T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM - İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980 SONRASI FİGÜRATİF TÜRK RESMİNDE REALİST YAKLAŞIMLAR VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMLE İLİNTİSİ

Kerem ATAR

İzmir
2014

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM - İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980 SONRASI FİGÜRATİF TÜRK RESMİNDE REALİST YAKLAŞIMLAR VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMLE İLİNTİSİ

Kerem ATAR

Danışman
Doç. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN

İzmir
2014

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum **”1980 Sonrası Figüratif Türk Resminde Realist Yaklaşımlar Ve Kültürel Değişimle İlintisi”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

…/…/2014

Kerem ATAR

ÖNSÖZ

Sanat, insanların ve yaşadıkları toplumların anlaşılabilmesinde büyük rol oynamaktadır. Bir toplumun sanatı, o toplumun dünyayı algılama şeklini gösterir. Bu nedenle, özellikle bu algı içerisinde oluşturulan figüratif sanat, bizim, o toplumu ve kültürünü çözümleyebilmemiz açısından daha fazla bilgi verebilmektedir. Çünkü dünyayı algılama, bir insanda öncelikle kendisini ve kendi bedenini algılamasıyla başlar. Sonrasında algı içerisine dâhil edilen çevre ve diğer bedenler, bir süre sonra bireylerin ortak algılama şekline dönüşmektedir.

Eski çağlardaki mağara resimlerinden başladığı varsayılan figür resimleri, dönemler içerisinde bilim ve felsefenin de etkisiyle farklı algılama şekillerine bürünerek günümüz sanatının oluşmasını sağlamıştır. Bugüne kadar ortaya çıkan birçok sanat algısı, ya kendinden öncekini reddetmiş, ya da daha ileri bir boyuta taşıma gayreti içerisinde olmuştur. Ancak tüm bu değişimler içerisinde yine de değişmeden kalabilen tek şey; sanatın doğayı ve doğanın bir parçası olan insanı resmetme isteğidir. Bu nedenle doğa, her zaman bir gerçeklik olarak varlığını sürdürmüştür.

Genel anlamda Türk resim sanatına baktığımızda, Doğu geleneğinden sıyrılarak geldiği ve belirli dönemler içerisindeki siyasi kırılmaların etkisiyle şekillenmiş olduğu görülecektir. Bu değişimlerin hangi boyuta ulaştığı ve bugünkü Türk toplumunu nasıl etkilemekte olduğu çalışmamızda ele alınacaktır. Özellikle yukarıda da bahsettiğimiz, insanın figürü ele alış şeklinden dünya algısının anlaşılabilmesi sorunu, çalışmanın ana sorununu oluşturmaktadır. Bu nedenle Türk resim sanatı, figüratif boyutuyla ele alınarak, içinde barındırdığı "gerçeklik" sorunu incelenmiştir. Bunun için de çalışma dört ana bölümde toplanmaktadır. Birinci bölümde; "sanatta realist (gerçekçi) yaklaşımlar" ve "gerçek" kavramı ele alınarak, estetik, ontolojik ve sosyolojik kuramlar çerçevesinde incelenmektedir. İkinci bölümü ise; figür resmi ve figür algısı oluşturmaktadır. Burada özellikle figürün sanat tarihi içerisindeki önemini vurgulanmaktadır. Üçüncü bölüm, Türk figür resmi üzerine bir incelemeyi içermektedir. Son otuz yıllık dönemde ki sosyal ve siyasal

değişimlerin etkisiyle şekillenen resim sanatımız, gerçekçi anlayışlarla birlikte ele alınmıştır. Son bölüm olan dördüncü bölümde ise; sanat-kültür ilişkisi (1980 Sonrası Figüratif Türk Resmi ve Kültürel Değişimle İlintisi) ele alınmaktadır.

Bu araştırmada, benden hiçbir yardımı esirgemeyerek özveriyle yardım etmiş olan tez danışmanım sayın Doç. Dr. Cemile Arzu Aytekin'e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……...…..i
DEĞERLENDİRME KURULU ÜYELERİ…….....ii
TEZ KABUL FORMU……..…..iii
TEZ VERİ FORMU…….....iv
ÖNSÖZ……v
İÇİNDEKİLER……..……vii
RESİM LİSTESİ……..…….x
ÖZET……....…xiv
ABSTRACT……xv

BÖLÜM I

GİRİŞ……...……1
1.1 Problem Durumu……...…….2
1.2 Araştırmanın Amacı……3
1.3 Araştırmanın Önemi…….....3
1.4 Problem Cümlesi……..…4
1.5 Alt Problemler……..…4
1.6 Sayıltılar……..5
1.7 Sınırlılıklar……..5
1.8 Tanımlar……..6

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR……...…7

BÖLÜM III

YÖNTEM……13
3.1 Araştırma Modeli……..……13
3.2 Evren ve Örneklem……...……13
3.3 Veri Toplama Araçları……..……14

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR……..…….….15
4.1. GERÇEKLİK KAVRAMI VE SANAT……..….15
4.1.1 "Gerçeklik" Olarak Varlık……15
4.1.2 Doğu ve Batı Felsefelerinde Varlık Kavramı……...18
4.1.3 Sanatta Gerçeklik Kavramı ve Kuramları…….……29
4.1.4 Modern ve Postmodern Sanatlarda Gerçeklik Algısı……...35
4.1.5 Sanatta Realist (Gerçekçi) Yaklaşımlar……....41

4.2 RESİM SANATINDA FİGÜR ALGISI……..…….…59
4.2.1 Algı, Estetik Algı….....59
4.2.2 Ontolojik Olarak Sanat Nesnesi…….…...64
4.2.3 Modern ve Postmodern Toplumlarda Resimde Figür Algısı..……..…69

4.3 1980 SONRASI TÜRK FİGÜR RESMİ VE GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR……....77
4.3.1 Türk Figüratif Resminde Realist (Gerçekçi) Anlayışlar…….…..77
4.3.2 Gerçekçi Yaklaşımların 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları……..84

4.4 1980 SONRASI TÜRK FİGÜRATİF RESMİNDE REALİST (GERÇEKÇİ) YAKLAŞIMLAR VE KÜLTÜREL DEĞİŞİM İLİŞKİSİ……121
4.4.1 Kültür ve Kültürel Değişim Kavramları…….121
4.4.2. 1980 ve sonrası Türkiye'de Toplumsal ve Kültürel Ortam……..…127
4.4.3 1980 Sonrası Figüratif Türk Resminde Realist (Gerçekçi) Yaklaşımlar ve Kültürel Değişim İlişkisi……132

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER……...……..139

KAYNAKÇA……146

RESİMLER LİSTESİ

Resim 01. Gustave Courbet, The Grain Sifters,1854,131x167 cm……43

Resim 02. Jean-François Millet, Potato Planters, 1861, 82.5x101 cm……...43

Resim 03. İlja Repin, Barge Haulers on the Volga,1870-73, 131,5 × 281 cm……...46

Resim 04. René Magritte, The Menaced Assassin, 1927.. 150.4 x 195.2 cm……49

Resim 05. Yves Tanguy, Palace on windows rocks,1942 ……..……50

Resim 06. Robert Cottingham, Barrera-Rosa, 1985, 59 x 168cm …….....52

Resim 07. Richard Estes, Central Savings, 2005, 96x155 cm ……..53

Resim 08. Chuck Close, Agnes, 1998. 259 x 213 cm ……...……....55

Resim 09. Denis-Peterson, Diogenes,2009,60x60 cm ……..…56

Resim 10. Yves Klein, Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82), 1960, 156,5x282,5cm…….……..57

Resim 11. Raymond Hains, Tole,1976, 106 x 105cm……58

Resim 12. Franz Kline, Meryon,1960,235x195 cm……...72

Resim 13. Francis Bacon, *Painting* ,1946, 198 x 132 cm…….....73

Resim 14. Andy Warhol, Green Coca-Cola Bottles 1962, 209x144 cm……74

Resim 15. Gazi Sansoy, Tehlikeli Geçiş,2013, 124x151 cm……75

Resim 16. Fahri Kaptan, Kız Kulesi, 1910, 68x104 cm……78

Resim 17. Cemal Tollu, İstihsal, 1954, 72x106 cm ……..81

Resim 18. Yüksel Arslan, Le Capital,1972, 36 x 21,5 cm ……82

Resim 19. Neşet Günal, Kapı Önü lV, 1977, 150x168 cm ……...82

Resim 20. Ömer Uluç, Bir Oturum, 2006, 150x150 cm ….……..…….……83

Resim 21. Alaattin Aksoy, Unutulmuşluk, 1994, 146x114 cm ……85

Resim 22. Alaattin Aksoy, Göğe Çekiliş, 1994, 130x162 cm……....85

Resim 23. Ali Kotan, Ali Kotan, İsimsiz, 2005, 80x100 cm……..86

Resim 24. Ali Kotan, İsimsiz, 2006, 140x100 cm …….86

Resim 25. Alp Tamer Ulukılıç, Piknikte, 2002, 150x200 cm……87

Resim 26. Alp Tamer Ulukılıç, 56 Chevrolet, 1998, 150x130 cm…….87

Resim 27. Altan Çelem, Orada, 1996, 130x150 cm……...88

Resim 28. Altan Çelem, Havuzdan, 2007, 80x100 cm……..88

Resim 29. Altan Gürman, Montaj 5, 1967, 140x140x9 cm……...89

Resim 30. Altan Gürman, Kompozisyon No:1, 1967, 100x70 cm…….89

Resim 31. Aydın Ayan, Kömürcü, 1997, 130x162 cm……..90

Resim 32. Aydın Ayan, Çoğul Yansıma,1992, 97x162 cm…….....90

Resim 33. Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendi Yoluna Gittiğinin Resmidir, 1997-98, 90x157cm…….....91

Resim 34. Bedri Baykam, Fahişenin Odası, 1981, 122x244 cm……92

Resim 35. Bedri Baykam, Park Oteli, 1994, 180x130 cm…….93

Resim 36. Cihat Aral, Göç, 1995, 115x147 cm……..93

Resim 37. Devrim Erbil, Ağaç,1993. 100x81 cm……..94

Resim 38. Devrim Erbil, İstanbul, 1999, 100x70 cm…….95

Resim 39. Ekrem Kahraman,İsimsiz, 2001, 180x200 cm……..96

Resim 40. Ekrem Kahraman, İsimsiz, 1988, 100x140 cm…….96

Resim 41. Ergin İnan, Leverkusen, 1989, 30x25 cm……97

Resim 42. Ergin İnan, Binbir Böcek 4, 1996, 50x50 cm……98

Resim 43. Ertuğrul Ateş, İsimsiz, 1998, 150x360 cm……...99

Resim 44. Gürkan Coşkun (Komet), İsimsiz, 2003, 18x25 cm……..99

Resim 45. Halim Çeliker, İsimsiz, 1998, 125x180 cm…….100

Resim 46. Halim Çeliker, İsimsiz, 2012, 110x170 cm…….100

Resim 47. Hayati Misman, İsimsiz, 2007, 65x70 cm ……..101

Resim 48. Hayati Misman, Nü, 1997, 130x100 cm……101

Resim 49. Hüsamettin Koçan, İsimsiz, 1985, 200x130 cm……..102

Resim 50. İsmet Doğan, İsimsiz, 2010, 82x110 cm……103

Resim 51. İsmet Doğan, İsimsiz, 2010, 120x170 cm…….....103

Resim 52. Mehmet Güleryüz, İsimsiz, 1997, 220x197 cm……..104

Resim 53. Mehmet Güleryüz, Toprak, 2001, 69x55 cm……..105

Resim 54. Mustafa Ata, Kızıl Ağaç Resimleri, 1997, 50x60 cm……106

Resim 55. Mustafa Horasan, Karaltı, 1998, 130x150 cm……107

Resim 56. Mustafa Horasan, Ganimet Avcıları, 2002, 200x300 cm…….....107

Resim 57. Neşe Erdok, Gece Yolculuğu, 2013, 162x130 cm……..108

Resim 58. Neşe Erdok, Gece Vapuru, 1995, 146x116 cm……...109

Resim 59. Neşet Günal, Üç Kız Kardeş, 1998, 150x124 cm……..110

Resim 60. Nur Koçak, Siyah File, 1979, 23x27 cm……111

Resim 61. Oktay Anılanmert, İdeal'e Koşanlar, 1997, 130x100 cm……112

Resim 62. Oktay Anılanmert, Dolaşanlar, 2007, 33x50 cm……112

Resim 63. Özdemir Altan, Gerçek,1974, 100x130 cm……113

Resim 64. Özdemir Altan, İsimsiz, 1998, 120x340 cm……113

Resim 65. Resul Aytemur, 1 Mayıs, 2010, 200x300 cm……..114

Resim 66. Resul Aytemur, Beşiktaş Pazarı, 2009, 200x325 cm……..114

Resim 67. Selahattin Yıldırım, İsimsiz, 1997, 146x114 cm……115

Resim 68. Taner Ceylan, 1923, 2011, 179x169 cm……116

Resim 69. Taner Ceylan, Spring Time, 2013, 140x215 cm……116

Resim 70. Turan Erol, Akşam Vakti Ağrı Dağı, 1997, 100x80 cm……117

Resim 71. Turan Erol, Kömür Dağıtım Yeri, 1986-96, 120x130 cm……...117

Resim 72. Utku Varlık, Işığın Kırıldığı Yer, 1994, 73x60 cm……118

Resim 73. Utku Varlık, Acının Baladı, 1986, 60x45 cm……119

Resim 74. Zahit Büyükişleyen, Eskişehir Günleri I, 2010, 150x150 cm…….120

Resim 75. Zahit Büyükişleyen, Eskişehir Günleri II, 2010, 140x170 cm……120

ÖZET

Çalışmada, 1980 sonrası figüratif Türk resmi gerçekçilik boyutuyla ele alarak, kültürel değişim ile olan ilişkisi incelenmektedir. Bu amaçla, araştırmamızın temelini oluşturan; figür, gerçeklik, gerçekçilik, kültür ve değişim gibi kavramların net olarak anlamlandırılması, çalışmamız esnasında özellikle dikkat edilen husus olmuştur. Bahsedilen kavramlar, bulgular kısmında kuramsal bir çerçevede ele alınarak, çok yönlü bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır. Sonuç bölümünde ise, tüm bu kavramların birbirleri ile nasıl bir ilişkide oldukları ve 1980 sonrası figüratif Türk resmi üzerindeki etkileri tartışılmıştır.

İnsanoğlunun doğa ile olan ilişkisinin ve doğayı algılayış şeklinin bir yansıması olan figüratif resim, farklı toplumsal ve kültürel yapılara göre değişiklik göstermektedir. Özü her ne kadar doğadaki gerçeklik algısına dayansa da, tarihsel süreç içerisindeki sosyo-kültürel değişimler, bu algının farklılaşmasına neden olabilmektedir.

1950 sonrası Batı'da gelişen sanayi ve bunun sonucunda oluşan tüketim kültürü, Avrupa'da mevcut olan gerçeklik algısında değişime neden olmuştur. Zamanla sanat ve düşün alanlarında da etkisini gösteren bu değişimin bizde tam olarak yansıması ise, 1980'lerde gerçekleşir. Türkiye'deki siyasi değişimlerle de aynı zamana rastlaması bakımından, 1980 yılı, Türkiye'nin sosyo-kültürel yapısındaki değişikliklerin belirlenmesi adına önemli bir tarihtir. Bu nedenle, figür ve gerçeklik gibi kavramların incelenerek bunların 1980 sonrası Türk sanatındaki yansımalarının belirlenmesi, ülkemizin son dönem kültürel değişim ve sanat etkileşimini belirleyebilmek açısından önemli görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: 1980 Sonrası Sanat, Türk Figüratif Resmi, Gerçeklik, Gerçekçilik, Kültür, Kültürel Değişim.

ABSTRACT

This study focusses on the relationship between the realistic style of Turkish figurative paintings after 1980 and cultural change of the same time period. Basic concepts such as figure, reality, culture and change are identified as key principles in this study. These concepts, which have been discussed in findings have been considered theoretically and studied in detail. The conclusion establishes how all of these concepts are related to one another and how their effects are represented in Turkish figurative paintings after 1980.

The figurative painting,which is a reflection of how human beings have a relationship with nature and how they perceive it, indicates the change of different social and cultural structures. Sociacultural changes in historical development, although essentially based on the perception of reality in nature ,can be the cause of perception differentation.

The Industrial revoluation in the West after 1950 resulted in an unavoidable ‘consumer culture’ therefore, causing the shift in reality perception which exists in Europe. This change , that influenced modern thought and art became evident in Turkey during the 1980s. The 1980s became a significant time period becaus it designated a change in the socioculture structure in Turkey as well as political changes. For this reason, it is very important to recognise that the effects of cultural changes in our country are directly reflected in Turkish art after 1980, through the examination of figure and realty concepts.

Key Words: Art After 1980, Turkish Figurative Art, Reality, Realism, Culture, Cultural Change

BÖLÜM I

GİRİŞ

İnsanoğlu, yüzyıllardır süregelen varlığı içerisinde yaşadığı her türlü duyguyu, çelişkiyi, soru ve sorunlarını, belirli şekillerde ifade edebilme gayretinde olmuştur. Bu çabaların bir sonucu olarak oluşan sanat, farklı coğrafya ve toplumlara göre değişik şekiller almıştır. Doğanın bir parçası olan insanın beğeni ve yaşantısı değiştikçe, sanat da değişim ve gelişim sürecine devam etmektedir. Hangi toplumsal ve kültürel yapı içerisinde olursa olsun, insan üretimi olarak sanat, yaşama dair her türlü birikimi içerisinde barındırır.

Aynı şekilde toplumlar da tarihi zorunluluk gereği gelişip değişmek zorundadırlar. Bu gelişim sürecinde maddi birikimlerin yanında, bahsedilen manevi birikimlerini de sonraki nesillere aktarmaları ve bunların üzerine yenilerini ekleyebilmeleri gerekir. Bu nedenle, bahsedilen kültürel birikimlerin değişim içerisinde büyük payı bulunmaktadır.

