

**.TC.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Erhan KARADAĞ

SOSYAL YAŞAMIN HEYKEL ÜZERİNE ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM – 2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Mustafa BULAT danışmanlığında, Erhan KARADAĞ tarafından hazırlanan bu çalışma 03 / 03 / 2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Heykel Ana Sanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Mustafa BULAT

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. A. Murat AKTEMUR

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

Sayfa

| | |
|--------------------|-----|
| ÖZET..... | III |
| RESİM LİSTESİ..... | V |
| ÖNSÖZ..... | VII |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

SOSYAL YAŞAM VE HEYKEL

| | |
|------------------------------------------------------------------------|---|
| 1.1. SOSYAL YAŞAM VE DÜŞÜNCE AKIMLARI..... | 3 |
| 1.1.1. Düşünce Akımlarını Ortaya Çıkaran Sosyo-Politik Gelişmeler..... | 3 |
| 1.1.2. Düşüncenin Gelişimi | 5 |
| 1.1.3. Toplumcu Düşünce ve Sanat Akımları | 9 |

İKİNCİ BÖLÜM

MADDECİ DÜŞÜNCE İÇERİSİNDE ESTETİK YAKLAŞIM

| | |
|--------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. MADDECİ ESTETİK ANLAYIŞINDA BİÇİM VE İÇERİK SORUNU..... | 14 |
| 2.2. MADDECİ ESTETİK VE “GÜZEL” | 15 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MADDECİ SANAT KURAMI

| | |
|--------------------------------------------------|----|
| 3.1. MADDECİ SANAT KURAMI VE SOSYAL DÜŞÜNCE..... | 17 |
| 3.2. PLEHANOV | 18 |
| 3.2. GEORG LUKACS | 19 |
| 3.3. M. KAGAN | 21 |
| 3.4. BORİS SUÇKOV | 22 |
| 3.5. AVNER ZİSS | 24 |
| 3.6. ERUST FİSCHER..... | 26 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

XX. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİ EĞİLİMLER

| | |
|--------------------------------------------------|----|
| 4.1. FÜTÜRİZM VE KONSTRÜKTİVİZM | 28 |
| 4.2. STALİN DÖNEMİNDE SOSYALİST GERÇEKÇİLİK..... | 31 |
| 4.3. ALMAN EKSPRESYONİZMİ | 32 |
| 4.4. DOĞU AVRUPA’DA TOPLUMCU HEYKEL SANATI..... | 35 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 4.5. TÜRKİYE’DE HEYKEL SANATI ALANINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİ EĞİLİMLER | 37 |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------|

BEŞİNCİ BÖLÜM

SOSYAL YAŞAMIN ÇALIŞMALARIM ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

| | |
|-----------------------------|-----------|
| 5.1. İNSANOĞLU | 58 |
| 5.2. İSİNMA | 59 |
| 5.3. İNSANOĞLU | 60 |
| 5.4. İSİNMA | 61 |
| 5.5. YOSUN | 62 |
| 5.6. İSİMSİZ | 63 |
| 5.7. BULUŞMA | 64 |
| SONUÇ | 69 |
| KAYNAKLAR | 70 |

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOSYAL YAŞAMIN HEYKEL ÜZERİNE ETKİSİ
Erhan KARDAĞ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mustafa BULAT (Danışman)
2011, 76 sayfa

Jüri: Doç. Dr. Mustafa BULAT

Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Doç. Dr. A.Murat AKTEMUR

Sosyal Yaşamın Heykel Üzerine etkisi adlı tez çalışmasının amacı, tarihsel sosyal ve düşünsel alanlardaki gelişmelerin dönemsel olarak heykel üzerine etkisini dikkate alarak bütün bir biçimde ortaya koyabilmektedir.

Sosyal yaşamın heykel üzerine etkisini M.Ö. 8000 yıllarla insanoğlunun yerleşik yaşama geçmesiyle mal ve zahire biriktirme olanaklarını sağlaması ile günümüze kadar kalabilecek heykelleri görebilmekteyiz. Yakın çağlara değineceğimiz çalışmanın ilk bölümünde 20. y.y.lı hazırlayan sosyo-politik gelişmelere ve bu gelişmelerin beraberinde ortaya çıkan sosyal felsefeler ve sanatsal akımlar ele alınacaktır. Böylece Avrupa'da sosyal, ekonomik, felsefi ve sanatsal akımların arasındaki paralel gelişmeler konumuz çerçevesinde incelenmiştir. Daha sonraki bölümde ise sanatın sosyal etkileşiminin estetik ve sanat kuramı alanındaki gelişimi incelenmiş, çeşitli sanat kuramcılarının sosyal gerçekçiliği ortaya koyuş biçimi hakkında genel bir çalışma yapılmıştır. Üçüncü ve son bölümde ise 20.Yüzyıl heykel sanatında etkilenimleri ve Türkiye de dahil olmak üzere çeşitli ülkelerin heykel etkilenimleri incelenmiştir.

20. Yüzyıl başındaki sanatsal etkileşimler ile günümüz düşünsel akımlarının duyarlılıkları arasında büyük farklar bulunmaktadır. Bu farklılığı oluşturan olgular ekonomik ve siyasal koşulların değişimine bağlı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sosyal, Etkileşim, Heykel, Sanat, Estetik

ABSTRACT
MASTER THESIS

THE IMPACT OF SOCIAL LIFE ON SCULPTURE

Erhan KARADAĞ

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Mustafa BULAT

2011, Page: 76

Jury: Assoc. Prof. Dr. Mustafa BULAT (Advisor)

Assoc. Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Assoc. Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR

The aim of this thesis titled "the impact of social life on sculpture" is to reveal as a whole by taking into consideration the impact of social and intellectual and historical developments on sculpture.

With the transition to the sea settlement of human being in 8000 B.C, We can see the sculptures which can trace back our present day in the first section where we mention about modern Age, we'll take on the developments art trends and social philosophic existings along with these development and socio-politics developmennts preparing 20 th century so parallel developments among philosophic and artistic trends and social and economic trends were examined in the context of our subject. In The later section, The development of social interaction of The art in the Field eusthetic and art theory was examined, and an information study about style or expiression of social relisation was carried out. In the third section of our study, we examined sculpture inrection of the countines including Turkey and interactions in sculpture art in 20 th century. In conclusion, we focunt destinctions between our present day's thought trends sensetivity and artistic interactions in the beginning of 20 th century.

The cases accoring these destinctions depends on the changing of economic and politic conditions.

Key Words: Social- Enteraction, Sculpture, Art, Ensthetics.

RESİM LİSTESİ

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resim 4.1: Jacguas-Lois David: Horace Kardeşlerin Yemini (1784)..... | 40 |
| Resim 4.2 : Theodore Gericaul,, “Medusa’nın Salı”, 819..... | 40 |
| Resim 4.3 : Gustave Courbet,,” Taş Kırıcıları “1859..... | 41 |
| Resim 4.4 : Umberto Bocini, “Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Formu”,1913..... | 41 |
| Resim 4.5 : Tatlin ,”Enternasyonel Anıtı “,1920..... | 42 |
| Resim 4.6 : Naum Gabo, “Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon” | 42 |
| Resim 4.7 : George Minne, “Diz Çökmüş Gençlik”, 1898 | 43 |
| Resim 4.8 : Hermann Sherer, “Ölüye Ağıt”, 1914..... | 43 |
| Resim 4.9 : Ernst Barlack, “Dilenci”, 1912..... | 44 |
| Resim 4.10 : Ernst Barlack, “Yapayalnız Olan”,1912 | 44 |
| Resim 4.11 : Gustrow , “Güstrow Anıtı”, 1911 | 45 |
| Resim 4.12 : Kathe Kollwitz, “Yas Tutan Anne, Baba”,1932 | 45 |
| Resim 4.13 : Kathe Kollwitz, “Feryat”, 1938 | 46 |
| Resim 4.14 : Michelangelo , “Pieta” , 1498-1499..... | 46 |
| Resim 4.15: Käthe Kollwitz, Evli Asker “Turm Der Mütter” 1933-39 | 47 |
| Resim 4.16 : Bokas Birman, “Yaralı Asker” , 1942..... | 47 |
| Resim 4.17 : Borkos Birman,,” İşçi Çocuk”, 1957 | 48 |
| Resim 4.18 : Borkos Birman, “Güneşe Bakan Madenci”, 1944 | 48 |
| Resim 4.19 : Bokros Birman, “Lajos”, 1929..... | 49 |
| Resim 4.20: Bokros Lajos | 49 |
| Resim 4.21 : Borkos Birman, “ Grogy Dozsa”, 1946 | 50 |
| Resim 4.22 : Borkos Birman, “ Grogy Dozsa”, 1946 | 50 |
| Resim 4.23 : Borkos Birman, “ İşçi Çocuk”, 1957 | 51 |
| Resim 4.24 : Bokros Lajos, “Özgürlük”, 1946..... | 51 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| Resim 4.25 : Jan Stursa, “Yaralı”, 1919..... | 52 |
| Resim 4.26 : Bokros Lajos, “ Düşünen Yaşlı Kadın”, 1940 | 52 |
| Resim 4.27 : Alfred Hrdlicka, “Anti Faşizm Anıtı”, 1988..... | 53 |
| Resim 4.28 : Alfred Hrdlicka, “Asılı Beden”, 1965..... | 53 |
| Resim 4.29 : Alfred Hrdlicka “Torso”, 1957 | 54 |
| Resim 4.30 : Sadi Çalık, “Vietnam”, 1970..... | 54 |
| Resim 4.31 : Jan Stursa:, “Carpathian’ da Defin”, 1920..... | 55 |
| Resim 4.32 : Mehmet Aksoy, “Nazım Hikmet” | 55 |
| Resim 5.33 : Erhan Karadağ, “ İnsanoğlu”, 2009 | 56 |
| Resim 5.34 : Erhan Karadağ, “ Isınma”, 2009 | 57 |
| Resim 5.35 : Erhan Karadağ, “İnsanoğlu”, 2009 | 58 |
| Resim 5.36 : Erhan Karadağ, “Isınma”, 2009 | 59 |
| Resim 5.37 : Erhan Karadağ, “Yosun”, 2009..... | 60 |
| Resim 5.38 : Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2007..... | 61 |
| Resim 5.39 : Erhan Karadağ, “Buluşma”, 2005..... | 62 |
| Resim 5.40 : Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2004 | 63 |
| Resim 5.41 : Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2004..... | 63 |
| Resim 5.42 : Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2006..... | 64 |
| Resim 5.43 : Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2010..... | 65 |
| Resim 5.44 : Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2010..... | 66 |

ÖNSÖZ

İnsanlığın varoluşu ile başlayan yaşam serüveni, M.Ö.600.000 yıl öncesine kadar ulaşılmaktadır. Eski taş çağı ile başlayan ve 21. yy'a kadar uzanan bu süreçte hiç değişmeyen bulgulardan birisi insanların kendilerini ifade etme ihtiyacıdır. Bu çalışma insanlığın tarihi ile var olan Heykel Sanatının bir ihtiyacı ve bir ifade biçimi olmasından çeşitli kültür ve dönemlerin heykellerinin/heykelticilerinin o toplumun ve dönemin sosyal yaşantısı ile ilişkili olduğu kısımların ortaya çıkarma çabasıdır.

Çalışmamızın planlanmasında yol gösteren Danışmanım ve hocam Doç. Dr. Mustafa BULAT'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Erzurum – 2011

Erhan KARADAĞ

GİRİŞ

19.Yüzyıl sonu ve 20.Yüzyıl başındaki heykel sanatındaki sosyal etki, bir akım olmaktan çok bir eğilim olarak kendini göstermiştir. Bu nedenle diğer sanat akımlarında görüldüğü gibi sosyal etkiyi benimseyen sanatçılar arasında bir üslup birliğinden söz edemeyiz.

Tez çalışması içinde Sosyal Yaşam ile heykel ilişkisi sorununa eğilen maddeci sanat kuramına geniş bir yer verilmesinin nedeni, bu alanda kabul görmüş genel geçer bir tanımın olmayışı ve tartışmalı bir zeminde yer almasıdır. Buna bağlı olarak sosyal heykel sanatının ortak özellikleri de farklı araştırmacılara göre değişiklikler göstermektedir.

Öncelikle sosyal etkinin tarihsel, siyasal, sanatsal ve felsefi açılardan gelişim sürecini ortaya koymak gerektiğini düşündüm. Toplumculuk sadece sanatın değil genel olarak insanlığın bir meselesidir; toplumsal duyarlılığa sahip olmaktır ve insanın yaşadığı toplumun koşullarını iyiye doğru dönüştürme isteğidir. Tüm dünyada, farklı ekonomik ve siyasal sistemlerin çoğu, toplumsal kazanımların ve ürünlerin çok küçük bir azınlığın hizmetinde olduğu bir yapısal durum içinde yer almakta, dolayısıyla toplumun büyük bir kısmı için, üretilen değerler, ulaşılmazlığını korumaktadır. Bu dengesizliğin ortadan kalkması için geliştirilen öneriler içerisinde sosyal gerçekçi özel bir yer almaktadır. Çünkü ilk kez, 19.Yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başında gelişen sosyal gerçekçi arayışlar, toplumun büyük çoğunluğunun, üreten ama üretimden en az pay alan kısmının sorularını, ana sorun olarak görmüştür. Bu nedenle eser metin çalışmasının ilk bölümünde bu felsefi duyarlılığın ortaya çıkışı ele alınmıştır ki bu duyarlılığı yaratan en önemli süreç, Sanayi Devrimi ve onun siyasal alandaki yansıması olan Fransız Devrimidir.

“Sosyal Yaşam ve Düşünce Akımları”nı ele aldığım bölümde Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi’nin yarattığı sonuçlar değerlendirilmiştir. Bu dönem ilk kez insan hakları, hürriyet eşitlik adalet kavramlarının bir toplumsal sorun olarak ortaya çıktığı bir süreci kapsar. Dönemin düşünsel yapısını belirleyen Aydınıcılık, Marksizm ve pozitivism gibi akımlar sanata dair alanlarda da etkin olmuş ve bu nedenle sanatla olan bağlantıları içerisinde incelenmiştir.

“20. Yüzyıl Öncesi Ortaya Çıkan Sanat Akımları” başlıklı bölümde yine bu dönem toplumculuğunun etkisi altında ortaya çıkan sanat akımları olan Neoklasizm, Romantizm ve Realizm incelenmiş, böylece toplumcu gerçekliğin 19. Yüzyılda hangi köklerle ilişkili olduğunun gösterilmesi amaçlanmıştır.

Tarihsel ilişkilerin ele alınmasından sonra sosyal gerçekçiliğin ne olduğu sorusunu incelemek amacıyla öncelikle maddeci estetik anlayışı ve bu anlayışın biçim ve içerik sorununa nasıl yaklaştığı güzellik kavramını nasıl yorumladığı ele alınmıştır. Çok geniş bir konu olan Marksist estetikten yalnızca genel anlamda söz edilmiş; ana konudan uzaklaşılabilir endişesiyle sosyal gerçekliğin kuramsal ayağı olan maddeci sanat kuramı ekseninde toplumcu gerçekçi sanat incelenmiştir. Ernst Fischer’in bu bölümün sonunda yer almasının sebebi tezin üzerine kurulduğu mantığı aktarabilmek amacı güder. Fischer toplumcu benimsemeye sanatçılardan da öğrenecek çok şeyin olduğunu söyleyerek, diğer maddeci sanat kuramlarına oranla daha özgürlükçü bir tutum sergilemektedir. Bu yüzden metinde maddeci Marksist sanatçıların eserleri değil, toplumsal bir duyarlılığın öne çıktığı yapıtlar, toplumcu çatısı altında toparlanarak ele alınmıştır.

Çalışmanın son bölümünde 20.Yüzyıl da sosyal eğilimler gösteren heykel çalışmalarından örnekler ele alınmıştır. Ülkemiz sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiş yapıtların da ele alındığı bu bölümü oluştururken söz konusu yapıtları maddeci bir kuram açısından inceleyen herhangi bir Türkçe kaynağa rastlanmamıştır. Bu yüzden resim sanatı ve edebiyat üzerine yapılan değerlendirmelerden yola çıkarak bu çalışma gerçekleştirildi.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOSYAL YAŞAM VE HEYKEL

1.1. SOSYAL YAŞAM VE DÜŞÜNCE AKIMLARI

1.1.1. Düşünce Akımlarını Ortaya Çıkaran Sosyo-Politik Gelişmeler.

20. Yüzyıl Batı Avrupa toplumunun yapısını belirleyen en önemli süreçler içinde 19. Yüzyıl boyunca siyasal, bilimsel ve felsefi alanlardaki gelişmeler ve bu gelişmelerin hazırlamış olduğu Sanayi Devrimi ile Fransız Devrimi gibi tarihsel önemlilikleri başat konumda olan olgular yer almaktadır. Sanayileşme 16.Yüzyılda başlamakla birlikte nüfus'un kentlerde toplanması ve üretim biçiminin tarıma dayalı olmaktan çıkışı, yeni toplumsal gurupların oluşması.19. yüzyılında, sonuçlarını gösteren olgulardır. Sömürgeciliğin yarattığı sermaye birikimi Avrupa ülkelerinin zenginleşmesine neden olmakla birlikte artan üretim yeni Pazar arayışlarına olduğu gibi yeni hammadde kaynaklarına gereksinim yaratmıştır.

18.Yüzyılın ikinci yarısında tekniğin sanayi üretiminin ve ulaştırma imkânlarının gelişmesi sayesinde çağdaş dünyanın sosyo-ekonomik yapısında büyük değişimler meydana gelmiştir. Üretimde makine kullanımının yaygınlaşması sonucu büyük fabrikaların ortaya çıkması ile Avrupa'da temelde tarım toplumundan, sanayi toplumuna geçişin yaşandığı bir değişim olmuştur. Bu dönemin en önemli olgularından biri, yeni bir üretici sınıf olarak tanımlanan işçi sınıfının ve burjuvazinin ortaya çıkışıdır. Burjuva sınıfı artık her ülkede en zengin sınıfı oluşturmakla birlikte ülkelerin çoğunda iktidar bu sınıfın elinde değildir. Toplumun en büyük kesimi olan orta sınıflar ise pek çok siyasal ve sosyal haklardan mahrumdu. Bu hakların elde edilmesinde ise yine 18. Yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da ortaya çıkan devrim süreci, en önemli dönemlerden biridir.

