

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YENİ GERÇEKÇİLİK VE TEMSİL:
YVES KLEIN'İN SANAT ANLAYIŞI

Necdet DEMİREL

2501190834

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. Seda YAVUZ

İSTANBUL, 2023

ÖZ

YENİ GERÇEKÇİLİK VE TEMSİL: YVES KLEIN’İN SANAT ANLAYIŞI

NECDET DEMİREL

İnsanlık tarihi, başlangıcından günümüze kadar birçok farklı aşamadan geçmiştir. Bu aşamalar bazen savaş, afetler gibi olaylardan kaynaklanırken bazen de toplumda köklü değişiklikler yapabilecek keşifler, endüstriyel devrimler olabilmektedir. Batı dünyasında 19. yüzyılda meydana gelen değişimler toplumsal, siyasal ve ekonomik başlıklar altında toplanabilecek devrimsel yeniliklerdir. Makineleşme kırsaldan kentlere göçe neden olmuş bu durum kentte yaşayan insanlar arasında sınıfsal kutuplaşmalara yol açmıştır.

Endüstriyelleşme ile başlayan kapitalist düzen tüketim kültürü üzerinde büyük etkiler yaratmıştır. Tüketim kültürü üzerinden yaşanan değişimler ile hızla artan kitlesel iletişim farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. 19. yüzyılın sonu birçok –izm akımlarının iç içe geçtiği bir dönem olmuştur. Rönesans’tan beri sürekliliğini koruyan akademik sanat anlayışı bu dönemde Empresyonizm ile birlikte sona yaklaşır. Empresyonizm ile birlikte, resmin, nasıl olması gerektiği hakkındaki biçimsel yönlü sorgulama plastik sanatlarda modernizmin başlangıcı olarak kabul edilir. Görünen doğa sanat için artık önemini yitirmeye başlamıştır.

20. yüzyılın ilk dönemi özellikle Dada akımının yıkıcı anlayışıyla geçmiş dönem ile hesaplaşma içinde olmuştur. Ayrıca, Dada akımıyla birlikte “ready made” kavramı ortaya çıkmış her türlü malzemenin sanat ögesine dönüşümün yolu açılmıştır. Yüzyılın ikinci yarısında uygulamalı sanatlarda büyük gelişmeler yaşanır. Happening, Fluxus, Performans Sanatı, Yeni Gerçekçilik gibi adlar altında yeni akımlar ortaya çıkar. Bu dönemin akımları sadece resim ve heykele karşı farklı teknik ve malzemeler bulmakla yetinmemiş, sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin durumunu yeniden değerlendirmişlerdir. Sanatın malzemesi kimi zaman sanatçının kendi bedeni, kimi zaman seri üretim nesneleri olmuş, dönemin sanatçıları kendilerini ifade etmek için her türlü disiplinleri kullanmışlardır. Bu dönem yapıtların çoğu kısa ömürlüdür ve kalıcı bir sanat yapıtı olmaktan çok geçiciliği vurgulayan eserlerdir. Nesneden ziyade kavramın, düşüncenin ön planda olduğu bu dönem eserleri satın alınamadıklarından, aynı zamanda sanatın burjuvanın tekelinde ticari bir meta olmasının da önüne geçilmiş olmuştur.

Tüm bu süreçler içerisinde 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı hayat ile sanat arasındaki sınırı yok etmiş istemiş, gerçeğin algılanmasına yeni bir anlayış getirmeyi hedeflemiştir. Temsile dayalı ifadenin izleyiciye koymuş olduğu mesafeyi kaldırmak istemişlerdir. Yeni Gerçekçi sanatçılar, sanat yapıtının eşlik ettiği fikrin aşamalarını sanatsal çalışmanın bir ögesi olarak görmüşlerdir.

Çalışma bu şekliyle gerçekçiliğin sanatın bir görme biçimi olan doğanın temsiliyetinden, sanatın deneyimleyerek parçası olma durumuna geçişini örnekler üzerinden tartışacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Temsil, İfade, Nesne, Mekân, Modernizm



ABSTRACT

NEO-REALISM AND REPRESENTATION: YVES KLEIN'S APPROACH OF ART

NECDET DEMİREL

The history of humanity has passed through many different stages from its beginning to the present day. While these stages are sometimes caused by events such as war and disasters, sometimes there are discoveries and industrial revolutions that can make radical changes in society. The changes that took place in the 19th century in the Western world are revolutionary innovations that can be grouped under social, political and economic headings. Mechanization has led to migration from the countryside to the cities, and this has led to class polarization among the people living in the city.

The capitalist order, which started with industrialization, has had great effects on consumer culture. Mass communication, which has increased rapidly with the changes experienced through the consumption culture, has created the basis for the emergence of different art movements. The end of the 19th century was a period when many –ism movements were intertwined. The understanding of academic art, which has maintained its continuity since the Renaissance, comes to an end with Impressionism in this period. Along with Impressionism, the formal questioning of how painting should be is considered the beginning of modernism in the plastic arts. Visible nature has begun to lose its importance for art.

The first period of the 20th century was in confrontation with the past period, especially with the destructive understanding of the Dada movement. In addition, the concept of “ready made” emerged with the Dada movement, paving the way for the transformation of all kinds of materials into art. In the second half of the century, great developments are experienced in applied arts. New trends emerge under names such as Happening, Fluxus, Performance Art, and Neorealism. The movements of this period were not only content with finding different techniques and materials against painting and sculpture, but also re-evaluated the role of the artist and the viewer and the state of the art object. The material of art was sometimes the artist's own body, sometimes the objects of mass production, and the artists of the period used all kinds of disciplines to express themselves. Most of the works of this period were short-lived and emphasized transience rather than a permanent work of art. Since the works of this period, in which the concept and thought were at the forefront rather than the object, could not be bought, it was also prevented from being a commercial commodity under the monopoly of the bourgeoisie.

In all these processes, the Neorealism movement that emerged in the 1960s wanted to destroy the border between life and art and aimed to bring a new understanding to the perception of reality. They wanted to remove the distance that the representational expression puts on the audience. Neorealistic artists saw the stages of the idea accompanying the artwork as an element of artistic work.

In this way, the study will discuss the transition of realism from the representation of nature, which is a way of seeing art, to the state of being a part of art by experiencing, through examples.

Keywords: Realism, Neorealism, Representation, Expression, Object, Space, Modernism



ÖNSÖZ

19. yüzyıldan itibaren sanatta meydana gelen dönüşümün hem formsal hem zihinsel olarak ulaştığı noktalardan biri olan ve hayat ile arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlayan Yeni Gerçekçilik akımını özelde Yves Klein çalışmaları üzerinden ele aldığım bu tez çalışmamda, emeği, desteği, sabrı ve değerli katkıları için sayın Doç. Dr. Seda Yavuz hocama ve tezi yazmam konusunda beni teşvik eden beni her zaman destekleyen öncelikle eşime olmak üzere aileme çok teşekkür ederim.

Bu tezi anneannem ile babaanneme ithaf etmenin gururunu yaşıyorum...

Necdet DEMİREL

İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	vi
RESİMLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM ARAYIŞLAR

1.1	Modernizm: Temsil ve İfade.....	3
1.1.1	Modernizmde Temsil Fikri.....	9
1.1.2	Yapıtta İfade Süreci	13
1.2	19. Yy'da Sanatsal Dönüşüm.....	17
1.2.1	Modernist Figür: Flaneur	17
1.2.2	Estetik Algıda Rasyonel Düşüncenin Çöküşü: Romantizm.....	18
1.2.3	Romantizmden Manzara Resmine: Barbizon Okulu	26
1.2.4	Gerçekçi Arayışlar: Realizm/Gerçekçilik	32
1.2.5	Gelenekten Kopuş: Empresyonizm/İzlenimcilik	33

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLİK NEDİR

2.1	Gerçek-Gerçeklik-Gerçekçilik Kavramları	49
2.2	Realizm / Gerçekçilik Sanatı	53
2.2.1	Natüralizm (Doğalcılık) ve Realizm (Gerçekçilik) İlişkisi	54
2.2.2	Gerçekçi Yaklaşımın Ön İzleri.....	57
2.2.2.1	Realizm Öncesi Gerçekçi İzler	57
2.2.2.2	Realizm Dönemi Gerçekçi İzler.....	68
2.2.3	Courbet Gerçekçiliği: Le Realism.....	75
2.2.3.1	Siyah Köpekli Otoportre.....	76
2.2.3.2	Taş Kıranlar.....	77
2.2.3.3	Ornans'ta Cenaze Töreni.....	79

2.2.3.4	Karşılaşma (Günaydın Mösyö Courbet)	81
2.2.3.5	Sanatçının Stüdyosu	83
2.2.3.6	Dünyanın Kökeni.....	85
2.3	Yeni Gerçekçilik Sanat Akımı.....	85
2.3.1	Edebiyatta Yeni Gerçekçilik.....	89
2.3.2	Sinemada Yeni Gerçekçilik	96

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİK ESERLERİNDE ÇÖZÜMLEME

3.1	Yves Klein Sanatının Gelişimi Ve Eserleri.....	104
3.1.1	Klein’ın Sanat Anlayışının Gelişimi.....	106
3.1.2	Boş Sergisi	110
3.1.3	Mavi Çağda Antropometriler.....	113
3.1.4	Monogold.....	116
3.1.5	Boşluğa Atlayış	117
3.1.6	Ateş Resimleri.....	118
3.1.7	Sünger Heykelleri	122
3.2	Yeni Gerçekçilik Sanatçılarında Örnek Çözümler	123
3.2.1	Jean Tinguely.....	123
3.2.2	Arman (Armand Fernandez).....	127
3.2.3	Martial Raysse	132
3.2.4	Daniel Spoerri.....	134
3.2.5	Raymond Hains Ve Jacques De La Villegle	137
3.2.6	François Dufrêne	139
3.2.7	Niki De Saint Phalle.....	141
3.2.8	César Baldaccini.....	146
3.2.9	Gerard Deschamps	150
3.2.10	Christo Javacheff.....	151
3.3	Yeni Gerçekçilik Bağlamında Dönemsel Karşılaştırma	154
3.3.1	Yeni Gerçekçilik – Soyut Dışavurumculuk: İz Bırakma	155
3.3.2	Nesnesizleşmeden Yokluğa: Tahribat.....	164
3.3.3	Mekân-Beden ve Doğaçlama	177
	SONUÇ.....	188
	KAYNAKÇA	190

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 Halka Önderlik Eden Özgürlük, Eugen Delacroix, 1830	20
Resim 2 Bulutların Üzerinde Yolculuk, Casper David Friedrich, 1818	21
Resim 3 Kar Fırtınası, J.M.W. Turner, 1842, Tate Müzesi	21
Resim 4 Üç Balerin, Edgar Degas, 1873	24
Resim 5 Tufan Akşamı, Gölge ve Karanlık, Willian Turner, 1843	25
Resim 6 Işık ve Renk: Tufandan Sonra Sabah, Willian Turner, 1843	25
Resim 7 Saman Arabası, John Constable, 1821	27
Resim 8 Başak Toplayan Kadınlar, Jean François Millet, 1857	30
Resim 9 Öğlen Molası, Jean Francois Millet, 1866	31
Resim 10 Port- Marly'de Su Baskını, Alfred Sisley, 1872	34
Resim 11 Yaz Mevsimi, Pierre Auguste Renoir, 1874	35
Resim 12 Roeun Katedrali, Monet, 1892.....	37
Resim 13 Dieppe Tepelerinden Deniz, Delacroix, 1852.....	39
Resim 14 Kırdı Öğle Yemeği, Manet, 1863	40
Resim 15 Çıplak Maya, Goya, 1800	41
Resim 16 Paul Modern Olympia, Cezanne, 1874	42
Resim 17 Sainte-Victoire Dağı, Cezanne , 1906.....	45
Resim 18 Buğday Tarlasındaki Orakçı, Van Gogh, 1889	47
Resim 19 “Untitled (12 Horses), Jannis Kounellis 1969, Gawin Brown Galeri, New York.....	50
Resim 20 Fahişenin İlerlemesi, William Hogarth 1732	58
Resim 21 Altı Hizmetçi Başı, William Hogarth 1750.....	59
Resim 22 Character Head: The Vexed Man, Franz Xaver Messerschmidt Belvedere Sarayı, 1781.....	60
Resim 23 Man Yawning, Franz Xaver Messerschmidt, Belvedere Sarayı, 1781.....	61
Resim 24 Köylü Aile, Le Nain Kardeşler, National Gallery Art, 1642.....	62
Resim 25 Voltaire, J.Antoine Houdon 1781	64
Resim 26 Ugolino ve Oğulları, Jean-Baptiste Carpeaux 1865 Metropolitan Müzesi	64
Resim 27 3 Mayıs 1808, Francisco Goya, 1814, Prado Müzesi.....	66
Resim 28 Medusanın Salı, Theodore Gericault, 1819 , Louvre Müzesi.....	67
Resim 29 Victor Noir, Jules Dalou, 1890.....	69
Resim 30 Başak Toplayan Kadınlar, Millet, 1857, Orsay Müzesi	71
Resim 31 Transnonain Sokağı, Daumie, 1834	72
Resim 32 Mavnacılar, Repin, 1873, Rus Devlet Müzesi.....	73
Resim 33 Tuileries Bahçeleri'nde Öğleden Sonra, Adolph Menzel, 1867.....	74
Resim 34 Demir Fabrikası, Adolph Menzell, 1875.....	75
Resim 35 Siyah Köpekli Otoportre, Gustave Courbet, 1844	77
Resim 36 Taş Kıranlar, Courbet, 1849, Gemäldegalerie Alte Meister.....	78
Resim 37 Ornans'da Cenaze Töreni, Gustave Courbet, 1850, Orsay Müzesi.....	80
Resim 38 Günaydın Mösyö Courbet, Gustave Courbet 1854, Fabre Müzesi	82
Resim 39 Sanatçının Stüdyosu, Gustave Courbet, 1855, Orsay Müzesi	83
Resim 40 Dünyanın Kökeni, Gustave Courbet, 1866	85
Resim 41 Kararan Bahçeler, Bassani, 1962	91
Resim 42 Il sentiero dei nidi di ragno, Italo Calvino, 1947.....	92
Resim 43 Il partigiano Johnny, Beppe Fenoglio, 1968	93
Resim 44 Se questo è un uomo, Primo Levi, 1947	94

Resim 45 Riso Amaro, Giuseppe de Santis, 1949.....	97
Resim 46 Ossessione, Luchino Visconti 1941	98
Resim 47 Paisa, Roberto Rossellini, 1946.....	99
Resim 48 Vittorio De Sica, The Children Watching Us, 1944.....	100
Resim 49 La Terra Trema, Luchino Visconti, 1948.....	102
Resim 50 Çeşme, Marcel Duchamp, 1917	104
Resim 51 Yves Klein.....	106
Resim 52 Ateşin Psikanalizi, Gaston Bachelard, 1938	107
Resim 53 Proposition Monochromes, Gallery Colette, 1955.....	108
Resim 54 IKB-International Klein Blue.....	109
Resim 55 1001 Adet Mavi Balon, Saint Germain-des Pres , 1957	110
Resim 56 Galerie Iris Clert.....	111
Resim 57 Galerie Iris Clert-2	112
Resim 58 Mavi Çağda Antropometriler, Paris, 1960	113
Resim 59 Mavi Çağda Antropometriler -2, Paris, 1960	114
Resim 60 Mavi Çağda Antropometriler -3, Paris, 1960	115
Resim 61 Monogold	116
Resim 62 Der Sprungins Leere (Boşluğa Atlayış), 1960	117
Resim 63 Peintures de Feu (Ateş Resimleri), 1961.....	119
Resim 64 FC1 (Fire Color 1), 1962.....	121
Resim 65 Sünger Heykel, 1958.....	122
Resim 66 Jean Tinguely	124
Resim 67 Büyük Sesli Rölief 1955	125
Resim 68 Cyclograueur, 1959	125
Resim 69 New York'a Saygı ,1960	126
Resim 70 Damgalar, 1955	127
Resim 71 Çöp Bidonu, 1960	128
Resim 72 Öfke,1960.....	129
Resim 73 Dolu, 1960.....	130
Resim 74 Saatler, 1964.....	131
Resim 75 Martial Raysse.....	132
Resim 76 Raysse-Beach, 1962	133
Resim 77 Büyük Odalık, 1964	133
Resim 78 Daniel Spoerri	134
Resim 79 Tuzak Tablo, 1959	135
Resim 80 Yemeğin Sonu, 1960.....	136
Resim 81 Çoğalmanın Tehlikeleri,1971.....	137
Resim 82 Raymond Hains Afişleri Yırtıyor, 1957	138
Resim 83 Yırtılmış Afişler	139
Resim 84 François Dufrêne	140
Resim 85 Farklı Renkte Afişler.....	141
Resim 86 Niki de Saint Phalle.....	142
Resim 87 Aşğımın Portresi, 1961	143
Resim 88 Sürpriz Tablolar, 1963.....	144
Resim 89 Nana, 1964	145
Resim 90 Afiyet Olsun, 1980	146
Resim 91 César Baldaccini.....	147
Resim 92 Sıkıştırma 1960	148

Resim 93 Genişleme, 1976.....	149
Resim 94 Başparmak, 1965.....	150
Resim 95 Les Chiffons de la Châtre, 1960.....	151
Resim 96 Paketlenen Parlamento Binası, 1955.....	152
Resim 97 Demir Perde Projesi, 1962.....	153
Resim 98 Şemsiye Projesi, 1999.....	153
Resim 99 Vadi Perdesi, 1972.....	154
Resim 100 Antropometri.....	155
Resim 101 Klein, Loup Nehri Kenarında Kozmogoni Çalışmasını Gerçekleştiriyor, 1960.....	156
Resim 102 Gezegenel Kabartmalar, 1960.....	156
Resim 103 Jackson Pollock, Eylem Resmi.....	157
Resim 104 Ateş Resmi İzi.....	158
Resim 105 İlkbahar, 1940.....	159
Resim 106 PH-407, 1960.....	160
Resim 107 Mahoning, 1956.....	161
Resim 108 King Oliver, 1958.....	162
Resim 109 İsimsiz, 2001.....	163
Resim 110 Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare, 1915.....	164
Resim 111 New York'a Saygı, 1960.....	166
Resim 112 Son Akord, Kırık Piyano 1962.....	167
Resim 113 Yakılmışlar - Romeo ve Juliet, 1962.....	168
Resim 114 Erased de Kooning Drawing, 1953.....	169
Resim 115 Kesme Bıçme İşi, 1964.....	170
Resim 116 Vanitas.....	171
Resim 117 Bozukluk Müzesi Daniel Spoerri, 1954.....	172
Resim 118 Mekansal Kavram, 1950.....	173
Resim 119 Yanma, 1961.....	175
Resim 120 Campo dei Fiori, 1970.....	176
Resim 121 Kremasyon, 1970.....	177
Resim 122 The Threepenny Opera, 1918.....	178
Resim 123 Boşluk, 1958.....	179
Resim 124 Doluluk, 1960.....	180
Resim 125 Bir Mil Sicim, 1942.....	181
Resim 126 4'33" John Cage, 1952.....	182
Resim 127 Yemek, 1964.....	183
Resim 128 Beuys Sokak Süpürürken, 1972.....	184
Resim 129 L'Arc de Triomphe, 2021.....	185
Resim 130 Spiral Dalgakıran, 1970.....	186
Resim 131 'Dammi i Colori', Anri Sala, 2003.....	187

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.i.s.	: Adı geçen internet sitesi
a.g.y.	: Adı geçen yayın
akt.	: Aktaran
a.e.	: Aynı eser
a.i.s.	: Aynı internet sitesi
a.y.	: Aynı yayın
b.k.z.	: Bakınız
pub.	: Basım
vol.	: Cilt
çev.	: Çeviren
ç.n.	: Çevirenin notu
der.	: Derleyen
ed.	: Editör
haz.	: Hazırlayan
p/pp.	: Sayfa/Sayfalar
no.	: Sayı
yay.	: Yayınlayan
(...)	: Alıntılarda atlanan cümle
*	: İlgili not

GİRİŞ

“Önce hiçbir şey yok, sonra derin bir hiçlik, sonrasında ise mavi bir derinlik var.” -Yves Klein

Bu tezimin amacı 1960’lardan günümüze dek yaşamın her alanına etki eden Yeni Gerçekçilik akımının, özelde Yves Klein’in sanatsal bakışının çözümlemesini yaparak, yalnızca görme biçimlerindeki değişimi değil, sanatın deneyimle ve hissetme durumuna geçişini de tartışmaktadır.

Tez, üç ana başlık olarak bölümlenmiş, numaralandırmada kronolojik bir sıralama izlenilmiştir diyebiliriz. Bu bölümlerin bu şekilde ayrılmasında ana unsur geleneksel sanatın kabulü olan doğanın temsil anlayışının uğradığı radikal değişikliklerden kaynaklanmaktadır. 20.yüzyılda sanat, doğanın temsiline dayalı binlerce yıllık gelenekle bağlarını koparması sonucu ortaya çıkan nesneden özneye, öznenen nesnesizliğe, son olarak eylemin ve kavramın kendisine giden temsil anlayışının izi tez boyunca sürülecektir.

“Modernizm Arayışlar” olarak başlayan birinci bölümde modernizm sürecinde nesnenin temsil ve ifadesinde meydana gelen dönüşümler incelenmiştir. 19. yüzyılın sonlarında modernleşmenin önünü açan özerkleşme hareketi bu bölümde açıklanmaya çalışılacaktır. Sanatın temsiliyetinin dıştan içe, nesneden özneye olan yolculuğu ele alınacak bunun hangi sanat akımlarında hangi teknik biçimlendirmeye yön vereceği belirtilecektir. Bu süreç içerisinde Romantizm, Realizm ve Empresyonizm akımları ile Barbizon Okulu hakkında kısa bilgi verilmiş, felsefede ve bilimsel gelişmelerin sanatçılar üzerindeki etkilerine dikkat çekilmiştir.

Realizm döneminde ve öncesinde gerçekçi yaklaşımların örneklerinin incelendiği 2. Bölüm Gerçek, Gerçeklik ve Gerçekçilik kavramlarının anlatılması ile başlar. Buradaki amaç birbirine sıkça karıştırılan Naturalizm ve Realizm ilişkisi ele alındıktan sonra Courbet özelinde Realizmin tam olarak neyi tanımladığı olacaktır. Dönemin sanatçılarının eseri incelenmiş, Realizm döneminde tuvalde meydana gelen anlatımsal ve tekniksel üsluplar ifade edilmiştir. Neyin resmedildiğinden nasıl resmedildiği düşüncesine geçiş ile birlikte Courbet’in neden Realizm akımının kurucusu sayıldığı, diğer dönemsel sanatçılardan hangi düşünsel ve teknik yaklaşımdan dolayı fark yarattığı tezin hedeflerinden biri olacaktır. Bölümün son kısmında Yeni Gerçekçilik akımı konusu ele alınmış olup, Edebiyatta ve Sinemadaki örneklerin hangi fikirler üzerinden icra edildiği anlatılacaktır.

Çalışmanın son bölümünde 1960 sonrası dönemde yaşanan gelişmelerin Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkışına nasıl altlık oluşturduğu, akımın çıkış nedenlerinin sosyal ve sanatsal etkileri ele alınmıştır. Yeni Gerçekçilik akımının örnek çalışmaları Yves Klein özelinde ve akımın diğer temsilcileri genelinde anlatılmaya çalışılmıştır. Sanatla hayatın sınırlarını sorgulayan Yeni Gerçekçilik akımının sanatçıların sıra dışı malzemeler ile tüketim eylemleri olan yıkmak yakmak parçalamak işlerinin nedenleri amaçlanmıştır. Son olarak Yeni Gerçekçilik bağlamında dönemsel karşılaştırmalar tesadüf, tekrar, iz, geçicilik gibi unsurlar üzerinden bahsedilecektir. İzleyicinin dünden bugüne geçirdiği evrimi ve İzleyicinin bu süreçte yapıt karşındaki fiziksel ve estetik konumunun değişikliğe neden uğramış olduğu, sanat eserine uzaktan bakan bir pozisyondan sanatsal üretim sürecinin parçası haline nasıl geldiği örnek çalışmalar üzerinden gösterilmeye çalışılacaktır. Galeri ve müzelerin sınırlarını kıran sanat anlayışının mekân özgürlüğünden bahsedilecektir.

Tezin temel amacı sanatın plastik biçimsel değişimin yanı sıra izleyici-katılımcı, zaman-mekân, kalıcılık-geçicilik, zihin-beden gibi sanatın içinde barındırdığı düalistik anlayışın dönüşümünü dönemin toplum bazlı sosyal-kültürel nedenlerini ile tartışmak olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM ARAYIŞLAR

1.1 Modernizm: Temsil ve İfade

19. yüzyıl, büyük öneme sahip dönüşümlerin gerçekleştiği bir çağ olmuştur. Bu dönüşümler çağında, sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan yeni değişimler yeni sosyal sınıfların oluşmasına sebep olmuştur.

Avrupa'nın genelinde oldukça hissedilen gerginlik ve büyük şehirlerin aşırı kalabalıklaşmasıyla ortaya çıkan nüfus artışı, yaklaşık olarak 1890 ve 1940 yılları içinde hayatta olan sanatçıları yeni dünya görüşü karşısında endişelendirmiştir. Sanatçılar, aydınlanma ideallerinden olan akla, gelişime ve bilime olan inançlarını yitirdikleri için karamsarlığa sürüklenmiştir. Burada modernite, nesnel değişimlerin kültürel ve sosyal durumlarıyla aynı anlama gelmektedir¹.

*"Hayatın ikiliği yeni bir şey değil, karşıt rastlantı fikrini biliyoruz, ancak varoluşun ikili anlamı ve aldatmacası, gerçekliğin her köşesinde insan anlayışını bekleyen büyüleyici tuzak, hiç bu kadar yoğun yaşanmamıştı."*²

Baudelaire, kendisine ait 'Modern Hayatın Ressamı' isimli kitabında moderniteden şu şekilde bahsetmiş: *"Modernite ile kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır."* Ayrıca, *"Zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır, umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Modernite yeniliğe mahkûmdur. Yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik 'yeni', kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlamaya gelmez."*³ olarak modernitenin tasvirini yapmıştır.

Frederic Jameson'a baktığımızda, modernizmin şahsi ve özel bir tarzın icadına dayanmakta olduğu görülmektedir. Jameson bir kitabında modernizmden şu şekilde

¹ Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları, 2011, s.152.

² Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 219.

³ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Barktay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 214.

bahsetmiştir: *"Ve modern estetik, sahici benlik kavrayışının yanında hem kendine özgü biricik dünya görüşünü oluşturacağı hem de hata yapmaz özgün biçimini yaratacağı özel bir kimlik kavrayışı üzerine kuruludur."*⁴

Biçimsel ve içeriksel yönlerden devamlı olarak değişime uğrayan ve devingen olarak tanımlanabilen sanat kavramı, tüm yaratıcı özellikleri değişse de varlığını her zaman sürdürmektedir. Bu bakımdan modernite, sanatın varoluşunun temel bir özelliği değil, geçici bir varoluş biçimidir. Baudelaire, moderniteyi, o dönemin tarihsel koşullarında yaşamış insanların eylemlerinden yola çıkarak tümevarımsal akıl yürütmeye sorunsallaştırmaktadır. Bu nedendir ki, modern yapıtlar, gelişen sosyal şartların bir neticesi olarak düşünülerek yorumlanmalıdır. Aslında Kandinsky bu konuda, *"her sanat eseri kendi yaşının çocuğudur."*⁵ ifadeleri ile de belirtmiştir.

Toplumsal birbirinden farklı her kesiminde gerçekleşen değişimler, sanat alanında da gözlemlenebilmektedir. Sanatın kavramı, estetiksel kriterleri ve şekilsel oluşumu değişim göstermiş, yeni ve farklı arayışlara yönelmiştir. Sanatta modernizm, yeni arayışlara yönelmenin en bariz kanıtı olarak görülmektedir. Modernizm, yani sanat dünyasında meydana gelen yeni sanatsal ifade kavramı, bahsedilen topyekûn değişimin bir yansıması olarak yorumlanabilmektedir⁶. Modern sanat, geleneksel estetik anlayışından bir ayrış olacak şekilde anlamlandırılmaktadır.

Şair ve yazar Guillaume Apollinaire, modern sanata bakışını şu şekilde ifade etmektedir: *"Yeni ressamalar gerçek bir konusu olmadan eserler veriyorlar ve artık katalog isimleri, bir kişiyi tanımlamadan onu tanımlayan isimler gibi."* *"Gerçek bir konusu olmayan resimler"* ifadesiyle Rönesans'tan bu yana resim misyonunun bir parçası olarak kabul edilen konudan uzaklaşıldığının üzerinde duran Apollinaire, modern sanatın en belirleyici yapıtaşlarından birini tanımlayarak, modern sanatçıların resim ile ilgili sorunları ve varoluşuyla ilgilendiklerini ve anlatıcı olarak alınan öznenin yansıtıcı olduğunu ortaya koymaktadır.

Aynı zamanda Apollinaire, modern resmin ilgilendiği doğa kavramı ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır; *"Ressamlar, doğayı hala gözliyorlarsa bile, artık onu taklit etmiyor ve doğrudan gözlenmiş ya da inceleme aracılığı ile yeniden yapılanmış doğal sahnelerin temsilinden kaçınıyorlar. Modern sanat geçmişin büyük sanatçılarının kullandığı bütün haz verme*

⁴ Fredric Jameson, **Kültürel Dönemeç**, Çev: Kemal İnal, Ankara, Dost Kitabevi, 2005, s. 116.

⁵ Vassily Kandinsky, **Sanatta Tinsellik Üzerine**, Çev: Tevfik Turan, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009, s.45.

⁶ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, Ankara, İmge Kitabevi, 2022, s.64.

*araçlarını reddeder*⁷". Modern sanatın sürekli betimleme anlayışının ve estetik kabulünün sorgulanmış olduğu, modern zamanların değişen sosyal, politik ve toplumsal biçiminin sorgulanabilir kökensel niteliğini vurgulamıştır.

Ali Artun, modernizmi, sanatın özerk sürecinin nihai sonucu olarak görmektedir ve şu şekilde ifade etmektedir: "*Özerklik ve modernizm sanki birbirlerinin ontolojileridir.*"⁸ Sanatın sosyal ve mali bağlarında ve felsefede yaşanan özerklik, sanatın toplum ve sanat için olan anlamını değiştirmiş ve ardından değişen bir biçim ve içerik içinde somut hale getirmiştir. Özerkliğe götüren başlıca etkenler şu şekilde özetlenebilmektedir: Sanat tarihinin bir üniversite disiplini olması; salon sergilerinin devlet hizmetine geçmeleri vasıtasıyla kamunun sanat beğenisinin genel estetiğe etkisi ve sanat-toplum arasındaki anlamsal ilişkiyi doğru bir şekilde sağlamak amacıyla sanat edebiyatı ve eleştirisinin doğuşu; tenkit etmenin yaygınlaşması; sanat eserlerinin halk tarafından satın alınması ve sahiplenilmesi ile bağlantılı olarak sanatın toplum etkisi altında kurumsallaşmadan bireyselleşmesi; sanat eserlerinin piyasasının sayesinde koleksiyon yapma ve galerilerin oluşturulması ile sanatın kültür sektörünün bir parçası olması; son olarak özel akademiler, atölyeler ve sanatçıların kendi inisiyatifleriyle kişisel sergiler gerçekleştirmesine benzer farklı etkenler, sanatı monarşiden ayırmış olup kendine özerk bir alan açtığı görülmektedir⁹.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren II. İmparatorluk döneminin yarattığı elverişli koşullarda ortaya çıkan ve giderek güçlenen sanayi ve ticaret sınıfı ile birlikte paranın her alanda kontrolü artmış, ekonomik ortam ile siyasi ortam arasında yakın ilişkiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Burjuva sınıfı olarak tabir edilen yükselen orta sınıf, kültürel eğitimi göz ardı ederek, servetlerini daha da artıran eğitime yönelmektedir. Bu koşullar, dönemin yazar ve sanatçıları tarafından eleştirilen bir burjuva kimliğini ortaya koymaktadır.

Paris'te lise öğrencilerinin sayısı arttıkça sanatla uğraşan kişilerin sayısı da artmaya devam etmiştir. Edebiyat, klasik dil ve güzel söz söyleme eğitimleri alıp da bu vasıflara uygun iş bulamayanlar edebiyata ve sanata yönelmişlerdir. Sanatla geçimini sağlamak isteyenler bir araya gelmekte ve bohem yaşam tarzı burada doğmaktadır. Yazarlar ve sanatçılar tarafından

⁷ Guillaume Apollinaire, **Kubist Ressamlar-Estetik Düşünceler**, İstanbul, Janus, 2014, s. 45.

⁸ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek - Ceyda Öztürk, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 67.

⁹ Osman Erden, **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, İstanbul, Hayalperest Yayın, 2016, s. 51.

eleştirilen burjuva dünyasına tamamen zıt olan bu yaşam biçimi, sanat dünyasının ayrı bir alan olarak ortaya çıkmasında önemli bir adım olarak görülmektedir¹⁰.

Paranın etkisinin yüzyılın ortalarında artması, halkın beklentilerine dayalı ticari sanatın ortaya çıkıp yayılmasına neden olmuştur. Buradaki 'burjuva sanatı'nın temsilcilerinin soyları, yaşam tarzları ve kabul ettikleri değerler doğrudan yöneticilerle ilgilidir. Ancak öte yandan, burjuva sanatının para ve hükümdarlarla olan ilişkilerine eleştirel olarak yaklaşan ve sanatın politik ve toplumsal konuları ele alması gerektiğini savunan 'toplumsal sanat' savunucuları da yer almaktadır¹¹. Fakat, başta Manet, Flaubert ve Baudelaire olmak üzere bu dönemin sanatçıları, siyasete adanmış sanata ve burjuva değerlerine, iktidara ve piyasaya tabi sanata karşı çıkmışlardır. Bu sanatçılar, iki uç düşünceyi de reddederek, "*sanat sanat içindir*" kavramı üzerinde durmuşlardır.

Sanat sanat içindir görüşünü savunanlar, maddi kazanç ve ödülleri reddederler ve sanatın piyasa ve siyasi çıkarların dışında bırakılması gerektiğini savunmuşlardır. Ticari yayıncılığı avangart yayıncılıktan ayırarak, yayıncı alanının yaratılmasına katkıda bulunmuş ve yazar/sanatçı ile yayıncı arasındaki ilişkinin kurulmasında etken olmuşlardır. 'Saf estetik'in, modern sanat anlayışının ve modern 'profesyonel sanatçılığın' ortaya çıkışı da bu dönemde meydana gelmiştir¹².

Adorno'ya göre sanatın içeriğini ve biçimini standartlaştıran popüler kültür, radyo, magazin basını, sinema ve medyanın iyi gelişmiş olduğu liberal sanayi ülkelerinde ortaya çıkan 'kültür endüstrisi' tarafından üretilip ve dağıtılmaktadır. Sanat ticareti yapan ve onu bir tüketim alanı haline getiren kültür endüstrisi, yeniyi ve yeniliği yok saymaktadır. Denenmemiş ürünleri riskli görmekte ve en çok satanlar arasında olmayanlardan şüphe etmektedir¹³. Kültür endüstrisi, tüm sanat ürünlerini metalaştıran ve piyasaya süren kâr amacı ile şekillenmektedir. Bu pazardaki tüketicilerin tüm ihtiyaçlarını dilediği gibi üretebilmekte, yönlendirebilmekte ve kontrol edebilmektedir¹⁴.

Yüzyılın sonlarına doğru söz konusu sanat türleri arasında ticari çıkarlar ve prestij esas alınarak iki farklı yönlendirici ilke belirlenmiştir. Bu, sektör için özerkliğe yönelik atılan en

¹⁰ Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları**, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, Yapı Kredi Yay., İst., 2006, s. 108.

¹¹ Bourdieu, **a.g.e.**, ss. 125-27.

¹² Bourdieu, **a.g.e.**, s. 177.

¹³ Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2007, s. 61.

¹⁴ Adorno, **a.g.e.**, s. 91.

önemli adım olarak kabul edilmektedir. Ekonomik çıkarları reddedenler ile piyasa taleplerine göre üretenler, bu alanda kabul görenler ile yeni gelenler ve öncüler arasında mücadele başladığında, bu mücadeleleri gerçekten temsil eden bir 'alan' ortaya çıkmaktadır¹⁵.

19. yüzyılda kapitalist sistemin getirdiği ekonomik hayatın standartlaşması, teknolojik yeniliklerle birleşerek insanların toplumsal hayattaki rollerini değiştirmektedir. Kültür-sanat alanında eskiye göre hızlı değişimler yaşanmaktadır. Bu nedenle felsefe ve sanatın değerlendirilmesindeki değişim hızının, modadaki değişim hızıyla eşleşmesi gerekmektedir¹⁶. Felsefi bir arka plan olarak, Jean-Jacques Rousseau'nun, 1762 yılı basımlı 'Toplum Sözleşmesi' adlı kitabında, gelişmiş toplumu insanlar tarafından kurulduğu için eleştirmiştir ve toplumun alışlagelmiş şekilde insan tarafından kurulduğunu ileri sürmüştür. Rousseau'nun bu yaklaşımı, sanatçıların sanatın kökenlerini ve onun geleneksel niteliklerini aramaya teşvik ederek ilkel olana dönüşü keşfetmelerini sağlayarak özgünlüğe dönüş arzusu uyandırmıştır.

Bu dönemin sanatçıları üzerinde büyük etkisi olan bir diğer düşünür Karl Marx'ın 1867'deki Kapital'i ve Friedrich Engels ile birlikte üzerine yaptığı sanat çalışmaları ve eleştirileri, toplumsal sınıflar ile burjuvazinin ahlakı ve estetiği arasındaki çelişkilere dikkat çekmiştir. Bu açıdan bakıldığında Marksist bakış açısı, sanatçıyı burjuvazinin benimsediği ve dayattığı estetik anlayışlardan uzaklaştırmaktadır. Kısacası Rousseau'nun uygar toplumu, Marx'ın ise üst sınıfı ağır bir şekilde eleştirilmiştir. Sanatta 18. sekizinci yüzyıldan beri hüküm süren 'öznellik ve bireysel duyumsama', bu felsefi ve sosyopolitik eleştiriyle birleşince dolaylı olarak sanatta geleneksel anlatı etkisinin kaybolmasına yol açmıştır.

19. yüzyılın en önemli gelişmelerinden biri akademik anlayışın reddi olmuştur. 1836'da Fransız parlamentosu, Victor Coussin tarafından sanatçıların bağımsızlığı çağrısında bulunan bir önergeyi kabul etmiştir. Ancak kabul edilen bu önergeye rağmen özgürleşme bağlamında denenmemiş üsluplar yaratan bazı sanatçıların yapıtları yasaya aykırı olarak sergide yer almamıştır. Bu olayların önemli bir örneği, 1863 yılında Akademi'ye üye ressamların, Manet'nin Salon'daki çalışmalarını onaylamamaları gösterilebilir. Manet'nin resimleri galerilere kabul edilmeyince, yetkililer reddedilen tüm eserleri Salon des Refuses (Reddedilenler Evi) adlı özel bir sergide sergilemek durumunda kalmıştır¹⁷. Sanat özgürlüğü adına düzenlenen bu etkinlik, tarihte önemli bir olay olarak yer almıştır. Émile Zola, 1863

¹⁵ Bourdieu, a.g.e., s. 192-201.

¹⁶ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, 2006, s.351.

¹⁷ Ernest Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 406.

skandalını L'Oeuvre / Yapıt (1886) adlı romanında kurgulamıştır. Zola, 1863'te düzenlenen Salon'u ve Le Salon des refusés'i (Reddedilenler Salonu) L'Oeuvre / Yapıt'ın 5. bölümünde detaylı bir şekilde anlatmakta iken 10. bölümde jürinin yapısını ve işlevini anımsatmaktadır; *“Her gün, öğleden sonra saat birden itibaren... Elinde zil olan başkanı takip eden kırk kişilik ekip, sergi salonunun duvarlarına yaslanmış, birinci katın odalarına doğru uzanan, Saray'ın tam bir turunu yapan, yere yerleştirilmiş sonu gelmez tabloları, tekrar tekrar gözden geçiriyordu.”*¹⁸

Modern sanatın ortaya çıkmasında etken olan fotoğraf makinesinin icat edilmesi, dönemin genel sanat anlayışında tarihi bir kırılma noktası yaratmış ve geleneksel değerlerden kırılmaya neden olan etkenlerden biri olmuştur¹⁹. Fotoğraf makinesi Nicephore Niepce tarafından 1826 veya 1827'de icat edilmiştir. Fotoğrafın hızla yaygınlaşmasıyla birlikte aristokrat ve kraliyet ailesi portrelerinin resmedilmesi gibi maddi bir karaktere sahip olan saray ressamlığı son bulmuştur. Fotoğrafın icat edilmesi ve yayılması, satışlarda ciddi bir düşüşe yol açarak, ressamları alışılmış yaşam tarzlarını ve estetik değerlerini kökten değiştirmeye zorlayarak, sanatçıların sosyal bir duruş krizi yaşamasına neden olmuştur. Bu şekilde doğan sorgulama süreci, ister istemez resmin anlamı, önemi, kökeni, amacı ve resmin ne olması gerektiği tartışmalarına yol açmıştır. Fotoğrafın belgeleme olarak görülebilen başarısı göz önüne alındığında, ressamların işlerinde güvendikleri unsurlar, kamerayla elde edilemeyecek sonuçlara odaklanmayı sağlamıştır. Sanat ortamının bu yönelimi, sanat yapıtları hakkında, başka hiçbir döneme benzemeyen, yoğun bir felsefi ve ontolojik sorgulama süreci ile sonuçlanmıştır²⁰.

Değişimi yönlendiren bir diğer faktör de insan yaşamında önemli rol oynayan iletişim araçlarının geliştirilmesi olmuştur. Kitle iletişim araçlarının ve matbaa teknolojisinin gelişmesiyle birlikte gazete ve dergiler seri üretilmeye başlanmış, reklam sektörü gelişmiştir. Bu gelişmeler neticesinde, 1900'lü yılların sonlarında ve 2000'li yılların başlarında yeni akımların arka arkaya ortaya çıkmaya başladığı anlaşılmıştır. Başta ortaya çıkan, değişim ve hız duygularını tarif eden Empresyonizm/İzlenimcilik sanat akımı olmuştur²¹.

¹⁸ Émile Zola, **L'Oeuvre**, Gallimard, Paris, 1983, s. 313.

¹⁹ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2003, s.508.

²⁰ Hasan Zeybek, **“Modern Sanatta İfade ve Yapıt”**, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı Doktora Tezi, Lefkoşa, 2017, s. 26.

²¹ Maurice Serullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1991, s.7.

Ekonomik faydalara ek olarak, Paris'in demiryolu ağının genişletilmesi, vatandaşlar için yeni sosyal fırsatlar da yaratmıştır. Yoğun kentsel baskılardan bunalan orta sınıf ve zenginler, ideal kaçış yolları olarak, demiryollarının gelişmesiyle kolayca erişilebilen şehir merkezlerinden uzaktaki kırsal ve kıyı bölgelerine kaçmaya başlamıştır. Parislilerin şehir dışındaki yeni sosyal buluşma yeri, İzlenimci ressamlar arasında da sık sık tartışılan bir konu olmaya başlamıştır. Manş kıyıları, 19. Yüzyılın ilk yarısında bir turizm merkezi olarak görülmezken, 1850'lerden itibaren küçük Normandiya limanını Paris'e bağlayan bir demiryolu ağının geliştirilmesi, bölgeyi ziyaret eden İngiliz ve Fransız aristokratlarının sayısını artırmıştır.

1.1.1 Modernizmde Temsil Fikri

Temsil kelimesi anlam bakımından, var etmek, bir kimsenin varlığını ortaya koymak anlamlarına gelebilmektedir. Aynı zamanda bir nesnenin üzerinde veya aracılığıyla ortaya çıkan soyut bir kavram anlamına da gelebilmektedir. Pitkin'a göre “*temsil bir nesnenin diğeri için onun yerine geçmesi; ikame edilmesidir*”²². Başka bir tanımlamaya göre temsil, seyirci tarafından öyle algılanması için o şeyin yerine başka bir şeyin sunulmasıdır. Örneğin portre seyirci tarafından onu o kişi olarak tanıyabileceği şekilde yapılmaktadır. Tabii ki bu, temsilin bir alt kategorisi olan taklitin bir örneğidir. Kavramsal olarak temsil daha geniş bir şey, öyle görünmese bile başka bir şeyin yerine kullanılabilmektedir²³.

Köken olarak incelemek gerekirse, temsil kelimesi, sanatın felsefe ile kurduğu ilişkiden gelmektedir. Düşünsel olarak temsil kavramı, manevi varlığını sanat nedir, sanat eseri nedir sorularında bulmaktadır. Kavramsallaştırılmış temsil ise sanat, edebiyat, siyaset ve sosyo-kültür alanlarında toplumsal hayatın her döneminde ve her alanında yeniden teyit edilmektedir. Bu ifadenin kullanımının genişletilmesi hem göstergebilimde (semiyotik) hem de anlambilimde (semantik) gerçekleşmektedir²⁴.

Tarihsel olarak temsil, yalnızca sanatçının eserinden değil, aynı zamanda eseri ortaya koyan sosyal bağlamı ve dinamiklerden de etkilenmiştir. Bu bağlamda temsil, kişinin yaşının ve toplumunun bir göstergesi olduğu kadar, o zamanın ve toplumun gerçeklik algısının bir

²² Hanna Fenichel Pitkin, **Temsil Kavramı**, Sakarya, Sakarya Üni. Kültür Yay, 2014, s. 233.

²³ Noël Carroll, **Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2012, s. 43.

²⁴ Mehmet Akif Kaplan, “**Sanatta Temsil Sorunsalı**”, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Kayseri, 2017, s.5.

karşılığıdır. Sanat tarihi boyunca temsil, yalnızca temsil ettiklerini değil, ifade edemediklerini de yeniden yorumlamaya açıktır²⁵.

Pitkin, temsilin etimolojisini incelerken eski Yunan dillerinde temsilin anlamına karşılık gelen bir kavram ya da sözcük olmadığını belirtmektedir. Temsil kavramı Latince'den türetilmiştir ve klasik Latince'deki kullanımı büyük ölçüde cansız nesnelerle sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu sözcük, ortaçağdaki Hristiyan edebiyatında bir tür mistik sembole dönüşmüştür.²⁶

Sanatsal anlatım, tarih boyunca toplumun dini inançlarına, felsefesine, sosyokültürel, politik, ekonomik, bilimsel ve teknolojik gerçeklerine göre değişmektedir. Sanatta temsil süreci ideali, kutsalı, görünen dünyayla görünmeyen iç gerçekliğin yansıtıldığı ve nesnenin kendi kendisini ifade etmesidir. Sanatsal üsluplardaki farklılıklar, insan algıları, değerler ve gerçekçiliğe yaklaşımlar, sürecin temsilindeki farklılıkları belirleyen en temel güçlerdir. Bu temel güçler, mağara resimlerinde, Mısır heykellerinde ve hiyerogliflerinde, antik Yunan heykelinde, Roma resminde, Orta Çağ ikonografisinde, dünya gerçekleriyle bağlantılı Rönesans sanatında, modern ve postmodern üretimde temsil anlayışını belirlemektedir. Bir kültürde ve onun dünya ile ilişkisinde var olan değeri, temsilin üretim araçlarının, sunum biçimlerinin ve içerdikleri düzenin belirlediği ortaya çıkmıştır. Bu anlamda sanatsal ifade biçimi, belli bir dönemin veya kültürel ortamın değerlerine, düzenine ve teknolojisine bağlı olmuştur²⁷.

Antik Yunan'ın taklitçi anlayışı, ideolojik bir felsefede karşılığını bulmaktadır. Orta Çağ'da dine odaklanan gerçeklik; Skolastik görüşün belirlemiş olduğu sınırları içinde yer almakta ve Tanrı tarafından temsil edilmektedir. Rönesans realitesine bakacak olursak kadim değerlere geri dönen Platon ve Aristoteles'e dayandığı görülebilmektedir. Ancak Rönesans bu alt yapıyı benimsediğinde, ilmî inançların fikrî temelini ve anlayışını geride bıraktığı, bu dünyanın hakikatine ve bilimine odaklandığı görülmektedir. 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı'nda sanat, görünenin ardındaki görünmeyeni, metafiziksel ve ruhsal gerçekleri ve insanların hayal gücüyle ortaya koyduğu gerçek yorumları, kısaca anlamları açıklamıştır. Aslında 19. yüzyıl itibarıyla günümüzde sanatta neredeyse bütün bir anlatım biçimleri şu ya da bu şekilde görünmeyen gerçeklerle ilişkilendirilmiştir²⁸.

²⁵ Kafiye Özlem Alp, “**Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil**”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, sayı 12, 2013, s. 2.

²⁶ Jale Necdet Erzen, **Çoğul Estetik**, İstanbul Metis Yayınları, 2012, s. 60.

²⁷ Kaplan, **a.g.e.**, s.11.

²⁸ Erzen, **a.g.e.**, s. 66.

Modern anlamda simgesel kuram, antik çağın aksine varlık ve varoluş ikiliğinin karşılıklı ilişkisinin bir sonucu olarak değil, ilişkinin yalnızca bir tarafını, öznenin tarafını içeren bir durum olarak ortaya çıkmaktadır.

Descartes'ın modern çağda başlattığı epistemolojik yolculuk, doğal olarak varoluş anlayışlarını şekillendirmiştir. Klasik düşüncede ruh ve beden ayırımında kök salan ikili varlık anlayışı, modern bir özne-nesne ya da zihin-beden ayırımına dönüşerek aralarında kolay kolay birleştirilemeyecek bir fark oluşturmuştur²⁹. Descartes tarafından kurgulanan bu tema, hakikatin yegâne ölçütü haline gelmiştir. Descartes sonrası felsefeler de Descartes'ın konuya gerçeklik bilgisiyle yaklaşırken bıraktığı sorunları çözmeye çalışarak bu soyut temanın güçlenmesine katkıda bulunmuştur.

Rasyonalizm ve empirizm, akıl veya duyularla gerçekliğe yaklaşımlarında farklılık gösterse de, ortak bir noktaları, gerçekliği sunabilmeleri ve kuramlaştırabilmeleri olmuştur. Rasyonel düşünmede öznenin nesneyi ifade etme kapasitesi zihin tarafından algılanırken, empirist anlayış ise insanların duyular yoluyla gerçek bilgiye sahip olacağını ve bu sayede gerçekliği temsil edeceğini varsaymıştır. Bu sayede, iki eğilimde de düşünürün hem akıl hem de duyular yoluyla belirli bilgilere erişerek gerçekliği temsil edebileceği görülmüştür. Kökeni empirist veya rasyonel kaynaklı olsun, iki epistemolojinin ortak noktası, gerçekliğin bir şekilde var olduğudur.³⁰

Descartes'ın ortaya koyduğu epistemolojik serüven, ilerde Locke ve Kant'ın felsefeleriyle devam ederek, gerçekliğin yansımasını doğru bir şekilde temsil eden – merkezine öznenin koyulduğu – bir bilgi sistemi kurma düşüncesiyle ve zihnin gerçekliğin mutlak bilgisini elde edebileceği inancı ile gelişmiştir. Bu üç düşünürün düşünce sisteminde, öznenin öncelikli konumu ortak nokta olmuş, algılayan özne artık felsefenin merkezinde yer almıştır³¹.

Descartes'in epistemolojisinde, gerçek ile zihin arasında veya gerçeklik ile gerçeklik anlayışımız arasında bir boşluk olduğu fikrinin üstesinden gelmek için insan beynindeki epifiz bezinin biyolojik yapısalı öne çıkarılsa da, bu belirsiz boşluk Aydınlanma dönemindeki düşünürler için önemli bir tema olmuştur.

²⁹ Richard Rorty, **Felsefe ve Doğanın Aynası**, İstanbul, Paradigma Yayınevi, 2006, s. 189.

³⁰ Kasım Küçükaltıp, **Batı Metafizığının Dekonstrüksiyonu**, Bursa, Sentez Yayınevi, 2009, s.91.

³¹ Cevirici, **a.g.e.**, s. 49.

Kant'ın bakış açısından yüce kavramı ve Hegel'in "sanatın maneviyatı temsil etme problemi" söylemi, bu boşluğu işaret etmekte ve modern düşüncenin tüm bilimsel gelişmelerine rağmen istikrarsızlığına gönderme yapmaktadır. Aydınlanmadan hemen sonra, gerçeklik ile gerçekliğin kavranması arasındaki bu aşılmaz uçurum, Romantik sanatın en önemli teması olmuştur³². Çünkü romantik düşüncenin ele avuca sığmaz halleri esasında gerçeklik ile gerçekliğin kavranması arasındaki boşluğa dayanmaktadır.³³

19. yüzyılda, zamanının ünlü filozofu Hegel, sanatın öncelikle taklit olmadığını açıkça belirtmiştir. Zeuxis'in resmetmiş olduğu üzüm salkımlarını, güvercinler canlı gibi gagalamaya çalışacakları kadar gerçekçi olmaları bir başarı olarak görülse bile tabiatın taklidini sanata mal etmek beyhudedir. Bu anlamda sanat, doğa ile boy ölçüşmemektedir. Onun için doğayı taklit etmeye çalışan sanat, fili takip etmeye çalışan solucana benzetilmektedir. Üstelik taklit biçimsel ilkelere dayandığından, sanatın gayesi taklit olarak düşünüldüğünde "*nesnel güzelliğin kendisi ortadan kalkmaktadır*"³⁴. Bu nedenle sanatın gayesi, insan bilincinde yer olanı duyumlar, duygular ile ilham alanına getirmektir³⁵.

Schopenhauer, "sanat taklittir" fikrine karşı çıkmaktadır. Taklitçi sanat sadece forma odaklanır ve bir sanat eserinin değerini hem biçimsel hem de kavramsal olarak gerçeği taklit edip etmediğine göre belirler. Bu tür bir sanat, eserine hiçbir "iç yaşam" veya anlam vermez. Tabiatı bulunanı her nasıl ise öyle olacak şekilde hedeflemektedir³⁶. Ama gerçek bir sanatçı bir fikri yakalar ve eserinde onu yaratır. Yaratılışında bireyselliği terk etmiş, nesneleşmiş ve bu manada doğayı aşmıştır³⁷.

Alman Romantiklerin ve Kant'ın desteklediği bu bakış açısına göre sanat, insan zihninin ve yaratıcılığının nesnelleştirilmiş ya da dışsallaştırılmış vaziyetidir. Yaratma olarak bir sanat kuramı Kant'ın insanın aklında a priori olarak yer alan, mekan ve zaman biçimlerine sahip bir fenomen vizyonunu elinde bulundurma fikrine ve Hegel'in Tin'in insan zihninde öz-bilinçli olduğu fikrine dayanan sanat teorisi, sanat eserini bir sanatçının entelektüel yaratımı olarak kabul etmektedir. Doğa hem sanat hem de bilimsel bilgi yoluyla yakalanabilir. Çünkü sanat, daha derin bir yaklaşımla doğanın ruhsal ve zihinsel yapısını konu almaktadır. Bu açıdan, idealist ve romantikler için sanat doğayı yansıtmaz, doğayı olduğu gibi yeniden üretir. Hegel'in bilinen sözü

³² Erzen, **a.g.e.**, s.70.

³³ Walter Benjamin, **Sanat ve Edebiyatta Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 52.

