



**TOPLUMSAL VE SOSYAL İÇERİKLİ OLAYLARIN SANATÇI
TARAFINDAN ALGILANIŞI VE SANAT ESERİNE YANSIMASI**

ABDÜLMECİT ADAM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM – İŞ ÖĞRETMENLİĞİ ANA BİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS, 2015

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren(....) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı: Abdülmecit

Soyadı: ADAM

Bölümü: Güzel Sanatlar Eğitimimi Bölümü/Resim-İş Öğretmenliği

İmza:

Teslim tarihi:

TEZİN

Türkçe Adı: Toplumsal ve Sosyal İçerikli Olayların Sanatçı Tarafından
Algılanışı ve Sanat Eserine Yansıması

İngilizce Adı: The Content With Community and Social Events Perceived By
Artist and Reflected It To The Art Work

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı:

İmza:

Jüri onay sayfası

Abdülmecit ADAM tarafından hazırlanan “Toplumsal ve Sosyal İçerikli Olayların Sanatçı Tarafından Algılanışı ve Sanat Eserine Yansıması” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman:

.....Üniversitesi

Başkan:

.....Üniversitesi

Üye:

.....Üniversitesi

Üye:

.....Üniversitesi

Tez Savunma Tarih: 11 / 08 /2015

Bu tezin Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Servet KARABAĞ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada, Toplumsal ve Sosyal İçerikli Olayların Sanatçı Tarafından Algılanışı ve Sanat Eserine Yansıması, konu başlığıyla; Jacques Louis David, Francisco de Goya, Auguste Rodin, Şeref Akdik, Hüseyin Avni Lifij, Neşet Günal, Nedim Günsür adlı sanatçıların resimlerini etkileyen sosyo-kültürel etmenlere ve sorunlara değinilerek açıklanması amaçlanmıştır.

Araştırmanın planlanması, uygulanması, değerlendirilmesi ve sonuçlandırılması sürecinde, eleştirileri ve açıklamaları ile bana yol gösteren Danışmanım Doç. Dr. İsa Eliri, Çalışmayı Türkçe Dil Bilgisi kurallarına uygunluğunu kontrol ederek, hataların düzeltilmesi ve son şeklin verilmesi hususunda değerli katkılarını esirgemeyerek, çalışmayı redakte etmiş olan Türkçe Öğretmeni Abdurrahman Coşkun'a

Tez sürecinde yanımda olan, sevgi ve desteğini benden esirgemeyen eşim Yedigâr Adam'a, Teşekkür Ederim.

Abdölmecit Adam

ANKARA/ 2015

**TOPLUMSAL VE SOSYAL İÇERİKLİ OLAYLARIN SANATÇI
TARAFINDAN ALGILANIŞI VE SANAT ESERİNE YANSIMASI**

(Yüksek Lisans Tezi)

Abdülmecit ADAM

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

AĞUSTOS 2015

ÖZ

Bu çalışma sanatçıların yaşadığı mekân ve zaman olgusu içinde şekillenen olayları temel alarak, sanat eserine yansıyan konuları irdeleyip anlamlandırmak, sanatçının yaratımına girdiği sanat eseri ile ilişki düzeyini aydınlatmak ve sanat izleyicisinin merakını gidermek gibi bir amaç doğrultusunda hazırlanmıştır. Sanatçı ve ortaya çıkan sanat eseri ile birlikte ilişkilendirilirken, bu iki olgunun ortak yanı ve sosyo-kültürel çevre ile olan münasebetini anlamlandırılmaya çalışılarak konunun çerçevesi belirlenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansımaları adlı konu başlığıyla; Avrupa’da farklı dönemlerde adlarından söz ettiren Jacques Louis David, Francisco de Goya, Auguste Rodin gibi sanatçıların, yaşadıkları dönemleri ve bu sanatçıların ürettikleri eserler ile dönem içerisinde vuku bulan sosyo-kültürel hadiselerin sanat eserine yansıması konusu üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Aynı şekilde Türk ressamlardan Şeref Akdik, Avni Lifij, Neşet Günal ve Nedim Günsür adlı sanatçıların resimlerini etkileyen sosyo-kültürel etmenlere ve sorunlara da değinilecektir.

Bilim Kodu :

Anahtar Kelimeler: Sosyal ve kültürel olayların resim sanatına etkisi, sanatçı ve eser ilişkisi.

Sayfa Adedi: 146

Danışman: Doç. Dr. İsa Eliri

**THE CONTENT WITH COMMUNITY AND SOCIAL EVENTS
PERCEIVED BY ARTIST AND REFLECTED IT TO THE ART
WORK**

(M.S. Thesis)

Abdlmecit ADAM

GAZI UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

AUGUST 2015

ABSTRACT

This study was prepared with based on the events of the artist who lived in space and time foot the shaped in the case, to make sense examining to the topics which reflected on the art work, to brightening the relationship level with the work of art that enters the artist's creations and in accordance with the purpose which is like satisfy the curiosity of art audience. While the artist and his work were associated with each other, by trying to make sense of the relationship with the socio-cultural environment and the common direction of this facts, tried to determine the framework of the topic. In this direction, with the topic named the content with community and social event perceived by artist and reflected it to the art work; it will be tried to on the topic which reflected to the art work of socio-cultural events that is like the artists Jacques Louis David, Francisco de Goya, Auguste Rodin who famine in Eorupe in different periods which find event in the time with them life and their works. In the same way, this study will be studied also the socio-cultural factors and the problems which effect the image of the artists that from Turkish painters Şeref Akdik, Hüseyin Avni Lifij, Neşet Gnal and Nedim Günsür.

Science Code:

Key Words : The impact of social and cultural events to art, relation of artist and art work.

Page Number: 146

Supervisor: Asst. Prof. Dr.Ísa Eliri

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|------|
| ÖZ..... | vi |
| ABSTRACT..... | viii |
| İÇİNDEKİLER | x |
| RESİM TABLOSU | xiii |
| 1.BÖLÜM | 1 |
| GİRİŞ | 1 |
| 1.1. Problem Durumu | 6 |
| 1.2. Problem Cümlesi: | 7 |
| 1.3. Tezin Amacı..... | 7 |
| 1.2.1. Alt Amaçlar | 8 |
| 1.2.1.1. Bir Resmin Analizi..... | 8 |
| 1.2.1.1.1. <i>Sanat Eseri</i> | 10 |
| 1.2.1.1.2. <i>Sanatçı</i> | 13 |
| 1.2.1.1.3. <i>Sanat İzleyicisi Tüketicisi</i> | 14 |
| 1.2.1.2. Resim Sanatının Temsil Gücü Ne Düzeydedir? | 18 |
| 2. BÖLÜM | 21 |
| KAVRAMSAL ÇERÇEVE..... | 21 |
| 2.1. Sanat Nedir? Toplumsal ve Sosyal Boyutu Nedir?..... | 21 |
| 2.2. Sosyo-Kültürel Olaylar Sanata Nasıl Yansımaktadır? | 23 |
| 2.3. Sanatın Varlık Sebebi ve Gerekliliği..... | 26 |
| 2.4. Sanatın Üstlendiği Misyon ve Kendisine Atfedilen Değerler..... | 28 |

| | |
|--|-----------|
| 2.5. Sanat Eseri ve İçinde Yaşadığı Sosyal Çevre ile İlişkisi..... | 31 |
| 2.6. Sanatçı ve Çevre İlişkisi. | 34 |
| 2.6. Tezin Önemi | 37 |
| 2.7. Sınırlılıklar | 38 |
| 3. BÖLÜM | 39 |
| YÖNTEM..... | 39 |
| 3. 1. Araştırmanın Modeli..... | 39 |
| 3.2. Araştırmanın Kapsamı..... | 40 |
| 3.3. Veri Toplama ve Veri Analiz Teknikleri..... | 40 |
| 4. BÖLÜM | 41 |
| ARAŞTIRMANIN BULGULARI | 41 |
| 4.1. Eleştirel Bağlamda Eser ve İzleyici Olgusu..... | 41 |
| 4.3. 18. Yüzyıl Fransa'sı ve Neo-Klasik Dönem | 44 |
| 4.2. Jacques Louis David | 48 |
| 4.4 Patroklos'un Cenaze Töreni | 49 |
| 4.5. Jacques Louis David ve İroni | 51 |
| 4.6. Jacques Louis David ve Siyaset | 54 |
| 4.7. Francisco de Goya Hayatı ve Eserleri..... | 60 |
| 4.8. Francisco de Goya | 62 |
| 4.9. Goya ve Hicivci Anlatımı | 63 |
| 4.10. Goya'nın '3 Mayıs 1808'i..... | 65 |
| 4.11. Çocuklarını Yiyen Satürn | 69 |
| 4.16. Avrupa'da Fransız İhtilali Sonrası Sanat Anlayışı | 72 |
| 4.17. Avrupa'da 19.Yüzyıl Heykel Sanatı..... | 76 |
| 4.18. Auguste Rodin..... | 77 |
| 4.12. 1920 Sonrası Türk Sanatı..... | 90 |
| 4.13. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sanatçılar ve Eserleri..... | 92 |

| | |
|--|-----|
| 4.14. Hüseyin Avni Lifiş | 96 |
| 4.15. Şeref Akdik..... | 102 |
| 4.19. Türk Sanatında Toplumsal Gerçekçilik | 113 |
| 4.20. Nedim Günsür..... | 116 |
| 4.21. Neşet Günal | 125 |
| 5. BÖLÜM | 133 |
| SONUÇ..... | 133 |
| KAYNAKÇA..... | 141 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 147 |

RESİM TABLOSU

| | |
|--|-----|
| Resim 1:Jacques-Louis David, Galeri, Patroklos'un Cenaze Töreni, 1778-79, Tuval Üzerine Yağlı boya, İrlanda Ulusal Galeri Dublin, Homeros, İlyada XIII. Bölümden | 49 |
| Resim 2:Jacques Louis David, Lictorlar'ın Brutus'a Oğullarının Cesedini Getirmeleri, 1789, Tuval üzeri yağlı boya. Louvre, Paris | 53 |
| Resim 3:Jacques Louis David, Horatii Kardeşlerin Yemini, Tuval üzeri yağlı boya, 333×423 cm Louvre,Paris7 | 56 |
| Resim 4:Jacques Louis David, Marat'ın Ölümü, Tuval üzeri yağlı boya,1793, 162×128, Brussels | 59 |
| Resim 5: IV. Carlos ve Ailesi, Francisco de Goya, 1800-1801, Del Prado Müzesi, Madrid. | 64 |
| Resim 6:'3 Mayıs 1808', Fncisco de Goya, 1814, 268 × 347 cm, Tuval üzeri yağlı boya, Prado Müzesi, Madrid..... | 66 |
| Resim 7:Francisco de Goya, Çocuklarını yiyen Satürn, 1821-23, Tuval üzeri yağlı boya, 146×83 cm., Proda Müzesi, Madrid. | 71 |
| Resim 8: Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, 1864. | 79 |
| Resim 9: Auguste Rodin, Tunç Çağı, Tunç, yükseklik: 181 cm. 1876, Rodin Müzesi. | 81 |
| Resim 10: Auguste Rodin, Balzac Heykeli, 1893-1897, Tunç, Yükseklik 270 cm. Rodin Müzesi, Paris..... | 82 |
| Resim 11: Auguste Rodin, Cehennem Kapısı, Bronz, 1890, Yükseklik 635cm. Rodin Müzesi, Paris..... | 84 |
| Resim 12: Auguste Rodin, Düşünen Adam, 1880, Paris | 86 |
| Resim 13: Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, 1884-1886, tunç, yükseklik: 231 cm. Rodin Müzesi..... | 88 |
| Resim 14: Hüseyin Avni Lifij, Karagün, 1923 Tuval üzeri yağlı boya, 93×118,..... | 98 |
| Resim 15: Akgün, Hüseyin Avni Lifij, 1923, Tuval üzeri Yağlı boya,..... | 101 |
| Resim 16: Harf İnkılabı, Millet Mektebi, Şeref Akdik, 1931 Tuval üzeri yağlı boya. 180×150 | 106 |

| | |
|--|-----|
| Resim 17: Atatürk Telgraf Başında, Şeref Akdik, 180×140 İst. Resim Heykel Müzesi ... | 108 |
| Resim 18: Şeref Akdik, Mektebe Kayıt, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1935, 201×181 cm. .. | 109 |
| Resim 19: Çini Yapanlar, Şeref Akdik, Duralit üzeri yağlı boya, 1956, 115×88.5 cm. ... | 111 |
| Resim 20: Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın, Tuval üzeri Yağlı Boya, 1930, 74,5×130 cm. | 112 |
| Resim 21: Nedim Günsür, Balık Pazarı, 45×54 cm. tuval üzeri yağlı boya | 119 |
| Resim 22: Nedim Günsür Yeşil Tren-İstanbul / Frankfurt, 40×80, Nilüfer ve Önel Akalın Koleksiyonu | 120 |
| Resim 23: Nedim Günsür, Kızamık, 1970 50×130 cm tuval üzerine yağlı boya | 121 |
| Resim 24: Nedim Günsür, “Yaralı Madenci”, 1955 | 122 |
| Resim 25: Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1975, tuval üzerine yağlı boya, 41×61 Ulufer ve Mete koleksiyonu..... | 123 |
| Resim 26: Nedim Günsür, Bayram yeri, 1992, tuval üzerine yağlı boya, 74×92 cm, Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu | 124 |
| Resim 27- Resim 28: Nedim Günsür, “Simitçi”, 56×36 tuval üzerine yağlı boya, Marko Sarda koleksiyonu. Resim 31: Neşet Günal, “Toprak Adam”, 1974, 96 ×18,5 özel koleksiyon | 128 |
| Resim 29: Neşet Günal, 1991-92, Sorun,V, 148x190 cm, Tuval üzerine yağlıboya | 129 |
| Resim 30: Neşet Günal, Mola, 1962, Tuval üzeri yağlı boya, 139×210, Resim Heykel Müzesi..... | 130 |

1.BÖLÜM

GİRİŞ

Bazı düşünürler sanatçıyı; topluma yön veren, yapıtlarıyla insanlığa geniş ufuklar sunan, toplumu düşünmeye ve üretmeye yönlendiren birey olarak görürler. Dolayısıyla bu özellikte bireylerin, yaşadığı toplum ve çağın etkisi altında, topluma sunacağı ve katacağı değerler, sonsuza dek varlığını sürdürecektir, çoğu zaman toplumun gelişmesine katkı sunacak ve uygarlıklar arası etkileşimi devam ettirecektir. Bu etkileşimin sağlam temeller üzerinde yapılandırılmasının, sanat yoluyla gerçekleşebileceği herkes tarafından kabul edilen bir görüştür. Çünkü sanat evrenseldir. Bütün insanlığın kullandığı ortak bir değerdir, dildir. Sanatta incelenmesi gereken en büyük olgulardan biri toplum ve sanat arasındaki etkileşimdir. Özellikle toplumların yaşadığı büyük yıkım ve savaşlarda bu etkileşim sanatta daha da göze çarpar. Bu konulara verilen en büyük tepkileri, en etkin ve kalıcı şekilde sanat tarihinde görmekteyiz (Başar, 2006, s.12). Sanat hadisesi tarihi sahnesine çıkışından bu yana her dönemde ve her bölgede farklılık göstermiştir. Bu nedenle tarih sahnesinde yaşanan gerçeklikler doğrultusunda sanatın tanımını ve çerçevesini belirlemek oldukça zordur. Fakat gerçek olan şu ki, sanat eseri barındırdığı muhteviyat doğrultusunda ve dönemin koşullarınca ve olaylarınca farklılıklar arz eder. Bunun yanı sıra yaşanan hadiselerin hangi bireyin bünyesinde reaksiyona girdiği de kayda değer bir olgudur. Bu nedenle hadisenin anlatımına giren her eser, tam anlamıyla nesnelliği ifade etmeyebilir. Çünkü burada sanatçı eserini yaratırken çevresinde yaşanan olguları kendi algılanım penceresi doğrultusunda yansıtacağından objektif bir tavır sergileyemeyebilir.

Yaşamsal olguların çevre kültürünün şekillenmesinde daha önemli rol oynadığı söylenebilir. Her çevrenin kültürü çevresinde yaşanan hadiselerle ilintilidir ve bunlardan etkilenişi doğaldır. Gelenek ve görenekler kısmen de olsa yaşanan bu olgulara göre şekil alır. Ortaya çıkacak olan hemen her ürünün de yaşanan bu kültürün izlerini taşıması

kaçınılmazdır. Her kültürün giyim ve kuşamı, örf ve adetleri var olan coğrafi koşullar ve dönem itibariyle yaşanan hadiselerle ilişkilidir. İşte var olan bu olgular ve dönem itibariyle yaşanan hadiseler, çevre kültürünün ve bu kültürün içerisindeki bireyin şekillenmesini kaçınılmaz sağlar. Yaşanan her hadise her bünyede farklı bir tepkimeye girdiği gibi, sanat alanında da betimlenen her eser farklılık arz eder. Birey etrafında beliren her hadisenin karşısında tepkisini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde madden ve manen ortaya koymaya çalışır. Sanatın farklı alanlarında görevini icra eden her sanatçı da kendi ilgisi doğrultusunda edebiyat, resim, müzik, sinema, tiyatro gibi sanatın birçok farklı alanında tepkisini dile getirmeye çalışır. Müzisyen ruhsal yönden etkilenirken istemeden de olsa yaşanan bu olaylara kulak kabartacak, ressam belki de farkında olmadan etrafında yaşanan olayları fırçasıyla tablosuna betimleyecek, aynı şekilde vatandaş da kendi ilgi ve tutumunca yaşanan değişiklikler karşısında tepkisini ifade edecektir.

İsmail Tetikçi (Tetikçi, İ. 2010) “Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi” adlı yeterlilik tezinde insan doğa münasebetini şu şekilde dile getirir: Doğa içinde olan insan onu tasvir ederken kendine ait olanı doğaya ekler. Doğa içerisinde düzensiz olanları yeniden düzenler ve nesnenin anlamını kendi koyduklarıyla ideal bir düşünceye ulaştırır ki bu sanatın doğmasına ve sanat eserinin niteliğini etkiler. Aslında doğada var olan nesnelere modelken, tasvir onu aşar bir nitelik kazanarak idealleşir. Doğa ve içindekiler tek başına oldukça güzel olmasına rağmen sanat için bu güzel halleri yeterli değildir. Ancak insan onu yeniden yorumlayınca ve ona tinsel bir boyut kazandırınca nitelik kazanır. Bu durumu Bacon şu sözle özetler: sanat doğaya ekli insandır. Doğanın parçası olan insan doğaya bakarak onu anlamlandırmaya çalışırken kendi görüş süzgecinden geçirir. Sonra doğadan ayıklayarak işine yarayanları alır ve kendince yeni bir ürün ortaya koyar. Bu da her sanatçı için yeni ve başka ürünler demektir. Aynı şekilde doğanın objesine bakan her sanatçı bu objelerden yeni, kendince, diğerlerinden farklı bir eser ortaya koyar. Yine burada İsmail Tetikçi'nin (Tetikçi, İ. 2010) insanın doğayla olan etkileşimini yinelerken: Uygarlaşma süreci boyunca insan; oluşturduğu mitler, dini inançlar, yaşam şekli kısaca her anlamda insanlığın tarihine bakıldığında doğa ile sıkı bir etkileşim süreci içerisinde olduğu görülür. Başlarda koşulsuz doğanın boyunduruğu altında olan insan zaman içinde birçok anlamda doğaya hükmetmeyi öğrenmiş, etkileşimini gerekli düzeyde kontrol altına almıştır. Yaratıcı konumunda olan sanatçı, şüphe yoktur ki yaşadığı dönemin izlerini taşıyor olmasın. Aslında sanatçıyı tanımlarken de yaratımına girdiği eserin açıklamasını yapmış olur. Tam tersi bir tanımlama da kuşkusuz yanlış

değildir. Eser, sanatçısını sanatçı da eserini tanımlar. Sanatçının bir mahsulü sayılan bu eser, aynı şekilde doğup büyüdüğü çevrenin bir mahsulüdür. Bu durum sanatçının ve yaratımına girdiği eserin aynı mekânı paylaştığının bir göstergesidir.

İnsan hayatının temel biyolojik ihtiyaçlar üstüne inşa edildiği bilinmektedir. İnsanı diğer canlılardan farklı kılan görsel imajlar, semboller, fikirler, değerlerdir. İnsanoğlunun bu ilgileri neticesi de bir dile dayanır. Eğitim işlemi ile de bilgi ve gelenekler nesilden nesile aktarılır. Ancak toplum, hayatın ekonomik ve politik gerçekleriyle olan ilişkilerinin birbirinden çok farklı olduğu gruplardan oluşur. Statü açısından her grup sınıf açısından her toplum tabaka haline gelmiştir. Yaşam duruşu ile evrensel bir olgu olan sınıf statüsü arasında ilişki vardır. Yaşam duruşu bireyin sınıf pozisyonudur ve toplumdaki herkes üst-orta-alt sınıf kavramlarına sahiptir. Sosyal sınıf, yaşam duruşu, kabaca benzer olan kişilerin kategorisi olarak tanımlanabilir. Sosyal sınıflar, soy, servet, iş, eğitim, din ve biyolojik özellikler çerçevesinde sosyal değerler yansıtırlar ve kültürel örüntüler tabaka, mekan ve zamana göre değişiklikler gösterir. Bir başka ifade ile davranış örüntüleri, sosyal statüye göre de çeşitlilik gösterir. Marx'a göre insanlar toplumsal üretim içinde zorunlu ve iradelerinden bağımsız olan belirli bir takım ilişkilere girerler. Bu üretim ilişkilerini, üretim ilişkilerinin toplamı da toplumun ekonomik yapısını meydana getirir. İşte bu maddi hayattaki üretim biçimi, siyasi ve tinsel toplumsal oluşumların genel karakterini belirler. Yani sanatın da içine dâhil olduğu üst yapı olan manevi kültürel değerler tamamıyla ekonomik alt yapı tarafından biçimlendirilir(Ulusoy, 2005, s. 47-49).

Tarihsel bağlamda sanat olgusunu tanımlarken bölgesel ve dönemler içerisinde farklılıklar oluşturduğu ifade edilmişti. Her dönemin kendine has özelliği sanatsal tavrını belirler. Bu durumda nesnenin var olduğu, etkileşime girdiği olayın münasebet derecesi ile alakalıdır. Sosyal, ekonomi ve toplumsal hadiselerin varlığı bu nesneyi kendi potasında eriterek yeniden şekillendirir. Tarihsel süreç içerisinde modern anlamda Avrupa ve Türk sanatını tanımlarken öncesinde meydana gelen toplumsal hadiselerden bağımsız bir şekilde alıp değerlendirmek, devinimi sağlayan her sanatsal dönemin birçok yanını eksik bırakacaktır.

Modern Avrupa sanatı, Batıda Fransız ihtilali ile başlayan dönemde bütün dünyada demokrasi, yani halkın oyu ile kurulan yönetimlerin burjuva sınıfının eline geçmesiyle sonuçlanırken, güzel sanatların aristokrat sınıfın hizmetinden çıktığı ve orta sınıf halkın bünyesinde yer aldığı görülmektedir. Fakat bu sanatsal çıkış hemen ortaya çıkmaz. Aslında 1789 ihtilalini yaratan düşüncelerin çoğu yani bu fikir hareketini sağlayan düşüncelerin

halk arasında yayıldıktan sonra meydana gelir. 18. yüzyılda yetişen filozoflar İngiltere’de yetişen ekonomi bilginleri, insan hakları hususunda yeni fikirler ortaya atmış, insan topluluklarının yüzyıllardan bu yana üre gelen düzeni hakkında şüphe tohumları ekmişlerdir. Bunun yanı sıra İngiltere’deki parlamenter rejiminin başarısı ile Amerikan İhtilali de benzer hareketlerdi ve Avrupa uluslarının uyanmalarında önemli birer etken olmuşlardır. Fransa’da J.J. Rousseau ve Voltaire fikirleri ile büyük etki yapan düşünürlerdi(Turani, 1983, s. 432).

Arnold Hauser’in 1951 yılında yayınladığı *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı eserinde; her sanat eserinin biçim ve stili bir sınıfın diğer sınıflarla olan mücadelesi sonucunda belirlenir. Örneğin klasisizm, egemen elit sınıfının kendi sosyal ve ekonomik pozisyonunu sağlamlaştırma çabaları sonucu olarak gelişmiştir. 18. yüzyılda Fransa ve İngiltere’de yeni gelişen orta sınıf sanatı ise bu ulusun içinde oluşan toplumsal değişimler sonucu doğmuştur. Bu yüzyılın ikinci yarısında devrim sayılan bir değişim oluşmuş ve modern bir sınıf ortaya çıkmıştır. Bu yeni sınıf bireyciliğe olan tutkusu ile saray sanatının çökmesine Barok ve Rokoko burjuva sanatının doğmasına neden olmuştur. Hauser’e göre orta sınıf Batı Avrupa’da önderliği eline geçirmemiş olsaydı, 18. Yüzyılın soylu çevreleri eski estetik anlayışlarından vazgeçmezlerdi (Hauser’den aktaran Ulusoy 2005), Ulusoy (2005).

Artık bu yeni düzen içinde yavaştan kendini hissettirmeye başlayan hareketlenmeler yeni bir insan modelinin oluşmasına neden oluyordu. Kuşkusuz sanayi devrimini altında yatan en büyük etmenlerden biri olarak görülen bu parlamenter düzen, evrensel mesajlarla insanlar bir araya getirmeye çalışıyordu. Bu düzen içinde fikirler çatışmaya başlamakta, çatışan bu fikirler evrensel olan bilgiyi meydana getirmeye başlıyordu.

Özgür kişinin düşündüklerini serbestçe belirtebilmesi ve yapabilmesi sonucu, yaratıcı buluşların odaklandığı endüstri çevresinde, XIX. yüzyıldan bu yana işçilerin toplandığı ve böylece ilk endüstri şehirlerin şekillenmeye başladıkları görülür. Bu kentler, monarşi döneminin kentlerinden farklı ve aristokrasinin toplandığı yönetim merkezleri de değildi. Bunlar, üretim kentleri olarak gelişmekteydi. Buralarda üretim nedeniyle işveren ve işçilerden oluşan iki farklı kesim olarak gelişmeye başlıyor ve bunların sosyo-ekonomik ilişkileri çağın en önemli hukuksal ve rejim düzenlerinin kurulmasını sağlıyordu. İşte bu dönemde sosyoloji yeni bir olgu olarak ortaya atılmaya başlıyordu. Yaşamın insanca değerlere uygun olması düşüncesi artık savunulan yasal yani hukuka dayalı bir haktır. Toplum içinde işveren de, iş alan da ne istediklerini bilmektedirler. Yeni gelişen bu sosyal

yapı içinde üretilen üründe fonksiyonellik, ölçülülük, yeterlilik gereklidir. Üretimde israf, hesapsızlık pazarın affetmeyeceği sonuçlara sürüklemektedir. Bu nedenle bir ölçülülük, bir karşılıklı çıkar hesabı toplum genelinde görülmeye başlamıştır. Hukuka alınmaya bu haklar toplum kesimleri arasında tartışmalar yaratmaktadır. Bu yeni oluşmanın arasında; Courbet, Daumier, Gavarni, Goya gibi adlı sanatçılarınday yer aldığı gözden kaçmamaktadır(Turani, 2011, s. 40-41).

Modern anlamda Türk sanatındaki gelişmeler ise Batıda başlayan bu hareketlenmeler doğrultusunda etkilenmeler meydana gelir. 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı Batıda başlayan parlamenter hareketlenmelere eş değer olgulardır. 1839'da Tanzimat Hatt-ı Humayunu'nun ilan edilmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun resmen Batı dünyasına açılması anlamına geliyordu. Bu yeni dönemle birlikte, Avrupa kurumlarının temelleri olarak işlev görmüş ilkeler ve değerler açıkça kabul edildi. Devletin hamlesine bağlı olarak, bütün İmparatorluğu temsil eden İstanbul'daki kültür hayatı neredeyse bir anda değişti. II. Mahmut döneminde Batılılaşmaya başlayan sarayın günlük hayatı, halkın içine de yavaştan sirayet etmeye başladı. Pera'daki Avrupa kurumları, terzileriyle, tekstil tüccarlarıyla, mobilya ve makyaj mağazalarıyla, özellikle Kırım Savaşı'ndan sonra hızla popülerleşti. Günlük gazetelerdeki reklamlar her gün Avrupa'dan gelen yeni modanın ülkeye girdiğini bildiriyordu. Boğaziçi'ndeki tekne yarışları, satılık İngiliz tarzı mobilyalar veya Harem'im mahremiyeti içinde bile yapı olarak şark kanununa benzeyen piyano denen bir çalgıyı öğretmek için ders vermek isteyen Batılı bir kadının verdiği türden ilanlar... Öte yandan yeni yaşam tarzını teşvik eden kent mimarisi yapıları birbiri ardına sıralanmaya başlıyordu. Bu tür olgular sokaklar ve caddeler sızramaya başlayarak halkın arasına yayılmaya başladı. Toplumun alt tabakalarını devamlı etkileyen Batılı hayat tarzları, ilkel yerli sanayinin son kalıntılarından ithal edilen malların sağladığı aşırı tüketiciliği teşvik ettikleri için ülkenin iktisadi çöküşünü hızlandırdılar. Bu gelişme tüketicilerin yaşam standartlarına gittikçe ağırlaşan darbeler vurdu. Bu da devlet tarafından istihdam edilmeyi daha da önemli bir geçim kaynağı haline getirerek toplumun iktisadi özerkliğini zarar vermeye başladı. Bu süreçten sonra ortaya çıkmaya başlayan tekeller, fiyatlarda genel bir yükselişe yol açtı. Yerli üreticilerin hiçbir kazançları olmadığı, yeni dönemin beraberinde getirdiği çok önemli bir gelişme, toplumda ideolojik bir ikiciliğin doğması, toplumun Batı yanlıları ve gelenekçiler halinde kutuplaşmasıydı(Arsal, 2000, s. 52-56). Batıya meyilli bu tür değişimlerin alt yapısını hazırlayan olguların başında, Osmanlı hanedanı tarafından eğitimlerini tamamlamaları ve Batıda meydana gelen değişimleri görmek ve döndüklerinde

aldıkları eğitim tarzı ile eğitim vermeyi amaçlayan kişileri oluşturuyordu. Bunun yanı sıra Avrupa'da meydana gelen sanayi gelişmeleri takip etmek için Osmanlı zengin tüccar kesimin gönderdikleri çocukları da gidenlerin arasında bulunuyordu. Ayrıca 18. yüzyılın başlarında Avrupalılar arasında Doğu'ya genel bir ilgi gösterilmeye başlanması sonucunda Avrupa'dan gelen ziyaretçiler daha da sıklaşmaya başladı. Bu arada İmparatorlukta da Batı'ya ve Batılılara karşı bir hoşgörü gösterilmeye başlanmıştır. Batı kültürü nakış ve süsleme modalara sirayet etmiş, bahçe ve binalarda barok mimarisinin etkileri kendini göstermeye başlamıştı. Neticede Osmanlılar ile yabancılar arasındaki ilişkileri sürdürmek daha kolaylaşmıştı. Batılı çizim teknikleri muhtemelen ilk kez Avrupalı sanatçıların atölyelerini ziyaret eden meraklı Osmanlı zanaatkârları tarafından kullanılmıştır. Zengin gayrimüslim Osmanlı, çocuklarını daha 17. Yüzyıldan beri Avrupa'da eğittikleri için resim bilgisinin önemli bir bölümü de bu toplumsal guruptan geliyor olabilirdi. Dönemin Osmanlı gayrimüslim çocukları Avrupa'da eğitim görmüş ve sanat icra etmişlerdi. Yani daha askeri okullar kurulmadan önce gayrimüslim sanatçılar ve Osmanlılar İstanbul'da uzun bir süredir Batılı anlamda sanatı icra ediyorlardı(Arsal, 2000, s. 59).

Her türlü sosyo-kültürel ve iktisadi hadiseyi sanat olgusu içine yormak mümkündür. Meydana gelen bu gelişmeler doğrultusunda sanat hadisesi, bireyle alakalı maddi ve manevi boyutundaki algıyı etkilediği nesnel bir kanıdır. Dönemin bu kültürel yapısı, sanat anlayışını ve yaşanan zamanı tayin etmede günümüz insanına geniş ipuçları vermektedir.

1.1. Problem Durumu

Sanatçı, toplumu anlayan, anladığı dilde yorumlayan bulunduğu çevrenin aynası niteliğindedir. Bu nedenle toplumda yaşanan her olgu sanatçıyı etkilerken onun sanat yaratımına da yansımaktadır. Sanatçının geçmişle bugün arasındaki bağlarını koparması mümkün değildir, ama bugünün geçmişten farklı değerlerini ve olgularını kabul etmek gerekir. Bu da dönemin gereklilikleri/koşulları nispetinde ortaya konulmuş istisnai durumların gereğidir. Geçmişin sanatçısı kendi döneminin hususi olaylarını (coğrafi, sosyo-kültürel ve ekonomi) ortaya koyarken bugünün sanatçısı da bulunduğu dönemin hadiselerini yansıtacaktır. Sanat olayına katılan, onun oluşmasına yardım eden her sanatçı, kendisi de toplumsal bir varlık olduğu için meydana getireceği sanat eseri de toplumun bir ürünü, mahsulü sayılır. Her sanat eserinin içinde bir mana ve şekil vardır. Eserin söylemek istediği şeyi sanatkârın hayatından ve sosyal çevresinden daha iyi ne anlatabilir? Avrupa'da tüm toplumda reaksiyona yaratan Rönesans, coğrafi keşifler, Fransız devrimi;

Osmanlı İmparatorluğunda meydana gelen Islahat Fermanı, Tanzimat Fermanı ve parlamenter olguyu meydana getiren Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması gibi toplumsal olgular tüm insanlığı derinden etkilemiştir. Bunun yanında savaşlar ve büyük katliamlar tarihin her döneminde varlığı da sanatçıları derinden etkileyerek duyarlılıklarını eserlerine yansıtmalarına sebep olmuştur. Genelde büyük sanat eserleri ve sanat akımları yaşanan bu kargaşa ve acı ortamının ürünleri olurlar (Başar, 2006, s. V). Bu bağlamda sanatçının yaşadığı mekân ve zaman olgusu içinde şekillenen olayları temel alarak sanat eserine yansıyan bu konuları irdeleyip anlamlandırmak, sanatçının yaratımına girdiği sanat eseri ile ilişki düzeyini aydınlatmak ve sanat izleyicisinin merakını gidermek gibi bir olgu ile karşı karşıya gelindiği söylenebilir. Sanatçı ve sanat eserini birlikte ilişkilendirirken her iki olgunun ortak yanı ve iz düşümünü, sosyo-kültürel çevre ile münasebetlerini, anlamlandırmaya çalışarak konunun çerçevesini geniş tutmamakla beraber, bu tema çerçevesince bir çalışma yapılmıştır.

1.2. Problem Cümlesi:

Toplumsal ve sosyal içerikli yaşanan her hadisenin algılandığı ve her bünyede farklı bir reaksiyona girdiği olgusu ifadesine yukarıda değinilmeye çalışıldı. Bu durum ortaya nesnel gerçeklikten ziyade, hadisenin herkesçe farklı bir şekilde tanımlanması da nesnel bir kanı taşır. Yaşanan olayların her sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansımaları farklılık arz edeceğinden, dönemi tanımlamada farklılıklar ortaya çıkacaktır. Bu durum sanata ehemmiyet atfedenler açısından, yaşanan dönemi tanıma ve anlamada ister istemez farklı bakış açıları meydana getirecektir. Her sanatçının yaratımına girdiği eser biriciktir ve kendi nesnel doğrularını içerir. Bu durum hadisenin vuku bulduğu her bünyenin, olayı kendi dilince ifade etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu da sanat eserine yansıyan toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından nasıl algılanacağı, sanat eserine nasıl ve ne şekilde yansıtılacağı problemi, tezin temelini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda sosyal ve kültürel olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansıtışı tezin ana problemini oluşturmaktadır.

1.3. Tezin Amacı

Bir sanat yapıtı, hayatın nesnel gerçekliğinden yola çıkarak oluşturduğu duygu ve düşünce toplamıyla, çağrışımlar yaratıp, insanların hakikati arayışlarına önemli katkılar sağlar. Düşüncenin geliştirilmesinde, davranışların estetik bir görünüm kazanmasında sanatın yadsınamaz çok önemli bir rolü vardır. Bu durum, sanat bireyin günlük yaşamını

anlamlandırmasında, sonuca götürücü etkisinin yanında, toplumsal düşünüş ekseninde bireyin toplumla bütünleşmesini en etkili yolla gerçekleştirir. (Toprak, 2009, s. 25). Bu durumda sanatın var olma sebebinin altında anlamlı bir olgunun yattığını söylemek mümkündür.

Bu doğrultuda tezin amacı; “Toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansımaları” konu başlığıyla Türkiye’de ve Avrupa’da farklı dönemler arasındaki yaşantıyı, faaliyetlerini ve sanata bakış açılarını ele alarak, Avrupa’da adlarından söz ettiren Jacques Louis David, Francisco de Goya, Auguste Rodin adlı sanatçıların yaşadıkları dönemleri ve bu sanatçıların ürettikleri eserler baz alınarak dönem içerisinde vuku bulan sosyo-kültürel hadiselerin sanat eserleriyle ilişkisi ve yine bu minvalde Türk ressamlardan Şeref Akdik, Avni Lifij, Neşet Günel ve Nedim Günsür adlı sanatçıların eserlerin, dönemlerinde meydana gelen sosyo-kültürel hadiselerle ilişki düzeyini açıklamaya çalışmaktır.

1.2.1. Alt Amaçlar

1.2.1.1. Bir Resmin Analizi

Bir resmin incelemesi (eserin kimlik bilgileri), eserin muhtevasını anlama ve kavrama noktasında bize yardımcı olacaktır. Eserin sanatçısı, resmin adı, konusu, tekniği, boyutu, dönemi izleyiciye eserin hem reel hem de reel olmayan boyutunun yorumlanmasına ve kavranmasına dair ipuçları verecektir.

Bir resmi analiz etmek ve onu anlamaya çalışmak için resmin sahip görünen iç gerçekliği ile iç gerçekliğini ortaya koyan kriterleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Gerçekliğe ait olan nesnelere, resmin biçimsel yönünü karşılamaktadır. Eserin yaratıcısı tarafından tercih edilmiş olan anlatım, kullanılmış olan teknik ve resmin alt yapısını oluşturan plastik değerler biçimsel olarak yapıtı oluşturan etmenlerdir. Eser olarak adlandırılan ve sanatçısından ya da izleyicisinden ayrı olarak kendi başına varlık gösterebilen yaratıyı değerlendirebilmek ancak o eserin sahip olduğu organik bütünlüğü ve yapısını açıklayan, resmin ikonografik incelemesi ile ortaya koymak mümkün olmaktadır. Bu nedenle, yapıtın sahip olduğu estetik değeri ortaya koyabilmek için bu bir ön koşuldur. Ancak bir resmi anlamaya çalışmak ve değerlendirmek için gerekli olan eleştiri yöntemini kullanmadan önce, resmin kimlik bilgilerini içeren ikonografik/analitik açılımını yapmak kaçınılmazdır(Varlık Şentürk, 2012, s 19).

Her bir nesnenin varlığı, onun etrafını çevreleyen diğer objelerin anlam bütünlüğü ile iç içe bir mana taşır. Tanımı ortaya konacak bir nesne, etrafını saran bu objelerden ayrı düşünülemez ve ilgili nesnelere ortak bir anlam taşıması beklenir. Aynı şekilde de nesnenin anlatımı somut ifadelerin yanı sıra soyut olgularla da ilintilidir. Bunlar reel ve irreal ifadelerdir. Reel olgulardan kasıt, eserin betimleme ve çözümleme safhasında ortaya konan açıklamalardır. Bunlar izleyiciyi tarafından somut bir şekilde algılanmaya, reel olmayan anlatım ise yani yorumlama ve yargılama safhasında soyut ifadelerle izleyiciye kazandırılır. Resmin eleştirisi bu iki farklı ucu birleştirebilme, belli bir resimden hareketle bu birleştirmeyi kanıtlama işlemi ve becerisidir. Bir başka deyişle de eleştiri reel bilgi ile resimden gelen dolaylı bilgiyi karşılaştırabilme uğraşısıdır(M.Erinç, 2009, s. 81). Bir eserin analitik incelemesini tam anlamıyla ortaya koyabilmek için en başta eserin kendisini, eseri meydana getiren sanatçıyı ve eserin meydana geldiği dönemi tespit etmek ve doğru anlamak gerekir. Bunlardan ilki dış dünyaya ve topluma yönelik eleştiri, ikincisi sanatçıya yönelik eleştiri, üçüncüsü izleyiciye yönelik eleştiridir. Tarihsel eleştiri ve sosyolojik eleştiri, dış dünyaya ve topluma yönelik eleştiri yöntemi içinde yer alır. İncelenmek istenen resmin hangi dönem ve tarihe ait olduğunu bilmek, o dönemin değer yargıları ve yaşam biçimi hakkında gerekli bilgiye sahip olmak anlamına gelmektedir. Dış dünyaya yönelik diğer bir eleştiri yöntemi olan sosyolojik eleştiri ise sanat elamanlarının tek başına var olmadığı, eserdeki bu elamanların toplum içinde doğup toplumun bir yansıması olarak biçimlendiği görüşünden hareket eder. Bu fikirden yola çıkarak, sosyolojik açıdan ele alınan bir resmin, toplumun sosyo-kültürüne bağlı kalınarak incelenmesi gerekir(Varlık Şentürk, 2012, s. 14).

Toplumsal koşulları oluşturan coğrafya, iklim, yerel ya da ulusal değerler, siyaset, ekonomi, kısacası sanatçının yaratımına ve sanatın biçimlenişine etki eden bütün dış etkenler, sosyolojik eleştiri de ele alınmalıdır. Sanatçıyı merkeze alan psikolojik eleştiri yöntemi ise sanatı duygu ve yaşantıların dile getirilmesi olarak tanımlayan anlatımcı sanat kuramına bağlı olarak sanatçının kişilik analizi ya da sanatçının kişiliği üzerinden resimlerinin incelenmesi olarak iki yönlü işleyebilir. Bir başka eleştiri yöntemi ise izleyiciyi merkeze alan izlenimci eleştiridir. Bu eleştiri yöntemi, sanatın işlevini eser ve izleyici arasında oluşan estetik yaşantıyı göz önünde bulundurarak izleyicide uyandırdığı beğeni olarak açıklamaya çalışır. Duygusal etki kuramıyla desteklenen izlenimci eleştiri, öznel bir yapıya sahip olduğundan belli bir yöntem ya da herhangi bir sınıflandırma da içermez. Eleştirmen sadece izleyicinin resimden zevk alıp almadığını ve eserin izleyici

üzerinde hangi duyguları uyandırdığını belirtmeye çalışır. Sanat eserini merkeze alan biçimci eleştiri (teknik-yapısalcı) yöntemi ise eserin plastik değerlerini keşfetmeye çalışır. Bu eleştiri yöntemi, sanatçısından ve içinde bulunduğu aktif konumdan sosyal yaşamından ayrı tutarak, eserin tek başına madden var olabilen bir yapı olduğu ve eserin kendisine özgü yapısıyla açıklanabileceği görüşünden beslenmektedir. Bu nedenle biçimci eleştiri yöntemiyle resmin sahip olduğu tüm unsurlar bunların ilişkilerini nasıl, neden, niçin sorularıyla açıklayan sebep ve sonuçta bunların resimle karşı karşıya kalan izleyicide bıraktığı izlenimler keşfedilerek açığa çıkartılır ve her şeyi yerli yerine konmaya çalışılır(Varlık Şentürk, 2012, s 14-15).

Bu beş eleştiri grubundan ilk üçü, her alıcının bu alıcıların kültürel ve sanatsal bilgileri söz konusu edilmeksizin, kendi olanakları ile gerçekleştirebildiği eleştiri yöntemleri olduğu halde, özellikle son ikisi ancak belli bir birikimi ve sanat bilimsel edinimi olan, gerektiğinde süje olabilecek durumda bulunan alıcılarca üstesinden gelinebilecek eleştiri türleridir(M.Erinç, 2009, s, 93). Eserin var olma dilini, tek bir nedene bağlamak eseri açıklama yönünde eksik bırakır. Eserin, onu meydana getiren sanatçıdan ayrı düşünülmesi mümkün olmadığı gibi sanatçının varlığının da eserin tabiatından kopuk durması mümkün değildir. Bu duruma ilaveten eserin vücut dilinin, bulunduğu yörenin rengini, sosyo-kültürel olgularını taşıması da eserin anlatımı için gerekli olan yönünü teşkil eder.

1.2.1.1.1. Sanat Eseri

Sanat eseri ile alıcının ikili etkileşiminde sanatçıyı ne denli işin dışında tutabiliriz? İsmen çok ünlenmiş, birçok yapıtı üzerinde analitik çalışmalar yapılmış bir sanatçının sadece ad olarak etkisini yok saymak acaba ne derecede olanaklıdır? Üstelik yaşanan dönemin iletişim ve etkileşim ağı dikkate alındığında, bir yapıtı sanatçının ilgilerinden ne denli koparabiliriz? Sanatçısından öte acaba yakın çevremizdekilerin etkisinden arınık olarak bir sanat eserine yaklaşabilir miyiz? Bir hocamızın önerdiği bir kitabı, tiyatro eserini, bu önerilerin dışında kalarak tarafsız algılamak ne derecede mümkündür?(Erinç, 2011, s. 147). Bu doğrultuda eserin muhtevasını etkileyen olguları, eserin dışında tutmak yapılacak eleştirinin amacına gölge düşürür. Bu nedenle yukarıda ifade edilen tanımlamaları eser ile bir bütün olarak görmek gerekir.

Sanat ya da sanat eserinin özgünlük, teklik, bireysellik, itibarılık, birlik/bütünlük vb. şeklinde sıralayabileceğimiz özelliklerini, sanatçının malzemesini belli bir içerik ve forma bağlı kalarak kendine özgü bir bireysellik içerisinde kullanması ile ortaya çıkan üslup

tamamlar. Aynı sanat dalında aynı malzemeyi kullanan sanatçıların ortaya koydukları eserlerdeki farklılıkları belirleyen üslup, özgün olabildiği gibi okul, ülke ve ırka ait de olabilir. Çağdaş ve soydaş, her ikisi de aynı yerde ve aynı zamanda yaşamış iki sanatçıyı belirli olarak birbirinden ayıran eserdeki farklı teknik ve üsluptur. Bu bireysel teknik ve üslup farklıdır ve bu fark, ister eserin bütünü, ister bölümün kısımları karşılaştırılsın her sanatçıda vardır(Buğra, 2007, s. 62). Sanat eserinin içeriğini belirleyen bu farklılıklar, eseri biricik kılmaya başlar.

Eser, muhtevası itibariyle sanatçının soyut ve somut fikirlerinin tuale damıtılmış halidir. Eseri meydana getiren düşünce, sanatçının betimlemiş olduğu olayın gerçek boyutunu yansıtmayabilir. Tuale aktarılan ifade; sanatçının fikir süzgecinden geçer, yeniden şekillenip zemine aktarılır ve ortaya yeni ve özgün bir şaheser meydana gelir. Tarih kitaplarında anlatılan nesnel olgularda, Eugene Delacroix'nın 'Halka Yol Gösteren Özgürlük' adlı yapıtın sunduğu görsel anlatımda ve Charles Dickens'in 'İki Şehrin Hikâyesi' adlı romanının kurgusal yönünde, her iki olgunun Fransız Devriminin yaşandığı dönemle ilgili benzerliklere vurgu yapmış olsalar da, izleyicinin ve okuyucunun dünyasında farklı bir anlatı meydana getirmektedir. Bu sebeple tualdeki tasvirin konusunun tam anlamıyla gerçekçi bir tarihi anlatım ile bağdaşması beklenmezken, tarihi bir gerçeklikten kopuk durması da beklenmeyecektir.

Sanatı anlamanın hayata yepyeni bir bakış getirmek olduğunu ve sınırlarının sonsuz olduğunu düşünülüyorsa söz konusu yasaların hiçbir zaman bütünüyle kavranamayacağını kabul edilmesi gerekir. Dolayısıyla, sanat hayatın baskı altına alınmamış kesimlerini anlama çabası ve bu çabanın sanatçı tarafından izleyiciyle iletişim kurmak amacıyla dışa vurulması olarak görülebilir. Bu durum ortaya çıkan sanatsal çabanın normal bir şekilde ortada fazlalaşan sıradan yaratıcı emekten farklıdır(Arsal, 2000, s, 19).

Her eser, sanatçısı tarafından oluşturulmuş kendi başına bir vücut olması sebebiyle, sanatçının eseri yaratırken kullandığı temel öge ve ilkeler aynı zamanda, o eserin biricik olmasını sağlayan bütünün bir parçasını oluşturur. Bütünün bir parçası olan bu elemanlar, kuramsal açıklamalara sahip olsalar bile, sanatçının bu kavramlara yüklediği anlamlar ve kullandığı imgelerle anlam değişikliği ve alternatifler sunabileceği göz ardı edilmemelidir. Eserin sanatçısı tercihiyle bağlı olarak farklılıklar gösterebilen ve resmin analizinde göz önünde bulundurulmuş unsurlar, eserin özünü oluşturduğu gibi aynı zamanda ona ait öznel durumu da ortaya koymaktadır. Bu nedenle tuale aktarılan her tema eserin kendi var

olduğu dönem içinde ele alıp değerlendirilmelidir (Varlık Şentürk, 2012, s 12). Eserin işlevsellik özelliğini dikkate almama, eserin anlatımının sunduğu görsel olgunun yaşanan dünyadan kopuk olması problemini de yanında getirebilir. Eser sadece sanatçının fikir dünyasından mı beslenir? Çevresel faktörlerin esere katkı düzeyi nedir? gibi olguları dikkate almamak, sanatçının meydana getireceği eseri sadece bir hayal ürünü olarak tanımlayacağı gibi aynı zamanda sanatçının sosyo-kültürel çevresine karşı ilgisiz ve yaşadığı muhitten kopuk olarak nitelendirilmesine sebebiyet verir. Bu durum izleyicinin sağlıklı bir yargıya varmasına engel teşkil edebilir. Eseri meydana getiren sanatçının dünyası, yaşadığı ortamla paralellik göstereceğinden, meydana getireceği eserin de gerçek dünyası ile ilintili olması beklenir. Bir sanatsal mevcudiyette sanat yapıtlarının, sanatçının yalnızca hayal dünyasından oluşmadığı, eserin yapıldığı döneme ait değerleri, değer yargıları ve ifadeleri taşıdığı ve bu gibi olguların eserin işlevsellik boyutuna değer kazandırdığı toplumca kabul edilen nesnel bir kanıdır.

Sanat yapıtı uzun bir olgunlaşma ürünüdür. Bize yeni bir mesaj getirme durumu vardır. Kalıcı bir mesaj, bir yerden başlayıp bir başka yere köprü olmalıdır. Şu var ki, sanat mutlaka bir noktadan başlamak zorunda değildir. Ahlaka dayandığı sürece her yerden başlayabilir(Tolstoy'dan aktaran Akdoğan, 1995). Akdoğan, (1995). Sanatın konu sınırlaması olmaması, her olgu ve olaydan besleniyor olması onu tek bir kalıba sokmasını engeller. “Sanat, içinde kuşkulu karanlık hiçbir nokta taşımamalıdır. Yaratıcısının tüm benliğini kapsamalır(Usmanbaş'tan aktaran Akdoğan, 1995). Akdoğan, (1995). Bu tarife göre, yeni bir mesaj getirmeyen ve öncekileri taklit veya tekrardan öteye gidemeyen bir çalışmaya sanat eseri denilemez. Gerçek sanat eseri, sanatçıdan doğar. Eser, sanatçıdan ayrılır; kendi başına bir hayat sürmeye başlar; gerçek bir varlığın canlı konusu olan manevi bir solukla canlandırmış bağımsız bir konu, bir kişilik haline gelir. Sanat eseri, manevi dünyada gelişi güzel ortaya çıkan tesadüfi bir olay olmayıp, tersine bilinçli bir olaydır. Her canlı varlık gibi, aktif kuvvetlerle donanmıştır ve yaratıcı gücü tükenmemektedir. (Turgut'tan aktaran Akdoğan, 1995). Akdoğan, (1995).

Eser izleyici ile muhatap olduğu sürece ifade kazanır ve güncelliğini devam ettirir. Bu nedenle eserin içinde barındırdığı mevzu kadar, izleyici kitlesine sunacağı anlatım da önem arz eder. Bir eserin bir alıcı tarafından algılanması, farkına varılması ve çözümlenmesi sanatsal bilginin varlığı ve ancak tek tek ilişki ile elde edilebilir. Onun için de bir alıcı tarafından algılanmamış ya da alımlanmamış bir resim o alıcı için yok demektir(M.Erinç,

2009, s. 48). Algılanmayan veya alımlanmamış bir resim her ne kadar somut bir şekilde mevcudiyetini devam ettirse de kenarda atıl bir vaziyette varlığını sürdürmeye devam eder.

1.2.1.1.2. Sanatçı

Sanatın kendisi estetik güzelliği araştırma olarak tanımlanmıştır. Çünkü güzelin yaratılması, sanatın amacı olarak düşünülmüştür. Bugün karmaşık olarak tanımlanan çağdaş toplumlar sanatın amacını farklı minvallerde yorumlamaya başlamıştır. Kimi sanatçılar hala sanatın amacının güzellik ya da sanat elemanlarının güzel biçimde düzenlenmesi olduğuna inanmaktalar. Kimilerine göre ise sanat, hayatın kendisini gerçekliği yansıtmalıdır. Bir kısım sanatçılar için, duygu ve düşünceleri güçlü bir şekilde ifade aracı olarak yaklaşırlar(Boydaş, 2007, s. 10).

