçının eserlerinde hissedilen yalnızlık ve yabancılaşma duygusunun anlatımına destek olması açısından yabancılaşma kavramı anlatılmıştır. Hopper'ın nü tablolarındaki yalnız, kırılğan kadınlarında önce algılanılanın, diğer tablolarındaki aynı duygu; yalnızlık oluşundan, çıplaklık ve erotizm üzerine tanımlamalar ortaya konmuştur. Yapılan tanımlamalara dayanarak Hopper'ın çıplaklarındaki gizli erotizm açıklanmıştır. Üçüncü bölümde George Segal'in sanat yaşamına ressam olarak başlayıp heykel sanatına geçişi anlatılarak, eserleri özellikle izleyicide uyandırdığı hisler bağlamında ele alınmıştır. Dördüncü bölümde bu iki sanatçının sanatların ortak yönleri ve farklılıkları karşılaştırılmıştır. Çalışmanın sonuç bölümünde kendi sanatsal gelişimim açıklanıp, Hopper ve Segal'in sanatlarından nasıl etkilendiğim sunulmuştur.

ANAHTAR KELİMELEER: Edward Hopper, George Segal, Yalnızlık, Yabancılaşma, Alçı Sargı

SUMMARY

The aim of this study was to examine the arts of Edward Hopper and George Segal, and to lay out their association with my art.

The first part describes the studies of Hopper, in which he gives sections of the American way of life in a realistic style. Illustration of the individual loneliness of man among crowds in his paintings puts his style ahead of similar arts, and it is this aspect that is emphasised in the first section. In addition, the alienation concept is examined in detail since, along with individual isolation, this is what perceived in the arts of both artists. Artistic definitions of nudity and erotism have been made since women appear as isolated, lonely and erotic individuals in the paintings of Hopper. Based on these definitions, the hidden erotism in the nakedness of the subjects in the paintings is explained. In the second section, the transition in the art of George Segal from painting to sculpture is examined and his art is presented in terms of the sensation it creates in the viewers. The third part compares the similarities and disparities in the arts of both artists. The concluding chapter focuses on my artistic development and progress, and the influence of the arts of Hopper and Segal on my art.

KEYWORDS: Edward Hopper, George Segal, Lonliness, Alienation, Plaster Bandage

RESİMLERİN LİSTESİ

4. Köprü, 1907
6. Blackwell Adası, 1911
7. Oveensborough Köprüsü, 1913
9. Cape Cod Sabahı, 1950
11. Western Motel, 1957
11. Demiryolu Üstgeçidi, 1922–23
12. Benzin İstasyonu, 1940
13. Demiryolu Kenarında ki Ev, 1925
13. Günbatımında Demiryolu, 1929
14. Şehre Yaklaşmak, 1946
16. Deniz Feneri Tepesi, 1927
16. İki Işıktaki Deniz Feneri, 1929
17. Dikiş Makinesinde Kız, 1921
18. Pazar Günü, 1926
19. Güneşte İnsanlar, 1960
31. Geceleyin Konferans, 1949
33. New York Sineması, 1939
34. Otel Odası, 1931
35. Otomat, 1927
36. Güneşte Bir Kadın, 1961
37. Şehirde Sabah, 1944
38. Sabah Güneşi, 1952
45. Lut'un Efsanesi, 1958
50. Siyah Yataktaki Mavi Kadın, 1976
50. Yatakta Oturan Kadın, 1996
52. Aynaya Bakan Kadın, 1982
53. Ocakbaşı Sohbeti, 1991
54. Çatı Katranlama Ustası, 1964
55. Yapı İskelesinde Adam, 1970

56. Sinema, 1963
57. Sinema Salonu, 1966–1967
57. Havadan Görünüş, 1970
58. Yürü-Yürüme, 1976
60. Bacağını Tıraş Eden Kadın, 1963
61. Müzik Dinleyen Kadın, 1965
62. Benzin İstasyonu, 1964
64. Küçük Lokanta, 1964–1966
65. Kuru Temizleme Dükkânı, 1964
66. Yürüyen Adam, 1966
67. Dansçılar, 1973
68. Kıyafet Balosu, 1965
69. Lut Efsanesi, 1966
70. İnfaz, 1967
71. Yatakta Oturan Kadın, 1965
71. Otel Odası, 1931
72. Pazar, 1926
72. Ocakbaşı Sohbeti, 1991
74. Abraham ve Isaac, 1978
75. Dikiş Makinesinde Kız, 1921
75. Cape Code Sabahı, 1950
76. Depresyon Ekmek Sırası, 1991
76. Şehre Yaklaşma, 1946
78. Gitar Çalan, 2003
79. Çello Çalan, 2003
79. Nü, 2005
80. Nü, 2005
81. Nü, 2005
82. Otoportre, 2006
83. Kitap Okuyan Kız, 2006
84. Saçı Çiçekli Nü, 2007
85. Saçı Çiçekli Nü, 2008

GİRİŞ

Sanat, içinde yaşanan toplum, ekonomik ve kültürel değerlerinden soyutlanarak yapılamaz. Çağın düşünce, bilim, toplum yapısı ve teknolojik gelişmeleri hakkında bir fikir sahibi olmadan sanatı anlayabilmek imkânsızdır. Bu çalışma 20 yy sanatçılarından Edwar Hopper ve George Segal'in eserlerini incelerken, sanatçıların yaşadıkları dönem özellikleri hakkında kısa bilgilerde sunmaktadır.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, sanatçılar, eserlerini oluştururken, kendinden önceki diğer sanatçılardan farklı yönelimlerde bulunmaya başlamışlardır. Artık sanatçılar, başkaları için resim yapmak, dış dünyayla ilişki kurmak, onu betimlemeye yönelik eserler vermekten çok, kişisel görme biçimlerini yansıtmaya başlarlar. Bu çabanın sonucu 20. yy'ın başında birçok öncü sanat hareketleri ortaya çıkmış ve bu yaklaşım bu güne kadar sürmektedir.

Bu yeni sanat akımlarının başlayış ve bitiş tarihleri tam belli değildir ve birbirine girişik sıralanmışlardır. Edward Hopper, empresyonizm, fütürizm, ekspresyonizm ve kübizmin gibi sanat akımlarının etkili olduğu bir dönemde yaşamıştır. Fakat Hopper kendi sanatını, realist bir üslupta, kişisel algısıyla gözlemlediği Amerikan yaşamını hiçbir akımdan etkilenmeden oluşturmuştur. Hopper bu çalışmada, resimlerinde insani özellikleri göstermede ki duyarlı yaklaşımıyla ele alınmıştır.

Segal'in kendi sanatını gerçekleştirdiği dönemde soyut sanat, pop art, minimalizm, kavramsal sanat gibi 1950 ve sonrası sanat akımları gündemdedir. Hopper gibi Segal'de döneminin sanat akımları aracılığıyla kendini ifade etmemiştir. Bunun yerine kendine özgü alçı sargı bezlerle direk insandan kalıp olarak gerçekleştirdiği heykelleriyle, döneminin sanat akımlarının sadece felsefesinden etkilenmiştir.

Çalışma, ele alınan iki sanatçının eserlerindeki yalnızlık duygusu üzerine yoğunlaşmıştır. Kendi resimlerimde ki yalnızlık duygusu ve sükûnet halinin ele aldığım sanatçıların eserleriyle karşılaştırması sunulmuştur.

BÖLÜM I

1.EDWARD HOPPER

E.Hoper 22 Temmuz 1882 -15 Mayıs 1967 yılları arasında yaşamıştır. New York'un 10 km kuzeyindeki Hudson nehrinin yanında ki küçük bir kasaba olan Nyack' da doğmuştur. Babası bir manifaturacıdır. 1900–1906 yılları arasında New York Sanat ve Tasarım Enstitüsü'nde resim eğitimi almıştır. Hocası ressam Robert Henri'dir. Henri, öğrencilerini kentsel hayata dair gerçekçi resimler çizmeleri konusunda desteklemiştir. Günlük Amerikan yaşamının yeni ve denenmemiş birçok şeyi kapsadığını, tüketilemeyecek kadar çok fazla konu içerdiğini hocası Henri, Hopper'a fark ettirmiştir.

1.1. Realist Ressam Olarak Hopper Yöresel mi Yoksa Evrensel mi?

Edward Hopper, Amerika'nın manzaraları ve kent görünümünü, kendisini çevreleyen dondurucu, yabancılaştırıcı ve çoğu kez terk edilmiş alanlarıyla huzursuzluk verici bir gerçeklikle anlatmıştır. 1930'ların büyük bunalımından etkilenmiş ve yalnızlaşmış insanlarla aynı kaderi paylaşmış olmasından, içinde yaşadığı çevrenin psikolojik durumunu anlamakta zorlanmamıştır.

20.yy'ın en önemli Amerikan realist manzara ressamlarından olan Hopper, birçok sanat tarihçisinin görüşüne göre sadece Amerika bağlamında bir ressam değildir. 1920 ve 30'ların yöresel sanatıyla ilişkilendirilen Hopper gerçekten yöresel bir sanatçı mı yoksa daha fazlası mı diye bazı sanat tarihçileri Hopper'ı eleştirmişlerdir.¹

Hopper, retrospektif sergisini 51 yaşında modern Sanatlar Müzesinde 1933 yılında New York'ta açmıştır. Bu, O'nun geniş kitlelere hitap edebildiği ilk sergisidir. Müzenin yöneticisi ve sergi katalogunun yazarı olan Alfred H. Barr,

¹ Wieland SCHMIED, **Edward Hopper, Portraits of America**, 7.

Hopper'ı tipik bir Amerikan ressamı olarak tanımlamıştır. O dönemde böyle bir tanımlama dezavantaj yerine avantaj olarak görülmektedir. Aynı katalogda yer alan, birlikte resim yaptığı arkadaşı Charles Burchfield “Edward Hopper bir Amerikalı, bu nitelikli sanat başka bir yerde değil ancak Amerika’da üretilebilirdi.”² demiştir.

Time Dergisi, Aralık 1934’te yayınlamış olduğu “Amerikan Manzarası” isimli bir makalesinde Hopper’ı da içine alarak, makalede bahsedilen diğer sanatçılarla birlikte yöresel olup olmadıkları üzerine tartışmıştır. (Thomas Hart Benton, John Steuart Curry, Grant Wood, Charles Burchfield ve Reginald Marsh.) Whitney Müzesi resmi yöneticisi Lloyd Googrich, Hopper’ı kariyerinin başından beri takip etmiş ve “Amerikan Manzaraları” ismiyle yayınladığı çalışmasında Hopper hakkındaki ilk makalesinde “Amerika’nın özelliklerini tuval üzerinde Hopper’dan daha iyi anlatabilecek kimse düşünemiyorum” demiştir.

Hopper, bu sınıflamalara karşı çıkmamışsa da, birçoğunun resimlerini beğenmediği yöresel sanatçılarla aynı grup içinde anılmaktan hoşlanmamıştır. Hopper 1960’larda Brian O’Doherty ile yaptığı röportajda “Beni en çok deli eden şey Amerikan manzaraları işi. Benton ve Curry ve Amerikan Ortadoğu sanatçılarının yaptığı gibi Amerikan manzaralarını yapmaya çalışmadım. Ben Amerikan manzarası ressamlarının Amerika’yı karikatürizelediğine inanıyorum. Ben sadece kendimi gerçekleştirmek istiyordum. Mesela Fransız sanatçıları Fransız Manzarası’ndan, İngiliz sanatçıları İngiliz Manzarası’ndan bahsetmiyorlardı. Amerikan vasfı bir sanatçının içindedir. Sanatçının bunun için bir çaba harcamasına gerek yok” demiştir.³

Amerikan Manzarası tanımlaması o zamanlar için kolay değildir. Bu kelimenin anlamı kullanıldığı bağlama göre değişir. Genel olarak söylemek gerekirse 1. Dünya Savaşı sonrası gerçekleşen olaylara, Amerikan sanatının kendi karakterine, Amerikan konularına odaklanmaktadır. Dar bir kapsamda ise Amerikan manzarası şunları içermektedir; kırsal motifler, fazilet, erdem, alçak gönüllülük ya da bu tanım modern teknolojinin her görüntüsünden büyülenen presyonistleri içerecek kadar

² Bkz. (1), SCHMIED, 7.

³ Bkz. (1), SCHMIED, 8.

geniştir. Kübizm ve fütürizimden etkilenmiş presyonistler 1. dünya savaşı sonrası endüstrileşmiş ve modern Amerika manzaralarını konu almışlardır.(Charles Sheeler, Charles Demuth); realistler sosyal reformları yapıtlarında göstermişlerdir. (Raphael Soyer, Ben Shahn) ; ve büyük şehir yaşamının romantikleri (Kenneth Hayes Miller, John Sloan) . Stil bakımından büyük farklılıklar olmasına rağmen bütün bu sanatçılar Amerikan temalarına yoğunlaşmışlardır.

Tanımlandığı üzere Amerikan Manzarası birçok noktalardan Hopper'la kesişmektedir. Hopper New York'ta gezerken keşfetmiş olduğu yerel motiflere ve Amerika'nın küçük-kasaba manzaralarına odaklanmıştır. Her ne kadar bu temalara odaklansa da gelenekçilerin zaman zaman içine düştükleri ırkçı ve önce Amerika dar kalıplığından kendini uzakta tutmuştur.

Hopper sanatında bilinçli bir şekilde özellikle Amerikan niteliklerinin peşinden koşmamıştır. Yöneldiği konu “insan” olmuştur. İyi bir gözlemci olarak bu evrensel konuyu, yaşamış olduğu günün ve yüzyılın dünyasıyla anlatmaya çalışmıştır.

Çevresini gözlemleyerek, günlük yaşamdaki sıradan insanları ve olayları ele alan Hopper, yapmacıksız, sade üslubuyla yaşadığı dönemi gerçekçi bir şekilde resmederken evrensel bir dil kullanmıştır. Metropol anlatımları ve peyzajları her ne kadar Amerikan yaşamına ait olsa da resimlerindeki konu ve duygu bağlamında dünyanın neresinde olunursa olunsun insanın en saf yalnızlık duygusu ve içine ittiği sessizlik gibi Hopper'ın resimleri insanda benzer etkiler bırakmaktadır.

1.2 Paris ve İllüstratörlük Deneyiminin Sanatına Etkileri

Tarihi yeni yazılan bir ülke olarak, 1900'lerin başlarında Amerika'nın sanatçıları örnek olarak henüz Avrupa'yı takip etmekteydiler. Bu yüzden Hopper'da zamanın birçok sanatçısı gibi Paris'e gitme ihtiyacı duymuştur. İlk Paris ziyareti 1906 Ekiminden 1907 ağustosuna kadar sürmüştür. Birçoklarının tersine Akademiye gitmemiş, çalışmalarını müzelerde ya da sokaklarda sürdürmüştür. Paris'e iki kez daha gitmiş, bunlar 1909 ve 1910 yılları olmuştur.

Sanat öğrenmeye merakı sayesinde gittiği Paris'te, empresyonist sanat akımından etkilenmiştir. Avrupa'daki Fovizm ve kübizmin başlangıcı Hopper'ın dikkatinden kaçmıştır. Paris'teyken Picasso'nun ismini hiç duymadığını hatta Paris'in kendi üzerinde hızlı ve ani bir etkisi olmadığını belirtmiştir.(The Mint Museum of Art; E. Hopper: the Paris Years) Avrupa'da aynı zamanda Londra, Amsterdam, Berlin, Brüksel ve İspanya ziyaret etmiştir. Avrupa ziyaretinde görme şansı elde ettiği Rembrandt'ın The Night Watch gibi, Diego Velasquez, Francisco de Goya, Honore Daumier ve Edouard Manet'in eserlerine hayran kalmıştır .

Geri döndüğü ilk zamanlar Amerika, Paris'ten sonra O'na kaba ve çiğ gelmiştir. Hopper'ın resmi Paris'te etkilenmiş olduğu empresyonizm sayesinde çok daha yumuşak ve akıcı olmuştur. Hopper'ın genel doğasından farklı olarak figürler kendinden emin bir el tarafından yapılmış, detaylar basitleştirilmiş ve daha büyük formlar oluşturulmak üzere birleştirilmiştir. Her fırça darbesi görülmekte ve resme gerilim sağlamıştır. Resimlerdeki bu yaklaşım 1906 ve 1907 Paris deneyimlerinde görülebilir. Hopper'ın fırça sürüş tekniğinin resimindeki son nokta olmadığını fark etmesi için biraz zaman geçmesi gerekmiştir. Bu süre ortalama on yılını almıştır. Daha sonradan alternatiflerin olduğunu anlamış, Fransız geleneklerinden uzaklaşarak yeni, tamamen kişisel bir üslup bulmuştur.



Köprü, 1907

Paris etkisindeki Hopper, Paris'in hareketli yaşamını, uyumlu zarif şehrini, zevk düşkünü, kalabalık insanlarını Amerika'da göremeyeceğini nihayet kendi Amerika'sını gözlemleyerek anlamıştır. New York'luların amaçlarını ve yaşama biçimlerini, Paris'te tecrübe ettiği yaşama zevkiyle karşılaştırınca yavaş yavaş yabancılaşmanın anlamını kavramaya başlamıştır. Bu farkına varışla büyük temasının keşfi başlamış ve O'na yardım her zaman nefret ettiği iş olan illüstratörlükten gelmiştir.

Hopper'ın illüstratif çalışmaları, O'nun insanları yakından gözlemesini gerektirmiştir. Dergiler, okuyucularının kendilerini ve çevrelerini görecekleri resimler yapmasını istemiş ve Hopper'da editörünün isteklerine uymuştur. Doğuştan disiplinli biri olduğu için zamanının ve o devrin tipik görünümünü yakalayacak bir gözle etrafındaki günlük yaşamı irdelemiştir. Ama yinede editörlerin görmek istediği hareketli, girişken insanları göstermektense kendi tercih ettiği sakin, derin düşünme durumundaki insan ve durumları resmetmiştir. Her ne kadar küçük olursa olsun verilmiş olan işi büyük bir ciddiyetle yaptığı için yapmış olduğu işin sonuçları sanatına da katkıda bulunmuştur. Bu yaklaşımı sayesinde çağdaş bir çevreye, inandırıcı insan figürleri resmetmiş ve aynı zamanda tüm okuyucuya tanıdık gelebilecek meslek ve eğlenceleri tasvir etmiştir. Bu çalışmalarında bir restoranın masasında, ofiste, sokakta konuşan, metroda giden, spor yapan insanları gözlemleyerek çizme imkânı bulmuştur. Bunlar yalnız, kayıp, yutulmuş küçük insanlardır. Diğer ressamların ihmal ettiği bu sıradan konuları Hopper ele almıştır. Hopper'ın resimlerine açılış saatinden önce bir dükkân, eskimiş ama gururla duran bir ev ya da yaşlıca bir görevlinin dolanıp durduğu uzaktaki bir benzin istasyonu konu olabilmıştır.

Paris deneyimi sonrası, Hopper Amerika'daki yaşamın Avrupa'dan farklı olduğunu anlayıp, bu farklılığın bilinciyle yaşadığı yeri gözlemlerken mesleği illüstratörlük, yaptığı resimlerde realist bir anlatımda bulunmasında etkili olmuştur.

1.3.Resimlerinin Konusu

Hopper'ın göstermiş olduğu Amerika'da, sonsuz zamandan bağımsız bir atmosfer vardır. Ama yinede tarih içinde belirli bir noktası belirtilebilen Amerika'nın açık kesin bir görüntüsü de vardır. Hopper'ın konu olarak seçtiği yapılar 1920–30'ların Amerikan kırsal mimari manzaralarıdır. Sonraki gelişmeler; eczaneler, neon lambaları, cam duvarlar, parlak arabalar ilgisini çekmemiştir. Hopper sonuna kadar 1920'lerin ve 30'ların restoranlarına, kırsal evlerine, çatılarına ve tiyatro dekorlarına sadık kalacaktır. Yeni durumların gösterilmesi için, kullanmış olduğu kompozisyonların değiştirilmesinin gerekli olduğunu düşünmemiştir.



