

GERÇEKÇİLİK & FOTO GERÇEKÇİLİK

Tarihin Görgü Tanıkları

ÖMER AYDIN

ARTİKEL AKADEMİ: 353

GERÇEKÇİLİK & FOTO GERÇEKÇİLİK- Tarihin Görgü Tanıkları

ÖMER AYDIN

<https://orcid.org/0000-0002-3624-5515>

Editör: Dr. Nilüfer ÖZAKÇAOĞLU AYDIN

<https://orcid.org/0000-0001-7320-5953>

ISBN 978-625-6627-92-5

Birinci Basım: Temmuz - 2025

Kapak uygulama: Artikel Akademi

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi
Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2025

Akademik etik kurallara

bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

GERÇEKÇİLİK & FOTO GERÇEKÇİLİK

Tarihin Görgü Tanıkları

ÖMER AYDIN

Bu kitap, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Dr. Öğr. Üyesi Muammer F. BOZKURT danışmanlığında, 2025 yılında tamamlanan doktora tezinden üretilmiştir.

artikol
akademi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	11
1. GİRİŞ	13
2. GERÇEKÇİLİK (REALİZM) OLGUSUNUN DİYALEKTİĞİ	16
2.1. Düşünce Tarihinde Gerçekçilik (Realizm – İdealizm) Diyalektiği	17
2.2. Platon ve Aristoteles: Mimesis Diyalektiği	25
2.3. Sanat Pratiklerinde Gerçekçilik (Realizm) Eğiliminin Tarihselliği.....	37
3. SANAT SOSYOLOJİSİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİĞİN TARİHSELLİĞİ	85
3.1. Sanatın ve Sanatçının Toplumsallığı: Teorik Yaklaşımlar.....	88
3.2. Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Olgusunun Tarihselliği.....	120
4. FOTOGERÇEKÇİLİK VE TARİHSELLİĞİ.....	178
4.1. Fotoğraf Resim İlişkisi	179
4.2. Fotogerçekçiliğin Tarihselliği	209
5. FOTOGERÇEKÇİLİK VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK İLİŞKİSİ.....	223
5.1. Davis Cone	225
5.2. John Baeder	227
5.3. Ralph Goings.....	227
5.4. Ron Kleemann	228
5.5. Richard Estes	230
5.6. Robert Cottingham	231
5.7. Robert Bechtle	233
5.8. Tom Blackwell	234
5.9. Don Eddy	236

5.10. Audrey Flack	238
5.11. David Parrish	239
5.12. John Salt	240
5.13. Jack Mendenhall	242
5.14. Richard McLean.....	244
5.15. Robert Gniewek	245
5.16. Charles Bell	246
5.17. Malcolm Morley	248
5.18. Idelle Weber	249
5.19. Noel Mahaffey.....	250
5.20. Douglas Bond	251
 SONUÇ.....	 253
6. METİN YAZARININ FOTOGERÇEKÇİ ÜSLUPTA YAPTIĞI ÇALIŞMALARI.....	 260
KAYNAKÇA	265

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Themistokles	54
Şekil 2: Pindar	54
Şekil 3: Sokrates	54
Şekil 4: Masaccio, Kutsal Üçlü	62
Şekil 5: Ambrogio Lorenzetti, Başarılı Hükümetin Etkileri	62
Şekil 6: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi	63
Şekil 7: Jan van Eyck, Şansölye, Rolin'in Meryem Ana'sı	63
Şekil 8: Petrus Christus, Aziz Eligus Atölyesinde	63
Şekil 9: Quentin Massys, Para Taciri ve Karısı	63
Şekil 10: Caravaggio, Meyve Sepeti	69
Şekil 11: Bernardo Strozzi, Aşçı	69
Şekil 12: Jan Vermeer, Süt Boşaltan Kız	72
Şekil 13: Jan Vermeer, Astronom	72
Şekil 14: John Constable, The Hay Wain	80
Şekil 15: Jacob van Ruisdael, Ormanlı Dağ ve Irmak Manzarası.....	80
Şekil 16: Gustave Courbet, Ornans' ta Bir Cenaze	81
Şekil 17: Alexandre Antigna, Yangın	82
Şekil 18: Jean-François Millet, Toplayıcılar	82
Şekil 19: Anonim, Peynir Satıcısı	126
Şekil 20: Anonim, Makarna Yapanlar	126
Şekil 21: Limbourg Kardeşler, Saatler Kitabı	127
Şekil 22: Jean le Tavernier, Charlemagne'in Fetihleri.....	127
Şekil 23: Pieter Bruegel, Karnaval ve Büyük Perhiz Arasındaki Savaş ...	129
Şekil 24: Jan Steen, Köy Okulu	131
Şekil 25: Caravaggio, Meyve Soyan Oğlan	131
Şekil 26: Bernardo Strozzi, Aşçı	132
Şekil 27: Le Nain Kardeşler, Demircinin Atölyesinde	132
Şekil 28: Joseph Wright, Hava Pompasındaki Kuş Üzerine Bir Deney	139
Şekil 29: Joseph Wright, Demir Dökümhanesi	139
Şekil 30: J. L. David, Lictorlar Brütüs'e Oğullarının Cesetlerini Getirir...	142
Şekil 31: J. L. David, Marat	142

Şekil 32: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808	144
Şekil 33: Francisco Goya, Yaralı Duvarcı	144
Şekil 34: Honore Daumier, Rue Transnonain Sokağı	146
Şekil 35: Honore Daumier, Söz Hakkı Sende	146
Şekil 36: Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük	148
Şekil 37: J. L. E. Meissonier, Rue de la Mortellerie'deki Barikat	148
Şekil 38: Gustave Courbet, Taş Kırıcılar	151
Şekil 39: Millet, Ekici	154
Şekil 40: Van Gogh, Orakçı	154
Şekil 41: Honore Daumier, Üçüncü Sınıf Vagon.....	155
Şekil 42: Vincent van Gogh, Patates Yiyenler	155
Şekil 43: Stanhope Alexander Forbes, Gelinin Sağlığı	157
Şekil 44: P. S. Kroyer, Demir Dökümhanesi Burmeister ve Wain	157
Şekil 45: Max Liebermann, Kaz Yolan Kadınlar.....	158
Şekil 46: Franz Skarbina. Balık Tütsüleme	158
Şekil 47: Emile Claus, Keten Tarlası	159
Şekil 48: Albert Anker, Köy Okulu	159
Şekil 49: Georges Grosz, Evli Bir Çift.....	161
Şekil 50: Luke Fildes, Sıradan Bir Koğuşa Kabul Edilmek İçin Başvuranlar.....	161
Şekil 51: Arkady Alexandrovich Plastov, Kolektif Çiftlikte Harman	162
Şekil 52: Tatiana Yablonskaya, Ekmek	162
Şekil 53: Eastman Johnson, Kızılılık Hasadı, Nantucket Adası	167
Şekil 54: George C. Bingham, İlçe Seçimleri	167
Şekil 55: George Bellows, Uçurum Sakinleri	170
Şekil 56: John Sloan, Kuaför Penceresi	170
Şekil 57: Charles Sheeler, Amerika Şehir İçi.....	172
Şekil 58: Charles Sheeler, Dönen Güç	172
Şekil 59: Grant Wood, American Gothic	173
Şekil 60: Jerry Bywaters, Ortakçı Çiftçi	173
Şekil 61: Edward Hopper, Gece Kuşları	174
Şekil 62: Andrew Wyeth, Christina'nın Dünyası	175

Şekil 63: Kenneth Hayes Miller, Müşteri	175
Şekil 64: Carel Fabritius Delf'ten Bir Görünüm	183
Şekil 65: Anonim, Delf Katedrali	183
Şekil 66: Jean Louis Marie Eugene Durieu. Fotoğraf	189
Şekil 67: Eugene Delacroix, Odalık	189
Şekil 68: Paul Cezanne, Fontainebleau' da Eriyen Karlar	194
Şekil 69: Cezanne' nın Yararlandığı Fotoğraf	194
Şekil 70: Gustave Courbet, Chillon Şatosu	194
Şekil 71: Adolphe Braun, Chillon Şatosu. Fotoğraf	194
Şekil 72: Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu	196
Şekil 73: Julien Vallou de Villeneuve, Nü Çalışması	196
Şekil 74: Jean Leon Gerome, Phryne Areopagus Önünde	197
Şekil 75: Felix Tournachon	197
Şekil 76: Thomas Eakins Güreşçiler	199
Şekil 77: Thomas Eakins, Fotoğraf	199
Şekil 78: Edgar Degas, Prens Metternich'in Portresi	202
Şekil 79: A. A. E. Disderi, Prens ve Prens Metternich Fotoğraf	202
Şekil 80: Theodore Robinson, Bebek Eşyaları	203
Şekil 81: Theodore Robinson'un Yararlandığı Fotoğraf	203
Şekil 82: Pierre Auguste Renoir, Treador olarak Vollard	204
Şekil 83: Treador olarak Vollard, Fotoğraf	204
Şekil 84: Edvard Munch, Ağlayan Kadın	208
Şekil 85: Edvard Munch, Rosa Meisser Hotel Rohne'de	208
Şekil 86: Richard Estes, Akşam Yemeği	218
Şekil 87: Ralph Goings, Şekerli Natürmort	218
Şekil 88: John Salt, Üç Tonlu Fragman	220
Şekil 89: Tom Blakewell, Takashimayo	220
Şekil 90: Davis Cone, Criterion Center	225
Şekil 91: John Bader, Red Robin Diner	226
Şekil 92: Ralph Goings, Ralph's Diner	228
Şekil 93: Ron Kleemann, Big Foot Cross	229
Şekil 94: Richard Estes, Williamsburg Bridge	231

Şekil 95: Robert Cottingham, Barrera Rosa's	232
Şekil 96: Robert Bechtle, 61 Pontiac	233
Şekil 97: Tom Blackwell, Herald Square	235
Şekil 98: Don Eddy, New Shoes for H	237
Şekil 99: Audrey Flack, Kennedy Konvoyu. 22 Kasım 1963	238
Şekil 100: David Parrish, Marilyn	240
Şekil 101: John Salt, Chevrolet and Mobile Home	241
Şekil 102: Jack Mendenhall, Interior with Candles	243
Şekil 103: Richard McLean, California Landscape with Fences	244
Şekil 104: Robert Gniewek, Times Meydanı, New York, No. 2	245
Şekil 105: Charles Bell, Gumball No. 10, Sugardaddy	247
Şekil 106: Malcom Morley, Los Angeles Sarı Sayfalar	248
Şekil 107: Idelle Weber, Cha-Cha Brooklyn Terminal Market	249
Şekil 108: Noel Mahaffey, Saint-Louis, Missouri	250
Şekil 109: Douglas Bond, Linoleum Mutfak	252
Şekil 110: Ömer Aydın, Modern Bağımlılık 1	260
Şekil 111: Ömer Aydın, Modern Bağımlılık 2	260
Şekil 112: Ömer Aydın, Modern Bağımlılık 3	261
Şekil 113: Ömer Aydın, Modern Bağımlılık 4	262
Şekil 114: Ömer Aydın, Modern Bağımlılık 5	263

KISALTMALAR LİSTESİ

age	: Adı Geçen Eser
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AKhRR	: Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği
LEF	: Sol Sanatçılar Birliği
OMKh	: Moskova Sanatçılar Birliği

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, Fotogerçekçi eğilimin sanat tarihine kazandırılmasında teorik ve pratik anlamda önemli katkıları olan az sayıdaki çalışma esas alınmıştır: Louis K. Meisel'in Fotogerçekçi eğilime yönelik farklı görüşleri derleyip diyalektik olarak akımı değerlendirdiği, metinle birlikte, 25 sanatçının çalışmasını derlediği "Photorealism Since 1980", Linda Chase'in "Hyperrealism", Odo Kultermann'ın "New Realism", Edward Lucie Smith'in "Super Realism" isimli çalışmaları temel metinler olarak incelenmiş ve epistemolojik olarak geliştirilmiştir.

Çalışmanın, Gerçek olgusuyla ilişkisinden dolayı bu olgu felsefe temelinde diyalektik arka plan olarak değerlendirilmiştir; Gerçekçi sanat pratikleriyle dolaylımsız bağlantısından dolayı bu eğilim sanat tarihindeki konumuyla ele alınmıştır; toplumsallıkla doğrudan bağlantısı sebebiyle sosyoloji disiplini içerisinde, sanat sosyolojisindeki teorik yaklaşımlar kapsamlı olarak ele alınmıştır; Toplumsal Gerçekçilik olgusunun terminolojik tanımı detaylandırılmış ve sanat tarihindeki pratiklerle desteklenerek tarihsel bir arka plan oluşturulmuştur. Bu tartışmalar Fotogerçekçi eğilim ile ilişkilendirilmiştir.

"Fotogerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçilik İlişkisi" isimli bu doktora tez çalışmasında deneyimlerini paylaşarak her aşamasında desteğini sunan değerli tez danışmanım Doç. Dr. Muammer Fevzioğlu Bozkurt'a, kaynak önerileriyle katkı sağlayan Doç. Dr. Burcu Böcekler'e, motivasyon ve deneyimlerinden dolayı Doç. Dr. Burçin Erdi'ye, editörlük desteğinden dolayı değerli büyüğüm Metin Öztürk'e manevi desteğini her zaman sunan anneme ve babama, metodolojik deneyimini esirgemeyen Nilüfer Özakçaoğlu'na şükranlarımı sunarım.

Ömer AYDIN
Ocak, 2025; İstanbul

1. GİRİŞ

Bu çalışma, Fotogerçekçilik eğilimi ile Toplumsal Gerçekçilik olgusu arasındaki ilişkiyi analiz ederek, iki sosyal olgunun tarihsel ve sosyolojik bağlamını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma teması, 20. yüzyılda ortaya çıkan Fotogerçekçilik eğiliminin, gerçekçilik algısıyla birlikte toplumsal olaylara estetik bir değerlendirme sunduğu fikrinden yola çıkılarak seçilmiştir. Bu konu, Fotogerçekçi eğilim ve toplum ilişkisi bağlamında önemli bir araştırma boşluğunu doldurmayı hedeflemektedir.

Fotogerçekçilik, modern sanat içerisinde estetik bir eğilim olmasının ötesinde, modern toplum eleştirisini içeren bir ifade biçimi sunmaktadır. Bu bağlamda, toplum ve sanat arasındaki ilişkinin güçlenmesi, bu temadaki çalışmaları anlamlı hale getirmektedir. Araştırma, tarihsel gerçekçilik ve modern sanat anlayışı arasındaki bağlantıları inceleyerek, sanatın toplumsal eleştirideki rolünü Fotogerçekçi sanat pratikleriyle ilişkilendirmeyi amaçlamıştır.

Fotogerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçilik kavramları, bağımsız olarak incelenmiş olmalarının yanında, bu iki olgunun doğrudan ilişkisini ele alan kapsamlı çalışmalar sınırlı sayıdadır. Eğilimin kamuoyunda kabul görmesi yönünde yoğun çalışmalar yapan; Louis K. Meisel'in "Photorealism Since 1980", Udo Kultermann'ın "New Realism", Linda Chase'in "Hyperrealism" ve Edward Lucie Smith'in "Super Realism" eserleri, Fotogerçekçilik eğilimine yönelik önemli bir literatür sağlamıştır. Ancak bu çalışmalar, teknik, tematik ve estetik yönleri odaklanarak toplumsal duyarlılığı göz ardı etmişlerdir.

Çalışma, nitel araştırma yöntemleri kapsamında tasarlanmıştır. Araştırma modeli olarak literatür tarama, tarihsel analiz, görsel analiz ve karşılaştırmalı yöntem kullanılmıştır. Elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilerek sanat eserlerin toplumsal olaylara yönelik yorumlarını ortaya koymak için kullanılmıştır.

Araştırma çalışmasında, Sanat Tarihi ve Sosyoloji alanındaki zengin bir literatürden yararlanılmıştır. Louis K. Meisel ve Linda Chase gibi Fotogerçekçilik uzmanlarının eserleri, akımın teknik detaylarını anlamak için temel kaynaklar olmuştur. Bunun yanı sıra, 19. yüzyıl sanatçılarının eserleri

ve toplumsal olayları, Fotogerçekçiliğin tarihsel kökenlerini anlamak için değerlendirilmiştir.

Sosyoloji alanında, Bourdieu, Hauser, Danko, Heinrich, Hauser, Wölfflin, Zolberg ve Adorno gibi düşünürlerin teorik yaklaşımları, sanat ve toplum ilişkisini derinlemesine analiz etme imkanı sunmuştur. Kaynakların çeşitliliği, çalışmanın pratik alanla birlikte disiplinlerarası bir perspektifle ele alınmasını sağlamıştır.

Bu çalışmanın, “Gerçekçilik (Realizm) Olgusunun Diyalektiği” isimli ikinci bölümünde; Gerçeklik kavramının farklı disiplinlerdeki çok yönlü doğası incelenmiştir. Gerçekliğin; ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik boyutları, tarihselliği içerisinde incelenmiştir. Bu kapsamda Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerin mimesis kavramı üzerinden geliştirdiği gerçekçilik anlayışları detaylandırılmıştır. Metin, sanat ve gerçeklik ilişkisinde, mimesis olgusunu Platon ve Aristoteles bağlamındaki tarihsel etkisini öne çıkarmıştır. Platon’un, sanatın ontolojik ve epistemolojik uzaklığına yönelik eleştirileri, Aristoteles’in mimesis’in eğitici ve ahlaki boyutlarına yönelik toplumsal yaklaşımıyla karşılaştırılmıştır.

Çalışmada, Gerçekçilik olgusunun ontolojik bağlamda varlık ve madde ilişkisi, epistemolojik açıdan doğası ve sınırları, fenomenolojik olarak ise bireylerin öznel deneyimlerinin Gerçeklik algısını nasıl biçimlendirdiği açıklanmıştır. Tarihsel süreçte Herakleitos’un değişim ve akış ontolojisi kuramı ile Parmenides’in varlık tanımlamaları gibi karşıt yaklaşımlar Gerçekçi diyalektiği geliştirmiştir. Materyalist gerçekçiliğin temsilcileri arasında Demokritos ve Karl Marx, idealizmin savunucuları arasında ise Platon ve Hegel gibi düşünürlerin düşünceleri değerlendirilmiştir. Collingwood, John R. Searle gibi çağdaş kuramcılarının sınıflandırmaları, gerçekliğin toplumsal inşa süreçleri ve sanatla ilişkisini açıklamak için incelenmiştir. Bu bölüm incelemesi, gerçeklik olgusunun tarihsel, felsefi ve sanatsal boyutlarının, bireysel düşünürlerdeki ve toplumsal bağlamdaki yorumlarını ortaya koymuştur.

Çalışmanın “Sanat Sosyolojisi ve Toplumsal Gerçekçiliğin Tarihselliği” isimli üçüncü bölümünde, sanatın toplumsal boyutlarının tarihsel süreçte nasıl şekillendiği değerlendirilmiştir. Sanat ve toplum arasındaki ilişki, kuramsal yaklaşımlar ve tarihsel süreçleri bağlamında incelenmiştir.

Sanat sosyolojisinin gelişiminde önemli sosyologların kuramsal yaklaşımları ele alınarak, sanatın toplumsal yapılar ve dönüşümler üzerindeki etkisi analiz edilmiştir. Toplumsal gerçekçi pratikler bağlamında ise 14. yüzyıldan Gustave Courbet ve Jean-François Millet gibi 19. yüzyıl ressamlarına kadar geniş bir

değerlendirme yapılmıştır. Sanat pratiklerinde toplumdaki sıradan insanların sıradan yaşamları ön plana çıkarılmıştır. Bu temanın sanatsal üretimde kesintisiz bir şekilde yer bulduğu belirtilmiştir. Bu bağlamda, sanatın toplumsal olaylarda ilham aldığı, bireysel ve kolektif deneyimlerin sanat eserlerine yansıtıldığı tarihsel örnekler üzerinden detaylandırılmıştır.

“Fotogerçekçilik ve Tarihselliği” isimli dördüncü bölümde, Fotogerçekçi eğilimin tarihsel gelişimi ve bu süreçte öne çıkan sanatçılar ele alınmıştır. Fotogerçekçiliğin, fotoğrafın teknik detaylarını resimle birleştiren ve 20. yüzyılın ikinci yarısında, Pop Art paralelinde popülerleşen bir eğilim olduğu vurgulanmıştır.

Sanatçıların katkıları özelinde, Fotogerçekçi eğilimin ilk nesil temsilcileri arasında kabul edilen; Richard Estes’in kent yaşamını ve modern mimariyi betimleyen eserleri, Ralph Goings’in gündelik yaşam objelerine odaklanan çalışmaları ve Audrey Flack’ın duygusal bir bağlamda toplum ve bireyi irdeleyen işleri öne çıkmıştır. Bu sanatçıların eserleri analiz edilirken, Fotogerçekçilik akımının tarihsel arka planına ve toplumsal gerçekçilikle olan bağlantısına vurgu yapılmıştır. Fotogerçekçiliğin sadece görsel bir sanat akımı değil, aynı zamanda toplumsal olayları ve bireysel hassasiyetleri eleştirel bir perspektifle ifade eden bir estetik anlayış olduğu belirtilmiştir.

“Fotogerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçilik İlişkisi” isimli beşinci bölümde, Fotogerçekçilik akımının Toplumsal Gerçekçilik ile ilişkisi, tarihsel bağlamlar ve sanatçılar üzerinden detaylandırılmıştır. Bu bölümde, Toplumsal Gerçekçi anlayışın Fotogerçekçi pratiklere estetik bir yorum olarak entegre edildiği ve bu sürece katkı sağlayan sanatçılar ele alınmıştır.

Davis Cone ve John Baeder gibi sanatçılar, içinde yaşadıkları toplumun gündelik nesnelerini ve mekanlarını gerçekçi bir şekilde tasvir ederken, Ralph Goings ve Ron Kleemann gibi isimler, bireylerin toplumsal çevre ile olan ilişkisini betimlemiştir. Richard Estes’in şehir manzaraları, Robert Cottingham’ın tipografi ve kent dokusu temalı çalışmaları, Fotogerçekçiliğin toplumsal bağlamına yönelik güçlü örnekler sunmuştur. Ayrıca Audrey Flack ve Don Eddy, kişisel deneyimleri, tarihsel olayları ve sosyo ekonomiye yönelik tasvirleri yansıtarak sanatçı ile toplum arasındaki bağlara yönelik analiz imkanı sunmuştur.

Bu sanatçılar, eserlerinde gerçeklik algısını hem bireysel hem kolektif düzeyde sorgularken, toplumsal duyarlılıkları estetik bir dille ifade etmişlerdir. Çalışmada, Fotogerçekçilik eserlerinin toplumsal olaylar ve olgularla doğrudan bir bağlantıya sahip olduğu vurgulanmış, bu akımın hem sanatsal hem de sosyolojik bir perspektif sunduğu ifade edilmiştir.

2. GERÇEKÇİLİK (REALİZM) OLGUSUNUN DİYALEKTİĞİ

Gerçeklik kavramı, felsefe, bilim, sanat, sosyoloji gibi disiplinlerde incelenen, karmaşık ve çok boyutlu bir olgudur. Bu kavram, bireylerin ve toplumların dünya ile ilişkilerini anlamlandırmalarında temel bir rol oynamaktadır. Gerçekliğin doğası, algılanma biçimi ve farklı bakış açılarının merceğinden nasıl yorumlandığı tarih boyunca düşünürlerin, bilim insanlarının ve sanatçıların ilgi odağı olmuştur. Bu bağlamda gerçeklik kavramı, ontoloji, epistemoloji ve fenomenoloji gibi felsefi disiplinlerin yanı sıra fizik, psikoloji ve sosyoloji gibi disiplinlerin de temel tartışma konularından birini oluşturmaktadır.

Gerçeklik; ontolojik bağlamda varlığın temel doğasıyla ilgilenir. Bu bağlamda, maddi gerçeklik ile zihinsel gerçeklik arasındaki ilişkiyi inceler. Ontolojinin temel soruları fiziksel dünyanın doğası, nesnelerin ve olayların varlığı ve sürekliliği ile ilgilidir. Bu sorulara verilen yanıtlar, gerçeklik kavramının karmaşık ve çok yönlü doğasını örnekleyecek şekilde, felsefi gelenekler arasında farklılık göstermektedir.

Epistemolojik açıdan bakıldığında, gerçekliğin bilinme ve algılanma biçimi önemli bir tartışma alanını temsil etmektedir. Bilginin doğası, kaynağı ve sınırlarına ilişkin bu sorular, insan zihni ile gerçeklik arasındaki etkileşimin anlaşılmasında kritik öneme sahiptir. Epistemolojik yaklaşımlar olan ampirizm, rasyonalizm ve konstrüktivizmin her biri gerçekliğin doğasına ilişkin farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Ampirist yaklaşım deney ve gözlem yoluyla elde edilen bilgiyi vurgularken, rasyonalist yaklaşım akıl ve mantık yoluyla elde edilen bilgiye öncelik verir. Konstrüktivist yaklaşım, bilgi ve gerçekliğin üretildikleri sosyal ve kültürel bağlamlar içerisinde inşa edildiğini öne sürer.

Buna karşın fenomenoloji, bireylerin öznel deneyimlerine odaklanır ve gerçekliğin bireysel algılar ve bilinç yoluyla nasıl oluşturulduğunu araştırır. Bu yaklaşım, gerçekliğin yalnızca dışsal bir olgu olmadığını, aynı zamanda bireyin bilinçli deneyimleri tarafından şekillendirildiğini öne sürer. Fenomenolojik bakış açısı, gerçekliğin doğrudan deneyimlenebileceğini ve bu deneyimlerin bilimsel bir şekilde incelenebileceğini öne sürer. Bu bölümün amacı, gerçeklik kavramını ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik perspektiflerden inceleyerek kavramın çok boyutlu yapısını ve farklı disiplinlerdeki tezahürlerini tarihsel arka planı ile anlatmaktır.

2.1 Düşünce Tarihinde İdealizm-Realizm Diyalektiği

Gerçekçilik (realizm) kavramının “gerçeklik” (real) kavramıyla doğrudan ilişkisi sebebiyle, bu giriş bölümünde felsefe alanında gerçeklik olgusunun kavramsal çerçevesine yönelik tartışmalar ele alınacaktır. Tartışmalarda gerçeklik olgusunun belirli alanlarının desteklenmesine yönelik geliştirilen savlardan çok gerçeklik olgusunun felsefedeki ontolojik, semantik ve epistemolojik tartışmaları metodolojik olarak genel hatlarıyla sınıflandırılıp sanat tarihindeki realizm yaklaşımıyla ilişkilendirilecektir. Bu bağlamda anti realist eleştiri kabul edilen Nihilizm eleştirisi genel bir değerlendirmeye karşı sav olarak ifade edilip detaylı analize ve sınıflandırmaya gidilmeyecektir. Konunun kapsamı ve farklı sınıflandırma girişimlerinin fazlalığı sebebiyle tercih edilen terminoloji ve kuramlar genel hatlarıyla ifade edilmeye çalışılacaktır.

Düşünce tarihi incelendiğinde gerçeklik eleştirisinin neredeyse eş zamanlı olarak sorgulanmaya başladığı gözlemlenebilir. M.Ö. 6. ve 4. yüzyıllar arasında dünyanın birbirine uzak konumlarında aykırı düşünen insanlar, içinde yaşadıkları toplumsal değerleri sorgulamaya başlamışlardır. Düşünce tarihinde oldukça çarpıcı süreçlere sebep olan bu insanlar, Akdeniz Havzası, Çin ve Hindistan gibi bölgelerde neredeyse aynı tarih aralıklarında ortaya çıkmışlardır. Bu düşünürlerin ortak eğilimi, parçası oldukları toplumda yaygın kabul gören efsane, mitoloji, teoloji ve politika gibi konularda eleştirel düşünceler geliştirmiş olmalarıdır. Düşünceleri ve analitik sorgulamaları her geçen zaman daha fazla dikkat çekerek toplulukları etkilemeye başlamıştır. Farklı coğrafyalarda ortaya çıkan bu düşünürlerden bazıları Yunanistan ve bu günkü Türkiye’nin de içinde bulunduğu Küçük Asya’da varlık kazanmıştır. Miletli Thales (624-548) ve sonrasında Sokrates (M.Ö. 469-399) bu düşünürlerden en çok bilinenleridir. Akdeniz’in güneyinde, Hindistan’da yaklaşık aynı tarihlerde, daha sonra Buda adıyla bilinecek olan Siddhartha Gautama da (M.Ö. 563-483) içinde yaşadığı toplumun yerleşik inançlarına eleştirel yaklaşıma başlamıştır. Benzer eleştirel yaklaşımı Çin’de Kong Fuzi (Konfüçyüs) (M.Ö. 551-479) ve Pers coğrafyasında da Belhli Zarahustra (Zerdüş, Zoroaster) (M.Ö. yak. 628-yak. 551) isimli düşünürlerin benimsediği bilinmektedir.¹

M.Ö. 7. ve 6. yüzyıldaki toplumsal dönüşümlerin sonucu olarak ortaya çıkan düşünce dünyasındaki eleştirel yaklaşım Atina’da daha yoğun olarak hissedilmiştir. Bunun en önemli sebebi üretim biçimlerindeki değişimle birlikte Anadolu kıyılarındaki Ephesos ve Milet gibi Yunan ticaret merkezlerinin gelişmesidir. Denizciliğin, üretim yöntemlerinin ve köle ekonomisinin hızla geliştiği bu

¹ Robert C. Solomon, Kathleen M. Higgins, **Felsefenin Kısa Tarihi**, 4. bs. çev. Mustafa Topal (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020) 15- 19

bölgelerdeki insanlar seyahat ettikleri bölgelerdeki kültürleri, teolojileri, teknolojileri, astronomi ve coğrafya gibi konulardaki yeni bilgileri deneyimleme fırsatı bularak kendi pratiklerini geliştirmek için değerlendirmişlerdir.

Yunan denizciler Akdeniz ve Karadeniz Havzasındaki toplumların kültürlerine tanıklık ettikleri ölçüde kendi kültürlerine yönelik eleştirileri de artmaya başlamıştır. Deniz ticaretinin gelişmesi ihracatın artmasına katkı sağlarken ithalat artışına da sebep olmuş ve yerli üreticilerin ekonomik sıkıntılar yaşaması kaçınılmaz hale gelmiştir. Üretim ve ithalat paradigmalarının değişimi çiftçilerin alternatif yaşam olanaklarına yönelerek şehirlere göçe sebep olmuştur. Şehir devletlerinin genişlemesi, üretim pratiklerinin çeşitlendirilmesi, bilimdeki gelişmeler ve bunların ekonomiye etkisi Yunan felsefesinin temel dinamiklerini oluşturmuştur.²

Üretim ve tüketim paradigmalarında meydana gelen değişimler toplumsal yapıyı ve dolayısıyla bireyin düşünce dünyasını da etkileyerek M.Ö. 5. yüzyılda “Hümanist Devrim” in gerçekleşmesine neden olmuştur. Sofistlere ve Sokrates’e atfedilen bu dönüşüm felsefe tarihinde hala devam etmekte olan temel tartışmaların başlangıç noktası kabul edilir³.

Düşünce dünyasında Doğa Felsefesi* ya da Naturalizm olarak adlandırılan bu dönemin düşünürleri ontolojik ve epistemolojik anlamda varlığın yapısıyla ilgilenmekten çok dönemin sosyal yaşamı, doğa olayları, siyasi olguları ve teoloji konularıyla ilgilenmişlerdir. Doğa olaylarını gözlemleyerek metodolojik hale getirmeye çalışmışlardır. İlk doğa filozofu kabul edilen Miletli Thales’in Mısır’da doğa olaylarını incelemek için geometri çalıştığı bilinmektedir. Anaksimandros (M.Ö. yak. 6. yüzyıl) hayvanların davranışlarını gözlemleyerek evrim teorisinin ana hatlarını oluşturmuştur. Elea Okulu* fizikçilerinden olduğu bilinen Ksenophanes (M.Ö. 565-475) doğa gözlemleri sonucunda fosillerin oluşumlarına dair açıklamalarda bulunmuştur. Samoslu Pythagoras ya da öğrencileri müzik aleti Lirin tellerinin uzunluğunu ölçerek müzik teorisinin temellerini atmıştır.⁴

2 August Thalheimer, **Diyaletik Materyalizme Giriş**, çev. Sevinç Altınçekiç, 5. bs. (İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın Tic. Ltd. Şti. 2020), 41- 47

3 Umberto Eco, Riccardo Fedriga, **Felsefe Tarihi 1. Antik Yunan**, çev. Leyla Tonguç Basmacı, 4. bs. (İstanbul: Alfa Basım Yay. Dağıtım San. 2022), 99

4 Gordon Childe, **Tarihte Neler Oldu**, çev. Mete Tuncay, Alaeddin Şenel (İstanbul: Alan Yayıncılık. 1983), 145- 146

* M.Ö 6. ve M.Ö. 5. yüzyıllarda Antikçağ ya da Helenistik dönemde salt doğayı konu edinen felsefe düşüncesi. Söz konusu felsefe İyonya’da “duyumcu, Yunan yarımadasında “akılcı” bir tavır olarak ele alınmıştır. Ahmet Cevizci, **Büyük Felsefe Sözlüğü**, 1. c, 2. bs. (Ankara: Say Yayınları 2020), 591

* Güney İtalya’nın Elea kentinde Parmenides tarafından kurulmuştur. Parmenides ve izleyicilerine verilen genel bir addır. Evrenin varlığını değişmeyen bir ve tek maddi varlık olarak kabul etmiştir. Ahmet Cevizci, **Büyük Felsefe Sözlüğü**, c. 1, 2. bs. (Ankara: Say Yayınları 2020), 667

Materyalizmin kökeni kabul edilen atomculuk kuramı yaklaşık aynı tarihler işaret edilerek Demokritos ve Leukippos’a atfedilir.⁵ Diğer bir ifadeyle atomculuk ya da nesneye dayalı materyalist gerçekçi düşünce ile idealist gerçekçiliğin bu tarihlerde şekillendiği ve daha ilk aşamada fenomenleri ve olguları açıklama arayışlarında farklı yönleri tercih ettikleri ifade edilebilir. Ek olarak devam eden süreçte bu iki kutuptaki düşünürlerin geliştirdikleri düşüncelerde geçişkenlik söz konusu olabilir. Örneğin varlığı tanımlama noktasında idealist olan bir düşünür farklı bir alanda materyalist tavır sergileyebilir.

Doğa filozoflarından Ephesoslu Herakleitos (M.Ö. yak. 535 M.Ö. yak. 475): “Kendi kendimi arıyorum” ifadesi ile düşünme yetisinin kendisine yönelik ilk analitik tartışmayı başlatmıştır.⁶ Herakleitos’a göre, evren kesintisiz bir dönüşüm ve değişim içerisinde devingendir. Bu değişimi açıklamak için dört temel element olan ateş, su, hava ve toprak gibi nesnel, gözlemlenebilir somut olgular kullanmıştır. Ateş sürekli bir hareket ve dönüşümün sembolüdür. Herakleitos, ateşin evrende değişim ve akışın temel kaynağı olduğunu öne sürmüştür.⁷ Herakleitos’un düşüncesine karşı Parmenides’in, duyuların nesneye dair değişimden daha fazlasını gösteremeyeceğini, ancak düşünme yetisinin kullanımıyla varlığın mümkün olabileceğini ifade etmesi ve bu diyalogun kendisi felsefede karşıt görüşlerin dolayısıyla da diyalektik sürecin başlangıcı kabul edilir.⁸ Bu diyalektik süreç Sokrates sonrasında Platon tarafından sistemli hale getirilerek günümüzde de devam eden “Varlık Felsefesi” nin ve kapsamındaki İdealizm-Materyalizm zıtlığının temellerini oluşturmuştur.

Arslan’a göre Herakleitos’un değişim ve akış ontolojisi sonraki dönem filozoflarını derinden etkilemiştir. Parmenides’in tepkisi değişim sorunu üzerinden biçimlenerek daha sonra çoğulcu materyalizmin hareket noktasını oluşturacaktır. Herakleitos’un akış kuramı ve göreciliği Sofist dönem şüpheciliğinin temel çıkış noktası olmuştur. Kratylos bu düşüncüyü farklı bir zeminde ele alarak her türlü düşüncesinin imkansızlığını ifade etmiştir. Platon’nun Kratylos’tan ders aldığı Aristoteles tarafından iddia edilir.⁹ Herakleitos ve Parmenides’in varlığa dair başladıkları karşıtlık özellikle Parmenides sonrası ilkçağ felsefesinde tekçi (monist) dönemi sonlandırmıştır.

5 Bertrand Russell, **Batı Felsefesi Tarihi**, c. 1, çev. Ahmet Fethi Yıldırım. 11. bs. (İstanbul: Alfa Basım Yay. Dağıtım San. 2022), 134

6 Karl Vorlander, **Felsefe Tarihi**, çev. Mehmet İzzet – Orhan Saadettin. (İstanbul: Kapı Yayınları. 2022), 54-55

7 Afşar Timuçin, **Felsefe Tarihi**, 3. bs. (İstanbul: Bulut Yayın Dağıtım Tic. ve San. Ltd. Şti. 2019), 65-66

8 Vorlander, **age**, 60

9 Ahmet Arslan, **İlkçağ Felsefe Tarihi. Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi**, c. 1, 13. bs. (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları 2022), 208 -209

Platon'nun hocası olarak kabul edilen Parmenides varlık anlayışıyla da Platon'nun varlık çözümlemesinde belirleyici olmuştur.¹⁰ Bu bağlamda düşünüldüğünde felsefe düşüncesinin birbirini besleyen bir geri planı olduğu ifade edilebilir

Antik Yunan felsefe eğiliminin doğal dünyanın sorgulanmasıyla başladığı bilinmektedir. Pre-sofist dönem olarak kabul edilen bu dönemde dış dünya ve doğanın canlılığı önemli bir mesele olarak düşünürlerin dikkatini çekmiştir. Özellikle İyonya, Sicilya ve Güney İtalya'da gelişen bu analitik eğilim nesnenin temel özelliklerinin ontolojisi(töz)* ve değişim meselesiyle ilgilenmişlerdir.¹¹

Demokritos, Leukippos daha sonra da Epiküros ve Romalı Lukreitus'a atfedilen atomculuk kuramı, günümüzde de devam eden materyalist gerçekçiliğin arka planını oluşturmuştur.¹² Demokritos gerçekliğin evrensel ilkesi olarak atomların niceliğini kararlılıkla savunmuştur. Leukippos'a atfedilen nedensellik ilkesini atom mekaniğinde gerçekçilikle açıklamıştır. Windelband'ın felsefe tarihi sınıflandırmasına göre materyalist ve idealist gerçekçilik olgun ve sistemli zeminini bu dönemde almıştır. Materyalist kuramcılar dünyanın dolayısıyla varlığın kimyasal ve fiziksel süreçlerle açıklanmasında görüş birliği içinde olmuşlardır.¹³ Varlığın ontolojik ve epistemolojik bilgisi Demokritos, Platon ve öğrencisi Aristoteles tarafından sistemleştirilmiş ve ayrı ayrı disiplinler olarak özgün halini almıştır.¹⁴

Materyalist kuramcılara göre evren kendi içerisinde bir bütündür ve her olay kendisinden önceki olay örgüsünün zorunlulukları ile belirlenmiştir. Materyalist gerçekçilik kuramına göre evrenin kendi içerisinde bütün oluşu, gelecekte

¹⁰ age, 239- 241

¹¹ Farnk Thilly, **Yunan Felsefesi'nden Günümüze Felsefenin Öyküsü**, çev. İbrahim Şener (İstanbul: Doruk Yayınları, 2020), 45-46

¹² Ahmet Cevizci, **Büyük Felsefe Sözlüğü**, c. 1, 2. bs. (Ankara: Say Yayınları 2020), 190

¹³ Wilhelm Windelband, **Antik Yunan Felsefesi Tarihi**, çev. Ayşe Çevik (Ankara: Max Grup Medya Pro. Rek. Yay. A.Ş. 2023) 167- 168

¹⁴ Windelband, **age**, 151-152

*Töz" Yunanca geride, altta, öзде bulunan anlamındadır. Süreç içerisinde değişmeden kalan kalıcı gerçeklik anlamında kullanılmıştır. Töz kavramı filozoflarda farklı anlamlarda kullanılmıştır. Platon töz kavramını idealar olarak tanımladığı soyut fenomenler için kullanmıştır. Aristoteles'te belirli bir doğaya sahip somut olgular için; Orta Çağ'da teoloji bağlamında sonsuz varlık için kullanılmıştır. Modern felsefenin kurucusu Descartes kendisinden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan şey olarak tanımlamıştır. Leibniz Aristoteles'in düşüncesini benimsemiş ve tözü değişmeyen mantıksal özne olarak tanımlamıştır. Locke'a göreyse doğal olguların gerisinde, bilinmeyen ancak deneyim yoluyla tecrübe edilen asıl köken olarak değerlendirilmiştir. Kant insanın fenomenler dünyasını anlamlandırmasına katkıda bulunan şey olarak ele almıştır. Hegel ise Spinoza ile aynı düşünceyi savunarak töz kavramını kendi başına var olan bir olgu olarak kabul etmiştir. Ahmet Cevizci, **Büyük Felsefe Sözlüğü**, 2. c. 2. bs. (Ankara: Say Yayınları 2020), 1851-1854

veya şimdi, herhangi bir olayın bilinebilir olmasını mümkün kılacaktır. Bilimsel çalışmaların sürekli gelişen olanakları, ampirik verilerin sonuçları materyalist gerçekçilik yaklaşımının beslendiği ana argüman olmuştur. Materyalist gerçekçiliğe göre evrenin amacı yoktur ve olaylar sadece mekanik süreçlerle açıklanabilir. İdealistlerin düşünceyi öncelediği zihinsel süreçleri sadece merkezi sinir sisteminin bir durumu olarak değerlendirip düşüncenin epifenomeni olduğunu savunmuşlardır.¹⁵

Varlık felsefesi kuramı; Thales'in "Varlık Nedir?" sorusuyla başlamış ve metafiziğin gerek idealizm gerek materyalizmin karşılıklı tartışma sorunsalları olan; Varlık var mıdır yok mudur? Varlık gerçek midir değil midir? Varlık niçin vardır? Varlık değişken midir değil midir? Varlığın ana maddesi nedir? Varlık tek midir, çok mudur? Varlığın özü nedir? Varlığın ilk nedeni ve bu nedenin ilkesi nedir? Varlık niçin vardır? Varlığın ve evrenin düzeni var mıdır? Varlığın amacı, başlangıcı ve sonu var mıdır? Varlık ve gerçeklik olarak tanımladığımız şey nedir? Düşüncelerimizden bağımsız nesneler dünyası var mıdır yoksa nesneler bilincimizin yanılsaması mıdır? Varlıklar semantizmin ya da nominalizmin konusu mudur? Nesnelerin gerçekliğine dair ne kadar bilgi sahibi olabiliriz?... soru ve konularına yanıt aramaktadır.¹⁶

Gerçekçilik diyalektiği, varlığın epistemolojik ve ontolojik tanımlamasına yönelik; "Varlık Felsefesinin" veya "Metafizik"* alanın temel tartışma konularından olmuştur. Varlığın var olduğunu görüş ayrılıklarıyla kabul eden gerçekçilik eleştirisi, cevaplarını; Varlık; "Oluşçudur" (Devinizm), Varlık; "Düşüncedir" (İdealizm), Varlık; "Maddedir" (Materyalizm), Varlık; "Madde" ve "Ruhur" (Düalizm), Varlık; "Fenomendir" (Fenomenizm) gibi farklı yaklaşımlar ve bu yaklaşımların kendi içindeki karşıtlıklarıyla ele almaktadır. Bu eleştirilerin ayrıldığı nokta, varlığın epistemolojik ve ontolojik olarak ele

¹⁵ Stanley M. Honer ve dig, **Felsefeye Çağrı Felsefeye Çağrı Sorular ve Seçenekler**, 3. bs. çev. Hasan Ünder (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2020), 175- 177

¹⁶ Ahmet Sezgin, **Temel Felsefe Bilgileri**, 3. bs. (İstanbul: Karekök Yayınları, 2018), 32- 42.

Metafizik: Gerçekliğin doğasındaki tüm görüşleri inceleyen kuşatıcı bir kavram olarak değerlendirilir. Bu disiplin, gerçekliği anlamak için temel sorulara odaklanır ve gerçeklik hakkındaki kuramları farklılıkları temelinde üç ana düşünceye sınıflandırır. Bunlardan ilki Platon'un sistemleştirdiği varlığın düşünceden bağımsız olamayacağını ileri süren idealist gerçekçilik, diğeri ise düşünceden bağımsız bir dış dünyanın varlığını ileri süren materyalist gerçekçilik olgularıdır. Materyalizm ve idealizm tartışması varlığı açıklarken daha ilk aşamada birbirine tamamen zıt olguları kuramsallaştırmaya çalışmıştır. Günümüzde de devam eden tartışmalar bu iki paradigmanın oluşumlarıdır. Üçüncü eleştiri ise varlığın epistemolojik ve ontolojik olarak var olabileceğini ileri süren modern felsefenin kurucusu Rene Descartes'ın düşüncesidir. Descartes, madde ve ruhun birbirine indirgenemeyeceğini, varlık ontolojisinin ancak ruh ve madde ile açıklanabileceğini savunmuştur. Bu bağlamda "Dualist" eleştiri ya da "İkicilik" eleştirisi Descartes ile başlamış ve modern felsefenin temelini oluşturmuştur.

Stanley M. Honer ve dig, **age**, 175- 177

alınmasıdır, yani gerçekliğin idealizm ve materyalizm eleştirisi ayrışmasıdır. Ortak noktaları ise varlığın (insan deneyimine bağımlı ve bağımsız oluşu karşılığında) var olduğunu kabul etmeleridir.¹⁷ Bu uzlaşma alanında madde temelli gerçekliğin ontolojik, epistemolojik ve semantik paradigmlarla onaylandığı ifade edilebilir.

Gerçekliği materyalist temelde savunan Demokritos'un düşüncesi modern dönemde ve günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Materyalist gerçekçilik 15. yüzyılda hızlanan bilimsel gelişmelerle evreni inceleme konusunda yeni olanaklara sahip olmuş ve düşünce dünyasındaki radikal değişimin zeminini oluşturmuştur. Teknik ilerlemenin sağladığı imkanlar ve dünyaya dair gözlemler geçmiş dönemin spekülatif gerçekliği ile kıyaslanamayacak nitelikte tartışmasız veriler sunmuştur. Bilimdeki bu gelişmeler kaçınılmaz olarak düşünce dünyasında da sorgulamaları beraberinde taşımış ve materyalist metodolojinin sağladığı gerçekçi düşüncenin zemini olmuştur. Bu sorgulamaların zeminini hazırlayan tarihsel süreç izlendiğinde Kopernik Devrimi'nin dönüm noktası olduğu söylenebilir.¹⁸ Kopernik'in (1473-1543) Güneş Dizgesi varsayımı ardından Leverrier'in bu dizgeyi geliştirmesi ve Galilei'nin dünya dışı gezegenlerin varlığını ispat etmesi dönemin yerleşik düşüncesi olan dünya merkezli evren anlayışını tamamen değiştirmiştir.¹⁹ Kopernik'in astronomiye dair bu keşfi Aristoteles' in teolojik temele sahip dünya merkezli evren anlayışının güneş merkezli evren anlayışıyla sorgulanmasına sebep olarak düşünce tarihinde modern dönemin ampirik ve gerçekçi anlayışının temelini oluşturmuştur.²⁰ Engels ve Marx'a göre bu ilerlemenin ardından idealist düşünce yapısında maddeci bir içerik kazanmaya başlayarak ruh-madde ayrımını uzlaştırmaya çalışmıştır.²¹ Devamında Galileo'nun matematik bilimini fiziksel dünyanın temel ilkesi olarak kabul etmesi klasik evren anlayışından tamamen kopuşun sebebi olmuştur. Modern bilim anlayışını Galileo'dan sonra Newton'un daha ileriye taşıyarak bilimsel materyalist gerçekçi evren görüşünü tam anlamıyla inşa ettiği ifade edilebilir.²²

Materyalist gerçekçi düşüncenin temsilcileri arasında Francis Bacon (1561-1626), Thomas Hobbes (1588-1679), John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753), David Hume (1711-1776), P.B. Henri d'Holbach (1723-

17 Sezgin, *age*, 32- 42.

18 Ahmet Cevizci, Kasım Küçükalp, **Batı Düşüncesi. Felsefi Temeller**. 3. bs. (İstanbul: İsam Yayınları, 2014), 127

19 Friedrich Engels, Karl Marx, **Felsefe İncelemeleri**, 5. bs. çev. Cem Eroğlu (İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın Tic. Ltd. Şti, 2022) 31

20 Ahmet Cevizci, Kasım Küçükalp, *age*, 127-128

21 Friedrich Engles, Karl Marx, *age*, 31-32

22 Ahmet Cevizci, Kasım Küçükalp, *age*, 129-130

1789), Ludwig Feuerbach (1804-1872), Ludwig Büchner (1824-1899), Ernst Haeckel, (1834-1919), Karl Marx (1818-1883) gibi isimler sayılabilir.²³

Gerçekliği materyalist eleştirinin ontolojik değerlerinden farklı olarak ele alan idealizm epistemolojik bir süreç izleyerek düşüncenin veya ideaların, evreni ve maddeyi açıklamada temel gerçeklik olduğu ilkesini savunmuştur. İdealist kuramcılar geleneksel teoloji eğilimlerinin temel yapılarını tekrar formüle edip rasyonel temeller oluşturmaya çalışmışlardır. Materyalizmin salt ampirik yönelimli açıklamaları, ruhsal güçlerin ve ahlak yasalarının olmadığı bir evren anlayışını öncelerken, idealist kuramcılar bu yönelimin aksini temel çıkış noktaları olarak kabul etmişlerdir.

Düşünce tarihinde ilk olarak Platon tarafından formüle edilen idealist yaklaşımda somut, maddi ve sürekli değişim içerisinde olan dünyanın salt düşünce ile anlaşılabilirliği savı süregelen eğilim olmuştur.²⁴ Aristoteles (M.Ö. 384- M.Ö. 322), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Johann Fichte (1762-1814), Friedrich Schelling (1775-1854), Bradley, Mc Taggart, Joyce gibi isimler idealizmin güçlü temsilcileri olarak sıralanabilir.²⁵

Materyalist ve idealist gerçekçilik kuramlarının evrene dair açıklamalarında kapsayıcı olamadıklarını düşünen, modern felsefe kuramının kurucusu olarak değerlendirilem Rene Descartes düşünce tarihinde alternatif bir tartışma alanı açmıştır. Descartes skolastik felsefe eğitimiyle birlikte matematik eğitimi almış ve analitik geometrinin kurucusu olmuştur. Francis Bacon ve Galileo ile aynı dönemde yaşamış, onların tümevarım, tümdengelim kuramlarına matematiğin ilkelerini eklemiştir. Varlığa dair açıklamalarında aldığı skolastik eğitim idealist tutumunda etkili olurken, matematik alanındaki yetkinliği de materyalist eğilime yönelmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda varlığı açıklarken hem materyalist hem idealist eğilimi sentezleyerek; kendinden var olan ruh ve kendinden var olan madde ilkesini benimsemiştir. Modern felsefede ikicilik (düalizm) olarak kabul edilen kuram, düşünce ve maddenin ayrı yapılar olduğu kartezyen düşüncüyü ifade etmektedir.²⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) Descartes'la birlikte adı geçen düalist kuramcılardandır.

Süregelen tartışmalardan anlaşılacağı üzere, gerçeklik olgusu konusunda tek bir literatür ve tanım konusunda konsensus sağlanamamıştır. Ancak farklı düşünürlerin standart tanımlamalar geliştirme çabaları söz konusudur: “Ontolojik Realizm”, “Epistemolojik Realizm”, “Semantik Realizm” gibi alt

23 Ahmet Cevizci, **Büyük Felsefe Sözlüğü**, 2. c. (Ankara: Say Yayınları 2020), 1293-1294

24 Stanley M. Honer ve dig, *age*, 179-181

25 Ahmet Cevizci, **Büyük Felsefe Sözlüğü**, 1. c. (Ankara: Say Yayınları 2020), 1009-1011

26 William S. Sahakian, **Felsefe Tarihi**, History of Philosophy, çev. Aziz Yıldırım. 3. bs. (İstanbul: İdea Yayınevi. 1997), 126-130

başlıklar diyalektiği sürdürmektedir.²⁷

Gerçekçilik kavramı terminolojik açıdan ele alındığında ise nesneden bağımsız bir dış dünyanın olamayacağı yönünde ortak uzlaş söz konusudur. Varlık, nesneler, şeyler ve birbirine aykırı olguların insan düşüncesinden bağımsız olarak varlığının kabul edilmesi gerçekçiliğin (realizmin) temel prensibidir. Var olduğu kabul edilen nesnelerin niteliğine ilişkin bir belirleme yapmadan, sadece zihin dışı bir ontolojiyi kabul eden tutumdur.²⁸

Gerçekçiliğe dair diğer bir sınıflandırmayı ise John R. Searle ileri sürmüştür. Searle “Toplumsal Gerçekliğin İnşası” adlı eserinde, gerçeklikle ilgili epistemolojik ve ontolojik açılardan altı temel görüşün öne çıktığını ileri sürmektedir. İlk olarak, dış dünyanın, temsillerimizden bağımsız bir şekilde var olduğu fikrini ele alır. İkincisi, insanın dış dünya ile algı, inanç, dil ve düşünce gibi nitelikler üzerinden etkileşime geçtiği ve dış dünyanın özelliklerine temsiller aracılığıyla sahip olduğunu belirtir. Üçüncüsü, ifade ve inançların başarılı veya başarısız olmasına göre “doğru” veya “yanlış” olarak kategorize edildiği “uygunluk teorisi” nin temel anlayışını yansıtır. Dördüncüsü, insanın aynı nesne hakkındaki görüşlerinin pek çok farklılık içerdiğini ve dolayısıyla her insanın o nesneyi temsil ettiğini iddia eden “kavramsal görecelik” anlayışdır. Beşincisi, insanın gerçeklik temsillerinin nesnenin yanı sıra psikolojik, ekonomik ve kültürel faktörlerden etkilendiğini ve bu nedenle dış dünya ile ilgili nesnel bir anlayışın oluşturulamayacağını savunur. Altıncısı ise, dış dünyaya dair bilginin nesnel olduğunu öne süren bir anlayışı ifade eder.²⁹

Süreç içerisinde değişen gerçekçilik anlayışına dair başka bir sınıflandırma da Robin George Collingwood tarafından yapılmıştır. Collingwood “Doğa Tasarımı” isimli çalışmasında değişen tartışmaları üç ayrı dönemde değerlendirmiştir. Collingwood sınıflandırmasında varlığın ontolojik ve epistemolojik bilinebilirliğine dair görüşleri değerlendirmekten farklı olarak değişen varlık anlayışını yüzyıllar içerisinde değerlendirmiştir. Collingwood sınıflandırmasının ilkinde Yunan ontoloji anlayışını ele alarak doğa kavramının düşüncenin konusu olduğunu ileri sürer. İkinci olarak 16. ve 17. yüzyıllarda şekillenen Rönesans düşüncesinin Yunan düşüncesine karşıt bir anlayış olarak geliştiğini ileri sürer ve son olarak varlığa yönelik soruşturmanın gelişen bilimsel yöntemlerle farklı zeminde tartışılmaya

başlandığı sanayi devrimini ifade eder.³⁰

Düşünce tarihinin farklı zaman aralıklarında realizm kavramına dair kesintisiz devam eden tartışmaları görmek mümkündür. Bilimin farklı alanlarında çoğunlukla ampirik ve somut verilere dayanarak materyalist bir anlayış ile kabul ettiği gerçekçilik olgusu, felsefe alanında diyalektik olarak devam etmektedir. Günümüzde de bu diyalektik, Maurizio Ferraris, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman ve Quentin Meillassoux gibi isimler tarafından “spekülatif materyalizm”, “aşkın (transandantal) materyalizm”, “aşkın (transandantal) nihilizm” ve “nesne yönelimli ontoloji” gibi farklı öznel adlandırmalarla devam etmektedir.

2.2. Platon ve Aristoteles: Mimesis Diyalektiği

Sanat tarihinde gerçekçilik yaklaşımı söz konusu olduğunda; tarihsel arka plan olarak Mimesis, sanat ve edebiyat teorisinde en eski terim olarak kabul edilir. Mimesis olgusunun neden olduğu çok sayıda tartışma antik dönemden günümüze kavramın önemini göstermektedir. Kısaca literatür taraması yapıldığında, bu kavramın kuramcılar ve sanatçılar için tez ya da anti tez olarak büyük bir tartışma kaynağı olduğu fark edilebilir. Diğer taraftan bu kavram ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilenmeyen oldukça az sayıda sanat tartışması vardır.

Sanat ve edebiyat alanında temsil söz konusu olduğunda, nesnel gerçeklik ve imgeler arasındaki benzerlik ilişkisini tanımlar. Çoğunlukla plastik sanatlar ve edebiyat alanında taklit etme anlamı da taşımaktadır. Potolsky’ye göre Mimesis’in; doğa, gerçek, güzellik, tavır, eylem, durum, örnek, fikir bir gibi pek çok olguyu taklit ettiği söylenebilir. Bu sözcük, sanat ile yaşam arasındaki taklitçi ilişkinin yanı sıra; usta ile öğrencisi, bir sanat eseri ile izleyicisi ve maddi dünya ile rasyonel bir fikirler düzeni arasındaki ilişkiyi tanımlamak için de kullanılmıştır. Mimesis, süreç içerisinde; öykünme, taklit, dissimülasyon, ikiye katlama, teatrallik, gerçekçilik, özdeşleşme, karşılıklılık, tasvir, gerçeğe uygunluk, benzerlik gibi birbiriyle ilişkili çeşitli terimler ve çeviriler altında tanımlanmıştır. Tek bir çeviri ya da tek bir yorum, bu kavramın karmaşıklığını ve anlamını kapsayacak yeterlilikte değildir.³¹ Bu kuramsal karmaşıklığı bugün aforizmaya dönüşen; “[...] felsefe geleneğinin en sağlam genel karakteri,

27 İbrahim Bahçi, **Varlık ve Gerçeklik**, (İstanbul: Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş. 2021) 34- 46

28 Ahmet Cevizci, **age**, c. 2, 1597- 1596

29 John. R. Searle, **Toplumsal Gerçekliğin İnşası**, çev. Muhittin Macit, Ferruh Özpilavcı (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2005), 188-190

30 Robin George Collingwood, **Doğa Tasarımı**, çev. Kurtuluş Dinçer (Ankara: İmge Kitabevi, 1999) 12-18

31 Matthew Potolsky. **Mimesis**. (New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006), 1

Platon'a [düşülmüş] bir dizi dipnottan ibaret olmasıdır."³² ifadesiyle, İngiliz düşünür Alfred North Whitehead açıklamıştır. Fransız düşünür Derrida da bu karmaşıklıkla şu şekilde ifade eder.

Eğer, tam da düşünmeye meylettiğimiz gibi, edebiyat nispeten yeni bir kopuşun doğumu/ölümü ise, yine de harf sanatlarının yorumlanmasının tüm tarihinin Mimesis kavramının açtığı çeşitli mantıksal olasılıklar içinde hareket ettiği ve dönüştüğü doğrudur. Bunlar sayısız, paradoksal ve zengin bir kombinasyonlar ve permütasyonlar sistemini serbest bırakacak kadar endişe vericidir.³³

M.Ö. 5. yüzyıldan günümüze sanatın tüm disiplinlerinde, güncelliğini koruyan Mimesis olgusu tarihsel arka planıyla birlikte Platon tarafından inşa edilmeye başlamıştır. Janaway'e göre, Platon'un düşünceleri dönemin sanatlarına dair sistematik bir teori olarak tanımlanamaz, ancak erken yazılarından son yazılarına kadar tutarlı bir ilgisinin olduğu izlenebilmektedir. Bu ilgi, en bilinen eseri olan Devlet kitabında zirveye ulaşmıştır. Bu kitabında Batı felsefesinin etik ve bilgi teorisini başlatmakla birlikte, sanat tartışmalarına da güçlü bir şekilde yer ayırmıştır.³⁴

Günümüz sanat tartışmaları düşünüldüğünde Platon'un yaşadığı dönemde sanata dair üretilen terminoloji oldukça sınırlıdır. Bu sınırlar gündelik yaşamdaki işlevsellikle ilgilidir. Antik dönemde sanat pratiklerine dair kullanılan terminoloji düşünüldüğünde bu daha açık izlenebilir.

Antik Yunan toplumunda edebiyat, resim, heykel, bale ve tiyatro gibi sanat disiplinlerini sınıflandırmak söz konusu değildi. Günümüz sosyolojisinin ve tarih yazımında sınıflandırılmış olan sanat ve zanaat, Antik Yunan'da "tekhne" kavramı altında birleştirilmişti. Buna göre: Çömlekçilik, ayakkabıcılık, şiir, heykel gibi disiplinler tekhne terminolojisi genelinde tanımlanıyordu. Bu anlamda tekhne Shiner'in da belirttiği gibi bir zanaat/sanatçıyı tanımlıyordu.³⁵

Cevizciye göre bu tekhne kavramı yalnızca bir sanat-zanaat bütünlüğünü değildir. Farklı disiplinleri kapsayan ilkelerin toplamıdır. Farklı pratiklerle birlikte o pratiklerin bilgisi olarak epistemolojinin de bir parçasıdır: Sanat, nesnenin ortaya çıkması ya da amacına ulaşılması için gereken kuralların

bilgisine ve tekniğin kavranmasına dayanır. Kurallara gereksinimi sebebiyle sanat, episteme olgusu ile benzerlik taşır; ancak, bir şeyi var etmeyi ya da meydana getirmeyi hedeflemesi bakımından episteme ya da fayda gözetmeyen teorik bilgi birikiminden ayrılır. Doğada bulunan objelerin, gündelik hayatta kullanılan alet ve araçlara dönüştürme süreci olarak tanımlanan sanat, eş zamanlı olarak hedeflenmiş bir yaratma amacı taşıyan bir plana uygun şekilde yönlendirilmiş yetenek anlamına gelir. Bu kapsamıyla tekhne olgusu, metodolojik yürütmeye temellenen, insan çabasıyla bir şey yaratmayı olanaklı kılan bir beceri olarak değerlendirilmektedir.³⁶

Kapsamlı anlamıyla tekhne, ilkelerin bilgisine sahip olarak ya da Cevizci'nin belirttiği gibi rasyonel yönetime ilişkin kavrayış olarak tekhne, bir başka sözlükte vurgulandığı gibi halıcılığı içermekle birlikte, pozitivist bilimleri de içermektedir. Ancak bugün daha çok dar anlamıyla bir yaratmak, somut bir varlık meydana getirmek olarak okunan tekhne kavramının kullanımı hâkimiyetini endüstri devrimine değin sürdürmüştür. Cevizci'ye göre sanatçı ile zanaatkar ayrımı endüstri devriminin sonrasında gerçekleşmiştir.³⁷ Dolayısıyla bugünün zanaattan farklı, sanat olarak belirlenen alanlarla sınırlandırılmış sanatçısının modernizmin ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki günümüzde sanat eserinin belli bir kullanım değeri olup olmadığı tartışılmamakta, kullanım değeri olan dolayısıyla tüketilebilen insan yapımı estetik ürünler zanaat kabul edilerek sanattan ayrı değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda geçmişin kuramsal yaklaşımları, modern sanat anlayışı temel alınarak ve bu sanat olgusunun değişmez olduğu ön kabulünü sorgulamaksızın Antik Yunan sanatı değerlendirilmeye çalışıldığında, Shiner'in öne sürdüğü çekinceler farklı bir tartışmaya yol açmıştır. Shiner'a göre Antik Yunan sanat anlayışını modern dönemin sanat anlayışı ile yargılamaya çalışmak yanlıştır. Antik Yunan'da farklı olan yalnızca sanat sözcüğünün bulunmaması değildi, sanat ve sanatçı olgularının da farklı olmasıydı.³⁸

Antik Yunandaki sanatla ilişkilendirilen ve güncelliğini koruyan diğer kavram da "Mimesis" olgusudur. Sanat pratiklerine dair kuramsal metodolojinin ilk olgularından kabul edilen Mimesis, aynı zamanda sanatın sorunlaştırılıp toplumdaki konumunun değerlendirildiği bir olgudur. Tunalı bu olguya işaret ederek, şunları ifade etmiştir:

Sanatın sorunsalını ilk kez ele alan ve belli bir perspektiften, ilk değerlendirmeyi yapan, güzellik metafiziğinin kurucusu Platon olmuştur.

36 Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, 1. c. 834

37 age. s.748

38 Shiner. age, 50

32 Alfred North Whitehead, *Süreç ve Gerçeklik. Kozmolojide Bir Deneme*, çev. Kevser Çelik. (Ankara: Folkitap, 2021), 91.

33 Jacques Derrida. *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, (London: The Athlone Press, 1981) 187

34 Christopher Janaway, *Images Of Excellence: Plato's Critique Of The Arts* (New York: Oxford University Press, 2007), 1.

35 Larry Shiner. *Sanatın İcadı. Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 49-50

Fakat, Platon'un sanata yönelik düşünceleri, felsefi ve estetik bir ideale ek olarak sosyal ve politik düşünce sınırında şekillenir. Platon, sanat sorunsalını tartışırken, Devlet yapılanmasındaki işlevini, üstleneceği rol ve devletin sanata tavrını tartışma amacı güder. Bu kapsamda, sanat olgusu Platon da devlet yapısı ve toplumun yararını amaçlayan bir değerlendirmedir.³⁹

Tunalı'nın Platon'un ilk sanat filozofu olduğu iddiası doğru olmakla birlikte, sanatı sosyo-politik bir perspektiften ele alan tek kişinin Platon olmadığını kabul etmeyi ihmal etmektedir. Modern düşüncede sıklıkla olduğu gibi, sanat sadece Platon'un eserlerinde kendi başına bir amaç olarak görülmez. Sosyo-politik kaygılar bir kenara bırakıldığında bile, sanat her zaman etik sonuçları açısından değerlendirilmiştir. Shiner, sanat ve etiğin bu birlikteliğinin Yunan ve Roma düşüncesinin ortak bir özelliği olduğunu ileri sürer: Roma ve Antik Yunan toplumlarında, heykellere ya da şiir dinletilerine gösterilen ilgi, genellikle iyi bir söylemle yapılmış politik konuşmalara yönelik ilgi ile benzerlik taşımaktadır. Bu bağlamda, ilgi uyandıran ana unsur, ahlaki fayda ile etkileyici bir uygulamanın birleşimidir. Martha Nussbaum'un da ifade ettiği gibi; şiir, plastik sanatlar ve müzik biçim ve içerik açısından etik bir rol taşır ve bu bakımıyla toplumda ahlaki olguların taşınmasında önemli bir araç olarak değerlendirilir.⁴⁰

Tunalı'ya göre Platon'un sanat kuramına adını veren mimesis kavramı, sanatın ne olduğu sorusuna yanıt vermenin yanı sıra etik ve politik çıkarımlara da sahiptir. Dilimizde mimesis kavramı, taklit kavramıyla birlikte kabul edilmektedir. Dolayısıyla ilk gözlemde Platon'un sanat anlayışının öncelikle taklit kavramıyla tanımlandığı anlaşılır. Ancak mimesis kavramı ve Platon'un mimesis teorisi taklit terimi ile anlaşılabilir ya da reddedilebilir bir olgu değildir. Öncelikle, mimesis kavramının Platon'un icat ettiği bir kavramdan fazlası olarak, gelenekten aldığı ve işlediği bir olgu olduğunu belirtmek gerekir. Bununla birlikte, mimesis teorisi Aristoteles'ten günümüze kadar etkisini korumuştur. Diğer sanat kuramlarının da mimesis olgusuyla söylem birliği içinde var olabildikleri söylenebilir.⁴¹

Mimesis olgusunun Platon değerlendirmesinde değişen yapısının yanında "Devlet" isimli metninde politik ve toplumsal özelliği de söz konusudur. Diğer taraftan Kavuran ve Dede mimesis kavramının bu çok boyutlu sosyopolitik yönünün, Platon tarafından ihmal edildiğini ifade etmektedirler: Platon yazılarında, sanatın insanlar için kazanım olmadığı fikrini ortaya koymuştur.

Sanatın pragmatik yapısını incelerken, sosyal boyutuna ve işlevine gerekli önemi göstermemiştir. Sanat konusuna yaklaşımı taklit kavramıyla sınırlıdır ve bu da sonuçta hatalı sonuçlar çıkarmasına neden olmuştur. Sonuç olarak, analizi sanatın taklitçi ve duygusal boyutlarının incelenmesiyle sınırlı kalmıştır.⁴²

Mimesis, dilimize taklit, yansıma, yansıtma, öykünme, benzetme gibi ifadelerle tercüme edilse de taklit, yaygın kullanılan terimdir.⁴³ Kavramın kökeninin dansla ilgili bir yanının olduğunu belirten Turan, Platon ile kavramın aldatma anlamında, olumsuzluk ifade ettiğini vurgular.⁴⁴ Mimesis olgusunun Platon ile birlikte olumsuz bir ifadeye dönüştüğünü Tunalı da desteklemektedir.⁴⁵

Ancak Soykan bu görüşlerin aksine; mimesis sözcüğünün kökeninde olumsuz anlamın bulunduğunu ifade eder: Etimolojik olarak "aldatmak", "yanıltmak" veya "karanlık" anlamlarına gelen "mei" (mai, mi) kökünden türediği kabul edilen "Mimesis" kavramı M.Ö. 5. yüzyılda kullanılmaya başlamıştır. Kavram Yunan yazarları, şairleri, ve filozofları tarafından, daha sonra da Latinler tarafından, çoğunlukla "taklit" anlamında kullanılmıştır.⁴⁶

Derrida da benzer şekilde mimesisi değerlendirirken aynı zamanda gerçeği gizleyen bir alt yapısının da bulunduğunu ifade eder:

Platon'un söylemini yapılandıran şematik yasayı muhafaza edelim: Platon bazen mimesisi, modeli ne olursa olsun, kendi içinde bir çoğaltma süreci olarak mahkum etmek ve bazen de mimesisi yalnızca taklit edilen modelin kendi içinde tarafsız kalan, hatta tavsiye edilen mimetik işlemin işlevi olarak diskalifiye etmek zorundadır. Ancak her iki durumda da mimesis hakikatin yanında yer alır: ya olanın yerine bir kopyasını ya da ikizini koyarak şeyin kendisinin açığa çıkmasını engeller; ya da ikizinin benzerliği (homoiosis) aracılığıyla hakikatin hizmetinde çalışır. Kendisi yazı tarafından taklit edilen Logos'un yalnızca hakikat olarak bir değeri vardır; Platon onu hep bu başlık altında sorgular.⁴⁷

42 Tamer Kavuran ve Bayram Dede, "Platon ve Aristoteles'in Sanat Estetiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları", **Sanat Dergisi**, s. 23 (2013), 54.

43 Francis E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, çev. Hakkı Hünler, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2004), 221:

44 Esra Yıldız Turan, "Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat", **Tarih Okulu Dergisi**, s.22, Haziran, (2015) 2

45 Tunalı, **age**, 73.

46 Ömer Naci Soykan, **Estetik ve Sanat Felsefesi**, (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2015), 176-177.

47 Derrida, **age**, 187

39 Tunalı, **age**, 69

40 Shiner, **age**, 52

41 Tunalı, **age**, 96

Platon da özellikle estetik ve sanat kuramında mimesis olgusunu taklit olarak kullanmıştır ancak taklit Platon'da her zaman olumsuz bir tanım değildir. Mimesis'in Platon'daki; teknik, etik, sanı (doxa) ve taklit gibi çok anlamlı kullanımına Tunalı da dikkat çeker.⁴⁸

Platon, dilin de sanat gibi taklit biçimi olduğunu savunur. Kritias diyalogunda, dil ve sanatın taklit biçimleri olduğunu ve her ikisinin de başarı ya da başarısızlığının bir dizi ortak faktöre bağlı olduğunu öne sürer:

Hepimizin, dünyadaki bütün insanların sözleri, bir taklit, bir benzetiş olmaktan çıkamaz. Şimdi ressamın, yaptıkları resimlerde tanrı veya insan vücutlarını, seyircilerini memnun edecek kadar benzetebilmek için karşılaştıkları kolaylık yahut zorlukları gözden geçirelim. O zaman göreceğiz ki ressam, resmini yaptığı yeryüzünü, dağları, ırmakları, ormanları, içinde bulunan ve çevresinde dönen her şey ile bütün göğü, biraz olsun benzetebilmişse, bizi o anda tatmin etmektedir. Bundan başka, bu gibi şeyler üzerinde kesin bir bilgimiz olmadığından, onların benzeyişlerini ne inceler ne de münakaşa ederiz; belirsiz, aldatıcı şekillere razı oluruz. Ama bir ressam kendi vücutlarımızın resmini yapmaya kalkışınca, onun resmindeki kusuru pekâlâ görüveriyoruz. Çünkü kendi kendimizi her gün görmeğe alışkınız, bu yüzden bütün benzeyişleri iyice göstermeyen ressamı suçlu buluyoruz. Sözlerimiz için de bu tabi böyledir.⁴⁹

Platon "Meneksenos" metninde, taklit kavramını etik anlamda olumlu kullanmıştır. Bu eserde Platon erdemlerin taklit edilmesini önermektedir: "Oğullar ve kardeşler ölen kişinin erdemlerini taklit edecekler, hem de anneleri babaları ve yaşayan diğer uzak akrabaları teselli olacaklar."⁵⁰ Aynı metnin devamında, taklit kavramı betimleme amaçlı kullanılmaktadır: "[...] çünkü, rahmine çocuk düşen, çocuk yaratan kadın, bu yolda toprağa örnek olmuyor, toprağı taklit ediyor."⁵¹

Taklit kavramı, Platon'un pek çok eserinde öne çıkar. Bununla birlikte, taklit kavramının ayırt edici bir tanımlama aracı olarak kullanıldığı ve sanatın tanımına yanıt vererek sanat eserinin kuramsal konumunu belirlediği eser Devlet metnidir. Devlet'in onuncu kitabı, sanatı neyin oluşturduğu sorusunu tartışması ve çözüme kavuşturmasıyla kabul edilir. Bununla birlikte, sanatın özünü yalnızca bu tek bölüm üzerinden kavramaya çalışmak hatalı olacaktır.

48 Tunalı, **age**, 76

49 Platon, **Kritias**, çev. Erol Güney, Lütfi Ay, (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2001), 9-10.

50 Platon, **Meneksenos**, çev. Furkan Akderin, (İstanbul: Say Yayınları, 2011), 35.

51 Platon, **age**, 37.

Platon'un sanat eleştirisini kapsamlı bir şekilde anlamak için, Devlet metninin sosyopolitik kapsamında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Platon'un Devlet kitabı, devlet yapısı içinde adalet ve adaletsizliğin özüne dair önemli sorgulamalar ortaya koymaktadır. Bu temel mesele Platon'un ontolojisi, epistemolojisi, etiği, siyaseti, sanatı ve eğitimi bağlamında ele alınarak metin boyunca yanıtlar sunulmaktadır. Platon'un sanata yönelik olumsuz/olumsuz tavrının bu bağlamda değerlendirilmesi gerekmektedir. Platon'un sanatçılara yönelik tutumunun ardında yatan gerekçe, filozofların yanı sıra sanatçıların da iddialarının doğruluğu konusunda iddialı olma eğiliminde olmaları ve bu iddialarının kamuoyu tarafından dikkate alınmasıdır. Bu bağlamda, olması gerekeni savunan filozoflar ve sanatçılar arasında bir güç mücadelesi olduğu söylenebilir. Sokrates bu konunun titiz bir incelemeye tabi tutulmasını önerir.⁵²

Sanatın statüsü Platon açısından öncelikli meselelerden biridir. Devlet'in farklı bölümlerinde sanatın işlevi sorunu düzenli olarak ele almıştır. Onuncu kitapta şöyle demektedir: "[...] en iyi devlet, buna inanmama yol olan birçok şey arasında en çok öne çıkan şiir hakkında söylediklerimiz; [...] şiirde benzetme üzerine ilerleyen her şeyden kurtulma fikri."⁵³ Burada Platon'un sanatın toplumsal işlevine ne kadar değer verdiği ve sansürü, doğru bir devlet düzeni için kaçınılmaz gördüğü anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Devlet'in onuncu kitabında öncelikle sanat kavramını ve onun epistemolojik değerini tanımlar. Daha sonra sanatın işlevini incelemeye devam eder; sanatın etik ve sosyal boyutlarına ilişkin sorular ortaya atar.

Platon sanatı bir taklit olarak tanımlamanın yanı sıra, onu taklidi olarak da nitelendirir. Bu, ressam tarafından yapılan sedir resmi örneğinde gösterilmektedir. Bu tanıma uygun olarak, ressamın yaptığı sedir resmi üç temel unsurdan oluşur; ressamın taklit ettiği marangoz tarafından işlenen sedir ağacı ve marangozun çalışmasının dayandığı sedirin kavramsal temsili. Bu üç unsurun yaratıcıları aşağıdaki sıraya göre listelenmiştir: Sedir fikrinin yaratıcısı olan Tanrı; sedirin fiziksel yapıcısı olan marangoz ve sedir resmini yapan ressam. Platon'a göre hakiki varlık, değişmeyen, ebedi ve varlığın kaynağı olan idealar âleminde bulunur. Sonuç olarak, hakiki varoluş sedir ideasında bulunmalıdır. Marangozun bu ideal sedirden yola çıkarak ürettiği duysal dünyadaki sonlu sedir, sedir idealinin bir taklidi ya da kopyasıdır. Bu bağlamda Sokrates bu durumu "gerçeğin gölgesi" olarak nitelendirerek söz konusu ustanın eserinin kaçınılmaz olarak gerçeğin yanında gölge olarak kalacağını öne sürer. Bu bağlamda, bir sanat eseri, örneğin bir sedir resmi, duysal

52 Platon, **Devlet**, çev. Furkan Akderin, (İstanbul: Say Yayınları, 2016), 382

53 Platon, **age**, 377

dünyadaki bir sedirin taklidi olarak düşünülebilir. Gerçekten de sanatçılar eserlerini yaratırken genellikle gözlem becerilerini kullanırlar. Platon'un sanat hakkındaki argümanının altyapısında bu düşünce olduğu söylenebilir: Sanat bu dünyada sonlu ve geçici bir nesneyi yeniden ürettiğinde, etkin bir şekilde o nesneyi taklit etmiş olur. Bununla birlikte, sanatın dayandığı nesne aynı zamanda kendi türünün kavramının bir taklidi olduğu için, ortaya çıkan sanat eseri nihayetinde bir taklidin taklidi ya da başka bir deyişle bir gölgenin gölgesi olarak tezahür eder;⁵⁴

Sanatın hakikat karşısındaki zayıf konumunu, onun ontolojik olarak ideadan uzaklığıyla belirten Platon, epistemolojik olarak sanatın ideadan uzaklığını sanatçının ideaları bilmemesiyle açıklar. Platon, sanatçının eserini üretirken meydana çıkan özneliğini söz konusu ederek bunu göstermeye çalışır. Platon'a göre sanatçı, bu dünyadaki nesneyi ne kadar gözlemlese ve model alsada onu, olduğu gibi değil ancak kendi gördüğü gibi yansıtabilir. Yani sanatçı sanat eserinde nesnel olamaz, sanat eseri belli bir derecede öznellik taşır.⁵⁵ O halde sanatın sunduğu bilgi, olanı olduğu gibi verememekle onu çarpıtan bir bilgidir. Bu durumda sanat aslında taklidin taklidi de değil, taklidin kötü bir taklididir. Ya da başka bir sözle ifade edersek, taklidin kişisel görünüşüdür.⁵⁶

Platon metnin ilerleyen aşamalarında, sanatçının, ürettiği taklidin öznel taklidini de bilmediğini savunur. Bu argümanında ise Platon bu defa sonlu nesneyi yani ideanın taklidi olan nesneyi referans alır. Bir nesnenin kullanılan, yapılan ve taklit edilen bir şey olduğunu ifade eder. Tüm nesnelerle ilgili üç sanat vardır: Kullanma sanatı, yapma sanatı, taklit sanatı. Sanatçı ise taklit ettiği nesneyi yapan ya da kullanan değildir, o sadece nesneyi taklit etmektedir. Öyleyse sanatçı taklit ettiği nesnenin yapıcısı ve kullanıcısı değilse, o nesneyi doğru bir şekilde değerlendiremez; bu yüzden de sanatçı taklit ettiği nesnenin gerçekte ne olduğunu bilememektedir.⁵⁷

Sonuç olarak bu tartışma, Platon'un sanat anlayışını ve işlevlerini açıklığa kavuşturur. Bu tartışmada Platon, en azından yüzeysel olarak, diğer bazı fikirleriyle çelişen bir sanat görüşü sunar. Onuncu kitabın ilk bölümlerinde, bu tartışmadan önce Platon, Sokrates'in Glaukon'a sorduğu sorudan da anlaşılacağı üzere, sanatın anlamdan yoksun olduğunu öne sürer. Sonraki söylemde, Homeros üzerinden bu kavramı olumsuzlamaya devam ederken, şairlerin sözlerinin anlam ifade etmediğini ileri sürerek argümanını geliştirir.

54 Platon, **Devlet**, 379-380

55 Platon, **Devlet**, 378-379

56 Platon, **Devlet**, 381

57 Platon, **Devlet**, 385-386

Bunun nedeni sanatçının gerçeği tespit edememesidir⁵⁸. Sonuç olarak, ifadelerinin doğruluğu şüphelidir ve dolayısıyla pratik değerleri de benzer şekilde belirsizdir.

Sanat ontolojisini taklidin taklidi olarak belirleyen Platon, sanatçının bilgisizliğinin, hakikatten uzaklığının altını çizerek sanatı değersizleştirmiştir. Ancak Platon sanat incelemesini burada sonlandırmaz; ontolojik ve epistemolojik mahiyetini açıkladığı sanatın, toplumsal yaşamın bir ürünü olarak insan üzerine etkilerini, sanatın insandaki olumlu ve olumsuz işlevlerini irdeler.

Aristoteles de sanat ontolojisine dair kuramsal yaklaşım geliştirmiştir. Aristoteles'in Antik Çağ'dan devraldığı ve geliştirerek sanat olgusuna uyarladığı kavram da Mimesis'tir. Aristoteles'in Poetika metnindeki tartışma sanat felsefesinin temelini oluşturmaktadır. Aristoteles bu eserde sanatı kolektif olarak Mimesis olgusu ile değerlendirmektedir.⁵⁹ Ona göre o dönemdeki sanat deneyimi insanların, tanrıların ya da olayların taklidiydi.⁶⁰

Platon'un aksine, Aristoteles, sanatın olumlu yönlerinin olduğunu ve yararlı bir etkinlik olarak değerlendirilebileceğini savunmuştur. Bu düşüncesinin temeli, mimesisin eğitici yönünün farkında olmasına dayanır: Bir seyirci tiyatrodan izlediği bir oyunda, hayatı boyunca karşılaşabileceği olası bir durumla karşılaşır ve benzer bir olayda davranışını belirler. Ek olarak bu öğrenme süreci, estetik bir haz da sunmaktadır.⁶¹

Aristoteles ve Platon'un yaşadığı dönemde terminoloji detayında sanatın günümüzdeki tanımlaması söz konusu değildi. Örnek olarak; o dönem "tekhne" kavramı bugün kabul ettiğimiz "sanat" ve "zanaat" kavramlarının her ikisini de tanımlamaktadır. Aristoteles'in varlığı; sanat eseri ve doğal varlıklar olarak ikiye ayırması, zanaatı ve güzel sanatları aynı kavramlar olarak ifade etmesi bu terminolojiyi desteklemektedir.⁶²

Aristoteles düşüncesinde varlık: sanat veya doğa temelli olarak iki kategoride değerlendirilmektedir. Bu bağlamda varlıklar sanat eseri ve doğal varlıklar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.⁶³ Varlıkları iki kategoride değerlendirmesinin

58 Platon, **Devlet**, 377-378

59 Aristoteles, **Poetika: Şiir Sanatı Üzerine**, çev. Ari Çokona-Ömer Aygün, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 1

60 Noel Carroll, **Sanat Felsefesi. Çağdaş Bir Giriş**, çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, (Ankara: Ütopya Yayınları, 2012), 38.

61 **age**, 35-36

62 Aristoteles, **Metafizik**, çev. Ahmet Arslan, (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1996), 325-328.

63 **age**, 488

temel sebebi; doğal varlıkların biçimlerine ulaşma sürecinde dış kaynaklı bir müdahaleye bağlı olmadan formları sonuçlanırken, sanat eserinin formlarına ulaşmasının sanatçıların müdahalesine koşullu olmalarıdır.⁶⁴ Bu bağlamda Aristoteles'in dört neden teorisinde, varlıkların oluşabilmesinin ilk nedeninin maddi neden olduğu söylenebilir. Bu sebeple sanat eserinin meydana gelebilmesi için sanatçının elinde bir maddenin olması gerekliliktir. Bu bağlamıyla sanatçının müdahale ettiği madde, sanat eserine içkindir.⁶⁵

Madde temelinde oluşmaları; doğal varlıkların ve sanat eserlerinin ortaklığını temsil ederken, formlarının koşullu olduğu sebepler temel farklılıktır. Doğal varlık gibi sanat eserinin biçimi forma koşulludur. Bu koşuldan dolayı sanat eserlerinin varlığından söz edilebilmektedir. Ek olarak doğal varlıkların biçimi maddelerine koşulluyken sanat eserinin biçimi düşüncedir ve sonraki aşamasında maddeleşir.⁶⁶ Aristoteles'in meşe ağacı metaforu, ağacın formunu tohumun içinde sakladığı sonucunu ifade eder. Tohum ağacın temel maddelerini ve formunu bünyesinde taşımaktadır. Fakat sanat eserleri formun ve maddenin bütünlüğünden söz edilememektedir. Çünkü sanatçının düşüncesindeki form sanatçı çabasıyla maddeye sonradan eklenmektedir.⁶⁷

Ortaya çıkabilecek çelişkileri ortadan kaldırmak için Aristoteles, doğal varlıklar ile sanatsal faaliyet yoluyla yaratılanlar arasında ayırım yapmaya çalışır. Formun maddenin doğasında var olduğunu ve sanatçının eliyle dışarıdan eklendiğini ifade eder. Sanat eserlerinin tözünün ne olduğu, aydınlatılması gereken önemli bir sorunsaldır: Sanatçının düşünceleri doğrultusunda oluşan ve tahta malzemeden meydana gelen sedir tözünün, sedir mi yoksa tahta mı olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır. Aristoteles töz kavramını; bütün nesnelerin özünde var olan, biçimden koşullu olmayan, kendiliğinden varlık gösteren bir olgu olarak tanımladığı bilinmektedir. Doğal varlıklar söz konusu olduğunda, tözün formuna içkin olarak madde bütünlüğünde bulunduğu açıktır; çünkü madde, tözün ortaya çıkmasıyla birlikte nesneye dönüşmektedir. Fakat sanat eserinde, madde sanatçıların müdahalesiyle biçimlenmekte ve bu aşamada maddenin doğal yapısı, sanatçının iradesiyle form kazanmaktadır. Bu durum, sanat eserlerindeki tözün maddenin tözümü yoksa sanatçı müdahalesiyle ortaya çıkan eserin tözü mü olduğu sorusunu gündeme getirmektedir. Aristoteles, sanat eserlerindeki tözün de maddeye koşullu olduğunu savunmaktadır. Bu durumun

temel nedeni, sanat eserini oluşturan unsurların doğal madde olmalarıdır: Sedir, doğal varlık olmamasının yanında onun ana maddesi olan tahta ağaçtır ve ağaç doğal varlıktır. Benzer biçimde, Bronz heykelin maddesi bronz, doğal varlıktır. Bu sebeple, ağaç sedire içkinliğini, bronz ise heykel olasılığını kendi içkinliğinde taşımaktadır. Aristoteles'in düşüncesinde, bu koşullanmaların töz kavramını tanımladığı ifade edilmektedir.⁶⁸

Aristoteles sanatçıyı yaratıcı bir figür olarak değerlendirmekle birlikte sanat eserleri ile doğal varlıklar arasında bir hiyerarşinin olmadığını savunur. Ek olarak Aristoteles'e göre doğal varlıklar sanat eseri benzeri sanatçı iradesiyle biçim kazanmış olsaydı ya da sanat eseri doğal varlıklar benzeri maddelerine koşullu olarak bulunan formun, herhangi bir müdahale olmadan meydana gelmiş olsaydı, açıklanmaya çalışılan evren bugün tanımladığımız halinden farklı olmayacaktır. Bu durum somutlaştırılmaya çalışılırsa; bir yapı, tuğlaların müdahale olmadan, doğal süreçleriyle bir araya gelmesi neticesinde meydana gelmiş olsaydı, bu meydana yapı, mimarın tüm malzemeleri planlayarak oluşturduğu binanın ikizi olurdu. Doğal varlık olan tohumun da, doğal süreçlerinden farklı olarak, insan iradesi ile ağaca dönüştüğü değerlendirilecek olursa, meydana gelen ağacın doğada görülen ağaçtan farklı olmayacaktır. Aristoteles düşüncesindeki sanat olgusunun doğayı tamamlama işlevi bu açıklamada anlaşılır olmaktadır. Yani filozofa göre doğal varlıklar doğal süreçle meydana gelir, doğal yollarla meydana gelemeyecek varlıklar ise sanatçı iradesiyle oluşur. Böylece doğadaki bütün varlıklar tamamlanmış olur.⁶⁹ Aristoteles "Fizik" metninde bu konuyu vurgular.⁷⁰

Sanatçının elinde tamamlama işlevinin gerçekleşmesi, sanat eserinin yaratılması sırasında hareket kaynağı sağlayan yeteneğinin doğaya öykünmesiyle mümkün olur. Başka bir deyişle, sanatçının yaratım süreci doğal dünyada gözlemlenen kalıpları yansıtır. Canlı varlıkların oluşumunda ve sanatsal eserlerin yaratımında benzer bir olaylar dizisi meydana gelir. Benzer şekilde, doğa maddenin biçimini ortaya çıkararak onu var eder; sanatçı da maddeyi kendi elleriyle biçimlendirerek eseri yaratır. Bu ortak metodoloji ışığında, doğanın insan çabasından daha öncelikli olduğu ve dolayısıyla doğanın insana öykünmesinden ziyade insanın doğaya öykündüğü söylenebilir. Bu, Aristoteles'e atfedilen sanatın doğayı taklit ettiği fikrinin özüdür. Aristoteles'in taklit kavramının doğal fenomenlerin birebir kopyalanmasını gerektirmediğini belirtmek önemlidir. Bu düşünceden farklı olarak, sanatçının yeteneği

⁶⁸ Aristoteles, **Fizik**, çev. Saffet Babür, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 51-53

⁶⁹ age, 59-61

⁷⁰ age, Fizik, s. 85

⁶⁴ age, 395-396

⁶⁵ Aristoteles, **Metafizik**, 328

⁶⁶ Aristoteles, **Metafizik**, 329

⁶⁷ Ahmet Arslan, **İlkçağ Felsefe Tarihi. Aristoteles**, c. 3, 10. bs. (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2022), 151

aracılığıyla doğanın altında yatan ilkelerin ve işleyişin taklit edilmesini de kapsar.⁷¹

Aristoteles'in sözleriyle, sanat kavramının doğanın bir tamamlayıcısı olarak anlaşılması, mimesis olgusunun çeşitli yönlerinin yerli yerine oturmasını sağlar. Bu da filozofun sanata ilişkin görüşlerini çevreleyen bir dizi yanlış anlamayı ortaya çıkarır. Bu bağlamda Halliwell, mimesis kavramı için sıklıkla eşdeğer olarak kullanılan "doğanın taklidi" ve "doğanın aynası" ifadelerinin yanlışlığını vurgular.⁷² "Doğanın taklidi" terimi, doğal varlıkların maddesinin kendi doğasına uygun olarak varlığa geldiği süreci tanımlamak için kullanılır. Bir sanat eseri bağlamında bu süreç, doğayı işleyiş biçimiyle taklit eden sanatçı tarafından gerçekleştirilir. Mimesis'in "doğanın aynası" şeklinde hatalı bir çevirisinin kullanılmasının ardındaki gerekçe, "Mimesis" teriminin zaman zaman "tasvir" olarak çevrilmesine bağlanabilir. Mimesis'in "tasvir" olarak çevrilmesi, sanatın nesnel dünyanın betimlenmesiyle sınırlı olması gibi gibi hatalı bir sonuca yol açmaktadır. Ancak Aristotelesçi sistemde tasvir kavramı görsel alanla sınırlı olmayıp dilsel alana da uzanmaktadır.⁷³

Mimesis kavramının salt bir taklit ya da tasvirden daha fazlası olduğu anlaşıldığında, kavramın yaratımla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Bu da sanatçının doğanın eksik bıraktığını tamamlama rolü oynadığını açıklamaktadır. Bu bağlamda, doğal varlıkların ve sanat eserlerinin oluşumları sırasında geçirdikleri süreçlerin benzer olduğu anlaşılabilir. Sanatçı, doğanın süreçlerine öykünerek madde ve biçimi zihninde birleştirir. Bu sürecin sonucunda doğada, doğal varlıklardan farklı bir ikinci bir varlık türü meydana gelir. Sanat eseri doğada var olan eksiklikleri tamamlamaya hizmet eder ve sanatçı bu tamamlamadan sorumlu olan bireydir. Aristotelesçi sistem içinde tutarlılığı korumak için, sanat eserlerinin de doğal varlıklar gibi bir amaca yönelik olduğu ifade edilebilir. Sanat eserlerinin insan eliyle yaratıldığı düşünüldüğünde, doğaları gereği amaçsal oldukları açıktır. Bunun nedeni, sanatçının eserini belirli bir amaç doğrultusunda yaratmasıdır. Temel düşünce; sanat eserinin amacı değildir, eserin amacına uygunluğunun bağlı olduğu kişidir.⁷⁴

71 Aristoteles, **Protreptikos ve Evren Üstüne**, çev. Oğuz Özügül (İstanbul: Pencere Yayınları 2003) s. 23-24

72 Stephen Halliwell, "Aristotelian Mimesis Reevaluated", **Journal of the History of Philosophy**, Volume 28, October (1990), 509.

73 **age**, 492.

