

GERÇEKÇİLİKTEN YENİ GERÇEKÇİLİĞE

Ahmet Bozkurt

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2014

GERÇEKÇİLİKTEN YENİ GERÇEKÇİLİĞE

AHMET BOZKURT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zeliha Akçaoğlu Tetik

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2014

ÖZET

GERÇEKÇİLİKTE YENİ GERÇEKÇİLİĞE

Ahmet Bozkurt

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2014

Danışman: Prof. Zeliha Akçaoğlu Tetik

Bu araştırmada, 18. yüzyılın ikinci yarısında toplumsal anlamda gerçekçi eğilimleri olan sanatçılardan başlanılarak, 19. Yüzyılın ikinci yarısında resimsel anlamda ortaya çıkan “Gerçekçilik” kavramından, 1960’larda farklı bir üslupla gündeme gelen “Yeni Gerçekçilik” akımına ve Yeni Gerçekçiliğe etkisi olan, diğer akım ve yeni sanatsal teknikler araştırılmıştır.

“Batı Gerçekçiliği” olarak başlayan birinci bölümde, Gerçekçilik (Realizm) öncesi bu konuda sanat eseri üreten Francisco Goya, Theodore Gericault, Eugene Delacroix gibi sanatçıların yaşadıkları dönem ve gerçekçilik kapsamına giren eserleri incelenmiştir. 19. Yüzyılın ortalarına doğru klasik ve romantik eğilimlerden, somut gerçeklere dayanan, sanattan bir devrim sayılan Gustave Courbet’in “Gerçekçilik” akımı anlatılmıştır. Bu temel sayılabilecek “Gerçekçilik” akımından, farklı ülkelerde farklı sanatçılar tarafından uygulanan, ancak benzer dili kullandıkları “Toplumsal gerçekçilik”, “Eleştirel Gerçekçilik” ve daha çok Rusya-Meksika’da ideolojik olarak benimsenen “Toplumcu Gerçekçilik”e nasıl dönüştüğü anlatılmıştır.

20. Yüzyıl ilk çeyreğinden alınarak, son çeyreğine kadar olan sanatın genel eğilimlerinin anlatılmasıyla başlayan ikinci bölümde, modernleşmeyle birlikte kent yaşamının ve onun sunduğu endüstrileşmeye, makineleşme ile başlayan seri üretime ve Dünya savaşlarının yaratmış olduğu süreçlere tepki

duyan “Dada” ve “Pop Sanat” gibi akımlar anlatılmıştır. Sanatçılar tarafından yeni arayışların çok fazla görülebildiği bu dönemin sanat hareketliliği içinde yeni teknikler olan “Kolaj”, “Asamblaj”, “Fotomontaj” ve “Hazır Nesne” kullanımları anlatılmıştır.

Son bölümde, 1950’li yıllar Batı sanatında “Dada”nın temelleri üzerinde şekillenen, çağdaşı olan “Pop Sanat”la benzer teknik ve ifade yollarını kullanan, Fakat modern hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek üzere 1960 yılında eleştirmen Pierre Restany’ın bir araya getirdiği bir gurup olan, “Yeni Gerçekçilik” akımına ve sanatçılara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Gerçekçilik, Batı Gerçekçiliği, Toplumsal (Sosyal) Gerçekçilik, Toplumcu (Rus Gerçekçiliği, Sosyalist) Gerçekçilik, Eleştirel Gerçekçilik, Kolaj, Asamblaj, Fotomontaj, Hazır Nesne, Dada, Pop Sanat, Yeni Dada, Yeni Gerçekçilik

ABSTRACT

FROM REALISM TO NEOREALISM

Ahmet Bozkurt

Department of Painting

Anadolu University Institute of Fine Arts, June 2014

Advisor: Prof. Zeliha Akçaoğlu Tetik

In this study, starting from the artists with socially realistic tendencies in the second half of the 18th century to the concept of “Realism” in pictorial sense which emerged in the second half of the 19th century, “Neo-Realism” movement that appeared in 1960s and other movements and new artistic techniques affecting Neo-Realism were researched.

In the first chapter which starts as “Western Realism”, the period in which artists who created art works about this subject before Realism such as Francisco Goya, Theodore Gericault, Eugene Delacroix and their works within the scope of realism were researched. Through the mid-19th century classical and romantic tendencies, Gustave Courbet’s “Realism” movement which relies on concrete facts and which is considered as a revolution in art were explained. How this “Realism” movement that can be accepted as a basis turned into “Social Realism” that is practiced in different countries by different artists, but with the same language, “Critical Realism” and “Socialist Realism” ideologically embraced mostly in Russia-Mexico was explained.

In the second chapter starting with general artistic tendencies from the first to the last quarter of the 20th century, movements like “Dada” and “Pop Art” which react urban life and industrialization offered by it together with modernization, mass production arisen from mechanization and processes emerged from world wars were explained. The use of new techniques “Collage”, “Assemblage”, “Photomontage” and “Ready-Made” in this period when artists were mostly in new pursuits was indicated.

In the last chapter, “Neo-Realism” which was shaped on the bases of “Dada” in Western art in 1950s, which uses similar techniques and ways of expression with its contemporary “Pop Art”, but which was a group gathered in 1960 by Pierre Restany who was a critic to destroy the boundaries between modern life and art and Neo Realists were mentioned.

Keywords

Realism, Western Realism, Social Realism, Socialist Realism, Critical Realism, Collage, Assemblage, Photomontage, Ready-Made, Dada, Pop Art, Neo-Dada, Neo-Realism.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ahmet BOZKURT “Gerçekçilikten Yeni Gerçekçiliğe” başlıklı tezi 16 Temmuz 2014 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK

Üye : Prof. Soner GENÇ

Üye : Doç. Güldane ARAZ AY

İmza



Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

16. 07.2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ahmet BOZKURT



ÖZGEÇMİŞ



Ahmet Bozkurt
İskenderun
04.04.1975

Lisans: 2004 > Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Yan dal: 2005 > Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film (Animasyon) Bölümü

İş Deneyimi: 2014> Kurum Dışı Sözleşmeli Öğretim Elemanı. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Yabancı dil: İngilizce

E-posta Adresi: ahbozkurt@hotmail.com

SERGİLER

2014 > Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları, Konya Selçuk Üniversitesi Resim Sergisi, Konya

2014 > 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergisi, Türk Üniversiteli Kadınlar Derneği ve A. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

2013 > Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları, Bursa Uludağ Üniversitesi Resim Sergisi, Bursa

2013 > Eskişehir Sanat Derneği 2013 Karma Resim Sergisi, Turgut Özakman Sergi Salonu, Eskişehir

2012 > Lisansüstü 2012 / Öğrenci Sergisi, Eti Arkeoloji Müzesi Sergi Salonu, Eskişehir

2004 > Lisans 2004/ Öğrenci Sergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Eskişehir

2004 > Lisans 2004/ Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Mezuniyet Sergisi, Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2003 > Lisans 2003/Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Öğrenci Sergisi, Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2002 > İstanbul Exlibris Akademisi Derneği, Nazım Hikmet Uluslar arası Exlibris Yarışması Sergisi, İstanbul

2002 > Lisans 2002/Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Öğrenci Sergisi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir

2001 > Lisans 2001/Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Öğrenci Sergisi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	IV
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	VI
ÖZGEÇMİŞ.....	VII
İÇİNDEKİLER.....	IX
GÖRSELLER LİSTESİ.....	XI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

18. VE 19. YÜZYILDA GERÇEKÇİLİK VE 20. YÜZYILA YANSIMALARI

1.1. Batı Gerçekçiliği.....	2
1.2. Gerçekçilik (Realizm).....	9
1.3. Toplumsal (sosyal) Gerçekçilik.....	19
1.4. Toplumcu (Rus Gerçekçiliği, Sosyalist) Gerçekçilik.....	27
1.5. Eleştirel Gerçekçilik.....	38

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL SANAT HAREKETLERİNİN YENİ GERÇEKÇİLİĞE (NEOREALISM) ETKİSİ

2.1. 20. Yüzyıl sanat hareketleri.....	48
2.2. 20. Yüzyıl'da uygulanan yeni teknikler.....	62
2.2.1. Kolaj.....	63
2.2.2. Asamblaj.....	66
2.2.3. Fotomontaj.....	72
2.2.4. Hazır Nesne (Rady Made).....	74

2.3. Dada.....	80
2.4. Pop Sanat.....	87
2.5. Yeni Dada (Neo Dada).....	96

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİK, YENİ GERÇEKÇİ MANİFESTO VE SANATÇILARI

3.1. Yeni gerçekçilik (Neorealism).....	102
3.2. Pierre Restany ve Yeni Gerçekçilik Manifestosu.....	106
3.3. Yeni Gerçekçiler.....	108
3.3.1. Yves Klein.....	108
3.3.2. Jean Tinguely.....	112
3.3.3. Arman (Armand Fernandez).....	114
3.3.4. Martial Raysse.....	117
3.3.5. Daniel Spoerri.....	119
3.3.6. Raymond Hains ve Jacques De La Villegle.....	121
3.3.7. François Dufrene.....	123
3.3.8. Niki De Saint Phalle.....	124
3.3.9. Cesar (Cesar Baldaccini).....	126
3.3.10. Gerard Deschamps.....	128
SONUÇ.....	130
KAYNAKÇA.....	132

GÖRSELLER LİSTESİ

- Resim 1:** Francisco de Goya “3 Mayıs Kurşuna Dizilme”, 2.66 × 3.451 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1808, Prado Museum, Madrid 4
Kaynak : <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/goya/goya.shootings-3-5-1808.jpg> (01.04.2014)
- Resim 2:** Francisco de Goya “Caprichos” series (No:27.37.42.52), 21,5 × 15,1 cm, etching and aquatint 1798, Prado Museum, Madrid 5
Kaynak : <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/aug2006.html> (01.04.2014)
- Resim 3:** Francisco de Goya “Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur”, 21,5 × 15,1 cm, etching and aquatint, 1798, Prado Museum, Madrid 6
Kaynak : <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/aug2006.html> (01.04.2014)
- Resim 4:** Francisco de Goya “Çocuklarını Yiyen Satürün”, 146 × 83 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1820-1823, Prado Museum, Madrid 7
Kaynak : [http://wikipedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_\(1819-1823\).jpg](http://wikipedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg) (05.04.2014)
- Resim 5:** Theodore Gericault “Medusa’nın Salı”, 491 × 716 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1819, Louvre Museum, Paris 8
Kaynak : [http://wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%3%89ODORE_G%3%89RICAULT__La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](http://wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%3%89ODORE_G%3%89RICAULT__La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg) (05.04.2014)
- Resim 6:** Eugene Delacroix “Halka Önderlik Eden Özgürlük” 260 x 325 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1830, Louvre Museum, Paris 9
Kaynak : <http://www.themasterpiececards.com/famous-paintings-reviewed/bid/53727/Famous-Paintings-Liberty-Leading-the-People-1830> (05.04.2014)
- Resim 7:** Gustave Courbet “Günaydın Bay Courbet!”, 132 x 150.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1854, Fabre Museum, Montpellier 11
Kaynak : <http://www.artsunlight.com/artist-NC/N-C0012-Gustave-Courbet/N-C0012-102-the-meeting-bonjour-monsieur-courbet.html> (05.04.2014)
- Resim 8:** Gustave Courbet “Taş Kırıcılar”, 165 × 257 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849, New Masters Gallery, Dresden 12
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_018.jpg (09.04.2014)

- Resim 9:** Gustave Courbet “Ornans’da Cenaze”, 314 x 663 cm, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 1849-1850, Musée d'Orsay, Paris 13
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_020.jpg
(09.04.2014)
- Resim 10:** Jean-François Millet “Başak Toplayanlar”, 83.5 × 110 cm, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 1857, Musée d'Orsay, Paris 14
Kaynak : [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Fran% C3% A7ois_Millet_-
Gleaners-_Google_Art_Project_2.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Fran% C3% A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg) (09.04.2014)
- Resim 11:** Honore Daumier “Transnonain sokağı”, 29 x 44.5 cm, Litograph,
1834, National Gallery of Canada. Ottawa 15
Kaynak : [http://www.friendsofart.net/en/art/honore-daumier/transnonain-
street](http://www.friendsofart.net/en/art/honore-daumier/transnonain-street) (09.04.2014)
- Resim 12:** Adolph Von Menzel “Demir Doğrama Atölyesi”, 158 x254 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1875, Alte Nationalgalerie, Berlin 17
Kaynak: [http://de.academic.ru/pictures/dewiki/65/Adolf_Friedrich_Erdmann
_von_Menzel_021.j pg](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/65/Adolf_Friedrich_Erdmann_von_Menzel_021.jpg) (11.04.2014)
- Resim 13:** John Everett Millais “Ofelya”, 76.2 x 111.8 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1851-1852, Tate Britain, London 18
Kaynak : [http://en.wikipedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-
Ophelia-_Google_Art_Project.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg) (11.04.2014)
- Resim 14:** Renato Guttuso “Etna'dan Kaçış”, 144 x 254 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1938, Galleria Nazionale d’Arte, Roma 21
Kaynak : <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2048.html>
(19.04.2014)
- Resim 15:** Renato Guttuso “Kurşuna Dizilme”, 97 x 72.5 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1938, Galleria Nazionale d’Arte, Roma 22
Kaynak : [img4.wikia.nocookie.net/__cb20120121234311/squadradiquattro/
it/images/b/bc/Renato_Guttuso_fucilazione_in_campagna.jpg](http://img4.wikia.nocookie.net/__cb20120121234311/squadradiquattro/it/images/b/bc/Renato_Guttuso_fucilazione_in_campagna.jpg) (19.04.2014)
- Resim 16:** William Glackens “Family Group”, 182.8 x 213.3 cm, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 1910-1911, National Gallery of Art. Washington, D.C 23
Kaynak : [http://bob520.wordpress.com/2010/12/01/william-glackens-art/
\(19.04.2014\)](http://bob520.wordpress.com/2010/12/01/william-glackens-art/)
- Resim 17:** George Wasley Bellows “Cliff Dwellers”, 102.07 × 106.83 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1913, Los Angeles County Museum of Art, Los
Angeles 23
Kaynak : http://www.thepoeticlandscape.com/2010_07_01_archive.html
(21.04.2014)

- Resim 18:** Lew E. Davis “Early Spanish Caballeros”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1940, Los Banos Post Office building. California----- 24
Kaynak : <http://narcosphere.narconews.com/thefield/stimulus-art-what-ama-can-use-roosevelts-wpa> (21.04.2014)
- Resim 19:** Philip Evergood “Maden Ocağı Faciası”, 101.6 x 177.8 cm, 1933-1937, Özel koleksiyon ----- 25
Kaynak : <http://pensaipinta.blogspot.com.tr/2010/09/philip-evergood-1901-1973-realismo.html> (01.04.2014)
- Resim 20:** Ben Shahn “Özgürlük”, 73.66 x 101.6 cm, Karton Üzerine Tempera, 1945, The Museum of Modern Art, New York----- 26
Kaynak : <http://ira-k.tumblr.com/post/15295290897/liberation-by-ben-shahn> (21.04.2014)
- Resim 21:** William Gropper “Kafatası Yığını Üzerinde Duran Şişman Adam”, 51.5 x33.3 cm, Art Wood Collection of Cartoon and Caricature, 1914-1918, The Library of Congress, Washington, D.C----- 27
Kaynak : <http://www.loc.gov/exhibits/cartoonamerica/cartoon-political.html> (23.04.2014)
- Resim 22:** Kirill Vikentevich Lemokh “Aile Sadeti”, 40x51 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910, Kaluga Regional Art Museum, Rusya----- 29
Kaynak : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Lemoch_Carl_016.jpg (23.04.2014)
- Resim 23:** Grigoriy Grigoryevich Myasoyedov “Tırpancılar”, 275 x 179 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1887, Özel koleksiyon-----29
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Grigoriy_Grigorjewitsch_Mjassojedow_003.jpg, (23.04.2014)
- Resim 24:** İlya Repin “Mavnacilar veya Volga Ameleleri”, 131.5 × 281 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1870-1873, The State Russian Museum, Rusya----- 30
Kaynak : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Ilia_Efimovich_Repin_%281844-1930%29_-_Volga_Boatmen_%281870-1873%29.jpg (24.04.2014)
- Resim 25:** Nikolai Alexandrovich Yaroshenko “Her Yerde Hayat Var”, 212 x 106 cm, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, State Tretyakov Gallery, Moskova-----31
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:1888._Nikolaj_Alexandrowitsch_Jaroschenko_008.jpg (01.04.2014)

- Resim 26:** Pavel Radimov “Köylü Evi”, 75 × 101 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1922, Özel koleksiyon----- 33
Kaynak: http://www.askart.com/askart/r/pavel_alexandrovitch_radimov/pavel_alexandrovitch (24.04.2014)
- Resim 27:** Evgeny Katsman, Reading, 76 x 100 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1927, State Tretyakov Gallery, Rusya----- 34
Kaynak: <http://www.russianartandbooks.com/cgi-in/russianart/00669R.html> (24.04.2014)
- Resim 28:** Diego Rivera “Bu günün ve Yarın Dünyası”, Meksika'nın Tarihini
Tasvir Ettiği Duvar Resminin Bir Bölümü, 1929, Ulusal Saray, Mexico City----- 36
Kaynak: <http://www.delcampe.net/page/item/id,193183106,var,@@-MAGNET--Diego-Rivera--Man-at-the-CrossroadsMan-Controller-of-the-Univers-1933-1934,language,E.html> (24.04.2014)
- Resim 29:** David Alfaro Siqueiros “Çılgılık”, 125 x 90 cm, Allegorical
Painting, 1937, Museum of Modern Art, New York----- 37
Kaynak: <http://www.wikipaintings.org/en/david-alfaro-siqueiros/echo-of-a-scream-1937#supersized-artistPaintings-255459> (24.04.2014)
- Resim 30:** Jose Celeste Orozco “Cartharsis”, Duvar Resmi, 1935, Palacio
de Bellas Artes, Mexico City-----38
Kaynak: <http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2> (27.04.2014)
- Resim 31:** William Hogarth “Hovarda'nın Yazgısı”, 62.5 x 75 cm, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 1732-1735, Sir John Soane's Museum, London----- 40
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:William_Hogarth_019.jpg
(27.04.2014)
- Resim 32:** Jean François Millet “Afternoon Nap”, 83.5 × 110 cm, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 1866, Museum of Fine Arts, Boston-----41
Kaynak : <http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/millet.php>
(27.04.2014)
- Resim 33:** Van Gogh “After Millet”, 73 × 91 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,
1890, Musée d'Orsay, Paris----- 42
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Noon,_rest_from_work_-_Van_Gogh.jpeg (27.04.2014)
- Resim 34:** Van Gogh “Patates Yiyenler”, 82 × 114 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1885, The Van Gogh Museum, Amsterdam----- 42
Kaynak : http://blanchardmodernart.blogspot.com.tr/2010_09_01_archive.html (28.04.2014)

- Resim 35:** Kathe Kollwitz “Dokumacıların Ayaklanması”, 21.4 × 29.7 cm,
Gravür, 1897, Stadtmuseum, Munich, Almanya 43
Kaynak : [http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/streik/detailansichten/
kunst_detail25.html](http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/streik/detailansichten/kunst_detail25.html) (28.04.2014)
- Resim 36:** Kathe Kollwitz “Savaş”, 47.5 x 65.4 cm, Ağaç Baskı, 1923, Özel
Koleksiyon 44
Kaynak : http://www.kks-hannover.de/kollwitz_34.html (28.04.2014)
- Resim 37:** Fernand Leger "Şehir", 231.1 x 298.4 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1919, Philadelphia Museum of Art, Amerika 45
Kaynak : http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/q/z/picparispma_2010_15.jpg
(28.04.2014)
- Resim 38:** Pablo Picasso “Guernica”, 349 cm × 776 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid 46
Kaynak : http://tr.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso (03.05.2014)
- Resim 39:** Pablo Picasso “Kore’de Kurşuna Dizilme”, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1951, the Musée Picasso, Paris 47
Kaynak : <http://www.pablocicasso.org/massacre-in-korea.jsp> (03.05.2014)
- Resim 40:** Henri Matisse “La Musique”, 115 x 115 cm, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1939, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York 49
Kaynak : <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/matisse/matisse.musique.jpg>
(04.05.2014)
- Resim 41:** Paul Cezanne “Les joueurs de carte”, 47,5 cm × 57 cm, Tuval
Üzerine Yağlıboya 1892-1895, Musée d'Orsay, Paris 50
Kaynak : [tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Paul_Cezanne,_Les_joueurs_de_
carte_\(1892-95\).jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Paul_Cezanne,_Les_joueurs_de_carte_(1892-95).jpg) (06.05.2014)
- Resim 42:** Pablo Picasso “Les Demoiselles d'Avignon”, 243.9 cm × 233.7
cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1907, Museum of Modern Art. New York 51
Kaynak : [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/4c/Les_Demoiselles_
d%27Avignon.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/4c/Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg) (06.05.2014)
- Resim 43:** Kazimir Malevich “Beyaz üzerine Siyah Kare”, 79.5 x 79.5 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1913, Tretyakov Gallery, Moskova 52
Kaynak : [http://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism#mediaviewer/
File:Malevich.black-square.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism#mediaviewer/File:Malevich.black-square.jpg) (06.05.2014)
- Resim 44:** Marcel Duchamp “Merdivenden inen Çıplak”, 100 x 73 cm, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 1912, Philadelphia Museum of Art, Amerika 54
Kaynak : <http://www.surrealists.co.uk/viewPicture/73/> (06.05.2014)

- Resim 45:** Kurt Schwitters “merz ABCD”, 1928, Metropolitan Museum Collection55
Kaynak : http://longhousepoetryandpublishers.blogspot.com.tr/2012_09_27_archive.html (08.05.2014)
- Resim 46:** Jackson Pollock “Number 2”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949, Museum of Art, Utica, New York57
Kaynak : http://wcma.williams.edu/?attachment_id=2749 (08.05.2014)
- Resim 47:** Andy Warhol “32 Campbells Soup Cans”, Bir Adet; 51 cm ×41 cm, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya, 1962, Museum of Modern Art, New York58
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Campbells_Soup_Cans_MOMA.jpg (09.05.2014)
- Resim 48:** Robert Smithson “Spiral Jetty”, 4.572 m × 457.2 m, Toprak-Kaya-Çökelen tuz kristalleri, 1970, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.....60
Kaynak : <http://www.robertsmithson.com/earthworks/ew.htm> (09.05.2014)
- Resim 49:** Georges Braque “fruitdish glass”, Kağıt Üzerine Kolj ve Kömür Füzen, 1912, Özel Koleksiyon.....64
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Braque_fruitdish_glass.jpg (09.05.2014)
- Resim 50:** Juan Gris “Glass of Beer and Playing Cards”, 52.5 x 36.5 cm, Kağıt Üzerine Kolaj ve Yağlıboya, 1913, Columbus Museum of Art, Ohio.....64
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Juan_Gris-_Glass_of_Beer_and_Playing_Cards.jpg (09.05.2014)
- Resim 51:** Pablo Picasso “Sandalye Hasırıyla Natürmort”, 29 × 37 cm, Oil on oil-cloth over canvas edged with rope, 1912, Musée National Picasso, Paris.....65
Kaynak : <http://johnclinockart.com/tag/picasso/> (09.05.2014)
- Resim 52:** Kurt Schwitters “The Cherry Picture”, 91.8 x 70.5 cm, Paper-Cloth-Wood- Metal-Cork-Oil-Pencil and İnk on Paperboard, 1921, Özel Koleksiyon66
Kaynak : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=33356 (10.05.2014)
- Resim 53:** Pablo Picasso “Gitar”, 76.2 x 52.1 x 19.7cm, Karton-Kağıt-Boyalı Tel, 1912, The Museum of Modern Art, New York67
Kaynak : <http://artobserved.com/2011/03/go-see-new-york-picasso-guitars-1912-1914-at-the-moma-through-june-06-2011/> (11.05.2014)

- Resim 54:** Kazimir Malevich "Askerlerin İlk Bölünmesi", Kolaj-Asamblaj, 1914, Özel Koleksiyon.....68
Kaynak : www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/soldier-of-the-first-division-1914 (11.05.2014)
- Resim 55:** Hans Arp "Forest", 32.7 x 19.7 x 7.6 cm, Kesilmiş Kontraplak-Yağlıboya, 1916, National Gallery of Art, Washington.....69
Kaynak : <http://lunaspace.wordpress.com/2008/11/25/bookarts-jean-hans-arp/> (11.05.2014)
- Resim 56:** Max Ernst "Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk", 69.8 x 57.1 cm, Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 1924, The Museum of Modern Art, New York.....70
Kaynak : <http://www.wikiart.org/en/max-ernst/two-children-are-threatened-by-a-nightingale-1924> (11.05.2014)
- Resim 57:** Robert Rauschenberg "Factum I & II", Bir Adet; 156.2 x 90.8 cm, Combine Painting, 1957, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.....71
Kaynak : <http://www.omkonst.com/07-rauschenberg-robert.shtml> (13.05.2014)
- Resim 58:** George Grosz "Dada-merika", Fotomontaj, 1920, Özel Koleksiyon.....73
Kaynak : http://www.lineargirl.com/heartfield/popups/dada_merika.html
- Resim 59:** John Heartfield "Yaşasın, tereyağı bitti" 38.4 x 26.7 cm, Fotomontaj, 1935, Özel Koleksiyon.....73
Kaynak : <http://www.reframingphotography.com/content/john-heartfield> (13.05.2014)
- Resim 60:** Aleksander M. Rodchenko "About This", Fotomontaj, 1930, Özel Koleksiyon.....74
Kaynak : <http://www.klauslittmann.com/projekte/alexander-rodtchenko-fotograf-basel-2010>
- Resim 61:** Marcel Duchamp "çeşme", Photographed by Alfred Stieglitz, 1917, The Museum of Modern Art, New York.....76
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duchamp_Fontaine.jpg (13.05.2014)
- Resim 62:** Salvador Dali "Labster Telophone", 1938, Tate Liverpool, Özel Koleksiyon.....77
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lobster_telephone.jpg (13.05.2014)
- Resim 63:** Meret Oppenheim "Tüylü Kahvaltı", Object, 1936, Özel Koleksiyon.....78
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:M%C3%A9ret_Oppenheim_Object.jpg (13.05.2014)

- Resim 64:** Andy Warhol “Brillo Boxes”, Bir Adet; 43.3 x 43.2 x 36.5 cm, 1964, Artists Rights Society, New York 79
Kaynak : <http://arthistorianh.tumblr.com/page/38> (17.05.2014)
- Resim 65:** Daniel Spoerri “Tuzak”, 1965, Tableau Piège - Restaurant de la City Galerie, Zurich 79
Kaynak : <http://contemporart.voila.net/spoerri.htm> (17.05.2014)
- Resim 66:** Joseph Kosuth “Üç iskemle”, Chair 82 x 37,8x 53 cm- Photographic panel 91.5 x 61.1 cm- text panel 61 x 61.3 cm, 1965, The Museum of Modern Art, New York 80
Kaynak : http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965 (17.05.2014)
- Resim 67:** Hans Arp “Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dörtgenler”, Kolaj, 1916-1917, The Museum of Modern Art, New York 81
Kaynak : <http://olearygraphics.wordpress.com/2010/10/13/other-surreal-artists/arp-squares/> (17.05.2014)
- Resim 68:** Marcel Duchamp “Bisiklet Tekerleği”, Ready Made, 1913 82
Kaynak : <http://enigmatizeme.wordpress.com/2012/07/18/the-dada-wheel/> (17.05.2014)
- Resim 69:** Marcel Duchamp “Şişelik”, 1914, Orjinali Kayıp 83
Kaynak : www.tfo.upm.es/docencia/ArtDeco/Duchamp.htm (17.05.2014)
- Resim 70:** Marcel Duchamp “Büyük Cam-Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin”, 277.5 cm × 175.9 cm, 1913-1914, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 83
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even (17.05.2014)
- Resim 71:** Kurt Schwitters “merzbild-rossfett”, 20.4 x 17.4 cm, Asamblaj, 1919, Özel Koleksiyon 85
Kaynak : <http://www.dadart.com/dada-media/Schwitters-merzbild-rossfett-1919-p.jpg> (17.05.2014)
- Resim 72:** John Heartfield “Üstün İnsan Adolf”, Fotomontaj, 1932, Özel Koleksiyon 86
Kaynak : <http://madamepickwickartblog.com/2009/11/photomontage-berlin-dada-adolph-scissorhands/> (23.05.2014)
- Resim 73:** Hannah Höch “Dada Panorama”, Fotomontaj, 1919, Özel Koleksiyon 86
Kaynak : dadaportraits.wordpress.com/hannah-hoch/dadapamorama1919/ (23.05.2014)

- Resim 74:** Raoul Hausmann "Mekanik Kafa", 1920, National Museum of Art Washington.....87
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/Raoul_Hausmann#mediaviewer/File:MechanicalHead- Hausmann.jpg
- Resim 75:** Richard Hamilton "Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?", Kolaj, 1956, Özel Koleksiyon.....89
Kaynak : [tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_\(ressam\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_(ressam)) (23.05.2014)
- Resim 76:** Peter Blake "Balkondan", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1955-1957 Tate Gallery, İngiltere.....90
Kaynak : [http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Blake_\(artist\)#mediaviewer/File:Blake](http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Blake_(artist)#mediaviewer/File:Blake), (23.05.2014)
- Resim 77:** Ailen Jones "First Step", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1966, Özel Koleksiyon, From The Bridgeman Art Library, İngiltere.....91
Kaynak : <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/oct/08/allen-jones-misogynist-pop-art> (23.05.2014)
- Resim 78:** David Hockney "The First Marriage", 182.9 x 214 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1962, the Tate Gallery, İngiltere.....91
Kaynak : <http://www.delcampe.net/page/item/id,142773243,var,David-Hockney-First-Marriage-Tate-Gallery-London-art-postcard,language,E.html> (27.05.2014)
- Resim 79:** Robert Rauschenberg "Kanyon", 207.6 x 177.8 x 61 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1959 National Gallery of Art, Washington.....92
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Robert_Rauschenberg's_'Canyon'_,_1959.jpg(27.05.2014)
- Resim 80:** Jasper Johns "Bayrak", 19.7 x 28.9 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1955, Özel Koleksiyon.....93
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns (27.05.2014)
- Resim 81:** Roy Lichtenstein "M-Maybe", 152.4 x 152.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1965, Museum Ludwig, Cologne, Germany.....94
Kaynak : <http://culturoid.com/2013/07/artwork-of-the-day-m-maybe/> (27.05.2014)
- Resim 82:** Tom Wesselmann "Great American Nude", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1968, Özel Koleksiyon.....94
Kaynak : <http://drawpaintprint.tumblr.com/post/32289110833/artmastered-tom-wesselmann-1968-great> (28.05.2014)

- Resim 83:** Andy Warhol “Altın Marilyn Monroe”, 211.4 x 144.7 cm, Silkscreen İnk on Synthetic Polymer Paint on Canvas, 1962, Museum of Modern Art, New York95
Kaynak : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79737 (28.05.2014)
- Resim 84:** Claes Oldenburg “Pastry Case”, 1961-1962, Museum of Modern Art, New York96
Kaynak : <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1320> (28.05.2014)
- Resim 85:** Robert Rauschenberg “Yatak”, 191.1 x 80 x 20.3 cm, Konturaplak Üzerine Karışık Teknik, 1955, Özel Koleksiyon98
Kaynak : <http://etiennearblog.blogspot.com.tr/2010/02/johns-and-rauschenberg-vs-greenberg.ht> (28.05.2014)
- Resim 86:** Robert Rauschenberg “Rezervuar”, 217.2 x 158.7 x 39.4 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik 1961, Smithsonian American Art Museum, Washington DC 99
Kaynak : <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=20593> (28.05.2014)
- Resim 87:** Jasper Johns “Hatalı Çıkış”, 170.8 x 137.2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, Özel Koleksiyon100
Kaynak : <http://www.jasper-johns.org/false-start.jsp> (02.06.2014)
- Resim 88:** Jasper Johns “Harita”, 1961, 198.2 x 314.7 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum of Modern Art, New York100
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns#mediaviewer/File:Jasper_Johns%27s_%27M_ap (02.06.2014)
- Resim 89:** Arman (Armand Fernandez) “Dolu”, 1960, The Iris Clert Gallery, Paris103
Kaynak : <http://spacevisualdata.tumblr.com/post/13801506999/arman-le-plein-exposition-a-la-galerie-iris> (02.06.2014)
- Resim 90:** Arman (Armand Fernandez) “öfkeler-Son Akord, Kırık Piyano”, 1981, Wichita State University, Kansas104
Kaynak : http://www.armanstudio.com/fernandez-arman-accord_final-388-3-28-eng.html (02.06.2014)
- Resim 91:** Niki de Saint Phalle (Bir çalışmasını gerçekleştirme anı)105
Kaynak : <http://theslideprojector.com/art1/art1honorspresentations/art1lecture16.html> (05.06.2014)
- Resim 92:** Yves Klein “IKB 191” , 92.1 × 71.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1962, Solomon R. Guggenheim Museum, New York109
Kaynak : http://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein (05.06.2014)

- Resim 93:** Yves Klein “Boşluk”, 1958, The Iris Clert Gallery, Paris.....110
Kaynak : <http://www.kunstmuseenkrefeld.de/e/sammlung/restaurierung/c-klein-yves.html> (05.06.2014)
- Resim 94:** Yves Klein “Mavi Çağ’ın Antropometrileri”, 100 x 50cm, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 1960, Anfragen an Art Galerie, Paris.....110
Kaynak : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/popup01.html (05.06.2014)
- Resim 95:** Yves Klein “Blue Sponge-Relief”, 70 x 90cm, 1958, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 1960, Anfragen an Art Galerie, Paris.....111
Kaynak : <http://www.dailyartfixx.com/2013/04/28/yves-klein-1928-1962-2/blue-sponge-relief-yves-klein-1958/> (05.06.2014)
- Resim 96:** Yves Klein “Monogold MG 7”, 199.5x153x2cm, 1960, Özel
Koleksiyon.....112
Kaynak : notesonlooking.com/2012/08/silence-an-exhibition-at-the-menil-collection-curved-by-toby-kamps/untitled-monogold/ (06.06.2014)
- Resim 97:** Jean Tinguely “Büyük Sesli Rölief” 73 x 360 x 48 cm, 1955,
Musuem Tanguely, Basel.....113
Kaynak : www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/sammlung.1954-1959_0.html (06.06.2014)
- Resim 98:** Jean Tinguely “Cyclograveur”, 225 x 410 x 110 cm, Kaynaklı
Hurda Metal- Bisiklet Elemanları- Sac- Davul-zil ve Kitap, 1959, Kunsthau
Zürich.....113
Kaynak : <http://ninevolts.pbworks.com/w/page/10102031/Electronic%20Artworks> (06.06.2014)
- Resim 99:** Jean Tinguely "New York'a Saygı", 1960, Garden of the Museum
of Modern Art, New York.....114
Kaynak : <http://theexperimentumcrucis.wordpress.com/2012/02/14/postmodernism-the-nihilistic-revolution/> (06.06.2014)
- Resim 100:** Arman (Armand Fernandez) “Poubelles”, 65,5 x 40 x 8 cm, Cam
Kutuda Ev Çöpü, 1960, Özel Koleksiyon115
Kaynak : <http://www.arman-studio.com/> (06.06.2014)
- Resim 101:** Arman (Armand Fernandez) “Bluebeard’s Wife”, 83.5 x 29 x 32
cm, Polyester Reçine ve Traş Fırçaları, 1969, Tate Özel Koleksiyon.....116
Kaynak : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/arman-bluebeards-wife-t03380>
(06.06.2014)
- Resim 102:** Arman (Armand Fernandez) “Accumulation”, 157 x 188 x 5 cm,
Tuval Üzerine Boya ve Boya Tüpü, 1967, Özel Koleksiyon.....116
Kaynak : <http://www.arman-studio.com/> (08.06.2014)

- Resim 103:** Martial Raysse “Etalage De La Vision” 1960..... 117
Kaynak : <http://oce-space.blogspot.com.tr/p/artistes.html> (08.06.2014)
- Resim 104:** Martial Raysse “Raysse Beach” 1962..... 118
Kaynak : <http://nezumi.dumousseaux.free.fr/wiki/index.php?title=Image:Beach62.jpg> (08.06.2014)
- Resim 105:** Martial Raysse “High voltage Painting”, 162.5 x 97. 5cm, Tuval üzerine Yağlıboya ve Floresanlı Boya, 1965, Tate Özel Koleksiyon.....118
Kaynak : <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-1293-1237-1292-view-figurative-painting-profile-raysse-martial.html> (08.06.2014)
- Resim 106:** Daniel Spoerri "Tuzak Tablo-Kichka's Breakfast I" 6.6 x 69.5 x 65.4 cm, Asamblaj, 1960, Museum of Modern Art, New York..... 119
Kaynak : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81430 (09.06.2014)
- Resim 107:** Daniel Spoerri “Eaten By Marcel Duchamp”, 60 x 70 cm, Enstalasyon, 1964, Arman Özel Koleksiyon.....120
Kaynak : <http://www.wikiart.org/en/daniel-spoerri/eaten-by-marcel-duchamp-1964> (09.06.2014)
- Resim 108:** Jacques Villegle “ABC”, 70 x 60 cm, Kontraplak Üzerine Kolaj, 1959, Özel Koleksiyon.....122
Kaynak : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=35414 (09.06.2014)
- Resim 109:** Raymond Hains “İsimsiz”, 1959.....122
Kaynak : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=35414 (09.06.2014)
- Resim 110:** Raymond Hains “saffa”, 1964.....123
Kaynak : <http://pictify.com/153191/raymond-hains-saffa> (09.06.2014)
- Resim 111:** François Dufrene “İsimsiz”, 60 x 70, Kolaj, 1959.....124
Kaynak : <http://radicalart.info/process/tear/Dufrene/index.html> (11.06.2014)
- Resim 112:** Niki De Saint Phalle “King Kong”, 1962, Moderna Museet, Malmö/ Sweden.....125
Kaynak : <http://www.modernamuseet.se/en/Malmo/Exhibitions/2012/Niki-de-Saint-Phalle/>
- Resim 113:** Niki De Saint Phalle “La Hon”, 1966, Moderna Museet, Stockholm, Sweden.....125
Kaynak : <http://borg.website.pl/sayun/hon-niki-de-saint-phalle.html> (11.06.2014)

- Resim 114:** Cesar Baldaccini “Sıkıştırma Otomobil”, 153 x 73 x 65 cm, 1962,
National Galleries of Scotland, Edinburgh.....126
Kaynak : <http://cesarbaldaccini.blogspot.com.tr/p/demarche.html>
(11.06.2014)
- Resim 115:** Cesar Baldaccini “Başparmak”, 40,6 x 14 x 20.3 cm, 6.7 kg,
Polyester Reçine, 1965, Tate Özel Koleksiyon.....127
Kaynak : <http://www.biographie-peintre-analyse.com/2009/07/01/baldaccini-c%C3%A9sar-le-pouce-1965-analyse-d-oeuvre/> (11.06.2014)
- Resim 116:** Cesar Baldaccini “Genişleme”, 1968.....128
Kaynak : <http://radicalart.info/informe/Viscosity/Cesar/index.html>
(11.06.2014)
- Resim 117:** Gerard Deschamps “Pan Pan Cul Cul”, Asamblaj, 1960.....129
Kaynak : <http://www.gerard-deschamps.fr/userfiles/image/galerie/4/25-00.jpg> (11.06.2014)
- Resim 118:** Gerard Deschamps “Japonais Au Maillot De Bain”, Asamblaj,
1961.....129
Kaynak : http://www.galerie-vallois.com/nouveau-ralisme/uvres.html++/image/nr_08_deschamps_japonais-maillot.jpg/ (11.06.2014)

GİRİŞ

Batı dünyası 19. yy.'da çok önemli toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimler yaşamıştır. 18. Yüzyılın sonlarında başlayan Sanayi Devrimi sonrası Avrupa ve Amerika'nın demokrasisinde de değişimler ve devrimler yaşanmasına sebep olmuştur. Makineleşmeyle başlayan kentleşme hareketleri sonucu kentlerde oluşan aşırı nüfus sebebi ile insanlar arasında sınıflaşma yaratmasının yanı sıra, değişen şartlarla yeni yaşam biçimleri ve yeni kurumların oluşmasına neden olan bu olaylar sanatı da önemli ölçüde etkilemiştir.

