

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

SANATTA TEMSİL SORUNSALI

Hazırlayan
Mehmet Akif KAPLAN

Danışman
Doç. Dr. Aygöl AYKUT

Sanatta Yeterlik Tezi

Haziran 2017
KAYSERİ

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

SANATTA TEMSİL SORUNSAĞI
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan
Mehmet Akif KAPLAN

Danışman
Doç. Dr. Aygöl AYKUT

Haziran 2017
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Mehmet Akif KAPLAN



YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Sanatta Temsil Sorunsalı” adlı Sanatta Yeterlik Tez Eser Metni, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tez Eser Metni Hazırlayan

Mehmet Akif KAPLAN

**Danışman**

Doç. Dr. Aygül AYKUT

**Resim Anasanat Dalı Başkanı ✓.**

Doç. Dr. Aygül AYKUT



Doç. Dr. Aygül AYKUT danışmanlığında Mehmet Akif KAPLAN tarafından "Sanatta Temsil Sorunsalı" adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ

İmza

Danışman: Doç. Dr. Aygül AYKUT

.....*Aygül Aykut*.....

Üye: Prof. Dr. Hüsnü DOKAK

.....*Hüsnü Dokak*.....

Üye: Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN

.....*Cebrail Ötgün*.....

Üye: Doç. Rahim MAMMADOV

.....*Rahim Mammadov*.....

Üye: Yrd. Doç.Dr. Levent ÇORUH

.....*Levent Çoruh*.....

ONAY:

Bu Sanatta Yeterlik Eseri çalışmasının kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 08/06/2017 tarih ve ...13/02..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

.....03.10.2017.....

.....*Levent Çoruh*.....

Yrd. Doç.Dr. Levent ÇORUH

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu araştırma sanatın temsil ile olan ilişkisini anlatmak amacıyla yapılmış ve kaleme alınmıştır. Bu amaç doğrultusunda sanatta temsil olgusunun gerçeklik, gösterge, mecaz ve anlatım temelinde gelişen yeni tarihsel, sosyal, siyasi, felsefi, psikolojik ve politik ilgilerle ülkemizde çağdaş sanatın temsili durumları tartışmaya açılarak tespitler yapıldı. Türk sanatının üretim biçimleri, geleneksel temsil biçimleri ve yeni, çağdaş temsil araçlarının açılımı yapılarak oluşma biçimleri sanatın bileşenleri ile ele alındı. Eski Türk uygarlıklarından bu yana sanatta belli üsluplar geliştiren Türk sanat geleneği, eklektik bir yapıda ve özellikleri ardıllık taşıdığı için araştırma konusunun kapsamı genişletildi.

Araştırma beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde temsil, kavram, olgu ve gerçeklik bağlarıyla; temsil kuramları, ikinci bölümde konunun felsefi ve sosyo-kültürel boyutları temsil olgusu kapsamında tartışıldı. Araştırmanın kavramsal çerçevesini tamamlayan üçüncü bölümünde ise elde edilen betimsel bulgulara bağlı kalınarak, çağdaş Türk sanatında temsil durumları ortaya çıkan nitelikleriyle sınıflandı. Son olarak araştırmanın kavramsal çerçevesinde şekillenen tüm bulgularla oluşan ilgiler araştırmacının eserlerinde temsil boyutunda incelenerek yorumlandı.

Bu çalışmada sanat kuram bağlamında ve tez konusuyla ilgili önerilerde bulunan ve tezin ortaya çıkmasında büyük katkıları olan değerli danışman hocam Doç. Dr. Aygül AYKUT'a, Tez İzleme Komitesinde yer alan çok kıymetli hocalarım Sayın Doç Dr. Rahim MAMMADOV ve Yrd. Doç. Dr. Levent ÇORUH ile eser metni Türkçe gramer yapısında ve anlatım dilinde düzeltmeler yapan Türkçe öğretmeni Abbas KAPLAN'a "Teşekkürü" bir borç bilirim.

ÖZET

SANATTA TEMSİL SORUNSALI

Temsil sözlük anlamı yönüyle bir olgu, nesne ya da dışsal gerçekliği anlam ve içerik kaybı olmaksızın yeniden sunmaktır. Sanat ve temsil başlangıçtan günümüze kadar iki kavram olarak birbirine ihtiyaç duymuştur. Sanatın temsil gücü öykünme, taklit etme ve benzerlikle sağlanır. Sanatta temsil olgusu zaman içerisinde değişen estetik ölçütlere ve üretim biçimlerine göre dönüşür. Toplumsal yaşamda din, bilim, felsefe, politika, ekonomi, teknolojik gelişme ve sosyo-kültürel yapıdaki değerlere bağlı olarak gerçeklik algısındaki farklılıklar ve değişimler yeni temsil durumları ortaya çıkarır.

Sanatta temsil her zaman vardır. Başlangıçta sembolik ve ikonografik bir temsil durumu taşıyan Türk sanatı; modernleşme yönünde benzerlik üzere kurulu bir temsil niteliğine sahip olurken değişen zamanla birlikte Çağdaş Türk sanatında temsil dışsal gerçeklikten içsel gerçekliğe ve metaforik anlatılara kadar uzanır. Çağdaş Türk sanatında yeni arayış ve eğilimler sonucu oluşan üretimlerde çoğulculuğu benimseyen sanatçılar birden çok sanat disiplininde metaforik ifade biçimine yönelir. Bu bağlamda imge, nesne, yapıt ve anlam arasındaki benzerlik ilişkisi ortadan kalkar. Temsil durumu, yapıtın anlamı, göstergeler dizgesinde toplumsal uzlaşımlara bağlı olarak anlamlandırılır. Çağdaş Türk sanatında yapıt yeni temsil araçlarına dönüşür.

Bu araştırmanın amacı sanatta temsil olgusu etrafında şekillenen ifade biçimlerini görsel sanatlar üzerinden tartışmaya açmak ve bu konuda doğan ilgilerle araştırmacının sanatsal ifade aracı olarak temsil anlayışının sorgulanmasının yollarını açmaktır.

Anahtar Kelimeler: Temsil; Sanat ve Temsil; Türk Sanatında Temsil.

ABSTRACT

REPRESENTATION PROBLEMATIC IN ART

Representative dictionary is to re-present a phenomenon, object, or external reality without loss of meaning and content. Art and representation needed each other as two concepts from beginning to day. Representative power of art is provided by emulation, imitation and similarity. The representation in art changes according to the changing aesthetic criteria and production forms over time. In social life differences and changes in perception of reality, depending on values in religion, science, philosophy, politics, economics, technological development and socio-cultural structure, reveal new representations.

Representation in art is always present. In the beginning, the Turkish art with a symbolic and iconographic representation has an established representative nature for the similarity in modernization, and with the changing time, the representation in contemporary Turkish art extends from the external reality to the inner reality and the metaphorical explanation. The artists who embrace the pluralism of production and the art discipline which are formed as a result of new quests and tendencies in contemporary Turkish art are directed towards the forms of metaphorical expression. In this context, the similarity between image, object, work and meaning ceases to exist. The status of representation and the meaning of the work are determined by the social consensus in the indicator series. The work in contemporary Turkish art becomes new representation tools.

The aim of this research is to open the form of expression that is shaped around representation phenomenon in art up for discussion by means of the visual arts. By the subject that coming in sight the ways of the questioning of the concept of representation is to open.

Key Words: Representation; Art and Representation; Representation in Turkish art.

İÇİNDEKİLER

SANATTA TEMSİL SORUNSALI

Sayfa

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI.....	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI.....	ii
KABUL VE ONAY.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

1. TEMSİLİN KAPSAMI.....	4
1.1. TEMSİL KAVRAMI.....	5
1.2. SANATTA TEMSİL OLGUSU.....	11
1.3. TEMSİL KURAMLARI.....	17
1.3.1. Benzeşim Kuramı.....	18
1.3.2. Yanılsama Kuramı.....	19

Sayfa

1. 3. 3. Yeni Temsili Sanat Kuramı.....	20
1. 3. 4. Uzlaşımçı Temsil Kuramı.....	22
1. 3. 5. Yeni Doğalcı Temsil Kuramı.....	24
1. 3. 6. Farklı Sanat Türlerinde Temsil.....	25
1. 3. 6. 1. Koşulsuz Temsil.....	25
1. 3. 6. 2. Sözcüksel Temsil.....	26
1. 3. 6. 3. Koşullu Özel Temsil.....	26
1. 3. 6. 4. Koşullu Genel Temsil.....	26
1.4. SANATTA DIŞ GERÇEKLİK VE TEMSİL İLİŞKİSİ.....	28
1.5. MİMESİS (TAKLİT/YANSITMA) KURAMI VE TEMSİL.....	36
1.6. POSTMODERN KAVRAMLAR VE TEMSİL İLİŞKİSİ.....	41
1. 6. 1. İmge.....	41
1. 6. 2. Sembol.....	45
1. 6. 3. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen.....	47
1. 6. 4. Simülakr, Simülasyon.....	50
1. 6. 5. Parodi.....	54
1. 6. 6. İroni.....	56
1. 6. 7. Pastiş.....	58

2. BÖLÜM

Sayfa

2. TEMSİLİN BOYUTLARI.....	60
2.1. SANATTA TEMSİLİN FELSEFİ BOYUTLARI	62
2.2. TEMSİLİN SOSYO KÜLTÜREL BOYUTLARI.....	79
2.2.1. Sözlü ve Yazılı Kültürde Sanat Temsil İlişkisi.....	80
2.2.2. Sanat Temsil ve Din İlişkisi.....	87
2.2.3. Sanat Bilim ve Temsil İlişkisi.....	94
2.2.4. Sanat Teknoloji ve Temsil İlişkisi.....	100
2.2.5. Görsel Kültür ve Temsil.....	108
2.3. TÜRK SANATINDA TEMSİLİ ETKİLEYEN SOSYO KÜLTÜREL OLGULAR.....	112
2.3.1. Cumhuriyet Öncesi.....	114
2.3.2. Cumhuriyet Dönemi.....	135

3. BÖLÜM

3. BETİMSEL BULGULAR VE YORUMLAR.....	161
3.1. Türk Sanatında Temsil Durumları.....	167

Sayfa

3.1.1. 1990 Öncesi.....	168
3.1.2. 1990'lar.....	179
3.1.3. 2000 Sonrası.....	189

4. BÖLÜM

4. ARAŞTIRMACININ ESERLERİNDE TEMSİL.....	196
-------------------------------------------	-----

5. BÖLÜM

5. SONUÇ.....	212
Tartışma ve Öneriler.....	220
KAYNAKLAR.....	222
İNTERNET KAYNAKLARI.....	227
RESİMLERİN KAYNAKÇASI.....	228
ÖZGEÇMİŞ.....	233

TABLolar LİSTESİ

Tablo-1. Farklı Sanat türlerinin kullandığı temsil çeşitleri.....	27
Tablo-2. W. J.Thomas Mitchell'in farklı alanları kapsayacak imge sınıflandırması....	42
Tablo-3. F. de Saussure ve Louis Hejelmslev'in görüşlerinin karşılaştırılması.....	49



GİRİŞ

Düşünce dünyasında Sanat ve temsil bir varlık olarak birbirine bağlı ve birbiriyle ilişkilidir. Antik dönemden beri sanatın ve sanat eserinin varlık sorununu açıklamada temsil kavramı kullanılır. Sanatın bir öykünme, taklit işi ve taklit edilenin de bir temsil olduğu o zamandan beri savunulur. Sanatçının dış gerçekliği taklit etmesi, ona öykünerek benzerlik sağlaması temsille olan bağımlıyı sağlamlaştırır. Sanat, tarihsel süreçte değişen estetik değerler ve kültürel olgular içerisinde taklit ve benzerlik üzerine kurulan temsil bir niteliğe de dönüşür. Bu noktada temsili nitelik olarak farklı bakış açıları ile temel alan çeşitli sanat ve temsil kuramları da ortaya çıkar.

Sanatta *temsil*'i sorunsal edinen bu araştırma, 20. yüzyıl sanat pratiklerinde bir düşünce, bir fikir, kısacası herhangi bir şeyin sanat nesnesi olabileceği önermesinden yola çıkarak sanat ve temsil ilişkisinin ana değerleri dışında da şekillenen yeni, çağdaş oluşumlardan da hareket eden düşünceleri tartışmaya sunar.

Modernist yapıtlarda sanatçının dış gerçekliği yansıtma biçimi içsel gerçekliğin algısına ve onun dışa yansıtılmasına dayanır. Yapıtta yer alan temsil nesnesinin dış gerçeklikten ziyade ya bir tasarımın ürünü olan imgeye ya da dışsal izlenimlerin içsel gerçekliğin ifade ve motivasyonlarına uğrayarak tekrar dışa yansıtılmasıyla elde edilir. Diğer taraftan çağdaş sanat uygulamalarında nesnenin temsiliyetteki imgesinin yerini alarak bizzat yapıta dönüştürülmesi temsildeki gerçeklik algısına ilişkin algıyı ters yüz eder. Gelişen teknolojiye bağlı yeni teknik ve anlatım biçimlerindeki arayışlar, görsel kültür içerisinde gerçeklik algısını etkiler ve yeni temsil araçları oluşturur. Görsel kültür değerler ve gerçeklik algısının kırar ve estetik ölçütlerin değişim eğilimini hızlandırır. Değişen değerler ve ölçütler sanatın doğaya öykünmekten yaşama öykünme eğilimine yönelimini sağlar. Bu bağlamda sanat ve temsil ilişkisi benzerlikten uzaklaşarak, bir taraftan toplumsal uzlaşılar içerisinde, semiyotik göstergelerle temsil niteliği değerini kazanırken, diğer taraftan öznel arayışların, güncel olanın ortaya konması da sanatta bir takım yeni açılımlar sağlar. Dolayısıyla bu araştırma çağdaş uygulama pratikleri ve sanatın temsil değeri arasındaki ilişkilerin yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılar.

Sanat ve temsil arasındaki ilişkinin başlangıçtan bu yana var olduğu, ancak bunun her bir çağın üretim biçimine ve gerçeklik algısına bağlı olarak nasıl değiştiği, dönüştüğü realitesi üzerinde durulması gereken bir konudur.

Çağdaş uygulamalara kadar Türk sanatının geleneksel üretim biçimi Osmanlı minyatür sanatında başlayan kırılmaya kadar, şematik üsluplara ve belli kalıplara bağlı yöntemlerle devam eder. Batılılaşma yolunda sarf edilen çabalar neticesinde başlayan modernleşme politikaları kendisini geleneksel anlayışın yavaş yavaş terk edilmesine ve sanatta Batı tarzı üç boyutlu ifadeye yönelmeye bırakır. Başlangıçta minyatürden resme geçişte yabancı sanatçıların ve hocaların etkileri oldukça fazladır ve Türk sanatının sembolik ve ikonografik tasvir ve temsil biçiminde bazı köklü değişimler sağlamıştır. Gerçekliğe bağlı betimsel bir tasvir ve onu temsil eden bir anlayış oluşmuştur.

Temsilin din, bilim, felsefe, sosyoloji ve gelişen teknoloji ile olan ilişkilerinin yeni üretim ve sunum biçimlerine bağlı dönüştüğü görülür. Türk sanatı da toplumsal yaşamda değişen değerler, teknolojik ihtiyaçların edinimi doğrultusunda bir temsil değeri ortaya koyar. Eski Türklerde, Selçuklu ve Osmanlılarda temsil niteliği sembolik ve ikonografik tavrda ortaya çıkar. 18. Yy. da Osmanlı İmparatorluğunun özellikle orduda yapmak istediği ıslahat hareketleri bu temsil niteliğinin benzerlik üzerine kurulmasında en büyük etken olduğu görülür. Yurt dışına eğitime gönderilen askeri okul öğrencileri Batılı anlayışta resim sanatının oluşmasının ilk öncüleridir. Dini inanış ve toplumsal yapının buna bağlı gerçeklik algısı resim sanatında temsil niteliğini yüz yıllar boyunca sabitlemiştir. Ancak, batılılaşma politikaları sonucu resim dersinin eğitim müfredatının içerisinde yer alması Batılı anlayışta kendi kültürel değerlerini yansıtan bir resim sanatı ve dış gerçekliğe bağlı bir temsil değerinin oluşmasını da sağlar. Kurulan cemiyetler ve özellikle Sanayi Nefise'nin bir eğitim kurumu olarak açılması sanat adına yapılan ilk büyük hamlelerdir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ise, Türkiye Cumhuriyeti siyasi varlığını tanımlamış ve kültür sanat politikasını belirlemiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında sanatçılara yeni değerleri ve halka devrimleri anlatmak gibi görevler verilir. 1940'lara kadar olan zamanda kurulan cemiyetler yerel-evrensel tartışmaları içerisinde yine batı da ortaya çıkmış ve etkisi azalan akımlar içerisinde bir üretim biçimi ve temsil niteliği sağladığı görülür. Zaman zaman bireysel arayışlarda mimetik anlayışa karşı bir üretim biçimi kendini gösterse de bunlar daha çok doğa öğelerini barındıran ve geleneksel motiflerin sentezinden oluşan bir yapıda kendini gösterir. 1960 ve sonrası

Çağdaş Türk sanatı açısından Batıyla eş zamanlı bir üretim biçiminin oluştuğu yıllardır. 1970’li yıllarda ortaya çıkan bu yeni arayışlar ve eğilimler kendini gösterir, 80’li yılların Türkiye’si ise sanatta çoğulcu, metaforik anlatıların oluştuğu yıllardır. Seksenli yılların bir uzantısı niteliğinde olan 90’lı yılların sanat anlayışında küreselleşme olgusuna bağlı sanat politikaları uluslararası etkinliklerle gerçekleşir. 2000 sonrası Çağdaş Türk sanatı birbirinden farklı teknikleri bünyesinde barındıran görsel kültürün medyumları olan kitle iletişim araçlarının, görüntü üretme teknikleri ve teknolojileri sanatçılara yeni üretim biçimi olanağı sunduğu yıllardır. Bu yeni medyumlar sanat ve temsil niteliğinin dönüşmesinde oldukça önemlidir. Yapıtta yer alan her bir ögenin göstergeye dönüştüğü durum ortaya çıkar. Temsil eden imge göstergeye, temsil edilen anlam ise gösterilene dönüşerek, temsilin benzerlikle ilişkisi yerini semiyotik ve toplumsal uzlaşmaların kültürel katmanlarının kodlarına bırakır.

Çağdaş Türk sanatının üretim biçimlerinde temsil değerleri kategorize edilebilir. Bu varsayıma dayanarak araştırmada çağdaş Türk sanatının her bir dönemi ayrı ayrı ele alınarak sanatsal ifade biçimlerinin özellikleri incelenmiş ve temsil durumları kategorize edilmiştir. Bunun yapılmasında hem genel kabul görmüş üslup ve akımlar, hem de bireysel, öznel anlatıların benzerlikleri ve farklılıklarından yararlanılmıştır.

I. BÖLÜM

1.TEMSİLİN KAPSAMI

Temsilin kapsam ve boyutları genel olarak iki başlık altında ele alındı. Temsilin kapsamı bağlamında temsil kavramı, olgu olarak sanatın temsil ile olan ilişkisi değerlendirildi. Sanat tarihsel süreçte sanatın felsefeyle kurduğu ilk bağlardan biri olarak temsilin kökeni, kelime anlamı, felsefe ve sanattaki kavram karşılığının ne olduğu her bir dönemin gerçeklik algısına, düşünsel yapısına, sanat anlayışına, yapının üretim biçimine bağlı kalınarak incelendi. Temsil olgusu kuram bağlamında incelenmekle birlikte temsil kelimesinin anlam genişlemeleri postmodern kavramlarla ilişkilendirildi.

Sanatta taklide bağlı bir anlayışla kavramsallaşan temsil kelimesi ilerleyen süreçte toplumsal yaşamın her alanında kullanım alanı bulur. Tarihsel süreçte temsil kullanım alanına göre anlam genişlemesine uğrayarak tiyatro gibi farklı sanat türlerini nitелеmek için de kullanılmaya başlar. Temsil işleyen tarihsel kronoloji ve her bir çağın gerçeklik algısına, üretim biçimine, üretim araçlarına cevap veren bir kapsama sahiptir.

1.1.TEMSİL KAVRAMI

Kelime anlamı olarak “Temsil bir olgunun, bir şeyin ya da nesnenin dışsal bir gerçekliğin bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam ve içerik kaybı olmadan yansıtılması betimlenmesidir.”¹ Kelime anlamı bakımında düşünüldüğünde temsil, var etmek, birinin varlığına büründürmek anlamlarına da gelebilir. Ayrıca, soyut bir kavramın bir nesne üzerinde ya da onun aracılığı ile varlık kazanması anlamını da taşıyabilir. Pıtkın’a göre “temsil bir nesnenin diğeri için onun yerine geçmesi; ikame edilmesidir.”²

Bir diğere tanıma göre, temsil bir başka şeyin yerine konulması, izleyici tarafından o şey olarak tanınması için ortaya konulmuş şey kastedilmektedir. Örneğin bir portre kimin portresiyse, izleyicinin onu o kişi olarak tanıması için yapılmıştır. Bu elbette ki taklit örneğidir ve taklit temsilin bir alt kategorisidir. Temsil kavramı daha geniş kapsamlıdır, çünkü bir şey başka bir şey gibi görünmese de onun yerine kullanılabilir.³

Temsil kelimesinin kökeni sanatın felsefeyle kurduğu ilişkide ortaya çıkar. Temsil kavramı düşünsel olarak sanatın ve sanat yapıtının ne olduğu sorusunda varlık bulur. Kavramsallaşan temsil ise her çağda ve toplumsal yaşamın her alanında sanatta, edebiyatta, siyasette, sosyo-kültürel alanda yeniden kimliklenir. Temsilin bu kullanım alanının genişlemesi hem semiyotik (göstergebilim) hem de semantik (anlambilim) alanda gerçekleşir. Felsefe tarihine bakıldığında temsil kavramını sanat üzerinden gerçekleştiren hatta onu ilk ortaya atan filozofun Platon olduğu görülür. Platon temsil kavramını bir diyalog ile somutlaştırır. Kavramın somutlaşmasında hiyerarşik bir dizge olduğuna dikkati çeker. Bu dizgede öz varlık (idea), işçi ve benzetmeci olarak ressam. Platon’un bu diyaloguna göre:

Benzetme varlığın ideasını görünüşte yapar, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur. Üç türlü sedir vardır biri asıl sedirdir ki onu yalnızca Tanrı yapar; sonra dülgerin yaptığı sedir, üçüncüsü de ressamın yaptığı sedir. Tanrının yaptığı sedirin aslı özüdür; dülger sedirin işçisi; ancak ressam sedirin işçisi de diyemeyiz, bir şeyin üç derece uzağını yapan bir

¹ Ahmet Cevzici, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999, s. 839.

² H. Fenichel Pıtkın, Temsil Kavramı, Sakarya Üni. Kültür Yay. Sakarya 2014, s. 233.

³ Noël Carroll, Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş, Ütopya Yayınevi, Ankara 2012, s. 43.

benzetmeci. Resim görünenin benzetmesini vermek ister. Demek ki benzetme sanatı, gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa, bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yönde gölgenin gölgesidir. Bilirsin; ressam, bir kunduracının, bir marangozun yahut başka bir ustanın resmini yapar da bunları sanatından anlarız. İyi bir ressam, öyle bir marangoz resmi yapar ki uzaktan çocuklara ve bilgisizlere gösterse kandırabilir olur, çünkü gerçek bir marangozun görünüşünü vermiştir onlara.⁴

Platon imgede yanılsamalı bir gerçeklik gösterir. İmge ancak şeyin yerine geçerek onu temsil eder. Temsil etmek esasında verili bir gerçekliğin benzerini yaparak; gerçekte orada olmayan bir şeye gönderme yapmaktır. Temsilde göndergenin gerçek veya kurulu olması bu durumu değiştirmez. Figüratif sanatlar, dilsel sanatların (Edebiyat, Şiir) ve dilin dışında bulunan bir şeyi hedefler ve o şeyi ifade ederler, gösterirler. Dilsel sanatlar dil üzerinde çalışarak imgeler ortaya koyar, plastik sanatlar ise tablolar yaratır.⁵

Temsil kelimesinin etimolojisine bakıldığında Pıtkın'a göre Eski Yunanlıların dillerinde temsil kelimesinin anlamı karşılayan bir kelime veya kavram olmadığını söyler. Temsil kavramı Latin kökenli olup klasik Latince kullanımı genellikle cansız nesnelere sınırlıdır ve bu kelime Orta Çağ Hristiyan literatüründe bir tür mistik bir simgeye dönüşüp genişler. Ancak temsil kelimesinin kullanımının gerçek anlamda yaygınlık kazanması 13. ve 14. yüzyılda papa ve kardinallerin genellikle Hz. İsa ve havarilerinin temsil ettiğinin söylendiği dönemdir. Temsil kavramı 15. yüzyılda ise betimleme, tasvir etme veya resmetme anlamlarına gelerek daha da genişler. Bu yüzyılda temsil kişi ya da herhangi bir şeye tekabül eden veya onun yerini alan cansız nesnelere için kullanılagelir. Temsili sıfatı temsil etme, resmetme, betimleme ya da sembolize etme anlamlarını taşır. Ayrıca temsil sahnede bir çeşit oyun ortaya koyma anlamına da kullanılır. Bunun yanı sıra temsil imaj ve benzerlik anlamlarını da karşılar gibidir. Bu dönemde temsil bir sunuş, tasvir, resim yapma ya da bir oyun sahnelemedir. Temsil 15.yy'da insanlar için bir şeyi görünür kılma, bir oyun yazma gibi iki farklı anlama sahiptir. Ancak, aynı anlamda mevcut olmayan bir şeyi simgeleyerek, bir şeyin imaj ve sembolü olarak insanların kendi aralarında da kullanılır. 15. yüzyıl sonlarından itibaren bu kelime özellikle resim yapma, oyun yazma, çeşitli temsiller oluşturma

⁴ Platon, Devlet, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. İstanbul 2014, s. 336-340.

⁵ France Farago, Sanat, Doğu Batı Yay. 2. Baskı, Ankara 2011, s. 19.

etkinliklerini ortaya koyan kişiler için kullanılır. 1620’lerde temsil (representation) ismi, temsili (representative) sıfatı, buna diğer insanların yerini almak da dahil olmak üzere, yeri alınan herhangi bir varlığa işaret etmek için, sanatsal, dini ve teatral alandaki orijinal kullanımı alanlarını genişletmişlerdir.⁶

Türkçedeki temsil kelimesi Arapça kökenlidir. Temsil kelimesi Arapça ‘msl’ kökünden türer ve bu kökten türeyen farklı kelimelerin çoğu da temsil kelimesiyle aynı anlama geldiği veya bu manayı çağrıştırdığı görülür. Aynı kökten türeyen ve temsille yakın anlama gelen kelimeler de vardır. Örneğin, emsal kelimesi benzer, örnek; misil kelimesi benzer, eş; misal kelimesi örnek gibi anlamlara gelir. İngilizcede ise temsil kelimesinin Latince karşılığı re-presentation’dır. Temsil kelimesinin “re” (yeniden) si tekrarı, temsil etmeyi önerir ve yeniden sunmayı ifade eder.

Temsilin ne olduğu konusunun dil kavramı açısından da ele alınabileceği söylenmektedir. Dil kavramı bakımından algılanan ve bir birinden ayırt edilen nesnelere bir şekilde tanımlanabilmektedir. Erzen’e göre, sözel dil bu tanımlandırmanın isimlendirme şeklidir ve aynı zamanda sanatta olduğu gibi, bir temsildir. Erzen, devamında farklı sanat dallarını algılama, tanımlama bakımından çeşitli diller olarak ele alır ve dünya ile kurulan ilişki düzenine göre temsil kavramını dolaylı olarak, sanat üzerinde yorumlar:

Heykel, resim, dans, müzik ya da şiir olsun sanat insanın dünyasındaki nesne ve olgular, onlara karşı tepkilerini farklı duyu ortamlarına ait araçlarla tanımladığı bir alandır. Bu araçların her birine çeşitli diller olarak bakabiliriz; görsel, dokunsal, işitsel vb. her farklı kültür ya da özne algıladığı dünyayı bu sanatsal dil açısından farklı şekilde isimlendirecek ve isimlendirdiği ya da tanımladığı nesne ve olguları farklı şekilde sınıflandıracaktır. Farklı kültür ya da farklı sanatçılara göre sanat dilinin değişmesi ya da üslup farklılıkları, bu sınıflandırmanın şekline göre dünya arasında kurulan ilişki düzenine göre olacaktır. Bu düzen ise özneye ya da kültüre göre değişeceği gibi, kullanılan aracıya göre de değişmek durumundadır.⁷

Temsil kavramını dille ilişkilendiren Erzen, nesne ve olguların temsil edilmesini de bellekle ilişkilendirir. Erzen’e göre sanat belleğin önemli rolünü üstlenen özel bir dil

⁶ Pıtkın, 2014, s. 233-239.

⁷ Jale Necdet Erzen, Çoğul Estetik, Metis Yay. İstanbul 2012, s. 60.

iken, temsil ise belleğin birinci dereceden aracıdır. Algılanan bir şeyin anlaşılması, öncelikle onu zihinde, imgeleminde, tespit etmekle mümkün olur. Zihinde, imgeleminde tutulan nesne ve olgu hayal gücünde ya da zihinde bir şekilde yeniden yaratılması sonucunda sabit bir nesne haline getirilerek, ona yeniden ve farklı açılardan tekrar bakmayı gerektirir. Temsil algılanan şeyi, nesneyi ya da dünyayı insan için sabit kılan bir şeydir. Burada temsil bir ses olabileceği gibi, bedensel bir işaret, toprağa çizilen bir imge gibi herhangi bir şey olabilir. Ama bir kere ifade edildi mi, ona pek çok açıdan yaklaşılabilen gibi, farklı şekillerde de yorumlanabilir ve sabit kılınan bu temsil imkânı, aynı zamanda bir şeyi, bir olguyu anlam açısından çoğaltılabilen bir şeydir. Bu açıdan bellek hem sabit hem de değişken bir şeydir. Yani belleğin aracı olan temsil dili değerlere, gereksinimlere göre değişiklik gösterebilir. Temsilin sanat açısından önemli olması değerlere ve gereksinimlere göre değişik kimliklere bürünebilmesidir. Sanatın ortaya koyduğu ürün hangi kültüre ya da özneye ait olursa olsun, farklı bakışlarla değişik anlam ve değer kazanabilecek temsil ürünüdür. Bu bağlamda yorumbilimsel (hermeneutic) bir değeri vardır ve farklılıklara rağmen anlaşılmayı öngördüğü gibi, bakana ya da kullanana göre değişebilir, yeni nitelikler kazanabilir.⁸

Temsil kelimesi Batı'da farklı anlayışlarla ilişkilendirilir. Latour, temsilin Batı kültüründe iki farklı rejimi olduğunu belirtir. Birinci rejim Hıristiyan ve Ortaçağ temsil anlayışıyla ilişkilendirilir. Bu rejime göre temsil sanki ilk zamanki gibi yeniden sunulur; tekrar ve yeniden sunulmayı içerir. İkinci rejimde temsil nesnenin yokluğunun yerinde durur.⁹ İlk rejimde ortaçağ ve Erken Hıristiyan resmi ile örtüşen temsilin şey olduğu anlamıdır. Varlığın böyle bir duygusu, anlamı Hz. İsa'nın ortaçağ resimleri ile ilişkisi içinde gösterilebilir. Burada Hz. İsa her zaman sunulan Hz. İsa olarak yeniden sunulur. Temsilin ikinci rejiminde şey ya da onun temsili arasında boşluğun varsayımı vardır. Bu kartezyen rejime göre temsil olmayan nesnenin yerinde durur. Bu anlayışa göre temsil bir yeniden sunum değil bir modeldir. Bu modelleme sayesinde uzak yerler ve zamanlar betimlenir, tasvirler yapılabilir; Latour dünyanın temsili bu referans ile örnekler. Hans Holbein'in 'Elçiler' resmi (1533) ile Latour çağdaş Batı toplumunda, temsilin bu ikinci kartezyen rejiminde, durduğu bir diğer yer olduğunu söyler. Bu rejim bizim politik temsil anlayışımızı, diğer kişilerin yerinde duran bir kişi olarak açıklar. Aynı zamanda

⁸ Erzen, 2012, Çoğul Estetik; s. 61.

⁹ Barbara Bolt, Art Beyond Representation, Reprinted in by I.B.Tauris & Co Ltd London 2010, s.15.

sanat eseri kendi ötesinde şey için bir analog olarak çalışırken bizim temsili estetik anlayışımızı yerine getirir. Heidegger bu ikinci temsil anlayışı olan kartezyen temsili modern çağ içinde değerlendirir.¹⁰



Resim 1; Hans Holbein, Elçiler, 1533

Pıtkın'a göre A'yı B aracılığı ile var kılmak sadece bir formüldür ve esasında önemli olanın temsil şekli ve türünün tamamen nasıl anlaşıldığı ile ilgili olmasıdır. Bu bağlamda temsilin nasıl anlaşılması gerektiği veya ne anlama geldiği, hangi şartlar altında mümkün olduğu ve buna neyin sebep gösterildiği önemlidir. Pıtkın'ın ifadesiyle bu, kavramsal kurgu meselesi olduğu içindir ki, eğer A yoksa var değildir, varlığı da B'ye atfedilir ve B'de olduğu düşünülür, algılanır. Bu algılama biçimi sorgulanamaz bir geleneğe ya da genel bir kanıya dönüşebilir.¹¹

Sonuç olarak Batı'da temsil hakkında tartışmalar gerçeklik ve onun kopyası, yeniden sunumu ile ilgilidir. Diğer taraftan ortak görüş, sanatsal yargılar gerçeklik ve

¹⁰ Bolt, 2010, s.16.

¹¹ Pıtkın, 2014, s.13.

temsil arasındaki kesinlik derecesinin değerleri üzerine dayandırılır. Temsilin kavramsal çerçevesinde temsilin gelişim seyri varlık, kavram, bellek ve sanatların gerçekliği yansıtmadaki benzerlikle kurduğu bağ ile ilişkilidir.



1.2. SANATTA TEMSİL OLGUSU

Tarihsel süreçte sanatın temsil olgusu toplumların dini inanç, felsefi, sosyo-kültürel, politik, ekonomik, bilimsel ve teknolojik gerçekliğine bağlı olarak dönüşür. Sanatta temsilin olgusal süreci ideal olanı, kutsal olanı, görünen dünyayı, görünmeyen içsel gerçekliği yansıttığı ve bizatihi nesnenin kendini temsil ettiğidir. Sanatta üslup farklılıkları, insan algısı, değerleri ve gerçeklik hakkındaki yaklaşımları bu olgusal sürecin temsil farklarını belirleyen temel dinamiklerdir. Bu temel dinamikler, Mağara resmindeki insan ya da hayvan tasvirleri, Mısır heykelleri ve hiyoriglifleri, Antik Yunan heykeli, Roma resmi, Orta Çağın ikonografik resim anlayışı, dünya gerçekliğine bağlı Rönesans sanatı, Modernizm ve Postmodernizm'in üretim biçimlerinde temsili anlayışı belirler.

Temsilin üretim araçları, sunum biçimleri ve içerdiği düzenler kültür içinde bulunan değerleri ve dünyayla ilgili olan ilişkileri belirlediği görülür. Bu bakımdan sanatın ifade biçimi, belirli bir dönemin ya da kültürel ortamın değerleri, düzenleri ve tekniği ile ilgilidir. Erzen'e göre matbaa kültüründe değerler değişmesine bağlı olarak sanatta farklı değerler öne sürülür. 19. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl sonlarına kadar, fotoğrafın imgeleri sabitleştirmesiyle temsilin anlamı değişecek ve bugün dijital kültürde farklı anlamlar kazanacaktır.¹²

Temsil olgusunun gelişim ve dönüşüm seyrinde her dönemin gerçekliği algılama ve aktarma eksenlerindeki farklılıklar ve ana felsefi akımlar belirleyici olmuştur. Bu bağlamda Orta Çağ skolâstik düşüncesinin resmin temsil boyutunu etkilediği görülür. Orta Çağ, Antik Yunan'daki dış gerçekliği nesnel olarak anlama, öğrenme ve araştırmaya dönük tüm estetik ve ideal güzellik anlayışını terk eder. Sanat, kilisenin etkisi altında kutsal olanı yansıtan bir temsili değer taşır. Bu bakımdan Orta Çağ sanatı nesnel gerçekliği terk etmiş, temsil skolâstik gerçeklikten temellenmiştir.¹³ Orta Çağ sanatında temsil alegorik ya da simgesel imgeler aracılığıyla gerçekleşir. Orta Çağın temsili betimlemesinin düzenini skolâstik düşünce ve buna bağlı olarak da kilise belirler. Resimde sunulan temsili gerçeklik estetik bir biçim oluşturma kaygısından ziyade dinsel öğretiye hizmet eder. Bu açıdan Orta Çağ sanatında temsilin öyküleyici

¹² Erzen, 2012, Çoğul Estetik, s. 62

¹³ Kafıye Özlem Alp, "Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı 12, 2013, s. 40-61.

bir nitelikte olması dini merkeze koyan ve onu refere eden bir tutumdan kaynaklanır. Orta Çağ sanatında İncil'den anlatılan olay ve hikâyeler betimsel olarak vurgulanır. Kiliseye bağlı tasvir anlayışı, görülenin değil, kutsal olana ait algının temsilini ifade eden tasviri ön plana çıkarır. Bu anlatım tamamıyla sembolik anlatıya bağlı ikonografik bir temsildir.

Batı'nın sanat geleneğinde ressamın gördüğü şeyleri resmetmesi fikrine bağlı temsil anlayışı Rönesans'tan beri mevcuttur. Rönesans sanatında görünenin resmedilmesi Orta Çağ düşüncesinin terk edilmesi ve antik dünyanın nesnel değerleri ve öğretilerinin merkeze alınmasıyla başlar. Bununla birlikte Rönesans doğa öğretisi, bilim, akıl, felsefe ve insan üzerine kurulu bir gerçeklik ve bu doğrultuda bir temsil anlayışı ortaya koyar. Rönesans'ın temsil anlayışı hümanist düşünceyle insan üzerinde biçimlenen temsil algısını öne çıkarır. Orta Çağın tanrısal portresi insani bir görünüm kazanır. Rönesans'ta insan kişisel özellikleriyle betimlenerek temsil edilir. Diğer taraftan Rönesans sanatçılarının yaptığı anatomi araştırmaları, perspektif, oran-orantı ve uyum çalışmaları doğru bir betimleme açısından temsili değeri daha da ileriye taşır. Görüldüğü gibi Rönesans resminin temsil niteliği, Hristiyan öğretilerinin belirlediği ölçütleri terk ederek doğanın gözlemine ve idealist düşünceye bağlıdır. Rönesans sanatında temsilin kuruluşu, belirli bir zaman ve mekân içerisinde perspektif, oran-orantı, anatomi ve uyumu önceleyen yansıtmaya bağlı temsil anlayışıyla betimlenir. Rönesans sanatçısı resimlerinde matematiksel oran ve kompozisyonla mekanik bir anlayışa bağlı ışık gölge değerlerinde temsil niteliği ortaya koyar. Bu temsil anlayışı tuvali mimetik bir yanılsama alanı olarak kullanır.¹⁴



Resim 2; Raffaello Sanzio, 1509-1511, Atina Okulu.

¹⁴ Alp, 2013, s. 40-61.

Temsilin olgusal sürecinde temsile farklı şekillerde yaklaşıldığı da olmuştur. Temsil sadece gözle görünenin yeniden bir sunumu değil, aynı zamanda gözle görülmeyen şeyin de görülmesini sağlayan bir belirmedir. Görülmeyenin görülmesini sağlama, insanın bir biçim ya da görüntü yaratarak görülmeyeni belirtme, onu görünür kılma¹⁵ modernizmin avangard düşüncesinde karşımıza çıkar.

Modern sanat, Rönesans'ın geleneksel ve klasik estetik anlayışını yıkan bir devrim niteliğinde gelişmiştir. Modernizm devrimsel potansiyeli ile geleneksel temsil anlayışını yıkıp yerine yeni temsil anlayışını koymasının temelinde dönemin tarihsel koşulları belirleyici olur. Bir yandan eski yansıtma biçimlerini yıkmak, diğer yandan yeni biçimler yaratmak için sanayileşme, kentleşme, ekonomik değişimler, bilim ve teknikte ilerleme, sosyolojik ve felsefi akımlar gibi özün olması gerekir. Tüm bunlar resmin temsil niteliğinde, görüleni yansıtmayı değil, görünmeyeni kurmayı öne çıkarır. Diğer taraftan, fotoğraf makinesinin icadıyla, gerçekçi temsil anlayışının aşılması düşüncesi sanatçının gerçekliğe hem içsel hem de dışsal olarak tekrar bakmasını gerekli kılar; bu durum nesnenin soyutlanmasına kadar gider. Modern sanat tuval mekânını yanılısma ve yansıtma mekânı olarak görülmesini yıkar; zaman olgusunu tuvalin içine yerleştirerek yeni bir temsil değeri oluşturur. Resimde zaman ve mekânı alışılmışın dışında kullanan Kübizm'in temsil niteliği, dış gerçekliğin tek odaklı perspektif ile oluşturulan temsil anlayışı yerine, çok odaklı perspektif anlayışına dayanır. Cezanne, Picasso ve Braque'ın gibi Kübist sanatçıların resimlerinde çok odaklı ve geometrik kavrayışı kullanır. Çok odaklı ve geometrik yapıya bağlı temsil niteliği, soyutlama ile benzetme arasındaki temsilin dönüşümünde önemli etkidir. Fütürist sanatın temsil anlayışında ise zaman hız ile özdeş olarak ele alınır. Nesnelere hareket dinamiğini sağlayan uzuvlar, makineler ve hareket ritmini oluşturan formların zaman içinde dinamik gösterimi, temsil oluşumunda nesneden çok eylemine referans etmektedir. Modern sanatta dış gerçeklik yerine iç gerçekliğin dışa yansmasıyla temsil anlayışı dönüşür ve bu mimetik olmayan bir temsil değeridir. Temsil sadece dış gerçekliği referans etmez, iç gerçekliğin, duygunun da, yani görünmeyen bir gerçekliğin temsili olur. Mimetik karşıtı temsil soyut sanatta ortaya çıkar. Bu mimetik olmayan temsil tuval yüzeyine, nesnesiz, zamansız ve mekânsız, salt bir estetik leke, biçim, çizgi, renk olarak yansımalarını getirir. Mondrian'ın çizgi ve renkten oluşan düzenlemeleri, benzer şekilde

¹⁵ Erzen, 2010, s. 77.

Kandinsky'nin sezgisel kompozisyonları dış gerçeklikten ayrılan anlamın kendine içkin soyut bir estetiğini ortaya koyar. Görüldüğü gibi modern sanatın temsil anlayışı tek ve bütüncül bir kimlik sunmaz. Modern dönemde ardışık olarak ortaya çıkan pek çok manifest akım, yeni temsil dilinin kuruluşunda öncelikli olarak tuvalin doğadan ayrı kendine özgü bir biçim ve estetik alanı olmasını sağlamıştır.¹⁶



Resim 3; George Braque, 1909, Normandiya Limanı.

Postmodern sanatta temsil niteliğinin dönüşmesinde yapıtta kavramsal vurgunun, nesnenin, zaman ve mekan algısındaki değişimlerin, simülasyon gerçekliğinin, gündelik yaşamın disiplinlerarası bir tavırla üretim biçiminin belirleyici etkileri olduğu görülür. Buluntu nesnenin geleneksel üretim biçimlerinin temsili anlayışını sorgulayıcı ve yıkıcı etkisi olur. Diğer taraftan yazının ve farklı malzeme olanaklarının kullanımı, sanatın temsil biçiminde disiplinlerarası bir açılımını da getirir. Magritte'in, 'Bu Bir Pipo Değildir' adlı çalışması, artık imajların yetmediğini vurgular niteliktedir. Bu oluşumların kavramsal sanat uygulamalarına da kapı aralar. Sanat üretiminde imaj, kavram, yazı ve hazır nesnelerin birlikte kullanımı, temsilin düşünsel ve kavramsal dönüşümüne yeni arayışlar ekler. Bu oluşumların sonucunda sanatın temsiline, yapıt olarak belirlenen herhangi bir nesne, sanat pratiklerinde kullanılan malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikri yerleşmiş olur. Sanatta bu oluşumlar sonucu estetik ölçütlerin muğlâklaşmasına da neden olur. Dolayısıyla, land art, performans sanatı,

¹⁶ Alp, 2013, s. 40-61.

fakir sanat, video sanatı vb. kavramsal sanat pratikleri, sanat eserinin önüne düşüncüyü koyan, doğa ve farklı malzemelerle etkileşimli bir sürece dikkat çekerler. Enstalasyon ve Performans gibi kalıcılığı olmayan ve fotoğraflanarak ya da video kayıtlarla belgelenebilen kavramsal temsil, postmodern sanatın temsil biçimlerinden bir kısmını oluşturur. Sanatın, sadece imge aracılığıyla üretilmediğinin, aynı zamanda farklı malzeme ve hazır yapımlar nesnelere ile ortaya konması yeni temsillerin önemli farklılıklarıdır. Postmodern sanatta güncel olanın temsili, farklı zaman ve mekânlara ait nesnelere, başka bir zaman, mekân çözümlenmesinin aracı haline gelerek gerçeklik algısının dönüşümü ve şimdiye yapılan vurguda öne çıkarır. Sanatçı temsili tuval mekânında oluşturmaz; zaman, mekân ve nesneyi yeniden yaratılmış bir temsil alanına dönüştürür. Postmodern sanatta zaman ve mekana bağlı etkileşimli temsil biçimleri üst üste düzenlenerek farklı zaman ve mekanlarda gerçekleşen bir çok durum ve olayın, kolaj, fotomontaj ve dijital tekniklerle bir araya getirilmesine dayanır. Postmodern sanatta gündelik yaşamın sıradan konuları da estetik hale gelerek temsil alanına girer.¹⁷

1970'li yıllarda öne çıkan feminist hareketler sanatta çeşitli üretim biçimlerinin oluşmasına neden olur. Feminist hareket kadın-erkek eşitliği, cinsiyet, beden ve siyaset üzerinden bedenin ve gövdenin bir sanat nesnesi olarak kullanımını gerektirir. Bedenin kendini ve kendi eylemini temsil eden yapısıyla postmodern temsil biçimlerinde yerini almaktadır. Sanatçılar kendi bedenlerini ya da başka bir beden aracılığıyla süreçsel bir deneyimi yaşayarak, çoğu zaman protest ve eleştirel bir tavırla temsile sokmaktadırlar. Cindy Sherman, Marina Abramoviç ve Orlan gibi kadın sanatçılar bedenlerini kullanarak yeni bir temsil dili oluştururlar. Sherman kadın kimliğinin toplumsal konumunu ele alırken, Marina Abramoviç ve Orlan ise kendi bedenleri üzerinden şiddet ve acı olgusu üzerinden anlam üretmeyi tercih eder.¹⁸

Geçmişte olduğu gibi günümüzde bile görsel sanatın büyük çoğunluğu temsildir. Aynı şekilde etrafımızı saran fotoğraf, film, video ve televizyon programları da temsillerdir. Hatta çoğu insana göre bunlar taklitle sürdürülen temsillerdir.¹⁹ Carroll sanatta temsil olgusunun gelişim sürecini felsefi bir temelde mantıksal çıkarımlarla kuramsal analizini yapar ve kategorize eder. Sanatların temsil niteliğini temelde beş ayrı

¹⁷ Alp, 2013, s. 40-61.

¹⁸ Alp, 2013, s. 40-61.

¹⁹ Carroll, 2012, s. 56.

kuramla sınıflandırılır. Temsil olgusunun, her bir dönemin sanatına uygun olarak nasıl dönüştüğüne bakmanın önemi açısından bu kuramları incelemek gerekir.



1.3. TEMSİL KURAMLARI

Sanatın üretim biçimleri ve üretim araçlarına bağlı olarak temsille ilişkilendirilmesi kuramsal bir yaklaşımı gerektirir. Sanat yapıtının oluşmasında ve anlamlandırılmasında her çağın kendine özgü estetik ölçütleri olduğu gibi bir sanat yapıtının sanat eseri sayılması için temsil kuramlarına bağlı ölçütleri de vardır. Sanat yapıtının oluşum amacı, ortaya çıktığı dönem, akım ve anlayışlar doğrultusunda üretim biçimlerini temsil niteliği ve temsil durumları açısından da analiz etmek gereklidir. Bu analizlerin dayanak noktasını temsil kuramları sağlayacaktır. Dolayısıyla, temsil kuramları benzeşim kuramı, yanılısama kuramı, yeni-temsili sanat kuramı, uzlaşımıcı (göstergebilimsel) resimsel temsil kuramı, yeni doğalcı temsil kuramı, farklı sanat türlerinde temsil olmak üzere altı farklı temsil kuramı belirlenerek alt başlıklar altında incelendi.

Temsil kuramlarına ait kategoriler araştırmalara bağlı kalınarak yapıldı. Her bir kuramın bir üretimin sanat yapıtı olabilmesi için temel aldığı varsayımlarına bağlı öneri, ölçüt ve şartlarına bağlı kalındı. Temsil kuramlarına göre bir ürünün sanat yapıtı sayılması için gerekli şartları sağlayıp sağlamadığı mantıksal öneride formülasyonla da ifade edildi.

1.3. 1. BENZEŞİM KURAMI

Platon ve Aristoteles temsil kavramında *mimesisi* (taklit), sanat yapıtı için gerekli koşul olarak temellendirir. Bu filozofların düşüncesine göre bir sanat eseri taklit ise sanat eseri olabilir; taklit değil ise sanat eseri de değildir.

Benzeşim kuramında temsil edenin temsil edilene benzemesi şartı vardır. Bu kuram sanat eserinde benzerlik arar ve benziyorsa sanat eseridir, der. Benzeşim kuramına göre X, Y'yi ancak X, Y'ye benziyorsa temsil edebilir. Yani X, Y'yi ancak gözle görülür bir biçimde ona benzerse, temsil edebileceğini söyler.²⁰ Örneğin Atatürk'ün bir resmi görsel olarak Atatürk'e benzediği için onu temsil edebilir. Kısaca belirtmek gerekirse, bu kuramın iki iddiası vardır. İlk olarak benzerlik temsil etmek için gerek koşuldur. İkinci olarak ise ancak X, Y'ye benziyorsa X, Y'yi temsil eder.



Resim 5; İbrahim Çallı, 1935, Atatürk Portresi.

²⁰ Carroll, 2012, s. 56.

1.3.2. YANILSAMA KURAMI

Yanılsama kuramına göre benzerlikten ziyade neredeyse aynılık gerek koşuldur ve izleyenlerin gösterenin değil de gösterilenin önlerinde durduğunu sanmalarını bekler. Yanılsama kuramında, izleyiciler resimdeki göndergelerin önlerinde durduğunu sanırlar. Bu kurama göre X, Y'yi ancak X izleyicide Y yanılsaması oluşturabiliyorsa temsil edebilir. Bu kurama göre, hareketli ya da durağan bir resim, Y'yi ancak izleyenlere Y'nin orada olduğuna inandırabiliyorsa temsildir. Yanılsama kuramına göre; X, Y'yi ancak ve ancak izleyicide Y yanılsaması oluşturabiliyorsa temsil eder. Örneğin, bir savaşı konu alan bir resim tablosu, izleyici de savaş sanki önlerinde gerçekleşiyormuş gibi izlenim veriyorsa temsil edebilir.²¹

Benzeşim kuramı ve yanılsama kuramı, resimsel temsili açıklayan dayanağın evrensel psikolojik bir süreç olduğunu var saydığı için doğalcı kuramlardır. İzleyicideki algı bazı benzerliklerin farkına varıp bu dayanak ile temsili tahmin eder veya sıradan izleyiciyi temsilin göndergelerinin önünde durduğuna inanmasını sağlar.

Benzeşim ve yanılsama kuramları tek bir kuram oluşturacak bir şekilde bir araya da getirilebilir. Bu durum temsil edilen ile temsil eden arasındaki benzerlik yanılsamasının oluşmasına bağlıdır.

²¹ Carrol, 2012, s. 56-57.

1.3.3. YENİ -TEMSİLİ SANAT KURAMI

Modernizmde taklit ürünü olmayan bir yapıtın da sanatsal bir çalışma olacağı düşüncesi yerleşmeye başlar. Bu düşünceye bağlı olarak modern sanatçılar doğanın taklidinden uzaklaşıp, yeni anlatım yolları araştırıp deneyimlediler. Dolayısıyla benzeşim ve yanılsama kuramları sanatı açıklamakta yetersiz hale geldi.

Yeni temsil sanat kuramına göre bir sanat eseri adayının bir başka şeyin taklidi ya da temsili olması gerekmez. Yapıt adayının bir şey hakkında olması, hakkında bir yorum yapılacak bir konusu olması yeterlidir. Yeni temsil sanat kuramına göre bir sanat eseri ancak bir şey hakkındaysa sanat eseridir; yani, X (sanat eseri adayı) ancak bir şey hakkındaysa, sanat eseridir. Bu görüşe göre aynı zamanda bir çalışmanın sanat sayılması için anlamsal bir içeriğe sahip olması gerektiği öne sürülerek de ifade edilebilir. Bütün sanat eserinin anlamsal bir içeriği olması gerektiğine bağlı olarak, buna yeni temsil kuramı diyebiliyoruz. Çünkü anlambilim (semantik) ve temsil kuramları sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Yeni temsil kuramı modern sanat eserlerinin nasıl yorumlanması gerektiğini gösterir. Modern sanatın ürünü olan hazır ya da buluntu nesne yorumlama gerektirir. Marcel Duchamp'ın 'Pisuar' adlı yapıtı fabrikadan çıktığı gibi kullanmıştır ve yorum gerektirir; ne hakkında olduğunu sormak anlamlıdır.²²



Resim 4; Marcel Duchamp, Pisuar, 1917

²² Carrol, 2012, s. 45.

Yeni temsil kuramı bir konu hakkında olmanın ya da anlamsal içeriğin bütün sanat eserleri için gerek koşul olduğunu söyler. Yeni temsil sanat kuramına göre:

- 1- Tüm sanat yapıtları yorum gerektirir.
- 2- Bir şey yorum gerektiriyorsa o zaman bir şey hakkında olmalıdır.
- 3- O halde sanat yapıtları bir şey hakkındadır.

Yeni temsil sanat kuramı modern sanat ürünlerini sanatın doğası üzerinde hakkındalık gereksinimiyle kapsar ve yoruma açık olarak görür. Ancak modern sanatın hepsi sanatın doğası üzerine değildir. Modern sanatın büyük bir kısmı metafizik, siyasal, ruhsal ya da psikolojik sorunlarla ilgilidir. Yeni temsil kuramı sanatın soyut ya da nonfigüratif olduğu durumlarda bile bu eserler bir şey hakkındadırlar koşulunu değerlendirir.²³

Benzeşim ya da yanılısama kuramının dışında kalan modern sanat eserlerinin büyük çoğunluğu yeni temsil sanat kuramı içerisinde yer alır. Kısaca benzerlik üzerine kurulu temsil etmek noktasından hareket eden kuramlardan daha kapsamlı bir kuramdır.

²³ Carrol, 2012, s. 45-52.

1.3. 4. UZLAŞIMCI TEMSİL KURAMI

Uzlaşımçı kuram farklı resimsel sistemler olduğu savıyla hareket eder. Uzlaşımçı kuramcılar, izleyicinin, başka kültürlerin resimlerini anlayabilmek için tıpkı yabancı bir dilin öğrenilmesi gerektiği gibi, ilgili resimsel sistemin uzlaşımının öğrenmesi gerektiğini öne sürer. Bu kurama göre, resimler öğrenilmesi gereken bir dizi şifreler içeren kodlardan oluşurlar. Uzlaşımçı yaklaşıma göre resimdeki bir kadın figürünün başının çevresindeki ışıklı halkanın, ne anlama geldiğini bilmek gerekir. Bu ışıklı halka onun bir azize olduğuna işaret eder. Uzlaşımçılar, tüm resimsel olguların böyle olduğunu ileri sürer. Tüm resimler, ilgili şifreleri ve uzlaşımaları okumayı gerektirir. Uzlaşımalar dönemden döneme ve kültürden kültüre değiştiği için, farklı bir döneme, kültüre ve başka kültürlerden gelen resimleri anlamak için geçerli uzlaşımaları öğrenmek gerekir. Uzlaşımçı resimsel temsil kuramına göre, işaret etme temsili en önemli özelliğidir. Ancak burada işaret edilen şeyin ne olduğu isteğe bağlıdır. Uzlaşımçı kuramda temsil bir simgedir. Simgenin kaynağını ise belli kurallar ve şifreler belirler; dolayısıyla temsil uzlaşımçıdır. Uzlaşımçılara göre hangi sözcüğün neyi temsil ettiği bir anlaşma aracı olabiliyorsa, hangi biçimlerin hangi nesnelere işaret ettiği de yine bir sosyal anlaşmadır. Bu yaklaşımda temsillerin görsel biçimleri, başka nesnelere ilişkilendiren görsel uzlaşımalarla sistemli olarak kurulan işaretlerdir. Uzlaşımçı kurama göre resimsel temsil bir tür dildir.²⁴



Resim 6. Filippo Lippi, 1452, Meryem ve Çocuk İsa

²⁴ Carrol, 2012, s. 65.

Uzlaşımçı kuramda resimsel temsil bir kültürel etkileşim meselesidir. Uzlaşımçıya göre bir resim zamana ve mekâna bağlı olarak değişen uzlaşım aracılığıyla temsil eder. Bir resmin neyi temsil ettiğinin okunması, anlaşılması, deşifre edilmesi ya da şifreler sisteminin gerekliliğine göre açığa çıkarma çabasıyla anlam kazanır. Uzlaşımçı resimsel temsil kuramına göre: X ancak yerleşmiş uzlaşımın bulunduğu bir sisteme uygun olarak Y'yi işaret ediyorsa, resimsel olarak onu temsil edebilir. Bu kurama göre bütün resimsel temsiller isteğe bağlıdır ve hiç biri diğerinden daha gerçekçi değildir. Çünkü burada önemli olan uzlaşımdır. Uzlaşımçı anlayışta bizim gerçekçi bulduğumuz temsiller alışkın olduklarımızdır. Farklı kültürden insan toplulukları için en çok aşına oldukları temsil sistemi gerçekçi olarak adlandırılacaktır. Sanat anlayışı cephesel göz sisteminde olan Mısırlılar bunun gerçekçi olduğunu düşünüyorlardı. Diğer taraftan, bizim bildiğimiz bir sistem olduğu için Rönesans'ın kullandığı perspektif sistemi bize daha gerçekçi gelir. Carrol, kültürel olgular içerisinde gerçeklik kavramının zaman içinde değiştiğini söyler. Bir zamanlar gerçekçi olarak adlandırılan Ortaçağ sanatçılarının çalışmaları, Rönesans sanatçılarının çalışmalarını gördükten sonra daha az gerçekçi gelmeye başlar. Uzlaşımçı kuram bunun nedenini, Batı'da gerçeklik konusundaki uzlaşımının değişmiş olmasıyla gerekçelendirir. Eğer kübizm devam etse ve hâkim ve bilindik resimsel temsil haline gelebilseydi, gerçek izlenimi belirli bir simgeler sistemine alışmaktan başka bir şey olmadığı için, bize gerçekçi gelirdi.²⁵

²⁵ Carrol, 2012, 65-66.

1.3. 5. YENİ DOĞALCI TEMSİL KURAMI

Yanılsama kuramında aldanma ya da yanılama söz konusudur. Ancak Yeni Doğalcı kuramda herhangi bir yanılama söz konusu değildir; tanımaya vurgu yapar. Bir açıdan da uzlaşımçı kuramla çatışır. Yeni doğalcı kurama göre izleyiciler Y'yi, X'in içinde tanıdıklarını söyler. Bu görüşte izleyenler X'in içinde Y'yi X'in resim olduğunu anladıkları anda fark ediyorlar ve bu resmin yerine geçtiği şey anlamına gelmiyor. Yani bu kuram geleneksel resim kuramının bir çeşidi değildir. Resimlerin doğal yetenekleri tetiklediği düşüncesine dayanması nedeniyle, bu kuram yeni doğalcı resimsel kuramı olarak adlandırılır. Yeni doğalcı kurama göre: X, ancak ve ancak X'in alımlayıcılarında Y'nin tanınmasını tetikleyebiliyorsa temsildir. X, Y'yi temsil eder; yani X, Y'yi işaret eder. Bu önermeye göre X, Y'yi ancak ve ancak işaret ederse temsil eder. Ancak bu önerme bizim bakış açımıza göre belirsizdir. En basit anlamıyla temsilden söz ediyorsak, önerme doğrudur. Eğer biz öyle öngörürsek bir raptiye zırhlı birliği temsil edebilir. Ama temsil derken resimsel bir temsilden söz ediyorsak, önerme yanlıştır ve resimsel temsili tam olarak tanımlamaz.²⁶

Uzlaşımçı kuram, alışkın olunan herhangi bir resimsel üslubun gerçekçi geleceğini söylese de bu öneri olası gibi görünmez. Çünkü yaklaşık üç buçuk kuşaktır Picasso'nun yapmış olduğu portreleri ortada olmalarına rağmen çok az kişi bu portreleri gerçekçi sayar. Ama yeni doğalcılık bunu da açıklayabilir. Şöyle ki; bazı temsil sistemleri daha az sayıda ya da daha az tanıma güvenilir ipuçları sağlayabilir. Görüldüğü gibi yeni doğalcılık uzlaşımçılığa bir seçenektir. Uzlaşımçılığa rakip bir kuramdır. Yeni doğalcı kuram, uzlaşımçılığa kıyasla daha fazla açıklayıcı gücü olmasına rağmen uzlaşımçı kuramdan pek çok şey öğrenebilir. Tanıma resimsel temsil için gerek koşul olsa da, yeter koşul değildir.

²⁶ Carrol, 2012, s. 69.

1.3.6. FARKLI SANAT TÜRLERİNDE TEMSİL

Farklı sanat türlerinde temsil uygulamalarının nasıl değiştiğini göstermesi açısından dört çeşit temsil türüne bakmak gerekir. Bunlar, koşulsuz temsil, Sözcüksel Temsil, Koşullu Özel Temsil ve Koşullu Genel Temsil'dir. Bu dört çeşit temsil durumu içerisinde bir süreklilik vardır.

1.3.6.1. KOŞULSUZ TEMSİL

Koşulsuz temsilde izleyenlerin tanıma kapasitesi sayesinde göndergenin ne olduğunu sadece resme bakarak anlaması önemlidir. Bu temsil türü izleyicinin içten gelen tanıma yeteneğinin tetiklenmesiyle elde edilir. Örneğin; izleyenler Mona Lisa'nın göndergesinin bir kadın olduğunu sadece resme bakarak anlayabilirler. Koşulsuz temsilde doğadaki Y'leri tanımamızı sağlayan güçler, X'in Y'nin yerine geçtiğinde anlamamızı sağlar. Bu bakımdan resimsel temsil bu grupta yer alır. Dramatik temsil de koşulsuz temsil içinde değerlendirilir. Temsili bir oyunda bir çatalı ağzına götürüp çiğner gibi yapan oyuncunun davranışlarını; izleyici herhangi özel bir şifreye başvurmadan oyuncunun hareketlerini yemek yemek olarak tanıması gibi.²⁷



Resim 7. L. Da Vinci, 1503-1507, Mona Lis

²⁷ Carrol, 2012, s. 79.

1.3. 6. 2. SÖZCÜKSEL TEMSİL

Temsilin türlerinden bazıları isteğe göre yerleşmiş şifrelerle aracısız olarak yapılırken, diğer türleri şifreli, sözcüksel ya da göstergesel olarak yapılabilir. Buna göre X'in Y'nin yerine geçtiğini bilmek için izleyiciler ilgili şifreleri bilmelidir. Uzlaşımçıya göre bütün temsil şekilleri böyledir ve sanatta temsilin büyük çoğunluğu bu kategoriye girer. Koşulsuz temsil ve sözcüksel temsil arasındaki sınırlar karmaşık örnekler de ortaya koyar. Bazen aracısız olduğunu düşündüğümüz bir şey sanatsal olandan çok toplumsal olarak şifreli bir işarette olabilir. Örneğin itfaiye aracının kırmızı oluşu geçmişten gelen toplumsal bir koddur.²⁸

1.3. 6. 3. KOŞULLU ÖZEL TEMSİL

Bazen temsil edilen şeyi zaten önceden biliyor olmamız koşuluyla temsil edilen şeyi tanıyabiliriz. Örnekle ifade etmek gerekirse; Hamlet'de kralın kulağına zehir koyulduğunu bilmek için oyunun içindeki oyunun neyi temsil ettiğini önceden biliyor olmamız gerekir. Temsil edilenin ne olduğunu bildiğimiz anda başka şekilde bize tuhaf gelecek hareketleri anlamamız kolaylaşır. İzleyen bu tür öncül bilgilerden yoksun ise anlamlandırma gerçekleşmez. Koşullu özel temsilde gönderge kodlarını çözmek için doğal tanıma kapasitesini sözcüksel bilgi parçalarıyla bir araya getirerek çalıştırmak gerekebilir. Ancak, ilgili bilişsel kapasiteleri harekete geçirmek için bir şeyin temsil edildiğine dair bir ipucuna gereksinim duyulur. Bu kategorideki temsillerde belirli bir şeyin temsil edildiğinin bilinmesi gerekir.²⁹

1.3. 6. 4. KOŞULLU GENEL TEMSİL

Temsilin bu türünde, izleyici bir şeyin temsil edildiğini bilmesi koşuluyla X'in Y yerine geçtiğini anlayabilir, fark edebilir. Temsil edilenin ne olduğunun bilinmesi değil buradaki kritik nokta; temsilin olup olmadığının bilinmesidir. Örneğin bir şeyin temsil edildiğini bilmezseniz, bir kolun sallanma hareketlerinin dalgaları gösterdiğini düşünmeyebilirsiniz. Ama bir şeyin temsil edildiğini bilerseniz, temsil edilenin ne

²⁸ Carrol, 2012, s. 80.

²⁹ Carrol, 2012, s. 81.

olduğunu önceden bilmeseniz de kol hareketlerini dalga olarak görürsünüz. Koşullu genel temsilde izleyici tarafından temsil edilenin ne olduğu bilinmediği halde, bir şey temsil ettiklerini varsaydıklarında gösterendeki belirsizliği gidermeye çalışırlar. Temsil edilenin ne olduğunu anlamaya şartlanarak, temsil dilindeki bütün ipuçlarından faydalanırlar. Bu kategoride temsilde anlam böyle gerçekleşir.³⁰

Temsil sürecindeki bu dört nokta farklı sanat türlerinin temsili nasıl kullandığını göstermekte oldukça faydalıdır. Bütün sanat türleri (resim, heykel, tiyatro, dans, edebiyat, fotoğraf, film, video ve fotoğraf) tüm bu temsil türlerini kullanabilirler. Bu kategorilerin herhangi birinin bütün sanat türleriyle ilişki kurduğu söylenemez. Kısacası bu dört kategoriye çeşitli sanat türlerinin tek değilse de tipik temsili uygulamaları olarak sıralayabiliriz.³¹

SANAT TÜRLERİ	TEMSİL KATEGORİLERİ			
	Koşulsuz Temsil	Sözcüksel Temsil	Koşullu Özel Temsil	Koşullu Genel Temsil
Resim	X			
Heykel	X			
Fotoğraf	X			
Tiyatro	X		X	X
Dans			X	X
Müzik			X	X
Film	X	X	X	X
Edebiyat		X		

Tablo-1. Farklı Sanat türlerinin kullandığı temsil çeşitleri.* Bazı sanat türleri birden çok temsil kategorisinde yer alabilir.

³⁰ Carrol, 2012, s. 82-84.

³¹ Carrol, 2012, s. 81.

* Bu tablo Carroll, Noël; "Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş" adlı kitabının 84 ve 85 sayfalarındaki bilgilere dayanılarak oluşturulmuştur.

1.4. SANATTA DIŞ GERÇEKLIK VE TEMSİL İLİŞKİSİ

Sanatın tarihsel sürecinde doğaya öykünmeyle başlayan temsil biçimi sanatın gerçeklik bağının temelini oluşturur. Sanatta gerçekçilikle ilgili yapılan tanımlamaya göre “**gerçekçilik**, bir resmi ve ya heykeli tabiatta olmayan bir şekilde yapmayı hakikatte olur gibi ifade etmek.”³² Bu tanımdan hareketle “**gerçekçi resim**, tabiattaki şeyleri taşıyarak etmesizin ve hayalileştirmesizin, olduğu ve görüldüğü gibi kendi şekil ve renkleriyle resmetmek suretiyle yapılan resim”dir.³³

Sanatta dış gerçeklik ve temsil ilişkisi ilk çağlardan bu yana sanatın temel sorunlarından biridir. Resim sanatında temsil, tarihsel olarak gerçeklik ile anlatım arasında kurulan bir ilişkide süregelir. Gerçeklik, nesneyi ya da dış gerçekliği referans gösterirken, anlatım ise imgeye işaret eder. Gerçeklik ile temsili arasındaki bu ilişki genellikle bir gerilim oluşturur ve bu gerilim tarihsel olarak doğrusal bir davranış göstermez. Gerçeklik ve temsil arasında oluşan bu gerilim, her çağın ekonomik, bilimsel, felsefi ve kültürel belirleyicilerine göre değişkenlik gösterir. Ancak her dönemde bu gerilimin, gerçekliğin ne olduğu ve nasıl işlev gördüğü (gerçekliğe bakış açısı) sorunu ve buna bağlı olarak gerçekliğin, yani varsayılan gerçeklik ölçütlerine göre temsile yüklenen tüm nicelik ve niteliklerin kurulumundan oluşur. Gerçeklik algısındaki değişkenler sanatın temsil dilinin farklılıklarına da yansır. Sanatta temsil dili, gerçekliğin yansıtılmasında benzerlik, yakınlık, süreklilik, bütünlük ve ilişkisellik kavramları ile göreceli bir şekilde analogi kurar. Gerçeklik ve onun temsiliyle ilgili yaklaşımlar, benzetme ve mimesis kavramıyla yakın ilişki içinde olur.³⁴ Modernizme kadar sanatta dış gerçekliği yansıtma ve onun benzeri bir temsili anlayış devam eder. Ancak, her temsil anlayışı, temsil ettiği dış gerçeklik ya da nesnesine benzerlik ile bağlanmaz. Modern sanatın çoğu örneğinde temsil iç gerçekliğe yönelir.

Sanat çoğu zaman doğayı öykünerek ona benzer bir gerçeklik oluşturma, benzerini yapma amacıyla hareket eder. Bu amaçla ortaya çıkan sanat eseri de doğanın bir kopyası, benzer bir gerçekliğidir. Dolayısıyla sanatçı tarafından ortaya koyulan yapıt, doğayı temsil eder bir nitelik taşır. Gerçeklik doğanın varlığına dayanır ve taklidi

³² Celal Esed Arseven, “Gerçekçilik”, Sanat Ansiklopedisi, Dördüncü Baskı, M. E. Basımevi, İstanbul 1983, II. Cilt. s. 629.

³³ Arseven, 1983, s. 629.

³⁴ Alp, 2013, s. 40-61.

gerçeklik nesnelere dünyasını referans alır. “Doğaya öykünmenin Yunanlılarca bulunup güzel sanatların tanımı çerçevesine alındığı dönem, Hz. İsa’dan önce 4.yy’a kadar uzanır.”³⁵

Sanatçıların primitif çağlardan beri doğaya öykünme onu yansıtmaya eğiliminin bilinçli bir hale gelmesiyle yansıtmayı sağlayacak çeşitli araçlar kullanmıştır. İnsanlığın gelişimine paralel, bu yansıtmaya aracının değiştiği görülür. Gombrich, Antik Çağda Yunanlıların yanılsamayı kendi eliyle güçlendirebileceği araçlar arama zorunluluğu duyduğunu, bu araştırmanın da ilk defa Yunanlılar tarafından başlatıldığını belirtir. Bunu da Pilius tarafından anlatılan Zeuxis ve Parrhasios hikayesi ile örnekler:

Anlatılana göre Zeuxis’in yaptığı bir resimde üzümler öylesine canlı betimlenmiştir ki, kuşlar gelip üzüm tanelerini koparmaya çalışırlar; bunun üzerine Parrhasios, kendi yanılsamacı baş yapıtını göstermek üzere rakibini atölyesine davet eder. Orada Zeuxis bir perde gördüğünü sanır; ancak arkasında Parrhasios tarafından yapılan resmin bulunduğu inanarak kaldırmak istediğinde, perdenin kendisinin yalnızca bir resim olduğunu anlar. Bunun üzerine Parrhasios’un yalnızca hayvanları değil, fakat bir sanatçıyı ve bir uzmanı bile aldatabilmesi nedeniyle yenildiğini kabul eder. [...] Zeuxis’in perdenin sakladığı bir şeyi görmek için sabırsızlık içinde olduğu düşünülürse, o zaman ışık ve gölge yardımıyla oluşturulmuş birkaç dokundurmanın nasıl olup da bir perdeyi varmış gibi göstermeye yettiği kolayca anlaşılır.³⁶

Görüldüğü gibi Yunanlılarca duyularla algılanan dış gerçeği betimlemek, hatta kusursuz bir benzerliğe uzanan taklit anlayışına doğru bir ilerleme sanatın temel amacı olarak kabul edilir. Sanatın gerçeği en iyi bir biçimde betimleme amacı, benzerini yapma eğilimi her bir dönemde, o dönemin parametreleriyle gözden geçirilerek, yeniden ele alınır. Dolayısıyla her bir çağda gerçeklik ve temsil kavramları yeniden sorgulanır. Her çağ gerçeklik algısını kendi iç dinamiğiyle, tarihselliğiyle, bilim, felsefe ve inanç sistemiyle dönüştürür. Bu dönüşüm kendini sanatta da gösterir. Gombrich görünen dünyanın ayrı zamanlarca ve çeşitli halklarca, çeşitli biçimler içerisinde betimlendiğini söyler.³⁷

Klasik sanatın estetik anlayışına göre sanatçının önce duyu organları aracılığıyla gerçekliği duyumsayacağı öngörülür. Ancak beş duyuyla elde edilen duyumlar söz

³⁵ E.H. Gombrich, Sanat ve Yanılsama, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 107.