74 Aristoteles, **Protreptikos ve Evren Üstüne**, çev. Oğuz Özügül (İstanbul: Pencere Yayınları 2003). 23-24

2.3. Sanat Pratiklerinde Gerçekçilik (Realizm) ve Tarihselliği

Sanat alanında realizm olgusu söz konusu olduğunda natüralizm terimi ile eş anlamda kullanıldığı dikkat çekmektedir. İnankur'a göre genel bir tanım olarak Mısır sanatının stilizasyon eğilimine karşı Klasik Dönem Yunan sanatının temsilleri için kullanılmıştır. Daha sonra Rönesans döneminde tekrar gündeme gelmiş ve dönemin sanat pratiklerinin doğa temsilleri için ifade edilmiştir. Özel bir terim olarak ise 1850'lerde Avrupa genelinde edebiyat ve sanat pratiklerinde günlük yaşamın temsilini amaçlayan eğilimler için kullanılmıştır.⁷⁵ Bu bağlamıyla realizm olgusuyla ilişkilendirilmektedir ve nitekim pek çok kuramcıya göre natüralizm realizmin devamıdır.^{76, 77}

Harold Osborne natüralizmi; 19. yüzyılın pozitivizm ideolojisinde şekillendiğini, Emil Zola'nın edebi teorileriyle doruğa ulaştığını, teleolojik açıklamaları reddeden ve gerçekliğin tarafsız, deneysel gözleme dayalı bilimsel yöntemlerini sanatta uygulamaya çalışan eğilim olarak ifade eder. Osborne Flaubert'in "Madame Bovary" romanında ve Courbet'nin resimlerinde örneklenen bu felsefi natüralist değerlendirmenin üsluptaki karşılığını Realizm olarak tanımlayarak, bu eğilimin idealizm ve romantizm tarafından teşvik edilen kişisel duyguların müdahalesine tepki olarak ortaya çıktığını ifade eder. Osborne'un bu tanımlaması temel çıkış noktası olarak incelendiğinde; natüralizm dönemin bilimsel eğilimlerini ifade eden, sanat pratiklerinde de realizmi destekleyen bir eğilim olarak değerlendirilebilir.⁷⁸

Ancak, üslupsal bir terim olarak natüralizm, genellikle daha kapsayıcı bir anlamda ve bazen yukarıdaki tanımla çelişen bir biçimde kullanılır. Sanat tarihi ve eleştirisinde, Natüralist terimi, stilize edilmiş ya da kavramsal sanatın aksine, doğal nesneleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan bir sanat türünü ifade etmek için kullanılır. Bu anlamda, Klasik Yunan dönemi sanatı genellikle ilk gerçek natüralist eğilim olarak kabul edilir ve İtalyan Rönesansı, natüralizmin tekrar uygulanması olarak görülür. Bu tür natüralist sanatta aranan güzellik, eserin kendisinde bulunan bir güzellikten farklı olarak; doğal nesnelerin sanat eserine yansıyan güzelliğidir: Eser, doğanın güzelliğini yansıtan bir ayna olarak görülür. Bu anlamda natüralizm, doğanın idealizasyonu ile çelişmez, ancak

75 Zeynep İnankur, "Doğalcılık", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c.1 (İstanbul: Yem Yayın, 1997): 464

76 Pierre. Martino. **Fransız Natüralizmi (1870-1895)**, çev. Nebil Otman (Ankara: Maarif Basımevi, 1958), 3

77 İnankur, **age**, 464

78 Harold Osborne. **The Oxford Companion To Art**. 9. bs. (Oxford: Oxford University Press, 1989), 766-767

bazı realist görüşlerle çelişebilir.⁷⁹

Belirli bir resim ekolüne uygulandığında bu terim ilk kez Bellori (1672) tarafından Manfredi, Ribera, Valentin ve Honthorst gibi Caravaggio' nun takipçileri için, (çirkin ya da güzel) doğayı aslına sadık kalarak kopyalama öğretilerine atıfla kullanılmıştır.⁸⁰

Gerçekçiliğin sosyal dinamiklerini hazırlayan koşullar eş zamanlı olarak natüralizmin ön koşullarını da biçimlendirmiştir. Bu anlamda realizmi etkileyen dönemin pozitivist eğilimlerinin natüralizmi de şekillendirdiği söylenebilir. Aynı dönemin kavramları olmaları, bilimde ve sanatta benzer olguları işaret etmeleri tartışmanın temelini oluşturmaktadır. Raymon Williams realizm kavramının, natüralizm ve materyalizm terimleri ile eş anlamlı kullanımlarını ifade eder.⁸¹ Martino'de Naturalizm teriminin materyalizm, panteizm ve epikürüsçüleri tanımlamak için kullanıldığını ifade ederek antik felsefedeki tabiatçı eğilimle ilişkilendirir.⁸² Bu bağlamda felsefe tarihindeki ilk filozofların "Doğalcılar ya da Gerçekçiler" olarak kabul edildiği düşüncesi ilk bölümde ele alınmıştır. Furst ve Skrine de bu kronolojiyi destekleyerek ilk doğa bilimcilerden 18. yüzyıl sonuna kadar pek çok natüralist olduğunu ve bu olgunun materyalizm, sekülerizm ve epikürçülük kavramlarını ifade etmek için kullanıldığını, kelimenin birincil anlamının bu yönde tanımlandığını ekler.⁸³ Bu bağlamda da realizm olgusuyla ilişkilendirilebilir.

Furst ve Skrine, natüralizmin 16. yüzyıldaki sözlük tanımlarının doğaya yönelik bir terim olarak kullanıldığını desteklemektedir: 16. yüzyılın önemli cerrahlarından Ambroise Pare, bu kavramı epikürü ateistlerin doktrini olarak ifade etmektedir. Diderot, Natüralistleri Tanrı'yı kabul etmeyen, maddi öze inananlar olarak tanımlamıştır. Sainte-Beuve 1839 yılında natüralizmin, materyalizm ya da panteizm ile eş anlamlı kullanılabileceğini ifade etmiştir. 1882 yılında, filozof Caro, natüralizmi spiritüalizm ile karşılaştırmıştır. Günümüzde İngilizce sözlüklerde de felsefi ve teolojik anlam, sanatsal anlamdan önce değerlendirilmektedir. Dolayısıyla, natüralizmin materyalizm ile eş anlamda kullanılması, son yüz yıl içinde çeşitli detaylarla genişletilmiş olsa da ilk anlamını korumakta ve duyularla algılanan somut nesnelerin

⁷⁹ Osborne, *age*, 766-767

⁸⁰ Harold Osborne, *age*, 766-767

⁸¹ Raymond Williams, **Keywords. A Vocabulary of Culture and Society**, 3. bs. (New York: Oxford University Press, 2015), 199

⁸² Martino, *age*, 4

⁸³ Lilian R. Furst, Peter N. Skrine. **Naturalism. The Critical İdiom**. (London: J.W. Arrowsmith Ltd. Bristol. 1978), 2

ontolojisini tanımlamaktadır.⁸⁴

Natüralizm terimi sanat ve edebiyat alanında özel anlamıyla söz konusu olduğunda benzer belirsizlik konusudur. Örneğin Martino, Emile Zola ve çağdaşı kimi yazarları natüralist olarak tanımlarken⁸⁵, aynı yazarları Pam Morris⁸⁶ ve Ian Watt⁸⁷ realist olarak tanımlamaktadır. Erich Auerbach da natüralist olarak değerlendirilen, Zola ve Balzac gibi yazarları, realist olarak tanımlayarak; Zola'yı Fransız gerçekçiliğinin son temsilcisi olarak kabul eder.⁸⁸

İki terimin de çelişkilerine rağmen dış dünyayı temsil etmedeki tarafsız, öznel yaklaşımlarının edebiyat ve sanat alanında güçlü ortak noktalarının olduğu ileri sürülebilir. Kuramcı S. J. Wagner, olağan bir gerçekçinin aynı zamanda natüralist olduğunu ifade etmesi iki olgunun geçirgenliğine vurgu yapar.⁸⁹

Sanat ontolojisinde realizm olgusu incelendiğinde benzer tartışmaların gerek epistemolojik gerek semantik detayda devam ettiği bilinmektedir. Sosyolog Tony Davies "Hümanizm" adlı kitabında gerçekçilik olgusunun kesin olarak kabul edilen ile kozmik anlamda henüz tanımlanmamış bir olgu olduğunu ifade eder ve bu kesin olmama durumunun (olumlu ya da olumsuz) tartışma zemini bağlamında kullanışlı olduğunu açıklar.⁹⁰ Sanat tarihçisi Linda Nochlin de benzer bir açıklamayla, gerçekçiliğin; felsefe tarihindeki merkezi tartışmalardaki konumundan dolayı belirsiz bir olgu olduğunu ifade eder.⁹¹ Dampier de bu görüşü destekleyerek, gerçekçilik teorisinin doğasında var olan zorlukların, bu teorisinin pek çok çeşidinin ortaya çıkmasına yol açtığını; okullarda şiddetli tartışmalara sebep olduğunu ve skolastik diyalektikçilerin felsefi düşüncelerinin iki yüz yıl boyunca kullanıldığını ifade eder.⁹² George J. Becker realizm olgusunun

⁸⁴ *age*, 3

⁸⁵ Martino, *age*, 19.

⁸⁶ Pam Morris. **Realizm**, çev. Emin Bozkırlı (Ankara: Sitare Yayınları, 2010), 64, 85

⁸⁷ Ian Watt, **Gerçekçilik ve Romansal Biçim**, der. ve çev. Mehmet Sert. (İstanbul: Yirmidört Yayınları, 2006) 41

⁸⁸ Erich Auerbach, **Mimesis. Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri**, çev. Herdem Belen, Hüseyin Ertürk. (İstanbul: İthaki Yayınları, 2019), 558

⁸⁹ Steven J. Wagner. "Why Realism Can't Be Naturalized". **Naturalism A Critical Appraisal**. Ed. Steven J. Wagner and Richard Warner (İndiana: University of Notre Dame, 1993): 211.

⁹⁰ Tony Davies. **Hümanizm**, (New York: Taylor & Francis, 2001), 3.

⁹¹ Linda Nochlin. **Realizm. Style and Civilization**, (United States of America: Penguin Books, 1971), 13

⁹² Sir William Cecil Dampier, A History Of Science And its Relations With Philosophy And Religion, 4. bs, (Cambridge: Cambridge At The University Press, 1949) 80.

Orta Çağ'daki toplumsal referansları ile 19. yüzyıldaki toplumsal referansları arasındaki farklılığa değinerek, bu olgunun tanımlanmasındaki güçlüğe dikkat çeker.⁹³ Edebiyat kuramcısı Raymond Williams realizm olgusunun terminolojik tanımının taban tabana zıt anlamlara sahip olduğunu ifade ederken Platoncu idealizmi destekleyen terminolojik anlamını koruduğunu diğer yandan idealizm karşıtı somut olgusalılığı destekleyen, maddi nesneleri tanımlayan terminolojisini açıklar. Williams gerçeklik olgusunun 19. yüzyılda; Fransızcada 1930'larda, İngilizcede 1950'lerde yeni bir terim olarak ortaya çıktığını ve dört temel anlam ve tartışmaya sebep olduğunu ifade eder. Bu yaklaşımlardan ilki: Tarihsel olarak "Nominalist" doktrinlere karşı realist doktrinleri tanımlar, ikincisi ise fiziksel dünyanın zihin veya ruhtan bağımsız olduğunu tanımlar. Bu anlamda natüralizm veya materyalizm ile eş anlamlıdır. Üçüncüsü, şeylerle hayal ettiğimiz ya da olmalarını istediğimiz gibi değil, yüzleşilmesi gereken nesnelliğin tanımı olarak, dördüncüsü de sanat ve edebiyatta gerçek olayları betimleme ve şeyleri gerçekte var oldukları gibi gösterme tutumunu tanımlamak için kullanılan bir terim olduğunu belirtir. Williams günümüz tartışmalarının bu noktada başladığına dikkat çeker ve sanatın pratik amacının gerçeği yansıtması söz konusu olduğunda tartışmanın süreklilik taşıdığını dile getirir.⁹⁴

Metinde ismi geçen kuramcıların tartışma alanını oluşturan olgunun Platoncu idealizm ve realizm temelinde seyrettiği izlenebilir. Diğer taraftan gerçeklik olgusunun genel kabul gören tanımı nesnelliğin idealizmden ayrılması yönündedir. Hasan, realizm ontolojisinde idealist eğilimin imkansızlığını, nesnelliğin güdüsel olduğunu, pozitivizmin bu ayırım ve bilinç üzerine inşa edildiğini ifade ederek sanatsal ve toplumsal ahlaki bilincin bu kabule dayandığını belirtir.⁹⁵

Dış dünyanın duyular aracılığıyla doğrudan kavranabilen somut ve içsel bir gerçeklik olduğu inancı, insanoğlunun en temel ve en köklü inançları arasındadır. Bu inanç, tüm gelişmiş insan bilincinin üzerine inşa edildiği temeli oluşturur. Sanatsal bilinç gibi bilimsel bilinç de açıkça bu inanç üzerine kurulmuştur. Ek olarak, ahlaki bilinç ve teolojik bilinç de bu temelde biçimlenir. Gerçekliğin kusurlu olarak algılanması bir ideale yönelmenin ön koşuludur. Bu bilinç biçimleri bu arayışın belirtileridir. Bu bağlamda toplumsal bilinç de dış dünyaya ve insana olan inancın bir ürünüdür. Bu inanç o kadar

köklüdür ki az sayıda düşünür tarafından eleştirilmiştir; Descartes ve Hume gibi bunu yapmaya teşebbüs edenler başarısız olmuş ve yenilgiyi kabul etmek zorunda kalmışlardır. Bu inanç, düşünce tarihinde "gerçekçi içgüdü" olarak değerlendirilerek dış dünyanın varlığı ve bilgisine ilişkin gerçekçilik olarak tanımlanmıştır.⁹⁶ Bu bağlamda, sanat ve bilim gerçekçilik ilkesiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Her iki alan da insanın dış dünyayı anlama ve yorumlama çabasının sonucudur.

Sonuç olarak; gerçekçilik ve natüralizm kavramları bir dizi özelliği paylaşmaktadır; bunlardan en dikkat çeken, dış dünyayı plastik sanatlarda ve edebiyatta nesnel bir gerçeklikle temsil etmeye odaklanmalarıdır. Her iki akımında gözlemlenen gerçekliği betimlemeyi amaçladığı konusunda kapsamlı bir uzlaşma söz konusudur. Diğer taraftan gerçekçilik olgusunun tanımlanmasındaki tartışma alanı Platon'dan günümüze, Batı eleştirel düşüncesinde oldukça uzun bir sürece yayılmaktadır. Bu süreçte gerçekçilik olgusunu tanımlamaya yönelik her aşama Batı sanatındaki gerçekçilik kavramının tanımındaki güçlüğü sürdürmektedir.⁹⁷

Sanat tarihçisi Brendan Prendeville gerçekçilik kavramının tanımındaki karmaşanın formel bir zeminde tartışamayacağını, dönemsel yaklaşılması gerektiğini ifade eder. Gerçekçilik teriminin tutarlı bir anlamı olup olmadığını sorgulamak, değişen bağlamlarda ve farklı eserlerle ilişkilendirilerek çeşitli şekillerde kullanıldığı göz önüne alındığında, meşru bir yaklaşımdır. Uzun ve çeşitli tarihsel kullanıma sahip her terimde olduğu gibi, söz konusu terimin anlamı da tarihin kendisi kadar karmaşıktır. Dolayısıyla, kesin bir tanımla başlamak ya da sonuçlandırma sınırlılığından farklı olarak, tarihsel kullanım ve bağlam tarafından sunulan değişken anlamın kabul edilmesi gerektiğini savunur.⁹⁸

Alman filozof Hans Blumenberg'e göre Batı estetik teorisinin tarihinde, sanat eserini gerçeklikle ilişkisi üzerinden meşrulaştırma eğiliminden kayda değer bir sapma olmamıştır. Buna göre, geleneksel estetiğin temellerine ilişkin her eleştirel inceleme "gerçeklik" kavramının açıklığa kavuşturulmasıyla başlamalıdır. Bu zorlu bir girişimdir çünkü gerçek olarak algılanan şeyle ilişkili olarak gerçekliğin kesin doğasını tespit etmek genellikle mümkün değildir. Bununla birlikte, bir eylem ya da önermenin doğruluğu sorgulanır sorgulanmaz, dikkatimiz onu hakikat olarak kabul etmemize yol açan belirli

96 Hasan, age, 1

97 Potolsky, age, 94

98 Brendan Prendeville, *Realism in 20th Century Painting*, (New York: Thames & Hudson Inc., 2000), 7.

93 George J. Becker. *Realism in Modern Literature*. (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980), 37

94 Williams, age, 199-200

95 Syed Zafarul Hasan. *Realism. An Attempt to Trace its Origin and Development in its Chief Representatives*, (Britain: Cambridge At The University Press, 1928), 1

koşullara yönelir.⁹⁹ Bu ifadelerle; gerçekçiliğin batı sanatındaki geçmişini ve teorideki belirsizliğini vurgulamaktadır.

Edebiyat Kuramcısı Raymond Williams da terminolojik tartışmaya vurgu yapar: Gerçekçilik kavramı, yalnızca sanat ve felsefe alanlarında onu çevreleyen karmaşık tartışmalar nedeniyle değil, aynı zamanda “gerçek” ve “gerçeklik” kelimelerinin çok yönlü dilbilimsel tarihinin bir sonucu olarak da karmaşık bir terimdir. İngiliz dilinde gerçekçiliğin ilk savunucuları, terimin çağdaş kavramsallaştırmasıyla aynı çizgide değildir. Realistler, öncelikle Nominalistler tarafından karşı çıkılan bir felsefi ekol oluşturmuştur. Modern felsefi söylem bağlamında, Nominalistlerin realizmin aşırı bir biçiminin örneği olarak görülebileceği dikkate değerdir. Eski realizm doktrini, Platoncu anlamda bir gerçeklik olarak kabul edilebilecek tümellerin mutlak ve nesnel varlığını savunuyordu. Bu evrensel Formların ya da İdeaların ya algıladıkları nesnelerden bağımsız olarak var oldukları varsayılır ya da bu nesnelerin temel yapı taşları olarak kabul edilirdi. Nominalistler için kırmızılık kavramı, bir dizi kırmızı nesne için kafa karıştırıcı bir tanımlama olarak, kavramsal tartışmada ise zihinsel bir genelleme fikri olarak kabul edilmiştir. Buna karşılık realistler kırmızılığı nesnelerden bağımsız olarak var olan mutlak ve nesnel bir form ya da bu nesnelerin özünü oluşturan bir yapı olarak algılamışlardır. Bu Realist öğretinin günümüzde aşırı idealizm olarak adlandırılan öğretiyle benzerlik göstermesi dikkat çekicidir.¹⁰⁰ Williams bu ifadeleriyle gerçekçilik kavramının birbirine zıt olguları ifade ettiğini vurgulamaktadır.

Diğer bir kuramcı Rene Wellek “Concepts of Criticism” adlı çalışmasında sanat ve gerçekçilik olgusu ilişkisinin birbirlerine bağımlı olduğunu ifade etmiştir. Anlamına, tarihsel yorumlanmalarına veya sanatçıların yaratıcı potansiyeline yapılan vurguya bakılmaksızın, gerçeklik kavramı sanatsal alanla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Hakikat, doğa ve yaşama benzeyen gerçeklik terimi, sanat, felsefe ve gündelik söylem bağlamında öznel bir ağırlık taşır. Geçmişin sanatsal gelenekleri, ister özlerin gerçekliği isterse rüyaların ve sembollerin gerçekliği olsun, daha yüksek bir gerçekliğe odaklanmalarına bakılmaksızın, hepsi bir gerçeklik duygusuna ulaşmaya çalışır.¹⁰¹ Bu bağlamda nesnel gerçekçilikle birlikte idealist gerçekçiliğe aralarındaki gerilime vurgu

99 Hans Blumenberg, “The Concept of Reality and the Possibility of the Novel”, **New Perspectives in German Literary Criticism**, ed. Richard E. Amacher and Victor Lange, Trans. David Henry Wilson and Others, (Princeton NJ: Princeton University Press. 1977) 30-31

100 Williams, *age*, 198

101 Rene Wellek, **Concepts of Criticism**, ed. Stephen G. Nichols, (New Haven and London: Yale University Press, 1963), 224

yapmıştır.

Rus dilbilimci Roman Jakobson, sanatçının niyeti ile izleyici ya da okuyucunun esere yönelik değerlendirmesinin önemini vurgulayarak, gerçekçiliğin bu iki faktörden biri ya da her ikisi tarafından ortaya çıkabileceğini belirtir. Sanatçı, gerçeği doğru bir şekilde tasvir etmeyi amaçlayabilir ya da amaçlamayabilir; izleyici veya okuyucu da sanatçının niyetinden bağımsız olarak eseri gerçekçi bulabilir ya da bulmayabilir.¹⁰²

Damian Grant, gerçekçilik kelimesinin ilişkilendirildiği terminolojik yoğunluğa vurgu yaparak istikrarsız bir yapıda olduğunu ifade eder:

Gerçekçilik kelimesi, herhangi bir biçimsel, içeriksel ya da niteliksel tanımlamadan bağımsızlığı ve kontrol edilemez esnekliğiyle, pek çok insanın onsuz da yapabileceğini düşündüğü bir mucizedir. Hiçbir şey kelimenin kronik istikrarsızlığını, bir tür anlamsal destek sağlamak için başka bir niteleyici kelimeyi ya da kelimeleri kendine çekme konusundaki kontrol edilemez eğilimini daha açık bir şekilde gösteremez.¹⁰³

Grant bu ifadelerini literatürde sıklıkla kullanılan; eleştirel gerçekçilik, süreç gerçekçiliği, dinamik gerçekçilik, dış gerçekçilik, fantastik gerçekçilik, biçimsel gerçekçilik, ideal gerçekçilik, alt-gerçekçilik, ironik gerçekçilik, militan gerçekçilik, saf gerçekçilik, ulusal gerçekçilik, natüralist gerçekçilik, nesnel gerçekçilik, iyimser gerçekçilik, kötümser gerçekçilik, plastik gerçekçilik, şiirsel gerçekçilik, psikolojik gerçekçilik, gündelik gerçekçilik, romantik gerçekçilik, satirik gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik, öznel gerçekçilik, süper-öznel gerçekçilik, vizyoner gerçekçilik, düşük gerçekçilik, yüksek gerçekçilik, sıradan gerçekçilik, pastoral gerçekçilik, spiritüalist gerçekçilik gibi cümlelerle destekler.¹⁰⁴

Sanat kuramcısı George J. Becker “Documents of Modern Literary Realism” isimli çalışmasında gerçekçi eğilim üzerine yapılan tartışmaların kapsamına ve tanımsal karmaşaya vurgu yapar: Gerçekçilik kavramına yönelik tartışmasının devam ettiğini ancak manifestosu niteliğinde kuramsal çerçevesinin söz konusu olmadığını ifade etmektedir.¹⁰⁵

102 Roman Jakobson, **Language in Literature**, edit. Krystyna Pomorska, Stephen Rudy, (London: Harvard University Press, 1987), 23.

103 Damian Grant. Realism. **The Critical Idiom Reissued**, (New York: Routledge, 2018), s.1-2

104 Damian Grant. Realism. **The Critical Idiom Reissued**, (New York: Routledge, 2018), s.1-2

105 George J. Becker, **Documents of Modern Literary Realism**, (Princeton: New Jersey, Princeton University Press, 1967), v

Becker tarihsel arka plandaki kuramsal değerlendirmeleri sınıflandırarak, teorideki karmaşanın kaçınılmaz olduğu yargısını paylaşır: Genel anlamda dört tür gerçeklik vardır: Platon ya da Transandantalistlerin savunduğu gibi mutlak özün gerçekliği, Proust'un savunduğu gibi bireysel deneyime özgü ve zamansız bir varoluşa sahip gerçeklik, dışsal olgularda var olan gerçeklik ve dışsal olgular ile algılayan bilinç arasındaki bir tür ilişkide var olan gerçeklik. Gerçekçilik (Natüralizm) bu gerçeklik türlerinden ilk iki türünü reddetmelidir çünkü bunlara başvurmak sanatsal gerçekçiliğin reddi anlamına gelir. Gerçekçilik üçüncü türle başlamıştır ve bu tür, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olmasına rağmen, yüz yıldan fazla bir süredir edebiyat için önemli bir güç ve ilgi kaynağı olmuştur. Bir tür psikolojik gerçekçilik olan dördüncü tür, sonsuz olanaklar sunuyor gibi görünse de insan deneyiminin normlarından çok fazla uzaklaşmamalıdır.¹⁰⁶

Gerçeklik kavramının rölativist ontolojisi düşünüldüğünde, sanatsal gerçekçilik tartışmalarının önemli bir anlam karmaşasıyla gölgelenmesi belki de şaşırtıcı değildir. Gerçeklik her ne ise, onun bir sanat eseriyle özdeş olmadığını ve ondan önce gelmediğini söyleyebiliriz. Bu durumda gerçekçilik, gerçekliği belli bir şekilde kavrayarak, onu belli sayıda sabit kural temelinde taklit etmeyi amaçlayan bir sanat formülüdür. Bu anlamda sanatta her zaman gerçekçiliğe sahip olduğumuz söylenemez, ancak bu yönde başarısız eğilimler olmuş olabilir. Şimdi bu tür var olduğuna göre, bu konvansiyon artık baskın olmasa ve yerini başka yaklaşımlara bırakmış olsa bile, şüphesiz gelecekte de ara sıra bunun örneklerine rastlayacağız.¹⁰⁷ Becker bu değerlendirmelerine ek olarak; gerçekçilik teriminin varyantı veya permütasyonu ile karşılaşmaya engel olabilmek için yeni bir terim üretilmesi gerektiğini önermektedir.¹⁰⁸

Sanatta gerçekçilik olgusunun teorik temelinde kolektif bir alanın olamadığına yönelik diğer bir eleştiriyi de Lilian R. Furst yapmıştır: Romantikler, natüralistler ya da sürrealistlerin aksine, realistler manifesto ya da incelemeler şeklinde sistematik bir teori sunmamışlardır. Görüşleri çoğunlukla kurgularındaki ya da önsözlerdeki, eleştirilerdeki ve mektuplardaki dağınık yorumlardan derlenerek elde edilebilir. İki istisna olarak, kısa ömürlü “Réalisme” (1856-7) dergisinde bildiriler yayınlayan gazeteci ve romancı Edmond Duranty ve “Kurgu Sanatı”nda (1884) anlatı yazımı üzerine metin üreten Henry James önemlidir.¹⁰⁹ Weinberg de bu düşünceyi destekleyerek; gerçekçi resim teorisinin formülasyonunun bulunmadığını ancak ekol olarak

ilk kez resim sanatı aracılığıyla tanındığını ifade eder.¹¹⁰

Terimin sebep olduğu çok yönlü tartışmaya yönelik diğer bir eleştiri, The Oxford English Dictionary sözlüğüne atıfla Andreas Mahler'den gelmiştir: Gerçekçilik terimi tarihsel ve terminolojik olmak üzere iki ana kullanım biçimine dönüşmüştür. İlk olarak, gerçekçilik 19. yüzyılın ikinci yarısında sanat türüyle ilişkilendirilen belirli bir döneme atıfta bulunan tarihsel bir terimdir. Bu anlamda gerçekçilik, klasik dönem, romantizm, modernizm ve postmodernizm gibi diğer edebi dönemlerle karşılaştırılabilir bir kavramdır. İkinci olarak gerçekçilik, bir metnin içeriğini olabildiğince nesnel, doğrudan ve şeffaf bir şekilde sunmayı amaçlayan bir anlatım biçimini ifade eder. Daha çok gerçekçi sıfatıyla tanımlanan bu kullanım, belirli bir üslup ve sunum biçimini vurgular. Bu iki kullanım, tarihsel olarak köklü bir başarı öyküsüne sahip olmasına rağmen, terimin aynı zamanda esnek ve muğlak olması sonucunu doğurmuştur. ya da ifade biçimiyle ilişkilendirilen çok yönlü bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Bu anlamlarıyla, bir dönemin sanat kavramına atıfta bulunan isimden, üslubun karakteristik özelliklerini belirleyen sığa geçiş, terminolojik çelişkiye işaret etmektedir; çünkü zaman içinde sıfat, isim üzerinde genelleştirici etkiler geliştiriyor gibi görünmekte ve başlangıçta bir döneme ait olan tutumu genel bir üslup özelliğine dönüştürmektedir.¹¹¹

Sonuç olarak, gerçekçilik terimi sanat ve felsefe alanlarında çok yönlü ve tartışmalı bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Brendan Prendeville gerçekçilik kavramının periyodik olarak yeniden ele alınmasının gerekliliğini vurgularken, Hans Blumenberg Batı estetik teorisinde sanat ve gerçeklik arasındaki ilişki için bir temel oluşturmanın önemini altını çizmektedir. Raymond Williams gerçekçiliğin tarihsel ve dilbilimsel karmaşıklığını tanımlar. René Wellek sanat ve gerçekliğin ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlı olduğunu öne sürerken, Roman Jakobson sanatçı ve izleyici arasındaki dinamiğin gerçekçiliğin doğasını belirleyebileceğini iddia eder. Damian Grant gerçekçilik teriminin tutarsız ve esnek doğasına dikkat çekerken, Lilian Furst gerçekçilerin sistematik bir teori sunmamalarına rağmen eserlerinden çıkarımlar yapılabileceğini belirtmektedir. Mahler ise kavramın terminolojik belirsizliğinin ontolojisindeki başarısını engellemediğine vurgu yapmıştır.

Sanata yönelik realizm teriminin kullanımı ise 18. yüzyılda başlamış ve 19. yüzyılın ikinci yarısında yoğun tartışma konusu olmuştur. Wellek eleştirel

110 Bernard Weinberg, **French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870**, (London: Oxford University Press, 1937), 97

111 Andreas Mahler, “Realism: A Term in History”, **Realism: Aesthetics, Experiments, Politics**, edit. Jens Elze (New York: Bloomsbury Academic, 2022): 33-34

106 Becker, **Documents of Modern Literary Realism**, 36

107 Becker, **age**, 36

108 Becker, **age**, 37

109 Furst, **age**, 27.

bir kavram olarak gerçekçiliğin erken dönem tarihini, kelimenin 18. yüzyıl felsefesindeki kökenlerinden on dokuzuncu yüzyıldaki değişen kullanımlarına kadar takip etmiştir. Wellek'e göre terimin ilk kullanımı felsefe alanındadır. Fikirlerin gerçekliğine olan inanç ve fikirleri sadece isimler ya da soyutlamalar olarak gören nominalizm ile zıtlığını ifade etmek için kullanıldığı görüşündedir. Sonrasında, 1790 yılında Kant "Critique of Judgement" çalışmasında, 1795 yılında, Schelling, erken dönem makalesi "Vom Ich in der Philosophie" de; Schiller 1798 yılında; Friedrich Schlegel 1800 yılında "Gespräch über die Poesie" çalışmasında, daha sonra 1802 yılında kullanmıştır (Wellek; Schiller ve Friedrich Schlegel'in bu terimi edebiyata ilk uygulayan isimler olabileceğini ifade etmiştir). Fransa'da ise bu terim, 1826 gibi erken bir tarihte somut edebiyat için "Mercure Français" dergisinde, 1833 yılında etkili bir antiromantik eleştirmen olan Gustave Planche, özellikle tarihi romanlardaki kostüm ve geleneklerin en ince ayrıntısına kadar betimlenmesine yönelik materyalizmin karşıtı olarak, 1834 yılındaysa Hippolyte Fortoul tarafından, edebiyat eleştirisi metinleri için kullanılmıştır.¹¹²

Terim daha sonra Balzac ve Murger' de çağdaş görgü kurallarının en ince ayrıntısına kadar betimlenmesine yönelik eleştiride kullanılmıştır. Kesin anlamı ancak 1850'lerde Courbet'nin resimleri etrafında ortaya çıkan büyük tartışmalarda netleşmiştir. Bu aynı zamanda 1857 yılında "Le Réalisme" başlığıyla bir deneme cildi yayınlayan vasat bir romancı olan Champfleury'nin bu anlamdaki çalışmaları sonucu olmuştur. Dönemin edebiyat çevresinde olan Duranty ise Temmuz 1856 ile Mayıs 1857 tarihleri arasında "Réalisme" adlı kısa ömürlü bir derlemenin editörlüğünü yapmıştır. Bu yazılarda, birkaç temel kavramı merkeze alan belirgin bir edebi inanç dile getirilir. Sanat gerçekliğin doğru bir temsilini sunmalıdır; dolayısıyla çağdaş yaşamı ve toplumu titizlikle gözlemleyerek ve dikkatle analiz ederek incelemelidir. Bunu tarafsız bir şekilde, duygusal katılım veya kişisel önyargılar olmadan yapmalıdır. Daha önce doğanın sadık bir temsili için yaygın olarak kullanılan bu terim artık belirli yazarlarla ilişkilendirilmekte ve bir grup ya da hareketin sloganı haline gelmektedir.¹¹³ Becker'de terimin 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlık kazandığını ifade eder.¹¹⁴

Araştırmacı Bernard Weinberg "French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870" isimli kapsamlı araştırmasında Gerçekçilik terimin Fransa'daki ilk kullanım tarihi olarak 1830 yılını öne sürmektedir. Terimin 1840 öncesi resim

sanatında kullanımına yönelik; Gustave Planche'nin 1835 yılında Rembrandt'ın tarzını tanımlamak için "réalisme" terimini kullanmış olduğunu istisna olarak ifade eder.¹¹⁵

Gerçekçilik kavramı, sanatın doğayı temsil etme biçimlerini ve insanlık ile doğal dünya arasındaki ilişkiyi anlamamız açısından belirleyicidir. İnsan varlığının nesneleştirilmesi süreci, doğanın yönetilmesi gereken bir kaynak olarak algılanmasını sağlar. Bu algı sanatsal temsillerde somutlaşmaktadır. Doğa imgelerinin gerçekçiliğine ilişkin tartışmalar, bunların doğanın salt bir tekrarı mı yoksa insan zihni tarafından yaratılmış bir kopyası mı olduğuna odaklanmaktadır. Bu imgeler, insanın doğa bilincini şekillendiren ve sosyal etkileşimlerin bir parçası olan ilkel pratiklerden günümüze ulaşan eserlerdir. Bu bağlamda görüş ayrılıkları söz konusu olmakla birlikte, gerçekçi eğilimin insanın evrimine paralel olarak ilkel dönemden günümüze kesintisiz devam ettiği yönünde düşünce birliği vardır.

İnsan varlığının nesneleştirilmesi, doğanın gerçek anlamının ve onu şekillendirme ve değiştirme kapasitesinin anlaşılmasını gerektirir. Yiyecek toplama, avlanma, tarım, sulama ve barınak inşası gibi faaliyetler aracılığıyla insanlar doğayı korkutucu veya insanüstü bir varlık olarak değil, yönetilmesi gereken bir kaynak olarak algılamaya başlar. Doğanın, insanlarınkinden farklı, kendi yapısı ve yasaları olan bir nesne olduğunun farkına varılmaya başlanır. Bu süreç, çok sayıda kolektif eylemi içeren sosyal bir süreçtir. Bu süreçle bağlantılı olarak insanlar dilsel yetenekler, müzikal ifade ve görsel temsil geliştirmiştir. "Geyik" terimi, tıpkı bir geyiğin görsel temsiline olması gibi, bir geyiğin inşa edilmiş bir imgesini temsil eder.¹¹⁶

Bu imgeler ile doğal dünya arasındaki ilişkiye dair tartışma, gerçekçilik olgusunun ontolojisi olarak tanımlanabilir ve bu tür imgelerin doğanın salt bir tekrarı mı yoksa düşüncesiz bir kopyası mı olduğu sorusuyla ilgilidir. Bunlar, insanın doğaya ilişkin algılarını ve bilincini somut bir biçimde gerçekleştiren insan yapımı yaratımlardır. Bu şekilde doğa üzerine düşünmeyi kolaylaştırırlar. Bu imgeler konuşma ya da resim gibi nesnel bir biçim alır. Sonuç olarak, bir kişinin düşüncesi ile diğerinki arasındaki teması kolaylaştırırlar. Sosyal bir özellik haline gelirler. İnsanlar tarafından yaratılmalarının yanı sıra, onların dışındaki gerçek yaşamın bir parçası haline gelirler. Böylece, insanların kendilerini etkileyen dünyanın bilincine varmalarını sağlama ve algılarını

¹¹⁵ Bernard Weinberg, **French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870**, 114

¹¹⁶ Sidney Finkelstein, **Realism in Art: The Relation Between Artistic Beauty and Real Life in Painting from Primitive Origins to Today**. (U.S.A.: International Publishers Co. Inc., 1954), 11

¹¹² Wellek, **Concepts of Criticism**, 225-227

¹¹³ Wellek, **age**, 225-228

¹¹⁴ George J. Becker. **Realism in Modern Literatür**, 36

geliştirme işlevini yerine getirirler.¹¹⁷

İlkel topluluk yaşamı bağlamında sanat iki farklı biçimde ortaya çıkar. Bu tür eser kategorilerinden ilki, aletler ve silahlar da dahil olmak üzere fiziksel kullanım için yapılmış olanlardır. Taş aletlerin kullanımı Alt Paleolitik veya Eski Taş Çağı'nda belgelenmiştir. Tarih öncesine ilişkin arkeolojik çalışmalar, bu evrensel bulguların Paleolitik döneme kadar uzandığını göstermiştir. Bu dönemde taşın alet olarak kullanımı, ateşin kontrolü ve süs eşyalarının üretimi gerçekleşmiştir. Tarım ve çömlekçilik de sınırlı bir alanda da olsa ilk kez bu dönemde gelişmiştir. Daha sınırlı bir coğrafi alanda keşfedilen madenler ise farklı bir döneme atfedilebilir.¹¹⁸ Alet üretiminin ilk aşamalarında, seçilen taşlar yalnızca şekilleri için seçilmiştir. Daha sonra taşlar keskinleştirilir ve bir sonraki adım olarak tam bir işleminden geçirilerek insan kullanımına uygun hale getirilir. Malzemelerin insan ihtiyaçlarına uyarlanması en önemli gelişmelerden biri de seramik üretimidir.¹¹⁹

Sanatın bir diğer biçimi de Eski Taş Çağı'nda ortaya çıkan büyü inançlara dayalı ritüellerdir.¹²⁰ İlkel topluluklarda büyü uygulamaları, insanların doğa güçlerini taklit ederek bu güçler üzerinde kontrol sağlayabilecekleri inancına dayanır. İlkeller bağlamında, bir kulübe ile bir imge arasında kullanım açısından fark edilebilir bir ayırım yoktur. Kulübeler doğa koşullarına ve onları yarattığına inanılan ruhani güçlere karşı koruma sağlar. İmgeler de benzer bir koruma biçimi sunar, ancak doğal güçler kadar gerçek olarak algılanan diğer güçlere karşı. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller belirli bir büyü niteliğe sahiptir ve belirli amaçlar için kullanılırlar.¹²¹

Belgelenmiş en eski uygulamalardan biri, ölünün ritüel olarak gömülmesidir. Çok sayıda antik mezarda, ölen kişinin bacaklarının doğum sırasında alınan pozisyonu taklit edecek şekilde bükülmüş olduğu keşfedilmiştir. Bazı örneklerde kemikler, kan ve yaşamı taklit etmek amacıyla kırmızı tozla boyanmıştır. Daha sonra; Taş Devri'nde, ölenlerin cesetleri sargı bezlerine sarılarak, yiyecek maddeleri ve seramiklerle gömülüdür. Bu gömme ritüellerinin eski Mısır, Çin, Hindistan, Kore, Amerika'daki Aztek ve Maya halklarının büyük piramitleri, mezarları ve tapınaklarının yanı sıra kemik parçaları ve ölmüş azizlere ait

olduğu düşünülen kalıntıların saklandığı Orta Çağ Avrupa'sının katedrallerinin kökeni olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, avlanacak hayvanların hareketlerini ve avın kendisini taklit eden av ritüelleri gözlemlenmiştir. Bu ritüellerin bir parçası olarak, büyü sayılabilecek nedenlerle avlanacak hayvanları ve avı taklit eden tarih öncesi mağara resimleri ortaya çıkmıştır. Tarımın gelişiyile birlikte, bazen cinsel eylemleri ya da doğum ve ölüm süreçlerini taklit eden ritüel danslar ortaya çıkmıştır. Bu dansların insan doğumu ve toprağın verimliliğinin yenilenmesi ile bir bağlantısı olduğuna inanılıyordu.¹²²

Sanat pratikleri söz konusu olduğunda benzer tartışmalar nesnel olanın temsili ve soyut eğilim geriliminde devam etmektedir. Sanat kuramcısı Herbert Read'e göre modern sanatın çeşitli üslupları düzenli bir biçimde sıralandığında, gerçekçilik ve soyutlama kavramları ortaya çıkar. Gerçekçilik, sanat eserlerinde doğaya uygunluk ve temsile bağlılık vurgusu yapar. Bu yaklaşım, gerçekliği mümkün olduğunca kesin bir şekilde yansıtmaya çalışır. Diğer yandan, soyutlama, sanat eserlerinde somut detayların reddedilmesi ve saf veya temel formların ön plana çıkması anlamına gelir. Soyutlama, doğadan türetilmiş olanı veya doğayla ilişkisi kesilmiş olanı ifade eder. Bu iki kavram arasındaki gerilim, modern sanatın genel karakteristiğini yansıtır.¹²³

Read, modern sanat olgusunu nesnel olanın temsiliyeti ve soyut eğilim geriliminde tartışmıştır. Bu gerilimin tarihsel arka planı ilkel sanat pratikleri genelinde de izlenebilmektedir. İki eğilim arasında uzlaşmış bir konsensus olmaması sebebiyle bu çalışmanın konusu olan gerçekçilik algısını destekleyen görüşlere öncelik verilmiştir. Bu bağlamda pek çok kuramcı sanatın ilk pratiklerinin kökeni olarak dış gerçeklik olduğu tezini benimsemektedir. Örneğin Deneyisel Estetik alanında önde gelen bir isim olan Gustav Theodor Fechner, estetik bilginin anlaşılmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Fechner "Vorschule der Aesthetik" adlı metninde estetikteki doğrudan ve ilişkilendirilmiş izlenimlerin rolünü ele alır. Metinde, somut nesnelerin yanı sıra duyuşal özellikler ve görsel ilişkilerin (örneğin renkler, şekiller, konumlar) de bir ilişkilendirilmiş izlenime sahip olduğunu belirtir. Bu izlenim, özelliğin veya ilişkinin bulunduğu nesnelerin toplamına bağlıdır ve başka nesnelere aktarılabilir. Bu izlenim her zaman estetik bir karakter taşımasa da başka konumlardan gelen estetik izlenimleri belirgin bir şekilde etkileyebilir ve bu nedenle estetikte dikkate alınması gerekmektedir.¹²⁴

122 Finkelstein, *age*, 12

123 Herbert Read, *Modern Sanatın Felsefesi*, çev. Elif Kök, Hazal Olgun. (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2020) 97

124 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, (Leipzig: Druck Und Verlag Von Breitkopf & Härtel, 1876) s.100-101

117 Finkelstein, *age*, 11

118 Franz Boas, *İlkel Sanat*, çev. Semih Gözen Esmer, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021), 16

119 Finkelstein, *age*, 12

120 Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. 16. bs, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran (İstanbul: Remzi Kitabevi. A.Ş. 1997), 159.

121 Gombrich, *age*, 40

Fechner bu metninde çevremizdeki nesnelerin estetik üretimlerde oldukça önemli olduğunu ve dikkate alınması gerektiğini ifade etmiştir. Boas'da bu düşünceyi; doğal nesnelerin kendi içlerinde ideal formlara sahip olduğunu varsaymak bir yanlıdır. Aksine, bu tür formlar yalnızca nesnelerin işlenmesi ve insan müdahalesi yoluyla ortaya çıkar. İnsan zihninde ideal formların oluşması, doğal nesnelerin işlenmesine bağlıdır. Ayrıca, biçim anlayışının yalnızca doğanın gözlemlenmesi yoluyla değil, aynı zamanda teknik deneyim ve pratik eylemler yoluyla da geliştiği vurgulanmaktadır. Ayrıca, hayal gücünün kendi başına yetersiz olduğu ve teknik deneyimin formların oluşumunda çok önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bununla birlikte, sanatsal etkinin iki temel kaynağını göz önünde bulundurmak önemlidir. Bu kaynaklardan biri yalnızca biçimle ilgiliyken, diğeri öncelikle biçime ilişkin fikirlere odaklanır. Bu ayrımın olmaması durumunda, sanat teorisi tek bir perspektiften ele alınabilirdi. Ancak insanlığın sanatsal üretimleri, ilkel topluluklardan uygar uluslara kadar dünyanın dört bir yanında hem biçimsel hem de anlamsal yönleri kapsamakta ve biçimsellik kaynağını gözlemlenen gerçeklikten almaktadır.¹²⁵

Haddon' da benzer yaklaşımı savunur. Sanatsal ifadelerin pek çoğu, somut varlıkları taklit etme ya da onlara benzetme amacıyla gerçekçiliğe dayanır. Bu temsiller ile gerçeklik arasındaki uyumsuzluk, sanatçının ilgisizliğine, yetenek eksikliğine veya malzeme yetersizliğine bağlanabilir. Tasarım bir kez oluşturulduktan sonra, sınırlayıcı ve şekillendirici faktörlerin etkisine maruz kalır ve bu da ayırt edici bir karakter kazanmasına neden olur.¹²⁶

İlkel toplumların dekoratif sanatlarının, sanatçıların çevresinden doğrudan etkilendiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, bir bölgenin tasarımlarını anlayabilmek için o bölgenin coğrafi koşullarını, iklimini, bitki örtüsünü, hayvan türlerini ve antropolojik özelliklerini göz önünde bulundurmak gerekir. Bu durum, bir konuyu diğer disiplinlerle bağlantı kurmadan derinlemesine incelemenin mümkün olmadığını göstermektedir. Tüm insan yapımı eserler, çeşitli şekillerde ortaya çıkabilen ve eserleri farklı şekillerde etkileyebilen dış etkilere karşı hassastır. Bu eserleri yaratmak için kullanılan malzemeler de önemli ölçüde farklılık gösterebilir. Farklı topluluklar ve kültürler tarafından üretilen sanat, zihniyet, beceri, malzeme ve araç çeşitliliğini yansıtır. Çevresel koşulların çeşitliliği, karşılaştığımız fikirlerin karmaşıklığına yol açmaktadır.¹²⁷

Holmes; kültürel gelişimin ilk aşamalarında, sanatsal yaratım süreçleri doğal

¹²⁵ Boas, *age*, 24-26

¹²⁶ Alfred C. Haddon, *Evolution in Art*, (Londra: Walter Scott, Ltd., Paternoster Square. 1895), 7.

¹²⁷ Haddon, *age*, 7

dünya ile yakından ilişkilidir. Bunun nedeni, bu aşamada insanların çevrenin içinde yer almasıdır. İlkel sanatçı bugün bizim yaptığımız gibi aynı süreçlere bağlı değildir. Doğa ya da sanat üzerine amaçlı ve bağımsız bir çalışma yürütmez ya da yeni biçimler yaratma niyetiyle deneyler yapmaz. Sanatçının üretimi büyük ölçüde kendisinden önce gelen formlara bağlıdır. Dahası, çalışmalarına yön veren zihinsel süreçler nispeten dar ve dolaysızdır, öyle ki kaynaklar bilindiği takdirde sonuçlar büyük ölçüde tahmin edilebilir.¹²⁸ İfadeleriyle sanat pratiklerinin gözlemlenen nesnel veriyle doğrudan ilişkisini vurgular.

Henry Balfour da ilk sanat pratiklerinin doğadan esinlenme ve taklit yoluyla gerçekleştiğini ifade eder: Güney Fransa, İsviçre ve diğer bölgelerdeki mağara kalıntılarından ortaya çıkarılan, ren geyiği boynuzundan yapılmış aletlerin önemli bir kısmı hayvan figürleriyle bezenmiştir. Bu figürlerin büyük çoğunluğunun son derece gerçekçi ve iyi işlenmiş olması, dönemin ilkel koşulları göz önüne alındığında sanatsal gelişim düzeyinin beklenenden çok daha ileri olduğunu göstermektedir. Bazı eserler daha düşük kalitede ve tanımdan yoksun olsa da çoğunluğu, atlar, ren geyikleri ve balıklar da dahil olmak üzere insanların önemli ölçüde bağımlı olduğu hayvanların dikkate değer bir netlik ve beceriyle tasvir edildiği nesnel çalışmalarıdır. Bu bağlamda, fildişi üzerine oyulmuş bir mamutun cesurca işlenmiş figürü sıklıkla örnek olarak gösterilir ve haklı olarak en erken gerçekçi temsillerden biri olarak öne çıkar.¹²⁹

Riegls de gerçekçilik konusunda nesnel algının önemine vurgu yapar: Bir dekoratif sanat eserinin alışılmadık doğası ne olursa olsun, onu oluşturan unsurlar arasında doğadan türetilmiş gerçek modellerin varlığı fark edilebilir. Bu durum hem yüzey hem de heykelsi sanat formları için geçerlidir. Örnek vermek gerekirse, bir devin yılan gibi uzuvları, somut alemde böyle bir varlık olmamasına rağmen, insana benzeyen kafatası kadar doğal dünyadan türetilmiştir. Benzer şekilde, Kıbrıs vazolarında tasvir edilen üç yapraklı çiçekler de lotus çiçeğinin doğal modeline dayanmaktadır. Kıbrıslı çömlekçilerin bu çiçek motifi ile Mısır florasının belirli bir türü arasındaki bağlantının farkında olduklarını gösteren bir kanıt olmamasına rağmen, vazolardaki çiçeklerin çizgisel temsili, doğal modelden esinlendiklerini göstermektedir.¹³⁰

¹²⁸ William H. Holmes. "Origin and Development of Form in Ceramic Art", **Fourth Annual Report of the Bureau of Ethnology**, Director. J. W. Powell. (Washington: Government Printing Office, 1886), 445-446.

¹²⁹ Henry Balfour, **The Evolution of Decorative Art** (New York: Macmillan and Co., 1893), 5-6

¹³⁰ Alois Riegl, **Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik** (Berlin, Verlag von Georg Siemens, 1923), 2.

İspanya'daki Altamira mağaralarında bulunan bizon resminde en dikkat çekici olan, gerçekçilikleri ya da gerçek bir hayvana olan sadakatleridir ve bu eserlerin sanatsal niteliği gerçekçiliklerinde yatmaktadır.¹³¹

Gerçekçilik terimi, doğayı ve nesneleri gerçeğe mümkün olduğunca sadık bir şekilde temsil etme çabası olarak tanımlanır. Alois Riegl ve Gustav Theodor Fechner, gerçekçi yönelimin sanatın ilk örnekleri aşamasında önemli bir rol oynadığını öne sürmektedir. Fechner, estetik algının doğal nesnelerden türetildiğini ve sanatın doğanın birebir temsili olduğunu öne sürer. Benzer şekilde Boas ve Balfour da sanatsal üretimlerin gerçek dünyadan esinlendiğini ileri sürmektedir. İspanya'daki Altamira mağaralarında bulunan bizon resmi, sanatta gerçekçiliğin önemli bir örneğini teşkil etmektedir. Sonuç olarak, sanatta gerçekçilik, insan algısının ve doğa anlayışının somut bir betimlemesidir.

İlkel döneme dair ampirik veriler, gerçekçi yönelimin psikososyal baskınlığını ifade ederken, Antik dönem sanatına dair veriler ise yazılı kaynaklarla desteklenmektedir. Antik dönem resim sanatı ve ressamı hakkında nesnel veriler günümüze ulaşmamış olmasına rağmen, dönem yazarlarının metinleri döneme ilişkin kapsamlı yorumlamaya izin vermektedir. Bu yazarlar sanatçıların isimleri, eserleri ve yaşamları hakkında yorumlanabilir bilgiler paylaşmıştır. Platon, Aristoteles ve Plutarkhos resim sanatı hakkında günümüzde de tartışılan bilgiler vermektedir. Pausanias seyahatleri sırasında gördüğü resimleri anlatır. Samosatalı Lucian antik dönem resim sanatı hakkında değerli bilgiler verir. Strabon antik dönemde gezdiği her bölgeyi anlatırken o bölgelerde yaşayan ressamılarından da bahseder. Vitruvius mimarlık alanındaki eserinde resim sanatına yer ayırır. Ancak Romalı Pliny, "Doğa Tarihi" (M.S. 77) adlı eserinin otuz beşinci kitabını, sadece resim sanatına ayırarak ressamlar ve dönemin sanatı hakkında ayrıntılı bilgiler verir: Günümüzde de gerçekçiliğe dair yaygın kullanılan Zeuxis ve Parrhasius arasındaki yarışma anlatısı bu kitap kaynaklıdır. Ek olarak Antik Çağ sanatındaki ilk gerçekçi figürlerin Atinalı Apollodorus tarafından başarılabildiğini ifade eder. Zeuxis ve Parrhasius müsabakasını sonraki bir tarihe konumlandırır.¹³²

Pliny'nin anlatısı, Antik Yunan'ın bilinen ressamlarından ikisi olan Zeuxis ve Parrhasius arasındaki bir rekabeti detaylandırır. Zeuxis yaptığı resimdeki üzümli gerçekçi bir şekilde resmeder ve bu temsil, kuşlarda gerçekçilik yanılsamasına sebep olarak, kuşların resme yönelmesini sağlar. Daha sonra Parrhasius gerçekçi bir perde resmi yapar, yarışmayı kazanacağından emin olan

Zeuxis perdenin kaldırılmasını ve Parrhasius'un resminin ortaya çıkarılmasını ister. Perdenin gerçek olmadığını anlayan Zeuxis, ödülü Parrhasius'a verir. Çünkü üzüm resimleri kuşlarda gerçekçilik yanılsamasına sebep olurken, Parrhasius'un perde resmi kendisini yanıltmıştır.¹³³

Bu anlatı, Batı edebiyatında gerçekçiliğin yaygın anlatılarından biri olarak kabul edilir ve bu dönemde mimesis olgusunun kavramsallaştırmasına dair bilgiler sunar. Benzer şekilde, Zeuxis ve Parrhasius ile aynı dönemde yaşamış olan Plinius da sanatın amacının doğal dünyayı yansıtmak olduğu görüşünü benimsemiştir. Zeuxis yaptığı üzüm resmiyle, kuşlarda yanılsamaya sebep olduğu için, kendisini başarılı kabul eder, çünkü bu onun sanat ve gerçeklik arasındaki görsel algı sınırlarını bulanıklaştırma becerisini gösterir. Buna karşılık Parrhasius'un resmi yalnızca Zeuxis'i kandırmaya yönelik tasarlanmıştır. Her iki ressam da Platon'un mimesis olgusunun, izleyicinin algısında yol açabileceği karışıklıkla ilgili kaygılarını örneklemektedir. Bununla birlikte, Batılı eleştirel teorisinin sanatsal gerçekçiliğe olan ilgisini de temsil ettiği söylenebilir.

Gombrich'e göre Antik Yunan sanatının gerçekçiliğin gelişimine katkısı, sanat tarihinde Rönesans'a kadar izi sürülebilecek önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Yunanlıların sanatı icat ettiği iddiası başlangıçta bir paradoks gibi görünse de aslında tarihsel gerçekliğin doğru değerlendirmesidir. M.Ö. 550 ile 350 yılları arasında yaşayan Yunan sanatçılar, sanatı; sorunları çözme kapasitesiyle ilişkilendirerek yeni bir eleştiri ölçütü oluşturmuşlardır. Plinius ve Quintilian gibi tarihçiler, Myron'un "Disk Atıcısı" heykelini, fiziksel hareketindeki yenilikçi ve zorlayıcı tasvirinden dolayı övmüşlerdir. Sanatçıların yanılsama ve canlılık etkilerini artırmadaki başarıları, Batı sanat tarihine yaptıkları katkıların önemini korumasını sağlamıştır. Myron, Phidias, Zeuxis ve Apelles gibi sanatçıların isimleri, gerçek eserlerinden ziyade sanat alanına yaptıkları katkılar nedeniyle tarih boyunca cazibelerini korumuştur.¹³⁴

Yunan sanatının gerçekçilik konusundaki başarısı Rönesans döneminde de tekrar kendisini göstermiştir. Rönesans sanatçıları, Yunan sanatçıların gerçeğe yakınlık arayışını sürdürerek, doğayı daha hassas bir sadakat ve canlılıkla tasvir etmeye çalışmışlardır. Bu, Rönesans döneminde sanatın gelişimini hızlandıran, Yunan devriminin önemli bir mirasıdır. Yunan sanatının gerçekçiliği, teknik ve felsefi boyutları ile Rönesans için temel veri oluşturmuştur.¹³⁵

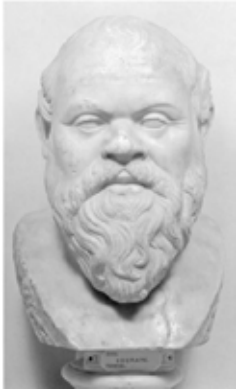
133 age, 309-310

134 E. H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama. Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992) 147.

135 Gombrich, **Sanat ve Yanılsama. Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**, 147

131 Finkelstein, age, 14-17

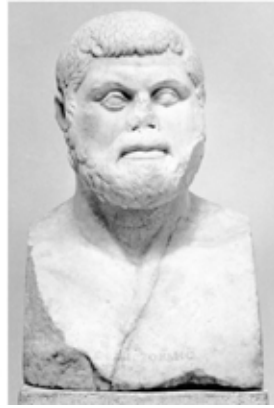
132 Pliny, **Natural History**, Trans. H. Rackham, Volume, ix, Libri, xxxiii-xxxv (London: Harvard University Press, 1961) 306

**Şekil 1:
Themistokles**

Kaynak: Holscher,
2018, s. 188

Şekil 2: Pindar

Kaynak: Holscher,
2018, s. 189

Şekil 3: Sokrates

Kaynak: Holscher,
2018, s. 190

Antik Yunan ve Roma tarihi uzmanı Holscher de Yunan büstlerinin M.Ö. 5. yüzyıldaki temsillerine yönelik araştırmalarında gerçekçiliğe ve beraberinde sosyal statüye vurgu yapar: M.Ö. 5. yüzyıldan itibaren Yunanlılar bireysel fizyonomileri tasvir etmeye başlamışlardır. Temsiliyet konusunda konsensus sağlayan önemli büstler: Themistokles (Şekil 1), Pindar (Şekil 2) ve Sokrates'i (Şekil 3) temsil eder. Bununla birlikte, bu portrelerde görülen bireysellik, daha evrensel tiplerin özellikleriyle belirgin bir şekilde özdeştir. Örneğin, Themistokles Herakles'e benzer kahramanlık arketipini çağrıştıran belirgin yüz hatlarıyla resmedilirken, Sokrates Silenos tipi figürlerle ilişkilendirilen özelliklerle tasvir edilmiştir. Daha sonra, Yunan filozoflarının bireyselleştirilmiş portreleri açıkça ayırt edilebilen okul tiplerine göre şekillendirilmiştir: Stoacı filozofların fizyonomileri, yoğun düşünceye işaret eden gergin yüz hatlarıyla tasvir edilmiştir. Buna karşılık Epikürcü filozoflar entelektüel gücün otoriter özellikleriyle karakterize edilirken, Kinik filozoflar kasıtlı bir fiziksel ihmal tavrı sergiler. Benzer şekilde, Yunan devlet adamları, yöneticiler, şairler ve sporcular da portrelerinde gerçekçi ve tanımlanabilir grup özelliklerinin varlığıyla karakterize edilmiştir.¹³⁶

Batı kültür tarihinde Antik Yunan sonrası Orta Çağ dönemi başlar. Bu çağın düşüncesinde teolojinin, sosyoloji ve psikoloji alanındaki baskınlığı söz konusudur. Dolayısıyla sanat pratiklerindeki gerçekçilik olgusunda da

¹³⁶ Tonio Holscher, **Visual Power in Ancient Greece And Rome Between Art And Social Reality** (California: University of California Press, 2018), 158

teoloji koşulu izlenmektedir. Orta Çağ uzmanı Hollandalı Johan Huizinga bu çağın gerçekçilik algısının inanç alanı içerisinde koşullandığını ifade eder: Gerçekçilik kavramı, kesin bir felsefi perspektiften ziyade belirli bir tarihsel dönemin baskın zihniyeti olarak kabul edildiği inanç alanı içinde bir konuma sahiptir. Bu anlamda, Orta Çağ uygarlığının ayrılmaz bir yönü olarak kabul edilir ve bu dönem boyunca tüm entelektüel ve yaratıcı ifade biçimlerini etkiler. Neo-Platonizm'in Orta Çağ teolojisi üzerinde derin bir etkisi olduğu şüphesizdir.¹³⁷ Dolayısıyla nesnel gerçekçilik olgusu idealizm koşuluyla söz konusudur.

Orta Çağ'ı karakterize eden gerçekçilik eğilimi antropomorfizme (insanileştirme) yol açmıştır. Bu olgu, fikirlere nesnel bir gerçeklik atfedilmesi ve zihnin bu fikirleri canlı varlıklar olarak algılamasıyla açıklanabilir. Bu eğilim, fikirlerin kişileştirilmesi sürecine yol açmakta ve bu da alegorinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda alegori ile sembolizmi birbirinden ayırmak önemlidir: Sembolizm iki kavram arasındaki bağlantıyı dolaylı temsil ederken, alegori bu bağlantının somut ve görsel bir temsilini sağlar. Sembolizm insan zihninin derin bir yönünü temsil ederken, alegori nispeten yüzeysel bir olgudur. Alegori, sembolik düşüncenin ifadesi için bir alan açarken, düşünceyi insanileştirme çabası sembolün gücünü zayıflatma riski taşır. Sonuç olarak, alegoride sembolizmin gücü kolaylıkla zayıflatılabilir. Alegori, normalleştirme, yüzeye yansıtma ve kristalleştirme süreçleriyle ilişkilendirilmiştir. Diğer taraftan, Orta Çağ edebiyatı alegori kavramını Roma İmparatorluğu'nun çöküş döneminden miras almıştır. Martianus Capella ve Prudentius bu alanda örnek olarak kabul edilir. Alegori, didaktik ontolojisiyle Orta Çağ boyunca konumunu korumuştur.¹³⁸

Huizinga'ya göre, bu üç düşünce eğilimi (sembolizm, antropomorfizm-insanileştirme, gerçekçilik) Orta Çağ düşüncesinin son dönemlerinde büyük bir aydınlanma sağlamıştır: Orta Çağ'ın sonu ve Rönesans döneminin başlangıcına atıfla ilişkilendirdiği sanatçılar bu bağlamda önemlidir.¹³⁹

Huizinga, alegori ve sembolizm eleştirisinde, Orta Çağ döneminde artan imgeleri ve bu imgelere din adamları tarafından tepki gösterildiğini ifade eder.¹⁴⁰ Bu ifade imgelerin sembolik yapısının olağan, dönemin insan figürüne yönelmesiyle açıklanabilir. İncil hikayelerindeki figürlerin dönemin

¹³⁷ Johan Huizinga, **Orta Çağın Sonbaharı**, çev. Güneş Kozak (İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti, 2019), 236-237

¹³⁸ age, 236-237

¹³⁹ age, 236-237

¹⁴⁰ age, 176

zanaatkarları tarafından yorumlanması idealizmi sosyal gerçekçilik yönünde yapılandırmıştır: Sıradan zanaatkârlar İncil sahnelerinde öznel deneyimlerini ve imgelerini betimlemeye başlar. Bu bağlamda Aziz Petrus ve Aziz Pavlus'un Vezelay'da mısır öğütürken tasvir edilmesi, iki figürün köylü olarak betimlenmesi dikkat çekicidir: Ekim, hasat ve şarap üretimi gibi faaliyetlerle uğraşan köylülerin, asalı hacılar, kâtipler ve marangozlar olarak tasvir edilen İncil karakterleriyle eşit betimlenmeleri Orta Çağ sanatının dönüşümüne sebep olarak¹⁴¹ Rönesans'ın zeminini hazırlamış ve gotik heykellerde gerçek yaşama yönelik tasvirler önemsenmiştir.¹⁴²

Sosyal arka planda ise; 14. yüzyılın başlarında Batı Avrupa'nın entelektüel gelişiminde bir durgunluk dönemi yaşandı. Veba salgını ve Yüz Yıl Savaşları'nın neden olduğu ekonomik ve sosyal çalkantılar, istikrarsızlığa zemin oluştuyordu. Skolastik felsefeyi zirveye taşıyan entelektüel faaliyet sınırına ulaşmış gibi görünüyordu. Bununla birlikte, tüm sosyal gruplarda değişim beklentisi vardı. Bu geçiş dönemi boyunca, Rönesans'ın temelini oluşturan çeşitli düşünce akımları izlenebilir: Duns Scotus ve Occamlı William'ın felsefesinin etkisiyle skolastik ilkelerin çözülmeye başladığı görülür. Occam'ın papalık hapisanesinden Bavyeralı Louis' in korumasına sığınması, Kilise'nin gücüne karşı önemli bir başkaldırıyı işaret eder. Bu, teoloji otoritesinin evrenselci geleneğine karşı ulusların haklarının kurulması olarak değerlendirilebilir.¹⁴³

Rönesans ruhu ilk olarak İtalya'da kendini göstermiş, daha sonra da önceki olayların yarattığı yıkımın kademeli olarak toparlanmasını kolaylaştırmıştır. Roma mimari kalıntılarının coğrafi yakınlığı, klasiklerin yeniden değerlendirilmesini kolaylaştırmıştır. Güçlü bir Kuzeyli ırk Kuzey İtalya'yı kolonileştirmiş ve İtalyan devletleri arasındaki yerel savaşlar nedeniyle henüz yok olmamış bir üst sınıf oluşturarak soyluların gerilemesinde önemli bir etken olmuştur. Bununla birlikte Alpler'in kuzeyindeki soylular genellikle kırsal kesimde yaşamayı tercih ederken, İtalya'daki üst sınıflar genellikle kentsel alanlarda yaşamayı seçmiş ve böylece Rönesans için elverişli bir entelektüel atmosfer yaratmışlardır. Kırsal yaşamın tipik özelliği olan daha yavaş iletişim hızı, entelektüel gelişim için bir zorluk teşkil eder. Buna karşılık İtalya'nın kentsel ortamı, zenginler ve eğitimliler arasındaki etkileşim nedeniyle öğrenme ve yaratıcılık için elverişli bir ortam sunmuştur.¹⁴⁴

141 Finkelstein, age, 49

142 age, 54

143 Dampier, age, 97-98

144 Dampier, age, 97-98

Dampier Rönesans'ın yalnızca sanatsal bir olgu olduğunu varsaymanın entelektüel zemini tanımlamak için yeterli olmadığını, farklı paradigmalardan bu alt yapıyı oluşturduğunu ifade eder: Özel bir entelektüel birikimle ortaya çıkmasına çok sayıda faktör katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda Rönesans'ın öncülerinden kabul edilen Petrarch'ın (1304-1374) eserleri Dante'nin şiirlerini besleyen skolastik Orta Çağcı anlayışla keskin bir karşıtlık gösterir. Petrarch, döneminde kullanılan düşük kaliteli Latince yerine yüksek kaliteli Latinceyi yeniden tercih etmeye çalışan ilk düşünürdür. Ayrıca, aklın önemini savunan klasik düşüncenin özgün ruhunu geri kazanmaya çalışan ilk kişidir. Onun çabaları, 15. yüzyılın başlarında, klasik literatüre yönelik artan ilginin etkisiyle Doğu'dan gelen Yunan bilginleri tarafından desteklenmiştir. 1453'te İstanbul'un Osmanlılar tarafından fethedilmesi, süreci hızlandırmış ve Batı Avrupa'ya birçok yetkin öğretmen ve el yazmasının yönelmesine neden olmuştur. Bu şekilde, antik felsefe ve bilim diline, yaklaşık sekiz yüz yıl aradan sonra yeniden yönelme söz konusu olmuştur.¹⁴⁵

Dampier'e göre dilden daha değerli olan, bu dille birlikte gelen özgür araştırma ruhu ve bu ruhun Orta Çağ'ın ardından Avrupa'da yeniden doğmasını sağlayan entelektüel dürtüdür. Otoriter teolojiye dayalı düşünce tarzları, insanları rasyonel literatürde de otoriteyi kabul etmeye yatkın hale getirirken, Yunan filozoflarının öğretilerine olan vurgunun bazı tehlikeleri olsa da hümanistler bilimin yeniden canlanmasına zemin hazırlar ve entelektüel ufkun genişlemesinde başrol oynarlar. Hümanistlerin koşullandırmasıyla, bilim insanları teolojik önyargıların entelektüel zincirlerini değiştirerek rönesansın zeminini hazırlamışlardır.¹⁴⁶

Orta Çağ'ın sonunda, Rönesans'ın merkezi İtalya'da 15. yüzyılın ilk on yılı dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu dönemde klasik Yunan sanatsal kültürünün etkisi önemlidir: Sanatçıların ve izleyicilerin Yunan ve Roma sanatı hakkında yazılan Pliny'nin "Doğa Tarihi" ve Vitruvius'un "Mimarlık Üzerine" metinlerine yönelmesi, hümanist sanat geleneğinin biçimlenmesine sebep olmuştur.¹⁴⁷

Günümüzün önemli sosyal bilimcilerinden Jack Goody, Rönesans döneminde sanatta gerçekçi gelişimi, bireysellik ve paganizme dönüşle ilişkilendirir. İtalyan Rönesansı, grupların ve dini sahnelerin tasvirinde belirgin olan gerçekçilik ve bireyselliğe yapılan vurguyla karakterize edilmiştir.

145 age, 97-98

146 age, 97-98

147 Virginia Cox, **İtalyan Rönesansı'nın Kısa Tarihi**, çev. Cumhur Atay (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020) 64

Zamanla, manzara resimlerinin ortaya çıkması ve bireylerin büyük ölçekli portrelerinin üretilmesiyle kanıtlandığı gibi, sanat giderek daha gerçekçi hale gelmiştir. Diğer taraftan teolojiye yönelik resim sipariş eden hamiler de bu tablolarla görülmeye başlamıştır. Daha sonra, dini sahneler (mitoloji ve saray hayatını tasvir eden), ardından önde gelen figürlerin otoportreleri ve nihayetinde Hollanda tür resmi ve genel halk portreleri yaratılmıştır. Bununla birlikte, gerçekçilik ve bireysellik kavramları yalnızca moderniteye atfedilemez, çünkü her ikisi de eski toplumlar da mevcuttu. Görsel sanatlarda her iki kavram da İbrahimi dinler tarafından açıkça reddedilmiştir. Bu bağlamda Rönesans dönemi, resimde bireyselliğe yapılan önemli bir vurgu ile karakterize edilir ve temsile, özellikle de maddi dünyanın birebir temsiline yönelik İbrahimi düşmanlığın reddedilmesi ve klasik paganizme dönüş ile başlayan önemli bir yeniden doğuşa işaret eder.¹⁴⁸

Prendeville de Rönesans döneminde gerçekçiliğe ve bireyselliğe vurgu yapar: Avrupa resimsel gerçekçiliği Orta Çağ'ın sonlarında ortaya çıktığı andan itibaren öznelliğe dayandırılmıştır. Rönesans dönemi buluşu olan perspektif uygulamaları zaten uzun süredir var olan bir talebe cevap vermiştir.¹⁴⁹ Perspektifin sunduğu teknik olanaklara ek olarak 15. yüzyıldan itibaren yağlı boyanın yaratıcı bir şekilde kullanılması, insan bedeni tasvirlerinde etkili olmuştur.¹⁵⁰

Geç Orta Çağ olarak tanımlanan 14. yüzyılda Giorgio Vasari'nin dönemin atmosferi ve Giotto hakkındaki ifadeleri, Rönesans ve gerçekçilik hakkında alt yapı oluşturabilir niceliktedir. Vasari, sanat tarihinin sonraki dönemlerini derinden etkileyerek, 13. ve 16. yüzyılları kapsayan dönem İtalyan sanatını, her dönemin bir öncekini aştığı bir olgunlaşma süreci olarak aktarır. Sanatçı biyografilerini üç geniş kronolojik-biçimsel dönem şeklinde düzenler ve her dönemin sanatçılarını, o dönemin niteliklerini tartışarak tanıtır. Birinci dönem, 13. yüzyılın ortalarında Cimabue ile başlar ve 14. yüzyılın sonuna kadar devam eder. İkinci dönem, Masaccio, Donatello ve Brunelleschi gibi sanatçılardan Botticelli dönemine kadar olan 15. yüzyılın büyük bölümünü kapsar. Üçüncü dönem ise, 16. yüzyılın ortalarına kadar devam eder. Bu dönemler sadece kronolojik değil, aynı zamanda biçimsel bir yapıya sahiptir. Örneğin, 1445 veya 1446'da doğan Botticelli, Luca Signorelli ve Pietro Perugino, ikinci döneme ait olarak kabul edilirken, yalnızca yedi yıl önce doğmuş olan Leonardo da Vinci,

¹⁴⁸ Jack Goody, **Rönesanslar**, çev. Bahar Tırnakçı 4. bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020) 19.

¹⁴⁹ Prendeville, **age**, 32

¹⁵⁰ **age**, 8

üçüncü ve en büyük döneme öncülük eder.¹⁵¹

Faure, Geç Orta Çağ döneminde resim pratiklerinde ve heykelde gerçekleşen nesnel temsilin artışını ifade eder: Güneyde Giotto, Cimabue, Limbourg kardeşler Kuzeyde Hubert ve Jan Van Eyck, kardeşler gibi sanatçılar nesnel gerçekliğe dair tasvirlerle yönelmişlerdir. Özellikle heykeldeki gerçekçi tasvirler Orta Çağ sonlarında önemli hale gelmiş ve Rönesans dönemini etkilemiştir¹⁵² ve Rönesans eleştirmenlerinin görüşü; sanatta fiziksel gerçeklik yanılması, yaratma yeteneği, çağın ayırt edici özelliği olarak vurgulanmaktadır.¹⁵³

Rönesans döneminde İtalya'da Floransa Ekolü, Venedik Ekolü ve Roma Ekolü gibi bölgesel üslupların oluştuğu gözlenir. Bu bağlamda 15. yüzyıl Floransa ekolü, sanat alanında dilsel ifadeye getirdiği yenilikçi yaklaşımla dikkat çeker. Milano Dükü'nün Toskana'yı işgal etmesinin ardından Floransa siyasi ve ekonomik olarak yeniden güçlenir. Bu dönem, İtalyan kentlerini derinden etkileyecek yeni bir sanat anlayışının ortaya çıkışına tanıklık eder. Antik çağa artan ilgi bağlamında, resamlara heykeltıraş ve mimarlardan farklı bir misyon yüklenir. Sanatçıların ilham alabileceği antik heykel ve mimari örnekleri ulaşılabilir konumdayken, Yunan ve Etrüsk vazo resimleri haricinde, boyalı eserlerin karşılaştırılabilir örnekleri yoktur. Roma ve Ravenna'da erken Hristiyan sanatına ait mozaik ve fresklerin varlığına rağmen, bu eserler antik dünyada var olan resim anlayışını tam olarak ifade etmemektedir. Sonuç olarak, antik çağın taklidi ressamlar için uygun bir seçenek olmamasından dolayı, örneklerin eksikliği göz önüne alındığında, kendi antik resim anlayışlarını geliştirmek zorunda kalmışlardır.¹⁵⁴

Floransa Ekolünde Masaccio, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Paolo Ucello, Andre del Castagno, Sandro Botticelli, Piero della Francesca, Antonio del Pollaiuolo, Domenico Ghirlandaio gibi sanatçılar dönemin eğilimleri arasında baskın isimler olarak öne çıkmaktadır.¹⁵⁵

15 yüzyılda Venedik ve Kuzey İtalya'da sanatsal etkinlikler orta İtalya bölgesinden farklıdır; çünkü Floransa gibi merkezi bir yapılanmadan bahsetmek imkansızdır. Verona, Mantua, Padova, Ferrara, Bologna, Milano ve Venedik

¹⁵¹ Cox, **age**, 126

¹⁵² Elie Faure, **Rönesans Sanatı**, çev. Bertan Onaran (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 2

¹⁵³ Charles G. Nauert, **Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü**, çev. Bahadır Tırnakçı, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021), 110

¹⁵⁴ Nilüfer Öndin, **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı** (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016), 149.

¹⁵⁵ Öndin, **age**, 7-8

gibi kentlerde Gotik üslubun etkisi Floransa'ya oranla baskın olduğu gibi, ticari ilişkilerden dolayı bu kentler Flaman sanatından etkilenmişlerdir. Kuzey İtalya'da Floransa'daki Medici ailesi gibi güçlü yapılar söz konusu değildir. Mantua'da Gonzagaların, Ferrara'da Estelerin, Milano'da Sforzaların Floransalı sanatçılar ile olan bağlantıları, Floransa ekolünün Kuzey İtalya'daki saray ressamlarını etkileme sebebi olur; örneğin, Floransalı sanatçılardan Fra Filippo Lippi 1434-1437 de Uccello 1435'de, Andre del Castagno 1442'de Venedik'te çalışmışlardır. Kuzey İtalya'da sanatçılar, 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatsal özerklik kazanmaya ve öznel eğilimlerini yansıtmaya başlar; Padova ve Mantua'da Andrea Mantegna (1431-1506) Venedik'te Belliniler gibi.¹⁵⁶

Cenova doğumlu Alberti' nin 1436'da yayınlanan "Resim Üzerine" adlı kitabı oran ve perspektif konularında Venedikli resamlara yol gösterici olur ve resim sanatında köklü dönüşümleri gündeme getirerek tartışmaya açar. Erken örnekler dinsel konunun düzlem üzerine yansıtılmasından daha fazlası değilken, artık perspektif teknikleriyle resim düzleminde mekanlar yaratılarak derinlik vurgulanır. Perspektifin getirdiği canlılık mekana ve nesnelere yeni bir gerçeklik anlayışı verir.¹⁵⁷

Venedik Ekolü Jacobo Bellini, Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Vittore Carpaccio, Giorgione, Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto gibi isimlerin öne çıktığı dönemdir.

Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti ve Raffaello gibi isimlerin öne çıktığı ekol, Roma Ekolü olarak değerlendirilir. 15. Yüzyıl da başlayan entelektüel ve sanatsal gelişimin zirveye ulaştığı dönem olarak kabul edilen 1490-1530 yılları arasını kapsar. Vasari'ye göre Rönesans'ın altın yıllarıdır. Yazar ve devlet adamı Baldassare Castiglione'nin (1470 1529) belirttiği gibi; kültürel algının yüksek olduğu bu dönemde, normlaşan ilke antikitenin taklidinden farklı olarak, antik ilkelerden hareket ederek yeni yorumlar ortaya koymaktır.¹⁵⁸

Erken Rönesans üslubunun zirvesi olarak kabul edilebilecek Yüksek Rönesans'ta, formun sadeleştirilmesi ve anıtsallaştırılması yönünde hakim bir eğilim vardır. Bu bağlamda, kimi yapıtlarda tek figür tüm resim düzlemini kaplar. 15. yüzyıl sanatçıları özellikle çizgisel perspektif konusunda uzmanlaşırken, Leonardo da Vinci hava perspektifini gündeme taşır. Çizgisel perspektif kullanımıyla figürün ve mimari unsurun her pozisyonu resmin sınırları içine

dahil edilirken, Yüksek Rönesans'ta figürler bütüncül kompozisyonun dışına yönelirler. Figürü kompozisyonun dışına taşıyacak gibi betimleme, özellikle Michelangelo'nun çalışmalarında karşımıza çıkar.

Vasari, modern sanatın yükselişini, antik sanatların evrimsel anlatısına benzer bir şekilde, özellikle realizmdeki ilerlemeler açısından ele alır. Giotto'nun etkilediği ilk büyük sıçramanın devamında doğrusal perspektifin gelişimiyle 15. yüzyılda gerçekçilik eğilimleri hızlanır. 15. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, ressamlar doğayı taklit edebilme yetileri konusunda daha önceki sanatçıların başarabildiğinden daha ileri bir konumdadır. Üçüncü dönem ise, doğadaki herhangi bir şeyden daha güzel tablolar ve heykeller yaratarak bu başarının ötesine geçmeyi zorlar.¹⁵⁹ Vasari, sanatta gerçekçilik konusunda Giotto'nun çalışmalarını, gerçek sanata geri dönüş ve farkındalık olarak özel bir konumda değerlendirir.¹⁶⁰ Nauert bu görüşü destekleyerek, Orta Çağ sanatındaki dikkate değer değişimin gerçekçi sanat pratiklerinin artmasına ve Giotto' nun bu yöndeki başarısına vurgu yapar.¹⁶¹ Giotto'dan bir kuşak sonra yaşayan Ambrogio Lorenzetti resimde üç boyut yanılsamasını geliştirerek gerçekçilik ve perspektif anlamında önemli bir konum edinmiştir. "Başarılı Hükümetin Etkileri" adlı freski Giotto sonrası devam eden gerçekçilik etkileri bağlamında önemlidir. (Şekil 4)¹⁶²

Giotto ile başlayan ilk yüzey yanılsaması çalışmaları, daha sonra resim alanında gelişerek sistematik bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamda 15. yüzyılın önde gelen sanatçılarından Masaccio'nun (1401-1428) eserleri önemli bir konuma sahiptir. Sanatta hâkim olan görsel denge, geometrik düzenleme ve uyum sanatçının eserlerinde temel bir ilke haline gelmiştir. Floransalı sanatçı Masaccio'nun başyapıtlarından biri "Kutsal Üçlü" (1427-1428) (Şekil 5) adlı eseridir. Bu eserde yenilikçi bir üslupla işlenen derinlik, yüzeysel görüntüye derinlik ekleyen tonoz örüntüsü ve antik yapıları temsil eden mimarinin perspektifle başarılı birleşimi sunulmuştur. Perspektifin iki boyutlu yüzeyde kullanımı bu bağlamda ilk örnek olarak değerlendirilir. Masaccio'nun Merkezi Perspektif anlayışı ile yapılandırılmış olan mekan anlayışı Rönesans ideallerini yansıtmaları bakımından önemlidir.¹⁶³

159 Giorgio Vasari, **Sanatçıların Hayat Hikayeleri**, çev. Elif Göktepe (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013), 126

160 age, 51

161 Nauert, age, 110

162 Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, (İstanbul: Ntv Yayınları, 2009), 146

163 Anna Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005) 9.

156 age, 237

157 age, 237

158 age, 292

Şekil 4: Masaccio, Kutsal Üçlü, ykşk. 1427. Fresk, 680x475 **Şekil 5: Ambrogio Lorenzetti, Başarılı Hükümetin Etkileri, Detay, 1339. Fresk, 300x1400 cm.**



Kaynak: Krausse, 2005, s. 9



Kaynak: Bell, 2009, s. 146

15. yüzyıl sadece Floransa'da değil, Almanya ve Fransa'da da üretken resimlerin yapıldığı ve Flaman bölgesinde büyük bir okulun yükseldiği bölgesel üslupların dönemidir. Hubert van Eyck (1426) ve Jan van Eyck (1385-1441) gibi Flaman ressamalar, ışıltılı renkleri, karakter ve yüz ifadesine dair gerçekçi kavrayışları, kumaş, kürk ve metal dokularının hissini ve mekandaki ışık etkilerini yakalayan hassas çalışmaları ve mücevher gibi detaylarıyla İtalyan sanatından farklılık göstermiştir. Jan van Eyck, tüccar "Arnolfini" nin Evlenmesi" (Şekil 6) adlı çalışmasında, arka duvardaki küçük bir dışbükey aynada odanın yansımalarını resmeder bu hassasiyeti gösterir. Bu portre, aynı zamanda bağımsız sanat ve bireyselliğe yönelik iradeyi temsil etmektedir.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Finkelstein, age, 64

Şekil 6: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, Ahşap Üzerine Tempera. 82 x 59,5 cm.



Kaynak: Gombrich. 1992, s. 241

Şekil 7: Jan van Eyck. Şansölye, Rolin' in Meryem Ana'sı, 1434, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 66x62 cm.



Kaynak: Bell, 2009, s. 159

Şekil 8: Petrus Christus. Aziz Eligus Atölyesinde, 1449. Pano Üzerine Yağlı Boya, 98x98 cm.



Kaynak: Öndin, 2014, s.118

Şekil 9: Quentin Massys, Para Taciri ve Karısı, 1514, Pano Üzerine Yağlıboya, 71x68 cm.



Kaynak: Öndin, 2014, s. 191

Jan van Eyck, Avrupa'nın en zengin şehirlerinden Burgonya Düküğü'nün kuzeyinde yer alan Flaman şehri Brugge'de faaliyet göstererek kısa sürede Avrupa'nın en tanınmış ressamı statüsüne yükselir. 1434 tarihli eserlerinden, şansölye Nicolas Rolin'in sarayında Meryem Ana ve Çocuk' İsa'ya saygı gösterdiği bir sahneyi tasvir eder (Şekil 7). Bu resim, zamanının geleneklerinden radikal bir ayrılışı temsil eder. Bu yeni tarzın teknik açıdan uygulanabilirliği, doğrudan beyaz bir zemine uygulanan yağlı boyaların kullanımına bağlıdır. Geleneksel tempera veya su bazlı boyaların aksine, yağlı boyalar diğer malzemeler kadar ışık geçirirken aynı zamanda daha yoğun bir karanlık yaratabilir. Ayrıca üzerine opak ışıklar eklenebilir ve yavaş kuruma özellikleri onları detaylı modelleme için daha uygun hale getirir.¹⁶⁵ Eyck'i dönemindeki diğer sanatçılardan ayıran en belirgin farkı portrelerdeki başarısıdır.¹⁶⁶

Bu çalışmalar bağlamında Eyck'in bıraktığı gerçekçilik pratikleri Kuzey Avrupa ve İtalya'da etkilerini uzun süre korumuştur: Petrus Christus'un (1410/1420-1475/1476), 1449 tarihli "Aziz Eligus Atölyesinde"¹⁶⁷

(Şekil 8) ve Quentin Massys'ın (1465/1466-1530) 1514 tarihli "Para Taciri ve Karısı"¹⁶⁸ (Şekil 9) adlı çalışmaları gerçekçilik konusundaki hassasiyete örnek gösterilebilir.

Rönesans sanatçıları arasında optik hacmi yakalama konusunda Macar asıllı Alman sanatçı Albrecht Dürer'in (1471-1528) yaklaşımı büyük önem taşır.¹⁶⁹

Dürer, optik hacim anlayışıyla insan figürünü mekân içerisine yerleştirerek insan fizyonomisini sanatının merkezine almış ve onu sanatının ana konusu haline getirmiştir.¹⁷⁰

15. yüzyılın ortalarında, Almanya ve İtalya'da metal kalıplardan baskının ortaya çıkışı, sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Eski kumaşların dönüştürülmesiyle elde edilen kâğıt kalitesindeki ilerlemeler baskı kalitesini önemli ölçüde etkilemiş ve süreci de kolaylaştırmıştır. Dürer bu baskı tekniğinin olgunlaşmasında önemli rol oynamıştır. İtalya ziyaretinde edindiği deneyimleri pratiklerine uygulamış ve yaptığı baskılar halk tarafından

¹⁶⁵ Bell, *age*, 158-159

¹⁶⁶ C.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 12. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi A.S. 2020) 240

¹⁶⁷ Nilüfer Öndin, Ali Kayaalp, **Kuzey Rönesansı**, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014), 118

¹⁶⁸ *age*, 191

¹⁶⁹ Gombrich, 2020, *age*, 242

¹⁷⁰ John Fleming, Hugh Honour, **Dünya Sanat Tarihi**, çev. Hakan Abacı (İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti., 2016) 453, 455-456

ilgi görmüştür. Baskıları dışında otoportre konusunda döneminde önemli bir konumdadır. Kendi döneminde çok az sayıda sanatçı otoportresini yaparken, Dürer üç adet otoportresini çalışmıştır.¹⁷¹

Dürer (1471-1528), yirmili yaşlarının başında, son derece etkileyici bir otoportresini yapmıştır. Bu çalışma, Dürer'in otuz yaşına gelmeden önce ürettiği, üç çizim ve üç tablo olmak üzere toplam altı gözlemci ve değişen otoportre serisinden sadece biridir. Daha sonra, 1514 yılında, Dürer "Melencholia I" adlı gravürünü tamamlar. Dürer'in günlüklerinden ve mektuplarından, kendisini zaman zaman ilahi bir ilhamın etkisi altında hissettiğini, bazen ise üretken bir eyleme geçemeyecek kadar durgun hissettiği belgelenebilmektedir. Bu karmaşık ve detaylı gravür, genellikle felsefi temellere dayanan bir otoportre olarak değerlendirilir. Dürer dışında başka bir Kuzey Avrupalı sanatçı, kendi yüzüyle ve sanatının ilham kaynağına dair böylesine yoğun ve tekrarlanan bir ilgi sergilememiştir.¹⁷²

Kuzey Avrupa'da sanatsal sürecin somut yönlerine odaklanması, ortaya çıkan eserlerde sıklıkla fark edilebilir bir sofistikasyon derecesiyle sonuçlanmaktadır (bkz. Şekil 2, 3 ve 4). Bu da olumlu ya da olumsuz olabilecek bir sosyal sınıf bilinci ya da konumu algısına yol açabilir. Kuzeyli sanatçıların ve müşterilerin mevcut ya da potansiyel sosyal konumlarının farkında oldukları görülmektedir. İtalyan sanatçılar da bir dereceye kadar sosyal bilince sahiptir, ancak bu durum Kuzey Avrupa bağlamında olduğundan daha az belirgindir. Kuzey Avrupa eserleri küçük ölçekli, özel ve mahrem bir psikolojik odaklanma ve bireysel hesaplara vurgu ile karakterize edilir. Büyük ölçekli, kamusal ve sivil gösterişe yönelik eğilim Kuzey Avrupa bağlamında daha az belirgindir.¹⁷³

Rönesans döneminin önemli Kuzeyli ressamı arasında Robert Campin, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dieric Bouts, Hans Memling, Hugo van der Goes, Hieronymus Bosch, Quentin Massys, Yaşlı Pieter Bruegel, Yaşlı Lucas Cranach, Matthias Grünewald, Hans Baldung, Genç Hans Holbein sayılabilir.¹⁷⁴

Kuzeyli sanatçıları İtalyan sanatçılardan ayıran en önemli fark ayrıntılardaki başarılarıdır. Keskin gözlem gücünün izlenebildiği Flandra sanatçılarının ayrıntılardaki tavırları sonraki dönem, iç mekan, manzara ve natürmortlarda

¹⁷¹ John Fleming, Hugh Honour, *age*, 453, 455-456

¹⁷² Craig Harbison, **The Mirrors of The Artist. Northern Renaissance Art in Its Historical Context**, (New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1995), 22

¹⁷³ *age*, 22-23

¹⁷⁴ Nilüfer Öndin, Ali Kayaalp, *age*, 5-6

gerçekçilik noktasında etkilerini sürdürmüştür.¹⁷⁵

Kuzey ve Güney’de doğaya yönelme ortak bir amaç olsa da, İtalyan sanatında, ilk olarak Rönesans döneminde başlar, fakat Rönesans insanı doğayla, kendi çevresiyle ilişkili olarak bağ kurmuştur. İtalyan Rönesans sanatı, her şeyden önce figür ressamlığı olarak kendini gösterir. Leonardo’da gördüğümüz gibi, sanatçılar doğaya yöneldiklerinde onu figür tasviri içinde ele alarak, doğayı insanın çevresi olarak değerlendirmişlerdir. Kuzey sanatında ise doğa, İtalya’da olduğu gibi hiçbir zaman ikinci plana düşmemiştir. Flaman sanatçıları, figür ve doğaya eşit değer vererek, figürlere gösterdikleri özeni (hatta bazen daha fazla ağırlık vererek) doğa tasvirleri için de göstermişlerdir.¹⁷⁶

Flaman sanatında teoloji ile ilişkilendirilerek ele alınan doğa, Almanya’da 15. yüzyılda gelişen Panteizmle kaynaşarak, daha içsel bir nitelik kazanmıştır. Sanatçılar, kendilerini canlı bir varlık kabul ettikleri doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Bu bakımdan Kuzey sanatçılarının pratiklerinde kendine özgü bir manzara ressamlığından söz etmek yanlış olmaz. Bu bağlamda Patinier, J. Mostaert, Braunschweig gibi sanatçıların yapıtlarında manzaranın, figürden daha üstün bir yer aldığı bile söylenebilir. Bu bağlamda Bruegel, Kuzey sanatındaki gerçekçilik geleneğine yepyeni bir anlayışla bağlanır: İtalyan sanatçılarda görülen insan ve doğa ayrımı Bruegel’in çalışmalarında görülmez. Ancak doğa onun için hayali, kurgusal dünya olarak da değerlendirilmez.¹⁷⁷

15. ve 16. yüzyılda sanatta gerçekçiliğin ortaya çıkışı, yaşamı kendi terimleriyle analiz ettiği için bilimin yükselişiyle paraleldir. Bu dönem, endüstriyel, ticari ve keşif faaliyetlerindeki artış ve buna paralel olarak bilimsel keşiflerdeki hızlanma ile karakterize edilir. İtalya’da ve tüm Avrupa’da fizik, matematik ve astronomi alanlarında önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Kristof Kolomb’un 1492’de Atlantik’i geçmesi, Kopernik’in (1473-1542) teorileri ve Kepler (1571-1630) ile Galileo’nun (1564-1642) çalışmalarıyla Rönesans biliminin zirvesine ulaşılmıştır. Onların yeryüzü ve gökyüzüne bakış açıları, Orta Çağ’ın teolojik ilkelerine doğrudan karşı çıkarak, doğanın kendi terimleriyle incelenmesi ve bilimsel yasalarının keşfedilmesi için yeni bir paradigma başlatır. İtalya’da sanatçılar sadece bilimden bir şeyler öğrenmekle kalmaz, aynı zamanda bilimin gelişimine de katkıda bulunurlar. İnsan bedenini canlı bir organizma olarak yeniden yaratmak için anatomi bilgisine ihtiyaç duyarlar. Ayrıca, perspektif ve kısaltma sorunlarını çözerek figürlerinin üç

¹⁷⁵ Nilüfer Öndin, Ali Kayaalp, *age*, 10

¹⁷⁶ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Sürecinde Sanat* (İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010), 124

¹⁷⁷ *age*, 124

boyutlu uzayda doğal bir şekilde hareket etmesini sağlamak için matematik ve optik biliminin olanaklarından yararlanırlar.¹⁷⁸ Bu bağlamda 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başlarında, bilime yakınlığı ile bilinen, ressam, heykeltıraş, mimar, mühendis, matematikçi ve biyolog Leonardo da Vinci önemlidir. Bir ressam ve heykeltıraş olarak Leonardo da Vinci insan anatomisini kapsamlı bir şekilde incelemiştir: Kilise geleneğine aykırı olarak, çok sayıda ceset tedarik ederek, titiz ve aynı zamanda sanatsal değere sahip anatomik çizimler üretmiştir. Bu çizimlerin önemli bir kısmı şu anda Windsor’da bulunan el yazmalarında mevcuttur.¹⁷⁹

Leonardo’nun bir sonraki çalışma alanı fizyoloji olmuştur. İnsan vücudundaki sürekli kan dolaşımı sürecini ayrıntılı bir şekilde betimlemiştir. Kalp kaslarının ayrıntılı bir incelemesini yapmış ve kapakçıkların işlevini aydınlatan resimler üretmiştir. Harvey’in konuyla ilgili bulgularını yayınlamasından yaklaşık bir yüzyıl önce kan dolaşımının temel ilkelerinin farkında olduğu anlaşılmaktadır. Sanatsal uğraşları daha sonra onu gözün yapısı ve işlevini araştırmaya yöneltir: Optik bileşenlerin bir modelini inşa eder ve retinada görüntü oluşumu sürecini gösterir.¹⁸⁰

Rönesans sanatının belirleyici özelliği yalnızca doğanın incelenmesi ve öznel portrelerin tasvir edilmesinden farklı olarak, sanatçıların toplumlarının göze batan krizlerini ve çelişkilerini eleştirme iradeleridir. Bu aynı zamanda dönemin dini sanatını da dönüştüren bir etkiye sahiptir. Rönesans dönemi, dini temaları hala Ortaçağın ilkelerine bağlı bir şekilde ele alan Floransalı ressam Giotto tarafından başlatılır. Ressam ve heykeltıraş olarak yaptığı çalışmalarda, doğası gereği ağırlıklı olarak dini olan temaların araştırılmasına geri dönen bir başka Floransalı Michelangelo ile sonuca ulaşır. Bununla birlikte, bu temaların seçiminde ve temsil edilme biçimlerinde fark edilebilir derecede bir özerklik uygular. Sanatı aracılığıyla, Sistine Şapeli’nin tavanına ve duvarına yaptığı katkılarda örneklendiği gibi, zamanının resmi toplumunda hakim olan ahlaki standartların sert bir eleştirisini sunar.¹⁸¹ Michelangelo ile aynı dönemde yaşamış olan Raffaello, Tiziano gibi sanatçılar da resimlerinde gerçekçi figür ve mekan anlayışını benimsemişlerdir.¹⁸²

Reformcular ve Katolik Kilisesi arasında 16. yüzyılda yaşanan teoloji sebepli çatışma, 17. yüzyılda yerini seküler otorite mücadelesine bırakmıştır.