³⁴ George W.F. Hegel, **Seçilmiş Parçalar**, İstanbul, 1994, s.44.

³⁵ Taşdelen, Yazıcı, **a.g.e.**, s.119.

³⁶ Arthur Schopenhauer, **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Bursa, Biblos Yayınevi, 2005, s.179.

³⁷ Taşdelen, Yazıcı, **a.g.e.**, s.119.

bu fikrin güzel bir örneğidir: "*Gerçek olan akli, akli olan gerçektir.*" Hegel yanlısı bir romantik olan Delacroix'e göre, resmin veya sanatın güzelliği neticesinde doğa da güzelleşmiştir. Çünkü aklın sanattaki ifadesiyle bundan sonra doğa gerçek anlamını bulmuştur³⁸.

Romantizmin modern epistemoloji ve bu bağlamdaki temsil kavramı eleştirisi, bir taraftan modern sanatın doğuşuna yol açarken, diğer taraftan modern sanat artık nesneleri birebir taklit etmekten ziyade, içe dönüş motiflerini taşıması konusunda önemli olmuştur. Bir başka deyişle, modern sanattaki modern temsil düşüncesinin etkisi bu içselleştirmede yatmaktadır. Bir bakıma modern sanatın insanın var olana ve varlığa karşı direnişi, insanın gerçekliği aşması veya farklı, benzersiz bir gerçekliğin yaratılması olarak görüldüğünde, temsil fikrinde olduğu gibi içsel belirlenimin tezahürleri görülmektedir. Temsil fikrinde olduğu gibi içsellik ya da iç dünyadan dış dünyaya, öznen nesneye, ruhtan gerçekliğe kadar uzanan macera, modern sanatın başlıca özelliklerinden biri haline gelmiştir. Modern sanatın akımı artık mimetik teoride olduğu gibi dış gerçekliğe dayanmamakta, zihinselliğe dönüş ile karakterize edilmektedir³⁹.

Devrim potansiyeli ile geleneksel anlatım anlayışını yerle bir eden ve yerine yenisini koyan modernizm, temelini dönemin tarihsel koşulları belirlemektedir. Bir taraftan eskiden gelen yansıtma tarzları yok olurken, diğer taraftan yenilerini oluşturmak için; ekonomik dönüşüm, bilimsel ve teknik ilerleyiş, kentleşme, sanayileşme, sosyolojik ve felsefik hareketler gibi bir öze sahip olunması gerekmektedir. Bütün bunlar, görüneni yansıtmaktan çok görünmeyeni icra etmeyi ön plana çıkarır.

Modern sanat, bir yansıma ve yansıtma alanı olarak tuvalin uzamını yok eder; zaman olgusunu tuvale yerleştirerek yeni bir temsili değer yaratır⁴⁰. Öte yandan, kameranın icat edilmesiyle birlikte gerçekçi temsil anlayışının ötesine geçme fikri, sanatçıyı iç ve dış gerçeklikle yeniden ilişki kurmaya zorlamaktadır. Bu durum, nesnenin soyutlanmasına yol açmaktadır.

1.1.2 Yapıtta İfade Süreci

İfade olarak sanat kavramı, sanatın sanatçının gerçek içsel duygularını ifade edebileceğine inanan Romantiklere kadar uzanmaktadır. Bu sayede birçok şair, ressam ve

³⁸ Noël Carroll, *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2012, s.5.

³⁹ Sema Cevirici, *Modern Sanat Ve Temsil*, Hece Sanat Özel Sayısı Cilt 1, 2021, s. 740.

⁴⁰ Kaplan, a.g.e., s.13.

müzişyen kendini sanat yapıtlarında ifade eden kişi olarak kabul edilmiştir⁴¹. Ancak sanat, merkezinde sadece sanatçı olan bir faaliyet değildir. Madeni para gibi sanatın da iki yüzü vardır. Sanat bir yandan sanatçıya, diğeri yandan izleyiciye yöneliktir. Roma tanrısı Janus'un olduğu gibi, sanatın da biri sanatçıya, diğeri izleyiciye bakan iki yüzü vardır. Bir sanat eseri, sanatçının duygu ve düşüncelerinin yansıması olarak düşünülebilir. Aynı zamanda sanat, izleyicide farklı duyguları uyandırmaya ve bu duyguları ifade etmeye kaynak sağlamaktadır.

Sanatsal ifade yalnızca ifade olarak görülmemelidir. Etkileyici olmanın yanı sıra zarif, güzel veya şekil açısından farklı olabilirler. Örnek olarak bahsedecek olursak keder, gerçekte genellikle çirkin bir şey olarak bilinmektedir. Gündelik hayatta, kederin güzel değil, çirkin hissettirdiğı söylenebilmektedir. Soyut bir kavram olan keder, bu hissi benimseyen kişi tarafından farklı şekillerde ifade edilebilmektedir. Mesela, elleri başının altında, üzgün gözlerle başka tarafa bakan birini görürseniz, kendisinin kederli bir tavır sergilediğini düşünebilirsiniz. İnsanı bu şekilde düşünmeye iten ifadenin kendisi olmaktadır. Kişiler o anda hissettiklerini bedenleri aracılığıyla ifade ederek belirli duygu durumlarını dışa yansıtmaktadırlar. Burada yansıtılan keder bize genellikle çirkin bir şey, salt gerçekmiş gibi gelir. Ancak sanat eserlerine bakıldığında aynı durum söz konusu değildir. Daha spesifik olarak, hüznü ve kederi ifade eden bir yapıt, seyirciye her zaman çirkin görünmeyebilir. Yani sanatçıların ve müzişyenlerin kederi her zaman gerçekte örtüşmeyebilir. Hüzün, her hangi bir eserin teması olduğunda, seyirci için iyi ya da hoş bir şey gibi daha olumlu bir anlam içeren bir ifade oluşabilir. Bir başka deyişle, eserlerde görülebilen kederli bir tavır izleyici için estetiksel kaygı yaratmaktadır. Bu hali ile de hüzün, gerçekte izleyiciye görüldüğünden daha farklı bir estetik ifadeyle kendisini ilginç ve hoş bir şey olarak sunabilmektedir.

İtalyan düşünür Benedetto Croce geniş çaplı bir ifade kuramı geliştirmiş olup, bu kuram episteolojik temellere dayanarak en son amacını sanatta bulmuştur. Croce'nin felsefesinin çıkış noktası Tin kavramıdır. Tinin özü varlık ve gerçekliktir. Tin, geçmiş realiteyi göstermez; aksine tin bir süreç ve bir evrimdir. Tin, etkinlik/eylem anlamına gelmektedir. Croce'nin görüşlerine göre, etkinlik olarak tinin iki ayrı tarafı vardır: teorik taraf ve pratik taraf. Teorik taraf bilginin, pratik taraf ise iradenin faaliyetidir. Tin, evrene birincisiyle yaklaşır, ikincisiyle yaratır.

Croce ayrıca epistemolojinin ana sorunu olan "bilginin kaynağı sorunu"nu da ele almıştır. Croce'ye göre bilgiyi mümkün kılan iki şey vardır: mantık ve sezgi. Mantık akıldan

⁴¹ Jenefer Robinson, "Expression and Expressiveness", Postgraduate Journal of Aesthetics, Vol.4, No.2, August 2007, s. 19-41.

gelirken, sezgi hayal gücü kaynaklıdır. Croce'nin görüşü; bizi etkilediği şekliyle sezgiyi gözlemlersek, sezgi ifade kavramını içerir ve özdeşleşir. Başka bir deyişle, sezgi ve ifade yakından ilişkilidir. Croce'nin sezgi kavramına orijinal karakterini veren bu özdeşliktir. Yani, Croce'ye göre, sezgiden bahsettiğimizde ifadeyi, ifadeden bahsettiğimizde ise sezgiyi anlıyoruz. Bu nedenle sezgi ve ifade bir ve aynıdır ve ayrı düşünülemez.

Sezgi, zihinsel bir faaliyet olduğu için kavramdan farklıdır; atalet ve maddeye dayandığı için duyum ve hayalden, gerçeklikle zorunlu olarak ilişkili kurduğu için algıdan farklıdır⁴². Peki öyleyse sezgi nedir? Croce'nin düşüncesine göre bu sorunun cevabı ifadedir; her sezgi bir ifadedir. Bir ifade olarak sezgi eşzamanlı olarak nesnelleştirme ve dışsallaştırmadır. Bir kişinin izlenimlerini duygular yoluyla ifade etme yeteneği, sezginin temel bir niteliğidir. Bu, sezgisel olarak kendimizi dış gerçekliğe göre deneyimsel varlıklar olarak konumlandırmadığımız anlamına gelir. Bunun yerine, her ne iseler, izlenimlerimizi dışsallaştırırız. İzlenimlerimizi ifade ederek şekillendirir, form katar ve ifade ederiz.⁴³ Dolayısıyla bir şeyi şekillendirmek, bir şeyi ifade etmektir. Her türlü mermer, heykeltraşın yarattığı şeyin bir ifadesidir. Croce'nin ifade teorisini sanat bakımından ele alırsak, formun gerçekten ifade olduğu ve sanatın ifadeyle, yani teorik bilgi etkinliği anlamında sezgiyle özdeş olduğu kanısına varmaktayız.

İzlenimlerinizi ve duygularınızı ister kelimelerle ister renklerle veya desenlerle dışarı vurun, bunların hepsi birer ifadedir. “Bunun için ifade, insanın her çeşit tezahürünü içine alır. İfade, ister resim veya müzik veya herhangi başka bir şey olarak tasvir edilsin, bu tasvirlerin hiçbirinde sezgiden yoksun bir ifade bulunmamaktadır.”⁴⁴ Croce'ye göre sezgi bilgisi, duygu ve izlenimlerin dışsallaştırılmasının ve ifade edilmesinin temelidir. Croce, bu dışsallaştırmanın sınırlarını da sanat aracılığıyla tasvir etmektedir. Başka bir deyişle, biçim ve dışsallık kendini en iyi şekilde sanat eserlerinde göstermektedir.

Sanatsal ifade süreci, kişinin kendisiyle yüzleşerek varoluşuyla ilişkili olanı ortaya koyduğu, bu süreçte kendi varoluşunun kalıcı bir "iz" bırakmasına izin vererek bir sanat eseri yaratması ve bu eser sayesinde, sembolik olarak ölümün üstesinden gelen bir oluş eylemi olarak yorumlanmaktadır.

Sanatsal ifade süreci, karşılıklı ve eş zamanlı dönüşümle bir "eylem süreci" aracılığıyla ortaya çıkar. Sanatçıyı eser yaratmaya iten ve zorlayan 'hazımsızlık' hissiyatı, sanatsal görünüm

⁴² İsmail Tunalı, **Estetik Beğeni**, İstanbul, Say Kitap Pazarlama, 1983, s. 147.

⁴³ Tunalı, **a.g.e.**, s.148

⁴⁴ Tunalı, **a.g.e.**, s.149.

yaratılmasının sentezlenmesine bahane olur ve sanatsal ifade sürecinde eserlerin ortaya çıkmasını sağlar⁴⁵.

Martin Heidegger'in, bir eserin sanatçının eliyle ve etkinliğiyle yarattığını söylemesi, eserin varoluş kaynağının sanatçı olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Sanatçı kimliğinin eseriyle prestij kazandığı ve eseriyle "doğduğu" yargısı son derece dikkat çekicidir. Heidegger bu yargısından yola çıkarak, sanatçının kimliği de dahil olmak üzere sanatsal içeriğin ancak eserde somutlaşması durumunda sanatçı için prestij kazandığını, özetler, sanatçının yapıtın somutlaşması koşuluyla ölümsüzleştğini onaylar. Bu, sanatçının 'bu eser sayesinde doğduğu' yargısında ifade edilen bu kalıcılık ilkesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının ölümlü kaderinin farkına varması ve eserlerini yaratması, Heidegger'in insanın ancak eserler aracılığıyla kalıcılık kazanabileceği yargısında anlam bulmuştur. Yapıtın kaynağı sanatçı ise; yapıtın aynı zamanda sanatçının kökeni olduğu fikri, ikili bir sanatsal ifade süreci ve ikili varoluştur; birbirini oluşturan bir faaliyet olduğu anlamına gelmektedir⁴⁶.

Martin Heidegger, "Sanat Eserinin Kökeni" adlı eserinde dediği gibi “Zira yapıtın bir ustaya itibar kazandırması demek sanatının ustası olarak bir sanatçının öncelikle o yapıt sayesinde doğması demektir.”. Bu ifadesi ile sanatçı, kişinin kendi varoluşunun yapıttan doğan kalıcı bir “iz”inin vücut bulmuş hali olduğunu savunur. Bu açıdan, mağaradan günümüze kadar değişmeyen bir sanat eseri yaratma arzusunun temelinde, insanın kendi varlığını sanat eseri aracılığıyla anlaması, yorumlaması ve kalıcı bir “iz” aktarması olarak anlaşılmaktadır. Bu aşamada, bir sanat eserinin yaratılması, insanın varoluşuyla bağlantılı bir deneyim olarak tam anlamını kazanır.

Modern sanat, sanatsal ifade sürecini kendi bağlamında, yalnızca ressamın bireyselliğinden ortaya çıkan ve başka bir amacı olmayan bir içerikte anladığından, bir mağarada yaratılan ile bir tablo ile üretilmiş bir modern resim arasında özgün bir bağ vardır. Picasso'nun mağara resimleri ile modern sanat arasındaki bağlantı bu algıya dayanmaktadır. Sanatsal ifade süreci ve yapıtın dönüşümü yoluyla kişi kendini sürdürme ve kendini tanıma isteğini deneyimler. Sanatsal anlatım sürecinde ortaya çıkarılan eser, üretim aşamasında araçsaldır yani; boya, kurşun kalem, kömür gibi malzemeler ile oluşur. Sanatçının belleğindeki

⁴⁵ Zeybek, a.g.e., s. 12.

⁴⁶ Zeybek, a.g.e., s. 12.

karakalem, boya, mermer, kil gibi "sanatsal bütün" fiziksel bünyede görselleşir ve sanatsal içerik olarak görünür. Sonuç olarak maddede somutlaşır ve içerik haline gelir.

1.2 19. Yy'da Sanatsal Dönüşüm

1.2.1 Modernist Figür: Flaneur ⁴⁷

Her devrim gibi Sanayi Devrimi'nin de hem üretimsel hem de ekonomikselsel ilişkiler üzerindeki yaptırımını toplumsal alanda önemli değişimlere yol açmıştır. Bu olay, ortak bir hayatı paylaşan bir kent kavramı doğmasının önünü açmıştır. Modern ve yeni kent yaşamının bu erken evresindeki ilerlemeler, toplumların fikirlerini etkilemiş, şehirli algısını oluşturmuş ve kentlilerin profilini yaratmıştır. Bunlardan ilki, Charles Baudelaire'in 'Modern Hayatın Ressamı' adlı eserinde keşfedilen şehirli insan tiplerinden biri olan Flaneur'dur. Walter Benjamin'in 'Pasajlar' adlı eserinde, Fransızca'da "avare gezen" manasına gelen kelime, Benjamin'de temel bir kavramdır ve yürürken çevre izlenimi ile düşünceler yaratan bir kişiyi ifade etmek için kullanır⁴⁸. Düşünüldüğünde, Flaneur'u avare gezginden ayıran en ayırt edici özelliği "[...] çevresini izlemek, gözlemlemektir. Ama bu gözleyiş boş bir bakınma değildir, Flaneur gezip bakınırken düşünür, düşünce üretir. [...] Onu avareden ayıran da bu, sahip olduğu boş vakti düşünerek değerlendirme eğilimidir"⁴⁹

Baudelaire'in söylemlerine göre Flaneur, modern kentlerin en ıssız köşelerinde bile gezinen, kentin sıkışıklığından ve karmaşasından yararlanarak saklanan, kalabalığın içine gizlenmiş kasaba halkına sempati duyan, kılık değiştiren ve onları taklit eden ancak kendi kişiliğinden ödün vermeyen modern bir kent kahramanıdır. Flaneur bir seyyah bir aylaktır; haber aramak için dolaşan bir gazetecinin görevi gibi değil, şehre ve şehrin dokusuna karışan bir gezgin gibidir.

Kuşun havada, balığın suda yaşadığı gibi, Flaneur da kalabalığın ortasında var olmaktadır. Sevgisi, işi ve gücü kalabalık insan topluluğudur. Kusursuz Flaneur için, kalabalığın ortasında, hareketin iniş-çıkışları, fani ile ebedi arasında olmak büyük bir zevktir;

⁴⁷ "Flaneur" terimi Fransızca'da eril olarak kullanılmaktadır. Dişil versiyonunda "Flaneuse" olarak kullanılır ama genel çerçevede "Flaneur" olarak kullanıldığı için bu şekilde kullanılmıştır.

⁴⁸ Walter Benjamin, **Pasajlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 92.

⁴⁹ Tuğba Doğan, **Walter Benjamin'de ve Yusuf Atılgan'da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme.**, Cogito, 2007, s. 103.

evinden mesafelerce uzakta olmasına rağmen her yerde kendi evindeymişçesine hissetmek, dünyanın merkezi olmak. Dünyanın merkezindedir, onu gözlemler ama ondan gizlenir.

Flaneur'ün, kendisini tüketim toplumu gözlemcisi olarak kabul ettirdiğinden bahsedilebilmektedir. Flaneur'ler, etraflarında olan bitenleri eleştirel bir gözle izleyerek yalnızca kendi iç dünyalarını kuran insanlar olarak görülmektedir. Bir anlamda arşivci olarak düşünülebilmektedirler. Bazılarının gördüklerini yazı, resim ve diğer sanat türleriyle belgelediği bilinmektedir. Bunun sonuçlarını ilk modern sanat akımlarının meyvelerini özellikle Empresyonist/Empresyonist akıma katılan ressamalarda görmek mümkündür. Örneğin; Edouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Edgar Degas, Gustave Caillebotte, Henri de Toulouse-Lautrec; bazıları kent hayatı tema olarak seçmişken bazıları da direk açık havada çalışmayı tercih ederek atölyeyi tüm evren haline getirmişlerdir.

1.2.2 Estetik Algıda Rasyonel Düşüncenin Çöküşü: Romantizm

Romantizm; 19. yüzyılın ilk yarılarında Avrupa'da ortaya çıkan bir düşünce biçimi, yaşam tarzı ve sanat akımı olarak tabir edilebilmektedir. Romantizmin insan hayatının tüm yönlerini etkilemesinin en önemli nedenlerinden biri de toplumsal bir olgu yaratmış olmasıdır. Bu sosyal olgularda; 18. yüzyılın ortalarından itibaren geliştirilen ve Us'u merkeze almış olan Aydınlanma felsefesine karşı oluşan ideolojik sistemler olarak Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi düşünülebilir.

Dönemin sosyolojik olgularının olumlu ve olumsuz yanlarından beslenen Romantik sanatçılar, kabul gören sanat standartlarını yok ederek romantik akımı; sübjektif, irrasyonel, duygu, heyecan, içgüdü, hayal gücü, ifade özgürlüğü, sezgi, bireysellik, bilinçaltı, yalnızlık, doğaüstü, yaratıcı deha, doğa sevgisi, doğa ile özdeşleşme, vatanseverlik konuları üzerinde kurmuşlardır.

Romantik sanatçılar, 'sanat insan duygularının ifadesidir' diyerek sanatı iç dünyayla, sanatçının duygusal deneyimleri ve ifadeleriyle ilişkilendirir. Buradaki önemli başlıklar iç yaşam, ruhu ifade edebilme yeteneği, ifadenin özgünlüğüdür. Bu yönelimleriyle, Romantik ressamların taklide dayalı mimetik geleneğine son vermeye zemin oluşturdıkları görülmüştür⁵⁰.

⁵⁰ Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, Estetik Modernizmin Tasviyesi, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, S. 107.

Avrupa ülkelerinde Romantizm, eşzamanlı ve homojen bir hareket olarak gözlemlenmemiştir. Farklı zaman ve mekânların, her toplumun kendine has özellikleriyle zenginleştirdiği romantik eğilimlerin ortak bir düşünce yapısına dayandığını belirtmek gerekir. Elbette romantizm, Devrim Fransı, Napoleon savaşları veya Restorasyon dönemi Fransa'sı ile parçalara ayrılmış Almanya veya değişik işgaller İtalya'sı gibi farklı ülkelerde benzer etkiyi yaratmamıştır⁵¹. Sanatçıların romantik temalara yaklaşımında ve her ülkenin sanatsal gerçekliğinde yer alan temalarda benzerlikler olsa da üslup ve yön farklılıkları da vardır.

Ulusal Romantizm Fransa'da ortaya çıkmıştır. Romantik dönemin önemli sanatçılarından biri olan ve “Halka Önderlik Eden Özgürlük” adlı tablosuyla tanınan Delacroix, özgürlük fikrini Caspar Friedrich David'in eserlerinde (Alman Kanadı) olduğu gibi soyut kavram olarak ortaya dökmemiştir.

Eserde, elinde bayrak tutan bir kadın tarafından somutlaştırılan ve aynı zamanda erotik çağrışımlarla dolu "alegorik" bir karakter yer almaktadır. Bu arada devrim sırasında Delacroix'in isyancıların yanında yer aldığından da bahsetmek gerekir. Kardeşine yazmış olduğu bir mektupta *"Devrim için savaşamıyorsam, en azından devrim için resim yapmalıyım"* diye yazmıştır⁵².

⁵¹ Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999. s. 13.

⁵² Anna Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 2005, s.61.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://mozartcultures.com/delacroix-ve-halka-onderlik-eden-ozgurluk/>

(Erişim Tarihi : 27.07.2023)



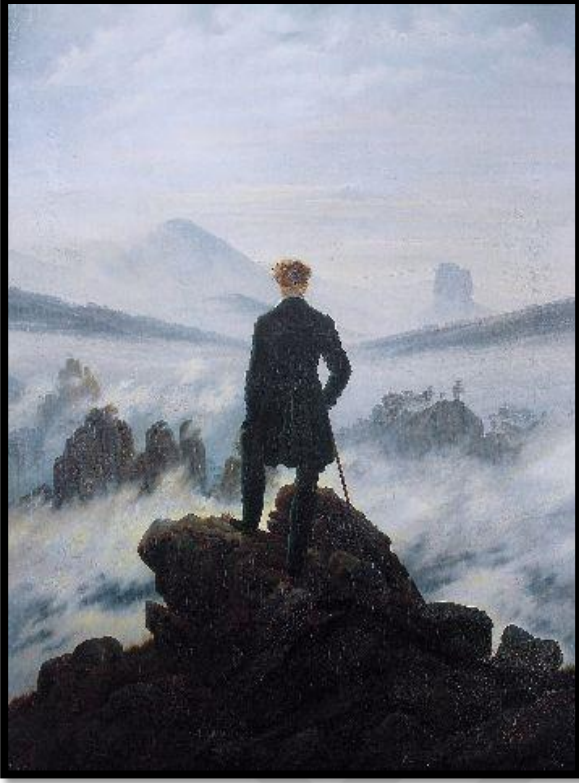
Resim 1 Halka Önderlik Eden Özgürlük, Eugen Delacroix, 1830

Alman Romantizmi esas olarak doğa ve insan arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Kant bu hareketin temellerini Almanya'da atmıştır. Kant, “Saf Aklın Eleştirisi” adlı eserinde aklın her şeyi başaramayacağını savunur⁵³. Bu nedenle, içsel hisler ve duygular önemlidir. Kant'ın bu görüşleri, Almanya'da Romantizmin doğuşunu ve gelişimini kesin olarak şekillendirmiştir.

Liberal düşünürleri takip eden baskıcı bir dönem yaşanırken, Almanya'da Romantizm heyecanı yerini hüsrana ve terk edilmişlik duygularına bırakmıştır. Alman Romantizmi'nin ulusal değişim ve birleşme hayalleri beyhude çıkmış ve insanların siyasete katılma fırsatları ciddi şekilde sınırlı olduğu için evlerine çekilmişlerdir⁵⁴. Fransa'da olduğu gibi Almanya'daki ulus-devlet kavramından farklı olarak Romantizm, öznel, doğal ve sezgisel duygular alanı etrafında şekillenmektedir. Bu durumla birlikte Casper David Friedrich'in resimleri, bireyin doğaya karşı duygusal durumunu ifade etmektedir.

⁵³ Immanuel Kant, **Arı Usun Eleştirisi**, İstanbul, İdea Yayınlar, 1993, s. 64.

⁵⁴ Krausse, **a.g.e.**, s.59.



Resim 2 Bulutların Üzerinde Yolculuk, Casper David Friedrich, 1818

Kaynak: (Çevrimiçi) www.wikiart.org/en/casper-david-friedrich (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 3 Kar Fırtınası, J.M.W. Turner, 1842, Tate Müzesi

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/jmw-turner/the-sea-toil-and-terror> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)

İngiliz tarafında Romantizm yine doğa ve birey arasındaki ilişkide şekillenmektedir. Romantizm, zamandan olduğu kadar mekândan da kaçınmaktadır. Sanatçı, manzara resimlerinde harabeye olan tutkusu ile zamanın geçişine dair algısı arasında melankolik ve düşsel bir atmosfer yaratmaktadır. Bundan dolayı bu yer, izleyiciye kaçınılmaz olarak ıssız ve kasvetli görünmektedir. Bu konu ile ilgili olarak Turner, " Kar Fırtınası" adlı tablosunda zamanın geçip gitmesi duygusuna odaklanmaktadır.

Baudelaire için romantizm, sanatçının duyarlılığında saklıdır. Modern sanat ve romantizm tamamen aynı anlama gelmektedir. Odak noktası bütünlük, maneviyat ve sonsuzluk özlemidir. Renk, en önemli anlatım aracıdır.

Fransız Devrimi'nden sonra ortaya çıkan Romantizm akımı, düşünce ve felsefi söyleme dayalıdır; dış gerçekliği anlamak ve analiz etmek için yalnızca aklın yeterli olmadığı, ancak duygu ve duyuların çözebileceği fikridir. Aklın hâkimiyetinden kurtuluş, sanatta ilahi auranın

yok olmasıyla sonuçlanmış ve insan, tüm yaradılışın merkezi haline gelmiştir. Ayrıca sanat, insanın kendi gerçekliğinin bir temsili olarak, insana, onun içsel duygularına, deneyimlerine ve insan ruhuna değer veren bir varlık olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Artun'un "Modern Hayatın Ressamı" adlı eserinin tanıtım yazısında şu ifade yer almaktadır: *"hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat, tanrı katından insan katına döner"*. Böylece Rönesans'tan bu yana egemen olan söylemleri aşan Romantizm akımı, modern sanata ve hayata yeni bir yön vermiş ve modernizmle kronikleşen yeni kırılmaların, karşıtlıkların ve akımların yolunu açmıştır⁵⁵.

Romantikler, doğayı insan iradesi fikriyle karşı karşıya getirmişlerdir. Onlar için doğa, sanatçının nihai olarak şekillendirdiği malzemeden ibarettir. Sanat insan doğasını göstermeli, doğayı taklit etmemelidir. Bu iddia ile klasik mimetik teorisinin terk edildiği de açıktır. Sanat artık doğadan çok insan doğasının bir temsili haline gelmiştir. Tıpkı Kant'ın modern sanattaki özerk öznelerinin kendilerini dış dünyadan bağımsız hale getirip fenomenal dünyayı kendi epistemolojik kategorilerine göre yeniden inşa etmeleri gibi, modern sanatçılar da doğal dünyanın imgelerinin birebir taklidini terk etmiş, kendi duygu ve düşünceleri doğrultusunda nesneleri çizmeye ve tanımlamaya başlamışlardır⁵⁶.

José Ortega y Gasset, "Sanatın İnsansızlaştırılması" adlı denemesinde, 19. yüzyıl sanatçılarının dayatmacı estetik unsurları minimuma indirdiğini belirtmiştir. Bu girişim, Ortega'nın sözleriyle, sanatın saflaştırılmasına yönelik bir tavidir⁵⁷. Ortega'nın bahsettiği ve Romantik sanatçılarda gözlemlenen katı nesneleri indirgeme konusu, sanatın gündelik hayata yöneliminin de yolunu açmıştır. Bunu estetik sayesinde başarmışlardır. Bu konuda Marcel Duchamp'tan farklıdır. Ayrıca bu tür avangardist ifadelere, Romantizme yönelik sanat ve yaşam arasındaki engellerin kaldırılması da eşlik etmektedir.

Aynı makalede Ortega, "yeni" sanatın tanımını da yapmıştır. Ortega'nın "yeni" sanat tanımı, Romantizmin ilk adımlarını attığı avangart sanatın belirleyici özelliği olarak okunabilmektedir⁵⁸. Peter Bürger'e göre Avangardistler, Hegelci anlamda sanatın yok edilmesini tavsiye etmişlerdir. Mesele sanatı ortadan kaldırmak değil, sanatı korumak ve onu bir yaşam biçimine dönüştürmektir⁵⁹.

⁵⁵ Baudelaire, **a.g.e.**, s.21-22.

⁵⁶ Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 107-108.

⁵⁷ Jose Ortega y Gasset, **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, Ankara, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s.360.

⁵⁸ Gasset, **a.g.e.**, s. 361.

⁵⁹ Bürger, **a.g.e.**, s.99.

Romantizm ile birlikte sanatta ifadenin süreksizliği; biçim ve içerik arasındaki ilişkinin kesilmesini gerektirmiştir. Bu şekilde resim, geleneksel perspektif kurallarını aşmaya başlamıştır. Biçim ve içerik arasındaki azalan evrensel uyum, doğaya olan bakış açısında da kademeli değişikliklere yol açmıştır. Doğayı göz önüne alan bir sanatçı, gördüğünü değil, düşündüğünü resmetmektedir. Bu, resimde şekilsel bozulmalara neden olmuştur. Guillaume Apollinaire, “Modern Resimde Konu Üzerine” adlı makalesinde, bir ressamın doğayı gözlemlediğinde bile onu taklit etmekten ve doğanın temsilini tasvir etmekten kaçındığını söylemiştir. Apollinaire'in bakış açısına göre sanatta gerçeğe yaklaşmak önemini kaybetmiş, modern resimde konu önemsiz hale getirilmiştir⁶⁰.

Modernizmle birlikte fragman estetikten bahsedilmeye başlanmıştır. Öte yandan, form artık klasik, akademik olarak kabul edilen resim (peinture) değildir. 19. yüzyıldan itibaren insan bedeni de parçalarıyla temsil edilmeye başlanmıştır. Bedenler artık sadece yekpare formda değil, aynı zamanda eller ve ayaklar gibi belirli bölümleriyle ve fragmanlarıyla temsil edilmektedir. Ek olarak, kanvasın kenarları gövdeyi bir noktadan diğetine kesmeye yardımcı olmaktadır. Örneğin, Degas ve Manet'de, resim yüzeyinin kenarındaki kişiler, tesadüfi bir durum izlenimi verecek şekilde kısmen çerçevelenmiştir. Linda Nochlin'in görüşüne göre, rastgelelik hissi veren bu teknik, sanatçının niyetini modernizmin biçimsel bütünlüğünden kopma stratejisi olarak vurgulamaktadır. Nochlin, vücut parçalarının tasvirini modernite için bir metafor olarak yorumlamaktadır⁶¹.

⁶⁰ Harrison -Wood, **a.g.e.**, s.213.

⁶¹ Linda Nochlin, **The Body in Pieces, The Fragment as a Metaphor of Modernity**, Londra, 2001, s. 37.



Resim 4 Üç Balerin, Edgar Degas, 1873

Neoklasiklerin aksine, Romantikler çizgilerden çok rengi vurgulamaktaydı. Bu nedenle Neoklasikler Romantiklere "sarhoş bir süpürgeyle resim yapanlar" adını vermişlerdi, onlara göre Romantikler eskiyi yıkıyor ve renk uğruna her şeyi mahvediyorlardı.

Romantizmde biçimin yerini renk almıştır. Duyguların tuval üzerine renklerle aktarılabilmesi romantik bir gelenek olmuştur. Bunun izleri William Turner ve Eugene Delacroix gibi Romantik sanatçıların eserlerinde görülebilmektedir. Sonraki dönemlerde, bu tür renk etkisi Alman Dışavurumcuları'nda, Van Gogh'da ve özellikle Matisse'de yüksek derecede önem sahibi olmuştur. Aslında, Romantik sanatçılardan başlayıp Fovist ve Alman Dışavurumculuğuna kadar devam eden tema, yerini renge, biçim değişikliğine ve deformasyona bırakmıştır.

Bu bağlamda Goethe'nin renk kuramı, duyguların renk aracılığıyla ifade edilmesi açısından da önemli görülmektedir. Goethe'nin renkleri belirli duygularla eşleşmektedir. Goethe renk çarkını iki kısma bölmüştür. Sarı, turuncu ve kırmızı "pozitif" renkler olup heyecanlı ve arzu dolu hisler uyandırmaktadır. Diğer kısımda "negatif" renkler yer almaktadır; turkuaz (mavi-yeşil), mavi ve mor renkler huzursuz, hassas ve rahatsız hisler uyandırmaktadır. Lawrence Going'e göre W. Turner'ın "Tufan Akşamı-Gölge ve Karanlık" adlı tablosu negatif,

“Işık ve Renk- Tufan Sonrası Sabah” adlı tablosunda ise pozitif renklere örnek olarak gösterilebilmektedir⁶².

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-shade-and-darkness-the-evening-of-the-deluge>
(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 5 Tufan Akşamı, Gölge ve Karanlık, Willian Turner, 1843

Kaynak: (Çevrimiçi) https://de.m.wikipedia.org/William_Turner,_Light_and_Colour(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 6 Işık ve Renk: Tufandan Sonra Sabah, Willian Turner, 1843

⁶² Lawrence Gowing, **Turner: Imagination and Reality**. London, Museum of Modern Art, 1966, s.51.

Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı isimli yapıtında, renklerin modern sanatta yer aldığı aktif durumdan bahsetmektedir. Baudelaire'in bakış açısına göre “*Romantizm kuzeyin oğludur. Kuzey de koloristtir; düşler ve peri masalları sisin çocuklarıdır. Ateşli koloristlerin vatani İngiltere ve Fransa'nın yarısı Flandre sislere gömülmüştür. Venedik de suların altındadır. İspanyol ressamalara gelince onların etkisi renkten çok kontrasta dayanır. Buna karşılık Güney natüralisttir, çünkü doğa orada öyle güzel ve durudur ki, hiçbir şeyin özlemine çekmeyen insan, gördüklerinden daha güzelini zaten yaratamaz. Orada sanat açık havadadır.*⁶³” Rengin önemi, irrasyonel olanı da içermektedir. Baudelaire'in sözlerini ödünc alırsak, “*Saf bir modelcinin ana meziyeti, temiz ve kesin çizgilerdir.*⁶⁴” Dolayısıyla ressamın resme yaklaşımı akılcıdır, ancak renkçinin (kolorist) yaklaşımı akılcı değildir.

1.2.3 Romantizmden Manzara Resmine: Barbizon Okulu

Avrupa resim tarihinde manzara teması 17. yüzyıla kadar ayrı bir resim türü olarak karşımıza çıkmamış, ancak yine de figüratif kompozisyonların arka planına karşı resmin tamamlayıcı bir unsuru olarak varlığını devam ettirmiştir. 17. Yüzyılda, Flandre resmindeki manzara temasının, bağımsız bir resim teması haline geldiği görülmektedir. Bu başlangıca uygun olarak, 18. yüzyılda, Rococo Entente'de yani dönemin üslubunda yapılan "Fête Galante/Picnic" konulu resimlerde, figürleri çevreleyen doğal manzaraların düz bir ikincil düzeye geri atıldığı görülebilmektedir. 18. yüzyılın sonlarında, Avrupa'yı kasıp kavuran Romantik tarzdaki manzara teması başka bir atılım yaparak, özellikle İngiliz ressamlar J.M. William Turner ve John Constable'ın açık havada yapmış oldukları eskizlerden doğan resimlerinde olmak üzere, dönemlerinin önde gelen resim türlerinden biri haline gelmiştir. Daha önce konulara arka plan olarak düşünülen manzara, Romantik dönem ile birlikte ön plana çıkmıştır.⁶⁵

1824'te Salon Sergisi'nde, dönemin İngiliz Romantik manzara ressamlarından John Constable'a ait manzara resmi sergilenmiş ve bu durum o zamanlar Paris sanat camiasında büyük önem taşımıştır.

⁶³ Baudelaire, a.g.e, s.97.

⁶⁴ Baudelaire, a.g.e, s.104.

⁶⁵ Zeynep İnankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı. İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997, s.34.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:John_Constable_The_Hay_Wain

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 7 Saman Arabası, John Constable, 1821

Constable'ın bu manzara temalı eserleri, birebir doğa gözlemleriyle yola çıkarak ifade edilmiş ve daha önce Fransa'da görülen manzara resimlerinden bütünüyle farklı yönlerde tesir etmiştir. Constable'ın açık hava fonunda yapmış olduğu eskizler ve bu eskizlerden yola çıkarak yaptığı tabloların yer aldığı sergide, en çok da ağaçların ve çimenlerin canlı yeşil renkleri ressamı şoke etmiş ve onlara açık havada çalışmaları konusunda ilham kaynağı olmuştur.

Germain Bazin, sanatçıların 19. yüzyılda sanatın gücünü elinde tutan burjuvaziye karşı gelerek manzara resmine yeni bir anlam yüklendiğini ifade eder.⁶⁶

Arnold Hauser bu durumu, Fransa'da artık Klasik anlayıştan ya da hayalperest olan Romantizm anlayışı yerine, doğayı olduğu gibi resmetmek isteyen bir sanatçı topluluğu grubu olduğundan bahseder.⁶⁷

⁶⁶ (Çevrimiçi) <https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/barbizon-ekolu-nedir-ozellikleri/>. Erişim Tarihi: 20.05.2023.

⁶⁷ Krausse, a.g.e, s.64.

Buradaki ressamın açık havada, doğayı gözlemlemeye dayalı dış mekân resimlerine odaklanmaları ile modern manzara resimlerinin de temelleri atılmıştır. Büyük kent merkezlerinin ve sanayinin doğuşunun da görüldüğü bu süreçte, sanatçılarda el değmemiş doğaya ulaşma isteği gelişmeye başlamıştır. Bu bağlamda manzara teması da ressamlar tarafından sıklıkla işlenmeye başlamıştır.

Bir grup Fransız ressam, ünlü İngiliz ressam John Constable'ın doğa önünde ve açık havada oluşturduğu modellerden hareketle romantizm resim stiline dâhil ettiği görünüm tablolarından esinlenerek, bu tarzda tablolar oluşturmaya ve atölyelerinin karanlık ve yapay ışıktan çıkmaya başlamışlardır. Fransız Sanat Tarihçisi, manzara resimlerindeki bu gelişmeyi şu cümlelerle anlatmıştır: *“Alçak kabartmanın egemenliğinden kurtulan peyzaj ressamı, Romantik dışavurumculuğa uygun düşen bir teknik bulabildiler ve bu arada işçilik konusunda Hollanda okulundan birçok şey öğrenmekten de geri kalmadılar.”*⁶⁸

1830’larda, bir grup sanatçı, halk ayaklanmasının yarattığı huzursuzluktan ve Klasikçiler ile Romantikler arasındaki çatışmadan kaçmak için Paris'teki Fontainebleau Ormanı civarındaki Barbizon köyüne giderek, Barbizon Okulu olarak bilinen bu okulu kurdular. Kral I. François (1515-47) döneminde Fontainebleau Mektebi adında ayrı bir okul olduğundan aynı isim kullanılmamıştır. Burada sanatçıların belirli bir kolektif çalışması ya da tarzı bulunmaz. Fakat hedefleri aynıdır: atölyeden çık ve doğada çalış. İzlenimcileri bu yapıları ile büyüleyen Barbizon Okulu sanatçıları, doğayla olan sıcak ilişkileri, gerçekliği gözlemlemeleri ve temsil etmeleri bakımından Romantizm ile Realizm arasında bir geçiş dönemini temsil etmektedir.⁶⁹ Açık havada çalışan sanatçılar, hareketin ilk anlarını eskiz şeklinde kaydederler. Akımın ilk öncülerinden olan Barbizon ekolü ressamı ise açık havada yaptıkları eskizleri atölyede bitirmişlerdir. İzlenimci ressamı ile Barbizon okulu ressamı arasındaki temel fark budur. Bu nedenle İzlenimci eserler bitirilmemiş, yani yarım kalmış olarak tanımlanmaktadır.

Barbizon ekolü ismiyle bilinen bu topluluk; eserlerini kesmeden, ekleme yapmadan, doğrudan gözlemleyerek, natüralist bir yaklaşımla tuvallerine yansıtmışlardır. Doğayı gözlemlemenin ön planda olduğu eski Yunan sanatına dayalı batı resim sanatı uygulamasında temel kurallar; çizilen nesnelerin doğru gözlemlenmesi, perspektif kurallarına doğru uyulması, ışık ve gölge efektleri gibi başlıca kuralları içermekteydi. Özellikle portre ve natürmort gibi iç mekanlarda ve yapay ışık altında yapılan resimlerde, model veya konu tam olarak

⁶⁸ Germain Bazin, **Sanat Tarihi**, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1998, s. 428.

⁶⁹ Semra Germaner, “Barbizon Okulu”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul 1997, s. 192.

gözlemlenerek görüntüler oluşturulabilir. Ancak söz konusu manzara olduğunda, doğa gözlemi dış mekânda olma süreciyle sınırlı kalmakta ve iç mekânda tamamlanan doğa resimleri mecburiyette kurmaca bir özellik taşımaktadır. 19. yüzyıl Barbizon ekolüyle ortaya çıkan dış mekânda çalışma ve resim yapma geleneği, ressamların gökyüzündeki ışık değişikçe çevrelerini gözlemlmelerine olanak sağlamıştır. Sonuç olarak ressamlar, doğanın renklerinin ışıktan etkilendiğini anlaşımlardı. Bu süreçte yapıtlarını bitirene dek saatlerce benzer pozisyonda oturup çalışmışlardır; bu, sanatçılara doğa karşısında stresli bir inceleme sürecinden geçmeleri konusunda zorlamış, ilk bakışta göremedikleri detayları görmelerini sağlamış ve gördüklerini hemen resimlerine yansıtmak için hızlı çalışmaya itmştir. Bütün bu zorunluluklar sanatçılara açık havayı bütün canlılığıyla gösterme yeteneği kazandırmıştır⁷⁰.

Başlangıçta yalnızca yedi kişiden oluşan ve açık havada güneş ışığında doğayı resmeden grup, zamanla birçok ressamı etkilemiş ve gruba diğer ressamların da katılmasıyla üye sayısını hızlı bir şekilde arttırmıştır.

1840'larda, tüp boyanın icadı ve hafif portatif şövalelerin ticarileştirilmesi, dış mekân boyama pratiğinin gelişmesinde önemli bir adım olmuştur. Empresyonist /İzlenimci sanatçılar, kendilerini dış mekânda eser üretme geleneğini benimseten Barbizon Ekolü sanatçılarının halefleri gibi kabul etmektedirler. Kapalı bir mekânda sıkışıp kalmak yerine, Fransız kırsalına gitmeyi ve burada resim yapmaya devam etmeyi tercih etmişlerdir. Seine Nehri kıyıları, Deauville ve çevresindeki plajlar ve Normandiya'daki Rouen ve Le Havre limanları resamlara resim yapmak için hareketli manzaralar sağlamaktadır. Buraları ziyaret eden ressamlar, manzara resminin akademik anlayışından uzaklaşıp doğanın yansımasını gizemli ve bilinmeyen yüce yönüyle hem korku hem de heyecan uyandıran bir yer olarak yansıtmaya düşüncesinden vazgeçerek, ona olduğundan fazlasını yakıştırmadan gördüklerini temsil etmeye yönelmişlerdir⁷¹.

Barbizon Okulu'nun kurucularından olan J. F. Millet, Fransız resminde yeni bir dönemin temellerini atmış, zamanla ekolün natüralist resim tarzından uzaklaşmış ve resmettiği anıtsal köylü figürlerini manzaraya katmıştır. Doğayı vurgulayan ve yücelten resimleri ile doğayı tam olarak görüldüğü gibi tasvir etme fikrine sahip olan Barbizon natüralistiyle başlayan Millet,

⁷⁰ Burcu Pehlivan, "19. Yüzyıl Fransız Resim Sanatında Manzara", **Sanat Dergisi**, C:37, 2001, s. 174-199.

⁷¹ Elif İpek Akkaya, "Akademik Sistemden Empresyonist Resim Pazarına: 19. Yüzyıl Fransa'sında Sanatçının Kariyer Gelişimi" İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2016, s. 100.

resimlerinde gördüklerini doğru gördüğü gibi yansıtmamış, gerçekliği kendi etrafında yeniden kurarak etkisini artırmak için eklemeler ve çıkarmalar yapmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://umaid.art/wp-content/uploads/2022/07/courbet-24.jpg>

(Erişim Tarihi: 21.06.2023)



Resim 8 Başak Toplayan Kadınlar, Jean François Millet, 1857

Millet'nin fikirlerine sempati duyan Gustave Courbet, gerçeği toplumun tüm kesimlerine sunarak ve ortak bir hedef izleyerek “toplumun gözünü açma” fikrini ortaya atmıştır. Böylelikle 19. yüzyıl Fransız sanat hareketinde Gerçekçilik/Realizm akımının öncüleri haline gelmişlerdir. Ancak natüralizm ile realizm birbirine çok benzediğinden, ilk bakışta bu iki anlayışı birbirinden ayırmak çok zordur. Millet, açık havada doğaya karşı manzara resimleri yapmak amacıyla toplanan Barbizon ressamlarının arasında, Courbet ise doğup büyüdüğü Ornans ve çevresini resmetmiştir. Natüralist bir yaklaşımla 19. yüzyılda Fransa'da meydana gelen toplumsal olayları, sınıf farklılıklarını tüm gerçekliği ile resimlerinde göstermiştir.



Resim 9 Öğlen Molası, Jean Francois Millet, 1866

Barbizon ekolü sanatçıların eserlerini, kendilerine has tarzları ve özel ilgi alanlarına yönelim sonucu yaratmış olmaları sonrasında, daha farklı temalar üzerine yapıtların ortaya çıkmasının önü açılmıştır. Karanlık ve ürkütücü meşe korularının hâkimiyeti genelde Rousseau'nun rüzgârlı ve kasvetli manzaralarında hissedilmektedir. Narcisse Virgilio Diaz'ın, renk yaratmak için kalın boya katmanları ile yapmış olduğu orman resimlerinde parlak gökyüzünde çoğunlukla insanlar ve otlayan hayvanlar yer almaktadır⁷². Troyon'un manzara resimlerinde otlayan inekler ve koyunlar görülebilmekte olup, okuldaki diğer resamlara göre daha az insan figürü kullanmış ve daha çok hayvan figürlerini resmetmiştir. Genellikle üstündeki tente sayesinde gölgedeki bir teknede çalışan Charles François Daubigny, parıltıyan nehirler ve göletler çizmiştir.

⁷²(Çevrimiçi) <https://www.cotegite.eu/pages/la-foret/barbizon-le-circuit-des-peintres.html> Erişim Tarihi: 06.02.2022

1.2.4 Gerçekçi Arayışlar: Realizm/Gerçekçilik

Estetiksel ve yazınsal bir konsept olan Realizm/Gerçekçilik, 1900 yılların ilk yarısında Fransa'da doğmuştur. Realizm/Gerçekçilik, plastik sanatlarda gündelik yaşamının problemlerini görüldüğü haliyle ve ayrıntılı bir şekilde göstermeyi hedefleyen bir sanat anlayışıdır. Romantizm, klasisizme karşı bir isyan olarak belirtilmişti. Realizmin ise hem Romantizme hem de Klasizme karşı bir isyan niteliğinde olduğu söylenebilmektedir. Romantizmin dramatik şekillere ve klişelere karşı tavrı, gerçekçiliğin önünü açmıştır.

Realistler, 19. yüzyıl Avrupa'sındaki sosyal ve ekonomik iniş-çıkışlardan büyük ölçüde etkilenmiş; sanatı klasik ve romantik akımların yapmacıklığından korumak, modern yapıtlar yaratmayı, temalarının ana ögesi olarak üst kademe insanları değil toplumun alt sınıflarından insanları seçmeyi amaçlamışlardır. Realizmin/Gerçekçiliğin amacı, gündelik hayatı nesnel bir bilimsel tavırla incelemek ve bir bilim insanı gibi tarafsız bir yaklaşımla sunmaktır.

Romantizmin hayattan kopmasına, toplumsal sorunlara aldırışsızlığına ve marazi duygusallığına karşıt görüş benimseyen realistler, toplumsal sorunlara özel bir ilgi göstermişlerdir. Bu çağda, kırdan kente göç, sendikalar, yoksulluk ve işçi hakları gibi insani sosyal sorunlar bulunmakta, romantizm bunları görmezden gelen toplulukta yer almaktadır. Bu süreçte idealist felsefenin yerini materyalist felsefe almıştır. Romantizm hayal ürünü olanı gösterirken, realizm ise tüm olağanlığı ve çirkinliğini de dâhil etmekle birlikte tüm gerçekçiliğiyle somut olanı göstermektedir.

Raslantısallık içeren gerçekçilikte sanatçı, her kesintiye seçim yapmadan tuvale aktarmaktadır. Sanatçı, zihinsel çabadan çok el becerisini kullanmaktadır. Sanatçı, nesnelerin gizli ifadelerini arayıp ortaya çıkarmaktansa, doğal ışıktaki, yalnızca doğayı gördüğü gibi yansıtan eserler yaratmayı tercih etmektedir.

Realizm/Gerçekçilik, işçi sınıfının sanatsal bir hareketi olarak başlamış olup, bu hareketin ilk ustası, burjuvaziye saygı göstermeyen bir halk adamı olan Courbet'tir⁷³.

Bu akıma "Realizm" adını veren Gustave Courbet (1819-1877) idi. 1855'te Paris'te bir barakada açtığı kişisel sergisini Le réalisme, G. Courbet olarak isimlendirmiştir. Courbet'nin "Realizm"i sanatta devrim niteliğinde başlangıç olmuştur. Courbet sadece doğayı incelemek istemiştir. Resimlerinde gerçeği o zamana kadar alışılmış olan zarif bakış açısıyla değil,

⁷³ Hauser, a.g.e, s.264.

tamamen yeni bir bakış açısıyla yansıtmaya çalışmıştır. Aslında, genellikle görme ile ilgili olduğu varsayılan gerçek kuramı ve onunla ilişkilendirilen realizm akımının ilk kez doğrudan görsel alanla ilgili resimlerde bulunması şaşırtıcı değildir.

Üslup ve konu seçimi açısından Courbet'nin çalışmaları, Barbizon ekolünün resim anlayışına karşılık gelmektedir. Ressamlar, Akademi'ye meydan okuyarak geliştirdikleri gerçekçi bakış üslubuna dayalı resimler üretmişlerdir. Bu sanatçılar, idealize edilmiş manzaraların yerine doğayı kendi gerçekliklerinde tasvir etmişlerdir. Akademilerde, saygın resimlerin, saygıdeğer insanları temsil etmesi gerektiği düşüncesi hâlâ yaygındı. İşçilerin ve köylülerin, Benelüks ülkelerinin ustalarının geleneğinde yalnızca 'günlük hayat' resimlerinde yer almalarının uygun olacağı anlayışı olarak baskındır. 1848 Devrimi yaşanırken, bir grup sanatçı, Constable'ın öğretilerini takip etmek ve doğayı yeni bir ışıkla görmek için Fransa'nın Barbizon şehrinde toplanmıştır. Jean-François Millet de amaçları doğayı gerçeklik üzerinden resmetmek olan bu sanatçılara dâhil olmuş ve daha önce sadece soylulara mahsus olan toprağın emeğini incelikli bir şekilde eserlerine yansıtmıştır. Millet, tarlada çalışan erkek ve kadınları resmetmek için köy yaşamının manzarasını olduğu gibi resmetmek istemiş, bu resimlerinde köylülerin yaşam koşullarını olduğu gibi yansıtmaya çalışmıştır.⁷⁴

Realizm/Gerçekçilik tarzıyla nesnel anlatımın son sınırlarına ulaşan ressam, İzlenimci üslubun aktardığı anın manzarasını resmetme fikriyle bu serüvenine devam etmektedir. Biçime bakışın öznelleşmeye doğru ilerlediği bu süreçte, diğer bir taraftan biçimden kopuşun ilk adımları atılmaktadır⁷⁵.

1.2.5 Gelenekten Kopuş: Empresyonizm/İzlenimcilik

Realizmden sonra sanatta gerçeklik arayışı derin ve yüzeysel gerçeklik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İlki Renoir, Monet ve Sisley'de görülmüş olan Empresyonizm/İzlenimcilik; ikincisi ise Van Gogh ile Cézanne'da görülmüş olan ve Kübizm'in yolunu açan Post-Empresyonizm/İzlenimcilik Sonrası'dır. Bahsi geçen her iki akımda da eser ve anlam arasındaki ilişki, meta-anlatı veya sembolik düzeyden ziyade reel dünyanın hakiki yansıması olarak sanatçının deneyimlerine ve entelektüel özelliklerine dayanmaktadır. Gombrich, Realizm/Gerçekçilik öncesinde, eserlerin ortaya çıkmasında kutsal, destansı ve romantik temaların etkilerini de vurgulayarak, *“Eski güzel günlerin sanatçıları için konu önce*

⁷⁴Gombrich, a.g.e., s.402.

⁷⁵ 2. Bölümde Realizm/Gerçekçilik çok daha ayrıntılı biçimde karşılaştırmalı olarak anlatılacağı için bu bölümde genel hatlarına değinilmiştir.

geliyordu⁷⁶” demiştir. Eserin konusu, anlamı hemen ifade etmiyorsa, anlamla özdeş olmadığı görülmektedir. Anlam, biçim ve içeriğin sentezinden ve yorumlanmasından doğmaktadır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/alfred-sisley-flood-at-port-marly> (Erişim Tarihi : 21.06.2023)



Resim 10 Port- Marly’de Su Baskını, Alfred Sisley, 1872

Empresyonizm/İzlenimcilik, 1860'larda Fransa'da yayılmaya ve bulunduğu Avrupa kıtasında kök salmaya başlamıştır. Empresyonizm/İzlenimcilik fikri, natüralist resim geleneğine ile ilişkilendirilmektedir; ancak çok farklı bir varlık anlayışını ve bakış açısına duyarlılık geliştiren bir kavrayışı temel almıştır. İzlenimciliğin ve natüralizm arasındaki ilişkinin temelinde; doğanın kendisinin, insan duygularının ve öznelliğinin üzerinden anlaşılması yatmaktadır. Empresyonizm/İzlenimcilik, sanatçının öznelliğini, kendisi ve doğa arasındaki resimsel ilişkiye yerleştirmesiyle anlam kazanmıştır. İzlenimcilikte ifadesini bulan bu deneyim, Modern Sanat’a atılan en büyük adım olarak düşünülebilmektedir.

⁷⁶ Gombrich, a.g.e., s. 577.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://fineartamerica.com/featured/country-footpath-in-the-summer-pierre-auguste-renoir>

(Erişim Tarihi : 21.06.2023)



Resim 11 Yaz Mevsimi, Pierre Auguste Renoir, 1874

İsmail Tunalı, izlenimcilik ve natüralizm arasındaki ilişkiyi; Empresyonistlerin açık havaya bir natüralist olarak yaklaşmadığını aksi takdirde basit bir fotoraf makinesi olarak görüleceklerini belirterek açıklık kazandırmıştır.⁷⁷ İzlenimciler, yeni bakış açıları sunarak doğayı yakalarlar. Ancak Empresyonist resim doğadaki nesnelerden bağımsız çalışmamaktadır.