Fransız Devrimi 1789-1799 yılları arasında Fransa'da ki mutlak monarşinin devrilip yerine Cumhuriyetin kurulması ile Avrupa batı dünyası tarihinde bir dönüm noktası teşkil eder. Yüzyılın başından beri Fransa'da gelişmekte olan ticaret varlıklı bir burjuvazi yaratmıştır.

Burjuvazi sahibi olduğu ekonomik güce karşılık gelen bir politik güç istemektedir. Feodal yapının ve monarşinin kaçınılmaz sonucu olan sosyo-ekonomik sınırlamaların kaldırılmasından yanaydılar.1789 yılında soylular din adamları ve halktan seçilmiş üç kamaradan oluşan bir parlamento'nun toplanması ile birlikte burjuvazi

monarşinin yetkilerinin sınırlandırılması doğrultusunda halk elde etme talebinde bulunmuştur. 16. Louis talepleri geri çevirdi ve böylece orta sınıf, hali hazırda sefalet içerisinde yaşayan halkı örgütleyerek 14 Temmuz 1789'da bir ayaklanma gerçekleştirmiştir..

Ayaklanmanın ardından toplanan kurucu meclis (1791), ulusal egemenliğe dayanan bir yasa hazırlayarak monarşinin yetkilerini sınırlandırmıştır. Devrim sonrası hükümeti, insanların eşit doğduğunu ve eşit yaşamaları gerektiğini, mutlak egemenliğin bir kişi yada grubun elinde olamayacağını ve insanların zulme karşı direnme hakkı olduğunu söylemektedir. İnsan haklarından, eşitlikten ve özgürlükten yana bu düşünce hareketinin tüm Avrupa'ya yayılması, mevcut monarşilerin geleceğini tehdit etmesi de kaçınılmazdır. Fransa'daki bu gelişmeler tüm Avrupa açısından çok önemli sonuçlar doğuracak, sadece gelecek yılların değil, yüzyıllarında içsel dinamiklerini kökten değiştirecektir.

Fransız devrimi, ulusal bilinçlenmenin ve yönetim karşıtı tepkilerin nasıl ortaya konulabileceğinin en başarılı örneklerinden biridir. Bu yönüyle, kendinden sonraki devrimlere de esin kaynağı olmuştur. Fransız devrimi Yeni Çağ bitiren Yakın Çağ başlatan olay olarak kabul edilir. Çünkü bu devrim sonucunda tüm dünyada ulusalcılık kavramının önem kazanması, gücünü emperyalist politikalarından alan çok uluslu imparatorlukların aleyhine sonuçlanmış; imparatorluk çatısı altındaki farklı uluslar, ayaklanmaya başlamışlardır. Bu durum, imparatorlukları bölmeye çalışan kesimlerin de işine gelmiş ve isyan eden halkları provoke etmişlerdir. Bunun sonucunda imparatorluklar zayıflamaya ve parçalanmaya başlamış, Ulus devlet modelinin ortaya çıkmasıyla birlikte, dünya yeni bir yapılanma sürecine girmiştir. Bu yeni yapılanma süreci ile oluşan yeni dinamikler ulus devletlerin karşılıklı çıkar çatışmalarını beraberinde getirecek, 20.Yüzyıl tarihte görülmuş en kanlı savaflara tanıklık edecektir. Gelişen kapitalist sistem, ezilen sınıfların iktidar mücadelesine neden olurken, sosyalist hareketler felsefi alanda ortaya çıkan yeni çözümlerle karşılıklı olarak birbirini besleyecektir. Bu yeni çözümler içinde toplumcu düşünce, özel bir önem kazanmaktadır.

1.1.2. Düşüncenin Gelişimi

Rönesans'tan itibaren düşünsel alandaki gelişmeleri, genel anlamda insan aklının özgürleşme serüveni olarak değerlendirebiliriz. Din merkezli toplumsal yaşamın gelenekçi değer anlayışı, giderek yerini insan aklının ve onun ürettiği bilginin ışığında tasarlanması gerekli olduğu düşünülen bir arayışa bırakmıştır. 18.Yüzyıla gelindiğinde aklın artık tek kılavuz olduğu fikri egemen olmuştur. Doğa bilimleri alanındaki gelişmeler, insanın doğa karşısında kazandığı başarı ve doğaya hükmetme yeteneği olarak değerlendirilmiştir. Aynı sonuç kültür dünyası için de geçerli olmalı, bilim toplumsal alanda çalışarak onu daha ileri taşıyabilmeli ve bu idealini gerçekleşmesi için üretmelidir. İşte 18.Yüzyıla 'Aydınlanma Çağı' adını veren bu düşüncedir. Bu dönemde, akla karşı beslenen bu güven yüzünden, insanlığın geleneğin köleliğinden kurtarılacağına ve geleceğini kendi elleri ile düzenleyebileceğine inanılmaktadır.

“Aydınlanmacılık, tarihin oluşturduğu bütün kurumları aklın eleştirmesinden geçirir; toplumu, devleti, dini ve eğitimi akim ilkelerine göre yeni baştan düzenlemeye girer; nihayet, yolunu akim gösterdiği bu durmadan gelişip ilerleyen kültür temeli üzerinde insanlığın birleşeceğine inanır.”(Gökberk, 2004 s.291,)

Fransız Devrimini ve ardından gerçekleşecek olan modernleşme süreçlerini hazırlayan düşünsel birikim, kaynağını aydınlanma felsefesinde bulur. 19. yüzyıla gelindiğinde siyasal alandaki hareketlenmenin felsefi plandaki çalışmalarla çok daha sıkı bir ilişki içerisinde ilerlediğini görüyoruz. Bu dönem ortaya çıkan rekabet piyasası, üretimin hızlanması, düşük ücret ve iş saatlerinin çokluğu, insanları toplumun sorunları ve geleceği üzerine düşünmeye itti. Toplumcu düşünce, Saint Simon, Fourier, Feuerbach, Proudhon gibi öncü filozofların çalışmalarıyla gelişti, Marx ve Engels ile birlikte ise en yetkin anlatımına ulaştı.

Marksizm doğayı, tarihi ve varlığın temel ilkelerini analiz ederken toplumsal bir sorumlulukla hareket etmiştir, dolayısıyla bu alanda pratik sonuçlar elde etmek için kendisine belirli bir amaç edinir. Marxizmi kendinden önceki felsefelerden ayıran en önemli fark, onda salt bir teşhis değil aynı zamanda analiz ettiği dünyayı değiştirme kaygısı bulunmasıdır. Bu yüzden, sınıflı toplum yapısının, insanın insana olan sömürsünün son bulması ve eşit adil bir dünya kurulması için teorik ve pratik alanlardaki bunlar marksizm'e göre birbirinden ayrı düşünülemez. Çalışmanın bilimsel

zemini hazırlanmalıdır. “*Marksist teori bir dogma değil, eylem için bir kılavuzdur.*” (Politzer, 2004, s.39) Marksizm işte bu gaye ile hareket eder.

Marx, Hegel’in idealist diyalektiğini, materyalist bir diyalektiğe dönüştürmüştür. Marksizm’e göre materyalizm, idealizm’in tam bir zıttıdır ve ikisi bir arada bulunamaz. Çünkü biri varlığı madde ile diğeri ise ruhla açıklar. Doğadaki her şey maddedir ve bilinç de onun bir özelliğidir. Madde dönüşebilir ve basitten karmaşığa doğru ilerler. İdealizmde olduğu gibi ne yaratılabilir ne de yok edilebilir. Materyalizme göre doğrudan ya da dolaylı olarak nesneyi yadsıyan, bilinemez sayan, şüpheli sayan, görelî bulan bütün öğretiler idealizm karakteri taşır. Bu anlamda bilinemezci tüm felsefeleri, pozitivizm de dahil olmak üzere idealizmin bir biçimi olarak görür ve reddeder. İdealizm temelinde şu aldanmaya dayanır; bilinç, varolan pratiğin bir devamı değildir, gerçeklikten başka bir şeylerin tasarısı olduğunu sanır.

Oysa düşünceler dış gerçeklikten türerler. Nitekim insan da kendinden önceki yaşamdan türemiştir. Bilinçsiz gerçek (özdek-madde), bilinçli gerçeğe (insan) dönüşmüştür.

Diyalektik materyalizm, maddelerden oluşan bir düzenin tez, antitez ve sentez bağlamında sürekli değişerek geliştiğini kabul eder. Marksizm’ in bir diğer konusu olan tarihsel materyalizm anlayışı ise diyalektiğin toplumsal yapı için de geçerli olduğunu gösterir. Toplumsal süreç, tıpkı doğa gibi zıtlıkların bir aradallığı ile ilerler. Nasıl ki maddeler dünyası ideayı belirliyorsa, toplumsal alanda da alt yapı kurumları üst yapıyı belirler. Alt yapı üretim ilişkileri, üst yapı ekonomik toplumsal yapıdır ve üretim ilişkileri değişince ekonomik sistem de değişecektir. Bu formül Marksist bilgi kuramının temel ilkesidir.

Toplumsal değişim, sınıf çatışmalarının birbirini ardına gelen aşamaları olarak değerlendirilir. Her bir yeni üretim biçimi yeni bir sınıfı ve ideolojiyi yaratır. Bu yeni sınıf ve ideoloji eski toplumsal yapıyı yeni üretim biçimine uygun olarak değiştirir. İlkel-komünal toplum, köleci toplum, feodal toplum ve burjuva toplumu tarihsel ilerleyişin üretim ilişkileri tarafından belirlenen aşamalarıdır. Her aşamada çatışan sınıflar değişmiştir. Kapitalist toplumda, mücadele burjuvazi ve proletarya arasındadır. Marksizm’ in öngörüsüne göre; sömürü arttıkça sermaye ve mülkiyet tek elde toplanacak, toplumun geri kalanı ise proleterleşecektir. Sürecin sonunda çoğalan

proleterya, iktidara devrim yoluyla el koyacak, üretim araçlarının mülkiyetini devlete verecek dolayısıyla sınıflar ortadan kalkacak ve adil, eşitlikçi bir toplumsal yapı ortaya çıkacaktır.

Marksizm, ekonomiden siyasete, ideoloji teorisinden, edebiyat kuramlarına, bilim felsefesinden estetiğe kadar pek çok alanda çalışmaların yapıldığı, son iki yüzyılın siyasal ve toplumsal yapısını büyük ölçüde etkileyen ana akımlardan biri olmuştur,

İngiliz düşünürü Hume'la, Alman düşünürü Kant'ın temellendirdiği ve 19. yüzyılda Fransız düşünürü Comte'un biçimlendirdiği pozitivism bu dönem ortaya çıkan diğer önemli bir felsefi akımdır.

Pozitivizmin ana düşüncesi şöyle özetlenebilir; ancak fenomenleri bilebiliriz. Bu konudaki bilgimiz de mutlak değil, sadece relatiftir. Bir olayın 'özü' nün ya da 'gerçek nedeni'nin ne olduğunu arayıp sormanın anlamı yoktur. Biz bir olayın ancak 'art arda geliş' (succession) ve 'benzerlik' (resemblance) bakımından öteki olaylarla olan ilişkilerinin ne olduğunu sorabiliriz. Değişmez olan bu ilişkilerden benzerlik bakımından olanlarına 'kavramlar' , artarda geliş bakımından olanlara 'fenomenlerin yasaları' denir. Bütün bilimsel bilginin amacı ise fenomenlerin yasalarını öğrenerek bunların yardımıyla gelecek fenomenleri önceden bildirebilmektir. Bu amaca uymayan bütün 'teolojik' ve 'metafizik' öğeleri reddeder.

Pozitivizm, insan için olumlu olanın yalnızca olgulara dayanan bilimsel bilgi olduğunu söyler. Metafizik anlayış kabul edilemez. Nesnelerin kendiliklerini de bilinemez varsayan pozitivism, bilimin bu gerçek-dışıyla bilinemezliğin arasındaki alanda sadece duyularımız yoluyla algıladığımız deney ve gözlemlerimizin konusu olan olgularla uğraşabilir. Gözlerimiz önünde olup biten, olgular ne ruh ne de maddeyle açıklanabilir. Böylece pozitivist insan, varlığı olgularla açıklayarak, pozitif ve bilimci bir hale gelebilir. Bilim, tarih boyunca tartışılmış olan idealizm ve materyalizme sırt çevirerek üçüncü bir yolda yürümeli, sadece olgular arasındaki ilişkiyi incelemekle yetinmelidir. İnsanlığa hiçbir insanüstü varlığa dayanmayan yeni bir insanlık dini gereklidir. Bu din nereden gelip nereye gideceğimizi düşünmeden kısa hayatımızı daha yaşanılır hale koyacaktır.

Pozitivimin etkisiyle sonrası şekillenen felsefi akımlar arasında başta John Stuart Mill'in kurucusu olduğu Pragmatizm ve Ernst Mach'ın kurucusu olduğu Mahizm

(deneyci-eleştircilik) bulunur. Pragmatizm, bütün değerleri bireyin hoşlantısına indirger. Gerçek olan yararlıdır, yararlı olan gerçektir. Adalet, erdem gibi kavramları faydacılıkla açıklar ve onunla ilişkilendirir. Toplumsal fayda bireyin faydası ile uyumlu olduğunda adil bir düzenin oluşabileceğini düşünür. J.S.Mill bu uyumun eğitim ve öğretim sayesinde kurulabileceğini öne sürer. Mahizmde ise varlık, duyum denilen elemanlardan meydana gelmiştir. Bütün doğa, insan düşüncesinde düzene konulan bu eleman serilerinin toplamından ibarettir. Nesnel sandığımız her şey bizim öznel duyularımızdan oluşur. Deney konusunun nesnel dünya olmayıp, duyular ve algılar olduğunu ileri sürer.

Materyalist düşüncenin pozitivizme yönelik eleştirileri içersinde en önemli noktalar şunlardır:

- Pozitivizm olguları duyumlara indirger. Nesnel gerçekliği yadsır. Maddecilik ve ruhçuluğun bilinemezliğini savunur. Dolayısıyla pek çok aldatıcı yan taşır.
- Bilimciliği savunurken bilinemezcidir.
- Bilgiyi insan bilincine indirgeyerek idealisttir.
- Felsefenin temel sorunu olan madde ve ruh tartışmasını yok sayar ve bizzat felsefenin kendisini reddeder.
- Gerçeği bilinemez sayarak bilime karşı çıkar.
- Hiçbir kesinliğe dayanmayan görece bilgilerin faydalı olduğunu ileri sürer.
- Temel varlık sorununun bilim tarafından çözülemeyeceğini söyleyerek maddi alemden kopmakta, kendi bilinçleri içine kapanmaktadırlar.
- Açık ya da gizli idealizm'in zorunlu sonucu olarak öğütçülüğe varmakta, insanlık dini idealizmi ile sevgiler ve saygılar öğütlemektedirler.
- Pragmatizm toplumcu bir öğreti gibi gözükmemesine karşı özünde bireycilik öğretisidir, metafizik bir anlayışla eğitimden medet umar.
- Mahizm tüm varlığı duyum ve algıya indirger, düpedüz subjektif idealizmdir.

1.1.3. Toplumcu Düşünce ve Sanat Akımları

19.Yüzyıl'da sosyo-politik ve felsefi alanlarda ortaya çıkan ve gelişim gösteren toplumculuk, sanat alanında da kendini göstermiştir. Neoklasisizm, romantizm ve realizm bu dönemin toplumcu karakterini yansıtan ve 20.Yüzyılda ortaya çıkacak olan sanatsal akımları büyük ölçüde etkilemiş akımlar olarak kabul edilir.

Neoklasisizm; Fransız Devrimi öncesi, saray çevresinin beğeni ve zevklerine göre şekillenen rokoko sanatı, devrim sonrası değişim gösteren değerlerin ekseninde, eski ve yoz olarak değerlendirilmiştir. Rokoko, kendisinden önceki dönemin barok sanatına oranla dramatik etkisini giderek kaybetmiş, dekoratif bir amaca hizmet eder hale gelmiştir. Bu dönemin saray ve köşklerinin iç dekorasyonu ve mobilyaları da bu yeni üslubu yansıtmaktadır. Sanat tarihçileri, bitkisel bezemelerin ve duvarları kaplayan resimlerin göz oyalayan, tasasız ve yaldızlı üslubunu "Rokoko" diye adlandırmışlardır. Sanatın dekorasyona kayması, salt bir süsleme ögesi olarak görülmeye başlaması onun anlatım olanaklarını kısıtlamış, gerçeklikten koparılıp yayan bir hale dönüşmesine neden olmuştur.

Sanatsal üretimin böylesine bir yozlaşma içerisine girdiği bu dönemde siyasallaşan toplumsal yaşam, yeni olanakların arayışına kaynaklık eder. Fransız Devrimi ile gelişmekte olan yeni siyasal yapı rokoko üslubunu yaratan yaşam biçiminin çöküşünü de beraberinde getirmiştir. İhtilal sonrası yıkılan krallık rejimi, yerini devrim hükümetinin ilerici ideolojisine bırakmıştır. Kurgulanan bu yenedünya idealinin, yeni değerleri, yeni biçimleri ve yeni bir sanat anlayışı olmalıydı. İşte tam böylesi bir ortamda arkeoloji biliminin temellerini atan Alman sanat tarihçisi Winckelman'ın saflığını ve soyluluğunu yitirmiş Avrupa sanatım, kendi öz kaynağı olan antikiteye bağlama konusundaki görüşleri sanat çevrelerinde geniş yankılar uyandırmıştı.

Bu yıllarda çalkantılı Paris' in sanat çevrelerinde yeni bir sanatçıya ve onun öncülük ettiği yeni bir sanat üslubunun doğuşuna tanık olunur. Bu genç sanatçı Jacques Louis David'dir. Öncülüğünü yaptığı akım ise 'neoklasisizm' adını almıştır. David' in antikitenin bilgisine ulaşabilmek için gittiği İtalya'da bulunduğu dönemde gerçekleştirdiği 'Horace Kardeşlerin Yemini' adlı tablosu, yeni anıtsal üslubun zaferini simgeler. (Resim-1) Roma tarihinden alınmış bir konuyu işleyen tabloda Horace ailesinin üç oğlu ülkelerini düşman saldırısına karşı savunmak için ölünceye kadar

çarpışacakları üzerine, babalarına and içerlerken görülmektedir. Devrimin vatanseverlik, fedakarlık gibi değerlerini yansıtma çabası, eserin toplumsal çıkarlar ile örtüşmesini, dolayısıyla sanatsal bir başarı kazanmasını sağlamıştır. Üslupsal olarak rokokonun uçucu, yumuşak formlarının yerini tablonun içeriğine hizmet edecek biçimde hazırlanan sert ve yalın bir düzenleme almıştır. Antoine Gros, Joseph Vien, Dominique Ingres, Antonio Canova, Jean Houdon gibi sanatçılar, neoklasik üslubun diğer önemli temsilcileridir.