Blackwell Adası, 1911

Paris'ten Amerika'ya kesin dönüşünden sonra günün pek çok sanatçısına konu olan teknolojik gelişmelerin basit sembolü modern köprülere ilgisi olmuş ve bu yapıları resimlerinde kullanmıştır. Blackwell Adası (1911) isimli tablosunda köprü biraz kenarda kalmış olmasına rağmen, Oveensborough Köprüsü (1913) tablosunda köprü kompozisyonun ortasında resme hakim bir konumdadır. O zamanın sanatçılarının aksine Hopper modern mühendisliği övmeye yönelik resimler yapmamıştır. Hopper'ın köprü konulu resimleri ise teknolojiye herhangi böyle bir ilgi içermemektedir. Hatta Oveensborough Bridge'in, diyagonal olarak arka planda olması Hopper'a resminde atmosferi göstermesi için olanak sağlamıştır. Bu yakın

objelerin uzaklarla birleştirme yöntemini Cloude Monet, Waterloo Bridge (1903) tablosunda göstermiştir. Hopper'da Monet gibi teknolojiyle doğal yaşamı i içe rahatça yapabilmiştir.



Oveensborough Köprüsü,1913

Hopper New York şehrinin pek çok görünümünü resmetmiştir ancak hiçbir şekilde gökdelenlere yer vermemiştir. Hopper'a bir sanatçı arkadaşı, yolda yürürken aralarındaki bir konuşmada “ bak bu gökdelenler ne kadar muhteşem bir kompozisyon oluşturuyorlar, ne kadar güzel bir ışık, ne kadar güzel bir yığıntı oluşturuyorlar, bunlara bak Hopper” diye seslenmiş ve Hopper ilgilenmemiş şöyle söyleyerek gitmiş “herhangi bir şey güzel bir kompozisyon oluşturabilir.”⁴ Hopper gökdelenlere tuvalinin en fazla küçük bir parçasında yer vermiştir. Gerçekte o dönemlerde New York'u resmeden ressamilar içerisinde sadece Hopper gökdelenleri resmetmemiştir. Hopper Gökdelenlerden başka evre yoları, makineler, sanayi bölgelerine ait motifleri bilinçli olarak konu almamıştır. Ama yinede sıklıkla yaşamış olduğumuz endüstriyel ve teknolojik çağa atıflarda bulunmuştur.

⁴ Bkz. (1), SCHMIED, 52.

1923 yılında yapmaya başlamış olduğu suluboya çalışmalarını yaptığı seyahatler sırasında açık havada çalışmıştır. Bunun tersine yağlıboya çalışmalarının neredeyse tamamı atölyesinde yapılmıştır.(Lighthouse Hill, 1927 ve Lighthouse at The Two Lights, 1929) bu iki çalışma açık havada yaptığı son iki çalışmasıdır. Hayatının büyük bir bölümünün orada geçtiği Greenwich köyüne yürürken veya bir araba gezintisinde görmüş olduğu kayıp giden manzaraları, atölyesinde güçlü desenlere dönüştürmüştür. Bir resmi oluştururken Hopper, tek bir figür için bile çok uzun ve titiz bir ön hazırlık yapıp, eskizler hazırlamıştır.

Olgunluk döneminde resim yapmak Hopper için gitgide daha zor olmaya ve zaman almaya başlamıştır. Herhangi bir şey değil ama resim yapmaya başlaması için ki bunu istemesine rağmen kendisini zorlaması gerekmiştir. Göstermeye değer bir motif bulmak, uygun formu belirlemek, renklere karar vermek, oranları yerleştirmek ve ışığı ayarlamak çok uzun zamanını almıştır. Hopper düşündüğü bir şeyi resmetmeye başladığında, bazen başlangıçtaki düşüncesinden uzaklaştığını, resim üzerindeki hâkimiyetini kaybettiğini, resmini tasarladığından çok daha farklı bir yere gittiğini anlamıştır. Elde ettiği sonucun en başta, kafasında tasarladığıyla hiçte bağdaşmadığını söyleyebilmiştir.

Hopper yaşadığı çağın diğer ressamlarının çoğunun konu ettiği modern yaşamın teknolojik yapıları ve konuları yerine günlük yaşamın sıradan konularını ele almıştır. Konu aldığı insan ve manzaralar, modern yaşamdan etkilenmiş sakin, umarsız, acılı ve tenha konulardır.

1.4. Manzaraları

Amerika'da 1920'lerden sonra tarımda üretkenliğin düşük olduğu ve çiftçilerin sürekli olarak yoksullaştığı görülmüştür. Hopper, 1930'larda yaz aylarını geçirdiği Cape Cod'u betimlediği bir dizi resimlerinde, gitgide ıssızlaşan çiftlik yaşamını çok net bir şekilde anlatabilmiştir. Amerika'daki çiftlik nüfusunun gittikçe düştüğü dönemde terk edilmiş hayalet çiftlik evleri sanki bir felaket sonu bir zamanın görüntüleri gibidir. Aslında öyledir de; Hopper bunalım sonrası Amerika'daki

yaşanılabilir bölgelerin kaybını göstermektedir. Cape Cod manzaralarında Hopper, karamsar bir geleceği betimlemekte, resimlerinde doğa, eski uygarlığın belirtilerini soğurmak üzeredir. Doğa uygarlık ile uyum içinde olmaktan yorulmuştur.

Hopper bize doğanın var oluşu ve doğayla ilgili olarak binlerce açıklayıcı detay olduğunun ipuçlarını vermektedir. Yinede resimlere baktığımızda hiçbir şeyin bitmeyeceğini hissederiz. Emin olduğumuz tek şey çok az şey bildiğimizdir. Hopper'ın resimleri ulu bir devamlılık içermektedir. Her biri diğer bir tablonun parçası gibidir ve birbirini bütünlüyordur. Her biri dünyanın küçük bir parçasını, yaşamın kısa bir anını göstermektedir. Her bir resim diğerinin hatırasının üzerini kaplamaktadır, her biri tek başınadır ama aynı zamanda diğer biriyle ilişkilidir. Hopper'ın resimleri bir zincirin halkalarına benzetilebilir.

Cape Cod Sabahı resminde, camda duran bir kadın imrendirecek bir şekilde, parlak sabahın güneşine karşı gözlerini kısarak bakmaktadır. Bu sınırları olmayan bir beklemenin zamanıdır. Resimlerde ki bu öğleden sonranın ve akşamın neler getireceğini, beklentilerin ve umutların umutsuzluğa, hayal kırıklığına dönüşeceğini bilen bir adamın tasviridir.



Cape Cod Sabahı, 1950

Peyzajları insana, doğa ile uygarlık arasındaki zıtlığı, sınırlanmışlığı göstermektedir. Hopper'ın doğası uygarlık etkisiyle zedelenmiştir. Ya da doğa uygarlığın mekânında yok olup gitmektedir.⁵ Bu yüzden resimlerinde büyük panoramalar sunmak yerine manzaralarını sınırlar. Pencereden görülen bir iç mekân ya da doğayı boydan boya göstermek yerine evlerle ya da uygar dünyanın diğer ikonlarıyla sınırlar. Özgür kalmış doğa ise insanı dışlayarak bir zamanlar ait olduğu kendisine yabancılaştırır.

Hareket halinde olmak bizim çevremizi algılama şeklimizi değiştirmektedir. Western Motel(1957) tablosunda bir kadın, arkasında paketlenmiş çantaları ile sanki birisinin gelip onu almasını bekler gibi oturmaktadır. Bize dönmüş yüzü ile bizim o kişi olduğumuzu ima eder gibidir. Kadının hemen arkasındaki pencereden, alçak tepeler ve yüksek yaylalar görülmektedir. Bu tepe ve yaylalar gölgede uzanmaktadır. Sanki hareket eden bir arabanın veya trenin içindeki birisinin belirsiz, muğlak, basitleştirilmiş bir şekilde gözüne takılan dağlık görünümüdür. Bir kere bu tepelerin durağan olduğunu, pencerenin hemen dışından, sol kenarda bir arabanın ucunun görünmesinden anlarız. Ama arabaya konsantre olduğumuzda aniden sersemlemiş bir şekilde tepelerin hareket halinde olduğu hissine kapılırız.

Hopper'ın tablolarında bir uzaklığa doğru giden yolların bulunması çok nadirdir. Eğer bir yol varsa bu çok çekici olmayan bir yoldur. Genel olarak Hopper'ın resimlerinde ki yollar, resmin alt kenarına paralel bir şekilde uzanmakta, yolun başlangıcı ve sonu belli olmamaktadır. Eğer yol diyagonal bir şekilde resim içinde uzanacaksa (Gas, 1940) bu yol kendisini karanlığın içinde yok edecektir. Veya Railroad Crossing'teki (1922–23) gibi bir engelle karşılaşacaktır.

⁵ Sevim OKYAY, **Edward Hopper: Ya Tenha, Ya Yalnız**, 185.



Western Motel, 1957



Demiryolu Üstgeçidi, 1922-23



Benzin İstasyonu, 1940

Hopper'ın yollarında daha açık bir şekilde resmetmiş olduğu tren yolları, belirli bir gidecek yer bulunmadığı hissini daha çok vermektedir. Genelde tüm resim boyunca alt kenara paralel bir şekilde uzanan tren yolları izleyici ile uzaklığının arasında giderek bir bariyer olmakta, gözün bakışını kontrol altına almaktadır. Bu yol resmi iki parçaya ayırmaktadır. Yakın ve uzak. Demiryolu Kenarında ki Ev (1925); Günbatımında Demiryolu (1929) buna örnek olabilirler. Demiryolu sınırı medeniyetin sona erdiği alanı göstermektedir. Bazen de bilinmezliğin içinde unutulmuş bu yerde unutulmuş evler görmekteyiz.(Demiryolu Kenarındaki Ev)

Hopper'ın Railroad Sunset'ini ele alırsak, bu tabloda ne uzaklara giden bir patika nede gözlerimizin derin gölgeler içinde fark edebildiği bir şeyler vardır. Demiryolu setinin bariyeri ve ardındaki alçak tepeler başa çıkılamazdır. Ufuk çizgisi ve günbatımı görülse de oralara ulaşamaz, yaklaşılamaz. Doğal dünya bizi kendinden uzak tutmaktadır. Burada hiçbir şey doğaya galip gelememiştir.



Demiryolu Kenarında ki Ev, 1925



Günbatımında Demiryolu, 1929



Şehre Yaklaşmak, 1946

Hopper, 19. yy başlarındaki hükmedilmiş doğanın rüyalarını ortaya koymaktadır. Ender durumlarda Hopper, resmin içine doğru giden demir yolları resmettiğinde, bu yollara eşlik eden korkudur. (Approaching a City, 1946) bu tabloda şehrin içine doğru sokulan büyük bir karanlık vardır. Bu karanlık kapı, yolcuyu kaçıışı olmayan, korkunç bir yere kabul eder.

Hopper'ın betimlediği manzaralar ekonomik bunalım sonrası Amerika'nın manzaralarıdır. Karamsardır ve doğa, uygarlık ile uyumsuzdur. Boşalmış çiftlik evleri, ıssız yoları, müşterisiz iş yerleriyle zor yılları betimlerken, bu manzaraların ardındaki doğanın da uygarlıkla zıtlığını vurgulayarak insanın yabancılaşmasını daha dramatik bir şekilde göstermiştir.

1.5. Resimlerinde Işığın Kullanışı

Hopper, çalışmalarında ışığa önem vermiştir. Işık bazı objelerin üzerine düşüyor, onların bir parçasını aydınlatabiliyor ama bir kısmı karanlık içerisinde bırakılmaktadır. Işık Hopper'ın objelerinin dış yüzeyinde kalıyor, oradan yansıtılıyor hatta objelerin üzerinde tutunacak yer bulamamaktadır. Hopper'ın bu ışığının

özellikleri “Light House Hill” ve “The Light House at Two Lights” isimli tablolarında görülmektedir. Bu tablolarında ışık o kadar soğuktur ki insan bakarken üşüyebilir. Hopper’ın ışığı kullanışı De Chirico’nun ışığı kullanışıyla bir yerde kesişmektedir. De Chirico’nun ışığı kör edici bir parlaklık yaymakta ama bu ışığın herhangi bir sıcaklığı bulunmamaktadır. De Chirico’nun ışığı bir masa lambasının direkt olarak yüzümüze tutularak ifademizin alındığı hissi vermektedir. Hopper’ın ışığı da bu noktada De Chirico’nun tiyatroyarı ışığını, metafizik dünyasından doğal dünyamıza taşımaktadır. Hopper, De Chirico’nun düşsel görünümlerini, gerçekliğin yüzeydeki görünümlerine tecrübe etmiştir. Ve Hopper’ın resimlerinde soğukluk ve ürkütücülük baki kalmıştır. Hopper’ın Deniz Feneri resimlerine baktığımız zaman okyanusun çok soğuk esintisini tenimizde hissederiz. Sadece resimdeki tepenin korunaklı tarafı bize azıcık bir sıcaklık verebilmektedir.⁶

Hopper, bir evi, bir balkonu ya da bir iç mekânı resmederken günün hangi saati olduğunu belirlemiştir. İzleyici perdenin altından sızan ışığın veya göz kamaştırıcı öğlen ışığını, öğleden sonra gölgelerini, yaklaşan geceyi, büyük şehrin bir köşesindeki elektrik lambasıyla, neon ışıklarıyla, spotlarla izah edilen geceyi anlayabilmektedir. Hopper’ın her resminde günün hangi saatinde olduğu tahmin edilebilir. Aynı zamanda zamanın durduğunu ve hiçbir şeyin değişmeyeceğini de hissederiz. Pencerede duran veya masada oturan adamın, o durumunun kaçınılmayacak bir durum olduğunu ve evrenin içinde küçücük, yapayalnız ve çaresiz olduğunu anlayabilmekteyiz.

Hopper’ın resimlerinde ki güneş ışığı, figürlerin somut olmasını sağlarken aynı zamanda kompozisyon içindeki derinliği oluşturur. Güneş ışığının altındaki figürlerin bakışları çoğunlukla yere doğrudur. Bu aşağı doğru yönelmiş olan bakışlar, Hopper’ın figürlerini çok fazla introspektive olarak görülmelerine yol açmaktadır. Bu figürler kendi düş dünyalarının ve düşüncelerinin peşinden gitmekte ve bu düşünce ve rüyalar onların buldukları yerden ve zamandan çok uzaklara gitmelerini sağlamaktadır. Dikiş Makinesinde Kız (Gril at Sewing Machine),1911; Pazar Günü (Sunday), 1926 buna örnek resimleridir.

⁶ Bkz. (1), SCHMIED, 36.



Deniz Feneri Tepesi, 1927



İki Işıқта Deniz Feneri, 1929



Dikiş Makinesinde Kız, 1921

Hopper'ın ışığı karanlıktan daha insafsızdır. George Segal bu konuda şöyle demiştir. “ Hopper'ınkilerle aniden karşılaştığımızda, güneş gözlüğümüzü hemen takmamız gerekir.” Hopper'ın ışığı kör edici olabilir fakat sıcaklığı yoktur. Bu ışık, yeni yaşamın hayal kırıklığına uğratılmışlığının sonrası umutları uyarır. Hopper'ın güneşlenen pek çok figürü boyun eğmiş bir beklenti içindedir ama alınlarına yazılmış olan yalnızlıktır.

Güneşte İnsanlar (People in the Sun) tablosunda görünüşe göre güneşlenen bu insanlar sıcaklığı hissetmiyorlar çünkü hiçbiri ceketlerini ya da şallarını çıkarmamıştır. Hatta belki onlar donuyorlar. Kendilerini güneşin merhametine sığınarak güneşe vermek istemektedirler. Ama güneş onların tüm, yetersizliklerini, duygusal zayıflıklarını ve zihinsel yaşamlarını açığa vuruyor. Giyimlerine dikkat etmişler ama kimsenin bunu umursadığı yoktur.



Pazar Günü, 1926

Rembrandt kendi figürlerini karanlıkla sarmalayarak, göstermek istemediklerini şefkat dolu akşam karanlığında gizler. Rembrandt'ın resimleri şöyle der gibidir “ bir insanın kalbinde yer alan şey, her zaman saklı kalmalıdır.” Hopper bir bakıma Rembrandt'ın güven içindeki figürlerini kendi rahat gölgelerinden çıkarıp ve onları, gerçeğin sert ışına maruz bırakmaktadır.⁷

Hopper iç mekana düşen güneş ışığı ya da manzaralarındaki aydınlık güneşli dış mekanlarda kullandığı ışığı aynı etkiye sahiptir. Güneş ışığı onun resimlerinde soğuktur. Sıcaklığı hissedilmeyen gün ışığı hatta insanların zayıflıklarını zavallı oluşlarını ve yalnızlıklarını ortaya koyar şekilde üzerlerine düşmektedir. Işık, gün ışığı değil de flüoresan ışığı gibidir. Üzerine düştüğü objenin bir kısmını kuvvetli bir şekilde aydınlatırken diğer taraftan oluşturduğu gölgelerle ürpertide verebilmektedir.

⁷ Bkz. (1), SCHMIED, 105.

Soğuk ve acımasız olarak kullandığı ışık gece ya da gündüz tasvirlerinde zamanı da izleyiciye bildirmektedir. Resimlere bakarken aynı zamanda günün hangi saati olduğunu anlayabilmekteyiz.



Güneşte İnsanlar, 1960

1.6. Hopper'ın Resimlerinde ki İnsanlar

1.6.1.Hopper'ın Resimlerindeki İnsan Manzaralarını Daha İyi Anlamak Açısından Yabancılaşma ve Yalnızlaşma Tanımlamaları:

Yabancılaşma olgusunu en genel anlamda kendinden başkası olma ya da başkasına dönüşme diye tanımlayabiliriz. Yabancılaşma ancak ben'le başkası arasında, özneyle nesne arasında çatışmalı bir ilişkiye girildiğinde ve özne geriye dönülmez biçimde dönüştüğünde söz konusu olacaktır. "Yabancılaşma" kavramını bize Hegel tarafından armağan edilmiştir. Onu daha sonra Marx bir başka bağlamda ele almıştır. Hegel yabancılaşma sorununu içsel düzeyde ya da bilinç olguları düzeyinde işlemiş, onun dışsal yanını düşünmemiştir. Marx ise yabancılaşmaya toplumsal, iktisadi, kültürel bir anlam vermiş, onu bilinç düzeyinde ele almamıştır. Hegel'den ve

Marx'dan sonra yabancılaşma konusunun açıklanmaya çalışılan düşünür, bilim adamı ve sanatçılar olmuştur. Yabancılaşma olgusunu açıklanmaya çalışırken yabancılaşma sorununa ilk dikkat çeken Hegel ve Marx'tan sonraki görüşlerde sunulmaya çalışılacaktır.