³⁶ Gombrich, 1992, s.202-203.

³⁷ Gombrich, 1992, s. 19.

konusu gerçekliğin algılanması için yeterli olmamaktadır, çünkü algılama gerçeklikle ilgili bir yorum olma özelliği taşımaktadır. Sanatçı önce gerçekliği duyumsayacak sonra da bilgi ve deneyimlerine bağlı kalarak duyumsadığını yorumlayacaktır. Bu, gerçekliğin algılanmasıdır. Algılanan gerçeklik, resim ya da heykel olarak sanat ürününe dönüşecektir.³⁸

Sanatta gerçeklik düşünceleri tarihsel süreçte farklı şekillerde ortaya çıkar ve gerçekliğin göstereni temsilde olur. Her çağın kendine özgü gerçeklik algısı vardır ve bu algıyı belirleyen alt dinamiklerin sanata yön verdiği görülür. Rönesans öncesinde sanatta gerçekliği belirleyen doğa, büyü ve inanç önemli etkenler olmuştur. Orta Çağ sanatı Aristo kaynaklı mimesistir. Aristo kaynaklı mimesis eğitim amaçlıdır ve halk resimle eğitilir. Bunda her ne kadar Orta Çağ sanatının doğayı gerçekçi bir şekilde yansıtma deneyiminin yetersizliği sanatın gerçeklik algısını belirler gibi görünse de sanatın imgesini belirleyen asıl gücün Orta Çağ skolâstığı olduğudur. Bu bağlamda sanatta gerçekliği yansıtma yetersizliği ortaçağda mekânsız, sembolik ve simgesel temsilleri ön plana çıkarır. Örneğin Orta Çağda Hz. İsa'yı temsilen yapılan bir resimde Hz. İsa otuz yaşlarında ideal bir erkek figürü olarak betimlenir; temsil edilen dünya da bu dünya değil öbür dünyadır, dolayısıyla resimler mekândan yoksundur. Orta Çağda “Sanat, karmaşık ve tabiatın takliden alınmış bir süreci gösterir; çelişkili yorumları bir nevi üstüne çeker. Sanat tabiatın taklididir cümlesi birçok yorumlamaya müsaittir.”³⁹ Bu yorumun sınırları sanatçının skolâstik baskı ve içinde yaşadığı dünyanın çelişkisi arasına sıkışır; temsili gerçeklik bir bakıma sembollerle ortaya çıkar.

Rönesans ile birlikte gerçekliğe bakış ve temsil algısı değişir. Gerçeklik ve temsili ilişkide dünya merkeze alınır. Elbette ki bunun temel sebeplerinden biri de engizisyon karşıtı gelişmelerdi ve bu durum sanatçıların gözlerini bu dünya üzerine odaklamasına sebep olmuştu. Rönesans döneminde ve sonrasında sanatın bir bilgi problemi olması, teknik alandaki gelişmeler doğanın gerçekliğini elde etmede algıyı belirler ve sanatçılara yeni ve doğa gerçekliğine daha yakın temsil imkânı sağlar. Rönesans sanatçıları perspektif, ışık-gölge kullanarak dünyayı gerçekçi şekilde yansıtmayı amaç edinir. Sanatçılar dış gerçekliği olabildiğine, görüldüğü şekliyle yansıtmaya çalışırlar ve doğanın kusursuz bir şekilde yansıtılması için birtakım araçlar

³⁸ Gencay Şaylan, Postmodernizm, 4. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s.83.

³⁹ M. Akif Duman, Mimesis, Litera Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 49.

kullanır. Doğaya öykünme, taklit etme, benzerini yapma açısından gerçeğine benzerliğe daha da yaklaşır. Farago, Rönesans sanatında gerçeklik algısı ve temsil olgusuna duyumsanabilir olanın ötesinde rasyonellikle birlikte tinsel olana vurgu yapar. Rönesans sanatında:

Temsil, objenin görüntüsünü yakalama kapasitesi olan bir ayna gibidir. İmge temsil ettiği şeyin aynasıdır ve temsil edilen şey bu anlamda kendi modeliyle birliktelik oluşturur. Şeylerin duyumsanabilir görünümü olmanın ötesinde, gerçeği en derin boyutu içerisinde ifade etmek amacıyla evrensel ruha ulaşma eğilimindedir ki gerçeğin en derin boyutu tinseldir ve zekâya (Nous) karşılık gelir.⁴⁰

Farago'ya göre Rönesans düşünürleri ve sanatçıları için bir diğer gerçeklik sorunu insan imgesini tamamlamak olmuştur. İnsan imgesi yeniden oluşturulacak, bu amaç doğrultusunda kazanılmak istenen yetkinlik için taklit edilmesi istenen antik sanatın değerlerine başvurularak bu imge evrenselleştirilecektir. Resim sanatının problematiği olan sanatsal yaratımla ilgili sorun Orta Çağda gerçek anlamda ortaya koyulmamış ve bunun çözümü Floransa'da şekillenmiştir. Bu modern bir sorunsaldır. Rönesans'ın başlangıcında temel problem doğayı taklit etme zorunluluğu üzerinde olmuştur. Bu bağlamda öncelikli olan, perspektif, anatomi ve antropometriyle ilgili paratik, rasyonel ve bilimsel yasaları belirlemeye yönelik bir kusursuzluk arayışı içerisinde sanatta doğa daha düzgün bir forma kavuşturulmaya çalışılır. Sanatçılar geleneksel dünya tasvirini eleştirel bir biçimde incelemeyi amaç edinerek, yeni betimleme yöntemleri ortaya koyar. Bu durumda Orta Çağ skolâstiğiyle şekillenen imge yerini gözlemin ve kişisel deneyimin ürünü olan objektif bir bilgiye bırakır. Antikitenin ideal biçimde betimlediği doğa ve insan, bilimsel bir yaklaşımın konusu olur.⁴¹ Rönesans sanatının bu rasyonel yaklaşımı sanatta gerçeklik ve temsil anlayışını yeniden şekillendirir. Sanatın rasyonaliteyle olan bu ilişkisi modern zamanların sanatını kuram bağlamında destekleyerek gerçeklik algısı ve temsil olgusuna yeni zeminler oluşturacaktır.

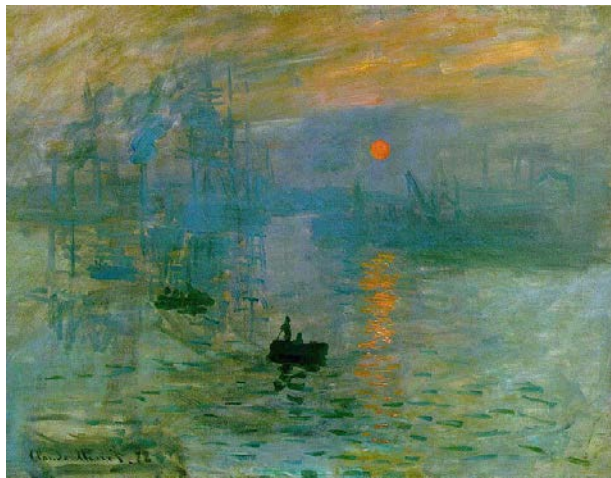
Avrupa'da uzun süre tartışmasız olarak kabul edilen temsilin göndergesel niteliği, görmeyle, duyumla ya da algılamayla ulaşılan gerçekçi betimleme sanatının temel eğilimi olarak kabul edilir. Gerçeği betimleme, göndergenin ortadan kalkmasıyla

⁴⁰ Farago, 2011, s. 67.

⁴¹ Farago, 2011, s. 78.

modernizmde yıkılmaya başlar. Sanatın tarihsel sürecinde, biçimden biçimsizliğe, simgesel olandan soyuta ve objektiflikten öznelliğe doğru yönelme baş gösterir. Varlığın temsilini sanatın temel hedefi olan niteliklerden arındırarak, deneye dayalı görünümünden (ampirik), saf ontolojik varlığa doğru geçişe sebep olmuştur. 20.yy'ın ilk çeyreğinde Avrupa'da temsille ilgili kırılmalar yaşanmıştır.⁴²

Sanat Empresyonizme, Kübizme, Fütürizme kadar doğaya benzeme onun gibi olma, onu temsil etme niteliğindedir. Temsili gerçeklik içinde bulunduğumuz nesnelere dünyasının benzeri gibi olmasına bağlıdır. Empresyonizmle nesnelere dünyasının benzeri gibi olma algısı kırılmaya başlar. Bu kırılmanın temelinde ise hem bilimsel hem de teknolojik gelişmelerin ve doğayı olduğu gibi yansıtan görüntüleme tekniklerinin olduğu görülür. Empresyonistler dünyanın anlık bir görüntüsünü izlenim olarak yansıtmayı amaç edinir. Doğanın taklidine ve temsiline öznel bir gerçeklik olgusu önerisini getirirler. 20.yy'ın ilk yıllarında manifest akımlar Kübistler, Fütüristler, Dadaistler gerçekliğe farklı bir açıdan bakarlar ve sanatın artık temsili bir anlayışı amaçlamadığı düşüncesiyle hareket eder. Bu manifest akımlar dışsal gerçekliğin benzerini ortaya koymada perspektifi dışlarken, doğanın yansıtılmasını ve temsiliyetini başka bir boyuta taşır. Bu yüzyılın başka bir yönelimi olan soyut sanat tasvire, betimsel anlatıma karşı çıkararak temsili anlayıştan vazgeçer. Artık sanatçı doğaya gözlerini kapatır, iç bakışın temsiline yönelir. Algılanan gerçeklik görünenin ötesinde içsel anlam katmanlarına yoğunlaşır.



Resim 8. Claude Monet, 1872, İzlenim: Gün Doğumu.

⁴²Çetin, Ayhan, "19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2011 (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), s. 34.

Avrupa sanatı Giotto'dan bu yana gerçeklik ölçütüne yönelik olmuştur. Çizgisel perspektif bu gelişmede önemli bir dönüm noktasını teşkil etse de atmosfer perspektifiyle renklerin perspektif üzerinde mutlak olarak egemenlik kurması Fransız izlenimcilerince gerçekleştirilir.⁴³ Kübistler ise doğaya sadık yansıtma geleneğini bir yana iterek “gerçek nesne”ye dönmeyi denediler. Kübistler nesneyi alıp tuvallerine yapıştırdılar. Kübistler bunu yaparken geometrik yansıtmanın yasalarına göre oluşturulmuş resimlerdekenden çok daha derin ve öz nitelikte bir gerçekliğin yansıtıldığı görülür.⁴⁴ Bu sanatın, bizatihi nesnenin temsiliyetteki yerini alması için gerekli öngörüsüdür. Juan Gris'in ‘Şişe ve Bardaklar’ adlı kübik çalışması temsil niteliğini dönüştüren bu öngörünün ideal örneklerinden biridir.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreği geçmişle, doğanın araştırılmasıyla başlayan kültürel gelişmeyle hesaplaşma dönemidir. Büyük gelenekler temelden sarsılır, bir biri ardına manifest akımlar geleneğin ölçütlerini yerinden ederek bir dönüm noktası oluşturur. Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşur. Sanat verili biçimleri terk ederek, yeni biçimler üretir ve görüleni değil, bir düşünceyi görselleştirir. Kübizm natüralist sanat geleneğini kırarak yeni bir biçim dili yaratır. Duyulara güven olmayacağı için, kübistler natüralist sanatı bir aldatmaca olarak görürler. Kübistler nesnelerin dış görünümünü değil, özünü değiştirmeyen yapısını verirler. Nesnelerin değiştirmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi. Kübizmle birlikte kavram ressamlığı başlar. Kübistler resimlerinde duyulardan arınmış olan düşünsel hacmi ve soyut bir düşünce planında hacim kavramını vermek isterler. Kübistlerin hacim anlayışı geleneksel sanatın değişmez ilkesi olan tek bakış noktalı perspektif anlayışını kırar ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlardan gösterebilme olanağı sağlar.⁴⁵ Kübizmin gerçekliği ele alış biçimindeki kavramsal tutum sanatın gerçeklik algısı ve onun temsilinde yeni bir çığır açılmasına öncülük eder.

⁴³ Gombrich, 1992, s. 283.

⁴⁴ Gombrich, 1992, s. 301.

⁴⁵ Nazan ve Mehmet İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 16-28.



Resim 9; Juan Gris, Şişe ve Bardaklar

Diğer taraftan Modern dönemde temsili anlayışın yıkılma sebeplerinden biri de sanatta yüce vurgusunun kırılmaya uğramasıdır. Duman, modern dönemin temsil anlayışındaki mimesis karşıtı etkilerin nedenlerini şu şekilde açıklar:

20. yüzyılın hiç de azımsanmayacak bir kısmı anti mimetik etkilerle karakterize edilmiştir. Bunun farklı nedenleri vardır. Estetik normların her türü için savunma arayışı en önemli sebep olsa gerek; ayrıca dürtülerle ifa, yani her türlü kural ve formun bağımlılığından kurtulma arzusu da tesirli olmuştur. Zira mimetik oluş belli kaidelere tabidir, gerek tabiatta gerekse sanatçının zihnindeki yapılanması ile belli bir geçmiş vardır. Mimesisin kapsamında dini, politik ve sosyal menşeli maddeler olmalı, estetikle bağı da unutulmamalıdır. Taklidin her zaman yeni oluşumlarla ilerlemesi ve işlenebilirlik özelliği de bu çatışmaların sebeplerindedir. Mimesis hiç bu asırdaki kadar dar bir çerçeveye sıkıştırılmamıştır. Tabiat taklidinin gerçek anlamda mevzu olmadığını, bunun yerine yüzeysel benzetmelerin tercih edildiğini görürüz. Zira köyler, şehirler, ağaçlar, [...] gözler önündedir ve taklidine gerek olmamalıdır.⁴⁶

Yüzyıllar boyunca temsil bir terim olarak sanat kuramlarının merkezinde yer almıştır. İlk olarak temsil modern estetikte kademeli olarak anlam kaybına (değişim değil) uğrar. İnsanın yaratıcılığından kaynaklanan tasavvur yetisi, taklide indirgenmiş bir mimesis anlayışı ile çarpışır ve kavramsal bir devalüasyon oluşur. Modern çağın insanı, geçmişin geleneklerini bilmeye istekli değildir, hatta çoğu zaman karşıdır. 16.yy'dan bu yana bireysel ifade şekillerinin tekamül etmesi için ve retorik vasıtaların

⁴⁶ Duman, 2014, s. 81.

kutsanmasına karşı savaş verilir. İnsan ve dünya arasındaki temsili ilişki zaman zaman bastırılrsa da asla tamamıyla unutulmamıştır.⁴⁷

Farago “Sanat görülürü yeniden üretmez; sanat görünür kılar”⁴⁸ der. Sanatın taklit fonksiyonunu önceden dışlayan böylesine güçlü bir ifade, şeylerin dışsal görünümünün aslına bağlı kalınarak yeniden oluşturulmasının geçerliliğini tamamen reddetmektedir. Sanatın doğayı yeniden ürettiği iddia edilir; Ancak, sanat çoğunlukla doğadan ayrılır ve bunu yapmakla da haklıdır; zira sanat “seçilmiş gerçekliktir”. Yeni yaratılan formların sembolleştirilmesi biçiminde (şeyleri) görünür kılmadır. Klee’ye göre resim, salt soyutlama biçiminde değildir. Paul Klee, Platon’da olduğu gibi idenin statik ve ebedi özünü değil, filizlenme ve sürekli oluşum olarak tasavvur edilen varlığın genetik etkisini görünür kılmak ister. Nesnenin sabit ve donuk formunun terk edilmesi gerektiğini vurgulayan Klee, şöyle yazıyor: “Sanat şeyleri aşar; imgeselin olduğu gibi gerçeğinde ötesine geçer. Sanat, farkında olmadan en son gerçekliklerle oynar ve bununla birlikte efektif olarak bu gerçekliklere ulaşır.”⁴⁹

Modern sonrası süreçte tüketim mantığı, pop sanat ve diğer eğilimler sanatta temsil kavramını sarsar. Postmodernizm sanatta göstergeler, göndermeleri üzerinde üstünlük kurar; dolayısıyla yeni yüzyıl sanatı, birbirinden farklı eğilim ve modellerin bir simülasyonu olur. Duchamp’ın hazır nesne açılımından sonra sanat nesnesizleşirken, onlara yönelik kuramlar sonsuza yaklaşmaktadır. Nihayetinde sanat kendine yönelik bir düşüncenin bilgisine dönüşmektedir. Temsil, Duchamp bu yeni açılımı sonrası sanatın kendisine yönelik düşüncesini göstergeler aracılığıyla gerçekleştirmektedir.⁵⁰

⁴⁷ Duman, 2014, s.27-28.

⁴⁸ Farago, 2011, s. 168.

⁴⁹ Farago, 2011, s. 168-179.

⁵⁰ Çetin, 2011, s.39.

1.5. MİMESİS (TAKLİT/YANSITMA) KURAMI VE TEMSİL

Mimesis sanatın ne olduğunu açıklayan ilk kavramlardan biridir. Mimesis kavramı sanatı açıklamada temel olduğu gibi, tarihsel oluşum sürecinde sanat ürününü değerlendiren estetik tartışmalara ölçüt ve bundan sonraki sanat kuramlarına da dayanak olduğu görülür. Bununla birlikte sanatı mimetik bir taklit olarak görme eğilimi asırlardır devam ederek günümüze kadar gelir.

Mimesis kelimesi MÖ 5. Yüzyılı izler. Platonun mimesis kavramını açıklamasından önce kullanımı nadirdir ve devam eden yüzyılda, kelimenin spesifik anlamları bilimsel tartışmanın konusu olarak kalır. Mimesis ‘mimos’ kelimesinden kaynaklanır. Mimesis ile ilgili kelimelerin erken kullanımları nadiren resim, heykel ve şey ya da jest, canlıların fiziki yaşam mimiklerinde karşılık bulur. Mimesis kelimesinin ilk kullanımları basit bir taklit anlamına gelmez. Başından itibaren bu davranış gerçek ve idealar dünyası arasındaki metafizik ve görsel benzerlik ya da denklik formunu nitelendirir.⁵¹

Sanatta mimesis ile temsil ilişkisine bakıldığında, mimesis temelli temsil ilk şeklini perspektifin kullanımı ile Rönesans sanatında bulur. Mimesisin bu perspektifi görünümü algısal gerçekliğe karşılık gelir. Mimetik gerçekliğe karşılık gelen perspektifi modelleme çok güçlü gerçek bir sistem yaratmıştır. Bu bağlamda doğa, taklit ve temsil ilişkisi sanatsal gerçekliği oluşturan temel öğeler olur. Sanatta temsil anlayışımızın ortak duygusu dünyanın modellenerek dışarıya büyümesidir. Mimesis temelli temsil, modellerin ve kopyaların dünyasında, kopyadan taklide önceden statik olarak var olan gerçeklikten oluşur. Gerçeklik budur ve temsil sadece bunun bir taklididir. Bu bağlamda temsil gerçekliği yansıtır.⁵²

Bilindiği gibi Platon’un felsefesinde gerçeklik duyularla değil de akılla kavranabilen idealar (formlar) dünyasıdır. Görülen, beş duyuyla algılanan bu dünya ve içinde yer alan nesnelere ancak bir kopyadan diğer bir deyişle yansımadan ibarettir. Bu gerçekliğin bir ideası vardır ki, asıl gerçeklik odur. Platon üretim sanatını Tanrısal bir üretim ve insan üretimi (Poiétiké, techné) olarak ikiye ayırır. Tanrı’nın yarattığı şey

⁵¹ Matthew Potolsky, Mimesis, First published, New York 2006 by Routledge, s. 16-17.

⁵² Bolt, 2010, s. 16.

“doğadır”, yani doğal gerçekliklerdir. İnsan üretimi bu tanrısal üretimle simetriktir, benzerdir. Ancak var olan her gerçeklikte bir taklit vardır ve bu taklitler, benzeşmeler ya da imgeler taklit ettikleri gerçekliklerin adını taşırlar.⁵³ İnsan üretimi olan sanat eserleri yüzeylere yansımış imgelerdir, temsillerdir.

Platon yansıtılmış imgelerle oluşturulan sanatı başka bir şeyin temsili olarak da tanımlar. Potolsky taklit kelimesini sanatı kavrama yöntemine temel ve platonik bir icat olduğunu söyler. Sonraki süreçte mimesis teorisinin zayıfladığını içinden çıkılmaz hale getirildiğini belirten Potolsky buna rağmen bu teorinin etkisinin çok derin, sanatta tartışılmaz ve sanatta temsilin Platon’un mimesis açıklamasıyla başladığını belirtir. Potolsky, Platon’un esasında görüntünün değerini düşündüğünü belirtir. Hakikat midir? Değil midir? Ona göre, Platon önce görüntüyü (image) bir grup davranış ile fenomen ile sınıflandırır ki bundan ayrı olarak anlaşılabilir. Taklit etme, benzemeye çalışma, resimler, aynalar, gölgeler, yansımalar, rüyalar, yansıtımlar ve ayak izleri bundan böyle dış görünüş olarak dikkate alınır. Gerçek şeyler olarak değil, bir görünüş olarak sanat yeniden tanımlanır, sanat ne beceri ne de yaratımdır; o şimdi bir görüntü ya da başka bir şeyin taklididir.⁵⁴

Mimesis bağlamında görünüşteki benzerlik, temsil eden ile temsil edilen arasındaki uygunluğun ya da gerçekliğin ölçütü niteliğindedir. Bu durumda, tasvir etme, betimleme ya da temsil etmeye dayanan sanatsal etkinlikten önce, gerçek verili olarak bulunmaktadır. Yani sanatçının ortaya koyduğu temsil ürünü, ideal varlığın benzer bir taklididir.

Bütün bu sanatçıların, eleştiricilerin ve düşünürlerin arasında tartıştıkları bir anlayış, sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı, hayatı kısaca gerçekliği yansıtmak olduğudur. Sanat ile gerçeklik arasında sürekli bir ilişki vardır, çünkü ne de olsa sanatla insan, doğa ve hayat arasında sıkı bağlar vardır. Sanatçının yansıttığı gerçekliğe verilen cevaplar farklıdır. Yansıtılan gerçeklik kavramı sanatçılar, düşünürler, estetikçiler için farklı anlamlar taşımıştır. Genellikle gerçeklik denildiğinde üç farklı görüş belirir. Birincisi sanatın görüngüyü, yani yüzey gerçekliğini yansıttığı düşüncesi; ikincisi geneli ya da özü yansıttığı, sonucusu da ideal olanı yansıttığı düşüncesidir. Bununla birlikte

⁵³Farago, 2011, s. 35.

⁵⁴Potolsky, 2006, s. 16- 17.

mimetik anlayışı temel alan yansıtma kuramlarını 18. yüzyıl ortalarına kadar olan ki bu geleneğin çizgisi üzerine temellenir; 19. yüzyıldan bu yana olan süreci Aristoteles'ten bağımsız başka bir anlayışla gerçekliğin boyutu yansıdığı ele alınır.⁵⁵

Sanatın görüngü dünyasını yansıttı birinci görüş, sanatçının görünen dünyayı ve bu dünya içindeki nesnelere görünüşlerine sadık kalarak yansıttığı yansıtması gerektiği teoridir. Sanatçının izleyene hayatın bir parçasını, bir yönünü, bir kesitini olduğu gibi sunduğu bu kurama göre, eser yüzeysel gerçekliğin bir kopyasıdır. Bu bağlamda yansıtılan gerçeklik görüngü dünyasını temsil eden bir gerçekliktir. İkinci görüşe göre 'sanat geneli ya da özü yansıtır.' Aristoteles'in öğretisi, Platon'un duyu dünyasının dışında olduğunu söylediği idealleri duyu dünyasında değerlendirir. Aristoteles'e göre madde ve form daima bir aradadır ve bunların birleşmesi duyu dünyasındaki nesnelere bir araya getirir. Bundan ötürüdür ki sanatçının yansıttıkları (taklit ettikleri) duyu dünyasından olmakla beraber genel olanı açıklayabilir. Ancak sanatçı genel olanı yansıtmak için, formu belirtecek şeyleri seçerek gereksiz ayrıntıları atar ve kurduğu olaylar dizisiyle bunların birbirlerini zorunlulukla izlemesi belli bir formun nasıl geliştiğini ve böylece nasıl bir sonuca yöneldiğini gösterir. Sonuncusu olarak 'sanat ideal olanı yansıtır' görüşü de Aristoteles'e dayanır. Aristoya göre şairin (sanatçının) görevi gerçekten olan şeyi değil, olabilir olanı ifade etmektir. Bu bağlamda sanatçı nesnelere nasıl olmaları lazım geliyorsa, o şekilde tasvir etmesi gerekir. Yüceleştirilen tabiatı savunanlar, bizim gördüğümüz gerçek dünyayı ve hayatı değil, hayal edilen mükemmel bir dünyanın yansıtılması gerektiğidir. İdealleştirmeyi savunanlar Neo-Platoncu bir felsefeye dayanarak Platon'u asıl gerçekliği bilmeyen biri olarak görseler de Plotinos sanatçıyı bu aşağılık durumdan kurtaran bir dönüşle, yaratıcı duruma sokmuştur. Buna göre sanatçı doğrudan doğruya formları, ideallerin kendisini yansıtarak bizi asıl gerçeklikle karşı karşıya getirir. Plotinos'un sanat görüşüne göre, sanat doğrudan doğruya idealara uzanır. Bu düşünürlere göre idealleştirmek demek, dünyada görmediğimiz bu kişiler ve nesnelere daha gerçek olan idealler dünyasını yansıttığı için gerçekliğe yaklaşmak demektir.⁵⁶ Sanatın ideal olanı yansıtması görüşünde gerçekliğe yaklaşırken biçimlenmiş bir taklit ekseninde güzelleştirme ve iyileştirme amaçlanır.

⁵⁵ Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, S; 18-19.

⁵⁶ Moran; 2014, s. 20-35.

Öte yandan, temsilin, neyi, ne kadar ve nasıl temsil ettiği, temsil etme kriterleri gibi sorular, bu alanda en çok tartışılan konular arasındadır. Her temsil alanının temsil ettiği durumu hangi ölçütler çerçevesinde temsil ettiği de son derece değişkendir. Bu değişken durum iki ana nedene bağlıdır. Bunlardan ilki, temsil edenin, temsil ettiği şeyi algılama ve aktarma durumudur. Bu durum bir anlamda bireysel bir tavrı içerir. İkincisi ise temsilin toplumsal konumudur. Temsil, aslında bireysel niteliğini de toplumsal konumundan alır. Öyle ki, temsil toplumsal bir sürecin içinde gelişir ve dönüşür. Temsilin bu toplumsal ve dinamik yapısı aynı zamanda her toplum ve dönemin kendi belirleyici egemen güçleri dâhilinde şekillenir ve çoğunlukla resmi sınırların kontrolü altında gelişir. Bu nedenle her dönemin ya da çağın belirli bir temsil anlayışından söz edilebilir.⁵⁷

Yansıtma kuramının 19. ve 20. yüzyılda farklı bakış açılarında ele alındığı görülür. Bu yüzyıllarda yansıtma kavramını açıklamak için kullanılan en önemli kuram Marksist estetikdir. İnsanı ve toplumu sadakatle yansıtmaya çalışan sanatçılar için de sanat eseri bir aynaya benzetilir. 19. ve 20. yy'da gerçekliği tanımlamak oldukça güç olsa da önemli özellikleri belirtilebilir. Çağdaş toplumun gündelik yaşamı; sanatçının gerçekliği bütün yönleriyle, bir kısmına gözünü kapamaksızın çirkin, iğrenç ve ayıp addedilen şeyler; bilimsel olana yer vermek ki insanlar dünyasında her şeyin nedeni vardır ve bilimle, psikoloji ya da sosyal kanunlarla açıklanabilir; topluma bakan sanatçı gözlemlerinin sonucunu olduğu gibi tüm çıplaklığıyla izleyen gözünün önüne sermelidir.⁵⁸ Sanat eserinde yansıtılan gerçeklik toplumsal yaşam için önemli olan şeylerdir ve gerçek hayattan alınmıştır.

Klasik sanat mimetik, yansıtma temelli bir anlayışı temel alırken modern sanat klasik estetik anlayışından köklü bir kopuş olarak kendini gösterir. Özellikle 19.yy'ın son çeyreğinde sanat anlayışına hakim olan modern estetik anlayışı ayna metaforunu yadsır. Şaylan'ın ifadesiyle "Modernist sanat estetiğini savunan sanatçı ve kriterlere göre yansımacı estetik pasiftir, sanatçıya subjektif yorum yapma olanağı vermemektedir."⁵⁹ Dolayısıyla sanatçının yaratıcılığı sınırlanacak ve ancak klasik çağın öncü ustalarının taklidine yönelecektir. Bu durumda postmodern anlatıların ifade

⁵⁷ Alp, 2013 s.40-61.

⁵⁸ Moran, 2014, s.39-40.

⁵⁹ Şaylan, 2009, s.87.

biçimleri olan parodi, ironi ve pastişle kendini gösterecektir. Temsiliyetin boyutu değişime uğrayarak adeta kopyalar zincirine bir yenisini ekleyecektir.

Bizim çağımızda gerçek ya da onun kopyası platonik formun yeterli olan bir ilişkisi arasında düşünülür. Spariosu iki anlayışla çağımızda taklit ve kopya ilişkisini değerlendirir. İlk anlayışta varlığın (görünümün) önceden var olduğudur. Bu görünümün benzerlikle arasındaki kurduğu ilişkide ele alınır. Bu bağlamda mimesis taklit veya temsil olarak tercüme edilebilir. İyi kopya taklitler ya da modellerin temsilleridir. Artık genellikle bu varsayım felsefede kullanılmasına rağmen, gerçeğin bir tutarlık teorisine bağlı, sonuçta teorik bilgi ve gözlemsel ikilemi üzerinde hala modern bilime yerleştirilir. İkinci anlayış, artık taklit uygunken, hala kopyadır, kendini gösterir veya görünen bir şey olarak gerçeği varsayar. Bu bağlamda mimesis sunum (takdim) ya da sunma, temsil olarak tercüme edilir. Simülasyon olarak mimesis kavramı iki çizgi boyunca geliştirilir. Bir tarafta iyi simülasyon ya da taklit var, çağdaş bilimde çoğunlukla kullanılan sözde “mış” gibi (sanki) bir yaklaşım ve diğer tarafta kötü simülasyon ya da görünümün sonsuz oyunu⁶⁰ vardır.

⁶⁰ Spariosu, 1984, s.11-12.

1.6. POSTMODERN KAVRAMLAR VE TEMSİL İLİŞKİSİ

1.6.1. İMGE

İmge duyu organları aracılığıyla dıştan alınan bir nesnenin bilince yansıyan bir benzeridir. Görsel bir belirtkedir; başka bir nesneyi örnekseyerek ya da örneksmeyerek görsel bir biçimde yansıtır ve çok sayıda özellik taşır. Farago'ya göre İmge, temsil ettiği şeyin aynasıdır ve bu anlamda imge kendi modeliyle birliktelik oluşturur. Bir şeyin imgeleme dayanan temsili, her zaman modelin etkisine maruz kalmaya hazırdır. Bu temsil, objenin görüntüsünü yakalama kapasitesi olan bir ayna gibidir.⁶¹ Ferraris'e göre de imge bir şeyin temsildir, izidir ve bir imge her zaman bir imgeden daha fazlasıdır. Bu anlamda imge hem kendi hem de başka bir şeyin göstergesi olabilir. İmge temsil olarak bir şeyin yerini alabildiği gibi gösterge olarak bir başka varlığı da işaret edebilir. Bir değerden diğerine geçiş imge yoluyla gerçekleşir ve imge aynı anda hem gerçekçi bir temsil hem de diğer her şeyin kaydının desteğidir.⁶²

İmge kelimesi İngilizce image, Türkçe imge, imaj, suret, hayal anlamlarına gelir. İmge, İngilizcede 13. yüzyıldan itibaren, fiziksel bir suret ya da benzerlik olarak kullanılır. İmage, Latince imago'dan türer ve Imagination, hayal gücü, imgelem demektir. İmage, imago ile aynı anlama gelir. İmage kelimesi Latince hayalet, kavram veya düşünce gibi anlamları da karşılıyordu. İmge açık olarak görülmeyeni görme olarak genellikle zihinsel kavramlara gönderme yapar.⁶³

İmge, yansıma durumunda olduğu gibi doğal, resim ya da fotoğrafta olduğu gibi yapay bir imge de olabilir. Bu bağlamda imgede benzerlik önemlidir. Doğal ya da yapay imge, dünyadaki bir nesneyi örnekseyerek o nesneyi belirten biçimlerin söz konusu edildiği bir gösterge çeşididir. İmge gerçek bir nesneyi etkili bir biçimde belirterek gerçeği gösterge olarak yeniden sunar. O halde bir gösterge için gerekli koşullar imge için de geçerlidir. Yani nesneye şu ya da bu biçimde benzeyen bir kavram, durum ya da olgu bulunmalıdır. Nesneye benzerlik farklı biçimlerde olabilmektedir. İmge olarak adlandırılan göstergeler ise görsel algıya bağlı bir değerlendirme ve yorumlama yoluyla belirli bir seçmeye göre nitelendirilebilir. Benzerlik olarak ya da gösterge olarak bir imge daima belirli bir bütünü gösterir. Günay, W. J. Thomas Mitchell imgenin farklı

⁶¹ Farago, 2011, s. 67.

⁶² Ferraris, 2008, s. 14- 29.

⁶³ Çakır, 2014, s. 88.

alanları içine alacak bir değerlendirmesini ve sınıflamasını yaptığını söyler. Bu sınıflamaya göre:

Çizimsel İmge	Optik İmge	Algısal İmge	Zihinsel İmge	Sözlü İmge
Resimler	Aynalar	Duyu Bilgileri	Rüyalar	Eğretilemeler
Heykeller	Yansıtımlar	Cinsiyet Bilgileri	Anılar	Betimlemeler
Tasarımlar		Dış Görünümler	Fikirler	
			Düşsel Fikirler	

Tablo-2; W. J. Thomas Mitchell'in farklı alanları kapsayacak imge sınıflandırması. ⁶⁴

Sanat alanında özellikle yazında, şiirde, görsel sanatlarda imge kavramı çok sık kullanılır. İmge ile göstergesi arasındaki benzerlik, farklı sanat ürünlerinde doğrudan olabileceği gibi simgesel bir benzerlik de olabilir. Bu bağlamda imge hem bir göstergedir, hem de bir başka nesnedir. İmgenin öğeleri bağlam içinde anlamlandırılır. İmge yoluyla bir başka nesne belirtilse de sanat içerikli göndermelerde imgenin işlevi biraz farklıdır. Sanat içerikli imgelerde göndergesini doğrudan doğruya gösteren gösterge yerine yoruma dayalı ve çağrışımları olan imgeler kullanılır. Sanat yapısındaki bir imgenin kendisi bir iletiye dönüşür ve izleyeni ikna etmeye, onu yönlendirmeye ona bilgi vermeye yardımcı olur.⁶⁵

İmgelem ise bir nesneyi o nesne karşımızda olmaksızın tasarlama yetisi, muhayyile.⁶⁶ Başka bir tanıma göre ise imgelem mevcut olmayanın akılda tutulmasıdır. İmgelem duyu ve akıl arasındaki sınırlara yerleştirilmiş bir işlevden ziyade, duyu ve akıl önceleyerek onları mümkün kılan şeydir. Eğer imge bir resim, düşüncede karanlık

⁶⁴ V. Doğan Günay ve Alev F. Günay, Görsel Göstergibilim İmgenin Anlamlandırılması, Es Yayınları, İstanbul 2012, s. 20-22.

⁶⁵ Günay, 2012, s.21-22.

⁶⁶ Günay, 2012, s.243.

ve akışkan bir şey olarak düşünülürse, imge ve onun karşıtı arasındaki çatışkılar asla çözülemeyecektir.⁶⁷

Modern sanatla birlikte imge nesnenin bilince yansması veya görsel bir biçimde yansıtma olmaktan çıkar; imge üretilir hale gelir. Modern sanat ve sonrasında da imge bilinçten dışa yansır, ancak bu yansma düşünsel bir imgedir. Bu bağlamda Deleuze'un imge tanımına ya da kavramına bakmak gerekir. Deleuze imge tanımını değiştirir; ona göre imge, bir kopya, bir taklit değildir; en azından imgelemin temsili ya da bir düşünce kalıbı da değildir.⁶⁸ Deleuze imgeyi bir taklit ve imgelemin yansma temelli bir temsil olmadığını; düşünsel olanın bir temsili olacağını belirtir.

Deleuze'e göre imge, bir kopya, düşünsel bir taklit değildir, en azından imgelemin temsili ya da bir düşünce kalıbı da değildir, ama maddenin bir türü gerçek bir harekettir ve sanatın etkisi kesinlikle olumlu olan bu düzlemde anlaşılmalıdır. Bir imge saymaca bir gerçeği temsil etmez bütün gerçekliği kendi içinde barındırır. [...] Öyle ki imgeler, anlamı olmayan, dar bir şekilde anlaşılacak zorundadır, onların soyutlamayla değil, özütlemeye, ürettikleri düşüncenin eski haline dönmesi söz konusudur. [...] Bütün imgeler değişmezdir ve değişmez olarak kabul edilmelidirler, öyle ki, düşünce imgelerden ayrılmaz ve imgelerin temsil ettikleri soyut bir içerik gibi imgelerle açıklanamaz.[...] Anlaşılabilirlikten ya da düşünceden yoksun değildirler, ama bir anlama indirgenemezler, sözel bir anlama hiç indirgenemezler. Güç elde etme ve imge düşüncüyü duygu düzeyinde etkiler. Sanat özel ve düşünsel olan nesnel bir boyutta etki etmez: ne simgesel bir dizgeye , ne imgesel bir çağrıya , ne hayale ne de rüyaya indirgenemez ama düşündüren imgeler üretir. Herhangi bir imge içinde duygusuzca gerçekleşecek soyut düşünceler yoktur, ancak bu imgelerle ve onların aracılığıyla var olan somut düşünceler vardır,[...] Bir imge ancak yarattığı düşüncelerle değer kazanır.⁶⁹

Deleuze'un imge tanımı ve imgeyle ilgili görüşleri sanatta imgesel temsili ters yüz eder. İmgenin artık herhangi bir nesnenin, zihindeki temsili ve onun bir ürün olarak dışa yansması değil, imgeye düşünsel olanı açığa çıkaran bir temsil değeri atfeder. Bu açıdan bakıldığında sanatın var olanı değil, düşünceyle varlık kazanan imgesel üretimin olduğudur. İmge bir betimleme değil Deleuz'un deyimiyle imgenin fark edilmeye ihtiyacı yoktur, imge kendi içinde vardır.⁷⁰ Kısaca söylemek gerekirse imge betimsel bir

⁶⁷ Maurizio Ferraris, *İmgelem*, Dost kitabevi, Ankara 2008, s. 7-20.

⁶⁸ Anne Sauvagnères, *Deleuze ve Sanat*, Deki yayınları, İstanbul 2010, s.30.

⁶⁹ Sauvagnères, 2010, s. 30.

⁷⁰ Sauvagnères, 2010, s. 31.

temsil değil, düşünsel olanı gösteren temsili bir üretilimdir. Bu imge üretiminde geleneksel betimleme yöntemlerinin yanı sıra teknolojik araçların da kullanıldığı görülür. Çakır, günümüzde imgelerin, teknolojilerin elinde olduğunu ve onlar tarafından üretildiğini, sunumlarının yapılarak kültür içinde içselleşmeleri sağladığını söyler.⁷¹

Çağımız sanatı imge üretimi bütüncül bir temsil niteliği kazanır. Her sanat türünün imgesel niteliği değişiktir. İmgenin görsel olanla sınırlanmadığı günümüz sanat uygulamalarında nitelik değişse de teknikten ayrılamaz; “resim için renkler ve çizgiler, müzik için sesler, roman için dilsel betimlemeler, sinema için imge devinimleri”⁷²dir. Günümüz sanatı uygulama biçimleri tüm sanat alanlarının imge üretim tekniklerini kullanarak, bir düşünceyi ontolojik bir zorunlulukta imge varlığına bağlı temsil anlayışı ortaya koyar.

⁷¹ Çakır, 2014, s. 187

⁷² Sauvagnergues, 2010, s. 60

1.6.2. SEMBOL

Sembol bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, çoğu zaman bir kavramı veya bir düşünceyi belirten, gözle görülen anlamlı işarettir. Sembol bir anlam, nitelik soyutlama ya da nesneyi göstermek için kullanılır. İşaret olarak sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam oluşturan uzlaşım sal işareti, belli bir nesneyi, süreci veya işlemi ima etmeye yarayan şeyi tanımlar.⁷³ Toplumsal uzlaşmaya bağlı olarak bir gösterilene göndermede bulunan görsel biçimdir.

Toplumsal etkileşimin görsel temsilinde anlamlı ve inandırıcı bir biçimde betimlenmesi sembolik anlatımı gerektirir. Örneğin, Mısır sanatında önemli kişilerin hiyerarşik düzene göre büyük statüye sahip olan alt statüye sahip olandan büyük olarak resmedilmesi gibi. Çoğu zaman önemli kişi bir asayla ya da konumunu gösteren başka bir simgeyle gösterilir. Tüm uygarlıkların standartlaşmış bir simgesel anlatım geliştirdikleri görülür. Yunan sanatı mitolojik öykülerin resmedilmesini simgesel anlatım yoluyla değil azami derecede farklı imgeler yaratarak sağlar. Hristiyan sanatının gelişmesiyle Antik Çağın çöküş sürecine girdiği dönem boyunca, doğrudan kavramsal yöntemlerin yeniden doğuşunu ve simgesel ya da kavramsal jestlerde yeni bir standartlaşmayı gözlemleriz. Kutsal metinlerin kutsal tasviri erken Hristiyan sanatında resim yazısal temsili gerekli kılar.⁷⁴ Sembolik anlatım yeniden canlanır.

Sembolik temsil işaretlerin bir çeşidi olarak resimdir. Böyle bir resmi gördüğümüzde düşünmeye başlarız. Sembolik temsilde bir nesne diğeri için temsilci olur. Temsilin bu niteliğinde bir anlaşma ve uzlaşma vardır. Ancak resimsel temsil ile sembolik temsil karşıtlığında bir karışıklık bulunur. Semboller düşünmemizi sağlar. Bir sembol bir kökenin (orijin) belirli bir parçası olabildiği gibi, kutsal ruh gibi görünmez niteliklerin görülmesini sağlayabilir. Bu yüzden görülebilir tüm nicelikler görülemeyen nicelikler için temsilci olur; bu ilişki metafor olarak adlandırılır. Bellini'nin 'Bakire' resminde, synecdoche* olduğunu söyleyebilirsiniz, onun bir parçası, onun fiziksel oluşunun bir açısı gösterilir. Kutsal ruh ancak bir metaforla temsil edilir, bir güvercin

⁷³ Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999, s. 764-765.

⁷⁴ E. H. Gombrich, İmge Ve Göz, Çev: Kemal Atakay, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 2015, s. 82-88.

* Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, nosyon.

olarak; bu çeşit temsil genellikle sembolik olarak düşünülür, geniş anlamda da resimseldir.⁷⁵

Semboller yakınlığı paylaşmaya gerek duyduğu için benzerlikten daha zayıf görülür. Ancak, soyutlamayla iletişime olanak sağladığı için semboller benzerlikten daha güçlüdür. Kelimeler, sözler sembollerdir; fiziksel nesnelere için sözler temsildir. Çünkü biz sadece kelimelerin, sözlerin anlamları üzerine anlarız. Fakat semboller matematiksel rakamlar gibi fiziksel olmayan kavramları da temsil eder. Çelişkili biçimde sembolik temsil taklide karşı olarak basitçe temsil olarak nitelendirilir. Braque, kübist arkadaşlarının natüromortlarında temel sorunlarını taklit olmaksızın temsil olacağını iddia etti; Matisse kendi resimleri için 'karşıtlığın karşıtlığı böyle gider' şeklinde benzer bir açıklama yapar.⁷⁶

Sembolün temsille ilişkisi uzlaşım, göstergeyle sağlanır. Dolayısıyla bu temsil benzerlik olarak nitelendirilmese de bazen görsel bir yakınlığı ve ya çağrışımı kullanır. Kurduğu metaforik bağ ile anlam kazanır. Soyut bir ifade gücünü kullanarak etkileşim sağlar.

⁷⁵ Julian Bell, What Is Painting? Representation and Modern Art, Thomas and Hudson, New York 1999, s. 210.

⁷⁶ Bell, 2010, s. 212.

1.6.3. GÖSTERGE, GÖSTEREN VE GÖSTERİLEN

Gösterge, kendi dışında başka bir şeyi yansıtan, onun yerini alabilen nesne ya da görünüştür. Genel ve benzer bir tanıma göre gösterge, “kendi dışında bir şeyi gösteren, kendinden bağımsız bir gerçekliği yansıtan her türlü varlık, nesne, olay ve olgu”⁷⁷ dur. Gösterge; gösteren ve gösterilenin birleşiminden ortaya çıkan birim olarak da tanımlanabilir. Gösterge yansıttığı şeye ya da nesneye benziyorsa temsili göstergedir.

Barthes ‘e göre gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden oluşur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini; gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur.⁷⁸ Gösteren, göstergenin maddi boyutunu oluşturan imgedir. Göstergenin duyu yoluyla algılanabilen maddi boyutu olarak da tanımlanabilir. Gösterilen ise gösterenle birlikte, göstergeyi oluşturan içeriktir; göstergenin anlamsal, kavramsal boyutudur. Gösterge, göstereni anlama, yorumlamada kullanılan zihinsel içeriktir.

Gösterge temelde, bir temsil etme, bir yerini tutma işlemi gerçekleştirir. Saussure’e göre gösterge, gösteren ve gösterilen olarak ikili bir yapıdadır. Peirce ise bir adım daha ileri giderek gösteren ve gösterilen yani temsil eden ve temsil edilen arasındaki bağıntıyı tanıma bir yorumlama sürecinin olması gerektiğini vurgular. Peirce’e göre anlamı yorumlama, anımsama ve değerlendirme gibi yetileri kullanarak gerçekleşir. Göstergenin anlamı içerikle ilişkilendirildiğinde oluşur.⁷⁹ Göstergebilim açısından bakıldığında her sanat yapıtı bir gösterge niteliği taşır. Dolayısıyla sanatçı tarafından ortaya koyulan yapıt gösteren olarak işlev görür. Toplumsal bilinçte kaydedilmiş bir anlam, gösteren ve gösterilenin bağıntısı içerisinde değerlendirilir.⁸⁰ Bu bağlamda bir sanat yapıtında gösterge anlam içeriğinin taşıyıcısı yani gösterileni görünür kılan, toplumsal uzlaşıda şekillenen bir anlamsal olguyu temsil eder.

Günay, Charles Sanders Peirce’in göstergeyi nesnesi açısından yaptığı sınıflamada üç tür göstergenin varlığını ortaya koyduğunu söyler. Belirti, görüntüsel gösterge ve simge bu gruptaki göstergeleri belirtir. Belirti, nesnesiyle bitişiklik ilişkisi kurar yani var olduğunu gösterdiği dış gerçeklikle bir bitişiklik, neden sonuç vb. ilişkisi

⁷⁷Cevizci, 1999, s.385.

⁷⁸Roland Barthes, Göstergebilimsel Serüven, YKY. İstanbul1993, s.43.

⁷⁹ Erkmán Akerson ve Fatma Akerson, Göstergebilime Giriş, Multilingual Yayınları, İstanbul 2005, s.63-64.

⁸⁰ Mehmet Rıfát, Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Yazıko Yayınları, İstanbul1983, s.274-275.

kurar. İletişim kurma, bir ileti aktarma, bir bilgi verme amacı içeren göstergelerdir. Gösterenle gösterilen arasındaki ilişki bu göstergelerde nedensiz ve uzlaşımsaldır. Görüntüsel gösterge, nesnesindeki algılanabilir ve/ya da duyulabilir (örneğin yansıma sesler) nitelikleri biçimleri içerir. Gösterge nesnesi ile ilişki içindedir. Simgede ise gösterge ile nesnesi arasında saymaca bir ilişki vardır. Gösterge soyut bir anlamla yüklüdür.⁸¹

Görüntüsel gösterge belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder. Bu açıdan bir resim, herhangi bir nesneyi olduğu gibi yansıttığına göre, ilgili imge bir görüntüsel göstergedir. Görüntüsel gösterge ile nesnesi arasında olabildiğince bir yakınlık ve bir benzerlik ilişkisi kurulabilir. Bu bağlamda gösterge temsil niteliği kazanır. Görüntüsel gösterge, her tür gösterge gibi, kendisi dışındaki bir nesneyi belirtir. “Görüntüsel göstergeler nesne ile aynı fiziksel özelliğe sahip değildirler, ama nesnenin gösterdiği özelliğe benzer bir yapıyı belirtir.” Görüntüsel imgedeki tüm özellikler ilgili nesnede vardır.⁸²

Görüntüsel göstergede, gösterge ile beynimizde oluşan imge arasında bir benzerlik vardır. Yoğrumsal gösterge de denilen sanat içerikli göstergeler bir nesneye gönderimde bulunurlar. Bu göstergelerin gerçek dünyada ya da düşünsel evrende denkliklerini bulmak zordur. Yoğrumsal göstergelerde nesnenin biçimi, maddesi, rengi gibi konuları betimleyen yanlar bulunabilir. Bu tür göstergeler bir gösterge ile soyutlanan simgelere yaklaşırlar. Yoğrumsal gösterge öykünme (mimesis) araçları üzerine kurulur ve bilinçli olarak yapılır. Yine bu göstergeler, renkler, biçimler ya da üç boyutlu gereçlerle derinliğe yerleştirilir.⁸³

Danimarkalı dilbilimci Louis Hjelmslev’in kuramında gösterge, göstergebilim kuramı için önemli bir çıkış noktası olur. Hjelmslev, temelde Saussure tarafından ortaya koyulan dilsel göstergenin, gösteren ve gösterilenden oluştuğu ilkesini kendince ele alıp geliştirir. Hjelmslev, gösteren için anlatım, gösterilen içinse içerik terimlerini önerir. Kuşkusuz bu sadece ad değiştirmeye sınırlı değildir; gösterge kavramını yeniden ele alarak anlamın oluşumunu açıklamaya çalışır. Dilin katmanlaşması olarak belirttiği dört düzeyden söz eder ve Saussure’ün yaptığı iki ayrı karşıtlığı tek bir yapı içinde

⁸¹ Günay, 2012, s. 14.

⁸² U. Eco’dan Aktaran, Günay, 2012, s.32.

⁸³ Günay, 2012, s. 30-31.

değerlendirir. Saussure'ün dil düzeyinde ele aldığı biçim/töz karşıtlığı ile gösteren/gösterilen karşıtlığını Hjelmslev, tek bir yapı içinde ele alır. Bu bağlamda anlatım ve içerik kavramlarının her birine ait biçim ve tözün olduğunu belirtir. Saussure dilin biçim ve tözünden söz ederken, Hjelmslev ise dildeki her göstergenin iki yönlü (anlatım/içerik) olduğunu belirtir ve sonrasında her ikisini de biçim ve töz olarak alt kümelere ayırır.

F. de Saussure	Louis Hjelmslev
	Biçim
	Anlatım ———
	Töz
Gösteren	
Gösterge ———	Biçim
Gösterilen	İçerik ———
	Töz

Tablo- 3. F. de Saussure ve Louis Hjelmslev'in görüşlerinin karşılaştırılması.⁸⁴

Gösterilen, dilbilimde, gösterilenin özniteliği, özellikle gerçeklik derecesine ilişkin tartışmalara yol açmış ve bu tartışmalarda, gösterilenin bir nesne değil de, nesnenin zihinsel bir tasarımı olduğu söylenir. Örneğin kalem sözcüğünün gösterileni, kalemin kendisi değil, onun zihinsel imgesidir. “Gösterilen göstergeyi kullananın bundan anladığı şeydir”.⁸⁵ Böylece salt işlevsel olan bir tanıma ulaşılmış oluruz. Gösterilen, göstergenin iki bağlantısal ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan, gösterenin bir aracı niteliği taşımasıdır.⁸⁶

Gösteren, gösterge dizgesinde bağlantısal bir ögedir ve tanımı, gösterilenin tanımından ayrı tutulmaz. Tek ayırım gösterenin bir aracı olmasıdır. Özdek (sesler, nesnelere, görüntüler) gereklidir. Ne var ki bir yandan bu özdek, öte yandan da gösterilenin kendisi de belli bir özdeğin aracılığını gerektirebilir. Ancak gösterenin tözü özdekseldir.⁸⁷ Gösteren, gösterilenin özdeksel bir aracıdır.

⁸⁴ Günay, 2012, s. 24.

⁸⁵ Barthes, 1993, s. 43.

⁸⁶ Barthes, 1993, s. 43.

⁸⁷ Barthes, 1993, s. 46.

1.6.4. SİMÜLAKR, SİMÜLASYON

Baudrillard'ın tanımına göre simülakr, bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm iken; Simüle etmek, gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak anlamına gelir. Simülasyon ise, araç, makine, sistem ya da bir olgunun işleyiş biçiminin incelenme, açıklanma veya gösterilmesi amacıyla maket ya da bilgisayar programıyla yapay olarak yeniden üretilmesidir. Diğer bir deyişle, simülasyon, bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesidir.⁸⁸

Baudrillard simülakrları üç gruba ayırır. İlk olarak simülakrlar Tanrı'nın yarattığı ideal doğanın taklit ve kopyalama yoluyla tıpkısını, ikizini oluşturmayı amaçlayan imgelemedir. Bu birinci türden simülakrlar doğalcı ya da doğal simülakrlardır. Bu grup simülakrlarda ütopya üreten bir düşsellik bulunur. İkinci tür simülakrlar, tüm üretim düzenini kapsar ve enerji ve güç üstüne kuruludur. Enerji ve güç üzerine kurulu olan simülakrlar, makinelerle somutlaşan, üretici özelliğe sahip, üretken simülakrlardır. Bu tür simülakrlar insanın evrensel boyutlara inanmasını amaçlar, sürekli bir yayılma eğiliminde olur ve nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan bir enerjiyi özgürleştirme peşinde koşar. Bu grupta *bilimkurgu* üreten bir düşsellik vardır. Üçüncü grup simülakrlar ise bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşur. Tümüyle bir hipergerçeklik ve mutlak bir denetimi hedefleyen simülasyon simülakrlarıdır.⁸⁹

Simüle etmek sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır; şu anda burada bulunmamaya göndermektedir. Simüle etme kavramı karmaşıktır; çünkü bu kavram “-miş” gibi yapmak değildir. Bu bakımdan “mış” gibi yapmak gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bununla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışılan bir fark vardır. Halbuki simülasyon bu gerçek ile sahte ya da düşsel arasındaki farkı yok etmeye çalışır.⁹⁰

⁸⁸ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011, s. 7-14.

⁸⁹ Baudrillard, 2011, s. 168-169.

⁹⁰ Baudrillard, 2011, s. 16.

Baudrillard bütün sistemin devasa bir simülakra dönüştüğünü belirtir. Ona göre bu gerçek dışı bir şey değil bir simülakrdir. Simülakr gönderenden yoksun ve nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan, hiçbir şeyin durduramadığı, gerçeğin değil sadece kendi kendinin yerine geçebilen bir şey. Simülasyon budur ve yeniden canlandırmanın karşıtıdır. Yeniden canlandırma gösterge ve gerçeklik arasında bir denklik ilkesi olduğunu kabul etmek iken, simülasyon eşitlik ilkesinin tersine, göstergeyi kesinlikle bir değer olarak yadsır. Bu bağlamda simülasyon her türlü gönderenin ters yüz edilmesidir. Sahte bir yeniden canlandırmaya karşı simülasyon bir simülakra dönüştürdüğü yeniden canlandırma düzeninin tamamını kuşatmaktadır.⁹¹

Simülasyon Platoncu gerçeklik felsefesinin karşıtı bir kavramdır. Platon'un kopya üzerine kurulu teorisinde sanat, tözsel gerçekliğin yansımasının kopyası, taklitidir. Modern sürece kadar geçerliğini sürdüren ya da karşı kuramlara da temel olan benzerlik, benzeme üzerine kurulu yeniden sunum, temsiliyet fikrinde nesne bir ideaya benzer. Kopya ancak ve ancak o nesnenin ideasına benzediği için kopya olur ve bir temsil niteliği kazanır. Kopya temsil edenin temsil edilene benzerliğiyle var olur. Buna temel ve genel görüşe karşın "Simülakr kopyanın kopyasıdır [...] kopyadan daha kopyadır, yani hiperkopyadır. Burada benzerlik ve kimlik (aynılık) fikrinin yerine fark fikrinin ortaya çıkmaya başladığını görmekteyiz."⁹² Belli bir gerçeklikten hareketle üretilmeyen, ancak gerçeğin modeller vasıtasıyla üretilmesine simülasyon denilir. Bu bağlamda simülasyon idealardan bağını koparmış bir gerçekliktir. Akay'a göre modern felsefenin görevi, Platoncu gerçeklik ve taklit teorisinin ters yüz edilmesidir; modelin imgeye karşı ilk olmasını reddetmektir ve her dönemin kopyalarının değeri başkadır. Görüntüyse bunun asıl karakteridir.⁹³ Kopya benzerlikten yola çıkar ve özdeşlik (kimlik) sorununu yeniden konu eder; oysa simülakrlar farktan yola çıkan bir benzerliği ortaya koyarlar. Kopyada özdeşlik, simülakrda ise farklılık ön plandadır. Kopyalarda önemli olan benzerliktir, oysa simülakrlarda imgedir.⁹⁴

⁹¹ Baudrillard, 2011, s. 20.

⁹² Ali Akay, Postmodern Görüntü; Bağlam Yayınları; İstanbul 2002, s. 31.

⁹³ Ali Akay, Tekil Düşünce; Bağlam Yayınları, İstanbul 2004, s. 103.

⁹⁴ Akay, 2002, s. 31-32.

Baudrillard günümüz gerçekliğinin rasyonel olmadığını ve sonsuz bir biçimde sürekli üretildiğini vurgular. Baudrillard gerçek ve simülasyonu şu şekilde açıklamaya gider:

Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira “gerçek” ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek [...] Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir. Daha kötüsü gösterge sistemleri bu gönderen sistemlerini yapay solunumla yaşatarak, tüm kombinatuvar hesapları ve ikili karşıtlıklarla tüm eşdeğerlik sistemlerinin işine yarayabilecek anlamdan daha da esnek (ductile) hâle gelmektedirler. Burada bir taklit, sûret ya da parodiden değil *aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek*, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir. Bir ölüm daha doğrusu ölmenin imkânsızlaştığı bir “ölür ölmez dirilme” sistemine özgü model böyle bir hayatî işleve sahiptir. Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hipergerçekten söz edebiliriz.⁹⁵

Baudrillard’a göre her yerde orijinaline benzeyen bir evrende yaşıyoruz. Simülasyonun gerçeğin yerini almış modellerden oluşması sebebiyledir ki şeyler durmaksızın kendi ikizlerini üretmeye çalışıyorlar. Önce modeller vardır ve yörüngeye yerleştirilen bu modeller olayların gerçek çekim merkezini oluşturmaktadırlar. Modeller olgulara ulaşmaya aracılık ederler. Modelle olgunun birbirlerine karıştırılması çeşitli yorumların yapılmasına sebep olmaktadır. Modeller gibi, değiş tokuş edilebildikleri takdirde bir gerçekliğe ulaşabilen olgulara dair bu yorumların hepsi geçerlidir.⁹⁶

Çağımızda mal üretimi, değer üretimi vb.nin bir anlamı kalmamıştır. Gerçeklik elden kaçırılmış olup toplumun uzun yıllardan bu yana durmaksızın üretmeye, yeniden canlandırmaya çalıştığı şeydir. Dolayısıyla günümüzde maddi üretimin kendisi hipergerçek olan bir şeye dönüşür ve geleneksel üretim özelliklerini içeren, ondan çok

⁹⁵ Baudrillard, 2011, s. 15.

⁹⁶ Baudrillard, 2011, s. 28-36.

daha büyük boyutlara ulaştırılmış yansımasıdır. Hipergerçekçi sanatçıların tüm anlam ve çekiciliğini bir yeniden canlandırma süreci içinde yitirmiş olan gerçeğe inanılmaz bir şekilde benzettikleri gerçek işte böyle bir gerçektir. Dolayısıyla simülasyonun ürettiği hipergerçek, gerçeğin her yerde ona benzemesine neden olmaktadır.⁹⁷



⁹⁷ Baudrillard, 2011, s. 44-45.

1.6.5. PARODİ

Parodi, Yunancada karşı şiir anlamına gelir. Parodi “Bir edebi eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçek arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak” anlamına gelir.⁹⁸ Parodi kelimesinin Türkçede anlam karşılığı ise “yansılama”dır. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre parodi, “Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü” dür.

Kökensel anlamıyla bakıldığında “parodia” bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani melodiyi bir ses perdesine geçirmek demektir. (sanat) alanına uygulandığında, parodi bir metni başka bir amaçla kullanarak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Aranılan şey ciddi olarak kabul edilen bir tür ile alay etmektir. Bunu yaparken de yazarlar soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne, ya da soylu bir metnin biçimini sıradan bir konuya uyarlarlar. İlk durumda yansılama başvuran yazar metnin konusunu değiştirerek anlamını da saptırır; ikinci durumda ise metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygular.⁹⁹



Resim 10. Cindy Sherman, İsimless, (#224), 1990

⁹⁸ Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 358.

⁹⁹ Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, Ankara 1999, s. 117-123.

Postmodern anlatıda Pastiş, parodi ve ironi iç içe anılan ve birbirine oldukça yakın duran kavramlardır. Bu bakımdan bu kavramların benzerliklerini ve farklılıklarını öncelikledikleri vurguya göre ayırt etmek hem bir kavram karmaşasını önlemek açısından yararlı olacak hem de dönüştürüm noktalarını anlamada bir kolaylık sağlayacaktır.

Pastiş yalnızca bir üslubun (biçemin) taklidine gönderirken, parodi bir yapıtın biçimini değiştirmeden konusunu değiştirmektir. Üslup özellikleri olduğu gibi kalırken sadece konu değişir. Ciddi bir konu sıradan, gerçek ve güncel bir konuya yakın bir biçimde uygulanır. Pastişte ise yine bir biçim taklit edilir, ancak “yergisel” bir işlevi yoktur. İşlevleri bakımından Parodi de olayı yan anlamlar; ancak pastiş ise böyle bir işlevden uzaktır.¹⁰⁰ Diğer taraftan parodiyle ironi kavramını ele aldığımızda, parodi konuyu değiştirerek anlamsal bir dönüşüm yaratırken, ironi ise biçimsel bir dönüşüm gerçekleştirir. İroni, parodiye göre daha yergisel ve gönderme metnine karşı daha saldırgandır. Parodi bir metni yeni bir metin yaratmak için örnekçe olarak alır, ironi biçimsel bir işlem gerektirir. Parodi yergisel olmaktan çok alay etmek daha doğrusu eğlenmek amacını taşır. En etkili parodi anlamını değiştirdiği metne biçimsel olarak en yakın olan, özgün metni hemen akla getiren, ancak ondan anlamca ayrılan bir parodidir.¹⁰¹ Parodi yapıtın tamamını alıntılanamaz, çoğu zaman tek bir imge ile sınırlıdır. Aynı ögeyi alaycı bir tonla yeniden yapar. Ciddi bir kullanım alaycı bir kullanıma dönüştürülür.

Parodinin temsille ilişkisinde örnek ya da model olanın taklidi olarak kurar. Buradaki modelin orijini doğa olmayıp, temsil edilen gerçeklik onun betimsel bir tasviri değildir. Daha önce üretilmiş ve sanat yapıtı niteliği kazanmış bir üründür. Parodiyle oluşan temsil niteliği, model alınan yapıtın üslubuna gönderir. Referans alınan yapıtın konusundan uzaklaşan, dolayısıyla onun biçim dilini oluşturan tarihi zamansallığından ve toplumsal bağlarından kopararak güncel olana, şimdiye montajlayan bir taklit anlayışının ürünüdür. Parodiyle yeniden sunulan temsil oluşturduğu anlamsal dönüşümle melez bir ürüne dönüşür. Öznel bir ürün olurken, üslubu geçmişte olan bir yapıttan ödünç alınarak taklit edildiği için özgünlüğe sahip değildir.

¹⁰⁰ Aktulum, 1999, s. 118.

¹⁰¹ Aktulum, 1999, s. 119.

1.6.6. İRONİ

İroni, gülünç dönüştürüm demektir. Kastedilenin tersini söyleme, mizahın tersine ironi daha çok eleştirici, saldırgan ve komik bir tarzda yıkıcıdır.¹⁰² Parodiden türeyen ironi, özgün bir yapıtın konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatsal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden dönüştürmek olarak tanımlanır. Bu yöntemle başvuran sanatçının amacı dönüştürüldüğü yapıt konusunda biraz yergi yapmak, biraz eğlendirmektir. “ İroni soylu bir tür olan destanı alaya almak, destan yazısının ciddi havası içerisine komik unsurlar katma amacı güder; destanda yaratılan soylu evren sıradanlığın boyutlarına indirgenir.”¹⁰³

İroni, konuyu özgün yapıttaki nitelikleriyle olduğu gibi saklayarak, özgün yapıtın üslubu yerine sıradan bir üslup kullanarak değiştirmeye dayanır. Sonuç olarak ironinin temelinde geçmişte ortaya koyulan bir sanat yapıtını yeni bir dille ironik bir dille ele alınması, böylece yapıtın daha anlaşılır kılınması ve izleyenin eğlendirilmesi amacı vardır.



Resim 11. Marcel Duchamp, 1919.

¹⁰² Aytaç, 2009, s. 367.

¹⁰³ Aktulum, 1999, s. 127.

İronide temsili bağlam konuya vurgu yapar. Konunun taklit edilmesi nedeniyle temsili bir ilişki kurulabilir. Model alınan yapıtın konusu taklit edilirken anlamsal dönüşümü farklı bir üslup üzerinden gülünç bir dille yeniden sunarak gerçekleştirir. Model olan yapıt temasının biçimsel özellikleri korunur, taklit edilir ancak üslup onu ayrı bir anlam ilişkisi içerisinde sıradanlaştırarak eleştirel, ama aynı zamanda eğlence katarak temsil değeri kazanır. Parodide ve pastişte olduğu gibi bir kültür nesnesine dönüşmüş temsil değeri taşıyan yapıtı model alır ve taklit eder. Dönüştürülmüş dış gerçekliğin, doğanın ya da iç gerçekliğin taklididir.



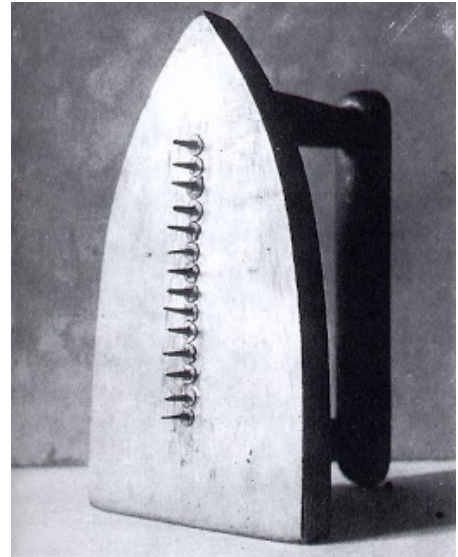
1.6.7. PASTİŞ

İtalyancadan Fransızcaya geçmiş olan Pasticcio teriminin ilk kullanımları karmakarışık çorba anlamındadır. Türkçe karşılığı öykünme olan bu terim, özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklididir. Türk Dil Kurumunun sözlüğüne göre pastiş, bir ekolün özelliklerine göre meydana getirilmiş eserdir.

Pastiş yapıtın üslubunu hedef seçer; sanatçı ise hedef seçtiği bu biçemden (üsluptan) yola çıkarak kendi yapıtını ortaya koyar. Ancak pastiş uygulayan sanatçı bir eserin üslubunu dönüştürerek yeni bir yapıt ortaya koymaz. Yalnızca eserin üslubunu taklit eder. Burada pastiş ile iki metin arasında (öykünen, öykünülen) bir taklit ilişkisi kurulur ve pastiş bir sanatçının üslup özellikleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir sanatçı bir başka sanatçının üslubunu kendi üslubuymuş gibi benimseyerek, izleyenin üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi yapıtının içine sokarak ya da özgün yapıtın içeriğini kendi eserine uyarlayarak yeni bir eser ortaya çıkarır. Ancak pastiş yalnızca üslup taklidi olarak sınırlandırılmamalı; bir eserin özgün içeriği de taklit edilebilir. Pastiş yapan sanatçı yalın bir konudan yola çıkarak onun üslubunda yeni bir yapıt ortaya koyar. Burada pastiş ile taklit edilen, öykünme yöntemiyle sanatçı, özgün bir yapıtın üslubudur.¹⁰⁴



Resim 12, Marcel Duchamp, Çeşme, 1917



Resim 13. Man Ray, Hediye, 1921

¹⁰⁴ Aktulum, 1999, s. 133.

Diğer bir anlamda “Pastiş, ünlü sanat yapıtlarının çeşitli bölümleri kopya edilerek, bütünlük kaygısı güdülmeden bir araya getirilmesiyle oluşturulan eklektik (seçmeci) yapıt”¹⁰⁵ olarak tanımlanır. Bu tanıma göre ise pastiş başka sanatçıların eserlerinden, kolajı andırır bir biçimde kes yapıştır yöntemiyle bir araya getirilerek taklit edilmesi demektir.

Postmodern dönem içerisinde farklı anlatıların olduğu bir tarihselliğin tanıklığını yapan Jameson pastişin ortaya çıkma sebebinini şu sözlerle ifade ediyor: “Bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun daha zor bulunur olması bugün pastiche diye adlandırabileceğimiz neredeyse evrensel uygulamayı doğurmaktadır.”¹⁰⁶ Jameson, parodi, ironi, pastiş gibi yönü geçmişe dönük ancak şimdiki vurgulayan bu uygulama ya da ifade yöntemleri için de bir tespit bulunur. Buna göre “Üslup ideolojisinin çökmesinden itibaren, kültür üreticilerinin başvuracaklar yegâne yer geçmiştir: ölü üslupların taklidi; artık tüm dünyayı kaplayan bir kültürün hayali müzesinde depolanmış bütün o maske ve bütün o sesler aracılığıyla konuşma”¹⁰⁷dır.

Pastiş yapan sanatçının amacı daha çok eğlendirmek, gülünç bir etki yaratmaktır. Ayrıca yazarın taklit ettiği metnin özelliklerini dizgeleştirerek bazen de onun özünü değiştirerek, eleştirel, yergisel veya övgüsel erekler de vardır.¹⁰⁸ Sonuç olarak pastiş, aynı üslupta başka bir eseri kopyalayarak, taklit ederek veya başka başka sanatçıların eserlerinden seçmeler yaparak farklı bir dizge de yeni bir eser üretmektir.

Pastişin temsille ilişkisi bir sanatçının, dönemin ya da akımın taklidine bağlı kalınarak sağlanır. Bir akım ya da üsluba göndermede bulunarak parodi ve ironide olduğu gibi tarihsel bağlamından kopararak şimdiki zamanla bir bağ kurar. Bir bakıma “mış” gibi yapmaktır. Bu açıdan pastiş temsil edenin temsil edilmesidir. Ancak burada temsil ilk kaynağın göstereni üzerinden değil de onu oluşturan anlatım dilinin üzerinden işler. Ortaya konan parodik ürün özgün bir yapıt ve gerçekçi bir temsil niteliği kazanmaz. Çünkü öykünen ve öykünülen arasındaki ilişkinin gerçekliği eş zamanlı olmasa da zaten anlatılmış olanın temsil edenin temsilidir.

¹⁰⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, “pastiş” Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1435.

¹⁰⁶ Fredric Jameson, Postmodernizm, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, s.76.

¹⁰⁷ Jameson, 1994, s. 77.

¹⁰⁸ Aktulum, 1999, s. 134.

2. BÖLÜM

2. TEMSİLİN BOYUTLARI

Temsilin felsefi boyutları kapsamında temsil kavramını ortaya atan Platon'dan günümüz düşünürlerine kadar varlık, onun zihindeki karşılığı (imgesi, kavramı ya da temsili) ve zihinsel karşılığın kaynağı (apriori, aposteriori) ve gerçekliğin sanatta temsil olarak ne anlama geldiği, sanatın ne gibi düşünsel temellere koşut gelişim gösterdiği değerlendirildi. Diğer taraftan temsilin sosyo-kültürel boyutları bağlamında sanat, sözlü ve yazılı kültür, din, bilim, teknoloji ve görsel kültür ile temsil olgusu ilişkilendirilerek sanatta görselleştirmenin temel dinamikleri incelendi.

Sanatta temsilin boyutları hem düşünsel alanda hem de sosyo-kültürel alanda ele alındı. Düşünsel alanda idealist, ampirist, rasyonalist bakış açılarında varlık ve onun temsiline apriori, aposteriori ve bu iki bilgi kaynağının sentezi olarak yaklaşım sağlandı. Diğer taraftan temsilin boyutları sosyo- kültürel olgularda sanat sözlü ve yazılı kültürde, dini gelenek içerisinde, bilimsel gelişmeler ışığında, teknolojik buluşlarda ve tüm bunların sonucu görsel kültürle ilişkilendirildi. Bu bağlamda her bir kültürel durumdan hareketle gerçeklik algısı ve temsil ile olan bağlantıları kuruldu.