İnsanlar arası hızla artan iletişim ve etkileşim sanatsal anlamda birçok üslup ve akımın birbirleriyle bağlantılı veya birbirlerinden bağımsız, bazen de eşzamanlı olarak uluslararası bir sınır tanımaksızın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

20. yüzyıla gelindiğinde, Batı kültürünün, artık batılı olmayan diğer kültürlerle de sanatsal anlamda iletişime geçtiği bir dönem başlamıştır. Birçok "izim" in yaşandığı bu dönem de sanatçılar avangart (öncü) olma isteğiyle yeni arayışlara girmişlerdir. Endüstri Çağı'nın ve bunun yarattığı ekonominin etkilerinin yoğun bir şekilde görülmeye başladığı bu yıllar aynı zamanda toplumun tüketim alışkanlıklarında değişimlerin ve çalkantıların yaşanmasına neden olmuş, bu durum sanat dünyasını da etkilemiştir.

Bu Araştırmada, 18. yy.'da Batı sanatında "Gerçekçilik" kapsamına giren sanatçıların çalışmalarından başlanılarak, 1960'lara da ortaya çıkan ve 1970'lerde etkisi yoğun bir şekilde görülen "Yeni Gerçekçilik" akımına ve bu zaman dilimleri arasında yaşanan sanatsal süreçlere değinilerek, "Yeni Gerçekçilik"e nasıl bir zemin oluşturdukları incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

18. VE 19. YÜZYILDA GERÇEKÇİLİK VE 20. YÜZYILA YANSIMALARI

1.1. BATI GERÇEKÇİLİĞİ

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan resimsel anlamda “Gerçekçilik” kavramından daha önceleri İtalya’da Michelangelo Merisi da Caravaggio ve İspanya’da Jusepe de Ribera, Diego Velazques, Francisco Goya, gibi sanatçılar tarafından toplumsal eleştiri denebilecek tavırda eserler üretmişlerdir. Gerçekçilik süreç açısından, Aydınlanma (Batı) Gerçekçiliği, Gerçekçilik, Toplumsal (sosyal) Gerçekçilik ve Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik olarak dönüşüm göstermiştir. Aslında Fransa’da Natüralizm akımı içerisinde incelenen Francisco Goya ve Theodore Gericault’nun bazı eserleri bir anlamda gerçekçi olarak nitelendirilebilecek eserlerdir. Bu eserler ile 19. Yüzyılın ikinci yarısında Gerçekçilik akımı altında üretilen eserler arasındaki temel ayrım Gerçekçiliğin, yaşanan siyasi gelişmelerin, devrimlerin halk ve sanatçılar üzerindeki etkisinden sonra ortaya konması ve bunun doğal sonucu olarak bir eleştirel tutum sergilemesidir

Francisco Goya, kişisel acılarının yanı sıra ülkesinde yaşanan iç karışıklık ve çatışmaların yarattığı durum nedeniyle zamanla içine dönmüş ve üslubunu değiştirmiştir. Daha önceki çalışmalarında canlı Rokoko resimleri yapan Goya, Napolyon ordularının yarattığı iç savaşın paramparça ettiği toplumun yaşamına ilişkin etkileyici eserler üretmiştir.

Fransa’da devrimin ressamı sayılan David gibi Goya da ülkesinde cereyan eden devrimci nitelikteki siyasal olayların içinde yer almaktadır. Buna karşı, Goya ne orta sınıf siyasal ahlakının bir temsilcisi olmuş, ne de David gibi bilinçli olarak siyasi bir yönelişin, sanattaki

temsilcisi olmuştur. Neo-Klasizm'in damgasını vurduğu bir çağda uğraş vermesine karşın Goya bu üslubun etkisine girmemiş, yaşadığı uygarlığı gerçekçi ve kişisel bir yaklaşımla betimleme yolunu seçmiştir. Bir başkaldıran ve bireyci olmasına rağmen Goya'yı modern anlamda bir devrimci olarak kabul etmek yanlış olur (Berksoy, 1998: 24).

1793 yılının başlarında başlayan Fransa-İspanya Savaşı ve bundan sonraki 30 yıl boyunca İspanyada devam eden devrim hareketleriyle sivil savaşlar, askeri darbeler ve toplumsal ayaklanmalar yaşamıştır. Ülkede yaşanan Geleneksel kültürle Aydınlanma kültürü arasındaki çatışmaya bir yandan da dahil olan aristokrat-burjuva sınıfları arasında ulusal kimlik mücadeleleri, İspanyol kültürü üzerinde süren uzun ideolojik tartışmalara neden olurken, diğer taraftan Fransız Devrimi'nin yarattığı karışıklıklarında etkili olduğu bilinmektedir. İnsanlık tarihinin önemli dönemlerinden birine tanıklık etmiş ve gözlemlendiği olayları dolaysız bir şekilde resimleriyle aktarmış olan Goya'nın çalışmalarının büyük bir kısmında yaşadığı dönemin yorumlarıyla doludur. Bu nedenle resimlerinde din adamlarını, aristokratları, askerleri, yoksulları, köylüleri, işçileri ve her sınıftan insanlara ait toplumsal olayları resimlerine konu etmiştir. “Zamanın dini kurumlarına yönelttiği eleştiriler, asil sınıfın kofluğunu ele veren portreler, emrinde çalıştığı kraliyet ailesi mensuplarının kabalığını sergilediği tablolar, zamanın çarpıklık ve yolsuzluklarının amansız bir düşmanı olan Goya'nın sanatında toplumsal eleştirinin ne büyük bir yer tuttuğunun kanıtıdır” (Berksoy, 1998: 24).

Goya'nın sanatının özü niteliğindeki gerçeklik Madrid 'in dışındaki Pirincipe Pio tepesinde “3 Mayıs Kurşuna Dizilme” anını gösteren resminde, (Resim 1) karşımıza çıkar. Bu resimde, kurşuna dizilenlerin suratlarındaki ifadede çirkinlik ve korkuyu görürüz. Goya'ya göre; insan idealize edilecek güzellikte bir varlık değildir. Resmin sol tarafında ölümü bekleyen insanlar ve sağ tarafta da infazı gerçekleştiren asker görünmektedir. Resimde, ölümden önceki son saniyelerini yaşayan kurbanı dikkati çekmek için sarı ve beyazın yoğun kullanıldığı görülmektedir, Kollarını açmış durumdadır ve vücudu, ağırlıksız bir görünüme sahip olduğu izlenimini verecek derecede boş, çaresiz bir ifadeye sahiptir. İnfazı biraz önce gerçekleşmiş olan diğer öne doğru yatan adamın aldığı pozisyon, tüfeklerin çevrilmiş olduğu adamı da bulacak olan sonu gösterir niteliktedir. İzleyiciyi resmin sol tarafındaki dramatik ve yumuşak hatlı biçimlendirmeden sonra, sağ tarafta, vahşeti simgeleyen sert, keskin duruşları olan asker grubuna ve silahların gösterdiği hedefe yönlendirir. Çaresizliği açıkça ifade edildiği bir resimdir.



Resim 1: Francisco de Goya “3 Mayıs Kurşuna Dizilme”, 2.66 × 3.451 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1808, Prado Museum, Madrid

(...) 1808 Mayıs'ında idam mahkûmlarının önünde anlık bir zamanları kalmıştı. Tüfekler nişan almıştı. Yandan vuran sokak lambalarının ışığında göllenmiş kanlar görünüyordu. Diz çökmüş mahkûmların önünde daha önce kurşuna dizilmiş dağınık bedenler yatıyordu. Kalabalık bir mahkûm alayı tümseğe götürülüyordu. Bazıları yumruklarının sıkışmış, bazıları yüzlerini kapamıştı. Ama önde dip dibe dizilmiş, namluların ağzına bakanların, işçilerin, köylülerin, bir rahibin ateş saçan gözleri meydan okuyordu. Önü açık beyaz gömleli biri kollarını ölümü kucaklamak için öne uzatmıştı kurşun yağmurunun beklendiği bu anın gerilimi, dinmek bilmediği için dayanılmazdı. Kentin öne çıkmış bir mahallesinin karanlığa gömülmüş bir silüeti içinden, insan kusan kent kapısından mahkûmlar getiriliyordu. Gökyüzünün kahverengi yeşile çalan karanlığı, parmakları tetiğin üzerinde bükük duran muhafızların pelerinlerinin rengine karışıyordu. Şafağın alaca karanlığının bulanık görüntüsünün içine, çıplak tepenin sarı ışığı bir uçgen halinde dalıyor, sarı ışıkta tüfeklerin ucundaki süngülerin çizgileriyle dilimlere kesiliyordu. Hiçbir yerden yardım ihtimali olmasa ve az sonra patlayacak tüfeklerin cayırtısı kesin olsa bile, isyancılar grubunun zaferi yüzlerinden okunuyordu (Weiss, çevri, 2005: 60).

1799 yılında tamamladığı ve Madrid’de yayımladığı 80 gravürden oluşan “*Caprichos*” (kapisler) serisinde Francisco Goya, yaşadığı dönemin İspanya’sındaki toplumun açgözlülüklerini, ahlaksızlıklarını, aşırılıklarını ve din dışı inançlarını (batıl inançlarını) ele almıştır. Kısmen alegorik kısmen de edebi kaynaklı olan figürlerin kullanıldığı bu

resimlerde, gerçek ve gerçeküstü bir anlatımın bir arada kullanıldığı görülmektedir (Resim 2). Bu baskı resimler dizisinden de anlaşılacağı gibi Goya'nın sadece aristokratik hayata vurgu yapmadığı, aynı zamanda toplumun diğer katmanlarına da inerek fakir halkı da resimlerine konu edindiği anlaşılmaktadır. Bu dönemle birlikte sanatında tema olarak halkı işleyen Goya, resimlerinde gerçekçiliğe vurgu yapmanın yanı sıra sanatçı duyarlılığının halk üzerindeki hassasiyetini de göstermektedir.



Resim 2: Francisco de Goya "Caprichos" series (No:27.37.42.52), 21,5 × 15,1 cm, etching and aquatint 1798, Prado Museum, Madrid

(...) amacı bireylerin cehaletini ve aptallığını gözler önüne sermek ve böylece karikatür aracılığıyla toplumun aydınlanmasına katkıda bulunmaktır. Ayrıca niyetinin kimseye kişisel olarak saldırmak olmadığını özellikle vurgulamıştı. Verdiği ilanda söylediğine göre konuları tamamen hayal ürünüydü, doğadan değil hayal dünyasından alınmışlardı. Bu sözlerle siyasi ve toplumsal açıdan gayet keskin özellikler taşıyan eserleri için kendine bir meşruiyet oluşturmaya çalışıyordu (Krausse, çevri, 2005: 54).

Kapak resmi olarak hazırladığı ve bu serinin en tanınmış çalışması olan “*Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur*” da (Resim 3). Uyuyan ya da düş gören bir sanatçıyı tasvir etmiştir. Resme yerleştirilmiş diğer hayvan figürlerinin de genellikle geceleri hareket halinde olan hayvanlardan seçilmiş olması insanda bir kabusun resmedildiği izlenimini uyandırır da aslında resimde rahatlatıcı bir havanın da olduğu yadsınamayacak bir durumdur. Bu resim sonraki dönemlerde konu olarak Gerçeküstüçülere de sıkça ilham kaynağı olacaktır. Diğer bir resmi olan “*Çocuklarını Yiyen Satürün*”de (Resim 4) kanlı mücadeleleri, acımasızlığı, yıkımı ve ölümü sembolize etmiştir.



Resim 3: Francisco de Goya “*Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur*”, 21,5 × 15,1 cm, Etching and Aquatint, 1798, Prado Museum, Madrid



Resim 4: Francisco de Goya “Çocuklarını Yiyen Satürün”, 146 × 83 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1820-1823, Prado Museum, Madrid

Goyanın şaşırtıcı başarısı, şiddetin boşunlığını açıkça ortaya koyan bir biçim geliştirmesidir. Onun imgeler dili, serüven öykülerinin romantik ürpertisine yeterince karşı koyacak kadar güçlüdür; onun paçavralar içindeki askerleri parlak üniforma ve bayrak simgelerine yönelik etkili bir azarlamadır. Goya'nın dünyasında kazananlar yoktur; ancak kurbanlar vardır. Öldürenler ve ölenler sınırlı ve insanlık dışı bir şiddet dünyasına birlikte batarlar: bu dünya kara ve daraşık, yabanıl ve ezicidir (Baynes, Çevri, 2004: 264).

Sömürgelerdeki ayaklanmalar, halkın isyanı, yolsuzluğa batmış bir devletin yaptıklarının yanı sıra monarşinin, kilisenin ve aristokrasinin yasaları değiştirerek kurduğu baskıcı rejime ve keyfi iradeye karşı çıkan Goya, sanatçı duyarlılığıyla kendi iç dünyasında bir yoruma dönüştürerek, devrim sayılacak kalıcı eserler vermiştir.

Theodore Gericault, dönem olarak Napolyon'un düşüş zamanlarına rastlar. Eugene Delacroix gibi Gericault da Fransız romantik resmin öncülerinden biridir. Gericault'ın, döneminin tüm politik, toplumsal sorunlarına tanıklık ettiği ve bunun tuvallerine aktardığı resimlerinden bilinmektedir. “*Medusa'nın Salı*” (Resim 5) adlı tablosunda Gericault, o dönem güncel bir olaydan esinlenerek resmetmiştir. Karanlık bir atmosferin olduğu bu resimde figürlerdeki hareket ve dram resmi duygusal olarak ağırlaştırır. “Gericault izleyiciyi korkunç olayın doğrudan tanığı, hatta bir parçası haline getiren devasa boyuttaki resmiyle insan duygularını tam on ikiden vurmuştu. Onun resimdeki etkiyi azamiye çıkartma amacı, akademik Neo-klasisizmin hesaplı, entelektüel resmiyle tam bir tezat oluşturur” (Krausse, Çevri, 2005: 60).



Resim 5: Theodore Gericault “*Medusa'nın Salı*”, 491 × 716 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1819, Louvre Museum, Paris

Gericault *Medusa'nın Salı* resmiyle gerçeklik duygusunu izleyicisine vermiştir. “Gericault'ın erken ölümünün ardından arkadaşı olan Eugene Delacroix onun bu üslubuna benzer bir yol izlemiştir. *Medusa'nın Salı*'ndan etkilenerek 1830 tarihli “*Halka*

Önderlik Eden Özgürlük” resminde (Resim 6) Paris halkının, basın özgürlüğünü kısıtlaması üzerine ayaklanmasını resmetmiştir. Küçük bir ayaklanma olarak başlayan bu halk hareketi daha sonra burjuvanın desteği ile devrime dönüşmüştür. Delacroix’ın canlı renk anlayışı, rahat ve yumuşak fırçası sayesinde gerçeği olduğu gibi gözler önüne serdiği görülmektedir. Açık-koyu ve renk kontrastlarının çok dengeli kullanıldığı resimde Eugene Delacroix rengin sadece resmin bir ögesi olarak değil duygu ve heyecanları anlatabilmek için kullanmıştır.



Resim 6: Eugene Delacroix “Halka Önderlik Eden Özgürlük”260 x 325 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1830, Louvre Museum, Paris

1.2. GERÇEKÇİLİK (REALİZM)

Realizmin 1840’tan 1880’lere kadar Batı dünyasında en etkili akımlardan biridir. Bu akımın amacı gerçek dünyanın, gözleme dayanarak çağdaş gerçekliğini, nesnel, doğru ve tarafsız bir betimlemeyle vermesini sağlamaktı. Bu nedenle Realizmle 19. Yüzyılın ortalarına doğru klasik ve romantik eğilimlerden, somut gerçeklere dayanan bir dünyanın

arayışlarının başladığı bir dönemdir. Çağın gerekliliğine göre sanayide, bilimde ve teknolojiye yaşanan gelişmeler insanlar arasında pozitivism ruhunu canlandırmış, yeni bir ilerleme umudunu da yaratmıştır.

(...) 1840-1842 yılları arasında Fransız düşünürü Auguste Comte'un geliştirdiği pozitivist felsefenin doğuşunda da deney bilimlerinin son yıllardaki gelişmelerinin büyük etkisi olmuştur. Pozitivist felsefe dayanağını gerçekte arar. Realistler de ilerlemeye, gelişmeye inanıyor ve yapıtlarına nesnel bir bakışla yaklaşarak gerçeği olduğu gibi yansıtıyorlardı. Bu dönemde emekçinin zanaatçının yerini almasıyla iş ve işçilik temaları dinsel ve edebi konuların yerini almıştır (İnankur, 1997: 53).

Gustave Courbet (1819-77) Realizme önderlik ederken idealizasyonu tümüyle reddeden bir kuşağın temsilciliğini yapmıştır. Onu Belçika'da Constantin Meunier (1831-1905), Almanya'da Adolf Menzel (1815-1905) ve Wilhelm Leibl (1844-1900) izlemiştir. Courbet, Paris'te, 1855 yılında, bir barakada açtığı kişisel sergisine LeRealisme, G. Courbet (Gerçekçilik, G. Courbet) adını verdi. Courbet'nin "realizm"i, sanatta bir devrimin başlangıcı olmuştur.

Güzelliği değil, gerçeği arayan Courbet, sırtında resim malzemeleriyle kırdaki yürürken kendini resmettiği ve bir dostunun ona selam verdiği tablosuna, "*Günaydın Bay Courbet!*" adını vermiştir. (Resim-7) Daha önceki geleneksel anlamdaki resim anlayışına göre oldukça sıradan ve gündelik hayatın normal bir anının konu edildiği bu resimde ne beklendiği gibi zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler, ne de etkileyici renkler vardır. Kendini gerçekte olduğu gibi hatta o anı hiçbir idealizasyona gerek duymadan doğasında olduğu gibi ele alması önceki beklentilere ve resim anlayışına ters düşse de, Courbet'nin tam uyandırmak istediği izlenime ulaştığı söylenebilir. Onun ustalığını elden bırakmadan ve ödün vermeden gerçekliğin ve içtenliğin değerine vurgu yapmak niyetiyle ürettiği eserlerinde, dönemin genel geçer tüm alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı niteliği olduğu da görülmektedir.



Resim 7: Gustave Courbet “Günaydın Bay Courbet!”, 132 x 150.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1854, Fabre Museum, Montpellier

Courbet'nin tabloları kuşkusuz içtenliktir. 1854'te yazdığı bir mektupta şunları söylüyor: “İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum.” Courbet'nin kalıplaşmış etkilere bilinçli olarak sırt çevirmesi ve dünyayı gördüğü gibi resmetme kararlılığı, birçok sanatçıyı, alışılmış yöntemlere karşı koyarak, sadece içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermeye cesaretlendirmiştir (Gombrich, çevri, 1999: 511).

Fransa'daki Barbizon Okulu bu dönemin estetik durumunu iyi yansıtmakla beraber bu okulun sanatçıları daha önceki Romantik Dönem'in öznel yaklaşımında görülen aşırılık yerini nesnel yaklaşımın doğruluğuna bırakmıştır. Doğa, Romantik ressamlar için ne kadar güçlü ve dramatik etkiye sahipse Barbizon ressamaları için de aynı etkiye sahiptir ancak onların yeni öznel olmayan bu tutumları pozitivizm ruhunun ortaya çıkışıyla aynı zamana rastlar. 1848 kuşağının Realistleri, gözle görülen gerçeğin Romantizm'den de gelen etkilerden ve geleneklerden beslenen Barbizon ressamlarına göre daha nesnel ve

daha dolaysız bir yaklaşım içindedirler. Bundan dolayıdır ki Gerçekçi sanatçılar sadece somut gerçekle ilgilenmişlerdir.

Courbet öğrencilerine yaptığı bir konuşmada şöyle demiştir: “Sanatta hayal gücü, var olan bir şey için en iyi ifade şeklini bulmayı içerir ama hiçbir zaman o şeyi yaratmayı içermez.” Bir başka konuşmasında ise “Resmin esasen somut bir sanat olduğuna ve sadece gerçek ve var olan nesnelerin betimini içerdiğine inanıyorum. Resim fiziksel bir dildir ve sadece görünen dünya ile ilgilidir. Soyut olan, görünmeyen ya da var olmayan” demiştir (İnankur, 1997:54).

Gustave Courbet’in Gerçekçilik konusundaki 1849 yılında yaptığı “*Taş Kırıcılar*”ı (Resim 8) adlı tablo büyük bir tepkiyle karşılanmıştır o dönemin geleneksel tarzına alışkın olanlar için böyle sıradan insanların ve konuların resme konu edilmiş olması, gereksiz hatta kaba bir tutum olarak görülüyordu. Fakat daha önceki dönemlerde de işçi ve köylü sınıfı birtakım aristokrat veya dini motiflerin etrafında direkt olmazsa da kullanılıyordu Fransa’daki işçi sınıfının sanat alanındaki statüsü giderek yükseldiği bu dönemde ortaya çıkan 1848 devrimi emeğin soyluluğuna resmi bir statü kazandırmıştır. Bundan sonra sanatçılar azınlığın yerine çoğunluğun ve olanın yaşantısına ciddi ve ısrarlı bir şekilde tuvallerine yansıtmişlerdir.



Resim 8: Gustave Courbet “Taş Kırıcılar”, 165 × 257 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849, New Masters Gallery, Dresden

“50’lerin Fransız Realistleri için 1848 Devrimi’nin sanatsal anlamı Devrim’in ideallerine dayanan bir takım alegoriler yaratmak değil, ama daha insancıl, özgün ve popüler konulara dönmek, cilasız, süssüz doğayı ve onun içinde emek sarf eden kadın ve erkeklerin soyluluğunu yüceltmektir” (İnankur, 1997: 56). Bu açıdan Courbet’in *Taş Kırıcılar*’ı 1849 yeni sanat anlayışı için etkili örneklerden biridir. Courbet’in aynı yıl yaptığı ve 1850-1851 Salonu’nda sergilediği “*Ornans’da Cenaze*” (Resim 9) adlı tablosu bir tür Realist manifestosudur. Eleştirmenler açısından çok rahatsız edici bulunan ve skandala neden olan bu tablo Courbet için büyük bir reklam olmuştur. “Rosenblum ile Janson’un dedikleri gibi bu resim taşra gerçeğinden alınmış kocaman bir kesiti Paris Salonu’nun kentsel sığınağına taşıyordu” (İnankur, 1997: 56). Ornans’da yaşayan gerçek, sıradan kişilerin konu edildiği bu tabloyu Courbet doğduğu köyde büyükbabasının cenaze töreninden sonra yapmıştır. Dolayısıyla resimde görülen bütün bu insanların çoğu çirkin, kaba sabadır ve gerçek bir mekanda tasvir edilmişlerdir. Courbet son derecede iyi bir gözlemcilikle, hiçbir idealizasyona başvurmadan gerçeği olduğu gibi aktarmıştır. Bu resimde dikkat çekici olan diğer bir yenilik de tablonun sıradan bir olayı tarih resmi düzeyine çıkartan anıtsal boyutudur.



Resim 9: Gustave Courbet “Ornans’da Cenaze”, 314 x 663 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849-1850, Musée d'Orsay, Paris

Bir diğer Realist anlamda eser veren sanatçı Jean François Millet’tir. Barbizon ressamlarına sonradan katılan Millet doğaya yeni bir gözle bakarak yeni bir manzara resmi anlayışına öncülük etmiştir. Ancak o bir süre sonra manzaralardan figüre geçmiş ve köy yaşamından sahneleri, tarlalarda çalışan kadın ve erkekleri gerçekte oldukları gibi

betimlemeye çalışmıştır. Millet'nin de daha önceki eğilimlerden sıyrılmak gerçeği olduğu gibi yansıtma çabası içerisinde olduğu eserlerinden biri “*Başak Toplayanlar*”dır. (Resim 10)



Resim 10: Jean-François Millet “Başak Toplayanlar”, 83,5 × 110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1857, Musée d'Orsay, Paris

Bu eser onun Barbizon'daki ilk yıllarında yaptığı çizimlerde ortaya çıkar. Resimde oldukça sıradan bir anın resmidir, öyküsel ya da dramatik hiçbir özelliğe sahip değildir. Güzelliği, zarafeti olmayan üç kadın hasat zamanında tarlada çalışmaktadırlar. Resimdeki figürler özel bir poz vermemiş sıradan normal hareket halindedirler. Figürlerin yere eğilmiş duruşları ve yaptıkları işin güçlüğü, kaba giysileri ve iri elleriyle de resme toplumsal bir yorum katmıştır. Yoksullara verdiği ağırbaşlı yücelik ve anıtsallık Millet'nin kendi döneminde etkin olan sosyalizm türüyle özdeşleştirilmesine neden olmuştur.

Fransa'nın önde gelen diğer gerçekçi ressamlarından biri olan Honore Daumier ise kent insanlarını betimlemiştir. Esin kaynakları Kutsal Kitap, klasik mitolojiler, Moliere,

Cervantes gibi yazarların eserleridir. Özellikle karikatürize edilmiş figürlerin kullanıldığı resimlerinde dikkati çeken insan kişiliğine duyduğu ilgi Romantizm 'den kaynaklanır. Paris'teki günlük yaşamdan esinlenmiş resim ve litografik çalışmalarını oluştururken, (Berksoy, 1998: 41)'da belirttiği üzere, bu çevreden edindiği imgeleri önce hafızasına sonra da kağıda veya tuvale aktarmıştır. Konu olarak orta ve aşağı tabakanın içine düştüğü gülünç durumları mükemmel bir mizah anlayışı ile yansıtan Daumier, bu kişilerin aptal bir yönetim yüzünden maruz kaldıkları çoğu trajik olaylara da yer vermiştir.

Sanatçı kendi döneminin yansıtan pek çok resim üretmiştir, burjuvalarla, doktorlarla, avukatlarla alay, etmiş, çocuklara, çalışan kadın ve erkeklere, kentte yaşayan sıradan ve yoksul insanlara karşı büyük bir yakınlık duymuştu. Gerçek bir olaydan yola çıkarak ele aldığı “*Transnonain sokağı*”(1834) isimli litografik eseri bu anlamda dikkat çekicidir. (Resim 11)



Resim 11: Honore Daumier “*Transnonain sokağı*”, 29 x 44.5 cm, Litograph, 1834, National Gallery of Canada. Ottawa

1834 Nisan'ında gizli insan hakları birliğinin öncülüğünde Lyon ve Paris'teki işçiler güç çalışma koşullarına ve sendikalaşmayı yasaklayan yeni bir yasaya karşı tepkilerini göstermek için ayaklanmışlar; 14 Nisanı 15 Nisana bağlayan gece Paris'te işçilerin oturduğu bir sokaktaki bir binadan Lebrun adında biri askerlere ateş etmiş ve birini öldürmüştür. Askerler de buna karşılık olarak binaya girmiş ve kılıçları ve süngüleriyle sekiz erkeği, bir kadını ve bir de çocuğu öldürmüşlerdir. Fransız hükümetinin çalışan insanlara acımasızlığını yansıtan bu resimde gerçeği fotoğraf muhabiri gibi belgelemiştir (İnankur, 1997: 58).

Daumier'in eserlerine değer kazandıran başlıca özellik konuyu oluşturan ayrıntıların ışık ve çizgi aracılığıyla görselliğe kavuşturulmasıdır. Işık oldukça basit kullanılırken, çizgi karakterin belirgin hatlarını ortaya çıkarır. Zamanın haksızlıklarını Goya gibi resimlerine konu etmiştir.

Fransa'dan sonra pek çok Avrupa ülkesinde etkili olan Realizm, Avrupa da cereyan eden pozitivist felsefenin kıtaya yavaş yavaş nüfuz ediyor olmasındandır. Resimde Realizm'in yayılmasında Courbet'nin 1851'de Belçika'ya, 1869'da da Almanya'ya gitmesi etkili olmuştur. Birçok yabancı sanatçının Adolph Von Menzel, Wilhelm Leibl gibi Paris'i ziyaret etmeleri ve uluslararası sergiler katkıda bulunmaları Realizm' in sanat çevreleri tarafından tanınmasına ve Fransa dışında da yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur.

Alman gerçekçi sanatçılardan biri olan Menzel'in endüstri, şehir yaşamı ve işçi sınıfının dünyası sanatında da önemli bir yer tutar. Berlin'deki günlük yaşamı konu alan çok sayıda eskiz ve çalışmaları, dönemin şehir hayatı hakkında belge niteliği taşır. İşçilerin çalışma koşullarını yansıtan görüntüleri çok fazla etüt eden Menzel'in bu çizimlerden eserler üretmiştir. En dikkat çekici olan "*Demir Doğrama Atölyesi*" resmidir. (Resim 12) İş ve dumana boğulmuş olan demir atölyesindeki hummalı, sıcak, pis, sağlıksız ve zor bir çalışma ortamını betimlemiştir. Kullandığı açık-koyu renk kontrastlarıyla ve yarattığı ambiyansla İzleyicide nerdeyse ortamın gürültüsünü bile hissettirmektedir. Sanayi devriminden de etkilenmiş olduğu görülen Menzel'in dönemine göre şaşırtıcı oldukça avangart bir yaklaşım sergilediği de gerçektir.



Resim 12: Adolph Von Menzel “Demir Doğrama Atölyesi”, 158 x254 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1875, Alte Nationalgalerie, Berlin

Diğer yandan İngiltere’de Realist edebiyat akımına öncülük eden Charles Dickens ve William Thackeray gibi yazarların da etkisiyle resim sanatında Pre-Raphaelitler Realist sayılabilecek eserler vermişlerdir.

1848 Eylül’ünde William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) ve Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) tarafından kurulan Pre-Raphaelite Kardeşliği’nin amacı ciddi ve önemli, anlamlı konuları betimlemek ve bunları doğrudan doğruya doğadan ya da yaşamdan alıp olabildiğince gerçekçi bir şekilde vermektir. Bu betimler gün ışığının tüm rengi ve parlaklığı ile verilmelidir. Bu da açık havada manzara ve figürlü konularda manzara öğeleri yapmak anlamına geliyordu. Dolayısıyla burada vurgu doğa üzerindedir. Pre-Raphaelite’lerin doğrudan doğruya doğadan çalışma konusunda ısrar etmeleri, Kraliyet Akademisi’nin her şeyin yerleşik üslupların bir kopyası olarak betimlenmesi gerektiği konusundaki ısrarına bir tepkidir. Benzer bir tepki Kıta Avrupası’nda özellikle Fransa’da da aynı zamanda oluşmuş ancak çok daha farklı ve etkili sonuçlara varmıştır. Yalnız İngiltere’deki bu doktrinin temelinde doğaya karşı ahlaki hatta dinsel bir tavır da vardır. Nitekim aynı tavrı Constable ve Wordsworth’un yanı sıra John Ruskin de de görebiliriz (İnankur, 1997: 60-61).