Felsefi olarak yaklaşıldığında yabancılaşmayı bize ilk olarak bilgi kuramı düzeyinde ya da daha çok varlıkbilim düzeyinde Hegel açıklamıştır. Hegel'de yabancılaşma, bilincin kendi dışına çıkması ya da kendinden ayrılması durumudur. Hegel'e göre her düşünce kendini ortaya koyabilmek için kendini nesneleştirir, kendini kendi dışına çıkarır, bu kendi dışına çıkma olgusu bir yapıtta, bir yazıda, bir kurumda, bir yasada gerçekleşebilir. Bilinç burada kendi etkinliği içinde olmakla birlikte kendini, kendine yabancı duyar. Onun bu yabancılığı atabilmesi için gerçekleştirdiği şeylere tam olarak ulaşması, onları özümlemesi, kendinin kılması gerekir. Tüm tarih, Hegel'e göre, bu yabancılaşmayla ilerlemiştir. Demek ki yabancılaşma bilinç için kendi dışına çıkma, hatta başkası olma olgusudur ki bilincin, tüm oluşumunu ve gelişimini açıklar. Marx'da yabancılaşma, üretim ilişkileriyle ilgilidir, bireyin bu ilişkiler içinde ürettiği şeye ters düşmesine ve giderek kendini şeylerin kölesi gibi duymasına karşılıktır. Marx'a göre yabancılaşma dinsel, siyasal, toplumsal ve iktisadi düzeylerde kendini ortaya koyar. Ne var ki iktisadi yabancılaşma öbür alanlardaki yabancılaşmayı belirlemektedir. Demek ki Marx'a göre yabancılaşma yalnızca kendinden çıkıp kendi dışıyla ilişkiye girmek, buna göre nesnelere ya da yapıtlar yaratmak değildir. Daha çok iktisadi düzenin uyarsız koşulları içinde yitip gitmektir. Böylece Marx felsefesinde yabancılaşmış emek kavrayışı ortaya çıkar. Bir nesneyi üretmek işçiye güç kazandırır, ama bu nesneyi başkasına kaptırmak ona yabancılaşmayı getirir. Çünkü bu durumda o nesne işçinin karşısında "yabancı bir varlık olarak" ya da "üreticisinden bağımsız bir güç olarak" çıkar. Böylece ürettiği ölçüde sermayenin egemenliği altına girer. Üretim arttıkça üretici yoksul düşer. Emegün yabancılaşması emekle sermaye arasında uçurumun açılması anlamına gelir. Bu durumda üretici ya da işçi "kendini onaylamaz, kendini yadsır; kendini esenlik içinde duymaz, mutsuz duyar", giderek kendini köle saymaya başlar.

Vahşi kapitalizmin, henüz sosyalist ülkelerin ve kapitalist ülkelerin kendi içlerindeki işçi sınıfı mücadelelerinin baskısıyla sosyal devlet sürecine geçemediği bir dönemde yaşamlarını sürdürmek için çalışmaktan başka çareleri olmayan insanların durumunu anlatmak için Franz Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserinde Yabancılaşma olgusu dönemi için çok güzel bir edebi eserdir. Feodal yapının yıkıldığı, para kazanma zorunluluğunun, çalışma zorunluluğunun, acımasızca toplumun çoğunluğunun önüne çıktığı, feodal tipteki ailelerin yerini çekirdek aileye bıraktığı, sevgi gibi duyguların çalışma toplumunun sertliği karşısında süpürüldüğü bir dönemdir bu. Kafka, *Dönüşüm* eserinde, böylesi bir toplumda insanın nasıl bir biçime girdiği, neye dönüştüğüne dair bir portre çizmektedir. Yabancılaşmış bir yaşam, bu zorunlulukların ve yaşama koşullarının kötülüğü, sadece yaşam gereksinimlerini karşılamak dışında bir amacın görülmediği bir toplumun doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yabancılaşan birey, kendi yaşadığı dönemin tarihselliğini unutan ve ancak verili toplumun sunduğu ideallerle yetinen bireydir. Bu eserdeki tasvir edilen yabancılaşma kavramı Karl Marks'ın tanımladığı şekildeki yabancılaşmayı göstermektedir.

E.Fromm'da, yabancılaşma kavramını nevroz kavramıyla aynı anlamda kullanmakta ve kavrama psikanalitik bir boyut eklemektedir. Fromm'a göre, geniş anlamda her nevroz yabancılaşma olgusunun bir sonucudur. Zira nevroz, bir tutkunun (Örn. Mevki, para, vs.) tüm kişilikten sıyrılarak başat bir konuma gelmesi anlamı taşır. Böylece hasta kısmi bir istek tarafından yönlendirilmekte, zamanla belli bir noktaya/parçaya odaklanarak bütünlük duygusunu kaybetmektedir. Böylelikle nevrotik dolayısıyla yabancılaşmış bir psikoloji içine hapsolmaktadır.⁸

Fromm'un patolojik bir olgu olarak açıklamaya çalıştığı yabancılaşma olgusu, Marx'a göre, evrimsel uygarlık sürecinin, bir başka deyişle bu sürecin bir dönemini içeren kapitalist yaşam biçiminin zorunlu bir sonucudur. Yabancılaşma modern uygarlık süreciyle yakından ilişkilidir. Modern üretim süreçleri içinde insanoğlu makine, endüstri ya da toplumsal kurumlar tarafından etkili bir çekip

⁸ Erich FROMM, *Sağlıklı Toplum*, 47.

çevrilme amelesi altındadır. İnsani öz, bu süreçte dönüşüm geçirmekte, insani ve sosyal boyutundan sıyrılmaktadır. Emeğine ve ürününe aidiyet duymamakta, bütünlük duygusundan uzaklaşmaktadır. Kapitalist üretim ortamları birey üzerinde, insanlıktan çıkarıcı bir baskı ve tahakküm düzeni inşa ettiğinden giderek, endüstriyel ilke ve kurallar kişinin öz bilinci haline gelmekte, günlük yaşam bütünlüğünden koparak “iş odaklı” bir hal almaktadır. Böylelikle bireyin etrafındaki dünya güvenilirliğini yitirmekte, bir korku ve ürperti nesnesi haline gelmektedir.

Bugün giderek rasyonelleşen, endüstriyel ve teknolojik olarak işleyen modern toplumda sermaye, merkezi bürokrasi, kitle kültürü endüstrisi vs. karşısında birey kendisini giderek daha fazla güçsüz ve çaresiz hissetmektedir. Böyle bir ortamda birey, entelektüel beklentilerini doyuramayacağını, kültürel amaçlarına ulaşamayacağını her gün biraz daha yakından görmekte, anlamaktadır. Bu durumda bireyin kendisini geliştirmek ve çoğaltmak olanakları hemen hemen tümüyle ortadan kalkmış gibidir. Bu koşullarda yaşam giderek anlamsızlaşmakta, insan hiçleştiğini, şeyleştiğini hissetmektedir. Hızla değişen toplumsal-bireysel koşullarda, norm sistemlerinde hızlı bir çözülme ve değişme ortaya çıkmakta, kültürel, moral, tinsel boşluk, yaşamı dayanılmaz boyutlarda olumsuzlaştırmaktadır. Bu toplumsal psikolojik karmaşa, bireyin içinde yaşadığı topluma karşı duyması gereken güveni bir kez daha sarsmakta ve bu süreç, bireyin hızla yalnızlaşmasına yol açmakta; toplum ve diğer insanlar ile sağlıklı bir iletişim kurma olanaklarını yitiren birey, bu konumuyla da kalmayıp, sonunda kendi kendisine de yabancılaşmaktadır.⁹

Modern dünyanın iş yaşamındaki örgütsel baskılar karşısında kişi iki tür tepki verir: ya örgütsel renge boyanarak uysal, tek biçimli, teslimiyetçi, soyut ve içe dönük bir kişilik geliştirir ya da dışa dönük saldırgan, kontrol dışı tepkiler verir. Her iki tepki türü de, uç ifade biçimlerine karşılık gelir; birey, gündüz (yani mesai içinde) disiplinli, tertipli, uysal ve kurallı, gece (mesai dışı) tam aksine, haz düşkünü, lakayt, ilkesiz ve kuraldışı bir kişilik yapısı sergiler. Örgütsel baskılar karşısında gelişen bu tepkiler, kuşkusuz toplumsal yaşamı, genel planda denge kaybı sorunu ile yüz yüze

⁹ Serol TEBER, **Politik Psikoloji Notları**, 199

getirir.¹⁰ Modern zamanın iş yaşamının baskılayıcı, zorlayıcı, denetim altında tutucu tavrı, sosyal alanın tüm bölmelerine uzanır, sosyal ilişki sistemleri de benzer tarzda dönüşür. Bu çerçevede, tüm yaşam alanları, tekdüze ve rasyonel bir görünüm alır, tutum ve tavırlarda bir örnek ölçüler ağırlık kazanır. Bürokratik etki, tıpkı resmi kurumlarda olduğu gibi, sosyal yaşam dünyasını bağımlılaştırarak, insani ve sosyal değerlerde aşınma, gayrişahsîlik, rasyonel amaçlı ilişkiler, yalnızlık, yabancılaşma, özgürlük ve anlam yitimi gibi sorunlara kaynaklık eder.¹¹

Weber, modern kurumların giderek daha fazla akılcı hale geleceğini ve akılcı sistemlerin hâkimiyetine gireceğini öngörmüştür. O, bir dizi akılcı yapı içine kitlenmiş, ancak bir akılcı sistemden diğerine hareket etmekte olan bir topluma gidişten söz eder. Bir başka deyişle, insanlar akılcılaştırılmış eğitim kurumlarından akılcılaştırılmış işyerlerine, akılcılaştırılmış eğlence yerlerinden akılcılaştırılmış evlere doğru sürükleneceklerdir. Toplum, akılcılaştırılmış yapılar ağından ibaret hale gelecektir. Bundan kaçış ise mümkün olmayacaktır demiştir.¹² Gerçektende bu sunulmuş akılcılığı insanlar genel olarak zamanla mantıklarıyla örtüştürüp bir süre sonrada bunun dışına çıkmaz hale gelip kendilerini, akıllarını zincirleyerek de beynen tutsak hale gelmişlerdir. Farklılıkları fark edemez, fark etseler de cesaret edip sunulmuş akılcı mantığın dışına çoğu kez çıkamazlar. Bu durum insanı yine yalnızlığa getirmektedir. Arkadaş, aile gibi yakın çevrede olsa dahi rahat davranma yeteneğinden yoksun olduğundan, kendini ifade etmeye çalışsa da anlaşılacağı korkusundan özgünlüğünü ortaya koyamamakta ve içsel bir yalnızlığa düşmektedir.

W. Mills, Beyaz Yakalılar isimli kitabında özellikle hizmet sektöründe çalışan, sayıları giderek artan beyaz yakalıların yabancılaşma koşulları üzerinde durur. Mills, iş yaşamında yaşanan yabancılaşmanın büyük ölçüde işbölümü ve uzmanlaşmadan kaynaklandığını ileri sürer. Birey, çalışmasının sonucunu görememekte, kendi emeğine yabancılaşmakta ve emek hazzını yaşayamamaktadır. Bu yabancılaşma, günümüz dünyasında gitgide artış kaydetmektedir. Elinden, çok arzu ettiği ve hiç bir zaman sahip olamayacağı çok şey geçmesine rağmen, kendisi

¹⁰ Daniel BELL, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, 197.

¹¹ Ömer AYTAÇ, *Modern Bürokrasiler ve Yabancılaşma Ethosu*, 340.

¹² George RITZER, *Toplumun McDonaldlaştırılması*; 27.

bizzat üretmemektedir. Çalışırken veya çalışmadan sonra zevk ve hayranlıkla seyredebileceği hiç bir nesneye sahip değildir. Emeğin ürününe göreli olarak yabancılaşmış olduğundan ve bütün gün ve saatlerini alışageldiği hep aynı angarya işle geçirdiğinden, boş zamanlarını ona satılan düşük nitelikli yapay eğlencelere yönelerek değerlendirir.

Yüksek derecede yaşanan bu yalnızlık ve yabancılaşma onları, insanları tümüyle medyanın ve ucuz eğlencenin kölesi yapmaktadır. Bu eğlenceler, onların aradıkları gerçek mutluluğu vermekten uzaktırlar ve bu yüzden de yaşadıkları bunaltıyı, yalnızlık ve yabancılaşmayı büsbütün artırmaya yararlar. Oysa bu eğlence yerleri, ticari, yapay ve rasyonel olarak düzenlenmiştir ve ilk hedef kişiyi mutlu kılmak değildir. Bu kurumlar tarafından üretilen eğlence, nihayetinde bireye ihtiyaç olarak sunulmuş, kurgusal, ticari ve de maksatlı niyetlerin bir ürünüdür.¹³ Söz konusu eğlence endüstrisi, gerçek tatmin, rahatlama sağlamaktan uzaktır ve daha çok, sentetik heyecanlar üretir. Toplumsal hayatın diğer yönleri de, faşist ve devrimci totaliter yönelimleri tetikleyen psikolojik eğilimleri güçlendirir. Parçalara ayrılmış, atomize olmuş çalışma ortamları, insanların, toplumun nasıl işlediğini anlamalarını güçleştirir, güvensizlik ve gelecek kaygılarını büsbütün artırır. Geleneksel değerlerin yitilmesi ve gitgide merkezileşen bir yapı içinde insanlar daha fazla tedirginlik ve endişe duyarlar.

Mills, beyaz yakalıları, tepkisiz ve kitle kültürü tarafından korkutulmuş ve biçimlendirilmiş olarak görür. Modern toplumda güç sahibi olanlar bu gücü çoğu zaman gizli yollarla kullanmaktalar: doğrudan egemenlik yerine işleri istedikleri gibi yönlendirebilecekleri yöntemler uygularlar. Akılcı sistemler, söz konusu egemenliği gizlemekte/örtmektedirler, öyle ki kimse egemenliği somut olarak görememektedir.

Mills, Marx gibi, işi insanın kendisini bir ifade aracı olarak görmez ancak, insanları hem iş hem de ürüne yabancılaştırdığı hususunda modern bürokratik kapitalizmi mahkûm eder. Ona göre bu durum, özellikle kişilikleri satışa sunulan ürünler haline gelen, dostluk ve nezaketi hayatlarını kazanmanın gayrişahsî araçları

¹³ Barlas TOLAN, **Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma**, 162.

olarak gören satış elemanları gibi beyaz yakalı çalışanlar için de geçerlidir. İnsanın kişiliği ve vasıfları üretim araçlarının bir parçası haline gelir ki bu da kişinin kendisine ve toplumuna karşı yabancılaşmasının en uç safhası demektir.

Habermas'a göre, kişiler, sistem amaçları doğrultusunda bilinçlendirilir ve buna uygun kültürel değerler ve bireysel kimlikler edinirler. Modern yaşamın rasyonel ölçüleri, kurumsal yapıları, bir bütün olarak “yaşam dünyasının kolonileştirilmesi” sorunu yaratırlar. Bu durumda, bireysel olan sistemsel, sistemsel olan bireyseldir. Bu ise, bireysel çıkarların sistemsel çıkarlar doğrultusunda biçimlendirildiği gerçeğine götürür bizi. Ancak, Habermas, modern kurumların tek başlarına, anlam ve özgürlük kaybı sorununa kaynaklık ettiği şeklindeki yargılara katılmaz. Bunu post modern sosyal bilimcilerin kötümserliği olarak görür. Habermas'ın bakış açısından, yaşam alanları, bürokratik akıl ve enstrümanlarının tehdidi altındadır. Yaşam alanları ve sosyal ilişki ağları giderek, soyut, işlemsel ve yasal bir kimlik kazanıyor, insani içeriklerinden boşalıyorlar. Bürokratik sistemin toplumsal yerleşimi, doğal olarak, yaşam alanlarının kolonize olması, bağımlılık sarmalı içine girmesini kaçınılmaz kılıyor.

Eric Fromm'un görüşlerine geri dönerek modernitenin insan psikolojisinde ki yıkıcı etkileri üzerinde duralım. Fromm, özgürlük, anlam kaybı, normallik, ruhsal sağlık vb. olguların moderniteyle ve modern kurumlarla olan ilişkisi üzerinde durur. Endüstri, teknoloji, bilimsel gelişmeler, bürokratik kurumlar, akılcılaştırma vb. süreçlerin, sonuçta bireyin ruhsal yapısı üzerinde yıkıcı etkiler yaptığı ve psikolojik sorunlarla karşı karşıya getirdiğini belirtir. Modern kurumların, baskıcı ve total yapıları birey üzerinde edilgenleştirici bir role sahiptir. Bu kurumlar karşısında birey daha bir yalnız, yabancı, güvenden yoksun, uysal ve itaatkâr bir pozisyonadadır. Gelişkin organizasyonlar, bireyin yalnızlığa sığınmasına, yabancılaşmasına, araçsal ilişkiler kurmasına, benlik deformasyonu ve sahte kimlikler taşımasına neden olur.

Tarih boyunca itaatin kutsandığı ve olumlandığı, itaatsizliğin ise dışlandığı ve anormal sayıldığı bilinmektedir. Modern zamanlarla birlikte itaat üreten kurumlar artık din ve gelenek değil, modern bürokrasiler, endüstriyel örgütler, makineler ve tüm rasyonel sistemler olmuştur. Fromm, “İtaatsizlik Üzerine” adlı eserinde, modern

kurumlar karşısında bireyin kendisi olarak kalma ayrıcalığının ortadan kalktığı, varoluşsal iyeliğini kaybettiği ve itaatin bir erdem haline geldiğinden söz eder.

Fromm, modern kurumları, insana yakın ilişkiler sistemi olarak görmez. Ona göre, modern kurumların bürokrasisi gerçekte tek yönlü bir sistemdir. Emirler, öneriler, planlama, üst tepe noktalardan çıkar en alta gönderilir. Bireysel inisiyatif ve girişimciliğe yer yoktur. Bireyler, kişisellikleri ile değil, işlevsel performanslarıyla değerlendirilir. Bu da kişiyi, bir tür “bilgi-işlem kartına” indirger. İş yaşamıyla bireysel öncelikler, beklentiler, gereksinimler arasında bir bağlantı yoktur. Kişi, bürokrasinin bir nesnesidir daha çok. Bürokrat, kendisini mekanizmanın bir parçası olarak hisseder. Bürokrasiyle işi olan sıradan insanlar da bu yabancılaşmayı, nesne olmayı, araçsal bir değer olmayı hisseder. Yabancılaşmış bürokrasinin yöntemi, iş yapma biçemi, çalışma ortamı ve sahip olduğu etik ölçüler, ziyadesiyle patolojiktir.

Fromm, bundan dolayı, bürokratik örgütleri, yabancılaşma olgusuyla iç içe yapılar olarak görür. Burada geçerli bürokratik usul ve işleyiş tarzı, bireyi insani yönünden koparacak cinstendir. Endüstriyel ya da bürokratik her tür örgütte, birey, kendini yönetme ve anlama güçlüğü çeker, bunun bir sonucu olarak da kendisini güçsüz, güven duygusundan yoksun, yalnız ve umarsız hisseder. Birey, örgütlerde mekanik mod’a uygun bir deneyim yaşar; araçsal ilişkiler, mekanik tepkiler, otomat bir yaşam düzeni içine girer. Gündelik hayatını da bir bakıma bu biçim üzerine yaşar. Tüketme alışkanlığı ve rahatlığa yatkın bir yaşam tarzı içinde olur. Bu süreçte, birey büyük ölçüde, uysal, itaatkâr ve de “kaderci” dir. Kendi sorumluluklarını ve onu birey yapan değerleri yadsıma eğilimindedir. Çalıştığı ortama olduğu kadar, yaşadığı topluma da yabancılaşır ve hatta ondan kopar.