¹⁷⁸ Finkelstein, *age*, 66

¹⁷⁹ Dampier, *age*, 107

¹⁸⁰ *age*, 107

¹⁸¹ Finkelstein, *age*, 59

¹⁸² Krausse, *age*, 18-19

Teoloji adına Avrupa'nın pek çok bölgesinde savaşlar yaşanmış ve bu da siyasi güç ilişkilerinde önemli değişimlere neden olmuştur. Bu dönemde baskın olan Barok eğilim, daha önceki tarihsel dönemlerde benzeri görülmemiş bir tutum ve sanatsal vizyon çeşitliliğine sahip olmasıyla dikkat çeker. Bu bağlamda İtalya, Fransa, İspanya, Flandre gibi Katolik ülkelerdeki üslup eğilimleri ulusal ve özellikle de mezhepsel yönelimlere bağlıdır ve bunlardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Buna karşılık Protestan Hollanda'da belirgin bir üslup eğilimi ortaya çıkmıştır.¹⁸³

İtalya, zengin mirasıyla Rönesans sonrası, dönemin yeni eğilimine öncülük etmiştir. Bu bağlamda ressam, kasıtlı yapaylığı ve dekoratif bir üsluba dönüşen 16. yüzyılın Manierist eğilimini terk etmişlerdir. Bu, sanatsal eğilimde Raphael başta olmak üzere Rönesans ressamı tarafından örneklenen klasik üslubun yeniden canlandırılması hedeflenmiştir. Yüksek Rönesans ustalarının örneklediği kompozisyonun içsel canlılığı, güzelliğe duyulan derin ilgi ve klasik ideallere yönelim, ayrıca Tintoretto'nun dinamik kompozisyonlarının itici gücü, çok çeşitli bir resimsel dünyanın yaratılmasıyla sonuçlanmıştır.¹⁸⁴

Özellikle İtalya'da yaygın olan anıtsal resmin yanı sıra, netlik ve katı kuralcılık ile karakterize edilen başka bir resim biçimi ortaya çıkmıştır. Bu tarz daha sonra "Barok Klasisizm" olarak adlandırılmıştır. Bu üslup özellikle Fransa'da büyük ilgi görmüştür. Protestan Hollanda'da, sanatçıların detaylara olan tutkusuna uygun olarak karakterize edilen burjuva gerçekçiliği ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Manzara resmi büyük bir ilerleme gösterirken, tür ve natüremort resmi ise bağımsız ve olgunlaşmış sanatsal eğilimler olarak ortaya çıkmıştır. Farklı özelliklerine rağmen, bu dönemin çeşitli yönleri toplu olarak "Barok" olarak adlandırılır ve Avrupa'nın tamamına etki eden son büyük üslup eğilimini temsil eder.¹⁸⁵

18. yüzyılın ortalarında Barok üslup yerini Rokoko'ya, Rokoko da Aydınlanma döneminde yerini Neoklasizme bırakmıştır. Bunu daha sonra, farklı coğrafi ve zamansal bağlamlarda eşzamanlı olarak ortaya çıkan canlı bir dizi stil ve hareketi kapsayan Modernizm'in ortaya çıkışı takip etmiştir.¹⁸⁶

Barok üslupta Roma Ekolü, özünde papaların sanat hamiliğinin tarihidir; çünkü Katolik kilisesine bağlı resim yapan pek çok sanatçı mevcuttur. Sanatçıları Roma'da toplayan papalarla birlikte, papaların yakın çevresi de sanat hamiliği konusunda söz sahibi olmuştur.¹⁸⁷

¹⁸³ age, 32

¹⁸⁴ age, 32

¹⁸⁵ age, 32

¹⁸⁶ Krausse, age, 32-33

¹⁸⁷ Nilüfer Öndin, **Barok Resim ve Heykel Sanatı** (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2020), 27

Şekil 10: Caravaggio, Meyve Sepeti, 1598 / 99, Tuval Üzerine Yağlıboya, 31 x 47 cm.



Kaynak: Stremmel, 2006, s. 8

Şekil 11: Bernardo Strozzi, Aşçı, 1625, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176 x 185 cm.



Kaynak: Öndin, 2014, s. 81

Karşı reform hareketiyle elde edilen başarı ile papaların kendilerini Roma imparatorlarının halefi olarak görmeleri, Antik Roma görkeminin yeniden canlandırılması istemini doğurarak kentin kültürel ortamında radikal değişimlere sebep olmuştur. Roma'nın kültürel ortamında radikal değişimleri destekleyen papalardan en etkini Papa V. Paulus olmuştur (1550-1620). Papa V. Paul yeğeni Kardinal Scipione Borghese (1577-1633) ile önemli projeler gerçekleştirmiştir. San Pietro Katedrali'nin Katolik dünyasının en önemli kilisesine dönüştürülmesinin ardından, pek çok sanatçı burada üretmesi için görevlendirilmiştir. Bununla beraber Papa'nın Pincio'daki sarayı, ressamlarla birlikte edebiyatçıların ve düşünürlerin de toplanma merkezine dönüşmüştür. Papa VIII. Urban da (1568-1644) resamlara da çok geniş bir etkinlik alanı sunmuştur. Kiliselerin, özel şapellerin, sarayların iç dekorasyonları için resamlara gereksinim duyulur. Papalara ek olarak karşı reform hareketi esnasında aktif hale gelen tarikatlar da resamlara başvurarak ibadet yerleri için resim siparişi vermişlerdir.¹⁸⁸

Fleming ve Honour'a göre Barok eğilim ile on yedinci yüzyıldaki Natüralist ve Klasisist olarak adlandırılan üsluplar arasındaki ayrımı tanımlamak zordur. Yüzeysel farklılıklar bulunmasına rağmen, bu üsluplar arasında derin benzerlikler görülmektedir ve 17. yüzyıl sanatı, farklı üslup eğilimlerinin bir araya geldiği bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Rönesans döneminde başlayan bireyselleşmenin bir sonucu olarak, sanatçıların öznel çalışmaları

¹⁸⁸ age, 27

yaratımları ile biçimlenir ve bu sanatçılar arasında Avrupa sanat tarihinin en büyük ustaları yer alır. Peter Paul Rubens (1577-1640) dışında, bu sanatçılar yaklaşık olarak aynı yıllarda doğmuşlardır: Nicolas Poussin (1594-1665), Gianlorenzo Bernini (1598-1664), Anthony van Dyck (1599-1641), Diego de Velazquez (1599-1660), Claude Lorraine (1600-1682) ve Rembrandt van Rijn (1606-1669). 17. yüzyıl sanatı, bu sanatçıların bireysel dehalarının ve birbirleriyle etkileşimlerinin sonucunda şekillenmiştir ve tek bir tarzla tanımlanamayacak kadar zengin ve karmaşık bir yapıya sahiptir.¹⁸⁹

İtalya'da Barok ya da diğer adıyla Roma Ekolünde Annibele Carracci, Caravaggio, Guido Reni, Bernardo Strozzi, Guercino, Artemisia Gentileschi gibi isimler önem kazanmıştır. İtalyan ve Avrupa genelinde Barok Ekolde sanatçıların ortak özelliği Kilise taleplerini karşılamaya yönelik teoloji ve mitoloji temalı çalışmaları betimlemek olmuştur. Çalışmaların tamamı gerçekçi anlayışla kurgulanmış ve idealist eğilimde betimlenmiştir.¹⁹⁰ İtalya'da Barok dönem ressamlarından Caravaggio'nun "Meyve Sepeti" natürmortu (Şekil 10)¹⁹¹ ve Bernardo Strozzi'nin janr resminin tipik örneklerinden "Aşçı" isimli çalışması gerçekçi tasvir konusunda önemli bir fark yaratmıştır (Şekil 11).¹⁹²

Barok üsluptaki gerçekçi anlayış İtalya, Fransa, İspanya ve Belçika'dan farklı olarak, teoloji ve nü figürlü mitoloji konularının sınırlandırıldığı Hollanda'da nesnel olarak ele alınmıştır.¹⁹³ Bazin'e göre bu durum politika, jeopolitik, teoloji ve ekonomi gibi olgularla ilişkilidir: On yedinci yüzyılın başında, 1609 Ateşkesi ile Kuzey Hollanda ulusal bağımsızlığını elde etmiştir. "Birleşik Eyaletler" olarak adlandırılan yeni kurulan ulus, kültürel politika özelinde; demokratik bir anayasa ve Calvinist yönelim gibi iki belirleyici özellik ile Avrupa'nın geri kalanından ayrılmıştır. Bunun sanat için önemli sonuçları olmuştur. Calvinizm kiliselerin süslenmesini yasaklarken, demokratik sistem zenginlerin ya da güçlülerin zenginliklerini sergilemesine karşı yaptırımlar geliştirmiştir.¹⁹⁴

Hollanda'da kurulan ve Descartes'ın övgüyle söz ettiği liberal kurumlar,

189 Hugh Honour, John Fleming, **A World History of Art**, 7. bs. (London: Laurence King Publishing 2005) 572

190 Nilüfer Öndin, **Barok. Resim ve Heykel Sanatı** (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2020), 27-124

191 Kerstin Stremmel, **Realism**, ed. Uta Grosenicks, trans. Michael Scuffil, Leverkusen (Germany: Taschen GmbH, 2006), 8

192 Öndin, **Barok Resim ve Heykel Sanatı**, 81

193 Semra Germaner, "Barok Üslup", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c.1 (İstanbul: Yem Yayın, 1997): 196-197

194 Germain Bazin, **Baroque and Rococo**, trans. Jonathan Griffin, (London: Thames And Hudson, 1964), 81

bu ülkeyi bölünmüş bir Avrupa'da sığınılacak konum haline getirmiştir. Avrupa'nın çeşitli bölgelerinden gelen Protestan, Yahudi ve siyasi sürgün topluluklarına mensup bireyler baskıdan kaçarak ülkenin yoğun bilimsel ve entelektüel gelişimine katkıda bulunmuştur.¹⁹⁵

Bu sosyal faktörler Avrupa'nın tümünde geçerli olan sanat eğilimlerinin Hollanda'da şekillenmesini engelleyerek özgün sonuç üretmiştir. Hauser'e göre bu durumun ana sebebi Hollanda'nın Katolik sosyolojisinden ayrılmasıdır.¹⁹⁶ Bu durum Avrupa'da sanat pratiklerinin temel motivasyonu olan teoloji ve mitoloji tasvirlerinin tamamen yok olmasına sebep olarak gündelik yaşamın sosyal çevresi içerisinde betimlenmesine sebep olmuştur.¹⁹⁷

Larsen'de 17. yüzyılda, Avrupa'nın diğer ülkelerinden farklı olarak Hollanda'da olgunlaşan sanat pratiklerini ekonomi ve teolojiyle ilişkilendirmiştir: 17. yüzyılda Hollanda sanatının biçim ve içeriği, sosyal ve ekonomik koşulların karmaşık etkileşimiyle şekillenmiştir. Özellikle Hollanda'daki orta sınıfın sermaye birikimi ve ekonomik gücünün sanata yönelik taleplerini belirleyici kıldığı, bunun da "Ulusal Hollanda Sanatı" olarak adlandırılan özgün bir sanat formunun ortaya çıkmasına yol açtığını vurgulamıştır. Sanatın teoloji koşulundan uzaklaşarak seküler ve gündelik konulara yönelmesinde Calvinizm'in ve orta sınıfın estetik beklentilerinin etkisi önemli olmuştur. Bu bağlamda Calvinist düşünce, teoloji temalarından farklı olarak, gerçekçiliği ve portre sanatını açıkça teşvik etmiştir.¹⁹⁸ Bazin diğer bir çalışmasında Hollanda burjuva sosyolojisinin Avrupa genelinde baskın olan Barok eğilimi reddettiğini ve açıkça gerçekçi resimleri desteklediğini ifade eder.¹⁹⁹

195 Bazin, **age**, 81

196 Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi Rönesans, Maniyerizm, Barok**, çev. Duygu Şahin, c.1 (İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2022), 331

197 Michael North, **Hollanda Altın Çağın'da Sanat ve Ticaret**, çev. Taciser Ulaş Belge (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014)

198 Erik Larsen, With The Collaboration Of Janet P. Davidson, **Calvinistic Economy And 17th Century Dutch Art**, (U.S.A: University Press of America, 1999), 59

199 Germain Bazin, **Sanat Tarihi**, çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1998), 383

Şekil 12: Jan Vermeer, Süt Boşaltan Kız, 1658, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45,5 x 41 cm.



Kaynak: Öndin, 2020, s. 239

Şekil 13: Jan Vermeer, Astronom, 1668, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 45 cm.



Kaynak: Öndin, 2020, s. 248

Kuzey Avrupa bölgesinde benimsenen resim üslubu 14. ve 15. yüzyıllarda, uzun süre etkisi devam eden önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Kuzey Avrupa kültürünün o dönemdeki diğer birçok yönü gibi, bu dönüşüm de fiziksel dünyanın daha titiz ve ayrıntılı bir şekilde gözlemlenmesiyle ilgilidir. 15. yüzyıl Kuzey Avrupa resminin en saygın niteliği, Hollanda sanatının belirleyici özelliği haline gelen, daha sonra Kuzey ve diğer ülkelerindeki sanatçılar üzerinde derin bir etki yaratan görsel gerçekçiliğidir.²⁰⁰ Bu bağlamda 17. yüzyıl kuzeyli sanatçılardan Jan Vermeer'in çalışmaları önemlidir. (Şekil 12), (Şekil 13)

Gerçekçi tasvir anlayışı Barok sonrası dönemde de varlığını korur. Rokoko, Neoklasizm ve Romantik dönemde de gerçekçi eğilim baskındır.

Bazin Neoklasik eğilimin Batı sanatının çıkmazda olduğu bir dönemde ortaya çıktığını ifade eder: 18. yüzyılın ortalarında İngiltere, Fransa ve Almanya'daki sanatçılar Rokoko tarzının çıkmazından dolayı klasik sanata dönme eğilimi göstermişlerdir. Kendine özgü Palladyan tarzı ile İngiltere, Attika mimarisinin gelişiminde öncü olmuş ve dönemin görsel sanatları antik Roma ve Yunan eserlerinden esinlenmiştir. Jacques-Louis David, Klasik üslubu Avrupa'da hâkim estetik akım haline getirmiştir. David, antik eserlerin teatral

abartılarını ortadan kaldırarak, Yunanistan ve Roma'nın özgün ortamlarını yansıtarak sanata gerçekçi bir form kazandırmıştır. Öğrencisi Ingres bu tarzı daha ince ve çizgisel bir üsluba dönüştürmüştür.²⁰¹

Bu dönemde Alman sanatçılar, "Nasıralılar" adı altında birleşerek, Rönesans'ın ilk dönemlerine dönen bir estetik geliştirmişlerdir ve bu, tüm Avrupa'da yankı uyandırmıştır. Ancak, bu klasik estetik, Romantizmin getirdiği yeni insan duyarlılığına uyum sağlayamamıştır. Dönemin sanatçıları, bir yandan idealist estetikle mücadele ederken, diğer yandan yeni ifade biçimleri aramaya çalıştılar. William Blake ve Johann Heinrich Füssli gibi sanatçılar, hayal gücünü klasik formlarla birleştirerek eserler vermişlerdir. Bu çatışma dönemi, yeni-klasisizm ve romantizm arasında bir geçiş süreci olarak karışık bir estetik anlayış ortaya çıkarmıştır.²⁰²

Fransız Devrimi'nden sonra Avrupa bir nesil içinde derin bir toplumsal değişim geçirmiştir. Bu dönemde Avrupa krizler, devrimler ve savaşlarla sarsılmıştır. Napolyon Savaşları'nın ardından Viyana Kongresi Avrupa haritasını yeniden çizdiğinde, Devrim'in vaat ettiği "özgürlük, eşitlik ve kardeşlik" ideallerinin gerçekleşmediği açıkça ortaya çıkmıştır. Ancak bu çalkantılı yirmi beş yıl boyunca yeni fikirler ve yeni bakış açıları insanların zihinlerinde kök salmıştır.²⁰³

Aydınlanmadan bu yana vurgulanan bireyin değeri ve kendine güvenen, sorumluluk sahibi insan ideali Neoklasizm sanatında ifadesini bulmuştur. Bununla birlikte, bireyin öznelliği ve duygusal duyarlılığı sanatta yeni bir içerik olarak ön plana çıkmıştır. Neoklasizmin dünyaya soğuk ve rasyonel bakışının yerini duygu ve bireysel hayal gücü almıştır. Neoklasizmin biçimciliği ve entelektüel disiplini yerini duygu ve sezginin ön planda olduğu bir sanat anlayışına bırakmıştır. Bu dönüşümle birlikte 19. yüzyılın başlarında farklı ulusal özelliklere sahip çeşitli sanat akımları ortaya çıkmış ve bunların hepsi Romantizm başlığı altında toplanmıştır.²⁰⁴ Bu bağlamda Romantizm'de üslup bütünlüğünün söz konusu olmadığı ifade edilebilir.

Romantizm, Almanya'da yalnızlık ve doğaya duyulan özlem temalarıyla başlayarak kısa kısa zaman içinde Fransız ve İngiliz resminde de kendini göstermiştir.

Bu dönemin eğilimi olan Romantik anlayış manzara resimlerinin gerçekçiliği

201 Germain Bazin, **Sanat Tarihi**, 423

202 Germain Bazin, **Sanat Tarihi**, 423-424

203 Krausse, **age**, 56

204 **age**, 56

200 Harbison, **age**, 26

ile öne çıkar. Diğer taraftan romantik sanatçılarda heyecan, akıldışıcılık, içgüdü, duygusallık, öznelcilik, ifade özgürlüğü, imgelem, sezgi, bireysellik, bilinçaltı, doğaya bağlılık, yurtseverlik, ulusçuluk gibi kavramların tümü doğrudan ya da dolaylı yoldan önem kazanmış ve birbirinden farklı eğilimlerin aynı dönemde ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.²⁰⁵

Gerçekçi manzaraların yanı sıra deniz kompozisyonları da resimlerde yer almıştır. Romantik sanatçıların, yaşadıkları dönemin ve zamanın tarihsel gelişmelerine tanıklık etmeleri, onların toplumda önde gelen ve saygın kişiler sıfatını kazanmalarında önemli rol oynamışlardır. Bu dönemdeki sanatçılar zamanın zorunlulukları tarafından koşullandırılmışlardır.²⁰⁶ Francisco De Goya, Theodore Gericault, Eugene Delacroix, John Constable, J.M.W. Turner dönemin önemli ressamlarıdır.²⁰⁷ Goya²⁰⁸ ve Delacroix²⁰⁹ dönemin toplumsal olaylarını tasvir ederken Casper David Friedrich,²¹⁰ Turner²¹¹ ve Constable²¹² gibi sanatçılar gerçekçi manzara resimleri ile öne çıkmıştır.

Romantizm, 18. yüzyılın sonlarındaki devrimci mücadelelerden doğan daha geniş bir hareketin belirli bir dönüşümünü temsil etmiştir. Bu dönemde, insanın tarihsel gelişimi ve özgürlüğüne ilişkin önemli idealler ortaya atılmıştır. Bu idealler gerçek tarihsel olaylardan ve ortaya çıkan olasılıklardan türetildiği için, hayal gücü ve vizyon unsurları gerçekçilikle çelişmemiştir. Bu bağlamda, “devrimci romantizm” olarak tanımlanan söz konusu eğilim, gerçekçilikle paralel bir özellik gösterir. Bu anlamda Goya, Beethoven gibi sanatçılar romantik niteliklere sahip gerçekçiler olarak değerlendirilebilir.²¹³

Figüratif sanatlar ve edebiyatta gerçekçilik olarak kabul edilen tarihsel akım en tutarlı ve uyumlu biçimini Fransa’da almıştır. Ayrıca, bu akım, Avrupa kıtasının başka bölgelerinde, İngiltere’de ve ABD gibi diğer ülkelerde de benzer veya farklı varyasyonlarla kendisini göstermiştir. Romantizmin ardından ortaya çıkan ve Sembolizm’den önce gelen gerçekçilik eğilimi, yaklaşık 1930’lu

205 Zeynep İnankur, “Romantizm”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c.3 (İstanbul: Yem Yayın, 1997): 1577

206 İnankur, **age**, 1575-1576

207 Susie Hodge, **Sanatın Kısa Öyküsü**, çev. Deniz Öztok, 6. bs. (İstanbul: Hep Kitap, 2021), 26

208 Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Özdemir İnce İlhan Usmanbaş (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994), 85.

209 **age**, 71-72

210 **age**, 77

211 **ege**, 109-110

212 **age**, 62-63

213 Finkelstein, **age**, 122

yıllardan 1870-80’e kadar, Fransa’da baskın olmak üzere pek çok ülkede etkisini sürdürmüştür. Gerçekçiliğin amacı, çağdaş yaşamın hassas gözlemine dayanarak, nesnel dünyayı, olguları ve olayları tarafsız bir şekilde yansıtmak olmuştur. Bu tanım ile, bu bölümde açıklanan gerçekçilik kavramının sınırının belirlenmesi amaçlanmıştır. Çünkü 19. yüzyıldaki kökenlerinden itibaren, özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren günümüze pek çok üslup alanını kapsamaktadır.

Romantik pratiklerin şekillendiği 19. yüzyılda, Fransa; tüm Avrupa’yı etkileyen ve sanata yönelik teorik tartışmaların üretildiği bir merkez haline gelmiştir.²¹⁴ Weinberg de bu düşünceyi destekleyerek, 19. yüzyılda, Avrupa’daki tartışmaların yoğunluğuna ve gerçekçiliğin Romantizm ile yakın ilişkisine vurgu yapar: 19. yüzyılda, Fransa’da ortaya çıkan sanata yönelik tartışmalar arasında, Romantizm ve Gerçekçilikle ilgili olanlar dikkate değer özellikleriyle öne çıkmıştır. Romantizm, dönemin edebiyat tarihçileri tarafından titizlikle incelenmiş; bu çalışmalar, hareketin gelişimi ve halk tarafından nasıl karşılandığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Gerçekçilik ise Romantizm’in hemen ardından ortaya çıkmış ve bu akımdan doğmuş olmasına rağmen, savunucuları tarafından aynı kesinlikte iddialar ortaya atılmış olsa da çağdaşlar ve sonraki eleştirmenler tarafından daha az tartışma yaratmıştır. Bu durum, çeşitli olgularla açıklanabilir: Gerçekçilik tarafından talep edilen birçok özgürlük, daha önceki Romantizm tarafından zaten istenmiş ve elde edilmiştir; dolayısıyla, bu taleplerin tekrarı kamuoyunda daha az tepki uyandırmıştır. Başka bir deyişle, Gerçekçilik ile Romantizm arasındaki ayırım, birçok açıdan Romantizm ile ondan önceki gelenek arasındaki ayırmadan daha az belirgin olmuştur. Diğer taraftan, Gerçekçilik için Romantiklerin sahip olduğu amaç birliği ve kapsam açısından tutarlı bir teorik yapı mevcut olmamıştır. Bu nedenle, akademisyenler birçok gerçekçi sanat pratiğini incelemiş olsalar da bu hareketin genel gelişimine, sanatsal bir yöntem oluşturmaya ve çağdaşlar tarafından nasıl karşılandığına daha az dikkat etmişlerdir.²¹⁵ Diğer taraftan Romantikler, önceki tüm sanatçı kuşaklarından daha fazla kişisel özelliklere ve yaratıcı özgürlüğe değer vermişlerdir. Bu bağlamda gerçekçi sanatçıların idealleriyle ilişkilendirilebilirler. Ek olarak romantik eğilimin içindeki pek çok girişim gerçekçi pratiklerin avatırı niteliğindedir.²¹⁶ Lanson da bu düşünceyi destekleyerek; gerçekçi pratiklerin Romantik hareketin devamı ve düzeltilmiş

214 Finkelstein, **age**, 121

215 Weinberg, **French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870**, 1.

216 Stephen F. Eisenman, **Nineteenth Century Art A Critical History**, 5. bs (London: Thames & Hudson Ltd, 2019) 239-240

güncel bir türü olduğunu ifade eder.²¹⁷

19. yüzyılı diğer dönemlerden ayıran önemli özelliği; tüm toplumsal dinamiklerin değişime uğraması olmuştur. Thomas Kuhn 19. yüzyılı; radikal paradigma değişiminin yaşandığı dönem olarak tanımlamıştır.²¹⁸ Michael Foucault da bu dönemi epistemolojik kırılmalar yüzyılı olarak tanımlamıştır.²¹⁹

Michelle Facos'a göre 18. yüzyılın ortalarında rasyonel bir doğa bilinci gelişmeye başlamış ve bu bilinç 19. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bu farkındalığın ortaya çıkmasında bir dizi faktör etkili olmuştur; din ve bilim özellikle etkili olmuştur, ancak sanayileşme, turizm, kentleşme ve savaş gibi faktörler de katkıda bulunmuştur. Aydınlanma'nın ampirik gözlem ve rasyonel analize yaptığı vurgu doğaya yeni bir anlam kazandırmış ve onu anlama arzusunu daha geniş bir kitleye taşımıştır. Aydınlanma ampirizminin teolojiye uygulanması, birçok insanı dogmatizmden uzaklaştırmış ve bunun yerine metafiziksel sorulara rasyonel açıklamalar aramaya yöneltmiştir. Bu durum özellikle Anglikan ve Lutherci inanç yapılarının bireyleri otoriteyi sorgulamaya ve dogmayı eleştirmeye yönelttiği Protestan bölgeleri için öncelikli olmuştur. Bu sürecin sonucunda Tanrı ve doğanın özdeş olduğunu ileri süren panteizm inancı ortaya çıkmıştır.²²⁰

Sloane, 19. yüzyılda sanat alanındaki tartışmaların üç odakta ilerlediğini ifade eder: Bunlardan ilki; toplumun bir şekilde kendi karakterine uygun sanat geleneğini kendiliğinden üreteceğini, ancak bu sanatın doğasının net olmayabileceğini; ya da artık kullanılamaz durumda olanların yerine yeni ve etkili bir sembolizm eşliğinde güncel idealler üreteceğini tartışmıştır. İkinci grup; sanatın doğayı ve toplumu olduğu gibi dürüst bir şekilde yansıtmayı gerektiğini savunmuştur. Bu düşüncede, resim sanatı, önem sıralamasına göre düzenlenmeyen çağdaş konulara odaklanmalıdır. Odaklandığı konulara cesur, doğrudan bir yaklaşım sergileyerek, ideal güzellik ve ahlak kavramlarını arka planda bırakması gerektiğini öne sürmüştür. Son grup ise bunun kısır ve tatmin edici olmayan bir yaklaşım olduğunu ifade ederken; modern sanatın esas olarak sanatçının kişiliğinden kaynaklanacağına, konunun sadece geleneksel anlamda nötr olmakla kalmayıp nispeten daha az önemli olacağına; mizaç, bireysellik

ve özgünlüğün birincil öneme sahip olacağına inanmıştır. Bu görüşe göre sanat, muhafazakârların kabullerinden çok farklı türde de olsa, tekniğe güçlü bir vurgu yaparak, büyük ölçüde kendi içinde amaç olarak değerlendirilmiştir. Bu yazarların tümü, geçmişin büyüklüğüne ya da zihinsel alışkanlıklarına gerçek bir dönüşün yakın gelecekte düşünülmemeyeceği inancında birleşmişlerdir. Bahsedilen üç gurup da geleneğe, üslup kaynağı olarak geçmişe; o zamanlar uygulandığı şekliyle Akademik sanat anlayışına, geleneksel eleştirinin klişelerine, sanat eğitimi ve sergilenmesine yönelik hükümet düzenlemelerinin pek çoğuna karşı olmuşlardır. Diğer taraftan, çağdaşlığa, tek başına ya da daha büyük bir toplumsal çabanın katılımcısı olarak bireye ve insanın bulduğu haliyle doğaya duydukları aktif ilgi onları birleştirmiştir.²²¹

Rosen ve Zerner, 18. yüzyılın ikinci yarısındaki devrimci polemiklerin önemli bir kısmının, 19. yüzyılın başlarındaki edebiyat ve sanat eserlerinin uzantısı olduğunu; bu eserlerin, siyasetin estetiğe dönüştüğü süreci temsil ettiğini ifade ederler.²²² Bu bağlamda 19. yüzyılın ikinci yarısında, giderek artan sayıda sanatçı, sanatta geleneksel düşünce ve tutumları reddetmişlerdir. Bu sanatçılar, duygusal hayal gücünden ziyade toplumsal gerçekliklere yönelerek, sıradan dünyayı doğru ve nesnel bir şekilde betimlemeye odaklanmışlardır.²²³

Gerçekçilik, 19. yüzyıl sanat pratiklerindeki merkezi tartışma konularından biri olmuştur. Bu bağlamda Bernard Weinberg'in "French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870" ve Yvonne M.L. Weisberg ve Gabriel P. Weisberg'in "The Realist Debate. A Bibliography of French Realist Painting, 1830-1885" isimli çalışmaları oldukça önemlidir. Bernard Weinberg'in çalışması dönemin edebiyat alanındaki tartışmalarına vurgu yaparken resim alanındaki tartışmaların edebiyatçılar tarafında geliştirildiğini ve iki disiplin arasındaki güçlü bağlantıyı ifade eder: Resimdeki gerçekçilik ile edebiyattaki gerçekçilik arasındaki yakın ilişki literatürdeki eleştirilerden dolayı kabul edilmiştir. Resmin edebiyat üzerindeki etkisinin en iyi bilinen örneği Courbet ve Champfleury arasındaki dostluktur. Bu dostluğun gerçekçiliğin gelişimi üzerindeki etkisi dönemin pek çok yazarı tarafından incelenmiştir: Emile Bouvier "La Bataille Realiste", Duranty'nin editörlüğünü yaptığı "Réalisme" dergisi. Ayrıca, edebiyatta

217 Gustave Lanson, **La Bataille Realiste. 1844-1857**, (Paris: Fontemoing, 1913) IV

218 Thomas S. Kuhn, **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, çev. Nilüfer Kayaş, 4. bs. (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995) 162.

219 Michael Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, çev. Veli Urhan, 5. bs (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022) 243

220 Michelle Facos, **An Introduction To Nineteenth Century Art** (New York and London: Taylor & Francis, 2011) 110

221 Joseph C. Sloane, **French Painting Between The Past And The Present Artists, Critics, And Traditions, From 1848 To 1870**, (New Jersey: Princeton University Press, 1973), 54-55

222 Charles Rosen, Henri Zerner, **Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth Century Art** (New York: The Viking Press, 1984), 18.

223 Susie Hodge, **Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri**, çev. Emre Gözgülü, 12. bs. (İstanbul: Domingo. Bkz Yayıncılık Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti., 2023), 72.

gerçekçilik konusunda yazan çok sayıda eleştirmen, salon sergileri için resimde gerçekçilik konusunda da makaleler ya da yorumlar üretmiştir. Edebi ve sanatsal gerçekçiliğin önemli eleştirmenleri arasında Baudelaire, Gautier, Zola, Goncourt Kardeşler, Clément de Ris, Planche, Houssaye, Champfleury, Enault, About vb. sayılabilir. Bu bağlamda, Gerçekçilik eleştirisi 19. yüzyılda disiplinler bir zeminde ilerlemiştir. Ek olarak, Gerçekçilik; başlangıçta resim sanatında bir ekol olarak tanınmıştır ve edebiyat alanında da gerçekçiliğe yönelik birçok eleştiri başlangıçta gerçekçi resme yöneltilmiştir.²²⁴

Weinberg, gerçekçiliğin ekol olarak 19. yüzyılda tanımlandığını ifade etmesine ek olarak pek çok eleştirmen gibi, bu üslubun biçimsel kökenlerinin Antik Yunan'dan 19. yüzyıla kadar devamlılığını vurgulamıştır. En sık atıfta bulunulan kaynak, Flaman ve Hollanda okulları olmuştur. Ancak, bazı eleştirmenler gerçekçilerin faydalandığını düşündükleri başka örneklerle de işaret etmiştir: Ribeira, Napoli okulu, İspanyol okulu, Chardin, Caravaggio, Murillo, Delacroix, Lenain, Valentin ve Antik dönemden Zeuxis. Yeni akım genellikle manzara ve tür resimleri ile ilişkilendirilmiş, nadiren portre sanatı ile bağdaştırılmıştır. Öte yandan, eleştirmenler teoloji ve tarihsel çalışmalarda hem nitelik hem de nicelik açısından bir azalma olduğunu, buna karşın diğer türlerde bir ilerleme kaydedildiğini belirtmişlerdir. Pek çok sanatçı, bu yeni okula mensup olarak kabul edilmiş veya eserlerinin bazı yönlerinde bu akıma yakın olduğu düşünülmüştür.²²⁵ Nochlin de, Eyck, Velázquez ve Vermeer gibi sanatçılara vurgu yaparak, Avrupa sanatında, gerçekçi eğilimin tekrarlanan bir pratik olduğunu ifade etmiştir.²²⁶

Yvonne M.L. Weisberg ve Gabriel P. Weisberg'in "The Realist Debate. A Bibliography of French Realist Painting, 1830-1885" adlı çalışması 19. yüzyıldaki gerçekçilik tartışmaları konusunda alanında en nitelikli metinlerden biridir. Metinde 1830-1885 tarihleri arasında yayınlanmış olan kitap, katalog, makale, tez ve yorumlarda gerçekçiliğe dair tartışmaları bütüncül olarak, kısa özetler biçiminde derlemişlerdir.²²⁷ Weinberg ve Weisberglerin çalışmaları, gerçekçi eğilime yönelik diğer pek çok değerlendirme gibi 19. yüzyıl gerçekçi pratiklerin nesnel gözleme dayalı yönüne vurgu yapmışlardır.

Weisbergler ve pek çok sanat tarihçisi, gerçekçiliğin diğer ülkeleri de eşzamanlı olarak etkileyen uluslararası bir olgu olduğunun altını çizerek, bu

224 Bernard Weinberg, **French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870**, 97

225 Bernard Weinberg, **French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870**, 106

226 Linda Nochlin, **Realism. Style and Civilization**, 21

227 Yvonne M.L. Weisberg, Gabriel P. Weisberg, **The Realist Debate. A Bibliography of French Realist Painting, 1830-1885** (New York: Garland Publishing, Inc., 1984)

hareketin kuramsal olarak en yoğun tartışıldığı ülke olan ve diğer ülkelerdeki sanatçıların kendi gerçekçilik anlayışlarını geliştirmelerini sağlayan Fransa'ya odaklanmışlardır. Bu bağlamda Fransız gerçekçiliği, özellikle Gustave Courbet'nin çalışmaları hakkında çok fazla yazı kaleme alınmış olmasından ve gerçekçilik manifestosundan dolayı, başlangıç olarak kabul edilmiştir.²²⁸

Gabriel P. Weisberg "The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900" adlı diğer bir çalışmada; gerçekçiliği, dünyanın nesnel bir şekilde betimlenmesine yönelik yüzlerce yıl süregelen sanatsal geleneğin 19. yüzyılda tekrar canlanması ve çağdaş bir anlam kazanması olarak değerlendirmiştir.²²⁹

Gerçekçi eğilimin tarihsel izlekte sürekliliğine vurgu yapan diğer bir yazar Marcel Brion olmuştur. "Art of The Romantic Era Romanticism, Classicism, Realism" adlı eserinde gerçekçi eğiliminin Fransız resim geleneğinin eski bir parçası olduğunu ifade ederek 19. yüzyıl gerçekçiliğindeki sosyal hassasiyete dikkat çekmiştir: Fransız resim tarihinde, 17. yüzyılda Le Nain kardeşlerle ortaya çıkan bir gerçekçilik geleneği var olmuştur. Ancak 19. yüzyılda bu gelenek, 1789, 1830 ve 1848 devrimlerini yaşamış ve 1871'de Üçüncü Cumhuriyet'in olgunlaşmasını bekleyen sanatçılar için farklı bir anlam taşımıştır. Sanatçılar, bu sosyopolitik arka plandan, siyasi ve toplumsal unsurlar olarak etkilenmişlerdir. Courbet, 1855 tarihli ünlü manifestosunda gerçekçi unvanının kendisine zorla yakıştırıldığını belirtmiş olsa da gerçekçilik sıradan sanat görüşünün ötesinde bir bakış açısı olarak tanımlanmıştır. 19. yüzyıl gerçekçiliği, devrimci bir yaklaşım olarak, Romantizm ile dönemin akademik anlayışının sınırlandırdığı tüm klasik geleneklere karşı bir tavır ortaya koymuştur.²³⁰

Hodge'a göre 19. yüzyıl gerçekçiliği ilk olarak İngiliz sanatçılar Turner, Constable ve Pre-Raphaelites'in çalışmalarında ortaya çıkmıştır. Onların nesnel ve doğrudan doğadan resim yapma anlayışı, Barbizon Okulu olarak bilinen sanatçılardan başlayarak birçok Fransız sanatçıyı etkilemiştir. Bu ressamalar yaklaşık 1830'dan itibaren Paris'in dışındaki Barbizon köyü yakınlarındaki Fontainebleau ormanında çalışmışlardır. Barbizon ressamalarının çalışmaları 1860'lara kadar yaygın olarak tanınmasa da açık havada resim yapmaları, daha önce geçerli bir konu olarak kabul edilmeyen manzarayı sanatsal tema haline getirmiştir.²³¹ Yvonne M.L. Weisberg ve Gabriel P. Weisberg de natüralist manzara

228 age, XIV

229 Gabriel P. Weisberg, **The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900** (Indiana: Indiana University Press, Bloomington, 1980) 1

230 Marcel Brion, **Art of The Romantic Era Romanticism, Classicism, Realism**, (New York: Frederick A. Praeger, Inc., 1967), 172

231 Susie Hodge, **Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri**, 72-73

resminin gerçekçi ekole yönelik muhalefeti olumlu yönde yapılandırıldığını ifade etmiştir.²³² Nochlin de Constable'ın manzara çalışmalarının 19. yüzyıl gerçekçiliğinde önemli rol oynadığını ifade etmiştir.²³³

Şekil 14: John Constable, The Hay Wain, 1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 × 185 cm.



Kaynak: Facos, 2011, s.121

Şekil 15: Jacob van Ruisdael, Ormanlı Dağ ve Irmak Manzarası, 1655, Tuval Üzerine Yağlıboya, 77.5 x 95 cm.



Kaynak: Zeynep İnankur, 1997, s. 1591

Constable, dönemindeki diğer manzara resmi yapan sanatçıların pek çoğunun aksine bir tutumla, dönemin değişen sosyolojisine eleştirel yaklaşmıştır. Temalarını memleketi, Suffolk bölgesindeki East Bergholt çevresindeki kırsal alan olarak belirlemiştir. Bu çalışmaları gerçekçi bir üslupla, doğaya sadık kalarak betimlediğini ifade etmiştir. Diğer taraftan, çalışmaları, tarımın makineleşmesi ve geleneksel yöntemlerin bozulmasına karşı bir protesto olarak değerlendirilmiştir.²³⁴

The Hay Wain (Şekil 14), belirli bir mekânın aslına uygun bir temsilini sunuyor gibi görünse de akademik yöntemlerle oluşturulmuştur. Constable, Poussin, Claude ve 17. yüzyıl Hollandalı ressam Jacob van Ruisdael'i (1628-82) takdir etmiştir. Ruisdael, klasik manzara anlayışına alternatif arayan sanatçılar için bir model oluşturarak ²³⁵ özellikle İngiliz manzara resmini yoğun olarak etkilemiştir (Şekil 15).²³⁶

232 Yvonne M.L. Weisberg Gabriel P. Weisberg, *age*, X

233 Linda Nochlin. *Realizm. Style and Civilization*, 20

234 Facos, *age*, 121.

235 Facos, *age*, 122

236 Zeynep İnankur, "Ruisdael, Jacob Van", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c.3 (İstanbul: Yem Yayın, 1997): 1592

Barbizon Okulu'ndan esinlenen ve aynı zamanda yeni bilimsel teorileri takip eden gerçekçi sanatçılar, konularını ele alış biçimleriyle akademik ressamlardan ayrılmışlardır. Demokratik düşünen bu sanatçıların konuları, çalışan köylülerden manzaralara, figür gruplarına veya günlük yaşamdan sahneler kadar geniş bir sosyal alanı temsil etmiştir. Gelenekselci sanat anlayışının aksine, bu eserler modern hayatı olduğu gibi yansıtarak, köylülerin, işçi sınıfının ve yoksulluğun sert gerçeklerini tasvir etmiştir.

Şekil 16: Gustave Courbet, Ornans' ta Bir Cenaze, 1849-50, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.15 x 6.68 mt.



Kaynak: Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, 2006, s.260

Bu konular, portreler, tarihi olaylar, alegorik veya mitolojik sahneler gibi akademik sanatın idealize edilmiş temalarından tamamen farklılaşmıştır.²³⁷ Gerçekçi eğilimin şekillendiği 18. ve 19. yüzyıldaki sosyal arka plan, bu çalışmanın devamında kapsamlı olarak ele alınacaktır.

1848 Devrimi ve ardından gelen kısa ömürlü İkinci Fransız Cumhuriyeti'ni yaşayan pek çok sanatçının tematik değişimine ek olarak bu sanatçıların salon sergilerine katılımı da artmıştır.²³⁸

Bu bağlamda 1850-1851 salon sergisi, gerçekçi hareketi tanımlayan birçok eserin yer aldığı tarihi bir sergi olmuştur.²³⁹ Bu eserler arasında Gustave

237 Susie Hodge, *Gerçekten Bilmemiz gereken 50 Sanat Fikri*, 72-73

238 Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art* (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006) 257

239 Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, 260

Courbet'in, "Ornans'ta Bir Cenaze" (Şekil 16) ve "Taş Kırıcılar", Jean-François Millet'in "Ekin Eken Adam" (1850), Jules Breton'un "Açlık" (1848) ve François Bonvin'in "Yetim Kızlar Okulu" (1850) adlı eserleri yer almıştır.²⁴⁰ Fiero'ya göre Courbet' in "Ornans'ta Bir Cenaze" (Şekil 16) adlı çalışması kurgusal bir sahneden farklı olarak doğal süreci içerisinde edinilmiş bir görüntü izlenimi vermekle birlikte onun en anıtsal çalışmasıdır.²⁴¹

Nochlin'e göre Courbet'nin önemi; 1855 salon sergisine tepkisi ve "Realist Manifesto" metninden kaynaklanmaktadır: Courbet'nin önemli eserleri olan "Ornans'da Cenaze" ve yeni tamamlanan "Sanatçının Stüdyosu" adlı çalışmaları,

Şekil 17: Alexandre Antigna, Yangın, 1850, Tuval Üzerine Yağlıboya, 262 x 282 cm.



Kaynak: Gabriel P. Weisberg, 1980, s. 119

Şekil 18: Jean-François Millet, Toplayıcılar, 1857, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83,8 cm x 111,8 cm.



Kaynak: Fiero, 1992, s. 95

1855 salon sergisinin jürisi tarafından reddedilmiştir. Bunun üzerine Courbet, jürinin kabul ettiği diğer 11 çalışmasını sergiden geri çekerek Avenue Montaigne'de kişisel bir sergi düzenlemiştir. Sergi kataloğı için hazırlanan ve "Realist Manifesto" olarak adlandırılan metin, bu dönemdeki siyasi bildirilere benzeyen agresif üslubu ve kısa program sunumuyla dikkat çekmiştir. Bazı

²⁴⁰ Petra Ten-Doesschate Chu, "Realism And Naturalism", **Europe 1789 To 1914. Encyclopedia Of The Age Of Industry And Empire**, Volume 1, (United States of America: Thomson Gale, 2006) 1946-1947

²⁴¹ Gloria K. Fiero, **The Humanistic Tradition Romanticism, Realism, and the Nineteenth-Century World**, 6. bs. (New York: McGraw-Hill, 1992) 96.

uzmanlara göre, Courbet'nin bu fikirleri, yazar ve eleştirmen Champfleury tarafından sistemli bir hale getirilmiştir.²⁴²

Weisberg, Gerçekçilik tartışmalarının neredeyse diğer Gerçekçi sanatçıları dışlayacak şekilde Courbet üzerine yoğunlaştığını ve bu durumun gerçeği yansıtmadığını savunmuştur. Bu bağlamda 1850-51 tarihinde gerçekçilerin yoğun olarak bulunduğu sergide Courbet ile çalışması sergilenen Alexandre Antigna'nın "Yangın" (Şekil 17) isimli eserine vurgu yapar.²⁴³ Diğer taraftan Millet'nin akım içerisinde ikinci planda kaldığını ancak onun, Courbet ile gerçekçiliğin önde gelen ustalarından biri olabileceğini belirtmiştir. Millet'nin, dönemin sosyal ve gerçekçi konularını başarılı bir şekilde ele aldığını ve Gerçekçi resim tarzını güçlü bir şekilde temsil ettiğini ifade etmiştir. Bu nedenle, Millet'nin, Gerçekçilik akımının önemli figürlerinden biri olarak sanatta hak ettiği değeri görmesi gerektiği savunmuştur.²⁴⁴ Bu bağlamda Millet'nin "Toplayıcılar" (Şekil 18) isimli çalışması kült eserler arasında değerlendirilir.

Görsel sanatlarda gerçekçilik söz konusu olduğunda; Gustave Theodor Fechner, Franz Boas, Alfred C. Haddon, Henry Balfour, Alois Riegl gibi evrensel kabul edilmiş düşünürler; Paleolitik dönem desenlerinin psikososyal üretim amaçlarını tartışmakla birlikte, görsel nesnelliğin baskın olduğu yönündeki düşüncelerini, sosyal ampirizm alanında oluşturdıkları literatür ile desteklemiştir. Bu düşünürler soyut eğilimdeki biçimsel formların çıkış noktasının da nesne ontolojisini temel alarak oluşabileceğini savunmuşlardır.

Paleolitik dönem sonrası tasvir süreci izlendiğinde; Mısır uygarlığında ölüm sonrası yaşam inancına göre, ölen kişinin varlığını anıtsallaştırmak için gerçekçi heykellerinin yapılması zorunluluk olmuştur.²⁴⁵ Benzer eğilim Antik Yunan sanatında da gözlemlenebilir: Klasik dönemden Helenistik ve Roma dönemlerine kadar, figür sanatlarının temel hedefi gerçekliğin taklidi olmuştur.²⁴⁶

Çağdaş gerçekçilik açısından bakıldığında, İtalyan Rönesansı ve 19. yüzyıl sanatı yeniden değerlendirilebilir ve Giotto, Reimsli Joseph Usta, Naumburglu

²⁴² Linda Nochlin, **Realism And Tradition In Art 1848-1900 Sources And Documents**, (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966) 33

²⁴³ Gabriel P. Weisberg, **The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900**, X

²⁴⁴ Gabriel P. Weisberg, **The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900**, XIV

²⁴⁵ V. Gordon Childe, **Kendini Yaratan İnsan. İnsanlığın Çağlar Boyunca Gelişimi**, çev. Filiz Karabey Ofluoğlu, (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1978) 167

²⁴⁶ Holscher, **age**, 210

Usta ve Giovanni Pisano gibi erken Rönesans veya geç Ortaçağ sanatçılarındaki gerçekçiliğin beklenmedik tasvirleri izlenebilir. 16. yüzyıl sanatçıları arasında, Breughel, Bellange, El Greco, Bronzino, Palissy ve Holbein gibi sanatçılar hakkında yeni tespitler gerçekleştirilmiştir. Caravaggio, Peter Paul Rubens, Jan Liss ve Diego Velazquez'in Barok dönemi üzerindeki etkisi hiç tartışılmamıştır. Ancak Vermeer, Van Eyck ve Zurbaran gibi sanatçılar radikal gerçekçilikleriyle çağdaş sanatçılara daha yakın değerlendirilebilir. 17. ve 18. yüzyıllarda Canaletto ve Guardi'nin manzaraları, özgünlük arayışları ve zaman zaman Camera Obscura'yı kullanmalarıyla, özellikle çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında, modern gerçekçiliğe yakın olduğu gözlemlenmiştir. 19. yüzyılda ise yüzlerce yıl devam eden gerçekçilik eğilimi terminolojik anlamda tanımlanmıştır.

Gerçekçi düşünce, toplumsal değerleri ve normları yeniden şekillendiren Sanayi Devriminin getirdiği sosyal ve politik değişikliklerden önemli ölçüde etkilenmiştir. Sosyal paradigmalara birlikte, 19. yüzyılda sanatı etkileyen diğer bir faktör fotoğrafın icadı olmuştur. Fotoğraf belgesinin, özellikle 19. yüzyıl ressamı üzerinde önemli bir etkisi olmuş ve bu iki alanın karşılıklı etkileşim içinde olduğu izlenmiştir. Kultermann'a göre 20. yüzyıl gerçekçiliğinin en keskin tasviri ve geçmişteki gerçekçilik anlayışı ile kurulan soy bağı Fotogerçekçi eğilimde tekrar ortaya çıkmıştır.²⁴⁷

3. SANAT SOSYOLOJİSİ VE TOPLUMSAL GERÇEKLİĞİN TARİHSELİĞİ

Sanat sosyolojisi, sanatçı olarak adlandırılan bireylerin işlerini gerçekte nasıl yaptıklarına dair çalışmalar gibi mikro düzeydeki analizlerden, modern toplumların genel yapısı içinde, sanatın konumu hakkında düşünmek gibi makro düzeydeki değerlendirmelere kadar pek çok farklı konuyu kapsamaktadır.

Bu bölümde, araştırmalara rehberlik eden ve bu araştırmaların sonucunda ortaya çıkan ana temaları tarihsel bağlamlarıyla değerlendirmek amaçlanmıştır. Sosyolojinin diğer dallarında olduğu gibi, sanat sosyolojisi de farklı teorik perspektiflerden ve ampirik odaklardan oluşmuştur. Buna rağmen, pek çok farklı görüşten akademisyen ve kuramcı arasında alanın temel konularında geniş bir mutabakat sağlanmıştır. Bu mutabakat sanat çalışmalarına yönelik biçimci ve bağlamsal yaklaşımlar arasındaki gerilimden oluşmaktadır. Biçimci ve içeriden bakış açısını benimseyenler, sanatı içinde ortaya çıktığı sosyal, kültürel, biyografik ve psikolojik bağlamlardan ayrı, kendi başına bir yaratım olarak görme eğiliminde olmuşlardır. Bu yaklaşım sanatı stil, doku, ölçü, ritim ve kompozisyon gibi biçimsel unsurlar üzerinden analiz etmiştir. Buna karşılık, bağlamsal veya dışsal yaklaşımlar, özellikle de sosyolojik perspektifler, sanatsal eserlerin oluşumunu ve üretimini anlamada sosyokültürel bağlamın önemini vurgulamıştır.

Bu bölüm, sanat sosyolojisinin tüm yönlerini kapsamlı bir şekilde ele alma iddiasında değildir. Metin bütünlüğüne konu olan sanat pratiklerinin toplumsal yönüne epistemolojik destek olabilecek kuramlar değerlendirilmiştir. Bununla birlikte sanatın sosyolojik analizini oluşturan, genel olarak paylaşılan fikirler dizisini göstermek için farklı akademisyenler ve farklı bakış açıları arasındaki ortak noktalar vurgulanmıştır.

Sosyoloji ve kültür kategorileri doğrudan açıklamaya çalıştıkları sosyal ve kültürel süreçlerden türetilmiştir. Karl Marx'ın ekonomik değerın kaynağı olarak emek kategorisini keşfetmesi, erken kapitalist toplumda ücretli emeğin ve işgücü piyasalarının gelişmesine dayanıyordu. Bu durum, emeği tarım işçiliğinde ve bağımsız zanaat atölyelerinde daha önce olmadığı şekilde

²⁴⁷ Udo Kultermann, **New Realism**, (Germany: New York Graphic Society, 1972) 24

görünür kılmıştır. Benzer şekilde, toplum kavramı ve modern sosyal düşünce, feodalizmin çözülmesiyle başlayan uzun bir tarihsel sürecin sonucunda ortaya çıkmıştır. Orta Çağ'da aile, ahlak, siyasi otorite gibi toplumsal alana ilişkin konular genellikle teoloji bağlamında ele alınmıştır. Ancak Rönesans ve Reform dönemlerinde, devletin idari yapısının bireysel yöneticilerin kişisel hanelerinden ayrılması ve düşüncenin sekülerleşmesi yönünde radikal ilerlemeler kaydedilmiştir. Bu dönem, siyaset teorisinin ilk ortaya çıkışına ve siyasi çıkarların din veya ahlaktan ayrı olgular olarak ifade edilmesine tanıklık etmiştir. Bu dönüşüm, sosyal ve siyasi kategorilerin bağımsız ve analitik bir şekilde ele alınmasının da önünü açmıştır.²⁴⁸

Heilbron'a göre özellikle Fransa'da mutlak monarşinin gelişmesi, edebi ve entelektüel kültürün kiliseden özgürleşmesini teşvik etmiştir. Askeri soyluluk ile memur soyluluğu arasındaki farklar giderek azalmıştır. On yedinci yüzyılda siyaset teorisinin düşüşü, ahlakçı edebiyatın yükselişiyle aynı dönemde gerçekleşmiştir. Bu olgu, genellikle göz ardı edilse de Fransız sosyal bilimlerinin oluşumu için çok önemli zemin hazırlamıştır. On yedinci yüzyılda akademilerin kurulması, edebi-entelektüel üretim için kurumsallaşmış bir koruma sağlamıştır. Bu kurumlara dil ve edebiyat, sanat ve estetik, bilim ve teknoloji konularında tanınan ayrıcalıklar, kültürel üretim üzerindeki devlet kontrolünü, büyük ölçüde kilisenin sanat üretimi üzerindeki eski hakimiyeti pahasına, sanal bir tekel noktasına kadar geliştirmiştir. Örneğin siyasi ve ahlaki teori konuları, Fransız Akademisi tarafından belirlenen ve bu tür soruların yalnızca kralın, hükümetin ve monarşinin yasalarının otoritesine uygun olarak ele alınabileceğini öngören düzenlemeler çerçevesinde tartışılmıştır.²⁴⁹

Sanatın toplumsal bir süreç ve üretim olduğu yönündeki fenomenolojik yaklaşım sosyolojinin kaçınılmaz temel tartışma alanlarından bir tanesi olmuştur. Bourdieu'ya göre bu zor ilişki bir tür paradokstur.²⁵⁰ Köken olarak klasik sanat tarihi ve dolayısıyla dönem sosyolojisini taşıyan, sanatçılara yönelik oluşturduğu biyografi metni ile Vasari, modern sanat tarihini şekillendiren Friedrich Schiller ve Johann Joachim Winckelmann gibi sosyokültürel sanat yazarları, Karl Marx, Max Weber, George Simmel, Emile Durkheim gibi erken dönem sosyologlarınkine benzer toplumsal kaygılara sahip olmalarından dolayı sanatı toplum içerisinde tartışmışlardır. Sonraki dönemde; sanatın

248 Jeremy Tanner, ed. **The Sociology of Art**, (London. Routledge, 2003) 2

249 Johan Heilbron. **The Rise of Social Theory**. Minneapolis. (University of Minnesota Press, 1995) 67-69

250 Pierre Bourdieu. **Sosyoloji Meseleleri**, çev. Filiz Öztürk, Büşra Uçar, Mustafa Gültekin, Aslı Sümer. (Ankara: Heretik Yayınları, 2016) 139

sosyokültürel üretimini tartışan Heinrich Wölfflin, Raymond Williams, Howard S. Becker, Arnold Hauser, Janet Wolff, Nathalie Heinich, Norbert Elias, Jürgen Habermas, David Brain, Pierre Bourdieu, Paul DiMaggio, Vera L. Zolberg, Karl Mannheim, Robert Witkin, Hans-Georg Gadamer, Talcott Parsons gibi sosyal bilimciler sanat toplum korelasyonu üzerine metinler üretmişlerdir. Pozitivizmin kurucusu kabul edilen Aguste Comte'un sosyal bilimlere pozitivist yaklaşımının bu bağlamda önemli olduğu ifade edilebilir.

Tanner'e göre Voltaire, Rousseau ve Montesquieu'nun eserleri sosyolojideki bir dizi temel kavramı kapsamakla birlikte, esas olarak edebi ve denemeye dayalı yazın alanının karakteristik sınırlarında kalmıştır. Sosyal düşüncenin bilimselleşme süreci 18. yüzyılın ikinci yarısında başlamış ve 19. yüzyılda da devam etmiştir. 1780'li yıllarda Condorcet, ahlak bilimlerinin hem kesin hem de titiz bir kavramsal dil geliştirmeye çalışması ve analitik süreçlerini resmileştirmek için matematiği kullanması gerektiği argümanını ortaya atmıştır. Başlangıçtaki direnişe rağmen, devrimci hükümetler saray kültürüyle ilişkili edebi faaliyetler yerine bilimsel uğraşları teşvik etmiştir. Bu teşvik, bilissel ve estetik faaliyetler arasında bir ayrıma yol açmıştır. Daha önce kendilerini destekleyen kurumlar tarafından marjinalize edilen edebi işlerle uğraşanlar, edebiyat konularında filozofların ve alimlerin otoritesini kabul etmekte isteksiz davranmışlardır. Benzer şekilde, bilimsel faaliyetler de eski akademiler tarafından kontrol edilmekten yavaş yavaş çıkmış ve bu da disiplinlerin farklılaşmasına ve daha uzmanlaşmış bilimsel toplulukların ve dergilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, genellikle sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen Auguste Comte, sosyolojinin özgüllüğünü bir dizi özerk bilimin sonuncusu olarak tanımlamaya çalışmıştır. Bu bilimlerin her biri tarihsel olarak kendisinden önce gelen bilimlerden doğmuş, nesnesinin daha yüksek düzeyde karmaşıklığı ile karakterize edilmiş ve benzersiz yöntemlere sahip olmuştur. Comte Fransız akademik çevrelerinde görece marjinal bir figür kabul edilmiş olsa da geliştirdiği pozitivist yaklaşım on dokuzuncu yüzyılın sonunda Durkheim ve çevresindeki sosyal bilimciler tarafından kurumsallaştırılan araştırma programının temelini oluşturmuştur. Bu pozitivist yaklaşım sosyolojiyi toplumsal olguların bilimi olarak tanımlamıştır.²⁵¹ Bu bağlamda sanatın Toplumsal Gerçekçiliğine vurgu yapmıştır.

Hawthorn ve Hunter'a göre sanat tarihi ve sosyoloji, 18. yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın başlarına kadar, büyük ölçüde Fransa ve Almanya'da temellendirilen ve kurumsallaştırılan ya da rutinleşmiş sosyal ilişkiler ve eylem kalıpları içinde sosyal bir temel sağlanan kültürel söylemler

251 Tanner, **age**, 3-4

ya da yazı türleri olmuştur. Bu yeni kültürel uygulamalar, Batı'da modernitenin gelişimine damgasını vuran derin toplumsal değişimlere bir yanıt niteliğinde biçimlenmiştir. Estetik, sanat tarihi ve müzeler gibi kurumlar, sanatın daha önce sanat üretimini ve tüketimini kontrol eden kilise ve devlet benzeri teoloji ve ideoloji kurumlarından giderek özerkleştiği sürecin bir parçası olarak şekillenmişlerdir. Bu paralelde sosyoloji, estetik ve sanat tarihi yazımı yeni oluşan sivil toplum alanı içinde ortaya çıkmıştır.²⁵²⁻²⁵³

Ortaya çıkan yeni kültürel, politik ve bilimsel deneyimler sonucunda sosyoloji alanında sosyal bir faaliyet olarak sanat sosyolojisi, sosyolojik analizin ilgi çeken konularından biri olmaya başlamıştır. Klasik sosyoloji literatüründe, diğer sosyolojik alt disiplinlere kıyasla daha az ilgi görmüş olması sınırlı sayıda çalışmaya sebep olsa da disiplinlerarası gelişen tarih ve edebiyat yazımına artan ilgiden dolayı kendi bağımsız alanına zemin hazırlamıştır. Bu paralelde sanat sosyolojisinin tarihinin modern sosyoloji geleneğinin tarihi kadar eski olduğu ifade edilebilir.

Sosyoloji ve sanat tarihi gibi sosyal bilimlerin alanındaki literatürün gelişimi politika, ekonomi, aile, teoloji, kültür ve bilim gibi toplumsal alanların birbirinden ayrıldığı ve özerkleştiği bu süreçler bağlamında kendini göstermiştir. Sanat tarihi ve sosyolojinin ortak kökleri ve özellikle de erken dönem sanat tarihi yazımının belirgin bir sosyolojik yönelime sahip olduğu Vasari'nin sanatçı biyografilerinden çıkarım olarak elde edilebilir.

3.1. Sanatın ve Sanatçının Toplumsallığı: Teorik Yaklaşımlar

Heilbron modern sosyal bilimin genellikle varsayılandan çok daha uzun bir sürecin sonucu olduğunu ifade ederek, kurumsallaşmasının ancak ikinci dünya savaşından günümüze kadar mümkün olduğunu ifade etmiştir.²⁵⁴

Modern Güzel Sanatlar kavramının ancak 18. yüzyılda ortaya çıktığı, düşünce tarihi açısından genel kabul gören sıradan bir olgudur.²⁵⁵ Burada sadece özerk bir kültürel alan olarak sanat kavramının gelişimini ve buna bağlı

252 Geoffrey Hawthorn. **Enlightenment and Despair: A History of Social Theory**. (London: Cambridge University Press, 1987)

253 Ian Hunter, "Aesthetics and Cultural Studies", **Cultural Studies**, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler, (New York: Routledge, 1992): 347-72.

254 Johan Heilbron. **The Rise of Social Theory**. Minneapolis. (University of Minnesota Press, 1995) 267

255 Shiner. **age**, 24

olarak sanat tarihi yazımının kökenlerini, bu sürecin kurumsal boyutlarını ve sosyolojinin ortaya çıkışıyla olan paralelliklerini vurgulamak amaçlanmıştır.

Huizinga Orta Çağ zihniyetini anlamak için, sadece teolojik spekülasyonları değil, aynı zamanda gündelik yaşama dair düşünceleri ve ahlâkı da incelemek gerektiğini ifade etmiştir. Dönemin düşünce akımları, en yüksekte en mütevazı insanlara kadar etkiliydi ve felsefi spekülasyonlar, Eski Yunan, Yahudilik, Babil ve Mısır ile ilişkilendirilirken, bu zihniyet gündelik hayatta doğal olarak kendini göstermiştir. Skolastik düşünce yapısı tüm zihinsel işlemlerin temeli olarak düşüncenin gündelik çalışma biçimini belirlemiştir. Hayat içinde sıradan bir yer edinen tüm olguların, tanrısal düzlemde nedeninin olduğu inancı genel kabul gören eğilim olmuştur.²⁵⁶

Tanner'de Orta Çağ estetik düşüncesinin, Orta Çağ sosyal düşüncesi gibi, ayrılmaz bir şekilde teolojiyle bağlantılı olduğunu ancak Rönesans döneminde Alberti ve Leonardo da Vinci gibi hümanist eğitim almış sanatçılar tarafından sanat üzerine seküler ve teorik bir düşünce sistemi kurulduğunu ifade etmiştir. Bu dönemde, sanatçıların yazıları öncelikle sanatın üretimiyle ilgiliydi; bu yazılar sanatsal pratiğin el becerisinden ziyade teorik yönlerini vurgulayarak sanatçının bir üretici olarak statüsünü yükseltmeyi amaçlamıştır. Rönesans sanatçıları, perspektif çizimi gibi sanatsal tasarım unsurlarını kodlamaya ve rasyonelleştirmeye odaklanmışlardır. Bu iddialar, Giotto'dan Michelangelo'ya İtalyan sanatının gelişimini anlatan Vasari'nin "Sanatçıların Yaşamları" adlı eserinde sistematize edilmiştir.²⁵⁷

Vasari'nin "Sanatçıların Yaşamları" metni daha sonraki sanat tarihçileri için önemli bir model oluşturmuş olsa da sanatı kurumsal bağlamından koparma girişimleri sınırlı kalmıştır. Vasari'nin 1563'te Floransa'da kurduğu Tasarım Akademisi, mutlak yetkili devletlerin kültürel üretim üzerinde merkezi kontrol uygulaması ve böylece Kilise'nin azalan kültürel tekeli zayıflatması için ideal bir örgütsel model sağlamıştır. Fransız Resim Akademisi'nin yöneticisi Le Brun (1619-1690), porselen ve duvar halısı üretimi yapan devlet atölyelerinin tasarım ve üretimini denetlemiştir. Bu tavrıyla, devleti kendine özgü ve tek tip bir yüksek kültürle donatmayı hedeflemiştir.²⁵⁸

Ancak bir düzeyde sanatın üretimi ve alımlanması toplumsal olarak

256 Johan Huizinga, **age**, 334-335

257 Tanner, **age**, 4

258 N. Pevsner. **Academies of Art: Past and Present**. (Cambridge, Cambridge University Press 1940) ve G. Perry, and C. Cunningham. **Academies, Museums and Canons of Art**. (London: Yale University Press and the Open University 1999), den aktaran Tanner, **age**, 4

mesafesini korusa da (özellikle sanatsal olmayan gruplar ve kilise ve devlet gibi çıkar grupları tarafından kontrol edilse de) konferanslarda gerçekleşen ve belirli konularda Ortodoks akademik pozisyonlar oluşturmak için oylamalar içeren sanat normlarının açık tartışması, özerklikte gerçek bir kazanımı temsil etmiştir. Görsel sanatlar teorisi, 17. yüzyıl sonu Fransa'sının entelektüel iklimindeki bu tartışmalardan yoğun olarak etkilenmiştir. Bu tür uygulamalar sanat üretimini gelenekçi normlardan özgürleştirmiştir. Sanat olgusunun açıkça tartışılması ve akademik pozisyonların oylamalarla belirlenmesi, sanatı kurumsal kontrol ve müdahale girişimlerine karşı bir ölçüde korumuştur. Bu, sanatın üzerinde daha az baskı ve kısıtlama olmasını sağlamış ve sanatçılara daha fazla özgürlük tanımıştır. Dahası, resmin rasyonelleştirilmesi nihayetinde yerleşik toplumsal normları daha etkili bir şekilde telkin etme arzusuyla yönlendirilmiş olsa bile, resimlerin saray ve kutsal alanların dışında kalan resmi bir kurumsal bağlamda tartışılması sanatın özellikle estetik değerlerinin, kişisel ve bölgesel üslupların özerkliğine dair artan bir duyguyu teşvik etmiştir.²⁵⁹

Akademik fikirlerin Fransa'daki kadar katı kurumsallaşmadığı İngiltere ve Almanya'nın küçük eyaletlerinde, sanat yazımı ve deneyimi geleneksel kurumsal bağlamlardan koparak, sanatı izleme ve takdir etme iradesi bağımsız bir etkinlik olarak gelişmiştir. İngiltere'de 1688 Devrimi'nin ardından, İngiliz monarşisinin mutlakiyetçi yönelimi sona ermiş ve saray, sanatı himaye etme konusundaki önemini yitirmiştir. Katolik Avrupa'da kendini gösteren Püritanizm etkisi teoloji içerikli sanata olan talebi önemli ölçüde azaltmıştır. Sanat üretimi pazara yönelerek aristokratlar ve ticari elitin varlıklı üyelerinden oluşan grubun ilgi alanı olmuştur. Koleksiyonlar, akademik sanat yazımının belirlediği üslup ve tarih kriterlerine göre oluşturulurken, eski soylu portre galerilerinin temsili işlevi ortadan kalkmıştır. Sanat eserleri, geleneksel dini ve siyasi bağlamların dışında, koleksiyonlarda ve müzayedelerde sergilenmiştir. Fransa'da, salonlardaki yıllık akademik sanat sergileri, Diderot'nun sanat eleştirisini geliştirmesine olanak sunmuştur. Bu eleştiri, sanatla yeni bağlamlarda karşılaşan ve ona yanıt verme ihtiyacı duyan orta sınıfın genişlemesiyle mümkün olmuştur.²⁶⁰

Potts, sanat tarihi ve ilişkili olarak sosyoloji korelasyonunda 18. yüzyıl yazın alanında Winckelmann'ın önemli bir konumda olduğunu ifade etmiştir. Winckelmann'ın "Antik Sanat Tarihi" metninde sanatın yükseliş ve düşüş kalıpları hakkındaki kurgusu, biçimsel olarak kendi döneminden önce ve daha sonraki tarih yazımının sentezi niteliğinde olmuştur. Analizinin ideolojik

altyapısı, aydınlanma düşüncesiyle örtüşmektedir. Goethe, Friedrich Schlegel ve Hegel gibi Alman idealistleri ve Romantiklerden ziyade, tarih ve kültür anlayışı daha çok Rousseau, Voltaire ve Montesquieu'ya yönelmiştir. Bununla birlikte, Winckelmann daha önceki yazın uygulamalardan önemli bir sapma göstermiştir.²⁶¹

Potts, Winckelmann'ın sanat tarihini, kronoloji ve sosyal değişimlerin salt bir anlatısı olmasına ek olarak sistem sağlama girişimi olduğunu ifade etmiştir: İnsan kültürü ve toplumunun bazı temel yönlerinin ampirik çeşitliliğini anlamlandırmak için bir sistem geliştirme fikridir. Bu çok genel düzeyde, Winckelmann'ın tarih yazım anlayışı kendisinden önceki Montesquieu'nun "Kanunların Ruhu Üzerine" metnindeki kurgusal yapıya benzemektedir. Antik çağda sanatın genel yükselişi ve düşüşü hakkında belirsiz spekülasyonlar varken, o, sanatın açıkça tanımlanmış aşamalardan oluşan bir dizide evrildiği sistematik bir kalıp belirlemiştir: Bu kendiliğinden doğru olan ilkelerden çıkarılan kavramsal bir yapıya ek olarak tümevarım yoluyla türetilen bir sınıflandırma çerçevesidir. Bu sebeple sosyolojik tespitler metinden anlaşılmaktadır.²⁶²

Winckelmann'ın metnindeki kilit değerlendirmesi, M.Ö 5. yüzyılın başlarındaki Pers Savaşları'nın sonundan M.Ö 4. yüzyılın sonlarında Yunanistan'ın Makedon işgaline kadar uzanan, sözde Yunan kültürünün altın çağıyla örtüşen klasik dönem izleği olmuştur. Bu doruk noktasına, bir yandan stilize edilmiş arkaik kökenlerden natüralizm ve formun güzelliğine ustalıkla ilerleme, diğer yandan ise taklit, aşırılık ve tam bir yozlaşma yoluyla kademeli bir düşüş eşlik etmiştir. Bu şemaya göre; daha önce neredeyse sadece konu esasına göre sınıflandırılan antik unsurlar, köken dönemlerine göre stilistik olarak kategorize edilmeye başlanmıştır.²⁶³ Potts'un Winckelmann'ın tarih yazımına yönelik eleştirisi; olay örgüsündeki politik, etnografik, kültürel ve sanatsal üslupların bütüncül bir şekilde sosyal veri sunuyor olmasına olmuştur.

Inglis ve Hughson, Potts'un Winckelmann'ın metnine yönelttiği eleştirinin benzerini Giambattista Vico için yapmışlardır. Vico'ya göre her kültürün kendine özgü bir üslubu, birleştirici bir ilkesi vardır; öyle ki kültürün tüm parçaları, görünüşte farklı olsa da (dil, din, gündelik alışkanlıkları ve sanat) aynı temel fikir ve tutumlardan beslenmiştir. Bu fikir ve tutumlar, kültür kavramına eşdeğerdir; tek bir kültürden ziyade, birçoğunu kapsamaktadır. Bu durum, insanlık tarihinin gerçek anlamda anlaşılmasının, belirli bir toplumun veya

261 Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. (Yale University Press 2000) 23-24

262 Potts, *age*, 33-34

263 Potts, *age*, 24

259 Moshe Barasch. *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*. (New York, New York University Press 1985) 352-355

260 Tanner, *age*, 5

halkın kültürel aşamalarının ardışıklığı kabul edilmeden başarılamayacağını ortaya koymuştur. Bu ardışıklıkların sadece nedensel değil, aynı zamanda anlaşılabilir olduğunu da ima etmiştir. Çünkü bir kültür aşamasının veya tarihsel gelişimin diğeri ile olan ilişkisi mekanik bir sebep-sonuç ilişkisinden ziyade, insanların ihtiyaçlarını, arzularını ve hırslarını karşılamak için tasarlanmış maksatlı faaliyetlerinin bir sonucudur.²⁶⁴ Inglis ve Hughson, Vico'nun bu ifadelerini, sanatın; sanat üreten kişi ya da kişilerin tercihlerinden fazlası olarak, içinde yaşanılan sosyal olguların sonucu olarak değerlendirmişlerdir.²⁶⁵ Bu yönüyle toplumsal gerçekliği temel almışlardır.

Yazın alanındaki bu metodolojik yaklaşımlar daha sonra Fransa ve Almanya'daki düşünürler tarafından ele alınmıştır. İlk olarak Madame de Stael gibi isimler edebiyat ve belirli kültürlerin din, hukuk sistemi ve gelenekleri gibi faktörlerin edebiyat üzerindeki etkileri üzerine çalışmalar yürütmüştür. Daha sonra 19. yüzyılda, modern edebiyat sosyolojisinin kurucu figürü olarak kabul edilen Hippolyte Taine, edebi sanat eserini sadece hayal gücünün bireysel oyunu, heyecanlı bir beynin izole kaprisi değil, çağdaş görgü kurallarının bir transkripti, belirli bir düşünce sisteminin sonucu olarak incelemeye çalışmıştır.²⁶⁶ Taine'nin metinlerinde, sanat tarihinde ve sanat sosyolojisinde önemli olan analitik bileşenleri (üslup, biçim ve ikonografi; bireysel sanatçı ve sanatçının iletişim ve işbirliği içinde olduğu sanatçı ağları; ve sanatsal üretim ve tüketimin gerçekleştiği daha geniş toplumsal yapı) kapsıyor olması dönemin önemli bir ayrıcalığı olarak değerlendirilmiştir.²⁶⁷

Heinich'e göre de Taine sanat sosyolojisini pozitivist anlayışla değerlendiren ilk kuramcıdır. 18. yüzyıldan itibaren bilimsel modeli sanat çalışmalarına uygulamaya çalışan Hippolyte Taine, sanatsal ve edebi eserlerin ırk, çevre ve zaman gibi faktörlerin bir sonucu olarak değişime tabi olduğu görüşünü ileri sürmüştür. Pozitivist bir yaklaşım benimseyen Taine, sanat eserlerinin doğasını belirleyen bağlamı gelenekler, söz konusu ülkenin sosyal durumu ve içinde bulunulan dönemin baskın atmosferi bütünlüğünde değerlendirmiştir.²⁶⁸

264 Isaiah Berlin, **Vico and Herder Two Studies in the History of Ideas** (London: Chatto & Windus Ltd. 1980), s. XVII

265 David Inglis, John Hughson, **The Sociology of Art Ways of Seeing** (New York: Palgrave Macmillan, New York, 2005), s.19

266 Diana T. Laurenson, Alan Swingewood, **The Sociology of Literature** (New York: Schocken Books Inc. 1972), s.31-32

267 Tanner. **age**, 8

268 Nathalie Heinich, **Sanat Sosyolojisi**, çev. Turgut Arnas, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004) s. 26

Hadjinicolaou da insanın içinde yaşadığı toplumdan etkilendiğini, toplumun bütününe ifade ettiğini, şu ya da bu biçimde yansıttığı görüşünden hareket eden tüm sosyal düşüncelerinde Taine metodolojisinin etkili olduğunu ifade etmiştir.²⁶⁹

Tanner'e göre Montesquieu ve Rousseau gibi düşünürlerde görülen, ulusal toplumsallık düşüncesine artan vurgu, Herder ve Hegel'in yazıları aracılığıyla sanat tarihi düşüncesine tercüme edilmiştir.²⁷⁰ Berline'e göre Vico ve Herder, sonraki dönem düşünce dünyasındaki tartışma konularının alanını genişletmişlerdir. Herder'in teleolojik ve kültürel açıklama kavramları, katı materyalist-pozitivist düşünürlerle kavramsal alternatifler oluşturmuştur. Bu durum Marksizm'den, Wittgenstein'in öğretilerine, bilgi sosyolojisi ve fenomenolojiden etkilenen düşünürler arasında çok çeşitli pozisyonların ortaya çıkmasına yol açmıştır.²⁷¹

Hegel, Herder'in tarihselci vizyonunu determinist tarih felsefesine dahil etmiştir.²⁷² Gombrich; Hegel'in metodolojisinin temelini Winckelmann, Herder ve Schiller olarak genişletmiştir.²⁷³ Sanat ve tarih yazımındaki uzun süreli etkisinden dolayı "The Father of Art History" (Sanat Tarihinin Babası) olarak tanımlamıştır.²⁷⁴ Holly, tarih yazımının meşru zemin kazanmasında Hegel'in çalışmalarının miladi nitelikte olduğunu ileri sürer. Hegel'in sanat tarihi düşüncesi üzerindeki etkisi derin olmuş ve tarihsel kanıtların gözden geçirilmesi, disiplinin kendisinin, onun katkılarının bir sonucu olarak gelişmiş olabileceğini göstermiştir. Son iki yüzyılda sanat tarihi içinde ortaya çıkan çok sayıda alt disipline rağmen, her sanat tarihçisinin çalışmalarında Hegelci epistemolojinin izleri görülmektedir. Buna, kültürel çerçeveler içinde düşünmeye olan bağlılıklarıyla Panofsky,²⁷⁵ Wölfflin²⁷⁶ ve Riegl²⁷⁷ gibi isimler de dahil edilebilir.

269 Nicos Hadjinicolaou, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, çev. M. Halim Spatar, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1987) s.49

270 Tanner, **age**, 7

271 Berlin, **age**, XIV

272 Inglis, Hughson, **age**, 20

273 Ernst Hans Josef Gombrich, **Tributes: Interpreters Of Our Cultural Tradition**. (Oxford: Phaidon Press Limited, 1984), s.52-54

274 Gombrich, **Tributes: Interpreters Of Our Cultural Tradition**. 51

275 Michael Ann Holly, **Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri**, çev. Orhan Düz, (İstanbul: Dedalus Kitap, 2016) s.37

276 **age**, 68

277 **age**, 107

Hegel'in kronolojik bakış açısına göre, her medeniyet, belirli bir zaman ve mekânda nesnelleşen evrensel ruhun bir yönü olan kendine özgü bir Zeitgeist'e* sahiptir. Zeitgeist, fikirler ve nesneler aracılığıyla kendini çeşitli şekillerde gösteren, kendiliğinden harekete geçen bir ilkedir ve sürekli olarak gelişim, değişim ve oluş sürecinin içsel ilkesini ortaya koyar. Her zaman var olma potansiyeline sahip bir güç olarak kendisini kanıtlar. Gelişim ilkesi ayrıca şunu da ima eder; içsel bir ilkeye, önceden varsayılan bir potansiyele dayanır.²⁷⁸

Hegel'e göre tarihsellik ve toplumsallık; belirli bir zamanda ve mekânda çalışan, düşünen ve üreten bireyin, eserini dönemin temel fikirlerine veya ruhuna uygun olarak yapmıştır. Bu ruh, halkın ruhudur ve kendisini; dini, kültürü, gelenekleri, anayasası, siyasi yasaları, kurumları, olayları ve eylemleriyle gösteren belirli bir olgular bütünü kapsamıştır.²⁷⁹ Bu bağlamlarıyla Hegelci yaklaşım 19. ve 20. yüzyılda etkilerini sürdürmüştür.²⁸⁰

18. yüzyıl ortalarına kadar oluşturulmuş metinlerde sosyoloji kapsamında incelenen disiplinlerin özerk alanlarının olmadığı söylenebilir. Heinrich'in ifadesiyle; 19. yüzyıla kadar sanat ve sosyoloji ilişkisini inceleyen çalışmaların büyük çoğunluğu felsefe alanı içerisinde olgunlaşmıştır. Sanatın sosyal yapı içindeki konumunu, kurumlaşmasını, diğer sosyal kurumlarla olan etkileşimini, fonksiyonlarını metodolojik olarak sorgulayan çalışmalar, ancak sosyolojinin bir bilim dalı olarak kabul edildiği 19. yüzyılda şeklini almıştır.²⁸¹

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı, hızlı sanayileşme, değişen sosyal düzen ve sömürgeciliğin idari taleplerine yanıt olarak Avrupa, modern yükseköğretimin oluşumuna tanıklık etmiştir. Üniversitelerin genişlemesi, disiplinlerin farklılaşmasını

278 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, **Reason in History**, (New York: Macmillan Publishing Company, 20. Bs. 1986) s.68-69

279 Hegel, **age**, 89-90

280 Holly, **age**, 33

281 Nathalie Heinrich, **Sanat Sosyolojisi**, çev. Turgut Arnas, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004) s. 26

* Dame, Zeitgeist kavramının Nikolaus L. Zinzendorf'un 1739 tarihli "Jeremias, ein Prediger der Gerechtigkeit" başlıklı çalışmada kullandığı "Genius Unserer Zeit" teriminden türetilmesine işaret eder. Daha sonra Johann Gottfried von Herder (1744-1803) tarafından Alman terminolojisinde yayılmıştır. Herder 1769'da Kritischen Wäldern adlı eserinde Alman filolog Christian Adolph Klotz tarafından 1760'ta Leipzig yakınlarındaki Altenburg'da yazılan Genius Seculi adlı kitaba eleştiriler yönelmiştir. Bu eleştirisinde, Latince (koruyucu) ruh anlamına gelen genius ve yüzyıl anlamına gelen saeculi kelimelerinden oluşan genius seculi'nin çevirisi olarak Zeitgeist kelimesini Alman diline kazandırmıştır. Frederick William Dame, **America's Indominable Character, Volume III: From Federalism and the Young Republic to American Maturity**, BoD-Books on Demand, 2014, s. 84

teşvik etmiş ve özerk bölümlerdeki eğitim ve öğretim programlarının temelini oluşturan farklı konuları farklı yöntemlerle incelemeyi amaçlamıştır. Sanat, ahlak felsefesi ve sosyal çalışmalar üzerine yazıların genel karışımının yerini giderek daha katı bir şekilde tanımlanmış üniversite disiplinleri almıştır.²⁸²

Shiner'e göre 18. ve 19. yüzyıllardaki bu faktörlerin bir araya gelmesi kademeli ve düzensiz bir süreç olup, çok sayıda tartışma ve müzakereye olanak tanımıştır. Bununla birlikte, bir husus tartışılmazdır: 18. yüzyıldan önce güzel sanatlar, sanatçılar, estetik fikirler ve bunlarla ilişkili uygulamalar ve kurumlar normatif bir sistem oluşturmamıştır. Buna karşılık, 18. yüzyıldan sonra, modern sanat sisteminin temel kavramsal karşıtlıkları ve başlıca kurumları büyük ölçüde kurulmuş ve o zamandan itibaren düzenleyici bir rol oynamıştır. Belirli bir eserin sanat olarak sınıflandırılıp sınıflandırılmayacağı sorusu ya da sanat ile toplum arasındaki ilişki, ancak modern sanat sisteminin özerk bir alan olarak tanınmasından sonra sorulmaya başlanmıştır.²⁸³

Sezer'e göre sosyolojinin bilim dalı olarak ortaya çıkmasının diğer bir nedeni; toplumsal olaylarda bir kontrol mekanizmasının oluşturabileceğine ve bu güçle toplumsal olayların istenilen şekilde yönlendirileceğine olan inancın gelişmesi olmuştur. Bu paralelde Fransa Burjuva Devrimleri örnek olarak gösterilebilir. Geniş halk kitlelerinin eylemleriyle ilk defa Fransız Devrimi ile karşılaştırılmamıştır. Ancak devrimin özgünlüğü, halkın taraf olduğu ve olaylara yön veren bir biçimde ivme kazanmasından dolayı kendisini göstermiştir. Fransız Devrimi'ni önemli kılan önemli olgulardan biri çatışmaları ortaya çıkaran katalizör işlevidir: Batı toplumlarındaki toplumsal, ideolojik, politik ve sosyal çelişkileri görünür kılan bir dönüm noktası olmasıdır. Ulusal kutuplaşma ve kargaşa ilk defa Fransız Devrimi ile önemsenir boyutlara ulaşmıştır. 19. Yüzyılda, ilk defa ve özellikle Fransız Devrimi ile organize halk kitleleri kendi hakları ve kendi örgüt yapıları içinde toplumsal ağırlıklarını göstermeye başlamıştır. Bunun sonucunda; organize halk kitlelerinin, kendi çıkarlarına yönelik, siyasi ve politik haklara sahip olma bilincine ulaşmaları olmuştur: Kitleler, mevcut olan sorunlar karşısında kendi çözümlerini tartışmaya ve ifade etmeye başlamışlardır. Başka bir ifadeyle, kitleler aktif siyasete katılarak düşündükleri çözüm önerilerini ifade etmeye başlamışlardır.²⁸⁴

282 Johan Heilbron. **The Rise of Social Theory**. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995) 2-4

283 Shiner, **age**, 36-37

284 Baykan Sezer, Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, "Endüstrileşme ve Yükselen Burjuva Sınıfı", **Sosyoloji Yıllığı Kitap 12: Tarihte Doğu-Batı Çatışması**, ed. Ertan Eğribel, Ufuk Özcan. (İstanbul: Kızılelma Yayıncılık, 2005): 388-394

19. yüzyıla kadar disipliner bir yaklaşımın söz konusu olmadığı izlenmiştir. 19. yüzyılda, sosyolojide olduğu gibi, sanat tarihi disiplini de kendi kimliğini tarih gibi yerleşik çalışma alanlarıyla ilişkili olarak tanımlamaya çalışmıştır. Bu durum, Burckhardt ve Taine'in çalışmalarında örneklediği gibi, daha geniş bir alan olan kültür tarihi içinde etkili bir şekilde asimile edilmesiyle sonuçlanmıştır. Benzer şekilde, çok sayıda erken dönem sanat tarihi kuramcısı, Wilhelm Dilthey'in metodolojik yazılarından, özellikle de her biri kendine özgü bir iç mantığa sahip olan hukuk, sanat, bilim ve din de dahil olmak üzere nesnel kültür biçimlerini kabul etmesinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Bu girişimlere paralel Riegl, Wölfflin ve Panofsky gibi kuramcılar, sanat eserlerinin indirgenemez sanatsal boyutlarını tanımlayan ve tarihsel açıklamanın temelini arayan kavramlar geliştirmeye çalışmışlardır.²⁸⁵ Holly; Riegl, Wölfflin ve Panofsky'i sanat eseri ve sosyoloji incelemeleri konusunda alanın devleri olarak tanımlamıştır. Biçimci anlayışlarının yanında, sanat tarihini yapısal ve kronolojik olarak değerlendirip bilimsel metodoloji oluşturduklarını ifade etmiştir.²⁸⁶ Hauser da Wölfflin kuşağını müthiş filozoflar kuşağı olarak tanımlamıştır.²⁸⁷

Arnold Hauser bu durumu tarihselcilik anlayışındaki kutuplar itibariyle değerlendirerek; Tarihselcilik anlayışını, bireyci bir bakış açısını korurken, devrimci sürecin sonuçlarından özgürleşmiş bireyi sorumlu tutmaya çalışan karşı-devrimci bir felsefe olarak tanımlamıştır. Bu felsefe, tüm tarihsel olayları ideal, ilahi ya da ilksel bir birey-üstü kaynağa atfeden mistik bir metodolojiye yönelmiştir. Bununla birlikte, tarihsel yapıların yalnızca benzersizliğini değil, aynı zamanda mutlak kıyaslanamazlığını da vurgulayan bireyselleştirici bir yaklaşım da kapsamıştır. Sonuç olarak, her tarihsel başarı ve sanatsal üslup yalnızca kendi belirlenmiş kriterlerine göre değerlendirilmesi olgusunu şartlandırmıştır.²⁸⁸

Hauser'a göre 19. yüzyıl anlayışı, bu tutumun kutupları arasında sıkışıp kalmış ve bu tutumun en uç ifadesi yüzyılın başındaki önde gelen sanat tarihçilerinde gözlemlenmiştir. Sanatsal başarıların mutlak benzersizliğini ve kıyaslanamazlığını savunan "sanatsal niyet" (Kunst-wollen) doktrini ile Alois Riegl bir kutbu temsil ederken, "İsimsiz Sanat Tarihi" teziyle sanatçının bireyselliğini tarihin bir unsuru olarak küçümseyen Heinrich Wölfflin diğer

285 Tanner. *age*, 9

286 Holly, *age*, 16-17

287 Arnold Hauser. *The Philosophy of Art History*, (New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2016), s.86

288 Hauser. *The Philosophy of Art History*, 56

kutbu temsil eder. Tarihsel düşüncenin büyük savunucularından ikisi olarak, öğretilerinin temel karışıklığına rağmen birçok ortak noktaları olduğu kabul edilmiştir.²⁸⁹

Burckhardt'ın öğrencisi Wölfflin; onun biçimci anlayışı ile pasif toplumsal anlayışını geliştirmiştir. Rönesans ve Barok adlı metninde biçimin içsel gelişim dinamikleri ile bağlantılı, "körelme yasası" adını verdiği psikolojik disiplinden savunmuştur. Bu disipline göre, biçimler sık tekrar edilmelerinden dolayı zamanla güncel durumlarını kaybetmektedirler.²⁹⁰

Wölfflin "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" metninde yaptığı son bölüm değerlendirmesinde, Klasik ve Barok üslup arasındaki biçimsel ve sosyal farkların sebeplerini açıklamıştır. İçsel ve dışsal olarak tanımladığı etkenler üzerinden yaptığı değerlendirmede, biçimsel unsurların yanı sıra insan algısından kaynaklı psikolojik ve dönemin sosyal algısındaki dönüşüme vurgu yapmıştır.²⁹¹

Wölfflin Gotik üslup, feodalizm ve skolastik düşünce arasında ilişkiyi ve daha sonra da Barok üslup ile Cizvit düşüncesini ilişkilendirmiştir.²⁹² 1888 tarihli "Rönesans ve Barok" isimli metninde, mimari ve resmin ifade potansiyelini insanların ortak empati kapasitelerine dayandırmıştır. 1898 tarihli Classic Art isimli metninde klasik sanat eğiliminin temelini sosyolojik olarak nitelendirmiştir.²⁹³ Bu bağlamda Hegelci tarih anlayışı ile ilişkilendirilebilir.²⁹⁴

Wölfflin'e göre, sanatçı, sanat biçimlerinin dilini zenginleştirebilir ve canlandırabilir, ancak karşı karşıya olduğu sorunların mevcut durumunu asla göz ardı edemez veya aşamaz. Görsel biçimler ve temsil şemalarının kendine özgü bir tarihi vardır, bu durum sanatçının sahip olabileceği bireysel veya ulusal zevklerin üzerinde üstünlüklerini korumaktadır. Bu şartlarda sanatçı, ancak bağlamsal sosyal gerekçelerle açıklanabilir.²⁹⁵

Sanat tarihi alanında 19. yüzyıl tarihçiliğinin önemli bir mirasçısı olan

289 Hauser. *The Philosophy of Art History*, 56

290 Heinrich Wölfflin, *Rönesans ve Barok. İtalya'daki Barok Üslubun Özünü ve Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme*. Çev. A. Tümertekin ve N. Ülner, (İstanbul: Janus Yayıncılık. 2009) s.111

291 Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, 5. bs. çev. Hayrullah Örs, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000) 272

292 Carlo Antoni, *From History to Sociology. The Transition In German Historical Thinking*, (Detroit: Wayne State University Press, 1959) 212

293 Tanner. *age*, 9

294 Holly, *age*, 62-68

295 Hauser. *The Philosophy of Art History*, 56

Wölfflin, bu mirası aynı derecede etkili ve değerli bir akademisyen olan Alois Riegl ile paylaşmıştır.

Alois Riegl'in metodolojisi, sanat tarihinin ilerlemesini kademeli ve kesintisiz bir olgu olarak gören Heinrich Wölfflin'in metodolojisiyle uyum içerisinde şekillenmiştir. Her iki sanat tarihçisi de sanatsal gelişimin yönünün belirli ve öngörülebilir olduğu ve bu durumun aslında aynı evrimsel süreci yansıttığı argümanını ortaya koymuştur. Wölfflin ve Riegl, sanatsal değişim ve gelişimin değişmez yasalar çerçevesinde gerçekleştiği konusunda aynı görüşü savunmuşlardır. Bu bağlamda, eserlerin estetik ve teknik özelliklerinin tarihsel süreç içinde nasıl evrildiğini aydınlatmaya çalışarak sanat tarihinin kesintisiz bir ilerleme olarak anlaşılmasını sağlamışlardır.²⁹⁶

Sanat tarihindeki zorunlu gelişim sürecinin belirli yasalar tarafından yönetildiğini öne süren bu yaklaşım, sanatçıların yaratım süreçlerini de bu yasalar doğrultusunda şekillendirir. Bu gelişimin başlıca aktörleri ise temel olarak belirli tarihsel dönemler ve uygarlıklar olmuştur. Bu bağlamda Alois Riegl, sanatın evrimsel sürecini estetik ve sosyo-kültürel ikilik perspektifinden değerlendirerek, üslup dönemi ile kültürel dönemi birlikte ele almıştır. Bu benzerlikler, temel unsurlara indirgendiğinde, Neo-Hegelcilik akımının sanat tarihi disiplini üzerindeki etkisini göstermiştir. Riegl'in görüşleri, farklı tarihsel dönemlerin birbirinden farklı sanatsal sonuçlara yol açtığı ve bunun da bizi olayları ve olguları her bir dönemin ilkelerine uygun olarak algılamaya ve yorumlamaya zorladığı yönünde oluşmuştur. Bu yaklaşım kaçınılmaz olarak sanatın toplumsal olgular bağlamında değerlendirilmesi gerektiği düşüncesine vurgu yapmıştır. Riegl'e göre sanatı anlamak, onu söz konusu dönemin sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamları içinde değerlendirmekle mümkündür.²⁹⁷

Holly'e göre Wölfflin ve Riegl'in biçimci ve bağlamsal yaklaşımları 20. yüzyıl başlarındaki genel tartışma konularının özeti niteliğini taşımaktadır. Erwin Panofsky de sanata epistemolojik temel oluşturma çabasıyla çağdaşı olan Wölfflin, Riegl, Warburg, Dvorak, Tietze, Cassirer ve Worringer gibi düşünürlerin kaygısını taşımaktadır. Panofsky, çağdaşları Riegl, Wölfflin, Dvorak, Warburg ve Cassirer'den fazla etkilenmiş ve geliştirdiği metodolojik yöntemi bu düşünürlerin tezleri üzerine temellendirmiştir.²⁹⁸ Wickhoff ve Riegl'den görsel analiz dersleri alan Dvorak Hollanda sanatını biçimsel analiz dışında daha geniş bağlamda değerlendirmiştir. Panofsky yaklaşık kırk dokuz yıl sonra 1953 yılında yayınladığı "Early Netherlandish Painting"

296 Holly, *age.*, 16-62

297 Holly, *age.*, 16-62-63

298 Holly, *age.*, 145

isimli metninde Dvorak'ın bu metnine öykünmüştür. 1918 yılında yayınladığı "Idealism and Naturalism in Gothic Art" metninde Orta Çağ dünyasındaki kültürel bütünlüğün analizini yapmıştır. Panofsky yaklaşık otuz üç yıl sonra, 1951 yılında "Gothic Architecture and Scholasticism" adlı kitabında Dvorak'dan,²⁹⁹ ikonoloji yöntemini açıkladığı "Studies in Iconology" metninde de Warburg'un çalışmalarından etkilenmiştir.³⁰⁰

Warburg, erken araştırmalarında "ikonografi" terimini kullanmış, ancak 1908'de bu terimi "ikonoloji" terimi ile değiştirerek görsel yorumlamanın belirli bir yöntemini tanımlamıştır. Warburg'un meslektaşı Panofsky, 1932'de önemli bir makale yayımlayarak, ilk olarak "ikonografi" daha sonra da "ikonoloji" olarak adlandırılacak üç aşamalı biçimsel ve bağlamsal yorumlama yöntemini tanıtmıştır.³⁰¹

Erwin Panofsky, Warburg tarafından modernize edilen ikonografi yöntemini geliştirmiş ve 1950'lerde özellikle ABD'de yaygınlaştırmıştır. İlk kuşak kuramcılardan Wölfflin'in biçimsel çözümlemeye dayalı sanat tarihi yaklaşımının aksine, Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemi felsefi yapı, kültürel doku, psikoloji, din, inançlar, siyaset ve ekonomi gibi bağlamlara vurgu yapmıştır. Bu bağlamların sanat eserinin oluşumunu kaçınılmaz olarak etkileyebileceğini ifade etmiştir.³⁰²

Tanner'e göre Panofsky metodolojisinin sosyal zeminini sosyolog Karl Mannheim'ın 1922 yılında yayınladığı "On The Interpretation of Weltanschauung" makalesine öykünerek biçimlendirmiştir. Mannheim, makalesinde gündelik sosyal etkileşimin ve sanat eserlerinin yorumlanmasında üç anlam düzeyi ayırt etmiştir: Nesnel anlam, ifade edici anlam ve belgesel anlam. Bir sanat eserinin ya da bir eylemin "nesnel anlamı", sosyal ve temsili geleneklere bağlıdır; "ifade edici anlam", onu üreten kişinin niyetine işaret eder. "belgesel anlamı" açısından yorumlamak, onun arkasında yatan sosyal olguları görmeyi içerir. Mannheim'a göre, kültürel olguların gerçek bir bilimi, ancak bu tür sezgisel bağlantılar, koşutluk, paralellik, işlev, nedensellik ve karşılıklılık gibi kavramlar aracılığıyla daha titiz bir şekilde ifade edilebildiğinde gerçekleştirilebilir.³⁰³

299 Holly, *age.*, 147-148

300 Holly, *age.*, 160

301 Peter Schmidt, **Aby M. Warburg und Die İkonologie**, (Germany: Offsetdruckerei Kurt Urlaub, Bamberg, 1989) s. 24-25

302 Erwin Panofsky, **İkonografi ve İkonoloji-Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş**, çev. E. Akyürek, (İstanbul: Afa Yayınları, 1995)

303 Tanner. *age.*, 10-11

Tanner'e göre Mannheim'ın makalesi, Panofsky'nin (1939) sanat tarihi yorumu olan "İkonografi ve İkonoloji" nin klasik formülasyonu için bir model sağlamıştır. Mannheim'ın üçlü şemasını takip eden Panofsky, birincil veya doğal konu (sanatsal motifler dünyası), geleneksel veya ikonografik anlamlar (imajlar, hikayeler ve alegoriler dünyası) ve içsel anlam veya içerik (sembolik değerler dünyası) arasında ayırım yapmıştır. Bu anlam düzeylerinin her biri, sırasıyla pratik dünya deneyimi, edebi kaynaklar bilgisi ve sentetik sezgi gibi belirli türde yorumlama bilgisine dayanmaktadır. Her düzeydeki yorum, üç düzeltici ilkeye göre doğrulanabilir: Farklı gerçek dünya nesnelerinin farklı dönemlerde nasıl temsil edildiğine dair bilgi sağlayan stil tarihi; belirli hikayeleri veya alegorileri farklı dönemlerde temsil etmek için kullanılan motiflerin bilgisini sağlayan ikonografik türlerin tarihi; ve kültürel sembollerin tarihi. Ortodoks veya ana akım sanat tarihi açısından bakıldığında, Panofsky'nin makalesi, Mannheim'ın yorumunu çok daha sistematik yapıya dönüştürmüştür.³⁰⁴

Yukarıda incelenen düşünürlerin çalışmalarından, sanat eserinin sosyokültürel doğasına yönelik bütünlüklü bir analiz olanağının ortaya çıkmadığı sonucu elde edilebilir. Tartışma, disiplinler seyrederek sosyoloji bütünlüğünden ayrılmıştır. Bu bağlamda Sosyolojide, kanonik kabul edilen Marx, Weber, Durkheim ve Simmel'in, modernitenin kökenleri, sosyal eylemin doğası, sosyal dayanışma ve çatışmanın temelleri, maddi çıkarların ve kültürel değerlerin toplumsal hayattaki rolü gibi sosyolojinin temel tartışma konularını analiz etmek, sanat ve toplum olgusunu anlamlandırmada temel sağlamıştır. Weber, Marx ve Durkheim gibi teorisyenler, modernitenin ana özellikleri, eylemin en önemli belirleyicileri (kültürel değerler, maddi çıkarlar) ve toplumsal düzen (bireysel seçimlerin birikimi, kolektif üyeliğe dayalı eylem kalıpları) konularında farklı pozisyonlar almışlardır.