Bu eğilimlerinin yansıra çağdaş yaşamı da konu alan resimler de üretmişlerdir. Ancak konularını seçtikleri dönemden çok, bu resimlerde dikkati çeken en önemli özellik

gerçekçilikleridir. Sanatçılar resimlerdeki figürleri tanıdıkları insanlardan ve dostlarından seçerek, kompozisyonu oluştururken anlatılacak konu ve dönemle ilgili araştırmalar yapmaktaydılar. Dönemin dikkat çekici sanatçılarından biri olan John Everett Millais 1851-52 yıllarında yaptığı “*Ofelya*” (Resim 13) adlı tablosunun konusunu Shakespeare’in Hamlet’inde Ofelya’nın intiharının konu alındığı bir bölümden almıştır.



Resim 13: John Everett Millais “*Ofelya*”, 76.2 x 111.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1851-1852, Tate Britain, London

Bu çalışmada doğal ayrıntılara verilen önem dikkat çekicidir. Doğal ortamın bu kadar detaylı bir şekilde incelenmiş olması resmin konusunu ikinci plana itilmiştir. Shakespeare’in Hamlet’inde geçtiği gibi bir sahneyi yakalayabilmek için gerçekte böyle bir yeri arayıp bulan bulunan Millais yaklaşık altı ay boyunca Pazarları hariç o ortamda resmini mekanını tamamlamış, Ofelya’yı ise atölyesinde yapmıştır. Millais tablonun mekân, manzara kısmını açık havada yapıldığı bu resimde ayrıntıya verdiği önem, güneş ışığı etkisini iyi yansıtabilmek için parlak renkleri kullanılması ve genel bir ışıklılık uğruna geleneksel ışık-gölge sisteminin dışında bir üslup kullanması o dönem için büyük yenilik sayılabilir.

1.3. TOPLUMSAL (SOSYAL) GERÇEKÇİLİK

Toplumsal gerçekçilik, 19. yüzyılın ortalarında Fransa'da etkin bir hale gelen gerçekçilik akımının, sanatın toplumsal yönünü konu edinmesiyle belirginleşen, sonraki dönemlerde de sanatçıların bazı sanatçıların başvurdukları bir sanat anlayışıdır. Toplumsallık ve gerçekçilik, sanat yapıtlarında ve akımlarında neredeyse her dönem görülen bir özelliktir. Ancak sanatçının güncel yaşamdan seçtiği konuları bir soruna işaret ettiği oranda, sanatının merkezine yerleştiği oranda toplumsal gerçekçidir.

Resim toplumsaldır çünkü toplumun sorunlarından haberdardır ve bunlara duyarlı yaklaşır/gerçekçidir. Çünkü teknik öyle anlatımcı bir güce sahiptir ki sonuçta sanatçının konu hakkındaki kişisel duygu ve düşünceleri herkes tarafından açıkça anlaşılır bir ifadeye dönüşür. Bu sanat ortaya çıktığı dönemden itibaren sosyalist hareketle özdeşleştirildiğinden güncel yaşamın sol bakış açısından resmedilmesi anlamını da taşır (Berksoy, 1998: 11).

Toplumcu gerçekçilere göre sanat, insanı ürünü olduğu toplumsal koşullar içinde ele almalı, sınıf çatışmasını, toplum gerçeklerini idealizasyona başvurmadan yansıtmalıdır. İzleyiciyi toplumsal sorunlarla karşı karşıya getirirken izleyicide farkındalık yaratarak toplumsal düzelmeyi ve toplumsal adalete ulaşmayı da amaçlamaktadır.

Toplumsal yaşamdan sahnelen ve olayları doğalcı bir yaklaşımla işleyen anlatım türü, örneğin, ABD'de "*Ashcan Okulu*" ve "*Amerikan Yaşam Resmi*" sanatçıları işledikleri konular açısından bu tür içinde değerlendirilirler. "*Federal Sanat Projesi*" (Wpa-Fap) çerçevesinde çalışan sanatçıların birçoğu da bu anlatım doğrultusunda ürünler vermiştir. Marksist ideoloji doğrultusunda komünist ülkelerde gelişen Toplumcu Gerçekçilik'le karıştırılmaması gereken Toplumsal Gerçekçilik, grup ya da okulların dışında bağımsız sanatçılar tarafından da zaman zaman uygulanan bir anlatım biçimidir (Eczacıbaşı, 2008: 1524).

Toplumsallık, gerçekçi diğer sanat dallarında da görülen bir etkidir. Gerçekçi edebiyat ürünleri konu edindikleri bireysel dramları toplumsal çerçeveye içine, tarihsel sürece uygun bir biçimde yerleştirirler. Bu durum Honore de Balzac, Stendhal (Marie Henri-Beyle) ya da Gustave Flaubert için de geçerlidir. Balzac, bireyle toplum arasındaki dengeye, karşılıklı etkileşimi sağlayarak verdiği için, diğerlerinden ayrılır. Lukacs eleştirilerinde Balzac'ın karakterlerini oluştururken toplumdaki bütün eğilimleri ve özellikleri kendi bireyselliklerinde barındıran çok yönlü karakterler yaratıldığını düşündüğünden dolayı önemli bir toplumsal gerçekçi olarak ilk sıraya koyar. Bu açıdan toplumsal gerçekçiliği en önemli özelliği birey-toplum arasındaki ilişkiyi vermesidir.

Gerçekçilik, Lukács'a göre, bunu gözden kaçırdığı anda ya Doğalcılıkta olduğu gibi aşırı nesnellığe ya da İzlenimcilikte olduğu gibi öznelciliğe kayacaktır. Bununla birlikte Doğalcılığın toplumsal gerçekçi yaklaşıma daha yakın olduğu bir yön vardır. Doğalcılık 19. yüzyıl sonlarında Fransa'da, sanatın aşırı incelmeye, "estetikleşmesi"ne ve iç dünyaya çekilmesine bir tepki olarak doğmuştur. Doğalcı ressam Courbet'nin tarihsel-mitolojik konulardan ve romantik duygusallıktan uzak durarak insanın ve doğanın gündelik ve kaba görüntüsünü resmetmeye yönelişi, toplumsal gerçekçi bir tutumdur.¹

Edebiyat alanında da olduğu gibi Toplumsal Gerçekçi resimlerde benzer konular ve verilmek istenen toplumsal bir mesaj vardır. Fakat Toplumsal gerçekçiliği benimseyen sanatçılar arasında üslup açısından benzerlik görülmemelidir. Empresyonist, Ekspresyonist, Konstrüktivist, Kübist ve diğer birçok üslupta yapıt veren toplumsal gerçekçi sanatçılar vardır. Bu anlayışın Gustave Courbet'den sonraki en dikkat çeken temsilcisi Renato Guttuso'dur (1912-1987).

"Hümanist bir aile ortamında, müzik, şiir ve resme duyarlı bir insan olarak yetişen Guttuso, resminde insanı ön plana çıkaran figüratif, betimleyici bir yaklaşımı benimsemiştir. Onun yaşam ve sanat görüşünün biçimlenmesinde, büyüdüğü yörenin toplumsal yapısı ve kültürel değerleri önemli rol oynamıştır" (Berksoy, 1998: 93).

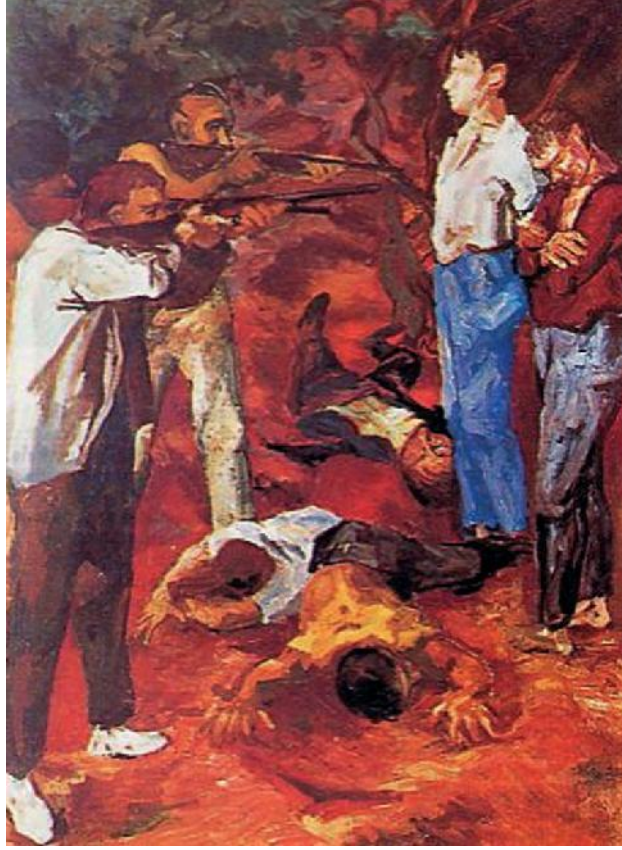
¹ <http://www.biraz.gen.tr/antropoloji/toplumsal-gercekcilik-nedir> (Erişim Tarihi: 04.04.20014)

İtalya'daki faşist kültür politikasının etkili olduğu yıllarda sanatçıları dış gelişmelerden ve etkilerden uzak tutan anlayışa karşı çıkan Guttuso, resimde bölgesel olmanın yetersizliğini savunan bir sanat anlayışı benimsemiştir. Bu düşünceyle yeni esin kaynakları aramak için modern sanata yönelmiştir. En dikkat çekici eserlerinden biri olan “*Etna'dan Kaçış*” 1938’de (Resim 14). Faşizme ve yaklaşan savaş tehlikesine duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Bir doğa olayı olan “*Etna*” yı yaklaşan savaşın kaçınılmazlığını ifade etmekte kullanmıştır.



Resim 14: Renato Guttuso “*Etna'dan Kaçış*”, 144 x 254 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1938, Galleria Nazionale d’Arte, Roma

Aynı yılda yaptığı diğer dikkat çekici resmi olan Goya'nın eserinin esas alındığı “*Kurşuna Dizilme*” (Resim 15). Bu iki çalışmada Picasso’ya ait motifleri kullanmasıyla dikkat çeken Renato Guttuso, Theodore Gericault ve Francisco Goya'nın resim tarzlarından da etkilendiğini bu resimlerinde açıkça ortaya koymuştur.



Resim 15: Renato Guttuso “Kurşuna Dizilme”, 97 x 72.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1938, Galleria Nazionale d’Arte, Roma

Amerika'da Toplumsal Gerçekçilik adı altında bir okul olarak ortaya çıkan 1930'larda gelişen akım, toplumsal başkaldırı temalarını işleyen resimleri belirtir. Diğer bir ifadeyle Amerikan Yaşamı Resmi ve Amerikan yaşam biçimini yansıtan resimleri gibi daha genel nitelikli yapıtları anlatmak için kullanılan bir terimdir. Kökeni “*Ashcan Okulu*”na diğer adıyla *Eight grubu*”na dayanan Toplumsal Gerçekçilik, William Glackens (Resim 16) Robert Henri, George Luks Everett Shinn, George Wasley Bellows (Resim 17) John French Sloan Arthur B. Dawes, Ernest Lawson ve Maurice Prendergast olmak üzere Amerikan ressamlarının oluşturduğu grubun çalışmaları sonucu 1930'larda sanatçılara devlet desteği sağlamak amacıyla oluşturulmuştur.² Federal Sanat Projesi kapsamında, Gerçekçi anlayışın bir devamı olarak üretilen duvar resimlerinde en yetkin ifadeye ulaşmıştır (Resim 18).

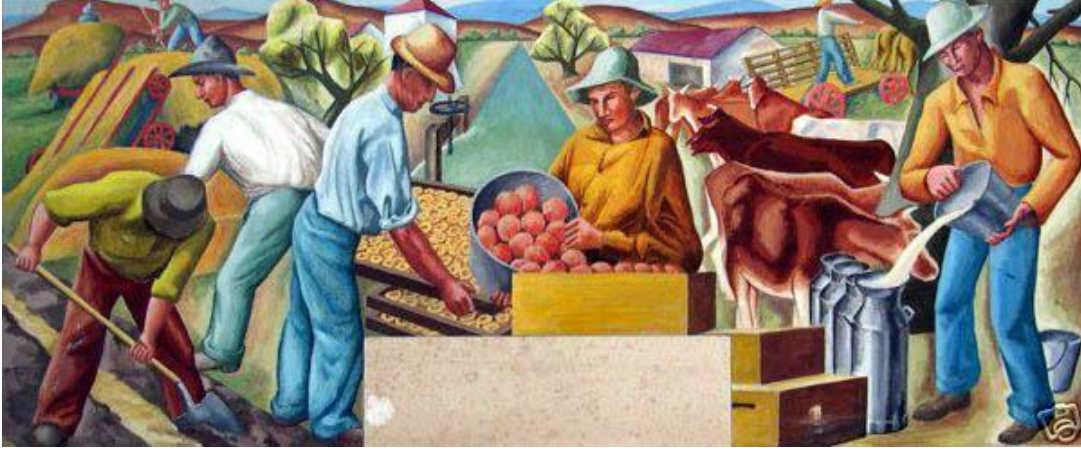
² http://tr.wikipedia.org/wiki/Ashcan_okulu (Erişim Tarihi: 25.05.2014)



Resim 16: William Glackens “Family Group”, 182.8 x 213.3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910-1911, National Gallery of Art. Washington, D.C



Resim 17: George Wasley Bellows “Cliff Dwellers”, 102,07 × 106.83 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1913, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



Resim 18: Lew E. Davis "Early Spanish Caballeros", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1940, Los Banos Post Office building, California

Bilindiği gibi, Ashcan Okulu gazete illüstratörlüğünden doğmuş ve 'Masses' dergisi tarafından desteklenmiştir. Ashcan Okulu örneğinden de görüldüğü üzere, toplumsal sanat ve gerçekçilik, 20. yüzyıl Amerikan sanatında, gazete ve dergi illüstratörlüğünden başka grafik sanatlarla yakından ilgilidir. Aynı durum 19. yüzyıl Fransız resmi için de geçerlidir. Bu tarz sanat, sanat patronları tarafından desteklenmediği için büyük ölçüde gazete ve dergilerde varlığını sürdürmüştür. Amerika'da Mayıs 1926 tarihinde yayımlanmaya başlayan "New Masses" dergisi buna örnektir. İşsizlik, ırkçılık gibi olgulardan rahatsız olan sanatçıların kurduğu dergi, 30'lu yıllarda beliren toplumsal protesto hareketinin bir parçası olmuştur (Berksoy, 1998: 89).

Masses dergisinin çatısı altında bir araya gelen sanatçıların savundukları fikirlerin devamı olan bu hareket, ülkede gittikçe kötüleşen ekonomiye ve yaklaşan savaşın etkisinde yeni bir tavır alarak gruplar halinde organize olmuşlardır, bir arada olarak hem kendi kötü şartlarına hem de savaş ve faşizme karşı çoğulcu bir tavır sergilemişlerdir. Birçoğu işsiz sanatçı tarafından 1934'te kurulan "*Sanatçılar Birliği*" (The Artists Union) sanatçılar arası iletişim ve organizasyonu arttırmış ve ilerleyen krize karşı daha fazla bir araya gelmeleri sonucundan 1936 yılında New York'ta ilk "Amerikalı Sanatçılar Kongresi" (First American Artist Congress) yapılmasını sağlamıştır. Yapılan bu ve benzeri kongreler sayesinde toplumda sindirilmiş olan büyük çoğunluğun, emekçinin ve sömürülen insanların seslerinin duyurulmasını sağlayarak, yaklaşan savaş tehlikesi, karşısında sanatlarıyla tavır almışlardır. Toplumsal bilince sahip, sol eğilimli Toplumsal gerçekçiler eserlerinde toplumu ilgilendiren sorunlara evrensel bir yaklaşımla yer verirken, bölgeselci ressamlar, milliyetçi bir yaklaşımla Amerikan yaşamını idealize etmişlerdir.

Ekolün baş temsilcilerinden Jack Levine'in şu sözleri toplumsal gerçekçilerin sanat anlayışına ışık tutmaktadır: "30'lu yılların sonuna doğru sanatta ve edebiyatta görülen toplumsal bilinçlenmenin bir parçası olarak sanat sahnesinde yerimi aldım. Bunu yaparken biraz da artık her şeyin yoluna gireceği düşüncesiyle hareket ettim; biz bir katkıda bulunmak istiyorduk... Böylece dünyaya yararımızın dokunacağına inanıyorduk, Bugün sanatın sosyal temaları işleyerek dünyanın değişimine katkıda bulunabileceği düşüncesi yetersiz görünse de, o yıllarda sanatçılar buna yürekten inanmışlardır. Onları böyle düşünmeye iten nedenlerin başında hiç kuşkusuz ülkenin içinde bulunduğu kötü durum gelmektedir. Belki de bu nedenle, toplumda propaganda görevi gören eserlerin büyük bir kısmı sorunlar çözüldükçe geçerliliklerini yitirmişlerdir. Aralarından yalnızca bir bölümü kalıcı olmuştur. 30'lu yıllarda yapıtlarıyla Amerikan sanatına katkıda bulunan sanatçıların bazıları: Philip Evergood, William Gropper, Ben Shahn, Mitchel Siporin, Jack Levine, Mervin Jules, Robert Gwathmey ve Joseph Hirsch'dir. Tüm bu isimler gösteriyor ki Fransa, 19. yüzyılda Courbet ve Daumier gibi ustalar yetiştirirken, 20. yüzyılda Amerika'da toplumsal sanat alanında başlı başına bir ekol yaratılmıştır (Berksoy, 1998: 90).

Bu ekolün en etkili sanatçılarından biri olan Philip Evergood, modernleşen toplumsal yaşamın çeşitli durumlarını resimlerine konu edinen bir sanatçıdır. Sanatçı, etkili renk kullanımı ve kontrastlar arasında kurduğu diyaloglar ile rengi belli bir durum karşısındaki duyguları dile getirmekteki başarısı dikkat çekicidir. Onun "*Maden Ocağı Faciası*" isimli çalışması içerdiği toplumsal mesaj buna tipik bir örnektir (Resim 19).



Resim 19: Philip Evergood "Maden Ocağı Faciası", 101.6 x 177.8 cm, 1933-1937, Özel koleksiyon

Diğer bir ressam da Ben Shahn'dır. Otto Dix ve George Grosz gibi sanatçıların eserlerini inceleyen ve etkilenen Shahn, dönemin yönetim için fotoğrafçılık yapmış, askeri ofisler için poster hazırlamıştır. 1932 yılında Diego Rivera'ya asistanlık yapmıştır. Birçok resmi kurum ve kamu binaları için pano ve duvar resmi yapmıştır. Eserlerinden bazıları: Roosevelt, New Jersey'de Tarımsal Güvenlik İdaresi (1937-38), New York'ta Bronx Posta Müdürlüğü (1938-39) ve Washington'da Sosyal Güvenlik Binasında (1949) bulunmaktadır. Fotoğraftan edindiği tekniği ve detaycılığı resimlerinde kullanan Shahn daha sonraları bu detay düşkünlüğünü bırakıp dekoratif bütünleyici bir üsluba yönelmiştir. Tempera tekniğini yoğun bir şekilde kullanan Shahn "Özgürlük",(1945) isimli eserinde bu yöntemi kullanmıştır (Resim 20). Siyah beyaz resim tekniğiyle dikkat çeken bir ressam olan William Gropper hakim olan sanatçı illüstratör olarak New Masses dergisinde, benzer diğer radikal gazete ve dergilerde çalışmıştır. Gruptaki diğer sanatçıların çoğu gibi o da Daumier'nin sanatından etkilenmiştir (Resim 21).



Resim 20: Ben Shahn "Özgürlük", 73.66 x 101.6 cm, Karton Üzerine Tempera, 1945, The Museum of Modern Art, New York



Resim 21: William Gropper “Kafatası Yığını Üzerinde Duran Şişman Adam”, 51.5 x 33.3 cm, Art Wood Collection of Cartoon and Caricature, 1914-1918, The Library of Congress, Washington, D.C

Toplumsal gerçekçilik Amerikan sanatına çok şey kazandırmıştır. Ülke dışından da gelen sanatçıların etkisiyle dünyayı daha izleyerek, konu bakımından toplumsal ve bireyi öne alan biçim bakımından kendilerine özgü bir sanat üslubu yaratmışlardır. "Sanat için sanat" anlayışının hakim olduğu bir dönemde cesur bir biçimde "toplum için sanat" görüşünü öne sürmüşlerdir.

1.4. TOPLUMCU (RUS GERÇEKÇİLİĞİ, SOSYALİST) GERÇEKÇİLİK

18. yüzyılın sonlarına doğru, köleliğin kaldırılmasıyla, Rusya’da, yeni bir dönem başlar. Toprağa bağlı olan köleliğin kalkmasıyla köylülerin ‘özgürleştiği, kapitalizmin yerleştiği ve burjuvazinin gücünü bütün toplumsal kesimler üzerinde etkisinin görülmeye başladığı bu yeni dönem, halkının büyük çoğunluğu için sefalet anlamına gelmektedir. Gogol, Tolstoy, Dostoyevski ve Turgenyev gibi yazarların da eserlerini

besleyen bu acı gerçektir. Bu dönem edebiyatta olduğu gibi Rus resim sanatı da, etkileyici bir şekilde, ezilenleri anlatmaktadır.

Akademi, sanatla ilgilenen bir kitleyi yoktan var etmek zorundaydı. Bu kitle de zoraki yaratıldığından, konformist ve cahil kalacaktı. Gerçekçi sanat geleneği hiç yoktu. Ayrıca, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelinceye dek, akademinin yerini tutabilecek bir başka sanat koruyucusu da yoktur. (İkon yapma, artık ikinci derecede, sıradan, ilkel bir halk sanatı olarak sürüp gidiyordu.) Sonuç olarak Akademi, dört-beş kuşak ressam ve heykeltıraşın ortaya çıkmamış yeteneğini kalıplaştırmayı, kısıtlamayı, böylece de yok etmeyi başarabilirdi. Akademinin kabul ettirdiği kuralların şeması zamanla değişti; yeni Klasisizm yerini suya sabuna dokunmayan bir Romantizme bıraktı. Romantizm ise soysuzlaşarak bir çeşit öyküsel Natüralizme dönüştü. Bütün bu arada değişmeyen tek şey, teoriyi yapılandıran ayrı tutma çabasıydı. On dokuzuncu yüzyılda yaşayan Rus sanatçıları neyin resmini yapacaklarını bilmeden, nasıl resim yapacaklarını bilirlerdi. Nitekim resimleri konu seçimlerini gösterirse de, konunun kendisini verebilmekten uzaktır. Sanatta bir konunun verilebilmesi için, o konu özel durumunu sanatçıya öylesine kabul ettirmiş olmalıdır ki, sanatçı bütün biçimsel araçlarını bu özel yolun hizmetine adanmış (Berger, çeviri, 2007: 15-16).

19. yy ortalarında St.Petersburg Akademisi'nde bir grup öğrenci, uygulanmakta olan sanat eğitiminin bir dizi yenilenme hareketine ihtiyacı olduğunu savunmuştur. Bu istekleri olumlu karşılanmayan grubun üyelerinden biri olan, İvan Kramskoy öncülüğünde 1863'te toplu olarak akademiden ayrılmış 1870'te "Peredvijniki" Gezginler adını alan topluluk kurmuşlardır. Kendilerine bu ismi yakıştırmalarının nedeni, gezici sergiler düzenleyerek taşra halkına ulaşmak ve bu halkta toplumsal bir bilinç uyandırmak amacındaydılar. Rus sanatını ulusal özüne döndürmek, toplumsal anlatımını geliştirmesini sağlamak ve bunu anlatabilmek olan grup sanatçıları bu amaçla gezici sergiler düzenleyerek sanatı geniş halk kitlelerine ulaştırmayı başarmışlardır. Grup kısa sürede halk tarafından benimsenmiş ve büyük destek görmüştür. Kramskoy'un 1887'de ölümünün ardından Nikolai Nikolaevič Gay grubun öncülük etmiş ve 1900'lerin başlarına kadar örgütlü bir topluluk olarak grup çalışmalarına devam etmiştir (İlkan, 2009: 54).

Batılılaşma hareketine karşı tavrıyla ön plana çıkan Gezginler " Peredvijniki " Grubu, toplumsal yenileşmeyle birlikte, sanatı, kendi özlerine döndürme çabası içerisinde olmuşlardır. Grup üyelerine göre sanatın amacı, yaşamı anlatmak ve yorumunu yapmaktır. Bu tavırlarını gerçekçi bir üslupla ele almış, geleneksel Rus yaşamını konu edinmişlerdir.

Genellikle doğa ve tarihsel konuları işlemekle birlikte, Kirill Vikentevich Lemokh ve Grigoriy Grigoryevich Myasoyedov resimlerine Rus köylüsünü ve yoksul halkı konu edinen resimler yapmışlardır (Resim 22-23).



Resim 22: Kirill Vikentevich Lemokh "Aile Sadeti", 40x51 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910, Kaluga Regional Art Museum, Rusya



Resim 23: Grigoriy Grigoryevich Myasoyedov "Tırpancılar", 275 x 179 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1887, Özel koleksiyon

Gurubun diğer sanatçılarında olan Vladimir Egorovitch Makovski ve Illarion Mikhailovich Pryanişnikov gibi sanatçılarsa bürokratları ve tüccarları konu olarak

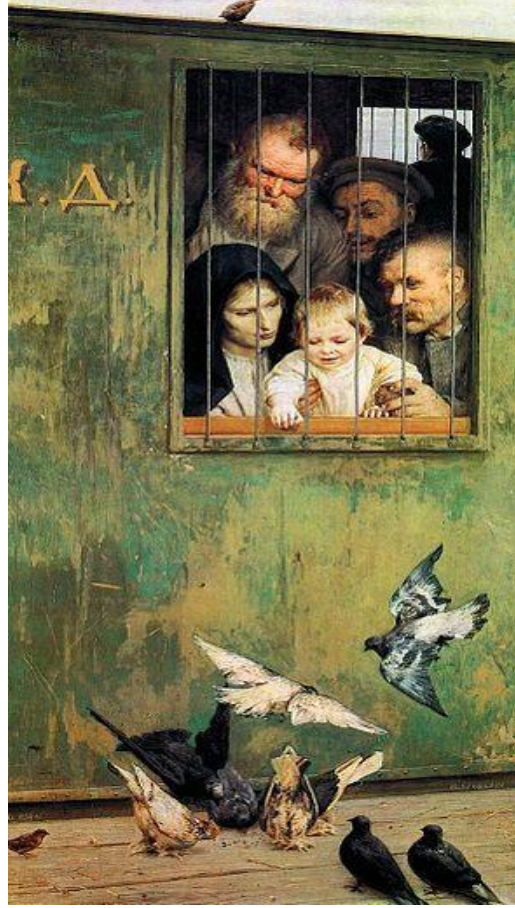
resmetmişlerdir. Gezinler, zaman içinde sanatsal nitelikleri ikinci plana itmiş, ürünler başarı kazandıkça daha fazla ürettikleri bu türden resimlerle geniş bir halk kesimine hitap etmeye başlamışlardır. Ancak bu yaklaşım sonucu amaçtan uzaklaşmaları ve gerçekte olması gereken resme uymayan bu yaklaşımlar sonucu grubun bazı sanatçılarının yeni bir tavır arayışına girmelerine neden olmuştur. Pavel Çristyakov, Nikolai Alexandrovich Yaroshenko ve İlya Repin gibi ressamlar konudan çok teknikle ilgilenmeye başlamışlardır. Repin'in ünlendiren ve ressamlığında bir dönüm noktası teşkil eden eserlerden biri “*Mavnacılar*” diğer adıyla “*Volga Ameleleri*” tablosudur (Resim 24).



Resim 24: İlya Repin “Mavnacılar veya Volga Ameleleri”, 131.5 × 281 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1870-1873, The State Russian Museum, Rusya

İlya Repin'in Rus Realistleri arasında yerini aldığını kanıtlayan bu resimde gerçek insanlarla, onların yaşantısı ve karakterleriyle ilgileniyor ve bunları resmediyordu. 1870 yılının yaz aylarını ressam arkadaşlarıyla birlikte Rusya insanlarını ve yaşantılarını tanımak amacıyla Volga kıyısında geçirmiş ve ona Rusya da ve dünyada ün kazandıran bu tablosuna burada başlamıştır. Bir yük gemisine neredeyse hayvan gibi koşulmuş insanlar, dönemin yokedici koşullarının bütün ağırlığını omuzlarında taşıyan amelelerin gerçekçi bir gözlemlerle resmedildiği açıkça görülmektedir.

Çarlık Rusya'sı gerçekliğinden bir kesit niteliğinde bir çalışma olan Yaroşenko'nun “*Her Yerde Hayat Var*” adlı resmi bu çizginin tipik örneğinden biridir. Hapishane aracında Sibirya'ya gönderilen tutukluların, parmak demirli penceresinden kuşlara kuru ekmek attıkları anı gösterir (Resim 25).



Resim 25: Nikolai Alexandrovich Yaroshenko “*Her Yerde Hayat Var*”, 212 x 106 cm, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, State Tretyakov Gallery, Moskova

Çalışmalarında daha parlak ve belirgin renklerle işleyen bu sanatçılardan özellikle Repin, eserleriyle Rusya'da İzlenimciliğe geçişi için bir basamak oluşturmuştur. Grup, Rusya'da resmi ilk kez bir yan uğraş olmaktan çıkarmış ve ona toplumsal yaşamı yönlendirmede işlevsel bir boyut kazandırmıştır. Devam eden sanat hareketleri ülkede 1930'larda ortaya çıkan Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçiliğe zemin hazırlamıştır.

Sosyalist Gerçekçilik, 1920-30 yıllarında Sovyet Rusya'da Komünist Partisi'nin benimsediği bir sanat teorisi. Uygulamaya geçtiği yıllardan itibaren tüm sanatçıların uyması gereken bir yöntem olarak açıklansa da, Sosyalist Gerçekçilik toplumun yapılanmasına katkıda bulunarak, halkı bilinçlendirerek eğitmeyi amaç edinmiştir. Daha çok İşçi sınıfında kitle kültürünün yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla taşıyan bu sanatsal eğilim, kolay anlaşılır bir dili kullanmaktadır. Temelde sosyalist fikirleri yansıtmayı amaçlasa da halka temel sorunlarına gerçekçiliği ön planda tuttuğu için de iyi bir geleceğin oluşabilmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Leningrad Komünist Parti lideri olan Andrey Jdanov, 1934 yılında Sovyetler Birliği Yazarlar Sendikaları Kongresi'nde Toplumcu (sosyalist) Gerçekçiliği Sovyetler Birliği'nin resmi sanat anlayışı olarak karara bağlanmıştır (İlkan, 2009: 54-57).

Sovyetler Birliği'nin Sosyalist Realizmi resmi sanatsal ifade olarak kabul etmesi; 1929 yılında yönetime gelerek tüm gücü elinde toplayan Stalin'in, 1930'lu yıllarda "büyük temizlik" denilen tasfiye hareketiyle, pek çok kimsenin yargılanıp sürgüne gönderilmesiyle aynı döneme denk gelmektedir. Sosyalist Realist sanat düşüncesi bu dönemde Sovyet Komünist Parti yetkililerince oluşturulur. 1934-1948 tarihleri arasında Leningrad Komünist Parti liderliği görevini üstlenen Andrey Jdanov, 1934 yılında Sovyetler Birliği Yazarlar Sendikaları Kongresi'nde yaptığı konuşmada Sosyalist Realizmi Sovyetler Birliği'nin resmi sanat üslubu ilan etmiştir. Böylelikle görsel sanatlarda sosyalist ütopyanın işlendiği toplumsal konular hakim olmuş ve figüratif anlatım kabul görmüştür (İlkan, 2009: 53).

Bu sayede eski Sovyetler Birliği'nde sosyalist ideolojinin emrine sunulmuş bir sanat olarak uygulamaya konulmuştur. Yapılan bu kongre sonucunda, tüzüğe, sanatçıların konularını gerçek olaylar ve kişilere dayandırmaları, halkın Sosyalist ilkeler doğrultusunda eğitilmeleri ve birleştirilmesi gerekliliği açıklanmıştır. Yapılacak olan bütün sanat yapıtlarında Bolşevik eğilimli bakış açısının kullanılması kararı alınmıştır. Marksist ideolojinin şablonlarına uygun hale getirilen sanat sayesinde toplumun sosyalist ilkelerin benimsendiği bir eğitimi almaları amaçlanmıştır. Bu açıdan sanatı sosyalist düzenin ve sosyalist ahlakı yüceltmek için bir araç olarak kullanmıştır. Ancak Sosyalist Realizmin resmi sanat üslubu olarak ilan edilmesiyle çoğulcu sanat ortamı da sona ermiştir.

Bu hareketi destekleyen en etkili guruplardan biri olan 1922’de kurulan *AKhRR* (Devrim Rusyası Sanatçıları Birliği) oldukça fazla üyeye sahipti. Bu grup Sovyet sanatına ve onun beklentilerine göre soyut sanata karşı figüratif anlatımı destekleyen bir tutum sergilemiştir. Grubun üyeleri arasında, Sergey Malvutin, Yevgeni Katzman, Pyotr Shukhmin gibi sanatçıların yanında diğer gerçekçi üslubuyla dikkat çeken, *AKhRR* den önce 1920’lerde varlık gösteren *Peredvijniki* (Gezginler) grubunundan *AKhRR*’ye katılan kurucu özellikleri de olan Pavel Radimov, Evgeni Katsman, Aleksandr Grigorev, Aleksandr Gerasimov ve İsaak Brodski bulunmaktaydı.³ Gezginler gurubundan gelen grup üyeleri *AKhRR*’nin genel görüşü ve muhafazakar tutumuna karşılık farklı olarak illüzyona da yer verdikleri çalışmalarında, gerçekçi üslubun da dayadığı akademik katı kuralların kullanılması gerektiğini savunmaktaydılar (Resim 26-27). Diğer tarafta Batı Avrupa’daki sanatsal gelişmelere kayıtsız kalmayan, içerik ve biçim olarak bağımsız, özgün sanatsal çalışmaların ortaya koymaktan çekinmeyen David Şterenber, Aleksandr Deyneka gibi *OST* (Tuval Sanatçıları Birliği) üyeleri de çalışmalarına devam etmekteydiler. Muhafazakar olanla avangart çalışan sanatçılar arasında üslup ve içerik açısından çatışmalar da 1932’ye kadar devam etmiştir.⁴



Resim 26: Pavel Radimov “Köylü Evi”, 75 × 101 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1922, Özel koleksiyon

³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Geziciler> (Erişim Tarihi: 10.05.2014)

⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/AKhRR> (Erişim Tarihi: 10.05.2014)



Resim 27: Evgeny Katsman, Reading, 76 x 100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1927, State Tretyakov Gallery, Rusya

Sovyetler Birliği'ndeki tüm sanatçıları SSCB Sanatçılar Birliği adında tek bir birlikte toplamayı hedefleyen bir kararname 1932 yılında yayımlanmıştır. Bu yıldan itibaren bağımsız sanat topluluklarını sonlandırmak ve ortadan kaldırılma çabası tartışmalar neden olmuştur. Ancak II. Dünya Savaşıyla üye alımına devam edilememiş, 1957 askıya alınmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle çoğunluğunu *AKhRR* grubunun üyelerinin oluşturduğu gerçekçi resim geleneğini savunan sanatçılar 1932- 1939 yılları arasında *MOSSKh* Sovyet Sanatçılar Birliği'nin çatısı altında toplanmıştır.

Sosyalist Gerçekçilik 'in Stalin dönemindeki ilk uygulaması sırasında sanatçıların sayısının yanı sıra Sosyalist Gerçekçi düzende dışlanan sanatsal araç ve üslupların da sayısı sürekli artmıştı. 1930'lann ortasından beri resmî olarak kabul edilebilir yöntemler, kapsamı giderek daha da daraltılacak şekilde tanımlandı. Bu dar yorum ve sıkı dışlama politikası 1952'de Stalin ölene kadar sürdü. Çözülme de denilen ve 1950'lerin sonunda başlayarak, Sovyetler Birliği'nin dağılmasına kadar devam eden, Sovyet sisteminin Stalincilikten kısmen arındığı dönemden sonra Sosyalist Gerçekçilik 'in yorumu daha kapsayıcı olmaya başladı (Groys, çeviri, 2014: 143-144).