Empresyonistlerin açık havada çalışma prensibi vardı. Bu bakımdan Barbizon ressamlarının ve realistlerinin mirasını da beraberlerinde taşırlar. Açık havada resim yapma fikrini ilk öne sunan ressam olan Eugène Boudin (1824-1898), yaptığı bir açıklamasında; açık havada yapılan resimlerin canlı fırça darbelerine yol açacağından, bu resimlerin atölye gibi kapalı mekânlarda yapılamayacağından Manet’ye bahsetmiştir. Bu sebeple, sanatçı açık havada çalışmadığı takdirde, optik görüntüleme olmayacağından canlı fırça darbeleri de olmayacaktır⁷⁸.

Empresyonistler, açık alanda çalıştıklarında, “anlık olarak” gördüklerini yani “izlenimlerini” resimlerine yansıtmaktadırlar. Onları, kendileri gibi açık alanda eserlerini

⁷⁷ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi, 1996, s.6.

⁷⁸ Turani, **a.g.e.**, s. 344.

ortaya çıkarmış Realistlerden ayıran başlıca özelliğin bu olduğu bilinmektedir. Bir Realist/Gerçekçi, çalışırken gördüklerini aynen tuvale foto-gerçekçilik yönüyle aktarmaktadır. Ancak bunu yaparken, zamanla yarışmak gibi bir dertleri yoktur. Açık havada saatlerce durup, doğayı ve figürleri resmetmişlerdir. İzlenimciler için ise zamanlama oldukça önemlidir; çünkü "o an" ile ilgilenmektedirler. Empresyonist resmin bu ayırt edici özelliği, çevrelerindeki dünyanın sürekli değişen doğasını tasvir ederken zamanın bir 'an'da yakalandığı hissine katkıda bulunmaktadır⁷⁹.

Empresyonizm denildiğinde ilk çağrışım yapan şey "ışık"tır. Realistler doğaya, Empresyonistler yüzlerini ışığa dönmektedirler. Empresyonistler, her an ışığın yarattığı değişikliği gözlemleyerek nesnelerdeki yansımaları ele almışlardır. Empresyonistler için ışık adeta tablonun asıl teması ve gayesi olmaktadır. Empresyonizm öncesi sanatçılar da eserlerinde ışıktan faydalanmışlardır; tabii ki ışık onların yapıtları için de önemli olmuştur. Ancak kullandıkları ışık genelde yapay bir ışıktır. Empresyonistler için pencerelerden içeri giren ışık veya mum ışığında aydınlatılan nesneler bir süre sonra yeterli gelmemeye başlamıştır; güneş ışığını, gerçek yansımalarıyla uygulamışlardır. Empresyonistler, nesnelerin dünyasını gözlemlediklerinde, onları tek tek değil, bir bütün olarak görmüşlerdir. Sanatçılar, nesneleri, ışığın belirlediği renklerde görüp ve bu izlenimler sayesinde onları tuvale aktarmışlardır. Böylece, Empresyonist resimde ışık artık ideal bir soyut ışık değil, titreşimli hali ile katı kontur geleneğini kırmaktadır. Işığın analizi ve parçalanmasıyla elde edilen yedi renk, nesnenin şeklinin parçalar halinde betimlenmesinin nedeni olmuştur. Işığın birbirinden ayrılan farklı renklerle temsili, ışığın yüzeyine çarptığı cismin şeklinin katı sınırların kırılmasını sağlamıştır⁸⁰.

İzlenimci sanatçılar, çevrelerinde gözlemledikleri hava ve ışık değişimleri gibi doğa olaylarının zamansal dinamiklerinden büyülenmişler, ancak bir an bulmak için o ana dönüp bakmakta zorlanmışlardır. Oluş felsefesinin de etkisiyle tabloya harcanan zaman, kararsız detayların hepsinin yansıtılmasını zorlaştırmış, gün içerisinde ortaya çıkan sahnelerin tüm durumunu tek bir resimde yansıtmayı olanaksız hale getirmiştir. Sıralı resimler, anı yansıtmaya sorununa resmin dayattığı sınırları zorlamak için direnmek gibidir. 1892-1893 seneleri içerisinde çeşitli zamanlarda Rueun Katedrali'nin yüzeyini gösteren Monet'nin resimleri bu duruma karşılık gelen örneklerdir. Bu çalışmalarda öne çıkan katedralin cephesi değil, ışığın

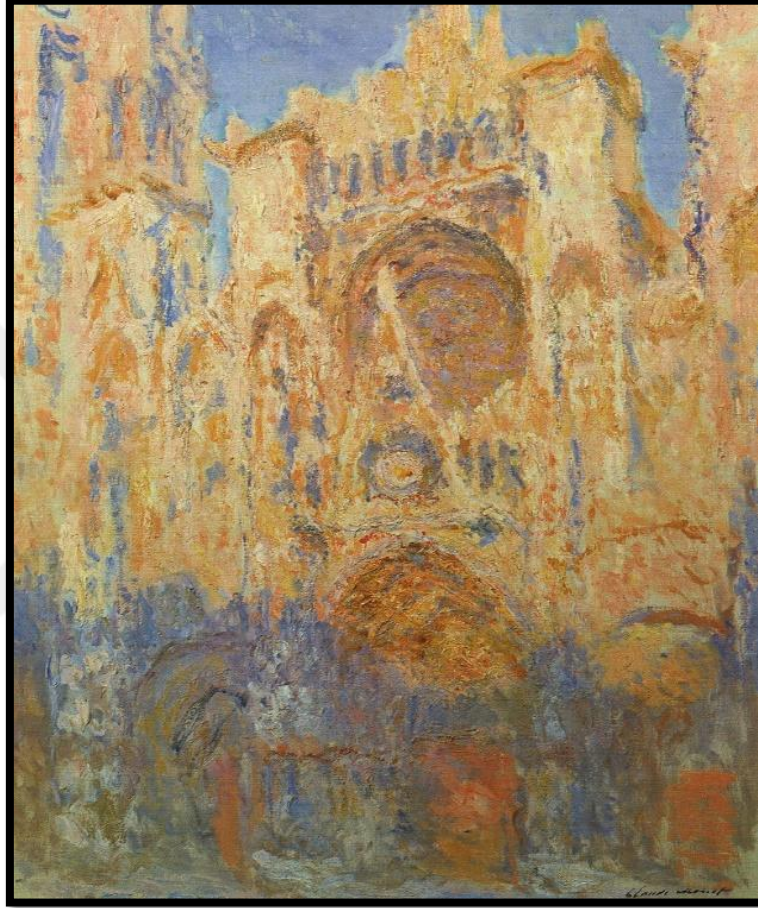
⁷⁹ James Henry Rubin, **İzlenimcilik Nasıl Okunur**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015, s. 6.

⁸⁰ Tunah, **a.g.e.**, s. 43.

taşın kesme yüzeylerindeki etkisidir. Monet, bu etkiyi izleyiciye daha güçlü bir şekilde yansıtmak için resmin çerçevesini bilinçli olarak daraltmış, yapının parçalarını resimden kesme ve çıkarma korkusu olmadan mimari detayları yumuşatmıştır⁸¹.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_-_Rouen_Cathedral

(Erişim Tarihi: 21.06.2023)



Resim 12 Roeun Katedrali, Monet, 1892

19. yüzyılda meydana gelen tüm teknolojik gelişmeler arasında, fotoğraf makinesinin icadı tartışmasız resmin dönüştürülmesinde en etkili rolü oynamıştır. Nicephore Niépce ve Louis Daguerre, 1839'da kamerayı dünyaya tanıttığında, kamera üretimi hakkında sanatçılar ve entelektüeller arasında hararetli bir tartışmaya yol açmıştır. Nesneleri günün sürekli değişen renkleri ve etkileri, karşılıklı yansımalar üzerinden değerlendiren Empresyonizm, fotoğrafla kazanılamayan ve bireysel duyumlara dayanan resim anlayışını estetik ifadeye dönüştürmüştür.

⁸¹ Nathalia Brodskaya, **Monet**, Parkstone International, New York, 2011, s. 60.

Böylece, alışılmış olan tasvir/betimleme geleneği sona ermekte ve sanatçının eserdeki öznel ve içsel varlığının ağır bastığı ve eserin tek öznesinin sanatçı olduğu edininin kapısı aralanmaktadır. Sanat tarihi kapsamında öznelliğin temel doğası, sanatçının kişiliğinin sanatta ve sanatsal ifade sürecinde birincil düzeyde konumlandırılması, sanatçının ne yaptığı değil kim olduğu ve özünün sanatsal betimlemelerine ne denli yansıttığı sanatçılar için önem arz etmeye başlamıştır. Bu bağlamda Modern Sanatın anlaşılmasındaki bireysellik, İzlenimci hareketin deneyimine dayanmaktadır.

Bir başka teknolojik gelişme olan boyanın tüpe dönüşmesi sayesinde malzemelerin artık taşınabilir oluşlarının sağladığı rahatlık, sanatçıları atölyeden çıkmaya yönlendirmiştir. İlk olarak Claude Monet olmak üzere dönemin birçok Empresyonist ressamı kayıklarını kişisel atölyeleri haline getirmiştir. Bu, ressama güneş ışığının farklı geliş açıları ile bir nesnenin renginin gün boyunca nasıl değiştiği ve aynı görünmemesine neden olduğunu gözlemleme fırsatı vermektedir.

Sanatçılar nesnelerin durağan hallerini betimlemekten ziyade renk değişimlerini resmetmeye çalışıp, doğaya olan izlenimlerini eserlerinin içeriği haline getirmeyi amaçladılar. Bu yeni gerçeklik anlayışına uygun olarak sanatçılar, kontur çizgilerini ortadan kaldırmak için serbestçe akan fırça darbeleri ve parlak boya sıçramaları kullanmışlardır⁸².

İzlenimciler geleneksel anlatıdan kopsalar da özünde natüralist olan tasvir olanaklarından yararlanmaya devam etmişlerdir. Hatta Empresyonist sanatçılar doğayı algılandığı gibi resmettiklerini ve resimlerinde nesnel doğaya gönderme yaptıklarını söylemişlerdir. Bu bakımdan resim, izlenimlerin bir ifadesi olarak dünyanın nesnel deneyimiyle ilgili olmaya devam etmektedir. İzlenimci ressamlar, içeriği doğanın kendisinden ödünç alarak, geleneksel natüralist biçimleri çarpıtarak, ışık ve renk teknikleriyle optik gerçekliği yakalamışlardır⁸³.

Empresyonist sanatçılar tarafından renk paleti açılmış; grilerden, siyahlardan, beyazlardan, kahverengilerden ve onların tonlarından kaçınılarak, parlak, canlı ve doğal renkler kullanılmıştır⁸⁴. Renklere çizgilerden daha fazla değer veren Delacroix, "*Gri, resim sanatının*

⁸² Pelin Dilara Çolak, "**Güncel Sanatta Anlam Dönüşümü**" İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 48.

⁸³ Çolak, **a.g.e.**, s.51.

⁸⁴ David Bomford, **Impressionism**, London 1991, s. 84.

*düşman*dır." ifadesiyle ve 'Dieppe Tepelerinden Deniz' adlı tablosundaki titreşim çizgileriyle Empresyonizmin öncülerinden biri olarak görülmektedir.

Empresyonistler geleneksel gölgeleme tekniklerinden vazgeçmişlerdir. Gölge artık siyahla değil, kullanılan boyanın tonuyla oluşturuluyordu. Empresyonistler doğayı gözlemleyerek, kar üzerine düşen gölgelerin asla siyah olmadığını anlamış, bu nedenle gölgeler için tamamlayıcı renkler – özellikle mavi rengini – kullanmışlardır. Bu, resmin tümünün daha parlak görünmesini de sağlamıştır⁸⁵. Flaman Barok ressam Paul Rubens (1577-1640) de gölgede siyahtan kaçınmış ve Empresyonistleri bu konuda etkilemiştir⁸⁶.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.getdailyart.com/tr/18743/eug-ne-delacroix/dieppe-tepelerinden-deniz>

(Erişim Tarihi: 21.06.2023)



Resim 13 Dieppe Tepelerinden Deniz, Delacroix, 1852

Genç Empresyonistlere ilham veren büyük skandal, 1863'te Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" eserinin "Reddedilenler Salonu"nda sergilenmesiyle yaşanmıştır. O kadar çok eser

⁸⁵ Salah Birsal, **Fransız Resminde İzlenimcilik**, Ankara, Dünya Aktüel, 2006, s. 18.

⁸⁶ Serullaz, **a.g.e.**, s. 7.

jüri tarafından reddedilmişti ki, yönetim, sanatçıların protestoları üzerine, "reddedildi" olarak işaretlendiği halde eserlerini sergilemek isteyen sanatçılar için yönetimin galerilerinin bitişiğinde yeni bir galeri açmaya karar verilmiştir. Bu hareketin içinde liberal görünme amacı yer almıştır. Ancak burada, genç ressamlar arasındaki genç Empresyonistler, Manet'nin cesur bir kompozisyon kurgusundan ilham almışlardır. Asıl adı 'Yıkanma' olan bu tablonun en çarpıcı iki unsurundan ilki, merkezi modelin asi bakışıdır. İlhamını doğal ortamından alan ve ilham perisine benzeyen kadınların alegorik kurguya bağlı kalarak bakışlarını başka yöne çevirmesine karşın, modelin bakışları sahneyi izleyicinin dünyası ile birleştirildiğinde sanat kurgusunu alt üst etmiştir. İkinci unsur ise, Manet'nin bilinçli olarak beklenmedik dokunuşlarıdır; bazen kalın ve çevik, bazen ince ve pürüzsüz fırça darbeleri gibi⁸⁷.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet> (Erişim Tarihi : 21.06.2023)



Resim 14 Kırdaki Öğle Yemeği, Manet, 1863

⁸⁷ Rubin, a.g.e., s. 22.

Charles Baudelaire, Manet'nin Rönesans resimlerini bir şekilde fahişeleştirdiğini iddia etmektedir⁸⁸. Öte yandan John Berger ise Manet'nin Olympia'da, geleneksel kadın imajını kadın figürüyle değiştirmesini bir isyan olarak değerlendirmiştir⁸⁹. İzleyiciye olan aynı çıplaklık ve aynı utanmaz samimi yaklaşım, Romantik ressam Francisco Goya'nın (1746-1828) “Çıplak Maya” tablosunda da görülebilmektedir. Goya'nın Maya resimleri de benzer bir tepki almış ve Goya tablosu nedeniyle Engizisyon'da yargılanmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Ciplak_Maya (Erişim Tarihi : 21.06.2023)



Resim 15 Çıplak Maya, Goya, 1800

Stephen F. Eisenman'ın 'Critical History of Nineteenth-Century Art' adlı eserinde, Olympia eserinin içerik ve kompozisyon açısından tutarsız olduğu savunulmuştur. Salonda sergilenmiş akademik tarzdaki resimlerin yapısının Olympia'da olmadığından bahsedilmektedir. Eisenman'ın bakış açısından Olympia oldukça kaba görünmektedir. Figürün göğsü, omuzları, kalçası ve beli orantısız görünmektedir. Eisenmann'a göre Manet, insan

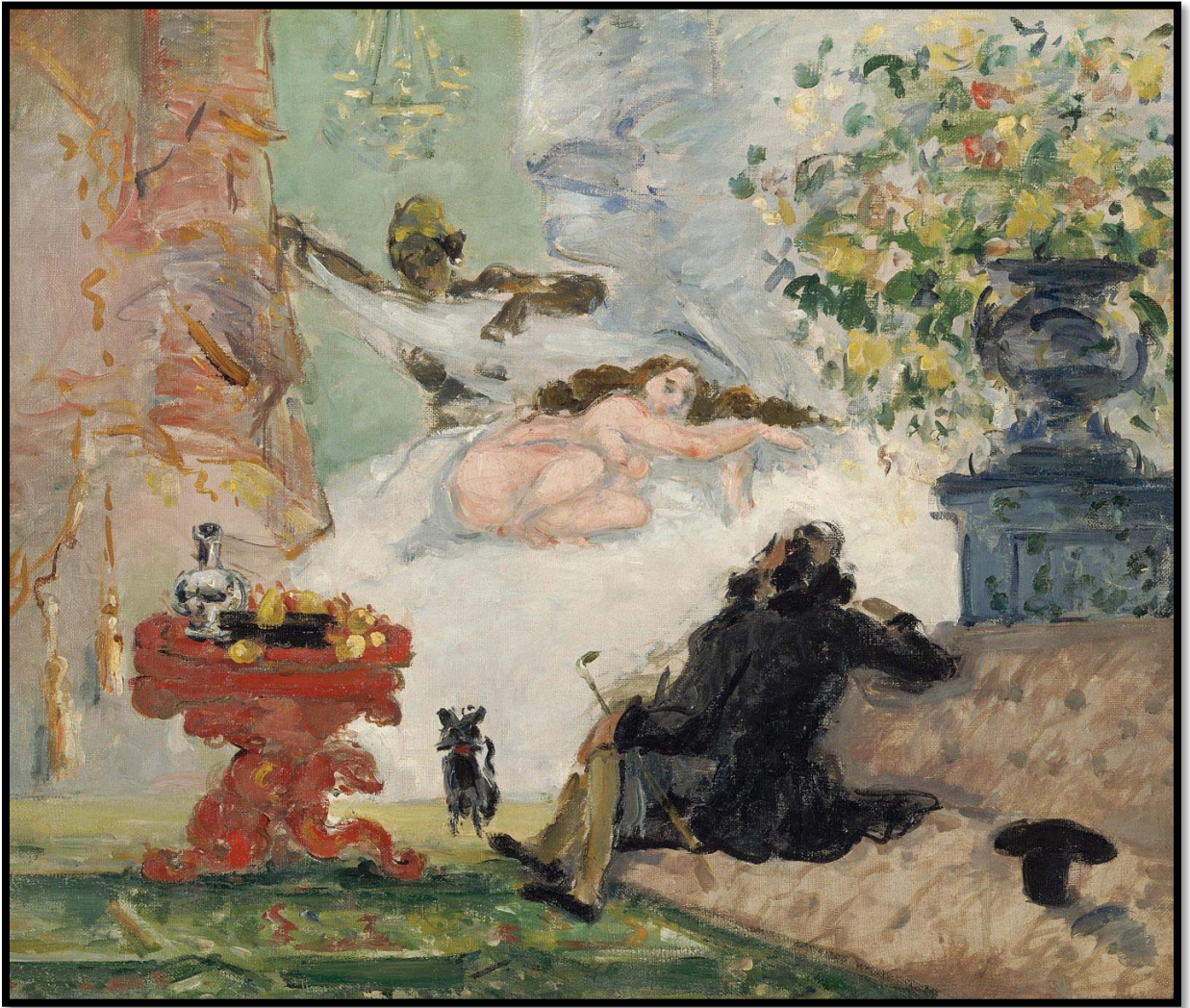
⁸⁸ Baudelaire, a.g.e, s.48.

⁸⁹ John Berger, **Görme Biçimleri**, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2020, s.63.

figürlerini akademik anlamda modellemeyi reddetmiş, gölgeleri ustaca kullanarak ilkel ve çocuk resimlerinin düzlüğünü ve bayağılığını gözler önüne sermiştir.⁹⁰

Paul Cézanne, Manet'nin yapmış olduğu Olympia'yı biraz daha öteye taşıyarak, Modern Olympia'sında kendisini eserine dâhil etmiştir. Baudelaire, böyle bir yaklaşımın modernizmin ironisi olduğunu ifade etmiştir⁹¹. Böylece hem Manet hem de Cézanne, Tiziano'ya ve onun Venüs'üne atfedilen kutsallığı yok etmeye çalışmış, her iki sanatçı da F. Beiser'in deyişiyle sanat ve hayat arasındaki engelleri yok etmeyi hedeflemiştir.⁹²

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020034889> (Erişim Tarihi: 19.07.2023)



Resim 16 Paul Modern Olympia, Cezanne, 1874

⁹⁰ Stephen Eisenman, **Nineteenth Century Art A Critical History**, London: Thames and Hudson, 1994, s.354.

⁹¹ Baudelaire, **a.g.e.**, s. 55.

⁹² Frederick Charles Beiser, **The Romantic Imperative**. Massachusetts, Harvard University Press, 2006, s.151.

Empresyonist resimler, ışık efektlerini hemen yansıtmaya çalışırken genellikle bitmemiş gibi görünmekteydi. Kısa, dalgalı, virgül şeklindeki fırça darbeleri resme enerji ve canlılık katmaktaydı; böylece parlak renkler ışığın daha fazla öne çıkmasını sağlamaktaydı. Empresyonistlerin, geçici ifadeler yaratmak için boyayı karıştırıp tuvale dikkatlice uygulamak için çok fazla zamanları yoktu. Bunun sebebi, renk, izlenimi bozmadan tuvale hızla uygulanmalıdır. Bu yüzden ilk izlenimi kaybetmemek için manzara ayrıntılarıyla değil bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir. Bu yeni fırça tekniğinin ihtiyaçtan doğduğu söylenebilmektedir. Aslında bahsi geçen fırça darbeleri yeni bir şey değildir; Barbizon ekolü sanatçıları ve Realistler de bundan faydalanmışlardır.

Empresyonistler gerçekçi bir bakış açısıyla ilk resimlerini yapmışlardır ancak gerçekçilikleri Courbet'ninkinden farklıdır. Çünkü Empresyonistler, tuvale asıl şekli değil, görünen şekli aktarmaktadırlar. Gerçek hayattaki bir manzara göz önüne alındığında, tüm detayları göremeyeceğimizi, sadece bir kısmını kavrayabileceğimizi, ancak geri kalanını görebildiğimiz için değil, orada neler olduğunu tahmin edebildiğimizden zihnimizde görselleştirdiğimizi keşfetmiş durumdalar.

Empresyonistler, hızlı fırça darbelerini tercih etseler de doğası gereği kararsız olan konuları seçmişlerdir: su, kar, narin çiçekler, bulutlar, yatlar ve kalabalıklar. Sonuç olarak, doğal bir renk ve ışık uyumu yakalamışlardı. Tuval üzerindeki dramatik canlı fırça darbeleri, hareketli noktalardan oluşan bir desen oluşturmaktadır⁹³. Empresyonist bir resimde, geometrik şekiller veya kesin eskizler olmadan, birçok düzensiz fırça darbesi, uzaktan bakıldığında canlı bir varlığın temsili izlenimi veren canlı ve titreşen darbelerle bir araya getirilmektedir. Ancak, daha yakından incelendiğinde, bunların sadece küçük fırça darbeleri olduğu anlaşılmaktadır.

Resim sanatının yöntemi ile renk, motifin yanında resmin birer öğeleri haline gelince, empresyonistler tuvalin bazı kısımlarını boş bırakmış ve beyaz kalan bu boş yerlerin de resmin temel unsuru olduğunu iddia etmek zorunda kalmışlardır. Elbette bu tavrın, yalnızca tüm çerçeve içerisinde her bir noktasının çalışılmış olduğu resmi, resim olarak adlandıran bilim adamlarını ne kadar rahatsız ettiğini ayrıca belirtmeye gerek yoktur. Ancak Empresyonistler resmin taşıyıcı malzemesi olan tuvalerini gözden çıkarmak istemediler. Burada önemli olan

⁹³ John Rewald, "The Impressionist Brush", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, C. 32, S. 3, 1973-1974, s. 24.

şey, resmin yapay bir şey olduğu, sanatsal bir yanılsama, gerçekliğin bir görünümü olduğunu göstermek istemeleri olmuştur⁹⁴.

Empresyonistlerin bilimsel perspektifi reddetmeleri ve hava perspektifini keşfetmelerinde Japon resim sanatının etkisi vardır. Japonların hava perspektifi çizgilere ve desenlere dayalıyken, Empresyonistler aynı şeyi renkler için yaptılar. Empresyonistler, yakını temsil etmek için sıcak kabul edilen renkleri (kırmızı, turuncu ve sarı) ve uzağı temsil etmek için soğuk kabul edilen renkleri (lacivert, mavi ve mor) kullandılar. Ancak daha sonra bunun gerekli olmadığını anladılar ve uzaktaki nesneler için sıcak renkleri, yakındaki nesneler için soğuk renkleri de kullanabileceklerini anlamışlardır⁹⁵.

Temsili ilişkiler kurarken doğanın deneyimini inkâr ederek, derin gerçekçiliği ortaya çıkarma ve onu anlamlandırma çabaları, Paul Cézanne, Georges Seurat, Vincent van Gogh, Paul Gauguin ve diğer sanatçılarda belirgin bir şekilde görülen çalışmalardır. Bu dönem literatürde Post-Empresyonizm olarak bilinmektedir. İzlenimciliğe tepkilerin iki farklı yöndeki kanaldan ilerlemekte olduğu ifade edilebilir: Birincisi strüktür sorunudur ki bu sorun Seurat, Signac ve Cézanne ile hayat bulur. İkinci sorun, Van Gogh ve Gauguin’de de görüldüğü gibi, sanatçıların hislerini ve fikirlerini ortaya çıkarmak, kişisel ve bilinçaltı ifadeyi vurgulamaktır. Bu iki farklı trend, 20. yüzyılda Kübizm ve Ekspresyonizm akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır⁹⁶.

Buradaki sanatçıların üslup birliği olmasa bile, ortak dürtüler sanatsal çalışmalarının merkezinde yer almaktadır. Sanatçı resimlerinde nesnel görünümünden çok görünümün hissel olarak yaşadığını göstermeye çalışmaktadır⁹⁷. Gerçeğin sınırlı tasviri nedeniyle bir nesnenin dış görünüşünü tasvir etmeyen sanatçılar, natüralist gözlemden ziyade hayal güçlerini ve iç dürtülerini dinlemektedirler. Ancak Cézanne, İzlenimci resimlerdeki kontürsüz renk sıçramalarının yarattığı karmaşık atmosferden memnun kalmayarak yapısal ayrıntılara odaklanmıştır. Resimlerinde ortaya çıkarmaya çalıştığı yapılar gerçekçi ya da idealize edilmiş formlar değil; ampirik olarak çıplak gözle doğrudan görülemeyen açılardan konuyu tasvir ederek resme genellikle üçüncü bir boyut katmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, genelde post-Empresyonist ressamlar, özelde Cézanne, natüralist tasvirden kopmaya çalışarak biçimi

⁹⁴ Krauuse, **a.g.e** , s.76.

⁹⁵ Birsal, **a.g.e.**, s. 9.

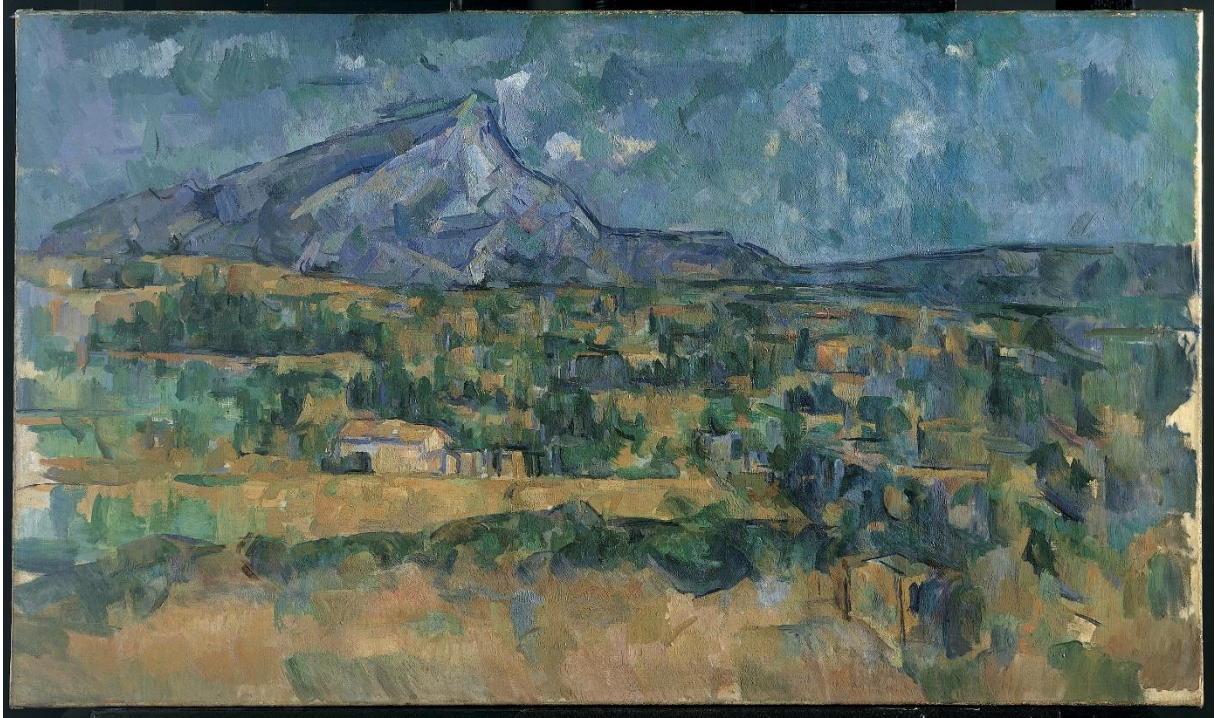
⁹⁶ Erden, **a.g.e**, s. 71.

⁹⁷ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.23.

çarpıtmaktan çekinmemektedirler. Nesnel dünya hakkındaki duygu ve düşüncelerinin ifadesine izin vermek için geleneksel ifade ilişkisini bozmaktadırlar.

Sanatı ve felsefeyi benzer bir gayenin ayrı ifadeleri şeklinde yorumlayan Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty, ‘Göz ve Tin’ isimli eserinde Cézanne’ın yapıtlarını gizli bir gerçeğin ifşası olarak ele almaktadır: *“Sainte-Victoire dağı, Aix’in üstündeki sert kayada olduğundan daha başka türlü- ama daha az enerjik olarak değil- oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır dünyanın bir ucundan diğerine. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez-resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi barındırmaktadır.”*⁹⁸

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435878> (Erişim Tarihi : 21.06.2023)



Resim 17 Sainte-Victoire Dağı, Cézanne , 1906

Filozof Merleau-Ponty'ye görüşlerine bakılırsa, Cézanne'ın eserleri, sessizliğin anlamı ile hayali bir evren açarak dünyayı bir tabloya dönüştürür. Natüralizmin anlatımındaki kopuş ve üslup değişikliği, resmin anlamıyla doğrudan ilişkilidir. Resimde özne yalnızca araçtır. Gerçekliğin hayali dokusunu ifade etmek için temsili anlamından sıyrılır ve bu yönüyle hakikatle bağ kurar.

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2016, s. 44.

Cézanne gibi, Van Gogh'un eserleri de izleyiciye, yaptığıın objektif gerçekliğini aktarmak yerine, sanatçının duygusal durumunu seyirciye aktarmaktadır. Van Gogh'un eserleri, resimdeki dış formlar ile sanatçının kişisel durumu hakkında bir bağ olduğu savını içermektedir.⁹⁹ Resim yüzeyinde bulunan kalın katmanların ve canlı renklerin anlamı dış doğa değil, sanatçının doğaya karşı zihinsel halidir.

Vincent van Gogh, resimlerini geniş fırça darbeleri, kalın boya katmanları ve parlak renklerle içsel coşkusunu yansıtan dışavurumcu bir anlayışla yaratmıştır. Van Gogh resimlerini yaratırken, fotografik gerçekliğin ya da doğanın tam perspektifinden ziyade kendi dünyasını resmetmiş ve kendi ifade tarzıyla içselleştirmiştir. Biçimi olduğu gibi almayıp, olduğu gibi kendi tarzında resmetmekteydi. Bu anlamda doğayı taklit etmekten çok uzaktır.¹⁰⁰

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.worldhistory.org/image/15487/wheatfield-with-a-reaper-by-van-gogh>

(Erişim Tarihi : 21.06.2023)

⁹⁹ Harrison - Wood, **a.g.e**, s. 65.

¹⁰⁰ İsmail Tetikçi, “**Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi**”. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, 2010, s. 20.



Resim 18 Buğday Tarlasındaki Orakçı, Van Gogh, 1889

18. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan Hume, varlığı izlenimlere dayandırmıştır. Empresyonist felsefeye göre, duyular nesnelerin değil öznelere gerçek bir niteliğidir. Hume ile başlayan pozitivist izlenimci felsefe, E. Mach ile doruk noktasına ulaşmıştır. Mach'ın görüşlerine bakılacak olursa; gerçeklik duyulardan oluşmaktadır. Duyum ise varlığı hem maddi hem de manevi olarak var eden şeydir.¹⁰¹

Empresyonist tarzı üretilmiş bir resimde, filozof Ernst Mach dıştan görüneni incelemiş ve nihayetinde bireysel duyumlara, en basit unsurlara ulaşmış ve bunları tek hakikat olarak kabullenmiştir. Mach'a göre nesneler yalnızca insanda oluşan duyuların karşılıklı bağımlılıklarıdır. Empresyonist sanat ve Empresyonist felsefe söz konusu olduğunda, nesne yalnızca izlenimlerden ve duyulardan oluşmaktadır. Sanatçılar doğaya baktıklarında konturları göremedikleri için konturları belirtmemişlerdir. Tuvalde olan sanatçının bir anda

¹⁰¹ Tunalı, a.g.e., s.18.

gördüğü ve resme yansıttığıdır. ¹⁰² Bu sebeple Empresyonist resim, hepimizin gördüğü gibi değil, sanatçının gördüğü gibi öznel bir dünyayı tasvir etmektedir.



¹⁰² Tunalı,**a.g.e.**, s. 40-42.

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLİK NEDİR

2.1 Gerçek-Gerçeklik-Gerçekçilik Kavramları

Sanatın, yüzyıllar boyunca mimesis mi olduğu ya da bu fikrinde ötesinde başka bir aşkınsallık mı içerdiği, sanatçılar, filozoflar, sanat tarihçileri ve pek çok sanat teorisyeni bakışıyla irdelenmiştir.

"Gerçek" kelimesi, düşünceden ayrı, belirli, nesnel bir şekilde var olma anlamında kullanılır; sanat, felsefe, bilim ve din dallarında ortak bir tanım olarak kullanılsa da anlamları farklıdır.

Gerçek; felsefi bir terim olarak, olmayanın tersi var olması manasında nesnel bir kavramdır. Gerçek, yapay değil doğal – doğaya ait – olan, sabit olan, dış dünyada var olan anlamına gelmektedir. Doğanın ruhunda kullanılır. Gerçek bilginin kaynakları duygu, sezgi ve akıldır. Alman fizikçi Max Planck bu durum ile ilgili; yalnızca gerçekten var olanların ölçülebileceği aksi takdirde gerçek olmayacağını ifade etmiştir.¹⁰³

Gerçek iki kısma ayrılmaktadır: ontolojik ve epistemolojik gerçekler. Ontolojik realizm açısından, fiilen var olan genel ve evrensel kavramlardır. Örneğin güzel insan, güzel resim diye tanımlanan hiçbir şey yoktur çünkü sürekli değişmektedir ve bir gün yok olacaktır. Ama her zaman güzel olan bir güzellik kavramı vardır ve bu Platon'un görüşüdür. Diğer taraftan Epistemolojik realizm ise, dış dünyanın varlığının insan düşüncesinden bağımsız olarak var olduğunu iddia etmektedir. Bu doktrin, nesnelerin ve varlıkların yalnızca insan zihninde var olduğuna ve bu tür nesnelerin insan zihninden bağımsız olarak var olamayacağına inanan idealizmle çelişmektedir.

Gerçeğin sanat ve edebiyatta da birçok anlamı vardır. Gerçek nesnelerin kullanımıyla, bu bağlam sanatta giderek genişlemiş ve kavramsal sanatın doğuşuna yol açmıştır. “Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri” isimli eserinde Çernişevski; doğanın kendisinin ‘gerçek’ olduğunu ve sanatın ise doğanın cansız bir kopyası olduğunu belirtmiştir.¹⁰⁴ Sanatın içerdiği

¹⁰³ Max Planck, **Bilim ve Düşünce Kitap Dizisi 3**, 1. Basım, İstanbul, Evrensel yayın, 2006, s. 287.

¹⁰⁴ Nikolay Gavriloviç Çernişevski, **Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkisi**, Çev, Arif Berberoğlu, İstanbul, Everest Yayınları, 1. Basım, 2012, s. 79.

anlam, ifade ettiği şekil veya form değil, gerçekliktir. Bir ressam bir köylünün görüntüsünü tvale yansıtıtığında resim gerçekçi bir hal alır ama asıl gerçek olan köylünün kendisidir.

Kaynak: (evrimii) <https://www.contemporaryartissue.com/horses-in-contemporary-art-from-borremans-to-cattelan> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 19 “Untitled (12 Horses)”, Jannis Kounellis 1969, Gawin Brown Galeri, New York

Jannis Kounellis için gerçek yaşayan doğadır. Kounellis, 12 Horses (Atlar) yapıtında atlar, sanat eseri olarak bir galeride sergilenmiştir. Atlar ot yiyerek ve yerinde dışkılarak yaşamlarını sürdürürler. Buradaki atlar gerçek ama içinde gsterildikler mekan ve temsil ettikleri düşünceler reel dışıdır. Eleştirel bir yaklaşımda ifadenin kendisi olan at, ait olduğu gerçekliğinden koparılarak sanat nesnesine dnştrlmştir. Atın gerçeği, vahşi yaşam döngüsünde ısrar etmesidir. Galerideki ya da ahırdaki at, kendi gerçekliğinden kopuk bir araç olmuştur, özünden kopmuş bir at, gerçeği temsil edememektedir.

Gerçek, evremizde farkında olduğumuz yani algılayabildiğimiz, ya da algılayamadığımız bir ortamda var olan her şeydir. Evrende nesne olan her şeye eşdeğerdir. Örneğin eşyalar, hayvanlar, araçlar, dağlar, binalar vs. gerçektir. Ancak tüm bunları fark

ettiğimizde bu bir gerçeklik oluyor. Materyalist düşünceye göre insanlar, nesnel dünyadaki deneyimler ve gözlemler sonucunda bilgi edinirler. Bu bakımdan bir sanat eserinde gerçeklik, bilinçsiz ya da hayal dünyasından bağımsız olmayan somut bir nesneyi ifade eder. Sanat eseri, kapsadığı alan ve hacimlerde, beslediği duygu ve düşüncelerde gerçeği, betimlediği duygu ve fikir ile gerçekliği yansıtmaktadır.

Bilim felsefesinde gerçekçilik, idealizmin öne sürdüğünün aksine insanların, varlıkların ve dünyanın topyekün olarak 'olması gerektiği' şekilden ziyade, 'olduğu gibi' idrak edilmesi gerektiği doktrinini kabul etmiştir¹⁰⁵.

Bir sanatçı gerçeğe ne kadar sadık olursa olsun, sanatsal ifadesi asla dış dünyanın birebir taklidi olamaz; sanatçılar daima bir şeyleri değiştirir. Kagan'ın bakış açısına göre, sanatçının imgesinden ortaya çıkan model hayali bir varlık değil, yeni, nesnel bir gerçekliktir. İster tarihi bir olayı ister herhangi bir örüntüyü tasvir ederken, olaylar ve kişiler değişmese de, sanatçının değerlendirmesi daima işin içine girer ve kendi gerçekçiliği ön plana çıkarır.

Sanatın gerçeklikle ve taklitle olan ilişkisi birçok sanat tarihçisi ve estetikçi tarafından ortaya sunulmuştur. B.Croce, sanatçının dış dünyayı kopyalamadığını, sadece onu bir esin noktası olarak gördüğünden bahsederken, Boris Suçkov da, 'Gerçekçiliğin Tarihi' adlı eserinde şu şekilde yazmıştır: *"Herhangi bir imgenin temeli gerçekliktir. Doğaldır bu, çünkü sanat en eski çağlardan bu yana insanlığın konuşmakta olduğu bir çeşit özel dildir; nasıl kendi karşılığı bir kavram var olmadıkça bir kelime var olmazsa, gerçek sanat da bir imgeyi kendi içeriğinden, yani ister doğa alanında, ister insan düşüncesi ve duyguları alanında olsun, ki bu da maddi dünyanın kendisi kadar gerçekliğin bir parçasıdır, bir imgeyi nesnel olarak varolan belli bir şeyle ilintisinden soyamaz."*¹⁰⁶

G. Lukacs: *"Her zaman olduğu gibi bugün de geçerli olan bir gerçek varsa, o da gerçekliğin öbür biçimler arasında bir biçim olmadığıdır; bütün biçimler ya gerçeklikten çıkarlar ya da önemli bir şekilde gerçekçiliğe bağlıdırlar"*¹⁰⁷ demiştir. Bu ifadesiyle, sanat eserlerinin gerçeklikten doğduğunu belirtmiştir.

Gerçekçilik ise felsefeden, edebiyattan ve estetikten türeyen, ancak 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Bir sanat eserinde gerçekçilik, her şeyi kabaca

¹⁰⁵ Abdülbaki Güçlü, Erkan Uzun, **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 594.

¹⁰⁶ Boris Suçkov, **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982, s. 11.

¹⁰⁷ George Lukacs, **Çağdas Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yay, 1975, s. 54.

olduğu gibi göstermek olarak belirtilirken, idealizmin zıddı olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha spesifik olarak, bir sanat eserindeki gerçekçilik, nesnel dünyayı açıklığa kavuşturarak, idealizmin getirdiği ‘-mış gibi’den farklı olarak gerçeklikle ilgilenmesi anlamına gelmektedir. Sanat eseri insanlar tarafından oluşturuldukları için, eserin gerçekliği insanı ve hayatındaki her şeyi şekillendirmektedir.

Her dönem bir şekilde kendi gerçekliğini, insanların gerçekliğe karşı tutumlarını ortaya çıkarmıştır. John Berger’in sözleriyle, “*İnsanların bir zamanlar düşünebildiği en bütünlük gösteren gerçek, Tanrıydı. Gerçekçilik, işte bu bütünlüğü insan boyutları içinde kavrama denemesidir. İnsanın, çalınmış özüne yeniden kavuşturulmasıdır.*”¹⁰⁸

Sanatta "gerçekçilik" ifadesi birçok sanat teorisyeni tarafından tartışılmış, onun belirsizliği ve çok anlamlılığı vurgulanmıştır.

Ernst Fischer ‘Sanatın Gerekliliği’ adlı eserinde, eskinin gerçekliği ile bugünün gerçekliğinin benzer olmadığını, insanlara ve dönemlerin şartlarına bağlı olarak farklılık göstereceğini ileri sürerken şu şekilde ifade etmektedir: “*Gerçekçilik konusunda anlaşıyorlarsa, bunun sebebi, her birinin gerçeklik üstüne ayrı bir düşünce taşımasıdır. Klasikler gerçekliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler. Claudel’e göre gerçekliğin tanrısal, Camus’ye göre saçma, güdümlü kişilere göre ekonomik bir niteliği vardır ve sosyalizme doğru gitmektedir. Diyeceğim, herkes dünyayı kendinin gördüğü gibi gösterir, ama hiçbiri aynı biçimde görmez.*” Sanat, gerçekliği yorumlama ve yeniden üretme eylemi olduğundan, gerçekçilik farklı zamanlarda birçok farklı biçimde ortaya çıkmaktadır.

C. Caudwell ‘Yanılsama ve Gerçeklik’ isimli eserinde “*Gerçekçi biçimlendirme, nesnel gerçekliğin yapısıyla uygunluk içinde olan bir modellendirme yoluna gider, bunu yaparken de her türlü biçimlendirme aracından yararlanabilir. Fantastik öğelerin, gerçeküstücü öğelerin vb. bulunması bir yapıtın gerçekçi olmadığını göstermez bize.*”¹⁰⁹ ifadelerini kullanmıştır.

İlk ve Orta Çağ’da yukarıdaki anlamlar hakkında birçok tartışma ve fikir öne sürülmüştür. Realizm, farklı dönemlerde insan düşüncesinde değişik manalara olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü toplumlar farklı dönemlerde değişik şartlarda altında yaşamışlardır. Bugün

¹⁰⁸ John Berger, **Sanat ve Devrim**, İstanbul, Yankı Yayınları, 1979, s.51.

¹⁰⁹ Christopher Caudwell, **Yanılsama ve Gerçekçilik**, İstanbul, Payel Yayınları, 1988s. 128-130.

dahi gerçek ile gerçek dışının, madde, öz ve kavramın iç içe geçtiği bir boyutta yaşamaktayız. Her dönem bir şekilde kendi gerçekliğini, insanların gerçekliğe karşı tutumlarını oluşturmuştur.

2.2 Realizm / Gerçekçilik Sanatı

Gerçekçilik akımının gayesi, günlük yaşamı önyargısız olarak ele almak ve onu nesnel bir bakış açısıyla sunmaktır. Resim, heykel ve edebiyat başta olmak üzere sanatın pek çok alanında "gerçekçilik" olarak da adlandırılan realist akım, gündelik hayatın ve onun sorunlarının olduğu gibi ve ayrıntılarıyla anlaşılmasını temsil eder. Realist hareket, 19. yüzyılda Avrupa'daki sosyal, ekonomik, kültürel ve politik değişimlerin etkisi altında kalmıştır. 18. yüzyılın ortalarından 20. yüzyıla kadar gelişen akım, bir bakıma hem klasisizm hem de romantizme karşı bir isyandır. Bu bağlamda sanatçılar temalarını, üst sınıf insanlardan, güzel doğal manzaralardan veya dini temel alan konulardan seçmek yerine, alt sınıf insanları ve gündelik yaşamı temel alan konuları seçmiştir.

Realizm, ilkel toplumlarda animist olarak, köle toplumlarda mitsel olarak ve feodal toplumlarda teolojik olarak anlaşılmıştır. Rönesans, gerçekçiliğin akademik olarak anlaşılması ve tarihteki somut varlığının belirlenmesi açısından öneme sahiptir. Bu nedenle ilkel köle sahibi feodal toplumlarda realizmden çok realist bir unsurun varlığından söz edilebilmektedir. Çünkü bu toplumlarda realizm aşkın bir şey olarak tasavvur ediliyordu.

“Feodal topluma karşı burjuva toplumun elinde olan güç, bilimsellik ve gerçekçiliktir. Böylece gerçeklikle doğrudan aşkın olmayan, dolayimsız bağıntının kurulmasıyla birlikte gerçekçilik de ilk kez sanatsal bir yöntem olarak varlığını kazanmış, ilk kez toplumsal praksisin sanatsal olarak gerçekçi yansıması halinde var olmuştur.”¹¹⁰

Realizmin ilerlemesi zamansal bir hareketle ilişkilidir. İlerlemenin erken dönemlerine bakacak olursak, insanın temelini oluşturduğu toplum, doğanın gelişimini ve işleyişini anlayarak, ona hükmederek, doğayı kendisiyle birlikte dönüştürerek insani özelliklerini kazanmış ve geliştirmiştir.

Realistler, geleneksel neoklasik yaklaşımın ve romantizmin dram ve entellektüalizm fantezisinin aksine, ayrıntılı, gösterişsiz doğa tasvirlerini tercih ettiler. Gündelik hayatı tasvir ederken, orta ve alt sınıflardan, köylü ve işçi sınıfının yaşamından, onların sorunlarını, gündelik ve dünyevi konuları seçerek, içinde bulundukları anı ve durumu betimlemişlerdir. Gerçekçiliği,

¹¹⁰ Çalışlar, a.g.e. s.113.

imgelerin aslına sadık kalınarak sunulması olarak alırsak, Gustave Courbet tarafından kurulan bir akım olmasına rağmen, belirli bir zamanın anlaşılmasını stilistik bir kavram olarak ifade etmez. Gerçekçi olarak adı verilen tercihler Antik Çağ'dan beri hep var olmuştur ancak bir sanat hareketi şeklinde kabul edilmesi 19. yüzyılda gerçekleşmiştir.

Sanatta gerçekçiliği anlamak için tarihte sanat ile ilgilenmiş önemli kişilerin sözlerine bakılabilir. Yazar Fischer'e göre, “*Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir.*”¹¹¹. Bu sözlerle sanatın sosyal yönüne dikkat çeken Fischer, toplumun sadece iyi yönlerinin değil, aynı zamanda değiştirilmesi gereken kötü ve çirkin yönlerinin de eleştirel bir şekilde ortaya konması gerektiğine işaret ediyor.

Oyun yazarları arasında Realizm akımının önemli isimleri İbsen, Hauptmann, George Bernard Shaw ve Çehov'dur. Bu yazarlar için Realizm, insanın trajik yaşamında hayatta kalma mücadelesidir. İnsanlar hayatta kalmak ve onurlarını kaybetmemek için savaşa girmeli, cüretkar olsalar da bu savaşı kazanmalıdırlar. Realizmin önemli taraftarlarından, Gustave Flaubert'in ‘Madame Bovary’ isimli eseri ve Émile Zola'nın ‘Nana’ isimli eserinde, edebi tartışmalarının bir sonucu olarak cinselliği ve şiddeti çıplak olarak gözler önüne sererler. Fransız edebiyatında Flaubert ve Zola'nın yanı sıra Honoré de Balzac, Stendhal, Rusya'da Leo Tolstoy, Ivan Turgenev, Fyodor Dostoyevski, İngiltere'de Charles Dickens, Anthony Dostoyevski, Trollope ve Amerikalı Theodore Dreiser Realizmin bilinen temsilcilerindendir.

2.2.1 Natüralizm (Doğalcılık) ve Realizm (Gerçekçilik) İlişkisi

1789'dan sonra demokrasi ve fikir özgürlüğü adına yapılan devrimler, ayaklanmalar burjuvazinin lehine bastırılmıştır. Polis devletine bağımlı olan ve ordudan çıkarları olan burjuvazi, kendine güven bulmasıyla şatafatlı hayata yöneldi. Kapitalizm ve endüstriyelleşme; zevksiz ve bayağı eğlenceyi teşvik ederek kültürel yapıları yok etmiştir. Lifschitz bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: “*Özel mülkiyet ve paranın yönetimi altında yaygın olan doğa kavramı, doğanın alçaltılmasından başka bir şey değildir. Paralı adamın tek bilinçli görüş açısı ve erdemi; kuramı, sanatı, tarihi, insanı küçümsemektir.*”¹¹²

Natüralizm/Doğalcılık, burjuva kibrini protesto eder. Batılı sanatçılar, insan ve temas ettikleri doğa konularından her zaman uzak durmuşlardır. İşçilerin çalışmalarını ve insanların

¹¹¹ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, İstanbul, Payel Yayınevi, 2003, s.104.

¹¹² Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Payel Yayınevi. İstanbul, 2003, s.104.

yaşadığı çevreyi sanata yansıtmak estetik bir değer olarak görülmemiştir. Tarih boyunca, sanattaki toplumsal kararlar, egemen toplumsal sınıfın çıkarlarına bağlı ve onlar tarafından koşullandırılmıştır. Mitolojik kahramanları tasvir eden ve antik tapınak kalıntılarıyla süslenmiş idealize edilmiş manzaraları betimleyen Poussin ve Lorraine manzaraları, soylular tarafından beğenilmiş ve sanat olarak kabul edilmiştir.

Realizm önce 1848 ihtilali ile Fransa'da, daha sonra da birçok Avrupa ülkesinde yayılmıştır. Ancak birçok toplumsal düşüncenin çökmesi ve Fransa'da pozitivizmin ortaya çıkması ile umutsuz bir gerçek algılanışı ve karamsar bir sanat felsefesi anlayışı oluşmaya başlamıştır. Castagnary bu felsefeyi 'Naturalism' olarak adlandırmış ve 1863'teki resmi Salon Sergisi'yle ilgili bir makalesinde Natüralizm akımı ile birlikte sanatın doğayı en doğru şekilde temsil edeceğini ifade etmiştir.

19. yüzyılda gelişen natüralizm, realizme bir karşıt görüş olarak ortaya çıkmadı, aksine onu destekleyen nitelikleri sergilemiştir. Realizmle bu kadar yakından ilişkili olan Natüralizmin kurucusu ise yazar Émile Zola'dır. Natüralist hareketin temsilcileri, tıpkı realistler gibi, yalnızca gerçeklik alanında çalışırlar. Onlar için deneyler, gözlemler ve elde edilen sonuçlar büyük anlam taşımaktadır. Özellikle natüralist romanın asıl amacı, onu toplumun tüm katmanlarıyla birlikte keşfetmek ve çözümlemektir. Bu anlamda natüralizmin toplumsal içeriğiyle işçi sınıfını da içine aldığı söylenebilir.

Hem Natüralizm hem de Realizm akımlarının aynı anda yaşandığı dönemde, fabrika üretimlerinin başlaması ve şehirlerde fabrikaların kurulması dolayısıyla köylerden şehirlere doğru göç, gecekondu ve işçi hakları, yoksulluk gibi insani ve toplumsal sorunlar ortaya çıkmıştır. Artık Klasik ya da Romantik dönemden söz edilmemektedir. Bu nedenle sanatçılar gerçek sorunlara odaklanmaya başlamışlardır. Acısıyla, ıstırapıyla, çirkinliğiyle gerçeği ortaya çıkarmaktan asla geri durmamışlardır. Bu anlamda estetiği terk eden ve gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışan bir sanatçı için ana tema, insanların yaşamlarındaki mücadelelerdir¹¹³.

Natüralizm/Doğalcılık hareketinin sanatçıları, doğayı olduğu gibi tasvir etmekle ilgilenmekteydi, ancak estetik kaygılar ve ressamların üsluplarının farklılaşması, onları var olanın ötesine geçmeleri konusunda yönlendirmiştir. 19. yüzyılın başlarında, natüralizmin yerini realizme bıraktığı görülmektedir.

¹¹³ Nükhet Kınalı, "Postmodernizm Ve Fotoğraf İlişkisi", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2015, s. 31.

Realizm ve Natüralizm sıklıkla karıştırılan kavramlardır. Arnold Hauser, ‘Sanatın Toplumsal Tarihi’ adlı eserinde Realizm ve Natüralizm ifadelerine dokunmakta, aralarındaki sınırların bulanıklaşmasına değinmektedir: *“Bu gelişimi iki akım halinde ayırmak, her iki akımın da sınırları esnek olduğundan, yanıltıcı olmasa da pratik açıdan anlamsızdır. ... Doğalcılığın sanatsal bir üslup olarak, gerçekçiliğin ise felsefi bir tavır olarak ne oldukları kesin olarak bellidir. Fakat sanatta doğalcılık ile gerçekçilik arasında ayırım yapmak, durumu daha da karmaşıktır.”*¹¹⁴

Boris Suçkov, Natüralizm ile Realizm arasındaki farkı şu sözlerle tanımlamaktadır: *“Natüralizm, genelleştirilemeyecek ve nesnelerin özünü veremeyecek fotografik imgeleri ve gerçekliği kopya etme ilkesini işler. ... Gerçekçilik, kavranan nesnenin özünü anlatmaya yardım eden imgeler halinde düşünmenin içerdiği bütün olanaklardan yararlanır.”*¹¹⁵

G. Lukács'ın da benzer bir tanımı yer almaktadır: *“Doğalcılığı gerçekçilikten ayıran başlıca özellik, önemli ile önemsizi, yani gerçekliğin belirleyicisi ile belirleyicisi olamayana ayırt edememesidir. Doğalcı sanır ki gerçekliği yansıtmak ayrıntıları sayıca çoğaltmakla mümkündür. ... Bu yöntemle yüzey gerçeklik, görüngü aynen aktarılabilir belki, ama tipik olan anlatılmış olmaz. ... Gerçekçi eserde sunulan gerçekliğin kopyası da doğalcılıkta olduğu gibi, eksik olmasına eksiktir, bütün ayrıntıları içine almaz, ama yukarıda söylediğimiz gibi bu öyle bir kopyadır ki, eksikliğine karşın yine de bütünü yansıtır, çünkü bu eksik olan kopyada, aslının özünü seçip almış olmanın verdiği bir doğruluk vardır.”*¹¹⁶

Natüralizm ve Realizm arasındaki en belirgin ve önemli farklılıklar şunlardır: realist çalışmada sunulmuş olan kopya eksik ve tüm detayları göstermemektedir. Ama eksiklerine rağmen bütün özü yansıtır. Realizm, bir seçim ve ayıklama meselesidir. Natüralizm bunu yapmaz. Natüralistler, güncel olayları olabildiğince inandırıcı bir şekilde aktarabilmek için detaylara daha da detaylar eklerler. Çünkü Natüralizmde tamamına dair bir tercih yoktur, natüralist anlık durumun ikinci bir benzerini yaratır. Eksikliklere rağmen Realizm bütünü yansıtmaktadır. Çünkü Realistler için sanatta gerekli olanı elde tutmak ve gerekli olmayandan kurtulmak önemlidir. Natüralizmi Realizimden farklı kılan en belirgin özellik, neyin önemli neyin önemsiz olduğunu ayırt edememektir. Misal, dış doğadaki dağ natüralist ve realist

¹¹⁴ Hauser, a.g.e., s. 262.