Türk kültür yapısındaki değişimlere bu açıdan bakıldığında, farklı nedenlerle Batı uygarlıkları ile etkileşime girildiği görülmektedir. Bu etkileşim, kültürümüzde yüzyıllardır hâkim olan Doğu algısını azaltmış ve Batı algısı içerisine girmeye zorlamıştır. Yani, Avrupa'daki Modernist anlayış Türk kültür yapısına şekil vermeye başlamıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra, özellikle 1980 dönemi Türkiye'sinin geldiği ekonomik, siyasal ve sosyolojik durum, tüm bu değişim sürecinin gözlenebilmesi açısından önem teşkil etmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Dünya'da gelişmeye başlayan sanayi ve teknoloji nedeniyle, var olan gerçeklik algıları farklı bir boyut kazanmış; sanat da bu değişimden etkilenmiştir. Artık günümüzde, var olan doğa gerçekliğinin yanında, yapay gerçekliklerden de söz edilebilmektedir. Bu nedenle, 1980 sonrasında teknolojinin ülkemizde de yaygınlaşması ve her türlü bilgi akışının anında yapılabilir olması, bu değişimlerin eşzamanlı olarak takip edilebilmesine olanak sağlamıştır.

Kısacası, kültürel yapı içerisindeki tüm değişimler ya sanatı etkilemiş, ya da sanattan etkilenmiştir. Bu etkileşim sürecinin 1980 sonrası Türk sanatında nasıl gerçekleştiği ve Türk figüratif resmindeki gerçekçilik anlayışının bu değişimde nasıl bir rol oynadığı, araştırmamızda açıklanmaya çalışılacaktır.

1.1 Problem Durumu

Kültürlerin doğa algısına bağlı olarak gelişen gerçeklik anlayışı, figüratif sanat içerisinde yansımasını bulmaktadır. Türk kültürü ve Türk resim sanatına bu açıdan bakıldığında, günümüz figüratif resmindeki gerçeklik algısını anlayabilmek için, özellikle 1980 sonrasındaki sosyokültürel değişimlerin incelenmesi ve resim sanatı ile olan etkileşiminin belirlenmesi önem teşkil etmektedir.

Felsefi bir kavram olan gerçeklik, kültürel yapılara ve çeşitli dönemlere göre farklılık gösterse de, özünde her daim bir doğa algısı bulundurur. Sanat da bu algıdan yola çıkarak, kendisine sürekli farklı anlatım biçimleri arar. Yaratılan her biçim, gerçeklikle olan ilişkisi nedeniyle, bireysel yaşantıdan izler taşır.

Değişim kavramı söz konusu olduğunda ise, var olan gerçeklik algısı, değişimin şeklini ve yönünü belirler. Özellikle kültürel sistemlerdeki değişmeler, mevcut bilimsel, sanatsal ve felsefi görüşlerle etkileşimli olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, kültürel değişim kavramı, tüm bu etkenler göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak bu çalışmada, doğa algısının bir yansıma biçimi olan figüratif sanat, geçirdiği aşamalar ve gerçeklik algısı bağlamında ele alınıp, Türkiye'nin sosyokültürel yapısında 1980 sonrası meydana gelen değişimler ile nasıl bir etkileşim içerisine girdiği araştırılmak istenmektedir.

1.2 Araştırmanın Amacı

Türk resim sanatı, tarihsel süreç içerisinde, Batı kültürleriyle etkileşimler sonucunda şekillenmiştir. Bu etkileşim sonucunda doğa algısı değişmeye başlayan Türk toplumu, yüzyıllardır içerisinde yaşadığı Doğu kültüründen sıyrılarak, Batı'nın doğa algısına doğru bir yol kat etmeye başlamıştır. Farklı kültürlerin doğayı algılayışındaki bu "gerçek ve gerçeklik" kavramlarının değişimiyle bağdaştırabileceğimiz bu durumun incelenmesi ve bu bağlamda Türk resim sanatındaki figür algısının günümüze kadar olan süreç içerisinde özellikle 1980 sonrasında, kültürel ortamdaki değişimlere bağlı olarak ne gibi dönüşüme uğradığının sorgulanması, çalışmamızın amacını oluşturmaktadır. Ayrıca, günümüzde kabul edilen mevcut çağdaş estetik algı kapsamında üretilen figüratif çalışmaları saptayarak, içinde yaşadığımız kültürle olan ilişkilerini sorgulamak çalışmamızın diğer amacını oluşturmaktadır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Kültürel değişimler, daima başka kültürlerin etkisi altında veya onları etkilemek suretiyle oluşurlar. Bu değişimlerin nedenlerinin ve sonuçlarının saptanması, kültürel miras ve devamlılık açısından önem arz etmektedir.

Türk toplumunun kültürel ve sosyal değişimine bakıldığında, özellikle 1980 yılı ve sonrası büyük önem taşımaktadır. Bu yıllarda yaşananlar, günümüz sosyal, siyasal ve sanatsal ortamın şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu nedenle, bu

araştırmamız içerisinde, toplumumuzun son döneminde yaşanan değişimlerin incelenmesi ve geldiği durumun saptanması, gerçekçi yaklaşımlar ve figüratif resim sanatı özelinde ele alınarak sağlanmaya çalışılmıştır.

Bu vesileyle, Batı anlayışına göre şekillenmiş olan günümüz figüratif Türk resim sanatı, "gerçekçilik" kavramı bağlamında incelenmiştir. Var olan kültürel yapının bu anlayıştan ne kadar etkilenerek şekil değiştirdiğinin saptanması ve Türk toplumunun estetik beğenisine olan katkısı üzerinde durulmuştur.

Araştırma Türk toplumunun değişim sürecini saptamada tek başına yetersiz olsa da, özellikle figüratif Türk resim sanatında realist yaklaşımlar hakkında ileriki yıllarda yapılacak olan araştırmalara ışık tutması bakımından önem taşımaktadır.

1.4 Problem Cümlesi

1980 sonrası figüratif Türk resminde realist (gerçekçi) yaklaşımlar ile kültürel değişim arasında önemli bir ilişki var mıdır?

1.5 Alt Problemler

1.5.1. Sanatta "Gerçeklik" kavramı nedir?
1.5.1.1 "Gerçeklik" olarak varlık nedir?
1.5.1.2 Doğu ve Batı Felsefelerinde varlık kavramı nasıldır?
1.5.1.3 Sanatta gerçeklik kavramı ve kuramları nelerdir?
1.5.1.4 Modern ve Postmodern sanatlarında gerçeklik algısı nasıldır?
1.5.1.5 Sanatta Realist (Gerçekçi) yaklaşımlar nelerdir?

1.5.2. Resim sanatında figür algısı nasıldır?
1.5.2.1 Algı, Estetik algı nedir?

1.5.2.2 Ontolojik olarak sanat nesnesi nedir?

1.5.2.3 Modern ve Post modern toplumlarda resimde figür algısı nasıldır?

1.5.3 1980 sonrası Türk Figür Resmi ve Gerçekçi yaklaşımlar nelerdir?

1.5.3.1 Türk figüratif resminde realist (gerçekçi) anlayış nasıldır?

1.5.3.2 Gerçekçi yaklaşımların 1980 sonrası Çağdaş Türk Resim sanatına yansımaları nasıl olmuştur?

1.5.4 1980 Sonrası Kültürel değişim ve Figüratif Türk Resminde Realist yaklaşımlar arasında nasıl bir ilişki vardır?

1.5.4.1 Kültür ve kültürel değişim kavramları nedir?

1.5.4.2 1980 ve sonrası Türkiye'de toplumsal ve kültürel ortam nasıldır?

1.5.4.3 1980 sonrası figüratif Türk resminde realist (gerçekçi) yaklaşımlar ve kültürel değişim ilişkisi nasıldır?

1.6 Sayıltılar

Araştırmada, özellikle 1980 ve sonrası Türk resmi "figür" ve "gerçekçilik" boyutunda ele alınarak, belirlenen eserler üzerinden incelenmektedir. Yararlanılan yazılı ve görsel kaynakların ve bu konu ile ilgili araştırmaların, bilgisayar ortamından elde edilen bilgilerin doğru oldukları kabul edilmektedir.

1.7 Sınırlılıklar

Araştırma, geniş bir çerçeve içerisinde inceleme altına alınmış ve araştırma aşamasında belge ve literatür taramasına gidilmiştir. Ancak araştırma, özellikle 1980 ve sonrası Çağdaş Figüratif Türk Resim Sanatı ve bu dönem sonrası Türkiye'deki siyasal ve kültürel değişimle bağlantılı gerçekçi yaklaşımlarla sınırlandırılmıştır.

Araştırmada incelemeye dâhil edilen ressamlar, Türk resim sanatı içerisindeki figüratif anlamda önemli olan, gerçekçi yaklaşıma sahip ve kültürel değişimde etkili olan sanatçılarla sınırlıdır.

1.8 Tanımlar

Figür: Resim ve Heykel sanatlarında varlıkların biçimi. (Atatürk Kültür,Dil ve Tarih Kurumu: Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlük, 2011:873)

Gerçek: Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkar edilemeyen, olgu durumunda olan, özbeöz, hakiki. (Atatürk Kültür,Dil ve Tarih Kurumu: Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlük, 2011:930)

Gerçekçilik: Bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimseyen görüş. (Atatürk Kültür,Dil ve Tarih Kurumu: Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlük, 2011:930)

Kültür: Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü. (Atatürk Kültür,Dil ve Tarih Kurumu: Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlük, 2011:1558)

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırmamıza kaynaklık etmesi açısından araştırılan kaynaklar, çalışmamızın ana eksenini oluşturan figür, figüratif resim ve Türk figüratif resmi, gerçek, gerçeklik ve gerçekçilik, 1980 sonrası figüratif resimde gerçekçi yaklaşımlar ve kültür kavramı, 1980 sonrası kültürel değişim, figüratif resmin kültürle ilişkisi konu başlıkları altında toplanarak sunulmaktadır. Bu kavramlara ek olarak, çalışmamızın içeriği açısından incelemeye dâhil edilen algı kavramı konusundaki verilere de yer verilmektedir.

Araştırmamızda figür, figüratif resim ve Türk figüratif resmi bağlamında aşağıdaki şu kaynaklar incelenmiştir;

Atasever (2011) araştırmasında, modern dönem sanat tarihi içerisinde, sanayileşme ve tüketim kültürü çerçevesinde gelişen sanat akımlarını incelemektedir. Bu akımların betimlemeye dayalı yönlerini araştırarak, özellikle 1960 sonrasında yeni açılımlara giren Avrupa sanatının nesnel gerçeklikle olan ilişkisine değinmiştir.

Ayhan (2006), 1980 sonrası Türk resmindeki figüratif eğilimleri araştırdığı çalışmasında, figür ve figür resmi kavramlarını tanımlardan yola çıkarak incelemiş, bu kavramların Türk sanatçıları üzerindeki etkilerine değinmiştir. 1980 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırdığı Türk figür resmi, 1980 öncesindeki tarihsel gelişimiyle ele alınırken, 1980 sonrasında ise sanatçı isimleri ve çalışmaları üzerinden

incelenmiştir. Çalışmanın belirli bir dönemi konu edinmesinden dolayı, o dönemi oluşturan toplumsal ve kültürel koşullara da çalışma içerisinde yer verilmiştir.

Cambazoğlu (1999), yeni figüratif eğilimleri araştırdığı çalışmasında, Batı toplumlarının teknolojik ilerlemelerle değişen yapılarındaki anlayışları ve buna bağlı olarak geleneksel figür anlatımından çağdaş figüratif anlatıma geçiş sürecine değinmektedir. Bunlara ek olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası çağdaş Batı resminde figüre olan ilginin artma nedenleri ve bu tarihten başlayarak günümüze kadar olan süreçte, figüratif sanatta meydana gelen yenileşme hareketleri ele alınmaktadır.

Çulcu (2006), 'Günümüz Sanatında Seyir Nesnesi Olarak Beden' başlıklı araştırmasında, yirminci yüzyılın ikinci yarısını temel alarak, cinsellik konusunu sanatsal ifade biçimlerinde araştırmaktadır. Bu amaçla, dönemin kültürel ve politik süreçleri gözden geçirilerek, değişen toplumsal koşulların insanlar üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkileri incelenmiştir. Bu değişimlerin sanatçılar zerinde yarattığı etkiler de ayrıntılı olarak incelenerek, insan/hayvan/ölü bedenine sanatsal teşhirde yüklenen anlamlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Dağlılar (2005), 1950-2000 yılları arasındaki figür, nesne ve mekân ilişkisini Türk resmi bağlamında incelediği çalışmasında, öncelikle Türk resmi oluşum döneminden itibaren incelenmiştir. Sonrasında, belirtilen tarihsel aralık içerisinde çalışma üretmiş olan Türk sanatçılar araştırılarak, bunlar içerisinde figüratif çalışma üretenlerin yapıtları hakkında çıkarımlara varılmıştır. Bu çıkarımlar, nesne ve mekân sorunsalı çerçevesinde de değerlendirmeye dâhil edilerek araştırma sonuca bağlanmıştır.

Khatabakhsh (2011), 'Figüratif Resimde Yeni Olanaklar' adlı çalışmasında, sanat tarihi içerisinde figürü araştırarak, figür resmi üzerine ortaya atılan farklı bakış açılarını incelemektedir. Figürün mağara resimlerinden günümüze kadar olan evrimi araştırılmış, günümüzdeki yeni olanaklarla karşılaştırılmıştır. Sonuç itibariyle bu çalışmada, insanlık tarihinin resimdeki figür yansımaları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Kılınç (2007), yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Vücut ve Performans Sanat hareketlerini, sanat nesnesi olarak bedenin kullanımı açısından araştırmaktadır. Bu konu kapsamında çalışmalar üretmiş olan sanatçıları belirleyerek, bu çalışmaları tarihsel ve kuramsal boyutlarıyla incelemiştir. Foucault'un iktidar analizlerinden ve genel olarak iktidar karşıtı söylemlerinden yararlanan Kılınç, beden kavramını sanatçıların iktidara direnme biçimi olarak yorumlamaktadır.

Naymanlar (2010) çalışmasında, figüratif resimdeki soyutlama anlayışını Çağdaş Türk Resmi bağlamında incelemektedir. Öncelikle figür ve figüratif resmin tanımını yapan Naymanlar, çalışmasının devamında resim tarihi içerisinde figürün yeri ve önemine değinmektedir. Bu amaçla, Avrupa resminde soyutlama kavramını inceleyerek, geometrik ve dışavurumcu soyutlamanın figür ile olan ilişkisini ele almıştır. Araştırmasının sonraki bölümlerinde ise, figürün Türk resmi içerisindeki oluşumunu, minyatürden başlayarak batılı anlamda gelişen evrimiyle birlikte ele almış ve son olarak da günümüz Türk resim sanatı içerisinde figüratif soyutlama yapan ressamlara değinmiştir.

Yıldırım (2008), sanat tarihi içerisinde insan figürüyle bağlantılı olarak 'beden' kavramını incelemektedir. Antik dönem insan figüründen başlayarak, günümüz kavramsal çalışmalara kadar olan süreçte insan bedeninin ele alınışını kronolojik olarak inceleyen Yıldırım, bedeni hem bir madde, hem de bir imge olarak iki farklı şekliyle araştırmaya dâhil etmektedir. Bunların yanında beden kavramı, önemli görülen örneklerden yararlanılarak, kuramsal bir çerçeve içerisinde incelenmektedir.

Zeki (2011) araştırmasında, sanat tarihi içerisinde Yeni Figürasyon oluşumunun ortaya çıkışı ve bunu hazırlayan etkenleri araştırmaktadır. Bu konuda Yeni Dışavurumculuğa zemin hazırlayan Dışavurumcu sanatın resimsel anlamda oluşum süreçlerini ortaya koymaktadır. Son bölümde ise, tüm bu oluşumların Türk sanatı üzerindeki etkisine değinerek çalışmasını sonuca ulaştırmaktadır.

Araştırmamız kapsamında, gerçek ve gerçeklik, gerçekçilik, 1980 sonrası figüratif resimde gerçekçi yaklaşımların incelenmesi hususunda çalışmamıza kaynaklık etmesi açısından yararlanılan araştırmalar;

Bayram (2012), Sanal gerçeklik ana ekseninde yaptığı araştırmasında, günümüz bilgi çağı ve sonucunda oluşan yapay gerçeklik algıları ve simülasyon gibi kavramları inceleyerek, bunlar karşısında bireylerin aldıkları tavırları ve değişen yaşam şekillerini yorumlamaktadır.

Çakmakçı (2007) araştırmasında, fotoğraf makinasının icadının resim sanatı üzerindeki etkisini incelemektedir. Bu konuda özellikle fotoğraf makinasının elde ettiği görüntü ile fotoğrafa konu olan nesne arasındaki ilişki irdelenerek, resim sanatçılarının dönemin koşullarına göre farklılaşma çabalarına değinilmiştir. Bunun yanında, fotoğrafın icadıyla birlikte değişim gösteren sanatçıların doğa algısı, fotogerçekçilik başta olmak üzere, diğer sanat akımları altında incelenmiştir.

Omak (2012), '1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik' isimli araştırmasında, on dokuzuncu yüzyıldan başlayarak 1960 yılı ve sonrasında heykel sanatı içerisinde gelişen gerçeklik algılarını araştırmaktadır. Bu hususta özellikle 1960 sonrasında değişen gerçeklik algısına değinen Omak, 1960 sonrası Yeni Gerçekçilik akımını ve bu akımın sanatçılarının değişime olan etkilerini incelemektedir.