Sanatta temsil edilen gerçekliğin yüzey üzerinde varlık bulması ya da farklı teknikler, yöntemler, malzemeler kullanılarak üretilen yapıtın anlamlandırılması ve yapılandırılması temsilin felsefi, sosyo-kültürel olguları temsil değeri bakımından önem arz eder. Bu bağlamda sanat ve temsil değeri hem düşünsel hem de toplumsal alanda tümel bir gerçekliği ortaya koyar. Düşünsel alanda Platon'un idealar öğretisinde taklit üzerine temellenen temsil anlayışı, NikolausKopernikus (1473-1543), Johannes Kepler (1571-1630) ve Galileo Galilei (1564-1642) gibi düşünürlerin bilimsel yaklaşımları sonucu daha da ileri bir düzeye giderek mekân içerisinde üç boyutlu dış gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması sanat ve sanatın temsil ettiği gerçeklik anlayışının oluşumunu sağlar. Bu mekanist doğa ve evren tasavvuruna bağlı temsil boyutu, Descartes'ın ortaya koyduğu rasyonalist düşünceyle derinlik kazanır. Ampirist düşüncenin ağır bastığı 18.yy'da Locke'un 'tabula rasa' (boş levha) kavramı bellekte yer alan nesnelere ait ve onları temsil eden bilginin deneyim sonucu oluştuğu düşüncesi sanatın temsil

niteliğinde önemli kırılmaların başlangıcını oluşturur. Kant idealist bir düşünceden hareketle yargı gücünün eleştirisinde ortaya koyduğu estetik yargı modern estetiğin temelini oluşturur. Croce'nin sentezci, ifadeci yaklaşımı sanatta dışavurumsal temsil olgusunun belirmesini sağlar. Wittgenstein ise düşünce, dil ve gerçeklik arasındaki ilişki üzerine metafiziksel ve mantıksal düşüncede temsilin doğası, düşünce, dil ve gerçeklik arasındaki ilişki ve düşünceyle temsilin sınırlarını belirler. Wittgenstein'in geliştirdiği bu dil temelli düşünsel yapı kavramsal sanatın esin kaynağı olarak gösterge, gösteren ve gösterilen üzerinde uzlaşım sal bir anlamlandırmayı ve temsil niteliğinin dil üzerinde işleyen bir yapıya doğru geçtiğini gösterir.



2.1. SANATTA TEMSİLİN FELSEFİ BOYUTLARI

Sanatın temsille olan bağı ilk olarak felsefeyle kurduğu ilişkiyle başlar. Toplumsal beklentiler ve gereksinimler, bilimsel temelli bir doğa açıklamasını; düşünsel alanda insan, doğa ve evren gerçekliği ve bu gerçekliği oluşturanın ne olduğu araştırmalarını da beraberinde getirir. Bu süreçte gerçekliği oluşturan varlığı mistik olana, akla ve duyuya bağlayan düşünürler, toplumsal olguların algısını yönlendirdiği veya toplumsal algıdaki gerçekliği betimlediği görülür. Toplumsal olgulardan biri olan kültür içerisinde sanat ve onun temsil niteliği de bu gelişmelerden etkilenecek olgusal bir görünüm kazanır.

Temsili belirleyen olgularda, insanın gerçeklik hakkındaki yaklaşımları, değerleri arasındaki ilişkilerde, felsefenin çok önemli bir yaklaşım sergilediği görülür. Felsefe tarihine bakıldığında, Rasyonalistler gerçeklik kavramında akli öncelerken, Ampiristlerin duyulardan alınan verileri temel alır. Sanatta gerçekliği görünür kılmanın bütün kategori ve üsluplarında, akli önceleyen ve duyuyu öne çıkaran bu felsefi yaklaşımlardan etkilenir. Felsefi ve bilimsel gelişmeler ışığında sanat, zaman zaman da bilim ve felsefeye ışık tutan sanat da gerçekliğin temsilini daha iyi yansıtmak için yeni teknikler geliştirirken felsefe alanı ve bilim, doğayı ve onun gerçekliğini nesnel yasalarla kurmaya çalışır. Bilim, felsefe ve sanatın ortaya koyduğu teknik, yöntem, sistem, metodoloji sosyal yaşantının da algısını belirleyen en önemli alanlar olur. Bu bakımdan temsil olgusunun gelişim seyrini ve olgusal sürecini açıklıkla ifade edebilmek için Orta Çağ'dan günümüze felsefe, bilim ve sanatın kronolojik olarak okunması ve temsil bağlamında ilişkilerinin kurulması gerekmektedir.

Antik Yunan'ın mimetik anlayışı idealist felsefede karşılık bulur. Orta Çağ'da gerçeklik din merkezlidir; skolastik anlayışın sınırları içerisinde yer alır ve Tanrı tarafından temsil edilir. Rönesans gerçekliğine bakıldığında yine Antik dönemin değer ölçütlerine yöneldiği Platon ve Aristoteles temelli olduğu görülür. Ancak Rönesans bu temeli alırken, skolastiğin düşünsel temellerini ve inanç anlayışını geride bırakarak, gözünü bu dünyadaki gerçekliğe ve bilime odaklar. 18.yüzyılda Aydınlanma Çağ'ı ile birlikte sanat görünenin arkasındaki görünmeyeni, metafizik tinsel bir gerçeği ya da insanın kendi tahayyülü ile ortaya koyacağı bir gerçeklik yorumunu, yani bir anlamı ifade etmeye başlamıştır. Nitekim 19. yüzyıldan günümüze kadar, sanatın hemen

hemen bütün ifade biçimleri bir şekilde, tümüyle belirmeyen gerçeklerle ilgili olmuştur.¹⁰⁹

Orta Çağ doğa anlayışı toplumsal yaşama paralel bir seyir gösterir. Doğa kutsal olmadığı için araştırılmaya değer verilmeyecek derecede aşağı bir varlıktır; yalnızca bir sahnedir. Orta Çağın bu görüşünün temeli Aristoteles'in doğa sistemine dayanır. Bu görüş çerçevesinde Dünya evrenin merkezinde yer alır ve evrenin varoluş nedeni de insandır. Aristoteles evren tablosunda yeryüzü ve gökyüzü dünyasını özce birbirinden ayırır. Ona göre yer ve gök başka maddelerden oluşur. Gökyüzü sonsuz olan bir dünya iken yeryüzü gelip geçiciliğin dünyası olarak görülür. Orta Çağın bu düalist anlayışı gökyüzü ve yeryüzünün kendince yasaları bulunan başka yapılar olarak düşünür.¹¹⁰ Bu bağlamda Orta Çağ temsili gelip geçici olan dünyayı değil, kalıcı olan öbür dünyayı merkeze alan bir temsil anlayışı oraya koyar ve anlam bunun üzerine inşa edilir.

Orta Çağ dünya görüşünün sonunu hazırlayan Rönesans, yaşamın bütün alanlarında ortaya koyduğu kendine özgü değerlerde, dinde, sanatta, felsefede, bilimde ve en önemlisi insana verdiği önemle kendini gösterir. Orta Çağ dünya görüşünü yıkan Rönesans yerine yeni bir dünya görüşü ve bu görüşü destekleyen bilimsel yöntemler ve felsefi sistemler koyar. Rönesans insanı yeni değerler ve ölçütlerle kendini var eder.

Rönesans insanın bu dünyadaki yerine önem veren hümanist anlayışı gerçekleştirir. Bu hümanist anlayış, modern insanın yeni hayat duygusu din merkezli bir yaşamdan bağlarını koparmış bir kültür oluşturur. Orta Çağ mistisizminden uzak bilimsel temellere dayanır. Bu bilimsellik insanın gerçeklik algısına ve buna bağlı olarak da kültürel olgulara yansır. Bu gelişmelerden sanatın doğrudan etkilendiği görülür. Yeni gelişmeler ışığında sanatta bilimsel, düşünsel sisteme dayalı bir gerçeklik algısı oluşur ve bu gerçeklik algısı temsil niteliğini de dönüştürür.

Rönesans Aristotelesçi skolâstiğe tepkisi Platon felsefesiyle Yeni-Plâtonculuğun gelişmesine yol açar. Rönesans düşüncesinde estetik niteliğiyle evreni uyumlu bir bütünlük içinde anlamak istemesine yakın olan Platon'un güzel anlayışı ile idealar arasında başı çeken bir düşünce ile uyum içinde olmasıdır. Rönesans skolâstik anlayış ile işlenen Aristoteles felsefesine karşı tepki koysa da Rönesans'ın sağlam temeller

¹⁰⁹ Erzen, 2012, s. 66.

¹¹⁰ Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Üçüncü Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2002, s.192-199.

arama isteği Aristoteles felsefesine de yönlendirir. “Aristoteles ve Platon felsefesinin Klasik Antik Çağ’ın yaratılarından biri olarak görmesi temeline dayanır.”¹¹¹ Aristoteles felsefesinin duyularımızın doğrudan doğruya göstermekte oldukları görünüş üzerine kurulmuş doğa sistemini Kopernikus (1473-1543) doğanın gerçek yapısı ile subjektif kavrayışımızın gösterdikleri arasında büyük bir ayrılığın olduğunun kesinliği ile yıkar. Kopernikus öğretisi kilisenin resmi görüşü olan evren tasavvurunu alt üst eder. Kopernikus Dünya merkezli (geosentrik) bir anlayış yerine Güneş merkezli (heliosentrik) bir anlayış ortaya koyar. Aristoteles’in sistemindeki gök cisimleri evrenin merkezinde ve bu cisimler Dünya’nın eksenini etrafında dönen anlayışı Kopernikus ters yüz eder; Güneş’i merkeze alır. Kopernikus öğretisi duyuların bize gösterdiğinin tam tersini yaparak üzerinde bulunduğumuz yeri hareket halinde sayma temeline dayanır. Bu öğretiyi evrendeki nesnelere belli bir görüş noktasından nasıl göründüklerini bir açıklama denemesidir; bu belli görüş noktasından kavranan tablo da evrenin gerçek görünümüne uygundur ve bu görünüş duyuların düşünceyle işlenmesiyle gerçekleşir.¹¹² Kopernikus’un Heliosentrik anlayışı ve belli bir görüş açısı kavramı Rönesans resminin doğa gerçekliğini yansıtan temsili anlayışı işaret eder.

Orta Çağ sanatının merkeze aldığı değerlere karşılık gelen öbür dünyanın mekânsız, temsili biçimlenmesine, Rönesans’ta mekân anlatımında kullanılan perspektife gerek duymaz. Çünkü Yeni Çağda bakış, insanın görüş açısidir ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife ihtiyaç duyar. Böylece doğa görüntüsü, biçimlenecek nesne olur. Bu nedenle Rönesans, yeni dünya görüşüne paralel olarak bilimsel perspektifi ortaya koyacaktır; dolayısıyla Orta Çağın sonsuzluk fikri yerine ölçü, çok parçalılık yerine sakin ve dünyevi yapı tarzı ortaya çıkar. Yeni çağın hayat amacı, bu dünya sorunlarının çözülmesidir.¹¹³ Bu sanatta odağın, merkezin Dünya olduğu ve betimlenecek gerçekliğin buraya ait olduğu bir temsili anlayışı açığa çıkarır.

Kopernikus’un getirdiği görüşleri bilimsel temellerini Kepler ve Galilei oluşturur. Kepler evren tablosu matematik oranlarla örülürken, doğadaki güzellik uyumunun temeli saydığı oranları gözlem ve deney ile belirlemeye geçer. Kepler

¹¹¹ Gökberk, 2002, s. 174.

¹¹² Gökberk, 2002, s.199-201.

¹¹³ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul1996, s. 344.

animist bir doğa anlayışı yerine mekanist bir doğa anlayışını; gökyüzünün sırları yerine matematiği ve fiziği koyar. Doğadaki güzelliği, uyumu sağlayan matematik oranlardır. Matematik orantılar görüşü Antik Çağda Pythagorasçılar ortaya koymuşlardır ve Kepler, Galilei bu görüşü daha da ileriye taşırlar. Galilei matematik doğa anlayışını Pythagorasçıların son kalıntılarından da temizler. Ona göre evrenin matematiği keyfi düzenlemelerle, mistik düşünceyle değil deneyle kavranabilir; doğayı araştırmanın ödevi doğanın matematik yasallığını tanımaktır. Bilim ile pratik teknik arasındaki bağıllık düşüncesi Galilei’de sağlam bir sistematige dönüşür.¹¹⁴ Rönesans resim kompozisyonlarında matematik oranlarla doğa temsil edilir. Gerçeklik bilimsel temellerle nesnel bir algıya karşılık gelir ve bu gerçekliğin sanatta “temsil”in benzerlikle kurduğu ilişkiyi sanatta uyum olarak görünürlük kazanmasını ve güzelliği önceleyen, estetik olanı ortaya koyan temsil anlayışının temelleridir.

Kepler’in ortaya koyduğu yöntem problemi 17. ve 18. yüzyılın da temel yöntemi olur ve 19.yüzyıla kadar devam eder. Kültür dünyası bilgisi 19.yüzyılda başlar; bu kültür dünyasının gerçeğini ortaya koyma yöntemidir.

Kopernikus’un evrenin düzenini belirleyecek yolu bir bakış açısıyla toplu bir görüş noktası ve heliosentrik bir sistemin bilgisini ortaya koyması; Kepler’in evreni, doğadaki uyumu ve güzelliği matematik oranlarla açıklarken gözlem ve deneyimi incelemesi buna ek olarak mekanist bir doğa anlayışı; Galilei’nin bilim ve pratik teknik arasında bilim ve pratik teknik arasındaki sıkı bağıllık ilkesiyle Rönesans sanatının resimsel temsil anlayışı arasında sıkı bağlar kurulur. Rönesans sanatının mekanist doğa anlayışı, insanı merkeze alan, kutsal olmayan ya da kutsal statüde bulunmayan kişilerin resimlerinin yapılması, temilde model alınan doğa ve kişilere benzerliğini bununda en ideal bir biçimde gerçekleşmesi için yeni teknik denemeler, araştırmalar ve gözleme dayalıdır. Orta Çağın mekânsız, benzerlikle bağı olmayan, anlamsal ilişkide temsil ikonlarının yerini dünya mekânı içerisinde gerçeklik algısına nesnel olarak bağı bilim ve pratik teknikle uygulanan perspektifle üç boyutlu mekân ve derinlik içerisinde bir temsil anlayışı ortaya çıkar. Rönesans’ta Orta Çağın dayattığı belirsiz ve mistik bir gerçeklik algısına bağı anti mekanist bir sanat anlayışı yerini nesnel gerçekliği içerisinde algılanan temsil olgusu kendini gösterir. Felsefe ve sanatın yöntemlerde benzerlikler kurması rastlantısal olmadığı gibi dolaylı da değildir. Çünkü bu yüzyıllara

¹¹⁴ Gökberk, 2002, s.208.

bakıldığında, gözünü doğaya çeviren ressam onu tek bir bakış noktasında toplama denemeleri ve insan anatomisinin daha iyi bir biçimde oran orantı ilkeleriyle yansıtılması için araştırmalar içinde görülür. Bu dönemin en tipik karakteri olarak bilinen L. Da Vinci'nin insan kadvraları üzerine çalıştığını biliyoruz; bunun yanı sıra mekanik tasarımların özellikle fizik ile ilişkilerde değerlendirilebilir ki, bilimsel bir niteliğinin olduğu da dikkati çeker. Bu anlamda Rönesans her alanda etkileşimli bir gerçeklik ve bunun anlamlandırılmasının da sanat yoluyla görünür hale getirilmesini sağlamıştır. Rönesans sadece bulunduğu çağın gerçekliğini temel almamış, aynı zamanda geçmiş çağlarında ortaya koyduğu değerleri kendi bakış açısıyla sentezlemiştir.

Rönesans'ın geliştirdiği değerleri işleyen 17.yüzyıl felsefesi ise, rasyonalizm üzerine kuruludur. Rasyonalizm akıl (ratio) adını verdiğimiz, kendisinde tümel olarak geçen kavramlar, bilgiler ve kuralların bulunduğu kabul edilen yetimizi gerçeği bilmek ve açıklamak organı olarak alan çığırdır. Dolayısıyla 17.yüzyıl felsefesi doğadan değil zihinden türetilir. Doğa ile akıl, ruh ile zihin arasındaki uygunlukta 17.yüzyıl rasyonalizmine göre, Tanrı'nın bir yandan bütün evrene, öbür yandan da insan ruhuna aynı ilkeleri yerleştirmiş olmasıdır. Bu Rasyonalizm'i oluşturan temel inanç, bilimi aklın kendi başına, kendi içinde işleyişi ile doğa yapısı arasında tam bir uygunluk olduğunu dayanak almasıdır.¹¹⁵ Rasyonalist öğretilerde gerçeği kavramak akılla sağlanacaktır.

Rasyonalist olan 17. yüzyıl felsefesinin ana hatlarını Descartes belirlemiştir. Descartes'in rasyonalizmi bilinç üzerine kurulur. Doğru bilgiyi duyular sağlar; ancak, duyular aldatıcıdır. Descartes bu sebeple nesnel dünyasının da bir duyuyu yanıması olduğunu söyler.¹¹⁶ Descartes düşüncemin varlığını apaçık yaşayıp bilmekteyim "düşünüyorum, öyleyse varım" teorisi onun rasyonalist gerçekliğinin temelini oluşturur. Descartes'in ontoloji ve epistemolojide, modern felsefenin seyrini baştan sona değiştiren adımlar atar. Descartes'a göre Dünya tek bir şeyden mekânın her bir yerine yayılmış olan maddeden meydana gelir. Ona göre tek bir maddi töz vardır ve farklı

¹¹⁵ Gökberk, 2002, s.222.

¹¹⁶ Gökberk, 2002, s. 228-235.

nesneler olarak gördüğümüz şeyler arasında gerçek ya da tözsel hiçbir farklılık yoktur.¹¹⁷

Descartes Tanrı gibi düşüncelere ve tasarımlara doğuştan ideler der ve bunlar kesindir. Duyu yoluyla bize dışarıdan gelen ideler bulanıktırlar. Descartes'ın gerçekliğinde birbirinden ayrı, Tanrı, ruh, madde olmak üzere üç töz, üç madde vardır. Tanrı sonsuz, ruh ile madde sonlu tözlerdir. Tanrı en yetkin, en gerçek tüm gerçekliği kendisinde toplayan varlıktır. Bilinç ruh ile maddeyi özce bağımsız varlıklar olarak ayırır. Ruh bilinç içerikleri iken cisimler dünyası dolaylı olarak bilincimizin dışında bir dünyadır. Cisimden rengi, tadı, biçimi, kokuyu, sertliği, ağırlığı vb. kaldırabiliriz; ama bütün bunlarla cismi ortadan kaldıramıyoruz. Cismin öyle bir niteliği vardır ki onu ortadan kaldırırsak, cismi de ortadan kaldırmış oluruz. Bu nitelik uzamdır; yer kaplamadır. Uzamın ortadan kalktığını tasarlarsak cisimle ilgili her şey ortadan kalkar. Cismin bütün hallerini taşıyan temelde yer kaplamadır. Uzaysız cisim olamayacağı gibi, cisim olmadan da uzay olamaz.¹¹⁸ Dünyanın temel gerçekliği bunlardır. Dünya'nın nihai gerçekliğini maddeyle ifade eden bu özellikler duyumsal olmayıp matematiksel tasvir yoluyla açıklanabilir. Doğanın konuştuğu dil matematiksel dildir ve geometrik biçimler bu dilin ifade biçimleridir. Descartes'ta matematiksel dil gerçekliği kavramanın tek anahtarıdır.¹¹⁹

Gerçekliğin rasyonel olduğu düşüncesinden hareket eden Spinoza'da önemli olan, düşünce düzeniyle varlık düzeninin bir ve aynı olduğudur. Spinoza'nın felsefesinde doğa düzenini kurmak tek özün zorunlu sonuçlarını ortaya koymak söz konusudur. Tanrı bütün var olanları belli ve değişmez bir düzene göre kendi tözünden türetmiştir. Kökleri Tanrı'da olan bütün nesnelerin ideleri de yine Tanrı'da olur. Bu düşünceye göre ide ile gerçeklik tam bir uyum içindedir. Yani düşüncedeki bir düzen gerçekteki bir düzeni olduğu gibi karşılamaktadır.¹²⁰ Bu bağlamda temsilin kaynağı bir bütünlük oluşturur; akıldan ve görünen dünyadan kaynaklanır. Düşünce ve duyu bir bütünlük arz eder. Sanatta düşünsel olanla görünür dünya bu uyumun bir gösterenidir. Descartes gibi Spinoza da uzaya bağlı bir varlık evreni sunar, Ancak Descartes'de olduğu gibi nesnel değil de, Spinoza uzayı geometrik şekillerin var oluşunun bir

¹¹⁷ Ahmet Cevizci, Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a, Say Yayınları, İstanbul 2015, s. 484.

¹¹⁸ Gökberk, 2002, s. 238.

¹¹⁹ Cevizci, 2015, s. 485.

¹²⁰ Cevizci, 2015, s. 514.

koşulu sayar. Nasıl ki uzay olmadan geometrik şekiller olmazsa, nesnelere de Tanrısız olmaz. Nesnelere varlığı Tanrı'da onları temsil eden matematik kavram olan geometrik şekillerin varlığı da uzaya yani nesnelere bulunduğu mekâna bağlıdır.¹²¹

17.Yüzyıl düşüncesinde Descartes'ın matematik yönteminin çıkış noktası alan Spinoza'ya göre de nesnelere varlığı uzaya bağlıdır. Nesnelere varlığını bu uzay içerisinde bulur. Eğer uzay ortadan kalkarsa nesnelere yok olacaktır. Descartes olsun Spinoza olsun nesnelere varlığını uzamda ya da uzayda somutlaştırdıkları görülür. Bu gerçeklik algısı akli önceleyen düşünsel görüşler için bir temel oluşturur. 17. Yüzyılın felsefesi rasyonalist temelli olduğu gibi sanatı da yalnızca sezgilerin bir görünüş türeyişi olmaktan kurtarmış bilgi temelli bir sanat anlayışını geliştirmiştir. Rönesansta başlayan bu süreç nesnel gerçeklik algısına bağlı bir tasvir ve temsil anlayışını da beraberinde getirmiştir. Bu sürecin uzantıları günümüze kadar uzanmaktadır. Sanatta perspektif bilgisine bağlı uzam anlayışlı kompozisyonlar da bunun bir göstergesidir. Düşünsel olana paralel giden, bazen onu takip eden, bazen de düşün dünyasına yön veren sanat, gerçeklik algısına ve bunu ortaya koyacak medyumları amacına uygun halde kullanmayı başarmıştır.

18. Yüzyıl aydınlanma felsefesi insanın düşünme ve değerlendirmede geleneklere bağlılıktan kurtularak kültür içerisinde hayatını anlatma girişimidir. Gökberk'e göre Aydınlanma insanın aklını kendisinin kullanmaya başlamasıdır. Geniş anlamıyla aydınlanma, ortaçağın kapanmasıyla, kökü üst dünyada bulunan bir hayat düzeni yerine, kökü ve amacı bu dünyada bulunan bir hayat düzenine geçişin başlangıcıdır.¹²² Kısacası 18. Yüzyıl felsefesinin amacı hayatı ve kültür dünyasını akıl ile aydınlatıp ona akılla egemen olmaktır. 17. Yüzyıl felsefesi evrensel bir temelde hareket ederken 18. Yüzyıl felsefesi kültür felsefesi olarak temellenir. John Locke'un kurduğu felsefe de bir kültür felsefesidir. Locke felsefesinde doğuştan (a priori) öğretisini eleştirir. Locke bizde bir takım ideler bulunduğunu ve ancak bunların doğuştan olmadığını söyler. Locke 'tabula rasa' (boş levha) kavramını ortaya atar.¹²³ Ona göre anlık (bilinç) üzerine hiçbir şey yazılmamış düz bir kağıt gibidir. Bununla birlikte Locke ruhta doğuştan yetilerin olduğunu yadsımaz. Ancak, idelerin deneyden

¹²¹ Gökberk, 2002, s. 261-262.

¹²² Gökberk, 2002, s. 290.

¹²³ Cevizci, 2015, s. 571-572.

geldiğini söyler. Bütün bilgilerimiz deneye dayanır ve deneyden çıkarılır.¹²⁴ Locke ideyi, zihnin düşünme faaliyeti sırasında konusu veya nesnesi olan şey diye tanımlar. Buna göre temsili bir algı ve bilgi kuramı benimseyen Locke *ideyi* zihnin düşünme faaliyeti sırasında kullandığı malzeme, varlıkların işaretleri veya temsilleridir. Bu anlayış bakımından, zihin düşünüp algıladığında, doğrudan algılanan şey fiziki nesne değil, fakat onun zihindeki temsili olarak idedir.¹²⁵

İdelerin kaynağı Locke'a göre deneyimdir. İdeler dış dünyadaki fiziki varlıklardan veya dış dünyadaki gözlem ya da deneyimlerden veya varlıklardan duyu organlarımız aracılığıyla zihne ulaşan etkileri kavrama sonucunda elde edilir. Locke deneyimi dış deney ve iç deney (reflection) olarak ikiye ayırır. Dış deneyin konusu dışımızdaki algılanabilen nesnelere, iç deneyin konusu ruhumuzda olup bitenlerdir. Dış deney, bir hareketin beyne alınması ve uyarımın, sonra da ruhumuzda bir duyumun doğmasıyla meydana gelir. İç deney ise, dış deneyden gelen tasarımların ruhumuzda işlenmesi sırasındaki yaşantıdan meydana gelir. Locke göre bütün kavramlarımız, idelerimiz, tasarımlarımız bu iki kaynaktan türerler¹²⁶ der ve ideleri birleştirir. Bunlar basit ve bileşik idelerdir. Zihin kendi başına bu ideleri meydana getiremediği gibi yok da edemez. Locke göre bir insan daha önce hiç tatmadığı bir tadın veya koklamadığı bir kokunun idesine sahip olamaz. Kör olarak doğan birinin renklerle, sağırlarında seslerle ilgili hiçbir ideleri yoktur. Bilginin bütün nesnelere basit ideler meydana getirir. Yalnızca bu basit idelere ulaşmış biri idelere ulaşabilir. Basit ideleri koşul gören bileşik ideler insan zihninin işlemesi sonucu oluşur. Zihnin bileşik ideleri meydana getirirken hayata geçirdiği üç ayrı faaliyet somutlaştırır. Birinci faaliyette zihinde aynı ideleri bir araya getirerek onlardan bileşik bir ide meydana getirir; karşılaştırmada iki ideyi zaman, mekân, derece vs. gibi özellikler bakımından kıyaslar; son olarak soyutlamada, bir ideyi birlikte bulunduğu gerçek varoluşunda ondan ayrılmaz olan diğer idelerden ayırır ve başka varlıklardaki benzer ideleri de kullanarak genel bir ideye ulaşır.¹²⁷ Locke da ifade edilenle verilmek istenen anlamın benzerliği yoktur; temsil olarak da kopyası sayamayız. Algılanan gerçekliğin zihin tarafından işlenmesi gerekir. Sanatçının

¹²⁴ Gökberk, 2002, s. 297.

¹²⁵ Cevizci, 2015, s. 578.

¹²⁶ Gökberk, 2002, S, 297.

¹²⁷ Cevizci, 2015, s. 579-580.

gerçeklik algısını ve buna bağlı olarak ortaya koyacağı yapıt iç deneyimin bir ürünü olacaktır. Yapıtta temsil edilen gerçeklik anlayışı da iç deneyde gerçekleşir.

Birtakım duyumları gerçeğin yansısı; birtakım duyumları ise gerçeğin yansısı olmadığını düşünen Locke ideler gibi duyumları da ikiye ayırır. İlkine birincil, ikincisine ise ikincil nitelikler, der. Birincil nitelikleri kaldırdığımızda ikincil niteliklerde ortadan kalkar. Birincil nitelikleri, yani nesnelerin gerçek nitelikleri büyüklük, şekil, sayı, durum gibi matematik olan uzay ile ilgili belirlenimler, ikinci nitelikler ise renk, ses, koku, tat, sıcaklık gibi duyumlarda kendini gösterenlerdir; objelerin reel nitelikleri olmayıp duyumuzla ilgilidir. Locke düşüncesi Aydınlanma felsefesi üzerinde büyük etki yapmıştır.¹²⁸

Locke için olduğu gibi, Hume için de doğruluk, tasarımlar ile bunların dışında bir nesnel dünya arasındaki uygunluk olamaz. Hume göre de, cisimler dünyasının varlığını bile, ancak bir olasılık olarak kabul edebiliriz. Hume için var olma, algılanmış olma ile aynı şeydir. Doğruluk ancak algılar arasında doğru olan bağlantıların kurulmasıdır; bu bağlantılar da çağrışım yasalarına göre kurulurlar.¹²⁹ Hume ampirist öğretide bilginin kaynağı konusunda bütün bilgilerin izlenimlerden türetildiğini belirtir. Hume deneyciliği bilgiden kesin olanın bilgisini anlar ve bilgi mevcut duyu izlenimleriyle, duyu yoluyla algılanan nitelikler arasındaki ilişkilerle sezgiler ve belirli ide ilişkileriyle sınırlar. Zihnin bütün malzemesini izlenim veya algılardan kazandığını, izlenimin olmadan idenin bulunmadığını söyler.¹³⁰

Ampiristlerde bilgiyi sağlayan duyum izlenim iken Rasyonalistlere göre doğru bilgiye ulaştırıcı akıldır. Ampiristler bilginin deneyden aposteriori olarak türediğini, rasyonalistler ise bilginin apriori olarak doğuştan bulunduğunu öne sürerler. Kant da bilginin apriori olduğunu düşünen bir filozoftur.

Rasyonalistlerin apriori ya da doğuştan dedikleri kavramlar, bilgiler, ilkeler hepsi salt öğelerdir. Kant salt öğelere duyu bilgisini de ekler. Ampiristlerin aposteriori ile bilginin oluşacağı görüşünün temel savı Kant'ta apriori alana, zorunluluk alanına girer. Kant geliştirdiği transcendental yöntemle bilginin kendisini inceler. Transcendent

¹²⁸ Gökberk, 2002, S, 300-301.

¹²⁹ Gökberk, 2002, S, 308.

¹³⁰ Cevizci, 2015, s. 623.

bilgi mümkün bilginin sınırlarını aşan bilgidir; transcendental bilgi ise sınırlar içinde kalıp araştıran bilgidir. Kant apriori bilgi zorunlu ve tümel gerçekliği olan bilgi olduğu için, aposteriori bilgiden üstün sayar. Apriori bilgiyi, aposteriori bilgiden ayıran bu ölçüdür. Kant'a göre bizim deneyden önce bir takım ana kavramlarımız var; bunları deneyim içine yerleştirir; deney ancak bu salt kavramlarla bir düzen kazanıp bir bilgi olur. Deneye düşüncenin salt formları bir düzen kazandırır. Çünkü Kant'a göre bu iki bilgi yetisi bir araya gelip birlikte çalıştıklarında bilgi oluşur. Bu anlayışını Kant 'Görüş kavramlar boş, kavramsız görüşler kördür' sözü ile formülize eder.¹³¹

Kant'ın sanat görüşünün en temel kavramı güzelliştir. Kant bir şeyin güzel olduğunu bildiren yargıya beğeni yargısı adını verir ve söz konusu yargının temelini öznel bir temel olduğunu öne sürer. Kant'a göre bir şeyin güzel olup olmadığına karar vermek için tasarımı bilgi amacı açısından anlama yetisi aracılığıyla nesneye bağlamayız; fakat daha ziyade muhayyile (hayal gücü) aracı ile özneye ve onun hoşlanma ve hoşlanmama duygusuna bağlarız. Estetik deneyimle insanların nesne ile değil de öznenin zihindeki temsili ya da tasarımı ile ilgili olduklarını, dolayısıyla güzelin beşeri duyarlığın nesneye verdiği karşılıklıta bulunduğunu ifade eder. Kant çıkar gözetmeme düşüncesiyle, beğeni yargısının veya estetik yargının salt temaya dayalı bir yargı olduğunu, güzel diye nitelenen nesnenin, özneye arzu fakültesi hiç gündeme gelmeden hoşlanmaya yol açacağını bildirir. Kant zihindeki temsillerin hoşlanma ve hoşlanmama, haz ve acı duygularıyla olan ilişkilerini ifade etmek için hoş güzel ve iyiyi birbirinden ayırır. İyi olan, kendisine nesnel değerin ifade edildiği şeydir, değerlendirme konusudur. Güzel olan ise eğilim ya da arzuya dönük herhangi bir bağ olmaksızın sadece hoş gider ve hiç kuşku yok ki hepsi tarafından olmasa bile sadece insanlar tarafından deneyimlenir.¹³²

Kant, estetiği doğa ile bilgi yetimiz arasındaki uyumdan çıkarır. Estetik yargı gücü subjektif bir refleksiyonda bulunur; burada yargı gücü, duyguya bağlı kaldığı için subjektiftir; çünkü bu dünyada estetik bağlantıların olduğunu bize sezdiren bir duygudur; haz duygusudur. Estetikte Kant güzel ve yüce kavramlarını inceler. Kant güzel ve yüce kavramlarını dört önermede birbirinden ayırır. İlk önermede beğeni bir obje üzerine hoşlanma ve hoşlanmama yetisidir. İkinci önermede güzel kavramsız bir

¹³¹ Gökberk, 2002, s. 350-356.

¹³² Cevizci, 2015 s. 751- 753.

şekilde genel olarak hoşça giden şeydir. Beğeni içinde keyfilik olmadığını apriori bir zorunluluk olduğunu söyler. Resim sergisine giden biri manzara karşısında ben burayı biliyorum ya da bir portre karşısında bu kadını tanıyorum derse, kavramlar ile yargı vermiş olur. Böyle bir davranış estetiği ikinci plana atar. Üçüncü önerme güzellik, objede bir ereğin bulunduğu tasarımı olmaksızın bir objenin ereğe uygun olmasının formudur. Dördüncü önerme güzel kavramsız olan zorunlu bir hoşlanmanın konusu diye bilinen şeydir. Bu önermede anlatılan şey beğeni yargılarının da zorunlu olduğudur, yani doğuştan geldiğidir. Doğa güzelliği güzel bir şeydir, sanat güzelliği ise bir şey hakkında güzel bir tasavvurdur, çünkü güzellik kavrama bağlıdır. Bu güzel bir kadındır diyorsak, doğa, kendi biçiminde amacını kadınsal yapıda güzel olarak temsil eder; bu bağlamda burada salt biçimi aşarak kadın kavramını görmek zorunludur.¹³³ Kant'ın sanat felsefesi de varlığın kavramsal boyutunda temellenir.

Kant dünyayı insanın bir tasarısı olarak görür. Kübistlerin de sanatlarında verdikleri böyle bir tasarı dünyasıdır. Kant'ın “Duyulardan yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun duyular kördür” sözü kübist resimlerin temelinde yatan düşünce olduğu söylenir. Kübizm empresyonistlerin kavramlardan yoksun olan duyumcülüğünü yüzeysel kaldığı için bir tür körlük olarak görüyorlar. Kübistlerin kavram ressamlığı, duyulardan ne kadar soyutlanmış olursa olsun, görsellik düzeyinde düşünce ressamlığıdır. Kübistler için nesnelerin duyusal niteliklerden sonra değişmeden kalan özü, kavramı önemlidir.¹³⁴

Yüzyıllar boyunca sanat, genellikle doğa güzelliğinin sanat güzelliği için bir örnek olduğu varsayımına göre hareket etmiştir. Sanat tarihi açısından baktığımızda, doğa ve sanat güzelliklerinin ayrılığı ancak geçen yüzyılın sanatçıları, empresyonistler tarafından ilk kez kavranmıştır, diyebiliriz. Empresyonistler, doğanın ve doğa güzelliğinin sanat için olan önemsizliğini kanıtlamak için, saman yığınlarının resimlerini yapmışlardır. Çünkü doğa ve doğa güzelliği empresyonist sanat teorisi yönünden hiçbir anlam taşıymıyordu. Estetik teorisi ve felsefe bakımından doğa güzelliği ile sanat güzelliği arasındaki ayrılığın üzerinde en çok Kant sonrası idealist felsefe ve idealist estetik durmuş, özellikle bu Hegel'de ve çağımızda da B.Croce'de temel bir estetik sorun niteliği kazanmıştır.

¹³³ Gökberk, 2002, s.366-367.

¹³⁴ İpşiroğlu, 1993, s. 28-31.

Hegel de Kant gibi doğa güzelliği ve sanat güzelliği ayrılığı üzerinde durur ve bu ayrılığı çok daha derinden temellendirmek ister. Hegel, özellikle bu kavramın doğa güzelliği karşısında sınırlarının kesin çizgilerle çizilmesi ile uğraşır ve güzellik deyince, özellikle sanat güzelliğini anladığını ve doğa güzelliğinin güzellik kavramının dışında bırakılması gerektiğini söyler. Çünkü, Hegel'e göre, sanat güzelliği tinden doğan bir güzelliktir, tin ve tin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür. Bundan ötürü, estetik'in ele alacağı güzellik, yalnız sanat güzelliği olacaktır ve güzel de doğruluğa dayanacak, tine katılacak ve tin tarafından meydana getirilecek. Bu anlamda, Hegel'de doğa güzelliği, tine ait güzelliğin bir refleksidir.¹³⁵

Bu iki tür güzellik Platon ve Aristoteles'ten beri daima birbirlerinden ayrı tutulmuş, kimi zaman doğa güzelliği sanat güzelliği için bir model ve bir örnek olarak kabul edilmiş (mimetik ya da natüralist anlayışlarda olduğu gibi), kimi zaman da idealist-expressionist anlayışlarda olduğu gibi hakiki güzelliğin sanat yapıtında bulunduğu öne sürülmüştür. Ancak, her iki halde de güzellik, ya doğada ya da sanat yapıtlarında aranmış ve bulunmuştur. B. Croce, doğa güzelliğini ve sanat güzelliğini fizik güzel adı altında toplar ve bunları, sanatçı ruhunda meydana gelen güzellikten ayırır. Doğal güzellik, çok geniş ve heterojen bir varlık alanını içine almaktadır. Croce'ye göre doğa, tine karşıt olan bir varlıktır. Güzelliğin kaynağı tinsel dünyadır. İnsanın doğal objelerden hoşlanması, doğal ifade nedeniyle olmuyor, tersine bu hoşlanma, kaynağını, doğaya bakan *süjede*, *süjenin* ruhunda, tininde buluyor. Buna göre, güzel olarak nitelenen doğa tinin bir ifadesi olarak kavranması demektir. Çünkü, estetik tinin bir yaratması bir şey ne güzel ne de çirkindir. Güzel dediğimiz şey, tinsel olandır, tinsel etkinliğin dışlaştığı şeydir. Böyle bir şey, doğa verisi olmaktan, madde ya da realite olmaktan kurtulur ve tinselleşir. Doğal objelerden estetik bir zevk alabilmek için, doğal *objeyi* dış ve tarihi realitesinden soyutlamalıdır. Bu, doğanın real bağluluklardan kurtarılması, onun tinsel etkinliğin bir dışlaşması, bir ifadesi haline gelmesidir. Böyle bir doğa estetik olarak güzel olabilir.¹³⁶

Doğayı, sanat için taklit edilecek yetkin bir örnek olarak anlayan görüş, Antikite'den beri mimesis teorisi olarak anlaşılır. Mimesis teorisi, çeşitli anlayışlar tarafından temsil edilir; ama hepsinde ortak olan yön, doğanın yetkinliği ve güzelliğidir.

¹³⁵ İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s.180.

¹³⁶ Tunalı, 1998, s. 182.

Ancak B. Croce'nin yukarıda işaret ettiğimiz doğa görüşü ve doğa güzelliği anlayışı, her çeşitten mimetizmin karşısında yer alır. Bu tavrını B. Croce şöyle ortaya koyar: Yapma aracın (sanat yapıtı veya fizik güzelin) yaratılmasında, sanatçı ara sıra doğal olarak var olan şeyler karşısında bulunur; bunlar, söylendiği gibi, sanatçının modelleridir. Cisimler, nesnelere, çiçekler, vb. sanatçıların çizgilerine, araştırmalarına ve notlarına bakalım. O halde hiçbir suretle sanatçı doğayı taklit etmez, doğayı kopya edilecek bir örnek olarak almaz. B. Croce'ye göre, doğa, sanatçı için bir örnek, bir model değildir, ama bir fizik tutamak noktasıdır. Fizik tutamak noktası ise, fizik güzel değildir, röprodüksiyon aracı değildir, tersine bu anlamda *pedagojik* denebilen bir araçtır. Sanatçı için bunların her biri önemli bir tutamak noktasıdır, yani ilham kaynağıdır. Her bir sanatçı için, bunlardan her biri önemli bir ilham objesi olacaktır. Herkes doğal olguyu, kendi ruhunda meydana gelen ifade ile ilgi içine koyar.¹³⁷

Croce estetiğinde sanat yapıtı tekrarlama aracı olan bir röprodüksiyondur. Bu üretim, yani estetik yaratma heterojen elemanlardan meydana gelen bir süreci gösterir. Croce göre estetik yaratma dört aşamada gerçekleşir; izlenimler, ifade (estetik tinsel sentez), güzelden alınan haz, estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları vs.). İzlenimler doğada bulunan nesnelere ait unsurlardır. Sanatçı dış dünyadan sürekli izlenimler alarak tin için işlenecek materyal oluşturur. İfade basamağında tin, dış dünyadan aldığı izlenimleri ayırıştırıp ve birbiri ile birleştirerek bir senteze tabi tutar. Sentez sürecinde izlenimlerin benlikleri kaybolur ve ifade olarak tinsel bir öze dönüşürler. Sanat eserinin ortaya çıkması ifadede olur. Croce'da ifade sanatçının ruhunda meydana gelen estetik bir süreçtir. Üçüncü basamakta sanatçının ruhuna eşlik eden haz duygusu bulunur. Son basamakta ise estetik olgunun çizgi ve renk karışımları gibi fizik fenomenlere aktarılmasıdır. Kısacası Croce'un sanat teorisine göre, sanatçı doğadan izlenimler alarak bir senteze tabi tutar ve ifadeye ulaşır.¹³⁸ Görüldüğü gibi Croce estetiğinde sanat yapıtı doğayı doğrudan yansıtmayıp, içsel olanla sentezlenerek görünürlük kazanır. Sanatın temsil değeri içsel gerçekliğin dışa yansıtılması ya da dışavurum olarak bir şey hakkında olduğudur. Bu bağlamda dışavurumcu, ifadeci sanatın temsil değeri ise yeni resimsel temsil kuramı

¹³⁷ Tunalı, 1998, s. 185.

¹³⁸ İsmail Tunalı, Croce Estetiğine Giriş, Remzi Kitapevi, İstanbul 1983, s. 58-59.

içerisinde ele alınabilir. Burada doğa ve sanatçının ruhundaki deneyimleri bir senteze uğrayarak yeni bir temsil dili ile karakterize edilir ve ifadede görünürlük kazanır.

Wittgenstein'in düşünce, dil ve gerçeklik arasındaki ilişki üzerine uzunca bir süreden beri devam edegelen metafiziksel ve mantıksal düşünce geleneğinin, pek çoklarına göre doruk noktasını oluşturan Tractatus adlı eserine, iki ana tema egemen olur. Bunlardan birincisi temsilin doğası, düşünce, dil ve gerçeklik arasındaki ilişki ve düşünceyle temsilin sınırlarıdır. İkincisi ise mantığın ve mantıksal doğrunun doğasıdır. Söz konusu iki genel tema, mantık anlamın koşulu olarak anlaşıldığı için doğallıkla birbiriyle yakından ilişkili olmak durumundadır. Mantık peşinen sadece isimlerin gönderimleri ve önermelerin de anlamları olmasını öngörür. Mantıksal analizin kendilerinde son bulduğu basit, mantıksal açıdan özel isimlerin göndermeleri gerçeklikteki basit nesnelere dir. İsim veya sözcüklerin mantıksal söz dizimi kurallarına göre birleşiminden meydana gelen ve başka önermelerden bağımsız olan basit ya da elementer bir önermenin anlamı, önermenin betimlediği veya tasvir ettiği mümkün bir durum ya da olay olarak ortaya çıkar. Tractatus'un işte bu çerçevede ve mantıkla ilişkili olarak ortaya konan metafiziği, dünyanın, şeylerin değil de olguların toplamı olduğunu ileri sürer. Dünyanın kendilerinden meydana geldiği şeylerin veya basit nesnelere n toplamı, bütün mümkün dünyaların ortadan kaldırılamayan malzemesini veya yok edilemeyen tözünü meydana getirir. Onun bu noktada aklında olan şeyler arasında ilk sırada mekânsal-zamansal noktalar, renk gölgeleri, ses dalgaları, katılık dereceleri benzeri analiz edilemez basit algısal nitelikler ve bağıntılar bulunur. Nesnelere n hem formları ve hem de içerikleri olduğunu dile getiren Wittgenstein'a göre, bir nesnenin formu onun başka nesnelere n birleşme imkânlarından meydana gelir. Buna göre bir renk sesle asla bir araya gelemez, fakat zamansal-mekânsal bir noktayla bir araya gelebilir. Bir nesnenin birleşim imkânları, onun asli, özsel özelliklerini meydana getirir. Buna mukabil bir nesnenin başka nesnelere n fiili birleşimi, yani bir renk gölgesi veya dalgasının belirli birtakım zamansal-mekânsal noktalarla fiilen birleşmiş olması onun dışsal, olumsal özelliklerini meydana getirir.¹³⁹

Sözcüklerin özünün gerçeklikteki nesnelere n adlandırmak, bu sözcüklerden meydana gelen önermelerin özünün şeylerin nasıl olduklarını betimlemek olduğunu bildiren Wittgenstein'a göre, önermenin özü genel önermesel form, yani şeylerin

¹³⁹ Cevizci, 2015, s. 1058.

gerçeklikte nasıl oldukları veya durduklarıyla ilgili bir betimlemenin genel formu tarafından ortaya konur. Wittgenstein, bizim olguları kendimize resmettiğimizi belirtirken, resmin betimlediği nesne ya da olgularla ortak bir şeye sahip olması gerektiğini iddia eder. Resim ile resmin betimlediği nesnelere veya olgular arasında ortak olan bu şey, “resimsel form”dur. Bu resim gerçeklikle uyuşur veya uyuşmaz; uyduğu takdirde, resim doğru ve sahih bir resim, uyşmadığı takdirde de hatalı veya yanlış bir resim olur. Bir resim, şu halde resimsel formundan dolayı, doğrulukla veya hatalı bir biçimde temsil eder. Fakat söz konusu resimsel formdan yoksun olduğu takdirde, hiçbir şekilde temsil etmez. O, artık bir resim dahi olmaz. Tam tamına aynı şekilde, bir önerme de mantıksal formu sayesinde doğru veya yanlış olur. Mantıksal formdan yoksun olduğu takdirde, o ne doğru ne de yanlıştır. Hatta bir önerme bile olmaz. O, gramatikal olarak bir önermeye benzemekle birlikte, gerçekte bir önerme değildir. Çünkü mantıksal formdan yoksun olduğu için dünya hakkında bir iddiada bulunuyor, bir şey öne sürüyor değildir. Resimlerin, haritaların, modellerin ve planların temsil ettikleri şeylere benzer olmaları, herkesin kolaylıkla ve rahatça kabul edeceği bir şeydir. Gelgelelim, önermelerin de nesnelere temsil ettiklerini veya genel olarak dilin dünyayı resmettiğini iddia etmek, insana garip, hatta anlaşılabilir. Bunu anlayabilmek için A'nın B'yi, A'dan B'yi sistematik bir biçimde elde edebilmemizi mümkün kılan bir kural olduğu zaman, temsil edebildiğini söylemekte yarar olabilir. Wittgenstein'in sözünü ettiği bu resimsel ya da mantıksal form, bize işte bu kuralı sağlar. Resim veya yağlıboya tablolarında bu kural, sözgelimi perspektif yasalarıdır. Bu yasalar olmadan bir tablo bir manzarayı asla temsil edemez. Önermeler söz konusu olduğunda kural önermelerin kendisinde ortaya çıktığı veya geçtiği dilin sentaksı veya söz dizimidir. Söz konusu semantik yasalar olmadığında, bir önerme hiçbir şeyi temsil edemez; onlar, önermeler dahi olmayıp, garip sesler olmaktan öteye geçemezler.¹⁴⁰

Kavramsal sanatçılar Wittgenstein'in dile yaklaşımından etkilenir. Kavramsal sanat dilden yararlanır; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki üzerinde durur. Sanatı bir dil sistemi olarak ele alırlar. Wittgenstein'e göre “Ad” tümce içinde nesnenin yerini tutar; nesnelere ancak adlandırılabilir ve imler nesnelere yerini tutar. Bir tümce, bir şeyin ne olduğunu değil; ancak, nasıl olduğunu söyleyebilir. Düşünce anlamlı tümcedir ve tümcelerin toplamı dildir. Dil düşünceyi örter gibi düşünceleriyle nesne(gösterge)-

¹⁴⁰ Cevizci, 2015, s.1059-1060.

anlam-ad ilişkisi, üzerinde durmuş, dilin yapısının sınırlarını çizip dil ile dünya arasında sistematik bir ilişki olduğunu ifade etmiştir. Cümlelerin ancak bir bağlam içinde anlamlı olabileceğini söyler.¹⁴¹ Wittgenstein'in düşüncelerini temel alan kavramsal sanatın temsil ile olan ilişkisi nesnenin özüne daha doğrusu zihindeki kavramına gönderme yapar. Bu bağlamda yapıt yansımanın yansıması değil; yani üçüncü derece bir taklit ürünü değil, bizzat kavramın yalın halidir. Nesnenin zihindeki varlığıdır. Dolayısıyla gösteren ve gösterilen arasındaki bağ fiziksel benzerlikten yana olmayıp kavramsal bağlamdadır.

Sanatın ne olduğu ve yapıtın anlam ilişkileri çok farklı yönleriyle ele alındığı görüldü. Aydınlanmayla birlikte sanatın kültürel bir olgu ve bu bağlamda estetik yargıların içerisinde bağlamlar kuruldu. Sanatı bir taklit olarak gören öğretiden estetik bir varlık tabakası içerisinde değerlendirilmesi bir açıdan da yapıtı dış gerçekliğe bağlı bir benzerlikten ayrılmasına uzanan süreçte farklı idealist, ampirist gibi yaklaşımlarla ilişkilendirildi. 17. Yy'dan günümüze kadar düşünce sistemine bağlı olarak gelişen ve dönüşen estetik süreci Aykut şu şekilde özetler:

17. 18 ve 19.Yüzyıl'a kadar estetiğin idealist, metafiziksel ve objektivist güzellik yönünün sürdüğü görülmektedir. Konu alanının, özne, nesne ve nesnenin güzel değerinin yanı sıra, özne nesne ilişkisinin güzel niteliğine doğru kaydığı söylenebilir.

Kant, Schiller, Schelling, Hegel ve Vischer önderliğinde kurulan Yeniçağ düşünce sisteminin metafizik felsefesine kattığı en önemli gelişim; özellikle özne üzerinde yapılan araştırmalarla, öznenin kendi duygu, düşünce ilişkilerinin ve özne ile nesne arasındaki ilişkilerin güzellik kapsamında değerlendirilmesidir. Bu bağlamda, Antikite den beri süregelen düşünce sürecine özne'nin etkin olarak girdiği söylenebilir.

20. yy'da görülen Heidegger, Reizler, Landmann, Honecker gibi isimler bugüne ait düşünce sistemini metafizik, yorum bilimsel (hermeneutik), olgu bilimsel (fenomenolojik) ve yapısalcı (strüktürel) bir güzellik anlayışına temellendirmişlerdir. Konu alanının etkin olarak yine nesne, biçim ve ifade olarak nesnenin güzel niteliğine dayanması doğa üstü, doğal ve toplumsal yapılardan seçilen araştırma alanlarıyla gerçekleşir. Günümüz metafizik güzellik anlayışı doğruluk temeline oturur. Başta Heidegger olmak üzere Reizler ve Landmann tarafından ele alınan doğruluk kavramı; var olanın görünür hale gelmesi, biçim olması, bir güzellik ve gerçeklik olarak algılanabilmesi anlamlarını taşır. Heidegger de güzellik biçime dayanır ve doğruluğun bir süreç biçimidir. Reizler' de doğruluk olarak alınan güzellik bütünlükten oluşan bir kavramdır. Honecker' de ise doğru olan şey; tanrısal düzene katılan şeydir ve bu anlamda

¹⁴¹ Solmaz Bunulday Hasgüler; Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005, İstanbul 2013, s. 44

doğruluk güzelliştir. Diğer yaklaşımlar içinde yorum bilimsel (hermeneutik) açıdan güzellik, çevrenin bir metin (text) olarak yorumuna dayanır. Olgu bilim (fenomenoloji) ise, estetik çalışmalarında birçok şeyi ifade etmekle birlikte insan ve çevre arasındaki kavramsal ilişkide sezgisel kavrayışların diğerlerinden ayrılması olarak odaklanır.¹⁴²

Günümüz düşünürlerinin metafizik, fenomenolojik, hermeneutik ve yapısalcı yaklaşımlarına bağlı estetik anlayışının sanat ve temsil arasındaki ilişkinin anlamlandırılmasında semiyotik bir yapıya doğru gittiği görülür. Bu bağlamda yapıt kavramı ve onun göstereni toplumsal uzlaşılarla bağlı yorum bilimsel (hermeneutik) bir okumayı zorunlu kılar. Dolayısıyla günümüz sanatının anlamlandırma boyutunun önemi, temsil edenle (gösteren) temsil edilen (gösterilen) arasındaki ilişkinin uzlaşılarla bağlı yorum gerektiğidir.

¹⁴² Aygöl Aykut, Sanat Eğitiminde Estetik, Hayalperest Yay. İstanbul 2012, s. 74.

2.2. TEMSİLİN SOSYOKÜLTÜREL BOYUTLARI

Temsilin sosyo kültürel boyutları sözlü ve yazılı kültürde sanat temsil, sanat temsil ve din, sanat bilim ve temsil ilişkisi, sanat teknoloji ve temsil ilişkisi, görsel kültür bağlamında temsil başlıkları altında ele alındı. Düşünsel alanda olduğu gibi toplumsal olgularda da gerçeklik algısına bağlı olarak temsil bir dönüşüme uğrar. Sanatın temsil niteliği sözlü kültürde bellekte yer alan betimsel ifadelerde değer bulur. Buna karşın yazılı kültürde belleğin işlevini yazı ve görüntülerin alması ön plana çıkar. Orta Çağda skolâstik yapı ve mistik bir gerçeklik algısına bağlı ikonagrafik anlatıların din ve temsil bağlamında ilişkilendirilmesidir. Bilimsel gelişmeler ve buna bağlı teknolojik icatlar, kitle iletişim araçları görsel kültürün gerçeklik algısının dönüşmesi temsilin bir diğer boyutlarıdır.

2.2.1. SÖZLÜ VE YAZILI KÜLTÜRDE SANAT TEMSİL İLİŞKİSİ

Tarihsel süreçte İnsanlar tüm duyularını kullanarak sayısız şekilde iletişim kurma yöntemi geliştirmişlerdir. Toplumlar için iletişim kurmada söz ve yazı geliştirilen en iyi ve en temel yöntemdir. Ancak temelde iletişime hâkim olan dil ve dili duyuran tane tane seslerdir. İletişim yanında düşünce de sesle özel bir biçimde bağlantılıdır.¹⁴³ Sanatta kendine özgü sözlü, yazılı ve görsel olarak ortaya koyduğu dille iletişimi, düşünceyi, duyguyu aktaran, yansıtan bir alan olarak sözlü ve yazılı kültürde dönüşümleri sağlayan ve kendi de dönüşen bir alandır.

Sözlü kültür kulak ve hafızanın aracılığıyla iletişimde sözün kullanıldığı kültürdür. Sözlü kültürün özelliği konuşma ve dinleme temelli iletişim sağlamasıdır. Sözlü kültürde işitme duyusu önemli bir yeti olurken yazılı kültürde görme önemli hale gelir. Yazılı ve görsel kültür görerek okuma ve izleme görme duyusunu geliştirmiştir. Sözlü kültürde sanat temsil ilişkisini eylem, olay algısıyla; yazılı kültürde ise görmeye dayalı anlamlandırma temelli ortaya koyar.

İnsanlık tarihin büyük bir bölümünde sözlü kültürü yaşar ve bu kültürde iletişim yüz yüze etkileşime bağlıdır; iletişim toplumun genelinde yaygın olan bilgiyle sağlanır. Sözlü kültürler toplum tarihinin ve geçmişinin belleği olarak hizmet eden bilgelerin ezberinden olağanüstü kahramanlara ihtiyaç duyar, çoğu bilgi sürekli tekrarlanarak, yinelenerek muhafaza edilir. Sözlü kültürün özelliklerine bakıldığında, ilk olarak atasözleri, ikincisi kahramanlık şiirinin gelişimi bilgilerin paylaşımı için hafızaya ek olarak şiirsel ritimlerde kodlanır.¹⁴⁴

Sözlü kültürlerde, kelime hazinesi çoğunlukla somuttur ve sadece somut üzerinde durmaya ihtiyaç duyar. Çünkü sözlü kültürlerin sözcükleri saklamak için bir sözlükleri yoktur, kullanılan kelimeler nadiren konuşma dilinin dışına çıkabilir. Benzer şekilde, insan hafızasında saklanan tarih bugünkü ihtiyaçlarını sağlamak için dönüştürülebilir.¹⁴⁵ Toplumun sözlü kültürünü sağlayan, toplumsal yapıda benzer şeyleri düşünen, yapan, yaşayan ve inanan insanların kolektif hareket biçimleridir. Sözlü toplumsal bilinç bir bütünlük arz eder.

¹⁴³ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi*; Metis Yayınları, İstanbul 1995, s. 20.

¹⁴⁴ Wendy Griswold, *Cultures And Societies In a Changing World*, Pine Forge Press, California 2008, s.

145

¹⁴⁵ Griswold, 2008, s. 145.

Sözlü kültürde yazıdan önce resim, sembol ya da anlamlı işaretler vardır. Bu resimler ve işaretler yazının ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Bilinen ilk yazı M.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya'da yaşayan Sümerlerin geliştirdiği çivi yazısıdır. Sümerlerden önce de insanlar, binlerce yıldır resimler çizmişlerdir. Çeşitli toplumlar, farklı kayıt yolları ya da bellek yardımcıları kullanmaktaydı; çubuklar, taş dizileri vb. Ancak çizilen resimler, el yazıları, sırf belleğe destek aracı değildir. Resim, bir nesneyi temsil eder ve resimde yer alan nesnelere tek başına bir şey *söylemez*. Bu resimler, uygun bir düzgülük, kod veya kurallar yardımıyla belki bir şey ifade edebilir. Resimle açıklanamayan düzgülük, yalnız kelimelerle ya da herkesin anladığı insan dünyasının bağlamlarında açıklanabilir. Gerçek manada yazı olan el yazısı, resimle temsil edilen nesnelere görüntüsü değil, birinin söylediği veya tasavvur edilen söz ya da *sözün* temsilidir.¹⁴⁶

Çeşitli türlerde yazılan yazı, dünyanın farklı yerlerinde birbirinden bağımsız gelişir. MÖ 3500 yıllarında Mezopotamya'da çivi yazısı; MÖ 3000'de Mısır hiyeroglifi; MÖ 1200 yılında Minos veya Mikenai "B çizgi" yazısı; MÖ 3000-2400 yıllarında Hint yazısı; MÖ 1500 yılında Çin; MS 50 yılında Maya ve MS 1400 yılında Aztek yazısı. Yazının tarihçesine bakıldığında pek çok el yazısı, bir tür resim yazısına ve ilkel düzeyde işaret yerine geçen nesnelere dek uzanır. Sümerlerin çivi yazısının ilk şekli, kısmen ticari işlemleri kaydetmek amacıyla geliştirdiği söylenir. Sümer yazısı toprak jetonları için boş, ağzı kapalı kutulara koyup, kutunun dış yüzeyine jeton sayısı sayısınıca işaret çizme geleneğinden türemiştir. Kabın dış yüzeyindeki çentikler jeton işaretlerini ve nesnelere temsil eder.¹⁴⁷ Bu bağlamda insanın çizdiği, çentiklediği ve bir anlam yüklediği her tür görünen veya algılanan anlamsal işareti yazı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında herhangi bir nesne üzerine bir şekilde atılan çentikle, çizgiyle oluşturulan yorumlanabilir işaretlere yazı denebilir. Bütün bunlar yazı olarak görülürse, yazı konuşma kadar eski olur. Ancak görünür ya da algılanır, ayak izi, idrar gibi her türlü anlamlı işareti yazı olarak ele alındığında yazının biyolojik davranışa indirgenmediği söylenir. Her tür anlamsal işaretin yazı kavramına dâhil edilmesi yazının anlamını hafifletir. İnsan bilincinde yeni bilgiler, anlamsal ilişkiler kurulmasını sağlayan eşsiz buluş işaretlerle değil, okurun yazıdan (metinden)

¹⁴⁶ Ong, 1995, s. 103.

¹⁴⁷ Ong, 1995, s. 105.

yazarın istediği kelimeleri hiçbir anlam kaybı olmadan, aynen çıkarabileceği, görsel işaretlerden oluşan bir düzgü sistemiyle ortaya çıkmıştır. Bugün kastedilen yazı kavramı kesin anlamıyla budur. (Ong, S; 104) Yazıyla kelimeler somut bir görünüm kazanır; adeta nesneleşir. Birer görsel işaret olan kelimeler, şifre çözücü anahtarlar gibi algılanır. Sayfaya basılan, düzgü sistemiyle oluşturulan bu işaretler, adeta dokunulabilir olurlar. Ancak kelimelerin sayfaya basılması, aynı zamanda onların görsel bir boyuta hapsedilişidir.¹⁴⁸

Resim, belleğe yardımcı olabilir veya belli bir düzgü sistemi içinde bir anlam taşıyan birbiriyle bağıntılı belirli kelimeleri ifade edebilir. Bugün hâlâ oldukça karışık yollardan düzgülenmiş olan Çin alfabesinde yer alan harflerin temeli resimdir. Resim yazılı iletişimi kullanan Amerikan Kızılderilileri ve diğer halkların, belli bir düzgü sistemi olmadığı için, hiçbir zaman tam anlamıyla bir yazı sistemleri olamamıştır. Nesnelerin resim yazılı temsili, belli bir konuda alegorik bir andaç olarak kalır. Ancak, ifade edilmek istenen anlam çoğu kez tamamen açık değildir. Bir nesnenin kelimesinin temsil edildiği resim yazıdan sonra elyazısı, çeşitli simgeler geliştirmiştir. Bunların en önemlisi imgelerin belli bir düzgüde belirlenerek geliştirildiği kavram yazı olan *ideograf*'tır. İdeograf yazıda kelime kavramının sadece resimle değil, belli bir düzgüyle oluşması önemlidir. Çin yazı düzgüsünde iki ağaç resmi, anlam olarak iki ağacı değil, orman kelimesini; yan yana bir kadın ve bir çocuk resmi iyi kavramını vb. simgeler.¹⁴⁹

Sesçil (Fonetik) yazı sistemleri yaklaşık 3000 yıl önce geliştirilir. Sembollere dayanan fonetik olmayan yazı sistemlerini, Sümerliler, Mısırlılar ve Çinliler antik dünyada ortaya çıkarmışlardır. Bu sistemler son derece karmaşıktır, bu kültürler okuryazar insanlar için söylenen sözcüklerle eşleşen bir okuma kapasitesine sahip oldukları için binlerce sembolün bilinmesi gerekmektedir. Fonetik alfabeler, kavramlar ya da kelimelerden ziyade sesleri temsil eden karakterler, çok basit ve öğrenmek için kolaydır. Öğrenmedeki bu kolaylık genellikle okuryazarlığa teşvik eder.¹⁵⁰

Kelimeler sestten ibarettir ve kökleri sözlü kültür içindedir. Kelimeler başlı başına bir olay, bir eylemdir. Kelime görünen nesneyi bellekte temsil eder; ancak yazı olmadığı sürece kelimelerin görsel bir varlığı olamaz. Yazılı kelimenin ya da metnin

¹⁴⁸ Çakır, s. 27.

¹⁴⁹ Ong, 1995, s. 106.

¹⁵⁰ Griswold, 2008, s. 146-147.

sözlü olana gönderme yapması temsil açısından oldukça önemlidir. Kelimenin görsel temsili, gerçek bir kelime olmayıp, sadece ikincil bir biçimlendirme sistemidir. Ses dünyasına gönderme yaparak anlam kazanan düşünce, simgelerden oluşan yazıda değil, konuşmada barınır. Nihayetinde okurun sayfada gördüğü yazı gerçek kelimeler değildir; okuyazar olan herkesin bilincinde gerçek ya da hayali bir sesle çağrıştırabileceği şifreli simgelerdir. Bilinçli bir insan tarafından yazı ya da metin seslendirilen kelimelerin anahtarı olarak kullanmadığı sürece, kâğıda karalanan çizgilerden başka bir şey değildir. Anlam oluşturmada söz ve yazı da resimsel temsil gibi bir ilişki içindedir. Resimde yer alan nesnelere nasıl ki bir doğa parçasının gerçekliğini veya belli bir düşüncenin anlamını temsili olarak görünür kılıyorsa, metinde, yazıda yer alan kelimeler de bellekte yer alan bir sözcenin, kelimenin temsili olarak bir düzgü sistemi içerisinde yer alır. Resimde tek tek nesnelere organize edilerek bir kompozisyon uyumuyla biçimlendirilmesi onu toplumsal bağlantılarıyla anlamlı kılmaktadır. Bunun gibi yazı da tek tek kelimelerin temsil edilmesiyle anlamlı sözlü bir cümlenin temsilini oluşturduğu çıkarımı yapılabilir.¹⁵¹

Sözlü kültürde kelimelerin anlamının anında onaylanmasıyla, gerçek yaşam ortamıyla hemen kenetlenir. Kelimeler, kullanıldıkları toplumsal ortamda anlamlarını kazanır. Kelime anlamını destekleyen el kol hareketleri, ses tonu, yüz ifadesidir. Bu da sözün söylendiği anı kuşatan bütün olarak insani varoluşsal ortamla belirlenir. Kelimenin sözel ifade o anda kullanıldığı anlam, arketiplerince şekillenmiş olsa da, kelimenin anlamı her zaman şimdiki zamanı vurgular ve şimdiki zamandan çıkar. Kelimelerin her biri bir nesneyi temsil eder; dolayısıyla temsil edilen nesne kelimedenden tamamen soyutlanmaz. Sözlü kültürlerde insanlar hiçbir zaman daire ya da kare gibi soyut nesnelere ilgilenmemişler, bunları somut nesnelere olarak ele almışlardır. Geometrik şekiller adlarıyla tanımlanmamış, bunlara nesne adları verilmiştir. Daireye tabak, elek, kova ve hatta ay; kareye kapı, ayna, kayısı kurutma tahtası vb. demişlerdir. Şekilleri bildikleri gerçek nesnelere temsili olarak tanımlamışlardır.¹⁵²

Yazılı kültürde 7. ve 8. yüzyıldan itibaren Çinliler, Koreliler ve Japonlar tarafından sözel metinler basılmaya başlar. Ancak 15. yüzyılda Avrupa'da alfabe harflerinin basılmaya başlamasıyla yepyeni bir çağın kapıları aralanır. Alfabeli yazı,

¹⁵¹ Ong, 1995, s. 46-95.

¹⁵² Ong, 1995, s. 68-86.

kelimeyi sesbilimlerine bölmüştür. Yazıda kullanılan harflerin, metne girmeden önce var olması söz konusu değilken alfabe harflerinin baskısında durum değişir. Kelimeleri oluşturan birimler yani baskı harfleri, kelime ortaya çıkmadan önce birim nitelikleriyle mevcuttur. Bu sebeptendir ki basılan kelimeler, yazıya oranla çok daha fazla nesne niteliği taşır. Tıpkı alfabe gibi, her bir harfin basıldığı matbaa da bir yeniliktir. Çinlilerin alfabeti olmadığı için matbaasında temelde resim yazısına dayalı karakterler vardı. 1450 yılından önce hem alfabe hem de matbaası olan Koreliler ve Uygur Türkleriye tek tek harfleri değil, kelime bütünü basıyorlardı. Kelime, bir taraftan üretim sürecinin ayrılmaz bir parçası olurken, diğer taraftan da metaya dönüşür. Matbaada üç asırdır devam eden değiştirilebilir parçalar tekniği, 1700'lerin sonlarında endüstri devrimiyle başka eşyaların üretiminde uygulanmaya başlamıştır. Matbaa kelimeyi tam anlamıyla eşyalaştırmıştır. Matbaanın en önemli özelliği kelimenin mekân içinde bulunan konumunu denetlemesidir.¹⁵³

Ong, sözlü kültürü birincil sözlü kültür ve ikincil sözlü kültür olarak ikiye ayırır. Ona göre birincil sözlü kültür yazıyla hiç tanışmamış toplumların kültürüdür ve bu toplumlar sadece sözlü düşünür. Birincil sözlü kültür insanları sözlü düşünce yapısıyla konuşur ve bildiklerini sözlü gelenek aracılığıyla aktarır. Yazılı kültüre bakıldığında yazıyla tanışmış, onu içselleştirmiş ve artık belleği yazıyla harekete geçen, hatırlayan toplumların kültürü olduğu görülür. İkincil sözlü kültür ise elektronik kültürdür; iletişimin elektronik ortam aracılığıyla dolayımlanması sonucunda ortaya çıkmıştır. İnsanın sahip olduğu tüm duyular, zaman içinde algılanır. Bununla beraber sesin zamanla olan ilişkisi apayırdır. Sesi algılayan işitme duyusunda ses ancak varlığını yitirirken işitilir. Ses özünde geçicidir ve bu niteliğiyle duyulur.¹⁵⁴

Birincil sözlü toplumlarda anlatım kalıplaşmıştır ve bellek aracılığıyla gerçekleşir. Yazılı anlatımdaysa, söz dizimi önemlidir ve yazılı anlatım sözlü söylemden daha ayrıntılıdır. Yazı sabit dilbilgisi kuralları geliştirilmesini zorunlu kılar, çünkü yazıda anlamın verilebilmesi için dilin düzenlenişine ihtiyaç vardır; bu nedenle sözlü söylemde dilbilgisi kurallarına ihtiyaç duyulmadan anlamın belirlenmesine kolaylık sağlayan canlı ortamın yazılı söylemde olmayışıdır. Yazının oluşmasında sesi karşılayan harfler, heceler ve kelimelerin dilbilgisine göre belli bir düzgülde birleştirilerek oluşturulması anlamın

¹⁵³ Ong, 1995, s. 141-144.

¹⁵⁴ Ong, 1995, s. 46-47.

ortaya çıkmasında oldukça önemlidir. Yazıda bu düzgünün oluşması oldukça zaman almıştır. Yazının icadından yüzyıllar sonra bile birincil sözlü gelenek sürdüğü için, yazıyı oluşturan harfler işaret olarak hemen benimsenmemiştir. Avrupa Rönesans devrinde bile, okuryazar simyacılar, ilaç şişelerini ve kutuların harflerle değil, çeşitli burç şekilleri vb. ile işaretliyorlardı; dükkân sahipleri de, yazılı harf yerine resim simgelerle, örneğin meyhaneyi bir dal sarmaşıkla, berber dükkânını bir değnekle, tefeci dükkânını üç daireyle belirtiyorlardı. Bu işaret veya yaftalar, temsil ettikleri şeyin ismi değildir.¹⁵⁵

Sözlü anlatım kelimenin yazıyla başlaması, ardından matbaayla pekiştirilerek mekansal bağını güçlendirilmesi sonucu elektronik dönüşümünü sağlamıştır. Sözlü anlatımın bu dönüşüm aşaması insanlık tarihini ikinci sözlü kültür çağına sokmuştur. Kelimenin önce yazıyla anlatıma kavuşması sonra da matbaayla işlenişi ve mekân kazanışı elektronik anlatımın önünü açmıştır. Sözlü ifadenin elektronik yazıya dönüşmesi bilgisayarla daha da yoğunlaşır. Bilgisayar kelimeyi neredeyse anlık kılarak analitik ardışıklığı en iyi şekilde kullanır. Elektronik teknoloji, telefon, radyo, televizyon ve ses kayıt araçlarının kullanım alanının yaygınlığı da ikincil sözlü kültür çağını başlatmıştır. Elektronik teknolojinin katılımcıda topluluk duygusunu pekiştirmesi, yaşanan anı öncelemesi, sözlü kalıpları kullanışıyla, bu ikinci sözlü kültür, birinci sözlü kültüre şaşılacak derecede benzemektedir. Ancak ikinci sözlü kültür, hedefleri açık ve bilinçlidir. İkinci kültür temelini yazı ve matbaa oluşturur. İkincil sözlü kültür, birincil sözlü kültüre hem çok benzer hem de hiç benzemez. Yazılı kültürde yazı ve matbaa, okumakta oldukları metni anlamaları için insanları yalnız kılar, dolayısıyla birincil ve ikincil sözlü kültürler de dinleyiciler arasında güçlü bir grup bilinci oluştururlar. Ancak ikincil sözlü kültürün bir araya getirdiği dinleyici topluluğu, birincil sözlü kültürdekinden çok daha geniş bir kitledir. İnsanlar yazı bulunmadan önce grup bilincini seçenekleri olmadığı için geliştirirlerken, yazıdan sonra ve bugün ise, grup bilincini bilinçli olarak programlamaktadır. Bugün kitle iletişim araçlarıyla politikacılar, modem elektroniğin gelişmesiyle mesajlarını kitlelere iletebilmektedir. Bu bağlamda iletiyi sözle gönderen ikincil sözlü kültür, eski sözlü kültüre hiç olmadığı kadar yaklaşmıştır. Ancak bu elektronik kültür artık eski sözlü kültür değildir; çünkü birincil

¹⁵⁵ Ong, 1995, s. 54-95.

sözlü kültürden gelen hitabet şekli ortadan kalkmıştır.¹⁵⁶

İnsanlık tarihi boyunca, sözelleştirme biçiminin sözlü gelenekten çıkarak yazı, matbaa ve bilgisayar teknolojisine doğru yönelmesi ve gelişmesi, sözel sanat biçimlerinin dönüşümünü ve olay örgüsünü şekillendirme yöntemlerini de derinden etkilemiştir. Medya temelli iletişim, yazının koşullarında ortaya çıkan bir arzudur. Sözlü kültürde konuşma birine bir şey yapma veya bir edimden ibaretken, yazı kültüründe konuşma genelde bilgi aktarım işlevini görür. Diğer taraftan herhangi bir yazılı metin, tek yönlü bilgi aktaran bir kâğıt parçasıdır.¹⁵⁷



¹⁵⁶ Ong, 1995, s. 162.