Sanat; düşünebilen, gerçeği görebilen, toplumu anlayabilen insanların işidir (Arvasi'den aktaran Akdoğan, 1995). Akdoğan, (1995). Sanatçı doğanın sırdaşdır. Çiçekler, onunla diyaloglarını gövdelerinin ve armonik bir şekilde renklenmiş yapraklarını zarif bir şekilde kıvrarak sürdürürler. Doğanın ona yönlendirdiği her çiçeğin dolaysız bir sözü var. (Auguste Rodin). Sanatçı dört bir yandan gelen duyguların toplandığı depodur: Gökyüzünden, yeryüzünden, bir kâğıt parçasından, geçip gitmekte olan bir şekilden, bir örümcek ağından. İşte bu sebeple nesnelere arasında ayırım gözetmemek gerekir(Pablo Picasso). Gerçek bir sanatçı her şeyi bilen, her şeyi hisseden, her şeyi deneyen, deneyimlerini belleğinde saklı tutan ve deneyimlerini yaratıcı arzu ile besleyen kimsedir(George Bellows) (Keser, 2009, s. 294).

Sanatçı genel anlamda; sanat dallarının herhangi birinde özgün etkinliklerde bulunan ve estetik yetiye sahip olan kişidir. Sanatçının şahsiyetindeki en büyük özellik ilgi kurduğu nesnelere algılayabilen, tasarlayıp yorumlayabilen, yaratıcı kimliği sahip yetenekli kişidir. Bu nedenle sanatçı, çevreye ve doğaya karşı sıra dışı duyarlılığı olan kişi olarak tanımlanır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde sanatçı nesnelere estetik boyutlarını kavrayabilen, bunlar arasındaki bağıntıyı kurabilen ve duyabilen karaktere sahip bir kişidir(Artut, 2007, s. 27).

Bu tanımlardan yola çıkarak sanatçı, objeyi resmederken düşünce imbiğinden damıtılarak ortaya koyan, yaşadığı bölgeye kapalı olmayan ve çevresinde meydana gelen hadiseleri farklı bir minvalde yorumlayan, güzellik olgusunu kendi dilince yorumlayan ve esere aktaran kişidir. Güzel, ilk aşamada doğada var olanıdır. Güzellik duygusu var olan bu soyutlamalar sınıflandırılarak, karşılaştırmalar yapılarak elde edilir. Doğadaki güzellik olgusu insanın bir yaratması değildir. Bu durum sadece algılama, seçme ve ayıklama

yönteminin bir sonucudur ve kendiliğinden ortaya çıkarır. Oysa sanatta güzeli ancak insan var edebilir ve bu yaratma işlemini gerçekleştirene de sanatçı denir(M.Erinç, 2009, s. 31). Sanatçının varlığını kanıtlayan bu ifade meydana getirdiği/getireceği eserde aramak en tabii olgudur. Eserin içine işlemiş olan bu doğallık, sanatçının yaratımına girdiği eser, yaşam çizgisiyle olan paralelliğiyle kendini gösterir. İkisinin varlığı birbirine paralellik gösterirken, ifade yönünden de birbirine destek sağlar.

Sanatçı sadece kendi benliğini var etme düşüncesiyle ortaya çıkmaz. Yaratımına girdiği eserin varlığı çevredeki olgulardan bağımsız olamadığından, etrafında yaşananlara gözü kapalı değildir. Sanatçının üslubu, takındığı tavır ve kendi yaşam felsefesi gibi olgular, eserin muhtevisyatında büyük etkiler meydana getirir. Bir alıcının, Edward Munch ve Fikret Mualla'nın resimlerine bakarken Ömer Seyfettin veya Guy De Maupassant'ın öykülerini okurken zihninde meydana getirdiği yargularla, acaba ortaya çıkan bu sanatsal ifadeler için; bunlar sadece sanatçının kurgusal ürünleridir eleştirisini yapması, (bir etki-tepki olmadan oluşturmak, tasarlamak, yaratmak) kendisini doğru bir sonuca götürmez. İzleyici/alımlayıcı konumunda olan bireyler, içlerinde bir dünya barındırmıyorsa, yani yaşadıkları dünyayı düşüncelerinin süzgeci yardımıyla içselleştirip onu kendilerine göre yeniden üretmemiş olanların, sanatçı duyarlılığını anlayamayacaklarını benimsediğimiz takdirde, aynı kişilerin sanattan anlamalarını beklemenin de boşuna olduğunu söylememiz gerekiyor (Cemal, 2000, s. 40).

Sanatçının varlığına kanıtı, meydana getirdiği eserde aramak en doğal eleştirel yaklaşım biçimidir. Bu nedenle izleyici konumunda olan bireylerin, eserin kendisi ile onu meydana getiren sanatçının yaşam çizgilerine yakınlık göstereceğinden, esere yapacakları eleştirel bir yorumun, bu her iki olgunun varlığının birbirine destek sağladığını görmelidirler. Pablo Picasso'nun Guernica adlı eserini, İspanya iç savaşı sırasında Nazi Almanya'sı tarafından atılan bombalar sonucu harabe haline gelen Guernica şehrini ve savaştan etkilenen bu şehrin insanlarını, eserin bütünlüğünden ayrı tutmak, eserin varlığına, ifadesine ve anlatım gücüne gölge düşürür.

1.2.1.1.3. Sanat İzleyicisi Tüketicisi

İnsanoğlu için yaşam, temelde bakma eylemi içinde oluşur ve yoğunlaşır. Bu bakmanın bilinçli ya da bilinçsiz olması, farkına varılarak ya da farkına varılmayarak yapılması belki, eylemde bulunduğu an için hiç de önemli değildir. Önemli olan bu eylemin kesintisizliği ve sürekliliğidir. Bu süreklilik ve dolaysızlık insanoğlunun kendisi için de geçerlidir. İnsan,

nesnelere, olgular ya da ilişkiler aracılığı ile kendine bakmayı, yani dolaylı yoldan bakmayı pek beceremeyip dolaysız bakışlarla kendini tanıtmak ister. Diğer bir ifade ile kişi iletişimde ve etkileşimde bulunduğu nesnelere tanımayı ve bu tanıdıklarının kendisinde yarattığı hem ussal hem de duyuşsal etkinliği kavramayı, böylece kişilik özelliklerini öğrenmeyi yeğlemez. Belki de yeğlemeye doğası gereği uşenir. Daha çok formlaşmış bilgiler içinde kendini olduğundan çok, olması gerektiği şekilde görmek ister, görmek istediği şekilde de göstermek ister(M.Erinç, 2009, s. 15).

Sanat izleyicisindeki bu bakma, eyleme dönüştüğünde yani kendisinde bir reaksiyon meydana getirdiğinde eser ile münasebet kurmaya başladığına işarettir. Burada meydana gelen bu tepkime, nesnel bir tanıya dokunmayabilir, sadece izleyiciyi ilgilendiren bir olguyu da dile getirebilir. Sanat izleyicisi ile sanat eserinin yaratıcısı esere yükledikleri ifade paralellik göstermiyor oluşu, eserin anlatım diline zarar vereceği düşünülmemesi gerekir.

Rastlantısal olarak nitelendirilebilecek bu bakışlar görme eylemine dönüştüğünde de çoğunlukla görme alanı içine giren duruk veya dirik durumların nedenini, niçinini, nasılını ortaya çıkarılabilecek bir etkinlikte değillerdir. Çünkü görme, gündelik bir alışkanlık olma niteliğini kolay kolay yitiremez. Ancak kişi ne zaman görüntü alanını içinde yer alan bir durum, bir olay, bir nesne ya da bir insan ile dolaysız bir ilişkiye, hatta bir çıkar ilişkisine geçer, bu durum da görme eylemi şöyle dursun, bir değer bulma bir değer verme işine girer. Hâlbuki bu tür bir bakış salt görüntüyü yakalayabilecek bir bakıştır. Bu durumda ise eser için yapılan değerlendirmeler çoğunlukla bir değer biçme ya da değer yakıştırma olabilir. Bakma işlemini görmeye, görme işlemini de değerlendirmeye dönüştürebilmek sadece izleme işleminde bulunanların yaşantılarını değerlendirebilmeleri olarak tanımlamaz. Aynı zamanda görüntülerin de bir anlam, bir değer kazanmasını, hatta onlardaki anlatımın, değerin ortaya çıkmasını, bulunmasını, belki de keşfedilmesini sağlar(M.Erinç, 1995, s. 13). Bireydeki bu görme farklılığı sanatsal malzemenin niteliğini belirlemeye başlar. Görmedeki bu farklılık bireyden bireye değişiklik gösterdiği gibi bölgeden bölgeye, toplumdan topluma da farklılık gösterecektir. Sanatsal olgu içinde şekillenen nesneye atfedilen bu değer farklılıklar tanımladığı topluma, bireye ait olguları akla getirecektir. İster istemez bu bakma eylemi evrensel bir bakma eylemin ötesinde, topluma özgü bir biçimde ele alınıp değerlendirilmesine neden olacaktır.

Günlük sıradan bir yaşamda bakma işlemini, fiziksel bir kaçınılmazlık ya da bir refleks olma durumundan çıkarabilmek, onu görmeye dönüştürmek sonrada görmeyi incelemek görüleni önce detayları ile bir bütün olarak yakalamak, sonrada detaylarından arındırmak ve derinliğini etkileyici kılmak, esas varlık nedenini yakalayabilmektir. Bu eylemler yaşamı anlamlı hale getirebileceği gibi sanat eserlerini kavramayı, sanat eseri olanla olmayanı ayırt etmeyi yani seçici olmayı da olanaklı kılacaktır. Söz gelimi bir örümcek ağının mı yoksa Chales Demuth'un 'My Egypt' adlı yapıtının mı sanat eseri olduğu, olabileceği konusunda sanat izleyicisi önce kendine soru sormayı akıl edebilecek, sonra da bu soruya bulmaya çalışabilecektir. Daha sonrada bu yanıt ya da yanıtlar üzerine düşünebilecektir. Herhalde ayır etme, seçici olma niteliği de bu işlemler, bu eylemler sonunda oluşabilecektir(M.Erinç, 1995, s. 13).

Burada sanat izleyicisindeki soru sorma eylemi hangi kıstaslar doğrultusunda olması beklenir? Sanat izleyicisinin bilgi birikimi, esere dönük eleştiri tavrında kendini belli eder. Alt yapıyı oluşturan bu bilginin varlığı farklı sorular sorma eylemini gerçekleştirecektir. Fakat bu soruların çeşitliliği sanatın disiplinler arası yaklaşım metoduna dayanan eserin yargı safhasında ele alınıp değerlendirilmesi gerekir. Burada esere konulacak bir tanı, yargı safhasına varmadan önce betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı aşamalarında ne tür bir yaklaşım ile esere yaklaşıldığı ve ne tür cevaplar alındığı, eseri doğru anlama ve tanımlamada izleyicisine sağlıklı cevaplar verecektir. Sanat izleyicisi, sanat eserinin sunduğu anlatım ile ilgi kurabiliyorsa, aynı mekânı paylaşabiliyorsa ruh dünyasında var olmaya başladığına işarettir. Buradan hareketle eser ve izleyici arasındaki başlayan münasebet sıkı bir şekilde kendini gösterecektir. Sanat izleyicisinin esere dönük övgü yorumlar koymasına neden olabilir, tam tersi alaşağı da edebilir. Burada esere dönük yapılan eleştirinin türü, toplumun bir parçasını bir yanını temsil ettiğinden yorumu doğru/yanlış ifadelerle tanımlamaya çalışmak sağlıklı bir sonucu vermeyecektir.

Ahmet Cemal, Sanat Üzerine Denemeler adlı kitabında toplumun sanat eserine dönük eleştirilerin eksik bir şekilde yargılanması gibi bir durumun yaşanan dönemi tanımlama da problemler getireceğini dile getirir. Sanat, sanat içindir' ilkesinin savunucuları, sanat eserinde eser öteki gerçekliğe yönelik her türlü atıfta bulunmanın estetik yanılısamayı yıkmasından korkmaktaydılar. Oysa Hauser'in de belirttiği gibi, böyle bir yanılısamanın yaratılması ne eserin içeriğinin bütünüdür, ne de sanatsal çabaların tek hedefidir. Çünkü her sanat eseri, az çok dolaylı bir yoldan da olsa, içerdiği iletiyle gerçekliğe belli atıflar

yapar. Sanat alanında yalnızca biçimlerin dünyasında kalmak, sanat eserini biçimlerden oluşma sayıp yalnızca biçime ilişkin kurallar ve yasalar aracılığıyla değerlendirmeye kalkışmak, herhangi bir oyunda kazanma amacını hiç göz önünde bulundurmaksızın, salt oyunun kaideleri üzerinde odaklanmakla eş anlamlıdır(Cemal, 2000, s. 72).

Aslın da bu durum modern sanat akımların temsil eden Avangart sanatçılarının eserleri göz önüne alındığında, yaşanan dönemin sosyo-ekonomik olguları hesaba katmadan sanat izleyicileri tarafından, bu öncül sanatçıların eserlerine dönük yapacakları bir eleştiri veya bir değerlendirme eksik olacaktır.

Özellikle sanatın etkinliği konusu ele alındığında, sanatın dününe ve bugününe ilişkin araştırmaların toplum bilimsel bir temeli çıkış yapması son derece önemlidir. Örneğin yalnızca günümüz dönemi sanat eserlerini tanıtmakla yetinen ve bu eserlerin değer yargılarını birincil kabul eden bir sanat tarihi eğitimi sonuç olarak yalnızca biçimsel düzeyde kalacak, incelenen eserlerin neden ve hangi ölçüde olduklarını ya da olmadıklarını sorularına doyurucu yanıtlar getiremeyecektir. Bu noktada toplum bilimsel bakış açısının sınırları konusunda da dikkatli olmak gereği vardır. Örneğin bütün sanatların temelinde toplumsal koşulların yatmasına karşın, aynı şekilde eserin yalnızca estetik değerini toplum bilimsel çözümlenmelerle belirlenebilmesi ve açıklanabilmesi söz konusu değildir. Aynı toplumsal koşullar altında aynı ortamlarda hem şaheserlerin hem de hiç hiçbir sanatsal değer taşımayan eserlerin yaratabildiği gerçeği göz önünde tutulduğunda, toplum bilimin buradaki sınırlılığı daha iyi anlaşılır. Buna karşılık sanat eserlerinin doğuş ve etkinlik koşullarının yalnızca biçimlere ağırlık tanıyan, toplum bilimsel temellere dayanmayan bir estetikle açıklanabilmesi düşünülemez. Bu söylenenler göz önüne tutulduğunda özellikle son otuz yıldan bu yana Batı'daki sanat araştırmacılarının toplum bilimsel bakış açısına gittikçe daha çok önem vermeleri, sanat ve estetik alanında yüzyılımıza özgü bir gerçeklik diye adlandırılabilir(Cemal, 2000, s. 73). Bu durumda günümüz sanat izleyicinin esere dönük değer yargıları dikkate alındığında, yaşadığı dönemin sosyo-ekonomik olgularını dikkate almayı da gerektirecektir. Esere konulacak bir yargı yaşanan dönemin bakış açısını ve anlayışını temsil edeceğinden yargının doğru/yanlış ifadelerle açıklanması iyi bir sonuç vermeyecektir.

1.2.1.2. Resim Sanatının Temsil Gücü Ne Düzeydedir?

Resim sanatı insanın varoluşundan itibaren kendini göstermektedir. Fakat burada sanatsal bir temsilden söz edilecekse bu durum karşımıza müphem bir soru olarak çıkacaktır. Bir resim ihtiyaca binaen mi yoksa resimden estetik haz almak amacıyla mı yapılmıştır, sorusuna farklı devirlerde farklı cevaplar alınmıştır. Tarih öncesi dönemde mağaralara çizilmiş resimlere atfedilen ifade de, sadece din olgusu çerçevesince eleştirel bir tavır sergilemek veya betimlendiğini söylemek eseri tanımlamada yetersiz olacaktır. Ernst Fischer'in (Fischer, E. 2012), Sanatın Gerekliliği adlı kitabında tarih öncesinde yapılan resimleri şu şekilde açıklar: İnsan elinden çıkmış yapıtların biçimi yoğunlaşmış toplumsal yaşantıyı yansıttığına göre orta taş devrinin mağara resimlerini, son derece gelişmemiş bir toplumun o üstün sanat yapıtlarıyla nasıl açıklayabiliriz? Yararlı olmayı, araçların, çömleklerin, evlerin biçimini belirleyen bir özellik sayabiliriz; ama Afrika'da, İskandinavya'da, Fransa'nın güneyinde taş devrinden kalma resimleriyle karşılaştığımız zaman, anlaşılmaz, fizikötesi, yaratıcı bir gücün, tanrısal bir esinlenişin, bir sezginin ya da düşüncenin ilkel insana böyle sanat yapıtları yarattırıldığını düşünmek zorunda kalmıyor muyuz? Örnek olarak Kont Begouen'in bulmuş olduğu Trois Freres mağarasını, ünlü hayvan resimlerinin ve hakkında geniş incelemeler yapılmış olan maskeli büyücünün bulunduğu mağarayı ele alalım. Bu karanlık mağaradaki yaban sığırların büyük bir ustalıklarla çizildiğini, sığırların üstünde geyik biçimine girerek oturan büyücünün çok çarpıcı bir görünüşü olduğunu kimse yadsıyamaz. İnsanın nesne ile olan birlikteliğinden kaynaklı bir etkilenimden bahsedilebilir. Köpeğin saldırısına uğrayan bir çocuğun geceleyin rüyasında köpek sürüsüyle boğuşması anormal bir durum olarak algılanmayacaktır. Yine burada Fischer (Fischer, E. 2012), Keskin bir hayvan gözlemciliğine dayanan bu resimlerin yanı sıra öyle değersiz mağara resimleri de vardır ki ne eskilikleri ne de her ilkel şeyi beğenme eğilimi, bunların başarısızlığını gizleyebilir. Birtakım tarihçiler bütün ilkel topluluklarda insanüstü bir deha, uygar insanın yitirmiş olduğu ileri sürdükleri bir deha olduğuna inanıyorlar. Gerçek şu ki: orta taş devri insanları çok üstün birtakım yapıtların yanı sıra, sıradan birtakım örnekler de vermişlerdir.

Tarih öncesi devirlerden günümüze değin gelen bu sanatsal ifadelerinin yorumlama safhasında anlam farklılıklarına uğradıkları aşikârdır. İlk resmin sanatsal bir zevkten mi yoksa sadece bir anlatma/açıklama özelliğini taşımak amacıyla mı meydana getirildiği bilgisi ancak yaşanan dönemin koşulları ve yargıları doğrultusunda anlam kazanabilir.

Rönesans dönem öncesi sanatının dine hizmet eden bir olgu olduğunun farkına varılırsa, dönemin sanatçısı için bir eseri betimlediğinde hangi nesnelere veya hangi renkleri nasıl ve şekilde betimleyeceği yetisine tam anlamıyla sahip olmadığı anlaşılır. Fakat günümüze değin soyo-kültürel ve siyasi olgular doğrultusunda değişen bu tür olguların seçimi sanatçının inisiyatifine bırakılmıştır. Bu durum sanatın çerçevesini renklendirmiş ve anlatımı zenginleştirmiştir.

Sanatsal temsil, en azından modernizme kadar tarihsel olarak dış gerçeklik ve onun temsili olarak ifade kazanmıştır ve sanatsal temsil pek çok farklı parametreye bağlı olarak değişkenlikler göstermiştir. Bu değişkenlikler; toplumsal dinamik ve dönüşümlere bağlı olarak gerçeklik algısındaki farklılıklar, bu farklılıklara göre temsilin kuruluşu, temsilin kendi nesnel gerçekliği, bu gerçekliğin temsil ettiği durum ve tüm bunlara bağlı olarak temsilin estetik konumudur. Bu bakımdan sanat tarihi boyunca her dönem ve toplumun temsil anlayışı doğrusal bir nitelik göstermemiş dönemin egemen ekonomik, felsefi, sosyal ve bilimsel gelişmeleri çerçevesinde değişken bir durum almıştır(Alp, 2013, s. 41). Bu yorumdan yola çıkarak sanatın temsil gücünün her dönem farklılıklar arz ettiği, her ne kadar 19. yüzyılda sanat alanının kısırlaştığı öngörüsü yaygın bir kanı olarak bilinse de aslında çerçevesini daha bir genişletmiştir. Sanat yine bir önceki yüzyıllardaki faaliyetini kat kat artırarak toplumu peşinden sürüklemeye devam etmiştir. Günümüzde bu olgu halen de devam etmektedir.

Öte yandan, temsilin, neyi, ne kadar ve nasıl temsil ettiği, temsil etme kriterleri gibi sorular, bu alanda en çok tartışılan konular arasındadır. Her temsil alanının temsil ettiği durumu hangi ölçütler çerçevesinde temsil ettiği de son derece değişkendir. Bu değişken durum iki ana nedene bağlıdır. Bunlardan ilki: Temsil edenin, temsil ettiği şeyi kavrama ve aktarma durumudur. Bu durum bir anlamda şahsî bir tavrı içerir. İkincisi ise temsilin toplumsal konumudur. Temsil, aslında bireysel niteliğini de toplumsal konumundan alır. Öyle ki, temsil sosyal bir sürecin içinde gelişir ve dönüşür. Temsilin bu toplumsal ve etkin yapısı aynı zamanda her toplum ve dönemin kendi belirleyici egemen güçleri dahilinde şekillenir ve çoğunlukla resmi sınırların kontrolü altında gelişir. Bu nedenle her dönemin ya da çağın belirli bir temsil anlayışından söz edilebilir(Alp, 2013, s. 41). Eserin temsili durumu, bireyin öncül kabul ettiği öğretiler doğrultusunda şekillenip biçim alır. Kabullenmenin mümkün olmadığı durumlarda eser anlaşılma safhasına girmeden bir kenarda atıl vaziyette kalır.

Sosyo-kültürel olayların vuku bulduğu her mekân, anlatım safhasında sanatsal ifadelerde yer edinmiş ve etkisini geniş kitlelere ulaştırmıştır. Kaydını tuttuğumuz tarihin başlangıcı veya diğer tanımlama ile İsa'nın doğumuyla başlayan evrede, sanatsal tasvir inanç olgusuna hizmet eder fakat buradaki amaç nesnelere sanatsal zevki aramaktan ziyade maddi bir fayda aramaktır. Gotik dönemi anlayışıyla ortaya konan mimari yapıların devasa büyüklüğünün diğer bir amacı da ilahi varlığın yüceliğini, azametini insanlara anlatmak, göstermektir. Bu tür yapıları gören her insanın düşüncesinde, bir tanrının/yaratıcının varlığına inanma hasıl eder. Bu duruma 18. yüzyılın penceresinden bakılırsa sanatsal düşünce daha farklı bir şekilde tanımlanır. 18. yüzyılda meydana gelen demokratik hareketlenmeler, sanat eserlerine daha farklı bir şekilde yansiyarak sanatsal ifadelerin bir önceki yüzyıllara göre farklı bir rol oynadığını ve farklı olgulara hizmet ettiğini gösterir. Objenin tasviri her dönemde kendine ait bir zemin bulmuştur. Bu doğrultuda sanatın tek bir tanımı olduğu fakat yaşanan dönemin koşullarınca anlam farklılığına/zenginliğine uğradığı söylenebilir.

Sıtkı M. Erinç, 'Sanatın Boyutları' adlı kitabında; sanatı var eden koşullardan ve çevresi ile etkileşiminin farklı uzanımları olduğunu dile getirir. Sanat var olmanın ön koşullarından biri, hatta ilk koşullarından biri olarak kabul edildiğinde sayısız boyutları, yaşamın her alanına girmek, hatta o alanları yeniden yaratmak durumunda da kalır. Başka bir ifade ile sanat, etkiye girerken de kendi alanını da yaratmaya çalışır. Yaşamamızda ve yaşantılarımızda gördüğümüz, hissettiğimiz pek çok aksaklık, terslik ya da pişmanlık, kimi zaman sanatın ve sanatın boyutlarını yeterince kavranamayışından ve bunun sonucunda da sanatı, hak ettiği konuma oturtulamayıştan kaynaklanmaktadır. Hâlbuki sanat tüm insanlığın bir yaşam biçimi olmalıdır. Önce insan, sonra birey ve en sonunda da kişi olmak için bu kaçınılmaz gibi görünmektedir. Sanatın belli bir amacı var elbette toplum yaşamında, aile ilişkilerinde, eğitim sürecine dek iş yaşamından sosyal etkileşimlere kadar sanatı sübjektif yönleriyle de yakalanmaktadır(M.Erinç, 2013, s. 7). Sanatsal faaliyetler sadece bir uğraş alanı olarak tanımlanırsa, yalnızca bir eylemsel faaliyet olarak gösterilirse ve sanatın hayat içindeki nesnel yanı görmezden gelinirse tam anlamıyla anlaşılmayan, yarım kalmış bir duyguyu tanımlayacaktır. Aslında sanatın tüm evreni çepeçevre saran, tüm varlıklara ve olgulara sirayet etmektedir. Sanat, eylemlerin içindeki etkinliği fark edilebilirse temsiliyetin boyutu anlaşılacaktır.

2. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Sanat Nedir? Toplumsal ve Sosyal Boyutu Nedir?

Sanatın herkes için olması, sanat kavramının hangi değer ölçütlerini yansıtırsa yansıtın insan varlığının bir gereksinimi olduğu konusuna dayanır. Başlangıcı ya da kökeni yönünden sanatı temellendirirken de birleşen nokta budur. Fakat sanatın tarihsel gelişim süreci o kadar karmaşık etkenlerle bağlı tutulmuştur ki, sorunun bu yanı gözden kaçırılır. Olmuş ya da en azından resmi, yüksek, seçkin sanat gibi nitelermeler hep ön plana çıkmıştır. Muhtelif tarihsel koşullarda sanatın seçkin bir inceliğe kavuştuğu, dönem dönem bir tür gizeme büründüğü gerçektir. Böylece nüfuzlu güçlere tanrısal bir destek sağladığı da görülür. Ne var ki, sanatsal monarşinin en baskın olduğu durumlarda bile her kesime sanatsal biçimlerin ve beğenilerin olduğu da yadsınamaz. Öte yandan sanatın herkes için olması, ne tek bir sanat boyutu ve ona bağlı bir beğeni standardı, ne de tek bir sanatçı tipinin ortaya çıkması demektir. Doğrusu eğitim ve benzeri faaliyetler, beğeni standardının değişmesini ve yükselmesini, sanat bilgisinin artmasını amaçlar. Fakat bunu ideal ölçüde başaramazlar. En basit hobi ürünlerinden, en iddialı yapıtlara kadar bir dizi etkinlik toplum içinde süre gelir(Tansuğ, 1982, s. 47).

Bu bilgiler doğrultusunda sanat nedir sorusuna verilecek yanıt, geçmişten günümüze değin sanatın manasına, yaşanan dönemin koşullarına göre yanıt almış ve her bünyede farklı reaksiyon göstermiştir. Aslında bu durum sanatın hayatımızın merkezinde ne kadar yer edindiği ile alakalı bir durumdur. Sanat, bilinen, doğaya karşı bir seçenek olarak bir gereksinimi karşılamak amacıyla insan tarafından, kimi insanlara rağmen var edilmiştir. Buna en genel anlamıyla kültür dünyası denir. Bu dünya ancak toplumların çoğunluğu tarafından yaşatılır, geliştirilir ve yaygınlaştırılır. Sanat eseri söylediklerimizle ve var olan olgularla teke tek ilişki kurduğumuzda ortaya koyduğumuz yargıların tümü içinde toplanabilir. Bunlardan birincisi: salt kendi beğenilerimizle kendi üstün tuttuklarımız

dolayısıyla eski öğrenmelerimizle ortaya koyduğumuz yargılardır. Genel olarak sanat eseri dediğimiz değil, bizi ve biz kadar da bizim içinde yeşerdiğimiz toplumsal kurumu tanıtır. İkincisi: Daha önceden belirlenmiş, evrensel geçerliliği olan belli ölçeklerle, belli şablonlarla değerlendirme yoluyla ortaya konulan yargıdır. Bu durum doğanın bir parçası olan insanı değil, bizzat sanat ürününün kendisi verir(M.Erinç, 2013, s 15).

Sanatın anlamını tek bir boyuttan vermek, kavramın barındırdığı kapsamlı tanımına gölge düşürür. Vedat Erkul'un (Erkul, V. 1996), sanat nedir sorusuna yanıtını, sanat ve insan münasebeti doğrultusunda "Bir şeyin tarifi ne kadar çoksa ondan o kadar uzağız demektir" Yorumunu dile getirir. Aslında bu kadar iç içe olunan bir kavramı tarif etmekte yetersiz oluşumuz, kavramın her şahsın duygu dünyasında farklı bir tepkimeye uğramasından kaynaklanmaktadır. Yaşanan sosyal olgunun etkisi her bünyede eşit olmaması, yaşanan duruma gösterilecek tepkiler de farklı olacaktır. Meydan Larousse, sanatın tanımını: Bir sezinin, bir tasarımın veya güzelliğin ifadesinde kullanılan yöntemlerin tümü, bu yöntemlerin sonucunda ulaşılan üstün yaratıcılık diye tanımlarken Felsefeciler; sanatı çok değişik şekillerde tanımlamışlardır. Sanat insanca yaşamın bir görüntüsü, insanlara mahsus bir olay ve insan olmanın özelliklerindedir. Sanat insanla yaşıttır. İnsan tarafından oluşturulmuş bir düzendir. İnsanın tabiata ilavesidir. Kişinin kendisiyle konuşmasıdır, röportajdır. Tabiatın taklidi değil yorumudur. Tabiata eklenmiş insandır. Bir mizacın arasından görülmüş tabiattır, tertiptir. Bir soyutlamadır(Erkul, 1996 s,12).

Sanat insanlık tarihi açısından bakıldığında varlığının çok eskilere, hatta insanın birlikte yaşama bilincinin oluşmasına kadar gittiğini görürüz. İnsan en az iki kişi; kadın ve erkek olarak birlikte, hiç olmazsa bir süre birlikte yaşamak gereksinimi duyduğundan itibaren sanatın varlığından da söz edilebilir. Sanatın tarihçesini mağara resimlerine kadar götürmek bugünün tüm sanat tarihçilerinin ortak görüşü olduğu göz önünde bulundurulursa, mağaralarda birlikte yaşamayı akıl etmekle sanat üretmek aynı zamana denk geldiği söylenebilir. Tüm insanlar sanatla ilgilidir. Kimi doğrudan, kimi dolaylı olarak bu ilişkiyi sürdürür. Kimi sanatı salt hoşça vakit geçirme aracı olarak kabul eder, kimi kendini geliştirme, beğenilerini daha mutlak ölçüye ulaştırma aracı olarak görür. Bazıları güzel bulduğu her şeye sanat der, bazıları da belli koşullar tamamlandığında tanımını koyar(M.Erinç, 2013, s. 9-11).

Kimi sanat tarihçileri ve sanat kuramcıları, neyin sanat olduğu, neyin sanat olmadığı veya kime sanatçı denileceği, kime denmemesi gerektiği gibi soruların dönemlere göre de

alınması gerektiğini belirtirler ki, bunda çok geniş ölçüde doğruluk payı vardır. Çünkü bu düşünce doğru olmasaydı eğer, sanat tarihinin akışı boyunca belli bir dönemde sanat eseri sayılmamış ürünlerin sonradan bu niteliği kazanmalarını ya da tam tersine, önce sanat eseri sayılmışken, sonrakilerin gözünde bu niteliklerini yitirmelerini açıklayabilmek, hiç de kolay olmazdı. Bu durum her şeyden önce sanatın ne, sanatçının kim olduğu sorularına ilişkin dosyaların hiçbir zaman sonsuz kapatılamayacağını, bu bağlamda önceki dönemlerde doyurucu gelmiş yanıtların ve insanlığın sosyo-kültürel neticelerince aldıkları farklı konularla kaynağını bu farklı konularda bulan yeni beklentiler karşısında yetersiz kalmaya yargılı oldukları gösteriyor(Cemal, 2000. s. 15). Aslında bir sanat eserinin açıklaması yapıldığında, onu var eden sanatçının etkisini kabul etmenin yanı sıra, eserin doğduğu ve yeşerdiği atmosferin nesnel yargılarına atıfta bulunulması kaçınılmazdır. Bir olgu, sanat eseri vasfı kazanmışsa, bu eser artık sadece sanatçının öznel yargılarını değil bir bakıma yaşanan dönemin objektif yargılarını da içine almıştır.

Sanatın tanımı bugün için elimizde iki temel ölçüt var. Bunlardan ilki toplumsal beğeniyi yansıtan, ikincisi ise sanat tarihinin saptadığı sanat kabul ettiği yapıtlar ve eserlerdir. Bir toplumun üyesi olarak belli nesnelere güzel bulur ve belli nesnelere sanat eseri deriz. Yani sanatı ve tanımını yakın çevremizden elde ederiz ve kullanırız. Kimi hoş giden sanat eserleri başka toplumların beğenisinden hareketle bünyeye yerleşir. Fakat sanat bildiğimiz doğaya karşı bir seçenek olarak, daha da öte bir seçenek olarak bir gereksinimi karşılamak amacıyla insan tarafından kimi insanlara rağmen var edilmiştir. En genel anlamıyla kültür dünyasıdır. Bu dünya ancak toplumların çoğunluğu tarafından yaşatılır, geliştirilir ve yaygınlaştırılır(M.Erinç, 2013, s. 13-14).

2.2. Sosyo-Kültürel Olaylar Sanata Nasıl Yansımaktadır?

Soyutlama yetisinin hem bir göstergesi, hem de bir ürünü olan sanatın paylaşılabilmesi ve sosyal yapı içerisinde devinim kazanabilmesi için ses, renk ve yazı gibi bazı araçlara da gereksinim vardır. Eğer bunlarla düşünce birleştirilmezse, hatta bir daha ayrıştırılmayacak şekilde çakıştırılmazsa sadece soyut düşünebilenin haz duygularını doyurur fakat bir varlık olarak sosyal yapı içerisinde hayatını idame ettiremez. Gerek soyutlamanın başlangıcında gerek bu soyutlamanın nesnellik kazanmasında sosyal yapının kültürel boyutu en etken rolü oynar. Çünkü insan, içinde yaşanan kültürel ortamın verileriyle fikrini ve düş gücünü kullanır ve düşsel bir aşamaya gider. Bir sanat alıcısı, izleyicisi, kültürel ortam içinde soyut imgeleri somut nesnelere dönüştürebilir, onları deşifre edebilir ve yeni öğrenme

durumlarına geçebilir(M.Erinç, 2013, s 57). Sanatın bu merhalesinde eserin kendisi, isteneni verme noktasında, izleyiciyle arasında bir bağ kurabilir ve onu yönlendirebilir. Fakat buradaki yönlendirmeden kasıt, eserin içindeki muhteviyatın izleyici konumunda olan bireyi nasıl, ne şekilde ve ne kadar etkilediği ile alakalıdır. Bu nedenle izleyici konumunda olan birey eserle ortak noktasını yakalayabilirse bu etkilenme olgusunun gerçekleşme ihtimali yüksek olur. Aksi bir durumda izleyici ile eser arasında bir bağ, ortak bir fikir, bir etkileşme ve bir karşılaşma vuku bulmadan sonlanır. Kültürel anlamda geleneksel Türk Minyatür ve Tezhip sanatına aşinalığı olmayan bir şahsın, bu sanatsal olgularla ilk karşılaştığı anda, fikirlerini en basit tanımlamayla şekil ve biçem noktasında dile getirmesi, dolaşacağı her sanatsal mekânda, Minyatür ve Tezhip sanatının idrakine varamayacak, sosyo-kültürel manada halk ile bağını anlamayacak ve bu sanatın manevi hazzına erişmesi de mümkün olmayacaktır.

Sanatla sosyal yapının ilişkisi, insanla sosyal yapı ilişkisinde ilk süreçlerden birini oluşturur. Mitolojik anlatımlı söylencelere baktığımızda ilişkilerin temelinde hep danslar, şarkılar, müzik olduğu görülür. En küçük belde bile kaval çalan, saz çalan kimse bir statü sahibi olur ve ayrıcalıklı bir yer edinir. Bu saptama bile söz konusu sanatla sosyal yapının ilişkisinin ne denli eski ve iç içe olduğunu kavramak için yeterlidir. Ortaçağda feodalite düzeni içinde, flama ve derebeylik marşları sanatsal bir yolla toplumu birbirine yakınlaştırmak ve o topluma bir aidiyet hissi yaratma işlevini üstlenir. Yine aynı çağda Katolik kilisesi, giderek kendinden uzaklaşmaya başlayan cemaatini bir araya getirmek için katedraller dönemini ve kilise müziği devrini başlatır(M.Erinç, 2013, s. 27). Buradan hareketle bir toplum kendi kültürel değerlerin yaşatabilmesi için yaşamsal faaliyetleri içindeki kültürel değerlerini bir sonraki nesle nasıl, ne şekilde ve ne kadar aktardığı ile alakalıdır. Bu kültürel değerler toplulukları birbirinden farklı kılmaya başlar ve bu durum toplulukların kendilerinde bir aidiyetlik duygusunu yaratır.

Sanat, bir ulusun bireyleri için yaratılan kural ve kodların uluslararası değer kazanmasını sağlar. Dilin yazın sanatına dönüşmesi bu şekilde ele alınıp yorumlanabilir. Duyulan sesler yazıya yani görsel bir olguya dönüştüğünde kendini daha farklı kılar. Aynı şekilde kültürel mirasın en çarpıcı en gösterişli olan mimarlık sanatının örnekleri; saraylar, hanlar, hamamlar, camiler, kapalı çarşılar ve benzeri tarihi mekânlardır. Sanatı, sosyalleşme süreci sırasında elde edilen bir öğrenme olarak kabul eden düşünürler vardır. Bu yetersiz bulunsa bile reddedilmesi olanaksız bir görüştür. Hem sanatçı hem de alıcı olarak insanlar,

toplulukların yaşam biçimlerine, gelenek ve göreneklerine bakıp anlamak mümkündür. Bunların bir kısmı soyut sözsel verilere dayandığı gibi somut verilerden de oluşmaktadır. Her toplumun giyim kuşamı, kullandığı nesnelere ve zevkleri farklılık gösterdiğinden, sanatçı da bu farklılıkları kendi hayal potasında eriterek yansıtır.

Edebiyatta, müzikte olduğu gibi resim sanatında da sanatçı yetiştiği toplumun düşüncesini betimlemeye çalışır. Sanat eserine yansıyan bu olguların bir kısmı sanatçının hayal ürününü oluşturur. Betimlenen bu olgular sanatçının kendi algılanım penceresinden çıkar ve zemine yansır. Fakat bu olguları yaşanan dönemin izleriyle bir münasebet kurmadan değerlendirmek kesinlikle sanatsal yorumu eksik bırakır. Bugün sanat galerilerinde veya müzelerde bulunan sanat eserlerinde örneğin: Ülkemizde sanatçıların: Fransız Devriminin, Sanayi Devriminin ve Cumhuriyetin ilanı ile beraber gelen düşünsel olguların etkisinde kalmışlardır. Bu dönemde yapılmış çok sayıda eserin varlığını eleştirilirken; eserlerin yaratımına giren sanatçıların öznel ifadeleri; hayal gücü gibi olguları da baz alınmaktadır. Fakat bu olgular ele alınmakla birlikte eserin yaratıldığı dönemin genel özelliklerini ne düzeyde yansıttığı dikkate değer bir olgudur. Dönemince yaratılan her eser sadece sanatçının hayal dünyasını teşkil etmez. Aynı zamanda yaşanan dönemin sosyo-kültürel olayları bu eser içinde yer bulacaktır. Bu düşünce doğrultusunda eserin, sanatçının ve her ikisinin birden varlığı ve etkilenimleri bu sosyal çevrede yaşananlardan farklı bir şekilde ele alınmayacaktır.

2.3. Sanatın Varlık Sebebi ve Gerekliliği

Sanat insan tarihi kadar eski bir kavramdır. Tarihsel süreç içinde her toplumun kendine özgü sanatı oluşmuştur. Nerede bir insan topluluğu varsa, orada yaşamı gerekli kılan maddi hayatın yanı sıra sezginin, bilinçaltının, içgüdünün bir etkisi olarak kendini gösterir. Dilin nasıl doğduğu bilmediğimiz gibi, sanatın nasıl doğduğunu ve onu var eden sebebin ne olduğunu da bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev yapımı, resim, heykel veya dokuma gibi etkinlikleri sanat sayılırsa, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir cemiyet yoktur. Yok, sanat denilince, müze ve sergilerde tadılan veya seçkin salonların güzel süslemelerinde kullanılan, çok nadir bulunan güzel bir şey anlıyorsak; bu kelimenin pek çok yakınında meydana geldiği ve geçmişin en büyük yapımcılarının ressam veya heykelticilerinin bu sözü akıllarından bile geçirmediklerini bilmek zorundayız. Mimariyi ele alırsak, bu ayrımı daha iyi anlarız. Bilindiği gibi çok müstesna yapılar mevcuttur ve bunların bazıları gerçek anlamda birer sanat eseridir. Ne var ki dünyada belirli amaçla dikilmemiş tek bir yapı

gösterilemez. İlk ortaya çıktıklarında bu yapılardaki sanatsal zevk ikinci veya daha sonraki planda olma söz konusu bile olduğu söylenebilir. Bu yapılara tapınma, vakit geçirme yeri veya konut olarak kullanan kimseler, onları özellikle bir menfaat ölçüsünde ele alıp değerlendirirler. Geçmişte resim ve heykel sanatına karşı tutumun da farkı yoktur. Bu sanatlar salt sanat yapıtları değil, belirli görevleri olan nesnelere sayılırdı. Kimi yapıtların hangi ihtiyaçlar sonucu dikildiğini bilmeyen birisi, kötü bir mimari yargıdır. Biz de hangi amaçla hangi amaçla yapıldığını bilmediğimiz sürece geçmişin sanatını var eden, gerekli olguları anlamamız mümkün değildir (Artut, 2002, s. 12).

Yine bu konuda Kazım Artut (Artut, E. 2007). Sanat Eğitimi Kuramları ve yöntemleri adlı kitabında, sanat niçin vardır? Sorusuna yönelik olguları: Sanat insanlar arasında iletişimin bir nedeni, duylara yönelik uyarıcı hazlar vermeyi, ifade içgüdüsünün iç çatışmasının bir yansıması, insanlığa yaşama gücü vermeyi ve insanın manevi yönünün içinde yaşayıp geliştiği ortamı akla dönük olarak aydınlatan bir uğraş alanı yaratmak için vardır. Ayrıca insanlığın kendi insanlığını tanıması, yaşama bakışını etkileyip duylarını çelen, duylularına devinim kazandıran bir araç işlevi gören ve yaşamın dengelerini sağlamak için vardır. İfadelerini dile getirir.

Onsuz edilemeyen bir şeydir şiir. Ama neden onsuz edilemez bir bilsem.” Sanatın gerekliliğini olduğu kadar, burjuva dünyasındaki tartışılabilir yerini de bu alaylı şaşırtmaca ile özetliyor Jean Cocteau. Ressam Mondrian sanatın belki de “ortadan kalkabileceğini” ileri sürüyordu. Sanatın bugün gerçekliğin yoksun olduğu bir dengenin yerini tuttuğuna, gerçekliğin giderek sanatın yerini alacağına inanıyordu. Hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır (Fischer, 2012 s. 21). Sanatın kendisinin hayatın her iki terazi kefesini dengede tutmak gibi bir görevi olduğu düşüncesi, yaşanan onca gerçeğin arasına toz pembe yalanın karışması gibi bir olguyu meydana getirecekse bu durum yaşanan gerçekliğe ne kadar zarar verebilir? Aslında bu, gerçekliğin tuzu biberi olmak gibi bir şeydir. Onsuz olunabilir ama ne kadar onsuz yapılabilir? Ernst Fischer (Fischer, E. 2012). “*Sanatın Gerekliliği*” adlı kitabında sanatın var olma amacını dile getirirken; sanat, bireyin bütünle kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır. İnsanın sınırsız bir birleşme, yaşantı ve düşünce paylaşma yeteneğini yansıtır. Düşüncesini dayandırdığı temel nokta; her şeyden önce şaşırtıcı bir olayı pek sıradan bir şey sayma eğiliminde olduğumuzu unutmamalı. Hem şaşırtıcı oluşu açıkça ortada bir olayın; milyonlarca kişi kitap okuyor, müzik dinliyor, tiyatroya, sinemaya gidiyor. Neden? Oyalanmak, dinlenmek, eğlenmek istiyorlar demek,

soruyu pekiştirmekten öteye gitmez insanın bir başkasının hayatına, sorunlarına gömülmesi, kendini bir resim, bir müzik parçası ya da bir roman, oyun, film kişisi ile bir görmesi neden oyalayıcı, dinlendirici, eğlendirici olsun? Böyle gerçeklik dışı olaylara neden yoğunlaşmış gerçekmiş gibi tepki gösterelim? Ne tuhaf, eğlencedir bu? Eğer yetersiz bir yaşayıştan daha zengin bir yaşayışa, tehlikelerden uzak yaşantılara kaçmak istiyoruz dersek, o zaman yeni bir soru ortaya çıkar: Yaşayışımız neden yeterli değil? Neden gerçekleşmemiz yaşamlarımızı başka görüntülerle, başka biçimlerle gerçekleştirmek istiyor, karanlık bir salonun aydınlatılmış sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye soluğumuz kesilircesine kapılıyor.” O zaman burada sanatın işlevsel özelliğinin ortaya çıktığı söylenebilir mi? Sanat bir amaç için mi yoksa gerçek dünyada yaşanan onca yorgunluğa bir mola vermek için mi vardır? Mübalağa diye anlatılan bir olay, nasıl olur da bu kadar insanı bu derece dehşete düşürebilir! Üstelik olayın abartıdan ibaret olduğu bilindiği halde. Leonardo da Vinci'nin Monalisa'sı, Cervantes'in 'Don Kişot'u, Vincent Van Gogh'un 'Yıldızlı Gece' adlı tablosu, Tolstoy'un 'Suç ve Ceza' adlı romanı; bunlar sanatçıların birer hayal ürünü olarak kabul ediliyorsa, tüm insanlığın bu klasiklere değer atfediyor olması, saatlerce haklarında konuşuyor ve ilgileniyor olması hangi durumla açıklanabilir. Burada yine Ernst Fischer (Fischer, E. 2012). İnsan belki de kendini aşmak istiyor. Tüm bir insan olmak istiyor. Ayrı birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamın kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı, ama yine de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çab alıyor. Kişiliğinin geçici, rastgele sınırları, yaşayışın kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, benliğinden ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor.

2.4. Sanatın Üstlendiği Misyon ve Kendisine Atfedilen Değerler

Sanatın amacı, insan kendi içinde biriktirdiği, barındırdığı manevi birikim yolu ile insanları harekete geçirmektir. Sanatsal bir kurgunun, imgenin haz ve coşkusal birikimi nesnenin kendinden dışarıya taşarak sanat izleyicisine yansır ve ruhuna işler. Gorki'ye göre uygarlığın temsilcileri üç sınıftır: İşçiler, bilginler ve sanatçılar. İşçiler demire ve çeliğe hayat verirler, gelişme ile ilerlemenin maddi ön koşulunu sağlarlar. Bilginler doğayı

araştırmalar ve birinci doğaya dayanarak ikinci bir doğanın nasıl yaratılabileceğini halka öğretirler. Sanatçılar ise insanın iç dünyasını yani insanın ruhunu inceleyerek içindeki iyi ve kötüyü gösterirler. Bu sayede bilim gibi sanat olgusu kendi ikinci bir doğasını yaratmış olur. Yalnız şu fark ile: Bilim insanı çevreleyen doğayı değiştirdiği halde, sanat insanın içindeki doğayı değiştirmeye çalışır. Sanatın diğer bir önemli özelliği; bir iletiyi aktarma özelliğidir. Kişinin kendinde biriktirmiş olduğu değerleri başkalarına ulaştırma çabası vardır(Artut, 2007, s. 37-38).

Aslında sanat, her zaman olası en büyük gücü bütünüyle dünyayı yöneten gücü temsil etmeye çalışmıştır. Nitekim gücün temsili olarak sanat, yöneten güçten aldı. Bu bağlamda, sanat her zaman dolaysız ve dolaylı yollardan eleştirel olmuştur. Bunun nedeni sonlu siyasi gücü, sonsuz olanın: Tanrı, doğa, kader, yaşam, ölüm imgeleriyle karşılaştırır. Sanatın kendi bütünlüğü dahilinde devletin kusurlu dengeleyici gücünü aşan ütopyik bir güç dengesi görüntüsü sunmaya çalıştığı söylenebilir. Modern devletin şekillendirdiği güçler dengesinin etkisini öven ilk düşünür olan Hegel, modernite sürecinde sanatın geçmişe ait bir olgu olduğuna inanıyordu. Yani güç dengesinin gösterebileceğini, bir görüntü şeklinde sunabileceğini hayal edemiyordu. Sonucu sıfır çıkan, birbirini gideren güçler dengesinin yalnızca düşünebildiği fakat görülmediğine inanıyordu. Fakat modern sanat, gücün mükemmel dengesinin de, sıfırın da görselleştirilmesinin mümkün olduğunu gösterdi(Groys, 2013, s. 8-9). Tüm insanlığı ilgilendiren olayların içine nüfuz eden sanat olgusu, her olgunun var oluş durumuna bürünerek kendini göstermeye çalışır. İster olumlu ve olumsuz manada olsun sanatın ifade biçimi, her eylemi kendisini kat kat artırarak halka duyurmuştur.

Modernite koşulları altında bir sanat yapıtı iki şekilde üretilip kamuoyuna sunulabilir: Ticari bir mal olarak veya siyasi bir propaganda aracı olarak. Bu iki olgu altında üretilen yapıtların nicelikleri aşağı yukarı birbiriyle eşitmiş gibi görünebilir. Fakat çağdaş sanat sahnesinin koşulları altında sanat tarihine bir ticaret olarak daha fazla, bir siyasi propaganda olarak ise çok daha az dikkat edilir. Fakat sanat, varlığını hissettirdiği alanlara bakıldığında, Sovyetler Birliği'nin ve diğer eski sosyalist devletlerinin resmi sanatının yanı sıra gayri resmi sanatı da, çağdaş sanat tarihinin ve müzecilik sistemi anlayışının dışına çıkmıştır. Aynı şekilde, devlet destekli Nazi Almanya'sı veya faşist İtalya sanatı içinde söylenebilir. Bir başka yerde Batı Avrupa Sanatı için, Batılı komünist partiler, özellikle de Fransız Komünist Partisi tarafından desteklenen propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Standart sanat piyasası koşulları dışında üretilen siyaset güdülü bu sanatın ihmal edilmesinin muhakkak bir nedeni vardır. Ticari sistem ve siyasi sistem, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden ve özellikle eski sosyalist Doğu Avrupa ülkelerinde rejimin değişmesinden sonra sanatın üretimine ve yayılımına ilişkin egemenliği artmaya başladı. Sanatın anlamı, sanat piyasası ifadesiyle neredeyse eş anlamlı olmaya başladı. Bu durum öyle bir hal aldı ki, piyasa dışında üretilen yapıtlar kurumsal olarak benimsenen sanat alanından dışlanmaya başlandı(Groys, 2013, s. 10-11). Kendi ifade biçimini oluşturmaya başlayan her olgu, amaçları doğrultusunda sanatı kullanamaya çalışmıştır. Yazınsal, görsel ve müzik gibi sanatın birçok farklı alanında kendilerini hissettiren bu olgular varlık göstermeye başlamışlardır.

Resim sanatının üstlendiği misyon ve kendisine atfedilen değerler, her dönem farklılık arz etmiştir. Tarihsel bağlamda ele alındığında yaşanan her dönemin koşulları gereği sanatın betimsel olgularında da farklılıklar meydana gelmiştir. En yalın ifadeyle sanat olgusunun varlığı, sadece gerçekçi nesnelere varlığını rahatlatmak, izleyicinin yaşadığı yoğun günün zihin yorgunluğunu atmak için midir? Sanatın birincil amacı bu mudur? Bu tür olguların doğruluğu sanat eserinin varlığına gölge düşürmesi beklenemez. Bu daha çok sığ bir düşüncenin ifade biçimidir. Sanat eserinin anlamının dar kalıplara sokularak bir ifade kazandırılmaya çalışılması, sanat hadisesinin var olma ereğini tam anlamıyla açıklayamaz. Sadece bu düşünce ile ortaya çıkacak bir sanat eserinin eleştirisi eksik kalır. Bu nedenle bir sanat eserini değerlendirmek için, disiplinler arası bir çalışmayı gerektirir. Bu tür disiplinler arası bir çalışmanın varlığı, sanat eserinin ereğini kavrama noktasında izleyiciye doğru eleştirel biçimini verecektir.

Bir eseri anlamak ve değerlendirmek için yapılacak olan eleştiri, sanatın diğer bilimlerle olan ilişkilerini açıklayan sanat kuramlarıyla da desteklenebilir. Sanatsal düşünme, tasarlama ve yaratımın felsefi çerçevesini belirleyen sanat kuramları, aynı zamanda estetik bilimin de temelini oluşturur. Bu nedenle sanatın şeklini, konusu, üslubu ve akımların ortaya çıkış nedenleri veya biçimleri sanat kuramları, kapsamı içinde ele alınmaktadır. Ayrıca felsefeyle olan ilişkisi, sanatın niteliği, özelliği ve sınırlarını da açıklamada yardımcı olur. Sanatın felsefeyle olan yakınlığının yanı sıra, sanatın cephesinden bakıldığında, sanat kuramlarının sanat psikolojisiyle de yakından ilişkisi vardır. Bunun dışında, sanatın yaratımında etkili olan çevresel koşullar ve çevrenin kültürel tasviri sanatın sosyolojiyle olan bağlantısını hem zaman hem de evrim süreci içindeki benzerlik ya da

farklılıklarını açıklamaya çalışan sanat tarihiyle olan ilişkisini de açıklar. Sanatı sanat yapan özellikleri bu öğeler arasındaki ilişkilerle açıklamaya çalışan sanat kuramları, sanatçı, sanat eseri, izleyici ve dış dünya odaklı bir yapıyla çeşitlilik gösterir (Varlık Şentürk, 2012, s 16). Bu çeşitlilikte süjenin varlığı eserin vücut bulma aşamasına kadar ona etki eder. Burada objenin yani sanat eserinin nasıl, ne şekilde ortaya çıktığı ifadesi, sanatın elamanlarının sanatın hangi ilkelerince uygulanacak olması ile ilintilidir. Sanat eserini inşa eden sanatçının yaşadığı kişisel edimlerini eser vücut bulana dek etki eder. Bu edimler, hem bir anlamda bireyi kişi yapacak olan girdiler, yani sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ortam ile gördüğü her türlü eğitim, hem de kişiyi yapan çıktılardır. Bu çıktılar sanatçının aldıklarına kattıkları, kültüre ekledikleridir. Bu girdilerin ve çıktılarının somut, gözlenebilir hali ise o bireyin ya da kişinin dünya görüşünü, felsefe ve sanat bilgisi, en sade ifadesiyle görgü kurallarını yansıtan tutum ve davranışlardır. Sanatçı sanat görüşünü kendi kültürü içinde oluşturur, kendi kültürünü sanat anlayışı ile biçimlendirir (M.Erinç, 2004, s. 12).