¹¹⁵ Suçkov, a.g.e., s. 43.

¹¹⁶ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2016, s.99.

anlayışlar tarafından değerlendirildiğine; natüralist dağın her bir detayını bile gösterirken, realist ise dağın özü olan kısmını, yani yansımasını ve sadece özü belirleyen kısmını resmeder.

2.2.2 Gerçekçi Yaklaşımın Ön İzleri

Sanat tarihindeki birçok akımdan bugüne, sanatçıların ifadelerine ve sanat eserlerine bakılırsa, pek çok sanatçının işini gerçek dışı veya gerçekçi olmayan olarak tanımlamadığı görülebilmektedir. Rus konstrüktivist Naum Gabo'nun 1920'de yayınlanan 'Gerçekçi Manifesto'sunda ve ya 1960'lı yıllarda erken dönem Fransız Yeni-Gerçekçiler'den Yves Klein'in monokrom resimlerinde olan şeklinde, en soyut sanat eserleri bile uygulayıcılar tarafından gerçeğin biçimine dönüştürülmüştür. Denilebilir ki, geçmiş ve şimdiki tüm sanatçıları birleştiren şey, kendi doğruları olan yeni bir gerçeklik kurmak için gerçeği taklit etmekten çekinmeleridir denebilir. Bu sayede resim ile gerçeklik arasındaki bağ, geleneksel olanı değiştiren, bazen teknikleri ve malzemeleri ile bazen de yeni ifade dilinin ve temsilin olanaklarını keşfetme temelinde kurulmuştur.

2.2.2.1 Realizm Öncesi Gerçekçi İzler

18. yüzyılda sanatçılar, dönemin kadın ve erkeklerinin günlük yaşamlarını gözlemlemeye, bir öykü içerecek şekilde duygusal veya eğlenceli sahneler resmetmeye başlamışlardır.¹¹⁷ Burjuva yaşamını konu edinen sanatçılar, bu alanda yeni bir sayfa açarak çürümüş toplumun tüm çirkinliğini ve eleştirel yaklaşımını gözler önüne sererler. 18. yüzyıl sanatı, gündelik hayat hikayelerini, ahlaki meseleleri, çalışma hayatını, askeri meseleleri, burjuva hayatını ve daha basit çeşitliliği resim temaları olarak ele almıştır. Dönemin eserleri, 18. yüzyıl toplum yapısının göstergesi olmuştur.

18. yüzyılın sonlarında, sanat eserleri yargılayıcı bir karaktere sahip olmuştur. Hogarth, Chardin, Greuze ve Crespi gibi ressamlar, dönemin yargılayıcı ve ironik tavrını eserlerine yansıtmışlardır. Sanatçılar sadece yaşadıkları zamanlara bakmakla kalmayıp, aynı zamanda onları düşünerek resmetmişlerdir.

Dönemin en önemli sanatçılarından biri olan William Hogarth (1697-1764), Daumier ve Goya gibi sanatçıların öncesinde, eleştirel yaklaşımı ve izlenimleri ile toplum analizi yapıyor olması oldukça önem taşımaktaydı. Çalışmaları, realist portreden çağdaş ahlaki temalar üzerine bir çizgi roman dizisine kadar uzanmaktadır. Zaman zaman acımasız olan eserlerinin çoğu,

¹¹⁷ Gombrich, a.g.e., s.372.

dönemin siyaseti ve değerleriyle alay eden eleştiriler içermektedir. Bu tür çizimler genellikle Hogarth tarzı veya onun adını taşıyan Hogarthçı olarak anılmaktadır.

Hogarth'ın, ahlaki meseleleri uygun mizahla ele alması ile birlikte, 18. yüzyıl İngiliz resim tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu önemi, 18. yüzyıl sosyal hayatı ve zevkine yönelik hicivli eleştirileriyle kazanmıştır. Ahlak konulu drama dizilerinden ilki olan “Fahişenin İlerlemesi” ile bir köylü kızının içinde bulunduğu zor durum anlatılmaktadır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.art.com/gallery/id--a8147-b1833/william-hogarth-scenic-posters.htm>

(Erişim Tarihi : 16.08.2023)



Resim 20 Fahişenin İlerlemesi, William Hogarth 1732

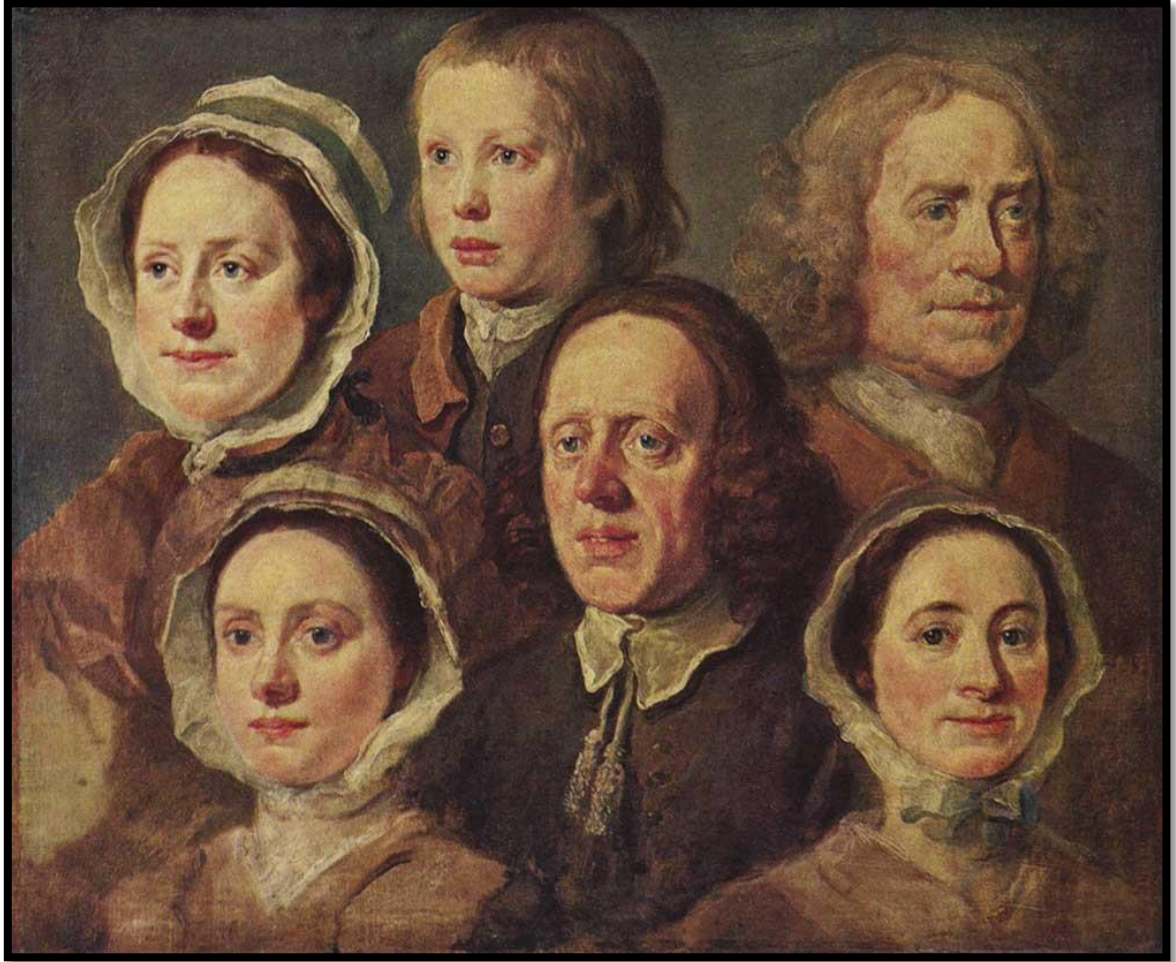
Ahlak düşünürü olan Hogarth, çeşitli kamusal değerlerin öznesini yapmıştır. İçki, şehvet, dolandırıcılık, açgözlülük ve aldatma gibi kötü alışkanlıkları tasvir eden basılı resimler tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Bu tür eylemlerin cezasının ahirette değil, yaşanan hayatta çekilmesini

arzuluyordu. “Modaya Göre Evlenme” gibi bir seri fotoğrafta üst sınıftan insanların utanç verici hayatını teşhir etmişti. Bunlar Hogarth’ın kendisini, yaptığı resimlerle halkın gözünde soyluların itibarını ve asaletini yerle bir edecek bir tavır içinde bulmasına sebep olmuştur.

Hogarth’ın Hollanda portre sanatına dayanan en ünlü eseri "Altı Hizmetçi Başı"dır. Sanatçı bu eserinde adeta uçup giden anlık bir gerçekçi ifadeyi tuvale aktarmış gibidir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/william-hogarth/the-servants-of-the-painter>

(Erişim Tarihi : 14.08.2023)



Resim 21 Altı Hizmetçi Başı, William Hogarth 1750

Jean-Baptiste-Simeon Chardin (1699-1779) eserlerinde konuları burjuvaziden seçmekteydi. Ancak Chardin, günlük aile hayatının acı gerçeklerini başka hiçbir sanatçının yapmadığı bir dikkatle sunan bir sanatçıydı. Özellikle hava ve görüntünün bütünleştiği

yağlıboya resimlerinde ideallikten uzaklaştıran tavrıyla gerçekçi anlatımın yolunu açan ressamlardan biridir. Aynı zamanda insan emeğinin kalitesini de ortaya koymaktadır. Zamanının kadınlarının ev işlerini de resmetmiştir.¹¹⁸ Chardin, sıradan, sessiz günlük hayatın resimlerini çizmeyi seven, Hollandalı usta Vermeer'inkine benzer bir anlatıma sahip ve seyirciyi yormayan bir soğukkanlılığı vardı. Çalışmalarında Empresyonistlerden 150 yıl öncesinden renklerin karşılıklı etkisi dikkat çekmektedir.

Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), gerçekçilik ile klasik üslubu birleştiren, bronz, yüz ifadelerini güçlü bir şekilde yansıtan 64 eserlik "Karakter Başları" serisiyle portre sanatına büyük katkı yapmıştır. İnsani ve doğal duyguları muazzam bir dışavurumculuk ve neredeyse anlamlı bir gerçekçilikle ifade eden bu görüntüler, ürpertiden kahkahaya kadar çok çeşitli insani duyguları olabildiğince doğal bir şekilde ifade eden güçlü, idealizmden, şiirsel ve romantik bir “güzellik arayışı”dan uzak en doğal gerçekçilikle yansıtır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://valentinagurarie.wordpress.com/tag/upper-and-lower-belvedere-palaces>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 22 Character Head: The Vexed Man, Franz Xaver Messerschmidt Belvedere Sarayı, 1781

¹¹⁸ Gombrich, a.g.e., s.372.

Kökeni ister Aydınlanma, ister depresyon ve hezeyan, isterse de iddia ettiği gibi döküm sırasında kurşun zehirlenmesi olsun, sanatçının 1770 yılından itibaren 13 yılda yarattığı "karakter başları" adlı bu 69 büst serisindeki sanatsal çalışması eşsiz bir devrim niteliğinde sayılmaktadır. Gülümseyen, buruşmuş suratlı, yorgun, korkmuş ya da çığlık atan bu taş, ahşap ya da bronz figürler o kadar canlıdır ki, zaman ve mekân neredeyse maddenin sınırlarının ötesine geçmiştir.

Zamanına göre aşırı ve kabul edilemez bir saldırganlık gücü taşıyan bu heykeller, hala güçlerini korumakta ve görenleri hayrete düşürmektedirler. Messerschmidt'in hisleri, öfkesi, korkusu ve bunalımı eserlerine öyle güçlü bir biçimde aktarılmıştır ki, heykellerdeki bu duygular günümüzde yapıldığı zamanki kadar tazedir. Heykel bir otoportre değildir, ancak yüzünün sanatçının yüzüne benzerliği bu açıdan önemli bir unsurdur. Bir anlamda bu görüntüler, Messerschmidt'in zaman ve mekân içindeki iç fırtınasının ve zihinsel çalkantılarının donmuş anlarıdır. Franz Xaver Messerschmidt'in dönemin sanatını anlamaya karşı verdiği Don Kişot tarzı savaşı onun kariyerine, sosyal statüsüne ve nihayetinde hayatına mal olsa da, adının ve sanatının devamlılığını sağlayacak olan da yine bu olacaktır¹¹⁹.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-bizarre-18th-century-sculptures-catalog-64-human-emotions> (Erişim Tarihi : 10.07.2023)



Resim 23 Man Yawning, Franz Xaver Messerschmidt, Belvedere Sarayı, 1781

¹¹⁹ <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=492&bhcp=1> (ET : 21.08.2023)

Neoklasik /Yeni Klasikçilik döneminde, Barok ve Rokoko tarzlarına karşı gelinerek, 1800 yılların ortalarında Antikite'nin klasik sanat anlayışına tekrar bir ilgi başlamıştır. Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Winckelmann'ın gayretleri, antik Yunan ve Etrüsk yerleşimlerinin keşfi, kazılar ve antik sanat eserlerini sunan eserler Klasik çağın Antikite'ye giden yolculuğunun gelişmeleridir. Yakın dönemde Fransa'da ortaya çıkan Fransız İhtilali sonrası vatanseverlik, özgürlük ve bağımsızlık hissiyatları da tarzı ortaya çıkmasına neden olmuştur. Doğayı ve uzayı keşfetme eğiliminde olan bilim ile Descartes'ın ortaya attığı felsefesi düşünce de, klasizm anlayışının ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Bu dönemde resimde, tiyatrodan ve edebiyattaki klasizmden farklı olarak çok da etkin olmayan gerçekçi bir sanat eğilimi gelişmiştir. Sorel'in, eleştirel özelliğe sahip gerçekçi tarzı romanları, Le Nain Kardeşler'in ve pekçok taşralı ressamın, başta köylüler olmak üzere toplumun alt sınıflarını büyük bir dikkatle ve toplumsal bilinçle betimleyen tabloları, Jaques Callot'nun mevcut topluma karşı, alaycı grafikleri; tüm bunlar Klasizme karşı sanatın önemli tezahürlerini temsil etmekteydi.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Nain_Brothers_-_Peasant_Interior.jpg
(Erişim Tarihi : 10.07.2023)



Resim 24 Köylü Aile, Le Nain Kardeşler, National Gallery Art, 1642

Kuşkusuz o günlerde bu tür sanatlar Klasizm’le boy ölçüşemezdi. Çünkü Klasizm, söz söyleme yetkisine sahip devlet, yönetici kesimin politikası ve ideolojisi tarafından destekleniyordu. Fakat bir asır sonra, Aydınlanma dönemi sırasında, Realizm Klasizm’i yakalamış ve Fransız sanatının gelişiminin arkasındaki itici güç halini almıştır.¹²⁰

Avrupa’da 19. yüzyılda akademilere, geleneklere ve sanatın duygudan çok akılla yaratılmasına ve sanatın katı kurallarına olumsuz anlamda bir reaksiyon verilmiştir. Bu reaksiyon, parlamenter yönetimin ilk sanat akımı kabul edilen Romantizmdir. Bu süreçte demokratik anlayış düzeni ile beraber dine mensup kurumlar ile monarşinin birey üzerindeki baskısı azalmış, insanları fıkren serbest bırakmış, bu sayede kişiler inançlarının yerine aklını ve iradelerini ön plana çıkarmaya başlamıştır.

O dönemde bilim ve sanayinin gelişmesi, toplumsal düşünce alanındaki değişimler, Fransız İhtilali sonrası Avrupa’da hüküm süren özgürlük duygusu ve sevinç sanatçılarda değişikliğe yol açmıştır. Sarayların ve dini kurumların baskısından yavaş yavaş kurtulan sanatçılar, bu sayede eserlerini sipariş üzerine üretmek zorunluluğundan da çıkmış, eserlerinin konusunu uygun gördüğü şekilde seçmekte özgür kalmıştır. Bu şekilde "sanat için sanat" düşüncesi bu ortamda ortaya çıkmıştır.

19. yüzyılda heykelin güçlü bir tarihsel farkındalığı yer almaktadır. Bu nedenle önemli kişi ve olayları anmak için bu dönemde birçok heykel ve anıt dikilmiştir. Siyasi önemlerine ek olarak, genellikle devlet veya yerel yönetimler tarafından yaptırılan bu heykellerde; pedagojik özellikler ve sanatın insanlara hizmet etmesi gerektiği fikirleri hâkimdir.

Romantik heykelin ana unsuru insan bedenidir. Neo-Klasik döneme göre daha pragmatik bir anlayışın hâkim olduğu bu heykellerde karakter yapıları ve kişilikleri daha belirgindir. Bu durumu, J. Antoine Houdon’un eserlerinde açıkça görülmektedir.

Houdon’un büstleri, bilhassa sanatçıların ve düşünürlerin büstleri, benzersiz bir ifadeye ve mükemmel bir gerçekçiliğe sahiptir. Houdon, modelin bireysel özgünlüklerini de yapıta yansıtmaktadır. Başta Rousseau ve Voltaire’nin heykellerini sayarsak, Houdon anıtları ile ünlüdür. Houdon, modelin karakterini ve münhasır belirtilerini heykelde ifade verme gayretinde olan, gerçekçi stili benimsemiş bir sanatçıdır.

¹²⁰ Kagan,a.g.e. , s.556.

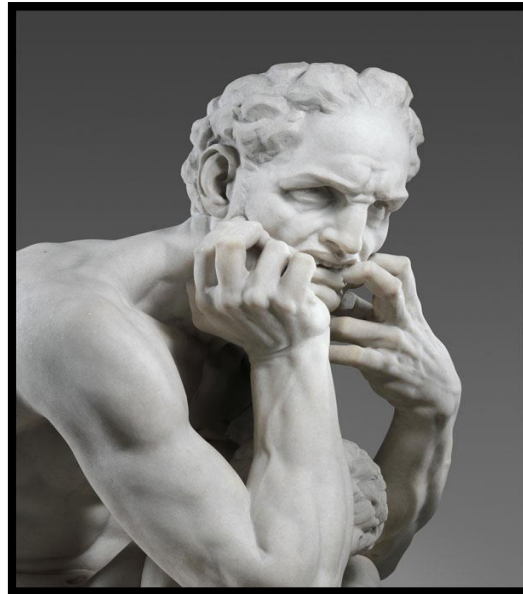
Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/html_m/h/houdon/voltaire.html (Erişim Tarihi : 01.08.2023)



Resim 25 Voltaire, J.Antoine Houdon 1781

Klasiklerin soğuk, dengeli ve disiplinli üsluplarının aksine, Romantikler cesur ve dinamik bir üslup benimsemiştir. Romantik dönem heykeltıraşlarından Jean-Baptiste Carpeaux'nun heykelleri, eserlerinde bulunan, olayların heyecanını doruğa çıkaran ve dönemin akademik geleneğine karşıtlığı betimleyen heykeller önemli öğeler olarak kabul edilmektedir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsandcollections.com/article/the-passions-of-jean-baptiste-carpeaux> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 26 Ugolino ve Oğulları, Jean-Baptiste Carpeaux 1865 Metropolitan Müzesi

Gerçekçiliği Romantizme karşı bir tavır olarak görmek çok net doğru bir düşünce değildir. Fransa’da romantik sanat çerçevesinde ele alınan Goya’nın ve Gericault’nun yapıtları da bir bakıma gerçekçi tarzı tanımlanabilecek yapıtlardır. Bu eserlerle, 1900 yılların ortasında Gerçekçilik akımı etkisiyle yaratılan eserler karşılaştırıldığında en önemli fark; Gerçekçiliğin, politik taraflı bir eleştirel tavır ortaya koymasıdır.

Gerçekçiliğin, Romantizme karşı olan tavırlarında birincil işaretleri Gericault ve Goya’nın eserlerinde görülebilmektedir. Goya, bir taraftan şahsi acılarına, diğer bir taraftan da ülkesindeki duruma bakarak gün geçtikçe sessizleşmiş ve tarzını değiştirme ihtiyacı duymuştur. Sanatçı, erken dönemlerindeki Rokoko tarzı resimler yerine, Napolyon’un ordusu ve iç savaş tarafından bölünmüş ülkesindeki yaşamın etkilerini içeren resimler ortaya koymuştur. Sanat tarihinde ilk kez agresif ve kışkırtıcı biçimle eserlerini ortaya koyan ve arkasından gelenlere önderlik eden bir sanatçıydı. Goya, tarihte yaşanan en etkili dönüşüme tanık olmuş ve bu tanıklığı çalkantılı iç dünyasına yansıtarak eşsiz bir görsel dil oluşturmuştur.¹²¹

Fransa-İspanyol Savaşı 1793’te patlak vermiştir. İspanya’da, bunun devamındaki 30 yıl süresince; savaş, devrim, iç savaş, askeri darbe ve ayaklanmalar gerçekleşmiştir. Geleneksel kültür ile Aydınlanma arasında çıkan kavgada, burjuva, aristokrat ve halk sınıflarının birbirleri ile olan milli kimlik ve İspanyol olma konusunda süregelen ideolojik tartışmaları ve Fransız Devrimi’nin yol açtığı kafa karışıklığı eklenmiştir. Goya, gözlemleyen ve gördüklerini kaydeden bir ressamdı. Madrid’in dışında yer alan Piricipe Pio tepesindeki “3 Mayıs Kurşuna Dizilme” anını resmettiği tablosundaki insanların yüzlerine bakıldığında ifadelerinde yer alan çirkinlik, korku ve gerçekçilik Goya’nın sanatının özünü oluşturmaktadır.

Goya’ya bakılırsa, insan idealize edilebilecek güzel bir varlık değildir. “3 Mayıs Kurşuna Dizilme” resmi iki kısımda incelenirse; soldaki insanlar ölmeyi bekliyor, sağda ise askerler infaz ediyor. Fotoğrafta sarı ve beyazın patlaması kurbanların ölümden önceki son saniyeleri yaşadığına dikkat çekiyor. Kolları uzanmış ve vücudu o kadar uyuşmuş ki resimde ağırlıksız izlenimini vermektedir. Az önce idam edilen, önünde yatan adamın pozisyonu, ortada duran kişinin gelmekte olduğunu gösterir biçimdedir. Eserin solundaki yumuşak ve dramatik formun yerine sağda, karanlığa düşmüş gibi görünen ve vahşeti simgeleyen bir grup askerin üzerinde sert, keskin bir biçime bırakır. Silahların hedefi, umutsuzluğun somut örneği olan adamın yüzüdür.

¹²¹ Mehmet Üstün Pek, **Goya** , www.lebriz.com (Erişim Tarihi: 24.05.2023)



Resim 27 3 Mayıs 1808, Francisco Goya, 1814, Prado Müzesi

Goya, 1799'da tamamladığı 'Los Capricios' baskı serisinde o dönemde İspanya'daki açgözlülüğü, ahlaksızlığı ve ezoterizmi araştırmaktadır. Alegorik ve edebi kökenli figürlerin yer aldığı eserlerde biraz gerçek, biraz gerçek olmayan anlatımlar görülebilmektedir. Goya bundan itibaren, Los Capricios'ta İspanyol soyluları yerine, halkla ilgilenmektedir. Resimde en keskin gerçekçiliği sergilemekle kalmayıp, sanatçının kitlelere karşı duyarlılığının halk üzerindeki etkisini de vurgulayan Goya, sonraki çalışmalarında halk temasını işler¹²².

Géricault, Napolyon'un düşüşünden sonraki dönemin sanatçısıydı. Sanatı, bir yandan Aydınlanma ideallerinden beslenen, diğer yandan tarihi olaylar karşısında hayal kırıklığına uğrayan bir neslin çelişkili düşüncelerini yansıtmaktadır. Döneminin bütün siyasi ve toplumsal çöküşlerine tanık olmuş, bunlara karşı takındığı tavır onu Realizmin öncü ressamlarından biri yapmıştır.

¹²² Ken Baynes, **Toplumda Sanat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.266.

Géricault'nun 'Medusa'nın Salı' isimli eseri, coşkusu, karanlığı ile dinamizmi dışında tehlike içeren bir sessizliğe de sahiptir. Devrin saygın kesimlerine adeta darbe gibi hissedilen bu tablo, boyutlarıyla halkı kuşatmaktadır. Tablonun hikâyesi ile şu şekilde anlatılmaktadır: *“Géricault bu resmi yapmadan önce, kazadan sağ kurtulanlarla görüşerek, salın bir modelini yaptırdı, hastanelere giderek hastaları ve can çekişenleri inceledi ve ölümlerin ten rengini araştırdı. Atlantik kıyılarında da dalga kırılmalarını resmetti. Hapishanelerde giyotinle idam edilenlerin bas ve gövde çizimlerini yaptı. Düşkünlerin, akıl hastalarının ve dışlanmışların yakınında bulunduğu ve Fransız sömürgeciliğinin başlangıç döneminde imparatorluğun kurbanlarını, insan kıyımlarını tasvir edebilmek için gerekli detayları inceledi.”¹²³*

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/the-raft-of-the-medusa-1819>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 28 Medusanın Salı, Theodore Gericault, 1819 , Louvre Müzesi

¹²³ Peter Weiss, **Direnmenin Estetiği**, İstanbul, İletişim Yaynevi, Mayıs 2023, s.300.

“Madrid’in esir İsyancıları, Medusa’nın kazazedeleri, Paris’in barikatlarındaki halk, gerçekliği doğrudan yaşamışlardı. Onların başına gelenler ressamların ortaya koydukları tanıklıkların çok uzağındaydı. Sanatçılar, gerçekliğin verilerine ne kadar sadık kalsalar da gerçek yaşananları tümüyle yansıtmaları olanaksızdır.”¹²⁴

Bahsi geçen tüm bu sanatçıları gerçekçilik noktasında birleştiren şey, olaylar karşısında gösterdikleri incelik, konuya yaklaşımları ve izleyicinin o andaki duygusunu yakalama tutumlarıdır.

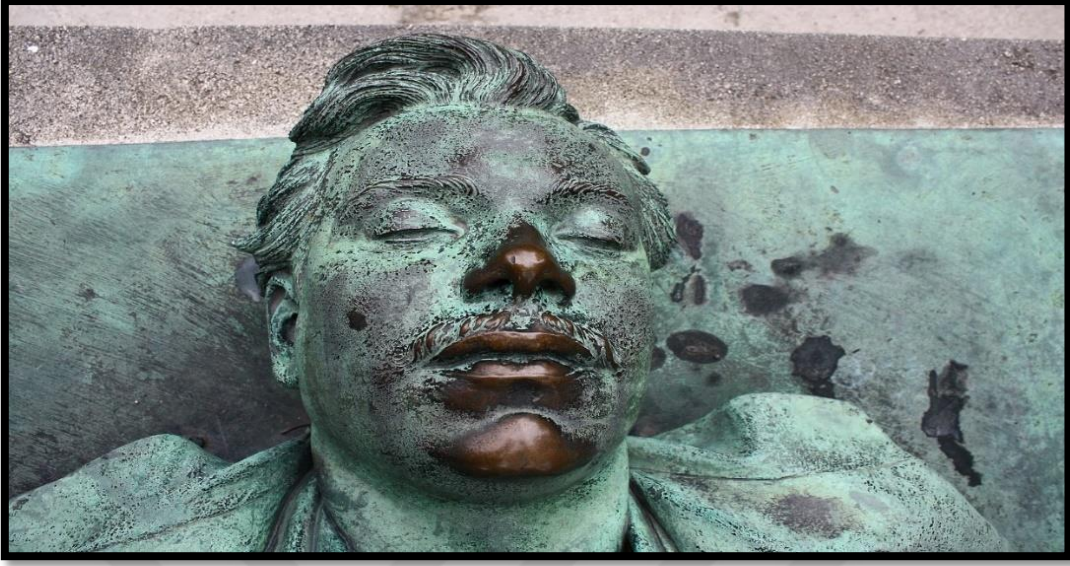
2.2.2.2 Realizm Dönemi Gerçekçi İzler

Romantik ve Akademik sanatın doğal olmamalarına karşıt görüş olarak neticesinde çıkan Realizm /Gerçekçilik, sanatın, 19. Yüzyıla ait en etkileyici akımlarından bir tanesi haline gelmiştir. Toplumsal yapıların rasyonelleşmesi, bilim, endüstri ve sosyo-ekonomik ilişkilerdeki gelişme ve değişimler sanata ciddi bir oranda etki ederken, Pozitivist felsefenin ortaya çıkışı gözlemlene ve deneysel yaklaşımın önemini artırmış bunun neticesinde sanatçılar da tabiatın gözlemine ve gerçeğine doğru yönelmişlerdir.

Bu sanat akımı dâhilinde Jules Dalou, bulunduğu tarihin siyasi olaylarına karşıt görüş olarak yapmış olduğu anıtsal heykelleri ile tanınıyordu. Dalou’nun, 1870 yılında öldürülen gazeteci Victor Noir’in adına yapmış olduğu anıtı, güçlü bir gerçekçilik duygusu sergilemektedir. Bu anıt Dalou ile Fransızların milliyetçi duygularını başarılı bir biçimde izleyiciye hissettirmektedir.

¹²⁴ Weiss, a.g.e., s.299.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://cemeteriesroute.eu/projects/stories/the-bizarre-fame-of-victor-noir.aspx> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 29 Victor Noir, Jules Dalou, 1890

Meunier ise işçilerin hayatını yansıtan toplumsal gerçekçi heykelleriyle tanınmaktadır. Bu heykeller arasında Belçika Hükümeti tarafından yaptırılan ‘İş Anıtı’ ve ‘Emile Zola Anıtı’ bulunmaktadır. Bu eserler ayrıca dönemin siyasi durumu ile devrimi hakkında toplumsal farkındalığı da göstermektedir. Meunier'in sosyal gerçekçi sanatı, 19. yüzyıl Avrupa'sında akademik sanata karşı ortaya çıkan yaygın bir protesto hareketinin parçasıydı.¹²⁵

Gerçekçi Sanat, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte gerilemeye başlamış ve Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı felaketler, savaş sonrasında sanatçıların somut gerçeklerle ilgilenmelerini ve form araştırmalarını arka planda bırakmıştır.

“... Ülkelerin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik durumun yanında çoğu savaşa katılmış sanatçının edindiği izlenimler, gerçekçiliğin değişik örneklerini yaratmıştır. Örneğin İtalya’da düzene duyulan özlem Neo Klasizm’de ifade bulurken, geçmişte yapılan yanlışların sorgulandığı Almanya’da toplumsal eleştirel sanat geçerlilik kazanmıştır. Fransa’da ise Picasso klasik formlara dönüş yaparken, Léger, sanatının ‘mekanik gerçekçilik’ diye tanımlanan evresini yaşamaya başlamıştır.”¹²⁶

¹²⁵ Funda Berksoy, 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul, Bakışlar Yayınevi, 1998, s. 32.

¹²⁶ Berksoy, a.g.e. , s.66.

Barbizon Okulu sanatçıları, 19. yüzyıl Fransa'sında, Akademi'ye karşı çıkmalarıyla geliştirilen gerçekçi perspektiften resimler yapmışlardır. Bu ressamalar, idealize edilmiş manzaralardan ziyade doğayı kendi gerçekliklerinde tasvir etmişlerdir. Akademilerde hala saygın resimlerin, saygıdeğer insanları temsil etmesi gerektiği; işçilerin veya çiftçilerin ise Benelüks ülkelerinin ustalarının geleneğine göre, sadece günlük hayatın resimlerinde yer alması gerektiği fikirleri baskındır. 1848 Devrimi sırasında, bir grup sanatçı, Constable'ın öğretilerini takip etmek ve doğayı yeni bir bakış açısıyla görmek için Fransa'nın Barbizon şehrinde toplanmıştır.¹²⁷

Amacı doğayı gerçeklik üzerinden tasvir etmek olan bu bir grup sanatçıya dahil olan Jean François Millet, daha önce sadece soylulara özgü bir incelikle taşra işçisini eserlerine yansıtmaktadır. Millet, tarlada çalışan erkek ve kadınları resmetmek için köy yaşamının manzarasını olduğu gibi resmetmek istemiştir. Köylülerin yaşam koşullarını bilinçli bir şekilde resimlerine yansıtmaya çalışmıştır¹²⁸.

Jean François Millet (1814-1875), kırsalda yaşayan insanların gündelik yaşantılarını ve yaşam koşullarını resimlerinde sanatı aracılığıyla ortaya dökmüştür. Artık kaçınılan doğayı ve doğal yaşamı ortaya koymaya çalışan, ideolojik olmayan bir gerçekçiliğin temsilcisi olmuştur. Eserlerindeki figürlerin anlatımı devrimci deneyimlerini yansıtmaktadır. Bu karakterlerin burjuva çevrelerinde sadece ortaya çıkmasının bile iş bilirlere yüzüne atılan bir tokat olarak algılandığı belirtilmektedir.¹²⁹

Millet'nin meşhur yapıtı 'Başak Toplayan Kadınlar'da anlatsal ya da dram içeren bir şey bulunmamaktadır. Ne görsel olarak hoş ne de zarif olan üç kadın, hasat mevsiminde tarlalarda harıl harıl çalışmaktadır. Buradaki hiçbir şey kırların saflığını da çağrıştırmamaktadır. Resimde, köylü kadınların ağır ağır çalıştıkları görülebilmektedir. Millet bu kadınların, güneş ışığında basit hatlarını kararlılıkla kucaklayarak, onların sağlam vücutlarını ve kararlı tavırlarını vurgulamak için hiçbir şeyden kaçınmamıştır. Sonuç olarak, bu üç köylü kadın, Akademi'nin öğretilerine karşılık gelen resimsel figürlerden daha doğal ve ikna edici bir prestije dönüşmüşlerdir. İlk başta rastgele görünen düzenleme, bu sakin denge görüntüsünü desteklemektedir. Hem hareket hem de kompozisyon hesaplanmış bir ritme sahiptir. Bu sadece

¹²⁷ Gombrich, **a.g.e.** ,s. 401.

¹²⁸ Gombrich, **a.g.e.** ,s. 402.

¹²⁹ Weiss, **a.g.e.** s.60.

tabloya bir bütün olarak istikrar katmakla kalmaz, aynı zamanda ressamın hasadı nasıl anıtsal ve törensel bir sahne olarak gördüğünü göstermektedir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/jean-francois-millet/the-gleaners-1857>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 30 Başak Toplayan Kadınlar, Millet, 1857, Orsay Müzesi

Camille Corot (1796-1875), devrimleri, iktidardaki siyasi değişiklikleri ve ekonomik gelişmeyi göz ardı ederek, zamanının toplumsal olaylarından uzaklaşmış ve kendisini doğaya ve onun resimsel temsiline adanmıştır. Onun eserlerinde doğanın tüm vizyonu, nesnel gözlem ve analiz yoluyla şekillenmiştir. Kompozisyonel form, renk değerleri, ışık ve gölge değerlerine gösterdiği titiz ilgiye, ışık ve biçim arasındaki yapısal dengeye rağmen, Corot'nun 1827'den 1830'a kadar sergi salonlarına göndermiş olduğu ilk çalışmaları başarısız olmuştur. O zamanlar, Fransızların zevki daha çok Hollanda geleneklerinden ilham alan manzaralara odaklanmıştı. Ayrıca mitolojiye ait resim anlayışından uzaklaşıldığı süreçte, kendisine Poussin'in miras olan bırakmış olduğu tarihi kalıntıları ve mitolojiye dair unsurları çevre düzenlemelerinde kullanmış olması, seyircide bir ilgisizlikle birlikte duyarsızlığa neden olmuştur.

Fransız asıllı heykeltıraş, ressam ve karikatürist Daumier (1808-1879), döneminin iktidar siyasetini ve bunun toplumsal sonuçlarını eleştiren resim ve karikatürleriyle tanınmaktadır. Yaşadığı dönemde resimleriyle pek tanınmasa da Empresyonist tekniklerin sanata girmesinde büyük etken olmuştur. Toplam 4.000 litografya ile 4.000 çizim yapmıştır. Daumier, 1830 Devrimi'ne halkın bakış açısıyla bakarak onların umutlarını ve beklentilerini paylaşmıştır.

Daumier, kentlerde iyiliği temsil eden işçi sınıfının ve kötülüğü temsil eden politikacıları tasvir eden tablolar yapmıştır. Özellikle 'Transnonain Sokağı' adlı çalışması, İnsan Hakları Derneği üyelerine yönelik baskının dramatik gerçekliğinin izlerini ortaya koymaktadır. Bu çalışmasında iyilerin kötüler tarafından acımasızca katledilmesini göstererek kamuoyunu bilinçlendirmeye çalışmıştır. Halkın hiciv yoluyla gerçekleri öğrenmesi için dönemin siyasetçilerinin ve önde gelen isimlerinin çeşitli karikatürlerini yapmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.e-skop.com/skopbulten/honor%C3%A9-daumierin-politik-tasbaskilari/2764>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 31 Transnonain Sokağı, Daumie, 1834

Marx ve Engels, ‘Komünist Manifesto’da Transnoine'dan şu şekilde söz ederler: “1831 ve 1834’teki ayaklanmalar amansızca bastırılmıştı. Yalnızca Daumier’in çizdiği katı yürekli karikatür sayesinde de olsa Paris Rue Transnonain katliamı hala anılardadır. İşçilerin sosyalizme ve sosyalizmin de işçilere yaklaşmasının başlangıcını bu dönemden başlatabiliriz.¹³⁰”

19. yüzyıl Rusya'sında edebiyat alanında Realizm ortaya çıkmış, Çehov, Gorki ve Tolstoy gibi yazarlar büyük ve ünlü yapıtlar üretmişlerdir. Ayrıca, Belinski, Çernişevsky, Yubov ve Dubrov gibi eleştirmenler, gerçekçi edebiyatın toplumla ilgili savunucu görüşlerini dile getirmişlerdir. Çernişevsky'e göre sanat aslında gerçeğin bir yansımasıdır, ancak kesinlikle kopyası olmamaktadır. Çünkü sanatçı-yazar görüleni olduğu şekilde eserine aksettirmeli, öz olan ve olmayan ayırt edilebilmelidir. Üstelik sanatçı-yazar toplumsal gerçekliği okuyucuya aktarmakla kalmaz, onu açıklar ve eleştirir. Batı Gerçekliği’nden farkı buradadır. Yazar okuyucuya yol göstermekte; bir bakıma alıcıya bir ders vermektedir. Rus Gerçekliği’nde sanat, insan gelişimi için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Volga%27da_Sal_%C3%87ekicileri (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 32 Mavnacılar, Repin, 1873, Rus Devlet Müzesi

¹³⁰ Karl Marx Friedrich, **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, Ankara, Sol Yayınları, 2002, s.79.

Adolf Menzel (1815-1905), Constable'ın gözlemsel yapıtlarını Berlin'deki bir sergide gördüğünde, resimlere dair ilgi ve alakasını keşfetmiştir. Paris'te düzenlenen iki uluslararası sergiye katılarak Fransız resim sanatını tanıma fırsatı bulan sanatçı, bu sergilerde yer alan Honoré Daumier'in çalışmalarından da etkilenmiştir. Çalışmalarında, tüm ekollerin ve tarzların dışında kalmakta olup realizm etkileri yanında, sanatçının gün ışığının renk üzerindeki etkisini gözlemlemesinden dolayı; sanat tarihindeki izlenimciliğin ilk belirtilerini yakalamak olasıdır. “Balkonlu Oda” ve “Tuileries Bahçeleri’nde Öğleden Sonra” adlı eserleri buradaki görüş ile oluşturulan ilk empresyonist eserler olarak görülmektedir. Bir nesil sonra ise, Empresyonizm sanat tarihinde bağımsız bir akım şeklinde yer alacaktır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/adolph-menzel-afternoon-in-the-tuileries-gardens> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 33 Tuileries Bahçeleri’nde Öğleden Sonra, Adolph Menzel, 1867

Alman resminin en önemli sanatçılarından biri olan Menzel, eserlerinde sanayileşmeyi resmeden ilk sanatçı olmuştur. Resimlerinde sanayi toplumunun meselelerini, değişim gösteren

Üretim koşullarını, işçileri, işçi mahallelerini, sokaklarını, köprüleri, kum ocaklarını; sanayileşmenin üretime ve kentleşmeye etkilerini göz önüne almıştır. Bir demir fabrikasını inceleyip sayısız desenler oluşturmak için Menzel, 1875'te Slezya'daki Königschütte'ye gitmiştir. Bu fabrika sayesinde edinmiş olduğu bilgi ve gözlemlerden yola çıkarak "Demir Fabrikası" adlı bir tablo yapmıştır. Bu eserin en dikkat çeken ve önemli özelliği ise sanat tarihinde ilk endüstri temalı tablo olarak yer almasıdır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/adolph-menzel> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 34 Demir Fabrikası, Adolph Menzell, 1875

2.2.3 Courbet Gerçekçiliği: Le Realism

O zamanlar Fransa'da sanat, toplumla paralel olarak değişiyordu. Devrim, tabiri caizse, toplumu yeniden yapılandırmıştır. Courbet de bu gelişimde ressam kimliği ve fikirlerinin üst bir noktaya ulaştığına inanmaktaydı.

Realizm/Gerçekçilik tanımını, 1840'larda Fransız yazar Champfleury kullanmıştır. Gustave Courbet, Auguste Comte'un "Pozitivist Felsefe"sinin yayımlandığı dönemde, bir

barakada açmış olduğu sergiye 'Le Realism' adını vermiş ve kendisini ilk gerçekçi ressam ilan etmiştir.

Gustave Courbet, resimlerinin zamanın hâkim geleneklerine karşı bir isyanı temsil etmesini, kendini beğenmiş burjuvaziye şok etmesini ve geleneksel normların kullanımı yerine tavizsiz sanatsal içtenliğin değerini vurgulamasını istemekteydi.¹³¹

Bu isteklerini şu sözleriyle dile getirmiştir: “*Şimdi meydan Realizmin ve Realizm benim! Realiteyi tahta çıkarmak için geldim. Siz geçmişsiniz bense geleceğim. Dünyaya, sanatlara, basit şeylerin doğrusunu getirdim onları oldukları gibi, sizin hassasiyetiniz için yalancı sırmadan pahalı elbiselerle fazlasıyla gülünç bir kılığa bürünmüş olarak değil, fakat giymiş olduklar göz kamaştırıcı sadelikleri içinde göstermek istiyorum! Sizin uygarlık havarileriniz ve arkeologlarınız istenmiyor artık. Uzlaşmacılık ve uydurmacılık da yok. Artık miadı dolmuş sahnede ölü bir geçmişi yeniden diriltmek istemiyoruz. Meydan yaratıcı sezginindir, meydan hükmeden hayatındır. Kahrolsun akademiler, okullar, müzeler. Sadece doğa Tanrıdır. Sanatçı kendi doğasının yorumcusudur.*¹³²” Bu sözler, saf ve idealist olmayan bir yaklaşımı, görünenin ötesinde hiçbir şeyi anlatmaya çalışmayan bir tutumu net bir şekilde ifade etmektedir. Courbet, günlük hayattan konuları alışılmadık derecede geniş bir formatta sunarak başka bir hedefi vurgulamakta ve sanatın, bir lüks ya da eğlence ürünü olmak yerine, bir toplumsal iletişim aracı olduğunu belirtmektedir.¹³³

2.2.3.1 Siyah Köpekli Otoportre

İlk dönemlerde, otoportreler ve romantik öğeler Courbet'nin eserlerine hakim olmuştur. Bu eserlerden biri olan ‘Siyah Köpekli ve Pipolu Otoportresi’, Paris Salonu'nda sergilenmemiştir fakat sanatçı hakkında çıkan haberler sayesinde yavaş yavaş tanınır hale gelmiştir. Daha sonraki yıllarda Paris Salonu, sergilemek için Courbet'in bu eserini kabul etmiştir.

¹³¹ Gombrich, a.g.e. ,s. 403.

¹³² Jules Baillods, **Courbet Yaşıyor**, Çev. Yalçın Karayagız, İstanbul, Chivi Yazıları, 2008 s.28-29.

¹³³ Anna-Carola Krausse, a.g.e, s. 67.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/self-portrait-with-a-black-dog-1841>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 35 Siyah Köpekli Otoportre, Gustave Courbet, 1844

2.2.3.2 Taş Kıranlar

1847 yılı henüz başlamamışken, Courbet'nin hayata ve resme politik bakış açısı değişmeye başlamıştır. Başlangıçta sosyalist filozof Charles Fourier'nin barışçıl anlayışını benimsemiş ancak 1847 yılından itibaren sosyalist fikirlere sahip anarşist düşünür Pierre-Joseph Proudhon'dan etkilenmeye başlamıştır.

Ekim 1849'dan 1850 yazına kadar, Ornans'ta geçirmiş olduğu altı ayın, hayatının en tatmin edici ayları olduğunu belirtmiştir. Tablolarından biri olan 'Taş Kıranlar', Batı gerçekçiliğinin en beğenilen eserlerinden biri olmuştur.

"1848 Devrim'i emeği ilk kez başlıca sorun yaptı. Dolayısıyla 1850'lerin Fransız realistleri için 1848 Devrimi'nin sanatsal anlamı, Devrim'in ideallerine dayanan birtakım alegoriler yaratmak değil, ama daha insancıl, özgün ve popüler konulara dönerek, süssüz

doğayı ve onun içinde emek sarfeden kadın ve erkeklerin soyluluğunu yüceltmektedir. Bu açıdan Courbet'nin Taş Kıranlar'ı 1848 ideallerinin gerçek bir örneğidir.¹³⁴”

Ünlü ressam, bu iki işçi sınıfı figürün, tüm sıradanlığını, yorgunluklarını ve yoksulluğunu yorumsuz bir şekilde resminde yer vermiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-stone-breakers-1849>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 36 Taş Kıranlar, Courbet, 1849, Gemäldegalerie Alte Meister

“Taş Kıranlar” eseri ile ilgili, 1850’de Salonda ilk defa gösterildiğine utanç verici olduğu söylenmiş, ressamın da dâhil olduğu bir tartışmayı başlatmıştır. Ancak “Taş Kıranlar” eserinde olduğu gibi, tek bir resmin kendi başına bir akıma öncülük etmesinden dolayı, Courbet’nin gündelik olanı tarihsel evrenselliğe yükselttiği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Courbet, 1848 devrimini takip eden yılda eseri ile ilgili olarak şunları söylemiştir: *“Bir gezinti yapmak için Saint Denis şatosuna gidiyordum. Maisiere yakınında yol üzerinde taş kıran iki adamı izlemek için durdum. Bundan daha kötü bir yoksulluk örneğine rastlamak zordur. Böylece bir an da aklıma bir tablo yapmak geldi. Evet, sanata bir halk gücü vermek gerekiyordu. Sahne, güneş altında, bir yolun kenarında geçiyor. Adamlar, büyük bir dağın yeşil bayırının önündedirler. Dağ, bütün tabloyu dolduruyor. Dağın üzerinde bulut gölgeleri var.*

¹³⁴ Zeynep İnankur, XIX. Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı, İstanbul, Kabalcı, 1997, s.56.

*Yalnızca sağ köşede mavi bir gök parçası görülmektedir. Ben hiçbir şey kat etmedim, araba ile her gezintimde bu insanları gördüm. Fakat onları ne halde gördüm? Bu halde insan mahvolur.*¹³⁵”

Tamamen sosyal yaklaşım ile yapılmış olunan bu tablo, birden fazla düşünür ve eleştirmen açısından sosyalizmin bir sembolü veya siyasi duruşunun bir etkisi olarak yorumlanmıştır. En başta, oldukça basit ve banal gelen bu görüntü, irdelendiğinde gerçekçi bir yaklaşımın enerjisiyle izleyiciyi sarmalamaktadır. Gökyüzünün yalnızca bir kısmının görünmesiyle, açık havada bulunduğu hissiyatı yaratılmış ve halkın, çalışan insanların yani emeğin gerçek değerini görsel olarak sunarak insanın benliğine işlenmektedir.

Courbet'nin özellikle halk yaşamını, köy konularını ve yerel manzaraları tema olarak alıp betimlediği resimlerindeki figürlerine alışılmadık bir boyut ve prestij kattığı söylenebilmektedir. Bu gerçeği daha sonra “Flagey Köy Fuarından Dönüş” ve “Buğday Eleyen Kadınlar” isimli resimlerinde de görmemiz mümkündür. Bununla birlikte, bu ve benzeri temaların resimleri ilk kez sergilendiğinde, toplum tarafından genel görüş, Courbet'nin bayağılığa yatkın olduğuydu. İmparator 1853 Salonunda gezerken, Courbet’ye ait “Banyo Yapanlar” adlı eseri gördüğünde dehşete düşmüş ve kırbaçıyla resme birkaç defa vurmuştur. Yaşanılan olumsuzluklara rağmen Courbet'nin resimleri zamanın en büyük sanat eserlerinden biri haline getirmiştir.

2.2.3.3 Ornans’ta Cenaze Töreni

Courbet, Géricault'un ‘Medusa’nın Salı’ adlı eseri gibi, ihtişamlı ve güzel bir tablo yapmak istemişti. Ortaya çıkaracağı eser, mutlaka klasik olmayacak ve daha özgün olacaktı.¹³⁶ Bu tablo, “Taş Kıranlar”la eş zamanda resmettiği “Ornans’da Cenaze Töreni” olmuştur. 1850 Salonu’nda sergilenmiş olan bu şaheser, sonraları bir Realizm bildirgesi olarak benimsenmiş, bir skandal olarak değerlendirilerek çok ağır ve sert eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır. Courbet, bu tabloyu memleketinde, dedesinin köydeki cenazesinden sonra yapmıştır. Eserde mezar başında büyük bir kalabalık toplanmıştır. Portreler gerçekçi olup Ornans halkına aittir. Bu resimde trajik bir ifade yoktur, sanatçı anma töreninin durgun, hatta sıkıcı atmosferini edebi bir yorumdan uzak bir şekilde ifade etmeyi başarmıştır. Ölümü günlük yaşamın doğal bir aşaması olarak göstermektedir. Sahneyi kırsal yaşamdan Paris salonlarına taşımak, çarpıcı bir kontrast

¹³⁵ Mack Gestle, **Gustave Courbet**, Da Capo Press, 1989, s.115.

¹³⁶ Baillods, **a.g.e.**, s. 33.

oluşturmuştur. Bir başka yenilik ise, gündelik olayları tarihsel resim düzeyine taşıyan anıtsal boyutudur. Courbet'nin bu tabloya dair olan açıklamaları, yapıtın tanımını ve amacını anlatmaktadır: *“Böylesine bir cenaze töreni, Bay İngres'ın ve Bay Delacroix'nın rejisörlüğünde, tamamıyla opera dekorları ile süslenmiş Jül Sezar ya da Pompée'nin cenaze töreni değildir. Sadece ve sadece Ornans'ta bir cenaze törenidir. O kadar. Sadece görmeniz gerekeni görürsünüz!”*¹³⁷”

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/a-burial-at-ornans-1850>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 37 Ornans'da Cenaze Töreni, Gustave Courbet, 1850, Orsay Müzesi

Hiçbir ressam böyle bir tutum ve tavırla resim yapmadığı gibi, tarihsel bir ihtişam görüntüsü yaratan geniş, heybetli bir tuval üzerine dünyevi bir ritüeli de resmetmemiştir. Courbet sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

“Onlar karşısında ezilip büzülmeliler. Bu devasa şeyi gördüklerinde, aynı darbeyle, burjuvalar da ezilmeli. Benim dehamdan asla şüphe etmemeliler. Benim cenaze merasimim, bütün dünyaya, Parislilere, Ornanslılara ya da başkalarına: İşte sizler böylesiniz ve bir gün böyle olacaksınız, diyebilmek için mükemmel bir fırsat olacaktır ve üzerlerine yerleştireceğim küçük haç hiçbir şeyi asla değiştirmeyecektir. Kendinize bakınız. Nasıl olduğunu göreceksiniz.

¹³⁷ Baillods, a.g.e., s. 34.

Eh işte! Resim budur. Nesnelerin, insanların ve hayatın törenlerini, ne olduğunu, nasıl olduğunu, burada olduğu gibi, gösterir. Bir cenaze merasimini görmek isterseniz iyi. İşte bir tane, hem de hakiki. Mahalinde kontrol edilebilir. Bir cenaze merasimi, cenaze merasimidir. Başka da bir şey değildir. Bununla beraber, fazladan bir şey yok. Bir cenaze merasimi, hiçbir yere varmayan yollarda kaybolmuş, saçma sapan teorilerle şaşırmış, resmi rezil eden, bütün beceriksizlerin, bütün sahne sanatçılarının, Akademizmin, Romantizmin cenaze merasimi.¹³⁸”

Castagnary, Pierre Dupont’un emekçilerin yoksulluğu ile ilgili satırlar eklediği, “George Sand La Mare au Diable” adlı eseri üstünde çalışırken, Courbet’nin karakteri hakkında yazmıştır. Courbet’in eserine tema olarak, çocukluktan aşına olduğu köylülerle kentsoylularını dâhil etmesinin, gayet doğal bir durum olduğunu belirtmektedir. Ona göre Courbet onları doğal boyutlarında resmederek sanat devrimini sona erdirmiş, onlara şimdiye kadar yalnızca tanrılar ve kahramanlar için ayrılmış güç ve bireyselliği vermiştir.

2.2.3.4 Karşılaşma (Günaydın Mösyö Courbet)

Resimde Courbet, sanat malzemelerini sırtına alarak kendisini ülke çapında yürürken tasvir etmiştir. Yakın arkadaşı Alfred Bruyas ve yanında hizmetkâr olan kişi resimde onu selamlamaktadır. Güçlü akademik etkinin aksine, bu resmin gündelikliği ve basitliği dikkat çekmektedir. Doğal görünen bu çalışma, her anlamda mekanik görselden çok uzaktır. İdealizmin yer almadığı bu eser, günlük hayatta sık rastlanan bir olaydır.