¹⁵⁷ Ong, 1995, s. 186-207.

2.2.2. SANAT TEMSİL VE DİN İLİŞKİSİ

Sanat ve din arasındaki ilişki zorunlu bir gereksinimle daha ilk çağlarda başlar. Sanat ile din toplumların yaşam biçimini, kültürel olgularını ve bu olguların eyleme biçimini belirleyen önemli iki unsurdur. Sanat dinden çoğu zaman etkilenirken aracı bir misyonu da üstlendiği dönemler olmuştur. Din sanatın gerçekliğe bakış açısını çağlar boyunca etkilemiş, taklit edilen doğanın benzerliğini yansıtmada çoğu zaman sınırlamalar getirmiştir. Ancak insanlık tarihinin geçmişine paralel bu sınırlamalar kaldırılmış hatta yüzyıllar boyunca dinin tekelinde ona hizmet etme amacını da taşımıştır.

Tarih öncesi dönemlerde Villondorflu Venüs (MÖ 25.000) primitif toplulukların inanış biçimlerini yansıtan ilk örneklerden biridir. İlkel toplumların inançları sanatta sembolik bir üretim biçimi oluşturur. Bu sembolik anlatılar genellikle bereketi, doğurganlığı ve çoğalmayı temsil eder. Tek tanrılı inancın başlaması imge üreten sanatçıları, yönetimin emrinde bulunan dinsel kurumların hizmetinde kullanmalarını gerektirdi ve bu yüzyıllar boyunca devam etti. Mısır gibi çoğu kapalı toplumlarda imgelerin, görsellerin, temsillerin nasıl yapılacağı, hangi renkleri kullanacağı önceden belirleniyor, sanatçılara bu formlar öğretiliyordu. İmge üretimi, denetim altında tutuluyor, rastlantıya bırakılmıyordu.¹⁵⁸

Antik dünya mitolojik bir inanç sistemi geliştirir. Antik dünyanın toplumsal statülerini, doğa olaylarını, insan yaşamına dair tüm olgularını ve değerlerini temsil eden çok tanrılı inanç sistemi sanatın idealist gerçekliğe ulaşmasını sağlar. Yüzyıllarca devam eden Grek kültürünün bu anlayışı Bizans Hristiyanlığıyla kırılmaya uğrar. “Bizans sanatının Hristiyanlık dinini resmi din olarak kabul edince Roma kültüründen bu yenedünya görüşüne uygun unsurları almış, geri kalan putperestlikle ilgili kültürü terk etmişti.”¹⁵⁹ Antik dünyanın sanat değerleriyle klasik bir olgunluğa ve kültürel bir temsil anlayışına ulaşan Batı sanatı Hristiyanlıkla birlikte arkaik bir anlayışa dönüşmüştür. Bunun temelinde dini değerlerin olduğu ve tüm kültürel yaşamda olduğu gibi sanatın amacının da dönüştüğü görülür.

¹⁵⁸ Çakır, 2014, s. 124.

¹⁵⁹ Turani, 1996, s. 211.

Turani'ye göre Grek Tanrı fikrinin vücutlaştırılması fikri ile, Doğu'daki soyut Tanrı tasavvuru görüşü, daima çatışan iki anlayış olmuştur. Esasen soyut Tanrı tasavvurunu Musevilik ve İslamiyet de benimsemiştir. İslamiyet'ten önce Araplar da tasvirlerle tapıyorlardı. Bizans'ın ileri gelen din adamları ile saray, soyut bir Tanrı tasavvuruna eğilimli olmalarına rağmen halk, tapacağı Tanrı olarak somut bir biçime ihtiyaç duyuyordu. İmparator III. Leo 725 yılında tasvirlerle tapınmayı yasakladı. Birçok İkona bu sıralarda tahrip edildi. İkonadul adı verilen tasvir taraftarları, ikonoklast adı verilen tasvir düşmanları tarafından katledildiler. İlk kez 842 yılında İmparatoriçe Teodora tasvir düşmanlığına son verdi.¹⁶⁰

Tasviri anlayışı benimseyen Hristiyanlıktaki anlatım, Antik Çağlardaki Pagan anlatma ve gösterme pratiklerinin devamı olduğu için, görsel bir ikonografya üzerine inşa edilmiştir. Hristiyan Roma katakomplarında dua eden insan ve Hristiyanlığın bazı konularının sembolik olarak resmedilmesiyle beraber 2. ve 3. yy'da Eski ve Yeni Ahit'ten sahneler tasvir edilmiştir. Eski Ahit'teki kıssaların en erken görselleştirilmesi Musevilik dinine aittir. Kilisenin görsel programı 5. yüzyılda Hz. İsa ve Hz. Meryem temsili olarak resmedilmesi için çok çeşitli tasvir programları geliştirilir. Hz. İsa ve Hz. Meryem'in hayatının sahne sahne resmedilmesi geleneği başlar. Bununla birlikte Hristiyan sanatının önemli anıtsal temaları geliştirilir. Bu dönemden itibaren Hz. İsa'nın bilinen tasvir modelleri kilisenin en önemli yerine yerleştirilir. Hz. İsa'nın temsili resimlerinin kilise mekanı içerisinde nerede yer alacağı yanında ne şekilde kompoze edileceği de tasvir programı tarafından belirlenir; Hz. İsa çarmıhta, kilisenin doğusunda, kilise masasının üstünde, Hz. Meryem'in kucağında Hz. İsa ise kilisenin ortasında veya doğu kısmında yerini alır. Bu temalar ve anıtsal uygulamalar son şeklini 10.yy'da alır. Daha sonra Rönesans'ta sevilen bir tema olan pieta eklenir. Bu dönemde tasvir edilen peygamberler tipolojik konuya uygun belli eşya ile beraber resmedilir. Resim kompozisyonlarında yer alan eşya sayesinde bağımsız tasvirlerde kişileri tanımak mümkündür. Oldukça karmaşık bir kodlama sistemine dönüştürülen tasvirleri anlamak ve deşifre edebilmek için 19.yy'da ikonografik sözlükler oluşturuldu ve ikonografya bilimi doğdu.¹⁶¹ Dördüncü yüzyılda İnanç sistemine uygun tasvir programlarının

¹⁶⁰ Turani, 1996, s. 210.

¹⁶¹ Nicole Kañçal Ferrari, "Hristiyan ve İslam Dünyasındaki Peygamber Tasvirleri: Bir Değerlendirme", İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 30, Yıl: 2014, s. 66-71.

geliştirilmesi, temsilin niteliğinin ne olduğu, nasıl olacağına anlamın belli bir program anlayışına bağlı kaldığına işaret eder.

Sanatın dinle ilişkisi denildiğinde, her ne kadar farklı kültürlerde ortaya çıkan inanç ya da inanış biçimleri olsa da sanatın dinden yoğun bir şekilde etkilendiği ilk akla gelen dönem Orta Çağdır. Orta Çağda özellikle din merkezli yönetime dayanan toplumlarda sanat edilgen, üretim şekli belirlenen bir olgudur. Belirlenen sanatın ortaya koyduğu, koyacağı gerçekliğin, temsil biçiminin nasıl olması gerektiğidir. Bu dinlerin temelinde bulunan inançla ilgili bir tutumdur. Erzen'e göre dinlerin temelinde görme ve görünme ile gerçek ve yanılsama ile ilgili inançlar kurumların varlığını ve bu inançların insanın dünyaya yaklaşım biçimini, varlığı nasıl algıladığını, nasıl tanımladığını ifade ederler.¹⁶²

Orta Çağ sanatı öbür dünyadaki kurtuluşa önem verdiği, dolayısıyla bu dünyanın gerçekliğine gözlerini kapadığı görülür. Sanatta da öbür dünyanın mekânsız temsili biçimlenmesi ön plana çıkar. Sonsuzluk fikri ve her şeyin kutsal önemi açısından görülüp nesnelliği buna bağlı bir temsil olgusu oluşur. Orta Çağ resim kompozisyonlarında bulunan bütün unsurlar temsilidir ve her unsur kutsal kavramların yerini tutar. Resimlerde kadın imgesi, Hz. Meryem'i; çocuk, Hz. İsa'yı; ev Hz. İsa'nın içinde doğduğu ağılı; kule ise Kudüs'ü temsil eder. Görüldüğü gibi Orta Çağ resim sanatında işaretler gerçek görüntüleri yansıtmaz; nesnelere yerini tutar ve onları temsil eder. Orta Çağda resminde kişi yok kutsal kimselerin sembolleri vardır. Bu resimlerle temsil edilmek istenen kişilerin fizik görünüşleri, benzerlikleri arasında hiçbir ilişki bulunmaz. Orta Çağ resminde temsil edilen Hz. İsa'nın tasviri otuz yaşlarında ideal bir tipti.¹⁶³

Orta Çağda sanat, dinin yüceliğini yansıtmaktadır. Sanatın estetik anlayışı da bu görevin yerine getirilişi ile ilişkili olarak biçimlenmektedir. Bu dönemde sanatçının dünyada yaşanan gerçeği aramak ve ifade etmek gibi bir misyonu yoktur, ondan beklenen öğretiyeye uygun dinsel mesaj vermesidir. Başka deyişle sanat ürününün doğa ya da toplumsal gerçekliği yansıtmaması, anlatması aranmamaktadır.¹⁶⁴ Sanat yapıtında bulunması gereken şey dini temsillerdir. Sanatta temsil edilen gerçeklik Hristiyanlık

¹⁶² Erzen, 2012, s. 26.

¹⁶³ Turani, 1996, s. 346-349.

¹⁶⁴ Şaylan, 2009, s. 81.

dininde kaynağını İncil’de ve onun ortaya koyduğu anlamda bulur.

Hristiyan kültüründe bulunan önemli öğretilerinden biri ruhun beden bulmasıdır. Bu açıdan yeryüzündeki varlıkların hepsi bir beden bulmanın işaretidir ve iman insanı bu görüntülere inandırır; dolayısıyla resmin ve heykelin bir temsil aracı olarak kullanılması önemlidir. Sanatta temsilin gerçekçiliği bu bakımdan oldukça önemlidir ve 15. ve 16. yüzyıl boyunca Hristiyan sanatında İsa'nın, meleklerin ve Meryem Ana'nın olabildiğince gerçekçi şekilde temsilleri gerekli olmuştur.¹⁶⁵

Hristiyanlık sanatında peygamberler kilisenin geliştirdiği büyük tasvir programlarının içinde yer almıştır. Rönesans’la beraber kilisenin desteklediği tasvir programlarının katı tutumu değişir, konular geliştirilir ve bağımsızlaşır. Protestan bölgelerde dini tasvirler ahlaki bir boyutla birlikte bireye doğrudan empati kurabilme imkanı sunmaya başlar. Günümüzde özellikle Katolik ve Ortodoks kiliselerde görsellere önem verilmektedir. İslam’da peygamber tasvirleri, birkaç istisna dışında, kitap sayfaları içerisinde yer alır, mimariye yansıtılmazlar. Hristiyan ve İslam kültüründe ve sanatında dini bir mekânda peygamber tasvirleri birçok açıdan birbirine benzerlikler gösterebilir. İslam dünyası dini tasvirlerde, Batı’nın Modernizasyon programı çerçevesinde dini konulara karşı zaman zaman getirdiği eleştirel ve alaycı tavrından uzak kalır; hatta bu tavrı anlamayı ve kabul etmeyi reddeder. Bütün İslam dünyasının sanatına bakıldığında ise tercih çoğu zaman görselleştirmeden yana kullanılmamıştır.¹⁶⁶

Rönesans’ta dini sanatı doğrudan etkileyen birkaç ayrı gelişme görülür. Bir tarafta tuvale yapılan ve portatif yağlı boya resmin yaygınlaşması, diğer tarafta mimarideki duvar resmi olan freskolar önemini korumaya devam eder. Mimariye bağlı olarak yapılan peygamber tasvirlerinin en önemlisi Roma San Pietro Kilisesi’ndeki Sixtin Şapel’de Michelangelo tarafından yapılmıştır. 1508-1521 arasında yapılmış bu fresko resimde Pagan Antik imge havuzu ile Eski Ahit’ten sahnelerde 300’den fazla kişi resmedilmiştir. Avrupa’da sanat akademilerin kurulmasından sonra, resmedilecek konular akademinin dikte ettiği bir değerlendirme sistemine göre düzenlendi. En üst konu olan Tarih’in Altında Tarihsel Olaylar, İncilden Kıssalar ve Mitoloji diye üç ayrı alt grup yer almaktaydı. Böylece Rönesans’ta başlayan gelişmenin tamamlanmasıyla;

¹⁶⁵ Erzen, 2012, s. 63.

¹⁶⁶ Ferrari, 2014, s. 85.

dini ortamdan kopuk dini konular içeren eserlerin üretimine başlandı. 20.yy'da modern dönemde Marc Chagall, Oskar Kokoshka, Alberto Giacometti gibi sanatçılar akademilerdeki katılmış tasvir konvansiyonlardan çok daha samimi dinî konulu eserler ürettiler. Örnek Alberto Giacometti (1945) ve Marc Chagall'ın (1970) Zürich Fraumünster Kilisesi için yaptıkları tematik vitraylar Eski ve Yeni Ahit'ten sahneler içerir; ikisinde de peygamberler temsili olarak tasvir edilmiştir.¹⁶⁷ Hristiyan inancına göre görüntü, resim ya da heykel bir tür sembol ve temsil aracı olarak nitelendirilir.

Batı'nın sanat anlayışı Platon'un *mimesis* kavramını temel alır. *Mimesis*, algılanan nesnenin duyumsal bir tekrarını yeniden maddi ve algılanır bir şekilde sunduğu gibi, temsil edilen şey hakkındaki bilgiyi de gündeme getirir. Gerçekçi bir temsil için bilgi şarttır. Bundan dolayı Batı kültüründe temsil aynı zamanda gerçeğin dolaysız olarak bilinmesi anlamına da gelmektedir. Bu bağlamda Batı sanatı, gerçek ya da hakikatin yorumlanışına bağlı olarak, fotografik gerçekçilikten serbest soyutlamaya kadar, farklı şekillerde temsil anlayışları ortaya koyar.¹⁶⁸

Sanatta gerçek ve imgesi arasındaki ilişkiye İslam düşüncesi farklı bir açıdan yaklaşır. İslam düşüncesine göre insan varlığın özünü ve Tanrı'yı bilemez; onun binbir görüntüsü ve hali vardır ve bunlar üzerine yorum yapılamayacağını vurgular. İslam düşüncesi gerçek ve onun yansısını sanatlarda yanılısamarla, ayna imgeleriyle, perdelerle, sonsuz tekrarlardan oluşan gerçek düş oyunları estetik bir nitelikte sunar. İslam düşüncesine göre imge bir aksi seda gibi hem vardır, hem de güven vermeyecek şekilde uçucudur. İslam'da görsel ifadeyle gerçek ve hayal, yanılısama ve yansıma arasında bir belirsizlik yaratmak amaçlanır. Bu bağlamda İslam sanatlarında aynalar, su ve görüntüyü bölen perdeler görünenin gerçek mi yoksa yanılmama mı olduğuna dair belirsizlik etkisi elde etmek için kullanılır. Temsilin bu şekilde ifade edilmesi ve sorgulanması sanatının en önemli özelliklerinden biridir. Gerçekliğin kesinliği açığa çıkarılmadan deneyimin öncellenmesi İslam kültürünün genel yaklaşımıdır.¹⁶⁹ Sanatçının herhangi bir sanatsal ifadede elde etmeye çalıştığı şey, sevilen, hayran olunan Tanrı ya da sevgiliyi simgeleyecek bir benzetme bulmaktır. Bu simgeler ya da mecazlar genellikle doğadan ve evrenin belirtilerinden alınır. Bu yüzdendir ki, sanatta

¹⁶⁷ Ferrari, 2014, s. 72.

¹⁶⁸ Erzen, 2012, s. 117.

¹⁶⁹ Erzen, 2012, s. 26-28.

hayran olunanın herhangi bir temsilini yaratmaya çalışmaz, ama hayran olunanı anımsatan şeyin benzerini ifade etmeye çalışır. Gerçekçi bir temsil Tanrı'yı taklit etme anlamına geleceğinden, kutsal olana bir saygısızlık olacağı düşüncesiyle, İslamiyet'te gerçekçi bir temsil fikri yoktur.¹⁷⁰ Öte yandan İslam düşüncesinde gerçeğin yalnızca görünende değil, görünmeyende ya da görünenden farklı şekilde var olabileceği inancı, sanatsal ifadelerde gerçekçilik dışında bir yaklaşımın oluşmasına yol açmıştır. Yalnızca İslam değil, Batı kültürleri dışındaki Budizm ve Hinduizm gibi birçok inanç ya da kültürde, sanatta gerçekçi olmak bir değer olarak kabul görmemiştir. Batı dışındaki kültürler ve inanç sistemleri sanatın gerçekçi tutumunu son derece basit ve kaba bir tutum olarak görmektedir; hayal gücüyle görebilmek yalnızca göz ile görebilmekten ve anlayabilmekten çok daha önemli kabul edilmektedir. Bu anlayışa göre sanatın gerçekçi tutumu ya da gerçekliğin resmedilmesi basit bir tekrardan başka bir şey değildir; sanatçı için önemli olan gözün görmediğini görüp ona şekil vermektir.¹⁷¹

İslam dünyasında sanatsal ifadeler ve sanat olarak tanımlanmasa da kitap resim ve yazı diline bakıldığında farklı bir amaç için yapıldığı görülür. Sanatın ve sanatçının amacı görüntüyle vücut oluşturarak anlamı görünür kılmak değildir. İslam sanatını etkileyen en önemli sorun, inanılacak şekilde gerçek bir beden ya da bir görüntü ortaya konulduğunda, ona ruh vermek düşüncesidir. Bu bakımdan İslam sanatında ve Batı dışı inançlarda bir şeyi en iyi şekilde görüntüleyerek ona vücut vermek amaçlanmamıştır. Dolayısıyla amaç gerçekliği temsil etmek değil, bir şeye işaret etmek, onu hayalde canlandırmak, tasavvur etmek söz konusudur.¹⁷²

İslam düşünürleri estetik ve biçime ile ilgili kavramları Platon, Aristoteles, Pitagoras ve Öklid'den almışlardır. Bu kavramlar Batı temelli olsa da bütün İslam sanatlarında kendine özgü bir estetik ekleme ortaya koyduğu görülür. Bu estetik anlayışın İslam düşüncesini derin bir şekilde ifade eden iki niteliği, kavramsallaştırma ya da ahlaki ilkelere göre meşrulaştırmaya başvurmadan, güzelliği salt güzellik için sevmesi, sanatsal ifadedeki gizemli karakter olarak karşımıza çıkar. İslam sanatlarında Kutsal değerlere saygısızlık olacağı düşünüldüğünden, gerçek bir temsil fikri yoktur; gerçekçi bir temsil Tanrı'yı taklit etme anlamına gelecektir. Sanatçının elde etmeye çalıştığı şey, sevileni, hayran olunanı simgeleyecek bir benzetme bulmaktır. Bu

¹⁷⁰ Erzen, 2012, s. 120.

¹⁷¹ Erzen, 2012, s. 119.

¹⁷² Erzen, 2012, s.64.

simgeler çoğu zaman doğanın ve evrenin belirtilerinden alınır. Bu simgeler farklı dönemlerde özel nitelikler kazandığı için sanat hayran olunanın herhangi bir temsilini yaratmaya çalışmaz, hayran olunanı anımsatacak olan şeyin benzerini ortaya koyar. Sanatçının amacı bu güzelliği olabildiğince sadık bir şekilde yansıtmak ve bir hayranlık ifadesi olarak tekrarlamaktır. Bu bakımdan sanatçının yaptığı iş bir tür dindarlıktır ve üstün güzelliğe karşı aşkı dile getirmektir.¹⁷³



¹⁷³ Erzen, 2012, s.119- 120.

2.2.3. SANAT BİLİM VE TEMSİL İLİŞKİSİ

Kültürel olgular içerisinde sanat ve bilim birbiriyle etkileşim içinde iki temel unsurdur. TDK sözlüğüne göre bilim, “Evrenin veya olayların bir bölümünü konu olarak seçen, deneye dayanan yöntemler ve gerçeklikten yararlanarak sonuç çıkarmaya çalışan düzenli bilgi.” olarak tanımlanır. En genel anlamıyla sanat ise “Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık.” anlamına gelir. İlk çağlardan bu yana doğaya karşı yapılan mücadelede ona öykünme, taklit etme bilim ve sanatın çıkış noktasını oluşturur. Bilim ve sanat doğanın olay ve olgularını algılama, anlama ve yansıtmada iki önemli unsurdur. Bilim ve sanat aracılığıyla bu olay ve olguları anlamlandırma çabaları kültürleri oluşturur. Toplumlar, medeniyetler kültürlerini bilim ve sanatla oluştururken, kültürlerini de bu iki temel unsurla ifade ederler. Sanat doğaya öykünerek onu taklit etmesi sebebiyle doğa bilimlerinin içinde yer alır. Diğer taraftan doğayı taklitle, temsille anlamlandırmak, onu kavramak için bilimsel ve sanatsal olguları bilmek gerekir. Bilim ve sanat aracılığıyla teorik ve pratik olarak algılanan gerçeklik temsili olarak ifade edilir. Sanat ve bilimin temsil değerinde zaman zaman benzerlik, sembolik, şematik, geometrik oluşumları kullansa da çoğu zaman bu temsil dilinin farklılaştığı görülür.

İnsanın doğayla mücadelesi ve keşfetme ihtiyacı bilim ve sanatın ortak pratiklerini oluşturur. Sanat ve bilim doğaya karşı sürekli olarak güç ve amaç birliği içerisinde yan yana varlığını sürdürür. Bilimsel ve sanatsal uygulamalar temelde görme temelli kavramları işaret eder. Görme temeline dayanan bilim ve sanat gözlem, algı, analiz, yorum ve yargı konusunda somutluk kazanır. Aynı kökten yayılan bilim ve sanat bazen bir noktada kesişse de bazende ayrı yönler uzanarak kendine özgü dallarını oluştururlar. Bu iki kökten yayılan dallardan en önemlisi gerçek olgusudur. Bilim doğayı fiziki bir gerçeklikte objektif odağa alırken sanat seçmeci bir yaklaşımla öznel bir gerçeklik boyutuna taşır. Bilim ile sanat bu gerçeklik olgusu içerisinde bir bütünlüğü oluştururlar.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Sibel Kılıç, “Bilimsel Sanat/Sanatsal Bilim”, International Journal of Social Science, Volume 5, Issue 1, February 2012, s. 197 . Erişim Tarihi: 20.10.2016

Bilim ve sanat uygulama süreçleri bakımından bir etkileşim içindedir. Bu etkileşimde bilim bilginin sanat ise yaratının oluşmasını amaç edinir. Bilim ve sanat bütüncül bir sonuç için birbirini destekler. Kılıç'a göre, bu iki olgu içinde bilim sanatı, sanatta bilimi tamamlayıcı bir yapı olarak değerlendirir ve bilim akılla, hipotezle doğru ve kesin bilgiyi; sanat ise duyuşsal algılarla ve kendine özgü bilgi deneyimler ile doğru ya da benzer bir gerçekliği açığa çıkarır.¹⁷⁵ Sanat ve bilim, birbirlerine görme biçimleri ile fayda sağlamak zorundadır. Bilim, doğayı teknik, sayısal analitik ölçütler içerisinde gözlemlerken, sanat görünenin ötesindeki gerçekliği arayış içinde gözlemler.

Bilimde nesnellik, akıl ve mantık ilkesini kullanıp, deneye ve gözleme dayanarak kesinlik oranı yüksek bilgiye ulaşma amacı, sanatın öznellik, bireysellik ve özgünlük gibi özellikleriyle çelişki içinde olduğu görülür. Genellikle akıl bilimle, duygu ise sanatla ilişkilendirilir. İnsanın akıl-duygu bütünlüğünden oluştuğu gerçekliği çağdaş kuramcılar tarafından daha sık vurgulanmaktadır. Sanat bir taraftan bilimin ortaya koyduğu sonuçlardan ve olanaklardan yararlanırken, bir taraftan da bilime verimli bir kaynak sunmaktadır.¹⁷⁶ Nesnel, kesin, tutarlı verileri ve ölçüleri ile bilim, sanatın özgün yapısındaki tutarlılığı sağlar. Sanatın doğası ve sosyo kültürel yapısıyla oluşan bu özellik, tabiat gözlemleri ve mevcut her türlü birikimlerini sentezleyerek, temsil gücüne yanılısama yaratır. Yaratılan bu düşünsel ve görsel yanılısamalar, yaratılan ve yansıtılan sanat eseri, ait olduğu toplumun tarihsel, sosyal, felsefi, dinsel, siyasal ve iktisadi yapısının kodlarını bünyesinde barındırdığı için bilimsel yöntemlerle açıklanır. Eserin özgün doğasına ait kodları çözmek ya da anlamlandırmak ise semiyoloji gibi bilimsel yöntemleri zorunlu kılar.¹⁷⁷

Tarihsel sürece bakıldığında gerçek anlamda sanat bilim ile ilk kez Rönesans'ta telaffuz edilir. Rönesans döneminde sanat ile bilimin aykırı olduğuna dair düşünce ve teoriler çürütölmeye başlar. Tarihsel ve epistemolojik anlamda, bilim ile sanatın karmaşıklığı Rönesans'ın teorik bilimsel incelemelerinde ve kültürel açılımlarında uygulamaların çeşitli yöntemlerinde bazı açık ilişkiler kuruldu. Rönesans'ının ardışık

¹⁷⁵ Kılıç, 2012, s. 199-200.

¹⁷⁶ Benal Dikmen, "Değişen Dünyada Kültür Sanat ve Bilim İlişkisi" Batman University International Science And Culture Symposium, Batman University Journal of Life Sciences, Volume 1, Number 1, 18-20 April 2012, s. 140. Erişim Tarihi: 05.08. 2016

¹⁷⁷ Kılıç, 2012, s. 201.

dönemleri “sanatın bilimi” ve “bilimin sanatı” aynı anda bir onayla (kabulle) dikkat çekmiştir. Doğa bilimlerinin sanatla ilgili temelleri ve görsel plastik sanatların bilimsel gerekçeleri birbirine girmiş bulunur. Bu tür dinamikler bağlamında resimsel temsilin sanatsal perspektifi ve görsel algının doğalcı perspektifi arasındaki ilişki ve ayırım üzerindeki yansımalar belirginleşir. Perspektif sanat ile bilim arasındaki ilişkileri araştırmak için optimal bir bağlam sunar, doğal görünümünün resimsel temsiline geometrik temelleri ve görsel araştırma açısından, çizgisel perspektif ve boyama tarzı ile deneyim gerçeklik hakkında güvenilir bilgi ve mantığın yapısına katkı sağlar. Bilimsel görüntüler doğal görsel algının benzerliklerini ortadan kaldırır, bilimsel görüntüler gözlemsel algılanabilirliği mümkün kılan koşulları karmaşık temsili alanların kurulmasını zorunlu kılmaktadır. Gerçekliği resmeden yöntemlerde bilim ve sanatın ilişkisi Rönesans düşüncesi ve onun uygulama alanlarının açılımı sürecinde köklenir.¹⁷⁸ Bilim ve sanat üretiminin düzenlenmesinde önemli olan temsili alanının geliştirilmesidir. Rönesans resimsel sanatı çok yönlü epistemolojik temelini derin bir tarihsellikte ve Rönesans’ın oluşum süreci sonrasında temsili anlayışın doğal gerçeklikle örtüşen doğru, benzer bir ilişkisi kurulur.

Rönesans’ın resim sanatı içinde merkezi tek noktalı ve çizgisel perspektif ve sanatsal çabalar, kesin bilimler geometri ve optiklerin klasik gelenekleri üzerine dayandırılan araştırmalar tarafından desteklendi. Resimsel düzen özünde optik ve geometri biliminin görsel unsurları içerisinde üretilir. Aynı zamanda yapay perspektifte mekânsal derinliğin temsili tasvirini destekleyen yapılar ve yansımalar bilimlere dayanmaktadır. Gerçekliğin görselleştirilmesi ve perspektif aracılığıyla dünyanın resmedilmesi, resimsel temsil ve doğal gözlem sayesinde optiklerin sanatı ve resim yapmanın bilimi içerisinde bir araştırma oluşturmaktadır. Rönesans bilim adamları genellikle teorik olarak Euclid, Ptolemy, Vitruvius’u takip etmeye eğilimli olsalar da onlar yine de geleneğin üzerinde iletilen geometrinin seçilmiş görüntülerine dayandırıyordu; optik ve geometri doğrudan İbn-i Heysem’in araştırmaları ile bağlantılı

¹⁷⁸ Nader El-Bizri, “Seizing Reality in Perspective: The Art of Optics and The Science of Painting” *The Art of Science* (Ed. Rosella Lupacchini and Annarita Angelini), Springer International Publishing Switzerland 2014, s. 26.

perspektif geleneklerinin tefsiri bir yorumunu yapan bir resimsel temsili uzamı sanat ve bilimsel görüntüleme incelemesini takip eder.¹⁷⁹

Rönesans'tan sonra sanatın bilimden kopuk değil bizatihi bir bilgi problemi olduğu anlaşılır ve sanat ilerleyen süreçlerde kültürel ufka yön veren önemli bir araca dönüşür. Sanatın bilimden faydalanarak kültürel değerlerin bir taşıyıcısı ve bu anlamda önemli olan temsili bir anlamsal katman sağladığı gerçeğidir. Günümüz dünyasının kültürel değerleri, sanat üretiminde bilimin ortaya koyduğu teknolojik araçlar ile sanal ve ayrıca gerçek uzamsal kavrayışını gerekli kılmaktadır.

Sanat, ölçü ve düzenle ilişkilendirilen güzellik anlayışını gerçekleştirebilmek için her dönemde matematik ve geometriden yararlanır. Modern döneme kadar Euclid geometrisi, Newton'un fizik ve optik yasaları vb. bilimsel buluşlar sanatçılar üzerinde önemli bir rol oynar. Bununla birlikte 19. yüzyılda Chevreul ve Helmholtz gibi ünlü fizikçilerin geliştirdikleri aynı zamanda (simultan) renk karşıtlık görüngüsünün empresyonist sanatçılar üzerinde önemli etkileri olur. Ayrıca 1905'te Einstein'ın ortaya koyduğu özel görelilik kuramı özellikle Pablo Picasso'nun ve 'Kübizm'in üzerinde büyük etkiler oluşturur. Diğer taraftan sanatı destekleyen bilimsel örnekleri çoğaltmak gerekirse, Fransız matematikçi Maurice Princet'in kübizmin doğuşunda önemli bir rol oynadığı görülür. Princet kübizmin matematikçisi olarak görülür ve Pablo Picasso, Jean Metzinger, Marcel Duchamp gibi sanatçılar onunla işbirliği içine girerler. Ayrıca Picasso, *Avignonlu Kızlar* (1907) adlı yapıtı için hazırlamış olduğu taslak defterinde, Princet'in önerisiyle elde ettiği bilinmektedir.¹⁸⁰ Bilimsel gelişmelerle güncellenen doğa tasavvuru ve hakikat bağlamında gerçeklik algılarının öznelliği ve nesnelliği modern sanatı önemli ölçüde etkiler. Bilimden büyük ölçüde etkilenmelerle bir bakıma yansıtma geleneğini yıkarak kübizmin kendine özgü temsil anlayışını belirler.

Temsil sorunu tüm bilimsel etkinliğin de özüne değinir. Bilim olarak bilenen ve anlaşılan şey bir dizi temsili uygulamaların sonucudur. Görsel, sözel, sayısal ve temsilin diğer türleri tüm bilimlerin ve bilimsel araştırmaların çeşitli türlerinde kullanılır. Görsel temsiller bilimsel araştırmaların önemli bir parçasıdır. Bilim sadece gerçekliği doğru bir şekilde çoğaltma, deneme ya da sayısız yöntemlerle tanımlamaya

¹⁷⁹ El-Bizri, 2014, s. 27.

¹⁸⁰ Dikmen, 2012, s. 140-142.

çalışmaz, ancak, gerçekliği daha anlaşılabilir ve erişilebilir kılar. Benzer şekilde, bilim de görsel temsili kullanma ve daha iyi anlamayı ararken, görselleştirme süreci öncelikle gerçekliği yeniden üreten bir çaba olarak görülmemektedir, bilim sadece ifşa eder. Bu nedenle bilimden gerçeklikle eşleşen kusursuz bir kopya sağlayacağı konusunda ne talebimiz ne de beklentimiz olamaz. Bilimde görsel temsiller doğayı kopyalama rolünün ötesinde bir dizi farklı amaçlara yönelmesi gerekir. Temsillerin değeri bir problem çözmek, bilgi boşluklarımızı doldurmak, bilgiyi yapılandırmak ya da transfer etmek için anlamlandırılır.¹⁸¹

Bilimin niteliği hem insan gözlemlerinin algısal sınırları hem de her bir ortamın temsili sınırları, bir olayın sayısız yönleri, nesne, kavram ya da bir aracın farklı türleri hakkındaki temsil arasındaki ilişkileri düzenlemenin devamlılığıdır. Bu sınırsız kapsam bu alanda yapılmış olan çalışmaların geniş çeşitliliği içinde yansır. Çok farklı disiplinlerden bilimler, sosyoloji, tıbbi görüntüleme, felsefe, fizik, görsel antropoloji, bilgi tasarımı, matematik, iletişim çalışmaları, antropolojik dilbilim yavaş yavaş bilimde görselleştirmenin karmaşık ilişkisini kurmuştur. Bilimde görselleştirmenin çok yönlü sorunu temelde karmaşık süreçler içerir. Bilim adamları imge üretme, şemalar ve grafiksel temsiller geliştirmede bilgisayar modellemeleri ya da çok farklı araçlar kullanırlar. Bu nedenle sadece sonuç değil, aynı zamanda ona nasıl ulaşıldığı ve geçekten görsel olarak temsil edilen şeyin doğası üzerinde ve temsilin kullanılabilirliği üzerindeki etkilerin incelenmesi gerekir. Bilimde görsel temsiller, araçlar, süreçler anlamlı farklılık açısından neyi nasıl ilişkilendireceği iddiasıyla normatif bağlamlar içerir.¹⁸²

Bilimde görsel temsillerin gösterenleri (gönderge) ya da nesnel dizisi çok geniştir ve son derece heterojen bir yapıya sahiptir. Bilimde görsel temsiller fiziksel varlığı ya da maddenin bir çeşidi olduğuna inanılan nesnelere başvurabilir, Ancak aynı derecede sadece zihinsel, kavramsal, soyut yapılar veya maddi olmayanı başvurabilir. Madde ya da fiziksel objeler insan gözüyle doğrudan gözlemlenebilir görsel niteliklere sahip olabilir. Diğer taraftan sadece özel temsili araçlar ve cihazlarla görülebilir görüntüler ile fenomenler ya da nesnelere vardır. Uydu görüntüleme aktarımları, yüksek hızlı fotoğraf, teleskop, mikroskop ya da endoskop gibi sadece teknik cihazlarla

¹⁸¹ Luc Pauwels, *Visual Cultures of Science*, Dartmouth College Press, Hanover, New Hampshire 2006, s. 8.

¹⁸² Pauwels, 2006, s. 1-9.

gözlemlenebilir. Bu görünümeler insan gözünün ayırt etmesi için çok hızlı (bir patlama ve göz hareketleri gibi), çok yavaş (canlı bir organizmada dönüşümler gibi), çok büyük (yıldız kümeleri gibi), çok küçük (mikroskobik organizmalar gibi), çok uzakta (gezegenler gibi), çok benzer (bitki örtüsü, renk gibi), gizli ya da erişilemez olabilir. Ayrıca görsel karaktere sahip olmayan fiziksel nesnelere ya da fenomenlere, görülemeyen durumlar (ses dalgası), termal radyasyonlar özel bir cihaz kullanarak görsel temsillere dönüştürülebilir. Bilimde temsili uygulamalar genellikle görsel ya da görsel olmayan fenomenleri görünüş temsillerine dayanarak bilgi sağlar (boy, ağırlık, direnç, sıcaklık gibi). Diğer taraftan bilgi gözlenen gerçekliğin temeli üzerine kurulur ya da elde edilir. Bu bağlamda bilgi daha açık ilişkileri görme ya da değişiklikleri ayırt etmeye imkan veren görsel bir biçimde temsil edilir. Elde edilen temsiller bilgiyi sorgulamayı ya da deneysel gözlem üzerinde temellendirilir. Bu temsiller görsel doğa fenomenlerinin yansımaları değildir. Onlar fiziksel dünyada gözlenen temsillerden ziyade, doğada görülmeyen temsillerdir. Diğer bir deyişle temsil edilen şeyler fiziksel nesnelere ya da fenomenlere değildir, ancak bilgi fiziki dünyanın görüntüsünü gözlemleyerek inşa edilir. Bilgi ve temsilleri arasındaki ilişki çok daha soyut ve konvansiyoneldir, bazı görüntüler ikonik ya da hareketli olabilir (bazı benzerlikler taşıyabilir). Örneğin belli bir zaman dilimi boyunca doğum oranının grafiksel gösterimleri, bir yaz ayı boyunca sıcaklık dalgalanmaları gibi ikonik ya da göstergesel ilişkiler fiziksel ya da modelsel göstergelerdir.¹⁸³

Tarihsel süreçte bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler sonucu elde edilen yeni buluşlar, görüntüleme araçları gibi kazanımlar sanat üzerinde etkisini göstermiş, yeni biçimlerin, tekniklerin ve akımların oluşmasına neden olmuştur. Bilim ve teknolojiye gelişmeler sanat dallarının gelişmesine yani temsil algısının dönüşümüne yol açmıştır.

¹⁸³ Pauwels, 2006, s. 2-3.

2.2.4. SANAT TEKNOLOJİ VE TEMSİL İLİŞKİSİ

Sanatın teknikle kurduğu ilişki önce kavramsal boyutta gerçekleşir. Teknoloji, Yunanca sanat anlamına gelen “techne” ve bilgi anlamına gelen “logos” sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Günümüzde teknoloji teriminin anlamı genişler. Ayrı bir disiplin haline gelen teknoloji, sanayinin çeşitli dallarında kullanılan takımların işleme yöntemlerinin incelenmesi; bilim, sanat ve mesleklere özgü teknik terimlerin bütünlüğünü oluşturur.

Sanatsal üretimlerinin olduğu toplumsal koşulları bilmek sanat ve teknoloji arasındaki ilişkileri kavramak açısından önemlidir. Bu bağlamda sanatçının içinde bulunduğu toplumsal yapı, üretim biçimlerinin nasıl olacağını, ne gibi teknikler kullanacağını belirleyen en önemli etkidir. Her bir dönemin ya da çağın kendi toplumsal gerçekliğini ve gerçeklik algısını dönüştürenin felsefe, sanat, bilim ve teknoloji olduğu bilinmektedir. İçinde yaşadığımız çağın üretim biçimlerinin nasıl olacağını, sanatçı kimliğini, gerçekliği dönüştüren temel unsur, teknolojinin sunduğu görselleştirme olanaklarıdır. Görüntü üretme teknolojileri sanatçılara apayrı bir üretim seçeneği sunmaktadır. Geleneksel yöntemleri bilme ve bu yöntemleri teknolojik araçların modüllerine dönüştüren sanatçılar yeni bir temsili dilin oluşmasını sağlamışlardır.

Temsili gerçekliği görünür kılan yaklaşımlar ve teknikler sürekli değişiklikler gösterir Sanatın ilk örneklerinden günümüze kadar sanat ve teknoloji çeşitli şekillerde etkileşime girmiştir. Boyama tekniği derken bile teknoloji kelimesine kök olan “techne” ifadesinin kullanımı yönetime vurgu yapsa da aslında nasıl yapıldığını ifade eder. Modern sürece kadar teknik kullanımının bu şekilde olduğu görülür. Rönesans'ta Leonardo Da Vinci'nin kendi buluşu olan *sufumato tekniğini* kullanımı da buna örnek teşkil eder. Yine bu dönemde keşfedilen perspektif tekniği bir gerçeklik ve daha doğru bir temsil imkanı sunar. Ancak aynı dönem içerisinde, bugünde tüm görüntü üretme teknolojilerine temel olan, Camera Obscura'nın doğa görüntüsünü aktaran araç olarak kullanımı tekniğin boyutunu değiştirmiştir. Çünkü görme biçimini nesnelleyen optik bir görüntüyü temellendirir. Bu ise doğanın benzerlik olarak en iyi bir şekilde temsili olarak bir yüzey üzerine transferini sağlar. Camera Obscura'nın geliştirilmesiyle 19.yy'da fotoğraf makinesinin icadı ve fotoğraf ile teknolojik görüntünün ilk temsilleri ortaya

çıkar. Bu bir bakıma sanatta temsil anlayışının seyrini değiştirir. Teknik bir yöntem olmaktan çıkmış bir araç, medyum, ortam olarak kullanılmaya başlamıştır.

Sanatın teknolojiyi bir ortam olarak kullanmasında en önemli etkenin sanayi devrimi olduğu dikkat çeker. Üretim biçiminde insan gücünün yerini makinenin aldığı sanayi devrimi özellikle bir toplumsal dönüşüm sağlar. Bell'in, toplumsal dönüşümü sanayi öncesi, sanayi toplumu ve sanayi sonrası toplum olarak üç ayrı kategoride incelediği söylenir. Sanayi öncesi toplumda yaşam biçimini doğa belirler; teknoloji üretim yöntemleri içinde sınırlı olarak varlığını sürdürür. İş yaşamındaki statüler el becerisi ve ustalığa dayanır. Sanayi devrimi sonrası Avrupa'da hızlı nüfus artışı, yaşam kalitesinin yükselmesinin yanı sıra mal edimi kolaylaşır. Özellikle ulaşım ve iletişim teknolojilerinde yaşanan dönüşümle araç kullanarak eş zamanlı iletişim olanağına kavuşur. Sanayi devriminin ortaya çıkardığı yeni toplumsal düzenle birlikte yeni üretim ve tüketim biçimleri yapılanmış, günümüze ait toplumsal sınıfların ve yapılanmanın ilk temelleri yine bu dönemde atılmıştır.¹⁸⁴

Endüstri devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir." İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, resimli basın, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır. 19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla 'güzel duyu'nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Alper Altunay, Sanatın Ortamında Video, Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 2013, s. 26-27.

¹⁸⁵ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayınları, İstanbul 2013, s. 18.

Sanayi devrimi ile gelişen teknoloji, sanat alanında da değişimler oluşturur. Bu değişimlerden etkilenen fütürist sanat geleneksel toplumsal değerlerin yıkılması ve geçmişin yadsınarak yerine makine çağına ait değerlerin getirilmesi gerektiğini ileri sürer. Fütüristlere göre hız, hareket, makine gücü, endüstri ürünleri gibi kavram ya da nesnelere yeni yaşam biçiminin yapılanmasını sağlayan temel kavramlardır; sanatın içinde yer alması gereken konular bununla ilgili olmalıdır. Fütürist sanat sanayi ve sanat arasındaki ilişkinin oluşturulmasına, endüstriyel ürünlerin, teknolojik ürünlerin sanat nesnesi olarak değerlendirilebileceği fikrinin oluşmasına katkıda bulunur. Sanat nesnesi kavramının dönüşümüne ivme kazandırır. Birinci Dünya Savaşı sonunda ortaya çıkan Dada hareketi ise sanatın evrim çizgisini bütünüyle değiştirmiş, sanatta radikal dönüşümler ortaya koymuştur.¹⁸⁶ Sanat üretiminde makine estetiğini, hız ve motor gücünü temsil eden bir anlayışı ön plana alan Fütürizm'den sonra Dada'nın bir sanayi, endüstri ürünü olan 'hazır nesne'yi sanat alanına dahil eder. Dada sanatçısı Duchamp'ın temsili anlayışı tersyüz eden hazır nesne fikri, nesnenin bizatihi temsiliyetteki yerini almasını sağlar. Pop Art'ın ortaya koyduğu "hazır İmge" kavramı sanat ve teknoloji arasında oluşan güçlü bağı oluşturan temellerdir. Pop Art endüstriye ilişkin özellikleriyle yeni bir anlatım biçiminin keşfederek ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kapsayan bir bakış sunar. Pop Art malzeme olarak gelenekten uzaklaşır ya da geleneksel malzemeyi teknolojik görüntüyle popüler bir temsil biçimine dönüştürür. Teknolojiye dayalı görüntü üretme teknikleriyle yeni temsili ikonlar oluşturur.

Antmen'e göre geleneksel malzemenin dışında, kitle kültürünün gündelik, sıradan malzemelerinin sanat yapıtının bir parçası haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilir ve bu sanat ile yaşam arasındaki keskin sınırların erimesinde etkili olmuştur. Ona göre bu yaklaşım, sanat nesnesinin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getirir. Bu durum 20. Yüzyılın sonraki uygulamalarına Dada kolâjlarına ve fotomontajlara, Pop kolâjlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır.¹⁸⁷ "Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik" sloganıyla yola çıkan Bauhaus ise endüstriyel üretime yönelik yeni bir model üretmeye çalışmış,

¹⁸⁶ Altunay, 2013, s. 37-47.

¹⁸⁷ Antmen, 2013, s. 49.

modern endüstriyel ve mimari tasarım alanındaki ilk önemli örnek olarak 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Günümüzde Bauhaus ilkeleri üzerine temellenen çok sayıda sanat ve tasarım okulu bulunmaktadır.”¹⁸⁸

Fotoğrafın görüntü teknolojileri için yarattığı devrimsel yeni yapı, önce film daha sonra da elektronik görüntü teknolojilerinin gelişmesi ile artık görüntüler durağan olarak değil, hareketli olarak üretilebilir olmuştur. Fotoğraf, film ve videonun tarihsel gelişimi göz önüne alındığında bu sürecin her üç görüntü teknolojisinde de bağlı şekilde geliştiği görülecektir. Hâlihazırda fotoğraf ve film aynı teknolojik süreçleri kullanarak görüntü üretiyor olsa da, video, diğer bir ifade ile elektronik görüntü, fotoğraf ve filmden temel anlamda farklılıklar içerir. Her üç teknoloji de ikiboyutlu bir yüzey üzerinde görüntü üretiyor olsa da, elektronik görüntü, mercek sistemin dışında film ve fotoğraf teknolojisi ile herhangi bir benzerlik göstermez. Elektronik görüntünün teknik olarak optik gelenekten hareket edilerek görüntü üretmesine karşın, görüntünün oluştuğu yüzey ışığa duyarlı yüzey olan film ya da fotoğraf kartı değildir. Elde edilen görüntü elektronik süreçler sonunda beyaz bir camda üretilir. Elektronik görüntünün nihai olarak elde edildiği bu yüzey "ekran"dır. İşte bu özelliği nedeniyle video, temel anlamda fotoğraf ve filmden ayrılır. Elektronik görüntü 1930'lu yılların sonlarında keşfedilmiş, 1950'li yıllarda ise ticari televizyon yayınları olarak toplumsal yaşam içine girmiş görüntü üretme teknolojisidir. Öyle ki, televizyon, yayın sistemi olarak sadece bir görüntü üretme ve iletme teknolojisinden öte, toplumsal dokuyu baştan aşağı değiştirebilecek, kapitalist toplumsal dönüşümün temel yapı taşı görevini yerine getirebilecek kadar önemli bir yere sahip olagelmıştır. Öte yandan 1960'lı yıllarda video kayıt sistemlerinin keşfedilmesi ve düşük maliyetlerle piyasaya sunulması ile birlikte elektronik görüntü sistemleri ticari televizyon yayıncılığının tekelinden kurtulur ve toplum içerisinde bireysel bir kayıt sistemine dönüşür. Bu yeni sistem, fotoğraf ile birlikte başlayan mekanik resmetme tekniklerinin geleneğini bir adım daha ileriye götürerek, film gibi hareketli, fotoğraf kadar basit bir teknolojiyi insanların kullanımına sunar.¹⁸⁹

1960'lardan itibaren sanat ve teknoloji birlikteliğine dayalı birçok sergi,

¹⁸⁸ Antmen, 2013, s. 107

¹⁸⁹ Altunay, 2013, s. 80- 83.

elektronik çağın doğuşunu haber vermektedir. Teknolojiye dayalı sanatsal üretimdeki kullanışlı ölçütleri ortaya koyarken, yeni bir estetik anlayışın şekillenmesini de etkili bir biçimde yansıtmaktaydı. Elektronik donatılarla, gelişmiş teknolojik düzeneklerle üretilen sanatsal formların, gerek yeni bir görme biçimi, algı ve yorumlama kültürü geliştirdiği, gerekse 1960'lardan sonra ağırlığı giderek hissedilen Kavramsal Sanat anlayışını şekillendirdiği söylenebilir.¹⁹⁰

Elektronik görüntü teknolojisi de sanat ortamı olarak keşfedilmesi N. June Paik'in video kamerayı sanatın ortamına taşıması ile birlikte sanatsal bir sürece dönüşmüştür. Bu dönüşüm süreci içerisinde sanatçılar videoyu hem sanatsal bir ifade aracı olarak hem de videonun dilini kurmaya çalışırlar. Sanatın kalıpları yıkılarak, sanatın sınırlarını gitgide daha da belirsiz hale getirirler. Video Sanatı, 1960'lı yıllardan başlayarak, 80'li yılların ortalarına kadar geçen sürede oldukça popüler olan ve modern sanat tarihi içinde farklı uygulamalar ile birlikte karşımıza çıkan bir kavramdır. 60'lı yılların ortalarından, 90'lı yıllara kadar geçen süre içinde "video çağı" olarak adlandırılabilir bir dönemde, hem bir kitle iletişim aracı, hem de filmler, tiyatro oyunları, gösteriler gibi birçok sanatsal etkinliğin kaydedildiği bir ortam olarak video önemli bir rol oynadı. 90'lı yıllarda sayısal teknolojilerin gelişmesi ile birlikte sanatın seyrinde devrim niteliğinde bir dönüşümdür.¹⁹¹ Video görüntü üretme yöntemlerinde var olan gelenekleri tümüyle dönüştürerek yeni geleneklerin temellerini atmıştır. Mekanik yöntemlerden elektronik yönteme geçişle birlikte görüntünün üretimi, saklanması, kopyalanması gibi konularda devrim niteliğinde sonuçlara ulaşmıştır. Orijinal ve kopya arasındaki farklılıklar ortadan kalkmış eş zamanlı görüntü üretebilme olanağına kavuşmuştur.

Şahiner'e göre 20.yy başında makine estetiğine dayalı üretimlerden 1960 sonrası yeni medyalarla üretilen sanatı ayıran temel unsurun ikincisinin nesnesiz bir sanat fikrine yönelmiş olmasıdır. Elektronik araçların sanatsal üretimle bütünleştirilmesi ve yeni estetik deneyimler yaratılması dayalı süreç, teknolojinin karmaşık verilerinin bir araya getirildiği çoklu düzeneklerle işleyen yeni bir mecra yaratmıştır.¹⁹² Çok medyalılık, yazılı ve sözlü kelimenin, sesin ve görüntünün tek bir

¹⁹⁰ Rıfat Şahiner, Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Ütopya Yayınevi, Ankara 2015, s. 85.

¹⁹¹ Altunay, 2013, s. 5.

¹⁹² Şahiner, 2015, s. 86.

araç içinde birleşmesidir. Ses-söz ve yazılı kültürü kullanılmasına rağmen, günümüzde bilgilendirme, görme üzerinden, görerek gerçekleşmektedir. Görüntü dile bağımlı değildir. Saf ve basit bir görsel temsildir.¹⁹³

Şahiner, sanatçıların kullandığı teknolojiyi üç ayrı kategoride değerlendirir. İlk olarak ışık ve hareket üzerine estetik arayışa giren ve özellikle makinelerin doğrudan kullanımını amaçlayan biçimci çalışmalar; ikinci kategori makineyi üretimsel bir araç olarak kullanan ve daha çok seri üretim teknolojisine dayanan deneysel çalışmalar. Son grupta ise şiirsel ve mizahi bir dil yakalamak için makineler kullanılır.¹⁹⁴

Televizyonun 1950'lerde ortaya koyduğu başarı, 1960'lar ve 1970'ler yüksek volumlü stereo ses sistemlerini, video kameraları, uzaktan kontrol aletlerini, kablolu televizyonu ve uydu yayınlarını getirdi. 1980'ler ve 1990'larda kişisel bilgisayar kullanma imkânının doğması, internete herkesin bağlanabilmesi ve World Wide Web'in multimedya kapasitesi, geniş bantlı internet ve cep telefonu ile birlikte e-ticaret yollarında müthiş bir artış sağlayıp, dünya pazarlarını daha önce hiç görülmedik derecede bir elektronik tüketim seliyle doldurarak küreselleşmenin de en büyük itici gücü olacaktı. Gerçekten, sanatçılar elektronik medyayı, duylara zevk veren, kafaları karıştıran ve tekno kültürün içerimlerini hem pozitif hem negatif anlamda derinden kavramayı sağlayan yollarla kullanırlar, yeniden kullanıma sokarlar ve kendileri bizzat geliştirirler. Geleneksel görsel sanat durağandır. Elektronik medya sanatın geleneksel durağanlığından kurtulur. 20. yy. başından beri sanatçılar sanatsal medya olarak genellikle hareket ile zamanı birleştiren yollarla neon, floresan, lazer ve başta elektrik ışığı biçimlerini kullanmışlardır. Gerçekten deneysel müzik ve sinema gelenekleri giderek çağdaş sanat pratikleriyle, özellikle de elektronik medyayı içeren uygulamalarla daha fazla bütünleşmiştir.¹⁹⁵

Videonun oluşturduğu görüntüler hakikat kadar gerçektir ürettiği görüntü gerçeği ile eşzamanlıdır. Fotoğraf ve film gibi, gerçeği ile aynı temsiller yaratır. Gerçek imgeler üretir, gerçeklikleri belgeler, var olan zaman ve mekanı bir ekran üzerinde eşzamanlı olarak yeniden üretir. Video bir yüzey üzerinde gerçeğin temsillerini yaratır.

¹⁹³ Mukadder Çakır, 2014, s. 71.

¹⁹⁴ Şahiner, 2015, s. 95.

¹⁹⁵ Edward A. Shanken, Sanat ve Elektronik Medya, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul 2012, s. 11-16.

Gerçekliğin temsillerini araç kullanarak yeniden oluşturur. Aracın özelliklerine göre kendi görsel gerçekliklerini üretir. Fotoğraf ve film bireysel kullanım için üretilmiş teknolojiler olmasına rağmen, video var olan bir kitle iletişim teknolojisinin yan ürünü olarak üretilmiş bir araçtır. Çevremizi saran tüm ekranlar aslında birer temsil yüzeyleridir. Gerek oturma odalarımızda, gerek çalışma masalarımızda ve gerekse ceplerimizde taşıdığımız ekranlar, sadece basit yüzeyler değil, bu yüzeyler üzerinde oluşan temsiller aracılığı ile iletişime geçtiğimiz imgesel gerçekliklerdir. Çünkü ekranlar tıpkı fotoğraf ve filmde olduğu gibi aslında birer resmetme tekniğinin uzantıları, birer çoğaltım araçlarıdır. Tarihte yer alan diğer tüm temsil yüzeyleri, diğer tüm resmetme teknikleri gibi; elektronik görüntü de önce bir teknolojik keşif olarak dikkat çekmiş, daha sonra sermayenin elinde ekonomik bir değere çevrilmiş ve en sonunda ise sanatçılar tarafından bir ifade aracına dönüşmüştür.¹⁹⁶

Sanatçılar eserlerini teknolojik yollarla çoğaltıp (ahşap baskıdan ofset baskıya kadar) teknolojiler kullanmaları gibi uzun bir geleneğin varlığı göz önüne alındığında fotoğraf makinesi, fotokopiden faydalandılar. Fluxus ve kavramsal sanat bağlamında çalışan sanatçılardan fotokopi makineleri kullanıyordu. Bir yandan geleneksel asıl olanaklarşı kopya olan anlayışlarını sağlarken, öbür yandan bu makinelerin sınırlarını zorluyorlardı. Shnanken, 1990'larda bilgisayar destekli 3D tasarım yazılımı (CAD-3D) ve hızlı prototiplendirmesinde (RP) gözlenen ilerlemeleri, sanatçıların üç boyutlu nesnelere dijital olarak kodlayıp üretmelerine imkân tanıyacak araçları sağladığını belirtir. Shanken'e göre, nesneyle ya da maddenin kütlesiyle hiçbir bağı bulunmayan etkinliklerin hepsi de yazılım ürünüdür; fotoğrafların kendileri donanıma tekabül eder ve bu fotoğraflar hakkındaki bilgiler yazılımdır. Çoğu zaman bir nesnenin, o nesneyle ilgili yazılım kadar değerli değerli değildir. Yazılımın kontrolünde olan toplumda medya kanalıyla görülen her şey hem bir enerji barındırır hem de aynı doğrultuda, bugün üretilen sanatın büyük kısmı sanat hakkında bilgiden ibaret olup çıkmıştır.¹⁹⁷

Geleneksel anlatı ve temsil yapısının bazı yönleri aynı kalırken, bazı yönleri de çok yönlü etkileşime giren katılımcıların geliştirdiği yöne ivme kazanır. Bazı sanatçılar bedenlerini elektronik medyayla birleştirmiş ve insan varlığının siborg

¹⁹⁶ Altunay, 2013, s. 5-15.

¹⁹⁷ Shanken, 2012, s. 24-43.

yönlerini irdeleyip kafa yorarak robotlar ve başka temsili varlıklar yaratmışlardır.¹⁹⁸ Sanatçılar canlı sistemlerin davranışına yaklaşan bu robot temsilleri, zekâ oyunları ve Siborrg melezlerinin sanatsal örneklerine ek olarak, beden ile teknoloji arasındaki ilişkiyi sorgulamada çeşitli yöntemlere başvurmuşlardır.

Yirminci yüzyıl başlarındaki önemli gelişmeler çoğu sanat akımını kendilerini teknolojik mekanik dönüşümle özdeşleştirilmesini sağladı. Sanatın elektronik dünyayı takibe aldı ve etkileşim bağıını güçlendirdi. Bugün 21. yüzyılda sınırları oldukça genişleyen ve sürekli yeni anlatım biçimleri arayan sanat, medya, internet, sosyal ağlarla sanal dünyanın tüm imkânlarını kullanır. Görüldüğü gibi sanat çeşitli dönemlerde elektronik ve teknolojik dünyayı izler. 21. yy'da bugün sanat alabildiğine genişleyen yeni ufuklar arayarak yeni temsil imkânları sunmaktadır.

¹⁹⁸ Shanken, 2012, s. 38.

2.2.5. GÖRSEL KÜLTÜR VE TEMSİL

Görsel kültürün oluşmasında en önemli unsur sanattır. İnsanlık tarihinin ilk görüntüleri olan insan ve hayvan figürlerinden oluşan av sahneleri, mağara duvarlarına, kayalar üzerine kazıyarak, çizerek ya da boyayarak oluşturuldu. Doğada var olma mücadelesine karşılık gelen görselleştirme olgusu daha sonra kültürel yaşantıda temsili bir kimlik kazanır. İlerleyen süreçlerde görselleştirme toplumsal yaşamın zorunluluğu haline gelir. Sanatta görselleştirilen bir figür, imge ya da sembol çoğu zaman bir ikon, bir soylu, kutsal bir kişiyi temsil etmeye başlar. Ne var ki gelişen ve dönüşen tarihsel süreç insanın yaşam biçiminin göstergelerinden biri olan sanatın da üretim şeklini dönüştürdüğü görülür. Kısacası görsel kültürü oluşturan en önemli unsur sanattır ve toplumun kültürel özelliklerini yansıtmaya bakımdan da temsili olanı açığa çıkaran ve anlamsal ilişkileri sağlayan bir olgudur.

Görsel kültür bir kültürün değerlerin, inanışlarını, göstergelerle, kodlarla ve çeşitli yollarla görünür hale getirmesi olarak tanımlanır.¹⁹⁹ Bu genel tanımla birlikte görsel kültürün iki farklı tanımı ya da kapsadığı çağı belirten görüş ortaya çıkar. Görsel kültürün mağara duvarlarına, kayalar üzerine, deri ve ahşap üzerine çizilen bir gelenekle Orta Çağdan, Rönesans'a, modernizme hatta günümüze kadar gelen resim sanatının oluşturduğu görüştür. Nicolas Mirzoeff görsel kültürü ele alırken, "Görsel kültürü temsil kavramının anlamıyla elde edilen görüntüler tarihi"²⁰⁰ olarak tanımlar. Diğer bir görüşe göre görsel kültür, gelişen teknolojiye bağlı olarak kitle iletişimin yarattığı yeni bir dünya anlayışıdır. Aykut'a göre görsel kültür, güncel sisteme uyarlanan, tüm topluma yayılan kitle iletişimin yarattığı, teknolojik temelli bir yenedünya anlayışı ve işleyişini işaret ederek, günlük yaşamdan sosyo-politik ilişkilere, çevre ve siyasete dek genişleyebilen küresel kültürün müdahalesini temsil eder.²⁰¹ Görsel kültür sanatın ilk örneklerinden bu yana oluşturulmuş insanlığın görsel bir belleği olarak da düşünülebilir. Bu anlamda geleneksel yöntemlerle uygulanmış bir resim çağının sosyo-kültürel

¹⁹⁹ Çakır, 2014, s. 162

²⁰⁰ Nicolas Mirzoeff, An Introduction Visual Culture, First Published, by Rutledge, London and New York 1999, s. 4.

²⁰¹ Aygül Aykut, "Güncel Sistemden Estetik Eğitime Bir Öneri: Görsel Kültür Kuramı" Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkish. Volume 8/9 Summer 2013. s. 705. Erişim Tarihi: 17.03.2016

yapısını, gerçekliği model alan ve yansıtan temsili bir görseldir. Modern sürece kadar görselleştirmede doğanın ve algılanan gerçekliğin model alındığı görülür. Model alınan gerçeklik geleneksel çizim ve boya tekniklerinin uygulanmasıyla görsellik kazanır. Ancak, Çakır 19. yüzyılın başlarında klasik görme modellerinin terk edildiğini, modern görme biçimlerinin kırılmaya uğradığını söyler. Bu olgu sadece sanat alanını değil, bilgi ve sosyal uygulama alanını da doğrudan etkiler. İnsanın görme ve algılama biçimleri, bilişsel yetileri ve arzuları değişim geçirmiştir. Empresyonizm yeni bir görsel temsil ve algı modeli önerdiği, bu durumun da birkaç yıl içinde kırılma yarattığı görülür. Modern görsel kültürle ilgili kuramların çoğu bu kopuşa bağlı olarak geliştiği gibi sanatın görselleştirme yöntemi fotoğraf ve diğer gerçeklik biçimlerinin bulunuşu ile ilgilidir.²⁰² Üretim biçiminin değişmesi bir sanat yapıtını kendi toplumsallığından ayırmaz; her bir çağ gerçeklik algısı ve tüm oluşum koşullarını kendisi belirler. Tarihsel süreçte görsel niteliği sürekli olarak değişmekte, tümüyle yeni biçimlere dönüşmekte, temsili anlayışı da değiştirmektedir. Görsel olanın ve temsil olgusunun bitmeyen değişim süreci, algılama biçimlerini de değişime uğratmaktadır. Bu süreçte önemle dikkat çeken olgu görüntülerin aşırı artışıdır.

Görsel kültür sanatı kültürel üretimin bir parçası olarak ele alır. Son yıllarda kültür içindeki görüntülerin, imgelerin, temsillerin ve görsel olanın yaygınlaşması bu konularda yapılan çalışmalar, sanat ve kültür alanları ile ilgili olmuştur. Görsellik kültürle birlikte düşünülmesi gereken bir süreçtir. Bu süreç ise basit ve doğrusal bir süreç değildir. Görsel kültür özellikle iletişim araçlarının, fotoğrafın, filmlerin, televizyonun, sanat alanının ve internetin görsel olan her şeyin çok fazla kavranması, görselliğe yaslanarak varlıklarını sürdürmelerinin incelendiği alandır.²⁰³ Sanat, görselleştirme veya görüntü üretmede teknolojik araçları kullanmasıyla, görsel kültür güzel sanatlar, film, video, televizyon, bilgisayar oyunları, moda tasarımı, halk sanatları ve diğer tüm üretim alanlarını kapsar. Görüldüğü gibi görsel kültürün doğasında disiplinlerarası ve çok çeşitlilik vardır. Sanatların hepsinin genel kültür niteliği taşıdığı ve içinde bulunduğumuz 21. yüzyılda görsel sanatların üretim anlayışı, gelişen teknoloji ve görüntü üretim araçlarıyla değişime uğrar. Dolayısıyla düz bir yüzeyde gerçekleştirilen temsili biçimlendirmenin uygulama yöntemi de üretim şekli de

²⁰² Çakır, 2014, s. 40.

²⁰³ Çakır, 2014, s.158.

değişmiştir. Görselleştirme bağlamında düşünüldüğünde bu böyledir, ancak anlamlandırma boyutuyla ilgili durumda semiyotik ve yorum bilimsel yaklaşımı gerektirir.

Modern eğilim resim ile görselleştirmeye bağlı değildir. Modern dünyadaki görselleştirme Eski ve Orta Çağ dünyasından kökten farklıdır. Görselleştirmenin bu şekli görünmeyen görülebilir hale getirilmesi modern dönem boyunca yaygındır. Sonunda bilgisayar ortamında görselleştirme görsel olanakları etrafında yeni bir heyecan duygusu yaratmıştır. Bilgisayarlar birler (1) ve sıfırlar (0) kullanarak bilgiyi işler; yazılım yapımcıları insanlara anlaşılabilir sonuçlar sunar. Bu bağlamda görsel kültür anlamın yaratıldığı ya da karşı konulduğu bir mekan olarak tamamıyla yenidir.²⁰⁴

Doğa ve aklın görsel imgeleri, görsel temsilin var olan sınırları ile karşılaşan tarafsız ve gerçekçi yaklaşımın sınırlı olduğu fikrini meşrulaştırmaya yardım etmiştir. Modern çağ, görselleştirme mantığı ile işlemektedir. İmge, görüntü, temsil insan algısının katı ya da net aktivitelerinden soyutlanmış ve zihinsel görmenin bağlantısız bir eylemi olarak sunulmuştur.²⁰⁵ Dolayısıyla görsel kültürde temsiller yenilenir, yeni ifade biçimleri temsil niteliğini dönüştürerek çağın görsel algısına uygun hale getirilir. Bir başka deyişle temsilden imge üretimine geçilmiştir, imge dönüştürülmüş bir temsil niteliği taşır. Bu imge benzerlikle ilgili olmayan, bir fikrin, bir düşüncenin, politik, ekonomik tüketim aracı haline gelmiş bir sanatsal üretimin de sınırlarını zorlayan temsilidir. Çakır'a göre görsel kültürde imge ve temsillerin içeriği ve formuna göre çözümlenen mesajlar, anlamlar ya da değerler çok yönlüdür. Görsel imge çok farklı ve değişik formlarda bulunabilir ve zengin anlamlar taşıyabilir.

Günümüzde teknolojik olarak medyalaşan görsel imgelerin tümü oluşturulmuş ya da yapılandırılmıştır. Görüntü üretme araçları ve dijital kültür araçları ile temsiller, imgeler oluşturulabilir, dönüştürülebilir; teknik süreçlerden geçirilerek anlamları değiştirilebilir. Görsel kültürde görülen her şey bir konu ya da olayın portresi ya da çoğaltımı ya da tam bir kopyası değildir. İmgeler insan eliyle olsun ya da olmasın her zaman içlerinde bir anlam taşırlar. Görsel temsillerin yeni modelleri, tasarımlar, siber iletişimdeki görsel imgeler konusunda, eleştirel ve hermeneutik perspektifler birlikte

²⁰⁴ Mirzoeff, 1999, s. 4-6.

²⁰⁵ Çakır, 2014, s. 180.

kullanılabilir. Burada çoklu okuryazarlık, anahtar terimdir. Yeni ekonomi, bireysel katılımlar, yeni ücretlendirme sistemi, politik bağlar, kişiler arası iletişim ve sosyal ilişkiler, eleştirel görsel okuryazarlığın arasına girer.²⁰⁶



²⁰⁶ Çakır, 2014, s. 185-208.

2.3. TÜRK SANATINDA TEMSİLİ ETKİLEYEN SOSYO KÜLTÜREL OLGULAR

Çağdaş Türk Sanatında Temsil Sorunsalı kapsamında temsili etkileyen sosyo-kültürel olgular Cumhuriyet Öncesi ve Cumhuriyet Sonrası olmak üzere iki alt başlık içinde değerlendirildi. Cumhuriyet Öncesi Türk sanatı araştırmaları, sanatın eklektik bir ilerleyiş dizgesinde olduğu gerçeğinden hareketle doğal olarak, eski Türk sanatının üretim biçimi ve temsil niteliğinin ne olduğu toplumsal olgular içinde ele alındı. Bu duruma dayanak olan görüşüm ise eski Türk sanatında gelişen şematik üsluplarının Selçuklu sanatının ve Osmanlı sanatının gerçeklik algısı ve onun temsili ifadesi üzerindeki derin etkileri olduğudur. Bu yüzden eski Türk sanatının araştırma kapsamına alınması zorunluluğu ortaya çıktı. Cumhuriyet döneminde ise Osmanlı'nın bir devamı niteliğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin devrimleri, devlet politikaları, sosyo-kültürel yapı içerisinde toplumsal olgu ve olayların çağdaş Türk sanatı üzerindeki etkileri incelendi.

Sanat ve temsil toplumsal yapının temellerini oluşturan tüm olgulardan ve olaylardan etkilenir. Sanatın plastik ifadeye bağlı geleneksel dili olsun, disiplinler arası ifade biçimi ya da interaktif üretim biçimleri olsun en temelde etkilendiği toplumsal dinamikler, inanış biçimi, gelenekler, düşünce yapısı, bilim ve teknolojinin gelişim düzeyi, ülkenin siyasi ve politik ideolojisi, ulusal ya da uluslararası küresel sermayeden pay almaya dönük ekonomi politikaları gibi unsurlardır.

Türk sanatında temsili etkileyen sosyo-kültürel olgular tarihin akışı içinde gerçekleşir. Bu olgular içerisinde eski Türklerden Osmanlılara kadar sanatta temsil belirleyen olgular yaşam biçimi, inançlar, dini inanca bağlı dünya görüşü sınırları içerisinde kalmıştır. Bu sınırlar içerisinde üsluplaşan, kalıplaşan anlatım biçimleri sanatta dış gerçeklik ve temsilin benzerlik ve yansıtma üzerinde olmadığı, sembolik, simgesel, ikonografik bir oluşum içerisinde kalır. Osmanlı'nın batılılaşma politikaları ile mühendishanelerin ve sonrasında Sanayi Nefise'nin açılmasıyla verilen eğitimlerle sanatta temsil edenle temsil edilen arasında benzerlik ilişkisi kurulmaya başlar. Türk resminde gerçekçiliğe bağlı bir anlatım oluşur. Türk sanatında temsili etkileyen batı menşeli diğer bir etki ise Osmanlı'nın yabancı ressamalara kapılarını açmalarıdır. Avrupa'dan gelen bu ressamların işleri Osmanlı nakkaşlarına (minyatür ressamı) model olur ve resim dilinde gerçekçi yönde bir diğer kırılmayı başlatır. Bunun tam tersi

olan bir durum da sanatta gerçekçi anlatımın oluşmasında ve dolayısıyla temsili anlatımın gelişmesinde Batı'ya eğitim için gönderilen asker ressamlardır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Osmanlı'nın yerine onun bir devamı olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür sanat politikaları ve sanatçıların 1950'lilere kadar oluşturduğu grup hareketlerinin amacı diğer belirleyenlerdir. Grupların yerellik bağlamında ulusal-yerel söylemlerden hareketle senteze girme çabaları da buna dahil edilebilir. Osmanlı İmparatorluğundan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişle hem yönetim rejiminin değişmesi hem de yapılan inkılâplarla eğitim öğretimden, hukuka, sanat alanından başlayarak tüm yenileme çabaları Türk yaşam biçimini belirler. Elbette ki bu inkılâplar çerçevesinde laik, hukuk devleti olan Türkiye yeni anayasal sisteme geçiş ve II. Dünya Savaşı, devrimler, Türk sanatının doğaya, topluma, gerçekliğe bakışını etkileyen unsurlardır. Türkiye'nin modernleşme hareketleri sanatta da kendini göstermiş sanatın anlatım dilinin ve temsil değerinin sürekli olarak dönüşmesine katkı sağlamıştır.

Cumhuriyet dönemi çağdaş Türk sanatının anlatım biçiminde radikal yeniliklerin oluşmasında toplumsal olaylar, devrimler ve buna bağlı yeni anayasal düzen, ekonomi politikaları, kalkınma politikaları, hızlı gelişen kitle iletişim ve teknoloji Türk sanatında temsili etkileyen önemli olgulardır.

2.3.1. CUMHURİYET ÖNCESİ

Cumhuriyet öncesi Türk sanatında temsili etkileyen birbirinden farklı olgular olduğu görülür. Temsili etkileyen bu olgulara bakıldığında inanç, din, yaşama biçimi, devlet anlayışına bağlı yönetim biçimi, Batılılaşma politikaları ile ilgili diplomatik ilişkiler, Batı tarzı açılan askeri okullar, yurt dışına öğrencilerin gönderilmesi programları, Sanayi Nefise'nin kurulması ve sanat okullarına yabancı hocaların ithal edilmesi, Türk sanatı adına kurulan cemiyetler gibi çok farklı etkenler vardır.

Türk kültür ve sanatı tarihine bakıldığında Asya Hunları, Göktürkler, Uygurlar Türk sanatına temel teşkil edecek ürünler ortaya koyar. Türkler siyasi tarihinde farklı inanç sistemlerine açık çok sayıda devlet kurarlar. Birbirinin devamı niteliğinde olan bu devletler Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Selçuklular, Osmanlı İmparatorluğu geleneklerine bağlı bir sanat ve son olarak Türkiye Cumhuriyeti eklektik bir sanat anlayışı ortaya koyar.