Hisarlı (2012) araştırmasında, geleneksel sanatların günümüz figüratif Türk resminde kullanımını incelemektedir. Bu amaçla, öncelikle bu çalışmaların tarihini araştırmakta ve devamında da kültürel birer veri olarak ele alıp kuramsal anlamda yorumlamaktadır. Son olarak da, geleneksel imgeleri çalışmalarında kullanan beş Türk ressamı inceleyerek, çalışmaları hakkında yorumda bulunmaktadır.

Araştırmamız çerçevesinde kültür, 1980 sonrası kültürel değişim, sosyal ve toplumsal yapı, figüratif resmin kültürle ilişkisi konularında çalışmamıza yararlı olabileceği düşünülerek literatür taramasında incelenen araştırmalar şunlardır;

Sönmez (2008), 1980 sonrasında Türkiye'deki ekonomik ve sosyo-politik değişimleri araştırdığı çalışmasında, 2000'li yıllarda etkisi hissedilen göç, gecekondulaşma, kentleşme, kültürel boşluk ve arabesk kültür gibi kavramları, tüketim toplumu, teknolojik gelişmeler ve yoksullukların toplumda meydana gelen değişimler bağlamında incelemektedir. Ayrıca, tüm bu konular kapsamında araştırmasını dayandırdığı temel nokta ise, değişim ve kültürel değişim kavramlarıdır.

Akbulak (2006) çalışmasında, kültürel kimlik sorununu 1980 sonrası çağdaş Türk sanatı üzerinden incelemektedir. Bunun yanında, Türkiye'nin kültürel kimliğinin oluşmasındaki değişkenleri tarihsel gelişim süreci içerisinde ekonomik, sosyal ve toplumsal çerçevede ele almaktadır. Bu ele alınan konuların Türk sanatı üzerindeki etkisini incelemek amacıyla, söz konusu tarihten itibaren kültür ve kültürel kimlik konularında çalışmalar üreten çağdaş Türk sanatçılar konu edinilmiştir.

Terzi (2008), 1980 darbesi sonrasında Türkiye'deki sanat-siyaset ilişkisini incelemektedir. Bu amaçla çalışmasının ilk bölümünde, 12 Eylül 1980 öncesi ve sonrasında Türkiye'deki değişkenleri ve sanatın bu dönemler içerisindeki durumunu araştırmıştır. Çalışmasının ikinci bölümünde ise, Batı'daki Toplumcu Gerçekçi resim anlayışının Türkiye'deki yansımalarını araştırarak, bu araştırmasını Türk sanatçılar ve yapıtları üzerinden örneklendirmiştir.

Pehlivan (2010) 'Çağdaş Türk Resminde Figüratif Resmin Kültürle İlişkisi' başlıklı araştırmasında, kültürel değişimin figüratif resme yansımasını kuramsal bir çerçevede incelemektedir. Bu amaçla, önce figür ve figüratif resim kavramlarının tanımını yaparak başlar. Devamında Batı sanat tarihi içerisinde figürü inceleyerek, bu incelemesini Türk resim sanatı ile karşılaştırmaktadır. Ayrıca, özellikle Türkiye'deki 1950 sonrası değişimleri incelemiş ve bu değişimler ile resim sanatı arasındaki ilişkilere değinmiştir.

Çalkuş (2010) araştırmasında, kent ve kültür kavramları arasındaki devingen ilişkiyi, İzmir kentindeki galeriler ve bu kente etkisi bağlamında araştırmaktadır. Bu amaçla ilk başta kentleşme, kentlileşme, kültür ve göç gibi kavramlara değinen Çalkuş, çalışmasının devamında, sanat galerilerinin kent kavramı içerisindeki yeri, etkisi ve önemine değinmektedir.

Algı, estetik algı ve algılama konularında araştırmamıza yardımcı olması açısından incelenen kaynaklar şunlardır;

Korkutal (2010) yaptığı araştırmada, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalları'nda görsel belleğin gelişimine yönelik öğretim etkinlikleri ve görsel algı ilişkilerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, resim sanatı ile görsel algı ve görsel bellek ilişkisinin yanı sıra, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalları'nda uygulanmakta olan öğretim etkinlikleri ile uygulanan ders programının niteliklerini incelenmektedir.

Güven (1996), 'Resimde Görsel Algılama' adlı araştırmasında, algı ve algılama temel kavramları altında, 'uzay-mekân algısı', 'görsel düzende yüzeyin algılanmasına etki eden temel özellikler' ve 'çocukta görsel algılama ve gelişimi' konularını incelemektedir. Ele alınan bu konular, belli ilkelere bağlılıkları, beyinde algının ve yanılsamanın oluşumu ve algılamanın duyularla bağıntısı hususlarında araştırılmaktadır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1 Araştırma Modeli

Araştırmamızın nitel araştırma özelliği taşımasından dolayı, tarama modelleri kapsamında Belgesel Tarama Modeli kullanılmıştır.

"Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır." (Karasar, 2009:77)

Belgesel tarama yoluyla konu ile ilgili yazılı kaynaklara ulaşılmış, elde edilen bilgiler incelenip, tarihsel veriler ve görsel materyallerle desteklenerek hazırlanmıştır.

3.2 Evren ve Örneklem

Araştırmamızın evrenini; " 1980 sonrası Türk resim sanatı" oluşturmaktadır. Bu dönem içerisinde yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik olaylar "kültürel değişim" boyutunda ele alınarak "figüratif Türk resim sanatı" örnekleminde araştırmamıza

dahil edilmiştir. Bu doğrultuda, özellikle figür ve gerçekçilik kavramları üzerinden gidilmiş, Türk toplumunun 1980 sonrasında ki değişimi gözlenmeye çalışılmıştır.

3.3 Veri Toplama Araçları

Araştırmamızda yer alan konularla ilgili; kitaplar, tezler, makaleler ve dergiler, veri toplama araçları olarak kullanılmıştır. Ayrıca, çalışmamızı görsel olarak zenginleştirebilmek amacıyla; sergi katalogları ve internet yayınlarından da faydalanılmıştır. Kullanılan bu dokümanlar, araştırmamızın kaynakçasında belirtilmektedir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1 GERÇEKLİK KAVRAMI VE SANAT

4.1.1 "Gerçeklik" Olarak Varlık

Varlığın gerçeklik olarak incelenmesi sorunu, bizi öncelikle varlığın var olup olmadığı, varsa nasıl algılandığı gibi sorunlarla baş başa bırakmaktadır. Tüm felsefe tarihini de aslında bu sorulara dayandırmak mümkün görünmektedir. Bu nedenle, varlık felsefesi olarak adlandırılan 'Ontoloji', varlığı her yönüyle ele alıp incelemiş ve varlıkla ilgili tüm sorulara cevap aramaya çalışmış bir felsefi düşünce sistemidir. Araştırmanın bu bölümünde, Ontoloji'de inceleme alanı yapılmış bu soruların nasıl ele alındığına ve ne gibi cevaplar üretildiğine bakmakta yarar görülmüştür. Ancak, Ontoloji'nin çok kapsamlı ve derin bir inceleme alanını kapsamasından dolayı, araştırma konusunun dışına çıkmamak için konu belirli sınırlılıklar içerisinde tutularak ve sadece genel yapısı itibariyle incelenmektedir.

Bir varlığın algılanması ve var olup olmadığının kararına varılması, öncelikle bir bilgi ve bilme işidir. İnsan, yaşadığı dünya içerisinde etrafındaki nesnelerle etkileşime geçerek onları algılar. Bu algılama sonucunda da onların bilincine ulaşır. Bu durumda akıl yoluyla hareket eden ve düşünen bireye 'bilen', karşılaşılan ve algılanan nesnelere ise 'bilinen' denilmektedir. Böyle bir özne-nesne

etkileşimi sonucunda ortaya çıkan ürüne de ‘bilgi’ denmektedir. Burada vurgulanması gereken nokta, bilgiyi oluşturanın özne olduğu ve nesneye yönelmesi sonucunda onu kavradığı ve anlamlandırdığıdır.

> Nesne öznenin yöneldiği pasif konumdaki bir olgu, olay ve varlıktır. Aktif özne ya kendisinin dışındaki bir varlığı bilmek ya da kendisini bilgi nesnesi yaparak kavramak ister. Nesnelere yönelen özne, onlar üzerinde düşünerek bir zihinsel etkinlik gerçekleştirir. Bu etkinlik sonucu kavramlara ve kavramlardan da önerme ve çıkarımlara varır. Varılan son nokta bilgiyi verir.(Çüçen, Zafer, Esenyel, 2011:4)

Elde edilen bilgi, öznenin o nesne, olay veya olgunun geçek olup olmadığı sonucuna varabilmesini sağlar.

Genel olarak; bilinçten bağımsız, somut şekilde varolan anlamına gelen ’gerçek’ ve onun var olma durumu olan ‘gerçeklik’, nesneler dışında, kavramlar söz konusu olduğu zaman farklı bir boyut kazanmaktadır. Çünkü, artık sadece somut bir gerçeklikten bahsetmek imkansızdır. Bu nedenle, gerçek kavramı da değişkenlik göstermektedir. Bu değişkenlik, farklı disiplinlerin gerçeğe bakış şeklinin de farklılaşmasını sağlar. Temel alanlar olan felsefe, bilim ve sanatın gerçeğe ulaşma şekilleri, bu nedenle birbirlerinden ayrılır. Felsefenin gerçeğe ulaşma biçimi, varlık sorununu derinlemesine incelemesi nedeniyle, sonraki bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Ancak, burada bilim ve sanattaki gerçeklik algısından kısaca bahsetmek uygun görünmektedir.

Bilim ve sanatın gerçeğe yaklaşım şekillerindeki en büyük fark, bilimin dış gerçeklik dünyasıyla, sanatın ise iç gerçeklik dünyasıyla ilgilenmesidir. (Kavuran, 2003:229) Yani bilim, nesnel dünyayı açıklamaya çalışmaktadır. Bunu yaparken de mantıksal bilgilerden yararlanır. Bu nedenle, elde ettiği sonuçlar daha kanıtlanabilir nitelikte olur.

Sanat ise, imgelerin yardımıyla gerçeğe ulaşır. Bu imgeler, sübjektif olarak var olduklarından, sanatta tek bir gerçeklik anlayışından bahsedilemez. Kısaca, sanatçı sayısı kadar gerçeklik algısı vardır demek daha doğru olmaktadır.

Bilim ve sanat, bu farklılıklarına rağmen birbirlerini tamamlar niteliktedirler. Bilim bize varlıkların ve olayların nedenlerini açıklarken, sanat onların biçimleşmiş hallerini görmemize yardımcı olur. "Bilimin kavramsal yorumlaması, sanatın sezgisel yorumlamasına engel olmaz. Bunların görüş açılarının farklılığı da bir zenginlik kaynağıdır; gerçekleri daha iyi ve çok boyutlu olarak görmemize katkıda bulunur." (Kavuran, 2003:230) Bu birbirlerini tamamlama olayı, amaçlarının ortak olması nedeniyle de benzerlik göstermektedir. Bu amacı, Caudwell'in sözleriyle açıklayacak olursak;

> Bilim ve sanat, ideolojik alanlar gibi bakıldıklarında, yaşamda yapay olarak ayrılmışlardır. Pratik olarak, hissedilen ve bilinen yaşantı olarak her aşamada insanın doğayla savaşımından ortaya çıkar. (Caudwell, 1988:221)

"Gerçeklik" kavramının farklı disiplinlerce ele alınışına kısaca baktıktan sonra, son olarak, bu kavramın sıklıkla karıştırıldığı "doğruluk" kavramıyla olan ilişkisine de değinmek gerekmektedir.

A.Baki Güçlü ve arkadaşlarının (2002:594) yaptıkları yoruma göre doğru ve doğruluk; içinde hep insanın olduğu daha üst bir konuma karşılık gelir; gerçeğin veya gerçek olanın bir biçimde bilinmekte olduğunu anlatmak için kullanılır. Bu nedenle, her zaman insan öznesine, yani; bilme ve algılama gibi temel insan etkinliğine ihtiyaç vardır. Oysa, "gerçek" ve "gerçeklik" kavramlarında herhangi bir özneye veya bilince ihtiyaç duyulmadan da, kendi başına varolabilen kendilikler için kullanılabilmektedir. Benzer şekilde, bizim kuramsallaştırmalarımıza gerek duymadan, varolan 'kavramlar' ve 'tümeller' dünyasını veya nesneyi nesne yapan olmazsa olmaz niteliklerin nedenini ve kökenini oluşturduğu düşünülen 'gerçek öz'ü anlatmak için kullanılmaktadır.

4.1.2 Doğu ve Batı Felsefelerinde Varlık Kavramı

Varlık olarak insanın çok boyutlu düşünebilmesi, etkileşime girdiği nesnelere de farklı açılardan yaklaşabilmesini sağlamaktadır. Bu nedenle, bugüne kadar ortaya çıkan bilgi türleri de farklı boyutlar kazanmış ve farklı şekillerde ele alınmaya başlanmıştır. Örneğin; eskiden nesneler sadece günlük veya dinsel bilgilere göre açıklanmaya çalışılırken, günümüzde bilimsel yöntemlerle anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Bu durum, tarihsel süreç içerisinde insanın gelişimiyle doğru orantılı olarak, nesneye yöneliş yöntem ve tekniklerinin değişmesiyle ilişkilidir. Bu ilişki sonucunda, günümüzde birçok farklı bilgi türü ortaya çıkmış bulunmaktadır. Bunları kısaca; gündelik bilgi, dinsel bilgi, teknik bilgi, bilimsel bilgi, sanat bilgisi ve felsefi bilgi olarak adlandırabilmekteyiz. Araştırmamızda sanatsal bilgi konusu ileriki bölümlerde ele alınmaktadır. Bu bölümde, sadece bilimsel bilgiye ve bilimin varlığı ele alış şekline değinilmekte, felsefe içerisinde varlığın ele alınış şekli incelemektedir.

Bilim, sadece nesnel gerçeklikte var olan şeyleri varlık olarak kabul edip bunları inceleme alanına dâhil etmektedir. Bu doğrultuda da ‘gerçekleşen her olayın bir nedeni vardır’ görüşünü benimseyerek hareket eder ve tümevarım yöntemiyle olaylara açıklık getirmeye çalışır. Elde edilen her türlü bilgiyi de, deney yoluyla ispat yöntemine başvurur. Bu nedenle, bilim için varlığın var olup olmadığı sorgulanmamaktadır. Bilim zaten varlığı, var olarak kabul eden realist yaklaşımdan yola çıkarak hareket etmektedir. Bilimde ele alınan varlık, çeşitli parçalara ayrılarak incelenir ve alt kollara ayrılır. Bu alt kollar da farklı bilim dallarını oluşturmaktadır. Doğa bilimlerine göre varlık nesnel olarak ele alınıp incelenirken, sadece matematik ve mantık gibi bilimler varlığı kavram olarak incelemektedir.

Bilimin varlık karşısındaki tavrı bu kadar net iken, felsefenin tavrı ise daha belirsizdir. Öncelikle, felsefede varlığın var olmadığını savunan görüşler de yer alır. Varlık diye bir şeyin var olduğunu savunanlar ise farklı gruplar altında toplanmaktadırlar. Bu görüşlere geçmeden önce, felsefenin varlığa yaklaşım şekline biraz daha değinmek gerekmektedir.

Felsefe varlığa her zaman sorgulayıcı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Öncelikle varlığın gerçekten var olup olmadığını sorgular. Daha sonra, eğer varlığına inanılıyorsa ne türden olduğunu araştırmaya başlar. Bu türler araştırmamızın ileri kısımlarında ele alınacaktır. Felsefenin 'varlık vardır' diyen çoğunluğuna tekrar değinecek olursak, bu görüştekiler varlıkları, genel olarak iki şekilde incelemektedirler. Bunlar; gerçek ve düşünsel varlıklardır. Farklı bir yaklaşımla bunlara gerçek ve ideal varlıklar da denilmektedir. Gerçek varlıklar, somut olarak var olan ve herkesin genel algısında yer eden varlıklardır. Örneğin; bir masa, sandalye veya Ağrı dağı bu gruba dâhil edilebilmektedir. Düşünsel veya ideal olarak adlandırılanlar ise, sadece düşünce boyutunda varlığına inanılanlardır. Bunlara matematikteki sayıları, Kaf dağını veya Anka kuşunu örnek gösterebiliriz. Felsefedeki bu genel varlık algısından sonra, Ontoloji içerisinde varlığın nasıl ele alındığının ayrıntılı bir incelemesini yapmak gerekmektedir.

Ontolojik açıdan varlıklara baktığımızda ilk karşılaştığımız soru 'varlık gerçekten var mıdır'? sorusudur. Çüçen ve arkadaşları (2011:38), bu soruya verilen cevapların iki farklı grubun oluşmasına neden olduğunu savunmaktadırlar. İlk gruptakiler, varlığın var olmadığını ve bu yüzden de doğru bilginin de olamayacağını savunan Nihilizm'dir. Çin felsefesindeki karşılığı Taoculuk olan Nihilizm, bir yanılsama olarak gördüğü bilgi kavramını reddederken, aynı zamanda ahlak yasasının da bir değerinin olmadığını ve bunların insanlar tarafından keyfi ve gelişi güzel yaratıldıklarını savunur.

İlk Çağ filozoflarından Gorgias, varlığı reddederken şu görüşü savunmaktadır; "…Herkesin üzerinde anlaşacağı veya uzlaşacağı var dediğimiz bir şey yoktur. Bu nedenle varlık ve yokluk aynı şeydir. …O halde var olan varlık aynı zamanda yokluktur…." (Çüçen ve diğer, 2011:39)

Bu görüşüne dayanarak da bilgi konusunda şu sonuca varmaktadır;

> … Bizim bu var olanın bilgisinden söz edebileceğimiz bir varlık ya da bu varlığın bilgisi yoktur. Çünkü var olanın bilgisinin doğru

> olması gerekir; fakat doğru bilgi yoktur. O halde doğru bilgi yoksa bilgi de yoktur. Çünkü doğru ile yanlış arasında bir fark yoktur. İnsanların aynı orandaki farklı düşünceleri, aynı oranda doğrudur. (Çüçen ve diğer, 2011:39)

Nihilistler arasında en çok adını duyurmuş filozoflardan birisi de Friedrich Nietzsche'dir. Düşünür, fikirlerinin temelini 'üst insan' ve 'istenç' kavramlarına dayandırır ve bu doğrultuda özellikle Hıristiyan halkının ortaya koyduğu değerlerin üst insanın istenç gücünü engellediği için reddeder. Bireyin kendini geleneksel değer yargılarından uzaklaştırması ve kendine yeni değer yargıları yaratması gerektiğini savunur.