¹³⁸ Baillods, a.g.e., s. 35.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-meeting-bonjour-monsieur-courbet-1854>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 38 Günaydın Mösyö Courbet, Gustave Courbet 1854, Fabre Müzesi

Bir sanatçının kendisini ceketsiz bir aylak olarak resmetmesi, saygın ressam ve gruplarına hakaret olarak algılanmaktaydı. Her durumda, Courbet de bu şekilde bir etki bırakmak istemişti. Resimlerinin dönemin hâkim geleneklerine karşı bir nevi başkaldırı olmasını, kibirli kentsoylularını etkilemesini ve sanatın geleneksel dokularının ustaca kullanılmasının erişilemezliğini övmesini istemekteydi.¹³⁹

Bu eserin konusunun yankılarının yanı sıra, Courbet'nin fırça darbeleri ve ışık teknikleri kullanımıyla Empresyonist akımı etkilemesi de bir diğer önemli özelliktir. Courbet, 1855'te

¹³⁹ Gombrich, a.g.e. ,s. 410.

açtığı sergisinin kataloğunda, 1830'larda insanlara Romantizm unvanı verildiği gibi, kendisine de Realist unvanının verildiğini yazmıştır. Yaptığı değerlendirmede yaşadığı dönemin örf ve adetlerini, düşünce biçimlerini, görünüşünü yansıtmak istediğini, sadece ressam değil insan olmak, yani yaşayan sanatı yaratmak istediğini söylemektedir. Halka yapılan bu uyarı gerçek bir sanat manifestosu olarak kabul edilmiştir.

2.2.3.5 Sanatçının Stüdyosu

Ornans'ta "Cenaze Töreni" ile "Taş Kıranlar" eserlerinin ardından, Courbet'in bilinen bir başka önemli tablosu da hiç şüphesiz "Sanatçının Stüdyosu"dur.

"Benim atölyem! Bunu söylememe bile gerek yok ve mademki onlar gerçekçiliği anlayamadılar, morale ihtiyaçları var mademki nesneler onlara yeterli gelmiyor ve ruh istiyorlar. Her ikisini de onlara göstereceğim. Benim resmim gerçek (işte bu gerçekçilik için) bir alegori (bu da ruh için) olacaktır."¹⁴⁰

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-artist-s-studio-1855> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 39 Sanatçının Stüdyosu, Gustave Courbet, 1855, Orsay Müzesi

¹⁴⁰ Baillods, a.g.e., s. 52.

Courbet, yaklaşık üç ay gibi kısa bir çalışmanın ardından bu işi tamamlamıştır. 3,5 x 6 metrelik tuval üzerine gerçek ve alegorinin iç içe geçtiği 30 figür yerleştirilmiştir. 1855'te Evrensel Sergi'deki jüri, Courbet'ye ait on bir eseri onaylamış, fakat “Ornans'ta Cenaze Töreni” ve “Atölye” eserlerini reddetmiştir. Sonrasında Courbet, resimlerini önceden tuttuğu bir barakada sergi halinde sunmaya karar vermiştir. “Gerçekçilik Pavyonu” olarak adlandırdığı mekânda düzenlenen serginin tanıtım broşüründe "Le Realisme" yazısı yer almıştır ve bunun hemen alt kısmında ortaya doğru "Gustave Courbet, kırk tabloluk sergi, giriş ücreti bir frank” yazılmıştır. Sergi 28 Haziran 1855 tarihinde açılmıştır. Sanatçının Stüdyosu, Courbet'nin sanat yaşamına ait yedi yıl süren bir dönemini izleyicilere sunan bir alegoridir.

Courbet'nin Ressamın Stüdyosu adlı tablosu, sanatçının kendi gerçekliğine dönüşünün bir işareti olarak görülmekteydi. Courbet, her iki yanında gruplar olacak şekilde kendisini bu resmin merkezine yerleştirmişti. Bu, sanatçının eserine dâhil edişi, konu olarak bir yönden bağımlılığa yöneliydi¹⁴¹. Sanatçının grubun ortasında olması tesadüf eseri değildir. Bu, öz farkındalığın önemli hale geldiği bir durumu yansıtmaktadır. Sanatçı, belini bükecek tüm kısıtlamaları hiçe sayarak özgürlüğe doğru yönelmiştir.

Gerçek bir alegori olan bu “Sanatçının Stüdyosu” eseri, 1850'lerde Fransa'nın ekonomik, politik, sosyal ve kültürel karakteri hakkında zengin bilgiler içermektedir¹⁴².

Resmin sol tarafında, Akademi'nin tasviri olarak oklarla vurulan bir model, avlanmanın temsilcisi olarak kaçak avcılar, basının temsilcisi olarak bir gazete üstünde ölü bir kadının kafası, sefaletin temsilcisi olarak çocuğu emziren kadın, ticaretin temsilcisi olarak bir Yahudi, tiyatronun temsilcisi olarak bir fahişe ile dini, taşra yaşamını, ölümü ve işsizliği simgeleyen bir lağımca resmedilmiştir. Sağdaysa, masada kitap okuymakta olan, şiirin temsilcisi olarak Baudelaire dikkat çekmektedir. Arkasından aşk ve çocukluk tutkunları, sanat severler, nesirde Champfleury, müzikte Promayer, felsefede Proudhon, bilim ve sanatta Alfred Bruyas ve ortada merkezdeyse Courbet vardır.

Bu tabloyla ilgili en önemli olan şey, kendi görselliğini vurgulamasıdır. Courbet meydan okurcasına bireyselliğini ön plana çıkarmış ve bunu diğer karakterlerin kişiliklerine göre gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır.

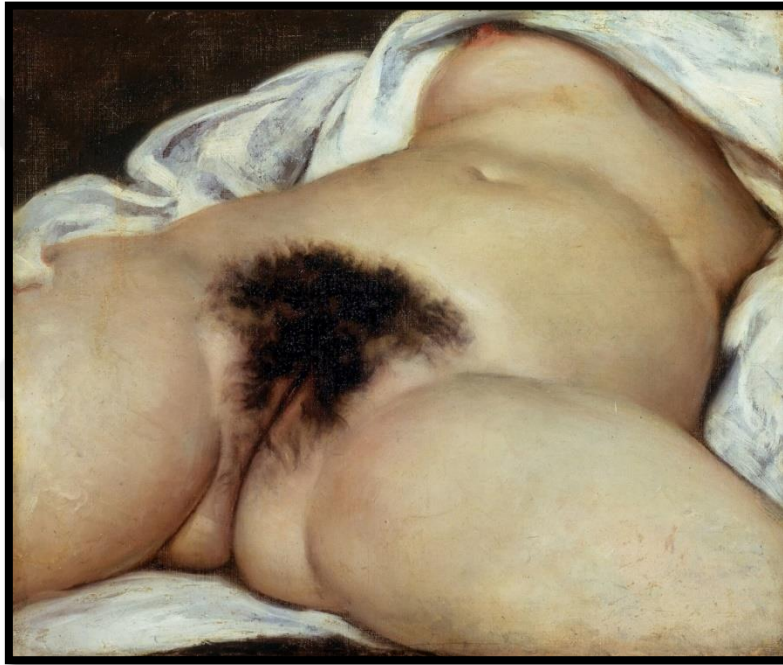
¹⁴¹ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.229.

¹⁴² Ahu Antmen, **20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık. 2. Baskı, 2009, s.13.

2.2.3.6 Dünyanın Kökeni

19. Yüzyılda erotizm, mit ve fanteziden sahneler çizen sanatçıların konularından biriydi. Ancak kadın çıplaklığının basit bir gerçeklikte sergilenmesi şaşırtıcı ve tahammül edilemez bir eylemdi. Courbet, 'Dünyanın Kökeni' adlı eserinde, çağdaşlarının resimlerine yönelik düşmanca tavrına meydan okuyarak provokasyonunu daha da ileri götürmüştür. Tam olarak anatomik bir çizim gibi hassas bir şekilde; yüzü çarşafa gömülmüş, bacakları açılmış ve cinsel organı açıkta çıplak bir kadını resmetmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.beauxarts.com/grand-format/lorigine-du-monde-de-courbet-oeuvre-de-tous-les-fantasmes> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 40 Dünyanın Kökeni, Gustave Courbet, 1866

Courbet, anatomiye çalışma amacıyla zaman zaman modellerin fotoğraflarından da yararlanmıştır. Gerçekçi tutumu (tamamen ideolojik olmayan, her şeyin ötesinde sanatsal), tarihsel tablolar, nü, portre, manzara ve natürmort tarzı resimler aracılığıyla geliştikçe belirginleşmiştir.

2.3 Yeni Gerçekçilik Sanat Akımı

1960'larda sanat tarihi, tüketim toplumunun ortaya çıkışı, savaştan sonra doğan yeni neslin aktif katılımı, sanat ve zanaatın ilerlemesi dahil olmak üzere çeşitli nedenlerle birçok

faktörün baskısı altında büyük bir dönüşüm geçirdi. 1960'lı yılların sanat tarihi radikal değişimler yaşamıştı. Hem Avrupa'da hem Amerika'da da bire bir benzer olmasa da sanatın içinde bulunduğu geleneksel resim ve heykel sınırlarının aşılması yönünde ortak düşüncüyü paylaşan sanat akımları ortaya çıkmıştır¹⁴³.

Bilimsel, teknolojik ve toplumsal gerçeklerin hızla değiştiği bu çağda sanatçılar, yüzyıllardır peşinden koştukları görünürü tasvir etme amacından uzaklaşmaya ve bu çağ için sanata yeni bir bakış açısı kazandırmaya ilk adımı atmışlardır. İlk olarak yapılması gereken, görüneni izleyiciye inandırıcı bir şekilde aksettirmeye uğraşan "natüralist" yaklaşımı yok etmektir. 19. Yüzyıla ait, etkisi en yüksek akımlarından bir tanesi olarak görülen gerçekçilik akımı, bu andan itibaren değerini kaybetmiştir. Görünür gerçeklik, yerini sanatçıların iç gerçekliği ve psikolojik etkileri yansıtmaya çabalarına bırakmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısındaki dünya savaşlarının yarattığı vahim durum sanatçıları da etkiledi. Faşizmin ve komünizmin gerçekçi sanatı ideolojilerini yaymak için kullanma arzusu da gerçekçiliğin reddedilmesinde önemli pay sahibidir. Bu dönemin insanı endüstriyel yaşamın toplumda meydana gelen değişimlerden dolayı dünyadan kopuk vaziyettir. Bu dönemde psikoloji disiplinin gelişmesiyle birlikte kendinden yabancılaşan bireyler kendi içlerine çekilmeye başlamıştır.

Birbirinden farklı akım olan Dadaizm ve soyut sanat erken yeni yüzyılda sanata dair ifade biçimlerine yeni arayışlar ortaya çıkarmaktaydı. Her iki akım da, plastik sanatının ilerlemesine yeni bir soluk getirmeyi hedeflemekteydi.

Her ne kadar estetik ve etik olarak birbirlerinden farklılık gösterse de 20. yüzyılın sanat akımlarının mevcut sanat ilkesini değerlendirme konusundaki yaklaşımları arasında benzerlikler vardır. Özetle; bütün akımlar hem sanat hem de sanat eseri kavramlarının baştan tanımlanması gerektiğini hükmediyorlardı. Önceki yüzyıllarda izleyicinin merakla izlemesi için halkın beğenisine sunulan nesne, bu dönemde ikinci plana düşer.

Marcel Duchamp'ın sanata getirdiği yeni bakış açıları yeni akımlara ilham vermiş, Batı sanatında, Dada'nın mirasçısı sayılabilecek farklı akımlar türleri ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asamblaj ve benzeri sanatsal uygulamalar Dada ve Duchamp'ın görüşleri üzerinde inşa edilmiştir. Duchamp'ın hazır nesneyi (ready-made) keşfetmesi

¹⁴³ Özkan Eroğlu, **Modern Sanat**, İstanbul, Tekhne Yayınları, 2015, s.220.

sonrasında Neo-Dadaist akımlar yeni dönemin yeni akımları olarak yerini almış; sanatla hayat arasındaki sınırlar yok edilmeye başlanmıştır.

1950’lerde Marcel Duchamp, Hans Richter için yazmış olduğu mektupta içerik olarak, kendisinin hazır-nesneyi keşfettiğinde estetik olgusunu ortadan kaldırmayı hedeflediğinden, ancak Neo-Dadacıların ise hazır-nesnelerde estetiksel güzellikler bulduklarından bahsetmiştir.

Bu hususta sanat ve hayat arasındaki limitleri kaldırmak gayesini taşıyan neo-dadacı akımlardan bir tanesi 1960’larda Fransa’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımıdır¹⁴⁴.

Plastik sanatlar, tiyatro, edebiyat ve sinema gibi birçok sanatsal faaliyet içinde yer alan Yeni Gerçekçilik İtalyan dilinde “İl neorealismo” olarak yazılmaktadır¹⁴⁵.

Sanatsal ilkelerinde sorgulamaya dayalı bir anlayışa sahip olan Yeni Gerçekçilik akımı gündelik hayatın akıcılığını, teknolojinin giderek artan hızını ve estetik kaygıları hareketlerinin odak noktası olarak göstermektedir¹⁴⁶.

Yeni Gerçekçilik ile Pop Art’ın popüler kültürü, hurdayı, teknolojiyi, reklam ve tüketim ürünlerini kullanması bu iki akım arasında benzerlik olduğunu gösterir¹⁴⁷. Germaner, Pop Sanat gibi Yeni Gerçekçilik akımının da çağdaş dünyanın önemini kabullendiği ve onu yaratıcı faaliyetler içine soktuğunu belirtir.¹⁴⁸

Yeni Gerçekçilik akımı Pop sanattan farklı olarak varoluş problemini ele alır. Yeni Gerçekçiliğin gerçekleştirdiği icra ve faaliyetler en genel anlamıyla varoluşla alakalıdır. Gündelik hayatın şiirselliği, nesnelerin faniliği, zıtlıklar bu dönemin sanatçıların işlediği ana temalar arasındadır. Yaşamın reddi ve fanilik algısının estetik kaygılardan daha önemli olduğu bu akımda sanatçılar, heykel ya da resim sınırlarının ötesine geçerek, faaliyetlerini sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi anlatmak için kullanacak şekilde sanatsal etkinlikte bulunmuşlardır.

Nicolas Bourriaud, Amerikan Pop’u ile Avrupa Yeni Gerçekçiliği arasındaki asıl farkın tüketim kavramına olan yaklaşımlarından kaynaklandığını söylemektedir. Amerikan Pop sanatçıları hedeflerini satın almaya, toplumu ürünü sahiplendirecek hareket dürtüsüne çevirmişlerdir. Pop sanatçılar görsel şartlanmaya öncelik verirken, Yeni Gerçekçilerin ana

¹⁴⁴ Antmen, a.g.e., s.175.

¹⁴⁵ Enise Kantemir, “Gerçekçilik”, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, C.6 S.1, 197, s. 142.

¹⁴⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1931.

¹⁴⁷ Tilman Osterwold, **Pop Art**. Taschen, 1991, p. 116.

¹⁴⁸ Germaner, a.g.e., s.19.

konusu tam olarak tüketim odaklıydı. Ancak bu tüketim soyut anlamda ve varoluşa dayalı bir kavramdır¹⁴⁹.

Adnan Turani'nin akımın ortaya çıkmış olduğu dönemdeki etkisini açıklar nitelikte olan şu şekilde bir ifadesi yer almaktadır; “Batı'nın binlerce yıldır büyük değer verdiği Antik Yunan Roma Kültürü mirası üzerine kurulu sanat büyük ölçüde sarsılmıştır”¹⁵⁰.

Yeni Gerçekçilik, Fransız eleştirmen Pierre Restany manifestosu ile Avrupalı bir grup sanatçı ile birlikte kurulmuştur. Bu akım, 9 Mart 1960 yılında Maurice d'Arquian'ın Rue de Saint-Honore galerisinde toplanan, katılımcıların arasında basın ve diğer başka sanatçıların bulunduğu 300 kişilik davetliler önünde ilan edilmiştir¹⁵¹. Restany Yeni Gerçekçiliği, “Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansıması değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerası” şeklinde tanımlamıştır. Pierre Restany, Paris'te 1961'de "J" galerisinde “Dadadan 40 Derece Yüksek” başlığı olan sergi için ele aldığı yazısında yaklaşımlarını Duchamp'a dayanmış olduğunu ifade etmiş, hazır-nesneye verilen önemi şu şekilde tariflemiştir:

“İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp”ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen”in fonksiyonel nesneleri) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir dada eylemi”dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir. Marcel Duchamp”ın sanat karşıtı eylemi olumlanmaktadır. Dada aklı, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuvarının temel ögesidir”¹⁵².

Oluşan bu yeni grup, Yves Klein, Cesar, Arman, , Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Niki de Saint-Phalle gibi sanatçılardan kurulmuştur¹⁵³.

Restany'nin manifestosunu imzalayan Daniel Spoerri, 1960 tarihinde ortaya çıkarmış olduğu Kichka'nın Kahvaltısı adlı yapıtında arkadaşları ile yediği yemekten kalanları natürmortvari sergilemiş, bir taraftan geleneksel natürmortlar işaret ederken diğer taraftan

¹⁴⁹ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2004, s.41.

¹⁵⁰ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s. 66.

¹⁵¹ Turani, a.g.e., s. 738.

¹⁵² Antmen, **a.g.e.**, s.177.

¹⁵³ Amy Dempsey, **Modern Sanat**, İstanbul, Hep Kitap, 2019, s. 124.

natürmorta farklı bir tutum gözler önüne sermiştir. César, otomobil hurdaları gibi kalan ürünlerden oluşturduğu Compression/sıkıştırma heykelleriyle tanınmaktadır. Klein'in boş galeriyi Le Vide/Boşluk adıyla sergilemesinin ardından, aynı galeriyi Arman tıka basa doldurarak Le Pein /Doluluk adıyla sergilemiştir. Niki de Saint-Phalle “Nana” heykelleri ile tanınırken, Jean Tinguely mekanik heykelleri ön plandadır. Bu ekibe dahil olarak düşünülen Raymond Hains ve Mimmo Rotella ise sokaklarda atık halde bulunan reklam afişlerini yırtarak ve İngiliz ve Amerikan Pop sanatının kitle iletişim materyallerini yücelten tutumundan ayrı olarak, dekolaj tekniğini, daha eleştirel bir yaklaşımla ele almışlardır. Happening sanatı, performanslar, yığmalar, montajlar, günlük hayattan seçilen parçalar ile sanatçılara ait çalışma ortamlarını oluşturmuştur¹⁵⁴.

Yeni Gerçekçilik akımı 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar İtalyan tarihindeki toplumsal çalkantıları ve kamuoyunun uyanmasına neden olan olayların literatürdeki ve beyaz perdedeki karşılığıdır¹⁵⁵.

Gerçekçilik sürecinde Marksist estetik, sanat ile toplum arasındaki bağı kurarak gerçekçilik akımına ait teorik temelleri oluşturmuştur. Genel olarak Marksist estetiğin kapsamı sanat yapıtları ile iktisadi altyapı arasındaki ilişkidir. Bu ilişki Marx, Engels ve Plehanov çalışmalarında bahsedilmiştir. Kabaca bahsedilen; sanatın diğer fikir sistemlerinde olduğu gibi döneminin ekonomik şartlarıyla belirlenmiş bir üst ölçeği olduğu fikridir. Toplumda üretin sanatsal değerler, o toplumun içinde bulunduğu üretim sistemi ve bu üretim sisteminin kimlerin hegemonyası altında olduğu, hangi değer ilişkilerini savunduğu ile yakından ilgilidir.¹⁵⁶

Marksistlere göre hakiki gerçekçilik, “öz”ün kendisidir. Bundan dolayı gerçeklik burjuva düşüncesinden uzak, devrimci bir yapıya sahip olmalıdır. Marksistler Gerçekliği yakalayabilmek için işçi sınıfının eğitilmesine, bu eğitimin ise romanlardaki ve filmlerdeki kahramanları, okuyucu ve seyirci ile uyumlu hale getirerek gerçekleştirebileceklerine inanmışlardır.

2.3.1 Edebiyatta Yeni Gerçekçilik

2. Dünya Savaşının sonlanması ile birlikte, savaştan önces faşizmden dolayı yasaklanmış veya bastırılmış bazı fikirler yeni oluşan atmosferde kendilerine yer

¹⁵⁴ Diane Waldman, *Assemblage and the Found Object*. New York, 1992, s. 250.

¹⁵⁵ Gülbende Kuray, “İtalya’da Yeni Gerçekçilik Akımı ve İzleyicileri”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 1990, s 32.

¹⁵⁶ Mehmet Doğan, **100 Soruda Estetik**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1975, s.176.

bulabilmişlerdir. Faşizmin yıkılmasından sonra ortaya çıkan kültürel uçurumu kapatmak için solcu aktivist eleştirmenler ve yazarlar, kültürü yönlendirmek için yeni bir arayışa giriştiler¹⁵⁷. Bu yeni alanda, faşizmin otoriter tavrından uzak, önceleri kültürel alanda ya da iktidarda yer alamayan görüşler, edebiyatta kendilerini anlatma fırsatı buldular. Bahsi geçen bu görüşler genel olarak faşizmin hegemonyası altında baskı görmüş sol görüşe sahip bireyler ya da toplumun alt sınıfından olduğu kabul edilen kişilerce benimsenmekteydiler.

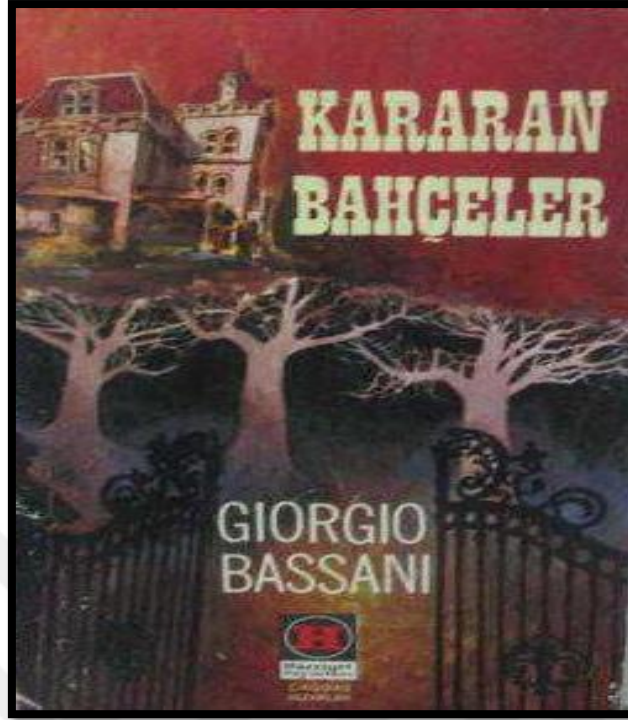
Edebiyat dünyasında Faşizm sonrası kültürel boşluğu doldurmak için ortaya çıkan Yeni Gerçekçi akımına ait birçok eser vardır. Carlo Emilio Gadda, Giorgio Bassani, Carlo Levi, Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Cesare Pavese, Italo Calvino, Alberto Moravia gibi ünlü yazarların eserlerinde, savaştan sonra İtalya'daki durum ve İtalya halkındaki değişimler hakkında da içerik yazılara karşılaşılmaktadır.

Ferrara'da Yahudi bir anne babadan dünyaya gelmiş olan Giorgio Bassani (1916-2000), savaş öncesi dönemin durgun, içe dönük yapısından kurtulmuş, sorgulama ve hapis gibi sancılı deneyimler yaşadktan sonra "İtalyan Direniş Hareketi"ne katıldıktan sonra gerçekçiliği benimsemiştir. Bassani, çalışmalarında içe dönük bir arayış yürütür, ancak bu içe dönük arayışı gündelik gerçeklikle ilişkilendirir. Bassani'nin en bilinen çalışması olarak görülen "Il giardino dei Finzi-Contini/Kararan Bahçeler'de (1962) Yahudi bir ailenin hayatına ilişkin gündelik gerçekler, ölümün saflık ve huzur getirdiği ve varoluşun anlamsızlığı gibi temalar üzerine durulmuştur¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Cristina Benussi, *L'età del neorealismo*, Palermo, Palumbo Editore, 1980, p. 91.

¹⁵⁸ Gülbende Kuray, *İtalyan Edebiyatı Üzerine*, Ankara, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000, s. 164.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://1000kitap.com/kitap/kararan-bahceler--156064> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 41 Kararan Bahçeler, Bassani, 1962

Italo Calvino (1923-1985), İtalyan edebiyatının olduğu kadar Yeni-Gerçekçi akımında da en bilinen yazarlarından biriydi. Calvino, savaş sırasında "İtalyan Direniş Hareketi"ne dahil olmuş, savaş sonrasında İtalya'nın içinde bulunduğu kültürel ve ruhsal değişkenleri de irdelemiş entelektüel bir araştırmacıydı. Yeni-Gerçekçiliğin gerekliliklerinden yararlanarak incelemelerini tarih yazımına benzetmiş ve olayların ve problemlerin ortaya çıkmasında tarihsel değişimlerin her zaman etkisinin olduğunu belirtmiştir. Yeni-gerçekçi akımının ilk protesto romanı kabul edilen "Il sento dei nidi diragno / Örümcek Yuvasına Giden Yo"nun yazarı Calvino'ya göre, insanı daima değişim gösteren doğaya ve tarihe karşı ayakta tutan tek şeyin akıl ve sevgi gibi bir güçtür. Calvino'ya göre herkes insanın biyolojik doğruları, içgüdüsel doğruları, zaman ve hiçlik gibi kavramları bilmesi gerekmektedir¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Kuray, a.g.e., s. 183.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.libraccio.it/libro/9788804668039/italo-calvino/sentiero-dei-nidi-di-ragno.html>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



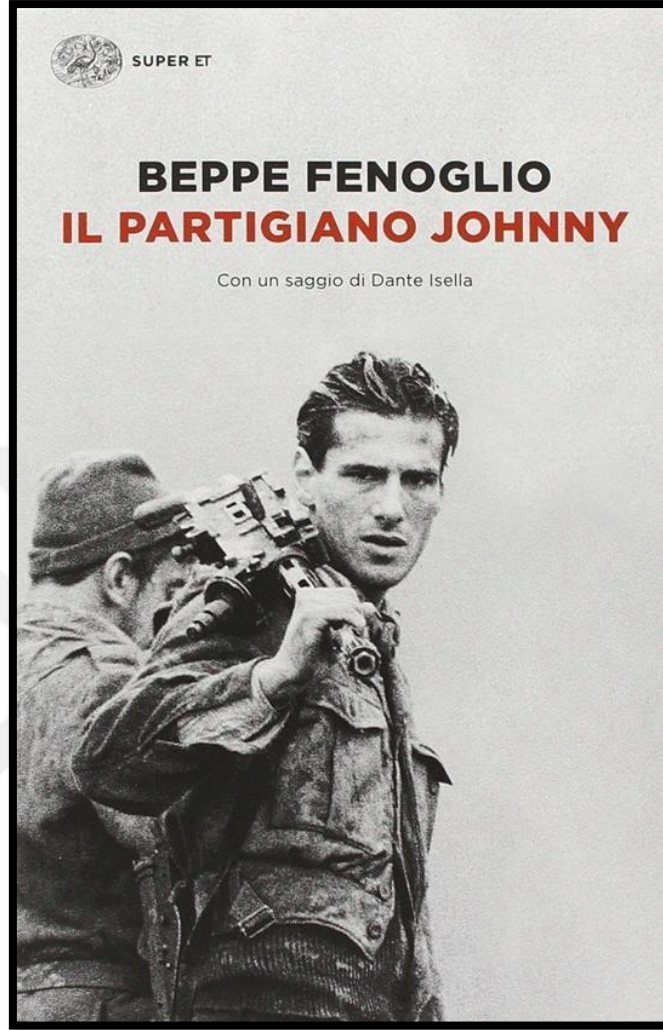
Resim 42 Il sentiero dei nidi di ragno, Italo Calvino, 1947

"İtalyan Direniş Hareketi"nin üyesi Beppe Fenoglio (1922-1963), en meşhur yapıtı bilinen "Il partigiano Johnny / Partisan Johnny "de (1968) eserin ana karakteri Johnny aracılığıyla kendi savaş deneyimlerini aktarır. Diğer neo-realist yazarlar gibi, Fenoglio'nun eserlerinin ana teması, köylü toplumunun sefaleti ve insanların birbirleriyle olan iletişiminden kaynaklanan sorunlarıdır¹⁶⁰. Fenoglio'nun eserlerinin ana karakterleri, yokluğa, sefalete, hastalıklara özetle ölümlerine ve kendi kaderlerine karşı mücadele etmekte olan bireylerdir. Bu şekilde Fenoglio, eserlerinde ele aldığı tema ve ana karakterlerinin yanı sıra anlatım tarzıyla da Yeni Gerçekçiliği en iyi özümseyen yazarlardan biridir.

¹⁶⁰ Kuray, **a.g.e.**, s. 181.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.ibs.it/partigiano-johnny-libro-beppe-fenoglio/e/9788806219277>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



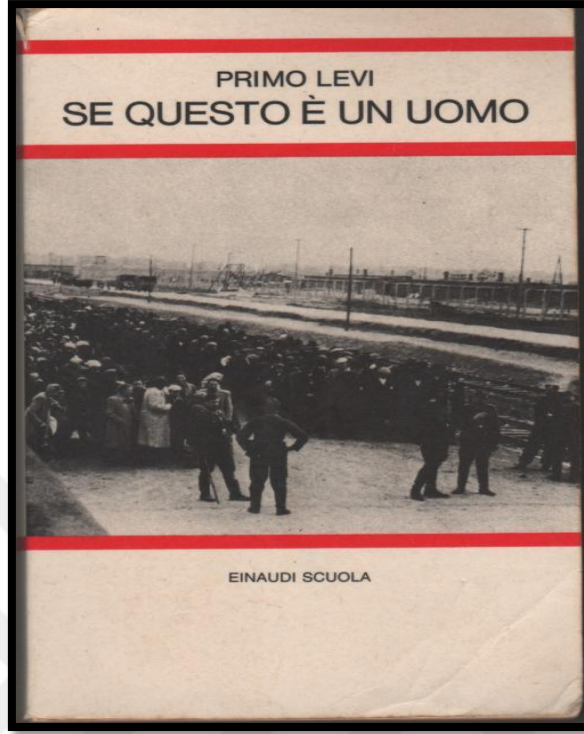
Resim 43 Il partigiano Johnny, Beppe Fenoglio, 1968

Yeni Gerçekçilik akımına değerli eserlerden birini sağlayan isimlerden biri Primo Levi (1919-1987), Auschwitz'le ilgili kişisel anılarını anlatmış "Se questo è un uomo " (Onlar da insandır) (1947) isimli eserinde savaşın dehşet yanını, toplama kamplarında sürdürülen insanlık dışı gelişmeleri anlatan yazılar ele almıştır¹⁶¹.

¹⁶¹ Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009, s. 348.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.lafeltrinelli.it/se-questo-uomo-libro-primo-levi/e/9788806219352>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 44 *Se questo è un uomo*, Primo Levi, 1947

Yeni Gerçekçi edebiyat eserlerinde doğa manzaralarına ve betimlemelerine yer vermek ortak bir durumdur. Lucia Re, yazarların eserlerinde doğa öğelerine yer vererek detaylıca anlatmaya çalışmalarının sebebinin sadece doğa manzaralarının güzelliğinden dolayı değil, sonrasında bu yerleri ziyaret edecek kişilerde, yapıtlarda bahsi geçen kişilerin ve olayların bilinçaltında canlandırılabilmesi hissiyatını yaratabilmek için olduğunu söyler¹⁶². Savaş gibi sonuçları yıkım olan temalarda anlatılmak istenen asıl şeyin gerçeklik olduğu için, yazarlar okurlarında benzer hisleri uyandırmak istemişlerdir.

Yeni Gerçekçi eserlerin bir diğer ortak özelliği bölgesel lehçe ile yazılmış olmalarıdır. Faşist dönemin katı uygulaması olan homojen ve yapay dil anlayışına yerine Yeni Gerçekçi yazarlar çalışmalarında bu katı uygulamadan uzak durmuşlardır.¹⁶³ Yazarlar idealize edilmiş İtalyanca kullanmak yerine, toplumun gerçek yaşamda kullandığı duraksamaları, bölgesel sözcükleri ya da tekrarlamaları kullanarak çalışmalarını gerçekçiliğe yaklaştırmış olmuşlardır.

¹⁶² Moran, **a.g.e.**, s. 29.

¹⁶³ Rosa, **a.g.e.**, 109.

Toplumun gündelik hayatta kullandığı dil kullanılarak işçi ve kırsal kesimin sorunları daha net ve anlaşılır bir şekilde ele alınmış olması Yeni Gerçekçi yazarların ön kabul ettikleri bir tutum olmuştur.¹⁶⁴

Yeni Gerçekçi akım içinde savaştan sonra eserleri ortaya koyan yazarların, savaştan önce profesyonel yazarlık deneyimleri yoktu. Eserlerde okuyucunun kendisini öykünün kahramanı olarak görebileceği, yazarın da düşüncesini sansürsüz bir şekilde özgürce ifade edebildiği, okur ve yazar arasında yeni ve gerçek bir diyalog oluşturma ihtiyacı farkedilmiş ve bu şekilde yeni bir diyalog doğmuştu.

Yeni Gerçekçilik akımında savaşın ardından bu yapıtları üreten yazarların savaş öncesinden profesyonel olarak yazarlıkla ilgili tecrübelerinin bulunmamasıdır. Faşizm sonrası okur ve yazar arasında yeni ve gerçekçi bir karşılıklı ilişki kurma ihtiyacı hissedilmiş ve bu gerekçe ile edebiyat anlayışına geçmişten farklı, okuyucu ve yazarın taleplerini karşılayacak bir sorumluluk atfedilmiştir. Çoğu amatörler tarafından yazılan mektuplar, makaleler, günlükler, 8 Eylül 1943'ten itibaren gizlice dağıtılmaya veya gazetelerde yer bulmaya başladı¹⁶⁵.

Yukarıda bahsi geçen yazar ve eserlerden başka ; Luciano Bolis'in "Il Mio Granello Di Sabbia /Benim Kum Taneciğim", Pino Levi Cavaglione'nin " Guerriglia Nei Castelli Romani /Roma Şatolarında Gerilla Savaşı", Aldo Bizzarri'nin "Mauthausen, Città Ermetica /Mathausen, Gizemli Kent", Mario Rigoni Stern'in "Il Sergente Nella Neve /Kardaki Çavuş", Pietro Chiodi'nin " Banditi/Haydutlar" ve Sergio Antonielli'den "Il Campo 29 /Kamp 29" gibi yapıtlar savaş deneyimlerinden ortaya çıkmış olup Yeni Gerçekçi akımın örneklerindendir.

Genel olarak bakıldığında Yeni-Gerçekçiliğin bazı eleştirmenlerinin öncelikle aşırı politize olmakla, dilbilimsel olarak bayağı olmakla ve edebi estetikten yoksun olmakla eleştirilmesi kaçınılmazdır. Dönemin yazarlarının amatör yazarlar olmalı, çalışmalarında savaşın korkunç yüzü, açlık, kıtlık sefalet gibi konuları değinmelerinden dolayı eserleri genel olarak karamsar ve bunalımsal bir hava içermektedir.

¹⁶⁴ Benussi, **a.g.e.**, s. 101.

¹⁶⁵ Benussi, **a.g.e.**, s. 124.

2.3.2 Sinemada Yeni Gerçekçilik

“Efsanelerin altına gömülmüş olan gerçek yeniden tomurcuklandı. Ve sinema dünyayı yaratmaya başladı. Bir ağaç vardı, bir ihtiyar adam, bir ev, yemek yiyen bir insan, uyuyan bir insan, ağlayan bir insan...” –Cesare Zavatti

Sinemada, gerçeklik mutlaklaştırılır ve sinemanın asıl amacı bu mutlaklaştırılmış gerçekliği taklit kuramına göre ifade etmektir. Beyaz perdede Amerikalı ödüllü yönetmen Dawid Wark Griffith ile başlayan bu anlayış, önde Pudovkin olmak üzere Rus kuramcıları tarafından benimsenmiş ve İtalyan Yeni-Gerçekçi akımın yönetmenlerinin sinemadaki sanata dair yeteneğini kanıtlamıştır¹⁶⁶.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği teorik ve entelektüel esaslarını Bela Balazs gibi biçimcilerden ve Pudovkin, Vertov ve Eisenstein gibi Sovyet kurgu teorisyenlerinden alırken, oluşturacağı sinema diliniyse 1930’lardaki Fransız Sineması’ndan kendisine feyz almıştır.

Sinemada İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin anlatı temelleri; 1930’ların Fransa’sının sinema dili ve gerçekçiliğe bakışlarının yanında, toplumun içinde bulunduğu şartları gerçekçi bir şekilde gösteren 1920’ler Sovyet Sineması’nın dramatik yönü oluşturmaktadır¹⁶⁷.

Yeni Gerçekçi edebi eserlerde olduğu gibi, Yeni Gerçekçi sinematografik eserlerde de benzer temalar kullanılmıştır. Savaş sırasında ortaya çıkan toplumsal sorunlara, "İtalyan Direniş Hareketi"ne ve savaşın ardından İtalya’da meydana gelen tekrar yapılanma dönemine odaklanılmıştır. Faşist otoriterin kendi yapay gerçekliklerini yaratarak toplumu kontrol etme çabalarına rağmen, savaş sona erip faşizmin devrilmesinin ardından, İtalya kendini yenileyebilmesi için hem fiziksel hem de zihinsel olarak zor bir süreçten geçmiştir. Bu durum İtalyan sosyal hayatında birçok soruna neden olmuştur. Başta fakirlik ve işsizlik, savaşın ardından İtalya’da gündelik yaşamın normal bir anı durumuna dönmüştü.

Yeni Gerçekçilik akımının temalarını; 1946 yapımı “Paşa/Hemşeri” filmin konusu olan faşizmin kötülenmesi ve partizan eylemlerin yüceltilmesi, 1948 yapımı “La Terra Trema /Yer Sarsılıyor”daki az gelişmişlik, 1948 yılı yapımı “Ladri di biciclette/ Bisiklet Hırsızları”nda bahsedilen kentlerdeki işsizlik ve 1949 yılı yapımı Guiseppe de Santis’in “Riso Amaro/Acı Pirinç” inde görülen kırsal kesimin sosyal sorunları oluşturmaktadır.

¹⁶⁶ Mutlu Parkan, **Sinema Estetiği ve Goddard**, İzmir, İleri Kitabevi, 1994, s.25.

¹⁶⁷ Gürsoy, **a.g.e.**, s. 30.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.imdb.com/title/tt0040737/> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



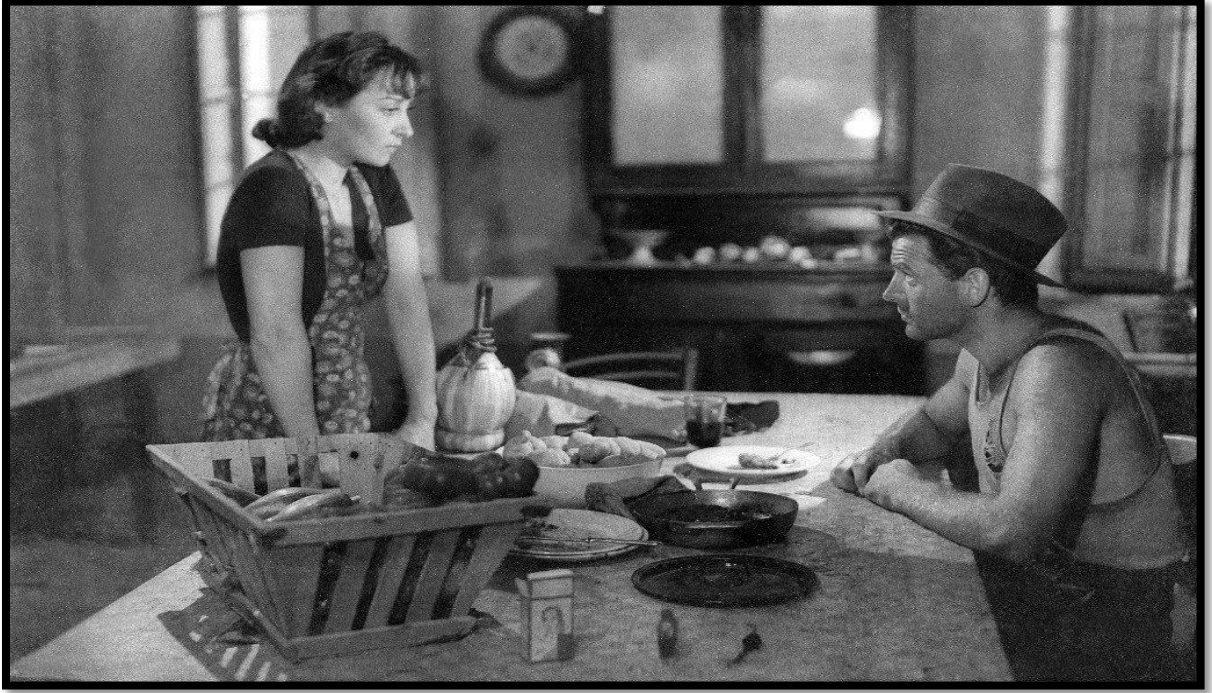
Resim 45 Riso Amaro, Giuseppe de Santis, 1949

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli yönetmenlerinden Luchino Visconti 1936-1939 yılları arasında Fransa'da toplumcu-gerçekçi sinemanın erken dönem yönetmenlerinden Jean Renoir'ın ile birlikte çalışırken, o dönem Paris'teki en güçlü siyasi hareket olan komünizmden etkilenmiştir. Yeni Gerçekçiliğin ilkesi gereği sahip olduğu Marksist düşünce ve faşist karşıtlığı düşüncesinden etkilenen Visconti James M. Cain'in The Postman Always Rings Twice (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar) (1934) romanını İtalyan'ın gündelik yaşamına uygun bir şekilde 1942 yılında revize ederek sinemada göstermiştir. Faşizmin devam etmesinden kaynaklı gişe başarısı elde edemese de İtalyan düşünürler üzerinde hatırı sayılır bir etkileşim yaratmıştır. Yeni

Gerçekçilik akımı ortaya çıktığında sinemada görülen baskı faşizm devrilse de yaptırımların hala devam etmekte olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.¹⁶⁸.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.perasinema.com/yonetmen-koltugu-luchino-visconti/2/>

(Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 46 Ossessione, Luchino Visconti 1941

Yeni-gerçekçi film yapımcılarının yaptığı ilk revizyonlardan 1930'lu yıllarda kabul gören ve mutlu sonla biten senaryoları terk ederek dönemin, savaşın ve yaşadıkları toplumsal sorunların olay örgüsüne geçmek oldu. Bu açıdan bakıldığında, Yeni-Gerçekçi sinemanın yaklaşımını bir tür "reddetme estetiği", yani faşist dönem değerlerinin tasviyesi olduğu şeklinde yorumlanabilir¹⁶⁹.

Edebiyat alanında Boccaccio'dan beri İtalya'da kısa öyküler hep değer görmüş, gerçekçilikten belli kısımları içerisinde muhafaza etmiştir. Roberto Rossellini'nin erken dönem

¹⁶⁸ Ala Sivas, **İtalyan Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2004, s. 44.

¹⁶⁹ Mark Shiel, **Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City**, London, Wallflower Pres, 2006, s. 2.

gerçekçi filmleri de özellikle Paisa / Hemşehri’da ana kurgu bu tarz küçük öykücüklerden oluşmuştur.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/paisan> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 47 Paisa, Roberto Rossellini, 1946

“Şimdiki zamanın hayali”, Yeni Gerçekçiliğin ilk olarak hedefiydi. Bu yeni akımda sinema-stüdyodan dışarı çıkmıştı. Yapımcılar artık sokaklarda, tarlalar iş yapıyor, profesyonellerle amatör birlikte çalışıyorlardı. Büyük bir gayretle çalışan ve sinemalarını kurma hayaliyle efor harcayan bu insanlar başarıya kısa bir sürede erişmişlerdir¹⁷⁰.

Yeni Gerçekçilik akımının yönetmeleri faşizmin sanatsal mirası anlamına gelebilecek estetik normları yok etmeyi amaçlamıştır. “Beyaz Telefon” filmleri olarak adlandırılan gündelik toplumsal olaylara uzak sanatsal yapımları sonlandırmak niyetindeydiler. Cesare Zavattini bu yaklaşımı: “Benim için yeni gerçekçiliğin önemi, hikâye dediğimiz şeyin insanın

¹⁷⁰ Penelope Houston, **Çağdaş Sinema**, Çev: Dikmen Gürün, İstanbul, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, 1966, s.15.

nesnel gerçeklik karşısındaki yenilgisini gizlemekten öte bir anlam taşımadığını ortaya koymaktır.¹⁷¹” şeklinde ifade eder.

Film üretme amacını “Utile il L’homme / İnsanlığa Yararlı” olarak ifade eden gazeteci ve eleştirmen Cesare Zavattini, sinemada Yeni Gerçekçilik akımın standardını oluşturan kişiydi. Onun için filmler sadece para kazanmakla ilgili değildi. Zavattini, ilk işlerinde Vittorio de Sica için senaryolar yazmıştır. Luchino Visconti 1943 yılında “Ossessione/Tutku” adlı filmini yönetirken De Sica ve Zavattini ise “The Children Watching Us/ Çocuklar Bizi İzliyor” filmini çekmekteydiler. Bahsi geçen bu filmler Yeni Gerçekçilik Akımı’nın sinemadaki ilk çalışmalarıdır¹⁷².

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://mubi.com/tr/tr/films/the-children-are-watching-us> (Erişim Tarihi : 20.08.2023)



Resim 48 Vittorio De Sica, The Children Watching Us, 1944

Yeni Gerçekçilik akımının yönetmenleri gerçek mekânlarda çekimler yaparken, doğal ışık kullanmışlar, savaştan zarar görmüş ülkelerin sokaklarını kadrâjlarına almışlardır. Dekor

¹⁷¹ Aslı Daldal, “Sanat ve Siyaset Üzine, R. Rossellini: Mussolini’den De Gaspari’ye”, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:22, Ocak-Mart:1998, s. 46.

¹⁷² <http://home.att.net/~l.bonaffini/zavattini.htm> (Erişim Tarihi : 16.08.2023).

anlayışını tasfiye eden akımın yönetmenleri kamera ile gerçeğin en doğru anını yakalamaya çalışırken, oyunculukta doğaçlama yöntemi ile yaşamın ürkütücü deneyimine yakınlığının kuralını benimsediler¹⁷³. Yeni Gerçekçilik akımının sinema tarihine yaptığı en büyük yenilik, estetiğin saf dışı bırakılarak gerçeğin değiştirilmeden olduğu gibi sunulmasıdır.

Sinemada sosyal gerçekçiliği karakterize eden konu, profesyonel oyuncuların olmayışından ziyade, yıldız düşüncesine karşı çıkılması, profesyonel ve amatör olan oyuncuların da eşit şekilde filmlerde yer almasıdır. Yeni Gerçekçilik sinemasındaki çoğu oyuncu, toplum içinden gelen ve daha önce oyunculuk deneyimi olmayan kişilerdir. Burada önemli olan, oyuncu ve oynadığı karakter arasında izleyicide şüphe yaratmayacak şekilde yakınlık olmasıdır¹⁷⁴.

Yeni Gerçekçilik akımın tüm unsurlarını içinde barındıran ilk yapıt Roberto Rossellini'nin 1945 yılı yapımı "Rome Open City/Roma Açık Şehir" filmidir. Rossellini yaptığı bu film ile aracın, mesajdan daha önemli olduğunu işaret etmiştir. Filmi çekmeye Roma'nın Alman işgalinden kurtulmasından 2 ay gibi kısa zaman sonra başlanılmıştır. Filmde trajik bir olay geçmektedir. Buna normalde bir araya gelemeyen komünistler ile Katolikler, Nazi işgaline karşı aynı safta mücadele etmişlerdir. ¹⁷⁵. "Rome Open City/Roma Açık Şehir"'nin etkileyici tarzı ve gerçekçi sinematografi unsurları ile sinema tarihinde önemli bir noktadır.

Her ne kadar savaşın kendisi Yeni Gerçekçileri destekleyecek birçok hikayeyle dolu olmasına rağmen akımın yönetmenleri daha çok toplumsal eşitsizlikler üzerine odaklanmayı tercih ettiler. Zavattini ve De Sica 1946'da "Sciuscia/Ayakkabı Cilası" yı, 1948'de ise en çok bilinen eserleri olan "Ladri di Biciclette/Bisiklet Hırsızları"'nı çektiler. Luchino Visconti ise aynı sene Sicilya'daki fakir balıkçıların yaşamını kamera altına alarak "La Terra Trema/Yer Sarsılıyor" eserini ortaya çıkarmıştır.¹⁷⁶

¹⁷³ Esra Biryıldız, **Sinemada Akımlar**, İstanbul, Beta Yayınları, 2000, s.67.

¹⁷⁴ Thorold Dickinson, **Sinemanın Evrimi**, Çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Çizgi Yayınları, 1986, s.65.

¹⁷⁵ Dickinson, a.g.e. s.67.

¹⁷⁶ Dickinson, a.g.e. s.68.



Resim 49 La Terra Trema, Luchino Visconti, 1948

Bu çalışmalara ek olarak Yeni Gerçekçi sinema hakkında bilinmesi gerekli olan önem arz eden temalardan biri ise savaşın ardından tekrar yapılanmaya çabası içine girmiş olan yeni İtalyan sinemasının toplumsal, politik ve ekonomik açıdan İtalya deneyiminin önemli bir unsuru olduğudur. Ancak zamanla direniş hareketinin sembol görüşlerinin terk edilmesi ve ABD destekli kapitalist bir ekonomik anlayışın ülke tarafından benimsenmesi sonucu Yeni Gerçekçilik ile Hollywood arasında sinematik ve ideolojik bir rekabet yaşanmış bu durum yerli yapımların azalması ile sonuçlanmıştır. 1946 yılında gelindiğinde İtalyan sinemalarında 600'e yakın Hollywood filmi dolaşıma girmiştir. Sayısı her geçen yıl artan Holywood filmlerine karşın İtalyanlar çareyi 1949 yılında Andreotti Sözleşmesini imzalamakta buldular. Bu sözleşme ile Hollywood filmlerinin ithali ve ülke içindeki dağıtımı zorlaştırılmıştı .

1945'ten 1950'ye kadar İtalyan sinemasının yerel ve uluslararası büyümesinde etkisi olan yeni gerçekçilik, 1950'den sonra etkisini kaybetmeye başlamıştır. Mussolini faşizminin kalıntıları siyasi ve toplumsal yeniden yapılanmayla onarılırken, İtalyan sineması da değişmeye başladı. . Toplumsal ekonomi ve siyasi ortam düzeldikçe İtalyanlar, hayatın daha parlak taraflarını gösteren Hollywood filmlerini talep etmeye başladılar. Yeni-gerçekçi filmlerdeki acı ve yoksulluğun tasviri artık geçiş halindeki İtalyan toplumunun dünyasına hitap etmiyordu. Avrupa çapında ulusal sinemalarda görülen faşizmin yenilgisine rağmen burjuvazinin hızla eski

zenginlik ve gücüne dönüşü nedeniyle, yeni film yapımcıları dikkatlerini kırılğan ve basmakalıp gündelik yaşam çevirdiler¹⁷⁷.

Yeni Gerçekçilik Akımının yalnızca İtalya’da değil aynı zamanda Amerika’da Hollywood, Fransa’da Yeni Dalga sinemasını ve diğer üçüncü dünya sinemaları üzerinde de etkisi olmuştur. Başta faşizm döneminde faaliyete başlayan sonrasında ise sinemadaki eğitimine devam etmiş olan kurumlardan biri ‘Centro Sperimentale di Cinematographia’ya eğitim almak için katılan genç sinemacılar Yeni Gerçekçiliğin izlerini kendi ülkelerine taşımışlardır. De Sica’nın da kısa süreli asistanlığını yapmış olan Fernando Bitti, ülkesi Arjantşn’e geri dönmesinşn ardından sinema okulunu açmış ve çekmiş olduğu Los Inundados (1961) filmiyle Latin Amerika sinemasında söz sahibi olmuştur. Ayrıca Centro Sperimentale di Cinematographia’ya okumak için gelmiş olan Kübalı sanatçı Gutterrez Alea, 1959 yılında gerçekleşen Küba Devrimi’nin kültürel alt yapısını Yeni Gerçekçilik akımının ilkelerinden esinlendiğini ifade etmiştir. 1949 Çin Devrimi’den sonra Çin’de gösterilen Riso Amaro/Acı Pirinç toplumsal gerçekçi sinema için referans kabul edilmiştir.¹⁷⁸

Yeni Gerçekçi sinema estetiksel odaklı olmayıp, toplumun düşünürlerini yeniden yapılanma sürecinde sorumluluk almaya itecek kadar başarılı olsa da maalesef gişe de aynı başarıyı yakalayamamıştır. Bu durum, akımın sonunu kaçınılmaz hale getirmiştir.

¹⁷⁷ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s.29-30.

¹⁷⁸ Robert Sklar, **Film An International History of the Medium**, 2.edition, Prentice-Hall, New Jersey, 2002, p. 256-268.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİK ESERLERİNDE ÇÖZÜMLEME

3.1 Yves Klein Sanatının Gelişimi Ve Eserleri

Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan Dadacılık, 1. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve mantığın ve sanatın her türlüünü reddeden temel bir anlayışa sahip kültürel ve sanatsal bir harekettir. Hareketin önde gelen sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp Fountain,(Çeşme) 1917 adlı eserini yaptığında sanata devrim yaratmış, “Ready made” denilen eser akımı meydana getirmiştir. Bitmiş bir nesnenin konumu değiştirilerek sanatsal bir eylemin gerçekleştirilebileceğini kanıtlayan Duchamp, bu pisuarla kavramsal sanatın öncüsü olmuştur. Duchamp bunu yaparken gelişigüzel seçilen nesneye farklı bir statü, dolayısıyla farklı bir mana yüklemiştir.¹⁷⁹

Kaynak: (Çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_Duchamp Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 50 Çeşme, Marcel Duchamp, 1917

¹⁷⁹ Lynton, a.g.e., s.134.

Bu sanat hareketinde resim ve heykelin ötesinde boya, fırça, tuval, ahşap, metal gibi her türlü modelleme malzemesini göz ardı ederek “Sanat nasıl olmalı?” sorusu doğmuştur. Başlangıçta Dadaist ve Fütürist hareketlerin temellerini atan bu düşünce klasik sanat görüşlerine göre fazla çılgıncaydı. 20.yy’da ortaya çıkacak Performans sanatının kaynağı Dadaizmin kışkırtıcı performanslarına, 1920 ile 1930’larda sergilenen Sürrealist fuarları ve Fütürist gösterilerine dek uzanmaktadır.

“20. Yüzyılın ikinci yarısında disiplinler arası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, ‘Beden Sanatı’, ‘Happening’, ‘Aksiyon’ gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır.”¹⁸⁰

Performans sanatçılarının en çarpıcı özelliği, sanatın dili olarak bedenlerini kullanmaları ve alışlagelmiş sanatsal dilden kopmaya gayretleridir. Bu tutum, bir çeşit isyan ve protesto aracı olarak yerleşik sanat kurallarına bir saldırı olarak görülebilir. Yapıt, bundan böyle bir heykel veya yüzey üzerine bir resim değildir. Bu hususta performans sanatçılarının en önemli amacı mevcut olan düzeni, kabul gören sanat eserlerinin metot ve malzemeleri ile bu malzemelerin satın alındığı, sunulduğu alanlardan ayrılmak istemeleridir¹⁸¹.

