

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**RESİMDE GERÇEKÇİLİĞİN YENİDEN DEĞERLENDİRİLMESİ VE
GÜNCEL YAKLAŞIMLAR**

Adem Bulut

Tez Danışmanı

Ydr. Doç. Dr. Başak Şiray

Mardin -2018

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**RESİMDE GERÇEKÇİLİĞİN YENİDEN DEĞERLENDİRİLMESİ VE
GÜNCEL YAKLAŞIMLAR**

Adem Bulut

Tez Danışmanı

Ydr. Doç. Dr. Başak Şiray

Mardin -2018

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı 14756007 numaralı öğrencisi Adem BULUT'un hazırladığı "Resimde Gerçekliğin Yeniden Değerlendirilmesi ve Güncel Yaklaşımlar" başlıklı yüksek lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 28/02/2018 Çarşamba günü saat 10:00'da yapılmış, tezin onayına oy çokluğu/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Öye

:Yrd. Doç. Dr. Kutlu GÜRELİ

Öye

:Yrd. Doç. Dr. Yasemin Nur ERKALIR

Danışman

:Yrd. Doç. Dr. Yrd. Doç. Başak ŞIRAY

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun/...../2018 tarih ve/..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2018

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Ömer BOZKURT

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
RESİMLER LİSTESİ	VII-VIII- IX
KISALTMALAR LİSTESİ	X
1. GİRİŞ	1
2. GERÇEKLİK; KAVRAMSAL VE DÜŞÜNSEL BAĞLAMLAR	4
2.1. Gerçek kavramının anlamı.....	4
2.2. Gerçeklik nedir?.....	5
2.2.1. Sanat ve Hakikat İlişkisi.....	6
2.3. Gerçekçilik nedir?.....	7
2.4. Gerçekçiliğin Kaynakları	8
3. GERÇEKÇİLİK SANAT AKIMI	10
3.1. Courbet Gerçekçiliği.....	10
3. 2. Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik.....	14
3.2.1. Eleştirel Gerçekçilik.....	15
3.3. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)	17
3.4. Pop Art ve Gerçekçilik	19
3.5. Yeni Gerçekçilik.....	22
3.6. Süperrealizm, Fotorealizm, Hiperrealizm.....	24
4. GÜNCEL RESİM SANATINDA TRAVMA VE GERÇEKÇİLİK	25
4.1. Resim Sanatında Gerçekçi Yaklaşımlar.....	25

4.2. Türkiye Modern Resim Alanında Gerçekçilik ve Travma Temsilleri.....	38
4.3. Travmatik Gerçekçilik.....	47
4.3. ‘Şimdi’nin Gerçekçiliği.....	56
5. TRAVMATİK GERÇEKLİK BAĞLAMINDA TEMSİL ARAYIŞLARI.....	61
5.1 Görünür Olmayan Emegin, Beden Üzerinden Temsili.....	61
5.2 Rast.....	63
5.3 Travmaların Olanaklı ya da Olanaksız Temsili	66
6. SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	104
ÖZGEÇMİŞ.....	109

ÖNSÖZ

Yapmış olduğum bu çalışmada ve araştırma süreci boyunca bilgi, deneyim ve tecrübeleriyle bana her türlü desteği sağlayan danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Başak Şiray'a, değerli bilgi ve önerileri ile yol gösteren Yrd. Doç. Yasemin Nur Erkalır'a ve Yrd. Doç. Kutlu Güreli'ye, yine bu tez çalışmamda çok emeği geçen ve desteğini hiç esirgemeyen değerli hocam Prof. Ali Asker Bal'a ve bana daimi desteğini sürdüren değerli aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Adem Bulut



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Resimde Gerçekçiliğin Yeniden Değerlendirilmesi ve Güncel Yaklaşımlar

Adem Bulut

Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

2017: 112 sayfa

Bu çalışma tarihsel olarak toplumun gördüğü baskıları, yaşanan savaşları ve yıkımları konu alan sanatçıları ve bu sanatçıların değindiği toplumsal gerçekçiliği ve zaman içinde gerçekçiliğin geçirdiği evreleri konu almaktadır.

Sanat; toplumun içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermek ve tarihe not etmek adına çok önemli bir göreve sahiptir. Sanatçı ise bunu en çarpıcı şekilde, estetik bir dil ile ifade etmektedir. Topluma dayalı sanat anlayışı 17. yüzyıldan beri süre gelmektedir. Eleştirel tarzda eserler Realizm (Gerçekçilik) akımı ile birlikte sanat tarihinde yerini almıştır. Gerçekçilik zamanla yerini toplumsal gerçekçiliğe ve toplumcu gerçekçiliğe bırakmıştır.

Gerçekçilik bağlamında toplumsal olaylara ilk tepki veren sanatçılardan biri İspanyol ressam Francisco Goya'dır. Toplumda yaşanan, gerçekçilik sorunu ve travmatik gerçeklik bağlamında eser üreten sanatçı sayısı oldukça fazladır. Toplumun trajedisini anlatan sanatçılar arasında Gustave Courbet, Pablo Picasso, Andy Warhol, Anselm Kiefer, Cihat Aral, Neş'e Erdok, Osman Kader Ahmad gibi isimler sayılabilir.

Travmatik gerçeklik bağlamında eser üreten sanatçılar, toplumda yaşanan doğal afet veya insanlar tarafından yapılan trajik olayları resmederek farkındalık yaratmayı hedeflemişlerdir. Yapılan çalışmalarda punctum etkisi yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmalar ve kavramlar tez içerisinde çözümlenmiştir. Son olarak tez çalışması çerçevesinde yapmış olduğumuz eserleri temellendirmek ve çözümlmek hedeflenmiştir.

Sanat tarihinde geçmişten günümüze değin Gerçekçilik sorunu "Resimde Gerçekçiliğin Yeniden Değerlendirilmesi ve Güncel Yaklaşımlar" adı altında araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gerçekçilik, Travmatik Gerçekçilik, Punctum.

ABSTRACT

Graduate Thesis

Reassessment of Realism in Painting and Current Approaches

Adem Bulut

Social Science Institute Main Art Department

2017:page 112

This study deals with artists who are historically subject to the pressures of the society, the wars and destructions they are living in, the social realism of these artists, and the realms of realism over time.

Art: has got an important mission to show the situation that society is in and to note this situation to history. And artist implies this in a most striking and aesthetic language . Community-based understanding of art has gone on since 17. Century . Critical style art of works replaced in history with Realism movement . By the time reality has left its place to social reality and socialist reality. Spanish artist Francisco Goya is one of the first artist who responded to those social events.

There are many artists who create work of arts in the context of traumatic reality and Realism problem that has been seen in society. Here are some artists who explain tragedy of society : Gustave Coubet, Pablo Picasso , Andy Warhol, Ansel Kiefer , Cihat Aral , Neşe Erdok , Osman Kader Ahmad and many of them created works of art in context of tragedy of society .

The artists who created works in context of Traumatic Realism , aimed to create awareness by drawing tragic events that made by human beings or natural disaster happened in society. We see intense effect of punctum in those created works. This works and concepts are analysed in thesis. Finally the works that we made within the framework of thesis researchs are aimed to establish firmly and analyse.

The problem of realism has been researched under the name " Reassessment of Realism in Painting and Current Approaches".

Key words: Reality, Traumatic Realism, Punctum.

RESİM LİSTESİ

Sayfa

- Resim 1: Gustave Courbet, “Taş Kıranlar”, T.Ü.Y.B. 165X257 cm.1848, Gemaldegalerie....11
- Rasim 2: Gustave Courbet “Atölye” T.Ü.Y.B 361x598 cm., 1855. Musée d’Orsay, Paris ...13
- Resim 3: David Alfaro Siqueiros, “Devrim” Duvar Üzerine Yağlı Boya, 1895.....15
- Resim 4: Van Gogh “Patates Yiyenler” T.Ü.Y.B 82x114 cm. 1885, Rijks Museum.....17
- Resim 5: Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği” T.Ü.Y.B. 24x33 cm.....19
- Resim 6: Richard Hamilton, *Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli cazip kılan nedir?*
Kolaj16x25. cm. G.F. Zundel Koleksiyon.....20
- Resim 7: Peter Blake “*Toplantı Veya İyi Günaydın Bay Hockney*” T.Ü.Y.B. 992 x 1244....21
- Resim 8: Gustave Courbet “*Karşılaşma- Günaydın Mösyö Courbet*” T.Ü.Y.B. 129x149.. ..21
- Resim 9: Yue Minjun. *İnfaz*, tuval üzerine yağlıboya, 150x300 cm. 1995, özel koleksiyon..22
- Resim 10: Yves Klein, “Mavi Resim” Kumaş Üzerine Mat Sentetik Reçine Boya, 1960.....23
- Resim 11: Chuck Close, “Büyük Portre ” T.Ü.Akrilik Boya 273 x 212 cm., 1967-1968.....25
- Resim 12: Francisco Goya “3 Mayıs Katliamı” T.Ü.Y.B. 268x347 cm. 1814. Prado Müzesi.26
- Resim 13: Kathe Kollwitz, “Esirler”,Gravür, 48x33,9 cm. 1908, Galerie St Etienne, New,Y.28
- Resim 14: Arshile Gorky ‘Sanatçı ve Annesi’ T.Ü.Y.B 152x127cm. 1926-36..... ..29
- Resim 15: Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, T.Ü.Y.B. 137x306 cm. Reina Sofia Müzesi.....30
- Resim 16: Anselm Kiefer “Kızıldeniz Lilith” Yerleştirme, 600x440 cm. 1990 Marx, Kol....32
- Resim 17: Leon Golub, “Interrogation II,” Keten Üzerine Akrilik, 304x427 cm. 1981.....33
- Resim 18: Fernando Botero, “Abu Ghraib 45” T.Ü.Y.B. 2005.....35
- Resim19: Fakhradin Hadji Salım “Axê jî ew qebûl nekir.” (Toprak Bile Kabul Etmedi)
Ahşap Üzerine Öğütülmüş Taş. 15x45. 2014.....37
- Resim 20: Osman Kader Ahmed “Halabja” T.Ü.Y.B. 120x90 cm. 1989.....38
- Resim 21: Abidin Dino “Uzun Yürüyüş”, T.Ü.Y.B. 1956.....40

Resim 22: Neşet Günal ‘Duvar dibi IV’, T.Ü.Y.B. 139x210 cm. 1981.....	41
Resim 23: Cihat Aral “Roboski”, T.Ü.Y.B. 2014, Roboski Müzesi.....	43
Resim 24: Neşe Erdok “Saltanat” T.Ü.Y.B. 197x130 cm. 1977.....	44
Resim 25: Yüksel Arslan “Arture 156, Kapital VI” K.Ü. Karışık Teknik 77x59 cm. 1971....	46
Resim26: Andy Warhol, “Beyaz Araba Kazası” 19 Defa Serigrafi, 368x211.5cm. 1963.....	54
Resim 27: Lucio Fontana, ‘Mekânsal Konsept’ T.Ü.Y.B. 90x116 cm. 1965, Özel Kol.....	56
Resim 28: Mehmet Yılmaz, “Bir Ermeni, Bir Rum, Bir Türk, Bir Kürt” Dijital Baskı ve T.Ü.Akrilik 95×137 cm. 2015,	58
Resim 29: Alxis Rockman, “Aleni Kader” Ahşâü Üzerine Y.B. 240x720 cm. 2003-2004....	59
Resim 30: Michaél Borrmans, “Teker Teker” 85x100 cm. 2003. T.Ü.Y.B. Chicago Sanat E.59	
Resim 31: Jonas Burgert “Ziergier” (Süs açgözlülük) T.Ü.Y.B. 220x220 cm. 1012.....	60
Resim 32: Taner Ceylan, “Yalan Dünya” T.Ü.Y.B. 130x160 cm.2011 Özel Koleksiyon.....	61
Resim 33: Adem Bulut, “Buğday Toplayan”, T.Ü.Y.B. 100x140 cm. 2012.....	73
Resim 34: Adem Bulut, “Hasat Zamanı”, T.Ü.Y.B. 100x140cm. , 201.....	74
Resim 35: Adem Bulut, “Başak Toplayanlar “T.Ü.Y.B. 100x140 cm. 2012.....	75
Resim 36: Adem Bulut, “Ot Yükleme 1” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	76
Resim 37: Adem Bulut, “Ot Yükleme 2” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	77
Resim 38: Adem Bulut, “Ot Yükleme 3” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	78
Resim 39: Adem Bulut, “Ot Yığını ve Kağı” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	79
Resim 40: Adem Bulut, “Hasat Sonrası” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	80
Resim 41: Adem Bulut, “Yürüyen Merdiven” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	81
Resim 42: Adem Bulut, “Ot Biçenler” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	82
Resim 43: Adem Bulut, “Balyalar ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	83
Resim 44: Adem Bulut, “Buğday ekenler ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	84
Resim 45: Adem Bulut, “Dirünge ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2014.....	85

Resim 46: Adem Bulut, “Balyekêş ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2014.....	86
Resim 47: Adem Bulut, “Pale ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2015.....	87
Resim 48: Adem Bulut, “Hasat Öncesi Kösedag ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2015.....	88
Resim 49: Adem Bulut, “Buğday Biçimi” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2015.....	89
Resim 50: Adem Bulut, “Rast, 1” Köyün uydudan görüntüsü, Dijital Çıktı 2015.....	90
Resim 51: Adem Bulut, “Rast, 2” Köyün uydudan görüntüsü, Dijital Çıktı ,2015.....	90
Resim 52: Adem Bulut “Rast, 3” Rast bölgesinin uydudan görüntüsü, Dijital Çıktı, 2015...90	
Resim 53: Adem Bulut, “Maden işçisi 1” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	91
Resim 54: Adem Bulut, “Maden işçisi 2” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	92
Resim 55: Adem Bulut, “Madendeki Sonsuz Karanlık” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.....	93
Resim 56: Adem Bulut, “ Robos-kî-ye” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2014, Roboski Müzesi.....	94
Resim 57: Adem Bulut, “Halepçe” , Tual Üzerine Karışık Teknik, 120x140 cm. 2015.....	95
Resim 58: Adem Bulut, “Paralı asker” Tual Üzerine Karışık Teknik, 90x120, 2015.....	96
Resim 59: Adem Bulut “Ankara” T.Ü. Karışık Teknik. Ön ve Arka Yüzü 60x80 cm. 2016..97	
Resim 60: Adem Bulut “Amed” T.Ü. Karışık Teknik. Ön ve Arka Yüzü 60x80 cm. 2016...98	
Resim 61: Adem Bulut “Algı” T.Ü. Karışık Teknik. Ön ve Arka Yüzü 60x80 cm. 2016.....99	
Resim 62: Adem Bulut “Ölüm ve Kalım” T.Ü. Karışık Teknik. Ön ve Arka Yüzü 60x80..100	
Perfopmans:1, Adem Bulut, “Ben, Babam ve Onun Babası” Performans, Süre 15 Dakika..101	

Kısaltmalar

a.g.e: Adı geçen eser

t.ü.y.b: Tuval zerine yağlı boya

t.ü: Tuval zerine

y.b: Yağlı boya

cm: Santimetre

mm: Milimetre

kol: Koleksiyon

vb: Ve benzeri



1. GİRİŞ

Sanat tarihindeki birçok akımdan günümüze, sanatçı beyanlarına ve sanat yapıtlarına baktığımızda hiç bir sanatçının kendi çalışmalarını gerçek olmayan ya da gerçek dışı diye tanımlamadığını görürüz. En soyut şekilde üretilen sanat yapıtlarının bile, 1920’de Rus konstruktivist Naum Gabo’nun yayınladığı Gerçekçi Manifesto’da olduğu gibi ya da 1960’ların başında Fransa’daki Yeni Gerçekçiler’den olan Yves Klein’in monokrom tuvaleri gibi, uygulayıcıları tarafından gerçeğin formunu taşıdığı iddia edilir.¹ Geçmişten günümüze tüm bu sanatçıları ortaklaştıran şeyin kendi doğrusu olan yeni bir gerçeklik kurabilmek için, gerçekliğin taklidine karşı olmaları diyebiliriz. Bu yolda resim ile gerçeklik arasında kurulan bağlar, geleneksel olanın sorgulandığı, yeni bir anlatım dilinin ve temsil olanağının arayışı içinde kimi zaman konusu kimi zaman tekniği ve malzemeyi gösteren bir zeminde kurulmuştur denebilir.

Fotoğraf ile resimde gerçekçilik geleneğinin arasındaki ilişkiyi yadsımak imkansız olacaktır. Fotoğraf medyumunu resamlara “daha az gerçekçi” olmaları için kıskırtmış, gerçekçilik konusundaki rakipleri olan fotoğraftan kendilerini ayırarak uzaklaştırmalarını ve bu sayede daha gerçekçi olabilmeleri için gereken araçları elde edebilmelerini sağlamıştır.² Resimde gerçekçiliğin fotoğrafla ilişkisi bu tezin odak noktası olmamakla birlikte sanatta gerçekçilik arayışını yönlendirdiğine, nesnel gözlem ve bu gözlemlerin yorumları için (Andy Warhol’un gazete haberi olan araba kazası fotoğraflarını ele alışı ya da Gerard Richter’in politik hükümlülerin portre fotoğraflarını yine gazete dokümanından çalışması gibi) veriler sunduğuna tanık oluruz.

Sanatta ve hayatta gerçekliğe olan ihtiyaç, fantezi, hayal ve spekülasyonun insan odağından kaçması ve geride kalanların ise ‘sıradan, gündelik, enteresan olmayan’ olarak yaftalanmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Yaşadığımız küresel çağda her şeyin erişebilir, duyulabilir ve özellikle görülebilir olduğu ortamlarda bilginin ne kadar spekülatif olduğunu, imgelerin farklı okunabildiğini ve yorumlanabildiğini görürüz. Gerçekliğin konusu yaygın olarak dışarıdaki her şey olabileceği ve onun aktarımının nesnel gözlem gerektiği düşünülebilir. Tam da bu aktarımın yorumu, yani nesnel gözlemin doğası gerçekçiliğin tanımını zorlaştıran şeydir. İster stilistik ister ideolojik, ister bireysel ister toplumcu, sanatta gerçekçiliğe yaklaşımlar kendi doğrusunu imleyen bir gerçekçi temsil peşindedir. Bu tez çalışmasında ve resimlerimde amaçladığım gerçeğe temsil bağlamında ulaşma çabam travma

¹ James Malpas, *Movements in Modern Art: Realism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, s. 6

² A.g.e., s. 7

ile gerçeğin ilişkisinden geçmektedir. Bu bağlamda Roland Bartes ‘Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler’ adlı kitabı ile Hal Foster’ın ‘Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard’ adlı kitabı tezimin kavramsal çerçevesini kurabilmem için temel kaynaklar olmuşlardır.

Sanatçının eser üretim süreci, nesnelere üzerinde kurulu bir dizgenin estetik ve yaşamsal deneyimlerle görünürlüğe ulaştırılma çabasıdır. Bu edimde temel amaç, estetik bağlamda özgün bir dil oluşturmak olarak görülebilir. Özgün bir dil teknikten ziyade sanatçının yaşanmışlıklarını fikre ve kavrama dönüştürme şeklinden ibarettir. Sanatçı içinde yaşadığı bireysel ve toplumsal gerçekliği kendi süzgecinden geçirerek yeniden yorumlamaktadır. Sanatçı sahip olduğu bu gücü kullanarak dünyayı daha yaşanılır bir forma evirme sorumluluğu taşır.

Sanatsal üretimlerin temel nedenselliği, yaşamsal gerçeklere ilişkin verilen tepkilerle aynı gerekçeleri taşır. Sanatsal üretimlerin yaşamsallık boyutunda sosyolojik ve psikolojik yönlerinin yaşamdan kaynaklı hafızanın dışı vurumu, nesnel gerçekliğin oluşturduğu bilinçaltının yansımasıdır.

Geçmişten günümüze değin süregelen sanat kendi gerçekliği ile topluma ayna tutmuştur. Sanatın toplumsallaşmasının ilk adımlarını Gerçekçilik (realizm) ile gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Gerçekçilik toplumu, insanı ve doğanın nesnelliğini kullanarak kendisini var etmiştir. Bir gerçeklik olarak plastik sanatlarda var olan yanılsama ve temsil, insanlarda sanat ve estetik duygusunun yanı sıra sorgulama ve karşıt duruş sergileme olanağı sunmuştur. Sanatın sunmuş olduğu bu gücü en yoğun şekilde kullanan güç odaklarından birisi de kiliseler olmuştur. Rönesans dönemi başta olmak üzere çok sayıda sunak resim ve heykel yaptırmış olan kiliselerin bu gücü toplumun dizginlerini elinde tutmak adına yaptığı söylenebilir. Nesnel gerçeklikten uzak olan bu sunak resim ve heykeller görsel açıdan ‘gerçekçi’ görünüyorsa da barındırdıkları metalar realiteden uzak olmuştur. Örneğin Michelangelo’nun yapmış olduğu Davut heykelinin kusursuz anatomisi ve devasallığı karşısında insanlar büyülenmiş derecede hayranlık duyarken, bir insanın sapan ile dev bir canavarı öldürmesi de bir o kadar gerçek dışıdır.

20.yüzyılda sanatın gerçekçilik çerçevesinde gelişmesi ve bu gelişimin topluma dayalı olması süre gelen sanat anlayışına bir eleştiri niteliği katmıştır. Bu eleştirel tarz zamanla yerini daha net bir ifade biçimi olan Toplumcu Gerçekçilik yönünde eserlere yansıtmıştır.

Artık sanat gücün ve iktidarın yanında değil gücün ve iktidarın tam karşısında yerini almıştır. Okuma yazma bilmeyen toplumlarda bile bu sanatsal ifade kendisini duvar resimlerinde var etmiştir. Sanat anlayışı, var olan güce hizmet etmekten çıkıp toplumun içinde yaşadığı savaş, göç, yoksulluk vb. travmatik olaylara ayna tutmaya başlamıştır.

Çağdaş sanata sanatçının yaşanmışlığı ve ifade biçimini oluşturan yerellik, küreselleşme, kimlik, temsil politikaları, çevre ve ekoloji gibi birçok konuyu ifade biçimi olarak benimseyen sanatçı bu ifade de yaşanan bir savaşın yıkıntıları arasından doğup bu yaşanmışlığı ile bir sanatsal ifade biçimi oluştururken, kimi zamanda kapitalist sisteme ve var olan güce/yetkeye eleştirel türden eserler ortaya çıkmıştır. Bu bağlamlardan arınmış, estetik ve formu, kendisine kaygı olarak gören sanatçıların varlığı da çağdaş sanat literatürünün genişliğini gözler önüne sermektedir.

Tezin son bölümünde oluşturulan yapıt metninde, bir süreci temsil eden plastik sanatların oluşturduğu ifade, geçmişten günümüze değin süre gelen sanatsal sürecin oluşturduğu etkinin sonuçlarını gözlemlemek amaçlanmıştır. Bu bağlamda oluşturulan yöntem; sanatsal üretimde kullanılan imgelerin tarihselliği, nedensellikleri, ortaya çıkış biçimi ve estetik formların çerçevesinde irdelemek biçiminde olmuştur. Her ne kadar bu süreçte yapıtın barındırdığı ifade karmaşık olsa da, sanatsal ifadeyi en doğru yönüyle analiz edip açığa çıkarmak hedeflenmiştir.

2. GERÇEKLİK; KAVRAMSAL VE DÜŞÜNSEL BAĞLAMLAR

2.1. Gerçek kavramının anlamı

Gerçek; felsefi bir kavram olarak, olmayanın karşıtı olarak var olan anlamında nesnel bir terimdir. Dış dünyada var olan, sabit olan anlamına gelen gerçek, yapay değil, doğal olan; doğaya ait anlamıyla kullanılır. Gerçeğe ait bilginin kaynağı duygu, akıl ve sezgidir

“Gerçek kavramı, felsefi bir kavram olarak, genel anlamda, düşüncede var olan ya da düşünülmüş şeylere karşıt anlamda var olan, düşünülmüş olanın dışında mevcut olan anlamındadır. Felsefe tarihinin en eski ve köklü tartışması bu gerçek kavramı üzerinde yürütülmüştür. Tasarım ve imgelemden bağımsız olarak var olanlar gerçek olarak ileri sürüldüğü gibi, bunu olanaksız gören ve gerçekliği bir tür tasarımların parçası olarak değerlendirilen eğilimler de vardır. Ontoloji ve epistemoloji alanında, bazen bu alanları birbiriyle ilişkilendiren bazen ayırtıran anlam katmanlarıyla kullanılan bir kavramdır gerçek. Gerçeklik kavramı da buradaki gerçek kavramından hareketle kullanılan, gerçek olarak var olan şeylerin tümünü ifade eden bir kavramdır. Tarih boyunca bu kavram üzerinden birçok farklı ya da karşıt felsefe akımları ve okulları ortaya çıkmıştır.”³

Gerçek kavramını daha soyut bir biçimde ele alan felsefi düşünce gerçeğin nesneden ibaret olduğunu, nesnelliğe dayandığını ön görmektedir. Gerçek, sanat literatüründe de birçok anlama sahiptir. Gerçek nesne kullanımı ile sanatta bu bağlam gittikçe genişlemiştir ve kavramsal sanatın doğmasına sebep olmuştur Çernişevski, “Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri” adlı kitabında; doğanın kendisinin ‘gerçek’ sanatın ölü bir taklidi olduğunu ifade etmektedir. “Kısacası, sanat yapıtları, canlı gerçeklikteki güzellikte bulunabilecek bütün kusurlara sahiptir.”⁴ şeklinde ifade etmiştir. Sanatın barındırdığı gerçek, temsil ettiği form ve biçimden ziyade barındırdığı anlam gerçektir. Ressam bir köylünün resmini bire bir tuvaline yansıttığı takdirde resim gerçekçi iken gerçek köylünün kendisidir.

Gerçek kavramı bakış açısına göre farklı boyutlara ulaşabilmektedir. Çernişevski’ye göre gerçek doğa iken, Jannis’e göre yaşayan doğadır. Kimi zaman yaşayan canlının gerçekten ziyade gerçekçi olduğunu görmekteyiz. Jannis Kounellis, *Horses* (Atlar) eserinde atları bir galeride sanatsal bir eser olarak sergilenmiştir (1969). Atlar ot yiyip buldukları mekanda dışkılayıp yaşamlarını devam ettirmektedirler. Bu mekanda bulunan atlar gerçektir, fakat buldukları ortam ve temsil ettikleri düşünce gerçek değildir. Eleştirel bağlamda bir temsili nesnesi olduklarından atlar kendi gerçekliğinden koparılıp bir sanat nesnesi haline

³ Cevzici A. Felsefe Ansiklopedisi 1. Ebabel yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2006 s, 54.

⁴ Çernişevskiy, N.G, *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkisi* Çev,Arif Berberoğlu, Everest Yayınları,1.Basım, İstanbul, s.79.

getirilmiştir. Atın gerçeği evcilleştirilmemiş doğada yaşam döngüsü içerisinde varlığını devam ettirendir. Bir galeride veya ahırda bulunan at ise kendi gerçekliğinden koparılmış bir araç haline gelmiştir, doğasından koparılmış bir at gerçeği temsil edemez.

2.2. Gerçeklik Nedir?

Gerçeklik, evrende cisim olarak var olan her şeye karşılık gelmektedir. Herhangi bir nesnenin gerçekliği insan beyninden bağımsız var olmasıdır. “Bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimseyen görüşü- sanat tarihinde gerçeği yansıtmının ön plana çıktığı yaklaşımı sergiler bu; *gerçeklik*, yani şe’niyyet ise bilinç veya tasarımdan bütünüyle bağımsız somut varlığı (nesne) imlemektedir.”⁵ Bir sanat eseri gerçekliğe sahiptir, bir varlık olarak evrende kapladığı alan ve hacim ile kendi gerçekliğine sahiptir. Sanat eserinin temsil ettiği düşünce ve yansıttığı fikir gerçekçi olabiliyorken barındırdığı düşünce gerçeklik olarak kabul görmemektedir.

Geçmiş çağlardan günümüze kadar bütün sanat akımlarının ve tavırlarının ortak sorunu gerçeklik olduğu söylenebilir. Bir çok sanat üslubu gerçekliğin nasıl temsil edileceği üzerine yapılan tartışmalar sonrası ortaya çıkmıştır. Bizans sanatında gerçeğin önemi olduğu söylenemez asıl olan imge yaratma çabası olarak bilinmektedir. Skolastik dönemde ise gerçeklik tümüyle kilisenin kontrolünde olduğu söylenmektedir. 18. yüzyılda Auguste Comte tarafından geliştirilen pozitivizm (olguculuk) teorisin etkisiyle sanatçılar doğa gözlemlerine ilgi duymaya başladılar. Ancak bundan sonra resim sanatında gerçeklik başka bir önem kazanmaya başlayabilmiştir. Sanatçılar ilk defa bir doğa resmi ile manzaranın kendisi arasındaki farkı anlamak için gözlem ve deneye başvurmaya başlamışlardır.

“Constable’ın doğadaki ışık ve gölge gözlemlerine dayalı manzara resimleri buna iyi bir örnektir. Gözleme dayalı bu tasvir sonradan ortaya çıkacak Gerçekçilik ve İzlenimcilik gibi sanat akımlarının doğmasına yol açacaktır. Gerek pozitivizm gerek gerçekçilik yaklaşımları Fransa’da devrim yıllarının sosyal ve ekonomik koşullarında gelişme olanağı bulabilmiştir. Courbet aslında kendisinden önce başlamış olan gerçekçilik akımına daha sonra isim babalığı yapmıştır.”⁶

Bu bağlamda tartışılan gerçekçilik kavramı Server Tanilli’inin “Uygarlık Tarihi” adlı kitabından yararlanılmıştır.

⁵ Ergüven, Mehmet; *Görmece*, 1.Basım Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s 209.