“.. devrim kendine en uygun olarak klasisizmi benimsemişti. Bu dönem benimsenecek olan akım, devrimin yurtseverlik ve yiğitlik ideallerini, Romalı vatandaşlara özgü erdemleri ve cumhuriyetçi özgürlük düşüncelerini en iyi temsil edebilen eğilim olacaktır. Özgürlük ve vatan aşkı, yiğitlik ve kendini feda etme duygusu, burjuvaların ekonomik güce doğru tırmanırken ortaya attıkları ahlak değerlerinin yerini almıştır.”(Arnold, 2006, s. 121)

19.Yüzyıl’da sanat, aristokrasinin kendi gücünün ve zenginliğinin göstergesi olan bir süs ögesi olmaktan çıkmış, toplumsal değerlere hizmet eden halkın özgürleşmesi adına verilen mücadeleye katkıda bulunan bir sorumluluğu barındırır hale gelmiştir.

David’ in sanatsal gelişimi, toplumbilimi açısından incelendiğinde çeşitli sonuçlar elde etmemizi sağlar. David, önemli yapıtlarını siyasal yaşantısının en aktif dönemlerinde ortaya koymuştur. Ünlü sanat tarihçisi Arnold Hauser’e göre; David sanatını, bir propaganda aracı olarak kullandığı ölçüde başarıya ulaşmıştır. Çünkü ilerleyen yıllarda Brüksel’de siyasal gerçeklerle tüm bağını koparıp sade bir ressam olarak yaşamaya başlayacak ve sanatında bir düşüş görülecektir. Buradan iyi eserler üretmek için ilerici siyasal bir üretimin ön koşul olması gerekliliği sonucu çıkartılamaz elbette. Fakat Hauser, bu durumdan yola çıkarak maddeci ve diğer sanat kuramları arasında üzerinde sıkça durulan bir tartışmaya dair tespitte bulunur. *“Bu olay, pratik siyasal amaçlar ile gerçek sanatsal niteliğin birbiriyle zıtlaşan olaylar olduğunu ileri süren tezi yalanlayan en inandırıcı kanıttır.”(A.g.k., s.125)* Bir sanatçının bu gibi ilgiler ekseninde üretim yapmış olmasının iyi yapıtların ortaya çıkmasına hiçbir engel teşkil etmediği ortaya çıkmış olmaktadır.

Romantizm; 18. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkmış, kısa sürede tüm Avrupa’ya yayılmış sanattan, edebiyata ve felsefeye kadar tüm alanlarda etkin olmuştur. Romantizm, genel anlamda neoklasisizmin akılcı, metodik, keskin ve kuralcı yapısına bir tepki olarak gelişmiştir. Ona göre akıl, yaratıcı gücün önünde bir engeldir. İnsanın yaratma özgürlüğünün karşısındaki her şeye karşı durur.

Theodore Gericault’un 1819 tarihli eseri ‘Medusa’nın Salı’ romantizmin biçimsel anlayışını yetkin bir biçimde ortaya koymaktadır (Resim-2). Neo-klasisizmin dikey-yatay kompozisyon yapısına karşın bu eser, diagoneller ve ışık gölge kontrastları ile inşa edilmiştir. Nitekim aynı yapısal öneriler Eugene Delacroix, Caspar Friedrich, William Turner, Francisco Goya gibi önemli romantik sanatçıların eserlerinde de görülmektedir.

Romantikler, doğanın gizlerine, aldın kategorik metodları ile değil, yaratıcı coşku yoluyla nüfuz edilebileceğini savunmuşlar, sonsuzluğa erişmenin yolları olarak aşkı, doğaya tapmayı, dini tecrübeyi ve sanatsal yaratıcı faaliyeti göstermişlerdir.

Tüm bu özgürleşme tutkusu, aynı zamanda her türlü nesnel kuralın geçerliliğini de yadsımış olur. Ona göre her oluş biriciktir, tekildir ve yalnız kendi tekilliği içinde kavranılabilir. Akim kurguladığı her türlü ayırışım, gerçekliğin parçalanmasıdır. Gerçeklik, ancak yüksek duygusal ve sezgisel bir kavrayışla ortaya konulur. İdealleştirmeler, genellemeler hep bu kurgusal yapının ürünüdürler. Dolayısıyla, romantizm geleneklere, tarihsel otoritelere, akademilere, saray çevrelerine ve tüm kuralların temel ilkelerine karşı açılmış bir özgürlük savaşıma dönüşür. Bu, sanat için büyük bir devrim demektir. Sanat artık nesnel ölçütleri ile önceden belirlenmiş bir yapı olmaktan çıkmış, kendi standartlarını yaratan özgür bir ifade biçimine dönüşmüştür. *“tekil bireyin tekil bireylere seslendiği bir araç olmuştur.” (A.g.k., s.129)*

“Romantizmin işe klasisizme karşı gelip ona saldırmakla başlamamış olması ve David’ in ekolünü yıkmaya çalışmayıp, önce Gros, Girodet ve Guerin gibi onun en yakın ve en yetenekli öğrencilerinin yapıtlarında kendini göstermeye başlaması devrimin klasisizm ve romantizmin ortak kaynağı olduğunu kanıtlamaya yeterlidir.” (A.g.k., s.129)

Romantizm, tıpkı neoklasisizm gibi devrimin kültürel alana bir yansımasıdır. Fakat devrimin yaratmayı hedeflediği yeni değerler, neoklasisizmden çok kendini

Romantizm’ de bulmuştur. Yeni bir sanat algısı gelişmiş, böylece içerik kendine daha uygun bir biçime kavuşmuştur.

Romantizm ileriki dönemlerde salt kendi dönemi içinde yaşanmış ve sonlanmış bir sanat akımı olarak değil, genel bir sanatsal kavram olarak değerlendirilecektir. Hatta kimi sanat tarihçilerine göre romantizm, sanat tarihi boyunca sürekli olarak akılcı eğilimlere karşın kendini gösteren ve onunla karşılıklı bir mücadeleye içinde olan temel bir eğilim diye yorumlanmıştır. Rönesans’a karşı barokta, Aydınlanma Çağı’nda klasizme karşı Romantizmde, neo-empresyonizme karşı post-empresyonizm’de, kübizm’e karşı post-empresyonizm’de hep aynı romantik ve akılcı çatışmanın varlığı görülmektedir. Çeşitli kuramcılar, sanatçıları ve sanatsal eğilimleri katagorize ederken romantik kavramına sıkça başvurmuşlar dolayısı ile romantizmi zamanlar ötesi, genel geçer bir kategori olarak belirlemişlerdir

Realizm; 18. yüzyılda ortaya çıkan neo-klasizm ve romantizm akımlarına 19.Yüzyılda bir tepki olarak gelişerek, Gustave Courbet’nin öncülüğünde resim sanatında yankı bulmuştur. Bu dönem neoklasik ve romantik eserler, toplumsal alanda eski etkilerini yitirmeye başlamışlar, neoklasizm, katı bir formalizmin tuzağına düşmüş salt antik konuların işlediği yapıtlar, dönemin güncelliğinden uzaklaşmıştır. Romantizm ise ortaçağdan, doğu kökenli motiflerden beslenmiş, egzotik ve mistik konular ile varlığını sürdürmüştür.

Realizm, ilk olarak edebiyat alanında kendini göstermiştir. 19.Yüzyılda ortaya çıkan siyasal gelişmeler, halkın giderek yoksullaşması, sanatçıların toplumsal sorunlara odaklı eserler üretmelerine yol açmıştır. Gustave Flaubert ve Emile Zola gerçeğin, bilimsel bir tutumla nesnel açıdan incelenmesi gerektiğine inanmaktadırlar. Toplumsal yapının doğru bir teşhisinin ancak bu titizlikle ortaya konulabileceğini düşündüler ve bu doğrultuda yapıtlar verdiler. Honore de Balzac, Lev Tostoy, İvan Sergyeviç Turgenyev realist edebiyatın diğer önemli yazarlarıdır.

Edebiyat alanında görülen bu değişim kısa süre sonra realist ressamların çalışmalarına yansımıştır. Gustave Courbet, Jean François Millet, Honore Daumier bu akımın en önemli temsilcileridir. Eserlerinde işçilerin, köylülerin, yoksul insanların yaşamlarını konu edindiler. Güncel olanla ilgilendiler ve gerçekçi bir sanatın yolunun ancak güncel ve toplumsal olandan geçeceğine inandılar. Teknik olarak eski geleneksel

biçimlere bağlı kalsalar da, konu olarak kendilerine seçtikleri alanlar resim sanatının gelişimine önemli bir katkıda bulunmuştur. Kimi sanat tarihçilerine göre realizm, romantizm ile empresyonizm arasında bir köprü vazifesi görmektedir.

Realizm akımının kurucusu olarak geçen Gustave Courbet, dönemin önemli felsefecisi Proudhon ile yakınlık kurmuş ve onun sosyalist fikirlerinden etkilenmiştir. “Taşçılar” adlı yapıtında Courbet, işçi sınıfının resminin konusu olarak seçmiş ve onları sade bir kompozisyon anlayışı içerisinde gündelik yaşamda nasıl görünüyorlarsa öyle resmetmiştir (Resim-3). Klasik doktrine karşı bir say ileri süren romantizm güzel ve etkileyici olmayan bir sahnenin bile güzel ve etkileyici resmedilebileceğini söylemişti. Realizm, bunu bir adım daha öteye taşır ve hayatın her yönü ile betimlenmeye değer olduğunu söyler. Romantiklerin duygusallığına karşı bu sanatçılar, gerçeği betimlerken objektif olunması gerektiğini savunurlar. Fakat bu doğanın mekanik bir yansıması demek değildir. Resmin yapısal detayları sanatçının seçimleri sayesinde izleyiciye aktarılır ve sanatçı izleyiciye göstermek istediği sahneyi seçmiş olur. Bu tercihin kendisi, sanatçının izini taşır ve sanatçının sözünü söylemiş olur.

Realizm akımının kendinden önceki akımlardan ayıran en önemli fark, 19.Yüzyıl Fransa’ında politik çekişmeler sırasında bu yeni akım, siyaset sahnesinde bir taraf haline gelmiştir. 1848 devrimini takip eden yıllarda muhafazakar kesim eski sanatı savunurken sosyalistler, realizm akımını desteklemişlerdir. Sanatın siyasetle bu denli yakınlaştığı bu dönemde ilk kez basılı yayınlarda resmin kullanılması ortaya çıkmış, Daumier’ in politikacıları eleştiren ilüstrasyonları, karikatür sanatının ilk örnekleri olmuştur.

Emeğin, çalışmanın, destansı bir biçimde yansıtıldığı Millet’ in köy sahneleri, politikacıların hicvedildiği Daumier’in çizimleri ve Courbet’in işçi sınıfını konu edinen çalışmaları; bu üç sanatçının eserlerine, gelişen kapitalizmin acımasız yönlerine bir eleştiri niteliği kazandırır. 1850’ye değin değişmeden süregelen eski güzellik ülküsünün karşısına toplumsal gerçeklere dayalı yeni bir sanat anlayışı çıkarmışlardır. Bu anlamda bir sonraki yüzyılda gelişecek olan toplumcu gerçekçilik anlayışının tarihsel basamağı olarak değerlendirilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

MADDECİ DÜŞÜNCE İÇERİSİNDE ESTETİK YAKLAŞIM

2.1. MADDECİ ESTETİK ANLAYIŞINDA BİÇİM VE İÇERİK SORUNU

Marks için objenin önemi, onun doğal bir varlık olmasında değil, insan emeğinin ve insan etkinliğinin ona katılmasıyla var olanın insanlaştırılmış bir obje olmasıyla elde eder. Salt doğa objesi ile insan etkinliğinin ürünü olan obje arasında bir ayrım vardır. İnsan etkinliğinin, tüketim etkinliğinin objesi olması, objeye bir toplumsallık ve tarihsellik kazandırır. İnsan etkinliğinin objesi artık aynı zamanda bir üründür.

Aynı durum estetik obje için de geçerlidir. İster bir doğa parçası, ister bir sanat yapıtı olsun, estetik obje insan etkinliğinin bir ürünü olarak tarihsel, toplumsal bir anlam kazanır. “*Sanat ve estetik duyarlılığın objesi daima insan için var olmayı içine alır*” (Tunalı, 1998, s.43). Ama bir objenin bir suje için var olması yeterli değildir. Sujenin de obje için varolması gerekir. O halde estetik tavır subjektivist olmalıdır. Suje objeyi salt duyusallık içinde kavramalıdır.

Sanat yapıtı bir düzendir. Doğrudan doğruya gerçekliğin kopyası olan olayların değil de, hayal gücünün gerçeklikten devşirdiği elemanları işlemesi, onlara yeni bir biçim vermesi ile kendine özgü bir içerik niteliği verdiği bir düzendir.

Her bireysel olan genel, her genel olan da bireysel olanın bir parçası, bir yanı veya özüdür. Sanat yapıtı bireysel-tekil bir varlıklar ama o insansal-toplumsal öze ve bu özün tümelliğine ışık tutar. Bir küçük resimde insana, topluma ve dünyaya ait bir öz dile gelir. Marksist estetik anlayışa göre önemli olan biçim değil özdür. Çünkü öz, insansal ve toplumsal olandır. İnsan ve toplum sürekli değiştiği için öz de değişkendir. Fakat biçim, kalıplaşmaya müsait bir alandır. Biçim tutucu, öz ise ilericidir.

“*Sanat biçimleri bir kez yerleşip denendiler, kuşaktan kuşağa aktarılarak kutsallaştırıldılar mı, son derece tutucu bir nitelik kazanırlar. Başlangıçtaki büyüsel anlam, büyük ölçüde unutulsa dahi, insanlar eski biçimlere karşı korkuyla karışık bir saygı duyarlar. Bir zamanlar belli bir büyüleyiciliği olan söz, müzik, resim biçimleri ileri toplumların sanatında yaşar, büyüsel-toplumsal yasa yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşür.*” (A.g.k., s.78)

Tarih gelişimi, marksizme göre üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkiden oluşur. Maddesel-ekonomik temeli oluşturan üretim güçleri sürekli olarak değişir. (Tez). Buna karşılık üretim araçlarının mülkiyeti, ideolojik üst yapı bu değişmeye karşı direnir (Anti-tez). Sonunda üst yapıyı devrim ile değiştirerek maddesel alt yapıya uygun bir ideolojik üst-yapı kurulur (Sentez).

Bu anlayış sanatsal sürece şöyle uygulanmıştır; bir yanda sürekli değişen insansal-toplumsal öz. Sanatın alt yapısı (Tez). Değişime karşı direnen genel bir biçim (Antitez). Bu çelişkiden öze uygun bir biçim yaratmakla gerçekleşen sanat (Sentez).

2.2. MADDECİ ESTETİK VE “GÜZEL”

Hegel’e göre sanat güzelliği, tinden doğan bir güzelliştir. Tin ve tin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür. O halde, güzelliğin sanat güzelliği olarak sınırlandırılması gerekir. Şimdiye kadar doğal şeylerin güzelliğini ortaya çıkarmak ve bu güzelliğin sistematik bir anlatımını yapacak bir bilimi kurmak kimsenin aklına gelmemiştir. Örneğin; doğayı yarar açısından ele alıp, hastalıklara karşı yardımcı olan bir bilim dalı oluşmuştur ama güzellik açısından doğa zenginlikleri toplanıp değerlendirilmemiştir. Doğa güzelliği karşısında biz elimizde ölçek olmadığı için belirsizlik içinde olduğumuzu anlıyoruz ve bundan ötürü doğa güzelliklerini incelemek pek ilgi uyandırmıyor.

Croce ise bu tartışmaya daha farklı bir biçimde yaklaşıyordu; biz neden doğayı bir estetik değer objesi olarak görüyoruz? Güzel bulduğumuz doğa, eğer salt bir doğa verisi ise onu estetik olarak algılama olanağı bulamayız. Bunun için zoologlar ve botanikçiler hiç bir güzel bitki veya hayvan bilmezler. O halde doğal ifade ile tinsel ifade arasında bir öz farkı bulunur. Hoşa giden doğa, doğal veri olarak algılanan doğa olmayıp ‘keşfedilen’ doğadır. Tinin karışmadığı bir doğa ne güzeldir, ne de çirkin. Doğa güzelliği ona müdahale eden tinsel etkinliğin bir ürünüdür.