Disipliner yaklaşımlar özelinde düşünüldüğünde, Taine, Riegl, Wölfflin ve Panofsky, sanat tarihinin temel sorunlarıyla, Weber, Marx, Durkheim ve Simmel' in sosyoloji alanındaki girişimleri kadar yakından ilgilenmişlerdir. Estetik anlamın doğası, sanat tarihi yorumunun temelleri, sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişki, sanatsal formun örgütlenme prensipleri ve bu örgütlenme kalıplarının değişim ilkeleri, sanat ile kültür veya toplum arasındaki ilişki, tüm bunlar sanat tarihçileri için önemli entelektüel konular olmuştur. Disiplinlerarası bir sanat sosyolojisi oluşturmak, bu klasik sanat tarihi teorisyenlerinin görüşlerini ve perspektiflerini sosyolojiye entegre etmeyi koşullandırmıştır. Bu şekilde, sanat sosyolojisinde, sosyoloji alanında görülen birikimsel ve genel

304 Tanner. *age*.,10-11

entelektüel gelişim için bir temel oluşturmak mümkün olmuştur.

Barbu'ya göre sanat eserlerinin yorumlanmasına, yaratıldıkları kültürel ortam bağlamında yaklaşmak doğru bir metodolojidir. Bununla birlikte, sanat eserlerinin bu şekilde analiz edilmesiyle ilgili sorunlardan biri, kültür teriminin muğlak bir kavram oluşudur. ek olarak, daha geniş kültürel etkilerin belirli sanat eserlerinin biçim veya içeriğine yansıdığı iddiası, bunun hangi mekanizmalar aracılığıyla gerçekleştiğini tam olarak açıklayamamıştır. Bu yorumlama metodolojisi, kültürel olguların sanat eserini sürekli ve doğal olarak etkilediğini öne sürmüştür. ³⁰⁵ Inglis ve Hughson bu perspektiften bakıldığında, sanatçının belirli bir dönemde yaygın olan kültürel eğilimlerin ifade edilmesini kolaylaştıran bir tür "gözlemci" rolünde olduğunu öne sürmüşlerdir. Bununla birlikte, bu tür analizler genellikle sanatsal eserlerin ortaya çıktığı daha geniş kültürel ortam ile eserlerin kendileri arasında doğrudan ve aracısız bir bağlantı olduğunu varsaymıştır.³⁰⁶

Sanat eserlerinin yaratımı ile ilgili toplumsal korelasyona dair farklı bir bakış açısı Marksist gelenek içerisinde şekillenmiştir. Marksist analiz, yukarıda bahsedilen kültür üzerindeki muğlak teorilere alternatif olarak, sanat eserlerinin hem üretildikleri toplumun hem de belirli bir dönemin maddi koşullarını ifade ettiği şeklindeki daha kesin bir iddiayı konumlandırmıştır. Marx tarafından kullanılan maddi koşullar terimi, öncelikle bir toplumun ekonomik alanını yöneten toplumsal ilişkileri ifade eder. Marx'a göre üretim ilişkilerinin bütünü, hukuki ve siyasi üstyapının, toplumsal bilinç biçimlerinin üzerine inşa edildiği sosyoekonomik yapıyı oluşturmuştur. Maddi üretim tarzının sosyoekonomik temeli sanatsal ve kültürel yaşam üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. ³⁰⁷

Bu bakış açısı; egemen ideolojilerin toplumsal düzeni, toplumdaki tüm grupların çıkarları doğrultusunda işliyormuş gibi göstererek egemen elit grupların sahip olduğu gücün gerçek doğasını gizlediği varsayımı üzerine inşa edilmiştir. Diğer taraftan bu bakış açısı, sanatsal çalışmaların ideolojik olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Kuramın iddiası; belirli bir toplumun egemen ideolojileri, o dönemde üretilen sanat eserlerine yansıdığı yönünde şekillenmiştir. Bu ideolojiler, belirli toplumsal sınıfların entelektüel

305 Zevedei Barbu, Sociological Perspectives in Art and Literature, **The Social Context of Art**, edt. Jean Greedy. (London: Tavistock Publications Limited, 1970) 15-

306 Inglis, Hughson, *age*, 21

307 Karl Marx, **A Contribution to the Critique of Political Economy**, Translated

faaliyetlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.³⁰⁸

Marksizmin sanat tarihi ve sosyolojisine bıraktığı tartışma konuları kayda değerdir: Günümüzde de devam eden yönelim; Hauser, Antal ve Schapiro'nun geleneksel ikonografik ve üslup analizlerinin, maddi yaşamın ve değişen sınıf yapılarının çağdaş koşullarında tartıştıkları sosyal sanat tarihi olarak devam etmektedir.³⁰⁹ Diğer taraftan, estetikçilerin ve antropologların pek çoğu, sanata kutsallık atfeden düşüncenin muhalifi olması sebebiyle Marksist kuram sosyolojik indirgemecilikle eleştirilmiştir.³¹⁰

Marksist düşüncenin altyapıyı mutlak belirleyici olarak önceleyen bu anlayışının bütün indirgemeciliğine rağmen, kültürel kurumların ve eylemlerin toplumsal etkileşimine vurgu yapması ve Toplumsal Gerçekçilik anlayışına sahip olmasından dolayı, ilerleyen zamanlarda sanat sosyolojisine önemli katkısı olmuştur. Sanat ve edebiyat sosyolojisi kapsamında yürütülen çalışmaların ağırlıklı olarak post Marksist çevrelerden gelmesi bu bağlamda oluşmuştur. Bu çevrelerin sanatın bir yansıma, yansıtma veya epifenomeni olduğuna ek olarak sınıf ilişkileriyle sanatın üretimi ve kabulü meselesine odaklanarak çalışmalar yürütmesi Marksist gelenek temelinde oluşmuştur. Sanat eserinin hakiki öznesi, sanatçının kendisi değil, ait olduğu toplumsal gruptur düşüncesini savunanlar da Marksist diyalektikten beslenmişlerdir. ABD'li iktisatçı Thorstein Veblen'in sanat ve kültürün ekonomik yönleriyle ilgilenmesi de Marksist geleneğin diyalektiği üzerine oluşmuştur. Ancak Veblen, "bilinçli gösterişçi tüketimden" bahsederek Marksizmin geleneksel tüketim değerlendirmelerinden farklılaşır. Bu bağlamda sanatı, zenginlerin özel zevki ve ekonomik pazarın yasalarına tabi bir ticari ürün olarak değerlendirmiştir.³¹¹

Marksist teoriye yönelik ilk iddialı program; Lukacs, sonra da Frankfurt Okulu'ndaki ardılları tarafından geliştirilmiştir. Lukacs Marksist düşüncedeki Hegelci bileşenleri ortaya çıkarmaya ve özellikle de ideoloji kavramını basitçe, tabanın bir epifenomeni olarak değil, toplumsal tabanla diyalektik olarak ilişkili, başka bir deyişle tabanın gelişimini koşullandıran ve ona geri dönen daha yaygın bir kültürel sistem olarak geliştirmeye çalışmıştır.³¹²

308 Inglis, Hughson, *age*, 22

309 Kenan Çağan, **Sanatın Sosyolojik İmkânı**, (Ankara: Pruva Yayınları, 2022), 20-21

310 Vera L. Zolberg, **Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak**, çev. Buket Okucu Özbay, (İstanbul: Alfa Bas. Yay. Dağıtım San ve Tic. Ltd. Şti, 2018) 28

311 Kenan Çağan, *age*, 20-21

312 Peter Hamilton, **Knowledge and Social Structure An Introduction to The Classical Argument in The Sociology of Knowledge**, (London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1974), 39-40

Lukacs, ekonomik temelin kültürel üstyapıyı doğrudan üretmediğini öne sürmüştür. Bunun yerine, topluca birleşik bir varlık olarak algılanan toplumun çeşitli kurucu parçaları arasında bir dizi karmaşık karşılıklı ilişkinin mevcut olduğunu savunmuştur. Lukács bu olguyu ifade etmek için "aracılık" terimini kullanmıştır. Buna göre; bir toplumun her unsuru, toplumsal bütünlüğün kurucu bir parçası olarak görülmüştür. Dolayısıyla bütün, kendisini oluşturan parçaların her birinin doğasını şekillendirmekten sorumlu olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, bütünün doğası her bir parça üzerinde doğrudan değil, dolaylı bir etki yaratmıştır. Kültür kavramı doğrudan temelde yatan unsurlar tarafından değil, daha ziyade ekonomik ve siyasi yapılar gibi daha büyük, sistem içindeki diğer unsurların özel konfigürasyonu tarafından şekillendirilmiştir. Bu tür etkiler de dolaylıdır ve kültürün doğasının aracılığı yoluyla oluşurlar. Başka bir deyişle, her bir parça arasında doğrudan bir neden-sonuç ilişkisinden çok, bir dizi dolayimli ilişki söz konusudur. Sonuç olarak, sanat eserlerinin doğasını ve yaratıldıkları süreçleri anlamak için, üretimlerini daha geniş bir toplumsal bütünlük içinde, kurucu bir unsur olarak bağlamsallaştırma koşulu ortaya çıkmıştır. Bu da siyasi, ekonomik, eğitimsel ve sanatsal üretim alanı gibi farklı alanlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin incelenmesini zorunlu hale getirerek sanatsal üretim alanındaki bireylerin eylemleri, daha geniş toplumsal bütünlüğün doğasına koşullanmıştır.³¹³

Frankfurt Okulu, sanatın üretim şartlarıyla sanat algısı arasındaki değişmeyi, kitle sanatının eğlence değerini, sanatın estetik değerden arındırılarak metalaştırılmasını ve salt ekonomik kriterlere göre ölçülmesini Marksist diyalektik temelinde oluşturmuştur. Diğer taraftan, sanatı klasik altyapı-üstyapı ikiliğinin ötesinde bir okumaya tabi tutarak geleneksel Marksist yorumdan farklılaşmıştır. Onlar sanatı, materyalist ve determinist bir ilişkinin sonucu olarak kabul etmemişlerdir. Aksine onlar için sanat, toplum üzerinde olumlu etkiye sahip bir faaliyet olarak yabancılaşmadan kaçınmanın, direnişin ve gerçekliğin temsili gibi anlamlar taşımaktadır. Bu yüzden Theodor Adorno gibi Frankfurt Okulu üyeleri, sanatın kalitesini ihmal ettiği gerekçesiyle değerden bağımsız bir sanat sosyolojisine karşı çıkmışlardır. Onlar aynı sebeplerle ampirik sosyolojiyi de kabul etmemişlerdir. Örneğin Leo Löwenthal, ampirik sosyolojiyi anlam alanına girmeyi reddeden bir tür uygulamalı katı disiplin olarak değerlendirmiştir.³¹⁴

Lukács ve Frankfurt Okulu düşüncesi, insan özgürlüğünün sonucu olarak sanat kavramıyla özellikle ilgilenmişlerdir. Bu teorisyenler için sanat, özellikle

313 Inglis, Hughson, *age*, 22

314 Çağan, *age*, 20-21

burjuva ideolojisine nüfuz eden ve modern sanayi toplumunun gerçekten sömürücü ve eşitsiz karakterini ortaya çıkaran gerçekçi temsil biçimleri aracılığıyla, kapitalist toplumun gelişiminde ve dönüşümünde eleştirel ve dolayısıyla özgürleştirici bir işlev görme potansiyeline sahip olmuştur. Frankfurt Okulu'nun ampirik çalışmaları, Raymond Williams ve Terry Eagleton'ın kayda değer katkılarıyla edebiyat üzerine odaklanmıştır. Onların teorik görüşleri sonraki çalışmalar üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Ayrıca Janet Wolff ve Marksist sosyologlar ile T. J. Clarke gibi sosyal sanat tarihçilerinin çalışmaları da bu konuda etkili olmuştur. Çalışmaları, yapıların ve kültürel kodların doğrudan yeniden üretilmesi veya yansıtılmasına ek olarak sosyal teorinin formüle edilmesinde etkili olmuştur. Bu, sanatın görsel temsil yoluyla nasıl dolayımlandığını araştırarak ve özgüllüğüne ilgi geliştirerek başarılmıştır.³¹⁵

Marx sonrası sanat sosyologlarının kendilerini Marksist olarak tanımlamaları nispeten nadirdir. Bununla birlikte, çağdaş sanat sosyolojisinde sanatsal eserlerin içeriğini ve yüksek kültürel ideolojileri şekillendiren materyalist perspektiflerin kayda değer bir yaygınlığı olmuştur. Bu yaklaşımlar, örgütsel yapıların rolü ve yüksek kültür tüketicilerinin statü çıkarları da dahil olmak üzere, kültürel sistemlerin altında yatan sosyal temelleri aydınlatmaya çalışmıştır.³¹⁶

Bir diğer önemli Marksist teorisyen Theodor Adorno da sanat eserlerini belirli maddi koşulların veya ideolojilerin ifadesi olarak konumlandırmamıştır. Sanat eserlerinde ifade edilen genel toplumsal eğilimlerin deşifre edilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Başka bir deyişle, sanat eserleri belirli bir unsuru değil, toplumsal bütünlüğün doğasını ifade etmektedir. Lukacs ve Adorno'nun bakış açıları diyalektik söyleme tabi olsa da Marx'ın temel üstyapı modelinin esnek olmayan uygulamasını aşmak ve bunun yerine sanatsal yaratımın daha sofistike ve karmaşık bir tasvirini yapmak için yirminci yüzyılın geniş Marksist çabalarını örneklemiştir.³¹⁷

Benzer şekilde Max Weber de Marksist kuramdaki kapitalizmin özünü ve gelişimini anlamaya çalışmıştır. Ancak Weber Marx'ın düşüncelerinden farklı olarak Nietzsche'nin insan iradesinin özerkliği ve güç ilişkileri ile ahlaki düzenlerin sosyal oluşumu arasındaki bağlantıya ilişkin fikirleri tarafından şekillendirilmiştir. 19. yüzyılın sonlarında Alman devletinin önemli ölçüde genişlemesinin Weber üzerinde önemli etkileri olmuştur. Ayrıca, kapitalist işletmelerde gözlemlenen operasyonel prosedürler ve sosyal etkileşimler ile devlet bürokrasilerinde gözlemlenenler arasında benzerlikler tespit

edilmiştir. Bu gözlemler Weber'i modern Batı kapitalizminin aslında daha geniş bir sosyokültürel rasyonelleşme sürecinin sadece ekonomik bir yönü olduğu teorisini geliştirmeye sevk etmiştir. Weber, kapitalist işletmelere ilişkin analizinde, ekonomik eylemin rasyonel eylemin arketipik biçimini örneklediğini ileri sürmüştür. Bu, seçilen araçların gelenek veya belirli bir değer yönelimi tarafından yönlendirilmekten farklı olarak, belirli bir amaca ulaşmadaki etkinliklerine ilişkin mevcut en iyi kanıtlar temelinde seçildiği bir eylem tarzı olarak tanımlanmıştır. Rasyonelleştirme terimi, hesaplanabilir araç-amaç rasyonalitesinin kullanımına odaklanarak, belirli bir alanın giderek daha sistematik bir şekilde düzenlendiği süreci tanımlamak için kullanılmıştır. Modern Batı, ekonomi, siyasi örgütlenme, teoloji, müzik ve bilim de dahil olmak üzere yaşamın tüm alanlarını kapsamlı bir şekilde rasyonelleştirmesiyle ayırt edilir özellikler oluşturmuştur. Bu rasyonelleşme düzeyi, bir çatı sisteminin ağırlığını dağıtmanın rasyonelleştirilmiş ve hesaplanabilir bir yolunu temsil eden Gotik kemer ve resimdeki merkezi ufuk noktası perspektifi gibi, Batı'nın görsel sanatlarında da belirgindir. Weber, Batı rasyonalizminin arkasındaki güçlü itici gücü ve onun kendine özgü araçsal, dünyayı fetheden niteliğini Protestan düşüncesindeki "meslek" kavramının evrimine atfetmiştir. Bu kavramsal değişim, daha önce hoşgörüyle karşılanan sistematik edinim faaliyetlerine olumlu bir ahlaki karakter kazandırmıştır.³¹⁸

Weber, "The Sociology of Religion" isimli metninde, Batı rasyonalizmi ve kapitalizmini kuramsallaştırmada teoloji tutumlu eğilim göstermiştir. Kapitalizm ve rasyonalizmin doğuşunda Protestanlığın oynadığı rolü açıklığa kavuşturmak amacıyla, dünya dinlerinin ekonomik etiği üzerine bir dizi çalışma yapmıştır. Bu bağlamda din ve sanatın başlangıçta ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğunu ileri sürmüştür. Dinin, idoller ve ikonlar şeklinde tezahür eden sanatsal ilhamın yanı sıra, ruhani yükseliş ya da olumsuz güçlerin önlenmesi için müziğin kullanılması gibi kalıcı bir kaynak olarak yapının alt kurumu olduğunu ifade etmiştir. Ancak sanat, seküler eğitimin başlamasıyla bağımsızlaşmış ve teoloji ile arasındaki nedensel bağ ortadan kalkmıştır.³¹⁹

Sosyolojinin akademik bir disiplin olarak kurulmasında en büyük paya sahip olan Emile Durkheim'in eserleri doğrudan sanatla ilgilenen çalışma alanı oluşturmamıştır. Bu bağlamda disiplini kurumsallaştırma stratejisinin önemli bir ayağı olarak kurduğu "L'Annee Sociologique" dergisi, programında sanatın ne kadar az bir yeri olduğunu en büyük göstergesi olmuştur. Eleştiri

315 Tanner, *age.*, 30

316 Tanner, *age.*, 30

317 Inglis, Hughson, *age.*, 23

318 Tanner, *age.*, 30-31

319 Max Weber, *The Sociology of Religion*, (Beacon Press, United States of America, 1993) s. 242-243

makalelerinden oluşan bu dergi, henüz gelişmeye başlayan sosyoloji alanına, sosyologların ve diğer disiplinlere ait araştırmacıların yaptıkları çalışmaların analiziyle katkıda bulunmayı amaçlamıştır. Ancak derginin üçüncü yılında, sosyolojinin alt alanlarını oluşturan ana kategorileri yayınladığında, sanata açıkça çok az bir yer vermiştir. Genel sosyoloji, ekonomi sosyolojisi, din sosyolojisi, ahlak ve hukuk sosyolojisi, suç sosyolojisi ve sosyal morfolojiye başlıca birer bölüm ayırmış ancak sanata yedinci bölümde kısa bir alan vermiştir.³²⁰

Emile Durkheim'in yaklaşımı; Weber ve Marx'tan farklı olarak, toplumsal düzenin bireysel tercihlerden bağımsız olan kolektif bilinç ve toplumsal normlar tarafından oluşturulduğunu öne sürmüştür. Bu normlar, modernitenin temel özelliklerini ve kültürel değerler ile maddi çıkarlar da dahil olmak üzere insan davranışlarını etkileyen faktörleri şekillendirmektedir. Durkheim'a göre, toplumsal düzenin varlığını sürdürmesi, bireylerin davranışlarını baskın kolektif bilinç ve normlara uygun hale getirmelerine şartlandırılmıştır. Bireylerin eylem kalıplarının, kolektivitelere üyelikleri ve sosyal yapının etkisi ile şekillendiğini öne sürmüştür.³²¹ Bu bağlamda sanat sosyolojisine katkısının dolaylı olduğu ifade edilebilir.

Zolberg'in kurucu sosyologlar arasında konumlandığı Georg Simmel de sanatın toplumdaki konumunu analiz etmiştir.³²² Nathalie Heinich onu kurucu sosyologlar arasında sanata en çok yönelen kişi olarak değerlendirmesine rağmen; çalışmalarını kültür sosyolojisi genelinde değerlendirmiştir.³²³ Simmel'in çalışmaları biçimci kurama büyük katkı sağlamış ve sosyoloji disiplinini de bir dereceye kadar bilim olarak değerlendirmiştir. Ancak sanat hakkındaki makalelerinin geneli sosyal bilimden farklı olarak, sanat kuramı, eleştiri ve estetik alanlarına yönelik oluşmuştur.³²⁴

Simmel'in 1903 tarihli "Metropol ve Zihinsel Yaşam" başlıklı makalesi, felsefi, sosyolojik ve estetik yeteneklerinin birleştiği en önemli metinlerinden kabul edilir. Metninde, modern toplumu dakiklik, hesaplılık, anonimlik, iş bölümü ve aşırı uzmanlaşmanın yol açtığı kişiliksizleşme olguları üzerinden analiz ederken, asıl kaygısı idiografiktir; yani modern kent yaşamının ürünü olan nesnel kültürün, tüm kurumlarıyla öznel kültür üzerinde üstünlük kurduğunu ve onu geriletliğini ileri sürmüştür. Teknolojik ilerlemenin sağladığı

320 Zolberg, *age.*, 54-55

321 Çağan, *age.*, 21-22

322 Zolberg, *age.*, 53

323 Heinich, *age.*, 17

324 Zolberg, *age.*, 54

konfor ve nicelik genişlemesinin bireyin ayırt edici niteliklerini zayıflatıldığını ifade etmiştir.³²⁵ Modernliğin bu tek tipleştirici yönü Simmel'i "sanat için sanat" ilkesini benimseyen bir özerklik politikasını savunmaya sevk etmiştir. Michelangelo, Rembrandt, Georg, Böcklin ve Rodin üzerine yazdığı sanatçı monografilerinde, insanın özerkliğini vurgulamaya çalışmıştır. Simmel, sanatın; kent yaşamının her bireyde yarattığı anonim ya da genel, insan profilinden kaynaklanan can sıkıntısı ve melankoliyle mücadelenin yegâne aracı olduğunu öne sürmüştür. Bu bağlamda, bireylerin kendilerini sanat müzelerinde ya da evlerindeki özel koleksiyonlarda inzivaya çekebilecekleri terapötik bir estetik deneyim önermiştir.³²⁶

"Sanat Sergileri Üzerine" isimli metninde, sanatsal olgunluğun bütünlüğünün artık tek bir bireyin yeteneklerinde değil, farklı sanatsal çabaların bir araya gelmesinde görülebileceğini ifade ederek, modern toplumda büyük sanatçıların yerini kitlesel etkinliklerin aldığını ileri sürmüştür.³²⁷

Klasik sosyologların oluşturduğu sanat sosyolojisi, sonraki nesil çalışmalarda farklı yönlerde tartışmalara zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda "sanat dünyası" olarak kabul edilen olgu, kimi sosyologlarca kamusal alanın farklı yönlerinde tartışılmıştır. Sanat dünyası olgusu, diğer toplumsal kurumlara benzer şekilde birçok yönden işleyen bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bu kurum, kültürel üretim, dağıtım ve tüketimin gerçekleştiği paradigmaların korelasyonu olarak düşünülebilir.

Raymond Williams, Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu bu alanda en çok metin üretmiş sosyologlar olarak değerlendirilebilir. Seçilen bu üç kuramcı kültürel üretim olgusunu, Marksizm, sembolik etkileşimcilik ve pratik teorisi olarak farklı perspektiflerden ele almışlardır. Bu sosyologlar dışa dönük materyalist yaklaşım ile estetikçi yaklaşımı farklı yönleri ile bağdaştırmaya çalışmışlardır.³²⁸ Bu sanat sosyolojisini savunan sosyologlar, sanat dünyasını bütünlük bir ağ olarak kabul ederek; kurumun unsurlarını, teknolojiler (örneğin fırçalar ve boyalar), dağıtım ve sergileme sistemleri (örneğin sanat tacirleri ve galeriler), ödül sistemleri (sanatçıların başarılı bir kariyer inşa edebilmelerini sağlayan araçlar), tanınma ve eleştiri sistemleri (örneğin gazetelerde eleştiri

325 George Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, çev. Tuncay Birkan, 3. bs (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 317-330

326 Werner Jung, **Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi**, çev. Doğan Özlem (Ankara: Ark Yayınevi, 1995), 138

327 George Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, çev. Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, 12. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019) 84

328 Zolberg, *age.*, 29

yazıları yazan eleştirmenler) ve izleyiciler olarak sınıflandırmışlardır. Buna ek olarak, genel sanat dünyası, her biri belirli bir kültürel üretim biçimine odaklanan farklı alt sistemlerden oluşturulmuştur. Bunlar arasında resim ve heykelin yanı sıra roman ve klasik müzik de yer almaktadır.

Raymond Williams'ın amacı, altyapı ve üstyapı tartışmaları bağlamında Marksist kültür teorisine yeni bir bakış açısı getirmek olmuştur. Marksist teoride önemli rol oynayan “üretici güçler” kavramı, kültürel üretimin analizinde de kritik bir öneme sahiptir. Williams'a göre, Marx'ın üretici güçler kavramsallaştırması yaygın olarak varsayıldığı kadar materyalist değildir. Hukuk sistemleri, sanat eserleri ve devletler gibi ideolojik unsurların üretimi, arabalar ve fabrikalar gibi maddi malların üretimine benzer bir şekilde gerçekleşir. Bu bağlamda, “aracılık” kavramı, sanat tarihinin estetik kaygılarını Marksizm ve sosyolojinin sosyal ve örgütsel kaygılarıyla birleştiren kültürel üretimin maddi süreçlerine odaklanmayı ifade eder.³²⁹

Williams, kapitalist toplumdaki üretim kavramını yalnızca meta üretimiyle sınırlandırmanın ve üretici güçleri bireylerden bağımsız, kendi kendine yeten bir varlıkmiş gibi tasvir etmenin hatalı olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre kapitalist üretim tarzını yalnızca ekonomik bir süreç olarak görmek yeterli değildir; aynı zamanda toplumsal iş birliği ve bilgi üretimi açısından da ele alınmalıdır. Kültürel üretimin ve toplumsal bağlamının kapsamlı bir şekilde anlaşılabilmesi için kapitalist anlamda üretici güçlerin materyalist bir yorumunun gerekli olduğunu öne sürmüştür.³³⁰

Sanat ve kültürel eserlerin üretimi, kapitalist toplumlarda sıklıkla birincil üretim süreçlerinden ayrılır ve genellikle bir üstyapı olarak kabul edilmiştir. Ancak Williams, bu ayrımın kültürel üretimin aynı zamanda maddi bir süreç olduğu gerçeğini kabul etmede başarısız olduğunu ileri sürmüştür. Sanat ve kültür, bir toplumun maddi ve sosyal ilişkileriyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve dolayısıyla bu ilişkilerden ayrı olarak var olamaz. Kültürel üretim, diğer üretim süreçleri gibi, toplumsal koşullar ve niyetler tarafından şekillendirilen somut bir pratik olarak değerlendirilmiştir.³³¹

Sonuç olarak Williams, kültürel üretimin Marksist analizinde dar bir materyalist perspektiften kaçınılması gerektiğini ve kültürel pratiklerin sosyal ve ekonomik bir bağlam içinde yer alan maddi süreçler olarak görülmesi gerektiğini

öne sürmüştür. Bu yaklaşım, kültürel üretimin daha geniş bir toplumsal ve ekonomik süreç içinde anlaşılmasına olanak tanıyarak sanatın toplumsal rolünün daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesini kolaylaştırmıştır.³³²

Howard S. Becker ise, ABD sosyoloji teorisi geleneğine ait olan ve sembolik etkileşimcilik olarak bilinen kendine özgü bir yaklaşımı benimsemiştir. Marksistlerin ve işlevselcilerin bakış açılarının aksine, sembolik etkileşimciliği benimseyenler sosyal yapıların göreceli kırılganlığına özel bir vurgu yapmışlardır. Her etkileşimde, ilgili aktörler sosyal yapıyı kendi durum tanımlarına uygun olarak yeniden yaratırlar. Benzer şekilde, sanatsal dünyalar da müzakere edilmiş düzenlerdir; burada sanatçı statüsünün ayrıcalığı sanatsal teknolojiler tarafından doğal olarak belirlenmez, aksine sosyal olarak inşa edilir ve sürekli olarak yeniden müzakereye açıktır. Bir sanat eserinin sahibi olarak kabul edilen sanatçı ile tuval üreticileri, boya imalatçıları ve galeri sahipleri gibi sanatçıya destek sağlayan kurumlar arasındaki ayrım keyfi ve toplumsal olarak gelenekselleşmiş bir ayrımdır.

Becker'in analizi Bourdieu'nun düşünceleriyle benzerlikler taşımakla birlikte, sanatçı harici aktörlerden oluşan nesnel ilişkilere vurgu yapan Bourdieu' nun alan kuramının aksine bireysel eylemin bağlamı olarak, ağ teorisi yaklaşımıyla ayrılır.³³³ Arthur C. Danto'dan devraldığı “Sanat Dünyaları” kavramını, ondan farklı olarak, sanatın ana unsuru olarak kullanmıştır. Bu bağlamda sanatçı haricindeki aktörlerin sanat yönetiminde rolü geçici değil, sanat eseri oluşumunun temel unsurudur. Her sanat dünyası, sanat eserini kolektif olarak üreten, birbirlerine ağırlar üzerinden bağlı insan grubundan oluşmaktadır.³³⁴

Bununla birlikte, sosyolojik yaklaşımının, sosyal sonuçlarının rolünü ve etkilerini vurgulayan sembolik etkileşimcilik ekolüne dayandığı göz önüne alındığında, sanat dünyasındaki kurumların, bireylerin ve uygulamaların yönlendirici işlevlerine daha fazla vurgu yapmıştır. Bunlar arasında sanat okulları, galeriler, müzeler, sergiler, sanat eleştirmenleri, dergi ve gazete eleştirileri yer almaktadır. Becker'in amacı, bireylerin ve eserlerin bu alanda hangi süreçlerle yenilikçi ve özgün olarak tanımlandıklarını ve taklitçi olarak görülenlerden nasıl ayırt edildiklerini analiz etmek olmuştur. Sanatsal kalitenin tanımlanmasında bazı kişilerin diğerlerinden daha fazla etkiye sahip olduğu

332 Williams, **Marksizm ve Edebiyat**, 74-77

333 Çağan, **age.**, 30

334 Dagmar Danko, **Sanat Sosyolojisi**, çev. Nesibe Zeynep Arslanoğlu (Ankara: Hece Yayınları, 2017), s.77-80

329 Raymond Williams, **Marksizm ve Edebiyat**, çev. Esen Tarım, (İstanbul: Adam Yayınları, 1990) s.74-77

330 Williams, **Marksizm ve Edebiyat**, 74-77

331 Williams, **Marksizm ve Edebiyat**, 74-77

açıktır. Büyük ve etkili galerilerin küratörleri, hangi sanat eserlerinin halka sunulacağına veya belirli sergilere dahil edileceğine karar verme yetkisine sahiptir. Sanat yarışmalarının jürileri, sadece belirli sanat eserlerini değil, aynı zamanda onları üreten insanların diğer faaliyetlerini de meşru ya da gayrimeşru olarak tanımlama yetkisine sahiptir. Bu tür yöntemler sanatsal itibarın inşasını ya da etkisizleştirilmesini kolaylaştırır. Bu farklı kurumlar ve bireyler, genel kamuoyu bir nesneyi sadece nesne yığını olarak algılasa bile, onu sanat olarak tanımlama kapasitesine sahiptir. Bu tür kurumlar, görünüşte sıradan olan bir varlığı sanatsal öneme sahip bir nesneye dönüştürme kapasitesini taşımaktadır. Bir sanatçının ya da eserin itibarının uzun ömürlü olması, ona iliştilen etiketin dayanıklılığına bağlıdır.³³⁵

Bourdieu farklı ilgi alanları ile çok yönlü bir bilim insanıdır. Etnoloji, felsefe, siyasal eleştiri, Cezayir'in sosyolojisi, Fransız eğitim sistemi, fotoğraf, müze sosyolojisi, edebiyat alanının özerkleştirilmesi ve toplumsal cinsiyet gibi farklı alanlarda çalışmalar yapmıştır. Ancak araştırmalarının tümünde açıkça görülen; sosyal eşitsizliğe vurgu söz konusudur. Bu eşitsizlik ilkelerinin sanat yönetimini ve aktörlerini yapılandırıyor ve şekillendiriyor oluşudur. Bununla beraber, bu tarz eşitsizlik ilişkilerinin tüm toplumda hangi şekil ve biçimde çalıştığını, yapılanmalarını ve yapılandırıldıklarına yönelik sistematik metodolojiyi oluşturmuştur.³³⁶

Bourdieu'nun çalışmaları Becker'ın kuramlarıyla paralellik göstererek, sanat olgusunu kurumsal alanda tartışmıştır. Ayrıca Marksizm, yapısalcılık, fenomenoloji ve Weber sosyolojisi gibi farklı kuramsal yaklaşımları birleştirmiş ve çağdaş sanat tarihi teorisiyle etkileşim içinde değerlendirmiştir. Panofsky'nin "Gotik Mimari ve Skolastik Düşünce" eserinin çevirisiyle birlikte, sanat sosyolojisi ve habitus kavramı arasındaki bağlantıyı vurgulamıştır. Sanat tüketiminde kültürel yeterliliğin şekillenme sürecini ve bu yeterliliğin kültürel sermaye olarak nasıl işlev gördüğünü analiz etmiştir. Sanat uzmanlığının, doğuştan gelen bir yetenek olarak kabul edilen karizmatik bir beğeni ideolojisini desteklemeye hizmet ettiğini ileri sürmüştür. Ek olarak, müzelerin yapısının ve buralarda geçerli olan görgü kurallarının, kültürel olarak yoksun olanların dışlanmasını pekiştirmeye hizmet ettiğini savunmuştur.

Bourdieu'nun "Peki Ama, Yaratıcıları Kim Yarattı?" isimli makalesi, sanat ve sosyoloji disiplinleri arasındaki uyumsuzlukları incelemektedir: Bu metninde, sanatın ve sanatçıların kendi algılarına ters düşen her türlü kavrama

karşı olduklarını ileri sürmüştür. Sanat dünyası, yetenek ve yaratıcı dehanın tekilliği ilkeleri üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda, sosyologların sanat alanına dahil olması, sanatsal arayışların dokunulmazlığına bir saldırı olarak ele alınmıştır.³³⁷

Sanat sosyolojisinin kapsayıcı metodolojisi, kültürel üretim ve kültürel tüketim süreçlerini birbirinden ayırmıştır. Sanat eseri ve sanatçısı, kutsal kabul edilen kavramsal bir çerçeve içinde ayrı varlıklar olarak korunur; buna karşılık, sanat tüketicileri sosyolojinin alanı içinde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, sanat eserinin ekonomik yönlerini ve sanatçının üretim süreçlerini göz ardı ederken, kültürel pratiklerin sosyal yönlerini incelemek üzere tasarlanmıştır. Ancak yazar, sanat ve değer üretimine ilişkin kapsamlı bir anlayışın, kültürel üretim ve tüketim arasındaki bağlantıların incelenmesi gerektirdiğini ileri sürmüştür.³³⁸

Sanat sosyolojisi tipik olarak sanatın ve sanatçının özgünlüğünü ve özerkliğini dikkate almayı ihmal etmiştir. Sanatın ve sanatçının özerkliği, sanatsal üretim alanının kendine özgü tarihsel yörüngesine ve iç dinamiklerine atfedilebilir. Bourdieu, sanatsal yaratıcılığın yalnızca toplumsal taleplerle açıklanamayacağını, aynı zamanda sanatın iç tarihiyle de sınırlandırılmayacağını vurgulamıştır. Sanat eserinin öznesi bir birey ya da toplumsal grup değil, üretim alanı ve bu alandaki tüm aktörler arasındaki ilişkiler bütünüdür. Bu bağlamda, sanat ve edebiyat sosyolojisinin temel amacı, üretim ve tüketim alanları arasındaki karmaşık bağlantıları ve bu alanlara içkin dinamikleri incelemek olmuştur.³³⁹

Dolayısıyla sanat sosyolojisi, sanatın toplumsal bir yapı sistemi olarak şekillenme sürecini, sanatsal eserlerin değerinin ve sanatçıların yaratıcı gücünün toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini anlamaya çalışmalıdır. Sanat eserlerinin değerinin, sanatçının sosyal itibarı ve kimliği ile bağlantılı olduğunu savunur. Duchamp'ın eserleri gibi örneklerle, sanat eserinin nicelik özelliklerinden fazlası olarak, sanatçının ve onun temsil ettiği sosyal değerlerin eserin değerini belirlediğini vurgular. Sanat sosyolojisi, sanatçının bu sosyal değerini ve sanatın toplumsal üretim sürecini anlamlandırma çabası taşımaktadır. Bourdieu bu süreçleri "Habitus" olarak tanımladığı kurumsal çeşitlilik bağlamında tartışmıştır.³⁴⁰

337 Pierre Bourdieu, *age*, 239-254

338 Bourdieu, *age*, 239-254

339 Bourdieu, *age*, 239-254

340 Bourdieu, *age*, 239-254

335 Inglis, Hughson, *age*, 27

336 Danko, *age*, 55

Marksist teorisyenler arasında değerlendirilen Arnold Hauser' da sanatı, sosyal yapının yansımalarına ek olarak baskın grupların ideolojilerinin ifadesi olarak değerlendirmiştir. Sanatın sosyal tarihi üzerine yaptığı çalışmalarda, Bourdieu ve Becker'ın düşüncelerine paralel bir kurumsal süreç inşa etmiştir. Bu bağlamda sanatın üretildiği örgütsel bağlamların ve bunlarla ilişkili çalışma pratiklerinin, devletlerin ya da sınıfların ideolojik çıkarları arasındaki ilişkiyi tartışmıştır.

Arnold Hauser, “Rönesans'ta Sanatçıların Toplumsal Yükselişi” başlıklı metninde, Rönesans döneminde sanatçıların ve sanat pratiklerinin egemen sınıflar tarafından şekillendirildiğini tartışmıştır. Bu dönem, sanatçının küçük burjuva zanaatkar statüsünden özgür entelektüel işçi sınıfına yükselişine tanıklık etmiştir. Erken Rönesans'ta sanatçılar tipik olarak zanaatkar olarak kabul edilmiş ve profesyonel kimlikleri genellikle babalarının mesleğine, kökenlerine veya ustalarına bağlı tanımlanmıştır. Sanatçılar tipik olarak loncalar tarafından belirlenen yönetmeliklere uygun eğitilerek sanatsal kariyerleri bu yerleşik normlar çerçevesinde olarak şekillenmiştir. Sanatçıların eğitimi teorik olmaktan ziyade pratik nitelikte ve tipik olarak atölyeler bağlamında gerçekleşmiştir. Başlangıçta çıraklar ustalarına asistan olarak hizmet etmiş ve sonunda bağımsız asistan statüsüne ulaşmışlardır.³⁴¹

Ancak Rönesans'ın sonraki döneminde sanatçılar kurumsal taleplerden dolayı bireyselleştirilmiş öğretim yöntemlerini benimseyen atölyelerde eğitime başlamıştır. Bu tür atölyeler daha sonra, özellikle ünlü sanatçıların yetenekli öğrencileri çekmeye başlamasıyla, öğrenim merkezleri haline gelmiştir. Sanatçılar arasındaki iş birliği ve atölye çalışmalarının düzenlenmesi, sanat üretimi ve sanatsal üslupların gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bu dönemde sanatçılar hala loncalar tarafından belirlenen düzenlemelere tabiydi ve ekonomik olarak küçük burjuvazi ile aynı düzeyde yer alıyordu.³⁴²

Sanatçıların loncaların kısıtlamalarından kurtulması ve buna bağlı olarak statülerinin yükselmesi, egemen sınıfların ve sarayların sanatçılara duyduğu ihtiyaçtan kaynaklanmıştır. Bu artan özerklik, sanatçıların daha özgün eserler üretmesini ve entelektüel profesyoneller olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Rönesans'ın sonlarına doğru sanatçılar giderek daha fazla özerklik elde etmiş ve yüksek ücretler için pazarlık yapabilmişlerdir. Bu durum, sanat eserlerine olan talebin artması ve buna bağlı olarak sanatçıların piyasa değerinin yükselmesiyle

341 Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi. Rönesans, Maniyerizm, Barok**, c. 2, çev. Duygu Şahin, (İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2022) 115-120

342 Hauser, **age**, 115-120

doğrudan ilişkilidir.³⁴³

Sanat sosyolojindeki güçlü materyalist analiz çizgisi, Nathalie Heinich gibi sosyologlar tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştiriler, piyasanın ya da bürokratik himayenin sanat üzerindeki etkisine karşı çıkan sanatçıların, pratikte olmasa bile en azından ideal olarak piyasadan bağımsız olduğunu öne sürmektedir. Bu düşünce, kültürel durumun niteliksel bir değişimi temsil ettiğini göstermektedir.

Heinich, Vincent Van Gogh'un kanonlaştırılması sürecinin ve altında yatan dinamiklerin bir analizini sunmaktadır: Van Gogh'un bu statüye ulaşması altı aşamada gerçekleşmiştir. Eserlerinin mistikleştirilmesi, hayatının efsaneleştirilmesi, kaderinin skandallaştırılması, resimlerinin satılması ve sergilenmesi, ziyaret ettiği yerlerin ve dokunduğu nesnelerin kutsal emanetler olarak kabul edilmesi. Bu süreç, sanat tarihi, teoloji tarihi, biyografi, hagiografi, psikiyatri, psikoloji, antropoloji, ekonomi ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerden akademisyenlerin ilgisini çekmiştir. Van Gogh'un statüsü, sanatsal bir figür olmanın ötesine geçerek sosyal, dini ve psikolojik anlamlar yüklenmiş yeni bir sanatçı modelini tanımlamıştır.³⁴⁴

Van Gogh efsanesi “lanetli sanatçı” kavramının temelini oluşturur. Halkın anlayış ve hayranlık eksikliği, sanatçının nihai yüceliğinin bir kanıtı olarak hizmet etmiştir. Van Gogh taklit edilmesi gereken bir örnek ve sanatçıların değerlendirildiği yeni bir standardın katalizörü olarak kabul edilmiştir. Van Gogh'un etkisiyle çok sayıda sanatçının hayatı ve eserleri, toplum tarafından yanlış anlaşılma ve ötekileştirilme temasına uygun olarak yeniden yorumlanmıştır. Bu yeni paradigma sadece sanat alanında değil, müzik, şiir ve sinema da dahil olmak üzere diğer disiplinlerde de yaygınlık kazanmıştır. Van Gogh tarafından örneklenen “anlaşılamama” olgusu, sanat bağlamında deha ile toplum arasındaki trajik ayrımı en çarpıcı şekilde temsil etmektedir.³⁴⁵

Van Gogh ve sanatına dair spekülâtif organizasyon, modern sanatın dönüşümünde bir paradigma değişimini temsil etmiştir. Bu yeni düzenin belirleyici özelliği, sanatsal büyüklüğün kişiselleştirilmesi olmuştur. Sanatçının kişisel deneyimleri ve iç dünyası, yaratıcılığın kaynağı ve garantörü olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, normun dışında olma durumu da norm haline gelmiş ve sanatçının bireyselliği geleneksel normlara bir meydan okuma olarak değerlendirilmiştir. Van Gogh'un katkılarının ardından, “norm dışılık”

343 Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi. Rönesans, Maniyerizm, Barok**, c. 2, 115-120

344 Nathalie Heinich, **The Glory of Van Gogh. An Anthropology of Admiration**, trans. Paul Leduc Browne (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996) s. 140-150

345 Heinich, **age**, 140-150

kavramı sanat dünyasında yeni bir standart olarak ortaya çıkmış ve sanatsal eserlerin değerlendirilmesinde estetik çekiciliğin geleneksel ölçütlerinin yerini almıştır.³⁴⁶

Van Gogh'un sanat dünyasında başlattığı dönüşüm, sanatsal mükemmelliğin yeniden tanımlanmasının ve sanatçının kişisel deneyimlere ve yaratıcılığa vurgu yaparak geleneksel bilgelige meydan okuma sürecinin altını çizmiştir. Bu paradigma değişiminin, sanatın ve sanatçının toplumsal algısı üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Van Gogh, sanat dünyasında yeni bir dönemin başlangıcını temsil ederek, geleneksel sanat normlarından modern sanat anlayışlarına geçişte önemli bir figür haline gelmiştir.³⁴⁷

Sanatçı ve toplum ilişkisi bağlamında değişen paradigmaları Norbert Elias, Mozart biyografisi özelinde incelemiştir. Dönemindeki sosyoloji sınıflandırmalarına mesafeli kalarak öznel bir bakış açısı geliştirmiştir. Wolfgang Amedeus Mozart'ı sanat sosyolojisi özelinde tartıştığı eseri 1991 yılında yayınlanmıştır. Bu metinde, Mozart'ın kişiliği ile yaşadığı geçiş dönemi arasındaki karmaşık ilişkiyi yeniden inşa ederek biçim veya süreç sosyolojisini örneklemiştir. Birey ve toplum arasında içsel bir uyumsuzluk olduğunu varsayan geleneksel sosyoloji görüşünün aksine, gözlemlenebilir toplumsal olayları ve bunların süreç özelliklerini karşılıklı bağımlılıklar olarak açıklamaya çalışmıştır. Bu çabası, onun sadece bugünü analiz etmediğini, aynı zamanda uzun vadeli tarihsel gelişmeleri ve korelasyonları da gözlemlediğini göstermiştir.³⁴⁸

Elias, Mozart'ın hayatını, politik yaptırımların sona erdiği ve bağımsız sanatçının ortaya çıktığı dönem olarak konumlandırmıştır. Bu dönemi zanaatkâr sanatından sanatçı sanatına ve sanat tüccarları, müzik yayıncıları, menajerler gibi araçlar kontrolünde yönlendirilen, anonim alıcılardan oluşan bir pazara geçiş olarak tartışmıştır.³⁴⁹ Haydn gibi Mozart da, bir hizmetkar olarak görülmüş, aristokrat işverenlerine göre aşağı bir konumda kabul edilmiştir. Saray toplumunda bir yabancı olarak kalmış ve bu çevreye karşı artan bir öfke geliştirmiştir. Bu durum, özellikle Beaumarchais' in sansasyonel Paris komedisi "Figaro'nun Düğünü" nü libretto olarak seçmesinde veya belirgin şekilde aristokrasi karşıtı Don Giovanni eserinde kendini göstermiştir.³⁵⁰

346 Heinich, *age.*, 140-150

347 Heinich, *age.*, 140-150

348 Danko, *age.*, 44-45

349 Norbert Elias, *Mozart: Portrait of a Genius*, (Oxford: Blackwell Publishers, 1994), s. 136-137

350 Elias, *age.*, 95

Elias'a göre Mozart'ın özerkleşmeye yönelik iradesi, sanatsal yaratım sürecinin ve sanatçının toplum içindeki rolünün dönüşümünü ifade etmektedir. Sanatçının özgürleşmesi, sanatın yalnızca topluma hizmet eden bir araç olmaktan çıkıp, bireysel ifade ve yaratıcılık alanına dönüşmesine yol açmıştır. Bu dönüşüm, sanatçının kendi yaratıcı süreçlerini şekillendirme özgürlüğünü artırmış ve sanat eserlerinin toplumsal işlevlerinin de zaman içinde değişmesine neden olmuştur.³⁵¹

Sanatın toplum üzerinde olumlu bir etki bırakacak konumda olmasını önceleyen temel düşünce, sosyoloji teorilerinde 20. yüzyıl boyunca etkisini sürdürmüştür. Toplumsal değişimler ve İkinci Dünya savaşı gibi deneyimler, ilerleme iyimserliğini ve geleceğe yönelik pozitif beklentileri değiştirmekle birlikte; sanat, siyasi ve estetik nitelikte yabancılaşmadan kaçış, direnişin eylem alanı ve gerçekçiliğin merkezi olarak kabul edilmiştir. Eleştirel teorinin kuramcıları olarak kabul edilen Frankfurt Okulu temsilcilerinde de sanat ve toplum ilişkisi bağlamında bu düşünce temel yapıyı oluşturmuştur.³⁵² Bu bağlamda, teorileriyle günümüzde de etkili olan Walter Benjamin, Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in düşünceleri değerlendirilmiştir.

Frankfurt Okulu: Marksist düşünceye paralel, 1923 yılında temelleri atılan³⁵³, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Sigfried Kraucauer, Franz Neumann ve Herbert Marcuse gibi Alman düşünürlerin denemelerinden oluşan düşünce eğilimi olarak tanımlanmıştır. Daha sonra ABD'li düşünürler de bu gruba katılmıştır.³⁵⁴ Heinich'e göre teorik yaklaşımlarına, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi konumlandırmaları, sanatın dışa bağımlı, salt sanatsal tanımlamadan kaynaklanmayan, heteronom yanına vurgu yapmalarıyla sanat sosyolojisi kapsamında değerlendirilmişlerdir. Diğer taraftan bireyi, kültürü yüceltmeleri, sosyal (halkı) olanı ötekileştirme eğilimleriyle de Marksist teoriden ve sanat sosyolojisinin idealizmi dışlayan temelinden uzaklaşarak,³⁵⁵ dönemin ana akım sosyoloji tartışmalarının dışında kalmışlardır.³⁵⁶

Frankfurt Okulu düşünürleri, Marksist psikanaliz düşünceyi fenomenoloji ile sentezleyerek eleştirel bir toplum teorisi inşa etmişlerdir. İçinde bulundukların çağın kültürel üretim teknolojilerinin ve kapitalist toplumda tüketimin

351 Elias, *age.*, 136-137

352 Danko, *age.*, 35

353 Paul-Laurent Assoun, *Frankfurt Okulu*, çev. Işık Ergüden, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2012), 9

354 Zolberg, *age.*, 56

355 Heinich, *age.*, 30

356 Zolberg, *age.*, 56

toplumsal örgütlenmesinin kültürel bir alan olarak sanatı nasıl etkilediğini tartışmışlardır.³⁵⁷

Bu oluşum kapsamında Walter Benjamin filozof ve edebiyat eleştirmeni olarak sanat sosyolojisine önemli katkılarda bulunmuştur. “Teknik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” makalesi bu bağlamda önemlidir. Bu makale, sanat sosyolojisinin yanı sıra sanat ve medya arasındaki ilişkinin önemli bir araştırma alanı olduğu bir dizi başka disiplin için de referans noktası haline gelmiştir. Benjamin, makalesinde sanat üretiminin koşullarını ele almakta ve bu koşulların sanat algısında yol açtığı değişikliklere odaklanarak eleştirel teorinin diyalektik-materyalist yöntemine yaklaşmaktadır. Ona göre fotoğraf ve film gibi üretim tekniklerinin ortaya çıkışı, sanat eserinin “burada ve şimdi” (aura) konumunun çözülmesine yol açmıştır. Bu, sanat eserinin özel mevcudiyetine atıfta bulunmuştur. Sonuç olarak, orijinalin tarihsel bağlamı ve kitlesel yeniden üretim yoluyla gelenekle olan ilişkisi dönüşmüştür.

Benjamin “aura” kaybını, olumlu yönlerini öneren alternatif bir yaklaşımla da değerlendirmiştir: Sanat eseri bulunduğu zamana kadar kült-dinsel bir karaktere sahip olan gerçek sanat eseri ritüelinden bağımsızlaşarak politik kimlik kazanmıştır. Diğer taraftan, film ve fotoğraf gibi yeni sanat formlarının, halk arasında yaygınlaşmasını olumlu bir olgu olarak tartışmıştır. Sanatın bu şekilde demokratikleşmesinin, izleyici üzerinde katartik bir etki yaratabilecek, eşzamanlı bir kolektif alımlamayı kolaylaştıracağını savunmuştur.³⁵⁸ Bu bağlamda, Arnold Hauser ve Eleştirel Teori’nin diğer temsilcileri kitlesel sanat ve eğlenceye olumsuz yaklaşırken, Benjamin, kitlelerin sanatı benimseyeceği ve sanatın siyasallaşmasına ek olarak estetik değerlerinin korunacağına yönelik farklı bir tutum sergilemiştir.³⁵⁹

Dolayısıyla Benjamin’in, auranın çöküşüne dair ünlü metninde; sanatın faydalı etki oluşturabileceği düşüncesi devam eder ve bu etkiyi kitle sanatını kapsayacak şekilde genişletir.

Frankfurt Okulu’nun, sanat ve toplum arasındaki ilişkiye yaklaşımı temelde olumsuz, gerilimli bir konumda karakterize edilmiştir; Sanat, toplumsal normların ve yapıların eleştirisi için platform sağlayan ayrı bir alan olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda Frankfurt Okulu’nun önde gelen düşünürlerinden, besteci ve piyanist Theodor Adorno’nun eserlerinde sanatın toplumsal boyutundaki bu gerilim özellikle belirgindir. Adorno, sanat ve toplum arasında

357 Tanner. *age.*, 147

358 Walter Benjamin, Pasajlar, çev. Ahmet Cemal, 6. bs (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007) 52-53

359 Danko, *age.*, 36

bir ikilik ortaya koyar ve bunları doğaları gereği birbirine karşıt varlıklar olarak tartışır.³⁶⁰ “Estetik Teori” isimli metninde; sanatın toplum için sürekli ulaşılmaya çalışılan bir ütopya olduğunu ifade ederek bu ütopyanın gerçekleşmesi halinde sanatında son bulacağını belirtir.³⁶¹

Adorno, kültür genelinde, sanatın üretim sürecini, endüstriyel üretime benzer bir şekilde kurgulamıştır. “Aydınlanmanın Diyalektiği” metni genelinde; kültür endüstrisi, kültürel özelliklerinden ziyade endüstriyel boyutlarına odaklanılarak incelenmiştir. Bu bağlamda, kültür endüstrisi aydınlanmanın bir sonucu olarak değerlendirilmiştir. Adorno ve Horkheimer bu kavramı kullanarak kültürün kendisini değil, kültüre nüfuz eden ve onu bir manipülasyon aracına dönüştüren ideolojiyi eleştirmişlerdir.³⁶²

Adorno sanatı, kültür endüstrisi kapsamında, tüketilebilir nesneler bütünü ve toplumsal manipülasyon olgusu olarak değerlendirmiştir. Sanat uygulamaları, halkın tüketim kalıplarına göre düzenlenmekte ve bu tüketimin yapısı üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bu tür ürünlerin üretimi büyük ölçüde planlanmış ve tüm sektörlerde standartlaştırılmıştır. Tüm sektörler yapısal benzerlikler sergilemekte ya da en azından yüksek derecede birbirine bağımlılık göstermekte ve böylece neredeyse tamamen kesintisiz bir sistem oluşturmuşlardır. Bu sadece modern teknik yetkinliklerin uygulanmasıyla değil, aynı zamanda ekonomik ve metodolojik kaynakların yoğunlaştırılmasıyla da mümkün olmaktadır. Kültür endüstrisi, tüketicileri kendi normlarına ve beklentilerine uymaya şartlandırmak gibi kasıtlı bir etkiye sahiptir. Bu durum, binlerce yıldır birbirinden ayrılmış olan yüksek ve düşük sanat seviyelerinin yakınlaşmasına ve sonuçta her ikisinin de zarar görmesine neden olmuştur. Yüksek sanatın önemi, yararı konusundaki spekülasyonlarla zayıflatılırken, düşük sanatın önemi de özgürlük alanlarına kısıtlamaların dayatılmasıyla eksilmiştir. Sonuç olarak, kültür endüstrisinin yöneldiği milyonlarca insanın bilincini ve iradesini şekillendirme kapasitesine ek olarak, kitleler birincil değil ikincil bir konuma indirgenerek, hesaplanabilir nesneler ve mekanik ikincil parçalar haline dönüştürülmüştür. Kültür endüstrisinin öne sürdüğü gibi, tüketicinin kültürel üretim ve tüketim sürecinin birincil aktörü olduğu düşüncesi bir yanılgıdır; Tüketici daha ziyade bu sistem içinde pasif bir nesne konumundadır. Özellikle kültür endüstrisi için

360 Besim F. Dellaloğlu, “Bir Giriş Adorno Yüz Yaşında”, *Cogito*, s. 36, yaz, (2003): s. 28.

361 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, (London: Continuum, 2002), s. 32.

362 Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*. (İstanbul: Say Yayınları, 2014), 109

icat edilen “kitle iletişim araçları” terimi, vurgunun nispeten zararsız bir alana doğru kaymasına katkıda bulunmuştur. Kültür endüstrisinin topluma yönelik tekniklerin geliştirilmesiyle ilgisi söz konusu değildir: Yapıyı kurgulayan politik düşüncenin ideolojik şartlandırmalarıyla ilgilidir. Kültür endüstrisi kitlelerle olan ilişkisini olumsuz yönde kullanarak, verili ve değişmez kabul edilen bir zihniyeti yeniden yapılandırmaya çalışır.³⁶³

Adorno’nun düşüncesinde Kültür Endüstrisinin ürettiği ve metalaşan sanatsal yapıtlar değildir, pazar ürünü olarak planlanmış metallerdir.³⁶⁴ Adorno ve Horkheimer’in birlikte yazdıkları “Aydınlanmanın Diyalektiği. Felsefi Fragmanlar” metninde de kültür endüstrisi kavramıyla çağdaş sanatın metalaştırılması olgusunu tartışmışlardır. Çağdaş kültürel ortam, birbirinden farklı unsurların iç içe geçmesine neden olmuş, böylece film, radyo ve süreli yayınları kapsayan çok yönlü bir medya sistemi ortaya çıkmıştır. Dahası, bu medyalar estetik ifadeleri ve siyasi karşıtlıkları benzer bir zamansal ritim içinde işlemişlerdir. Bu kapsamda endüstrinin yönetimi ve sergi alanlarının tasarımı otoriter ve diğer ülkeler arasında çok az farklılık göstermektedir. Kapitalizmin planlı sanayi yapıları her yerde benzer anıtsal yapılarla temsil edilmektedir. Bireyi bağımsız bir varlık olarak gören geleneksel görüşün aksine, çağdaş kent planlama projeleri bireyi sermayenin gücüne boyun eğdirmeye başlamıştır. Bu, makro kozmos ile mikro kozmosun sahte birliğini ve genel ile tikelin sahte bir özdeşliğini temsil etmektedir. Sonuç olarak, kitle kültürü, sıradanlaşmış ve sistemi, güç odakları tarafından üretilen kavramsal ana hatlarla karakterize edilmiştir. Sinema ve radyo artık kendilerini sanat olarak sunmak zorunda değildir; bunun aksine endüstriyel ürünler olduklarını açıkça ortaya koymaktadırlar.³⁶⁵

Sanat sosyolojisi, sanatın ve sanatçıların toplumsal bağlamdaki rolünü ve işlevini araştırmak için, bir dizi teorik perspektif ve ampirik metodoloji kullanan çalışma alanıdır. Bu disiplin, sanat eserlerini yalnızca estetik değerleri açısından değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel süreçlerin ürünleri olarak da ele alarak toplumsal gerçekliğe vurgu yapar. Sanat olgusunun (sanat-sanatçı-toplum korelasyonunda) üretim ve tüketiminin toplumsal yapı ve kültürel

bağlamlar tarafından nasıl şekillendirildiğini tartışır.

Sanat sosyolojisindeki temel tartışma alanı, biçimci ve bağlamcı yaklaşımlar arasındaki gerilimler üzerine inşa edilmiştir: Biçimci yaklaşım, sanatı sosyal ve kültürel bağlamdan bağımsız, özerk bir varlık olarak kabul eder. Buna karşılık, bağlamsal yaklaşım sanatı ve sanat eserlerini içinde bulundukları sosyal ve kültürel bağlam içinde, toplumsal gerçeklikle değerlendirir. Bu bağlamda Toplumsal Gerçekçilik, bağlamsal yaklaşımın önemli bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Toplumsal Gerçekçilik olarak bilinen sosyolojik yaklaşım, sanatın toplumsal gerçeklikleri ve koşulları yansıtmaya ve eleştirme kapasitesine vurgu yapar. Sanatın toplumsal dönüşümü ve toplumsal eleştiriye kolaylaştırabileceği düşüncesi, bu kuramsal yönelimin önemli bir ilkesini temsil etmektedir.

Marksist teori, sanatta Toplumsal Gerçekçiliğin evriminde önemli bir unsur teşkil etmiştir. Marx ve takipçileri, sanat eserlerinin üretildikleri dönemde hüküm süren toplumsal yapı ve ekonomik koşulların bir yansıması olduğu görüşünü ileri sürmüşlerdir. Bu bakış açısı, sanatın toplumsal işlevinin egemen ideolojileri yansıtmak ve bu ideolojileri destekleyen sınıfların çıkarlarını korumak olduğunu savunmuştur. Bu nedenle sanatın politik ve sosyal bir araç olarak kullanılması gerektiği öne sürülmüştür. Bu bağlamda Toplumsal Gerçekçilik de sanatı bir eleştiri ve direniş aracı olarak görmüş, sanatın toplumsal koşulları yansıtarak mevcut koşullara karşı eleştirel bir duruş sergilemesi gerektiği görüşünü ileri sürmüştür.

Frankfurt Okulu’nun önde gelen düşünürlerinden Theodor Adorno ve Max Horkheimer, modern kapitalist toplumlarda sanatın metalaştırılmasını ve kültürel üretimin bir manipülasyon aracı olarak kullanılmasını incelemek üzere “kültür endüstrisi” kavramını geliştirmiştir. Bu düşünürler, sanatın toplumsal işlevini yerine getirebilmesi için sistemin bir parçası olmaktan çıkması ve bağımsızlığını koruması gerektiği argümanını ileri sürmüşlerdir. Buna karşılık Walter Benjamin, teknik yeniden üretim çağında sanatın aura’ sının azalmasının, sanatın demokratikleşmesini ve kitleler tarafından erişilebilir olmasını kolaylaştırdığını ve bunun da olumlu bir dönüşüm yarattığını öne sürmüştür. Benjamin’in Toplumsal Gerçekçilik perspektifi, sanatın halka yayılmasını kolaylaştırmayı ve halkın farkındalığını artırmayı amaçlamaktadır.

Pierre Bourdieu, sanat dünyası bağlamında sosyal ve kültürel sermaye arasındaki karşılıklı ilişkiyi inceleyerek sanatın toplumsal yapılar içindeki rolünü aydınlatmaya çalışmıştır. Bourdieu, sanatın üretim ve tüketiminin bireylerin sosyal ve kültürel sermayelerine bağlı olduğunu ve bunun da sosyal tabakalaşma ve eşitsizliğin yeniden üretilmesine hizmet ettiğini öne sürmüştür.

363 Theodor W. Adorno, 2003 “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, çev. Bülent O. Doğan **Cogito**, s. 36, yaz (2003): 76-77

364 Besim F. Dellaloğlu, “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”. **Cogito**, s.36, yaz (2003): 23

365 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği. Felsefi Fragmanlar**, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, (İstanbul: Kalcı Yayınevi, 2014), 162-163

Bourdieu'nün eserleri, sanatın toplumsal işlevine ve sanatsal yaratımın toplumsal süreçlerle iç içe geçmesine dair kapsamlı bir analiz sunmuştur. Bourdieu, sanatın yalnızca bireysel ifade için bir tercih olmadığını; altta yatan toplumsal yapıyı ve süregelen sınıf mücadelesini yansıtmaya hizmet ettiğini öne sürerek toplumsal gerçekliği atıfta bulunmuştur.

Sonuç olarak, sanat sosyolojisi, sanatı toplumsal ve kültürel bir olgu olarak ele alırken, Toplumsal Gerçekçilik olgusuna vurgu yapar. Bu perspektifler, sanatın yalnızca estetik değer taşıyan bir nesne değil, aynı zamanda toplumsal eleştiri ve değişimi teşvik eden bir araç olduğunu göstermektedir. Sanat, toplumun yapısını ve ideolojilerini yansıtan ve bunlarla etkileşime giren bir süreçtir; dolayısıyla sanatta Toplumsal Gerçekçilik, sanatın-sanatçının toplumsal rolünü ve sorumluluğunu tartışır.

3.2. Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Olgusunun Tarihselliği

Önceki bölümlerde “Gerçekçilik” teriminin karmaşık doğasına yönelik yapılan eleştiri, plastik sanatlar özelinde iki ayrı yaklaşımla değerlendirilebilir: Bunlardan ilki; yüzyıllar boyunca görsel olarak algılanan dünyayı nesnel biçimde tasvir etme isteğini tanımlamaktadır. Bu tavır, sanatı gerçeğe sadık ve objektif bir şekilde tasvir etme arzusunu ifade eder ve kökeni Paleolitik dönem tarihselliğinde izlenebilir. Diğer değerlendirme ise; 19. yüzyıldaki sanatsal bir akımı işaret eder. Bu akım; tarih, mitoloji ve teoloji temalarını reddederek, gündelik yaşamın idealize edilmemiş, sıradan sahnelerini ele alır. Bu anlamda Gerçekçilik; toplumsal, politik, sosyal mesaj içerebilir ya da çok yönlü korelasyonları değerlendirilebilir.

Bu bağlamda sosyal bilimlerde “Toplum” ifadesinin tanımı önemli konumdur. Toplum kuramıyla ilgili farklı sosyolojik yaklaşımların bulunduğunu belirtmekle birlikte,³⁶⁶ kabul edilen konsensus: Toplumu, belirli bir coğrafi alanda ikamet eden, paylaştıkları deneyimler ve etkileşimler sonucunda kolektif bir kimlik inşa eden, o alana aidiyet duygusu oluşturan bireylerin yapılandırılmış bir sistemi olarak tanımlanabilir. Ayrıca toplum, bireyler arasında gayri resmi veya resmi olabilen ve çeşitli kurumlar ve gruplar bağlamında gerçekleşen belirli bir etkileşim ve iletişim düzeni ile karakterize

³⁶⁶ Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005) 732

edilir.³⁶⁷

Yukarıda belirtilen unsurlar ışığında toplum, belirli bir coğrafyada yaşayan, ortak deneyimlerin getirdiği duygu birliğine sahip, kendini bu topluma ait hisseden, kurallara dayalı, düzenli ve sistematik bir etkileşim içinde olan bireylerin oluşturduğu yapı olarak tanımlanabilir. Toplumun homojen bir yapı olmadığını, farklı etnik gruplardan oluşabileceğini belirtmek önemlidir. Aksine, yüksek derecede çeşitliliği yansıtan, farklı grup ve kurumlardan oluşan karmaşık bir sistemdir.³⁶⁸

Sosyoloji disiplininin konusu olan Toplumsal Gerçekçilik olgusu toplum tarafından oluşturulmuş bütünü ifade etmektedir. Sosyolojinin temel konusu olan toplumu, bilimsel ve somut argümanlarla yansıtan ögeler bütünlüğü, toplumsal gerçeklik olarak tanımlanmaktadır.³⁶⁹ Bu tanımlamadan, Toplumsal Gerçekçilik olgusunun, birey iradesinden bağımsız, kolektif unsurlar tarafından inşa edildiği ifade edilebilir. Berger ve Luckmann, günlük yaşamda gerçeklik olarak algılanan fenomenlerin, toplumsal süreçlerin sunucunda oluştuğunu, gerçekliğin sosyal olarak inşa edildiğini, gerçeklik olarak algıladığımız fenomenlerin sosyal süreçler ve etkileşimler tarafından şekillendiğini ifade etmişlerdir.³⁷⁰ Bu ifadeler önceki bölümdeki sanat sosyolojisi düşüncelerini kapsayan niceliktedir.

Berger ve Luckmann, toplumlardaki günlük yaşam kültürünün ve pratiklerinin, toplumun kendisi için geçerli ve gerçek olarak tanımladığı bilgi birimlerinden oluştuğunu ifade etmişlerdir. Bu bilgi ve gerçekliğin birbirini etkileyen, birbirine bağlı kavramlar olduğunu tartışmışlardır.³⁷¹ Gerçekliğin sosyal olarak inşa edildiği ve farklı toplumlar arasındaki zorunlu farklılığı, tartışmalarının merkezinde yer almıştır. Bu, toplumsal gerçekliğin sosyal göreliliğini vurgular, çünkü bir toplumda önemsiz olarak değerlendirilen olgu diğer toplumda önemli olarak değerlendirilebilmektedir.³⁷²

Sosyoloji bilimine göre sanatçılar, sanatsal üretim ve tüketimin gerçekleştiği pek çok paradigma tarafından etkilenir. Bu paradigmlar, sanatçıların iletişim

³⁶⁷ Memet Zencirkıran, **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 2019) 3

³⁶⁸ age, 3

³⁶⁹ Barlas Tolan, **Toplum Bilimlerine Giriş**, 4. bs. (Ankara: Adım Yayıncılık Ltd. Şti, Murat Kitap ve Yayınevi, 1996) 192

³⁷⁰ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, **Gerçekliğin Sosyal İnşası. Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi**, çev. Vefa Saygın Ögüt (Ankara: Atıf Yayınları, 2020) 1-3

³⁷¹ age, 13

³⁷² age, 66-67

kurduğu ve iş birliği yaptığı sanatsal bağlantıları, dönemlerinin baskın üslupsal formlarını ve ikonografilerini kapsar. Sosyal unsurlar, toplumsal beğeniler, sempatiler ve entelektüel koşullar, sanatçıların içerik veya stilin belirli özelliklerini seçme eğilimlerini de şekillendirebilir. Bu durum, Durkheim'ın sosyoloji anlayışında olduğu gibi sanatçının üzerinde güçlü bir dış sosyal etki olduğu yönünde değerlendirilebilir. Diğer taraftan, ters yönlü bir korelasyonla, topluluğun sosyal ve entelektüel koşulları, sanatçılar için normları belirleyerek, onların, daha geniş bir sosyal bağlamın parçası olduklarına işaret eder. Bu bağlamda, sanat pratikleri bir toplumun veya ulusun yansıması olarak açıklanabilir; bu da sanatın, toplumsal değerleri ve koşulları yansıtabilme becerisine atıfta bulunur.³⁷³ Bu ifadeler, sanat üretimlerinin toplumsal paradigmalara zorunlu bağlantısını ifade etmekte ve Toplumsal Gerçekçilik dinamiklerinin alanını belirlemektedir.

Bu değerlendirmeler kapsamında, Toplumsal Gerçekçilik; toplumun çeşitliliğini, tarihsel bağlamını ve sosyo-ekonomik yapısını, kültürel değerlerini, dönemin tipolojisini, teolojisini ve baskın ideolojisini yansıtan olgular bütünü olarak tanımlanabilir. Toplum, bireyler arasındaki etkileşimle birlikte, kültürel ve sınıfsal çeşitlilik taşımasından dolayı, Toplumsal Gerçekçilik de bu unsurları sanat eserlerinde ifade edebilir. Sanatçılar, Toplumsal Gerçekçilik aracılığıyla belirli bir coğrafyada yaşayan, ortak deneyimlerle şekillenen ve çeşitli grupları barındıran bir toplumu, eleştirel, gerçekçi ya da gerçekçi olmayan biçimlerde sunabilir. Bu bağlamda Paleolitik dönem bizon betimlemesi, Antik Yunandaki “Sirtaki” tiyatrosu, Ortaçağ daki teolojiye yönelik figür betimlemeleri, Picasso'nun İspanya iç savaşını ifade ettiği “Guernica” çalışması, Shakespeare'in “Hamlet” ve “Macbeth” tiyatroları, Elazığ bölgesine özgü “Çayda Çıra” halkoyunu Toplumsal Gerçekçi olarak değerlendirilebilir. Bu analiz kapsamında Metin And'ın “Oyun ve Bugü” metni kapsamlı bir değerlendirme sunar: Geniş bir literatür taraması sonucu oluşturulan metin, toplumsal olgu ve olayların ritüelleştirilmesini ele alır. And, oyun ve dans gibi ritüellerin, sosyal olaylarla toplumsal gerçekliği yansıttığını, kültürel değerlerin ve sosyal unsurların bir yansıması olarak toplumsal yapıyı koruduğunu tartışmıştır. Oyunların festivallerdeki rolünü ve bunların antik medeniyetlerle bağlantılarını vurgulayarak, toplulukların aidiyet bağı ve kültürel aktarımdaki önemlerini vurgulamıştır.³⁷⁴

İnsan üretimlerinin, Toplumsal Gerçekçiliğe atıfla, görsel veriler üzerinden

ele alındığı diğer kapsamlı metin, Peter Burke'un “Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa. Tarihin Görgü Tanıkları” adlı kapsamlı analizidir. Burke'e göre görüntüler, dönemin olay ve olgularını toplumsal bağlamlarında içerisinde incelenmesine olanak tanır.³⁷⁵ Fransız Devrimi gibi tarihsel olayların görseller üzerinden toplumun bilinç durumlarının değerlendirilebileceğini ifade ederek dönemin Toplumsal Gerçekçiliğine atıfta bulunur.³⁷⁶

Plastik sanatlara özgü Toplumsal Gerçekçilik ise literatürde benzer tanımlar taşımaktadır. Ek olarak “Toplumsal Gerçekçilik” ve “Sosyalist Gerçekçilik” olgularının birbirinden farklı olduklarına vurgu yapılmıştır: Osborne'a göre Toplumsal Gerçekçilik ve Sosyalist Gerçekçilik birbirlerinde farklı anlamlarda kullanılır. Toplumsal Gerçekçilik, 19. ve 20. yüzyıl sanatında, özellikle sosyal ya da politik anlam taşıyan ve gerçekçi bir üslupla yapılan eserleri tanımlamak için kullanılır. Bu bağlamda Courbet'nin “Taş Kırıcılar” adlı çalışmasını Toplumsal Gerçekçiliğin erken örneklerinden biri olarak değerlendirir.³⁷⁷ Osborne “The Oxford Companion To Twentieth-Century Art” adlı diğer bir metninde, Toplumsal Gerçekçiliği ve Sosyalist Gerçekçiliği; sosyal içerikli sahneleri, olayları ya da şeyleri natüralist bir eğilimle tasvir eden herhangi bir sanat ekolüne verilen isim olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla bu isim, ABD Ashcan resim akımıyla birlikte ABD kent yaşamı ve endüstri sahnelerini nesnel bir şekilde tasvir eden ressamı tanımlamak için kullanılmıştır. Ek olarak sanat pratiklerini sosyal protesto ya da propaganda aracı olarak kullanan sanatçılara yönelik tanımlamıştır. Osborne bu metninde de sosyalist gerçekçilik eğilimini Toplumsal Gerçekçilikten farklı tanımlar; sosyalist gerçekçilik olgusunu, Marksist bir devlette baskın olan, toplumsal koşulları yüceltme ve propaganda aracı olarak değerlendirir.³⁷⁸

Tanımlamalardan hareketle Toplumsal Gerçekçiliğe yönelik yapılan önemli vurgunun gündelik yaşam sahneleri olduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, gündelik yaşamın sanattaki varlığı sanatın tarihi kadar geçmişe götürülebilir. Acar'ın da ifade ettiği gibi, sanatın tarihsel sürecinde gündelik hayatın sanattaki izlerini bulmak mümkündür. Bu durum, mağara duvarlarındaki ilkel resimlerden Barok dönem ressamı Caravaggio ve Vermeer'in eserlerine kadar izlenebilir. Söz konusu sanatçılar, gündelik

375 Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa. Tarihin Görgü Tanıkları**, çev. Zeynep Yelçe (İstanbul: Kitap Yayınevi Ltd, 2009) 113

376 age, 180

377 Osborne, age, 955

378 Harold Osborne, **The Oxford Companion To Twentieth Century Art**, (New York: Oxford University Press 1981) 506

373 Tanner, age, 6-8

374 Metin And, **Oyun ve Bugü. Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, 3. bs (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012) 31, 52

yaşamdan figürler ve sahneler seçerek, tasvir etmişlerdir. Caravaggio ve Vermeer gibi isimler, yaşadıkları dönemde sanatta köklü değişimlere öncülük ederek sıradan insanı ve günlük hayatın ayrıntılarını sanatın merkezine taşıyan öncüler olarak değerlendirilebilir. Sanat ile gündelik yaşam arasındaki bu güçlü birlikteliğin kökleri, Romantizm'den Pop Art'a kadar pek çok sanat akımı içinde kesintisiz takip edilebilir.³⁷⁹

Acar'ın bu tespitlerine ek olarak sıradan insanların, sıradan anların, sıradan mekanların ve sıradan eylemlerin, dönemlere göre değişen üsluplarla resimlerde konu olarak yer alması, sanatçıların içinde yaşadıkları gerçek dünyaya duydukları ilgiyle açıklanabilir. Bu ilgi daha sonra geniş bir alanı kapsayacak şekilde olgunlaşmış, özerk bir resim türü olarak kabul edilmiş ve genel sanat tarihi terminolojisi bağlamında "tür" resmi olarak isimlendirilmiştir. Türkçe literatürde de bu sanat eğilimini tanımlamak için "tür resmi" ya da "günlük yaşam resmi" terimleri kullanılmıştır.³⁸⁰

Avrupa sanatının tarihsel örnekleri incelendiğinde, resimlerin sıradan konuları tasvir etmelerine rağmen, genellikle mitoloji ve teolojiyle ilgili olanlar da dahil olmak üzere, arka plana incelikle konumlandırılmış, altta yatan mesajları ilettikleri görülür. Arka plan sıklıkla resimlerin yapıldığı dönemin kendine özgü eğilimlerini ve entelektüel yapısını yansıtmaktadır.³⁸¹

Resimlerde sıklıkla betimlenen tematik içerikler arasında ev yaşamı, mutfaklar, yemek hazırlama eylemi, yemek masası toplulukları, yatak odaları, sokak yaşamı, pazar yerleri, sokak satıcıları, doktorlar, avukatlar, terziler, noterler gibi işleriyle uğraşan profesyoneller, partiler, konserler, karnavallar, eğlence ve kumar sahneleri yer alır. Bu anlar sosyoekonomik yelpazenin farklı konumlarında ve koşullarında meydana gelse de pratikte ortak bir dizi toplumsal eylemi göstermektedir.³⁸²

Bu bağlamda, günlük yaşam resim türünün Hollanda'da önemli bir gelişim gösterdiği izlenebilir. Bu türden konular ilk kez bu coğrafyada bağımsız bir sanat alanı olarak ortaya çıkmış ve saygınlık kazanmıştır. Hollanda'da 16. yüzyıla kadar sanatın başlıca destekçisi olan Katolik Kilisesi'nin aksine baskın olan Protestan inancı, özellikle Kilise bağlamında teolojiye yönelik tasvirlerin kısıtlanmasına yol açmıştır. Bu kısıtlama, yeni bir sanat destekçisi ihtiyacını

379 Barış Acar, **Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar**. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016) 69-70

380 Zerrin İren Boynudelik, Emine Önel Kurt, **Bu Resim Neyi Anlatıyor. Günlük Hayat**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2018) 7

381 age, 7

382 age, 7

ve yeni konuların keşfedilmesini beraberinde getirmiştir. Ulusal kiliseleri merkezi kontrolden kurtarma girişimi Reform eylemlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Luther'in önderliğindeki Reform yanlıları resim sanatını propaganda ve toplumsal olaylara yönelik kullanmışlardır. Anonim kabul edilen zanaatkarların bireysel ve eğlenceli yorumları, tahta baskı broşürler şeklinde papalık otoritesine ve papalık ahlakına doğrudan eleştiri olarak kullanılmıştır.³⁸³

Ortaçağ sanatçıları ve taş ustaları, dua kitaplarının kenarlarına grotesk figürler ekleyerek veya kutsal binalara bu tür figürleri oyarken bu eleştirel geleneği sürdürmüşlerdir. Bu figürler şeytan ya da gargoye değil, daha çok dillerini çıkaran, kalçalarını gösteren ve burnunu kıvrıyan, kilise otoritesine eleştirel yaklaşan köylü görünümüne karakterlerdir. Bu durum, otoriteyi temsil eden katedral gibi kutsal yapılara ait kulelerin gökyüzüne ulaşmış olmalarına rağmen temellerinin hâlâ yeryüzüne ait olduğunu, kilisenin dünyevi sınırlarının farkında olması gerektiğini hatırlatmak üzere tasvir edilmişlerdir.³⁸⁴

Rönesans İtalya'sında olduğu gibi Hollanda şehirlerinde, 17. yüzyıldan itibaren deniz ticaretinden zenginleşen yeni varlıklı ve şehirli tüccarlar sanatın yeni patronları haline gelmiştir. Bu müşteriler manzara ve natürmortların yanı sıra kendilerinin ve ailelerinin portrelerini de sipariş etmişlerdir. Ayrıca gündelik yaşam resimlerine, özellikle de eğlence ve ev yaşamı sahnelerine ilgi duydukları izlenebilir.³⁸⁵ Sanatçıları destekleyen bu kişilerin genellikle sıradan vatandaş olarak, tüccar, banker, doktor veya kuyumcu olmaları kabul edilen sosyal şartların dönüşümüne sebep olmuştur. Bu kişiler gündelik sahneleri, mitolojiden alınmış konulara tercih etmişlerdir. Bunun nedeni mitolojik konuları saygın bulmamalarına ek olarak Yunan ve Roma şiiri ile mitlerinin getirdiği gelenekleri benimseyerek yetiştirilmemiş olmalarıdır. Portrelerinin ciddi, varlıklı görünümde olmasını, mücevher, ipek ve kürklerinin gerçekçi bir şekilde yansıtılmasını; eserlerin çok büyük olmamasını ve ardıllarına miras olarak bırakılabilecek nitelikte olmasını tercih etmişlerdir.³⁸⁶

Myers'e göre Hollanda ve Belçika gibi ülkelerdeki ani refah artışının küçük bir alanda ortaya çıkmasının sonucu olarak, resim sanatında olağanüstü bir üretkenlik yaşanmıştır. Hollanda resim sanatının bu canlı dönemi, 17. yüzyıl ile başlayıp aynı yüzyılda sona erer ve Van Eyck'in analitik bakış açısı ile şekillenmiştir. Bu bağlamda soylular portrelerini, antik Yunan veya Roma

383 Bernard Myers, **The Book of Art. A Pictorial Encyclopedia of Painting, Drawing, and Sculpture**, Vol. 10 (London: Grolier Incorporated, 1966) 22-23

384 age, 22

385 Boynudelik, Kurt, age, 7-8

386 Myers, age, 36

giysileri içinde, tören zırhlarıyla veya tanrıçalara benzeterek değil, oldukları halleriyle; sade, kendi gündelik kıyafetleri içinde tasvir edilmesini istemişlerdir.³⁸⁷

Şekil 19: Anonim, Peynir Satıcısı, 1390, Kitap Resimleme, 17 x 26,5 cm.



Kaynak: Boynudelik, Kurt, 2018, s. 15

Şekil 20: Anonim, Makarna Yapanlar, 1390, Kitap Resimleme, 17 x 26,5 cm.



Kaynak: Boynudelik, Kurt, 2018, s. 15

Bu değerlendirmeler sonucunda; Antik Mısır, Mezopotamya, Antik Yunan, Ortaçağ, Rönesans, Modern ve Postmodern dönemde de Toplumsal Gerçekçiliğe yönelik tasvirler izlenebilir. 14. yüzyılda Tacuinum Sanitatis el yazmasındaki yaşam pratiklerini tasvir eden, “Peynir Satıcısı” ve “Makarna Yapanlar” minyatürleri Ortaçağ dönemi toplumunun gündelik yaşamına dair örnekler olarak değerlendirilebilir.³⁸⁸ Bu iki resim, Ortaçağ gündelik yaşamına yönelik Toplumsal Gerçekçiliği tasvir etmektedir. İlk resim, gündelik ev içi üretimi ve kadınların bu alandaki konumunu öne çıkarır; bir kadın hamur açarken, diğeri bir tür ilkel tezgahta çalışmaktadır. Bu, ev ekonomisinin dönemin yaşamındaki önemine ve kadınların üretim sürecindeki rolünü gösterir. İkinci resim ise ticari bir sahneyi betimleyerek peynir satışı konusundan ekonomik faaliyetleri tasvir eder. İki erkek, ticari bir eylem gerçekleştirirken resmedilmiştir. Her iki sahne de toplumun farklı sosyal kesimlerinden, sıradan insanların günlük uğraşlarını ve üretim süreçlerini gerçekçi bir şekilde yansıtarak, dönemin toplumsal yapısını tasvir etmişlerdir. (Şekil 19), (Şekil 20)

³⁸⁷ Myers, age, 36

³⁸⁸ Boynudelik, Kurt, age, 9-10

Sonraki yüzyılda Limbourg Kardeşlerin Berry Dükü için resimledikleri “Saatler Kitabı” isimli çalışmalarında bu gelenek devam etmiştir. Limbourg Kardeşler’in Ekim ayını tasvir ettikleri bu resminde Ortaçağ Avrupa’sına ait bir günlük yaşam sahnesi betimlenmiştir: Resmin ön aşamasında iki köylü tarım faaliyetiyle meşguldür; bir tanesi at ve ilkel bir alet yardımıyla toprağı sürmekte, diğeri tohum ekmektedir. Bu, köylü yaşamının Ortaçağ’daki temel gündelik yaşam rollünü temsil etmektedir. Arka planda ise, büyük ihtimalle bir şato ya da kale olan yapı görünmektedir. Bu yapı, dönemin yönetim biçimi olan feodal politikayı ve hiyerarşiyi simgelemektedir. (Şekil 21).

Şekil 21: Limbourg Kardeşler, Saatler Kitabı, 1412-16, Vellum, 22,5 x 13,6 cm.



Kaynak: Boynudelik, Kurt, 2018, s. 17

Şekil 22: Jean le Tavernier, Charlemagne’in Fetihleri, 1460.



Kaynak: Gombrich, 2020, s. 274

Gombrich’e göre 15. yüzyıldaki diğeri önemli el yazması, Jean le Tavernier, “Charlemagne’in Fetihleri”’nden bir sayfadır (Şekil 22). Resmin arka planında bir yazar; çalışmasını, kitabı sipariş eden patronuna sunmaktadır. Ancak ressam bu konunun tek başına yeterli olmadığını düşünerek, sahneyi bir binanın giriş holüne yerleştirir ve izleyiciye çevrede gerçekleşen diğeri olayları da tasvir eder. Şehir kapısının arkasında bir grup insan avlanmak için hazırlanıyor gibi görünmektedir. Şık giyimli bir erkek elinde şahin tutmaktadır ve etrafı soylularla çevrilidir. Kapının içinde ve dışında tüccarların mallarını sergilediği ve alıcıların onları incelediği tezgahlar görülmektedir. Bu çalışma dönemin Ortaçağ kasabasının günlük yaşamına özgü canlı bir sahne. Benzer bir resim

yüz yıl önce, hatta daha önce bile yapılamamıştır.³⁸⁹

Sonraki yüzyıllarda, gündelik hayat türünün ustası kabul edilen pek çok sanatçı ortaya çıkmıştır. Özellikle Pieter Bruegel, Pieter de Hooch, Adriaen ve Isaac van Ostade, Pieter Aertsen, Jean-Baptiste-Siméon Chardin, François Boucher, Bartolome Esteban Murillo, David Teniers (Genç), Gabriel Metsu, Johannes Vermeer, Lucas van Leyden, Jan van Eyck, Jan Havicksz. Steen, Giulio Campi, Giuseppe Maria Crespi, Vincenzo Campi, Gerard Terborch, Georges de La Tour, William Hogarth, Quentin Massys, Nicolaes Knüpfer, Frans van Mieris (Yaşlı), Francesco Bassano, Jan Miense Molenaer, Jean-Honoré Fragonard, Joachim Beuckelaer, Joachim Wtewael, Job Adriaensz. Berckheyde, Lionello Spada, Cornelis Dusart, Louis Leopold Boilly, Adriaen Brouwer, Louis Le Nain, Pieter Cornelisz. van Rijck, Louise Moillon, Nicolas Tournier, Pietro Longhi, Willem van Mieris, Aelbert Cuyp ve Valentin de Boulogne bu isimler arasında öne çıkanlar olmuştur.³⁹⁰

Bu sanatçılar arasında, Peter Bruegel 16. yüzyılda gündelik yaşam sahnelerindeki Toplumsal Gerçekçilik çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Grossman' a göre; Vasari, Bruegel' i Hieronymus Bosch' un varisi olarak değerlendirir, ancak bu konudaki kaynakları sınırlıdır. Bruegel, özellikle fantastik bir karaktere sahip; didaktik, hicivli ve kimi eserlerinde teolojik konulara odaklanması sebebiyle Bosch' un varisi ve onun geleneği ile uyumlu olarak değerlendirilir.³⁹¹ Diğer taraftan Bruegel, İtalya ziyaretine rağmen İtalyan sanatından etkilenmeyerek Hollanda' nın yerel sanatsal geleneğini sürdürmüştür.

Şekil 23: Pieter Bruegel, Karnaval ve Büyük Perhiz Arasındaki Savaş,

389 E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 12. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi AS., 2020) 274

390 Boynudelik, Kurt, **age**, 10

391 Fritz Grossman, **Bruegel The Paintings Complete Edition**, (London: Phaidon Press, 1955) 18-24

1559, Panel, 1,18 x 1,61 mt.



Kaynak: Harbison, 1995, s.148

Van Bastelaer, Bruegel' in eserlerinin Hollanda yerel halk inanışları ve geleneklerini yansıttığını savunarak, Hulin de Loo ile bazı kompozisyonlarının Hollanda atasözlerinin açık tasvirine yönelik kapsamlı açıklamalar sunmuştur. Bu değerlendirme; Bruegel' e, dönemin Hollanda ile İspanya arasındaki gerilimli ilişkilerin göstergesi olarak güçlü bir milliyetçi kimlik atfedilmesine yol açmıştır.³⁹² Bu değerlendirme temel alındığında, Bruegel' in eserlerinde siyasi göndermeler olduğu ifade edilebilir.

Van Mander, Bruegel' in köylü teması üzerine kapsamlı bilgi verirken, onun köy düğünlerinde, panayırlarda, eğlence anlarında bulunarak köylülerin yemek yeme, içki içme, dans etme ve coşkulu hareketlerini gözlemlediğini, bu gözlemlerini ustalıkla resimlerine aktardığını ifade etmiştir.³⁹³

Hasat ve yerel köy kutlamaları gibi günlük köy yaşamı tasvirleri, toplumsa gerçekçiliği yansıtan zengin duygu ve mizahıyla döneminde ayırt edici niteliktedir. Eserlerinde, ahlaki yargıdan farklı olarak, insan yaşamının anlık ve dönemsel gerçekleri izlenebilmektedir.

Diğer taraftan idealize ettiği çalışmaları, Toplumsal Gerçekçiliğin ayırt edici

392 Grossman, **age**, 5

393 Grossman, **age**, 27-28

özelliği olan, nesnel gerçekçilik ile karakterize edilmiştir.³⁹⁴ (Şekil 23)

Bruegel’ in çalışması; solda “Karnaval” ı, sağda “Oruç” u simgeleyen, kalabalık ve olay örgüsü bakımında yoğun bir kompozisyona sahiptir. Bu bağlamda çalışma, Ortaçağ Hollandasındaki sosyopolitik olaylar kapsamında, iki ayrı kutbu temsil etmektedir; solda Karnaval’ı temsil eden dönemin figürleri; sağda ise, Kilise yaptırımından kaynaklanan ve oruç olgusunu temsil eden yoksulluk sosyolojisi izlenebilir. Bu eserde Bruegel, dönemin toplumsal gerçekliklerine yönelik sosyopolitik olguları tasvir ederek, oldukça yoğun bir anlatı oluşturmuştur.³⁹⁵

Gombrich’e göre Bruegel, gündelik gerçekçiliğe vurgu yapan ve sonraki sanatçılara ilham veren eserleriyle döneminde öne çıkmıştır. Hollandalı ressam, bu geleneği sürdürerek, gündelik yaşam sahnelerine yönelik toplumsal eleştiri eğilimini geliştirmiştir.³⁹⁶

Finkelstein, Gombrich’in ifadelerini destekleyerek; Hollanda sosyolojisinin ve sanatının, günümüzde de varlığını sürdüren üslup eğilimlerini bu gelişim ile ilişkilendirmiştir: Hollanda Cumhuriyeti, burjuvazinin devlet gücünü elde ettiği ilk Avrupa ülkesidir ve resim sanatı özelinde radikal dönüşüme sebep olmuştur. Bu dönüşümün temel göstergesi, üretilen eserlerde gündelik yaşamın izlenebiliyor olmasıdır: Bruegel, Brouwer, Jan Steen, Jan Vermeer, Pieter De Hooch ve Gabriel Metsu gibi Hollandalı sanatçıların içinde yaşadıkları topluma yönelik gerçekçi eleştirileri, sanat tarihinde; “janr”, “peyzaj”, “mizah” ve “grup portresi” gibi sınıflandırılan eğilimler olarak tanımlanmıştır. Hollanda’da olgunlaşan bu toplumsal eğilim, 16. ve 17. yüzyılda sanatı dönüştüren radikal bir adım olmuştur.³⁹⁷

Riegl’a göre Bruegel, tür resminin başlangıcını temsil etmektedir. Diğer taraftan figürdeki fiziksel hareketlerin betimlenmesi ve yüz ifadelerindeki psikolojik duygu durumu tasviri ile Rubens ve Rembrant gibi sanatçılara öncülük etmiştir.³⁹⁸

394 Piero Bianconi, Robert Hughes, **The Complete Paintings of Bruegel**, ed. Paolo Lecaldano (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1967) 9-13

395 Bianconi, Hughes, **age**, 93-94

396 Gombrich, **age**, 382-383

397 Finkelstein, **age**, 100-101

398 Alois Riegl, **Hollanda Resminde Grup Portreciliği**, çev. Tülay Kazancı (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019) 171-172

Şekil 24: Jan Steen, Köy Okulu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1670, 83,8 x 109,2 cm.



Kaynak: Öndin, *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, 2020

Şekil 25: Caravaggio, Meyve Soyan Oğlan, 1592-3, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 48.3 cm.



Kaynak: Dixon, 2018, s. 261

17. yüzyılda, Hollanda’da Jan Steen, İtalya’da Caravaggio ve Bernardo Strozzi Fransa’da Le Nain kardeşlerin tasvirlerinde de toplumsal temsiller önemli olmuştur. Hareketli bir yaşam süren Jan Steen’in, güçlü gözlemleriyle günlük yaşam resimlerinde öne çıkan en önemli Hollandalı sanatçılar arasındadır. Steen’in günlük yaşam sahnelerindeki figürler çoğunlukla mutlu ifadelerle temsil edilmiştir.³⁹⁹

Toplumsal gerçekliğe yönelik sıradan yaşamı tasvir eden Steen’ in, eğitimin önemini vurguladığı “Köy Okulu” çalışması önemlidir. Bu çalışması Yaşlı Peter Bruegel’ in “Okuldaki Eşek” adlı baskısında betimlediği atasözünün farklı bir yorumudur. Steen köy okullarında sunulan eğitimi bir hiciv şeklinde tasvir ederek (Şekil 24), eğitimin önemini idrak etmeyen figürleri tasvir etmiştir. Kompozisyonun sağ tarafında görülen erkek öğretmen figürü, elindeki kaleme yoğun ilgisinden dolayı sınıftaki kaosu farkında değildir. Merkezdeki kadın öğretmen ise öğrenmeye ilgisi olan bir kaç çocuğa ders vermeye çalışmaktadır. Kompozisyondaki diğer çocuk figürler oyun oynamakta, uyumakta ve kavga etmektedir.⁴⁰⁰

Dixon’ a göre sanat yaşamı boyunca daha çok teolojiye yönelik eser üreten Caravaggio, az sayıda seküler çalışmada üretmiştir. Bu çalışmalarında sıradan insanları olağan yaşamlarında tasvir etmiştir. “Meyve Soyan Oğlan”

399 Öndin, *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, 225

400 **age**, 231

bu çalışmalarında bir tanesidir (Şekil 25). Benzer konunun on farklı versiyonu vardır ve hepsi aynı temayı işlemektedir. Çalışmada, beyaz gömlek giymiş genç bir erkek figür, masada oturmakta ve turuncu soymaktadır. Masada nektari, kiraz ve şeftali gibi çeşitli meyveler dağılmış halde bulunmaktadır. Gencin gömleğinin beyazlığı ve ellerinin temizliği, soylu bir aileye mensup olduğunu düşündürür.⁴⁰¹

Şekil 26: Bernardo Strozzi, Aşçı, 1625, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176 x 185 cm.