⁶ Tatlı, Server. *Uygarlık Tarihi*, 12. Basım, Adam Yayınları, İstanbul, 2005. s, 145

2.2.1. Sanat ve Hakikat İlişkisi

Sanat ve hakikat ilişkisi gerçeklik çerçevesinde ele alınabilir. Hakikat insanların inanması üzerine kurulu bir kavramdır. Bir insana bakterilerin olduğunu söylediğinizde kişi buna inanmayabilir fakat mikroskop ile bakterileri gösterdiğimizde o kişi artık bakterilerin varlığına inanır ve bu hakikati kabul eder. Alman fizikçi Max Planck'a göre; "bir şeyi ölçemiyorsanız gerçek değildir. Gerçekten var olan ölçülebilir"⁷ Düşünsel bağlamda insanların hakikat olarak kabul ettiği, varlıkların nesneden ziyade düşünsel olduğu eski çağlardan beri bilinmektedir. Ortaçağda Aristoteles'in bilimsel olarak sunduğu düşünceler kilisenin de onaylamasıyla, skolastik düşünce uzun bir dönem hakikat olarak kabul edilmiştir. Günümüz insanları dinin öngördüğünü hakikat olarak kabul etmekte, bilimsel olup olmadığını çoğu zaman sorgulamamaktadır. Umberto Eco "Yorum ve Aşırı Yorum" kitabında İskenderiye kitaplığı örneğini vermiştir bu örnekte halife bir argüman ortaya koymaktadır: "Ya bütün kitaplar Kuran'la aynı şeyi söylemektedir, bu durumda gereksizdirler ya da farklı bir şey söylemektedirler, bu durumda da yanlış ve zararlıdır. Halife hakikati biliyor ve elinde tutuyor, kitapları hakikate dayanarak yargılıyordu."⁸ Bu bağlamda bakıldığında "Hakikat" kavramsal bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ömer Naci Soykan'a göre "Kavramsal çözümlemeyle, kavramdan hareket ederek onun gönderimde bulunduğu var olanın bilgisine varılsaydı ve onun bilimi, yani varlıkbilimi (ontoloji) yapılsaydı, bilimlere gerek kalmazdı. Böyle bir tutumun temelindeki varsayım, varlığın kavramlarla bize verildiği tarzında bir tarz skolastikten başka bir şey değildir."⁹ Her kavramın ve her bilimin kendine ait bir dili vardır. Sanatın da kendisine ait bir dilinin olması hakikati /gerçeği, kendi iç dinamiklerine göre şekillendirmektedir. Sanatsal bakış açısına göre hakikat (gerçek) yaratılamaz temsil edilir. Sanat eseri hakikat değildir fakat barındırdığı kavram taşıdığı mesaj hakikati yansıtabilir, bu bağlamda üretilen eserler gerçekçi kabul edilmektedir.

"Sanat yapıtı eğer bir nesnel gerçekliğin belli bir tarz yansıması ise, o zaman güzel, bu gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması mı olacaktır? Yapıtın hakikati yansıttığı gerçeklik mi olacaktır? Buna göre, örneğin en güzel kriminal roman mahkeme tutanakları, en güzel resim nesnesini ayna gibi yansıtan resim mi olacaktır? Elbette hayır! Böyle kaba bir *mimetizm*, bize sanatsal güzelin ne olduğunu söyleyemez. Sanat yapıtı içi "hakikat", yansıttığı şey için "gerçeklik" deyimlerini

⁷ Plancak, Max, *Bilim ve Düşünce Kitap Dizisi 3*, 1. Basım, Evensel yayım, İstanbul, 2006, s, 287

⁸ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev, Kemal Atakay, Can Yayınları, 6. Basım, İstanbul, 2012.

⁹ Soykan,Ö,N, (2013 Haziran 1) Sanat ve Hakikat *Beytulhikme*. Araştırma Makalesi. s,140.

kullanmamızın anlamı, yapıt bir yansıtma olduğunda bile bunun sanatsal bir şey olmasıdır. Sanat yapıtı, ya bir şeyi yansıtır ya yansıtmaz.”¹⁰

Sanat eseri barındırdığı anlam ve hakikat ile yansıtmakta olduğu duyguyu daha güçlü kılar. “Sanatsal bir bildirim, ancak insanların (doğasal ve toplumsal) gerçeklikle olan ilintisini doğru olarak yansıtmaları halinde hakikilik taşır.”¹¹ Sanat bir şeyi yansıtmanın yoludur, barındırdığı anlam gerçekçi ve toplumsal ise o eser sanatsal hakikati barındırmaktadır. Örneğin Pablo Picasso’nun yapmış olduğu “Guernica” adlı eseri Guernica kasabasında yaşayan halkın hakikatini barındırmaktadır.

Sanat eserinin varlığı sanatçının ve izleyicinin algısına bağlıdır, eserin bilgisi de özneyle bağlıdır. Bir eserin izleyicide yarattığı anlam ancak o izleyicinin bilgisi kapsamındadır.

2.3. Gerçekçilik Nedir?

Gerçekçilik (realizm), edebiyat, felsefe ve sanat alanlarında 18. ve 19. yüzyıldan itibaren iki farklı şekilde yorumlanmaktadır. Birinci bakış açısına göre gerçekçilik, biçimsel olarak nesneyi tekrar yansıtır. İkinci düşünceye göre ise sanat tarihinde kendisine belli bir dönem ve üslup kazanan gerçekçilik aslında toplumsal gerçekçilik olarak bilinmektedir. Felsefeci Afşar Timuçin gerçekçiliğin bilgi ile olan yakın ilişkisi hakkında şunları söylemektedir: “Her düşünce çabası gerçekliğin bilgisini öngörür. Düşünmek gerçekliğin ortasına dalmaktır. Gerçekliğin dışında bir gerçek olmayacağına göre, bilgi gerçekliğin bilgisi olacaktır.”¹² Gerçekçilik nesnel düşünme, var olan üzerinden üretim yapmak, eserin dayandığı temelin gerçeklik esaslarına uygun görünmeyenden ziyade görünebilen şeydir. Toplum ve doğa gerçekliğin kendisidir. Doğadaki döngü göz önüne getirildiğinde toplumsal olarak yaşamını devam ettiren varlık insandır. İnsanlar yaşamını devam ettirebilmek adına toplumla birlikte hareket etmektedir. Timuçin’e göre; “Yalıtık insan imgesi gerçeklikte karşılığı olmayan bir imgedir. Bu yüzden sanatçının ve düşünürün, sanat toplumbilimcisinin ve düşünce toplum bilimcisinin başlıca ilgi alanı toplum olacaktır.”¹³ Gerçekçi bir eser toplumdaki soyut bir sanat eseri olarak düşünülemeyeceği gibi yapılan gerçekçi eserinde topluma hizmet etmesi beklenir. Gerçekçilik; insanı, yaşamını ve her türlü insan ürününü toplumsallığa bağlar. “Sanat

¹⁰ Soykan,Ö,N, (2013 Haziran 1) Sanat ve Hakikat *Beytulhikme*. Araştırma Makalesi. s,141

¹¹ Alpay Kabacalı, Tahir Özçelik, Bülent Berkman, *Sanat Ansiklopedisi* Milliyet Yayınları, İstanbul: 1991, s. 369.

¹² Afşar Timuçin, *Düşünce Tarihi*, 1.Basım, Çetin Matbaası, İstanbul 1992 s. 9.

¹³ Timuçin, s. 11.

insandan gelir insana döner. Sanatın kaynağı toplumdur. Sanat yapıtında hiçbir sezgi yoktur ki toplumsallıkta anlatımını bulmasın.”¹⁴ Bu bağlamda sanat eseri temelini toplumdan almaktadır, evrensel boyutta bir sanat eseri barındırdığı estetik ve güzelliği doğadan almaktadır. Nesnel gerçeklik bağlamında üretilen eserlerin toplumsal olaylara dayanmasından dolayı gerçekçilik toplum ile özdeşleşmiştir.

2.4. Gerçekçiliğin Kaynakları

Felsefî temelde ortaya çıkan gerçekçilik akımı oldukça eski dönemlere aittir. Antik Yunan’dan günümüze kadar süregelen gerçekçilik farklı şekillerde yorumlanmıştır. Platon ruhçu gerçekçiliği savunurken Aristoteles usçu gerçekliği savunmuştur. Platon gerçekçiliğin düşüncede olduğunu belirtir.

“Nesnel gerçeği gerçek saymama anlamındaki orta çağ gerçekçiliğinin tohumları antikçağ Yunanlılar tarafından atılmıştır. Elea öğretisi, Platon ve Aristoteles bu anlamdaki gerçekçiliğin kurucusudur. Bu anlayışa göre gerçek, bireysel olan değil, tümel olandır. Tümellerse ancak bireysellerde var olabilirler, kendi başlarına bir varlıkları yoktur. Ruhçu gerçekçiliği Platon öne sürmüştür. Zihnin ele aldığı fikirler, bizim varlığımızdan bağımsız ve duysal eşyanın gerçekliğinden farklı ve ayrıdır. Bu idealar, “hatırlama” yoluyla edindiğimiz bilgiden önce kavranabilir bir dünyada bulunur.”¹⁵

Aristoteles ise tam aksini, akıl ve toplumun nesnel gerçekliğini savunur. “Aristoteles de insan toplumsal hayvan olarak belirlenir. Toplum insan için zorunludur, insan tek başına yaşayamaz. Toplumsallık onun doğal güçsüzlüğünün zorunlu sonucudur.”¹⁶ Gerçekçilik birçok düşünür, toplumbilimci ve sanatçı tarafından farklı değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Günümüzde gerçekçilik Ortaçağda olduğundan farklı görüşler ile ifade edilmektedir. Kimi düşünürler nesnel gerçekçiliği savunurken, kimileri de düşünsel gerçekçiliği savunmaktadır. Nesnel gerçekçilik, doğayı madde olarak görünür olanı aktarmaktır. Düşünsel gerçekçilik ise tinsel olarak belli bir mantığa oturarak bir ifade alanı oluşturmaktır, bu bağlamda estetik olanı öznel bakış açısı ile ifade etmektir.

Edebiyatta gerçekçilik; tinsel ve gözlem den oluşmaktadır, tıpkı felsefede olduğu gibi, edebiyatta da gerçekçilik iki önemli unsurdan oluşmaktadır; gözlem ve tasvir. Gerçekçi yazarlar, evrende gördüklerini somut bir dille aktarırlar. Ağaçlar, dağlar, ovalar, şehirler ve

¹⁴ Timuçin, s.21.

¹⁵ http://www.felsefe.gen.tr/realizmin_tarihi.asp

¹⁶ Timuçin, s.252.

yıldızları gördükleri gibi aktaran yazarlar gerçekçi yazarlardır. Doğada bulunanı romantik bir dille aktarmayı reddederler. Ömer Tuğrul Kara'ya göre "Bu akım romantizme tepki olarak doğmuştur ama klasisizme bir dönüş değildir. Romantizmin ahlâkçı, lirik ve hayalci görüşlerini reddetmiştir. Realizm, klasisizm gibi akıl ve sağduyu ile yetinmeyip bir anlamda akli bilimin emrine verir, gerçeği bilimle sınırlamak ister. Bu sebeple realistler eserlerinde, romantikler gibi olağanüstülüklerle, mucizelere, tesadüflere, hayali olanlara ve soyut olaylara yer vermezler."¹⁷ Gerçekçi edebiyatçılar hayatın bir kesitini alıp okuyucuya aktarır. Berna Moran Edebiyat Kuramları ve Eleştiri kitabında gerçekçiliği şu şekilde ifade etmiştir; "Bu anlayışa göre, sanatçı bize hayatı, veya hayatın bir parçasını, bir yönünü, bir kesitini olduğu gibi sunar, yüzeysel bir gerçekliğin kopyasıdır eser."¹⁸

Doğalcılığın temelleri; Eski Yunan sanatçılarının klasik dönem temsilcilerince verildiği söylenmektedir. Resim sanatında doğalcılık, doğanın olduğu gibi aktarılması şeklinde oluşmuştur. 17. yüzyıl sanatçıları doğalcı bir anlayış ile doğanın görünen ve algılanan bütün yönlerini herhangi bir müdahale yapmaksızın tuvale aktarmışlardır. Doğalcılık terimi ilk olarak 17. yüzyılda kullanılmıştır. Doğayı resmeden İngiliz sanatçı John Constable, 1830'larda doğanın görüldüğü gibi tüm çıplaklığıyla hiçbir müdahalede bulunmaksızın resmedilmesi gerektiğini savunmuştur. Fransız Barbizon ressamı Constable'nin etkisi ile bu akımın Avrupa'daki temsilcileri olmuştur. Bu bağlamda eser vermiş ressamlar Camille Corot, Jean-Baptiste, Camille Pissarro, Claude Monet ve Alfred Sisley'dir.

Doğalcılık akımına bağlı sanatçılar doğayı olduğu gibi resmetmeyi amaçlamış olsalar da estetik kaygı ve ressamın üslup farkı var olanın dışına çıkmalarını sağlamıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde doğalcılık yerini gerçekçiliğe bırakmıştır. 19. yüzyılda yapılan gerçekçi resimler doğayı olduğu gibi resmetme kaygısı ile yapılmıştır. Gerçekçi ressamların yapmış olduğu resimlerin barındırdığı figürler içinde bulunduğu durum, eylem ve fikir gerçekçidir.

¹⁷http://sbe.giresun.edu.tr/fileadmin/user_upload/SBE_Dergisi/sayi2/Toplumsal_Olaylarin_Etkisiyle_Gelisen_Uc_Bueyuek_Akimin.pdf

¹⁸Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. 2. Basım Cem Yayınevi. İstanbul 2004. s.7

3. GERÇEKÇİLİK SANAT AKIMI

3.1 Courbet ve Gerçekçilik

Resim sanatında Gerçekçilik (realizm) 19. yüzyıl da Fransız ressam Gustave Courbet ile başlamıştır. 19. Yüzyılın sonlarında gerçeği olduğu gibi yansıtmayı hedefleyen ressamların varlığı gerçekçilik akımının doğmasına temel oluşturmuştur. Bu dönem öncesinde de, İtalya’da Michelangelo Merisi de Caravaggio, İspanya’da Jusepe de Ribera, Diego Velasques, Francisco Goya, gibi sanatçılar toplumsal düzenin eleştirisi denebilecek bir tavır ile eserler ürettiler. Her çağda mevcut olan sınıfların, kendilerine göre gerçekliğe bakış açıları vardır. Gerçekçi yaklaşım, idealist yaklaşımın karşıtıdır. İdealizm mekan ve zaman için estetik olanı ararken, gerçekçilik ise olanı objektif bir dil ile estetik kaygı gütmeyen olduğu gibi aktarmıştır.

Romantizm karşısındaysa gerçekçilik, düşe, tinselle ve öznele, yaşanan anın özgür verilerine değer vermektedir. Kapsamlı bir şekilde gerçekçilik var olan kalıpların dışına çıkarak süre gelen yorumlamalara karşıt bir görüştür. Burjuva sınıfının ortaya çıktığı dönemde gerçekçilik, var olan bir olguydu. Fakat Orta çağ ele alındığında bu mümkün değildi, çünkü o dönemde gerçekçilik şaşkın bir biçimde algılanıyor, yaşanan hayatın içinde aranmıyordu. Bilimlerin gelişimi ve bilimsel deneyci düşüncenin ortaya çıkmasıyla gerçekçiliği arama çabası doğmuştur.

Fransız Devrimi burjuvaziye iktidar yolunu açınca, bütün alanlarda ilerleme oldu. Liberalizm ve devrime olan inanç gelişme gösterdi. Ancak ilerici bir toplum elle tutulur niteliklerini benimseyebilir ve bir gerçekçilik yaratabilirdi. Klasisizmden Romantizme, oradan da Gerçekçiliğe giden yolda tüm sanatçılar ve ressamlar, ele aldıkları sosyo-politik olgulara ve halkın yaşayışını model alan konularla tuval üzerinde özellikle kendi imgesini ve toplumsal sınıfını bulmak istedi. Gerçekçilik, ortaya çıkışı itibariyle, Romantizmden bu yana bir başkaldırı niteliği taşımakta, bu isyanın başrolünde de Gustave Courbet’nin gerçekçiliği yer almaktadır.

Gerçekçiliğin, resim sanatındaki en önemli temsilcisi olan Gustave Courbet, “Taş Kıranlar” ve “Ornans’da Cenaze Töreni” adlı tablolarında seçtiği belirli imgeleri, tüm sadeliği ve olağanlığı ile ele alarak, nesnel bir gerçeklikle tuvaline aktarmıştır. Gerçekçiliğe damgasını vuran tuvallerinin anıtsal boyutları, seçtiği konulara olan hassasiyeti, günlük yaşamın olduğu gibi resmeden Courbet gerçekçilik akımının en önemli figürü haline gelmiştir.

“Courbet, 1854'te resimde Gerçekçilik Akımını başlatan bir manifesto yayınlamıştır. Manifestoda insanların sanat ile farklı bir bakış açısı geliştireceğini, sanatın bir uyarıcı niteliğinde olduğunu ileri sürmektedir.”¹⁹ Gerçekçilik anarşik bir tavır barındırdığından, sanatın politikleşmesine zemin hazırlamıştır. Gerçekçilik; proleter kesimin yaşamından sunduğu kesitleri herhangi bir yüceltme veya ajitasyona başvurmada olduğu gibi aktarır. Sanayi devrimi ile birlikte gelişen kentleşme ve toplumsal düzenin zamanla demokratikleşmeyi beraberinde getirmesi ile gerçekçilik algısı da değişime uğramıştır.19. yüzyıl sanatı eleştirel yaklaşımı ve politik sanat anlayışı temelini gerçekçilikten almaktadır.



Resim 1: Gustave Courbet, “Taş Kıranlar”, T.Ü.Y.B. 165X257 cm.1848, Gemaldegalerie Dresden, Almanya.

Courbet, 1849-50 yılları arasında Ornans'da geçirdiği dönemde “Taş Kıranlar” adlı eserini üretmiştir. Bu eser ilk izleyiciyle buluştuğunda büyük tepkilerle karşılanmıştır. Aynı zamanda bu eser Batı Avrupa da gerçekçilik akımının temel eserleri arasında yerini almıştır. Emek; 1848 Devrimi ile ilk olarak bir sorun niteliği kazanmıştır. 1850’lerde Fransa’daki ressamlar, 1848 Devrimi’nin getirmiş olduğu metalar üzerinden değil de daha insani konulara yönelip çalışan köylü ve işçi sınıfının içerisinde bulunduğu Doğa’yı tüm gerçekliğiyle yansıtmışlardır. Gustave Courbet’nin “Taş Kıranlar”ı bu bağlamda bir devrim niteliğindedir. İlk gerçekçi yapıt olmasından dolayı 1848 dönemi sanatçılarına ayna tutmuştur. Courbet yoksul kesimden olan bu iki taş kıran işçiyi bütün sadelikleriyle hiçbir yüceltmeye gitmeksizin tuvaline aktarmıştır.

¹⁹ Mehmet Üstünipek: Gustave Courbet,(s,2) www.Lebriz.com

Courbet “Taş Kıranlar” eseriyle 1850 Salonunda ilk defa sergilediği bu eseri ile beklenmedik tepkilerle karşılaşmış kendisini bir tartışma içerisinde bulmuştur. Bunun üzerine Courbet bunları ifade etmiştir; “Bir gezinti yapmak için Saint Denis şatosuna gidiyordum. Maisiere yakınının da, yol üzerinde tas kıran iki adamı izlemek için durdum. Bundan daha kötü bir yoksulluk örneğine rastlamak zordur. Böylece bir an da aklıma bir tablo yapmak geldi. Evet sanata bir halk gücü vermek gerekiyordu. Sahne, güneş altında, bir yolun kenarında geçiyor. Adamlar, büyük bir dağın yeşil bayırının önündedirler. Dağ, bütün tabloyu dolduruyor. Dağın üzerinde bulut gölgeleri var. Yalnızca sağ kösede mavi bir gök parçası görülmektedir. Ben hiçbir şey kat etmedim, araba ile her gezintimde bu insanları gördüm. Fakat onları ne halde gördüm? Bu halde insan mahvolur.”²⁰

Courbet yapmış olduğu bu eseri ile toplumsal gerçekçiliğe dikkat çekmiştir. Bu çalışması birçok eleştirmen ve düşünür tarafından sosyalizmin simgesi ya da politik bir tavrın yansıması şeklinde yorumlanmıştır. İlk bakışta, çok sade ve basit görünen bu eser, incelendiğinde barındırdığı gerçekçi yaklaşım ile insanları etkisi altına almayı başarmıştır. Gökyüzünün görünen küçük bir kısmı sayesinde, açık hava olduğu izlenimi vermektedir, dar bir gökyüzü altında resmedilmiş olmaları özgürlüklerinden mahrum, işçi sınıfının gerçekliğini gözler önüne sermektedir. Bu eseri ile Courbet halkı temsil etmektedir.

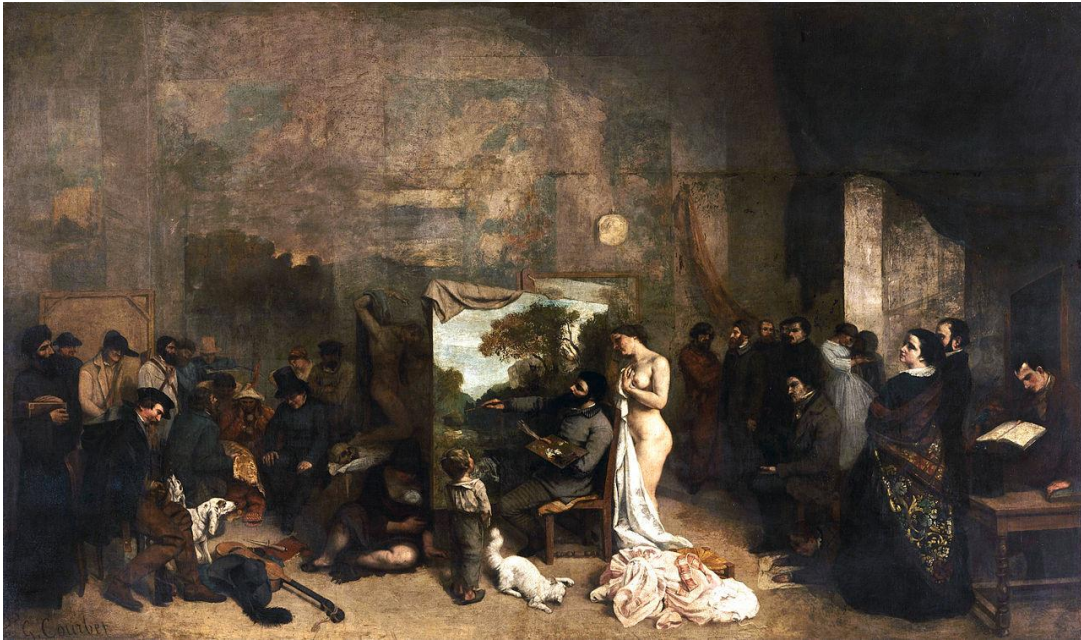
Courbet’in “Ornansta Cenaze töreni” resmi, 1850-51 yıllarında ornans kasabasında büyük babasının defnedilme anını resmeden Courbet ornans sakinlerini tüm sade ve çıplaklıklarıyla resmetmiştir. Courbet modellerini de bu kasabanın sakinlerinden seçerek oldukça gerçekçi bir eser yaratmıştır. Bu eseri, “Taş Kıranlar” ile aynı zamanda yapmıştır. “Ornansta Cenaze Töreni” gerçekçiliğin manifestosu olarak da bilinmektedir. Bu eserde sıradanlığı devasa boyutlarda resmeden Courbet resmi tarihsel bir boyuta taşımıştır. Paris Salonu’nda sergilendiğinde bu eser, taşra yaşamının sadeliğini ve olağanlığını yansıttığından dolayı acımasız eleştirilere maruz kalmıştır. Courbet’in resim ile ilgili sözleri; Resmin amacını ve açıklamasını yapar niteliktedir; “Böylesine bir cenaze töreni, bay İngres’in ve Bay Delacroix’nin rejisörlüğünde, tamamıyla opera dekorları ile süslenmiş Jül Sezar ya da Pompée’nin cenaze töreni değildir. Sadece ve sadece Ornans’ta bir cenaze törenidir. O kadar. Sadece görmeniz gerekeni görürsünüz!”²¹

²⁰ Mehmet Üstünipek: Gustave Courbet,(s,2) www.Lebriz.com

²¹ Mehmet Üstünipek: Gustave Courbet, (s,3) www.Lebriz.com

“Ornansta Cenaze Töreni” çalışmasından önce yapılan çalışmalarda Romantizm akımının etkileri hakimken Courbet’in bu eserinde bir karşıt duruş sergileyen Realizm akımının doğuşunu görmekteyiz. Bu eserde olağan günlük yaşamın bir sahnesi resmedilmiştir.

1850’de, sergi salonu kapılarını açtığında bütün Paris bu resme koşmuştur. Gördükleri resim karşısında oldukça farklı yorumlar dile getirilmiştir. “Skandal, rezalet, çirkin” gibi yakıştırmalar sohbetlerin genel konusunu oluşturmuştur. Birçok kişi, bunu din karşıtı bir karikatür olarak yorumlarken bazıları, bayağılığın yüceltilişi, sanatın küçük düşürülmesi, kabalık olarak görmüştür. Fakat herkesin aynı fikirde olduğu söylenemez, Courbet’in arkadaşları ve bazı kişiler bunun bir sanat eseri olduğunu söylemiştir. Courbet bu resmini yaparken bir yeryüzü gerçeği olan toplumsal gerçekliği gözler önüne sermiştir.



Rasim 2: Gustave Courbet “Atölye” T.Ü.Y.B 361x598 cm., 1855. Musée d’Orsay, Paris Fransa

Courbet’in en önemli eserlerinden biri de “Atölye” isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada sanatçı kendisini çalışmanın odak noktasında baş figür olarak resmetmiştir. Çevresinde bulunan diğer insanları da kendilerine özgü yaşam biçimlerini yansıtan kıyafet ve aletleri ile birlikte resmetmiştir. Bu çalışmada gerçek hayattan kişileri gündelik hayatlarının olağan bir kesiminde resmeden Courbet “gerçekçi” bir üslupla aktarmıştır. Resmin sağ tarafında elinde kitap olan figür okumayı seven kültürlü birisi olduğunu belirtmiştir. Tuvalde yer alan diğer figürlerin de iç dünyalarına yönelik semboller resimde yer almakla birlikte sembolist bir resim

değildir. Courbet'nin arkasında bulunan modele ilham perisi demiştir. “Gustav Courbet gerçekte var olan şeyleri yansıtmak düşüncesini ‘Ben hiç melek çizmedim; çünkü hiç melek görmedim.’ sözü ile açıklamaktadır.”²² Courbet bu söylemiyle bir alegori oluşturmuş olsa da ciddi anlamda eleştirel tarzda bir sanat anlayışı da ortaya koymuştur.

3.2. Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik

Toplumcu gerçekçi sanatçılarda siyasi tutum daha net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bir yapıtın toplumcu gerçekçi kategorisine girebilmesi için çok kuvvetli toplumsal -siyasal mesajlar içermesi gerekir. Örneğin, okuma yazma oranı az olan Meksika toplumuna devrimci resimler sunan, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, , Jose Clemente Orozco'nun yapmış olduğu duvar resimleri toplumcu-gerçekçi resimlerdir. Toplumcu (Sosyalist) gerçekçi resimler temelini gerçekçi resim anlayışından almaktadır. Groys'a göre “Sosyalist Gerçekçi sanat yapıtı ‘form açısından gerçekçi, içerik açısından Sosyalist’ olmak zorundadır.”²³ Sosyalist gerçekçilik anlayışı ile iş üreten sanatçılar toplumu konu olarak çalışmışlardır.

Toplumda bir bilinç, karşıt bir tavır sergilemeyi hedefleyen halkçı bir yaklaşım söz konusudur. Bu durumda sanatçının özgünlüğünü ve özerkliğini yitirdiğini söylemek mümkündür. Sanatın ve sanatçının belirli bir tarafı olmalı mıdır? Bu tartışmaya açık bir sorudur. Şöyle de bir gerçek var ki hiçbir sanatçı savaş yanlısı olmamıştır. Sanat tarihine baktığımızda sanatçının yaşadığı devlet veya bağlı olduğu din taraftarlığı yapması söz konusu idi. Nitekim Rönesans döneminde dinin sanat üzerindeki etkisi oldukça büyük bir rol oynamaktadır. Kiliselerde sunak olarak yapılan resimler, heykeller ve freskler sanatın dinin hegemonyası altında olduğunu bize göstermektedir. Bu durum sadece Rönesans döneminde yaşanmamıştır geçmişten günümüze hâlâ yaşanmaktadır. Geçmişten günümüze kadar var olan devletlerde sanat ve sanatçıyı din ile birlikte kendi hegemonyası doğrultusunda kullanmıştır. Sümerler, Hititler, Eski Mısır, Eski Yunan gibi devletlerden bizlere çok sayıda yapıtlar kalmasına karşın o yapıtları yapan hiç birinin ne adı, ne de sanı vardır, bu durumun nedeni devletlerin sanatın gücünü kullanarak toplum üzerinde bir erk oluşturma çabasıdır. Görüldüğü üzere sanatçının kişisel görüşü ve kimliği pek ön planda tutulmamıştır.

²² <http://www.tarihbilimi.gen.tr/makale/realizm-gercekcilik-akimi/>

²³ Boris Groys, *Sanatın Gücü*, Hayal Perest, yayınevi, İstanbul 2014. S. 143.

Toplumcu (Sosyalist) gerçekçilik genelde Eleştirel gerçeklikle karıştırılır fakat tamamen farklı bir sanat anlayışı benimsemiş durumdadırlar. Eleştirel gerçeklik toplumdaki bozulmaları konu alır, burjuvaziye ve adaletsizliğe karşı net bir tutum sergilemektedir. Toplumcu gerçekçilik ise sosyalist bir sanat anlayışı gütmektedir. Sanatın sosyalist toplumu ve toplumsal ahlakı korumasını hedefler.



Resim 3: David Alfaro Siqueiros, “Devrim” Duvar Üzerine Yağlı Boya, 1895.

Toplumsal gerçekçi sanatçılar, ezilmiş, işçi ve köylü sınıfını resmederken bu durumu bir eleştiri olarak sunmuştur. Toplumcu gerçekçi sanatçılar ise Marksist ve sosyalist görüşü resmederler. Toplumcu gerçekçi sanatçılar emekçi sınıfın görüş açısını benimser. Toplumcu gerçekçiler, toplumu büyük bir güç kaynağı olarak görmüş, toplumun, işçi ve köylü sınıfının kapitalizmi yenerek sınıf farkını ortadan kaldıracığı görüşü benimsemiştir. Böylece daha eşit şart ve koşullar da bir dünya yaratılmış olacaktır. Sanatın toplumsal devrimlerden etkilendiğini net bir şekilde gösteren Meksika Devrimidir. Meksika Devrimi bir sanat okulunun açılmasına neden olan tek devrimdir. Meksika sanatı devrimi yüceltmiş ve liderini onurlandırmıştır.