Performans sanatı, 'Toplum' ile 'Birey' arasındaki sınırları sorgulayan ve betimleyen, kültürel ve otorite karşıtı bir sanat yaratımı biçimidir. Bundan dolayı sanatı gerçekten hayata daha dokunulabilir hale getirmiştir. Sanat artık hayattan ayrı değil. Sanat daha performatif hale geldikçe, topluma beden üzerindeki etiketlerin ne kadar yanlış olduğunu vurgulayarak hayatı daha derinden işgal etmeye başlamıştır.

Avrupa’da savaş sonrası kavramsal ve performans sanatının gelişmesine katkıda bulunan sanatçılardan biri de Fransız ressam Yves Klein idir. Birçok kişiye göre; Amerikan sanatı için Pollock ne ise, Avrupa sanatı için Klein odur.

¹⁸⁰ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayınları, 2008, s. 219.

¹⁸¹ Hakkın Engin Giderer, **“60’lı Yıllar ve Kavramsal Sanat”**, Sayı: 3, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1995, s. 51.



Resim 51 Yves Klein

Klein, kısa ömrü ve çok da uzun olmayan sanat kariyerindeki olağanüstü başarılarıyla Avrupa sanat dünyasında adını duyurmuş çok önemli bir figürdür. İlerideki bölümlerde ayrıntılı bir biçimde sanatçının işlerine değinilecektir.

3.1.1 Klein'in Sanat Anlayışının Gelişimi

Yves Klein, 1928'de Nice, Fransa'da doğdu. Rengin gücüne inanan Klein, Batı sanatı için yeni bir önermede bulunmuştur. Max Heindel'in "Gül Haçların Kozmogonisi" isimli eseri, mistisizme merak saran Klein'i çok etkilemiş olmasından dolayı Heindel'in çalışmalarıyla ahenkli eserler ortaya koymaya başlamıştır.

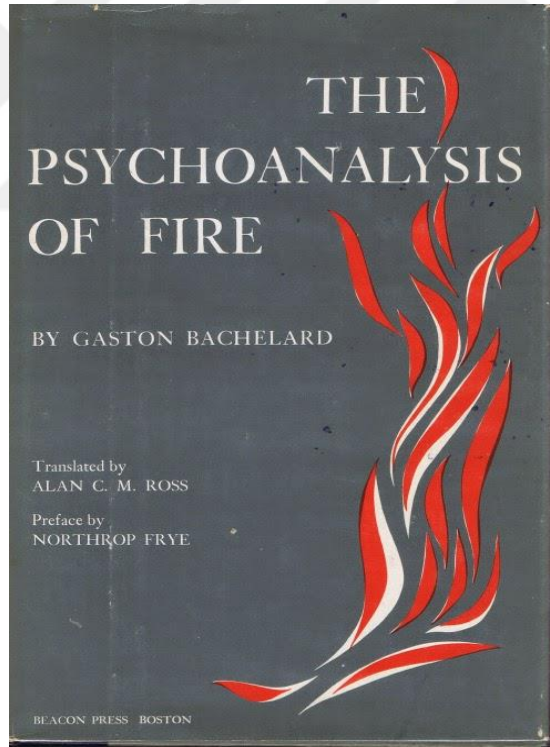
Heindel'in kitaplarıyla birlikte Klein'in sanat hayatındaki önemli başlangıçlardan biri de arkadaşlarının etkisidir. Arkadaşları Pascal ve Armand ile Nice sahillerinde dolaşırken dünyayı üçe ayırmaya karar verirler. Bu üç yaratıcı arkadaş bir dünyayı paylaşıyordu. Armand, kendi sınırı olarak "insan yapımı" olacağını ifade etti. Pascal cansız doğayı ele aldı ve Klein, canlı doğa ile ilgili sanat yaratacağını duyurdu. Klein'in, gökyüzüne ve uzaya sahiplendiğinde

gökyüzünü imzaladığını iddia edilir. Bu haliyle gökyüzüne anlam vermiş, mavisini sanatının bir efsanesine dönüştürmüştür.

Yves Klein, Nice Nehri kıyısında gökyüzüne bakarken ilham aldığı "Sonsuz Enerji"yi şu kelimeler ile açıklar: "*O saf maviliği seyrederken gökyüzünde uçan ve bu saflığı lekeleyen kuşları vurmak istemişimdir*". Restany bu hissiyatı Klein'in "*çılgınlık tekeline doğru eğilimi*" biçiminde yorumlamıştır¹⁸².

Klein sanat düşüncesinde sık sık, alt anlamda yatan görüntüyü yerinde bir şekilde yorumlayan Gaston Bachelard'ın sözlerinden alıntı yapar: "*Önce hiçbir şey yoktur, sonra derin bir şey yoktur, sonra mavi derinlik vardır.*" Gaston Bachelard'ın kitabı olan "Ateşin Psikanalizi", Klein'in ateşten resim ve heykellerine ilham kaynağı olmuştur.¹⁸³

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://beyondresearch.wordpress.com/2013/01/27/the-psychoanalysis-of-fire-gaston-bachelard-1964> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 52 Ateşin Psikanalizi, Gaston Bachelard, 1938

Klein, 1955'te Galerie Collette'deki ilk sergisi Proposition Monochrome'da turuncu, sarı, kırmızı, pembe ve mavi renkleri kullandı. Klein, bu sergide, katılanların resimlerin

182 Aytaç Katı, **Yeni Gerçekçilik ve Cesar**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1996, s.17.

183 (Çevrimiçi) Frederick Beiser: Pepe Karmel; <http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatcilarini-yakindan-taniyalim-yves-klein>, Erişim Tarihi: 21.06.2023

renklerini ve dokusunu tecrübe etmekten çok, bu soyut işleri süsleyici işler olarak yanlış anladığını fark etti. Bu durumu aşmak için Klein, izleyicilerine vermek istediği deneyimi yaşatmak için yalnızca bir renk kullanması gerektiğine karar verdi.¹⁸⁴

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=serie&sd=asc>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 53 Proposition Monochromes, Gallery Colette, 1955

Klein, ultramarin mavisi renk seçiminin monochrome eserlerinde en uygunu olacağına karar vermiştir. Sanatçı, 1956 yılında Nice şehrinde renklerle yaptığı denemeler sırasında kendine has farklı bir mavi ton ortaya çıkarmıştır.

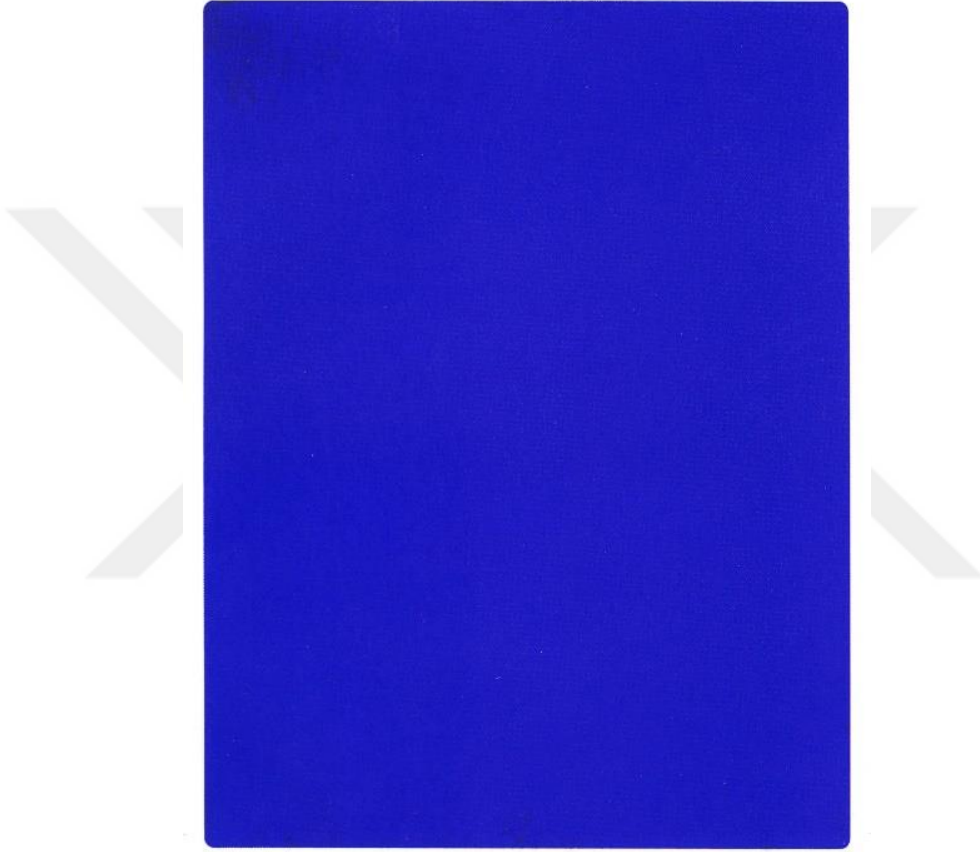
1957 yılında Milano'da Klein'ın "Monochrome Proposition (Mavi Dönem)" adını verdiği ve izleyiciyi kendisini Picasso ile karşılaştırmaya davet ettiği on bir özdeş mavi tuvalden

¹⁸⁴ Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2020, s.449.

oluşan bir sergi düzenledi. 1960 yılında ise International Klein Blue (IKB) adı altında kendi mavi patentini aldı. IKB ile yaptığı tüm çalışmaları "Mavi Devrim" olarak nitelendirdi.

Jon Thompson, “Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak”, isimli eserinde Klein’in mavi ile özdeşleşmesinin yanı sıra sanatçının renge isim de koyarak onu bir çeşit markaya dönüştürdüğünden bahseder¹⁸⁵.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 54 IKB-International Klein Blue

Yves Klein’in nesnesiz eserleri, bazılarına göre dışavurumcu resimlerin bir inkarı, bazılarına göre, nükleer soykırım tehlikesinin bir yansıma halidir. Bir başka yaklaşımda, Batı sanatında Hristiyanlık ile ilgili eserlerde mavinin ölümsüzlük ve tanrısallığı betimlemesinden dolayı, Klein’in çalışmalarının IKB rengi ile ilahi bir durumu gösterdiği görüşüdür¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Jon Thompson, **Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2010, s. 44.

¹⁸⁶ (Çevrimiçi) <http://www.lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR§ionID=2&articleID=480&bhcp=1> Erişim Tarihi: 21.06.2023).

Bir uzay ve mavi aşığı olan Klein, 1957'de Paris'teki meydandan göğe doğru maviye boyanmış 1001 tane balon bıraktı ve onlara "benim eserim" adını verdi. Klein'ın sergisi görünürlüğünü zamanla kaybetmiş ancak yine boşluk kalmıştır. İris Sanat Galerisi'nde boşlukla doğrudan karşılaşan katılımcıdan farklı olarak önce boşlukta nesneyi görür, ardından boşluk nesneyi yutar ve kendi hakimiyetini kurar. İzleyicide hiçbir şey, hiçliğin derinliği ve sonsuz mavilik kalır.

1958 yılında Klein doğal süngerlerle çalışmalar yapar. Yapısı ve amaca uygunluk bakımında sünger sanatçının kullandığı önemli bir malzemedir. Süngerler boyayı emme ve saklama özelliklerinden etkilenen Klein, fırça yerine sünger yüzeyinin yapısal özelliklerinden yararlanarak tuval üzerinde yerine kullanmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <http://francis75.canalblog.com/archives/2007/01/23/3771019.html>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 55 1001 Adet Mavi Balon, Saint Germain-des Pres , 1957

3.1.2 Boş Sergisi

Klein için mavi, özgürlüğün göğünün simgesidir ve mavi tonlardaki çalışmaları, fiziksel ve zihinsel özgürlüğü simgeleyen monokrom eserlerdir. Sanatçı, arınmaya giden yolculuğunu Bachelard'ın "Hava ve Düşler" adlı eserinden alıntılarla şu şekilde açıklar; “İnsan, mavi havanın içerisinde, dünyanın en uzak düşlere açık olduğunu farkeder, işte o noktada hayat gerçek derinliğini kazanır, önce hiçlik, sonra bu hiçliğin bir derinliği ve daha sonra da mavinin sonsuzluğu vardır.” Bu yorumdan yola çıkarak, 1958 yılında Galerie Iris Clert'te düzenlediği

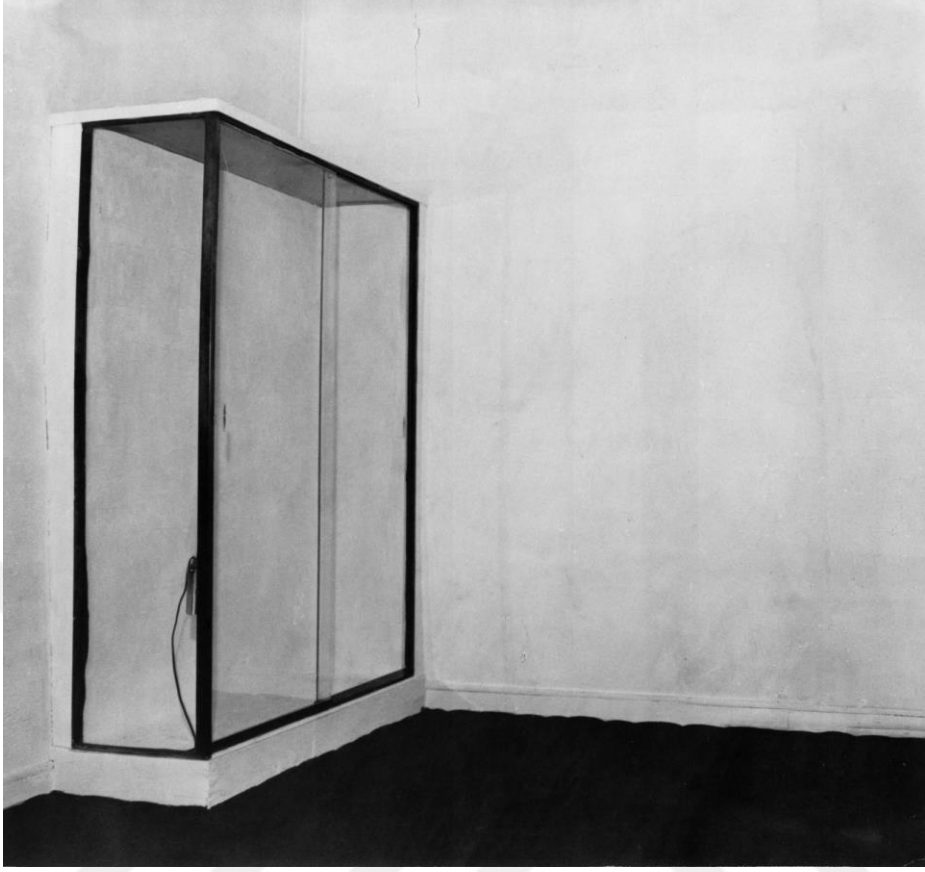
"Boşluk" adlı çalışmasında boşluğu katılanlara sunmuştur. 1958'deki sergisine 3.500 kişiyi davet eden Klein, galerinin renksiz boş duvarlarını halka açarak boşluğa olan hayranlığını ortaya koymuştur. Sergi bir bakıma onun Judo ve Zen gibi Uzakdoğu felsefelerine olan ilgisinin de ifadesiydi.¹⁸⁷ Eser artık sadece dışarıdan bakılarak deneyimlenebilecek bir form değil, izleyicinin kendisinin de katıldığı duruma karşılık gelmiştir. Bu durumda izleyici ve eseri çevreleyen mekan aynı düzeye gelmekte ve izleyici ile eser arasındaki sınır yavaş yavaş çözülmektedir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.yvesklein.com/en/ressources> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 56 Galerie Iris Clert

¹⁸⁷ Burak Boyraz ve Ali Cantürk, “Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman’ın Boşluk ve Doluluk Sergileri”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi III. Cilt 2, 2013, Sayı 3. s. 130.



Resim 57 Galerie Iris Clert-2

Boşluk adlı çalışma galerinin sınırlarını da aşarak yalnızca boşluğa vurguda bulunur. Mekânda boşluktan başka bir şey bulunmamaktadır. Bu durum sergi mekânının kendisinin bir eser olmasını sağlamıştır. Sergi alanının bilinen kapsamından uzaklaştırılması sanat nesnesinin varlığına ve gerçekliğine dair yeni bir yaklaşım olmasının yanında, aynı zamanda boşluğun ne anlama geleceği ve sanat uygulamalarına getirecekleri bakımından ayrıca önemlidir. Yves Klein sergi alanını tüm gerçekliğiyle ortaya koyarak mekâna ya da sanat nesnesine dair sıfırdan bir tarz yaratmak yerine Dada'dan aldığı mirasla estetik algıları/beklentileri altüst eder.

Pierre Descargues, Klein'in Iris sanat galerisindeki eylemi ilgili olarak sergi açıklamasında şunları yazar: “Galerinin dış duvarlarını maviye boyayan Klein, ayrıca sergiyi izlemeye gelenlere mavi kokteyller ikram etmiş, Concorde Meydanı'ndaki Luksor Dikilitaşını aydınlatmaya çalışmış ve galerinin girişinde nöbet tutması için üniformalı bir Fransız Ulusal Muhafızı tutmuştur. Galerinin içinde ise bütün mobilyaları dışarı çıkarmış, duvarları ve içinde herhangi bir nesne bulunmayan vitrini beyaza boyamıştır. Serginin adı boşluktur, ama bir önceki yılın sergisinin ana fikrinin geliştirildiği alt başlık daha açıklayıcıdır: Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi”.

1960'lardaki denemeler, sanat faaliyetlerini gösteriye yöneltmiştir. Sanatçılar sanat eserini yaratma mecburiyetinden kurtulmuş, sanat disiplinlerinin arasındaki sınırlar yıkılırken, bir yandan da sanatçıların kullanılabileceği tema, malzeme portföyü genişlemiştir.

3.1.3 Mavi Çağda Antropometriler

Judocu olan Klein, bedenin fiziki ve zihinsel enerjinin odak noktası olduğuna inanır. Bu nedenle çıplak vücutları boyayarak enerjinin doğrudan tuval yüzeyine aktarılmasını sağlamak istemiştir.

Klein, 9 Mart 1960'da Paris şehrinde "Mavi Çağda Antropometriler" isimli gösterisinde üç çıplak kadın modelin vücutlarını Klein mavisi ile fırçalamış, sonrasında bu modellerden tuval üzerine bedenlerini dikey ve yatay olarak bastırmalarını istemiştir. Klein bu çalışmanın ilham kaynağı olarak, judo yaptığı dönemde düşen bir dövüşçünün bedeninin minderde bıraktığı iz olduğunu belirtmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.ersilias.com/yves-klein-poesia-visual>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 58 Mavi Çağda Antropometriler, Paris, 1960

Modellerini canlı fırça olarak adlandıran Klein modellerin vücut izini boş beyaz bir tuval üzerine alarak sanat tarihinde önemli bir konum almıştır. Çıplak bedenlerini ultramarin mavisi

ile boyayan modeller sonra yerdeki devasa kâğıda izlerini bırakmışlardır. Modeller izlerini aktarma işlemi yaparken vücutlarının tüm hareketleri kağıdın yüzeyine aktarılır. Tüm bu işler yapılırken Klein'ın monoton senfonisi müzisyenler aracılığıyla çalınır. 20 dakika tek nota müzik ve 20 dakika suskunluk..

Sanatçının performanslarının sonucunda örnekte görüldüğü gibi şekiller ortaya çıkmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://3minutosdearte.com/wp-content/uploads/2021/03/Antropometria>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 59 Mavi Çağda Antropometriler -2, Paris, 1960

Kâğıt üzerinde bırakılan beden izleri tamamen doğaçlamadır ve herhangi bir kompozisyon aranmamıştır. Bedenin görsel izi ile birlikte yaşamsal enerjiyi de görselleştirmek isteyen sanatçının, canlı insan vücudunun hareketinden faydalandığı söylenebilir. Sanatçının, bedenin görsel iziyle birlikte, yaşam enerjisini de görselleştirmek istediği, bu nedenle canlı insan bedeninin hareketlerinden faydalandığı söylenebilir. IKB'nin renkleri, çalışmalarını boşlukla dolduran bir sonsuzluk duygusu uyandırmaktadır.

Doğrudan bedeni kullanan Klein'ın bu tabloları ile Jackson Pollock'un aksiyon boyama tekniği kullanılarak yapılanları arasında bir bağlantı görebiliriz. Pollock'un görüntüsü kendi

vücut hareketlerinin izdüşümünü yansıtırken, Klein bir adım daha ileri giderek kendini aradan çıkarır.¹⁸⁸

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-performance-anthropometries-of-the-blue>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 60 Mavi Çağda Antropometriler -3, Paris, 1960

Klein'in bu durumu : *"Fırçayı uzun zaman önce reddetmiştim. Fazlasıyla psikolojikti. Kendim ve tuvallerim arasında, en azından, entelektüel ve değişmez olması gereken bir "uzaklık" yaratmayı umarak daha anonim olan bir silindir kullanarak boyadım. Şimdi, bir mucize gibi, fırça geri döndü, ama bu kez canlı olarak. Benim yönlendirmemle, beden, rengi tuvale uyguladı, mükemmel bir kusursuzlukla! Yarattığım yapıtla kendi aramda belirli bir uzaklığı koruyabiliyordum ve yine de uygulama kontrolüm altındaydı. Böylece ben temiz kaldım. Kendimi boyayla daha fazla kirletmedim, parmak uçlarımı bile. Modelin eksiksiz işbirliğiyle, çalışma benim önümde kendi kendini tamamladı. Ve onun maddi dünyaya doğuşunu, uygun bir biçimde, ancak smokinle selâmlayabilirdim. Her seanstan sonra "bedenin izini" fark etmem, bu sırada oldu¹⁸⁹"* şeklinde açıklar.

¹⁸⁸ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yay, 2006, s.258

¹⁸⁹ Jonathan Fineberg, **1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri**, İzmir, Karakalem Kitabevi Yayınları, 2014, s. 210-211.

“Klein, boyayı tuval yüzeyine uygularken farklı materyallerin olanaklarını ve alternatiflerini denemeye başlar. İlk dönem çalışmalarında rulo fırçalar kullanan sanatçı daha sonra sünger ve pamuk gibi malzemeler dener. Bu denemelerdeki ilginç noktalardan biri kendisi ile kurguladığı resimler arasında bir mesafenin olmasıdır. Fırçanın yerine denediği farklı malzemeler neticesinde ilginç doku ve yüzeyler elde etmeyi başarmıştır. Bu farklı denemelerin en son ulaştığı noktada Klein, canlı fırça olarak kadın bedenini kullanmaya başlaması olmuştur. Klein'in insan figürünü bir araç olarak kullanmaya yönelik ilk deneyleri ise 1958'e kadar uzanmaktadır”¹⁹⁰

3.1.4 Monogold

Klein, 1960 yılında Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde bulunan "Antagonism" gösterisine monogold eseriyle iştirak eder. Monogold, 1960 ve 1961 yılları içerisinde pahalı ve ikonik bir element kabul edilen saf altından yapılmış eseridir. Geçici doğası nedeniyle, cam panellerde görüntülenen bazı monogoldlar, bir ızgaraya bağlı dikdörtgen sütunlardan oluşur. Bazıları en ufak bir nefeste titreyen hareketli altın yapraklar şeklindedir ve panelin sadece bir tarafına yapıştırılmıştır. Diğerleri ise iyi cilalanmış altın varakla birleştirilmiş pürüzlü yüzeylere sahip içbükey kabartmalardır.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.artspace.com/yves_klein/table-monogold (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 61 Monogold

¹⁹⁰ Balseçen, a.g.e. , s.13.

3.1.5 Boşluğa Atlayış

Sanatçı, yaklaşık 150 antropometri çalışmalarından bir kısmını kendine has yerçekimsizlik yorumlayışını ele alan uçan bedenlere ayırmıştır. Klein'in Der Sprungins Leere (Boşluğa Atlayış, 1960) isimli foto-montaj denemesi, bu yerçekimsizlik yorumlayışına ait güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Klein 1960 yılında yapılan 2. Avangart Festivali için Dimanche-Le Journal d'un Seul Jour (Pazar-Sadece bir gün için Gazete) adlı gerçek olmayan bir gazete düzenlemiş, hazırlanan bu gazete Paris satıcılarında gün boyu raflarda yerini almıştır. Fotoğrafın başlığı ise “Boşlukta bir adam! Boş alanların ressamı kendisini boşluğa bırakıyor!” şeklindedir.

İşin aslında Klein, bir sokak duvarından atlayarak aşağıda bulunan brandanın üzerine düşer. Fotoğraf sanatçısı Harry Shunk hem bu anı hem de atladığı sokağı kimse olmayacak şekilde fotoğraflamış, sonrasında bu iki sahneyi birleştirmiştir. Bu da Yves Klein'in kendini boşlukta bıraktığı imajını yaratmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-le-saut-dans-le-vide>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 62 Der Sprungins Leere (Boşluğa Atlayış), 1960

Genel olarak sanatçının "uçma" veya "yerden yükselme" eylemine yönelik "takıntısına" atıfta bulunan bu çalışma, Klein'ın doğaüstü yeteneklere sahip bir ikinci benlik yarattığını gösteriyor. Duvarların üzerinden uçmayı tasvir eden bu fotomontaj tekniğiyle sunulan Klein'ın işi, sanatçının sanat eleştirmenleri ve medya tarafından atfedilen şamanik kimliği için bir dayanak noktası oluşturuyor¹⁹¹.

3.1.6 Ateş Resimleri

Klein, 1961 yılında sanatçı, ateşle resim yapma fikrine odaklandı ve bir dizi deney yaptı. Bu çalışmalarla, alevin yüzeyde bıraktığı açık ve koyu lekeleri kullanarak soyut bir estetik plan elde etmeye çalışır. Bu çalışmaların temel amacı, alevin kendisinin izini yakalamaktır.

Klein, onu alevin izini yakalamaya iten şeyin saf gerçeği arayışı olduğundan bahseder. Çünkü her yaratma eylemi, saf hakikatın bir ifadesidir ve tüm hakikat kendini açığa vurur. Biçimden bağımsız bu görünüm şimdinin özüdür ve şimdinin arkasında bıraktığı izdir¹⁹².

Klein'e göre, uygarlığın başladığı yerde olan ateş, hem şefkat hem de küstahlık olarak yükselmesiyle ve bu çift yönüyle kendi içinde çelişen temel prensiplere sahip oluşuyla evreni açıklamaya imkân sunar¹⁹³. Bu nedenle Klein, ateş imgesine ve onun sanat eserlerinin yaratılmasındaki etkisine büyük önem verdi.

Klein, 1959'da Sorbonne Üniversitesi'nde gerçekleşen 'Sanatın Maddesize Doğru Evrimi' başlıklı konferansta "Bir hava mimarisine ulaşmam gerekiyor çünkü ancak orada nihayet resimsel duyarlılığı üretebilir ve yakalayabilirim. O zamana kadar, hala oldukça tanımlanmış mimari alanda, monokrom resimleri mümkün olan en aydınlatılmış şekilde yapıyorum, hala çok somut olan rengin duyarlılığı, daha da soyut bir duyarlılığa indirgenmeli. Mimari elemanlar olarak hava, gaz ve ses ile bu gelişme daha da ilerleyebilir. Ateş duvarlarım, su duvarlarım, havadan çatılara sahipler, bunlar yeni bir mimari inşa etmek için malzemelerdir. Bu üç klasik unsurla - ateş, hava ve su ile yarının şehri inşa edilecek ve sonunda esnek, manevi ve soyut olacak"¹⁹⁴ şeklinde açıklama yapmıştır.

Klein, Şubat 1961'de Paul Wember tarafından Haus Lange müzesine davet edildiğinde bu ütöpik ve şiirsel arzuların bir sanat eserine dönüştürülmesinde önemli bir adım atmış, "Yves

¹⁹¹ <http://www.walkerart.org/calendar/2010/yves-klein-with-the-void-full-powers> [22.06.2014].

¹⁹² Yves Klein, **Chelsea Otel Manifestosu**, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2002, s. 13.

¹⁹³ Klein, **a.g.e.**, s. 12.

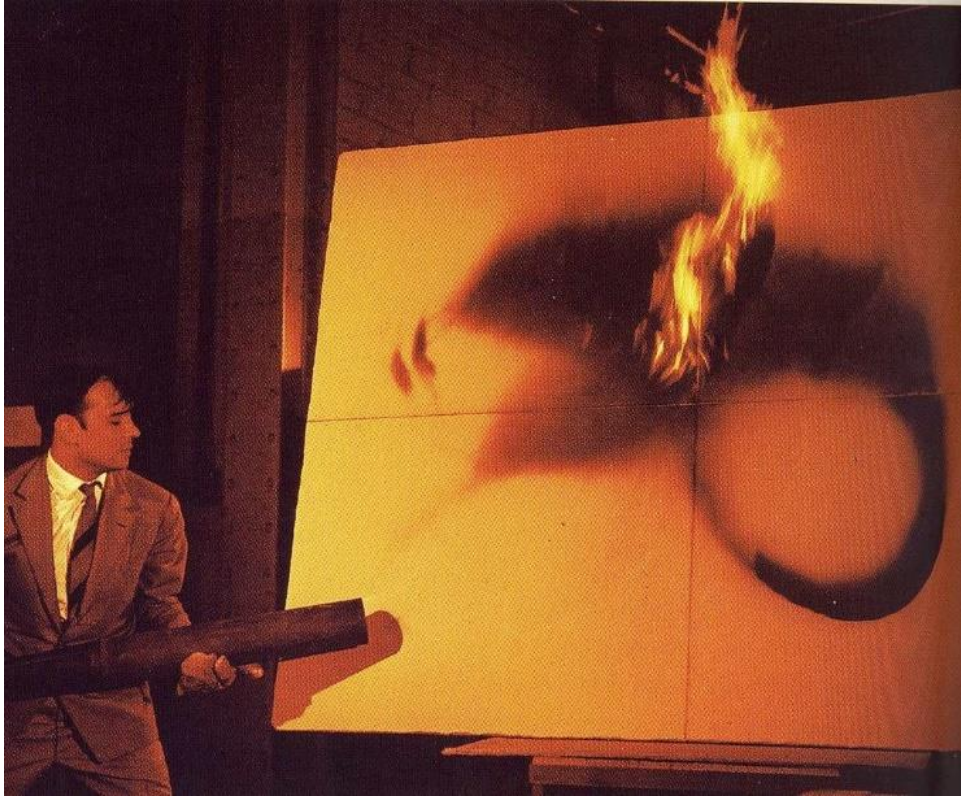
¹⁹⁴ Bruno Cora, **On Fire**, Tornabuoni Art & Fondazione Giorgio Cini, 2022, s. 31.

Klein: Monochrome und Feuer” çalışmasını sergilemiştir. Bu olay, Klein'ın görsel çalışmalarında ateşi ve soyutlamayı kullanması için bir dönüm noktası oldu. Monokrom resimleri ve çeşitli mimari çizimler ile birlikte, Ateş Duvarı (Mur de feu) ve Ateş Sütunu (Colonne de feu) adlı yapıtlarını da sergilemiştir. Ateş Resimleri (Peintures de feu) serisi ise ilk defa bu sergide serginin son günü gerçekleştirildi.

Son derece hızlı bir şekilde yapılması ile gerçekleşen bu ateş resimleri, sanatçının canlı fırça denemelerine benzer yeni bir üslup olarak adlandırılabilir. Bu çalışmalar kazaya sebebiyet vermemek ve görüntünün yanmaması için en fazla 3-4 dakikada tamamlanması gereken bir işlemlerdir. Ateşe diyalektik bir bakış açısıyla yaklaşan Klein, dikkatini iyi ve kötü, yeniden doğuş-yıkım, yaşam-ölüm gibi yaşam sembollerine çevirmiştir. Klein için tüm bu çelişkiler evrenin bir parçası, evreni açıklayan ilkelerdir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <http://www.diftyqueparis-memento.com/fr/brasier-de-couleurs-dyves-klein/>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 63 Peintures de Feu (Ateş Resimleri), 1961

Ateşin kalıntılarına odaklanmak, Fransız düşünür Jacques Derrida'nın küllerle ilgili sözlerini hatırlatır: ‘Külleri Yakmak’ adlı metninde Derrida, bütün dünyanın, sayısız canlı varlığın külü olduğunu ve yaşayan şeylerin bütünü çok azı olduğunu öne sürer ve şöyle der: Ateşte söndürülemeyen tek şey küldür. Hatıra ya da unutuş, ne dersiniz, hiç şüphe yok ki ateş

geri çekilmiş, yangın bastırılmıştır, ama kül varsa, bunun nedeni yangının geri çekilmeye devam etmesidir.

Yok edilemez olduğuna inandığı insan doğasının izleri ile ateşin izlerini birleştirmeyi tercih ettiği 1962 tarihli "FC1 (Fire Color 1)" adlı eseri, savaş sonrası dönemin en önemli eserlerinden biriydi. Bu eser, sanatçının sadece yedi yıl süren sanat kariyerinin en önemli eseri, hatta özeti niteliğindedir. Bu hareketli çalışma, sanatçının güçlü felsefi fikirlerinin bir birleşimidir. Klein'ın kullandığı bazı temel unsurlar (su, ateş ve pigment) bu eserde sıklıkla bir arada görülmektedir. Klein'ı bir kahramana dönüştüren FC1'in kendine has bir disiplini var. Mutlak bir uyumu ifade eden yapıt, sanatçının uzlaştırılmaz saplantılarını (varlık/yokluk, yaşam/ölüm) vurgular. .

FC1'in yüzeyinde alevlerin ortaya çıkardığı altın ve mavi renklerle vurgulanan iki çıplak kadının silueti belirir. Beden, soyutlamanın sınırında gerçek ile gerçek dışı arasında gidip gelir. Soyut bir gerçeklikte dans eden bu göksel figürler, ritüel olayların büyüleyici yansımalarıdır.

Sanatçı, FC1 için yaklaşık 37 kilo ağırlığında, yanmaz ahşap panel düzenekleri kurar. İlk olarak, "canlı fırça" diye adlandırdığı modellerin gövdesini ıslatır ve onları panellere dayar. Modeller panelden ayrıldıktan sonra Klein, paneli biraz aleve maruz bırakmak için dev bir alev makinesi getirir. Modellerin vücutlarını bastırdıkları alanlar ıslak olduğu için yangına dayanıklılık gösterir. Yavaş yavaş, panelden ve alevlerden hayaletimsi beden izleri çıkmaya başlar. Klein gerek su damlacıkları, sıçramalar ve bazı resim efektleri elde etmek için gerekse de çalışmalarında derinlik ve katmanlar oluşturmak için suyu kullanır. İkinci adımda, modeller yine sanatçının talimatlarını takip ederek vücudu boya ile kaplar ve göğüs ve kalçaları yüzeye doğru iter. Son olarak, derinlik katmak için modelin üzerine Klein mavisi püskürtülür. Klein, mağara zamanından itibaren yüzeye dokunmak isteyen sanatçıların aksine, yüzeyle belli bir mesafeyi koruyarak bu eseri şekillendirmiştir.



Resim 64 FC1 (Fire Color 1), 1962

Yüzey üzerinde beliren çıplak figürlerin duygulu hareketi Klein' in yaşam ve ölüm arasındaki kırılğanlığını yansıtır. Ateşin yok edici gücüne rağmen, mavinin derin, dingin ve göksel etkisi karşıt bir algı yaratır. Yaratıcı fikirlerin baskınlığı, mavi kenarlıklı çıplak kadın imajıyla sembolize edilmiştir. Carl Jung' un sembolik anlatım kuramından etkilenen sanatçı eserlerinde Baba'yı (kutsal ruh) altın rengi ile, Oğul'u (kutsal su) mavi rengi ile, Kutsal Ruh'u (kutsal kan) da kırmızı rengi ile sembolize eder. Jung'a göre; Sembolizmin asla tanımlanamayan veya açıklanamayan bilinçdışı bir yönü vardır. Zihin onu anlamaya çalışırken, mantığın ulaşamayacağı düşüncelere sürüklenir¹⁹⁵. Bu anlamda FC1 Bachelard'ın ateşin insanda düşünce ve hayal üretmesi savı ile Jung'un sembolizm teorisinin buluştuğu bir noktada yer alır.

Yves Klein'in son eseri olan Ateşin Rengi 1 (FC1), ateşi bir sanat kaynağı olarak kullanması ve sanatçının hayatını anlaması açısından önemlidir. FC1'de sanatçı, insan vücuduna getirdiği kutsallık ve yaratıcılık kaygısını vurgularken, bu süreçte ateşi varoluşun temel unsuru olarak kullanıyor.

¹⁹⁵ Carl Jung, **İnsan ve Semboller**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2016, s. 16

3.1.7 Sünger Heykelleri

Monokrom, performans, antropoloji, kozmoloji, sessiz senfoni, mimari projeler, kamusal müdahale ve sanat teorisi maddi olmayan sanat alanlarındaki çalışmalarıyla döneminin en büyük sanatçılarından biri olan Klein, yapmış olduğu heykellerle de yaratıcı tutumlar gösterir.

Klein'a göre sanatı gerçekleştirmek için hiçbir şeyin üretilmesine gerek yoktur. Dünya zaten başlı başına bir sanat nesnesidir. Sanatçı 1958'de stüdyosunda çalışırken fark ettiği süngerden o kadar etkilenmiş ki, bu onu farklı düşünmeye sevk etmiştir. Artık süngerler onun çalışma araçlarıdır.

Sayılamayacak kadar çok minik deliklerden meydana gelen mavi sünger heykeller ara sıra manzara gibi, ara sıra sarp dağlar, bazen ince gövdeli garip bitkiler, bazen kadifemsi sonsuz labirentler gibi görülebilmekte ve bu halde iken renklerin akışı görenleri şaşırtmaktadır. Yosun, sosis, mantar, yosun, gramofon, lav kayaları tarzı sünger heykeller, üzerlerinde oluşan boşluklarda büyüyor gibi görünmektedir.¹⁹⁶

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artbook.com/blog-yves-klein-in-out-sponge.html>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 65 Sünger Heykel, 1958

¹⁹⁶Itzhak Goldberg, **La Sculpture Moderne; Centre Georges Pompidou**, Edition Scala, Paris, 2004, p.29

1962 yılında kalp krizi sonucu yaşamını kaybeden Klein, mavi monokrom çalışmalarıyla yeni bir sanat anlayışı başlatmış ve dünya sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Onun için mavinin bu tonu maddi değildir. Saf lacivert reçine ile karıştırılarak elde edilen bu özel renkte yaptığı işlere çok değişik fiyat politikası uygulayarak sanat tüccarlarının dengesini bozmuştur. Sanatı kabul gören taleplerden kurtararak bağımsızlığına katkı sağlamaya çalışmıştır.

3.2 Yeni Gerçekçilik Sanatçılarında Örnek Çözümler

Yeni Gerçekçi sanatçıların yapıt çeşitliliği bilhassa II. Dünya Savaşı akabinde yaşanan ekonomik, toplumsal, kültürel değişikliklere, üretim-tüketim ikilemine, toplum yapısında ortaya çıkan değişime bir cevap özelliği taşımaktadır. Bu akımın sanatçıları şehir hayatının gündelik gerçekliğini ortaya dökmek adına fazladan bir yaratımın aksine mevcut var olanı kendine mal eder ve onu tekrar dolaşımın parçası haline getirir.

Yeni gerçekçi sanatçılar teorik olarak aynı mental yapısına sahip olsalar bile teknik ve üslup farklılıkları onları birbirlerinden ayırır¹⁹⁷. Herhangi bir kuramsal metotla sınırlandırılmadan hazır nesneyi ya da imgeyi kendine mal eden bu sanatçılar, asamblaj, yerleştirme, kolaj, dekolaj, montaj gibi farklı yapım yöntemlerini uygulamışlardır. Danto'nun "çoğulcu bir sanat dünyası çoğulcu bir sanat eleştirisi gerektiriyor"¹⁹⁸ açıklamasından da belli olduğu gibi Gerçekçi sanatçılar yaşadıkları dönemi eleştirel bir yaklaşımla ifade etmek için deneysel üsluplara, deneyimlere ve farklılıklara sıcak bakmıştır.

3.2.1 Jean Tinguely

Sadece Yeni Gerçekçilik akımında değil, 20. yüzyılın sanatında önemli bir yere sahip olan Tinguely'nin eserleri, teknoloji ve makineleşmeye en yenilikçi yanıttır. İki farklı kavram olan makineler ve heykeller arasında düşünsel bir ortak payda olduğunu savunur ve bunu sanayi toplumlarına da işaret eder.

Tinguely'nin hayatında dönüm noktası Yves Klein ile tanıştığında gerçekleşir. 1958 yılından beri atıklardan ve hurda metalden yarattığı eserler, sanatçının hareket içinde önemli pozisyona sahip olmasını sağlamıştır. Bir süre sonra mekanik atık kullanarak gerçekleştirdiği parçalara hareket unsuru da ekler.

¹⁹⁷Bourriaud, a.g.e., s .22.

¹⁹⁸Arthur Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 186.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Tinguely

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 66 Jean Tinguely

Onu en çok ilgilendiren, makinelerin işleyişi, hareketleri, çıkardıkları sesler ve içsel şiirleridir. Aslında, Tinguely'nin makinesi makine karşıtıdır. Makinelerinde düzenlilik ve hassasiyet aramaktansa mekanik düzensizlikler aramak daha doğru olacaktır. İşinde çarkların özgürlüğü dışında başka bir hassasiyet bulunmaz. Sanatı çark, tekrar ve sonsuz değişim fikrine dayanmaktadır.

Tinguely'nin çalışmalarından ilişkisel bir estetik doğar. Bir nesneye bağlı olmadan, sınırlı ya da sınırsız bir mekanda tüm unsurların birbirine bağlanması estetik bir düşünce oluşturur. Nicolas Bourriaud'ya göre, bu tür çalışmalarda izleyici daha büyük bir anlam yaratmak zorundadır¹⁹⁹.

Mekanik atıklarla gerçekleştirdiği çalışmalarına hareket nesnesini de ilave eden Tinguely, 1955 yılında “Büyük Sesli Rölief” yapıtında değişik şekillerde 17 beyaz boyalı karton eleman, metal çubuklar ve teller, iki şişe, bir huni, bir testere, iki kutu, beş 220V elektrik motoru kapsayan siyah ahşap panel içermektedir²⁰⁰. Belli bir ritme sahip olmayan bir ses de üretebilen kendi içinde kompleks bir denemedir.

¹⁹⁹ Erzen, a.g.e., s. 103.

²⁰⁰ <https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-coservation> (ET:25.06.2023).

Kaynak: (Çevrimiçi) <http://radicalart.info/kinetics/Turn/KineticPainting/tinguely/index.html>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 67 Büyük Sesli Rölief 1955

Tinguely'nin desen çizmek ve boyamak için bir makine olarak da tasarladığı 1959 tarihli "Cyclograveur" adlı çalışması dönemin sanat anlayışına bir yanıt niteliğindeydi. Tinguely, makineye çizgileri, noktaları ve renkleri düzenleme gücü vererek, çok fazla ilgi gören ve çok fazla dikkat çeken 'sanatçı olmadan sanat tasarımı' fikrini pratikte ortaya koymuş olur²⁰¹.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.bu.edu/sequitur/2016/04/29/schoenberger-tinguely> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 68 Cyclograveur, 1959

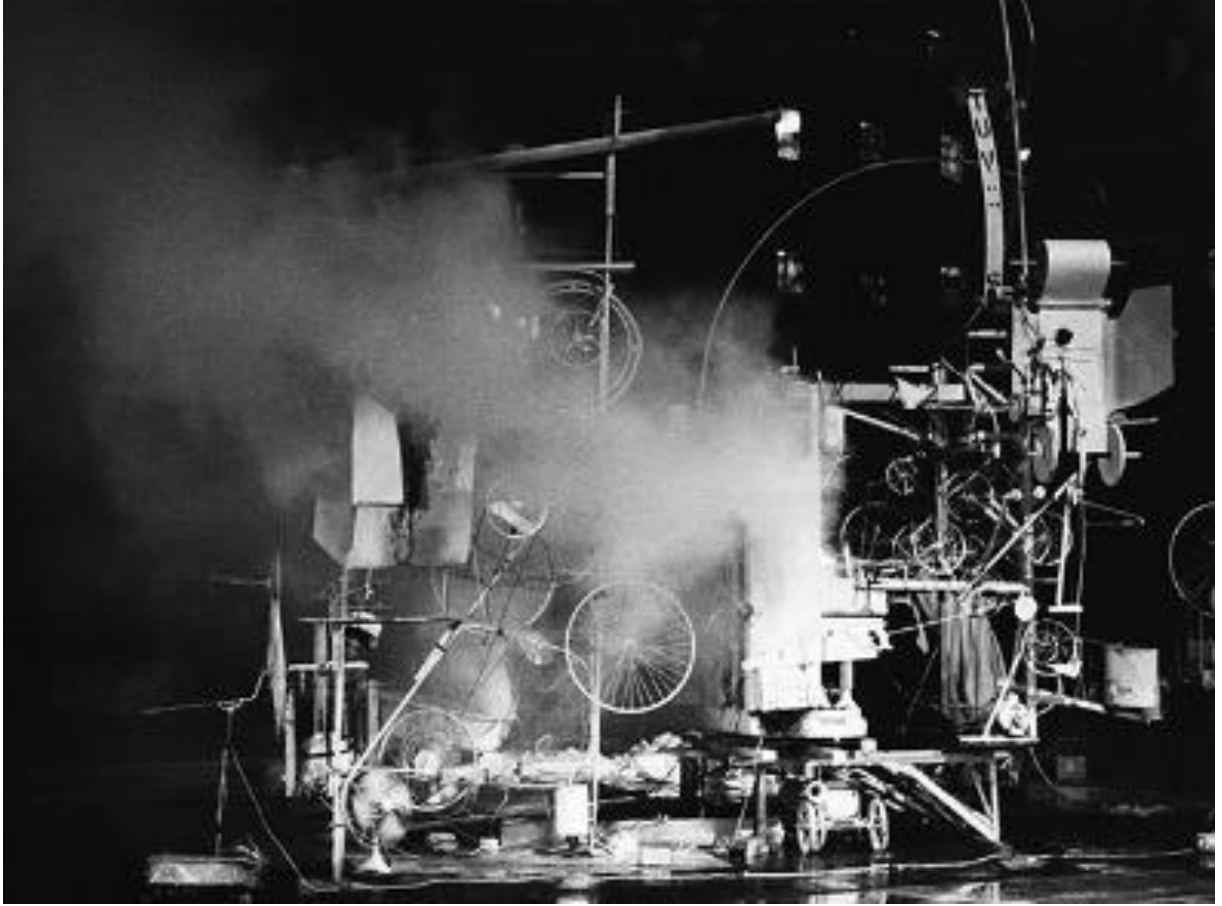
Demir yığınının bir başka yönü "New York'a Saygı" sergisinde ortaya çıkar. Motor parçalarından, bisiklet tekerleğinden, radyo kutularından meydana gelen, rastgele hareket eden,

²⁰¹ Katı, a.g.e, s. 137.

aromatik duman çıkaran ve bir süre sonra kendi kendini yok eden sanat eserini Tinguely, tüm canlıların yok olmasına benzetir. Eserinde, düzenin kaosa, kıyametin şenlikle ve mantığın çelişkiyle mecazi bir tasvirini sunar.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.e-skop.com/skopbulten/tahrip-sanati-iii-new-yorka-saygi/6353>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 69 New York'a Saygı ,1960

"New York'a Saygı" (Hommage a New York) adlı yapıt sanatçı tarafından gerçekleştirildikten yarım saat sonra uzaktan kumanda ile yine sanatçı tarafından yok edilmiştir.”²⁰²

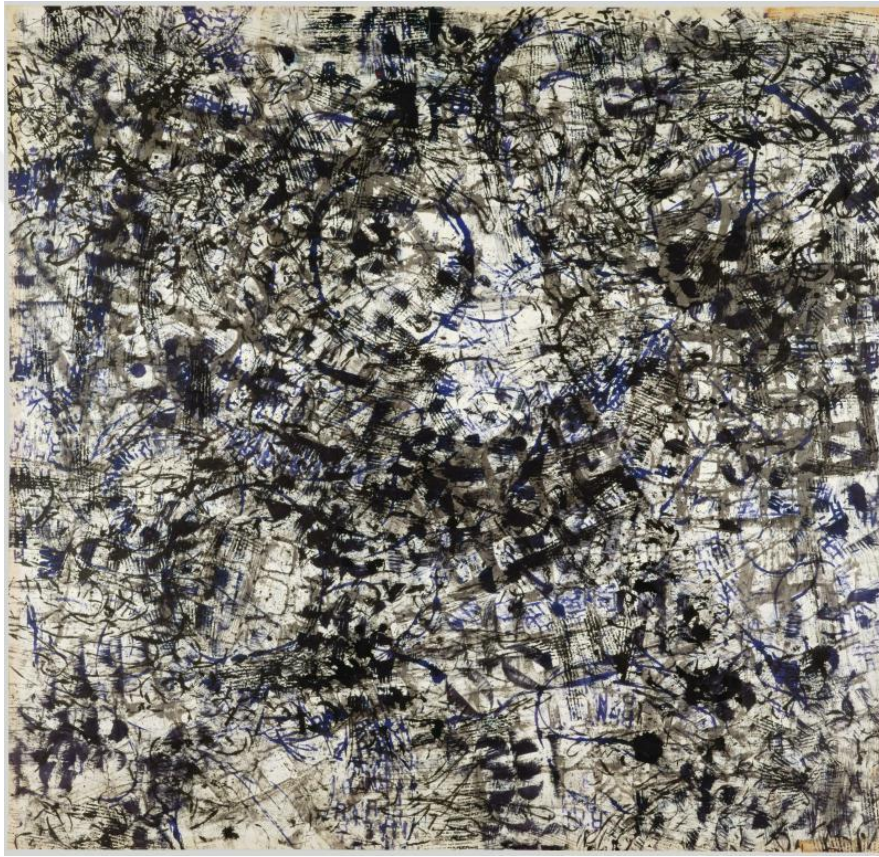
²⁰² Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 19.

3.2.2 Arman (Armand Fernandez)

17 Kasım 1928 Nice doğumlu Arman, Alman Dadaist Kurt Schwitters'ın bir sunumundan etkilenerek, 1955 yılına kadar gerçekleştirdiği eserlerden değişik olarak “Cachets” (Damgalar) adlı bir seriye başlamıştır. Damga izlerinin kağıtları doldurduğu bu çalışması ile sanatçı kendi kariyer hayatında ciddi bir ilerleme yaşamıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/arman-cachet>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 70 Damgalar, 1955

Yeni Gerçekçilik'te sanatçılar, yaşamdan, çöpten, buluntu nesnelerden nesneler kullanarak yaşam ve sanat arasındaki çizgiyi silmek istediler. Bu hareket içerisinde Arman'ın çalışmaları atık konusunun en betimleyici örnekleri arasında yer alır.

Arman için dışavurumcu niceliksel özelliğin basit ama etkili bir yönü vardır; Toplamak, parçalamak, bölmek ve çoğaltmak olarak özetlenebilir.

1960'lı yıllarda başlattığı Fransızca “çöp bidonu” manasındaki “Poubelles” adlı denemeleri ile Yeni Gerçekçi sanatçılarda görülen dönemin nesnelerini sanatın nesnesi gibi

kullanır. Bu denemelerinde Arman, atıklardan oluşan dolu haldeki kasaları ve sanayi atıklarını izleyiciyi rahatsız edici bir çirkinlikle sergiler. Bu gösterimleri "*Çöp bidonları insan izlerinin en acımasız ve gerçek görüntüleridir.*" şekliyle ifade eder.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/arman-poubelle>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 71 Çöp Bidonu, 1960

Arman, Fransızca'da "öfke" anlamına gelen "Coleres" serisinde sembolik olarak burjuva nesneleri kullandığı müzik aletlerinin parçalarını ya da parçalanmış durumlarını göstermiştir²⁰³.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.gazette-drouot.com/article/une-colere-musicale-d-arman/16898>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 72 Öfke, 1960

Restany'ye göre Arman'ın sanatı, gerçekliğe yaklaşımını benzersiz ve güçlü bir stile dönüştürdüğü 1960 ile 1962 yılları arasında zirveye ulaşmıştır. 1960 yılında Yves Klein, Le Vide'de "Boşluk"u sergilemiş ve iki yıl sonra Armans, aynı galeride Le Plein'ı (Full) sergilemiştir. Bu sefer aynı mekanı bir dizi nesneyle doldurarak Arman, Yeni Gerçekçiliğin temsil diline bir üslup daha eklemiştir.

²⁰³ Henry Martin, **Contemporary Artists**, London, St. James Pres, 2002, s.44.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.gkm.se/armand-pierre-fernandez/>
(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 73 Dolu, 1960

1964'te Arman, kendi görüntüsünden nesneleri çıkarmaya ve aklındaki yansıtmaya çalıştığı için başka bir malzeme olan plastik reçine kullanmaya başlamıştır. Yaptığı çalışmaların birinde saatler polyester sayesinde pleksiglas kasalara sabitlenmiştir. Eserde irili ufaklı pek çok farklı saat aynı yönde dizilmiş ve karıştırılmıştır. Bu saatlerin cepheleri izleyiciye bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Aslında Arman dünyayı tekrarlamak istemiyor ama onu ve basmakalıp imajını, gündelik sıradanlığını yok etmek istiyordu.



Resim 74 Saatler, 1964

Arman için saat nesnesi ve malzemenin istiflenmesinden meydana gelen eser, faniliğin algılanmasına yönelik bir göndermedir. Zamanın belirleyici unsuru olan saat, hayatın bir yansıması olarak Yeni Gerçekçilerin ana ilkelerinden biri olan anın sahiplenilmesi ile ilişkilidir. Sanatçı, eserinde saati tercih ederek zamanın aşılmaz devamlılığını anlatmaya çalışmaktadır. Armand'ın hayatından alınan ve zamanı belirleyen saat, sanatçı için bir gerçeklik kaydı görevi görür.

*“Arman gelip geçiciliği aklına takmıştı. Ona göre, antik ve primitif heykeller içinde unutilan, tamamlanmamış ve bu yüzden düştü kalanlar muhafaza edilenlerden çok daha önemlidir. Birisi diğerinin değerini artırır, zamanın geçiciliğine ve kaybına katkıda bulunur.”*²⁰⁴

Yeni Gerçekçilik akımının gücünü kaybetmesi ile atık nesnelerin kullanımından vazgeçmiş, sonraki denemelerinde Renault araç kapılarında düşey olarak sıkıştırma ya da dilimler halinde bölünmüş motor blokları kullanarak meydana getirdiği eserler gibi daha düşünülmüş hareketler yaratmıştır. Sanatçının kendi açıklaması ile sanatı yorumlayışı daha net olacaktır;

“Hiçbir zaman bir sanat eseri yaratmayı düşünmedim, yaptıklarım deney de diyemem. Çünkü ben bir bilim adamı değilim, ama sanat eserinin kendi içinde biten bir şey olduğuna inanmıyorum. Bir masa, bir büfe, bir sandalye veya herhangi bir objenin yapımı bitebilir ama

²⁰⁴ Jan Van Der Marck, **Arman**, New York, Abbeville Press, 1984, p. 91.