2.5. Sanat Eseri ve İçinde Yaşadığı Sosyal Çevre ile İlişkisi

Her sanat eseri vücut bulduğu dönemin izlerini taşır ve yaşadığı zamana göndermelerde bulunur. Eser sanatçısını, sanatçı da eserini tanımlar. İzleyici konumunda olan bireyin bu iki olguyu birbirinden ayrı düşünmesi, eseri eleştirirken kendisini tam anlamıyla sonuca götürmeyebilir. Çünkü sanat objesinin varlığı, meydana geldiği çevrenin sosyo-ekonomi, kültürel yapısına ve düşünce varlığını açıklar niteliktedir. Bu sanat objesinin, onu meydana getiren sanatçıya ait çevrenin maddi ve manevi kültürünün mahsulü sayılıyor olması, aynı şekilde eserin de meydana geldiği çevrenin olgularından etkileniyor olması gayet doğaldır. Hem birey olarak sanatçı hem de bir topluluk olarak izleyici, kaçınılmaz biçimde içinde buldukları zamanın ve çevrenin koşullarından etkilenmeye meyillidirler. Sanatçı, yaşadığı toplumun duyarlılıkları ve bu toplumun eleştirisi üzerinden sanatını gerçekleştirir. Burada kastedilen sanatçının toplumsal konulara daha yakın olması ve sanatını buna göre biçimlendirmesi değil, yaşanan toplumun sanatçı kişiliğinde kaçınılmaz olarak bıraktığı izlerdir. Sanatçı içinde yaşadığı sosyal çevrenin bir bireyi olarak hem alımlayıcı, hem de katkı sağlayan konumdadır (Altıntaş ve Eliri, 2012).

Toplumun bir üyesi olan insan, varoluşundan beri önce küçük gruplar halinde, sonra örgütlenen ve büyüyen çeşitli topluluklar içinde varlığını sürdürmüştür. Çevresini saran öznel ya da nesnel gerçeklikler onu var eden erekler olmaya başlar. Bu çevre içinde çıkan

her olgu ve içinden çıkması muhtemel her sanatsal ifade, var olduğu çevrenin kendine has erek ve düşünce tarzı içinde şekillenmesine sebebiyet verir. Sanat eserinin en önemli etkeni, doğduğu ve yeşerdiği çevredir. Eserde vuku bulacak her sanatsal ifade çevre ile paralellik gösterir. Bu nedenle her eserin, içinde barındırdığı imgelemler doğrultusunda meydana geldiği çevrenin bir mahsulü olma özelliğini taşıması tabii bir olgudur. Sanat hadisesini etkileyen olgular ele alınırken, düşünsel bağlamda sadece soyut fikirleri oluşturan hürriyet, milliyet, özgürlük gibi kavramlarla açıklamaya çalışmak yeterli değildir. Bunların yanı sıra somut olguların varlığı, yaşanan afetler, kıtlık, salgın hastalıklar, savaşlar, depremler, göçler, iktisadi sistem gibi olguların varlığı da sanat objesinin yaratımına etki eder. Rönesans Hareketi, Coğrafi Keşifler, Fransız devrimi ve Sanayi devrimi ile beraber gelen toplumlardaki sosyo-ekonomik rollerin değişimi, yaşanan insanlığı maddi ve manevi yönden etkileyerek sanat eserini ekspresif bir ifadeyle yansıtmıştır. Eserin içindeki mana ile izleyicinin bu manaya karşı algılanım pencereleri aynı olmayabilir ve barındırdığı muhteviyat izleyicinin belleğinde yer etmeyebilir. Burada eserin yaratıcısı konumunda olan sanatçının varlığından kaynaklı problemden öte, izleyicinin yaşanan olgulara karşı açık bir algılanım penceresinin olmaması, eserle paylaştığı ortamın ilgi ve alaka derecesinin düşüklüğünden kaynaklıdır. Sıtkı M. Erinç (Erinç, S. 2013). Sanat Sosyolojisine Giriş adlı eserinde; Bir sanat eserinin içerik anlamda kavranabilmesi için; konu, içerik, öz ve biçimi oluşturan dört temel niteliğin anlamlandırılması gerektiğini söyler. Bu sebeple eserin konusu, bizim yaşayışımız ve yaşantılarımızın sanat eseriyle çakışan kısmıdır. Yani sanat eseri ile ilişkiye girmeden de bildiklerimizdir. Aşktır, sevgidir, savaştır, düşmanlıktır, kindir, casusluktur ve daha yüzlercesidir. Sanat bu alanlara giren bir olguyu, bir süreci, alıcısına, bir form içinde nakletmektedir. Bizlerin alıcı olarak bir sanat eseriyle kurduğumuz en sıradan ilişkide yakalayamadığımızdır. Bu bir peyzaj resmi, bu bir portredir, bu bir polisiye romandır dediğimizde ortaya koyduğumuzdur. Eserin içerik yönü: konunun belli bir biçim, belli bir formla ve sanatçının da özgünlüğünü ortaya koyacak bir tarzda verilidir. İçerik, konunun nesnelleşmiş halidir. Resim sanatı ise görsel boyutunu dile getirir. Görsel boyut, hiçbir aracı olmaksızın bir ilişkiyi ifade eder. Örneğin Mona Lisa tablosuna kim bakarsa baksın sadece bir kadındır. Yani resmin içeriği bir kadının resmedilmiş olmasından ibarettir. Fakat burada bu resmin bir sanat eseri olarak kabul edilmesi 18. yy. Rönesans döneminin akıl çağı olarak kabul edilmesidir. Teknik becerideki olağanüstü ustalığın yanı sıra belki de peşinen kabul edildiği için, ondan önce sosyal değerler aracılığıyla bakıldığında eserle

sosyal ortamın beraber bir bağ kurmasıdır. Resmin özü de ancak sosyal yapının, o çağın sosyal yapısının bilinmesi ile bilinmiş olması ile çözümlenebilir ve kavranabilir. Bu kavrama olmadan resmin içerik olarak anlaşılması da mümkün değildir.

Eserin içeriğini teşkil eden unsurlar; sanatçının sosyal dünya görüşü ile tayin edilirken sanatçının estetik görüşü, eserini yarattığı andaki teknik ustalığıyla ilintilidir. Bir sanat eserinin içeriği, sanatçının konuya verdiği karakteridir. Sanatçının zekâsını ve duygusunu yansıtır. Sanatsal içerik iki yönü ile dikkati çeker: Yansıyan içerik ve tesirli içerik. Sanat eserinde yansıyan içerik, sanatçının dünya görüşünü yansıtan bakıştır. Tüm yaşam tecrübesinin soyut ifadesidir. Bu dünya bakışı, sanatçının hangi sosyal sınıfa ait olduğunun da göstergesidir. Bir sanat eserindeki tesirli içerik ise, sanatçının belli düşünce ve duygularında oluşur. Sanatçı bunları, eserini izleyenlerin aklında yaratmaya çalışır. Sanat eserinin tesirli içeriği, sosyal tesirlerin düşünce ve duygularını oluşturması diye de açıklanabilir. Van Gogh gibi güçlü, kararlı ve realist bir sanatçı; kurda, kuşa, buluta vb. konulara biçim ve anlam kazandırır. Burada biçimlendirme; benzeştirme, abartma vb. araçlarla yapılır. Sanatta güneş, kapkara ya da çıplak toprakta bir kölenin yüreğindeki ateş olabilir. Bu benzeştirmelerle de vurucu ve coşkulu etkiler elde edilir. Bir ressam, portre çalışırken gereken benzerliği kurabilmek için yalnızca canlandırılan kişinin tüm fiziksel özelliklerini (baş, gözler, yaş ve cinsiyet) değil, aynı zamanda ruhsal özelliklerini ve kişiliğini de ayrıntılı biçimde ele alır. Başarılı portrelere, gerçek bir biyografi gözüyle bakılabilir (Mirza, 2013, s. 13-14).

Eserin öz açısından ele alınışı; içindeki mana ve ifadenin yer, zaman ve mekâna aksedilen olayın nesnel ifadelerle ele alınıp incelenmesi ile neticeye varılır. 16. yy. Rönesans dönemine ait bir resim ile 20. yy'da ele alınacak bir resmin eleştiri kriterleri bir tutulamaz. Salvador Dali'nin 'Çarmıhtaki İsa' adlı tablosu ve Masaccio'nun 'Kutsal Üçlü' adlı çalışması her iki eserin anlatım noktasında aynı konuyu ele alıp işlemesine karşın yapıldıkları dönem itibariyle farklı değerlendirilmeleri gerekir. Sanatsal biçim, tasarımdır; sanatçı da tasarımcıdır. Yaratıcılık süreci düşünmeyle başlar. Bu, bazen kendiliğinden bazen de bilinçli olarak gelişir. Bazen de sanatçının hayal gücünde biçimlenir. Sanatçı, düşüncesini somutlaştırmak için birçok taslak hazırlar. Sanat eseri incelenirken eserin içerik ve biçim yanı olduğu görülür. Biçim; ton, hareket, renk vb. açıdan somutlaştırmadır. İçerik ise biçimin anlamıdır, eserin görsel dokusunda barınan ve oradan çıkan soyut anlamdır (Mirza, 2013, s. 13-14). Bu tür olguların varlığı eserin özüne tesir edecektir. Bu

nedenle ele alınacak her eserin meydana geldiği dönem ve onun yaratımına giren sanatçının özelliklerinden beslenecektir. Sanat eserinin bu iki olgunun amacını taşıması kaçınılmazdır.

2.6. Sanatçı ve Çevre İlişkisi.

Sanatla yaşam arasındaki münasebeti en özlü biçimde dile getiren sözlerden biri de Van Gogh'a aittir. "Dünya tamamlanmamış bir taslaktır." Bu cümleden yola çıkarak sanat tarihçisi Arnold Hauser, "Sanatın Toplumbilimi" başlıklı kitabında sanatın ve yaşamın bütünlüğüne ilişkin olarak şöyle der: Yaşamı değiştirmek, sanatın sürekli yönelimidir. Dünyanın Van Gogh'un değişiyiyle tamamlanmamış bir taslak olduğu duygusu olmasaydı, sanattan da geriye pek bir şey kalmazdı. Sanat kesinlikle salt iç dünyaya yönelik olup bitenleri öylece kabullenen ya da kendinin edilgin bir tutumla onların akışına bırakan bir tutumun ürünü değildir. Hauser, sanatın bu etkin tutumu ve konumu bağlamında da şu saptamayı dile getirir: Sanat ister bir geçim aracı, rekabet için bir silah, saldırganca içgüdülerin hafifletilmesi için bir yol olarak yararlanılsın, ister yıkma ve yozlaştırmak isteklerini yatıştırıcı bir araç sayılsın ya da sanat aracılığıyla nesnelere eksik yanlarının giderilmesine, bulanık ve donuk biçimlerine, anlam ve amaçtan yana yetersizliklerine başkaldırılsın sanat yaşamın içinde hep gerçekçi ve etkin tutumdadır(Cemal, 2000, s. 75).

Eylemin her türlü topluca yapılamayacağı, bu tür olguların sonucu bireyin yazgısını yalnızlıktan öteye götüremeyeceği ve hele birey biçim yaratma çabası içinde bir kişiye, daima topluluğun genel tavrını yansıtan yaklaşımları kırma yoluna girer. Bu durumda bireyi, toplumdan kopma ya da kaçma veya toplumsal değerleri yadsıma ve direnme gibi açılardan idealize etmeye kalkışmamalıyız. Çünkü birey de içinde yaşadığı toplumun bir üyesidir. Bu belki bir bireysel huysuzlaşmadır. Bunun gerçek nedeni toplumla bağlarını güçlendirecek yolları aramasıdır. Bunu belki teslim olarak, ödün vererek yapmaz ama toplumdan kopamaz da. Bireydeki bu kopma isteği, içindeki ölü alınamaz ruhsal bozuklukları barındırmak anlamına gelir. Oysa sanatçı, 20.yy'da insanları şaşkırtan ipe sapa gelmez biçim uğraşları içinde bile mevcudiyetini kanıtlayan bir kişi görünümündedir (Tansuğ, 1982, s. 39-40). Sanatçının varlığı, farklılıklar gösteren dönemin ruhsal izlerinden beslenir. Bunun yanı sıra kendisine atfedilen değerler de yaşanan dönemin yargıları nispetinde bir eğilim gösterir. Dönem içinde vuku bulan her olgu sanatçının imgelem dünyasına yansır ve bir şekilde kendine sanatsal bir zemin bulur. Hayata dair yaşanan sevgi, nefret, toplumun değer yargılarını benimseme veya reddetme gibi ayırık bir ifade

yansıtan bu olgular sanatçının fikir dünyasında şekillenerek yaratımına gireceği eserde yansımaya neden olur.

Her gün karşılaştığımız bazı olaylar ve sorunlar, örneğin yeni mimarinin örneklendiği yapılar ya da projeler tarihsel yapıların korunması ile ilgili bir olay, bir anıt projesinin gerçekleştirilmesi gibi bir başka olay, bizleri içinde yaşadığımız doğal ve toplumsal çevrenin düzeni, gelenekleri bakımından hemen ilgilendirir. Bu çeşitli problemlerle bilinçli bir şekilde ilgilenebilmenin ana yöntemi, mimari ve plastik anıtların bir çevredeki tarihsel durumunu bilmektir. Sorunu kıyaslamalar yoluyla aydınlatılabilmek ancak çağdaş evrensel gelişmelerin hangi yönde olduğunu bilmeye bağlıdır. Resim, heykel sergileri sanat yayınları her gün karşılaşılan olaylardır. Bunlar hakkındaki düşünceler belirtmekte yine tarihsel ve çağdaş kaynaklar üzerinde temellendirilmeye çalışılır. Değerine inanılan bir olay ya da bir sanatçı kişiliği üstünde yeterince durmakla alakalıdır. Bu görüş bir bilgiden doğuyorsa, onu çevreye duyurma ve değerini kabul ettirme şansında o ölçüde artar. İnsanlar çoğunlukla ideallerini sanatta ve sanatçıda bulurlar. Çok kez içinde yaşamakta oldukları hayatın çetinliği bir sanat eserinin sahici dünyasında birliktelik kazanır. Bu kavrayış insanı hayata karşı daha hâkim kılmaya başlar(Tansuğ, 1993, s. 56-57).

Yinelemek gerekirse, Georgi Plehanov (Plehanov, G. 1987)'un "Sanat ve Toplumsal Hayat" adlı eserinde sanat ve yaşamın birlikteliğiyle ilgili şu saptamaları belirtir: Eğer belli bir ülkenin sanatçıları, belirli bir devirde hayatın çalkantıları ve kavgalarından uzak durdukları halde, başka devirlerde aksi yönde kavgaya ve onun çalkantılarına can atıyorlarsa, bunun nedeni dışardan bir kimsenin farklı devirlerde onlara farklı görevler yüklemesinden değil, belirli bazı toplumsal şartlar içinde de başka bazı duyguları duymalarından kaynaklanmaktadır.

Bir topluluğa geçmişten günümüze değin atfedilen her olgu dönemler içinde değişik yargıları barındırarak içselleştirilmiştir. Bu içselleştirme daha sonra yaşadığı zamanın nesnel ifadesi olarak kabul görmeye başlamıştır. Toplumsal ve ortak ögeyi oluşturan 'biz' kavramı geçmişe nazaran bugün öznel hale gelerek 'ben' ifadesine dönüşmüştür. Duyguların en öznel olan aşk, aynı zamanda türlerin üremesini sağlayan en evrensel içgüdüdür. Ne var ki, aşkın belli bir çağdaki görünüşü ve açıklanışı cinselliğin daha karmaşık, daha zengin, daha ince ilişkilere doğru gelişmesini sağlayan toplumsal koşulları yansıtır. Ya köleliğe dayanan bir toplumun, ya bir derebeylik düzeninin ya da bir burjuva toplumunun havasını gösterir. Aşkın hali nasıl dile geldiği, o toplumdaki kadınların eşitlik

ölçüsünü, evlilik kurumunun yapısını, geçerli olan aile anlayışını, mülkiyete karşı o çağın tutumunu belirtir (Fischer, 2012, s. 63).

Sanatçının yeşerdiği ve yetiştiği çevrenin sosyo-kültürel değerlerini görmezden gelmesi mümkün değildir. Sanatçının icra ettiği her eserde yaşadığı kültüre dair izleri yansıtacak olması bu eserin izleyicisini de belirlemiş olur. Francisco de Goya'nın 'Halka Yol Gösteren Özgürlük' adlı tablosunun sunduğu görsel anlatım ile Halil Dikmen'in 'İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar' adlı eserin anlatımları görsel bir yakınlık sunsa da her iki sanatçının esere yükledikleri mana farklıdır. Bu mana, sanatın elemanlarını sanatın hangi ilkeler doğrultusunda betimleyeceğini belirlemeye çalışır. Bu durum eserin izleyicisini belirlerken kendine ait değer yargılarını da meydana getirir. 'Halka yol gösteren özgürlük' ve 'İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar' adlı her iki tablonun sunduğu görsel anlatım kadının savaştaki kahramanlığına atıfta bulunuyor olsa da bu iki eser meydana geldikleri çevrenin kültüründe izleyicileri tarafından ilgi görmeyebilir yani eser var olduğu sosyal çevrenin dışında bir kabullenme görmeyebilir. Çünkü figürler izleyiciye yabancıdır. Eserin sunacağı anlatım diğer kültürün yaşam felsefesiyle benzeşmeyebilir. Bu nedenle sanatçı ilk başta kendi kültürünün sanatçısıdır.

Sanatçının çevresinde vuku bulan her olgu benliğine işler. Bu nedendir ki sanatçının doğup büyüdüğü bu çevrenin kültürü ile kendine ait görsel bir dünya oluşturması gayet doğaldır. İşte bu dünya var olduğu çevrenin izleyicisiyle paralellik gösterecek ve kendi izleyicisini de meydana getirecektir.

Bir sanatçı ancak yaşadığı çağın ve o toplumun koşullarının ona bağışladığı olanakları yaşantısına katabilir. Bu doğrultuda sanatçının özneliği kendi yaşantısının aynı çağda ve sınıftaki öbür insanların yaşantılarından tamamen değişik olmasına değil, daha güçlü, daha bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır. Sanatçı yeni toplumsal ilişkileri öyle bir biçimde ortaya çıkarmalıdır ki, başkaları da o ilişkileri görebilsinler. Sanatçının özneliği senin işin buradur demelidir. En öznel sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ve koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış 'ben' inden 'biz' e dönüşmesine yardım eder. Bu 'biz'i de özneliği en yoğun sanatçının kişiliğinde görüp tanımak güç değildir. Yalnız bu süreç hiçbir zaman o eski toplu yaşayış düzenine bir dönüş sayılamaz. Tersine, ayrımlarla, gerilimlerle dolu ve bireyin sesinin bir ağızdan çıkan tek bir ses içinde yitip gitmediği yeni bir toplu yaşayış düzenine yönelik sürecidir. Her gerçek sanat eserinde insan gerçekliğinin bireyselliğe ve toplumsallığa,

özgüllüğe ve evrenselliğe bölünmesi sorunu ortaya çıkar ama bu sorun yeniden yaratılmış olan bir birliğin sorunudur (Fischer, 2012, s. 63).

2.6. Tezin Önemi

İnsanoğlunun varoluşundan itibaren sanatın işlevi ve amacı sorgulanmaktadır. Sanat neyi, kimi temsil eder, varlık nedeni neye dayandırılır? Her devirde farklı anlamlar barındırması nedeniyle bu kavramın tanımını koymak oldukça güç olmuştur. Sanat olgusunun var olma sebebi elzem mi, olmazsa olmazlardan mı? Kavramın barındırdığı bu tereddütler doğrultusunda, sanat günden güne daha bir ehemmiyet kazandığı aşikârdır. Bugün toplumun sanata dair düşünsel olguların da yer yer farklılık arz ettiği nesnel bir kanıdır. Bu farklılıklar sanat olgusuna bakışı değiştirdiği gibi sanatın önemine dair olguları da dile getirir. Bugün gelişmiş ülkelerde sanat olgusuna karşı bakış açısı büyük bir önem arz etmektedir. Aynı şekilde sanatın önemini anlama ve kavrama noktasında, ülkemizde de bu bakış açının günden güne daha da ehemmiyet kazandığını söylemek mümkündür.

Hiçbir nesne olmasın ki yeşerdiği çevrenin izlerin taşıyor olmasın. Bu bütün sanat alanlarında icra edilen her nesne için geçerli bir olgudur. Sanat objesine yansıyan bu sosyo-kültürel ve iktisadi olgular, eserin eleştirel yönünü tayin edecektir.

Bu çalışmada, toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanatına eserine yansımaları, konu başlığı ile ülkemizde ve Avrupa'da farklı dönemlerde eser veren sanatçıların eserleri göz önünde bulundurularak; eserlerine yansıyan sanatsal hadiseleri, dönemleri itibarıyla yaşanan sosyo-kültürel olaylar dile getirilmeye çalışılmıştır. Sanat eserine yansıyan her hadisenin, izleyicisine bir mana ve ifade verdiği nesnel bir kanıdır. Sanat objesi içinde aranan bu mana ve ifadenin tüm sanatseverlerce ehemmiyet taşıdığı düşüncesi de dikkate değer bir olgudur. Bu sebeptendir ki, sanat eserinde meydana gelen mana ve ifadenin esere değer atfeden sanatçıların yanı sıra eserin anlama ve kavrama yönünde aynı duyguyu bütün sanat meraklılarına verme ve hissettirme gibi bir amacı taşıdığı söylenebilir. Bu doğrultuda yürütülmesi planlanan bu çalışma: Sanatçı, sanat eseri, bu obje ve süjenin yeşerdiği atmosferi birlikte alınıp değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu eleştirel tavır hem sanat alanında çalışanlar hem de sanat hadisesine ehemmiyet atfeden tüm sanatseverler için dikkate değerdir.

2.7. Sınırlılıklar

Bu araştırmada, ‘‘Toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanatına eserine yansıması’’ adlı konu başlığıyla, 18. ve 20. yüzyıl tarihleri arasında Avrupa’dan Jacques Louis David, Francisco de Goya, Auguste Rodin Türkiye’den şeref Akdik, Hüseyin Avni Lifij, Neşet Günal ve Nedim Günsür adlı sanatçıların yaşadıkları dönemleri ve bu sanatçıların ürettikleri eserler temel alınarak, dnemlerince yaşanan sosyo-kültürel olaylarla ilişkisine değinilmeye çalışılmıştır.

3. BÖLÜM

YÖNTEM

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeline göre yapılmıştır. Örneklem olarak amaçlı örnekleme türlerinden tipik durum örnekleme tercih edilmiştir. Bu araştırma tekniği dâhilinde, Resim Sanatı Tarihi, Sanat Tarihi ve Tarih Bilimi kaynakları, sanat dergileri, makale ve tez çalışmaları, araştırılan döneme ait konuyla ilgili araştırmalar doğrultusunda bir çalışma yapılmıştır.

3. 1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada kaynak(belgesel) tarama modeli kullanılmıştır. Kaynak tarama: Belli bir amaca yönelik olarak var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya yarayan bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem: geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina, heykel vb. kalıntılarla olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. verileri içerir (Karasar, 2010, s.183). Bu tanımdan yola çıkarak tezin konu dâhilinde ele alınacak sanatçıların biyografisi, yaşadıkları dönemin genel yapısı ve sanat ortamı için YÖK'ün Tez Tarama Merkezi, kütüphanelerin arşivleri, konu ile ilgili makaleler ve bilgi eksikliği görülen konularda internet ortamından yararlanmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra sanat alanında bir doktrin sayılan Arnold Hauser'in "*Sanatın Toplumsal Tarihi*"(Hauser, 1995, s. 1). Ernst Fischer'in "*Sanatın Gerekliği*" (Fischer, 2012, s. 1)., Terry Barrett'in "*Sanatı Eleştirmek ve Günceli Anlamak*" (Barrett, 2012, s. 1). E.H. Gombrich'in "*Sanatın Öyküsü*" (Gombrich, 1997, s. 1). Norbert Lynton'un "*Modern Sanatın Öyküsü*" (Lynton, 1982, s. 1). adlı kitaplarından faydalanılmıştır. Ayrıca ülkemizde sanat tarihi ve sanat eğitimi alanında çalışmalar yapan Sıtkı M.Erinç'in "*Sanat Sosyolojisine Giriş*" (M.Erinç, 2013, s. 1)., "*Sanat Psikolojisine Giriş*" (M.Erinç, 2011, s. 1). "*Resim Eleştirisi Üzerine*"(M.Erinç, 2009, s. 1)., "*Kültür Sanat, Sanat Kültür*" (M.Erinç, 2004, s. 1)., Nihat Boydaş'ın "*Sanat Eleştirisine Giriş*"

(Boydaş, 2007, s. 1)., Kazım Artut'un "*Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*"(Artut,2007, s. 2007)., Ahmet Cemal'in "*Sanat Üzerine Denemeler*" (Cemal, 2000, s. 1). ve Leyla Varlık Şentürk'ün "*Analitik Resim Çözümlenmeleri*" (V.Şentürk, 2012, s. 1). adlı kitaplardan da istifade edilmiştir.

3.2. Araştırmanın Kapsamı

Araştırmanın kapsamı, 18. ve 20. yy. arasında kalan dönemler içinde Avrupa da ve Türkiye de vuku bulan sosyal ve kültürel olayların sanatçılar tarafından algılanışı ve sanat eserine yansiyışı konu başlığıyla Avrupa'dan Jacques Louis David, Francisco de Goya, Auguste Rodin Türkiye'den Şeref Akdik, Hüseyin Avni Lifij, Neşet Günal ve Nedim Günsür adlı sanatçıların belirtilen eserleri dönemlerinde meydana gelen sosyo-kültürel olaylarla ilişkisi.

3.3. Veri Toplama ve Veri Analiz Teknikleri

Bu araştırmada dokümanter veri analiz tekniği kullanılmıştır. Jacques Louis David (4 eser), Francisco de Goya (3 eser), Auguste Rodin (6 eser), Hüseyin Avni Lifij (2 eser), Şeref Akdik (5 eser), Nedim Günsür (7 eser) ve Neşet Günal'dan (3 eser) olmak üzere toplam 30 eser üzerinde bir çalışma yürütülmüştür. Bu çalışmada literatür bilgileri ve verilerine; kaynak kitaplara, ansiklopedilere, makalelere, dergilere, tez ve internet taramalarına ulaşılmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında incelenecek kaynak kitaplar, ansiklopediler, makale, dergi, tez ve internet taramalarındaki tezin sınırlılıkları dâhilinde bir araştırma yapılmıştır. Bunun yanı sıra tezin verilerini teşkil eden bu eserlerin değerlendirilmesinde tezin amacı ve alt amaçlarında belirtilen; bir resmin analizi, sanat, sanatçı ve sanat izleyici tüketicisi, resim sanatının temsil gücünün düzeyi adlı başlıkların varlık sahası, Avrupa'da ve Türkiye'de vuku bulan sosyo-kültürel hadiselerin sanatçıların sanat anlayışını nasıl etkilediği ve belirtilen sanat eserlerin bu iki kültürün içinde nasıl cereyan ettiği fikrinden yola çıkılmıştır.

4. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Yapılan bu araştırma; ‘Toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansımaları’ konu başlığıyla Jacques Louis David, Francisco de Goya, Auguste Rodin, Hüseyin Avni Lifij, Şeref Akdik, Neşet Günal ve Nedim Günsür adlı sanatçılara ve eserlerine yönelik literatür taraması yapılmıştır. Tarama sonrası elde edilen veriler ışığında, adı geçen sanatçıların ve yaşadıkları dönemlerde meydana gelen toplumsal olayların, eserlerine yansıyan tarafına değinilmiştir.

4.1. Eleştirel Bağlamda Eser ve İzleyici Olgusu

Nerede insan varsa orada sanat vardır, fakat nerede insan yoksa orada sanat yoktur. Sanatın bizzat kendisi insanın maddi, sosyal ve haz duyma ihtiyaçlarının ötesinde bir şeyler yaratma dürtüsünü içeren özel bir faaliyettir. Sanat insanın kendini ifade etmesine, bir anlamda kendini gerçekleştirme hizmet eden sembolik bir dildir, manevi dünyasını ifade etmeye yarayan teknik bir icattır. Ayrıca insanın kendi yaşam sürecini, tarihsel konumunu, bir tarih nesnesi olarak kendini gerçekleştirme olanaklarını, yaşamın hedef ve amaçlarını, geleceğe yönelik istek ve umutlarını, beklentilerini canlandırıp yansıtmasını olanaklı kılan tarz ve biçimler olarak kültürün anlamlı bir yanını teşkil etmektedir(Ulusoy, 2005, s. 9-10). Sanata atfedilen önemin bu kadar yüksek oluşu eseri tek başına, salt olarak değerlendirmenin ötesinde meydana geldiği çevrenin sosyo-kültürel yönü ile ilgili boyutunu da gündeme getirecektir.

Her sanat eserinin bir ifade edici içeriği, bir de anlam, mana içeriği vardır. Örneğin bir resim, görünür varlığı ile tek başına herhangi bir bilgidan bağımsız olarak bir ifade aracıdır. Resmin bu görsel varlığı, dini, tarihi, sosyal ve herhangi bir özel bilgi olmadan da insan varlığını, insan ve insan, insan ve hayvan, insan ve bitki vs. ilişkisini ifade edebilir. Bir eserin görsel yönü sınırsız çeşitlilikleri temsil edebilir. İnsanlar, hayvanlar, objeler, tabiat vs. böylelikle ifade edici içerik, bir eserde edebi, mitolojik, siyasi veya teolojik vb.

olmasına bakılmaksızın görselliği olan, temsil edebilecek, her şeyi kapsar. İşte bir eserin görsel yönüne dayanan bu ifade edici içerik genellikle evrensel, ebedi, zaman sınırı olmayan olarak tanımlanmaktadır. Resimde bu ifade sadece görülebilir. Kelimeler, düşünce ve ses gibi diğer araçlarla üretilemez. Bu temsilin anlamı ise bir başka yönüdür. Bir eserin anlamı ile ifadesi özdeş olabilir veya olmayabilir. Sözelimi herhangi resimde temsil edilen objeler kendi görünüşleri ile özdeşleştirilebilir. İnsan temsili formu ile insan, hayvan temsili formu ile hayvan vb. hâlbuki bu figürleri şeytan, kutsal ruh, milli değer sanat eseri olarak özdeşleştirmek sosyal, dini, siyasi veya benzeri bir bilgiyi de işin içine katmayı gerektirir(Ulusoy, 2005, s. 11-12).

Shakespeare, Antonius ve Kleopatra'da, gökyüzünü tanımlarken; *Bazen bir bulut gözümüzde bir ejderha oluverir; Bir duman, bakarsın bir ayı oluvermiş, ya da bir aslan, Derken kuleli bir hisar, bir korkunç kayalık, İnişli çıkışlı bir dağ, masmavi bir yarımada, Üstünde ağaçlar, dünyamıza yukardan baş sallayan, Gözlerimizde havayı deve yapan ağaçlar*(Söylemez, 2015, Url).diye ifade eder. Sanat izleyicisi nesneye dönük eleştirel ifadeleri, sosyo-kültürel edinimleri doğrultusunda bir yol izler ve eleştirel tavrını bu edinimler doğrultusunda koymaya çalışır. E.H. Gombrich, (Gombrich. E.H. 1992)'in Sanat ve Yanılsama adlı kitabında: Hintlilerden birini beyaz tebeşirle resmetseydik bile, o yine esmer görünecekti, çünkü yassı burnu, alt çenesinin öne çıkıklığı, sert ve kıvrıkcık saçları, bakan herkesin gözünde ona esmer tenli birinin damgasını vuracaktı. Gombrich bu yorumdan yola çıkarak: Boya ya da kalemle yapılmış bir resme bakan kişinin de öykünme yeteneğine sahip bulunması gerekir. Bir atın ya da boğanın gerçekte nasıl görüldüğünü bilmeyen bir kişi bunların resminden hiçbir şey anlamaz. Bu eleştirel tutum sanat izleyicisinin değer yargıları nispetinde bir yol izler. Sosyo-kültürel çevresini tayin etmede kullandığı bütün öğeler devreye girmeye başlayacak ve sanat eserine bakışını tanımlamaya başlayacaktır.

Bu çalışmada betimleme, çözümleme, yorumlama, yargılama ve kuram kategorilerine dayalı farklı bölümler bulundurulmaya çalışılarak esere, sanatçıya ve toplumsal olgulara yönelik yapılacak eleştiriler ile iç içe bir ifade sergilenecektir. Sanatı betimlemeden sanat üzerine yazmak güçtür. Bilinçli ve bilinçsiz olarak geliştirilen sanat kuramları tüm eleştirileri etkiler. Sanat eserine yönelik eleştirmenler tümü bu dört unsuru birden aynı yazıda kullanmazlar ve bazı eleştirmenler eleştirinin en önemli unsurunun “yargıda bulunma” olduğu konusunda ısrar ederken, bazıları da öncelikle yoruma dayalı eleştiriler yazmayı tercih eder. Bir resmin bütünüyle anlaşılması durumunda onu eleştirmenin

kolaylaşacak oluşu, hatta onu eleştirmeye gerek bile kalmayabilecek olması bağlamında, yorumun en önemli eleştiri unsurunu teşkil eder. Ne var ki yorumsuz yargılar sanat eserine ve belki de okura karşı sorumsuzdur (Barrett, 2012, s. 6). Eserin kendisinden nesnel yargıları içeren ifadeler taşıması beklenir. Bu nesnel ifadelere yapılacak yorumun ise eserin varlığı göz önüne alınarak anlatıma gölge düşürülmeden yapılması gerekir. Aksi bir durumda eser, anlatım dilinden kopuk yargıları ortaya çıkarabilir ve bu durum eserin eleştirel boyutuna da zarar verebilir. Burada esere yapılacak bir yargılamanın uç noktalarda durmamasına ve eserin barındırdığı anlatımdan uzaklaşmasına mahal verilmeden tamamlanması gerekir. Tabi ki bu daha çok betimleme ve çözümleme aşamalarında uygulanması gereken bir yöntemdir. Çünkü burada eleştirmenin eserde var olan somut gerçekleri nesnel ifadeler ile dile getirmesi beklenir. Bu eser içinde barındırdığı savaş temalı bir resim veya var olduğu coğrafya ile ilintili önemli bir sosyal olayı yansıtacağı gibi güncel hayattan, sıradan bir olayı da konu alabilir.

Eleştirel bağlamda yapıta yönelik eleştiriler yine var olan nesnel kaideler doğrultusunda bir yol izler. Eleştirel yöntemdeki bu nesnel kaideler betimleme ve çözümleme yöntemini teşkil etmektedir. Yorumlama ve yargı safhasında meydana gelen eleştirel yöntemler eleştirel boyutun irreal boyutunu temsil eder ve burada daha çok subjektif bir eleştirel yöntem ağırlık kazanır. En basit tanımlama ile “Ali eve gitti” cümlesinden yola çıkarsak, betimleme ve çözümleme aşamasında; ‘Ali’ ve ‘ev’ in varlığı, bu özne ve nesneyi bağlayan “Gitti” fiilini dile getirir. Yorumlama ve yargı aşamasında bu cümlenin, okuyucunun düşüncel varlığına bağlı olarak içeriği zenginleşebilir, değişikliğe uğrayabilir ve her okuyucuda farklılık gösterebilir. Okuyucu, “Ali eve gitmiştir” ama nasıl ve ne şekilde gitmiştir sorularına kendince, yaşadığı sosyo-kültürel çevresince bir cevap bulabilir, cümleye yeni bir dünya kazandırabilir ve yepyeni bir anlam katabilir. Okuyucu ılıman bir iklimde yaşıyorsa; “Ali eve giderken yağın yağmurdan dolayı sıırıslıklam olmuştur” veya “Ali eve giderken ıslanmamak için elinde şemsiyesi vardı” yorumunda da bulunabilir. Evet! Ali eve gitmiştir ve amaç gerçekleşmiştir. Nasıl ve ne şekilde gitmiştir yorumu ise okuyucunun eser ile olan bağı doğrultusunda değişiklik gösterecektir. Bu durum cümlenin okuyucu ile aynı ortamları paylaşmasını da gerektirmez. Aynı muhiti paylaşıyor olsalar da cümlede gerçekleşen eyleme farklı anlamlar katabilirler. “Ali okuldan eve gitmiştir” veya “Ali çalışmış olduğu fabrikadan evine gitmiştir.” Bu durum sadece okuyucunun imgeleminde beliren ifadeleri yansıtacaktır. Aynı şekilde okuyucunun zihnindeki “Ali” en samimi arkadaşı Ali’yi de veya nefret duyduğu düşmanı olan Ali’yi de hatırlatabilir. Bu

durumda cümleye katacağı yorumda çok yakından tanımış olduğu veya düşmanı Ali'yi çağrıştıracaktır. Aynı şekilde bir resim, izleyicisi tarafından ele alındığında nesnel kaidelere dokunulmadan yorumlanabilir, anlam zenginliğine uğratabilir. İzleyicinin tuvalde görmüş olduğu kırmızı renk ona al bayrağı hatırlatabilir veya yavuklusundan aldığı kırmızı nakışlı bir mendili de hatırlatabilir. Bu durumda, kişinin esere dönük yapacağı eleştiriler de tanımlamış olduğu bu duygu atmosferine ait cümlelerin belirivermesi gayet doğaldır. Bu, eleştirinin eserle olan birlikteliğinin ve ilişkisinin kuvvet derecesiyle ne kadar paralellik gösterebilir? Bu durumda, eser ve izleyicinin yaşadıkları atmosferin yakınlığı, aynı sosyo-kültürel olayların izlerini taşıyor olmaları ve hatta bu durumun ötesinde aynı şeylerden hoşlanıyor veya nefret ediyor, ilgi ve alaka noktasında aynı şeyleri paylaşıyor olmaları, esere yönelik yapılacak eleştirileri ve yorumları oldukça isabetli ve kuvvetli yapar.

4.3. 18. Yüzyıl Fransa'sı ve Neo-Klasik Dönem

J. L. David'in temsilcisi olduğu Neoklasisizm akımı 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında etkinliğini sürdürmüştür. Akım, Barok ve Rokoko üsluplarının yapaylığına karşı bir tepki ve antik sanata öykünme şeklinde ortaya çıkmıştır (Smith'den aktaran Özmutlu, 2013) Özmutlu (2009), Aydınlanma çağı ve sanayi devriminin ardından Hıristiyanlık inancı toplumsal bir güç olmaktan çıkmış toplumu yönlendiren düşünürlerinin de etkisiyle akıl ve sadelik taraftarı bir yol izlenmiştir. Barok döneme kadar resimde dini konular baskınken Neo-klasik çağda bunun yerini mitoloji ve Antikçağ kaynaklı konular almıştır" (Honour'dan aktaran Özmutlu, 2013). Özmutlu (2013).

Rönesans çağı ressamlığın ve heykelticiliğin sıradan meslekler olmaktan çıkıp, diğerlerinden ayrı tutulan bir meslek olduğu bir çağdı. Bu dönem, aynı zamanda kiliselerdeki imgelere karşı savaş açılan, Avrupa'nın geniş bir bölümünde resimlerin ve heykellerin geçerli olan işlevlerine son verilen ve sanatçıları kendilerine yeni bir pazar aramaya zorlayan Reform çağıydı. Ancak bu olaylar ne kadar önemli olursa olsun, her şeyi birdenbire sona erdirmediler. Sanatçıların çoğu hala loncalara ve meslek birliklerine bağlıydı. Hala diğer zanaat erbabı gibi çırak çalıştırıyorlardı. Hala şatolarını ve kırsal bölgelerde yer alan malikânelerini süslemek isteyen ve atalarının resimlerinden oluşan galerilerine kendi portrelerini eklemek için sanatçılara ihtiyaç duyan zengin aristokrasinin vereceği işlere güveniyorlardı. Sanat bir deyişle hala 1492'den sonra bile hali vakti yerinde olan insanlar arasında yerini korumayı sürdürdü ve genel olarak insanın onsuz yapamayacağı bir şey olarak kabul edildi. Modaların değişmesine, sanatçıların değişik sorunlarla ilgilenmesine

ve bazı sanatçıların figürlerin uyumlu kompozisyonuna, bazılarının ise renklerin uyumuna, bazılarının ise dramatik ifadelerin gerçekleştirilmesine daha önem vermesine karşın resim ve heykelin genel anlamında herhangi bir değişme olmadı ve kimse bu amacı ciddi bir sorun olarak algılamadı. Bunlar, Caravaggio ve Hollandalı ressamlar Gainsborough gibi kişilere ününü sağlayan, doğanın ustaca taklit edilmesinin yeterli olup olmadığını ya da Raffaello, Carracci, Reni, ve Reynolds'un yaptıkları varsayıldığı gibi, güzelliğin sanatçının doğayı "idealize" etme yeteneğine mi bağlı olduğunu tartışıyorlardı. Ama bu tartışmalar, tartışmada yer alanlar arasında pek çok ortak nokta bulunduğunu ve her iki tarafın da birçok sanatçıyı aynı ölçüde beğendiğini unutturmamalıdır. "İdealistler" bile sanatçının doğayı çalışması ve çıplak figürden çizim yapmasını kabul ediyorlar. Doğalcılar bile klasik antikitenin aşilamaz güzellikte olduğunu onaylıyorlardı (Gombric, 2004, s. 475).

Sanatın işlevi her dönemde sorgulanmış, dönemin yaşayan bireylerince tartışılmış ve eleştirilmiştir. Fakat sanatın tam anlamıyla belirli bir işlevi olduğuna dair, kesin bir açıklama yapılmamıştır. Bu durum sanatın her dönem kendine ait yeni bir çerçeve ile insanlığın karşısına çıkmasından kaynaklanmaktadır. Bu dönemin içinde meydana gelen sosyo-kültürel etkilerin varlığı ve dönem içinde benimsenen felsefi düşünce ve keşiflerin varlığıyla alakalıdır. Yeni kültürel olgular sayesinde meydana gelen bu yeni kültürlenme, yaşanan her dönemin farklı tanımlamasına sebebiyet vermiştir. Sanat tarihindeki bu durum, yaşanmış onca farklı yansımaları kategorileştirmiş, meydana gelen her olguyu kendi çerçevesince ele alıp değerlendirmiştir. Dönemin içinde vuku bulan her olay her bireyin hayal dünyasında farklı bir şekilde düşünülüp tasarlanmış, kendine yepyeni bir zemin oluşturmuştur. Yeni oluşan bu zemin dönemince alınıp değerlendirilmesinde kendine özgü kriterler oluşturmuştur. Bugün hala tüm insanlığa canlılığını yapılarıyla göstermekte olan Romanesk ve Gotik sanatındaki devasa yapılar, dönemlerinde dine hizmet etmeleriyle ilintilidir. Din olgusunun en güçlü yapı olarak görülmesi yaşanan dönemin sanat anlayışını da etkilemiştir.

Sanatın her dönem kendine ait yeni bir çerçeve ile insanlığın karşısına çıkmasını; E.H. Gombrich (Gombrich, E.H. 2004)'in Rönesans öncesi ve Neo-Klasik döneme kadar olan sanatsal süreci göz önünde bulundurarak, Rönesans'ın idealize edilmiş formunu ve Maniyerizm sanatını, Barok ve içinde gelişen Rokoko sanatının felsefi düşüncesini, Neo-Klasikle başlayan bu evreyi tanımlamaya çalışırken şunları dile getirir: XVIII. yüzyılın sonlarına doğru, Rönesans ve Neo-Klasik dönem öncesine kadar görülen ortak zemin

yavaş yavaş kaybolur gibi oldu. Binlerce yıl değilse bile, yüzlerce yıldır doğru olduğu var sayılan birçok kaniya son veren 1789 Fransız İhtilali ile birlikte, gerçek modern çağlara ulaşıldı. Fransız ihtilalinin kökleri nasıl akıl çağında ise, insanların sanat hakkındaki düşüncelerinin değişmesinin kökleri de akıl çağındadır. Bu değişimlerin ilki üslup dediğimiz sanatçının tavırlarıyla ilgilidir. Moliere'in komedilerinden birinde, tüm hayatı boyunca fark etmediği halde, can sıkıcı konuştuğu söylenince çok şaşırın bir karakter vardır. Burada Gombrich'in varmak istediği yargı, Rönesans ile başlayan idealize edilmiş sanat anlayışını ve devam edegelen süreçte sanatın kendini tekrara düştüğünü, bir müddet sonra da sanat ile uğraşan bireyleri yeni bir üslup anlayışına ittiği görülür.

Buradan hareketle E.H. Gombrich (Gombrich, E.H. 2004)'in, XVIII. yüzyıl sanatçılarının başına gelen de biraz buna benzer. Geçmiş zamanlarda dönemin üslubu, bir işin yapılmasında, sonuca ulaşma açısından en iyi olduğu için benimsenmiş olan tarzıdır. Akıl çağında olan insanlar üslubun ne demek olduğunu kavradılar ve değişik üslupların bilincine varmaya başladılar.

Bu durum ressam Francisco de Goya'nın resimlerindeki değişiklik rahatlıkla fark edilmektedir. İspanya'da yaşanan iç savaş, sanatçının düşüncesinde bir kırılma meydana getirmiştir. Sanatçıyı tanımlayan değerler bu dönemden sonra devrim niteliğinde dönüşümler yaşayarak gerçekleşir. Yine burada 18. yy 'da meydana gelen değişikliği Gombrich (Gombrich, E.H.2004)'in en ileri düzeydeki uzmanlar arasında diğerlerinden farklı olmak isteyenler çıkmıştı. Zamanını, üsluplar ve beğeni kuralları üzerine düşünmekle geçiren, hali vakti yerinde şahsiyetler peyda olmaya başladı. 18.yy yüzyılda meydana gelen uygulamaların çoğunda değişimler apaçık görülmeye başlar. Rönesans formuyla devam eden gelen klasik yapıların üslupları ile ilgili endişeler giderek artmaktaydı. Rönesans'tan sonra gelişen mimari geleneğine ve uygulamalarına biraz kuşkuyla bakıyorlardı. Bu uygulamaların çoğunun klasik Yunan binaları arasında gerçek bir değeri yoktu. XV. yüzyıldan beri klasik mimarinin kuralları olarak gelmiş olan şeylerin, hemen hemen çöküş devrine rastlayan birkaç Roma harabesinden alındığı fark edilmeye başlanır. Bu dönemde Perikles Atina'sının tapınakları yeni keşfedilmiş ve bazı hevesli gezginlerce gravürleri yapılmıştı. Bu yeni dönemdeki mimarlar kazıda çıkan bu yapıları inceleyerek yeni yapılar inşa etmeye başladılar. Gotik yapıların yerini alan bu yeni Yunan mimarisinin izini taşıyan yapılar dikkat çekmeye başladı.

Yaşanan bu gelişmeler sadece mimari yapılara yansımının ötesine giderek sanatın diğer alanlarına nüfuz etmeye başlar. Bunların biri de kuşkusuz resim alanıydı. Resim alanında en büyük değişim Jacques Louis David'in resimlerinde görülmeye başlanır. Ressamın antik Yunan döneme karşı beslediği hayranlık 1776-1781 yılları arasındadır. Roma'da kaldığı dönemlerde eserlerinde antik Yunan'a ait betimlemeler filizlenmeye başlar. Bu dönemden sonra sanatçının yaptığı resimlerde antik Yunan etkileri sıklıkla görülmeye başlar.

Neo-klasik akımda Antikiteye duyulan ilgi ansızın olmadığı gibi sebepsiz de değildir. Bu ilginin en önemli nedenlerinden biri 18. yüzyıl ortalarına doğru İtalya'da yapılan arkeolojik kazılardır. M.Ö 79'da Vezüv Yanardağı'nın lavları altında kalan Herculaneum (1738) ve Pompeii (1748) kentlerinin kazılarla ortaya çıkarılmasının yanı sıra antik şehirlere yapılan gezi ve araştırmalarla ilgili yayınlar da Antik Çağ'ı cazip hale getirmiştir. Dönemin sanatçıları üzerinde güçlü bir etkiye sahip olan Alman eleştirmen ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) ise, Yunan sanatının üstünlüğünü savunduğu kuramsal yazılarıyla Antikite hayranlığının en etkili temsilcisi olmuştur. Winckelmann'ın Yunan sanatını "soylu bir yalınlık ve sakin bir yücelik" sözleriyle tanımlaması, Rokoko'nun yapaylığına ve anlamsızlığına karşı bir protesto niteliği taşımaktadır. Ona göre ideal güzellik için doğaya bakılmalıdır, doğa kusursuz olmadığından ondan alınanlar Antik Çağ sanatçılarının bıraktıklarına göre saflaştırılmalı ve kusurları düzeltilmelidir (İnankur'dan aktaran Özmutlu 2013). Özmutlu (2013). Bu dönemde antik Yunan dönemine ait eserlere karşı bakış ve bu olgulara karşı beslenen hayranlık taklitten öte bir olgudur. Bu dönemdeki sanatçılar antik Yunan dönemine ait samimi gördükleri olguları ele alıp yeni biçimde sunmaya çalıştı. Barok ve içinde bir kol olarak gelişmekte olan Rokoko sanatı adeta yapaylıktan taviz vermeyen sürekli yüksek perdeden insanlara haykıran bir sanattı. Bu sanatın yapaylığına dur diyenler belirivermeye başladı. Antik Yunan dönemine karşı beslenen hayranlık dönemince ele alınan dini konular doğaüstü şahsiyetlere büründürmeden dile getirilmeye başlandı. Konular dünyadaki insanla aynı zemini paylaşmaya başladı. Yeni oluşan bu zemin antik Yunan dönemine ait İncil'de ele alınan kutsal metinlerdeki ifadelerin dışına taşıyordu.

Sanatın Öyküsü adlı kitabında Gombrich (Gombrich, E.H.2004)'in yaşanan bu değişimi açıklarken: Belki de bu derin bunalımın en belirgin etkisi, sanatçıların kendilerine yeni konular aramaya başlamaları oldu. Geçmişte resimlerin belirli konularda yapılabileceği

varsayılyordu. Doğal olarak eski resimlerin büyük çoğunluğunun konusu, kutsal kitaptan alınmış dinsel konular ve azizlerin öyküleridir. Dinsel konulu olmayan resimlerde bile birkaç tema işleniyordu. Tanrıların aşkları ve kavgalarıyla ilgili antik Yunan mitolojisi, cesaret ve özveri örnekleriyle dolu Roma kahramanlık öyküleri ve bir de kişileştirmeden yararlanılarak yapılmış bazı genel gerçekleri açıklayan alegorik konular. Sanatçıların XVIII. yüzyılın ortalarına kadar, bu dar konu sınırlamasının dışına ne kadar ender çıkmış olduklarını; bir romans sahnesini ya da tarihi bir olayı ne kadar ender olarak resimlediklerini görmek ilginçtir. Bütün bunlar Fransız İhtilali sırasında hızla değişti. Birdenbire sanatçılar bir Shakespeare sahnesinden güncel olaylara kadar, gerçek hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissettiler. Dönemin başarılı sanatçıların ve başkaldırıp tek başına kalmış sanatçıların tek ortak noktası, bu geleneksel konuları umursamamaya başlamaları oldu.

4.2. Jacques Louis David

Sanatın anlamı farklı dönemler içinde ele alınıp değerlendirilirse bu dönemler içerisinde temsilinin farklılık gösterdiği anlaşılacaktır. Bu farklılık daha çok belgesini tutmuş olduğumuz ve döneminde yaşanan her hadiseyi sanat adına yorumladığımız Batı sanatı tarihi anlayışı ile gelişen sanat akımlarıdır. Bunlar daha çok üzerinde durduğumuz Rönesans öncesini oluşturan; Romanesk sanatı ve Gotik sanatı, Rönesans sonrası günümüze kadar aşama aşama ve farklı olguları içinde barındıran Maniyerizm sanatı, Barok sanatı, Rokoko sanatı, Neo-Klasik sanat akımlarıdır. Ayrıca kimi sanat eleştirmenlerinin de Romantizm sanat akım ile başlattıkları Modern sanat akımları, 20 yy. 'da başlayan ve günümüze kadar sanatın birçok farklı yansımalarını içinde barındıran sanat akımlarıdır. Aslında görünen bu olgular sanat algılayıcısına sanatın boyutunun ne kadar uçsuz bucaksız bir evrene sahip olduğunu göstermektedir. Her sanatsal dönemin sunmuş olduğu öznel ve nesnel ifadeler göz önüne alınabilirse dönemlerin tek tek ve farklı açılardan değerlendirilmesi gerektiği net bir şekilde anlaşılacaktır.