Ontolojik anlamda varlığın var olmadığını savunan nihilistlerden sonra, varlığın gerçekte var olduğunu savunan karşıt görüşteki Realizm'e (Gerçekçilik) bakacak olursak, bu gruptaki düşünürler genel anlamda, varlık diye bir şeyin olduğunu savunmaktadırlar. Ancak, varlığın tek başına mı var olduğu yoksa özneye bağımlı ve özne onu algıladığı için mi var olduğu sorunu, Ontolojik Realizm ve Epistemolojik Realizm olarak iki ayrı görüş etrafında toplanmaktadır.

Ontolojik Realizm; varlıkların ontolojik anlamda insandan bağımsız olarak var olduklarını savunmaktadır. Ancak burada varlığın ne türden bir varlık olduğu birazdan göreceğimiz konu dâhilinde değişim gösterebilmektedir. Örneğin, Platon'a göre; varlıklar idealardan oluşup insan zihninden bağımsız olarak var iken, Aristotales'e göre ise nesnel dünyada vardırlar.

Epistemolojik Realizm ise; varlıkların düşünen ve bilen özneye ve onun algısına bağlı olarak var olduklarını savunur. Bu yüzden de varlığı, bilgi açısından ele alır. "Epistemolojik Realizm, İdealizmin karşıtı olarak, insan zihninden bağımsız bir varlığın olduğunu, ama onun bilinmesinin insanın bilme etkinliğine bağlı olduğunu ileri sürer." (Çüçen ve diğer, 2011:42)

Varlığın varlığını kabul eden bu realist görüşler altında, ‘varlığın ne olduğu’ konusunda farklı görüş bulunmaktadır. Batı felsefesi içerisinde bu görüşler genel anlamda altı başlık altında toplanmaktadırlar.

1- Varlığı ‘İdea’ Olarak Kabul Edenler (İdealistler)

Varlıkların düşünce boyutunda, zihinsel, ruhsal ve kavramsal olarak var olduklarını savunan görüştür. ‘İdealizm’ kelimesi de, Yunanca ‘idea’ (düşünce) kelimesinden kaynaklanmaktadır. Nesnel madde karşısında bilinç veya ide’nin daha öncelikli olduğu görüşünde birleşirler. Onlara göre mutlak ide; her şeyin özüdür. Dinlerde olduğu gibi İdealistler de her şeyi yaratan bir güç olduğuna inanır ve bunu ‘ide’ olarak adlandırır.

Bu doğrultuda İdealistler nesnel ve öznel olarak iki gruba ayrılmaktadırlar. Nesnel İdealizm; Platon’la şekil almıştır ve mutlak ide’nin insan bilincinden bağımsız olarak var olduğunu savunmaktadır. İbrahim Okçuoğlu (2008:14) Platon’un bu görüşünü açıklarken, nesnelerin aslında görünen hallerinden önce, görünmeyen birer mükemmel ve belirleyici birer ide’sinin olduğunu, bizim gördüğümüz nesnelerin ise bu mutlak idelerin birer yansımaları olduklarını söylemektedir. Bu durumda, var olan nesneler aslında öz’ün yansıması olan birer görüntüden ibaret olmaktadır. Nesnel idealizm en gelişmiş halini ise ünlü düşünür Hegel’le almıştır. Kısaca; “Hegel’le göre, var olan her şey mutlak ide’nin/düşüncenin sadece ve sadece gerçekleşmesinden ibarettir.” (Okçuoğlu, 2008:14)

Öznel idealizm ise; nesnelerin özünü mutlak ide’de aramak yerine insanın kendi içinde, bilincinde aramaktadır. Kuruculuğunu George Berkeley’in yaptığı öznel idealist görüşe göre; insan, kendi bilincinin yansımalarıyla veya kavramlarıyla ilişki içindedir. “…Bilinç dışında hiçbir şey veya görünüm var olamaz. Şeyler, görünümler/fenomenler, hissediyorsam, görüyorsam veya bilincimde iseler vardırlar, aksi takdirde yokturlar.” (2008:15)

2- Varlığı ‘Madde’ Olarak Kabul Edenler (Materyalistler)

Materyalist görüş, İdealizm’in tam tersi kutbunda yer alan ve bilinç karşısında maddenin öncelikli olduğunu savunan görüştür. Bu görüşe göre, evreni yaratan mutlak bir güç yoktur. Madde, tamamen doğanın kendi dengesine, yasalarına ve hareketine göre bir düzen içerisinde var olmuştur. “…Bizi çevreleyen maddi varlığın bize veya ideaya bağımlılığı yoktur. Maddi varlık her şeyin türediği öncesiz varlıktır. Madde olmadan idea ve düşünce var olamaz.” (Çüçen ve diğer, 2011:43)

Materyalizm kendi içerisinde de üç bölüme ayrılabilmektedir. Bunları; evrenin ilk yaratılış maddesini araştıran ve doğa felsefesi olarak da adlandırılan **İlkÇağ Materyalizmi**, varlıkları maddenin mekanik hareketlerine ve değişimlerine göre açıklayan **Mekanik Materyalizm** ve öncülüğünü Karl Marx ve Friedrich Engels’in yaptığı, maddenin diyalektik yasalarına göre hareket ettiğini savunan **Diyalektik Materyalizm**’dir.

Burada özellikle kendinden sonraki dönemlere etkisi nedeniyle üzerinde durulması gereken düşünür Karl Marx’tır. Marx, maddenin ve evrenin sürekli bir değişim, dönüşüm, hareket ve çatışma içerisinde olduğunu savunmaktadır.

> Marx’a göre diyalektik yasalar insan aklını, doğayı ve tarihi yöneten temel itici güçtür. Bu alanda sürekli çatışma ve savaş vardır. Herakleitos’un savaş ve mücadele kavramını ve Hegel’in diyalektik görüşünü yeniden yorumlayan Marx, aklın, doğanın ve tarihin tez, antitez ve sentez adımlarında oluşan bir çelişkiler mücadelesi olduğunu söyler. (Çüçen ve diğer, 2011:47)

Düşünür ayrıca, bu yasaları düşüncenin yasaları olarak da görüp, toplum ve tarih üzerindeki değişimleri de ekonomik güç boyutunda ele alır. Bu doğrultuda her türlü ekonomik üretim araç ve biçimlerini elinde tutanların tarihe yön verdiğini savunmaktadır.

3- Varlığı 'Madde' ve 'İdea' Olarak Kabul Edenler

Ünlü filozof Descartes'in ortaya attığı, idealist ve materyalist görüşlerin birleşiminden oluşan 'Düşünüyorum öyle ise varım' görüşü, Modern Çağı Orta Çağ'dan ayırmış ve yeni nesillerin varlığa bakış şeklini değiştirmiştir. Descartes, öncelikle kendisinden önceki filozofların Varlık'a yaklaşım şekillerini eleştirerek her türlü bilgiye "şüphe" metoduyla yaklaşmayı uygun görmüştür. Macit Gökberk'in (1961:257), 'Felsefe Tarihi' adlı kitabında açıkladığı şüphe metodunu şöyle özetleyebiliriz; insan, çevresini duyular vasıtasıyla algılar, ancak bu duyular aldatıcı olabilmektedir. Farklı durumlarda nesneleri farklı algılamak mümkün olmaktadır. Diğer nesnelerden şüphe duyduğumuz gibi diğer insanlardan da şüphe duymalıyız. Çünkü onları da kendimiz gibi düşünen varlıklar olduklarını kabul etsek bile bundan emin olamayız. Bu durumda filozof, şüphesini bir adım daha ileri götürerek Tanrı kavramının da varlığını sorgulamaktadır. Biz Tanrı diye bir şeyin varlığına inansak bile, bu bilginin nereden geldiği hakkında kesin bir yargıya varamadığımızı ve hatta Tanrı'nın belki de yanıltıcı bir varlık ya da fikir olabileceğini bile söylemektedir. Tüm bu şüpheler ışığında Descartes, en başa dönerek gerçekte tek bir bilginin var olduğunu kanıtlamaktadır; o da 'ben'in düşünen ve şüphe eden bir varlık olduğudur. Bu nedenle filozof, her şeyden önce 'ruh' olarak adlandırdığı, bilinç sahibi düşünen bireyin kendi varlığına ulaşılabileceğini savunmaktadır. Gökberk, bu konuyu şöyle açıklamaktadır;

> …Artık kendisinden şüphe edilemeyecek bilgi, şüphe ettiğimi bilişimdir. Şüphe etmekle, şüphe diye bir şeyin olduğunu, dolayısı ile de şüphe eden 'ben' imin var olduğunu apaçık bilirim.…Böyle bir şeyin bilincinin bende bulunduğundan artık şüphe edemem.…Şüphe etme ise bir çeşit düşünmedir.…Düşünürken ben düşünmenin varlığını apaçık olarak yaşayıp bilmekteyimdir. Böylece Descartes ünlü önermesine ulaşmış olur: 'Cogito ergo sum – Düşünüyorum öyle ise varım.' (1961:258)

Descartes, artık bilincin varlığını kanıtlamıştır. Ancak bilinci gerçeğin sadece bir parçası olarak görmektedir. Bu nedenle, buradan hareket ederek Tanrı kavramının varlığını da kanıtlar: Biz eksik bir tür varlık olduğumuzdan sonsuz ve

mutlak bir varlığı kendi kendimize yaratmış olamayız. Diğer nesnelerde mükemmel olmadıkları için onlardan da almış olamayız. Burada tek bir cevap kalmaktadır o da; gerçekten bizi yaratan bir mutlak varlık vardır ve bu düşünceyi bizim bilimcimize kendisi yerleştirmiştir. Düşünür, Tanrının varlığını da kanıtladıktan sonra, son olarak çevremizdeki nesneler hakkında bir yargıya varmaktadır: tüm algılanabilir nesneler bizim algımıza göre şekil de değiştirse, farklılık ta gösterse, hepsinde ortak olan bir özellik vardır ki o da evren üzerinde bir yer kapladıklarıdır. Yani; uzamsal boyutlarıdır. Sonuç olarak, Descartes'in bu şüphecilik metodu hem idealizm hem de materyalizmden aldıklarıyla 'düalist (ikici)' bir anlayış getirmiş ve felsefe alanında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur.

4- Varlığı 'Fenomen' Olarak Kabul Edenler

Varlığı fenomen olarak gören düşünürler, varlıkların insan zihniyle bağlantılı bir alanda var olduklarını savunurlar ve bunun ancak bilinç sahibi olan insan tarafından bilinebileceğini söylerler. Bu nedenle fenomenler, insanın bilinç ve bilgi imkânı doğrultusunda vardırlar. Bu görüşü savunan en ünlü filozoflar; Kant ve Edmund Husserl'dir.

> Kant'a göre, insan zihni, zaman ve mekân formlarıyla deneyden elde ettiği algıları kendisinde 'a priori' olarak var olan anlığın kategorileriyle birleştirerek varlığın bilgisini elde eder. Bu varlık bizim bilgimizin oluşturduğu varlıktır. Bize görünen biçimiyle biz varlığı biliriz. Kant, bu varlığa 'fenomen' der. Bu varlığın ötesinde kendinde-şey olarak var olan asıl gerçeklik vardır ki biz onu bilemeyiz; fakat o vardır. Bu varlığa da Kant, 'numen' adını verir. Fenomen bize görünen varlık, numen ise bize görünmeyen (bilgimize açık olmayan) varlıktır. (Çüçen ve diğer, 2011:50)

Husserl ise; bu iki varlık ayrımını reddeder ve yalnızca fenomenler olduğunu savunur. Bu düşünüre göre ise; varlıkların bizden bağımsız bir durumları olamaz. Sadece insan bilinciyle var olabilmektedirler. Yani fenomenler, zihnimizin belirlediği varlıklardır. Bu görüş, aynı zamanda idealist varlık anlayışının bir çeşidi olmaktadır.

5- Varlığı ‘Oluş’ Olarak Kabul Edenler

Bu düşünürlerin en ünlüsü ve bu fikri ilk ortaya atan kişi İlk Çağ filozofu Herakleitos’tur. Ona göre evrenin temeli ‘logos’ (evrensel akıl) olarak da adlandırılabilen ‘ateş’ tir. Ancak bu ateş, sürekli bir hareket halinde olan, her varlığın oluştuğu ilk madde olarak sürekli bir yanma, oluşum, değişim ve akış içerisindedir. Ateşin kapsadığı bu gücü Herakleitos, savaş ve mücadele kavramlarıyla özdeşleştirir.

> …Ona göre, her şey akar. Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir.…Her şey yok olup giden bir sürecin içinde akıp gitmektedir. Sabit ve değişmeyen varlık yoktur; oluş varlıktır; varlık oluştur. (Çüçen ve diğer, 2011:51)

Bu görüşte ismini duyurmuş diğer önemli düşünür ise Alfred North Whitehead’ dır. Ona göre ise; dünyada sabit olarak tek başına duran bir güç yoktur. Tüm varlıklar var olmak için diğer varlıklara muhtaçtırlar. Filozofun ‘yararcılık’ ve ‘süreklilik’ kavramlarıyla ilişkilendirdiği bu görüş içerisinde, her şey evrenle bir ilişki içerisindedir ve bu ilişki güçlerin birbirini tamamladığı bir akış ve süreklilik yaratmaktadır.

6- Varlığı ‘Varoluş’ Olarak Kabul Edenler

18. yy’lın ortalarına kadar olan tarihsel süreç içerisinde genel olarak inanılan varlık anlayışı; önce öz, daha sonrada varoluşun gerçekleştiği şeklinde özetlenebilmektedir. Ancak, bu görüş varoluşçu düşünürler tarafından kabul edilmemiş ve öncelikle varoluşun gerçekleştiği ve özün bu doğrultuda var edilmeye çalışıldığı savunulmuştur. Bu görüş içerisinde en ismini duyurabilmiş düşünürler arasında; Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Jaspers, Nietzsche ve Marcel gelmektedir.

Varoluşun önce olduğunu savunan bu düşünürler kendi aralarında farklılıklar gösterseler de, hepsinin genel anlamda savundukları ortak görüş; insanın diğer varlıklardan ayrıldığı ve yaşamları boyunca kendilerini gerçekleştirmek adına

çabalamaları gerektiğidir diyebiliriz. İnsanın kendi kendisini nasıl yarattığı konusunda Bezirci, Sartre'ın "Varoluşçuluk" adlı eserinin önsözünde şu yorumu yapmaktadır;

> …İnsan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirleme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır. (Sartre, 2012:8)

Bu aşamada, varoluşçuların insanları diğer varlıklardan farklı görme nedenlerini biraz daha açıklamakta yarar olacaktır. Bunu, en iyi şekliyle Heidegger'in 'Dasein' kavramında görmekteyiz. Düşünür, öncelikle varlık dediği insanla, nesneleri birbirlerinden ayırarak başlar. Bunun nedenini de; insanların düşünen ve soru sorabilen canlılar olmasında görür. Ancak diğer nesneler, önümüze hazır olarak konulmuşlardır. Nitelikleri dışında hiçbir vasıfları yoktur. Bu nedenle, insan bir varoluş sergileyebilirken, nesneler sadece bilgi objesi olarak kalmaktadırlar.

İşte, insanın düşünüp sorgulama yaptığı alana Heidegger 'Dasein' demektedir. Düşünürün görüşüne göre Dasein şöyle tarif edilmektedir;

> Dasein, bir öze değil, bir varoluşa sahiptir. Klasik varlık anlayışlarındaki öz ve varlık anlayışının Dasein'in varlığı için geçerli olmadığını, fakat nesneler için geçerli olduğunu öne sürer.…Dasein'in doğuştan getirdiği bir öz yoktur. Onun özü varoluşudur.…Bu varoluşu gerçekleştirmek için kendi geleceğinin, olanaklarının ve projelerinin peşinde koşan sonlu ve geçici bir varoluş olarak tanımlar.…Onun özü, kendi varoluşunu kendisi için gerçekleştirmektir.…Dasein'in bir özü ve kaderi olmadığı için o, dünyaya atılmış ve terkedilmiş olarak kendini bulur.… (Çüçen ve diğer, 2011:53)

Heidegger'e göre, insanın Dünya üzerindeki bu terk edilmişliği, onu kaygı ve üzüntüye sürüklemektedir. Zamanla, diğer insanların ölümlerini ve böylece kendi ölümlülüğünü de gördükçe, hiçlikle karşı karşıya olduğunun farkına varmaktadır. Tüm bu kaygılar ve sonlu yaşam içerisinde kendi varoluşunu gerçekleştirerek diğer

insanlardan farklı olmaya çalışır. “Çünkü asıl varlık, kendini kendinde gerçekleştiren varoluş tarzıdır.” (Çüçen ve diğer, 2011:53)

Batı felsefe tarihi içerisinde dönemlere göre farklılık göstermiş olan tüm bu varlık anlayışları, çağlar içerisinde yaşanan sosyolojik ve kültürel olaylardan da etkilenerek gelişmiştir. Tüm bu anlatılanlara genel olarak baktığımızda, Batı Uygarlıklarının varlık sorununu bazı dönemlerde Tanrı kavramını reddetmeye kadar gidebildiğini görmekteyiz. Ancak, Ontolojik anlamda İslam felsefesi incelendiğinde, birbirleri arasında gözle görülebilen farklılıklar bulunsa da, genel anlamda tüm bu düşünürlerin uzlaştığı idealist bir görüş vardır. O da; evrendeki her şeyin özünde görünmeyen mutlak bir güç olduğudur.