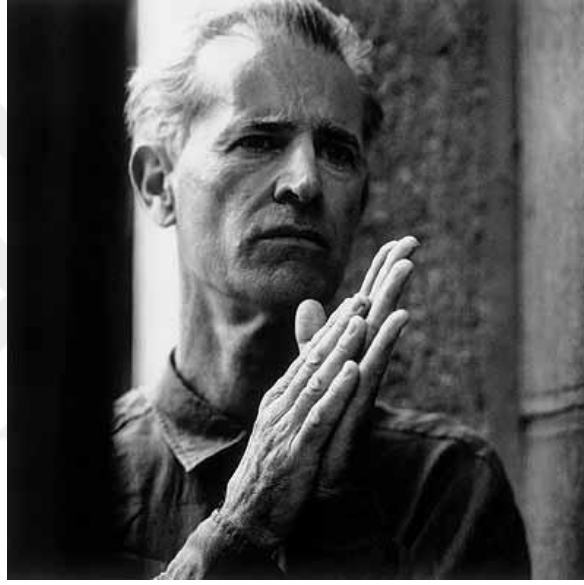
sanat eseri diyebileceğimiz bir şey bitmez, çünkü sanat eserine de belirli bir aşamayı takip eden daima bir başka aşama vardır ve bu hep böyle sürüp gider”²⁰⁵.

3.2.3 Martial Raysse

Arman ve Klein gibi Nice’li olan Raysse, onlarla yakın ilişkileri sayesinde Yeni-Gerçekçiliğe katılmıştır. Onlarla tanışması ile birlikte Raysse, plastik nesnelerle resim yapmaktan uzaklaşmış ve dekorlala, vitrinlerle ve süpermarketlerle ilgilenmeye başlamıştır. Yapıtlarında reklam dünyasının yanıltıcı parlaklığını gösterir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/martial-raysse>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 75 Martial Raysse

1961 senesindeki erken eserlerinden bahsederken “eserlerimin seri olarak üretilmiş bir buzdolabının iç huzurunu taşımasını isterim.”²⁰⁶ şeklinde açıklayan Raysse, sanayi üretimine ilgisini belli etmiştir.

Raysse, 1962’de Amsterdam Stedelijk Müzesinde "Raysse-Beach" ismiyle sergilediği denemesinde rengarenk bir çevre düzeni içinde geçmiş stille yeni teknolojik unsurların birleşiminden oluşan bir deneme ortaya koymuştur. Raysse çalışmasında plajda kullanılan nesneler olan güneş yağı, çamur gibi malzemeler ile sahilde güneşlenenlerin tam boy resmi ve neon ilanları sayesinde Akdeniz güneşi havasını anımsatmak istemiştir²⁰⁷.

²⁰⁵ Katı, **a.g.e.**, s. 108.

²⁰⁶ Anne Tronch - Herve Gloaguen, **L'Art Actuel en France**, Paris, Edition Balland, 1973, p. 106.

²⁰⁷ Katı, **a.g.e.** , s. 133.

Kaynak: (Çevrimiçi) <http://nouveaurealisme.weebly.com/martial-raysse.html> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)

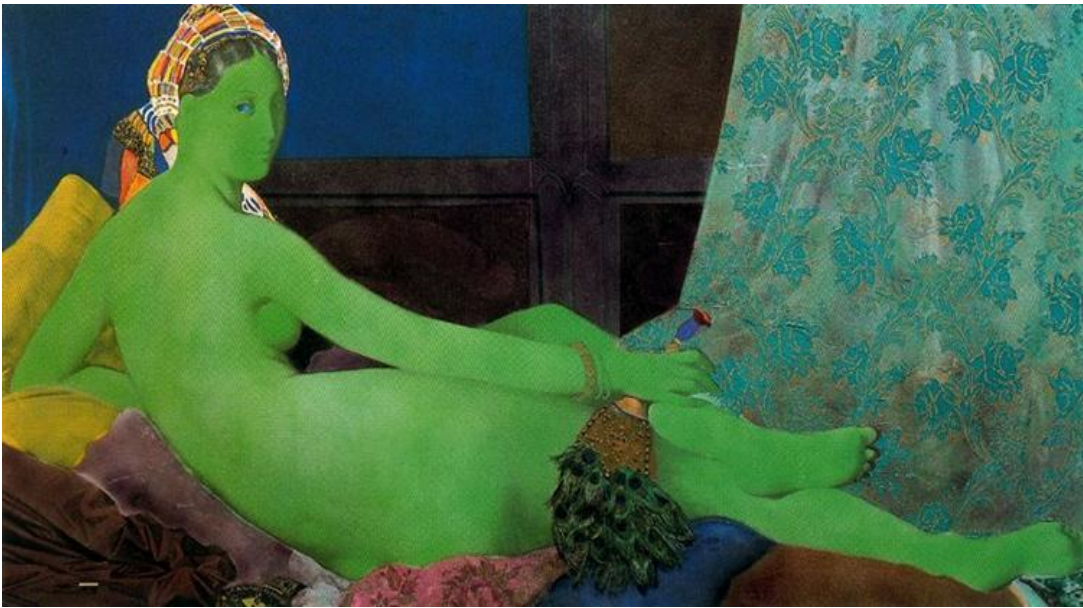


Resim 76 Raysse-Beach, 1962

Martial Raysse'in "La Grande Odalisque/Büyük Odalık" adlı eseri, Ingres'in aynı adlı eserinin ayrıntılı bir yorumudur. Görsel, yüksek kültürün yerleşik simgelerinin olağan parodilerini yansıtmaktadır. Geçmiş eserlerin reproduksiyonu ve sunumu Pop Art eserlerinde sık görülen bir durumdur. Bunun nedeni, sanat yapıtlarının estetik beğenisinden değil, toplumsal belleğe yerleşmesi ve toplum tarafından kanıksanmış olmasındandır. Raysse, Ingres'in, kompozisyon ve hareket şemalarına sadık kalsa da, hacimsel modelleme yerine yüzeysel veya iki boyutlu bir yöntem uyguladığını görebiliriz.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/en/martial-raysse/made-in-japan-1964>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 77 Büyük Odalık, 1964

3.2.4 Daniel Spoerri

Yeni Gerçekçilik akımın çıkış mantığını yakalayan ve onu aktarmaya çalışan sanatçılardan biri Daniel Spoerri'dir. Spoerri, çalışmalarında tesadüf ve zamansallık temalarını bir arada kullanmıştır. Gündelik nesneleri estetik sanat eserlerine dönüştürmek yerine, onları oldukları gibi, zamanında ve tesadüfen yakalamak istemiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.danielspoerri.org/giardino/artist-daniel-spoerri>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 78 Daniel Spoerri

Eat Art terimi, sanatın geleneksel değerlerini yok etme ve dahası onlardan yararlanma eğilimi olan Daniel Spoerri ile ortaya çıkmıştır. Spoerri ve diğer sanatçılar, bazı zamanlar yenilebilir, bazı zamanlar yenmeyen besinleri sanat eseri niteliğinde sunmuşlardır. Eat Art kelimesi, bir dil oyunu barındırması ve sanatı anlamada kabul gören normlara aykırı olması nedeniyle Dada ile yakından bağ kurulur²⁰⁸.

Eat Art sanatçıları için tüketim Bourriaud Eat Art sanatçılarının tüketimi için: “samimi bir biçimde soyut bir fenomendir; görünmez öznenin herhangi bir temsile indirgenemeyeceği bir mittir”²⁰⁹ ifadesini kullanmıştır.

Sanatta besinin kullanımı, eserin daha bitmemiş izlenimi verdiği ve izleyicinin ya da rastlantının katılmasıyla biteceği fikrini pekiştirir²¹⁰.

²⁰⁸ Germaner, a.g.e., s.24.

²⁰⁹ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon: Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor**, çev. Nermin Saybaşıllı, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2018, s. 41.

²¹⁰ Germaner, a.g.e. , s.24.

Eat Art’a ismini veren Spoerri erken dönem ‘Tuzak Tablo’sunu 1950’li yılların sonuna doğru gerçekleştirmiştir. Spoerri, “Tuzak Tablolar” eserini ortaya çıkarmak için rastlantısal bir yemek düzeni atıklarını – sigara paketleri, kirli tabakları, kırıntılar, boş bardakları- masaya sabitler. Masaya sabitlenmiş bu anlar, yemek sırasında belirli anları ve rastgele durumları dondurur, sanki gerçeklik bir tuzağa yakalanmış ve günlük hayatın bir parçası gibi donmuş gibi sonsuza kadar yakalanır²¹¹.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://artmargins.com/on-the-various-trappings-of-daniel-spoerri>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 79 Tuzak Tablo, 1959

Daniel Spoerri'nin ‘Yemeğin Sonu’ adlı çalışması, yerleşik değerleri ve geleneksel kaygıları alt üst etme fikriyle hayat bulmaktadır. İnsanlar ve nesneler arasındaki ilişkiyi güçlü bir şekilde ortaya koyduğu bu çalışmasında ekmek kırıntıları, yağlı tabaklar, yanmamış sigara izmaritleri ve masanın üzerindeki boş bir şişe, bir zaman diliminde pek çok nesnenin sıra dışı kompozisyonunu gözler önüne serilmektedir. Sanatçı bu çalışmasında renkleri dengelemek amacıyla mavi olan zeminin üstüne kırmızı renkte peçeteyi yerleştirerek sağlam bir kontrast yaratmaya çalışmıştır. Akşam yemeği ve kahvaltı sofraları, insanların günlük yaşamlarında doğal olarak bir alışkanlık olup, sanatta tanıdık bir görsel ele alınması fazlasıyla tuhaf bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

²¹¹ David Hopkins, “**Modern Sanattan Sonra: 1945-2017**”, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2018, s.88.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://long-hyphen.com/hoo-hah/the-solipsistic-stomach>
(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 80 Yemeğin Sonu, 1960

Spoerri'nin eserlerinde ölüm kavramı da görülmektedir. Özellikle Tuzak tablolarında ölümü hatırlatan unsurlar sıkça görülmektedir. Yeme içme temalarının betimlendiği eserlerinde de benzer şekilde “ezilmiş” ve “sindirilmiş” konularıyla ölümü anımsatmaktadır. Ölüm hissinin hatırlattığı bilinen eseri olan “Les Dangers de la Multiplication / Çoğalmanın Tehlikeleri”da mevzu metal bir çocuk ayakkabısı ile fare yakalama kapanı arasında gelişir. Tablolarında iki ayakkabıdan biri fare kapanına sıkışmış bir durumdadır.

Kaynak: (Çevrimiçi) www.artnet.com/artists/daniel-spoerri/le-danger-de-la-multiplication

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 81 Çoğalmanın Tehlikeleri, 1971

Denilebilir ki, Spoerri için mühim olan şey zamanın kendisine tuzak kurmaktır. Kesintisiz maddesel ve ortamsal bir sürekliliğin parçası olma arzusunu her zaman korumuştur.

3.2.5 Raymond Hains Ve Jacques De La Villegle

Raymond Hains ve Jacques De La Villegle'nin 1949 yıllarındaki denemeleri Yeni Gerçekçiliğin erken işaretlerini göstermiştir. Sokaklarda terkedilmiş afişlerde sanatsal bir üslup bularak gerçeğe odaklanmışlardır. Sokaklarda denk geldikleri yırtılmış afişler bu iki sanatçı için yeni bir başlangıç noktası olmuştur.



Resim 82 Raymond Hains Afişleri Yırıyor, 1957

Hains ve Villegle çıplak gözle dikkate alınamayacak çirkin bir gerçekliği estetize eder ve vurgularlar. O dönemin koşullarında yeni bir düşünsel tutum olarak düşünülebilecek bu çalışmaların yeni bir görsel üslup oluşturduğu aşikârdır. İngiliz ve Amerikan Pop sanatının kitle iletişim araçlarına değer verilen tutumlardan ayrı olarak, tanıtım afişleri gibi afişleri yırtarak farklı bir imaj sergileyebildikleri dekolte tekniğini daha eleştirel bir tavırla kullandılar²¹².

Hains ve Villegle birlikte çalışmaları sonucu ilk afiş gösterimini 1957 senesinde Colette Allendy Galerisinde "Loi du 29 Juillet 1881" (29 Temmuz 1881 Kanunu) ismiyle izleyicilere sunarlar. Sergi; 29 Temmuz 1881 Kanununa, yani halka açık alanlarda afiş yapıştırılması yasağını protesto etmek amacıyla açılmıştır.

Villegle için afiş iki açıdan önemliydi. Birincisi estetik özelliğinden ikincisi sosyolojik değerlerden dolayı. Bundan dolayı rastgele tercih ettiği harflerin kendi başlarına verdiği ifade ile birlikte renk zıtlıklarını da dikkat ederek plastik bir uyum oluşturmaya gayret etmiştir.

²¹² Waldman, a.g.e., s.250.

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 83 Yırtılmış Afişler

Hains'in çalışmalarında ise metal üzerine posterleri yapıştırıp sökerek tamamıyla kendi seçtikleri üzerinden dışarıdan herhangi bir dokunma olmaksızın birebir gerçekleştirmiştir.²¹³

3.2.6 François Dufrêne

François Dufrêne, savaş sonrası Avrupa ve Fransız sanatının önde gelen sanatçılarından biriydi. François Dufrêne'nin eserlerinde sanat ve şiir, özgül gramer ihlallerinin ortak deneyiminde kesişir. Sanatsal kreasyonlarından bazıları, posterler veya şablonlar gibi kentsel bir ortamdan nesneler kullanır²¹⁴.

²¹³ Katı, **a.g.e.** , s.145.

²¹⁴(Çevrimiçi) <https://forcedexposure.com/artists/dufrene.francois.html> Erişim Tarihi: 25.06.2023

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://brahms.ircam.fr/en/francois-dufrene>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)

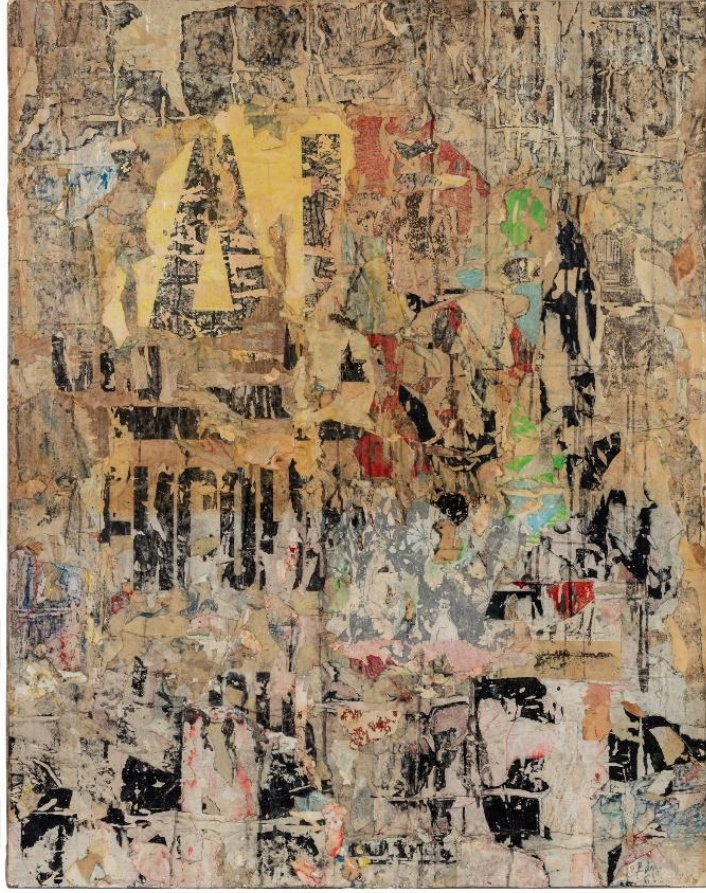


Resim 84 François Dufrène

Hains ve Villegle'in çalışmalarından etkilenen Dufrène, çalışmalarını "harflerle ifade" hususunda derinleştirmiştir. Dufrène, Hains ve Villegle'den büyülenmiş olsa da bir tesadüfün kaynağından çok plastik bir olayın kökeniyle ilgileniyordu. Aslında Dufrène, afişçi olarak bilinmektedir. Ancak Dufrene, afiş sanatçısı kimliğinin ötesine geçer ve kolaj içeriğini diğerlerine göre önceler. Duvara yapıştırdığı posterleri hem yırtarak, hem de kazımayı ve kaldırmayı gerçekleştirerek arkasındaki gizli dünyayı gözler önüne sermiştir. Dufrene'e göre afişlerin kademeleri arasında şehrin tüm hikâyesi vardır. Bundan dolayı afişlerden ve afiş parçalarından yaratılacak herhangi bir çalışma şehri tekrardan yorumlayarak belge yapısına evrilecektir. Bu yüzden katmanlı afişleri bir bir kaldırmış, değişik renklerden meydana gelen görsellerle bir bütünlük ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.mutualart.com/Artwork/Sans-titre>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 85 Farklı Renkte Afişler

3.2.7 Niki De Saint Phalle

Yeni Gerçekçiler grubunun tek kadın üyesi olan Niki de Saint Phalle, 1961 senesinde J galerisindeki sergisi için planladığı tablo yapıtlarına katılımcılara ok fırlattırması ile bilinmektedir. Katılımcıya olan ilişkiye değer veren sanatçı, bütüncül bir katılım yaratmış bu durum onu Yeni Gerçekçilerin hareketine yaklaştırmıştır.

1960'ların başları, kadınların kendi kaderini tayin etme arayışına girdiği ve geleneksel klişeleri aştığı bir dönemdir. Niki de Saint Phalle, özgürleşen kadın temasını benimseyen kadın sanatçı kuşağının öncüsüdür.

Kaynak: (Çevrimiçi) <http://unesco.sorbonneu.fr/portrait-niki-de-saint-phalle>
(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 86 Niki de Saint Phalle

1961’de “Hedef Portre” adlı eserlerini gerçekleştirmiştir. “Portrait of My Lover /Aşıgımın Portresi” adlı Hedef Portre esrinde sanatçı, geçmişteki sevgilisinin başını dart tahtasına benzeterek, eski sevgilisine ait kravat ve gömlekle betimlemiřtir²¹⁵.

²¹⁵ Hatje Cantz, **I’m A Fighter – Images of Women by Niki de Saint Phalle**, Almanya, Dortmunder U yayınları, 2016, s.104.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.kazoart.com/blog/en/niki-de-saint-phalle-from-the-paintbrush-to-the-rifle>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 87 Aşığı'nın Portresi, 1961

1962 yılında gerçekleştirdiği “Aziz Sebastien'in Ölümü” başlıklı gösteriminin “Tableaux Surprises” (Sürpriz Tablolar) çalışmasında tuval üzerine tüfek ile boyalar fırlatır. Sonrasında ise bir palet bıçağıyla oluşan renk dokusunu tuvalin yüzeyine işlerdi.

Katı'ya göre; “Niki de Saint-Phalle böylece, sanat eserini bir şiddet hareketi ile birleştirerek seyirciyi fiziklen ve moralman yaratıcı bir hareketin içine çekerek dini fanatizme ve tabulaştırmaya karşı ve skandal derecesine varan bir şaşkınlık yatmıştır”²¹⁶.

Bu gösteride, belirli yerlere sıvı boya ile doldurulmuş baloncukların yerleştirildiği alçı rölyeflere halka tüfek ateş ettirdi ve patlayan balonlardan sızan boyanın oluşturduğu rastgele noktalardan oluşan bir "Sonuç Tablosu" oluşturdu. Sanat eserini bir şiddet eylemiyle bütünlük içinde icra eden Niki, halkı fiziksel ve zihinsel olarak yaratıcı ve entelektüel bir harekete yönlendirmiştir. Seyirciler böylece bir oyun içinde de olsa sanatsal harekete katılmış olur.

²¹⁶ Katı, a.g.e., s. 61.



Resim 88 Sürpriz Tablolar, 1963

1964 senesinden sonraki çalışmalarında ayrı bir yol izleyen Niki de Saint Phalle ağırlıklı olarak polyester ve kağıttan oluşmuş kadın formunun kullanıldığı heykel çalışmalar yapmıştır. Bu süreçte ortaya koyduğu “Nana” eserleri ile yaşama zevkine sahip, sıradan olmayan, kurallara uymayan kadın karakterlerini sergilemeye başlar. Nanalar, nesneden heykele, heykelden mimariye uzanan boyutuyla sanat tarihinde önemli bir yer tutar. Stockholm’de bulunan otuz metre boyundaki formlardan biri yaşam alanı olmuştur.

Niki de Saint Phalle, Nana olarak isimlendirdiği heykelleri üzerine şunları ifade etmiştir: “Bence yeni bir anaerkil toplumun zamanı geldi. Kadınlar dâhil olduğunda, insanların açlıktan ölmeye devam edeceğini düşünüyor musunuz?”²¹⁷. Niki de Saint Phalle’in bu ifadesi sanatçının ütopyasında canlandırdığı anaerkil toplum düzeni fikrini resmen ortaya koymaktadır.

²¹⁷ Cantz, a.g.e. , s. 54.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sculptures_Nanas_Niki_de_Saint_Phalle

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 89 Nana, 1964

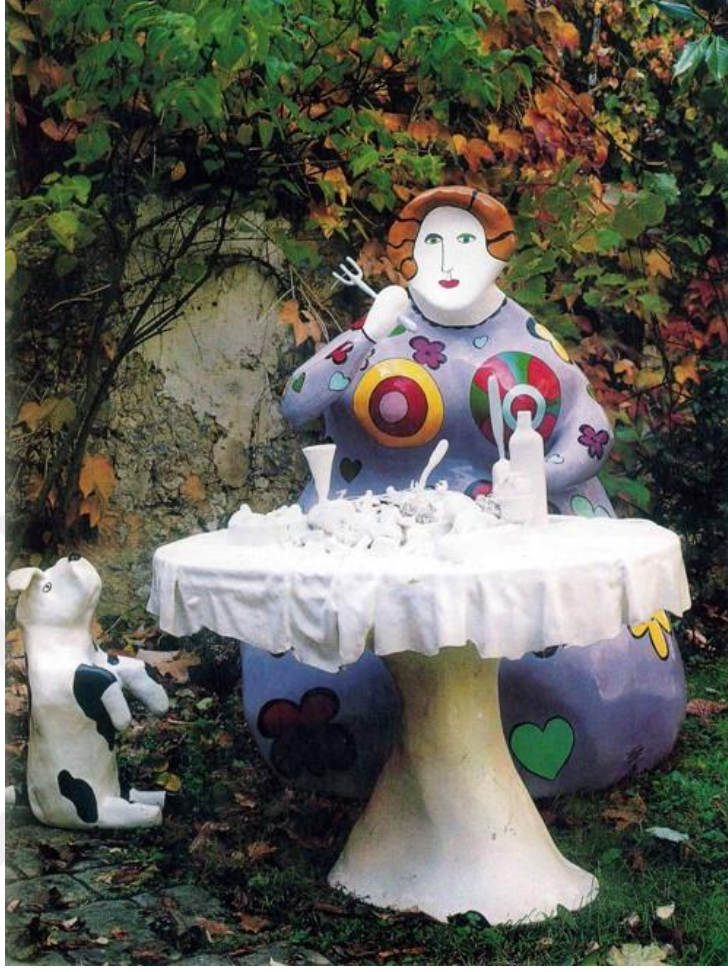
1970'lara gelindiğinde Niki de Saint Phalle, menopozu ve yaşlanmayı bahseden, “Devouring Mothers / İştahlı Anneler” dizisini gerçekleştirmiştir.

Sanatçı “Devouring Mothers / İştahlı Anneler” çalışması ile ilgili şu düşünceleri ifade etmiştir: “*Devouring Mothers / İştahlı Anneler*” serisi, ironi barındırır ve bir sosyal eleştiri içerir. Popüler olmayan bu karakterler seyircide rahatsız edici duygular uyandırır. Bu heykeller bazen beni korkutsa da onlar benim özellikle sevdiklerim arasındadır” .

“Bon appétit / Afıyet Olsun” bu dizideki denemelerden biridir. Heykelde, tombul yaşlı bir kadın yanındaki köpek ile birlikte pasta yemektedir. Heykeldeki kadın simgesi, hayata içine birebir dahil olmak yerine köşede durarak yaşamı inceler şeklinde tasvir edilmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://bianet.org/biamag/sanat/159780-niki-de-saint-phalle>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



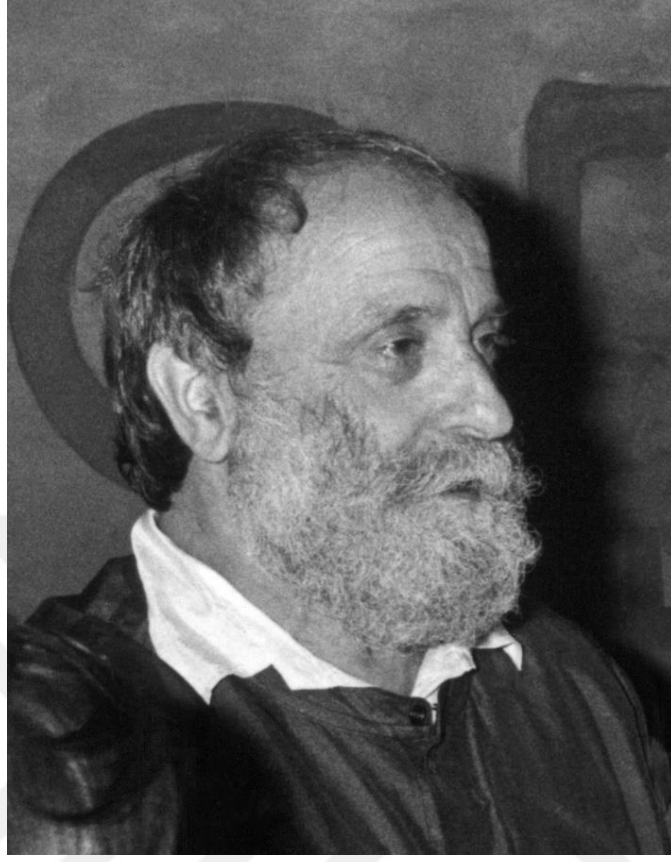
Resim 90 Afiyet Olsun, 1980

Sanatçı ilerleyen yıllardaki çalışmalarında samanla doldurulmuş hayvan vücutlar, bebek başları, küçük rahibe heykelcikleri tarzı sembolik anlamlar bulunan malzemeler kullanmış, bu durum toplum içinde belirli bir tepki ve gerilim yaratmıştır.

3.2.8 César Baldaccini

Yapıtlarında meydana gelme süreci içindeki gelişmelere merak duyan César için, farklı malzemelere şekil verirken ortaya çıkan süreç daha heyecan vericiydi. Çalışmalarının aşamalarında meydana gelen biçimler sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Cesar_Baldaccini
(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 91 César Baldaccini

“Sanat eseri bir obje değildir bir obje tarafından temsil edilir, ama burada başka bir boyut vardır, o da bir şeyi ortaya koymaktır.”²¹⁸

Malzemelere karşın düşüncelerini bu cümlelerle ifade eden César, metal levha, çivi, tel kullanarak meydana getirdiği eklemlerlere bir nevi saldırganlıkla yaklaşıyordu. Malzemelerin katlanması, ezilmesi, eğilmesi ile yarasa, böcek gibi her türlü hayvan biçimleri yaratmıştır. Bunlar César'ın erken dönem yaratıcı yapıtlarını meydana getirir.

Çalışmalarını daha çok hurda metalleri ve çöp malzemeleri kaynak yöntemi ile birleştirerek gerçekleştiren César, 1960 yılında Paris şehrinde yapılan Mayıs Salonunda skandala neden olan sıkıştırılmış otomobillerini sergilemiştir. Bu çalışma, dönemin ilerleyen sanayisine ve ortaya çıkan estetik anlayışındaki kopukluğa karşı bir tepkidir. Sanatçının

²¹⁸ Pierre Cabanne, **César Par César**, Paris, Denoel Yayın Evi, 1971, s. 109.

gerçekleştirdiği faaliyet otomobilde hangi rengin tercih edileceği, lastik olup olması veya basınç miktarı gibi seçeneklere sahiptir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://cerisemariethe.wordpress.com/2018/02/10/cesarretrospective-au-centre-pompidou>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 92 Sıkıştırma 1960

Skandalın merkezinde yer alan César, eserinin sadece dikkat çekmek için yaratıldığı, eserin sahibinin insanlardan ziyade makineler olduğu konularında ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Cesar bunu kabul etmiş, çalışma süreci her ne kadar mekanik olarak yapılsa da kontrolün kendisinde olduğunu ve dolayısıyla işi ve sonucu yönetenin sanatçı olduğunu vurgulayarak Yeni-Gerçekçi bir tavır sergilemiştir.

Araştırmalarına " Compression / sıkıştırma"dan sonra " expansion /genleşme" üzerine başlayan Cesar, belli bir kimyasalın karıştırılmasıyla elde edilen malzemenin genleşmesi ve tepkimesiyle oluşacak şekli kontrol etmeye çalışıyordu. 1976 yılında yaptığı ve poliüretan kullandığı çalışmaları için başarısız yönde eleştiriler alan Cesar eleştirileri dikkate almadan eserlerini sürdürmüştür. Poliüretanın dökümü esnasında Amerikalı gazeteciler tarafından kayda alınmış, ilerleyensenelerde Londra da Tate Galeri'sinde, Roma'da, Brüksel'de yaptığı genişleme sunumlarını izleyicinin katılımı ile oluşturmuştur.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://lizobrien.com/product/cesar-baldaccini-sculpture>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 93 Genişleme, 1976

Cesar 1965 senesinde plastik malzemeden “pouce” (başparmak)” adlı çalışmasını ortaya koymuştur. Bu çalışması Laurens, Rodin, Picasso, Beaudin, Giacometti ve Ipousteguy'nin eserleriyle beraber Claude Bernard Galerisinde kendine yer bulmuştur. Eser yalnızca 45 santimetre yüksekliğindeki kendi parmağından alınma bir kalıptan yapılan modelin üç boyutlu büyütülmesi ile yapılmıştır. Cesar, bu anatomik parçaya anıtsal bir heykelin ebatlarını vererek ölçeğin kırılması üzerinde durur²¹⁹.

²¹⁹ (Çevrimiçi) <https://parisladefense.com/en/discover/artwork/le-pouce> Erişim Tarihi:25.06.2023.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://parisladefense.com/en/discover/artwork/le-pouce>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 94 Başparmak, 1965

3.2.9 Gerard Deschamps

Yeni-gerçekçiler grubunun üyelerinden biri olan Gérard Deschamps, Yeni-Gerçekçiliğin altında yatan gerçeklik sorununu fetişizm düzeyine varan bir ihtiras düzeyine getirmeyi hedeflemiştir.

İç dünyasında merak duyduğu duygusal nesneleri simgesel kabul eden sanatçı, sutyen, şort, kadın iç çamaşırı ve kadın iç giyim konularını kapsayan denemeleriyle nesneleri kendi işlevlerinden soyutlayarak kavramsal boyut, anlam ve nitelik olarak farklılık atfeder.

Araba aynası, mumlu kumaş ve daha pekçok değişik malzemelerle oluşan ve Barok bir röliyeyle modern yaşamın gündelik nesnelerini karşı karşıya getiren yapıtları dikkate değer eserlerdendir. Yapay ile doğal, doğru ile yanlış arasındaki sınırı kasıtlı bir şekilde yok etmeyi hedefleyen sanatçı, plastik malzemedan yapılmış çiçekler ve sentetik bezler yardımıyla meydana gelen çalışmasıyla istediği başarıya ulaşmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.gerard-deschamps.fr/oeuvres-4-chiffons-et-tissus.html>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 95 Les Chiffons de la Châtre, 1960

3.2.10 Christo Javacheff

Paris'e geldiğinde henüz 23 yaşında olan Christo Javacheff erken dönemlerinde taşızım etkisinde tablolar yapsa da, ilerleyen döneminden sonra “Ambalaj” ismini verdiği, nesnel gerçekliğe yönelmiştir. Christo herkes tarafından bilinen nesneyi tanınamayacak duruma getirerek sanatçıyı, nesneye bağımlı olma durumundan kurtarmaya hedeflemiştir.

Christo'nun yapıtları, gösterilen ile saklanan arasında, belirgin olmayan bir ilişkiyi göstermesi bakımından önemli bir konuma sahiptir. Christo, paketlediği nesneler arasında herhangi bir ayrıma gitmez. Bu paketleme bir motosiklet, şişe, bal mumu bir manken olabilmektedir. Yalnızca beyaz bir bez ya da yarı saydam bir plastik kapladığı nesnelerle fiziki anlatım gerçekleştirmeyi hedefler. Christo, çalışmalarıyla bir olayın ortaya konmasını amaçlar bundan dolayı kısmi bir gerçeği göstermek gibi bir niyeti yoktur.

Amerika'ya gitmesinin ardından ifade dili değişen Christo, bireysel bir ifade yöntemine yönelmiş ve farklı ebatlarda çalışmalar yapmıştır. “Stone-Front” olarak adlandırdığı vitrin düzenlemelerinde bez veya kâğıt parçalarına sardığı vitrin malzemelerini, vitrin dışına taşıyarak benzetimci bir anlatım şekli uygulamıştır.

Christo, ambalaj ilkesinden yararlanarak fiziksel mekânı değiştirme, böylece fiziksel çevreyi aksiyona bağımlı hale getirme çabaları içine girmiştir. Bir ağacı, bir anıtı veya kilometrelerce uzunluktaki Avustralya kıyılarını giydirmiştir. Bu denemeler mekân ve zaman çalışmaları olarak düşünölebilmektedir.

Sanatçının en popüler ve ses getiren enstalasyonu olma niteliğini taşıyan ve kumaştan bir binaya dönüştürölen Reichstag, her ne kadar Alman politikacıların eleştirilerine maruz kalsa da, hala sembolizmin çağdaş sanattaki en dikkat çekici örneklerindendir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://artreview.com/free-joy-christo-art-of-perseverance-and-persuasion>

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 96 Paketlenen Parlamento Binası, 1955

Sanatçının bir diğer önemli projesi olan ve 1961'de Berlin'i ikiye bölen duvarı protesto etmek için, Paris'te Visconti Sokağı'nda variller kullanarak örmeyi teklif ettiği “demir perde projesi” üst makamlarca reddedilmişti. Ancak 1962'de bahse geçen yeri, yağ varilleri ile sekiz saatliğine kapatmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/christo-and-jeanne-claude-wall-of-oil-barrels-the-iron-curtain> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 97 Demir Perde Projesi, 1962

Christo sonraki dönemlerinde Florida'da bazı adaları, pembe renkli yüzer bir örtüyle çevirmesi, Japonya'daki ve California'daki şemsiyeleri, Paris'teki Pont-Neuf'ü paketleyen uygulamalarıyla ilgi odağı olmuştur.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/christo-and-jeanne-claude-the-umbrellas-japan-usa> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 98 Şemsiye Projesi, 1999

Bir uçurumun iki yanına metal kablolarla asılarak bırakılan turuncu perde, tam olarak 400 metre genişliğine ve 50 metre yüksekliğe sahiptir. Sadece 2 gün sergilenen enstalasyon için 2 yıllık bir hazırlık çalışması yapılmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/christo-vladimiroff-javacheff-valley-curtain>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 99 Vadi Perdesi, 1972

Gerçeği sanatlarının merkezine koyan Yeni Gerçekçilikler, dönemin gelişen kitle iletişim kültürünün yanı sıra kendilerinden önce uygulanan kolaj, asamblaj ve hazır nesne gibi teknikleri kullanmışlardır. Bu teknikleri uygularken resmin ötesine geçen, hatta heykel gibi üç boyuta ulaşan yapıtlarla, sanat disiplinleri arasında bir bağın kurulmasına olanak yaratmışlardır. Klein'in maviye boyanmış çıplak modelleri adeta bir fırçaymış gibi kullanması yaklaşımıyla yüzeyin üzerinde üretilen "Mavi Çağ'ın Antropometrilere" Performans Sanatının erken örnekleridir. Yeni Gerçekçiler aksiyona yönelik çalışmaları ile Süreç Sanatına (Process-Art), düşüncenin ve fikirlerin ön planda olduğu çalışmaları ile "Kavramsal" sanata öncülük etmişlerdir.

3.3 Yeni Gerçekçilik Bağlamında Dönemsel Karşılaştırma

Tüketim toplumunun ortaya çıkışı, yeni neslin yoğun bir şekilde toplumsal sahnede yerini bulması, bilimsel buluşlardaki ilerlemeler ve bunların düşünce ve sanata yansımaları gibi son derece farklı nedenlerden dolayı 1960'lı yılların sanat tarihi radikal değişim hareketlerine

maruz kalmıştır. Dada'nın mirasçısı sayılabilecek bu akımlar geleneksel sanata olan muhalif bakışları ile ortak bir noktada buluştukları gibi sanatlarını icra ederken kullandıkları malzeme ve yöntem olarak da benzerlikler görülebilmektedir. Bu hususta Yeni Gerçekçilik akımının kendisi ile dönemdaş diyebileceğimiz akımlardaki benzer temsiliyet ve çalışmalar ele alınmıştır.

3.3.1 Yeni Gerçekçilik – Soyut Dışavurumculuk: İz Bırakma

Sanat yapıtında temsilin kaybolduğu, nesnenin bulanıklaştığı ve adeta yok olduğu kavramsala giden yolda sanatçının gerçekleştirdiği eylemlerden birisi de izleyici ile kurduğu ilişkidir. İzleyici, bitmiş bir sanat nesnesini izleyen durumundan sıyrılarak sanatçının performansına tanık olduğu bir pozisyona gelmiştir. Sanatçının icra ettiği şey ise dolayısıyla sadece eser değil kendi bedeni ve gerçekleştirdiği eylemlerdir.

Fransız sanatçı Yves Klein'in yapıtlarını gerçekleştirirken geçtiği yollara bakıldığında, performatif bir sürecin varlığını görebiliriz. Bu süreç bir yapıtın ortaya çıkışı, henüz tamamlanmamış bir eser olmadan geçirdiği aşamaları, sanatçının düşüncelerini ve insan bedenini adeta bir fırça gibi nasıl kullandığını takip etmenin mümkün olduğu bir süreçtir. Performans sanatı genel anlamda bedenin yapıtlaşması olarak anlaşılır. Ancak Klein'in Antropometrilerinde ise resim sanatının dekoru diyebileceğimiz tuval işlevini sürdürmektedir. Klein, kadın bedenini tuvalin yüzeyinde bir fırça gibi kullanmış ve onu performatif bir sunuma dönüştürmüştür.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://blog.messortiesculture.com/article/pinceau-vivant-1101>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 100 Antropometri

Klein bir dizi resim için, Loup Nehri kıyısında çalışmıştır. Bedenin izlerinin yanı sıra doğanında da izleri almak isteyen Klein, Islak sazlıklara kuru pigment döker ve tuval üzerinde sazlıkların tuvale çarpması ile anın izini oluşturur. “Cosmogonies/Kozmogoniler” adını verdiği bu çalışmalarla bahar yağmurlarının, güney rüzgârlarının ve anlık izlerini bir tuvale kaydederek atmosferik davranış belirtilerini kaydetmeye çalışır.

Klein, “Planetary Reliefs/Gezegensel Kabartmalar” adını verdiği işler için ıslak sıvaya taş fırlatarak belirli kuvvet, kütle ve ivme değişkenlerle krater benzeri etkiler üretir. Ürettiği bu kraterleri tuvale yansıtan sanatçı doğanın izini yansıtmış olur.

Kaynak: (Çevrimiçi) www.yvesklein.com/es/photographies/view/3450/yves-klein-realisant-une-cosmogonie-sur-les-berges-du-loup/ Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 101 Klein, Loup Nehri Kenarında Kozmogoni Çalışmasını Gerçekleştiriyor, 1960

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.yvesklein.com/es/photographies/view/339/yves-klein-realisant-une-cosmogonie-sur-les-berges-du-loup> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 102 Gezegensel Kabartmalar, 1960

Klein ayrıca hava ve doğal unsurların desteğiyle yaratılan sanat eserleri üretir. Örneğin, arabasına yeni boyanmış bir kâğıt parçası yapıştırır ve eseri tamamlamak için rüzgar, yağmur ve diğer koşullara izin verir. Böylece havanın izini eserine taşımış olacaktır.

Klein'in doğrudan bedeni kullanarak yaptığı resimleri ile soyut dışavurumculuğun temsili sanatçılarından Jackson Pollock'un aksiyon resim tekniğini kullandığı resimleri arasında bir bağlantı kurulabilir. Pollock'un yapıtları sanatçının vücut hareketlerinin izdüşümünü yansıtırken Klein durumu bir tık ileri götürerek kendisini aradan çıkarmıştır. Klein'in performanslarının özelliklerinden bir tanesi bedeni adeta canlı fırça gibi kullanmasıdır. Pollock ise bedenini ana malzemeye dâhil etmeden üretim sürecine katılmıştır. Hem Pollock'ın hem de Klein'in çalışmalarında, resmin mekânı ve resmin nesnesi kesinliğini yitirerek somut düzenden kopmuştur.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/summary/Jackson-Pollock>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 103 Jackson Pollock, Eylem Resmi

Klein'in gerek malzeme ve teknik olarak gerekse de resim yapma eylemin sınırlarını zorladığı diğer bir performatif yapıtı ateş, su ve yine kadın bedenlerini kullanarak gerçekleştirmiş olduğu "Ateş Resimleri"dir

Klein, ateşin izini yakalamaya iten şeyin, saf gerçeğin arayışı olduğundan bahseder.

“Çünkü her yaratım eylemi, kozmik konumuna bakılmaksızın, saf olguculuğun temsilidir. Her olgu kendi kendini açığa vurur. Biçimden bağımsız bu öne çıkış, hemen şu anda olanın özüdür aslında ve şu an olanın ardında bıraktığı izdir²²⁰”.

Klein, tuvali yakma ve bir yandan da suyla ıslatma hareketiyle tuval üzerinde boşlukların vurgulandığı imgeler üretmiştir. Burada kullandığı teknik sayesinde figürlerin durumu mekânda yüzen bir boşluk izlenimi verecek şekilde oluşturulmuştur. Bu nedenle, Klein'in sanatta "boşluk" anlayışına yaptığı katkılardan dolayı "boşluğun ressamı" olarak anılır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://auctionpublicity.com/2012/04/06/christies-to-auction-yves-klein-painting-fc-1/>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 104 Ateş Resmi İzi

²²⁰ Klein, a.g.e., s.13.

“Boşluk ve Form” üzerinde eserler veren sanatçılardan biri Alman Soyut Dışavurumcu ressam Hans Hoffman’dır. Hoffman düz bir yüzeyde uzamsal derinlik yanılsamasına katkıda bulunan ve boya katmanlarını direk tuval yüzeyine fırlatan ilk modernistlerdendir.

1940 yılında “Spring/İlkbahar” olarak adlandırdı eserinde Soyut Dışavurumcu tekniği olarak kabul edilen boyayı damlatma ve akıtma gibi Action Paintings/Eylem Resmi özelliklerini kullanmıştır. Sanatçı için mühim olan tuvali dolduran biçimsel jestlerin organizasyonudur. Eylemdeki fiziksel taşıyıcılar, kullanılan resimsel öğelerdir²²¹.

Hoffman’a göre rengin kendisi güçlü bir plastik araçtır ve her rengin yeni bir form oluşturduğuna inanmaktadır. Sanatçı, Klein’ın ateş resimlerinde olduğu gibi “boşluk ve form” arasındaki gerilim üzerine kurulu çalışmalarında, renge “itme-çekme” hareketi yaparak içinde bulunduğu boşluğu harekete geçirir²²².

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.moma.org/collection/works/>
(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 105 İlkbahar, 1940

²²¹ William Seitz, Hans Hofmann with Selected Writings by The Artist. New York, The Museum of Modern Art, 1963, s. 27.

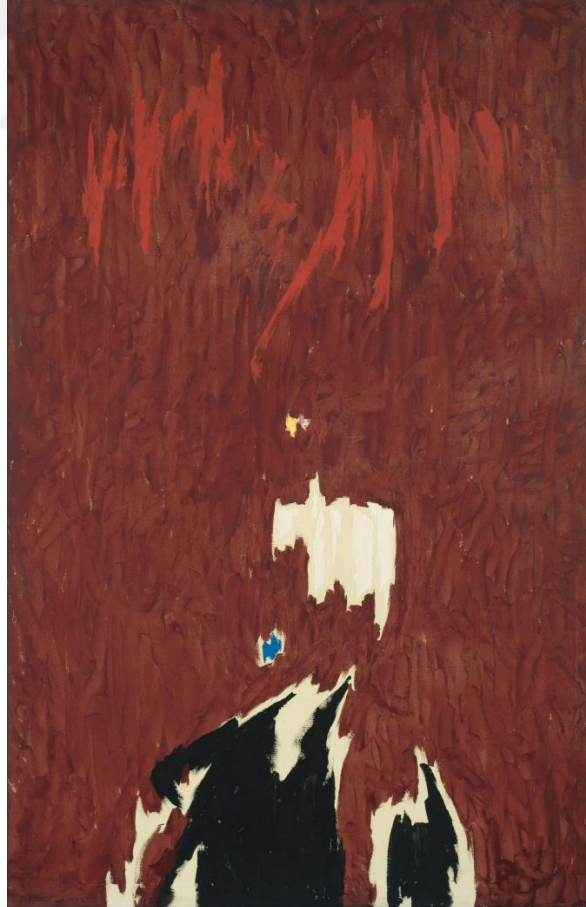
²²² Dilmaç Oğuz, “1910-1930 Yılları Arasında Avrupa’da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi” Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, s:7, Haziran 2011 s. 38.

Clifford Still, soyut dışavurumculuğun öncülerinden biriydi. Soyut Dışavurumcu hareketin zirvesi olan 1950'lerin çoğunu New York'ta geçirdi. Ancak sanatçı, sanat dünyasına eleştirel bir gözle bakmaya başladığı dönemden sonra, daha kişisel bir etkinlik içinde olmayı tercih etmiştir.

Sanatçının yapıtı olan PH-407'nin büyük bir kısmında görülen kırmızı alan, ton nüansları ve fırça darbeleriyle ilgi çekicidir. Bu çalışmada temel şekil-zemin ilişkilerinin incelendiği ve iki boyutlu alan üzerinde durulduğu söylenebilir. Still, mala kullanarak pürüzlü şeritler halinde bazen çok kalın ve bazen ise çok ince katmanlar halinde boyama yapmıştır. Still bu çalışmasında renk paletini sınırlı kullanır. Sıcak tonların baskın olduğu çalışmanın bütününe bakıldığında, soğuk alanın varlığının çok küçük olduğu göze çarpar. Fırça darbelerinin oluşturduğu alan zeminde görünmektedir. Zeminde görülen renkli tuş alanı, canlı bir hareket hissini uyandırmaktadır. Bu hareket hissi, sadece zemin ilişkisiyle değil, resimde bulunan boşluk ve doluluk alanlarının etkisiyle de verilmektedir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.barrons.com/articles/clifford-stills-masterwork-ph-407-could-fetch>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 106 PH-407, 1960

Franz Kline, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının önde gelen sanatçılarından biri olan Franz Kline bütünüyle kendine has bir tarz geliştirmiş, yoğun enerji taşıyan yapıtlar üretmiştir.

Geniş badana fırçaları kullanarak beyaz zemin üzerine siyah boya ile kaba ama kontrollü şekiller oluşturmaya başlayan Kline, Doğu kaligrafisini hatırlatan kendine has soyut bir tarz geliştirmiştir. Kline'ın bu çalışmaları, siyah ve beyazın, pozitif ve negatifin uyum içinde olduğu yapıtlardır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://whitney.org/collection/works/1997>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 107 Mahoning, 1956

Sanatçının "King Oliver" adlı çalışması, üst üste binen renklerle dikey bir kompozisyona sahiptir. Çalışmanın sahip olduğu sürecin, geçirmiş olduğu geçmişi karartmak istercesine altta kalan renkleri karartan siyah noktalar çalışmaya derinlik katmaktadır. Sanatçının içinde bulunduğu her aktif hareketi eserde görülebilmektedir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.artnet.com/artists/franz-kline/king-oliver-9>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 108 King Oliver, 1958

Soyut Dışavurumcu sanat akımında resim gerçekleştirme eylemi, rengin dokusal değerini vurgulayan biçimsel bir dil geliştirmiştir. Rengin katmanlaşmış ve homojen duruma gelen yoğunluğu bir biçim olarak kabul edilmiştir. Renklerin ve lekelerin değerlerinin yanı sıra boya malzemesinin yüzey üzerinde ürettiği dokusal his, formsal anlatımı güçlendiren bir yöntem şeklinde kullanılmıştır. Pierre Soulages tuval üzerinde yoğun çizgilerle katı hale gelen homojen boya kademeleri, doku ve renk beraberliğini öne çıkaran somut bir maddiyatı telkin eder. Kline resim üretme eyleminin form üzerindeki duyarlı etkisini; renk ve ışık, boyanın dokusuyla ortaya koymaktadır.

Soulages'ın eserlerinde siyah, ışığın ve dokunun derinliğini taşıyan formun öncüsüdür. Siyah rengin bilinçte oluşturduğu anlam ve içeriği “doku” ve ışık” unsurlarıyla sorgulanır.

Soulages, ışığı yakalamak amacıyla siyahı kullanır. Bu sayede, siyahın bütün normlarını yıkar. Çalışmalarında siyah kendi alanında parlayarak, ölümün ve karamsarlığın duygularını değil hayatın canlı tarafını izleyiciye gösterir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.bernardchauveau.com/2015-large_default/1-art-de-pierre-

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 109 İsimsiz, 2001

Arka plan rengindeki canlılık, şeffaflık, yumuşaklık ve parlaklık sayesinde siyahın köşe parçaları, vurgulu olacak biçimde ön plana çıkmaktadır. Geri plandaki parlaklık siyah dokunun köşeli yapısını tekil bir güzelliğe kavuştururken aynı zamanda çalışmaya derinlik hissini de vermektedir. Soulages'ın çalışmalarına hem doku üzerindeki fırçanın hem de kazıyıcının oluşturduğu izlerin hareketi görülebilmektedir.

Sanatçının yapıtla birlikte içinden geçtiği sürecin anlamı ve bu anlamın toplumla ilişkisi Yeni Gerçekçilik akımı ile beraber sorgulanmaya başlanır. Sanatın ve sanatçının temel içgüdülerinden biri olarak “iz” hem bir prosesin sonu hem de bir eylem olarak eserin kendisi haline almaya başlamıştır. İz'in manası bundan sonra sadece görünen dünyanın bir yansıması, tuval üzerindeki bir temsiliyeti değil, doğrudan sanatçının eserdeki varlığına da belirtmektedir. Eylem de gerektiren bu süreç, bir sanatçının performansı olarak da değerlendirilebilir.

3.3.2 Nesnesizleşmeden Yokluğa: Tahribat

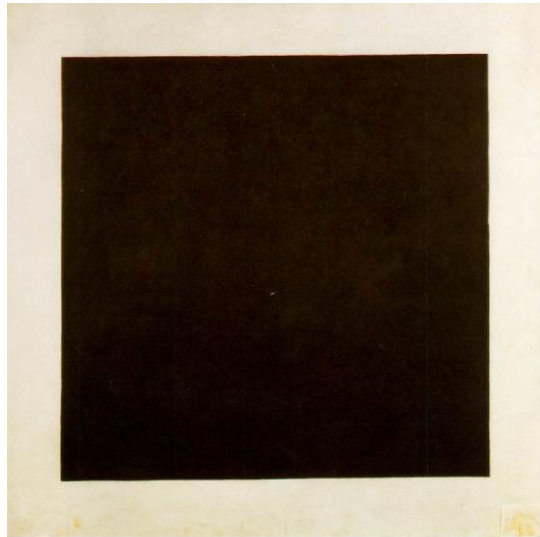
20.yy'da sanat-nesne ilişkisi, yüklenen anlamlarla birlikte sürekli bir değişim sürecine girmiştir. Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm vb. gibi akımlar sanatta nesnellik unsurunu derinden sorgulamış, felsefi çağrışımlar aramışlardır. Nesnenin, duysal ve maddesel bir durumda olmasına karşın, sanatçılar nesnenin anlamını soyutlukta ve düşsellikte aramışlardır.

Nesnenin, sanatın ögesi olmasından yaratımın kendisi olmasına geçiş, sanatın modernizm hareketinin başlangıcında yerini bulur. 20. yüzyılın başında ortaya çıkan akım ve hareketlerde günlük tüketim nesneleri ile oluşan kolaj denemeler bu hareketin ilk örnekleri olarak kendini gösterir. Özellikle Picasso ve Braque, günlük nesneleri yapıtlarında kullanmış, nesneye farklı bakış açıları atfetmişlerdir²²³.

Kübizm ve fütürizm akımı sanatçıların “nesne” kavramını kolaj tekniği ile yapıtlarına almaları ile aynı dönemde biçimi reddeden yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Süprematizm, siyah-beyaz ve ana renkler renkler kullanarak veya daha doğrusu mümkün olduğunca az renk ile kare, dikdörtgen gibi şekiller baz alınarak temel şekillerle ilgilenmiş bir sanat akımıdır. Bu akımın öncüsü olan Malevich, düz zemini vurgulayarak sanatta derinlik algısını eleştirmiştir. 1915 senesinde, ‘Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare’ adıyla bilinen eseri sergilediğinde eleştirmenlerin ve izleyicilerin daha önce gördüğü, hoşlandığı, kabul ettiği durumlardan hiçbir şey kalmamıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Malevich.black-square.jpg>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 110 Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare, 1915

²²³ Yasemin Tıgın, “Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2014, s.18.

Neoplastik sanatçılardan biri olan Mondrian, bir ağaç görseli üzerinden doğayı soyutlamalara dönüştürerek, Cezanne'ın geometrik doğa anlayışıyla değişmez bir ilkenin peşine düşmüştür. Mondrian, doğa imgesini biçimsel olarak soyutlar, renk ögesini üç ana renge indirger. Mondrian yapıtlarındaki denge ve uyumu; yatay ve dik kesitler ile saf renkler üzerinden ifade eder.

Dada hareketi ile birlikte nesneler sanat dünyasına oldukları biçimde yani hazır nesne olarak girmiştir. Dadacılar yapıları olan yıkıcı tutumlarını sanat eylemleriyle ifade etmeyi tercih etmişler, nesneyi bir bütün olarak ortaya koymuşlardır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonucunda ortaya çıkan sosyal ve siyasi hareketlerle birlikte reddetme, baş kaldırı ve sanatçıların farklı sanatsal çalışmaları ortaya çıkmış, nesne hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bu görüşlerle tutarlı olarak yeni felsefî teorileri ortaya çıkmıştır. İçlerinde Derrida, Baudrillard ve Strauss gibi isimler dili parçalamış, yok etmiş ve bir sisteme dahil etmişlerdir.

Dadaist etkinlikler, sanatın sınırlarını genişletirken, tahribatın, yok oluşun ve yıkımın yaratıcı sürece eklenmesinin de önünü açmıştır. Bu eklenmeler sanatsal ifade dilinin bir parçası olarak Yeni Gerçekçilik akımının sanat üretimlerinde ve diğer dönemsel akımlarda kendine yer bulmuştur.