İşçi ve onun yaşamı, resmin ana konusu yapan Toplumsal Gerçekçi sanatçıların, işçi sınıfının savaşımını gösteren tarihi sahneler, siyasi liderlerin portrelerinin yanı sıra İşçileri çalışırken ve okurken gösteren resimler ürettikleri görülmektedir. Toplumcu (sosyalist)

Gerçekçilik, komünizminin sanattaki temel ifade biçimi SSCB dışındaki diğer komünist ülkeler tarafından da benimsenerek uygulandığı görülmektedir.

Toplumsal Gerçekçi sanatın yaşandığı diğer bir ülke olan Meksika'da diktatör Diâz'ın 30 yıllık diktatörlüğünün sona ermesi ve anayasal cumhuriyetin kurulmasına kadar süren on bir yıllık (1910-21) devrim ülkede yeni kültürel ve sanatsal oluşumlara zemin hazırlamıştır. 1921'den sonra sanatın önemi daha çok anlaşılmıştır. Bu nedenle mimari, resim, yayıncılık ve benzeri kültürel aktivitelerde birçok eser üretilmiştir. Yeni yönetim bu amaçla üretilecek bütün yeni fikir ve deneylere açık durmuştur. Kültürel ve toplumsal yenilenme hareketinde görev almak için birçok sanatçı ve entelektüel bir araya gelmiştir. Aralarında toplum bilimcilerin de bulunduğu bu grup Meksika halkları hakkında bütünleştirici fikirleri, çağdaş Meksika resim sanatına yön vermiştir. Kökenleri daha çok Kızılderili ırkına dayanan Meksika halkının karakterinin de tanınmasına ve aydın sınıfının yeniden eğitilmesi gerektiğini savunan düşüncelerin yanı sıra ve bunu yansıtabilecek bir sanat anlayışının gerekliliği vurgulamışlardır.

Bu anlayış, o zamanlar Meksika sanatına hakim olan orijinaliteden uzak ve Avrupa akademizminin bir uzantısı sayılan sanattan çok farklıdır. Geniş kitlelere seslenmesi beklenen yeni sanat, gerçekçi bir karaktere sahiptir. Genelde anlatımcı ve betimleyici bir üslup sergiler ve ABD'de görülen çeşitli modern sanat tekniklerinden çok az yararlanmıştır. Dönemin dikkati çeken tek tuval ressamı olan Tamayo'nun dışında, duvar ressamlığı en popüler sanat çeşidi olmuştur. Bu hareket ilk olarak Mexico şehrindeki Üniversiteye Hazırlık Ulusal Okulu'nda başlamıştır. Aralarında Rivera, Siqueiros ve Orazco gibi ressamların bulunduğu birçok ressam okulun duvarları içi resimler üretmiştir. 1922'den itibaren bakanlık, hastane ve üniversite gibi binaların duvarları resimle bezenmiştir. Böylece, sanat yaşamın her köşesine girmiş, toplumda eğitime-öğretme görevini yüklenmiştir (Berksoy, 1998: 84-85).

Meksika devrimi, toplumsal anlamda bir resim okulunun doğmasına sebep olmuştur. Devrim sanatı yüceltmiş, ve sanatçıları onurlandırmıştır. David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, modern Meksika sanatının en dikkat çeken isimleridir. Kendilerinden bahsedilen birçok metinde, “*Üç Büyükler*” olarak tanımlanırlar. Meksika Devrimi'ni ve devrimi duvar resimleriyle anıtsallaşmış, halkla bütünleşmiş eserler üreten bu sanatçılar, toplumsal içerikli sanatın yaygınlaşmasına, toplumsal bütünleşmeye ve toplumun beklentilerine dikkat çekmek açısından da farkındalık yaratmıştır. "*Meksika*

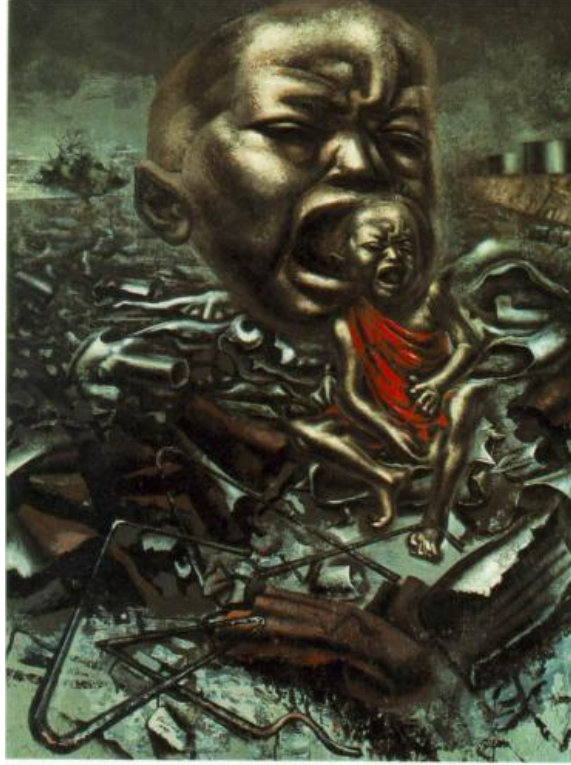
Rönesansı" olarak yorumlanan bu sanat hareketinin sanatçıları, Avrupa sanatını yerinde inceleme fırsatı da bulmuşlardı. Diego Rivera uzun bir süre Paris'te yaşamıştır. İtalya'da fresk ve duvar resimlerini incelemiştir. David Alfaro Siqueiros ise İtalya'ya gitmiş ve özellikle Mantegna ve Masaccio'nun resimlerinden etkilenmiştir. Diğer önemli duvar ressamı olan Jose Celeste Orozco herhangi bir Avrupa şehrine gitmemiş olsa da. Sanatçı, Aztek ve Maya uygarlıklarından etkilenerek ürettiği eserlerinde dışavurumcu-gerçekçi bir üslup sergilemiştir.

Rivera'nın ilk dikkat çeken eserleri Mexico şehrinde Eğitim Bakanlığı binasında bulunmaktadır. 1923 yılında başladığı ve altı yıl devam eden bu çalışmasında binanın üç katlı avlusuna 124 parçadan oluşan duvar resmi yapmıştır. Bu resimlerinde iş yaşamından ve halk festivallerinden sahnelerin yansısı Meksika'da toplumun ilkel yaşamdan tarıma geçmesinden sonra işçi sınıfıyla birlikte yeni bir düzene geçişini alegorik ve anıtsal bir düzenlemeyle resmetmiştir. Birçok kamu binasına Marksist komünist ideolojinin de etkisinde olan birçok eser üretmiştir (Resim 28).



Resim 28: Diego Rivera "Bu günün ve Yarın Dünyası", Meksika'nın Tarihini Tasvir Ettiği Duvar Resminin Bir Bölümü, 1929, Ulusal Saray, Mexico City

Siqueiros, duvar resimlerinde büyük halk kitlelerine ulaşabilmek için görülebilecek bir yerde bulunmasını ve yeni materyaller kullanılarak, yeni teknikler yapılması gerektiğini düşünmekteydi. Bu açıdan çalışmalarında üslup olarak geliştirdiği dinamik gerçekçilik farklı bir yaklaşıma sahiptir. Ele aldığı bir konunun çeşitli yönlerini ustaca sergileyen sanatçı, eserlerinde kullandığı sentetik, plastik ve silikonlu boyaların yanında endüstrinin ürettiği kamera, projeksiyon gibi malzemeleri de kullanarak duvar resimlerinde illüzyon yaratarak izleyicide ilgi uyandırmıştır (Resim 29).



Resim 29: David Alfaro Siqueiros “Çılgılık”, 125 x 90 cm, Allegorical Painting, 1937, Museum of Modern Art, New York

Orozco, eserlerinde, dinamizmin yoğun olduğu grafiksel bir yandan ekspresyonist üslubu da kullanıldığı çalışmalarında güncel olayları ele alarak çalışmalarına yansıtmıştır. Çizgisi ve dışavurumcu renk kullanımıyla diğerlerinden ayrılan Orozco, kullandığı sembolik dil ve imgeleriyle döneminin toplumsal acılarına dikkat çekmiştir. Orozco, dünyanın karmaşıklığı karşısında bocalayan insanlığı betimlemekle yetinmiştir. Dünyanın çelişkili karmaşası içinde bocalayan insanlığı yoğun olarak resmetmiştir. En dikkat çeken işlerinden biri Mexico şehrindeki Güzel Sanatlar Sarayı'nda bulunan

“*Katharsis*” isimli çalışmasıdır. Bu resimde sanatçı, şiddete maruz kalan insanları, karanlık yeraltı güçlerini ve fahişeleri etkileyici bir üslupla ele almıştır (Resim 30).



Resim 30: Jose Clemente Orozco “*Cartharsis*”, Duvae Resmi, 1935, Palacio de Bellas Artes, Mexico City

1.5. ELEŞTİREL GERÇEKÇİLİK

Eleştirel Gerçekçilik, toplumsal gerçekleri eleştirel bir yaklaşımla değerlendiren, insanın toplumsal çelişkilerini ve olumsuzluklarını yansıtmayı amaçlayan bir tavidir. Dayandığı yer Gerçekçilik akımı olsa da Ortaçağdan beri var olan gerçekçi eğilimler, toplumsal çelişkilerin ağır bastığı dönemlerde eleştirel bir tarza ve yeni anlamlara ve içeriğe dönüşmüştür. Kapitalist toplumda baş gösteren sorunlar, eşitsizlik ve toplumsal bozulmalar karşısında sanatçıların gösterdiği tepki ve eleştirel tutumları ile ortaya çıkan Eleştirel Gerçekçilik insanı biçimlendiren, duygu ve düşünce evrenini, ahlaksal değer ve yargılarını oluşturur. İnsanı çevresiyle, insancıl nitelikler doğrultusunda değiştirebilmek ve bütünleşebilmek için yeni bir yol bulunması gerektiğini savunur. Bu nedenle egemen olan yönetici sınıf tarafından, çoğunlukla beğenilmeyen çirkin bulunan ve eleştirilen bu sanat, gerçekçiliğin tarihsel süreç içinde bir belgesi niteliğinde var olmaya devam etmiştir. Bu tutuma rağmen yaşanan süreçler içerisinde sanatın üstlenmesi gereken görevi yerine getirerek, insanı ve onu biçimlendiren toplumsal çevreyi değiştirmek ve geliştirmek için çalışmıştır.

Zaman içinde farklı biçimlerde ortaya çıkan eleştirel gerçekçilik, sosyalist gerçekçiliğin üslup olarak var olduğu ülkelerde yönetim tarafından kuşkuyla karşılanırsa da varlığını kabul ettirmiştir. Karikatür, fotomontaj gibi daha birçok tekniği ifade aracı olarak kullanmıştır. Eleştirel Gerçekçiliğin dikkat çeken ilk temsilcileri arasında William Hogarth, Francisco De Goya, Honore Daumier, Théophile Alexandre Steinlen, Constantin Meunier gibi ustalar sayılabilir. Eski Sovyetler Birliği'nde ise Moskovalı ressamlar ve “Gezginler” diye anılan Pavel Andreyevich Fedotov, Konstantin Yegorovich Makovsky, İlya Repin gibi sanatçılar, Macaristan'da Mihaly Munkacsy, Romanya'da Octav Bancila, Çekoslovakya'da Josef Vaclav Myslbek, Almanya'da Kate Kollwitz gibi eleştirel tutumda eserler vermiş sanatçılardandır. Ekspresyonizm, Empresyonizm, Kübizm gibi diğer birçok akım sanatçılar tarafından da zaman zaman uygulanan Eleştirel gerçekçilik, özellikle savaşa, sömürgeciliğe ve ırkçılığa karşı bir tutum içerisinde olan sanatçıların, ilerlemeyi ve barışı savunma tutumu olarak ortaya çıkmıştır.

Resimleri tiyatro oyunundan alınma sahnelere benzeyen Hogarth'ın bir ahlakçı gibi, toplumsal bazı değerleri kendine konu edindiği çalışmalarında açıkça görülmektedir. İçki alışkanlığı, şehvet düşkünlüğü, açıkgozlülük, tamahkarlık, dolandırıcılık gibi yanlışların kötü ve önceden kestirilmeyen olaylara dönüştüğü durumları konu almış baskı resimleri bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Tuvallerinde fırça kullanışı ve boyanın yoğun kullanıldığı bir resim anlayışı vardı. Boyanın yoğun dokusu biçimleri daha da etkili hale gelmesini sağlamıştır. Hogarth'ın zengin kadınların bir deliler evine yaptığı ziyaretini resmettiği “*Hovarda'nın Yazgısı*” isimli çalışmasında, toplumun bu tür ziyaretleri ahlak bozucu olduğunu düşünmelerine bir eleştiri olarak düşünülebilir. (Resim 31).

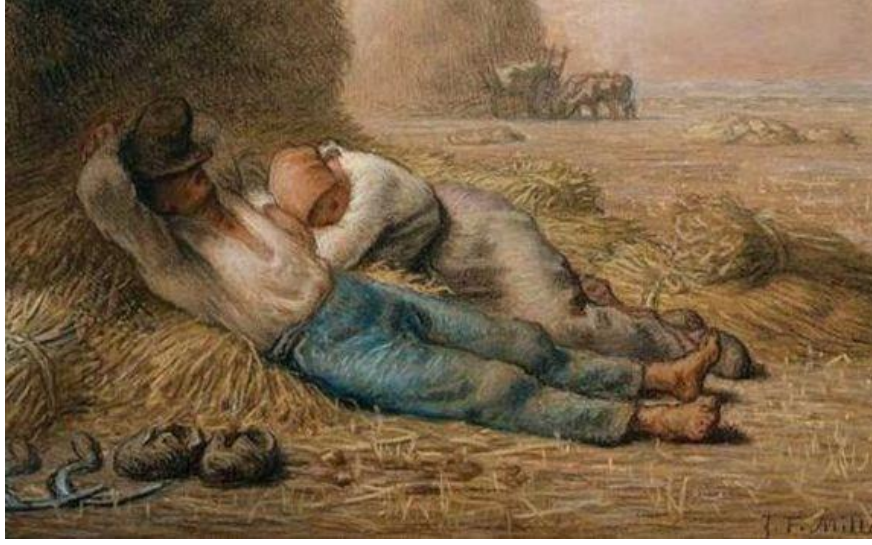


Resim 31: William Hogarth “Hovarda’nın Yazgısı”, 62.5 x 75 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1732-1735, Sir John Soane's Museum, London

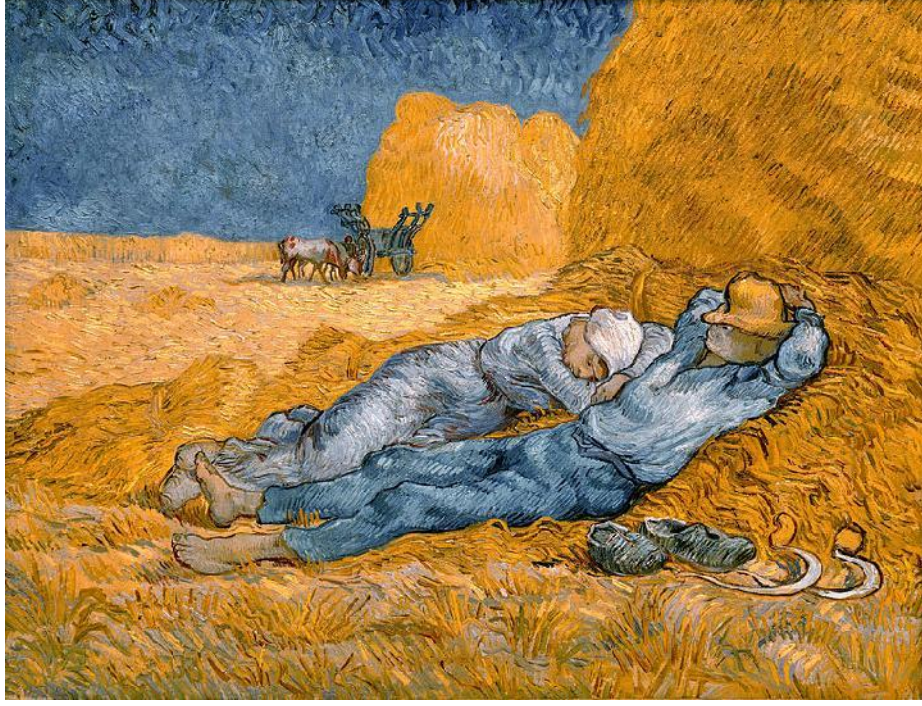
“Hovarda’nın Yazgısı”nda zavallı hovardanın sonunun, delirerek, Bedlam akıl hastanesine düşmek olduğunu gösteriyor. İçinde her çeşit delinin yer aldığı kaba bir korku sahnesi: birinci hücredeki fanatik dindar, saman yatağı üzerinde, Barok bir resimdeki azizin gülünç bir taklidi gibi acı içinde kıvranıyor; ikinci hücrede kral tacını giymiş bir megalomani hastası görülüyor; Bedlam’ın duvarına dünyanın resmini çiziktiren geri zekâlı, kağıt teleskoplu kör adam, merdivende grup halinde duran gülünç ve garip üçlü -sırıtan kemancı, ahmak şarkıcı ve basamağa oturmuş, sabit bir şekilde bakan, duygularını yitirmiş bir adamın dokunaklı figürü -ve son olarak da ölmekte olan hovardanın yer aldığı grup. Yüzüstü bırakıp terk ettiği hizmetkâr kızdaki başka onun ölümüne üzülen kimse yok yanında. Yere çökerken o zamanlar deli gömleği yerine kullanılan zincirleri çıkarılıyor. Artık onlara ihtiyacı yok. Trajik bir sahne, ama hovardanın grubuyla dalga geçen garip cüce ile hovardayı iyi günlerinden tanıyan iki seçkin ziyaretçini oluşturduğu kontrastla daha da trajikleşiyor (Gombrich, 1999: 463-464).

Hogarth'ın bu çalışmalarla toplumsal düzene başkaldırmadan eleştirisini vermiştir. Bir bakıma bu tür davranışların insan ahlakına ters düştüğüne dikkat çekerken onun toplumsal içerikli resim dizileri insanların düşüncesiz tavırlarının ne gibi kötü sonuçlar doğurduğunu vurgulayan eserlerdir.

Millet'in sanatı ve toplumculuğundan etkilendiği bilinen Van Gogh, resimlerinde de bu öykünmeleri açık bir şekilde göstermektedir (Resim 32-33). Bu nedenle ilk resimleri genellikle köylüler, dokumacılar ve maden işçileridir. Toplumcu bir sanatçı olan Van Gogh işçilerin çalışma ve yaşam koşullarını kendi deneyimlerinden biliyor, ayrıca sanatını bir el işçiliği olarak görüyordu. Resimlerinde, kırsal hayata ve köylü sınıfına yer vermeyi tercih eden sanatçının bu yaklaşımı, endüstrileşmeye karşı duruşundan kaynaklandığı düşünülebilir. Van Gogh'un önemli eserlerinden birisi olan “*Patates Yiyenler*” eleştirel bir tutum da sergilemiş olduğu çalışmadır (Resim 34). İfadenin ışıkla güçlendiği bu resimde, kahverenginin hakim olması sanki soyulmamış topraklı patatesi çağrıştırır. Ortayı aydınlatan lambadan gelen ışık haricinde ortamın ve figürlerin kasvetli durumu resimdeki insanların yaşam güçlüklerinin de bir göstergesi gibidir. Her ne kadar insanların yüzünde durgun ve karamsar bir ifade olsa da, paylaşımın getirdiği dinginlik ve huzur da kendini göstermektedir.



Resim 32: Jean François Millet “Afternoon Nap”, 83.5 × 110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1866, Museum of Fine Arts, Boston



Resim 33: Van Gogh "After Millet", 73 × 91 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1890, Musée d'Orsay, Paris



Resim 34: Van Gogh "Patates Yiyenler", 82 × 114 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1885, The Van Gogh Museum, Amsterdam

Kathe Kollwitz (1867-1945), toplumsal eleştirel gerçekçi tarzı benimsemiş bir ressamdır. Kendi döneminde etkin olan dışavurumculuk, kübizm, soyut sanat gibi akımların etkisinde kalmamıştır. Birinci ve ikinci dünya savaşını etkilerini gören Kathe Kollwitz sanatı baskıcı rejime karşı gelişen sosyalist hareketin etkileriyle geliştiği düşünülebilir. Bu nedenle işçi sınıfıyla yakından ilgilenmiş çalışmalarında fakirlik, açlık, işsizlik ve toplumsal eşitsizlik gibi sorunların altında ezilen halkın yaşamından sahneleri resimlerinde görmekteyiz.

1897 de tamamladığı altı çizimden oluşan serisi olan “*Dokumacıların Ayaklanması*” (Ein Weberaufstand) isimli çalışmasında (Resim 35), dokuma fabrikalarında, makinelerin el tezgahlarının yerini almaya başlamasıyla dokumacılar arasında başlayan işsizlik, açlık ve sefalet, onların işverene karşı ayaklanmalarını anlatmaktadır. İğne baskı tekniğinde yapılan üç çalışmada ayaklanma öncesi durum yansıtılırken, son üç çalışmada ayaklanma sonrası duruma yer verilmiştir. Bu çalışma ile şehirde çalışan işçilerin kötü yaşam koşullarına dikkat çekerken endüstrileşen toplumun sorunlarına da vurgu yapmıştır I. Dünya Savaşı sonrasındaki çalışmalarında tarihe dayanan dramatik çizimlerden dönemin olaylarını konu edildiği çalışmalar üretmiştir. Savaş sırasında oğlunu da kaybeden Kollwitz, savaşın sebep olduğu acıların ve felaketlerin etkisiyle 1923 yılında Tahta baskı yöntemiyle, “*Savaş*” (Krieg) (Resim 36) isimli üç çizimden oluşan üçüncü baskı dizisini tamamlamıştır (Berksoy, 1998: 59).



Resim 35: Kathe Kollwitz “*Dokumacıların Ayaklanması*”, 21.4 × 29.7 cm, Gravür, 1897, Stadtmuseum, Munich, Almanya



Resim 36: Kathe Kollwitz “Savaş”, 47,5 x 65,4 cm, Ağaç Baskı, 1923, Özel koleksiyon

Kübizm temsilcilerinden Fernand Leger’in çalışmaları sanayileşme makineleşme ve teknolojinin sanat anlayışında hakim olduğu görülmektedir. Bu nedenle ileri bir dünya fikrini savunduğu söylenebilir.

Gerçekte, silindirik formlar, Leger'nin 1914 öncesi resimlerinde de vardır; burada asıl göze çarpan yenilik savaşta karşılaştığı sıradan insanların sanatçı üzerinde bıraktığı etkidir. Çalışan basit insanlara duyduğu yakınlık sonucu bu sınıf ile dayanışma içine giren Leger, herkesin mutlu olacağı bir dünyanın özlemini çekmeye başlamıştır. Tüm insanların doğuştan ya da eğitimle birbirlerinden farklı olmadığı, kadın erkek herkesin eşit yaşadığı bir dünyanın mümkün olacağına inanmıştır. Sanatçı, böyle bir dünyanın kurulmasında makinenin, dolayısıyla teknolojik ilerlemenin büyük katkısı olacağı görüşündedir. Aynı inanç, onun sanatını toplumsal ilerlemenin hizmetine sunması sonucunu doğurmuştur. Bu iyimser yaklaşım, Leger'nin sanatında bazı biçimsel değişiklikler yapmasına neden olmuştur; öyle ki onun savaş öncesi eserlerinde görülen boru biçimli formlar daha düz ve metalik bir görünüm almıştır. Bunlar 1913-14 yılları arasında yaptıklarından daha ustaca işlenmiştir. Diğer bir değişiklik de, örneğin 1912 tarihli resmi *Pipolu Asker'* de belirgin olan insancıl atmosferin, yerini artık robot benzeri makinelere bırakmasıdır (Berksoy, 1998: 69-70).

1919 yılında yaptığı 231.1x298.4 cm boyutlarında olan "Şehir" isimli resim ise Leger'nin modern yaşam hakkındaki yorumunu içeren bir çalışmadır (Resim 37). Bu resimde

karmaşık ve birbiriyle ilişkisiz gibi duran köprü, telgraf direkleri ve geometrik renk öbekleri modern kentin birbiri ile zıtlık içinde yaşayan öğelerini, evlerin cepheleri, damları, kiremitleri, basamakları, sokak işaretleri, afişleri ve insanları, kısaca günlük hayattan alınmış tüm biçimler bir araya getirilerek sergilenmiştir. Bu resimlerle Leger modern kenti temsil etmek yerine, şehrin farklı öğelerini birbiri ile ilişkilerini anlatmaktadır. Bu resminde de olduğu gibi daha önceki "mekanik dönemdeki" eserlerinde de şehri, insanın çalıştığı, dinlendiği normal hayatını yaşadığı bir çevre olarak göstermektedir.



Resim 37: Fernand Leger "Şehir", 231.1 x 298.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1919, Philadelphia Museum of Art, Amerika

27 Nisan 1937 yılında Almanların saldırısıyla bombalanan Guernica kasabasının durumu ressamı çok etkilemişti. Picasso bu olaydan sonra tamamladığı eserine Guernica adını verdi. Konuyla ilgili olarak ilginç bir olay da gelişmişti. Zira Picasso atölyesinde Guernica'yı tamamlamak üzereyken Alman bir komutan içeri girmiş, tabloya uzun süre baktıktan sonra Picasso'ya bu resmi siz mi yaptınız diye sormuştu. Bunun üzerine ünlü ressamın cevabı: "Hayır, siz yaptınız." Olmuştur.⁵

⁵ <http://www.biyografi.info/kisi/pablo-picasso> (Erişim Tarihi: 17.05.2014)

Bu olay uzun bir süre politik açıdan ne bir gruba ne de bir siyasi düşünceye bağlı olmayan Picasso'nun politik tarafsızlığını bırakmasına ve en dikkat çekici eserlerinden biri olan “*Guernica*” (Resim 38) isimli tablosunu yapmasına neden olmuştur. Aynı isimli kasabanın 1937’de bombalanması üzerine büyük boyutlu eseri, Paris dünya sergisindeki İspanyol pavyonunda sergilenmiştir. Siyah beyaz ve grinin hakim olduğu bu resimdir. Askeri bir hedef niteliği olmayan kasabanın bombalanması olayının korkunçluğu ve çağrıştırdıklarının simgeler aracılığıyla yansıtılmasıdır. Yapıt, şiir gibi imgelerle işlenmiştir. Can çekişen, halkı simgeleyen bir at, kucagında bebeğiyle bir anne elinde kılıcıyla yenilgiye uğramış bir kahraman, milliyetçi ispanyayı simgeleyen bir boğa, elinde bir gaz lambasıyla umut. Picasso, içerik açısından önem taşıyan şeyleri, resmin üst kısmına, büyük ve göze çarpıcı olarak resmetmiştir. İzleyici yorumuna açık bir eserdir. Bu resim sayesinde Guernica adı, hava saldırısına uğramış sivil halkın çektiği acıların sembolü olmuştur.



Resim 38: Pablo Picasso “*Guernica*”, 349 cm × 776 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid

Picasso'nun diğer bir çalışması ise Kore savaşı sırasında 1951’de yaptığı büyük boyutlu “*Kore'de Katliam*” isimli tablosudur. Guernica kadar etki yaratmasa da, savaşın ve katliamın acı yüzünü göstermektedir. Makineye benzeyen robotsu yapılarıyla asker görünümüne adamların silahlarını doğrulttukları bir grup kadın ve çocuğu öldürme anını resmetmiştir. (Resim 39). Goya'nın “*3 Mayıs Kurşuna Dizilme*” (Resim 1) resmine de bir gönderme niteliği taşımaktadır. Picasso daha önce de yaşanan benzer durumlara işaret

eder gibi gerçeklerden soyut formlarla sanatsal gerçeklik yaratmış, kullandığı yeni dille bir tür eleştiride de bulunmuştur.



Resim 39: Pablo Picasso “Kore’de Kurşuna Dizilme”, Tuval Üzerine Yağılıboya, 1951, the Musée Picasso, Paris

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL SANAT HAREKETLERİNİN YENİ GERÇEKÇİLİĞE (NEOREALISM) ETKİSİ

2.1. 20. YÜZYIL SANAT HAREKETLERİ

20. Yüzyıl ilk çeyreğinde sanatın genel eğilimine bakıldığında ağırlıklı olarak ekspresyonist (dışavurumcu) eylemlerle primitif kavramların yan yana sıkça geldiği görülmektedir. Diğer batılı olmayan kültürlerin sanata dahil edildiği bir dönem olmasının yanı sıra modernliğin kent yaşamına ve onun sunduğu endüstriyel süreçlere tepki duyan sanat hareketlerinin ve buna vurgu yapan sanatçıların etkisinde olan bir dönemdir.

19. Yüzyıl da resim, genel olarak bir araçtır. Ya Platon'un dediği gibi "olanı" yansıtır, ya da Aristoteles'in dediği gibi "olabilir olanı (...)" Özellikle 20. Yüzyılda itibaren resim bir amaç olarak ele alınır. Yani onun varlık nedeni. Kendinden başka hiçbirşeye bağlanmaz. Ne biçim, ne içerik, ne de öz açısından herhangi bir bağımlılık söz konusu edilmez (Erinç, 1995: 31).

Erinç'in de söylediği gibi sanat, 20. Yüzyılın başlarında amaç olmaktan çıkarak araç olma konumuna gelir, Doğal olarak sanat ve sanatçıların yeni değer ve yorumlara gereksinim duymaları kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dışavurumculuk, Soyut Sanat, (Soyut Sanata bağlı olarak; Soyut Dışavurumculuk, Süprematizm, Konstrüktivizm), Dada, Sürrealizm, gibi sanat anlayışlarını oluşmasına neden olmuştur. Modernist olarak sınıflandırılan bu akımların genel olarak söylem ve uygulama açısından Romantizme ve Realizme karşı bir tutum sergileyerek, soyutlamaya yönelmişlerdir.

1898-1908 yılları arasında Henri Matisse tarafından Fransa'da geliştirilen, sanata yeni bir soluk getirmek niteliğindeki sanat anlayışından biri olan Fovizm, kısa dönemli bir akım olmasına rağmen etki açısından kendinden sonraki sanat akımları için önemli anlayışlarından biri olmuştur. İlk defa Paris'te benzer nitelikteki ressamların

çalışmalarının ortaya çıkmasıyla dikkatleri üzerine çeken Fovizm, “Salon d Automne’un 1905 sergisi Matisse, Roualt, Valminck ve öbür ressamlardan oluşuyordu. Bu ressamların kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tuval üstüne hoyrat ve kaba bir biçimde sürülmüş olması yüzünden bir eleştirilen bu ressamları vahşi hayvanlar, Fauves, olarak tanımladı” (Lynton, çeviri, 1991: 26).

Fovistler çalışmalarında Dışavurumcu ifadelerle dayanan, sanatta farklı olmayı ve yeni sanatsal yollar bulmayı amaçlayan, özgürce oluşturulan kompozisyonlara, çığ ve şiddetli renkler kullanmışlardır. Fovcular resmi üç boyutluluktan arındırarak yüzeye taşımak istemişlerdir. Fovistler’in Modern sanatta renk kavramını değiştirmişlerdir. Böylesine özgürlükçü bir renk kullanımıyla yalnızca geleneksel sanat ilkelerine karşı çıkmakla kalmayan Fovcular, aynı zamanda rengi de özgürce kullanmalarıyla İzlenimcilerin kullandıkları renk anlayışından farklı ve yeni bir yol izlemişlerdir. Kendilerinden sonraki sanatçılara özgürlükler açısından öncü olmuşlardır. Birçok sanatçı için geçiş dönemi sayılabilecek olan Fovizm yerini kendinden sonra gelecek olan kübizm’e devretmiştir (Resim 40).



Resim 40: Henri Matisse “La Musique”, 115 x 115 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1939, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Fovizm den sonra biçimsel açıdan fark yaratan sanat anlayışı da Kübizm olmuştur. Kübizmin temellerini atan ise Paul Cezanne'dır. Aslında resimlerinde kişiselliği ön plana çıkartmak isteyen Cezanne İzlenimciliğin sınırlarını aşmak için kendisi kurduğu Art İzlenimcilik akımının ressamı olarak bilinir. Gerçeğe de sadık kalırken diğer yandan çalışmalarında görmenin psikolojik yönünü de araştırmıştır. Biçimci (Doğadaki tüm biçimleri küre, koni ve silindire indirgemıştır) olduğu kadar perspektifi de yok sayan sanat anlayışı sayesinde Kübizmle arasında bir köprü kurmuştur (Resim 41).



Resim 41: Paul Cezanne “Les joueurs de carte”, 47,5 cm × 57 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya 1892-1895, Musée d'Orsay, Paris

1908-1912 yıllarına yansıyan ve “Analitik Kübizm” olarak adlandırılan dönemde Cézanne’ın adım attığı yoldan ilerleyen Picasso ve Braque, nesnelere adeta optik bir parçalanmaya tabi tutarak radikal bir görsel tavır sergilemişlerdir. Parçalanmış yüzeylerin giderek küçüldüğü, nesnelerin farklı açıların adeta keskin cam kırıkları gibi üst üste bindiği bu resimlerde nesnelere seçmek güçleşmiş, resim yüzeyinin tümünü kaplayan imgenin içinde geleneksel anlamda bir ‘espace’ la karşılaşmak olanaksızlaşmıştır (Antmen, 2012: 48).

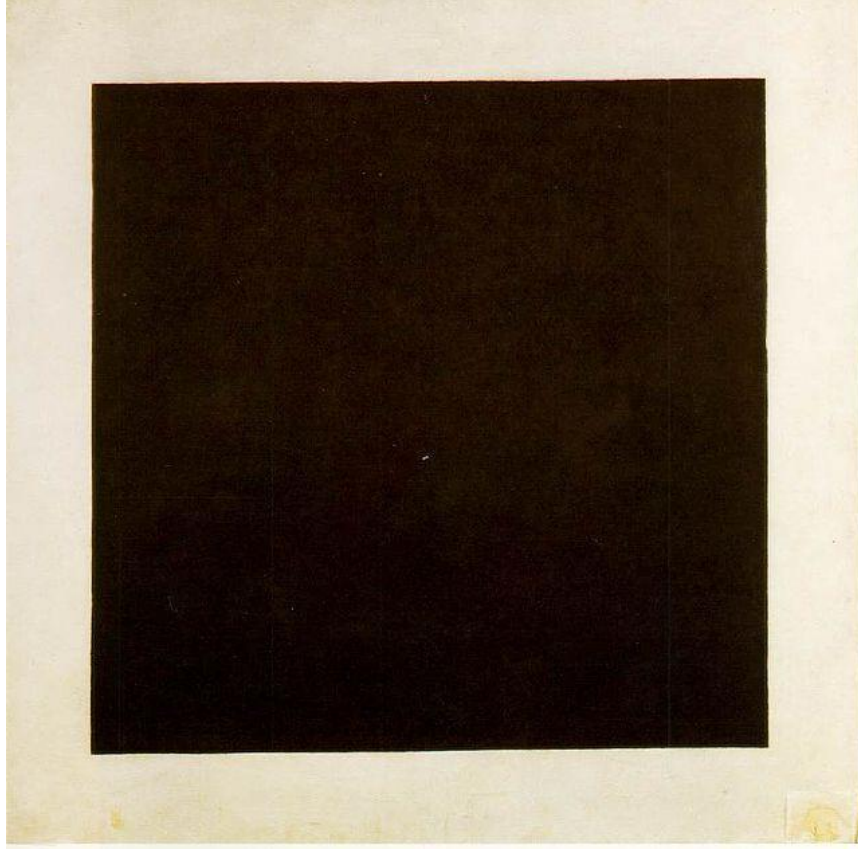
Kübizm, klasik anlamda süre gelen sanat anlayışının kurallarına bütünüyle farklı bir biçimsel yöntem getirmiştir. Picasso “Avignonlu Kızlar” la insan figürünün klasik

formu, mekan içerisindeki perspektif ve derinlik etkilerini yok saymıştır. Diğer taraftan insan anatomisinde yapmış olduğu geometrik parçalamalarla, geometrik formlara indirgemekle, bilinen ve alışlagelmiş normları değiştirmiştir. İnsan figüründe, ifadece özgünlüğe yönelik yepyeni bir yaklaşım gösteren bu resimle proporsiyon ve anatomi yerine, imgeyi vurgulayarak çağdaşlarına ve sonraki sanat hareketleri için öncü olmuştur. (Resim 42).