3.2.1. Eleştirel Gerçekçilik

Eleştirel gerçekçilik, gerçekçilik temelli olsa da içerisinde toplum ve insan ilişkilerini eleştirel bir tutum barındırmaktadır. Eleştirel gerçekçilik, konu olarak insanların yaşamış olduğu kapitalist sistem içerisinde kurtulmanın yollarını sanatsal bir dil ile aktarmayı

hedeflemiştir. İnsanların içinde yaşadığı toplumun ahlaki, duygu ve düşüncelerini yönlendiren toplumun içerisinde daha insancıl bir tutum sergilemesi bağlamında eleştirel bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemiştir. Eleştirel gerçekçilik, insanların içinde bulunduğu durumun sanatsal tarzda bir bakış açısı kazandırarak, insanın yaşam alanını belirleyen toplumun içerisinde kurtarmanın mümkün olmadığı durumlarda çevresel faktörlerin değişmesi gerektiğini öne sürmektedir. Eleştirel gerçekçiliğin en bilindik yönlerinden biri de insanın iç dünyasını ele almasıdır, insanın içerisinde yaşadığı toplumdan da ne denli etkilendiğini iç dünyasında yarattığı etkileri de gözler önüne sunmayı hedeflemiştir. Sanayi gelişimiyle birlikte toplumsal bir algı ve yeni bir yaşam tarzı beraberinde getirmiştir, sanayileşme sanatsal algının da değişmesinde büyük ölçüde rol oynamaktadır. Gerçekçilik akımının eleştirel anlamda sunduğu gündelik yaşam sahnelerini herhangi bir yüceltmeye veya yergiye yer vermeden aktarması, zamanla izlenimcilerin gün içi ışığını takip edip bu bağlamda eser üretmeleri, gerçekçilikten farklı bir üslupla eser üretmelerini sağlamıştır. Bu sanatçılar arasında en dikkat çekici isimler Vincent Van Gogh ve Toulouse Lautrec'dir.

Vincent Van Gogh (1853-1890) yılları arası yaşamış, bu yaşadığı dönem boyunca birçok sanat eserine imza atmıştır. Van Gogh, işçi sınıfını çokça çalışmış bir sanatçıdır. Kendisi de işçi kökenli olduğundan çalışmalarındaki duygu çok yoğun bir şekilde izleyici tarafından hissedilmektedir. Resim çalışmalarına ilk başladığı yıllarda Millet'ten etkilendiği yaptığı çalışmalardan bilinmektedir. İlk yıllarda genelde işçiler, köylüler ve madencileri konu edinmiştir. Van Gogh, belli bir dönem Londra ve Paris'te bulunmuştur. Bu süre zarfında işçileri gözleme olanağına sahip olmuştur. Gözlemediği kırsal proletaryayı resmetmeyi tercih eden Van Gogh aslında süregelen makineleşmeye karşı bir tavır sergilemek bağlamında bu eserlerini oluşturmuştur. Yılancıoğlu'na göre, "William Morris ve John Ruskin gibi İngiliz toplumsal ütopyacıların görüşlerini paylasan Van Gogh, yaygınlaşmakta olan sıra dışı kötü bir inancı destekliyordu. Buna göre, sınıfsız toplum ülküsü, kol emeğinin yüceltilmesiyle birleşiyordu. Van Gogh'un kendisini de aralarında saydığı, kendi kendine yeten işçi modeli, sanatçının toplumsallık anlayışının temelini oluşturuyordu".²⁴ Van Gogh işçi sınıfından geldiğinden ona göre işçi, emekçi ve köylüler resimlere konu olabilecek kahramanlardır. Bu bağlamda ürettiği eserlerine isim vermeyip yapıla eylemi ve o eylemi gerçekleştiren sınıfın ismini çalışmalarına vermiştir. "Patates yiyenler" bu bağlamda ürettiği

²⁴ Mehmet Özgün Yılancıoğlu, *Resim Sanatında Gerçeklik ve Gustave Courbet*, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Tez. Çanakkale, 2008.

çalışmalarından biridir. “Patates yiyeler” çalışmasında sınıf farkını, yoksul insanların yaşamını ve yedikleri yemek ile kötü yaşam şartlarını olduğu gibi gözler önüne sermiştir.



Resim 4: Van Gogh “Patates Yiyenler” T.Ü.Y.B 82x114 cm, 1885, Rijks Museum, Amsterdam

3.3. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Sürrealizm 20. Yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Sürrealist sanatçılar alışa gelinen formları ve biçimleri bilinçaltı dünyasıyla birleştirerek izleyicinin zihnine birden fala çağrışıma yol açmayı hedeflemişlerdir. Bu akımın öncülerinden biri olan Andre Breton Gerçeküstücülüğün manifestosunu kaleme almıştır. Breton bu manifesto da gerçeküstücülük hakkında şunları ifade etmiştir:

“Gerçeküstücülük terimini biz kullanmadan önce kimse kullanmıyordu. Bu yüzden, onu bir kez daha ve kesin olarak kullanıyorum: Gerçeküstücülük: Kişinin düşüncenin hakiki işleyişini -yazılı söz aracılığıyla dilsel olarak ya da başka bir tarzda ifade etmeye çalışmasını sağlayan, en saf halindeki ruhsal otomatizm.

Düşüncenin emrindedir, aklın hiçbir şekilde denetiminde değildir, herhangi bir estetik ya da ahlaki kaygıdan uzaktır.”²⁵

Gerçeküstücülük kedi sınırlarını belirtmediği gibi izleyiciye de belli bir sınır belirtmemiştir.

“Özgürlük kelimesi beni heyecanlandırmaya yeten tek şey. İnsanlığın eski fanatizmini sonsuza kadar idame ettirmeye muktedir görüyorum onu miras aldığımız onca talihsizlik arasında, en geniş düşünce özgürlüğünü imkânına sahip olduğumuzu da teslim etmemeliyiz”²⁶

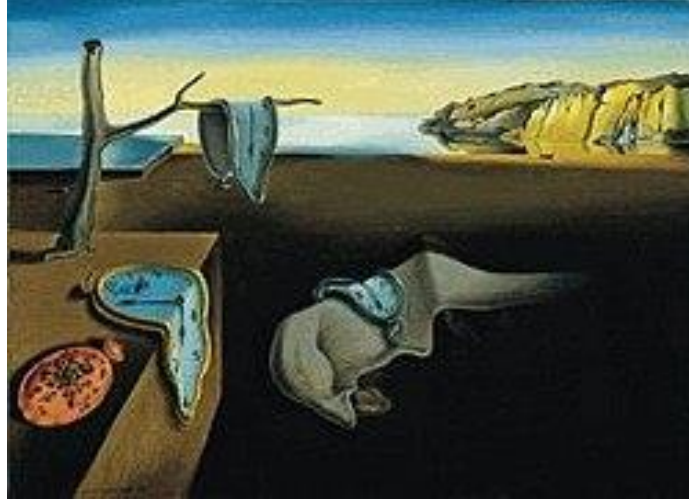
Bu akım düşünce özgürlüğünün sınırlarını olmadığı ve düşüncede herhangi bir şey sınırlı kalınamayacağına vurguda bulunulmuştur. “Gerçeküstücülük düşün her şeye kadirliğinde, düşüncenin kaygısız oyununda bulunan, daha önceden ihmal edilmiş bazı çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine olan inanca dayanır. Bütün diğer ruhsal mekanizmanın kesin olarak yıkmaya ve yaşamın bütün ilkesel sorunlarını çözmek için kendini onların yerine geçirmeye yönelir.”²⁷ Gerçeküstücülük her ne kadar bilinçaltına yönelim gösteriyor olsa da resim alanında yapılan çalışmalarda desen ve imgenin gerçeğe olabildiğince yakın şekilde resmedildiğini ve imgenin gerçek ile olan bağı üzerinden farklı bir çağrışıma yönlendirdiğini görmekteyiz. Bu akım çerçevesinde eser üreten Salvador Dali adeta Gerçeküstücülük ile özdeşleşmiştir. Dali yapmış olduğu eserlerde gerçek imgeleri deforme ederek insan zihnine farklı göndermeler yaptığı söylenebilir. “*Sanatın Tüm Öyküsü*” adlı kitapta Salvador Dali’nin şu sözlerine yer verilmiştir: “ Resim konusunda tüm arzum mantıksızlığın somut imgelerine mutlak olanın yayılcı öfkesiyle birer cisim verebilmektir.”²⁸ Dali yapmış olduğu eserlerde izleyiciye net bir mesaj vermemektedir izleyicinin kendi düş dünyasını kullanarak resmi tamamlamasını istemiştir.

²⁵ Andre Breton (1896-1966) Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu’ndan . *Sanat ve kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Charles Harrison ve Wood Paul. Çev. Sabri Gürses. Küre yayınları. 2011. s. 489.

²⁶ Ali Artun. *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* iletişim yayınları. İstanbul. 2013. S. 182.

²⁷ Andre Breton. a.g.e. s. 489.

²⁸ Stephen Farthing. *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu. Hayalperest yayınları. 2. Basım. İstanbul 2014. s. 430.



Resim:5 Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği” Tuval üzerine yağlı boya. 24x33 cm. Museum Of Modern Art, New York ABD.

Yaşanan ikinci dünya savaşı ile birlikte sanat piyasasının Paris’ten New York’a taşınması, sanat piyasasının ve merkezinin de kaymaya uğradığı görülmektedir.

“Paris, 1940’lardan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kayasının birden fazla etken vardır kuşkusuz. 1930’lu yıllarda başlayan Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal ayrımcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının ABD’ye göç etmesine yol açmıştır.”²⁹

Sanatçılar görmüş oldukları baskıları dolayı ABD’ye göç etmeyi daha güvenli bulmuş olabilirler mi? Göç eden sanatçıların başında sürrealist sanatçılar gelmektedir. Bu göç dalgasıyla birlikte New York’un sanatın konuşulduğu merkezlerden biri haline geldiği söylenilebilir.

3.4. Pop Art ve Gerçekçilik

Pop Art terimi popüler kültürün sanattaki yansımalarının kısaltılmış halidir. “Pop Sanat terim ilk olarak 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway *Architectural Design* dergisine yazdığı ‘Sanat ve Kitle İletişim’ başlıklı makalesinde popüler kültürü tanımlamak için kullanmıştır.”³⁰ Böyle Pop Art terimi artık kullanılmaya başlanmıştır. Pop Art sanayileşmenin getirmiş olduğu üretim ve bu üretimle birlikte artan tüketimin sonucu olan tüketim toplumunun eleştirel bir akım olarak doğmuştur. Teknoloji ve makineleşmenin beraberinde

²⁹ Ahu Antmen, 20. *Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. Sel yayınları, 3.basım, İstanbul. 2010. s,143

³⁰ Ahu Antmen, 20. *Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. Sel yayınları, 3.basım, İstanbul. 2010. s,160



Resim: 7. Peter Blake “Toplantı Veya İyi Günaydın Bay Hockney” Tuval üzerine yağlıboya. 992 x 1244 mm



Resim:8. Gustave Courbet “Karşılaşma- Günaydın Mösyö Courbet” Tuval üzerine yağlıboya 129x149 cm.

Çalışmalarının içerisinde ironi, alaycı bir gerçeklik barındıran Çinli sanatçı Yue Minju yapmış olduğu çalışmalarda savaşı ve yapılan baskıları yaratmış olduğu bu alaycı tarz ile aktarmıştır. “Alaycı gerçekçilik teriminin hedefi yalnızca isyanı önlemek ve savaş sonrası Çin sanatının yansıttığı ironiyi yansıtmaktır.”³² Bu tarzın oluşumunda bazı Çinli sanatçılar ve entelektüeller, Alaycı gerçekçiliğin batı tarafından manipüle edilip edilmediğini sorgulamıştır.

“Alaycı Gerçekçilik, Çin Popunun devamı niteliğindedir, 1980'lerin sonlarından itibaren ortaya çıkmıştır ve 1990'lı yılların başından itibaren, küçük ama etkili bir ressam grubu oluşturmasına

³² Stephen Farthing. *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu. Hayalperest yayınları. 2. Basım. İstanbul 2014. s. 426.

imkan sağladı. Bu grup sanat eleştirmeni Li Xianting tarafından 1992'de "Fiili gerçekçilik" adı altında tanımlandı ve sanatçılar Sosyalist Gerçekçiliğin bir parodisi olarak gördüler.”³³

Yue Minju'nun da aralarında olduğu Çinli sanatçıların yapmış olduğu eserler sosyalist gerçekçi sanatçıların yapmış olduğu eserlerle bir bağ kurmaktadır. Temel olarak içerisinde bir eleştiri barındırmaktadır. Geçmişten günümüze birçok dönemde sanat, siyasetin baskısı altında olsa da engelsiz ve yaratıcı ifade özgürlüğünün bir aracı olmaktan geri durmamıştır.



Resim:9, Yue Minjun. *İnfaz*, tuval üzerine yağlıboya, 150x300 cm. 1995, özel koleksiyon.

3.5. Yeni Gerçekçilik

Yeni Gerçekçilik 26 Ekim 1960 tarihinde Pierre Restany'nin girişimiyle Yves Klein'in Paris'teki evinde bir araya gelen François Dufrène, Arman, Raymond Hains, Daniel Spoerri, Martial Raysse, Jean Tinguely ve Villegle ile birlikte "Yeni Gerçekçiler" grubunu kurmuşlardır. "Yeni Gerçekçilik'in" sözcük tanımını "gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar" şeklinde tanımlamışlardır, fakat bu tanım oldukça kısa ve bulanıktır. Bu sanatçıların her biri kendince yeni bir kuram ortaya koymak istemişlerdir. Fransa'da bulunan sanat akımları içerisinde en ünlü olan akımlar içerisinde olan "Yeni Gerçekçilik" sanatçıların ortak tavırlarının son bulması üzerine şubat 1963'te "II. Nouveau Réaliste Festivali" ardından son bulmuştur. Fevziye Eyigör Pelikoğlu Yeni gerçekçileri şu şekilde tanımlar: "Yeni gerçekçiler, yeni atılımları desteklemesi ve toplumun sanatı birkaç tanımla sınırlama

³³ Stephen Farthing . age. s. 426

eğilimine karşı olması açısından önem taşımaktadır. Bundan böyle bir resim ya da heykelden söz etmek zorlaşmıştır, çünkü söz konusu olan artık dünyanın betimlenmesi değildir, dünyanın kendisi sanatçının at koşturduğu bir alan haline gelmiştir.”³⁴ Yeni gerçekçilik belli bir malzemeye yönelmemişlerdir, birçok materyal ve malzeme kullanmışlardır. Christo Vladimirov Javacheff yaptığı Enstalasyonlarla malzemede belli bir sınırın olmadığını çalışmalarında göstermiştir. Eyigör Pelikoğlu’na göre “Yeni Gerçekçilik’in tüm etkinlikleri en geniş kapsamıyla varoluşla ilgilidir. Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiyen yararlanma, yaşanan anı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçıların ele aldığı başlıca konulardır.”³⁵ Sanat eseri artık hayatın her alanına girmiştir. Christo genelde kamuya ait alanları belli malzemelerle kaplamıştır.

Yeni Gerçekçi sanatçılar arasında sanat ve dünya görüşü ile grup içerisinde en etkin sanatçılardan biri olan Yves Klein genç yaşta yaşamını yitirmesi eserleri çok daha değerli olmasına yol açmıştır. Klein bulmuş olduğu mavinin bir tonuna kendi adını vermiştir. Bu mavi tonuna “Uluslararası Klein Mavisini” (International Klein Blue) denilmiştir. Jon Thompson, “Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak”, adlı kitabında. “Sadece ‘mavilik’le özdeşleştirip bu rengi hayli kişisel bir estetik alanına dönüştürmekte kalmayan sanatçı, bu basit ‘adlandırma’ eylemi sayesinde kendisi de marka haline getirdi”³⁶ Klein, insan bedenini fırça yerine kullanmış, alışa gelinen resim anlayışına yeni bir boyut katmıştır.



Resim 10: Yves Klein, “Mavi Resim” Kumaş Üzerine Mat Sentetik Reçine Boya, 1960.

³⁴ Fevziye Eyigör Pelikoğlu, *Yeni gerçekçilik*, Yayımlanmamış makale, 2009. S.1.

³⁵ Eyigör Pelikoğlu, s.2.

³⁶ Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, Çev; Firdevs Candil Çulcu Hayal Perest yayınevi, İstanbul, 2014. s 250

3.6. Süperrealizm, Fotorealizm: Hipergerçekçilik

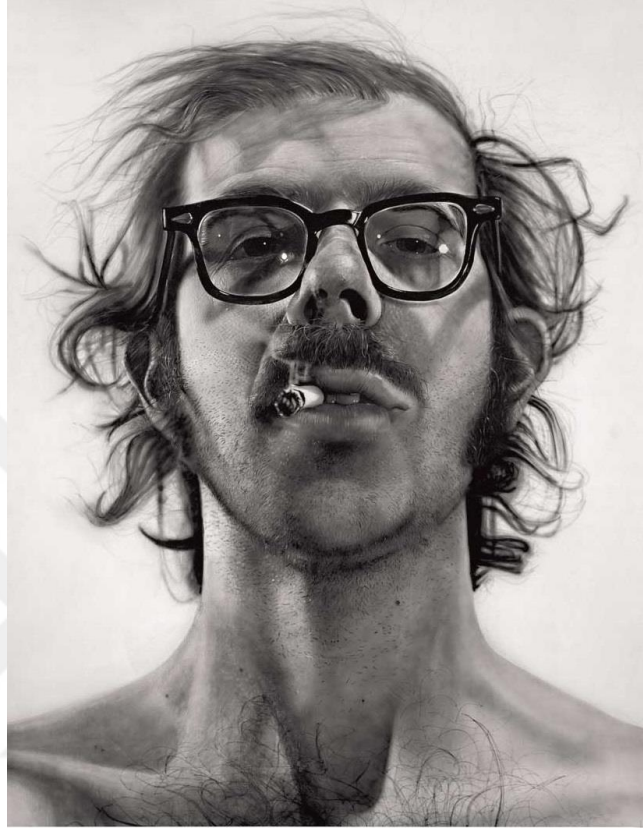
Süperrealizm 1960'lar da ortaya çıkmış bir Sanat akımıdır. Süperrealizm ya da Fotorealizm olarak bilinen şey oldukça Amerikan'dır ve modern, yeni, parlak ikonik nesnenin Pop Art'ın kültü olması ile fotoğrafın bu nesnelere statik bir ışık altında eşit derecede cevap vermesi arasındaki ihtilaftan kaynaklanan kentsel bir fenomendir.³⁷ Hipergerçekçilik foto-gerçekçilik olarak da bilinmektedir. Genelde hipergerçekçi sanatçılar herhangi bir duygusallığa yer vermemek için başka kişilerin çekmiş olduğu fotoğraflardan çalışmışlardır. Hipergerçekçi sanatçılar üretmiş oldukları resimleri gerçekçi üsluptan çok daha başarılı bir şekilde tuvale aktarmışlardır fakat gerçekçi sanatçılar belli bir konu üzerine eserler üretmişken, güçlü bir el becerisine sahip olan hipergerçekçi sanatçılar, konuyu genelde arka planda tutmuşlardır. Hipergerçekçi sanatçılar Kullandıkları materyalleri popüler kültürden almışlardır. 1960'lı yıllarda hipergerçekçi sanatçılar soyut figüratif eğilime karşın alternatif olarak figüratif bir eğilim sergilemişlerdir. Gerçeğe sadık bir (fotogerçekçi) tavır sergileyen hipergerçekçi yapmış oldukları çalışmalarla soyut eğilimlerin (nonfigüratif) çalışmalarının oluşturduğu boşluğu doldurmuşlardır. Hipergerçekçi sanatçılar çalışmalarının birebir olmasına ciddi şekilde önem vermişlerdir. "Bir ressam için fotoğrafı model almak özel bir biçimsel girişimi ifade etmektedir. İki boyutlu bir konudan yola çıkan sanatçı, bunu başka bir yüzey üstüne taşır ve böylece "gerçeğin görüntüsünün görüntüsü"nü yaratmış olur. Tablo ve tabloda betimlenen nesne yani fotoğraf arasında var olan plan benzerliği hatta özdeşliği, nesne ile onun imgesi arasındaki farkı en aza indirir. Bundan emin olmak için pek çok hipergerçekçi sanatçı, çalıştıkları tuval üzerine resmini yapacakları fotoğrafın diapositifini yansıtarak resmin doğruluğunu (ya da istenilen abartıları) denetlerler."³⁸

Hipergerçekçilik ilk defa 1969'da galerilerde görülmeye başlanmıştır. 1970'te New York, Whitney Museum of Art düzenlemiş olduğu sergide 22 hipergerçekçi sanatçının eserlerine yer verilmiştir. ABD'de Sidney Janis galerisinin düzenlemiş olduğu "Realism Sharp Focus" sergisinde ve Avrupa'da Kassel Dokumenta'da önemli örnekleri tanıtılan hipergerçekçiler 1970 sonrasında yaygınlaşmıştır. Hipergerçekçi sanatçılar arasında en ünlü isimler, Chuck Close, Gerhard Richter, John C. Kacere, Roland Delcol, Peter Klasen ve günümüz sanatçılarından Mehmet Yılmaz, Taner Ceylan gibi isimler hipergerçekçi eserler ortaya

³⁷ James Malpas, *Movements in Modern Art: Realism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, s. 69

³⁸ Fevziye Eyigör Pelikoğlu, *Hiperrealizm*, Yayımlanmamış makale, 2009. s. 8.

koymuştur. Chuck Close genelde halkın arasından seçtiği kişilerin portrelerini devasa boyutlarda hipergerçekçi bir üslupla resmetmiştir.



Resim 11: Chuck Close, “Büyük Portre ” T.Ü. Akrilik Boya 273 x 212 cm. 1967-1968.

4. GÜNCEL RESİM SANATINDA TRAVMA VE GERÇEKÇİLİK

4.1. Resim Sanatında Gerçekçi Yaklaşımlar

Sanat tarihinde, pek çok sanatçının yaşanan toplumsal gerçekliğe karşı kayıtsız kalmadığı, tersine onları üretici etkinliklerinin temel problemleri içine kattıkları görülmektedir. Resim sanatında, travmatik bir olay yaşayan insanların belli dönemlerde yaşamış oldukları travmayı resmettiklerini görmekteyiz. İşkenceye maruz kalan insanları resmetmek işkenceyi yapan tarafa karşıt bir duruş sergilemeyi beraberinde getirmektedir. Sanatçının politik bir tarafa evirildiğini açıkça görmekteyiz; resim sanatında politik veya apolitik tutum sergilemek sanatçının yaşadığı dönem ve coğrafyaya bağlı olsa da birazda sanatçının kendisi ile ilgili bir durumdur. Oktay’a göre bu bağlamda, “örneğin bir Neş’e

Erdok’la bir Adnan Çoker’in resimlerini aynı düzlemde kavramak olanaksızdır”³⁹ Sanatçının nerde durmak istediği ve sorunsallaştırdığı durumu resmetmesi, sanatçının üslubunu oluşturmaktadır.

Savaşın acımasız yüzünü en güçlü şekilde eserleri ile gösteren ressamlar arasında en dikkat çeken isim şüphesiz Francisco Goya’dır. Goya’nın, yaşadığı dönem ve kişisel travmalar sonucu bu tarz resimlere yöneldiği düşünülmektedir. 1808 İspanyanın içinde bulunduğu iç savaşta Goya’nın ünlü eseri “3 Mayıs Katliamı” adlı çalışmasıyla savaşın bütün vahşetini gözler önüne sermiştir.



Resim 12: Francisco Goya “3 Mayıs Katliamı” T.Ü.Y.B. 268x347 cm. 1814. Prado Müzesi Madrid, İspanya.

Goya, bu çalışmayı yapmadan önce üretmiş olduğu baskı resimler de oldukça etkileyicidir, kimilerine göre Goya’nın gravürleri korkutucu çalışmalardır. “3 Mayıs Katliamı” adlı esere baktığımızda gözümüze ilk çarpan elleri yukarıda askerlerin karşısında duran figürdür, bu figürün ilk odak noktası olmasını sanatçı istemiştir, bütün kurgu bu figür üzerinden kurulmuştur adeta. Roland Barths’ın ‘studium’ olarak adlandırdığı kavramın tüm özelliklerini barındırmaktadır. Beyaz gömleli figür tuvalden çıkıp bakışlarımızı yakalıyor neredeyse. “Goya’nın sanatının özgürlükçü kıvılcımı, hızla büyüyüp kısa zamanda diğer yaratıcı heyecanları ateşlemiş, pek çok sanat akımının doğmasına neden olmuştur; günümüzde de hâlâ mazlumun yanında durarak ceberuta kafa tutan sanatsal, kültürel (hatta siyasi) ifade

³⁹ Ahmet Oktay, *Sanat ve Siyaset*. Everest yayınları. İstanbul 2004. s. 69.

güçlerinin güçlü ışık kaynaklarından biri olmaya devam etmektedir.”⁴⁰ Sanatın belirli güç odaklarından sıyrılıp bireysel özgürlük alanı yaratmaya başlamasında çok önemli rol oynamaktadır. Goya ile birlikte belki de ilk kez sanat; mağduru, ezilmiş konu edinmiştir.

İnsanlar yaşamış oldukları savaş, işkence, katliam ve felaketlerle yitirdikleri nesnelere ve değerlerden (insan kayıpları) dolayı oldukça büyük travmalar yaşamaktadırlar. “Objeler (değer atfedilen her şey) kaybına karşı verilen duygusal tepki yastır.”⁴¹ Savaşta insanlar sadece maddi varlıklarını kaybetmekle kalmaz, en yakınlarında bulunan insanları da kaybederler. “Söz konusu savaşın yol açtığı dehşeti en iyi ifade eden, hiç şüphesiz, Francisco Goya’nın ‘Savaş’ın Felaketleri’ (Los Desastres de la Guerra) adlı çalışmasıdır. Çalışma, savaşın dehşetini aktaran toplam 80 kadar çizimden oluşur. Savaş karşıtı mesajı çok açık olan oldukça kötümser, hatta hayli ‘sert’ sahnelerden oluşan çalışma, ancak 1863’te, yani Goya’nın ölümünden uzun yıllar sonra yayımlanır.”⁴² Goya yaşadığı dönem de Engizisyon mahkemelerince yargılanmamak için bu çalışmalarını herhangi bir ortamda sergilememiştir.

Goya, 1810-1817 yıllarında İspanya Napolyon savaşlarını anlatan gravürlerini birkaç arkadaşı dışında kimse ile paylaşmamıştır. Savaşı anlatan gravürleri saklamasındaki asıl korku Engizisyon mahkemeleridir. Goya, Engizisyon mahkemelerinden korktuğundan geceleri eserlerini üretmektedir. Herkesten gizli yapmış olduğu bu çalışmalar 1873’te La Real Akademi tarafından bulunup sergilenmiştir. Goya’nın bu eserleri adeta tarihe tanıklık etmektedir. Bulunan seksene yakın gravür baskılar o dönemi bir film şeridi gibi gözler önüne sermektedir. Napolyon savaşına tanık olan Goya bu yaşanan dramı en çarpıcı şekilde eserlerine aktarmıştır.

Toplumcu gerçeklik bağlamında travmayı yaşamış kişilerden biri olan Kathe Kollwitz savaşta kendi oğlunu kaybetmiştir ve bu gelişme sanatçıyı derinden etkilemiştir. Bundan sonra, çalışmalarında ölüm temasına rahatsızlık derecesinde yineleyerek işlemiştir. Bu olay üzerine Kollwitz iktidara ve savaşa karşı direniş yanlısı olmaya karar vermiştir. Kollwitz’in mücadele sahnelerinde kadın ve çocuk figürleri ön plana çıkmakta ve böylece kadının toplumsal mücadelede oynadığı önemli rol vurgulanmaktadır. Kollwitz çalışmalarında evrensel değerlere önem vermektedir. İşçi sınıfını konu alan Kollwitz toplumcu gerçekçi bir üslup ile eserlerini üretmiştir. Sanatın toplum üzerinde bir güç oluşturacağına inanan Kollwitz eserlerini bu konu bağlamında üretmiştir. Kathe Kollwitz’in bir sanatçı olarak verdiği mücadele Ayan’a göre; “içinde bulunduğu sosyal patlamaların bir uzantısı olarak

⁴⁰ <http://arsiv.taraf.com.tr/yazilar/telesiyej/sanatin-ozgurluk-gucunu-hissettiren-bir-ressam/21785/>

⁴¹ Sigmund Freud, *Ket vurma belirti ve korku*, (s, 114) çev. Lütfi Yarbaş, İlya İzmir Yayınevi. izmir 2010

⁴² <http://fotibenlisoy.tumblr.com/post/35983497537/gazze-gettosu-ve-apolitik-simetriler>

değerlendirilebilir. Çünkü yaşamı boyunca tarihin en çalkantılı yıllarını bire bir yaşamış ve olaylar onda derin izler bırakmıştır. Bu nedenle, özellikle Weimar Cumhuriyeti döneminin ülke politikası Kollwitz'i yakından ilgilendirmiştir”.⁴³ Sanatçı yaşadığı dönem ve coğrafyadan etkilenen çoğu zaman bu bağlamda sorunsallaştırdığı konular üzerinden eserler üretmiştir. Kollwitz de dram daha yoğun bir duygu olarak yansımıştır. Travma bağlamında ürettiği eserlerde daha güçlü bir ifade biçimi oluşturma çabasında olan Kollwitz, savaş sonrası yaşamış olduğu travmanın da etkisiyle birçok sanat eseri üretmiştir. Bu eserlerini siyah beyaz kontrastını kullanarak bir seri halinde oluşturmuştur. “Ben insanların böylesine çaresiz ve yardıma muhtaç olduğu bir zamanda etkili olmak istiyorum. ilkesini, benimseyen sanatçı. Thiem’in (1987: 96) de dediği gibi, Kollwitz’in yaşamı ve eseri bir bütündür.”⁴⁴ Kollwitz yaşadığı dönemin işçi sınıfını konu alan yazarlardan da etkilenmiştir. Madencileri konu alan Emile Zola ’nın *Germinal* eserinden etkilenmiştir ve “Maden işçilerini” çalışmıştır.



Resim 13: Kathe Kollwitz, “Esirler”, Gravür, 48x 33,9 cm. 1908, Galerie St Etienne, New York

Toplumsal gerçekçilik bağlamında ele alabileceğimiz bir başka ABD’li sanatçı da Arshile Gorky’dır. Gorky Van doğumlu Ermeni bir ailenin çocuğudur. I. Dünya savaşı sırasında yaşamış olan Gorky açlık, göç ve ölümden kaçmak için ABD’ye gitmiştir. Sanatçının yaşamış olduğu travma hayatı boyunca peşini bırakmamıştır. ABD’ye sığınan

⁴³ H. Müjde Ayan, *Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz* Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı dergisi.10. 33-47, Göztepe / İstanbul.(Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) S. 32.

⁴⁴ Mehmet Fırıncı, *The End (son)*, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi 20: 145-150 (2006) s. 147.

sanatçılar arasında Sürrealist sanatçı Max Ernst, Roberto Matta ve Marcel Duchamp gibi birçok sanatçı vardır. Gorky'nin en yakın arkadaşlarından olan Andre Breton ve diğer ressamlar Gorky üzerinde bir etki oluşturmamışlardır, Gorky kendisine has üslubu ile eserlerini oluşturmuştur, Gorky'nin en önemli eserlerinden biri de kendi üslubu ile ürettiği kendisi ve annesinin de yer aldığı çalışmasıdır. Fotoğraftan çalıştığı bu resim de kendi ve annesinin yüz ifadelerinde ki yoğun bir durgunluk, izleyicide travmatik bir his uyandırır. Sanatçının bu çalışmasında Ahtamar kilisesinin fresklerinden etkiler görüldüğü ileri sürülmektedir.