Fromm, modern kurumlar karşısında bireyin bu itaatkâr kimliği benimsemesinin altında, bireyin, itaat ederek, dev kurumsal yapıların gücünü onadığını ve bu güçten istifade edip kendisini korunaklı ve güvenceli kılmak istediğini belirtir. Örneğin, devlet, kilise, endüstri ve kamuoyunun iktidarına karşı birey, itaat etmekle, aslında kendisini fırtınadan uzak güvenli bir limana bırakır. İtaat, kişiyi önünde eğildiği kurumun bir parçası kılar ve onunla özdeşimini sağlar. Bu durum, kurumsal dayatmaların birey için fark edilmez bir nitelik taşıması anlamı da

taşır. Hatta gönüllü bir teslimiyetle karşılar onu. Çünkü birey her türlü kişiliğe müdahale olayını bile, olağan bir durum olarak görmeye başlar. Bu yolla kendini kurumsal yapının bir parçası olarak algılar ve dış dünyaya karşı kolektif bir aidiyet penceresinden bakar. İtaatkâr olmanın her zaman aranan ve takdir edilen bir davranış olarak addedilmesinin temelinde hiç kuşkusuz, insanlık tarihi boyunca itaatin bir erdem, itaatsizliğin de bir sapma olarak kabul edilmesi yatar. Baskı karşısında “hayır” diyebilme ise, kurumsal alanın dışına çıkarılma ya da pek çok olanaktan yoksun bırakılmayı getirir. Bundan dolayı, örgüt içerisinde birey “itaatsizlik yetisini” kaybeder. Her türlü zorlama ve dayatmalara karşı gönüllü ve bilinçsiz bir şekilde "evet" der. Baskı ve müdahaleyi olağan bir tavır olarak algılar.¹⁴

Bireyin yaşadığı bu baskılar ve giderek içine hapsoldüğü yabancılaşmış kimliği, kurumların iktidarını daha bir perçinler. Bu yüzden yabancılaşmış birey, üzerinde her tür çekip çevrilme amelesine daha bir açıklık gösterir. İşine odaklanan, sosyal dünyadan kopan insan, kurumsal hedeflere ulaşmayı kolaylaştırır. Ancak, yabancılaşma durumu, bireyi kaçışçı eğilimlerin tutsağı haline de getirir. Yeni heyecanlar, zevkler tatma isteğini kamçılar. Sıkıcılık ve monotonluk yüklü hayattan uzaklaşma isteği, kişiyi farklı dünyaların aktörü yapabilir. Bu insanlar genelde, metalara çılgınca sahip olmak isterler ve hep yeni şeyleri arzularlar. Edilgin ve sürekli yönlendirilmeye açık bir tabiata sahiptirler. Bu durum, onları toplumun etkin ve duyarlı bir parçası olmaktan uzaklaştırır, metalara ve onları üreten makinelere tapınmalarına ve kendileri ile sosyal çevre arasında bir yabancılaşma duvarı örmelerine neden olur.¹⁵

Bu bağlamda, yalnızlık ve yabancılaşma modern insan için, tanımlayıcı bir parametreye dönüşür. Yabancılaşma, bir yaşam biçimi halini alır, ikincil ilişkiler egemen olur, anonim ve soyut aygıtların gücünü daha bir hisseder. Fromm, bu çerçevede, modern yaşamın, bireyi otomatikleşmeyle karşı karşıya bıraktığını belirtmektedir. Onun bakış açısından modern toplum düzeni, insanın bireysel varlığını

¹⁴ Erich FROMM, *İtaatsizlik Üzerine Denemeler*, 34.

¹⁵ Bkz. (13), TOLAN, 158-159.

düzenlenmiş toplum çarkı altında eziyor, duygu, düşünce ve tutkularını kurumsal rasyonalite, endüstri ve teknolojik düzenlemeler yoluyla kontrol ediyordur.

1.6.2.Hopper'ın Resimlerindeki İnsanlar

Hopper'ın resimlerindeki insanlar Amerikalıdır. Yalnızdılar, mutsuzdular ve bu huzursuzluktan yorgun düşmüşlerdir. Eğer işleri varsa bu işlerini kaybetmekten endişe duyan bu insanlar, kendilerini zincirlenmiş, eziyete uğramış hissetmektedirler. Sonra aniden büyük ekonomik bunalım gelmiş; bu bunalım, yaşanmış kuzey-güney savaşlarından ve 70 yıl sonra olacak Vietnam savaşından, onlar için daha acı verici olacaktır. Hopper, resimlerinde ekonomik kriz ve bunalımın dışında yabancılaşmış bir dünyanın krizini ve modern zamanların yalnızlaşan insanların durumunu da resmetmiştir. Yalnızlık duygusu ve terk edilmişlik daha fazla derinlerden hissedilir olmuştur. Krizin duyguları aslında modern zamanların duygularıdır.¹⁶ Teknolojik gelişmeyle birlikte, bunalım, yalnızlaşma, kişiliksizleşme, kimlik yitimi ve nesneleşme söz konusu olmuştur. Bu süreçte insan derinlikten yoksun, içeriksiz ve anlamsız bir varlık haline gelmiştir. Modern dönemde geçerli olan kapitalizm ve onun inşa ettiği toplumsal yapı, pazara uygun hale getirilmeye çalışılmıştır. Aslında sisteme (kapitalizm) göre insanlar tekrar kurgulamakta insani farklılıklar bilinçli olarak yok edilip ben ve öteki birbirine yaklaştırılıp tek tip bir bütünlük içinde kurgulamaya, sevgi ve dostluk gibi insani değerler şeyleştirilerek ruhsuz toplum oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu durumu Adorno şu şekilde ifade etmiştir. "...Ancak bunun tek nedeni üretim araçlarının standartlaştırılması değildir. Bireye yalnız ve yalnızca genel ile mutlak özdeşleşmesini sorgulamadığı koşulunda tahammül edilmektedir. Birey artık sahte bireydir. Birey, birey gibi görünendir. Modern birey, sürekli yeniden üretilen bir üründür. Benjamin'in sanat yapıtı için vurguladığı 'halenin kaybolması' nitelemesi aslında modern birey içinde geçerlidir. İnsanın da halesi yoktur artık."¹⁷ Hopper'ın resimlerinde de bu halesiz insanlar bulunmaktadır. Benzer duygu ve durum içindedirler ama hepsi birbirine yabancılaşmıştır. Hopper

¹⁶ Bkz. (1), SCHMIED, 15.

¹⁷ Besim F. DELLALOĞLU, **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**, 104–105.

yaşadığı zamanın değişiminden kendini çok uzak tutmuştur fakat Amerika'nın çok iyi bir gözlemine yapmıştır.

Hopper insani bakışa hiçbir zaman yabancı olmadığı için bize yabancılaştırılmış dünyayı ve onun yabancılığını açık bir şekilde gösterebilmiştir. Yabancılaşma kavramı, Hopper'ın resimlerini yaptığı dönemde dönemin düşünürleri tarafından da, hararetle tartışılan bir kavram olarak, gidişatın sosyolojik, psikolojik, siyasal ve felsefi yorumunun ortaya konmasında yardımcı olabilecek bir kavram haline gelmiştir.

Doğuştan figürlerin ressamı olmayan Hopper, insan doğasını içtenlikle ele almıştır. Bir sanatçının kendisinin merhametli, insancıl olduğunu göstermek için, insan yığınlarını veya bireylerin portrelerini yapması gerektiğini düşünmemiştir. Buna rağmen ele aldığı insan figürlerinde çok hassas ve duygusaldır. Tecrit ve yalnız olan insanları, söz konusu tecrit olma durumunu ciddi bir şekilde vurgulayarak resmetmiştir. Hopper'ın resimlerinde insan figürleri, sahne içinde küçük bir ölçekte gösterilmektedir. Bunun sebebi de Hopper'ın, insanın aslında evrende zerre kadar yer kapladığını düşünmesinden ileri gelmektedir. Hopper'a göre başka bir bakış açısı hayalden başka bir şey olmayacaktır.

Hopper'ın resmettiği insanlar beyaz orta sınıfa aittir. O'nun resimlerinde etnik grupları, ırkçı veya sosyal eğilimleri hatırlatacak simge ya da fakir ve zengin arasındaki farklılığı yansıtacak öğeler bulunmamaktadır. Hopper'ın resimlerindeki insanlar protestolarla, grevlerle, gösterilerle ve toplantılarla alakalı değildir. Bu insanlar kendi kaderlerini pasif bir şekilde kabul etmiş görünürler. Bu insanların yaşamış olduğu dünya garip bir şekilde statik, caddeler insansız ve hiçbir araba geçmeksizin sessizdir. Hiçbir turist, hiçbir yabancı bu sessiz dünyaya adım atmamıştır. Tüm pencereler kapalı ve perde arkasında neler olduğunu gösteren herhangi bir ipucu verilmemektedir. Sanki sürekli bir Pazar günü havası vardır. Şehir terk edilmiş ya da uykuda havası vardır. Pazar Günü (1926) tablosundaki kaldırım kenarında oturan yaşlı adam ve çevresi buna örnektir. Bu Pazar günleri diğer günlere göre daha anlamsız hatta ölüme daha yakındır. Bu geleceği olmayan bir dünyadır. İlginç olanı ise bu dünyada çocuk yoktur. Hopper hiçbir zaman için çocuk

resmetmemiştir. O'nun dünyası var olmaları dolayısıyla, yetişkinlerin ayıplandığı, suçlu bulunduğu, gerçeğin bilinçli olarak yansıtıldığı bir dünyadır.

Hopper'ın tasvirlerindeki insanlar çok büyük psikolojik gerginlik bulunmasına rağmen birbirleriyle iletişim halinde değildir ve içe dönüktürler. Bu insanlar kendilerini ifade etmekte ve yasakların üstesinden gelmekte güçlük çekmektedirler. Hopper'ın figürlerini Edward Munc'ın figürleriyle karşılaştırdığımız zaman daha iyi analiz edebiliriz. Munc'ın resmetmiş olduğu insanlarda düşünsel karmaşalardan dolayı azap içinde olmalarına rağmen çılgılık atarak kendilerini rahatlatabiliyorlardır. Hopper'ın figürleri ise bu tür deşarj olmalardan, dışavurumlardan yoksundur.

Hopper açık bir şekilde günlük yaşamın uç durumlarını anlatmaktan uzak durmaktadır. O'nun resimlerinde hasta insanlar, sakatlar, ya da kaza geçirmiş insanlar vb. figürler görülmemektedir. Her ne kadar hastalık ve ölümlle ilgili temalar bulunmasa da, resimlerindeki insanların bunu düşündüğü tablolara bakılarak keşfedilebilir. Resimlerde ki insanların en temel yaptıkları şey beklemek olduğuna göre, hala sahip oldukları umutları bir kenara bırakırsak bu insanların akşam güneşi altında otururken ölümün yanı sıra başka durumları da beklediğini fark edebiliriz. (Güneşte İnsanlar, 1960) Hopper'ın insanları gündelik yaşamlarının geçtiği yerlerde resmedilmektedir; Ofisler, tiyatrolar, Oteller, Trenler vb. Bu insanların iş yaşamına ait oldukları, görev ve sorumluluklarla bağlı, sınırlandırılmış, kuşatılmış oldukları bellidir. Bu insanlar sıradan insanlardır. Garsonlar, tren kondüktörleri, petrol ofislerinde pompacı, temizlikçi, kuaför, sekreter olarak çalışmaktadırlar. Bu insanlar sade alçakgönüllü bir yaşam sürmektedirler. Ama bu insanlar o zamanın açlık sınırında yaşayan insanları gibi açlıktan sürünmemektedir ve başlarını sokacak evleri bulunmaktadır. Bu insanlar geç saatlere kadar ofislerinde çalışırken, düşünceler içinde kaybolup, usanarak gururlu bir şekilde zararlarını telafi etmeye çalışmaktadırlar. Kafalarını yoran işlerini ve içlerindeki boşluğu bir an olsun untabilmek için sinema ve tiyatroya gidebilmekte ama bunu yinede başaramamaktadırlar.



Geceleyin Konferans, 1949

Günler belirli özel bir şey olmadan geçmektedir. Saatler birbiri ardına sürüp gitmektedir. Bazı insanlar oturma odalarında ya da otel odalarında günlerini tüketmektedir. Diğerleri öğlene kadar masalarında bulunmakta sonra bir Çin restoranında veya atıştırmak için bir barda öğlen yemeği yemektirler. Bu kişiler ofislerine dönerek gecenin geç saatlerine kadar çalışmakta ve iş problemlerini birbirleriyle bitip tükenmez bir şekilde tartışmaktadırlar (Geceleyin Konferans; 1949). Veya bu insanlar bir oyun ve film görmeye gitmektedirler (New York Sineması;1939). Eğer uykuları gelmezse her zaman gidecekleri gece restoranlarında bulunmaktadırlar.

Amerikan oyun yazarlarından O'Neil'den, Tennessee Williams'a kadar pek çok performansı seyretmiş ya da okumuş olan İbsen'in seyredicisi Hopper, dünyevi manzaraların, gizli dramlarını hissetmiştir. Tablolarında zemini ayarlayarak, görünüşü ve oyuncularını yönlendiren bir görünmeyen yönetmen rolündedir. Işığı belirliyor, karakterleri yerleştiriyor, kesinlikle gerekli olan destekleri veriyor ve olabilecek varyasyonları denemektedir.

Hopper'ın birçok tablosuna modellik yapmış eşi, önceden aktivist olmak istemiştir. Hopper için modellik yapmak bu yüzden sorun olmamıştır. New York'ta eşini resmettiği zaman Hopper, kendi dünyasının küçük tiyatrosunu yönetmiştir. Karısı ve gözlemlemiş olduğu diğer insanlar yüzlerce kostüm içinde tekrar meydana çıkmışlardır. Tüm girilen roller, herhangi bir olay yaşanmayan ve hiçbir şeyin gelişmediği aynı oyunda ortaya çıkmıştır.

Hopper'ın resmettiği bu sakin olaysız kompozisyonlarda, röntgencilik ve düşüncesizlik hissine kapılmaktayız. O sanki sahnenin kenarında durarak insanların en az gözlenmek istedikleri anları yakalayan ve bunu da fark ettirmeden, görünmeyen bir kapıdan sessizce girmiş biri gibidir. İzleyiciyi de Hopper'ın eserlerine baktığında röntgenci durumuna geçer. İzleyici kendisini bir pencereden içeri veya sahne ışıklarının üzerinden ya da cam gibi içini gösteren bir duvarın ötesinden, başkasının yaşamına meraklı, utangaç, sempatik ve kaygısız bir şekilde bakarken bulur. Bir başkasının işine karışan, insan ruhunun derinliklerine tanıklık eden ve açığa çıkarılmaması gerekenleri gören bir insan gibi hisseder. Bu uygunsuz durumu Hopper mükemmel bir şekilde gerçekleştirmektedir. Resimlerine bakarken insan kendisinin başkasının özeline girdiği hissiyle bunu yapmak istemez ama kendini de bakmaktan alıkoyamaz. Başkasının mahremiyet alanına izinsiz girilmiş olunuyor ama sonunda herhangi bir utanmada hissedilmemektedir.



New York Sineması, 1939

İzleyiciye röntgenci hissini veren resimlerden Otel Odası'nda(1913) bir kadın, elinde bir kitapla yatağın üzerinde oturmaktadır. Henüz çantasındaki eşyaları çıkarmamıştır. Belki tekrar yola gidecektir. Elinde kitabı da gerçekten okuyup okumadığı da belli değildir. Sanki dalmıştır, zihni başka yerlerde gezmektedir. Beklide bazı şeylerin sonuna gelmiş, yolculuğunun da bir anlamı yok gibidir. Kadının yüzü gölgede, sahipsiz bir kimse gibidir.

Karalık bir canım önünde bir restoranda oturan kızın (Otomat, 1927) sanki hayatta tutunabildiği son şeyin kahve fincanıymış gibi ona bakışı, yitik yalnızlığı anlatmaktadır. Veya neredeyse boş olan bir sinemanın yer göstericisi olan kadının, New York Sineması tablosunda kendi iç dünyasında oluşunu net bir şekilde görülebilmektedir. Hopper izleyiciye, şeylerin sadece yüzeyini göstermekte ama onların altında ne yattığını ise sadece ima etmektedir. Karanlık arttıkça Otomat tablosundaki pencere, dışarıyı göstermek yerine içerinin yansımalarını göstermektedir. Düşünceleri ve rüyaları dışsal dünyanın eşleniği değildir. Dışarıda görülen dünyadan

farklı bir dünyaları vardır bu insanların. Kusursuz bir ayna gibidirler ama bu ayna insanın içinde bulunduğu boşluğu göstermektedir.



Otel Odası, 1931



Otomat, 1927

Hopper'ın insanları hayatlarının yolunda gitmediğinin izlenimini vermektedirler. Onlar sosyal ortamlarda toplumdaki ve kendilerinden kaçmaktadırlar. Onlar gerçekte ne evde, ne odada, ne dışarıda, ne işte, ne oyunda, ne yalnız nede başkalarıyla birlikte. İşte bu onların hareket halinde olmalarının sebebini açıklamaktadır. Evleri, bir tren istasyonu, bir çevre yolu, bir pompacı, bir otel ya da restorandır. Bu insanlar gittikleri yerlere ulaşmaksızın, bir yere gidememektedirler. Birbirlerini kişisel olarak dışlamayan bu insanlar, yorgun ve bezgindirler ama buldukları yerden kaçamayacaklarını bildiklerinden o yere sıkıca bağlıdırlar. Çünkü gidecek hiçbir yer yoktur. Benzin istasyonları ve moteller gibi yerleri kullanmasından dolayı bu insanların, sınırların ötesindekileri arayıp bulmaya çalıştığını tahmin edilebilmektedir.

Hopper modern zamanın değişiminin farkında olarak bu değişimin insanları üzerindeki yabancılaşma gibi olumsuz etkilerini gözlemleriyle gerçekçi bir şekilde anlatmıştır. Amerikan yaşamından insan betimlemelerinde, orta halli insanları resmetmiştir. Ne açlık sınırında nede bolluk içinde olan bu insanların içinde buldukları psikolojilerini anlatırken, mesafeli davranıp sanki bir tanık edasıyla yorumu izleyiciye bırakan resimler yapmıştır.

1.7. Hopper'ın Resimlerinde ki Kadınlar

Hopper'ın birçok tablosu kapalı bir erotizm içermektedir. Bu açık bir şekilde ortaya konmamış detaylarda gizlidir. Özellikle otel odalarında ya da apartman dairelerinde gösterilen kadınlar için bu gizli erotizm söylenebilir. Açık bir şekilde güneş tarafından uyandırılmış bu kadınlar, bu uyanışın yeni yaşamlarındaki ilk günleri olup olmadığını merak ederek camdan dışarı bakmaktadırlar (Şehirde Sabah, 1944; Güneşte Bir Kadın, 1961; Sabah Güneşi, 1952). Bu tablolarındaki şüpheli erotizmin sebeplerinden biri resimlerde cinsel partnerin yer almamasıdır. Bu yüzden resme bakanlar (erkekler kesinlikle, kadınlar belki) bu rolü üstlenerek yabancı bir hikâyeye girmektedirler. Hopper'ın kadınları savunmasız, incinebilir, hayal kırıklığına uğramış ve korunmaya muhtaçtırlar. Ama yinede bu kadınlar umutlarını

ve beklentilerini muhafaza etmektedirler. Umutlarını muhafaza etseler de aslında kendilerini bırakmış ve umutlarının gerçekleşmeyeceğini bilmektedirler.



Güneşte Bir Kadın, 1961

Güneşte Bir Kadın tablosunda, kadın kedisini ışığın güçlü kaynağına açarak, yükselen güneşe dönmektedir. Buda bize şehrin en viran kaybolmuş köşelerinde bile doğanın var olduğunu hatırlatmaktadır. Büyük bir şehirde yaşayan bu kadının şehirden daha çok doğaya dönük olduğunu göstermektedir. Aslında bu tablodaki kadın sınırlara ulaşmıştır. Hopper, kadını daha fazla öteye gidemeyeceği bir yere koymuştur. Kadın güneşin kendisini sahiplenmesine izin vermiştir. Elinde yakmayı unuttuğu sigarayı tutarken aslında kadının kendisini unuttuğu anlaşılmaktadır.