Resim 42: Pablo Picasso “Les Demoiselles d'Avignon”, 243.9 cm × 233.7 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1907, Museum of Modern Art. New York

20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Kazimir Malevich Kübist ve Fütürist hareketin içerisinde de kısmen bulunmuştur. El Lissitzky'ye göre; “1913'te Malevich, beyaz bir tuvalin üzerine yaptığı siyah kareyi sergiledi. Burada, bir biçimin “sanat”, “resim”, ve “yağlıboya resim” olarak anlaşılan her şeye karşı olduğu gösterilmektedir. Onun yaratıcısı tüm formları, tüm resimleri sıfıra indirgemek istedi” (Giderer, 2003: 117). Malevich'in “*Beyaz üzerine Siyah Kare*”si (Resim 43) tuvalin ressama artık yeterli gelmediğinin göstergesidir.



Resim 43: Kazimir Malevich “Beyaz üzerine Siyah Kare”, 79.5 x 79.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1913, Tretyakov Gallery, Moskova

(...) Bu anlayışın özelliği, onun resmi, bir mimari yapı gibi görmesidir. Bu bir anlamda konstruktiv bir resim tarzıdır ve bir bakıma Maleviç'in bu noktaya Kübizimden gelmiş olduğunu da gösterir. Ama Maleviç'in getirdiği ve ortaya koyduğu Bu resim anlayışı, Maleviç'e göre, ne Konstruktivizm'dir ne de Kübizimdir. Resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında, buna belki “pürizm” denebilir. Buna göre, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir (Tunalı, 2008: 182).

Süprematist olarak saf soyuta yönelmiş olan Malevich nesnelere dünyasını, insan iradesinin tasarısı olarak tanımlar. Aynı zamanda, nesnelere, sanatçının kendi çıkarları için tasarlanmış bir dünyadır. Bu nedenle, evrenselliğe açılabilmesi için, doğaya bağlı olan dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerekmektedir. Bu uğurda gidilebilecek yolun saf soyutlama olduğunu düşünmüştür. Gablik'e göre “Kandinsky ve Malevich, kendilerini ruhu algılayabilen birer papaz gibi görmüş ve yaşamın aşkın olduğuna ilişkin bir yaşam kavramına sahip olmuşlardır”(Giderer, 2003: 115). Kurumlaşmış bir dine bağlı olmayan Malevich nesnelere olmaksızın sadece kendisinin var olabileceğini göstermiştir.

1916'da I. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu yıkımları ve buna neden olan uygarlığı insanlığı savaşa sürüklemekle suçlayan Dadaizm, geleneksel anlatım yollarına bir tür karşı çıkma girişiminde bulunmuştur. Uygarlığın sebep olduğu her şeye bozguncu bir tavır sergilemiştir. Estetik değerlere, geleneksele, tüm düzene ve hatta kendine bile karşı olan Dada Hareketi, bir kırılma noktası olmuştur ve kendinden sonra gelen sanat hareketlerine özgürlükçü bir yol açmıştır.

Dada hareketinin değişmez bir amacı vardır: "Çağın geçerli değerlerine baş kaldırmak, ahlaksal, sanatsal ve kültürel değerleri yıkmak. Dada için, sanat yapmak amacından önce bu amaç gelir ve böyle bir görevi üstlenir. Öyle ki, "dada en ateşli bir isyancıdır. Onda, Dünya Savaşı'nın körüklediği Avrupa'nın nihilist bilinci ortaya çıkar."14 Hareketin sanatsal yanına gelince, "Zürih'teki dadaistler arasında yalnız Arp önemli bir sanatçıdır. Onun da yaptığı farklı renklere boyanmış kâğıt şeritlerini birbirine yapıştırmak ve bu kâğıt şeritlerinden kâğıt kolajı (papiers colles) yapmak ve nesnelere tesadüf yasasına göre düzenlemektir, tıpkı Tristan Tzara'nın, sözcükler yazılmış kâğıt parçacıklarını içine kondukları bir şapkadana eline tesadüfen ne gelirse çekip çıkarması ve sonra bu sözcükleri birleştirip şiir olarak sunması gibi. Her iki hareket de, Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği bir dünyanın rasyonalist ve idealist etkisine karşı bir protesto idi." (Tunalı, 2008: 201).

Temelde romantik bir özeliğe sahip olan Dadaizm, bu bağlamda aynı görüşte olan Sürrealist akımı gibi doğrudan bir anlatım yolunu seçmiştir. Her şeyin sanatın nesnesi olabileceğini vurgulayan, sanatta sınır tanımayan Dadaizm tuval resminin de geleneksel olduğunu düşünerek sorgulamıştır. Yerleşik aynı zamanda klasik olan bütün değerler ve genel geçerlerle bir hesaplaşma sürecine de giren Dadaistler zaman zaman eserlerinde şiddeti ve benzeri unsurları da kullanmışlardır.

Dadaist sanat hareketinin önde gelen sanatçısı Marcel Duchamp, ortaya koyduğu eserleriyle Dadaist, Sürrealist ve Kübist olarak sınıflandırıldı. Mona Lisa kartpostalına bıyık ve sakal yapıp altına Fransızca argoda bir anlama gelen L.H.O.O.Q. harflerini yazmıştır. Diğer çalışması olan "*R. Mutt*" la bir pisuarı 90 derece çevirip çeşme olarak sunmuştur. Karakteri ve sanat anlayışı aykırı olan Duchamp'ın "*Merdivenden inen Çıplak*" (Resim 44) resmini, kübistlerin hareket halinde obje resmetmemelerine bir tepki olarak yapmıştır aynı zamanda bu çalışmayla Fütürizme de yaklaşmıştır. Kabul edilmiş olan "güzel" algısından kurtulmak gerektiğine inanan sanatçı, sanata her şey konu edilebileceğini düşüncesindeydi.



Resim 44: Marcel Duchamp “Merdivenden inen çıplak”, 100 x 73 cm, Tuval zerine Yağlıboya, 1912, Philadelphia Museum of Art, Amerika

Dada hareketi içerisinde çalışmalarıyla yer alan Kurt Schwitters ise tuval resimden daha farklı bir yaklaşımla, farklı malzemeleri sanatına taşıyarak, yağlıboya resme karşı bir alternatif oluşturmaya çalışmıştır. Sanatçı Hannover’de yürüttüğü çalışmalarında atılmış, atık malzemedен yaptığı kolaj ve asamblaj türünde çalışmalarından birine denk gelen Almanca *Kommerz* (ticaret) sözcüğünün “merz” kısmının Fransızca 'dışkı' anlamına gelen "merde" ve Almanca 'acı' anlamına gelen "schmerz" gibi diğer sözcükleri çağrıştırması oldukça dikkat çekici olmuştur. Sözcük; para, acı ve kaybın birbirine olan bağlılığını andırmaktadır (Resim 45).



Resim 45: Kurt Schwitters “merz ABCD”, 1928, Metropolitan Museum Collection

Kurt Schwitters, Merz adlı yapıtından söz ederken, yağlıboya resminden bir adım daha ileri gitmesini, malzemeye karşı malzeme kullanımına, yani onları birbirine düşürmesine borçlu olduğunu yazar. Schwitters, bu yöntemi anlatmak için çuval bezine karşı tahta örneğini verir. Ona göre doğanın temsilindeki artistik olmayan şey, diğer malzemelerle çatışmaya girebiliyorsa bir resimde kullanılabilir. Görüldüğü gibi Schwitters, yağlı boya resimden daha farklı bir yere giderek, resimdeki malzemenin bir çatışma yaratmasını istemektedir (Giderer, 2003: 113).

Diğer taraftan Rusya da 1917 Ekim Devrimine kadar Çarlık Rusya’sında çok hareketli ve yenilikçi bir sanat ortamının yaşandığı bilinmektedir. Kandinsky, Malewich, Shagal gibi ressamaları bu dönemin sanatçılarıdır. Çarlık Rusya’sı başta Almanya ve Fransa olmak üzere, Avrupa kültürünün önde gelen merkezleriyle yoğun kültürel alış-veriş içerisindedir. I. Dünya Savaşının ardından çıkan grev ve isyanların ardından 1917 Ekim’indeki devrimle Sovyet Cumhuriyeti ilan edilir. Başlangıçta Kasimir Malewich, Vasily Kandisky, Aleksey Jawlensky, Vladimir Tatlin gibi birçok sanatçı devrime destek vermiştir ve hükümetin de desteğiyle kendi projelerinde özgürce çalışmışlardır. Fakat 1921’de yapılan Partinin ikinci kongresinde, sanatı, edebiyatı, tiyatroyu, sinema ve

radıoyu, halk için propaganda aracı olarak kullanmayı amaçlaması ile sanatı devletin tanıtım aracı olarak kullanmıştır.

1945 sonrası, İkinci Dünya Savaşı'nı ardından Avrupa'da bireyin daha özgür bir yaşam ortamına kavuşması ve hızla artan teknolojik gelişmeler beklentilerin artmasına neden olmuştur. İnsanların her türlü yerleşik değerleri sorgulandığı, acımasızca eleştirildiği bir dönemin başladığı bu dönemde Televizyon, radyo, gazete, dergiler, sinema ve bilgisayar gibi kitle iletişim araçlarında yaşanan gelişmenin etkisi insan yaşamında büyük değişime neden olmuştur, insanlar bu bilgiye ve habere hızlı ulaşabilmeye, yoğun bir düşünce karmaşasına girmiştir. Bu dönem Dada akımının dahil olduğu, sanata daha önceki dönemlerde birtakım yönetim ve güçlerin müdahalelerinin reddedildiği, özgürlüğün ve sanatçı duyarlılığının yaşandığı ve bu düşüncelerin yön verdiği bir dönemdir.

Almanya'nın ve İtalya'nın savaştan yenik çıkmasının da etkisiyle Avrupa dünya liderliğini birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da kaybetmeye başlamıştır. Paris'in sanattaki öncülüğü de yavaş yavaş etkisinin azaldığı, Amerika sanatsal etkinliklerin ön plana çıktığı bir dönem başlamıştır. Özgürlükler ülkesi olarak yıldızı parlayan Amerika'nın etkisi altında kalan birçok sanatçı ve okumuş insanın, baskı altında oldukları ülkelerden kaçarak, büyük kısmının Amerika'ya bir kısmının da İngiltere'ye yerleştikleri bilinmektedir. Avrupa'nın aralarında Piet Mondrian, Fernand Leger, Max Ernst, Salvador Dali, Marc Chagall, ve Laszlo Moholy-Nagy gibi pek çok önemli sanatçısı bu dönemde Amerika'ya gitmişler orada var olan sanata katkıda bulunmuşlardır.

Amerika'nın giderek dünya üzerindeki nüfuzunun bilincine varıyordu, New York'un tüm bir modern mirasa sahip ve kendi kendine yeterli kültürel bir başkent olma özelliği gitgide daha çok anlaşılıyordu. Yepyeni bir başlangıç yapılabileceğine, keşfedilecek yeni alanların açılacağına inanılıyordu. Amerika'ya göç edip, orada büyüyen ve kendini Amerikalı bir sanatçı saymakla birlikte Avrupalı kökenlerinin de bilincinde olan insanlar, beklide bu etkenlerin en çok farkına varan kişilerdi. Bütün bunlar ve daha pek çok oluşum Amerika'da benzersiz yoğunlukta bir sanat serüvenini desteklemiştir (Lynton, 1991: 231-232).

Bu sanatçılardan biri olan Jackson Pollock'un Soyut Ekspresyonist nitelikteki çalışmaları ilki başlarda eleştirilenler tarafından olumsuz bir şekilde değerlendirilse de daha sonra geniş yankılar uyandırmıştır. Pollock, önceki dönemlerinde geleneklere bağlı olarak resim üretmesine rağmen, sonraki dönemlerinde, tuvalini döşeme üzerine sermiş ve boyaları üzerine dökerek bazen de damlatarak etki yakalamaya çalışmıştır. "Pollock'ın resimlerindeki her tarafı motiflerle dolu çizgisel detaylar genelde aynı ölçüde ve çeşitlidir. Enerji ile doldurulmuş ani bir üretim etkisi yaratırlar. Bu da izleyiciyi aktif kılar" (Akçaoğlu, 2002: 90). Böylece, Pollock, 1940'ların sonunda "Aksiyon Resmi" ya da "Soyut Ekspresyonizm" olarak adlandırılan yeni bir üslubun yaratıcısı olmuştur. (Resim 46).



Resim 46: Jackson Pollock "Number 2", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949, Museum of Art, Utica, New York

Jackson Pollock, boyaları damlalar halinde akıtarak, yaptığı resimlerini, Ocak 1948'de ilk kez sergiledi. De Kooning'in sonradan söylediği gibi bu resimlerle Pollock âdeta 'buzları eritmişti', bu resimler ve bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, insanların yeni sanatı algılama biçimine egemen olmuştu. Bunlar, ressamın yere serilen geniş tualler üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi. Tual üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tual yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu (Lynton, 1991: 234).

Geleneksel resim yöntemlerinin dışında fırçayı kullanmadan vücut hareketlerinin ritminin oluşturduğu döngü yaratan, birbirlerinin içinden geçen soyut akıtmalarıyla, yüzeyi kaplayan hareketlerle bir bütün oluşturmuştur. "Resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekan, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi" (Germaner 1997: 9). yüzey üzerinde yeni çözümler üretmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamına "Soyut Dışavurumculuk" akımının egemen olduğu bilinmektedir. O yıllarda galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Oysa soyut dışavurumcu yapıtlar bu özelliklerinin yanı sıra, resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekan, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklar da sunmaktaydılar. Varoluşçu bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı, hareketle (jestle), kullandığı malzemeyle, özel fırça vuruşlarıyla, inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendini kanıtıyor, ama kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile olan ilişkisi kopuyordu (Germaner, 1997: 9).

Bu dönemlerde İngiltere ve ABD'de çok sayıda genç sanatçının, savaş sonrası bu tutumu benimsememeleri sanat eserlerinden görülmektedir. Dışavurumcu eğilimlerin yoğun yaşandığı bu dönemden sonra 1950'li yıllar Pop Sanat'ın yeni bir söylemle yeni bir akım olarak ortaya çıktığı yıllar olmuştur.

Modern kültürün yaratmış olduğu ikonlaşmış karakterlerin veya nesnelerin, harf, yazı ve metinlerin sanatın nesnesi olarak sıkça kullanıldığı Pop Sanat izleyicide metin, nesne, anlam arasında zihinsel olarak bir bağ kurdururken, sorgulama yapmasını sağlar. Akımın önde gelen sanatçısı Andy Warhol, kapitalizm sonucu ortaya çıkan 'Popüler Kültür'ün yaratmış olduğu kalıpları ve seri üretim mantığını sorgulayan, çağa ve kültüre mal olmuş imajları, tuvaline aktarmıştır (Resim 47).



Resim 47: Andy Warhol "32 Campbells Soup Cans", Bir Adet; 51 cm × 41 cm, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya, 1962, Museum of Modern Art, New York

... Warhol dünyayı değiştirmiştir. O bizim görsel dünyamıza giren şeyleri, sınırlandırılmış sosyal bilincimizi göstermiştir. Bu dünyayı Warhol'dan önce ve sonra olarak değerlendirirsek, Warhol'un dünyası hep aynı şeyi gösterir. Nesnelerin ve imajların

görülebilmek için Warhol'un sanatı da onların arasındadır. Onlar bize Warhol'un ve diğer birçok Amerikalı'nın çocukluğunun görsel dünyasını sunar. Hatta Warhol'dan önceki dünyaya dönüp bakamayacak ya da onu tekrar hayal edemeyecek kadar içindeyizdir nesnelere... Sanki onların içinde büyümemiştir gibi. Çünkü Warhol bize, içerisinde yaşamaktan göremediğimiz kültürel şeyleri ve onların rollerini ezberletir. Warhol böylece geçmişin görünüşünü de bu yolla yeniden inşa eder.

Çorba tenekelerinin iki tonu, Chevy'nin iki tonu, Rothko'nun iki tonu arasındaki muhteşem analogiler hep oradadır, görsel hafızamızın bir kısmı olarak, geçmişin Madonna'ları ve Warhol'un Magdalena'ları (Liz Taylor/Marilyn Monroe/Mona Lisa) arasındaki bağıntı olarak. Ve bu bağıntılar, kültürümüz içinde yer alan ve onları pazarlayan patronların, ürünlerin ve imajların altında hayalleri, formal değerleri, dini doktrinleri de satışa çıkardıklarını unutmamızı engeller ve bunları satın alırken bu ideolojik ürünlerin altındaki mantığı ne kadar az sorguladığımızı haykırır bize (Şahiner, 2008: 27).

Daha önceki ortaya çıktıkları dönemlerde genel geçer sanatsal anlayışların değişmesine neden oldukları gibi 1950 sonrasında gerçekleşen Pop Art, Op Art, Yeni Gerçekçilik, Yerleştirme (Enstalasyon) sanatı, Hiper Realizm, oluşum (Happening) Sanatı, Kinetik (Hareket) Sanat, Minimalizm, Land Art (Arazi Sanatı), Kavramsal Sanat ve Fluxus gibi yaklaşım biçimleri 20. Yüzyılın ikinci yarısında etki yaratmış sanat hareketleridir. Yeni sanat anlayışlarının var olma çabasının devam ettiği bu yıllar Fluxus'un da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Sanatı "burjuva hastalıklarından" kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!.. Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın (1931-78) yazdığı "Fluxus Manifestosu"nda, 1960'lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biri olan Fluxus'un amaçları böyle sıralanıyordu. Manifestodaki ateşli söylemden de anlaşılacağı gibi, Fluxus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir 'akım' olarak nitelendirilememesine karşın 'akış' anlamına gelen adı gibi, pek çok kaynağa göre Almanya'dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York'a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavidir. Bu anlamda ve genel avangard yapısı itibarıyla Dada'yla birçok benzerlik taşıyan Fluxus'u, "Avrupa sanatında Courbet, Monet ve Cezanne'dan sonra Modern Sanat'ı katı bir biçimciliğe sürükleyen hatanın düzeltildiği, dünyanın sanat olarak tanımlanamayacak kadar dar görüşlü ifadeden kurtarıldığı an" olarak tanımlayan Fluxus sanatçısı Louwrien Wijers, yeni çağın azizlerinin Fluxus sanatçıları olduğunu iddia etmiştir (Antmen, 2012: 203).

Sanatta alternatif bir yaklaşımı oluşturan Fluxus, George Maciunas tarafından John Cage ve çevresindeki sanatçı ve müzisyenleri tanımlamak için kullanılmış olsa da zamanla diğer sanat alanlarına da yayılmıştır. Bu açıdan Fluxus, Dada ile yakından ilişkilendirilebilir. Zamanın çoğu avangart sanatçıların da içerisinde yer aldıkları Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan bir dizi çalışmalarla sanata

farklı bir yaklaşım getirmişlerdir. Aralarında Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik'in de yer aldığı bu grup. 1960'ların çoğulculuğuna yol açmış ve etkisi günümüzde de sürmektedir.

Modernizmin ne olması gerektiği sorusunun yeniden gündeme geldiği 1960'lı yılların sonlarında ABD'den başlayarak Avrupa'ya yayılan bir hareket olan Land Art ortaya çıktığı, müzelerin ve galerilerin dışına çıkma arzusu içerisinde olan sanatçıların dünyanın herhangi bir yerini sanatın nesnesi haline getirme düşüncesiyle, buldukları uçsuz bucaksız arazilerde, çöllerde, taş ocaklarında, terk edilmiş madenlerde, dağlık zirvelerde ve adalarda gerçekleştirdikleri çalışmalarla, sanatın tanımının değiştiğini, uygulamasında artık tüm sınırların aşıldığını sanata yeni anlamlar yüklendiğini, aynı zamanda mekan anlayışında da sınırsızlığa ulaşıldığını göstermektedir⁶ (Resim 48).



Resim 48: Robert Smithson “Spiral Jetty”, 4.572 m × 457,2 m, Toprak-Kaya-Çökelen tuz kristalleri, 1970, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah

Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir. Bu yönüyle Minimal Sanatın teknolojik biçimciliğine karşı olan Land Art, 19. Yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler (Germaner, 1997: 44-45).

⁶ http://tr.wikipedia.org/wiki/Arazi_sanat%C4%B1 (Erişim Tarihi: 23.05.2014)

1960'lı yılların sonlarında etkili diğer bir sanat anlayışı olan Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasıyla farklı bir boyuta ulaşılmıştır. Daha önceki yaklaşımlarda biçimsel yetkinliği arayan, alışlagelmiş sanatsal beklentiler yerine, bir anlamda, yeni bir sanatsal biçim yaratmıştır. Aslında kavramın sanattaki önemi yeni değildir. Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla daha önceleri yaratıcılık olgusunun tanımını değiştirmişti. Aynı zamanda sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniyi şekillendiren etkileri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş düşünsel deneyimin önemine vurgu yapmıştır.

1965'lerden sonra çok sayıda sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerinde değil ama daha çok sanatın kendisi —anlamı, amacı— üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. Kavramsal Sanat aynı yıllarda etkin olan Antiform, Land Art, Postminimalism gibi sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten avant-garde bir akımdır. 1961'de Henry Flynt 'malzemesi kavram olan bir sanattan söz ederek "Kavramsal Sanat" terimini kullanmış, 1967 yılında "Paragraphs on Conceptual Art" ve 1969'da "Sentences on Conceptual Art" adlı yazıları yayımlayan Sol LeWitt, "Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur" diyerek bu konudaki görüşünü açıklamıştır (Germaner, 1997: 48).

1970'lerin sonlarına gelindiğinde çok net olmasa da Postmodern söylemlerin başladığı bir dönemdir. İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerin ve medya toplumu olmanın yanı sıra Soğuk Savaş sonrası ABD'nin egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeninin hakim olduğu görülmektedir. Ekonomik ve kültürel küreselleşmenin yoğun yaşandığı bu dönem aynı zamanda farklı sanatsal hareketlerin ve üslupların da yaşandığı bir dönemdir.

Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm 'orijinallik' ve 'özgünlük' gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar. Postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının -örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2012: 203).

Daha önceki dönemlerde olmadığı kadar net, çoğulcu ve renkli bir dönüşüm yaşandığı 1980'ler dünyadaki yerleşmiş olan ideolojik kodlar temelden sarsılmış,

modernleşmenin insanlığa sunduğu hayat tarzı niteliklerini yitirmiştir. Postmodern dönem, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kuramlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal genel geçerleri irdeleyen sanatçıların uygulamalarıyla şekillenmiştir. Bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır 1980'lerde sanat, kendini toplumsal değişime adayın, geçmişle diyalog kuran bir araç olarak değil de, radikal bir iletişim aracı olarak algılanır hale gelmiştir.

20. Yüzyıl bilim ve teknikte yaşanan olağanüstü gelişmelere sahne olurken, Postmodern olarak adlandırılan dönemin sürekli bir karmaşanın yaşandığı, toplumsal, kültürel gelişimle birlikte diğer yandan da bunalımın yer aldığı görülmektedir. Kapitalizmin etkisinin yoğun yaşandığı paylaşma fikri ve buna bağlı değerlerin ortadan kalkıp, yerine makina estetiğine bıraktığı, endüstriyel, yeni malzemelerle gerçekleştirilen sanat eserlerinde biçim-içerik bağımsızlığı, maddenin biçiminin ön palana çıkartıldığı içeriğin unutulduğu bir dönemdir. Kültürel yozlaşmanın da yaşandığı bu dönemde geleneksel değer ve alışkanlıkların gitgide azaldığı, ahlaksal değerlerin çöktüğü bir ortamdan da söz etmek te mümkündür. Günümüz sanatçısı bu Sanat ortamının karmakarışık dokusu içinde tekdüzeliğe direnmek, yeni coşkular bulmak için yeni arayışlara devam etmektedir.

2.2. 20. YÜZYIL'DA UYGULANAN YENİ TEKNİKLER

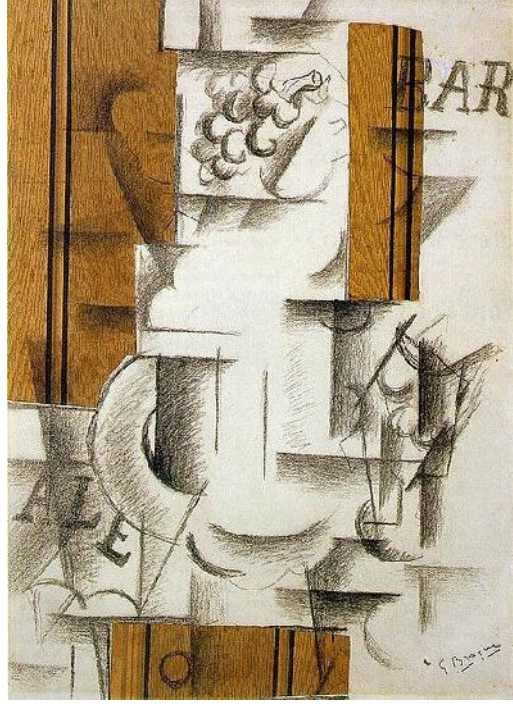
20.Yüzyılda geleneksel biçimin yıkılmasına varan klasik-akademik resim biçimini sorgulayan diğer yandan içerik ve temsil anlayışına yeni bakış açısı getiren, iki boyut üzerinde deneysel çalışmalar ve iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut arayışlarının yaşandığı görülmektedir. Endüstrinin damgasını vurduğu ve parçalamanın-oluşturmanın hakim olduğu bu anlayışı ifade aracı olarak Kübizm'de Kolajla başlamıştır. Dadaizm ve soyut anlayışların da sıkça kullandıkları Kolaj, Asamblaj, Fotmontaj ve Hazır Nesne (Rady Made) gibi teknikler tuvalin sınırlarını zorlamaya devam etmiştir.

2.2.1. KOLAJ

Günümüzde görsel sanatların tümünde bir düzenleme tekniği olarak kullanılan kolaj, 20.Yüzyılın ilk çeyreğinde Kübizm ile sanata girmiştir. "Yapıştırma resim" olarak da anılan Kolaj, sanat ortamının çok hareketli olduğu bu dönemde Kübizm sayesinde yeni bir biçim dili oluşturmuş ve bu yeni söylemle gelecek akımlara öncülük etmiştir. Yüzyılın sonuna kadar da bu öncü olma özelliğini birçok alanda korumuştur. Kübizme kadar süsleme unsuru olarak kullanılan ve sadece tekil örnekleri olan Kolaj, kübist sanatçıların uygulamalarıyla yeni biçim dilinin bir aracı olarak sanat tekniği düzeyine ulaşmıştır.

Kolaj uygulama olarak; tuval, karton, tahta gibi yüzeyler üzerine, kağıt, kumaş, gazete, etiket, fotoğraf, gibi basılı malzemeler sayesinde iki boyutlu yüzeyler elde edilebildiği gibi cam, ayna, gibi nesnelere yapıştırılmasıyla da alçak kabartmalar oluşturulabilir. Aynı zamanda bu malzemeler üzerine, çizim ve boya müdahalesi yapılarak ta uygulanabilir.

Kübizm de Kolaj nesnenin farklı konumlarını bir arada verebilen ve parçalanmış gerçeğin yeni bir bütün olarak ortaya çıkışının anlatım ve ifadesi olmuştur. İlk defa Pablo Picasso'nun kullandığı bu teknik 1908 yılında bir çalışmasına müze bileti yapıştırmasıyla başlamıştır. Daha sonraları 1911 yılında Georges Braque de harfleri kolajlarında soyut eleman olarak kullanmıştır. 1912 de Braque çizimlerine ahşap taklidi duvar kağıtlarını yapıştırarak bunlara; kolajın bir türü olan ve sadece yapıştırılmış kağıtlardan oluşan "*papier colle*" adını vermiştir (Resim 49). Diğer kübist sanatçı Juan Gris, renkli kağıt, gazete kağıdı, ambalaj, etiketler, ayna, kumaş ve özellikle karton kullanarak yaptığı kolajlarında, kullandığı malzemenin direk rengini kullanmıştır (Resim 50).



Resim 49: Georges Braque "fruitdish glass", Kağıt Üzerine Kolj ve Kömür Füzlen, 1912, Özel Koleksiyon



Resim 50: Juan Gris "Glass of Beer and Playing Cards", 52.5 x 36.5 cm, Kağıt Üzerine Kolaj ve Yağlıboya, 1913, Columbus Museum of Art, Ohio

1913 yılına gelindiğinde sanatçıların bu konuda çalışmaları ve Sentetik Kübizmin de olgunlaşmasıyla kolajlar, birer yapıt ve bir üslup olma özelliği kazanmışlardır. Daha çok malzemenin dekoratif ve soyut yönlerini vurgulayan çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Kullanılan konu ve nesnelere çoğalmıştır. Yapıştırılan kağıtlar her türlü teknik ile birleştirilmiş ve basılı metinlerin de yapıştırılarak kullanıldığı bu dönemde kolajlarda yağlı boya, kum, çakıl, kağıt ve kartondan oluşan rölyef'e varan çalışmalar üretilmiştir. Bu yenilikçi denemelere en iyi örneklerden birisi Picasso'nun "*Sandalye Hasırıyla Natürmort*" (Resim 51) çalışması büyük bir devrim niteliğindedir.



Resim 51: Pablo Picasso "*Sandalye Hasırıyla Natürmort*", 29 × 37 cm, Oil on oil-cloth over canvas edged with rope, 1912, Musée National Picasso, Paris

Kolaj Kübizm'le sanatta ifade aracı olarak kullanılmaya başladıktan sonra, bu dilden etkilenen birçok akım ve sanatçı olmuştur. Onu izleyen akımlardan biri olan Dada, Kübizmin başlattığı geleneksel yöntemleri sorgulamaya devam ederek, seri üretim nesnelere sanatın objesi haline getiren bu tekniği kullanmıştır. Kurt Schwitters da Kübizmin ötesine geçen çalışmalarında kelimeleri, objeleri rastlantısal seçilerek yan yana getirerek anlamın sınırlarını zorlamıştır (Resim 52).



Resim 52: Kurt Schwitters "The Cherry Picture", 91.8 x 70.5 cm, Paper-Cloth-Wood-Metal-Cork-Oil-Pencil and İnk on Paperboard, 1921, Özel Koleksiyon

2.2.2. ASAMBLAJ

Asamblaj, diğer adıyla "birleştirme" çeşitli öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı" anlamına gelmektedir. Temelini Kolaj'dan alan bu teknik de Kolaj gibi sanatçıların farklı malzeme arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Günlük nesnelere çoğunlukla hiç değiştirilmeden kompozisyonun bir parçası haline getirmesi mantığına dayanır. Zamanla heykel sanatına da uygulanan birleştirme yöntemi, konuyu gündelik ya da artık nesnelere ve parçalarıyla oluşturma şekliyle yeni bir sanat tavrı olarak gelişmiştir.

Picasso ve öteki Kübistler'in Yanılsama kavramına yeni bir boyut getirme çabalarıyla yoğunlaşan Birleştirme, kavram olarak Manet'nin 1868 tarihli Emile Zola Portresi'nde ilk kez ortaya çıkmışsa da, daha çok edebî ve felsefî akımların etkisiyle güçlenmiştir. şair Mallarme'nin çözümlemeci şiirleri, Apollinaire'in 1913'te Kübist ressamlarla ilgili yazdığı yazılarla edebiyattaki ilk dadacı ve Gerçeküstücü Birleştirme örnekleri giderek

Birleştirme'nin plastik sanatlara soyut bir anlayış getirmesini sağlamıştır. Mondrian bir yazısında sanatın, simgelerin yıkılması ve yeniden bir araya getirilmesi olduğunu savunmuş; Arp, Picabia ve Duchamp Dada akımı içinde edebiyat ve plastik sanatları bütünleştiren bir Birleşimin anlayışı ortaya koymuşlardır. Ernst, Ray, Raoul Hausmann (1886-1971) gibi Gerçeküstücüler de birbiriyle ilişkisiz nesnelere, resimleri, Buluntu Nesne'leri yeni bir bütün içinde yapııştırarak, çivileyerek, bağlayarak Birleştirme'yi Gerçeküstücülük'ün temel yöntemlerinden biri haline getirmişlerdir(Eczacıbaşı, 2008: 228-229).

Asamblaj tekniğini bir akım içinde sanatsal amaçla ilk kullanan sanatçı, tabaka metal ve tel kullanarak 1912 yılında yaptığı "*Gitar*" (Resim 53) adlı asamblajı ile Picasso'dur. Konstrüktivist heykelin başlangıcı olarak da görülen bu çalışma Picasso'nun hurdalıktan topladığı teneke ve tel gibi başka amaçlarla üretilmiş malzemelerin, kendi bağlamlarının dışında bir sanat eseri oluşturmak için bir araya getirmiştir. Bunu yaparken de kullandığı nesnelere kimliklerini kaybetmemiştir.



Resim 53: Pablo Picasso "Gitar", 76.2 x 52.1 x 19.7cm, Karton-Kağıt-Boyalı Tel, 1912, The Museum of Modern Art, New York

Sentetik Kübizmin etkisinde bir süre resimler üretmiş olan Soyut Sanatın öncü sanatçılarından Malevich, bu dönemde yapmış olduğu resimlerinde kolaj tekniğini

kullanmıştır. "*Askerlerin İlk Bölünmesi*" (Resim 54) adlı resmine hazır basılı nesnelerin yanında bir de termometre yapıştırılmıştır. Süprematizm'in de yaratıcısı olan sanatçı, koyduğu bu isimle saf duygunun üstünlüğüne vurgu yaparak sanatı nesnenin esaretinden kurtardığını öne sürmüştür.



Resim 54: Kazimir Malevich "*Askerlerin İlk Bölünmesi*", Kolaj-Asamblaj, 1914, Özel Koleksiyon

Dada akımı içerisinde de kullanılan asamblaj, Hans Arp'ın alçak rölyef 'leriyle dikkat çeker. Klasik anlamda tuvali, Sanatta ince fırça vuruşlarını ve buna bağlı ustalığı reddetme amacıyla olan sanatçı eserlerinde form, çizgi ve renklerin basit bir şekilde konstrüksiyonlar olarak oluşturur (Resim 55).



Resim 55: Hans Arp "Forest", 32.7 x 19.7 x 7.6 cm, Kesilmiş Kontraplak-Yağlıboya, 1916, National Gallery of Art, Washington

Max Ernst, yapmış olduğu "*Bölböl Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk*" (Resim 56) adlı çalışmasında asamblaj tekniğini kullanmıştır. Bir kısmında boyamada kullanan sanatçı üç boyutlu hazır nesnelere kullanarak resmi tamamlamıştır. Resmin arka planında boya kullanan sanatçı, sağ tarafta kulübeye benzer bir maket ile sol tarafına dışa doğru açılan bir bahçe kapısı iliştirmiştir. Kalın çerçeve sayesinde çerçevenin resme katılmasını ve diğer nesnelere toparlamasını sağlamıştır.