Eski Türk sanatı “Budizm, Maniheizm ve İslamlık devri olarak üç din çerçevesi içindeki eserleri ihtiva eder”²⁰⁷ Din ve inanç temelli Türk sanatının temsil anlayışı 8. Yüzyıldan 19. Yüzyıl sonuna kadar bin yıldan fazla bir zamana yayılır. Ancak Osmanlı’da başlayan Batılılaşma programları Türk sanatının dünyaya bakış açısı ve gerçeklik algısının değişmesine temel oluşturur. Osmanlı İmparatorluğunun ordu, donanma, eğitim ve üretim faaliyetlerinde Batı modeli yapılanması, bu bağlamda doğrudan olmasa bile dolaylı bir şekilde sanat üretiminde yeni teknik öğretiler yanında bir reforma gider. Cumhuriyete kadar devam eden süreçte ve sonrasında Batı’ya eğitime gönderilen askeri okul öğrencileri yoluyla resim sanatına temel olacak donanımları yurda döndüklerinde köprü rolü üstlenecek birer öncü sayılır. Cumhuriyetin kurulması, yeni okulların açılması, Sanayi-i Nefise'nin Batılı anlayışa bağlı eğitim öğretime başlaması, kurulan cemiyetler, gruplar, eğilimler ve bunların organize ettiği sergiler ve İstanbul bienalleri hem Türk sanatının temsil niteliğini dönüştürür hem de Türk sanatının entegrasyonunu sağlayacak sanatın ifade biçimleri, üslupsal özellikleri, üretim biçimlerinin dönüşümü temsil kategorilerini de belirler.

Türkler başlangıçtan bu yana beş farklı kültür (Afenesyova, Okunyev, Andronova, Karsuk, Togar ve Taştuk) geliştirir. Proto-Türkler petrogliflerle (kaya

²⁰⁷ Oktay Aslanapa, Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 15.

resmi) geometrik desenler, çeşitli eşyalar üzerindeki süslemelerde Andronova Kültürü'nde ortaya çıkan hayvan üslubunun Togar Taştuk Kültürü'nde iyice gelişerek yeni tasvir biçimlerinin oluşmasını sağlar.²⁰⁸ Hun dönemi ve Göktürklerde ele alınan av kültü, dini konuların tasvir biçimi öncekilerle bütünlük içindedir. Petrogliflerde süvariler, tekerlikle çadırlar, at tasvirleri, dağ keçisi kurt gibi çeşitli mitolojik ve sembolik anlamlara sahip hayvanlar gündelik hayatı ve dinsel inançlara işaret²⁰⁹ eden sembolik temsilerdir.

Göktürk petroglifleri av, savaş, dini konular ve nesnelere ilgilidir; damga ve semboller ise diğer konulardır. Av tasvirleri eski kültürlerin av kültürüyle bağlantılı av büyüleri ya da av törenlerini temsil eder. Sembolik anlamlardan dolayı kurt, dağ keçisi gibi hayvanlar çok daha fazla görülür. Göktürklerde Türk kültürü için önemli olan yaygın bir sembolizmi olan yiğitlik ve savaşçılık sembolü olan (Temsil eden) Göktanrı'nın simgesi olarak 'kurt' tasvir edilir.²¹⁰ Göktürk duvar resimlerinde Türk resim sanatı bakımından önemli olan plastik etkiye bağlı biçimsel bir anlatımın oluşmaya başlar. Pencikent'te tapınakta bulunan "Tanrıça Tasvirleri" ve "Bağış Yapanlar" ışık gölge etkileri kullanılarak hacimlendirildikleri dikkat çeker. Tacikistan Vakş Vadisi'nde yer alan Budist bir manastırda ise heykeller ve tasvirler dinsel içeriklidir. Ana figür olarak öne çıkan Gautama Budha tasvirlerinin yanı sıra dervahlar, cinler, Budist rahipler gibi Budist ikonografiyi yansıtan²¹¹ inanç temelli ikonografik temsillerdir. Göktürk sanatında heykellerin yapılış amacı da temsili amaca hizmet eder. Farklı bağlamlarda karşımıza çıkan heykeller birbiriyle ilişkiler zinciri içinde değerlendirildiğinde anlam kazanır. Hükümdar, komutan, savaşçı, kahraman adına onları temsil eden bir gücü vardır. Mezar taşı mezarlar dikilen heykeller de ölen kişiyi, ya da bir tanrıyı temsilen yapılır. Bunun yanı sıra umay, tanrıça ve şamanlara atfedilen, onları temsil eden heykellere de rastlanır. Balballar ise bir kahramanın mücadele esnasında öldürdüğü düşmanı temsil eder ve kahramanın da gücünün göstergesidir. Şamanizm'e göre balballar öteki dünyada kahramana hizmet ettiğine inanılır. Göktürklerin heykel anlayışı olan Budist tasvir anlayışı yüz tipindeki gelenekçi yaklaşım Uygur resim ve heykellerinde de devam eder. Aslanapa'ya göre "Eski Türk

²⁰⁸ Seyfi Başkan, Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim, AKM, İstanbul 2009, s.15

²⁰⁹ Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2013, s. 161.

²¹⁰ Çoruhlu, 2013, s. 190-200.

²¹¹ Çoruhlu, 2013, s. 200-205.

resminin asıl temsilcileri; sanatı çok istidatlı olan Uygur Türkleridir”²¹². Uygurlardan kalma 8. ve 9. Yüzyıl Budist ve Maniheist duvar resimleri ve minyatürlerde rahipler, vakıf yapanlar, müzisyenler tasvir edilmektedir. Bunlar Türk resminin bilinen en eski ve önemli örnekleridir. Uygur duvar resimleri 8. Yüz yıl’dan itibaren yapılmaya başlar. Uygur duvar resimlerinde manicilik, yaygın olarak da Budist ikonografinin yansıtıldığı ürünlerdir. Uygur resimleri ağırlıklı olarak dinsel programa göre yapılır. Buda hayatını ve öğretisini tasvir eder. 8. Yüzyılda diz çökmüş Buda tasvirinde elbise ve saçlar mavidir. Mavi renk Türklerde Gökkanı’yı sembolize eder; bu resimde ise Buda’yı ifade eder. ²¹³ Uygur resimlerinin öğretiye bağlı şematizm programıyla kalıp ifadeyle yapıldığı ikonografik bir temsil ve renk kullanımında ise sembolik bir temsil değeri olduğu sonucuna varılabilir. Çoruhlu’ya göre ise şematizm programı, minyatürler, freskolar ve duvar resimlerinin Türk-İslam minyatür sanatına temel teşkil eder. İslamiyet’ten sonraki Türk minyatürlerinde özellikle bu etki Selçuklularla birlikte Anadolu ve Türk sanatına girdi ve Osmanlı devri sonuna kadar devam etti. ²¹⁴ Türk sanatına bütün olarak bakıldığında gelenekselleşen belli kalıpların ikonografik anlatıya varan ve ikonografik bir şematizmle temsil değeri kazanır. Temsil değerinde inanış biçimiyle kalıplaşan şematizmin kökleşerek temsili anlatımda önemli bir rolü vardır.



Resim-14. Uygur Duvar Resimlerinde

Budha Tasviri; 8.Yüzyıl.



Resim-15.Tanrıça Tasviri, 11.-12. Yüzyıl

²¹² Aslanapa, 2014, s.16.

²¹³ Çoruhlu, 2013, s. 279-280.

²¹⁴ Çoruhlu, 2013, s. 229.

Türk sanatında temsili etkileyen etkilerden biri olan Batı kültürünün Anadolu'da bıraktığı antik sanat mirasıdır. Tansuğ, Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi sonucu Türkiye topraklarında buldukları Antik Yunan, Bizans ve eski yerel kültürlerin mirasına olan ilgi birinci büyük kültür değişimi olarak; Batı etkileşiminin yoğunlaştığı yakın dönemleri kapsayan (Osmanlı Batılılaşma politikaları) süreç içerisinde ise ikinci bir kültür değişimi yaşadığını belirtir.²¹⁵ Türk sanatının Batı sanatıyla ilgili antik kültür ve modern kültür etkileşiminin sanatta plastik değerlerin kültürel ilişkilerde üretim biçimine göre temsili anlatımın oluştuğu ortaya çıkar. Asya'dan Anadolu'ya getirdikleri kültürel değerlerle Anadolu'da buldukları Batı kültürünün ve eski yerleşik değerlerin bir sentezi sonucu sanatta gerçeklik algısı ve temsil niteliğinin dönüşmesinin miladı olur. Bu bağlamdan göçebe yaşamdan, yerleşik düzene geçişin başlaması sanat üretim biçimini dönüştürür.

Aslanapa, Selçuklu eserlerinde özellikle rölyeflerde yer alan figürlerin Türklerin geliştirdiği hayvan üslubu çerçevesinde değerlendirilebileceğini söyler.²¹⁶ Türk boylarının kültüründe özel yeri olan kartal, şahin kuşları bazı durumlarda sultan ve Türk beylerinin arması olduğu da kabul edilir; yani sembolik bir temsil değeri taşır. Yaygın olarak kullanılan ejderha motifi genellikle çift başlı olarak stilize edilir. Bununla birlikte Sivas Şifahanesi ve Divriği Şifahanesi kapısında gök elemanlarını temsil eden kadın ve erkek portresi sembolik karakterlerle ifade edilir.²¹⁷ Selçuklu sanatında da temsil niteliği eski Türklerde olduğu gibi sembolik, simgesel bir değerdedir.

Türkler, Orta Asya'dan bu yana çeşitli dinsel inançlar dairesi içine girmişler, 9. Yüzyıl'dan sonra İslamiyet'i tercih etmişlerdir.²¹⁸ Türk toplumunun İslam dinine ve ona bağlı kültürün verileri doğrudan sanat üretimine de yansır. Batılı anlamda bir resim ve heykel sanatının engellenmesi gibi durumları da vardır.²¹⁹ Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra plastik geleneği inanç ve din bağlamında dönüştürerek resim ve heykel çalışmalarına devam eder. Resim benzerlikten, derinlikten biçimsel yapılar da boyutların yalıtılarak minyatür sanatına dönüşür. Kuban'a göre "İnsan çevresini iki boyutlu ifade etmenin adı resim olduğuna göre minyatür sanatı da bir resim

²¹⁵ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 16-18.*

²¹⁶ Aslanapa, 2014, s. 309.

²¹⁷ Doğan Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları, Y.K.Y. İstanbul 2012, s. 124-126.*

²¹⁸ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1997, s. 18.*

²¹⁹ Kuban, 2012, s. 89-90.

sanatıdır”.²²⁰ Batılının ifadesiyle minyatür bir resimleme, illüstrasyon sanatıdır. Başka bir ifadeyle bağımsız bir büyük sanat olmayıp bağımlı ve çoğu kez küçük sanat olarak adlandırılır. Ancak, Geç İslam’da bu sanat bir kitap sanatı olur.²²¹

Batılıların minyatür dedikleri İslam resmi, genellikle kitap süslemek amacı içinde gelişmiş bir sanattır. Osmanlı minyatürü konu açısından dört bölümde değerlendirilebilir; olayları hikâyeye eden, peyzajlar, portreler ve bilimsel konulu minyatürler. Fatih’ten sonra Kanuni’nin, Selim’in, Barbaros’un Nigari tarafından yapılan portreleri, 18.Yy’da Levni’nin yaptığı III. Ahmet Portresi minyatürün ilginç örnekleridir. Kişisel hatlar, sosyal statüyü belirtecek bir resim ortamı yaratmak bakımından bu portre sanatı İslam resmi içinde önemli sayılır. II. Murat zamanında yaşamış Bursalı Hüsamzade Sanullah hakkında şair Latifi “Ol bir mum resmi yaptığı zaman, kelebekler yanında uçmaya gider.” diyerek, ressamın gerçeği resmetmekteki ustalığını dile getirmektedir.²²² Resmetmede benzer bir hikâyeyi Antik Yunan’da Zeuxis ve Parrhasios arasında geçen bir ustalık rekabetinde de görmüştük. Ancak, “Osmanlı resminde (minyatür) perspektif simgesel olarak belirlenir; önde gelen nesnelere çevresinin daha alt bölümlerine yerleştirilir. Aynı rengin tonları ve gölgelendirmekten kaçınılır; nesnenin ayrıntılarının resme tamamen aktarılması amaçlanır.”²²³ Minyatür resminin temsil ettiği gerçeklik, benzerlikle bağları olmayan, kültürel olgularda işaret ya da sembolik bir ifadeyle anlam kazanır. Bunun en önemli sebebi ise İslam dininin resimsel benzetimci tasvire karşı olan tutumu yatmaktadır.

Tanzimat’a kadar kültür, ideoloji ve estetik arayışlar Osmanlı’nın karakterini belirleyen yaşam biçimi ve İslam dinidir. İslam dini bağlamında Kur’an-ı Kerim resmi açık olarak değil üstü kapalı bir şekilde ikon üretimini yasaklar. Canlıların resimlerini yapanın Allah’ın yaratıcı gücüne sahipmiş gibi davranan, bu yüzden cehennemde cezalandırılacak olduğunu belirten hadis, sonradan bunu açık şekilde ortaya koyar. Klasik Osmanlı düşüncesi, Kur’an’ın değişmez metni ve tamamlayıcı hadisler; tümünden gelimci Aristo mantığı, tasavvuf, fıkıh ve şeriata dayalı somut bir idealizmden meydana gelen mistik bir gelenektir. Bu zihniyetin estetiği de insan ve hayvanların doğalcı gerçekçi bir biçimde resmedilmesi Sünni İslami gelenekçe yasaklanır. Öteki dünyanın

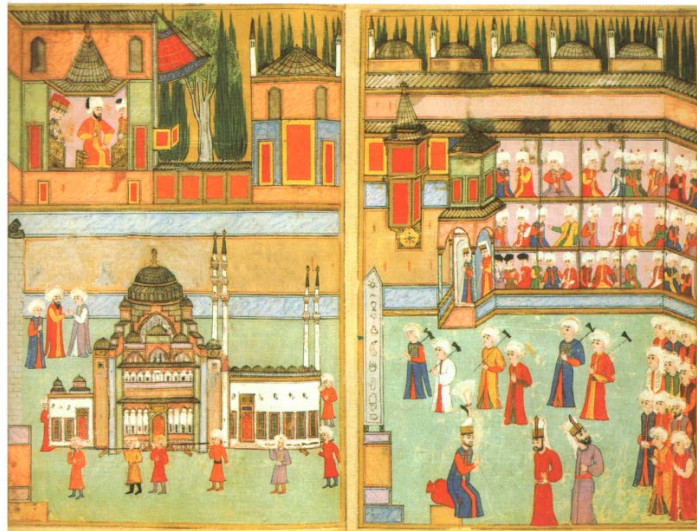
²²⁰ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014, s. 199.

²²¹ Kuban, 2014, s. 199.

²²² Kuban, 2012, s. 176-180.

²²³ Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Y.K.Y. 2000 İstanbul. s. 38.

hedef alındığı bu düşünce yapısı doğal olmayan sanat figürlerine yol açar. Dolayısıyla sanat değişmeyen biçimler ve öğeler üzerine kuruludur. Sanatın doğayla, gerçekte hesaplaşmasının temelinde soyut düşünce biçimi yatar. Özetle geleneksel Osmanlı sanatı, bireyi incelemeyen, zaman ve mekân kavramına sahip olmayan, sanatta perspektife yer vermeyen mistik bir dünyayı yansıtır.²²⁴ Eroğlu ise İslam’da figür yasağı konusunda yanlış anlaşılmanın olduğunu belirtir. Ona göre “İslam dünyasında resim, figürlü kabartma, heykel konusundaki inanışın yanlışlığı son yıllarda araştırmacılar [...] tarafından belirtilmiştir. Kur’an da figür yasağı yoktur, put ve tanrı tasviri yasaklanmıştır”.²²⁵ Bununla birlikte canlıları resmedenlerin kıyamette bunları canlandırmakla görevlendirileceği şeklinde hükümler bulunduğunu; çiçek, ağaç, bitki hareket etmediği için onları resmetmekte bir sakıncanın görülmediğini söyler. Bu bağlamda Türk sanatına bakıldığında 15.yüzyıldan sonra figür tasvirinin azaldığı görülür.²²⁶ Dolayısıyla Türk sanatı doğayı gerçeklik olarak algılar, ancak, onu kopya etmez. Batı doğanın kopyası, benzeri ya da taklit bağlamında temsili anlatımda gerçekçi bir tutum sergilerken, Türk sanatında temsil görünen gerçekliğin taklidine, kopyasına gitmekten yana değil daha çok tasavvufi bir iç gerçekliğin dış gerçeklik üzerindeki görüş tahakkümüne yönelir. Dolayısıyla temsil doğanın veya dış gerçekliğin bir benzeri değil, sembolik ya da gerçeküstü anlatımlarda anlam kazanır.



Resim-16. Nakkaş Osman, 1583-1588; Mimarlar Ocağı.

²²⁴ Arsal, 2000, s. 35-38.

²²⁵ Özkan Eroğlu, Türkiye’de resim Sanatı, Tekhne Yayınları, İstanbul 2015, s. 39.

²²⁶ Eroğlu, 2015, 39-40.

Türklerde resim idealisttir ve sanat eserleri ideal ile yoğrulmuştur. Türk sanatındaki bu ideal anlayış, hayaller, ütopiyalar değil varlığını yine gerçekten alırlar. Bunun sosyal nedeni İslam dinin varlık anlayışıdır. Bu ise sanatta suretten kaçıp anlama yaklaşarak oluşturulur. Sanatta suretten kaçınmak ise bir noktaya kadar olur. Çünkü İslam dinine göre gerçek sadece sonsuz olan ruh âleminde ibaret olmayıp, sonlu olan gövde âlemi de, Allah'ın varlığını, yaratıcılığını, ululuğunu gösteren bir gerçektir. Dolayısıyla İslami temelli Türk sanatı ne yalnızca iç gerçekliği, ne de yalnızca dış gerçekliği yansıtır. Hem gerçekçi hem de gerçeküstü idealisttir. Bunun için doğa anatomisini, perspektifi bozmak, minyatürlerde, Selçuklu heykellerinde olduğu gibi. Diğer taraftan doğayı sembolleştirir; non-figüratif sanat anlayışı ortaya koyar. Doğayı stilize eder²²⁷. Bu anlayış bir bakıma daha sonra Cumhuriyet dönemi Türk resminin de yerellik-ulusallık söylemleri içerisinde batı sanat diliyle, bir kültür değeri olarak görülüp yorumlandığı durumu da ortaya çıkar.

Selçuklu devrinden sonra Fatih Sultan Mehmed'e kadar Türk resminin durumuyla ilgili net ve kesin yargılar çıkarmak mümkün değildir. Türk resim sanatı (minyatür) 15. Yüzyıl'da Fatih Sultan Mehmed'le yeniden kimlik kazanır. Türk sanatının Batı sanatıyla ilk teması, Fatih Sultan Mehmed'in sarayına çağırılıp padişahın portreleri yaptırılan Venedikli sanatçılara ve bilhassa Bellini'ye bağlanır.²²⁸ Fatih'in resme özellikle figüratif resme olan ilgisi İtalya'da Gentile Bellini, Matteo de Pasti ve Costanzo de Ferrara adlı sanatçıları ülkesine davet etmiştir. İtalya'dan gelen sanatçılar Fatih'in portrelerini yapmışlar ve yanlarında Türk ressamı da yetiştirmişlerdir. Fatih'in resmini yapan Türk ressam da olmuştur. Venedik'e giderek İtalyan 15. yüzyıl resmini tanıdığı söylenen Sinan Bey ya da bazı araştırmacılara göre Şakirdi Şiblizade Ahmet'e ait olabileceğini de düşündükleri gül koklarken oturmuş halde tasvir eden portresini ifadeci bir tasvir özelliğiyle ve betimleyici, dönemin İtalyan Rönesans'ının izlerini taşır.²²⁹

²²⁷ Baltacıoğlu'ndan aktaran Eroğlu, 2015, s. 48-49.

²²⁸ Tansuğ,, 1997, s.13.

²²⁹ Başkan, 2009, s. 98-103.



Resim-17. Gentile Bellini; Fatih. 1480

Osmanlı'nın Avrupa ile kurduğu diplomatik ilişkiler de Türk sanatının gerçekçi gözleme dayalı resim anlayışının gelişmesini ve buna bağlı olarak da ürünle gerçeklik arasında benzerlik bağlarının kurulması yansıtmacı temsil olgusu içinde değerlendirilebilir. Başkan'a göre, 17. Yüzyıl Osmanlı ve Avrupa arasında saray çevresinde sınırlanmayıp, Osmanlı toplumunun genelini etkileyen ve değişikliklere yol açan diplomatik ve ticari ilişkilerin yaşandığı bir dönemdir. 18. Yüzyıl başlarında ise Avrupa ile ticari ilişkileri güçlendirme çabaları sonucunda Lale Devri de bu ilişkilerin ortak ürünü olarak ortaya çıkar. Avrupa ile ilişkilerin sonucunda Lale Devri'nde Osmanlı resim sanatı da etkilenir. 17. Yüzyıl sonu ile 18. Yüzyıl başında Lale döneminin ünlü ressamı Levni'nin en önemli başarısı 18. Yüzyıl'ın başında yapmış olduğu padişah portreleriyle geleneksel portre kalıbını değiştirerek kendiden sonra gelen 18. Yüzyıl ve 19. Yüzyıl sanatçılarına da etkilemiştir. Türk minyatür sanatının çözülmeye başladığı 18. Yüzyıl sonlarında Batı ile yoğun ilişkiler içinde Osmanlı toplumundaki Kapıdağlı Konstantin gibi gayrimüslim sanatçıların Batı resim kurallarına sıkı sıkıya bağlı ancak, Osmanlı'nın doğulu beğeni düzeyini de gözardı etmeyen eserleri, hem saray çevresinin hem de Osmanlı entelektüellerinin ilgisini çeker. III. Selim'in de desteğini alan Konstantin, Osmanlı portre geleneğinde ciddi değişiklikler yapar. Oturarak poz veren sultan tasviri şeması yerine, madalyonlar içinde kompoze

ettiği sultanları ayakta veya yarım boy şeklinde resmetmeyi tercih eder. 18. ve 19. Yüzyıl'da yapılan tasvirler minyatürden uzak Batı resim anlayışı olan yağlı boya tekniğiyle gerçekçi bir ifadeyle yapılmıştır.²³⁰



Resim-18. Kapıdağlı Konstantin, III. Selim Topkapı Sarayı ikinci avlusunda.

Osmanlı klasisizminin 17.yy'daki yenilenmiş koşulları, ilk kez III. Ahmet (1703-1730), döneminde çıkar ve bu yenilenmeleri III. Mustafa (1757-1774), III. Selim (1789-1807) dönemleri izler.²³¹ Batılılaşma hareketi askeri eğitimin Batılı bir yapıya dönüştürülmesi; Batı tarzı resim sanatını ortaya çıkarır. III. Selim döneminde açılan Mühendishane-i Berri Hümayun (1795) ve Mühendishane-i Bahri Hümayun (1773) Batı tarzı resim yapan ilk Türk sanatçıları, askeri okul öğrencileridir. Bu öğrencilerin teknik resim bilgilerini askeri ve mühendislik alanında kullanmaları beklenmektedir.²³² Bu okullarda askeri amaçlarla verilen resim derslerinde, perspektif kuralları, ışık-gölge teknikleriyle nesnelere üç boyutlu yanılsamayla göstermeleri öğretilmiştir.²³³ Osmanlı eğitim sisteminde teknik resim dersleri doğru bir şekilde grafik betimsel ifade öğretilir. Pragmatist bir yaklaşım dâhilinde işlevsel olan öncelenerek, Avrupa teknolojisini

²³⁰ Başkan, 2009, 128-142.

²³¹ Tansuğ, 1997, s. 14-15.

²³² Arsal, s. 58

²³³ Tansuğ, 1997, s. 51.

öğrenmeyi amaçlayan hareketin bir parçasıdır. Öğrenciler öğrendikleri resim bilgisini askeri mühendislikte kullanması gerekir.²³⁴

Türk sanatında temsili etkileyen en önemli olgu ise eğitim sistemi içerisinde resim derslerinin yer almasıdır. Eğitim programında resim dersinin bulunduğu ilk Türk yüksek öğretim kurumu Mühendishanei Berri-i Hümayun ile başlayarak 1883'te kurulan Sanayi Nefise Mekteb-i Alisi'nin açılmasıyla tamamlanan süreç Batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık aşamasını oluşturur. Bu okullarda resim eğitimi Türk eğitimciler yetişene kadar Mösyö Gues gibi yabancı hocalar ders verir. Resim sanatının erken dönemi sayılan 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında askeri okullar dışında Sıbyan Mektepleri, rüştiyeler 1848'de Darülfünun (üniversite), Darul Muallim, 19. Yüzyıl teknolojisini kullanacak eleman yetiştirmek için Mekteb-i Sanayi kurulur. Bu okullardan Darüşşafaka Lisesi, Galatasaray Lisesi ve Mektebi Sanayi resim derslerini müfredatlarına eklemişlerdir.²³⁵

Benzeri okullarda yetişen öğrenciler Türk resminde Batı resmi gerçekçiliği anlayışında eğitim almaları için Fransa, İngiltere ve Almanya'daki okullara gönderilir. Batı'ya resim eğitimi için gönderilen bu askeri okul öğrencileri ya da subaylar 1835'te uygulanan program gereğince Viyana, Paris, Berlin ve Londra'ya iki yıl eğitim almaları için on iki kişi gönderilir. Bu gençlerden İbrahim Paşa Viyana'ya, Tevfik Paşa ise Paris'e gönderilen ressamlardır. 1838'de Viyana'ya yedi, Paris'e üç öğrencinin gönderildiği ve bu uygulamanın devam ettiği yıllardır. Paris'e gönderilen askeri öğrencilerin iyi bir eğitim almaları için 1860-1861 Mektebi Osmanî Okulu'nda altmış öğrenci Fransız hocalarından dersler alır. Bu öğrenciler arasında Süleyman Bey, Şeker Ahmet Paşa da vardır. Resim yeteneği iyi olan Süleyman Seyyid, Canabel'den; Ahmet Ali, Gustave Baulanger'den; Paris'e hukuk eğitimine giden Osman Hamdi Bey, Baulanger ile Jean Leon Gerome atölyesinden dersler alır.²³⁶

Mühendishaneden 1851-1852 yılında mezun olan öğrenciler mühendis, topçu ve ressam gibi sınıflara ayrılmış; ressam sınıfı oluşturulması için Avrupa'dan hocalar getirilmiş bu sınıftan mezun olanlar resim öğretmeni olarak atanmıştır. Bu erken dönem sanatçı grubu bir açıdan geleneksel Türk resmiyle (minyatür) Batı anlayışındaki

²³⁴ Arsal, 2000, s.58.

²³⁵ Başkan, 2009, s. 177-180.

²³⁶ Tansuğ, 1996, s. 54-55.

Çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil eder. Bu sanatçılardan Ferik İbrahim Paşa (1815-1839), Hüsnü Yusuf (1817-(1861), Eyüp Cemal (1836-1883) ve Halil Paşa (1857-1939) Mühendishanei Berri-i Hümayun'dan; Ferik Tefvik Paşa (1819-1866), Mustafa Nuri Paşa, Osman Nuri Paşa (1839-1906), Cihangirli Mustafa (1840-1895), Süleyman Seyyid (1842-1913), Ahmet Şekür (1856-1951), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1864-1939) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) Mektebi Habıye Şahane'den mezun olmuşlardır.²³⁷

Sultan Abdülmecid döneminde Türk resminde Batılılaşmaya yol açan İbrahim Paşa ve Tefvik Paşa gibi sanatçılar Londra hakim olan Romantizm ve Barbizon Okulu açık hava sanat eğilimlerini değil de, Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun anlayışıyla çizgisel işçiliğe önem veren üç boyutlu gerçekçi anlayışını yurda getirirler. 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında Türk resminde değişimler baş gösterir; yurt dışına giden sanatçılar kendilerinden önceki kuşakla aynı okullara devam etseler de Barbizon Okulu ve izlenimcilik akımına ilgi göstererek bir renk zenginliğine ve fırça serbestliğine ulaşırlar. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid bu gruptandır.²³⁸ Batı'dan alınan eğitimin gerçekçilik anlayışını güçlendiren ekolü Barbizon Okulu ve izlenimci temeldir. Gerçeklik ve onun temsiline bağlı bu gerçekçi ve izlenimci temel Cumhuriyet sonrası Türk resminde de uzun yıllar etkili olur; hatta bu D Grubuna kadar devam edecektir.



Resim-19. Şeker Ahmet Paşa; Karaca; 1886-1887

²³⁷ Başkan, 2009, s. 184.

²³⁸ Başkan, 2009, s. 183-184.

Şeker Ahmet Paşa, Courbet realizmi ve Jhon Constable'ın gerçekçi anlayışında manzara ve natüremortlarında doğaya içten bir bağlılık gösterir. Süleyman Seyyid doğayı ve doğadaki nesnelere gerçekçilik anlayışı içinde tuvaline aktarır. Bu dönemin sanatçıları doğanın tasvirinde paylaşılan benzer idealler söz konusu iken üslup ve ortak eğilim kaygısı yoktur. Bu başlangıcın ikinci dönemini yine asker ressam kuşağı ile Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları olan izlenimci kuşağı oluşturur. Asker resamlardan Hoca Ali Rıza ile Halil Paşa'nın izlenimci kuşakla, Natüralist-Klasist kuşak arasında bir yeri vardır. Osman Hamdi kuşağından ayrılan Hoca Ali Rıza ile Halil Paşa çizgisel empresyonist anlayışa yakın bir anlayışla ele alır. Bununla birlikte peyzajlarıyla tanınan Hoca Ali Rıza'nın kent ve peyzajları vardır. Peyzaj çalışan diğer sanatçılar, Ahmet Ziya Akbulut, Mehmet Ali Laga, Ruhi arel, Hikmet Onat, Süleyman Seyyit, Osman Nuri Paşa asker kökenli olmasına karşı daha çok peyzaja yönelmişlerdir. 19.yy sonlarına gelindiğinde niteliksel yapısı açısından Batılı anlamdaki Türk resmi başlangıç ya da erken sıfatını yavaş yavaş terk ederek hızlı bir gelişim sürecine girer.²³⁹ Osmanlı resminin doğa ve doğanın temsili karşısındaki duruşunu örnekler. Ne var ki bu dönem sanatçılarının doğa temsillerinde benzer idealler görülür. Bu resimler ya da doğaya yaklaşım biçimindeki bu gerçekçi anlayış Türk resim sanatının görünenin benzeri ya da aynısı anlayışındaki benzetimin temsil değerlerini oluşturur.

Batılılaşma hareketleri Tanzimat Fermanı ile yeni bir boyut kazanarak bu tarihe kadar sadece Osmanlı'nın sorunu olan Batılılaşma bundan sonra Avrupa'yı ilgilendiren ve bazen de müdahalelerde buldukları bir sürece dönüşür. Tanzimat'ı izleyen Islahat Fermanı (1859), I. Meşrutiyet (1877) ve II. Meşrutiyet'in ilanı (1908) Osmanlı reform hareketlerinin aşamalarını gösterir. Bu hareketlerde devletin içyapısındaki demokratik dönüşüm Osmanlı tebasına hak ve özgürlükleri tanınan birey olma hakkı tanıma girişimleridir.²⁴⁰ Tanzimat'ın ilan edilmesi Osmanlı İmparatorluğunun resmen Batı dünyasına açılması anlamına geliyordu. Bu dönemde Avrupa kurumlarının temelleri de tüm imparatorluğu temsil edecek İstanbul'daki kültür hayatı bir anda değişir. II. Mahmut döneminde batılılaşmaya başlayan sarayın günlük hayatı ve halkı da etkiler.

²³⁹ Başkan, 2009, s. 189-193.

²⁴⁰ Aytül Papila, "Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı Ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Bahar, s.120. Erişim Tarihi: 21.05.2016

Batılı yaşam tarzı, taklit ve moda aracılığı ile Osmanlı toplumuna hâkim olmaya başlar.²⁴¹



Resim-20. Süleyman Seyyid, Elmalı Natürmort, 1895

Batılılaşma politikaları bağlamında gerçeklik ve temsili sanatın Türk sanatına yerleşen bir olgu olmasında kapitalist sömürü karşısında direncini kaybeden Osmanlı'nın asker öğrencilerin Batıya gönderilmesi olmuştur. Bu durum Güner'e göre, Osmanlı Tanzimat Fermanı (1839) ve II. Meşrutiyet süreci içerisinde siyasi ve kültürel ortamı iki saptama üzerinde değerlendirilebilir. Batı kapitalizmi karşısında yetersizleşen Osmanlı İmparatorluğu bir sömürge olmasa da emperyalizmin açık pazarı haline gelir. Gülhane Hattı Hümayun ve Tanzimat ile başlayan Batılılaşma sürecinde ilk olarak orduda 'Batı tarzı yeniden yapılanma reformları' yapılır.²⁴²

Görüldüğü gibi Osmanlı İmparatorluğu 19. yüzyılda bir değişim ve yenilenme sürecini askeri, ekonomik ve kültürel ilişkilerle Batı'dan nakil yoluyla elde etmeye çalışır. Bu değişim ve yenilenme hareketleri etkisini sanat alanında da hemen gösterir. Sanat alanında batılı resmin ustalarından gerçekliğe bakışı taklit edilerek, yaşanan hayatı, doğayı duygu ve sentezleriyle eserlerine yansıtmaya çalışır. Türk ressamlarının batılılaşmaya manzara resmi çizerek başladıkları dikkat çeker. Sezer Tansuğ, Türk ressamlarının Batılı anlamda gerçekçi resim anlayışında manzara ile başlamalarını aldıkları eğitimin zorunluluğu içinde değerlendirir. Buna göre Türk resim sanatçıları 19.yy'ın zorunlu kültürel değişimini hamleleri içinde figürden çok peyzaj ressamlığının

²⁴¹ Arsal, 2000, s.53.

²⁴² Kağan Güner, Modern Türk Sanatının Doğuşu, Kaynak Yayınları, İstanbul 2014, s. 62-63.

önem kazandığı olabildiğince doğaya açık hatta doğa tutkusu denebilecek bir atmosfer içerisinde eğitilmişlerdir.²⁴³

Batılılaşma politikaları öncesi Osmanlı toplumunda gerçek ve gerçeklik görüşü Allah'ın yeryüzündeki tezahürlerinin yansıtılması ve buna bağlı olarak sanatta gerçeklik ve onun temsili sembolik, simgesel olarak görünürlük kazanır. Batılılaşma sonrası ise gerçekliğin yansıtılması bir anda olmamıştır. Buğra, Osmanlı'nın gerçeklik algısındaki dönüşüm evresini şu şekilde açıklar:

Osmanlı toplumunda gerçeklik Osmanlı'da sanatın ölçütü olarak Allah'ın yeryüzündeki tezahürlerinin yansıtılmasını esas alan zihniyet, nakkaş doğayı olduğu gibi değil hayal gücüyle değiştirerek üsluplaştırır. Doğa gözlemine dayalı olmaktan çok, realizmi feda eden süs ile sembolik anlatım arasında iç ilgiye uygun bir ifade tarzı İslam inancına da ters durmuyordu. Osmanlıca vaki, fiili, mevcut, hakiki anlamına gelen ve bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan denen 'gerçek' ile var olanın veya bazı var olanların bir özelliği olan 'gerçeklik' kendi resminden tabiata ve insana çevrilmiş bir bakışın yarattığı Avrupa resminden farklı bir şekilde yer almaktaydı. [...] Osmanlı sanatında doğaya benzemezlik, kendi bakışıyla gördüğü doğanın anlatılmaya değer bir tarafı olmadığına, güzelliği ancak insandan insana değişmeyen, mekan dışı kavram ve kalıplar içinde var olabileceğine inanan Osmanlı nakkaşının, doğaya baktığı zaman bile onda gelip geçen, fakat değişmeyen, gelişmeyen nakışlar görmesinden ileri geliyordu. Bireysel ve toplumsal görüşünün belirlediği gerçeği Batı resmindeki gerçeğe dönüştürürken, gerçeklikle düş gücünü birleştirip gerçek üzerinde bir takım seçmeler, ayıklamalar ve yeniden düzenlemeler yapmıştı. Osmanlı gerçekliği yeni usullerle bir resimle çıkarmaktansa, derinlikleri, örtüşmeleri, derinlikten gelen hareketleri yavaş yavaş resme koyarak resmini dönüştürmeyi tercih etmişti.²⁴⁴

Sonraki dönemi temsil eden bir asker ressam grubu daha vardır. Çoğu Harbiye çıkışlı olan bu sanatçıların en önemlileri Osman Nuri Paşa (1839-1906), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938), Sami Yetik (1836-1945) ve Ali Sami Boyar (1880-1960) ile son Osmanlı Halifesi Abdülmecid (1868-1944)'tir. Çallı kuşağına kadar ilk Sanayi Nefiseli sanatçıların oluşturduğu döneme kadar ya da Meşrutiyetin ilanına kadar etkinlikleri görülen bu sanatçıların Türk resmi içindeki misyonları çok önemli olmuştur. Bazı asker ressam örneklerinin Sami Yetik özellikle askerlikle ilgili konularda akademik ideallerden ayrılmazlar; bazıları ise Ahmet Ziya Akbulut, Mehmet Ali Laga, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Süleyman Seyyid,

²⁴³ Tansuğ, 1997, s.117.

²⁴⁴ Hatice Bilen Buğra, 1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik; Ötüken Yayınevi, İstanbul 2007, s. 72 -73.

Osman Nuri Paşa asker kökenli olmalarına karşın daha çok peyzaja yönelmişlerdir. Aynı kuşaktan Ali Cemal, Şişli Atölyesinde savaş konulu resimler yapmıştır.²⁴⁵

Türk resminin geleneksel ve çağdaş süreci arasında önemli yeri olan pentür ressamlarının yanı sıra Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid'in istekleriyle saraya gelerek çeşitli saray, köşk ve kasırların duvar ve tavanlarına resim yapan Emile Mainz, Rondelman, F. Charles Boyd, Acquaroni, Maron Bey ve Zonaro gibi sanatçılar Osmanlı ressamlarını da etkileyerek minyatürden pentüre geçişte önemli rolleri olmuştur. Oryantalist sanatçılar Melling, İvan Konstantinovitch, Aivazovsky, Equene Fromentin, Jean-Leon Gerome, Pierre Desire Guillemet, Leonardo de Mango, Amedeo Preziosi, Fausto Zonaro, S. Van Çelebovsky gibi sanatçılar başta dönemlerinin padişahlarının ve sarayın övgü ve ilgisini çekmeyi başarır. Zonaro hem saray başressamı hem de önemli sanatçılarımıza dersler vererek ve 1883' te kurulan Sanayi Nefise'de hocalık yaparak çağdaş Türk resmine önemli katkılar sağlar. Celal Esat Erseven, Hoca Ali Rıza, Şehzade Abdülmecid, Mihri Müşfik ve Celile Hanım gibi önemli resamlara öğretmenlik yapmış, Osman Hamdi Bey gibi sanatçılarla da yakınlık kurmuştur.²⁴⁶

Oryantalizm'in Doğu'nun tarihsel ve toplumsal gerçekliğini yansıtmaktan uzak yüzeysel imgeleri özellikle Osmanlı'nın hükmettiği coğrafyanın geçekliği olarak algılanmaya başlanmıştır. Doğu toplumlarının ayrıcalıklı üst sınıflarına özgü bir kurum olan harem ve Osmanlı hamam kültürünün yer aldığı resimler, batılı sanatçılarca kendi ülkelerinde bulamadığı doğuda var olduğunu zannettiği cinsel özgürlüğün simgesine dönüştürdüler.²⁴⁷

17. ve 19.yy'larda Hüseyin Zekai Paşa, Şekür Ahmet Paşa gibi Osmanlı ressamlarından bazıları fotogerçeğe yakın çalışmalar ortaya koymuştur. Sanatçılar fotoğraftan çalışmışlardır. Doğa ve doğa ayrıntıları konu edilir. 19.yy'da Batı resminde realizm ile izlenimcilik akımları içinde sanat yapıtları üretilirken Türk sanatının gerçekliğe, izlenimciliğe, doğaya bakışı Batı'daki gibi değildir. Batı realizm toplumsal bir mecradan hareket ederken bizdeki realizm fotoğraftan çalışılan natüralist bir

²⁴⁵ Başkan, 2009, s. 189-191.

²⁴⁶ Başkan, 2009, s. 166-167.

²⁴⁷ Papila, 2007, s.120.

gerçekliktir. İzleneni sadece fotoğraf gibi belli kalıpları ve paleti kullanarak atölye ortamında kaydetmekle ilgilidir.²⁴⁸

Fotoğraf 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren Hüseyin Zekai Paşa, Kasımpaşalı Hilmi ve Şekür Ahmet gibi Bazı Türk ressamlarının da yararlandığı bir araç olmuştur. Fotoğraftan resim yapma eğilimi asker kökenli olan ve olmayan bu sanatçılar Daruşşafakalılar ya da pirimitifler olarak adlandırılır. Bu sanatçılar fotoğraftan çalışmış olmalarına rağmen, kimi kompozisyon düzenlemelerde ayıklama yaparak, objektifin nesnellliğini aşan saf, titiz bir işçiliği ortaya koyan peyzajlar yapmışlardır. Ancak Osman Hamdi'nin kendi çektiği ve saray fotoğrafçılarından da edindiği fotoğrafları tuvale aktarırken belli bir hareketlilikten ziyade dış gerçekliği tam olarak yakalamak amacındaydı. Zaten çalışan diğer sanatçılar model olarak kullandıkları fotoğrafları kısmen transpozisyon veya deformasyona uğratarak adeta fotoğrafı arındırarak zaten Osmanlı tasvir geleneğinde var olan yalınlaştırma karakterinin bir uzantısı olarak görülebilir.²⁴⁹ “Türk resminde batılılaşma hareketleri bilimsel (gözlemci) yöntemle tanımayı öngören gerçekliğin Batı üslubunda yağlı boya resimde denemesi ile başlar. Fotoğraftan yararlanarak doğayı taklit etmeye çalışan ressamlar, 1910'lardan sonra izlenimciliğe geçeceklerdir.”²⁵⁰

1914'e kadar Türk sanatında radikal olan yenilik, doğanın izlenmesi ve resme figürün girmesidir. Primitiflerin manzara resminde fotoğraftan yararlanmaları, kişisel yorumu önemsemeyen zihniyetin sürmesine olanak tanımakla birlikte, bu resimler, kendi dünyasını yansıtan eserlerdi. Türk Resmine yorumun bilinçli olarak girmesi 1914 kuşağı ile başladı. Bu bağlamda gerçekçilik, doğayı, gözlem yoluyla keşfetmek ve yeniden yaratmak anlamına geliyordu.²⁵¹

Duben'e göre “Tanzimat sonrası Osmanlı resmi iki kaynağın ürünüdür. Bir, batılılaşmış askeri okullarda yetişmiş ressamların; iki, sivil sanatçıların. Resmi kurama göre Osmanlı plastik sanatçıların batılılaşmaya geçişi, aslen Türk-Müslüman grubu tarafından gerçekleştirilmiştir. Batı tipi resmin öğretildiği ilk eğitim kurumu 1773'te kurulan Mühendishane-i Bahri-i Hümayundur. Ancak, 1795'te kurulan ve daha etkili

²⁴⁸ Eroğlu, 2015, s. 83.

²⁴⁹ Başkan, 2009, s. 183.

²⁵⁰ İpek Duben, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul Bilgi Üni. Yayınları, İstanbul 2007, s. 29.

²⁵¹ Duben, 2007, s. 194.

bir biçimde organize edilmiş olan Mühendishanei-i Berri-i Hümayun çok daha iyi sonuçlar vermiştir; bu yüzden genellikle ilk Batılılaşmış resim okulu olma onuru bu okula bahşedilir.²⁵² Çağdaş Türk sanatının ilk eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışından bu yana geçirdiği bu süreç Türk sanatının geçmişi demektir. Sanayi-i Nefise resim, heykel ve mimarlık dallarında yirmi öğrenciyle öğrenciyle öğretime başlar. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında Mahmud (1860-1920), Osman Asaf (1869-1932), Galip, Tekezade Sait, Mehmet Muazzez, Mehmet Agah Özbulan gibi isimler yitlik bir kuşaktan arta kalanlardır.²⁵³



Resim-21. Hüseyin Zekai Paşa, Yıldız Parkı 1897

Batılı anlamda sanat kurum ve kavramlarının çok yeni olduğu bu dönemde asker ve sivil Osmanlı ressamaları bir araya gelerek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kurarlar. 20. yy'ın ilk yıllarında resmin okulların programında yer alması, okullarda eğitim kadrolarının oluşması ve düzenli sergi organizasyonları ile Sanayi-i Nefise'nin açılması Türk resim sanatının meslek birliği oluşması süreci başlatır. Bu anlamda ilk bütünleşme II. Meşrutiyeti izleyen süreçte sosyo-kültürel zeminde gerçekleşir. Birliği kuran sanatçılar çağdaş Türk sanatına hareket kazandırmak amacıyla hareket eder. Birliğin ilk kuruluş çalışması Ruhi Arel öncülüğünde, onun Şehzadebaşındaki evinde başlanır. İlk kuruluş toplantılarına Ruhi Arel, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade, Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mehmet ve İzzet Mesrur adlı sanatçılar katılmıştır. Cemiyet

²⁵² Duben, 2007, s. 58.

²⁵³ Başkan, 2009, s. 193-194.

1921 yılında adını değiştirerek Türk Ressamlar Cemiyeti'ne dönüşene kadar, yoğun bir sanat faaliyeti içinde olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş faaliyetlerinde yer alan, kuruluşu takip eden iki yıl içinde yurt dışına çıkan ve I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönen Türk resminde 1914 kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar grubu cemiyetin etkinliklerinin ağırlık noktasını oluşturur.²⁵⁴

20.yy'ın sosyal ve kültürel yeniliklerinin atmosferinde ortaya çıkan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, döneminin sanatsal üslup yeniliklerine paralel bir oluşumdan ziyade profesyonelleşme zemini arayan meslek olgusu çerçevesinde hareket etmişlerdir. Türk resminin usta-çırak anlayışına dayanan geleneksel lonca sistemleri cemiyet tarafından yenilenir. Cemiyet 1911 ile 1914 yılları arasında üç yüz yirmi sayfa tutan 18 sayı yayımlar. Kısa sürede Türk sanatına kuram anlamında destek vermiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kapsamlı yenilikleri uygulamaya koyması dolayısıyla Türk resim sanatında kurumlaşma ve çağdaşlaşma dinamiklerinin başlangıç noktası sayılabilir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Osmanlıyı temsil eder; ancak, 1918 yılından itibaren Kurtuluş Savaşı'nın gündeme getirdiği milli devlet kavramı ve politik dengelerin değişmesi sonucu döneminin sanatçıları harekete geçirmiş ve 1919'da Türk Ressamlar Cemiyeti olmuştur. Değişen sadece isim olmuş, sanat ve sanatçı anlayışı durumunu korumuştur.²⁵⁵



Resim-22. İbrahim Çallı, Hamakta Uzanmış Kadın, 1912

Osmanlı ressamlar cemiyeti 1916'da modern çağdaş resmimiz açısından önemli olan Galatasaray Sergileri'nden ilkinin düzenler. Türk Ressamlar Cemiyeti 1926' da

²⁵⁴ Başkan, 2009, s. 194-197.

²⁵⁵ Başkan, 2009, s. 199-209.

Güzel Sanatlar Birliği adını alır ve 1940'da etkinliğini kaybedene dek gündemdeki yerini alır.²⁵⁶

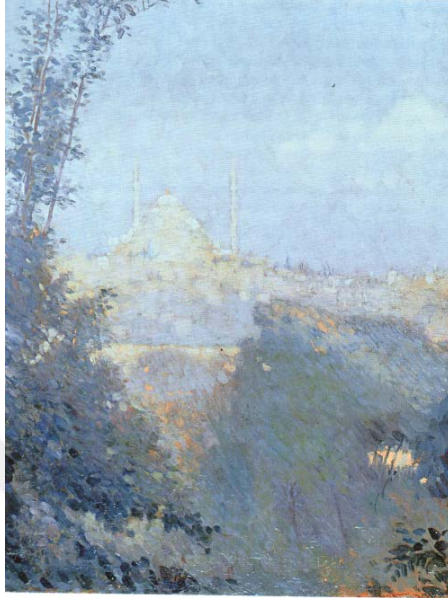
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda yer alan sanatçılar yurt dışına eğitime gönderilir. Yurt dışına gönderilen öğrenciler yurda dönene kadar Fernand Carmon, , Jean Paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde akademik eğitim alırlar. Batı'da akademik eğitim almalarına rağmen, bu sanatçılar I. Dünya Savaşı'nda yurda döndüklerinden sonra izlenimci anlayışta resim yaptılar. Devlet tarafından Avrupa'ya gönderilen 1914 kuşağı sanatçıları yurda dönene kadar Fernand Carmon, Jean Paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde çalışmışlardı. Bu atölyelerden Çallı ve arkadaşlarına akademik çizgide eğitim verdiler. Ancak, 1914 Kuşağı sanatçıları yurda döndükten sonra bu akademik eğitimin tersine akademi anlayışı dışında gelişen izlenimci anlayışta resim yaptılar. Bu durum rastlantı veya dönem üslubunun devam etmesi gerektiğinden değil Türk resim sanatı gelişim sürecinin doğal diyalektiğe bağlıdır. Çünkü 1914 Kuşağı'nın sahip çıktığı izlenimcilik Paris'te 1870-1880 yılları arasında gücünün doruğundayken artık 20.yy'ın ilk yıllarında yerini çoktan yeni akımlara bırakmıştır. Çallı, H. Onat, N. Ziya, A. Lifij, F. Duran ve N. İsmail gibi sanatçıların izlenimciliği tercih etmelerinde önceki kuşaktan miras aldıkları manzara geleneğinin Fransız sanatçılarının da çalıştıkları ana konu olmasıdır. Bu sanatçılar bir yandan ışık ve renk zenginliğiyle İstanbul peyzajları yaparken bir yandan da İstanbul'un batılılaşan yaşam biçimini tuvallerine yansıttılar.²⁵⁷

Batılı anlamdaki Türk resminin ilk evresi 1914 kuşağı sanatçılardan oluşur. Sanayi-i Nefise'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak Fransa, Almanya, İtalya'ya giden sanatçılar, I. Dünya savaşının başlamasıyla yurda döndüklerinde İbrahim Çallı'nın Sözcüsü olduğu izlenimciliğin Türkiye'deki temsilcisi oldular. 1914 Kuşağı'nın ortak özellikleri doğaya içten bağlılıkları olmuştur. Bu kuşak sanatçılarının kendilerinden önceki doğayı betimleyen kuşaktan farkı örneğin; H. Ali Rıza, Halil Paşa

²⁵⁶ Eroğlu, 2015, s.89

²⁵⁷ Başkan, 2009, s.197-199.

üslubunda olduğu gibi gördüklerini tuvale aktarma yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmalarındır.²⁵⁸



Resim-23 Nazmi Ziya, Camili Manzara.



Resim-24. Hikmet Onat; Siperde Mektup; 1915.

1914 kuşağının sanatçıları Paris' e gitmeden önce 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin kurucu üyeleridir. Sami Yetik, Hikmet Onat, Şevket dağ, İ. Çallı, agah bey, Mehmet Ruhi Arel, Kazım Bey, Ahmet İzzet, Ahmet Ziya Akbulut isimli sanatçılarla kurulan cemiyete sonradan Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Müfide Kadri'nin de katılmasıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti resim kültürünü geliştirmek için Şehzade Abdülmecid Efendi'nin desteğiyle bir dizi faaliyete girişmişti. 1911 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesi yayına başladı. 1916'da Galatasaray Lisesi'nde açılan ilk sergi daha sonra gelenekselleşerek Galatasaray Sergileri adı altında 1945 yılına kadar devam etti. 1914 Kuşağı'nın yurt dışındaki ilk sergisi ise 1918 yılında düzenlenen Viyana sergisidir. Sanatçılar sergi için Enver Paşa'nın kurduğu Şişli Atölyesi'nde çalışmışlardır. İttihat ve Terakki'nin vatan ve millet kavramları etrafında I. Dünya Savaşı teması üzerinde resimler ürettiler. 1914 kuşağı ressamları Türk resmine empresyonizmi getirdiği söylenirse de bu grup sanatçıları sonraki yıllarda bireysel özgün üslup geliştirdikleri dikkati çeker.²⁵⁹

²⁵⁸ Başkan, 2009, s. 201.

²⁵⁹ Güner, 2014, s. 59-62.

Sonuç olarak Türk sanatında temsil etkileyen olgular Eski Türklerden, Osmanlı İmparatorluğuna, 17. ve 18. Yüzyıl'a kadar yaşam biçimi, inanç ve din merkezli bir gerçeklik algısı ve belli bir üslup programı dâhilinde onun sembolik ifadesi çerçevesi içerisinde. 18. Yüzyıl Osmanlı Batılılaşma politikaları adına birçok alanda düzenlemelere gider; bunların en önemlisi ise eğitim alanında yaptığı düzenlemedir. Bu düzenlemeyle eğitim programında teknik resim derslerinin verilmesi batılı anlamda gerçekçi resim anlayışının oluşmasını sağlar. Bu okullardan eğitim için yurt dışına gönderilen öğrenciler ve yine bu okula yurt dışından getirilen resim hocaları gerçekliğe bağlı temsili resmin öncüleri olur. Bu anlamda Osmanlı ressamlarının kurduğu cemiyetler de temsil olgusunu etkilediği görülür.

2.3.2. CUMHURİYET DÖNEMİ

Cumhuriyet döneminde çağdaş Türk sanatını ve dolayısıyla *temsil* olgusunu etkileyen birbirinden farklı birçok unsur vardır. Elbette ki bunlar içinde en önemli etken Osmanlı İmparatorluğunun devamı niteliğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıdır. Sanat dili ve temsil değerini etkileyen diğer etkenlere bakıldığında, devletin kültür sanat politikaları, Türk sanatının gelişmesi adına kurulan cemiyet ve gruplar, yurt dışına öğrenci programlarının devamlılığı, yurt içi ve yurt dışı sergileri, sanat toplulukları, sanat ve kültür dernekleri, bienaller ve İstanbul bienali, çağdaş ve güncel sanat niteliğindeki sanatçı inisiyatifleri, oluşumlar gibi birçok etken görülmektedir. Sanat adına yapılan bu girişimler dışında da sanat pratiklerini ve temsil değerini belirleyen etkenler vardır. Temsil değerini belirleyen toplumsal, siyasi, ideolojik, küreselleşmeye bağlı ulusal ve uluslar arası ekonomi politikaları gibi etkenlerdir.

1923 yılında Ankara'da cumhuriyet ilan edilmiş ve bütün kurumlarıyla çağdaş bir devlet kurulmuştur. Bu tarihten sonra tesis edilecek her türlü sosyal ve kültürel kurumda eskiyi değil doğal olarak yeniyi temsil edecektir. Bu nedenle eskiyi temsil eden her türlü anlayışın bir ortamda yaşamını sürdürmesi mümkün değildir. Bu amaçla Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin kurulmasına yol açan istek ve idealler, günün şartlarına uyum sağlamış bir şekilde sanat ortamını yeniden şekillendirmeye başlamıştır.²⁶⁰

Batılı anlamda bir sanat pratiği, bütün bu toplumsal ve politik dönüşümün bir parçası olarak doğar ve gelişir. Sanat ile onu ayakta tutan devlet kurumları arasındaki özdeşlik ve ilişki Osmanlı'da başlar, Cumhuriyet ve tek parti döneminde sanat politik bir nitelik kazanır. Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet için sanat, çağdaşlaşmanın kültürel alandaki karşılığı, modernleşmenin görsel temsilidir. Dolayısı ile sanat, resmî ideolojinin bir parçası olarak devletçi bir omurga içerisinde konumlanır, görünürlüğünü bu doğal ortamın kendisine sunduğu fırsatlar içerisinde sürdürür. Batılılaşmadan cumhuriyete kadar olan süreç sanatçıları ve sanat üretimi için bir emekleme dönemidir. Pozitivist bir dünya görüşünü çağdaşlaşma yolunda önemli bir adım olarak gören cumhuriyet ile birlikte sanat çok daha güçlü bir ideolojik bağlama çekilir. Pozitivist dünya görüşü ile bağlantılı olarak ele alınan çağdaşlaşma ilkesinin içeriği, ulusal kültür ve uluslararası medeniyetin sentezi olarak kurulacaktır. Düşünür Ziya Gökalp'e ait olan bu sentez,

²⁶⁰ Başkan, 2009, 214-215.

Batı'nın akılcı bilimsel ve teknolojik gelişimini takip etmeyi ancak, bunun yanı sıra ulusal kültürü dış etkilerden korumayı öngörür.²⁶¹

1923 yılında yeni Türk Devleti'nin kurulmasıyla birlikte gelen her alandaki yenilikçilik arayışlarının karşısında 19.yy'ın koşullarını temel almış bir anlayışın devam etme şansı hiç kalmamıştır. Özellikle 1928 yılında Türk resim sanatında üslupsal özellikler yakalama anlayışıyla ortaya çıkan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurulmasıyla 1926'dan beri Güzel Sanatlar Birliği adını kullanan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti artık üslup yaratma kaygılarından uzak, yine eski meslek birliği kavramına bağlı varlığını sürdürmüştür. 1918 yılından itibaren 'Kurtuluş Savaşı'nın gündeme getirdiği milli devlet kavramı ve değişen politik dengeler, dönemin sanatçıları da harekete geçirmiştir. Natüralist öncülerden, akademik gerçekçilere, primitiflere ve izlenimcilere kadar devam eden Türk resim sanatının oluşan çabalarını bir araya toplayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, izlenimcilerin ardından Kuzey Avrupa konstrüktivizmin erken temsilcileri ve oradan da günümüz avangart eğilimlerine ulaşan yolu açması bir kaynak model olmuştur.²⁶²

Cumhuriyet döneminde temsili etkileyen sosyo-kültürel ve sosyo-politik olgular olarak yurt içi ve yurt dışında sergiler düzenlenir. Yurt içi sergileri cumhuriyet devrimlerinin halka ulaştırılması amacı taşırken yurt dışı sergileri Türkiye Cumhuriyeti'nin yurt dışında tanıtılması politikaları sanata ve temsile politik bir misyon da yükler. Bu bağlamda sanatın temsil ettiği olgu üretim biçimleri ve teknik malzemelerin ya da ifade ettiği gerçekliğin boyutları yanı sıra siyasi bir varlık olan Türkiye Cumhuriyeti'nin de kültürel anlamda bir göstergesi niteliği taşıdığı durumu ortaya çıkar. Diğer taraftan İnkılâp Sergileri (1933-1943), Yarım Asırlık Türk Resim Sergisi (1936), Resim ve Neşriyat Sergileri (1935-1937) gibi sergiler aracılığıyla devrimlerin halkla buluşturulmasında sanatın köprü görevi gördüğü ve üretilen eserden ziyade etkinliğin kendisi temsil değeri olarak gerçeklik kazanır. Yapılan etkinlikler siyasi ve politik bir temsil değeri taşır.

²⁶¹ Levent Çalikoğlu, 'Gelenek ve Çağdaşlık: Geçmişe Dokunarak Geleceği Hazırlamak', Gelenekten Çağdaşa Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, İstanbul Modern, İstanbul 2010. s. 11.

²⁶² Başkan, 2009, s. 201-211.



Resim-25. Sami Yetik; Türk Kurtuluş Savaşından.

Çağdaş Türk Sanatında Temsili etkileyen kültürel olgularda sanat cemiyetleri, sanat grupları gibi oluşumların varlığı ve program dahilinde yurt dışına gönderilen öğrenciler etkin rol oynar. Güzel Sanatlar Birliğine tepki olarak doğan Yeni Ressamlar Cemiyeti (1923), Nurullah Berk, Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cüda ve Muhittin Sebati gibi çok sayıda öğrenciyi Fransa'ya; Avni Çelebi, Zeki Kocamemi gibi öğrencileri de Almanya gibi Avrupa ülkelerine gönderir. Gönderilen öğrencilerin Türkiye'ye dönmesiyle 1914 Kuşağı anlayışından kopukluk başlar. Bu Türk sanatında eski ve modern tartışmalarının da başlangıcı olur.²⁶³ Ancak, Yeni Ressamlar Cemiyeti her ne kadar eski yeni tartışmalarını başlatmış olsa da kendinden önceki (eski) anlayıştan farklı bir temsil dili ortaya koyamaz. Temsil niteliğinin dönüşmesine katkı sağlayamayan Yeni Ressamlar Cemiyeti'nin durumunu Başkan iki temel etkene bağlar. Birinci neden, birliğin kuruluşundan bir yıl sonra 1924'te Milli Eğitim Bakanlığı'nın Avrupa sınavını kazanan birlik üyelerinin Avrupa'ya gitmesi; ikinci neden ise, üye sanatçıların ortak yeni bir üslup ve akım yaratabilecek yenilik ve donanıma sahip olamamalarıdır.²⁶⁴ Temsil dilinin dönüşmesi ve yeni bir nitelik kazanması Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin amacında ortaya çıkar. Bu amaca doğrultusunda gelişmekte olan Türk resim sanatı düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulmasıdır. Müstakiller Avrupa resminin hızlı değişim evrelerini, yeni ve birbirinden ayrı yorum ve tekniklere yönelerek Türk resim sanatına çağdaşlaşma anlayışını getirir. Müstakiller

²⁶³ Güner, 2014, s. 151.

²⁶⁴ Başkan, 2009, s. 217.

1929'da yayımladıkları broşürde bu amaçlarını yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine yardım etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla ulusal güzel sanatlara doğru ilkeler çerçevesinde bir yön vermek şeklinde belirtmişlerdir.²⁶⁵ Türk resminde Avrupa sanatında hızla gelişen akım ve eğilimlerinin takip edilmesi sanat ve temsil ilişkisinin dönüşmesi yeni temsil dillerinin ortaya çıkması ve anlamlandırılması bakımından Müstakillerin çabaları oldukça önemlidir.

Müstakillere alternatif bir hareket olan D Grubu sanatçıları ise sanatın salt taklitten, kopyadan ibaret olmadığı düşüncesinden hareketle çağdaş Türk sanatında kübist ve konstrüktivist bir anlayış içinde modern temsil olgusunu ortaya koymuşlardır. Anti mimetik olan geometrik inşacı, bir bakıma soyut olan bu anlayış sanatın benzerlikle olan bağıını ve dolayısıyla benzerlik üzere kurulu temsil anlayışını koparmıştır. Bu aynı zamanda çağdaş Türk sanatında kavramsal açılıma kapı aralamıştır. D Grubu sanatçılarından Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılar doğanın kopyasını yapma eğiliminden uzak konstrüktivist ve kübist bir temsil dili oluşturmuşlardır.



Resim-26. Nurullah Berk; Ütü Yapan Kadın; 1950

Kübistler bir doğa ya da nesnenin benzeri veya aynısını yapmaktansa kendisini tuval yüzeyine yapıştırmışlardır. Kübistler doğadaki nesnelere geometri aracılığı ile soyutlayarak nesnelere özünü kavramaya çalışmışlardır. Dolayısıyla nesne veya figüre mimetik yaklaşımları yoktur. Kübistlerin diğer bir problemi dördüncü boyut olan

²⁶⁵ Başkan, 2009, s. 217.

zamanın tuval üzerinde nasıl temsil edilebileceği sorunudur.²⁶⁶ Kübistlerin temsil anlayışı zihinselleştirme olgusuyla ilgilidirler. Burada mimetik benzerlikten, taklitten, kopyadan söz edilemez. Çünkü buradaki temsiliyet nesnenin zihindeki imgesine gönderme yapmaktadır. Yani kavramın kendisidir temsil edilen ve dolayısıyla ressamı üçüncü bir derece taklitçi konumundan çıkarır. Genel bir kavramın öznel bir imgeye dönüştüğüdür.

Çağdaş Türk sanatında bu kübist açılım temsil anlayışında 1950'lerden sonra ise yerel ve tarihi konulara yönelerek biçim anlayışı ve estetiğini de sorgulamaya başlar. Kübist ve konstrüktivist anlayışta Türk sanatçılar düşünceyi Türk sanatına ilk kendilerinin getirdiklerini iddia ettiler ve modern sanatın en belirgin özelliği olan sanatın akla ve fikre dayanan yönünü gösterdiler. Sanatta görünmeyenın temsil edilmesi önem kazanır. Temsil edenle temsil edilen arasındaki bağ düşünsel evrende gerçekleştirdiler. Görünenin göstergesel bir değer taşıdığı durumu ortaya çıktı. Bir düşüncenin göstergesi olarak imgenin kendisi hem bir model hem de temsil değeri kazandı. Ancak, D Grubu sanatçıları Duben'e göre ontolojik ve epistemolojik yeniliklere ışık tutamadılar, sanatın her dönemde bir düşünce sistemini yansıttığını hatırlatmadılar ve modernizmin özelliklerine açıklık getiremediler.²⁶⁷



Resim-27. Abidin Dino; Kabak; 1955.



Resim-28. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul; 1955

²⁶⁶ Solmaz Bunulday Hasgüler, Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005, İstanbul 2013, s. 31.

²⁶⁷ Duben, 2007, s. 210.

D Grubu'nun çağdaş Türk sanatına temsil dilinin dönüşmesinde katkıları tarihsel olarak Batı avangart sanatının geriden takip edilmesi şeklinde gerçekleşir. Bunun temel nedenlerini Tansuğ, Müstakiller ve D Grubu hareketinin 1930'lu yılların ideolojisi bağlamında ele alındığı incelemeler, eleştirel mekanizmalar yeterince işletilmediğinden sanat ve ideolojik oluşumlar arasındaki bağların henüz kurulmadığına bağlar. Diğer taraftan Batı dünyasındaki gelişmelere koşut olarak doğan yeni akımlar ve avangart biçim atılımlarının kentsel yeni oluşumlar ve gelişmelerle ilintisine karşın, bu akımların ülkemizde egemen tarım ekonomisi paralelinde gelişir. Batı sanat akımlarının akademik bir program içinde işlendiği 1930'lu yılların resim hareketleri, devletçi bir sistem programıyla ilişkiler bireysel üsluplardan uzak olarak belirlenir. Bunun dışında milli temalara yöneltilen resim sanatının, Kurtuluş Savaşı ve devrimler gibi konularda üslup donukluğuna yöneldiği görülmüştür. Devletçi sistem politikası ya da söz konusu edilen yapay ideolojik sentez, üslup coşkularının kurduğu bir akademizmin donuk biçimciliğine de yansımıştır. Akademik çalışmalar içinde biçim olgusunun, biçimsel bir inşasıyla ele alındığını ileri süren savlar, konstrüktivist, kübist ve benzeri akımların, gerçekte bireyi arka plana iten bir politikanın izinindeki donukluğunu yansıtmaktan öteye gidemediğini göstermekten fazla bir işe yaramamıştır. 1937 ekonomi reformu bu şematik üslup programlarını sistemleştiren yanı sıra da eskimiş bir başlangıcın sonu olmaktan öte değildir.²⁶⁸

Erken dönem Cumhuriyet hükümetlerinin kültür politikalarının sınırlılıkları ve sorunları aşmada önemli faydaları görülen Türk Ocakları ve Halkevleri gibi kuruluşlar ülkenin kültür ve sanat hayatında da önemli rol oynamıştır. Özellikle Halkevleri'nin 1939-1944 yılları arasında resim ve heykel etkinlikleri Cumhuriyet Dönemi resim ve heykel sanatının gelişiminde çok önemli bir paya sahiptir. Cumhuriyet kuşağı ressamı İstanbul'dan hareketle Kars'tan Edirne'ye kadar gezmişlerdir. Halk Evleri, Güzel Sanatlar etkinlikleri kapsamında 1939 yılından 1944 yılına kadar 48 ressam il il dolaşarak Anadolu'yu ve Anadolu insanını resmetmişlerdir. Her yıl on ya da on bir ressamın 'Yurt Gezileri' programıyla gittikleri yörelerde yaptıkları resimler, gezi dönüşü 'Yurt Gezileri Resim Sergisi' adıyla sergilenmiş ve sonuçta 800'e yakın resim Türk resim sanatı envanterine kazandırılmıştır.²⁶⁹ Türk Ocakları ve Halkevleri, çağdaş

²⁶⁸ Tansuğ, 1997, s. 67-68.

²⁶⁹ Başkan, 2009, s. 219.

Türk sanatında Anadolu'nun konu alındığı resimler devletin kültür politikası ve ideolojisiyle desteklenen Anadolu'nun konu alındığı resimler belge niteliğinde kültürel belleğin yansıması olarak temsil değeri taşır.

1940'larda Türk resim sanatı soyut dışavurumcu eğilimlerin olduğu yıllardır. Yeniler Grubu, D Grubu'nun Batı'nın eğitim ve tekniklerini aktardığını ve toplumsal sorunlardan uzak kaldığını, dolayısıyla Türk resim sanatına hiç katkı sağlamadığını savunurlar. Yeniler Grubu'nun amacı yeni bir uygulama olarak bir ortak konu belirleyerek bu çerçevede araştırmaları ilerletmek, farklı duyarlılıkta yorumlarla resimler üretmek olmuştur. Yeniler Grubu figüre karşı duruşuyla çağdaş Türk sanatında basit bir nesne düzeyine indirgenen figürü ele almayı reddederek tenselliği, tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplumun üyesi olan insanı ele almayı öngördüler. Nuri İyem, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Agop Arad ve Avni Arbaş'tan meydana gelen grup çok geçmeden dağılır ve belirledikleri hareket noktasından farklı eğilimlere yönelir.²⁷⁰ Her ne kadar amaçlarına ulaşmasa da Yeniler Grubu üyelerinin ortaya koyduğu işler sanatın estetik değerleri ve ifade biçimlerinin sorgulandığı bir çaba olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan Türk sanatında konu odaklı bir temsil anlayışıyla yaklaşım sergiledikleri görülür.

Çağdaş Türk sanatı içerisinde değerlendirebileceğimiz grupların oluşumunda temel problem karşıtlıktır. Sanatta yansıtılan gerçeklik, geçekliğin inşası, somut- soyut diyalektiği içinde bir hareket noktasını hedefler. Akademik ve akademik olmayanın, ulusal, yerel, figüratif, soyut karşıtlığı içindeki tartışmaları gerçekliğin yeni bir ifade biçiminde yansıtılmasıdır. Toplumsal olgular ve bunun nasıl ifade edileceğine ilişkin köklü ya da radikal bir hareketlilikten söz edemeyiz. Ancak, Türk sanatında temsil edilen gerçeklik bireysel olarak tinsel bir alandan hareket etse de 1940 ve 1950'lerin üretim biçimlerinde figür ya da figüratif anlayışa bağlı, temsil edenle temsil edilen arasındaki bağlantılar konu ya da benzerlikle ilişkisi devam eder.

Çağdaş Türk sanatında temsili etkileyen olgu ve olaylardan biri de II. Dünya Savaşı ve bu savaşın sanatçılar üzerinde bıraktığı derin izlerdir. II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da Kübizm sonrası soyut ve soyut dışavurumcu estetik başlar ve bir süre sonra Türk sanatına da sıçrar. Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Halil Dikmen, Ferruh

²⁷⁰ Başkan, 2009, s. 220.

Başağa, Arif Kaptan, soyut sanata yönelen ilk sanatçılardır. Türk sanatında soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından gelişmesi Batı'da olduğu gibi iki farklı davranış biçiminde ele alınabilir. Bunlardan biri sanat eğilimlerinin farklılaşan sorunları çerçevesinde üslupları yönlendiren egemenliğin eğitim kurumları dışındaki çevrelere terke etmesidir. Bu yeniliğin belirtilerinde en temel alanı toplumdaki liberalleşme ve özelleşme eğilimlerine bağlı olarak sanat etkinlikleriyle devletin bürokratik kültür kuramları arasındaki ilişkilerin zayıflaması sanatçının kendi gerçeklerine ait sorunlarını da çözümlenmeye yönelen bireysel çabalar içerine girmesidir.²⁷¹

II. Dünya Savaşı sonrası bilimsel sanat araştırmaları, kentleşme olgusu, kültürel gelişmelerde seçki ve popüler ayrımların irdelenmesini zorunlu kılan değer ölçütlerine yol açmış, toplumsal bunalımları beraberinde getiren büyük nüfus hareketleri resim sanatının niteliksel vizyon düzeyine ilişkin seçkinliğinin yeni ölçütler ile aranmasını zorunlu kılmıştır. II. Dünya Savaşı'na katılmamış Türkiye'de de savaşın maddi ve manevi yıkımlara sebep olduğu söylenir. II. Dünya Savaşı sonrasında dünya resminde soyut akımların yeniden hareketlenmesi resmin asli nitelikte çizgi ve renk öğelerini yüzey ve espas sorunlarıyla kaynaştıran non figüratif yönelişlerde de geçerli olmaya başlar. Yeniler ve D Grubu üyelerinden bazıları non figüratif alana kayarak İstanbul ve Paris kentlerinde de çalışmalarını bu yönde gerçekleştirmişlerdir. D Grubu Zeki Faik İzer'in yanı sıra grup hareketlerinin dışında kalan Sabri Berkel genellikle lirik ve geometrik olarak iki ana grup altında toplanan figürsüz soyutlamanın Nuri İyem, Fahrünnisa Zeid, Selim Turan, Nejad Devrim gibi diğer öncülerıyla birlikte Türk resim tarihinin içindeki yerlerini almışlardır. Nonfigüratif soyutlama üzerinde ısrar edenlere sonraları Adnan Turani, Adnan Çoker gibi sanatçılarda katılmışlardır. Türk resminde yeni figüratif araştırmalara yönelik alternatifler hiç eksik olmadığı gibi, günümüze değin uzanan çalışmalar içinde figüratif akımlara bağlı eğilim yenilenmeleri egemen tavır olma özelliklerini korumuşlardır.²⁷²

1950'li yıllarda figüratif stilizasyonu önemli nitelik boyutlarına ulaştıran Neşet Günal, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyübolu, Şükriye Dikmen gibi sanatçıları Onlar Grubu altında toplanan ressamlar izlemişlerdir. Bu grubun içinde Orhan Peker, Nedim

²⁷¹ Başkan, 2009, s. 220.