Güneş ışığının dar bir şeridinde duran bu çıplak kadın, duygu çatışmayı içinde gibidir. Diğer taraftan kendine güveni tam durmaktadır. Kadının vücudunun duruşu oldukça doğaldır. O, savunmasız bir şekilde bakmaktadır; bacaklarının gölgesi kadının kırılmasına katkıda bulunur şekilde ince ve uzundur. Görelilik olarak karanlık odanın kuşkusuz bir özel yeri var; emniyetli atmosfer sağlıyor, ama sınırlar şüphelidir. Pencerenin dışındaki arka planda iki tepe vardır. Bu tepeler denizdeki derin dalgalanmalar gibi, güçlü bir şişmeyle uzanmaktadır. Güçlü bir ışıkla aniden

içeri girmiş doğa, odanın mabedini istila ediyor izlenimi vermektedir. Geleneksel bu iç mekânda, doğa tüm yerleri yeniden fethetme işine girişiyor.¹⁸



Şehirde Sabah, 1944

Hopper'ın psikolojik anlatım yaptığı bazı tablolarında, çıplak kadın vücudu sadece cinsel arzuyu, isteği ve meydan okumayı göstermez aynı zamanda insanın koruyucu içgüdülerini harekete geçiren bir samimiyetle anlatır. Aslında Hopper'ın, kadın resimlerinde geniş bir konuyu ele aldığını ana konuyu aşabildiğini görülebilir. 1944'te yapılmış Şehirde Sabah tablosunda çıplak bir kadın pencere önünde durmaktadır. Pencerenin ardında şehir manzarası görülmektedir. Odanın kenarından kadın, dışarıya bakmaktadır. Dışarıdaki manzarada tam olarak nereye baktığını anlayamamaktayız. Tabloya baktığımızda kadında özellikle savunmasız olduğu hissine kapılırız. Savunmasız, kırılgan haliyle, farkında olmadan ezberlemiş olduğu bir hareket gibi havlusunu katlamaktadır. İçeri fazla ışık girmemektedir ve odayı bu görelî karanlık derin yapmaktadır. Bir şekilde dış dünyanın gizemli havasından, açık

¹⁸ Rolf Günter RENNER, **Edward Hopper - Transformation of the Real**, 77.

ve bulutsuz bir günün, başlıyor olduğu anlaşılabilir. Onun çıplak vücudu, ışıkta sadece bir şeydir, hiç kimsedir.¹⁹

Gölge ve ışık arasında resmedilmiş bu kadın farkında olmadan neye karşı olduğunu bilmeden kendini savunma halindedir. Tuttuğu havlu öylesine bir şekilde önünde değildir, sanki kendisini güneşe karşı koruma hareketidir. Neticede O'nu nesne yapan ışığın merhametine kalmıştır artık.



Sabah Güneşi, 1952

1952 de yapılmış Sabah Güneşi tablosuna baktığımızda oda içine sabah güneşinin düştüğü bir kadın resmedilmiştir. Bu sefer kadın düşünerek, yatağın üzerinde güneşi karşılamaktadır. Vermilon rengi elbisesi solmaya dönüktür. Bu kadın çok savunmasız görünümündedir. Sade bacaklarının üzerinde kıvrarak kendine doladığı kollarıyla, kendine sarılmış incinebilir ruh haline karşı maske olan sert bir yüz ifadesi takınmıştır.

Hopper'ın resmettiği kadınlar ister çıplak olsun ister giyinik hepsi savunmasız kırılabilir kadınlardır. Fakat duruşları ve yüz ifadelerine bakılınca

¹⁹ Bkz. (18), RENNER, 57.

kendilerine güvenen havaları olsa da bu onların umutlarını yitirmediklerini ama kaderlerinin de bilincinde olduklarını göstermektedir.

1.8.Hopper'ın Resimlerinde Çıplaklık ve Erotizm

Hopper'ın birçok tablosu kapalı bir erotizm içermektedir. Bu açık bir şekilde ortaya konmamış detaylarda gizlidir. Özellikle otel odalarında ya da apartman dairelerinde gösterilen kadınlar için bu gizli erotizm söylenebilir. Direk bir erotizmden söz edilememesinin sebebi ya da gizli bir erotizmden bahsedilmesinin, resimlerim buldukları mekân, figürün pozlandırılışı ve kompozisyonda izleyicinin konumuyla açıklanabilir.

Çıplaklık, insanın doğal hali olmasının ötesinde, temizlenme, dışkılama ve cinsel ilişki gibi eylemleriyle ilişkili olarak algılanır. Bu dolaylı algılayış gövdeye yüklenen anlamları onun eylemleriyle sınırlandırır. Bu eylemler, gövdenin doğal çıplaklığında, kendine özgü doğallıkta gerçekleşen eylemler olsa bile, özellikle gizlenmesi gereken, mahrem kabul edilen, başkalarının gözleri için yasak olan eylemler sayılırlar. Bu durumda doğallık, toplumsal kuralların izin verdiği biçimde ve ölçüde yaşanabilir. Bedenin örtülmesi kültürel anlamda doğallaştırıldığında, beden, gizlenerek doğallığından çıkarılan eylemlerin aracısı konumuna gelmiştir. Cinsel eylem ile çıplaklık arasındaki ilişkide, çıplaklık cinsel eyleme kadar indirgenmiş ve cinsel eylem bir suç, çıplaklık ise suça kaynaklık eden bir araç konumuna getirilmiştir. Elbette ki bu bir sonuçtur ve insanı bu sonuca götüren nedenler yaşamın algılanış biçimindeki değişikliklerdir. Bu algılayışı belirleyen ise düşünme biçimleridir. Her farklı düşünüş yeni bir yaşam algısını da beraberinde getirmiş ve bu algı biçimi de yaşamsal alanı kendi doğruları çerçevesinde tanımlamıştır. İşte bu farklı tanımlamalar içinde çıplaklık kimi zaman doğallığın bir parçası, kimi zaman ise ahlaksızca sayılan eylemlerin aracı olmuştur.

Gövdenin bir durumu olarak çıplaklık, gövdenin eylemlerinden daha çok yargılanmaya açıktır. Çıplaklık eyleme aracılık eden bir durum olsa da, eylemi işaret edişyle eylemin kendisinden bile daha rahatsız edicidir. Giyinme çıplaklığın saflık

boyutunu çalmış, çıplaklığı yalnızca edepsiz diye nitelendirilen eylemlerin temsili düzeyine indirgemıştır. Giydirilerek teşhir edilen beden, ahlaksızlığı perdeleyerek kabul edilebilir bir zemine taşımıştır. Çıplak gövde bu anlamda erotik midir, bedeninin erotizm ile ilişkisi nerede baslar? Sorusu çıplaklığın algılanışını yönlendiren kimi unsurları düşünmeye zorlar. Çıplak bedenin bastan çıkarıcı olabilmesi, bedene erotik çağrışımlara yol açacak girişimlerde bulunmakla mümkün olabilmektedir. Erotizm ve çıplaklık ilişkisi yalın, doğal olan çıplak beden ile değil, çoğunlukla erotikmi ortaya çıkaracak şekilde düzenlenmiş, bir anlamda yeniden kurulmuş bir beden anlatımıyla kendini gösterebilmektedir. Beden, çıplaklık ve giyiniklik arasında bir yerde, duruşuyla, bulunduğu mekânla ve sunuluş şekli ile erotik bir algılamaya neden olabilmektedir. Giyim, bedeni erotik bir nesneye dönüştürmek için kullanılan bir araç durumuna gelebilir. Bu durumda çıplaklık yalnızca giysisiz olma durumu değildir. Örtünme amaçlı giyinmenin dışında, beden hatlarını ortaya çıkaracak, böylelikle bedeni gösterecek şekilde giyinme arasında fark vardır. Bedeni gösterecek şekilde örten giysi, giysisizlik durumundan daha fazla bir çıplaklığı barındırmaktadır.

Erkek bedeninin çıplaklığının sanatsal üretim içerisinde çoğunlukla tanrısal, mitolojik ya da gücün sembolü olarak kullanımı ile ortaya çıkmıştır. Erkek bedeni biyolojik ve fiziksel özelliklerinden yalıtılarak, daha çok yüce değerlerin temsili olarak kendini göstermiştir. Çıplaklığın cinsellikle ilişkisi yine kadın bedeni üzerinden anlamlandırılarak, kadın bedeni ve kadın çıplaklığı erkek egemen sistemin haz nesnesi durumuna getirilmiştir.

John Berger'e göre çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Bu bağlamda John Berger, nü'yü seyirlik olma durumuyla tanımlar. Nü ile çıplağı seyirlik olan ve kendi olan şeklinde ayıran Berger, resimdeki çıplaklık temasına seyreden ve seyredilen arasındaki ilişki bağlamında bakmıştır. Berger'in bu tanımı, tüketim toplumunun kadın ve erkeğe verdiği rolle kadın nü tablolarına algısal yolla erotizm yüklemektedir. Cinsellik ve cinselliğe ilişkin alanlarda seyreden olarak erkek, aktif bir role sahip olurken, seyredilen olarak kadın, edilgen bir konuma yerleştirilmiştir. Erkeğe ve kadına atfedilen seyretme ve seyredilme rolleri tüm

toplumsal ve kültürel alanlara yansımıştır. Erkeğe özgü kılınan bakışın temelinde iktidarın erkeğe ait olduğu gerçeği vardır. Reklamlar, kadın için üretilen bir nesneyi, erkeğin bakışını kışkırtacak nitelikte, çoğunlukla erotik kadın imgesi kullanarak sunmaktadır. Üretilen her mal böylelikle erkek hazzına yönelik bir amaca hizmet etmektedir.

Resimdeki çıplağın, içinde bulunduğu mekân da, onun nasıl anlamlandırılacağı konusunda algıyı yönlendirmektedir. Mekânın kapalı ya da açık olması, seyirlik bir alan mı yoksa mahrem bir yer mi olduğunun ipuçlarını verebilmektedir. Resimde çıplak gövdenin içinde bulunduğu mekân, izleyicinin çıplağa nereden bakacağını belirleyici elemanı olması bağlamında önem taşımaktadır. Sanatçının seçmiş olduğu alan olarak mekân aynı zamanda izleyici için, seçilmiş bir konuma da işaret eder. Sanatçı, sınırlandırdığı alan olarak mekân seçiminde, izleyiciyi mekânın dışında ya da içinde konumlandırma serbestliğine sahiptir. Sanatçının, izleyiciyi konumlandırışı bakımından sahip olduğu özgürlük, izleyicinin çıplak gövdeyi algılama eylemi için bir sınırlandırmaya neden olması yanı sıra önem kazanmaktadır. Mekânın niteliği, izleyiciyi kimi zaman dikizleyen, kimi zaman seyreden, kimi zaman da gören konumuna yerleştirmektedir. Hopper'ın tablolarındaki insanlar izlendiklerinden habersiz bir havada resmedildiklerinden, izleyici dikizleyen konumuna geçirilmiş, resimlerdeki insanların mahrem alanına girilmiştir. Özellikle iç mekânda resmedilmiş Hopper'ın çıplakları kişisel bir oda, çoğunlukla yatak odasında bulunmalarından, çıplaklığın hoş görülebileceği olağan karşılanabileceği bir mekândadırlar. Bu anlamda direk olarak erotizme çağrı yapmasalar da, figürlerin iç mekânda yalnız bulunuşları ve çıplaklıkları, onları izleyen izleyicisinin konumuyla, erotik anlamı gizlide olsa barındırmaktadır.

Modigliani'nin resimlerinde, resimlerdeki çıplakların izleyiciye bakan gözleri çıplaklıklarından rahatsızlık duymadıklarını ve izlendiklerinin farkında olduklarını göstermektedir. İzleyici Modigliani'nin çıplaklarına bakarken, tedirginlik duymaz. Sanatçının çıplağa bakarken duyduğu heyecanı yansıttığı çıplakları, aynı heyecanın izleyiciye aktarımını sağlayacak niteliktedir. Bu özelliği ile Modigliani'nin çıplakları direk bir erotizmi içinde barındırmaktadır. Bu açık erotizmi

Hopper'ın tablolarında göremeyiz. "Modigliani'nin çıplakları, ne hayat kadını, ne de klasik ev hanımı olup, aldıkları tensel zevkten utanç duymayan eşdeğerli ortaklardır. Dolayısıyla, hiçbirinin dikizlenerek bizi tahrik etme yolunda beklentisi yoktur."²⁰ Hopper'ın çıplaklarının da dikizlenerek izleyiciyi tahrik etme kaygısı yoktur fakat izleyici, dikizliyor pozisyonunda olduğundan resimdeki çıplaklar otomatikman, özellikle erkek izleyici tarafından erotik bakışı üzerlerine alırlar.

²⁰ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten**, 67.

BÖLÜM 2

2. GEORGE SEGAL

George Segal, 26 Kasım 1924 tarihinde New York'ta Yahudi bir ailenin oğlu olarak doğmuştur. Doğu Avrupa'dan göç etmiş olan ailesi ilk olarak Bronx'ta yerleşip kasap dükkanı işletmiştir. Daha sonraları ailecek New Jersey'de bir tavuk çiftliğine taşınmışlardır. Segal, ilk gençlik yıllarını bu çiftlikte çalışarak ve ailesine zor zamanlarında yardım ederek geçirmiştir. Bir müddet sonra, Brooklyn'da yaşayan teyzesinin yanına taşınmış, orada Stuyvesant Teknik Lisesi'nde matematik ve fen bilimleri eğitimine başlamıştır. Segal, ilk defa bu okulda, sanata olan eğilimini fark etmiştir. Segal, 1941 yılında New York'taki Cooper Union'a Temel Sanat Eğitim'i bölümüne kayıt olmuştur. Segal bir yıl boyunca Bauhaus felsefesi ile eğitim görmüştür. Fakat II. Dünya savaşının patlak vermesi nedeniyle Segal eğitime ara vererek ailesine çiftlik işlerinde yardım etmek için geri dönmüştür. Daha sonra kaldığı yerden sanat eğitimine devam edebilmek için New York Üniversitesi Sanat Eğitimi bölümüne kayıt olmuştur.

1953 yılında Rutgers Üniversitesi'nde sanat dersi veren ve arkadaşı olan Allan Kaprow'un vasıtasıyla, Hans Hofmann'ı tanıma fırsatı bulmuştur. Dönemin birçok sanatçısının etrafında olmak istediği Hofmann'ın düşüncelerinden Segal de etkilenmiştir. Hofmann'ın özellikle soyut ile figürsellik arasında ciddi bir karşıtlık olmadığına yönelik düşünceleri Segal'in dikkatinden kaçmamıştır. Her ne kadar öğrencisi olmamışsa da Segal'in sanatında en etkili kişi Hofmann'dır.

2.1.Neden heykel

Henry Geldzahler, 1964 yılında bir röportajda George Segal'e sorduğu bir soruda, "sizi resimden heykeltıraşlığa iten nedir?" Segal şu cevabı vermiştir: "Öğrenmiş olduğum bütün resim tarzlarından tatminsizliğimdir ki: hiç biri benim

kendi tecrübelerimi ifade edemiyorlardı.”²¹ 20 yıldır resim yapmakta olan Segal, tuvalin O’na verdiği olanakla istediklerini gerçekleştirememiştir. Tam olarak nasıl bir teknikle çalışırsa hangi malzemeleri kullanırsa daha rahat edeceğini bilmediğinden uzun bir süre arayışını tuval üzerinde yapmıştır. New York Üniversitesinde sanat eğitimi alırken, üniversitenin yakınındaki bir kulüpte toplanan sanatçıların sohbetlerini dinleyerek entelektüel birikimine katkıda bulunmuştur. Orada tanışmış olduğu sanatçıların çoğu soyut sanat sanatçıları olduklarından, dolayısıyla dinlediği sanat tartışmalarının çoğu soyut sanat üzerine olmuştur. Bu tartışmalardan Segal büyük keyif almakla birlikte tam olarak oradaki sanatçılarla aynı fikirde olmamıştır.

Yakınındaki sanatçıların soyut dışavurumcu çalışmalarını anlayıp takdir etmesine rağmen, kendi resimlerinde istediği realist bir şekilde figürleri ortaya koymak olmuştur. Segal, resim sanatının temel öğretilerinden iki boyutlu bir zemin üzerinde hacim ve mekân uyandırabilecek perspektif gibi öğeler yerine, iki boyutlu zemin üzerinde yine iki boyutluluk, çizgi ve renkte soyutlamaya gidilerek anlatılan resim arasında karasız kalmıştır. Tuval üzerinde istediğini yeterince gerçekleştiremediğinden farklı tarzları deneyerek kendine en uygun anlatım biçimini heykel sanatında bulmuştur.

1958’de Segal Tevrat’tan Lut ve Kızları efsanesinden (Legend of Lot and his daughters) tek konulu bir seri resim yapmıştır. Görsel olarak çok etkili olan bu resimlerde Segal dini-mistik bir konuyu kendi bakış açısıyla işlerken soyut bir anlatım biçimi kullanmıştır.

1959 Şubatında dördüncü ve son Hansa Galerisi sergisinde, Segal bir dizi büyük tuval üzerine yağlı boya çalışmalarını sergilemiştir. Resimlerinin yanında alçıdan yapmış olduğu üç figürü koymuştur. Bu alçı figürler ayrıntıları işlenmemiş kabaca insan figürleridir; biri ayakta duruyor, biri oturuyor, diğeri de yüzükoyun yatmıştır. Tuval resimlerindeki figürler ön planda ve büyükçe yapılmışlardır. Sergilenen salonda ise tuvaller duvara alçakta asılmışlar ve önlerinde sergilenen

²¹ Jan VAN DER MARCK, **George Segal**, 17.

heykeller, sanki onların sağından yukarı çıkmış gibiydiler. Sanatçı bu figürlerin estetik ya da orijinal heykel olduklarını düşünmemiştir. Bu kabaca yapılmış heykeller, resmettiği figürlerin nasıl üç boyutlu olmayı arzuladığının gösterir gibidir. Heykellerin yüzeyi pürüzlü ve pürüzlü bırakılmış bu yüzey, sergilenen resimlerindeki rahatça çizilmiş ve yine rahat fırça hareketleriyle boyanmış figürlerle ilişkilidir, tuvaldeki boş bırakılmış alanlar onların çevresini temsil etmektedir.



Lut'un Efsanesi, 1958

Resimden heykelle geçerken, ressamın kendi öğelerinde uygulamış oldukları öğelerin bir sistem içinde ilkeler bağlamında bir araya getirilmesinden vazgeçmek istememiştir. Kendi çalışmasının sınırlarını belirlerken, hangi ışıkta konumlandırmak ve çalışmalarını çevreleyen ortam ve heykellerinin nasıl uyumlu olabileceği gibi konularında çalışmıştır.

2.2. Hangi Akıma Dahildir?

Segal, diyalektik bir yaklaşımı geliştirmeye kendisi adanmıştır. Bu tavrıyla Segal parçaları genelleştirerek, figürseli soyutlaştırarak ve yeniye odaklanarak, nesnel ve biçimsel yollarla kendi tecrübelerini ifade etmesine olanak sağlayan kişisel bir yöntem yaratmayı ummuştur.