Resim 56: Max Ernst "Bülbul Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk", 69.8 x 57.1 cm, Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 1924, The Museum of Modern Art, New York

1950'li yıllarda, asamblaj tekniğini ustaca kullanan Alman sanatçı Robert Rauschenberg'in "Leo Castelli" isimli galeride sergilediği çeşitli malzemeleri kullandığı eserlerinde; şemsiyeler, telefon rehberleri, iskemleler, araba tekerlekleri, içi samanla doldurulmuş hayvanlar, vantilatörler vb. sosyal ve popüler kültüre ait imgeye rastlamak mümkündür. İzleyiciye alakasız görünen, aslında Rauschenberg'in çalışmasında nesnelere çok, yeni bir imgenin ve yeni biçimciliği etkileri görülmektedir (Resim 57).



Resim 57: Robert Rauschenberg “Factum I & II”, Bir Adet; 156.2 x 90.8 cm, Combine Painting, 1957, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Mart 1958’ de, yine Castelli Galerisi’nde, asıl ilgilendiği türden resimler diye ilan ettiği yapıtlarını sergiledi. Factum I (olan şey, olmuş şey, gerçek) ve Factum II adlı resimleri, Soyut Ekspresyonizme özgü fırça kullanımıyla birleştirilebilecek imgeleri taşırlar. Bu insancıl ve bireysel işaretler, başındaki fotoğraflar ve takvimlerde gördüğümüz mekanik, amaçlı işaretlere karşı gelirler ve sanatçının varlığını ortaya koyarlar. Ancak bu resimler, belli bir niyet ya da tutumla ilgili herhangi bir şey açıklamazlar. Anlam bildiren birşey araştırdığımızda Rauschenberg’ in Factum I’de kullandığı işaretleri tıpatıp değil de, sanki önemi yokmuş gibi yaklaşık olarak Factum II’de yinelediğini fark ederiz. İlk resmi anlamsız, amaçsız gibi görünür; ressam aynı şeyleri yinelemekle bizi bunu kabul etmeye zorlar (Lynton. 1991: 292).

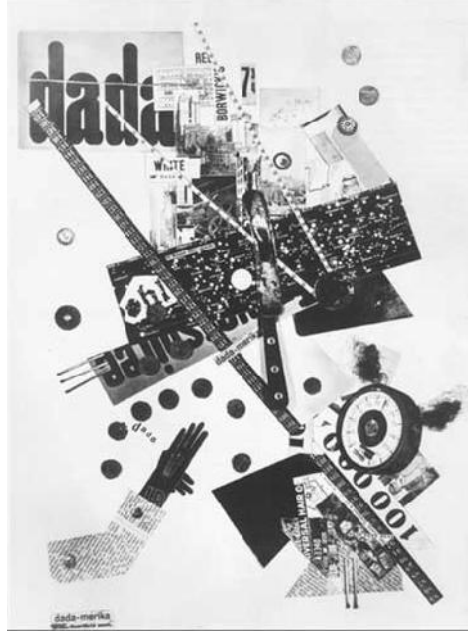
Kolaj tekniğinin bir sonraki aşaması olarak da değerlendirilen asamblaj, resim’de bir çığır açmış aynı zamanda heykel sanatıyla da bir kesişme zemini oluşturmuştur. Seri üretim ve makineleşmenin sonucunda her türlü içeriğin ve tekniğin sanat alanına girebilmesine yol açmış, çeşitli sanat dalları arasında geçişler olmasını sağlamıştır.

2.2.3. FOTOMONTAJ

Fotomontaj, fotoğraf parçalarının birleştirilmesiyle oluşan bir kolaj tekniğidir. Bu terim, medya malzemesi olan fotoğrafik imajların grafiksel ya da resimsel anlamda kompozisyona dönüştürülmesi anlamına da gelir. Dolayısıyla fotoğraf ve fotoğraf parçalarının birleştirilmesi temeline dayanır. Resim ve çizginin sıra dışı etkileri, kontrast lekeler ve bunların dağılımı, uzak yakın ilişkisi, grafiksel fontlar ve metinler fotomontajda sanatsal bir biçim oluştururlar. Bu nedenle montajda nesnelerin görünümü ve biçimi amaç olmaktan çıkarak, parçalanır ve yeni bir kompozisyonda kendi anlamları ve dokuları dışında farklı bir imgeyi ifade etmek için bir araya gelirler.

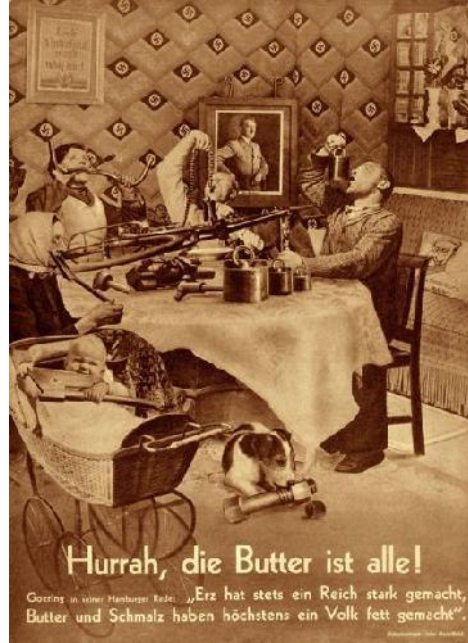
Fotomontajı ilk kullanan akımlar 1920'lerde Dadaistler ve Rus Konstrüktivistleri olmuştur. Dadaistler fotomontajı kendi yıkıcı ve bozguncu tavırlarını konu edinerek yapmışlardır. Akım içerisinde bu tekniği en yoğun şekilde kullananlar Hannah Höch, Jhon Heartfield, Raol Hausmann ve George Grosz'dur. Genellikle rastgele kesilmiş dergi, gazete, reklam afişlerinden kesilmiş parçalarla bir araya getirdikleri kompozisyonlara çizilmiş resimler veya metinler ekleyerek savaşı ve savaş sonrası oluşan kaosu konu edindikleri fotomontajlar üretmişlerdir.

1920 Grosz tarafından üretilen "*Dada-merika*" (Resim 58) çalışmada toplumda kaotik hale gelmiş şiddetin gerçekçi bir yansımasını sunmuştur. Savaş, para ve örgüt gibi ifadeleri kullandığı bu fotomontaj aynı zamanda bir afiş niteliğini de taşımaktadır.



Resim 58: George Grosz “Dada-merika”, Fotomontaj, 1920, Özel Koleksiyon

İyi bir espri anlayışı olan Heartfield, genellikle Nazi aleyhindeki nükteleriyle ürettiği çalışmalarından biri olan “Yaşasın, tereyağı bitti” de, Hitlerin fotoğrafını duvar kağıdının önünde metal parçalarını yemeye çalışan bir aileyi kompoze etmiştir. Popüler ve absürt olanı bir arada kullanmasıyla dikkat çekicidir (Resim 59).



Resim 59: John Heartfield “Yaşasın, tereyağı bitti” 38.4 x 26.7 cm, Fotomontaj, 1935, Özel Koleksiyon

Sanatı uygulanabilir pratik ve faydacı bir süreç içerisinde kendi özerk statüsüne geri dönmesi gerektiği inancında olan Konstrüivist sanatçılardan biri olan Aleksander M. Rodchenko, Mayakovski'nin "About This" adlı şiiri için yapmış olduğu bir fotomontajdır (Resim 60).



Resim 60: Aleksander M. Rodchenko "About This", Fotomontaj, 1930, Özel Koleksiyon

1930'lu yıllardan sonra Fotomontaj kullanımını farklı ticari yayıncılık alanlarında, politik propaganda aracı olarak, kitap kapaklarında ve dergilerde daha yaygın halde kullanılmaya başlanmıştır. Yeni basım teknikleri sayesinde uygulanması kolaylaşmıştır.

2.2.4. HAZIR NESNE (RADY MADE)

"Önceden yapılmış bir eşyanın sanatçı tarafından başka bir işlev ve anlamda kendi eserine sokularak değerlendirilmesi ve yeni bir biçim oluşturması" (Turani, 1998: 115-116). İlk defa 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Marcel Duchamp tarafından kullanılan hazır nesnelere, seri üretim mallarından herhangi birinin kullanım amacının dışında, kendi ortamından

soyutlanarak yeni bir mekanda sanat yapıtı olarak sergilenmesi anlamına gelmektedir. Hazır nesnelerin temel özelliği kendi işlevlerinden arındırılarak, bambaşka bir ifade biçimi olarak kullanılmasıdır. Sıradan, kendi üretim nedenlerinden başka hiçbir özelliği olmayan seri üretilmiş olan bu nesneler, hiçbir estetik kaygı gözetmeksizin sanat yapıtı olarak seçilmektedirler. Aynı zamanda seri üretilen ürünler olduklarından dolayı biricik sanat eseri de değildirler.

Yeni bir üretme biçimi olarak ortaya çıkan hazır nesneler, Kübizm, Sürrealizm, Dada, Pop Art, Arte Povera, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi akımlarda da sıkça kullanılan bir teknik olmuştur. En çok Dada akımı içerisinde rastlanılan hazır nesne, Akımın sanat manifestosu gereği sanat karşıtı bir eylem olarak kendini göstermiştir. Sürrealizm’de bilinçaltını yansıtan görüntülere dönüşmüş, Pop Sanat’ta tüketim nesnelerinin çoğaltılmış örnekleri olarak karşımıza çıkmıştır. Kavramsal Sanat’ta ise düşüncenin üç boyutlu aktarımı olmuştur.

Hazır nesnenin kullanımının ilk örneklerinden bir olan Duchamp’ın 1917 “*çeşme*” adlı eserinde (Resim 61), sanatçının sanat yapıtı olarak kullandığı nesne üzerinde, onu alıp, ters çevirip üzerine “R. Mutt” yazıp sergilemesinin dışında, nesnenin üretimi aşamasında herhangi bir emeği olmadığı açıktır. Bu çalışmanın bir düşüncenin vurgulanması ya da provakatif başkaldırının bir şekilde sergilenmesi olarak yorumlanmıştır.



Resim 61: Marcel Duchamp “çeşme”, Photographed by Alfred Stieglitz, 1917, The Museum of Modern Art, New York

Bu hazır-yapıt nesne sergi yerinde korunduğu halde, halka gösterilmedi. Bu parçanın varlığını, Duchamp’ın arkadaşı fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz’in çekmiş olduğu bir fotoğraftan biliyoruz. Bu nesneye verilen yeni addan, *Çeşme* ve konumundan, bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp’ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı/sanat-nesnesi/halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu - hem de, Duchamp’ın vurguladığı gibi rasgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği idi (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örneğin, fırçayla ressamca yazılmış ‘R. Mutt’ imzası bu sıradan soğuk parçaya belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat seyircisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı —buna katkı denilebilirse— en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu (Lynton. 1991: 132-134).

Gerçeküstücülerin sanat nesnesini seçişleri ve kullanışlarındaki farklılık, geleneksel kuralların dışındadır. Bir sanat nesnesi olarak seçilmiş nesne, sanatçının tinsel yaratımıyla oluşturulmaktadır. Dadaistlerle başlayan sıradan nesnelerin farklı anlamlarla yeniden kullanılması, gerçeküstücü sanatçıların da sıkça kullandığı yöntemlerden biridir. 1930’lu yıllarda Paris’te gerçekleştirilen birçok Gerçeküstü sergide, çeşitli küçük objeler,

taş, maden, kemik vb. nesnenin normal hayattaki kullanım ve anlamlarına farklı bir yaklaşım getirerek bu nesnelere yararlandıkları görülmektedir. 1936 tarihinde “Sürrealist Objeler Sergisi”nde de bu türlü üretime başvurmuşlardır. 1960’lara kadar bu tip anlatımlı Sürrealist sergiler çeşitli günlük kullanım objelerini gerçeküstü düzenlemelerle sergi mekânına taşımışlardır. Gerçeküstücü nesnelere verilebilecek en iyi örnekler, Salvador Dali’nin ‘İstakoz telefonu’ tasarımında da görüldüğü gibi, günlük yaşamda sıkça kullandığımız aletleri, Sürrealist bir bakış açısıyla yorumlamıştır. “*Labster Telophone*” (Resim 62) isimli tasarımda bir telefon bozuma uğramış ve mikروفon bölümüne ıstakoz konulmuştur.



Resim 62: Salvador Dali “Labster Telophone”, 1938, Tate Liverpool, Özel Koleksiyon

Gerçeküstücülerin nesneye yönelimi ve kullanımları nesneyi görüş ve algılayışlarına bağlıdır. Geleneksel yapıya aykırı, düzeni değiştirmeye yönelik, alternatif yaklaşımlara sıkça başvuran bu akımın gerçekçilik anlayışının dışında bir gerçek arayışına yöneldikleri görülür. Diğer bir Sürrealist sanatçı olan Meret Oppenheim’in bir çalışması olan “*Tüylü Kahvaltı*”sında (Resim 63) sıradan nesnelere günlük işlevlerinden soyutlayarak alışılmadık bir görünüşle izleyicinin karşısına çıkarmıştır.



Resim 63: Meret Oppenheim “Tüylü Kahvaltı”, Object,1936, Özel Koleksiyon

Hazır Nesneyi yoğun şekilde kullanan ve çalışmalarının merkezine koyan Pop Art ve sanatçıları tüketim toplumunun imgelerini, kendi resim anlayışlarıyla birleştirerek yapıtlarında kullanmışlardır. Genel olarak 1960’lar da ortaya çıktığında Dadaizm’in kapsamı içerisinde algılanmaktayken, daha sonraki yıllarda Dadaizm’den ayrılmış ve kendi adıyla anılmaya başlanmıştır.

Sanatı sıradan bir hale getirme çabasında olan Andy Warhol, çizgi film karakterlerini, çizgi roman karelerini, reklamları, popüler etkileşimleri ve sıradan nesnelere resme çalışmalarında büyük oranda kullanmıştır, kullandığı değişik tekniklerle birlikte, bunların insanlarda uyandırdığı hisleri hedeflemiştir. Popüler isimleri serigrafi tekniğiyle defalarca çoğaltmıştır. Bunların dışında kullandığı nesnelere; deterjan kutuları, çorba kutuları, coca cola şişelerini benzer tekniklerle ele almıştır. Andy Warhol, 1964 yılında gerçekleştirdiği ve 1970’lerde tamamlanan 400 adet tahta kutuyu süpermarketlerde bulunan “*Brillo*” kutularına dönüştürerek taklit etmiş, sanat eserlerinin müzedeki yüksek kültüre ilişkin ticari bir değer olarak sunulmasına bir eleştiride bulunmuştur. (Resim 64)



Resim 64: Andy Warhol “Brillo Boxes”, Bir Adet; 43.3 x 43.2 x 36.5 cm, 1964, Artists Rights Society, New York

Duchamp’ın sanat anlayışından etkilenen ve onun çizdiği yoldan ilerleyen bir akım olan Fluxus’un Dadacılarla ortak noktaları, hazır nesnelere faydalanan olmalarıdır. Fluxus’un amacı sanatta devrimsel bir hareketin oluşmasını sağlamak, yasayan sanatı ve karşı sanatı yaymak şeklindedir. Toplumsal kaygıları ön planda tutan Fluxus estetik düşünceyi bu bağlamda ikinci plana almıştır. Daniel Spoerri’nin masanın yüzeyine yapıştırılıp, duvarda sergilenen yemek malzemeleri, kalıntılarından oluşan “*Tuzak – Kapan*” adlı çalışması Hazır Nesne ’ye güzel bir örnektir (Resim 65).



Resim 65: Daniel Spoerri “Tuzak”, 1965, Tableau Piège - Restaurant de la City Galerie, Zurich

Kavramsal sanatta da kullanılan hazır nesneyi etkin bir şekilde kullanan sanatçılardan biri olan Joseph Kosuth 1965 yılında gerçekleştirdiği “Üç iskemle” çalışmasında gerçek bir iskemleyi kullanmıştır. İskemlenin fotoğrafını ve iskemle sözcüğünün sözlük anlamını da metin olarak da çalışmasına eklemiştir (Resim 66).



Resim 66: Joseph Kosuth “Üç iskemle” , Chair 82 x 37.8 x 53 cm- Photographic panel 91.5 x 61.1 cm- text panel 61 x 61.3 cm, 1965, The Museum of Modern Art, New York

2.3. DADA

Dada 1916 yılında Şair Hugo Ball’ın İsviçre’nin Zürih Kentinde bir arka mahallesinde gece kulübü ve sanat lokali olarak açtığı “Cabaret Voltaire”de, başlamıştır. Burada bir araya gelen çoğu göçmen olan sanatçının amacı I. Dünya savaşının getirmiş olduğu yıkıma karşı duyulan nefretle muhalif bir gurup oluşturmaktır. Tüm sanat akımlarını kapsayan bir yaklaşımı olan Dadaizm’in temel amacı sanatı mantığın elinden kurtarmak, çağın geçerli değerlerine başkaldırmak, ahlaksal, sanatsal ve kültürel değerleri yıkmaktır.

“Cabaret Voltaire”, düşünsel ve sanatsal eylemleriyle kısa sürede güncellik kazanır. Kabare mekânlarını Arp’ın, Picasso’nun, Segal’ın ve Janco’nun resimleri süslediği gibi, yayınlarda da Kandinsky, Klee ve Chirico isimleri yer alır. Ama o günlerde Hareketin sanatsal eğilimi soyut ve kübist resim yönündedir. Ancak, amaç, “mantıksalı mantıksızlığa, anlamlı anlamsızlığa, ezeli düzeni geçici düzensizliğe dönüştürerek sağlam bir mantığı ortadan kaldırmaktır. Dada, sanatta da böyle bir eylemi uygulamak ister. Bu etkinlik, kabare tekniğine ve yöntemine dayalı, başında Tristan Tzara olarak yola çıkar” (Tunalı, 2008: 200-201).

Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, kabul gören değerleri hiçe sayan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısal lığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere yönelmişlerdir. Tamamen denetimsiz bir akıldışına öncelik veren Dadacılar, kendi absürt eylemleriyle aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişler ve düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşı çıkmışlardır.

Sözelimi Tzara'nın "Dadacı bir şiir yazmak" için verdiği reçeteye göre: Bir gazete ve makas alınır. İstedğiniz şiirin uzunluğunda bir makale gazeteden kesilir. Makaleyi oluşturan bütün sözcükler teker teker kesilip bir torbaya konur. Torbanın içi iyice karıştırılır. Sonra sözcükler torbadan sırayla çekilir, torbadan çıkarıldıkları sırayla kâğıda yazılır... "İşte buyurun" der, Tzara: "Cahil çoğunluğun anlayamayacağı özgün bir yazarın eseri!" Hans Arp, benzer bir yaklaşımı resimlerinde benimsemiş, "Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler" (1916-17) gibi yapıtlarında yere attığı kâğıt parçacıklarının rasgele düzeninden kolajlar yapmıştır (Antmen. 2012: 124).

Kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık veren Hans Arp, Max Ernst ve Raoul Hausmann gibi birçok sanatçı kolaj ve asamblaj tekniğini sıkça kullanmıştır. Arp'ın kâğıt parçalarını tesadüfi olarak serpiştirerek düştüğü yere yapıştırmış, daha sonra da bazı yerleri keserek, kolaj tekniğine farklılık katmıştır (Resim 67).



Resim 67: Hans Arp "Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dörtgenler", Kolaj, 1916-1917, The Museum of Modern Art, New York

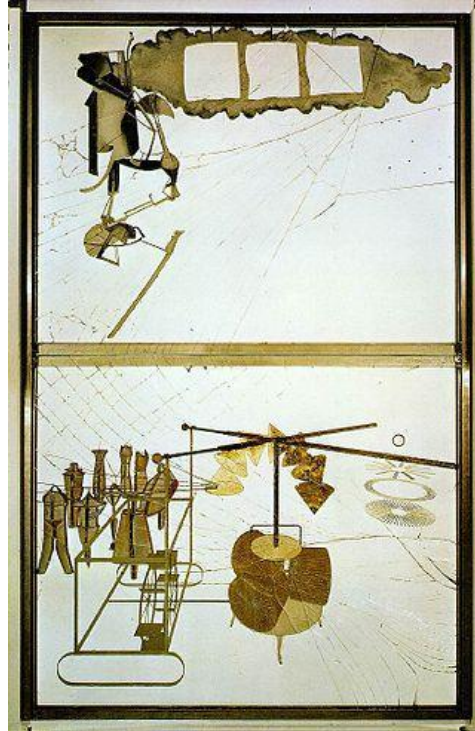
1916-1919 yılları arasında Zürih'te başlayan, zamanla Avrupa'nın pek çok kentine yayılmış olan Dadanın aslında birbirinden bağımsız ve eşzamanlı olarak ABD'de yayılmaya başladığı yıllarda New York'ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in kurduğu "291" adlı galerinin sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp hazır-nesneleri kullanmaya başladığı ilk yapıtlarına "Bisiklet Tekerleği"yle (Resim 68) başlamış, devam eden çalışmaları olan "Şişelik" (Resim 69) ve Modern dönemin en çok tartışılan "Çeşme"si (Resim 61) gibi yapıtlarıyla geleneksel sanat karşı olan düşüncelerini ortaya koyarak, daha sonra bu tavrıyla New York Dada hareketlerine kaynaklık etmiştir. Duchamp'ın en önemli başyapıtlarından biri de "Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin" dir. Cinsellik ve makinenin konu olarak işlendiği bu çalışmada tuval yerine camı kullanan sanatçı renkleri iki cam arasına yerleştirmiştir, çalışmanın üst tarafında kendi kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu almıştır resmin alt tarafında ise makineler resmetmiştir (Resim 70).



Resim 68: Marcel Duchamp "Bisiklet Tekerleği", Replica, Ready Made, 1913



Resim 69: Marcel Duchamp “Şişelik”, 1914, Orjinali Kayıp



Resim 70: Marcel Duchamp “Büyük Cam-Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin”, 277.5 cm × 175.9 cm, 1913-1914, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Modern dönemin en önemli çıkışlarından birini yapan Duchamp'ın hazır nesnelere, bir meta haline dönen sanatın kapitalizm ile olan ilişkisine de sert bir gönderme ve eleştiride bulunmuştur. Duchamp, bir pisuarın sanat yapıtı olarak sunması bir sorunun düşünülmesine neden olmuştur. Aynı zamanda sınıflar arası katı kuralları ve bundan doğan belirsizliği reddetmiş, sanatın elitleşmemesi ve ekonomik gücün belirli bir sınıfın tekelinde olmaması gereğine vurgu yapan çalışmalar üretmiştir.

Örneğin Duchamp'ın "Çeşme"si, resme karşı getirilen tüm eleştirileri içinde taşıyan bir mikroçip yapısındadır. Sanatın yalnızca doğa ve temsille yetinmeyip topluma ve sanatın kendisine karşı muhalif olmasının gerekliliği; yalnızca estetik kurallara göre davranan bir sanatçının, sanatsal özgürlük açısından sınırlandırılmış bir ortam içine hapsedildiği gerçeği; resim değerlendirmelerinin ve estetiğin son derece öznel tartular kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçı tarafından oluşturulan bir nesne olmaksızın bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği ve asıl önemlisi tüm geleneksel sanat sınıflamalarının dışında, önünde ve üstünde yaratıcı düşüncenin olduğu görüşü; izleyicinin kendisine belletilmiş bir yoldan ve pasif bir alımlayıcı konumundan çıkması dileği, pisuarın anlattıklarından bazılarıdır. Pisuar, aynı zamanda sanatın (sanat yarışmalarının, yarışma seçici kurullarının ve estetik yargılarının) içine işenecek kadar değersiz bir şey olabileceği imasını da taşımaktadır. Aynı zamanda bir ressam olan Duchamp açısından bakıldığında, hazır yapımlar (ready made) geleneksel resim sanatının dışına çıkma ve o zamana kadar görülmemiş bir biçimde düşüncelerini aktarma olanağı anlamına da gelmiştir (Giderer, 2003: 112).

Antmen'e göre; Kurt Schwitters 1923'ten 1932'ye kadar yayımlamaya devam ettiği "Merz" dergisiyle (Antmen. 2008: 125) aynı ismi taşıyan çalışmalarına, sergi salonu gibi de kullandığı Almanya Hanover'deki evinin üç katındaki odalarda ve daha sonra Norveç ve İngiltere'de "Merz" örnekleri oluşturdu. Topladığı atık nesnelere malzeme olarak seçen sanatçı bu çalışmalarında alçı, tahta parçaları ve döküntülerden, ya da ilgisini çeken konulu konuşuz her türlü malzemeden yararlanıyordu. Yağlıboya resmine karşı alternatif olarak geliştirdiği bu yöntemle bir adım daha öteye giden Schwitters malzemeye kaşı bir başka malzemeyi kullanarak farklılığını göstermiştir (Resim 71).



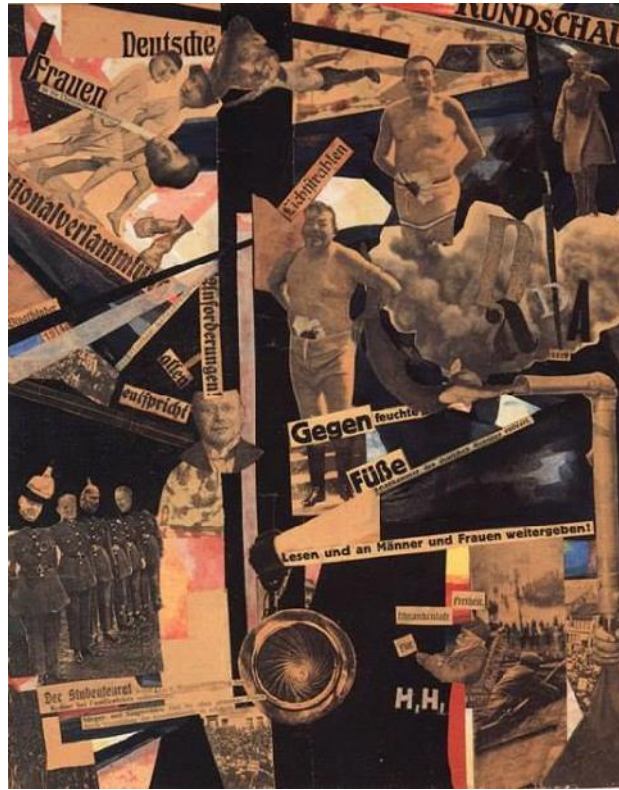
Resim 71: Kurt Schwitters “merzbild-rossfett”, 20,4 x 17.4 cm, Asamblaj, 1919, Özel Koleksiyon

Berlin Dada'nın önde gelen sanatçıları arasında, John Heartfield, Hannah Höch ve Raoul Hausmann gibi sanatçılar vardır. 1920'de Berlin'de düzenlenen 1. Dada Şenliği'ne katılan sanatçılar arasında sonraki yıllarda Alman sanatındaki Yeni Nesnellik akımının öncüleri arasında yer alacak olan Otto Dix ve George Grosz gibi ressamlar da yer almıştır (Antmen. 2012: 126).

John Heartfield fotomontajlarıyla Alman anti-faşist görsel kültürün en etkili örneklerini oluşturmuştur. “*Üstün İnsan Adolf*” (Resim72) açıkça siyasal mesajlar içeren bu çalışmalar aynı zamanda anti-estetik bir unsur da barındırmaktadır. Hannah Höch'de kitleleri ilgilendiren toplumsal ve siyasal olaylara kayıtsız kalmayarak, politik hiciv yöntemini kullanmıştır. “*Dada Panorama*” (Resim 73) adlı fotomontaj çalışmasıyla erkek-egemen zihniyeti sorgulamıştır. Hausmann'ın hazır nesnelere yapmış olduğu “*Mekanik Kafa*” (Resim 74) adlı asamblajı çalışmasıyla modernleşme ile birlikte insanın makineleştiği, ne denli saldırgan ve acımasız olduğuna açık bir gönderme yapmıştır.



Resim 72: John Heartfield “Üstün İnsan Adolf”, Fotomontaj, 1932, Özel Koleksiyon



Resim 73: Hannah Höch “Dada Panorama”, Fotomontaj, 1919, Özel Koleksiyon



Resim 74: Raoul Hausmann "Mekanik Kafa", 1920, National Museum of Art Washington

20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada sanat karşıtı eğilimi, politik tavrı, ve sanatta öncü olma özelliğiyle, kendisinden sonraki bir çok akıma yön vermiştir.

2.4. POP SANAT

1960'larda İngiltere'de ve ABD'de eş zamanlı olarak ortaya çıkan Pop Sanat, Soyut Dışavurumculuk akımının hakim olduğu ve sanatçıların kendi sanat dünyalarında kaybolduğu bir dönemde, II. Dünya savaşı sonunda yoğunluk kazanan kitle iletişim sayesinde sanatın her yerde varlık kazanmasıyla ortaya çıkmış bir akımdır. Germaner'e göre; "Bu dönemlerde İngiltere ve ABD'de çok sayıda genç sanatçının, savaş sonrasının düş kırıklıkları olarak niteledikleri bu tutumu benimsememeleri dikkat çekicidir. Böylesi

bir lirik soyutlama hegemonyasına başkaldıran gençlerin isyanı 1950'li yıllarda filizlenmiş, 1961-1962'de de Pop Sanat adıyla yeni bir akım olarak sanat dünyasına girmiştir” (Germaner, 2003: 9).

İngiltere’de 1950’li yıllarda kurulan Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde etkinlik gösteren “Bağımsızlar Topluluğu”nda bu eğilimin temelleri atılmıştır. Genel olarak kitle iletişim araçlarının farkında olan gençlerin oluşturduğu bu grup sanatta günlük yaşama yeniden dönüş isteğini vurgularken bunun da ancak kitle iletişimde kullanılan reklamlar, sloganlar ve klişeleşmiş imgelerin kullanımıyla gerçekleşeceği kanısındaydılar. Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi, Reyner Banham, Frank Cordell, John Mc Hale, Tony del Renzio, Peter ve Alison Smithson gibi sanatçıların yanı sıra eleştirmen olan Lawrence Alloway de Bağımsızlar Topluluğu’nun etkinliklerine katılmıştır. “Pop Sanat terimini ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Ladence Alloway (1926-90), Architectural Design dergisine yazdığı “Sanatlar ve Kitle İletişimi” başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır” (Antmen, 2008: 160). Daha sonraki yıllarda kapsamı genişleyerek popüler kültürü konu edinen sanatı da ifade etmek için kullanılmıştır.

Pop hareketinin Richard Hamilton ve David Hockney ile başladığını söylemek mümkündür. İngiliz Pop Sanatında mesaj verme kaygısı ile daha fazla ön plandadır. Medya kültürünün, özellikle kadın imgesini ticarileştirmesinin getirdiği, modern-gelenek arasındaki çatışmayı vurgulamıştır. Hamilton “1955'te Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde, konusu "İnsan, Makine ve Devinim" olan bir fotoğraf sergisi düzenler. Bir yıl sonra, White Chapel Gallery'de "This is Tomorrow" (Bu yarındır) konulu bir gösteri çerçevesinde Mc Hale ve John Voelcker ile bir panayır tasarımı yaratır. Bu tasarımın ilginç yönlerinden biri de dış mimaride cephelerin kitle iletişim araçlarından alınmış resimlerle kaplanmasıdır” (Germaner, 2003: 11) Buna segisine afiş olarak tasarladığı kolaj olan “*Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?*”de Çağın insanların tüketmekte olduğu teknolojik ev aletlerinin yanı sıra modern kültüre mal olmuş afişler, meta’ya dönüşmüş kadın ve erkek imgesiyle tüketim toplumuna dikkat çekmiştir (Resim 75).



Resim 75: Richard Hamilton "Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?", Kolaj, 1956, Özel Koleksiyon

İngiltere’de 1956-1957 Pop sanatın aynı tarihlerdeki Amerika sanat anlayışıyla kesiştiği görülür. Dönemin dikkat çeken sanatçılarından biri olan Peter Blake’in çalışmalarında göze çarpan nostalji, mizah ve güven duygusuyla izleyicide bir eleştiri yapma arzusu yaratır. Kolaj gibi görünen "*Balkondan*" adlı çalışması yağlı boya bir çalışmadır. Bu dönem çalışmalarında İngiliz Pop Sanatı resimlerinde daha fazla özgün fırça vuruşları, soyutlamalar dikkat çeker (Resim 76).



Resim 76: Peter Blake “Balkondan”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1955-1957 Tate Gallery, İngiltere

1961’de Pop’un İngiltere’de oldukça tanındığı bir dönemde sanatçıların çalışmalarında figüre geri dönüş gözlemlenir. “1960’ların başında İngiltere’de bu tür bir eğilimi ortaya koyan sanatçılar arasında Genç Çağdaşlar Sergisi’nde (1961) yer alan David Hockney, Derek Boshier, Ailen Jones, Peter Phillips, R B. Kitaj’ın yanı sıra Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde açılan sergileriyle Peter Blake vardır” (Antmen. 2012: 160).

Ailen Jones resimlerinde erotizmi stilize etmiştir. Grafik imajlar gibi duran figürleri geniş düz yüzeyler halinde canlı ve parlak boyanmıştır. Bu yüzden dergi ve reklamlardaki imgeleri çağırıştırır. Resimlerinde görünen imgenin aslında altında iğneleyici bir eleştiriyi de vermeye çalışmıştır (Resim 77). David Hockney, bu dönem yaptığı resimlerde olduğu gibi bu resimde de arkada boş bıraktığı büyük alanla resmin nefes almasını sağlamıştır. Figürleri karikatürize etse de çalışmasında şiirsel bir hava vardır (Resim 78).



Resim 77: Ailen Jones “First Step”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1966, Özel Koleksiyon, From The Bridgeman Art Library, İngiltere



Resim 78: David Hockney “The First Marriage”, 182.9 x 214 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1962, the Tate Gallery, İngiltere

İngiltere ile hemen hemen aynı yıllarda ABD’de de popüler kültür verileriyle ilgilenen ve dönemin egemen sanatsal üslubu Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan bazı genç sanatçılar dikkat çekmeye başlamıştır. 1950’li yıllarda Robert Rauschenberg’in gündelik bir nesneyle geleneksel boya resmini buluşturan “Yatak” (1955) türünden resimleriyle Jasper Johns’un bayrak, atış tahtası gibi imge-nesnelere yola çıkarak gerçekleştirdiği resimler, Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna alternatif arayışlar içinde olan genç kuşak için çığır açıcı niteliktedir (Antmen. 2012: 160-161).

Rauschenberg, gündelik nesnelere, geleneksel boya resmini buluşturan çalışmalarında sanatsal nesnelere benzerliklerini ve farklılıklarını sorgulayarak; sanat yapıtının sınırlarını zorlamıştır. 1959'da yapmış olduğu “Kanyon” (Resim 79) çalışmasında kolaj, asamblaj, hazır nesne ve boyayı aynı tuvalde kullanmıştır. Yaşamış olduğu kültüre gönderme yaptığı bu çalışma izleyicide kaos duygusu ve spontane düzenlenmiş izlenimi yaratmaktadır. Jasper Johns ise ABD’de uzun bir süre etkin olan Soyut Dışavurumculuk akımından Pop Art’a geçiş sürecinin başlıca temsilcilerinden biridir. Johns’un 1955’te yapmış olduğu “Bayrak” (Resim 80) adlı çalışması Amerikalı olmanın temelinde, çağdaş Amerikan kültürünü tanımlamaktan geçtiğine vurgu yapmıştır. İkonlaşmış olan bu nesneyi aynen görüldüğu gibi iki boyutlu tuval resmine dönüştürmesi basit bir kopya olarak algılanmaktadır. Germaner’e göre; “tablo sanatla gerçek arasında yer alan başka bir varlık oluşturur. Burada, bir imge olarak ele alınan sanat yapıtının kimliği sorgulanmaktadır. Sanat-yaşam ilişkisi ve göstergelerin anlam değişimi üzerinde oynayan Johns, 1950’li yıllarda etkisi giderek büyüyen Marcel Duchamp’a yaklaşıır” (Germaner, 2003: 14).