Araştırmamız içerisinde sadece İslam medeniyetleri ile sınırlandırdığımız Doğu felsefesi, genel anlamda varlıkları ‘vücut’ kavramı ile ilişkilendirmektedir. Bu kavram, daha önce de değindiğimiz gibi, düşünürler arasında farklı yorumlamalara maruz kalmıştır. Ancak, biz burada araştırmamızın sınırlılığı nedeniyle bu konuyu genel hatlarıyla açıklamayı uygun görmekteyiz.

İslam felsefesi içerisinde incelenen özne-nesne ilişkisi, ‘bilen’ ve ‘bilinen’ olarak ele alınmaktadır. Bilen kişi, yani özne, karşısındaki nesne ne olursa olsun, en yüksek bilme seviyesine o nesne ile bütünleşip özdeşleştiği zaman varmaktadır. Bu bütünleşme, bilen ile bilinen arasındaki mesafenin kapanması anlamına gelir. Bilgi söz konusu olduğunda, iki şey arasında ki bu kapatılması gereken mesafe, İslam felsefesinde ‘cehalet’ anlamındadır. Bu cehalet aşılıp, nesne ile bütünleşmek gerekir. Bu da, sadece bilgi değil, aynı zamanda sezgi yoluyla yapılmaktadır. Böylece, bilen özne, karşısındaki nesne ile bütünleşmiş ve ‘vücud’ olmuştur. Artık bu nesneye dışarıdan değil, içeriden, onun parçası olarak bakmaktadır. Bu duruma Batı felsefesi içerisindeki tabiriyle ‘kendini gerçekleştirme’ de diyebiliriz.

Öznenin nesne ile ‘vücud’ olma durumu, bahsettiğimiz gibi üst düzey bir bilgiyi gerekli kılmaktadır. Gündelik olarak kullandığımız bilgi, böyle bir durumun gerçekleşmesi için yeterli olamayacaktır. Gündelik bilgimiz dâhilinde karşılaşılanlar,

o şeyi sadece nesne boyutunda algılamamız için yeterli olur. "…Oysa 'vücud', kendi hakikati içerisinde bir 'nesne' olmayı daima reddeder. Nesne haline getirilmiş 'vücud', vücud'un hakikatinin tarifinden başka bir şey değildir." (İzutsu, 1995:21) Buradan da anlaşılacağı gibi, gerçek olan nesnelerin kendileri değil, 'vücud' tur. Bizim gördüğümüz nesneler bu gerçeğin sadece birer 'mahiyetidir'ler. Burada özellikle 'mahiyet' ve 'vücud' kavramlarının ayrımı üzerinde de durmak gerekmektedir.

Çevremizde çeşitli nesnelerle sarılmış durumdayız. Bu nesneler, öncelikle dünya üzerinde yer kaplamalarından dolayı birer varlık olarak vardırlar. Yine de, bu var olma durumu, onların gerçekliği değildir. Daha önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi, asıl gerçeklikleri 'vücud' tur. Ancak, yer yüzünde kapladıkları varlıkları nedeniyle de birbirlerinden; İnsan, masa, at… gibi özellikleriyle ayrılmaktadırlar. İşte, 'vücud' un varlık olarak farklı şekillerde algılanıyor olma durumuna, onların 'mahiyet'i denmektedir. Böylece, karşılaştığımız her şey, hem bir 'vücud' hem de bir 'mahiyet' tir. Toshihiko İzutsu (1995:130), bu konuyu şöyle açıklamaktadır;

> …Dünya'da hiçbir şey diğeri gibi değildir. Bir taş mesela taştır; ağaç değildir ve olamaz da. Bununla beraber birbirlerinden ayrılan tüm bu nesneler bir ve aynı unsuru paylaşırlar: 'vücud'. Var olma konusunda tüm varlıklar aynıdır. Bu sebeple önümüzde duran nesneler hakkında doğru olarak 'taş vardır', 'at vardır', ' masa vardır' demekte ve önermelerin özneleri birbirinden farklı olmasına rağmen hepsine birden aynı yüklemi hamletmekteyiz.

'Vücud'a ulaşabilmek için, nesnelerin günlük bilgilerinden sıyrılıp farklı ve daha duyarlı bir bilinç düzeyine ulaşmamız gerektiğinden bahsetmiştik. Bu farklı bilinç düzeyindeki algımızla nesnel gerçeklikten ayrılmak, Budizm'deki 'nirvana' kavramına eş bir kavram olan 'fena' kavramına ulaşmamızı olanaklı kılmaktadır. 'Yok olma' olarak da adlandırabileceğimiz bu kavram;

> …İnsanın ben bilincinin tamamen yok olması demektir ve zihnin derin tefekkürde mutlak yoğunlaşmasından kaynaklanır. Bu tecrübede insanın sahip olduğu tecrübi bilincin görünüşteki sert kabuğu erir ve ben cevheri, 'vücud'un birliği içerisinde tamamen gömülü hale gelir.(İzutsu, 1995:68)

‘Fena’ mertebesine ulaşmış olan kişi için, artık nesnelerin birbirlerinden ayrıldığı temel özellikler yoktur. Bu aşamada, her şey ‘hiçlik’ boyutuna indirgenmiştir. Böylece özne, bir farkındalık içerisine girer. Tüm varlıklar özelliklerini yitirip tek bir boyutta birleşmiş, tek bir ‘vücud’ olmuşlardır. Bu nedenle, bu aşamaya, din kitaplarında “Cenab-ı Hak vardı ve O’nunla beraber hiçbir şey yoktu” (İzutsu,1995:29) şeklinde de söylenmekte olan; ‘toplama’ da denilmektedir.

Özne, ‘fena’ mertebesine ulaşıp da farkındalık yaşadıktan sonra girdiği son aşama ise ‘beka’ dır. Bu son aşamada, kişi bilincine tekrar kavuşur. Ancak bu bilinç, ‘fena’ya ulaşmadan önceki gibi bir bilinç değil, varlıkların farklı olarak algılanabildiği bir bilinçlilik halidir. Artık, en küçük ve önemsiz nesne bile, ‘mutlak’ın görünebilir olduğu bir surettir.

4.1.3 Sanatta Gerçeklik Kavramı ve Kuramları

Sanatın doğa ile olan ilişkisi, onunla bir yarışa girmeye çalışmaktan ziyade, onu sorgulama ve derinliğini anlayabilme çabasıdır. Bunu yaparken de kendine özgü farklı yöntemler kullanır. Yine de hepsinin temelinde, doğadaki gerçekliğin sanatçı algısına göre imgeleştirilmesi yatar. Ancak bu imgeleştirme düşünce boyutunda dahi olsa, maddi dünyanın kendisi kadar gerçekliğin bir parçasıdır. Yani imge, nesnel olarak var olan belli bir şeyle ilintisinden kopamaz. Kısacası sanatçı, “Gerçeklik dediğimiz bütünün bileşik parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten, yeniden ortaya koymaktan başka bir şey yapmıyordur”(Suçkov, 1982:9).

Sanat, sadece gerçekliği temsil ederek benzerini yaratma çabası içerisinde değildir. Sanatsal yaratım, özünü, gerçeklikten çıkarılan algısal izlenimlerden alır. Bundan dolayı, insanın iç dünyası, kişiliği ve dünyaya karşı olan tavrı bu yaratımlar içerisinde kendiliğinden yerlerini almaktadır.

Sanattaki gerçeklik kavramı, İlkçağ'dan beri düşünürler tarafından ele alınıp tartışılan bir konudur. Günümüze kadar geçen süreçte birçok düşünür bu konuya farklı bir açıdan yaklaşmış ve geçmişten gelen birikimlerin üzerine yenileri eklemiştir. Tüm bu fikirsel gelişim evrelerinin ele alınması, konunun derinliği ve çalışmamızın sınırlılığı nedeniyle mümkün olamayacağından, bu bölümde sanat kuramı bağlamında karşılaşılan üç temel başlığa değinilecektir.

Yansıtmacı Kuram

Temelleri İlkçağ filozoflarından Platon ve Aristoteles'e kadar uzanan bu kuram, kısaca; görünen gerçekliğin olduğu gibi aktarılması ilkesine dayanır. Ancak bu 'aktarma' kavramı, aktarılan şeyin ne olduğu hususunda Platon ve Aristoteles'te farklılık göstermektedir.

Platon'a göre; bizim duyularımız ile algıladığımız nesnel dünya, aslında sadece akıl yoluyla algılanabilen ve değişmez olan 'idealar' dünyasının bir yansımasıdır. Gerçeklik, sadece akılla kavranabilen bir şey olduğundan da, bizim duyularımızla algıladığımız, sadece onun bir yansıması, yani kopyasıdır. Platon, bu kopya olma durumunu 'mimesis' kavramıyla özdeşleştirir

Yaşadığımız dünyada bir kısım nesne, Tanrı olarak adlandırılan varlık tarafından, bir kısmı da insanlar tarafından yaratılmışlardır. Düşünüre göre tüm bu nesneler, gerçek özü yansıtan birer kopyadırlar. Ancak, bir de suyun yüzeyinden veya bir aynadan yansıyan, yapay, algısal görüntüler mevcuttur. Platon, bunları da 'eidola' olarak adlandırır. (Moran, 1978:15) Bunlar birer görüntü, kısaca, kopyanın kopyasıdırlar. Bu kavram, gerçekliği yapay şekilde tekrar yaratmaya çalışmasından dolayı sanatı da kapsar. Bu nedenle Platon, sanatın yanlış bir tutum içerisinde olduğunu savunur ve ona karşı çıkar. Gerçekte yapılması gerekenin idealara yönelmek olduğunu savunur.

Aristoteles'in görüşü ise bazı yönlerden Platon'unkine benzemesine rağmen, gerçekliğe ulaşılması boyutunda farklılık gösterir. Bu farklılık, gerçekliğin idealar dünyasında değil, duyu dünyasında olduğu yönündedir. Ona göre; "madde ve form daima bir aradadır ve bunların birleşmesidir ki duyu dünyasındaki nesneleri meydana getirir"(Moran,1978:24). Bu nedenle düşünür, gerçekliği duyular dünyasında arar. San (2008:44)'a göre ise; düşünürün gerçekliği duyular dünyasında aramasının nedeni; eğer idealar nesnel dünya dışında yer alsalardı, etkin olamayacakları yönündedir. Yani, ne bir devinim ne de bir doğuşun nedeni olabilirler.

Aristoteles'in sanat ve sanatçıya bakışı, sanatın taklit olduğunu savunması bakımından Platon'a benzerken, sanatı dışlamaması ve sanatçıların önemli kimseler olduğunu savunması nedeniyle ondan ayrılır. Sanatçılar önemlidir, çünkü ahlak ve eğitim yönünden halka yön gösterirler. Bu olayı kısaca 'katharsis' kavramıyla özetler. İzleyicilerin kötü duygularından arınması veya duygularının değerlenmesi olarak adlandırılabilecek olan bu kavram (Moran,1978:25), sanatçıların duyular dünyasına yaklaşımıyla bağlantılıdır. San (2008:46), Aristoteles'in sanatçıların nesnelere bakışı hakkındaki görüşünü anlatırken, bir formun iyi bir şekilde yansıtılabilmesi için o formun çok iyi bilinmesi gerektiğine değinir. Ancak bu bilgiyle, form bütün boyutlarıyla incelenebilir ve ayrıntılar elenebilir. Böylece, gerçekliği belirtmeye yarayacak özelliklere ulaşmak mümkün olabilmektedir. San (1978:46), bu görüş hakkındaki sözlerine şöyle devam eder;

> Aristo'da taklit, hem yansıtma hem yaratmadır. Nesneyi gerçekçi bir gözle gözlemleme, nesneyi tüm somutluğuyla algılama, yaratmanın bir koşulu olmaktadır. En güç yaratmalar, imgelem gücünü, gerçek dünyanın olgularından, yaşamın somut sürecinden uzak tutmamakla gerçekleşir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Aristoteles, Platon'a benzer şekilde, maddelerin gerçekliğe ulaşmada engel teşkil ettiğini, bu nedenle, ayrıntılardan arındırılarak bunların özüne inilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ancak bu öz, idealar

dünyasında değil, genel tabiatın kendisindedir. Bu tabiat, sadece görünen nesneler değil, aynı zamanda insan tabiatıdır da. Bu nedenle gerçeklik, ancak, insan tabiatının özüne inerek buradaki ortak tümelleri, ortak özellikleri yansıtmakla mümkün olabilmektedir (Moran,1978:26) .

Platon ve Aristoteles'in görüşlerine genel olarak bakılacak olursa, her ikisi içinde sanat, doğaya çevrilmiş bir ayna niteliğindedir. Ancak, amaç ister ideal olana ulaşmak, ister insan tabiatını algılamak olsun, bu düşünürlere göre sanatın tek başına bir değeri yoktur. Sanat ve sanatçı, bilgi ve ahlak yönünden insanlara sağladıkları yararlılık kadar değerli olabilmektedir.

19. ve 20.yy'lara gelindiğinde ise, yansıtma kuramının ifadesinde bir şekil değişikliğiyle karşılaşılır. Bu dönemler içerisinde, bu kuramı yansıtan en iyi yöntem Marxist estetiktir. Özellikle, Romantizm'e tepki olarak çıkan Gerçekçilik akımıyla iç içe gelişen bu estetik anlayış, toplumun birebir yansıtılması şeklinde özetlenebilmektedir. Ancak bu yansıtma içerisinde mümkün olduğunca tarafsız olunmalı, gerekirse kusurlu yanlara da değinilmeli ve böylece öze ulaşılmalıdır (Moran,1978:35).

Marxist estetikçiler, yansıtma kuramını genel olarak üç ana başlık altında ele almaktadırlar. Bunlar; Doğalcılık (Natüralizm), Eleştirel Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik'tir. Bu başlıklar, ileriki bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacağından, burada sadece birer başlık olarak değinilmektedir.

Tüm bu genel çerçeve içerisinde Marxistlerin özellikle üzerinde durup kuramlarını temellendirdikleri nokta; toplumsal ekonomik yapı ve sınıf çatışmalarıdır. Sınıf çatışmasının olduğu bir toplumda da, ezen ve ezilenlerin bulunmasının zorunluluğundan dolayı, bu estetik anlayışın politikayla iç içe olduğu söylenebilir. Bu nedenle, Marxist estetiğin sanata bakışı, bir bakıma, toplumsal neden-sonuç ilişkisi niteliğindedir. Bu görüşü, Moran'ın Marxist estetiğin sanata bakışı hakkındaki şu yorumu özetler niteliktedir;

> Sanatın kökeninde 'iş'in yattığını, ilkel toplumların yaşamak için giriştikleri faaliyetlerden doğduğunu,…'sanat için sanat' öğretisinin kapitalist düzende sanatçının toplumdan koparak kendini yabancı görmesiyle başladığını…Kısacası sanatın, sanat türlerinin, akımlarının, üsluplarının, ekonomik altyapı ve sınıf çatışmalarıyla ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koyar (1978:78).

Buraya kadar anlatılanlar ışığında yansıtma kuramına genel olarak bakıldığında, bu kuramın temelinde her zaman bir 'ideal' olana ulaşma çabası içerisinde olduğu görülmektedir. Değişik dönemlere göre de, bu idealleştirme farklılık gösterir. Örneğin; Platon ideal özü ararken, Aristoteles ideal tabiatı aramaktadır. Bununla birlikte Marxistlerin de ideal toplum ve bu toplumdaki ideal insanı aradıkları söylenebilir.

Anlatımcı Kuram

Sanat kuramları içerisinde ele alınan bir diğer kuram olan anlatımcı kuram, temelini sanatçının duygu yoğunluğundan almaktadır. Yansıtmacı kuramın aksine, herhangi bir eğitici ve ahlaksal boyut içermez. Burada önemli olan, sanatçı ve yapıtıdır. Bu nedenle sanat eseri, sadece duvardaki bir resim veya heykel değil, ruhsal bir şeydir.

Bu kuram içerisindeki en önemli düşünürlerin Croce ve Collingwood olduğu görülür. Bu düşünürlere göre; sanatın temelinde yaratma eylemi yatar. Bu eylem, sanatçının kendi duygularının farkına varması, onları anlaması ve anladıklarını da bir dile çevirerek yapıtına aktarması şeklinde gerçekleşir (Turgut,1993:48). Ancak, bu aktarma işinde aynı duyguları izleyicide uyandırma isteği yoktur. Başkalarında duygu uyandırmak için girişilen bir çaba sanat değil, sözde sanat olur. Bu nedenle; "İyi bir sanat eseri, sanatçının duygusunun anlatımını başarıyla yapabildiği eser demektir… Sözde sanatta, anlatımda bir başarısızlık söz konusu değildir. Çünkü anlatıma teşebbüs yoktur "(Turgut,1993:49). Sanat eserindeki duygunun en iyi şekilde anlatılabilmesi, o duygunun yaşamda karşılığını

bulması, yani yaşama girmesiyle mümkün olur. Duygunun yaşantıya girmesi de, onun imgeleşmesi anlamına gelmektedir.

Her ne kadar izleyicide bir duygu uyandırmak amacıyla bir yaratım yapılmıyor da olsa, bu kuram duygusal etki kuramı ile yakın bir ilişki içerisindedir. Çünkü duygusal etki kuramında, yaratılmış bir estetik eser ile izleyici arasındaki ilişki çerçevesinde bir yorum getirilir. Burada da vurgulanan, iyi bir eserin izleyicide estetik bir duygu uyandırması ve bu duygunun estetik yaşantıya dönüştürülmesi gerekliliğidir.