Şekil 27: Le Nain Kardeşler, Demircinin Atölyesinde, 1640, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 x 57 cm.



İtalya’da Caravaggio dışında Bernardo Strozzi sanatçı Toplumsal Gerçekçi çalışmaları ile öne çıkmıştır. Strozzi dini bir cemaate üyeliğinden ve dönemin İtalya’sında teoloji eğilimlerinin baskın olması, yaptığı seküler resimlerden dolayı yargılanmasına sebep olmuştur. İlk dönem teoloji konulu resimler yapmış olsa da daha sonraları Toplumsal Gerçekçi resimlere yönelmiştir. Bu bağlamda “Aşçı” isimli çalışması önemlidir. Gündelik yaşam resimlerinin karakteristik örneklerinden olan resimde Strozzi, Mutfakta bulunan genç bir kızı, ördeğin tüylerini yolarken betimlemiştir. (Şekil 26)

Fransa’da Caravaggio’ nun önderliğini yaptığı gerçekçi yaklaşımın, Le Nain Kardeşler gibi pek çok temsilcisi olmuştur. Beraber çalışan ve eserlerinde yalnızca soy isimlerini kullanan (Antoine, Louis Mathieu) Le Nain Kardeşler, portre çalışmalarının yanı sıra kırsal kesimi betimledikleri Toplumsal

401 Andrew Graham Dixon, **Dinsel ve Dünyevi Bir Hayat. Caravaggio**, çev. Bora Kamceç (İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti, 2018) 106-107

Gerçekçi çalışmalar yapmışlardır. Kırsal sosyolojisini tasvir ettikleri “Demirci Atölyesinde” (Şekil 27) isimli çalışmalarında demirci bir aileyi betimlemişlerdir. Zor yaşam koşullarının betimlendiği çalışmada Caravaggio’ nun gerçekçiliği izlenebilir. Demir ocağının karşısında ve bakışları izleyiciye yönelmiş olan demircinin yanında aile fertleri vardır. Figürlerin yüz ifadelerinden yaşam şartlarının zorluğu anlaşılmaktadır. Fransa da Flaman ressamların yaşadığı bölgede bulunmaları, onların Hollanda sanatından etkilendiği düşüncesini destekler.⁴⁰²

Sonraki yüzyıllarda da sanattaki sekülerleşme ve toplumsal eleştiri artarak devam etmiştir: Rembrandt, Velázquez ve Goya gibi farklı konularda uzmanlaşmış önemli sanatçılar da gündelik hayat temasına kayıtsız kalmamışlardır. Daha sonraki dönemde, Gustave Courbet, Gustave Caillebotte ve Jean-François Millet gibi gerçekçi üslupta eser üreten sanatçılar, günlük hayatı ve içindeki sıradanlığı tasvir etmişlerdir. 19. yüzyıl sonunda Empresyonist akım sanatçıları için de günlük hayat sahneleri, önemini sürdürmüş ve özellikle Georges Seurat, Claude Monet, Gustave Caillebotte ve diğerleri tarafından uygulanmıştır. 20. yüzyılda ise Pierre Bonnard ve Edward Hopper gibi sanatçılar bu alana yoğunlaşarak önemli eserler vermiştir.⁴⁰³ Bu bağlamda, toplumsal yapıların değişiminde 17. Yüzyıl önemli bir dönüm noktası olmuştur.

17. yüzyıl, “Sanayi Devrimi” ve “Fransız Devrimi” gibi, önce tüm Avrupa’yı daha sonra da küresel etkiler yaratan paradigma dönüşümünün yaşandığı yüzyılın başlangıcı niteliğindedir: Salinger Fransa özelinde, 17. yüzyılı bir dizi sosyal karşıtlıklar yüzyılı olarak tanımlar: Versailles sarayının görkemli gösterişi ile Port Royal’daki Jansenist teoloji düşüncesinin ağırbaşlı sadeliği; Fransa krallığını kişiliğiyle özdeşleştiren XIV. Louis’nin muazzam kibri ile Louis Le Nain tarafından resmedilen köylülerin tasvirlerinin dokunaklı, alçakgönüllü sadeliği; Le Brun’un gösterişli süslemelerinin zenginliği ile Poussin’in kasıtlı ve bilimsel bir titizlikle oluşturduğu geometrik sertlikteki kompozisyonları.⁴⁰⁴

Alvin Tofler, “Üçüncü Dalga” isimli metninde, sosyal dönüşümlerin teknoloji ve toplum gereksinimleri paralelinde olgunlaştığını ifade etmektedir. Bu kapsamda tarımın ortaya çıkmasını uygarlık tarihindeki ilk dalga, Endüstri Devrimini ise ikinci dalga olarak tanımlar. Her iki dönüşümde de insanlığın kendisinden önceki kültürleri ve uygarlıkları yok ederek yerine umulmadık bir

402 Öndin, **Barok Resim ve Heykel Sanatı**, 337

403 Grossman, **age**, 10

404 Margaretta Salinger, **French Painting The Seventeenth Century**, (United States

yaşam biçimi konumlandığını ifade eder.⁴⁰⁵

Eric Hobsbawm'ın "Çifte Devrim" olarak adlandırdığı, siyasal bir nitelik taşıyan "Fransız Devrimi" ile endüstriyel nitelik taşıyan İngiliz "Sanayi Devrimi'ni" yalnızca Fransa ve İngiltere'ye özgü olaylar olarak değil, Kuzeybatı Avrupa'da daha geniş kapsamlı dönüşümün parçası olduğu vurgulanmaktadır. Bu iki devrimi, kıta Avrupa'sındaki aynı bölgesel "volkanın ikiz kraterleri" olarak tanımlayarak, iki ayrı ülkede şekillenen olayların tesadüfi veya bağımsız değil, aksine uzun erimli bir tarihsel sürecin paralel ve tamamlayıcı parçaları olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda Kuzeybatı dünyasının süregelen siyasi sistemlerin çöküşünün ve bu çöküşün ardında yatan derin nedenlerin çok daha eski dönemlere, örneğin 17. yüzyıldaki İngiliz Devrimi'ne, Reformasyon'a, hatta Avrupa'nın 16. yüzyıldaki askeri fetih ve kolonyalist dönemine kadar izlenebileceğini öne sürmektedir.⁴⁰⁶

Merkezi İngiltere ve Fransa olan çifte devrim, Avrupa'da ortaya çıkarak bölgesel etkilerle yayılarak köklü bir dönüşümü temsil etmiştir. Bu devrimlerle kıta Avrupası küresel hakimiyet kurmuştur; Hindistan İngiltere'nin, Afrika ise doğrudan Batı'nın kontrolüne girmiş ve sömürgeleştirilmiştir. Batının ticaret, teknoloji ve askeri gücü karşısında eski uygarlıklar konumlarını kaybetmiştir. Diğer taraftan çifte devrim, sadece burjuva toplumunun gücünü değil, aynı zamanda yeni toplumsal muhalefetlerin de başlangıcını temsil etmektedir. Bu bağlamda, 1848 bir süreci değil sonucu ifade etmektedir.⁴⁰⁷

Stearns'a göre yeni tarım yöntemleri ve ürünleri, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa'da kullanılmaya başladı. İrlanda, Fransa ve Prusya gibi birçok bölgede köylüler, kırsaldaki çiftçiler şüpheyle yaklaşılan patatesi ekmeye başladılar. Patates, geleneksel tahıllara kıyasla birçok avantaj sunuyordu; verimsiz topraklarda bile yüksek kalori sağlıyor ve tahıllara göre hastalıklara dirençleri yüksekti. Patatesin yaygınlaşması, 1730'lardan itibaren Avrupa'da hızlı nüfus artışını tetiklemiştir; örneğin, İngiltere'nin nüfusu 1750-1800 arasında ikiye katlanırken, Fransa'da yüzde elli artmıştır.⁴⁰⁸

Bookchin'e göre İngiltere merkezli Sanayi Devriminin aşamalı süreçleri teknolojiyi beslerken kendi içerisinde toplumsal dengesizliklere sebep

olmuştur; 1733 yılında John Kay'ın hızlı kumaş dokumaya yönelik geliştirdiği "uçan mekik" icadı yeni yöntemlere kadar iplik talebini arttırmış ve bu sorun 30 yıl sonra James Hargreaves'in çıkırcık aleti, beş yıl sonra Richard Arkwright'ın su tezgahı, bir on yıl sonra Samuel Crompton'ın eğirme makinesi ve ardından Edmund Cartwright'ın iyileştirmeleriyle; 1785 yılında, pamuk kumaş sanayisinin patentlenen dokuma tezgahı ile sonuçlanmıştır. Diğer taraftan James Watt'ın 1769'da patentli buhar motoru, Sanayi Devrimi'nin radikal icadı olmuştur. Ancak İngiltere'de Sanayi Devrimi Kay'ın mekiği buluşundan yüz yıl, Watt'ın buhar motorunu buluşundan atmış yıl sonra, 1830'larda gerçekleşmiştir.⁴⁰⁹

Sanayileşme İngiltere'ye kıyasla, Avrupa kıtasında yavaş gelişir ve üretim sürecindeki farklı aşamalarda, teknoloji seviyeleri oldukça eşitsiz şekillenmiştir. Örneğin, 1810 yılında İngiltere buharla çalışan yaklaşık beş bin makineye sahipken, Fransa'da yalnızca iki yüz adet bulunmaktadır. İngiltere'de fabrika sistemi hızla gelişip yaygınlaşırken, Fransa el tezgahları ve küçük üretim birimlerine bağlı kalmıştır ve bu durum 19. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Fransa'da Sanayi Devrimi'nin yavaş olgunlaşması, 1789'daki devrimin sosyal sonuçlarıyla ilişkilidir: Devrim, feodal yaptırımları kaldırıp tarım arazilerini yeniden dağıtarak Fransa'da otonom bir köylü sınıfı oluşturmuştur. Bu otonom köylülük, yerli piyasada fabrika üretimi mallara olan talebi sınırlayarak sanayi kapitalizminin gelişimini engellemiştir. Ayrıca, Fransız burjuvazisi toprak alımı, devlet tahvilleri ve mali spekülasyonları sanayi yatırıma tercih etmişlerdir. Tarım ekonomisine dayalı ve geleneksel yapıya sahip Fransız ekonomisi, İngiltere'deki sanayi odaklı dönüşümü yaşamamıştır. Örneğin, 1843'te İngiltere'de 2.036 mil demiryolu ağı bulunurken, Fransa'da bu sadece 268 mildir. Bu durum, iki ülkenin sanayileşme süreçlerinin farklı sosyo-ekonomik etkiler yaratmasıyla sonuçlanmıştır.⁴¹⁰

Sanayi Devrimi'nin getirdiği teknolojik değişimler, İngiltere'deki sınıf yapısında da önemli dönüşümlere yol açmıştır. Sanayi Devrimi öncesindeki yaklaşık beş nesil boyunca, geleneksel işçi sınıfı; ustalar, kalfalar ve çıraklar olarak ayrılmışken, bu yapı köklü değişim geçirmiştir. Değişim sonrası "işçiler" yalnızca küçük atölyelerde el aletleri ve manuel makinelerle çalışan zanaatkarlardan değil, aynı zamanda büyük fabrikalarda, sıkı denetim altında çalışan vasıfsız sanayi işçilerine dönüşmeye başlamıştır.⁴¹¹

409 Murray Bookchin, **Devrimci Halk Hareketleri Tarihi. Fransız Devriminden İkinci Enternasyonele** (Ankara: Dipnot Yayınları, 2017) 30-32

410 Bookchin, **age**, 33-35

411 **age**, 32-33

405 Alvin Tofler, **Üçüncü Dalga, Bir Fütürist Ekonomi Analizi Klasığı**, çev. Selim Yeniçeri (İstanbul: Koridor Yayıncılık 2008) 16

406 Eric Hobsbawm, **Devrim Çağı. Avrupa 1789-1848**, çev. Bahadır Sina Şener, 3. bs (Ankara: Dası Kitabevi Yayınları, 2003) 10-12

407 Hobsbawm, **Devrim Çağı. Avrupa 1789-1848**, 10-12

408 Peter N. Stearns, **Dünya Tarihinde Sanayi Devrimi**, çev. Nurdan Soysal (İstanbul: Say Yayınları, 2021) 37

İngiltere’de değişen üretim biçimi, piyasa koşulları ve değer teorisinin işçi sınıfına bağlı olması yoksulluğa sebep olmuştur. Malthusian teorisine göre, fazla nüfus ücretleri hayatta kalmak için gereken asgari seviyeye indirerek yoksulluğu kapitalist toplumun sistemik bir koşulu haline getirmiştir. David Ricardo’nun geçim ücretleri teorisi, emeğin yalnızca işçilerin yaşaması ve üremesi için gerekli asgari maliyetle değerlendirildiğini öne sürmüştür. Bu teori, ücretlerin düşük tutulduğunu ve işçi sınıfı arasındaki yoksulluğa katkıda bulunduğunu desteklemiştir.⁴¹²

Rude!a göre, farklı paradigmalarda birlikte, Fransız devriminin kökenleri, 1725, 1739-40, 1752, 1768, 1775 tarihlerinde tekrar eden kıtlık ve ekmek fiyatlarındaki artış, 1776’da matbaa işçilerinin, 1785-86’da inşaat işçilerinin grevleri, ardından kırsalda başlayan ve 1787-88 tarihlerinde asillerin isyanı, 1789 tarihli asıl büyük isyanın zeminini hazırlamış ve Burjuva kazanımlarıyla sonuçlanmıştır.⁴¹³ Bu isyanların ardından “89 ilkeleri” olarak adlandırılan, 27 Ağustos 1789 yılında “İnsan Hakları Bildirgesi” imzalanmıştır.⁴¹⁴ Ancak bu durum, farklı sosyal sorunların eklenmesiyle 1848 yılında tekrar ortaya çıkmıştır.

1789 yılında “İnsan Hakları Bildirgesi” nin imzalanmasının ardından bir süre rahatlayan sosyal durum 1848’de, var olan gerekçelere eklenen farklı sosyal sebeplerle tekrar kendisini göstermiştir. Price’e göre 1848 devrimlerinin belirleyici faktörü, ekonomik ve sosyal krizlerin politik sorunlarla örtüşmesidir. Mevcut sosyal gerilimler krizle daha da yoğunlaşır. Soylular arasındaki politika anlaşmazlıkları ve liberalleşme talepleri, hükümetlerin yoksulluğa çözüm bulamaması, sansür, oy hakkı ve temsilci meclislerinin yetkileri gibi konularda taviz vermeye yanaşmaması devrimi besleyen faktörler olmuştur. Bu durum, halkın sanayi bölgeleri olan kentlerde yığılmasına neden olur, ancak devrime dönüşmesi için tetikleyici olaylar zincirini oluşturmamıştır. Bu olaylar zinciri; 1845’ten itibaren gelişen şiddetli ekonomik kriz, nüfus artışı ve sanayileşmeyle derinleşen sosyal sorunlar tarafından beslenmiştir: 1845 ve 1846’daki düşük tahıl hasatları, patates hastalığı, yavaş ve pahalı iletişim, bilgi akışındaki aksaklıklar, tüketicinin alım gücündeki paniği, tüccarların fiyat spekülasyonları birleşerek, Avrupa’da gıda fiyatlarının artmasına yol açmıştır. Artan gıda fiyatları, düşük gelirli geniş kitlelerin yaşam standartlarını tehdit ederek temel ihtiyaçlara harcanan oranın yükselmesine neden olmuştur. Kriz, gıda ithalatını finanse etmek için para çıkışı, artan faiz oranları ve İngiliz sermayesinin

anavatana geri dönmesi gibi nedenlerle daha da derinleşerek kredi daralmasına, ardında da birçok ticari kurumun iflasına neden olmuştur.⁴¹⁵

Sander’e göre Fransız Devrimi, Avrupa da yerleşik siyasal düzenleri yıkan, savaflara yol açan ve toplumsal dönüşümleri başlatan güçlü etkilerle sonuçlanmıştır. 1815 Viyana Kongresi’nde Napolyon’un yenilmesinden sonra, Avrupa’nın muhafazakâr yöneticileri yerleşik düzeni korumaya çalışmış; ancak Sanayi Devrimi, liberalizm ve milliyetçilik gibi yeni ideolojiler Avrupa’yı devrimlere sürüklemiştir. 1830’lara gelindiğinde, sanayileşme Batı Avrupa’da burjuva sınıfını güçlendirmiş, ancak işçi sınıfının çalışma ve sosyal koşullarını olumsuz etkileyerek sorunlar yaratmıştır. İşverenlerin uzun çalışma saatleri karşılığında az ücret uygulamaları, işçi sınıfını hoşnutsuz bırakmıştır. Bu süreçte, yöneticiler işçi sınıfının taleplerini kabul etmemiş ve orta sınıfı desteklemişlerdir. Avrupa’da hızlanan liberal eğilim, halk egemenliğinden çok parlamenter kurumları destekleyerek özgürlüğe vurgu yapmıştır. 19. yüzyıl devrimleri bu liberal hedefler doğrultusunda şekillenmiştir.⁴¹⁶

1789 yılında başlayan isyanların devamında; Fransız devrimi, yönetim detayları konusunda değerlendirildiğinde: Napolyon sonrası Fransa tahtına geçen XVIII. Louis, 1824’e kadar anayasal bir monarşi yönetimi sürdürmüştür. Devrimin etkilerini kısmen kavrayan Louis, iki meclisli bir yasama sistemi kurmuştur; ancak seçilmek için vergi zorunluluğu getirmiş ve Ayan Meclisi üyelerini de kral olarak atamıştır. Bu durum yönetimi soyluların lehine inşa etmiştir. Ardından gelen X. Charles baskıyı arttırmıştır. Bu durum karşısında halk ayaklanmış ve 1830’da kanlı çatışmalar olmuştur. Charles süreci yönetememiş ve ülkeden kaçmıştır. Charles’ın yerine liberal eğilimli Louis Philippe geçer. Philippe’in iktidarı zengin burjuvaziye güçlendirmiş, ancak işçi sınıfının kötü çalışma koşulları nedeniyle sosyal şartlarında iyileşme olmamıştır. İşçilerin taleplerine sert karşılık veren Philippe, liberal ve sosyalistlerin birleşerek karşı çıkmalarının zeminini hazırlamıştır. 1848’de Louis Blanc liderliğinde geçici bir hükümet kurulmuş; ancak bu hükümet, büyük burjuvaziye direnememekle birlikte aşırı grupların baskısı altında kalmıştır. Bu gelişmeler, Fransız halkını güvenilir bir otokrat arayışına itmiş ve 1848 cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Louis Napolyon seçilmiştir.⁴¹⁷ Kısmi iyileşmelerle birlikte toplumsal sorunlar devam etmiştir.

415 Roger Price, **1848 Devrimi**, çev. Nail Kantemir, (İstanbul: Babil Yayınları, 2000) 24-25

416 Oral Sander, **Siyasi Tarih. İlkçağlardan 1918’e**, 13. bs (Ankara: İmge Kitabevi, 2005) 183-185

417 Sander, **age**, 185-187

412 **age**, 28-29

413 George Rude, **Fransız Devrimi**, çev. Ali İhsan Dalgıç, 5. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2022) 47-59

414 **age**, 91-92

1848 devriminin yoğunluğu sadece İngiltere ve Fransa’da değil; Ocak ayında İtalya’ da, Mart ayında Avusturya ve Almanya’ da, Macaristan, Polonya, İrlanda, Romanya, Hırvatistan,⁴¹⁸ Cenevre, Belçika, Hollanda, Kuzey Amerika’nın doğu kıyısı⁴¹⁹ gibi pek çok ülkede de ortaya çıkmıştır.

Devrim gibi yaygın toplumsal olayların etkisi kültür alanında da kendisini göstermiştir. Rönesans’tan itibaren, yerleşik paradigmalarda yavaş ilerleyen bir dönüşüm başlamıştır; Batı toplumu teoloji ve dogmalardan uzaklaşarak rasyonel düşünceye yönelmiştir. Bu yönelim, doğa olaylarına ve sebeplerine artan ilginin gelişmesine ve bunları mantıklı bir şekilde anlamaya duyulan arzuyu güçlendirmiştir. 18. yüzyıla gelindiğinde, dünyayı anlamak ve insanlık yararına kullanmak için duyulan istek, bilimsel çalışmaların hız kazanmasına yol açarak doğayı yöneten fiziksel yasaların anlaşılmasında önemli ilerlemelere sebep olmuştur. Geleneksel bilimsel düşünceden bağımsız ve amatör olarak değerlendirilen bilim insanları, fikir alışverişi yapmak ve deneyler gerçekleştirmek üzere Lunar Society of Birmingham gibi örgütler kurmuşlardır. Topluluğun kurucusu Matthew Boulton, seri üretim olgusunun öncülerindendir ve Watt ile buhar makineleri üretmek üzere bir ortaklık kurmuştur. Diğer üyeler arasında çömlekçi ve seramik üreticisi Quaker Josiah Wedgwood, Doktor William Small, Charles Darwin’in botanikçi ve doktor olan dedesi Erasmus Darwin ve havayla solunum arasındaki ilişkiyi öğretmek için hava pompası kullanan kimyager ve Aydınlanma düşünürü Joseph Priestley yer almıştır.

Lunar Society üyelerinin, Derby’de yaşayan ressam Joseph Wright (1734-97) ile tanışmaları, dönemin pozitivizme yönelik eğilimlerini simgeleyen “Hava Pompasındaki Kuş Üzerine Bir Deney” isimli çalışmaya sebep olmuştur. Bilimsel çalışmalar ve eğlence için popüler olan bu hava pompaları, cam bir odadan oksijen çekerek oksijen yoksunluğunun canlılar üzerindeki etkilerini gösterir. Genellikle bu tür deneylerde yerel kuş türleri kullanılır, ancak Wright Afrika kökenli papağan türü kullanmayı tercih etmiştir. Bu, İngiltere’de koyu tenli hizmetçiler gibi egzotik eşyaların artan erişilebilirliğine göndermeyi temsil ederken, esaret altındaki savunmasız halleriyle köleliğe gönderme yaptığı yönünde değerlendirilmiştir. Wright, tek bir olaya verilen çeşitli tepkileri vurgular; en küçük kız endişeyle olayı izlerken, genç kız gözlerini kapatır ve yaşlı adamın bilimsel açıklamasına ilgisiz görünmektedir. Genç çift bilime kıyasla daha çok romantizme odaklanmış görünür, yaşlı adamlardan biri dikkatle izlerken diğeri gözlerini kaçıır. Bir çocuk, kuşun canlanması halinde

kafesi indirmeye hazır görünmektedir. Wright, bilimsel bilgi ve insan duygularını genellikle çatışma içinde algılanan iki eğilimi aynı anda yakalayan bir görüntü sunmuştur. (Şekil 28)⁴²⁰

Şekil 28: Joseph Wright, Hava Pompasındaki Kuş Üzerine Bir Deney, 1768. Tuval Üzerine Yağlıboya, 183 x 244 cm.



Kaynak: Krausse, 2005, s. 51

Şekil 29: Joseph Wright, Demir Dökümhanesi, 1772, Tuval Üzerine Yağlıboya, 132 x 122 cm.



Kaynak: (Tate, t.y.)

Smith ve Dars’a göre endüstri ve teknoloji alanındaki gelişmeler, 18. yüzyılın ortalarına kadar, duraksamalar ve başlangıçlarla gelişmiştir. Sanayi Devrimi hız kazanmaya başladığında, resim sanatı da bu gelişmelere tepki vermeye başlamıştır.

Sanayi konularını işleyen ilk sanat eserlerinin İngiltere’de üretilmiş olması bu bağlamda şaşırtıcı değildir. Wright’ın 1772 yılında yaptığı, “Demir Dökümhanesi” adlı diğer bir çalışması, dönemin toplumsal dönüşümlerine ve zaafalarına doğrudan vurgu yapan öncü niteliğinde olup Sanayi Devrimi ile gelişecek güçlerin olası bir öngörüsü olarak tanımlanır. Bu eserde dikkat çeken en önemli unsur, sanatçının konuyu tarafsız bir merakla inceleyerek dönemin toplumsal gerçekliklerine vurgusu olmuştur.⁴²¹ (Şekil 29)

Hobsbawn İkili devrimin sanat alanının olağanüstü bir dönüşüme ve çeşitliliğe sebep olduğunu ifade etmiştir: Schubert ve Beethoven, olgunluk çağındaki Goethe, genç Dickens, Dostoyevski, Wagner ve Verdi, Mozart’ın son eserleri ve Goya, Puşkin, Balzac gibi sanatçıları kapsayan bu yarım yüzyıl, dünya tarihinde aynı uzunluktaki herhangi bir dönemle karşılaştırılamayacak

420 Facos, age, 14-15

421 Edward Lucie Smith, Celestine Dars, **Work And Struggle The Painter Aswitness 1870-1914**, (London: Paddington Press Ltd., 1977) 31

418 Rude, age, 267

419 Michel Vovelle, **Gençler İçin En Güzel Fransız Devrimi**, çev. Yonca Aşçı Dalar (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017) 2

kadar entelektüel birikim üretmiştir. Bu olağanüstü başarıların pek çoğu, neredeyse tüm Avrupa ülkelerinde okuryazar halka hitap eden sanatların canlanması ve genişlemesi ile mümkün olmuştur.⁴²²

Döneme yönelik tespitler, kültürel çeşitliliği tanımlama konusunda, farklı disiplinlerde yoğun eser birikimi bıraktığı yönünde olmuştur. Örneğin, 1798-1801 yıllarında sanatla ilgilenen bireyler, İngilizce olarak Wordsworth'un "Coleridge ve Lyrical Ballads"ını, Almanca olarak Goethe, Schiller, Jean Paul ve Novalis'in birkaç eserini okuyabilir, Haydn'ın "Yaradılış" ını ve "Mevsimler" ini, Beethoven'ın "Birinci Senfonisi"ni dinleyebilirdi. Bu yıllarda J. L. David "Madame Recamier'i Portresi"ni, Goya "Kral IV. Charles'ın Aile Portresi"ni tamamlamıştır. 1824-1826 yıllarında sanatsever biri, İngilizce olarak Walter Scott'un yeni romanlarını, İtalyanca olarak Leopardi'nin şiirlerini ve Manzoni'nin "Promessi Sposi"sini, Fransızca olarak Victor Hugo ve Alfred de Vigny'nin şiirlerini okuyabilir; uygun bir konumdaysa Puşkin'in "Eugene Onegin"inin ilk bölümlerini Rusça ve yeni basılmış İskandinav destanlarını keşfedebilir. Beethoven'ın Choral "Symphony"si, Schubert'in Ölüm ve Genç Kız'ı, Chopin'in ilk eseri ve Weber'in "Oberon"u bu yıllara aittir; aynı dönemde Delacroix'nın The Massacre at Chios ve Constable'ın The Hay Wain tabloları ortaya çıkar. On yıl sonra, 1834-46 yıllarında, edebiyat alanında Gogol'un "Müfettiş"iyle Puşkin'in "Maça Kızı", Fransa'da Balzac'ın "Goriot Babası" ve "Musset", Hugo, Théophile Gautier, Vigny, Lamartine ve Alexandre Dumas'nın eserleri, Almanya'da Grabbe, Buechner ve Heine'nin, Avusturya'da Grillparzer ve Nestroy'un, Danimarka'da Hans Andersen'in, Polonya'da Mickiewicz'in Pan "Tadeusz"u, Finlandiya'da milli şiirleri "Kalevala"nın asıl baskısı; İngiltere'de Browning ve Wordsworth'un şiirleri yayımlanır. Müzikte; İtalya'da Bellini ve Donizetti, Polonya'da Chopin, Rusya'da Glinka'nın operalarını sunar; Constable İngiltere'de, Caspar David Friedrich Almanya'da resim üretir. Bu üç yıllık dönem; Dickens'ın "Pickwick Papers"ını, Carlyle'ın "French Revolution"ını, Goethe'nin "Faust"unun II. Bölümünü, Almanya'da Platen, Eichendorff ve Moerike'nin şiirlerini, Flemenk ve Macar edebiyatında önemli eserleri, Fransız, Polonyalı ve Rus yazarların yeni eserleri ile Schumann'ın "Davidsbündlertänze"sini ve Berlioz'un "Requiem"ini ifade eder.⁴²³

Bu dönemde üretilmiş seçilmiş örneklerden iki sosyal gerçek tespit edilebilir: İlki, sanatsal üretimlerin uluslar arasında olağanüstü geniş bir yayılım göstermesidir ki bu, tarihte yeni bir olgudur. 19. yüzyılın ilk yarısında Rus edebiyatı ve müziği küresel bir güç olarak ortaya çıkar; benzer şekilde, daha

422 Hobsbawn, age, 274

423 Hobsbawn, age, 274-275

gösterişsiz ölçekte, Fenimore Cooper, Edgar Allan Poe ve Herman Melville ABD edebiyatında öne çıkar. Polonya ve Macaristan'da edebiyatı, müzik, halk şarkıları, masallar ve destanlarla, Kuzey ve Balkan literatürleri de benzer şekilde önem kazanır. Yazılı kültürdeki bu yeni basımların başarısı benzeri görülmemiş bir seviyededir: Örneğin, Puşkin, klasik Rus şairi, Mickiewicz Polonya'nın en büyük şairi, Petoefi ise Macar ulusal şairi olarak kabul edilir.⁴²⁴

İkinci önemli gerçeklik; bazı sanat dallarının ve türlerinin olağanüstü gelişimidir. Edebiyat ve edebiyat özelinde roman, bu durumun önde gelen örneklerindendir. Olasılıkla hiçbir yarım yüzyıl; Fransa'da, Stendhal ve Balzac İngiltere'de, Jane Austen, Dickens, Thackeray ve Brontë kardeşler, Rusya'da Gogol, genç Dostoyevski ve Turgenev gibi ölümsüz romancıların yoğun şekilde eser verdiği bir dönem içermez. Müzik, belki de daha çarpıcı bir örnektir; daha erken bir çağa ait olmalarına rağmen, bu gün standart konser repertuarı hâlâ büyük ölçüde Mozart ve Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin ve Liszt gibi bu dönemde aktif olan bestecilere dayanır. Enstrümantal müziğin klasik dönemi, büyük ölçüde Alman ve Avusturyalı başarılarla tanımlanır, ancak opera diğer türlerden daha yaygın ve başarılı bir şekilde gelişir: İtalya'da Rossini, Donizetti, Bellini ve genç Verdi; Almanya'da Mozart'ın son iki operası, Weber ve genç Wagner; Rusya'da Glinka ve Fransa'da diğer birkaç sanatçı bu dönemin önemli opera bestecileridir. Plastik sanatlar analiz edildiğinde; resim sanatının kısmen bir istisna olarak kabul edilmesiyle birlikte, diğer sanat disiplinleri kadar çeşitlilik üretememiştir; İspanya, Francisco Goya y Lucientes, İngiliz resmi J. M. W. Turner ve John Constable, Fransız resmi ise J. L. David, J. L. Gericault, J. D. Ingres, F. E. Delacroix, Honore Daumier, Gustave Courbet ile tarihindeki en seçkin dönemini yaşar. Buna karşın İtalyan resim sanatı yüzyıllar süren ihtişamını büyük ölçüde kaybeder; Alman resmi ise Alman edebiyatı veya müziğinin olağanüstü başarılarına veya kendi 16. yüzyılındaki başarısına ulaşamaz. Heykel, tüm ülkelerde 18. yüzyıla göre belirgin biçimde gerileme gösterir ve Almanya ile Rusya'da bazı dikkat çekici başarılar olsa da mimarlık da benzer şekilde zayıf kalır. Bu dönemin en büyük mimari başarıları, şüphesiz, mühendislik alanındaki başarılarıdır.⁴²⁵

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl kültür yaşamında öne çıkan bu sanatçıların yaşamlarında 1789 ile 1848 sosyopolitik olayların etkisi kaçınılmaz olmuştur. Bu iki büyük sosyopolitik olay sonucunda burjuva toplumunun ortaya çıkışı

424 age, 275

425 Hobsbawn, age, 276

sanatçının rolünü ve yaratıcılığını köklü bir şekilde değiştirmiştir.⁴²⁶ Rosen ve Zerner'e göre 19. yüzyıldaki sanat üretimlerinin büyük çoğunluğu 18. yüzyıl uzantısını temsil etmektedir.⁴²⁷

Şekil 30: J. L. David, Lictorlar Brütüs'e Oğullarının Cesetlerini Getirir, 1789, Tual Üzerine Yağlıboya, 323 x 422 cm.



Kaynak: Facos, 2011, s. 41

Şekil 31: J. L. David, Marat, 1793, Tuval Üzerine Yağlıboya, 165 x 128 cm.



Kaynak: Facos, 2011, s. 57

18. yüzyıl sonu ortaya çıkan, eleştirel çalışmalarla kendisini gösteren toplumsal ve politik eğilimli sanatsal çalışmalar, 19. yüzyılda Avrupa genelinde pek çok sanat disiplininde izlenmiştir. Sanat literatüründe J. L. David'in, dönemin politik olaylarına yönelik eleştirel ve anakronik çalışmaları olan "Lictorlar Brütüs'e Oğullarının Cesetlerini Getirir" (Şekil 30) ve "Marat'nın Ölümü" (Şekil 31) isimli çalışmaları bu bağlamda önemlidir.⁴²⁸

David'in "Lictorlar Brütüs'e Oğullarının Cesetlerini Getirir" çalışması, Tarquin'e muhalif mücadeleye liderlik eden ve Monarşiye karşı ilk Roma cumhuriyetini kuran Brutus efsanesinden ilham almıştır. Bu tarihsel bağlam, zamanın siyasi iklimiyle uyum sağlayan güçlü bir adalet ve cumhuriyetçilik anlatısı sağlamıştır.⁴²⁹

David, Fransız Devrimi'nin başladığı, 1789 yılının çalkantılı döneminde

"Lictorlar Brütüs'e Oğullarının Cesetlerini Getirir" adlı tabloyu yapmıştır. Bu çalışma Romalı tarihçi Plutarkhos'un "Hayatlar" isimli eserinde anlattığı bir olayın konusudur: M.Ö 509 yılında, Roma Kralı Tarquinius'u devirmek için harekete geçen Roma konsülü Lucius Junius Brutus, monarşiyi yeniden kurmaya yönelik bir komplo olduğunu keşfeder. Bu komplo açığa çıkarıldığında, kendi oğullarının da dahil olduğu anlaşılır. Brütüs'ün emriyle oğulları kırbaçlanarak idam edilir.⁴³⁰

David'in çalışmasında, Lictorların (günümüz polislerinin antik dönemdeki karşılığı) Brütüs'ün iki oğlunun cesetlerini getirdiği mekan dönemin konutunu temsil etmektedir. İlk ceset bir sedye üzerinde eve taşınırken, Brütüs sandalyesinde oturmakta ve kasıtlı olarak girişe sırtını dönmektedir. Kayıtsız gibi davranır ancak mimikleri gergin olduğunu ifade eder. Sandalyenin kenarına oturmuş, bacakları çapraz, ayak parmaklarını sıkıca büzülmüştür. Sol elinde oğullarını ima eden mektubu tutarken, sağ kolu kendini suçlama işareti olarak okunabilecek kararsız bir hareketle havaya kalkmıştır.⁴³¹

David'in Brütüs'u özne olarak seçimi, aristokrasiye ve monarşiye yönelik, dönemin değişim düşüncesine paralel; yargı ve adalet mesajı iletmek için kasıtlı bir tercih olarak düşünülebilir.

David'in siyasi angajmanları sebebiyle 1790'larda sanatsal üretimleri kısıtlanmıştır, ancak 1793 yılında yaptığı diğer bir çalışması olan "Marat", toplumsal gerçekliğe yönelik sosyopolitik çalışmaları arasındadır. Marat, 12 kişilik jüriler ve sosyal sınıftan bağımsız olarak ceza hukukunda, eşit hüküm verilmesi gibi radikal reformları savunmuştur. Açık sözlü görüşleri politik düşmanlar edinmesine sebep olmuş ve Paris'in kanalizasyon sisteminde saklanmak zorunda kalmıştır. Bu şartlar, sadece tuz banyosunda rahatlatılabilen bir cilt rahatsızlığını şiddetlendirmiştir. Charlotte Corday tarafından bıçaklanarak öldürülmesi bu süreç içinde gerçekleşmiştir. David, Marat'nın adına düzenlediği cenaze töreninde, vatanseverlik ideali için şehit olmayı vurgulamıştır.⁴³² David bu dönemde gerçekleştirdiği pek çok çalışmasında, monarşi rejimine yönelik dolaysız, politik eleştirel bir tavır sergilemiştir.

430 Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, 98

431 Facos, *age*, 41

432 *age*, 56-57

426 Hobsbawn, *age*, 276-277

427 Rosen ve Zerner, *age*, 18

428 Robert L. Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: An Essay in Art and Politics*, (London: Allen Lane The Penguin Press 1972) 15

429 *age*, 15

Şekil 32: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, 1814, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2.66 x 3.45 mt.
Şekil 33: Francisco Goya, Yaralı Duvarcı, 1786, Tuval Üzerine Yağlıboya, 268 x 110 cm.



Kaynak: Doesschate Chu, 2006, s. 155



Kaynak: Facos, 2011, s. 88

18. yüzyıl toplumsal eleştiri konusunda David'in politik tavrından farklı olarak toplumsal tasvirleri gerçekleriyle ifade eden diğer önemli sanatçı, İspanyol ressam Francisco Goya olmuştur. Fransa'da devrim döneminin ressamı David, Neo-Klasik üslupta betimlediği politik eleştirileriyle öne çıkarken, Goya bu dönem üslup eğilimlerini reddetmiştir. Yaşadığı dönemi gerçekçi ve öznel bir yaklaşımla tasvir etmeyi tercih etmiştir. Sanatçı, gözlemlediği güncel olayları öznel değerlendirmesine ek olarak; hiciv, alegori ve fantastik temalarla işlemiştir.

Goya, sanatın propaganda ve toplumsal tepki amacıyla kullanılmasına karşı duyarlıdır ve bu anlayışla hareket etmiştir: 1814 yılında yaptığı iki büyük çalışmada, savaşın başlangıcındaki iki önemli olayı tasvir eder. Bunlardan ilki, 2 Mayıs 1808'deki Madrid ayaklanması, diğeri ise ayaklanmadan bir gün sonra Fransız askerleri tarafından isyancıların kanlı bir şekilde kurşuna dizilmesi sahnesidir.⁴³³

(Şekil 32). Politik trajedilere tepki niteliğindeki bu çalışmalarının yanında halkın sosyal durumuna yönelik "Yaralı Duvarcı" ya da "Sarhoş Duvarcı" olarak isimlendirilen çalışması da toplumsal eleştiri niteliğindedir. (Şekil 33)

Goya'nın bu çalışması, İspanyol halkının yaşadığı olaylara milli bir tepki olarak ortaya betimlediği eserdir. Fransız ordusu askerleri, cezalandırıcı bir

önlem olarak Madrid sokaklarında İspanyol şüphelileri toplamış ve onları şehrin dışındaki alanlarda acımasızca infaz etmiştir. Goya, bu sahneyi karanlık bir gökyüzü ve tehditkâr bir kentsel silüet önünde betimlemiştir. Ön planda, merkezin sağında kalan bir fener, üçgen şeklinde bir ışık hüzmesi yayarak isyancıları aydınlatır: bazıları kan birikintisi üzerinde yatarken, diğerleri korku ve dehşetle yüzlerini kapatmıştır. İsyancılardan biri, kollarını yukarı kaldırarak son anlarında, korku ve meydan okumayı bir araya getiren jest sergilemiştir. Goya, yaklaşan ölümü karşılayan bu şaşkın ve gözleri faltaşı gibi açık figürü bilinçli olarak vurgulamıştır. Sağ tarafta, gölgelerde, iri yapılı askerler, ordu kurallarınca sıralanmıştır. Işık ve karanlığın güçlü zıtlıkları ile sahnenin ayrıntılarına verilen teatral önem, bu çağdaş siyasi olayın yoğunluğunu artırmıştır.⁴³⁴ Goya bu çalışmasıyla, sanat tarihinde ilk defa, tarihi bir trajediyi idealize etmeden betimleyen sanatçı olmuştur.

Goya, 1775-1792 yılları arasında 60'tan fazla tasarım yapmıştır. Bu tasarımlar arasında, 1786'da tamamlanan "Yaralı Duvarcı" ya da "Sarhoş Duvarcı" olarak isimlendirilen çalışmada yer alır. 1780 yıllarındaki Neo-Klasik eğilimli ciddi konuların aksine, Goya sıradan ve güncel bir sahneyi betimlemiştir. Betimlenen olay, sarhoşluk ya da yaralanma durumu olmasının yanında, trajik bir etki taşır. Günümüzdeki sağlık sigortası güvencesinin, sendikaların ve verimli tıbbi bakım hizmetinin olmadığı bu dönemde, fiziksel yaralanma, maddi kazancın telafisi olmayan biçimde kesilmesine sebep oluyordu. Sarhoşluk ise dönemin ciddi toplumsal sorunları arasındadır; işverenler genellikle işçilere maaşlarını alkol olarak öderler ve işçiler, zorlu yaşamdan geçici bir kaçış arayarak aşırı alkol tüketimini tercih ederlerdi. Alkolün yarattığı bu süregelen sorun, 19. yüzyılda George Cruikshank, William Holman Hunt, Vasily Perov ve Edgar Degas gibi sanatçılar tarafından sıkça işlenir.⁴³⁵

18. yüzyıl sonunda, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi iki önemli küresel dönüşümün sonucu olarak, politika ve toplumsal olaylar gündemi belirlemiştir. Bu dönemde litografi ve karikatür talebe bağlı olarak yaygınlaşmıştır. Seri üretimin artması ve politika ile ilgilenen entelektüel kitlenin talebi, baskıların popülerliği beslemiştir. Bu durum günlük gazete ve süreli yayınların artışıyla beraberinde getirmiştir. Parisli Charles Philipon, 1830 yılında kurduğu "Charivari" adlı gazetesini önce haftalık, daha sonra günlük mizah gazetesi olarak sürdürmüştür. Bu ve benzeri yayınlar, günümüzün mizah gazetelerinin ilk örnekleridir. Philipon, Paul Gavarni, Grandville ve Honoré Daumier gibi en iyi Fransız karikatüristlerini destekleyip eser üretmeleri konusunda teşvik

434 Fiero, age, 51

435 Facos, age, 87

433 Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, 155

etmiştir.⁴³⁶ Fransız sanatçı Daumier, dönemin toplumsal gerçekliklerini resimler ve litografi çalışmalarıyla ayrıntılı bir şekilde betimlemiştir.

1789 Fransız Devrimi'nin başlangıcındaki farklı sosyal sınıfların ya da "sans-culottes" olarak adlandırılan radikal devrimci halk sınıfının yerini, 1830'ların Temmuz Devrimi'nde barikatlarda sosyal haklarını talep eden işçiler almıştır. Bu işçiler, sosyal konumlarının ve haklarının farkında olan, bilinçli bireyler haline gelmiştir. Onlar için sosyal haklar talebi, sadece Bourbon Hanedanı'ndan X. Charles tarafından gasp edilen anayasal düzenin geri getirilmesi için değil, çalışma hakkı, adil bir ücret ve sendika kurma hakkı gibi hakları kapsamıştır. 1830 devrimin ardından, bir yıl geçmeden yeni ayaklanmalar başlamış; Kasım 1831'de Lyon'daki ipek işçileri, ekonomik serbest piyasa politikalarına ve düşük parça başı ücret tarifelerine karşı greve gitmiştir; 1832'de, Paris'teki işçiler popüler bir Bonapartist generalin cenazesinin ardından isyan etmiştir; 1834'te ise Lyon işçileri, yerel bir Cumhuriyetçi parti tarafından desteklenerek, altı gün süren çetin bir savaşa girip polis ve ulusal birliklerle çatışmıştır. Bu çatışmalar sonucunda yüzlerce ölüm gerçekleşmiştir.⁴³⁷

Şekil 34: Honore Daumier, Rue Transnonain Sokağı, Nisan 15, 1834, 1834, Litografi, 28,6 x 44,1 cm.



Kaynak: Eisenman, 2019, s. 242

Şekil 35: Honore Daumier, Söz Hakkı Sende, 1835, Litografi, 20,7 x 28,2, cm.



Kaynak: Eisenman, 2019, s. 243

Nisan ayında Lyon'daki ayaklanmanın ardından, Paris'teki işçiler, radikal bir gazetenin kapatılmasına ve İnsan Hakları Derneği liderlerinin tutuklanmasına tepki göstererek ayaklanmışlardır. 14 Nisan'da, işçiler Paris'in işçi mahallelerinde askerlerin geçişini engellemek için barikatlar kurmuşlardır.

⁴³⁶ Myers, age, 27

⁴³⁷ Eisenman, age, 242

Ancak bu girişim başarısız olmuş ve kısa sürede ayaklanma bastırılmıştır. Olaylar esnasında onlarca işçi sokaklarda veya evlerinde öldürülmüştür. Bu hükümet katliamı, genç karikatürist Honoré Daumier tarafından Ekim ayında bir dükkân vitrininde sergilenen büyük bir taş baskı ile resmedilmiştir. (Şekil 34), Transnonain Sokağı adlı eserde, yaşlı, yetişkin ve çocuk olmak üzere üç kuşaktan insan, kanlar içinde, bir apartman dairesinde yerde yatmaktadır. Bu baskılar ve toplumsal içerikli çarpıcı tasvir, devletin uyguladığı şiddetin eleştirisidir. Polis, bu eserin halka ulaşmasını engellemek için baskıları hızla toplatmış ve sansür uygulamıştır. Daumier bu sansürü eleştirmek içinde "Söz Hakkı Sende" isimli çalışmasını yapmıştır.⁴³⁸ (Şekil 35)

Daumier, 4000'den fazla litografi üretmiş ve bu baskıları Paris'teki yayınlarda değerlendirmiştir. Konu olarak Paris sokaklarını, tiyatroları ve mahkemeleri ele almıştır. Modern yaşamın ilerleyen teknolojisi de Daumier'nin ilgisini çekmiştir: Hava fotoğrafçılığındaki öncü deneyler, telgraf, dikiş makinesi, ateşli silahlar, demiryolu ve Paris sokaklarının genişletilmesini içeren kentsel yenileme projeleri... Ancak Daumier modern yaşamın gerçeklerini tasvir etmekle kalmamış, onlarla alay etmiştir. Yeni teknolojilerin ve sosyal dönüşümün insanlık durumunu kökten değiştirip değiştiremeyeceği konusunda şüpheli olan Daumier, topluma hizmet eden siyasi figürlerin çok tanınmış kayıtsızlığı ve açgözlülüğünden, yeni zenginlerin gösterişlerine kadar karakteristik insani zayıflıklara dikkat çekerek dönemin toplumsal gerçekliklerini hicvetmiştir.⁴³⁹

Fransa'da 1930 yılında gerçekleşen ve oldukça şiddetli seyreden olayları politik ve toplumsal anlamda eleştiren diğer bir sanatçı da Delacroix olmuştur. Delacroix'nın önemli eseri "Halka Önderlik Eden Özgürlük", 1830 Devrimi gibi güncel bir olayı, insan özgürlüğü mücadelesinin sosyal haklar talebini betimleyen alegorisine dönüştürmüştür. Bu tabloda, Delacroix kendi döneminin sosyal sorunlarına odaklanmış ve gerçek olayları dramatik etkilerini artırmak amacıyla alegorize etmiştir. David'in eseri temelde elitist bir yaklaşım taşıırken, Delacroix sıradan insanların kolektif kahramanlığını öne çıkarmıştır.⁴⁴⁰ (Şekil 36)

Dönemin politik ve toplumsal olaylarını temsil eden diğer bir çalışma, Delacroix'nın eserinden on sekiz yıl sonra, başka bir devrim sonunda Jean Louis Ernest Meissonier tarafından betimlenmiştir.

Temmuz Monarşisi dönemi Salon sergilerinde bazı küçük tarihi tür resimleri sergilemiş olan Jean Louis Ernest Meissonier, "İç Savaş Anısı ya da Rue de

⁴³⁸ age, 242

⁴³⁹ Fiero, age, 98

⁴⁴⁰ age, 53-54

la Mortellerie’de Barikat” (Şekil 37), çalışmasını tasvir etmiştir. Sanatçının ilk çağdaş resmi olan çalışma, 1848 Haziran Günleri’ni temsil eden küçük, dikkatle çalışılmış bir eserdir. Her ne kadar sonradan, modellerin yardımıyla yapılmış olsa da Meissonier’nin bizzat tanık olduğu bir sahneyi tasvir etmiştir. Meissonier Haziran Günleri sırasında Ulusal Muhafızlar’da topçu yüzbaşısı olarak isyancı barikatlarına saldırmıştır; daha sonra bu anı hatırlayarak şöyle yazmıştır: “Rue de la Mortellerie’deki barikat ele geçirildiğinde, savunucuların vurulduğunu, pencerelerden dışarı fırlatıldığını, yerin cesetlerle kaplandığını, toprağın henüz içmediği kanla kıpkırmızı olduğunu gördüm”.⁴⁴¹

Şekil 36: Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830. Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 325 cm.



Kaynak: Fiero, 1992, s. 54

Şekil 37: Jean-Louis Ernest Meissonier, Rue de la Mortellerie’deki Barikat, Haziran 1848, 1848, Tuval Üzerine Yağlıboya, 29 x 22 cm.



Kaynak:

Doesschate Chu, 2006, s. 259

Delacroix, çalışmada gerçekleri olduğu gibi yansıtmamıştır. Örneğin, sol ön plandaki düşmüş isyancının çıplaklığı (Gericault’nun “Medusa’nın Salı”ndaki çıplak figürlerle ilişkili olarak) gerçeklere dayanmaz; savaşta pantolon kaybetmek alışıldık bir durum değildir. Ancak bu öznel yorum, savaşın sebep olduğu savunmasızlığı ve ölümün yakınlığını vurgular. Üslup açısından, Delacroix’nın *çalışması*, romantik özneliği taşımaktadır.⁴⁴²

⁴⁴¹ Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, 258

⁴⁴² Fiero, *age*, 55

Diğer taraftan, çalışmadaki bazı tasvirler gerçeğe dayanır: tasvir edilen kişiler, barikatlar, arka planda Notre Dame Katedrali’nin ikiz kuleleri ve anlatı. Ancak Delacroix, bunları bir araya getirerek Temmuz Devrimi’nin ruhunu ve önemini simgeleyen bir kurgu yaratmıştır; burada betimlenen halk, baskıcı monarşiyi yener. Sanatçı, küçük kardeşinin kurşunlanmış bedenini bulan ve ardından İsviçreli Muhafızlara saldıran bir çamaşırcı kadının hikâyesiyle başlar. Kadın, bir elinde Fransız Devrimi’ni simgeleyen mavi, beyaz ve kırmızı bayrağını ve diğer elindeyse süngülü bir silah taşımaktadır. Özgürlük figürü, mavi ceketli kırsal işçiler, kılıçlı kentli işçiler, tüfekli bir zanaatkâr ve tabanca sallayan bir çocuk gibi, farklı kimliklerden oluşan isyancılara liderlik eder.⁴⁴³

Delacroix’nın çalışmadaki eylem coşkusu, Bourbon monarşisinin yıkılışını ve yeni bir siyasi dönemin başlangıcını temsil eden üç çatışmalı günün heyecanını yansıtmıştır. X. Charles yerine sonraki on sekiz yıl boyunca hüküm sürecek Orleans Dukalığı ailesinden Louis-Philippe yönetime geçmiştir. “Temmuz Monarşisi,” olarak adlandırılan bu dönem Fransız tarihinde önemli sosyal değişimin sonraki adımı olmuştur; bu süreç, orta sınıfın yükselişi ve genişlemesi ile Sanayi Devrimi’nin ve onun beraberinde getirdiği kapitalist sistemin yol açtığı yoksulluk üzerine odaklanan sosyalizmin başlangıcına tanıklık etmiştir.⁴⁴⁴

1793’te Fransız Bourbon monarşisinin kanlı bir şekilde devrilmesiyle başlayan siyasi ve sosyal kargaşa, daha demokratik, kapsayıcı ve örgütlü bir hale dönüşmüştür: Louis-Philippe, yeni zenginleşen orta sınıfın desteğini alarak 1830 yılında Fransızların Kralı olmuştur. Bourbon yanlıları ve liberal cumhuriyetçiler arasında bir denge politikası izler ve Bonapartçılarla da iyi ilişkiler kurmaya çalışır. Bu uzlaşma politikası o dönemde “orta yol” olarak adlandırılır. Philippe’in nihai düşüşü, hükümetinin alt sınıfların, özellikle de büyüyen kent proletaryasının ihtiyaçlarını karşılayamaması nedeniyle gerçekleşir. Bu grup, orta sınıf aydınlarının da desteğini alarak, daha sonra, 1848 Devrimi’ni başlatacaktır.⁴⁴⁵

1830 Devrimi sonrası, görsellerin propaganda etkisinin anlaşılmasıyla, Louis Philippe, 1835 Eylül ayında katı sansür yasaları uygulamıştır.⁴⁴⁶ Temmuz Devrimi’ni takip eden yaklaşık yirmi yıl boyunca, Fransız resim ve heykel sanatı, Louis-Philippe rejiminin ve Fransız Akademisi’nin politikaları ve tercihleriyle ciddi bir şekilde kısıtlanmıştır.⁴⁴⁷ Dönemin baskıcı rejimi, toplum

⁴⁴³ *age*, 71

⁴⁴⁴ Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, 225

⁴⁴⁵ *age*, 225

⁴⁴⁶ *age*, 252

⁴⁴⁷ Eisenman, *age*, 242

üzerinde sıkı denetim kurarak bireysel özgürlükleri sınırlamış, halkın siyasal katılımını engellemiş ve muhalefeti baskılamıştır.

1830'da burjuvazi, tam anlamıyla gücünü kabul ettirmiş ve toplum üzerinde hâkimiyetini kesinleştirmiştir. Ancak işçi sınıfı da hakları için, bilinçli mücadeleye başlamıştır. Bu dönemde sosyalist düşünce ve sanatın toplumsal işlevine yönelik tartışmalar da yoğunlaşmıştır. Sanayinin gelişimi, kapitalizmin mutlak zaferi ve ekonomik rasyonalizm, tarih bilimi ve pozitivizm ile bağlantılı felsefenin ilerlemesi romantizme karşı büyük mücadeleyi başlatmıştır. Bu mücadele, 1830 kuşağının 19. yüzyılın temellerine yaptığı diğer bir katkı olmuştur.⁴⁴⁸

1848 yılında, Almanya, Fransa, İngiltere, Avusturya, İtalya'da giderek bilinçlenen işçi sınıfları, ekonomik ve siyasi egemenliği elinde tutan aristokrat kalınlara ve yeni burjuva elitlerine karşı silahlı ayaklanmalar gerçekleştirmiştir. (İngiltere'de geniş çaplı siyasi protesto hareketleri başlamıştır).⁴⁴⁹

1848 yılında, Batı Avrupa'da orta ve üst sınıfların giderek artan refahı ile işçi ve köylü sınıflarının giderek artan yoksulluğu arasındaki sosyal gerilimler, kitlesel işsizlik ve hızla yükselen gıda fiyatları ile şiddetlenmiştir. Toprak reformu, nüfusun artması, açlık, politik ve teolojik baskı gibi farklı faktörlerin eş zamanlı bir araya gelmesi kente göçü arttırmıştır. 1800-1900 yılları arasında Avrupa nüfusu 190 milyondan 390 milyona ulaşmıştır. Şehirlerdeki, zanaatkarlar sanayileşme nedeniyle mesleklerini kaybetmiştir. İş dünyası ve kamu çalışanları, rejim tarafından haklarını elde edememişlerdir. Kolektif eylemin başlangıcı, 22 Şubat 1848'de Paris'te meydana gelmiştir: Halkın toplanmasını yasaklayan yasalardan kaçınmak amacıyla "ziyafet" olarak ilan edilen geniş katılımlı toplantı, Louis Philippe'in Ulusal Muhafızları tarafından saldırıya uğramış ve ardından halkın öfkesi, 24 Şubat'ta Louis-Philippe'in tahttan çekilmesine neden olmuştur.⁴⁵⁰

Devrimin ardından pek çok Avrupa ülkesinde sosyoekonomik temelli toplumsal eylemler başlamıştır.⁴⁵¹ Doesschate Chu'ya göre Courbet'nin "Taş Kırıcılar" çalışması (Şekil 38), Temmuz Monarşisi sırasında halkın büyük bölümünü etkileyen yoksulluğa yönelik bir yorum niteliği taşımaktadır. Louis Philippe'in ekonomiyi iyileştirme politikası, sanayici orta sınıfın zenginleşmesine neden olması, zengin ve yoksul arasındaki uçurumun hızla genişlemesine yol açmıştır.

448 Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi. Naturalizm, Emresyonizm, Film Çağı**, c. 4. çev. Duygu Şahin (İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2022) 64-65

449 Eisenman, **age**, 10

450 Facos, **age**, 218

451 **age**, 218

Alt sınıfların içler acısı durumu, Temmuz Monarşisi'nin son yıllarında hararetle tartışılan bir mesele haline gelmiş ve bu tartışma İkinci Cumhuriyet ve İkinci İmparatorluk dönemlerinde de devam etmiştir.⁴⁵²

1848 Devrimleri öncesi ve sonrasında, Avrupa ve ABD'nin büyük şehirlerindeki işçiler ve alt orta sınıf, kendilerine hitap eden ve anlayabilecekleri bir dille konuşan bir kültür talep etmeye başlamıştır. Halkın bir kısmı, kısıtlayıcı yasalar, artan kiralar, verimsiz topraklar sonucundaki kötü hasatlar nedeniyle kırsal bölgeleri terk edip kentlerdeki fabrikalarda, inşaat işlerinde, perakende ticarete veya ev hizmetlerinde çalışmak zorunda kalmıştır. Kente yerleşen ve sosyolojisi değişen bu insanlar ekonomik güvenlik ve siyasi güç mücadelelerinde kendilerini destekleyen ve ilham veren bir kültür talep etmişlerdir. İstedikleri, içerik açısından popüler, biçim olarak anlaşılır ve üslup açısından tanıdık bir sanattır. Bu taleplerin sonucunda, kısa sürede Gerçekçilik ve onun toplumsal eleştirisi ortaya çıkmıştır. Fransa'da bu akımın en önemli savunucusu Gustave Courbet, İngiltere'de ise kendilerini Ön-Raffaelocular olarak isimlendiren genç sanatçılar grubu olmuştur.⁴⁵³ 19. yüzyıla yönelik entelektüel birikim incelendiğinde: Toplumsal Gerçekçilik eğiliminin Gerçekçi sanat anlayışıyla birlikte şekillendiği tespit edilebilir.

Şekil 38: Gustave Courbet, Taş Kırıcılar, 1849, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190 × 300 cm.



Kaynak: Facos, 2011, s. 258

452 Doesschate Chu, **Nineteenth Century European Art**, 263

453 Eisenman, **age**, 260

Hauser'a göre 1789 ve 1830 yılında olduğu gibi, 1848 devrimi de ileri düzeyde bir entelektüel etkinlik ve üretkenlik döneminin sonucudur; ancak diğer devrimler gibi, demokrasinin ve entelektüel özgürlüğün kesin bir yenilgisiyle sonuçlanmıştır. Rejimin zaferini, entelektüel yaşamda eşi benzeri görülmemiş bir gerileme izlemiştir; estetik anlayış ise tam anlamıyla yozlaşmıştır. Burjuvazinin devrime karşı kurduğu tuzaklar arasında, sınıf mücadelesini ulusal ihanete dönüştürmek, basın özgürlüğünü ortadan kaldırmak, yönetimin en güçlü destekçisi olacak yeni bir bürokrasi yaratmak ve tüm etik ve estetik yargılarda en yetkili otorite olarak bir polis devleti kurmak yer almıştır. Bu durum, Fransız kültüründe benzeri görülmemiş bir çöküşe yol açmış ve günümüze kadar çözülemeyen, işçi sınıfına özgü tembellik ile isyan ruhu arasındaki çatışmayı derinleştirmiştir. Bu çöküş aynı zamanda entelektüellerin bir kısmını, devlete karşı olma tutumuna sürükleyen moral bozucu bir unsur haline dönmüştür.⁴⁵⁴ Diğer taraftan sonraki süreci besleyen epistemolojik zemin bu dönemde şekillenmiştir: 1835 yılında, Louis Philippe'in uyguladığı sansür, sanatçıların politik içerikli eser üretmesini zorlaştırarak farklı konulara yönelmelerine sebep olmuştur. Bu yönelimler de Toplumsal Gerçekçi pratiklerin artmasına zemin hazırlamıştır.⁴⁵⁵

Fransa'da yaşanan devrimlerin başarısız olması, 1848 ayaklanmasının bastırılması, bu esnadaki toplumsal trajediler, halkı ve entelektüel sosyolojiyi kaçınılmaz olarak politize olmaya yöneltmiş ve sanatı da bu yönde biçimlendirmiştir. Bu dönemde gerçekçilik, yüzyılın en önemli sanatsal eserlerini içeren ve gelecekteki pratiklerin altyapısını oluşturan muhalif bir sanat akımı olarak öne çıkmıştır. Hauser'a göre gerçekçi ve Toplumsal Gerçekçi bakış açının olgunlaşması ve radikal biçimde ortaya çıkışı, 1848 kuşağının politik deneyimleri sonucu son şeklini almıştır.⁴⁵⁶

19. yüzyıldaki süreç, 1830 yıllarında başlamış, temelleri ve yapısı, Temmuz Monarşisi döneminde gelişmiştir. Bu sosyal dönüşüm ve ekonomik sistem günümüze kadar süren çelişkileri ortaya çıkarmıştır. Stendhal ve Balzac'ın romanları, modern insanın psikolojik yapısını ilk kez kendi gerçeklikleri içerisinde betimleyerek günümüzün ahlaki ve sosyal problemlerini konu edinen Toplumsal Gerçekçi sanatın öncüleri olmuşlardır.⁴⁵⁷ Weisberg'de bu dönemdeki disiplinlerarası birleşmeye atıfta bulunarak; sosyoloji, tarih ve sanatın kolektif

hareket etmeye başladığını ve Toplumsal Gerçekçiliğe vurgu yaptığını ifade etmiştir. 1830 ile 1910 arasında, üç kuşak benzer sorunlarla mücadele etmiş ve bu dönemde tarihin genel seyri değişmemiştir.⁴⁵⁸

1789 Devrimiyle başlayan, 1830'da ivme kazanan 19. yüzyıl sanatının siyasallaşması, 1848 Devrimi ile doruk noktasına ulaşmıştır.⁴⁵⁹ Brion'da Fransa'da yaşanan bu üç devrimin, sanatın siyasallaşmasında ve toplumsal betimlemelere yönelmesindeki kesin etkisine vurgu yapmıştır.⁴⁶⁰ 19. yüzyılda Théophile Thoré, Castagnary ve Proudhon gibi eleştirmen ve kuramcılar gerçekçiliği; güçlü insani eğilimleriyle belirgin bir şekilde toplumsal bir sanat olarak tanımlamışlardır. Bu erken dönem eleştirmenleri; sanatçının tasvir ettiği imgelerin siyasi, sosyal ve ekonomik olaylarla bağlantısını gösteren temaların yoğunluğunu vurgulamışlardır. 19. yüzyıla özgü bu tutum, modernizme doğru bir adım olarak kabul edilir ve yeni bir çağa uygun bir üslubun yaratılmasında en önemli aşamalardan biri olarak öne çıkmıştır. Sanatta bilinçli olarak başlayan bu tema, çağdaş plastik sanatlarda, edebiyat alanında ve tarih yazımında varlığını sürdürmektedir.⁴⁶¹

19. yüzyılın ortalarında sanatçıların ilgisi; kent yaşamıyla birlikte kırsaldaki köylünün yaşamı, fabrika işçileri ve bu çalışanlar dışında sıradan gündelik yaşamı tasvir eden konularda yoğunlaşmıştır. Köylü resimlerin yükselişi, sosyal dönüşümle paralel olarak ortaya çıkmış ve bu değişimi yansıtmıştır. Ekonomik, politik ve teknolojik gelişmeler, daha fazla toprağın tarıma açılmasına, verimliliğin artmasına ve milyonlarca köylünün köylerinden göç etmesine yol açmıştır. Bu dönemde kıta Avrupası'nda toprak mülkiyeti birçok konumda değişime uğramıştır. Yüzyıllar boyunca kilise ve soylular en büyük tarım arazilerinin sahibi olurken, 18. ve 19. yüzyıllarda çıkarılan çeşitli yasalar sonucunda, bu toprakları olağan halk işletmeye başlamıştır. Pek çok köylü, geçimlerini sağlamak için ücretli işçi olarak çalışmakta ya da ancak hayatta kalmalarına yetecek kadar ürün alabilecekleri küçük kiralık arazilerde tarım yapmıştır. Feodalizmin sona ermesi, toprak sahiplerinin köylülerin refahından sorumlu olduğu koruyucu sistemin de sona ermesine sebep olmuştur. Bu süreçle birlikte birçok köylü birden bire kaynaklardan yoksun kalarak; gıda, barınak, toprak, para ve iş imkanları gibi temel ihtiyaçlara ulaşamamıştır. Örneğin, İsveç'te 1750-1850 yılları arasında toprak sahibi köylülerin sayısı yüzde on artarken, topraksız köylülerin sayısı yüzde dört yüz artmıştır. Bu

458 Weisberg, *The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900*, IX

459 Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi. Naturalizm, Emresyonizm, Film Çağı*, 69

460 Brion, *age*, 172

461 Yvonne M.L., Gabriel P. Weisberg, *age*, X

454 Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi. Naturalizm, Emresyonizm, Film Çağı*, 124

455 Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, 252

456 Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi. Naturalizm, Emresyonizm, Film Çağı*, 128

457 *age*, 64

bağlamda Avrupa genelinde; İngiltere’de 1830, Polonya’da 1846, Rusya’da 1856 yıllarında köylü ayaklanmaları, 1848’de Avrupa genelinde (kuraklık ve kötü hasatlar sonrası) ve 1870’lerin sonları ile 1880’lerin başındaki ekonomik krizler sonrası tekrar yaşanmıştır. Avusturya’da 1848’de ve Rusya’da 1861’de serfliğin kaldırılması, milyonlarca köylünün yiyecek, barınak ve geçim garantisini aniden kaybetmesine neden olmuştur.⁴⁶² Köylü halkın yaşadığı bu sosyal gerçekler sanat alanında da tepkiye dönüşerek sanatçıların yoğun ilgisini çekmiştir. Millet’ nin “Ekici” isimli çalışması ve Van Gogh’un Millet’in etkisiyle, farklı zaman aralığında yaptığı “Orakçı” isimli çalışması kırsal sosyolojisini tasvir etme yönünde değerlendirilebilir. (Şekil 39), (Şekil 40)

Şekil 39: Millet, Ekici, 1850, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 80.6 cm.



Kaynak: Doesschate Chu, 2006, s. 264

Şekil 40: Van Gogh, Orakçı, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44 x 33 cm.



Kaynak: (The Reaper, t.y.)

Millet, Normandiya köylüleri soyundan gelen ve kendisini “köylülerin köylüsü” olarak tanımlamayı tercih eden, gerçekçi üslubun önde gelen sanatçılarından olmuştur. Millet kırsaldaki halkın yaşam şartlarının zorluğunun farkındadır ve pek çalışmasının yanında bu yönde de önemli eserler vermiştir. Mayers’a göre Millet’ nin karakterleri sembolik bir nitelik taşır, çünkü figürlerin yüzlerini kasıtlı olarak karanlık ve belirsiz bırakarak, onları bireylerden ziyade kamusal tipler haline getirmiştir. Vurguyu güç ve sertlik üzerine yaparak; çiftçiler ve kadınları, toprakla bütünleşmiş gibi güçlü bedenleri, kolları ve

⁴⁶² Facos, age, 247

elleriyle ön plana çıkarmıştır. Bu genelleştirme, figürlere soyut bir nitelik kazandırarak Daumier’nin modern formlarına yaklaştırır. Bu genel bakış açısından, Millet’nin birçok figürü Daumier’in figürleriyle kıyaslanabilir.⁴⁶³ (Şekil 41)

19. yüzyıl boyunca pek çok sanatçı toplumsal tasvirlerle yönelmiştir. Van Gogh Hollandalı bir sanatçı olarak önemli bir konumdadır. Millet’in sanatından etkilenen sanatçı onun pek çok eserini kopyalamıştır. İlk dönem çalışmaları Millet etkisi temelinde olgunlaşmış ve çoğunlukla toplumsal eleştiri yönünde şekillenmiştir.⁴⁶⁴ 1885 yılında yaptığı “Patates Yiyenler” çalışması bu bağlamda önemlidir. (Şekil 42)

Şekil 41: Honore Daumier, Üçüncü Sınıf Vagon, 1862–64, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65.4 x 90.2 cm.



Kaynak: Eisenman, 2019, s. 261

Şekil 42: Vincent van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82 x 114 cm.



Kaynak: (Vincent Van Gogh t.y.)

Van Gogh “Patates yiyenler” çalışmasını Hollanda’da geçirdiği dönemde yapmıştır. Bu çalışmaları, kırsal işçilerin hayatlarını ve mücadelelerini tasvir etmekle ilgilendiği ilk dönemi ifade kapsamaktadır. Resim, köylülerin ve işçi sınıfının karşılaştığı zor koşulları vurgulamıştır.⁴⁶⁵

Millet, Courbet ve Daumier gibi sanatçılar, eleştirmenler tarafından “sosyalist” olarak değerlendirilmiş olsalar da her biri farklı bir sosyal ve politik

⁴⁶³ Bernard S. Myers, **Modern Art In The Making**, (United States of America: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1950) 120-122

⁴⁶⁴ Herbert Frank, **Van Gogh**, (Barcelona: Salvat Editores, 1985) 60, 67-68

⁴⁶⁵ Zeynep Rona, “Gogh, Vincent van”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c.2 (İstanbul: Yem Yayın, 1997): 687

düşünce seviyesini temsil emektedir. Millet, muhafazakâr bir bakış açısına sahiptir ve siyasete ilgi göstermemiştir. Courbet'nin ise, sosyalist filozof Proudhon ile olan dostluğuna rağmen, eylemlerinin ideolojik temellerine yönelik farkındalığı zayıftır. Dönemin, sanatsal başkaldırısının sembolü olduğu için liderlik rolüne itilmiştir. Ancak 1860 yıllarında siyasete doğrudan katıldığında, dönemin olaylarını tam anlamıyla kavramıştır. Courbet'nin betimlediği sosyalist temalar, Proudhon'un etkisi üzerinden şekillenmiştir. Courbet, yoksul insanları eserlerinde betimlemekten çekinmemesi, onun gerçekliğe tepkilerini yansıtmaktadır. Daumier gibi doğrudan politik ve sosyal eleştiriler Courbet'nin eserlerinde bulunmaz, çünkü Courbet gerçekçi konuları kendi bütünlüğü içinde önemsemiştir. Diğer taraftan, Daumier bu grup içinde bilinçli bir toplumsal eleştirmen yönüyle öne çıkarak dönemine analitik yaklaşımı ve eleştirel tavrı söz konusu olmuştur. Yine de her sanatçı kendi tarzında bir protesto hareketinin parçasıdır ve çağın artan materyalizmine güçlü bir tepki göstermişlerdir. Her biri bu tepkiyi, kendi kişiliğiyle uyumlu bir şekilde yorumlamıştır.⁴⁶⁶

Eisenman'a göre 19. yüzyılda, Courbet, Daumier, Millet, Gustave Flaubert ve Charles Baudelaire gibi isimleri içeren sanatçı ve yazarlar nesli, Romantizm sonrası Fransız kuşağına aittir. Bu kuşak, gençliklerinde, Romantizm ve Klasizm'in ortak dilinin çöküşüne, devrimci ideallerin kayboluşuna ve sanatçılarla halk arasındaki derinleşen bölünmeye tanıklık etmişlerdir. Olgunluk dönemlerinde ise Aydınlanma ilkelerinin terk edilmesini ve otoriterliğe yaygın uyum sağlanmasını yaşamışlardır. Hayatlarının sonunda, Komünist ayaklanmaların vaatlerini ve tehditlerini, ayrıca akılcı tartışma ve uzlaşmaya dayalı burjuva kamu alanının tamamen çöküşünü yaşamışlardır. Bu krizler ve sosyal sorunlar, 19. yüzyılın ortasındaki sanatçılara ve yazarlara, benzeri görülmemiş bir kültürel kopuşun içinde yaşadıklarını düşündürmüştür. Bu büyük değişim dönemi "modernite" olarak tanımlanmış ve dönemin sanatı Gerçekçilik olarak isimlendirilmiştir. Toplumsal şartlardan dolayı bu dönemin sanatı, daha önce de ifade edildiği gibi, önce politik sonra toplumsal bilinçle şekillenmiş ve sonraki eğilimleri de etkilemiştir.⁴⁶⁷

Gustave Flaubert'in Madame Bovary adlı romanı, taşra hayatının acı bir hicvini sunarken; doktor, avukat, rahip, şair ve bilim insanı gibi karakterleri sahneye taşımıştır. Toplumsal koşulların sürekli değişmesinin insanlık için yarattığı kasvetli sonuçlar ise Daumier'nin "Üçüncü Sınıf Vagon", Millet'nin "Başak Toplayanlar" ve Courbet'nin "Taş Kırıcılar" eserlerinde kendisini göstermiştir. Baudelaire "Paris Sıkıntısı" adlı eserinde "Halonun Kaybı"

başlıklı ironik düzyazı şiirinde, aurasını kaybetmiş bir şairi anlatmıştır. Courbet sanatında ve Flaubert'in edebiyatında, ideallere veya Klasik tasvire yer ayrılmamıştır. Courbet, kaba güreşçileri, sarhoş rahipleri, köylüleri, fahişeleri ve avcılarını resmederken; Flaubert, sıradan yazıcıları, eczacıları, gazetecileri, öğrencileri ve zina yapanları anlatmıştır. Goya'nın, Daumier'nin çalışmalarında ve Baudelaire'in şiirlerinde, toga giymiş Romalılar ya da zırhlı Ortaçağ şövalyeleri tasvir edilmemiştir. Bu tutumlardan farklı olarak, sıradan giysiler içindeki çöp toplayıcıları, şehre uyumsuz kıyafetlerle taşrahılar ve siyah takım elbiseli burjuva figürleri betimlenmiştir.⁴⁶⁸

19. yüzyıl sanatı toplumsal dönüşümün neden olduğu trajedilere ve değişen sosyal şartlara vurgu yapmakla birlikte sıradan olanı da tasvir etme başarısı kazanmıştır (Şekil 43) (Şekil 44).

Şekil 43: Stanhope Alexander Forbes, Gelinin Sağlığı, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.4 x 200 cm.



Kaynak: Smith, Dars, 1977, s. 21

Şekil 44: Peter Severin Kroyer, Demir Dökümhanesi Burmeister ve Wain. 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144 x 195 cm.



Kaynak: Smith, Dars, 1977, s. 58

İngiliz sanatçı Stanhope Alexander Forbes'un 1889 yılında yaptığı "Gelinin Sağlığı" adlı, kutlamayı temsil eden çalışması, Yaşlı Pieter Bruegel'ın 1568 dolaylarında yaptığı "Köy Düğünü" çalışmasından yaklaşık üç yüz yıl sonra yapılmış ve aynı sosyal temayı paylaşmıştır. Her iki çalışmada toplu bir yemek eşliğindeki kutlama tasvir edilmiştir. Bu sahnelerde toplumsal birliktelik ve sosyal etkileşim vurgulanmıştır. Figürler, doğal ve hareketli bir şekilde tasvir

edilmiş, ifadeler ve vücut duruşları, izleyicinin bu sahneleri gerçekçi bir şekilde hissetmesine olanak sağlamıştır. Forbes'un çalışması 19. yüzyılın sonlarının sosyolojisini, Bruegel'in çalışması 16. Yüzyıl sosyolojisini temsil etmektedir. Diğer taraftan Danimarkalı sanatçı Peter Severin Kroyer'in 1885 yılında yaptığı "Demir Dökümhanesi Burmeister ve Wain" adlı çalışma, İngiliz sanatçı Joseph Wright'ın 1772 yılında yaptığı "Demir Dökümhanesi" çalışmasından (Şekil 29, Sayfa 134) yüz yıl sonra, Le Nain Kardeşler'in 1640 tarihli "Demircinin Atölyesinde" çalışmasından yaklaşık iki yüz kırk yıl sonra yapılmış ve aynı toplumsal temayı paylaşmıştır.

Geçmişe atıfla değerlendirilebilecek pek çok Toplumsal Gerçekçi konu arasında; çalışan insan, eğitim, fabrikalar, iç mekan, gündelik yaşam temaları tarihsel süreçleriyle örneklendirilebilir. (Şekil 45) (Şekil 46)

Şekil 45: Max Liebermann, Kaz Yolan Kadınlar, 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119,5 x 170,5 cm.



Kaynak: Smith, Dars, 1977, s. 143

Şekil 46: Franz Skarbina. Balık Tütsüleme, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 x 99,5 cm.



Kaynak: Smith, Dars, 1977, s. 184

Almanya'da olumsuz tepki ile karşılanan,⁴⁶⁹ 1872 tarihli "Kaz Yolan Kadınlar" çalışması, İtalyan sanatçı Bernardo Strozzi'nin 1625 yılında yaptığı "Aşçı" çalışmasından yaklaşık iki yüz kırk yıl sonra yapılmıştır ve ortak toplumsal temayı paylaşmaktadır: (Şekil 26, Sayfa 127) Her iki çalışma da ev işlerine dayalı sosyal olaya vurgu yaparak günlük yaşamdan sahneleri temsil etmiş ve kazların temizlenmesi gibi sıradan bir işi tasvir etmiştir. Kurgulanmamış tüm dönem çalışmalarında izlenebileceği gibi; eserlerde döneminin toplumsal yaşantısını tasvir etmek ilk amaç olmuştur. Diğer bir Alman sanatçı

Skarbina'nın 1888 yılında yaptığı "Balık Tütsüleme" çalışması, 1390 yılında yapılmış "Makarna Yapanlar" (Şekil 20, Sayfa 121) minyatüründen yaklaşık beş yüz yıl sonra yapılmıştır ve her iki çalışmada toplumun gıda saklamaya yönelik pratiklerini ifade etmektedir. Benzer şekilde tarlada çalışanlar ve eğitim konularının tarihsellikleri izlenebilir.

Şekil 47: Emile Claus, Keten Tarlası, 1887, Tuval Üzerine Yağlıboya, 128 x 198 cm.



Kaynak: Smith, Dars, 1977, s. 123

Şekil 48: Albert Anker, Köy Okulu, 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya, 104 x 175,5 cm.



Kaynak: Smith, Dars, 1977, s. 156

Belçikalı sanatçı Emile Claus'un 1887 tarihli "Keten Tarlası" isimli çalışması, (Şekil 47) Limbourg Kardeşlerin 1412-16 tarihli minyatüründen (Şekil 21, Sayfa 122), dört yüzyıl dan daha uzun bir süre sonra, Millet'nin 1850 tarihli "Ekici" (Şekil 39, Sayfa 150), 1857 tarihli "Toplayıcılar" (Şekil 18, Sayfa 75), çalışmalarıyla aynı yüzyılda yapılmıştır ve bu çalışmaların tümü kırsal yaşamı tasvir etmektedir. İsviçreli sanatçı Albert Anker'ın 1896 tarihli "Köy Okulu" çalışması, (Şekil 48) Jan Steen'nin 1670 tarihli "Köy Okulu" (Şekil 24 Sayfa 126) çalışmasından iki yüz yıldan daha uzun bir süre sonra tasvir edilmiş ve her ikisi de dönemin toplumsal yapısında var olan eğitim temasını işlemektedir.

Nochlin'e göre 19. yüzyıl sanatı ve gerçekçiliği; belirgin bir toplumsal amaç iradesi ya da siyasi koşullara doğrudan politik bir tavırla protesto içermek zorunda değildir. Ancak dönemin görünümünü, adetlerini aktarma amacı, toplumsal bağlılık anlamı da taşımaktadır. Bu durum, idealler ve sembollerle ilgilenen çağdaş sanata kıyasla sosyal olgularla belirgin bir toplumsal bağ kurar.⁴⁷⁰ Nochlin'in ifadeleri, 19. yüzyıldaki sanatçı eğilimlerinin artan bir toplum hassasiyeti temelinde şekillendiği ve politik eleştirinin de bu durumun

469 Nochlin, *Realizm. Style And Civilization*, 50

470 Smith, Dars, *age*, 237

parçası olabileceği, gerçekçilik dışındaki sanat pratiklerinin de toplumsal eleştiri taşıyabileceği yönünde değerlendirilebilir. Smith ve Dars'ta Nochlin'i destekler: 19. yüzyıl sanatı, estetik tarihindeki olağan sanat anlayışını yansıtmaktan uzaktır ve insan merkezli olmasından dolayı gelenekselden büyük bir sapmayı temsil etmektedir: 19. yüzyıl öncesi sanatı, merkezinde insan unsurunu vurgulamaktan kaçınmıştır.⁴⁷¹ Çağımızın önemli düşünürlerinden Jacques Ranciere, 19. yüzyıl sanatının daha önce anlaşıldığı gibi geleneksel temsil görevinden farklı olarak, sanatın rolünde önemli bir dönüşüme işaret ettiğini dile getirmiştir.⁴⁷² Bu bağlamda dönem sanatı, günlük unsurlara önem atfederek sıradan olana karşı bir duyarlılık geliştirmiştir.⁴⁷³

20. yüzyılda Toplumsal Gerçekçilik olgusu söz konusu olduğunda, sanat pratiklerindeki alternatif oluşumların kapsamı, tartışma alanını daraltmayı zorunlu hale getirmektedir. 19. yüzyıla kadar Avrupa üzerinden değerlendirilen sanat pratikleri, 20. yüzyılda pek çok paradigmaya bağlı olarak sofistike bir süreç izlemiştir. Küresel etkiye neden olan 1. ve 2. Dünya Savaşları, bu savaşların sonucu olan ekonomik buhran, enformasyonun yaygınlaşması, tüketim kültürü sosyolojisi, sanattaki Avrupa hakimiyetine ABD varlığının da eklemiş olması, sanat alanına yerel unsurların dahil edilmesi gibi pek çok paradigma 20. yüzyıl sanatını belirleyen etkenler olmuştur. Modernizme yönelik başlangıcı temsil eden Empresyonizm ve ardından oluşan pek çok akım, sanatçı öznelliğinde tartışılabilir gibi toplumsal hassasiyetler genelinde de değerlendirilebilir: 19. yüzyıl sonunda, Manet' nin "Kırda Öğle Yemeği", 20. yüzyılda Picasso' nun İspanya iç savaşını betimlediği "Guernica" çalışması, Meksikalı sanatçı Diego Rivera'nın politik içerikli duvar resimleri, Almanya'da " (Neue Sachlichkeit) "Yeni Nesnellik" eğilimi içerisinde politik eleştirileriyle aktif olan Otto Dix' in "Yaralı Asker", Georges Grosz'un "Evli Bir Çift",⁴⁷⁴ (Şekil 49) Kathe Kollwitz'in "Dokumacılar" çalışması, İngiltere'de Charles Dickens'ın anlatı tarzıyla karşılaştırmalar yaparak kentsel yoksulların koşullarını canlı bir şekilde tasvir eden Luke Fildes' in kentsel, (Şekil 50) ve George Clausen'ın kırsal tasvirleri, doğrudan sosyal amaç taşımadan betimlemiş olmasalar da; John Everett Millais ve William Holman Hunt ve Dante Gabriel Rossetti gibi çağdaşlarının çalışmaları,

471 Smith ve Dars, *age*, 9-10

472 Jacques Ranciere, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, trans., Gabriel Rockhill, 7. bs. (London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2013) XV

473 Jacques Ranciere, *The Politics of Literature*, trans. Julie Rose (Cambridge: Polity Press, 2011) 29

474 James Malpas, *Realism*, (Cambridge University Press, 1997) 32-35

gerçekçiliği vurgulayan bir hareketin parçası olmuştur.⁴⁷⁵

Rusya'da ise Ekim Devrimi ile devrimci sanat konseptini vurgulayan, rejim tarafından desteklenen, ideolojik misyon doğrultusunda hareket eden, "Sosyalist Gerçekçilik" kavramı öne çıkmıştır: Avangard sanatçılar 1917-1929 yılları arasında Eğitim ve Sanat Komiseri Lunaçarski tarafından, proletaryaya özgü sanat konsepti oluşturmaları yönünde desteklenmiştir. Ancak Lenin tarafından reddedilmiştir. Daha sonra AKhRR (Devrimci Rusya Sanatçıları Birliği), LEF (Sol Sanatçıları Birliği), Dört sanat, Çember, OMKh (Moskova Sanatçıları Birliği) kurulmuştur ancak bu oluşumlar da parti tarafından kapatılmıştır. Sosyalist Gerçekçilik kavramı ilk kez 1934 yılında birinci "Sovyet Yazarlar Birliği Kongresinde" dile getirilmiştir; Leningrad Parti Sekreteri Andrey Jdanov bu kongrede, sanat temalarının; kamu çalışanları, işçi kadınlar, kırsal halk, parti görevlileri, iktisatçılar ve mühendisler gibi figürlerden oluşturulması gerektiğine vurgu yapmıştır. Daha sonra bu düşüncenin, Friedrich Engels, Plehanov, Georg Lukacs, Vladimir Sergeyevich Solovyov gibi düşünürler ve Edebiyatçı Maksim Gorki tarafından kuramsal alt yapısı geliştirilmiştir.⁴⁷⁶

Şekil 49: Georges Grosz, Evli Bir Çift, 1930, Suluboya, 66 x 47,3 cm.



Kaynak: Öndin, 2019, s. 245

Şekil 50: Luke Fildes, Sıradan Bir Koğuşa Kabul Edilmek İçin Başvuranlar, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57.1 x 94 cm.



Kaynak: Öndin, 2019, s. 243

Gutkin'e göre "Sosyalist Gerçekçilik" kavramı, tanımından dolayı, içsel bir paradoks taşımaktadır: Tanımdaki "yaşamın devrimci gelişimine paralel, gerçekçi

475 Malpas, *age*, 13-15

476 Nilüfer Öndin, *Modern Sanat* (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019) 240-245

bir şekilde ifade edilmesi” zorunluluğu bu paradoksu kaçınılmaz hale getirmiştir; “gerçekçi bir şekilde” ifadesinin “devrimci gelişime” ve gerekliliklerine koşullu olması, Sosyalist Devrim’in ideolojik amaçlarına uygun yapılandırılması gerekliliğini ve politik yanı vurgulamaktadır. Bu kapsamı ile Toplumsal Gerçekçiliği ve Gerçekçilik akımını politik yorumlamıştır.⁴⁷⁷

Şekil 51: Arkady Alexandrovich Plastov, Kolektif Çiftlikte Harman, 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 382 cm.



Kaynak: Öndin, 2019, s. 245

Şekil 52: Tatiana Yablonskaya, Ekmek, 1949. Tuval Üzerine Yağlıboya, 201 x 370 cm.



Kaynak: Öndin, 2019, s. 243

Ancak dönemindeki sosyal, politik, ekonomik ve ideolojik unsurları betimlemesinden dolayı; Toplumsal Gerçekçilik tanımı, Gerçekçi akımın tanımı doğrultusundaki betimlemeleriyle de Gerçekçi akım kapsamında değerlendirilebilir. Bu bağlamıyla, Arkady Alexandrovich Plastov’un “Kolektif Çiftlikte Harman” (Şekil 51) ve Tatiana Yablonskaya’nın “Ekmek” çalışmaları incelenebilir. (Şekil 52)

20. yüzyılda gelişen teknolojiyle birlikte ortaya çıkan sinema sanatında da Toplumsal Gerçekçi eğilimler önemli bir yer ve tartışma alanı bulmuştur. Bu eğilimlerin bir kısmı Marksist ideoloji doğrultusunda eserler vermiştir: Sovyetler Birliği’nde Sergei Eisenstein’in “Potemkin Zırhlısı” ve Dziga Vertov’un “Kamerahı Adam” gibi yapımları toplumcu gerçekçiliğin erken dönemdeki önemli temsilcilerindendir. Stalin döneminde bu eğilim, devletin resmi sanat politikası haline gelmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de toplumcu gerçekçilikten etkilenmiştir. Vittorio De Sica’nın “Bisiklet Hırsızları” ve Roberto Rossellini’nin “Roma, Açık Şehir” gibi filmleri, savaş sonrası yoksulluk ve işçi sınıfının yaşamını ele almıştır. Fransa’da Jean Renoir, “İnsanlık Durumu” gibi filmleriyle toplumsal meseleleri ele alan bir bakış açısı sunmuştur. Almanya’da “Yeni Alman Sineması”

(Neues Deutsches Kino), Birleşik Devletler’de “Yeni Amerikan Sineması” (New Amerikan Cinema), İtalya’da “Genç Sinema” (Giovane Cinema), Arjantin’de “Üçüncü Sinema” (Tercer Cine), Brezilya’da “Yeni Sinema” (Cinema Novo), Meksika’da “Yeni Dalga” (Nueva Ola), ve Hindistan’da “Yeni Hint Sineması” (New Indian Cinema’yı) gibi eğilimler ortaya çıkmıştır.⁴⁷⁸

20. yüzyıl sanatını belirleyen unsurların kapsamı, Toplumsal Gerçekçiliği küresel bağlamda ve farklı üsluplar özelinde detaylı değerlendirmeyi olanaklı hale getirmektedir. Ancak, Fotogerçekçi akımın, Gerçekçi sanatın ontolojisiyle doğrudan bağlantılı olması sebebiyle, bu eğilime yönelik incelemelerin, 20. yüzyıl ABD figüratif sanat pratikleriyle sınırlandırılması ve bu analizlerin bir sonraki bölümle bağlantılı olarak ele alınması çalışmanın bütünlüğünü desteklemektedir.

ABD sanatı kültürel anlamda coğrafi ve sosyal koşullarından dolayı Avrupa ve diğer pek çok ülke ile kıyaslandığında tarihsel bir arka plan taşımamaktadır. Bu sosyal durum kültürel gelişim konusunda tercihleri ve şartları değerlendirmeyi zorunlu hale getirmiştir. Mathey, kolonileşerek ulus inşa eden ABD sanatının oluşum aşamalarını Avrupa kültürü zorunluluğunda değerlendirmiştir: Ulusal sanat kültürünün olgunlaşmadığı, ABD kolonileşme döneminde, kolonistler Avrupa sanatını kendi ülkelerine taşımayı çözüm olarak değerlendirmişlerdir. Bu değerlendirme doğrultusunda; İngiltere, Hollanda ve İsveç’ten sanatçıları, Boston ve Philadelphia gibi şehirlerdeki önemli kişilerin portrelerinin yapılması için ABD’ye yönlendirmişlerdir. Bu sanatçılar arasında John Watson, Joseph Blackburn, Charles Bridges, William Williams ve Gustavus Hesselius gibi sanatçılar dönemin ihtiyaçlarına cevap vermiştir. John Smibert gibi sanatçılar, Boston’da bir stüdyo açarak ABD sanatına ilk ulusal perspektifleri kazandırmıştır. Smibert gibi göçmen sanatçılardan ilham alan ilk ABD’li ressamı arasında Robert Feke, Matthew Pratt, Joseph Badger, Benjamin West, John Singleton Copley ve John Greenwood bulunur. Bu sanatçılar, çoğunlukla portre sanatı üzerine yoğunlaşmıştır, çünkü bu tür çalışmalar sanatçılara yeterli bir gelir kaynağı olmakla birlikte prestij de sağlamıştır. Bununla birlikte, bu sanatçılar Avrupa’nın sanatsal üstünlüğünü kabul eden ve mesleklerini geliştirmek için Avrupa’ya kültürünü öğrenme düşüncesi taşıyan bireylerdir. Bu bağlamda Benjamin West 1763 yılında ve John Singleton Copley 1774 yılında Londra’ya giderek Royal Academy üyeliğine kadar yükselmiş sanatçılardır. West, Sir Joshua Reynolds’un ölümünden sonra Akademi’nin başkanı olmuştur. Avrupa’nın tarihselliği ve eğitim olanakları, ABD sanatının temel taşlarını oluşturan bu sanatçıların kariyerlerinde

⁴⁷⁷ Irina Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*, (USA: Northwestern University Press, 1999) 38

⁴⁷⁸ Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş*, çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları: 2000) 143

de belirleyici olmuştur.⁴⁷⁹

Smith'e göre ABD resim sanatı, başlangıcından itibaren gerçeği temsil etme motivasyonu ile şekillenmiştir.⁴⁸⁰ İlk ABD'li sanatçılar Avrupa geleneğinin mirasçısı olmalarına rağmen, bu kültürel miras sınırlı bir etki göstermiştir. Bu sebeple ilk ressamlar pratik yeterlilikte Avrupalı benzerlerinin yetkinliğini taşımayan,⁴⁸¹ primitif olarak değerlendirilebilecek portre ve manzara üretmişlerdir. Pratik anlamda görece başarılı olan John Singleton Copley ve Benjamin West gibi sanatçıların kariyerleri için İngiltere'yi tercih etmeleri de bu sebeptendir. Çünkü dönemin ABD'si sanatçıların gelişimleri için gerekli olan tarihsel sanat birikimine sahip değildir ve sosyal şartlar için gereken maddi desteği sağlayamamaktadır.⁴⁸² Sanat eğitimi konusunda kurumsal alt yapısının olmaması; sanatçıların alternatif konumlara yönelmesine sebep olmuştur. Antik dönemden Rönesans'a kadar, sanat ve kültür birikimi olan Roma, İç Savaş öncesinde sanat eğitimi almak isteyen ABD'li sanatçılar için Avrupa kıtasındaki en popüler konum olmuştur. Ancak savaş sonrasında, gelenekle bağlarını koparmak isteyen kozmopolit ABD'li sanatçılar Paris'e yönelmiştir.⁴⁸³ Sanatçıların tercih ettiği diğer popüler konumda Düsseldorf Gerçekçi Okulu olmuştur.⁴⁸⁴

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında ABD sanatı, algılanan doğayı olabildiğince sadık bir şekilde yeniden üretmeye vurgu yaparak gerçekçiliğe güçlü bir yönelimi benimsemiştir. Gerçekçilik ortak bir amaç olsa da sanatçılar doğanın hangi yönlerinin temsil edilmesine yönelik yorumlarında farklılık göstermiştir. Bu çeşitlilik, George DeForest Brush'ın idealizmi ve Ashcan Okulu'nun Toplumsal Gerçekçiliği gibi çeşitli eğilimlere yol açmıştır. Avrupa üsluplarının 19. yüzyıldaki bu çeşitlilik etkisi, ABD sanatında yeni tekniklere sebep olurken kozmopolit bir karakter gelişimini de desteklemiştir. Bu, "Amerikan Sanatçılar Derneği"nin oluşumunda da izlenebileceği gibi; Federalist anlayıştan daha karmaşık bir yaklaşıma geçmeye zemin hazırlamıştır.⁴⁸⁵

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında, ABD sanatında birbiriyle

479 François Mathey, **American Realism. A Pictorial Survey from the Early Eighteenth Century to the 1970's** (New York: Blzou International Publications, Inc., 1978) 31-34

480 Edward Lucie Smith, **American Realism**, (London: Thames and Hudson, 1994) 19

481 Mathey, **age**, 24

482 Edward Lucie Smith, **American Realism**, 14

483 David Bjelajaci, **American Art A Cultural History**, (New Jersey: Pearson Prentice Hall., 2005) 274

484 Edward Lucie Smith, **American Realism**, 24

485 Virgil Barker, **From Realism To Reality. In Recent American Painting** (Lincoln: University Of Nebraska Press, 1959) 2-5

bağlantılı; Trompe-L'oeil Gerçekçiliği, Akademik Gerçekçilik ve İdealizm, Fransız İzlenimciliği ve Ashcan Okulu gibi dört farklı üslup öne çıkmıştır. Trompe-L'oeil ve natüremort, amacın gerçekliğe çok benzeyen görüntüler yaratmak olduğu illüzyonist eğilim ile tanımlanmıştır.⁴⁸⁶ Smith'e göre William M. Harnett, John E. Peto, Raphaelle Peale ve John Haberle bu eğilimin önemli kabul edilen isimleri arasındadır. Bu sanatçıların çalışmaları ABD sanatına özgü değildir. Kuzey Avrupa natüremort geleneği, özellikle 15. yüzyılın sonlarından itibaren Felemenk ressamların pratikleri ile karakterize edilmiştir: 17. yüzyıl Hollanda ve Alman ressamlar ABD'deki bu eğilimin çıkış noktası olmuştur. Avrupa'da bu tür sanat eğilimi 19. yüzyılın ortalarında tamamen yok olmuşken, ABD'de varlığını zayıf da olsa sürdürmüştür.⁴⁸⁷ 19.yüzyılın sonunda, doğayı sadakatle yeniden üretmeye odaklanan Akademik Gerçekçilik ikinci bir eğilim olarak öne çıkmıştır. Bununla birlikte, George DeForest Brush gibi sanatçılar tarafından temsil edilen idealizm de ABD sanat kültüründe yerini almıştır. Bu dönem, sanatçıların doğayı iyileştirmeye ve sıradan konuları idealize etmeye çalıştıkları gerçekçilik ve idealizmin bir karışımı izlenmiştir.⁴⁸⁸ Üçüncü eğilim olan Fransız İzlenimciliği, John Singer Sargent tarafından örneklendirilmiştir, ABD Fransız izlenimciliği gündelik yaşamın pozitif yönlerine odaklanacak şekilde gelişim göstermiştir.⁴⁸⁹ Son olarak Ashcan Okulu sanatçıları ABD'deki 19. yüzyıl sanatsal değerleri ile Modernizm arasındaki geçişi ve sosyal değişimi ifade etmektedir.⁴⁹⁰

19. yüzyılda pek çok Avrupa ülkesinde ortaya çıkan toplumsal gerilimler ABD'de de kendisini göstermiştir. 19. yüzyılın sonlarında toplumsal gerilim belirtileri bütün eyaletlerde kendisini hissettirmeye başlamıştır: Irk kökenli tartışmalar, yabancı radikalizmine yönelik endişeler ve sosyal yozlaşma kaygıları, Anglo-Sakson nativizminin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Güney bölgelerinde ise artan ırkçılık dalgasıyla birlikte eyaletler Jim Crow yasalarını yürürlüğe koymuş ve beyaz gruplar tarafından siyahlara yönelik linç eylemleri artış göstermiştir. Aynı dönemde, Yeni İngiltere ve Batı Kıyısı'nda, Doğu Avrupa ve Asya'dan gelen yeni göçmenler, nativizm kaygılarının yükselmesine neden olmuştur. Eş zamanlı devam eden ekonomik gerilimler, ırk gerilimlerine paralel olarak yaygınlaşmıştır. Az sayıdaki bireyin sahip olduğu maddi gücün artması, halk çoğunluğundaki yaygın yoksulluğu beslemiş ve bu

486 Barker, **age**, 2

487 Smith, **American Realism**, 41

488 Barker, **age**, 3

489 **age**, 2

490 Smith, **American Realism**, 61

eşitsizlik, geniş çaplı toplumsal olaylara zemin hazırlamıştır. Kırsal bölgelerde ürün fiyatlarının düşmesi ve ipoteklerin artması kentsel göçü hızlandırmıştır. Tarımla uğraşan zor durumdaki halk; ekonomik dalgalanmalara, yüksek faiz oranlarına, nakliyedeki adaletsizliğe ve depolama ücretlerine yönelik tepki göstermiştir. Kentlerde de farklı ekonomik paradigmalara bağlı olarak, halk tepkileri ortaya çıkmıştır.⁴⁹¹

ABD sanatındaki gerçekçilik anlayışını etkileyen diğer bir etken iç savaş olmuştur.⁴⁹² Ancak bu etki resim sanatında etkin biçimde kaydedilmemiştir. Çünkü ABD İç Savaşı esnasında fotoğrafın belgesel değeri yoğun olarak öne çıkmıştır. ABD İç Savaşı, savaşın korkunç gerçekliklerini sunarken sosyal gerçekler anlamında fotoğraf sanatının önemini de vurgulamıştır. Yeni bir medya olan fotoğrafçılık, savaşın vahşetini halka görsel olarak aktarmıştır. Matthew Brady'nin ekibi, Alexander Gardner ve Timothy O'Sullivan gibi fotoğrafçılar, savaşın binlerce görsel belgesini sunmuştur. Gardner, fotoğrafçılığın yazılı betimlemeye üstün olduğunu savunarak, görsellerin doğruluğuna güvenilebileceğini belirtmiştir. Özellikle "Gettysburg'da Ölüm Hasadı" gibi fotoğraflar, savaşın acımasız gerçeklerini göstermiştir. Oliver Wendell Holmes, savaş fotoğrafçılığını derinlemesine analiz ederek, bu görsellerin savaşın dehşetini anlamak için en etkili araç olduğunu vurgulamıştır.⁴⁹³ Bu sebeple ABD resim sanatında, Avrupa'daki sosyal tarihselliğin izlenemeyeceği savı öne sürülebilir.