Resim 14: Arshile Gorky 'Sanatçı ve Annesi' T.Ü.Y.B 152x127cm. 1926-1936. Whitney Museum

İktidara karşı kırılmaların yaşandığı yirminci yüzyıl da sanat ve sanatçının daha bireyselleştiğini görmekteyiz sanatçılar savaşa karşı olmalarına karşın birinci Dünya savaşına engel olamamışlardır. Bu bireysel ve sanatçı kolektifleri günümüzde de aynı çabayı gösteriyordur fakat sanatın savaş, iktidar ve güç dengeleri üzerinde pek bir etki bıraktığı söylenemez. İspanya'nın Guernica kasabasını bombalaması sonucunda birçok sivilin hayatını kaybetmesi üzerine Pablo Picasso'nun yapmış olduğu çalışma savaş gerçekliğini anlatan en etkileyici eserlerden biridir.



Resim 15: Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, T.Ü.Y.B. 137x306 cm. Reina Sofia Müzesi, Madrid, İspanya

Picasso'nun bu eseri bünyesinde birçok anlam barındırmaktadır. Yaşanan katliamı, acıyı, travmayı en yalın haliyle resmetmiştir. “II. Dünya savaşı sırasında Nazi işgali altındaki Paris'te yaşayan Picasso Gestapo tarafından sorgulanmıştı. Bir Nazi subayı, ressamın evinde Guernica'nın fotoğrafını görünce ‘Bunu siz mi yaptınız?’ diye sordu ve Picasso'dan ‘Hayır, siz yaptınız.’ cevabını alır.”⁴⁵ Yaşanan bir katliamı sanatın gücünü kullanarak resmeden sanatçı iktidar karşıtı net bir tutum sergilemiştir. Picasso ile yapılan bir röportajda; “resim, apartman süslemek üzere yapılmaz. Düşmana karşı verilen saldırı ve savunma savaşının bir aracıdır.”⁴⁶ Picasso sanatın kendine ait bir gücünün olduğunu ve sanatçının da bu gücü sonuna kadar kullanması gerektiğini savunur. Başka bir röportajında sanatın gücünü; “Hepimiz sanatın doğruluk olmadığını biliyoruz. Sanat bizim doğruyu, en azından anlamamız için bize sunulan doğruyu fark etmemizi sağlayan bir yalandır.”⁴⁷ şeklinde ifade etmiştir. Sanat insanlara farkındalık yaratmak noktasında devreye girer.

Modern resim tarihinde birçok sanatçı “travmatik” gerçeklik bağlamında eserler üretmektedirler, bu sayının giderek artması insanlık için iyi bir gelişme sayılmaktadır, savaşların yaşanmaması, insanların işkenceye maruz kalmamaları, toplu katliamların yapılmaması, insanların yaşam alanlarını genişleyeceği gibi daha yaşanılır bir dünya da sunacaktır. Travmaya maruz kalmış sanatçıların eserleri bu bağlamda incelendiğinde şüphesiz en içten duygularla yapılan eserlerin bu eserler olduğunu söylemek yanlış olmaz.

⁴⁵ [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))

⁴⁶ Pablo Picasso (1881-1973) Simone Têry'ye açıklama. *Sanat ve kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Charles Harrison ve Wood Paul. Çev. Sabri Gürses. Küre yayınları. 2011. s. 690.

⁴⁷ Pablo Picasso (1881-1973) *Picasso konuşuyor* Charles ve Wood, Çev. Sabri Gürses. Küre yayınları. 2011 s. 243.

Bu sanatçılar arasında 1945 doğumlu alman sanatçı Anselm Kiefer tam da bu travmanın ortasında dünyaya gelmiştir. Kiefer doğduğu zaman II. Dünya Savaşı halen devam etmektedir, o esnada doğduğu sokağa iki bomba atılmıştır. “Hayatının ilk yıllarını yıkıntılar ve molozlar arasında geçiren sanatçı, liseyi bitirdikten sonra 1965 yılında Freiburg Üniversitesinde önce hukuk ve Latin dilleri ve edebiyatı bölümlerine başlamış, fakat sanat eğitimine yönelmiştir. İlk dikkatleri 1969 yılında Fransa, İtalya ve İsviçre’nin değişik yerlerinde, kendisini faşist selamı için kaldırılmış sağ koluyla gösteren Besetzungen (İşgaller) adlı fotoğraf dizisiyle çeken sanatçı, bu yapıtlarıyla tüm sanat hayatını etkileyecek olan faşizm, Alman geçmişi ve Almanlıkla hesaplaşmak konularına eğilmeye başlamıştır. Tüm yaşamı boyunca Almanya’nın Nazi mirasının ağırlığını omuzlarında taşıyan sanatçı, geçmişin izlerini silmek yerine doğrudan geçmişe saldırmış ve çalışmalarında bir “Nazi Geleceği” yaratmayı çabalamıştır. Yarattığı bu gelecek, “sıkıcı, ahmakça ve absürt” bulunduğu tarih trajedisinin” şarlatanların komedisi” alternatifiydi.”⁴⁸ Kiefer’in yaşadığı topraklarda Nazi hareketi ile binlerce insan öldürülmüş verimli topraklara sahip köy ve kasabalar yerini ceset tarlalarına bırakmış, fabrikalar ise üretim yerine insan yok etmek için kullanılmıştır.

Kiefer, yapmış olduğu çalışmalarda çoğunlukla figür kullanmamasına karşın travmayı oldukça başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Kiefer, bu gücü kullandığı malzeme ile sağlar, saman, kül, yakarak elde ettiği etkiler, harap olmuş kitaplar, katliamdan önce insanların giymiş olduğu kıyafetler ve ayakkabılar. Her bir nesne bir hikaye barındırmaktadır, eserlerin gücü yaşanmışlıktan gelmektedir. Kiefer, bu yapıtlarında adeta geçmişi canlı tutmaya çalışmıştır. İnsanların yaşamış olduğu trajediyi ölümsüzleştirirken ölüm temasını insan bedeni üzerinden anlatmaması, eserlerine geniş bir yelpaze kazandırmıştır. Toplumsal bağlamda ürettiği eserleri ile yaşanan binlerce ölümü ve trajediyi geleceğe aktarmaktadır.

⁴⁸ Anselm Kiefer. (<http://mimarcasanat.com/resim/anselm-kiefer.html>)



Resim 16: Anselm Kiefer “Kızıldeniz Lilith”, Yerleştirme, 600x440 cm. 1990 Marx Koleksiyonu, Hamburger Bahnhof, Berlin.

Travmatik olaylara sıkça tanık olan Leon Golub yaşadığı dönem ve savaşları ırk ayırımı etmeksizin ne kadar savaş varsa hepsini sorunsallaştırmıştır ve bu bağlamda eserler üretmiştir. Golub, yaşamış olduğu dönemde tanık olduğu olayları ve savaşa dönük tutumları, eserleri aracılığıyla topluma bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemiştir.

Golub, toplumda gördüğü çarpıklıkları iktidarın ezici gücünü, işkenceleri, ırkçılığı, genelevleri ve cinsiyet eşitsizliği, gibi konularda seriler halinde eserler üretmiştir. Golub, 1922-2004 yıllarında yaşamış, yaşamının çoğunu New York'ta geçirmiş aslen Chicago, Illinois'li bir sanatçıdır. Hayatının çoğunluğunu New York'ta geçirmiş olmasına rağmen Chicago da sanat hayatını başlattığı için genellikle Chicagolu sanatçı olarak tanınır. “Belli dönemlerde ırksal ayrımcılığa maruz kalan Yahudi aileden gelmesi, Golub’un toplumda çarpık gördüğü konularda daha hassas olmasının en önemli nedenlerindedir. Golub, vatandaşı olduğu Amerikan Birleşik Devletleri’nin Vietnam’a açmış olduğu savaşı ile ilgili eleştirel tarzda ve karşıt bir tavır ile bir dizi resim üretmiştir. M. Vedat Gürbüz “Vietnam savaşı ve ABD soğuk savaşın kaynama noktası” adlı eserinde şunları ifade etmiştir; “Amerika’da yaşanan savaş karşıtlığı geniş bir kültürel değişimi beraberinde getirmiştir. Vietnam Savaşı, modern tarihte medyaya açık ilk savaştır... Savaş medya tarafından

sansürlsüz olarak takip edilir ve görünlüenir.”⁴⁹ Savaşın sansürlsüz bir şekilde aktarılması, toplumun savaşa karşı olan tutumunu da daha net bir şekilde ortaya koymasını sağlamış, savaşa karşı olan insanlar daha fazla seslerini duyurma imkanı bulmuşlardır. Golub, savaştta resmedilen kareleri tuvale kendi yorumunu katarak aktarmıştır. Savaşın yarattığı travma ve yıkım tüm gerçekliğiyle gözler önündeiken böyle bir sanatçının kayıtsız kalması olanaksızdır. Oldukça büyük travmalara tanık olan Golub, bu duyguyu çalışmalarına da yansıtmiştir. Yitip giden yaşamların ardından oluşan eserlerin mutluluk hissinden ziyade izleyiciyi içine çeken ve oldukça rahatsız eden bir etkiyi barındırmaktadır. Bu rahatsız edici etki “Mercenaries” (Paralı Askerler) serisinde daha fazla hissedilir, mekanın belirsizliği ve askerin belli bir ülkeye ait üniformalarla resmedilmemesi resimleri evrensel kılmaktadır. Arka planda kullandığı kırmızı renk ise şiddet ve kan duygusu uyandırdığından çalışmalar oldukça rahatsız edici bir duygu yaratmaktadır. Golub, bu seri ile iktidar kavramını sorgulamıştır, paralı askerlerin acıma duygusuna sahip olmadığını düşünen Golub bu askerlerin çok rahatlıkla işkence yapabildiklerini topluma yansıtmak amacı ile bu çalışmalarını oluşturmuştur. Golub, “Interrogation” (Sorgu) serisinde bu durumu daha net bir şekilde yansıtmiştir. Askerlerin sorgu yaparken tutsaklara işkence yapmaları başlı başına travmatik bir olay iken bu durumdan haz aldıklarını ifade eden yüz ifadeleri ve gülüşmeleri olaya daha da korkunç bir boyut katmaktadır. Bir insanın başka bir insana yaptığı işkenceden haz almasını resmeden sanatçı insanlığın geldiği trajik boyutu gözler önüne sermektedir.



Resim 17: Leon Golub, “Interrogation II,” Keten Üzerine Akrilik, 304x427 cm, 1981.

⁴⁹ M. Vedat Gürbüz. *Vietnam savaşı ve ABD soğuk savaşın kaynama noktası*. Kent kitap. 1. Basım, İstanbul 2009, s. 22.

Golub toplumcu gerçekçi bağlamda eserler üretirken ABD'nin diğer sanatçıları bu konu yerine soyut sanata eğilim göstermişlerdir. Michel Ragon *Modern Sanat* adlı kitabında Toplumcu gerçekçi sanata sahip çıkmak isteyen Komünist partinin alternatif olarak Yeni gerçekçiliği ileri sürmesi bunu yaparken de soyut sanat üzerinden sanatın topluma hizmet etmesi yönünde bir bildiri yayınlamış ve şunları ifade etmiştir; “Jean Marcenac Komünist Partisi'nin sözcülüğünü üstlenip, “Soyut sanat gericiliğin sanatıdır. Kitlelere yaslanmıyor. Hiçbir şekilde topluma ilerlemeye hizmet etmiyor. Diyordu.”⁵⁰ Sanat eseri her ne kadar estetik kaygı ile üretilmiş olsa da içerisinde topluma dayalı bir mesaj barındırmalıdır.

“Burjuva icadı şövale resmi, tıpkı eski prensesler gibi evlerinde sanatçı yapıtları, ama ufak boyda sanatçı yapıtları buldurmak isteyen zenginlerin gereksinimini karşıladı; aynı zamanda da, karalanmış güncellerini toplumun suratına fırlatan lanetlenmiş sanatçıların dışa vurumu oldu. Sonra, ressamlar, artık toplum kendilerine sırt çevirmediğinde dahi, sadece günce üretir oldular. Salonlar ve müzeler için seri halde günceler üretmeye koyuldular. Tuhaf teşhircilik! Daha da ötesi özel olarak müzeler için günceler yapmaya gayret gösterdiler. Çağdaş ressamların çoğu, müzelere iş yetiştiren ressamlar. Sanatçının müzeler için çalışması gerçekten sanat tarihindeki en büyük yanılgıdır. Bir yüzyıldır toplumun sırt çevirdiği sanatçılar, şimdi kendilerini topluma sırt çeviriyor ?”⁵¹ Ragon, resim sanatının amacı sadece duvarlara asılması bir şey olmadığını, topluma hizmet etmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Toplumsal gerçekçilik bağlamında eserler üreten bir diğer sanatçı da Fernando Botero'dur, ABD'nin Irak işgali sırasında Ebu Garip ceza evinde işkenceye maruz kalan insanların resimlerinin basında yer almasının ardından “Ebu Garip” hapisanesinde yaşanan işkencelere ve travmalara dikkat çekmek adına bir seri resim yapmıştır.

Botero, kendisine özgü üslubuyla ürettiği eserlerinde güçlü bir siyasi söylem barındırmaktadır. Botero'nun belli dönemlerde usta sanatçıların çalışmalarını kendi üslubuyla ürettiği bilinmektedir, duvar resimleri ile ünlü aynı zamanda toplumcu gerçekçi bağlamda eserler üreten Diego Rivera'dan da etkilendiği görülmektedir. Sanatçıların belli dönemlerde belli başlı sanatçılardan etkilendiği görülmektedir, fakat bir konu üzerinde eser üretip iletişim içinde olmayan sanatçı örnekleri de olduğu bilinmektedir. ABD'de yaşamaya başlayan Botero'nun ABD'nin yapmış olduğu işkenceleri eleştirmesi bir sanatçıdan beklenen bir tavidir, Botero Şiddetin yarattığı terörizme karşı daime mücadele etmektedir.

⁵⁰ Michel Ragon, *Modern Sanat*, Çev: Vivet Kanetti, Hayalbaz yayınevi 1. Basım, İstanbul 2009. s. 33.

⁵¹ Michel Ragon, *Modern Sanat*, Çev: Vivet Kanetti, Hayalbaz yayınevi 1. Basım, İstanbul 2009. s. 210.



Resim 18: Fernando Botero, “Abu Ghraib 45” T.Ü.Y.B. 2005

Leon Golub, Goya, Kathe Kollwitz, Anselm Kiefer gibi sanatçıların ortak yönü işkence, savaş, soykırım gibi insanlara insan eli ile yapılan yıkımları sorunsallaştırıp bu bağlamda eser üretmeleridir. Bu bağlamda eser üreten sanatçı sayısı oldukça fazladır, günümüzde bu konu üzerine eser üreten sanatçı sayısı gittikçe artmaktadır. Bu konuda eser üreten sanatçı sayısının artması toplumun yararınadır. Toplumda savaş karşıtı birçok eser üretildiği takdirde toplum da savaşın ve ölümlerin insanlık yararına olmadığı bilinci oluşur. Sanat ile gelecek nesillere daha yaşanılır bir dünya oluşturulabilir.

Yaşanmış Travmalar; Bir insanın yaşayabileceği en büyük felaket, kendi bedenine yapılan işkence veya fiziksel darbe sonucu yaralanmasıdır ve yakınlarını, ailesini kaybetmesidir. Bu tür olaylar genelde afetler sonucu meydana gelen durumlardır. Bir deprem sonucu tüm ailesini kaybetmiş kendisi de bu durumdan yaralı kurtuluş binlerce insan vardır. Bu insanlar genelde hayata çok çabuk adapte olamazlar, yaşamış oldukları travmanın etkisi ömür boyu onlarla birlikte yaşar.

İnsanların başka insanlar üzerinde yaptığı yıkımlar ise yüzyıllar hatta insanlık tarihi boyunca tarihte yerini alır, bu örnekler arasında şüphesiz kullanılan nükleer silahlar, uçaklarla yapılan saldırılar, insanların habersiz yakalandıkları kıyım ve katliamlardır. Hiroşima en

bilindik örneklerdendir. Günümüze çok yakın tarihte 1988 yılında Halepçe'ye Saddam Hüseyin'in kullandığı kimyasal silah sonucu iki yüz bine yakın insan yaşamını yitirdi ve yedi bin civarında insan da yaralandı.

Halepçe katliamından sonra tüm ailesini kaybeden sanatçı Fakhradin Hadji Salım olayı anlatırken şu ifadeleri kullandı: “Ben hayatta olduğum sürece benim çocuklarım ve ailem bu yaşadığımız trajediyi hiçbir zaman unutmayacağız, biz ölsek bile bizden sonraki insanların bu katliamı bu zulmü hatırlamaları için elimden ne gelirse yapacağım, bu çalışmalarını yapma amacım da budur.” Salım, Halepçe katliamında eşi ve çocuklarını kaybetmiştir, yapmış olduğu eserlerde yaşadığı acıyı ölümsüzleştirip tarihe not etmiştir. Salım yapmış olduğu bir heykeli anlatırken şu ifadeleri kullandı: “Bomba atıldıktan sonra içeri koşmaya çalıştık her yer elma kokuyordu, küçük kızım ayakkabısının düştüğünü ve almak için geri gitmek istediğini söyledi. Bir ara birileri geldi ve uyandım her tarafta ölmüş insanlar vardı ve kızım da hayatını kaybetmişti, uzun zaman sonra kızımın ayakkabısını düşürdüğü yerde duran beyaz taşı fark ettim ve o taşta kızımın ayakkabısını oydum.”⁵² Sanatçı yapmış olduğu bu heykelin yanı sıra diğer çalışmalarının tamamının yaşanmış olan katliamdan izler taşıyan nesnelere kullanarak üretmiştir. Yaptığı resimleri, ölümlerin meydana geldiği bölgeden topladığı taşlar ile yapmıştır. Yapmış olduğu ahşap heykeller ise kimsenin artık çalamayacağı tüm aile fertlerini kaybetmiş olan evlerin kapılarından aldığı tahtalar ile yapmıştır. Kimi kapı tokmaklarını orijinallerine sadık kalarak yeniden düzenleyip sergilemiştir.

⁵² Adem Bulut, Fakhradin Hadji Salım ile Röportaj, 2014.



Resim19: Fakhradin Hadji Salim “Axê jî ew qebûl nekîr.” (Toprak bile kabul etmedi) Ahşap Üzerine Öğütülmüş Taş, 15x45. 2014.

Halepçe katliamı tanıklarından olan bir diğer Kürt sanatçı Osman Kader Ahmed bu katliamdan sonra bir seri resim yapmıştır. Yaşanan acıyı, travmayı çoğunlukla desen ve yağlıboya resimlerle aktarmıştır. Amed Art Gallery’de açmış olduğu sergide, Ahmed’in şu sözlerine yer verilmiştir: “Osman Kader Ahmed yaptığı bütün resimlerinin aslında hafızasının dışavurumu olduğunu söyleyerek, "Bu eserler 1988'de yaşadıklarımın bir yansımasıdır" dedi. Ahmed, Kürtlerin üzerinde defalarca soykırımların denendiğini, Enfal'in de (Halepçe) bunlardan biri olduğunu hatırlattı. "İngiltere'ye gittiğimde yaşadığım trajediyi bir şekilde duyurmalıydım" diyen sanatçı, "Yaşadıklarımızın unutulmaması gerekir. O soykırım kendi hafızalarımızdı. Gelecek nesillerin üreteceği sanatsal çalışmalara ilham olmasını ve bu hafızanın diri kalmasını umuyorum."⁵³ Ahmed yapmış olduğu çalışmalar ile bir hafıza oluşturmayı hedeflemiştir, katliam ve göç temalı çalışan sanatçı toplumun trajedisini resmetmiştir.

⁵³ (<http://www.diyarbakir.bel.tr/haberler/392-sanatci-ahmed-enfal-benim-hafizam.html>18.03.2016)



Resim 20: Osman Kader Ahmed “ Halabja” T.Ü.Y.B. 120x90 cm. 1989

4.2 Türkiye’de modern resim alanında gerçekçilik ve travma temsilleri

Türkiye’de modern resim alanında gerçekliğe yönelik biçimsel ve kavramsal yönelimlerin tarihi 1950’li yıllara kadar geri gider. Bu içerikte Abidin Dino, Nuri İyem, Turgut Atalay, Haşmet Akal, Mümtaz Yener, Agop Arad, Faruk Morel, Avni Arbaş, Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan ve Neşet Günal gibi isimler öne çıkmaktadır.

Sıradan insanları konu alan Toplumsal gerçekçilik teknik olarak sanatçıların duygu ve düşüncelerini esere en sade ve olağanlığıyla aktarmasını öngörür. Köylünün sıradan yaşamında emek ve işgücü üzerinden değerlendirildiğinde makineleşmeye karşı köylünün bireysel çabası cılız kalmaktadır, bu bağlamda düşündüğümüzde köylünün bireysel çabası ve yaşam koşulları bakımında sermaye karşısında bu çaba trajik bir hal almaktadır, Türk resim sanatında bu çabayı kırmaya yönelik hareketi “Yeniler Grubu” ile görmekteyiz.

Türkiye Resim sanatında Yeniler Grubuyla başlayan Toplumsal gerçekçilik, resimlerinde geleneksel formlara başvurmakla birlikte, dikkatlerini bilinçli olarak çalışan

sıradan insanların yaşamına yönelterek, Türkiye resminde konu bakımından yenilikçi bir gelişmeyi başlatmışlardır. Yurt gezilerinden dönen sanatçıların beraberinde getirdiği ısmarlama peyzajların karşısına halkın gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarmışlardır. Yeniler grubu, Türkiye resminde ilk olarak ortaya çıkan ve sanatsal kaygı gütmeksizin toplumsallık iddiasıyla eserler üreten sanatçılardan oluşmuştur. Daha önceki gruplaşmaların amacı, halka resim sanatını tanıtmak, halkı resim görmeye alıştırmaktır. Yeniler grubu ise bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelmiştir.

İlk sergilerini 1940'da açan Yeniler Grubu ilk kez belli bir görüş açısı çevresinde bir araya toplanmış sanatçılar olarak dikkat çekmiştir. Modern resim anlayışını Türkiye resmine empoze ederek batılı resim anlayışı ile bir yere varılamayacağını savunan toplumcu ve toplumsal gerçekçi sanatçılar bir araya gelerek, liman ve deniz işçilerini konu alan bir dizi resim yapmış ve İstanbul Beyoğlu Gazeteciler Salonu'nda 28 Mart 1940'da bir sergi açmışlardır. Bu dönemden sonra Türkiye sanatında toplumsal gerçekçi eserler sıkça görülmeye başlanmıştır.

Abidin Dino, yaşamı boyunca birçok sanat alanı ile ilgilenmiş ve bu alanlarda eserler üretmiştir. Eserleri arasında resim, öykü, yazı, senaryo yanı sıra yönetmenlik de yer almaktadır. Türkiye'deki modern sanat anlayışına öncülük etmiştir. Cemal Tollu, Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu ile bir araya gelerek 1933'te D Grubu'nu oluşturmuşlardır.

D Grubu ile birlikte oluşturdukları eserlerin düşünce yanı ön planda olmuştur. Bu bağlamda ürettikleri eserleri ile çok sayıda sergi açmışlardır. 1939 yılında İstanbul'a döndüğünde balıkçılar ve yoksul insanlara olan ilgisi onun bu bağlamda eser üretmeye ve onun gibi düşünen sanatçılarla birlikte çalışmaya başlamıştır. 1941 yılına gelindiğinde Liman Grubu olarak bilinen Yeniler Grubunu kurmuştur. Liman etrafında bulunan balıkçıları çalışan bu sanatçıların açmış olduğu sergi oldukça ilgi görmüştür.

Toplumsal bağlamda eserler üreten Dino savaş konusuna da eser üretmiştir. Savaşın travmatik boyutunu konu edinen sanatçı aynı zamanda savaşın zafer boyutunu da konu edinmiştir. Savaşta kazanan tarafta olmak savaşın algısını da değiştirmektedir, elde edilen zafer ile hüznün, acı, keder yerine başarımın sevinci hakim olmaktadır.



Resim 21: Abidin Dino “Uzun Yürüyüş”, T.Ü.Y.B. 1956.

Neşet Günal Nevşehir 1923’te doğmuştur. Eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde tamamlamıştır. Sanat hayatına başladığı dönemde toplumsal gerçekçi bir bakış açısı kazanmasında Turgut Zaim, Nuri İrem ve Avni Arbaş etkili olmuştur.

Resimlerinde Laga’ın etkisi görülmektedir. Sağlam desenlere imza atan Günal Anadolu’nun yoksul aynı zamanda çalışkan olan insanları resmetmiştir. Güçlü bir teknik ve yoruma sahip olan Günal Türkiye resim sanatına farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Özellikle figürlerindeki el ve ayakların büyüklüğü çalışan insan anatomisinin anormalleşmesine vurgu yapmıştır, bu üslubuyla Türk sanatında önemli bir yere sahip olmuştur.

“Modern Türk resim sanatında figüre yönelen sanatçılardan farklı olarak Günal, figürün içeriksel bağlantılarını, Anadolu gerçekliği üzerine kurarak, toplumsal bir öze pekiştirmiştir”⁵⁴ Toplumsal gerçekçi üslubuyla birçok genç sanatçıya da örnek olmuştur. Günal köylünün trajedisini en başarılı şekilde aktaran sanatçılardandır. Bir köylünün en büyük sermayesi olan ineğini kaybetmesini resmeden sanatçı bu olayın köylü üzerinde yarattığı hüznü en çarpıcı şekilde tuvaline aktarmıştır.

“Toprak Adam” serisi ile köylü sınıfının toprak ile olan bütünlüğüne vurguda bulunmuştur. Toprağın bir köylü için tek geçim kaynağı olduğunu vurgulamıştır. Günal’ın

⁵⁴ http://actaturcica.com/_media/2012-01/iv_10.pdf

çalışmalarına bakıldığında izleyiciye estetik kaygıdan ziyade bir durum aktarmaktır. Bu durumu aktarırken kendisine has üslubu ile el ve ayaklarda oluşturduğu deformasyon ile köylünün bir iş devlasyonunun (sapmalar) içinde olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Günal'ın izleyiciye en çok huzursuzluk veren eseri 'Duvar Dibi' dir. Köylü sınıfını yok sayan sermaye, kapitalist sistem ve tüketim toplumuna adeta sırt çevirmiş kendi dünyasına kapanan bu köylüler bu sınıfların köylüyü yok saymasına bir tepkide bulunmuşlardır adeta. Köylü her zaman üretir ve bu üretimle bir bütündür. "Kendisi için hareket eden ekonomiyle birlikte gelişen şey, bu ekonominin başlangıçtaki çekirdeğinde bulunan yabancılaşmadan başka bir şey olmaz. Ürettiği şeyden ayrılmış olan insan kendi dünyasının bütün ayrıntılarını giderek daha güçlü bir şekilde bizzat üretir ve böylece kendini dünyasından giderek daha fazla ayrılmış hisseder. Yaşamın kendi ürünü olduğu ölçüde yaşamından ayrı düşmektedir."⁵⁵ Debord, çalışan sınıfların üretimi, diğer bireyler tarafından tüketildiğinden bireyler kendi üretimlerinden bir o kadar da uzaklaşmakta olduğunu belirtir.



Resim 22: Neşet Günal 'Duvar dibi IV', T.Ü.Y.B. 139x210 cm. 1981.

Cihat Aral Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünden 1969 da mezun olmuştur. Neşet Günal Atölyesi'nde resim okuyan Aral daha sonra yüksek lisans yapmak üzere 1970 yılında Fransa'ya gitmiş, resim ve uygulamalı sanatlar alanında eğitim görmüştür. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde profesörlüğe kadar yükselen Aral 2004 te emekliye ayrılmıştır. Cihat Aral travmatik gerçeklikle yüzleşen bir sanatçıdır. Aral'ın çalışmalarında görülen ana konu yüzyıllardır var olan insanın yaşamış

⁵⁵Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, Çev: Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkant. 1.Basım . İstanbul. 1996, s. 23.

olduğu travma ve trajedidir. Türk sanatçının yaşadığı toplumda karşılaştığı en ağır travmalardan biri de 12 Eylül darbesidir. İşkence ve tutuklamalara sessiz kalmayan Aral bu trajediyi sanat dili ile topluma aktarmıştır. İşkenceye maruz kalmış bedenleri deforme ederek aktaran sanatçı aynı zamanda işkenceye maruz kalmış kişilerin bilinçaltında hasarların meydana geldiğini betimlemiştir. 12 Eylül döneminde darbeye maruz kalan sanatçı bu dönemde yaşadıklarını sanatsal eserlerle ölümsüzleştirmiştir. Aral ile yapılan bir röportajda 12 Eylülü şu şekilde ifade etmiştir. “12 Eylülün 3. yılında tutuklandım. Mekânım Mamak Askeri Ceza ve Tutukevi. Tutukluluk halimin kaldırıldığı ve salıverildiğim gün kafesteyim. Çıkış belgemi bekliyorum. Kafese giren bir asker çantamda bulunan saman yaprak üstüne çizilmiş yüzlerce deseni alarak kafes dışına çıkardı. Kafesin demir bağlantılarına tırmanarak adeta temsilin son perdesini oynarcasına bütün desen yapraklarını dişleri yardımıyla yırtıp parçaladı. Her bir parçayı keyifle havada savurarak kağıt parçalarının yerlere saçılışını izledi, izletti. Bu eylem biçimi şüphesiz o askerin bireysel davranış biçimi değildi. 12 Eylül'ün varlık nedeninin tümüne hâkim olan şiddet ve yıkım olgusu, bu Vandalizm'in yaygın örneklerine 12 Eylül döneminin her sürecinde rastlamak olasıydı.”⁵⁶

Cihat Aral 1980'li yıllarda gelişim gösteren toplumsal ve siyasal bağlamda yapmış olduğu çalışmalarla dikkatleri üzerine çeken başarılı sanatçılardan biridir. “Figüratif bağlamda insanlık gerçeği, dramı ve yaşamına ilişkin psiko-patolojik bir nosyonu, resmi için hareket noktası yapan bir yaklaşıma sahiptir. Söz gelimi, kapatılmış veya işkence görmüş insanları bir “yıkım estetiği” yaratacak düzeyde trajik bir sahneleme mantığı ile ele alır. “Çöp İnsanları” veya “Göç Resimleri” gibi kapsamlar altında; mutsuz ve sağlıksız insanları betimler. Aslında resim dilini simgeci bir düzeye taşıyarak ilginç alegorik kompozisyon denemelerine de girişir. Bu kapsamda etkili peyzaj yorumları ortaya çıkar. Üslûp olarak eskiye atıflı figüratif bir dil ile sunulan görsellik; konu ve içerik itibarıyla dikkat çekici derecede günceldir. Bu paradoksal kurgu üzerinde gelişen resim, aynı oranda rahatsız edici, uyarıcı ölçüde eleştirel ve muhaliftir.”⁵⁷

Aral yaptığı sanat eserlerinde biçimden ziyade içeriğe önem vermiştir. Toplumsal konularda duyarlılık gösteren sanatçı toplumsal gerçekçilik bağlamında eserler üretmiştir. Göçün insanlar üzerinde yarattığı zorlukları seri olarak çalışan sanatçı, yaşamını devam ettirmek adına köylerden metropollere göç etmek zorunda kalan köylü kesimini ve göç

⁵⁶ http://www.wikisosyalizm.org/Cihat_Aral#.C3.96zgezmi.C5.9F

⁵⁷ <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/115/CIHAT+ARAL>

ettirilmiş insanları konu edinmiştir. Aral sosyalist bir sanat anlayışıyla eserlerini üretmektedir. Güncel çalışmalarında Gezi olaylarından sonra ürettiği çalışması “Ve Bayraklarıyla Geldiler” çalışmasıyla bir karşıt duruşu imgelemiştir. Aral bu çalışması ile protest bir tavır sergilemiştir. Aral ile yapılan bir röportajda şunları ifade etmiştir; “Ben tıpkı oradaki insanlar gibi kaybolan değerlerimi toparlamaya çalıştım. Yani bu insanlar, kaybolan hakları için, özgürlükleri için direndiler. Farklı bir sistem anlayışının içerisine zorunlu olarak sokulmaya çalışıldıkları için direndiler. Ben bu direnişin içinde karşı koyuşa katıldım. ...Sanatçının sanat yaşamı boyunca ürettiği yapıtlarının toplumsal bir hesap verme sürecidir. Sanatçının, topluma karşı duyduğu sorumluluğun, duyarlılığın bir yansımasıdır.”⁵⁸

Aral figüratif resimler üretmiştir. Beden Aral’ın eserlerinde sürekli kullandığı bir imgedir. Toplumsal gerçekçilik bağlamında eserler üreten sanatçı toplumda gördüğü çarpıklıklara ve yaşanan trajik olaylara dikkat çekmek istemiştir. “Çöpçüler” serisinde çöp toplayan insanları ele almıştır, Aral toplumda ezilen, dışlanan, yok sayılan insanların sesi olma görevini sanatçının üstlenmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Şırnak Uludere (Roboski) de 34 köylünün TSK’nın uçakları tarafından bombalanması sonucu yaşamını yitirmesine kayıtsız kalmayan Aral “Roboski” isimli çalışması ile tepkisini dile getirmiş, bu acıların tekrarlanmaması ve yaşanan trajedinin sanat ile bir ifade oluşturmasını hedeflemiştir. Aral röportajında Roboski hakkında şunları ifade etmiştir; “...benim bu Roboski resimleri... Bizim ülkemiz için yaşanan en trajik olaylardan, insan katliamlarından biri. Böyle şeyler nasıl yaşanıyor, bu zemin nasıl oluşturuluyor, nasıl acımasız bir durumdur bu anlamış değilim.”⁵⁹



Resim 23: Cihat Aral “Roboski”, T.Ü.Y.B. 2014, Roboski Müzesi.