²⁷² Tansuğ, 1997, s.142-143.

Günsür, Leyla Gamsız gibi figüratif stilizasyonda ısrar eden sanatçılar vardır.²⁷³ 1942 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun on öğrencisi 10'lar Grubu'nu kurar. Bu grupta önceki gruplar gibi Türk resmine yeni yaklaşımlar getirmek isterler. Grup üyelerinden



Reim-29.Sabri Berkel, Simitçi; 1955



Resim-30 Ferruh Başağa, Güvercinler; 1953.

Nedim Günsür ve Neşet Günal dışavurumcu üsluplarıyla toplumsal çelişkileri resimlemişlerdir. Grupta yer alan Orhan Peker ve Turan Erol yeni denemeleriyle dikkat çeker. Bu yıllar informel sanatın kendini hissettirmeye başladığı yıllardır. Bu yıllarda Türk sanatında temsil niteliği içsel gerçekliğin dışa ait nesnelere üzerinde dışa yansımalarıyla oluşturulur.

Güner, modern Türk sanatını üç ayrı görüşte kategorize eder. Birinci görüşe göre, modern ya da çağdaş sanat adına, tarih boyunca Türk resmi ve sanatı diye bir şeyin olmadığını, Türk sanatçıların yüzyılı aşkın bir süredir Batı'nın etkisinde gecikmiş taklitler yaptığı öne sürülür. Diğer görüşe göre ise, Türkiye'de Batılılaşma ile başlayan 20. Yüzyıl süresince "otoriter modernleşmenin" etkisi altında, Türk sanatçısının modern kimliğinin 1980'li yıllara kadar oluşmadığını savunur. Bu iki görüşten bağımsız bir kesim de, 1950'lerden sonraki bir kırılma ile Türk sanatına Paris'teki sanatçılarımız aracılığı ile 1950 sonrasında kimlik kazandığını savunur.²⁷⁴

²⁷³ Tansuğ, 1997, s. 142.

²⁷⁴ Güner, 2014, s. 24.



Resim-31. Neşet Günal; Bir Başka Yaşantı; 1970.

Türkiye'nin kültür yaşamında, modern evrensel programlara öncekinden daha yatkın ve açık olan bir dönem 1950'li yıllarda başlar ve günümüze değin sürer. Bu süre içinde sosyo ekonomik yapıda görülen önemli değişimler doğal olarak düşünce yaşam tarzını da etkilemiş, bir takım farklılaşmalara da yol açmıştır. II. Dünya Savaşı'na girilmediği halde savaş sonrası tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak kalmamış, yoğunluğu hızla artan uluslararası iletişim, Batı dünyasında geçerli olan üretim ilişkilerinin model alınması hususunda ülkede var olan tavır ve eğilimlere kesinlik kazandırmıştır. Politik alanda çok partili demokratik sistemin benimsenme çabaları da çarpıcı deneyim aşamaları ortaya çıkmıştır. II. Dünya Savaşı sonlarına kadar süren Erken Cumhuriyet Döneminde yapılan işlerle kaçınılmaz bağlantı noktaları bulunsa bile, yenilenen üslup programları ya da yeni sanatsal biçimlendirme yöntemlerinin bireysel çabalarla kanıtlandığı yeni bir dönem açılmıştır. Bu dönemde resim sanatı, Türkiye'nin modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının bir göstergesi, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanmasında sorumluluk yüklenmiş bir faaliyet alanı kimliği kazanmıştır.²⁷⁵

1950-1975 yılları arasında kişiye dönük arayışlar artmaya başlamış, soyut resim çabaları yoğunlaşmış, akademik olma yanında akademik olmayanın dünyada olduğu gibi değer kazanması yerleşmeye başlamıştır. Ancak pratikte öyle olmamıştır. Türk sanatının 1950'den sonrası bir taraftan ilerleme kaydederken, diğer taraftan bozulan taraflarıyla resme olumsuz yansımış ve bireylerde kişilikle ilgili, etik bozulmalara da neden olmuştur. Türkiye'de modern çağdaş resmin en temel özelliklerinden biri olarak ulusallık ve yerellik bileşimi görülmüştür. Turgut Zaim 1950 ve 1970 aralığında

²⁷⁵ Tansuğ, 1997, s.172.

ulusalcı ve minyatür resmimizin en kaba halinden etkiler aldığı açık şekilde belli olan resimler ortaya koyar. 1960'lı yıllarda Yüksel Aslan'ın anlatımcı illüstrasyon algısına dayalı kendi içinde gelişen psikolojik bir gerçeklikten hareket eder.²⁷⁶ 1960'lı yıllardan sonra Türk çağdaş sanatında soyut ve figüratif olgular içinde soyut tavrın ağır bastığı görülür.

1950 ve 1970 yılları arasında soyut eğilimlerin güçlü etkileri görülse de hiçbir zaman figüratif resmin varlığını etkileyememiştir. Özellikle figüratif resmin öz ile biçimi birleştiren kompozisyon anlayışı etkisini sürdürür. Aradan geçen yıllarda Türk resmi evrensellik/millilik, evrensellik/yerellik, toplumculuk/bireycilik veya soyut/figüratif vb. gibi birçok karşıt eğilimi çoğulcu bir yapıya kavuşur.²⁷⁷

1960'lı yılların sanatında Yüksel Aslan, Ömer Uluç, Orhan Peker ve Cihat Burak daha sonraki figür gelişmelerinin zeminini oluştururlar. 1960'larda akademiye taze bir güç getirme çabalarını klasik desen temeline karşı bir alternatif oluşturan temel tasarıma yönelik programlar gündeme getirilmiştir. Bu programın en güçlü temsilcisi Altan Gürman'ın ölümünden sonra 1970 ve 1980'lerde aynı öncülük savları kavramsal adı altında toplanan çalışmalarla yoğunluk kazanmış, fakat tuval resmine karşı nesne enstalasyonları ya da mekanı objeler aracılığıyla organize etme girişimlerini kapsayan kavramsal sanat, yeterli bir alternatif etkinlik sağlayamamıştır. Sadece Paris'te çalışmalarını sürdüren Sarkis bu alanda belli bir isim olmayı sürdürmüştür.²⁷⁸

1970'lerin başlarında figüratif akım hareketi gelmektedir. Akademi atölyelerinin kalıplarının ve standartlarının dışına çıkmayı başararak önemli bir üslup bireyselliği ortaya koyan sanatçılar Burhan Uygur, Mehmet Gülerüz, Neşe Erdok, Alaeddin Aksoy ve bu figür hareketinin bir uzantısı olarak Mustafa Ata gibi isimlerdir. 1980'lerde ise bazı genç sanatçılar yeni ekspresyonist ya da yeni Fov adı altında bir akım hareketi yaratmak isteseler ya da diğer bazıları güncel duyuş ve gerçeklere yönelen bir otantik resim hareketi oluşturma çabası içerisine girseler bile 1980'li yılları üslup sorunları üstündeki egemenlik hakkı kuşkusuz hala 60'lı ve 70'li yılların öncülerine ait bulunmaktadır. Diğer taraftan Amerikan sanatında Pop-art ve Hiperrealizm adı altında beliren eğilimler Türkiye'de de bu akımlara içerisinde üslup araştırmaları görülebiliyor.

²⁷⁶ Eroğlu, 2015, s. 115-116.

²⁷⁷ Başkan, 2009, s.220.

²⁷⁸ Tansuğ, 1997, s.145.

Nur Koçak'ın hiperrealizmi uygulayan çalışmaları çıkış noktasındaki koşulların mistifize olduğu anlamlar yükleniyor. Burhan Doğançay'ın New York'ta yaptığı Wall Painting'i zaman zaman kolaj fikriyle bütünleşerek kaligrafik kıvrımlar halinde ilginç bir nitelik değer düzeyine ulaşılır. Tutarlı bir çizgide dinamik bir üslup içerisinde çalışmalarını sürdüren sanatçılar arasında B. Rahmi Eyüboğlu, Fikret Mualla, Sabri Berkel, Aliye Berger, Abidin Dino ve Nuri İyem'dir. Bu sanatçılar arasına etkinliklerini 70'li yıllarda gerçekleştiren Burhan Uygur, Neşe Erdok, Mehmet Gülerüz, Utku Varlık, Altan Gürman, Komet, Nur Koçak gibi isimlerden oluşur. Bunlar arasına Alaeddin Aksoy, Balkan Naci İslimyeli, Timur Kerim İncedayı, Şükrü Aysan ve İbrahim Örs gibi sanatçılar katılabilir.²⁷⁹



Resim-32 Neşe Erdok, Zeytin Dağı, 1975.



Resim-33. Burhan Doğançay, 1976.

Çağdaş Türk sanatında 70'li yıllarda temsil, ulusal ve uluslar arası politik, ideolojik, ekonomik açıdan farklı ancak aynı amaca göre şekillenen anlayıştadır. 70'li yıllarda Türk sanatında temsili olanın görünürlükten ziyade geniş ölçekte kültürel bir atmosferin yansımaları olduğu durumu belirir. Burada İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı önemli rol oynar. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1973 yılından itibaren İstanbul Festivali kapsamında ulusal ve uluslararası sergiler düzenlemeye başlamıştır. Vakıf, 1973 yılında kurulmuş ve temel amaçlarını şöyle sıralamıştır:

Memleketimizin turistik potansiyelini olağanüstü düzeyde değerlendirme, İstanbul'u dış ülkelerde temsil ettiği tarihsel ve kültürel güçten yararlanarak, ulusal kültürümüzün bütün dallarını, devrimlerimizin ulaştırdığı düzeyde dünya kamuoyuna tanıtmak amacıyla, ön planda İstanbul'da ve turistik potansiyeli yüksek yörelere imkân nispetinde

²⁷⁹ Tansuğ, 1997, s. 146-175.

öncelik vererek yurdun öteki bölgelerinde, belirli tarih ve sürelerle uluslar arası nitelikte, kültür ve sanat şenlikleri düzenlenmektedir.²⁸⁰

İstanbul Festivali kapsamında yapılan Açık hava Sergileri daha sonraki sanat ortamında açtıkları kanallar açısından önemlidir. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi de Açık hava Sergilerinin model alındığı bir kanaldır. Açık hava Sergilerinde tuval bağlamında tarihsel ve yerel konular ortaya konur. Kısacası Öncü ve yeni olanı hedefleyen bu sergiler aynı zamanda dönemin sanatı hakkında bilgi veren toplu sergiler olarak düşünülür. Açık hava Sergileri 1977'de dördüncüsü gerçekleşir; burada ilk İstanbul Sanat Bayramı kapsamında Yeni Eğilimler Sergisi yapılmıştır. Yeni eğilimler sergisinde sanatçılara yeni bir sergileme olanağı sağlamıştır. 1950'li yıllardan beri sanat üzerinde yapılan yerel-evrensel tartışmaları, 1970'li yıllarda yeni kavramının tartışılmasına doğru evrilmiştir.²⁸¹

Tansuğ'a göre 80'li yıllar hazırlıklarını 1955'ten başlayarak 60'lı yıllardan sonra 70'leri de içine alan bir kuşağın birbirine kenetlendiği bir dönemdir. Bedri Baykam, Mehmet Gün gibi umut vaat eden Şenol Yoroğlu, Mustafa Ata'nın da olduğunu söylemek gerekir. Bu dönemde folklorik akım eğilimlerinin eleştiriye uğradığı sorunlara kentlileşen bir biçimle yaklaşılarak Batı dünyasından gelen etkilerle yeni baştan hesaplaşılan ulusal/yerel bir zihniyetin egemenlik kurmaya çalıştığı görülmektedir. Önceki dönemde Batı'yla kurulan sanatsal ilişkiler bir öğrenci tavrını yansıtırken bu dönemde kurulan ilişkilerin özelliği Batı karşısında takınan tavır ve kendi farklılığını kanıtlama eğilimi oluşturmaktadır. Böylece modern anlamda bir kuşak hareketinin diğer sanat dallarında beklenen ihtiyaçlarla da bütünleşerek resim sanatına yön verme iradesi sözü edilen dönemde açık bir anlam kazanıyor.²⁸²

Sanatı etkileyen toplumsal olgular içinde kültürel programlar dışında gelişen ekonomik ve siyasi olaylar da temsil olgusunu şekillendirir. Bu toplumsal olgular içinde sanatı etkilen şey, siyasi, politik, liberal ve ideolojik hareketlilikten doğan

²⁸⁰ Hasgüler, 2013, s. 57-58.

²⁸¹ Hasgüler, 2013, s. 60.

²⁸² Tansuğ, 1997, s. 175-176.

toplumsal kaosların sebep olduğu olaylarla sonuçlanmasıdır. Bu olaylar 1960 sonrası darbeler şeklinde gerçekleşir. İlk askeri darbeyi 27 Mayıs 1960'da yaşamış olan Türkiye, Demokrat Parti'nin ekonomi politikasının yaratmış olduğu ortamı toparlamaya çalışmış, 12 Mart 1971'de ise ikinci bir askeri darbe ile sarsılmıştır. 27 Mayıs Darbesi sonrası planlı ekonomiye geçilmiş, bunun için dış finansmana gereksinim duyulmuştur. Ancak ekonomik plan yolunda gitmemiş ve dış borçları ödemede zorluklar yaşanmaya başlanmıştır. Buna 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ve hakların da etkisiyle, öğrenci ve işçi eylemlerindeki artış, bunun sağcı-solcu çatışmasına dönüşmesi, önlenemeyen toplumsal çalkantılar da eklenince 12 Mart Muhtırası'nın yayınlanmasına ortam oluşturmuştur. Bu muhtırayla özgürlükler sınırlanmış ve 27 Mayıs öncesine dönmüştür. 1970'lerin sonuna doğru artan ekonomik ve toplumsal huzursuzluk yeni bir darbe ile sonlandırılmaya çalışılacaktır.²⁸³

Çağdaş Türk sanatı 1980'li yıllara 12 Eylül 1980 darbesiyle, özellikle demokrasinin askıya alınması ve oldukça olumsuz, siyasal bir olguyla girmiştir. 12 Eylül 1980 darbesi Türkiye'nin yakın tarihinde önemli bir dönüşüm noktasıdır. 80 darbesinde askeri rejim baskıcı tutumunu topluma dayatmış, sivil siyaseti devre dışına itmiştir. Askeri cuntanın başlıca amacı toplumun aşırı siyasallaşmış durumunu ortadan kaldırmak ve generallere göre bu duruma neden olan 1960 Anayasasını ortadan kaldırarak yeni bir anayasa çıkarmaktır. 1982 Anayasası ile Cumhurbaşkanlığı yetkileri güçlendirildi; merkeziyetçilik arttı. Bu uygulamalara dayanan baskı, tutuklama ve yargılamalar, günlük hayata damgasını vuran en önemli öğeler haline geldi. Devlet toplumun üzerinde ona her türlü müdahaleye yetkili bir kurum olarak konumlanmış, meşrulaşmıştı. Öte yandan 1982 Anayasası ile gelen bir diğer olumsuzluk ta sansürün kurumsallaşmasıdır. Anayasa, gençliği zararlı akımlardan ve davranışlardan korumak bahanesiyle her türlü düşüncenin ve sanat üretiminin yasaklandığı bir zemin oluşturur. Toplumsal uzlaşmadan öte devleti bir baskı mekanizmasına indirgemıştır. Anayasa'dan gücünü alan baskı ve şiddet kendini kontrol altına alan bir insan modeli oluşturmuştur.²⁸⁴

²⁸³ Hasgüler, 2013, s. 55.

²⁸⁴ Ayşe Nahide Yılmaz, 1980 Sonrası Türkiyede Sanat ve Siyaset; Ütopya Yayınevi, Ankara2015, s.17-26.

12 Eylül darbesi Türkiye’de toplumsal siyasal ve ekonomik alanda olduğu gibi kültür ve sanat alanında da bir kırılmaya yol açmıştır. 1980’ler söz siyaseti ve söylem gibi iki farklı kültür anlayışına sahne olur. 1980’ler dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek her alanda bulanık bir atmosfer ortaya koyarken diğer taraftan plastik sanatlar özel girişimler sayesinde hız kazanarak gelişmiştir. Baskı sansür ve otosansürle yürütülen güncel, siyasal yaşantı sanat alanında da devlet kurumlarının belli bir vizyona sahip olmasını ve siyasal etkilerden tam anlamıyla bağımsız bir temele ulaşmasını büyük ölçüde engellemiştir.²⁸⁵

1980 sonrası kültürel, sosyo ekonomik ve siyasal dinamikler ne kadar karmaşıksa, ortaya çıkan yapıtlar da aynı derecede karmaşıktır. 1980’lerin ortalarından itibaren yeni dışavurumculuk, performans ve çevreyle ilgili uygulamaların ülkemizde yaygınlaşmasıyla; farklı bir görsel estetiğin oluşmasına zemin hazırlamıştır.²⁸⁶ Oysa çoğulcu eğilimlerin yani farklı ve alternatif resim üsluplarının Türk resmini tarihsel avangart kompleksten kurtararak yenilikçi, deneyci çizgiye getiren 1940-1960’lı yıllarının deneyimlerinden yararlanarak 80’ler boyuna yapılabileceklerle resim sanatımız bugün olduğundan çok daha iyi bir düzeye getirilebilir. Bu bakımdan 1990’lı yıllara kadar geçen beş on yıl, 1960’lı, 1970’li yılların istemiyle yol açmış kapalı bir devre, bir dönem olarak Türk sanatı tarihinde yer almıştır. Son çeyrek yüzyılda düzenlenen İstanbul Bienali, yeni eğilimci etkinlikler, çağdaş sanat kavramlarının çeşitli şekillerde geniş taban bulmasına önemli katkıları olmuştur. Aslında kavramsal olarak Türkiye resmindeki çağdaş rotanın 1980’li yılların sonlarından itibaren olduğu söylenebilir.²⁸⁷

Sanatçının yaratıcılığını etkileyen toplumsal ve kültürel ortam onun üretiminde biçimlendirici güce sahiptir. Bir başka önemli etken sanatçılar arasındaki ilişkiler ve etkilenmelerdir. 60, 70 ve 80’li yıllardaki Türk sanatına bakıldığında sanatçıların Batı ile ilişkileri kadar birbirleriyle olan ilişkilerinde bir değişim geçirdiği izlenir. Konu artık yerellik ya da batıyla hesaplaşma ya da uzlaşma değildir. Sanatçının kendini ifade etmesidir. Bir yanda 1950lerin non-figüratif sanatından hiperrealizm, pop, arte-povera

²⁸⁵ Yılmaz, 2015, s.27-36.

²⁸⁶ Yılmaz, 2015, s.27-52.

²⁸⁷ Başkan, 2009, s. 221.

gibi akımlara diğer taraftan kavramsal sanat, yerleştirme ve performanslar tüm dünyada etkisini göstermiştir.²⁸⁸

Diğer taraftan 80’li yıllar dünyada büyük küresel dönüşümlerin filizlendiği yıllardır. Küreselleşmenin birçok ülke ve kültür için önemli etkileri olduğu gibi, yarım asırlık Türkiye Cumhuriyeti tarihinde özellikle belirleyici kültürel ve politik yön değişimlerinin belirleyicisi olur. Türkiye’nin kendi iç dinamikleri sanatı adına yönlendirici olmuşsa da dünyanın jeopolitik mekanizmasının yeni teknolojilerle ivme kazanması her farklı kültür ve ülkenin sosyal süreçlerini küresel bir devinime sokmuştur. Bu bağlamda Türkiye yalnızca bir dönüşüm yaşamayıp, küresel bir kültür platformuna katılır. 1980’lere kadar Türk sanatının gelişimi batılılaşma, demokratikleşme ve modernleşme kaygıları ile biçimlenirken, 1980’ler sonrasında çağdaşlaşmayı hedefleyen sanat işleri ve sanatın yeni kurumları çeşitli konularda alt yapıdan mahrum, çoğu kez keyfi gelişmeler içerisinde olmak durumunda kaldılar.²⁸⁹

Her sanat yapıtının üretildiği toplumsal yapısını yansıttığı göz önüne alınırsa, sanat 1980’lerin şiddet ortamı, darbeye gelen baskı yıllarını da ele alır. Baskıcı bir yönetimin sonucu olarak, 12 Eylül öncesi kaynağını politik duruştan ve geçmiş birikim ve yerleşmiş düşüncelerden alan resim anlayışı bir anda terk edilerek, sanatçı kendini üreten, olaylardan kaçıp kendi içine sığınan bir duruma düşer. 80 darbesiyle gelen baskı ortamı sanatçıları örtük ve dolaylı yollara yöneltmiş, bu dönemde sanatçılar bir çeşit oto sansüre başvurmuştur. Sanatçılar 1980’lerin bölünmüş ve şeylenmiş dünyasında kendi farklılıklarını ve sorunlarını somutlaştıracak farklı türden katmanlı diller geliştirmişlerdir. Dolayısıyla sanatta her şey mümkün düşüncesi yerleşmeye başlar. Bir taraftan ideolojik bağlantıda sanatçı ve yapıtın özgürlüğünü kısıtlayan bir durum varken, diğer taraftan da baskı ve olumsuz her şeye tepki gösteren, gündelik gerçeklikle ilişki kuran siyasal, kültürel olguları dönüştüren bir sanat algısı oluşur. 80’li yıllar sanat üretiminde kullanılan araç, gereç ve malzeme tercihinde arayışların olduğu yıllardır. Bu kuşağın sanatı evrensel koşullarda, çok çeşitli teknolojik malzemenin eşliğinde biçimlenir.²⁹⁰ 1980’lerin sanatının 12 Eylül darbesinden yoğun bir şekilde etkilendiği görülür. Tüm toplumsal olguları kuşatan bu baskıcı dönem gündelik yaşamın gerçeklik

²⁸⁸ Tomur Atagök, ‘80’li Yıllar’, Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80’ler, s. 199.

²⁸⁹ Jale Nejdert Erzen, ‘Seksenlerin Getirip Götürdükleri’, Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80’ler, s. 77.

²⁹⁰ Yılmaz, 2015, s. 253-281.

algısını da belirler. Toplumsal, kültürel olgularda sanat ve sanat üretiminin radikal bir dönüşüme uğradığı bu dönemde hem sanatçıların kullandığı plastik dil evrilmeye başlamış hem de gerçekliğin temsilini oluşturan malzemeler çeşitlenmiştir. 80'lerin sanatında örtülü bir gerçeklik olarak gösterilen baskı ve darbe yönetiminin ortaya koyduğu sonuçlar yansıtılmıştır. Temsil edilen gerçeklikle temsil eden yapıt arasındaki benzerlik kaybolmuş, anlamlandırma boyutunda toplumsal kodlara ve yaşantılara bağlı bir okuma ve yoruma ihtiyaç duyan üretim gerçekleştirilmiştir. Tülay Börtecene, Cengiz Çekil, Mustafa Ata, İbrahim Çiftçioğlu, Aydın Ayan, Erdağ Aksel, Turan Aksoy, Mehmet Güteryüz, Bedri Baykam, Yavuz Tanyeli gibi çoğu sanatçı 12 Eylül 1980 darbesinin olumsuzluklarını yansıtmışlardır.



Resim-34. Cengiz Çekil, Ters Görüntü; 1980

Tülay Tura Börtecene insan yüzüne odaklanan figüratif resimleriyle 'Yüzler' ve 'Şeyler' dizilerinde toplumsal olan açıkça gösterilmeden 12 Eylül dönemini temsil eder. Siyasal konuları kavramsallaştırarak ele alan Cengiz Çekil toplumcu gerçekçi temalarla ilgilenir. Sanatçının 80'lerin baskı dolu ortamında oluşturduğu çalışmaları birer metafor olarak değerlendirilebilir. Çekil'in 'Ters Görüntü' ve 'Evet' çalışmaları gerçekliğin sorgulandığı bir yerleştirmedir; darbenin yarattığı kaos ve korku ortamında sergilenmiştir. Sanatçının bu ürünü ters yüz edilmiş Türkiye gerçekliğini temsil etmektedir. 1982 ile 1982 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Evet' serisi gizli kayıtlar ve bir çeşit belgeleme çabası niteliğindedir. Bu resimler sembollerle yüklüdür. Tüm resimlerinde Türkiye için ortak bilinci temsil eden bir kamyon, minibüs ve yazara engel olmayı temsil eden göz motifi yer alır. Acele bir şekilde düşünülmeden oluşturulan

Anayasa'nın tartışılmasına ironik bir eleştiridir. Gözetlenen ve baskı altında olanın evet demekten başka şansı yok demektir.²⁹¹



Resim-35. Mustafa Ata, Memleketim; 1980



Resim-36 B.Baykam; Polis Dayağı, 1988

Mustafa Ata'nın resimleri Memleketim adlı çalışması da o dönem gergin siyasal ortamında ölen gençlerin ölümüne dikkat çekmektedir. Seçim, Direniş, Kurban, Baskı, Dayanışma ve Barış resimleri de sanatçının benzer duygu ve düşüncelerle yaptığı resimlerdir. İbrahim Çiftçioğlu 1980 darbesinde tutuklanan ve dört yılını hapiste geçiren sanatçı Yalnızlığa, Direnişe, Hüzne Merhaba adlı çalışmalarında bu acının izleri vardır. Sanatçı Eylülde Av adlı dizisindeyse hem maruz kaldığı uygulamalarla yüzleşmiş hem de darbecilerin tutuklulara yaptıklarını gözler önüne sermiştir. Örtük ve temkinli bir ifadeyle hissettiklerini, gözlemlerini yansıtan diğer bir sanatçı Aydın Ayan'dır. Sanatçı düşündüklerini simgesel yolla ifade etmeyi (önceleri simgesel anlatım dinin, inanışın yön verdiği 80 sonrasında baskı ve şiddetin sebep olduğu görülür) daha uygun bulmuştur. Resimlerinde tedirginlik, korku, çelişki gibi olumsuz duygular uyandırırken umudu da elden bırakmayan toplumun sosyal ve ideolojik sıkıntıya eşdeğer bir bağlama oturur. Sanatçının 1980'ler boyunca yaptığı Uzun Sürmüş Bir Kış serisi 12 Eylül döneminin simgesel bir anlatımıdır. Yakılan Kitaplar, Bir Memleketin Simgesel Portresi, Karda Karga, Sonsuz Barış dizisi, Ay Karanlık, İnsanın İnsana Ettiğidir, İnsanın Doğaya Ettiğidir ve İnsanın Hayvana ettiğidir gibi resimleri o dönemin izlerini taşımaktadır.²⁹² Erdağ Aksel, Gerilim Nesnelere adlı bir dizi çalışmasında toplumsal eleştiri sürdürmüştür. Kravat, daktilo, göz bağı, kelepçe ve

²⁹¹ Yılmaz, 2015, s. 289-291.

²⁹² Yılmaz, 2015, s. 292-294.

işkence aletleri gibi simgesel nesnelere kendi gerçek bağlamını kurmakla birlikte toplumsal ya da bürokratik anlamlara da işaret ederler. Örneği kravat bürokrasi, işkence aleti, yıldız yerine göre komünizm simgesidir. Gerilim Nesnelere adlı diziye bir yay ile bir kutudan fırlayan ve geri sokulamayan asker miğferi, kelepçe ve göz bağı gibi nesnelere ekleyerek Pandoraprizm sergiler. Turan Aksoy'un 1986-1989 yılları arasındaki çalışmalarının ana konusu, darbeye gelen ortam (Nesnel Gerçeklik) idi. Sanatçı siyasal ve toplumsal sorunların resim sanatının içsel sorunlarından bağımsız olduğunun farkındaydı. İnsan Manzaraları temel konusunu oluşturur. Birlik, Beş Sidikli Asker, Açlık Hücresi ve Görünüm gibi resimlerinde konu olarak Türkiye'deki siyasal ve toplumsal gerçeklikten beslenir. Vahap Avşar'ın Forbidden Zone adlı çalışması 1980 darbesinin olumsuz anılarıyla ilişkilidir. Mehmet Güteryüz'ün yaptığı Kırmızı Araba adlı çalışmasında araba Türkiye'yi simgelerken, kaporta üzerine serilmiş haritaya bakan kişi ise yol gösteren aydınları simgelemektedir. Sürücü ise arabaya sıkışmış bir temsildir. Bedri Baykam'ın İşkence Kutusu, Günah Kutusu ve The Kitapyakar gibi üç boyutlu çalışmaları 12 Eylül sonrası sivil rejime geçildiğinde de sürdürülen başkaldırılara karşı düzenlenen siyasal-sanatsal olarak tarihteki yerini alır. Yeni dışavurumcu tarzıyla dil üzerinden toplumsal sistem ve birey ilişkisini irdeleyen bir diğer sanatçı da Şenol Yorozlu'dur. Yorozlu kapalı hücredeki iki kalasla, ülkedeki depolitizasyonu simgesel olarak karşısına almış, her yapıları alkışlayan kişileri acı bir ironiyle sarsmayı denemiştir. Yavuz Tanyeli kendi iç dünyasını toplumcu gerçekçi ve başkaldırıyı dışavurumcu bir anlayışla işlemiştir. Açık Hava Kasabı (1989) adlı çalışması iktidarın işkence alışkanlığına gönderme yapmaktadır. Sanatçının Kesik Başlar adlı çalışmaları aydınının budanmışlığı ve direnişine de gönderme yapmaktadır. Mustafa Ata ve Zafer Gençaydın da 1980'lerin toplumsal gerçekliğinden yana konu seçimini yapan sanatçılardır. Ata'nın resimlerinde zaman ve mekan olgusu bu dünyaya ait değildir. 1980'lerin ortalarında yaptığı çalışmalarda bir renge dönüşen mekanda figürler yüzmeye başlamıştır. Sürüngen, Özgürlük ve Değişim gibi resimleri bu dönemin izlerini taşır. Zafer Gençaydın Türkiye'de yaşanan sağ-sol çatışmalarını, siyaset haberlerini ve toplumsal olayları konu alır. Boşaltılmış Kent-Seveso, Faili Meçhul, Zorba ve Toplu Gömüt adlı çalışmaları 80 olaylarıyla ilgilidir. 1980 olaylarını daha sonra çalışan CebraİL Ötğün, Erdal Yüzüme Bakabilirsin yerleştirmesi idamlarla ilgilidir; çalışmanın 50 tanesi 25x35 cm boyutlarında 5 tanesi ise farklı boyutlarda

kâğıtlardan oluşmaktadır. Bu sayı 12 Eylül sürecinde idam edilen 50 kişiyi simgelemektedir. Tüm idam edilenleri Erdal'ın kimliğinde bir araya getirmiştir.²⁹³



Resim-37. Erdağ Aksel, Gerilim Nesneleri; 1988



Resim-38. Şenol Yorozlu, Kurban; 1984

Baykam'a göre önceki kuşakları temel alan ve onların sağladığı yapı üzerine Türk sanatı için yeni açılımlar getiren 80'ler dönemi, sanat ortamına fark edilir kırılmalar yaşatmıştır. 80'lerden önce Türk sanatında süregelen çok farklı eğilimler Oryantalistlerden, Empresyonistlere ardından D Grubu'na, ve Sosyal Gerçekçilerden, geometrik soyut ekole kadar geniş bir skalada değerlendirilebilir. Bu parametrede karşımıza çıkacak olan tüm sosyal ve toplumsal etkilerin şekillendirdiği sanat pratikleri, 80'lerle birlikte giderek bağımsızlaşır. Referans noktası salt akademi olmaktan çıktı ve genç Türk sanatı adım adım daha evrensel çalışmalar sunan bir görüntüye kavuştu. Bu geçişte, Türkiye'de yaşanan büyük düşünsel ve estetik kırılma noktaları oluştu.²⁹⁴ Çalikoğlu'na göre ise bu dönemin sanatı geçmiş ve geleneğin düşünsel çözümlenmeye uğratılarak bir arayışın çabalarıdır. Çalikoğlu bu dönemi şu şekilde değerlendirdir.

Modemi var eden her türlü iktidar ilişkisinin eleştirildiği bu süreçte, geçmiş ve gelenek, sanatçılar tarafından bireysel bir üslup sorunu olarak yorumlanır ve yeni baştan anlamlandırmaya çalışılır. Bu yaklaşım, formdan ziyade, düşünsel bir çözümlenme ve tecrübe arayışı ile ilişkilidir. Çağdaş sanatçıların geçmiş öncelikle bir bellek sorunudur. Doğu'nun tekrarcı sembolist kalıpları ile Batı'nın doğa ve insanı her seferinde yeni baştan inşa eden ucu açık söylemiyle buluşmanın sancılarını çeken modern sanatçıların aksine, çağdaş sanatçıların çoğu,

²⁹³ Yılmaz, 2015, s. 296-317.

²⁹⁴ Bedri Baykam, 'Devrimin Kozası ve Başroller', Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80'ler, s. 8-9.

geçmiş bir hafıza bahçesi olarak anlamlandırır. Şimdi ve şu ana aktarılacak olan imgenin zamanla ortaya çıkan işaret ve anlamları hem bireysel hem de ortak kültürel bellek ve yaşam tarzı ile akrabalık kurar. Dolayısıyla çoğu çağdaş sanatçı, geçmişin şimdiki zamandaki kurgusunu politik bir yansıma olarak görür ve anlamlandırır. [...] 1990'lı yılların küreselleşme hareketleri ve yerel modernliklerin keşfi sürecinde ise, Doğu-Batı arasındaki sınırlar ve Oryantalist yaklaşımlar eleştirilmeye başlar.²⁹⁵

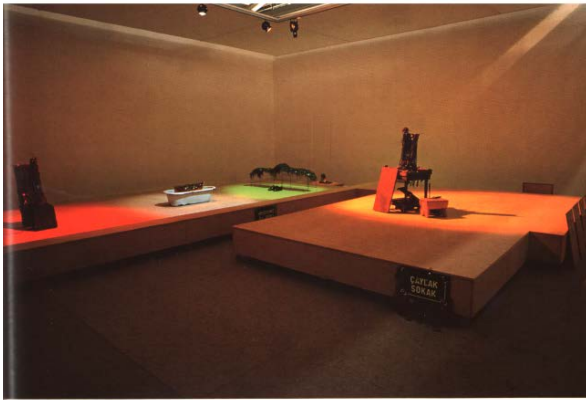
Seksen darbesinden sonra Tomur Atagök ve Yusuf Taktak'ın çabalarıyla gerçekleştirilen 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri' sanatta çağdaş olan anlayışların sunulması anlayışına dair estetik değeri yaygınlaştırmaktadır. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında yapılan bu sergiler çağdaş Türk sanatının anlatım dili, üretim biçimi ve temsil niteliğinin dönüşmesinde önemli roller üstlenir.²⁹⁶ Temsil niteliğinin dönüşmesi bağlamında değerlendirilecek bir diğer etkinlik ABCD sergileridir. Bu sergilerde yer alan eserler geleneksel malzeme ve resim anlayışının dışında gelişen teknoloji ve iletişim araçlarının, görüntü üretme tekniklerini kullanılarak farklı anlayışlarda üretilmiştir. Sanatçıların yapıt üretimindeki bu açılımı nesnenin ve mekânın temsili olarak imgesel bir ifadesi yerine bizzat nesnenin, mekânın kendisini bir temsil aracına dönüştürmesi üzerine odaklandıkları görülür.

Seksenlerin tüketim toplumunun getirdiği yaşam biçimi ve savaşların sebep olduğu yok edilen kültürlerin, sınırların, azınlıkların buna bağlı kimlik, göç, işsizlik gibi olumsuzlukların yaşandığı bir dünyadır. 1980'ler Türkiye'si darbe ile başlayan toplumsal, siyasal ve ekonomik yapıdaki değişim sonucu liberal politikaların yaygınlaşmaya başladığı, çeşitliliğin arttığı bir yapıya dönüşür. Cumhuriyetin başından beri ithal, ikameci sanayileşme modelinden ihracata yönelik bir sanayileşme modeline geçiliyor; sonuçta Türkiye'nin de dünya serbest piyasasına eklemlenmesi amaçlanıyordu. Türkiye'deki siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlere sanat alanında da, sanatçının kendini ifade edebileceği yeni yollar bulma zorunluluğu getiriyordu. Dünyada yaşanan iletişim ağının etkisiyle bilgi erişimin kolaylaştığı buna bağlı olarak Batı sanat ortamının takip edilmesi sanatçının bir sorgulama içerisine girmesini sağlar. Yoğun bir siyasi ve politik dönem yaşayan sanatçı, toplumsal sorumluluk ve bireysellik arasında kimliğini yitirme ve hızlı değişen toplumsal yapı içinde yabancılaşma

²⁹⁵ Çalikoğlu, 2010, s.11.

²⁹⁶ Hasgüler, 2013, s. 88-89.

yaşamaya başlar. Bunun sonucu olarak çoğu sanatçı dışavurumcu bir yol seçmiştir. Sanatçı öznel dünyasına yönelerek dışavurumcu tavır toplumsal ve bireysel olanın sorgulamasını yansıtır; sanat aracılığıyla bunu ifade eder. Bu bağlamda simgesel, örtük anlatılar ön plana çıkar. Bedri Baykam, Kemal Önsoy, Hale Arpacıoğlu, Emre Zeytinoğlu gibi sanatçılar dışavurumcu anlayışta işler ortaya koyar. Bununla birlikte bu dönemde sayıları az da olsa bazı sanatçılar farklı, yeni malzeme ve teknikleri; sanatta nesneyi kullanmaya başlayan, kavramsal yönü olan işler üretirler. Altan Gürman, Sarkis, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Ayşe Erkman, Füsün Onur, İsmail Saray gibi isimlerdir.²⁹⁷ Günümüz sanatçıları İstanbul Sergileri 1980’de Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında güncel sanat ortamına dâhil olmak için başlatılır. Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler 1977’de başlar ve 1987’ye kadar devam eder. Yeni Eğilimler Türk sanatına evrensel ilişkiler boyutu kazandırmak, tüm sanat disiplinlerini bir arada kapsamak ister. Bu etkinlik alışılmış malzeme ve anlayışın dışında işler yapan sanatçılara yer verilmek istenir. Sergiler deneysel çalışmaların önemine yoğunlaşmış, biçimci olmaktan çok kavramcı, arayışçı bir kaygı ortaya koymuştur. Bu bağlamda Batı sanatıyla ortak bir platform olanağı sağlamıştır. Öncü Türk Sanatından bir kesit Sergileri 1984’te Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında başlayarak 1988 yılına kadar devam eder.²⁹⁸



Resim-39 Sarkis, Çaylak Sokak, 1989



Resim-40. S. Kiraz, Dinlerin Tanrısı,
Tanrının Dinleri, 1989

İstanbul Bienalleri ise küresel olguların tüm parametlerinden gücünü alarak tüm kültürel değerlerin temsil edildiği bir uluslararası sanat etkinliğidir. Uluslararası bir

²⁹⁷ Hasgüler, 2013, s. 81-84.

²⁹⁸ Yılmaz, 2015, s. 140-143.

etkinlik olan ilk bienalin amacı plastik sanatlar alanındaki önemli sanat eğilimlerini, çağdaş sanatın gelişmesine katkı sağlayan ülke sanatçılarının eserlerini bir arada sergileme ve karşılaştırma imkânı sağlamak; dostluk ve barış ilkelerine bağlı bir ortam oluşturmak olarak açıklanır. Bienallerde odağa alınan şey ise İstanbul kentidir. Genellikle İstanbul'un tarihi, coğrafi, konumu ve kültürel konumu üzerinde durulmaktadır. İstanbul'u merkeze alarak Türkiye'deki sanatçıları uluslararası sanat pazarına girebilmesinin yollarından biri olarak görülen bienal fikri daha sonra olgunlaşarak uluslararası bir sanat etkinliği niteliği kazanır.²⁹⁹ İstanbul Bienali'nde Batı'nın model alındığı Venedik bienalinden kopyalanarak, taklit edilerek organize edilen uluslararası bir etkinlik olur. Çok uluslu bu sanat organizasyonunda Türkiye kültürel görünümü, durumu, tarihsel bağları ve coğrafi konumu merkez çevre bağlamında temsil edilir. Siyasal, politik, ekonomik, kültürel olguları ortaya koyan bu temsil anlayışında bir ulusun tüm değerlerinin göstergesi olarak organizasyonun, bienalin kendisidir.

İstanbul Bienali'nin de bir parçası olduğu İstanbul Festivalleri ilk düzenlendikleri günden itibaren kültürün, kent, ekonomi ve siyasetinin farkında olan girişimler tarafından popülerleştiren İstanbul'u dünya başkentleri arasına katma hayalidir. Bu tür sanatsal etkinliklerde dünyanın dikkatini çekme ve dolaşımdaki sermayeyi kente çekme hedefi yatar. Festival ve Bienallerin sadece bir sanat etkinliği olmayıp küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın araçlarından biri olarak görülür. Bienaller kapsamında yapılan panel, performans, film gösterimi gibi etkinliklerin, yayınların ve açık alanda sergilenen çalışmaların artması bienali geleneksel bir sergileme modelinden uzaklaştırır. Bu durum kültür ve sanatın siyaset ve sermaye tarafından tam anlamıyla araçsallaşmasıdır.³⁰⁰

Uluslararası İstanbul Bienal'i 1987'de ilk düzenlendiği tarihten beri İstanbul'un Dünya'ya sunulması projesinde çağdaş sanat ayrı bir önem taşır. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfına göre, bienalin amacı farklı kültürlerle ait sanatçıları bir araya getirmek ve izleyiciler arasında görsel sanatlarda bir iletişim alanı oluşturmak. Uluslararası çağdaş sanat sergileri kapsamında ilk bienal ve 1989'daki ikinci bienal Beral Madra koordinatörlüğünde gerçekleştirilmiş, geleneksel yapılarda çağdaş sanat ve tarihsel

²⁹⁹ Hasgüler, 2013, 97-98.

³⁰⁰ Sibel Yardımcı, Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayınevi, İstanbul 2005, s. 11-14.

çerçeve etrafında kurulmuştur. 3. İstanbul Bienal'i (1992) Vasıf Kortun küratörlüğünde, eser seçimleri ülke küratörlerine bırakılan ulusal pavyonlar şeklinde kurulur. Bu pavyonlar 19. yy'da bir tekstil fabrikası olan Feshane'de toplanır. 4. İstanbul Bienal'i (1995) küratörü René Block'tur. Bienaller belli bir kavramsal çerçevede gerçekleşir. İstanbul Bienalleri'nin küratörleri ve kavramsal çerçevelerine bakıldığında; René Block, *Orient/ation, Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü*; Roza Martinez, *yaşam, güzellik, çeviriler/aktarımlar ve diğer güçlükler üzerine* (1997); Paolo Colombo, *Tutku ve Dalga* (1999); Yugo Haseguwa, *Egokaç*, (2001); Dan Cameron, *Şiirsel Adalet* (2003);³⁰¹ Vasıf Kortun ve Charles Esche (2005); Hou Hanru, *İmkansız Değil, Üstelik gerekli- Küresel Savaş Çağında İyimserlik* (2007); *What/Whom/WHW* adlı küratör kolektifi, *İnsan Neyle Yaşar* (2009); Adriano Sedrosave Jens Hoffman, isimsiz (2011); Fulya Erdemci, *Anne Ben Barbar mıyım?* (2013); Carolyn Christov-Bakargiev, *Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori* (2015); 2017 İstanbul Bienali ise, Elmgreen&Deagset sanatçı ikilisi tarafından gerçekleştirilecektir.

İstanbul Bienalleri sanat üretimi ve sergileme mekânları üzerindeki etkisi ile hazır yapım nesnelere, bildiriler gibi interaktif bir sanat anlayışının oluşmasında en büyük etkidir. Bununla birlikte 1990'lı yıllarda felsefe, sosyoloji ve metin alanlarındaki çevirilerin çoğalmasında sanatçıların; bu söylemlerle üretimlerinde yeni temsil biçimlerinin olanaklarını deneyimledikleri, kültürel sınırları yeniden ele aldıkları ve kendi kişisel tarihlerini de bu ilişki yapıları içinde sanatlarında göstermeye başladıkları görülür. Ayrıca, 1990'lar postmodernizm, göstergebilim, dilbilim gibi alanlarda ciddi tartışmaların yapıldığı yıllardır. Bu yılların sanatı geleneği reddetmek yerine eklektik bir yapı içerisinde pek çok geleneğin bileşiminden oluşur. Modernizm'in "yüce" sanatı, "yüksek" ve "aşağı" kültür gibi ayrımlarının karşısında, postmodernizmde küçük ve abartılı anlatımlarıyla karşılaşılır.³⁰²

İstanbul Festivalleri İstanbul'u bir mekân bir imge olarak ele alır. Festivaller İstanbul'un tarihin, kültürünü ve kozmopolit yapısını vurgular. İKSV her fırsatta İstanbul'un küreselleşme arzusu doğrultusunda geliştirilen kültür politikası içinde önemli bir rol olduğunu dile getirir. Küresel kapitalizmin yüksek hayat standartları, kent

³⁰¹ Yardımcı, 2005, s. 17.

³⁰² Düriye Kozlu, "Türkiye'nin 1990'lı ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Bir Bakış", *Türk Sanatları Araştırma Dergisi*, sayı 2, cilt 1, 2011, s. 149. Erişim Tarihi: 03.04.2016

kültürünün renkli yerleşimleri öne çıkarmasıyla, kent ve festivaller arasındaki ilişki değişime uğrar. Ulus devlet siyasi gücünü kaybeder ve ülkeler büyük kentler aracılığıyla rekabet etmeye başlar. Dolayısıyla kentler yalnızca ekonomik alt yapılarını değil, kültürlerini de çağın gerekliliklerine uydurmak zorundadır. İstanbul Bienali de siyasetçiler, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından desteklenen bir projenin parçası haline gelir. Projenin amacı, jeopolitik konumu, tarihsel zenginliği ve kültürel çeşitliliği dile getiren İstanbul'u bir dünya kenti olarak pazarlamaktır. Böylece bienal farklı kesimler tarafından desteklenen bir pazarlama stratejisinin parçası olur. Kentin imgesi yeniden üretilir ve dolaşıma sokulur.³⁰³

Genç etkinlik sergileri 'Sınırlar ve Ötesi' temasıyla etkinliğine başlar ve 1995-98 yılları arasında UPDS tarafından dört kez düzenlenir. Dernek başkanı Hüsamettin Koçan Genç etkinlik sergileri başlığını Türkiye'deki darbelerin etkili olduğunu belirtir. Genç etkinlik sergileri, genç kuşak sanatçı ve sanatçı adaylarına kendilerini özgürce, denetimden uzak bir şekilde ifade etme imkânı sağlar. Genç etkinlik sergilerinde kimlik, iktidar, suç, cinsellik, medya ve toplum ilişkileri, yersiz yurtsuzlaşma, kimlik, göç, aidiyet, mülkiyet, kaos gibi kavramlı konular disiplinlerarası olması şartı ile gerçekleşir. Doksanlı yıllarda sanatta kavramsal eğilimler, disiplinlerarası yaklaşımlar, performanslar ses getirmeye başlamıştır. Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği de deneysel olanı ve farklı sanat disiplinlerinin işbirliğini hedefler. 1996 kurulan, bu dernek 'Performans Günleri' etkinlikleri bu dönemin sanat ortamını hareketlendiren etkinliklerden olur. 1996 ve 1997 yıllarında iki kez gerçekleştirilmiştir. Etkinlik sergileri ve dernekler yanında projeler, süreli sanat yayınları Türk sanatının 90'lı yıllarına güncel açılımlar getirir. Vasıf Kortun'un 1997 yılında İstanbul Güncel Sanat Projesi ve Resmi Görüş isimli dergisi ile Halil Altıdere'nin Vahit Tuna ile hazırladığı artist Güncel Sanat Seçkisi isimli dergi sanat ortamının gençleşmesine, deneysel olanın, farklı eğilimlerin gündeme taşınmasına yardımcı olan etkinlikler.³⁰⁴ Bütün bu Güncel sanat hareketlilikleri, açılımlar sanatta ifade biçimini dolaylısıyla, diğer taraftan da metaforik bağlantılarla temsili ilişkiyi araçsallaştırır.

Hasgüler, 90'lı yıllar Türkiye sanatı açısından dışa açılmanın belirginlik kazandığı yıllardır. 90'larda dünyada iki kutupluluğun sona ermesi etkilerinin yaşandığı

³⁰³ Yardımcı, 2005, s. 67-69.

³⁰⁴ Hasgüler, 2013, s. 94.

yıllardır. 1989'da Berlin duvarının yıkılması ve SSCB, hemen sonrasında Balkanlar'da yaşanan savaş, Amerika'nın Irak'a müdahalesi ve bunlara ait görüntülerin kitle iletişim araçlarıyla anında izlenmesi, dönemin düşünsel, sosyo kültürel yaşamında bir takım değişikliklere sebep olur. Ulus devlet modelinin sorgulandığı, küreselleşme söylemi ve politikaları, Batı'nın çok uluslu şirketlerinin devreye girdiği bir kapitalist ekonominin, demokrasi ve insan hakları, azınlık hakları gibi bir söyleme işaret eder. Tek kutuplu bir dünyada küreselleşme olgusu çok uluslu şirketler ve iletişimde olan gelişmeler sermayenin akışkan hale gelmesini sağlar. 1990'lı yıllar dünyanın başlıca kentlerinin finans, sanat ve kültür merkezi haline geldiği görülür. Bu yıllar çoğulculuğu önceleyen, küresel kültürel programların başladığı, kimlik olgusu, cinsiyet etnik kimlik bağlamında tartışılır. Türkiye açısından 1990'lı yıllar Batı'ya eklemlenmenin yolu olarak gördüğü uluslararası kapitalizmi benimser. Sanat bağlamında sanat pazarının kurumsallaşması yönünde çabalar başlar. 1980'lerin ikinci yarısında başlayan bienaller Türkiye sanat ortamının uluslararasılaşmasının önemli organizasyonlarının başında gelir. 1990'lardan sonra Türkiye'de uluslararası organizasyonların arttığı görülür.³⁰⁵

Görüldüğü gibi 90'lı ve 2000'li yılların sanatı simgeler ve imgeler dünyasını tuvalden enstelasyona, videoya taşıyan çok çeşitli kavramlar ve teknikler etrafında biçimlenir. Günümüzün sanatçıları teknolojinin her türlü olanağını kullanırken; aynı zamanda resimsel alanda durarak ve her türlü medyum arasında geçişlilik sağlayarak bir anlamda görsel alanın sınırlarını zorlamaktadır. Bu yıllarda birçok atılım dikkati çeker. 90'lı yılların sonu ve 2000'li yıllarda da neredeyse hemen her ilde bir Güzel Sanatlar Fakültesi açılması planlanmış ve yavaş yavaş günümüze değin de açılmıştır.³⁰⁶

³⁰⁵ Hasgüler, 2013, s. 91-93.

³⁰⁶ Eroğlu, 2015, s. 164.

3. BÖLÜM

3. BETİMSSEL BULGULAR VE YORUMLAR

Sanatın temsil ile olan ilişkisi, sanatın ne olduğuna ilişkin düşünsel bir kavramla mimetik temelli bir anlayışla ortaya çıkar. Bu bağlamda temsilde gerçeği değil, gerçeğine benzeyeni yapma söz konusudur. Temsil olgusu gelişim ve dönüşüm seyrinde her dönemin gerçekliği algılama ve yorumlama biçimine bağlı olarak anlam kazanır. Benzerlikle kurulan temsili bağlam modern Türk sanatında soyut eğilimlerle birlikte kavramsal olana, yani içsel gerçekliğin görünürlüğüne dönüşür; görünen, bilinen bir şeyin temsili değil, görünmeyenin arkasındaki şeyi ortaya çıkarmaktır. Bu benzerlikle ilgili bir temsil olmayıp zihinsel algıda oluşan bir temsilin görünürlük kazanmasıdır. Sanatın ontolojik problemiyle ilgili durumun sorgulanmasıyla temsil niteliği de dolaylı olarak değişime uğrar. Erzen, bu yaklaşımı Kant'ın ileri sürdüğü düşünceyle ilişkilendirir. Buna göre “İnsan duyularıyla yaklaştığı şeyi, olduğu gibi değil, kendi kurduğu gibi algılar.”³⁰⁷ Başlangıçta sanat için benzetme, yani gerçekliğin bir benzerini yansıtmaya amaç iken sonraki süreçte sanat için bunun çok bir anlamının olmadığı, dolayısıyla temsilin amaç olmaktan çıkarak belli bir düşünceye aracılık eden göstergeler dizgesinde anlam kazanır. Bu bağlamda temsil aracı bir görev üstlenir. Uzlaşımçı, semiyotik değerler dizgesine aracılık eder.

Sanatın betimsel akışına bakıldığında Orta Çağda temsili düşünce yapısıyla örtüşen yönü din ve temsil ilişkisi bağlamında ikonografik, simgesel, sembolik bir anlatımın olduğu görülür. Sanat yapıtı Hristiyan inancının istekleri doğrultusunda ikonografik bir temsili işleyiş görülür. İkona reminde başlangıçta benzerlik söz konusu değilken, ikonografik anlatım kalıpları içerisine soyluların girmesi benzerliği gerek koşul olarak görür. Benzer uygulamalar eski Türk sanatında da karşımıza çıkar. Örneğin Maniheizt inancıyla ilişkili yapılan duvar resimleri ikonografik açıdan değerlendirilebilir. Çünkü bu resimlerde de inançla ilgili işaret etme üzerine kurulu kalıplaşmış şematik bir anlatım söz konusudur. Dolayısıyla eski Türk sanatında benzerlik bir ölçüt olmamıştır. Aynı şekilde Selçuklu ve Osmanlı minyatürleri de İslam

³⁰⁷ Erzen, 2012, s. 84.

inancıyla ilgili ikonografik bir temsil anlayışı ile gerçeklik kazanır. Çizgisel mekân, ışık-gölge ve renk derinliğinden yoksundur. Dolayısıyla temsili ilişkisi dış gerçeklik ile benzerlik değil, sembolik, simgesel bir anlatının görünürlük kazandığı din ile ilgilidir.

Türk sanatında temsili anlatımın eski Türklerden bu yana var olduğu, ancak bunun benzerlikle veya yansıtmacı bir tavırla olmadığı, daha çok sembolik ve simgesel bir betimlemeden ibaret olduğu görülür. Sembolik ya da simgesel temsil anlayışı bir fikrin veya nesnenin yerini tutan, bir kavramı ya da düşünceyi ifade eden anlamsal boyutta anlaşmaya, uzlaşmaya bağlı anlamlı işaretlerle görünürlük kazanır. Petroglifler, hayvan üslubu geleneğinde yapılan rölyefler, duvar resimleri, balballar (heykel), minyatürlerde yer alan kişi ve doğa stilizasyonu sembolik temsil anlayışı kapsamında ele alınabilir. Eski Türklerde temsil din ve temsil ilişkisi bağlamında da değerlendirilebilir. Maniheist inancın yaşam biçimini ve buna bağlı olarak sanat üretimini de belirlediği din ve temsil ilişkisi ikonografik bir anlatım biçiminde anlam kazanır. Vakıf yapanlar bunun örneklerinden biridir. Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra da sanatta sembolik anlatım ve dini bağlamda sanat üretimlerinin yapılmasına devam edilir. Selçuklu sanatında da eski Türklerden kalma hayvan üslubu sembolik olarak ifade edilir. Kartal figürleri ve kanatlı insan figürleri sembolik bir temsil niteliğindedir. Bu sembolik ifadelerin yanı sıra Selçuklularda ve Osmanlı sanatında yapılan minyatürler din ve temsil ilişkisi içindedir. Minyatürlerde kutsal kişileri temsilen yapılan insan figürleri ikonografik niteliktedir. Derinlikten (perspektif) yoksun ve hacimsel ifadesi olmayan bu minyatürler dini bağlamda bir temsil değeri taşır. Bir bakıma sembolik bir tasvirdir. Minyatürde yer alan figürler temsil eden figürlerle temsil edilen kişiler arasında benzerlik yoktur. Dolayısıyla sembolik bir anlamda da ikonografik bir temsildir. Dış gerçeklik ve temsil ilişkisi mimetik kuramla, yansıtma kuramıyla ilişkilidir. Bu bağlamda Platon ve Aristoteles’in kuramları temsil kavramına dayanak olur. Dolayısıyla imgesi nesnenin yerine geçerek onu temsil eder. Orta Çağ ve Rönesans sanatını da kapsayan bu temsili dayanak dış gerçeklikle benzerliği genel koşul sayar. Bir ürünün sanat eseri olması için benzerlik genel koşuldur. Sanatta bu temsil anlayışı Rönesans ile başlar. Kopernikus, Kepler ve daha sonra Descartes gibi düşünürlerin felsefi görüşleri nesnenin varlığını uzama bağlama zorunluluğu Batı sanatında dış gerçekliğin benzer şekilde belli bir mekan ve zaman içinde yansıtılmasında temel teşkil eder. Benzerliğin olmazsa olmaz bir koşul olduğu bu

yaklaşımında temsil amaçsallaşmıştır. Fotoğrafın icadı sanatçıları sanatın ne olması gerektiği konusunda düşünmeye iter. Dolayısıyla dış gerçekliğin yansıtılmasında bireysel üslup ve sanatçı yaratıcılığı önem kazanır. Modern sürece kadar benzerliği yakalamada ustalık ve yetenek genel kabul iken sanatçı dış gerçekliği deneyimleyerek, empresyonizm de olduğu gibi ya da sanatçı kişiliğinde sentezleyerek gerçekliği yeniden kurar, romantik sanatta, realizmde, toplumcu gerçekçilikte olduğu gibi. Benzerlikle kurulu temsil anlayışı Batı sanatında 20. yüzyılın ilk çeyreğinde terk edilse de Osmanlı'da başlayan hatta Cumhuriyet Dönemi Türk sanatında 1940 ve 50'lilere kadar devam eder.

Türk sanatında da temsilin mimetik temelli gerçekliğin bir benzeri olarak onu temsil etmesi 19. yüzyılda başlar. Batı sanatında gerçeklik ile temsil arasındaki bağın benzerlik ile kurulması Antik Yunan sanatına kadar uzansa da Rönesans döneminde bu bağlantı bilimsel olarak gerçekleşir. Türk sanatında temsil her zaman vardı. Petrogliflerden, duvar resimlerine, minyatüre kadar temsil değeri vardı. Ancak buradaki temsil sembolik, simgesel olarak işlevsellik kazanıyordu. Bu batı sanatının arketiplerinde de böyledir; ikonalarda sembolik bir değerle örtüşüyordu. Batı'da benzerlikle kurulan temsil Rönesans'ta perspektif, ışık gölge gibi plastik dilin güçlenmesine bağlı olarak bir gelişim seyri gösterir. Bu bağlamda temsil Türk sanatında ise Batı resminin model alındığı 19. yy'da başlar ve doğa gerçekliğinin model alınması 1950'li yıllara kadar devam eder. 1960'larla birlikte temsilde model alınan gerçeklik toplumsal mecraaya kayar.

Sanat dilinin değişmesi, üretim biçimlerinin farklı boyutlar kazanmasında sanatçıların model aldığı gerçeklik odağının yön değiştirmesidir. İçe yönelen sanatçılar, görünmeyenin görünürlük kazanması çabaları temsili taklidi bir amaç olmaktan çıkarır. Sanatın üretim biçimlerine yön veren modern akımlar gerçekliği dışarıdan içeriye odaklamış ve nesnenin ve ya benzeri olan imgesinin önemini yitirmeye başlamasına neden olmuştur. Bunda hem toplumsal olayların, sanayi devriminin, savaşların ve gelişen teknolojinin etkisi olmuştur. Modern akımların oluşmasında sanatçıların üretim biçimlerini belirleyen bu etkiler temsil dilinin dönüşmesini sağlamıştır. Gerçeklik dediğimiz şey değişime uğramaz, değişen temsil kavramının kendisi de değildir bu süreçte. Sanatta üretim biçiminin, plastik dilin dönüşmesi sonucu toplumsal olgularda anlam ilişkilerine bağlı olarak değişir. Sanatta soyut ilgilerin kurulduğu modern akım

olan empresyonizmin taşist ifade biçimi bunu sağlar. Ancak 20. yy'ın ilk yıllarında nesne temelli mimetik bir taklide ve yansıtmaya karşı duran ve nesnenin kavramına gönderme yapan analitik ve sentetik yaklaşımları sonucu sanat ürünün görünürlük kazandığı biçim dili ve plastik dil değişime uğrar. Sanat ürünü artık bir kavramsal yapıya dönüşürken temsil bu kavramsal olanı anlamlandırmada aracı bir rol üstlenir. Dolayısıyla oturduğu temsil kuramı da yansıtmaya ya da benzeşim kuramı değil, aranan koşul bir şey hakkında olmasıdır. Şey imgenin kendisi olur. Bir konu, bir nesne ya da gerçeklik benzerliğiyle değil kavramıyla anlam kazanır. Çağdaş Türk sanatında Kübist konstrüktivist açılımlar sanatın hem plastik dilinin değişmesine hem de temsil ile olan ilişkinin araçsallığını sağlar.

Modern süreçte temsilin iç gerçekliğe yönelmesi, görünmeyen imge olarak görünürlük kazanması sanat yapıtının kendini kaynak gösterdiği bir estetik olgu da gerçeklik kazanır. Dolayısıyla düşüncenin, yapıtın kendisinin bir temsil modeli olduğu durumu oluşur. Bu model kavramı modern sonrancı süreçte parodi, ironi, pastiş ile görünürlük kazanarak temsil de gerçeklik kültürel alanın birikimine yönelecektir.

Modern akımların manifest çıkışları model alınan odağın değişmesiyle temsil eden ile temsil edilenin benzerlikle kurduğu bağlar yıkılmaya başlar. Daha doğrusu bu neden sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirildiğinde dolaylı bir dönüşüm seyri dikkati çeker. Çünkü modern sanatta sanatın bir taklit, kopya olmadığı düşüncesi hakimdir; üretilen işler de bunu göstermektedir. Bununla birlikte üretim biçiminde nesnenin imgesi yerine kendini göstermeye başlaması nesnenin kendini temsil etmesi ve toplumsal yapıda bir göstergeler dizgesinin içinde anlam kazanmasıdır. Bunun oluşmasında temsilin bir amaç olduğu yani benzerinin yapılması fikrinin yıkılması temsili araçsallaştırır. Semiyotik dizgede gösteren niteliği kazanır. Gösteren ise bir imge, sembol, simge, hazır nesne (nesnenin kendisi) de olabilir. Ortaya çıkan yapıt gösterge dizgesi içerisinde gösterdiği şeye işaret eden ve toplumsal uzlaşımlar içerisinde anlam ve yorum kazanacağı bir temsil durumu oluşur. Bu bağlamda Batı sanatında 19. yy'ın sonu 20.yy'ın başlarında modern sanatçıların yapıtları kendisini model gösteren ve temsil değeri kazanan bir imge üretimine dönüşür. Çağdaş Türk sanatında ise benzerlikten ayrılan kübist, konstrüktivist bir anlayışla ve sonrasında soyut dışavurum yönündeki eğilimlerde temsil edilen gerçeklik taklidi bir gerçeklik olmayıp düşünsel bir gerçeklikten yanadır. Çağdaş Türk sanatında kavramsal anlayışların başlangıcı olur.

Temsilin dūşünsel boyutunda Wittgenstein'in Dil ve temsille ilişkisi kurulabilir. Temsil kuramı bağlamında değerlendirdiğimizde ise bir Őey hakkında olması prensibini ve anlamsal içeriği dayanak alan Yeni Temsil Kuramı bağlamında değerlendirilebilir. Gerçek anlamda ise 1950'lilerde soyut dışavurumcu bir anlayışın hakim olduğu yıllara tekabül eder. Bu yıllarda modern Tūrk sanatçıları resmin bir dūřune iři olduğu yōnünde çabaları ve yazılı açıklamaları Batı'ya dōnük yōnün de sonlandığı bir durum olur. Referans ya da model alınan dış gerçeklik, toplumsal miras bir yana bırakılarak Tūrk sanatında bireysel üretimler temsilin arasallaştığı bir durumu ortaya çıkarır.

Çađdař Tūrk sanatında içsel gerçekliğe yōnelme 1930-1940 yılları arasında D Grubu ile başlasa da bu yōnde yoğun çabalar 1950'lerin sanatında gōrölür. 1950 ve 1960'lı yıllarda sanatta yansıtılan gerçekliğin mecrası tamamen değişir ve içsel gerçekliğin dışa yansması olarak gōrünürlük kazanır. Temsil edilen gerçeklik kişisel duygu ve dūřuncelerin olduğu temsilin gōrünmeyeni gōrünür kıldığı bir durum ortaya çıkar.

1970 ve 80'li yıllarda temsili etkileyen siyasi, ekonomik, politik ve toplumsal kaosların bir gōstereni olduğu anlayışi temsili anlatımda nesnenin ve mekanın kendini temsil ettiği ve temsil eden bütünlükle oluşturulan enstalasyon ve malzemeye bağlı sanat üretiminde uzlaşımsal kodların önemi ön plana çıkmaya başladığı gōrölür. Kaynağını sosyo kültürel olgularda arayan kimlik, etnisite, cinsiyet gibi kavramların tartışıldığı yapı içerisinde sanatın da gōsterdiđi gerçeklik tüm bunların gōstereni niteliğinde olur.

Modern sonrası(postmodern) sūrete ađdař Tūrk sanatında, 1970'ler ve özellikle 80'lerden sonra yapıt anlayışi değişir. Hazır nesne kullanımıyla birlikte sanat yapıtında imge olarak yer alan nesne temsiliyetteki yerini alır. Ancak, hazır yapıt olarak yapıtta yer alan nesne çođu zaman kendini işaret etmez. Bir veya birden çok nesnenin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu yapıt anlayışında temsil olgusu gōstergeler gōsterge, gōsteren ve gōsterilen dizgesinden meydana gelir. Temsilin aracılık ettiği bu semiyotik zincirde gōsterilen yani yoruma açık semantik katmanda temsil anlam kazanır. Bu durum birden çok gōsterenin olduğu çok katmanlı bir okuma ve yorumu zorunlu kılar. İzleyicinin de dāhil olduğu bu üretim biçiminde semiyolojik açıdan yorum gerektirir. Hazır nesne kullanılan disiplinlerarası bu üretim biçimi

uzlaşımıcı temsil kuramı içerisinde değerlendirilir. 1980'ler ve 90'larda sanatta teknolojinin ve görüntüleme tekniklerinin kullanıldığı bir sanat dili de ortaya çıkar. Fotoğraf, video, televizyon gibi görüntü elde etme teknikleri kullanılır. sanatçıların performans, entelasyon gibi uygulamalarını kayıt altına alarak belgeleyen fotoğraf ve video daha sonra video art gibi bağımsız sanatsal uygulamalarının da kullanıldığı görülür. İster hazır nesne mantığıyla oluşturulan yapıtlar olsun ister teknolojinin kullanıldığı yapıtlar olsun uzlaşımıcı temsil ilişkisinde ele alınabilir.



3.1. TÜRK SANATINDA TEMSİL DURUMLARI

Çağdaş Türk sanatı ve sanatın temsil ettiği gerçeklik, sembolik temsil, ikonografik temsil, benzeşimsel, yanılsamacı temsil, yeni resimsel temsil, uzlaşımçı temsil gibi durumlar ile nitelendirilebilir. Çağdaş Türk sanatındaki bu temsil durumları sanatın gelişimine, sanatçıların eğilimine, sosyo-kültürel olgulara, ekonomi politikalarına ve gelişen teknolojiye bağlı olarak oluşur.

Çağdaş Türk sanatının anlatım biçimlerine bakıldığında tüm temsil kategorilerinin içerisinde yer alır. Ancak, her bir dönemin öne çıkan sanat eğilimi kendi temsil durumunu da oluşturur. Bu bağlamda çağdaş Türk sanatının temsil durumları 1990 öncesi, 1990'lar ve 2000 sonrası olarak bir yaklaşımla incelendi. Betimsel araştırmalarla Türk sanatı başlangıçtan günümüze kadar sanatçıların ortaya koyduğu çalışmalar üzerinden ve gösterdiği eğilimler açısından temsil durumları kavram haritaları olarak tablolar oluşturuldu.

3.1. 1. 1990 ÖNCESİ

Çağdaş Türk sanatında temsil sorunsalı kapsamında betimsel yöntemle yapılan araştırmalar ve incelemeler sonucunda Türk resim sanatının gerçekliği yansıtmada, ifade etmede farklı anlatım yöntemlerine başvurduğu görülür. Eski Türklerden Selçuklulara, Osmanlı Batılılaşma politikaları çerçevesinde yapılan ıslahatların minyatür resminden üç boyutlu batılı resmine geçişin aşamaları değerlendirildi. Bununla birlikte araştırmanın temel konusu olan çağdaş Türk sanatında temsil sorunsalı bağlamında Osmanlı İmparatorluğunun devamı olan ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kültür sanat politikaları, çağdaşlaşma yolunda yapılan yeniliklere bağlanır.

Türk sanatında temsilin benzerlikle ilişkilendirildiği ilk resim Fatih Sultan Mehmet'in Bellini'ye yaptırmış olduğu portredir. Portreyi yapan Bir Osmanlı sanatçısı olmamakla birlikte önemi açısından bir kırılma yarattığı ve Osmanlı sanatına benzerlikle ilgili yorumların getirilmesidir. Sultanın portresini yaptırması sanatın gerçeklikle ve benzerlikle ilgili algısında oldukça önemli olan bu kırılma daha sonra Osmanlı geleneği olan *şemailnamelere* (Minyatür olarak yapılan Osmanlı Sultanlar Albümü) de yansır. Şemailnamelerde padişahların yapılan resmi, yani temsilen yapılan resmi temsil edilen padişahın kişisel özelliklerini, benzerliklerini de ifade eder. Dolayısıyla minyatürden gerçekçi anlayışa bağlı benzerlik üzerine kurulu bir temsil anlayışının temelleri atılır. Osmanlı'nın gerileme döneminde başlattığı Batılılaşma politikaları programları çerçevesinde Mühendishane-i Berri Hümayun ve Bahri Hümayun Batılı anlamda resmin Türk sanatına girmesini sağlar. Burada verilen teknik resim derslerinde perspektif kuralları, ışık-gölge teknikleriyle nesnelere üç boyutlu yanılısamayla göstermeleri öğretilerek, Türk sanatında temsili anlatımda, gerçekçi bir yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlar. Bu öğrenciler bir açıdan geleneksel Türk resmiyle (minyatür) Batı anlayışındaki çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil eder. Anlatım biçimi olarak *gerçekçilikle* ilişkisi olan ancak, yansıttığı gerçeklik bakımından bağlantıları olmayan ya da çok az olan Melling, Aivazovsky, Zonaro gibi oryantalist sanatçıların Türk sanatında gerçekçi anlatımın temel alındığı benzerlik üzerine kurulu temsil anlayışıdır. Oryantalist anlatımda Osman Hamdi resimleri gerçekçi anlatım biçiminde benzeşim kuramı bağlamında değerlendirilebilir.



Resim-41. Osman Hamdi; İftardan Sonra; 1886.

Mühendishane-i Bahri Hümayun ve Berri Hümayun'da eğitim alan ve içlerinden bir kısmı Avrupa'ya eğitime gönderilen Asker ressam kuşağı, Ferik Tevfik Paşa, Eyüp Cemal, Halil Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Mustafa Nuri Paşa, Osman Nuri Paşa, İbrahim Paşa, Cihangirli Mustafa, Süleyman Seyyid, Ahmet Şekür, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Ruhi, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Hoca Ali Rıza genellikle peyzaj ve natürmort resmi yaptılar. Bu ressamlar için dış gerçeklik bir modeldir. Dolayısıyla bu ressamlar doğayı taklit ederek yaptığı resimler yansıtmacı anlayış içinde değerlendirilebilir. Resimsel temsilde geleneksel bir yaklaşımla hem benzeşim temsil kuramı hem de yanılısama kuramı bağlamında değerlendirilebilir. Primitiflerle aynı dönemi yaşayan asker ressam kuşağı doğayı gözleme dayalı olarak tuvallerine yansıtırlar. Resimlerde gerçeklik aracısız olarak varlık kazanır.

Eski Türklerin (Hun, Göktürk, Uygurlar), Selçukluların ve Osmanlıların minyatür sanatı sembolik anlatım dolayısıyla sembolik temsil bağlamında değerlendirilebilir. Sembolik temsil işaret tarzı olarak resimdir ve bizi çağrışımlar üzerinden düşünmeye yönlendirir. Semboller gerçeğin belli bir parçasına benzeyebilir. Göktürklerin, Uygurların geliştirdiği "hayvan üslubuna" bağlı sembolik hayvan resimleri ve maniheist anlayışı temsilen yapılan Uygur resimleri, Selçuklu minyatürü ve Osmanlı minyatürleri ile resmedilen şemailneler vb. sembolik temsil içerisindedir. Semboller toplumsal kodlar içerdiği için sembolik temsil uzlaşımçı bir durum da

gösterir. Çoğunluğunu asker subayların oluşturduğu Asker Ressamlar Kuşağı ve Primitifler'in yapmış olduğu resimler ise “yanılsama kuramı” içinde değerlendirilebilir. Asker Ressamlar Kuşağı sanatçıları Ferik Tefik Paşa, Eyüp Cemal, Halil Paşa, Mustafa Nuri Paşa, Osman Nuri Paşa, İbrahim Paşa, Cihangirli Mustafa, Süleyman Seyyid, Ahmet Şekür, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Ruhi, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Hoca Ali Rıza gibi ressam benzeşimsel-yanılsamacı temsil kuramında yer alır. Primitif Ressamlar ve 1914 Kuşağı (İzlenimciler, Çallı Kuşağı) sanatçılarının ortaya koyduğu resimler de benzeşimsel-yanılsamacı temsil kuramı içerisindedir.