Resim 79: Robert Rauschenberg “Kanyon”, 207.6 x 177.8 x 61 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1959 National Gallery of Art, Washington



Resim 80: Jasper Johns “Bayrak”, 19.7 x 28.9 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1955, Özel Koleksiyon

Amerikan pop sanatı, yalnızca Dada’nın değil, Amerikan sanatında 1920’li yıllara uzanan yenilikçi arayışların da mirasçısıdır. Stuart Davis’in deterjan şişelerini ya da sigara paketlerini betimleyen resimlerinin getirdiği yeni sanatsal içerik arayışı, Charles Sheeler’in Amerikan endüstrisini ve fabrikaları konu alan resimlerinin fotografik/geometrik gerçekçiliği (presizyonizm) ya da Edward Hopper’ın kent yaşamının sokak, otel, bar gibi mekânlarına yönelen yabancılaştırıcı bakışı, Pop Sanatın 1960’lardaki öncülerinin yapıtlarının da bir ‘önce’ye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Robert Indiana ve Tom Wesselmann gibi öncü Pop sanatçıların yapıtlarını Amerikan sanatında 1920’lerden itibaren görülen yeni bir gerçekçilik arayışının mirasçısı olarak ele almak daha doğru görünmektedir (Antmen. 2012: 161).

Roy Lichtenstein, popüler kültür tüketim sembollerinin kolayca benimsenmesi, çalışmalarının ilgi görmesini sağlamıştır. Çizgi romanlardan seçtiği bir kesiti alarak tuvaline aktaran sanatçı, güncel ve popüler konu, olay ve kahramanları büyük bir yalınlık içinde sunmuştur. Lichtenstein’in özellikle tipik olan çizgi romanlardan yaptığı uyarlamasındaki figürlerinin diyalogları da, daha az kelimeyle, çok daha fazla duygu yüklü kavramları anlatmıştır (Resim 81).



Resim 81: Roy Lichtenstein "M-Maybe", 152.4 x 152.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1965, Museum Ludwig, Cologne, Germany

Tom Wesselmann 1960'larda başladığı çıplak kadın figürü dizisine, net çizgilerle çevrelenmiş düz ve canlı renklerle boyanmıştır. Mekanları daha detaycı olarak ele alırken kadın figürlerini tek tonda bir silüet olarak boyamıştır. Orta sınıf Amerikan beğenisini yansıttığı bu çalışmalarında Amerikan kadını, içinde yaşadıkları mekânları ve eşyaları özellikleriyle yansıtmıştır. Bu nedenle popüler kültürün toplumsal etkilerini ve psikolojik boyutlarını yansıtmıştır (Resim 82).



Resim 82: Tom Wesselmann "Great American Nude", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1968, Özel Koleksiyon

Andy Warhol'un da eleştirildiği Soyut Dışavurumculuğun yanı sıra Amerikan gündelik yaşamının görselliğinin benimsendiği bu dönemde diğer sanatçıların da eserlerini sergilemesiyle, Pop Sanat tanımlaması netlik kazanmıştır. Warhol'un başlattığı fakat önceleri rağbet görmeyen tüketim metalarının imajlarını kullanması ve ilerleyen zamanlarda da endüstriyel serigrafi tekniğiyle bu eğilimini sürdürmesi, Warhol'u Pop Sanat'ın en önemli sanatçılarından biri olarak kendini kabul ettirmesine sebep olmuştur. "Andy Warhol 1962-1963 yıllarında gerçekleştirdiği ve o yılların Amerikan halk kültürünün en belirgin simgeleri olan Campbell marka çorba kutuları ve Marilyn Monroe serileriyle tanınmıştır" (Germaner, 2003: 15). (Resim 83)



Resim 83: Andy Warhol "Altın Marilyn Monroe", 211.4 x 144.7 cm, Silkscreen İnk on Synthetic Polymer Paint on Canvas, 1962, Museum of Modern Art, New York

Warhol'un Altın Marilyn Monroe (1962) adlı eseri, ticari bir ikonu sanat ikonuna dönüştürür, ama Monroe, Billy Wilder'in ifadesiyle, "plastik icat" olarak varlığını sürdürür, tıpkı Warhol'un ikonunun plastik sanat olarak kalması gibi. Onun sanatı da tıpkı öteki popüler ürünler kadar insanları tatmin etmekten uzaktır, çünkü toplumsal bir ihtiyacı karşılamasına rağmen -onun imgeleri sanki ünlüler üstün varlıklarmış gibi insanların kendilerini ünlülerle özdeşleştirme arzusunu tatmin eder (bu insanlar onlarla kendilerini özdeşleştirince ihtiyaçları olan maddi ve toplumsal başarıyı sihirli bir biçimde elde edeceklerdir sanki)- varoluşsal ihtiyaçları karşılamaz. Warholun sanatı, maddi ve toplumsal başarıları çevreleyen cazibe haresini sömürür ve bunun varoluşsal bedelini göz ardı eder (Kuspit, Çevri, 2010: 164-165).

Claes Oldenburg, renkli ve üç boyutlu tüketim nesneleriyle (hamburger, dondurma ve pasta gibi popüler yiyecek maddeleriyle, klozet kapağı, elektrik düğmesi, ruj, mandal, araba sileceği, yazı makinesi gibi endüstrinin ürettiği günlük kullanım nesneleri) çalışmalarına konu edinerek, sıra dışı boyutlarda heykeller üretmiş farklı akımların yöntem ve tekniklerini Pop Sanat'a kazandırmıştır (Resim 84).



Resim 84: Claes Oldenburg “Pastry Case”, 1961-1962, Museum of Modern Art, New York

Gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, doğrudan yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergelere ilişkindir. Pop yapıtlarında bu tüketim dünyası ve onun yapay, geçici varsılığı eleştirisiz, olduğu gibi kabullenilmiştir. Tüketim dünyası olduğu gibi gözler önüne serilir ama bu dünyanın geçersizliğini ya da bozukluğunu anlatmayı kimse üstlenmez. Akım içerdiği bu tarafsızlık nedeniyle uzun süreli bir hareket oluşturamamış, birçok sanatçı bu konuda bir kez gözlemlerini yansıttıktan sonra farklı ve daha kişisel yollara yönelmişlerdir (Germaner, 2003: 18).

2.5. YENİ DADA (NEO DADA)

1950 ve 60'larda doğan Yeni Dada, Soyut Dışavurumculuk ve Pop-Art arasında yer alan bir grubu tarif etmek için kullanılmaktadır. 1958 yılında Amerika'da yayınlanan Art News dergisinde Allan Kaprow, Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'un yapıtları üzerine yazılan bir yazıda “Yeni Dada” terimi ilk defa ortaya çıkmıştır. Aslında örgütlü bir hareket olmayan Yeni Dada, New Yorklu genç sanatçıları anlatmak için kullanılmıştır. Aalarında Jasper Johns, Larry Rivers, Modernist Besteci John Cage, Performans sanatçısı

Allan Kaprow gibi sanatçıların yanı sıra akımın en göze çarpan isimlerinden biri olan Rauschenberg, birçok sanat tarihçisi tarafından Soyut Dışavurumculuk ve Pop-Art arasındaki boşluğu dolduran sanatçı olarak gösterilmektedir. Antmen'e göre; "Dışavurumculuk'a alternatif arayışlar içinde olan genç kuşak için çığır açıcı niteliktedir. Öte yandan, gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan bu sanatçıların "Neo-Dadacı" olarak nitelendirmiştir" (Antmen. 2012: 161).

Kendilerini "Yeni Dada" olarak nitelendiren bu yeni eğilimlerde Duchamp'ın hazır nesnelere görüldüğü gibi bir nesneyi estetik değeri olsun ya da olmasın sadece imge niteliği ile çalışmalarına yansımışlardır.

Pop akımının genel olarak Dada'yla ilişkilendirilmesi, Marcel Duchamp gibi bazı eski Dadacıların tepkisini çekmiştir. Duchamp, Dada akımının tarihini kaleme alan Dadacı sanatçı arkadaşı Hans Richter'e yazdığı bir mektupta, "Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!" demiştir (Antmen. 2012: 161).

Rauschenberg 1950'lerden itibaren resim, kolaj, fotoğraf, baskı alanında yapıtlar vermeye başlamıştır. Rauschenberg, hurdalardan topladığı nesnelere, boya da kullanarak çalışmalarında özgür bir ifade oluşturmuştur. "Combine Paintings" adını verdiği yapıtlarında biri olan "Yatak" adlı çalışmasında (Resim 85) günlük yaşamdan alınan, yorgan, yastık ve kumaş parçaları gibi nesnelere üzerine boya da kullanarak izleyicide kışkırtıcı bir etki yaratarak yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Rauschenberg 1955'te başladığı ve popüler kültürden alınmış kolaj unsurlarıyla güçlendirilmiş "Odalık" yapıtında cinsel bir sembolizm kullanmıştır. "Odalık 'ta fallik kolonun bir ucu yastığa gömülür ve diğer ucu içinde ışık olan bir kutuyu destekler. Işık "açılabilir" ya da "kapatılabilir" (cinsel metafor) kutu, köpek -arzuyla- çıplak poster kızına havlıyor gibi erotik görüntülerle bezelidir" (Fineberg, çeviri, 2014: 171).



Resim 85: Robert Rauschenberg “Yatak”, 191.1 x 80 x 20.3 cm, Konturaplak Üzerine Karışık Teknik, 1955, Özel Koleksiyon

Rauschenberg’in diğer yapıtı olan 1961 yılında yaptığı “*Rezervuar*” çalışmasında çeşitli nesne gruplarının ve imgelerin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuş bir assemblaj niteliğindedir. Sıradan nesnelerin gruplandırılmasıyla oluşan bir düzenlemedir. (Resim 86).



Resim 86: Robert Rauschenberg “Rezervuar”, 217.2 x 158.7 x 39.4 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik 1961, Smithsonian American Art Museum, Washington DC

Açıkça zamana seslenen, iki tane saat vardır. Sol üsteki saat sanatçının yapıta başladığı anı, diğer saat ise bitis anını göstermektedir. Rauschenberg saatlerden ilkinin çalışmaya başladığında ve diğerini de çalışmayı bitirdiğinde ayarlamıştır, ama izleyici çalışmanın beş saat elli dakika sonra mı ya da on iki ya da yirmi dört ya da on ikinin katı olan daha sonraki bir saat sonra mı bittiğini söyleyemez. Tıpkı Cage’in süreksizliği kucaklayışı gibi Rauschenberg’in görsel sentaksı, geleneksel sanat izleyicinin odaklanmış bakışından çok kent insanının hızlı gözden geçirişine öykünür. Tüm karmaşıklığı içinde “gerçekliği” detayların bir kolajı olarak ele geçirmenin peşine düşer (Fineberg, çeviri, 2014: 173-174).

Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçılar doğrudan doğruya Duchamp’a dayanan tutumlarıyla örtüşmektedir. Ancak, kendilerini Yeni Dada olarak nitelendiren bu yeni eğilimlerde Duchamp’ın hazır nesnelere görüldüğü gibi bir nesneyi estetik değeri olsun ya da olmasın sadece düşünsel niteliği ile sanat yapıntılarında kullanmışlardır.

Jasper Johns 1959’da yapmış olduğu “*Hatalı Çıkış*” (Resim 87) çalışmasında renkleri serbest bir aksiyona dayalı renk lekeleriyle boyamıştır. Birbirlerinin içine giren renk lekelerinin üzerine de şablonla o rengin isimlerinin dışında isimler yazmıştır. Fineberg’e göre; “1912-14’te harflerin kübizimde kullanımına bir gönderme yaparak Johns kelimeleri renklerin içine katarken, anlamlı biçimde, kelimeleri o renge boyamayı ya da mutlaka ismini çevreleyen rengi kullanmayarak resmetti. Dolayısıyla resim, isim ve

görme duyusu arasındaki uyumsuzluğu vurguladı” (Fineberg, çeviri, 2014: 198). Johns’un diğer bir 1961’de yaptığı “*Harita*” çalışmasında Birleşik Devletler haritasını alışıldık biçiminin dışında bazı bölgeleri yerlerinin dışında, bazılarını da yok varsayarak, dışavurumcu bir üslupla resmetmiştir. (Resim 88)



Resim 87: Jasper Johns “Hatalı Çıkış”, 170.8 x 137.2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, Özel Koleksiyon



Resim 88: Jasper Johns “Harita”, 1961, 198.2 x 314.7 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum of Modern Art, New York

Yeni Dada birbirlerinden bağımsız organize olamamış sanatçılarıyla çalışmalarına devam etmiştir. Sonraları etkinlik gösterecek olan tüm sanat eğilimlerin temelinde varlığını sürdürmüştür. Pop sanatın da kapsamında yer alan ve gelişimi, endüstri ürünlerine kitle iletişim unsurlarına bağlı olan bu akımın kesintisiz bir dönüşüm ve sürekli değişim içinde olduğu görülmektedir. 1950-1960'larda "Beat Art", "Yeni Gerçekçilik" gibi akımları etkilemiş avangart olma özelliğini korumuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİK, YENİ GERÇEKÇİ MANİFESTO VE SANATÇILARI

3.1. YENİ GERÇEKÇİLİK (NEOREALISM)

1950’li yıllar Batı sanatında Dada’nın temelleri üzerinde yollarına devam eden çeşitli sanatçıların ve öncü (avant-garde) sanat akımlarının görülebildiği bir dönemdir. Bu akımları kesin çizgilerle birbirinden ayırmak çok ta mümkün olmasa da “Yeni Gerçekçilik” akımını sanatçının ortak ifadelerinden ve bir dönem gurup olarak hareket etmeleri sebebiyle diğerlerinden farklıdır. Gerçeğin algılanmasına yeni bir yaklaşım getiren Yeni Gerçekçilik Pop Sanat gibi Çağdaş dünyanın ve onun sunduklarının önemini kabul eder ve onu sanatının malzemesi yapar. Germaner göre; “Yeni Gerçekçilik ‘in tüm etkinlikleri en geniş kapsamıyla varoluşa ilgilidir. Dünyaya bakış açışı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanan ânı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçıların ele aldığı başlıca konulardır” (Germaner, 2003: 19).

Yeni Gerçekçilik Eleştirmen Pierre Restany ve sanatçılar, Arman (Armand Fernandez), François Dufrene, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely ve Jacques de la Villegle, 27 Ekim 1960’ta, Yves Klein’in Paris’teki evinde çıkarılan bir manifestoyla le Nouveau Realisme’i (Yeni Gerçekçilik) kurar. Cesar ve Rotella da davetli olmalarına rağmen katılmamışlardır, Niki de Saint Phalle ve Gerard Deschamps resmi olarak grubun içinde olmasalar da bu sanatçılarla birliktedirler. Genç Cristo ise bazılarıyla arkadaşıştır ve gerçek ortamın kullanılmasına dair eğilimlerini paylaşmaktadır, ama asla gruba katılmaz (Fineberg, 2014: 213).

Modern hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek üzere bir araya gelen de Fransa’da 1960 yılında bir eleştirmenin öncülüğünde, bir grup genç sanatçının oluşturduğu Yeni Gerçekçilik, 1950’li yıllardan itibaren Batı dünyasında gözlenen tüketim kültürünün sonucu olarak gündeme gelmiştir. Akım manifestosunu ilan etmeden önce, “Nisan 1958’de Yves Klein, Paris’te Iris Clert galerisinde "Boşluğu" sergiler. Sergide duvarlarda, yerde, tüm mekânda boşluktan başka görülecek bir şey yoktur. Burada sanatçı ham gerçeği özgürce kullanmıştır” (Germaner, 2003: 19). Boş ve beyaz bir galeri mekanını sergileyen Klein galeriyi sanatın kendisi olarak ele almış ve sanatın doğasını

sorgulamıştır. Klein'in bu çalışmasıyla Anlamın, nesnelleştigiine vurgu yaptığı için Yeni Gerçekçilik için temel bir öneme sahiptir. Arman (Armand Fernandez) ile Klein'in kesiştiği nokta ise sanatçının düzenlediği "Dolu" isimli yerleştirmesidir. "1960 Ekim ayında Arman aynı galeride "Dolu'yu göstererek yanıt verir. Arman'ın sergisinde nesnelere yığılmasıyla mekân kullanılamaz olmuştur" (Germaner, 2003: 19). Daha önce Klein tarafından tamamen boşaltılmış olan Iris Clert Gallery, bu kez Arman için ağzına kadar nesnelere doldurulmuştur. Bu çalışma ile Arman, Klein'in sergisine nesnel bir cevap vermiştir (Resim 89).



Resim 89: Arman (Armand Fernandez) "Dolu", 1960, The Iris Clert Gallery, Paris

Pierre Restany'e göre, "Tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir nokta" söz konusudur. Yeni Gerçekçilik ise, "artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül" değildir. "Peki, biz ne öneriyoruz?" diye sorar Restany ve Şöyle yanıtlar: "Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımalarını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını."

Yeni Gerçekçilerin, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, "evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini" kendilerine mal ettiklerini belirten Pierre Restany, 1961 yılında Paris'te açılan "Dadadan 40 Derece Yüksekte" başlıklı serginin broşüründe yer alan düşüncelerinde, Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp'ın hazır-nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır: "İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp'ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen'in fonksiyonel nesnelere) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Stradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir 'dada eylemi'dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir: Marcel Duchamp'm sanat karşıtı eylemi, olumlanmaktadır. Dada aklı, modern dünyanın

dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel ögesidir (Antmen,2012: 175-177).

Yeni Gerçekçilik akımı için en önemli çıkışlardan bir tanesi de "Dada'nın 40 derece üstünde" sergisidir. "1961'de, Paris'te, "Dada'nın kırk derece üstünde" sergisine Yves, Arman, Cesar, Hains, Tinguely dışında, kendini Villegle, Du-frene, Hains gibi duvarlardaki yırtık afişlere adanmış Rotella, bir tepsi üzerine kap kacak dahil bütün yemek artıkları yapıştırıp kabartma resim gibi sergileyen Spoerri gibi yeniler vardı" (Ragon, 1987: 85). Daha sonra birçok festival, Karma bir sergi ve bir dizi etkinliğin yer aldığı festivaller düzenleyen Yeni Gerçekçilik sanatçıları kendilerine özgü farklı yöntemlerle gösteriler yapmışlardır.

Yeni Gerçekçilik'in gelişiminde rol oynayan son olay grubun Münih'te düzenlediği ikinci festivaldir. Sanatçıların eylemlerinin geniş bir boyut kazandığı sergi de Arman öfkelerini sergilemiş, Niki de Saint-Phalle içlerine boya kapları yerleştirdiği alçı kabartmalarına kurşun sıkı, Christo ambalajlarını yapmıştır. Anlatımın yapısal ögesi, olarak ele alınan "eylem", yaşam ve yaratıcılık arasındaki sıkı ve sürekli ilişkiyi belirtir. Burada düşüncenin gelişiminin nasıl olduğuna dikkat çekilir, yapıt ise düşüncenin görsel bir sonucudur. Sanatçının bedensel ve görsel olarak sanat eylemine katılması günümüz sanatının özgün bir yanını oluşturmaktadır (Germaner, 2003: 20). (Resim 90-91)



Resim 90: Arman (Armand Fernandez) "öfkeler-Son Akord, Kırık Piyano", 1981, Wichita State University, Kansas



Resim 91: Niki de Saint Phalle (Bir çalışmasını gerçekleştirme anı)

Yeni Gerçekçilik akımında etkin bir yeri olan Yves Klein, 1950’li yıllarda “Uluslararası Yves Klein Mavisi” olarak tanımladığı bir mavi tonuyla tek renk resimler ve heykeller üretmiş, alev makineleri ile tutuşturduğu panolarla, boyalı insan bedenlerini tuvale bastırarak yaptığı resimleriyle tanınmıştır. Martial Raysse, 1960’larda seri üretim malları ve plastik nesnelere ürettiği çalışmalarında, bu malzemelerin çok renkli ve bol bulunabilir olmasından etkilenmiş ve biçimsel bir yol izlemiştir. Çalışmalarında neon lambalarından ve floresan boyaları da kullanan Raysse, “Konularını daha çok reklamlardan alan ve yapıtlarında reklam dünyasının aldatıcı parlaklığını yansıtan sanatçının kendine özgü boyaları başka ressamın tabloları üstüne sürdüğü de görülür. Sonuçta resim eylemi belli bir görsel anlatım üzerine dinamik bir düşünce olarak özetlenebilir” (Germaner, 2003: 21). Daniel Spoerri, daha çok yiyecek ve içecek malzemesi olarak daha önce kullanılmış malzemelerden oluşan atıkları bir yüzeye yapıştırarak ürettiği asamblaj’larıyla dikkat çekmiştir. “Kullanılmış, eskimiş bir nesne, sanat olarak tekrar kullanılabilir. Burada, hiciv ve zaman, trajik bilinçle el ele verir ve yapıt yeniden, bir gerçeğin ve görünenin nesnellliğini aşan karmaşık insan düşüncesinin bir belirteci olur” (Germaner, 2003: 21). Jean Tinguely Mekanik atıklarla oluşturduğu kompozisyonlara daha sonraki çalışmalarında hareket öğesini eklemiştir. Arman çok çeşitli hazır yapım nesnelerle (otomobil parçaları, müzik enstrümanları vb.) günlük

kullanım eşyalarını bir araya getirerek gerçekleştirdiği yığıntılarıyla kendisine bir ifade yolu bulmuştur. Niki de Saint-Phalle boya sıkabilen tabancalarla farklı yüzeyler atış yaparak oluşturduğu resimlerinin yanı sıra daha sonraki yıllarda kadın formunu sıkça kullandığı, büyük boyutlu, renkli heykeller üretmiştir. Raymond Hains, Jacques de la Villegle ve Mimmo Rotella afiş parçalarından resimler üretmişlerdir. “Sokak köşelerinde unutulmuş afişlerde saklı olan şiirselliği ortaya çıkararak gerçekte ilgilenirler Afiş kalıntılarını toplarken, bu sanatçılar, unutulmuş bir dili çözmeye çalışan dilciler gibi günlük yaşamda herhangi bir gözün fark etmeyeceği bir gerçeği gün ışığına çıkarırlar” (Germaner, 2003: 21).

Yeni Gerçekçilik akımının içinde yer alan sanatçılar başlangıçta akımın ortak bir takım prensiplerini benimsemiş olsalar da, teknik ve uygulama açısından farklı özellikler göstermişlerdir. İlerleyen zamanlarda sanatsal tavır açısından birbirlerinden uzaklaştıkları söylenebilir. Bu akımın temelinde düşünce ve fikrin ön planda olması Kavramsal sanatın da temellerinin burada atıldığını göstermektedir. Uygulama açısından “Kolaj, Asamblaj, Montaj, Hazır Nesne gibi” teknikleri yoğun bir şekilde bir arada kullanmışlardır. “Resim ve heykel ayrıcalıklı teknikler olmaktan çıkmış, başka anlatım araçlarıyla sanat alanını paylaşmaya başlamışlardır. Öte yandan, yeni gerçekçilerin eylemleri Process-Art'ın da öncüsü olmuştur” (Germaner, 2003: 22).

3.2. PIERRE RESTANY VE YENİ GERÇEKÇİLİK MANİFESTOSU

Pierre Restany (1930-2003); Fransız eleştirmen, Yeni Gerçekçilik hareketinin fikir babasıdır. 1960'ta grubun manifestosunu kaleme almış, bu hareketiyle Fransız ve İtalyan sanatçıları bir araya getirmiştir. 1961 'de Paris'te karısı Jeanine Restany'ın işlettiği Galeri J'de Yeni Gerçekçiliği benimseyen sanatçılarla "Dada'dan 40 Derece Yüksekte" adlı sergiyi düzenlemiştir.

1963 yılından itibaren, Restany sanat ve mimarlık dergisi “Domus” çıkartmıştır. 1970'lerin başında “Sosyolojik sanat kolektifi” ile ilgilendi. 1982 yılında ilk lisansüstü tasarım okulu olan “Domus Academy” kurucuları arasındadır. 1990'ların başlarından itibaren artan grafik

sanatı, yeni medya sanatı, dijital sanat ve internet alanlarında çalışan sanatçılar onun da ilgi alanına girmiştir. Roma, Viyana ve Amsterdam da etkileri görülen “Art & Tabac” yönetmiştir.

“Nouveau Realisme” grubu Paris’te, 27 Ekim 1960’ta, geçen Nisan ayında eleştirmen Restany’nin yazdığı bir manifestoya dayanarak kurulmuştu. İlk üyeleri arasında grubun lideri rolünü üstlenen Yves Klein, Arman, Daniel Spoerri ve Jean Tinguely vardı; Niki de Saint Phalle, Cesar ve Christo sonradan katıldılar. Amaçları, gerçeklikle doğrudan ilişki kurarak “sanatla yaşam arasındaki uçurumu” aşmaktı. “Gerçeklik” öncelikle modern tüketim ve kitle medyası dünyasıydı. Başlıca uygulama alanları arasında, performanslar ve Oluşum benzeri etkinlikleri içeren Action-spectacle; yırtık reklam posterlerinin manipülasyonunu içeren décollage; ve dünyadan rasgele seçilmiş nesnelerin, sözgelimi bir masada belli bir anda duran eşyanın sabitlenip sergilenmesini içeren assemblage (düzenleme) yer alıyordu. Manifesto ilk kez 16 Nisan 1960 tarihinde Galerie Apollinaire, Milano’da yayınlanmıştı (Harrison ve Wood, çevri, 2011: 767).

Yeni Gerçekçilik Manifestosu:

Sanat tarihinin hızlanması ve modern dönemimizin sıra dışı güçsüzleşmesi yüzünden telaşa kapılan ağırbaşlı akademisyenlerin ya da dürüst insanların, güneşi durdurmaya ya da olayların gidişatını bir saatin akreple yelkovanının gittiği yönün tersine gitmeye çalışarak askıya almaya gayret etmesi boşunadır.

Bugün mevcut bütün sözlüklerin, bütün dillerin, bütün üslupların tüketilip mummylaşmasına tanıklık ediyoruz. Geleneksel araçların bu -tükenme yoluyla- yetersizliği yüzünden, Avrupa ve Amerika’da hâlâ dağınık olan bireysel girişimler birleriyle karşı karşıya gelir; ama hepsi de, soruşturmalarının kapsamı ne olursa olsun, yeni bir ifade gücünün norm temellerini tanımlamaya yönelirler.

Konu sadece yağlıboya ya da mine medyumundaki başka bir formül değildir. Şövale resmi (resim ya da heykel sahasındaki bütün diğer klasik ifade araçları gibi) ömrünü doldurdu. Şu anda uzun süren tekelinin, bazısı hâlâ yüce olan kalıntılarıyla yaşıyor.

Bunun yerine ne öneriyoruz? Kavramsal ya da imgesel transkripsiyonun prizmasından değil, kendi içinde algılanan gerçeğin tutkulu macerası. Bunun belirtisi nedir? İletişimin özsel aşamasının sosyolojik bir şekilde sürdürülmesinin devreye girmesi. Sosyoloji bilincin ve şansın yardımına geliyor, bu ister posterlerin seçilmesi ya da yırtılması düzeyinde olsun, ister nesnenin, ev çöplerinin ya da yemek odası artıklarının cazibesinde olsun, ister mekanik duyarlığın serbest kalmasında, duyarlığın kendi algısının sınırlarının ötesine yayılmasında olsun.

Bütün bu girişimler (Var olanlardan başkaları da gelecektir) genel, nesnel olumsuzlukla acil bireysel ifade arasındaki kategorik anlayışın yarattığı aşın mesafeyi ortadan kaldırır. Bu bütünlüğü içinde sosyolojik gerçekliktir, bütün insani etkinliğin ortak iyisi, bizim toplumsal değişimlerimizin, toplum içindeki alışverişimizin ortaya çıkmaya davet edilmiş büyük cumhuriyetidir. Onun sanatsal çağrısı kuşkuya yer bırakmamalı, eğer sözde soylu türler ve özellikle de resmin ebedî içkinliğine inanan bu kadar çok insan varsa. Onun kaçınılmazlığı açısından çok önemli olan tam olarak etkileyici ifade ve bireysel yaratıcının dışsallaştırılması sahnesinde ve belli deneyimlerin doğal olarak Barok görünümleri aracılığıyla, saf duyarlığın yeni bir gerçekçiliğine doğru yola çıkarız. Orada, en azından, geleceğe giden yollardan biri durur. Yves Klein ve Tinguely, Hains ve Arman, Dufrene ve Villegle ile birlikte, Paris çevresinde çok değişik başlangıçlar belirdi. Tam olarak neye yol açacağı bilinmese de, zengin

⁷ 1 http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Restany (Erişim Tarihi: 11.06.2014)

bir maya olacak, kesinlikle ikonoklastik olacak (ikonların yetersizliğine ve onları beğenenlerin aptallığına bağlı olarak).

Yani gırtlığımızı kadar doğrudan ifadeciliğe batmış durumdayız, Dada sıfırından kırk derece yukardayız, saldırganlıktan, dosdoğru polemik niyetinden, gerçekçiliğimizden başka bir haklılıktan yoksun bir haldeyiz. Bu da olumlu bir şekilde işe yarıyor. İnsan, eğer kendisini gerçeklikle yeniden bütünleştirmeye katılırsa, onu kendi aşkınlığıyla, yani coşku, duygu ve bir kez daha, şiirle özdeşleştirir (Harrison ve Wood, çevri 2011: 767-768).

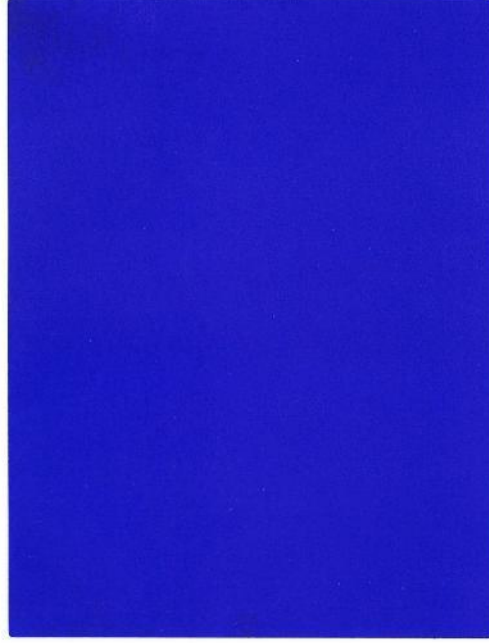
Hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek üzere yola çıkan Yeni Gerçekçilik 1950’li yıllardan itibaren Batı dünyasında gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağının bir tür tanıklığını yapmıştır. Sanatçının tüm dünyaya sahip çıkma isteği ve onu kendine mal etmeye çalışması sanat algısında değişime neden olmuştur. Bu nedenle, tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir noktaya geldiğini söyleyen ve kendine, “peki biz ne öneriyoruz?” sorusunu soran Restany’ e göre; Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını.” demiştir. Düşüncenin ve fikirlerin ön plana çıktığı Yeni Gerçekçilik Kavramsal sanat gibi akımlar için de öncü (avangart) bir yapıya sahiptir.

3.3. YENİ GERÇEKÇİLER

3.3.1. YVES KLEİN

Yeni Gerçekçiliğin en dikkat çeken sanatçısı Yves Klein’dir. “Daha 1946 yılında 18 yaşında olan Yves Klein Nice kıyılarında gökyüzünü seyrederken esinlendiği "Enerji Sonsuzluğu"nu şu cümlelerle anlatır : "O saf maviliği seyrederken gökyüzünde uçan ve bu saflığı lekeleyen kuşları vurmak istemişimdir" Restany bu duyguyu Klein'in "çılgnlık tekeline doğru eğilimi” (Smith, 1977’den aktaran Katı, 1996, 17) şeklinde yorumlamıştır. Daha sonraki kariyerinin ilk yıllarında renklerden ve özellikle de saf pigmentin gücünden etkilenen Klein 1955 ‘te “Gallery Colette” açtığı ilk “*Proposition monochromes*” (Resim 92) sergisinde, turuncu, sarı, kırmızı, pembe ve mavi renklerden oluşan çalışmalar üretmiştir. Bu sergisinde izleyiciler den aldığı izlenime göre; “insanların her bir resmin renginin ve yapısını deneyimlemek yerine bu soyut çalışmalarını dekoratif birer parça

sandılar. Bu durum Klein'ın dikkatini çekti ve izleyicide yaşatmak istediği deneyimi sağlamak için tamamen tek renk kullanması gerektiğine karar verdi” (Farthing, çeviri, 2010: 449). Daha sonraki çalışmalarında kullanacağı bu amaca en uygun rengin ultramarin mavisi olduğuna karar vermiştir.



Resim 92: Yves Klein “IKB 191” , 92,1 × 71,8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1962, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Klein 1958’de Paris’te Iris Clert galerisinde açtığı sergide olduğu gibi sonsuzluk, monokromun ve maddenin ötesine saf cisimsiz’liğe geçer. "Boşluk" adıyla açtığı bu serginin açılışında davetliler serginin adına uygun bir dekorla boş ve beyaza boyanmış duvarlarla karşılaşmışlardır (Resim 93). Klein bu durumu şu sözleriyle açıklamıştır: "özet olarak iki amacım vardı, birincisi insanın günümüz uygarlığı üzerindeki duyarlılığının izlerini kaydetmek, ikincisi de aynı uygarlığın ne oluşturduğunu göstermek, yani, ateşi, çünkü benim esas uğraşım boşluk olmuştur, boşluğun ortasında, insanın kalbinde olduğu gibi yanan bir ateş vardır” (Sergisi Kataloğu, 1965’den aktaran Katı, 1996: 17-18).



Resim 93: Yves Klein “Boşluk”, 1958, The Iris Clert Gallery, Paris

Klein'in bir başka denemesi de insan vücudunun fırça gibi kullandığı çalışmaları olmuştur. Klein'in “*Mavi Çağ'ın Antropometrileri*” diye adlandırdığı çalışmalarını, canlı fırça olarak kullandığı çıplak kadınları boya ile kapladıktan sonra, kendi direktiflerine göre, bunları tuvale baskılayarak üretmiştir. (Resim 94) Bu tür etkinlikleri çoğu kez halka açık yaparak daha sonra "happening" olarak anılacak gösterilerin ilk örneklerini vermiştir.



Resim 94: Yves Klein “Mavi Çağ'ın Antropometrileri”, 100 x 50cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1960, Anfragen an Art Galerie, Paris

Klein'in açıkladığına göre:Fırçayı uzun zaman önce reddetmişim. Fazlasıyla psikolojikti. Kendim ve tuvalerim arasında, en azından, entelektüel ve değişmez olması gereken bir "uzaklık" yaratmayı umarak daha anonim olan bir silindir kullanarak boyadım. Şimdi, bir mucize gibi, fırça geri döndü, ama bu kez canlı olarak. Benim yönlendirmemle, beden, rengi tuvale uyguladı, mükemmel bir kusursuzlukla! Yarattığım yapıyla kendi aramda belirli bir uzaklığı koruyabiliyordum ve yine de uygulama kontrolüm altındaydı. Böylece ben temiz kaldım. Kendimi boyayla daha fazla kirletmedim, parmak uçlarımı bile. Modelin eksiksiz işbirliğiyle, çalışma benim önümde kendi kendini tamamladı. Ve onun maddi dünyaya doğuşunu, uygun bir biçimde, ancak smokinle selâmlayabilirdim. Her seanstan sonra "bedenin izini" fark etmem, bu sırada oldu (Fineberg, çevri, 2014: 210-211).