⁵⁸ <http://aykiriakademi.com/haber/haber-goster/220-ressam-cihat-aral-ile-soylesi.html#>

⁵⁹ <http://aykiriakademi.com/haber/haber-goster/220-ressam-cihat-aral-ile-soylesi.html#>

Neş'e Erdok (1940 İstanbul) 1963'te Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünü bitirdi. Neşet Günal ile uzun yıllar çalıştı. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Daha çok figüratif tarzda çalışan sanatçının, figürlerinde psikolojik boyutlar ön plandadır. Resimleri günlük yaşamı yansıtır (vapurda, istasyonda, otobüste, trende, deniz kenarında vb). Erdok resimlerinde çocukların yorgun, hasta, çaresiz, travmatik, bedenlerini konu olarak çalışmıştır. Yaşam şartları sanki, bu çocukların çocukluklarını unutturmuştur. Kullandığı renk tonları ve desenlerde yarattığı deformasyonlarla, izleyici üzerinde derin etkiler bırakan Erdok, toplumda çarpık olarak gördüğü konularda eserler üretmiştir. Yaşamın içerisinde kendi kaderiyle baş başa kalmış soluk yüz ifadeleriyle Erdok'un figürleri adeta yaşanan travmaları anlatır.



Resim 24: Neş'e Erdok "Saltanat" T.Ü.Y.B. 197x130 cm. 1977.

Yüksel Arslan, 1933'te İstanbul'da doğmuştur. Türk ressam Fransa'da yaşamaktadır. Annesi ve babası da Anadolu göçmenidir. "Bir iç göçmen olan babam bu fabrikaların birinde işçiydi."⁶⁰ Çift fabrika işçisi olarak yaşamını sürdürmektedir. 1945-48 arasında Eyüp Ortaokulu'nda okumuş, 1949-52 yılları arasında İstanbul Erkek Lisesi'nde eğitimini

⁶⁰ Yüksel Arslan *Arslan Defter/cahiers de travail 1965- 1994*. S.15

tamamlamıştır. Arslan lise yıllarında Paul Klee'den etkilenmiş ve bir dizi resim yapmıştır. Bu resimlerini lisede sergileyen Arslan daha sonra edindiği sanat bilgisinin de etkisiyle bu resimlerinin tamamını yok etmiştir. İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde okurken bölümün Anadolu'ya düzenlediği gezilerde, geleneksel el sanatları ve Anadolu medeniyetlerine ait eserleri inceleyen Arslan'ın sanata olan ilgisi gittikçe artmıştır. Arslan lise dönemlerinde edebiyat hocasını ödev verdiği Gogol'ı okuduktan sonra dünya klasikleri serisini okumaya başlamıştır. Bu okumalarla hayal dünyasını gittikçe genişleten Arslan çocukluk yıllarında da taşları yerlerinden söküp altında bulduğu böcek vb. canlıları incelemiştir. Daha sonraları bu incelemeleri ve okumaları eserlerinde yansıtmıştır.

“Kimliğini eserlerine net olarak daha ilk baştan yansıtacaktır ve bunun da ödülünü alacaktır. 1985 yılında göreceğimiz Arture 337'de kendisini etkileyen edebiyatçıların, dünya devlerinin portrelerini yapmıştır.”⁶¹ Arslan etkilenmiş olduğu edebiyatçıların düşünsel yönlerine atıfta bulunurcasına bu edebiyatçıların portrelerini yaparak görsele dönüştürmüştür.

Arslan lise yıllarında yapmış olduğu guaj boya tuvallerinin hepsini çöpe atar. Bu tuvallerini atmasına gerekçe olarak sunduğu fikir oldukça ilginçtir. Kullanılan hazır boyaların yapaylığını şok edici, doğal olmayan yapay nesnelere olduğunu ifade etmiştir. Bunun üzerine kendi boyalarını üretmeye ve bu doğal boyalarla resimler yapmaya başlamıştır. Yapmış olduğu bu resimleri ile 1955 yılında “İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü” adında bir sergi açmıştır.

Marx'ın Kapital'ini okuyan Arslan işçi sınıfından geliyor olması ile birlikte bu sınıfa yönelik çalışmalar yapma gereği hissedip Evren adında bir seri resme imza atmıştır. İşçi ve düzen arasındaki baskıyı, yoğun çalışma saatleri ve daha birçok işçi durumuna dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Bu eserleri yaparken aslında sanatçı kendi hayatından izleri yansıtmıştır.

“Arslan'ın, evrenin yüzyıllardır işleyişini görmekteyizdir. Bu düzen Amerika, Avrupa, Mısır, Uzakdoğu ya da ülkemizde aynı şekilde işlemektedir: Kan, şiddet, beden hırpalanması, işçi sınıfı ve patron... Arz'ın merkezine seyahat gibidir bu... Derinlere gittikçe tek bir şey çıkar karşımıza: Çemberin içerisinde, her şeyin merkezindeki işadama ve sermaye birikimi... Kimsenin yıkamadığı ve yıkamayacağı bir güçtür o. Dünyanın tarihini oluşturmuş ve oluşturmaya da devam etmektedir. Evrenin tüm sırlarına vakıftır resim; evrensel işleyişin kurallarını net bir şekilde ortaya koyar.”⁶²

⁶¹ Sibel Buğdaycı (röportaj 2012) <https://sibelbugdayci.wordpress.com/2012/11/07/149/>

⁶² Zeki Zikrullah Kırmızı (röportaj 2010) <http://docplayer.biz.tr/4420493-Yuksel-arslan-zeki-zikrullah-kirmizi-ocak-2010.html>

Arslan kapitalist sistemin nasıl işlediğini bire bir deneyimlediğinden bu deneyimi kendi yorumu ile eserlerine güçlü bir şekilde aktarmıştır.

“Arslan eserlerini sürrealist bir üslup ile oluşturmaktadır, bilinçaltı ve yaşanmışlığın vermiş olduğu duygu birikimini eserlerinde net bir şekilde görmekteyiz. Bu hiç kuşkusuz eylem, edim, etme, kalkışma üzerinden bir çıkarmaydı. Bir dikilme (ereksiyon), bir sonsuz, enerjisi tükenmeyen mekanik, ayağa kalkan, yürüyen bir yığın ve bu ayaklanmanın karşısındaki blok, dirimi bastırılmış, cinselliği parasallaştırmış (tahvil, ikâme), yaşamı sermayeleştirmiş, koruyucu avadanlıkları (teçhizat) köpeklerine varıncaya değin eksiksiz tasarlamış kalın kitin katmanlı, kabuklu bir dizge (sistem, organizasyon, örgüt). İşte o sınıf çatışmasını, devrimi böyle gördü ve buraya getirdi”⁶³

Arslan’ın eserleri güçlü bir siyasal söylemede sahiptir, eserlerinde barındırdığı söylemin karşı olduğu sistem kapitalizmin kendisidir.



Resim 25: Yüksel Arslan “Arture 156, Kapital VI” Kağıt Üzerine Karışık Teknik 77x59 cm. 1971.

⁶³ Zeki Zikrullah Kırmızı (röportaj 2010) <http://docplayer.biz.tr/4420493-Yuksel-arslan-zeki-zikrullah-kirmizi-ocak-2010.html>

4.3. Travmatik Gerçeklik

Travma terimi ilk olarak fiziksel yaralanmalarda kullanılan bir terim iken daha sonraları psikolojik bir boyut kazanmıştır. Günümüzde travma her iki anlamıyla da kullanılmaktadır. “Eski Yunanca ’da yara anlamına gelen travma, önce, beden bütünlüğünü bozan, dışarıdan gelen bir etken sonucu şiddetli bir yaralanmayı belirtmek için kullanılır. Daha sonra genel bir terim haline gelir ve kullanımı tıptan psikanalize kadar genişleyince psikolojik bir boyut da kazanır.”⁶⁴

Bir insanın psikolojik bir travma yaşaması hayatında olumsuz ve kalıcı bir etki oluşturmaktadır. Kişide meydana gelen bu travmatik etki hayatının sonuna dek olumsuz bir durum olarak kişinin hayatında yer edinir. Travma bir insanın bilinçaltında ve bedeninde oluşturduğu hasar ile kendi gerçekliğini var eder.

Travma, insanlarda iki şekilde gerçekleşmektedir; fiziksel baskı sonucu gerçekleşen travma ve zihinsel olarak gerçekleşen travma. Travmatik gerçeklik bağlamında insan bedeninin maruz kaldığı fiziksel şiddet bilinçaltında travmaya neden olmaktadır. Psikoterapist Murat Paker, “Psiko-politik Yüzleşmeler” adlı çalışmasında travmatik olayı tanımlarken; işkence, savaş, tecavüz, dayak, ölüm riski ve benzeri travmatik olaylar karşısında kişinin olayları psikolojik olarak anlamlandırmada zorlandığını ve “biyo-psikolojik olarak ‘huzur ve güveni’ni tamamen kaybettiğini ifade eder.”⁶⁵ Paker travmatik olay yaşayan insanların, hazırlıklı olup olmadığı gözetmeksizin travma sırasında veya sonrasında psikolojik açıdan zorlandıklarını ifade etmiştir. Kişide kalıcı izler bırakan travma hayatında olumsuz etkiler bırakmakla birlikte kişide asosyal bir durum da yaratmaktadır. Kişideki travmatik durumun yarattığı tepki ise aşırı korku, dehşete düşme veya çaresizliktir. “Travma anında kurban altüst edici bir kuvvet tarafından çaresiz hale getirilir. Kuvvet doğanın olduğu gibi, afetten söz ederiz. Kuvvet başka bir insanın olduğu gibi, vahşetten söz ederiz. Travmatik olaylar insanlara kontrol, bağ kurma ve anlam duygusu veren olağan davranış sistemini altüst eder.”⁶⁶ Çoğu zaman doğal bir afet sonucu travmaya maruz kalan kişinin bilinçaltına yerleşen bu travmatik etkiden kurtulması olağandır. Örneğin depreme maruz kalmış bir kişi daha sonrasında travmatik durumu atlatabiliyorken, insan eliyle gerçekleştirilen işkence sonucu

⁶⁴ Tülin Sadıkoğlu, *Dilsiz yara; Feride Çiçekoğlu'nun yapıtlarında işkence ve travma*, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul 2010 (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) s,7

⁶⁵ Murat Paker, *Psiko-Politik Yüzleşmeler*. İstanbul: Birikim Yayınları, 2007, s.24.

⁶⁶ Sadıkoğlu, s, 10

oluşan travmayı kişinin atlatması çok daha güçtür. Claudia Herbert; “Travma Sonrası Ortaya Çıkan Psikolojik Tepkileri Anlamak” adlı eserinde travmanın insan üzerinde üç farklı şekilde etki bıraktığını dile getirmektedir: İlk olarak insanların oluşturduğu felaketler, ikincisi doğada gerçekleşen afetler ve sonuncusu ise terör, şiddet ve suç içerdiği belirtilen travmalardır. Harbert insanlar tarafından oluşturulan felaketlerin boyutunun oldukça derin izler bıraktığını ifade etmektedir. Bu felaketler içerisinde kimyasal serpinçler, konut çökmeleri, trafik kazaları, insan eli ile yapılmış çeşitli makinelerin oluşturduğu felaketlerin isteyerek veya istem dışı meydana getirdiği travmaları örnek göstermektedir. Doğal oluşumlar sonucu gerçekleşen travmaları deprem, sel, yanardağ patlaması ve tsunami gibi doğal afetler meydana getirmektedir. Sonuncu travma şekli ise insanların kasıt güderek yapmış olukları olayları göstermektedir. Örneğin fiziksel şiddet, ev içerisinde yaşanan şiddet, işkence ve savaştan dolayı buldukları coğrafyada meydana gelen terör olayları veya devlet baskısından dolayı zorunlu göçe maruz kalmış insanların yaşamış olduğu travmalardır. Herbert; “İnsan eliyle oluşturulan ve şiddet, suç ve terör eylemleri ile oluşturulan travmalardan sonra uyum sağlamanın, sıklıkla doğal felaketlere oranla daha güç olabileceğini”⁶⁷ belirtir.

Travma, kişiler üzerinde farklı psikolojik etkiler yaratmaktadır. Travmaya maruz kalan kişiler yaşadığı olayın üzerinden zaman geçmiş olsa da olayın etkisinden kurtulamaz ve travmayı her an oluyormuş gibi tekrar tekrar yaşar, hayatını normal bir insan gibi devam ettiremez. Travmatik duruma maruz kalan kişi bu durumu genelde gizlemeyi tercih eder ve failer de kendisinin suçsuz olduğunu ispatlamak için yine mağdura yüklenmektedirler. Tülin Sadıkoğlu travmaya maruz kalan fail ve kurban ilişkisini şu şekilde açıklar: “Failer gizlilik ve sessizliği kullanarak toplumda hiç olmamış duygusu yaratırlar ya da bir hafızasızlık durumu oluştururlar. Bunu başaramadıklarında ise failer kurbanın inanılabilirliğine saldırır ve kimsenin onu dinlememesini sağlamaya çalışır: Asla olmamıştır, kurban yalan söylemektedir, kurban abartmaktadır, kurban buna kendi sebep olmuştur ve ne olursa olsun, zaman geçmişi unutmanın ve yola devam etmenin zamanıdır.”⁶⁸ İşkence yapan kişi kurbanın yaşamış olduğu travmayı ya yok saymaktadır ya da hak ettiklerini ifade etmektedir. Travmatik olaya maruz kalan kişinin anlatımı zaman içerisinde gelişme göstermez ve ilerlemez. Kişinin anlatımı yaşanan travmanın boyutunu gözler önüne sermez. Travmaya maruz kalan kişi bir oto kontrol oluşturma yoluna gider.

⁶⁷ Herbert, Claudia. *Travma Sonrası Ortaya Çıkan Psikolojik Tepkileri Anlamak*. (s,227)

Çev. Prof. Dr. Mehmet Z. Sungur ve Uzm. Psk. Ece Cömert. İstanbul: Psikonet Yayınları, 2007.

⁶⁸ Sadıkoğlu, s, 14.

Peker'e göre; "Travmatik olay sırasında ve sonrasında oluşabilecek psikolojik sorunlarla baş etmenin en dikkat çekici yollarından birinin travmatik olayı bireysel ve sosyal düzeylerde kişinin kendilik duyumu ve genel dünya görüşüyle uyumlu hale getirme çabasıdır."⁶⁹ Peker, bu görüşünü şu örnekle destekler;

"Örneğin, Nazi toplama kamplarından en az psikolojik hasarla kurtulanlar komünistler ve Yehova Şahitleri olmuştur. Onların, kendilerini Alman devleti ile bir biçimde özdeşleştirmiş olan orta sınıf Yahudilere göre, kendilerine yapılan zulmü anlamlandırabilmek konusunda çok daha fazla malzemeleri vardı. Türkiye'de de devleti düşmanı olarak gören, kendini devletle hiçbir şekilde özdeşleştiremeyen kişilere yapılacak işkence, onların görüşlerinin tasdik edilmesi anlamına gelmektedir ve en azından, çoğunun daha da nefret ve öfke duymalarına neden olmaktadır. Burada bir militanın anlam bunalımı yaşama şansı, sıradan vatandaşa göre daha azdır. Öte yandan, siyasilere göre daha az dozda işkenceye maruz kalmalarına rağmen, militan olmayıp da işkenceye uğramış kişilerin (ya da savaşta zulme uğramış kişilerin), işkenceden - ya da savaştan - önceki dünya görüşleri, işkence olgusuyla çelişecektir."⁷⁰

Kimi zaman otoriteler işkenceyi topluma kabullendirmek adına bunu 'cezalandırma' olarak adlandırma yoluna giderler. "Cezalandırma teriminin işkencenin yumuşatılmış bir karşılığı olarak kullanıldığı, neredeyse evrenselleşmiş olan bu uygulama yüzünden, eski çağlarda ve dahası günümüzde neyin işkence sayıldığı da tam ve doğru anlaşılabilir değildir."⁷¹ İnsan eliyle yapılmış işkence; fiziksel veya düşünsel olması fark etmeksizin kişinin bilinçaltında travmaya neden olmaktadır. Peker'e göre işkence yapılmasındaki amaç, "bilgi almaktan çok cezalandırmak, sindirmek, korkutmak, ruhsal olarak sakat bırakmak ve birçok örnekte intikam almaktır."⁷²

Zihinsel olarak yaşanan travma da kişi de genelde fiziksel bir hasar söz konusu değildir. Tamamen bilinçaltı ile ilgili oluşan hasardan dolayı kişi travmatik bir ruh haline bürünmektedir. Bilinçaltında oluşan travma kişinin kendisi ya da çevresinde yaşayan insanların yaşamış olduğu bir veya birden çok olay örgüsü sonrası kişide oluşan travmatik bir durumdur. Yaşanmış travmatik bir durumu "Daristan (Orman)" adlı kitabında aktaran Mihemed Ronahî olayı şöyle anlatmaktadır; 'Gulbeyaz her sabah uyandığında yaz aylarında sabahtan akşama kadar dışarıda kocasının ve oğlunun yolunu gözlemektedir. Kış aylarındaysa

⁶⁹ Peker, s.21.

⁷⁰Peker, s. 23.

⁷¹ Sadıkoğlu, s. 17.

⁷² Peker, s. 28.

hiç dışarı çıkmaz hep içerde bekler. Gulbeyaz her gün akşam olunca kocası ve çocuklarına yatak serer ve her sabah bu yatakları geri toplar, bekleyiş onun için bir yaşama şekli olmuştur adeta. Yıllarca bekler fakat beklentisinin umutsuz bir bekleyiş olduğunun farkında değildir. 1983’de kocası ve dört oğlu dahil o bölgedeki on yaş üstü tüm erkekleri toplayan Irak hükümeti hepsini infaz etmiştir.⁷³ (Ronahî s,17) Bu olay Gulbeyaz’ın bilinçaltında travmatik bir hasara neden olmuştur.

Tekrarın Travma üzerindeki etkisi bilinmektedir. Bazen olumlu yönde etki yaparken bazen de olumsuz yönde etki bırakabilmektedir, Birden fazla trafik kazası yapmış birinin kazayı ufak sıyrıklarla veya sadece maddi hasarla atlatması kendisinde ve çevresinde yaşayan insanların bilinçaltında kalıcı bir hasar oluşturması düşük bir ihtimaldir. Fakat ağır yaralı veya ölümlü kazalar kişinin çevresinde ve ailesinin bilinçaltında kalıcı travmatik hasar oluşturması neredeyse kaçınılmazdır ve bu kazaların tekrarlanması ise kalıcı travmaya neden olmaktadır. Ölmek mi zor, kalmak mı? Ölen kişi için travma ve işkence son bulmaktadır. Fakat yaşamaya devam eden kişiler için pek de kolay bir dünya geride kalmaz. Ya travmatik durumu kabullenip onunla yaşarlar, ya da kendilerini toplumdan soyutlayıp, Gulbeyaz örneğinde olduğu gibi travmatize olmuş bir ruh hali ile yaşarlar.

“Punctum” kavramı, Roland Barthes tarafında fotoğraf analizinde kullanmış olduğu bir sözcüktür. “Punctum, Latince sivri uçlu bir nesne ile oluşturulan iz, delik, sıyrık gibi anlamlara gelmektedir. Barthes’in kullandığı şekliyle punctum, fotoğrafta, studiumla açıklanan ortak alanı delen, yırtan ve o imgeyi kişiselleştiren, eserden ok gibi çıkıp bize saplanan öğedir. Punctum hiçbir ortak dille tarihsel, sosyal, kültürel göndermeyle açıklanamamaktadır.”⁷⁴ Eserin bir köşesinde yer alan ufak bir ayrıntıda gizlidir fakat bir detay olarak da sınırlandırılmaz. Örneğin fotoğraftaki çocuğun kıvrım kıvrım düşmüş çorabı, adamın gözlüğü, bir ağacın dalının duruşu, bir bedenin yok sayılması vb. detaylar punctum olabilir. Yalnız onu fotoğraftaki diğer görüntülerden ayıran, gelip bizi bir anda yakalaması, anlam veremediğimiz, deneyimlerimizle ya da bilgilerimizle açıklanamayacak bir ayrıntı olmasıdır. Esere bilinçli ya da bilinçsiz yerleştirilmiş olması da önemli değildir, çünkü punctum sanatçının niyetiyle değil, tamamen kişisel bir etkilenme ile ilgilidir. Bir eser eğer bizi etkiliyorsa, ani bir durgunluk ya da ani bir heyecan veriyorsa ve onu diğer eserlerden ayırt edebiliyorsak, o eser içinde punctum barındırmaktadır. Barthes, punctum kavramını

⁷³Mihemed Ronahî, *Daristan*, Berdan matbaası 1.Basım, İstanbul 2015. s. 24.

⁷⁴ Roland Bartes ‘*Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev: Reha Akçakaya. Altıkkırkbeş Yayınları. İstanbul 2002 s. 66.

açıklayabilmek için bazı fotoğraflardan söz eder ve orada gördüğü punctum'un hangi ayrıntıda yattığını aktarır. Daha sonra bunun nedenini açıkladığında, bu şekilde o gizemli, yaralayıcı öğeyi, dile döküp anlaşılır kılmaya çalışarak, tam da özüne aykırı davrandığını ama bunun kaçınılmaz olduğunu belirtir, eserdeki punctum analiz edilirse veya bilinçli bir şekilde esere yerleştirilirse bu da studium olur. Barthes'a göre punctum, "Fotoğrafın insan üzerinde tamamen kişisel nedenlerle bıraktığı, çok havada kalan, kelimelere dökülemeyen etkisidir."⁷⁵ Eserin bir anda dikkatinizi çeken, ama neden oraya takılıp kaldığınızı bilmediğiniz bir yeridir. Kareye yanlışlıkla girmiş biri, elbisedeki bir yırtık, bir gülüş. Fotoğrafın çekiliş amacına hizmet etmeyen ve belki de birçok kimse tarafından önemsenmeyecek, hatta belki görülmeyecek bir yanındır. Barthes, buna punctum demektedir. Punctum, aslında insanların algısında geçici bir şok etki bırakmaktadır, Travmatik bir eser karşısında bazen kelimelere dökemediğimiz fakat içimize dokunan bir his, bir duygu oluşmaktadır. Bu durumu Barthes'ın punctum kavramı ile ifade edebiliriz. Ani bir yırtılma, bizi delip geçen tanımsız bir acı hissi vermektedir. Travmatik bir bilinçaltı yaratmaktadır.

Kavramsal sanat içinde barındırdığı metalar ile fotoğraftan, gerçekçiliğe, Pop Art'tan performansa taşıdığı mesaj ve içerik olarak bir bütünlük taşımaktadır . Pop Art da imgeler göndergeleriyle birlikte verilmektedir. İlişkili olan nesnelere gerçek hayatta barındırdığı anlam ile bir bütünlük sağlar. Andy Warhol'un yapmış olduğu işlerinde mesaj ve içerik bir bütün olarak algılanır. Warhol 'un travmatik bağlamda yapmış olduğu Amerika da ölüm serisi savaşın yaşamla olan ilişkisine dikkat çekmiştir. Sanatçı toplumda yaşanan olaylara kayıtsız kalmaksızın gerçekleştirdiği sanat eserleri ile toplumda bir duyarlılık yaratmayı hedeflemiştir. "Warhol, Amerikan politik yaşamındaki açık kalmış yaraların peşinden gitmiştir."⁷⁶ Warhol 'un travmatik gerçeklik bağlamında ürettiği eserlerin toplumsal ve politik bir bağlama sahip olduğunu görmekteyiz.

Andy Warhol'un çalışmaları travmatik bağlamda ele alındığında tekrarın önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. "Tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeği sahnelenmesini sağlar."⁷⁷ Travmatik bir yapıta birkaç defa bakıldığında aynı hissi yaratmaya bilir, tekrarın travma üzerinde olumlu ve olumsuz etkileri olduğunu söyleyebiliriz, bazen bir esere bakıldığında izleyiciye verilmek istenen mesaj yada sanatçının hiç farkında olmadan

⁷⁵ Roland Barthes 'Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Çev: Reha Akçakaya. Altıkkırkbeş Yayınları. İstanbul 2002 s. 67.

⁷⁶ Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard. Çev; Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları İstanbul 2009. s.165.

⁷⁷ Foster, s. 168.

yapmış olduğu ufak bir çizgi, kadraja girmesini istemediği bir figür veya fırçasından damlamış birkaç damla boya, sahneden kopup direkt izleyiciye saplanmaktadır. Warhol'un eserlerini teknik bakımından travmatik gerçeklik bağlamında ele alan Hal Foster, Warhol'un "Makine olmak istiyorum" ifadesinin devamı olduğunu dile getirmektedir. Andy Warhol'un eserlerindeki tekrarlar izleyici açısından anlamı güçsüzleştirmekte ve eserlerinin doğal karşılmasını sağlamaktadır. Tekrar eden eserlerde verilmek istenen mesaj izleyicide her seferinde daha az etkileyici bir his uyandırmaktadır.

"Tüyley ürpertici bir fotoğrafı tekrar tekrar gördüğünüzde artık hiçbir etkisi olmaz, en azından Freud'un algıladığı biçimiyle, tekrarın işlevlerinden biridir bu. Travmatik bir olayı ruhsal bir sisteme, simgesel bir düzene katmak için (eylemlerde, rüyalarda, imgelerde) tekrarlamak, travmatik etkinin azalmasına sebep olurken Warhol'un tekrarları bu anlamda yenileyici değildir, Warholun tekrarı travmayı yenmeyle de ilgili değildir. Warhol'un tekrarları, travmatik etkiyi sadece yeniden üretmez; aynı zamanda travmayı üretir. Bu tekrarlar da bir şekilde birçok çelişkili durum aynı anda oluşur. Örneğin travmatik önemin hem geçiştirilmesi, travmatik etkiye hem karşı durulması hem gösterilmesi gibi"⁷⁸

Bilinçaltında sanatçının izleyiciye vermek istediği mesaj her zaman net olamayabilir. Warhol'un eserlerine baktığımızda seri üretim ve tekrar sıkça görülmektedir. Seri üretim yapan sanatçı "Makine olmak istiyorum!" sloganı ile eserleriyle bir bağ kurmaktadır, Warhol, bu söylemini hayatında içselleştirmiştir. Her gün aynı yemeği yiyerek performatif bir eylem gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. "Bu bağlamda, bu iki demeç seri üretim ve tüketim toplumunun zorladığı tekrara karşı bir önceden benimseme olarak yorumlanabilir."⁷⁹ Bir sanatçının yapmış olduğu çalışmalar hayatı ile bir bağ içerisindeyse sanat eserinin etkisi bir o kadar güçlü olur. Warhol, bu durumu kabul etmekle birlikte çalışmalarında bilinçaltının yansımaları bariz bir şekilde görülmektedir. "Bilinçaltındakiler bilince çıkarılabilir ve toplumsal ölçütlere uyan akılcı egoya dahil edilirler."⁸⁰ Warhol, yapıtlarında bir tutarlılığa sahip olmakla birlikte travmatik gerçeklik açısından ele alındığında travmayı yapmış olduğu tekrarlarla görmekteyiz, fakat travmayı yine tekrarın sayesinde yenmektedir.

Foster, "Gerçeğin Geri Dönüşü" kitabında Jacques Lacan'ın şu sözüne yer vermektedir; "Travmatik olanı gerçekle ıskalanmış bir karşılaşma...Gerçek ıskalanmış olduğundan temsil edilemez; sadece tekrar edilebilir, hatta tekrar edilmelidir, tekrar yeniden üretim değildir." Warhol'da tekrar, (göndergenin) temsil veya (saf bir imgenin, bağlantısız bir

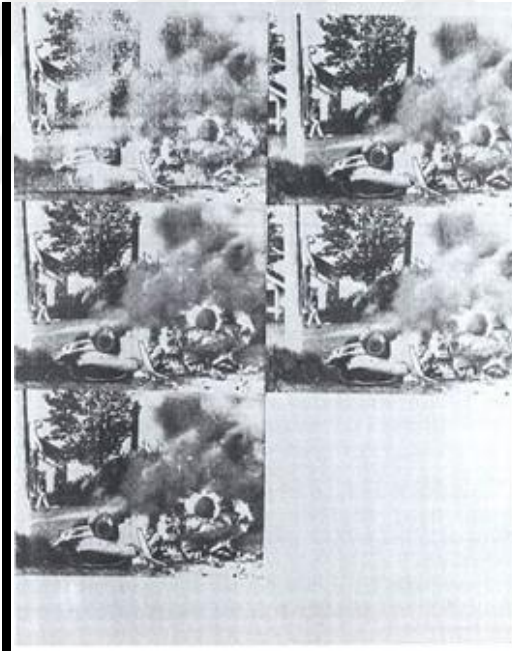
⁷⁸ Foster, s. 167.