David, 1776-1781 yılları arasında Roma'da kalmış, Roma antik sanatını, Roma'da bulunan Fransız Akademisi'ni ve Mengs'i inceleme fırsatı elde etmiştir. Fransa'ya döndüğünde ise Neo-klasik üslubun hem kurucusu hem de en büyük temsilcisi olmuştur. Eserlerinde Antik Yunan sanatının desen geleneğini, Raffaello'nun figür yorumu, Correggio ve Tiziano'ya ait renkçi bir anlatımı birleştirerek kendine özgü bir yeni bir anlatım dili geliştirmiştir. Akademik anlamda resim savunucusu olan David'in uslubu, Fransa'da vuku bulan olaylar

ile paralellik gösterip bir bütünlük sergilemeye başlar. Bu dönemde sanatını kişiliği ve sanatı ile dönemin politik hayatına dair yansımaları resmeder. Ayrıca sanatçının hayatında önceleri yer edinmiş olan özgürlük, vatanseverlik, kahramanlık duygusu ve ahlak değerleri konuları ve 1789 öncesi sosyal-toplum çalkantıları sürecinde önemli yapıtlar vermiştir. Daha sonraları pek çok ulusal zafere damgasını vuran, dönemin kahramanı Napolyon'un savunucusu ve destekçisi olarak her fırsatta onu ve yaptıklarını yücelten imparatorluk ressamı olmuştur. Kahramanlık duygularının yerini, Napolyon'u yüceltme çabalarının aldığı duru ve yalın anlatım özellikleri; imparatorun görkemini vurgulayan süslemeci bir anlayışa dönüşmüştür. Akademik anlayışı savunmasına rağmen bu dönem resimleri, duygusal ve romantik etkilerden uzak kalmadığını gösterir (Varlık Şentürk, 2012, s 199-200).

4.4 Patroklos'un Cenaze Töreni

Geç Gotik döneme kadar devam eden dini konularının ağırlığı Rönesans çağında etkileri azalmaya başlamış olsa da tuvaldeki dini betimlemelerin varlığı sürmeye yine devam eder. Rönesans öncesi dönemde eserlerin içinde genellikle tuvalde betimlenecek konular sıradan gündelik hayatı içermezdi. Resmin düzenine dönemin içinde hiyerarşik halde görünen sosyal tabakanın en üst kısmı dahil olurken alt tabakalarda yaşanan bir olayın tuvalde yansımaları mümkün değildir. Rönesans dönemiyle başlayan yeni olgular resmin içinde betimlenecek konuların bir önceki dönemden farklı bir şekilde ele alınıp yansıtılmasına neden oldu. Bu durum her ne kadar uç noktalarda olmasa da yaşanan değişim yavaşta hissediliyordu. Tuvallerde betimlenen İsa figürü halktan biri olarak görülmeye başlanıyor ve kutsal Meryem figürü sıradan gündelik bir sahnenin içinde var olabiliyordu.



Resim 1:Jacques-Louis David, Galeri, Patroklos'un Cenaze Töreni, 1778-79, Tuval Üzerine Yağlı boya, İrlanda Ulusal Galeri Dublin, Homeros, İlyada XIII. Bölümden
Kaynak: Günnaz Özmütlu, David, Rossetti ve Daumier'nin Edebi Konulu Resimlerinde Avrupa'daki Toplumsal Değişimin Yansımaları, adlı makaleden.

Artık kutsallığın simgesi olan kutsal İsa, Meryem ve Azizlerin başlarındaki haleler görülmemeye başlar. Resim artık sadece belli konuları ele alıp betimlemeyecektir. Dine ait konuların ele alıp yansıtılması gerekiyorsa da halk ile aynı ortamı paylaşan olgularla betimlenecekti. 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise Homeros'a yönelik olan olumsuz yaklaşımın değiştiği anlaşılıyor. 1750'den sonra antik Yunan dönemine ait İlyada'nın konusuyla alakalı pek çok seri illüstrasyon yapılmış ve bu illüstrasyonlar çeşitli alanlarda uygulanmıştır. Winckelman'ın yayınlarından sonra, arkeoloji yayınlarında gelenek olarak Troya'nın anlatıldığı bölümde İlyada konulu sahneler antikçağdaki illüstrasyonlara dayalı bir biçimde yapılmaya başlanmıştır. 1750 yılından sonra İlyada'dan seçilen konu sayısı artmış ve daha geniş bir alana yayılmıştır. Bu tarihten önce İlyada'dan seçilen konu sayısı 12 iken, bu tarihten sonra 45'in üzerinde farklı konu betimlenmiştir. İlyada'nın illüstrasyonları 1757-1790 yılları arasında Caylus ve Hamilton'la başlayan ve Vien'le en üst noktaya ulaşan bir reform hareketini yansıtmaktadır (Wiebenson'dan aktaran Özmutlu, 2013). Özmutlu, (2013). Neo-klasik dönemde antik Yunan dönemine beslenen bu hayranlık taklidi olmayıp dönemin estetik yapısıyla bir birliktelik sergileyerek kendine yeni bir zemin oluşturmuştur.

Bundan sonraki süreçte gelişen bu yeni sosyal yapı kendine farklı bir sanatsal zemin arayacaktı. Maniyerizm, Barok ve Rokoko sanatı içinde bu olguların anlatımı bir önceki dönemlere göre kendilerini aşmış olsa da konuların yine hakim noktası dini konular olmaktan ileri gidemiyordu. Bundan sonraki süreçte, antik Yunan dönemine duyulan hayranlık etkisi, sosyal yaşamın içinde vuku bulan konular ve görsel olguları ile birlikte ele alınıp irdelenmeye başlanacaktı. Neo-klasik dönem olarak adlandırılan bu zaman diliminin ressamı Jacques Louis David'in 'Patroklos'un Cenaze Töreni' adlı tablosu, Homeros'un İlyada'da ele aldığı konuyu betimlerken antik Yunan dönemine ait görsel olguları yansıtmaya çalışır. Ressam, resimde yaşanan olayın metaforunu kendi döneminde meydana gelen sosyo-kültürel olgularla betimlemeye çalışır.

David'in 'Patroklos'un Cenaze Töreni' adlı eserindeki betimlemelerin anlatımı, Homeros'un İlyada adlı destansı esere göndermelerde bulunduğu açıktır. Fakat eserin muhtevası İlyada'da kurgusal olarak anlatılan bir öykünmenin ötesinde izleyicinin önüne çıkarmaktadır. Ayrıca İlyada'da ele alınan Tanrının gücü, kudreti, laneti gibi olgular, David'in betimlemiş olduğu sahnede ise bunlar daha çok insani bir gücü temsil edip anlatılmaktadır.

4.5. Jacques Louis David ve İroni

18. yüzyıl felsefesi, antik Yunan dönemine hayranlık duymanın ötesinde, bulunduğu dönemin koşullarını eleştirel bir düşünce ile kaynaştırarak dile getirmeye çalışıyordu. “*Candide*’nin” Ünlü yazarı Voltaire 18. yy.’nin en büyük hiciv ustası olarak bilinir. *Candide*’de ele aldığı konuları dönemin içinde gelişen olaylarla birleştirerek anlatmaya çalışır. Rönesans’ın aydınlık yüzü, Coğrafi Keşiflerin varlığı ve Reform hareketlerin getirileri yaşanan dünyayı eleştirel bir gözle değerlendirilmesine sebebiyet vermeye çoktan başlamıştı. Voltaire *Candide*’de; genç ve tecrübesiz Candide’yi ünlü iyimser düşünür Leibniz’i canlandıran Pangloss ile tüm dünyayı dolaştırır. Anlatı, Candide adlı başkarakterin doğduğu şatodan kovulması ile başlar.

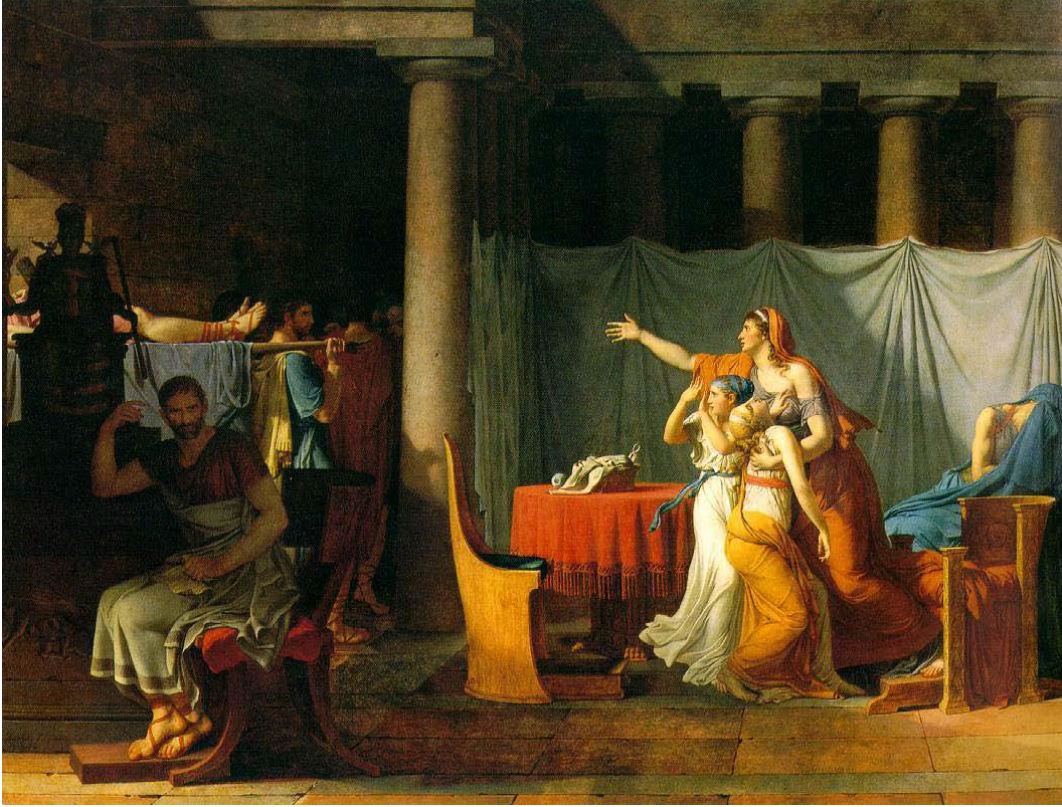
Voltaire eserde, bundan sonraki süreçte Candide’nin her karşılaştığı olayın daha önce yaşamış olduğu şatodaki hayata benzemediğini görmesiyle dile getirir Anlatıda kurgusal olarak dile getirilen olaylar 18. yüzyıl penceresinden bakılırsa hiciv tarzında olduğu anlaşılacaktır. Sanatçı halen devam etmekte olan soylular, azizler, burjuva ve alt sınıfı oluşturan köylü kesimin hiyerarşik düzenini eleştirel bir biçimde dile getirmeye çalışır. Kurgusal bir biçimde dile getirilen anlatı Candide’nin Eldorado ülkesinde karşılaştığı insanlarla yaşadığı olayı dile getirirken dönemin din olgusunu eleştirmektedir.

Candide Cocambo’nun yardımıyla bu ülkenin bir dini olup olmadığını sordu. Yaşlı adam kızardı; “Bundan nasıl kuşku duyabilirsiniz?” dedi. “Bizi nankör mü sanıyorsunuz?” Cocambo utanarak Eldorado dininin ne olduğunu sordu. Yaşlı adam yine kızardı; “Başka dinler olabilir mi?” dedi. “Sanırım bizimde, herkesin dini gibi bir dinimiz var; akşamdan sabaha kadar Tanrıya taparız.” Candide’nin kuşkularına tercüman olmaya devam eden Cocambo; “Siz yalnızca Tanrıya mı taparsınız?” diye sordu. Yaşlı adam; “Bu gayet doğal değil mi” dedi; Tanrı ne iki, ne de dört tanedir. Çok tuhaf sizin dünyanızdaki insanlar çok acayip sorular soruyorlar.” diye cevap verdi yaşlı adam. Candide bu yaşlı adama soru sordurmaktan bıkmıyordu; Eldorado’da Tanrıya nasıl dua edildiğini öğrenmek istedi. İyi ve saygın bilgin; “Biz tanrıya hiç dua etmeyiz ki” dedi. “ondan isteyecek hiçbir şeyimiz yok; bize gereken her şeyi vermiş; biz kendisine durmadan şükrederiz. Candide papazları görmek hevesine kapıldı; nerede olduklarını sordurdu. İyi yaşlı adam gülümsedi; “Dostlarım” dedi; “biz hepimiz papazız; kral ve bütün aile reisleri her sabah törenle ilahiler söylerler; beş altı bin kişilik bir saz heyeti de onlara eşlik eder. Nasıl olur? Sizin ders veren, tartışan, yöneten, kavga eden ve kendi düşüncelerinde olmayan kimseleri yaktıran papazlarınız yok mu? Yaşlı adam; “Bütün bunları yapmamız için deli olmamız gerekir” dedi. Burada hepimiz aynı düşüncedeyiz, sizler papazları sorarken ne kastettiğinizi anlamıyorum(Voltaire, 2014, s. 120-121-122-123).

Edebiyat alanında gelişen bu hiciv tarzı anlatım, sadece manzum ve nesir alanında kalmayıp sanatın diğer alanlarında da kendini göstermeye başlar. Müzikte, tiyatrodaki ve resimde yine bu olgulara benzer eleştirel anlatımlar ve dinletiler hissedilmeye başlanır. “Mozart’ın ünlü eseri “*Figaro’nun Düğünü*” adlı operası defalarca hükümet tarafından yasaklandıktan sonra sahneye konulur. Yönetici konumundaki şahsiyetler başlangıçta bu operayı beğenmez fakat herkes aynı düşünceye sahip değildir. Operanın içinde geçen sözlü saldırılar yönetici konumundaki şahsiyetleri incitmiştir. Fakat bazıları bu sözel saldırıları sadece bir tiyatro oyunundan ibaret görüp olağan bir şekilde karşılamaktaydılar (David, 2015, BBC belgeseli). Fransız Devrimi öncesi bu tür olguların kuşkusuz varacağı adres belliydi ve bu durum Fransız İhtilali’nin habercisiydi. Halkı adeta özgür olma hevesiyle körükleyen bu sanat alanının gücünü tahmin etmek başta mümkün değildi. Mozart’ın müzikal anlamda yönettiği “*Figaro’nun Düğünü*” adlı oyununda geçen diyaloglar adeta devrimi çağırır niteliktedir.

Siz büyük bir adam olabilirsiniz ama dahi asla! Soyluluk, unvan, pozisyon, servet bunların hiç biri sizi yüceltmez. Siz bu ayrıcalıkları kazanmak için ne yaptınız? Siz yalnızca bir patronsunuz hepsi bu kadar! Siz çok sıradan bir insansınız(David, 2015, BBC belgeseli).

Fransız devrimini tetikleyen sadece bu sözel deyimler olmayacaktı. Fransız halkının büyük bir kesimi okuma-yazma bilmemektedir. Edebi kaynakların etkisi burada zayıf kalmaktaydı. Bu durumda da sanatın görsel anlatımı bu eksikliği gidermiş oluyordu. Kuşkusuz bu dönemi en iyi anlatan Jacques Louis David’in resimleriydi. Önceki dönemlerin sanatçılarından farklı anlatımlarla halkın karşısına çıkıyordu. Sanatçının bu farklı anlatımı dönemin içinde nakledilen olaylara metafor ifadelerle göndermelerde bulunuyordu. Resmin içeriği antik Yunan dönemine ait değerleri betimlemesine karşın resmin mecaz yüklü anlatımı 18. yüzyılın ruhunu yansıtan olayları konu alıyordu. Sanatçının ‘Horaii Kardeşlerin Yemini’ ve Fransız Devrimi yılında yaptığı ‘Lictorlar’ın Brutus’a Oğullarının Cesedini Getirmeleri’ adlı iki yapıtın betimsel olguları antik Yunan dönemine ait değerleri taşıırken, mecaz anlatımı Fransız İhtilalinde meydana gelen hadiselerin ruhunu yansıtmaktadır.



Resim 2:Jacques Louis David, Lictorlar'ın Brutus'a Oğullarının Cesedini Getirmeleri, 1789, Tuval üzeri yağlı boya. Louvre, Paris

Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/david/brutus.jpg> ErişimTarihi:04.03.2015

'Jacques Louis David' " Lictorlar'ın Brutus'a Oğullarının Cesedini Getirmeleri' adlı çalışmasını, Fransız ihtilalinin patlak verdiği dönemde yapmıştı. Şüphesiz çalışmanın içeriği yaşanan dönemin atmosferini yansıtmaya noktasına ayrı bir anlam katıyordu. Bu çalışma döneminin en büyük çalışması olarak görülmüştü. Sergi salonu açılmadan önce Fransız Devriminin kıvılcımları hissedilmeye başlamıştı. Kraliyet mahkemesi insanların propaganda yapmasını istemiyordu. Bu yüzden sergide gösterilecek çalışmaların öncelikle kontrol edilmesi gerekiyordu. Jacques Louis David'in 'Lictorlar'ın Brutus'a Oğullarının Cesedini Getirmeleri' adlı çalışmanın sergileneceği gazeteler tarafından açıklanırken, hükümet bu resmin sergilenmesine izin vermek istemiyordu. Resim sergide gösterilmek için asıldığında, atölye öğrencileri tarafından korunmaya başlandı. Tablo da Lucius Junius Brutus oğulları için hiç kederlenmeyen Romanın lideri olarak betimlenmekteydi. Betimlenen hikâyede, Brutus'un oğulları hükümeti devirmek ve monarşiyi yeniden canlandırmak isteyenler olarak gösteriliyordu. Ne pahasına olursa olsun Brutus ve ailesi cumhuriyetin kahraman savunucularıydı. Bu yüzden baba Brutus cumhuriyet düzenini korumak için oğullarının öldürülmelerini emretmişti. Resmin sağ tarafında anne iki kızını

tutmaktadır. Büyük anne ise tablonun en sağ tarafında ıstırap içinde gözükmetedir. Brutus ise yalnız ve üzgün bir şekilde betimleniyordu. Brutus yaşanan bu durumun ülkesi için en iyi şey olduğunu biliyordu. Kuşkusuz bu resim cumhuriyetin ve dönem içinde vuku bulan Fransız İhtilalinin bir sembolü olma özelliğini taşıdığı inkâr edilemezdi (Url,1).

4.6. Jacques Louis David ve Siyaset

David'in yaşadığı dönem Fransa ülkesi için çalkantılı bir dönemdir. İnsanlığın yeni başlayan mevcut duruma egemen olma hareketinin yıllarıdır. Belki de bu dönemin çalkantılı olmasının sebebi ülkedeki toplumun büyük bir hızla değişiyor olmasıydı. Bu durumun altında da aydınlanma filozoflarının büyük etkisi vardı. Bu dönemde aydınlanma felsefesi mantığın köklü geleneklerini ve siyasal rejimin mutlakiyetçi eğilimlerini ortadan kaldırmayı hedefliyordu. Aydınlanmacılar özgürlüğün tüm alanda olması gerektiği fikrini savunmaktaydılar. Descartes XVII. yy. 'da aklın ve eleştirel zihniyetin üstünlüğüne vurgu yapmış, Montesquieu ise, yasama erkinin halkı temsil eden vekiller aracılığı ile kullanılmasını ve güçler ayrılığı ilkesinin hayata geçirilmesini önermişti. Voltaire'e göre ise kral, filozoflardan kurulu danışmanların örgütüne uyararak toplumu aydınlatmayı hedeflemeli, İngiliz modelini benimseyerek parlamenter bir sistemin kapılarını açmalıydı. Rousseau, insanların doğuştan eşit olduğuna inanmakta çoğunluğun iradesinin siyasal rejime hakim olması gerektiğine vurgu yapmaktaydı. Aynı şekilde Diderot ile D'Alembert ise yasa önünde eşitlik, düşünce ve ifade özgürlüğü gibi talepleri dillendirmekteydi. Aydınlanma filozoflarının etkilerinin yanında İngiliz Halklar bildirgesi gibi metinler, demokratik ilkeler ve liberal ekonomi fikirleri burjuvalıları hareketlendirmiştir. Bu sebeple dışardan gelen bu siyasi söylemler ve hareketler Fransa'yı devrim için hazırlamıştır (Url,2).

Kuşkusuz bu dönemde doğan her birey bu tür olguların varlığından haberdar oluyordu. 18. yüzyıl Fransa'sının yaşamış olduğu bu çalkantılı hayat, içinde barındırdığı sanatçıları da etkiliyordu. Dönemin müziği, tiyatrosu, resmi, romanları ve yaşanan dönemi eleştirel bir biçimde ele alıp yansıtıyordu.

Jacques Louis David'in politik mesaj içerikli 'Horatii Kardeşlerin Yemini' adlı tablosu hem yaşadığı zamana ayna tutuyor hem de sonradan vuku bulacak olguları içerisinde barındıran tarihi bir belge olma özelliği taşıyordu. Bir resim halkı kışkırtabilir mi veya galeyana getirebilir mi sorusuna David'in 'Horatii Kardeşlerin Yemini' eseri rahatlıkla cevap vermekteydi. David'in sanat sosyolojisi açısından da dikkate değer bir önemi vardır.

Çünkü David, pratik siyasî amaçlarla, gerçek sanatsal niteliğin kaynaştırılmasını sağlamış ve sanatı propaganda amaçlı, militan bir ruhla da kullanmıştır. Ancak bu yaklaşımları sanat eserlerinin değerini azaltmamış aksine yüceltmıştır. Fransız İhtilâli yaklaşırken David, ihtilâl sırasında siyasetin tam içinde olmaya çalışmış ve sanatsal başarıları ve etkinliği de doruk noktaya ulaşmıştır. İmparatorluk döneminde de David'in sanatı ayrı bir uç noktaya ulaşmıştır. Ancak, son döneminde, sürgün hayatında siyasî gerçeklikle ilişkisi kopma noktasına gelir, buna paralel olarak sanatsal yaratıcılığında bir durgunluk içine düşer. Bu durum, onun sanat ve ideolojiyi birbirine ne kadar sıkı sıkıya bağladığının açık bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Başka bir ifadeyle belli bir ideoloji ve amaç doğrultusunda sanat yapmanın, sanatçıyı sınırlamadığı; aksine itici bir güç odağı kazandırdığı konusunda David iyi bir örnektir. İdeoloji, sanat ve gerçeklik tam anlamıyla onda ifadesini bulmuştur(Akkaya, 2005, Url).

Sanatçı yaşamı boyunca yaşadığı dönem içinde vuku bulan hadiselerin varlığına vakıf olmuş ve hayatın içindeki çalkantıları sanatın içine yormaya çalışmıştır. Burada sanatçının yaşanan olguları eserin içine yorma durumu bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde meydana gelebilir. Sanatçı dönemi analiz ederek eserini resmi bir belge olarak kaydetme amacı gütmeyen veya eserine tarihi bir belge gözü ile bakılması için de üretmez. Bu duruma sanat eleştirmenleri; sanatçının eserindeki anlatımında sanatçının betimlediği esere farklı yorumlar getirebilir. Fakat bu söylemler sadece eserin anlatımını zenginleştirecektir.

Nitekim Terry Barret (Barret, T. 2012)'in 'Sanatı Eleştirmek ve Günceli Anlamak' adlı kitabında Ayrım yorumda gizlidir. Yorumundan faydalanmayan bir yargı, bir sanat eserine karşı tepkisiz ve muhtemelen sorumsuzdur. Eleştirmenler algılanabilen şeylere işaret eder ve aynı zamanda algımızı yönlendirir. Eleştiri iyi olduğunda kendimiz için görmeyi sürdürürüz; tek başımıza ilerleriz. Eserin görsel sunumundaki fikir, sanatçı ve izleyici tarafından farklı yorumlanabilir. Bu durumun, eserin görsel anlatımına apayrı zenginlikler sunacağı kuşkusuzdur.



Resim 3:Jacques Louis David, Horatii Kardeşlerin Yemini, Tuval üzeri yağlı boya, 333×423 cm Louvre,Paris7

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David Erişim Tarihi:04.03.2015

Kuşkusuz Jacques Louis David eserlerinde, yaşadığı dönemi ironik bir biçimde aktarmaya çalışır. 'Horatii Kardeşlerin Yemini' sanat tarihinde büyük başarı kazanmış olan yapıtlardan biridir. David bu tablosunu İtalya'daki atölyesinde sergilediği zaman, yapıtın ilerde zafer kazanacağı belli olmuştu. Ziyarete gelenler resme adeta hayran kalmışlardı. Parisliler bu yapıtı ilk kez 1785 Salon'unda görmüşler ve burada da övgüler devam etmişti. 'Horatii Kardeşlerin Yemini' yüzyılın en güzel resmi olarak tanımlanmış ve David'in bu başarısı, devrimci niteliğe sahip bir başkaldırı olarak kabul edilmişti. Yapıt o günkü dünya için klasik, ideal, gerçekleştirilebilen, en atak ve ilerici atılım olarak görülmüştür. Tablonun düzeninde sadece birkaç kişi vardır. Abartılı Rokoko sanatının süslemelerine yer verilmemiştir(Hauser, 1995, s. 134-135). Barok ve içinde bir kol olarak gelişen Rokoko sanatının abartılı ve süslemeci anlatımı yerini bu resimde daha sade bir anlatıma bırakmaya başlamıştır.

David, Horatii Kardeşlerin yemini adlı eserinde, Alba ile savaşan Roma'nın zaferini sağlayabilmek için canlarını seve seve feda etmeye hazırlanan Horatii Kardeşlerin babalarına yemin ettikleri anı görselleştirilmiştir. Baba ile Horatius kardeşler aynı hat üstünde resmedilmişlerdir. Bu cesur kardeşlere, babaları tarafından kılıçları verilerek, tören gerçekleştirilmekte ve sağ arka planda resmedilen anne, çocuklar ve kız kardeşler de ayrı bir grup teşkil etmektedir. Kompozisyonun odak noktasını; 'babanın oğullarına kılıçları verme eylemi' teşkil etmektedir. Yani, bir baba, çocuklarını vatanları uğruna canlarını feda etmeyi istemektedir. Sol ön planda yer alan ve âdeta bir tiyatro sahnesinde rol yapıyormuşçasına kompozisyona yerleştirilen Horatii Kardeşler, yalın şema içinde hemen dikkati çekerler. Bu üçüz kardeşin vücut hatları, vücut üyelerinin hareketleri, elbise kıvrımları istenilen etkiyi sağlamak amacıyla resmedilmiştir. Aynı şekilde babanın vücudundaki ideal oranlar ve jest, arka plandaki figürlerin resmedilişindeki idealleştirme klâsisizmin temel yaklaşımını ortaya koymaktadır. Kompozisyonun mekân anlayışının yalınlığı, arka plân derinliğindeki sütunlu ve kemerli fon görüntüsü, esere tam bir ciddiyet atmosferi sağlamakta ve izleyiciyi Roma dünyasına bağlamaktadır. Horatii Kardeşler, vakur edalarıyla, sahnede kendini vatani uğruna feda etmeye hazırlanan kahraman rolü oynayan oyuncularını hatırlatırlar. Baba, durum jestleriyle ve ifadesiyle tam bir vatansever olduğunu, bu uğurda bile bile kendini ve evlâtlarını feda etmekten kaçınmayacağını ve bundan şeref duyacağını vurgulamaya çalışır (Akkaya, 2005, Url).

Eserin sunumunda, dramın kahramanları tek ve dümdüz bir çizgi doğrultusunda bir araya gelmişlerdir. Bunun nedeni, bu kişilerin gerektiği anda ortak bir fikir ve amaç uğruna hep birlikte öleceklerini belirtmektir. David'in sanatında klasisizm, tümüyle çizgisel bir sanata dönüşmüş resmi bir göz ziyafeti durumuna getiren bütün görsel etkilere ve ödönlere karşı çıkmıştır(Hauser, 1995, s. 134-135). Yaşanan döneme yeni bir pencere açıldığı yavaş yavaş görölmeye başlanır. Dönemin sanatsal ifadelerinde resimsel öğeler daha sade, yalın, çıplak ve gösterişsiz bir biçimde varlık göstermeye başlar. David'in eserlerinin düzenlemesinde aşırılıktan kaçmaya yönelişi ve kesinlik ve nesnellik yalnızca en belirgin olan esasları göstermek amacını taşır. Yapıtlarında yücelik ve yalınlık, ağırbaşlılık ve özensizlik hep bir arada betimlenmektedir(Hauser, 1995, s. 134-135).

Dönemi betimsel ifadelerle anlatmaya çalışan David, bu dönemi düşünsel anlamda şekillendiren filozofların etkisinde de kaldığını söylemek gerekir. Bundan öte, dönem içerisinde yapılan arkeolojik kazıların David'i etkilediği ve bu kazıların yaşanan zamana

ifade yönünden ayrı bir boyut getirdiğini de bilmek gerekir. 18. yüzyılın Fransa'sının büyük bir nüfusu, güçlü ekonomisi ve başta dokumacılık olmak üzere gelişmiş bir ticareti vardır. Toplumsal refah düzeyi de oldukça yüksektir. Bu durum da, Fransa'da kültür ve sanat konularına yönelik ciddi bir ilgiye olanak tanımaktaydı. Voltaire (1694-1778), J.J. Rousseau (1712-1778) ve Denis Diderot (1713-1784) gibi ilerici düşünürler dikkat çekici bir etki sağlıyorlardı. Felsefe, teknoloji ve bilimin canlandığı da açıkça izleniyordu. Bunun yanı sıra 1748'de başlayan Pompei kazılarının vuku bulması, yüzyılın ortalarından itibaren bilhassa toplumun entelektüel kesiminde yeni bir dünya görüşü ve değerler sistemi oluşturmaya başlar. Bu dönem itibariyle uluslararası bilimsel arkeoloji ve sanatta klâsisizm hareketi birlikte gelişmeye başlar. Erken Romantizm akımı da arkeolojik ilgiyi sürdürür. Bu çağ, Rousseau ile Winckelmann'ın yetiştikleri bir çağdır. Rousseau, Klâsik İlk Çağ'a; Winckelmann ise Orta Çağ kültürlerine yönelik ilginin yolunu açmıştır. Yeni klâsisizm ve ardından onu izleyen Erken Romantizm, Rokoko'nun aşırılıkçı anlayışına karşı bir cephe oluşturmuşlar ve bu iki eğilim de burjuva yaşam geleneklerinin kavrayışından kaynak almıştır(Akkaya, 2005, Url).

David'in eserlerindeki politik anlatımlar Fransa ülkesinde vuku bulan veya bulacak olayları betimliyordu. 1791 yılında yaptığı "Tennis Kortu Yemini" ve 1793 yılında yaptığı 'Marat'ın Ölümü' adlı resimler 1789 Fransız devrimi sonrası halkın devrime bakışını yansıtır niteliktedir. Ülkede bu dönemde parasal kaynaklar tükenmeye başlamış bunun karşılığında halktan alınan vergiler giderek ağırlaşmaya başlamıştır. Fransa, Amerika'nın bağımsızlığına yardım etmişti fakat bu yardımın bedelini çok ağır ödemişti. Krallık iflas etmemek için halka her gün yeni bir vergi yüklüyordu. Sonunda halkın yanında duran Jakoben kulübüne üye olan Fransız hukukçu ve politikacı Maximilien Robespierre ve Jean Paul Marat'ın desteğiyle dönemin kralına soylulardan ve ruhban sınıfından neden vergi alınmadığı soruları sorulmaya başlanmıştır. Ülkede vergilerin neden bütün bir ulus tarafından ödenmediği düşüncesi halkın arasında yayılmaya başlamıştı. Devletin bütün yükünü halk çekmesine rağmen mecliste neden kendilerine yer verilmediği tartışmaları da halkın içine yayılmaya başlamıştı. David bu dönemde bu iki politikacının yanında yer alarak onları sanatıyla destekliyordu(David, BBC belgeseli, 2015).

Şüphesiz bu dönemde David'in yaptığı 'Marat'ın Ölümü' adlı tablosu sergilendikten sonra halk tarafından çok tepki almıştı. David'in yaptığı bu eserin çarpıcı bir güzelliğinin olduğu inkâr edilemezdi. Ancak bunu fark edebilmek için resmin yaradılış gerekçesini anlamak ve

iyi bilmek gerekir. Resmin başkahramanı, 18. yüzyılın en büyük eylem adamlarından biri olan ve banyo yaparken öldürülen Jean Paul Marat'dır. Marat, kimi Fransızların gözünde acımasız bir katildi. Jacques Louis David 'Marat'ın Ölümü' adlı resmi ile Marat'ı acımasız bir katil değil tam tersi bir aziz olarak betimlemeye çalışarak kendisini bir erdem anıtına dönüştürmeye çalışmıştı (David, Sanatın gücü belgeseli). Jean Paul Marat Fransız Devrimi sırasında radikal tutumuyla tanınmaktadır ve Jakoben kulübü devrimcilerindedir. 'Halkın Dostu' adlı bir gazeteyi çıkardığı dönemde kendisi hem yazılarıyla hem de hitabıyla ateşli kişiliğe sahip biri olarak tanınıyordu. Nitekim terörü desteklemekle suçlandığından Jironden Partisi tarafından ihtilal mahkemesinde yargılanmıştı. Yargılandığı sırada halkın müthiş desteği ve kendisinin müthiş hitap becerisiyle beraat etmişti. Yargılanma bittiğinde "Yüz bin kişinin kellesini istiyorum" diyerek bu dönemde birçok haksız kişinin kellesini giyotine göndermişti. Jakobenlerin git gide güçlenmesinden sonra Jironden iktidarı derin sürtüşmeyi daha da arttırmaya başlamıştı. Ardından ülkede iki parti arasında artacak terörü önlemek için Charlotte Corday isimli Jironden yanlısı bir kadın tarafından banyosunda bıçaklanarak öldürülmüştü (Url,3).



Resim 4:Jacques Louis David, Marat'ın Ölümü, Tuval üzeri yağlı boya,1793, 162×128, Brussels
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David Erişim Tarihi: 01.01.2015

David arkadaşı Marat'ı tuvale betimlerken: İyilik, dürüstlük, vatanseverlik ve vatanına en iyi şekilde hizmet eden biri olarak göstermişti. Tuval salonda sergilendiğinde izlemeye gelecek insanlar, insanlığın en soylu halini bu tuvalde göreceklerdi. David, Marat'ı adeta bir tanrı gibi resmetmişti. Hastalıklı bedenini ruhani bir şahsiyetin bedenine benzer şekilde çizmişti. İlk bakışta dikkat çeken vücudundaki bıçak darbesiyle aldığı yara, adeta çarmıha gerilen İsa'nın sağ tarafındaki yaraya benziyordu. Buradaki ruhani tavır bu sebepten kaynaklanıyordu. Aslında David, burada insanları etkilemek için titizlikle bir taktik uygulamaya çalışmıştı. David'in resimlerindeki Romalı figürlere alışkın olan Fransa halkı, bu tabloda eski zamanlarda yaşamış bir insanı değil dönemlerinde yaşanan çalkantıların havasını solumuş olan bir şahsiyeti görmekteydi. Fakat burada kimi Fransa vatandaşları bu şahsın hayattayken resimde gösterildiği gibi masum olmadığının farkındaydılar. Çünkü halkın çoğu Marat'ın kendisi gibi düşünmedikleri için binlerce insanı vatan haini ilan ederek giyotine gönderdiğini biliyordu (David, BBC belgeseli, 2015). David bu resimde sanatın gücünü kullanarak arkadaşı Jean Paul Marat'ı masumca göstermeye çalışıyordu.

David'in, yaşanan bu olay karşısında tepkisiz kalması mümkün değildi. Her ne kadar Marat, halk tarafından cani bir katil olarak algılanıyor olsa da David için bu durum dikkate değer bir olgu oluşturmuyordu. Marat yazılarıyla, birçok kişiyi giyotine göndermiştir fakat David için bütün bu yapılanlar cumhuriyetin Fransa'da tesis edilmesi gerektiği inancını taşımaması nedeniyle yapılan bütün katliamlar kendisi için makuldü. Bu nedenle, Jean Paul Marat'ın temsil ettiği düşüncenin ile David'in fikirleriyle paralellik göstermesi ve birbirlerini desteklemeleri de gayet doğaldır. Kuşkusuz bu durum David'n, arkadaşının temsil ettiği ve savunduğu düşünceleri sebebiyle öldürülmesini de en iyi şekilde resmetmesine neden olacaktır.

4.7. Francisco de Goya Hayatı ve Eserleri

Sanatın soyut dili, izleyicide bazen çok karmaşık duygular yaratabilir. Bu yüzden sanat hadisesini anlamak ve anlamlandırmak bireye zor gelecektir. Her eserin sunduğu gerçekler farklılık gösterebilir. Hadiseye dönük her iki eserin sanatçısı olaya farklı pencereden bakabilir ve yorumlayabilir. Delacroix'nın 'Halka Yol Gösteren Özgürlük' adlı eserine bakan bir sanat izleyicisi, duygu atmosferinde zafer havasını tadarken, Goya'nın '3 Mayıs 1808' adlı yapıtını seyreden bir izleyici de eserin sunduğu ortamla havayı solumaya başlayacak ve kendisinde bir duygu seline neden olacaktır. Her iki eserin sunduğu tema aslında aynı ortamın farklı cepheleridir. Zafer çılgınlığını göstermek için ölüm; acı ve

üzüntüyü anlatmak için de zulüm ve acımasızlık betimlenecektir. İzleyici hiçbir zaman “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosunda; yenilmiş, yerde çıplak şekilde yatmış ölümlere acımayacaktır ve tablodaki başkahraman kadının hissettiği atmosferi duyacaktır. Daha ötesi yerde yatmış cansız bedenlere basıp çiğnemeyi arzulayacaktır. Fakat ‘3 Mayıs 1808’ adlı tabloda ise duygular tam tersi bir istikamet gösterecek, aksi duyguları anlatacaktır. Birazdan zafer naraları atacak olan askerlere karşı içi hınçla dolacak, ölmeyi bekleyen çaresiz insanlara el uzatmayı bile deneyecektir.

Sanatçının yaratımına girdiği eser, hayattan izler taşııyorsa, bir sanat izleyicisinin ortaya çıkacak bu eserden etkilenmesi mümkün değildir. Aslında beklenen sanatçının hayata dair izlenimlerini izleyiciye aktarmasıdır. Yalnız bu aktarma biçimi bilinçli bir şekilde olmayabilir. Sanatçı, izleyicisine sunacağı olguları hayatın içinden, kendiliğinden meydana gelmiş betimlemeleri iradesi dışında zemine aktarabilir. Buradaki irade dışından kasıt; sanatçının hayal dünyasını şekillendiren biçemlerini, birileri için bir beğendirme havasına girmeden düşüncesinden süzülüp gelen imgelemleri aktarma çabasıdır. Sanatçıdaki bu farkındalığın olmama hali, sanat izleyicilerinin tanımlamalarında kendini bulabilir. Her birey alaka kurduğu imge ve simgelerin anlamlarını farkında olmadan günlük hayatın içinde dilinden dökebilir ve bir eylemle anlatabilir. Örneğin: Sanatçının tuvalinde betimlediği bir ip argümanın her izleyici tarafından algılanışı farklı olabilir. Bir ev hanımı için bu bir dantelanın işlev maddesini temsil ederken, aynı ip bir dağcı için farklı bir algılanım alanı yaratacaktır. Bir cellat için ise bu durum idamlığın boynundaki düğümü akla getirirken, bir çocuğun gözünde ise masumane bir şekilde oyun içinde atladığı ipi akla getirecektir.

Her sanat izleyicisi eserin neler anlattığını, neyi dile getirdiğini; eserin sahibinden duymak, öğrenmek ister. Eğer burada sanatçı, eser içinde tanımlanan olguları kendi düşünceleriyle açıklamaya çalışırsa eserin zengin anlatımına gölge düşürebilir, anlatımı dar bir çerçeveye sokabilir ve izleyicinin düşünsel belleğindeki fikirlerle uyuşmama ihtimali ortaya çıkabilir. Başta dile getirildiği gibi Terry Barret (Barret, T. 2012)’in ‘Sanatı Eleştirmek ve Günceli Anlamak’ adlı kitabında Ayrım yorumda gizlidir. Yorumundan faydalanmayan bir yargı, bir sanat eserine karşı tepkisiz ve muhtemelen sorumsuzdur. Eleştirmenler algılanabilen şeylere işaret eder ve aynı zamanda algımızı yönlendirir ve eleştiri iyi olduğunda kendimiz için görmeyi sürdürürüz; tek başımıza ilerleriz. Buradaki sanat eleştirmeninin eser için koyacağı yargılar eserin sanatçısının dile getireceği fikirlerle uyuşmayabilir. Eleştirmen,

betimlenen eserin dile getirdiği olgularla, sanatçıyı hiç ummadığı yerlerde gezdirebilir, konuşturabilir ve esere yeni anlamlar kazandırabilir. Buradaki eleştirmenin esere karşı yorumu eserin sanatçısı tarafından bir kabul de görebilir aksi bir şekilde de reddedilebilir. Eser için buradaki reddetme ve kabullenme bir olumsuzluğu veya yermeyi dile getirmez, sadece eserin anlatımına güç katar.

4.8. Francisco de Goya

Francisco de Goya, 30 Mart 1746 tarihinde Kuzey İspanya'nın Aragon bölgesindeki küçük bir köy olan Fuendetodos'ta doğar. Sanatçı ve ailesi zor koşullar altında yaşamıştır. Babası bir yıldız ustası olarak ailenin geçimini sağlamaya çalışmaktadır. 1760 yılında sanatçının anne ve babası asıl memleketleri olan Zaragoza'ya döner ve Goya burada bir dini okula kaydedilir. Buradaki okul onun sanattan ilk tadı alacağı ve yaşamı boyunca dostluğunun sürdüreceği Martin Zapater'le tanışacağı yerdir Resim sanatına dair ilk tecrübelerini burada yaşayan Goya daha sonraki süreçte etkisi altına gireceği ondan bir asır önce yaşamış ressam Diego Velazquez'i tanır. Goya, sanatçının eserlerini kopyalayarak tarzını anlamaya çalışmıştır(Demir, 2001, s. 12).

1763'te San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'ne girebilme umuduyla akademiye bir çizim sunan sanatçının çalışması akademik jüriden tek bir oy bile alamaz. Üç yıl sonra yine akademiye girmeyi dener fakat bu sefer de başarısız olur.1770'de İtalya'ya giden sanatçı büyük olasılıkla Roma ve Napoli'yi ziyaret eder. 1771'in nisan ayında Parma'daki güzel sanatlar Akademisi'ne sunduğu resim ikincilik ödülü alır. Sanatçı bu dönemde Neoklasik tarzın ressamı Anton Mengs yönetiminde Madrid'deki Kraliyet Sarayı'nın süslemelerini yapmaktadır. Goya'nın bu önemli ressamın kız kardeşiyle evlenmesi, şüphesiz sanatçının kariyerini ilerletme umuduyla da ilişkilidir. Sanatçının yedi çocuğu olur ama yalnızca bir oğlu hayatta kalır. Bu dönemde Goya aldıkları sipariş üzerine eşiyle beraber Madrid'e yerleşir. Goya geleceğin kralı IV.Carlos'un Escorial Sarayı'ndaki kişisel yemek salonunun duvarlarına asılmak üzere bir dizi halı deseni tasarlama siparişi alır. Goya uzun yıllar boyunca bu kazançlı işi yapmayı sürdürür ve Kraliyet Halı fabrikası için yeni çizimler yapmaya devam eder. 1780'lerde Goya'nın kariyeri yükselişe geçer. Sonunda San Fernando Kraliyet Akademisi'ne seçilen sanatçı 1785'te Akademinin resim bölümü yardımcılığına getirilir. 1786 yılında resmi saray unvanını alarak saray ressamı olur. Kraliyet üyeleri, aristokrasi ve devlet adamlarıyla yakın ilişkiler kurarak ünlü bir portre ressamı olur (Öztürk, 2011, s. 20-22-24-28-30).

İspanyol resminin olduğu kadar dünya sanat tarihinin de en önemli ressamlarından biri olan Francisco de Goya, Barok İspanyol resminin Altın Çağı'nı temsil eden büyük ressamların mirasçısı olarak faaliyet göstermiştir. Fakat sanata olan yaklaşımı ile Romantik bir ressamdır. İlk dönemde Rokoko sanat anlayışıyla eserler veren Goya, zamanla yeni bir anlayış geliştirmiş ve özellikle yaşamının son dönemlerini teşkil eden 19. yüzyılın başlarından itibaren romantik tavrı tam anlamıyla kendini göstermiştir(Beksaç, 2000, s. 83).

4.9. Goya ve Hicivci Anlatımı

Bir sanatçının iki ruhunun, iki ayrı üslubunun olması mümkün müdür? Goya durumunda olan bir sanatçı için mümkündür. İronik, çoğunlukla şiddet içeren çalışmaları vardır ama tamamı görkemli ve kaidelere uygundur. Goya'nın renk seçimi ve özgün ışık oyunlarına yedirilmiş ironik dokunuşlar içeren resmi eserleri de vardır. Sanatçının bu iki farklı üslubu kişiliği hakkında olduğu kadar yaşadığı dönem hakkında da bilgi verir. 1800'de en büyük eseri olan IV.Carlos'un ailesinin portrelerini yapan sanatçı, bir araya toplanmış olan aile üyeleri sarayın bir salonunda betimlemiştir. Kraliyet giysilerini giymiş fakat insanlıklarını çıkarmış bir haldedirler. Goya kendini Velazquez'in 'Las Meninas'ta yaptığı gibi kendini gurubun arkasında çizmiştir(Demir, 2001, s. 62).

Goya'nın 'IV. Carlos ve Ailesi' adlı tablosu, saray ahalisini soylu bir anlatımın ötesinde resmetmiştir. IV. Carlos ve ailesinin her birinin simasını ve duruşlarını bir saray ahalisine yakışan betimlemenin ötesine taşımıştır. Goya'nın, bu tablosunda asla Jacques Louis David'in ihtişamlı 'Napolyon Bonapart' temalı tablolarına benzer bir anlatım görmek mümkün değildir. Sanatçı, bu aile üyelerinin her birini adeta zorla lüks ve gösterişli elbiselerin içine sıkıştırılmış gibi sergilemeye çalışır.



Resim 5: IV. Carlos ve Ailesi, Francisco de Goya, 1800-1801, Del Prado Müzesi, Madrid.
Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya Erişim Tarihi:04.03.2015

Francisco de Goya, 1800-1801 yılları arasında yapmış olduğu bu yağlıboya tablo için kendine Velázquez'in 'Nedimeler'ini (Las Meninas) model kabul etti ve kraliyet ailesini doğal ve makul bir düzene yerleştirdi. Sanatçı, tıpkı Nedimeler'de olduğu gibi çalışmasında kraliyet ailesini, ressamı atölyesinde ziyaret ederken betimledi. Ressamın kendisi de sol tarafta izleyiciye dönük olarak görülebilmektedir. Her iki eserde de ressamlar tuval üzerinde çalışırken çizildi. Buna rağmen, Velázquez'in tablosundaki nefes kesiciliğin ve sarayın içinin sıcak perspektifinin yerini Goya'nın tablosunda Gassier'in kelimeleri ile yakında olmasından korkulan bunalım almıştır. Bunun sebebi de Goya tarafından izleyiciye sunulan kraliyet ailesinin halkla yüz yüze durdukları bir sahnedeymiş gibi yer almaları ve arka tarafta gölgeler arasında duran ressamın "Onlara bakın ve kendinizi yargılayın!" der gibi gülümsemesidir. Eleştirmen Théophile Gautier bu tabloyu "*Köşebaşındaki fırıncı ve karısı piyangodan büyük ikramiyeyi kazandıktan hemen sonra*" olarak tanımladı. Sanat çevreleri Goya'nın patronları olan kral IV.Carlos ve eşi Maria Luisa'nın bu kadar küçük düşürücü bir resmi nasıl kabul etmiş olabileceklerini uzun yıllar tartıştılar (Url,4).

Goya, saray sanatçısı olarak eser ürettiği dönem içerisinde bir saray sanatçısına yakışan tavrı göstermemektedir. Hem öncesinde hem de yaşadığı dönemdeki muadilleri gibi saray sanatçısı olması onu kendine özgün anlatımın dışına çıkarmamıştır. Nitekim kimi sanatseverlere göre Goya, “*yaşanan ana göre kendini şekillendirmiştir*” gibi ifadeler yakıştırmış olsa da, anlatımındaki inceliği fark edenler bu yanılgıdan derhal sıyrılıp gerçekle yüz yüze gelmektedirler. Goya’nın anlatımındaki bu saf ve doğal anlatım diğer sanatçılardan kendini sıyırmaktadır.

Goya’ya İspanyol sarayında bir yer sağlayan sağlam portreleri, yüzeysel olarak Van Dyck’ın ya da Reynolds’un resmi portrelerine benzemektedir. İpek ve altının parıltısını verişindeki becerisi, Tiziano ve Velazquez’i hatırlatmaktadır. Fakat Goya, modellerine değişik bir gözle bakmaktadır. Eserlerinde betimlenen kişilere hiç acıması yokmuş gibi ele almakta, modellerinde tüm değersizlikleri, çirkinlikleri, aç gözlülükleri ve aptallıkları ortaya çıkarmaktan çekinmemektedir. Ondan önce ve sonra hiçbir saray ressamı, koruyucularına ilişkin böylesi bir belge bırakmamıştır (Gombrich, 2013, s. 487).

4.10. Goya’nın ‘3 Mayıs 1808’i

Sanata yüklenen ifade her bir sanatçının tuvalinde farklılık arz eder. Sanatçının betimleyeceği konunun anlatımı, yaşadığı dönem ile bağlılığa vurgu yapıyorsa sanat izleyicisinin daha çok dikkatini çekecektir. Burada sanatçının sunduğu görselliğe verilen ehemmiyetten çok görselliğin anlatımdaki derinliğin izleyicisinin yaşantısıyla paralellik göstermesi eseri daha değerli kılacaktır. Tuvalde anlatıma giren her bir objenin izleyicisiyle ortak bir noktayı paylaşması, eserin gerçek hayatta karşılığını bulmaya başladığına işarettir. Burada dikkat edilecek husus, toplumu ilgilendiren sosyo-kültürel olayları bir eser içinde yer bulması toplum tarafından daha dikkate değer görülmeye başlanacaktır. Antik çağdan günümüze değin gelen ‘Çarmıha Gerilen İsa’ anlatımlı dini betimlemeler, hayatın içinde insanın ortak bir paydasını oluşturması sebebiyle var olmuş ve günceliğini korumuşlardır. Savaşı anlatan eserler ise ilk insanlığın hayata adım attığı andan itibaren var olmuştur. İlgi alanının yüksek olduğu bu iki olgu her daim sanatçının anlatımında hayat bulmuştur.

Goya’nın olgunluk döneminin ürünleri olan baskı dizileri, onun aynı zamanda olgunlaşmış düşüncelerinin de yansımalarıdır. Bu düşüncelerini, kaprisler ve atasözlerinde İspanyol halkının angaje olduğu gelenekleri, bunlardaki akıldışı saçmalıkları, saray hayatını ve aristokrasiyi; savaşın felaketlerinde, Napolyon işgalinin yol açtığı dehşeti, boğa

Güreşleri'nde ise çatışma, şiddet ve İspanyol halkının eğlence alışkanlığını ayrıntılarıyla irdeleme olanağını bulur. Goya bu dizilerdeki düşüncelerini, daha doğrusu eleştirel bakışını, aydınlanma taraftarı bir birey, yenilikçi, politik ve modern bir sanatçı kimliğiyle yapıtlarına yansıtmıştır. Onun tüm bu olay ve olguları, keskin bir doğa gözlemciliği, güçlü bir yorum yetisi ve zekice ilişkilendirilmeler ile satirik kurgulara dönüştürebilmesi yapıtların bugün de etkisini sürdürmesinin nedenidir(Esmer, 2009, s. 81).

Francisco de Goya'ya ait '3 Mayıs 1808' adlı eserin sosyo-kültürel anlamda toplumda cerayan eden bir olguya parmak bastığı gerçektir. Jacques Louis David'in 'Marat'ın Ölümü' eserindeki anlatım insanları galayana getirebiliyorsa, bu eserin dile getirdiği anlatım halkla olan ortak paydasına bakılması gerektiğini vurgular. İspanya tarihinin yeniden yazılışına denk gelen '3 Mayıs 1808' adlı tarihi olay İspanya halkı için sosyo-kültürel anlamda çok önemli bir yer tutar.



Resim 6: '3 Mayıs 1808', Francisco de Goya, 1814, 268 × 347 cm, Tuval üzeri yağlı boya, Prado Müzesi, Madrid

Kaynak: <http://www.abcgallery.com/G/goya/goya70.html> Erişim Tarihi:10.02.2015

İspanyol ressam Francisco de Goya'nın 1814 yılında tamamladığı bu tablo, şu anda, Madrid'deki Prado Müzesi'nde sergilenmektedir. Goya bu çalışmayı, Fransızların 1808'de

Madrid'i işgali sırasında, Napolyon'un ordularına direnen İspanyolların anısına çizdi. Bu direniş aynı zamanda 'Yarımada Savaşı'nın tetikleyicisiydi. İspanyol ressamın, aynı boyutlardaki eş çalışması '2 Mayıs 1808'de (Memluklerin Saldırısı) tıpkı bu tablo gibi İspanya'nın geçici hükümeti tarafından, Goya'nın önerisi ile ressama ısmarlandı(Url,5) 2015). Goya, Aragonca yazdığı bir mektupta bu tabloları yapma amacını: *"Avrupa'nın zorbalarına karşı giriştiğimiz şerefli ayaklanmanın en olağanüstü ve kahramanca hareketlerini fırça darbelerim ile ebedileştirmek...."*diyerek açıklamıştır (Cirlot'tan Aktaran Akalın, 2013). Akalın, (2013). Eserin içeriği, sunumu ve duygusal yönü, onu savaşın korkunçluğu konusunda çığır açan ve ilk örnek olarak değerlendirilen bir imge haline getirdi. Eser yaratıldığı zamanın, popüler sanatının pek çok kaynağından yararlanan '3 Mayıs 1808', yine de geleneksel kalıpların kırılışının bir simgesi oldu. Hristiyan sanatının geleneklerinden ve ananevi savaş betimlemelerinden uzaklaşması, eseri alanında benzersiz kıldı ve modern alandaki ilk örneklerden biri olarak kabul edilmesini sağladı. Sanat tarihçisi Kenneth Clark'a göre tablo: Tarz, konu, içlem olarak yaşanan dönemi, sosyo-kültürel anlamda anlatan devrim sayılabilecek ilk büyük resimdir(Url,5).