Marksizme göre ise, ‘doğada güzel’ ve ‘sanatta güzel’ tartışması için sorulması gereken doğru soru şudur; gerçeklik hangi nedenden ötürü sanatın objesi olmaktadır? Cevap; doğal nesnelerin, toplumsal ilginin taşıyıcıları olması söz konusudur. Bitki tek başına estetik bir etki yapmaz. ‘Bizim için’ olan varlığı ile estetik etki yapar. ‘Bizim için’ olan varlık, insanın ona katıldığı insansal-toplumsal varlıktır. Buna göre estetik gerçeklik insanlaştırılmış, toplumsallık kazanmış olur. O halde doğa ve sanat güzelliği

sorunu nasıl çözülebilir. Sorunu işin başında doğa güzelliği-sanat güzelliği karşıtlığından kurtarıp insan ve doğa ilgisi içine sokmak gerekir. Bu durumda yeni bir soruya ihtiyaç vardır. Doğa ve insan ilgisi nedir? Cevap; iş, insanın varlık koşuludur. Sonu olmayan bir doğa zorunluluğudur. Doğanın insan sayesinde kendini yeniden üretme sürecidir. Bu süreç insanın doğa ile metabolizma ilişkisidir. Güzellik, bu metabolizma ilişkisinin ürünüdür. Her doğa güzelliği, doğanın toplumsallaştırılmış bir aşamasıdır. Soru; bu durumda doğa güzelliği nasıl açıklanmalı? Cevap; güzellik, toplumsal bir değer olduğuna göre, doğa güzelliği gibi insan ve toplum dışı ‘metafizik’ bir değerin anlamı kalmayacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MADDECİ SANAT KURAMI

3.1. MADDECİ SANAT KURAMI VE SOSYAL DÜŞÜNCE

Maddeci estetik, sanat kuramı ve toplumcu gerçekçi sanat yöntemi birbirine bağlı fakat birbirine indirgenemez, görece birbirinden bağımsız alanlardır. Marx ve Engels'in diyalektik materyalist anlayışlarına eklemlenen bir Marksist estetik oluşturulmuştur. Bu aynı zamanda bir sanat kuramı ayağını geliştirmiş ve dolayısıyla da sanatsal yöntem diye adlandırılan toplumcu gerçekçilik ortaya çıkmıştır. Maddeci estetik ile maddeci sanat kuramı ne zaman ve hangi ölçüde birbirinden ayrılır sorununa ilişkin çeşitli felsefeciler çeşitli yorumlar getirmişler, kimisi iki ayrı kategori şeklinde değerlendirirken (örneğin; Lukacs, Kagan, Suçkov) kimisi iki alanı tek bir bütün gibi görmüş ve aynı çalışma alanı içersinde değerlendirmiştir (örneğin; Ziss, Plehanov). Fakat sanat kuramı ve estetiğin ayrışmasını yine estetikçilerin kendi çalışmalarından yola çıkarak belirlemenin bir ölçüde mümkün olduğu görülmektedir. Marksist estetik, marksizmin temel felsefesi ekseninde güzelin incelendiği alandır. Güzel, sanatın da konusudur fakat aynı zamanda toplumsal ve felsefi bir kategori olarak başlıbaşına bir inceleme konusudur. Bu anlamda sanat kuramı ile estetik arasında bir ayrım yapılabilir. Çünkü sanat kuramı güzeli, sanatın belirlenimi içinde değerlendirir ve yönünü ona göre çevirir.

“Estetik, sanat kuramı ve sanatsal yöntem arasındaki ayrımı özellikle gözetmek gerekir. Maddeci estetikteki gelişmeler ile toplumcu gerçekçilik kuramında gelişmeler arasında hiç kuşkusuz yakın bir bağ vardır, çünkü maddeci estetik, estetiksel bir kategori olarak sanatsal yöntemi(toplumcu gerçekçilik) içerir, ama tersi için hiç bir zaman söylenemez bu, çünkü estetik, sanatsal yöntemden (ya da kuramdan) çok daha geniştir.” (Çalışlar, 1986, s. 173)

Toplumcu gerçekçilik, sanat kuramı alanında yoğun bir üretime kaynaklık etmiş, sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiğine dair çeşitli saptamalarda bulunan ve kendilerini maddeci sanat kuramı alanına dahil gören düşünürleri belli alanlarda birbirine eklemlemiş, belli alanlarda da ayrı düşmelerine sebep olmuştur. Sanatsal üretimin dışında, kuramsal alandaki bu yoğun üretim, toplumcu gerçekçiliğin diğer önemli bit ayağı haline gelmesini sağlamıştır.

3.2. PLEHANOV

Marks ve Engels, sanat hakkında herhangi bir eser verecek zamanı bulamamışlar ve onlardan bilimsel maddeci görüşün bayrağını devralan Plehanov, ilk olarak maddeci bir sanat kuramı geliştirmek için çalışmalar yapmıştır. Bu alanda maddeci tarih anlayışını pekiştirecek yeni dayanaklar arar.

“Şunu iyice anlamış bulunuyorum. Eleştiri (sanat kuramı) bundan böyle ancak maddeci tarih görüşüne dayanırsa ilerleyebilecektir. Benim düşünceme göre, geçmiş gelişimi içinde eleştiri, savunduğum tarihsel görüşe yaklaştığı ölçüde sağlam bir temel kazanmış olacaktır” (J. Freville, 1974, s. 11)

Plehanov, Marksizm’ in altyapı kurumlarınca belirlenen üstyapı kurumları tezinden hareketle sanatın ekonomik ve sınıfsal yapı ile olan bağıntısını kurmaya çalışmakla işe başlamıştır. Eskiden tesadüfî bir dehanın açıklanamaz esrarı gibi görülen sanatsal yaratma eylemi, ona toplumsal gelişme kuralları çerçevesinde kavranılabilir maddi bir süreç olarak görünmüştür. Bu faaliyet bilimsel bir anlayışla incelenebilir, açıklanabilirdi. O halde ilkin sanatın kökeni araştırılmalıdır. Plehanov, bunu maddi bir temele dayandırarak sanatın kökeninde iş, dolayısıyla da fayda olduğunu düşünmüştür.

“Dans olsun, şiir olsun, resim ya da süsleme olsun bunlar hep ilkel toplumların beslenme ya da barınma gibi yarar gözeterek giriştikleri faaliyetlerden doğmuştur.” (Moran, 1994, s. 42)

Güzelin kendisi aslında insana yararlı olanın içselleştirilmesi sonucu oluşmuştur. Örneğin; Afrikalı kadınların boyunlarına taktıkları demir halkalar bu bölgede demirin pahalı bir maden olması ve pahalı olduğu için insanların onu güzel görmeleri ve bir süs ögesine dönüşmesi, her estetik belirlenimin bir maddi ilişkiler bütününden kaynaklanışına bağlanır. Tarihsel açıdan bakıldığında nesnenin estetik değeri fayda değerine koşulludur. Fakat bu fayda bireyin kendisine ait dolaysız bir faydadan ziyade onun turun e dair bir faydadır. Buradan her faydalı olanın güzel olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Güzel olan, faydalı olanın bir alt kümesini meydana getirir. Plehanov’a göre sanat, bilimin kullandığı lojik yolları değil imgeleri kullanır. Bu yüzden hakikati doğrudan değil dolaylı bir yolla gösterir.

“Bir edip, imgeler yerine mantiki delilleri kullanırsa veya yarattığı imgeler onun şu veya bu konuyu ispatlamasına yararsa, o artık sanatçı olmaktan çıkıp bir makale yazarı olur.” (A.g.k., s.47)

İşbölümünün artmasıyla çeşitlenen toplumsal yapıda altyapı ile üstyapının arasındaki ilişki daha karmaşık bir hal almıştır. Bu sefer devreye sınıflar ve onun çıkarı ekseninde şekillenen tarihsel gelişim yasaları girer. Sanatsal gelişim süreci bu sınıf çatışması ile etkileşim içersindedir. Bağlı bulunduğu sınıfın değer yargıları estetik ölçütleri de beraberinde getirir. Burjuvazi yeni bir toplum düzeni yaratmak üzere feodalizme başkaldırdığı süreçte bu ilerici konumunu öncelikle sanat alanında göstermiş, iktidarı ele geçirdiği andan itibaren ise ilerici sanat sınıf değiştirmiş ve burjuvaziyi karşısına almıştır.

3.2. GEORG LUKACS

Daha sonraki dönemde maddeci estetik ve sanat kuramı alanlarına önemli bir katkıda bulunan Georg Lukacs'm çalışmaları bulunmaktadır. Lukacs'a göre sanat, hakikatin bir yansımasıdır. Yansıtma, her bilginin temelini oluşturur. İster doğa, ister toplumsal gerçeklik olsun, gerçekliğin her doğru bilgisinin temelinde, dış dünyanın objektifliğinin, yani onun varlığının insan bilincinden bağımsızlığının onaylanması bulunur. Lukacs, yansıtmayı üç farklı alanda inceler. Sanat, bilim ve günlük yaşam, bu üç yansıtma biçimi de aynı gerçekliği yansıtır. Günlük yaşamın en özgün yansıtma ürünü din olgusu olarak şekillenir. Burada insan-biçimci ve subjektif bir yan bulunur. Bilim ise insan-biçimci anlayıştan uzaklaşma eğilimi içersindedir. Subjektiflik dışıdır ama soyut kavram yapısıyla da bir nesnelleştirir. Sanatta ise subjektifliğin ve objektifliğin bir bütünlüğü sanatsal yansıtmayı oluşturur ve sanatın yaratıcısı da objesi de insandır.

Yansıtma yöntemleri gerçekçilik ve doğalcılık olarak ikiye ayrılır. Bunlardan birincisi sosyal gerçekliği yansıtabilirken diğeri yansıtamaz. Gerçekçilik, Lukacs'a göre çağının toplumsal yapısını sanatsal bir üretim yöntemi ile kavrayabilmekten geçer. Sanatçı bu kavrayışı tipik olanı seçerek gerçekleştirir. Tipleştirmek ya da tipik olanı ortaya koymak, tümeli yansıtan somut bir örnek oluşturmaktır. Bu sayede sanatçı gerçekliğin özüne dair bir genelleme yapmış olur.

“Lukacs’ın estetiğinde kişinin tipik olması demek, kişinin en derin yanının toplumda mevcut nesnel güçler tarafından belirlenmiş olması demektir.” (A.g.k., s.50)

Bilimin soyutlama yöntemi ile kavradığı doğa yasalarını sanat, somut genellemeler yaparak ortaya koyar. Bu aynı zamanda sanatın gerçeklikte dağınık bir biçimde bulunanı yoğunlaştırarak görünür kıldığı anlamına gelir. Demek ki sanat, gerçekliği tüm ayrıntılarıyla göstermek yerine yansıtacağı gerçekliğin belirleyici öğelerini alarak oluşturduğu bir genellemeyi gösterir. *“Sanat önemli olanı tutmak ve önemsiz olanı çıkarmaktır.” (A.g.k., s.52)* derken Lukacs, sanatın bir seçme işi olduğuna işaret eder ve bu seçimin de bir bakış açısına bağlı olduğunu kasteder. Bu yüzden sanat, belli bir bakış açısının ekseninde oluşturulmuş bir gerçekliği yansıtmış olur. Bu bakış açısının varlığı, toplumsal olanın bilgisi ve özümsemesi koşulu ile meydana gelir. Ancak böyle bir sanat sayesinde gerçeklik yansıtılabilir ve çağın doğru bir tipolojisi çıkarılabilir.

Doğalcılık, gerçekçiliğin yaptığı gibi belirleyici ve belirleyici olmayan ayırımını yapmaksızın doğayı tüm ayrıntıları ile yansıtmayı amaçlar. Detayların artması ile gerçekliğe ulaşabileceğini sanan doğalcılık, bu yöntemle yalnızca yüzeysel bir gerçekliğe ulaşabilir. Zaten hiç bir sanatçı bize gerçekliği tüm ayrıntıları ile vermeyi başaramayacaktır. Sonuç da yine belli bir oranda ayrıntıya ulaşılabilsen de, herhangi bir bakış açısının süzgecinden geçirilmemiş bu ayrıntılar, tesadüfi bir biçimde konumlanacak ve böylece gerçekliğin kendi varoluşsal sürecine dair her tür anlamın yoksunlaşmasına neden olacaktır.

Lukacs’ın gerçekçilik ve doğalcılık karşılaştırmasından sonra gerçekçiliği de iki ayrı kulvarda incelediğini görüyoruz. Eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi 19.Yüzyıl Avrupa’sı siyasal gelişmelerin hızlandığı ve Fransız Devrimi döneminde ilerici sınıf olan burjuvazinin iktidara gelmesi ile birlikte ezilen bir işçi sınıfının oluştuğu, dolayısı ile toplumsal çelişkilerin keskinleşmeye başladığı bir dönem olmuştu. Bu dönem birçok sanatçı bu gerçekliği farketmiş ve sanatçının bu gerçekliği olanca çıplaklığı ile yansıtarak üzerine düşen görevi yerine getireceğini düşünmüşlerdi. Yoksulluğun, savaşın, sömürünün olduğu gibi, zenginliğin, gösterişin yansıtılması da aynı toplumsal hedefe hizmet edilmektedir. İşte bu dönem ortaya çıkan bu tutum daha sonrası eleştirel gerçekçilik olarak adlandırılmıştır. Eleştirel

gerçekçiliğin kökeni, Rönesans'a kadar dayandırılabilineceği gibi aynı zamanda güncel olarak da hala devam etmekte olan genel bir eğilimdir. Lukacs eleştirel gerçekçiliğin, sosyalizmin mevcut olmadığı bir dünyada söz konusu olabileceğini, dolayısı ile toplumsal gerçekçiliğe doğru evrilmesi gerekliliğini düşünmüştür.

Lukacs, toplumcu gerçekçiliği eleştirel gerçekçilikten üstün tutmasına rağmen onu hararetle savunamamasının sebebi 1934'ten sonra toplumcu gerçekçiliğin Sovyet Rusya'nın resmi sanat politikası haline gelişi ve sanat alanındaki üretimin kuru bir propaganda aracına dönüşmesidir. Sosyalist sistem içerisinde eleştiri mekanizmasının ortadan kaldırılması, tüm sanatsal çalışmalarda olumlu kahraman stratejisi uygulanması, Lukacs'ın düşündüğü evrim sürecini olması gerektiğinden erken bir biçimde, sanki sosyalist ülkelerde eleştirilecek hiç bir olay yokmuşçasına kesilmesi onun varolan iktidarla çatışmasına sebep olmuştur.

Lukacs, Maddeci sanat kuramını Plehanovdan bir adım öteye taşımış ve onu daha bilimsel bir zemine oturtmuştur. Fakat geliştirdiği kuramın plastik sanatlardan ziyade edebiyat alanını kapsadığından, bu anlamda bütünsel bir sanat kuramı olmadığından ötürü eleştirilmiştir.

3.3. M. KAGAN

Bir diğer önemli düşünür olan M. Kagan, maddeci sanat kuramı alanına felsefi ve bilimsel anlamda genişleterek değerli katkılarda bulunmuştur. Kagan' in gerçekçilik kuramına göre;

“İnsan bilinci gerçekliği yalnız yansıtmakla kalmayıp ama aynı zamanda onu yansıttığı için gerçekliğin yalnız bilinmesini değil, etkin bir şekilde değerlendirilmesini, insanın gerçeklikle olan yaratıcı ilişkisini, bilinçliliğini, yani kendi değerler sistemini, dünya görüşünü de içine alır ve bu ilişki toplumsal belirlenmeyi içerdiği kadar, ideolojik olarak belirlenmeyi de içerir. Dolayısıyla, toplumsal tarihsel, sınıfsal-ideolojik özellikler taşır.”(Çalışlar, 1986, s. 12)

Kagan, sanatı çok işlevli dinamik bir sistem olarak görür. Bilgi verici-eğitsel, aydınlatıcı, haz verici ve iletişimsel işlevlerin bütünlüğünü kendi yapısında barındırır. Onun için kendi yapısal çok katlılığından dolayı çok işlevlilik kazanmaktadır. Sistem olarak yapının öğeleri de bu nedenle çok işlevlidir; her öğenin çok işlevliliği kendi

yapısal (içeriksel-biçimsel) özelliklerinden kaynaklanır. Maddeci sanat kuramı yapı ile işlevin diyalektik birlikteliğinden yola çıkar; işlevi bir sistemin (yapıt) daha geniş bir sistemle (toplumla) bütünleşebilmesinde görür. Dolayısı ile sanat yapıtının çok yönlü alımlanışı içerisinde sanatın sınıfsal özelliği de ortaya çıkarken, sanatsal iletişim sistemi açısından, sanatsal üretmenin sınıfsal özelliği ve alımlamanın sınıfsal özelliği arasındaki sistemsel bağıntı da kurulmuş olur. Böylece gerek yapıtta, gerekse alımlamada yansısını bulan gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki bağıntıda kurulmuş, tüm sanatsal iletişim sisteminin nesnel gerçeklikle (toplumsal praksisle) bağıntısı ortaya çıkmış olur.

Gerçekçilik, tarihsel ve ideolojik yönlerin bütünselliği içinde değerlendirilir. Gerçekçiliği kendi devrimsel oluşumu, gelişkenliği ve devingenliği içinde algılamıyorsak onun varlığından söz edemeyiz. Feodal düzen ilişkilerinin eskimeye yüz tuttuğu bir dönemde, insanoğlunun gerçekleri ayık bir gözle görmeye başladığı aydınlanma sürecinin ilk evresi olarak görülen Rönesans'la birlikte ortaya çıkmıştır.

3.4. BORİS SUÇKOV

Boris Suçkov, gerçekçiliği sanatın bir serüveni olarak değerlendirir. Rönesans'ta, Aydınlanma çağında ve sosyalist devrim dönemlerinde hep aynı safla bulunan ve egemen güçle mücadele içinde olan gerçekçi bir sanatın tekamülü olarak sanat tarihini yeniden yorumlamıştır.

“Tarihsel bir olgu olarak ilk kez ortaya çıktığı dönemin yönelimini ve özelliklerini belirtmek için, gerçekçilik, ilk gerçekçilik ya da Rönesans gerçekçiliği olarak anılır. Genelinde burjuva toplumunun olumlanması sürecini içine alır ve ona bağlı sanatsal özellikler ve eğilimler gösterir.” (A.g.k., s.15)

Burjuvaziyi ilk defa kendi içinden yine burjuvazi eleştirmiş dolayısıyla bu akıma eleştirel gerçekçilik denilmiştir. Fakat bir sonraki dönemde toplumcu gerçekçilik ortaya çıkmış ve yeni bir dünyayı kurmakta olan sosyalizmin yanında yer almıştır. Gerçekçiliğin son durağı ve en gelişkin aşaması olarak toplumcu gerçekçiliği kastetmektedir. Kısacası gerçekçilik tarihsel süreç içerisinde gelişme göstermiştir. Bu, toplumsal gerçekçiliğin dural, sona ermiş ve gelişmesini tamamlamış olmadığı, tam tersine diyalektiğin yasasına bağlı olarak değişeceğini ve kendisini sürekli olarak yeni toplumsal koşullara bağlı olarak yeniden üreteceği anlamına gelir. Gerçekçilik süreci

insanoğlunun ön-tarihine özgü bir süreçtir ve sınıfsız toplum ideali gerçekleştiğinde ki bu ön-tarihin aşılması olarak değerlendirilmektedir.

Gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik yada toplumcu gerçekçilik olmaktan çıkacak ve arı bir gerçekçiliğe dönüşecektir.