⁷⁹ Foster, s. 166.

⁸⁰ Murray, Chrs; *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, Çev; Suğra Öncü, Sel Yayıncılık. İstanbul 2012. s. 142.

göstergenin) taklit anlamında bir yeniden üretim değildir. Tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeğin sahnelenmesini sağlar. Fakat bu ihtiyaç aynı zamanda gerçeği de gösterir ve bu noktada gerçek tekrarlamaya sahnesini yırtar”⁸¹

Bu yırtılma tam anlamıyla Roland Bartes’in dediği punctum kavramını ortaya çıkarıp izleyicide yaratılan travma olarak tanımlanmaktadır. Barthes, “bu öge sahnede yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır”⁸² der. İzleyenin resmin odağıyla buluşması, resme yaklaşmasıdır. Ok bize atılan değildir, bizi bulan ve tutandır. Punctumun konumu hakkındaki bu karışıklık, özne ve nesnenin, içeri ve dışarının karışıklığıdır. Bu travmanın bir yönüdür; aslında travmatik olan bu karışıklıktır”⁸³ Punctum bu bağlamda travma ile güçlü bir bağ kurmaktadır, travmatik olan bir eser içerisinde punctum barındırmaktadır. Bazen eserde travmatik olan değil de punctum insanı rahatsız eder Warhol’un yanan beyaz araba örneğinde olduğu gibi.



Resim 26: Andy Warhol, “Beyaz Araba Kazası ” 19 Defa Serigrafi, 368x211.5cm. 1963.

Foster’a göre; “Yanan Beyaz Araba resminde yoldan geçen kişinin kayıtsızlığında bir punctum vardır. Telefon direğinin delip geçtiği bir kaza kurbanına yönelik bir kayıtsızlık yeterince kötüdür. Fakat onun tekrarı rahatsız edicidir ve bu Warhol’da punctumun genel

⁸¹ Foster, s. 168.

⁸² Roland Bartes ‘*Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev: Reha Akçakaya. Altıkkırbeş Yayınları. İstanbul 2002 s. 17.

⁸³ Foster, s. 170.

işleyişini ifade eder. Burada punctum içerikten çok teknik üzerinden, özellikle, ipek baskı işleminin yüzen şimşekleriyle kayan ve çizgilenen, ağaran ve üzerinde boşluklar oluşan, tekrarlanan ve renklendirilen görüntülerle çalışır. Ambulans felaketinde punctum, resmin üst kısmındaki yığılmış kadın görüntüsünde değil; alt kısmında kadının kafasının olduğu yerdeki yüzeyi silen baskı hatası yırtıkta ortaya çıkar. Her iki örnekte de Warhol'da punctum, detaylardan çok görüntülerin tekrarlanan hareket edişine bağlıdır.”⁸⁴ Bu iki olayda da görüldüğü gibi olayın kendisinden ziyade resimde göze çarpan punctum olmuştur. Foster Gerçeğin geri dönüşü kitabında Walter Benjamin'in Punctum üzerine söylediği şu sözlerine yer vermiştir; “Duyuların fark edemediği bilinçaltını optik bilinçaltı olarak tanımlar, bir eserde fark edemediğimiz bilinçaltımızda tanımsız bir his uyandırmaktadır.”⁸⁵ Optik bilinçaltı tarifini yapamadığımız bir his olarak kalmaktadır.

Geleneksel resim düzlemini ve onun imitasyon gerçeklik anlayışını sorunsallaştıran, resmin mekansallığını öne sürerek geleneksel resim karşında farklı gerçeklik taleplerini tartışan sanatçı Lucio Fontana, öncülük ettiği minimalizm ve arte povera sanat akımlarına sanat eserinin nesnellliğini, izleyici ile kurduğu boyutsal gerçeklik teması ile aktarmaya çalışmıştır. 1949 yılında tuvali delerek ya da keserek oluşturduğu monokrom resimlerle klasik resim alımlayışını sarsan bir üslupla, izleyicileri amansız yakalayan tanımsız bir boyut, boyutlar arası bir delik veya boşluk yaratırken Fontana acaba Foster'ın Benjamin'inden alıntıladığı sözlerinde izini sürdüğü ve bilinçaltı ile ilişkilendirilen tanımsız bir his uyandıran punctum kavramını mı aralamaktadır? Tuvalde tekinsiz bir yarma, delme ve aralama ile izleyicinin ruhsal boyutuna da açılan bir yarık mı oluşturmak istemiştir? Yoksa bu seride sanatçı bilinçli bir şekilde yerleştirdiği kesikler veya deliklerle izleyicide derin bir his uyandırma ve resmin boyutluluğunu, mekansallığını tartışmaya sunan bir izlek olarak studium oluşturma peşinde midir? Fontana Almanya'nın ikinci dünya savaşında yaşadığı trajik olayların geride kalması ve yeniden bir dirilme göstererek sanatsal faaliyetlerin de yeni bir boyutta ele alınmasını sağlamıştır. “Zero, İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da ortaya çıkan ve sanatı Modernist resmin ve heykelin sarmalından, bu durağanlıktan kurtaran bir akımdır. Savaşta yenilmiş olan Almanya'nın, sanat alanında başka ülkeleri etkilemeye başlaması 1960'ların sonunda Zero akımı ile oldu. Zerocular maddeyi, ışığı, hareketi, nesneyi, rengi baştan değerlendiriyorlar. Malzemeyi deliyorlar, yakıyorlar, parçalıyorlar; defileler, partiler düzenliyorlar, bir arada uyuyorlar, üretiyorlar. İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın yaşadığı maddi ve manevi yıkıma karşı geleneksel sanat anlayışını sıfırlayarak aydınlık, ışık

⁸⁴ Foster, s. 170.

⁸⁵ Foster, s. 172.

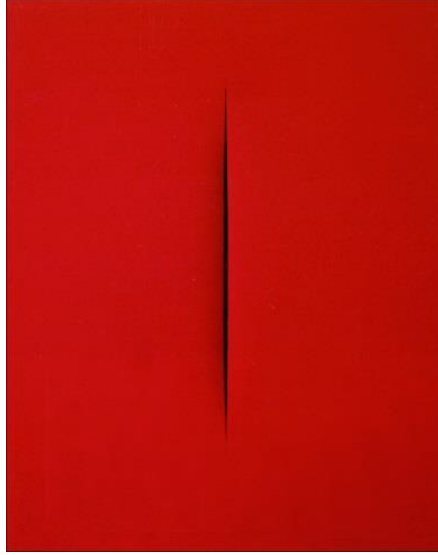
ve şeffaflık dolu yepyeni bir dünya vaadi ile yola çıkıyorlar. İletişim kurma ve daha iyi bir dünya yaratma ihtiyacı içindeler. Zero, yani başlangıç noktasındalar. Akımın adını koyarken roketlerin geri sayımından etkilenmişler. Zero/Sıfır: Adlarını “Sıfır sessizliktir, başlangıçtır, yuvarlaktır, devingenliktir, Ay’dır, Güneş’tir, beyazdır. Çöl ve gök kubbe sıfırdır” diye tarif etmişler. Bu Sıfır yaklaşımını, boş levha (tabular asa) gibi beyaz yapıtlara; ay ışığını çağrıştıran ferah ve aydınlık, ışıklı çalışmaları; dinamik, devinimli, titreşimli eserlere dönüştürmüşler. Zaman, boşluk, renk, hareket akımın ana temaları. Zero, özellikle ışık ve mekana odaklanan yapıtları kapsadı.”⁸⁶

Fontana eserlerinde üçüncü boyutun izleyici olmasını sağlamıştır. Bir tuvalin tam ortasında açılmış olan bir yarık izleyicide optik bir bilinçaltı yaratmaktadır. Bu eserlerde barındırılan tanımsız alanlar, arka planlar, çizgisel yarıklar noktasal delikler, ışığı, zamanı, izleyicinin mekânını ve belleğini de resmin mekansallığına davet ederek, izleyiciyi hazırlıksız yakalamak istediği düzlem üzerinde hislerini ve algılarını ortaya çıkarmasına yarayacak olası bir punctum temsiline veya deneyimine çağırır. Resimde sunduğu bu çözülmemiş gizemi ile izleyiciyi sanat eserinin içine çekmektedir. Fontana bir röportajında resimleri hakkında şunları ifade etmiştir. “Eski resim formüllerini, geleneksel sanat görüşünü arkamda bırakmak için tuvalde bir delik açıyorum ve hem sembolik anlamda hem de somut olarak, durağan yüzeyin zindanından kaçıyorum. Ressam olarak, delinmiş tuvalerimden birini gerçekleştirirken pentür yapmak istemiyorum ben; uzama açılmak, sanatın yeni bir boyutunu yaratmak, tablonun sınırlanmış yüzeyinin ötesinde, sonsuzluğa uzanan evrenle ilişkiye girmek istiyorum.”⁸⁷

Fontana yapmış olduğu eserlerde tuvalde açmış olduğu yırtılmanın görünür den ibaret olmadığını ifade etmiştir. Bu yırtılma ile izleyici de bir etki oluşturmak ve yüzeyin görünmeyen ikinci ve üçüncü boyutu da düşünmeye zorlamıştır.

⁸⁶ Füsün Kavrakoğlu, Lucio Fontana, Sabancı Müzesi, Zero Sergisi, 2015. (<http://blog.kavrakoglu.com/tag/lucio-fontana/>)

⁸⁷ Füsün Kavrakoğlu, Lucio Fontana, Sabancı Müzesi, Zero Sergisi, 2015. (<http://blog.kavrakoglu.com/tag/lucio-fontana/>)



Resim 27: Lucio Fontana, 'Mekânsal Konsept' T.Ü.Y.B. 90x116 cm. 1965, Özel Koleksiyon.

4.4. 'Şimdi'nin Gerçekçiliği

Çağdaş (Güncel) resim bugün varlığını devam ettirmeye çalışmakta, çağdaş sanat literatüründe yerini almakta, sanatın bir alt başlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş resmin çağdaş sanattan ayrı bir şey değildir. Mehmet Yılmaz çağdaş resim hakkında kendisine ait internet sitesinde şunları ifade etmiştir. "Resim ve güncel sanat denen şeylerin birbirinden bağımsız ya da bir araya gelmesi zor alanlar olduğunu düşünen yazarlar, akademisyenler, öğrenciler tanıyorum. Laf aramızda, 1990 sonlarına kadar ben de öyle sanıyordum."⁸⁸ Resim sanatının anlaşılmadığı bir durum ortaya çıkmaktadır. Keza resim sanatın bir dalı, sanatsal bir ifade biçimidir. Çağdaş resim ise günümüzde veya geçmişte klasik teknik ve yöntemlerin yanı sıra güncel meteryaller de resmin içine dahil eden veya sanatçının tercihine bağlı olarak tamamen klasik yöntemlerle resmini oluşturmuş olabilir. 1960 da Yves Klein fırça yerine beden kullanmıştır (resim 5). 1971de Yüksel Arslan boya yerine dışkı, atık maddeler, toprak, idrar ve benzeri doğal maddeler kullanarak resimlerini oluşturmuştur (resim 15). 2014 te Fakhradin Hadji Salım Halepçe katliamında hayatını kaybeden insanların cesetlerinin bulunduğu yerlerden topladığı taşları toz haline getirerek bu taşlar ile resimler yapmıştır (resim 16). Bu resimlere benzer yüzlerce örnek verilebilir ve hiçbiri klasik resim anlayışıyla yapılmamıştır. 1916'dan itibaren 'Sanat' çok farklı materyaller barındırmaya başlamıştır. Sanatın klasik yöntemlerden kurtulması galerilerin dışına çıkması yaşamın her alanına

⁸⁸ <https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/resim-guncel-sanat-ve-joseph-kosuth-mehmet-yilmaz/>

sıçraması gerektiğini savunmuşlardır. Bu hareketler içerisinde en belirgin hareket Dada hareketidir. Dada aslında sanata dair her şeyin “saçma” olduğunu, sanat, ressam, şair, heykeltıraş gibi kavramların ortadan kalkması gerektiğini ifade etmişlerdir. Bir ressam olan Marcel Duchamp 1917 de Amerikan Bağımsızlar sergisinde “Çeşme” adında sunduğu bir hazır nesne olan pisuardan oluşan esere R.Mutt imzasını atarak kendi kimliğini gizlemiş alışa gelinen sanat anlayışına bir eleştiride bulunmuştur. Geçmişte eleştiri niteliğinde kullanılan hazır nesne günümüzde sanat eseri olarak sunulmaktadır. Çağdaş resim de artık resim denilen yüzey sadece boya içermemekte ve farklı materyaller barındırmaktadır. Buradan şu anlam da çıkarılmamalı klasik tekniklerle yapılan resimler çağdaş resim kategorisine girmez. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans sahne gösterisi gibi resim yapan kişinin de oluşturmuş olduğu resimde bıraktığı fırça izi veya oluşturduğu leke de sanatçının bedeninden ve düşüncesinin bir parçasıdır. Yılmaz’a göre “Çağdaş” (Güncel) sanat, resim sanatını da kapsamaktadır, başlı başına bir sanat anlayışı veya bir akım değildir. “Güncel (contemporary) sanat ve resim arasında böyle bir karşıtlık söz konusu değil. Çünkü ilki tümel, ikincisi tikel bir kavram. Başka türlü söylersek, ikincisi birincisinin bir alt kümesi. Kaynakların yanı sıra, *contemporary* sıfatlı sanat fuarlarını da anımsatmak isterim, ortalık resimden geçilmiyor.”⁸⁹ Sanatın kapsamı içerisinde “Yaşanılan Çağ” olarak bu günü temsil etmesi bağlamında çağdaş veya güncel ismini kullanmaktadır.

Mehmet Yılmaz, yapıtlarında fotoğrafik ve fotogerçekçi imgelerdeki gerçekliğin benzerliklerini ve farklılıklarını sorgulamaya yönelir. Bir parçası büyük boyutlu bir fotoğraf baskısından oluşan, diğer parçası ise fotoğrafın gerçekçi üslupla resmedilmiş hali olan diptiklerde, içinde yaşadığımız dünyayı yansıtmaya çalışan iki aracı kıyaslama ve farklı biçimsel ve kavramsal yapıları deneyimleme şansı vermektedir. Aynı zamanda yazar olan Mehmet Yılmaz “Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanat” adlı eserinde sanatı, sanatçıyı ve izleyiciyi şu sözlerle anlatmıştır; “Sanat bir görüş ya da sezidir. sanatçı bir imge ya da resim üretir. Sanattan tat alan bireyse yüzünü sanatçının ona gösterdiği yöne çevirir ve kendisi için açılmış olan delikten bırakarak, kendinde sanatçının imgesini oluşturur. ‘Sezgi’; ‘ufukluluk’, ‘yoğunlaşma’, ‘betimleme’, ‘ifade etme’ vb. sanat üstüne tartışmalarda neredeyse eş anlamlı olarak sık sık kullanılan sözcüklerdir. Hepsi de zihnimize aynı kavramın ya da kavramlar takımının (evrensel fizik birliğinin bir işareti) ortaya çıkmasına yol açar.”⁹⁰ Günümüz sanatı

⁸⁹ <https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/resim-guncel-sanat-ve-joseph-kosuth-mehmet-yilmaz/>

⁹⁰ Mehmet Yılmaz, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanat*, 2. Basım, Sözkese Matbaası, Ankara, 2009. s. 39.

genelde ifade üzerine kurulmuştur. Sanatçı ifade etmek istediğini uygun malzeme ve formla ifade etmektedir.



Resim 28: Mehmet Yılmaz, “Bir Ermeni, Bir Rum, Bir Türk, Bir Kürt” Dijital Baskı ve T.Ü Akrilik. 95×137 cm. 2015.

Alxis Rockman gerçekçi sanat anlayışı benimsemiş genç bir sanatçıdır. “Genç bir Amerikalı çağdaş sanatçı olmasına rağmen, farkında veya değil ama Aristocu estetik felsefesine bağlı kalarak çalışır. Rockman gerçekçi bir doğa ressamıdır, onu şu an olduğu gibi, geçmişte olduğu gibi ve gelecekte olması muhtemel halinde çizecek bir ressamdır.”⁹¹ Doğada gördüklerini kendi yorumunu katarak tuvale aktaran Rockman gerçekçi sanatçıları biliyor olmasına rağmen kendi tarzında eserler yapmıştır. Brooklyn Sanat Müzesi Rockman’dan küresel ısınmayı anlatan büyük bir resim yapmasını istemişlerdir, bu talep üzerine Rockman, New York’un Brooklyn’in sular altında kalmış Manhattan’dan görünümünü resmetmiştir.

⁹¹ Tery Barrett, *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, Çev: Esra Ermert, 1. Baskı Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015. s. 75



Resim 29: Alexis Rockman, “Aleni Kader” Ahşa Üzerine Yağlı Boya. 240x720 cm. 2003-2004.

1963 Belçika doğumlu Michaél Borrmans, en ünlü çalışmalarından biri “Teker Teker” isimli resmidir. Sanatçının klasik yöntemlerle sepya tonlarını kullanması bu çalışmanın eski dönemlerden kaldığı hissi uyandırmaktadır. Çağdaş resim anlayışıyla yaptığı bu çalışma sanatçının bütün özelliklerini yansıtmaktadır. “Bu görünüm resimdeki eylemin bir zamanlar sıradan bir şey olduğunu ancak zaman içinde yok olup gittiğini ima eder gibidir. Sahnedeki ışığın niteliği, sanki spot ışığı⁹² veya fotoğraf makinesi ışığıyla oluşmasına kuvvetli ama değişken, sanatçının ilk dönem fotoğraf ve sinema estetiğine duyduğu ilgiyi ortaya koymaktadır.”⁹² Borrmans, çalışmalarında zaman yolculuğunu yaratması, resimde yer alan figürlerin belli bir dönemin moda kıyafetlerini giydirmesiyle bu hissi daha çok yansıtmıştır.



Resim 30: Michaél Borrmans, “Teker Teker” 85x100 cm. 2003. T.Ü.Y.B. Chicago Sanat Enstitüsü.

⁹²Michael Wilson, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, Çev: Firdevs Candil Erdoğan, 1. Baskı Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015. s. 66

Jonas Burgert: 1969 Berlin Almanya doğumlu sanatçı, 1996 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. Mısır motifleri, Afrika kıtasında bulunan vahşi hayvanları ve bu bağlamda belli Ritüeller üzerine gerçekçi bir üslup ile fantastik figürleri bir araya getirerek çalışmalarını üretmektedir. Burgert, çalışmalarında insanoğlunun açgözlülüğü ile doğal yaşamı yok etmesini eleştirme bağlamında üretmektedir. Freud'un bilinçaltı olarak tanımladığı iç dünyanın yansımaları Burgert'in çalışmalarında görülmektedir. Burgert, yapmış olduğu eserleri şu şekilde yorumlamıştır; “Sanat eseri bir yansıma ise bu yansımanın içine biraz da hayal gücü ve fantezi koymak daha zevkli olur, bu yüzden yapmış olduğum çalışmalar da ister Gerçekçi ister Natüralist olsun önemli olan izleyicinin bundan haz almasıdır.” Çağdaş veya klasik dönemlerde sanatçılar sorunsallaştırdığı konularda eserler üretmiştir. Üretilen eserlerin estetik değerler veya toplumsal gerçekçilik bağlamında olmalarında karar verici sanatçıdır. Günümüz (çağdaş) resminde tuval, duvar, ahşap zemin, metal ve benzeri yüzeylerde resim yapıldığı gibi farklı materyaller de (hazır nesne, kum, taş, dışkı, bitki v.b) kullanılmaktadır. Bir eserin “Çağdaş” sayılabilmesinin koşulu olmadığı gibi, farklı materyaller de barındırması koşulu yoktur.



Resim 31: Jonas Burgert “Ziergier” (Süs açgözlülük) T.Ü.Y.B. 220x220 cm. 1012.

Taner Ceylan 1991 yılında Mimar Sinan Üniversitesi resim bölümünden mezun olmuştur. Ceylan, genelde Homoerotizm bağlamında eserler üretmektedir, eserleri erotik

bulduğundan ilk yıllarda oldukça zorluklar çekmiştir. Türkiye’de eserleri pek ilgi görmese de yurtdışında oldukça başarılı sergilere imza atmıştır. Almanya ve New York’ta açmış olduğu sergiler oldukça ses getirmiştir. İstanbul’da yaşamını devam ettiren sanatçı Hipergerçekçi bir üslupla çalışmalarını yapmaktadır.



Resim 32: Taner Ceylan, “Yalan Dünya” T.Ü.Y.B. 130x160 cm.2011 Özel Koleksiyon.

5. TRAVMATİK GERÇEKLİK BAĞLAMINDA TEMSİL ARAYIŞLARI

5.1 Görünür Olmayan Emeğin, Beden Üzerinden Temsili

Yerleşik hayata geçildiğinde modern toplumun temelleri ilk olarak köylerin kurulmasıyla atılmıştır. Günümüzde modern toplum olarak adlandırdığımız, Jean Baudrillard’ın Tüketim toplumu olarak adlandırdığı toplum tamamen sermaye ve kapitalist bir ekonomiye bağlı olarak şekillenmiştir. Guy Debord ise modern toplumu “Gösteri toplumu” olarak adlandırmaktadır. Debord’un dediği gibi “Emekçi kendisini değil bağımsız bir gücü üretir.” Ürettiği nesneden uzak düşen emekçi artık sermaye adına üretim yapmaktadır, üretici ile tüketici arasında kurulan ‘sermaye’ üretici olan çiftçinin emeğini açıkça sömürmektedir. Bunun farkında olmayan üretici hayatından memnun veya kanâat ederek yaşamını devam ettirmektedir. Durumun farkında olan çiftçi ise bireysel çaba ile sistemin değiştirilemeyeceği düşüncesine kapılmıştır.

Bir yıl boyunca emek sarf eden çiftçi pek fazla kazanamazken sermaye bir günde üreticinin malını tüketiciye iki veya üç katına satıp üreticinin bir yıllık emeğinden fazla kazanmaktadır, tüketici de bu durumun farkında değildir. Farkında olan kesim de mümkün mertebe ya direk üreticiden almakta yada farkında olmasına rağmen sermayeden almaya devam etmektedir. “Toplum, ekonomiye bağlı olduğunu fark ettiği anda, aslında ekonomi topluma bağlıdır. Egemen görülecek kadar büyümüş olan bu gizli güç de gücünü kaybetmiştir.”⁹³ bundan dolayıdır ki toplum tamamen sermayeye teslim olmuş durumdadır.

Sermayenin görmediği başka bir kesim ise kırsalda yaşayan köylüdür. 21. Yüzyılda olmamıza rağmen sermayenin tekeline çok fazla girmeyen teknolojiden yoksun kırsal insanın kullandığı saban ve öküzleri sermayenin ilgi alanı içerisine girmemiş olmalı ki hala bir köylü ürettiği hasadı kışlık olarak saklayıp, otu hayvana tohumu tarlaya, başağı kazana bırakabilmektedir. Bu köylülerin olmasını ya da olmamasını önemsemeyen sermaye adeta bu insanları yok saymaktadır.

Toplumsal gerçekçi sanatçılar ise bu duruma dikkat çekmek adına eserler üretip toplum da farkındalık yaratmayı hedeflemişlerdir. Bu bağlamda oluşturmaya başladığımız eserlerin ana temasında yok sayılan kırsal yaşam sahneleri yer almaktadır.

İlk etapta insanların silüetlerinin net ve anlaşılır yapılmamasındaki amaç ‘insan’ figürüne ulaşmak ve evrensel boyutta tüm kırsal insanları kapsamak olmasına rağmen bu durumda ten rengi daha koyu olan siyahi insanları veya farklı olabilecek diğer insanları kapsamama durumu ile karşılaşıldı, bunun üzerine yapılan diğer eserlerde insan figürünün içini tamamen boş bırakarak evrensel ‘insan’a dikkat çekilmek hedeflenmiştir.

Roland Barthes Camera Lucida kitabında bir resimde, fotoğrafta veya sahnede izleyiciyi içine çeken bir eser punctum barındırır der. Punctum kavramını ise studium’la açıklar. Barthes Studium’u bir eserde sanatçı tarafından bilinçli şekilde gerçekleştirilen delik, yırtık veya yapılan eser ile herhangi bir bağ kuramayan, dikkat çeken öge olarak tanımlar. yapmış olduğumuz çalışmaları değerlendirecek olursak eserlerde net bir şekilde studium kavramını görmekteyiz. Bazı çalışmalarda insan figürünü boş bırakarak bazılarında ise tuval yüzeyinde açılan deliklerle studium karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntemle “kırsal yaşam sahneleri” adlı seride var olan bir nesneyi, figürü yok ederek izleyiciyi eserin içine çekebilmek, neden boş

⁹³ Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, Çev: Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkant. 1.Basım, İstanbul. 1996. s. 31.

sorusunu sordurup köylünün yok sayılan yaşamını izleyiciye aktarmak hedeflenmiştir. Yapmış olduğum çalışmalarda figürlerin içinin boş bırakılması rastlantısallıktan uzak bir biçimde yapılmıştır. Böylece çalışmaya dair söylenebilecek düşünsel ve biçimsel söylevlerin dile getirilme durumu oluşmuştur.

Maden ocaklarında yapılan iş ve bu işin getirdiği ağır koşullar göz önüne getirildiğinde harcanan emeğin uzun mesai saatlerinin karşılığı olarak tatmin edici bir ücret almaları beklenirken işçilerin günde yüz Türk lirasından az yevmiye almaları, emeğin sömürüldüğünün basit bir kanıtıdır. Bir maden işçisi her madene gittiğinde ölüm riskini göz önüne alarak madene gitmektedir. Metrelerce yerin altında emek sarf eden bu insanlar geçmişten günümüze değin sürekli bir mücadele içerisinde olmuşlardır. Maden işçisinin yaşam mücadelesi birçok sanat eserine konu olmuştur. Bu bağlamda birçok eserler üretilmiştir. Edebiyat, resim, müzik, tiyatro ve sinema gibi sanat dallarının tamamında eserler görmekteyiz. Şüphesiz edebiyatta en çarpıcı eserlerden biri Emile Zola 'nın 'Germinal' adlı eseridir. Zola bu eserinde maden çalışanlarının vermiş olduğu mücadele çok çarpıcı bir şekilde aktarılmıştır. Zola 'nın bu eserinden etkilenen ve maden işçilerini resmeden Kathe Kollwitz bu romanın etkisinde kaldığını ifade etmiştir. Vincent Van Gogh maden işçilerini resmetmiştir. Bu durumu Kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda şöyle anlatıyor: “Burada gördüklerim bana Thijs Maris'in ya da Albert Dürer'in eserini hatırlatıyor. Bu adamlar karanlık madenden gün ışığına çıktıklarında kapkaradırlar, baca temizleyicilerine benzerler. Evleri çoğu zaman küçüktür, onlara ev değil de kulübe denebilir, çukur yolların kenarına, ormana, tepelerin yamaçlarına dizilmiş, serpilmiştir bu evcikler. Şurada burada yosunla örtülü damlar görülür, geceleri sevimli bir ışık sızır ufacık camlı pencerelerden”⁹⁴ Van Gogh maden işçileri ile birlikte birkaç saat madende kalmış ve bu durumun çok kötü bir ruh hali yarattığını ifade etmiştir. Van Gogh gibi birçok sanatçı bu bağlamda eser üretmiştir. Sanat işçi sınıfının dili olmaya ve güç dengesizliğine bir eleştiri niteliğinde varlığını sürdürmüştür.

5.2 Rast

Gerçek, doğru, dürüst, sağ, direk, eksiksiz ve düz, anlamlarına gelen “Rast” temel olarak gerçek ve düz anlamında kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra cümlenin içinde kullanılmasına göre de anlamı değişebilmektedir. Örneğin “Were em herin rastê” (Gel düzlüğe gidelim), “Tu rast dibêjî ? ” (Doğru mu söylüyorsun?) kelime görüldüğü gibi dişil ve çok anlamlıdır.

⁹⁴ Vincent Van Gogh, *Theo'ya Mektuplar*, Çev; Pınar Kür, Yapı Kredi Yayınları, 10. Basım, İstanbul 2013.

Köylerde, illerde, ulusal ve uluslararası bir çok sınır bulunmaktadır. “Rast” ile ‘sınır’ kavramı tartışılmaya açılmak istenmiştir. Geçmişten günümüze değin süregelen sınır kavgaları ne yazık ki bitmek tükenmek bilmiyor. Bu sınırların gerisinde kalan tek gerçek vardır o da toprağın kendisidir. Köylüler tıpkı devletler gibi kendilerine ait topraklarının başkaları tarafından taciz edilmesinden rahatsız olurlar ve bu rahatsızlığı direkt kavga yoluyla belirtirler ve böylece kan davaları ortaya çıkar. İnsanların bu olaylara neden bu kadar kutsal ya da bu olayları neden bu denli önemsediklerinin mantıksal veya maddi bir açıklaması net olarak yoktur, bu olaylara karışmış insanlarla konuştuğumuzda yapılan sınır ihlalinin bir cezasının olması gerektiğini ve bu cezanın da olabilecek en ağır ceza olması konusunda fikirlerini beyan ederler. Fakat bu olguyu toplumun bütünü için söyleyemeyiz, herkes aynı tepkiyi vermez. Toplumlarda farklılıklar olduğu gibi köy toplumunda da farklılıklar mevcuttur. Tarlasının sınırları ihlal edilmiş fakat aynı tepkiyi vermeyen başka birisine neden tepki vermediğini sorduğumuzda ya ilahi adalete teslim etmiştir yada daha iyi düşünüp ve sonuçlarının ne olduğunu görebiliyor olduğunu söyler. Bu yüzyılda insanların hâlâ ilkel davranışlar sergiliyor olmalarının en büyük nedenlerinden biri eğitimidir, fakat bu sorunun eğitim ile de tamamen ortadan kalkacağını da söyleyemeyiz. Bu konuda eskiden beri sahip oldukları geleneksel davranışlarını ve inançlarını aldıkları eğitim ile değiştirememiş bazı insanların var olması sorunun salt eğitimden kaynaklanmadığı savını da güçlendiriyor.