İç Savaş sonrası ABD'de ortaya çıkan sanat anlayışı, özellikle orta sınıfın günlük hayatını gösteren betimlemelere yönelmiştir. Natürmort çalışmalarının yanı sıra, kırsal yaşam ve kent sahneleri gibi konuların resmedildiği tür resimleri, geleneksel doğa manzaralarının yerini almıştır.

ABD'li gerçekçi sanatçılar, hayatın pozitif yönlerini vurgularken, rahatsız edici temalarını tercih etmemişlerdir.⁴⁹⁴

19. yüzyıl ortası ve 20. yüzyıl son çeyreğine kadar; Eastman Johnson, (Şekil 53) Winslow Homer, Albert Bierstadt, George Caleb Bingham, (Şekil 54), William Michael Harnett, Frederic Remington, Thomas Eakins, Robert Henri, Edward Hopper, Thomas Hart Benton, Grant Wood, Charles Burchfield, Andrew Wyeth, dönemin gerçekçi ve ya da toplumsal yaşamına yönelik gerçekçi

tasvirler üreten sanatçılar arasında değerlendirilmişlerdir.^{495, 496} Thomas Eakins ve Edward Hopper bu sanatçılar arasında, 20. yüzyıl gerçekçi ABD sanatını etkileyen eğilimleriyle öne çıkmıştır.

Şekil 53: Eastman Johnson, Kızılılık Hasadı, Nantucket Adası, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69,5 x 138,4 cm.



Kaynak: Smith, *American Realism*, 1994. s. 25

Şekil 54: George C. Bingham, İlçe Seçimleri, 1852, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96,5 x 132,1 cm.



Eastman Johnson, genellikle ABD'deki sosyal yaşamının pastoral ve kırsal yönlerini betimleyen eserler üretmiştir. "Kızılılık Hasadı, Nantucket Adası" isimli çalışması, 19. yüzyıldaki tarımsal üretimin ABD toplumundaki önemine ve iş birliğine dayalı kırsal yaşam biçimini tanımlar niteliktedir. Çalışmanın sol ufuk çizgisinde görülen yapı ve kulelerin, endüstriyel modernleşmenin kırsal yaşam üzerindeki etkilerine atıfta bulunduğu ifade edilebilir. Bu, kırsal üretimin, kentsel taleplerle nasıl ilişkili olduğuna dair bir ipucu verir. Kızılılık toplama işlemi sırasında kullanılan araçlar, tarlanın modern tarım yerleştirmesinden uzak ve doğal oluşu, çalışanların kıyafetleri, sağdaki at arabasının varlığı, tarımda ilkel kültürün devam ettiğini, tarımsal üretimin bireyler tarafından gerçekleştirilen fiziksel bir süreç olduğunu gösterir. 19. yüzyılın sonlarına doğru, pek çok ülkede olduğu gibi, Endüstri Devrimi kırsal yaşamı etkilemeye başlamış, tarım ve sanayi arasındaki ilişki belirginleşmiştir. Bu çalışma, geleneksel tarım pratiklerinin hâlâ merkezi bir konumda olduğuna yönelik dönemin göstergesidir ve aynı yüzyıl içindeki Millet'in 1857 tarihli "Toplayıcılar", (Şekil 18, Sayfa 75) Claus'un 1887 tarihli "Keten Tarlası" (Şekil 47, Sayfa 154) gibi çalışmalarla benzer sosyolojiyi paylaştığı ifade edilebilir.

⁴⁹⁵ Smith, *American Realism*.

⁴⁹⁶ Gerry Souter, *American Realism*, (New York: Parkstone Press International, 2009) 5

⁴⁹¹ David E. Shi, *Facing Facts. Realism in American Thought and Culture, 1850-1920* (New York: Oxford University Press, 1995) 181-182

⁴⁹² Shi, *age*, 59

⁴⁹³ *age*, 54-56

⁴⁹⁴ *age*, 132

Çalışmanın tüm unsurları değerlendirildiğinde toplumsal yaşamın koşullarını vurguladığı izlenebilir.

George Caleb Bingham'ın "İlçe Seçimleri" isimli çalışması dönemin toplumsal değerlerine vurgu yapması bakımında değerlendirilebilir. Çalışma, 19. yüzyıl ABD demokrasisinin toplumsal dinamiklerini ve seçmen davranışlarını nesnel bir şekilde betimlemiştir. Resim, bir seçim günündeki kırsal ABD toplumunu tasvir ederek, bireylerin sosyal ve politik katılımını, aynı zamanda sınıfsal ve davranışsal çeşitliliği tasvir etmektedir. Figürlerin yoğunluğu, jestleri ve pozisyonları, oy kullanma sürecine ek olarak; tartışma, toplumsal bağlar ve bireysel kararsızlık gibi insan sosyopsikolojisinin kapsamını da betimlemektedir. Sağ üstteki platform, resmi otoriteyi ve seçim mekanizmasını temsil ederken, zeminde oturan ve etkileşimde bulunan insanlar, demokratik süreçlerin toplumsal bağlamda tüm bireyler tarafından deneyimlendiğini ifade eder. Işık kullanımı, merkezi figürlere dikkat çekerek demokrasinin merkezindeki katılımı öne çıkarmıştır. Kompozisyonun genişliği, halk olayının karmaşıklığını ve çoklu perspektiflerini ifade eder. Eser, yalnızca ABD seçim sürecinin işleyişine değil, aynı zamanda halkın politik süreçlere olan kolektif katılımına da vurgu yapmaktadır.

Çalışmada tasvir edilen figürlerin kıyafetleri, toplumsal sınıflar arasındaki farkları ve bireylerin demokratik sürece katılım tipolojilerini simgeler: Daha şık ve özenli kıyafetler kullanan figürler, toplumsal yapılanmada üst bir konumu veya daha iyi ekonomik koşulları temsil ederken, sade ve yıpranmış kıyafetler ise çalışan sınıfın günlük yaşam tarzını ve kırsal hayata bağlılığı temsil eder. Şapka gibi aksesuarların kullanımı, statü göstergesi olmasının yanı sıra dönemin moda anlayışını ve bireylerin kimliklerini toplumsal olarak ifade etme biçimlerinin sosyopsikolojisini yansıtır. Ayrıca, bazı figürlerin kıyafetlerindeki dağınıklık veya düzensizlik, seçimin sosyal bir etkinlik olmasının ötesinde, halkın günlük yaşamından bir kesiti sunarak demokratik katılımın tüm sosyal gruplardan insan için erişilebilir olduğuna atıfta bulunur. Çalışma tematik bağlamda demokratik bir katılım sürecini tasvir ederken bütünlüğündeki tüm unsurlarla dönemin toplumsal yapısını ifade etmektedir.

ABD toplumunun uygarlık tarihi sürecinde görece yeni bir ulus olması, toplumundaki hızlı dönüşüm; demografik yapısındaki hareketlilik, ulusal kimlik inşa politikaları, kültür yaşamında tarihsel birikimin olmayışı, oluşum biçimindeki kolonist sosyoloji, kolonistlerin tercihleri ve federal yapısından kaynaklanan pek çok paradigma sanat pratiklerini etkilemiştir. Kültürel

zeminindeki bu pratikler Fransa, İtalya⁴⁹⁷ ve Almanya⁴⁹⁸ gibi üç ülkenin kültürel geçmişi tarafından belirlenmiştir. ABD resim sanatında Toplumsal Gerçekçilik eğilimi söz konusu olduğunda da bahsedilen bu tarihsellik izlenebilmektedir. Bu bağlamda 20. yüzyıl ABD sanatında, Toplumsal Gerçekçilik olgusunun Ashcan Okulu özelinde şekillendiği tarihsel bir konsensustur.

ABD Toplumsal Gerçekçi sanat anlayışına vurgu yapan Ashcan Okulu, 1890'lı yıllarda Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi Atölyelerinde bir araya gelen bir grup tarafından şekillenmeye başlamıştır. Grubun kurucusu olarak kabul edilen Robert Henri, Thomas Eakins'ın öğrencilerinden Thomas Anshutz'un öğrencisidir.⁴⁹⁹ Henri Pennsylvania Akademisi'ndeki iki yıllık eğitimin ardından, Fransa Paris'e gitmiş ve Academie Julian'da eğitim almıştır.⁵⁰⁰ Paris'te bulunduğu sürede gerçekçi yazarlardan, Balzac ve Zola'yı okumuş, Courbet, Manet ve Monet'nin resimlerini izlemiş ve bu çalışmalardan etkilenmiştir.⁵⁰¹

Thomas Eakins'ın Ashcan Okulu ve ABD toplumsal gerçekçi resim anlayışı üzerindeki etkisi önemlidir. Eakins, sanat yaşamını etkileyen dört yılını Paris'te Jean-Leon Gerome'un öğrencisi olarak ve İspanya'da seyahat ederek geçirmiştir. Eakins'in erken dönem eserleri, Rembrandt, Velazquez, Ribera ve Fransız gerçekçi sanatçılar Courbet, Manet gibi isimlerin etkilerini taşır. Günümüzde, ABD Toplumsal Gerçekçi eğilimin kurucu öncüsü olarak geniş bir kabul görmektedir.⁵⁰² Bu bağlamda Ashcan Okulu kurucusu olarak kabul edilen Robert Henri, kendisini Eakins'ın mirasçısı olarak değerlendirmiştir.⁵⁰³

Ashcan Okulu'nun önde gelen isimlerinden William Glackens, George Luks, John Sloan ve Everett Shinn, Philadelphia'dan ayrılarak New York'a yerleşirken, bu grubun kurucusu Robert Henri'nin 1900 yılında kente taşınması, grubun sanatsal duruşunu belirleyen en önemli gelişme olarak öne çıkmıştır. Bu tarihten itibaren kent yaşamının sosyokültürel yapısı bu sanatçıların teması haline gelmiştir.⁵⁰⁴ Henri bu dönemde New York Sanat Okulu'nda göreve başlamış⁵⁰⁵ ve 20. yüzyılın diğer bir ABD'li Toplumsal Gerçekçi sanatçısı olan

497 Bjelajaci, *age*, 274

498 Smith, *American Realism*, 24

499 Shi, *age*, 252

500 Smith, *American Realism*, 63

501 Shi, *age*, 253

502 Thompson, *age*, 36

503 Smith, *American Realism*, 62

504 Shi, *age*, 255

505 Smith, *American Realism*, 65

Edward Hopper üzerinde etkili olmuştur.⁵⁰⁶

Robert Henri, 1900'lerin başında, ABD'nin ilerici sanatçılarından ve eğitimcilerinden biri olarak öne çıkmıştır. Eserleri Paris salonlarında sergilenmiş ve bireysel sergileri büyük beğeni toplamıştır. Ancak, Henri'nin çevresindeki; Glackens, Sloan, Luks ve Shinn gibi sanatçıların çalışmaları geleneksel sanat çevreleri tarafından kabul görmemiştir. 1907 yılında, Ulusal Akademi'nin bahar sergisinde Henri'nin eserleri kabul edilirken, arkadaşlarının eserleri reddedilmiştir. Bu durum, Henri'nin Akademi'nin tutuculuğuna karşı tepki göstermesine ve iki eserini sergiden çekmesine sebep olmuş ve işleri reddedilen sanatçı gurubuyla birlikte bağımsız bir sergi düzenlemiştir. Bu sergi, Glackens, Sloan, Luks, Shinn, Maurice Prendergast, Ernest Lawson ve Arthur B. Davies gibi isimlerin yer aldığı "Sekizler" (The Eight) adlı bir hareketin doğmasını sağlamıştır. 1908 yılında New York'taki Macbeth Galerisi'nde düzenlenen sergi, 63 eserle büyük bir ilgi çekmiş ve iki hafta boyunca binlerce kişi sergiyi ziyaret etmiştir. Bazı eleştirmenler sergideki çalışmaları sert bir dille eleştirerek; kaba ve çirkin olarak değerlendirmiş, diğerleri ise sanatçıların samimi ve cesur gerçekçiliğini övgüyle karşılamıştır. Bu sergi, ABD Toplumsal Gerçekçiliği ve

Şekil 55: George Bellows, Uçurum Sakinleri, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.3 x 105.3 cm.



Kaynak: Edward L. Smith, *American Realism*,

Şekil 56: John Sloan, Kuaförün Penceresi, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 66 cm.



Kaynak: Edward L. Smith, *American Realism*, 1994, s. 66

modern sanat anlayışında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir.⁵⁰⁷

"Sekizler" sergisine katılmayan ancak Ashcan Okulu ile ilişkilendirilen, New York Sanat Okulu'nda Robert Henri'nin öğrencisi olan ve Eakins'ın etkilerini taşıyan George Bellows, (Şekil 55) ABD eserlerinde kent sosyolojisine yönelik çalışmalarıyla öne çıkmıştır.⁵⁰⁸ Bellows'la birlikte Ashcan Okulu ve Robert Henri ile ilişkilendirilen ressamlar arasında John Sloan da kent yaşamındaki sıradan insanların görüntülerini eserlerine taşımıştır (Şekil 56).

Smith'e göre Bellows, 1930'lar ve 1940'ların ABD'li Toplumsal Gerçekçi sanatçıları arasında öncü olarak değerlendirilebilir. Örneğin, 1913 tarihli "Uçurum Sakinleri" adlı eseri, Ashcan Okulu sanatçılarının mizahi tarafsızlığını taşımamaktadır. Ek olarak bu çalışması, popüler görsel kaynaklardan alınan malzemelerin sanatta kullanımı açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Modern bir yorumcu olan Marianne Doezema, Bellows'un bu yönünü özellikle vurgulamıştır.⁵⁰⁹ Bellow, insanların çamaşır asarken, akşam yemeği hazırlarken ya da gazete okumak gibi sıradan eylemlerini izlemekten keyif almış ve içinde yaşadığı toplumun gündelik yaşamını gözlemlemiştir. Bu gözlemler, sanatına insancıl bir gerçekçilik ve fotoğrafik bir doğallık eklemiştir.

Sloan'ın en bilinen eserlerinden, 1907 tarihli "Kuaförün Penceresi", onun hayata dair anlık gözlemlerini yansıtır. Sloan çalışmasında, bir kuaför işletmesinin ikinci katındaki açık penceresinden, saçını boyadığı müşteriyi izleyen bir grup insanı betimlemiştir. Bu sahneyi Henri'nin stüdyosuna giderken gözlemlediğini ve mizahi bir an olarak değerlendirdiğini belirtmiştir. Bazı eleştirmenler, bu tür çirkin gerçekçiliği sorgulasa da Sloan insanların sıradan yaşamlarındaki samimiyet ve hassasiyetlerini ortaya çıkarmaya odaklanmıştır.⁵¹⁰

Sonraki yıllarda Fotogerçekçi sanatçıların sıklıkla kullanacağı temalardan olan makine ve şehrin metal konstrüksiyonları 20. yüzyılın başlarında da kullanılmıştır. Bu bağlamda Charles Sheeler'ın "Amerika Şehir İçi" ve "Dönen Güç" çalışmaları kent sosyolojisindeki teknoloji ve sanayi temalarına yönelik konularıyla önemlidir (Şekil 57), (Şekil 58).

507 Shi, *age*, 260

508 Smith, *American Realism*, 69

509 Smith, *American Realism*, 70

510 Shi, *age*, 261-262

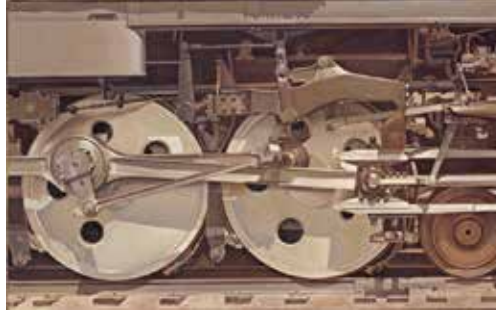
506 Thompson, *age*, 190

Şekil 57: Charles Sheeler, Amerika Şehir İçi, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya 56.2 x 68,4 cm.



Kaynak: Mathey, 1978, s. 136

Şekil 58: Charles Sheeler, Dönen Güç, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38.1 x 76.2 cm.



Kaynak: Mathey, 1978, s. 137

1927 yılında Ford Motor Şirketi, N. W. Ayer reklam ajansı aracılığıyla ABD’li ressam ve fotoğrafçı Charles Sheeler’ı River Rouge Fabrikası’nı fotoğraflaması için işe almıştır. Duchamp’ın duygusuz ve mekanik imgelerinden etkilenen Sheeler, 1920’de fotoğrafçı Paul Strand ile, New York City’nin mimari ve mühendislik yapılarını belgeleyen ve Dada festivalinde gösterilen “Manhatta” isimli sessiz bir kısa film çekmiştir. Ancak Sheeler, Dadaist nihilizmden çok Fordizm’e bağlı kalmıştır. Bu etkiden dolayı Ford’un kapitalist girişimini sanayi manzaralarını klasik geçmişin görkemiyle ilişkilendiren bir dizi resim serisi yapmıştır.⁵¹¹

Aynı dönemde, Sheeler, “Evim, Güzel Evim” gibi eserlerinde, modern makine çağının sadeleştirilmiş biçimlerinin, ABD’nin endüstri öncesi kültürüne dayandığını göstermeyi amaçlamıştır. Güney Salem, New York’taki evinin bir köşesini resmederek, 19. yüzyıla ait el yapımı mobilyaları (örneğin Shaker tarzı bir sandalye ve masa) ve modern bir gazlı ısıtıcıyı bir arada uyum içinde sunmuştur. Sheeler, insan figürlerini dışlayarak makinenin estetik düzenine odaklanmıştır.⁵¹²

⁵¹¹ Bjelajaci, age, 341-343

⁵¹² age, 343

Şekil 59: Grant Wood, American Gothic, 1930, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 76 x 63.2 cm.



Kaynak: Bjelajaci, 2005, s. 348

Şekil 60: Jerry Bywaters, Ortakçı Çiftçi, 1937, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 74.3 x 59.7 cm.



Kaynak: Edward L. Smith, American Realism, 1994, s. 92

ABD’li ressam, ekonomik modernleşme güçlerine rağmen hayatta kalan ulusal tarih anlatılarını, bölgesel gelenekleri ve halk kültürlerini eserlerinde temsil etmişlerdir. Bu bağlamda Thomas Hart Benton “The American Historical Epic” (Amerikan Tarihi Destanı) adlı büyük ölçekli bir dizi tablo ile, ABD’ye özgü “Bölgeselcilik” olarak kabul edilen resim akımını başlatmıştır. 1930 yılında, borsa çöküşünden bir yıl sonra, Iowalı ressam Grant Wood “American Gothic” (Şekil 59) adlı eseriyle Ortakçı Bölgeselciliği’nin en ünlü resmini üretmiştir. Birçok eleştirmen ve sanat tarihçisi, Wood’un eserini mizahi bir hiciv olarak yorumlamış olsa da resim, güçlü bir bireysellik, dindarlık ve kırsal emeği temsil eder. Bu eser ekonomik buhran döneminde; çiftlik hacizleri, banka iflasları ve ekonomik üretimdeki keskin düşüşlerle mücadele eden bir ulus için güven verici bir sembol haline gelmiştir.⁵¹³ ABD Bölgeselcilik eğiliminde Wood’la birlikte John Steuart Curry, Thomas Hart Benton ve Jerry Bywaters (Şekil 60) önemli isimler olarak öne çıkmıştır.

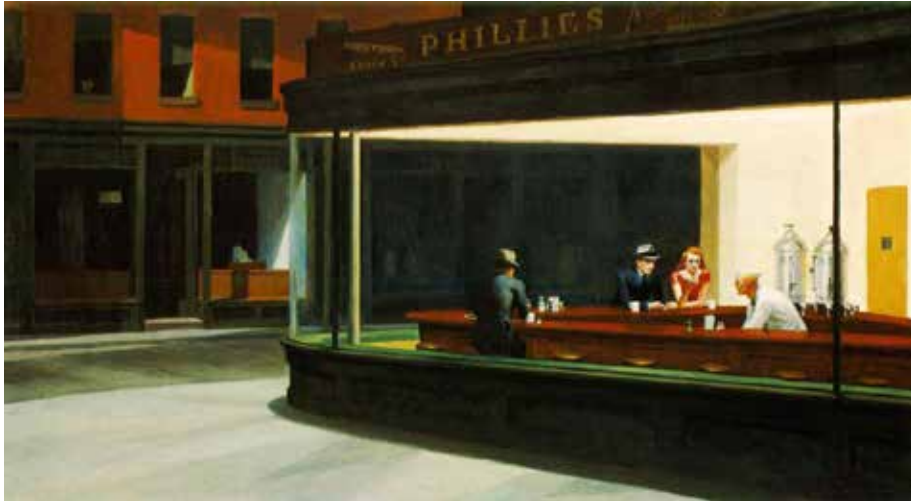
Wood’un çalışması 1930 yılında, Chicago Sanat Enstitüsü’nün 43. yılında Resim ve Heykel Sergisi’nde sergilenmiştir. Jüri tarafından isteksizce kabul edilen tablo, sonunda bronz madalya ve 300 dolarlık ödül kazanır. Kısa sürede

⁵¹³ Bjelajaci, age, 349-350

ulusal bir ikon haline gelen bu eser, kaybolmakta olan kırsal ABD'nin bir sembolü olarak kabul edilir ve ABD sanatında Bölgeselcilik hareketinin gerçek başlangıcını işaret eder.⁵¹⁴

Bywaters'ın "Ortakçı Çiftçi" çalışması estetik ve tematik açıdan ABD Bölgeselcilik hareketinin önemli bir temsilidir. Wood'un eserinden aldığı ilhamla birlikte, toplumsal ve ekonomik konulara daha doğrudan ve eleştirel bir şekilde yaklaşması bakımından önemlidir. Bu durum, eseri Texas Bölgeselciliği ve ABD sanat tarihi içinde özel bir konuma yerleştirmiştir.⁵¹⁵

Şekil 61: Edward Hopper, Gece Kuşları, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84,1 x 152,4 cm.



Kaynak: Thompson, 2014, 209

20. yüzyılın ortalarında diğer bir ABD'li Gerçekçi ve Toplumsal Gerçekçi sanatçı Ashcan Okulu kurucusu Robert Henri'nin öğrencisi Edward Hopper'dır. Hopper hocası Henri'nin önerisine uyarak ABD kent yaşamı imgelerini tercih etmiştir.⁵¹⁶ Temaları, kent insanının aidiyetsizliği ve yalnızlığı üzerine olgunlaşmıştır. Terk edilmiş sokak köşeleri, otel odaları ve lobileri, ofisler ve tren vagonları gibi mekanları çalışmıştır.⁵¹⁷ 1942 yılında yaptığı "Gece Kuşları"

⁵¹⁴ Smith, **American Realism**, 93

⁵¹⁵ age, 93

⁵¹⁶ Thompson, **age**, 208

⁵¹⁷ Edward Lucie Smith, **Art and Civilization**, (New Jersey: Prentice Hall, Inc. 1992) 497

isimli tasviri önemli çalışmaları arasındadır (Şekil 61).

Hopper, halk tarafından genel bir ilgiyle karşılanmış, Rothko, Kooning gibi soyut dışavurumculardan, Estes, Bechtle ve Goings gibi Fotogerçekçiler tarafından övgü almıştır. ABD'li Gerçekçi ressamlar arasında, soyut dışavurumculuğun yükselişinden önce, Hopper'la birlikte Andrew Wyeth; üslubu, vizyonundaki tutarlılığı ve eserlerinin geniş çapta ilgi uyandırmasıyla öne çıkmıştır. Diğer öne çıkan bir isim de Hopper'ın hocalarından Kenneth Hayes Miller olmuştur.⁵¹⁸ (Şekil 62), (Şekil 63)

Şekil 62: Andrew Wyeth, Christina'nın Dünyası, 1948, Panel Üzerine Tempera, 81,9 x 121,3 cm.



Kaynak: Ward, 1989, s. 61

Şekil 63: Kenneth Hayes Miller, Müşteri, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 104,3 x 84,3 cm.



Kaynak: Ward, 1989, s. 58

Wyeth'in çalışmalarında duygusallık ve melankoli atmosferi hakimdir. Bu durum, onun resimlerini sıradan olmaktan kurtarmıştır. Wyeth'in psikoloji konusunda hassasiyeti bu çalışmasında da görülmektedir. Çalışması İkinci Dünya Savaşı sonrasında yapılmıştır. Bu bağlamda ABD kırsal yaşamında ve kentlerde ekonomik kriz ve bireysel psikolojik gerginlikler söz konusudur. Wyeth'in kırsal sosyolojide konut ve kullandığı figürün mesafesi dönemin geriliminin tasviri niteliğindedir.

Miller'ın çalışmaları genellikle günlük yaşama ve sosyal konulara

⁵¹⁸ John L. Ward, **American Realist Painting 1945-1980**, (London: UMI Research Press, 1989) 52

odaklanmayı içeren temaları ele almaktadır. Bu, potansiyel olarak, Miller da dahil olmak üzere gerçekçi ressamların çağdaş yaşamı ve zorluklarını tasvirleriyle toplumsal eleştiriye taşıyabileceklerini göstermektedir. Miller'ın "Müşteri" isimli bu çalışması ABD sosyal gerçekçiliği ve portre sanatının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Resimde, bir kadının kent yaşamında gündelik yaşamı temsil edilmiştir. Figürün duruşu, giysileri ve çevresel detayları dönemi yansıtmaktadır. Figür dışında tasvir edilen mekan sosyal bağlam ve alışveriş kültürüne vurgu yapmaktadır. Miller, Wyeth, Hopper ve diğer pek çok ABD'li gerçekçi sanatçı, nesneleri, olayları, olguları gerçekte oldukları gibi temsil etmenin merkezi bir ilkesini paylaşmaktadır ve bu belgesel değer detayında sosyal yapıya vurgu yapmaktadırlar.

Smith'e göre ABD sanatı başlangıcından itibaren gerçekliği temsil etme arzusu üzerine kurulmuştur. Bu dürtü, kendine özgü koşullarıyla şekillenen ilk ABD resimlerinden itibaren belirgindir.⁵¹⁹ Ancak Gerçekçilik eğilimi, ABD sanatındaki merkezi konumunu birçok paradigmaya bağlı olarak aniden kaybetmiştir, bunun başlıca sebebi, yurtiçinde ve uluslararası alanda değişen siyasi iklim olmuştur.⁵²⁰ 20. yüzyıl başlarında baskın olan ABD gerçekçiliği 1930'lardan itibaren soyut sanatın baskınlığı altında önemini kaybetmiştir.⁵²¹

Soyut sanatın baskın olduğu yıllarda birçok sanatçı ABD'de gerçekçi resim geleneğini sürdürmeye devam etmiştir. Bu sanatçılar arasında Milton Avery, Charles Burchfield, Guy Pène Dubois, Yasuo Kuniyoshi, Jacob Lawrence, Isabel Bishop, Robert Gwathmey, Edwin Dickinson ve Kenneth Hayes Miller gibi isimler öne çıkar. Bu sanatçılar, oldukça bireysel, doktrinlere karşı mesafeli ve eklektik bir yaklaşım benimsemiştir. Tüm bağımsız sanatçılar arasında yalnızca Edward Hopper, gerçekçilik tarafında güçlü ve etkileyici bir şekilde konumunu korumuştur.⁵²²

ABD sanatında Gerçekçi eğilim, soyut sanatın egemenliğinden sonra, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tekrar gündeme gelmiştir. Bu dönemde, sanatçılar Soyut Dışavurumculuk da dahil olmak üzere modern anlayıştaki sanata tepki göstererek, gerçekçiliğe yönelik yenilenen bir ilgiyi tekrar gündeme taşımıştır.⁵²³ Gerçekçiliğin uygulanabilir bir alternatif ve hatta avangard olarak değerlendirildiği 1960'larda ve 1970'lerde yeniden

⁵¹⁹ Smith, **American Realism**, 19

⁵²⁰ **age**, 143

⁵²¹ Prendeville, **age**, 152

⁵²² Frank H. Goodyear, **Contemporary American Realism since 1960**, (Boston: New York Graphic Society, 1981) 13

⁵²³ Ward, **age**, 1

canlanması, ABD toplumunda özellikle kent yaşamındaki toplumsal yaşama da vurgu yapmıştır.⁵²⁴ Bu bağlamda Fotogerçekçi pratiklerin gerçekçi sanattan farklı olarak ortaya çıkması önemlidir. 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Fotogerçekçi eğilim, resim sanatının fotoğraf ve toplumsal olgularla ilişkisi bağlamında ABD gerçekçi geleneğinin hassasiyetini taşımaktadır. Nochlin Toplumsal Gerçekçilik ile gerçekçi sanat anlayışının paralel olduğunu ifade etmiştir: Ona göre somut biçimde güncel dünyanın görünümleri olan bir sanatın, zamanının toplumsal koşullarıyla doğrudan ve maddi bir ilişki içinde olduğu açıktır.⁵²⁵

⁵²⁴ Goodyear, **age**, 15-16

⁵²⁵ Nochlin, **Realizm. Style And Civilization**, 45

4. FOTOGERÇEKÇİLİK VE TARİHSELLİĞİ

19. yüzyılda gerçekçilik fotoğrafın icadıyla dönüşüme uğramıştır. Sanatçılar fotoğrafı belgesel bir araç olarak kullanmaya ek olarak sanatsal süreçleri için de ilham kaynağı olarak kullanmışlardır. Courbet, “Baba”, “Ressamın Atölyesi”, Baudry’nin “Le Camp des Bourgeois” adlı eserine yaptığı illüstrasyonlar ve ölümünden sonra yaptığı Proudhon portresi için fotoğraf kullanmıştır.⁵²⁶

Manet, Baudelaire ve Poe portreleri için fotoğraf referansları kullanmıştır. “Execution of the Emperor Maximilian” çalışması için dört farklı fotoğraf provası talep ettiği bilinmektedir. Degas ise fotoğrafı sadece bir belgesel aracı olarak değil, aynı zamanda spontane ve anlık görüntüler yakalamak için veri kaynağı olarak değerlendirmiştir.⁵²⁷

Paul Valery, fotoğrafın ortaya çıkışıyla birlikte edebiyat ve sanatta gerçekliğin daha fazla vurgulanmaya başladığını ve betimleyici anlatıların önem kazandığını belirtmektedir. Fotoğraf nesnel, bilimsel ve betimleyici yaklaşımıyla gerçekçiliğe yeni bir boyut getirmiştir. Gerçekçilik ile 19. yüzyılın sanatsal yaklaşımları arasındaki temel fark buradan kaynaklanmaktadır; Van Eyck, Caravaggio ve Velazquez gibi sanatçılar doğayı gerçekçi bir şekilde tasvir etmeye çalışmış olsalar da bu sanatçılar ideolojik bağamlarından kopamamışlardır. Oysa 19. yüzyıl gerçekçiliği, gerçekliğin ve maddi dünyanın tüm inançların özü olduğunu savunan bir yaklaşımı benimsemiştir.⁵²⁸ 19. yüzyıl gerçekçi sanat idealleri ile 20. yüzyıl Fotogerçekçi sanat ideallerinin bu bağlamda paralel olduğu savunulabilir. Diğer taraftan fotoğraf belgesini kullanma konusunda farklılıklar söz konusudur: 19. yüzyılda sanatçılar fotoğraftan eskiz ya da kısmen yararlanma amacı taşırken, 20. yüzyıldaki Fotogerçekçi anlayış fotoğraf gerçekçiliğini benimsemiştir.

Fotogerçekçilik, 20. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere ve ABD’de öne çıkan bir sanat eğilimidir. Bu akım, fotoğraf gerçekliğine ve görüntüsüne yoğun şekilde bağlı olan bir eğilim olarak değerlendirilmektedir. Fotogerçekçilik, resim yapma sürecinde görünen gerçekliği aktarma noktasında fotoğraf görüntüsünü benimsemektedir. Bu nedenle, fotogerçekçi olarak adlandırılan

526 Nochlin. **Realizm. Style and Civilization**, 44-45

527 age, 44-45

528 age, 44-45

eserler, fotoğrafın resim sanatına olan etkisinin doruk noktasını temsil etmektedir. Ancak, fotoğraf ve sanat pratiklerinin geçmişi çok daha gerilere, Perspektif Kutusu ve Camera Obscura’nın keşfine kadar izlenmektedir.

4.1 Fotoğraf Resim İlişkisi

İlkel insandan bu yana iki boyutlu yüzey üzerinde biçimlenen görüntüler tarih boyunca insanları etkilemiş ve hayranlık uyandırmıştır: İspanya Altamira ve Fransa’ daki Lascaux mağaralarında keşfedilen prehistorik dönem mağara resimleri, insanın izlenim ve fikirlerini yüzey üzerinde ifade etme yöneliminin psikolojik arka planını ispat eder niceliktedir. Antik mitolojideki suya yansıyan imgesine aşık olan Narcisus gibi, görüntülerin ve yansımaların insanı çarpıcı bir şekilde etkilediği görülmektedir. Roma komutanlarından Plinius Doğa Tarihi isimli kitabının 35. cildinde resim sanatının kaynaklarını değerlendirirken gölgeden bahsetmektedir.⁵²⁹

Görüntülerin doğal ya da insan yapımı yüzeyler üzerinde yansıma veya malzemenin aşındırılmasıyla elde edildiği dönemlerin ardından kimyasal pratiklerle tespiti de mümkün olmuştur. Perspektif Kutusu ve Camera Obscura’nın gelişimiyle başlayan bu süreç sistematik yapısına daha sonraki yüzyıllarda kavuşmuş olsa da görüntü oluşturma sürecinin geçmişi Sümerler’e kadar izlenebilmektedir.⁵³⁰ Antik dönemde Platon’un öğrencisi Aristoteles, M.Ö. 4. yüzyılda, güneş tutulmasını gözlemlemenin göz zararına neden olmaması için optik bir alet kullandığı kaynaklardan bilinmektedir.⁵³¹ Işık yalıtımlı, karanlık bir kutuya, iğne deliğinden geçen ışığın yüzey üzerinde ters yansıma oluşturduğunu ifade eden ilk kişi Uzakdoğu’ da yaşamış olan Mo Ti olmuştur.⁵³²

Yüzey üzerinde görüntünün oluşumunu bilimsel metodolojide ilk tanımlayan ve Camera Obscura’nın çalışma prensibini tanımlayan kişi 10. yüzyılda Arap bilim insanı İbnü’l Heysem olmuştur. Matematikçi ve fizikçi olan Heysem “Kitab el Menazır” adlı yedi ciltten oluşan metninde görme, ışığın kırılması ve yansıması gibi temel optik prensipleri detaylı bir şekilde incelemiştir. Bu çalışması dönemdeki ve ilerideki optik araştırmalar için önemli bir temel

529 Levend Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları), s. 49.

530 Cengiz Oğuz Gümrükçü, “Fotoğrafın Kısa Geçmişi – I”, **Papirüs**, s. 25, (Mart 1999): 58.

531 Alberto Modiano, **Fotoğraf Tarihine Giriş**, çev. Devrim Koç – Hüseyin Aşuroğlu, (Antalya: Art Studio Yayınları, 2007) 11-12.

532 Levend Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, 53.

oluşturmuştur. Görme fenomeni üzerinde yaptığı ayrıntılı gözlemler ve deneyler, ışığın doğasıyla ilgili önemli keşiflere yol açmıştır. Eserinde, çeşitli lenslerin ve aynaların ışığı nasıl yansıttığı ve kırdığı konularını ele almıştır. Ayrıca gözün anatomisi ve optik sistemleri hakkında detaylı bilgiler sunmuştur ve görmenin doğasıyla ilgili ilk bilimsel açıklamayı yapmıştır. Heysem ışığın doğrusal yolla yayılmasını ampirik olarak sistemleştirmek için Camera Obscura'nın karanlık kutu prensibinden yararlanmıştır.⁵³³

Sistemli yapısına Rönesans döneminde ulaşan karanlık kutu benzeri bir sistemin daha önceki yüzyıllarda Hollandalı sanatçılar tarafından 15. yüzyılda kullanıldığı yazılı anonim kaynaklardan bilinmektedir.⁵³⁴ Rönesans döneminde perspektif ve geometriye verilen önemin artmasıyla Camera Obscura'nın gelişimi hızlanmış ve taşınabilir kutulara dönüşmüştür.⁵³⁵ Leonardo da Vinci gözün çalışma prensibini ve perspektifi örnekleyebilmek için Camera Obscura'dan faydalanmıştır.⁵³⁶

10. yüzyıldan 19. yüzyılın başlarına kadar yüzey üzerinde görüntü oluşturulmuş ancak sabitlememiştir. 1826 yılına gelindiğinde Chalon-sur-Saone yakınlarındaki Gras kasabasında Nicephore Niepce belli belirsiz, keskin olmayan görüntüyü yüzey üzerinde oluşturmayı başarmıştır.⁵³⁷ Niepce, ölümünden önce aynı alanda araştırmalar yapan L.J.M. Daguerre ile tanışmış ve çalışmalarını onunla paylaşmıştır. Daguerre 1835 yılında civa buharı yardımıyla gerçekleştirdiği kimyasal çalışmalarında pozitif görüntü almayı başarmış ve 1837 yılında da stüdyosunda bulunan durağan nesnelerin görüntüsünü mükemmel şekilde yüzey üzerinde sabitlemeyi gerçekleştirmiştir. 7 Ocak 1839 tarihinde Paris Rasathane yöneticisi François Arago, bu yeni keşfi Fransız Bilimler Akademisi'nde etkili bir konuşma yaparak tanıtmıştır.⁵³⁸ Sonraki büyük aşama Talbot tarafından geliştirilmiş ve 1840 Haziranında duyurulmuştur. Talbot günümüz kimyasal fotoğrafının temelini oluşturan bu görüntülere “Kahos” ve “Typos” kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan “Kalotip” (Calotype) adını vermiştir. Fotoğraf adlandırması ise daha sonra Sir

⁵³³ age, 55-56.

⁵³⁴ Martin Kemp, **The Science of Art: Optical Themes in Art from Brunelleschi to Seurat**, (Yale University, 1990) 204

⁵³⁵ Mehmet Bayhan, **Yazılarla Fotoğraf 1978 – 1990**, (İstanbul: Ege Yayıncılık 1995) 159.

⁵³⁶ Modiano, age, 12.

⁵³⁷ Denis Roche, “Melankoli Çekmecesi’nden Fotoğraflar”, Çev. Aykut Derman, **Sanat Dünyamız**, s. 84, yaz (2002): 93

⁵³⁸ Kılıç, **Fotoğrafa Başlarken**, 20

John Herschel tarafından yapılmıştır.⁵³⁹

Sonraki süreçte meydana gelen ilerlemeler tamamen tekniktir ve özellikle pozlama süresini kısaltma konusunda önemli adımlar atılmıştır. Bu ilerlemeler 1870’li yıllardan itibaren hareketli figürlerin anlık fotoğraflanmasını mümkün kılmıştır. Fotoğrafın gelişimi sonraki yüzyılda da devam etmiş ve 1940’lı yıllarda renkli olarak elde edilmiştir.⁵⁴⁰

Fotoğraf ve resim pratikleri arasındaki ilişki daha ilkel teknik yardım olarak Camera Obscura’dan itibaren başlamış ve gerçekçi betimlemede kolaylık sağlamıştır. Astronomi alanında çalışmalarıyla bilinen bilim insanı Sir John Herschel, Avrupa gezisi sırasında Camera Obscura aracılığı ile elde edilen görüntüleri incelemiş ve fotoğrafın belgesel niteliğinin benzeri çalışmalar ortaya koyarak bu geçiş döneminin özetini aktarmıştır.⁵⁴¹ Işık, gölge ve hava perspektifi gibi sanatçıları zorlayan sorunlar, Camera Obscura yardımı ile daha kolay çözülebilmiştir. Kent manzaralarıyla bilinen İtalyan sanatçılar Giovanni Antonio Canal ve Bernardo Bellotto peyzajlarındaki perspektif alt yapısını oluşturmak için bu aygıtı kullanmışlardır. Claude Joseph Vernet, Giuseppe Maria Crespi, Guardi, John Crome Paul Sandby, Samuel Prout, Louthembourg, Ruskin, Thomas Girtin ve Reynolds’un da aralarında olduğu birçok İtalyan ve Hollanda asıllı sanatçının Camera Obscura’dan yararlandıkları bilinmektedir. Bunlar arasında Talbot ve Daguerre gibi fotoğrafın öncüleri olarak kabul edilen isimler yer alır.⁵⁴² Daguerre çağdaşları gibi Camera Obscura’nın sağladığı olanaklardan faydalandığı “St. Sepulcre Kilisesi” adlı litografi çalışmasında kendisini göstermektedir. Bu litografide perspektifin ve ışık kullanımı fotoğrafın özelliklerini taşımaktadır. Bakış noktası ve nihai olarak elde edilen eser, fotoğrafın optik değerleriyle uyum içindedir. Siyah mürekkep ile yaptığı “Desin-Fumee-Fantasie” adlı çalışmasında fotoğraf kaynaklı optik özelliklerden faydalandığı görülmektedir. Çalışmasındaki atmosfer, ışık-gölge kullanımı ve gerçeğe benzerliği noktasında fotoğrafın teknik alt yapısı açıkça görülmektedir.⁵⁴³

Wilkins’a göre eserlerinde gerçekçi üslubuyla dikkat çeken Hollandalı ressam Johannes Vermeer’in ortaya koyduğu çalışmalar teknik olarak incelendiğinde fotoğrafın tüm optik özelliklerini taşıdığı gözlemlenir ve bu

⁵³⁹ Kılıç, **Fotoğrafa Başlarken**, 24-25

⁵⁴⁰ Hugh Honour, John Fleming, **A World History of Art**, 8 – 9.

⁵⁴¹ Tunç Tüfekçi, “Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri III. Fotoğraftan Önce”, **Fotoğraf Dergisi**, s. 26, (Ağustos – Eylül 1999): 48

⁵⁴² Aaron Scharf, **Art and Photography**, 4. bs (London; Penguin Books, 1983) 19-20.

⁵⁴³ Tüfekçi, **Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri III. Fotoğraftan Önce**, 48.

yönüyle mükemmeldirler. Bu durum, hayatı boyunca teknik destek olarak Camera Obscura'dan yararlanıp yararlanmadığına dair tartışmalara ve kendi yaşamı içinde de spekülasyonlara neden olmuştur. Vermeer, çalışma tekniği konusunda bilgi vermemeyi tercih etmiş ve Camera Obscura'yı kullandığına veya kullanmadığına yönelik kesin kanıt elde edilememiştir. Fotoğrafın bulunuşunda yaklaşık iki yüzyıl sonra, eleştirmenler onun Camera Obscura görüntülerinden yararlandığına yönelik sadece tahminde bulunabilmişlerdir. Vermeer'in resimlerinde tartışmasız kompozisyonu yakalamış olmasına rağmen, eserlerindeki detaylar ve teknik başarı ile uyumlu olacak şekilde ön çalışmalar veya eskizlerin olmayışı dikkat çekicidir. Eleştirmenlere göre Vermeer'in çalışmaları eskizleri ya da ön çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Onun resimlerinde optik etkinin sebep olduğu perspektif kurgusu, arka ve ön plan arasındaki optik etkiden kaynaklanan espas ve bulanıklık etkisi dikkat çekicidir. Örneğin Dantel İşleyen "The Lacemaker" adlı çalışmasında yastıktan sarkan ipliklerin netliklerindeki farklılıklar ve ancak optik bir sistemin kullanılmasıyla oluşabilecek olan perspektif ve ışık uygulamalarının Vermeer'in çalışmalarında gözlemlenebilir oluşu, onun Camera Obscura'dan yararlandığına yönelik güçlü kanıtlardandır. Bu tespitlere ek olarak yaşadığı dönemde mikroskopun öncüsü olan Anton van Leeuwenhoek tanıyor olması da bu kanıtları destekleyebilir⁵⁴⁴

Rembrandt'ın öğrencilerinden Carel Fabritius Camera Obscura'dan yararlandığı bilinen diğer isimler arasındadır. Fabritius'un "Delft'ten Bir Görünüm" ismindeki çalışmasında dış bükey deformasyonun iki mercekli ve geniş açılı bir optik mekanizmadan kaynaklandığı açıkça görülebilmektedir. Kompozisyonun sol alandaki objeler ile arka plandaki Katedralin arasındaki mesafe ancak geniş açılı objektifin sebep olabileceği bir deformasyondur (Şekil 64). Sonraki yüzyıllarda aynı Katedral, Nieuwe Kerk tarafından yaklaşık olarak aynı konumdan iki mercekli kamera ile fotoğraflanmış (Şekil 65) Fabritius'un yaptığı çalışma ile karşılaştırılmıştır.

Sonuç olarak bu resimdeki dışbükey deformasyona geniş açılı bir merceğin neden olabileceği anlaşılmıştır.⁵⁴⁵ Bu bağlamda Fabritius'un çalışmasındaki mercek deformasyonu sıklıkla tartışma konusu olmuş olsa da ampirik sonuçlar Camera Obscura kullanımına dair veriler sunmuştur.⁵⁴⁶

544 David G. Wilkins, **The Collins Big Book of Art: From Cave Art to Pop Art**, (New York: Harper Collins Publisher, 2005) 190.

545 Tüfekçi, Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri III. Fotoğraftan Önce, 103

546 Michel P. van Maarseveen, **Vermeer Of Delf His Life and Times**, Trans. M.E. Bennett (Amersfoort: Bekking Publishers, 1996), 60-61

Şekil 64: Carel Fabritius Delf'ten Bir Görünüm, 1652, Tual Üzerine Yağlıboya, 15,5 × 31,7 cm



Kaynak: Maarseveen, 1996, s. 60

Şekil 65: Anonim, Delf Katedrali, Fotoğraf



Kaynak: Tüfekçi, 2000, s. 102

Sanatçıların görünen gerçekliği aktarmada değerlendirdiği optik temelli görüntüler Camera Obscura ile fotoğrafın bulunuşunun tarihsel aralığı düşünüldüğünde aracın fotoğrafın bulunuşundan yüzlerce yıl önce başlamıştır. Tüfekçi'ye göre optik görüntüler bir yüzey üzerinde oluşmaya başladığı dönemden başlayarak etkilediği ilk alan, görünen gerçekliği yüzeyde oluşturma konusunda ortaklıklarından bahsedilebilecek resim sanat pratikleri olmuştur ve fotoğraf bütün iddiasını da resim sanatı üzerine kurmuştur. Çünkü fotoğraf dönemin görsel kültüründe mekanik yolla elde edilen resim olarak kabul ediliyordu.⁵⁴⁷

Diğer bir sebep de resim sanatının gerçekliği betimleme eğiliminin en doğru biçimde yüzeyde oluşturma kabiliyetine sahip olmasıydı. Fotoğrafın gelişiminde önemli isimlerden Daguerre'in afiş çalışmasında ifade ettiği gibi; fotoğraf, resimlemeye değer görüntülerin en hassas detaylarına kadar, dakikalar gibi kısa bir sürede yüzeyde oluşmasına imkan sağlıyordu.⁵⁴⁸ Resim ve fotoğraf ontolojisindeki kutuplaşmanın sebebi bu noktada başlamaktadır: Giderer'e göre bunun sebebi, fotoğraf icat edilmeden önce resmin taşıdığı misyon ile ilgilidir.⁵⁴⁹ Tüfekçi'ye göre Camera Obscura'nın dirençle karşılaşmadan kabul edilmesi ve kullanılması daha erken tarihlerde varlığının biliniyor olmasıydı. Sanatçının manuel olarak gerçekleştirdiği pratiklere müdahale

547 Tunç Tüfekçi, "Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri VIII", **Fotoğraf Dergisi**, s. 31 (Haziran-Temmuz 2000): 66.

548 Alfred Nemecek, Rolf Allan Paltzer, "Fotoğraf Yoksa Resim de Yok", çev. Üstün Alsaç, **Adam Sanat**, s. 28, (Mart 1988): 53.

549 Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003), 91.

etmesi, fotoğrafın kabul edilmesi konusunda sert tartışmalara sebep olmamıştır. Camera Obscura, sadece yardımcı araç olarak değerlendirilmiş ve oluşturulan görüntüler sanatçılar tarafından kişiselleştirilebilmiştir.

Sonuç olarak; dönemin sanat eğilimleri, sanatçının düşünce ve üretim pratikleri kapsamında el yardımı ile yapılmaya devam etmiştir.⁵⁵⁰ Bu pasif tartışmalar 19. yüzyılın ortalarında fotoğrafın görüntü kaydetmedeki başarısı fark edildiğinde şiddetini arttırmıştır. Fotoğrafın sebep olduğu münakaşalar Camera Obscura'nın sebep olduğu münakaşalardan daha fazlasına neden olmuştur. Nemeczek ve Paltzer'e göre fotoğraf, sanat tarihinde resim sanatının geleneklerini ve sonraki sürecini beklenmedik biçimde dönüştüren ana sebeplerden birisi olarak değerlendirilir. Pek çok ressam, 1450'de baskı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte, yazmaları çoğaltmakla ekonomik kazanç elde eden meslek gurubu çalışanlarının işsiz kalmasındaki gibi bir durumla karşı karşıya bulmuşlardır. Tepkilerin bir kısmı şaşkınlık ve olumsuzlama yönünde olsa da olumlu tepkiler veren karşıt bir grup da oluşmuştur.⁵⁵¹

Fotoğrafın icat edilmesinden kısa bir süre sonra Londra Fotoğraf Derneği'nin de aralarında bulunduğu birçok fotoğraf derneği kurulmuştur. Bununla birlikte Londra Kraliyet Akademisi'nin başkanlığını sürdüren Charles Eastlake (1793- 1865) bu derneğin ilk başkanı olmuştur. Eastlake'in bu oluşuma davette bulunduğu akademi ressamlarından William Newton oluşumun birinci toplantısında, daha sonraki tarihlerde "Londra Fotoğraf Derneği Dergisi" süreli yayınında yayınlanan bildiri niteliğindeki fotoğrafı destekleyen düşüncelerini açıklamıştır. Newton bu açıklamalarında fotoğraf görüntüsünün, sanatçılar için araç olarak değerlendirilip eğitilmiş sanatçıların çalışmalarının üretilmesine hizmet etmelidir ve optik unsurların etkisiyle bilinçli olarak bulanıklaştırılan görüntüler, kimyasal reaksiyon ile değişen negatif gibi materyaller, farklı etkiler yaratmak için kullanılabilir düşüncesini ifade etmiştir.

Bir diğer akademik ressam Belçikalı Antoine Joseph Wiertz (1806-1865) Newton'un düşüncelerine paralel açıklamalarda bulunmuştur: Wiertz açıklamalarında, fotoğrafın sanat olduğunu kabul ederken aynı zamanda sanatçıların hızlı çalışmasına olanak sağlaması açısından yararlı olabileceği yönünde ifadeler kullanmıştır.⁵⁵² Diğer taraftan fotoğrafın keşfine ve elde edilen sonuçlarına dair şaşkınlığını şu cümleyle ifade etmiştir:

550 Tunç Tüfekçi, "Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri II. Perspektif Kavramının Gelişimi ve Camera Obscura", **Fotoğraf Dergisi**, s. 25 (Haziran-Temmuz 1999): 50.

551 Nemeczek- Paltzer, **age**, 53.

552 Newton, **age**, 652 – 654.

Birkaç yıl önce, zamanımızın onuru olan, her gün düşüncelerimizi ve gözlerimizi hayrete düşüren bir icat keşfedildi. Bir asır sonra bu icat resim pratiklerinin püf noktaları olan paleti, fırçası, rengi, el becerisi, deneyimi, sabrı, gözü, üslubu, macunu, verniği, gibi konuların bütününe yapabilecek olgunlukta olacak. Dagerreyotip'in sanatı öldürdüğü sanılsın. O sadece sabır işini öldürdü ve düşünce işine saygı gösterilmesine sebep oldu.⁵⁵³

Wiertz fotoğrafı, sanatçıyı benzerlikler elde etme görevinden kurtaracak ve sanatın felsefi yönleri olarak düşünülebilecek konular üzerinde yoğunlaşmasını teşvik edecek bir araç olarak memnuniyetle karşıladığını ifade etmiştir. Baudelaire 1859 Salonu'nda fotoğrafın sebep olduğu tartışmalarda farklı bir bakış açısını önermiş ve akademik anlayışın teknik muhafazakârlığını kabul etmek istemeyen onun gibiler için, fotoğrafın nesnel gerçekliği hassas bir şekilde aktarması hızlı ve zararına bir karşıtlık oluşturduğunu ifade etmiştir.⁵⁵⁴ Baudelaire fotoğrafa karşı sert ifadelerine devam ederek şu düşüncelerini paylaşmıştır: Resim ve heykel disiplinlerinde, özellikle Fransa'da, baskın bir grubun sanata yönelik yaklaşımının, içinde yaşanan çağda, doğaya keskin bir bağlılık duyulduğunu ve sanatın yalnızca doğanın tam bir yeniden üretimi olduğuna inandığını ifade etmiştir. Bu düşünceye göre, sanat doğanın yeniden üretimi olmalı ve bundan farklı bir tavır sergilememelidir. Ek olarak, doğada estetik olarak değerlendirilmeyen nesnelerin ötekileştirilmesini talep eden muhafazakar ve ayırıştırıcı bir yaklaşımı da kapsamaktadır. Bu bağlamda, mekanik bir aygıtın ürettiği ve tabiatı birebir taklit eden görüntülerin, sanat olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşü kabul edilmektedir. Bu düşünceye göre, fotoğraf benzerlik konusunda tüm güvenceyi sağlaması varsayımıyla, sanatı fotoğraf ile eşitlemiştir. Bu andan itibaren toplum, kendisinin narsistik yansımalarını yücelten bu görsellik anlayışını kabul etmiş ve yaygın şekilde onu kullanmaya yönelmiştir.⁵⁵⁵

Baudelaire dönemin akademi mensuplarının korumaya çalıştıkları sanat anlayışını acımasızca yermiş ve sonraki zamanlarda fotoğrafın sanatın yönünü değiştireceğini ifade ederek ilk fotoğrafçıları teknik başarılarından dolayı sert eleştirmiştir: Ona göre Fotoğrafın gelişimi, sanat eğitimlerini tamamlayamayacak

553 Antoine Joseph Wiertz, "Photography", *Le National*, (1855): 10. **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**, ed. Charles Harisson, Paul Wood, Jason Gaiger, (London: Blackwell Publishing Ltd, 2008), 655

554 Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, **Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas**, (London: Blackwell Publishing Ltd, 2008), 533

555 Charles Baudelaire, "Fotografi Sanat mı?", Çev. Turhan Ilgaz, **Modernizmin Serüveni. Bir Temel Metinler Seçkisi 1840 1990**, haz. Enis Batur (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2007) 25-26

düzeyde yeteneksiz veya tembel olan, başarısız sanatçıların sığınağı haline dönüşmüştür. Bu durum, sadece bir cahillik ve budalalık işareti olmayıp, aynı zamanda bir intikam alma güdüsünü de taşımaktadır. Bu şekildeki bir suikastin bu derece başarılı olabileceğine inanmak güç olsa da, fotoğraf tekniğinin yanlış yönlendirilmiş gelişmelerinin, tıpkı diğer maddi gelişmelerde olduğu gibi, Fransız sanatındaki az sayıdaki yaratıcılığa zarar verdiği açıktır. Bu bağlamda fotoğraf, sanat pratiklerinin herhangi birinin görevini üstlenmesine izin verilen bir araca dönüşürse, kitlelerin cahillikleriyle oluşan zoraki ittifak sayesinde, kısa sürede sanatın konumunu alacak veya onu yozlaştıracaktır. Bu da kaçınılmaz olarak, sanatsal ifade biçimlerinin ve yaratıcı kabiliyetin kaybına işaret etmektedir.⁵⁵⁶

İlerleyen zamanlarda Baudelaire, fotoğrafın sanata için önemli destek sağladığını ifade etmiştir.⁵⁵⁷ Aynı tarihlerde fotoğrafı olumlayan başka bir ifade de Turner'ın yakın arkadaşı ve dönemin Kadın Sanatçılar Derneği'nin Başkanı konumunda bulunan Lady Elizabeth Eastlake tarafından (1809-1893) gelmiştir.⁵⁵⁸ Lady Eastlake, fotoğrafın içinde bulunulan çağa yakıştığını çünkü “sanata arzusunun az, fotoğrafa yönelimin ise kitleler halinde olgunlaştığını”⁵⁵⁹ ifade etmiştir. Eastlake'in temel düşüncesi, bir fotoğrafın nitelikleri ne kadar dikkate değer veya heyecan verici olursa olsun, bunların sanatın nitelikleri olmadığıdır. Bununla birlikte, fotoğrafı kendi başına yeni ve meşru bir iletişim biçimi olarak görmesi, bu iddiayı muhafazakarlıktan kurtarmıştır. Böylece fotoğraf, sanatı belgeleme yükünden kurtararak, sanatçıları ve sanatı ifade edici, estetik boyutuna uygun etkilere konsantre olması için özgürleştirmiştir.⁵⁶⁰ Eastlake göre fotoğraf sanat niteliği taşımayan sadece pratik amaçlara hizmet eden bir araçtır, sanat ise sanat için yapılan bir eylemdir.⁵⁶¹

Nitelikleri ve sağladığı görüntüleri sanat değerleri içerisinde kabul etmeyen, aralarında Chavannes ve Ingres gibi dönemin önemli ressamlarının da bulunduğu yirmi altı sanatçı bildiri yayınlayarak fotoğrafın ve sanat değeri olan çalışmaların aynı değerler sistemi içerisinde değerlendirilmesine karşı çıkmışlardır. Yayınlanan bildiride: Mekanik süreçle elde edilen görüntülerin

556 Baudelaire, *age*, 26-27

557 Nemeczek, Paltzer, *age*, 55.

558 Newton, *age*, 655-656.

559 Lady Elizabeth Eastlake, “A Review in The London Quarterly Review.”, **Goldberg** (1981) (Aktaran, Larry Shinner, Sanatın İcadı Kısa Bir Kültür Tarihi, çev. İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 348.

560 Eastlake, “Quarterly Review”, 442-68’ den aktaran, Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, *age*, 655.

561 Eastlake, “A Review in The London Quarterly Review.” den aktaran Shinner, *age*, 348.

sanat yapıtı ile karşılaştırılamayacağı düşüncesi vurgulanmıştır.⁵⁶² Bildiriyi destekleyen sanatçılar fotoğrafın sanat olamayacağını savunmuşlar ve fotoğrafın sanat olabileceğini kabul eden 1862 tarihli Fransız yasal kararına karşı dilekçe vermişlerdi, Delacroix bu dilekçeye isminin kaydedilmesini kabul etmemiştir.⁵⁶³

Dönemin diğer önemli akademik ressamı Paul Delaroche da fotoğrafa kayıtsız kalmamış ve 1839 yılında daguerreotype tekniği hakkında rapor hazırlamıştır. Antme'nin aktardığına göre, Delaroche hazırladığı raporda, sanatın temel amacını kusursuz olgunluğa taşıyan fotoğrafın en başarılı ressamların bile dikkatini çekebilecek nitelikte olduğunu ifade ederek sanatçıların “[...] çok uzun bir sürede yoğun emek harcayarak yapabildiğini -üstelik daha mükemmel sonuçlarla- kolayca elde edebilmesine olanak tanıdığını söyleyerek, bu yeni aracı sanata mükemmel bir katkı olarak değerlendirmiştir.”⁵⁶⁴ Ona ait olduğu konusunda kesin kanıtlar söz konusu olmasa da, bilinen “resim sanatı ölmüştür”⁵⁶⁵ cümlesini de ifade etmiştir. Sanat tarihçileri Robert Rosenblum ve H. W. Janson Delaroche'un tepkilerini şu sözlerle değerlendirmişlerdir: Delaroche'un resimlerinde idealleştirilmemiş gerçekçilik eğilimi oldukça baskındır. Bu sebeple kişisel olmayanla kurulan bağlantı onun çalışmalarında fotoğraf tarafından elde edilen nesnel verilerin kullanımının zorunlu olduğunu ispatlamaktadır. Ancak bu sonuç: Onun fotoğraf gerçekçiliğindeki resim pratikleri, fotoğrafı yansıtmaya çabası olarak değerlendirilmemelidir. Bu durum daha çok 1830'lu yıllarda genel geçer sanat eğilimlerine paralel gelişen tepki olarak değerlendirilebilir. Delaroche, aynı zamanda fotoğraf verisinin dış gerçekliğin hassas ve güvenilir görüntüsünü sunmasıyla sanatçılara yardım edebileceğini ve sanata katkı sağlayacağını ifade etmiştir.⁵⁶⁶

İngiliz romantik eğilim peyzaj sanatçılarından J.M.W. Turner da fotoğrafa tepki göstererek “Bu sanatın sonu, neyse ki benden geçti” sözleriyle düşüncelerini ifade etmiştir.⁵⁶⁷ ABD'li şair Edgar Allan Poe 1840'lı yıllarda daguerreotype görüntüleri için; nesnel dünyanın gerçeklerini büyük bir keskinlik ve hassasiyetle yansıttığını ve bu durumu insanın elle çizerek başarmasının

562 Tüfekçi, *Tarihsel Süreç İçinde Resim Fotoğraf Etkileşimleri III. Fotoğraftan Önce*, 49

563 Honour, Fleming, *age*, 682.

564 Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 11. bs. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2021), 11

565 Tunç Tüfekçi, “Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri III. Fotoğraftan Önce”, *age*, 49

566 Robert Rosenblum ve H. W. Janson, **19th Century Art**, (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005), 163-164.

567 Wilkins, *age*, 236.

mümkün olmadığını ifade etmiştir. İngiliz ressam ve yazar John Ruskin de ilk olarak fotoğrafın önemli bir buluş olduğunu ifade etmişse de daha sonra fotoğrafın doğa gerçekliğini çarpıttığını ifade etmiştir.⁵⁶⁸

Fransız siyasetçi, şair ve yazar olan Alphonse de Lamartine fotoğraf görüntüsünde insanın yorumlama gücünün ve ruhunun olmayışından dolayı sanat olarak kabul etmemiştir. Rus fotoğrafçı şair ve ressam Aleksandr Rodchenko dönemin sanat anlayışını yererek, fotoğrafın önemine vurgu yapmış ve bu düşüncelerine şiirinde yer vererek o döneme kadarki sanat dallarının karşısında fotoğraf görüntüsünün tek başına yeterli olabileceğini dile getirmiştir. Tüfekçi' bu tartışmaların iki kutupta devam ettiğini ifade etmiştir: Düşünürler, yazarlar ve sanatçılar arasında fotoğrafa karşı tepkiler ilerlerken toplum genelinde fotoğraf, gereksinimlerini karşıladığı oranda olumlu yönde değerlendirilmiş ve kabul edilmiştir. İngiliz şair Elizabeth Barrett Browning fotoğrafın keşfinden kısa bir süre sonra Mary Russell Mitford'a yazdığı mektupta ressamların fotoğrafa olan tepkisini eleştirmiş ve fotoğrafın bir sanatçının resminden daha iyi olduğunu ifade etmiştir.⁵⁶⁹

Fransız romantik ressamlardan ve Fransa'daki ilk fotoğraf derneğinin kurucu üyesi Eugene Delacroix'da fotoğrafı olumlu karşılayan sanatçılar arasında yer almıştır. Birkaç yıl Paris'teki aktif bir fotoğraf stüdyosunun imkanlarından yararlanmış ve fotoğrafçıların eserlerinin her yıl düzenlenen salon sergilerinde yer alması için çaba göstermiştir. Delacroix' ya göre, ışık ve gölgenin gerçek karakterini öğrenmek ve ton durgunluğunun gözlemlenebilmesi gibi konularda fotoğrafın sağladığı imkanlar önemli olmuştur.⁵⁷⁰ Delacroix amatör fotoğrafçı Jean Louis Eugene Durieu ile (Şekil 66) çalışarak nü figür fotoğraf serisi elde etmiş ve bunları "Odalık" (Odalisque) (Şekil 67) isimli çalışmasında kullanmıştır.⁵⁷¹ Delacroix yağlıboya çalışmaları haricinde anatomi pratikleri için gerçekleştirdiği eskizlerde de fotoğraf verisinden yararlanmıştır.⁵⁷²

Fotoğrafın bulunuşu 1839 yılında resmen ilan edildiği tarihten itibaren, sanat çevrelerinin iki farklı kutupta devam eden tartışmaların şiddeti artmıştır. Sanatçı ve düşünürlerin bir kısmı fotoğrafı reddederken bir kısmı da sanat pratiklerine hizmet etmesi yönünde olumlamışlardır.

⁵⁶⁸ Nemeczek, Paltzer, age, 54.

⁵⁶⁹ Tüfekçi, **Tarihsel Sürec İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri III. Fotoğraftan Önce**, 49

⁵⁷⁰ Scharf, age, 119

⁵⁷¹ age, 124-125

⁵⁷² age, 120-121

Şekil 66: Jean Louis Marie Eugene Durieu. Fotoğraf



Kaynak: Scharf, 1983, s. 124

Şekil 67: Eugene Delacroix, Odalık 1857, Panel Üzerine Yağlıboya, 35.5 x 30,5 cm



Kaynak: Font Reaulx, 2012, s. 232

1840 yılında, İsviçreli ressam ve gravür sanatçısı Rodolphe Töpffer, "De la Plaque Daguerre à Propos des Excursions Daguerriennes" başlıklı bir deneme yayımlamıştır. Töpffer, bu denemesinde, dagerreyotip fotoğrafçılığını eleştirerek, sanatın yalnızca doğanın basit bir taklidi olamayacağını savunmuştur. Ona göre, fotoğrafın mekanik süreçleri sanatçının yaratıcı ruhunu ve bireysel ifadesini dışlar; bu sebeple fotoğraf, sanatın taşıdığı estetik ve duygusal derinliği sunamaz.

Töpffer, sanatın amacının sadece taklit değil, sanatçının bireysel düşünce ve duygularını yansıtmak olduğunu belirterek dönemin sanat düşüncesinde, ayrıntılara aşırı odaklanmanın ve entelektüel içeriği ihmal etmenin yaygınlaşmasına yönelik endişesini ifade etmiştir. Sanatçının esere eklediği derin duygu ve anlamın, fotoğrafın mekanik yapısıyla asla sağlanamayacağını vurgulamıştır.⁵⁷³

Fotoğrafın, nesnel dünyaya yönelik ayrıntıları idealize etmeden, olumsuz, çirkin kabul edilen görsel detayları da sunabilmesi, eleştiriye sebep olmuştur. Bu bağlamda 1850'lerden itibaren, fotoğrafla ilgili bu olumsuz eleştiriler, gerçekçi resimlere yönelik de kullanılmıştır. Eleştirmenler, fotoğrafın sadece

⁵⁷³ Dominique de Font-Reaulx, **Painting and Photography: 1839-1914**, trans. David Radzinowicz (Paris: Flammarion, 2012) 56

çirkin gerçekliği yansıttığını düşünmüş ve aynı eleştiriye gerçekçi resimlere de yapmışlardır. Özellikle 1850'lerin başında, Courbet bu eleştirilerin en sık hedefi olmuştur. Eleştirmen A. Desplaces, Courbet'in "Ornans'ta Bir Cenaze" tablosundan bahsederken, bu eseri "devasa bir renkli daguerreotip gibi, sahneyi en sıradan haliyle yeniden üreten" bir çalışma olarak tanımlamıştır. Başka bir eleştirmen Delecluze, tabloyu kötü basılmış bir daguerreotype benzeterek, "doğal ve kaba bir gerçekçilik" içerdiğini söylemiştir.⁵⁷⁴

Courbet'nin büyük boyutlu tuvali ile bir fotoğraf arasında yapılan bu karşılaştırma, eserin boyutundan veya tekniğinden farklı, her iki girişimin de benzer amaçlar taşıdığı varsayımından kaynaklanmıştır. Courbet, bir tür sahneyi tarihsel resim boyutlarına genişleterek, Fransız kırsalının idealize edilmesini reddetmiş ve sanat ile insanlık arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmıştır. Courbet, güzel ile çirkin arasında ayırım yapmayı reddederek, tıpkı bir fotoğraf gibi, sıradan bir gerçeği yansıttığı izlenimini vermiştir. Courbet'nin 1850-51 yıllarında Salon'a güçlü bir giriş yapması, resim ve fotoğraf arasındaki karmaşık ilişkiyi kristalize etmiştir.⁵⁷⁵

Fotoğrafın ilkel dönemlerindeki bu yoğun tartışmalar sürerken sanatçıların pek çoğu fotoğrafın sağladığı olanaklardan faydalanmaya ve teknik anlamda gerekli donanımlar olan fotoğraf makinası gibi teknik aletleri edinmeye başlamışlardır. Birçok sanatçı taşınabilir karanlık oda edinmenin yollarını ararken, diğer bir kısmı da tuvallerine aktarmayı düşündükleri nesnel dünya görüntülerinin doğruluğundan emin olmak için fotoğraftan faydalanmışlardır. 1850'li yıllarda önemli Fransız portre fotoğrafçısı, Nadar olarak bilinen G. Felix Tournachon da bu sanatçılar arasındadır. Sanat pratiklerine karikatürist olarak başlayan Nadar'ın fotoğrafa yönelmesinin asıl amacı, çizimlerinde kullanmayı düşündüğü nesnelerin görüntüsüne sahip olmaktı fakat devam eden süreçte fotoğrafçı kimliği ile öne çıkmıştır.⁵⁷⁶ Bu tarihlerden itibaren uzun bir süre resim pratikleri ile fotoğrafın ayrı bir paralelde olduklarını ve birbirlerini kesin biçimde etkilediklerinden söz edilebilir. Rosenblum ve Janson bu paralel tarihi bir kronoloji içerisinde değerlendirmemeyi önererek fotoğrafçıların ve ressamların 19. yüzyıldaki dönüşen yaşam pratiklerine verdikleri cevap biçimlerini incelemenin daha doğru olacağını ifade etmişlerdir. Rosenblum ve Janson'a göre fotoğrafın yoğun etkisine yöneltilen, 19. yüzyıl resim sanatının neredeyse tüm nitelikleri 1839'dan daha önce yapılmış görsel

örneklerin özelliklerini kapsamaktadır; tıpkı 1839 tarihi sonrasında yapılmış pek çok resim pratiğinin 19. yüzyıl fotoğrafçılık eleştirilerinde karşılığının bulunabileceği örneklerde olduğu gibi; [...]nesnel dünyanın söz konusu olduğu [...], değerlendirmesinde bulunurlar.⁵⁷⁷

Resim sanatının geleneksel eğilimlerinden, toplumsal faydası ve geçmişten süregelen kökenlerinden dolayı keşfedildiği andan başlayarak ağırlıklı olarak reddedilen fotoğraf, en büyük etkisini o dönemin eğilimleri arasında büyük öneme sahip portre kültüründe kendisini göstermiştir. Bu etkinin bütün boyutları sadece fotoğraf verisinin pratik ihtiyaçları karşılaması ile sınırlı kalmamıştır.

Portre geleneği 15. yüzyıldan itibaren daha çok Avrupa'nın kuzeyindeki sanatçılardan Rembrandt, Holbein, Jan Van Eyck, Dürer, Hals sonrasında, Raffaello Leonardo da Vinci, gibi sanatçıların pratiklerinde de izlenebilir. 16. ve 17. yüzyıllarda en yaygın dönemini yaşayan portre geleneği uzun süre toplumsal ilgisini korumuştur. Kral Hanedanı mensupları ve varlıklı önemli aileler, portrelerinin yapılmasını statüleri için değerlendirmişlerdir. Bu sebep artan portre talepleri ressamların başlıca sanat pratiği ve kazançları haline gelmiştir.⁵⁷⁸

19. yüzyıl Fransasında, Fransız Devrimi sonucu değişen toplumsal dönüşümle birlikte aristokratik kesimin sahip olduğu yetkileri ve gücü elde etmiş olan burjuvazi, soylu ailelerin statü göstergesi olan portre geleneğine yönelmiştir. Portre geleneği yeni olgunlaşan bu toplumsal sınıfın yeni geleneği ve sosyal statüsünün ifadesi haline gelmiştir. Sosyokültürel yapıdaki dönüşüm portreye olan talebi de arttırmıştır. Sanatçıların yanısıra zanaatkârlar da artan talebi karşılamak için portre yapmaya başlamışlardır. Eden'e göre bu yıllarda gelişimini hızlandıran Endüstri Devrimi 19. yüzyıl toplumunun taleplerine uygun olarak değerlendirdiği kısa sürede resim yapma çabalarının sonucunda fotoğraf teknolojisinin motivasyonunu desteklemiştir.⁵⁷⁹ Kendisi de sanatçı olan Nadar, fotoğrafın yaygınlaşmasıyla, toplumsal statüsü belirsiz ya da değişken kişilerin fotoğrafçı sıfatıyla sanatçı kimliğine sahip olduklarını ifade etmiştir.⁵⁸⁰

19. yüzyıl ortalarından günümüze, ilkel fotoğraf örneklerinden portre ve manzara fotoğraflarının kalmış olması dönemin artan sosyal ihtiyaçlarının yanında fotoğraf tekniğindeki yetersizliklerle de ilgilidir. Fotoğraf için kullanılan

⁵⁷⁷ Rosenblum, Janson, *age*, 193

⁵⁷⁸ İbrahim Zaman, "Fotoğrafta Portrecilik", **Fotoğraf Dergisi**, s. 19, (Haziran -Temmuz 1998): 52

⁵⁷⁹ Nadir Ede, "Neden Fotoğraf?", **Fotoğraf Dergisi**, s. 9, (Ekim-Kasım 1996): 86.

⁵⁸⁰ Nadar, *Quand J'étais Photographe*, 195'ten aktaran Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, çev. Çev. Ş. Demirkol. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2007) 195.

⁵⁷⁴ *age*, 59-60

⁵⁷⁵ *age*, 59-60

⁵⁷⁶ Gaspar Felix Tournachon, "Bir Fotoğrafçı Olarak Hayatım (1900)", çev. Mehmet H. Doğan, **Sanat Dünyamız**, s. 84, yaz (2002): 107.

duyarlı yüzeyin kabul edilir görüntü oluşturmaları için uzun pozlandırma süreleri gerektirmiştir. Bu teknik kısıtlama fotoğrafın daha çok portre ve sabit manzara görüntüleri gibi kısıtlı bir alanda kullanımına izin vermiştir. Bununla birlikte ilk fotoğraf sanatçıların ressam olmaları da bu konuda tartışılabilir. Çünkü fotoğrafın olanakları o tarihlerde baskın olan resim sanatının topluma yönelik hizmetindeki unsurları fazlasıyla taşıyor ve toplumda olan tüm sınıfların gereksinimlerini resim uygulamalarına kıyasla kısa bir zaman diliminde yerine getirebiliyordu. Bu sebeple fotoğrafa ilk yönelen ve ilk uygulayanların ya da en çok karşı duranların sanatçılar olduğu ifade edilebilir.

Fotoğrafa olumsuz tepki gösteren, şiddetle karşı çıkanların daha çok sanatçıların olması portre pratiklerinden kazanç sağlayan ressamların ekonomik gerekçeleri bağlamıyla da açıklanabilir. Freund'da bu düşünceyi desteklemiştir: Fotoğraf tekniğinin yaygın kullanımı ile başlayan süreç portre pratiklerinin tüm biçimlerinin ve orta gelirli burjuvazinin talebini karşılamakta olan gravür geleneğinin, neredeyse tümüyle yok olup gitmesine sebep olmuştur. Freund bu değişimin hızını ve sanat pratiklerindeki olumsuz etkisine vurgu yapmıştır.⁵⁸¹

Dönemindeki tüm tartışmalara rağmen pek çok sanatçı fotoğraf verisini konularında kullanabilecekleri görsel hafıza olarak değerlendirmiştir. Kimi sanatçılar bireysel girişimleriyle elde ettikleri fotoğraflardan faydalanırken, bazı sanatçılar da dönemin fotoğrafçıların çektiği fotoğraflardan yararlanmışlardır. Bu sanatçılarda bir tanesi, Jacques Louis David'in öğrencisi ve dönemin önemli portre sanatçılarından Jean Auguste Dominique Ingre'dır. Fotoğraf tekniğine muhalif grupta yer alan Ingres'in şahsi konuşmalarında fotoğrafın, detay ve benzerlik konusundaki başarısının resim sanatıyla elde edilemeyeceğini ifade etmiştir.⁵⁸²

Ingres 1841 yılında daguerreotype görüntülerinden faydalanmıştır. Bu erken tarihten dolayı, fotoğrafın sağladığı imkanları portre çalışmalarında kullanan öncü sanatçılardan olmuştur. Çalışmalarında fotoğraftan yararlanan Eugene de Mirecourt, 1855 yılında Nadar'ın fotoğraflarındaki titizlikten bahsetmiş ve Ingres'in canlı modele ihtiyaç duymadan fotoğraf görüntüleriyle muhteşem portreler yaptığını ifade etmiştir. Ingres, 1857 yılında, salon karikatür sergisinde bizzat Nadar tarafından fotoğraf ile tanışmıştır. Scharf'a göre: Ingres'in erken tarihli portre çalışmaları ile fotoğraftan yararlandığı sonraki dönem çalışmalarında uyguladığı renk deneyimleri arasında fark edilir ayrılıklar söz konusudur: Erken dönem portrelerinde renkler soğuk ve cansızken 1841 yılından itibaren yaptığı portre çalışmalarında metalik, sıcak ve renklendirilmiş

⁵⁸¹ Freund, *age*, 33.

⁵⁸² Tunç Tüfekçi, "Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri III. Fotoğraftan Önce", *Fotoğraf Dergisi*, s. 26, (Ağustos-Eylül 1999): 50.

daguerreotype özelliklere benzer ton çeşitliliği gözlenir. Ingres'in Rothschild, Haussonville ve Moitessier gibi portre çalışmaları için çizdiği eskizlerde fotoğraf kullanıldığına yönelik veriler gözlenebilir. Fotoğrafın icadından sonra yaptığı portrelerinin pek çoğunda modelin kompozisyonun da fotoğraf görüntüsünden yararlandığı görülebilir.⁵⁸³

Ingres'in döneminde ve sonrasında George Frederick Watts, Hippolyte Flandrin ve John Brett gibi pek çok sanatçı fotoğrafın sağladığı görüntüden yararlanarak portre pratiklerinde kullanmışlardır. Fotoğraf görüntüsü sanatçıların yardımcı aracına dönüşmüştür. Aynı tarihlerde fotoğrafçı ve sanatçı Nadar'ın stüdyosuna astığı tabela bu gerçeği anlatmak için yeterlidir: "Sanatçılar için fotoğraf."⁵⁸⁴

Toplumsal talepler doğrultusunda portre ile biçimlenen fotoğraf ve resim ilişkisi fotoğrafa karşı oluşan olumsuz direnci yumuşatmış ve sanatçıların fotoğraf kullanımı konusundaki motivasyonlarını desteklemiştir. Portre ile birlikte aynı dönemde manzara ve resim sanatının konusu olabilecek diğer temalar için de teknik destek amacı ile kullanılmıştır. Aynı yüzyılda ve devamında ilerleyen sayfalarda detaylandırılacağı üzere; Jean Desire Gustave Courbet (1819-1877), Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), Jean-François Millet (1814-1875), Joseph Mallord William Turner (1775- 1851), Paul Cezanne (1839-1906), Jean-Leon Gerome (1824-1904), Édouard Manet (1832-1883) ve Claude Monet (1840-1926) gibi sanatçıların fotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. Ressam J. M. William Turner, yaşı ilerlemiş olmasına rağmen fotoğraf sanatçısı Mayall ile sıklıkla bir araya gelerek fotoğraf alanında pek çok çalışma gerçekleştirmiştir. Turner özellikle Mayall tarafından fotoğraflanan Niagara Şelalesi üzerindeki gökkuşağı görüntülerinden etkilenmiştir. Mayall Turner'la birlikte pek çok fotoğraf çalışması yaptığını ifade etmiştir.⁵⁸⁵

Fotoğrafın icadından kısa süre sonra portre ve manzara alanında kullanımı genel kabul görmüş ve sanatçılar için büyük kolaylık sağlamıştır. Cezanne' da fotoğrafı resim pratiklerinde kullanmayı tercih eden sanatçılar arasındadır. 1879 yılında yaptığı "Fontainebleau'da Eriyen Karlar" (Melting Snow, Fontainebleau) (Şekil 68) isimli çalışması, fotoğrafçısı bilinmeyen bir fotoğraftan yararlanılarak yapılmıştır. (Şekil 69).⁵⁸⁶

⁵⁸³ Scharf, *age*, 49-50.

⁵⁸⁴ Scharf, *age*, 102.

⁵⁸⁵ Scharf, *age*, 102.

⁵⁸⁶ Tunç Tüfekçi, "Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri IV. Fotoğraflar, Eskiz Defterleri", *Fotoğraf Dergisi*, 27, (Ekim-Kasım 1999): 120.

Şekil 68: Paul Cezanne, Fontainebleau’da Eriyen Karlar, 1879, Tual Üzerine Yağlıboya, 74 x 101 cm.



Kaynak: Scharf, 1983, s. 135

Şekil 69: Cezanne’nın Yararlandığı Fotoğraf



Kaynak: Tüfekçi, 1999, s. 120

Scharf’a göre 1850 ile 1859 yılları arasında, Fransa’da, fotoğraf makinesi ile mümkün olabilecek nesnel gerçekliği savunan bir gerçekçilik eğilimi söz konusudur. Sanatta gerçekçilik savunusuyla aynı dönemde fotoğrafçılar da genellikle resim sanatıyla ilişkilendirilen ruhsal nitelikleri ve öznel özellikleri fotoğraflarına eklemeyi önermişlerdir. Bu aykırı fikirlerin çakışması, sanat ve fotoğrafçılık hakkındaki önceden kabul edilen düşünceleri sarsmıştır. Sonuç olarak, bu tartışmalar sanatta ve gerçeklikte fotoğrafın yerini sorgulayan bir inceleme sürecini farklı bir zeminde tetiklemiştir.⁵⁸⁷

Şekil 70: Gustave Courbet, Chillon Şatosu, 1874, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86,5 x 113,5 cm.



Kaynak: Morton, Eyerman, 2006, s. 127

Şekil 71: Adolphe Braun, The Castle of Chillon, Fotoğraf, 39.6 x 47.4 cm.



Kaynak: Scharf, 1983, s. 135

Fotoğrafa yönelik tartışmaların yoğun olduğu bu dönemde Gustave Courbet, tarafsız ve nesnel bir bakış açısına sahip olduğunu vurgulayan açıklamalarıyla, gerçekçi sanat düşüncesini ve fotoğraf belgelerini aynı kabul eden görüşlerini doğrulamıştır: Courbet doğadaki her varlığa aynı ilgiyle baktığını ve doğanın önünde olduğu sürece, bulunduğu yerin önemli olmadığını ifade etmiştir. Bu, onun tamamen tarafsız bir gözlemci olmayı hedeflediğini ortaya koymuştur.⁵⁸⁸ Diğer tarafta kendi döneminde fotoğraf kullandığına dair fazlaca veri elde edilmiştir.

Courbet’in görüşleri, daha önce John Constable, John Ruskin ve Claude Monet gibi diğer sanatçıların fikirleriyle uyum içerisinde olmuştur. Bu fikir, bir sanatçının gördüğü ile inandığı olgular arasında bir ayrım yapması gerektiğini savunmuştur. Ancak Constable, bu ayrımın tamamen mümkün olmadığını ve belki de arzu edilmediğini ifade ederken, Ruskin ve Courbet gibi Fransız ressamlar daha mutlak bir tutum sergilemiştir.⁵⁸⁹

Courbet, portre ve manzara resimlerinde fotoğrafın sağladığı kolaylıktan yoğun biçimde faydalanmıştır. Yaşamının son yıllarında, İsviçre’ye sürgüne gönderildiği 1874 tarihinde yaptığı “Chillon Şatosu” (Chateau of Chillon) (Şekil 70) isimli çalışmasında 1867 yılında Adolphe Braun tarafından çekilen bir fotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. (Şekil 71).⁵⁹⁰ Courbet, şatonun birçok farklı versiyonunu resmetmiştir (yirmi tablo kayıt altına almıştır) ve stüdyosundaki asistanlarına daha fazlasını yapmaları için talimat vermiştir.⁵⁹¹

Courbet, manzara çalışmalarının yanısıra nü çalışmalarını da yapmıştır. Örneklerine 1841 gibi daha erken tarihlerde rastlanıyor olsa da 1850’lerin başlarında nü fotoğraf çekimi ve sanatçıların arasında kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu fotoğraflar sanatçıların atölyesinde kolay ulaşılabilir olmaları ve model ücretlerine kıyasla oldukça ucuz olmaları bakımından ilgi görmüştür. Kendisi de ressam olan Julien Vallou de Villeneuve o dönemde Paris’te bulunan atölyeler için nü model fotoğraf çekimi yapan fotoğrafçılar arasında konumlanmıştır.⁵⁹² (Şekil 73)

⁵⁸⁸ age, 127

⁵⁸⁹ age, 127

⁵⁹⁰ Scharf, age, 134-135

⁵⁹¹ Mary Morton, Charlotte Eyerman, *Courbet and The Modern Landscape*, (Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2006) 122

⁵⁹² Scharf, age, 131

Şekil 72: Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu, Detay, 1855, 361 x 598 cm



Şekil 73: Julien Vallou De Villeneuve, Nü Çalışması, 1854. Fotoğraf.



Kaynak: Thomson, 2014, s. 9 Kaynak: Scharf, 1983, s. 131

Scharf'a göre Courbet'nin de bu fotoğrafları biliyor olması ve kullanmış olma ihtimali oldukça yüksektir. Courbet'nin 1855 yılında yaptığı "Sanatçının Atölyesi" (Şekil 72) adlı çalışmasında Julien Vallou de Villeneuve'nün nü fotoğraflarından yararlanmış olması tartışmasız bir konudur. Montpellier'den arkadaşı ve destekçisi olan Alfred Bruyas'tan, "Resmimin ortasındaki sandalyenin arkasında duracak" diyerek, kendisine daha önce bahsettiği çıplak kadın fotoğrafını göndermesini istemiştir. Bu istemiyle 1855 tarihli "Sanatçının Atölyesi" tablosuna atıfta bulunmuştur. Bu fotoğraf muhtemelen Villeneuve tarafından 1853 ve 1854 yıllarında fotoğraflanmıştır.⁵⁹³

O yıllarda Villeneuve, içerisinde Courbet'nin de yararlandığı fotoğrafların bulunduğu çıplak kadın fotoğraflarından oluşan bir fotoğraf serisini sanatçılara ticari kaygılarla satmıştır.⁵⁹⁴

Thompson'a göre Courbet'nin bu çalışması, modern sanatın başlangıcını temsil ederek dönemin meselelerini ele almıştır. Courbet, bu çalışmasını "sanatsal

⁵⁹³ Scharf, age, 133

⁵⁹⁴ Scharf, age, 133

ve ahlaki yaşamının yedi yılını özetleyen bir alegori" olarak tanımlamıştır.⁵⁹⁵ Bu ifadesinin 1848 yılındaki devrime atıfta bulunduğu düşünülebilir.

Şekil 74: Jean Leon Gerome, Phryne Areopagus Önünde, Detay, 1861, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80,5 cm x 128 cm.



Şekil 75: Felix Tournachon (Nadar), Nude Study for Jean Leon Gerome's Phryne, 1861.



Kaynak: Font Reaulx, 2012, s. 234 Kaynak: Font Reaulx, 2012, s. 234

Oryantalist ressamaların neredeyse tamamının fotoğraftan yararlandıkları bilinmektedir. Bu ressamalar, doğu kültürlerine duydukları ilgiyi görsel bir şekilde ifade etmek için fotoğrafları bir kaynak olarak kullanmışlardır. Bu sanatçılardan arasında en çok bilinen isim ise Delaroche'un öğrencisi olan Jean Leon Gerome'dur. Gerome, oryantalist akımın önde gelen temsilcilerinden biri olarak tanınır ve eserlerinde doğu motifleri ve detaylarına büyük bir özen göstermiştir. Gerome'un teknik başarısı ve detaylara olan hassasiyeti onu diğer ressamlardan ayıracak özellikte olmuştur. Çalışmalarında Orta Doğu'ya ait kültürel betimlemelerini ve manzaralara tasvirlerini önceleyen Gerome, çoğunlukla kent görüntüleri, doğu kültürüne ait hamamlar, harem kültürü, dekoratif özellikleriyle dikkat çeken mimari unsurları, köle ticaretinin yapıldığı pazarlar gibi konuları betimlediği çalışmalarında fotoğrafın sağladığı hassas görsellerden faydalanmıştır. Şahsi fotoğraf makinasına sahip olan Gerome,

⁵⁹⁵ Jon Thomson, **Modern Resim Nasıl Okunur. Modern Ustaları Anlamak**, çev, Candil Çulcu (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014) 8

sanat yaşamı boyunca fotoğraf yardımıyla resim yapmıştır.⁵⁹⁶ Fransız edebiyatçı Théophile Gautier, ressam Gerome'un "Sezar'ın Ölümü" (The Death of Caesar) isimli çalışmasını incelediğinde, eserdeki gerçekçi üsluba hayranlığını ifade etmiştir.⁵⁹⁷

Font-Reaulx'a göre Gerome'un fotoğrafla olan ilişkisi, onu araç olarak kullanması yönünde şekillenmiştir. Bu ilişki, kariyeri boyunca savunduğu akademik gelenekten kaynaklanmıştır. Gerome 1840'ların başında öğrencisi olduğu Delaroche'un atölyesinde önde gelen fotoğrafçılardan Gustave Le Gray, Charles Negre, Henri Le Secq, Edouard Baldus ve Roger Fenton gibi isimlerle tanışmıştır. Bu sayede, fotoğraf prensiplerini yakından öğrenme fırsatı bulmuştur. Özellikle Le Gray ile olan yakın dostluğu sayesinde, 1840'ların sonlarına doğru bu yeni buluş hakkında derin bir bilgi birikimine sahip olmuştur. Bu bağlamda "Phryne Areopagus Önünde" (Şekil 74) adlı tablosundaki kadın figürü için fotoğraf kullanmış olması bir tesadüf değildir (Şekil 75). Bu eserinde, Atina mahkemesi önünde Phryne'nin hikayesini temsil etmiştir. Bu temsili özgün bir yorumla ele almıştır. Çalışmasında arkeolojik veride özgün davranmakla birlikte tarihi anlatıyı da değiştirerek, kahramanın çıplak olarak görünmesinin anlamını farklı bir şekilde sunmuştur. Çalışmada tasvir edilen Phryne, tanrıçalara özgü güzelliği gururla sergilemektense, erkeklerin bakışları altında utanarak yüzünü elleriyle kapatmıştır.⁵⁹⁸

Gerome ile aynı tarihlerde yaşamış olan Hollandalı İngiliz sanatçı Lawrence Alma-Tadema da fotoğrafın resim sanatındaki etkisine örnek olarak gösterilebilir. Çalışmalarında neo-klasik bir eğilim sergileyen sanatçı fotoğraftan düzenli olarak yararlanmış ve bu durumu sistematik hale getirmiştir. Fotoğrafın olanaklarından yoğun olarak faydalanmasına ve evinden elde edilen fotoğraflara rağmen Tadema'nın fotoğraf kullandığına yönelik gerçek gizli tutulmuştur.⁵⁹⁹

Paris'teki Fotoğraf Derneği'nin üyesi olan, yaşadığı dönemde Delaroche ve Ingres gibi önemli sanatçıların atölyelerinde resim çalışmaları yapan, fotoğrafçı Charles Negre, 1864 yılındaki Salon sergisinde sergilenecek olan çalışmaları için kendisinin çektiği fotoğraflardan yoğun olarak faydalanmıştır. "Quais'de Bir Market Görüntüsü" (Market Scene on the Quais) adlı çalışmasında kendisinin fotoğrafladığı bir calotype kullanmıştır. 1852 yılında Paris rıhtımında çektiği bir fotoğraftan, geniş ton kütlelerini neredeyse tam olarak fotoğrafta olduğu

596 Scharf, *age*, 82-83.

597 Rosenblum, Janson, *age*, 271.

598 Font-Reaulx, *age*, 233

599 Tüfekçi, "Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri V. Sir Lawrence Alma-Tadema ve Fotoğraf", *Fotoğraf Dergisi*, s. 28, (Aralık 1999-Ocak 2000): 102-103

gibi resimlemiştir.⁶⁰⁰

Fransız manzara ressamı Jean Baptiste Camille Corot ve Henri Julien Félix Rousseau gibi ressamlar fotoğrafı çalışmalarında kullanan diğer sanatçılardır. Scharf'a göre Corot, sanat pratiklerinde Charles Desavary adlı fotoğrafçının çalışmalarından yararlanmıştır. Ölümünden sonra atölyesinde üç yüzden fazla fotoğraf bulunması, yoğun olarak fotoğraftan faylandığı düşüncesini desteklemiştir.⁶⁰¹

Şekil 76: Thomas Eakins Güreşçiler, 1899, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122.87 x 152,4 cm.