Segal, kendi soyut kavramlarına somut ifadeler bulmak için aklına gelebilecek her tür malzemeyi ve tekniği kullanmaktan çekinmemiş, kendisini sınırlandırmamıştır. Kafasında oluşturduğunu yapabilmek için de ancak tanıdığı malzemeleri kullandığında rahat edebilmiştir. Farklı malzemeleri bir arada kullandığı için eleştirilenler Onu Assemblagist olarak tanımlamışlardır. Hazır-yapım eşyalarını da heykellerinde kullanması açısından Duchamp ve hazır-yapım referansların belirgin noktalarıyla kesişmiştir. Eserlerinin madde, biçim ve renk gibi özelliklerinin yanında soyut anlatımının olması için çaba sarf etmesi bağlamında soyut sanatla da ilişkiye girmiştir.

Segal'in eserleri incelendiğinde pop sanatı, minimalist sanat ve soyut sanatla karma bir ilişkisi olduğu söylenebilir ama kesin bir sanat akımı içerisine sokulamamaktadır. Bu yaklaşımla George Segal'in eserlerini, saydığımız sanat akımları bağlamında ele alınacaktır.

2.2.1.Soyut Dışavurumcu Sanatla İlişkisi

Soyut sanat, içsel gerçekliklerin dışarı çıkarılmasıyla, kişisel ifadeler aracılığıyla tuvale boyalarla ya da diğer sanatsal malzemelerle yansıtılarak ilerlemiştir. Segal ise yapmış olduğu sanatsal objeleri ya da çevresinden bulmuş olduğu malzemeleri, diyalektik bütünleşme ile sanata sokulmasını amaçlamıştır. Oluşturduğu alanda, sanat ve yaşam hakkında bildiği bütün şeyleri içinden geldiği gibi düzenleyerek ilerlemiştir. Soyut dışavurumculuk estetiğinin felsefik uzantılarıyla, Segal iki boyutlu alan resimden, üç boyutlu alan olan çevreye geçişinde

insan formunu ve insanı çevreleyen öğeleri, onların doğrudan kayıtları ve sunumlarıyla farklı bir anlatımda bulunmuştur.

Her ne kadar Segal'in heykelleri ve heykellerinin içinde konumlandırıldığı çevre gerçekçi olsa da, sanatçı eserlerinde, modelleri ve onların pozlandırılmış hareketleriyle felsefi ve psikolojik bir gerçeği ifade etmeye çalışmıştır. Bu çalışmalarında dikkatli bir izleyici, geniş bir alanda düşünebilme fırsatı edinecektir.

2.2.2. Pop Sanatla İlişkisi

Pop Art sanatçıları soyut sanat gibi geleneksel akımları yadsıyarak, çağdaş dünyayı olumlu bir bakış açısından yakalayıp kavramaya çalışan ve doğrudan doğruya kitle haberleşme araçlarını, popüler imajları vb. kullanarak sanatın yaşamla birlikte olabileceğini göstermeye çalışmışlardır. Pop art sanatçıları gündelik yaşam nesnelerini sanatsal kılmaya uğraş vermişlerdir. Çizgi film, afiş, reklam panoları, moda, gazete illüstrasyonları gibi materyallerden yararlanmışlardır.

Segal oluşturduğu kompozisyonlarda radyo, trafik lambası, araba lastikleri, içecek şişeleri gibi gündelik ve modern yaşam objelerini kullanarak Pop Art sanatçılarının hareketlerine katılmıştır. Ama Segal'in farklı stili O'nu, Pop Art'ta diğerlerinden ayırmıştır. Pop sanatın yakınından, insani değerlerini ve kişisel deneyimlerini bildirmiştir.

Segal'in eserlerindeki güçlü realizm, günlük sıradan öğelerin kullanımı ve gerçek hayat çevreleri O'nu Pop Art'la eşleştirmiştir. Popüler kültür, onun imajları ve materyalleriyle kendini ortaya koyan Pop Art, Segal'in, hayata benzer çevrelerde gerçek insanları figürize ettiği sergileriyle, Segal'i kendi kapsamına almıştır.

2.2.3. Minimal Sanatla İlişkisi

Minimalist estetik yaklaşım, oluşumu bağlamında önu ve arkasıyla 20. yüzyıla aittir. Sanatsal anlam kazanacak ya da sanatsal olan tüm öğeleri en aza indirgeyerek bir yapıtı oluşturmak temel prensibidir. Segal'in eserlerindeki alan çok

sade, düzenli, serbest, az ve özür. Segal eserinde bütünsellik konusunda titizdir. Biçimsel karmaşıklık ya da uzamsal düzenlemeler ve kalabalık yüzeyler bütünsellik fikrine yabancı kalmaktadır. Çünkü bunlar ne bir bakışta kavranabilir nede çok sayıda izleyici tarafından hemen tespit edilebilir. Segal'in eserlerinde özellikle ileriki çalışmalarında sadeleştirme gözlenmektedir.

İndirgeyici yaklaşım sadece Minimal Sanatta değil tüm güzel sanatlar için işe yarar bir prensiptir. Segal eserlerinde 'daha az daha iyidir' fikrini tekrarlamıştır. Figürler azaltılabilir çünkü alanı kalabalıklaştırmaktadır, objeler basitleştirilebilir çünkü algılamayı zorlaştırır. Benzin İstasyonu'nu yaptığında Segal, çalışan işçisi, lastik reklamları, mekanik parça örnekleri, sunulan servisin listesi ve geniş, dairesel GULF simgesi gibi belirgin yerel ve işlevsel özelliklerle kısıtlamak istemiştir. İlk yaptığında, Benzin İstasyonu'nu fazla süslü ve oldukça kolajvari olarak sunmuştur. Daha sonra tekrar üzerinde düşünerek sadeleştirme yapmıştır. Bu sadeleştirmeyi 1962 yılındaki Paris ziyaretinden sonra yapmıştır. Paris'in tarihsel mekânlarındaki alanın genişliğinden etkilenmiştir. Ancak sanatçı, kilise gibi toplumsal kullanım için yapılmış eserlerdeki alanlardan çok günlük yaşamı yansıtan mekânlardan etkilenmiştir. Paris dönüşünün hemen ardından Segal, benzin istasyonunun çevresindeki, temel öğeler hariç, her şeyi kaldırmıştır ve 'artık yan yorumlamalar ile ilgilenmiyorum' demiştir.

Segal'in heykellerinde yüzeylerin sadeliği, basit biçimlerin pekiştirilmiş oluşu ve alandaki engellerin ortadan kaldırılmış olmasıyla gözün bu alanda serbestçe bakınabilmesini sağlayarak kasıtlı ya da kazayla Minimalizm'i ortaya çıkarmıştır.

2.3.Teknik

1960 yılının yaz mevsiminde Segal, yetişkinler için New Brunswick'te resim dersi verirken, Johnson & Johnson da bir bilim adamının eşi kutularca dolu ortopedi tedavi ve ameliyatlarında kullanılan bandajlardan getirmiştir. Bunların bir kısmını Segal kendi evine götürerek yapmakta olduğu ilk alçı heykellerinin parçalarını birleştirmek için kullanmayı düşünmüştür. Daha önce mağazalardan atılmış vitrin

mankenlerini bir nevi model olarak kullanmakta olan Segal, bu sefer yeni bir yaklaşımda bulunarak, evinin bahçesinde oturmuş ve eşine kendisini alçıyla ıslatılmış bandajlarla sardırılmıştır. Bandajlar sertleştikten sonra, üzerinden çıkardığı parçaları, kendi vücudunun bir kopyası olarak yeniden birleştirmiştir. Bu kurulumu bir sandalyenin üzerine yerleştirip, sandalyedeki figüre yandaki masayı yaklaştırıp, kullanılmayan bir pencereyi masanın bir kenarına çivilemiştir. Böylece kendine özgü ilk heykel çalışmaları başlamıştır.

Segal ilk zamanlar heykellerinin çoğunu kullandığı alçının renginde bırakmıştır. Kullandığı malzemenin renginde bırakması bilinçli bir davranıştır. Daha sonra ise kimi heykellerini kullandığı alçının kendi renginde bırakmış kimilerini boyamıştır. Bazı kompozisyonlarında Segal heykellerini, alçının kendi renginde bırakmasının nedeni heykelin kompozisyon içindeki ifadesini vurgulamak aynı zamanda bir kütle olarak göstermek ve kütlelerin geniş yüzeyli alanlarını ve geniş dış hatlarını vurgulamak için beyaz kullanmıştır.



Siyah Yatakta ki Mavi Kadın,1976

Renk dışında Segal, eserlerinde ışığı da katmıştır. Renk parçalara ayıran, ışık ise birleştiren bir unsur olarak kompozisyonuna girmiştir. Heykele kilitlenmiş bir ışık kaynağı Segal'in favori çözümüdür. Bazı çalışmalarında gerçek olan ışığı, bir hayal gibi sunmuştur. Buna ek olarak kompozisyonlarında derinlik boyutunu oluşturmada ışık etkili olmuştur.



Yatakta Oturan Kadın, 1996

Segal, Green Galerideki meslektaşları tarafından spot ışıklarını kullandığı eserlerinde eleştirilmişse de, orali olmamıştır. Bir heykelin yardımcısı ve esas unsuru olmayan spot ışıkları, Segal'in eserlerinde oldukça uyumlu ve tamamlayıcı olarak ortaya çıkmıştır.

2.4. Segal'in Figürleri ve Konuları

Segal'e poz veren kişiler, O'nun yakın dostları ya da eşidir. Modelleri alçının altında poz verdiklerinden zahmet çekmişler ve bu yüzden yapmacık değil de, gerçek bedensel tepkileriyle, kişiliklerini saklayamadan durmuşlardır. "Benim modellerim sadece sabırlı-acıya dayanıklı ve cesur veya histerik ve çılgın atan, normalde oldukları gibidirler. Islak rahatsızlık verici bir şeyin içinde uzun süre yapmacık davranmak çok zordur."²² diyerek modellerin O'na, nasıl bu kadar doğal heykeller yapmasına katkıda bulunduğunu anlatmak istemiştir.

Her gün yaşanan tecrübe çeşitliğinin kapısını açtığı için Segal'in heykelinde ana fikir önemlidir. Segal konularını bu şekilde günlük yaşamda her an karşılaştığı nesnelere almıştır. Yol kenarındaki küçük bir restoran, benzin istasyonu ya da bir kuru temizleme dükkânı; orta sınıfına bakacak olunursa da yemek masasındaki insanları, çatıdaki ya da banyodaki kişileri şehirli olarak da telefon konuşması yapan, metroda giden ya da otobüs bekleyen insanları heykellerinde gösterir. Bunlar Pop Art'ın sempati duyduğu temalardır.

Segal'in figürleri bir hareketin yarıda kesilmiş kesitini sergiler gibidir. Henüz bitirilmiş bir cümle, suyun akışının bir anı gibi görünürler. Hiçbir zaman bir karmaşa, kritik bir an, yüceltme ya da keskin bir hareket ile karşılaşmamaktayız. İşlenen bir hikâyeye varsa bile bu minimal ölçüde tutulmuştur. Eserlerinde belirginlik minimum genel bilgi ise maksimum düzeydedir.

Segal'in sessizliğe ilgi duyduğunu ve beyaz alçılı sargıdan figürlerinde bu özelliğin daha çok olduğunu görmekteyiz. Sessizlik Segal'in eserlerini kaplamıştır. Bu sessizlik havası izleyicinin düşünmesine sebep olur ve figürlerin sergilendiği sahneden çok, kişiyi sessizlik ifadesinin kaynağını bulma çabasına iter. Segal'in bu sessiz heykellerinde görülen insanlar rahat ya da kendi halinde işe giden insanlar olmalarının yanı sıra çekingen, iletişimsiz veya melankoliktirler.

²² Bkz. (21), VAN DER MARCK, 32.

Alçı sıvadan heykeller beyaz ve kimliklerinden bağımsız olmalarıyla hayaletlere benzetilebilir ve onların sessizliği izleyicinin kendi içindeki boşluğu ürkütücü şekilde hissettirir. Bu heykellerin içerisinde susturulmuş veya sesi boğulmuş insanlar var gibidir. Bu etki izleyiciye ölümü rahatsız edici bir şekilde hatırlatır.

Diğer taraftan kimi eserlerinde sessizlik seyirciye huzur verebilir; sessizlik hissi uyandıran bazı eserlerine, ayna dahil eder. Bu eserlerinde aynaya bakan figürün kendisine bakma durumu, izleyicinin kendisini farkında olmadan figürle özleştirmesini sağlar. Hiçbir şey söylemeden sessizce aynaya bakan figürle beraber izleyicide kendisine aynada bakıyor hissine kapılır. Eserin sessizlik veren atmosferinin yanında, kendine bakma durumunda olan izleyici de sessizleşir.



Aynaya Bakan Kadın, 1982

Segal'in ayna gibi detayları ele alış biçimini bu şekilde anlayabiliriz. Üstelik Ayna bakış açısında farklılaşmayı ve alanın üç boyutluluğuna dikkat çekmeyi de sağlamaktadır. En önemlisi de bu izleyiciyi cezp ederek onları kompozisyona dahil etmesidir.

2.5.Kompozisyon

Segal'in alçı figürleri, günlük yaşam öğeleriyle birlikte hazırladığı kompozisyonlarında sanki tiyatro sahnesindeki oyuncular gibi durmaktadırlar. Kompozisyonda ön planda olan figürdür ve figürün pozlandırılışında odak noktası figürün baş kısmıdır. Her zaman olmasa da çoğu durumda figürün yüzü izleyiciye dönüktür. Eğer ışık kullanılmışsa, kullanılmış bu ışık heykelin ön cephesini aydınlatır. Kompozisyondaki espas arka plandaki duvar tarafından vurgulanır.



Ocakbaşı Sohbeti, 1991



Çatı Katranlama Ustası, 1964

Sanatçı görünen ile hafızada kalanı birleştirdiği için, zaman boyutunu ertelemiştir. Figürün detaylarını fazla işlememesi, gerçek ile hayal arasında gidip gelmek için daha fazla seçenek tanımıştır.

Segal, heykelinin içtenliğini, heykelin sergilendiği alandaki karakterin samimiyetiyle açıklamıştır. 300 fit uzunluğunda ve sadece 8 fit yüksekliğindeki terk edilmiş, eşsiz yapıdaki, atölye olarak kullanmış olduğu tavuk kümeslerini ziyaret edenler, onun sadeliğinden, gelişigüzel serpiştirilmiş, sıva figürlerinden ve bu figürlerin alacakaranlık atmosferinden, olduğundan daha büyük ve korkunç görülen eşyalarından oldukça etkilenmişlerdir. Bu esrarengiz çalışma ortamında üretilen eserler sanki tek bir konunun devamı gibi algılanır.

Segal eserlerinin etkili olması için, figürünü ön planda tutarken, kullanılan diğer objelerin aralarında uyumlu olması ve görsel etkiyi artırıcı yönde figürü desteklemesi için zemin, yükseklik, derinlik gibi faktörleri itinayla ele almıştır. Konu, soyut tasarım ve felsefi ya da psikolojik içeriği dengeleyerek yontularını, realizm, biçimsel kompozisyon ve ikonografiyi dikkatlice dâhil ettiği kompozisyonlarında eski resim ustalarının gösterdiği özeni göstermiştir.



Yapı İskelesinde Adam, 1970

2.6.Kompozisyonlarının Tanımlanmasına Yönelik Olarak Işığı Kullanışı

Segal flüoresan lambaları, neon ışıklarını ve çıplak ampulleri sanatına dâhil ettiğinde O'nun ellerinde ışık atmosfer oluşturmuş ve bir anlatım ögesi olarak sunulmuştur.



Sinema, 1963

Fotoğraf Kabini (1966) ve Sinema Salonu (1966–67) yapıtlarında Segal elektrik ışıklarını kompozisyonlarını yapılandırmaya yardımcı olarak kullanmıştır. Uzun boylu, sakallı bir adam olarak ağırbaşlı bir biçimde oturmakta ve kameranın işleyeceği göz kamaştırıcı şekilde aydınlatılmış cama bakmaktadır. Yontunun eylemi fotoğraf makinesi sınırları içinde yer almakta ve izleyici, neler olup bittiğini anlamak için kabine dikkatle bakmak zorunda kalmaktadır. Fotoğraf Kabini betimleme ve yansıma ile ilgilenmektedir. Yapıt, mekanik reproduksiyon çağında ucuz bir fotoğraf çekirme ile ilgili bir yontudur. Poz verirken kişi kendisini ayna kaplı bir yüzeyde inceler.

Sinema Salonu yapıtında ışık yeniden kutu içindeki bir figürle birlikte ardışık olarak konuşlandırılmıştır. Eli para almak için uzanmış bilet satıcısı, cam bölme

duvarının arkasındaki kırmızı bir gişe kabininde oturmaktadır. Beyaz ışıklar konsol saçaktan yayılmakta ve 228 adet, altı wat gücünde akkor ampuller, herhangi bir kimseyi ışık sağanağının yanı sıra ısıtmaktadır da. Segal'in sahnesi, salonun loşluğuna girmeden önce karşılaşıldığı zaman, ışık patlamasını sunmaktadır.



Sinema Salonu, 1966–1967



Havadan Görünüş, 1970



Yürü- Yürüme, 1976

Segal 1970’te sanki uçaktan bakılıyormuş izlenimi verecek belli mesafeden bir görünüm betimlemek istemiştir. Geceleri New York’a geliş ve gidişlerinde uzaktan gördüğü, ışıklar içindeki Manhattan silüetini, aynı zamanda Newark Havalimanı yontularında oluşturmak için, perspektif kurallarına göre boyalı bir yüzey üzerinde daha kolay anlatabileceği kompozisyonlar düşünmüştür. Havadan Bakış yapıtında, bir kontrplak yüzeye, sanatçının bir gece Newark ve Kennedy Havalimanları arasında yaptığı bir helikopter gezisinde çektiği dia’lardan derlenen bir deseni yansıtmış ve renkli ışıklar taşıyan kancaların monte edilebileceği yüzlerce delik açmıştır. Ayakta duran figürün önünde, arkadan ışıklandırılmış bir panorama uzanmakta ve izleyici kendisini adamın yanında duran arkadaşımı gibi sanmaktadır. Her ne kadar betimlenen ortam Segal’e özgü ise de doğası bağlamında o denli bilinen bir ortamdır ki örneğin Camelback Dağı’ndan Phoenix’e ya da Mulholland Drive’dan Los Angeles’e giren araç sürücüleri açısından alışlageldik bir yerdir.²³

1976’dan itibaren Segal’in ortamları, en gerekli olanlar dışında tüm nesnelere arınmış kıt ve seyrek ortamlar haline dönüşmeye başlamıştır. Yürü-Yürüme yapıtında bir sokak köşesindeki beton kaldırım üzerine monte edilmiş yanıp sönen trafik ışığı hem sahneyi yapılandırmakta hem de anlamını vermektedir. Trafik

²³ Phyllis TUCHMAN, *George Segal*, 64 .

ışığı, yontuya bir renk dokunuşu eklemenin yanında bu üç kişinin niçin bir an için bir araya geldiklerini de anlatmaktadır. Sinema Salonu'na benzer bir çalışmada Segal renkli düzlemleri üç boyutlu bir Mondrian tablosu yaparcasına düzenlemiştir. Burada figürler ve nesne arasındaki klasik denge sanatçının erken soyutlama ilkelerine duyduğu sevgiyi daha zarif bir biçimde anımsatmaktadır. Yürü-Yürüme yapıtındaki trafik ışığı, Müzik Dinleyen Kız yapıtındaki teyp çalarda olduğu gibi, Segal'in olayların ardındaki fikirleri geçici bir deneyim yerine sürekli bir imaj haline getirmek için nasıl yönlendirdiğinin altını etkileyici bir şekilde çizmektedir.