Savaşın acımasızlığını anlatan '3 Mayıs 1808' adlı tablo, sanatçının kendi kişisel karanlık dünyasını ülkesinin tarihiyle özdeşleştirerek tek bir ana sığdırmaya çalışmıştır. Madrid'deki Prado Güzel Sanatlar Müzesinde asılı olan '3 Mayıs 1808' tablosu 275 cm× 335 cm gibi devasa boyutlarda olup birbirini izleyen iki sahneden biridir. '2 Mayıs 1808' adlı resim halkın Napolyon askerlerine başkaldırışını betimler. Fakat '3 Mayıs 1808' adlı tablo ise önceki gün yapılan direnişin sonucunda Fransızlara karşı koyan asilerin idam edildiğini göstermektedir. Napolyon'un 1808 de İspanya'ya girmesiyle Madrid savaş alanına dönmüş ve Avrupa'da birçok yer istilanın yarattığı girdaba kapılmış, orduları askeri facialara yol açmış, insanların hayatı mahvolmuş, kıtlık baş göstermeye başlamıştır. '3 Mayıs 1808' resmi Fransa'dan İspanya için beklenen aydınlanmanın askeri zulme dönüşmesini anlatır niteliktedir. Diğer bir ifade ile bu tablo, Goya'nın aydınlanmaya olan inancını kaybettiğini anlatmaktadır. Resimde aydınlanmanın Madrid'e getirdiği tek şeyin insanoğlunun vahşeti olduğunu göstermektedir. Sanatçı bu resmi Napolyon'un İspanya'daki ordusu yenilgiye uğratarak ülke dışına atıldığı dönemden sonraki yılda yapmıştır. Bundan sonraki süreçte ülkede esen Liberal anlayış, sanatçının betimleyeceği bu resme zemin hazırlamıştır. Goya'nın konseye yazdığı bir mektupta: *"Majesteleri Don Francisco de Goya, Avrupa'nın zorbasına karşı giriştiğimiz şanlı direnişi, en kayda değer*

anlarını ve halkımızın kahramanlıklarını tuvale yansıtmak için büyük bir arzu duymaktadır (Goya, BBC belgeseli, 2015). ifadeleri dile getirmektedir.

Savaşta yaşanan acıları resmeden sanatçı, resimde ölmeyi bekleyen insanları adeta ulvileştirmiştir. Sanatın buradaki ulvi anlatımı, betimlenen her bir figürü sanat izleyicisine savaşın yarattığı felaketin ne kadar olumsuz sonuçlar doğurduğunu göstermektedir.

Sanatçı, resimde betimlenen beyaz gömleli figürü Hristiyan inancının kutsal kabul ettiği haç şeklinde sunmaya çalışmıştır. Goya, figürü görsel bir kompozisyonda kullanarak en dinamik hale getirmeye çalışmıştır. Figürün üzerindeki bütün çizgiler izleyiciyi merkeze doğru yönlendirmeye çalışır ve göz ilk baktığı anda bu figüre odaklanmaktadır(Goya, BBC belgeseli, 2015).

Eserdeki imgelerin anlatımı; şiddet olgusu, ölüm, öldürme teması yoğun bir şekilde kompozisyona yansıtılmaya çalışılmıştır. Kompozisyondaki kurgu bir tiyatro sahnesinden çıkmış gibidir. Ölenler, ölmek üzere olanlar, öldürülmek üzere sırada bekleyenler ve öldürenler. Güçlü ve kaynağı belli olan ışık, resmin atmosferine yansıyan şiddetin yıkıcı vahametini yoğun bir şekilde kendini izleyicide hissettirmektedir. Fenerin yaydığı ışık burada nesnel anlamda bir ışık olduğu kadar eserin plastik oluşumuna da açık leke olarak katkı sağlamaktadır. Resimdeki renk dağılımı yine şiddetin yıkıcı vahametinin etkisini artırmaktadır. Griden siyaha kadar uzanan renk çeşitlerini destekleyen sarı, kahverengi, yeşil ve kırmızını egemenliği, şiddetin gerilimini ve olayın gece saatlerinde gerçekleştiğini göstermektedir. Şiddetin evrensel yok edici boyutu, öldürenlerin Fransız askerleri olduğunu belirten (ki bunu bilmemize karşın) herhangi bir işaret konulmadan verilmeye çalışılmıştır. Bu simgesel yaklaşımdan bu sonuç çıkarılabilir. Goya, şiddetin kaynağının otoriteye, güce ve militarizme ait olduğunu belirtmeye çalıştığı bu eserde, eleştirel bir tavır sergilemektedir. Kompozisyonun karşıtını birlikte sunan ve bundan dolayı etkisini artıran ikili planlar üzerine kuruludur. Bu planlar durağanlık-hareket, açık-koyu gibi sayılabilir. Durağanlık koyu alanda, hareketlilik de açık alanda verilmiştir. Ayrıca anlam olarak da resim, ezen-ezilen(ölen-öldüren), ölüm-yaşam gibi karşıt kavramları da çağrıştırmaktadır. Resimde şiddetin yorumu güçlü bir doğa gözleminin sonucudur(Ötgün, 2008, s. 94).

Fransız Devrimi'nden sonra 18. yy'de Avrupa'nın çeşitli yerlerinde devrimler meydana gelmiştir. Özellikle Napolyon'un yenilmesinden sonra 18. Louis, soylulardan ve rahiplerden alınan hakları ve toprakları bunlara iade etmek için yasa çıkarmış, diğer

kişilerin elindeki hakları sınırlamış ve basın özgürlüğünü kısıtlamıştır. Bu yaptırımlardan mevcut sanatçılar da etkilenmiştir(Cirlot'tan Akalın 2013). Akalın (2013), Sanatçının betimlemiş olduğu bu eser ilk zamanlarda sanat izleyicisinin gözünden kaçmış olsa da, Fransız İhtilali'nden sonra gelişen olaylar zinciri ve 19. ve 20. yy. 'da meydana gelen sosyo-kültürel hareketlenmeler eseri gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır.

4.11. Çocuklarını Yiyen Satürn

Sanatı ister bir olgu olarak ele alalım isterse bir ürün olarak, onu var eden belli başlı boyutlarının bilincine varmadan kendini kavramamız olanaksızdır. Zaman, kültürel ortam ve teknoloji sanatın boyut ve olgularını gün ve gün hem çoğaltıyor hem de daha etkin hale getiriyor. Bunun sonucunda, sanatı ciddiye almak, sanata sanat bilim aracılığı ile yaklaşmak, hem kişiliğin hem de ulusal kültürün oluşumu ve geleceği açısından gereklidir. Unutulmamalıdır ki, her kültürel ortam, kendi sanatını yaratır; iyi-kötü, doğru-yanlış, ulusal-evrensel. Sanatı bu sosyo- kültürel ortamdan soyutlayarak düşünmek söz konusu bile olamaz. Bu nedenle bir sanat eserini, hangi eleştiri yöntemiyle irdelemek istersek isteyelim, önce onun yaratıldığı ortamı ele almamız gerekir (Usal, 2014, s. 12).

Sosyo-kültürel ortam, çağının gerisinde kaldığı sürece, evrensel sanatı yakalamak güçleşir. Her yakalamaya kalkıldığında da üstesinden gelinemeyecek çeldiricilerle karşılaşılır. Kiminde din, kiminde iman, kiminde milliyetçilik, fakat tümünde bilinçsizlik çeldiricilerin en büyüğünü, aşılması en zor olanını oluşturur, oluşturur. Bu durumda da sanatın bir boyutu, belki de ilk boyutu noksan olduğu için sanatın kendi, sanat adına, fakat daha bücür bir şekilde ortaya çıkar: çelimsiz, kavruk sanat kendini var ettikten sonra da kolay kolay düzeltilemez, geliştirilemez, öyle kalıverir, sanat öyledir zannedilir. Bir sanat eserinin doğru değerlendirilebilmesi için onun var edildiği döneme ve yere bakmak, bu dönemin ve yerin koşulları iyi bilmek adeta önkoşuldur. İşte değerlendirme de ya da eleştiri de bu ön koşulu gerçekleştirebilmek demek sosyo-kültürel boyutun bilincinde olmak ve bu boyutun hakkını vermek demektir(Usal, 2014, s. 12).

Goya dönemine kadar yapılan savaş resimlerinde orduyu, devleti, hükümdarı onurlandırma geleneği vardı. Goya'nın resimlerindeki en önemli yenilik sıradan İspanyol vatandaşlarının onurlandırmasıydı(Goya, 2015, BBC belgeseli). 1813 yılında Fransız askerlerinin İspanya'dan kovulması Madrid'de liberal havanın esmesine sebep olmaya başlamış ve Goya bu rahat ortamda kendine sanat anlamında yeni bir biçem vermeye başlamıştır. Bu dönem içinde devam eden saray ressamlığında yapmış olduğu '3 Mayıs

1808' adlı resim kraliyet ailesi için yanlış anlaşılmalara sebep olmuştur. Goya, bu resimde saraydaki bir şahsiyeti onurlandırmaktan öte vatani için şehit edilmiş sıradan bir insanı yücelterek bu şahsiyetlerin önüne taşımaya çalışmıştır. 7. Kral Ferdinand'ın 1814 tarihinde yeniden İspanya'nın başına geçmesi, ülkede esen liberal havayı yok etmeye başlamıştır. Bu durum ister istemez sanatçı Goya'nın saray ressamlığına devam edemeyeceğini göstermiştir.

Son dönemlerine doğru artık iyice yaşlanmaya başlayan Goya'nın sağlığı da giderek bozulmaya başlamıştır. Endülüs'te bir süre çalıştıktan sonra 1819 yılında San Isidro civarında bir ev satın alır. Bu ev daha önceki sahipleri yüzünden sağır adamın evi olarak bilinmektedir. Goya burada dış dünyadan uzakta, çok sevdiği Leocadia ile birlikte inzivaya çekilir. Yeni evinin iki odasını dekore etmek üzere yaptığı eskizler için büyük bir enerji sarf eder. Bu resimler konularından dolayı siyah resimler olarak bilinir (Demir, 2001, s. 94). Bu zaman dilimi içerisinde yaptığı kara resimler sanatçıyı farklı bir boyuta taşımıştır. Bu resimler saray ressamıyken içinden atamadığı duyguların dışı vurumu gibidir adeta. 1793'de ciddi bir hastalığa yakalanan Goya duyu yetisini kaybetmiş ve bu ciddi rahatsızlığı sanat yaratımını etkilemeye başlamış, eserleri daha bir karamsar hal almaya başlamıştır.

Bir sanatçının iki ruhunun, iki ayrı üslubunun olması mümkün müdür sorusuna tekrar değinmek gerekirse Goya'nın bu resimdeki durumunda cevap kesinlikle evettir. İronik, çoğunlukla şiddet içeren çalışmaları vardır. Ama tamamı görkemli ve kurallara uygun, yine de Goya'nın renk seçimi ve özgün ışık oyunlarına yedirilmiş ironik dokunuşlar içeren resmi yapıtları da vardır. Bu iki farklı üslup Goya'nın kişiliği hakkında olduğu kadar yaşadığı dönem hakkında da bilgi verir. Goya'nın meslek hayatı sürekli bir yaratıcılık örneğidir. Şüpheli romantik geçiş dönemi sona erdiğinde kendini artık yenilenmiş bir coşkuyla çalışmalarına verir. Sağlığı nedeniyle Akademi'den ayrılır. Fakat yine de, Osuna Dük ve Düşesi için yaptığı parlak *Cadılar* dizisini Haziran 1798'de tamamlamayı başarır. Cadılar ve büyücülük, dönemin popüler temalarındandır ve Goya'nın bunları işleme biçimi hemen hemen aynı dönemde yapılan Karpiçyolar'ın baskısını takip eder niteliktedir (Usal, 2014, s. 12).

Çocuklarını Yiyen Satürn' ya da kısaca Satürn, İspanyol ressam Goya'nın, 'Sağırın Evi' (Quinta del Sordo) adıyla bilinen evinin iki katındaki duvar sıvasına, dekorasyon amacıyla yağlı boya ile çizdiği 14 tablodan oluşan ve 'Kara Resimler' olarak adlandırılan duvar resmi serisine ait bir tablodur. Serinin geri kalanıyla birlikte 1819 - 1823 yılları arasında

çizilmiştir. Resimde Yunan tanrısı Kronos'un, kendi yerine geçmelerinden korktuğu çocuklarını doğumlarının hemen ardından yiyerek öldürmesi anlatılır. Goya'nın ölümünden sonra tuvale aktarılan bu resim, Madrid'deki Prado Müzesi'nde sergilenmektedir (Url.6).



Resim 7:Francisco de Goya, Çocuklarını yiyen Satürn, 1821-23, Tuval üzeri yağlı boya, 146×83 cm., Proda Müzesi, Madrid.

Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn Erişim Tarih:06.03.2015

Ressam Bordo'da kaldığı dört yıllık süreç içerisinde, evin duvarlarına yağlı boya ile 14 resimden oluşan bir dizi tablo çizer. 73 yaşındaki sanatçının hayatını tehdit eden iki ciddi hastalık atlattığı olması kendisini ölüme daha yakın hissetmesine neden olmuştur. Ayrıca İspanya'daki iç çatışmalar Goya'yı oldukça karamsar bir düşünceye sevk eder. Sanatçı evin

duvarlarına önceleri daha neşeli resimler çizdiyse de, sonradan bunların üzerine çok daha iç karartıcı olan ve bugün 'Kara Resimler' olarak anılan resimleri çizer. Ressama ismarlanmamış olan ve halka teşhiri düşünülmemen bu resimler, betimledikleri kötü niyetli ve çatışma dolu temalar sebebiyle, karamsar bir ruh halini yansıtmaktadır(Usal, 2014, s. 18).

Ressamın Karanlık döneminde yaptığı 'Oğlunu Yiyen Satürn' adlı eseri, yorumlanması en güç olan eserleri arasında sayılır. Sanatçının bu resmi yaşadığı acıları ve hayatı boyunca kaldığı çelişkileri veya tanımlanamayan bir iç kargaşanın dışa vurumu olarak görülebilir. Eleştirilerin çoğunda Goya'nın, Peter Paul Rubens'in 1636'da yaptığı aynı adlı resimden ilham almış ve etkilenmiş olma ihtimali ile eseri meydana getirdiğine dair yorumlar getirilmiş olsa da, sanatçının hastalığı ve yaşadığı ruhsal çalkantıların esere yansımış olma gerçeği, bu etkilenme ihtimalini azaltmaktadır. Ayrıca sanatçının doğan yedi çocuğundan sadece birinin hayatta kalmasının sanatçıyı etkilemiş olması ihtimaliyle yaşananları tuvaline yansıtmış olabilir.

Resmin anlamına ilişkin birçok yorum önerilmiştir: gençlik ile yaşlılık arasındaki çatışma, her şeyi yiyip bitiren zaman, tanrının gazabı, kendi çocuklarını savaşlar ve devrimler sırasında adeta yiyen İspanya'nın durumuna ilişkin alegori. Goya resim üzerine herhangi bir not yazmış olsa bile, böyle bir not günümüze kalmamıştır. Ayrıca ressam, halka teşhir edilmesi düşünülmemen bu resmin anlamına ilişkin herhangi bir açıklama da yapmamıştır. Bir görüşe göre Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nin tavanındaki resimlerinin 16. yüzyılı anlamamızda nasıl önemli bir yeri varsa, bu resmin de insanın modern zamanlardaki durumunu anlamamızda öyle önemli bir yeri vardır(Usal, 2014, s. 18).

4.16. Avrupa'da Fransız İhtilali Sonrası Sanat Anlayışı

Sanat tarihindeki tüm akımların çıkışı bir devinimi sağlar, ortaya çıkan yeni olgular dönemince yaşanan koşullara cevap verir. Bu cevap verme olgusu bilinçli ve belirli plana bağlı olmayıp spontane bir şekilde orta çıkmıştır. Bu bilinçsiz olma durumu dönemin içinde yaşanan olgulara kayıtsız kalmayı akla getirmesin. Öğretilerin, kesinlikle bir birikim sonucu elde edildiği ve hadiseler yorumlanırken de ortaya çıkan yargı ifadeleri de önceki öğretilerin felsefi yapısından beslenmiştir. Rönesans'ın idealize edilmiş düşüncesi Gotik dönemi figürlerini kasvetten ve durağan bir ifadeden kurtararak onlara yeni bir yaşam alanı sunuyordu. Aynı şekilde Rönesans'ın ilk dönemleri ile son dönemleri arasında yaşananlar, yepyeni bir düşüncenin doğmasına neden oluyordu. Aydınlanma düşüncesi bu dönemde

sürekli gelişmektedir. Bu gelişmişliğin toplumun içine sirayet etmesiyle yeni düzenler içinde yeni bir insan modeli doğuyordu.

Rönesans dönemi İtalyan ustalarının büyük başarıları ve buluşları, Alp dağlarının kuzeyinde yaşayanlar üzerinde derin etkiler yaratıyordu. Rönesans'ın getirisi bilginin yeniden doğuşuyla ilgilenen herkes klasik dünyanın bilgi ve hazinelerinin keşfedildiği yer olan İtalya'ya bakmayı alışkanlık haline getiriyordu. Sanatta, bilgi alanındakine benzer bir gelişmeden söz edemeyeceğimizi çok iyi biliyoruz. Gotik bir sanat yapıtı, bir Rönesans yapıtı kadar değerli ve önemli olabilir. Ama yine de, güneyin başyapıtlarıyla karşılaşan o zamanın insanların birdenbire kendi sanatlarının kaba ve eski moda olduğu izlemine kapılmış olmaları doğaldır. Onlar, İtalyan ustalarının belirgin üç başarısına ulaşmak istiyorlardı. Bunlardan biri bilimsel perspektifin keşfedilmesi, ikincisi de edinilmesi gereken anatomi bilgisiydi. Bu bilgiyle güzel bir insan vücudunun kusursuz bir şekilde gösterilmesi gerekiyordu; Bunların üçüncüsü ise, o dönemde güzel ve değerli olarak kabul edilen her yapıtta yer alan klasik mimari bilgisiydi (Gombrich, 2013, s. 341).

Gombrich'in ifade ettiği; Sanatta, bilgi alanındakine benzer gelişmenin olmadığı gerçeği bilimin nesnel ifadesinin yanında sanatın varlığının daha yavaş geliştiği ve daha az değişime uğradığı gerçeğidir. Sanat, içinde barındırdığı öznel yorumlar doğrultusunda yayılabildiği kadar etrafını etkileyebiliyor ve zamanın üslubunu değiştirebiliyordu. Kuşkusuz bu değişim çok yavaşça ilerliyordu. Rönesans resim dönemi, 14. yüzyılın başında Giotto ile başlayıp 16. yüzyılın ortalarından Michelangelo'nun bulunduğu döneme kadar etkisini sürdürüyordu. İki buçuk asır gibi bir süreçle adından söz ettiren resim sanatının, bu dönem içindeki gelişimi ile sonraki dönemlerde çıkan sanat akımlarına biçilen süreç göz önünde bulundurulursa, resim sanatının geçmişte yaşadığı devinimin çok yavaş olduğu anlaşılacaktır. 16. yüzyılın ortalarından itibaren Rönesans süreci sonrası ortaya çıkan Maniyerizm, Barok sanatı, Barok sanatı içinde gelişen Rokoko sanatı ve daha sonra 18. yüzyılın sonlarına kadar devam eden Neo-klasik üslubun varlığı göz önüne alındığında; dünyada bilimsel anlamda yaşanan değişimin sanat alanında da nasıl bir devinim yarattığı fark edilecektir. Yaşanan bu değişim sanat alanındaki devinimi hızlandırmaya başlamış, bu hızlı devinimle sanat, bir önceki akımları basamak şeklinde kullanarak kendine yeni bir zemin oluşturmuştur.

18. yüzyıla yaklaşıldığında; üslup konusu üzerine artan titizlik ve sanatın kendini açıklama sorunu olduğu hakkındaki görüşler, sanatın kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatın

konusunu üslubuyla açıklamasını gündeme getirir. Bunu meydana getiren Romantizm ile Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimini içeren düşünce yapısıdır. Öte yandan Rousseau'nun uygar toplum değerlerini reddetmesini, Wordsworth'un şiir malzemesi olarak yüceltilmiş bir dil yerine halkın konuştuğu dili kabul etmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapısının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değil de bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi (Lynton, 1982, s. 13).

Kuşkusuz bu olguları ortaya çıkaran gelişmeler art arda sıralanıyor ve yeni anlayışları meydana getiriyordu. Rönesans'ın idealize edilmiş düşüncesi sayesinde ortaya çıkan nesnel gerçeklikler, Coğrafi keşiflerin ve Reform hareketlerin kısılcımlarını başlatıyordu. Bu değişimler karşısında sadece teknik bilimler değil, aynı zamanda sözel bilimler de büyük değişimler geçiriyordu. Sanatın hemen hemen her alanına sıçrayan bu etkiler, sanatçıların öznel düşüncesiyle birleşip yeni bir düzen ve uyum çabasını meydana getiriyordu. Fakat sanattaki ifadeler teknik bilimlerdeki gibi hemen reaksiyon göstermiyordu. Sanattaki bu reaksiyonun fark edilmesi de çok zaman alıyordu. Ama bu geniş ve anlaşılması zor olan evre günden güne daralmaya başlıyordu.

18. yüzyılın sonlarına doğru klasik anlayıştan yavaş yavaş vazgeçilmişse de, klasik sanatın dili geçerliliğini koruyordu. Klasikliğin yerini alabilecek daha başka sanat biçimleri ise yine yavaş yavaş ve denenmeye değer seçenekler olabildikleri ölçüde deneniyordu. Constable, insanın yaşadığı dünyayı denetimi altına alması yerine, bütün geçici görünüşüne rağmen doğaya öncelik tanıyan bir anlayışla bir bakıma anlamsız sayılabilecek peyzajlara görsel bir canlılık ve ahlakçı bir amaç kazandırıyor. Diğer bir yandan Turner, doğadaki çatışmayı insan çatışmasından öylesine daha sınırsız bir güç kaynağı olarak gösterdi ki hiç kimse onun resimlerini kavrayamaz oldu. Goya, kısıcılığı ve çılgınlığı yansıtan karabasan görüntüleriyle sanatın herkesçe benimsenen zevk vermek ve eğitmek amacını tersine çevirdi. Klasikliğin büyük temsilcisi David, bu değişim karşısında bir başka yoldan aynı şeyleri yaptı. Bile bile yalınlaştırılmış, eski gibi görünen bir klasiklikle eski biçimlerinden, hem de Ortaçağ ve zaman zaman da Doğu sanatından yararlanarak kimi zaman klasik sanatın konularını aşırı bir güvenle yeniden ortaya koyan, kimi zaman da cinsel hayal gücünün daha karanlık alanlarına uzanan kompozisyonlar yaptı. İngres'in bir sanat yıkıcısı olmasından korktuğu Delacroix ise, edebiyat ve tarihten aldığı konuları kendi zengin ve duyumsal yorumuyla işleyerek bunları oldukça kişisel bir anlatımla ortaya koyuyordu(Lynton, 1982, s. 14).

Bütün bu yaşananlar sanat alanında yepyeni bir evrenin başlamasını işaret ediyordu. Bunlar klasik anlayıştan kopuş, yeni bir anlayışla sloganlar atarak yeni bir olguyu buyur etmekte. Ama bu buyur etme gönüllüce olmuyor, yaşanan koşullar değişimi zoraki kılıyordu. 18.yüzyıl bir devrime gebedi ve bütün bunlar bu devrimin habercisi oluyordu. David'in resimleri adeta bu devrimi çağırır nitelikte oluyor, Goya'nın resimleri ise Sigmund Freud'un psikanalizine zemin hazırlıyordu.

19.yüzyıl başlarında sanat adına yapılanlar bir önceki yüzyılda olanların habercisi niteliğindedi. Birkaç asır önce sanata yüklenen görev, 19.yüzyılda adeta tepe taklak oluyordu. Bu dönemde başlayan Empresyonizm akımını kimi sanatseverler bir vahamet olarak tanımlarken, kimileri ise bu yeni anlayışa sessiz ve hayretler içerisinde şaşırıp kalıyordu. Empresyonizm akımına ismini veren ve bu akımın ortaya konan eserlerinin başında, akımın önde gelen ressamlarından ve en önemli uygulamacılarından biri olan Cloude Monet'in 1872'de yapmış olduğu 'Gün Doğumu' adını verdiği tablodur. 1874 yılında açılan sergide akıma karşı çıkan bir gazeteci tarafından; bu eseri örnek göstererek başlığa; tüm akıma alay etmek amacıyla atfedilmiştir (Beksaç, 2000, s. 92). Yine burada Norbet Lynton (Lynton, N. 1982)'un Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünebileceğini belirten bir ipucu vardı. Belki sabırla ve resimlere verilen adların yardımı ile bunlardan bazılarının manzara resimleri olduğu sonucuna varılabilirdi. Bu tablolar içinde betimlenen suları ve yaprakları belirtmek için kullanılması anlaşılabilir olan kaba ve uyumsuz fırça darbeleri, insanlar ve yapılar gibi katı nesnelere yansıtmak için de kullanılınca ortaya bir sorun çıkıyordu. Bu resimleri yapan ressamlar, ne inandırıcı bir mekân yaratıyorlar ne de böyle bir mekânı sanata yaraşır bir olayı yansıtmak için kullanıyorlardı. 18.yüzyılda tarihsel resim diye bilinen türde önemli ve yüceltilmiş bir konunun saygıdeğer biçimde bir yaklaşımla yansıtılması ağırbaşlı bir sanatçının başlıca işi sayılıyordu. Fakat 19.yüzyıl'da yaratılan sanat yapıtları arasında da çoğu pek parlak olmayan tarihsel resimlerle birlikte, günlük hayatı betimleyen resimler, manzara ve cansız doğa resimleri de vardı. Bu yansıtılan resimler tarihsel resimlerin saygınlığına erişmek için o türden bazı öğeler almışlardı. Bu dönemdeki kaba fırça darbeleriyle kaplı bu resimleri yalnızca imzalar birbirinden ayırıyor, bireysel duyarlılığı da gene bu imzalar belirliyordu. 1890 yılında Maurice Denis tarafından yayımlanan bir makalede: "*Unutmayın ki bir resim, bir savaş atı, çıplak bir kadın, ya da herhangi bir öykü olmaktan önce üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir düzeydir.*" Bu görüş üç boyutlu gövdelerin boşluğa yerleştirilmesi

ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdiği gibi soyut sanata bir çeşit çağrı olarak da yorumlanabilir.

4.17. Avrupa’da 19.Yüzyıl Heykel Sanatı

Plastik sanat alanında bu tanımlanamaz değişim sanatın diğer alanlarına sıçırıyor, yeni dalgalar meydana getiriyordu. Edebiyatta, müzikte, tiyatrodaki ve heykel sanatında önceki yüzyıldan farklı bir sanat anlayışı çiziyor ve halkın karşısına çıkıyordu. İdealize bir ruhla örülmüş Rönesans sanatı yerine kimliği tarifsiz ve henüz bir tanımı konulmamış yeni bir sanat anlayışı geliyordu. Bu yeni sanat anlayışını temsil edenler; sanatın önceki dönemlerde saygınlığını bir kenara itip, şakavari bir anlayışla kendilerini savunuyor ve sergi salonlarına alınmayan resimleri için alaycı bir edayla ‘Reddedilenler Sergisi’ adı altında cüretkâr bir tavır sergileyerek çalışmalarını halka tanıtıyorlardı. Bu resimleri görmeye gelen halk, sanatın yüceliğinin tasvir edilmesini değil, kendilerince sanatın nasıl bir hezeyana düştüğünü görme meraklarından kaynaklanıyordu. Yine bu dönemde edebiyat alanında hikâye ve romanlarıyla tanınan Guy de Maupassant, erdem ve hümanist anlatımın dışına çıkarak düz yazıya yepyeni bir soluk getiriyordu. Fakat bu Maupassant’ı halk nezdinde yüceltmiyor adeta eleştiri bombardımanına tutuluyordu. Halkın hiç alışık olmadığı bu yeni edebi anlatım anlayışına eleştirmenler de katılıyordu. Fakat sanatçı bu eleştirilerin hepsini maddiyata dönüştürüyor kâr sağlıyordu. Çünkü bu yeni değişim okuyucuyu kışkırttığı kadar da meraklandırıyor. Yine müzikte bu dönemde Romantik dönem sonlarındaki toplumsal değişimlerle birlikte, yeni arayışlar ortaya çıkmış ve böylece çağdaş sanat müziği olarak adlandırılan yeni bestecilik akımları ve teknikleri oluşmaya başlamıştır (Yöre, 2011, s. 1). Aynı şekilde tiyatrodaki da gerçekçi akım düşüncesi, oyunculukta ve günlük yaşama benzerliğin korunması savunuluyor, dönemin alışılmış oyunculuk biçimine, sahnede kalıplaşmış konuşma ve davranış biçimlerine karşı çıkılmaya başlanıyordu. Rolün abartılması, alkış toplamak için alışılmış oyunculuk hilelerinin yinelenmesi, sahnede göstermeciler olarak adlandırılan oyunculuk tarzı ise eleştiriliyordu. Sahnede olup biten her şeyin seyirciler için inandırıcı olması için oyuncudan istenen rolünü seyircinin kendini oyun kişisinin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği sahicilikte oynaması gibi bir anlayış benimseniyordu (Özüaydın, 2013, s. 25).

Bu dönemdeki heykel sanatındaki ifade ise Rönesans’ın idealize edilmiş heykel anlayışının dışına çıkıyor, yeni ama bu yenilik içerisinde, ekspresif bir ifade ile kendini tanıtıyordu. Daha yüzyıl öncesine kadar antik Yunan’a duyulan hayranlık heykel sanatına yeni bir

yorum getirirken, bu yeni sanat hepten idealize edilmiş bu anlayışı yıkıyordu. Kimilerine göre rastgele bir araya gelmiş birkaç avuç çamurun oluşturduğu bir heykel zevksizlik olarak tanımlanırken, kimileri içinse bu eser bir iç yaşantının, sanatçının yaşadığı atmosferin dışı yansıması gibi ifadelerle tanım buluyordu.

Yine burada Norbert Lynton (Lynton, N. 1982)'un Oscar Kokoschka için Oysa Kokoschka'nın 1909-10 yıllarında yaptığı çok övülen portreleri, geriye bakınca yansıttıkları kişilerin kendilerine özgü kimlikleri ortadan kaldırdıkları için, gerçeği dile getirme sorununun söz konusu edilmesine yol açıyorlar. Kokoschka daha sonraları bu portrelerle ilgili olarak yazdığı yazılarında, kendisine poz veren bu kişilerin portrelerini yaparken, onların görünüşteki tedirginliklerini, gideremediği bir korkuyu açıkladığını öne sürüyordu. *“Ben bu insanları tedirginlikleri ve acılarıyla resmettim”* demektedir. Fakat burada Norbert Lynton; Yoksa bu tedirginlik ve acı, sanatçının kendi duyguları mıydı? Gerçekten de genç Kokoschka'nın bu yapıtlarında gördüğümüz irkiltici özelliklerin yanında, olgunluk döneminin gösterişli ustalığı pek hafif kalıyordu demektedir.

Bu dönemde bu yeni sanat anlayışını daha yeni eline fırçayı, çamuru almış sanatçılar temsil etmiyordu. Picasso'nun gençlik yıllarındaki mükemmel denecek eskizlerini bilen sanat izleyicileri geometrik ifadelerle tuvale aktarılmış çizimleri görünce şaşkınlıklarını gizleyemiyordu. Aynı şekilde Goya'nın saray ressamıyken yaptığı tablolarla 19.yüzyıl savaş sonrası yaptığı tablolar göz önüne alınınca, insanlar, yaşanan bu değişime bir anlam veremiyordu. Bunlar, yeni yetme sanatçı edasıyla ortalıkta dolaşanların yaptığı resimler değildi. Bu yeni sanat anlayışını temsil edenlerin arasında sanatıyla adından söz ettiren tanınmış sanatçılar da vardı.

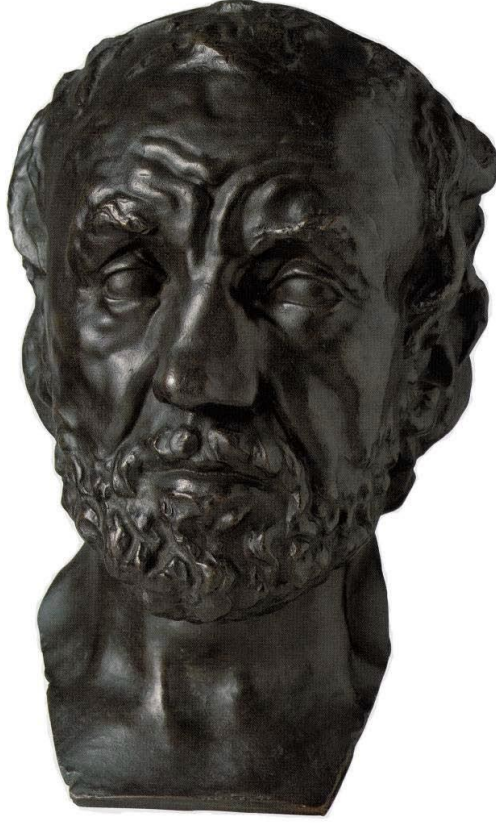
4.18. Auguste Rodin

François-Auguste Rodin, (1840–1917)Fransız heykeltıraş Paris'te 12 Kasım 1840 tarihinde doğan François-Auguste-René Rodin, La Petite École (Küçük Okul) isimli Özel Desen ve Matematik Okuluna girdiğinde heykeli keşfetti ve desen becerisini geliştirmeye başladı. 1864'te ilk atölyesini tutan Rodin, 20 yaşındayken Rose Beuret'yle tanıştı. 1871'de Belçika'da ilk kez yapıtlarını sergilemeye başlayan genç sanatçı, gerçek boyutlu bir insan bedeni çalışması olan eseri tamamladıktan birkaç ay sonra 'Tunç Çağı' adını verdiği bronz heykeli için 1875'te işe koyulmaya başladı. 1882 yılında Adem, Havva ve Düşünen Adam adlı figürlerini yaptı. Bir süre sonra sevgilisi, daha sonra da en büyük rakibi olacak Camille Claudel'le tanıştı. 1883'te Victor Hugo büstünü yapan sanatçı, iki yıl sonra Calais

Belediyesi için, Calais Burjuvaları Anıtı'nı ısmarladı. Ertesi sene 'Öpüşme' adlı heykeli yaptı. 1888 yılında devlet, Uluslararası Sergi için 'Öpüşme' heykelinin mermerini ısmarladı. 1889'da empresyonizmin öncülerinden Fransız ressam Claude Monet'yle birlikte sergi açtı. Sanatçı 1895'te Meudon'daki Villa des Brillants'ı satın alarak resim ve antik heykel koleksiyonunu oluşturmaya başladı. 1900 tarihinde Uluslararası Sergi vesilesiyle Paris'teki Alma Meydanı'nda yer alan pavyonda, 1902'de ise Prag'da büyük sergi açtı. 1904'te alçıdan yapılmış büyük boy Düşünen Adam heykeli ilk kez Londra'daki International Society'de, bronz versiyonu ise Salon de Paris'de sergilendi. Düşünen Adam 1906'da Panthéon'un önüne yerleştirildi. Fransa Ulusal Meclisi, arka arkaya yaptığı üç bağışla koleksiyonlarını devlete bırakan sanatçının anısına, Biron Konağı'nı Rodin Müzesi yapma kararı aldı. 29 Ocak 1917'de Rodin ve Rose Beuret evlendi. Rose, 14 Şubat'ta yaşama veda etti. Aynı yıl, 17 Kasım'da ölen Rodin, Meudon'daki Villa des Brillants'ın bahçesine, Rose'un yanına gömüldü. (Url,7)

18. ve 19.yüzyıl meydana gelen sosyo-kültürel ve iktisadi alanındaki değişimler daha çok resim alanında ağırlık kazanıyordu. Bu dönem içerisinde heykel sanatı da modernizm'in yanında olanlarla bu sanat anlayışına karşı çıkanlar arasındaki savaşa girdi. Büyük Fransız heykeltisi Auguste Rodin, Monet ile aynı yıl dünyaya gelmişti. Öğrenciliği sırasında klasik heykelleri ve Michelangelo'yu tutkulu bir biçimde incelediği için geleneksel sanatla arasında temel bir fikir ayrılığı olması için neden yoktu. Nitekim Rodin kısa bir süre sonra saygın bir usta durumuna yükseldi ve çağının tüm sanatçıları kadar kadar, hatta belki de onlardan da çok üne kavuştu. Ama onun yapıtları bile, eleştirmenler arasında şiddetli tartışmalara konu oluyordu ve isyancı Empresyonistlerle aynı kefeye konuyordu (Gombrich, 2013, s. 527-528).

Rodin'in ilk adından söz ettiren 'Tunç Çağı' heykelinin mükemmeliyetini görüp, heykeldeki idealistliği modelinin vücudunu kalıba almakla suçlanmasına sebebiyet verirken 'Balzac Heykeli' ile sanatçıyı zevksiz olarak nitelendirip eserine sanattan yoksun, bayağı gibi tanımlar isnat ediliyordu. Bu dönemde bu iki sanat yapıtına zıt tanımlamalar atfedilirken, iltifat ve hakaretin varacağı tek adres yine Auguste Rodin'i gösteriyordu.



Resim 8: Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, 1864.
Kaynak: Rodin,(London, Royal Academy of Art, 2006) s. 42

Paris Salon Sergisi tarafından geri çevrilen Rodin'in 'Kırık Burunlu Adam' büstü, Michelangelo'nun ıstıraplı kompozisyonlarına dönüş yapan Rodin, o günlerde hüküm süren düzgün ve sıradan akademik heykel anlayışına karşı çıkıyordu. Sanatçı atölyelerini sık sık dolaşan bir berduş olan 'Bibi'nin başı, gerçeğe fazla yakın bulunmuştu. Monet'in 'Kır Yemeği' adlı tablosu da aynı günlerde benzer nedenlerle, burjuvaziye fazlasıyla sarstığı için geri çekiliyordu (Néret, 2007, s. 20).

Aslında Rodin, gençlik yıllarında III. Napolyon'unun isteğiyle Paris'i yeniden yapılandırmakta olan mimar Haussmann'ın inşa ettiği çok sayıda anıta şekil veren, süslemeler yapan bir yontu ustasının yanında çalışıyordu. Geceleri ise kendi heykellerine çalışıyordu. işte bu süreç içerisinde yaptığı 'Kırık Burunlu Adam' heykeli, 1864 Salon Sergisi'ne sunmuş fakat bu çalışma geri çevrilmişti. Daha sonra arkadaşına verdiği bu çalışma Paris Güzel Sanatlar Okulunda sergilendi. Arkadaşı heykeli sergilerken, bunun hurdacı dükkânında keşfettiği eşsiz güzellikte bir klasik büst olduğunu söyledi ve eser izleyiciler arasında büyük heyecan ve hayranlık uyandırdı. Bunun üzerine arkadaşısı başarı

kazanmış bir tavır ve övünçle gerçeği açıkladı. Şimdi size şunu söyleyebilirim: “*Size klasik bir heykel olduğuna inandırdığım bu eserin yaratıcısı, bu okulun giriş sınavında üç kez başarısız olmuş, Salon Sergisi tarafından reddedilmiş olan Auguste Rodin’dir*” (Néret, 2007, s. 8).

Heykel sanatındaki bu ilk değişimlerin tuhaf karşılanması gayet doğaldır. Plastik sanat anlamında ressamın çoğu Rönesans’ın idealize edilmiş kalıbının dışına çıkmışlardı. Monet, ‘Gün Doğumu’ adlı tablosunu hakaret içeren eleştiriler almasına rağmen, eserlerini halen gururla sergilenmeye devam ediyordu. Goya’nın yaşamının son döneminde yaptığı ve kimi eleştirmenlerce tamamlanmamış resimler olarak adlandırılan çalışmaları da çoktan olumsuz eleştiriler almıştı. Fakat heykel sanatındaki bu değişimin eleştirileri daha yeni başlıyordu ve bu eleştiriler de Rodin’i hedef alıyordu.

Aslında bu değişim Tüm bu uygarlıkların ve toplumların, bütün sanatlarda olduğu gibi heykel sanatında da müthiş bir değişim ve gelişim evresinin yaşandığı Rönesans dönemi ile karşımıza çıkıyordu. O güne kadarki tüm kavramları yerinden sarsan bu dönem, gerçek anlamda skolâstik düşüncenin yıkılışı ve perspektifin bilimsel anlamda kullanılması diğer sanat kollarını etkilediği gibi heykel sanatını da etkiliyordu. Aslında Rönesans’ı tetikleyen en önemli etmenlerin başında heykel sanatı gelmiştir. Heykel sanatındaki hareket çok durağan bir yapı sergilese de sanata yeni bir anlatım hareketi kazandırmıştır. Ardından gelen Barok ve Rokoko sanat dönemlerinde heykel sanatı kütleli hareketin zirvesine çıkmıştır. Bu dönemden itibaren bir duraklama sürecine giren heykel sanatı, sanatta devrimin yaşandığı Empresyonizm akımı ve Rodin’in çalışmalarıyla adeta yeniden küllerinden doğmuştur (Edi, 2011, s. 1).



Resim 9: Auguste Rodin, Tunç Çağı, Tunç, yükseklik: 181 cm. 1876, Rodin Müzesi.
Kaynak: An educator's guide to the exhibit, His Work and Life ©1999

Rodin'nin ilk başta beğenilmeyen 'Kırık Burunlu Adam' heykeli kendisinin çalışma şevkini kırmıyor ve çalışmalarına hiç ara vermeden devam ediyordu. Bu yoğun çalışma sonucunda 1876 yılında yaptığı 'Tunç Çağı' adlı bir eserle Paris Salon Sergisi'ne katılıyordu. Bu heykel ilk kez Belçika'da *Yenik* ya da *Yaralı Asker* adı altında sergileniyordu. Rodin bu eserini Fransa'nın, 1870 yılında Prusya karşısında aldığı yenilgi anısına tasarlamıştı. Bu heykel bir yıl sonraki Paris Salon Sergisi'nde, Rodin'in bir çok eseri gibi hem hayranlık hem de aşağılanmayla karşılanacaktı. Rodin'in eseri, alışılmış akademik heykellerin soğuk ve sıradan görünüşleri yanında o kadar canlı görünüyordu ki sanatçı, modelin bedeninden doğrudan doğruya kalıp çıkarmakla suçlanıyordu. Bu iddaları çürütmek ve heykeli nasıl yaptığını göstermek için Belçikalı bir istihkam neferi olan

modeli Auguste Neyt'in aynı pozda fotoğraflarını çekti. Amacı, artistik yorumu sonucu yarattığı heykelin aslında ne kadar farklı olduğunu kanıtlamaktı. Fakat bu uğraşların hepsi boşa çıkıyordu. Ancak kendisinden daha ünlü bir grup meslektaşının onun için imzaladıkları bir dilekçe sayesinde suçsuzluğunu kanıtlayabiliyordu (Néret, 2007, s. 16).



Resim 10: Auguste Rodin, Balzac Heykeli, 1893-1897, Tunç, Yükseklik 270 cm. Rodin Müzesi, Paris. Kaynak: “20. Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler” adlı yüksek lisans tezinden, 2011

Yine 1893-1897 yılında yaptığı ‘Balzac Heykeli’ ile aynı eleştirileri almaktan kurtulamıyordu. Eleştirmenler ve sanat izleyicileri bu esere, zevksiz ve bayağı gibi hakaret içeren lafları kullanıyordu. Hâlbuki Rodin bu çalışması için daha sonraları; *“Eğer gerçeklik ölürse, benim Balzac Heykel’im gelecek kuşaklar tarafından parçalanacaktır. Eğer gerçeklik yok edilmezse eserimin dünya yüzünde kalıcı olacağını düşünüyorum. Şimdiye kadar alay konusu olan ama yıkılamayan bu heykel, benim tüm yaşamımın en büyük başarısı, estetiğimin temel direğidir. Onu tasarladığım günden bu yana yepyeni bir insan oldum* (Néret, 2007, s. 1) diyecektir.

Rodin’in ‘Tunç Çağı’ heykelinde yansıttığı mükemmeliyetçilik, sanatçının modelin bedeninden doğrudan doğruya kalıp çıkarıp kopya etmekle suçlanmasına sebep olurken,

tam tersi bir eleştiri ile ‘Balzac Heykeli’ için sanattan yoksun gibi ifadeleri çağrıştıran sözcükler kullanılıyordu. Bu çok tutarsız bir eleştiriydi. Bir çalışması çok mükemmel diye eleştiriler alırken başka bir çalışması estetikten yoksun gibi alaycı ifadelerle eleştiriler alıyordu.

Rodin bu çalışmalarıyla empresyonistlerle aynı kefeye konuluyordu. Portrelerinden birine baktığımızda, bunun nedeni anlaşılır. Rodin aynı Empresyonistler gibi bir yapıtın bitmiş görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu. Bu durum sıradan seyirciler tarafından rahatsız edici bir tuhafılık, hatta resmen tembellek olarak algılanıyordu. Rodin’e yöneltilen eleştiriler 16.yüzyıl’da yaşamış sanatçı Tintoretto’ya yöneltilenlerle aynıydı. O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hala düzenli ve pürüssüz olmak demektir. Bu darkafalı alışkanlıklara aldırılmayarak yaratılış ile ilgili kişisel görünüşü ifade eden Rodin, Rembrant’ın ressamın hakkı olduğunu şeyi ortaya koymuştur. Sanatçı sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür. Hiç kimse bu çeşit bir kararın sanatçının bilgisizliğinden kaynaklandığını ileri süremez. Rodin’in etkisi, Empresyonizmin, Fransız hayranlarının dar çevresinin dışında da benimsenmesine yardımcı olmuştur (Gombrich, 2013, s. 528).

Rodin’in çalışmaları için almış olduğu bu yergilere yenileri ekleniyor ama bu yergiler sanatçının çalışma şevkini kırmıyordu. Bu sefer ‘Cehennem Kapısı’ adlı bu çalışma Dante’nin ‘İlahi Komedyası’ adlı eserinden geçen bir konuyu ele alıyordu (Néret, 2007, s. 11). Yine bu süreç içerisinde onun yirmi yıla yakın bir zamanını alacak ‘Cehennem Kapısı’ adlı çalışmayı sipariş almıştı. ‘Cehennem Kapısı’ adlı çalışmasında sanatçının belli başlı yaptığı çalışmalarının bir kısmı bu eserin içinde yer alıyordu. ‘Düşünen Adam’ heykelini yine bu çalışmanın merkezine koyuyor, ‘Üç Gölge’ adlı çalışmasını yine bu eserin en zirvesine yerleştiriyordu. Aynı şekilde ‘Havva’ ve ‘Adem’ adlı çalışmaları da yine bu eserin içinde beliriveriyordu.

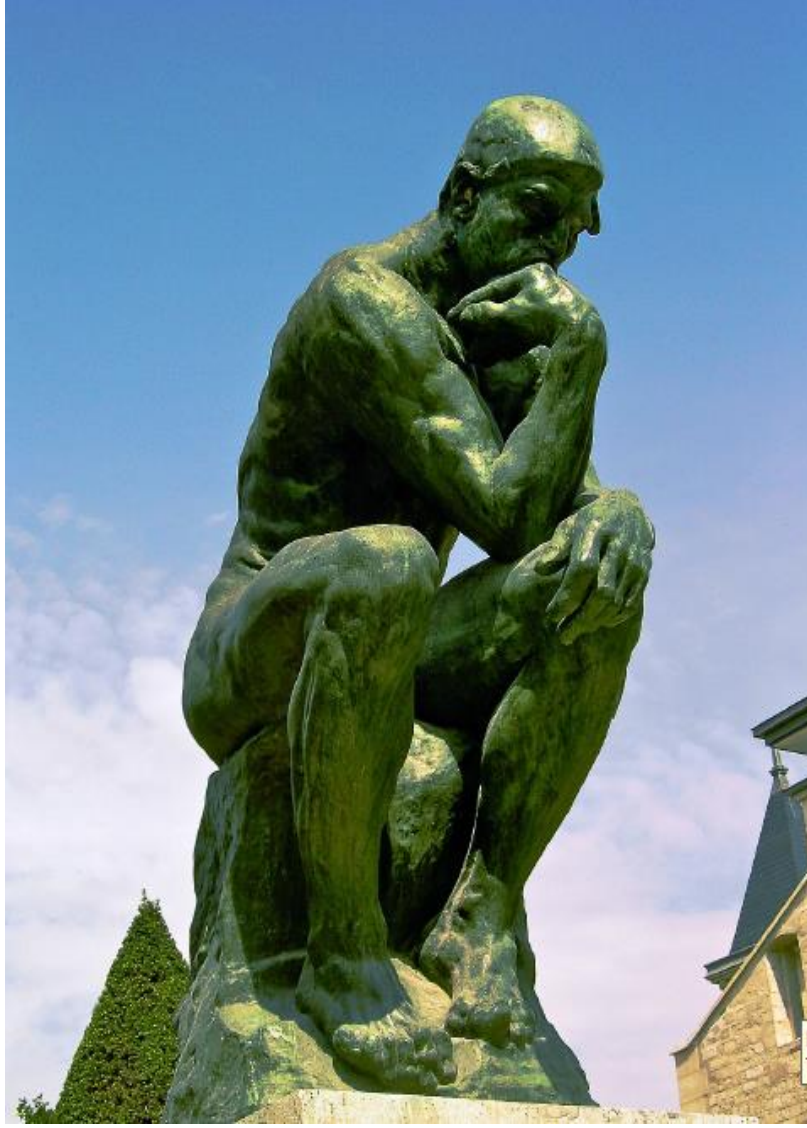


Resim 11: Auguste Rodin, Cehennem Kapısı, Bronz, 1890, Yükseklik 635cm. Rodin Müzesi, Paris
Kaynak: "20. Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler" adlı yüksek lisans tezinden, 2011

Rodin'in en bilinen çalışması 1880 yılında yapmış olduğu 'Düşünen Adam' heykelidir. Rodin yine bu çalışma ile 'Balzac Heykeli'nde görülen bitmemişlik hissini yansıtıyordu. Çene ye yaslanmış olan eldeki o tamamlanmamışlık, portredeki silinik ifadeler, dönem içindeki sanat izleyicisinde bir şaşkınlık hissi uyandırıyor. Ama figürün duruşu ve eserin

içindeki bu bitmemişlik hissi bir araya gelince izleyiciye sunmuş olduğu anlatım daha önceki dönemlerde yapılan eserlerden farklı bir şekilde yorumlanmasına sebebiyet veriyordu.

Rodi'nin 'Düşünen Adam Heykeli', modern sanat alanında dünyada en çok bilinen sanat yapılarındandır. Düşünen Adam Heykelini anlayabilmek için Rönesans'la başlayıp Aydınlanmayla ivme kazanan rasyonalist-hümanist düşünce geleneğinden haberdar olmak gerekir. Aydınlanma düşüncesinde başlayan hümanizm hayata dair ne varsa önceliği insana ve insan düşüncesinden alan akılcı bir tavidir. Söz konusu olan insan değerlerinde temellenen ve bir idealizmle yaratılmak istenen dünyadır. Beşeri deneyimlerle hayatı dönüştürmeye başlayan, akılcılıkla inşa edilen hümanizm, modernizmin temel değerini oluşturmuş ve modern düşüncede bu akılcı gelecek üzerinde yükselmeye başlamıştır. Modernizmle insan, ruhsal ve bedensel varlığıyla bilimin, felsefenin ve sanatın konusu olmuş ve insan nesnel algıları ve öznel dışavurumlarıyla bir bilinç dünyası yaratmaya başlamıştır. Sanayi devrimiyle başlayan makineleşmenin hız kazandığı 19.yüzyılın özellikle ikinci yarısı modern sanatta yeni deneyimlerin yaşandığı bir süreç olmuştur. Bu zamanda empresyonistlerin öncülük ettiği düşünce hareketleriyle başlayan tavır kısa sürede diğer sanat alanlarında da yansıma bulmuştur. Rodin'in Düşünen Adam Heykelinde plastik yönden açık modern etkilerin görülmeye başladığı yapıtların başında gelir. Bu nedenle ilkin cehennem kapısında şair olarak yaratılan heykel daha sonra buradan kopartılıp kendi başına sergilendiğinde ise bir düşünür olarak plastik ifadesiyle akılca, hümanist bir tavrın modernde temel bir göstergesi olmaya başlamıştır. Heykelde insanın tüm bedenine dalga dalga yayılan derin kaygı ve heyecanıyla Rodin'i gelenekten ayıran ve onu modern yapan dışavurumcu plastik tavrı olmuştur. Bedenin yüzeyinde görülen öz-biçim arayışına yönelik, derinden hissedilen etkileyici parçalanma duygusu, modern düşünce açısından Rodin'in göstergesi gibidir. Yaşanan zamanın modern kaygılarını gösteren Düşünen Adam Heykeli, zamanın sabiti ve bilinci olarak düşüncenin merkezine insanı koymuştur. Günümüz sanat düşüncesinin okunmasında ve anlaşılmasında sembolleşen heykel, modern heykelin yapıtlarından biri olmuştur (Yılmaz, 2014, s. 48).



Resim 12: Auguste Rodin, Düşünen Adam, 1880, Paris
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Thinker Erişim Tarih:06.03.2015

17. Yüzyılda Descartes: “*Kesin olan bir şey var, bir şeyin doğruluğundan şüphe etmek. Şüphe etmek düşündürmektir. Düşünmek var olmaktır. Öyleyse var olduğum şüphesizdir. Düşünüyorum o halde varım*” (Hançerlioğlu’dan Aktaran, Yılmaz 2014). Yılmaz, (2014), diyordu.

Kuşkusuz düşünce eylemle ifade kazanır. Descartes’in döneminde düşüncenin varlığı sadece teorikti, fakat Rodin’in çağında bu teorik bilgi insanları çoktan reaksiyona sokmuştu. Rodin’in çağı insanlığa alışılmışın ötesinde bir hayat sunuyordu. Bu dönemde

yepyeni olgular peyda etmeye başlamıştı. Rodin'in 'Düşünen Adam' heykeli yaşanan zamana göndermelerde bulunuyordu. Bu eser devrim sonrası insanlığa sunulan yeni yaşamı anlamlandırma çabasını taşıyordu. Yine bu dönemde insanın kişiliğini farklı evreler içerisinde tanımlayan Sigmund Freud'un Psikoanalitik Kuramı da aynı amacı taşımaktaydı. Yaşanan zamanın insanlardaki düşünce helezonlarının dışa yansımamasını, kimi dürtülerin jestler yoluyla dışa aksedilmesi içte hapsedilen duyguları tanımlamaya çalışıyordu. Kuşkusuz bu içe hapsedilmiş duygu ve düşüncelerin dışa yansması farklı bir şekilde yansımaktaydı.