Biçimci Kuram

Bu kuramın en belirgin özelliği, diğer iki kuramın aksine, herhangi bir şeyle ilişkide olmamasıdır. Yansıtma kuramında doğayla ve anlatımcı kuramda da sanatçı-eser arasındaki gibi bir ilişki bu kuramda görülmez. Bunların aksine, eser tek bir varlık olarak ele alınır ve biçim-içerik yönünden incelenir. Bu görüşteki kuramcılara göre bir eser, yaratılmış bir şeydir ve onu sanat eseri yapan şey kendi yapısında, tamamen kendine özgü birtakım özelliklerindedir (Moran,1978:189). Bu nedenle bu kuram, yansıtma kuramının tam karşıt kutbunda yer alır.

Sanat eserinin tek başına ele alınışı, 'Ontolojik Olarak Sanat Nesnesi' başlığı altında ayrıntılı olarak işleneceğinden, burada sadece biçim-içerik konusu hakkında genel bir bilgi verilmesi uygun görülmüştür.

Biçimi, eserdeki öğelerin birbirine bağlanarak meydana getirdikleri düzen, içeriği de ham konunun eserin içerisinde aldığı hal, yani sanatçının elinde işlenmiş şekli olarak yorumlayan Moran(1978)'a göre bu kuramcılar, sanat eserinde estetik duygu uyandıran şeyin ne olduğunu sorgulamaktadırlar. Cevaben, eserin yapısına ait bir özellik olarak 'significant form' (1978:190) şeklinde adlandırıldığını söyler ve bu özelliğin, o yapıtı sanat eseri boyutuna taşıyan özel bir biçim olduğunu vurgular. Bu nedenle, izleyici bir esere baktığında estetik haz alıyorsa, o eser, bu özelliği taşıyor

demektir. Ancak, burada özellikle değinilmesi gereken nokta, hissedilen her duygunun bu özellikle karıştırılmaması gerektiğidir. Çünkü daha önce de bahsettiğimiz sözde sanatta da buna benzer bir duygu yaşanmaktadır.

Estetik duyguyu uyandıran şey, sanatın kendi içerisindedir. Yani sanat, kendi kendisine yeten bir özelliğe sahiptir. Bunu anlatılan konunun yüceliği veya etkileyiciliğiyle karıştırmamak gerekir. Örneğin; bir resimde anlatılan konunun, manzaranın veya kişinin güzel olması, o resmin güzel olduğu anlamına gelmez. Eğer bir esere böyle yaklaşılırsa, o zaman izleyicinin tepkisi eserin biçimine değil, konusunadır. "Konu ancak içerik haline geldikten sonra bir sanat öğesi olur. Ama bu aşamaya gelmeden önce de, hiç değilse ham içerik durumundadır… Konu önemlidir, çünkü bazı konular işlenmeye daha elverişlidir" (Moran,1978:204).

Sanatçılar ele aldıkları konuları biçimsel bir şekle sokarken kullandıkları şey tekniktir. Esere değerini verenin biçimsel öğeler olmasından dolayı, biçimci kuramcılara göre teknik, eseri var eden temel özelliktir.

4.1.4 Modern ve Postmodern Sanatlarda Gerçeklik Algısı

Modernist anlayış, asıl farkındalığını Romantik dönem ve sonrasında ki İzlenimci (Empresyonist) dönemle başlayıp gelişen yeniliklerle göstermesine karşın, temelleri Rönesans aydınlanmasına dayanmaktadır. Bunun nedeni; 'Modern' sözcüğünün temelinde ve modern anlayışın özünde yatan ilerlemeci ve yenilikçi anlayıştır.

Mehmet Yılmaz (2006:13)'ın ifadesiyle; 'Modern' sözcüğünün temelleri Latince'de 'tam şimdi' anlamına gelen 'modo' ve ondan türetilen 'modernus' sözcüğünden gelmekte ve kökeni 5.yy'la kadar dayanmaktadır. Yılmaz'a göre bu sözcük; o dönemden itibaren, eskiden kopuşu ve yeniyi arayışı temsil etmektedir.

Rönesans ile başlayan aydınlanma düşüncesi, 15.yy'da özellikle Avrupa'yı etkisi altına alarak, sanat, bilim ve felsefe alanlarında sürekli bir ilerleme ve her daim daha yeniyi arama çabalarının kapılarını aralamıştır. Rönesans'ı takip eden 400 yıl içerisinde, her alanda sürekli yeni buluşlar ve araştırmalar yapılmış, yeni akımlar, yeni felsefi düşünceler üretilmiş ve 'kuvvetler ayrılığı' olarak adlandırılan, bilimin kollara ayrılarak yeni bilim dallarının oluşumu gerçekleşmiştir. Modernist anlayışın özünde bulunan bu 'yeni' olanı arama tutkusu onu, eskiyi, yani geleneği yadsır bir duruma getirmiştir. Özellikle gelenek içerisinde yer alan ruhsal olgular dışlanmış ve 'akıl' ön plana alınmıştır. Modernist anlayışta, aklın her türlü sorunun üstesinden gelebileceği düşüncesi yatar. Buna yarını düşlemekte dâhildir. Bu nedenle Modernizm, zaman içerisinde 'avant-garde' sözcüğüyle iç içe kullanılır hale gelmiştir. Fransızca kökeninde askeri bir terim olan avant-garde, 'öncü' anlamına gelmekte ve zamanla, yerleşmiş kalıplara meydan okuyan, toplukların önünde ilerleyen ve onlara öncülük eden kimseler için kullanılır hale gelmiştir.

Aydınlanma düşüncesiyle her alanda sürekli bir ilerleme içerisine girmiş olan Avrupa'nın, 20.yy'da yaşanan Dünya Savaşları nedeniyle bilim ve ilerlemeye karşı olan inançları sarsılmış ve aslında aklın her şeyi çözemeyeceği, aksine, kontrol edilemeyen felaketlere yol açabileceği düşüncesi hâkim olmaya başlamıştır. Bu nedenle, 20.yy'lın ortalarına gelindiğinde, artık Modern anlayışın zamanını doldurduğu inancı düşünürler arasında yaygın olarak tartışılır. Fukuyama'nın 'tarihin sonu' görüşü de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Fukuyama'ya göre; artık büyük anlatılar dönemi sona ermiştir. Mehmet Yılmaz, Fukuyama'nın bu görüşünü şu sözlerle anlatmaktadır;

> Bir kere ideal bir gelecek, yani soyut bir amaç için yaşamını feda etmeye hazır bireyler kalmayacak, onların yerine günü kurtarma peşinde olanlar gelecek; devletler de bir yandan çevresel ve ekonomik, diğer yandan tüketici talepleri gibi sorunlarla haşır neşir olacaklardır…. (Yılmaz, 2006:343)

Fukuyama'nın bu görüşünü destekler nitelikte 20.yy içerisinde ortaya atılan diğer önemli görüşler ise; Adorno'nun önceleri 'kitle kültürü' adını verdiği, ama daha sonra 'kültür endüstrisi' olarak değiştirdiği kavram ve Clement Greenberg'in

'kiç' kavramıdır. Bu iki kavramın da özünde, Modernizm'in getirisi olan tüketim mantığı yatar. Bunlara göre tüketici, sandığının aksine kendisi bir tüketim nesnesine dönüşmektedir. Kendi haz duygusunu tatmin edebilmek için toplum açısından değerli olanlarla olmayanları bir araya getirmekte ve böylece iki değer arasındaki farkı, ikisinin de zararına olacak şekilde kapatmaktadır.

Tüm bu tartışmalar ve düşünceler ışığında, Modernizm'in iki Dünya savaşı arasındaki yıllarda etkisini yitirdiğini söyleyebiliriz. Bunu takiben 1950'li yılların sonlarına doğru ortaya atılan Postmodern kavramı, 1960'lı yıllarda iyice yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır.1979 yılında Fransız düşünür Jean François Lyotard'ın 'Postmodern Durum' adlı kitabıyla da resmen literatürlerde kullanılır hale gelir.

Postmodernizm, Modernizmin başına getirilen 'post' ekiyle, 'modern' sonrası döneme gönderme yapar. Bu kavram, genel olarak Modernizm'in bir eleştirisi niteliğindedir. Özellikle, Modernist anlayışın temelinde bulunan akılcı anlayışı yadsır. Artık her türlü modernist ülkü eleştirilmektedir. Gencay Şaylan (2006:29), bu kavramı farklı eğilimlerin iç içe olduğu, sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek gerektiğini söylemektedir.

Daha önce de bahsedilen, Modernizm'in geçmişten koparak 'yeni' olanı arama uğraşı, Postmodern dönemle birlikte son bulur ve tekrar geçmişle olan bağlar kurulmaya çalışılır. Ancak bu, geçmişi yüceltmek için değil, onu çok yönlü bir şekilde yeniden yapılandırabilmek adına bir çabadır. Benzer şekilde, Modernizm'in, 'ilerleme' ve 'bireysel refah' gibi kutsal amaçları bulunurken, Postmodern, kendisine böyle amaçlar belirlemez. Bu nedenle, kutsal bir amacı veya ütopyası olmayan bir düşünce biçimi gibi, kesin yargıları olmadan her şeyi tartışma konusu yapabilir. Böylece, her şeyden bir şey alabilmektedir. Kısaca Postmodern, kesin anlama düşmandır. Melez bir yapıyı, melez bir anlatıyı, melez bir dili ve söylemi öngörür. Ayrıca, Modernizm'e karşı bir çözüm önermekten ziyade, karışıklığa ve çözümsüzlüğe dikkat çekmeye çalışır. Genel kurallar kabul edilmez ve sorgulanır.

Var olan her şeyi yeni bir okumaya tabi tutar ve eleştirir. Bu nedenle, bütün yerine parçalar, birliktelikler yerine de farkındalıklar öne çıkmaktadır. (Uçan, 2009:2290)

Modernizm'e karşı olan eleştirileriyle ünlenen R.Barthes, Wittgenstein, Lyotard, Derrida, Deleuze, Foucault, Baudrillard gibi Postmodern düşünürler arasında, görüşleriyle konumuz olan sanat alanına da doğrudan katkıları bulunan iki isim Derrida ve Baudrillard'dır. Derrida, modernitenin mantık yürütme biçimini masaya yatırıp 'dil' aracılığıyla 'yapısöküm'e uğratırken, Baudrillard da 'simülasyon' kavramı ile yeni oluşan gerçeklik anlayışını sorgular.

Derrida'nın, Modern dönemde Batı'da egemen olan kesin yargılı, ikili düşünce biçimini (doğum/ölüm, yer/gök, siyah/beyaz, uygar/barbar…) eleştirdiği söylenebilmektedir. Bu görüşün anlaşılabilmesi, öncelikle Derrida öncesi Saussure merkezli düşünce sisteminin bilinmesiyle mümkündür. Bu konuyu Uçan(2009:2293), şu şekilde açıklar;

> …Saussure'e göre gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur; gösteren ve gösterilen, bir kâğıdın iki yüzü gibidir. Kâğıt yırtılırsa iki taraf da yırtılır. Derrida işte bu noktada Saussure'e karşı çıkar ve gösterilenin bu şekilde gösterene bağlı olamayacağını, çünkü anlamın sınırlandırılamayacağını söyler. Saussure,…dili somutlaştırır, somut bir varlık olarak, doğa bilimlerindeki gibi dili inceleme nesnesi olarak ele alır, kesin anlama ulaşmaya çalışır. Derrida ise, metinde anlamın 'hazır' olduğu düşüncesine karşı çıkar…Ona göre; anlamlandırma hareketi, ancak var olduğu söylenen her öğe varlık sahnesinde görünürse mümkündür…Başka bir değişle, sezilen farklı bir şeydir, bilinen, gerçek olan başka bir şeydir. Evrensel bir gerçek, mutlak bir gerçek yoktur.

Kısaca, Derrida'ya göre; bir metin okunurken, dilin birçok özelliğinden dolayı (eş anlamlılık, eş seslilik…), birçok farklı anlam peş peşe oluşmaktadır. Bu oluşan farklı anlamlar nedeniyle de, daha metnin okunması tamamlanmadan, okuyucunun zihninde birçok farklı yorum ortaya çıkabilmektedir. Bu da, cümleler arasında yeni anlamlar üretilmesini sağlamakta, böylece de anlam tüketilemeyerek, kesin bir anlama gidilememektedir.

Anlamların belirli bir kalıba veya sisteme oturtulamayarak, sürekli yeni ve başka anlamlara yol açması, anlamın sınırlılığını ortadan kaldırır. Anlamlar birbirlerini başka anlamlara öteleyip 'kendilerini erteleyince' de, doğru ve mutlak olan bir anlama ulaşılamaz. Bu nedenle, Modern dönemde 'büyük anlatılar' olarak adlandırılan birçok anlatı, Derrida tarafından reddedilir. Derrida anlamı boşluğa bırakır. Böylece, Postmodern anlayışın temelini oluşturan 'herkesin ve her metnin doğruluk payı vardır' görüşünden söz edilebilmektedir. (Uçan, 2009:2294) Bu görüş, benzer şekilde, sanat alanında da 'büyük yapıtlar' dönemini bitirerek, eklektik ve yoruma açık bir yapının oluşmasını sağlamıştır.

Postmodern kavramına özellikle konumuz olan sanat açısından bakacak olursak, Modernizm'in birbiri ardına varlıklarını sürdürmüş akımları yerine, disiplinlerarası bir yapının oluştuğu görülecektir. Bunun sonucunda, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrım kalkmış ve sanat ile günlük hayat birbiri içerisine girmiştir. Sanatta artık büyük anlatılar dönemi bitmiştir. Sanatçıların bağımsız bir şekilde orijinal yapıt ürettikleri tezi çürütülmüş, bunun yerine eklektik bir yapı getirilmiştir. Aytekin (2010:48), görüntüler arası ilişkilerdeki bu üretimleri oluşturan yeni estetik anlayışın, yaratma sürecindeki disiplinlerarasılığı bakımından daha karmaşık bir yaratım süreci içerdiğini vurgularken, aynı zamanda bunun daha karmaşık bir anlamlandırma gerektirdiğine de değinmektedir. Ayrıca sözlerine şöyle devam eder;

> Görüntüler arası ilişkilendirme, aynı zamanda sanat ve tasarım ürünlerinde bir eleştiri ve anlatım yolu haline gelmiştir. Gelenekçi olarak nitelendirilen, temeli desene dayanan resim ve tasarım yerine, biçimciliğe alternatif getirme, düşüncenin öne çıkması ve resim sanatı gibi sanat alanlarının geleneksel üretim yöntemlerini ve malzemelerini sorgulama öne çıkmaktadır.(Aytekin,2010:48)

Bu konuda Fırıncı (2012:28), parçalanma ve kolaj gibi unsurlarla örülmüş olan bu yeni sanat anlayışında artık işlev yerine kurgudan bahsetmenin mümkün olduğuna değinir. Ayrıca, 'bağlam' kavramına da değinirken, Postmodern sürecin, birçok Modernist projeye önermeler getirmiş olduğunu ve var olan sanat

oluşumlarını kimi zaman bağlamlarından koparıp yeni bağlamlar oluşturmalarına yol açtıklarını eklemektedir.

Postmodern sanatta artık her şey sanatın konusu olabildiği gibi, her türlü malzeme de iç içe kullanılabilmektedir. Böylece, çok katmanlı bir hale gelen sanat yapıtı, izleyici tarafından birçok defa okunup, her defasında da farklı anlamlandırılabilmektedir.

Sanatın bu kural tanımaz tavrı, 1980'li yıllarda Arthur Danto'nun 'sanatın ölümü' görüşüyle daha anlam kazanır.

> Danto'ya göre sanat artık bir felsefeye dönüşmekte ve kendi kendini sorgulamaktadır…Artık sanatın bir şeyi izlenim ya da yoruma dayalı olarak anlatması son bulmuş, onun yerine sanatın kendi kendini yansıtması geçmiştir…Sanatçı aklına gelen her şeyi, bir ön tasarım ya da düşünce söz konusu olmaksızın ortaya koyabilmektedir. Artık gerçeklik kaynağı sanatsal üründür ve yazara göre bu 'sanatın ölümü' anlamına gelmektedir…. (Şaylan, 2006:49)

Postmodern sanatta özellikle üzerinde durulması gereken bir başka konu da, daha önce bahsedilen, gelişen teknoloji ve enformasyon sonucunda değişen gerçeklik algısı bağlamında Baudrillard'ın 'simülasyon' kavramıdır.

"Baudrillard, çağdaş sanatın artık bir imge düşmanı olduğunu savunurken onun bir simülasyon haline dönüştüğünü belirtir." (Bayraktaroğlu ve diğer, 2011:6) Çünkü bu yeni imgeler, gerçek dünyada hiçbir anlamlı varlığa gönderme yapmamakta, tersine onların yerlerini almaktadırlar. Bu gerçeğin yerine geçme durumu onları, birer simülasyona dönüştürür. Böylece gerçeklik yok olarak, yerini yapay bir gerçekliğe bırakmaktadır.

Baudrillard'ın 'sanattaki hiçlik' konusundaki görüşlerini ise Bayraktaroğlu ve arkadaşları şu sözlerle anlatmaktadırlar;

> Sanattaki gerçek göstergeler tüm estetikliğini ve anlamını yitirmiş ve gerçekten daha gerçek bir hal almıştır. Anlatılmak istenen

> durumu gizemi pornografik boyutta o kadar sergilemiştir ve tüm derinliği açığa çıkarmıştır ki, artık o sanat eseri üzerine düşünülecek hiçbir şey bırakılmamıştır. Böylece gerçeklik yerini hipergerçekliğe bıraktığı için sanattaki illüzyon da ortadan kaybolmuş, yerini simülasyona bırakmıştır. Oysaki, illüzyon gerçeği saklayarak farklı şekillerde ortaya koymaya ve eserin farklı bir bakış açısıyla anlamlandırılmasına sebep olurken, sanattaki simülasyon tüm gerçeği ortaya çıkararak düşünme ve anlamlandırma yetisini ortadan kaldırmıştır. Gerçek dünyanın olmadığı yerde illüzyon, illüzyonun olmadığı yerde ise estetikten bahsetmek güçleşir. (Bayraktaroğlu ve diğer, 2011:8)

Baudrillard'ın simülasyon kavramının genel olarak anlaşılabilmesi için bu bölümde bu konuya kısaca değinilmiştir. Bu kavramın gerçeklikle olan ilişkisi ve gerçeğin yerine nasıl geçebildiği gibi sorular, bir sonraki bölümde yer alan Fotogerçekçilik (Hiperrealizm) başlığı altında incelenmektedir.