Toplumcu gerçekçilik, kuramsal alanda her ne kadar çözümlene ve sanatsal birikime düşünsel alanda zemin hazırlama çabaları ile bir bütünlük içinde olsa da, herşeyden önce sanatsal bir üretim yöntemi ve sanatsal bir doğrultudur. Devrimsel gelişmesi içinde ele alınan gerçekliğin doğru ve tarihsel bakımdan somut olarak yansıtılmasını öngören bir sanat yöntemidir. Kuram ile sanatsal birikimin bütünlüğünü Çernişevski şöyle açıklamıştı;

“Bir nesnenin tarihi olmaksızın, o nesneye ilişkin bir kuram olamayacağı gibi, o nesneye ilişkin bir kuram olmaksızın o nesnenin tarihi de olamaz.” (A.g.k., s.174)

Bu nedenle sanat tarihi içinde yer alan toplumcu gerçekçilik ile kuramsal alan arasında karşılıklı bir bağıntı ve etkileşim olup toplumcu gerçekçilik bu diyalektik bağıntı ile birlikte bir gelişme göstermiştir.

Toplumcu gerçekçiliğin hem değişen, değişebilen, hem de değişmez değişemez özellikleri vardır. Etkin bilinçlilik ve yan-tutma özellikleri, onun değişmez özelliklerindedir. Etkin bilinçlilik derken, sanatçının toplumsal değişime olan etkin katkısı ve sorumluluğu, yan-tutma derken ise içinde bulunduğu toplumsal koşulları olumlu bir yönde değiştirebilecek olan ilerici sınıfın tarafında olarak geliştirilen bir dünya görüşü kastedilmektedir. İşte toplumcu gerçekçiliğin vazgeçilmez özellikleri bunlardır. Fakat bu demek değildir ki toplumcu gerçekçilik tek-biçimli olmak zorundadır, tersine çeşitli biçimler kazanması onun zenginleşmesi ve kendini her defasında yeniden üretebilmesi anlamına gelir. İşte bu da toplumcu gerçekçiliğin değişebilen bir özelliğidir.

Sanat tarihi boyunca tüm akımlar ve eğilimler birbirleri ile etkileşim içerisinde olmuşlardır. Toplumcu gerçekçilikte, eleştirel gerçekçi öğeler bulunduğu kadar, romantik öğeler de bulunmaktadır. Buna karşılık diğer sanatsal yöntemler içerisinde de toplumcu yada romantik öğelerle karşılaşılabilir. Fakat bu onları kendi genel karakterlerinden ayırmaz. Gerçekçi tavrın birincil işlevi eleştirel yapısıdır muhakkak. Yalnız kapitalist düzenlerde değil, sosyalist bir düzende de gerçekçilik egemen güçlerle

her zaman bir çelişme içinde olmak zorundadır. Fakat bu eleştirinin mutlak olduğu anlamına gelmez, çünkü toplumcu gerçekçilik öncelikle yapıcı ve aydınlatıcıdır.

3.5. AVNER ZİSS

Birçok toplumcu sanat kuramına göre toplumcu sanat yöntemi dışındaki sanat akımları burjuva sanatı, anti-realizm veya çöküş sanatı olarak adlandırılmıştır. Avner Ziss maddeci olmayan estetik kuramlarını idealist olarak tanımlar ve burjuva sanatının, idealist estetik kuramları ile desteklendiğini düşünür. İdealist estetik, sanatı gerçeklikten koparıp ayırır, sanatsal yaratıda yaşamın bir yansımasını değil de sanatçı beninin anlatımını, bilinçaltı derinliklerinin kavranması yada belli bir ideal (tanrısal) ilkenin somutlaştırılması görür. Buna göre sanat, gerçekçiliğin yeniden üretilmesi değil, sanatçının bir yaratisidir. Gerçeklik, sanatçı onu kavradığı ölçüde değil, tam tersine sanatçı ona yol açtığı ve onu meydana getirdiği için ortaya çıkar. Elbette Ziss bu görüşe karşı çıkar;

“Çağdaş sanatın antirealist ideologları sanatın yaşama göre bağımsız olduğunu ileri sürerek ilerici (en başta gerçekçi) sanata, onun yaratıcı gücüne, sanatçının toplumsal sorumluluğuna karşı çıkıyorlar.”(Ziss, 1984, 33)

Ziss’e göre her sanat aralıksız gerçekliği yansıtır. Fakat bu yansı doğru da olabilir, yanlış da. Ziss ‘absürd sanatın’ yabancılaşma kavramına yaklaşım biçimini inceler. Absürd tiyatronun ünlü temsilcisi Eugene İonesco’ya göre saçma; anlamsız, yaban bir dünyada yaşar insan, güçsüzdür ve yalnızdır. Dünya yabancıdır insana, insan da dünyaya yabancı. Üstelik söz konusu gerçeklik sınıflı toplumun insanlık dışı gerçekliği değil, herhangi bir gerçekliktir. Yabancılaşmanın bu somut dünyasında yaşayan insan değil, geneldeki insandır. Üzerinde durulan, bu bakış açısında, yabancılaşma, sınıflı toplumun özüyle ilgili olamaz, insani varlığın değişmez özünde yatar, bu yüzden ne yapılsa alt edilemez. Tonesco, dünyayı insancıl ilkeler temelinde dönüştürebilecek güçleri göremez, gerçekliğin tek yanlı tasarlanması, onu çarpıtmaktan başka bir işe yaramaz. Franz Kafica ve Albert Camus gibi yazarları da benzer bir biçimde eleştirmektedir. Ziss, bu yazarların burjuva toplumunun insanlık dışı koşullarını teşhis ettiğini fakat sanatçının görevinin sadece teşhis etmek olmaması gerektiğini söyler. Dolayısı ile Ziss bu ve benzeri anlayışlarda üretilen yapıtları, gerçekliğin bozuk ve çarpık bir yansıması olarak yorumlar.

Ziss, burjuva sanatını ki bunun içine sürrealizmi, dadaizmi, soyut sanatı, pop artı dahil etmektedir her zaman anti popüler olarak görür. Onun toplumcu gerçekçilikte olduğu gibi halkı aydınlatma, halkla bütünleşme gibi bir kaygısı yoktur ve belli bir zümrenin elinde bulunan sermayenin ekseninde şekillenmektedir. Fakat bunun yanında Brecht, Becher, Leger ve Picasso gibi birçok sanatçının burjuva eğilimlerine rağmen ilerici eserler ortaya koyduğunu kabul eder. Ayrıca Ziss, Suçkov gibi sanat tarihinin gerçekçilik tarihi ile özdeşleştirilmesine de karşı çıkmaktadır. Gerçekçiliğin her zaman var olmadığını, sanatın evriminde belli bir aşamada ortaya çıktığını, şayet klasisizm, romantizm gerçekçiliğin birer aşamaları olarak görülürse, bu eğilimlerin özünün, sanatsal özgüllüklerinin gün yüzüne çıkartılamayacağını düşünür. Toplumcu sanatta gerçekçilik, eski gerçekçilikten nitelikçe farklıdır. Yeni bir yaşamın kurulması yolunda yapıcı bir ilgi ile gelişir. Oysa eleştirel gerçekçilik döneminin gerçekliğinin, en başta da toplumsal adaletsizliğin yadsımasından esinlenir.

Bilimsel sosyalist görüş ve toplumcu gerçekçilik birbiri ile organik bir biçimde bağlıdır. Bu görüş, sanatçıya tarihsel ve toplumsal olanın anlamını öğretir, sanatçı üç gerçeği; şimdiki, geçmiş ve geleceği kavramak zorundadır. Toplumcu gerçekçi yazar Gorki, yaşamı devrimci gelişimi içinde sezip kavraması ve bu yönde tasarımılaması gerektiğini düşünür. Ama elbette bundan her sanat yapıtının toplumcu ve devrimci dönüşümleri doğrudan doğruya tasarımılamak zorunda olduğu sonucu çıkarılmamalıdır: *“Sanatta yansıtılan dünya; yaşamın kendisi kadar geniş ve sınırsızdır”*. (A.g.k., s.46)

Ziss, bir yandan toplumcu gerçekçiliği tanımlamaya gayret ederken bir yandan da onu bu denli tanımlanmasını sınırlandırmak olarak algılanmasından tedirgin olmaktadır. Reçetelerle toplumcu gerçekçi sanatın yaratılamayacağını, her şeyden önce toplumcu gerçekçiliğin zengin bir yaratma pratiği olduğunu göstermek ister. Bu alanda üretilmiş heykellerin, tabloların, senfonilerin, operaların, romanların, şiirlerin, tiyatroların derinlemesine incelenmesi gerektiğini ancak bu şekilde sağlam bir teorisinin oluşturulabileceğini ve ancak bu şekilde burjuva ideologlarının eleştirilerine karşı sağlam bir birikimle yanıt verilebileceğini söyler. Burjuva ideologları eleştirilerinde sürekli olarak toplumcu gerçekçiliğin sanatçının özgürlük alanını kısıtladığı ve onu tekdüze bir yaratım içine soktuğunu yinelerler. Ziss, buna en iyi yanıtın toplumcu sanatçıların çeşitliliği ve biçim zenginliği olduğunu söyler.

Edebiyat alanında A. Fadayev ile M.Solohov'un, C. Fedin ile İ. Ehrenburg'un, tiyatrodan Mayerhold, Stanislavski ile Tayrov'un, plastik sanatlarda M. Sarian ile P. Korin, S. Gerassimov ile P. Plastov, müzikte S. Prokofiev ile B. Asafiev ve daha nicelerinin arasındaki farklılıkların zenginliğinden bahseder.

“Toplumcu gerçekçilik bir yaratı yöntemidir. Tek bir üslup ya da her sanatçı için zorunlu olabilecek bir anlatım, tasarım araçlarının bir bütünü değildir.” (A.g.k., s.49)

Siyaset ahlak, felsefe ve sanat, toplumsal bilincin yakın akraba biçimleridir ve tüm bunlar aynı gerçekliğin farklı görünüşü ve yanlarını kavrar. Maddeci sanat kuramı, sanatsal incelemeleri bütünlüklü bir toplumsal çerçeve içinde gerçekleştirmiştir. Bu yüzden marksist ideoloji, marksist bir sanatın teorik ayağının yapılandırılması için çaba sarfetmektedir.

3.6. ERUST FİSCHER

Son olarak, diğer marksist kuramcılar tarafından revizyonist olarak eleştirilen ve maddeci sanat kuramının içeriğini boşalttığı iddia edilen ve ülkemizde de oldukça ilgi görmüş olan bir başka marksist kuramcı Ernst Fischer'in çalışmalarına değinelim. Fischer, Gorki'nin bulunduğu ve birçok marksist kuramcı tarafından benimsenmiş olan toplumcu gerçekçilik deyimini sıkça yanlış anlaşılmalara neden olduğu için 'toplumcu sanat' olarak kullanmaktadır. Çünkü gerçekçiliğin doğalcılıkla karıştırıldığını, toplumcu sanatın ise üsluptan ziyade toplumcu bir tutuma işaret ettiğini ve daha geniş bir perspektif sağladığını düşünmüştür.

Fischer'e göre toplumculuk, toplumcu gerçekçiliğin koyduğu bir takım ilkelerle sınırlandırılmaz. Toplumcu sanatçı, emekçi sınıfın tarihsel görüş açısını benimser ve büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik duyar. Fakat sanatta toplumculuğu daha fazla sınırlamak, sanatın marksist ideolojinin hizmetinde ve hatta emrinde olması gerektiği anlamına gelmemelidir.

Ziss'in veya Lukacs'ın dediği gibi gerçekliğin bozuk ve çarpıtılmış bir yansıması ile karşılaştığımız toplumcu olmayan, burjuva sanatçıların eserleri hakkında (sözgelimi Kalka, Camus, Beckett gibi yazarlar) Fischer daha farklı düşünmektedir. Bu günkü burjuva yazarlarının dünyayı anlamsız bulmaları, insanlar arasında gerçek ilişki

kurulamayacağı kanısında olmaları ve bu bunalımı yaşamaları gerçi sosyal koşullarla ilgilidir ve bu koşullarla değişmesi ile düzelebilir trajiğın ve saçmanın bazı unsurları insan tabiatından geldikleri için tamamı ile ortadan kaldırılamazlar. Bu yüzden çağdaş burjuva düzeninin büyük ölçüde sanat urun ü yaratacak güçte olduğunu düşünmektedir.

Fischer'e göre yeni gerçekleri açıklayabilmek için yeni anlatım biçimleri bulmak gereklidir. Toplumcu sanat, insanlığın kültürel mirasını sahiplenerek onun üzerinde yükselen yeni bir yapı olmalıdır.

“Bu sayede biçimiyle, çabasıyla, değişik akımlarıyla, geçmişteki her türlü sanattan daha zengin, daha korkusuz, daha tümü kapsayan bir sanat olacaktır.”(Fischer, 2005, s. 113)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

XX. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİ EĞİLİMLER

20.Yüzyıl heykel sanatı içersinde, toplumcu gerçekçilik alanında üretilmiş eserler değerlendirildiğinde, bu alana dahil edilebilir, birbirinden üslupsal ve anlayış olarak ayrılan bir çok sanatçının bulunduğu görülmektedir. Bu alandaki sanatsal çalışmalar, kimi zaman bir sanat akımı dahilinde, kimi zamansa herhangi bir akımdan bağımsız sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir.

4.1. FÜTÜRİZM VE KONSTRÜKTİVİZM

20.Yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkan ve etkileri ile sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan fütürizm'in, 1909'da İtalyan şair Marinetti tarafından kaleme alınan manifestosunda hızdan, makineleşen yaşamdan, eskiye ait tüm değerlerin reddedilmesi gerektiğinden, yeniye ve beklenilmeyene duyulan aşktan söz edilmektedir. Yüzyıl başında hızlı bir gelişme gösteren teknoloji, Fütürist sanatçılar için bir esin kaynağı oldu. Ardı ardına, her türlü sanat alanına ilişkin makaleler, bildiriler yayımlanıyor. Fütürist hareket alabildiğince keskinleşmekte, tutkulu bir biçimde makineleşmeyi ve dinamizmi överken bunun karşısında yer alan tüm kavramları reddedilmektedir. Müzeler yıkılmalı, geleneğe ait tüm biçimler ortadan kaldırılmalıdır. Marinetti, Fütürizm'i şöyle açıklamaktadır;

“Fütürizm'in ilkesi, büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlılığım tepeden tırnağa yenileştirmektir.”(Batur, 1999, s. 75)

Fütürizm, yeni sanatın olması gereken biçimsel anlayışım en ince detayına kadar sınırlandırıyor. Fütürist resmin, heykelin ve mimarinin hangi biçimleri kullanması gerektiğini belirlemekte dikey ve yatay biçimler yerine diagoneller, yumuşak ve grileşmiş renkler yerine parlak ve canlı renkler dik açı yerine dar açı, küp pramit gibi statik formlar yerine, dönen elips ve sarmal ve tüm dinamik formları kullanılması gerektiği ileri sürülmektedir. Fütüristlere göre ancak bu şekilde inşa edilen bir sanat, çağın sanatı olabilir, geleceğin dünyasını kurabilirdi.

Fütürizm, biçimsel anlamda kübizmin sağladığı yenilikçi olanakların etkisinde bir gelişme göstermiştir. Giacomo Balla, Carlo Cama, Luigi Russolo, Gino Severini gibi

sanatçılar kübizimde kullanılan portre, ölü-doğa gibi konular yerine hareket halindeki otomobili, motor yarışlarını, dansçıları tercih ettiler. Hareket ögesini, nesnelere kontur çizgilerini ritmik bir şekilde tekrarlayarak yansıtıyorlardı. Umberto Boccioni'nin, Fütürist heykelin simgesi haline gelen "Boşlukta Sürekliliğin Biricik Formu" adlı yapıtında, geometrik biçimler, hareket hissini uyandıracak bir biçimde kompozite edilmiştir (Resim-4).

İtalya'da ortaya çıkan fütürizmin saldırgan bildireleri ve bu bildirelerde yapılan savaş çağrıları dönemin faşist iktidarı ile özdeşleşmesine sebep olmuştur. İtalyan fütürizminin sözünü ettiği yeni dünyanın ilerici sanatını gerçekleştirme ideali, aynı zamanda Rusya'da da kendini göstermiş fakat fütürizm bu defa faşizme değil komünizme yönelmiştir.

"İtalyan fütüristlerinin yıkıcılığa varan öfkesi Rus fütüristlerinde görünmez. Rus fütüristleri çok daha akılcı ve yapıcı bir tutum içindeydiler." (Berger, 2007, s. 22)

Rusya'da bu dönemde sosyalist bir devrim yaşanmaktadır. Lenin ve Troçki'nin önderliğinde kurulan yeni Sovyetler Birliği henüz daha 'tek ülkede sosyalizm' politikasını izlemiyor ve henüz Sovyet rejimi baskıcı bir rejime dönüşmemiş, devrimci bir üretkenlik içindedir. Hedef tüm dünyada devrimdir, dolayısı ile sanatçıların özgürce üretebilmeleri için uygun koşullar mevcuttur. Sanatçılar ve edebiyatçılar yeni kurulmakta olan komünist dünya fikrinden aldıkları ilhamla coşkulu bir biçimde üretime yönelirken, içlerinden büyük bir çoğunluğu siyasal mücadelenin destekçisi olmuştur.

Rus fütürizminin en önemli ismi şair V. Mayakovski, geçmişle köklü bir hesaplaşmanın yeni sanata giden yolda bir zorunluluk olduğunu düşünüyordu. Yenilik konusunda ödün vermenin tehlikesinden söz ederek, sanatı sokakla, halkla birleştiren yepyeni bir sanatı inşa etmek istiyordu ve bu ancak geçmişin tüm belirlenimliliklerinden kurtularak olabilirdi.

"kültürel birikimden alınacak tek ders onu olduğu gibi/olduğu yerde bırakmaktır" (Batur, 1999, s. 105)

Aralarında D. Burliuk, A. Krutçeynkh, V. Hlebnikon ve V. Mayakovski gibi şairlerin bulunduğu sol fütüristler 1923-25 arası LEF (sol sanat cephesi) dergisini yayımladılar. LEF Rusya'da ortaya çıkan yenilikçi sanatın makalelerinin, bildirelerinin

ortak yayın organı haline geldi. Dönemin Repin, Gorki, Serov, Tolstoy gibi tanrılaştırılmış isimlerinden kurtulmak gerektiğini sıklıkla tekrarlayarak, her türlü otoriteye, geleneksel öğelere saldıran fütüristler, sanat etkinliğini, estetik alanının dışına taşımak istemektedirler.