Geleceğin ideolojik çatışmalarının ve savaşlarının hissini uyandıran, derin bir kaygıyı anlatan aşkın dramatik yönüyle kaotik düşüncenin bir göstergesine dönüşüyordu. Rodin'nin etkileyici dışavurumsal tavrı burada etkili olmaya başlıyordu. 'Düşünen Adam' heykeli hem geleneksel ilişkisi hem gelenekten ayrılan hareketlenen yüzeyleri ve kitlesel figüratif yönüyle modern etkilerin sezildiği öncü sanat yapıtlarından biri oldu. 'Düşünen Adam' zamanla düşünce yerine, düşünmeyi temsil eden bir sembole dönüştü. Yeni imgeler yaratan modern sanatın içinde sabit, değişmeyen bir destek olmaya başladı (Yılmaz, 2014, s. 56).

Rodin'in diğer bir ünlü çalışması 'Calais Burjuvaları'dır. Altı heykelin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu eser, sanatçının diğer çalışmalarındaki gibi dönemin heykel anlayışına ters düşer. Diğer bir ifadeyle bu anıt, halkın bu dönem içinde yapılan sanatsal çalışmalarını bir önceki yüzyılda yapılan çalışmalara anlayış ve ifade ediş doğrultusunda yaklaştırması sebebiyle bu yeni sanat hoş karşılanmıyordu. Eser 14.yüzyılda yaşanmış III.Eduard'ın Clais kentini kuşatması sırasında yaşanan bir olayı konu almaktaydı.



Resim 13: Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, 1884-1886, tunç, yükseklik: 231 cm. Rodin Müzesi.
Kaynak: “20. Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler” adlı yüksek lisans tezinden, 2011

Maria Rilke (Rilke, M. 2002)'nin 'Auguste Rodin' adlı kitabında 'Calais Burjuvaları' eseri ile ilgili şunları dile getirir: İngiltere kralı III.Eduard Calais Kentini kuşatır. Açlık korkusuyla umutsuzluğa kapılan kent sakinlerini bağışlamaya yanaşmaz. Ne var ki sonunda soylulardan altısının gelip teslim olması koşuluyla kentin canını bağışlamaya razı olur. Kral, bu soylulara istediği gibi davranacaktır. Bu kişilerin başları açık, sırtlarına yalnızca bir gömlek geçirip boyunlarına bir ip dolayarak, ellerinde kentin ve kalenin anahtarlarıyla gelmelerini ister. Daha sonra olayda kentin içinde olup bitenler anlatılır. Vali ve belediye başkanın kentteki kiliselerin çanlarını nasıl çaldığından ve bütün halkın Pazar Meydanında nasıl toplandığından söz edilir. Kent sakinleri haberleri işitip, susar ve beklerler ama çok geçmez, aralarında yiğit kişiler, ölme misyonunu yüreklerinde duyan seçkin kahramanlar öne çıkar. Öykünün bu noktasında yazarın sözleri arasında kalabalığın feryatları ve ağıt sesleri yükselir. Bu durumdan yazarın kendisi de duygulanmıştır ve

elindeki kalem yazarken titrer ama ardından kendini yine toparlar. Altı yiğit kişinin dördünden bahsetse de ikisini unuttur. Birinci yiğidin kent in en varlıklı adamı olduğunu söyler, ikincisinden itibar ve servet sahibi biri ve yetişkin iki kızın babası olarak bahseder. Üçüncüleri hakkında bütün bildiği servet sahibi ayrıca bir mirasa konmuş kişi olmasıdır. Dördüncü ise üçüncünün kardeşidir. Derken bunların gömleklerine kadar soydukları, boyunlarına bir ip dolayıp kent in ve kalenin anahtarlarıyla yola koyuldukları anlatılır. Altı soylu, kralın çadırına gelir. Burada yazar, kralın kendilerini ne hoyrat şekilde karşıladığını, celladın hemen nasıl köşeden seğirtip geldiğini, ama sonunda kraliçenin ricaları üzerine kralın altı soylunun hayatını bağışladığını açıklar.

Rodin bu anlatımdan yola çıkarak eserin yaratımına girer. Öyküdeki anlatımla birebir aynı izleri yakalamaya çalışır fakat anlatıyı okuyup sanatçının ‘Calais Burjuvaları’ adlı eserini görmeye giden bir izleyici, betimlenen bu altı kişinin uyduruk bir şekilde giydikleri elbiselerin altında görünen temiz çehrelerini görmeyecektir. Rodin, bu soyluların duruşuyla bakışları altındaki ifade ile kıyafetlerine işlenen yoksulluğu vücutlarına işleyerek soyluluklarındaki çaresizliği yansıtmaya çalışır. Korku adeta içlerine sinmiştir. Pejmürdelik adeta kimlikleri olmuştur.

Altı soyludan her biri kendine göre kararını vermiştir ve son saatini kendine göre yaşar, yaşanan bu anı bütün ruhuyla kutlar, yaşama bağlılığın acısını varlığında hisseder. Rodin’in gözü bu kişileri görmekten çıkar. Belleğinde jestleri belirir, yâdsıma jestleri, veda ve cayma jestleri, jest üstüne jest. Rodin, bütün bu jestleri bir araya toplar, hepsini şekillendirir. Jestler zengin bilgi dağarcığından akıp gelir kendisine. Belleğinde sanki yüz kahraman dikilmiş, kendilerini feda etmek için itişip kakışmaktadır. Rodin, yüzünü alıp altı kişiye dönüştürür. Her birini çıplak ve üşüyen vücutlarının tüm konuşkanlığıyla canlandırmaya çalışır. Rodin’in bütün yaptığı söz konusu altı figürleri bir araya getirmektir. Figürlerin tamamını aynı kılıkla donatan Rodin, sırtlarına bir gömlek geçirip boyunlarına bir ip dolamış, onları iki sıra halinde yan yana zemine yerleştirmiştir. Çoktan yürümeye başlamış üçü bir dizide öndekilere katılmak ister gibi başlarını sağa çevirmiş öbür üçü bir dizide yer alır. Anıtın dikileceği yer olarak Clais şehrinin Pazar meydanı, bir zamanlar altı soylunun hazin yürüyüşlerini başlangıç noktası belirlemiştir. Suskun figürler söz konusu meydana günlük yaşamdan sadece alçak bir basamakla ayrılmış bir yükseklikte, her an korkulu yola çıkış kendilerini bekliyormuş gibi duracaklardı (Rilke, 2002, s. 55-57).

4.12. 1920 Sonrası Türk Sanatı

XX. yüzyılın ilk çeyreği Batı'da olduğu gibi bizde de büyük değişikliklere gebeydi. Tanzimat'tan beri ülkemizde birçok reform yapılmıştı. Fakat bunlar yüzeysel olup Batı örneklerini taklitten öteye gidememiştir. Atatürk devrimi Batı'nın çağ değişimini yaşadığı bir dönemde derine inmeyi hakikat anlayışında ve düşünce tarzında kökten bir değişmeyi zorunlu görüyordu. 1920'lerde Batı'da olup bitenleri görmeden Atatürk devrimi anlaşılabilir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ülkemiz de bütün Avrupa'yı saran 'yeniden başlama' coşkusu içinde çalkalanıyordu. Bütün yapıcı güçler beş yüz yıllık imparatorluğun çöküntüleri üstünde yeni bir Türkiye'nin kurulmasına yönelmişti. Doğuda görülmeyen gelenekler tasfiye ediliyordu. Bizans ve Osmanlı İmparatorluklarının başkenti olan İstanbul, tarihin ağırlığıyla yüklüydü. Bu yüzden Türkiye'nin simgesini taşıyacak başkentini Anadolu'nun ortasında, bozkırda kurulmasına karar verilmişti. Geçmişin mirası olan Osmanlıca karma bir dildi. Bu sebeple yeni Türkiye'de konuşulacak Türk dili yabancı öğelerden arınmış yeni bir dil olacaktı (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011, s. 100, 101).

Gerçek olan şu ki 'Birinci Dünya Savaşı, dönem itibariyle Türkiye için bir milat niteliğindedir. 'Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Osmanlı İmparatorluğunun mevcut düzeninin yerine Batı menşeli yeni olgularla kurulmaya başlar. Bu durumda sadece ülkenin siyasi rejiminde değil aynı zamanda sosyal yaşamın için de Batı tarzı bir düzen belirivermeye başlayacaktır. Yeni Türkiye'yi tanıttak bu olgular yine sosyal yaşamın içinde var olan insanlar tarafından şekillenecekti. Kuşkusuz bu durumda gelişen devrim düşüncesi yer yer kendini gösterecektir.

Bu dönemde yeni uyanmaya başlayan tarih bilinci, Doğu'da kökleşmiş olan tutuculuğun ve gelenekçiliğin yerini almaya başlar. Tarih ve Dil Kurumları kuruluyor, Dil-Tarih Fakültesi, İstanbul Üniversitesi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Tiyatro, Opera ve Konservatuar, Resim ve heykel Müzesi açılıyor. 20. yüzyıl içinde temelleri atılan bilimsel araştırma ve öğretim merkezleri ülkede de yerini almaya başlıyordu. Yeni yeni başlayan olguları halka anlatmak için Türkiye'nin her yanında halkevleri açılıyordu. Bu kalkınma hareketine katılmaları için, Batı'dan dönemin tanınmış mimar, şehir düzenleyicileri, sanatçı ve bilim adamları çağrılıyordu. Tarihimizin hiçbir döneminde bu yıllarda olduğu kadar Batı'yla sıkı ve yoğun bir ilişki kurulmamıştı. Bütün bunlar, Batı'daki çağ değişiminin bilincinde olduğumuzu, bu yıllarda orada olup bitenin dışında kalmadığımızı,

orada olduğu gibi burada da geçmişle hesaplaşırken, ödün vermeyen, yapıcı ve dinamik olguların varlığı baş göstermeye başlıyordu (İpşiroğlu, 2011, s. 101).

Bu dönemde hem eğitimlerini almak hem de Batıdaki gelişmeleri takip etmek için Avrupa'ya öğrenci gönderilmektedir. Bu öğrenciler ülkelerine döndüklerinde aldıkları eğitimi kendi öz kültürleriyle yoğurup yeni olgular meydana getirecektir. Buradaki Batılılaşma fikrinin, taklidin ötesinde anlaşılması gerekir. Anadolu'nun dinamik ruhunu yanlarında taşıyan bu insanlar Batılılaşma düşüncesiyle Türkiye'yi muasır medeniyetler seviyesine ulaştırmak amacındaydı. Batının nezdinde Doğunun tasviri belli sanatçıların hayali metinlere bağlı kalınarak tuvalerde resmediliyordu ve böylece Doğu, bu resimlerde tasvir edildiği şekilde tanınıyordu. Dönemin Fransız ressamı Jean Auguste Dominique Ingres'in 'Oryantalist' bir anlayışla betimlediği büyük boy tuvaleri, Doğuyu Batıya anlatan resimlerdi. Peki Doğu Ingres'in resimlerinde anlatıldığı gibi miydi? 19. yüzyılda Osman Hamdi Bey Fransa'ya gitmiş oradaki sanatı tetkik etmiş ve ülkesine döndüğünde figüratif anlamda Doğuyu anlatan resimler yapmaya başlamıştı. Şüphesiz Osman Hamdi Bey'in bu resimleri Ingres'in Doğuyu anlatan resimlerinden daha farklıydı.

Atatürk tarafından 1935 yılında Türk Tarih Kurumu Başkanlığına getirilen Hasan Cemil Çambel, Batılılaşma strateji ile ilgili olarak, "Biz Garplılığı ve Garp kültürünü hap gibi yutmak istemiyoruz", dedikten sonra parolanın Garplılaşmak olduğunu fakat bunun anlamının Türklüğü ruhumuzdan söküp atmak, Garplılıkta erimek, şahsiyetimizi, benliğimizi kaybetmek olmadığını, aksine garplılar bilimde ve sanatta ne yaptılarsa aynıyle onu yapmak, nasıl ve ne şekilde yaptılarsa öyle yapmak, taklitçi olmamak, yaratıcı olmak, kendimiz gibi olmak isteğimizi vurgulayarak bu konudaki düşüncelerini şöyle özetler: "*Garplılaşmak demek, içimizdeki o her şeyi kötürüm eden "menfi köhne Şark'ı" öldürmek ve Ortaçağa has dünya görüşünü ve o Ortaçağa has hayat sistemini yıkmak, ilimde ve sanatta bütün eski ve yeni prejüjelerden, düne ve bugüne ait her türlü fikir ve ruh esirliğinden kurtulmak, tabiatı, hayatın, ilimlerin ve sanatların kafaları ve vicdanları ihtilale veren mukaddes ateşini tutuşturmak demektir*" (Çambel'den Aktaran; Erşan, 2006). Erşan, (2006).

Fen ve sosyal bilimlerdeki bu Batılılaşma düşüncesi Cumhuriyetin ilanından sonra büyük hızla içtimai hayatın içinde görülmeye başlar. Artık bu dönemde inkılapların etkisi yavaş yavaş hissedilmeye başlamıştır. Tek partili dönemde CHP sanat alanında yeni söylemler dile getirmekte ve sanatın önemini vurgulamaktadır. Bu dönemde Batı anlayışında

resim geleneğimiz daha yeni tüllemeye başlamış ve kendi kimliğimizi anlatma, tanıtmaya noktasında vakit kaybetmeden bir an önce bir fiiliyatın içine girilmesi gerekmektedir.

4.13. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sanatçılar ve Eserleri

Resim sanatının cumhuriyeti siyasal ve toplumsal açıdan yeni bir devletin oluşmaya başladığı 1920'li yılların biraz daha ötesine uzanır. Fakat kültür ve sanatımızdaki çağdaşlık hareketinin yeni devlet bilinciyle bütünleşerek olgunluk aşamasına varması, yeni sanatçı kuşaklarının elinde işlenip zenginleşmesi ancak cumhuriyet yönetiminin getirmiş olduğu özgür ve bağımsız yola girmesiyle mümkün olabilmiştir. Bu aslından ümmet toplumundan ulus aşamasına geçişte, çağdaş ulusal değerlerin ve kültür kaynaklarının değerlendirilmesi sonucunda kendi yurttaşımıza ve onun meydana getirmiş olduğu kültür değerlerine bakışımız da değişmiş, buradan çok yönlü seçenekleri yönelmemiz de kolaylaşmıştır. Yeni Türk devletinin kurulduğu yıllara gelinceye kadar geçen dönemler, bir bakıma çağdaş Batılı sanat tekniklerinin yakalanmaya ve uygulanmaya çalışıldığı, senteze bağlı yöntemlerin araştırıldığı ve geleneksel kültürden çağdaş kültüre geçiş sorunlarının çözümü için ilk adımların atıldığı yılları kapsar. Türk sanatçıları yeni bir uyanışın ilk ışıklarını sezmışlerdi. Çalışmalarını bu ışığın aydınlatıcı ve ileriye dönük ortamında geliştiriyor ve ilk oluşumları hazırlama yolunda gayret gösteriyorlardı. Doğadan inceden inceye gözden geçirilmesi, yağlı boya resim gerektirdiği teknik inceliklerin benimsenmesi, gözlem ve araştırma güdülerinin hâkim kılınması yolunda harcana çabalar kuşkusuz cumhuriyetin sanatçı kuşaklarına hiç de küçümsenmeyecek bir deney birikimi bırakmıştı. Asker ressamıyla başlayıp sivil kuşaklara aktarılan bu birikim, alçak gönüllü fakat kararlı ve disiplinli bir uğraşı içerir. Bu durum Batının yüzyıllara dayanan uzun kültür geçmişi karşısında verilen bir tür çağdaşlık sınavıdır (Berk, Özsegin, 1983, s. 9).

Küresel dünyada Avrupa sanatının etkileri dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik faaliyetler neticesinde birçok kültürün içine sirayet etmeye başlamıştır. Bu küresel dünyada ister istemez rol oynamaya başlayan Osmanlı İmparatorluğu son dönemi ile yeni kurulmaya başlayan cumhuriyetin varlığı, etkilenme noktasında bu tür yeni olgulara oldukça açıktır. Sanatın birçok farklı alanıyla tanışmaya başlayan Türk sanatçıları, gelişen ve her kültürü etkisi altına alan bu yeni anlayışı kendi potalarında eriterek yansıtmaya çalışmışlardır.

Türkiye Batılılaşma oluşumuyla yaşıt olduğundan, Batılı anlamdaki resim sanatının yeni dönemle kaynaşması zor olmadı. Cumhuriyet öncesinin birikimleri de bu konuda esnek ve uyumlu bir ortamın biçimlenmesinde yararlı sonuçlar doğurdu. Türk izlenimcilerinin ara

dönemdeki etkinlikleri ve cumhuriyetin ilk yıllarında yönetim sanatçıyı yüreklendirerek köklü önlemler almış olması bu ortamı olumlu yönde etkiledi. Söz konusu gelişmelerin, yeni kuşakların bir bölümü tarafından yöresel içerikli bir resim halinde sürdürülmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra birbirini tamamlayan farklı eğilimler çağdaş resmimizin çoğulcu yönünü zamanla daha da belirgin yapmış ve gündün güne yetişmeye başlayan sanatçılar özgür ve bağımsız yönelişleri biraz daha ön plana çıkarabilmiştir (Berk, Özsezgin, 1983, s. 13).

Çağdaş Türk ressamı arkasına baktığında Batılı anlamdaki sanat anlayışı ile Sanay-i Nefise mektebinin kurulmasıyla yüz elli yıllık süreci geride bırakmak üzeredir. Levni'yi, Abdullah Buhari'yi gördükten sonra 18.yüzyıl sonlarına doğru sönen geleneksel resim 19.yüzyıl ortalarında dirilirken tarihimizden kopacak ve Batıya doğru yönelecektir. Batılı resim tekniğinin temelini atan Mühendishane, Harbiye mekteplerinin uygulamaya başladıkları karakalem ve yağlıboya çalışmaları, Batılı anlamdaki sanatın temeli atılmış oluyordu. İbrahim ve Tevfik paşalar, Servili Ahmet Emin, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman seyyit, Hüseyin Zekai Paşa, Arkeolog ve ressam Osman Hamdi Batılı anlamda tekniğin resim sanatımızın ilk temsilcileri başka bir deyişle klasikleridir. Çağdaş Türk resmimizin kurucuları ön örneklerden faydalanamamışlardır. Kendilerini beş yüz yıllık bir gecikmeyle Batı resim sanatının geçtiği yollardan, aşamalardan geçmeden 20.yüzyılın akımları içinde bulmuşlardır. (Berk, Özsezgin, 1983, s. 13-14).

Cumhuriyetin ilk yıllarında eser veren sanatçıları, Osmanlı'nın son döneminde yetişenler ve Cumhuriyet döneminde yetişenler olmak üzere iki gruba ayırabiliriz. Birinci gruptaki sanatçılar, Osmanlı'ya ait toplumsal yapılar içerisinde yetişmiş, eğitimlerini, Osmanlı eğitim kurumlarında almış, büyük bir kısmı, yurt dışında sanat eğitimine devam etmişlerdir. 1914 kuşağı sanatçılarından Namık İsmail'in Güzel Sanatlar Akademisi'nin yöneticisi olması ve okulda bu kuşağın sanatçılarının öğretim elemanı olarak çalışmaları, bu sanatçıların Cumhuriyet döneminde İstanbul merkezli sanat ortamı ve eğitiminde varlıklarını ve etkilerini sürdürdüklerinin bir göstergesidir. Osmanlı Batılılaşmasının ürünü olan ve Osmanlı toplumunun, yenilikçi, ilerici sınıfını oluşturan bu sanatçılar, Cumhuriyet'in yeni yaşam biçimine uyum sağlamışlardır (Papila, 2012, s. 155).

Türkiye Cumhuriyeti 1923–1950 yıllarını, tek partinin yönettiği bir dönem olarak geçirmiştir. CHP, kültür etkinlikleri gerçekleştirildiği Halkevleri vasıtasıyla, Yurt Gezileri programını yürütmüştür. Programla ilgili karar, Atatürk henüz hayattayken, onun isteği

üzerine verilmiştir (Savacı, 2010, s. 77). Ancak o, ilk Yurt Gezisi Sergisi'ni bile görememiştir. Bu dönemde milli sanat-milli sanatçı kavramlarının ortaya çıkmasıyla birlikte, Yurt Gezileri Programı, CHP'nin, ressamların memleket konuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırıcı bir programı olarak görülmektedir(Özsezgin'den Aktaran, Savacı, 2010). Savacı (2010), Yurt gezileri Programı aynı zamanda memleketin sanatkârlarını korumak ve yurdumuzun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek üzere düzenlenmiştir. Ar Dergisi'nde Yurt Gezileri ile ilgili; *“Ressamlarımızın yurdumuzu ve halkımızı tetkik ederek daha güzel ve milli eserler vücuda getirebilmeleri için, ileride geniş milli sanat hareketine bir başlangıç olmak üzere bir ressamlar memleket gezintisi tertip etmiştir. Partinin bu çok yerinde teşebbüsü şimdiye kadar muayyen bir daire içinde kapalı kalan sanatkârlarımıza, yurdu yakından ve muhtelif cephelerden tanıma imkânı vermiştir”* (Ar'dan Aktaran, Savacı, 2010). Savacı (2010).

1938-1943 yılları arasında ressamlar tarafından yurt gezileri yapılmaya başlanmış, yurdun her karesini onlarca ressam tuvaline işlemeye başlamıştır. Resmin estetik yanı muhakkak göz ardı edilemez, fakat bu dönemde bu resimlerin estetik tarifinin yanı sıra bir de işlevsellik özellikleri dikkate değer bir olgudur. Ülkemizde haberleşme anlamında görsel araçların yaygınlığı daha yeni başlamıştır. İletişim kaynakları daha çok dergi ve çıkan gazeteler tarafından sağlanmaktadır. Bu dönemde bu durumun varlığı ressamların eserlerine estetik bakışın yanı sıra işlevsel bir özellik de katmıştır. Vedat Nedim Tor'un bir konuşmasında aynı konudan bahsettiği görülmektedir: *“Bir gün Şükrü Kaya Bey'e ressamlarımız çoğu İstanbul'da otururlar ve yine çokluk hep İstanbul'un manzaralarını, Kurbağalıdere'yi, Göksu'yu, Boğaziçi'ni, camileri veya manolya, gül, elma ve portakal natürmort resimler yaparlar. Bunlara bu toprağın gerçekleri ile karşılaşmak imkânı verelim ve ressamlarımız için yurt gezileri düzenleyelim dedim”* (Erol'dan Aktaran: Savacı, 2010). Savacı (2010).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılına damgasını vuran olaylardan biri de Osmanlı'nın Meşrutiyet yönetimine geçişi, Meşrutiyet Dönemi çok önemli sosyal ve siyasi değişimlere neden olmuştur. I. Meşrutiyet, hem Avrupa devletlerinin baskısı hem de çökmekte olan Osmanlı Devleti'nin yenilenmesi ve yaşatılması amacıyla ilân edilmişti. II. Meşrutiyet ise çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğunu kurtarmak amacıyla ve uzun süren bir baskı dönemine tepki olarak ilân edilmiştir. İttihat ve Terakki 1908 devriminden sonra iktidarı ele geçirmesinin ardından ülkenin kaderine 1918 yılına kadar egemen olacak ve dış

politikasına da yön verecektir. Bu yüzden II. Meşrutiyeti; karakteri itibarıyla Osmanlı Devleti'nin tasfiyesi ve yeni bir devletin ortaya çıkması sürecinde rol oynayacak seçkin kadroların oluştuğu bir dönem olarak tanımlamak mümkündür. Jön Türkler, eserlerinde Avrupa'nın siyasi ve askeri açıdan Osmanlı'ya örnek olması gerektiğinde birleşirler. Jön Türklerin Avrupa gözlemleri, yenileşme projesine dönüşür(Birecikli, 2008, s.1).

19. yy. sonları ve 20. yy'in başlarında Batı menşeli kavramların ülke içine yavaş yavaş girmesi yeni olgulara zemin hazırlar. Bu dönemde giderleri devlet tarafından karşılanarak Avrupa'ya gönderilen genç talebeler, dışarıda eğitim alarak ülkelerine geri dönmüştür. Avrupa da eğitim alan bu genç talebeler Avrupa'da neşet eden demokratik olguları tanımaya başlamış ve ülkelerine döndüklerinde de bu etkilenimlerini uğraş alanlarına yansıtmaya çalışmışlardır.

Türk resim sanatı tarihi, cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak düşünüldüğünde 1923–1950 arası dönemin, günümüze kadar devam eden 'Cumhuriyet Devri' süreci içinde önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Türk resminde yerelleşme olgusu, bir başka deyişle ressamların Anadolu'ya yönelme hareketi biçim ve konu sorunu olarak ele alınmış olsa da, Türk resminde kimlik arayışlarını bu dönemde başlatmıştır. Bu hareketin, Türk resmi için, millilik ve evrensellik yolunda önemli bir adımdır (Savacı, 2010, s. 5). Şüphesiz dönemi Batı anlayışıyla bu etkilenimlerini yansıtan ressamların varlığı büyük bir etki yaratmıştır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliği ile cumhuriyetin ilan edilmesiyle başlayan Batı anlayışına dönük olguların halka tanıtılma fikri şüphesiz dönemin aydın insanlarına düşüyordu. Batı devletlerinin buldukları düzeye ulaşmak için birçok önlem alınmaya başlanmış ve bu yeni olguları halka duyurabilmek için yeni projeler uygulamaya çalışılmıştır. Kuşkusuz halka duyurulacak olan ilk olgular inkılaplardır. Resim sanatının varlığı bu dönemde kuşkusuz görsel bir olgu olarak önemli bir tanıtım aracı olacaktır. Her ne kadar bu dönemde gazete gibi yazınsal metinler varlık gösterse de halkın büyük bir kesimi okuma yazma bilmemektedir. Resim sanatının sunduğu görsel olgular inkılapları halka tanıtmak için büyük bir araç vazifesi taşıyacaktır.

Bu dönemde bütün hareketlerin ilk adımında, 'Halkçılık' temel ilke olmuştur. Devletin, kültür ve sanat alanındaki çalışmaları da, Halkçılık ilkesini temel almaya başlamıştır. 1932'de kurulmuş olan Halkevleri, halkın eğitim düzeyini yükseltmek, kültürünü geliştirmek amacını üstlenmekteydi. Devlet programı olarak uygulanan, devlet sanatçıları için Yurt Gezileri'nin düzenlenmesi, özel galerilerin bulunmadığı bu dönemde sanatçıları

için önemli bir destek olmuştur. 1938–1943 yıllarında gerçekleştirilen bu geziler sayesinde zengin folklorik değerlere sahip Anadolu, sanatçıları etkilemiş, üsluplarını belirlemiştir. Bu da Türk resminin Batı kopyacılığından kurtararak kimlik kazanmasında etkili olmuş ve Türk resminin özgün yapısıyla evrensel değer kazanmasının yolunu açmıştır (Savacı, 2010, s. 6).

4.14. Hüseyin Avni Lifij

93 savaşı sırasında Kafkasya'nın Kuban Bölgesi'nden Türkiye'ye göç eden bir ailenin çocuğu olan Hüseyin Avni Lifij, doğumu ile beraber İstanbul'a yerleşirler. İlköğrenimine mahalle mektebinde başlayan Lifij, Fransızcaya olan özel ilgisi nedeniyle yabancı dil öğrenimine yönelir. Numune-i Terakki'de okuduğu yıllarda sanata yeteneği biçimlenmeye başlar. Karakalem otoportreleri ile çevresindekilerin dikkatine çeken Lifij, Ayasofya'da o yıllarda çizimler yapan Henry Prost ile tanışması kendisinin Sanayi-i Nefise mektebi ile tanışmasını sağlar. Resimlerini beğeni ile karşılayan Osman Hamdi Bey bu resimleri şehzade Abdülmecit'e gösterince Avrupa'nın kapıları genç Lifij'e açılmış olur. Ancak Avrupa'ya gitmek için Sanayi-i Nefise'de kısa da olsa okuması gereken sanatçı, bir yıl kadar süren eğitimden sonra Paris Güzel Sanatlar Okuluna gönderilerek genç ressam Cormon'un atölyesine kaydedilir. Ancak Paris'te bulunduğu yıllarda daha çok simgeci resamlara ilgi duydu. 1912 yılında yurda dönen ve döndükten sonra öğretmenlik yapan Lifij, daha sonra Akademide süsleme sanatları bölümünün kurulması için çaba gösterdi. Bölümde dört yıl gibi bir hizmeti olduktan sonra 1927 yılında vefat etti (Özsezgin, 1994, s. 231). Ömrünün baharında göçüp giden sanatçı kısacık ömründe geriye birbirinden eşsiz güzel eserler bırakmıştır. Cumhuriyet dönemi ressamlarından farklı ve kendine özgün üslubuyla eserlerini işleyen ressam, hem kişiliği hem de eserleriyle dönemin sanatçılarından farkını belli etmiştir.

Lifij'in uç noktalarda devinip, kabına sığmayan kişiliği, ifade tarzını romantizmde bulan bir duyarlılığın takipçisidir. Fakat yalnız resimde değil, bütün sanat dallarında melankoli, malzemeye dev aynasıyla yaklaşım koşuluyla temsiline izin verir. Ahmet Haşim'in öfkeli ve ürkünç silahşor olmakla suçladığı bu ressamdaki sıcakkanlılık, özünde kamufle edilmiş kara duygu olup, bunun sanatsal üretimdeki muhatabı da sonuna dek arıtılmış malzemedir (Ergüven, 2007, s. 5).

“Lifij, sanattaki olağanüstü yeteneği yanında kişilik olarak da ilginç bir portre çizmektedir. Sanatçının ölümünden altı yıl sonra onu yakından tanıyan aynı kuşaktan ressam arkadaşı

Sami Yetik'in kaleme aldığı bir makalede onun kişiliğine ilişkin önemli bilgiler sunulmaktadır. Yetik'in belirttiğine göre, *haksızlıklar karşısında son derece sinirli bir davranış gösteren Lifij, mutlu olduğu günlerde ise Yetik'in kitaplarını karıştırır, yaptığı tabloları eleştirir; tasalı olduğu zamanlarda ise bir köşeye çekilerek pencereden uzakları seyrederdi. Yetik'e göre, Lifij melankoli içinde bir ressamdı. Sürekli dalgındı ve düşünürdü; cesaretli bir yaradılışı vardı. Bir keresinde Yetik, Bu yakın arkadaşlarıyla birlikte, her dakika bir olayın yaşandığı mütareke (ateşkes) yıllarındaki İstanbul sokaklarında bir gece korkusuzca, Fatih'ten Yüksekaldırım'a kadar dertleşerek yürümüştü. Yine Yetik'e göre, Lifij, Fransızca'yı Paris aksanı ile kusursuz konuşurdu ve Fransız kültürüne tümüyle hâkimdi; buna karşın, İstanbul'u haksız bir şekilde işgal eden askerler içinde, en çok Fransız askerlerine tepki gösterirdi*(Gören, 2002, s. 368).

“Karagün”

Sanat ile savaş arasındaki ilişki, en kibar haliyle her zaman çelişkili olmuştur. Sanatın gelişmesi için sükûnet ve sakinliğe ihtiyaç vardır. Savaşın dehşeti karşısında savaş kahramanları ve destansı başarılarını göklere çıkarmak için sanat defalarca bu sükûnetten faydalanmıştır. Savaşın görkeminin ve cefasının temsili uzun bir süre boyunca sanatın tercih ettiği konudur. Ama klasik çağın sanatçıları savaşta olanların sadece anlatıcısı veya çizeriydi. Eskiden sanatçı asla savaşçıyla boy ölçüşemezdi. Savaş ile sanat arasındaki iş bölümü oldukça açık ve netti. Savaşçı gerçekten kavga ederek, sanatçı da anlatarak veya betimleyerek bu kavgayı tasvir etti. Nitekim savaşçı ile sanatçı karşılıklı olarak birbirine bağımlıydılar. Sanatçının sanatsal bir tema olarak savaşçıya ihtiyacı vardı. Fakat savaşçının sanatçıya daha fazla ihtiyacı vardı. Her ne olursa olsun sanatçı yapıtı için daha barışçıl başka bir konu bulabilirdi. Ama bir sanatçı savaşçıya ün bahsetmeye ve bu ünü gelecek nesiller için güvence altına almak gibi bir hissiyatı vardır. Belli bir bağlamda destansı bir eyleme tanıklık etme ve onu insanoğlunun hafızasına kazıma gücüne sahip sanatçı olmazsa, geçmişte yaşanmış bu destansı savaşa eylemi de boşuna ve anlamsız olurdu(Groys, 2013, s.124).



Resim 14: Hüseyin Avni Lifij, Karagün, 1923 Tuval üzeri yağlı boya, 93×118,
Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BCseyin_Avni_Lifij Erişim Tarih:06.03.2015

1923 yılında ‘Karagün’ adlı çalışması ile sanatçı Lifij, Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde düşman devletlerce işgal edilen sonraki Anadolu’yu betimler. Şanlı tarihimizde yurtlarını yiğitçe savunan Anadolu insanı birçok cefa görmüştür fakat yaşanan bu gaileler karşısında tavrını da göstermiştir. Cumhuriyet dönemi ressamı genellikle Anadolu’nun bu şanlı müdafaa tavrını tuvallerine yansıtırken, sanatçı Lifij ‘Karagün’ resmi gibi daha farklı bir anlatımla yaşanan manzarayı sunmaya çalışır. Sanatçı bu anlatımla izleyicisinden sanatsal bir çerçevede içerisindeki olgulara nesnel bir pencereden bakmasını ister.

Tarihi bir konuyu ele almakla birlikte tablonun içeriğine alegorik bir yorumunu katan ressam Hüseyin Avni Lifij, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’ndeki “Karagün” adlı eserini Kurtuluş savaşında düşmanın yakıp, devirdiği bir köy kalıntıları kenarında elbiseleri parçalanarak tecavüz edilmiş yarı çıplak bir kadını resmeder. 93 x 118 cm. boyutlarındaki tabloda arka planda görülen yakılıp yıkılmış köy görüntüleri, asıl anlatılmak istenen ön plandaki konunun dekoru seklindedir. Öyle ki yıkık ev kalıntısı içinde sadece ayakları görülen bir figür de bu amaçla küçük bir ayrıntı şeklinde yapılmıştır. Kadının

üzerinde olduğu kilimler, beşik, siyah kartal ve kendisi tablonun konusunun arka plan nesnelendir ve sanatçı tarafından alegorik anlamlar yüklenmeye çalışılmıştır. Aile, namus ve varlık değerlerini yitiren bir insanın anlatıldığı eserin içeriği, sanatçının sembolist tavrını da açıklamaktadır(Başkan, 2007, s. 94).

Kemal Arı bir köşe yazısında sanatçı Lifij'in 'Karagün' ve 'Akgün' adlı iki tablosu hakkında şunları söyler: 1922 yılının sonunda ulusal savaşın en kritik evresine ulaşılmıştı. Artık yılmık ve yenilgi, diriliş ve utkuya dönüşmüştü. Mustafa Kemal Paşa tartışmasız biçimde Türklerin tarihteki en büyük kahramanlarından biri olarak öne çıkıyordu. Ulusal bir kahraman olarak o, Mudanya Mütarekesi'ni daha yakından izleyebilmek için, İzmir'den Bursa'ya gelmişti. Gazi'nin Bursa'ya geldiği duyulduğunda, birçok vatansever öğretmen ve sanatçı, onu yakından görmek için İstanbul'dan Bursa'ya gelmişti. Gazi'yi görmek için Bursa'ya gelenler arasında Hüseyin Avni Bey ile eşi Harika Lifij de bulunmaktaydı. Mustafa Kemal Paşa, onların nezdinde, tarihin yetiştirdiği en büyük kahramandı. O günlerde Mudanya'da Mütareke için çetin görüşmeler yapılıyordu. Gazi bu günlerde kendisini görmeye gelmiş olan İstanbullu yurtseverlerle de yakından ilgilenmişti. Bursa'da, bu gençleri kabul ederek onlarla yakından ilgilendi. Bu arada Hüseyin Avni Lifij de Gazi'yle tanışmıştı. Hüseyin Avni Lifij'in resim sanatında yaptıklarını öğrenen Gazi Mustafa Kemal Paşa, onu Ankara'ya davet etti. Genç sanatçı oraya gitmeli, ulusal savaşın kalbi olan Ankara'yı yakından tanımalıydı. Türk Ulusal Savaşı'nın ruhunu kendi yüreğinden öğrenmeliydi. Bu istek doğrultusunda Hüseyin Avni Bey Ankara'ya gitti. Genelkurmay Başkanlığı'nda dört ay boyunca konuk olarak kaldı. Mareşal Fevzi Paşa'yı yakından tanıdı. Onun bir yağlıboya portresini yaptı. O süre içinde, zaten hep işittiği, gördüğü ulusal savaşın acı hatıraları üzerine anlatılan çok şeye tanıklık etti. Ünlü komutanlarla tanıştı ve onların anlattıklarının yakın tanığı oldu. Tam da bu günlerde; iki önemli tabloda, ulusal savaşın başlangıcını ve bitişini ele alma gereği duydu. Bunlardan birisinin adı 'Karagün' olacak ve onda Anadolu'nun işgal altında ezilmişliğini, Türk'e ait yanıp yıkılan ait kutsal değerleri, yok edilmeye çalışılan bir ulusu ve tarihi anlatacaktı. İkinci tablosunun adını da 'Akgün' olarak belirlemişti. Bunda da ezilmiş bir ulusun, nasıl şahlanarak zafere koştuğunu resmedecek; böylece ölümden dirilişe, yok oluştan kurtuluşa giden bir sürecin tarihsel bir kompozisyonunu resmedecekti. Ankara'da kaldığı dört ay boyunca bunu tasarlayan Hüseyin Avni Lifij, İstanbul'a dönünce tasarladığı bu yapıtları resmetmek için kolları sıvadı. Hummalı, yorucu bir çalışmanın sonucunda Türk resmine

Kurtuluş Savaşı'nın tarihsel anlamını ortak bir kompozisyon içinde anlatan iki önemli tabloyu kazandırdı(Arı, 2014, Url).

“Akgün”

Tahsin, Mehmet Ali Laga ve Sami Yetik gibi bu sanatçılar tarihe karşı duyarlı veya doğrudan tarihi bir konuyu ele alarak eserlerini 20.yüzyılın başlarında ortaya koymuşlardır. Hasan Rıza, Bahriyeli İsmail Hakkı, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar'ın da dâhil olduğu Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Bahriye çıkışlı bu sanatçılar en güzel eserlerini Balkan Harbi (1915) sırasında ve I.Dünya Savaşı (1914 - 1918) yıllarında yapmışlardır. Özellikle “Şişli Atelyesi” ortamında gerçekleştirdikleri tarihi konulu veya ileride tarih olacak olayları konu alan resimleri bu alandaki özel bir kronolojiyi belirler. Bu yıllarda eş zamanlı olarak Anakronizmi bir üslup olarak kabul eden Osman Hamdi Bey de, bu anlayışın en seçkin örneklerini yapmıştır. Farklı dönemlere ait eşya ve figürleri tarihi mekânlarla bir araya getiren sanatçı belki de Türk resminde bu tür bir ele alışın en güzel örneklerini gerçekleştirmiştir. Bu alanda takipliğini devam ettiren ressamların tarihe karşı duyarlı oldukları gözlenmektedir (Başkan, 2007, s. 93).

Bu dönemler Kurtuluş Savaşının ardından yeni Türk devletinin kurulduğu ilk yıllardır. Özellikle 1930'ların başlarında düzenlenen ‘İnkılâp Resimleri Sergisi’ genç Cumhuriyetin kuruluş dinamiklerini, bu arada da tarih duyarlılığını öne çıkaran resimlerin yoğunlukla yapılmasını sağlamıştı. Özellikle Osmanlı temalarına karşı duyulan soğukluk ve isteksizlik yanı sıra tarih bilincinin milliyetçilik temelinde bir coşku olarak değerlendirildiği 1930'lu yıllar, bu eğilimin tüm plastik sanatlara yansımaları sonucunu da doğurmuştur. Daha sonraki yıllarda görülen tarihi duyarlılığı yansıtan, bu tarihsel bir anlayış ile sanatçı yorumları genellikle bireysel istek ve arzuları çerçevelerinde gerçekleşmiştir(Başkan, 2007, s. 95).

Sanatçı Lifij, aynı yıl yine aynı anlayış ve farklı bir konu ile tuvaline ‘Karagün’ adlı resmin anlatımına zıt bir kompozisyonu yansıtır. Lifij'in ‘Akgün’ adını verdiği bu çalışma Türk insanının I. Dünya Savaşı'nda yaptığı mücadele ve mücadele sonrası elde edilen başarılar neticesinde beliren manzarayı betimlemeye çalışır.

Simgeci bir anlatımıyla dikkat çeken Hüseyin Avni Lifij'in Paris'te Ecole des Beaux-Arts'da her zamanki öğrenme iştiağıyla aldığı resim eğitimi ile sanatında farklı etkiler görülür. Eserlerindeki Sembolist anlatım tarzı bu anlatım tavrını göstermektedir. Cumhuriyet ressamlarının kullandığı anlatım diliyle örtüşmeyen yapısı eserlerinde kendini gösterir. ‘Akgün’ adlı çalışması ile bu anlatım tavrını açıkça belli eder.



Resim 15: Akgün, Hüseyin Avni Lifij, 1923, Tuval üzeri Yağlı boya,
Kaynak: <http://cubereel.com/huseyin-avni-lifij/> Erişim Tarihi: 06.03.2015

Süleyman Nazif'in 8 Şubat 1919 günü Fransızların ülkemize gelişi ile ilgili yazdığı bir yazısında I. Dünya Savaşı sonrası görülen manzarayı şu şekilde anlatır. Fransız generalinin dün şehrimize gelişi münasebetiyle bir kısım vatandaşlarımız azınlıklar tarafından icra olunan nümayiş Türk'ün ve İslam'ın kalbinde daim kanayacak bir yara açtı. Aradan asırlar geçse ve bugünkü hüznün ve talihsizliğimiz neşemizin yerini alsada, yine bu acıyı hissedecek ve bu hüznün ve teessürü çocuklarımıza ve torunlarımıza nesilden nesile ağlayacak bir mirası terk edeceğiz. Almanya orduları 1871 senesinde Paris'e girerken Napolyon'un kazandığı zaferlerin taşlaşmış bir şiiri olan Tâk-ı Zafer altından geçerken bile Fransızlar bizim kadar hakaret görmemişti ve bizim dün sabah saat dokuzdan on bire kadar hissettiğimiz bu kötülüğü ve azabı duymamıştı. Çünkü Fransız namını taşıyan her fert, yalnız Hristiyanlar değil, Yahudi Fransızlar, Cezayirli Müslümanlar o matem-i millî karşısında aynı üzüntü ve utanç ile ağlamış ve kızarmışlardı. Biz ise mevcudiyeti millîye ve lisâniyelerini bizim gönlümüzün yüceliğine borçlu olan bir kısım halkın hayhuyları ile matem-i muazzemimize en acı hakaretlerin birer tokat şeklinde atıldığını gördük. Buna müstahak değildik diyemeyiz. Müstahak olmasaydık bu felakete uğramazdık. Her

topluluğun hayat sayfalarında birçok ikbâl ve idbâr sahifeleri vardır. Fransa kralı birinci Fransua'yı hapisten kurtarmış ve koca Viyana şehrini birçok kere sarmış bir ümmetin kader defterinde böyle bir satr-ı elîm de yazılıymış. Her hâl, değişir. Arapların güzel bir sözü var: 'Isbır feinne'd-dehre lá yesbır'(Sen Sabret. Çünkü nasıl olsa zaman sabretmez) derler, (Nazif, 1919, Url).

Yaşanan bu manzara karşısında eleştirel tavrını koyan Şair Nazif, bir kaç yıl sonra Türk insanının yaşadığı bu manzara karşısında mücadeleci tavrına şahit olur. Artık Şair ülkemizin geleceği adına Türk insanımızı aşk ve şevke getirecek yazılar yer almaya başlar. Yazar; Süleyman Nazif'in yazılarında dile getirdiği bu duyguları aynı şekilde Hüseyin Avni Lifij'de kendine özgü anlatım tarzıyla 'Akgün' tablosunda da betimlemeye çalışmıştır.

4.15. Şeref Akdik

Hattat Ahmet Kamil Bey'in oğlu olarak İstanbul 1899'da doğan Akdik, çocukluğundan beri resim ve yazıyla iç içe olmuştur. İlk ve orta öğrenimini Fatih'te tamamlamasının ardından 1915 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)'nde Warnie, Ömer Adil ve İbrahim Çallı ile çalışmıştır. Akademi'de öğrenci iken, 1916'da Türk Ressamlar Sergisi'ne, ardından da 1921'den başlayarak Galatasaray Sergileri 'ne katılmaya başlayan Akdik, 1924 yılında mezuniyetinden sonra Gazi Osman Paşa Lisesi'nde bir yıl öğretmenlik yapmıştır. Yurtdışına gitmek için Sanayi Nefise Mekteb-i Alisi'nin Avrupa Konkuru adı altında açtığı yarışmayı kazanarak Avrupa'ya gitmeye hak kazanmıştır. Sınavı başarı ile kazananlar arasında Muhittin Sebati, Mahmut Cuda, Cevat Dereli ile Refik Epikman da vardır. 1925 yılında Paris'e giderek 1926'da Julian Akademisi'nde Albert Laurens ile çalışmıştır. 1928'de İstanbul'a dönerek, kısa bir süre Sivas Lisesinde ve daha sonra Ankara Öğretmen Okulunda (Gazi Terbiye Mektebi) resim öğretmenliği yapmıştır. 1929'da Ankara Erkek Lisesinde öğretmenlik yaparken aynı yıl, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer almıştır. Ankara Musiki Muallim Mektebi öğretmenliğine 1930 yılında atanmıştır. 1932'de Ankara Halkevinde ilk kişisel sergisini açmış olan sanatçı, aynı yılın sonunda İstanbul Erkek Öğretmen Okulunda, 1933'te Kadıköy Erkek Lisesi'nde ve 1934'te Haydarpaşa Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. 1940 yılında Halkevleri "Yurt Gezisi" programı kapsamında 3. Yurt Gezisi 'ne katılmış ve Mersin'e gitmiştir. 1948'de İstanbul Öğretmen Okulu'na ve 1951'de de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanmıştır. 1957'de İstanbul

Belediyesi Beyoğlu Şehir Galerisi'nde Retrospektif sergisini açmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1964 yılında emekli olan sanatçı, 1972'de İstanbul'da vefat etmiştir(Özsezgin, 2010, s. 262).

Sanatçının dünyasını oluşturan maddi ve manevi değerler mesleki yönünü oluşturan olgulardan bağımsız değildir. Bu nedenle her birey, meydana getirdiği olgulara değinirken sosyo-kültürel yaşam ile ilgili olgulara da değinecektir. Bireyin alt kimliğini oluşturan yaşamın içindeki dinamik yapılar, hayatın merhalelerini etkilemektedir. Babasının hattat olması sebebiyle Akdik, sanat yaşamının temelini oluşturan olguları çocukluk döneminde şekillenmeye başlar. Dönemin sosyo-kültürel yaşamı Batı resim sanatı anlayışına olumlu bir yaklaşım göstermese de sanatçının babası bu dönemde Akdik'e her anlamda destek olmuştur. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun hem idari hem de içtimai hayatın her alanında Batı hayranlığının varlığı inkâr edilemez. İmparatorluğun Batıda başlayan demokratik hareketlerden bağımsız kalması da mümkün değildir. Bu dönem içerisinde Avrupa'nın içinde cereyan eden gelişmeleri önemsemeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu, hem Batıda meydana gelen gelişmelerden haberdar olmak hem de tahsillerini tamamlamaları için Avrupa'ya öğrenciler göndermeye başlar.

Türk modernleşmesinin en önemli aşaması olan, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde oluşturduğu politik kimliği (ideolojisi) ve bu ideolojinin yaratmayı hedeflediği bireysel ve toplumsal kimlikler, Türkiye Cumhuriyeti'nin tüm alt ve üst yapılarına yansımış ve biçimlendirmiştir. Bu süreç, Türk resim sanatında da büyük bir dönüşüme yol açmış, sanatçı-devlet-toplum ilişkilerini yeniden tanımlamıştır. Osmanlı Batılılaşması döneminde başlayan sanatsal değişim, Cumhuriyet döneminde büyük bir ivme kazanmış, yeni teoriler ve üsluplar geliştirilmiştir (Papila, 2012, s. 152).

Sanayi Nefise Mektebi, bu dönemde Batı sanatı anlayışı ile ilk eğitimi vermeye başlar. Avrupa'ya hukuk tahsilini almak için giden Osman Hamdi Bey, resim sanatına olan merakına yenilerek hukuk öğrenimi yarıda bırakıp resim atölyelerine derslere girmeye başlar. Yine bu dönemde asker ressamı Şeker Ahmet Paşa resim eğitimi almak için Avrupa'ya gönderilmiştir. Batılı resim öğelerinin kesin olarak Türk resmine girişini sağlayan ressamın başında Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa, Avrupa'da aynı hocanın eğitiminden geçtikten sonra her iki ressam da kendi kişilikleri ve inançları doğrultusunda, Batılılaşma sürecinde iki ayrı yolunu başlatmıştır. Osman Hamdi ilk gerçekçi figür ressamı olduğu gibi, Batı anlamında yeni olguların başlatıcısı olmuştur. İlk

müzeyi Esar-ı Atika kurmuştur. Şeker Ahmet Paşa, resmini duvara asmayı günah sayan altı yüzyıllık İmparatorluk topraklarında gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen kişidir. Resim tarihi açısından önemli olan her iki sanatçının da Türk resminin Batı ile hesaplaşmasında çok ciddi ve özlü örnekler vermiş olmalarıdır (Duben, 2007, s. 33). Batılı anlamda resim sanatını temsil eden bu iki isim, Sanayi Nefise Mektebinin Kurulmasıyla beraber Batı anlayışıyla ilk resim eğitimini vermeye başlarlar.

1899 yılında doğan sanatçı Şeref Akdik, “Reis-ül hattatın” olarak tanınan Kamil Akdik’in oğludur. Şeref Akdik’in babası, V. Mehmet Reşat’ın buyruğuyla döneminde bu unvanı alır. Sülüs, nesih, celi, reyhani, divani celisi gibi hat türlerinde eser veren Kamil bey, 1914’te açılan Medreset-ül Hattatin’de hat dersleri vermeye başlar. 1918’de Galatasaray Sultanisine hüsn-i hat öğretmeni olarak atanır. 1929’da Şark Tezyini Sanatlar Okuluna müdür, 1936’da İDGSA’da yazı öğretmeni olarak görev yapar (Özsezgin, 1994, s. 18). Kamil Bey, bu dönemde oğlu Şeref Akdik’in içindeki sanat şevkini görmeye başlar.

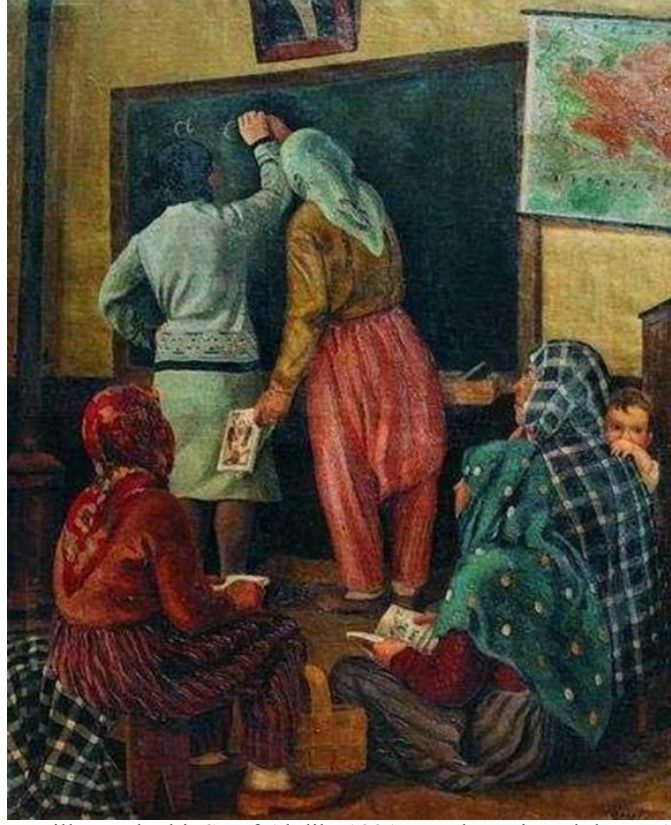
Kişinin doğup büyüme, gelişip olgunlaşmasında çevresinin ne kadar önemli bir unsur oluşturduğuna hiç şüphe yoktur. Şeref Akdik böylesine sanatla iç içe olan seviyeli bir aile ortamında gözlerini açtıktan sonra merhale merhale gelişmesini sürdürerek, sanat yaşamı şekillendirmiştir. Bu konuda aile ve çevre tesirinin olumlu izlerini taşıyan Akdik, özellikle baba Akdik’in boya, fırça ve diğer gerekli malzeme ve imkânları sağladığı bilinmektedir. Şeref Akdik için büyük fayda ve şans diyebileceğimiz diğer bir hususta şudur: O yıllarda Sanayi Nefise Mektebi Alisine, istikbal vaat etmeyen bu okula hiçbir aile çocuğunu kolay kolay göndermiyordu. Henüz resim sanatı toplumda itibar görmemişti. Ressamlık mesleği hatırı sayılır bir çoğunluğun dilinde nankörlük olarak adlandırılıyordu. Bu yıllarda baba Akdik’in gayretleri sonucu Şeref Akdik çalışmalarını sürdürüyordu (Altıntaş, 1988, s. 1-2). Aile bireylerinin bu desteği doğrultusunda Şeref Akdik sanat kimliğinin alt yapısını oluşturmaya başlar. Sanatla tam anlamıyla bütünleştiği yıllar, Sanay-i Nefise Mektebinde okuduğu yıllardır.