Kaynak: (Thomas Cowperth Wait Eakins, t.y.)

Şekil 77: Thomas Eakins, Fotoğraf



Kaynak: (Images t.y)

1878 yılına kadar pozlama süresini kısaltmaya yönelik ilerleme sağlanamamıştır. Manzara fotoğrafçısı E. Muybridge'in saniyenin binde birinden daha az bir süre için açık kalabilecek perde geliştirerek enstantane hızını düşürmesi canlıların hareketini izleme fırsatı sağlamıştır.⁶⁰² Çoğunlukla insana özgü fiziksel hareketlerin hassas biçimde fotoğraflayabilmesi sonucunda elde ettiği Fotoğraflar, dönemin bilim insanları ve ressamlar için zengin bir kaynak oluşturmuştur.⁶⁰³ Valery, Muybridge'in geliştirdiği teknikle elde ettiği fotoğrafların, hayvanların sıradan gözlemlerle algılanamayacak hareketlerini tasvir ederek ressam ve heykeltıraşların yaptığı anatomi hatalarını görsel verilerle ortaya koyduğunu vurgulamıştır.⁶⁰⁴ Muybridge'in yaptığı diğer bir çalışma

600 Scharf, *age*, 112-113

601 *age*, 89-95

602 Honour, Fleming, *age*, 684.

603 Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?* (İstanbul: Yapı kredi Yayınları, 1992) 40.

604 Scharf, *age*, 206.

geleneksel görsel algıları tartışmaya açmıştır. 1878 yılında, hipodromunun yarışan atların 12 adet fotoğrafını kaydetmiştir. Yüksek enstantane hızıyla fotoğrafladığı görüntüler o tarihe kadar şekillenmiş olan yargıları değiştirmiştir.

E. Muybridge'in keşfini ilk fark eden ve çalışmalarında değerlendiren sanatçı, ABD'li gerçekçi ressam Thomas Eakins olmuştur. Eakins bir süre Muybridge ile fotoğraf çalışmalarında bulunmuş ve sonrasında, modellerinin kısa süreli hareketlerini fotoğraflamıştır.⁶⁰⁵

Eakins'ın "Güreşçiler" (Şekil 76), (Şekil 77) isimli çalışmasını fotoğraf yardımıyla oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Fotoğraf 19. yüzyılın ortalarında Pre-Rafaelistler arasında da yaygın kullanılmıştır. Nesnel dünyayı algılanan gerçeğe bağlı kalarak aktarma amacı taşıyan olan Pre-Rafaelistler, temalarını çoğunlukla kutsal kitap ve edebiyat alanından seçmişlerdir.⁶⁰⁶

İngiliz sanatçı ve yazar John Ruskin, 1851 tarihinde Pre-Rafaelist sanatçıların sanat anlayışıyla ilgilenmeye başlamış ve onların gerçekçilikteki başarılarını övmüştür. Ruskin'e göre sanat pratiklerindeki en değerli eğilim, tabiattaki nesnel gerçeklikte ayıklamaya yönelmeden doğayı kaydetmeliydi.⁶⁰⁷ Genellikle mimari konuları resimlemeyi seven Ruskin, kendi çalışmalarında da fotoğraftan faydalanmıştır. Resim pratiklerinin yanı sıra Fransız ve İtalyan mimarisinin fotoğraflarını toplamıştır. Scharf'a göre Ruskin'in fotoğraf kullanmadaki amacı resimlerindeki detaylar ve renk tonlamasıyla ilgili hassasiyetinin olmasıydı.⁶⁰⁸ Ruskin, fotoğrafı destekliyor olmasına rağmen, doğayı taklit etme konusunda Pre-Rafaelist sanatçılar kadar başarılı olamayacağını ifade etmiştir. Döneminde Ruskin'in düşüncelerine karşı, gerçekliğin taklidi konusunda fotoğrafı Pre-Rafaelistler'den daha başarılı bulan düşünceler de şekillenmiştir.⁶⁰⁹

19. yüzyılın ortalarına kadar sanatçılardan ve sanat pratiklerinden beklenen, çalışmalarında gerçekçi detay ve doğaya bağlılık olmuştur: Sanatçılardan eserlerini mümkün olduğunca gerçekçi betimlemeleri beklenmiştir. Fotoğraf olanaklarının bu gereksinimi karşılamasından dolayı, sanatçılar alternatif arayışlara yönelmişlerdir.⁶¹⁰ Madra'ya göre dönemin sanat pratiklerinin kendi etkinlik alanını sorgulaması, fotoğrafın kabul edilmesi ve resim sanatıyla

605 Honour, Fleming, age, 684

606 Zeynep İnankur, 19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı (İstanbul:

607 Scharf, age, 102

608 Scharf, age, 96

609 Scharf, age, 104-105

610 Wilkins, age, 236.

başlangıçta başlayan gergin ilişkisi geline son durumda hafiflemiş olsa da dönemin sanatçılarının bu fotoğrafla ilgili tepkilerinin tamamen sona ermemiştir. Bu tartışmalar, çoğunlukla resmin işlevsel konumunu kaybetme tehlikesiyle ilgili sorunlar olmuştur. 1861 yıllarında dönemin fotoğrafçıları resmin geleneksel işlevselliğine karşı, fotoğrafın keskin ayrıntılar ve kusursuz taklit konusunda üstünlüğünün tartışmasız olduğunu ifade etmişlerdir.⁶¹¹

19. yüzyıl sanat çevrelerinde, fotoğraf-resim temelli karşılıklı kutuplaşmanın diğer bir alanı da sanat eserinde özelliğin tartışmaya açılması olmuştur. Fotoğraf nesnelliliğine bağlı kalmanın ancak belgeci bir tavır olabileceği ve bu durumda özgünlükten söz edilemeyeceği yönünde yaygın değerlendirmeler söz konusu olmuştur.⁶¹² Sanat çevreleri ve toplumun sebep olduğu bu devinim sanatçıları uygulamada alternatif araştırmalara itmiştir. Gombrich'e göre fotoğrafın sebep olduğu devinim, sonuçları itibarıyla, oldukça sert olmuştur. Sanatın tüm gelenekleri ve sadakatinin terkedilmesi fotoğrafın bulunması ile doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda geleneksel değerlere tamamen aykırı tepki ve modern sanat akımı Empresyonizm olmuştur.⁶¹³

Scharf'a göre Fotoğraftaki enstantane hızının gelişmesi ve görüntüleri yakalayabilmedeki başarısının empresyonizmin anlık izlenimleri yakalayabilme düşüncesiyle benzerliğini gözlemleyen empresyonist ressamlar, fotoğrafın olanaklarından yoğun olarak yararlanmışlardır. Diğer taraftan bu ressamlar, fotoğraf görüntülerinden faydalandıkları gerçeğini gizli tutmayı tercih etmişlerdir. Çünkü onlar, bu durumun toplum tarafından bilinmesi halinde itibarlarının kaybına sebep olabileceğini düşünmüşlerdir. Bununla birlikte empresyonist sanatçıların çalışmalarında faydalandığı birçok fotoğraf günümüze ulaşmıştır.⁶¹⁴ Bu bağlamda Manet'nin "İmparator Maximilian'ın İdam Edilmesi" çalışması önemlidir. Manet'nin bu çalışmasına yönelik yorum kaleme alan, Theodore Duret, çalışmadaki figür tasvirinin portresinin fotoğraf görselinden faydalanarak tekrar yapıldığını ifade etmiştir.⁶¹⁵ Madra'ya göre Manet, fotoğraftan faydalanmış ancak özgün bir uygulamaya da ulaşabilmiştir.⁶¹⁶

Empresyonist eğilimdeki sanatçılar arasında fotoğraf görüntüsüyle en çok ilgilenen ressam Edgar Degas olmuştur. Fotoğrafa yoğun ilgisinden dolayı

611 Beral Madra, "Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf Sanat İlişkisi", **Kalın Sanat Seçkisi**, s.4, (Ocak-Şubat, 1987): 9.

612 Madra, age, 9

613 Ernst Hans Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 524-525

614 Scharf, age, 165.

615 age, 66.

616 Madra, age, 9.

dönemindeki diğer sanatçılardan önce fotoğrafın imkanlarını sezmiş ve çalışmalarında kullanmıştır.⁶¹⁷ Degas da diğer pek çok empresyonist sanatçı gibi fotoğraftan yararlandığını gizlemeyi tercih etmiştir ancak var olan kanıtlar kesin olarak fotoğraf kullandığı yönündedir.⁶¹⁸ Muybridge'in yüksek enstantane hızındaki hayvan hareketlerini çalışmalarında ilk kullanan sanatçılardan olmuştur.⁶¹⁹

Fotoğrafın sebep olduğu değişimler geleneksel kompozisyon kurgularında da büyük değişimlere yol açmıştır. Fotoğrafın anlık görüntüleri, sanatçılara rastgele kadrajları gözlemlene fırsatı ve farklı düşünmelerine olanak sağlamıştır.⁶²⁰ Geleneksel kompozisyon anlayışında resimdeki her unsur dengeli, açık ve çoğunlukla kapalı bir bütünlük içinde kurgulanmıştır. Fotoğrafla birlikte anlık, rastgele görüntülerin neden olduğu düşünce biçimi bu geleneksel kurgunun sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçıların bakış açısı kaçınılmaz olarak değişmiş ve kurgunun dışına çıkmışlardır.

Şekil 78: Edgar Degas, Prens Metternich'in Portresi, 1865, Tual Üzerine Yağlıboya,



Şekil 79: Andre Adolphe Eugène Disderi, Prens ve Prens Metternich, Fotoğraf.



Kaynak: Font Reaulx, 2012, s. 171 Kaynak: Scharf, 1983, s. 188

617 H.H. Arnason, **History of Modern Art Painting Sculpture Architecture Photography**, 5. bs, (New Jersey: Pearson Prentice Hall 2003), 34.

618 Scharf, **age**, 183.

619 **age**, 206

620 Rosenblum, Janson, **age**, 193.

Degas'ın dansçı çalışmaları buna örnek olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmalarının bazılarındaki kompozisyon kurgularında klasik eğilimin kuralları dışında, kesilmiş, bir kısmı kadraj dışında kalmış figürler söz konusudur.⁶²¹ Kendisi de fotoğraf pratikleri ile yoğun ilgilenmiş olan Degas, resimlerinde Nadar ve André-Adolphe-Eugène Disderi gibi fotoğrafçılarla birlikte kendi fotoğraflarından da faylanmışır. Degas, "Prens Metternich'in Portresi" (Şekil 78) isimli çalışmasında Disderi'nin "Prens ve Prens Metternich" (Şekil 79) isimli fotoğrafını kullanmıştır.⁶²²

Yazar Jean Cocteau 1922 yılında "Le Secret Professionnel" isimli kitabında Degas'ı ve diğer empresyonistleri fotoğraf kullanımlarından dolayı eleştirmiştir. Cocteau düşüncesini: Fotoğraf gerçekliği sunamaz ve gerçek değildir, perspektifi ve tonları değiştirmektedir.

Şekil 80: Theodore Robinson, Bebek Eşyaları, 1891, Tual Üzerine Yağlıboya, 147.64 × 92.08 cm.



Kaynak: Dumas, 2006, s. 18

Şekil 81: Theodore Robinson'un Yararlandığı Fotoğraf



Kaynak: Dumas, 2006, s. 19

621 Wilkins, **age**, 236.

622 Scharf, **age**, 187-188

Fütüristlerin sinema pratiklerinin kurbanı olması gibi Degas'da fotoğraf görüntüsünün kurbanı olmuştur sözleriyle ifade etmiştir.⁶²³

Gelişen fotoğraf, empresyonizm fikriyle kendilerini bağdaştıran diğer pek çok sanatçının da ilgisini çekmiştir. ABD'li Empresyonist sanatçılardan Theodore Robinson'un 1887-1892 arasında Fransa'da bulunduğu dönemde Monet ile birlikte çalışmış ve fotoğraftan oldukça yoğun faydalanmıştır. Diğer empresyonist eğilimdeki sanatçılardan farklı olarak fotoğraftan yararlandığını reddetmemiştir. Gerçekçi çalışan bir sanatçı için kameranın nesnel ve tarafsız görüntüsünü kullanmanın doğru olduğunu söyleyen Robinson, anlık doğadan çalışmanın zor olduğunu, nesnelerin aynı kalamayacağını, değiştiğini, kameranın da bu anlamda hafıza destekçisi ve zaman kazanma konusunda pratik olduğu yönünde düşüncelerini ifade etmiştir. Robinson "Bebek Eşyaları" (Şekil 80), (Şekil 81) ve "Teknede İki Kişi" isimli eserinde fotoğraftan yararlanmışır.⁶²⁴

Başka bir empresyonist eğilimdeki Fransız sanatçı Renoir, sanat pratiklerinde Manet ve Courbet gibi sanatçıların plastik anlatımını benimseyerek dönemin diğer empresyonist sanatçıları gibi fotoğrafın olanaklarından yararlanmışır.

Şekil 82: Pierre Auguste Renoir, Treador olarak Vollard, 1917, Tual Üzerine Yağlıboya, 102.6 x 83.6 cm.



Kaynak: Dumas, 2006, s. 18

Şekil 83: Treador olarak Vollard, Fotoğraf, 1917, 14 x 9 cm.



Kaynak: Dumas, 2006, s. 19

623 Jean Cocteau, *Le Secret Professionel*, 1922. den (Aktaran. Scharf, age.) 189

624 Scharf, age, 166-167

Yakın arkadaşı ve dönemin sanat koleksiyoneri olan, tüccar Ambroise Vollard'ın 1917 yılında yaptığı "Treador olarak Vollard" (Şekil 82), isimli portre çalışmasını, diğer bir arkadaşı Georges Rouault'un atölyesindeki fotoğraftan yararlanarak sonuçlandırmıştır (Şekil 83). Renoir'ın 1912 yılında yaptığı "Madam Galea" isimli diğer bir çalışması fotoğraftan yararlandığına örnek gösterilebilir.⁶²⁵

Empresyonizm eğiliminin önemli sanatçılarından ve daha sonra da ekspresyonist eğilimi tercih eden Hollanda'lı Vincent Van Gogh, 1988 yılı sonunda Theo'ya yazdığı tahmin edilen mektuplarında, fotoğrafın sebep olduğu sanat dinamiklerindeki değişimi değerlendirmiştir: Renklerin bir birleri ile oluşturdukları uyumsuzluğun ve uyumun etkilerini cesurca vurgulamak gerektiğini, bu girişimin, resim için de geçerli olduğunu. Bu bağlamda temel amacın, doğru desen yada doğru renk kullanımı olmadığını; nesnel gerçekliğin, renkleri ve diğer unsurlarıyla benzerinin elde edilmesi halinde, ortaya çıkan sonucun bir tablo değil, fotoğraf olacağını ifade etmiştir.⁶²⁶

Post Empresyonist akımı içerisinde değerlendirilen diğer bir Fransız asıllı sanatçı Gauguin de sanat pratiklerinde fotoğrafın görsel verisinden faydalanmıştır. "Yelpazeli Kız" (Girl with Fan) ve "Gizemli Su" adlı resimlerini fotoğrafın olanaklarından faydalanarak yapmıştır.⁶²⁷

Empresyonist sanatçılardan Paul Cezanne'ın, ressam ve sanat eleştirmeni olan arkadaşı Emile Bernard için yazdığı mektubunda; sanatçı için önemli olan deneyimin, doğayı incelemek, araştırmak ve öğrenmek olduğunu ifade etmiştir. Cezanne'ın çağdaşı olan Pablo Picasso'da, fotoğrafla elde edilen nesnel gerçekliğe tanıklığından sonra, öğrenecek hiçbir şeyinin kalmadığını ifade ederek şaşkınlığını paylaşmıştır. Farklı sanat akımlarının önemli konumundaki bu ressamın ifadeleri önemli bir gerçeği açık şekilde ortaya koymaktadır: Fotoğraf pratiklerinin gelişmesiyle birlikte dönemin sanat pratikleri ve sanatçılar yoğun biçimde etkilenmiş ve o döneme kadar bilinen geleneklerden farklı bir yol haritası çizmek zorunda kalmışlardır.⁶²⁸ Gombrich'in de ifade ettiği gibi: Sanatçıların fotoğrafta gözlemledikleri yenilikler devam eden süreçte keşfedilmeyi bekleyen yeni bir dünyanın koşullanmasının sebebi olmuş ve modern sanata yön vermiştir.

625 Ann Dumas, "Vollard and Cezanne: An Anatomy of A Relationship", *Cezanne To Picasso Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, ed. Rebecca A. Rabinow (New York: The Metropolitan Museum of Art 2006) 16-20

626 Scharf, age, 251.

627 Emre Çağatay, "Fotoğraf ve Resim", *Antik Dekor*, s. 14 (1992): 98

628 Tüfekçi, "Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri IV. Fotoğraflar", 120

Muybridge ve Marey gibi fotoğrafçılar gözlemlenebilen ya da gözlemlendiği düşünülen figür hareketlerini bilinçli ve formel bir şekilde fotoğraflamayı amaçlayan ve bunu başaran isimler olmuşlardır. Bu keşiften önce de pozlama süresinin zoraki uzun olmasından dolayı benzer etkiler tesadüfi olarak oluşabiliyordu. Ancak bilimsel zeminde araştırılması, geliştirilmesi ve tanımlanması daha sonra gerçekleşmiştir. Muybridge'in figür denemeleri hareketlerin farklı fotoğraf kareleri üzerinde kısa pozlama değerleriyle durağan olarak fotoğraflanmasına dayanıyordu. Fransız doktor, fotoğrafçı ve sinema tarihinde önemli konuma sahip Etienne Marey, çalışmalarında Muybridge'den farklı olarak hareketin kendi doğasıyla ilgilenmiştir. Marey'in fotoğrafa eklediği yenilik, figür hareketlerini farklı fotoğraf karelerinde sabitlemekten ayrı olarak, hareketlerin süreç içerisindeki tüm anlarını tek bir karede başlayıp biten bir görüntüyle algılanmaya olanak sağlamıştır. Fotoğraf tekniğindeki bu ilerleme özellikle ressamlar arasında dikkat çekmiştir. Marey'in keşfinden sonra sanatçıların kompozisyonlarında tek bir noktada ve genellikle göz hizasında, akademik bir anlayışla betimlenen figür kurgusu sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatçılar figürün değişen konumlarını ve akışını yakalamak ve yüzeye aktarmak için bu keşiften faydalanarak biçimsel anlamda empresyonizme kıyasla farklı bir bakış açısının zeminini oluşturmuştur. Sanattaki klasik akademik eğilim kurallarının sorgulanması, durağan kompozisyonun göz ardı edilerek serbest formlar, esnek bakış açısı, figürlerdeki denge unsurlarının gözletilmediği, raslantısal ve dinamik kompozisyonlar sanatçılara farklı bir ilgi alanı açmıştır. Marey' in fotoğrafa eklediği bu nitelikler Fransız ressam Degas ve Henri de Toulouse-Lautrec'in çalışmalarını etkilemiştir. 19. yüzyıl bütüncül bir değerlendirmeye incelendiğinde, teknolojinin pek çok alanda ilerlemesi ve enformasyonun hızı fotoğraftaki bu gelişimin temel motivasyonunu oluşturmuştur.⁶²⁹

20. yüzyıl başlarında bilimde, sosyolojide ve kentleşme gibi alanlarda artan hareketliğe paralel olarak ortaya çıkan Fütürist eğilimin sanatçıları, figür hareketini ve olayların birbiri ardına oluşan süreçlerini tek bir karede saptayabilen kronofotoğraf tekniğinden etkilenmiştir.⁶³⁰ Scharf'a göre Marey'in geliştirdiği yeni imgeler, doğadaki nesnelerin durağan, edebi ve katı kimliklerini hareketin içine gizleyerek doğanın soyut gerçeklerine öncelik vermek için çabalayan fütürist sanatçılar için bir hareket noktası olmuştur.⁶³¹ Kendilerinden önceki sanat pratiklerini hareketsiz ve katı

olarak değerlendiren Fütürist eğilimdeki sanatçıların içinde bulundukları mekanikleşen ve hızlı sosyolojisinden etkilenmeleriyle, sanat pratiklerinde sıklıkla hareketi ve heyecanı, gözlemlenebilir kinetiği incelemişlerdir. Akımın önde gelen sanatçılarından Giacomo Balla ve Umberto Boccioni, Marey'in kronofotoğraflarından esinlenerek çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Sanat yaşamının sonraki yıllarında Dada hareketinin kurucuları arasında yer alacak olan Fransız kökenli ABD'li sanatçı Marcel Duchamp'ın çalışmaları, Marey' in "Aşağıya Yürüyen Kadın" (Woman Walking Downstairs) fotoğraf diyagramı ve İtalyan fütürist sanatçıların eserleri arasındaki bağlantı dikkat çekicidir. Duchamp' ın 1911 tarihinde düzenlenen Salon sergisinde sergilediği "Merdivenden İnen Çıplak" (Nude Descending a Staircase) ve "Farklı Düzlemlerde Bir Kadının Beş Silüeti" (Five Silhouettes of a Woman on Different Planes) isimli çalışmaları kronofotoğrafın yinelenmiş ve bir biri üstüne konumlandırılmış görsellerin kullanıldığına örnek olarak değerlendirilebilir.⁶³²

20. yüzyılın başlarındaki sanatın dünyayı sorgulaması ve bunun yorumlamasında geleneksel değerlerin sorgulanması, radikal değişim olarak Kübizm akımında kendisini göstermiştir. Kübizm, geleneksel sanatın tüm kurallarını değiştirerek resimdeki gerçekçi anlayışı tekrar yapılandırmış ve kendisinden önceki gerçekçilik anlayışını tamamen sonlandırmıştır. Picasso Fotoğraf ve film tekniklerindeki hızlı ilerlemeden sonra, figürün nesnel gerçekliğini betimlenmenin anlam taşımadığını ifade etmiştir.⁶³³

Scharf'a göre Kübist eğilimin fotoğraftan etkilenen alanının sınırlarını belirlemek zordur. Ancak benzerliklerin tesadüfi olmaktan öteye geçtiğini gösteren somut bir kanıt olmasa da Kübizm ile fotoğraf arasında anlamlı bazı analogiler kurulabilir. Bu bağlamda Kübist akımın önemli temsilcileri olan Juan Gris, Pablo Picasso ve Georges Braque gibi isimlerin 1915 tarihinden önce yaptığı çalışmalarında kronofotoğraflarla yoğun benzerlikler somut olarak gözlenebilir. Bir biri üstüne konumlandırılmış formlar, katmanların şeffaf olması, bir yüzeyin iki farklı figür tarafından aktarılması, hacimlerin iki yönlü olarak betimlenmesi fotoğrafın özelliklerini taşımaktadır. Macar asıllı fotoğrafçı ve ressam Moholy-Nagy "Yeni Bakış Açısı" (The New Vision) isimli eserinde Kübist eğilimin fotoğraftan yoğun olarak yararlandığı, somut verilerin yorumlaması neticesinde açıklamıştır.⁶³⁴

Ekspresyonist eğilimdeki sanatçılardan ve aynı zamanda amatör fotoğrafçı

632 Scharf, *age*, 256

633 Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006) 35.

634 Scharf, *age*, 268-272.

629 Topçuoğlu, *age*, 40.

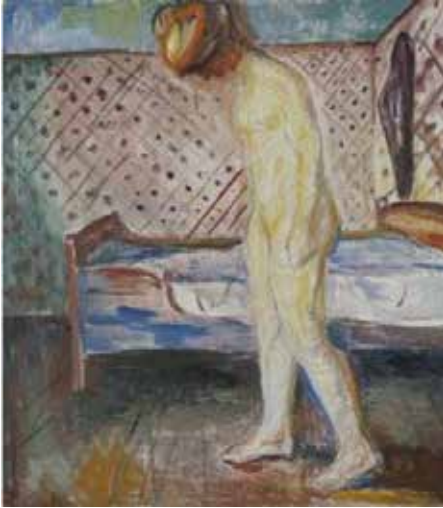
630 Özdemir, *age*, 14.

631 Scharf, *age*., 255.

olan Edward Munch'ın ölümünün ardından eşyaları arasında bulunan figür fotoğrafı⁶³⁵ (Şekil 85), onun 1907 yılında yaptığı "Ağlayan Kadın" (Weeping Woman) (Şekil 84) adlı tablosunda fotoğraftan yararlandığı düşüncesine sebep olmuştur.⁶³⁶ Munch fotoğrafa ve sanattaki figür imgesinin betimlenmesine dair Picasso ile benzer düşünceleri paylaşarak dönemin sanat dünyasındaki rolü ve sınırları üzerine eleştirel ifadeler paylaşmıştır: Munch fotoğraf görüntülerinin statik ve sıradan olmalarını ifade ederken sanat pratiklerinde derin anlam taşıyan temsil biçimlerinin önemine yönelik düşüncelerini paylaşmıştır.

Bu bağlamda duygudan yoksun yüzeysel temsillerin sona ermesi gerektiğini savunmuştur.⁶³⁷

Şekil 84: Edvard Munch, Ağlayan Kadın, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121 x 119 cm.



Kaynak: Taylor, 2009, s. 31

Şekil 85: Edvard Munch, Rosa Meisser Hotel Rohne'de, 1907, Fotoğraf, 8.7 x 8.7 cm.



Kaynak: Taylor, 2009, s. 31

20. yüzyıl başlarından itibaren resim ve fotoğraf arasındaki tartışma, her iki disiplinin de işlevselliği, öncelik sonralık ve hangisinin daha güçlü etkiye sahip olduğu meseleleri olmaktan çıkarak kamusal ve özel alanın ortak bakış açısı

⁶³⁵ Madra, age, 10.

⁶³⁶ John Russell Taylor, **Exactitude: Hyperrealist Art Today**, (London: Thames & Hudson Ltd, 2009) 30

⁶³⁷ Scharf, age, 251.

haline dönüşmüştür.⁶³⁸

Sonuç olarak 19. yüzyıl sonlarında başlayan tartışmalar, 20. yüzyıl başlarında fotoğrafın kendi sanat alanını ilan etmesiyle sonuçlanırken resim sanatında da birbiri ardına oluşan akımların neredeyse tümünde yardımcı araç olarak yerini almasıyla sonuçlanmıştır. Fotoğraf, 20. yüzyıl içerisinde, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm ve özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında Pop Art içerisinde varlığını sürdürmüştür. Bununla beraber ilk dönemlerdeki somut dünyanın algılanması ve belgelendirilmesi yeteneğine ek olarak farklı kullanım alanlarında değerlendirilmiştir. Resim sanatında fotoğrafın icadıyla başlayan, pratiklerin ve işlevselliğin sorgulandığı dönem, kendi içerisinde tutarlılık gösterse de hızla oluşan sanat akımlarının temel tetikleyicisinin fotoğraf olduğunu ifade etmek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. Bu bağlamda sanat felsefesinin temellerinin, söz konusu tartışmalar neticesinde şekillendiği söylenebilir. 19. yüzyıldan itibaren kesintisiz devam eden fotoğraf resim ilişkisi, kaynak olma özelliğini 20. yüzyılın son çeyreğinde, Fotogerçekçilik akımında sürdürmüştür.

4.2. Fotogerçekçiliğin Tarihselliği

20. yüzyıl başlarında, Sanayi Devrimiyle başlayan ve paralelinde şekillenen ekonomik sistemin itici gücü olarak değerlendirilen tüketim eğilimindeki azalma, ekonomi özelinde küresel sorunlarla birlikte farklı oluşumlara da yol açmıştır. Bu duruma tepki olarak ABD, piyasadaki koşulları tekrar şekillendirerek ve tüketim talebini artırmak amacıyla etkili olabileceğini düşündüğü güncel yöntemler geliştirmiştir. Ekonomiyi güncellemeye yönelik öngörülen bu stratejiler, sadece ekonomik alanda değil, beraberinde sosyal ve kültürel paradigmlar üzerinde de etkisini göstermiştir. Seri üretim olgusunun ve tüketim toplumu politikasının öncelendiği bu güncel ekonomik yapı, sanat pratiklerini de kaçınılmaz olarak tüketim olgusunun parçası haline getirmiştir. Dönemin sosyal ve ekonomik dinamikleriyle biçimlenen sanatsal dönüşüm, 20. yüzyılın ortalarında özellikle İngiltere ve ABD gibi ülkelerde belirgin olarak hissedilmiştir. Bununla birlikte, bu değişim dinamiklerinin kökleri, aynı yüzyılın başlarına kadar izlenebilmektedir. Bu yüzyılda sanat dünyasında, kimi eleştirmenler, sanatçılar ve gruplar geleneksel sanat kabullerine mizahi bir değerlendirmeye yaklaşarak; parodi, sarkastik ve kimi zaman da aşağılama taşıyan eleştirilerle yerleşik sanat pratiklerine karşı olduklarını ifade

⁶³⁸ Rosenblum, Janson, age, 192

etmişlerdir.⁶³⁹

1917 yılında New York Bağımsız Sanatçılar Sergisi'nde, Marcel Duchamp'ın pisuar sergilemesi, tüm dünyayı şaşırtmıştır. Nesnenin hazır yapım olmasından öte, miktürisyon nesnesi olması hem klasik resim sanatına hem de heykel sanatına sert bir eleştiri yöneltmiştir. Bu sergiden kısa süre sonra, Duchamp, Rönesans'ın kült eserlerinden kabul edilen Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa" çalışmasına keçi sakalı ve bıyık ekleyerek mizahi bir tavırla eleştirmesi önemli tartışmalara yol açmıştır. Daha sonraki yıllarda "Mono Lisa" kopyalarını bir yemek davetiyesinde, tasarıma müdahale etmeden oyun kartı biçiminde kullanmış olması eserin tarihsel değerlerini ve atmosferini değiştirmiştir. Bu eylemden sonra sanat olgusu, tüm pratikleri ve toplumsal işlevselliği yemek ve miktürisyon eylemleri gibi tüketilebilir bir olgu haline dönüşmüştür. Duchamp'ın 20. yüzyıl eleştirisinde, tüketim nesnesine dönüşen sanat anlayışı somut formunu Rönesans sanatının öne çıkan simgesi ve temsilcisi olarak kabul edilen bir sanatçının eserinden almıştır.⁶⁴⁰

Kültürel paradigmaların değişimiyle birlikte sanat alanında 20. yüzyıl başlarında gelişen bu anlayış Pop-Art akımının zeminini hazırlamıştır. Akımın ismine yönelik 2 tespit söz konusudur, Bunlardan ilki Hopkins'e göre Londra merkezli oluşan "Bağımsız Grup" un (Independent Group)⁶⁴¹ baş eleştirmeni Lawrence Alloway'dir diğeri ise Durmuş'a göre bu grupta yer alan Eduardo Paolozzi'nin çalışmasıdır.⁶⁴² İskoç asıllı İngiliz ressam ve heykeltıraş Eduardo Luigi Paolozzi'nin 1947 yılında yaptığı çalışmasındaki "Pop" kelimesidir. Paolozzi'nin eserinde kullandığı figürler arasındaki ilişki dolaysız ve birbirlerinden bağımsızdır. Ancak çalışmasında kullandığı kaligraflar arasında bulunan "POP" ifadesi daha sonraki tarihlerde Pop Art olarak kabul edilecek ve 20. yüzyıl kültürünün en çok ses getiren akımına isim olarak kullanılacaktır. Paolozzi çalışmasını sürrealist eğilim çerçevesinde değerlendirmiş olsa da çalışmasında kullandığı figür ve nesneler sonraki dönemde pek çok sanatçının sıklıkla kullanacağı imgelerin işareti olmuştur. Paolozzi ve "Bağımsız Grup" sanatçıları, çalışmalarında ABD'nin popüler kültüründe bulunan simgeleri ve hazır nesneleri eserlerine taşımışlardır. İngiltere'de 1950'lerde kendisini gösteren bu eğilim daha sonraki on yıl için ABD'de yaygın biçimde

benimsenerek 20. yüzyılın önemli bir sanat akımı olacaktır.⁶⁴³

Duchamp'ın pisuarı sanatsal bir niteliklerle değerlendirmesi, Pop Art pratiklerinin ve düşüncesinin de zeminini oluşturmuştur. Duchamp'ın hazır nesneler ile neden olduğu bu yönelim Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg ve dönemin öne çıkan sanatçısı Andy Warhol için ilham kaynağı olarak yeni bir ifade diliyle değerlendirilmiştir. Dönemin kimi sanatçıları, İkinci Dünya Savaşından sonra hızlanan modern endüstrinin tüketim temeline bağlı reklam olgusunun tüm nesnelerini kullanmışlardır. ABD'li sanatçılar İngiltere'den farklı olarak, eserlerini gerçek bağlamları kapsamında ele alarak tüketim kültürüne yönelik görsel sembollerini saldırgan bir ifadeyle kullanmışlardır.⁶⁴⁴

Giray'a göre kentleşme sosyolojisiyle birlikte şekillenen ve metropol kültürünün popüler araçları sınırında olgunlaşan kültür ve ekonomi anlayışı, sanat içindeki paradigmaları da etkilemiştir. Bu bağlamda, reklam olgusu, güncel ekonominin sonucu olarak, endüstriyel ürünlerin tüketimini motive etme temeline dayanan sektör olarak ortaya çıkmıştır. En dikkat çekici görsel veriler, etkileyici özellikler ve çarpıcı renk kullanımları, başarısı yüksek bir reklamın vazgeçilmez argümanları haline gelmiştir. Bu kapsama alanıyla reklamcılık, gündelik nesneleri anıtsal hale dönüştürmek için sıra dışı görsel tekniklerini ve yoğun renk kullanımını meşrulaştırmıştır. Reklamcılığın temel amacı, tüketici hafızasında bu imgelerin temsil ettiği ürünlerin kalıcı bir yer edinmesini sağlamak olmuştur. Tekstil ürünleri, fast food, sigara, yakıt gibi pek çok tüketim argümanı, reklam dünyasının temel unsuru olarak değerlendirilmiştir. Fotoğraf ve diğer baskı teknikleriyle birlikte gündelik nesneler anıtsallaştırılmış şekilde yeniden şekillendirilmiştir. Bu nesneler ve reklam kültürünün olanakları, Pop Art sanatçıları tarafından sanata dönüştürülmüştür. Akımın ana hedefi, sanatsal elit anlayış ile günlük yaşam arasındaki kutuplaşma ve ötekileştirmeyi kaldırmak olmuştur.⁶⁴⁵

20. yüzyılı aktif sanatsal hareketlerinin en baskını olarak değerlendirilen, soyut sanata eş zamanlı gelişen Pop eğilim, figüratif sanat anlayışını gündeme tekrar taşımıştır. Sanattaki figüratif anlayış 1960 sonrası dönemde farklı üslup tarzlarıyla sofistike ancak verim sağlayan bir ilerleme sağlamıştır.⁶⁴⁶ Bu bağlamıyla Pop Art 20. yüzyıl öncesinden farklı farklı olarak, fotoğraf verisine ve baskı tekniklerine verdiği öneme ek olarak modernitenin ötekileştirdiği

643 age

644 Akbulut, age.

645 Kıymet Giray, "Fetiş Nesneler Nesne Kadınlar", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, s. 17. Ocak-Şubat (1995): 62-63.

646 Germaner, *1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, 65.

639 Durmuş Akbulut, *Andy Warhol Plastik Eserler, Dünyayı Değiştiren Ressamlar*, 1. cd. transkripsiyonu (İstanbul: Çekirdek Film 2009) 1. cd. transkripsiyonu

640 Akbulut, age,

641 David Hopkins, *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018), 110

642 Akbulut, age,

figürü tekrar gündeme taşıyan etken olmuştur. Pop sanat eğilimini benimseyen Lichtenstein, Warhol ve pek çok sanatçı fotoğraf verisinden faydalanmışlardır. Ancak fotoğrafın resim sanatındaki en kapsamlı kullanımı Fotogerçekçilikte kendisini göstermiştir.

Smith'e göre Fotogerçekçi eğilimin öncülü, kitle kültürünün ve tüketim toplumunun değerlerinden, tutumlarından ve karakteristik eserlerinden yüksek sanat yaratmaya yönelik yarı ironik bir girişim olan Pop Art olmuştur. Pop Art ve Süper Fotogerçekçi eğilim arasında kesin bir ayırım söz konusu değildir; Malcolm Morley ve Mel Ramos gibi ressamın her ikisine de ait olarak kategorize edilebilir. ABD Fotogerçekçi resminin tipik konularından bazıları (reklam tabelaları, vitrinler, otomobiller, seyahat broşürlerinden görseller) Pop repertuarıyla son derece yakından bağlantılıdır. Bunun da ötesinde, ABD Fotogerçekçi eğilimi çoğunlukla Pop sanat ile bir tür nihilist ironiyi paylaşmıştır. Pop sanatçıları ile Süper Gerçekçiler arasında ortak olan tipik bir fikir, tanınmış yapıtların parodisini yapmaktır. Bu bağlamda Roy Lichtenstein, Braque ve Picasso'yu çizgi romanın grafik diline çevirmiştir; Mel Ramos, Manet'nin "Olympia" çalışmasını bir Playboy orta sayfa resmine dönüştürmüştür; John Clem Clarke, Rubens ya da Greuze'ün gizemini çözer. Bunlar, savaş öncesi Dada hareketi tarafından yapılanları model alan jestlerdir ve özellikle Duchamp'ın "Mona Lisa-L.H.O.O.Q." versiyonuna geri gönderilebilirler.⁶⁴⁷ Bu çalışmaların pek çoğunda fotoğraf unsuru baskın olarak yer almıştır.

Linda Chase'de Fotogerçekçi eğilimin Pop sanat bağlantısına vurgu yapar ancak farklılaştığını da ifade eder: Fotogerçekçi sanatçılar, sıradan konu alanlarını açtığı ve geçmişe, eski ustalara ya da akademik düşüncelere atıfta bulunmadan figüratif resim yapmayı mümkün kıldığı için Pop Art'a borçlu olduklarını kabul etmişlerdir. Pop eğilimin reklam ve ikincil kaynak malzeme kullanımı, fotoğrafın Fotogerçekçi amaçla kullanımını mümkün kılmaya yardımcı olmuştur. Ancak Yeni Gerçekçi duyarlılık bir Pop duyarlılığı değildir.⁶⁴⁸

Hunter, Jacobus ve Wheeler'a göre fotoğraf görüntüsünün modern sonrası sanat üzerindeki önemli rolü izlendiğinde, bu görüntülerin dönemin sanat pratiklerinde konu ve araç olması kaçınılma olmuştur.⁶⁴⁹ Bu kaçınılmaz sonuç, önceki bölümlerde de ele alındığı detaylarıyla değerlendirildiğinde; fotoğrafın

647 Edward Lucie Smith, **Super Realism** (New York, Phaidon Press Limited, 1979) 8

648 Linda Chase, **Hyperrealism**, (New York, Rizzoli International Publications, 1975) 12

649 Sam Hunter, John Jacobus, Daniel Wheeler, **Modern Art. Painting Sculpture Architecture Photography**, 3. bs, (New York: Pearson Prentice Hall, 2004), 375.

keşfinden postmodern döneme kadar, sanattaki etkisine yönelik kanıt niteliğinde kapsamlı veri elde edilebilir. Soyut anlayışın öncü olduğu yıllara kadar bu baskınlık tartışmasızdır. Bu baskınlıktan dolayı, soyut eğilimin nesnel tasvire karşı olduğu ve algısal tasvirleri resimden uzaklaştırma çabasını benimsediği ifade edilebilir.

20. yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren, soyut sanatın baskınlığına rağmen gerçekçi tasvire dönüş artmıştır. Bu dönüş ABD'de özgünleşmiş olsa, yakın tarihlerde pek çok ülkede kendisini göstermiştir: İspanya'da Lopez Garcia, Almanya'da Gaafgen ve Fransa'da Gasiorowski'nin gerçekçi çalışmaları örnek olarak değerlendirilebilir.⁶⁵⁰ Ek olarak ABD'de ise Pop Art'a paralel olgunlaşan; Philip Pearlstein, Alex Katz, Jack Beal, Richard Artschwager, Malcom Morley gibi isimlerinde yer aldığı "Yeni Realistler" olarak kabul edilen diğer bir grupta örnek gösterilebilir.⁶⁵¹ Frankfurt'taki "Amerikan Foto Realizmi", Baden'deki 1850-1900 "Rus Realizmi", Berlin'deki "Sosyalist Realizmi" ve 1972 tarihinde Almanya Kassel'de düzenlenen 5. Dokumenta sergi organizasyonları bu paralelde planlanmış öne çıkan etkinliklerdir. Gerçekçi eğilimdeki baskın tartışma "Amerikan Foto Realizmi" ve "5. Dokumenta" etkinlikleri ile öne çıkmıştır.⁶⁵² Giray figüratif resmin, kıyasla daha gerçekçi ve tekrar ortaya çıkmasının da önemli konumda olan Fotogerçekçi anlayışın, geleneksel gerçekçi anlayıştan farklı olarak modern bir dil geliştirdiğini ifade etmiştir.⁶⁵³

Süper Realizm (Super-Realism), Keskin Odak Gerçekçiliği (Sharp Focus Realism), Fotoğrafik Realizm (Photographic Realism), Yeni Gerçekçilik (New Realism), Hiper Realizm (Hyper-Realism), Figüres/Environments, Köktenci Gerçekçilik, İmgeci Gerçekçilik, Il Nuovo Realismo⁶⁵⁴ ve Post-Pop, Inhumanisme⁶⁵⁵ olarak isimlerle tanımlanan bu eğilim, Türk sanat anlayışında "Fotogerçekçilik - Fotorealizm" gibi isimlerle tanımlanmaktadır.

ABD'de genel kabul gören Photorealism terimi Meisel'e atfedilir. Meisel Guggenheim küratörü Valerie Hillings ve sanat tarihi profesörü David Lubin ile Mayıs 2008 yılında New York'un Soho semtindeki galerisinde Fotogerçekçilik hakkında röportaj gerçekleştirmiştir. Bu görüşme daha sonra "They were

650 Orhan Koloğlu, "Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yaratmak İstiyor", **Milliyet Sanat Dergisi**, s. 25, (Mart 1973): 8-9.

651 Meisel, **age**, 8.

652 Koloğlu, **age**, 8-9.

653 Giray, **age**, 64.

654 Nur Koçak, "Foto-Gerçekçilik", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, s. 9, (Ocak 1983): 27.

655 Germaner, **age**, 66.

Really Nice Guys: Louis K. Meisel Talks to David Lubin about Photorealism's Beginnings" (Onlar Gerçekten İyi Adamlardı: Louis K/ Meisel, David Lubin ile Fotogerçekçiliğin Başlangıçları Hakkında Konuşuyor) başlığı ile 2009 yılında Deutsche Guggenheim Magazine dergisinde yayınlanmıştır. Meisel röportajda kendisine yöneltilen sorular üzerine Fotorealizm teriminin ortaya çıkışıyla ilgili süreci anlatmıştır: Meisel, 1960'lı yılların sonunda Pop sanatçıları veya daha önce başkaları tarafından yapılanların çok ötesinde biçimsel açıdan fotoğrafik nesnelliği yansıtan resimler görmeye başladığını ifade ederek, 1969 yılında Madison Bulvarı'nda bulunan galerisinde fotoğraf gerçekçiliğinde işleri bulunan Charlie Bell ve diğer birkaç sanatçının işlerini sergilemeye başladığını aktarmıştır. Sergiyi gören Village Voice'un eleştirmeni Howard Smith, Meisel'e, bu grubu nasıl adlandıracağını sormuştur. Meisel emin olmamakla birlikte; bu sanatçıların fotoğraf kullandıklarını ve bu konuda çok açık davrandıklarını ifade ederek "Fotografik Gerçekçilik" ya da "Fotogerçekçi" isminin uygunluğunu Smith'e sormuştur. Meisel, Smith'in o hafta sonu galerideki sergiyi incelediğini ve ona "Fotogerçekçilik" adını verdiğini ifade etmiştir. Fakat "Photo Realists" sınıflandırmasının basılı olarak ilk kez 1970 yılında "22 Realists" isimli serginin kataloğunda James K. Monte tarafından kullanıldığını ifade etmiştir.⁶⁵⁶ "22 Realists" isimli sergi 1970 yılında New York Whitney Museum of American Art'ta düzenlenmiştir. Sergiye William Bailey, Jack Beal, Robert Bechtle, Harold Bruder, John Clem Clarke, Charles (Chuck) Close, Arthur Elias, Richard Estes, Audrey Flack, Maxwell Hendler, Richard Joseph, Howard Kanovitz, Gabriel Laderman, Alfred Leslie, Richard McLean, Malcolm Morley, Philip Pearlstein, Donald Perlis, Paul Staiger, Sidney Tillim, Paul Wiesenfeld ve Donald James Wynn* isimli sanatçılar katılmıştır.⁶⁵⁷ Sergi kataloğunun tanıtım metni yardımcı küratör James K. Monte tarafından yazılmış ve Monte hazırladığı bu metinde ilk kez "Photo-Realists" (Fotogerçekçiler) ifadesini kullanmıştır.⁶⁵⁸

"Sharp Focus Realism" (Keskin Odak Gerçekçiliği) sınıflandırması ise 1972 yılında New York Sidney Janis Galeri'de düzenlenen fotogerçekçi çalışmaların bütünlüklü olarak sergilendiği ilk serginin isminde ve kataloğunda

⁶⁵⁶ David Lubin, "They Were Really Nice Guys: Louis K. Meisel Talks to David Lubin About Photorealism's Beginnings", **Deutsche Guggenheim Magazine**, s. 6. Spring, (2009): 14-16

⁶⁵⁷ James K. Monte. "22 Realists" Sergi Kataloğu. (New York, The Whitney Museum Of American Art) 1970) s. 8

⁶⁵⁸ Monte, **age**, 12

* İsim sıralamasında "22 Realists" sergi kataloğundaki liste dikkate alınmıştır.

Sidney Janis tarafından hazırlanan metinde kullanılmıştır.⁶⁵⁹ Sergide Marilyn Levine, Tom Blackwell, Lowell Nesbitt, Claudio Bravo, Howard Kanovitz, Robert Cottingham, John De Andrea, David Parrish, Don Eddy, Richard Estes, Ralph Goings, Robert Graham, Duane Hanson, Michelangelo Pistoletto, Jann Haworth, Guy Johnson, Malcolm Morley, Ron Kleemann, Noel Mahaffey, John Mandel, Richard Mc Lean, Paul Staiger, Willard Miggette, John Salt, Philip Pearlstein, Stephen Posen, Evelyn Taylor, Paul Sarkisian çalışmaları yer almıştır.*

"Hyperrealism"e tanımlaması ise Belçikalı sanat tüccarı Isy Brachot'a atfedilmiştir. Brachot 1973'te Brüksel'deki galerisinde düzenlediği "Hyperréalisme: Maîtres Américains et Européens" sergisinin başlığında Hiperrealizm terimini ilk kullanan kişi olmuştur.⁶⁶⁰ Sergide Don Eddy, Chuck Close, Ralph Goings, Robert Bechtle ve Richard McLean gibi ABD'li Fotogerçekçi sanatçılarla birlikte Richter, Gnali, Delcal ve Klopchek gibi önemli Avrupalı sanatçıların⁶⁶¹ işlerinin yanısıra Duane Hanson ve John De Andrea gibi sanatçıların heykelleri yer almıştır.⁶⁶²

Figüratif sanat pratiklerinin, umulmadık bir dönemde tekrar benimsenmesi, Neo-Dada ve soyut sanat imgelerine yönelmiş kitlelerin şaşkına uğratmıştır. Eric Kubys Fotogerçekçi pratikleri, klasik gerçekçi eğilimlerden daha gerçekçi olarak değerlendirmiş ve nesnel dünyayı daha görünür kıldığını ifade etmiştir.⁶⁶³

Hunter, Jacobus ve Wheeler gerçekçiliğin bu güncel ele alınış biçiminin dönemin sanat anlayışını kurtardığını ifade etmiştir: Yazarlar, Batı medeniyetinin sanat anlayışında yaşanan yavaşlama dönemlerinde, Gerçekçi eğilimin kurtarıcı rolüne vurgu yapmışlar ve durumu 1860 ve 70 yılları ile örneklendirmişlerdir.⁶⁶⁴ Bu düşüncelere ek olarak minimalist eğilim ile

⁶⁵⁹ Sidney Janis, "Sharp Focus Realism" Sergi Kataloğu, 1970, s.12

⁶⁶⁰ Hyperréalisme: Maîtres Américains Et Européens. Karel J. Geirlandt; Jean-Pierre Van Tieghem (Eds.). [Exh. Cat.]. Bruxelles: Isy Brachot, 1973 (Aktaran Otto Letze, Argiro Mavromatis, **Conditio Humana: The Image of The Human Being In The Mirror Of Hyperrealist Sculpture**, Original Text Published In The Exhibition Catalogue Hyperrealist Sculpture 1973-2016 Held At The Bilbao Fine Arts Museum 7 June to 26 September 2016): s. 3

⁶⁶¹ Deniz Gökduman, **Keskin Odak Gerçekçiliği** (İstanbul: Paradigma Akademi Yayınları, 2014), 8

⁶⁶² Otto Letze, Argiro Mavromatis, age. s. 3

⁶⁶³ Koloğlu, **age**, 9.

⁶⁶⁴ Sam Hunter, John Jacobus, Daniel Wheeler, **Modern Art. Painting Sculpture** İsim sıralamasında "Sharp Focus Realism" Sergi kataloğunun sonunda yer alan listede

sanat kısır bir tekrara girerek zor durumda kalmıştır. Pop Art eğilimi reklam merkezli kitlelerin motivasyonu ile reformcu bir sanat kabullerinin öncülüğünü üstlenmekle birlikte, sanatın bilişsel ve algısal olarak derin deneyim sunması gerektiği inancını taşıyan sanatçılar tarafından yüzeysel bir eğilim olarak eleştirilmiştir. Bu paralelde Fotogerçekçi eğilimin, daha önceki dönemde kabul edilmiş; tabiatı tasvir etme anlayışının yaygın olarak güncellenmesini ve kabul edilmesini sağladığını ifade ederek düşüncelerini desteklemişlerdir.⁶⁶⁵ Fotogerçekçi eğilimin Pop Art'a tepki olarak ortaya çıktığı iddia edilmiş olsa da iki eğilimin ayrıldıkları detaylar dışında pek çok ortak noktalarının olduğu söylenebilir. Pop Art'a pratiklerine kadar Fotogerçekçi eğilimin etkili biçimde benimsendiği ABD'de, Soyut Sanat anlayışını kabul eden sanatçıların Pop kültürle birlikte, gerçekçi figürlere yöneldiği izlenir. İskender'e göre süreç bu açıdan değerlendirildiğinde; Fotogerçekçi sanat anlayışı Pop Art'tan sonra figüre yönelik algısının en kapsamlısıdır.⁶⁶⁶ Sonuç olarak, Fotogerçekçi yönelim ile Pop tercihleri arasında, Kullanılan malzeme ve temalar bağlamında güçlü bir ilişki kurulabilir. Başka bir değerlendirmeyle; Fotogerçekçi yönelim, Pop Art akımının devamı niteliğinde değerlendirilebilir. Pop Art sanatçıları, soyut sanat pratiklerine rağmen; moda fotoğrafları, çizgi romanlar, sinema afişleri gibi sıradan yaşam sahneleri konularını ele alarak Fotogerçekçi tercihlerin zeminini hazırlamıştır. Ek olarak fotoğraf görüntülerini değerlendirme bakımından her iki akımda benzerlik taşımaktadır.⁶⁶⁷ Smith ve King'e göre ise Fotorealist eğilim, Pop-Art pratiklerine benzer biçimde; eserde kullanılan figürlerin doğrudan gözlemine değil fotoğrafla elde edilen görüntüden destek almışlardır.⁶⁶⁸ Aynı düşünceyi destekleyen Sarnof, Fotogerçekçiliğin Pop Art'a ait fotoğraf gerçekliğinin aktarımı kadar, sonraki dönem sanatçılarının ticari reklam ikonlarına ve standardize yüzeylere olan ilgisini benimseyen uzantısı olarak değerlendirmiştir. Toplumun toplumu tüm kesimlerine yönelik üretilen reklam olgusuna yönelik, Pop Art'a paralel ilgiyi gösterdiğini paylaşan Sarnof, Fotogerçekçiliğin sosyal eleştiriden, yorumdan, Pop Art'la ilintili trajik temalardan uzak olduğunu, farklı bir tavır olarak görüntülerin şaşırtan

Architecture Photography, 3. bs, (New York: Pearson Prentice Hall, 2004), 375. (Aktaran Louis K. Meisel, **age**, 10)

665 Hunter, Jacobus, Wheeler, 375, (Aktaran Louis K. Meisel, **age**, 10)

666 Kemal İskender, "Fotogerçekçilik Nedir?", **Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi**, s. 7, (Mart 1995): 6.

667 İskender, **age**, 9.

668 Edward Lucie Smith, Laurence King, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, çev., Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004), 265.

bir detaylandırmayla, yorum olmaksızın, öznel, duygusal ve örtük niteliklerle sunulduğuna değinmiştir.⁶⁶⁹ İki eğilimde imgeyi öncelikli konumda tutmuş ve bu yönde fotoğraf görüntüsünün benzetilmesini tercih etmiş olsa da, aralarındaki fark Sarnof'un ifade ettiği netlikte gözlemlenebilmektedir. Bu bağlamda Pop Art eğilimindeki sanatçılar sıradan konuları doğrudan betimleme yolunu tercih etmemişlerdir. Pop Art sanatçıları, nesnelerin doğrudan görüntüsünden daha çok nesnelerin nasıl algılandıklarıyla ilgilenmişler ve pratiklerinde kullandıkları figürleri, birbirleriyle bağlantısı olmayan, konu veya içerik kaygısıyla bütünlüklü biçimde bir araya getirilmeyi önemsememişlerdir. Fotogerçekçi sanatçılar ise aksi bir tavır benimseyerek, eserlerini; konu ve fotoğraf görüntüsünü doğrudan bir bakış açısı ve bunun dolaysız görsel sonuçlarıyla sınırlandırmışlardır.⁶⁷⁰

Rose ve Prown, Fotogerçekçiliğin ortaya çıkışı, soyut sanat ve Pop Art ile etkileşimlerine ilişkin şu değerlendirmeleri yapmışlardır: 19. yüzyılın ikinci yarısında, algılanan dünyayı taklit konusunda fotoğrafa benzer trompe-l'oeil tekniğinin yeniden keşfedilmesi ve yaygınlaşması, Fotogerçekçiliğin 1970'li yıllarda temel bir sanat eğilimi olarak olgunlaşmasına zemin hazırlamıştır. Ek olarak Fotogerçekçi pratiklerinin galerilerde sergilenmeye başladığı yıllar, aynı zamanda fotoğrafın sanat biçimi olarak kabul edilmeye başladığı yıllardır. Fotogerçekçiliğin bu yıllarda yaygınlaşması, temsil sanatının ABD'de yaygın olarak kabul edilen Soyut Sanatın egemenliğine yönelik tehdit oluşturma potansiyelini de gündeme taşımıştır. Bununla birlikte, Pop Art'ın doğal sonucu olarak kabul edilen Fotogerçekçilik ile fotoğraf arasındaki bağlantı, Pop Art'ın grafik, baskı teknikleri ve reklamcılık gibi alanlar ile kurduğu ilişkiye benzer biçimde değerlendirilmiştir. Pop Art sanatçıları, kitle iletişim araçlarının konularını modern sanat ilkelerine uyarlayarak tekrar düzenlerken, Fotogerçekçi sanatçılar bu yöndeki müdahalelere ihtiyaç duymamışlardır.⁶⁷¹ Lindey'de Pop Art ve Fotogerçekçilik arasında ilişkiyi vurgulamıştır: Her iki hareket de fotoğraftan elde edilen görüntüleri geliştirmek için airbrush ve projektör gibi ticari sanatın tekniklerini kullanmışlardır. Bununla birlikte, Pop Art kitle medya görüntülerini yeni estetik formlara dönüştürürken, Fotogerçekçilik, ikna edici gerçekçi görüntüler oluşturmak için fotoğrafları sadakatle oluşturmaya odaklanmıştır.⁶⁷²

669 Richard Sarnof, "Return to Realism", **An American Renaissance: Painting and Sculpture since 1940**, ed. Sam Hunter, New York: Abbeville Press, (1986), 132-133

670 İskender, **age**, 9.

671 Barbara Rose, Jules D. Prown, **American Painting**, New York: Skira/Rizzoli, 1977, 237-39 (Aktaran Louis K. Meisel, **age**) 9.

672 Christine Lindey, **Superrealist Painting and Sculpture**, (London: Orbis Publishing Limited, 1980) 27

Hunter ve Jacobus benzer düşünceleri destekleyerek, Fotogerçekçi eğilimi Soyut Sanat ve de Minimalist tutuma bir tepki olarak tanımlamışlardır: Minimalist eğilimin formalist tutumuna karşı bir duruş benimseyen bazı sanatçılar, çevresel meselelere, teknolojiye ve konseptlere yoğunlaşırken, diğer bir grup modern anlayışın çoğunlukla reddettiği illüzyonist tutumlardan olan trompe-l'oeil üslubunu ve gerçekçilik anlayışını tekrar canlandırmayı amaçlayarak, literalizmin Soyut Sanata karşı bir tutuma yönelmiştir. Bununla beraber, sanatın yaşamı taklit etme zorunluluğundan uzaklaşmasında önemli rol oynayan fotoğraf ile rekabete tercih etmek yerine, Fotogerçekçi sanatçıların büyük bir çoğunluğu, fotoğraf görüntüsünü (Pozitif film) eserlerinin temel referansı olarak tercih etmişlerdir. Bu yöntemleriyle, dış mekana şövale konumlandırıp doğrudan gözlem yardımıyla resimlerini yapmak yerine, bir slayt filmi yüzeye yansıtarak, görünen imgeyi resmetmişlerdir. Bu yöntem ve teknik işçilik sayesinde kendisini gösteren bu yeni resimler dia pozitif fotoğraf filmlerine ve onların renk canlılıklarına benzediği için sanat tarihine güncel bir akım eklemişlerdir. Ek olarak Pop Art'la ilintili olarak: Fotogerçekçi sanatçılar, gündelik ve sırada konuları ironik ve alaycı biçimleriyle keşfetmeleriyle Pop Art'ın tabi bir uzantısıdır, ancak bu durumdan farklı olarak, temalarında alaycı amaç ve hicivsel yorumlamayı tercih etmemişlerdir.⁶⁷³

Şekil 86: Richard Estes, Akşam Yemeği, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, 29.21 x 47.63 cm.



Kaynak: Chase, 1975, s. 16

Şekil 87: Ralph Goings, Şekerli Natürmort, 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71.12 x 76,2 cm.



Kaynak: Lindey, 1980, s. 22

Sarnof'a göre, fotogerçekçi eğilimdeki sanatçılar yalnızca üslup benzerlikleriyle değil, tercih ettikleri konular bakımından da pek çok ortak özelliği paylaşmaktadırlar. Bu sanatçılar temelde yaşadıkları çevreden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Ele alınan temalar, çoğunlukla popüler kültür figürlerinden ya da saplantısal ve bireysel mitolojilerden ortaya çıkan imgeleri göstermektedir: Restoranlar (Şekil 86), otomobiller (Şekil 87), insansız şehir manzaraları, motosikletler, neon tabelalar, barlar, ve natürmortlar bu imgeler arasında yer gösterilebilir.⁶⁷⁴ Koçak Sarnof'un bu ifadelerini destekler: sıradan mimari yapılar, nikelaj kaplı parlak yüzeyler, hurdalıklarda terk edilmiş otomobiller, ışıklı reklam panoları, değişik kent görüntüleri, metro istasyonları, kafeler, vitrinler ve dondurmacılar Fotogerçekçi sanatçıların çoğunlukla ele aldıkları temalardır. Tema seçimleri ve üslubun gerçekçi özellikleri ABD sanat geleneğinin devamı niteliğindedir. ABD sanatının tarihsel ilerleyişi eş zamanlı olarak ABD yaşam biçiminin de gelişimidir. Gerçekçi sanat pratiklerine atfedilen pek çok nitelik; gösterişli fırça oyunlarını tercih etmeme, ayrıntıya olan yoğun ilgi, soğukkanlı doğrudan bakış açısı ABD sanat anlayışında yüzlerce yıl süregelen niteliklerdir.⁶⁷⁵

İskender'e göre, Fotogerçekçi eğilimin Soyut Sanat tutumuna tepki olarak değerlendirilmesi ve bu akımın temsilcilerinin büyük çoğunluğunun sanata soyut tutumla başlamış olmaları, ABD çıkışlı sanat hareketi olan Soyut Dışavurumculuk ile Fotogerçekçi eğilim arasındaki kıyaslamayı gündeme taşımıştır.⁶⁷⁶ Koçak'a göre bu kıyaslamanın amacı; Soyut Sanatın popülerliğine yönelik bir tepki taşımaktadır. Fotogerçekçi üslubu benimseyen sanatçılar, Soyut Sanatın öznelliğine karşı, fotoğraf görüntüsünün nesnelliğini tercih etmişlerdir. Soyut Sanatın kural dışı, jestüel fırça darbelerini öne çıkaran keyfi tutumuna karşın, bireysel betimleme ve özgürlük kabullerini fotoğraf görüntüsü ile sınırlandırmayı tercih etmişlerdir. Bununla birlikte, Fotogerçekçi sanatçılar fotoğraf görüntüsünün sağladığı birçok güncel imkanı keşfederek sanatsal üretimleri için değerlendirmişlerdir.⁶⁷⁷

Fotogerçekçilik hakkında tartışılan diğer bir konu da, sanatçıların özgünlüğü olmuştur: Fotoğraf görüntüsünü doğrudan aktarılması, kişisel düşüncelerin eserlerde kullanılmaması bu tartışmaları besleyen temel iddialar olmuştur. Diğer taraftan; üretilen eserlerin tema tercihlerinde tek bir sanatçıyla ilişkilendirilebiliyor oluşu

⁶⁷⁴ Richard Sarnoff, "Return to Realism", *An American Renaissance: Painting and Sculpture Since 1940*, içinde. Ed. Sam Hunter, New York: Abbeville Press, (1986) 132 – 133

⁶⁷⁵ Nur Koçak, "Foto-Gerçekçilik", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 9, Ocak, (1983): 27

⁶⁷⁶ İskender, *age*, 9.

⁶⁷⁷ Necmi Sönmez, "Nur Koçak İçin Bir Göz Kırpma", *Sanat Çevresi*, s. 110, (Aralık 1987): 22

⁶⁷³ Sam Hunter, John Jacobus, Daniel Wheeler, *age*, 375 -76

bu iddiaların aksi yönde değerlendirilmesine sebep olmuştur. Bu tartışmaya yanıt; Fotogerçekçi eğilimin ilk nesil sanatçılarından sayılabilecek olan Chuck Close vermiştir. Close'a göre fotoğraftan sadece tek bir resmin yapılabileceği düşüncesi tamamen yanlış bir düşüncedir. Ona göre doğadan ne kadar sayıda resim elde edilebiliyor ise bir fotoğraftan da benzer çoklukta resim üretilebilir.⁶⁷⁸ Russell'da fotogerçekçi sanatçıların eserlerinde öznel olduklarını ve bireysel tavırlarını ön planda olduğunu ifade etmiştir.⁶⁷⁹ İskender de bu düşüncüyü destekleyerek; Fotoğraf görüntüsüne yapısal bir ekleme söz konusu olmadan, başka bir malzemeye taşıma eylemi; ortaya çıkan eserin arındırılmış ve ayıklanmış farklı bir sonuç imgeye dönüşmesine sebep olmaktadır düşünceleriyle öznelliğe vurgu yapmıştır.⁶⁸⁰

Lindey'de Fotogerçekçilerin özgünlüklerine vurgu yaparak onların aynı zamanda tarihi geleneklere de atıfta bulunduklarını ifade etmiştir: Fotogerçekçi sanatçılar, somut gerçekliği tasvir etme konusunda kararlı ve hayal ürünü, yapay ya da fantastik öğelerden kaçınmalarıyla uzlaşmış olsalar da tematik yaklaşımları büyük ölçüde farklılık gösterir. Bu bağlamda özgün olarak nitelendirilebilirler. Genellikle, bu sanatçıların güzel olarak kabul edilmeyen gerçekçi unsurlara odaklandıkları ve 16. yüzyıl Flaman resminde görülen, Courbet ya da Caravaggio gibi sanatçıların özdeşleşen, kusurlarıyla ifade edilen gerçeklik geleneğine ait oldukları söylenir. Ancak, pek çok Fotogerçekçi bu düşünceyle konularını seçmez. Kaliforniya banliyölerini (Şekil 88), otoyol lokantalarını ya da New York sokaklarını (Şekil 89)

**Şekil 88: John Salt, Üç Tonlu
Fragman, 1975, Tual Üzerine
Yağlıboya, 70 x 108 cm.**



Kaynak: Lindey, 1980, s. 75

**Şekil 89: Tom Blakewell,
Takashimayo, 1974, Tual Üzerine
Yağlıboya, 173 x 212 cm.**



Kaynak: Lindey, 1980, s. 102

678 İskender, *age*, 6

679 John Russell, "Seven Photorealists", *New York Times*, October 9, (1981)' den aktaran Louis K. Meisel, *age*, 12

680 İskender, *age*, 7.

betimleyebilirler, ama bunu genellikle bu yerlerin sembolik anlamlarından çok kendi günlük çevreleri olduğu için yaparlar. Bu açıdan, İzlenimciler ve Cezanne tarafından başlatılan ve birçok 20. yüzyıl sanatçısı tarafından sürdürülen bir geleneğin temsilcileri olarak kabul edilirler. Ancak, sıkça işledikleri konular, film ve televizyon aracılığıyla aşına olunan ABD yaşam tarzını simgeler ve bu nedenle, "iyi yaşam" ın romantik hayallerinden bu yaşam tarzının sıradanlığına yönelik eleştirilere kadar değişen güçlü tepkiler oluşturabilirler.⁶⁸¹

Bu bağlamda tartışılan diğer bir konu da, çalışmada kullanılacak temanın fotoğraflanması ya da seçilme sürecidir: Fotogerçekçi sanatçıların sadece kendi fotoğrafladıkları sonuçları kullanmakla sınırlı kalmayarak, başka fotoğraf kaynaklarını da sanatsal üretimleri için değerlendirmişlerdir. Seçeneklerin eşit olduğuna tanımlayan ve özgünlüğe işaret eden temel faktör, çalışmaya konu olan görüntünün seçilmesi iradesidir. İskender'e göre bu durum üslupsal süreklilik için yeterli bir unsurdur.⁶⁸²

Fotogerçekçi sanatçıların kullandığı teknikler, değerlendirilebilecek diğer bir konudur: Bu teknikler geleneksel pratiklerdeki anlayış tarafından olumsuz yargılanmış olsa da, çalışmaların gereksinimleri ve sanatçının amacı doğrultusunda değerlendirilmesi gereken yöntemler olmuştur. Bu yöntemler: dia pozitif filmin bir projeksiyon cihazı yardımıyla tuval üzerine yansıtılarak, fotoğraf ve tuval yüzeyinde oluşabilecek uyumsuzlukları ve olası farklılıkların önlenmesidir. Diğer sık kullanılan yöntem ise klasik olarak uygulanan kareleme tekniğidir. Çalışmaların renklendirilmesi aşamasında, airbrush, akrilik, yağlı, suluboya, pastel boya gibi geniş bir malzeme olanağından faydalanmışlardır.

Fotogerçekçi eğilim, 20. yüzyıl sanatının en genç en genç eğilimlerinden bir tanesidir. Bu sebeple ilk temsilcileri ve devamında ikinci nesil daha genç temsilcilerinin pek çoğu hala hayatta ve aktif olarak eser üretmeye a devam etmektedirler. Az sayıdaki sanatçı Fotogerçekçi pratiklere devam etmemiş olsa da daha sonraki genç nesil bu akımı devam sürdürmektedir. Tez çalışmasında fotogerçekçi eğilimin öncülerinden, daha çok ilk nesil sanatçılar tercih edilmiştir. Sıralama ve biyografiler tez konusunun hedefi kapsamında ilk olarak akıma özgü bir rota çizmesi bakımından önemli olan ve sadece Fotogerçekçi sanatçıların eserlerinden oluşan, 1927 yılında "Sidney Janis Gallery" de açılan "Sharp Focus Realism" kataloğu; ikinci olarak ABD'de fotogerçekçi sanatçıları önceleyen Louis K. Meisel'in "Photorealism Since 1980" isimli kataloğu ve son olarak daha genç jenerasyon fotogerçekçi pratikleri önceleyip İngiltere'de varlığını sürdüren "Plus One Gallery" sanatçılarından seçilmiştir.

681 Lindey, *age*, 13

682 İskender, *age*, 7.

Sanatçı, eser ve biyografi seçiminde, metnin amacına doğrudan ya da dolaylı yoldan katkısı olmayan sanatçılar içeriğe eklenmemiştir. Örneğin fotogerçekçi eğilimin ikinci kuşak temsilcilerinden Tom Martin, Simon Hennessey ve ilk kuşak temsilcilerinden Chuck Close tematik bağlamda, bu çalışmanın hedefi kapsamında olmadıkları için tartışma içerisinde değerlendirilmemiştir. Son bölümde bölümünde yer alacak sanatçılara, ikinci kuşak fotogerçekçilerin de dahil edilmesiyle kapsamlı değerlendirme planlanmıştır. Değerlendirme süreci Toplumsal Gerçekçilik olgusunu dolaylı destekleyen görsellerden seçilmiştir.

5. FOTOGERÇEKÇİLİK VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK İLİŞKİSİ

ABD resim sanatının tarihsel ilerlemesi eş zamanlı ABD yaşam biçiminin de ilerlemesidir. Bu bağlamda gerçekçi eğilime yöneltlen bir çok değerlendirme, soğukkanlı bakış açısı ABD resim anlayışında yüzyıllardır devam eden özelliklerdir. Fotogerçekçilik bu geleneğin 20. yüzyıldaki devamı niteliğindedir.⁶⁸³

Fotogerçekçilik, öznel yorum olmadan, görünür dünyanın temsiline odaklanan bağımsız bir nesnellik ile karakterize edilmiştir. Bu yaklaşım, duygusal olmayan ve nesnel bir şekilde ABD yaşamının fragmanlarını sunan, sosyal gerçeklerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Fotogerçekçilik, sosyal konularda doğrudan ve öznel yorumdan kaçınma eğiliminde olmuştur. Bu eğilim, anlatı veya psikolojik önemi didaktik amaç taşımadan nesneleri ve sahneleri oldukları gibi sunmakla ilgilidir. Bu tavır, nesnelerin ve jestlerin anlamları üzerine odaklanan, modern durum hakkında bir yorum olarak düşünülebilir.⁶⁸⁴

Fotogerçekçi resimler çoğunlukla gündelik faaliyetlerde bulunan figürleri sunar, bu da gerçeklik duygusunu destekleyerek sanatı günlük hayatın toplumsal gerçeklikleri ile ilişkilendirir.⁶⁸⁵ Diğer taraftan pratik olarak tartışılmaya başlandığı andan itibaren olumsuz eleştirilere de maruz kalmıştır.⁶⁸⁶ Bu eleştiriler Fotogerçekçiliğin tanınmasına da katkıda bulunmuştur.⁶⁸⁷

Gerçekçilik, çağdaş yaşamı sanatsal ifadeye dahil ettiği, çeşitli sosyal sınıfları ve mücadelelerini ele aldığı için modern sanatın başlangıcını işaret etmiştir. Gustave Courbet gibi önde gelen isimler, sanatlarını toplumsal sorunları eleştirmek ve değişimi savunmak için bir araç olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda Fotogerçekçilik bu eğilimin devamı niteliğindedir. Nochlin, Fotogerçekçi eğilimi, 19. yüzyıl Gerçekçi akımın devamı olarak değerlendirmiştir.

⁶⁸³ Koçak, **age**, 27

⁶⁸⁴ Ward, **age**, 267

⁶⁸⁵ Ward, **age**, 271

⁶⁸⁶ Meisel, **age**, 12,15

⁶⁸⁷ Lindey, **age**, 40

ve fotoğrafı bu eğilimin merkezinde değerlendirmiştir.⁶⁸⁸ Nochlin başka bir çalışmada nesnel algı temelli gerçekçi çalışmaların toplumsal olay ve olgularla doğrudan bağlantısını vurgulamıştır.⁶⁸⁹ Kultermann da Nochlin'in düşüncelerini paylaşmakta ve 20. yüzyıldaki Fotogerçekçi eğilimi daha önceki Gerçekçi pratiklerin devamı olarak değerlendirmiştir.⁶⁹⁰

Çalışma metninin bu bölümünde Fotogerçekçi çalışmalar, sosyal konulara odaklandıkları görsel veriler üzerinden değerlendirilecektir. Fotogerçekçi sanatçılar, gündelik yaşama yönelik sosyal referansları belirli bir bağlama konumlandırmışlardır. Seçilen temalar resim alanının merkezinde yer alıp doğrudan tasvir edilmiş olsa da yaşamın bağlamı ve dönemin kültürel sosyolojisi vurgulanmıştır: John Beder'in lokantaları, Robert Cottingham'ın mağaza tabelaları, motosikletler, mağaza vitrinleri, insan yüzleri, Audrey Flack'ın politik eleştirileri, John Bechtle'in ABD ailesi tasvirleri, Idelle Weber'in çöp yığınları ayrıntıların birikimiyle belirli bir anın ve durumun tasvirini paylaşmakla birlikte dönemin özgün sosyolojisini temsil etmişlerdir. Sanatçıların konu seçimleri (bilinçli ve ya bilinçsiz) sıradan ortamların kültürel ve tarihi yönlerini yakalayarak günlük yaşamın toplumsal gerçeklerini yansıtmıştır.

Charles Sheeler'ın, 20. yüzyılın başlarında ABD'deki teknolojik ilerlemelerin görünen (ve sonradan sembolik hale gelen) simgelerinden ilham alması gibi, birçok çağdaş Fotogerçekçi de modern ABD'yi ifade eden konulara yönelmiştir. Karavanlar, arabalar, kamyonlar, gemiler, uçaklar ve motosikletler gibi konular, sanatçının doğrudan bir anlatım amacı olmasa bile, onları üreten kültür hakkında dolaylı anlamlar sunmuştur. Bu bağlamda değişen 20. yüzyıl kentleri de fotogerçekçi sanatçıların ana temaları arasındadır. Smith'e göre Fotogerçekçi çalışmalar üretildikleri çevre hakkında dolaylı ya da doğrudan yorum yaparlar.⁶⁹¹ Donald Kuspit'de bu düşünceyi destekleyerek, çalışmaların temsil edilen maddi gerçekliğinin dışında; toplumsal, sosyolojik ve psikolojik yönlerine vurgu yapmıştır.⁶⁹² Bu bağlamda Davis Cone, Ralph Goings, Richard Estes, Robert Cottingham, Jack Mendenhall, John Salt, Robert Gniewek, John Beder, Tom Blackwell, Robert Bechtle, Don Eddy, Audrey Flack, Ron

Kleemann, Don Jacot, Reynard Milici, Charles Bell, Davis Parris, Richard McLean ve Idelle Weber gibi sanatçıların kent yaşamına yönelik çalışmaları, yaşadıkları dönemin toplumsal yapısını ve gerçeklerini tasvir etmeleri bağlamında önemlidir. Bu bölümde Fotogerçekçi pratiklerin Toplumsal Gerçekçilik alanını dolaylı onaylayan örnekleri incelenmiştir.

5.1 Davis Cone

Davis Cone döneminin tematik tercihlerinde kentin popüler caddelerine, sinema salonlarına, banliyö alanlarındaki mekanlara yönelmiştir. Bu bağlamda "Criterion Center" (Şekil 90) isimli çalışması dönemin modern kent sosyolojisinin toplumsal gerçekliklerini tanımlamaya yönelik doğrudan ve dolaylı veriler sunmaktadır.

Cone'un kent manzaraları, reklam tabelaları, vitrinler, hazır gıda restoranları, 20. yüzyıl sonu ABD tüketim yaşamının yoğunlaştığı kent alanını vurgulamaktadır. Eser, çağdaş yaşamın gerçeği haline gelen alışverişi, tüketim sosyolojisini tasvir eden reklam olgusunun yaygınlığını betimlemiştir.

Şekil 90: Davis Cone, Criterion Center, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 99,1 x 147,3 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 134

688 Linda Nochlin, "Realism Now", **Super Realism. A Critical Anthology**, ed. Gregory Battcock (New York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1975) 120

689 Linda Nochlin. **Realizm. Style and Civilization**, 45

690 Kultermann, **age**, 24

691 Smith, **Super Realism**, 34

692 Donald Kuspit, **The Art of Paradox Don Eddy**. (New York: Hudson Hills Press, 2002) 10

Cone'un çalışması çok sayıda reklam panosunun, AVM'nin, mağazanın ve restoranın yer aldığı kent sosyolojisini göstermektedir. Sony, Coca-Cola gibi çok uluslu şirketlerin ya da ürünlerin reklamını yapan billboardlar, Midori Melon Liqueur gibi yerel işletmeleri tanıtan tabelalar ve iki yemek restoranı rekabet halindedir. Sony ve Coca-Cola gibi tabelalar tikel anlamda ticari ürün tanıtımı yapmamaktadır. Cone'un 1970-2010 yılları arasındaki tüm çalışmaları kent sosyolojisindeki tabelalara yoğun yer ayırmaktadır. Bu tabelalar ve Cone'un tabelalara ilişkin farklı temsilleri, tüketimin maddi edinimden görsel özümsemeye ve tüketime yönelik inşa edilmiş özneliği ortaya koymaktadır. Tabelalardaki küresel markaların küresel ölçekteki yaygınlığı rekabet olgusunu desteklemektedir. Keskin bir şekilde işlenmiş ışıklı metaların çerçevedeki diğer bulanık görüntülerle karşıtlık oluşturmadığı, herhangi bir reklam unsurunun diğerine baskın olmadığı yaygın reklamcılık alanına vurgu yapmaktadır. Çalışma kent kültüründeki tüketim alanının yaygınlığını ve özneliğin oluşumuna katkıda bulunduğunu öne çıkarmaktadır. Kadrajın sağ bölümündeki yapı grubu çağımız kent kültüründeki AVM kültürünü temsil etmektedir. Figürler ve onları çevreleyen ticari kentsel imgeler, kompozisyonda eşit derecede dikkat çekmektedir. Cone'un çalışması bu bağlamlarıyla 80'li yılların ABD kent sosyolojisinin toplumsal yaşamına ve gerçeklerine vurgu yapmıştır.

Şekil 91: John Bader, Red Robin Diner, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.2 x 121,9 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 18

5.2. John Bader

John Bader 1970'lerin ortalarından itibaren ABD yemek kültürüne yönelik mekanların betimlemeleriyle öne çıkmıştır ve bu temasında süreklilik sergilemiştir. Sanatsal pratiklerindeki hedefi, ABD sosyal yaşamının beslenme kültüründe yoğun olarak kullanılan yol kenarı restoranlarını gerçekçi ve kurgusuz betimlemek olmuştur. Meisel'e göre Bader, çalışmalarında kartpostal görüntülerinden faydalanarak çalışmalarında dikkat çekmeyi hedeflemiştir⁶⁹³

John Bader'ın "Red Robin Diner" (Şekil 91) isimli çalışması, ABD Fotogerçekçilik akımına özgü bir yaklaşımla, 20. yüzyılın ortalarındaki toplumsal yaşamın önemli bir simgesi olan klasik ABD lokantasını detaylı bir şekilde betimlemiştir. Gündelik yaşamın sosyolojisini vurgulayan bu eser, sıradan bir mekanın görsel zenginliğini ön plana çıkarırken, modernleşme ve kentsel yayılmanın izlerini de taşımaktadır. Lokantanın tabelasında yer alan 7-Up logosu, dönemin yükselen tüketim kültürüne işaret eder. Bu detayla, yalnızca bir mekânı değil, aynı zamanda ABD toplumunun hızla değişen sosyal yapısını ve modernleşme sürecini dönemin yeme kültürü özelindeki toplumsal gerçekliklerini sanatsal bir çerçevede sunmuştur.

5.3. Ralph Goings

Lindey'e göre Kaliforniyalı ressam Ralph Goings'in eserleri, Fotogerçekçi eğilimin en belirgin özelliklerini yansıtır. Eğilimin önde gelen isimlerinden biri olarak, ABD orta sınıf yaşamına soğukkanlı ve objektif bir bakış sunar. Goings'in eserleri, önyargısız bir şekilde sadece görme eylemine odaklanır. Sanatçı, fırça darbelerini görünmez kılarak ve bilinçli bir şekilde sanatsal olmayan fotoğraflardan yararlanarak tarafsız bir yaklaşım benimser ve birden fazla kaynak fotoğraf kullanmaktan çekinmez. Fotoğraf, onun için yalnızca yüzey dokuları, nesnelerin rengini ve nesneler arasındaki boşlukların iki boyutlu yüzeyde yarattığı şekilleri aktaran bir araçtır.⁶⁹⁴

Goings 1969'da kamyonları, 1970'te fastfood restoranlarını ve 1972'de bu mekanların iç tasvirlerini fotogerçekçi bir üslupta resmetmeye başlamıştır. "Ralph's Diner" (Şekil 92) isimli iç mekan çalışması seride öne çıkan işleri arasındadır. Goings'in bu resmi, ABD kültürünün klasik "diner" (lokanta) mekânını detaylı bir şekilde tasvir ederek, toplumsal gerçekçilik ve çağdaş

⁶⁹³ Meisel, *age*, 17.

⁶⁹⁴ Lindey, *age*, 105

yaşam pratiklerine vurgu yapar. Fotogerçekçi pratiklere uygun olarak; parlak metalik yüzeyler, cam detaylar ve gündelik nesnelerle sıradan bir mekânı estetik bir hassasiyetle ortaya çıkarır. ABD toplumunda hız odaklı yemek kültürünün ve tüketim alışkanlıklarının bir sembolü olan bu lokantalar, bireylerin günlük yaşamında beslenmenin yanında sosyalleşme için önemli bir rol oynamaktadır. Lokantanın mekanik düzeni ve işlevselliğini yansıtarak, hızlı tüketim alışkanlıklarının sosyal bağlamda insan ilişkilerini nasıl etkilediğini sorgular. İnsan figürleri, mekânın sıradanlığına canlılık katarken, dönemin toplumsal gerçekliği içindeki maddi detaylara olan dikkat, modern yaşamın birey üzerindeki etkilerine dair bir farkındalık alanı açar. Eser, sıradan bir tüketim mekânını estetik bir değerle sunarken, aynı zamanda ABD kültürünün hız ve işlevsellik üzerine kurulu yaşam tarzını eleştirel bir perspektifle değerlendirir.

Şekil 92: Ralph Goings, Ralph's Diner, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111.76 x 167.64 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 233

5.4. Ron Kleemann

Ron Kleemann, 1970'li yılların başlarında yarış pistlerindeki araçların yakın kadraj görüntülerinden faydalanarak gerçekleştirdiği çalışmalarıyla ünlü olmuştur; bu dönem Fotogerçekçi eğilimin başladığı yıllar olarak kabul edilir.

Bu çalışmalarından bir süre sonra ilk teması olan, kamyonları yakın kadraj resmetmeye geri dönmüş ve onları Fotogerçekçi eğilimin retro figürleri haline dönüştürmüştür. 1974 ve 1975 tarihleri arasında 1983 yılına kadar, kamyon temasının parçası olan ABD itfaiye araçlarını resimlemiştir.⁶⁹⁵

Bu tarihten sonra "Cultivating Washington" adlı resmiyle politik olgulara değinmiş ve sonrasında bir süre iç mekan çalışmalarını tema edinmiştir. 90'lı yıllarda tekrar itfaiye imgesine geri dönmüştür. 1977-78 yılında betimlediği "Big Foot Cross" isimli çalışması yerleşik kültür açısından tartışılabilir. (Şekil 93)⁶⁹⁶

Şekil 93: Ron Kleemann, Big Foot Cross, 1977-78, Tuval Üzerine Akrilik, 137,16 x 198,12 cm.



Kaynak: Goodyear, 1981, s. 154

Ron Kleemann'ın bu serideki eserleri ABD'nin kültürel ikonları olarak değerlendirilebilir. Resimdeki kamyon, krom detayları, canlı renkleri ve karmaşık mekanik yapısıyla Amerika'nın endüstriyel temeline atıfta bulunur. Kamyonlar, ülkenin üretime, taşımacılığa ve işçi sınıfına olan bağlılığını temsil ettiği yönünde tartışılabilir. Kamyonun tasarımında görülen gösterişli

⁶⁹⁵ Meisel, *age*, 267

⁶⁹⁶ *age*, 267

ve neredeyse teatral tasvirler, 20.yüzyıl sonlarında tüketim ürünlerine artan kişiselleştirme ve gösteriş kültürünü yansıtır. Bu durum, Amerikan rüyasının bir yorumu olarak da düşünülebilir. Arka planda yer alan “Bigfoot” ve “Sasquatch” gibi eğlence sektörüne dair mesajlar içeren tabelalar eğlence sektörünün ticarileşmesini ve iş ile gösteri dünyasının iç içe geçişini vurgular. Çarpıcı renkler izleyicilere endüstriyel nesnelerin genellikle göz ardı edilen detaylarını görmeye ve takdir etmeye yönlendirir. Bu aşırı netlik, kamyonun sıradan işlevi ile onun görsel kutlaması arasındaki tezatlığı vurgular. Diğer taraftan kamyon, lojistik ve ticaretin bir sembolü olarak, 1970’lerde yaşanan küreselleşme olgusunu ve endüstriyel hakimiyetin korunması mücadelesi gibi ekonomik değişkenleri yansıtır. Kamyon yalnızca bir makine değil, aynı zamanda ABD için hareketlilik ve dayanıklılık sembolüdür. Çalışma tüm bu eleştirel, genişletilebilir bağlamlarıyla, ABD toplumsal gerçeklerine ve dönemine yönelik kesin yargılarla birlikte öznel değerlendirme alanı sağlamaktadır.

5.5. Richard Estes

Meisel’e göre Richard Estes 1960’lı yıllardan itibaren Fotogerçekçi eğilimin yol gösteren sanatçılarından biri olmuştur. Fotogerçekçilik eğilimin geleneksel tanımı ile uyumlu kalmış olsa da çalışmaları, amaçlarına ve genişleyen vizyonu doğrultusunda ilerleme göstermiştir. 1980’li yıllara kadar geleneksel Fotogerçekçi eğilim sınırlarında eser üreten Estes, 1980 sonrasında kişisel kimliğini destekleyen ilerlemeler gerçekleştirmiştir. Bu dönemde panoramik kent imgelerine yönelmiştir.

İlk kent panoramaları olan “Horatio” and “Waverly Place” kendi alanında öncü olarak kabul edilir. Son yıllardaki bazı eserlerinde fotoğraf teknikleriyle gerçekleştirilmesi olanaklı olmayan etkiler elde etmiş ve bunu izleyiciye kanıtlamıştır.⁶⁹⁷ Estes 1980’li yıllardaki “Times Square At 3:35 P.M Winter”, “Broadway And 64th Spring 84” gibi çalışmalarında ABD kent temasını çalışmıştır. “Williamsburg Köprüsü” (Şekil 94) ve “D Train” gibi çalışmalarıyla ABD kentindeki toplu taşıma sosyolojisini, 1970’lerde yaptığı; “Central Savings”, “Downtown”, ve vitrin çalışmalarıyla da sosyal yaşamın başka bir eğilimini betimlemiştir. Bu bağlamda toplumsal hassasiyet gözettiği ifade edilebilir.

Lindey’e göre Estes, çağdaş hayatın gerçekliklerini alçakgönüllülükle betimlemeye çalışan Gerçekçi geleneğe aittir. Seurat ve Vermeer gibi, konularını sanat ve doğallık arasında bir dengede tutmuştur.⁶⁹⁸

⁶⁹⁷ Meisel, *age*, 179

⁶⁹⁸ Lindey, *age*, 69

Şekil 94: Richard Estes, Williamsburg Köprüsü, 1987, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,44 x 167,64 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 196

Estes’in çalışması metro vagonunun içiyle birlikte dışarıdaki köprü manzarasını betimlemektedir. Metro, büyük ABD şehirlerinde sıradan insanların günlük yaşamında temel bir ulaşım aracıdır. Yolcular, farklı etnik ve sosyal gruplardan bireylerin bir araya geldiği etnik bir sahne sunmaktadır. Bu durum, şehir hayatının çeşitliliğini ve kalabalık yaşam koşullarını temsil eder. İç mekân, metroda bulunan sıradan insanların hayatına odaklanırken, camdan görülen köprü ve şehir manzarası, kentsel büyüklüğü ve modern mimarinin karmaşıklığını yansıtır. Bu iki alan arasındaki fark, toplumun bireysel ve toplumsal düzeydeki iki farklı yönünü yansıtır. Çalışmada doğaya yönelik herhangi bir tasvirin bulunmaması, modern şehirleşmenin doğal çevre üzerindeki etkilerini tartışmaya açar. İnsanlar ve mekanik yapıların baskınlığı, şehrin mekanikleşmesini ve insanı doğadan koparan yaşam biçimini vurgular.

5.6. Robert Cottingham

Cottingham’ın, Fotogerçekçiliğin ilk yıllarında yaptığı çalışmalarda teması, mağaza girişlerindeki neon ışıklı reklam tabelaları olarak öne çıkmıştır. Reklam dünyasına olan ilgisi bu çalışmalarının arka planını oluşturmaktadır. Resimlerindeki boyama tekniği, düşük kontrastlı gölgelendirmeleri ve renk geçişlerinden dolayı grafik etkisi oldukça yüksektir. Meisel’e göre bu

nedenle, sanatçının son yıllarda baskı eserlere öncelik vermesi ve fotogerçekçi sanatçıların hepsinden fazla eser üretmesi şaşırtıcı değildir.

Şekil 95: Robert Cottingham, Barrera-Rosa's, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 149,86 x 426,72 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 140

1980'li yıllarda tema olarak demiryolu vagonlarıyla ilgilenmeye başlamış ve bu yeni konuyu önceki dönem eserlerinde kullandığı teknikle sentezlemeyi başarmıştır. Vagon çalışmalarından sonra, 1980'li yılların sonunda Cottingham'ın logolara ve tabela imgelerine olan merakı tekrarlamış olsa da tren resimlerine sürdürmüştür.⁶⁹⁹ Diğer taraftan sanatsal tavrının şekillenmesinde Edward Hopper, Piet Mondrian ve Roy Lichtenstein gibi sanatçıların etkili olduğunu ifade etmiştir.⁷⁰⁰

Cottingham'ın reklam kültürüne yönelik gerçekleştirdiği ilk dönem çalışmaları toplumsal kültüre dair yaptığı göndermeler özelinde değerlendirilebilir. "Barrera-Rosa's" (Şekil 95) isimli Meksika restoranı tabelası, ABD'nin çokkültürlü yapısını ve özellikle göçmenlerin ABD şehirlerinde bıraktığı kültürel izleri temsil etmektedir. ABD'de, özellikle büyük şehirlerde restoranlar, dükkanlar ve tabelalarda farklı etnik grupların kültürel katkısı vurgulanmaktadır. Eserde yer alan farklı mağaza isimleri ve tabelalar, toplumun çeşitliliğini ve bir arada yaşamını öne çıkarmakla birlikte ABD toplumunun tüketim kültürüne olan bağlılığını yansıtır. Restoranlar, berber dükkanları, içki mağazaları gibi işletmelerin tabelaları, ticari estetiği ve tüketim alışkanlıklarını görünür kılar. Pepsi logosu gibi markalar, ABD'nin reklam ve marka odaklı ekonomik yapısını düşündürmektedir.

⁶⁹⁹ Meisel, *age*, 139

⁷⁰⁰ Goodyear, *age*, 150

5.7. Robert Bechtle

İlk Fotogerçekçi ressamlardan kabul edilen Bechtle, California sokaklarında bulunan sıradan figürlerin ve sıradan otomobillerin anlık tasvirlerini resmeden ilk sanatçıdır. Kullandığı figürleri kompozisyonun merkezi bir noktasına yerleştirerek konularına vurgu yapmıştır. Sonraki dönem çalışmalarında iç mekan imgelerine odaklanmaya başlamış ve ilk olarak atölyesini resimlemiştir. 1980'lerin sonlarına doğru tekrar sokak resimlerine dönmüş olsa da ilk dönem çalışmalarından farklı olarak, evler ve otomobiller yerine merkezi perspektifle ufukta kaybolan caddeleri tercih etmiştir.⁷⁰¹ Bechtle'in sıradan insanları çalışmalarının konusu olarak ele alması, toplumun güncel ve olağan yaşamını dikkate sunması, Toplumsal Gerçeklik içerisinde tartışmaya açılabilir. "61 Pontiac" (Şekil 96) isimli çalışması döneminin toplumsal bağlamlarını ifade etmesi konusunda önemli eserleri arasındadır. Ward'a göre Bechtle'in araba ve aile resimleri ABD nostaljisini öne çıkarması bakımından önemlidir.⁷⁰²

Şekil 96: Robert Bechtle, 61 Pontiac, 1968-69, Tuval Üzerine Yağlıboya, 172,72 x 213,36 cm.



Kaynak: Kultermann, 1972, s. 89

⁷⁰¹ Meisel, *age*, 31

⁷⁰² Ward, *age*, 201

Bechtle'in bu eseri, ABD'nin banliyö yaşam tarzını ve tipik aile yaşamının toplumsal gerçekliklerini sade ve doğrudan bir biçimde yansıtır. Fotogerçekçi üslupla oluşturulan resim, dönemin orta sınıf ABD ailesini tipik bir banliyö ortamında tasvir ederken, düzenli çim alan, büyük bir araba ve sade ev gibi detaylarla dönemin ABD simgelerini öne çıkarır. Resimdeki erkek figürü baba, kadın figürü de anne rolüyle çocukla yakın bir ilişki içindedir; bu düzen, dönemin geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini yansıtır. Aile bireyleri arasındaki bağın nötr bir şekilde sunulması, modernizmin getirdiği yabancılaşmayı ve bireyselleşmeyi ima ederken, araba gibi tüketim odaklı bir tasvir, o dönemdeki ABD toplumunun materyalizmini ve statü odaklı yapısını vurguladığı yönünde değerlendirilebilir. Araba modeli ve aile bireylerinin kıyafetleri, dönemin yaşam biçimini ve modasını yansıtarak aynı zamanda zamanın akışına ve değişimine atıf yapar. Bu eser, ABD orta sınıfının günlük yaşamını eleştirel bir bakışla ele alırken, toplumsal ve kültürel yapıları derinlemesine analiz etmeye olanak sunar.

Sontag'a göre aile ve aile tasvirleri dönemin değişen toplumsalına da vurgu yapar. Avrupa ve ABD sanayileşmekte olan ülkelerde, aile kurumunun kendisinin kökten değişmesiyle birlikte fotoğraf da aile hayatının bir ritüeline dönüşmüştür.⁷⁰³ Sontag'ın fotoğrafla ilişkilendirdiği toplumsal dönüşüm Bechtle'in çalışmasında da alt metin olarak değerlendirilebilir.

5.8. Tom Blackwell

Chicago'da, General Motors'un merkezinin bulunduğu bir şehirde yaşayan Blackwell, makinelerin kıvrımlı yapılarını, nikelaj kaplı yüzeylerindeki yansımaları tema olarak tercih etmiştir. Özellikle motosiklet resimleriyle tanınan Blackwell, çağdaş bir ikon olan ve "Easy Rider" filmiyle anımsanan motosikleti, modern, insan yapımı ve yansıtıcı yüzeylerle dolu olması nedeniyle Fotogerçekçi konunun arketipi olarak ele almıştır ve bu konu onun sembolü olmuştur.⁷⁰⁴

Blackwell, 1970'li yılların sonunda mağaza vitrinleri gibi farklı bir konuyu incelemeye ve pratiklerine eklemeye yönelmiştir. 1979'da da vitrinlerin özel etkisini keşfetmiş ve içinde bulunan mankenlerle beraber sokaktan geçen insanların da yansıdığı bir seri vitrin çalışması yapmıştır. Meisel'e göre bu çalışmalar sanatçı için, ancak fotoğraf makinesi ile görülebilen karmaşıklığın

⁷⁰³ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005) 9

⁷⁰⁴ Lindey, **age**, 103-104

özel bir seçkisi olmuştur. Meisel'e göre ortaya çıkan bu çalışmalar Fotogerçekçi olduğu kadar anti gerçekçidir de. Çünkü vitrin mankenleri form özelinde insan ancak biyolojik temelde gerçek insan değildirler. Vitrin temalı çalışmalarında ortaya çıkan eserlerde gerçek insan olarak tanımlanabilen figürler vitrin camına yansıyan insan görüntüleridir.⁷⁰⁵

Blackwell'in vitrin temalı çalışmaları, içerisinde bulunduğumuz çağın sıklıkla eleştirilen sosyal olgularından, tüketim toplumuna eleştiri olarak incelenebilir (Şekil 97).