Yaşamakta olduğum köyün merası (ortak kullanım alanı) olan Rast bütün köylülerin hak sahibi oldukları bir alan olmasına rağmen bazı köylüler bu alanı tarlaya dönüştürerek diğer köylülerin de hak sahibi olduğu alanı kendi menfaatleri doğrultusunda kullanmaktadırlar. Buna köylülerin itirazı olsa da köyde otorite (muhtar) sahibi olan kişiler bu otoriteyi kullanarak merayı işgal etmekte. Merayı işgal eden kişiler muhtarın akrabaları veya arkadaşlarıdır. Asıl sorun mera da değildir. Köylüler kendilerine ait olan topraklara bir müdahale söz konusu olduğunda verdikleri tepki çok daha farklı oluyor. Bu tepkilerin çoğu ölümlerle sonuçlanıyor. “Geçtiğimiz yaz ayında (2013 Haziran) iki kardeş (Fermanî ve Mehmet Sayit) kendilerine ait olan tarladan sürekli geçen adamı uyarmak için tarlanın bulunduğu bölgeye giderler ve o adamı (Kurê Lito) da çağırırlar tarlanın başına, gitmelerindeki amaç konuşmak en fazla sataşmak olarak tahmin edildiği için kimse müdahale etmiyor. Konuşmalarına fırsat bile vermeyen kurê Lito (Lito’nun oğlu) silahını çekip iki kardeşi de öldürüyor.” Kurê Lito’nun neden iki kardeşi öldürdüğünün mantıklı hiçbir açıklaması yoktur. Toplumun büyük bir yarası olan bu olay kan davalarının başlangıcıdır bu dava devlet tarafından müdahale edilmiş olsa da vurulan aile bireyleri karşı aileden bir kişiyi öldürmediği

sürece dava kapanmış sayılmaz. Köylüler bu olayların gerçekliğiyle yaşamaktadırlar ve bu olaylar artık sıradanmış gibi karşılanmakta, komşu köyde veya bulunduğu köyde devam eden bir kan davası olmasına rağmen bu olaydan ders çıkarıp aynı durumdan kaçınmıyor, aynı olayı yaşamamak için bir çaba göstermiyor çoğu köylü.

‘Sınır’ kavramının bu denli kutsal olması, mantıklı düşünme olanağı tanımamaktadır. Her alanda olduğu gibi sanatın da sınırlılıkları söz konusudur, yapılmak istenen Land Art (Arazi Sanatı) köylüler tarafından dışarıdan bir müdahale olarak görülmektedir. Bundan dolayı köylüler ‘Rast’ bölgesine yapmak istediğim çalışmayı reddedip şiddetle karşı çıktılar. Oysa yaşanan bu ‘Travmatik’ gerçekliği bir çalışma ile göz önünde tutup insanların içerisinde buldukları sınırların anlamsız olduğuna dikkat çekmek hedeflenmiştir. Projeyi yapmak istediğim alan köyün ortak kullanım alanı olduğundan köylüler bu alanda herhangi bir şey yapmamın mümkün olmadığını ifade ederek projeyi yapmam halinde bir kavganın çıkacağını belirttiler ve projeyi gerçekleştirilemedi. Köylülerin yapmış olduğu bu müdahale de bir o kadar travmatiktir.

Yapıtın yapım aşaması: Düz zemin üzerine yeri eşeleyerek farklı bir görünüm kazandırmak. Her bir harf 46 metre genişliğinde 50 metre uzunluğunda olacaktır, yazının bütünü 184X50 metre olacaktır. Bir futbol sahasından 48 metre daha uzun ve 6 metre daha geniş olacaktır (futbol sahası 140X40 boyutundadır) (Resim 40-41-42.)

Yukarıda da belirtildiği gibi bu projenin (Rast 1. Rast,2 Rast,3) yapılma esnasında köylülerin tepkisi üzerine proje yapılamadı, köylüler bunu sanatsal bir iş olarak görmeyip, “mera da yapacağın şeyin sadece meraya zarar verir” düşüncesinde olduklarından proje tamamlanamadı. Yapılan müdahale ile işin gerçekleştirilememiş olması işin anlatmak istediği kilit noktalardan biri olan müdahaleyi daha net bir şekilde karşımıza çıkarmaktadır. Müdahalenin kendisi dışarıdan bir ekleme yapmak şeklinde değil, zaten orada var olan gerçeklik katmanlarından birinin kazınması anlamına gelecekti. Fakat, nihai olarak köylülerin gerçekliğini gösteren, sorgulayan bu katman, gerçeğin travmatik olarak belirmesine ve kendi gerçeğini direten köylünün bu travmayı bastırmasına yol açtı. Böylece gerçekleşmeyen bu yapıt, orada o alanı paylaşma, paylaşmama iddiasında olan köylülerle uzlaşamayarak, tanımlı bir alanın ne kadar farklı nesnel yorumlamalara, kullanımlara ve anlamlara açık olduğunu gösterebildi, dolayısıyla gerçeğin doğasının ilişkiselliğini ortaya çıkarabildi.

5.3 Travmaların Olanaklı ya da Olanaksız Temsilleri

Travmatik gerçeklik bağlamında yapmış olduğumuz çalışmalar yaşadığımız toplumun realitesine dayanmaktadır. Toplumda yaşanan ölümler başka bir insanın eli ile gerçekleşmiş olması bu durumun trajedisini yaşanan doğal afetlere oranla daha da trajik ve kalıcı izler barındırır. Yaşanan trajik olayları sanatın gücünü kullanarak toplumda duyarlılık yaratmak ve tekrarlanmamasını temenni etmek adına bu çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Travmatik gerçeklik bağlamında gerçekleşen olayları sanata ile ifade emenin asıl amacı ajitasyon yapmak değil farkındalık yaratmaktır. Bir sanatçı yaşadığı toplumlumun sevincini, hüznünü, eserlerine yansıtmaktadır. Travmatik gerçeklik bağlamda eser üreten sanatçılardan Osman Kader Ahmed eserlerini oluştururken ‘Hafızamın Kaydı’ şeklinde yorumlamıştır. Sanatçı yaşadığı ve tanık olduğu olaylardan beslenir. İkinci Dünya Savaşında savaşın yaşandığı günlerde dünyaya gelen Alman sanatçı Anselm Kiefer’in yaşanan trajediye kayıtsız kalmayarak bu bağlamda birçok sanat eseri üretmiştir. Yaşadığı döneme ayna tutan bir diğer sanatçı Francis Goya ‘dır, Goya yaşadığı dönemde yaşanan iç savaşı anlatan gravürlerine ‘Savaşın felaketleri’ ismini vermiştir, Goya yapmış olduğu bu çalışmaları yaşadığı dönemde sergileyememiştir. Sergileyememe nedeni iktidarın ve engizisyon mahkemelerinin korkusu olmuştur. Sanatçı yaşadığı dönemde tanık olduğu savaşları, katliamları ve baskıları ifade etmenin bir çok yolunu bildiği halde iktidar veya dönemin güç olarak kabul gören sistemi tarafından baskılanmamak, dışlanmamak, gibi yaptırımlara maruz kalmamak adına sanatsal eğilimlerden kaçınır. Veya sanatçı olmanın getirdiği duygu ve düşüncelerle her şeye rağmen üretmeye devam eder. Bu bağlamda eser üreten birçok sanatçı mevcuttur. Yapmış olduğu eserler ve düşüncelerinden dolayı hapse mahkûm edilen birçok sanatçı bulunmaktadır. Türkiye’de 12 Eylül askeri darbesinde sanatsal faaliyetlerinden ve düşüncelerinden dolayı mahkûm edilen birçok sanatçı olmuştur. Bu sanatçılardan biri olan Cihat Aral yaşadığı o yılları ve o baskıyı şu sözleri ile ifade etmiştir; “12 Eylülün 3. yılında tutuklandım. Mekânım Mamak Askeri Ceza ve Tutukevi. Tutukluluk halimin kaldırıldığı ve salıverildiğim gün kafesteyim. Çıkış belgemi bekliyorum. Kafese giren bir asker çantamda bulunan saman yaprak üstüne çizilmiş yüzlerce deseni alarak kafes dışına çıkardı. Kafesin demir bağlantılarına tırmanarak adeta temsilin son perdesini oynarcasına bütün desen yapraklarını dışleri yardımıyla yırtıp parçaladı. Her bir parçayı keyifle havada savurarak kağıt parçalarının yerlere saçılışını izledi, izletti. Bu eylem biçimi şüphesiz o askerin bireysel davranış biçimi değildi. 12 Eylül’ün varlık nedeninin tümüne hâkim olan şiddet ve yıkım olgusu, bu

Vandalizm'in yaygın örneklerine 12 Eylül döneminin her sürecinde rastlamak olasıydı.”⁹⁵ Aral yaşamış olduğu onca baskıya rağmen halen topluma dayalı eserler üretmektedir.

Bir sanatçı gücünü toplumdan alır ve toplumdan beslenir. Yaşadığımız toplumda bu son yıllarda birçok patlama ve olay yaşanmıştır. Bu olaylara ve patlamalara ithafen bir seri resim oluşturulmuştur. Oluşturulan bu eserlerde toplumun yaşadığı dramı, acıyı ve o hafızayı diri tutmak hedeflenmiştir. Toplumda yüzlerce insanın canını kaybetmesi, bu insanları medya ve politikanın toplumda hafızasızlık oluşturması bu ölümlerin giderek artacağına bir kanıttır adeta. Kapitalizm yaşanan felaketleri sadece bir istatiğe indirger ve süregiden yaygın medya dili ve politik söylem de sayılarla kayıpları verirken yaşanan travmanın duygusunu örter. Sanatçı toplumda görmüş olduğu çarpıklığı, bastırılan duygunun peşininden giderek estetik bir dil ile ifade etme yoluna gider. Bu düşünceden hareketle yapılan bu çalışmalar da toplumda yaşanan trajediyi sanatsal bir dil ile yorumlamak hedeflenmiştir. Tanık olduğumuz Ankara Gar ve Diyarbakır patlamalarının ardından başladığım bu seride yitip gidenlerin, ölümün, kalan ve kopan bedenlerin, yığınların travmasını yansıtmaya çalıştım. Tekrar eden patlamalarla, tekrar eden kayıpları tuvalin iki boyutlu geleneksel temsil olanağını zorlayan bir boyut anlayışı ile yırtılan delinen ve yakılan bir tuval bezin gergin boşluğunun etrafında resimsel alanı örgütlemek istedim. Mum ateşi ile yakılan tuval bezinin deliğini yalnızca önden sergilemek istemedim. Görünenin arka yüzünü, yani islenen tuval bezinin boyasız delik ham ahşap kasnağını da algılanabilir resmin devamı olarak kurgulamak istedim ve bilinçli bir tercihle sergi salonunda havaya asarak bu iki yüzün, birbirine zıt iki resimsel alanın aynı anda izleyici tarafından algılanmasını hedefledim. Basitçe gösteremeyeceğim bu travmanın bende (üretici ve izleyici olarak, bireysel tarihime ve travmalarıma denk düşen anılarımla toplumsal olanın iki taraflılığı içinde) yarattığı kırılmaların temsil imkanlarını araştırdım ve hala araştırmaya devam ediyorum.

Yaşanan kazalar kabullenmesi zor bir gerçeklik barındırmaktadır. “Otoyolda yanlış sollama sonucu meydana gelen bir kaza düşünelim: bu kazanın olması *gerçek*; yanlış sollamanın kabulü *gerçekçilik*; kazadan geriye kalan hurda parçaları ise *gerçeklik* 'tir.” Buna göre *gerçek*, özne ile nesne arasındaki ilişkiyi ya da uygunluğu *gerçekçilik*; bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimseyen görüşü- sanat tarihinde gerçeği yansıtmanın ön

⁹⁵ http://www.wikisosyalizm.org/Cihat_Aral#.C3.96zgezmi.C5.9F

plana çıktığı yaklaşımı sergiler bu; *gerçeklik*, yani şe'niyyet ise bilinç veya tasarımdan bütünüyle bağımsız somut varlığı (nesne) imlemektedir.”⁹⁶

Kaza sonrası olayın gerçekçiliğini kabullenmek ve yaşanan fiziki hasardan en kısa sürede kurtulmanın yolu bu *gerçekliği* kabul etmekle başlar, yaşanan fiziki hasarın *gerçek* 'i ile yaşama tutunmanın ve iyileşmenin çözümü aranır, belli iyileşmeler gerçekleşir fakat kazanın şiddeti büyük ise vücudun belli bölgelerinde kalıcı hasar da meydana gelmektedir. Meydana gelen kazanın oluşturduğu fiziki hasarın yanı sıra travmatik bir bilinçaltı da oluşturmaktadır. Yaşamış olduğum kazanan ve geçmişte aile bireylerinin yaşamış olduğu kazalar ailede ciddi travmalar oluşturmuştur. Ailemde gözlem ve deneyimlediğim kadarıyla ölümlü ve ağır yaralanmaların olduğu kazaların tekrarlanması sonucu aile bireylerinin bilinçaltında hasar olduğu ve hayatlarında 'trafik kazasına' karşı olumsuz bir tutum geliştirdikleri görülmektedir. Ailede yaşanan ilk kaza 1982 yılında amcamın oğlunun düğün törenine giderken traktörün köprüden düşmesi sonucu aralarında babamın babası (Mecit Bulut) ve annemin babası (Meksut Baybars) dahil dokuz kişi hayatını kaybetmiştir. Birkaç yıl sonra amcamın düğününde başka bir kaza yaşanmış ve bir kişinin (Ehmedê Temo) ağır yaralanıp sakat kalmasına neden olmuştur. 1991 yılında babam (Mahmut Bulut) yaşadığı trafik kazası sonucu yaşamını yitirmiştir. 2015 yılında ise ben ve eşim (Elif Atmaca Bulut) trafik kazası sonucu ağır yaralı halde kaldırıldığımız hastanede kırk günlük tedavi süresinden sonra taburcu olduk. Elif de üç kaburga kemiği kırığı, bende ise belimde ki omurganın kırılması nedeniyle otuz santim platin takıldı, kalça kemiğimde ve omzumda kırıklar meydana gelmiştir.

Yaşanan bunca travmatik olaydan sonra aile bireylerinin bilinçaltını oluşturan travmatik etkiyi analiz etmek adına bütün kazalara tanıklık eden annem (Makbule Bulut) ile yaptığım röportaj da olayların doğrudan anlattı “Kazanın haberini alır almaz olay yerine koştum babam ve diğer insanlar kanlar içinde yerde yatıyordu ne olup bittiğini anlamlandıramıyordum, babamla ilgilenmeye çalıştım fakat ne yapacağımı bilmiyordum biraz ileride köprünün altında büyük ağabeyin Fettah kafası kanlar içinde ağıyordu sesini duyunca ölmediğini fark ettim ve tekrar babama dönüp yardım etmeye çalıştım... Cenazeler defnedildikten sonra eve gideceğime samanlığa gitmişim ay ışığı samanın üzerine düşmüş bende onu yorgan sanıyorum üzerimi örtmeye çalıştıkça yorgan hep açık kalıyordu. İki gün sonra birileri beni samanlıkta uyurken bulmuş.” Annem yaşadığı travmayı bu sözlerle anlattı. Babamın ölümüne neden olan kazadan sonra ise annemin pek ağlamaması tekrarın oluşturduğu bir mekanizma ile bilinçaltını

⁹⁶ Mehmet Ergüven, *Görmece*, Metis Yayınları 1.Basım İstanbul 1998. s. 209.

korumaya yönelik mi yoksa yaşadığı şokun etkisi mi tam olarak saptayamadık. Benim yaşadığım kazadan sonra ise annem hiç ağlamamış ve şimdi kazadan söz edilirken annemin fenalaştığını fark edip konuyu kapatmaya çalışıyoruz. Bedensel olarak herhangi bir şiddette maruz kalmamış olmasına rağmen yaşanan kazalar sonucunda bilinçaltında travmatik hasar oluşmuştur.

Bu travmatik olaylar zincirini sanatsal bir ifade biçimi kullanarak aktarmayı düşündüm ve performans ile bu olay örgüsünü “Temsil” üzerinden aktarımının gerçekleştirdim. Kullanılan malzemeler; Oyuncak araba ve çekiç, arabaların bazıları gerçek arabaların birebir aynı oranda küçültülmüş hali iken bazıları plastik ve yapay bir forma sahiptir. Bu yapaylık ve gerçeklik de olayın kendisine bir gönderme yapılmaktadır. Yaşanan travma tamamen gerçeklik barındırırken olayın sahnelenmesi temsile dönüştürmekte ve bilinen araba formunu bire bir temsil eden ve modelleme olan formlar tercih edilmiştir. Yapılan performansın izleyici tarafından o anda izlenmesi yapılan eylemin direkt aktarımını sağlamak ve izleyici ile bir bağ kurmayı ve kurulan bu bağ ile aktarımın daha etkili olacağı düşünüldüğü için kayıt altına (video) almaktan kaçınılmıştır. Performans bünyesinde gösterilen oyun-bozma benzeri bir yıkım ritüelini canlandırmakta, yaşanmış, geçmiş kazaların şiddetinin yansımaları barındırmaktadır. Bir performans biricik olma iddiası güdüyorsa eyleme dönüştüğü anda izleyicisine ulaşmalı ve kendisini o ana ve mekana adapte etmelidir. Bu bağlamda üretilen bir performans video performans olarak sunulduğu takdirde videoyu izleyen izleyiciye aynı hissiyatı paylaşılan anın içeriğini yaşamsal ve duygusal olarak vermesi olanaksızdır. Performansı video olarak sunulmasını gerektiren performansların dili ve söylemek istediği şey ile sahne performansı arasında belirgin farklar bulunmaktadır. Örneğin video performansta izleyici bir ekrana bakmaktadır. Dolayısıyla izleyicinin izlemiş olduğu eylem sanaldır. Sahnelenen performansta ise izleyici bedene ve sahneye bakmaktadır. Sergilenen performansta paylaşılan mekan da performansın bir parçası olmaktadır, kurulan sahnenin ve oluşturulan mekanın etkisi performans üzerinde önemli bir rol oynamaktadır. “Ben, Babam ve Onun babası” adlı performansın izleyiciye yapılan eylemin duygusunu daha etkili verebilmek için oluşturulmuş olan sahne-mekanda izlenmesi işi daha etkin bir etkileşim alanı oluşturacağı düşünülmektedir. Gerçekleştirilen performansta kırılan araba parçalarının izleyiciye ulaşması izleyiciyi performansın bir parçası haline getirmektedir. Bu eylemde izleyici kendisini olayın içinde hissetmesini sağlar ve empati kurma oranını olabilecek en üst seviyeye ulaştırır. Bu nedenlerden kaynaklı yapılan performansın video performansa uygun olmadığı düşünülmektedir. Marina Abramovic’in 2010 yılında MoMA’da 700 saat bir

sandalye üzerinde oturarak karşı sandalyede oturmaya davet ettiği izleyici ile bakıştığı “Sanatçı Burada” /”Artist is Present” adlı performansında izleyiciyi ile kurduğu derin etkileşim tekil ve kayda geçemeyen bir deneyimdir. Bu performansta anlık hissiyatını performe ederek izleyiciye aktarabilmektedir. Video performans ile yapılma olanağı çok düşüktür.

Temsil olarak kullanılan oyuncak arabalar çocuk yaşta yaşamış olduğum ve jenerasyonlar arasında anlama, dile gelmeden aktarılmış travmalara bir göndermede bulunmaktadır. Bu performans, oyun kurma ve oyun bozma arasında tıpkı bir çocuğun dil ile anlatıp anlatamama duygusu arasına sıkıştığı köşede jestlerle, bedeniyle tekrarladığı yıkım ve kayıp duygusunu izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır.

Resim bir görsel anlatım tekniğidir. Ressam vurgulamak istediği öğeyi, görsel argümanlar kullanarak bir dil oluşturma çabası gütmektedir. Ressam kullandığı nesne, model, canlı varlıklar ile gözlemediğini, düşündüğünü ve kurguladığını estetik bir dil ile tuvale aktarır. Yapmış olduğumuz çalışmalarda sanat tarihi incelenmiş, özgün bir dil oluşturma kaygısı ile toplumsal olaylardan ve kendi yaşanmışlıklarından yola çıkılarak bir seri resim yapılmıştır. Her resmin kendisine ait bir dili vardır, bu dili ressam bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde oluşturmaktadır. Bilinçli bir şekilde resim dili oluşturan sanatçılar bireysel çabalar güderek tepkisel veya içsel bir güdü ile özgün üretimler yapmaktadır. Günümüz sanatçılarının yapmış olduğu çalışmaların özgün olması geçmişte yapılan çalışmalara bağlıdır. Düşünsel bağlamda veya görsel estetik açısından yapılmış olan bir çalışmanın taklit olmaması açısından iyi bir araştırma yapılmalıdır.

Görsel tasarım bağlamında çizgi, biçim, form, renk ve dokuların bir bütünsellik içerisinde bir araya gelmesiyle oluşan kompozisyon, resmin temel özelliklerini ortaya koymaktadır. “Kırsal yaşam sahneleri” ve “Maden işçileri”, serisinde klasik perspektif kullanılmıştır, renk ve doku ile kullanılan perspektif özellikleri daha da güçlendirilmiştir. Renk tuvale aktarılırken klasik boyama tekniği yerine renkleri yan yana getirerek bir bütün oluşturulmuştur. Her sanatçının oluşturduğu resim dili özgün olmalıdır. Bu özgünlük renk, biçim, ton, doku ve düşünsel yönden bir başka çalışmaya benzememelidir. Yapmış olduğumuz çalışmalar bu bağlamda üretilmiştir. “Halepçe” adlı çalışmada tuvale montaj edilen çizme ile dört boyutluluk yaratılarak izleyicide somut bir gerçeklik hissi oluşturulmak hedeflenmiştir. Tuvale görülen figürün çizmesinin tekinin de izleyicilerin arasında olması ile figürün gerçekliğinin sergi mekanında olduğunu hissettirmek hedeflenmiştir. Gerçek bir olayı

sanatsal argumanlar kullanarak, olayın travmatik gerçekliğini izleyiciye aktarmak amaçlanmıştır. Halepçe katliamında çekilmiş olan bir fotoğrafta küçük bir çocuğun giymiş olduğu kırmızı çizmenin benzerini kendi çocukluğunda giymiş olmam, farklı coğrafyada yaşayıp aynı kültür ve kuşağın çocukları olmamız, duygusal bir bağın oluşmasına ve bu olayın temeline “çizme” nesnesinin yerleşmesine sebep olmuştur.

“Paralı Asker” işinde devletlerin kendi varlığını silahlı güç ile koruması ve bu gücün temelinde de para olması bu işin temsili paralarla yapılmasını sağlamıştır. Aslında devletlerin büyüklüğü (gücü) para ve yüz ölçümleri ile ölçülmektedir. Paralı asker ve para yatıramayıp askere gitmek zorunda kalan kişilerin arasındaki fark; zenginlik ve yoksulluktur, bu durumun temelinde de para yatmaktadır. Paranın kendisinin bir değere sahip olmadığı, temsili olması bu temsilin rakamlar ile birlikte kağıt balyalarının satın aldığı ürün ve temsili güç parayı değerli kılmaktadır. Para temsili olduğundan bu çalışmada merkez bankasının basmış olduğu temsili (gerçek) paralar yerine, fotokopinin bastığı (sahte) temsili paralar kullanılmıştır. Para kavramı gücün gücünde askeri elemen demek olduğuna değinmiştik, bazı zamanlar devlet bütçe için veya gelen yoğun talep üzerine paralı asker (bedelli) askerlik uygulamasını getirmektedir. bu durumda hem bedelli askerlik yapan taraf hemde devlet memnun kalmaktadır, devlet bütçesini güçlendirirken kişi de Zorunlu olduğu 12 aylık süreden kurtulmuş olur. Bu uygulamadan diğer askerlerin memnun olduğu söylenemez, kimi asker parası olmadığı için gitmek zorunda kalıyor kimi askerler de yaş vb. durumlardan dolayı gitmek zorunda kalıyor. Her iki durumda da askerlik yapmak istemeyen kişiler ise “Vicdani red” gibi bir hakka sahipler fakat şimdiye dek çok az sayıda “Vicdani Red” kullanan kişi olmuştur. Vicdani red kullanan kişilere çok ağır yaptırımlar olduğundan dolayı çoğu kişi tercih etmiyor veya edemiyor. Bu noktada “Para” devreye giriyor, eğer kişi para yatırıp askere gitmiyorsa sorun olmuyor fakat para vermeyip askere gitmeyi de kabul etmiyorsa, toplum ve belli kurumlar tarafından o kişi dışlanıyor. Paranın satın alabildiği “Şey” ler arasına Vatani koruma da girmiş oluyor. “Paralı asker” olarak askerlik yapmış olmam da bu işin oluşmasındaki temel unsurlardan biridir. “Patlama serisi”nde Türkiye toplumunda yüzlerce masum insanın patlayan bombalar sonucu yaralanması, yanarak veya şarapnel parçalarının etkisi ile hayatını kaybetmesi, temsili olarak tuvale aktarılmıştır. Yaşanan bu ölümleri tuvale aktarırken yanan bendenleri temsilen tuvali yakarak kompozisyon oluşturulmuştur. Kırmızı renk kendi içerisinde şiddet, aşk, samimiyet, heyecan ve öfke gibi insanda uç duyguları uyandıran bir renktir. Kırmızı rengi kullanmaktaki temel hedef ise bu duyguların yaşanan ölümleri temsil etmesi ve duygusal anlamda da izleyicileri olayın içerisine çekmesidir. Tuvali

asarak sergilemekle izleyicinin tuvalde oluşturulan yanma izlerini her iki taraftan da görüp yanan bedenler ile dolaylı bir bağ kurması ve bu travmatik etkiyi hissetmesi hedeflenmiştir.

Tüm bu çalışmalarında toplumsal travmaların kültürel olarak herkes için rahatça okunabilecek kodlarını yerleştirirken bir yandan biyografime denk düşen kişisel anılarımı dokunsal olarak canlandırabilecek malzemeleri aradım. Farklı teknik, stil, boyutlar deneyerek, farklı disiplinlerde (performans, land art gibi) yansımalarını çoğalttığım temsil arayışlarımdaki hedefim travmanın, bastırılmış olan gerçeğin, ölümün, kaybın anlamdan, dilden kaçan, Barthes'ın Punctum ile formüleştirdiği geri bakışımı, bize musallat olan hissi sanatsal bir temsil olanağına zorlamaktır.





Resim 33: Adem Bulut, "Buğday Toplayan", T.Ü.Y.B. 100x140 cm. 2012.



Resim 34: Adem Bulut, “Hasat Zamanı”, T.Ü.Y.B. 100x140cm. 2012.



Resim 35: Adem Bulut, “Başak Toplayanlar” T.Ü.Y.B. 100x140 cm. 2012.



Resim 36: Adem Bulut, “Ot Yükleme 1” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 37: Adem Bulut, “Ot Yükleme 2” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 38: Adem Bulut, “Ot Yükleme 3” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 39: Adem Bulut, “Ot Yığımları ve Kağır” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 40: Adem Bulut, "Hasat Sonrası" T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 41: Adem Bulut, “Yürüyen Merdiven” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 42: Adem Bulut, “Ot Biçenler” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



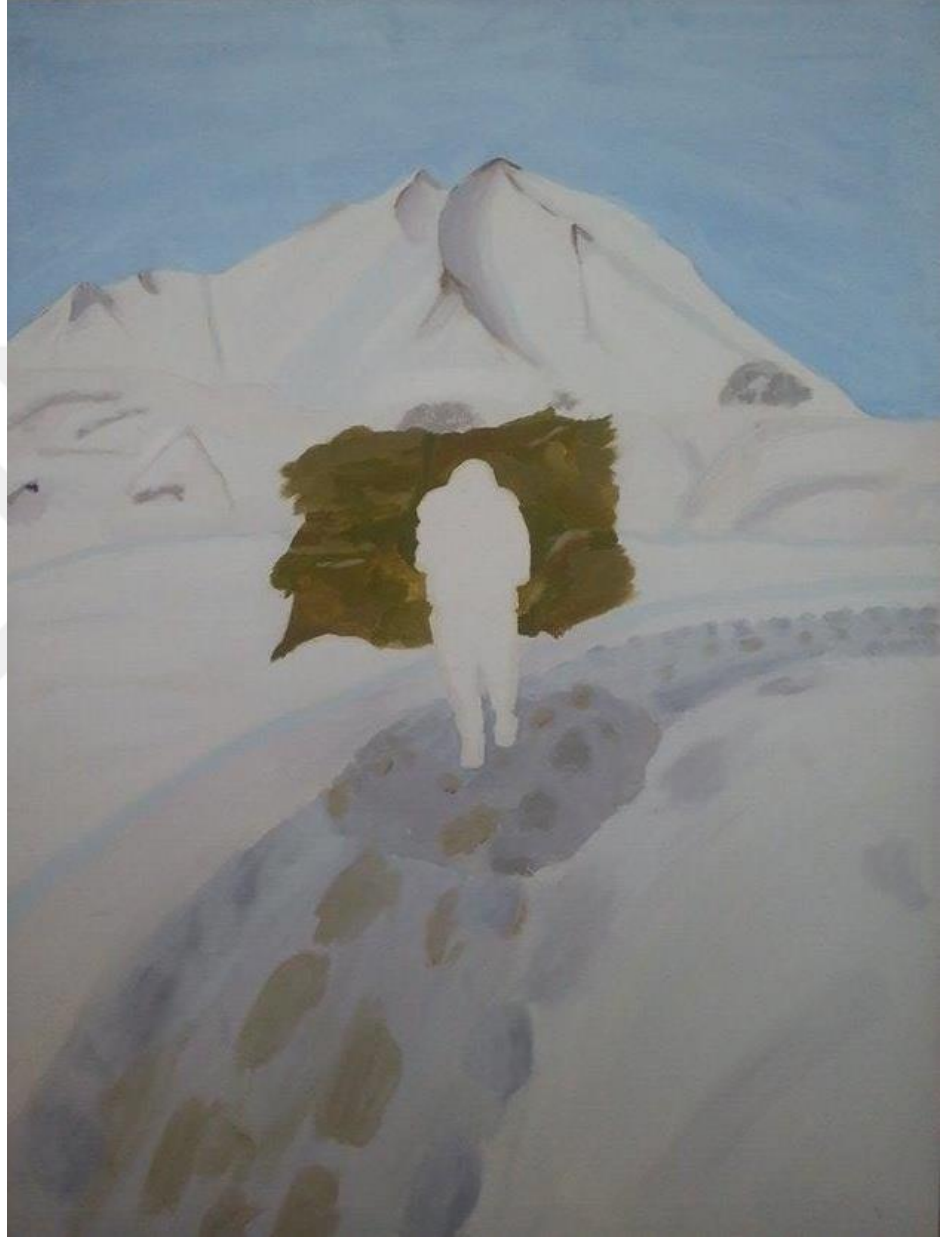
Resim 43: Adem Bulut, "Balyalar" T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



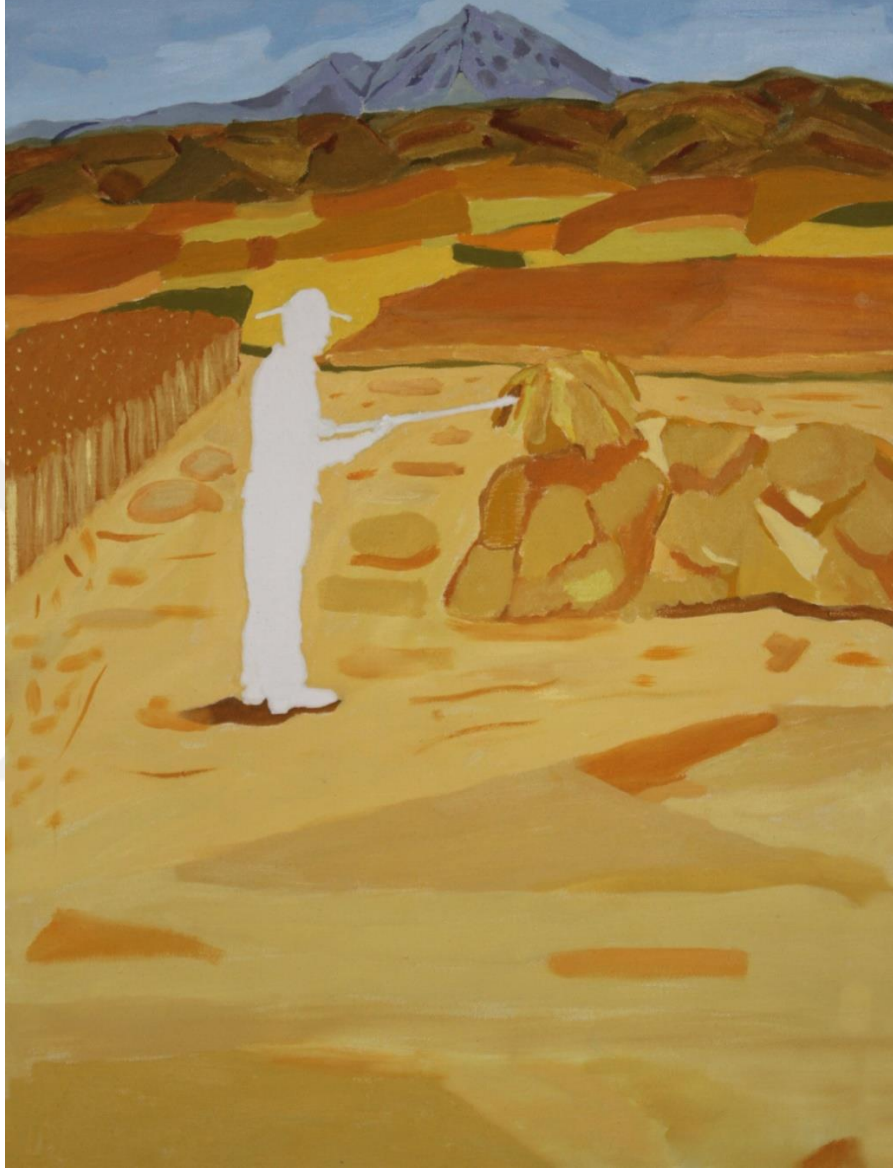
Resim 44: Adem Bulut, “Buğday ekenler ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2014.