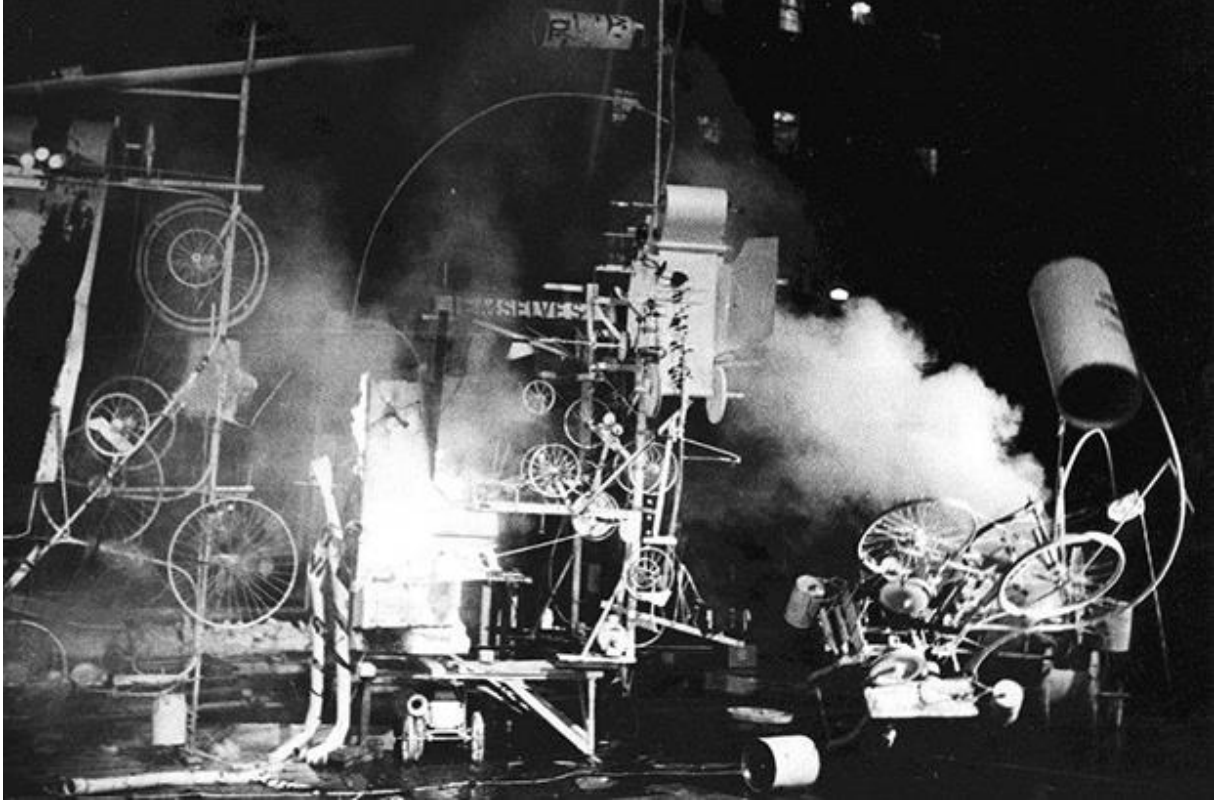
Jean Tinguely'nin yeni bir gerçeklik algısının peşine düştüğü 1960 tarihli “New York’a Saygı” adlı çalışmasında yıkım, üretim sürecin bir ögesi olarak görülür. Çalışmalarında Fütürist ve Dadaist geleneğin etkilerini devam ettiren Tinguely, kinetik sanat eserlerinin önemli sanatçılarından biridir. İlkel ve fonksiyonsuz makinalılarla sunduğu mekanik performansları yineleme ve sonsuzluk duygusuna ulaşmaktadır.

“New York’a Saygı”, tüketim kültürünün kalıntılarından yaratılan işlevsiz bir makinedir. Makine, New Jersey'deki şehir çöplüklerinden alınan bisiklet ve bebek arabası tekerlekleri, eski motor parçaları, metal davullar, piyano, emaye küvet ve zamanlayıcılar ile motorların birleşiminden oluşuyordu. New York Modern Sanatlar Müzesi'nin bahçesinde oluşturduğu bu devasa makina/heykel katılımcıların gözü önünde, ses ve dumanın iç içe geçtiği bir atmosferde kendini yok ederek, kül ve toz bulutuna dönüşmüştür. Tinguely yapıtlarında makinayı işlevsiz hale indirmektedir. “... makinaların bizim yaşamımızı nasıl kontrol ettiğini

anlamamamız çok korkunç” diyen Tinguely’nin makina heykelleri örtülü siyasi bir gündem içermektedir²²⁴.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.e-skop.com/skopbulten/tahrip-sanati-iii-new-yorka-saygi/6353>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 111 New York'a Saygı, 1960

Nesnelerin üretim ve tüketimi konusunda yeni düşünceler ortaya koyan Arman, benzer şekilde yıkım konusuna da odaklanmıştır. “Ready made /Hazır nesne” geleneğinden gelen sanatçının eserlerinde, Dadaizm’in ve Fütürizmin tahribatı konu edinen etkileri görülür. Sanatçının “Coleres/Öfke” serileri burjuva ile ilişkilendirilen çeşitli müzik aletlerinin parçalanıp sonrasında sabitlenmesi üzerine kurgulanmıştır.

Müzik enstrümanlarını şiddetli bir şekilde parçalayan sanatçı, sonrasında aletin tüm parçalarını bulundukları yere sabitleyerek bir anlamda zamanı sabitlemeyi çalışmıştır. Bu hususta, Arman’ın sanatçının üretim aşamasındaki nihai kontrolüne meydan okuduğunu ve bunu performatif bir aksiyonla taçlandığı söylemek doğru olacaktır. Gündelik hayatın bir

²²⁴ Jennings Hanor, **Jean Tinguely: Useless Machines And Mechanical Performers, 1955- 1970**, Texas, The University of Texas at Austin, 2003, s. 177

parçası olan yıkım performatif bir dürtü ile gerçekleştirilmiş, fiziksel gerçekliği sanatçı tarafından sonlandırılan nesneler, yine sanatçı tarafından yeni temsillerle yaratılmıştır²²⁵.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://ap.chroniques.it/arman/>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 112 Son Akord, Kırık Piyano 1962

Sanatçının cehennem alegorisi olarak adlandırılan ve yıkımın başka bir şekli olan “Combustions/Yakılmışlar” serisinde ise izleyici nesnenin yok oluşuna tanık olmaktadır. Bu yıkım işlemi nesnenin tamamına yönelik bir tahribattan ziyade kısmını kapsamaktadır.

²²⁵ Cristina Santarelli, **Nouveau Realisme or Musical Iconoclasm ? The Cast of Arman**, The Graduate Center, City University of New York, C.1/2 S. 35, 2010, s.248.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.mutualart.com/Artwork/Romeo-and-Juliet>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 113 Yakılmışlar - Romeo ve Juliet, 1962

Sanatsal amaç düşüncesinde yok etmeyi odağa koyan erken çalışmalardan biri Robert Rauschenberg'e aittir. Gerçekliği eserlerinin içine direk katmayı seçen Rauschenberg, 1953 tarihli "Erased de Kooning Drawing" isimli eseri ile sanat dünyasını etkilemiştir. Sanatçı, William De Kooning'e ait bir resmin çizgileri üstünden silgi ile geçerek, deseni ortadan kaldırmıştır. Sonrasında deseni ortadan kaldırılmış kâğıdı "Erased de Kooning Drawing" adıyla sunmuştur.

Rauschenberg bu çalışması ile, gerçekliğin temsilini forma indirgemeye yönelik biçimci eğilimi kabul etmemiş, yıkımı ise yaratıcı sürece dâhil etmenin yolunu açmaya çalışmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.moma.org/audio/playlist/40/642>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 114 Erased de Kooning Drawing, 1953

Yoko Ono'nun sanatı tarihinde bahse değer performansı olan “Cut Piece/Kesme Bıçme İşi” esnasında, Ono giyinik bir vaziyette yerde oturmuş, önüne ise bir makas bırakmıştır. Seyircilerin yanına gelip kıyafetinden bir parça kesmesine izin vermiştir. Seyircilere kendisini bir insan, bir kadın, bir Asyalı olarak değil, bir nesne olarak sunar. Temelinde feminist ağırlıklı bir performans çalışması olduğu kadar izleyicinin inisiyatif kullanım sınırlarını da ölçen bir çalışmaydı. Bazı izleyiciler küçük parçaları keserek sahneden ayrılırken bazı izleyiciler ise sanatçıyı çıplak bırakacak kadar büyük parçaları kesmişlerdi. Kesme işlemi esnasında katılımcıların bazıları bu durumu ritüel havasında gerçekleştirirken bazıları ise yaptıkları şakalarla, konuşmalarıyla ve tavırlarıyla küçük çaplı bir şova dönüştürüyorlardı.

Yoko Onu katılımcıların saldırgan tutumunu“..İnsanlar bende beğenmedikleri parçaları kesiyorlardı. Sonuç olarak beni temsil eden sadece benim içimde olan taş kalmıştı ama onlar hala tatmin olmuyorlardı ve taşın içinde olmanın ne demek olduğunu bilmek istediler” şeklinde ifade etmiştir.²²⁶

²²⁶ Tracey Warr, **The Artist's Body**, London, Phaidon, 2000, s.74.



Resim 115 Kesme Bıçme İşi, 1964

Gösterinin özü bir tuvale benzetilirse, elinde makas tutan her seyirci aslında tuvalin üzerine farklı bir renk ve şekil çizerek tuvalin anlam ve yorum katmanlarını çeşitlendiriyordu. Parçayı kesmemeyi seçen seyirciler, seyircinin sahnedeki eylemlerine bağlı olarak aslında katılımcıydı. Örneğin tanık olduğu taciz, aşağılama, alay konusu karşısında tepkisiz kalsa bile onu hem pasif bilinçli bir katılımcı hem de pasif, bilinçsiz katılımcı haline getiriyordu. Bunun sonucunda performansın anlam düzeyi derinleşmiş oluyordu.

Düşündürücü eylemleriyle kolektif bilinç oluşturmaya hedefleyen Eat-Art sanatçısı, eserlerinde kahvaltılık malzemesinin yarattığı bozulma ve çarpıklığın yanı sıra eserlerinin faniliğini de vurguluyor. Kahvaltılık öğelerinin sıra dışı düzenlenmesi bile Dadaizm'in yıkıcılık ve saçmalık anlayışının bir sonucudur. Eat-Art bir yıkımı gerçekleştirir.

Eat Art'ta kullanılan malzemeler gıda olduğu için bozulma, çürüme, rahatsız edici koku ve küf gibi organik durumlar oluşabilmektedir. Bunun bir örneği, Jana Starbuck'ın Vanitas'ı ima ederek ölümü modern bir şekilde ele alan hayvan etinden yaptığı kıyafetleridir. Sanatçı, değişen şekiller ve renkler aracılığıyla ölümü ve çürümeyi tasvir etmek için alışılmadık malzemeler kullanır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <http://lookbooked.blogspot.com/2010/04/jana-sterbak-vanitas-flesh-dress-for.html>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 116 Vanitas

Genellikle statü ve sembolizmle ilişkilendirilen “Tuzak Tablolar” olarak adlandırılan yemek masası, Daniel Spoerri’nin tablolarında fikirlerin paylaşıldığı, sohbetlerin yapıldığı sosyal durumla birlikte durdurulan an ve geçicilik ifadeleri olarak da karşımıza çıkar. Montaj olarak da bilinen ‘Tuzak Tablolar’, gerçekliğin uzay ve zamanda hapsolmuş gerçek kısımlarını tasvir etmesi bakımından yenilikçidir.



Resim 117 Bozukluk Müzesi Daniel Spoerri, 1954

Bireyselleşen sanatsal ifade, Modern Sanat'ın son zamanlarına doğru, Lucio Fontana çalışmalarında tuval üstüne müdahale ederek yapıtta sınırlar zorlanmıştır. Fontana, sanatsal açıklamalarını ve fikirlerini 1946'da bir grup sanatçıyla birlikte "Beyaz Manifesto" olarak yayınladı. Fontana, aldığı eğitimin tersine tuval yüzeyini aşındırarak resmin dekorunu, sanatsal ifadesinde çok özel bir araç ve unsura dönüştürmüştür. Tuval yüzeyinde yaptığı kesikler ile Rönesans'tan beri devam eden resmetme ilişkisini sorgulayan neticeler ortaya çıkarmıştır. Fontana "Beyaz Manifesto" içeriğinde "dört boyutlu sanatın geliştirilmesini sağlayacak sesler üretecek aletler bulmaya çalışıyoruz" açıklaması ile sanat nesnesinin ontolojik bünyesine yaptığı müdahaleyi haklı çıkarmaya çalışır.

Açılmış bir 'sahne' olarak tuval nesnesinin iki boyutlu yüzeyine ve ihtimaline yöneltilen sorgulama, resmin alışlagelmiş boyutlarının dışında bir yapıya konumlandırılmıştır. Bu bağlamda eser, seyredenin yapıtın etkin bir parçası olmasını sağlamıştır. Sanatsal içerik

barındıran eserin sahnesi, seyir halinde bulunan kişinin bulunduğu yer ile bütünleşerek özel bir ilişki kurar.

1940'ların sonundan 1950'lerin başına kadar devam eden bir dizi manifestoda Fontana, malzeme keşfi yoluyla boyutsal ve dinamik sanatsal formlar yaratarak, dördüncü boyutu görsel sanatla birleştirmeye çalışan “Uzamsalcılık” teorisinin yolunu açmıştır. Sanatçı bu teoriyi ile ilgili çalışmasını “Concetto Spaziale/Mekansal Kavram” serisinde gerçekleştirmiştir. Resim yüzeyinde delikler ve kesikler meydana getirerek boyutsal alanı ortaya çıkarmak için tuvallerine müdahale etmiştir. . Fontana, geleneksel malze olan tuvali açtığı kesikler ile deforme eder. Yapıt, resim kavramının artık geri döndürülemez şekilde bittiğini gün yüzüne çıkararak yeni sanatın tuvali terk edeceğinin emarelerini gösterir.

. Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.robilantvoena.com/exhibitions/lucio-fontana>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 118 Mekansal Kavram, 1950

Lucio Fontana'nın tuval üzerinde oluşturduğu yırtıklar, bir yandan düzlemde üçüncü boyuta yönelik bir iz bırakırken bir yandan da “boşluk” hissini uyandırır. Fontana'nın yarattığı bu boşluk; Antropometrielerde, sünger heykellerinde, ateş ve suyla yaptığı işlerde,

“Cosmogonies /Kozmogoniler” işlerinde maddi olmayana duyduğu istenci ortaya koyan Klein’ın, “boşluk” kavrayışına yönelik bir çağrışımdır.

C.Jung’un “doğurgan bir arkaik karmaşanın vesilesi” ²²⁷ olarak ifade ettiği ateşin, insanlığın hayal gücünde çeşitli imgeler yarattığı ve sanatçılar için de her zaman önemli bir malzeme olduğu aşikardır.

Klein eserlerinde ateşin kullanımı soyutluk için önemli bir dönüm noktasıdır. Klein, Monokrom resimleri ve çeşitli mimari çizimleri sergilemenin yanı sıra, ateşi kullandığı “Mur de feu /Ateş Duvarı” ve “Colonne de feu/ Ateş Sütunu” adlı yapıtlar da sergilemiştir.

Alberto Burri en verimli döneminde, ateş kullanımının yarattığı çarpıcı yüzey etkilerini sunmuştur. Ateşin yıkıcı, hükmedilmesi zor ve öngörülemez sonuçlar doğurabilecek bir malzeme olması sanatçıda meydan okumanın cesareti ve estetik arayışlarında sınırları zorlayan bir heyecan yaratır.

Alberto Burri sanat hayatı süresince heykel ve resim malzemesini ayıran sınırları yok etmek için mücadele vermiştir. Eserlerini yüzeylere kesikler delikler ve yaralar açarak meydana çıkardı. Savaşın izlerini tuvallerine aktardı. Çuval bezinin savaşta ucuz olmasında rağmen hem dayanıklı hem de kullanışlı bir malzeme olmasından hareketle çuval bezini sembolleştirdi. Alberto çuval bezinden başka olarak tahta, plastik, ahşap, kumaş, katran gibi geleneksel dışı olan gündelik hayat nesnesi malzemeleri tuval yüzeyinde uyguladı. Tuvalini yakarak ortaya çıkardığı şekillerle yeni bir boyut kazanmak istiyordu. Tuval yüzeyine malzemelerden farklı olarak ateşi denedi. Malzemeye nüfus etmenin yolunun malzemenin içinden geçmesi olduğunu düşünüyordu. Bu içinden geçme işini ateş sayesinde yapabileceğine inanmıştır. Özellikle Yoksul Sanata (Arte Povera) esin kaynağı olan ve sıradan olanın dışında kullandığı sanat malzemeleriyle sanatı değiştiren sanatçılardan biri olarak da anılmaya başladı. İkinci Dünya savaşından etkilenen sanatçı çalışmalarında yaratıcı yıkım biçimleriyle izleyicinin karşısına çıkar.

²²⁷ Gaston Bachelard, **Ateşin Psikanalizi**, İstanbul, Bağlam Yay, 1996. s.101.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://fondazioneartecrt.it/en/artwork/alberto-burri-morra-la-combustione-11-aurelio-amendola> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 119 Yanma, 1961

Burri, Klein ve Arman'dan farklı bir üslupla çalışan Claudio Parmiggiani, 1970'li yıllarda başladığı “Delocazioni / Sürgün” serisindeki çalışmaları ile bu defa ateşten geriye kalanların izlerini yaratır. Yokluğun ve görünmezliğin biçimini inceleyen sanatçı, Delocazioni serisindeki çalışmalarının erken örneklerinden itibaren gölgeyi, yokluğu, sessizliğı, yok oluşun gizemini vurgulamıştır. İzleyici, bu çalışmalarda ateşi ve ateşin yönettiğı sürece dâhil olmaz, sadece kalan izlerle karşılaşır.

Nesnelerin ve zamanın yok oluşuna karşı hassasiyet uyandıran bu çalışmalar yeri geldiğinde kullandığı nesnelerin simgeselliğinin verdiği yapı üzerinden toplumsal belleğe ait kültürel hatıralara atıfta bulunabilmektedir. Bu duruma örnek olarak, Parmiggiani yanmış kitap yığınları üstüne devasa bir çanı bırakması ile oluşturduğu çalışmasına “Campo dei Fiori” adını vermiştir. Parmiggiani, böylece aynı adı taşıyan meydanda dönemin otoritesi tarafından

sakıncalı bulunan düşünceleri yüzünden diri diri yakılarak aforoz edilen XVI. yüzyıl filozofu Giordano Bruno'ya göndermede bulunur.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://imalpensanti.it/2018/02/claudio-parmiggiani-la-memoria-campo-de-fiori>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 120 Campo dei Fiori, 1970

Sanatsal üretim sürecinde yakma işine odaklanan bir diğer eylem de John Baldessari'ye aittir. 1953 ve 1966 seneleri arasında gerçekleştirdiği bütün çalışmaları bir krematoryumda yok ederek ortaya çıkan küllerinin bir kısmını saklamış, kalanını da kurabiyelere katarak pişirmiştir. Sanatçı, sanat nesnesini sorgulayan 1970 tarihli Kremasyon (Cremation) adlı çalışmasını o güne kadar yaptığı en iyi iş olarak görmektedir.



Resim 121 Kremasyon, 1970

Sanat Tarihi, sanat yapıtlarının yıkılıp yok edildiği çalışmalarla doludur. Ancak 20. yüzyıl sanatçısı yıkmayı, parçalamayı, yok etmeyi sanat biçimine dönüştürmenin sınırlarını zorlamıştır. Yıkma, parçalamak, yok etmek var olanın biçimsel bütünlüğe zarar verirken, sanatsal bir hareket olarak benimsenmiştir. Sanatsal nedenlerle yıkılan, parçalanan aslında nesnenin maddesel gerçekliği değil, nesnenin tarih boyunca yüklendiği kolektif tanımıdır. Dolayısıyla, tahribat ve yıkımın kendisi modern sanatta bir ifade ortaya koyma denemesi şeklinde düşünülmektedir.

3.3.3 Mekân-Beden ve Doğaçlama

Sanat yapıtının geleneksel sergileme yöntemi sonucunda “gösterim”, sanatçı ve izleyici arasında bir hiyerarşik bağ olmuştur. Ancak bu hiyerarşik bağ yok eden, erken örnekleri tiyatro sahnesinde görülen sanat işinin deneyimlenmesi süreci ile yeni bir sanat deneyimi formunun oluştuğu görülür. Marinetti 1913’teki Variety tiyatrosundaki manifestosu kapsamında, seyircinin sadece izleyici durumda kalmamasının, orkestrayla birlikte şarkı söylemesinin ve

gerekirse oyuncularla çeşitli diyaloglar gerçekleştirmesinin önünü açmıştır²²⁸. Brecht tiyatrosunda yine benzer yaklaşımla izleyicinin katılıma giden yolu açılmıştır. “Yabancılaştırma etmeni” adını verdiği yöntem ile tiyatronun doğal geleneklerine karşı çıkan Brecht, izleyici ile arasına herhangi bir duvar koymayı ve tiyatronun illüzyon yöntemlerini reddetmiştir. Sahne ve izleyicilerin doğal olmayan her şeyden temizlenmesi gerektiğini ifade etmiştir²²⁹.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.benchtheatre.org.uk/plays80s/3popera.php>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 122 The Threepenny Opera, 1918

Çağdaş Sanat dönemi ile birlikte yeniden sorgulanan mekân kavramı, dönemin sanatçıları sayesinde yepyeni ufuklara açılmıştır. Sanatın nesnesi, sanatın mekânı dönüşmüşçe uğramış, değişmiştir. Mekânda bulunan sanat yapıtı yalnızca dışardan bakıldığında deneyimlenen bir form olmaktan çıkarak izleyicinin de birebir içerisine katıldığı bir duruma tekabül etmeye başlamıştır. Bu durum, izleyicinin kendisini yapıtın etrafındaki boşlukla aynı

²²⁸ Ertan Toy, “İnteraktif Sanatın Oluşum Süreci Ve Günümüzdeki Durumu”, Görsel İletişim Tasarımı ve Animasyon, İstanbul, Pegem Akademi, 2017 s. 115.

²²⁹ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 37.

düzlemde bulduğu ve yapıyla arasındaki sınırın yavaş yavaş ortadan kalktığı bir noktaya gelmiştir.

Erken örneklerine Konstrüktivist sanatçılarda görülen bu türden bir mekân ve boşluk algısı, 20. yüzyılın ikinci yarısında avangard kurumlarında etkisi ile yeni denemelerin ortaya çıktığı, deneysel araştırmaların hız kazandığı bir dönemin devamını sağlamıştır. Fiziksel varlık olarak mekânın bir sanat nesnesine dönüşümün erken örneklerinden biri, Yves Klein'ın 1958 Paris'teki Iris Clert Galerisi'ni "Le Vide/Boşluk" adı altında sergilemesinden oluşmaktadır. "Le Vide/Boşluk" adlı bu çalışmasında mekânda boşluk dışında hiçbir şeye yer verilmemiştir. Mekânda galerinin sınırlarını da aşacak bir şekilde sadece boşluğa vurgu yapılırken, bu vurgu galeri mekânının kendisini bir sanat yapıtına dönüştürmüştür.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.yvesklein.com/files/media_file_1271_es.jpg

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 123 Boşluk, 1958

Heidegger'in, Varlık anlayışı ile Klein'in yapıtları arasındaki benzerlik, Klein'in "var olmayan" yapıtı "Boşluk"un öze daha yakın bir varoluşu yaratması ile kurulmaktadır. Anlam artık nesnenin bir adım önündedir. "Boşluk, insanın kendisi ve diğer nesneleri sınıflandırmak için şimdiye kadar ürettiği sıfatlardan arınarak öze ilişkin olana, fenomenlerin ardındakine bakma önerisidir."²³⁰

O' Doherty Klein'in yapıtı ile görüşünü şu şekilde belirtmiştir: "Galeri veya vitrine sanat koymak sanatı tırnak içine almaktır"²³¹.

Arman, Klein'in çalışmasından iki yıl sonra aynı galeriyi dönüştürmüştür. Öncekinden farklı olarak bu defa galeri mekânını içi, mekâna girilmesine engel olacak şekilde günlük atık nesneleri ile doldurulmuştur. Arman bu çalışmasına "Le Plein/Doluluk" adı vererek "Le Vide/Boşluk"'a karşıt bir duruş sergilemiştir. Galerî mekânının kendisi artık sanatsal bir değer üstlenmiştir. Sanatçı galeri alanına sıkıştırdığı gündelik nesnelerle vitrini "dünyamızın çöp ve işe yaramayan artık nesnelerle dolup taşması" olarak görmüş, dışardan bakan izleyiciye kendilerinin de nesneler gibi gelip geçici olduğu fikrini anlatmaya çalışmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.usthemeyours.com/wp-content/uploads/2021/05/arman-le-plein-1.jpg>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 124 Doluluk, 1960

²³⁰ Duygu Doğan, "Boşluk", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Arzu Erdem, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2006, s.8.

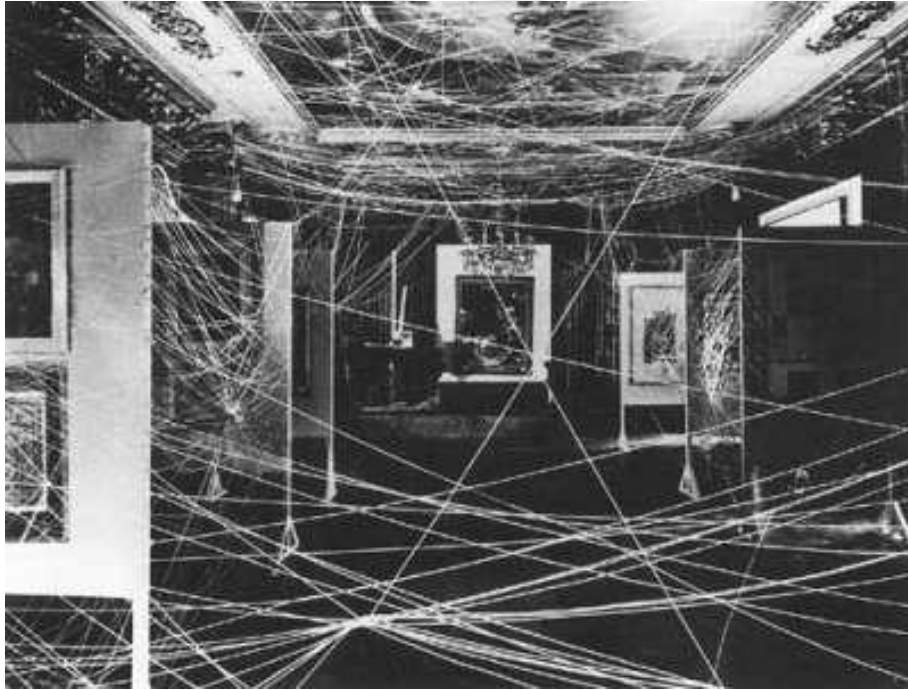
²³¹Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde, Galerî Mekanının Eleştirisi**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s.112.

Sanat eserlerinde “Doğaçlama” özü itibariyle, sürecin kendisini vurgulayan bir eylemdir. Dolayısıyla bu ‘süreç’ içinde her zaman bir hareket ve değişim vardır. Aynı zamanda netice odaklılığın kaldırıldığı bu süreçte deneyim sadece eser sahibine değil, aynı zamanda izleyici/dinleyici ile ortak bir alanda buluşur. Sanatçının, yapıtında, izleyiciyi dâhil edebilecek eylemlere yer vermesi ve bu müdahaleye alan bırakması bir yapıtın açık olması manasına gelir. İçinde barındırdığı müdahale ve karşılıklı iletişim alanında değişime imkân sağlar. Umberto Eco, hem müzikte hem plastik sanatlar alanında rastlanabilen bu sanatçı-yapıt-izleyici arasındaki dönüşen dinamik ilişkiyi “Açık Yapıt” olarak isimlendirmiştir²³².

Duchamp’ın 1942 yılında “Mile Of String /Bir Mil Sicim” sergisinde, galeri mekânında izleyicinin içinden geçeceği alanları önceden kurgulayarak, galeriyi izleyicinin deneyimine açmıştır. Bu sayede izleyiciyi pasiflikten kurtararak sanat konseptine kendisine katmaktadır. Duvarlarda asılı duran eserlerin önünden geçirdiği iplerle, izleyici ve yapıt arasına mesafeler oluşturmuştur. İzleyiciye mekân nedir kavramını sorgulatmaktadır. Çerçeveleri kaldırılmış çalışmada, mekân çerçeve haline izleyici katılımı sayesinde gelmektedir²³³.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://insideinside.org/project/mile-of-string>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 125 Bir Mil Sicim, 1942

²³² Hatimet H. Boyar, “1945 – 1960 Yılları Arasında Batı Sanatında Müzik Ve Plastik Sanatlarda Doğaçlama”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2022, s. 201.

²³³ O’Doherty, a.g.e. ,s.94.

1952’de John Cage, David Tudor’la yaptığı “4’33”le adlı performansı ile izleyici katılımını sağlayarak bir performans gerçekleştirmektedir. Cage konser salonuna gelerek önünde bulunan notaların sayfalarını değiştirmektedir. Tüm bunları yaparken aynı zamanda o an konser salonunda bulunan izleyicilerin dakikalar boyunca çıkardığı uğultu hapsirlik öksürük tarzı sesleri kaydetmektedir. Cage’in performansı, piyanonun kapağını kapatması ve sonrasında izleyiciyi selamlaması ile bitmektedir. Cage burada dinleyici katılımıyla beraber boşluk kavramını düşündürmektedir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://medium.com/@Zhang_jianqiang_2923969/sound-ambience

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 126 4'33" John Cage, 1952

Galeri mekânının fiziksel koşullarıyla sınırlı bir yaratımın sanatçının özgürlüğünü kısıtladığına inanan pek çok sanatçı doğada üretime yönelerek, yapıt ve izleyici arasındaki karşılık ilişkisini değişimini başlatmıştır. Yapıt üretimlerini doğada yapmaya niyetlenen birçok sanatçı, galeri mekânının kısıtlı olmasından kaynaklı gerçekleştiremedikleri büyük ölçekli çalışmalara adım atarken, yeryüzü; sanatçının büyük ölçeklerdeki çalışmaları için sınırsız bir alana dönüşmüştür.

Gerek Klein’ın galeri mekânın içine müdahale etmeyip boş bırakması, gerekse Arman’ın galeri mekânını tıka basa doldurup izleyiciyi dışarıda bırakan eylemi, yapay dünya

olan galeri mekânının terk edilmesi gerektiğine dair bir görüş olarak yorumlanırsa, gerçek mekân olan yeryüzünde yapılan arazi çalışmaları, Klein'in ve Arman'ın çabaları neticelerinde ortaya çıkan aksiyonlar olarak ifade edilebilir. Mekânının sınırlarında yaşanan bu dönüşüm sonucu yaşanan dünya gerçekleri, artık hayatın kendisini içine alan bizzat doğanın kendisinin ortaya konduğu bir mekâna/boşluğa dönüşecektir. Bir nevi artık galerinin duvarları camdan ve şeffaf gibidir. Dışarıdaki dünya artık görülmeye dönüşmüştür.

Allen Kaprow 1964'te "Eat" adlı performansını sıra dışı bir yer olan mağarada gerçekleştirmiştir. Kaprow klasik sanattan uzaklaşmak için galeri ve müze gibi kavramlara karşı çıkmış, bu düşünce ile çalışmalarını garaj, sokak ve dükkân mekânlarını kullanarak gerçekleştirmiştir. Mağaranın tavanından yere doğru sarkıtılan meyveler bulunmaktadır. İzleyiciler merdivenlerden çıkarak ve Kaprow'un talimatlarıyla, mekânın içinde aktif olarak hareket etmektedirler. İzleyici katılımına önem veren Kaprow, aynı zamanda galeri mekânını politik tavırla ele alarak sanatın içinde bulunduğu meta değerini üretim tüketim özelinde değinmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://thesketchline.com/en/pictures/eat/> Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 127 Yemek, 1964

Joseph Beuys, 1972 tarihinde gerçekleşen 1 Mayıs gösterisi bitiminde, meydanı bir fırça ile süpürmüştür. Özgürlükçü ve eşitlikçi düşünceleri ile bilinen Beuys, 1 Mayıs'tan sonra kalan çöpleri fırçasıyla birlikte sergilemiştir. Burada sergilenen çöpler önceden kurgulanmamış, rastgele yerleştirilmiştir.²³⁴ Beuys'un sanat ve yaşam arasında etkin bir köprü kuran çalışmaları için sanatın estetik ya da görsel bir kaygı olması gerekmez.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://smak.be/nl/kunstwerken/ausfegen-3864>

Erişim Tarihi: 12.07.2023



Resim 128 Beuys Sokak Süpürürken, 1972

İlk olarak şişe ve fıçı gibi nesneleri paketleyen Christo, sonraki dönemlerinde eşi Claude ile beraber köprüleri, kıyıları, adaları paketlemiştir. Paketlenenin etkisi nesnenin büyüklüğü ile ilgiliydi. Nesne ne kadar büyük olursa izleyicide olan etkisi de o şekilde artmaktadır. Doğal ya da yapayı paketlemek, yasal onay ve büyük bütçeler gerektirir. Paketleme sürecinin geri kalanı,

²³⁴ Figen Girgin, **Çağdaş Sanatta Sanatın Malzemesi Olarak Mekân**, Akdeniz Sanat Dergisi, Sayı:13. 2014, s.219.

anı gözlemleyen ve belgeleyen fotoğraflardan oluşur. Burada doğa yalnızca galeri değil aynı zamanda paketlenen nesnedir. Paketlenmek için üstü örtülen nesnenin içi her ne kadar görülmese de, paketlenen nesneye ait olan sertlik, yumuşaklık, yükseklik, girinti-çıkıntı gibi has fiziksel özellikleri fark edilmektedir. Mekân ve nesneler arasındaki ilişki paketleme aracılığıyla ortaya çıkmaktadır.

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://artreview.com/pharaonic-and-ephemeral-christo-and-jeanne-claude-wrap-the-arc-de-triomphe> (Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 129 L'Arc de Triomphe, 2021

Arazi sanatı yapıtları ortaya koyan Robert Smithson, galerinin hem kültürel hem de fiziksel bir hapishane olduğu fikrinden hareketle galeri konseptini terk eder. 1968 tarihli makalesinde ifade ettiği gibi Robert Smithson, çalışmalarını galeri dışında sergileyerek, sanatın ticari değerini vurgulamıştır 1970’de yaptığı “Spiral Jetty /Spiral Dalgakıran” adlı eseri, sanat kurumundan uzaklaşımın bir simgesidir. Yeryüzünün kendisinin sanat malzemesi olması, yapıtı galeri içine alınamayacak kadar büyük ya da ticari bir nesne olma halinden çıkarır ki bu

durumun temel gayesi, sanat nesnesinin metalaştırılmasından ve sanatçının sömürülmesinden kurtulmaktır²³⁵.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty

(Erişim Tarihi: 12.07.2023)



Resim 130 Spiral Dalgakıran, 1970

Anri Sala'nın işleri çağdaş sanatta Mekân-İzleyici ilişkisine değinen örnek olarak değerlendirilebilir. Anri Sala, Avrupa'nın en yoksul şehri Tiran'a yaptığı müdahalelerle tanınmaktadır. Kentteki yapıların yüzeylerini renklendiren sanatçı, estetik ve kolektif bir üslupla izleyiciyi mekânın içine alarak insanların karşılıklı ilişkilerine imkân sağlamaktadır. Bu amaçla sadece şehrin estetik yönüne dokunuşlar yapmakla kalmaz, aynı zamanda mekânı kullanan insanları ortak bir noktada toplamaktadır. Sanatçı bu çalışması ile yaşamı ve sanatı birleştirmeyi hedeflemektedir²³⁶.

²³⁵ Mehmet Yılmaz, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, İstanbul, Ütopya Yayınları, 2004, s. 315

²³⁶ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s.68

Kaynak: (Çevrimiçi) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sala-dammi-i-colori-t11813>

(Erişim Tarihi: 13.07.2023)



Resim 131 'Dammi i Colori', Anri Sala, 2003

Sonuç olarak; modern dönemin getirdiği yeniliklerden biri de sanat eserlerinin ve sanat etkinliklerinin geleneksel konumundan sıyrılarak kabul gören galeri ve müzelerin sınırlarının dışına çıktığıdır. Bu yenilikler izleyiciyi yeni bir algılama ve düşünme sürecine sokmaktadırlar. İzleyici bazen tek başına mekân içinde yer alırken, bazen tıka basa doldurulan mekâna giremeyerek dışarda kalmıştır. Müzeye sığamayacak büyüklükte toprak, tarla, köprü, vb. düzenlemeler ise izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedirler. Artık müzeler ve galeriler, sanat eserinin saklanıp izleyici ile bulunduğu yer değil, bizzat sanat eserinin kendisi konumuna gelmiştir. Mekân üzerine düşünmenin iki boyutlu olarak ele alındığı yüzeylerin aksine, Çağdaş Sanatta izleyici-sanatçı fikirleri ile şekillenen, mekânın özüne dâhil olan çalışmalar bulunmaktadır.

SONUÇ

Sanat geçmişte olduğu gibi günümüzde de farklı biçim ve yöntemlerle varlığını sürdürmektedir. Sanatın ne olduğu konusu üzerine ilk görüş olan taklit kuramına göre sanat, sanatçının gerçekliği, hakikati ve gördüğü bir nesneyi veya durumu taklit etmesiyle ortaya çıkan temsildir. Temsil modernizme kadar gerçeklik algısı ve bu algının yansımaları olarak ele alınmıştır. Modernizm yaşamı sorgulayan ve değiştirme çabasında olan avangart bir dönemin sanatı olmuştur. Modernizm ile birlikte geleneksel temsil anlayışını yıkıp yeni temsil anlayışını oluşturmak kendiliğinden değil dönemin koşulları gereğinden olmuştur. Modernizm dönemi boyunca her akım kendi gerçeğin temsilini kendi dönemin şartlarına göre biçimlendirmiş, sanatta doğanın temsiliyetinin yönü nesneden özneye doğru kaymıştır.

Çalışmada, genel kanı olarak her ne kadar nesne sanatını yıkan kişi 20.yy sanatçısı Marcel Duchamp olarak bilinse de, evveliyatında nesnesizliğe giden yolun Kazimir Malevich ve Piet Mondrian'ın eserlerinde de görülebildiğine ulaşılmıştır. Dadaistler sanata ayrı bir estetik değer getirmek çabasında olmadıkları gibi var olan olgulara ve yöntemlere saldırmışlardır. O güne kadar toplumun benimsediği tüm yasa ve kurallara karşı isyan bayrağını çeken bir eğilimin temsilcisi olmuşlardır. Nesnenin kendisini galerilere yerleştirerek nesnenin işlevselliğinden sanatsal oluşuma yolu açılmış olmuştur.

1950'li yıllar Batı sanatında Dada'nın temelleri üzerinde, aynı fikirde olan sanatçıların bir araya gelmesiyle kurulan akımlar görülmektedir. Çalışma kapsamında üzerinde durulan Yeni Gerçekçilik akımı da bu Neo Dada düşüncesi üzerinden 1960 yıllarda ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçilik akımı ve temsili sorgulayan bu çalışmada, temsilin olanaklarının nasıl kullanıldığı incelenmiştir. Hayat ile sanat arasındaki sınırları kaldırmak isteyen Yeni Gerçekçi sanatçılar odak noktası olarak tüketimi alırken üretimlerinde hazır nesneler, günlük yaşamda kullanılan malzemeler, atık ürünler kullanmışlardır. Tüketim vurgusunu ele aldıkları ham ürünleri yok ederek, parçalayarak, yakarak, çürüterek oluşturdukları yapıtlarında göstermişlerdir. Sanatçıların sanat pratiklerinin özünde geçici olma ve tüketime dayalı temsil olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Geleneksel sanat anlayışını yıkan düşünceler içerisinde mekân ve izleyicinin konumu ele alınmıştır. Yeni Gerçekçi sanatçılardan özellikle Klein ve Arman'ın çalışmalarında mekânın artık sanat yapıtının sergilendiği alan değil birebir sanat yapıtının kendisi olduğuna ulaşılmıştır. Mekân sergi alanı niteliğini kaybetmiş yapıtın bir parçası haline gelmiştir. Mekân içinde bulunan izleyici ise pasif bir seyirci statüsünden aktif bir katılımcı durumuna geçiş yapmıştır.

İzleyici tamamlanmış bir yapıtı seyreden konumdan çıkarak sanatçının performansına şahit olduğu bir konuma evrilmiştir. Sanatçının gösterimi yalnızca yapıt değil aynı zamanda bedeni ve eylemleridir.

Yine çalışmadan soyut dışavurumculuktan beri önem arz eden iz kavramının Yeni Gerçekçilik sanat anlayışında da önemli olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle Klein'in antropometrilerinde canlı fırça olarak kadın bedenini kullanması ve bu bedenleri boyayarak tuvale yansıtması iz kavramının sonucudur. Benzer şekilde Ateş Resimlerinde ya da ot üzerine attığı pigment boyaların tuval üzerinde bıraktığı dokunuşlar iz ile ilişkilendirilir. Rastlantısallığın da devrede olduğu bu işlerin anın izleri olduğu sonucuna varabiliriz.

Çalışmanın karşılaştırma bölümünde 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan akımların benzer yaklaşımlar içinde olduğu tespit edilmiştir. Genelde dönemin kabul gören sanat normlarına muhalif olarak çıkan akımlarda benzer icralar görülmüştür. Sanatta temsil şimdi ve anı içeren bir süreç olmuştur.

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W. **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2007
- AKKAYA, Elif İpek **“Akademik Sistemden Empresyonist Resim Pazarına: 19. Yüzyıl Fransa’sında Sanatçının Kariyer Gelişimi”** İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2016
- ALP, Kafiye Özlem **“Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil”**, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, sayı 12, 2013
- ANTMEN, Ahu **20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık. 2. Baskı, 2009
- ANTMEN, Ahu **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayınları, 2008
- APOLLINAIRE, Guillaume **Kubist Ressamlar-Estetik Düşünceler**, İstanbul, Janus, 2014
- APPIGNANESI, Richard **Postmodernizm**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1996
- GARRATT, Chris
- ARTUN, Ali **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasviyesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018
- ARTUN, Ali **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018
- BACHELARD, Gaston **Ateşin Psikanalizi**, İstanbul, Bağlam Yay, 1996
- BAILLODS, Jules **Courbet Yaşıyor**, Çev. Yalçın Karayagız, İstanbul, Chivi Yazıları, 2008
- BATUR, Enis **Modernizmin Serüveni**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998
- BAUDELAIRE, Charles **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Barktay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013
- BAYNES, Ken **Toplumda Sanat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004

- BAZIN, Germain **Sanat Tarihi**, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1998
- BEISER, Frederick C. **The Romantic Imperative**, Massachusetts, Harvard University Press, 2006
- BENJAMIN, Walter **Sanat ve Edebiyatta Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019
- BENJAMIN, Walter **Pasajlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012
- BENUSSI, Cristina **L'età del neorealismo**, Palermo, Palumbo Editore, 1980
- BERGER, John **Görme Biçimleri**, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2020
- BERGER, John **Sanat ve Devrim**, İstanbul, Yankı Yayınları, 1979
- BERKSOY, Funda **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Bakışlar Yayınevi, 1998
- BİRSEL, Salah **Fransız Resminde İzlenimcilik**, Ankara, Dünya Aktüel, 2006
- BİRYILDIZ, Esra **Sinemada Akımlar**, İstanbul, Beta Yayınları, 2000
- BOURDIEU, Pierre **Sanatın Kuralları**, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, Yapı Kredi Yay., İst., 2006
- BOURRIAUD, Nicolas **Postprodüksiyon**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2004
- BOURRIAUD, Nicolas **Postprodüksiyon: Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor**, çev. Nermin Saybaşıllı, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2018
- BOYAR, Hatimet H. **“1945 – 1960 Yılları Arasında Batı Sanatında Müzik Ve Plastik Sanatlarda Doğaçlama”**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2022
- BOYRAZ, Burak **“Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman’ın Boşluk ve Doluluk Sergileri”**, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi III. Cilt 2, 2013, Sayı 3.
- BRODSKAYA, Nathalia **Monet**, Parkstone International, New York, 2011

BÜRGER, Peter	Avangard Kuramı , Çev. Erol Özbek - Ceyda Öztürk, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017
CABANNE, Pierre	César Par César , Paris, Denoel Yayın Evi, 1971
CALVINO, Italo	“Sunuş”, Örümceklerin Yuvalandığı Patika , Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008
CANTZ, Hatje	I’m A Fighter – Images of Women by Niki de Saint Phalle , Almanya, Dortmunder U yayınları, 2016
CARROLL, Noël	Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş , Ankara, Ütopya Yayınevi, 2012
CEVİZCİ, Ahmet	Felsefe Sözlüğü , İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999
CLARK, Toby	Sanat ve Propaganda , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004
CLAUDON, Francis	Romantizm Sanat Ansiklopedisi , İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999
CLAUDWELL, Christopher	Yanılsama ve Gerçekçilik , İstanbul, Payel Yayınları, 1988s
CORA, Bruno	On Fire , Tornabuoni Art & Fondazione Giorgio Cini, 2022
ÇALIŞLAR, Aziz	Gerçekçilik Estetiği , İstanbul, De Yayınevi, 1986
ÇERNISEVSKI, Nikolay Gavriloviç	Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkisi , Çev. Arif Berberoğlu, İstanbul, Everest Yayınları, 1. Basım, 2012
ÇEVİRİCİ, Sema	Modern Düşünce de Temsil Fikri , IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı V, 2016
ÇEVİRİCİ, Sema	Modern Sanat Ve Temsil , Hece Sanat Özel Sayısı Cilt 1, 2021
ÇOLAK, Pelin Dilara	"Güncel Sanatta Anlam Dönüşümü" , İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019
DALDAL, Aslı	“Sanat ve Siyaset Ürezine , R. Rossellini: Mussolini’den De Gaspari’ye”, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:22, Ocak-Mart:1998
DANTO, Arthur	Sanatın Sonundan Sonra , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010
DEMPSEY, Amy	Modern Sanat , İstanbul, Hep Kitap, 2019

- DICKINSON, Thorold **Sinemanın Evrimi**, Çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Çizgi Yayınları, 1986
- DOĞAN, Duygu **“Boşluk”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Arzu Erdem, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2006
- DOĞAN, Mehmet **100 Soruda Estetik**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1975
- DOĞAN, Tuğba **Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme.**, Cogito, 2007
- EISENMAN, Stephen F. **Nineteenth Century Art A Critical History**, London: Thames and Hudson, 1994
- ERDEN, Osman **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, İstanbul, Hayalperest Yayın, 2016
- EROĞLU, Özkan **Modern Sanat**, İstanbul, Tekhne Yayınları, 2015
- ERZEN, Jale Necdet **Çoğul Estetik**, İstanbul Metis Yayınları, 2012
- FARTHING, Stephen **Sanatın Tüm Öyküsü**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2020
- FIEDRICH, Karl Marx **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, Ankara, Sol Yayınları, 2002
- FINEBERG, Jonathan **1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri**, İzmir, Karakalem Kitabevi Yayınları, 2014
- FISHER, Ernst **Sanatın Gerekliliği**, İstanbul, Payel Yayınevi, 2003
- GASSET, Jose Ortega y **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, Ankara, Yapı Kredi Yayınları, 2017
- GERMANER, Semra **“Barbizon Okulu”**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. 1, İstanbul 1997
- GERMANER, Semra **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003
- GESTLE, Mack **Gustave Courbet**, Da Capo Press, 1989

- GİDERER, Hakkı Engin **“60’lı Yıllar ve Kavramsal Sanat”**, Sayı: 3, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1995
- GİRGİN, Figen **Çağdaş Sanatta Sanatın Malzemesi Olarak Mekân**, Akdeniz Sanat Dergisi, Sayı:13, 2014
- GOLDBERG, Itzhak **La Sculpture Moderne; Centre Georges Pompidou**, Edition Scala, Paris, 2004
- GOMBRICH, Ernst **Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986
- GROWING, Lawrence **Turner: Imagination and Reality**, London, Museum of Modern Art, 1966
- GÜÇLÜ, Abdülbaki **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003
- UZUN, Erkan
- HANOR, Jennings **Jean Tinguely: Useless Machines And Mechanical Performers**, 1955- 1970, Texas, The University of Texas at Austin, 2003
- HARRISON, Charles **Sanat ve Kuram 1900-2000**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları, 2011
- WOOD, Paul
- HAUSER, Arnold **Sanatın Toplumsal Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006
- HEGEL, George W. F. **Seçilmiş Parçalar**, İstanbul, 1994
- HEIDEGGER, Martin **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2004
- HOPKINS, David **“Modern Sanattan Sonra: 1945-2017”**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2018
- HOUSTON, Penelope **Çağdaş Sinema**, Çev: Dikmen Gürün, İstanbul, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, 1966
- İNANKUR, Zeynep **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997
- JAMESON, Fredric **Kültürel Dönemeç**, Çev: Kemal İnal, Ankara, Dost Kitabevi, 2005
- JUNG, Carl **“İnsan ve Semboller”**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2016

- KAGAN, Moissej **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, , Ankara, İmge Kitabevi, 1993
- KANDINSKY, Vassily **Sanatta Tinsellik Üzerine**, Çev. Tevfik Turan, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009
- KANT, Immanuel **Arı Usun Eleştirisi**, İstanbul, İdea Yayınlar, 1993
- KANTEMİR, Enise **“Gerçekçilik”**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, C.6 S.1, 197, s. 142. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1931
- KAPLAN, Mehmet Akif **“Sanatta Temsil Sorunsalı”**, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Kayseri, 2017
- KATI, Aytaç **Yeni Gerçekçilik ve Cesar**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1996
- KINLI, Nükhet **“Postmodernizm Ve Fotoğraf İlişkisi”**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2015
- KLEIN, Yves **Chelsea Otel Manifestosu**, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2002
- KRAUSSE, Anna Carola **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 2005
- KURAY, Gülbende **“İtalya’da Yeni Gerçekçilik Akımı ve İzleyicileri”**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 1990
- KURAY, Gülbende **İtalyan Edebiyatı Üzerine**, Ankara, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000
- KUSPIT, Donald **Sanatın Sonu**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006
- KÜÇÜKALP, Kasım **Batı Metafizığının Dekonstrüksiyonu**, Bursa, Sentez Yayınevi, 2009
- LUKAC, George **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yay, 1975
- LYNTON, Norbert **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991
- MARCK, Jan Van Der **Arman**, New York, Abbeville Press, 1984

- MARTIN, Henry **Contemporary Artists**, London, St. James Pres, 2002
- MERLAU-PONTY, Maurice **Göz ve Tin**, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2016
- MORAN, Berna **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2016
- NOCHLIN, Linda **The Body in Pieces**, The Fragment as a Metaphor of Modernity, Londra, 2001
- O'DOHERTY, Brian **Beyaz Küpün İçinde**, Galeri Mekanının Eleştirisi, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010
- OĞUZ, Dilmaç **"1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi"** Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, s:7, Haziran 2011
- ORR, John **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997
- OSTERWOLD, Tilman **Pop Art**. Taschen Yayınları, 1991
- PARKAN, Mutlu **Sinema Estetiği ve Goddard**, İzmir, İleri Kitabevi, 1994
- PEHLİVAN, Burcu **"19. Yüzyıl Fransız Resim Sanatında Manzara"**, Sanat Dergisi, C:37, 2001
- PETROV, Grigoriy **Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları**, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevi, 1979
- PITKIN, H. Fenichel **Temsil Kavramı**, Sakarya, Sakarya Üni. Kültür Yay, 2014
- PLANCK, Max **Bilim ve Düşünce Kitap Dizgisi 3**, 1. Basım, İstanbul, Evrensel yayın, 2006
- RANCIERE, Jacques **Özgürleşen Seyirci**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013
- REWALD, John **"The Impressionist Brush"**, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, C. 32, S. 3, 1973-1974

- ROBINSON, Jenefer **“Expression and Expressiveness”**, Postgraduate Journal of Aesthetics, Vol.4, No.2, August 2007
- RORTY, Richard **Felsefe ve Doğanın Aynası**, İstanbul, Paradigma Yayınevi, 2006
- ROSA, Alberto Asor **Storia europea della letteratura italiana**, Torino, Einaudi, 2009
- RUBIN, James H. **İzlenimcilik Nasıl Okunur**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015
- SANTARELLI, Cristina **Nouveau Realisme or Musical Iconoclasm? The Cast of Arman**, The Graduate Center, City University of New York, C.1/2 S. 35, 2010
- SCHOPENHAUER, Arthur **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Bursa, Biblos Yayınevi, 2005
- SERULLAZ, Maurice **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1991
- SHIEL, Mark **Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City**, London, Wallflower Pres, 2006
- SİVAS, Ala **İtalyan Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2004
- SKLAR, Robert **Film An International History of the Medium**, 2.edition, Prentice-Hall, New Jersey, 2002
- SÖZEN, Metin **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1986
- TANYELİ, Uğur
- SUÇKOV, Boris **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982
- ŞAYLAN, Gencay **Postmodernizm**, Ankara, İmge Kitapevi, 2022
- TANSUĞ, Sezer **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999
- TETİKÇİ, İsmail **“Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi”**, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, 2010
- THOMPSON, Jon **Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2010

- TIGIN, Yasemin **“Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması”,**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Sanat
Çalışması Raporu, Ankara, 2014
- TOY, Ertan **“İnteraktif Sanatın Oluşum Süreci ve Günümüzdeki Durumu”,**
Görsel İletişim Tasarımı ve Animasyon, İstanbul, Pegem Akademi,
2017
- TRONCH, Anne **L'Art Actuel en France**, Paris, Edition Balland, 1973
- GLOAGUEN, Herve
- TUNALI, İsmail **Estetik Beğeni**, İstanbul, Say Kitap Pazarlama, 1983
- TUNALI, İsmail **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi, 1996
- TURANİ, Adnan **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2003
- TURANİ, Adnan **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999
- WALDMAN, Diane **Assemblage and the Found Object**, New York, 1992
- WARR, Tracey **The Artist's Body**, London, Phaidon, 2000
- WEISS, Peter **Direnmenin Estetiği**, İstanbul, İletişim Yayınevi, Mayıs 2023
- YILMAZ, Mehmet **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, İstanbul, Ütopya Yayınları, 2004
- ZEYBEK, Hasan **“Modern Sanatta İfade ve Yapıt”,** Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı Doktora Tezi,
Lefkoşa, 2017
- ZOLA, Émile **L'Oeuvre**, Gallimard, Paris, 1983

ÇEVİRİMİÇİ İNTERNET KAYNAKLARI

- (Çevrimiçi) <https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/barbizon-ekolu-nedir-ozellikleri/>
(ET:20.05.2023)
- (Çevrimiçi) <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=1280&bhcp=1>
(Erişim Tarihi: 24.05.2023)
- (Çevrimiçi) <https://www.cotegite.eu/pages/la-foret/barbizon-le-circuit-des-peintres.html>
(Erişim Tarihi: 06.02.2023)
- (Çevrimiçi) Mehmet Üstün Pek, Goya, www.lebriz.com (Erişim Tarihi: 24.05.2023)
- (Çevrimiçi) <http://home.att.net/~l.bonaffini/zavattini.htm> (Erişim Tarihi: 16.08.2023)
- (Çevrimiçi) <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=492&bhcp=1>
(Erişim Tarihi: 21.07.2023)
- (Çevrimiçi) Url 2: Pepe Karmel; <http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatcilarini-yakindan-taniyalim-yves-klein> (Erişim Tarihi:21.06.2023)
- (Çevrimiçi) <http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=480&bhcp=1>
(Erişim Tarihi: 21.06.2023)
- (Çevrimiçi) <https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-coservation> (Erişim Tarihi:25.06.2023)
- (Çevrimiçi) <https://forcedexposure.com/artists/dufrene.francois.html> (Erişim Tarihi:25.06.2023)
- (Çevrimiçi) <https://parisladefense.com/en/discover/artwork/le-pouce> (Erişim Tarihi:25.06.2023)