Şekil 97: Tom Blackwell, Herald Meydanı, 1983, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152,4 x 213,4 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 84-85

Binkley ABD yönetiminin 1980'li yıllarda, tüketim alışkanlıklarını toplumsal etkiler ve ekonomik faktörlerin bir kombinasyonu yoluyla oluşturduğunu ifade etmiştir. 1980'li yıllarda ABD politikası, bireyleri dürtüsel bir yaşam tarzını benimsemeye teşvik eden, yiyecek, giysi ve ev dekorasyonundaki seçimleri etkileyen koşulları örgütlemiştir.⁷⁰⁶ Blackwell'in çalışması bu paralele değerlendirilebilir.

⁷⁰⁵ Meisel, **age**, 77

⁷⁰⁶ Sam Binkley, **Getting Loose Lifestyl Consumption in the 1970s**. (London: Duke University Press, 2007) 243-250

Blackwell'in çalışması ABD'nin toplumsal gerçekliklerini ve tüketim toplumunun baskın değerlerini çarpıcı bir şekilde ifade eder. Mağaza vitrinindeki mankenler, tüketim toplumunun estetik ve materyal değerlerini temsil ederken, yansıyan şehir manzarası modern şehir yaşamının karmaşıklığını ve bireylerin bu kalabalık içinde yalnızlığını temsil eder. Vitrin camındaki yansımalar, gerçek ile yapay arasında bir belirsizlik yaratarak bireyin tüketim kültürünün dayattığı yapay gerçeklik içinde yerini sorgulamasına olanak tanır. Lüks kıyafetler ve parlak yüzeyler materyalizmin çekiciliğini öne çıkarırken, aynı zamanda toplumun yüzeysel değerlerini eleştirir. Şehir yaşamının hızlı temposu içinde bireyin anonimleşmesini ve toplumsal düzenin maddi nesnelere dayalı yapısına vurgu yapan çalışma tüketim kültürünün neden olduğu kimlik inşasının tartışılmasına olanak tanır.

5.9. Don Eddy

Meisel'e göre Don Eddy, Fotogerçekçilik akımı içinde yer alsa da, eserleri bu hareketin sınırlarında, özgün bir duruşla farklılaşır. 1970-71 yıllarında klasik Fotogerçekçilik eğilimi ile örtüşen eserler üretmiş, ancak sonraki yıllarda kendine özgü bir tarz geliştirerek akımdan ayrılmıştır. Eddy'nin en dikkat çekici yönü, airbrush tekniğindeki farklılığı olmuştur. Kullandığı renkler geleneksel kırmızı, sarı, mavi ve siyah tonlarından farklı olarak, deney ve araştırmalarla keşfettiği üç ana renkten oluşur: ftalosiyenin yeşili, kızıl kahverengi (burnt sienna) ve dioxazine moru. Bu renkler optik olarak karıştırıldığında zengin bir siyah üretir ve saydam katmanlar halinde uygulandığında canlı ve eksiksiz bir renk paleti oluşturur. 1980'lerde Eddy, fotoğrafa dayalı imgelerle çalışmaya devam ederken karmaşık kompozisyonlar ve sıra dışı diptikler/triptikler üreterek geleneksel natürmort ve peyzajı özgün yorumlamıştır.

Blackwell'in çalışmalarına benzer biçimde Eddy'de 1970'li yıllarda mağaza vitrinlerini tasvir etmiştir. Kuspit'e göre bu çalışmalar ABD materyalizminin boşluğunu temsil etmektedir. ABD tüketim alışkanlıklarının bireyin doğasına ihanet etmesine neden olduğunu ve tüketim arzusunun insanı hayal kırıklığına uğratacağını ifadeleri olduğunu öne sürmüştür.⁷⁰⁷

Eddy'nin 1973 yılında yaptığı "New Shoes for H" isimli çalışması (Şekil 98), Binkley ve Kuspit'in ifade ettiği gibi ABD'nin 20. yüzyıl tüketim kültürünü ve toplumsal gerçeklerini çarpıcı bir şekilde yansıtır. Eserde bir vitrin camı üzerinden renkli ayakkabılar ve çantalar, modern tüketim alışkanlıklarının

etkileyciliğini simgelerken, camın yansıttığı şehir manzarası, günlük hayatın hareketliliğini ve kargaşasını temsil eder. Eser, materyalizmin ve alışveriş kültürünün ABD'li bireylerin hayatındaki baskın rolünü vurgular; parlak renkler ve düzenli sergileme, alışverişin estetik bir deneyim olarak sunulduğuna atıfta bulunur.

Şekil 98: Don Eddy, New Shoes for H, Tuval Üzerine Akrilik, 111,76 x 121,92 cm.



Kaynak: Kuspit, 2002, s. 23

Aynı zamanda, yansıyan kentsel yapılar ve figürler, bireyin modern şehir yaşamında anonimleştiğini ve tüketim mekanlarının bu anonimleşme sürecini güçlendiren merkezler olduğunu gösterir. Eddy, cam yüzeyin çift katmanlı gerçekliğini kullanarak tüketim nesneleri ile şehir yaşamını birleştirerek, ABD toplumunda maddi değerlerin öncelikli olduğunu eleştirel bir biçimde yansıtır. Bu eser, tüketim toplumu ve bireyin kimlik kaybı arasındaki ilişkiye dair görsel bir analiz sunarken toplumsal olgulara yönelik analizi olanaklı hale getirir.

5.10. Audrey Flack

Audrey Flack, önemli bir Fotogerçekçi sanatçı olmasının yanında, Fotogerçekçiler arasında en yenilikçi sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir. Flack, 1970'lerin sonunda geleneksel Fotogerçekçi üsluptaki çalışmalarını sonlandırır ve 1980'lerin başlarında sadece on iki adet, fotoğraflardan esinlendiği ancak Fotogerçekçi olmayan çalışmalar üretmiştir.⁷⁰⁸

Çalışmalarına feminist eleştirileri ve heykellere ek olarak politik unsurlar da eklemiştir. Ancak Lindey, Flack' in politik betimlemelerini Fotogerçekçi olarak değerlendirmez. (Şekil 99)⁷⁰⁹

Şekil 99: Audrey Flack, Kennedy Konvoyu. 22 Kasım 1963, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya. 96.52 x 106.68 cm.



Kaynak: Ward, 1989, s. 273

Flack, "Kennedy Konvoyu. 22 Kasım 1963" isimli bu eserinde toplumsal hafıza ve görsel kültürün bir parçası olan fotoğraflara dayalı sanat anlayışını benimsemiştir. John F. Kennedy'nin suikastından dakikalar önce fotoğraflanan bir sahneyi ele alarak, dönemin politik ve sosyal atmosferine duyarlılığını göstermiştir.

⁷⁰⁸ Lindey, *age*, 48-52

⁷⁰⁹ Lindey, *age*, 48

Flack, Kennedy suikastını ele alarak ABD'nin siyasi geçmişindeki travmatik olaylardan birisine odaklanmıştır. Bu olay, Amerikan halkının toplumsal hafızasında derin bir iz bırakmıştır. Sanatçı, bu sahneyi resmederek toplumun kolektif hafızasını güçlendiren ve tarihe tanıklık eden bir eser ortaya koymuştur.

Flack, bu çalışmasıyla Fotogerçekçi bir tavır sergileyerek, gazetecilik fotoğraflarının dolaysızlığına ve gerçekçiliğine dikkat çekmiştir. Eserde kullanılan görsel dil, haber fotoğrafçılığının sade ve etkileyici yapısını yansıtmıştır. Bu, izleyicinin olayın önemini ve duygusal atmosferini hissetmesini sağlama yönünde motivasyonu desteklemiştir. Çalışmadaki gül buketleri gibi sembolik tasvirler, sevinç ve zaferi çağrıştırırken yaklaşan trajediyi ironik bir şekilde ima eder. Bu, ABD toplumunun 1960'lardaki kırılgan yapısına ve şok edici değişimlere olan açıklığına vurgu yapar. Bu bağlamlarıyla eser, toplumsal gerçeklikleri ve toplumsal hafızayı canlı tutan güçlü bir görsel belge niteliğindedir.

5.11. David Parrish

Meisel'e göre 1972 yılında David Parrish, ilk kişisel sergisini açtığında Fotogerçekçi eğilim dönemin önemli sanat akımlarından biri olarak kabul görmeye başlamıştır. Parrish'in büyük ölçekli ve neredeyse gerçek ölçülerdeki motosiklet resimleri, bu akımın güçlü örneklerinden biri olmuştur. Ancak fotoğraf belgesi olmadan bu tür popüler kültür imgelerini resmetmek neredeyse imkânsızdır. Parrish, grubun en titiz işçiliğini sergileyen sanatçılarından biri olarak yılda yalnızca iki ya da üç eser üretmiştir. 1987 yılında motosikletleri konu almayı bırakan sanatçı, porselen kuşlar ve kitsch hatıra eşyaları gibi nesnelere odaklandığı natürmort resimlerine yönelmiştir. 1988'de yaptığı Marilyn Monroe ve Elvis Presley'in nostaljik portreleri görsel ve duygusal etkileycilik açısından kültürel hafızaya işaret etmiştir. 1989'da eserlerinin tuval ölçülerini büyütmüş ve James Dean'i konu alan iki çalışmasıyla birlikte, Fred Astaire ve Ginger Rogers'ı sembolize eden "Fred and Ginger" adlı eserini üretmiştir. 1990 yılında porselenden yapılmış "Wonder Woman" ve Sylvester Stallone'un, "Rocky" ve Marilyn Monroe (Şekil 100) gibi popüler karakteri tasvir etmiştir. Parrish'in tüm çalışmaları yaşadığı dönem ile paralellik taşımış ve sosyokültürel bağlantılar sunmuştur. Bu bağlamlarıyla Toplumsal Gerçekçilik olgusunu desteklemektedir.

Şekil 100: David Parrish, Marilyn, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182.88 x 274.32 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 314-315

Parrish'in 1988 yılında yaptığı "Marilyn" isimli eseri, ABD popüler kültürünün simgelerini ve bu kültürün toplumsal gerçekliğini güçlü bir şekilde yansıtır. Eserde, Marilyn Monroe, porselen bir figür olarak tasvir edilirken, çevresindeki papağan, pelikan, parlak yüzeyler ve mücevherler, ABD tüketim kültürünün gösterişli ve idealize edilmiş bir yansıması olarak öne çıkar. Marilyn Monroe'nun figürü, bireysel trajedisi ve kültürel ikon statüsüyle, ABD toplumunun ünlüler ve tüketim nesneleri etrafında şekillenen değerlerini eleştirel bir şekilde tematikleştirmiştir. Parrish, parlak ve doygun renkleri, detaylı kompozisyonuyla, ABD rüyasının imgesel cazibesine işaret ederken, bu cazibenin arkasındaki yapaylık ve boşluğu da ima eder. Bu eser, ABD popüler kültürüne dair nostaljik ama aynı zamanda eleştirel bir bakış açısı sunmakla birlikte toplumsal gerçeklik ile tüketim kültürü arasındaki karmaşık ilişkiyi analiz etmeye olanak tanır.

5.12. John Salt

John Salt, İngiltere doğumlu bir ressam olarak ABD Fotogerçekçi akımının öncülerindendir. Lindey'e göre sanat anlayışının temeli "Londra'daki Slade School of Art'ta" aldığı eğitimle şekillenmiştir. Bu eğitim onun sanat anlayışını

büyük ölçüde şekillendirmiştir. Burada resim, sanatçı ile konu arasındaki etkileşim olarak değerlendirilmiş ve modellerden çalışmaya vurgu yapılmıştır.⁷¹⁰ Bu bağlamıyla Salt, ABD banliyölerindeki eski arabalar, hurdalıklar, karavanlar, kırsaldaki traktörler gibi yerel ve algıladığı temaları sanatına taşımıştır.

Salt, Amerika'ya taşındıktan sonra, hurda arabalar ve eski karavanlar gibi nesneleri resmetmeye yönelmiştir. Bu durumun çevresinde yoğun olarak algıladığı araba gibi nesnelerle doğrudan ilişkili olduğunu ifade etmiştir.⁷¹¹

Şekil 101: John Salt, Chevrolet and Caravan. 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115,6 x 171 ,5 cm.



Kaynak: Lindey, 1980, s. 75

Salt, Amerika'ya taşındıktan sonra, hurda arabalar ve eski karavanlar gibi nesneleri resmetmeye yönelmiştir. Bu durumu çevresinde yoğun olarak algıladığı araba gibi nesnelerle doğrudan ilişkili olduğunu ifade etmiştir.⁷¹² Bu nesneler, onun yeni sosyal çevresini yansıtan güçlü görsel semboller olarak sanatında yer almıştır. Ancak Salt, bu nesnelere sosyal bir yorum yüklememiş, aksine onları yalnızca görsel bilgi sağlayan birer araç olarak değerlendirmiştir. Diğer taraftan bu yaklaşım, "Chevrolet and Caravan" (Şekil 101) gibi eserlerinde, gündelik

⁷¹⁰ Lindey, **age**, 73

⁷¹¹ Goodyear, **age**, 201

⁷¹² Goodyear, **age**, 201

ABD kültürüne yönelik toplumsal eleştiriye olanak sunmuştur.⁷¹³

Salt'ın 1975 tarihli bu çalışması ABD banliyö yaşamını ve toplumsal gerçeklerini yansıtan bir önemli bir eserdir. Resim, eski Chevrolet marka otomobil ve karavanın bir arada bulunduğu, banliyölerin sıradan ama aynı zamanda güçlü imgelerini sunar. Bu sahne, Amerikan rüyasının farklı bir yüzünü ele alarak: lüks ve yeniliğin yerini, banliyölerdeki yıpranmışlık ve ekonomik statünün temsilini sunmuştur.

Hurda bir araba ve karavan kombinasyonu, banliyölerin işlevsel, orta sınıf odaklı yaşam tarzını temsil etmektedir. Otomobilin eski ve kullanılamaz durumu, sanayileşmiş toplumun hızlı tüketim alışkanlıklarını ve maddi değerlerini tartışmaya açar. Karavan ise, yerleşiklikten uzak, bireysel, pragmatik bir yaşam biçiminin sembolü olarak yorumlanabilir. Bu öğeler, ABD kültürünün bireysellik ve özgürlük ideallerine yaptığı göndermeler olarak analiz edilebilir.

5.13. Jack Mendenhall

Mendenhall'ın çalışmaları Salt'ın çalışmalarından farklı olarak ABD yaşamının farklı bir sosyolojisini temsil etmiştir. Meisel'e göre Mendenhall, özgün konuları ile Fotogerçekçi eğilimde kendine özgü bir alan yaratmış ve bu temayı yirmi yıl boyunca kesintisiz bir şekilde sürdürmüştür. Resimlerinde kullandığı ana tema, dekorasyon dergilerinde yer alan, özellikle "Architectural Digest" ve "HG" gibi yayınlarda gösterilen iç mekanlar olmuştur.

Ancak onun resmettiği iç mekanlar, genellikle bu dergilerde lüks olarak sunulan mekanların dışında kalır. Fazla süslenmiş ya da gösterişsiz olarak betimlenen bu iç mekânlar, dönemin Bechtle eserlerindeki iç mekanlar ile paralellik göstermektedir. Mendenhall, resimlerinin yaklaşık yarısında insan figürlerine yer vermemiştir. İnsan figürleri temaya dahil edildiğinde, belirgin bir anlatı niteliği kazanır ve izleyici, mekânda gerçekleşen olası bir hikâyeye empati geliştirebilir.⁷¹⁴

Mendenhall'ın 1985 tarihli "Mumlarla İç Mekan" isimli çalışması (Şekil 102), ABD'nin lüks yaşam tarzını ve bu paraleldeki toplumsal gerçeklerini güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Eser, 1980'li yılların lüks bir yemek odası sahnesini betimler; sofistike bir dekorasyon, aynalar, kristal bir avize, mum ışığı ve zarif giysiler gibi unsurlarla ABD lüks kültürünün idealize edilmiş bir tasvirini sunmuştur. Özellikle dönemin dekorasyon ve yaşam tarzı dergilerinde

sıkça yer alan imajlara atıfta bulunur. Architectural Digest gibi dergilerde görülen ve varlıklı ABD ailelerinin yaşam biçimini belgeleyen bu tür görseller, estetik bir ideal yaratmaya odaklanmıştır. Mendenhall çalışmasında bu dergi estetiğini eleştirerek ya da hicvederek, ABD lüks yaşamının abartılı ve yapay yönlerine dikkat çekmiştir. Tablodaki figürlerin birbiriyle etkileşimden uzak duruşu ve yabancılaşmış mesafeleri, bu yaşam tarzının yüzeysel doğasına bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

**Şekil 102: Jack Mendenhall, Mumlarla İç Mekan, 1985, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 129,54 x 167,64 cm.**



Kaynak: Meisel, 1993, s. 305

Toplumsal bağlamda, eser, 1980'lerin tüketim odaklı ABD sosyolojisindeki lüks yaşamın sembollerine olan yoğun ilgiyi temsil eder. O dönemde, zenginlik ve statü göstergesi olan iç dekorasyon ve moda yapıları, bu resimde idealize edilmiş bir yaşam biçimiyle somutlaştırılmıştır. Ancak Mendenhall'ın detaylara titizlikle odaklanması, bu idealin ardındaki yapaylık hissini de alımlayıcıya tartışma alanı olarak açar. Böylece, çalışma sadece lüks bir yaşam biçimini göstermekle kalmaz, aynı zamanda bu yaşam tarzının sosyolojisini analiz olanağı sağlar.

⁷¹³ Lindey, *age*, 73

⁷¹⁴ Meisel, *age*, 299

5.14. Richard McLean

Richard McLean, Fotogerçekçilik akımının oluşum yıllarındaki önemli sanatçılar arasındadır. İlk çalışmalarında, at yarışı dergilerindeki fotoğraflardan esinlenerek yarış atlarını çalışma konusu yapmıştır. Bu erken dönem eserleri, medyagörsellerininkullanımındaPopArt’ınbirdevamıolarakdeğerlendirilebilir. Ancak 1973 yılında itibaren, çalışmaları için kendi fotoğraflarını çekmeye başlar ve odağını gösteri atlarına yönlendirmiştir. 1981 yılında, eserlerine yeni bir unsur olarak at römorklarını eklemiştir. Atlarla birlikte tasvir edilen bu römorklar, kompozisyonlarını daha karmaşık ve etkili hale getirmiştir. 1984’te ise eserlerinde önemli bir değişiklik yaparak atları kompozisyonların arka planına yerleştirerek, hayvanların detay olarak ele alındığı ABD manzaraları üretmiştir. 1987 tarihli “Valley”, 1988 tarihli “Mendacino Marine” ve 1984 tarihli “California Landscape with Fences” (Şekil 103) isimli çalışmaları bu serinin en iyi örneklerindendir.⁷¹⁵

Şekil 103: Richard McLean, Çitlerle California Manzarası, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86,36 x 152,4 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 289

McLean’ın 1984 tarihli “Çitlerle California Manzarası” eseri, (Şekil 103) ABD California kırsal yaşamının pastoral bir yansımasını sunmaktadır. Çalışma, açık alanlarda otlayan atlar, çitlerle çevrili alanlar ve uzaktaki kırsal yapılarla, 1980’lerdeki ABD kırsallarındaki çiftçilik ve at yetiştiriciliğinin önemini vurgular. Atlar, bu dönemde yalnızca estetik ve nostaljik bir değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda kırsal ekonominin ve kültürel kimliğin bir parçası olarak önemli bir

⁷¹⁵ Meisel, age, 283

yere sahip olmuştur. Resimdeki geniş açık araziler, ABD kırsal yaşamının geniş topraklar ve doğayla iç içe olma durumunu simgelerken, çitler ve çiftlik yapıları, tarımsal üretimin düzenini ve insanların doğa üzerindeki kontrol çabasını temsil etmektedir. McLean’ın detaylar üzerindeki hassasiyeti ve kompozisyonun titizce düzenlenişi, izleyiciye bu sahnenin sakinliğine ve gerçekçiliğine yönelik deneyim yaşatır. Bununla birlikte, atların kırsal yaşamda taşıdığı tarihsel öneme de atıfta bulunur; bu hayvanlar, geçmişte yük taşımacılığı ve tarımda kullanılan temel unsurlar arasında yer almış daha sonraki dönemde ise yarışlarda ekonomik değer üretmiştir. Eser, ABD kırsal yaşamının modernleşme sürecindeki dönüşümünü ve bu dönüşümün paralelinde olgunlaşan kültürel ve ekonomik toplumsal gerçeklikleri izleyiciye yansıtarak bir tür görsel tarih verisi sunmaktadır.

5.15. Robert Gniewek

Detroit, Michiganlı sanatçı, şehir manzaralarını ve banliyöleri akşamüstü atmosferinde betimleyerek fotoğrafın atmosferik kalitesini eserlerine yansıtmıştır. Çalışmalarında genellikle tiyatro tabelaları, lokantalar ve barlar gibi yapay mekanların ışıklı tabelalarını çalışmıştır. Sanatçı, New York, Las Vegas ve Monaco gibi şehirleri sıkça eserlerinde kullanmıştır. “Times Meydanı, New York, No. 2” isimli çalışması (Şekil 104) pek çok ABD’li sanatçının ilgi odağı olan Times Meydanını tasvir etmiştir.

Şekil 104: Robert Gniewek, Times Meydanı, New York, No. 2, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96,52 x 152,4 cm.



Kaynak: Meisel, 1993, s. 351

Gniewek'in 1990 yılında yaptığı "Times Meydanı, New York, No. 2" isimli çalışması, 1990'lı yıllardaki ABD reklam kültürü, tüketim toplumunun yükselişi ve kent yaşamının dönüşümü gibi sosyal olguları çarpıcı bir şekilde yansıtır. Times Meydanı'nın yoğun ve aydınlatılmış atmosferi, tüketimin ve şirketleşmenin kent olgusundaki baskınlığını ifade eder. Resimde belirgin olan "Die Hard" filmi reklamı, dönemin popüler kültürünün tüketimle uzlaşısını ve Hollywood film sektörünün küresel etkisini vurgularken, caddeye açılan yan sokaklardaki restoranlar ve mağazalar 20. yüzyıldaki kent sosyolojisinin günlük hayatı şekillendirdiğine vurgu yapar. Neon ışıkların yoğunluğu ve reklam panolarının şehrin doğal gece atmosferini tamamen değiştirmesi, Binkley'inde ifade ettiği gibi; bireylerin satın almaya yönlendirildiği; tüketimin zorunlu bir yaşam biçimi yönünde tekrar biçimlendirildiği yönünde değerlendirilebilir.⁷¹⁶ Modern yaşama yönelik kapsamlı analizleriyle bilinen Baudrillard'a, tüketim kültürünün bireyselleşme olgusu ile doğrudan bağlantısına vurgu yapmıştır.⁷¹⁷ Gniewek'in çalışmasındaki markaların yoğunluğu, kapitalist sistemin sadece ekonomik bir model değil, aynı zamanda kültürel bir öğreti olduğunu bu tespitlerle desteklemektedir. Tasvir edilen kent imgesi görsel bir metafor olarak reklamların bireysel yaşamları nasıl kuşattığını betimlerken kentsel tüketim kültürünü eleştirel bir şekilde görselleştirerek dönemin toplumsal gerçekliklerini sorgulamaya zemin sunmaktadır.

5.16. Charles Bell

Charles Bell, Fotogerçekçi eğilimin önemli sanatçıları arasındadır ve erken dönem eserlerinde oyuncaklar ile sakız makineleri öne çıkmaktadır. 1980'lerde oyuncak temalı resimlerine devam etmiş olsa da, bu eserler gerçeküstü bir nitelik kazanmıştır. Salvador Dali ile olan yakın arkadaşlığı, bu değişimde etkili olmuş ve Bell'in oyuncak resimleri doğrudan bir natürmort temsilinden farklı olarak gizemli anlatılara dönüşmüştür.

Bell'in 1980'lerde başlayan "Mermerler" serisi; doku, renk ve ışık gibi unsurları denediği dönem olmuştur. Ancak, Fotogerçekçiler arasında önemli konumuna "Pinball Makinesi" (Şekil 105) serisiyle ulaşmıştır.

Bell'in çalışması, ABD'nin 20. yüzyıl ortalarındaki popüler kültürü ve toplumsal yaşamına eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Fotogerçekçilik

akımının önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen bu çalışma, ABD tüketim kültürünün sembollerinden olan sakız makinesiyle, gündelik bir yaşam nesnesini merkeze taşımıştır. Sakız makinesi, renkli toplar ve "Sugar Daddy" gibi popüler markalar, ABD banliyö ve AVM sosyolojisinin nostaljik ve ticari objelerini simgeler.

Şekil 105: Charles Bell, Gumball No. 10, Sugardaddy, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 168 x 168 cm.



Kaynak: Lindey, 1980, s. 89

Bu eser, detaylı Fotogerçekçi yaklaşımıyla, sıradan bir nesneye vurgu yaparak izleyiciyi eleştirel düşünceyle yönlendirir. Bell'in ışık, renk ve dokuyu ustalıkla kullanarak yarattığı gerçeklik, nesnelerin sıradanlığına soyut bir etki eklemektedir. Burada tüketim nesnelerine duyulan hayranlıkla birlikte, bu nesnelerin toplumdaki etkisinin sorgulanmasına da zemin hazırlar.

"Sugar Daddy" gibi popüler markaların gündelik sunumu, dönemin tüketim alışkanlıklarını ve çocuklara yönelik reklamcılık stratejilerini de eleştiriye açmaktadır. Bu eser, Amerikan popüler kültürünün, sıradan nesneleri nasıl bir kimlik ve estetik objesi haline getirdiğine vurgu yapmaktadır.

⁷¹⁶ Binkley, *age*, 243-253

⁷¹⁷ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu. Söylenceleri ve Yapıları**, 9. bs. çev. Nilgün Tatal, Ferda Keskin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017) 101

5.17. Malcolm Morley

Morley'in sanat kariyeri üç farklı evrede değerlendirilir: İlk olarak soyut eğilimi benimsemiş, ardından kısa bir süre Fotogerçekçi ve son olarak yarı soyut temsili bir tarza yönelmiştir. Morley, Fotogerçekçi eserlerinde, mekanik olarak üretilmiş görsellerin doğasına odaklanmıştır. Eski ustaların eserlerinin yeniden üretimleri, posta kartları ve fotoğrafik imajlar gibi kaynakları çıkış noktası olarak değerlendirmiştir. Ancak bu görselleri doğrudan temsil etmekten farklı olarak boyama sürecini ön plana çıkarmıştır: Eserlerini parçalara bölüp yönünü değiştirerek detaylara odaklanmıştır.⁷¹⁸ Morley'in Fotogerçekçi dönemde yaptığı işlerden "Los Angeles Sarı Sayfalar" (Şekil 106) isimli çalışması deprem olgusuna eleştiri bağlamında önemlidir.

Şekil 106: Malcom Morley, Los Angeles Sarı Sayfalar, 1971, 213.36 x 182.88 cm.



Kaynak: Ward, 1989, s. 287

Ward'a göre Morley'in çalışmasındaki yırtık, ilk olarak telefon rehberindeki yırtık, ardından resimdeki bir yırtık ve son olarak 1971'de büyük bir depremle zarar gören Los Angeles'taki bir çatlak olarak işlev görür. Sol üst köşedeki diğer yırtık, Los Angeles merkezinin bir kısmını kompozisyonundan ayırarak fotoğrafik sahnenin yüzeyin arkasındaki bir alan olarak algılanmasını imkansız

⁷¹⁸ Lindey, age, 43-47

hale getirir. Sağ üst köşede ise boya, sadece boya olarak bırakılmıştır, sanki telefon rehberinin üzerini boyamış hissi görülmektedir.

Bu boya, şehir sahnesiyle farklı etkileşimler oluşturmuştur. Bununla birlikte, kapaktaki boya, şehre düşen bir tür enkaz yağmurunu da çağırıştırır. Şehri oluşturan düzensiz çizgiler, hem resmin yüzey düzlüğüyle yaratılan belirsizlikleri güçlendirir hem de şehre bir tür dengesizlik katar; bu da şehrin bir deprem bölgesi olduğunu vurgulamaktadır.⁷¹⁹ Morley bu çalışmasını yeniden üretim olarak gerçekleştirmiştir. Çalışmasında; ABD toplumunun yaşadığı 1971 Los Angeles deprem trajedisini temsil ederek, toplumsal bir trajediye dikkat çekmektedir.

5.18. Idelle Weber

Diğer bir ABD'li Fotogerçekçi sanatçı olan Idelle Weber en az değer verilen sanatçılardan biridir. Weber'in temsilleri çoğunlukla yakın çekim olarak kadrajlanmış ve vurgu daha çok yüzeydeki kontrast üzerine yoğunlaşır. Weber'in 1979 tarihli "Cha-Cha Brooklyn Terminal Market" adlı eseri (Şekil 107), onun karakteristik parlak gün ışığı kontrastını yansıtır. Bu ışık, keskin gölgeler oluşturur ve nesneleri parlak ve canlı bir şekilde öne çıkarır.⁷²⁰

Şekil 107: Idelle Weber, Cha-Cha Brooklyn Terminal Market, 1979, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,44 cm x 185.42 cm.



Kaynak: Ward, 1989, s. 323

⁷¹⁹ Ward, age, 286

⁷²⁰ Ward, age, 321,324

Weber kağıt, cam, metal, plastik, asfalt ve yaprak gibi yüzeyler arasındaki kontrasta dikkat çeker. Weber'in yakın çekim bu çalışması her nesnenin kendine özgü niteliğine vurgu yapar. Bu tematik seçim, ABD şehrindeki yaşamı oluşturan kültür, reklam ve günlük ihtiyaçların karışımını, çözümlenmemiş bir gerilim içinde bir arada sunmuştur. Örneğin, eski bir çocuk kitabının, soluk renkleri, bir havuç paketinin parlak sarı, turuncu ve pembeleri; cha-cha plağı ve pampers kutusuyla toplumsal yaşamın rahatsız edici unsuru olan çöp olgusunu tartışmaya açmıştır. Brokolinin doğal yeşili ve solmuş yaprakları, havuç paketindeki ve Chicken of the Sea konserve kutusundaki baskı yeşilleriyle bir arada sunulur.⁷²¹ Weber'in bu tasviri ABD tüketim alışkanlıklarına ve çöp olgusuna yönelik güçlü bir toplumsal tartışma alanı açmaktadır.

5.19. Noel Mahaffey

Richard Estes, Davis Cone ve Don Eddy gibi diğer ABD'li Fotogerçekçi sanatçılardaki kent vizyonu, Noel Mahaffey'in eserlerinde de izlenebilir. Ancak Mahaffey'in çalışmaları bir mahalle ya da bir konuttan farklı olarak yüksekte çekilmiş kent manzaralarını sunmuştur.

Şekil 108: Noel Mahaffey, Saint-Louis, Missouri, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, 21,59 cm x 70,49 cm.



Kaynak: Chase, 1975, s. 62-63

Mahaffey, 1970'teki erken Pop eğilimli çalışmalarından sonra düz ve ironiziz Fotogerçekçi tarza yönelmiştir, ancak bu sadece eserlerinin bir yönünü temsil eder. Genç Fotogerçekçiler arasında yer alan Mahaffey, çalışmalarına ABD'deki çeşitli ticaret odalarından elde ettiği tanıtım fotoğraflarıyla bu çalışmalarına başlamıştır. Bununla birlikte, sıradan kentsel manzaraların fotoğraflarından da faydalanmıştır.⁷²²

Mahaffey'in "Saint-Louis, Missouri" (Şekil 108) eseri, modern şehir yaşamının yapısal yoğunluğunu, büyüme hızını ve kentsel mekânın karmaşık organizasyonunu ön plana çıkarmıştır. Mahaffey, kenti, yalnızca fiziksel bir alan olarak değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler ve ekonomik güç dinamiklerinin bir yansıması olarak ele almıştır. Resmin üst düzey perspektifi, kentsel manzaranın her bir detayını açıkça sergileyerek izleyiciyi şehrin katmanlı dokusunu analiz etmeye yönlendirir.

Gökyüzüne doğru yükselen kemer, Saint Louis'in simgesi olan Gateway Arch, aynı zamanda ABD endüstriyel gücünün sembolü olarak da resimde belirgin bir konumdadır. Çalışmadaki mimari ve peyzajın titiz düzenlenişi, bireysel özgürlük ve toplumsal düzen arasındaki çelişkileri sembolize eder. Bu eser, şehri toplumsal deneyimin merkezi olarak sunmuştur.

5.20. Douglas Bond

Fotoğrafın geçmişte bir dönemin atmosferini belgeleme yeteneğini kullanarak, Douglas Bond gibi sanatçılar eski kitle iletişim araçlarından alınan imgeleri çalışmalarında tekrar üretmiştir. Bu eserler, beğeni ve modanın geçiciliğine atıfta bulunarak izleyiciyi bu yönde düşünmeye yönlendirir. Batı Yakası sanatçısı olan Bond, bulduğu imgeleri tuvale doğrudan aktararak, ciddi estetik değerlendirmeler için uygun görülmeyen görüntülerin görsel özelliklerini ön plana çıkarır.⁷²³

722 Lindey, *age*, 85

723 Lindey, *age*, 88

Şekil 109: Douglas Bond, Linoleum Mutfak, 1972-73, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102 x 274 cm.



Kaynak: Chase, 1975, s. 62-63

Bond, ilk dönem çalışmalarında eski fotoğraflardan dönemin modasının soluk renkli temsillerini kullanmıştır, ancak daha sonra ev dekorasyon dergilerindeki banyo ve mutfak fotoğraflarına yönelmiştir. 1973 yılında yaptığı “Linoleum Mutfak” (Şekil 109) isimli betimlemesi bir linolyum kataloğundan alınmış görüntüye dayanır ve fotoğrafçının ürünü ön plana çıkarmak için kullandığı açı nedeniyle zeminin baskın olduğu sahne ortaya çıkmıştır. Ancak Bond, bu görüntüyü büyük ölçülerdeki tuvale aktararak, geometrik linolyum desenlerini ve garip şekilde yerleştirilmiş mobilyaları kendi başlarına ilginç şekiller olarak değerlendirmiştir.⁷²⁴ Bond’un bu çalışmaları dönemin ABD iç mekan modasına vurgu yapması bakımında toplumsal geçekliğe işaret etmektedir.

⁷²⁴ Lindey, *age*, 88

6. SONUÇ

Bu çalışma, 20. yüzyılın önemli sanat akımlarından kabul edilen, Fotogerçekçi eğilim ve Toplumsal Gerçekçilik olgusu arasındaki ilişkiyi, sanatsal ve sosyolojik açıdan tartışmıştır. Çalışmada Fotogerçekçi eğilimin, sanatsal bir teknik olmasının yanında, modern toplumun bireysel ve toplumsal dinamiklerini eleştirel bir şekilde yansıtarak, Toplumsal Gerçekçilik olgusu ile estetik ve sosyolojik olarak kurduğu bağ analiz edilmiştir. Bu iki sosyal olgu arasındaki kuramsal bağ, çalışmada tarihsel süreçleriyle incelenerek teorik ve uygulama verileriyle desteklenmiştir.

Gerçekçilik olgusunun Fotogerçekçi eğilim ile kurduğu ontolojik bağ bu kapsamda çalışmanın başlangıcı için tartışılmıştır. Gerçekçilik, antik dönemlerden itibaren sanat ve felsefe alanında köklü bir tartışma konusu olmuştur. Platon’un mimesis kuramı, sanatın gerçekliği taklit eden bir araç olduğu fikrini sistemleştirirken, Aristoteles, sanatın taklitten farklı olarak, doğayı ve insan davranışlarını anlamlandırmaya yönelik bir yaratıcı süreç olduğunu vurgulamıştır. Bu felsefi temel, sanat tarihinin farklı dönemlerinde gerçekçiliği bir estetik ve ahlaki araç olarak konumlandırmıştır. Görsel sanatlarda gerçekçi tasvir söz konusu olduğunda, Henry Balfour, Gustave Theodor Fechner, Alois Riegl, Franz Boas ve Alfred C. Haddon gibi evrensel düzeyde kabul gören isimler, Paleolitik döneme ait desenlerin psikososyal üretim amaçlarını incelemiş ve görsel nesnelliğin baskın olduğuna yönelik görüşlerini, sosyal ampirizm alanında geliştirdikleri literatürle savunmuşlardır. Ayrıca bu düşünürler, soyut eğilimlere sahip biçimsel formların kökeninin nesnel algıyı temel alarak şekillendiğini ileri sürmüşlerdir.⁷²⁵ Paleolitik dönem sonrasındaki tasvir sürecinde, Mısır’da ölüm sonrası yaşam inancına koşullu olarak, ölen kişilerin gerçekçi heykellerle anıtsallaştırılması bir zorunluluk olmuştur.⁷²⁶ Benzer şekilde, Antik Yunan sanatında, Klasik dönemden Helenistik ve Roma dönemlerine kadar figür sanatları, nesnel gerçeğin taklidini temel hedef olarak benimsemiştir.⁷²⁷

⁷²⁵ Sayfa 78-79

⁷²⁶ V. Gordon Childe, *Kendini Yaratan İnsan. İnsanlığın Çağlar Boyunca Gelişimi*, çev. Filiz Karabey Ofluoğlu, (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1978) 167

⁷²⁷ Tonio Holscher, *Visual Power in Ancient Greece And Rome Between Art And Social Reality*, 210

Çağdaş gerçekçilik değerlendirildiğinde, İtalyan Rönesans dönemi ve 19. yüzyıl sanatı tekrar ele alınabilir: Erken Rönesans ile geç Ortaçağ dönemine ait Giotto, Reims’li Joseph Usta, Naumburg’lu Usta ve Giovanni Pisano gibi sanatçıların eserlerinde beklenmedik gerçekçi tasvirler izlenmiştir. 16. yüzyıl sanatçıları arasında Breughel, Bellange, El Greco, Bronzino, Palissy ve Holbein’in çalışmaları üzerine gerçekçi değerlendirmeler yapılmıştır. Barok dönemde Caravaggio, Peter Paul Rubens, Jan Liss ve Diego Velazquez’in etkisi tartışılmazken, Vermeer, Van Eyck ve Zurbaran gibi sanatçılar, radikal gerçekçilikleri nedeniyle çağdaş sanatçılara daha yakın olarak değerlendirilmiştir. 17. ve 18. yüzyıllarda, Canaletto ve Guardi’nin manzaraları, özgünlük arayışları ve Camera Obscura’yı kullanımlarıyla, dönemlerine kıyasla modern gerçekçiliğe daha yakın bulunmuştur.⁷²⁸ Bu bağlamıyla gerçekçilik, sanatsal temsiliyetin köklü bir unsuru olarak, modern sanatın disiplinlerarası doğasına uygun bir şekilde, tarih boyunca evrilmiştir.

Gerçekçi düşünce, sanayi devriminin toplumsal değer ve normlar üzerinde yarattığı sosyopolitik değişimlerden derin bir şekilde etkilenmiştir. 19. yüzyılda sanatı şekillendiren önemli bir unsur da fotoğrafın icadı olmuştur. Fotoğrafın belge niteliği, özellikle 19. yüzyıl ressamaları üzerinde belirgin bir etki yaratmış ve bu iki alanın karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu tespit edilmiştir. Kultermann’a göre, 20. yüzyıl gerçekçiliğinin en belirgin örnekleri ve geçmişteki gerçekçilik anlayışı ile kurulan soy bağı, Fotogerçekçilik eğiliminde yeniden ortaya çıkmıştır.⁷²⁹ Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Toplumsal Gerçekçilik ve 20. yüzyılda gelişen Fotogerçekçilik, bu sanat anlayışının çağdaş yorumlarını sunmuş; birey-toplum, sanat-toplum ve estetik-teknoloji ilişkilerini biçimlendirmiştir. Nochlin’in ifadesiyle nesnel gerçekliği tasvir etmesinden dolayı gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik ile doğrudan ilişkilidir.⁷³⁰ 19. yüzyıldaki sanatsal bir akımı işaret eden gerçekçilik; tarih, mitoloji ve teoloji temalarını reddederek, gündelik yaşamın idealize edilmemiş, sıradan sahnelerini ele almıştır. Bu anlamda Gerçekçilik; toplumsal, politik, kültürel mesaj içererek Toplumsal Gerçekçilik olgusunu tartışmaya açmıştır.

İlk olarak sosyoloji disiplini kapsamında ele alınan Toplumsal Gerçekçilik kavramı, toplum tarafından inşa edilen kolektif bir bütüne işaret etmektedir. Sosyolojinin temel konusu olan toplum, bilimsel ve somut argümanlarla açıklanan öğelerin bütünlüğü olarak “Toplumsal Gerçeklik” şeklinde tanımlanır. Bu tanım, Toplumsal Gerçekçilik olgusunun birey iradesinden bağımsız

728 Sayfa 78-79

729 Udo Kultermann, *New Realism*, (Germany: New York Graphic Society, 1972) 24

730 Linda Nochlin. *Realizm. Style and Civilization*, 45

olarak kolektif unsurlar tarafından inşa edildiğini tanımlamaktadır. Berger ve Luckmann’a göre, günlük yaşamda gerçeklik olarak algılanan olgular, toplumsal süreçlerin bir sonucu olup sosyal etkileşimler ve uzun zaman dilimi tarafından şekillendirilmiştir.⁷³¹

Osborne’da Toplumsal Gerçekçiliği; sosyal içerikli sahneleri, olayları ya da şeyleri gerçekçi bir eğilimle tasvir eden herhangi bir sanat ekolüne verilen isim olarak tanımlamıştır.⁷³² İnsan üretimlerinin, Toplumsal Gerçekçiliğe atıfla, görsel çıktılar temelinde ele alındığı diğer kapsamlı değerlendirmeyi Peter Burke yapmıştır: Görüntüler; dönemin olay ve olgularının toplumsal bağlamları içerisinde incelenmesine olanak tanır. Bu bağlamlarıyla Fransız Devrimi gibi tarihsel olayların, görsel verilerin temel alınarak toplumun bilinç durumlarının değerlendirilebileceğini ifade etmiş ve sanatın Toplumsal Gerçekçiliğine vurgu yapmıştır.⁷³³

Sosyoloji perspektifine göre, sanatçılar, sanatsal üretim ve tüketimin gerçekleştiği çeşitli paradigmlar tarafından biçimlendirilir. Bu paradigmlar, sanatçıların iletişim ve iş birliği kurduğu sanatsal bağlantıları, dönemlerinin baskın üslup formlarını ve ikonografilerini kapsar. Sosyal unsurlar, toplumsal beğeniler, entelektüel koşullar ve sempati yönelimleri, sanatçıların içerik veya üslup tercihlerinde yönlendirici rol oynayabilir. Durkheim’in sosyoloji anlayışında olduğu gibi; bu durum, sanatçının üzerinde güçlü bir dış sosyal etkinin varlığı şeklinde değerlendirilebilir. Bununla birlikte, topluluğun sosyal ve entelektüel koşulları, sanatçılar için normları belirler ve onların daha geniş bir sosyal bağlamın parçası olduğunu vurgular. Bu bağlamda, sanat pratikleri, bir toplumun veya ulusun yansıması olarak açıklanabilir; bu durum, sanatın toplumsal değerleri ve koşulları yansıtabilme kapasitesine işaret eder. Bu değerlendirmeler, sanatsal üretimlerin toplumsal paradigmlarla zorunlu bağlantısını vurgulayarak, Toplumsal Gerçekçilik dinamiklerinin kapsamını ortaya koymaktadır.

Bu tanımlamalar kapsamında, Toplumsal Gerçekçilik; toplumdaki çeşitliliği, tarihsel bağlamını ve sosyo-ekonomik yapısını, kültürel olgularını, dönemin tipolojisini, teolojisini ve baskın ideolojisini yansıtan olgular bütünü olarak değerlendirilebilir. Toplum, bireyler arasındaki etkileşimle birlikte,

731 Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası. Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, çev. Vefa Saygın Ögüt (Ankara: Atıf Yayınları, 2020) 1-3

732 Harold Osborne, *The Oxford Companion To Twentieth Century Art*, (New York: Oxford University Press 1981) 506

733 Peter Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa. Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe (İstanbul: Kitap Yayınevi Ltd, 2009) 180

kültürel ve sınıfsal çeşitlilik taşımasından dolayı, Toplumsal Gerçekçilik de bu unsurları sanat eserlerinde tasvir edebilir. Sanatçılar, Toplumsal Gerçekçilik aracılığıyla belirli bir coğrafyada yaşayan, ortak deneyimlerle şekillenen ve çeşitli demografik grupları barındıran bir toplumu, eleştirel ve gerçekçi sunabilir. Bu bağlamda Paleolitik dönem bizon betimlemesi, Antik Yunan'daki portre sanatının bireysel fizyonomiyi ele alması, Ortaçağ'daki teolojiye yönelik figür betimlemeleri, Picasso'nun İspanya iç savaşını ifade ettiği "Guernica" çalışması, Shakespeare'in "Hamlet" ve "Macbeth" tiyatroları, Toplumsal Gerçekçi olarak değerlendirilebilir.

Tanımlamalardan hareketle Toplumsal Gerçekçiliğe yönelik yapılan önemli vurgunun gündelik yaşam sahneleri olduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, gündelik yaşamın sanattaki varlığı sanatın tarihi kadar geçmişe götürülebilir ve 20. yüzyıldaki çalışmaların bu tanımları karşıladığı söylenebilir.

Fotogerçekçilik, gerçekçiliğin ve toplumsal eleştirinin yeni bir estetik boyut kazanmasını sağlamıştır. Bu eğilim, teknolojinin sanat üzerindeki etkisini yansıtan bir akım olarak, fotoğrafın belgesel yakın gerçekliğini resim sanatıyla birleştirmiştir. Fotogerçekçi sanatçılar, eserlerinde sıradan nesneler, şehir manzaraları ve bireylerin günlük yaşamlarını betimleyerek, modern toplumun estetik, kültürel ve sosyolojik bir kaydını oluşturmuşlardır. Bu bağlamıyla eserlerinde toplumun gündelik yaşamından, ekonomik ve kültürel yapılarına kadar geniş bir yelpazede eleştirel bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Örneğin, Davis Cone'un çalışmalarının, 20. yüzyıl sonu ABD kent sosyolojisini ve günlük yaşamını Toplumsal Gerçekçilik bağlamında incelediği söylenebilir. "Criterion Center" (Şekil 90, Sayfa 222) gibi eserlerinde, reklam panoları, kent manzaraları, vitrinler ve restoranlar üzerinden tüketim kültürünü betimleyen Cone, popüler markaların ve yerel işletmelerin kent mekânlarındaki etkisine atıfta bulunmuştur. Reklam tabelalarının yaygınlığı, tüketimin görsel boyutunu ve ticari özelliğin inşasını vurgulamıştır. AVM kültürünün çağdaş kent yaşamındaki rolü, figürler ve ticari imgelerle eşit şekilde ele alınmıştır. Cone, Robert Cottingham (Şekil 95, Sayfa 229), Robert Gniwew (Şekil 104, Sayfa 242) ve Noel Mahaffey'in (Şekil 108, Sayfa 247) eserleri de benzer şekilde, 1980'ler ABD'sinin kent kültürüne ve tüketim sosyolojisine güçlü bir estetik perspektif sunarak Toplumsal Gerçekçiliğe yoğun vurgu yapmıştır.

John Baeder'in "Red Robin Diner" (Şekil 91, Sayfa 223) isimli çalışması, ABD günlük yaşamını ve Toplumsal Gerçekçiliklerini yansıtır. Eser, klasik lokantanın görsel zenginliğiyle modernleşme ve tüketim kültürünü vurgulamıştır. Tabeladaki 7-Up logosu, dönemin hızla değişen sosyal yapısına

sanatsal bir perspektifle atıfta bulunmuştur.

Ralph Goings'in "Ralph's Diner" isimli çalışması, (Şekil 92, Sayfa 224) ABD günlük yaşamındaki parlak metal yüzeyler, cam detaylar ve gündelik nesneleriyle klasik bir lokantayı estetikle betimleyen eser, hızlı tüketim kültürünü, beslenme alışkanlıklarını ve sosyalleşme mekanlarının toplumsal bağlamdaki rolünü eleştirel bir perspektifle sunmuştur.

Ron Kleemann'ın "Big Foot Cross" (Şekil 93, Sayfa 226) isimli eseri, ABD'nin kültürel ikonlarını ve Toplumsal Gerçekçiliğini ele almıştır. Kamyon figürü, krom detayları ve canlı renkleriyle Amerika'nın endüstriyel temellerini, taşımacılığını simgeler. Gösterişli tasarımıyla, tüketim kültürünün kişiselleştirme ve gösteriş eğilimlerine dikkat çekilmiştir. Arka plandaki eğlence sektörüne dair mesajlarla, iş ve ticari eğlencenin iç içe geçtiği vurgulanmıştır. Bu eser, ABD'nin ekonomik ve kültürel kimliğine eleştirel bir perspektif sunmuştur.

Richard Estes'in şehir manzaraları, içinde yaşadığı modern kent mimarisinin ve metropollerin görkemini betimlerken, aynı zamanda bireyin kentteki sosyolojisini yansıtmıştır. "Williamsburg Köprüsü" (Şekil 94, Sayfa 227) isimli çalışması metro vagonu içindeki yolcuları ve dışarıdaki köprü manzarasını tasvir ederek ABD kent sosyolojisine yönelik bir panorama sunmuştur. Metro, ABD'deki farklı sosyal grupların bir arada bulunduğu bir sahne olarak, şehir hayatının çeşitliliğini ve yoğun yaşam koşullarını temsil etmiştir. Çalışmanın genelindeki doğal çevrenin eksikliği modernleşmenin doğa üzerindeki etkilerini eleştirel bir perspektifle analiz etme olanağı sunarak Toplumsal Gerçekçiliğe vurgu yapmıştır.

Robert Bechtle, "61 Pontiac" (Şekil 96, Sayfa 230) isimli çalışmasında, ABD banliyö yaşamını ve orta sınıf aile sosyolojisini yansıtarak, dönemin toplumsal gerçekliklerini sade bir şekilde tasvir etmiştir. Düzenli çimler, büyük bir aile arabası ve sade bir ev gibi detaylar, ABD banliyö simgelerine atıfta bulunmuştur. Aile bireylerinin nötr sunumu, modernizmin getirdiği bireyselleşme ve yabancılaşmayı ima ederken, araba gibi unsurlar dönemin materyalizmini ve statü odaklı yapısını ortaya koymuştur. Eser, ABD'nin toplumsal yapısına eleştirel bir analiz sunmuştur. Benzer biçimde John Salt, Chevrolet and Caravan (Şekil 101, Sayfa 238) isimli çalışmasında dönemin banliyö yaşamındaki sosyolojiye vurgu yapmıştır.

Tom Blackwell'in "Herald Meydanı" (Şekil 97, Sayfa 232) ve Don Eddy'nin "New Shoes for H" (Şekil 98, Sayfa 234) isimli vitrin çalışmaları, ABD'nin toplumsal gerçekliklerini ve tüketim toplumunun değerlerini etkileyici bir şekilde yansıtmıştır. Mağaza vitrinindeki mankenler, estetik ve

materyalizmi temsil ederken, camdaki yansımalar modern şehir yaşamının karmaşıklığını vurgulamıştır. Gerçek ile yapay arasındaki belirsizlik, tüketim kültürünün dayattığı yapay gerçeklik içinde bireyin kimlik sorgulamasına atıfta bulunmuştur. Parlak yüzeyler ve lüks nesneler, materyalizmin cazibesini ve toplumsal değerlerin yüzeyselliğini eleştirel bir şekilde ele alarak sosyoekonomik olgulara vurgu yapmıştır.

Audrey Flack'ın "Kennedy Konvoyu" (Şekil 99, Sayfa 235) isimli çalışması, Fotogerçekçi bir yaklaşımla gazetecilik fotoğraflarının doğrudanlığını yansıtarak, izleyicinin olayın duygusal yoğunluğunu hissetmesini sağlamıştır. Gül buketleri gibi semboller, zaferi ve sevinci çağrıştırırken, yaklaşan trajediyi ironik bir şekilde ima etmiştir. Eser, 1960'lar ABD'sinin kırılgan toplumsal yapısını ve şok edici değişimlere açıklığını vurgulamıştır. Flack'ın çalışması, dönemin Toplumsal Gerçekliklerini ve hafızayı canlı tutan bir görsel belge niteliği taşır. David Parrish'in "Marilyn" (Şekil 100, Sayfa 236) isimli çalışması dönemin popüler oyuncusuna yaptığı vurgu ile popüler kültürü analiz etmeye olanak tanımıştır.

Jack Mendenhall'ın "Mumlarla İç Mekan" (Şekil 102, Sayfa 240) isimli çalışması, 1980'ler ABD lüks yaşam tarzını ve buna bağlı Toplumsal Gerçeklikleri betimlemiştir. Lüks bir yemek odası sahnesinde sofistike dekorasyon, zarif giysiler ve kristal avize dönemin idealize edilmiş estetiğini yansıtır. "Architectural Digest" gibi dergilere göndermelerle, lüks yaşamın abartılı ve yapay yönlerini eleştiren çalışma, figürlerin mesafeli duruşlarıyla bu yaşam tarzının yüzeyselliğine dikkat çekerek toplumsal yabancılaşmayı vurgulamıştır. Benzer biçimde Douglas Bond'un "Linoleum Mutfak" (Şekil 109, Sayfa 248) isimli çalışması da dönemim iç mekan sosyolojisine bulunduğu atıfla Toplumsal Gerçekçiliğe vurgu yapmıştır.

Richard McLean'ın "Çitlerle California Manzarası" (Şekil 103, Sayfa 241) isimli çalışması 1980'ler ABD kırsal yaşamının pastoral bir yansımasını sunmuştur. Otlayan atlar, çitler ve kırsal yapılar, çiftçilik ve at yetiştiriciliğinin kırsal ekonomideki önemine işaret etmiştir. Atlar, nostaljik bir sembol olmanın ötesinde, tarımsal üretim ve kültürel kimliğin bir parçasını temsil etmiştir. Eser, kırsal alanların genişliği ve doğayla iç içe olma durumu ile modernleşen kırsal toplumun kültürel ve ekonomik dönüşümünü görsel bir perspektifle analiz etme olanağı sunar.

Idelle Weber'ın "Cha-Cha Brooklyn Terminal Market" (Şekil 107, Sayfa 246) isimli çalışması ise ABD şehir yaşamında tüketim alışkanlıklarını ve çöp olgusunu Toplumsal Gerçekçilik bağlamında ele almıştır. Kağıt, cam, metal ve

plastik gibi yüzeyler arasındaki kontrastı vurgulayan eser, günlük ihtiyaçlar ve reklam unsurlarını çözümlememiş bir gerilimle bir araya getirmiştir. Doğal brokoli yaprakları ve parlak ambalaj renkleri gibi detaylar, tüketim kültürünün çevresel etkilerine dikkati çekmiştir. Bu tasvir, ABD'nin kentsel yaşamının rahatsız edici gerçekliklerini sorgulayan toplumsal bir tartışmaya olanak sunmuştur.

Malcom Morley'in "Los Angeles Sarı Sayfalar" (Şekil 106, Sayfa 245) isimli çalışması 1971 Los Angeles depreminin yarattığı toplumsal travmayı betimleyerek ABD'nin kent yaşamına ve Toplumsal Gerçekçilik olgusuna güçlü bir vurgu yapmıştır. Telefon rehberinin simgesel kullanımı, depremle bağlantılı çatlak ve dengesizlik temalarını işleyerek şehrin kırılganlığını yansıtmıştır. Şehir sahnesinin düzensiz çizgileri ve belirsizliği, deprem trajedisinin yarattığı toplumsal ve fiziksel tahribata atıfta bulunmuştur. Eser, trajedinin kolektif hafızadaki yerini görsel bir dille aktarmıştır.

Charles Bell'in "Gumball No. 10, Sugardaddy" (Şekil 105, Sayfa 244) isimli çalışması, ABD'nin 20. yüzyıl ortasındaki popüler kültürünü ve tüketim toplumunu eleştirel bir şekilde yansıtmıştır. Sakız makinesi, banliyö ve AVM kültürünün ticari objelerini simgeleyerek gündelik yaşamın tüketim odaklı yapısını ön plana çıkarmıştır. Detaylı tasviriyle sıradan bir nesneyi merkeze taşıyan çalışma, tüketim nesnelerine duyulan hayranlığı ve bu nesnelerin toplum üzerindeki etkisini analiz etmeye zemin hazırlamıştır.

Bu araştırmada değerlendirilen teorik ve görsel verilerin sonucunda, Fotogerçekçilik ve toplumsal gerçekçilik, tarihsel ve kavramsal açıdan farklı dönemlerin estetik ve toplumsal kaygılarını yansıtırken, ortak bir temel üzerinde buluşmaktadır. İki sosyal olgu da Toplumsal Gerçekliği ifade ederek, bireyin ve toplumun modern yaşam karşısındaki deneyimlerini görünür kılmayı amaçlamıştır. Elde edilen verilerden, Fotogerçekçi eğilimin Toplumsal Gerçekçilik kavramını karşıladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışmadan Fotogerçekçi üslup bağlamında değerlendirilen 20 sanatçıya ek olarak araştırmacının alımlayıcı deneyimine sunulan altı adet Fotogerçekçi eseri Ek 1 (Sayfa 275) de paylaşılmıştır. Eserler; teknolojinin paralelinde gelişen, kimya endüstrisinin sonucu olan ilaç sektörünü, bireysel tüketim iradesindeki paradigmlarla birlikte tüketim sektörünü de tartışmaya açmak üzere öznel değerlendirmelerle izleyicinin analizine sunulmuştur.

6. METİN YAZARININ FOTOGERÇEKÇİ ÜSLUPTA YAPTIĞI ÇALIŞMALARI

Şekil 110: Ömer Aydın, Modern Bağımlılık 1, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 120,5 cm.



Şekil 111: Ömer Aydın, Modern Bağımlılık 2, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 100 cm.



21. yüzyıl kültüründe yaygınlaşan ilaç bağımlılığı, bireysel irade ve Toplumsal Gerçekçilik ekseninde güçlü bir tartışma alanı oluşturmıştır.⁷³⁴ Çalışmalardaki blister ambalajların düzeni, renkli kapsüllerin çeşitliliği ve beraberinde kamuoyunda sunulan reklam propagandası modern toplumun medikalizasyon sürecine vurgu yapmaktadır. Bireylerin sağlık kaygısı, estetik beklentileri ve performans merkezli yaşam tarzı gibi sosyal olgular ilaç tüketimi

⁷³⁴ Johann Hariri, **Sihirli Hap. Yeni Zayıflama İlaçlarının Olağanüstü Faydaları ve Tedirgin Edici Riskleri**, çev. Özde Duygu Gürkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2024)

bağlamında değerlendirilmiştir.

İlaç tasvirleri ve vitamin destekleri biyolojik tedavi araçları olmakla birlikte bireylerin kontrol yanılığını, anksiyetesini ve duygusal detayda yaşamı düzenleme çabasını sorgulamaya açmaktadır.

Çalışmalardaki kullanılmış, boş blister yuvaları, bireyin bağımlılık döngüsündeki çaresizlik hissini ve bu döngünün sürdürülemeyen sürecini temsil eder. Özellikle renklerin çarpıcılığı ve ilaçların düzenli plastik estetiği, bağımlılığın günümüz tüketim kültürü tarafından estetize edilmiş olduğunu düşündürmektedir.

Şekil 112: Ömer Aydın, Modern Bağımlılık 3, 2020, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108 x 200 cm.



Psikolojik paradigmlar açısından, bireylerin kaygılarını kontrol etme, bastırma ve anlık bir rahatlama ihtiyacı, bu eserlerin alt metni olarak ortaya çıkar. Ancak blisterlerdeki boşluklar ve sıralı olmayan dizilimler, bu çözüm arayışının anlık ve geçici olduğuna vurgu yapar.

Çalışmalarda, ilaçların farklı formlarda ve renklerde cam yapılara doldurulmuş şekilde teşhir edilmesi, ilaç kullanımının medikal bir ihtiyaç olmaktan çıkıp tüketim nesnesine dönüştüğünü ima etmektedir. Formların ve Renklerin estetik çeşitliliği, farmasötik ürünlerin sadece fiziksel iyileşme ürünü olarak değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel bir tatmin aracı olarak da işlev gördüğüne dair güçlü bir tartışma oluşturur. Modern toplumda bireylerin vitamin ve ilaçlara yönelimi, biyolojik tedavi gerekliliğinden çok, ruhsal

iyileşme, popüler kültür ve anlık çözüm arayışlarıyla şekillenmektedir.⁷³⁵

İlaç ve vitamin bağımlılığı bağlamında, kapsüllerin yoğun bir şekilde ve sınıflandırılmadan üst üste yığılması, bağımlılık eğiliminin sistematik değil, kontrolsüz bir süreç olduğunu düşündürmektedir.

Şekil 113: Ömer Aydın. Modern Bağımlılık 4, 2020, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 100 cm.



⁷³⁵ Hariri, age.

Şekil 114: Ömer Aydın. Modern Bağımlılık 5, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 110 cm.



Modern kültür, bireyleri yalnızca tıbbi hastalıkların tedavisi için değil, estetik ihtiyaçlar, performans arttırmak, doğum kontrolü, uyku düzenleme ve sakinleştiriciler gibi farmakolojik çözümler için de ilaçlara yönlendirmektedir. Bu durum, bağımlılığın biyolojik ihtiyaçlarla birlikte, çevresel ve kültürel faktörlerle pekiştirildiğini göstermektedir. Sanatçının, ilaçları harmanlayarak meta olarak sunması, farmasötik endüstrinin kâr merkezli yapısını ve kullanılan ilaçların kişisel karar mekanizmalarındaki rolünü eleştirir.

Bu eserler bireyin bilişsel manipülasyon ve psikolojik bağımlılık yönelimlerini de sorgulatmaktadır. Çalışmalardaki görsellik, bireylerin ilaçlara erişiminin oldukça kolay ve sıradanlaştığını vurgulayarak, günümüz toplumun ilaca bağımlı yapısını gözler önüne sermektedir. Fotogerçekçi üslup, ilaçların tematik somutluğunu ve sıradan hayatın içselleştirilmiş parçası

olduğunu alımlayıcıya sunmakla birlikte, izleyiciyi bu gerçeklikle yüzleşmeye zorlamaktadır.

21. yüzyıl Toplumsal Gerçekçiliği bağlamında, ilaç tüketiminin meta haline dönüşmesi ve bireyin bu ilaçlarla olan ilişkisi, yalnızca bireysel bir tartışma alanı değil, toplumsal bir yapının parçası olarak ele alınmıştır. Çalışmalar, bireyi ilaçlara bağımlı tüketici olarak değerlendirmekle birlikte, ilaç endüstrisinin bireyi nesneleştirdiği bir figür olarak tartışmaya açar. Bu, modern kültürün bireyi güzel, sağlık ve iyileşme olguları adı altında araçsallaştırdığını alt metin olarak görselleştiren eleştirel anlatıdır. Eserlerin sunduğu çok yönlü analiz, tüketime olan bağımlılığı ve bu bağımlılığın psikolojik, toplumsal boyutlarını etkili biçimde gözler önüne sermektedir

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*. Sel Yayıncılık.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği. Felsefi Fragmanlar*, (Çev., N. O. İner & E. Ö. Karadoğan), Kabalcı Yayınevi. (Orijinal Çalışma 1944'te yayımlandı)
- Akbulut, D. (2009). *Andy Warhol Plastik Eserler; Dünyayı Değiştiren Ressamlar. I. cd.* Çekirdek Film.
- And, M. (2012). *Oyun ve Bügü. Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2021). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Antoni, C. (1959). *From History to Sociology. The Transition In German Historical Thinking*. Wayne State University Press.
- Aristoteles. (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev., A. Çokona & Ö. Aygün), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles. (2003). *Protrepikos ve Evren Üstüne*. (Çev., O. Özgül), Pencere Yayınları.
- Aristoteles. (1996). *Metafizik*. (Çev., A. Arslan), Sosyal Yayınlar,
- Aristoteles. (1997). *Fizik*. (Çev., Saffet Babür), Yapı Kredi Yayınları,
- Arnason, H.H. (2003). *History of Modern Art Painting Sculpture Architecture Photography*. Pearson Prentice Hall.
- Arslan, A. (2022). *İlkçağ Felsefe Tarihi. Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, A. (2022). *İlkçağ Felsefe Tarihi. Aristoteles*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Assoun, P. L. (2012). *Frankfurt Okulu*. (Çev. I. Ergüden). Dost Kitabevi Yayınları.
- Auerbach, E. (2019). *Mimesis. Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*. (Çev. H. Belen & Hüseyin E). İthaki Yayınları.
- Bahçi, İ. (2021). *Varlık ve Gerçeklik Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.*
- Balfour, H. (1893). *The Evolution of Decorative Art*, Macmillan and Co.
- Bazin, G. (1964). *Baroque and Rococo*. (J. Griffin, Trans.). Thames And Hudson. (Original work published 1961).

- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi*. (Çev. Ü. Nural & S. Hilav), Sosyal Yayınları.
- Barasch, M. (1985). *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*. New York University Press.
- Barbu, Z. (1970). Sociological Perspectives in Art and Literature. *The Social Context of Art*.
- Barker, V. (1959). *From Realism To Reality In Recent American Painting*. University Of Nebraska Press.
- Batur, E. (2007). *Modernizmin Serüveni. Bir Temel Metinler Seçkisi 1840 1990*. Alkım Yayınevi.
- Bayhan, M. (1995). *Yazılarla Fotoğraf 1978 – 1990*. Ege Yayıncılık,
- Becker, G. J. (1980). *Realism in Modern Literatur*. Frederick Ungar Publishing Co.
- Becker, G. J. (1967). *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton University Press, 1967.
- Bjelajaci, D. (2005). *American Art A Cultural History*. Pearson Prentice Hall.,
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (Çev. U. C. Ünlü, N. İleri & R. Gürtuna). NTV Yayınları, (Orijinal çalışma 2007’de yayımlandı).
- Benjamin, W. (2007). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi Yayınları,
- Berger, P. L., & Thomas L. (2020). *Gerçekliğin Sosyal İnşası. Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. (Çev., V. S. Öğütle). Atıf Yayınları, (Orijinal çalışma 1966’da yayımlandı).
- Berlin, I. (1980). *Vico and Herder Two Studies in the History of Ideas*. Chatto Windus Ltd.
- Bianconi, P. & Robert H. (1967). *The Complete Paintings of Bruegel*. Harry N. Abrams, Inc.
- Richard E. A. & Victor L. (Ed). (1977). *New Perspectives in German Literary Criticism*, (David H. W. & Others. Trans.). Princeton University Press.
- Boas, F. (2021). *İlkel Sanat*. (Çev., S. G. Esmer). Ayrıntı Yayınları, (Orijinal çalışma 1927’de yayımlandı).
- Bookchin, M. (2017). *Devrimci Halk Hareketleri Tarihi. Fransız Devriminden İkinci Enternasyonele*. (Çev. D. Keskin). Dipnot Yayınları, (Orijinal çalışma 1998’de yayımlandı).
- Boynudelik, Z. İ. & Emine Ö. K. (2018). *Bu Resim Neyi Anlatıyor. Günlük Hayat*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. (Çev. F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin & A. Sümer. Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma 2002’de yayımlandı).
- Burke, P. (2009). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa. Tarihin Görgü Tanıkları*.

(Çev. Z. Yelçe). Kitap Yayınevi. (Orijinal çalışma 1967’de yayımlandı).

- Brion, M. (1967). *Art of the Romantic Era: Romanticism, Classicism, Realism*. Frederick A. Praeger.
- Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi. Çağdaş Bir Giriş*, (Çev. G. K. Tirkeş). Ütopya Yayınları.
- Cevizci, A. (2020). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. 1. Cilt. Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2020). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. 2. Cilt. Say Yayınları.
- Cevizci, A. & Küçükalp K. (2014). *Batı Düşüncesi. Felsefi Temeller*. İsam Yayınları.
- Cezanne, P. (t.y.). *Fontainebleau’da Eriyen Karlar*.
<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc8057/>
- Linda C. (1975). *Hyperrealism*. Rizzoli International Publications.
- Childe, G. (1983). *Tarihte Neler Oldu*, (Çev. M. Tuncay & A. Şenel). Alan Yayıncılık, (Orijinal çalışma 1942’de yayımlandı).
- Childe, G. (1978). *Kendini Yaratan İnsan. İnsanlığın Çağlar Boyunca Gelişimi*. (Çev. F. K. Ofluoğlu). Varlık Yayınevi. (Orijinal çalışma 1936’de yayımlandı).
- Chu, P. T. D. (2006). *Nineteenth Century European Art*. Pearson Prentice Hall.
- Chu, P. T. D. (2006). *Realism And Naturalism. Europe 1789 To 1914. Encyclopedia Of The Age Of Industry And Empire, Vol. 1*. Thomson Gale,
- Claudon, Francis. (1994). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev., Ö. İnce & İ. Usmanbaş). Remzi Kitabevi.
- Collingwood, R. G. (1999). *Doğa Tasarımı*. (Çev., K. Dinçer). İmge Kitabevi. (Orijinal çalışma 1936’de yayımlandı).
- Cox, V. (2020). *İtalyan Rönesansı’nın kısa tarihi* (Çev., C. Atay). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 2019’de yayımlandı).
- Çağan, K. (2022). *Sanatın Sosyolojik İmkânı*. Pruva Yayınları.
- Dampier, W. C. (1949). *A history of Science and its Relations With Philosophy and Religion*. Cambridge University Press.
- Danko, D. (2017). *Sanat sosyolojisi* (Çev. N. Z. Arslanoğlu). Hece Yayınları. (Orijinal çalışma 2019’de yayımlandı).
- Davies, T. (2001). *Hümanizm*. Taylor & Francis.
- Dellaloğlu, B. F. (2003 Yaz) Bir Giriş Adorno Yüz Yaşında. *Cogito*, (36)
- Derrida, J. (1981). *Dissemination*. (B. Johnson Trans.). The Athlone Press.
- Dixon, A. G. (2018). *Dinsel ve dünyevi bir hayat: Caravaggio* (Çev. B. Kamcez). Alfa Basım Yayım Dağıtım.

- Dumas A., Druick W. D., & Groom G. (2006). *Cezanne To Picasso Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*. The Metropolitan Museum of Art,
- Eakins, T. (t.y.). *Güreşçiler*. <https://thomaseakins.org/The-Wrestlers.html>
- Eakins, T. (1899). *Fotoğraf*. <https://www.gettyimages.in/detail/news-photo/>
- Eco, U., & Fedriga, R. (2022). *Felsefe Tarihi 1. Antik Yunan* (Çev., L. T. Basmacı). Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Eisenman, S. F. (2019). *Nineteenth Century Art. A Critical History*. Thames & Hudson Ltd.
- Elias, N. (1994). *Mozart. Portrait of a Genius*. Blackwell Publishers.
- Engels, F., & Marx, K. (2022). *Felsefe incelemeleri* (Çev., C. Eroğlu). Yordam Kitap Basın ve Yayın Tic. Ltd. Şti. (Orijinal çalışma 1968'de yayımlandı).
- Facos, M. (2011). *An Introduction to Nineteenth Century Art*. Taylor & Francis.
- Faure, É. (1979). *Rönesans sanatı* (Çev., B. Onaran). Kültür Bakanlığı Yayınları. (Orijinal çalışma 1921'de yayımlandı).
- Fechner, G. T. (1876). *Vorschule der Ästhetik*. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- Fiero, G. K. (1992). *The Humanistic Tradition: Romanticism, Realism, And The Nineteenth-Century World*. McGraw-Hill.
- Finkelstein, S. (1954). *Realism In Art. The Relation Between Artistic Beauty And Real Life In Painting From Primitive Origins To Today*. International Publishers Co. Inc.
- Fleming, J., & Honour, H. (2016). *Dünya sanat tarihi* (Çev., H. Abacı). Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Foucault, M. (2022). *Bilginin arkeolojisi* (Çev., V. Urhan). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1969'de yayımlandı).
- Font-Réaulx, D. de. (2012). *Painting and Photography. 1839-1914* (D. Radzinowicz. Trans.). Flammarion.
- Frank, H. (1985). *Van Gogh*. Salvat Editores.
- Freund, G. (2007). *Fotoğraf ve Toplum*. (Çev. Ş. Demirkol). Sel Yayıncılık.
- Furst, L. R., & Skrine, P. N. (1978). *Naturalism. The Critical Idiom*. J.W.Arrowsmith Ltd.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. Kabalcı Yayınevi.
- Germaner, S. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.1*. Yem Yayın.

- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu*. Ütopya Yayınevi.
- Kıymet Giray. (1995, Ocak-Şubat) Fetiş Nesneler Nesne Kadınlar. *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (17).
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev. E. Erduran & Ö. Erduran). Remzi Kitabevi A.Ş. (Orijinal çalışma 1950'de yayımlandı).
- Gombrich, E. H. (1984). *Tributes: Interpreters Of Our Cultural Tradition*. Phaidon Press Limited.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve yanılama: Resim yoluyla betimlemenin psikolojisi* (Çev. A. Cemal). Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma 1960'ta yayımlandı).
- Grant, D. (2018). *Realism. The Critical Idiom Reissued*. Routledge.
- Grossman, F. (1955). *Bruegel: The Paintings Complete Edition*. Phaidon Press.
- Goody, J. (2020). *Rönesanslar* (Çev. B. Tırnakçı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma 2010'de yayımlandı).
- Goodyear, F. H. (1981). *Contemporary American Realism Since 1960*. New York Graphic Society.
- Gökdoğan, D. (2014). *Keskin odak gerçekçiliği (Sharp Focus Realism)*. Paradigma Akademi Yayınları.
- Gutkin, I. (1999). *The Cultural Origins Of The Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*. Northwestern University Press.
- Gümrükçü, C. O. (1999, Mart) Fotoğrafın Kısa Geçmişi - I. *Papirüs*, (25).
- Haddon, A. C. (1895). *Evolution in art*. Walter Scott, Ltd.
- Hadjinicolaou, N. (1987). *Sanat tarihi ve sınıf mücadelesi* (Çev., M. H. Spatar). Kaynak Yayınları. (Orijinal çalışma 1973'te yayımlandı).
- Halliwell, S. (1990, October). Aristotelian Mimesis Reevaluated. *Journal of the History of Philosophy*, (28).
- Hamilton, P. (1974). *Knowledge And Social Structure: An Introduction To The Classical Argument In The Sociology Of Knowledge*. Routledge and Kegan Paul.
- Harbison, C. (1995). *The Mirrors Of The Artist: Northern Renaissance Art In Its Historical Context*. Harry N. Abrams, Incorporated.
- Harrison, C., Wood, P., & Gaiger, J. (2008). *Art In Theory 1815–1900: An Anthology Of Changing Ideas*. Blackwell Publishing Ltd.
- Hauser, A. (2022). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rönesans, Maniyerizm, Barok* (Çev., D. Şahin; Cilt 1). Kırmızı Yayınları. (Orijinal çalışma 1951'de yayımlandı).
- Hauser, A. (2022). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rönesans, Maniyerizm, Barok* (Çev., D. Şahin; Cilt 2). Kırmızı Yayınları. (Orijinal çalışma 1951'de yayımlandı).

- Hauser, A. (2022). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rönesans, Maniyerizm, Barok* (Çev., D. Şahin; Cilt 4). Kırmızı Yayınları. (Orijinal çalışma 1951'de yayımlandı).
- Hauser, A. (2016). *The Philosophy Of Art History*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Hawthorn, G. (1987). *Enlightenment And Despair: A History Of Social Theory*. Cambridge University Press.
- Hariri, J. (2024). *Sihirli Hap: Yeni Zayıflama İlaçlarının Olağanüstü Faydaları ve Tedirgin Edici Riskleri* (Çev., Ö. D. Gürkan). Metis Yayınları.
- Hasan, S. Z. (1928). *Realism: An Attempt To Trace Its Origin And Development In Its Chief Representatives*. Cambridge University Press.
- Hegel, G. W. F. (1986). *Reason in History*. Macmillan Publishing Company.
- Heilbron, J. (1995). *The Rise Of Social Theory*. University of Minnesota Press.
- Heinich, N. (2004). *Sanat sosyolojisi* (Çev., T. Arnas). Bağlam Yayınları. (Orijinal çalışma 2001'de yayımlandı).
- Heinich, N. (1996). *The Glory Of Van Gogh: An Anthropology Of Admiration* (P. L. Browne, Trans.). Princeton University Press.
- Herbert, R. L. (1972). *David, Voltaire, Brutus And The French Revolution: An Essay in Art And Politics*. Allen Lane The Penguin Press.
- Hobsbawm, E. (2003). *Devrim Çağı. Avrupa 1789-1848* (Çev. B. S. Şener). Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal çalışma 1962'de yayımlandı).
- Hodge, S. (2021). *Sanatın kısa öyküsü* (Çev. D. Öztok). Hep Kitap. (Orijinal çalışma 2018'de yayımlandı).
- Hodge, S. (2023). *Gerçekten bilmemiz gereken 50 sanat fikri* (Çev. E. Gözgülü). Domingo Yayınları. (Orijinal çalışma 2011'de yayımlandı).
- Holmes, W. H. & J. W. Powell. Director. (1886). *Fourth Annual Report of the Bureau of Ethnology*, Washington: Government Printing Office.
- Holscher, T. (2018). *Visual Power In Ancient Greece And Rome: Between Art And Social Reality*. University of California Press.
- Holly, M. A. (2016). *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri* (Çev. O. Düz). Dedalus Kitap. (Orijinal çalışma 1984'te yayımlandı).
- Honer, S. M., Hunt, T. C., Okholm, D. L., & Safford, J. L. (2020). *Felsefeye Çağrı: Sorunlar ve Seçenekler* (Çev. H. Ünder). İmge Kitabevi Yayınları. (Orijinal çalışma 1986'te yayımlandı).
- Honour, H., & Fleming, J. (2005). *A World History Of Art*. Laurence King Publishing.
- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra 1945-2017* (Çev. F. C. Erdoğan).

Hayalperest Yayınevi. (Orijinal çalışma 2000'de yayımlandı).

- Huizinga, J. (2019). *Orta Çağın sonbaharı* (Çev. G. Kozak). Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Hunter, I. (1992) Aesthetics and Cultural Studies. *Cultural Studies*. Routledge.
- Hunter, S., Jacobus, J. M., & Wheeler, D. (2004). *Modern art*. The Vendome Press.
- Hunter, S., Jacobus, J. M., & Wheeler, D. (2004). *Modern Art. Painting Sculpture Architecture Photography*. Pearson Prentice Hall.
- İnankur, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt.1*. İstanbul: Yem Yayın.
- İnankur, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt .3*. İstanbul: Yem Yayın.
- İnankur, Z. (1997). 19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı. Kabalcı Yayınevi.
- Inglis, D., & Hughson, J. (2005). *The Sociology of art: Ways of Seeing*. Palgrave Macmillan.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2010). *Oluşum Sürecinde Sanat*. Hayalbaz Kitap.
- İskender, K. (1995, Mart). Fotogerçekçilik Nedir. *Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi*, (7)
- Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*. Harvard University Press.
- Janaway, C. (2007). *Images Of Excellence: Plato's Critique Of The Arts*. Oxford University Press.
- Jung, W. (1995). *Georg Simmel. Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi* (Çev. D. Özlem). Ark Yayınevi. (Orijinal çalışma 1990'da yayımlandı).
- Kavuran, T. & Bayram D. (2013). Platon ve Aristoteles'in Sanat Estetiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları. *Sanat Dergisi*, (23).
- Kemp, M. (1990). *The Science Of Art: Optical Themes In Art From Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press.
- Kılıç, L. (Ed.). (1995). *Görüntü estetiği*. Kavram Yayınları.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, L. (2007). *Fotoğrafa Başlarken*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Koloğlu, O. (1973, Mart). Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yaratmak İstiyor. *Milliyet Sanat Dergisi*, (25)
- Koçak, N. (1983, Ocak). Foto-Gerçekçilik. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi. (9).
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (Çev. D. Zaptçioğlu). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005'te yayımlandı).

- Kuhn, T. S. (1995). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (Çev. N. Kayaş). Alan Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1962'te yayımlandı).
- Kuspit, D. (2002). *The art of Paradox: Don Eddy*. Hudson Hills Press.
- Küçükalp, K., & Cevizci, A. (2014). *Batı Düşüncesi: Felsefi Temeller*. İSAM Yayınları.
- Kayaalp, A., & Öndin, N. (2014). *Kuzey Rönesansı*. Hayalperest Yayınevi. Lanson, G. (1913). *La Bataille Realiste: 1844-1857*. Fontemoing.
- Larsen, E., & Davidson, J. P. (1999). *Calvinistic Economy and 17th-Century Dutch Art*. University Press of America.
- Laurenson, D. T., & Swingewood, A. (1972). *The Sociology of Literature*. Schocken Books Inc.
- Letze, O., & Mavromatis, A. (2016). *Conditio Humana: The Image Of The Human Being In The Mirror Of Hyperrealist Sculpture*. In *Hyperrealist Sculpture 1973-2016* (Exhibition catalogue). Bilbao Fine Arts Museum.
- Lindey, C. (1980). *Superrealist Painting And Sculpture*. Orbis Publishing Limited.
- Lubin, D. (2009, Spring). They Were Really Nice Guys: Louis K. Meisel Talks to David Lubin About Photorealism's Beginnings. *Deutsche Guggenheim Magazine*, (6).
- Madra, B. (1987, Ocak-Şubat). Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf Sanat İlişkisi. *Kalın Sanat Seçkisi*, (4)
- Malpas, J. (1997). *Realism*. Cambridge University Press.
- Mahler, A. & Jens E. (Ed). (2022). *Realism. A Term in History. Realism: Aesthetics, Experiments, Politics*. Bloomsbury Academic.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. O. Akınhay & D. Kömürcü). Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma 1994'te yayımlandı).
- Maarseveen, M. P. V. (1996). *Vermeer of Delft: His Life And Times* (M. E. Bennett, Trans.). Bekking Publishers.
- Martino, P. (1958). *Fransız natüralizmi* (Çev. Çev. N. Otman). Maarif Basımevi. (Orijinal çalışma 1914'te yayımlandı).
- Marx, K. (1977). *A Contribution To The Critique Of Political Economy* (S. W. Ryazanskaya, Trans.). Progress Publishers.
- Mathey, F. (1978). *American Realism: A Pictorial Survey From The Early Eighteenth Century To The 1970s*. Blzzou International Publications, Inc.
- Meisel, L. K. (1993). *Photorealism since 1980*. Harry N. Abrams, Incorporated.
- Modiana, A. (2007). *Fotoğraf tarihine giriş* (Çev. D. Koç & H. Aşuroğlu). Art Studio Yayınları.

- Monte, J. K. (1970). *22 Realists*. The Whitney Museum of American Art.
- Morris, P. (2010). *Realizm* (Çev. E. Bozkırlı). Sitare Yayınları. (Orijinal çalışma 2003'te yayımlandı).
- Morton, M., & Eyerman, C. (2006). *Courbet And The Modern Landscape*. J. Paul Getty Museum.
- Myers, B. (1966). *The Book Of Art: A Pictorial Encyclopedia Of Painting, Drawing, And Sculpture*. Vol. 10. Grolier Incorporated.
- Myers, B. (1950). *Modern Art In The Making*. McGraw-Hill Book Company, Inc.
- Nauert, C. G. (2021). *Avrupa'da Hümanizma Ve Rönesans Kültürü* (Çev. B. Tırnakçı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma 1995'te yayımlandı).
- Newton, W. (2008). *Art in theory 1815-1900*. Blackwell Publishing Ltd.
- Nemeczek, A. Rolf A. P. (1988, Mart). Fotoğraf Yoksa Resim de Yok. *Adam Sanat*, (28).
- Nochlin, L. (1971). *Realism: Style and Civilization*. Penguin Books.
- Nochlin, L. (1966). *Realism And Tradition In Art 1848-1900: Sources And Documents*. Prentice-Hall, Inc.
- Nochlin, L. (1975). Realism Now. In G. Battcock (Ed.), *Super Realism: A Critical Anthology*. E. P. Dutton & Co., Inc.
- North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret* (Çev. T. U. Belge). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 1992'te yayımlandı).
- Osborne, H. (1989). *The Oxford Companion to Art*. Oxford University Press.
- Osborne, H. (1981). *The Oxford Companion To Twentieth Century Art*. Oxford University Press.
- Öndin, N., & Kayaalp, A. (2014). *Kuzey Rönesansı*. Hayalperest Yayınevi.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans düşüncesi ve resim sanatı*. Hayalperest Yayınevi.
- Öndin, N. (2019). *Modern sanat*. Hayalperest Yayınevi.
- Öndin, N. (2020). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. Hayalperest Yayınevi.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş* (Çev. E. Akyürek). Afa Yayınları. (Orijinal çalışma 1939'te yayımlandı).
- Perry, G., & Cunningham, C. (1999). *Academies, Museums and Canons Of Art*. Yale University Press.
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü* (Çev. H. Hünler). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1967'te yayımlandı).
- Pevsner, N. (1940). *Academies of Art: Past and Present*. Cambridge University

Press,

- Platon. (2001). *Kritias* (Çev. E. Güney & L. Ay). Sosyal Yayınlar.
- Platon. (2011). *Meneksenos* (Çev. F. Akderin). Say Yayınları.
- Platon. (2016). *Devlet* (Çev. F. Akderin). Say Yayınları.
- Pliny. (1961). *Natural History*. Vol. IX, Libri XXXIII-XXXV (H. Rackham, Trans.). Harvard University Press.
- Prendeville, B. (2000). *Realism in 20th Century Painting*. Thames & Hudson Inc.
- Price, R. (2000). *1848 Devrimi* (Çev. N. Kantemir). Babil Yayınları. (Orijinal çalışma 1988'te yayımlandı).
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Potts, A. (2000). *Flesh And The Ideal: Winckelmann And The Origins Of Art History*. Yale University Press.
- Ranciere, J. (2013). *The Politics Of Aesthetics: The Distribution Of The Sensible* (G. Rockhill, Trans.). Bloomsbury Publishing Plc.
- Ranciere, J. (2011). *The Politics of Literature* (J. Rose, Trans.). Polity Press.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi* (Çev. E. Kök & H. Olgun). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal çalışma 1952'te yayımlandı).
- Riegl, A. (1923). *Stilfragen: Grundlegungen Zu Einer Geschichte Der Ornamentik*. Verlag von Georg Siemens.
- Riegl, A. (2019). *Hollanda resminde grup portreciliği* (Çev. T. Kazancı). Hayalperest Yayınevi.
- Roche, D. (2002, Yaz). Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar. (Çev. A. Derman). *Sanat Dünyamız*, (84).
- Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt.2*. Yem Yayın,
- Rose, B., & Prown, J. D. (1977). *American painting*. Skira/Rizzoli.
- Rosen, C., & Zerner, H. (1984). *Romanticism and Realism: The Mythology Of Nineteenth-Century Art*. The Viking Press.
- Rosenblum, R., & Janson, H. W. (2005). *19th Century Art*. Pearson Prentice Hall.
- Rudé, G. (2022). *Fransız Devrimi* (Çev. A. İ. Dalgıç). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 1988'te yayımlandı).
- Russell, B. (2022). *Batı Felsefesi Tarihi Cilt 1*. (Çev. A. F. Yıldırım). Alfa Basım Yayın Dağıtım San.
- Russell, J. (1981, October 9). Seven Photorealists. *New York Times*.
- Sahakian, W. S. (1997). *Felsefe tarihi* (Çev. A. Yıldırım). İdea Yayınevi.

- Salinger, M. (1965). *French painting: The Seventeenth Century*. McGraw-Hill, Inc.
- Sander, O. (2005). *Siyasi tarih: İlkçağlardan 1918'e*. İmge Kitabevi.
- Sarnof, R. & Sam H. (Ed). (1986). Return to Realism. *An American Renaissance. Painting and Sculpture since 1940*. Abbeville Pres,
- Scharf, A. (1983). *Art and Photography*. Penguin Books.
- Schmidt, P. (1989). *Aby M. Warburg und die Ikonologie*. Offsetdruckerei Kurt Urlaub.
- Searle, J. R. (2005). *Toplumsal gerçekliğin inşası* (Çev. M. Macit & F. Özpilavcı). İstanbul: Litera Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1995'te yayımlandı).
- Sezer, B., Ertan E., & Ufuk Ö. (2005). Endüstrileşme ve Yükselen Burjuva Sınıfı. *Sosyoloji Yıllığı Kitap 12: Tarihte Doğu-Batı Çatışması*, Kızılelma Yayıncılık,
- Sezgin, A. (2018). *Temel felsefe bilgileri*. Karekök Yayınları.
- Simmel, G. (2020). *Bireysellik ve Kültür* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 2009'da yayımlandı).
- Simmel, G. (2019). *Modern Kültürde Çatışma* (Çev. T. Bora & N. Kalaycı). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 1918'da yayımlandı).
- Sloane, J. C. (1973). *French Painting Between The Past And The Present: Artists, Critics, And Traditions, From 1848 to 1870*. Princeton University Press.
- Shi, D. E. (1995). *Facing Facts: Realism In American Thought And Culture, 1850-1920*. Oxford University Press.
- Shiner, L. (2020). *Sanatın icadı: Bir Kültür Tarihi* (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 2001'da yayımlandı).
- Smith, E. L. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar* (Çev. E. Kılıç, B. Kovulmaz & O. Akinhay). Akbank Yayınları. (Orijinal çalışma 1995'te yayımlandı).
- Smith, E. L. (1994). *American Realism*. Thames and Hudson.
- Smith, E. L. (1992). *Art and Civilization*. Prentice Hall, Inc.
- Smith, E. L. (1979). *Super Realism*. Phaidon Press Limited.
- Smith, E. L., & Dars C. (1977). *Work And Struggle The Painter Aswitness 1870-1914*. Paddington Press Ltd. 1977.
- Solomon, R. C., & Kathleen M. H. (2020). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev. M. Topal). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 1996'te yayımlandı).
- Soykan, Ö. N. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Pinhan Yayıncılık.
- Necmi S. (1987, Aralık). Nur Koçak İçin Bir Göz Kırpma. *Sanat Çevresi*, (110).

- Stam, R. (2000). *Sinema Teorisine Giriş*, (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin) Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 2000'de yayımlandı).
- Stearns, P. N. (2021). *Dünya Tarihinde Sanayi Devrimi*. (Çev. N. Soysal) Say Yayınları. (Orijinal çalışma 2012'de yayımlandı).
- Stremmel, K. (2006). *Realism*. (Michael Scuffil, Trans.). Taschen GmbH.
- Souter, G. (2009). *American Realism*. Parkstone Press International.
- Tanner, J. (2003). *The Sociology of Art*. London. Routledge.
- Taylor, J. R. (2009). *Exactitude: Hyperrealist Art Today*. Thames & Hudson Ltd.
- Thalheimer, A. (2020). *Diyalektik Materyalizme Giriş*, (Çev. S. Altınççek) Yordam Kitap. (Orijinal çalışma 1927'de yayımlandı).
- Thilly, F. (2020). *Yunan Felsefesinden Günümüze Felsefenin Öyküsü* (Çev. İ. Şener). Doruk Yayınları. (Orijinal çalışma 1914'te yayımlandı).
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak* (Çev. C. Çulcu). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal çalışma 2006'da yayımlandı).
- Timuçin, A. (2019). *Felsefe tarihi*. Bulut Yayın Dağıtım Tic. ve San. Ltd. Şti.
- Toffler, A. (2008). *Üçüncü Dalga* (Çev. S. Yeniçeri). Koridor Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1980'de yayımlandı).
- Tolan, B. (1996). *Toplum Bilimlerine Giriş*. Adım Yayıncılık Ltd. Şti.
- Topçuoğlu, N. (1992). *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?* Yapı Kredi Yayınları.
- Tournachon, G. F. (2002, Yaz). Bir Fotoğrafçı Olarak Hayatım 1900. (Çev. M. H. Doğan). *Sanat Dünyamız*, (84).
- Turan, E. Y. (2015, Haziran). Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat. *Tarih Okulu Dergisi*, (22)
- Tüfekçi, T. (1999, Ağustos - Eylül). Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri III. Fotoğraftan Önce. *Fotoğraf Dergisi*. (26).
- Tüfekçi, T. (2000, Haziran-Temmuz). Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri VIII. *Fotoğraf Dergisi*. (31).
- Tüfekçi, T. (1999, Haziran-Temmuz). Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri II. Perspektif Kavramının Gelişimi ve Camera Obscura. *Fotoğraf Dergisi*, (25).
- Tüfekçi, T. (1999, Ekim-Kasım). Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri IV. Fotoğraflar, Eskiz Defterleri. *Fotoğraf Dergisi*. (27).
- Tüfekçi, T. (1999, Aralık - 2000, Ocak). Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri V. Sir Lawrence Alma-Tadema ve Fotoğraf. *Fotoğraf Dergisi*, (28).

- Van Gogh, Vincent. *Orakçı*. (t.y).<https://www.vangoghmuseum.nl/en/Collection/s0198V1962>
- Van Gogh, Vincent. *Patates Yiyenler*. (t.y).
<http://www.vangoghmuseum.nl/en/Collection/s0005v1962>
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* (Çev. E. Göktepe). Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1550'de yayımlandı).
- Vorländer, K. (2022). *Felsefe Tarihi* (Çev. M. İzzet & O. Saadettin). Kapı Yayınları.
- Vovelle, M. (2017). *Gençler İçin En Güzel Fransız Devrimi* (Çev. Y. A. Dalar). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma 2005'te yayımlandı).
- Wagner, S. J. (1993). *Why Realism Can't Be Naturalized. Naturalism A Critical Appraisal*. University of Notre Dame, 1993.
- Ward, J. L. (1989). *American Realist Painting 1945-1980*. UMI Research Press.
- Watt, I. (2006). *Gerçekçilik ve Romansal Biçim* (Çev. M. Sert). Yirmidört Yayınları. (Orijinal çalışma 1957'de yayımlandı).
- Weber, M. (1993). *The Sociology of Religion*. Beacon Press.
- Weinberg, B. (1937). *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*. Oxford University Press.
- Weisberg, G. P. (1980). *The Realist Tradition: French Painting And Drawing, 1830-1900*. Indiana University Press.
- Weisberg, Y. M. L., & Weisberg, G. P. (1984). *The Realist Debate: A Bibliography Of French Realist Painting, 1830-1885*. Garland Publishing, Inc.
- Wellek, R. (1963). *Concepts of criticism*. Yale University Press.
- Whitehead, A. N. (2021). *Süreç ve Gerçeklik: Kozmolojide Bir Deneme* (Çev. K. Çelik). Folkitap.
- Wiertz, Antoine Joseph. (2008). *Photography. Art in Theory 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing Ltd.
- Williams, R. (2015). *Keywords: A Vocabulary Of Culture And Society*. Oxford University Press.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (Çev. E. Tarım). Adam Yayınları.
- Windelband, W. (2023). *Antik Yunan Felsefesi Tarihi*. (Çev. A. Çevik). Max Grup Medya Pro. Rek. Yay. A.Ş.
- Wilkins, D. G. (2005). *The Collins Big Book Of Art: From Cave Art To Pop Art*. Harper Collins Publisher.
- Wölfflin, H. (2019). *Rönesans ve Barok: İtalya'daki Barok Üslubun Özünü ve Ortaya*

Çıkışı Üzerine Bir İnceleme. (Çev. A. Tümertekin & N. Ülner). Janus Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1888’de yayımlandı.)

Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (Çev. H. Örs). Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma 1915’te yayımlandı.)

Wright, Joseph. (t.y.). *Demir Ocağı*.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wright-an-iron-forge-t06670>

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

İbrahim Z. (1998, Haziran -Temmuz). Fotoğrafta Portrecilik. *Fotoğraf Dergisi*, (19).

Zencirkıran, M. (2019). *Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. Anadolu Üniversitesi Basımevi.

Zolberg, V. L. (2018). *Bir sanat sosyolojisi oluşturmak* (Çev. B.O. Özbay). Alfa Yayınları. (Orijinal çalışma 1990’da yayımlandı).