2.7. Segal'in Heykelleri

Bacağını Tıraş Eden Kadın (1963) yapıtındaki poz ve mekân, Segal'in çıplak model teması üzerinde nasıl varyasyonlar geliştirdiğini göstermektedir. Sanatçı vücut dilini, form ve anlamı kuvvetli biçimde iletmek için kullanmaktadır. Her ne kadar kadının kollarının hareketi belirginse de örneğin sırtının eğikliği gibi aslında yontunun ağırlığını taşıyan tüm vücududur. Sanatçının kendi banyo küvetinin yeniden oluşturulmasını içeren Bacağını Tıraş Eden Kadın yapıtı, cepheden bir görüş açısı taşımaktadır. Ustaca bir bükülme bu mekâna hâkimdir. Yapıt salt resimsel olabilecek iken beklenmedik bir üç boyuta sahiptir.



Bacağı Tıraş Eden Kadın, 1963

Segal daima felsefi, psikolojik ve politik çıkışlara ilgi duyduğundan çevresinde gördüklerinden sanat yaparken diğerlerinin fark edemeyeceği sıradan görüntülere çok daha belirgin biçimde eğilmektedir. Sanatçı günlük dünya hakkındaki ayrıntılı görüşünü çok daha geniş bir ilişkinin farkında olarak dengelemektedir. Bunun için iyi bir gözlemci olmuştur.

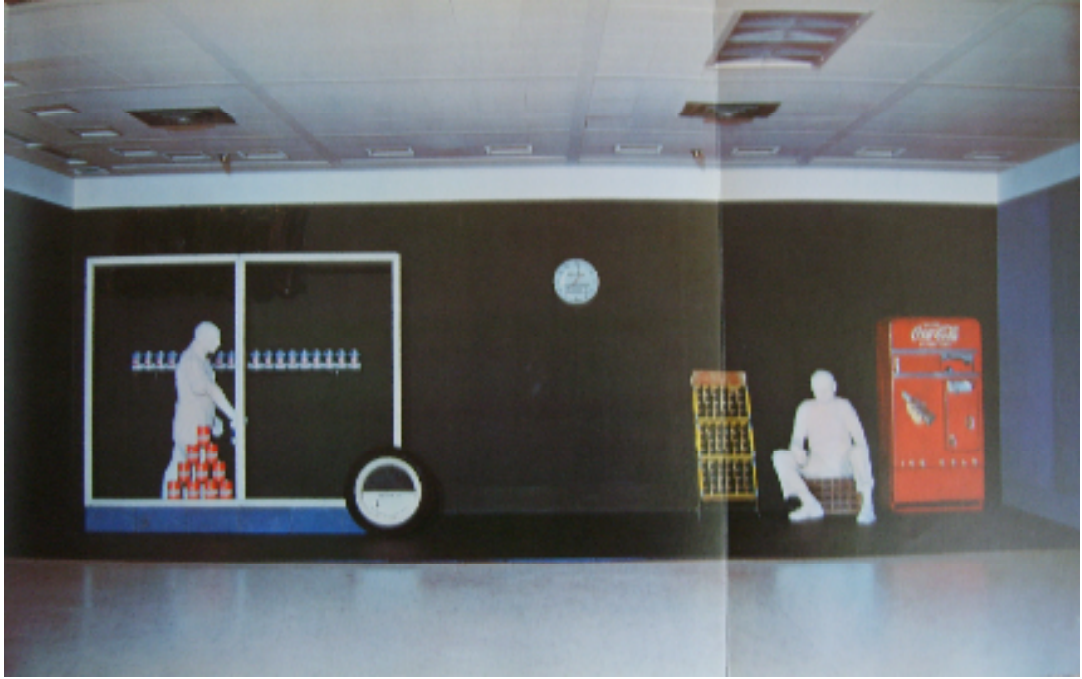
Segal'in çıplakları sıradan kadınlardır. Segal'in çıplak kadınlarının vücutları, benzin istasyonlarında duvara asılan takvimlerdeki kusursuz vücutlu kadınlarınkine benzememektedir. Hatta bu kadınlar komşudaki taze yüzlü kızlar da değildir. Bunlar

benzin istasyonu müşterileri ile fabrika işçilerinin her gece evlerine döndüklerinde gördükleri eşleri ve kız kardeşleridir.



Müzik Dinleyen Kadın,1965

Çıplak bir figür sırtı izleyene dönük olarak bir üzerinde bir teybin olduğu masada oturmaktadır. Vivaldi'nin Beatus Vir bestesinin tonları müzik cihazdan duyulmaktadır. Sesin katılımı olayı (Happening) heykeltıraş üzerindeki etkisini yansıtmaktadır. Bununla birlikte Segal Kaprow'un buluşunun gürültülü ve keskin doğasını, ortamı yüce bir müzik yardımı ile ulu bir platoya yükselterek kendi istekleri doğrultusunda değiştirmiştir.



Benzin İstasyonu, 1964

Segal Benzin İstasyonu çalışmasını 1964 ilkbaharında Green Gallery'deki sergisinin açılışının hemen öncesinde bitirmiştir. Bir önceki sonbaharda Avrupa'ya gitmesinden önce başlanılan çalışma, yurt dışı seyahatinden bayağı etkilenmiş bir biçimde Birleşik Devletlere dönüşü sonrasında tamamlanmıştır.

Benzin İstasyonu, 24 ayak uzunluk, 8 ayak yükseklik ve 5 ayak derinliğindedir. Solda, metal kenarlıklarının renkli bir tablo çerçevesine benzer işlev gördükleri iki düz camlı pencere gerisinde bir makinist kırmızı yağ tenekeleri; başka bir dizi kırmızı, beyaz ve mavi kutuların yer aldığı başka bir raf ve yedi tane siyah araba lastiğinin arasında çalışmaktadır. Bir köşeye dayalı tek bir lastik bu doğrusal tasarıma dairesel bir vurgu eklemektedir. Benzin istasyonunun ortasında yayılan geniş, anlamlı mekânı sadece Bulowa marka bir duvar saati ile bozmaktadır. Sağda, yorgun bir yardımcı bitkin bir biçimde, eski bir Coca-Cola makinesi ile boş şişelerin doldurulduğu üç adet kasa arasında, yan yatırılmış bir kasanın üzerinde oturmaktadır.

Segal'in Paris gezisi öncesinde yapıtın arka duvarı benzin ve tamir istasyonlarında tipik olarak görülen işaret ve yazılarla donatılmıştır. Segal'in daha sonra belirttiği gibi "Orijinal hali ile her şey, bu tür yerlerde görebileceğiniz parlak

flüoresan afişlerle sıvanmıştı. Daha sonra, arzu ettiğim keder etkisini verebilmek için bunları kaldırdım.”²⁴ Sanatçının Minimalist hassaslığı kolaj sevgisinin üzerine çıkmıştır.

Yapıtı seyreden kişi Benzin İstasyonu çevresinde yürüdükçe, her bir bakış noktası yeni bir yontu ve yeni bir anlam sunar gibidir. Sahneye ön cepheden bakıldığında durum tehlikesiz görünür. Ancak içeri doğru yüründüğünde diğer nitelikler belirginleşir. Örneğin yürüyen adam için Segal Henry Geldzahler’e “camın çevresinde hareket ettiğinizde ona arkadan rastlarsınız ve başının üzerinde asılı yedi adet siyah araba lastiği dizisi fark edersiniz. Bu ani korku hissi, doğru konuma gelinceye kadar belirmez ve ondan sonra da onu farklı biçimde tanırırsınız” demiştir.²⁵

Küçük Lokanta’da iki rol arasındaki etkileşim önemlidir. Bir kadın garson metal bir kahve makinesinden fincanı doldururken, yalnız bir müşteri, sol eli çenesinde, tezgâh önündeki yapay deri bir taburede oturmaktadır. İlk uygulamada figürler birbirlerinden uzak konumlandırılmıştır. Yapıt, Ekim 1965’te Sidney Janis Gallery’deki tek kişilik sergi sonrası sanatçının stüdyosuna geri döndüğünde Segal, kadın garson ile kahve makinesini müşteriye daha da yakınlaştırarak kompozisyonu güçlendirmiştir. İlk hali ile adam, garsona bakar bir görünüm vermekteydi. Sonraları bakışı daha içe dönük bir durum olarak daha az tedirgin edici olmuştur. Adam kahve bardağı ile yerinde oturmakta, kendisine hizmet edilmesini beklemektedir. Segal Küçük Lokanta için “ortaya çıkabilecek herhangi bir pembe dizi ile ilgilenmiyorum...48 tane farklı senaryo düşünebilirsiniz”²⁶ demiştir.

Küçük Lokanta’nın seyrek tasarımında beyaz, siyah ve kırmızı renkler hâkimdir. Bu dramatik tonlar, ışığı keskin bir flüoresan tesisattan yansıtan kahve makinesi, soda musluğu, peçete asacağı ve benzeri paslanmaz çelik donanımlarla bozulmaktadır. Sanatçıya göre “Halk figürler üzerinde odaklanmaktadır.” “Biçimleri ve güya sahne donanımı diye adlandırılan şeylerin ağırlığı ve varlıklarını incelememektedir. Ancak ben belli bir hareketin biçimi olan figür, güya sahne

²⁴ Bkz. (23), TUCHMAN, 42

²⁵ A.g.k., 42.

²⁶ A.g.k., 47.

donanımı diye adlandırılan şeylerin özellikleri ile birleşmediği sürece duygulanmıyorum.”²⁷ demiştir.

Küçük lokantası kasvetli, insanları yalnız olabilir fakat sahnenin görsel görünümü, çok ustaca ele alındığından ötürü neşelendiricidir. Çağdaş sanat açısından Küçük Lokanta, Edward Hopper ve Edward Kienholz’un Barney’s Beanery yapıtında yer alan yol kenarı işletmeleri sahnelerinin arasında bir yerdedir.



Küçük Lokanta, 1964–1966

²⁷ Bkz. (23), TUCHMAN, 47

Kuru Temizleme Dükkânı (1964), mekân, renk, ışık ve yüzeye dikkat çekmektedir. Tıknaz bir görevli tezgâha eğilmiş bir vaziyette makbuz yazmaktadır. Yanında geniş bir vitrinde alçı bir gelinlik yer almaktadır. Tavandan özellikle yontu için yapılmış büyük ve neon ışıklı “1 Saatte Temizleme” tabelası sarkmaktadır. Sahnede rol alan kişi bir mekânı, vitrin ise bir başka mekânı tanımlamaktadır. Dolayısıyla iki ana bakış konumu oluşturulmuştur. Benzin İstasyonu yapıtından farklı bir şekilde belli bir şeffaflık etkisi mevcuttur. Her şey açılır gibi görünmektedir. Örneğin tezgâhın yan tarafları kapalı değildir. Neon tabeladan arka taraf görülebilmektedir. Vitrine hava dolmaktadır.



Kuru Temizleme Dükkânı, 1964

Yontuda bol miktarda renk ve doku vardır: gri renkli figür, ahşap tezgâh, buruşuk metal kâğıt kaplı vitrin, kırmızı neon ışıklı tabela, mavi bir fon önünde beyaz gelinlik. Bu konumda alçı giysi gerçek gibi görünmektedir.

Segal yürüyen kişilerin yer aldığı birçok yontu yapmıştır ve bu yapıtların çoğunda kapıların önünde duran figürler bulunmaktadır. Beyaz alçı figür ile siyah metalin önünde yer aldığı kırmızı alan da ressamın tuvallerini andırıyor olarak anlaşılabilir. Segal bizlere, günlük çevremizde de sanata benzeyen sıradan sahnelerin önünden geçtiğimizi anımsatmaktadır.



Yürüyen Adam, 1966

1970’te Segal Paris’te Büyük Sarayda, müze halka kapalı iken büyük Matisse’in retrospektif sergisini gezme olanağı bulmuştur. Bu serginin bir yararı New York Modern Sanatlar Müzesinin sahip olduğu ilk Dans tablosu ile Leningrad Kışlık saray müzesinde (Hermitage) bulunan Rus kardeşi Dans II tablolarını görebilmesi olmuştur ve Paris’ten döndükten bir yıl sonra Segal 1973’te tamamladığı kendi Dansçılar yapıtına başlamıştır.

Yeşil bir çayırda ve mavi bir gökyüzüne karşı karmaşa içinde dans eden beş kişiye karşı Segal bir daire halinde dört dansçı betimlemektedir. Bir Dionisos ayinini canlandırmak yerine bu figürlerin daha ölçülü adımlamaları vardır. Matisse’in tablosunda iki kişi hızla dönerken bir an elleri birbirlerinden kurtulmuş gibi

görünürken Segal'in yontusunda var olan daha geniş açılım, izleyiciyi beşinci ve eksik dansçıyı tamamlamak üzere sahneye davet eder gibidir.



Dansçılar, 1973

Açık alana konulduklarında Dansçılar Matisse'de olduğu gibi toprak ve gökyüzü önünde siluet oluşturmaktadır. O zaman Segal'in alımlı dansçıları, gerçek yaşamda olduğu gibi “düz” bir resim görüntüsü vermektedir.

Segal yontuları genellikle korkutucu olmaktan çok iyi karşılayıcıdır. Yapıtlarda yer alan figürler nazik, sahneler rahatlatıcı biçimde alışlageldiktir. Dolayısıyla 1960'ların ortalarında Segal'in korkunun veçheleri ile ilgili üç yontu yapması şaşırtıcı olmuştu. 1965'de başlanan Kıyafet Balosu psikolojik korkuları meydana çıkarmaktadır. 1966 yılının ürünü olan Lut Efsanesi vahiyle ilgili, dinsel bir kâbusu irdeler. Bir sonraki yıl gerçekleştirilen (The Execution) İnfaz, Vietnam Savaşı dehşetlerine verilen bir cevaptır. Bu evham verici tabloların tümünde birçok figür yer alır. İçlerinden ikisi karmaşık durumlar oluşturabilmek için nesnelere dâhil

edilmesinden çok karakterler arasındaki ilişkilere dayanır. Her birinde alçı karakterler yerde durmaktadır.



Kıyafet Balosu, 1965

Kıyafet Balosu Segal'e göre "60'ların neşeli rock yaşantısı ortasında, bir sanatçının çatı katındaki partisinde" karşılaşmış olabilecek üç erkekle üç kadına ait soğuk bir düzenlemedir. Segal bu yapıtla ilgili "gerilim, meydan okuma, kişinin kendi duyguları bağlamında öncelik, ustalar için saygı duymama, rekabet, kırgınlık ve konuşmama" kavramlarını bir araya getirdiğini belirtmiştir.

İlk sergilendiği sırada Kıyafet Balosu kadrosu mekânın dört köşesini tanımlamıştır. Kendi içine kapanık çalışma, bir grup terapisi sırasında ortaya çıkan yüzleşme türü bir şeydir. Sonraları açık havada fotoğraflandığında figürler, derin olmayan bir sahneden dinleyicilere hitap eder biçimde dizildiler. Bugün karakterler birbirlerine yakın ve toplu konumdadırlar. İzleyici, diğer tümüne karşıdan bakan tek figür olan maskeli adamın yanında durduğunda, pasif izleyici konumundan aktif

katılımcı durumuna geçer. Bu esnada yontu, sanatçının arzu ettiği şekilde işlev görmektedir. Konu, biçimsel kompozisyon ve anlam, tümü birden gerekli olan yerleri almaktadır.



Lut Efsanesi, 1966

Lut Efsanesi Segal yapıtları arasında ilginç bir konumdadır. Bu yapıttan önceki kırk üç yontunun hiç biri bizi Eski Ahit'ten belirgin bir bölümle karşılaşmaya hazırlamamaktadır. Bununla birlikte sanatçı 1958'de Hansa Gallery'de sergilenen tablolarında irdelediği temayı bu kez üç boyuta taşımıştır.

Lut yere serili bir şilte üzerine, kendinden geçmiş şekilde yayılmıştır ve kızlarından bir tanesi üzerine çıkmaktadır. Sırasını bekleyen başka bir kız, babası ve kız kardeşinin birleşmelerini izlemektedir. Kenarda, sahneye arkası dönük olan anne bu sırada bir tuz sütununa dönüşmektedir.

Lut Efsanesi yapıtında figürler inandırıcıdır. Birçok değişik poz vardır ve bunlar eyleme uyum sağlamaktadırlar. Mekân büyük özenle donatılmıştır. İzleyen bir kişi aşağı, çapraz ve ileriye doğru bakabilir. Segal'in ilginç ve heyecan verici bir sahne için nesnelere gereksinim duymadığını hiç bu denli açık olarak ortaya koymamıştır. Ancak konu o derece dehşet verici ve ahlakidir ki katılımcının rolü sert bir biçimde değiştirilmiştir. Bir izleyici olmak yerine kişi kendini röntgenci gibi hissederek Lut Efsanesi'nden uzaklaşmaktadır.



İnfaz, 1967

Lut Efsanesi'nin tamamlanmasından hemen sonra Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu, Segal'i Protesto ve Umut adı verilen bir sergiye davet etmiştir. Bunun için sanatçı, 1965 ile 1967 arasında gerçekleştirilen üç adet insanı dehşete düşürebilecek yapıttan en kararlısı ve etkilisi olan İnfaz çalışmasını tasarlamıştır. Sol tarafta bir erkek; betona benzemesi için sıvanmış ve mermi delikleri ile kalbura dönmüş bir kontrplak duvara ayak bileklerinden baş aşağı asılmış, kolları bir haça çivilenmiş gibi açıktır. Tabanda iki kadın ve bir erkek cesedi serilidir. Bu simgesel yontu bir propaganda posterinin özet anlatımıdır.

BÖLÜM 3

3. HOPPER VE SEGAL'İN SANATLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Segal'in heykelleri, Hopper'ın resimlerinin üç boyutlu sığrayışına benzetilebilir. İki sanatçı arasındaki benzerlik, onların çalışmalarında belirgin olan duygusal ve psikolojik görünümlerdir. Diğer bir benzerlik çalışmalarında konu ettikleri çevrelerin aynı psikolojik durumlar ve benzer figür ve objelerle anlatılmış olmasıdır.



Yatakta Oturan Kadın, 1965



Otel Odası, 1931

Hopper ve Segal'in ortak başarısı çalışmalarında yaşadıkları yerlerdeki diğer insanların büyük bir bölümünün deneyimlerini eserlerinde anlatabilmiş olmalarıdır. Bu iki sanatçının çevrelerine olan gözlemleri ve toplumsal duyarlılıklarıyla gerçekleşmiştir. Yüzyılın değişimiyle ilgilenen Hopper, insani durumları anlatırken realist bir üslupla çalışmıştır. Segal'de kendi heykellerini kompozisyonlarında konumlandırırken gerçeğe yakın çevreler oluşturmuştur. Kompozisyonlarını oluştururlarken her iki sanatçıda büyük bir titizlikle, en küçük ayrıntıları dahi

hesaplayarak çalışmışlardır. Gerçek yaşamın dramlarını resimlerine aktarırken Hopper'ın sanki bir tiyatro sahnesi düzenler gibi ışığı ayarlaması, figürleri yerleştirmesi, zemini ayarlaması gibi öğeler üzerinde duruşu, Segal'in kendi figürlerini en etkili bir şekilde gösterebileceği yardımcı objeleri kullanmasındaki titizlikle örtüşür.

İki sanatçının eserleri sessizliği yaymaktadır. Segal'in heykeli ve Hopper'ın resimi beklide en fazla bu konuda benzerdir. Eserlerindeki figürler içe dönük, durgun ve yalnızdırlar. Bu sakin kompozisyonlarda, kendi dünyalarına dalmış figürlere bakan izleyici (Hopper'ın resimlerinde ya da Segal'in heykellerinde) kendisini röntgenci gibi hissedebilir. İzleyiciyi röntgenci konumuna sokan bu özel dünyalarına dalmış, sessiz, derin düşünme halindeki bu figürlerin karşısında izleyicide sessizleşir.