“Ama şimdi, burjuvazinin yeryuvarlağı benzeri göbeği yok artık. Köhnelikleri devrimle silip süpürerek, sanatsal konstrüksiyonlar için zemini tertemiz ettik. Kanla yoğrulup betonlaşmış SSCB demir gibi ayakta. Büyük işlere girişmenin zamanıdır. Kendimize karşı benimsediğimiz tavrın ciddiyeti çalışmamamızın biricik sarsılmaz temelidir.” (A.g.k., s.167)

Konstrüktivizm, Rus fütürizmin in bir devamı niteliğinde plastik sanatlarda ve mimaride kendini göstermiştir. 1922’de genç sanat eleştirmeni Aleksi Gan, sanattaki yeni eğilimin ideolojisini anlattığı ‘konstrüktivizm’i yayımlamıştır. Konstrüktivistler, alışlageldik sanat formlarının dışına çıkarak, Eserlerinin hayatın içine dahil olacak bir anlayışta tasarlamakta, kendilerini yaşamı yeniden üretecek olan bir mühendis olarak görmekteler. Tüm yaşamın yüksek mühendisliği... ‘Komün Sanatı’ gazetesini kurdular, fabrikalara, tarlalara gidip yapıtlarını anlatmışlar, yapıtlarında biçimciliği tümenden reddederek, süs öğelerinden uzaklaşarak elden geldiğince sade biçimleri kullanmaya özen göstermişlerdir. Konstrüktivistler, üç temel kavram ile hareket ettiler. Tektonik; yeni bir biçimin yeni bir içerikle buluşması. Yapım; sürekli devingenlik içinde bulunan malzeme. Konstrüksiyon; yapım sürecinin kendisi. Hedefleri, bu yöntemler sayesinde yeni bir nesne biçimlendirme sistemi yaratmaktır.

Buna göre burjuva sanatı salt biçimin batağına saplanmış, içeriksiz boş bir biçimciliğe hapsolmuştur. Bir devrim gereklidir, bu güne değin süregelen biçimsel serüveni derinden sarsacak bir devrim. Sanatın kavranışından, üretimine değin bütünsel bir devrim ile yeni sanatın yeni içeriği, kendini konstrüktivizmde bulacaktır. V. Tatlin, N. Gabo, A. Pevsner ve Moholy-Nagy konstrüktivizm’in ileri gelen sanatçılarıdır. V.Tatlin konstrüktivizmin en yetkin projelerinden biri olan III. Enternasyonal Anıtını tasarlamıştır (Resim 5). Heykel ve mimarlığı birleştirerek konstrüktivist ideallerin bir simgesi olarak tasarlanmış bu yapıt, hiç bir zaman gerçekleştirilememiş, sadece proje aşamasında kalmıştır. 1920 yılında devrimin yıldönümü dolayısıyla anıtın maketi, Petrograd’da sergilendi. 1925 yılında, Paris Evrensel Sergisi’nde yeni bir maketi daha

sergilendi. İlk maketler günümüze ulaşmamıştır. Newyork'taki Empire State'in iki katı yüksekliğinde ve merkez biçimleri kendi eksenlerinde dönecek biçimde tasarlanan anıt, mekan algısını matematiksel bir ilişki içinde parçalara bölmüştür. Ahşap, metal, cam ve tel gibi farklı malzemeler kullanarak geometrik biçimli bir dizi rölyefler de üreten Tatlin, bu yapıtıyla heykel sanatına, karışık malzemenin kullanımı anlamında yeni açılımlar sağlamıştır.

Naum Gabo, 'Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon no:2' adlı eserinde naylon bir ip, birbirine geçen iki kavisli biçimi çerçeveyerek dışbükey ve içbükey kıvrımlardan oluşan üçboyutlu karmaşık bir strüktür yaratmıştır (Resim 6). Gabo bu heykeli ile alışılmadık bir inceliğe, şeffaflığa ve hafifliğe ulaşmıştır. Başı ve sonu olmayan yapıt, sonsuzluk hissi uyandırmaktadır. Uzayın sonsuz genişlemesini anlatan bu heykel, akımın önemli bir örneğidir. Sanatçı Rusya'yı 1922'de terketmiş, Berlin, Paris ve Amerika'da yaşamış, 1952'de Rotterdam'da mimari dev bir anıt gerçekleştirmiştir. Bir diğer konstrüktivist sanatçı olan Moholy-Nogy ışık ve rengin, biçim ve kütleyi sonsuz bir ortamda hareket ettirme gücünün arayışında, geometrik biçimi tüm süslemelerden arındırarak, uzay ve hacim arasındaki ilişkileri yansıtmayı amaçlamıştır.

Stalin döneminde, ülkenin resmi sanat anlayışı sosyalist gerçekçilik olarak belirlendikten sonra birçok konstrüktivist sanatçı başka ülkelerde çalışmalarına devam etmiş, dolayısı ile konstrüktivizmin devrimci sanat anlayışı ne yazık ki kısa bir süre içinde son bulmuştur.

4.2. STALİN DÖNEMİNDE SOSYALİST GERÇEKÇİLİK

Bolşevik Devriminin gerçekleşmesinden sonra, Sovyetler Birliği'nde Komünist Partisi bir süre, sanat alanında tek bir görüşün kabul edilmesini şart koşmamış ve fütürizm, konstrüktivizm gibi akımları hoşgörü ile karşılamıştır. Ne var ki durum zamanla değişmiş ve Stalin döneminde, parti sanat anlayışını kendi denetimine almak gereğini duymuştur. Jdanov'un başı çektiği bu girişimin sonucu sosyalist gerçekçilik diye adlandırılan bir sanat anlayışı saptanmış oldu. Rusya' da devletin resmi sanat görüşü sayılan 1930'larda ortaya çıkmış, 1934'de toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde saptanmıştır. Açılış konuşmasını Jdanov'un yaptığı toplantıda M.Gorki, NJ. Buharin, Karl Radek gibi düşünür ve yazarlar konuşmuş, sosyalist

gerçekçiliğin ne olduğu ve ne olmadığı üzerinde durmuş ve Sovyetlerdeki sanatçıların nasıl bir sanat anlayışı benimsemeleri gerektiğini açıklamışlardır.

Sosyalist ideolojinin değerlerini yansıttak devrimci kahramanların sanat eserlerinde konu edinilmesi, hedefleri arasında olan sosyalist gerçekçilik, resim ve heykel sanatlarını kuru bir propaganda aracına dönüştürmüştür. Yüzyıl başındaki devrimci sanatın ilerleyişi birdenbire kesintiye uğramış, diğer bütün alanlara olduğu gibi sanat alanına da büyük bir baskı uygulanmıştır. Dolayısıyla heykel sanatı, büyük oranda anıt yapımına yönelmiş ve özgün işlerin ortaya çıkması engellenmiştir.

Stalin döneminde uygulanan baskıcı sosyalist gerçekçilik, sosyalist ideolojiye de, sosyalist sanata da büyük oranda zarar vermiştir. Bu durumu kendi lehine dönüştüren kapitalist ülkelerin, sosyalizmi karalama politikalarıyla, Stalin dönemini sıkça gündeme getirmelerini ve kitleleri anti-sovyetik, dolayısıyla anti-sosyalist yönde etkilemelerini sağlamıştır. Stalin dönemi, sosyalizmin ne yazık ki baskıcı bir rejimle, sosyalist sanatın da kuru propagandacı bir anlayışla özdeşleşmesine neden olmuştur.

4.3. ALMAN EKSPRESYONİZMİ

20. yüzyıl başında 2. Wilhelm Almanya'sında gelişmekte olan sanayi, zenginleşen bir burjuvaziyi olduğu kadar, işçi sınıfı için büyük bir sefalet ortamını da beraberinde getirmiştir. Parlamentoda en güçlü durumda bulunan Sosyal Demokrat Parti, işçi sınıfının çıkarlarını gözetmesine karşın ilerleyen dönemde politik çizgisini değiştirir ve 1914 tarihinde emperyalist Almanya'nın 1.Dünya Savaşına katılmasına engel olamaz. 1918 yılına değin sürecek olan savaştan mağlup olarak çıkacak olan Almanya için savaş büyük bir felaket dönemi olacaktır. Savaş sonrasında ortaya çıkacak olan Rosa Luxemburg'un da içinde bulunduğu sosyalist hareketler kanlı bir şekilde bastırılacak ve 1933 yılında faşizm, Hitler' in iktidar olmasıyla kendini gösterecektir.

İşte böylesine sancılı bir dönemin sanatsal alana yansıması ekspresyonizmle olmuştur. Almanya'da sosyalist ideolojinin giderek yaygınlaştığı bu dönemde Alman ekspresyonistleri Rusya'da meydana gelen Sovyet devrimini coşkuyla karşılamışlar, Tutkulu bir enerji ile ruhsal olanın dışavurumunu hedefleyen ekspresyonist sanatçılar yerleşik ve geleneksel olan ordu, okul, akedemi, ataerkil aile sistemi gibi tüm yapıların karşısında durmuşlardır. Toplumsal yaşamın dışına itilmiş yoksulların, akıl hastalarının, sokak kadınlarının, ezilmişlerin yanında yer almışlardır. İzlenimciliği ve doğalcılığı da

reddeden ekspresyonistler, nesnel olam sanatçının imgeleminde olduğu biçimiyle sınırsız bir özgürlükle aktarmanın gerçekliği yakalamak olduğunu düşünmektedirler. Dolayısıyla ifadeyi güçlendirmek amacı ile doğayı dilediklerince deforme etmekle ve bunu şiddetli bir biçimde yansıtmayı tercih ediyorlardı.

1905'te Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff Pechstein, O. Mueller ve Nolde, Die Brücke (Cöprü) topluluğunda bir araya geldiler. Bu sanatçılar Afrika heykel sanatına ilgi duymuşlar ve buradan esinlenerek geleneksel heykel anlayışına karşı bir cevap aramışlardır. Heckel 1906 yılında ahşap heykeller yontmaya başlamış, doğaçlama bir metodla çalışarak, ruhsal enerjisini ancak bu yöntemle aktarabileceğine inanmış, bu yüzden bir maketle hareket etmeyi reddedmiştir. Çalışmalarını bitirdiğinde ise skarpela izlerini ve tomruğa ait bazı bölümleri olduğu gibi bırakarak, böylece doğanın sanat üzerindeki zaferini ve sanatının enerjisini göstermiş olmuştur. 1906 tarihli "Yıkılan kadın" ve 1912 tarihli "Çenesini tutan kadın" isimli yontularında bu anlayışı güçlü bir biçimde hissedilmektedir.

Heckel'in 1906 yılında Belçikalı heykeltıraş George Minne'ye gruba katılmasını teklif ettiği mektubu ile birlikte Minne'nin brücke sanatçıları ile ilişkileri yoğunlaşmıştır. Folkwang Müzesi'nin girişinde yer alan "Diz Çökmüş Gençlik" isimli heykel grubu Minne'nin sanatının yetkin örneklerinden birisidir (Resim 7). Bu eser, aynı figürün beş farklı açıda konumlandırılması ile oluşturulan etkili bir mistisizmi yansıtmaktadır.

Grubun diğer önemli bir sanatçısı olan Kichner' in eserlerinde de benzer bir üslup hâkimdir. Eserlerinde kaba bir işçilik ve kalın siyah dekorasyon birarada yer alır. Primitif öğeleri kullanan Kischner, yine skarpela izlerinde ve yarım bırakılmışlık hissinde ısrarlıdır. Sanatçının 1913 yılında gerçekleştirdiği "Erna'nın başı", 1914 tarihli "Ayakta duran çıplak ve Ayağını kaldırmış dansçı" adlı yontuları Kichner' in sanatının karakteristik öğelerinin bulunduğu eserlerindedir. Ayrıca 1893-1927 yılları arasında İsviçre' de yaşamış bir Alman ressam ve heykeltıraş olan Hermann Sherer, ekspresyonizmin önemli isimlerinden biri olarak öne çıkarmıştır. Heykel çalışmalarında genellikle birden fazla figürü bir kompozisyon içerisinde kurgulanmış ve malzemenin dokusunu koruyacak bir biçimde renklendirmiştir. 1914 tarihli "Ölüye Ağıt" Alman ekspresyonist heykelinin yetkin bir örneği olarak kabul görmektedir. (Resim 8).

Brucke sanatçılarının malzemeyi kullanım biçimi nedeniyle özellikle heykel alanında benzer bir üslubun oluşmasına neden olmuştur. Fakat bir diğer Alman ekspresyonisti olan Ernst Barlach'ın eserlerinde Brucke'nin üslupsal dilinden daha farklı bir yaklaşımı görmekteyiz. Barlach'ın eğitimi doğalcılığın baskın olduğu bir döneme rastlamıştır. 1870 yılında Wedel'de doğan sanatçı, Dresden Sanat Akademisinde başladığı eğitimine sonradan Paris'te Akademi Julian'da devam etmiştir. Burada Rodin'in eserlerinden etkilenen Barlach'ın esas değişim ve kendini oluşturma süreci 1906 yılında Rusya'ya yaptığı bir seyahat sonrasında ortaya çıkmıştır. Burada yaptığı gözlemler, heykellerine seçtiği konularda belirleyici olmuştur. Savaş öncesi dönemde gerçekleştirdiği "dilenci", yapayalnız olan" gibi eserlerinde Barlach'ın özgün figüratif anlayışı gözlemlenmektedir (Resim 9-10). Sanatçının, kapitalizmin insan yaşamına getirdiği olumsuzlukları aktarabilmek amacı ile karakterize ettiği figürlerinde, ezilmiş ve çaresiz insanların dramı işlenmiştir. Barlach, biçimsel dilini oluştururken doğalcılıktan kaçınmış ve ortaçağ gotik kültür mirasından esinlenerek, amsal ve mistik bir anlayış geliştirmiştir. Brucke grubu sanatçılarından farklı olarak Barlach kil model, alçı döküm gibi ara çalışmalara karşı çıkmamış, hatta bu metodu özellikle kullanmıştır. Titizlikle işlediği heykellerinde genellikle acı, kötümserlik, düş kurma, iç dünyaya kaçış ve ölüm gibi temalar tercih edilmiştir. Sanatçının 1. Dünya Savaşı'nda ölenlerin anısına yaptığı "Güstrow Anıtı" Nazi yönetiminin baskıları yarın den yerinden kaldırılmış fakat gizlice kalıbı alınmıştı (Resim 11). Savaştan sonra bu kalıptan iki adet dökülmüş biri Köln'de biri de Güstrow'da sergilenmiş ve bu sayede günümüze ulaşabilmiştir. 1934 yılında Ernst Barlach'ın yönetim tarafından ölüm fermanı ilan edildi. Eserleri yerlerinden kaldırıldı ve 400'den fazla eseri dejenere sanat olarak adlandırıldı, koleksiyonlardan toplatılan yapıtlarına sergileme yasağı konuldu.

Çalışmalarında toplumcu öğelerinin öne çıktığı bir diğer Alman sanatçı da, ressam ve heykeltıraş Kathe Kollwitz'dir. 1867-1944 yılları arasında yaşayan Kollwitz her ne kadar grafik çalışmaları ile tanınıyor olsa da, heykel alanında da önemli eserler ortaya koymuştur.

Kollwitz'in eserleri, sömürülen ve her türlü sosyal haktan mahrum yaşayan alt tabaka insanlarını yansıtarak toplumsal koşulları gözönüne sermenin ötesinde toplumsal bir değişime de katkıda bulunmak istemiştir. I. Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılan oğlunun ölmesi, hayatım savaş karşıtı bir mücadeleye adanmasına sebep olmuştur. Hatta

oğlunun ölümünden sonra Belçika’ da Roggevelde askeri mezarlığına konulmak üzere “Yas Tutan Anne-Baba” adında bir heykel tasarlayan sanatçının bu eseri 17 yıl sonra 1932’de yerine yerleştirilmiştir (Resim 12). Bir çok kuruluşlara, gazetelere yoksulluk, barış temalı çizimler yapan, afişler hazırlayan sanatçı sosyalist bir düzenden yana olmasına rağmen Komünist Parti’ye katılması için yapılan çağrılara olumsuz yönde yanıtlar vermiştir. Sanatının partiler üstü kalmasını isteyen sanatçının 1919’ da öldürülen sosyal demokrat lider Karl Liebknecht’ in anısına yaptığı çizimler, savaş sonrası dönemine ait çalışmalarında önemli bir yer tutar. 1935 tarihli “Onun elindeki barışta dinlenmek” ve 1938 tarihli “Feryat” adlı rölyef çalışmalarındaki yoğun duygusal tema, sanatçının güçlü üslubunu, heykel alanına da başarılı bir biçimde yansıttığını göstermektedir (Resim 13-14). 1936 tarihli “Pieta” ,1937 tarihli “Turm Der Mutter” ve “Evli Asker” adlı heykelleri sanatçının diğer çalışmaları arasında önemli bir yer almaktadır. (Resim 15).

Bu yasaklı dönemin baskılarına maruz kalan bir diğer önemli Alman sanatçı, ülkemizde de heykel eğitimi vermiş olan Rudolf Belling’tir. 1910’lu yıllarda Archipenko’nun etkisi altına giren sanatçı doğalcılıktan uzaklaşmış ve kübist eğilimli işler üretmeye başlamıştır. 1916 yılma ait “dansçı” adlı çalışmasında bu etki hissedilmektedir. Sanatçı bir dönem dadacılarla da yakınlık kurmuş ve “Mart Şehitleri” adlı anıtını bu etkide gerçekleştirmiştir. 1921 Berlin Üniversitesi çalışanları arasında, savaşta ölenlerin anısına yapılan bu anıt, sonrası tahrip edilmiş, günümüze ulaşamamıştır. Belling, bir dönem konstrüktivistlerin arasında da yer almıştır ve 1923 tarihli “baş” adlı eseri konstrüktivist eğilimin bir ürünüdür.

4.4. DOĞU AVRUPA’DA TOPLUMCU HEYKEL SANATI

Doğu Avrupa ülkelerinde toplumcu anlayışı benimseyen ve bu yönde üretimde bulunan birçok heykeltraş görülmektedir.