Resim-42. Hoca Ali Rıza; Sahilde Çardak



Resim-43. Fahri Kaptan; Arnavutköy

Türk sanatında primitifler, minyatürün fantastik doğaüstü içeriğini ve mekân anlayışını terk ettikleri için gerçekçi sanatın öncüleri olarak görülürler. Primitif sanatçılar fotoğraf kopyalama yoluyla doğayı taklit ettiler. Fotoğraftan taklit edilen doğa gerçekliğine kendi psikolojik gerçekliklerini de eklediler. Primitifler Batı resim anlayışını tasavvuf ruhu içinde vermeye çalışmışlardır. Doğa mekânı ve doğada yer alan nesnelere bütünlük içinde kaynaştırarak benzerleri gibi yapma çabası sergiler. Dış gerçekliğin yansıtıldığı resimlerde perspektif ve renk bilgilerinin özenle uygulandığı görülür. Resimlerde ıssız manzara ve doğa durgunluk içinde yansıtılır. Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip Selahattin, Salih Molla Aşki, Ahmed Bedri, Münip Ahmet Şekür, Ahmed Ziya Sam, Mustafa, Şevki gibi primitif sanatçılar da Asker Ressamlar Kuşağı gibi benzeşim temsil kuramı ve yanılsama kuramı bağlamında değerlendirilebilir.

Temsil durumu benzeşim kuramı ve yansıtmacı kuram bağlamında değerlendirilen sanatçılar ile bu temsil durumunda nitelendirilen sanatçıların çoğunluğunu asker ressamlar oluşturur. Gerçekçilikle bağlarını koparmayan ancak fotoğraftan çalışan Primitifler, doğa gerçekliğini model alan İzlenimciler benzeşim kuramı ya da yanılısamacı temsil durumu içinde ele alınır. Mimetik temelli gerçekliğe bağlı kalınarak çalışan Türk sanatçıları, cumhuriyet öncesi dönemde Asker Ressamlar Kuşağı, Primitifler (foto gerçekçiler) ve 1940'lara kadar devam eder. Toplumcu gerçekçileri de değerlendirdiğimizde 1990'lara kadar devam ettiği görülür. Bu bağlamda Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Fahri Kaptan, Osman Hamdi, Mihri Müşfik, Mahmut Cüda, Cevat Dereli, Halil Dikmen, Nuri İyem, Mümtaz Yener, Neşet Günal gibi isimler mimetik anlayış içerisinde yer alır.



Resim-44. Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı; 1937.



Resim-45. Nuri İyem, Sokak; 1949.

Türk resmi 19. yüzyılda bir değişim ve gelişim evresinden geçer. Sanayi Nefise'den mezun olduktan sonra Avrupa'ya eğitime gönderilen ve 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmek zorunda kalan bu kuşağa 1914 Kuşağı denir. Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Süleyman Seyyid gibi sanatçılar gerçekçi anlayıştan izlenimci bir renk zenginliğine ve fırça serbestliğine daha önce ulaşırlar. Sonraki süreçte İzlenimci kuşak ya da 1914 Çallı Kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar fırça serbestliğini ve renk ilgilerini yoğunlaştırarak Türk sanatında izlenimci üslubu net olarak ifade etmeye başladılar. İzlenimci grup Türk sanatının çağdaşlaşması ve modern bir anlayışa geçmesi bakımından önemlidir. İbrahim Çallı, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Ali Cemal, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hüseyin

Avni Lifij, Şehzade Abdülmecid gibi ressamalar izlenimci tarzda duyuumlara bir doğa gerçekliği ifade ettiler ve benzeşimsel temsil içerisinde değerlendirilebilir. Tuval yüzeyinde yanılısamayla gerçeklik kazanan geçekçi resim anlayışı yerini gözünetinasına ve izleyenin zihnine ihtiyaç duyarak gerçekleşir. Bu empresyonist anlayışta da doğa taklit edilerek resim temsili bir nitelikle varlık kazanır. Ancak, burada sanatçının doğa ve sanatın kuramsal bilgisi ve kişisel deneyiminden çok duyuların anlık izlenimlerinin bilgilerle işlenmeden tuval üzerine aktarılması söz konusudur. Temsilin felsefi boyutlarında da ele alınan gerçeklik, ampirist (deneyimcilik) bir varlık katmanından hareketle gerçekleşir. Bu bağlamda aposteriori bir yaklaşımın olduğu durum söz konusudur. Temsil değeri olarak doğa yansıtılır, benzeşim sağlanır. Buna karşın klasik anlamda bir gerçekçilikten söz edilemez. Buradaki gerçeklik sanatçının anlık kişisel deneyimini de barındıran bir gerçekliktir. İzlenimcilerin ifade ettiği gerçeklik ve temsili ifadesi yansıtmacı temsil kuramı bağlamında değerlendirilemez; ancak, benzeşim kuramı bağlamında değerlendirilebilir. İzlenimcilikte doğa, dış gerçeklik model olmaktan çok bir referans noktasıdır. Doğadaki her bir nesne resimde rengi işaret ederek temellenir ve temsil değeri kazanır.



Resim- 46. Hüseyin Avni Lifij; Camii



Resim-47. Namık İsmail; 1923.

İzlenimcilerin gerçekliğe yaklaşımları ve ortaya koyduğu temsil niteliği önceki kuşaklarla karşılaştırıldığında görüş, duyuş ve üretim sürecindeki farklılıklar göze çarpar. Bu sanatçılar doğayı, dış gerçekliği geleneksel olanı, bilimsel perspektifi, klasik, natüralist eklektizmi terk ederek yeni bir görüş biçimiyle yansıtmaya çalışırlar. Mühendishane ve Harbiye çıkışlı ressamaların doğayı olduğu gibi yansıtmaya çabalarından

uzaklaştırarak atmosfer içinde erimiş çizgiler ve renk değerlerine bağlı perspektifle yansıtırlar.

Cumhuriyetin kurulmasıyla toplumsal yapısı, eğitim öğretim sistemi, üretim ve ekonomi politikaları, anayasal sistemdeki ilk adımlar ve kültürel dönüşümler sanatta yerel-ulusal, akademik- akademik olmayan, bir yeni arayışını beraberinde getirdi. Yeniler Cemiyeti (1923), Türk Sanayi Nefise Birliği (1926), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) gibi kurulan cemiyetler ve birlikler çağdaş Türk resminde dış gerçekliğin yansıtıldığı ya da geçekliğe bağlı yeni ifade biçimlerinin üslup arayışlarının olduğu yıllardır. Bu bağlamda Türk resminin temsil durumu gerçeklik üzerine kurulu bir anlatımı temel alır. Doğanın model olduğu ya da toplumsal olayların, kültürel olguların konu edildiği bir gerçeklik anlayışının temsile kaynaklık ettiği görülür. Gösteren ve gösterilen arasında benzerlik ilişkisine bağlı bir temsil anlayışıdır. Temsili anlatımda gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin zayıfladığı Müstakiller'dir. Müstakiller'le birlikte biçimin deforme edilmeye başlaması yansıtmacı temsil dilinin değişmesinde önemli bir yeri vardır. Müstakiller'den dört yıl sonra 1933'te kurulan D Grubu çağdaş Türk sanatında gerçekçi anlatımın yerine geometrik, lirik bir soyutlama yönünde bir eğilim gösterir. Dış gerçekliğe bağlı taklitle oluşturulan temsili anlatım yerini iç gerçekliğe, düşünceye, kavrama bırakır. Dolayısıyla gösteren kendi varoluşunu niteler. Kübist bir anlatımda temsil edilen varlığın kendisidir. D Grubu sanatçıları her ne kadar nesnenin kavramına, salt imgesine yönelse de temsil ile dış gerçeklik arasındaki ilişki tamamen kopmamıştır. Modern sanatta Batı da Paul Cezanne, George Braque, Jean Metzinger, Pablo Picasso gibi sanatçılar iken Çağdaş Türk sanatında Sabri Berkel, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüpoğlu, Arif Kaptan, Hakkı Anlı gibi sanatçılar, sanatın dış gerçeklikle olan ilgisini kesintiye uğratan ilk ressamlarıdır.



Resim-48. Cemal Tollu; Hatay'da Portakal Bahçesi.

1950'li yıllarda Batı'daki sanatsal gelişmelerin yakından takip edilmeye başlandığı yıllardır. Tansuğ'a göre Türkiye de sanatın hızla soyut akımların içine girdiği bir dönemdir. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. 1950'lerde soyut eğilimle Türk sanatında yeni bir çığır açılır.³⁰⁸ Adnan Çoker, Lütfü Günay ve Cemal Bingöl gibi sanatçılar resmin dış gerçekliğe ait bir temsil işi olmadığı, düşünce işi olduğu yazılı açıklamalar da yapmışlardır. Sadi Öziş, Kuzgun Acar, Nuri İyem ve Ferruh Başağa, Nedim Günsür gibi sanatçılar düşünsel alana yönelmiş sanatçılardır. Temsilin dış gerçekliğin yerini alan, onu temsil eden durumu kavramsal olana doğru yönelir. Dış gerçekliğin gösterilmesinde onun benzeri olması açısından bir amaç iken artık içsel gerçekliğin görünürlük kazanırken anlamlandırılmasında aracı haline gelmiştir. Temsil araçsallaşmış bir yapıya kaymıştır.

1950'lerin sanatçıları soyut sanatta özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneyi denemişler, yenilenme sorunlarını gerek bu yönde, gerekse yüzey şematizminin renk planlarında değerleri yönünde arayışlara girmişlerdir. 1950 sonrası soyut sanat konusundaki düşünce ve tartışmalar geleneksel sanatlardan ayrı Batı ile aynı anda ve benzer çaba içerisinde olmuşlardır. Bir bakıma Batı'ya dönük çabalar yerini terk etmeye başlar. 1950-1960 arası bazı ressamınlar resimlerinde yarı Batı, yarı yerli kaynaklara dayanarak çalışmalar içine girdikleri de görülür. Bu anlamda Zeki Faik İzer, Nurullah Berk gibi sanatçılar ön plana çıkıyor. 1950 sonrası soyut sanat sanatçılar için folklorik nakışlara bağlı kübist ve konstrüktivist işlerden çok farklıdır. Bunun yanı sıra 1950'iler çağdaş Türk sanatında soyut dışavurumcu girişimler de ortaya çıkar. Bu anlamda soyut dışavurumcu çalışmalar yapan sanatçılar Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Zeki Faik İzer gibi isimlerdir.

1960'larda Türk sanatında toplumcu gerçekçi bir anlayış kendini gösterir. Neşet Günal, Cihat Burak gibi sanatçılar ön plana çıkar. Türk resminin toplumcu gerçekçilerinin en yetkin ustalarından biri olan Neşet Günal, Kırac Anadolu toprağının insanların yaşam mücadelelerini, acılarını, bezginliklerini dışavuran bir gerçeklikle anlatır. Cihat Burak ise Kentsel temaları, mimari yapılarıdaki yozluğu devlet adamlarını anlatır. 1959 yılında kurulan Yeniler Grubu sanatçıların çoğu da toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimser. Kemal İncesu, İhsan İncesu, Marta Tözge, İbrahim Balaban gibi

³⁰⁸ Tansuğ, 1996, s. 245-248.

sanatçılardır. Toplumsal içerikli çabaları, baskı ve kovuşturmaların konu edindiği resimler gerçekliğin görünen doğa üzerinde kurulmadığı yaşanan toplumun kendi gerçekliğinin göstereni olur.



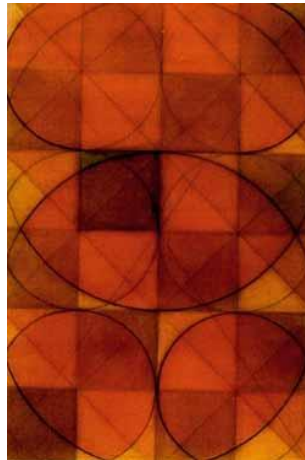
Resim-49. İbrahim Balaban, Ekin Biçenler; 1951

1970’lerde Türk resminde evrensellik/yerellik, toplumculuk/bireycilik, sentezcilik/tekilcilik, soyut/figüratif gibi karşıt eğilimlerin kutuplaştığı diğer taraftan da birleşimlere dönüştüğü görülür. 70’li yıllarda Türk sanatı soyut anlayıştan figüratif resme geçişte soyut, toplumcu gerçekçi, bireyselliğe yönelen figüratif eğilimler görülür. Özellikle yenilikçi resmin uygulayıcıları popart, yeni dadacılık çıkışlı tavırla sanat nesnelere üretilmeye başlar. Yeni Dadacılık, kavramsal ve minimal sanat anlayışlarının özellikleri yansıtılır. Geleneksel resim ve heykel sanatının kavramlarının dışında irdelenmesi gereken üç boyutlu eserleriyle sanatın anlamını, sanatsal yaratma işlemini, görsel yanlısamanın sorgulanmasını amaçlayan sanatçılar Marcel Duchamp’tan kaynaklanan bir düşünce ve uygulamanın gereği olarak sanatçının seçtiği her şey hazır nesne anlayışıyla “hazır nesne”, çevreye müdahale, kamera, fotoğraf, video gibi teknolojik araçlarla belgelenmiş eylemler ve sanat nesnesi gibi ürün türlerinden akla gelebilecek her türlü imgenin yerine göre kendisini, fotoğrafını ya da sadece kavramını kullanırlar.³⁰⁹ 1960 ve 1970’li yıllarda yoğun bir şekilde işlenen kavramsal sanatın etkileri Türkiye’de 1970’lerde hissedilir. Form ve madde yerine, anlamla ilgili olan

³⁰⁹ Buğra, 2007, s. 236.

kavramsal sanat çeşitli malzeme ve görünüşü üretme teknikleri, yazı ve dilin kendisini kullanır.

Çağdaş sanatta Duchampyan etkiler Türk sanatında disiplinlerarası bir yaklaşım kendini gösterir. Bu bağlamda 1970'lerden bu yana sanatın dili, kuralları ve sınırlarını sorgulayıcı bir tavır sergilenir. Her çeşit malzemenin, mekânın, yazının ve izleyicinin de dâhil edildiği bu yeni sanat dilinin dönüşmesiyle çağdaş Türk sanatı görünür olandan kavramsal olana yönelir. Dolayısıyla sanat ve temsiliyeti arasında olgularda yeniden şekillenir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki görünürlükten uzaklaşarak nesne ve kavramı arasındaki ilişkilere ya da çoğulcu bir yapı ile oluşan eser nesnelerin etkileşimi ile yeni anlamsal kodlara dönüşür. Bu anlamda çabalar gösteren 70'li ve 80'li yılların ve çoğu günümüze kadar aynı yapısal dili kullanan sanatçılar kendini gösterir. Türk sanatında nesnenin estetik değerinden öte kavramı üzerine çalışan akla ilk gelen isimler Altan Gürman, Füsün Onur ve Canan Beykal'dır. Gürman'ın 1970'lerde yaptığı "Montajlar", Onur'un 1974'te yapmış olduğu "Nü" çalışması ve Canan Beykal'ın 1979'da yapmış olduğu "izm'ler" çağımız Türk sanatında ilk kavramsal girişimler olarak görülebilir. Ayşe Erkmen (K-A-İ-D-E, 1983), Cengiz Çekil (Fani Bir Anıt No: 2), Serhat Kiraz (Tanrının Dinleri, Dinlerin Tanrısı-1989), Şükrü Aysan (Pentür I-II-III. 1977), Ahmet Öktem Yürürlükteki Yasalar 1993), gibi sanatçılar sanatta minimal ve kavramsal bir dili ortaya koymuşlardır. 1980'ler Türk sanatında Gülsün Karamustafa, Sarkis Zabunyan, Hale Tenger, Tomur Atagök gibi sanatçılar disiplinlerarası eğilim göstermişler sonraki yıllarda ise bu yönde üretimde bulunmuşlardır.



Resim-50. Şükrü Aysan, Pentür-I; 1977

1980’lerde Türk sanatında özgürlüğün ve sanat üretiminin kısıtlandığı toplumsal yapıda gündelik yaşam gerçekliğiyle bağlantılı siyasal, kültürel olguları dönüştüren bir sanat algısı da oluşur. Sanat üretiminde arayışların devam ettiği yıllardır. 80’lerin sanatı çeşitli teknolojik malzemelerle biçim kazanır. Toplumsal, kültürel olgularda sanat üretiminin yaşamın gerçeklik algısının dönüşümüne paralel bir dönüşüme uğrar. Diğer taraftan sanatta plastik dil yeni dışavurumcu bir nitelik kazanır. Sanatta gerçekliğin göstereni olan sanat nesnesi kavramı ve gerçekliğin temsilini oluşturan malzemeler çeşitlenmiştir. Gösteren gösterilen arasında benzerlik ilişkisi terk edilmiş sanat yapıtını oluşturan öğeler uzlaşımsal kodlara dönüşmüştür. Tülay Börtecene, Mustafa Ata, İbrahim Çiftçioğlu, Aydın Ayan, Erdağ Aksel, Turan Aksoy, Mehmet Gülerüz, Bedri Baykam, Yavuz Tanyeli, Hale Arpacıoğlu, Fuat Acaroğlu gibi sanatçılar seksenlerin sanatında temsil niteliğini belirleyen önemli isimlerdir.



Resim-51. İsmet Doğan; Enteryör; 1986



Resim-52. Ergin İnan; İkona Mektubu.

Diğer taraftan yüzey plastiğine dair çalışmalar içerisinde semiyotik temsilin sembolik, simgesel ve dini bağlamı çağdaş Türk sanatında kendini gösterir. Türk sanatında 80 öncesi döneme bakıldığında Selim Turan ve Sabri Berkel’in çalışmalarında tasavvufa ilişkin temalarda geleneğin yeniden yorumlanmasında hat yazısı

soyutlamaları önemli yer tutar. Geleneksel bir imge soyutlanarak yeni bir imge oluşturma isteğidir. 1980'lerden başlayarak günümüze kadar çağdaş Türk sanatçılarının bir kısmı sanat ile din arasındaki anlamsal boyutuyla ilgili olarak din ve temsil ilişkisi içerisinde değerlendirilebilir. Erol Akyavaş, Ergin İnan, İsmet Doğan, B. Naci İslimyeli, Murat Morova da dinsel imgelere çalışmalarında yer veren sanatçılardır. Söz konusu sanatçılar dinsel öykülere ve dinsel simgelere yer vermişlerdir. Bu öyküler ve simgeler ağırlıklı olarak İslam'ın tasavvufi boyutuyla ilgilidir. Bu sanatçıların ortak yönü yazı kullanmalarındır. Erol Akyavaş'ın Hallac-ı Mansur adlı eserinde olduğu gibi yazı kullanımında Arap alfabesinden bir harfi resmin ana motifi olarak tek başına kullanırken, harfler ve okunmak istendiğinde bir anlam ifade etmeyen yazılar şeklinde çeşitlilik gösterir. İsmet Doğan, yazıyla oluşturduğu kompozisyonlarını Yazı-Beden ismini taşıyan serisinde yazıyı kolaj tekniği ile yeniden kurgulayarak resmine ekler. Ergin İnan'ın 'El' ve 'Ayak' serisi çalışmalarında, eski kitap sayfalarının doğrudan kullanımı yanında, kendi el yazısıyla Almanca ve Türkçe yazılmış notlarla birlikte yer alır. Murat Morova ise, anlatmak istediği konu ya da vermek istediği mesajla ilgili olarak yazı kullanır, ancak "Remz" çalışmalarında olduğu gibi tamamen kendisinin oluşturduğu harfler yapmıştır. Balkan Naci İslimyeli tasavvufa ilişkin dinsel simgeleri yazı ile kullanılmıştır; Suret, Su-Toprak-Ateş, Zaman-Sız gibi işlerinde yer alır. Bu sanatçılar İslam sanatını ortaya koyan düşünce, modern sanatın yöntemleriyle yeniden değerlendirilerek yoruma açık hale getirilir.³¹⁰ Sanatçıların resimlerinde yer verdiği simgelerin geçmişte temsil ettikleri ile günümüzde temsil ettikleri değerler arasında bağlar kurulmaya çalışılır.

³¹⁰ Emine Önel Kurt, "1980 Sonrası Modern Türk Resminde Geleneksel Bir Motif Olarak Dinsel Simgelerin Kullanımı", *Gelenekten Çağdaşa Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek*, İstanbul Modern Yayınları, İstanbul 2010, s. 20-23.

3.1.2. 1990'LAR

Çağdaş Türk sanatının 90'lı yıllarında 80'lerin devamı niteliğinde kavramsal üretimler devam eder. Çalikoğluna göre bu kavramsal çerçeveler 90'larda birtakım paradigma çerçevelerine oturuyor. Bu bağlamda düşünüldüğünde, algılama, üretim ve sergileme düzeninde birtakım değişiklikler görülür. Bunun bienal, küratör süreci, Türkiye'nin Dünya'ya açılma süreci, çağdaş sanat ortamında bir takım sergilerin Türk sanatını dışarıya taşıması veya dışarıdan bir takım sergilerin buraya gelmesi gibi pek çok nedeni var. Tüm bunların sonucunda Türk çağdaş sanat düşüncesinin değişmesine sebep olur. Bununla birlikte Türkiye'nin sosyo-politik konumundaki değişiklikler, küreselleşme olgusuyla birlikte pek çok etkileşim söz konusudur.³¹¹

1990'lı yıllarda; felsefe, sosyoloji gibi bilimlerin etkileşimiyle ve teknolojinin gelişmesine bağlı olarak sanatçıların üretimlerinde yeni temsil biçimlerinin olanaklarını, kültürel uç noktaları yeniden ele alarak denedikleri görülebilir. 1990'lar; postmodernizm, göstergebilim, dilbilim gibi alanlarda sanatın tartışıldığı, bunun yanı sıra sanatta eklettik bir yapı içerisinde pek çok geleneğin bileşiminden oluşan bir anlayışın oluştuğu dönemdir. Modernizm'in "seçkin" sanat "yüce" sanat , "yüksek" ve "aşağı" kültür gibi ayrımlarına karşı, postmodernizmde kiç ve abartılı anlatımlar gibi görsel değerlerle daha çok karşılaşılır hale gelir.³¹² Ayrıca simülasyon, parodi, ironi, pastiş gibi postmodern anlatı dilinin kavramları çağdaş Türk sanatçılarının üretim biçimlerinde de kendini gösterir.

Çağdaş Türk sanatında 1980 darbesinden sonra Özalcı serbest piyasa ekonomisine bağlı aşırı tüketim kültürü, Sanat Bayramı kapsamında yeni eğilimler 1980 yılında Günümüz Sanatçıları Sergisi, 1984 yılında Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, 1989-1992 yılları arasında bir sanatçı inisiyatifi olarak gelişen ABCD sergilerinin etkisiyle ortaya çıkan ve ilki 1987'de gerçekleştirilen İstanbul Bienali'nin çoğulcu demokratik yapısından beslenir. Farklı kültürel deneyimlere zemin aralayan ulus-kimlik, temsiliyet arketiplerini bazen çoğulcu yapı, aynı zamanda küreselleşmenin getirdiği yeni tip yaşam yapısından da dalgalar buldu. Bu hareket yerleşik kurulu düzen ve onu temsil eden tüm ilişki biçimlerinde kırılma yarattı. Özetle 1980'lerin sonlarına

³¹¹ Levent Çalikoğlu, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, YKY, İstanbul 2008, S. 142-143

³¹² Kozlu, 2011, s. 149.

doğru beliren ve 1990’larda iyiden iyiye kesinlik kazanan sanat-kültür-politika alanında yaşanan bu dönüşüm üçlü bir sarmal hareket olarak kendini var etmekte ve bugüne getirmektedir. 1980’lerin sonunda resim ve heykel dışındaki ifade ortamları bu dönemde gündeme gelir. Malzeme ve obje odaklı bir sanat anlayışı yerini sanatın ne olduğuna dair ontolojik-düşünsel referanslara bırakır. Bienalin dışa açık yönü ile sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar. Alternatif meknlar içerisinde mekânı içine alan kavramsal düzenlemelere girişilir. 90’lı yıllarda bir taraftan hazır yapım nesnelerle üç boyutun olanakları sınanırken; bir taraftan da interaktif hale dönüşen yeni diyalog biçimleriyle İzleyiciyi düşünmeye sevk edilir.³¹³

Çağdaş Türk sanatında 1990 sonrası üretim biçimlerinde yüzey plastiğiyle hacimsel biçimlendirmeler ya da enstalsyonlar, disiplinlerarası çalışan sanatçıların ortaya koyduğu işler, teknolojik araaların ve görüntü üretme tekniklerinin de kullanıldığı temsil ve teknoloji, temsil ve bilim arasındaki ilişkiler bağlamında da değerlendirilebilir. Sanat retiminde birbirinden farklı tekniklerin bir yapıtın bünyesinde yer alması beraberinde temsili dilin ve gösterenin neyi temsil ettiğinin okunmasında veya yorumlanmasında bir takım zorlukları da beraberinde getirir. Bu Şekilde ortaya konan yapıtın oluştuğu toplumsal yapının siyasi, ekonomik, politik, gelenek ve göreneklerinin ulus kavramının ya da bağlı olduğu ekonomi sisteminin iyi okunmasını da zorunlu kılar. Sanatta ifade edilen gerçeklik uzlaşımcı (göstergebilimsel) temsil ve farklı sanat türlerinde temsil bağlamında değerlendirilebilir. Ancak, uzlaşımlar dönemden döneme ve kültürden kültüre değişiklik gösterebilir. Bu bakımdan postmodern yapıtta geçmişle ilgili ya da farklı kültürlere ait göstergeler bir belirsizliği, ki bu postmodern durumun özelliğidir, ortaya çıkarabilir. Böyle olsa bile gösterge üzerinde işleyen postmodern yapıtlar belli kavramlar ya da tarihsel bağı “şimdiye, şu an”a odaklayarak anlam kazanır. Bu bağlamda birden fazla temsil durumunu, temsilin nitelediği gerçeklik, olgu, düşünce, kavram ya da fikrin göstereni ve gösterileni kendisini işaret edebilir. Dolayısıyla 90 sonrası ağdaş Türk sanatına temsil durumları açısından bakıldığında tek bir temsil kuramı ve temsil durumu bağlamında değerlendirilebileceğimiz gibi birden çok temsil kategorisi içerisinde de değerlendirebiliriz. Farklı sanat türlerinde temsil, resim, heykel, mekan, tiyatro, video, hazır nesne, müzik gibi farklı disiplinlerin bir bünyede toplayan yapıtları karşılayabilir.

³¹³alıkođlu, 2008, s. 7-10.

Ancak çağdaş Türk sanatı kapsamında çağdaş sanat stratejilerinden birini ya da bir kaçını kullanarak disiplinlerarası çalışan sanatçıların ürünleri genel olarak uzlaşımçı (gösterge bilimsel) temsil kuramı çerçevesinde değerlendirilmesi gerekir. Çünkü bir imge, sembol, simge, nesne, hazır nesne, çeşitli malzeme veya objeler kendi kavram karşılığında bir temsil değeri ortaya koyduğu gibi kendi dışında başka bir nesne ve kavramı da karşılayabiliyor. Bu bakımdan toplumsal yerleşik uzlaşılar içerisinde yaklaşmayı ve yorumlamayı gerekli kılar. Bu aynı zamanda çağdaş sanatın kavrama ulaşmada kullandığı üretim stratejilerinin bir sonucudur. Çağdaş Türk sanatının üretim biçimlerinin doğru okunması için çağdaş sanat stratejilerine bakmak gerekebilir.

Julia Marshall ‘Birleştirmede Beş Yöntem: Çağdaş Sanat İçin Stratejiler’ (Five Ways to Integrate: Strategies From Contemporary Art) adlı makalesinde çağdaş sanatçıların anlam yaratmak için fikirleri ve imgeleri manipüle ederek geliştirdikleri *yansıtma* ya da *proje* (projection), *yeniden biçimlendirme* (reformatting), *taklit* (mimicry), *metafor* (metaphor), *düzenleme* (juxtaposition) gibi beş kavramsal strateji ya da yaklaşım modeli sunmaktadır. Tüm bu stratejiler, yorumlama, yeniden yorumlama veya yeniden bağlamlaştırmayı kapsar. Esasında bu stratejiler, sanatçıların şeyleri yeniden düzenlemelerini içerir. Sanatın kavramsal stratejilerle birleşmesi budur. Bu tespit sanatın akademik disiplinlerle olan bağlantılarını, içeriğini, düşüncelerini ve uygulamalarını sanatsal olarak yorumlanmasına zenginlik katan bütünleşmesidir.³¹⁴

Marshall’a göre çoğu çağdaş sanatçı sanat pratiklerini inceleme ve araştırma olarak görür. Sanat pratiğini araştırma olarak tanımlamak sanat yapmada oldukça önemlidir. Araştırma alanları yeni bilgi yaratmakla ilgilidir. Sanatçılar tıpkı bilim adamları gibi inceleme yaparlar. Ancak, sanat araştırması bilimsel araştırmalardan farklıdır; sanat daha esnek, daha az kurala bağlı ve sonuç olarak sanatsal yaratıcılık bilimsel araştırmadan daha açıktır. Sanatçının yaptığı, bir fikri (gerçek), bir zaman, bir yer, bir nesne, bir kişi, bir olay ya da bir deneyimi incelemek ve yaratıcı biçimde yorumlamaktır. Sanatçılar araştırmalarındaki bilgiyi yaratıcı şekilde yorumlama yollarını inceler ve sanatsal yaratıcı stratejiler yoluyla anlam dönüşümü ve değişimi nasıl sağladıklarıyla ilgilenir. Marshall’a göre bu stratejiler düşünceyi görünür kılmada

³¹⁴ Julia Marshall, “Five Ways to Integrate: Strategies From Contemporary Art”, Art Education, May 2010; 63, 3, Research Library, s. 14.

sanatçıların başvurduğu yöntemlerdir.³¹⁵ Alexis Rockman, Francis Baker, Mark Dion gibi sanatçılar bu stratejileri kullanarak deneyim, bilgi ve keşifleri çağdaş sanat pratiklerine uyarlayarak düşünceyi görünür kılan yeni bütünleştirici katkılar sağlar. Çağdaş Türk sanatçılarının da bu stratejilere başvurduğu görülür. 1990 sonrası çağdaş Türk sanatında sanatçıların eser ortaya koymadaki tutumu düşünceyi görünür hale getirmede incelemeler sonucu birbirinden farklı yöntem ve teknik olanaklarını deneyerek anlam oluşturmuşlardır.

Çağdaş sanat stratejisi olarak yansıtma ya da proje (projection) sanatçılar için oldukça önemlidir. Marshall'ın ifadesiyle yansıtma uzağı düşündüğümüzde ve bir şeyin mantıksal ya da mantık dışı sonuçlarını ele aldığımızda hepimizin yaptığı şeydir. Yeni bir bakış açısı sağlama ve doğru düşünme yoluyla sanatsal düşünce arasında ilişki kurmayı temel alır. Yansıtma fantezi ve kurgu önemlidir ve geleceğin projelendirilerek tasvir edilmesidir. İnsanların doğayı hayal etme becerileri ve fantezilerini harekete geçiren sanat projesidir. Geleceğin hayal edildiği bir projelendirme stratejisidir.³¹⁶ Çağdaş sanat stratejisi olan Formatlama (formatting), genellikle gerçekle ya da sanatla ilişkisi olmayan bir sistem ya da düzenlemedeki bir fikri resmetmektir. Bu yolla yeniden kavramsallaştırma izleyeni gerçeği farklı görmeye zorlar. Ayrıca bu sanata yeni bir görsel dil sunar. Formatlamak (biçimlendirmek) oldukça sofistike bir stratejidir. Bu strateji anlam ortaya koymak için kullanılan bir yapıdır; izleyici formatın farkına varmalı ve onun alışılmış bağlamdaki anlamının ne olduğunu bulmalıdır. Bu strateji bilgiyi dönüştürme anlamında kullanılır. Bunlar kullanma kılavuzları, haritalar, diyagramlar, grafikler ve tablolar gibi bilgi veren imajlardır. Özellikle yaratıcı düşünmeye sevk etmek için kullanılırlar. Bu stratejide sanatçı bilim adamı taklidi yapar; bir antropolog, bir doğa bilimci ve bir arkeolog rolü oynamaktadır. Gözlem, görüşme ve keşifle elde ettiği buluntuları bir araya getirerek sanatsal görsellikle düşüncelere dönüşür.³¹⁷ Metafor (metaphor) belki de en güçlü ve en kapsamlı yaratıcı çağdaş sanat stratejisidir. Diğer çağdaş sanat stratejileri de metafor içinde yer alır; metaforsal ilgiler geliştirir. Metafor bir şeyi öteki şeyle görmek ya da çerçevelendirmektir. Bir şeyi bir metafor yoluyla görüyorsak yeni bir yoldan bakıyoruz

³¹⁵ Julia Marshall, *Creative Strategies In Contemporary Art*, <http://www.eksperimenta.net/ohjur/wp-content/uploads/2011/05/J.-Marshall-text.pdf> . s. 1 Erişim Tarihi: 08. 01. 2017

³¹⁶ Marshall, 2010, *Art Education*, s.16.

³¹⁷ Marshall, 2011, s. 4.

demektir. Metafor sanat alanında şeyleri inceleme ve keşfetmek için kullanılabilen güçlü bir araç ve stratejidir. Metafor kavramı disiplin sınırlarını aşar; genellikle onu dil sanatları içerisine yerleştiririz; ancak metaforlar görsel olarak da aktarılır. Metaforlar aslında bir şeyin diğer bir şey içerisinde tanımlanmasıdır. Bununla birlikte temelde benzerlikle bağlantılı iki varlığın aynı olduğu basit bir karşılaştırma değildir. Bir metaforunda varlıkların benzerlikleri ve farklılıkları ve uzak bağlantıları da vardır. İkisi arasındaki farklar bir metafor ortaya çıkaran ve üreten şeydir. Metafor yapmak için imajlar fikirler zengin bir konu kaynağı sunar. Gerçekten de kavramları tanımlamada bir disiplinden fikir ve görüntü olarak çok üretken metaforlar oluşturulabilir. Bu sadece entegrasyon bağlantılarının uzak olmasından değil, aynı zamanda her bir disiplinin dünyayı anlamak için bir çerçeve oluşturması nedeniyle de doğrudur. Bu yüzden birleşmenin, bütünleşmenin getirdiği bir metafor, bir çok çağrışım ve dolaylama ortaya koymaktadır. Taklit (mimicry), çağdaş bütünleştirici sanatta belki de en radikal stratejidir. Diğer disiplinlerle bağlantı araçları kullanmak ve yöntemleri taklit etmektir. Taklit etme aslında rol yapmak, rolünü oynamaktır. Sanatçı bir arkeolog, biyolog, antropolog rolünü oynayarak onun metodunu, disiplinini taklit etmeye çalışır ve bulguları performatif bir dille sunar. Bir sanat stratejisi olarak mimicry (rolü taklit etmek) geleneksel kavramlara uzanır. Sanatçı bilimsel yöntemleri taklit eder; bunu yaparken gözlemci ve yorumcu rolünü bilimsel bir yolla verileri toplar, temizler, katalog haline getirir ve düzenler. Tabi ki sanatçının yaptığı bilimsel bir araştırma değil, performans sanatının bir şeklidir. Bilim kurma yolları ve sanatın bilinen ve nasıl açığa vurulacağı üzerine bir taklittir.³¹⁸

Bu stratejilerden *juxtaposition* (dizme, yakın koyma) ise bir arada bulunmayacak şeylerin bir arada bulunması demektir. Kelime anlamı olarak birbirine yakın koyma, dizme, sıralama, düzenleme anlamlarına gelir. Juxtaposition kolajdır; anlamlı bir imajı bir başka şeyin yerine yerleştirmektir. Aynı zamanda juxtaposition bir fikri diğeriyle ilişkilendirmek anlamına gelebilir; bu kavramsal bir kolajdır. Her iki durumda, varlıklar arasında onu bir araya getiren bir ilişki oluşturma yoluyla anlam inşa eder. Bu kavram temelinde bir ilişkidir. Bu varlıkları birlikte gördüğümüzde onların bağlantısını sağlayan kavramı araştırır ve keşfederiz. Çoğu öğrenme kuramcı zihnimizin doğal olarak şeyleri

³¹⁸ Marshall, 2010, s.17.

juxtapose yaptığına inanır. Şeyleri diğer şeylerle ilişkili görmek ya da kategorilerle görmek onları anlamlı hale getirmek başvurduğumuz bazı yollardır.³¹⁹

Çağdaş sanat stratejilerinin işleyişi çoğu zaman birliktelik sunar. Çağdaş sanat stratejileri juxtaposition, project, formatting, metafor ve mimicry yaratıcı olarak düşünmede, düşünceye odaklanmada, düşünceyi görünür kılmada bir biri içinde de işler. Örneğin, Sanatçılar yaratıcı süreçte bir metafor ortaya koymak ve bu metaforları haritalandırmak ister. Sanatında sanat temelli araştırmayı kullanan sanatçılar bunu araştırma süreçlerini en iyi şekilde kavramak için yaparlar. Bilişsel haritalandırma sanatçının kendi bilişsel süreçleri hakkındaki bilgisi ve bu bilginin bilişsel süreçlerini inşa etmenin bir yolu olarak sanat temelli araştırmalarda kullanılmaktadır. Bilişsel haritalandırma gerçekten de karmaşık, soyut ve sofistike görünür. Onlarla metaforlar yaratılabilir. Ayrıca, kaynak arşivi yaratıcı düşünce inşa etmek ve yaratıcı sürecin ilerlemesi için yardımcı bir araçtır. Bir kaynak arşivi kullanışlı bir koleksiyondur; çağrışımsal kelimeler ve görsel imajları bir sanatçı karıştırabilir ya da sanat yaparken meydana çıkarır; ondan yansıtır ya da bilişsel süreç haritaları inşa eder. Şüphe, ölçüp biçmek, tasarlamak, analiz etmek, damıtmak, sormak, dönüştürmek ve göz önüne getirmek gibi bu kelimeler farklı türde elle tutulan düşünce ve somutluk ortaya çıkarır ve bu yüzden değerlendirilebilir ve kasıtlı (belirli) olarak maksatlardır. Görsel arşivdeki imajların anlam açısından zengin olması ve önemli fikirler sunması ya da bir dizi kişisel ya da kültürel değerleri inançlar veya pratikler gerekir. Pek çok imaj anlamın kollarıdır ve onlar zamanları, mekânları ve kültürleri hakkında bilgi verir.³²⁰ Dolayısıyla bu stratejiler kavramsal sanatın içerisinde göstergesel bir temsil yaratma çabasıdadırlar. Sanatçılar bu stratejilerle temsil olgusunun ötesine geçmeyi açmalar. Temsilin anlamsal boyutu kültürel bir yansıma dönüşür.

Juxtaposition çağdaş sanatçıların başvurdukları bir sanat stratejisidir. Çağdaş Türk sanatında Cengiz Çekil, Ahmet Öktem, İpek Duben, İnci Eviner, Aygül Aykut gibi sanatçılar bir Juxtaposition çağdaş sanat stratejisi olanağı sunar. Örneğin, Ahmet Öktem 'Yürürlükteki Yasalar' adlı çalışmasında Duchamp'tan hazır nesneyi, Joseph Kosuth'un yazıyı (Text) pastiş yaparak çağdaş sanat stratejisi uygular. Yani bir arada yan yana gelemeyecek iki farklı öğeyi juxtapose ederek sunar. Aslında tüm bunlar sanatçının

³¹⁹ Marshall, 2011, s. 1-2.

³²⁰ Marshall, 2011, s. 6-7.

görünür kılmak istediği kavrama aracılık eder. Bu ve benzeri işler yapan sanatçılar nesne ve imajları jaxtapose ederek çalışmalarına uygular. Büsbütün birbirinden farklı objeleri bir araya getirerek bunlar arasındaki ilişkiden hareketle kavramı ortaya koyarlar. Sanatçılar bunu yaparken nesnelere sahip olduğu ortaklığın altında yatan kavramı ortaya çıkarırlar. Somut bir nesnenin bir fikri, kavramı nasıl temsil edebileceği ve bu fikirlerin jaxtaposition yaparak yani yan yana getirerek, düzenleyerek nasıl oluşacağını sunar.



Resim-53. C. Çekil, Fani Bir Anıt No:2; 1990



Resim-54. A. Öktem, Yürürlükteki Yasalar; 1994

Eklektik yapısı ile 1990'ların sanatı modernizmde olduğu gibi geleneği reddetmeden birçok geleceğin bileşimini öngörür. 1990'larda yapıtın farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık yerleşir. Bu nedenle 90'larda kendilerine önceki kuşaklardan miras kalan gerçeklik ve kuram arasındaki ilişkisine çoğunluklu ironik bir gülümsemeyle yaklaşır. Yapıt ile göndergesinin arasındaki çelişkinin farkında olarak metaforların yapıtı meydana getiren materyallerin sürekli bir değişkenlik taşıması gerektiğini düşünen çalışmalar ortaya çıkar. 90'ların sonuna doğru yerini düzenlemeye yönelik kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek provakatif ve çoğu zaman anti-estetik bir yapıya devreder. Gerçekçi ve temsili sanatın ya da geç soyut resmin sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması bu dönemin en belirgin özelliğidir. Dolayısıyla 1990'ların sanatı salt estetik kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir. Sanat yapıtının kendi kendisini işaret etmesi sorumluluğu ortadan kalkar. 1990'ların sonlarına doğru tuval resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden sıyrılan ve farklı tekniklere açık genç bir kuşak ta ortaya çıkar. Tek bir anlatım form içinde saflık tek ve biricik olma ideallerini terk eden bu sanatçılar farklı ifade olanaklarından yararlanan çok katmanlılık sunar. Televizyon ve popüler kültür ürünlerinden yeni baştan şekillenen yerellik/evrensellik

tartışmalarından hız alan bu sanatçılar aynı zamanda inter-disipliner bir bilinç niteliğine sahiptirler. Onlara göre gerçek toplumdaki farklı grup ya da kolektivitelere göre farklı temsil olanakları ile göğüslenebilir. Kitleselleşen yaşamın yansıtılması “şu anda” ve “burada” ölçütü esas alınarak gösterilebilir. Taklit ögesini sanatın dışına atmadan şimdi burada bu coğrafyada olanı gösteriyorlar. Gerçek asla sabitlenemez ve büyük anlatılar hiyerarşisine endekslenemez. Bu nedenle sanatçılar daha dar alanda gerçeğe müdahale eder; gerçekliğin asla ve asla doğrudan temsil edilemeyeceğini bilerek onu yeniden kurar. Anlamın tekabüliyetçi ya da göndermecî teorisine karşı köklü bir meydan okuyuşla tercih ettikleri dilin sonsuz bir yüzer gezer gösterenler topluluğu içerisinde farklı anlam ve göstergeler oluşturduğunu düşünürler. Gösteren-gösterilen-gönderge arasındaki tekabüliyet ilişkisinin yıkıldığı imgenin açık bir göndergesinin varlığından şüphe duyduğu bir dönemde sanatçının hakikate işaret etme yeteneği de sallantılı ve güvenilir olmaz.³²¹1990ların sanatında teknolojiyi tek başına ayrı bir zemin olarak inşa edenler ve fotoğraf ve videonun zaman ve mekân etkisini de kullanırlar.

Çağdaş Türk sanatının 90’lı yıllarına baktığımızda sanat her şeyi içerebilecek bir çeşitliliği kapsar. Bu çeşitlilik içerisinde teknolojik materyale ve her türlü nesne veya şeyin ürünün bir parçası olabileceği görüşü hâkimdir. Bir kavramın görselleşmesine aracılık eden her türlü nesne, obje ya da görüntü sanat dilini yeniden tanımlar. 90’lı yıllarda kimlik, aidiyet, göç, cinsiyet gibi kavramları sorgulayan Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, İpek Duben, Tomur Atagök, İnci Eviner, Halil Altındere gibi sanatçılardır.



Resim-55. G. Karamustafa, Mistik Nakliye; 1992.



Resim-56. İpek Duben; Manuscript; 1994

³²¹Çalıkoğlu, 2008, 11-13.

1990'lı yıllarda kimlik, cinsiyet, göç gibi kavramlarda bireysel çabalarda görülür. Şükran Moral kimlik, kadın, cinsiyet ve iktidar ilişkilerini kurcalamak için performans sanatına yönelir. Moral gösterinin yanı sıra fotoğraf ve videonun olanaklarını da kullanır. Cinsiyet ve öteki kavramları bağlamında sanatçının üç kişiyle evlilik ve sanatçı adlı işleri ön plana çıkar. Sanatçının genel ev, hamam ve akıl hastanesi gibi sıra dışı mekânlarda gerçekleştirdiği performansları hem bu alanların normal işlevlerini aksatmaya hem de aradaki çarpık davranış biçimlerine dikkat çekmeye ister. Bu bağlamda temsil, sosyal sorumluluğa ve toplumsal yaşamın çarpık tutumuna da gönderme yapar.³²² Batılılaşma, Doğululuk, kimlik ve kimliksizleşme popüler ve kiç kültür açımları, temsilin sorgulanması, yer değiştirme ve yeniden yönlendirme gibi başlıklar bu dönemin temel sorunları olarak işaret edilmiştir.³²³ Göç temasını ele alan sanatçı Gülsün Karamustafa'dır. Kuryeler ve mistik nakliye Karamustafa'nın Göç temasıyla gerçekleştirdiği işlerdir. Karamustafa, Kuryeler'i sanatçının ailesinin Doğu Avrupa'dan Türkiye'ye göçünü temsil ederken, yine aynı sanatçının "Mistik Nakliye" adlı çalışması yurt içinde yaşanan göç olgusunu temsil etmektedir. Karamustafa'nın Kiç'i öne çıkaran yaklaşımı, enstalasyonları ve video çalışmalarıyla göçün sebep olduğu alt kültüre ait temsillerdir. 90'lı ve 2000'li yıllarda Halil Altındere kimlik, kimliksizleşme, tabu kavramlarını sorgulayan performans, video art, gibi performansları öne çıkarken; simgeler ve imgeler dünyasını tuvalden enstalasyona, videoya taşıyan İnci Eviner, Jacques Lacan, Julia Kristeva okumaları ile kadın olma durumunun oldukça politik bir alanda gerçekleştiğini, kadın bedeni üzerine nasıl iktidar oluşturulduğunu temsiliyet kavramı üzerinde sorgular. Azınlık politikaları üzerine gerçekleştirdiği çalışmaları ile Esra Ersen; genelde kendini model olarak kullandığı fotoğraflarında ve düzenlemelerinde kamusal-özel, kişisel toplumsal, iç-dış gibi kavramları ve kentsel dönüşüm içinde göç kültürünün değerlerini ele alan Bülent Şangar; mekânı kendisine sorun edinen Ayşe Erkmen; kendisini feminist bir sanatçı olarak tanımlayan, cinsellikle olana dair çalışmalar üreten Canan Şenol ve pek çok sanatçı Türkiye'de sanatın değişimi ve gelişimine katkıda bulunmuştur.³²⁴ Her türden malzeme, nesne, teknik ve teknolojinin tüm imkânlarını kullanarak bir anlatım, bir ifade biçimi ortaya koyan postmodern dilin olanaklarını ifade eder.

³²² Yılmaz, 2015, s. 207-336.

³²³ Yılmaz, 2015, s. 53.

³²⁴ Kozlu, 2011, s.156-158.



Resim-57. İnci Eviner; Gövde Coğrafyası; 1995



Resim- 58. Halil Altındere; Tabularla Dans; 1997

3.1.3. 2000 SONRASI

Köklerini 1980'lerin ve 1990'ların sanat eğilimlerinden alan çağdaş Türk sanatının 2000'li yılları, sanatı bir yandan hazır nesne temelli, çoğulcu, interaktif bir yapıya dönüşürken, bir yandan da teknolojinin ilerlemesiyle sosyal yaşamın vazgeçilmezi olan bilgisayar, video, fotoğraf, dijital teknoloji sanatın anlatım biçimini, yapıt ve sergileme mantığında köklü değişiklikleri beraberinde getirir. Teknoloji gelişmesine bağlı olarak kitle iletişimin yarattığı görsel kültür içerisinde sanatçılar teknoloji temelli bir sanat dili temsil durumu ortaya koyar. Bu sanat dili simülatif bir gerçekliği görünür kılar. Görsellik kazanan gerçeklik sanal, simülatif bir gerçeklik olmuştur. Bu gerçeklik Baudrillard'ın deyimiyle gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmaktır. Dolayısıyla sanatta geçekten daha gerçek yani kopyadan daha kopya bir anlamlı biçimi ile hipergerçek oluşur ve simülasyon ile temsili bir durum sağlanır.

Disiplinlerarasılık kavramı ve pratikleri sonucu modern algıdaki "yüce" kavramının yerini parodi, pastiş ve ironi gibi postmodern kavramlar alır ve bu kavramlar gerçekliğin yeniden üretilmesiyle ilgilidir. Temsil kaynağını dış gerçeklikten ya da iç gerçeklikten, yaratıcılıktan alan modern sanatın yapıt üretiminden oldukça farklı olan postmodern sanatçılar, geçmişteki sanat üslup, biçim ve konusunu tekrar taklit ederek üretim gerçekleştirirler. Bu üretim biçiminde geleneksel sanat pratikleri kullanılabilirdiği gibi teknolojinin tüm olanaklarını da kullanarak farklı bir temsil dili oluşturur. Burada model alınan gerçeklik daha önce bir temsil nesnesine dönüşmüş bir gerçekliktir; temsilin temsilidir.

Sanat ve temsil olgusu bağlamında 2000 sonrası çağdaş Türk sanatçıları, yeni arayışların peşine düşer. Postmodern denen bu süreçte temsil sorunu, gelişen teknoloji, görsel kültürde iletişim ağı sayesinde orijinal olanın kopyası olmanın ötesinde yapay gerçektir. Baudrillard bu yeni gerçek anlayışına simülasyon demektedir. Simülasyonda benzerlik ve temsil ilişkisi yanılsama yaratacak oranda başarılı görünür. Postmodern dönemde temsilde kullanılan yöntemler arasında metafor da vardır. Benzeşim ilişkisi kurmak ve bir kavramı sembolik ilişki kurduğu imge ya da nesneyle anlatmak için sanatçı bu yöntemi kullanır. Dolayısıyla ortaya konan çalışmalarda anlam katmanı

oluşur. Bilgi burada önemli bir olgu olarak ortaya çıkar. Çalışmanın şifreleri bilgi yoluyla çözülür.³²⁵

Postmodern anlatıların başvurduğu kavramlar parodi, pastiş ve ironidir. Çağımız Türk sanatçıları daha önce sanatçısı tarafından yapılmış bir sanat yapıtının konusunu, üslubunu oluştuğu tarihsel bağlamından kopararak güncel olanın içinde değerlendirmesiyle kurulan bir temsili durumdur. Bu temsili durumun oluşmasında Mürteza Fidan süreci değerlendirirken küreselleşmenin çelişkili kültürel görüntüsüne vurgu yapar. Fidan'a göre 2000'li yılların sanatçıları, çalışmalarını sosyo-kültürel ve gündelik yaşam deneyimlerini yan yana getirme, düzlem kaydırma, programlama ve onları bozma üzerine yapılandırarak, bunların sonucunda da oluşan yeni metaforları kendi kökenlerinden kopartıp katmanlaştırarak melezliğin formları geliştirilir. Sanatta motivasyonlarından avangart-eleştirelliğin yerini günümüzde postmodern eleştirinin almasıyla, pastich ve parodinin yeniden üretim imgelerine alaycı ve eleştirel bakış geliştiren tekrarlanması, üretim pratiğinin ironisi günümüz resminin de kökenlerini oluşturmaktadır.³²⁶

Yılmaz'a göre çağdaş sanatın en önemli iddialarından biri, algı, temsil ve araçlar konusunda teknoloji, siyasi çağdaş eğilimler, modern öncesi ve modernizm dışındaki kültürlerden ilham alarak bir dönüşüm gerçekleştirdiğine ilişkindir. Modernizmin temsili anlatıma, yani figüratif geleneğe karşı açtığı savaş sonunda kazandığı zafer uzun soluklu olmadı. Sanat tarihine bakıldığında mimesis geleneğinin kesintiye uğramadan sürdüğü ve günümüz sanat biçimlerinde de egemenliğini koruduğu görülmektedir. Bugünkü sanatın başarısı da bir yanılsama gibi durmaktadır; en azından paradokslar içermektedir. Çağdaş sanattaki foto ya da hiper ön ekli gerçekçi eğitimler, temsil geleneğinin günümüzdeki halkalarıdır. Ancak, bu eğilimlerin herhangi birini geleneksel ya da modern temsil biçimlerinin arasına koyulması olası değildir; çünkü bunlar bugüne aittir. Bununla birlikte video ya da performans sanatları da temsil geleneğinin günümüzdeki yeni uzantılarıdır. Bedenini bir ifade aracı olarak kullanan sanatçıların bedenleri ve bedenleri üzerine yaptıkları tüm müdahaleler (çizik, kan) yanılsama değil, gerçekten çizik ve kandır. Ancak, geçmişten farklı *olarak*, kadın ya da erkek, bedeni

³²⁵ Hasgüler, 2013, s. 29-30.

³²⁶ Mürteza Fidan, 'Editör Yazısı'; rh + art magazin, sayı 67, Ocak 2010, s.17.

hemcinslerinin yanı sıra bizzat kendisini de temsil etmektedir. Sonuçta, temsilde kesin bir kopukluk olduğunu söylemek doğru bir ifade değildir; aksine, durmaksızın başkalaşım geçiren bir temsil dilinden söz etmek daha doğru bir ifade olur. Aynı şey, günümüz sanatının merkezinde bulunan kolaj ve kurgu gibi heterojen bir yapıya kapı aralayan yöntem ve teknikler için de geçerlidir. Herhangi bir reklam imgesiyle bir temsilin, insanları medya imparatorluğu karşısında dik tutacağına karşı inançlar devam etmektedir.³²⁷

2000’li yıllar ayrıca sanatçıların kolektif sergi ve projeler üzerine çalıştığı bir dönemdir. Bireysel ya da bir araya gelerek inisiyatiflerin çevre, toplum, iktidar gibi kavramları mekân, kentsel ve toplumsal yapı üzerine alternatif olanakları kullanarak üretimlerini gerçekleştirirler.2000’li yılların sanatı çok çeşitli alanlar ve kavramlar etrafında biçimlenir. Ayrıca 90’ların ikinci yarısından itibaren kimlik, aidiyet, ulus-devlet, sanat-sermaye kavramlarını sorgulayan girişimler başlar. Bu yıllarda kimlik/kimliksizleşme, tabu kavramlarını sorgulayan performans, video art gibi işler dikkat çeker.³²⁸

Bu bağlamda 2000’li yıllarda adından sıkça söz edilen sanatçılara genel bir yaklaşım ile bakılacak olursa; Gülsün Karamustafa, Kutluğ Ataman, Ayşe Erkmen, Halil Altındere, Canan Şenol, Borga Kantürk, Haluk Akakçe, İrfan Önürmen, Ferhat Özgür, Aygül Aykut gibi isimlerdir.

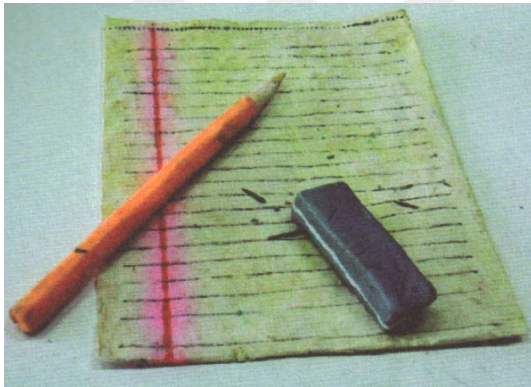
Video sanatı, enstalasyon, performans gibi çağdaş sanatın güncel formlarını kullanarak göç kavramı üzerinde çalışmalar yapan Gülsün Karamustafa’nın 2000’li yıllarda gerçekleştirdiği ‘Merdiven’, ‘Muhacir’ gibi çalışmaları yanı sıra, sanatçının, Alman Küratör Ulrich Loock’ın, ‘The 80’s/ A Topology’ adlı sergiye davet edilmesiyle göçün çok farklı bir yönünü ortaya koyar. Karamustafa 1985 yılındaki atölyesinin bir simülasyonunu 2006 yılında bu sergi mekanına taşır. Çalışmalarında temsil ve simülasyon ilişkisini kurabileceğimiz sanatçılardan Borga Kantürk ise; kopya, taklit ve yapay olarak değerlendirdiği kavramlar üzerinden yola çıkmaktadır. Taklit ile simüle edilmiş bir gerçekliğin farklılığı arasında yapay olanı göstermeye çalışmaktadır.

³²⁷ Yılmaz, 2015, s. 412-413.

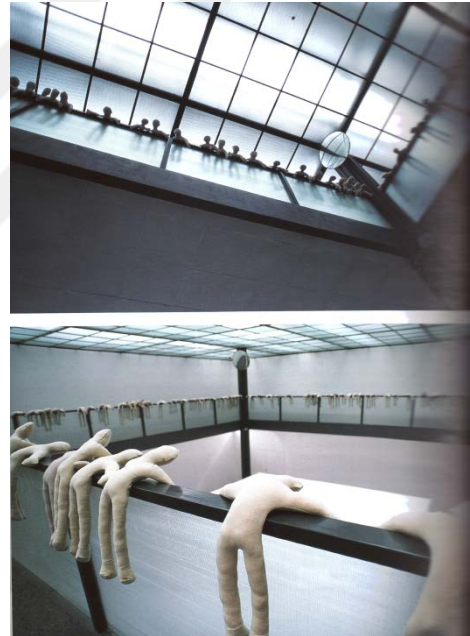
³²⁸ Kozlu, 2011, s.150-156.

Kantürk'ün 2004 yılında oyun hamuruyla yapmış olduğu “Sarı Kalem, Yeşil Silgi ve Not Kağıdı” çalışmaları gerçekten daha gerçek bir öneridir. Kantürk, taklit ile olan kişisel düşünce ve deneyimini açıklarken;

[...]çoğaltılarak özgünlüğünden uzaklaşan nesne, sonrasında her kopya ve her imitasyon ile değerinden bir nebze daha kaybediyor ve ruhsuz bir kabuğa dönüşüyor. [...] ben, günümüz sanatında, geçmişte kopya olan ve zaten elimize kopya olarak gelmiş bir şeyin, tekrar sanatçı tarafından ve bu sefer ehlileştirerek taklit edilmesi halinde de yeniden bir aura kazanılacağına inanıyorum.³²⁹ demektedir.



Resim-59. Borgia Kantürk;
Sarı kalem, Yeşil silgi ve Not kağıdı.



Resim-60. Hale Tenger; Yok Yok Ülkesi; 2001

Küreselleşme olgusundan hareketle ulusal ve azınlık politikaları üzerine gerçekleştirdiği çalışmaları ile Esra Ersen; genelde kendi bedenini bir araç olarak kullandığı fotoğraflarında ve düzenlemelerinde kamusal-özel, kişisel toplumsal, iç-dış gibi kavramları ve kentsel dönüşüm içinde oluşan göç kültürünün oluşturduğu değerleri göstermeye çalışan Bülent Şangar; mekânı kendisine sorun edinen Ayşe Erkmen;

³²⁹ Borgia Kantürk, Çağdaş Sanat Konuşmaları (Hazırlayan, L. Çalıköğlü), YKY, İstanbul 2005, s. 121-125.

feminist bir tavırla, kadının cinselliğine ve cinsel kimliklere, cinsellikle olana dair çalışmalar ortaya koyan Canan Şenol ve pek çok sanatçı çağdaş Türk sanatının anlatım dilinin dönüşmesine katkı sağlamıştır. Günümüzün sanatçıları teknolojinin her türlü olanağını kullanırken aynı zamanda resimsel alanda durarak ve her türlü medyum arasında geçişlilik sağlayarak bir anlamda görsel alanın sınırlarını da zorlamaktadır. Farklı medyumları bir arada kullanarak melez bir anlatım dili kullanan Haluk Akakçe Soyut biçimleri hareketli imajlarla bir temsil dili oluşturur. Bilgisayar animasyonu ve video görüntülerinin birleşiminden oluşan çalışmaları zamanla soyut biçimlere dönüşür. Akakçe, geometrik formların birbirleri arasındaki geçişlilik ilişkisini üç boyutlu formlarla sağladığı gibi üç boyutlu formlara da yönelir. Sanatçı, Maleviç gibi hem soyut sanatın hem de Fontana gibi minimalist bir anlayış sağlarken oluşturduğu geometrik formlarla modernist mimari ve geleceğin kentlerine gönderme yapmaktadır.³³⁰ Halil Altındere 2007’de Documenta XII’de gösterime sunduğu ‘Dengbejler’ adlı video çalışmasında sözlü kültürün anlatıcılarının yok olmasına ve teknolojinin yarattığı bir boşluğa dikkat çekiyor. Walter J. Ong’a göre elektronik kültürdür ikinci sözlü kültür ve bu kültür iletişimin elektronik ortam aracılığıyla dolayımlanması sonucunda ortaya çıkmıştır. Ong’un nitelendirdiği “ikinci sözlü kültür çağı” dengbejlerin sonunu hazırlayan bir olgu olarak durmaktadır. Bu açıdan Altındere’nin çalışması kitle iletişim, teknolojik gelişim ve görsel kültürün oluşturduğu gerçekliğe gönderme yapar. Sanatçı Aygül Aykut ise 2000’li yılların başından bu yana yazılı kültürün sanat dillerinden biri olan betik sanat anlayışı içerisinde kaligrafiyi kullanarak “Leyla ile Mecnun”, “Elif’e Saygı”, “İzler” gibi çalışmalarında boyayı geleneksel yerel kültüre ait malzemelerle kullanır. Sanatçı böylece kendine özgü bir sanat dili oluşturarak, kültürel olguların bütün bir taşıyıcısı olan katmanları kavramsal olgulara dönüştürür. Hale Tenger ise 2001 yılında ortaya koyduğu Yok Yok Ülkesi adlı çalışması yapmak/yapamamak; olmak/olmamak; varlık/yokluk; yaşam/ölüm ikilemleri üzerine kurulur. Mekanın alt katna yerleştirilen üzeri beyaz bir bezle örtülen *küpe* dışarıdan bakan bez bebekler pasif izleyici durumundadırlar. Sanatçının özel olarak tasarladığı bu örtüyle kapatılmış küp meditasyon odası³³¹’nı temsil etmektedir. Mekanda çepeçevre yer alan bez bebekler bu ikilemlerin göstergeleridir.

³³⁰ Kozlu, 2011, s. 158-159.

³³¹ Ahu Antmen, Hale Tenger İçerdeki Yabancı, Yapı Kredi yayımları, İstanbul 2011, s. 107.



Resim-61. Aygül Aykut. 'Katmanlar' 2016



Resim-62. Halil Altındere, 'Dengbejler' video, 2007

Çağdaş Türk sanatı 2000 sonrası birbirinden farklı tekniklerden oluşur. Yazılı ve görsel kültürün tüm medyumları, görüntü üretme teknik ve teknolojileri sanatçılara yeni açılımlar sağlar. Bu açılımlar sanat dilinin dönüşmesine ve onun anlamlandırılması boyutunu da değiştirir. Çünkü alımlayan izleyici de yapıtın bir parçası olmuştur. Bu bağlamda sanatın ortaya koyduğu farklı ifade biçimleri sanatta temsil durumunu da yapılandırır. Yapıtta kullanılan her bir malzeme bir göstergeye dönüşmüştür.

Çağdaş Türk sanatının geldiği son dönem olarak 2000'li yılların sanatı, kaynağını geçmişten alarak sanata yeni öneriler sunmaktadır. Sanat üretiminde malzeme ve teknolojik yenilikleri kullanmada sınır tanımayan çağımız Türk sanatçıları için temsil benzetimsel bir problem olmaktan çok toplumsal olguları gösteren kodlarla metaforik bağ oluşturma ya da kavramsal boyutla ilgilidir. Bu bağlamda sanat yapıtının gösterenleri ile gösterileni doğrudan yansıtamayacak bir duruma gelir ve yapıt gerçekliğin metaforik olarak yansıtıldığı bir dile dönüşür. Gösterge benzerlikle ilgili tüm bağlarını koparıken kavramsal olan yansıtılır.

Çağdaş Türk sanatında 2000 sonrası sanatçıları, karışık malzeme, hazır nesne, şekillenebilir plastik malzeme, boya, fotoğraf, dijital baskı, video sanatı, enstalasyon, performans gibi anlayışlarla çok farklı ifade biçimleri kullanır. Her şeyin sanat

olabileceği fikri her türden malzemenin bir ifade aracı olarak kullanılma olasılığını sağlayarak birden çok temsil durumu içerisinde yer alır. Dolayısıyla yüzey plastiği üzerine çalışan; video, performans, enstalasyon gibi çeşitli uygulamalarla işler yapan çağdaş Türk sanatçılarını resimsel temsil kuramını, yeni resimsel temsil kuramını ve uzlaşımçı temsil kuramını bağlamında değerlendirilebilir.



4. BÖLÜM

4. 1. ARAŞTIRMACININ ESERLERİNDE TEMSİL

Bu bölümde araştırmacının eserleri temsil olgusuna ait düşünceler etrafında sanatsal süreçlerle ele alınmıştır. Araştırmacı sentetik kavramından hareketle bir dizi portre çalışması gerçekleştirmiştir. Sentetik portre olarak adlandırdığı çalışmalarını ikonografik temsille ilişkilendirmiştir. Bununla birlikte üretim sürecinde düşünce, kavram ve uygulamalarında kullandığı sanat akımlarına ait üslupları çağdaş sanat stratejileriyle olan ilişkiler kurmuştur.

Araştırmacının üretim biçimi olgular üzerinde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla araştırmacı çalışmalarına ait olgusal süreci ilkeler, stratejiler ve çıkış noktalarını maddeler halinde belirterek, kompozisyon yöntemiyle değerlendirir. Bu yönetime bağlı olarak “modernist formalizm çerçevesinde çıkış noktasını fotoğrafik imajların incelenmesinden alan bakış açısı, çerçeve ya da figürün duruşu gibi bir takım bileşenleri”³³² geleneksel estetik anlayışına sahip olan içeriği değerlendirmiştir. Üretim süreci olgulara bağlı olduğu için iç gözlem ve deneyimleri ele almak yerine kompozisyon yöntemiyle ilkeler, stratejiler ve çıkış noktalarına bağlı kalmayı tercih etmiştir.

Araştırmacının İlkeleri ve Kullandığı Stratejiler:

- 1- Üretim sürecinde olgulardan hareket eder.
- 2- Soyut dışavurumculuğun renk alanı anlayışını, gerçekçilik anlayışının biçim ve plastik anlayışını birleştirmek istemiştir.
- 3- Çalışmalarında hem rastlantısallığı hem de biçimsel yapıyı kullanır. Rastlantısal işleyen süreci formatif bir imgeyle ifadeye dönüştürmüştür.
- 4- Formu estetik kaygılarla bir kompozisyon olarak kurgulamıştır.
- 5- Birbirinden farklı, akım, anlayış ve kavramı estetik anlayışla bir araya getirmiştir.
- 6- Sentetik, bileşimsel bir kurgu ile ikonografik bir temsil anlatımı oluşturmaya çalışmıştır.

³³² Paul Duncum, “Görseli Yorumlama”, Görsel Araştırma Yöntemleri, (Ed. S. Bedir Erişti), Pegem yayıncılık, Ankara 2016, s. 11.

- 7- Soyut dışavurumcu bir renk alanı anlayışı ile gelenekçi formatif ifadeyi, sentetik bir oluşum sağlamak için juxtaposition stratejisini kullanmıştır.
- 8- Geleneksel formatif ifadeyi imgenin ikonografik temsilinde değerlendirmek istemiştir.
- 9- Sentetik kavramını, felsefede sentetik, sanatta sentetizm ve stratejide sentetik olarak olgusal bir yapıda kurgulamıştır.

Çıkış Noktaları:

- 1-İçsel ve dışsal olanı rastlantısal bir başlangıcın sonucu üzerine kurgusal, bileşimsel bir plastik ifade oluşturmayı amaçlamıştır.
- 2- Birbirinden farklı ve aykırı anlayışları sentezleyerek, yeni bir bileşimsel oluşum sağlamaktadır.
- 3- İmgeyi var olduğu doğal mekânsallığından koparıp, olgusal bir kurguda ikonik bir temsil niteliğine dönüştürmüştür.
- 4- Oluşan biçimsel imgenin izleyiciyle ilişkisini sağlamak ve bunu yaparken de portrelerin tam anlamıyla bitmemişliği, izleyici de işleyen sürece dönüşmesini hedeflemiştir. Bir bakıma izleyenin belleğinde bileşim sağlamak da diyebiliriz.
- 5- Sonuçta temel problemi olgular üzerine inşa etmiştir.

Araştırmacının üretim biçimi olgular üzerinde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu araştırmada çalışmalarına ait olgusal süreci kompozisyon yöntemiyle değerlendirmiştir. Araştırmacı sentetik kavramından hareketle çağdaş sanat stratejilerinden biri olan juxtaposition (dizme, yan yana koyma) mantığında farklı akım ve anlayışları bir araya getirerek portreler yapmıştır.

Sentetik kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde bileşimli anlamına gelir. Düşünsel ya da kavramsal tanımda ise sentetik, doğru olana karşıt, olumsal, olgusal, deneyimsel ve betimsel sıfatlarıyla eş anlamlı bir terim olarak, doğruluk ya da yanlışlığın mantıksal ve başka yollardan, özellikle de deneyim yoluyla kanıtlanan tümce ya da önermeyi gösterir. Buna göre bir önerme dünyası betimleme tarzımıza göre doğru

olduğu takdirde sentetik bir doğru meydana getirir.³³³ Sentetik kavramı bileşimsel yönüyle belleğin işlevsel bütünleştirici ve birbirinden farklı mevcut olan bilginin sentezlenmesi açısından bir çağdaş sanat stratejisi olan juxtaposition ile oldukça benzerlikler gösterir. Birincisi bellekte olanın sentezini ortaya çıkarırken, diğeri sanat uygulamalarında bunun ortaya çıkarılmasına yardımcı olan bir yöntem ve stratejidir. Araştırmacı da juxtaposition (dizme, yan yana durma, bitişik olma) stratejisini kullanarak dışavurumculuk, soyut dışavurumculuk ve natüralist gerçekçi geleneğin uygulama yöntemlerini bir araya getirerek, bileşimsel bir anlayışla çalışmalar yapmıştır ve bu çalışmalar ikonografik temsil anlayışındadır. Duncam “ikonografi bir konunun anlamının işaret olarak kurgulanması üzerine kuruludur.”³³⁴ der. Bu bağlamda araştırmacının resimlerinde kadın imgeleri belli bir kadını temsil etmemiştir. Kadın algısı üzerinde anlam oluşturmuştur. Sanatta ikonografik anlatım bizim için artık olmayan anlatıların, kişileştirmelerin geleneksel anlamlarını oluşturmak için kullanılır. İkonografik ifade biçimi, daha önce deneyimlenmiş ya da ortaya konulmuş olanın özelliklerinden alarak, onun ilkelerini kullanıp yeni bir anlatıma da kapsar. Bu bakımdan araştırmacı ikonografik anlatının bu özelliğinden hareketle dışavurumcu anlayışları ve gerçekçi geleneğin formatif yapısını juxtaposition stratejisine uğratarak yeni, çağdaş, sentetik bir olguyu görselleştirmiştir.

İkonografi önceki dönemlere ait anlatıların geleneksel anlamlarını ortaya çıkarmak için kullanılır. Araştırmacı ikonografik anlayışta soyut dışavurumcu anlatıları, herhangi bir kişiyi temsil etmeyen kadın imgeleriyle juxtapose ederek yeni bir ikonik anlatımı ortaya koymuştur. Çünkü buradaki imgelerin temsili açıdan bilinen, tanıdık bir kişiye ya da onun algısına gönderme yapmaz. İşaret ederek bir kadını temsil eder. Juxtaposition belleğin işlevsel düzeyini bir araya getirme, ikonografi ise anlatıların içerisinde yok olmuş bir geleneğin farklı anlatılara dönüşmüş gelenekleri bir araya getirerek anlam oluşturmasıdır. Dolayısıyla ikonografi temsil ettiği nesneyi işaretlerle gösterir.

Araştırmacı, Juxtaposition stratejisi, ikonografik anlatıyla bileşimli sentetik bir anlatı sağlamıştır. Bu sentetik yeni bir anlayışı işaret eder. Çağdaş sanatta ikonik nesne çok anlamlılığıyla araştırmacının resimlerinde uygun düşmektedir. Klasik ikonik

³³³ Cevizci, 1999, s. 768.

³³⁴ Duncum, 2016, s. 12.

anlatıda imgenin bulunduğu anlam ve içerik izleyici ve mekâna göre anlam kazanır. Klasik ikonografik anlatıda kişiyle ilgili algı ön plandadır. Oysa bu resimlerde belli bir kişinin statü, durum vb. ait bir gerçeklik amaçlanmamıştır. Dolayısıyla araştırmacı belli bir stratejide bir araya getirdiği akımların üretim biçimlerini, portre geleneğini süreç olarak değerlendirmiştir. Bununla birlikte analitik ve sentetik kelimesinin farklı açıklamaları yapılarak, bellekle ilişkilendirilmiştir.

İki veya daha fazla unsurun aralarında bağıntı tespit etmesi nedeniyledir ki yargılar, birleştirir ve birbirine bağlar. Yargılar analitik ve sentetik olmak üzere iki türdür. Analitik ve sentetik yargıların ayırt edici temel özelliği deneyden bağımsız ve deneye bağlı olmalarıdır. Duyumuzu kullandığımız yargı türü *ampirik* (aposteriori), önceden var olan yargıları ise *saf* (apriori) yargılardır. Kant bu iki yargı türünü analitik ve sentetik olarak ikiye ayırır. Analitik yargılar kavrama yeni bir şey ekmediği için bilgi artırıcı değil, açıklayıcı yargılardır. Sentetik yargılara ise bilgiyi artırıcı yargılar adını verir.³³⁵ Herbert Spencer ise geniş bir alana yayılan farklı türdeki bilgileri uyumlu bir şekilde birleştirerek sentetik felsefe sistemini kurar. Bu felsefe sistemi varoluşçuluğun dayandığı anlayış olarak doğadan kopuşu getirir. Doğadan kopuş sanatta ki karşılığı sentetizm akımında doğal formların dıştan görünüşü ilkesine ve kübizm sanat akımında sentetik kübizmde kolaja giden yolu açar. Birbirinden farklı parçaları birleştirerek form oluşturma anlayışını getirmesini sağlar. Çağdaş sanat stratejisi olan kolaj mantığı ise araştırmacının kullandığı juxtaposition stratejisinde farklı anlayışların ilke ve özelliklerinin bileşimi olarak kavramsal bir kolaj ve kurgu işidir.