Yakından izlediği ve sevdiği Çallı, o yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi’nin İtalyan asıllı Salvador Valeri’nin muavimidir. Bu dönemde Şeref Akdik’in tam anlamı ile bir sanat camiası ile bütünleştiği görülmektedir. Sanay-i Nefise mektebi-i Alisine girmek için başvuruda bulunan Akdik, yaşının küçük olmasına sebebiyle Sanayi Nefise Mektebi ve Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü’nü yapan Halil Ethem Bey’in gayretleri sonucunda iki yaş büyütülmesi yoluna gidilerek mektebe kabul edilmesi sağlanır. Bu süre zarfında

çalışmalarıyla bütün gözleri üzerinde toplayan genç sanatçı Akdik'in eserleri, Galatasaray Yurdu'nda ustalar arasında sergilenmeye başlar. 1924 yılında Sanay-i Nefise Mektebini bitirdikten sonra kısa bir süreliğine öğretmenlik yapan Akdik, 1925 yılında Avrupa Konkuru adı altında açılan yarışmayı kazanarak Avrupa'ya gitmeye hak kazanır. Kendisinin ileriki sanat hayatını şekillendirmesine neden olacak üç yıl gibi bir süreyi Avrupa'da geçirir (Altıntaş, 1988, s. 3-6).

Akdik'in sanat yaşamını oluşturan ulusal kimlik değerleri, Batıya dönük Batılılaşma fikri ile örülmüştür. Şüphesiz bu olgular, onun düşünce yapısını oluşturan Sanay-i Nefise Mektebinin Avrupa'da eğitim almış hocaları ve kendisinin yurt dışında geçirdiği sürede edindiği izlenimler ve bu izlenimlerinin etkisinde kalmışlığıyla ilintilidir. Kuşkusuz Akdik'in doğumu Avrupa'daki siyasi akımların tam anlamıyla doruğa ulaştığı ve Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkisi altına alan bir dönemde hayata gözlerini açmıştır. Ülkenin içinde başlayan siyasi olguların varlığı çoktan hissedilmeye başlamıştı. İmparatorluk'un farklı coğrafyalarında başlayan millet olma bilincinin etkisi ülke içindeki Türk kimliğinin varlığını ayakta tutmayı gündeme getirmiştir. Şüphesiz bu bilinç, egemenlik bir anlayışla inşa edilmeye başlanacaktır.

Çevre, kişinin benliğini kavrayan ona yeni görüş açıları ve yeni ufuklar açıp biçimlendiren çok yönlü etkilenme ortamıdır. Yaşanan bu ortamın sosyal, siyasi, kültürel yapısının, bilinçlendirdiği insanı derinden etkileyeceği muhakkaktır. Türkiye'de Batılı anlamda bilinçli olarak güzel sanat eğitimi, Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşuyla başlar. Bu devirde gençliğin tarihiyle, milli kültürüyle geçmişe ait değerlerle ilgisi kendiliğinden kesilmiştir. Kendi tarihinden ve kültür mirasından mahrum bir gençliğin her türlü zıırlığa yenilik diye sarılması kaçınılmaz olmuştur. Sonuçlarını hiçbir zaman değerlendiremeyeceği karmaşık bir ortamın yabancı kültürü içinde bireyin ilgisi eski dar çevresinden tüm evrene doğru genişlemiş ve hayatı anlamadığı bir sürü izlenimler, düşünceler ve montajlar yığını ile çevrilmiştir. Böylesi bir ortamda kendi kültürel değerlerini özümsemeden Avrupa'ya öğrenime gönderilen gençlerden biri de Şeref Akdik'tir. Ancak Akdik bu yabancı kültüre düşmeden kendi şahsi özellikleriyle öne çıkmayı başarmıştır. Her sanatçı gibi o da yer yer düşünce ve eylem çelişkileri Batı izleyiciliğinin örneklerini vermiştir. Ama bu yaklaşım hiçbir zaman Akdik'i kendi kültüründen koparmaya yetmemiştir (Altıntaş, 1988, s. 13-14).



Resim 16: Harf İnkılabı, Millet Mektebi, Şeref Akdik, 1931 Tuval üzeri yağlı boya. 180×150
Kaynak:<http://www.biraz.gen.tr/wp-content/uploads/2013/03/%C5%9Eeref-Akdik-Halk-Mektebi.jpg>
Erişim Tarih: 04.03.2014

Şeref Akdik, Sanayi Nefise Mektebi'nin ikinci kuşak öğrencilerindedir. Gençlik yılları Birinci Cihan Harbi yıllarına rastlamaktadır. Dönem itibariyle yaşadığı dönem de milli bilince sahip olma fikrinin en zirvede olduğu dönemlere rastlamaktadır.

Balkanlarda başlayan milliyetçilik hareketleri Anadolu'da yavaş yavaş etkisini göstermeye başlamıştır. Birçok etnik yapıdan oluşan Osmanlı İmparatorluk'u Batıda başlayan bu etnik yapı savunucularına gözü kapalı kalması da mümkün değildir. Bu dönemde 1. Dünya Savaşı birçok ülkeyi karşı karşıya getirmiş dünyada yeni bir düzen kurulmasına neden olmuştur. Savaşın mağlup bir şekilde ayrılan Osmanlı Devleti artık eskisi gibi ayakta duracak kadar güçlü değildir. Bunun için yeni bir düzen yeni bir anlayış gerekmektedir. Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde başlayan bu yeni düzen ile saltanatın kaldırılması ile başlayıp, ardından demokratik olguların hızlı bir şekilde ülkenin içinde yerleşmesine karar verilmiştir. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beraber devrim faaliyetleri hızlı bir şekilde uygulamaya konulmaya başlanmıştır. Şüphesiz bu dönemde yapılan devrimlerin halka anlatılması için aydınlara ihtiyaç duyulduğu bir gerçektir. Her ne kadar bu dönemde yazınsal anlamda dergi ve gazetelerin devrim hareketinin manasını neşretmiş olsalar da,

halkın çoğunluğu okuma yazma bilmemektedir. Bu durumda ister istemez yapılan inkılapları görsel anlamda tanıtacak olgulara ihtiyaç duyuluyordu. Kuşkusuz bu görsel tanıtım için ressam sanatçı aydınlara düşüyordu.

Özellikle 1930'ların başlarında düzenlenen 'İnkılâp Resimleri Sergisi' genç cumhuriyetin kuruluş dinamiklerini, bu arada da tarih duyarlılığını öne çıkaran resimlerin yoğunlukla yapılmasını sağlamıştır. Özellikle Osmanlı temalarına karşı duyulan soğukluk ve isteksizlik yanı sıra tarih bilincinin milliyetçilik temelinde bir coşku olarak değerlendirildiği 1930'lu yıllar, bu eğilimin tüm plastik sanatlara yansması sonucunu da doğurmuştur (Başkan, 2007, s.93). I. Dünya Savaşının sonrası verilen Millî Mücadele çabaları ve Kurtuluş Savaşı yıllarında yıkılmaya yüz tutan bir imparatorluğun ve yeni bir rejimin kurulma sancılarının yaşandığı bir ortamda toplumsal sanatın varlığı hissedilemezken, sanat camiasından birçok sanatçı I. Dünya Savaşı ve ardından Kurtuluş Savaşına katılmış, yaralanmış ya da şehit olmuştur. I. Dünya Savaşı ve sonrasındaki yıllarda geçen bu belirsizlik sanat felsefesinden ziyade, toplum sorunlarını değerlendiren yaklaşımlarıyla kültür ve sanat politikalarının uygulandığı görülür (Keskin, 2014, s. 263).

Şeref Akdik'in, 'Millet Mektebi' adlı tablosu'nun, dönemin içinde vuku bulan devrim hareketlerini anlatma ve bu durumu halka kavratma anlayışı taşıdığı rahatlıkla söylenebilir. Resimde, 1928 yılında Osmanlıca harflerinin yerine Latin harflerinin kabul edilmesiyle, halkın bu devrime karşı etkisini anlatır niteliktedir. Eser her ne kadar toplum içinde meydana gelen değişim dile getirmiş olsa da eserin eleştirel anlatımında yapılan Harf İnkılabını da tanıtmayı hedeflemektedir. Bu eser, sosyal yaşamın içindeki insanların devrim karşısında yaşamış olduğu durumu günümüz insanına sunar. Dönem içerisinde meydana gelmiş olguları tarihsel bir belge gibi yansıtması eserin işlevsellik boyutunu da gündeme getirmektedir.

Şeref Akdik'in Harf İnkılabı 'Okuma Yazma Kursu' adıyla da tanınan resmi için Akdik şunları anlatır: "Harf İnkılabından sonraydı. Karımla birlikte Gazi Terbiye Enstitüsü'nde kalıyorduk. Enstitü hizmetlilerine karım okuma yazma dersi veriyordu. Bir akşam vakti, bu çalışmalarından birisini kapı aralığından görmüştüm. 1930'ların bu günlerinde Harf İnkılabı böyle yapıldı" (Elibal'dan Aktaran, Kurtuluş, 2011). Kurtuluş, (2011), 1933 Sergisi'nde Atatürk, bu resmi uzun bir süre seyretmiş, resmi çok beğendiğini söyleyerek alındığını öğrenmek istemiştir (Elibal'dan Aktaran, Kurtuluş, 2011). Kurtuluş, (2011). Resmin kompozisyonu dört kadın ve bir çocuk figürüyle oluşturulmuştur. Kadınlardan

ikisi, ön planda oturarak ellerinde kitap tutmaktadırlar. Resmin merkezinde, kadın öğretmen, yanında duran diğer kadına yazı öğretmektedir. Öğreten kadın Batılı giysiler, diğerleri yerel giysiler giymişlerdir. Bu resimde: Yeni yazının kabulünden sonra, aydın bir kadının diğer Anadolu kadınlarına okuma yazmayı öğretmesini resimlenmiştir (Kurtuluş, 2011, Url.)

Dönemin birçok ressamı Türk İnkılabı konulu resimler üretir. Ali Çelebi, ‘Arkadaşlık’ ve ‘Hücum’; Zeki Kocamemi, ‘Mekkeçiler’ (Nakliye Kolu); Şeref Akdik, ‘Okuma Seferberliği’; İbrahim Çallı, ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda’; Malik Aksel, ‘Cumhuriyet Bayramı’; Bedri Rahmi, ‘İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler’ ve ‘Köylü Ailesi’; Cemal Tollu, ‘Okuyan Köylü Kızlar’; Halil Dikmen, ‘Cephane Taşıyan Kadınlar’, Zeki Faik İzer, Delacroix'dan uyarladığı ‘Cumhuriyet İnkılâpları’ Nurullah Berk, Lue Albert Moreau'dan uyarladığı ‘Tayyareçiler’; Eşref Üren, Fouquet'den uyarladığı ‘Köye Gelen Atlılar’ vb. (Erol'dan Aktaran; Koç, 2013). Koç, (2013).

Şeref Akdik'in “Atatürk Telgraf Başında” adlı eseri kurtuluş savaşı yıllarını konu alan bir çalışmadır. Adeta dönemin sancılı yıllarını betimlemeye çalışan sanatçı, kurtuluş savaşında yaşanan atmosferi canlandırmaya çalışır. Eser, devrim öncesi yaşanan bu fırtınalı havayı sonraki kuşaklara anlatma adına yaşanan dönemi belgeler niteliktedir.



Resim 17: Atatürk Telgraf Başında, Şeref Akdik, 180×140 İst. Resim Heykel Müzesi
Kaynak: <http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/dosyalar/%C5%9Eeref%20Akdik/SerefAkdik.jpg>
Erişim Tarih:04.03.2015

1934 tarihini taşıyan ve İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde yer alan bu resim, bütün bir kurtuluş savaşı psikolojisinin sığdırıldığı bir resim olması sebebiyle Akdik'in bu alandaki çalışmaları içerisinde ayrı bir önemi vardır. Gaz lambası altında bir milletin kaderini tayin edecek en zor emirleri veren Atatürk'ün yüzündeki gerginlik ve sabırsızlığı açıkça görülmektedir. Atatürk burada o andaki durumun psikolojisi içinde tabii bir duruşla resme alışılmışın dışında yerleştirilmiştir. Mevcut olan bir iskemlede, bir koltukta oturarak değil, günün şartları içindeki, duygu ve heyecanı, telgraf masasının kenarına yarı oturmuş, yarı yaslanmış bir biçimde gösterilmiştir. Yüzdeki ifade ile elin belini kavrayış biçimindeki kararlılık ve geleceğe inanç, Ata'nın bütün kurtuluş savaşı ve hayatı boyunca gösterdiği ender kişiliğinin ustalıklı ifade edilmesini görür(Altıntaş, 1988, s. 69).



Resim 18: Şeref Akdik, Mektebe Kayıt, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1935, 201×181 cm.

Kaynak:http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/dosyalar/%C5%9Eeref%20Akdik/14_seref_akdik.jpg
Erişim Tarihi:04.03.2015

Şeref Akdik'in 1935 yılında yaptığı 'Mektebe Kayıt' adlı resim; ülkede Batılı anlamda başlayan modern anlayışın temsili niteliğindedir. Resimde, masa başında sandalyede oturan figür, modern giyimli bir beyefendi tavrıyla, çocuklarını okula kayıt için getiren velileri güler yüzle karşılayan biri olarak resmedilmiştir. Şüphesiz bu modern giyimli

öğretmen karakteri, tuvalin en çarpıcı yanını teşkil eder. Bu modern tavır yaşanan dönem için dikkate değer bir olgudur. 1935 yılı Anadolu insanın sosyo-kültürel yapısını ortaya koyan bu resim, yaşanan zamana dair günümüz insanına işlevsel bir görüntü sunmaktadır. Modern giyimli bu figür, her haliyle izleyiciye resimdeki diğer figürlerden zıt görüntü sunar. Öğretmen figürün çocuklara karşı samimi tavrı resimde kalan diğer figürlerin yüzlerinde memnuniyetlik bir tebessüm aksettirdiği görülmektedir. Modern görünümlü bu figür adeta etrafına ışık saçmaktadır. Resmin sunduğu mekâna koymaya hiç alışık olmadığımız bu modern giyimli figür bir tezatlık oluşturur fakat bu tezatlığın karanlık mekânı bir mum misali etrafı aydınlattığı fark edilir. Bu yıllar modern havanın tüm yurdu sardığı bir gerçektir. Ülkenin hemen hemen her yerine yepyeni bir düzen tesis edilmeye başlandığı gerçeğidir. Bu duruma tanık olan Akdik, yaşanan bu olgulardan etkilenmemesi olanaksızdır. Sanatçı toplumun bir aynası olarak tanımlanıyorsa, sanatçının yaşanan bu olguları da tuvalinde yansıması da gayet doğaldır.

Şeref Akdik yapıtlarında izlenimci akımın renk kaygılarıyla akademik anlayışın kural ve deneyimlerini birleştirmiş bu nedenle yağlıboya figür ve portrelerinde klasik anlatıma bağlı kalırken, suluboya, karakalem manzara ve desenlerinde klasik anlayışından ödün vermeden izlenimci anlayışta çalışmalar yapmıştır. Desen ve portrelerinde yöre insanının iç yaşantısını yansıtmaya çalışmış ve bu ayrıcalıklarıyla da Müstakillerden farklı bir tutum izlemiştir. Memleket ve özellikle Cumhuriyet dönemi gelişmeleri ile birlikte Mustafa Kemal'in inkılaplarını içeren konuları tuvaline yansıtan Akdik 'Harf İnkılabı/ Millet Mektebi' adlı eserinde yetişkinlerin eğitimi amacıyla kurulan Millet Mektebine ve kara tahta önünde Türk harflerini yazmaya çalışan köylü kadın figürlerine yer vermiştir. Kasım 1928'de gerçekleştirilen Harf Devriminden sonra yeni harflerle okuma-yazma öğretmek amacıyla Millet Mektepleri kurulmuş, ilk ve en büyük okuma-yazma seferberliği böylece Akdik'in eserlerine de konu olmuştur. Bu nedenle Akdik'in eserlerinde göze ilk çarpan sosyal ve inkılapçı oluşu ve tarihi oluşum sürecinde yaşananları anlatmasıdır (Serdar, 2009, s. 77).



Resim 19: Çini Yapanlar, Şeref Akdik, Duralit üzeri yağlı boya, 1956, 115×88.5 cm.
Kaynak:<http://www.tarihnotlari.com/seref-akdik/seref-akdik-cini-yapanlar/> Erişim Tarih: 04.03.2015

Sanatçının, ‘Çini Yapanlar’ adlı tablosu ise, tipik Anadolu kadının gayretini betimlemektedir. Burada Osman Hamdi Bey’in resimlerinde işlenen ferace giyen kadın resimlerinin ötesinde farklı bir kadın resmi görülmektedir. Akdik’in bu resmi yaptığı zaman, Cumhuriyetin kuruluşunun üzerinden çeyrek asırdan fazla süre geçmiştir. Bu süre zarfında ülkede sosyo-kültürel anlamda birçok değişim yaşandığı söylenebilir. Resimde, figürlerin üzerindeki renkli kıyafetler, kurtuluş savaşının sancılı izleri ötesinde adeta renk cümbüşü ile çeyrek asırdan fazla kat edilen sürenin coşkusu anlatır niteliktedir.



Resim 20: Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın, Tuval üzeri Yağlı Boya, 1930, 74,5×130 cm.
Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_3767.jpg Erişim Tarihi: 04.03.2015

Cumhuriyet dönemi ressamları devrim düşüncesi doğrultusunda sosyo-kültürel yaşam içindeki kadının yaşadığı değişimi de eserlerine aktarmaya çalışır. Bu eserlerde işlenen kadın figürleri Osmanlı döneminde betimlenen kadın betimlemesinin ötesinde tipik bir Batılı kadını betimlemektedir. İnkılapların ülke geneline etkisinin yayılması ve bu etkinin kendisini yavaş yavaş hissettirmesi Türk ressamların gözünden kaçmamıştır. Bu dönemdeki sanatçıların eserlerinde kadına bakış ile geleneksel Osmanlı toplumundaki kadına olan bakış birbirinden ayrılmaktaydılar. Resimlerinde betimledikleri kadın figürü,

Oryantalizm etkisindeki ‘Doğulu kadın’ imgesinin dışındadır. Osmanlı toplumunun Batıda eğitilmiş erkek modernistleri, kadını haremden kurtararak ailenin temel bireyi halinde sunmuşlardır(Yaman’dan Aktaran, Papila 2012). Papila, (2012).

Cumhuriyet devrimleri, kadının toplumsal yaşama katılımını ve bağımsız bir kadın kimliğinin gelişimini sağlamıştır. Atatürk’ün çağdaşlaşmanın göstergesi olarak kabul ettiği, Türk kadını Batılı kadınlarla eşit, hatta daha üst düzeye çıkarma amacıyla yapılan tüm yenilikler, kadınların yaşam koşullarını iyileştirmiş, eğitim, sağlık başta olmak üzere diğer tüm alanlarda standartları yükseltmiştir. Kadınların meslek sahibi olmaları özendirilmiş, daha önceden yalnızca erkeklere açık meslek alanları, kadınlara da açılarak eşitlikçi bir düzen tesis edilmeye çalışılmıştır. Osmanlı’nın son yıllarında yetişen ve Cumhuriyetin ilk yıllarında eser veren sanatçılar, laikliğin getirdiği toplumsal özgürlükten yararlanmışlardır (Papila, 2012, s. 155). Yaşanan bu değişimden etkilenen sanatçılar, eserlerinde bu değişimin etkilerini yansıtmaya başlamışlardır.

4.19. Türk Sanatında Toplumsal Gerçekçilik

Sanatçı toplumu anlayan ve anladığı dilde yorumlayan; bulunduğu yörenin aynası niteliğindedir. Bu nedenle toplumda yaşanan her olgu sanatçıyı etkilerken bu durum onun sanat yaratımına da yansımaktadır. Sanatçının geçmişle bugün arasında bağlarını koparması mümkün değildir. Ama bugünün geçmişten farklı değerleri ve olguları vardır. Bu da dönemin gereklilikleri nispetinde ortaya konmuş koşulların gereğidir. Geçmişin sanatçısı kendi döneminde meydana gelen hususi olayları ortaya koyarken bugünün sanatçısı da bulunduğu dönemin koşullarını ele alıp işleyecektir. Fakat bugünün sanatçısı geçmişte meydana gelen olgulara sırtını asla dönemez. Aksi takdirde sanatını icra ederken eksiklikler meydana getirmeye başlayacak, ortaya çıkacak eseri de evrensel bir boyut kazanamayacaktır. Bulduğu dönemin şekillenmesine sebep koşullar, geçmişin meydana getirdiği olgulardan meydana geldiği için yansımaları da bugünün mevcut olan değerlerin alt yapısını oluşturmuş olacaktır. Bu nedenle sanatçının yaşanan an ile bağlarını sıkı tutabilmesi için geçmişe sıkı bir şekilde sarılması gerekir. Nitekim bu durum insanoğlu için de hep böyle olagelmıştır. Her birey davranışının sebebini bir etki tepki ifadesinden sonra ortaya koyar. Rönesans’ın, Reformların ve Coğrafi keşiflerin vuku sebebine vakıf olmadan sonraki evrelerin gelişimi hakkında bilgi sahibi olmak pek mümkün olmayacaktır. Sanayi devriminin gelişim sürecini bilmeden günümüz şehir toplumları hakkında ortaya konacak yargı, eksik ve yanlış ifadelerlendirmelere sebebiyet verecektir.

Geçmişten günümüze gelinceye kadar geçen bu zaman zarfında insanoğlu, bilgisinin üzerine yeni bilgiler eklemeye başladı ve bu durum çevre koşullarına kendi zevkince şekil vermesine sebep oldu. Gelişen dünyada bilim insanı yapmış olduğu çalışmalar sonucunda elde ettiği verilerle çevre kültürünü değiştirmeye başladı. Bugüne değin gelen bilimsel kaynaklı çalışmalar sayesinde insanoğlu çevresel koşulları kendi yeni yaşam hayatına adapte etmeye başladı. Bu yaşanan değişimler dönemin sanatçısını da içine aldı ve etki olayına girerek yeni bir tepki durumunu meydana getirdi.

Endüstri çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük merhaleden biridir. İlk aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştı. İkinci aşamada ise insanoğlu topraktan koparak teknik dünyayı yaratıyor ve endüstrileşme başlıyor. Bu iki geçiş temelden bir değişikliğe yol açan tam bir devrim niteliği gösteriyor. Tüketicilikten üreticiliğe geçiş binlerce yıl sürmüş, insanoğlu yeni duruma alışmaya kadar değişik güçlüklerin üstünden gelmek zorunda kalmıştır. Fakat bir kez toprağa yerleştikten sonra hepsini unutuyor ve bastığı yerin bir daha değişmeyeceğine inanıyor. Bu inanç Yenitaş döneminden yakın dönemlere kadar sürüyor. Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla beraber teknik gelişmeye başlamaktadır. Atom fiziği ve uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hız kazanınca, tarım kültürünün temelleri sarsılmaya ve insan topraktan kopmaya başlıyor. Bu değişim sosyal yaşamı temelinden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, bu göçler büyük yığınlar halinde endüstri merkezlerinde toplanıyor. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makinalaşmış yapay bir dünya ya itilmeye ve böyle bir dünyada yaşamaya mahkûm edilmeye başlıyor. Sosyal konutlar, süper marketler, otomobil yolları, insanların üst üste yığıldıkları kamp alanları, yüzme havuzlarıyla endüstri düzeyinde yeni bir yaşam üslubu doğuyordu (İpşiroğlu, 2011, s. 13).

Endüstrileşme sürecinin varlığı Türkiye açısından; 20.yüzyılın ortalarından itibaren sosyo-kültürel ve iktisadi hayatı etkilemeye başlar. 1960 ve 1980 dönemi büyük bir değişimin yaşandığı zamanlardır. Bu döneme kadar 1. ve 2. Dünya Savaşı'nı geride bırakmış, birçok alanda demokratik adımlar atmış ve Batılılaşma sürecine girmiş bir Türkiye vardı. Yaşanan her olay Anadolu insanına yeni merhaleler kat ettirmiş ve düşünce boyutuna yeni eklemeler sunmuştur. 1950'li yıllara gelindiğinde Anadolu insanının fikir dünyası değişmeye başlamıştır. Gerek Batının getirmiş olduğu yeni fikirler olsun gerekse kat edilen her mesafelere yeni adımlar eklenmesi olsun bir önceki yıllara göre fikir boyutunun

değişmesine neden olmuştur. Bu durum tarım toplumundan yavaş yavaş sıyrılmaya çalışan bir Türkiye'nin sanayi topluma dönüşümünün ilk yıllarıdır. Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana birçok alanda mesafe kat etmeye çalışan Türkiye, Batının çoktan sanayiye geçmiş olması ve birçok konuda önde olması Türk insanında Anadolu'nun kalkınması için çabalarını artırmaya çalışmış ve bu gayretler sonucu yeni bir dönemin kapılarını açabilmiştir.

19. yy sonlarında Avrupa'ya gönderilen birçok öğrenci Batının önde olduğunu görmüş ve bu gördüğü bilgi ve birikimden faydalanarak vatanlarına dönmüşlerdir. İlk başta Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa'nın Paris'e gitmesiyle başlayan Batı geleneğindeki resim üslubunun yerini, vatanlarına dönüşünden itibaren sanatçıların Batı geleneğinin fikir yapısıyla kendi kültürümüzü yansıtan özgün resimlere bırakmaya başladı. Türkiye'ye döndükten sonra Sanayi Nefise Mektebini kurup burada ders vermeye başlayan Osman Hamdi Bey artık Türk resmini yeni boyuta taşıyacak öğrencilerini bulmuştur. Bu öğrencilerin bir kısmını Avrupa'ya göndererek Batıda değişen yeni sistemleri bizzat görmelerini sağlamış ve edindikleri tecrübelerle ustaları gibi vatanlarına hizmet eden bir birey haline getirmişti. Bu dönemden sonra Türk resmi yeni bir boyut kazanmaya başladı. Kendi değerlerimizi yansıtan, Anadolu'nun her merhalesini tuvaline aktaran ressamlar yetişmeye başladı. Her ne kadar değişim cumhuriyetin kuruluşundan itibaren başlamış, tohumları bu dönemde atılmış olsa da asıl değişim yılları 1950'li yıllar ve sonraki dönemlerdir. Bu yıllarda yukarıda bahsedildiği gibi Türkiye henüz tarım toplumundan sıyrılamamış tam anlamıyla Batının düşüncesini özümsemediği, yeni yeni alışmaya başladığı yıllardır. Türk insanı, artık insan gücü yerine makine gücü ile çalışan yeni araç-gereçlerle tanışmaya başlamıştır. Teknolojinin hızlı bir şekilde Türk insanının hayatına girmesi, bu topraklarda yaşayan insanı her yönden etkilemeye başlamıştır.

Adnan Turani (Turani, A. 2011)'nin 'Çağdaş Sanat Felsefesi' adlı kitabında; endüstri toplumun yarattığı düzeni tanımlarken: XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da ve Amerika'da göç hareketinin en fazla yoğunluk kazandığı dönemdir. Türkiye'de bu durum 1950 yılları sonrasına tekabül etmektedir. Yer değiştirmelerin neden olduğu büyük kaynaşma bir yana, fabrikaların çoğunlukla köylü olan işçileri için yeni bir üretim disiplinine uyma yüzünden kentle köy kültürlerinin çatışması, toplumda önemli bir yapı değişikliğini zorunlu hale getiriyordu. Bu yeni yaşam köylünün başına buyruk, istediği gibi işini ayarlayabildiği, düşündüğünü uygulayabildiği, boş zamanlarını kendi keyfine göre

saptadığı bir yaşam biçimi değildi. Eskiden köydeki yaşamını tarlasındaki kendi işiyle garanti etmesine karşın, şimdi fabrikada önceden başkaları tarafından planlanmış bir işin getirisiyle sağlanmaktadır. Şehre göç edenin yaptığı ve kendisinin planlayıp ortaya koyduğu bir fikir ve uygulama olamamaya başlıyordu. Kişi köyünde mülk sahibi iken, şehirdeki fabrikada işçi durumuna düşmüştü. Bu yüzden kişi fabrikada duygusuz bir endüstriyel araç olarak görülmeye başlandı. Kırsal kesimde olduğu gibi çalışacağı saatleri kendi saptayamamaktadır. Kendine ayrılan boş zamanı ise yalnız yorgun akşam saatleridir. Endüstriyel şehirlerde görülmeye başlayan bu olgular hayatın her merhalesine yansımaya başlamıştır. Kültürün farklı evrelerinde hissedilmeye başlanan bu olgular bireyleri de etkilemeye başlamıştır. İnsanoğlunun bir etkinliği ve ifade biçimi sanat olgusuna sirayet ederek farklı alanlarına da yansımaya başlamıştır.

4.20. Nedim Günsür

10 Nisan 1924’de doğan Nedim Günsür, henüz 40 günlük bir bebekken, ailesi ile İstanbul’a göç etmiştir. Babası İzzet Bey, Haydarpaşa Gümrüğünde işe, Kızları Mevhibe ve Melek Erenköy Kız Lisesinde eğitimlerine başlamışlardır. Günsür, İstanbul’da kaldığı süreç içerisinde yaşadığı hayatın durumunu şu sözcüklerle anlatmaya başlar: *“Kişinin kendini anlatabilmesi zor: Üstelik o kişi kendini sözcükler yerine çizgiler, biçimler ve renklerle anlatmaya alışmış ise...”* Daha sonrasında, ressamlık ile sonuçlanacak yaşamını anlatmaya şu ifadelerle devam etmektedir. Bazı kimseler için şair, doğmuş bir adamdır ya da ressam, doğmuş bir adamdır derler. Doğru gibi gelir bu tanımlama ama aslında, bir iyi niyet sözünden başka bir şey değildir sanırım. Soya çekim yasasına karşı değilim. Bu yasa duraklasa da kuşaklar arası atlamalarla işler. Ama yine de kişinin nereye yöneleceği, ne yapacağı; çevresiyle, yaşam biçimiyle, ilk çocukluk etkilenmeleriyle bağıntılıdır kanısındayım. Yaşım ilerledikten sonra resme yönelişimin nedenlerini düşündükçe, iteleyici etkenlerin çocukluğumda ve orta öğrenim yıllarında olduğunu görüyorum (İşanç, 2008, s. 12). Aslında bu dönemler II. Dünya savaşı yıllarıdır. Savaşın her kıvılcımı sosyal yapının her kademesine girmiş, etkileri an be an hissedilmeye başlamıştır.

Türkiye II. Dünya Savaşı’na katılmamasına rağmen savaş yıllarında birçok sıkıntı çekmiştir. Her ne kadar savaşın üzerinden belli bir zaman geçmiş olsa da, 1960-70 ve 80’li yıllarda da etkilerini sürdürmeye devam etmiştir. Halk, 1960’lı yıllarda geçimini daha çok tarımla sağlıyordu. “Bu yıllar Türkiye’de kentleşme olgusunun hızlandığı yıllardır. Tarımdan sanayiye dengesiz göç, kentlerin çevresinde düzensiz ve sağlıklı yerleşim

(gecekonduklar), denetlenemeyen, çözümlenemeyen ve hızla büyüyen sorunlar 1960'lı yıllarda bütün sanat dallarına kaynak oluşturacak yeni veriler ve gerçeklerdir. Türkiye'de 1960 askeri müdahalesinin hemen ardından, toplumsal gerçekçiliğe duyulan ilginin artması rastlantı sonucu değildir. Edebiyattan sinemaya, tiyatrodan şiire bütün sanat dallarında bu akımın örneklerinin çoğaldığı bir dönem yaşanır. Bu dönemde resim sanatında da birçok sanatçı toplum gerçeklerini yorumlayan resimler üretmeye özen gösterdi. Bu eserlerin bir kısmı, klişeleşen ve ancak slogan değeri taşıyan eserlerden oluşuyordu (Giray, 2015, Url.)

Bu dönemde yetişen sanatçılar ister istemez hayatın içinden akıp gelen bu sosyal yaşamın olgularına kayıtsız kalmayacaktır. Ülkede yaşanan atmosferi adeta iliklerine kadar hisseden Nedim Günsür, sanatsal ifadelerinde yaşanan bu gerçeklere yer verecektir.

Günsür'un babası İzzet Bey adeta bir resim aşığıydı. İzzet Bey bu dönemde gümrük işlerinin dışında kalan zamanlarını yağlıboya, tasarı ve bazen de kopya resimler yaparak geçirirdi. Bu çalışmaları resim sanatında iddialı değilse de, resme olan sevgisi ve tutkusu hep sürmüştür. İzzet Bey'in geceleri yaptığı yağlıboya resimler ertesi gün çalıştığı dairedeki arkadaşları tarafından yoğun ilgi görmekte adeta kapışılmaktadır. Yıllar geçtikçe, Nedim Günsür, babası İzzet Bey'in lamba ve mum ışığında yaptığı resimlerin tamamına yakınına heyecan ve büyük bir ilgiyle izlemiştir. Bu zamanlarda çoğunlukla babasıyla oturduğu divanda uyuyakaldığını belirten Günsür, *Sabahları uyandığında kendimi yatağında burdum* sözleriyle bu deneyimlerini belirtmiştir. 1933 yılında Nedim Günsür'un dördüncü kardeşi Meral dünyaya gelmiş ve 1936 yılında Günsür Kadıköy Ortaokuluna kayıt olmuştur. 1937 yılında babası İzzet Bey zatürre hastalığını atlatamamış ve hayatını kaybetmiştir. Babasının ölümünden oldukça etkilenen Nedim Günsür, bu süreçte isyankâr ve asi bir kişilik sergilemekte, ayrıca aynı dönemde gelen şikâyetlerin yanında okulu da bırakmak istemektedir. Ablası Melek, okuldan ayrılıp babasının yerine Gümrük Memurluğuna devam etmiş ve bazı açılardan Nedim Günsür'un yetiştirilmesini üstlenmiştir. Ablası Mevhibe'nin tayininin Afyon'a çıkması Nedim Günsür'un da Afyon'a gitmesine neden olur. Bu dönemde Nedim Günsür, yavaş yavaş, isyankâr kişiliğinden çıkmaya başlayıp, eski - efendi olarak tanındığı - haline dönmüştür. Afyon Lisesi'ne devam eden Günsür'un, Afyon Lisesindeki öğrenciliği döneminde yaptığı resimlere ilgi gösteren öğretmeni, Nedim Günsür'un resme olan ilgi ve yeteneğini görüp, yaşamının yönünü belirlemede yardımcı olacaktır (İşanç, 2008, s. 16- 17). Afyon'da resim sanatına olan ilgisinin git gide arttığını gören öğretmeni Günsür'un sanat şevkini arttırmaya devam

eder. Sanat aşkıyla geçen bu zamanlar; 1942 yılında Nedim Günsür'a Güzel Sanatlar Fakültesini kazanmasını sağlar. Nedim Günsür 1948 yılında Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olur. Akademiyi birincilikle bitirmesiyle kendisine Paris'te eğitim almanın yolları açılmış olur.

Günsür, Paris yılları F. Leger ve A. L'hote atölyelerine izleyici olarak katılır. Çağdaş Sanat Müzesi'nde Paris'teki Türk Ressamları Karma Sergisi'nin yanı sıra, Paris'ten İstanbul'daki On'lar Grubu'nun sergisine katılır. Rouen, Le Havre, Honfleur kentlerini kapsayan seyahatlerinde sanat eserlerini görür (İşanç, 2008, s. 101).

Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik, 1960'lı yıllarda yeni bir eğilim olarak ortaya çıkmaya başlar. Özellikle kırsal kesim insanının yaşamını, öncelikle de dramını konu alıyordu. Fransız sanatında, toplumsal gerçekçi düşüncüyü savunduğunu açıkça belirterek bu anlayışta resimler üreten ilk sanatçı Gustave Courbet olmuştu. Paris'in yoksul semtlerinde yaşam savaşı veren işçileri, kötü adamları, avukatları ve politikacıları kara bir mizah anlayışıyla eleştiren resim-karikatürleriyle Honord Daumier de ona katılacak; edebiyat alanında ve tiyatrodaki da gerçekçilik anlayışı yaygınlık kazanacaktı. Amerikan sanatında 1930'lu yıllarda gelişen toplumsal gerçekçilik, 'Amerikan- Yaşam Resmi' adı altında ün yapacaktı. Avrupa'da gerçeküstü sanat, Amerika'daysa 1960'lı yıllarda yaygınlaşan foto-gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik anlayışın hızını kesen akımlardır(Giray, 2015, Url.).

Üslubunu geniş mekânlar içinde küçük figürler sığdırarak ilginç ve çekici kompozisyonlar meydana getiren Nedim Günsür'ün kendilerine naif etkinlik yolları arayan sanatçılar için yönlendirici kişiliğe sahip bir sanatçı olduğu söylenebilir. Türk resminin figüratif alanda yeniden güçlenmesine çalışan sanatçılar, dünya resminde ilgi çekici bir yeri olan İngiliz ressam Bacon'ın etkileriyle de hesaplaşmaya girmişlerdir. Bu hesaplaşma olgusu kuşkusuz Bacon'la sınırlı değildir, çünkü Türk ressamlar, geniş bir etki yelpazesi karşısında özümseyen, etkileri yeni bir Türk sanat sentezi haline dönüştüren doğal haklarını sınamaktadırlar. Sentez kavramı Türkiye'nin sosyo-ekonomik ve kültürel planda geleneksel problemleri yönünden oldukça karmaşıktır. Fakat çağdaş uygarlık düzeyine geçilen süreç içinde bu kavramın yeni bir aydınlığa kavuşacağından da kuşku duyulamaz. Neşet Günel'in yanı sıra Akademi öğretim kadrosu içinde ön planda yeri olan diğer yeni sanatçı hocalar (D Grubu'ndan hocaları izleyenler) figüratif anlamda, yenilenme eğilimleri doğrultusunda her biri kendilerine özgü etkinlikler içine girmişlerdir (Giray, 2015, Url.).

Nedim Günsür'ün kendine özgü bu anlatım dili, yaşadıkları dönemin reel olgularını figüratif ifade ile işlemeye çalışmıştır.

Paris'te eğitimini aldıktan sonra vatanına dönen Nedim Günsür toplumsal-gerçekçi bir anlayışla resimlerini kurgular. Değişimin yaşandığı dönemi varoluşçu bir anlayışla ele alan sanatçı toplumun sorunlarını kendine konu edinir. Köy ve kent olgusunun değişim yaşandığı yıllarda göç ilişkisini ele alır. Göç olgusunun beraberinde getirdiği sorunlar tuvallerini doldurur. Sanatçı yaşadığı dönemi gerçekçi olaylarla yansıtarak dönemi irdelemeye çalışır. Konuları genellikle açık bir mekânda edindiği betimlemelerden seçer. Balıkçılar, pazarda alışveriş yapanlar, sokakta caddede gezenler, uçurtma uçuranlar bazen mutlu bir yaşam görüntüsü bazen de yaşamın gerçeklerini konu alan üzücü olayları da yansıtır.



Resim 21: Nedim Günsür, Balık Pazarı, 45×54 cm. tuval üzeri yağlı boya
Kaynak: <http://www.turkresmi.com/resimler/439.jpg> Erişim Tarihi:04.03.2015

Balık pazarını konu alan bu tablosu ile Nedim Günsür dönemin figürlerini naif bir çizimle ele alarak yansıtır. Gerçek yaşantıyı kendi üslubu ile resmeden sanatçı yaşanan yılları her

ne kadar kendi penceresinden bakarak çizmiş olsa da bu dönemin yaşanan olgularını gerçekçi bir anlatımla yansıtmaya çalışmıştır.



Resim 22: Nedim Günsür Yeşil Tren-İstanbul / Frankfurt, 40×80, Nilüfer ve Önel Akalın Koleksiyonu
Kaynak: Yeliz İşanç, “Nedim Günsür” adlı yüksek lisans tezinden.

Sanatçı resimdeki figürlere verdiği naiflik duygu dönemin gerçekçi olgularıyla yansıtır. İstanbul-Frankfurt tablosuyla anlatımı Anadolu insanının Batıya göçün ilk yıllarındaki duruşunu resmeder. Yeni yaşam figürlerinin yansımasında da bu durum rahatlıkla gözlenebilmektedir. Figürlerin her halindeki görünüm çağdaşı yakalamayı amaçlayan bir görüntü sunar. Sanatçı şehirleşme olgusunun getirilerinin etkisini yaşayan bireylerin fiziki yapılarında yansıtır.

Nedim Günsür, 1943'ten 1993 yılına kadar olan sanat yaşamında, ortaya koyduğu eserlerinin hepsini, somut biçimsel yaklaşımla üretmiştir. Belli başlı resim ilkelerini kendine yol edinmiş ve bunlardan yararlanmıştı. Zaman içinde, her yaptığı resim çalışması, bir sonraki çalışma için, hazırlık ve yol gösterici niteliğini göstermektedir. Günsür, Paris eğitimi sırasında, Leger'den aldığı etkilerle ilk olarak soyut resimlerle karşımıza çıkmaktadır. Ancak giderek bu geometrik kompozisyon arayışları, daha sonraki resim çalışmalarında, resimlerin alt yapısını oluştururken figür, nesne ve doğanın öne çıktığı çalışmalara dönüşmüştür (Yılmaz, 2008, s. 57).



Resim 23: Nedim Günsür, Kızamık, 1970 50×130 cm tuval üzerine yağlı boya
Kaynak: Yeliz İşanç, “Nedim Günsür” adlı yüksek lisans tezinden.

Kızamık adlı tablosuyla sanatçı, hayatımıza yeni giren olguların faydalarının yanı sıra acı gerçeklerin de yaşandığını dile getirir. Modern yüzyılın yeni yaşamın olguları insanlığa güzel yaşam alanları sunarken, öbür taraftan bu yeni yaşamla gelen düzenin sancılarını, göç olgusunu ve ayrılıkları, tedavi edilemeyen hastalıkları ve yeni düzene uyum sorununun psikolojik yanlarını da beraberinde getirir. Sanatçı ‘Kızamık’ adlı bu tablosunda modern düzenin getirmiş olduğu, bir arada yaşamın ve bu yaşam tarzına henüz bağıışıklık kazanamamış insanların düzene uymada yaşadıkları sıkıntılar dile getirir. Bu çalışma bir nevi sanatçının bu düzenin getirileriyle gelen bazı problemlerle baş etme mücadelesine bir gönderme niteliğinde sunmaya çalışmaktadır.

Resimlerinde yer yer naif özellikler taşıyan, figüratif yapıtlarıyla tanınan Nedim Günsür’dür. Akademide öğrencilik yıllarında grup arkadaşlarıyla birlikte kurduğu Onlar Grubu’ndaki etkin bir rol oynar. 1946 yılında Akademiden mezun olduktan sonra Fransa’ya giden Nedim Günsür öncesinden de getirdiği birikimiyle yeni çalışmalar ortaya koyar. Günsür, Paris’te yaşadığı 4 yıla yakın süre içinde kendi deyimiyle, önce “yarı soyut, sonra da tamamen soyut biçimlere” yönelmiş olduğunu belirtir. Ama yurda dönüşünden sonra dışavurumcu özelliklerin ağır bastığı, bir dizi maden işçisi resmi yapacaktır (Tansuğ’dan Aktaran; Özay, 2010) Özay, (2010).



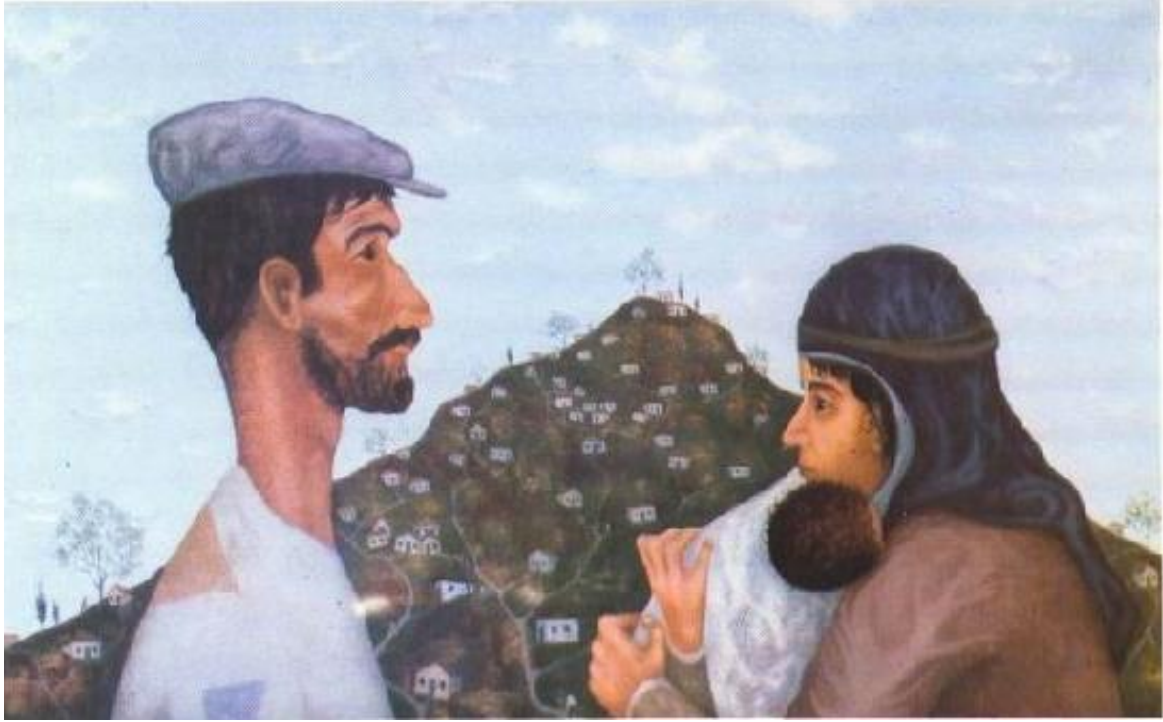
Resim 24: Nedim Günsür, “Yaralı Madenci”, 1955

Kaynak: Başak Yılmaz, “Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler” adlı yüksek lisans tezinden.

Nedim Günsür’ün figürleri insanın bir var oluş fenomeni olarak küçülüp incelen yapılara indirgendiği izlenimlere de yol açmıyor, insana böylesi bir metafizik yönelişten çok, toplumsal bir yorum çabasıyla yaklaştığı, toplum ve dünya karşısında ezilip ufalan bir yapıda onu yeniden biçimlendirmeye yöneldiği figürde, insanın duyularla kavranan, dış erimesine simgesel bir karşılık aradığı görülüyor(Tansuğ’dan Aktaran; Yılmaz, 2008). Yılmaz (2008), Sanatçıdaki bu gerçekçi anlatım yaşamında elde ettiği verilerin bir araya gelişiyle soyut düşünceler, bu dönemde somut halde eserlerine yansımaya başlar.

Sanatçı, madencileri, başları gizli, donuk bir ifadeyle, sadelik içinde bir görkeme kavuşturuyor. Yaşadıkları bölgenin havasıyla, deniziyle, doğasıyla tuvaline aktarırken; maden işçilerini, ağır iş koşullarından kaynaklanan, yorgunluk, bezginlik ve buna rağmen umarsızca olan duruşlarını, dramatik bir hava içinde yansıtıyor. Madencileri ileriki dönemlerde gerçekleştirdiği resimlerinde, zamanla kömürün ve çalıştıkları toprağın, onlarda oluşturduğu fiziksel ve duygusal değişimlerini vurguluyor. Kömüre bulanmış, korkunç varlıklar olarak resmediyor. Bunlar ne duygu, ne de toplumsal gerçekçi bir anlayışın ürünleridir. İşçilerin güçleri, korkuları, umutsuzlukları, dayanışma içinde olup

ama aynı zamanda içlerindeki yalnızlıklarını çarpıcı bir biçimde, simgeleştirmek değil, yalnızca bir resim gerçeği olarak yansıtıyor (Yılmaz, 2008, s. 59).



Resim 25: Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1975, tuval üzerine yağlı boya, 41×61 Ulufer ve Mete koleksiyonu
Kaynak: Yeliz İşanç, “Nedim Günsür” adlı yüksek lisans tezinden.

1960-1980’li yıllar Türkiye’de birçok yeniliğin yaşandığı zamanlardır. Sosyo-kültürel anlamda Türk insanı bu yeni yaşam şeklini hemen benimsemiş değildir. Aslında bu hayata yeni giren her olgu bütün insanoğlu için geçerlidir. Var olan yeni gerçekler yaşam içinde hemen kabul görmeyebilir ve yeni olguların kabul görmesi de epey zaman alır. Her varlık daha önce görmediği veya aynı ortamı paylaşmadığı bir nesne ile karşılaştığında öncelikle nesneyi anlamlandırmaya çalışır. Nesnenin müspet ve menfi yönünü tayin edemediği sürece bu nesne ile olan ilgisi hep muğlak kalacaktır. Bu yüzden nesne tanımlanıp anlamlandırılana kadar insanoğlu için bu muğlaklık devam edecektir. Bu durum bir çocuğun yanmakta olan sobaya ne olduğunu anlamak için merakına yenilip elini değdirmesi ile acı içinde ağlayarak tepki vermesi durumundan farksız değildir. Nesnenin faydası muhakkak yadsınamaz ama yaşanan gerçeğe çocuğun gözünden şaşırmamak mümkün değildir. Yeni düzen içinde sosyo-kültürel yaşamı etkileyen olguların faydalarını ve zararlarını anlamak oldukça güçleşmiştir. Modern yüzyılda şehir hayatının sunmuş olduğu lüks yaşam, toprak ile yaşamını sürdüren taşralı için ilk bakışta gayet cazibeli görünebilir. Şehrin belirsiz sosyo-kültürel olgularını tanımlamada çok erken tanı koymaya

çalışan insanoğlu, şehrin sunmuş olduğu gerçeklere aşına olmadığından yeni düzenin getirilerini ilk başta gözü kapalı kabul etmiştir. Sanatçının 'Köylü Ailesi' tablosunda figürlerin bakışları bir çaresizliği değil, bir korkup ürkmeyi de değil yaşanan değişikliğe daha henüz bir tanım koyamayan şaşkın ve yaşanan gerçekleri ifade etmekte zorlanan iki figürü tuvalin merkezine yerleştirmiş. Aslında sanatçının diğer tuvallerinde yansıyan bu olgular, yaşamı boyunca yaşadığı belirsizliklere bir göndermedir. İnsanoğlu için, sonuç mutlu sonla bitecek olsa da, yaşanacak durumun başta ne olacağının kestirilemeyeşi, yaşanacak duruma anlam veremeyecek oluşu, kendisini yaşanan bu olgulara tanım koymada zorlanacaktır. Tablodaki figürler bu her iki duygunun yaşanması mümkün kılmaktadır. Her iki figürün gözlerinde bir şaşkınlık ifadesi bulunmaktadır. Bu nedenle figürlerin bakışlarındaki ifadeye bir tanım koymak oldukça zor görünmektedir.



Resim 26: Nedim Günsür, Bayram yeri, 1992, tuval üzerine yağlı boya, 74×92 cm, Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu

Kaynak: Yeliz İşanç, "Nedim Günsür" adlı yüksek lisans tezinden.

Her alanda yaşanan bu değişim yılları sosyal, kültürel ve ekonomi alanında toplumu derinden sarsmıştır. Bu dönemin orta yaş insanları rahat bir şekilde iki kuşak arasında meydana gelen değişikliğe bizzat şahit olmuşlardır. Sıfırdan bir atlayış yapan yeni nesil yaşadıkları durumun ancak geçmişle kıyaslayarak farkına varabilmişlerdir. Birey daha yeni yeni tanık olduğu bu yeni yaşam karşısında, yaşanan değişikliğe karşı tam anlamıyla

verebileceği bir cevabı yoktur. Çünkü kendisi de ilk defa bu tür olgularla karşı karşıya kalmıştır. Sanayi devriminin yaşandığı ilk zamanlar, bugünkü gibi oluşumlardan söz etmek mümkün değildir. Çalışacak çok işçiye ihtiyaç vardı fakat bu işçilerin kalacağı yerler kendi yaşam geleneklerine uygun değildir. Her ne kadar ilk zamanlarda işçilerin kalacağı istifleme şeklinde dizayn edilen yeni yapılar varlık gösterse de, bu tür yapıların yerleşim yerleri sosyal ve kültürel yaşam alanından yoksundular. Bu durumun üzerine on iki saatin üstünde olan çalışma süreleri eklenince, aile bireylerinin beraber vakit geçirme olanakları yok olmuş ve duygusal bağları kopmuştur. Her türlü düzeni kendine kar gütmek için kullanan bu yeni sistem, daha fazla para kazanmak isteyen ailenin bütün fertlerini kendine köle haline getirmiştir. Aile bireyleri hayatta kalmak için buna mahkûm oluyordu. Yeni düzenle baş edebilmek için aile reisinin çalıştığı, ev hanımlarının evine kadar giden gündelik işler, yarı fiyatla çalıştırılan çocuklar bu düzene adapte olmak zorunda kalıyorlardı.

Sanatçı “Bayramyeri” tablosuyla kocaman fabrikalara işçi çekmek için bu yeni yaşama alanlarına kenar süsü sayılacak bir eğlence yeri resmetmiş aslında, sanatçı ironik bir ifadeyle Bayramyeri olarak adlandırdığı bu tabloya adeta farklı bir boyuttan bakmamızı ister. Figürlerde bir bayram havasındaki neşenin ötesinde bir duruş sergilenmektedir. Renklerdeki canlılık figürlerin ifadeleriyle zıt bir görüntü sunmaktadır. Resme dikkatli bakılacak olursa figürlerde bir bayram çocuğunun sevincini görmek pek mümkün değildir. Bu durum ilk başta sanatçıyı, döneme kendi penceresinden bakan ve öznel tavır sergileyen olarak tanımlasa da tuvalde betimlenen ifadeler dönemin yaşanan olgularına nesnel bir tanım koymaktadır.