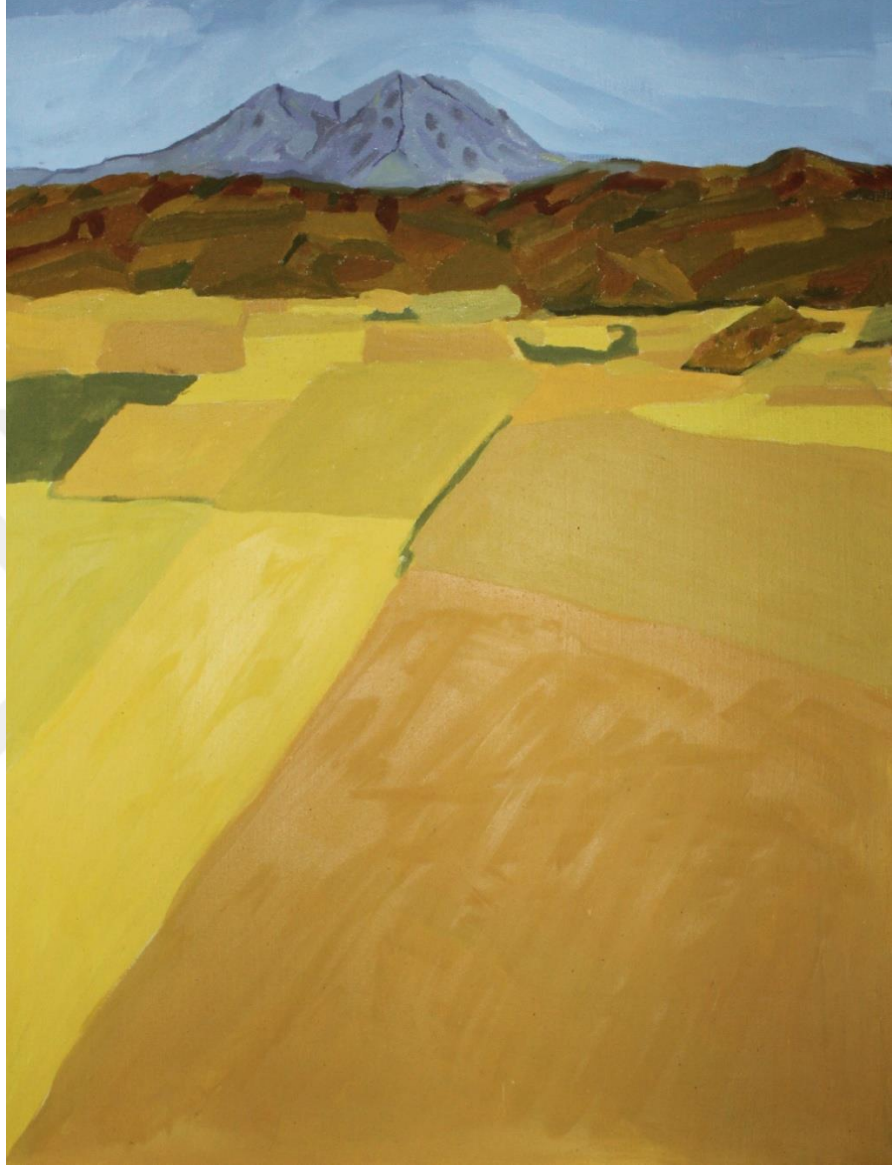
Resim 45: Adem Bulut, “Dirûnge ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2014.



Resim 46: Adem Bulut, “Balyekêş ” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2014.



Resim 47: Adem Bulut, "Pale" T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2015.



Resim 48: Adem Bulut, "Hasat Öncesi Kösedag" T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2015.



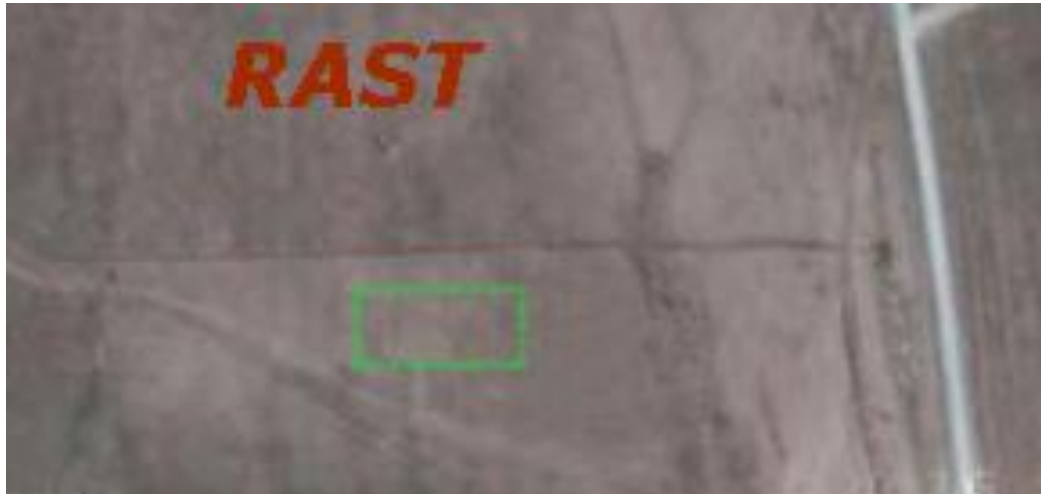
Resim 49: Adem Bulut, “Buğday Biçimi” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2015.



Resim 50: Adem Bulut, “Rast, 1” Köyün uydudan görüntüsü, Dijital Çıktı, 2015.



Resim 51: Adem Bulut, “Rast, 2” Köyün uydudan görüntüsü, Dijital Çıktı ,2015.



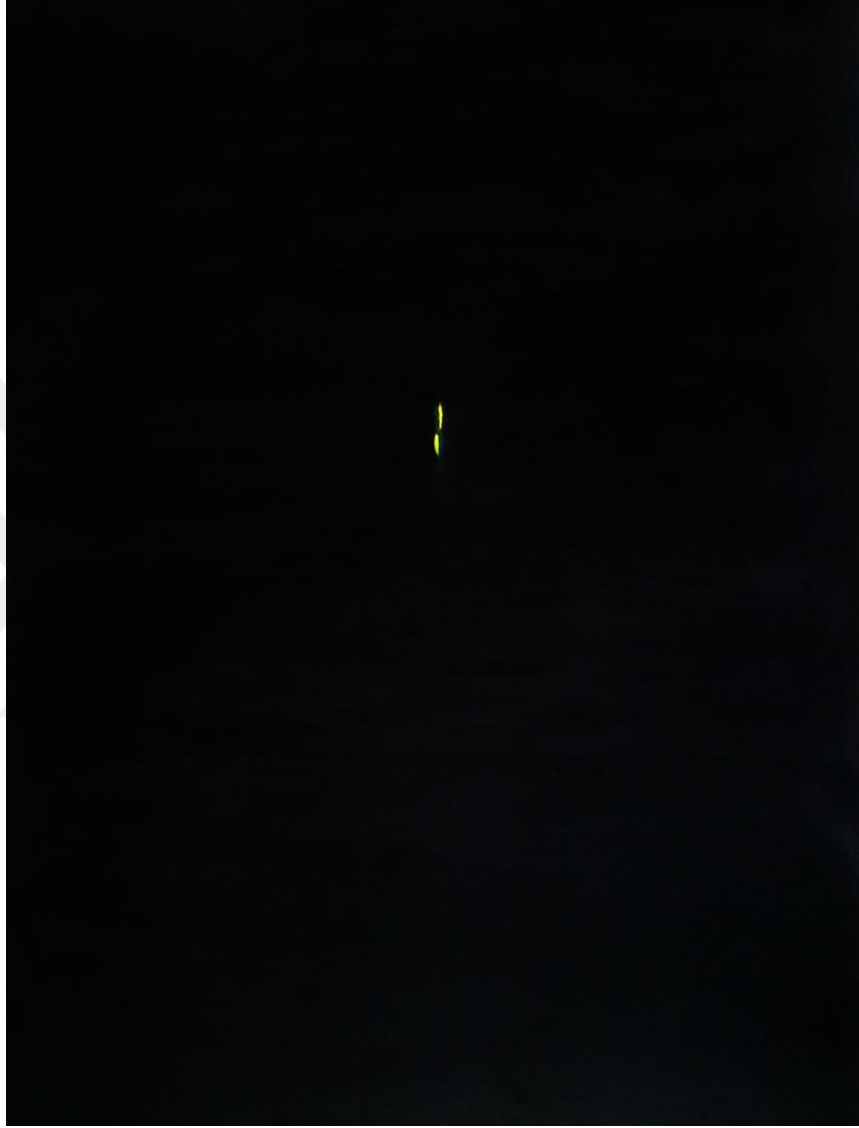
Resim 52: Adem Bulut “Rast, 3” Rast bölgesinin uydudan görüntüsü, Dijital Çıktı, 2015.



Resim 53: Adem Bulut, “Maden işçisi 1” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 54: Adem Bulut, "Maden işçisi 2" T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 55: Adem Bulut, “Madendeki Sonsuz Karanlık” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2013.



Resim 56: Adem Bulut, “ Robos-kî-ye” T.Ü.Y.B. 60x80 cm. 2014, Roboski Müzesi,



Resim 57: Adem Bulut, "Halepçe" , Tual Üzerine Karışık Teknik, 120x140 cm. 2015



Resim 58: Adem Bulut, “Paralı asker” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x120, 2015.



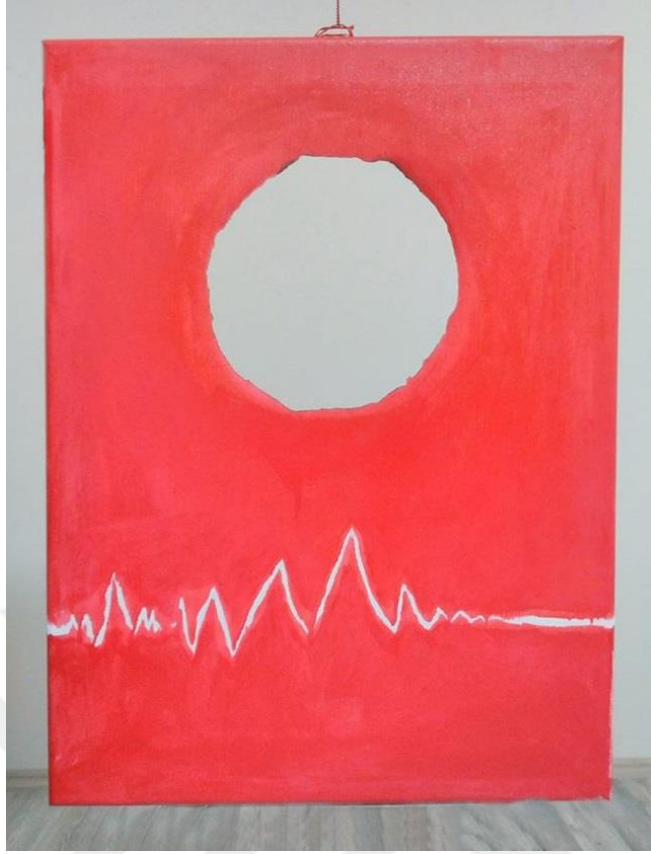
Resim 59: Adem Bulut “Ankara” T.Ü. Karışık Teknik. Ön ve Arka Yüzü 60x80 cm. 2016.



Resim 60: Adem Bulut “Amed” T.Ü. Karışık Teknik. Ön ve Arka Yüzü 60x80 cm. 2016.



Resim 61: Adem Bulut “Algı” T.Ü. Karışık Teknik. Ön ve Arka Yüzü 60x80 cm. 2016.



Resim 62: Adem Bulut “Ölüm ve Kalım” T.Ü. Karışık Teknik. Ön ve Arka Yüzü 60x80 cm. 2016.



Perfopmans:1, Adem Bulut, “Ben, Babam ve Onun Babası” Performans, Süre 15 Dakika. 2016.

6. SONUÇ

Yapmış olduğumuz bu çalışmada, belli bir süreci kapsayan resim çalışmalarının alt yapısını oluşturan düşünsel, estetik ve pratik oluşumların yapıt bağlamında çözümlemelerini neden-sonuç ilişkileri eşliğinde ortaya koymaya çalışılmıştır. Bu çözümlemede konu bağlamında felsefe, sanat tarihi, sosyoloji, psikoloji ve politika gibi alanlardan da yararlanılarak belli temellerde bir sonuca ulaşmaya çalışılmıştır. Sorunsallaştırdığımız kavramların ortak noktası saptanmış bu kavramlar arasında kurulan bağ ile ortak bir söylem oluşturulmaya çalışılmıştır.

Yapmış olduğumuz bu araştırma sonucunda “Gerçekçilik” bağlamında değerlendirebileceğimiz birçok kavram ve bu kavramları ortaya koyan düşünürler ve eserler analiz edilmiştir. Platon, Aristo, Afşar Timuçin ve N.G. Çernişevskiy gibi düşünürlerin gerçekçilik üzerine fikirleri irdelenmiş, konu ile ilgili ortak ve ayrışan görüşler incelenmiştir. Bu inceleme sonucu gerçekçiliğin eser üzerinden okunması ve barındırdığı kavramlar aşama aşama gözlemlenmiştir. Gerçekçiliğin Toplumsal ve Travmatik yönleri incelenmiş, “Çağdaş Resimde Gerçekçilik Sorunu” adı altında bu sorunlara çözüm aranmıştır.

Resim sanatında gerçekçilik günümüze gelene değin birçok farklı bakış açısı kazanmıştır. İlerici olma özelliğine sahip olan gerçekçilik aynı zamanda Avangard olma özelliğine de sahiptir. “İlk gerçek avangard ressam olan Courbet, sanatını, sadece aklın yardımı olmadan işleyen bir makine olarak gözün görebileceği şeyi resmederek dolayimsız duyu verisine indirgemeye çalıştı.”⁹⁷ Courbet bunu yaparak alışa gelinen resim anlayışına ciddi bir eleştiri ve yenilik getirmiştir.

Resim sanatında mağara resminden çağdaş resme değin süre gelen ressamın kimliği yapılan resim üzerinde ki etkisi net bir şekilde gözlemlenmiştir. Mağara resimlerinde avcı kimliğe sahip olan ressam duvara sığır ve av sahnesi çizmiştir. Yapılan resim üzerinden böyle bir sonuca ulaşmamız mümkündür. Günümüze yaklaşıldıkça sanatçının kimliği daha da belirginleşmiştir. Bazı ressamlar yapmış olduğu çalışmaya kasıtlı imza atmaz iken bazı ressamlar da tam aksine imza atarak kendi isimlerini ön plana çıkarmayı amaçlamışlardır. Resim sanatında günümüze yaklaşıldıkça farklı üsluplar denendiğini görmekteyiz. Yves Klein bulmuş olduğu mavi renge kendi ismini vermiştir, fırça yerine ise canlı insan bedenini

⁹⁷ Harrison, Charles -Wood Paul. *Sanat ve kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Çev. Sabri Gürses. Küre yayınları. 2011. s. 603.

kullanmıştır. Çağdaş resimde resmin kendisini yapıyorum iddiasında bulunan Lucio Fontana resim sanatının sınırsız bir yelpazeye sahip olduğunu da gözler önüne sermiştir. Fontana bir röportajında şunları ifade etmiştir. “Eski resim formüllerini, geleneksel sanat görüşünü arkamda bırakmak için tuvalde bir delik açıyorum ve hem sembolik anlamda hem de somut olarak, durağan yüzeyin zindanından kaçıyorum. Ressam olarak, delinmiş tuvalerimden birini gerçekleştirirken pentür yapmak istemiyorum ben; uzama açılmak, sanatın yeni bir boyutunu yaratmak, tablonun sınırlanmış yüzeyinin ötesinde, sonsuzluğa uzanan evrenle ilişkiye girmek istiyorum.”⁹⁸ Bu durum da bizlere resim sanatının yelpazesinin ne kadar geniş olduğunu anlatmaktadır.

Çağdaş resim sanatı “ifade” üzerine temellenmiştir. Ressam kendisine sorun olarak gördüğünü tuvali aracılığıyla ifade etmektedir. Kendisine sorun olarak gördüğü meta üzerine düşünerek tuvalde iz bırakmaktadır. Yapılan resimlerde sorunu yaratan ressamlardan ziyade var olan gerçek sorun üzerinden üretim yapan ressamlar şüphesiz daha başarılı kabul edilmektedirler. François Goya, Kathe Kollwitz, Anselm Kiefer, Neşet Günal, Osman Kader Ahmad gibi sanatçılar yaşamış oldukları travmaları resmetmişlerdir. Yaşadığı toplumdan beslenen sanatçılar, çevresine ve toplumuna kayıtsız kalmamış ve bu bağlamda eserler üretmiştir.

Courbet’in resimleri 1855 yılında Paris’te kendi kurduğu *Pavillion du Realism* olarak adlandırdığı sergileme mekanında sergilemesi bir milat kabul edilirse, doğanın taklidinden gerçekliğin yeniden üretimi ve oradan da ütöpik veya distöpik evrenlerin farklı imgelemelerine varıncaya kadar sayısız gerçekçi resim üslubu var olmuştur. Günümüzde postmodernizmin sunduğu varsayılan “seçme özgürlüğü” sayesinde sanatçılar gerçekliğin geçmiş ve güncel durumuyla ilgili içeriklerle serbestçe oynayabilmektedirler.

Günümüzde sanatçılar gerçekçi resmin biçim ve tekniklerini kullansalar da gerçekliği sadece kopyalama ya da yansıtma yoluna gitmiyorlar, tersine gerçekliğin ötesine geçerek onu yapı söküme uğrıyorlar. Böylece gerçekçi resmi her gün maruz kaldığımız görsel kültürün sonucu olan imgelemin güncel durumunu sorgulamaya olanak veren bir seçenek olarak kullanabiliyorlar.

⁹⁸ Füsün Kavrakoğlu, Lucio Fontana, Sabancı Müzesi, Zero Sergisi, 2015. (<http://blog.kavrakoglu.com/tag/lucio-fontana/>)

KAYNAKÇA

Kitap

- Antmen, A. (2010). *20.yüzyıl Batı Banatında Akımlar* (3. Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslan, Y. (1996). *Arslan defter / chiers de travail 1965 – 1994* (1.basım) Ankara: Dost Galeri Nev.
- Artun, A (2013.)*Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*.(3.basım) İstanbul: iletişim yayınları.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (1. Basım). Çeviren: Esra Ermert. İstanbul: Hayalperest yayınevi
- Baudrillard, J. (2015). *Tüketim Toplumu Söylenceleri/ Yapıları* (7. Basım). Çeviren: A. Şenel. Ayrıntı Yayınları.
- Çernişevskiy, N.G, *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkisi* (1. Basım). Çeviren: A. Berberoğlu. İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (1.Basım). Çeviren: A. Ekmekçi- O. Taşkant. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2012). *Yorum ve Aşırı Yorum* (6. Basım). Çeviren: K. Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Ergüven, M. (1998). *Görmece* (1.basım). İstanbul: Metis Yayınları
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (2. Basım) Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu. İstanbul: Hayalperest yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. Çeviren: E. Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2010). *Ket Vurma Belirti ve Korku*. Çeviren: L. Yarbaş. İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Groys, B.(2014). *Sanatın Gücü*. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi.
- Gürbüz. M. V. (2009) *Vietnam Şavaşı ve ABD Soğuk savaşın Kaynama Noktası* (1.Basım). İstanbul: Kent Kitap.
- Herbert, C. (2007). *Travma Sonrası Ortaya Çıkan Psikolojik Tepkileri Anlamak*. Çeviren: Prof. Dr. M. Z. Sungur & Uzm. Psk. E. Cömert. İstanbul: Psikonet Yayınları.

- Lynton , N. (2010).*Modern Sanatın Öyküsü* (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Murray, C. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. Çeviren: S. Öncü. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Nasıo, J.-D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders(1.Basım)*. Çeviren: Ö. Erşen- M. Erşen. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Oktay, A. (2004). *Sanat ve Siyaset*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Paker, M. (2007). *Psiko-politik Yüzleşmeler*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Ragon, M .(2009). *Modern Sanat* (1.Basım). Çeviren: V. Kanetti. İstanbul: Hayalbaz yayınevi.
- Roland, B. (2002). '*Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çeviren: R. Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Ronahî, M. (2015). *Daristan* (1.Basım). İstanbul: Berdan Matbaası.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*. Çeviren: F. Candil. İstanbul: Çulcu Hayal Perest Yayınevi.
- Timuçin, A. (1992). *Düşünce Tarihi* (1.Basım). İstanbul: Çetin Matbaası.
- Van Gogh, V. (2013). *Theo'ya Mektuplar (10.Basım)*. Çeviren: P. Kür. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanat,(2.Basım)* Ankara: Sözkese Matbaası, s, 39.
- Wilson, M.(2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (1. Baskı) Çeviren: Firdevs Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İki yazarlı kitaplar

- Harrison, C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (1.basım) Çeviren: S. Gürses. İstanbul: Küre yayınları.

Dergi

- Ayan , H. M. *Weimar Dönemi Kadýn Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı dergisi.10. 33-47, Göztepe / İstanbul.
- Fırıncı, M. (2006). *The End (son)*. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 20: 145-150, İstanbul.

Yayımlanmış Tez

Yıllancıoğlu, M.Ö. (2008). *Resim Sanatında Gerçeklik ve Gustave Courbet*. Yayımlanmış Tez, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, Turkey.

Sadıkoglu T. (2010). *Dilsiz yara; Feride Çiçekoglu'nun yapıtlarında işkence ve travma*. Yayımlanmış tez, İstanbul Bilgi üniversitesi. İstanbul, Turkey.

Ansiklopediler

Alpay K, Tahir Ö, Bülent B, (1991). *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Milliyet Yayınları

Makaleler

Eyigör Pelikoğlu, F. (2009). *Yeni Gerçekçilik*. Yayımlanmamış makale.

Eyigör Pelikoğlu, F. (2009). *Hiperrealizm* Yayımlanmamış makale.

Soykan,Ö,N, (2013 Haziran 1) Sanat ve Hakikat *Beytulhikme*. Araştırma Makalesi. s,140

Genişletilmiş kaynakça

Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC'si* (2.Basım). Ankara: Say Yayınları.

Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk* (1. Basım). Çeviren: C. soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Baudrillard, J. (2015). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* (2. Basım). Çeviren: O. Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2015). *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu* (6.Basım). Çeviren: O. Adanır. Ankara: Doğu Batı yayınları.

Candan, A. (2010). *Oyun Tören Gösterim* (1.Basım). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Carlson, M. (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş* (1.Basım). Çeviren: B. Güçbilmez. Ankara: Dost kitabevi Yayınları.

Caudwell, C. (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik* (2.Basım). Çeviren: M. H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları.

Danto, A.C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (1. Basım). Çeviren: Z.Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frank, D. (2009). *Bohemler* (1.Basım). Çeviren: İ. Yerguz. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Freud, S. (2014). *Sevgi ve Cinsellik Üzerine* (20.Basım). Çeviren: A. Kanat. İzmir: İlya Yayınları.

Harris J.(2013). *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş* (1.Basım). Çeviren: E. Yılmaz. İstanbul: Sel Yayınları.

Hutter, M. & Throsby, D. (2013). *Paha Biçilemez Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı* (1.Basım). Çeviren: C, Yalçın. İstanbul: Sel Yayınları.

Kılıç, L. (2003). *Görüntü Estetiği* (4.Basım). Ankara: İnkılap Yayınları.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi* (2.Basım). Çeviren: İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özmen, Ş.(2016). *Travma ve Islahat* (2. Basım). Diyarbakır: Lîs Yayınları.

Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (3.Badım). Çeviren: İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Stallabrass, J. (2013).*Sanat A.Ş Çağdaş Sanat ve Bienaller* (3.Basım). Çeviren: E. Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yavuz, H. (2013). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (3. Basım). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

İnternette yararlanılan kaynaklar

<http://aykiriakademi.com/haber/haber-goster/220-ressam-cihat-aral-ile-soylesi.html#>
(04.04.2016)

<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/115/CIHAT+ARAL>
(04.04.2016)

https://www.google.com.tr/search?q=andy+warhol+yanan+beyaz+araba&esv=2&biw=1242&bih=585&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjn54G71bHLAhVFWCwKHZ3fDNgQ_AUIBigB#tbm=isch&q=andy+warhol+white+burning+car+iii&imgc=0L5b3u7DEux2TM%3A (22,05, 2016)

<http://www.ressamlar.gen.tr/francisco-goya-kimdir-hayati-biyografisi/> (04.03.2016)

<http://izlekler.com/sanatin-siyasetteki-etki-gucu-sabahattin-sen/> (izlekler sanat siyaset 2016)

<http://arsiv.taraf.com.tr/yazilar/telesiyej/sanatin-ozgurluk-gucunu-hissettiren-bir-ressam/21785/> (04.04.2016)

<http://fotibenlisoy.tumblr.com/post/35983497537/gazze-gettosu-ve-apolitik-simetriler>
(15.03.2016)

<http://www.karabatakdergisi.com/deneme/ben-goya-cagmn-karanlgn-gordum> (, 17,03,2016)

<http://mimarcasanat.com/resim/anselm-kiefer.html> (16, 04,2016)

<http://www.diyarbakir.bel.tr/haberler/392-sanatci-ahmed-enfal-benim-hafizam.html>
(18.03.2016)

Üstünipek, Mehmet: *Gustave Courbet*, www.Lebriz.com (06.02.2016)

http://actaturcica.com/_media/2012-01/iv_10.pdf (19.05.2016)

http://www.wikisosyalizm.org/Cihat_Aral#.C3.96zgezmi.C5.9F (19.05.2016)

<http://blog.kavrakoglu.com/tag/lucio-fontana/> (21.05.2016)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Nat%C3%BCralizm> (22.05.2016)

<https://sibelbugdayci.wordpress.com/2012/11/07/149/> (29.06.2016)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%BCksel_Arslan (29.06.2016)

<http://www.freundevonfreunden.com/workplaces/jonas-burgert/> (07.12.2016)

<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/resim-guncel-sanat-ve-joseph-kosuth-mehmet-yilmaz/> (05.07.2016)

Fusun Kavrakoğlu, Lucio Fontana, Sabancı Müzesi, Zero Sergisi, 2015. (<http://blog.kavrakoglu.com/tag/lucio-fontana/>)

ÖZGEÇMİŞ



Adem BULUT (Ağrı, 1985)

1995-2004 İlk, orta öğrenimini Ağrı’da tamamladı.

2004-07- Lise öğrenimini Kayseri’de tamamladı.

2009-13 Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünü tamamladı.

2014- Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalına Girdi.

Sergiler:

2013-“Mezuniyet Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, ERZURUM

2013 KED “EMEK” Kişisel sergi Cegerxwîn kültür merkezi DİYARBAKIR

2014 Hafıza Yüzleşme Dayanışma! Roboski müzesi destek sergisi DİYARBAKIR

2015 KURDISTAN Uluslar Arası Sanat Buluşması DİYARBAKIR

2015 Maden Mühendisleri Odası 60. Yıl sergisi ANKARA

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNTİHAL RAPORU

Tez Başlığı: Resimde Gerçekçiliğin Yeniden Değerlendirilmesi ve Güncel Yaklaşımlar

Yukarıda başlığı gösterilen Tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 101 sayfalık kısmına ilişkin 06/03/2018 tarihinde tez danışmanım tarafından “İntihal Net” adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, projemin benzerlik oranı alıntılar dahil %10’dur.

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça hariç

Alıntılar dahil

Açıklamalar:

Mardin Artuklu Üniversitesi “İntihal Net” adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre Tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Adem BULUT

Öğrenci No: 14756007

Programı : Resim

Statüsü : Tezli Yüksek Lisans

Tarih ve İmza

06.03.2018

Danışman Onayı

Yrd. Doç. Dr. Başak ŞİRAY



Anasanat Dalı Başkanı Onayı

Yrd. Doç. Dr. Rahman Işık SARIALIOĞLU