Tekrar Postmodern kavramına dönüp bu konuyu özetleyecek olursak; günümüz toplumu hızlı teknolojik gelişimlerin getirisi olarak çok boyutlu ve disiplinlerarası bir hal almıştır. Özellikle sanat alnında, geleneksel olana geri dönüş yaşanıp, bireyselliğin ön plana çıktığı, cinsellik ve eşcinsellik gibi marjinal konuların ele alınmaya başlandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde, Modernizm'in aksine, her şey sanata dâhil edilebilir görüşünün yaygın olduğu görülmektedir. Modernizmle birlikte sanat alanında biçimsel olarak her şey denenir. Artık önemli olan düşüncedir. Ele alınan konuların ne kadar farklı şekilde anlatıma sunulduğudur. Bu nedenle de yapıtlar ve disiplinler birbiri içerisine karışarak çok katmanlı ve eklektik bir yapıya dönüşmüşlerdir.

4.1.5 Sanatta Realist (Gerçekçi) Yaklaşımlar

Realizm (Gerçekçilik)

Realizm, 19.yy'lın ikinci yarısında, başta Akademik Sanat ve Romantizm olmak üzere, dönemin genel sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkmış bir sanat akımıdır.

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında, endüstrileşmeye bağlı olarak sosyal ve toplumsal yapı değişim göstermeye başlar. Buhar makinesinin, demir yollarının ve fabrikaların yaygınlaşması, ek olarak fotoğrafın icadı gibi etkenler, insanları yeni bir dünya anlayışına doğru yönlendirir. O dönemde Romantizm'in etkisiyle gelişen hayal gücüne ve duyusal olana inanç, zamanla yerini tekrar Rönesans'takine benzer bir gerçeklik algısına bırakmaya başlar. Ancak bu sefer Rönesans'ın araştırmacı yapısından farklı olarak, doğanın bir ayna gibi aktarımının yanında, toplumsal yapıyı ön plana alan bir anlayış gelişir. "Resim sanatı artık düş ürünü deniz manzaraları ya da tarihsel tablolar yerine, yaşanabilir gerçeğin tam yansımasını vermeyi amaçlar" (Sanat Tarihi Ansiklopedisi,1983:603). Toplumsal yapı ön plandadır denilmesinin nedeni, o dönemin sanat anlayışının aksine, sıradan insan yaşamlarının da resim ve edebiyat yapıtlarında yer almaya başlamış olmasıdır. Bu nedenle bu akım, başlarda mevcut sanat çevrelerince tepkiyle karşılanmıştır. Hodge (2014:72), bu tepkilerin nedenini, sanatçıların aynı zamanda insan haklarını destekleyip savunmaları olduğunu söylemektedir. Ayrıca yazar, Realizm hakkında genel olarak şu yorumda bulunur;

> Realizm, yeni fikirler ve kabullenilmiş gelenekleri değiştirmekle ilgiliydi. Realizm, sanatçıların birbiriyle uyumlu bir şekilde parçası olduğu kendi içinde tutarlılık gösteren bir akım değildi. Aslında çoğu sanatçı, Realizm'i daha yenilikçi fikirlere ulaşmak için bir başlangıç noktası olarak kullandı (2014:75)

Yazarın bahsettiği bu farklılık, bir bakıma bu akımı daha etkili hale getirip yaygınlaşmasını sağlayan bir özellik olmuştur. Başta Gustave Courbet, Jean-François Millet ve Honore Daumier olmak üzere, Thomas Eakins, İlja Repin, Wilhelm Leibl, Jules Breton, Hans Thoma, Winslow Homer, Giacomo Favretto, Giovanni Fattori ve Silvestro Lega akım içerisinde adlarını duyuran ressamlar olarak öne çıkarlar.



Resim 01. Gustave Courbet, The Grain Sifters, 1854, 131x167 cm

Yukarıda anlatılanlar, bize genel olarak sanat akımı bağlamında ki realist görüş hakkında bilgi vermektedir. Bunun yanında, gerçekçiliğin bir de dönemsel bir hareket ve düşünce sistemi boyutu bulunur. Bu boyut, daha önce de bahsedilen, toplumsal değişimlerin sorgulanması sonucunda oluşmuştur.



Resim 02. Jean-François Millet, Potato Planters, 1861, 82x101 cm

19.yy'la kadar olan süreç içerisinde, feodal düzenin baskısı, insanların çektikleri sıkıntılar karşısında soylu kesimin daha da zenginleşiyor olması gibi nedenler, halkın var olan düşünce yapısını sorgulamasına ve aslında düzenin ekonomik sebeplere bağlı olduğu bilincinin yerleşmesine sebep olmuştur. Bu nedenle, Fransız Devrimi gibi toplumsal hareketlerin kaçınılmaz alarak başladığı görülür. Devrim öncesinde, böyle çalkantılı bir ortamda yeşermiş olan gerçekçilik görüşü, toplum ve birey arasındaki ilişkileri incelemeye başlamıştır. Daha önceki dönemlerde de buna benzer çalışmalara rastlanılsa da, ciddi olarak yapılan sorgulamalar gerçekçilikle başlar. Bu sorgulamanın özünde ise, toplumsal çözümleme yatmaktadır. Bu çözümleme, sanatçının yaşamın temel çizgilerini ortaya çıkarması ve bunların yasalarını anlaması için olanak sağlar. Böylece sanatçı, gerçekliği ne kadar yakından inceleyip araştırırsa, gerçekliği yapıtlarında yeniden ortaya koyuşu da o denli inandırıcı olmaktadır. Çünkü bu yolla, hem kendi öznel yorumunu katmış hem de var olan yapıyı genelleştirmiş olur (Suçkov,1982:19).

Genelleştirme kavramı gerçekçi sanatçılar için önemlidir. Çünkü değinildiği gibi, gerçeğin doğruluğu ve inandırıcılığı buna bağlıdır. Suçkov (1982:19),bu konu hakkında şu yorumu yapmaktadır;

> Gerçekçilik, gerçeklik bilgisine dayanır… Zihinsel öğelerin gerçekçi yapıtlarda bir gerçeklik kazanabilmesi, sanatçının açık seçik ve kesin bir dünya görüşü olmasıyladır…Eğer kişilerin içinde bulunduğu çevrenin gerçekçi bir toplumsal çözümlemesi yapılacaksa, o zaman bir sanatçının gerçekliği belirleyici, tipik yanlarıyla görüp çizmesi gerekir. Çünkü bu belirleyici, tipik yanlar, bireylerin prizmadan geçerek kırılıp, birer kişi halini almaları biçiminde, insani toplumsal ilişkiler alanında nesnel olarak bulunur.

Toplumsal konular söz konusu olduğunda, genelleştirme yapılması, sanatçıları tipleştirme olgusuyla baş başa bırakmaktadır. Tipik karakterlerin seçilmesi, karakterin yaşadığı çevrenin özelliklerini taşıması ve bu özelliklerin açıklığa kavuşması için önem arz eder.

Realizm, her ne kadar Romantizm'e tepkisiyle öne çıksa da, tarihsellik boyutuyla ele alındığında, onunla farklılığı kadar, benzer yönü de bulunmaktadır. Farklılığı; Romantizm'in, tarih karşısında aşırı duyarlı bir tavır sergilerken, yaşamdaki nedensel ilişkilere karşı ilgisiz kalmasından kaynaklanır. Benzerlik yönü ise; aynı topraklarda yetişmiş bu iki görüşün de kapitalist gerçekliğin aslında bireyin yararına olmadığına inanmalarıdır (Suçkov,1982:66).

Realist görüşün temelinde gerçekleri olduğu gibi yansıtmak yatsa da, hiçbir sanat alanının yaşamı tüm yanlarıyla gerçekçi bir şekilde yansıtamayacağı aşikârdır. Bu nedenle, her sanat imgesi zaman içerisinde değişik yorumlamalara uğrar ve her seferinde de farklı bir şekilde ele alınır. Bu değişikliği belirleyen ise, daha önce de değindiğimiz gibi sanatçının bakış açısı ve gerçekliği algılayış şeklidir. Sanatın bu değişken ruhu karşısında Realizm'in de değişime uğraması kaçınılmaz olmuştur. 19.yy'lın ortalarında etkisini göstermeye başlayan Natüralizm, realist görüşle benzerlik taşısa da, toplumu genelleştirme ve buradaki gerçekleri yansıtma boyutunda Realizm'i durağanlığa sürüklemiştir. Çünkü bu görüşteki sanatçılar, toplumun genelleştirilerek aktarılması yerine, sanki günlük hayattan rastgele bir kareyi yansıtıyorlarmış gibi hareket etmişlerdir. Bu yöntemle, realistlerin vurgulamak istedikleri toplumsallık bilinci geri plana itilmiş oldu.

Boris Suçkov (1982:43) 'Gerçekçiliğin Tarihi' adlı yapıtında Realizm ile Natüralizm'i karşılaştırırken, Natüralizm'in, nesnelerin özünü veremeyecek fotoğrafik imgeleri kullandığını, böylece de imgenin bilme değerini, dolayısıyla da sanatın bilme değerini düşürdüğünü söylemektedir. Buradan yola çıkarak sanatı yoksullaştırdığına vurgu yapan yazar, sözlerine şöyle devam eder;

> Gerçekçilik, kavranan nesnelerin özünü anlatmaya yardım eden imgeler halinde düşünmenin içerdiği bütün olanaklardan yararlanır… Bir imge yaratmak için elverişli olan tüm ilkeleri özümseyip, kavranan gerçekliğin nitelikleri ile özelliklerini açığa çıkarır. Böylece, gerçekçi imge, gerçekliği nesneleştirdiği gibi, kendi adına da onun eşdeğeri olur. Gerçeklik, Natüralizm'in yaptığı gibi nesnelerin yüzeyde görünüşünü değil, özünü ortaya koyar, ki onun estetiğini gerçekten zengin ve çeşitli kılan şey de budur.



Resim 03. İlja Repin, Barge Haulers on the Volga, 1870-73, 131x281 cm

Yukarıdaki açıklamadan yola çıkarak, Natüralizm'in sadece 'gerçeğe benzeme' ilkesiyle hareket ettiği söylenebilir. Sadece benzerini yapma çabası içerisinde olduğu için de, çözümlemeyi geri plana itmekte ve betimlemeyle yetinmektedir. İşin içine betimleme öğesi girdiğinden dolayı, natüralist çalışmalarda, kişiler ve durumlar yerine çevre daha ağırlıklı yer kaplar. Tüm bu özellikler dikkate alındığında, Natüralizm'in, Realizm'e bir öykünme olduğu söylenebilmektedir.

Eleştirel ve Toplumcu Gerçekçilik

Tarihsel değişim süreci içerisinde, feodalizmin yıkılarak kapital düzene doğru geçilmesi, sanatsal ve düşünsel boyutta da farklılıkları ortaya çıkarmıştır. Bu farklılaşma sonucunda görülen Realizm, daha önceki bölümde bahsedilen toplumsal değişimden etkilenerek, zamanla yeni anlatım yollarına kaymaya başlamıştır. Devrim sonrasındaki dönemde, gerçekleşeceği sanılan şeylerin gerçekleşmediği, yeni düzenin aslında uyumlu insan modeli yerine, daha uyumsuz, düzensiz ve yabancılaşmış bireyler yarattığı fark edilmiştir. Bu farkındalık, zaman içerisinde sanat ve düşünce çevrelerince de ele alınmaya başlanır. "Eleştirel Gerçekçilik" olarak adlandırılan bu evre, emek ve sermayeye dayalı sınıfsal çatışmaları konu edinir ve

kişilerin önce kendilerini, kendilerinden yola çıkarak içinde yaşadıkları toplumu sorgular. Ancak bu sorgulama, realist görüştekinin aksine, birey ile toplum arasındaki yabancılaşma sonucunda oluşan çatışmaya vurgu yapmaktadır.

Suçkov'un Marx ve Engels'ten alıntıladığı aşağıdaki sözler, eleştirel gerçekçilerin insan-toplum ilişkisinin nasıl olması gerektiği hakkında özet niteliğindedir;

> …İnsan, bütün bilgisini, duyumunu, vs., duyular dünyasından ve orada kazandığı deneyden ediniyorsa, ampirik dünyanın o biçimde düzenlenmesi gerekir ki, insan orada gerçekten insani olan şeylerin deneyini edinsin ve onlara alışsın, insan olarak kendinin farkına varsın. Eğer insanı biçimlendiren kendi çevresiyse, kendi çevresinin insanileştirilmesi gerekir. (1982:98)

Bu açıklamadan yola çıkarak, Eleştirel Gerçekçiliğin, kapitalizmin insani olmayışından yakındığı ve buna bir tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Eleştirel Gerçekçilik, takındığı bu tavır nedeniyle, Toplumcu Gerçekçiliğin zeminini hazırlamıştır. Bu durumda Toplumcu Gerçekçilik için; birey ile toplumun uyumlu hale getirilmesi sürecinin bir çözümlemesi olduğu söylenebilir (Suçkov,1982:112).

Eleştirel gerçekçiliğin değindiği ahlaksal çöküş ve bireylerin özlemleri, toplumsal koşullar boyutunda ele alınırken, Toplumcu Gerçekçilik, birey ve buna bağlı olarak, toplumun gelişmesi için gerekli koşulların nasıl olması gerektiğini sorgular. Burada önemli olan, toplumun tek tek bireyler tarafından oluştuğu ve bu nedenle de her bireyin önemli olduğudur. Bireylerin ve toplumun gelişmişliğini önemseyip ilerici bir tavır takınmasından dolayı, tarihsel gelişmenin er geç uyumlu bir toplum yaratacağını savunmakta ve bu yüzden de kitlelerin sanatı olarak anılmaktadır (Suçkov,1982:199).

İkinci Dünya Savaşı sırasında içinde bulundukları politik durumlar nedeniyle, Avrupa dışında özellikle Rusya, Amerika ve Meksika da ağırlıklı olarak benimsenmiş olan Toplumcu Gerçekçilik akımı, insanın yaratıcılık gibi iyi yanlarını

överken, atalarından miras kalan kötü yanlarının da farkına varmasını sağlamıştır. Böylece, kendi varlığının farkında olan birey, 'çevre' karşısında, ona baş eğmemekte ve kaderci bir tavır takınmamaktadır.

Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Birinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan olumsuz toplumsal şartlar içerisinde, Dada'yla bağlantılı olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Başlarda edebi bir akım olarak özellikle şiir alanında etkili olmasına rağmen, zamanla diğer sanat alanlarınca da benimsenerek geniş bir çevreye yayılmıştır.

1925 yılında açılan ilk sürrealist sergide Chirico, Max Ernst, Man Ray, Hans Arp, Andre Masson, Joan Miro, Picasso, Paul Klee ve Piere Roy yer alırken, daha sonraları gruba Yves Tanguy, Salvador Dali ve Rene Magritte de katılmıştır.

Savaşın getirdiği olumsuz koşullar nedeniyle, insanların akıl ve ilerleme gibi kavramları sorgulamaya başlaması, devamında ahlak ve estetik gibi kavramların da sorgulanmasının yolunu açar. Bu nedenle, kendilerini gerçeküstücü olarak adlandıran bu grup, insanlığın yeni bir başlangıç yapabilmesi adına, aklın ve mantığın henüz oluşmadığı ana, benliğin kökenine, kısaca, temel dürtülere dönmek ve orada henüz benliğe yabancı olan ahlak kavramının bağlayıcı kurallarından uzaklaşmak istemişlerdir (Yılmaz, 206:130). Bu düşüncelerini gerçekleştirebilmek için, Psikanaliz kuramından faydalanarak eskiyi, yani her türlü bireysel düşüncenin yerleşmeye başladığı çocukluk dönemlerini önemsemişler, böylece bilinçaltında kalan hayal ve düş dünyalarından yararlanmışlardır. Bilinçaltı söz konusu olduğu için, gerçeküstücülerin iki temel kavram üzerinde hareket ettikleri söylenebilmektedir. Bunlar; otomatizm (özdevinimcilik) ve oneirizm (düşçülük) kavramlarıdır (Yılmaz,2006:131).

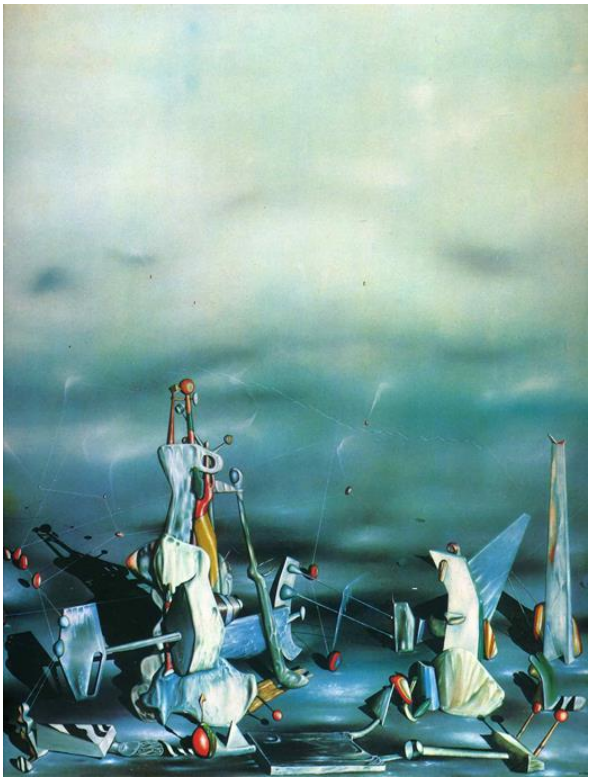
Otomatizm, kendisini daha çok düzyazı ve şiirde hissettirir. Bir metnin ilk halinin gözden geçirilip düzeltilmeden sunulması gerektiğini savunur. Yani, ilk

yazılan taslak, aynı zamanda bitmiş bir eser olarak sunulmalıdır. Bu nedenle, sanatçı, çalışmaya başlamadan önce bizzat düşüncenin kendisine yoğunlaşarak her duruma açık hale gelmeli ve kafasında belli bir konu belirlemeden yazmaya başlamalıdır. İstem dışı yazılan ilk cümlenin ardından devamının kendiliğinden geleceğine inanılmaktadır.