4.21. Neşet Günal

Neşet Günal (1923-2002), Orta Anadolu kırsal kesim insanların yaşamlarını kendisine özgü bir duyarlılıkla yansıtan büyük boy tablolarıyla bilinmektedir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisini 1946 yılında bitiren Günal, 1948’de devlet bursuyla Paris’e giderek, A. Lhote ve F. Leger’nin atölyelerinde çalıştı. İlk yıllar, hocası Leger’in de etkisiyle, biçim estetiği yönünden Kübistlere daha yakın bir tavır sergileyen sanatçı daha sonra kendi özgün tarzını şekillendirdiği bir yönelime girer. Günal, çağdaş resim sanatımızın Ruhi Arel ile başlayıp, Yeniler Grubu ile bir sanat anlayışına dönüşen ve 60’lı yıllarda Yeni Dal Grubu ile tekrar canlanan, yöre resmini toplumsal gerçekçi bir zeminde ele alan sanat

anlayışının temsilcilerindendir. Günal, daha 1940'lı yıllarda yaptığı resimlerle sanatında nasıl bir yol ve yöntem izleyeceğini açık bir şekilde ortaya koymuştur(Bal, 2012, s.133).

Nedim Günsür'le sanata dair aynı düşünceleri paylaşan, fakat resimleme bakımından ayrılan Neşet Günal, toplumsal gerçekçi alanda verdiği eserlerle bu geleneğe katkıda bulunmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren, resimde insanı temel öge olarak almış, çocukluğu ve gençliği sırasında yakından tanıdığı 'Toprak Adamları' resimlerine ana konu yapmıştır. Konuyu inandırıcı kılmak için, onun gerçeklerine uygun bir biçim anlayışı gerçekleştirmiştir. Günal tablolarında ve desenlerinde bir hikâyeyi doğrudan anlatmasının yanı sıra, Anadolu yaşantısını bir öz olarak yansıtmayı da amaçlamıştır. Figürlerin el, ayak ve yüzlerindeki biçim bozma ve abartmalar ile doğa ve çevresindeki irkiltici yalnızlık içeren görüntüler anlatımı güçlendirmek için başvurduğu yöntemlerdir(İşanç, 2008, s. 12).

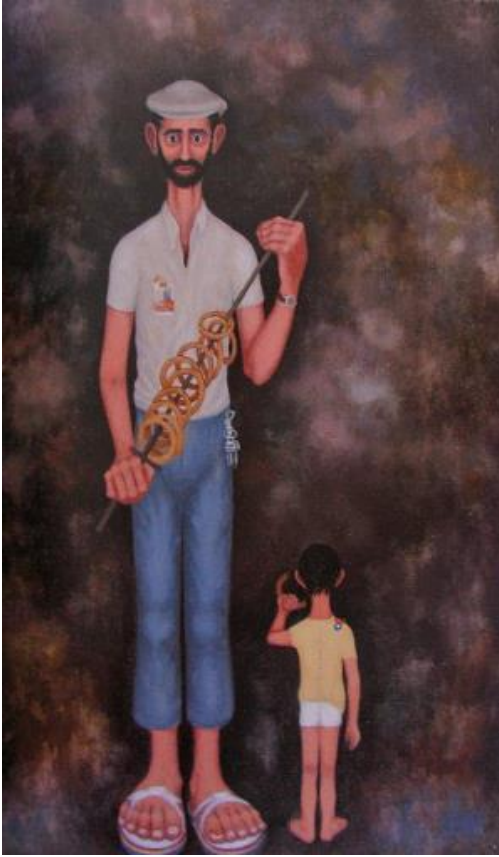
Türkiye'de 1960 ihtilalinin hemen ardından, toplumsal gerçekçiliğe duyulan ilginin artmasını bir rastlantı olarak değerlendirmek çok yanıltıcı olur. Sosyal demokrat düşüncenin kavramsal olarak geliştiği bu dönemin düşünsel ortamı, tüm sanat dallarını besleyecektir. Edebiyattan sinemaya, tiyatrodan şiire ve müziğe, bütün sanat dallarında bu akımın örneklerinin çoğaldığı bir dönem yaşanır. Bu dönem içinde, resim sanatında da birçok sanatçı toplum gerçeklerini yorumlayan resimler üretmeye özen gösterecektir. Bunların bir kısmı, klişeleşen ve salt slogan olarak değer taşıyan fakat plastik niteliklere sahip olmayan yapıtlar olacaktır. Toplumsal gerçekçiliğin farklı bir söylem kazanması 1970'li yıllarda gerçekleşecek ve bu dönemin öğrenci olayları, tutuklanmaları ve sorgular resim sanatının üretimi içinde yer almaya başlayacaktır. 1970'ler düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönemdir. Çünkü materyalist gelişimler gösteren dünya üzerinde bu yıllar, yeniden insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılır. Descartesçi düşünceler yerini varoluşçu görüşlere bırakmaktadır. Kant, akıl ve sınırları ile ilgili görüşlerine kutsan da katarak çözüm bulmaya yönelir. Sanatın, aklın ve düşüncenin katmanları üzerine eğilişinin bu yıllara rastlaması rastlantının ötesinde bir anlam taşır. Düşsellik, bilinçaltının durdurulamayan varsıllığı, düşüncenin ve aklın özüne ulaşma çabaları estetik bir duyarlılıkla yakalanmaya çalışılır. Hatta düşüncenin altının ötesine, maddenin özüne uzanan ussal bir serüvene, gerçekçi bir yaklaşımla açılmayı amaç edinir kimi sanatçılar. Her ne kadar akıl ve maddenin özüne inen yalın gerçeklere ulaşma ereği içinde olurlarsa olsunlar sonuçta düşselliğe açılan ışıkların yanılısamaları tuvaleri sarmaya başlar (Giray, 2015, Url).

Neşet Günal, Orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler taşıyan toplumsal içerikli resimleri bu yönüyle dikkat çeker. Günal, resim serüveninin ilk yıllarını şöyle anlatmaktadır: *“1960’lardan sonraki resimlerime geriye düşme risklerini de omuzlayarak ‘anlatım’ı baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım toprak insanların gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum. Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşmezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu ‘duyarlık’ çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeydim.”* Sanatçı, bu yaklaşıma bağlı kalarak, 1950’lerden başlayarak kendisine amaç edindiği toplumsallığı, gerçekliği, bütün çıplaklığı ile ve olanca etkisiyle yansıtmaya yönelik bir anlatımcı yaklaşımı benimser. Günal, resim sanatında anıtsal figür temasına ilgi duyarak, çalışmalarını bu konu çevresinde çeşitlendirerek sürdürmüştür. Çağdaş Türk resim sanatında figüre yönelen sanatçılardan farklı olarak Günal, figürün anlatımını, Anadolu gerçekliği üzerine kurarak, toplumsal bir özle pekiştirmiştir. Günal’ın sanatı toplumsallığı ya da toplumsal gerçekliği, insanın doğasının yapısında yer alan bu atmosferin sunduğu yaşam yönünden değerlendirmektedir. Doğduğu bölgenin yeryüzünü kıraç toprakla tanıyan sanatçının ufku daha sonra sağladığı olanaklarla genişleyip, gerçek anlamda aydın olmanın sorumluluğunu taşıyabilir duruma geldiğinde hem içinde, hem de dışındadır toprak insanların (Bal, 2012, s.134).

Neşet Günal’ın figüratif anlatımındaki resimlerinde asıl yoğunluk, toplumsal konulardır. Hayatın içinde var olan problemler tuvalin konusunu belirler. Merkezi yoğunluk daha çok figürlerin ifadelerinde ve mekânda görülmektedir. Mekân adeta bu figürlere anlatım için yardımcı bir öğedir. Figürlerde yansıtılan ruhsal durağanlık, dönemi tanımlamak ve anlamlandırmak için izleyiciye ipuçları verir. Mekânla bir bütünlük gösteren bu figürler, toprağın ekmek ve su kadar değerli olduğunu ve onsuz olunamayacağını anlatmaya çalışır. Çorak arazilerin verimsizliği mi, yoksa figürlerin içindeki çaresizlik mi, tuvale kasvet havası katar pek bilinmez. Aslında Neşet Günal’ın Güzel sanatlar Akademisinde eğitim aldığı yıllar II. Dünya Savaşı’nın yaşandığı günlere rastlamaktadır. Sanatçının babası, bu dönemde vefat eder. Sanatçı babasının ölümüyle aile sorumluluğunu da üstlenmek zorunda kalır (Günay, 2011, s. 41). Evin en büyük oğlu olması sebebiyle ailenin yükünü kendisinin taşıması gerektiğini anlar. Sanatçı, bu dönemde adeta iki farklı hayatı yaşar. Bir yandan okulun sunduğu modern yaşamın çekiciliği öbür taraftan ise çocukluğunu ele geçiren

‘Toprak Adam’ın gerçekçiliği yaşamını meşgul eder. Sanatçının çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadığı bu kasvetli atmosfer tuvallerinin konusunu belirler.

Günel resimlerinin temel ifade aracı figürdür. Bu anıtsal boyutlarıyla belirginlik kazanan; çalışma gücünün, emeğin temel araçları olan elleri ve ayakları abartılmış; yırtık, dökük, giysileri arasında belli parçaların vurgulanarak gösterildiği ve çoğu kez de sorgulayan gözlerle, doğrudan doğruya izleyicinin gözleri içine bakan bir figürdür. Çevresindeki acımasızca verimsiz doğadan geçimini asgari düzeyde de olsa koparmaya kararlı olan bu figür hem belli bir zaman ve mekân kesitinin insanı ve hem de yeryüzündeki diğer benzerlerinin sınıfsal, toplumsal ve konumsal özelliklerinin taşıyıcısı olan bir varlıktır. Bu bakımdan doğa ile bütünleşen bir varlıktır, aynı zamanda doğayı karşısına alan bir varoluşun da simgesidir (İskender’den Aktaran, Altay, 2007). Altay, (2007).



Resim 27- Resim 28: Nedim Günsür, “Simitçi”, 56×36 tuval üzerine yağlı boya, Marko Sarda koleksiyonu. Resim 31: Neşet Günel, “Toprak Adam”, 1974, 96 ×18,5 özel koleksiyon
Kaynak: Ali Asker Bal, Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günel’in Kırsal Yaşam Manzaraları adlı makeden. Acta Turcica, 2012, 4. Yıl, Sayı 1.

Neşet Günel, nesnelere dünyasında eklemeyi öngören yaratma sürecinden payına düşeni alır. Yoksulluğun öbür bir yüzü, eşyadan mahrumiyettir. İnsanın en temel ihtiyaçlarından

bile yoksun olması, her şeyi aksesuara çevirmiştir. Tuvalde her şey alabildiğine sınırlıdır. Tıpkı insan gibi, nesnelere çoğu, doğayla olan ilişkileri çıplak bir şekilde varlık gösterir. Sanatçının tuvallerinde; yaşanan zorluklarla üzerine geçirecek bir çaput bulan bu insanların mülkiyet duygusuna yabancı olmalarının en uç örneği gösterilmiştir. Büyüklüğün iç gücünü temsil eden baba figürü, yırtık giysisi ile dolaşan çocukta sapana bırakmıştır yerini. Bunca çaba ve uğraşın sonunda herkesin eli boştur (Ergüven, 1996, s. 94).

Günel'a göre insanın doğayla ilişkisi, üretim ilişkilerinin tarihidir. Bu yüzden resmin ana öğesi olan insanın, olağan olmayan büyüklükteki el ve ayakları, doğadan çok üretim ilişkileri karşısındaki insanın direnme gücüne gönderme yapmaktadır. Anıtsal figürlerle belirginleşen bedenler ve sahip oldukları güçlü eller, zor yaşam koşullarıyla olan mücadeleye vurgu yapıyorlar. Ergüven, bu konuda farklı bir bakış geliştirerek, bedene ekli organların (el ve ayak) varlığı hakkında daha ayrıksı bir tespitte bulunur (Bal, 2012, s.134).

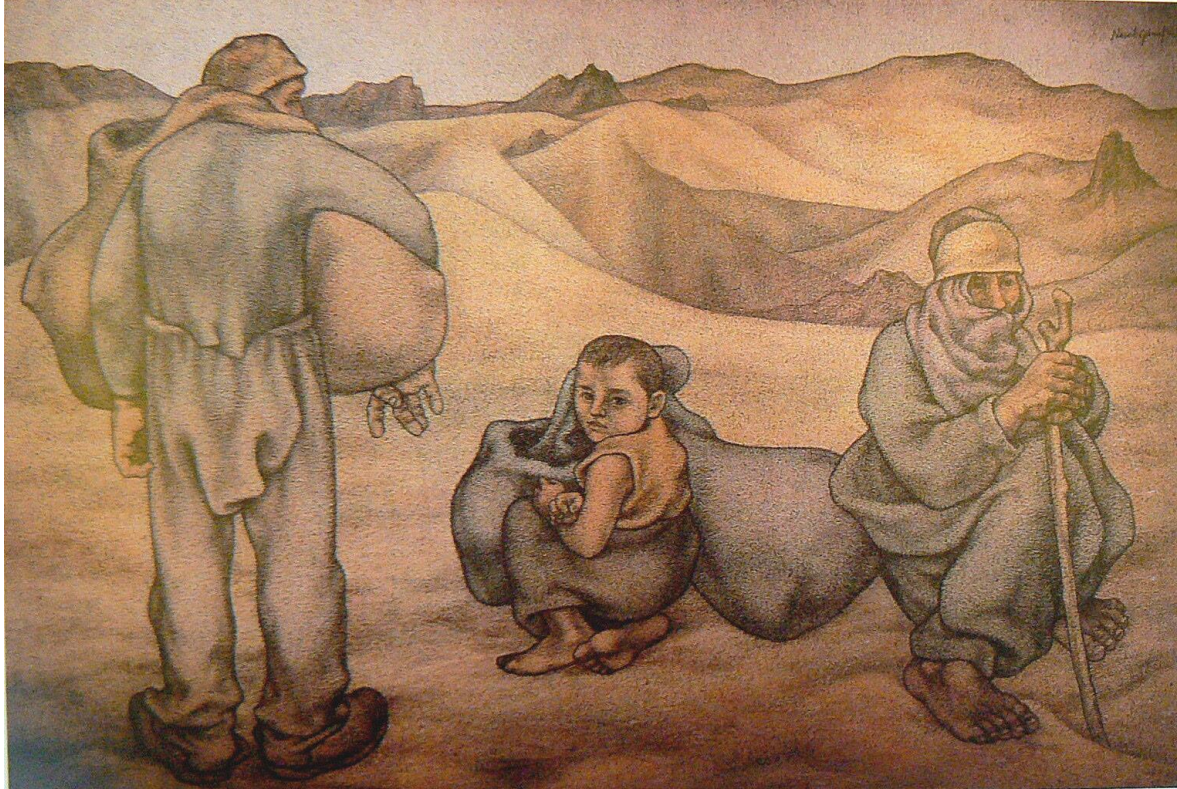


Resim 29: Neşet Günel, 1991-92, Sorun, V, 148x190 cm, Tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: Elif Günay, Nuri İyem Ve Neşet Günel'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri, 2011, adlı tezinden.

Toprakla bunca haşır neşir olanın el ve ayakları, aralarındaki farkın silindiği ilkel bir aygıttır adeta; Günel'da, insanoğlunun sahip olduğu yegâne nesne bu organlardır. Bu nedenle el, emeğin sembolü olmaktan öte, sahnelenmiş parmakların katkısıyla, vücudun

ortamla ilişkisini düzenleyen başröldür daima. Küt ve hayatiyetini yitirmiş tırnaklar ile cinsiyet ayrımının silindiği kaba eller, toprağın insanda filiz veren ucunu anımsatır . Günal, beden dilini büyük ölçüde parmakların konumuyla belirlemesine rağmen, hiçbir zaman sıkılmış yumruğa rağbet etmez. Çünkü bu dondurulmuş gösterge teslimiyetle aynı eş anlama gelir. Bunun yansıra el, öfke ya da intikam duygusuna değil, yaşanmış bir tecrübeye tanıklık ettiği sürece temsil edilmeye layıktır. Her el sahibinin bir iç yaşantısını yansıtır(Ergüven'den Aktaran, Bal 2012). Bal, (2012).



Resim 30: Neşet Günal, Mola, 1962, Tuval üzeri yağlı boya, 139×210, Resim Heykel Müzesi
Kaynak: Mehmet Ergüven, 'Neşet Günal' 1996

Neşet Günal'ın 'Mola' isimli çalışmasında, Anadolu bozkırı içerisinde, buldukları yöre ile olabildiğince bütünleşmiş figürler karşımıza çıkmaktadır. Resimde, taşıdıkları ağır yükler ile yorucu bir yolculuk geçirdikleri belli olan bir kadın, bir erkek ve çocuktan oluşan grubun dinlenme anını gösterilmektedir. Tuvale sığmakta zorlanan figürler, anlatılmak isteneni sadece kendi üzerlerinde toplarlar. Resme bakıldığında; desenin sağlamlığı ve açık koyu dengesi sahneyi ve figürleri betimlemeye tek basına yetmiş gibidir. Renk tamamlayıcı bir unsur olmaktan ziyade vurgunun artırılması için kullanılan bir araç olarak kalmıştır. Figürlerin ten rengi ve toprağın rengi birbirine çok yakındır. Hatta gökyüzü bile bu çıplak arazinin uzantısı gibidir. Figürler çevresiyle bütünleşmesine

rağmen, net bir şekilde okunur. Bir arada olmalarına karşın her figür tek başına gibidir. Geniş ve çorak arazi ile bütünleşmiş devasa figürler; statik ve eylemsiz duruşları ile anıtsal, kurt bir görünüme kavuşmuşlardır. Soldaki erkek figürünün tüm yorgunluğuna rağmen omuzlarındaki yük ile ayakta beklemesi, kırsal kesim insanının hayat karşısında bitmek tükenmek bilmeyen çelimliği ile verdiği mücadeleyi anlatır gibidir (Altay, 2007, s. 89).

Nedim Günsür'ün '*Simitçi*' adlı tablosu adeta Neşet Günal'ın '*Toprak Adam*' resminin bir başkalaşmış halidir. Neşet Günal, '*Toprak Adam*' adlı figürleri ile Anadolu insanı betimlerken, Nedim Günsür bu figürü alır modern yapılar arasında sıkışıp kalmış bir forma dönüştürür. Nedim Günsür'un mekânları daha çok kentsel yapılar arasında kalmış insanları betimlerken, Neşet Günal kırsal kesimin yapıları arasında kalmış insanları betimlemeye çalışır. İki sanatçı adeta farklı betimlemelerle birbirini tamamlamaya çalışır. Anadolu'nun kırsal insanının geçimi daha çok toprağa dayalıdır. 1950-60'lı yıllarda başlayan göç hareketleri Anadolu insanının modern yapılarla tanışmasına neden olurken, sosyo-kültürel yaşamda toprağa bağlı Anadolu insanı modern şehirlerde vasıfsız bir görüntü sergilemesine de neden olur. Eli çapa, kürek tutan bu figürler şehirde adeta yalnızlaşır. Modern yapılarla yeni yeni tanışan bu figürler, ilken bu modern şehrin yapılarıyla baş edebilmesi pek mümkün değildir. Bu yeni sosyo-kültürel yaşamla ilgili tecrübeye pek sahip değildirler. Neşet Günal'ın '*Toprak Adamları*' bu yeni yaşamla baş edecek bilgi ve deneyimden yoksundur. Tarımla haşır neşir olan Neşet Günal'ın figürleri, Nedim Günsür'un sunmuş olduğu yeni düzende kendine alternatif yaşam alanları yarattıkları görülmektedir. Bu durumda Neşet Günal'ın '*Toprak Adam*' figürleri, şehir hayatıyla tanışması, kendini Nedim Günsür'ün betimlemiş olduğu '*Simitçi*' figürü ile kendine alternatif yaşam alanları oluşturmaya çalışmaktadır. Neşet Günal'ın '*Toprak Adam*' figürleri, Nedim Günsür'un, '*Maden İşçilerine*', '*Tepe Mahalle*'sindeki gecekonduda kalan insanlara, '*Simit satıcısına*', dönüşür adeta.

5. BÖLÜM

SONUÇ

Sanatın tanımını belirlemek oldukça zordur. Bu tanımlamanın güçlüğü yanında, çevresini ve dönem dönem merhalelerini tayin etmek de oldukça güçtür. Aslında bu durum sanat kavramının yetiştiği ve yeşerdiği yerin ürünü olması sebebiyle farklı tanımlamalara maruz kalmasından kaynaklanmaktadır. Her bir tanım, ait olduğu dönemin ve çevrenin, sosyo-kültürel ve iktisadi yapısı doğrultusunda konulmaya çalışılmıştır. Bu farklılık tanımlamadaki çeşitliliği artırmıştır. Sanatın tanımı her kültürdeki farklılığı ortaya koyduğu gibi bu kültürdeki her bir sanatçının farklı ve özgün yanını da ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle sanatçı tarafından yaratılan her bir eser biriciktir. Bu biricik olma durumu hem yaratıcını hem de eserin kendisini özel kılar.

E.H. Gombrich (Gombrich, E.H. 2013). ‘Sanatın Öyküsü’ adlı kitabının giriş kısmında sanat kavramının içinde barındırdığı anlatımın ve ifade bulduğu zeminde her izleyici de farklı olgular sunduğu gerçeğini şu cümlelerle dile getirir: Aslında sanat diye bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bazı adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon betimlemelerini çiziyordu. Bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok şeyleri üretiyorlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok aslında, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde neredeyse bir korkuluk veya tapınma aracı haline gelen ve büyük ‘S’ ile başlayan sanatın var olmadığının bilincinde olsun. Bir sanatçıya, yapmış olduğu şeyin bir bakıma güzel sayılabileceğini ama ‘Sanat’ olmadığını söyleyerek kendisini yıkıma sürüklenebilir. Aynı

biçimde bir tabloyu güzel bulan herhangi bir kimseye, bu tabloda beğendiği şeyin sanat değil de başka bir şey olduğunu söyleyerek aklını bulandırabilirsiniz. Doğrusu bir tablo ya da heykelden tat almanın yanlış nedenleri olduğunu düşünemiyorum. Birisinin manzara resmi hoşuna gidebilir, çünkü ona evini anımsatabilir. Bunda yanlış bir şey yoktur. Bir tablo gördüğümüzde tepkilerimizi etkileyebilecek, yüzlerce şey olabilir. Bu anımsamalar gördüğümüzden tat almamıza katkıda bulunduğu sürece endişelenmenize gerek yoktur. Ne zaman ki pek de önemli olmayan bir anımsama bir önyargıya dönüşür, ne zaman ki dağı konu alan fevkalade bir tabloda sadece dağcılığı sevmediğimiz için içgüdüsel olarak uzaklaşırız, işte o zaman tadabileceğimiz bir hazzı engelleyen bu karşı oluşun nedenlerini kafamızda araştırmamız gerekir. Bu durumda bir sanat yapısından tat almayı önleyen yanlış nedenler var demektir.

Sanat olgusu, insanoğlunun var olduğu andan itibaren her dönemde anlam yönünden değişimler gösterdiği ve her toplumda da kendisine yüklenen ifadenin farklılıklar oluşturduğu gerçek bir kanıdır. Bu sebeple tarihte yaşanan nesnel olgular doğrultusunda sanata tek bir tanım koymak oldukça zordur. Bu durum sanatın her toplumda kendine özgü olguları üretmesi ve yaşanan sosyo-kültürel olayların da bu olgular ile birlikte sanat hadisesi içinde yoğrulmasından kaynaklanmaktadır. Fakat toplum içinde reaksiyon yaratan bu hadiselerin hangi bireyin bünyesinde reaksiyon oluşturduğu da dikkat değer bir olgudur. Bu sebeple hadisenin anlatımına giren her bir eser, yaratıcısına özgü anlatımlar sunacağı gibi kendi sanat izleyicisine de has anlatımlar sunacaktır. Bunun yanı sıra eser var olduğu coğrafyanın sosyo-kültürel olaylarına göndermelerde bulunacağından yeşerdiği mevkide daha iyi anlaşılacaktır.

Sanat nedir? Herhangi bir objeyi sanat nesnesinden ayırt eden kriterler nelerdir? Sanatın fonksiyonu nedir? Sanatçı kimdir? Sanatın kalıtımsal bir doğal yetenek işi midir? Yoksa sosyalleşme sürecinde öğrenilen bir aktivite midir? Herkes sanatçı olabilir mi? vb. sorular, sanatı benzersiz tanrısal bir olgudan kademe kademe insanileştirerek son noktada insanın sosyal etkileşim ortamındaki olağan bir aktivitesi olarak kabul eden bir ölçek boylamında kendilerine cevap aramaktadır. Bir sanat nesnesi doğal değil sosyal olarak atıfta bulunulan bir değer yargısıdır. Yani sosyal etkileşim ortamında ifade kazanan bir çeşit kurgudur. Yaratım süreci, belki özel bir yetenek ve etkinlik alanıdır; ama sonuçta ortaya çıkan nesnenin sanat olarak nitelendirilmesinin normları, diğer sosyal kurallardan daha farklı değildir. Nesnelerdeki nihai düzen, içinde yaratıldığı toplumun sosyal koşullarına bağlıdır

ve bu koşullar değiştikçe kriterler de anahtar simgeleri de sürekli değişmektedir(Ulusoy, 2005, s. 7-8).

Genel anlamda sanat, sözcük olarak sanatla eştir. Özel anlamda sanattan ise sadece güzel sanatlar anlaşılmaktadır. Sanat her şeyden önce bir olgudur, bir gerçekliktir. Sanatın gerçeklik kazanması ise bir ürüne dönüşmesi ve duyu organlarımız aracılığı ile belleğimizde yer etmesi demektir. Sanatın gerçek yansıtması ayrı bir konudur, sanatın gerçek olması ise ayrı bir konudur. Sanatın yansıttığı gerçek zamana, mekâna göre görecelidir, fakat sanatın gerçek olması ise kendi varlığının elle tutabilen, gözle görülebilen bir hal almasıdır. Bu söz konusu resim ise her gören, her bakan için kaçınılmaz bir olgudur ve var olma halidir. Sanat alanında kullanılan yöresel ve evrensel tanımlamaları da en azından zaman kavramıyla göreceli olarak düşünölmelidir(M.Erinç, 2009, s. 26-27).

Bu söylemden yola çıkarak, her çevrenin sosyo-költürü, çevresinde yaşanan hadiselerle ilintilidir ve bunlardan etkilenmesi gayet doğaldır. Sosyal çevrenin örf ve adetleri kısmen de olsa yaşanan bu olgulara göre şekillendiğinden nesnel bir kanı taşır. Bu sosyal çevrede üretilen her ürünün yeşerdiği bölgedeki költürün izlerini taşıması da kaçınılmazdır. Bu sosyal çevre içerisinde yetişen her bireyin ortaya çıkan bu ürünlerle ilişki düzeyinin olasılığı da yüksektir. Birey ve költürün münasebetinden kaynaklı ortaya çıkacak ürünün, bu iki olgunun arasındaki ortak paydaya işaret edecektir. En basit tanımlama ile İslam toplumuna ait ‘Rahle’ nesnesi ile aynı ortamı paylaşan bir sanat izleyicisinin nesneye dönük yapacağı eleştirel yorum ile farklı bir költüre ve dine mensup bireyin bu nesneye yapacağı yorumlar birbirinden farklı olacaktır. Bu farklılık iki ifadeyi ortaya çıkarabilir. Nesne ile aynı ortamı paylaşan sanat izleyicisi için ‘Rahle’ nesnesinin kendi költüründeki ifade ettiğı anlama dönük eleştirileri ortaya koymasına sebebiyet verecektir. Ancak obje ile aynı sosyo-költürel ortamı paylaşmayan sanat izleyicisinin eleştirel tavrı ise belleğinde olan, diğeri bir ifade ile bu nesne ile ilgili bütönlük gösteren diğeri olgulara yönelecek ve bu olguların kendi költüründe yarattığı algıyı belirledikten sonra nesneye dönük eleştirel tavrını ortaya koyacaktır. Başka bir deyişle ‘İstanbul’un Fethi’ni anlatan birçok betimleme Türkler için bir ‘Fetih’ olgusu çerçevesi içerisinde değerlendirilirken Avrupa halkı için ‘İşgal ve/veya Çöküş’ kavramları ile ifade edilmektedir. İşte bu nedenle bireyin zemine aktarılan her olguya tutumu yaşadığı sosyo-költürel ortamın benimsediğı fikirler doğrultusunda yargısını koymasına sebebiyet verecektir.

Konu içerisinde farklı sosyo-kültüre sahip olgular ele alındığında sanatçılar eserlerinde değindikleri temalara benzer olsa da, kültürel ortamlarında algılanış biçimleri farklı olabilir. Francisco de Goya'nın '3 Mayıs 1808'i, Jacques Louis David'in 'Horatii Kardeşlerin Yemini' adlı eseri ve Hüseyin Avni Lifij'in 'Karagün' adlı çalışması, benzer konulara vurgu yapmış olsalar da yaşadığı sosyal çevrede her bireyin bu eserlere dönük yapacağı eleştiriler farklı olacaktır. Bu betimlemeler içerisinde kullanılan her bir nesnenin anlatımı da ister istemez kendi kültürel izleyicisine ait yorumları barındıracaktır.

Aynı sosyo-kültürel coğrafyayı paylaşan bireylerin ilgileri, tutumları farklı olabileceği gibi sanat eserine dönük yapacakları eleştiriler de farklı olacaktır. Bireydeki bu tutum sanatın farklı alanlarında görevini icra eden sanatçı da kendi ilgisi doğrultusunda; edebiyat, resim, müzik, sinema, tiyatro gibi sanatın birçok farklı alanında tepkisini, eleştirel tavrını kendi ilgisi doğrultusunda anlatmaya çalışacaktır. Müzisyen ruhsal yönden etkilenirken notalarını bu doğrultuda seslendirecek, ressam fikirleri doğrultusunda etrafında meydana gelen olayları fırçasıyla tablosuna aktaracak, aynı şekilde vatandaş da kendi ilgi ve tutumunca yaşanan değişiklikler karşısında tepkisini ifade edecektir.

Suut Kemal Yetkin (Yetkin, S.K. 1979)'in 'Estetik ve Ana Sorunları' adlı eserinde bir eserin biricik olma ve muhatap bulduğu bünye noktasında: Her yaratılış, bir sanat ile sonuçlanır yaratıcısını da rahata kavuşturur. Ne var ki, bununla iş bitmiş olmaz. Ortada yaratıcısından kopmuş ya bir roman, ya bir şiir, ya bir heykel, ya da bir resim vardır. Peki, kimler içindir bu eserler? Kuşkusuz seyirciler ve okuyucular içindir. Bir bakıma bunların yaşaması bizlere bağlıdır. Ama bir bakıma bizim yaşamamız da onlara bağlıdır. Bir yandan roman okunduğu sürece yaşarken bir yandan okuyanı yaşatır. Aynı şekilde bir resim muhatap bulduğu sürece varlığını daim kılar ve izleyici de var olmaya devam eder. Roman yazarı veya ressam yasaklar yüzünden itkilerini bilinçdışına atmıyor mu? O halde böyle yaratılmış olan bir romanı okuyan veya bir eserini izleyen de kendi komplekslerini onda duyuyorsa büyük bir zevk alması da doğaldır. Başka bir deyişle, heyecanın ve zevkin doğması için, romancı-okur, ressam-izleyicinin kompleksleri arasında bir benzeşimin bulunması gerekir. Okur ya da seyirci bu komplekslerin benzeşiminden ve doyurulmasından ve uyuşumundan habersizdir. Bir romanı okumak veya bir eseri izlemek gerçekte onu yaşamak anlamına geldiği bu gerçeğe dayanır. Okurlar ya da seyirciler arasındaki bu beğeni uzaklığı, bir yandan üstün nitelikteki yapıtların gücü, bir yandan da

ilkel nitelikteki eğilim ve isteklerin doğal amaçlarından saptırılarak toplumca tutulan yüce amaçlara yöneltilmesi ile kısaltılır ya da yok edilebilir.

Ayrıca sanatçı kendi toplumun ahlaki ve kültürel değerlerini dikkate alması da gerekir. Sanatçı bu tür olgulara kolay kolay karşı gelemez. Fakat bunun ötesinde bu tür olgulara yeni yorumlar getirip onlara yeni zeminler yaratabilir. Kendini ne denli sanatçı görüyorsa ya da kendi ne denli sanatçı ise bu olgulara karşı da o denli yorum getirebilir. Unutmamak gerekir ki sosyo-kültürel ortamı en çok değiştirecek olgular sanatçıda vardır. Sosyo-kültürel ortamın değiştirilebilmesi de bu olgular üzerine yeni değerlendirmeler getirmekle olasıdır. Sanat tarihi, önce dışlanan sonra yüceltilen sanatçıların tarihidir. Bu dışlamaların altında ise sanatçının, özellikle ahlaki ve kültürel değerler karşısında hem anarşist hem de reformist tutumları yatar. Ne zaman potansiyel alıcısıyla yapıta bütünleşir, o zaman sanatçı da toplum içindeki gerçek yerini bulur. Suya sabuna dokunmayan ya da dokunmayı aklı edemeyen sanatçı, sanat eseri değil, ticari bir mal üretmekten öteye gidemeyen bir kimse olur ve ürünlerinin hiçbirinde sanatın bu boyutuna rastlanamaz. Bu nedenle de yaptıkları geçici olur, özgünlükten ve yenilikten yoksun kalır(M.Erinç, 2013, s. 17-18).

Eserin içerik anlatımı ve sunumu gerçek hayatla olan ilişkisi göz ardı edilerek yorumlanırsa bu durum eseri eleştirel yönden eksik bırakabilir. Eser, sadece sanatçının hayal dünyasında oluşmadığı, gerçek dünya ile hayal dünyası arasında bağlantının var olduğu ihtimalini göz önünde bulundurduğu sürece sanat izleyicisine bir ifade kazandıracaktır. Aksi takdirde sanat eseri ile aynı zemini paylaşmayan bir sanat izleyicinin esere dönük yapacağı eleştirilerin tutarlık derecesi çok düşük olacaktır. Sanatçı şahsiyete yakıştırılan tavır: Toplumu anlayan ve anladığı dilde yorumlayan bir ayna olma vasfını taşımasıdır. Sanatçının şahsiyetindeki bu tavrın veya yakıştırılan bu anlayış eserini meydana getirirken yaşadığı ortamlarla paralellik göstermesi beklenir, meydana getireceği eserin de gerçek dünya ile ilişkisi olması gerekir. Bu sebeple sanatsal bir bütünde sanat yapıtlarının, sanatçının yalnızca hayal dünyasında saf bir şekilde yaratılmadığı, eser oluşturulduğu döneme ait değerleri taşıması beklenir. Sanatçı şahsiyetindeki bu tavır, eserini meydana getirirken kısmen de olsa yaşadığı ortamlarla paralellik göstermesi beklenecektir. Bu durum sanatçının meydana getireceği eser, soyut olgulardan dem vururken gerçek dünyasına da göndermelerde bulunmaya çalışır. Bu iki olgunun arasındaki bağ sanat izleyicisine anlamlı hale gelmeye başlayacaktır.

Eser, izleyicisi ile muhatap olduğu sürece ifade kazanır ve güncelliğini korur. Bu sebeple eserin içinde barındırdığı konunun ehemmiyeti gibi izleyici kitlesine sunacağı anlatım da önem arz eder. Burada ifade edilen gerçek dünyadan kasıt: Beşeri varlık ile aynı ortamı ve aynı havayı soluyan eserin barındırdığı gerçek dünyadır. Bu durumda sanat eseri halk ile aynı havayı solumaya başladığında eser var olmaya başlayacaktır. Böylece sanatçı, izleyici kitlesi önünde de bir üst mertebeye yükselecektir. Aksi bir durumda eser sanat izleyicisi tarafından algılanmamışsa veya anlamlandırılmamışsa her ne kadar somut bir şekilde varlığını devam ettirse de kenarda atıl bir vaziyette varlığını sürdürmeye devam edecektir.

Sosyo-kültürel olayların meydana geldiği her mekân, anlatım safhasında sanatsal ifadelerde yer edinmiş ve etkisini geniş kitlelere duyurmuştur. Kaydını tuttuğumuz tarihin başlangıcında sanatsal tasvir, ilk zamanlarda inanç olgusuna hizmet eder. Fakat buradaki amaç nesnelere sanatsal zevki aramaktan ziyade ortaya çıkan üründen maddi bir fayda aramaktır. Gotik dönemi anlayışıyla ortaya konan devasa mimari yapıların büyüklüğünün amacı bir ilahi varlığın yüceliğini, azametini insanlara anlatmak, göstermek içindir. Bu tür yapılara bakıldığında her insanın düşünce dünyasında, bir tanrının/yaratıcının varlığına inanma meydana gelir. Fakat değişen koşullar doğrultusunda bu olguya modern zamanın penceresinden bakılırsa sanatsal düşüncenin daha farklı bir şekilde tanımlandığı anlaşılacaktır. Eserde aranmaya başlanan sanatın uygulama, tarihi, işlevsellik ve estetik yönünün arttığı görülecektir. Son iki yüzyılda meydana gelen sosyo-kültürel hareketlenmeler, sanat eserlerine daha farklı bir şekilde yansyarak sanatsal ifadelerin önceki yüzyıllara göre daha farklı bir rol oynadığını ve farklı olgulara hizmet ettiği anlaşılmaya başlanacaktır. Bu doğrultuda düşünülürse sanat objesinin tanımının tek olduğu fakat yaşanan dönemin koşulları nispetince anlam zenginliğine uğradığı söylenebilir.

Bir sanat izleyicisinin sanat eserinden eleştirel anlamda haz alabilmesi, eser ile bağ derecesi ile ilgilidir. Sanat izleyicisi ile eser arasındaki bu bağ sanat izleyicisinin birikimi ve sanata yönelik alt yapısı ile alakalıdır. Alaka derecesi ne kadar yüksek ise eseri doğru anlama ve yorumlama düzeyi o kadar yüksek olur. Buradaki alaka derecesinden kasıt: Eleştirel bağlamda sanat bilgisine dair alt yapısının varlığı, eserin doğduğu muhit yani eserin içerik olarak hangi sosyo-kültüre ait olgulara göndermelerde bulunduğu gerçeğidir. Bunlar sanat izleyicisi ile paralellik gösteriyorsa sanat izleyicisinin esere dönük yapacağı eleştirilerin kuvvet derecesi de o kadar yüksek olacaktır.

Sanatçı, yaratıma girdiği eserin eleştirel yönünü sanat izleyicisinden daha farklı yorumlayabilir. Burada dikkat edilecek husus, eleştirel boyutun doğruluk derecesi ile örtüşmesinin ötesinde tutarlılıktır. Teması savaş olan bir eserin içerdiği nesnelere, sanat izleyicisine farklı anlamları sunabilir. Fakat her sanat izleyicisinin eserin duyguya yönelik anlatımında farklı yorumlar dile getirebilir. İşte burada yapılan yorumların aynı çizgide durması beklenemez. Aksi halde eseri sığ eleştiriler içinde bırakarak güncelliğine zarar verebilir. Bu nedenle esere yönelik yapılan farklı her bir eleştiri türü, eseri anlam yönünden zenginleştirirken güncelliğini de sağlayacaktır.

Bu doğrultuda, toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansımaları başlıklı tez konu başlığıyla: Jacques Louis David, Francisco de Goya, Auguste Rodin gibi sanatçıların, yaşadıkları dönemleri ve bu sanatçıların ürettikleri eserler ile dönem içerisinde vuku bulan sosyo-kültürel hadiselerin sanat eserine nasıl ve ne şekilde yansıdığı dile getirilmeye çalışılmıştır. Yine bu minvalde Türkiye’den farklı dönemlerde adlarından söz ettiren Türk resamlardan Şeref Akdik, Hüseyin Avni Lifij, Neşet Günel ve Nedim Günsür adlı sanatçıların resimlerini etkileyen sosyo-kültürel etmenlere değinilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak; yukarıda adlarından söz edilen sanatçıların eserlerine yansıyan olguların kendi dönemleri ve sosyo-kültürel yapıları doğrultusunda sanat izleyicisine nasıl görüldüğüne dair söylemler önemlidir. Bunun yanı sıra bu sanatçıların eserlerini günümüze değin güncel kılan olgunun nasıl alınıp yorumlandığı, sanatçının eserine konu olan hadisenin her sanatçının eserinde biricik olma vasfı kazanır. Sanat hadisesinde meydana gelen bu tür olguların sanat izleyicisi için dikkate değer bir özellik taşımaktadır. Aynı şekilde eserin kendisi ve yaratıcısı ile olan münasebeti ve bu iki olgunun yeşerdiği mekân ile yakınlık derecesinin yüksek olması sanatseverlere bu münasebetin oluşumunu ve kökenini araştırmaya sevk etmektedir. Sanatseverler olarak, esere yönelik eleştirel bir tavır sergilerken, sanat hadisesinde meydana gelen bu olguları birbirinden bağımsız tutmak ve dikkate almamak sanat hadisesinde tanımlanacak her bir olguyu aksak bırakacaktır.

KAYNAKÇA

Akalın, T. (2013). Dünyada olan üç önemli savaşın etkisiyle oluşan resimler. *NWSA-Fine Arts*. *NWSA ID*: 2013.8.4.DO139.

Akbulut, D. (2006). *Resim neyi anlatır*. İstanbul: İstiklal

Akdoğan, B. (2001). Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlakı. *A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, *Cilt: XLII*, s. 213-245

Akkaya, T. İdeoloji, Sanat Ve Gerçeklik: Jacques Louis David ve Horatius Kardeşlerin Yemini. (2005). 15 Kasım 2014 tarihinde <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2572> internet adresinden erişilmiştir.

Alp, K.Ö. (2013). Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil. *Süleyman Demirel Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemlik Dergisi*, 12, 40-61. Aralık 2013, 15 Şubat 2015 tarihinde <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gfsd/article/viewFile/3975/3425> internet adresinden pdf sayfasından erişilmiştir.

Altay, N. (2007). *Türk resminde anıtsal figür*. Yüksek lisan tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Aral, O. (2000). *Modern osmanlı resminin sosyolojisi*. Yapı Kredi Yayınları

Arı, K. Hüseyin Avni Lifij. (2014). 3 Şubat 2015 tarihinde <http://www.samsunhaberhatti.com/Yazdirm.asp?id=281&catId=9> internet adresinden erişilmiştir.

Altıntaş, O., & Eliri, İ. (2012). Birey toplum ilişkisinde kent kültürü kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu. *Sanat ve Dil Dergisi*, 10,7816./idil-01-05-05

Artut, K. (2007). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı yay.

- Bal, A.A. (2012). Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günal'ın Kırsal Yaşam Manzaraları. "Kültürümüzde Toprak." *Acta Turcica*, yıl 4, Sayı 1.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı eleştirmek ve günceli anlamak*. Hayalperest yay.
- Başar, S. (2006). *Toplumsal Değişim Açısından Picasso'nun Guernica, El Greco'nun 5.Mührün Açılışı, Goya'nın 3 Mayıs katliamı, Adlı Resimlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- Başak, Y. (2008). *Türk resminde toplumsal gerçekçiler*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. İstanbul.
- Başbuğ, F. (2012). 20. yüzyıl alman resim sanatında bir modernist: Max Beckmann. *İdil Dergisi*, 1, 123-144 15 Şubat 2015 Tarihinde <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1332255986.pdf> internet adresinden PDF sayfasından erişilmiştir.
- Başkan, S. (2007). Türk Resmine Yansıyan tarih, ya da tarihselcilik arayışları. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Mayıs 2007, Sayı: 15, ss. 91-110
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa sanatına giriş*. İstanbul: Engin yayıncılık.
- Berk, N., Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet dönemi türk resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür yay.
- Birecikli, İ.H. (2008). Yüzüncü yılında II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine bir inceleme. *Akademik bakış*. Cilt 2, Sayı 3
- Boydaş, N. (2007). *Sanat eleştiresine giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve yay.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. İstanbul: Sarma yayınevi
- Buğra, H.B. (2007). *1914'lerden 1940'lara Türk resim ve romanda gerçekçilik*. İstanbul: Ötüken yay.
- Cemal, A. (2000). *Sanat üzerine denemeler*. İstanbul: Can yay.
- Demir, F. (Ed.). (2001). *Artbook Goya*. Ankara: Dost kitabeve yay.
- David, J .L. (2015). BBC. belgeseli. <http://www.dailymotion.com/video/x2cghee> 14 Mayıs 2015 Url adresinden ulaşılmıştır.

- Edi, N. (2011). *Modern heykelde hareket*. Yüksek Lisan Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana sanat Dalı. Erzurum
- Erinç, S. M. (2013). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ankara: Ütopya
- Erinç, S. M. (2011). *Sanat psikolojisi 'ne giriş*. Ankara: Ütopya
- Erinç, S. M. (2009). *Resim eleştirisi üzerine*. Ankara: Ütopya Sanat Dizisi
- Erinç, S. M. (1995). *Resim eleştirisi üzerine*. İstanbul: Hil yay.
- Erinç, S. M. (2004). *Kültür sanat, sanat kültür*. Ankara: Ütopya Sanat Dizisi
- Erinç, S. M. (2013). *Sanatın boyutları*. Ankara: Ütopya Sanat Dizisi
- Erşan, M. (2006). Mustafa Kemal Atatürk'ün batılılaşma hakkındaki düşünceleri. Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih bölümü. *Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Esmer, H. (2009). Akıl ve saçmalığın sınırlarında bir muamma: Goya'nın Baskı Resimleri. *Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü*
- Fischer, E. (2012) *Sanatın gerekliliği*. İstanbul: Sözcükler yay.
- Horatii Kardeşlerin Yemini. (2014). 15 Kasım 2014
Akkaya,2005:<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2572> url sayfasından erişilmiştir.
- Hauser, A. (1995). *Sanatın toplumsal tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Karasar, N. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel
- Keskin, C. (2014). 1. Dünya savaşı ve sonrası Türkiye'de kültür sanat ortamı ve Türk resmi. *Akademik Bakış*. Cilt 7 Sayı 14
- Koç, A.M. (2013). *Türk resminde ulusal kimlik arayışları: 1930-1950*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara
- Kurtuluş, Y. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Türk resminde yurttaş kadın imgesi. (2011). 15 Şubat 2015 tarihinde <http://www.gulceedebyat.net/showthread.php?tid=18558> internet sayfasından erişilmiştir.
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi kitabevi yay.

- Nazif, S. (1919). Kara Bir Gün. 6 Mart
2015, <http://tarihiturkiyeturkcesi.blogspot.com.tr/2009/10/suleyman-nazif-kara-bir-gun.html?m=1> sayfasından erişilmiştir.
- Néret, G. (2007). *Rodin, heykel ve çizimleri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Giray, K. (2015). <http://www.resimkalemi.org/526-cagdas-turk-sanati/8854-1960-80-donemi-turkresmi.html>. 6 Mart 2015.
- Gombrich. E.H. (1997). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Goya, F. (2015). 14 Mayıs 2015 <http://www.dailymotion.com/video/xwk9hm> Francisco De Goya BBC Tuvaldeki Başyapıt belgeselinden erişilmiştir.
- Gören, A.K. Eyüpsultan'da gömülü bir ressam Hüseyin Avni Lifij (1886-1927). (2002). *VI. Eyyüpsultan Sempozyumu*. 3 Şubat 2015 http://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BCseyin_Avni_Lifij pdf sayfasından erişilmiştir.
- Günay, E. (2011). *Nuri İyem ve Neşet Günel'in Türk resim sanatındaki yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Burdur.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2000). *Sanatta devrim*. İstanbul: Hayalperest Kitap
- İşanç. Y. (2008). *Türk gerçekçiliği ve Nedim Günsür*. Trakya Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim İş Eğitimi Bilim dalı. Edirne.
- Papila, A. (2012). Cumhuriyet döneminin Türk kimliğinin, cumhuriyet ideolojisinin oluştuğu (1923-1950) yılları arasında üretilen resimler üzerinden analizi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 16 (1): 151-168
- Plehanov, G. (1987). *Sanat ve toplumsal hayat*. İstanbul: Dünya Klasikleri Kültür Dizisi Sosyal yay.
- Rilke, R.N. (2002). *Auguste Rodin*. İstanbul: Cem yayın evi.
- Savacı, H.N. (2010). *Cumhuriyet dönemi ressamlarının (1923- 1950) Anadolu kültürünü tanımaya yönelik çalışmaları ve Türk resmine etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya

- Schama, S. (2015). Sanatın gücü, Jacques Louis David belgeseli. 13 Mayıs 2015 <http://www.dailymotion.com/video/x2cghee> url sayfasından erişilmiştir.
- Serdar, B. (2009). *Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resim sanatında insan figürünün sanatsal açıdan ele alınış farklılıkları*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne
- Söylemez, M.S., (2015). 13 Mayıs 2015 <https://tr-tr.facebook.com/Ansiad/posts/778321782245133> url sayfasından erişilmiştir.
- Ötğün, C. (2008). Sanatın şiddeti ve sınırları. *Ankara: Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. Sayı: 1, ss:90-103.
- Özay, H. (2010). *1940-2000 yılları arasındaki toplumsal olayların Türk resmine yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Resim Programı. İstanbul.
- Özmutlu, G. (2013). David, Rossetti ve Daumier'nin edebi konulu resimlerinde Avrupa'daki toplumsal değişimin yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 6 Sayı: 25.
- Özsezgin, K. (2010). *Cumhuriyetin elli yılında plastik sanatlar*. İstanbul: Mas Matbaacılık
- Özsezgin, K. (1994) *Türk plastik sanatçıları ansiklopedik sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi yay.
- Öztürk, Ş. (Ed.). (2011). *Goya*. İstanbul: Yapı kredi yay.
- Özüaydın, N.Ü. (2013). Stanislavski sistemi ve metot oyunculuğu'nun aralarındaki temel farklar açısından karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35:2013/1 • ISSN: 1300-1523
- Tansuğ, S. (1982). *İnsan ve sanat, herkes için sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar yay.
- Tetikçi, İ. (2010). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatında doğa-insan ilişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Toprak, S. (2009). *Bir sanatçı portresi olarak Burhan Kum*. Yüksek Lisans Tezi Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana
- Turani, A. (1983). *Dünya sanat tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür yay.
- Turani, A. (2011). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi kitabevi

- Usal, Y. (2014). *Francisco de Goya, çocuklarını yiyen satürn*. Doktora, Analitik Resim Çözümlemeleri ve Teknikleri Ders Ödevi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Varlık Şentürk, L. (2012). *Analitik resim çözümlenmeleri*. İstanbul: Ayrıntı
- Voltaire. (2014). *Candide*. (B. Anadanlı, Çev.). İstanbul: Ara yayıncılık.
- Yetkin, S.K. (1979). *Estetik ve ana sorunları*. İstanbul: İnkılap ve Aka kitapevleri Koll. Şti.
- Yılmaz, B. (2008). *Türk resminde toplumsal gerçekçilik*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Resim Programı, İstanbul.
- Yılmaz, O. (2014). August Rodin'in "Düşünen adam heykeli üzerine bir değerlendirme." Erciyes Sanat / Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi. Sayı: 2, Kayseri.
- Yöre, S. (2011). Çağdaş müzik: Bestecilik ana akımları, teknikleri ve başlıca besteciler. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 20, Sayı 3, 2011, Sayfa 1-20
- Url,1: <https://share.ehs.uen.org/sites/default/files/David.pdf> 15 Kasım 2014.
- Url,2: http://tr.wikipedia.org/wiki/Frans%C4%B1z_Devrimi sayfasından 1 Mart 2015 tarihinde erişilmiştir.
- Url,3: . 1 Mart 2015 http://tr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Marat url sayfasından erişilmiştir.
- Url,4: 10 Şubat 2015 http://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Carlos_ve_Ailesi#cite_note-Licht.2C_sayfa_162-3). url sayfasından erişilmiştir.
- Url,5: 9 Şubat 2015 http://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808 erişilmiştir.
- Url,6: https://tr.wikipedia.org/wiki/Çocuklarını_Yiyen_Satürn 15 Mayıs 2015
- Url,7: 3 Şubat 2015 http://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin sayfasından erişilmiştir.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

| | |
|----------------------|--|
| Soyadı, Adı | Adam, Abdülmecit |
| Uyruğu | T.C. |
| Doğum Tarihi ve Yeri | 01.07.1987 Mardin/Yeşilli |
| Medeni Hali | Evli |
| Telefon | 0507 136 55 60 |
| E-posta | macit247@gmail.com |

| Eğitim Durumunuz | Okul/Program | Mezuniyet yılı |
|------------------|--------------------------------|----------------|
| Lise | Mardin Lisesi | 2005 |
| Üniversite | Necmettin Erbakan Üniversitesi | 2012 |
| Yüksek Lisans | Gazi Üniversitesi | Devam ediyor |

| İş Deneyimi, Yıl | Çalıştığı Yer | Görev |
|--------------------------|--------------------|---------------------|
| Akademik Personel, 2 Yıl | Fırat Üniversitesi | Araştırma Görevlisi |

| | |
|-------------|----------|
| Yabancı Dil | 65 (YDS) |
|-------------|----------|

Yayınlar:

- 1) A. Adam, 2014, VIII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu; "Dünyanın Kültürel Mirasları Kapsamında Mardin Mimarisinin Onarımı, Korunması, ve Yaşatılması" adlı bildiri.
- 2) A .Adam, 2014 ,“Elazığ Turizm Kurultayı” çalışmalarına katıldı.
- 3) Aydemir, H. Adam, A. 2015. I. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu; “Resim-İş Eğitimi Öğrencilerinin Sanat ve İnanç İlişkisine Bakışı (Elazığ- Çanakkale Örneği)” adlı biliri.

- 4) Aytaç, İ. Adam, A. 2015 International Conferance on Frontiers Educational Technologies (ICFET).. “Sanat Eğitiminde Dönüşüm: İnternet” adlı bildiri.

Sergiler:

- 1) 2014 VIII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu kapsamında karma resim sergisi.
- 2) 2014, III.Harput Kültür Sanat Buluşması karma resim sergisi
- 3) 2015, Selçuk Üniversitesi 40. yıl anısına Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği bölümünden mezun akademisyenler karma resim sergisi.
- 4) 2014, “23 Nisan Çocuklarla Resim Şenliği” adlı projede bulundu.



GAZİ GELECEKTİR