Klein'in en belirgin özelliği eserlerinde "Uluslararası Klein Mavisi" patentlendiği ve kullandığı tek renk çalışmalarıdır. Bazı panoların üzerine yapıştırdığı farklı formdaki süngerlerle de yüzeyde rölyef ve doku arayışlarına da girmiştir (Resim 95). Tek renkte hazırladığı metal plakalarla kapladığı, yumuşak çekiç darbeleriyle farklı formlar verdiği "Monogold"ları da dikkate değerdir (Resim 96).



Resim 95: Yves Klein "Blue Sponge-Relief", 70 x 90cm, 1958, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1960, Anfragen an Art Galerie, Paris



Resim 96: Yves Klein “Monogold MG 7”, 199.5x153x2cm, 1960, Özel Koleksiyon

3.3.2. JEAN TINGUELY

Jean Tinguely Klein'dan sonra Yeni Gerçekçilik manifestosuna imza atan en önemli sanatçılardan biridir. Tinguely'nin 1958 de Yves Klein'le tanışması onun yaşamında önemli bir dönüm noktası oluşturmuş ve bu tarihten başlayan hurda ve atıklardan oluşan çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Tinguely'nin "mekanik icatları"ndan oluşan çalışmaları insanlığın giderek daha çok teknolojiye, makineleşmeye bağlı yaşamlarına ve bunun yol açtığı endüstri toplumlarına gönderme niteliği taşımaktadır.

... Devrim ve geçicilik, kaza ve belirsizliğe duyduğu ilgiden bir junk-sanat estetiği geliştirmiştir. O'nun “meta-matik’leri, mekanik olarak, ironik bir ikonoklazmla “soyut dışavurumcu” resimler yapan, komik biçimde kolajlanmış makinelerdir. Diğer çalışmaları da radyolar, ışıklar ve anlamsız bir eylemin enerjik bir sergilenişiyle şu ya da bu şekilde titreyip sarsılan motorlu mekanizmalar içermektedir Tinguely, çoğu kez izleyicilerini karnaval benzeri mekanizmalarına katılımında bulunmaları için davet etmiştir (Fineberg, çeviri, 2014: 210-211).

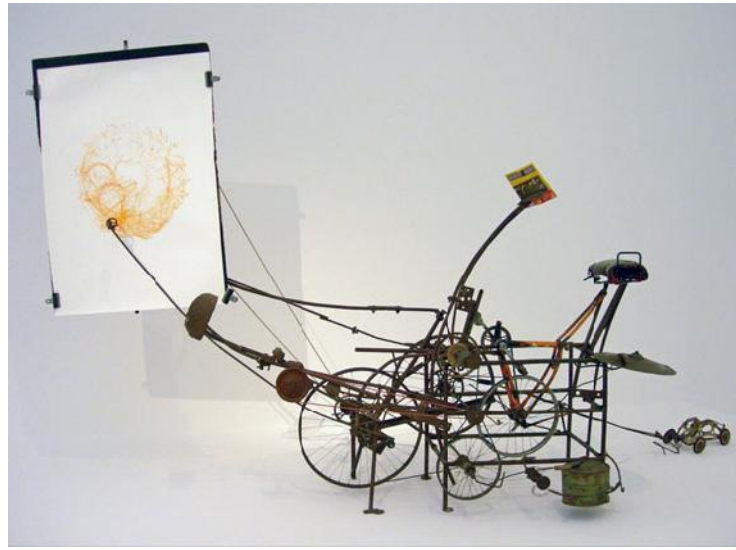
Mekanik atıklarla oluşturduğu kompozisyonlara hareket ögesini de ekleyen Tinguely, 1955 yılında yaptığı “*Büyük Sesli Rölief*” (Resim 97) çalışmasında metal kutular, toprak çanaklar, tahta kasalar, şişelerle birbirlerine çarklı bir sistemle hareket mekanizmasına

bağlanmasından oluşan çalışmasına, motor ilave emiştir. Ritmik olmayan bir ses de çıkartabilen kendi içinde kompleks bir çalışmadır.



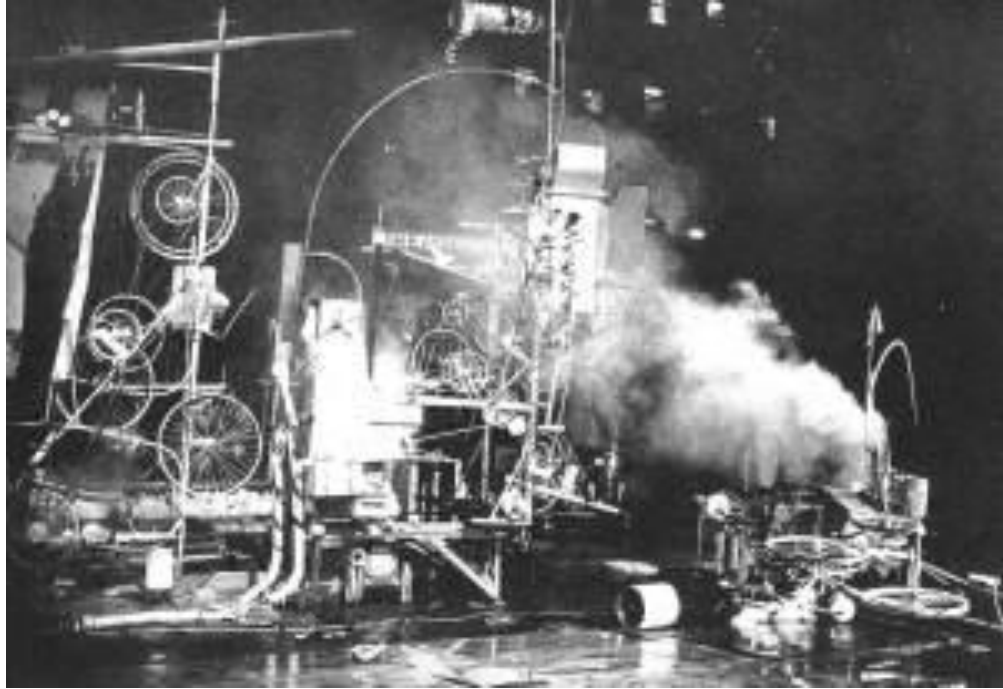
Resim 97: Jean Tinguely "Büyük Sesli Rölief" 73 x 360 x 48 cm, 1955, Musuem Tanguely, Basel

Tinguely'nin çalışmaları "mata-matik" ile yeni bir yön kazanmış, o zamanki sanat anlayışına ve yerleşmiş düşüncelere karşı olması bakımından büyük etki yaratmıştır. Tinguely, "*Cyclograveur*" 1959 eseri aynı zamanda desen çizme ve boyama makinası olarak da tasarlanmış olan bu çalışma o zamanki sanat anlayışına da bir tepki niteliğindedir (Resim 98). "Makinaya çizgileri, lekeleri ve renkleri düzenleme gücünü vererek Tinguely gerçekten de çok tepki toplayan "sanatçısız sanat tasarımı" düşüncesini ortaya atar ki bu en çok sanat dili konusunda büyük şüpheler uyandırır" (Katı, 1996: 17-18).



Resim 98: Jean Tinguely "*Cyclograveur*", 225 x 410 x 110 cm, Kaynaklı Hurda Metal-Bisiklet Elemanları- Sac- Davul-zil ve Kitap, 1959, Kunsthaus Zürich

1958-1959'da Jean Tinguely motorları dışarıda olan makinelerden oluşturduğu birçok eserlerini sergilemeye devan etmiştir. 1960 yılında "*New York'a Saygı*" (Resim 99) çalışması, radyo kutusu, motor parçaları, piyano bisiklet tekerlekleri ve kürk parçalarından oluşan içerisine bir takım motorları da yerleştirdiği büyük bir kütlede oluşan bir eserdir. "Tinguely'nin makinelerinde hepsi apaçık ortadadır ve bunlar tek başlarına görsel bir bütün oluştururlar. "*New York'a Saygı*" (Hommage a New York) adlı yapıtını gerçekleştirmiş ve anıtsal konstrüksiyon yarım saat sonra uzaktan kumanda ile sanatçı tarafından yıkılmıştır" (Germaner, 2003: 19).



Resim 99: Jean Tinguely "*New York'a Saygı*", 1960, Garden of the Museum of Modern Art, New York

3.3.3. ARMAN (ARMAND FERNANDEZ)

Arman 1960'lı yıllarda başladığı Fransızca "çöp bidonu" anlamına gelen "Poubelles" çalışmaları ile Yeni Gerçekçi diğer sanatçılar gibi dönemin nesnelere sanatın nesnesi olarak kullanmaya başlar. Bu çalışmalarda, katı atık dolu kasalar ve endüstriyel atıklar hüznü, pis, terkedilmiş ve rahatsız edici bir çirkinlikle sergiler (Resim 100). Diğer bir çalışma grubunu oluşturduğu ve Fransızca "öfke" anlamına gelen "Coleres"

serilerinde daha çok burjuva nesnelere sembolik bir biçimde kullandığı müzik enstrümanlarının parçalarını veya parçalanmış hallerini kullanmıştır. Bu görüntüleri; "Çöp bidonları insan izlerinin en acımasız ve gerçek görüntüleridir." şeklinde açıklayan Arman'ın 1960 yılında Paris'te Iris Clert galerisindeki sergisiyle. Klein'in "Boşluk" una "Doİu" (Resim 89) ile cevap veren Arman, Klein'in galeriyi boş sergilemesine karşılık olarak bu kez galeriyi değişik nesnelere atığıyla doldurur" (Kati, 1996: 31-32).



Resim 100: Arman (Armand Fernandez) "Poubelles", 65,5 x 40 x 8 cm, Cam kutuda Ev Çöpü, 1960, Özel Koleksiyon

1964 yılından itibaren farklı bir malzemeyi plastik reçineyi (Polyester) kullanmaya başlayan Arman, nesneye kendi ifadesini katmayı denemiştir. Bu amaçla kullanmaya başladığı polyester sayesinde yığıntılarına kendi yorumunu da katabildiği yeni bir plastik anlatım dili yakalamıştır (Resim 101).



Resim 101: Arman (Armand Fernandez) “Bluebeard’s Wife”, 83.5 x 29 x 32 cm, Polyester Reçine ve Traş Fırçaları, 1969, Tate Özel Koleksiyon

1967 yılında, Paris'te Sonnabend galerisindeki sergisiyle Arman kesin bir atılım yapmış ve artık nesne ekspresif bir ifade gücünü yansıtır olmaktan çıkmış ve kullanımı plastik kompozisyonun gereklerine bağımlı soyut bir sembol olmuştur. Bilinçli bir şekilde ezilmiş boya tüpleri, bundan böyle kullanılmış ve eski değil yeni fırça ve spatüllerin itinalı bir şekilde düzenlenmesi ile daha rafine bir kompozisyona ortam hazırlarken nesnenin kendisini ifadesinde daha zengin bir stil yaratma imkanı ortaya çıkarmıştır (Kadı, 1996: 33). (Resim 102).



Resim 102: Arman (Armand Fernandez) “Accumulation”, 157 x 188 x 5 cm, Tuval Üzerine Boya ve Boya Tüpü, 1967, Özel Koleksiyon

3.3.4. MARTIAL RAYSSE

Martial Raysse, diğerlerine oranla grup arasında daha az yer almış olmasına rağmen en marjinal sanatçıdır. Süpermarket nesnelерinden oluşan montaj çalışmaları bir açıdan üslup olarak pop sanatçılara benzer bir özellik taşır. Raysse, Yeni gerçekçi grup üyeleriyle temasa geçtikten sonra kent yaşamının yarattığı ortamın bilincine varmış ve büyük dekorlardan oluşan vitrinlere ve süpermarketlere ilgi duymaya başlamıştır (Resim 103).



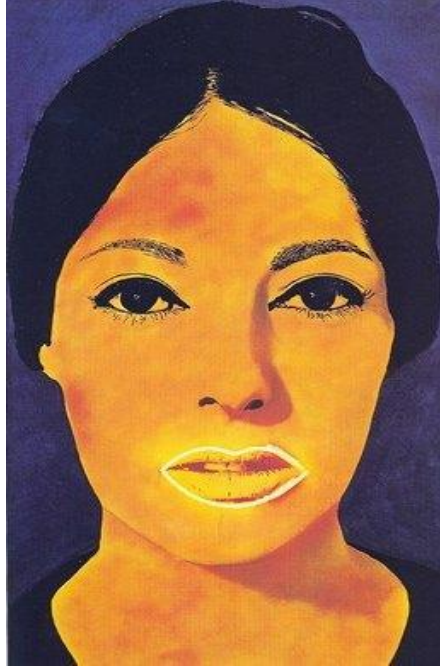
Resim 103: Martial Raysse “Etalage De La Vision” 1960

1962'de Amsterdam'da Stedelijk Müzesindeki bir toplu sergide "Raysse-Beach" adıyla ortaya koyduğu eserde renkli bir çevre düzeni içinde eski stille yeni teknolojinin karışımı bir çalışma sergilemiştir. Bu çalışmada Raysse plajla ilgili herşeyi kullanmış ve çamur, güneş yağı, plajda güneşlenenlerin tam boy resmi ve neon ilanları ile Akdeniz güneşini çağrıştırmak istemiştir (Kadı, 1996: 33). (Resim 104)



Resim 104: Martial Raysse “Raysse Beach” 1962

Daha sonraki yıllarda çalışmalarına büyütülmüş fotoğraflara uyguladığı floresan renkler ve neon tüplerinin yardımıyla Raysse standartlaşmış kadın yüzü imajına vurgu yapmıştır. Pleksiglas ve neonları da kullandığı bazı çalışmalarıyla Raysse'in kendi sanatçı duyarlılığının ortaya konduğu bir anlatım dili oluşturmaya başlamıştır (Resim 105).



Resim 105: Martial Raysse “High voltage Painting”, 162.5 x 97. 5cm, Tuval üzerine Yağlıbota ve Floresanlı Boya, 1965, Tate Özel Koleksiyon

3.3.5. DANIEL SPOERRI

Daniel Spoerri, Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkma mantığını en iyi kavrayan ve bunu aktarma çabası içerisinde olan sanatçısı olmuştur. Bu nedenle Spoerri'nin yapıtında rastlantı ve geçicilik temaları bir arada kullanmıştır. Günlük nesnelerin estetik açıdan sanat eserine dönüştürülmek yerine, onların zamana ve tesadüfe bağlı gerçekte olduğu halleriyle yakalamak amacındadır. 1960 yıllarında yapmaya başladığı masa yüzeyi, ağaç pano ve ya etajer gibi nesnelerin üzerine, genelde önceki hallerini değiştirmeden yapmış olduğu asamblajları sergiler. Spoerri'nin "Tuzak tablo" (Resim 106) olarak adlandırdığı bu çalışmalarda, yemek artıklarının oluşturduğu rastlantısal kabartmalar, sanatçının eyleminin, başkalarının ona hazırladığı ya da bıraktığı öğeleri bir yüzey üstüne sabitlemekle sınırlı olduğunu ortaya koymuştur. Germaner'e göre; "Kullanılmış, eskimiş bir nesne, sanat olarak tekrar kullanılabilir. Burada, hiciv ve zaman, trajik bilinçle el ele verir ve yapıt yeniden, bir gerçeğin ve görünenin nesnellliğini aşan karmaşık insan düşüncesinin neticesidir" (Germaner, 2003: 21).



Resim 106: Daniel Spoerri "Tuzak Tablo-Kichka's Breakfast I" 6.6 x 69.5 x 65.4 cm, Asamblaj, 1960, Museum of Modern Art, New York



Resim 107: Daniel Spoerri “Eaten By Marcel Duchamp”, 60 x 70 cm, Enstalasyon, 1964, Arman Özel Koleksiyon

Spoerri, özellikle yiyecek-içecek gibi malzemelerden oluşan atıkları resim yüzeyine yapıştırarak duvara astığı resim-heykel arası yapıtlarıyla tanınmıştır 1970 yılında Düsseldorfta Eat Art Gallery (Yiyecek Sanatı Galerisi) adlı bir galeri açan Daniel Spoerri, bu galeride yiyecek malzemeleriyle sanat üreten sanatçıların yapıtlarını sergilemiştir.

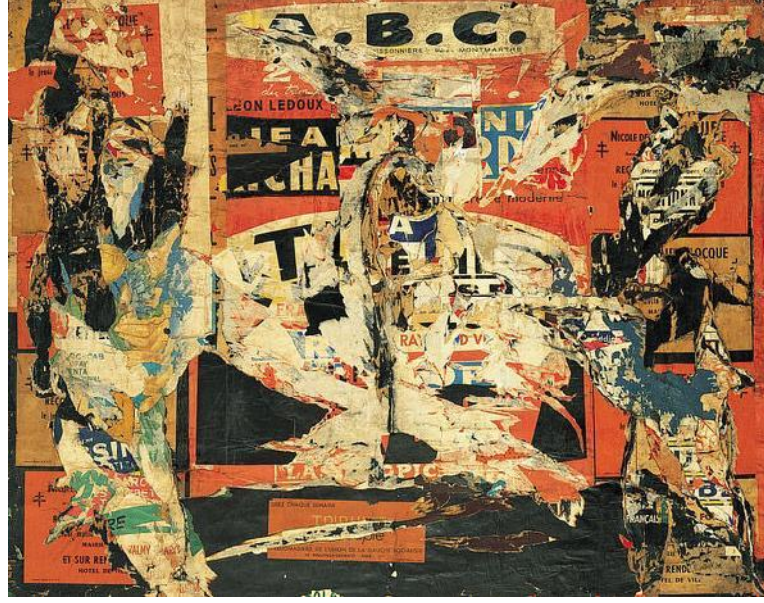
3.3.6. RAYMOND HAINS VE JACQUES DE LA VILLEGLE

1949 yıllarında Raymond Hains ve Jacques De La Villegle'nin çalışmaları Yeni Gerçekçiliğin ilk sinyallerini vermeye başlamıştır. Sokak köşelerinde unutulmuş afişlerden sanatsal bir dil yakalayarak gerçekle ilgilenmişlerdir. Sokaklarda rastladıkları yırtılmış afişler bu iki sanatçı için yeni bir başlangıç oluşturur. Normal bir gözün dikkate alamayacağı estetik olmayan bir gerçeği estetize ederek gün ışığına çıkarmışlardır. Dönemin koşulları içerisinde düşünüldüğünde yeni bir entellektüel tavır olarak değerlendirilebilecek olan çalışmalarının yeni bir plastik dil oluşturdukları da gerçektir.

Bir fotoğraf sanatçısı ve sinema yapımcısı Raymond Hains özellikle Paris'te yaptığı çalışmalarda yeni bir görsel şartlanma ve gerçeğin daha dinamik bir dışavurumcülüğünü araştırırken afişin şiirsel gücünü keşfederek çektiği fotoğrafları karanlık odasında kendi geliştirdiği bir teknikle basarak bu yöndeki çalışmalarının ilk adımını atar. Jacques de la Villegle ile birlikte yürüttüğü çalışmalar sonucunda ilk afiş sergisini 1957 yılında Colette Allendy Galerisinde "Loi du 29 Juillet 1881"1 (29 Temmuz 1881 Kanunu) adı altında açarlar. İki yıl sonra Hains birinci Paris Biennale'inde yırtık afişlerden oluşan bir sergi açar. Hains ve Villegle aynı teknik ve yöntemi kullanmalarına rağmen kendi mantıklarına uygun olarak farklı iki ayrı yol izlemeye başlarlar (Katu, 1996: 75).

Bu sayede yırtık afişlerin kullanılması artık belirli bir sanatsal anlatım dilini oluşturmaya başlamıştır. Yırtık afişleri kullanarak yapılan anlatım sayesinde malzemenin olanakları zorlanarak belli bir yaratma olanağı da ortaya çıkmıştır. Kent duvarlarında birikmiş olan posterlerin katmanlarını yırtarak oluşturdukları birbirlerinden farklı olan parçaları, üzerlerinde yazan yazıların karmaşası sanatçının afişteki görüntünün okunabilirliğini dikkate almasını gerektirmiştir. Çünkü üst üste yapıştırılmış olan bu afişler aşırı bilgi yüklenmesi yaratmış bir sürece aittir.

Villegle afişin estetik özelliği ve sosyolojik değer olarak iki açıdan ele almıştır. Bu nedenle gelişigüzel seçtiği harflerin kendi başına verdiği ifadenin yanı sıra renk kontrastlarını da kullanarak plastik bir denge yakalamaya çalışmıştır (Resim 108).



Resim 108: Jacques Villegle “ABC”, 70 x 60 cm, Kontraplak Üzerine Kolaj, 1959, Özel Koleksiyon

Hains ise Metal üzerine yapıştırılıp, sökülmüş posterleri tamamen kendi seçimi üzerine hiç bir müdahale etmeden aynen uygulamıştır (Resim 109). “Hains, öngörülme- yen düşünceler, şiirsel benzerlikler ve çelişkili yakınlıkların görüntüde yarattığı anlamı da kullanarak çoğunlukla üstü örtülü mizahla yüklü bir üslup geliştirmiştir. Böylece, Hains için afişin plastik niteliklerinden çok onun şiirsel, kültürel ve anlamsal olarak işlenilebilirlik imkanlarının daha önemli olduğu ortaya çıkar” (Kati, 1996: 75).



Resim 109: Raymond Hains “İsimsiz”, 1959

Hains 1964 yılında gerçekleştirdiği dev kibrit kutularıyla nesnelere günlük yaşamdan çıkararak onlara kimliklerini kazandırmayı amaçlamıştır. Hains yaşamın içine girerek her türlü görsel alışkanlıkları sorgularken, kendine has bir şekilde geliştirdiği objenin algılanma şekliyle bir mizah ta yaratarak benzerlikleri ve çelişkileri bir arada verir (Resim 110).



Resim 110: Raymond Hains “saffa”, 1964

3.3.7. FRANÇOIS DUFRENE

Hains ve Villegle'nin çalışmalarına ilgi duyan François Dufrene, kolajlarında diğerlerine oranla içeriği ön planda tutar. Farklı afiş katmanlarını bir birlerinden ayırırken yakaladığı renklerin, kazıyarak yakaladığı dokuların bir bütünü oluşturmasını sağlamaya çalışmıştır. Eserlerinde tesadüflerin ortaya çıkardığı oluşumdan çok plastik bir denge yakalamanın peşine düştüğü anlaşılmaktadır. Dufrene'e göre afişlerin katmanları arasında kentin bütün hikayesi bulunmaktadır. Bu nedenle afişlerden ve onun parçalarından üretilebilecek her bir çalışma kenti yeniden yorumlayarak belge niteliğine dönüşecektir (Resim 111).



Resim 111: François Dufrene “İsimsiz”, 60 x 70, Kolaj, 1959

3.3.8. NIKI DE SAINT PHALLE

Yeni Gerçekçiler grubunun tek kadın üyesi olan Niki de Saint Phalle, 1961 yılında J galerisindeki kişisel sergisinde düzenlemiş olduğu tablolara izleyicilere ok attırmasıyla ve bu gibi benzer etkinliklerini daha sonra da devam ettirmesiyle Yeni Gerçekçilik hareketinin kışkırtıcı üyelerinden biridir.

1962 de açtığı “Aziz Sebastien’in Ölümü” başlıklı sergisinde “Tableaux Surprises” (Sürpriz Tablolar) sergisinde tablolara bu sefer tüfek ve sıvı boyaları kullanan sanatçının çalışmalarında, Katı’ya göre; “Niki de Saint-Phalle böylece, sanat eserini bir şiddet hareketi ile birleştirerek seyirciyi fizikken ve moralman yaratıcı bir hareketin içine çekerek dini fanatizme ve tabulaştırmaya karşı ve skandal derecesine varan bir şaşkınlık yatmıştır” (Katı, 1996: 61). Bu gösteri de bazı bölgelerine sıvı boya dolu baloncukları yerleştirildiği alçı rölyeflere seyircilerin tüfekte atış yaptırmış ve patlayan boncuklardan akan boyaların yarattığı tesadüfi lekelerden oluşan "Sonuç-Tablo"lar üretmiştir (Resim 112).



Resim 112: Niki De Saint Phalle “King Kong”, 1962, Moderna Museet, Malmö/
Sweden

1964 yılından itibaren eserlerinde daha farklı bir yola giren Niki de Saint Phalle yoğrulmuş kağıt ve polyesterden oluşan büyük boyutlu ve parlak renklerle boyanmış olarak yapıtlığı çoğunluğunda kadın formunu kullandığı heykel yapıtlı çalışmalardır. Niki de Saint-Phalle'in eserleri kendi türünün dışında bir gelişme göstermiş ve aynı zamanda hem resim, hem devasa obje, hem heykel, hem de mimari bir eser özelliği göstermiştir (Resim 113).



Resim 113: Niki De Saint Phalle “La Hon”, 1966, Moderna Museet, Stockholm,
Sweden

3.3.9 CESAR BALDACCINI

1960 yılında Paris'te düzenlenen Mayıs Salonunda oldukça çarpıcı bir niteliği olan sıkıştırılmış otomobillerden oluşan çalışmalarını sergileyen Cesar sanat dünyasında daha önceleri etkiye sahip bir sanatçıdır. 1960 yılında Yeni Gerçekçiler grubu olarak Cesar, Arman, Dufrene, Martial Raysse, Hains, Tinguely ve bu akımın daha birkaç üyesi ile birlikte Londra'da Hannover Galeri'de açtıkları sergi İngiltere'de büyük bir yankı yapmış ve bunu Paris'te Rive-Droite galerisinde açtıkları yine aynı etkiyi yapan sergi izlemiştir (Resim 114).



Resim 114: Cesar Baldaccini “Sıkıştırma Otomobil”, 153 x 73 x 65 cm, 1962, National Galleries of Scotland, Edinburgh

1965 yılında Cesar'ın plastik malzemeden yaptığı “*pouce*” (başparmak) adlı çalışmasını yapmıştır ve Laurens, Rodin, Picasso, Beaudin, Giacometti ve Ipousteguy'nin eserleriyle birlikte Claude Bemard galerisinde sergilemiştir. Kırk beş santimetre yüksekliğindeki bu eser sanatçının kendi parmağından alınmış bir kalıptan elde edilen modelin üç boyutlu büyütülmesi sonucu elde edilmiştir. Daha sonraki yıllarda aynı eserin gümüş kaplı metal ve bronzdan olmak üzere çeşitli malzemeler kullanılarak farklı ebatlarda tekrarı

yapılmıştır. İki yıl sonra aynı eserin iki metre boyunda ve alçıdan yapılmış başka bir örneği Mayıs salonunda sergilenerek Calder ve Giacometti'nin eserleri arasında yer almıştır (Resim 115).



Resim 115: Cesar Baldaccini "Başparmak", 40,6 x 14 x 20.3 cm, 6.7 kg, Polyester Reçine, 1965, Tate Özel Koleksiyon

"*Compression*" dan (sıkıştırma) sonra, "*expansion*" (genişleme) araştırmalarına başlayan Cesar, genişleme ile oluşacak formunu ve belli bir kimyasal karıştırılarak elde edeceği malzemenin reaksiyonunu kontrol edebilmenin yollarını arar. 1976 da ilk yaptığı ve poliüretan kullandığı denemelerle fazla ciddiye alınmayan hatta çok fazla kötü eleştiri alan Cesar eleştirilere pek aldırmadan çalışmalarına devam eder. Poliüretanın dökümü sırasında halkın da katılımı ve Amerikalı gazeteciler tarafından filme alınması yapılan çalışmayı bir tür gösteri havası içerisinde devam etmesinden de memnun olan sanatçı daha sonraki yıllarda Sao-Paulo, Montevideo, Roma, Brüksel ve Londra da Tate Galeri'de yaptığı genişleme sergilerini izleyici katılımlarıyla gerçekleştirmiştir (Resim 116).



Resim 116: Cesar Baldaccini “Genişleme”, 1968

3.3.10. GERARD DESCHAMPS

Yeni Gerçekçiler grubuna son katılan üyelerden biri olan Gerard Deschamps, gerçeğin benimsenmesi son derece sadık kalan sanatçı fetiş eğilimli çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Özel ilgi duyduğu nesnelere duygusal ve sembolik bulan Deschamps daha sonra, korse, sutyen, slip gibi kadın iç çamaşırlarından oluşan ve düzensiz bir şekilde sergilenen nesnelere ölüm ve modern insan karşılaştırması yapar. Objeleri kendi özgün işlevinden soyutlayarak kavramsal nitelik kazandırmaya çalışmıştır (Resim 117).



Resim 117: Gerard Deschamps “Pan Pan Cul Cul”, Asamblaj, 1960

Deschamps, estetik, güzel, çirkin, zevk gibi kavramlarla değil, nitelikleri tam olarak belli olmayan ve kural dışı durumları yaratmıştır. Gerçeğin sunulması ve algılanması adına yaptığı, kullandığı farklı tekniklerin ötesinde seçtiği, yapay ve alaycı malzemeleri tercih etmiştir. Diğer çalışmalarından Bal mumlu bez, otomobil dikiz aynası ve daha birçok birbirinden farklı Objelerin bir araya gelmesinden oluşan barok rölyef havasında, modern yaşamın sıradan objelerini karşı karşıya getiren eserler oluşturmuştur (Resim 118).



Resim 118: Gerard Deschamps “Japonais Au Maillot De Bain”, Asamblaj, 1961

SONUÇ

20. yüzyılın son çeyreğinde bazı sanat eleştirmenleri ve sanat çevrelerince sıkça ifade edilmeye çalışılan “sanatın sonu” söylemlerinin, araştırmada incelenen dönem ve sanat etkinliklerine bakıldığında bu düşüncelerinde pek te haklı olmadıkları fikrine ulaşılabilir. Çünkü “Modern” olarak adlandırılan dönem ve hatta daha önceki dönemler de incelendiğinde, sanat, her dönemde yeni bir üslup ve yeni bir söylemle varlığını göstererek yoluna devam edebildiğini, tarihe bir belge niteliği taşıyan sanat eserleriyle kanıtlamıştır.

1950’li yıllar Batı sanatında Dada’nın temelleri üzerinde, aynı fikirde olan sanatçıların bir araya gelmesiyle kurulan, aynı zamanda öncü niteliği olan “Yeni gerçekçilik”, Pop Sanat gibi çağdaş dünyanın getirilerini sanatlarına malzeme ve konu edinmiştir. Fakat Yeni Gerçekçilik bu tüketim dünyasının yapay, geçici varlığını eleştirmiş ve olduğu gibi kabul etmemiştir. Yeni Gerçekçiler tüketim dünyasını tamamen gözler önüne sermiş ve bu dünyanın geçersizliğini bozukluğunu anlatma çabası içerisine girmiştir. Gustave Courbet’in Gerçekçilik konusundaki 1849 yılında yaptığı “Taş Kırıcılar”ından, 1960 “Yeni Gerçekçilik”e kadar olan süreç içerisinde, birey-toplum-sanat üçgeninde, bu kavramların kullanılmaları, sanatçıda yarattığı çağrışımlar ve sanatçının hür iradesiyle çağa uygun, özgün sanat icra etme çabası konusunda, nerdeyse hiç fark yoktur.

Gerçeğin, tam da kendisini sanatlarının merkezine alan Yeni Gerçekçiler, daha önceki dönemlerde de kullanılmaya başlanan Kolaj, Asamblaj, Hazır Nesne gibi teknikler birlikte, çağın gelişen kitle iletişim kültürünün imajlarını kullanmıştır. Bunu yaparken resmi aşan, hatta heykel gibi üç boyuta ulaşan eserlerle, Resim-Heykel gibi disiplinler arasında bir iletişimin başlamasına katkı sağlamışlardır. Klein’in “Klein mavisine” bulanmış çıplak modelleri fırça gibi kullanarak tuvalin üstünde yuvarlayarak ürettiği “Mavi Çağ’ın Antropometrileri” Performas Sanatının ilk örnekleridir. Yeni Gerçekçiler’in eyleme yönelik çalışmaları Süreç Sanatı’na (Process-Art) da öncülük ettiklerine, sanat icra ederken aykırı tavırları, “düşüncenin ve fikirlerin” ön plana çıktığı bir takım hesaplamalara dayanan çalışmaları, “Kavramsal” sanata öncülük ettiklerinin bir göstergesidir.

Yeni Gerçekçilik öncesi ve sonrası akımlarda da görüldüğü üzere, kapitalizmin de etkisiyle sanat, zaman zaman manipülasyona uğramış ve elit'leşmiştir. Fakat sanat her defasında topluma ulaşabilmiş ve sanatın özü ve nasıl olması gerektiği konusunda sanatçıları yeni arayışlara yönlendirmiştir. Sanatçılar kendi aktarım yollarını ararken toplumdan aldıkları izlenimleri sanatçı duyarlılığından geçirerek, gerçekte yaşananları gözler önüne sererken, gelecekle ilgili ipuçları da vermeye devam etmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Akçaoğlu, Z. (2002). Rothko'nun Yolculuğu 1913-1970. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı: 13, 85-92
- Antmen, A. (2012). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baynes, K. (2004). *Toplumda Sanat*. (2. Baskı). (çev. Y. Atılğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve Devrim*. (3. Baskı). (çev. B. Berker). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. (1. Baskı). İstanbul: Bakışlar matbaacılık.
- Eczacıbaşı, (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Baskı). İstanbul: Yem Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).
- Erinç, S.M. (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. (1. Baskı). İstanbul: Hil Yayın.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (1. Baskı). (çev. S. Atay, G.E. Erinç). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Farthing, S. (2010). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (1.Baskı). (çev. G. Aladoğan, F.C. Çulcu). Çin: Hayalperest Yayınevi
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*.(1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giderer, H.E. (2003). *Resmin Sonu*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, E.H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (2. Baskı). (çev. E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. (1. Baskı). (çev. F.C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Harrison C., Wood P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişken Fikirler Antolojisi*. (1.Baskı). İstanbul: Küre Yayınları.

- İlkan, A. (2009). Soğuk Savaş Döneminde ABD-SSCB Kültürel Politikalarının Sanata Yansması: Soyut Dışavurumculuk ve Sosyalist Realizm. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- İkanur, Z. (1997). *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Katı, A. (1996). *Yeni Gerçekçilik ve Cesar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (3. Baskı). (çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (çev. D. Zaptıoğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (2. Baskı). (çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ragon, M. (1987). *Modern Sanat*. (1. Baskı). (çev. V. Kanetti). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. (1. Baskı). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Tunlu, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*. (7. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani A. (1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (7. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Weiss, P. (2005). *Direnmenin Estetiği*. (1. Baskı). (çev. Ç. Tanyeri, T. Kurultay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İNTERNET

- 1-<http://www.biraz.gen.tr/antropoloji/toplumsal-gercekcilik-nedir> (Erişim Tarihi: 04.04.20014)
- 2- http://tr.wikipedia.org/wiki/Ashcan_okulu (Erişim Tarihi: 25.05.2014)
- 3- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Geziciler> (Erişim Tarihi: 10.05.2014)
- 4- <http://en.wikipedia.org/wiki/AKhRR> (Erişim Tarihi: 10.05.2014)

5- <http://www.biyografi.info/kisi/pablo-picasso> (Erişim Tarihi: 17.05.2014)

6- http://tr.wikipedia.org/wiki/Arazi_sanat%C4%B1 (Erişim Tarihi: 23.05.2014)

7- http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Restany (Erişim Tarihi: 11.06.2014)