Jan Stursa, modern Çek heykelinin kurucuları arasında önemli bir yere sahiptir. 1880-1925 yılları arasında Prag’ da yaşamış olan sanatçı, eğitimini dönemin anıt heykellerine imzasını atan Josef Myslbek’in yanında tamamlayan Stursa’nın ilk dönem arayışlarına “banyo öncesi” ve “melankolik kız” adlı çalışmaları örnek gösterilebilir. Özellikle büstleri, onun çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Stursa, gençlik döneminde yeni denemelerin peşindedir ve kübizmden etkilenmişti. 1. Dünya

Savaşı'nın yarattığı büyük trajedinin izleri Stursa'nın heykellerinde görülmektedir. Bu döneme ait en ünlü eseri 1919 tarihli "Yaralı" adlı çalışmasıdır (Resim 16). Yine sanatçının savaş temalı önemli bir eseri olan "Carpathian'da defin" heykeli Stursa'nın Carpathian'daki savaş alanına ait bir fotoğraftan esinlenmesi ile ortaya çıkmıştır (Resim 17). Bu çalışmasında kübizmin geometrik etkileri açıkça görülmektedir.

Yine bu dönem Avrupa'da toplumcu heykel sanatına önemli bir katkıda bulunan Bokros Birman, 1889-1965 yılları arasında yaşamış bir Macar heykeltıraştır. Çalışmalarında genellikle yoksulluk, emek, savaş ve ruhsal çöküş gibi temaları konu edinen Bokros, eğitim dönemi içerisinde Paris'e seyahatlerde bulunmuş ve modern heykel sanatının gelişmelerini yakından takip etme fırsatı bulmuştur. Bu dönem karşılaştığı ekspresyonist sanatçılar, onun sanatsal çizgisini belirlemede önemli bir yer tutmaktadır. 1926'dan 1932'ye kadar Bartislava'da çoğunlukla portreler ve heykelcikler üzerinde çalışan sanatçının, 1948'de Paris'te, 1952'de Budapeşte'de sergilenen işleri büyük bir ilgi uyandırmıştır. Antik Yunan ve Rönesans'ın güzellik idealini, erken 20.yüzyıl heykel sanatının biçimsel anlayışı ile birleştirmeyi ve 2.Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya çıkan toplumsal trajedinin birey üzerindeki yansımaları aktarmayı hedefleyen Bokros, Macar dışavurumcu sanatının en önemli isimleri arasında anılmaktadır. 1932'de gerçekleştirdiği ilk dönem çalışmalarından "Yaratış" adlı heykelinde henüz natüralist etkilerin devam ettiği, 1942'de "Yaralı Asker" ve 1944'de "Güneşe Bakan Madenci", 1946'da "Gyorgy Dozsa" adlı çalışmalarında ise yeni biçimsel arayışların izleri görülmektedir (Resim 18-19-20). 1957 tarihli "İşçi Çocuk" ve 1960 tarihli "Düşünme" adlı heykelleri, sanatçının son dönem çalışmaları arasındadır.(Resim 21-22).

1905-1945 yılları arasında yaşamış bir diğer Macar heykeltıraş Laszlo Meszaro geometrik soyutlamacı bir anlayış ekseninde yine toplumsal konulara değinen eserler ortaya koymuştur. 1933 tarihli "Düşünen Yaşlı Kadın" ve 1934 tarihli "Özgürlük" adlı çalışmalarında, antik mısır sanatının durağan biçimsel anlayışının etkileri görülmektedir (Resim 23-24).

1923 doğumlu olan Avusturyalı ressam ve heykeltıraş Alfred Hrdlicka yine eserlerinde savaş, şiddet, faşizm gibi temalarla öne çıkan sanatçılar arasındadır. 1946-1952 yılları arasında Viyana Sanat Akademisi'nde eğitimini tamamlayan Hrdlicka,

seramik, bronz ve mermer gibi malzemelerle çalışmış ve insan figürü üzerinde çeşitli soyutlama arayışlarını özgün bir anlayışa dönüştürmeyi başarmıştır. Michealengelo ve Rodin'in etkilerinin güçlü bir biçimde hissedildiği eserlerinde, ıstırap içindeki insan bedenini ve onun gerçekliğini yansıtmayı hedefler. Avusturya Komünist Partisi aktif üyeliğine de katılmış olan sanatçının 1957 tarihli “torso” 1965 tarihli “asılı beden” 1988 tarihli “Anti-Faşizm Anıtı” önemli eserleri arasındadır. (Resim 25-26-27).

4.5. TÜRKİYE'DE HEYKEL SANATI ALANINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİ EĞİLİMLER

Cumhuriyet dönemi heykel sanatına, toplumcu gerçekçilik penceresinden bakıldığında bu alanda birçok sanatçının yoksulluk, ölüm, savaş gibi temaları eleştirel bir bakış açısı ile ele aldıkları eserleri ile karşılaşmaktayız.

İlk olarak Cumhuriyet döneminin üçüncü kuşağının önemli isimlerinden olan ve aynı zamanda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapmış olan Şadi Çalık'ın 1970 tarihli “Vietnam” heykeli bu alanda değerli bir eser olarak örnek gösterilebilir. (Resim 28). Sanatçı bu eserinde figüratif bir anlatım yolunu seçmiş fakat natüralizmden uzaklaşarak, salt ifadenin üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçının heykel için tercih ettiği Vietnam isminin savaşa yaptığı gönderme, eserin dramatik yapısına eklenen yeni bir okuma olanağı sağlamaktadır.

Yine aynı kuşağın bir diğer önemli ismi Kuzgun Acar'ın toplumsal duyarlılığı ön planda tuttuğunu ve sanatsal çalışmalarına esin olan ana unsurun toplumsal konular olduğunu söyleyebiliriz. 1953 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini tamamlayan sanatçının özgün yapıtları bugün Türk heykel sanatının köşe taşları arasında önemli bir yer tutar. Non-figüratif bir anlayışı benimseyen sanatçı, çivilerle, kafes telleri ile oluşturduğu kompozisyonlar ile başarılı sonuçlara ulaşmış, metal heykelleri, rölyefleri, mask çalışmaları ve ahşap yontuları ile zengin bir çeşitlilikte eserler ortaya koymuştur. Aktif siyasal çalışmaların içinde yer alan sanatçı, sokak tiyatroları, protesto yürüyüşleri için masklar tasarlamış ve sokaktaki adamın, yoksulluğun, emekçi sınıfın onun sanatı için esin kaynağı olduğunu sıkça dile getirmiştir. 1974 yılında Birleşik Metal İş Sendikası Kemal Türkler Dinlenme ve Eğitim Tesisi için tasarlamış olduğu rölyefinde çarkları, zincirleri ve çeşitli makine parçalarını kullanarak insan figürleri oluşturmuş, emek ve sanayi arasındaki ilişkiyi ortaya

koymuştur. Bir çalışmasında, sanayi ve insan ilişkisini konu edinen sanatçı Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimini tamamlayan Metin Ekiz, 1975 yılında 1973 tarihli “endüstri ve insan” adlı çalışmasında makine parçalarını anımsatan formların arasındaki sıkışan insanlar göze çarpar.

1939 Hatay doğumlu olan ve halen İstanbul’ da çalışmalarına devam etmekte olan Mehmet Aksoy toplumsal temaları işleyen eserler ortaya koymuştur. 1970 yılında İ.D.G.S.A’de eğitimini tamamlayan Aksoy’un ilk dönem işleri arasında bulunan “1 Mayıs” , “Nazım Hikmet Hapiste”, “Anlamak” ,“Böyle Gelmiş Böyle Gitmez” adlı çalışmaları direniş ve yoksulluk temalarını toplumcu bir anlayışta ortaya koymaktadır. (Resim 29-30).

Rahmi Aksungur yapıtlarında uygun olarak değişik malzemeleri kullanmış, fakat ahşap malzemeyi diğerlerine göre daha fazla tercih etmiş, heykellerinin yanı sıra anıt heykelleriyle de tanınan, günümüz Türk heykeltçileri arasında önemli bir sanatçımızdır.

Aksungur un yapıtlarında ifade açısından bir bütünlük söz konusudur. Boyut farklılığı bu bütünlüğü etkilemez. Negatif-pozitif, kütle-mekan ilişkilerinin etkileşimi, malzemenin üslupsal olanakları ve kütledeki yoğun enerji ve gerilimlerin yarattığı bir iç dinamizm sezilir.

Gerçekten de Aksungur’un tüm sanat yaşamı incelendiği zaman kendisinin hareket kavramına verdiği önem göze çarpılmaktadır. Bu kavramı elle tutulur gözle görülür kılmak için her türlü malzemeyi kullanmıştır. Ancak burada göz ardı edilmemesi gereken bir nokta onun için malzemenin tasarımı meydana getirmemesi, ancak iyi bir tasarımın oluşmasına katkıda bulunan bir araç olmasıdır. Sanat yaşamı boyunca “izleyiciyi bedensel kalıbından sıyrarak, evrende bir zerre olduğunu nasıl hissettiirebilirim” sorusuna cevap arayan sanatçı, bu sorudan yola çıkarak kişiyi fiziksel ölçüğünden bağımsızlaştırarak onu heykelin iç mekanın da tinsel bir gezintiye çıkarmak amacını gütmüştür. Bu sebeple sanatçının mekan kavramına da verdiği ayrı bir önem vardır. Ona göre Heykel’ de mekan, kütlelerin kendisi veya kuşattığı alan değil, kütlelerin çekim alanının sınırlarıdır. Bu sınırları her birey kendisi için belirler. Bu alan bireyi eğler, bükler, hatta yönlendirir. Heykelin yarattığı çekim alanının elbette yalnızca fiziksel sınırlar değil aynı zamanda tinsel, yalnızca izleyicinin hissedebileceği sınırlar zaten Aksungur, Heykelde iki tip mekan olduğunu savunmaktadır. Buna göre ilk olarak

kütlenin boşluğu kuşatarak veya iç basınçla dışa zorlayarak atmosferi yırtan, çevresine yada içinde oluşturduğu, gezinebilen, elle tutulabilen gerçek fiziksel mekan vardır. Ancak ikinci ve daha önemli olan diğer mekan ise, insan gövdesinin kavrama ölçülerinin ve tinsel değerinin yarattığı öznel mekandır. Aksungur bunu bireyin kendi ölçülerine göre idealize ettiği mekan, kısaca K.O.İ.M olarak adlandırılmaktadır. İşte Aksungur'un asıl uğraşısı bu öznel, bir başka deyişle tinsel mekanı yaratmaktır. Bu şekilde izleyici ile Heykel arasında bir bağ kurmaya, izleyiciyi heykele katmaya çalışan sanatçı eserlerinde kişide çeşitli çağrışımlar uyandırabilecek imgeler kullanır. Bu imgeler yardımıyla kişinin belleği yoklanır, bu üç boyutlu dünyanın anlamını, mekan içerisindeki konumunu sorgulaması istenir. Dolayısıyla izleyicinin belleği harekete geçirilir. Yapıt ile izleyiciyi bir düzlemde buluşturan, etkileşimlerini en üst düzeye çıkaran bu anlayış doğrultusunda psikolojik bir mekan tasarımını gerçekleştirmeye çalıştığından bahsedebiliriz. (Gürsel, 1994).

1921'de Edirne'de doğan İlhan Koman, Edirne Lisesini bitirdikten sonra 1941 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinin Resim Bölümüne kaydoldu.

1942 yılında Heykel Bölümüne nakletti ve Prof. Belling'in öğrencisi oldu. 1946 yılında mezun oldu ve açılan Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitti. 1947'den 1950'ye kadar Paris'te çalıştı ve 1951 yılında yurda dönerek Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümüne asistan oldu. 4.10.1957de Maden atölyesi öğretmeni oldu. 31.1.1959da Akademiden ve Türkiye'den ayrılarak İsveç'e gitti ve yerleşti. 1967 yılında Stockholm uygulamalı Sanatlar Yüksek Okuluna öğretim üyesi olarak kabul edildi.

İlhan Koman, daha Akademideki öğrencilik yıllarında yetişme ve yenileşme çabası ile dikkat çekmiştir. Paris'teki çalışmalarında ise, kısa zamanda çağın anlayışı paraleline girebilmiş, o plânda kalabilmek için de, sonunda mesleğini gereği gibi uygulama olanağı bulabileceğine inandığı İsveç'e göç etmiştir.

Genellikle sanatın bütün kollarına ve tekniğe karşı ilgili ve elinden çok iş gelen becerikli bir kişidir.

1951 ile 1958 yılları arasında bir taraftan sanat çalışmalarını sürdürürken diğer taraftan Sadi Çalık ve Sadi Oziş' le ortak olarak açtıkları madenî mobilya atölyesinde yeterli para kazanamadıysa da oldukça ilginç çalışmalar yapmıştır.

İlhan Koman, hiç kuşkusuz, Türk heykeltıraşları arasında, sanat çalışmaları en yoğun olan ve ancak Avrupa'da örneğine rastlanabilecek bir sanatçı hayatını sürdürebilen tek örnektir.

Özellikle İsveç'e yerleştikten sonra batı sanat kervanına tam bir uyum ve yetenekle katılabilmiş, hatta orada kendisine iyi bir yer sağlayabilmiştir.

1975 yılından buyana Paris'te yaşamakta olan Osman Dinç, insan ve doğal materyaller ilişkisini vurgulayan, sanat nesnesi dışında başka işleri olmayan minimalist heykelleri ile tanınır.

Sanatçının hiçbir dönemde tarihlenmeyen tüm zamanları kapsayan heykelleri Yer Demir Gök Bakır. Ilıman Dağı efsanesi gibi adlarıyla inançların ve efsanelerin izlerini taşıdığı kadar, tarih öncesinin ilkel araç ve heykellerini de anımsatır.

Dinç'in yapıtlarında malzemenin özelliklerini ve anlatımsız yalın bir dilin günlük hayatta örneklerini göremeyeceğimiz biçim ve nesnelere kullanıldığını görürüz.

Fransız vatandaşı Türk sanatçısı olan, Sarkis, savaş ve bellek olgularını ele alan diziler halinde geliştirdiği ve bir bütünün parçaları olarak tasarladığı işleriyle tanınmaktadır.

Avrupa da yaşayan sanatçı sanatının ilgi alanına giren savaş ve bellek olguları çerçevesinde uygulayarak, bir sergisinde kendi sesiyle okuduğu Mitler. Himmler.Goebbels gibi adların banttan yayımlayarak izleyicilere sunmuş "Silah Metali" adım verdiği bir sergisinde de Mussoli'nin sesinin olduğu on iki plak'lık koleksiyonun kavdım zımparayla silinmesi sırasında çıkan sesleri yine aynı şekilde salona iletmış ve 1980 yılına değin Kavramsal Sanat kapsamında yapıtlar üretmiştir.

Türk heykeltıraş ve oymabaskı sanatçısı olan, Ali Osman Germaner, Mitolojik kaynaklı, fantastik nitelikli varlıkları işlediği heykel, kabartma ve ipek baskılarıyla tanınır.

1949-57 yılları arasında öğrenim gördüğü Güzel Sanatlar Akademisi (M.S.Ü) Heykel Bölümünde önce Belling" in ardından da Zühtü MÜRİTOĞLU ve Ali Hadi bara "nın öğrencisi olmuştur.ilk kez 1960'ta Fransız Hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitmiş burada çeşitli sanatçılarla çalışmış ve 1965 de Türkiye'ye dönmüştür.

Öğrenciliği sırasında atölye hocalarının etkisiyle Soyut Sanat'a yönelen Germaner araştırmacı kişiliği ile daha bu yıllarda sanatını sağlam temeller üzerine oturtmuştur.

Germaner 'in yapıtlarında Orta Amerika mitoloji ve sanatını anımsatan canavar başlı insan vücutlu fantastik varlıklar görülür. Germaner kimi yerde at. Kimi yerde ejder yılan yada kuş haslarını çağrıştıran bu varlıkları hem baskı desenlerinde, hem de kabartmalarında belirli bir /aman ve mekana bağlı kalmadan, çoğu kez geçmişe gönderme yaparak işlemiştir. Germaner ürkütücü, saldırgan.yaralayıcı olduğu kadar insancıl da olan bu varlıkları düşsel bir dünya olarak ele almış ve kendi özgün dilinin aracı olarak kullanmıştır.Ahşap pişmiş toprak, tunç ve bakır gibi geleneksel malzemeleri kullanmıştır.

Asıl eğilimini fantastik figürlere bağlı tutan Germaner' in bazı mimari yapılara uygulanan rölyef çalışmaları dışında çok sayıda sergi etkinlikleri olmuştur. Heykelde en yalın soyut biçimlendirme çabalarıyla mermer kütlelerini de işlemiştir.

Serhat Kiraz, birey-dünya-evren üçlemesini, sanat, bilim ve felsefi açılarından yorumlayan ve gerçeklik olgusunu, zihinsel düzlemde akılcı çözümlerle irdeleyen yerleştirilmeleri ile tanınır.

1984 sonrası katıldığı toplu sergilerde ve özellikle 1984-94 arasında gerçekleştirdiği kişisel sergilerinde gerçeklik olgusu çerçevesinde odaklanan çözümlemelere dönüştürmüştür. Sanatı hiçbir zaman bilim ve felsefeden soyutlamayan sanatçının, bütün kuralları ve öğretici kalıplarını kuşkuyla karıştıran sanatın kendi özgün mantığını belirlemek koşuluyla düşünce ve bilimle özde kılan bir tavır takınmıştır.

Kiraz'ın yapıtları düşünsel bağlamda bir çok kavramı iç içe sorgulayan görüntüde yalın, ancak içerik olarak girift bir yapıdadırlar.