Pazar, 1926



Ocakbaşı Sohbeti, 1991

Günlük yaşamın içinden, sıradan insanlarla, kendi tanıdık yaşam çevreleri içinde konularını anlatan bu iki sanatçı kompozisyonlarında bir mekân içinde olan ama ruhen orada olmayan figürleriyle izleyicisini de aynı duyguya taşıyarak düşüncelere sürüklerler.

Evlerin, caddelerin, mahrem odaların, ortak kullanılan sinema vb yerlerin güçlü, narin ve duygusal görünümünü algılamamızı sağlamaya Hopper'ın kullandığı güneş, gölge, gün ışığının kullanım şeklinin hissettirdiği ısı ve gece

resimlerindeki suni ışıktır. Hopper'ın resimlerindeki ışık biçimsel olarak geometriktir. Gün ışığı renginin tonu ise soğuktur. Soğuk ve çığ kullandığı gün ışığı ve gölgeye geçişteki keskin tekniğiyle resimlerinde yazın ortası dahi anlatılıyor olsa soğukluk ve ürperti hissettirir. Hopper'ın ışığı resimlerindeki konuya anlam açısından büyük katkı sağlamaktadır. İnsanların yalnızlığının soğuk ürpertisini aynı zamanda soğuk tonlarla yapmış olduğu gün ışığıyla desteklemektedir. Segal ise ışıklı kompozisyonlarında ışık, figürün bulunduğu ortamı tanımlamada ve kompozisyon elemanı olarak kullanılmıştır. Segal'in heykellerinde ışık aynı zamanda espası sağlar ama Hopper'ın resimlerindeki gibi psikolojik anlatıma katkısı azdır. Segal'de psikolojik anlatımı neredeyse tamamen figürün duruşu, eğilmesi, bir noktaya bakması gibi vücut yönelimi belirler.

Segal bir dizi heykellerini yaparken dini konulardan esinlenmiştir. Örneğin Lut'un Efsanesinde olduğu gibi, dini bir konuyu realist bir şekilde, üç boyutlu olarak gerçekleştirmiştir. Hopper'ın resimlerinde böyle bir konu yani dini-mistik bir konu bulunmamaktadır. Hopper, tamamen yaşadığı çevre ve doğa ile ilgili gerçekleri konu etmiştir. Segal konularının bazılarını da yaşanmış olaylardan alır. Örneğin 1970te Vietman savaşını protesto eden öğrencilere, ulusal muhafızların ateş açması sonucu ölen dört öğrencinin anısına 1978'de Kent State-Abraham and Isaac isimli heykelini yapmıştır. Bu heykel onun politik görüşünü de oraya koymaktadır. Hopper'ın eserlerinde politik ya da siyasi bir yansıma görülmemektedir.

Hopper, ilk zamanlar yeterince resim yapmaya vakit bulamamıştır ancak ilüstratör olarak bir kariyeri olduktan ve para sıkıntısı çekmemeye başlayınca kendi resim çalışmalarına istediği zamanı ve enerjiyi verebilmiştir. Resim sanatçısı olarak sipariş almamış hatta özgürlük alanı olarak gördüğü resimde böyle bir eğilimde de bulunmamıştır. Ancak Segal başkasının istediği konuları çalışmaktan hoşlanmamasına rağmen sipariş eserler yapmıştır. Kamusal alandan aldığı birçok sipariş olmuştur. Segal'e ilk kez bir kamusal alanda yontu gerçekleştirmesi için bir İsrail vakfı tarafından 1973'te sipariş verilmiştir. Ayrıca, 1976'da Kamu Hizmetleri Başkanlığı Buffalo'da Federal Bina Meydanı için sipariş vermiştir. Segal, New York Liman İşletmesi Terminali; Cleveland'ta bir Adalet Sarayı; Youngstown, Ohio'da bir

meşdan; Newark, New Jersey’de bir müze; New York Greenwich Village’da bir park için ve San Fransisco Golden Gate Köprüsüne bakan bir alanda bronz yontular oluşturmuştur.²⁸



Abraham ve Isaac, 1978

Teknik olarak Hopper realist üslupta daha çok yağlı boya eserler vermiştir. Fakat Segal’in çalışmaları karmadır. Daha çok pop sanatçısı olarak görülen Segal, kompozisyonlarında gerçek objeleri örneğin bir sandalye veya daha önce yapmış olduğu bir yağlıboya tablosu (Lut’un efsanesi heykelinde arka plana koyduğu yağlı boya çalışmaları) alçı sargıdan heykelleriyle asemblajist bir görüntüye sahiptir. Malzeme olarak Segal heykelini tamamlayacak her tür malzemeyi kullanmaktan çekinmemiştir. Örneğin Müzik Dinleyen Kadın (1965) eserinde Vivaldi’nin bir parçası ses olarak heykelin bir ögesi olmuştur. Hopper suluboya, yağlı boya, tuval yüzeyi ve resim kâğıdı gibi resimsel malzemelerle çalışmıştır.

²⁸ Bkz. (23), TUCHMAN, 89.



Dikiş Makinesinde Kız, 1921



Cape Code Sabahı, 1950

Hopper 40 yaşından sonra ana mekân ve onun diğer bir mekâna geçişini resmetmeye başlar. Pencere, kapı ve tünel benzeri şekiller gibi öğeler geçiş için kullanılır. Figürler bu iki mekân arasında arabulucu olarak çok önemli bir role sahiptir. Bazı tablolarında figürler ana mekânın içinde aktif olma niyetindedir ve geçiş yapılmış diğer mekânı umursamaz. Diğer bazı tablolarında da figür, ana mekânın dışındaki mekâna bakışı ya da bedeni ile yönelerek diğer mekânı önemli kılar. Dikiş Makinesinde Kız resminde bir iç mekân pencere aracılığı ile dış mekâna bağlanıyor. Yumuşak güneş ışığı, pencerenin dışındaki parlak sarı renkli tuğlaya değip oradan içeri koyu kırmızı kahverengi duvara geçmektedir. Pencerenin önünde dikiş diken genç kız iç mekânda dikiş dikme işine ya da dikiş dikerken kendi dünyasına dalmış ve ikinci mekânın yani dış mekânın farkında değil gibidir. Başka bir resimde örneğin Cape Cod Sabahı tablosunda iç mekândan dışarı bakan bir figür bulunmaktadır. Figür iki mekânı birbirine bağlayan elaman olarak önemlidir. Kadın figür bir pencere aracılığı ile iç mekân ve dış mekân arasında fakat bu sefer bakış açısı dış mekâna dönük olduğundan dış mekân, figürün bakışıyla vurgulanmaktadır.



Depresyon Ekmek Sırası, 1991



Şehre Yaklaşma, 1946

Hopper'ın resimlerinde fiziksel alanın algılanması figürün varlığı ile oluşturulmaktadır. Figür, bilinenle bilinmeyen ya da iç mekânla dış mekan arasında, pencereler, kapılar, verandalarla ustaca anlatılmıştır. Hopper'ın mekânını figürleri, figürlerini de oluşturduğu mekânlar tamamlar. Segal'in heykellerinde, insan figürü, dokunaklı bir atmosfer yaratmak için dikkatli şekilde yerleştirilen diğer figürlerle ilişkilidir. Mimari öğeler kullanılmışsa bunlar figürün durumunu anlatabilmek için kullanılmıştır (Örneğin Depresyon Ekmek Sırası, 1991). Bu öğeler figürün arka fonunu oluşturur ve figür için düşünülmüş tamamlayıcı öğelerdir. Başka bir anlatımla Segal her bir objeyi figürü etkili kılmak için kullanır. Oysa Hopper figür dışında sadece mimari yapılar ya da manzaraları da ana konu edebilmiştir. Hopper insan figürü kullanmadan da duygusal bir atmosfer oluşturabilmiştir.

BÖLÜM 4

4. KENDİ SANATSAL GELİŞİMİM VE SONUÇ

Sanat eğitime ani bir kararla okumakta olduğum Sağlık Yüksek Okulunu bırakarak aynı yılın sonbaharında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde başladım.

4.1. Teknik Gelişimim

Okuldaki atölye çalışmalarım benim için çok yeni olan sanat alanına adapte olmamı sağlamıştı. Okulda bir yıl desen dersi almış, üç yıl resim atölyesinde yağlı boya resim çalışmaları yapmıştım. Öğretim Elemanı Faik Agaev ve Yard. Doç. Merih Ercan'nın atölyelerinde çalışmış ve atölyenin başarılı öğrencilerinden görülmeme rağmen, henüz kendimi gerçekleştirmiş olarak görmüyordum. Çok eksiğim vardı. Kendi başıma bunun üstesinden nasıl gelirim diye düşündüm ve okuldan mezun olduktan sonra araştırmacı çalışmalarına başlamıştım.

Bir süre resimdeki renk sorunu üzerine çalıştım. Figüratif resimi sevdiğim ve o dönem kübizme ilgim olduğu için kübist tarzda ve figürlü çalışmalar yapmaya başladım. Kübist çalışmalarımda resimdeki büyük ve küçük parçaların birbiriyle ilişkisini analiz edebilmiş, renk konusunda ise figürün ve çevresinin gerçek rengi değil de kendi seçtiğim renkleri ve tonlarıyla oluşturduğum çalışmalar, renk, fırça kullanışım ve kompozisyonu düzenleyişim açısından, benim için keşiflerle dolu çalışmalar olmuştu.



Gitar Çalan, 2003

4.2. Desen Çalışmalarım

Karakalem desen çalışmalarımın önce, resim ustalarının yapmış olduğu desen çalışmalarını inceledim. Tarama tekniğiyle yapılmış desenler çok hoşuma gitmişti. Ama estetik bir şekilde bu tekniği uygulamanın zor olduğunu çizime başlayınca anladım. İlk desen çalışmam okul bahçesinde elinde kitabıyla oturan bir öğrenciyi resmettiğim çalışmaydı. Çalışmamda karakalemle ışıklı yerleri boş bırakıp gölgeli alanları tarama tekniğiyle gösterip figürü ortaya çıkarıyordum. Hatalı çizgilerim oluyordu ama tarama tekniğinde bunu önemsemedim. Üzerine gelen diğer çizgilerin içinde o hatalı çizgiler fark edilmiyordu. Resim yaptıkça daha az teknik hata yapacağımı ve teknik kaygılardan kurtuldukça da çalışmalarımın sanat alanına doğru kayacağını düşünüyordum.

Kendi atölyeme geçtiğimde nü resimler yapmaya karar verdim. Nü çalışmak için model bulamadığımdan kendimi fotoğraflayıp, kendime model oldum. Kanepede üzerinde sırtı izleyiciye dönük, dizlerini kendine doğru çekmiş bir şekilde oturan

çıplağında, kanepeyi, figürü tamamlayan bir resimsel öge olarak gösterilmesi gerekli görmüştüm. Kanepe figürü aynı zamanda ruhsal bir dayanak olarak desteklemektedir.



Çello Çalan, 2003

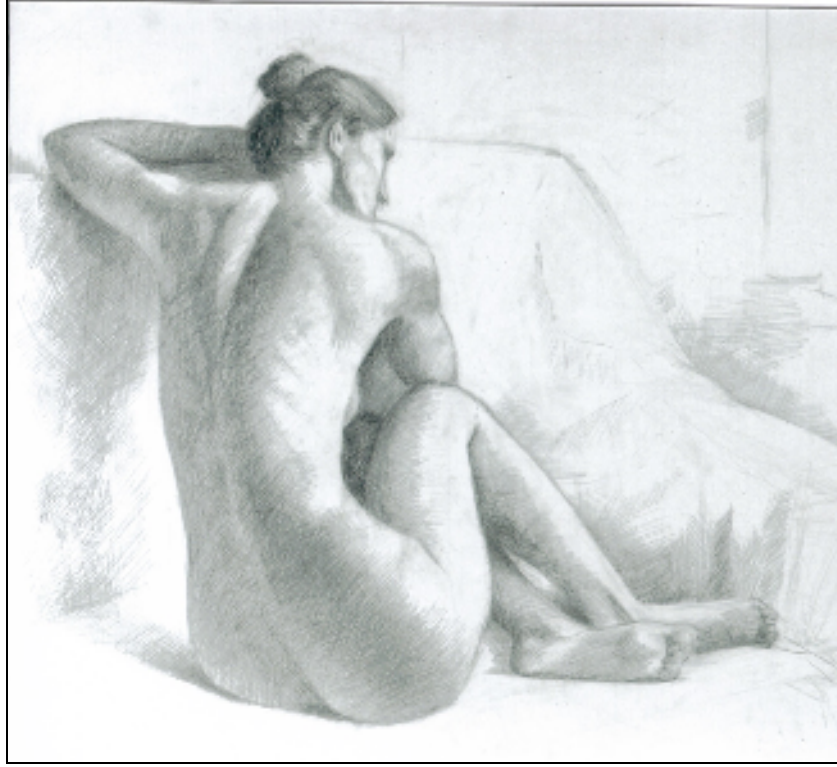


Nü, 2005

Diğer nü desen çalışmalarında figürün bulunduğu mekâna yönelik tasviri ancak figürün anlatımını destekleyecek kadar gösterdim. Figürü realist bir şekilde çevresiyle ortaya koymayı hiç düşünmedim. Figürün çevresinden çok desen olarak biçimi ve biçimin duygu olarak içeriği beni ilgilendiriyordu.



Nü, 2005



Nü, 2005

4.3. Yağlıboya Resimlerim

Figüratif resimler yaptığım yağlı boya çalışmalarında fon ve figür ilişkisi beni çok ilgilendiriyor. Figürü ön plana çıkaracak, dikkat çekmeyecek ama figürden gözü kaydırınca tek başına yine etkili ve estetik durabilecek arka planı oluşturmak için fona en az figür kadar önem verdim. Fonun sıkıcı olmaması için düz sürüşlerden uzak durdum.

Figürü ön planda tuval üzerinde geniş yer kaplayacak şekilde düzenlediğim kompozisyonlarımda, arka planla figür arasındaki espas çoğunlukla dar bir alanı kaplar. Tıpkı Segal'de olduğu gibi, kompozisyonlarımda önemli olan figür ve figürün en etkili gösterimi için fon ikinci planda, hem de figürü öne itmesi bakımından çok önemlidir.



Otoportre, 2006

Atölyemde yaptığım çalışmalarında bir süre sonra resimlerimin ve benim sanatımın gelişmesinin bilimsel bir temele dayanması açısından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yüksek lisans yapmaya karar verdim. İlk senemi Prof. Mehmet Mahir'in atölyesinde Prof. Mehmet Mahir ve Araştırma Görevlisi Aslı Özok ile iletişim içerisinde geçirdim. Bu sürede yaptığım iki çalışmada yakın tondaki renklerle, lekesele olarak fonu soyut bir şekilde verdim. Bursa'dan bir arkadaşımın mavi elbisesiyle bana model olduğu resimde yeni olarak figürde de ayrıntıları minime indirerek renk ve biçimin öncelikli olduğu bir çalışma yaptım. Ön plandaki masa ve üzerindeki objeleri hacimli olarak resmedip, elbisenin renginin fondan ileri

ittiği figüre sadece baş ve elindeki kırmızı kitabın üç boyutluluk kazandırdığı çalışmam benim için yine bir araştırma çalışması olmuştur.



Kitap Okuyan Kız, 2006



Saçı Çiçekli Nü, 2007

İstanbul'da bulunduğum sürede yaptığım, saçında çiçek olan nü çalışmamda, figürü tuval üzerinde büyük yer kaplayacak şekilde yerleştirdim. Figür kadar

önemsediğim fonu, figürden daha soğuk renk ve ton olarak daha açık, mekân olarak soyut anlatımla çalıştım.



Saçı Çiçekli Nü, 2008

Eser metnimi Prof. Kemal İskender'in danışmanlığı altında, Şubat 2008'de yazmaya başladım. Bu dönemde yapmakta olduğum sırtı izleyiciye dönük Saçı

Çiçekli Nü çalışmamda, resim çalışmalarına yapılan eleştiriyi dikkate alarak, fondaki geometrik soyut fırça sürüşlerini ve figürdeki yine kübizme gönderme yapan sert geçişleri azaltmaya çalıştım. Fakat bu çalışmam ailesel sorunlar yaşamam dolayısıyla yarım kalmıştır. Araştırmacı çalışmalarına kaldığım yerden devam edip, bu çalışmalarım neticesinde tutarlı bir üslup edineceğime inanıyorum.

KAYNAKÇA

1. AYTAÇ, Ömer (2005), **Modern Bürokrasiler ve Yabancılaşma Ethosu**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 15, Sayı: 2, Sayfa: 319–348, Elazığ
2. BELL, Daniel (1976), **The Cultural Contradictions of Capitalism**, Basic Boks, New York
3. BERGER, John (2008), **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, 14. Basım, İstanbul
4. DELLALOĞLU, Besim F. (2003), **Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul
5. ERGÜVEN, Mehmet (1998), **Pusudaki Ten**, Sel Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul
6. FROMM, Erich (2001), **İtaatsizlik Üzerine Denemeler**, Kariyer Yayınları, İstanbul
7. FROMM, Erich (2005), **Sağlıklı Toplum**, Payel Yayınları, İstanbul
8. HABERMAS, Jürgen (1984), **The Theory of Communicative Action II**, Beacon Pres, Boston
9. KAFKA, Franz (1999), **Dönüşüm**, Can Yayınevi, Sekizinci Basım, İstanbul
10. KARASU, Funda (2006), **Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama ve Bağlamı Olarak Mekân**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana
11. MİLLS, Charles Wright (1953), **White Collar**, Oxford University Pres, New York
12. OKYAY, Sevim (1995), “**Edward Hopper, Ya Tenha, Ya Yalnız** ” , Sanat Dünyamız 58, YKY, İstanbul
13. RENNER, Rolf Günter (2002), **Edward Hopper- Transformation of the Real**, Tashen, Germany
14. RITZER, George (1998), **Toplumun McDonaldlaştırılması**, Ayrıntı Yay, İstanbul
15. SCHMIED, Wieland (1999), **Edward Hopper, Portraits of America, Prestel-Verlang**, Munich, London, New York
16. TEBER, Serol (1990), **Politik Psikoloji Notları**, Ara Yayıncılık, İstanbul
17. TOLAN, Barlas (1981), **Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma**, İktisadi İdari Bilimler Akademisi Yayınları, Ankara

18. TUCHMAN, Phyllis (1983), **George Segal**, Abbeville Pres, New York
19. VAN DER MARCK, Jan (1975), **George Segal**, Harry N. Abrams, Inc. Publisher, New York

ÖZGEÇMİŞ

Adı SOYADI.....Gülser AKTAN

Doğum Yeri ve Tarihi.....Mazgirt-1977

Medeni Durumu.....Bekar

Yazışma Adresi.....: Erikli Mah. Erbil sok. No:26, Kat:2

Yıldırım- BURSA

Eğitimi:

Lisans: Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim Anabilim Dalı

Yüksek Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı

Sanatsal Oluşum:

Mesleki formasyon dersleri aldı. Atölye uygulamalarında akademik bir anlayış benimsedi. Resim ve Desen derslerini Öğr. Gör. Faik Agayev hocasından aldı.

Öğrenimi ve mezuniyet sonrası olmak üzere dört karma sergiye katıldı.

Resimlerim çalışmalarında kendine özgü bir anlayış oluşturma sürecinde.halen çalışmalarına Bursa'daki atölyesinde devam etmektedir.

Sergi:

2000. Haziran-Karma sergi. U.Ü.Eğt. Fak. Sergi Salonu. BURSA

2002. Kasım- Karma Sergi. Kafe Keyif. BURSA

2003. Haziran-Karma Sergi. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. BURSA

2005. Ekim- Karma Sergi. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. BURSA