Sentetik olgu 1880’li yıllarda sanatta da kendini gösterdi. Sentetizm terimini Paul Gauguin, Emile Bernard ve Louis Anquetin gibi post-empresyonist sanatçıların çalışmalarını empresyonizmden ayırt etmek için kullandıkları bir terimdir. Bu üç sanatçı 1880’lerin sonu 1890’ların başında bu akıma öncülük etti. Bu sanatçılar doğal formların dıştan görünüşü; çizgi, renk ve formun saf estetik kaygıları; sanatçının konusu hakkında hissettikleri olmak üzere üç ayırt edici özelliği sentetize etmeyi amaçladılar.³³⁶ 1890’da Maurice Denis sentetizmin amacını “Unutmamak gerekir ki bir resim; bir savaş atı,

³³⁵ Cevizci, 2015, s. 712-713.

³³⁶ Anonim, <https://diyablog.com/sanat-hareketleri/sentetizm/>. Erişim Tarihi: 17.03.2016

çıplak bir kadın veya herhangi bir anekdot olmadan önce, özünde belirli bir düzende bir araya gelmiş renklerle kaplanmış düz bir zemindir.”³³⁷ şeklinde özetler.

Sentetizmin amacında yatan estetik kaygıları sanatta doğadan kopuşu da sağladı. Bu doğadan kopuş sentetizmin biçim ve renk anlayışıyla sanatın kolaja açılan yoludur. Dolayısıyla sentetik yaklaşım yeni bir anlayışa işaret eder. Doğadan kopmakla klasik olanı reddeder ve çağdaş olanın kapısını aralar. Bu bakımdan sentetik kavramı kurmakla ilişkilidir. Bu çalışmalar da bir kurma işidir. Juxtapose stratejisiyle kurulmuş, sentetik kavramıyla farklılıkları bir araya getirerek bileşimsellik sağlamıştır. Bu farklılıkta toplumsal gelenekte yer etmiş, ancak, önemini kaybetmiş olanın yerinden edilerek, şimdide sentetik bir olguyla bir araya getirilmiştir.

Araştırmacının çalışmaları “Sentetik Portre” adlı bir dizi resimlerden oluşmaktadır. Sentetik kavramından hareketle, kavramın bellekle, deneyimle olan benzerlikleri, ilişkileri üzerinde durmuştur. Sanatçı sentetik kavramını belli bir stratejiye uğratarak portre ifadeleriyle görselleştirir. Zihnin düzenleyici yapısında bulunan sentetik yargılar, bellekte bulunan bilginin sentetik deneyimsel olgularla yeniden düzenlenerek dışa yansımadır. Bellek, Erzen’e göre nesne ve olayların temsil edildiği alandır ve sanat belleğin en önemli rolünü üstlenen özel bir dildir. Algılanan şeyi anlayabilmek, öncelikle onu zihninde, imgeleminde tespit etmekle mümkündür. Bu bakımdan burada temsil belleğin önemli bir aracıdır. Olgu, deneyim ve bilginin bileşimsel olarak işlendiği alan olan bellek herhangi bir nesne ya da olguyu anlam açısından çoğaltabilir.³³⁸ Bu bağlamda araştırmacının çalışmaları da önceden deneyimlenmiş belleğinde yer etmiş gerçekliklerin bileşimsel sentetik bir olgu içerisinde yeniden sunulan bir önerisidir. Bu hem yeniden sunulan bir öneri olarak hem de birbirinden farklı akım ve anlayışların üsluplarını taklit etmesi bağlamında pastıştır. Bu bağlamda öykünen ve öykünülen olarak bir temsil değeri de taşır. Temsil eden anlatım dilinin taklididir. Bu sentetik bileşimsel bir temsil niteliğidir.

³³⁷Maurice Denis, <https://diyablog.com/sanat-hareketleri/sentetizm/> Erişim Tarihi. 18.03.2017

³³⁸ Erzen, Çoğul Estetik, s.23-61.



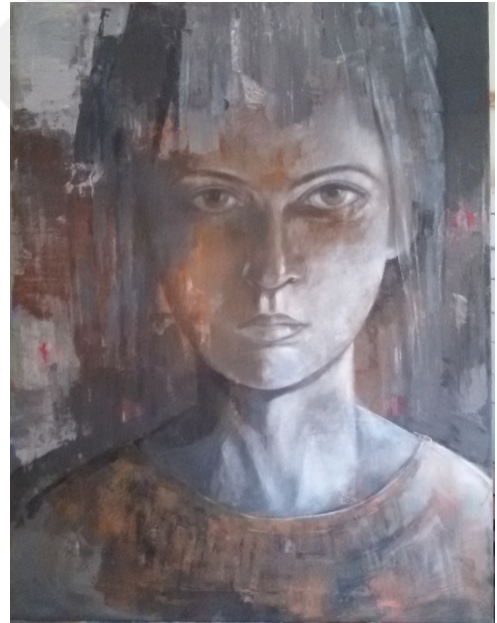
Resim-63. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre-1; Tuval Üzerine Karışık Teknik; 100 x140, 2016

Sentetik portreler dışavurumcu, soyut dışavurumcu ve natüralist geleneğin uygulama yöntemlerini belli bir stratejide bir araya getirerek oluşturulmuştur. Araştırmacı dışavurumcu ifadeleri, soyut dışavurumculuğun renk alanı anlayışını ve gerçekçiliğin biçimsel temsil formunu bileşimsel sentetik bir olguda bir araya getirmiştir. Araştırmacının bu eser üretim biçimi aynı zamanda dışavurumcu anlayışların ve gerçekçilik geleneğinin üslup özelliklerinden meydana gelen bir kolajdır. Marshall, dizme, yakın koyma anlamında kullanabileceğimiz Juxtaposition stratejisinin

çağdaş sanat uygulamaları içerisinde bir kolaj olarak nitelendirir. Bu kolaj mantığında anlamlı bir imajı bir başka şeyin yerine yerleştirmektir. Çağdaş sanatta dizme olarak kolaj bir fikri diğeriyle ilişkilendirmek anlamına da gelebilir ve bu Marshall'a göre kavramsal bir kolajdır.³³⁹ Bir araya getirme düşünsel alanda, bellekte bilginin işlenmesi ve bunun sanat için yapıta dönüşmesidir. Araştırmacı da böyle bir fikirden hareket etmiştir. Birden fazla sanat akımının anlatım biçiminin, üslubunun bir aradalığını kullanarak bir kolaj oluşturur. Araştırmacı sentetik portrelerde bu kolaj mantığıyla yeni bir anlatım dili önerir. Bir taraftan dışavurumcu anlayışların antimimetik, taklit esasına dayalı bir temsile karşıt bir yaklaşımı; diğer taraftan mimetik anlayışı benimseyen natüralist geleneğin bileşimidir. Bu bir aradalık sentetik, bileşimli bir olguyu ortaya çıkarır. Çağdaş sanatın üretim biçimlerinde çoğulcu bir ifadede varlık kazanan sentetik bir yapıdır.



Resim-64. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre- 2.
Tuval Üzerine Karışık teknik; 55x80 cm. 2016



Resim-65. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre-3.
Tuval Üzerine Karışık teknik; 66x85 cm.2017

Sentetik olgunun dışavurumculukla ilgili bağlantıları da kurulabilir. Dışavurumculukta sanatçının iç dünyası, içsel yaşantısı senteze uğrayarak dışa yansır. Benedetto Croce göre sanatçı izlenimlerini iç dünyasında birleştirir ve tinsel (içsel) senteze uğratarak sanatçının ruhunda meydana gelen bir duygunun ifade kazanıp boya ve renkle dışlaştırır. Buna göre bir resim tinsel bir sentezi, estetik ifadeyi canlı tutmada

³³⁹ Marshall, Creative Strategies In Contemporary Art, s. 1-2.

belleğe yardımcı olan araçlardır. Sanatçının zihninde, belleğinde meydana gelen ifadenin tekrarlanması (röproduksiyon)dır. Belleğin bu görevi, fiziksel olgularla, insanın oluşturduğu sezgilerin saklanması ve bunların tekrarlanmasını mümkün kılar.³⁴⁰ Asıl ifade sanatçının iç dünyasında meydana gelir; resim olarak tuval üzerine yansıyan geçeklik ise bunun bir tekrarıdır, yeniden sunumudur. Bu bağlamda temsil edilen gerçeklik de sanatçının iç dünyasında yaşadığı duygularının kendisi ve tekrarıdır. Bunu görsel bir gerçeklik olarak dışa yansıtır.



Resim-66. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre- 4. Tuval Üzerine Karışık Teknik; 66x85 cm. 2017

Doğayı benzerlikle taklit etmeyen dışavurumcu akımlar sanatçının derinliklerinde yaşanmış deneyimlere biçim veren yönünü alır. Dışavurumcu kuramcılardan Walden'e göre sanatçı dış dünyanın kendi üzerinde bıraktığı algıları kendi içselliğiyle en içten duygularıyla algılar ve bunu dışavurur. Gerçek, sanatçının kendi içindedir.³⁴¹ Araştırmacı dışavurumcu sanatın içsel gerçekliğinin, ruhsal, rastlantısal bağlamda yeniden kurma mantığını dış dünyaya ait öğelerle bir araya

³⁴⁰ Tunalı, 1983, s. 57-60.

³⁴¹ Lionel Richard, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 9-14.

getirerek yeniden sunar. Dışavurumcular içsel gerçeklikten hareketle yeni bir gerçeklik ortaya koyar. İçsel olanın yeniden sunumu, bir ifadesidir. Bu temsilin içe dönük bir yapısıdır. Carroll dışavurum sözcüğünü geniş anlamda temsilin eş anlamlısı gibi kullanıldığına dikkat çeker. Buna göre temsil ifade sözcüğünün yerini alır ve ifade eder yerine temsil eder gibi kullanılabilir. Örneğin bir resme bakarak bu resim hüznü ifade ediyor yerine, bu resim hüznü temsil ediyor diyebiliriz.³⁴²



Resim-67. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre- 5. Tuval Üzerine Karışık Teknik; 90x110 cm. 2017

Diğer taraftan araştırmacı soyut dışavurumculuk akımında geniş alanların tekdüze resmedilmesi olarak adlandırılan renk alanı resmini eserlerinde üretimin bir bileşeni olarak düşünür. Renk alanı sanatçılarından Mark Rothko, Franz Kline, Clyfford Still ve günümüz soyut dışavurumcu sanatçılarından Gerhard Richter gibi sanatçıların düzene sokulmuş derinlik yanılmasına yol açmayacak şekilde oluşan renk alanlarını kendi çalışmalarında değerlendirir. Dışavurumcuların kendi dünyalarına dönerek biçimsel estetik kaygılardan arındırılmış anlayışı temel alan bu yaklaşımı imgenin zemini, arkaplanı ya da imgeyle üzerinde bulunduğu yüzey üzerinde hacimsel geçişler sağlayan lekelerle bütünleştirir. O gerçekliğe ait izlenimleri belleğinde imgesel bir

³⁴² Carroll, 2012, s. 120.

gerçekliğe dönüştürerek dışı yansıtır. Sentetik portreler araştırmacının belleğinde, zihninde işlenerek bir kolaj mantığıyla dışı yansır.



Resim 68, Gerhard Richter; 809-3; 1994. Resim 69, Mark Rothko; Mavi-Yeşil ve Kahverengi; 1952

Soyut dışavurumculukta derinlik izleniminin terk edilmesiyle geniş bir alanın parçası gibi gösterilerek renk alanı resmi geniş yüzeylerin resmedilmesidir. Birçok ressam bu yönde gerçek ya da hayali bir nesneyi temsil edecek bir alan olarak değil, anlam oluşturulacak bir alan olarak yaklaşım sağlar. Düz yüzeyler üzerine inşa edilen renk alanları içsel bir gerçekliğin derinliklerinde anlam arama peşindedir. Araştırmacı geniş renk alanını imgenin taşıyıcısı olarak düşünür. Sentetik portreler soyut dışavurumcuların tavrı olan rastlantısal hareket planlı bir üretimin başlangıç aşamasıdır. Önceden düşünceler gerektiren, planlı bir kompozisyonun ögesidir. Bu rastlantısal, belirsiz başlayan renk alanları ve lekeler, boyalı yüzeyler kontrollüdür. Hepsi sentetik bileşimli bir olgunun parçasıdır. Bütünü oluşturan parçalardır. Rastlantısallık ve kontrollü, planlı lekeler ve biçimsel estetiğin uyumlu ilişkilerinin oluşturulmasıdır. Resimlerin varlık kazanmasında en temel dinamik ve etken bilinemeyenin ve öngörülmeenin sonuç olasılıklarının tahmin edilebildiği bir amaç doğrultusunda hareket etmesidir. Lekesel etkilerden bilgi, deyim ve biçimsel temelli ifadenin yani portrenin sentetik bir olgu olarak bir araya gelmesidir. Soyut dışavurumculuğun renk alanı resminde olduğu gibi fonda oldukça özgür bir şekilde karmaşık gri ve griler içinde renk değerleriyle portrelerin ilişkisi bir geçişlilik gösterir. Bu anlayış doğrultusunda ve bunun üzerinde yer alan portreler arka planda kalan bu renk alanından izleri, dokuları da

anlatımın içine katarak zengin bir dokusal anlatım sağlar ve bu dışavurumu daha da güçlü hale getirir. Üretim biçimde açıkça vurgulanan lekeler yüzeyler üzerine spatula, büyük malalar ve diğer benzer araçlarla sürülerek sıvı boyalar ve macunlarla sıvı dokular hem bir süreci temsil eder hem de süreç üzerine sabitlenmiş imgenin görsel niteliğini temsil eder.



Resim-70. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre - 6; Tuval Üzerine Karışık Teknik; 90x 110 cm. 2017

Diğer taraftan farklı stratejiler ve yöntemler malzeme olarak da ele alınır. Burada hem hamurumsu bir malzeme ya da macun renklendirilerek önce kendi spontaneliğine bırakılmış ve bu rastlantısallıkta yüzeysel derinlik bilinçten bağımsız bir şekilde uygulanmıştır. Bunun üzerine yaptığı portrelerde bu renk alanının dokusal özelliklerini, renk geçişliliğini içeren bir ifadeye dönüşmüştür. Bir yandan yüzyıllardır süre gelen portre geleneği diğer yandan da modern bir soyutlama biçimini sentezler. Renk alanı resmi üzerine imgenin, portrenin yerleştirilmesi ve her ikisinin bir bütünlük içerisinde juxtaPOSE edilmesidir. Bu bir aradalık bir sentezdir. Bileşimselliktir. Sentetik kelimesinin en saf anlamı da budur. Bu bileşimsel olan yani sentetik olgu çağdaş sanat uygulamalarında juxtaPOSE kavramıyla ilişkilendirilebilir. Çağdaş sanat stratejilerin olan bu kavram bir arada bulunması imkânsız iki öğenin bir arada kullanılmasıdır. Bu da

ancak çağdaş sanatın içerisinde varlık kazanır ve nesnellik kazanan bir sentetik bir görünüme kavuşur.



Resim-71. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre – 7; Tuval Üzerine Karışık Teknik; 75x98 cm2017

Eserlerin arka planında gri yüzeyler seçilmesindeki amaç hangi renk kullanılırsa kullanılsın, kullanılan renkle hemen akrabalık kurmasıdır. Bu da bu sentetik olgunun çabucak kaynaşmasını hızlandırır. Yani geçişlerde daha uysal bir hareketlilik, bu imgeyle fonun expresive olanın bütünleşmesini kolaylaştırmasıdır. Bu bakımdan geçişlerde düzenli ilişkileri öncелеmek zorunluluğu ortaya çıkıyor. Bu bir bakıma bu resimlerin yani sentetik portrelerin genel anlatım biçimini toparlayan bir tutum oluyor. İmgelerde, portrelerde renkten vazgeçiş ya da beyazla boyanmış, ifade edilmiş yüzler arka planda yer alan dokusal öğelerin üzerine inşa edilir. Bundaki amaç ise dışavurumsal bir anlatı oluşturmak, renksel gerçekliğinden bağlarını koparmış dışavurumsal bir gerçeklik ve bir ruh hali ortaya koymaktır. Kısacası dışavurumun monokrom bir ifadesidir. Bu ise anlatım için yeni bir olasılıktır. Bu monokrom,

olasılıklı ifade çağrışımlara yol açıyor, hem soyut dışavurumculuğun çağrışımlara karşı olan tavrını kırıyor hem de ifade etki gücünü burada kazanıyor.



Resim-72. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre- 8; Tuval Üzerine Karışık Teknik; 90x110 cm. 2017.

Araştırmacı için portre bir kişiyi betimsel olarak ifade etmekten çok bütün bir oluşumun sentetik, bileşimsel bir sonucudur. Sanat tarihsel süreçte Portre konusuna farklı açılardan yaklaşıldığı olmuştur. Portre resmi Mısır, Antik Yunan-Roma sanatından Rönesans'a, modern sürece hatta günümüze kadar bir değişim ve gelişim

seyri gösterir. Başlangıçtan bu yana portrenin gerçekleştirilmesi çeşitli açılardan, teknik ve üretim biçimlerinde yaklaşıldığı görülür. Rönesans'a kadar olan süreçte portreler kişilerin benzerliğini değil, kişiyle ilgili algıyı görünür kılmaya işlevine sahiptir. İslam ve Hıristiyan inancında portrelerin sembolik ve ikonografik anlatımla ele alındığı, nihayetinde Rönesans'ta portre yapılan kişiye benzemesinin ve temsiliyeti önem kazanır. Görülüyor ki portre kişiyi ya benzerlikle tanımlıyor ya da kişiyle ilgili algıyı veya kişinin taşıdığı değer, misyon vs. onu temsil ediyor. Portrenin resmi yapılan kişiyi benzerlikle temsil etmesi fikri fotoğraf makinesinin icadına kadar devam eder. Fotoğrafın benzerlikte sunduğu nesnel sonucun neredeyse kusursuz olması sanatçıları yeni arayışlara iter. Sanatçıların deneysel arayışları sonucu portre anlayışının dönüşmesine neden olur. Modern süreçte Paul Cezanne, Van Gogh gibi sanatçılar portrede dışavurumcu örnekler ortaya koyar. Portrenin benzerlikle ilgili gerçekliği yerine sanatçının içsel gerçekliğini portre de yansıttılar ya da model alınan kişinin ruhsallığı üzerine yoğunlaştılar. Fütürizm, kübizm gibi modern akımlar portreyi kendi gerçeklik olgusu içerisinde renk ve biçim anlayışında analiz eder. Örneğin fütüristler canlı renkleri biçimsel deformasyonla birleştirerek portre oluştururken, kübistler nesneyi parçalama ilkelerine uyarak geometrik yüzey parçalanmaları ile kişisel özelliği yansıtmaya çalışır. Natüralist geleneğin gerçekçi anlatımının yerini, modern sanatın üretim yöntem ve stratejilerinin almasıyla sanatta öznel ifade biçimleri oluşur. Araştırmacının portre resimleri de çağdaş sanat stratejileri içerisinde gerçekçi yaklaşımla oluşturulur. Gerçekçi temsilin, betimsel biçim dilini kullandığı, ancak, onu farklı üslup, akım ve anlayışların bileşimli yani sentetik bir olguya dönüştürerek bir ifade biçiminde öneri olarak yeniden sunar. Bu sunma biçimi geleneksel olandan kopararak onu çağdaş olanın içine yerleştirir. Bu bağlamda araştırmacı için portre genel kabul içerisinde nesnel bir anlatımla herhangi bir kişi ya da bir değeri tanımlayıp onu temsil etmez. Sadece sanatın kendi ereği içerisinde herhangi bir ifadeye aracılık eden dışavurumcu öznel tanımlar içinde kalır.



Resim-73. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre- 9. Tuval Üzerine Karışık Teknik; 75x98 cm. 2016.

Ancak burada bu resimlerde model alınan bir gerçeklik var. Bu gerçeklik araştırmacının daha önceki sanatçılardan model aldığı gerçekliği ya da üretme biçimini kendi biçim anlayışıyla sentezleyerek, çağdaş bir ifade biçimine ulaşması oldu. Burada temsil edilen ise sentetik, bileşimli bir oluşumun kendisidir. Araştırmacı genel olarak tek renkli zemin üzerinde canlı renklerle boyanmış yüzeyin üzerinde portreler biçimsel bir imgeye gönderme yapar ve renk alanları gri tonların içinde kaynaşarak dokusal bir izlenim oluşturur. Biçimsel ifade olarak kullandığı heykelimsi etkilerle oluşan portre resimlerinin zengin geçişler sağlamasında tamamlayıcı birer öge olarak bulunur.



Resim-74. M. Akif Kaplan, Sentetik Portre-10. Tuval Üzerine Karışık teknik; 75x98 cm. 2017.

Sonuç olarak araştırmacı birbirinden farklı akım, anlayışları sentetik olgusal bir sürece dönüştürerek kadın imgesi üzerinde ikonografik bir temsil anlayışının yeni formatif yapısını sunmuştur. Bu açıdan farklı estetik ölçütlerle oluşturulmuş ve gelenekselleşmiş olan anlatım biçimlerini çağdaş sanat stratejilerini kullanarak yeni, çağdaş bir anlatım biçimini önermektedir.

5. BÖLÜM

5. SONUÇ

Sanat bir gerçekliği, bir olguyu, bir olayı, bir nesneyi ya da bir kavramı temsil eder. Sanatın gerçekliğe bağlı üretim biçimleri ve anlam ilişkileri temsil niteliğini belirler. Sanatın üretim biçimleri nesnenin yüzey üzerinde imgesel olarak var olmasıyla başlar ve uzamsal bir mekânda temsiliyetteki yerini almasına kadar devam eder. Çağdaş sanatın üretim araçları yeni temsil biçimleri ortaya koyar. Sanat yapıtında bir gerçeklik olarak var olan imgeden hazır nesneye yönelme sonrasında performatif gösteriler, enstalasyonlar farklı temsil biçimleri oluşturur. Sanat tarihsel süreçte temsil olgusu sürekli dönüşür. Bu dönüşüm sosyo-kültürel, dini, felsefi, ekonomik, politik, siyasi, bilimsel ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak gerçekleşir. Sanat ideal olanı, kutsal olanı, görünen dünyayı, görünmeyen içsel gerçekliği yansıttığı bizatihi nesnenin kendini temsil etmesidir.

Temsil kavramı, sanat ve sanat yapıtının varlık sorunu üzerinde oluşur. Temsil kavramını ilk ortaya atan Platon'a göre sanatın ortaya koyduğu ideal varlığın benzer bir taklitidir. Taklit eden ile edilen arasındaki anlam ilişkisi benzerliğin başarısındadır. Görünüşteki benzerlik, temsil edenle temsil edilen arasındaki uygunluğun ya da gerçekliğin ölçütü niteliğindedir. Bu yaklaşıma göre temsil, bir şeyin, nesnenin ya da dışasal gerçekliğin bir düzlemde biçim ve anlam kaybı olmaksızın yansıtılmasıdır. Sanattaki benzerlik üzerine kurulu bu temsil anlayışı tüm estetik kuramlara temel olur. Temsilin sanatla ilişkisi olan taklit ve benzetmeye bağlı tutum aynı zamanda benzeşim ve yansıtmacı gibi mimetik kuramlara temel teşkil eder; ayrıca karşı kuramlar için de bir referans noktasıdır. Platon'dan sonra gelen düşünür ve filozoflar varlık ve buna bağlı gerçeklik tanımları temsil kavramını çağın gerçeklik algısına bağlar. Bu bağlamda, felsefe varlığı ve ona ait gerçekliği açıklamada mistik olanı, akli, duyuya bağlı deneyimi ve akılla duyusal olanı temel alarak hareket eder. Bu açıdan felsefe tarihine bakıldığında rasyonalistler gerçeklik kavramını açıklamada akli öncelerken, ampiristlerin duyulardan alınan verileri temel alır; var olana ilişkin bilginin bellekteki temsili iki farklı durumda ortaya çıkar. Sanat da düşünsel, varlık ve gerçeklik tanımlarından etkilenir ve çağının tümel gerçekliğini temsil eder.

Türk sanatının üretim ve sunum biçimleri çağın ve kültürün ortaya koyduğu değerler ve tekniğiyle ilgilidir. Tüm bunlar Türk sanatında temsil niteliğini belirlediği, yaşama ve inanış biçimine bağlı Türk sanatçıların geliştirdiği geleneksel üslupların devamlılığı içerisinde sanatın uygulama yöntemleri ve temsil durumlarını oluşturduğu görüldü. Petrogliflerden, duvar resimlerine, minyatürlere ve Batılı anlayışta resim uygulamalarına kadar dini temelli sembolik ve ikonografik bir temsil anlayışı oluşur. Gerçekliğe bağlı bir temsil durumu Türk sanatında 18. ve 19. Yüzyılda Batı sanatı taklit edilerek elde edildi.

Temsilin olgusal sürecinde gözle görülenin temsili yanında, gözle görülmeyenin gösterilmesi, sunulması da bir biçim ya da imge oluşturarak kavramı gösteren bu görünür kılma modern süreçte oluşur. Modern sanatın bu taklit üzere kurulu temsil anlayışına karşı antimimetik tutum sergilenmesinde dönemin tarihsel koşulları belirleyici olmuştur.

Sanat ve temsilin bu olgusal süreci kuramlar olarak da değerlendirildi. Taklide bağlı benzeşim üzerine kurulu temsil durumu benzeşim kuramı ve yanılısama kuramı olarak; içsel gerçekliğe bağlı anlayışı yeni doğalcı temsil kuramı; postmodern sürecin üretim biçimine bağlı temsil sunumlarını uzlaşımçı resimsel temsil kuramı ve farklı sanat türlerinde temsil kuramı içerisinde değerlendirilebileceği anlaşıldı. Benzeşim kuramı ve yanılısama kuramlarının temelde benzerliği gerek koşul görünürken; yeni temsil sanat kuramının benzerliği gerek koşul olarak değil, yapıtın bir şey hakkında olmasını yeterli görmüştür. Modern süreçteki üretim biçimlerini bu kuram içerisindedir.. Uzlaşımçı temsil kuramı toplumsal uzlaşıları temel alır ve yapıtı sosyo-kültürel kodlardan oluşmuş bir anlayışla ele alır. Bununla birlikte farklı sanat türlerinde temsil kuramları, birden çok sanat türü ve dilinin bir aradalığını kapsar. Bu iki kuramda postmodern sanatın üretim biçimlerine bağlı temsil durumlarını içerir.

Postmodern durumlar içerisinde üretim biçimiyle ilgili kavramlar da temsille ilişkilidir. Gösterge, simülasyon, parodi, ironi, pastiş. Gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşan ikili bir yapıyla meydana gelir. Temsille olan ilişkisi ise postmodern sanatın çoğulcu yaklaşımıyla oluşan yapıtın semiyotik olarak anlamlandırılması bağlamında bir temsil niteliği oluşturur. Simülakr ve simülasyon kavramı benzeşim üzerine kurulu taklide bağlı bir gerçekliği model almadığı, kendisinin

bir model olduğu dolayısıyla gerçekliğin üzerinde bir gerçekliği sunmasıyla bir temsil durumu ortaya koyar. Parodi, ironi ve pastişte ise temsil değerine önceden sahip olan üretim biçimlerinin konusunun, üslubunun taklit edilerek ya da alaya alarak yeniden sunumuna bağlı bir temsildir.

Türk sanatının kronolojisi içinde sanatta temsil olgusu sosyo-kültürel olgular cumhuriyet öncesi ve cumhuriyet sonrası olarak incelendi. Cumhuriyet öncesi Türk sanatında sosyal yaşantıya bağlı inanış, biçimleri ve dini ilişkiler içerisinde kalıplaşan bir yöntemde sanat üretimi yapıldığı görüldü. Osmanlı'dan Tanzimat'a kadar toplumsal yaşamı, sanatta kültür ve estetik arayışları İslam dini, Kuran'ı Kerim ve tamamlayıcı hadisler belirlediği, bu bağlamda şekillenen Osmanlı sanatı, Aristo mantığı, tasavvuf, fıkıh ve şeriata dayalı bir idealizmden oluşan mistik bir geleneğe dönüştüğü anlaşıldı. Bu doğrultuda Osmanlı yaşam biçimi ve İslam dinine bağlı toplumsal değerlerin ortaya koyduğu sanat tüm canlıların gerçekçi natüralist bir anlayışla resmedilmesine izin vermediği, dolayısıyla sanatın varlıkları işaret, sembol ya da simgesel bir şekilde tasvir ettiği görülmüştür.

Osmanlı sanatının gerçekçi bir tasvir ve resim niteliğine dönüşmesi oldukça uzun bir zamana yayılır. Bunun gerçekleşmesinde Osmanlı'nın teknik ve sanayi konusunda ordu ve donanmadaki ihtiyaçları karşılayamaması neticesinde gerileyerek zayıflaması olur. Batı'nın geliştirdiği teknikleri edinme adına yapılan ıslahatlar ve yenilenme hareketleri dolaylı olarak Batı anlayışında resim sanatının oluşmasının başlangıcı olur. Bununla birlikte batılı anlamda resim sanatının oluşmasında ıslahatların yanı sıra Osmanlı padişahlarının sanata bakışındaki tutumların değişmesi, batıyla olan diplomatik ve ticari ilişkiler gibi birbirinden farklı ve birbirine bağlı birçok etken vardır. 17. Yüzyılda Osmanlı ve Avrupa arasında yaşanan bu ilişkiler Osmanlı toplumunun genelini etkilerken, 18. Yüzyılda Lale Devri bu ticari ilişkilerin sonucudur. Lale Devrinin ünlü ressamı Levni'nin padişah portreleri Osmanlı sanatının ve geleneksel portre anlayışında geleneksel kalıbı değiştirerek büyük bir değişim sağlar. Bu anlayış 18. ve 19. Yüzyılda Osmanlı sanatçıları da etkiler ve minyatür sanatının çözülmesine de neden olur. 19. Yüzyılda Kapıdağlı Konstantin gibi gayri müslim sanatçılar batılı anlayışta resim sanatının oluşmasında köprü görevi üstlenir. Bunun yanı sıra Türk sanatında natüralist gerçekliğe bağlı temsil durumunun oluşmasında en önemli faktörlerden biri de Batılı tarzda okulların açılması olmuştur. Osmanlı'da Batılılaşma

politikaları çerçevesinde kurulan Mühendishane-i Bahri Hümayun (1773) ve Mühendishane-i Berri Hümayun (1795) da resim derslerinin verilmeye başlamasıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması (1883) Batılı anlamdaki Türk resminin gelişimi adına açılan ilk sanat okuludur. Bu okullarda yetişen öğrencilerin eğitim için Avrupa'ya gönderilmesi, yurt dışından resim hocalarının getirilmesi gerçekçi resim anlayışı ve buna bağlı benzerlik üzere kurulu bir temsil durumunun oluşmasını sağlar.

Osmanlı yönetimindeki Islahat Fermanı (1859), I. Meşrutiyet (1859) ve II. Meşrutiyet (1908) ilan edilmesi gibi demokratik dönüşüm reformları gibi siyasi ve toplumsal alandaki yenilikler de Türk sanatında temsil olgusunu etkiler. Osmanlı'daki düzenleme ve yenilik hareketleri sonucu sanat ve kültür alanında bir yapılanma oluşur. Osmanlı ressamlar Cemiyeti (1909-1914) kapsamlı yenilikleri uygulama bakımından Türk resim sanatının kurumsallaşma ve çağdaşlaşmasının başlangıcı olur ve devamında bu çağdaşlaşmayı Primitifler ve İzlenimciler (1914 Kuşağı) sağlar. Türk sanatının çağdaşlaşması yolunda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1919'da Türk Ressamlar Cemiyeti, cumhuriyetten sonra da 1926'da Güzel Sanatlar birliği adını alır.

Türk sanatının çağdaşlaşma ve modernleşme yönünde ilerlemesini ve temsil değerini belirleyen en önemli etken ise Osmanlı İmparatorluğunun devamı niteliğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıdır. Cumhuriyet döneminde çağdaş Türk sanatını ve temsil olgusunun etkileyen birbirinden farklı bir çok unsur vardır.

Çağdaş Türk Sanatında Temsil Olgusunu Etkileyen Unsurlar

- 1- Devletin kültür sanat politikaları.
- 2- Türk sanatının gelişmesi adına kurulan cemiyetler.
- 3- II. Dünya Savaşı'nın Türkiye üzerindeki olumsuz yansımaları.
- 4- Yurt dışına öğrenci gönderme programlarının devamlılığı.
- 5- Yurt içi ve yurt dışı sergileri.
- 6- Askeri darbeler.
- 7- Kültür sanat dernekleri.
- 8- Sanat toplulukları, eğilimler, bienaller ve İstanbul bienalleri, çağdaş ve güncel sanat inisiyatifleri gibi oluşumlardır.

Türkiye Cumhuriyeti kültür sanat politikalarının ülkenin sanat anlayışında önemli rol oynadığı görüldü. Türk Ocakları ve Halk Evlerinin 1939-1944 arasında ülkenin dört bir tarafını gezerek Anadolu ve insanını resmettiler. Bu sanat gezisi devletin kültür sanat politikası ve ideolojisiyle desteklenen Anadolu yaşantısının konu alındığı, belge niteliğinde kültürel belleğin yansıması olarak bir temsil değeri taşır. Bunun yanı sıra oluşan cemiyetler ve gruplar Türk sanatının çağdaşlaşması yolunda katkılar sağlar. Yeni Ressamlar Cemiyeti (1923); Türk resmini kalıcı temellere ulaştırmak isteyen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929-1941); sanatın taklitten, kopyadan ibaret olmadığı düşüncesinden hareket ederek kübist ve konstrüktivist bir anlayış getiren D Grubu (1933); belli konular çerçevesinde temalar işleyen Yeniler Grubu (1940); dışavurumculuk gibi yeni yaklaşımlar hedefleyen Onlar Grubu (1942) cumhuriyetin ilk yıllarında Türk sanatına yeni açılımları getiren girişimleri ile sanat dilini ve temsil olgusunun dönüşmesinde önemli bir yere sahiptir.

II. Dünya Savaşı'nın neden olduğu nüfus hareketleri ve toplumsal yaşamda bıraktığı derin izler batılı sanatçıları yeni arayışlara sürükler. Sanatçıların bu arayışları insan yaşantısının ruhsal alanına yönelmesine ve örtülü bir anlatıma neden olur. Türkiye'de bu savaşın maddi manevi yıkımlarından etkilenir. Dolayısıyla Batı ile aynı anda antimimetik yönelişler ortaya çıkar. Türk sanatında da görünmeyen, algılanan dünyanın yani içsel gerçekliğin dışa yansıması ve içsel bir temsil niteliğine dönüşür. Türk toplumu üzerinde dış etkenler gibi Türkiye'nin iç dinamiklerinin de sanatın üretim biçimlerinde farklılaşmaları beraberinde getirir. Birbirini takip eden askeri darbeler sosyal yaşamı ve sanat üretimini de etkiler. 1960 yılında yaşanan ilk darbe ve bunun olumsuz sonuçlarını önlemek adına yapılan 1971'de ikinci bir darbe ve yine ortaya çıkan toplumsal huzursuzluğunu önlemek adına 1980 Askeri darbesi yapılır ve yeni bir anayasa oluşturulur. Sanatçılar da üretimlerinde otosansüre giderek metaforik bir anlatım dilini tercih eder. Bu üretim biçiminde yapıt ve temsil ettiği gerçeklik arasında benzerlik bağları kopar. Anlam toplumsal kodlar deşifre edilerek oluşur. Semiyotik bir okuma gerektirir. Dolayısıyla temsil uzlaşımalsal bir durum sergiler.

Çağdaş Türk sanatının 1970'li ve 1980'li yılları sanatta yeni eğilimlerin başladığı ve açılımların ortaya çıktığı yıllardır. Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler, ABCD Sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, İstanbul Bienali sanatın geleneksel yöntemleri dışında gelişen teknoloji ve iletişim araçları, görüntü üretme tekniklerinin

kullanıldığı, disiplinlerarası bir anlayışa doğru gider. Bu bağlamda temsilin üretim araçları ve anlam ilişkileri yeni estetik ölçütler içinde yapılandırılır. Bununla birlikte festivaller ve bienaller salt bir sanat etkinliği olmayıp ekonomiye endeksli küreselleşmenin araçlarından biri olarak görülür. Bu bağlamda yapılan performatif gösteriler, film, video enstalasyonlar açık alanda sergileme mantığı içerisinde çağdaş Türk sanatının dünya sanatına entegrasyonunu sağladığı gibi sanatın ve temsil ettiği değerlerin araçsallaşmasını sağlar. 1980'ler 1990'lara kadar devam eden Batı'yı her alanda olduğu gibi sanat alanında da model alma stratejilerine gerek kalmamıştır. Çünkü küreselleşme politikaları araçsallığını sadece ekonomi üzerinde kurmayıp kültürel bir ağ oluşumunu da amaç edinir.

Sonuçta Türk sanatının temsil kuramları temsil olgusu içerisinde Türkiye'de temsili etkileyen sosyo-kültürel bağlamda, temsil durumlarını kategorize etmek gereklidir. Türk sanatının üretim biçimlerine ve her bir dönemde öne çıkan sanat eğilimi temel alındığında altı ayrı temsil durumu belirlendi. Bu kategori yapılırken 1990 öncesi, 1990'lar ve 2000 sonrası çağdaş Türk sanatı olarak dönemlere ayrıldı.

Türk Sanatında Temsil Durumları

1-İkonografik Temsil:

Eski Türklerde yapılan Maniheizt, Budist resimler Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra sembolik anlamda dini bağlamı resimler yapılamaya devam edilir. Selçuklu ve Osmanlılarda sanat üretimi din ve temsil ilişkisi içerisinde. Uygur duvar resimleri ve bunun bir uzantısı olan Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerinde kutsal kişi tasvirleri ikonografik temsil anlayışında değerlendirilebilir.

2-Sembolik Temsil:

Sanatta temsili anlatımın eski Türklerde var olduğu ancak, bunun sembolik ve simgesel betimlemeden ibaret olduğu görülür. Dolayısıyla eski Türklerde sanatın temsili durumu semboliktir. Sembolik temsil işaret tarzı olarak resimdir ve çağrışımlar üzerinden düşündürmeye yönlendirir. Semboller gerçeğin belli bir parçasına benzeyebilir. Göktürklerin, Uygurların geliştirdiği hayvan üslubuna bağlı sembolik hayvan resimleri ve maniheizt anlayışla yapılan Uygur resimleri, Selçuklu ve Osmanlı minyatürleri

sembolik temsil içerisindedir. Semboller toplumsal kodlar içerdiği için sembolik temsil uzlaşımçı bir nitelik de gösterir.

3-Benzeşimsel/Yanılsamacı Temsil:

Türk sanatında temsilin mimetik temelli bir gerçekliğin bir benzeri olarak, yani temsil edenle temsil edilen arasındaki anlam ilişkisinin benzerlik üzere kurulduğu benzeşimsel ve yanılsamacı temsil 19.yüzyıl Osmanlı sanatında başlar ve cumhuriyet sonrası devam ederek günümüze kadar uzanır. 1990 öncesi Türk sanatında dış gerçekliği model alan izlenimci kuşağın, Müstakiller, toplumsal gerçekçilerin, hiperrealistlerin çalışmaları bu temsil durumları içerisinde ele alınır.

4-Yeni Resimsel Temsil:

Çağdaş Türk sanatı içerisinde dış gerçekliğin önemini yitirdiği sanatçıların iç gerçekliğe yöneldiği modern akımların Türk sanatında etkilerine bağlı kalarak üretilen yapıtları kapsar. D Grubu sanatçılarının, soyut eğilim gösteren çağdaş Türk sanatçılarının çalışmalarını Yeni Resimsel Temsil Durumu içerisinde değerlendirebiliriz. Bu temsil anlayışında bir sanat yapıtının bir şey hakkında olması yeterlidir.

5-Uzlaşımçı Temsil:

Çağdaş Türk sanatında sanatçılar yapıt üretimine disiplinlerarası bir yaklaşım gösterir. Bu bağlamda 1970 sonrası çağdaş Türk sanatının üretim biçimi, kuralları ve sınırları zorlayıcı bir tavır içindedir. Her çeşit malzemenin, mekanın, yazının, izleyicinin de dahil edildiği interaktif bir açılıma kavuşur ve kavramsal olanın temsili ortaya çıkar. Dolayısıyla sanat ve temsiliyeti arasındaki olgularda yeniden şekillenir. Yapıtın semiyotik açıdan okunması gerekir. Gösterge ile gösterilen arasındaki anlam ilişkisi görünürlükten, benzerlikten uzaklaşarak, nesne ve kavram arasındaki ilişkilere ve yeni anlamsal kodlara dönüşür. Bu şekilde oluşturulan yapıt toplumsal uzlaşımlara bağlı olarak

özümlenir ve yorum gerektirir. Bu yüzden çağdaş Türk sanatının çoğulculuğu benimseyen üretim biçimleri uzlaşımıcı temsil durumundadır.

6-Farklı Sanat Türlerinde Temsil:

Sanatın üretim biçiminde birden çok sanat alanı ve üretim biçiminin bir aradalığı kapsayan ürünlerin temsil araçlarını kapsar. Resim, heykel, video, televizyon, hazır nesne, müzik gibi farklı disiplinlerin iki ya da ikiden fazla sanat disipliniyle üretildiği yapıtları kapsar. 1990 ve 2000 sonrası çağdaş Türk sanatında üretim biçimleri bu temsilin yeni formlarına kapı aralar. Bu anlayış birden çok temsil durumunu bir arada değerlendirebilir.

TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Türk sanatına bakıldığında kendine özgü kültürel değerlerin bir yansıması olarak dünya sanatı içerisinde yerini alır. Yüzyıllar süren bir sanat geleneğinin bağlı olduğu değerler son birkaç yüzyılda bir tarafa bırakılarak farklı ya da baskın kültürlerin etkisi altına girmiştir. Bunun oluşmasında değişen dünya görüşleri ve algısı, mevcut olan yerleşik kültürün değişen ve gelişen kültürler karşısında hayatı anlama ve anlamlandırmada bir arayışa sürüklediği görülür. Bu gereksinimler sadece kültürel alanda değil, hatta ilk ihtiyaçlar teknik ve modern eğitim alanında kendini göstermiştir. Türk siyasi tarihine bakıldığında Türk toplumunun yeniliğe açık bir toplumsal yapıda olduğu dikkatleri çeker. Birbirinin devamı olarak çok sayıda kurulan güçlü devletler, kendi öz kaynakları yanında dış etkilere açık bir anlayışı da sergiler. Örneğin Selçuklu ve Osmanlı minyatür sanatında İran sanatının etkileri görülür; Ancak kendine özgü bir biçim dilini 15. yüzyılda oluşturur. Bu etkileşimler bir ulusun sanatı için doğaldır. Ancak, kendi kültürel kaynaklarını tamamen terk etmeden farklılıklar yansıtılmalıdır. Sanatın temsil değeri açısından bakıldığında Türk sanatında temsil niteliği ve gücü her bir dönemde olmuştur. Eski Türklerin hayvan üslubundan, balballardan tutunda Uygur duvar resimlerine, Selçuklu minyatürlerinden Osmanlı minyatürlerine kadar temsili anlatım vardır. Bu çoğu zaman ya dini bağlamda ikonografik bir temsil ya da sosyal yaşamın sembolik olarak yansımasıdır. Türk sanatı inanışlarına bağlı olarak doğanın bir stilizasyonuna dayanıyordu. Dolayısıyla anlam ilişkisi en temelde temsili durumu benzerlikte değil, sembolik nitelikte olmayı gerektirdi. Avrupa sanatı da modern süreçte taklit ilişkisine bağlı temsili anlatımı reddederek devrimsel süreci harekete geçirdi. Bu anlayış temelde sanayileşme ve teknolojik gelişmelere bağlansa da insani olanı, evrensel olanı incelemektir. Sanatın üretim biçimi ne olursa olsun sonuçta bir temsil niteliği taşır. Düşünce oluşturabilen, belleğinde herhangi bir varlığın imgesine sahip bir insan varsa ve bunu bir şekilde anlamlı hale getirip dışsallaştırabiliyorsa temsildir. Bu ister doğa olsun, ister içsel bir gerçeklik olsun.

Değişen dünya düzenleri, sanayi ve teknoloji karşısında kültürel dönüşümler kaçınılmazdır. Dönüşen kültürün özü değil onun sunulma şeklidir. Türk kültür ve sanatı da 18. yüzyılda bu dönüşümlerin en radikal olanını yaşamış olup yeni bir dünya algısının temellerini atmıştır. Batılılaşma, önce askeri alanda, eğitimde ve sanat alanında bir biri ardına yapılan düzenlemelerle, modayla, modernleşmeyle Osmanlı her alanda

Batı'yı taklit etmiştir. Batı'dan getirilen ressamlar; Batı'ya gönderilen öğrenciler Avrupa resminin taşıyıcıları olmuştur. Türk sanatının kökenlerine ve tarihsel oluşumuna baktığımızda elbette ki bu dönüşümün doğal bir şekilde gerçekleşmesi beklenemezdi. Bu süreçte Türk sanatı neleri kaybetti, neleri kazandı, ayrı bir tartışma konusudur. Türk sanatının çağdaşlaşması yönünde sarf ettiği çabalar özellikle 1960'lardan sonra kendini gösterdi. Çağdaşlaşma yolunda, kendi gelenekselliği içinde eklektik bir karakter gösteren Türk sanatı, geleneğini bir yana bırakarak, kendi dünya görüşünün dışında bir dünya görüşü benimseyip bu entegrasyonu farklı bir gelenekle oluşturdu. Kaybedilenleri burada aramanın gerektiği kanaatindeyim. Kazanımlar olarak bakıldığında çağdaş dünyanın eğitim sistemi ve buna bağlı bir sanat eğitimi ve estetik algısı. Dolayısıyla kazanımlar olarak Türk sanatına baktığımızda, burjuvaziye hizmet eden Batı sanatının toplumsal olgu ve gerçekliklere yönelmesinin bir benzerini görürüz. Saray ve çevresini resmeden iki boyutlu bir tasvir anlayışından, sanat kuram ve pratiklerinin taklit yoluyla da olsa Türk sanatında ikame etmeye başlaması, dünyaya ve toplumsal yaşama ait gerçekliklerin anlamlandırılması neticesinde sanat halka taşınır. Çünkü minyatür örtük bir anlatıma sahiptir. Geleneksel kalıplar içerisinde sembolleşmiştir. Oysa üç boyutlu resim vereceği mesajı doğrudan iletir. Bu dolaylılık günümüz koşullarında anlamsız gibi görünse de sanatın pragmatik bir amacı olduğu da unutulmamalıdır. Ancak, bu kazanımlar yerleşik kültürün üzerine inşa edilmemiştir. Bu açıdan devrimsel bir karakteri de gösterir.

Tüm bunlar gözün önüne alındığında, Türkiye sanat eğitimi ve kültür politikalarında, çağdaş dünyanın gelişimine bağlı olan ama milli ve kültürel değerleri temel alan bir anlayışı benimsemelidir.

KAYNAKLAR

- 1- ALP, Kafiye Özlem; Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil,2013, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı 12
- 2- AKAY, Ali. Tekil Düşünce; Bağlam Yayınları, 2004. İstanbul.
- 3- AKAY, Ali; Postmodern Görüntü; Bağlam Yayınları; 2002. İstanbul.
- 4- AKERSON; Erkman ve Fatma; Göstergelime Giriş; Multilingual Yayınları; 2005. İstanbul.
- 5- AKERSON-Erkman; Fatma; Dile Genel Bir Bakış; 2. Baskı. Multilingual Yay. 2008. İstanbul.
- 6- AKTULUM, Kubilay, Metinlerarası İlişkiler. Öteki Yayınevi; 1999. Ankara.
- 7- ALTUNAY, Alper. “Sanatın Ortamında Video” 2013, Anadolu Üniversitesi İletişim Fak. Yay. Eskişehir
- 8- ANTMEN, Ahu; 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 3. Baskı. Sel Yayınları;2013; İstanbul.
- 9- ANTMEN, Ahu; Hale Tenger İçerdeki Yabancı; Yapı Kredi yayınları; 2011. İstanbul.
- 10- ARSAL, Oğur; Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi, Y.K.Y. 2000. İstanbul
- 11- ARSEVEN, Celal Esed; Sanat Ansiklopedisi; Dördüncü Baskı; II. Cilt. M. E. Basımevi; 1983, İstanbul.
- 12- ASLANAPA, Oktay; Türk Sanatı, On İkinci Baskı, Remzi Kitabevi, 2014, İstanbul.
- 13- ATAGÖK, Tomur; ‘80’li Yıllar’, Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80’ler. Piramit Sanat; 2014. İstanbul.
- 14- AYKUT, Aygöl, Sanat Eğitiminde Estetik, 2012, Hayalperest Yay. İstanbul.
- 15- AYTAÇ, Gürsel; Genel Edebiyat Bilimi, 2. Baskı; Say Yayınları; 2009. İstanbul.
- 16- BARTHES, Roland, Göstergelimsel Serüven, Y.K.Y. 1993 İstanbul.
- 17- BAŞKAN, Seyfi; Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim, AKM, 2009. İstanbul.

- 18- BAUDRİLLARD, Jean; Simülakrlar Ve Simülasyon, (6. Basım), Çev: Oğuz Adanır, Doğubatı Yay, Doğu Batı Yayınları, 2011, Ankara.
- 19- BAYKAM, Bedri; ‘Devrimin Kozası ve Başroller’; Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80’ler; Piramit Sanat; 2014. İstanbul.
- 20- BELL, Julian; What Is Painting? Representantion And Modern Art, Thomas And Hundson, 1999, New York
- 21- BOLT, Barbara, Art Beyond Representation, Reprinted in 2010 by I.B.Tauris & Co Ltd London.
- 22- BUĞRA, Hatice Bilen; 1914’lerden 1940’lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik; Ötüken Yayınevi; 2007. İstanbul.
- 23- CARROLL, Noél; Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş. Ütopya Yayınevi, 2012; Ankara.
- 24- CEVİZCİ, Ahmet. Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, 1999 İstanbul.
- 25- CEVİZCİ, Ahmet. Felsefe Tarihi Thales’ten Baudrillard’a, 6. Baskı; 2015; Say Yayınları, İstanbul
- 26- ÇALIKOĞLU, Levent; ‘Gelenek ve Çağdaşlık: Geçmişe Dokunarak Geleceği Hazırlamak’; Gelenekten Çağdaşa Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek; İstanbul Modern; 2010. İstanbul.
- 27- ÇALIKOĞLU, Levent; Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat; YKY; 2008. İstanbul.
- 28- ÇAKIR , Mukadder; Görsel Kültür Ve Küresel Kitle Kültürü; Ütopya Yayınevi; 2014. Ankara
- 29- ÇETİN, Ayhan; 19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti, (Yayınlanmamış,Sanatta Yeterlik Tezi), Marmara Üni. Güzel Sanatlar Enstitüsü. 2011, İstanbul.
- 30- ÇORUHLU, Yaşar; Erken Devir Türk Sanatı, Kabalcı Yayınevi; 2013. İstanbul
- 31- DİKMEN, Benal ; “Değişen Dünyada Kültür Sanat Ve Bilim İlişkisi” Batman University International Science And Culture Symposium, 18-20 April 2012, Batman University Journal Of Life Sciences, Volume 1, Number 1
- 32- DUBEN, İpek; Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950; İstanbul Bilgi Üni. Yayınları; 2007. İstanbul

- 33- DUBEN, İpek; Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar; İstanbul Bilgi Üni. Yayınları; 2008. İstanbul.
- 34- DUMAN, Mehmet Akif; Mimesis, Litera Yayıncılık, 2014, İstanbul.
- 35- DUNCUM, Paul; “Görseli Yorumlama”; Görsel Araştırma Yöntemleri; (Ed. S. Bedir Erişti); Pegem yayıncılık; 2016. Ankara.
- 36- EL-BİZRİ; “Seizing Reality İn Perspektive: The Art Of Optics And The Science Of Painting” Springer International Publishing Switzerland, 2014. (Ed. Rosella Lupacchini And Annarita Angelini)
- 37- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi; Yem Yayın; 1997. İstanbul. S;1435
- 38- EROĞLU, Özkan; Türkiye’de resim Sanatı; Tekhne Yayınları; 2015. İstanbul.
- 39- ERZEN, Jale Nejdet. Çoğul Estetik; Metis Yay. 2012, İstanbul.
- 40- ERZEN, Jale Nejdet; ‘Seksenerin Getirip Götürdükleri’ ; Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80’ler; Piramit Sanat; 2014. İstanbul.
- 41- FARAGO, France; Sanat, 2. Baskı, (Çeviren: Özcan Doğan), Doğu Batı Yay. 2011, Ankara.
- 42- FERRARİS, Maurizio; İmgelem; Dost kitabevi, 2008. Ankara.
- 43- FİDAN, Mürteza; ‘Editör Yazısı’; rh + art magazin; Ocak 2010; sayı 67. İstanbul.
- 44- GOMBRİCH, E.H. Sanat ve Yanılsama; Çev. Ahmet Cemal; 1992; Remzi Kitabevi, İstanbul.
- 45- GOMBRİCH, E. H. İmge Ve Göz, Çev: Kemal Atakay, Yky, 2015, İstanbul
- 46- GÖKBERK, Macit; Felsefe Tarihi; Üçüncü Baskı, 2002, Remzi Kitabevi, İstanbul
- 47- GRİSWOLD; Wendy, Cultures And Societies İn A Changing World, Pine Forge Press, 2008, California
- 48- GÜNAY, V. Doğan ve Günay Alev F. Görsel Göstergebilim İmgenin anlamlandırılması; Es Yayınları; 2012. İstanbul.
- 49- GÜNER, Kağan; Modern Türk Sanatının Doğuşu; Kaynak Yayınları; 2014. İstanbul.

- 50- HASGÜLER, Solmaz Bunulday; Türkiye’de Sanat Üretimi 1975-2005; 2013. İstanbul.
- 51- İPŞİROĞOLU Nazan ve İPŞİROĞOLU Mehmet, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, 1993 İstanbul.
- 52- JAMESON, Fredric; Postmodernizm, Haz. Necmi Zeka. 2. Baskı, Kıyı Yay. 1994. İstanbul.
- 53- KANÇAL FERRARİ, Nicole; İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. Hıristiyan Ve İslam Dünyasındaki Peygamber Tasvirleri: Bir Değerlendirme; Sayı: 30; Yıl: 2014.
- 54- KANTÜRK, Borgia; Çağdaş Sanat Konuşmaları (Hazırlayan, L. Çalıkoğlu); YKY; 2005. İstanbul.
- 55- KUBAN, Doğan; Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları, 4. Baskı. Y.K.Y. 2012. İstanbul.
- 56- KUBAN, Doğan; Batıya Göçün Sanatsal Evreleri; 3. Baskı; Türkiye İş Bankası Yayınları; 2014. İstanbul.
- 57- MARSHALL, Julia; Five Ways to Integrate: Strategies From Contemporary Art; Art Education; May 2010; 63, 3; Research Library.
- 58- MİRZOEFF, Nicolas; An Introduction Visual Culture, First Published, By Rutledge, 1999; London And New York.
- 59- MORAN, Berna; Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 25. Baskı; İletişim Yayınları, 2014. İstanbul.
- 60- ONG, Walter J. Sözlü Ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojileşmesi; Birinci Basım; Metis Yayınları, 1995. İstanbul
- 61- LUC; Pauwels, Visual Cultures Of Science, Dartmouth College Press, Hanover, New Hampshire
- 62- PITKIN, H. Fenichel; Temsil Kavramı; Sakarya Üni. Kültür Yay. 2014; Sakarya.
- 63- PLATON, Devlet, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2014, İstanbul.
- 64- POTOLSKY, Matthew; Mimesis, First published 2006 by Routledge, New York.

- 65- RIFAT, Mehmet; Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları; Yaziko Yayınları; 1983. İstanbul.
- 66- RICHARD, Lionel; Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi; Remzi Kitabevi; 1999. İstanbul.
- 67- SPARİOSU, Mihal; Mimesis in Comtemporary Theory, Volume 1; 1984, John Benjamins Publishing Company; Philadelphia/ Amsterdam.
- 68- ŞAHİNER, Rıfat; Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Ütopya Yay. 2015, Ankara.
- 69- ŞAYLAN, Gencay; Postmodernizm, 4. Baskı; İmge Kitabevi; 2009. Ankara.
- 70- SHANKEN, Edward A.; Sanat Ve Elektronik Medya, Akbank Kültür Ve Sanat Dizisi, 2012, İstanbul.
- 71- TANSUĞ, Sezer; Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 1996; İstanbul.
- 72- TANSUĞ, Sezer; Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Bilgi Yayınevi; 1997. İstanbul.
- 73- TUNALI, İsmail; Estetik, Remzi Kitabevi, 1998 İstanbul.
- 74- TUNALI, İsmail, Croce Estetiğine Giriş, Remzi Kitapevi, 1983.İstanbul.
- 75- TURANİ, Adnan; Dünya Sanat Tarihi, 1996, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- 76- YARDIMCI, Sibel; Küreselleşen İstanbul'da Bienal; İletişim Yayınevi; 2005. İstanbul.
- 77- YILMAZ, Ayşe Nahide; 1980 Sonrası Türkiyede Sanat ve Siyaset; Ütopya Yayınevi; 2015. Ankara.

İNTERNET KAYNAKLARI

1-ANONİM. <https://diyablog.com/sanat-hareketleri/senetizm/> (17.03.2016)

2-AYKUT, Aygöl, “Güncel Sistemden Estetik Eğitime Bir Öneri: Görsel Kültür Kuramı” Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkish. Volume 8/9 Summer 2013.

http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1496817152_049AykutAyg%C3%BCI-705-714.pdf (17.03.2016).

3-DENİS, Maurice; <https://diyablog.com/sanat-hareketleri/senetizm/> (18.03.2017)

4-DİKMEN, Benal, “Değişen Dünyada Kültür Sanat ve Bilim İlişkisi” Batman University International Science And Culture Symposium, Batman University Journal of Life Sciences, Volume 1, Number 1, 18-20 April 2012,

<http://www.yasambilimleridergisi.com/makale/pdf/1356126106.pdf> (05.08. 2016).

5-KILIÇ, Sibel, “Bilimsel Sanat/Sanatsal Bilim”, International Journal of Social Science, Volume 5, Issue 1, February, 2012, s. 197

http://www.jasstudies.com/Makaleler/1850795361_k%C4%B1%C4%B1C3%A7_sibel_TT.pdf (20.10.2016)

6-KOZLU, Düriye, Türkiye’nin 1990’lı ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Bir Bakış, Türk Sanatları Araştırma Dergisi, sayı 2, cilt 1. 2011.

<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/viewFile/2635/2460> (03.04.2016) .

7-MARSHALL, Julia; Creative Strategies In Contemporary Art;

<http://www.eksperimenta.net/ohjur/wp-content/uploads/2011/05/> (08.01.2017)

8- PAPA, Aytül, Osmanlı İmparatorluğunun batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı; Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Bahar,

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1_aytul.pdf (21.05. 2016).

RESİMLERİN KAYNAKÇASI

Resim-1. Hans Holbain, Elçiler: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>

Resim-2. Raffaello Sanzio, Atina Okulu: https://tr.wikipedia.org/wiki/Atina_Okulu

Resim-3. George Braque, Normandiya'da Liman: <http://www.wikiart.org/en/georges-braque/harbor-in-normandy-1909>

Resim-4. Marcel Duchamp, Pisuar: https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

Resim-5. İbrahim Çallı, Atatürk Portresi: www.isteaturk.com

Resim-6. Fra Filippo Lippi, Meryem ve çocuk İsa: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File_\(08.02.2016\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/File_(08.02.2016))

Resim-7. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa

Resim-8. Claude Monet, İzlenim: Gün Doğumu: https://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet

Resim-9. Juan Griss, Şişe ve Bardaklar:

Resim-10. Cindy Sherman, İsimli 224: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindy_Sherman/gallery/audio/8-224.php

Resim- 11. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*: https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

Resim-12. Marcel Duchamp, Pisuar: https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

Resim13. Man Ray, Hediye: <https://ducampclass2.wikispaces.com/Fountain+other+Ready+mades>

Resim-14. Uygur Duvar Resimlerinde Budha Tasviri; 8.Yüzyıl. Yaşar Çoruhlu; Erken Devir Türk Sanatı; Kabalcı Yay. 2013; İstanbul. s. 492

Resim-15.Tanrıça Tasviri, 11.-12. Yüzyıl Seyfi Başkan, Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine kadar Türklerde resim, AKM Yay. 2009. İstanbul. s. 35

Resim-16. Nakkaş Osman, 1583-1588; Mimarlar Ocağı. Seyfi Başkan, Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine kadar Türklerde resim, AKM Yay. 2009. İstanbul. s. 117

Resim17. GentileBellini; Fatih.1480

https://tr.wikipedia.org/wiki/Gentile_Bellini#/media/File:Gentile_Bellini_003.jpg

(18.12.2016)

Resim-18.Kapıdağlı Konstantin, III. Selim Topkapı Sarayı ikinci avlusunda.

<http://www.devletialiyeyi.com/savaslar/sultan-iiiselim-han-sayfa-163.html>

(18.12.2016)

Resim-19. Şeker Ahmet Paşa; Karaca; 1886-1887ipek duben, Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950,i. b. ü. yay. 2007. s. 133

Resim-20. Süleyman Seyyid, Elmalı Natürmort. 1895. Anonim, Tanzimattan Cumhuriyete türk resmi, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, 2012, s.18

Resim-21. Hüseyin Zekai Paşa, Yıldız Parkı 1897. Anonim, Tanzimattan Cumhuriyete türk resmi, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, 2012, s.32

Resim-22. İbrahim Çallı, Hamakta Uzanmış Kadın, 1912. Anonim, Tanzimattan Cumhuriyete türk resmi, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, 2012, s.78

Resim-23. Nazmi Ziya, Camili Manzara. İpek Duben, Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950, İ. B. Ü. Yay. 2007. s. 152

Resim-24. Hikmet Onat; Siperde Mektup; 1915. İpek Duben, Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950, İ. B. Ü. Yay. 2007. s. 65

Resim-25. Sami Yetik; Türk Kurtuluş Savaşından. Asker ressamı katoloğu, 2001, istanbul, s. 58

Resim-26. Nurullah Berk; Ütü Yapan Kadın; 1950. İpek Duben, Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950, İ. B. Ü. Yay. 2007. s. 108

Resim-27. Abidin Dino; Kabak; 1955. <http://grafiksaati.orgRessamlarAbidin%20DinoAbidinDino14.jpg> (12. 10. 2016)

Resim-28. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul; 1955 <http://www.antikalar.combedri-rahmi-eyuboglu> (11.11.2016)

Resim-29. Sabri Berkel, Simitçi; 1955 <http://izlekler.com/sabri-berkel-1907-2003/> (14.11.2016)

Resim-30 Ferruh Başağa, Güvercinler; 1953. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferruh_Ba%C5%9Fa%C4%9Fa (10.11.2016)

Resim-31. Neşet Günal; Bir Başka Yaşantı; 1970. http://vizyon21yy.com/documan/Egitim_Ogretim/Onemli_Insanlari/Ressamlar/Turk_Ressamlar/N_Gunal/Neset_Gunal.html (20.11.2016)

Resim-32 Neşe Erdok, Zeytin Dağı, 1975. <http://www.neseerdok.com.tr> (13.11.2016)

Resim-33. Burhan Doğançay, 1976. <http://www.dogancaymuseum.org/> (09.10.2016)

Resim-34. Cengiz Çekil, Ters Görüntü; 1980. A. Nahide Yılmaz; Türkiye’de Sanat ve Siyaset; Ütopya Yayınları. 2015. Ankara.

Resim-35. Mustafa Ata, Memleketim; 1980. <http://www.bugunbugece.comgit-gormustafa-ata-zamanin-bedeni> (20.11.2016).

Resim-36 B.Baykam; Polis Dayağı, 1988. Bedri Baykam; ‘Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80’ler; Piramit Sanat; 2014. İstanbul.

Resim-37. Erdağ Aksel, Gerilim Nesneleri; 1988 http://www.academia.edu/873915/Early_Works (18.11.2016)

Resim-38. Şenol Yoroğlu, Kurban; 1984 <http://www.lebriz.compagesartist.aspxsection=130&lang=TR&artistID=514&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> 18.11.2016)

Resim-39. Sarkis, Çaylak Sokak, 1989 Elvan Zabunyan; Sarkis, Ondan Bize; yky.2010. ist. s.109

Resim-40. S.Kiraz, Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri, 1989 Resim-23Nazmi Ziya, Camili Manzara. İpek Duben, Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950, İ. B. Ü. Yay. 2007. s. 95

Resim-41. Osman Hamdi; İftardan Sonra; 1886. İpek Duben, Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950, İ. B. Ü. Yay. 2007. s. 50

Resim-42. Hoca Ali Rıza; Sahilde Çardak. İpek Duben, Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950, İ. B. Ü. Yay. 2007. s. 137

Resim-43. Fahri Kaptan; Arnavutköy <http://www.turkresmi.comdosyalar137.htm>

Resim-44. Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı; 1937.

http://wikipedia.org/wiki/Nazmi_Ziya_Güran#mediaFileTaksim_Square-Guran.jpg
(12.11.2016)

Resim-45. Nuri İyem, Sokak; 1949.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Nuri_%C4%B0yem#mediaFileNuri_%C4%B0yem_Sokak_1949.jpg (18.11.2016)

Resim- 46. Hüseyin Avni Lifi; Camii. Anonim, Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, 2012, s.100

Resim-47. Namık İsmail; 1923. <http://wikimedia.org> (20.11.2016)

Resim-48. Cemal Tollu; Hatay'da Portakal Bahçesi. İpek Duben, Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950, İ. B. Ü. Yay. 2007. s. 109

Resim-49. İbrahim Balaban, Ekin Biçenler; 1951. <http://blog.ressambalaban.com>
(19.11.2016)

Resim-50. Şükrü Aysan, Pentür-I; 1977

http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1180
(12.11.2016)

Resim-51. İsmet Doğan; Enteryör; 1986. Oya Eczacıbaşı, Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek; İstanbul Modern; 2010 İstanbul. s. 62

Resim-52. Ergin İnan; İkona Mektubu. Oya Eczacıbaşı, Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek; İstanbul Modern; 2010 İstanbul. s.137

Resim-53. Cengiz Çekil, Fani Bir Anıt No:2; 1990 İpek Duben, Esra Yıldız; Seksenlerde Türkiyede Çağdaş Sanat, İ.B.Ü. Yay. 2008. İst. S. 118

Resim-54. Ahmet Öktem, Yürürlükteki Yasalar; 1994. İpek Duben, Esra Yıldız; Seksenlerde Türkiyede Çağdaş Sanat, İ.B.Ü. Yay. 2008. İst. s. 95

Resim-55. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye; 1992. İpek Duben, Esra Yıldız; Seksenlerde Türkiyede Çağdaş Sanat, İ.B.Ü. Yay. 2008. İst. s.168

Resim-56. İpek Duben; Manuscript; İpek Duben, Esra Yıldız; Seksenlerde Türkiyede Çağdaş Sanat, İ.B.Ü. Yay. 2008. İst. s.186

Resim-57. İnci Eviner; Gövde Coğrafyası; 1995 Levent çalıkoğlu, 90'lı Yıllarda Türkiye de çağdaş sanat, s.124

Resim- 58. Halil Altındere; Tabularla Dans; 1997

<http://www.sanalmuze.org/paneller/image/zbnl47.jpg> (17.11.2016)

Resim-59. Borga Kantürk; Sarı kalem, Yeşil silgi ve Not kağıdı. Levent çalıkoğlu, çağdaş sanat konuşmaları, yky, 2005 ist. s.124

Resim-60. Hale Tenger; Yok Yok Ülkesi; 2001. Ahu Antmen; hale Tenger, yok yok Ülkesi 2001; İçerdeki Yabancı, yky. 2011.ist s. 106

Resim-61. Aygül Aykut. 'Katmanlar' 2016

Resim-62. Halil Altındere, 'Dengbejler' video, 2007
<http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/30> (17.11.2016)

Resim 63, Gerhard Richter; 809-3; 1994 <http://www.tate.org.uk/art/artists/gerhard-richter-1841> (07.03.2017)

Resim 64, Mark Rothko; Mavi-Yeşil ve Kahverengi; 1952,
<http://www.markrothko.org/paintings/>, (08.03.2017)

ÖZGEÇMİŞ			
Adı Soyadı	Mehmet Akif KAPLAN		
T.C. Kimlik No	26164878798		
Doğum tarihi	01.01.1978		
İletişim Bilgileri			
Adres	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Avşar Kampüsü Onikişubat/Kahramanmaraş		
Telefon	533 457 20 46		
Mail	Makifkaplan78@ gmail.com		
Ünvanı	Okutman		
ÖĞRENİM DURUMU			
Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Resim	Mersin Üniversitesi	2000
Yüksek Lisans	Resim	Mersin Üniversitesi	2007
Doktora /Sanatta Yeterlik	Resim	Erciyes Üniversitesi	Devam Ediyor.
SANATSAL FAALİYETLER			
1- KİŞİSEL SERGİLER			
1	Resim Sergisi İçel Sanat Kulübü, Müfide İlhan- Ayşe Uğural Sanat Galerisi, Mersin		2000
2	Kişisel Resim Sergisi Mersin, İ.S.K. Teoman Ünüsan Sanat Galerisi, Mersin.		2004
3	Kişisel Resim Sergisi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu.		2007

2- ULUSAL KARMA SERGİLER		
1	Çukurova Üniversitesi Grafik-Resim-Heykel-Özgün Baskı Yarışması Sergisi, Adana	2000
2	Mini Paint- Resim Sergisi, İçel Sanat Kulübü Teoman Ünüsan Sanat Galerisi, Mersin	2005
3	Karma Resim Sergisi, Maya Sanat Galerisi, Mersin	2005
4	K.S.Ü. Rektörlüğü 4. Resim Yarışması Sergisi, K.Maraş	2005
5	Karma Resim Sergisi, Mezitli Belediyesi Sanat Evi, Mezitli	2006
6	İkili Resim Sergisi, Görsel Sanatlar Galerisi, Mersin	2007
7	Sokak Çocukları Yararına Karma Sergi. MTSO. Sergi Salonu, Mersin	2007
8	K.S.Ü. Rektörlüğü 6. Resim Yarışması Sergisi, K.Maraş	2007
9	Karma Yaz Sergisi, MTSO Sergi Salonu, Mersin	2007
10	Mersin Büyük Şehir Belediyesi Sanat Fuarına Katılım, Mersin	2007
11	Kanserli Çocuklar Yararına Karma Resim Sergisi, MTSO Sergi Salonu, Mersin	2008
12	Marina Vista Güncel Sanat Ortamları Kapsamında“Göz Göze Gel Uçurumdan Atla” Adlı Etkinliğe Resimle Katılma, Marina Vista Sergi Salonu, Mersin	2009
13	Resim Sergisi, Mersin Üniversitesi Eğitim Bilimleri Binası Sergi Salonu. Mersin	2010
14	Resim Sergisi Me. Ü. Eğitim Fakültesi Biası Sergi Salonu. Mersin	2011
15	Resim Sergisi, Sanko Sanat Galerisi, G. Antep	2013
16	“Anadolu’ya Yolculuk Sergileri 9. Durak Kahramanmaraş” Resim Ve Fotoğraf Sergisi, K.Maraş	2013
17	Karma Resim Sergisi, ERÜ. GSF. Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu, Kayseri	2014
18	“Farklı Ve Birlikte- II” Jürili Sanat Etkinliğinde “Sergileme”, Ksü Gsf Sergi Salonu , K.Maraş.	2014
19	“Farklı Ve Birlikte- III” Jürili Sanat Etkinliğinde “Sergileme”, Kütahya.	2015
20	T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Türkiye Sergileri Gesam. K. Maraş	2015
21	Selçuk Üniversitesi 41. Yılsergisi, Konya	2016
22	KSÜ. Öğretmenler Günü Anısına Karma Resim Sergisi. K. Maraş.	2016

23	KSÜ. GSF. Öğretim Elemanları Resim Sergisi; K. Maraş.	2016
24	Milli Mücadelenin 97.Yılı Anısına Kahramanmaraş Karma Resim Sergisi, K. Maraş.	2017
25	Farklı Ve Birlikte IV ‘ Gaziantep Kardeşlik’ G.Antep.	2017
26	Sekiz Mart Dünya Kadınlar Günü Kapsamında Karma Sergi; KSÜ. GSF. K. Maraş	2017
3- ULUSLAR ARASI KARMA SERGİLER		
1	1.Uluslar Arası 19 Mayıs Karma Sergisi, Tesaum- Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.	2016
2	Öz-Gün Uluslar Arası Davetli Karma Resim Sergisi, Köln;Almanya	2016
3	Anadolu’dan Tuna’ya Resim Sergisi, Macaristan	2017
4-ÇALIŞTAY		
1	Anadolu’ya Yolculuk Sergileri Kapsamında KSÜ GSF’de Resim Çalıştayı.	2013
2	Farklı Ve Birlikte II – Sergi Ve Çalıştay	2014
5-DÜZENLEME KURULU		
1	Farklı Ve Birlikte II. Düzenleme Kurulunda Görev Alma.	2014
2	Anadolu’dan Tuna’ya Resim Sergisi Düzenleme Kurulunda Görev alma; Macaristan.	2017
6-PROJE		
1	Bilimsel Araştırma Projesi; “ Kahramanmaraş’ın Görsel Belleğini Oluşturma” Adlı Bilimsel Araştırma Projesi’nde Araştırmacı.	2016
7-ÖDÜL		
1	K.S.Ü Rektörlüğü Resim Yarışması 2. lik Ödülü	2005