Resim 4.1. Jacques-Louis David: Horace Kardeşlerin Yemini (1784)



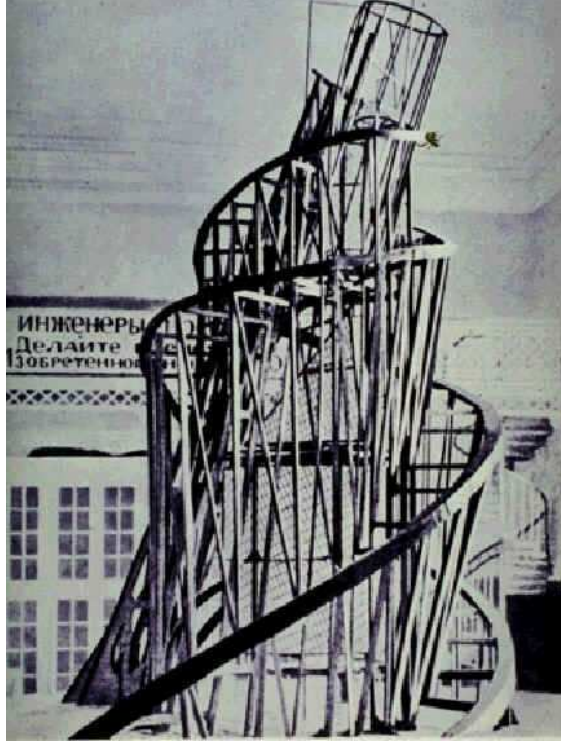
Resim 4.2. Theodore Gericault, " Medusa'nın Salı", 1819



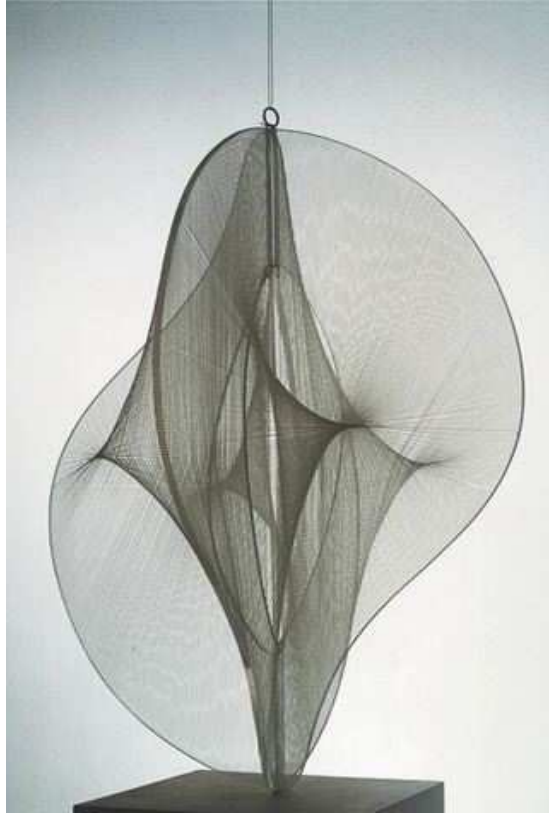
Resim 4.3. Gustave Courbet, "Taş Kırıcıları" 1859



Resim 4.4. Umberto Boccini, "Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Formu", 1913



Resim 4.5. Tatlin ,”Enternasyonel Anıtı “,1920



Resim 4.6. Naum Gabo, “Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon “



Resim 4.7. George Minne:," Diz Çökmüş Gençlik", 1898



Resim 4.8. Hermann Sherer, " Ölüye Ağıt", 1914



Resim 4.9. Ernst Barlach, "Dilenci", 1912



Resim 4.10. Ernst Barlach, "Yapayalnız Olan", 1912



Resim 4.11. Gustrow , “Güstrow Anıtı”, 1911



Resim 4.12. Kathe Kollwitz, “Yas Tutan Anne, Baba”, 1932



Resim 4.13. Kathe Kollwitz, "Feryat", 1938



Resim 4.14. Michelangelo , "Pieta " , 1498-1499



Resim 4.15. Käthe Kollwitz, Evli Asker "Turm Der Mütter" 1933-39



Resim 4.16. Bokas Birman, "Yaralı Asker" , 1942



Resim 4.17. Borkos Birman, "İşçi Çocuk", 1957



Resim 4.18. Borkos Birman, "Güneşe Bakan Madenci", 1944



Resim 4.19. Bokros Birman, "Lajos", 1929



Resim 4.20. Bokros Lajos



Resim 4.21. Borkos Birman, “Groggy Dozsa”, 1946



Resim 4.22. Borkos Birman, “Groggy Dozsa”, 1946



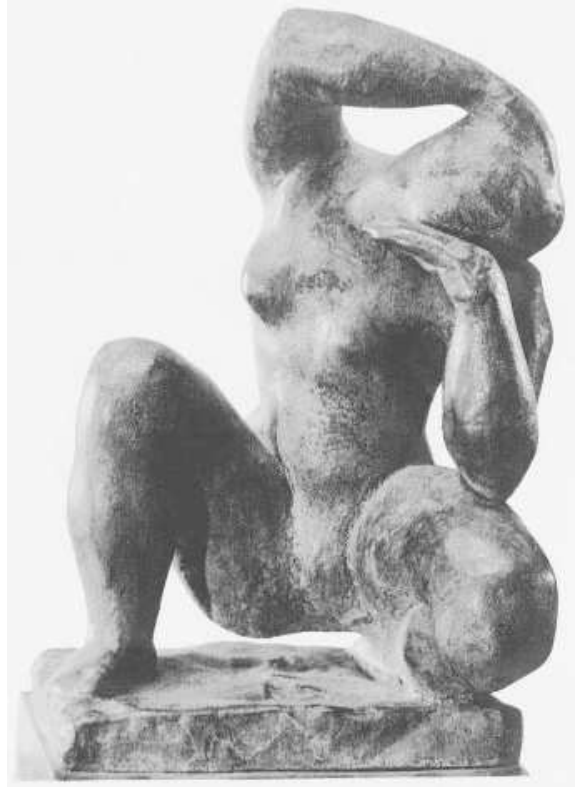
Resim 4.23. Borkos Birman, “İşçi Çocuk”, 1957



Resim 4.24. Bokros Lajos, “Özgürlük”, 1946



Resim 4.25. Jan Stursa, “Yaralı”, 1919



Resim 4.26. Bokros Lajos, “Düşünen Yaşlı Kadın”, 1940



Resim 4.27. Alfred Hrdlicka, “Anti Faşizm Anıtı”, 1988



Resim 4.28. Alfred Hrdlicka, “Asılı Beden”, 1965



Resim 4.29. Alfred Hrdlicka "Torso", 1957



Resim 4.30. Sadi Çalık, "Vietnam", 1970



Resim 4.31. Jan Stursa; "Carpathian'da Defin", 1920



Resim 4.32. Mehmet Aksoy, "Nazım Hikmet"

BEŞİNCİ BÖLÜM
SOSYAL YAŞAMIN ÇALIŞMALARIM ÜZERİNDEKİ ETKİSİ



Resim 5.33. Erhan Karadağ, “İnsanoğlu”, 2009

5.1. İNSANOĞLU

Bu çalışma andezit taşından yapılmıştır. Konu olarak insan figürü seçilmiş, figür stilize edilerek yeniden biçimlendirilmiştir. Birbirlerine paralel olarak uygulanan kontrolsüz dokular, delinerek açılan boşluklar ile anlamlandırılıp sonuçlandırılmıştır.

Çalışmanın sert yüzeyini estetik bir yaklaşımla biçimlendirme kaygısı, boşlukların kullanılmasında etkili olmuş, boşlukların çalışmaya, modern bir düşünce anlayışı çerçevesinde uygunluğu benimsenmiş ve uygulanmıştır.

Yapıtın insan figüründen soyutlanmış biçimi, insan doğasının cansız bir doğal durumla yakınlığına gönderme yapmaktadır.



Resim 5.34. Erhan Karadağ, “Isınma”, 2009

5.2. ISINMA

Andezit taş kullanılarak oluşturulan bu çalışmada, biçim olarak balık figürü seçilmiş ve uygulanmıştır. Doku olarak figürün yapısına bağlı kalınmış ve realist bir üslup yaklaşımı ile tasarlanmıştır.

Amaç denizlerdeki doğal ortamın bozulmasına tepkiyi vurgulayarak, izleyiciyi bilinç altı duygulara ve gerçeklere yönlendirmektir.



Resim 5.35. Erhan Karadağ, “İnsanoğlu”, 2009

5.3. İNSANOĞLU

Andezit taşı kullanılarak yapılan bu çalışma daha önceki çalışma olan insan figürünün soyutlandırılarak biçimlendirilmiş devamı niteliğindedir. Burada da kütle,doku ve boşluk ilişkisi bir arada,formun şekillendirilmesinde temel unsur olarak amaçlanmış ve uygulama sonuçlandırılmıştır.

Biçimin yapısal formuna uygun olarak heykelin tamamlayıcı olan kaide,yapıtın koyu rengine zıt olan beyaz mermerden seçilmiştir.

İnsan figürünün boşlukta duran enerjik formu yapıtın delinerek elde edilen boşlukları ile ilişkili bir etkileşimi amaçlanmış ve estetik yaklaşımla tamamlanmıştır.



Resim 5.36. Erhan Karadağ, “Isınma”, 2009

5.4. ISINMA

Balık figürlerinin devamı olan bu çalışma andezit taş ve metal kaide kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Uygulama yapılırken figürün doğal yapısından esinlenilmiş ve plastik görünümüne yaklaşımcı bir anlayış içinde değerlendirilip uygulanmıştır.



Resim 5.37. Erhan Karadağ, “Yosun”, 2009

5.5. YOSUN

2005 yılında yapılan bu çalışma Akdeniz Bölgesi Antalya ili Kemer ilçesi Sualtı sergisi için tasarlanmıştır.

Konu olarak daha önceleri irdelenen insanda çevre bilincinin oluşmasına dikkat çekilmesi ele alınmıştır. Denizlerin su ve balıklardan ibaret olmayışı milyonlarca şaheser niteliğinde canlıyı barındırdığı ve kirliliğin milyonlarca canlıyı etkilediğine dikkat çekilmektedir. Çalışma Kemer Kiriş koyu su altı sergisinde her yıl turizm sezonunda yeniden sergilenmeye devam etmektedir.



Resim 5.38. Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2007

5.6. İSİMSİZ

Bu çalışma İnönü Üniversitesi 2. Ulusal Taş Heykel Sempozyumu'nda gerçekleştirilmiştir. Mermer blok yontularak uygulanılmıştır.

Dik anablock üzerinden boynuz şeklinde zıt yönlere çıkıntılar bulunmaktadır. Ana gövdede hareketi vurgulamak için paralel sık dokular kullanılmıştır. Yatay olarak çıkıntı şeklindeki boynuzlar ana gövdeden ayırt edilmek üzere parlatılarak doku zıtlığı ile ön plana çıkarılmıştır.



Resim 5.39. Erhan Karadağ, "Buluşma", 2005

5.7. BULUŞMA

Bu çalışma Konak Belediyesi 1. Ulusal Taş Heykel Sempozyumunda gerçekleştirilmiştir. İki adet 200cmx80cm boyutlarında mermer bloktan oluşan çalışma Konak Belediyesi Evlendirme Dairesi önünde sergilenmektedir.

Zıt yönlerde durmakla beraber aynı dokular karşı karşıya gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Yolculuk teması irdelenerek kesişme noktasında ortak noktaların karşılaşmasına gönderme yapılmıştır.

Plastik açıdan çalışmada dokulu alanlar,düzgün yüzeyli alanlar ve boşluk doluluk ilişkileri estetik bir düşünceyle ele alınıp uygulama sonuçlandırılmıştır.



Resim 5.40. Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2004



Resim 5.41. Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2004



Resim 5.42. Erhan Karadağ, “İsimsiz”, 2006



Resim 5.43. Erhan Karadağ''isimsiz'',2010



Resim 5.44. Erhan Karadağ''isimsiz'',2010

SONUÇ

20. Yüzyıl'ın son çeyreğine kadar etkin olan sosyal etkileşimler, günümüz koşulları içerisinde eski etkili konumunu yitirmiş görünmektedir. Değişen siyasal ve ekonomik yapı ile birlikte ortaya çıkan yeni gelişmeler, sosyal yaşamın heykel üzerine etkisini de yavaş yavaş kaybettirmeye başlamıştır.

Günümüzde sanatın ve toplumun içinde bulunduğu konumu dikkate alarak, çözümler geliştirmeyi amaçladığımızda sosyal etkileşimli bir sanat anlayışının ortadan kalktığını görmekteyiz. Geçtiğimiz yüzyılı böylesine derinden etkilemiş olan toplumcu sanat, bu gün karşımızda büyük bir birikim olarak bulunmakta ve yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.

Toplumcu olmak veya toplumculuk, salt sanatın, felsefenin veya sanat kuramlarının sorunu değil, aynı zamanda insanlığın bir sorunudur. Toplumculuk, bireyin, insanların içinde bulunduğu olumsuz koşulların sorumluluğunu hissetmesi gerekliliği üzerine kurulu bir anlayıştır. Toplumcu olmak, insani değerlerin ve insan özgürlüğünün güvence altına alındığı bir dünyanın varolabileceğine inanan insanın, umut dolu düşlerine sahip olmaktır. Sanat, bu düşleri her türlü felsefeden ve bilimsel savdan, daha güçlü ve daha inandırıcı bir biçimde gözler önüne serer ve dünyayı hiç olmadığı kadar bütünlüklü bir biçimde kavramanızı sağlar. Sanatçı, gerçeklikten yola çıkarak daha anlamlı bir dünyaya giden kapıları aralar.

Sosyal yaşamı konu alan veya bir şekilde bulunduğu çağın sosyal yapısına deyinen sanat eserlerinin varlığını devam ettirmesi gerekmektedir. Çünkü bu eserlerin varlığı bulunduğu toplumun varlığını, yaşanmışlığını ifade etmektedir.

KAYNAKLAR

- Batur, E.(1997). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John (2007). *Sanat ve Devrim*. (Çev. Bige Berker). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Berksoy, Funda (1998) *Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaa.
- Çalışlar, Aziz (1986). *Gerçekçiliğin Estetiği*. İstanbul: De Yayınevi
- Duby, Daval J (2006). *Sculpture*. Taschen
- Eczacıbaşı , (1997).İstanbul:Yem Yayınevi
- Fischer, Ernst (2005). *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan), İstanbul (Payel Yayınevi
- Gezer, Hüseyin (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*. T.LB. Yayınevi.
- Gürsel, Yücel (1994).*Sanattan Yansımalar*.İstanbul:Yem Yayınevi
- Gökberk, Macit (2004). *Felsefe Tarihi*. Ankara: Remzi Kitapevi,
- Kançerliolu, Orhan (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Hauser, Arnold (2006). *Sanatın Toplumsal Yapısı*. (Çev. Yıldız Gölünü), Ankara: Deniz Kitapevi.
- İköseminal Nurettin (1995). *Sosyoloji Tarihi*. İstanbul :Remzi Kitapevi
- L.Ukaç, Georg (1994). *Estetik*. (Çev. Ahmet Cemal), Payel Yayınevi
- Moran, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul : Cem Yayınevi
- Oktay, Ahmet (2004). *Sanat ve Siyaset Everest*. İstanbul:
- BasımPlehanov, G.-Freville, J (1974). *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*. Çev. Asım Bezirci). İstanbul: (May Yayınları
- Politzer, George (2004). *Felsefenin Temel ilkeleri*.(Çev. Muzaffer Erdost), İstanbul: Sol Yayınları
- Rosenthal M-Yudin, P (1977). *Materyalist Felsefe Sözlüğü*. (Çev. Aziz Çalışlar), Sosyal Yayınlar.
- Suçkov, Boris (1982). *Gerçekçiliğin Tarihi*. (Çev. Aziz Çalışlar), İstanbul: Adam Yayınevi.
- Tansuğ, Sezer (2006). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul:Remzi Kitapevi.
- Tunalı, İsmail (1998).*Estetik, Remzi Kitapevi*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Tunalı, İsmail (1993). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Ural Murat (2004). *Kuzgun Acar*. İstanbul: T.i.B. Yayınevi.
- ZİSS, Awner (1984).*Estetik*. (Çev. Yakup Sahan), İstanbul: De yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

| Kişisel Bilgiler | |
|-------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Adı Soyadı | Erhan KARADAĞ |
| Doğum Yeri ve Tarihi | Erzurum, 23.09.1982 |
| Eğitim Durumu | |
| Lisans Öğrenimi | Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Ana Sanat Dalında 2001-2005 yılları arası tamamladı. |
| Y. Lisans Öğrenimi | 2007-2011 yılları arasında, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak, Heykel Ana Sanat Dalında tamamladı. |
| Bildiği Yabancı Diller | |
| Bilimsel Faaliyetleri | <p>Katıldığı Sergiler ve Organizasyonlar</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2010-Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Karma Sergi, AVM, Erzurum • 2010-Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisans Üstü Öğrencileri Sanat Etkinliği Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum • 2009-Kara Kuvvetleri Komutanlığı 4. Zırhlı Tugay Komutanlığı Laleli Kayak Eğitim Alanı, Açık alan Kar Heykel Anıt Çalışması, Erzurum • 2009-Lösev Yararına Sanat Etkinliği, Erzurum • 2009-Karma Heykel Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara • 2009-Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Sergi,Erzurum |

| | |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <ul style="list-style-type: none"> • 2008-Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, Erzurum • 2008-Sarıkamış Kar Festivali, 1. Kar Heykel Yarışması, Sarıkamış • 2007-İnönü Üniversitesi 2.Ulusal Taş Heykel Sempozyumu, Malatya • 2007-Kum Heykel Festivali, Kemer Antalya • 2007-Sarıkamış Harekâtı Şehitlikleri Anıtı Mermer Heykel Çalışması, Erzurum • 2006-Palandöken Kar Heykel Yarışması ve Sempozyumu, Erzurum • 2005-Konak Belediyesi 2.Taş Heykel Sempozyumu, İzmir • 2005-1.Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Erzurum • 2005-Sualtı Heykel Sergisi, Kiriş Koyu Kemer, Antalya • 2004-Devlet Resim Heykel Yarışması Sergileme, Ankara • 2003-Karma Resim ve Heykel Sergisi, O.D.T.Ü Kongre ve Kültür Merkezi Salonu, Ankara • 2002-Palandöken 1.Kar Heykel Festivali, Erzurum |
| İş Deneyimi | |
| Stajlar | |
| Projeler | |
| Çalıştığı Kurumlar | Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü (Ek Öğretim Elemanı) |
| | |

| | |
|-----------------|-----------------------|
| İletişim | |
| E-Posta Adresi | e-karadag@hotmail.com |
| Tarih | 14.02.2011 |