Oneirizm ise, gerçeküstücülerin dayandıkları temel bir kavram olarak belirli durumlarda karşılaşılan sanrısal düşleri kapsar. Kısaca, uyanıkken, uyuşukken veya derin uykudayken görülebilen düşlere karşılık gelmektedir. Ancak bu sanrısal düşler, akıl hastalarının gördüklerinden farklılık gösterir. Akıl hastaları neyin gerçek neyin hayal olduğunun ayırdını yapamazken, gerçeküstücüler, tam olarak koparmadıkları bilinçleri sayesinde, düş ile gerçeği ayırt edebilerek hareket ederler. Bu nedenle, gördüklerine yön vererek bilinçli bir şekilde düşsel imgeler yaratırlar.



Resim 04. René Magritte, The Menaced Assassin,1927, 150x195 cm



Resim 05. Yves Tanguy, Palace on Windows Rocks, 1942

Hiperrealizm (Fotogerçekçilik)

1960'ların sonu ve 1970'lerin başlarında özellikle Amerika'da ortaya çıkmış bir harekettir. Figüratif resmin yeniden canlanması olarak yorumlanan Hiperrealizm'in temelinde, fotoğraflardan yararlanarak, var olan görüntülerin tuval üzerinde yeniden canlandırılması ilkesi yatmaktadır. Ancak, bunu yaparken her türlü duygusallık ve kişisel üsluptan sakınarak fotoğrafı olduğu gibi aktarma gayretindedirler. Yine de, istenmeden de olsa, seçilen konular ve bunları ele alış şekilleri nedeniyle birbirlerinden farklılık göstermektedirler.

Richard Estes, Roberth Bechtle, Richard McLean, Chuck Close, Gottfried Helnwein,Ralph Goings, Robert Cottingham, Denis Peterson, Audrey Flack, Anthony Brunelli, Rey Milici, Simon Faibisovich, Don Jacot, Glennray Tutor, Roberto Bernardi ve Franz Gertsch gibi ressamların yanında Ron Mueck, Duane

Hanson ve John Deandrea gibi heykel sanatçıları bu akım içerisinde ön plana çıkan isimlerdir.

Hiperrealist sanatçıların, özellikle Amerikan kültürü içerisinde öne çıkan popüler imajları kullanıyor olmaları, bu akımı Pop Art'ın bir uzantısı haline getirmiştir. İki akım arasındaki benzerlik dikkat çekici de olsa, bazı önemli farklılıklar yok değildir. Cambazoğlu (1999:108)'nun yorumuna göre, Pop sanat, mekanikleşmeye gönderme yaparken, aynı zamanda mesaj verme kaygısındadır. Bu nedenle, bakılan nesneden çok, o nesneye nasıl bakılması gerektiği onlar için daha önemlidir. Andy Warhol'un Coca Cola şişesi resmine bir nesne olarak değil de, meşrubat markası olarak bakılması bu sebeptendir. Hiperrealistler de ise, izleyiciye ne düşünmesi gerektiği söylenmeden, sadece seçilen konunun var olduğu ve de var olduğu için de bakılmaya değer olduğu belirtilmektedir.

Ayrıca Cambazoğlu (1999:109), hiperrealistlerin makineleşen dünya içerisinde nesnelere bakışlarını şu sözlerle aktarmaktadır;

> Sanatta mecaz ve simgenin işlevi atılamaz ancak foto-gerçekçilikte her türlü insana ait bir şeyler arama tutkusu ve anlam arayışı, kültürel boyuttaki işlevi yön değiştirir. Çünkü çevremizdeki her nesneyi sadece bir anlam deposu olarak görüp, her şeyi psikoloji, ahlak, metafizik gibi kültürel alanlarla sınırlandırdıkça, o nesnenin salt kendi gerçekliklerini tam olarak algılayamayacağımızı savunurlar. Fotoğrafın sağladığı olanakları resimlerinde kullanan sanatçılar, insana ait değerleri dikkate almayarak, makineleşen bir dünyayı yansıtırlar.

Sözlerinin devamında, bu akımın, günlük yaşamın mesafeli ve soğuk yanını göstermesinden dolayı 'yabancılaşma' kavramını yansıttığını belirten Cambazoğlu, 1960 sonrasındaki sanatın, genel olarak, insana bağlı gerçeklikten çıkıp, merkezsiz bir gerçek düşüncesini ön planda tutuğunu eklemektedir.



Resim 06. Robert Cottingham, Barrera-Rosa, 1985, 59 x 168cm

Fotoğraf ile resim arasındaki ilişkinin bu akım içerisinde bu kadar ileri düzeyde olması, zorunlu olarak bizleri de fotoğraftaki gerçekliği sorgulamaya itmektedir.

Fotografik görüntü, optik bir işlem olmasından ötürü, görüntüye konu olan nesne ile bu görüntü karşısındaki kişinin algısı arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Bu nedenle, oluşturulan görüntünün kendisi ve konu edinilen nesne, gerçeklik kavramı içerisinde değerlendirilir. Buradan yola çıkarak, fotoğraf görüntüsündeki gerçeklik hakkında, sinema eleştirmeni Andre Bazin'nin sözlerini aktaran Derman (2010:64) şunları söylemektedir;

> Fotoğraf görüntüsü, konu aldığı gerçek nesnenin kendisidir. Ancak nesne fotoğraf görüntüsünde içinde bulunduğu gerçek zaman ve mekândan soyutlanmış olarak yer alır. Görüntü ne kadar bulanık, ne kadar renksiz, ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, isterse hiçbir belgesel nitelik taşımasın, onu meydana getiren sürecin özelliklerinden dolayı, aslında yeniden sunumu olduğu modelin kendisidir.

Bu noktada, yeniden sunum kavramının; tasvir ve temsil etme anlamına geldiğini vurgulayan yazar, yeniden sunum olarak kabul edilen bir yapıtın, varlığını, kendi dışındaki başka bir varlığa borçlu olduğunu ekler (2010:39). Kısacası, yeniden sunum için, başka bir modele ihtiyaç duyulmaktadır. Bu modelin bilgisi olmaksızın yeniden sunum oluşturulamaz. Bu nedenle, yeniden sunumun konusu, aslında

modelin kendisidir. Modelin özelliklerinin indirgenmiş ve farklılaştırılmış şekli olmasından dolayı da, konu aldığı model ile arasında eşdeğerlilik yoktur.



Resim 07. Richard Estes, Central Savings, 2005, 96x155 cm

Yukarıdaki tanımdan yola çıkarak, yeniden sunum kavramını hem fotoğraf hem de resim sanatına genelleyecek olursak, çevresindeki herhangi bir şeyi konu edinecek bir kişinin, doğal çevresine sürekli olarak yeniden sunummuş gibi bakması ve onu böyle algılamaya çalışması gerekmektedir. Böylece, ortaya çıkacak yapıtın alacağı şekil canlandırılmaya çalışılır. Bu canlandırma olayını "önceden görselleştirme" (pre-visualization) şeklinde adlandırıldığını belirten Derman (2010:67), fotografik görüntünün çekim sırasında algılanan gerçekliğe benzemesinden çok, bireysel algının fotoğraf görüntüsünün oluşturacağına yakın bir biçime dönüştüğünü söylemektedir.

Algı söz konusu olduğunda, üzerinde oynanmış bir fotoğraf görüntüsünün özellikleri hakkında farklı şeyler öne sürülebilmektedir. Ancak, gerçekliğin varlığına dair bir aldatmacada bulunulamaz. Daha önce yukarıda söylenen, hiperrealistlerin nesnenin varlığını öne çıkartma gayreti, temellerini buradan almaktadır. Yani, fotoğrafın aslında gerçekliğe bir 'atıf' olduğunu varsayılırsa, fotografik görüntünün

de, nesnel görüntünün ortaya çıkması için gerekli koşulun izi olduğu söylenebilmektedir (Derman,2010:108).

Buraya kadar yapılan açıklamalar, Hiperrealist sanatçıların görüşleri hakkında fikir yürütülebilmesini sağlamaktadır. Ancak, bu sanatçıların eserlerinin uzaktan fotoğraf gibi algılanmasına karşın, yakından bakıldığında sadece boya tabakalarından oluştuklarının fark edilmesi, algısal yanılsamaların etkisini göstermektedir. Özellikle günümüzde gelişen teknoloji nedeniyle, birçok algı farklılığının yaratılabiliyor olması ve görüntüler üzerinde rahatlıkla oynama yapılabilmesi, günümüz gerçekliğinin daha fazla sorgulanmasına neden olmaktadır.

Günümüzdeki sanat nesnelerinin gerçekliğinin sorgulanması, Duchamp'ın hazır nesneleriyle birlikte farklı bir üst dile ulaşmıştır. Bu aşamadan sonra nesneler, doğal nesne olmanın yanında, düşünsel bir boyuta aracılık etmeye de başlamışlardır. Nesne, artık hem kendisi olarak var olurken, aynı zamanda ideolojik veya fetişsel bir nesne, hatta bir simülasyon olmaktadır. Bu nedenle, günümüz sanatında yer alan bu imge nesneler, anlamını kaybetmişlerdir. Çünkü bunlar, gerçek dünyada hiçbir anlamlı varlığa gönderme yapmamakta, aksine kendileri bizzat gönderme yapacakları varlıkların yerlerini almaktadırlar (Bayraktaroğlu ve diğer, 2011:7). Yani, gerçeğin yerini alarak bir simülasyona dönüşmüşlerdir.

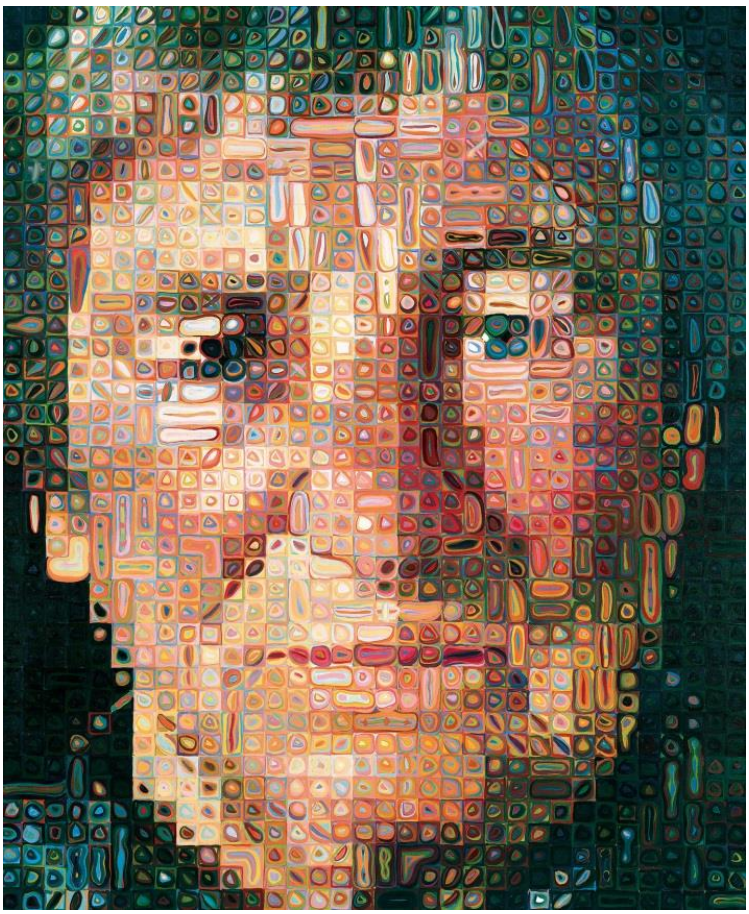
Buradan yola çıkarak, hiperrealistlerin,özgün olarak adlandırılan eserlerin bile artık kendilerini tekrar ettiğine inanmaları nedeniyle, yaratım düşüncesinden arınmış eserler üretmeleri, bu eserleri, gerçeğinin yeniden üretimiyle kurduğu görsel bir imgeye dönüştürmüştür. Dolayısıyla, gerçek bir nesneyi işaret eden taklidi, simülakr nesneler olarak yorumlanacak referans noktalarını oluşturur. Bunlar, gerçeğin ötesinde hiper olana doğru bir anlam kazanır ve özne bu durum karşısında tuzağa düşmekten kurtulamaz. Yani, hiper-gerçeklik, gerçeğe karşı bir hiledir. Onu dış görünüşün içinde saklamayı üstlenmiştir(Yücel,2010:185).

Göstergelerin anlamını kaybederek sanatın anlamsızlaşması ve gerçeğin yerini hipergerçekliğe bırakması, Bayraktaroğlu ve arkadaşları (2011:8)'na göre

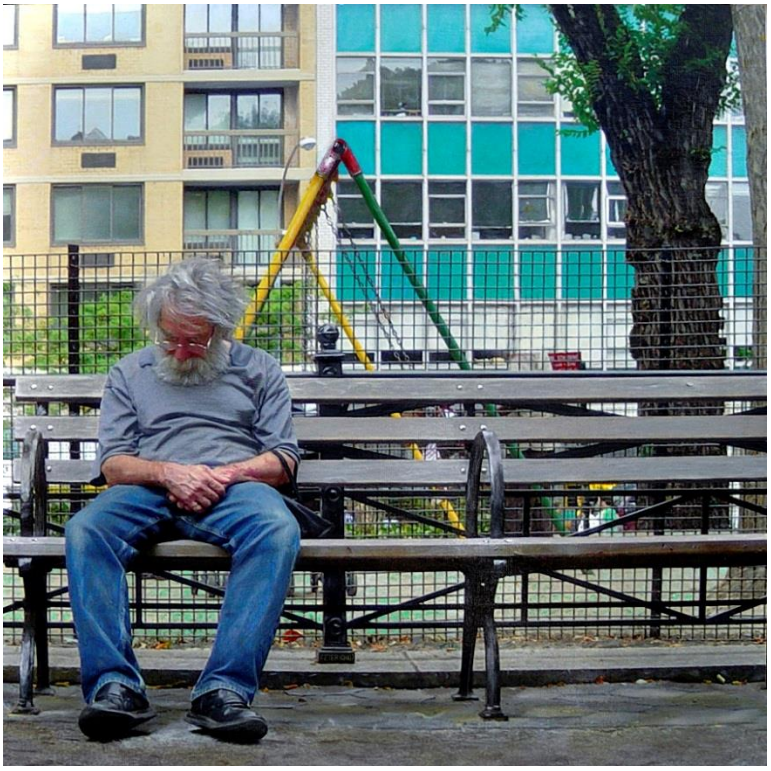
sanattaki illüzyonun kaybolması olarak yorumlanmaktadır. Sözlerinin devamında illüzyon ile simülasyon arasındaki farkı ise şu sözlerle açıklamaktadırlar;

> İllüzyon, gerçeği saklayarak farklı şekillerde oraya koymaya ve eserin farklı bir bakış açısıyla anlamlandırılmasına sebep olurken, sanattaki simülasyon, tüm gerçeği ortaya çıkararak düşünme ve anlamlandırma yetisini ortadan kaldırmıştır. Gerçek dünyanın olmadığı yerde illüzyon, illüzyonun olmadığı yerde ise estetikten bahsetmek güçleşir.

Sonuç olarak, estetik anlayışın farklılaştığı günümüz sanatında, kurgu ile gerçek arasında bir ayrımın kalmadığından söz edilirken, hiperrealist eserlerdeki gibi, var olan gerçekliğin yeniden sunumu, gerçeği bir gösterge durumuna indirgemekte ve var olan anlamından soyutlayarak onu tüketim kültürünün bir üyesi yapmaktadır.



Resim 08. Chuck Close, Agnes, 1998, 259 x 213 cm



Resim 09. Denis Peterson, Diogenes, 2009, 60x60 cm

Yeni Gerçekçilik

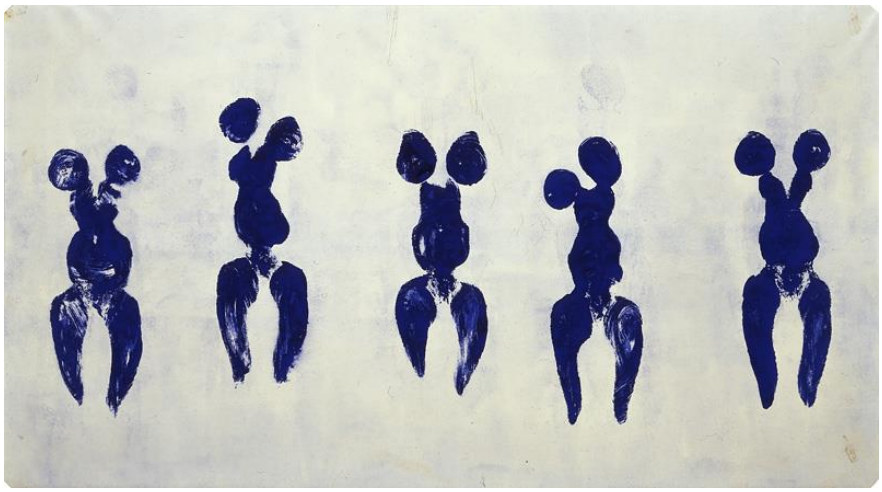
1960 yılında sinema, edebiyat ve plastik sanatlar gibi birçok alanda etkili olmuş bir sanat akımıdır. Başta Yves Klein ve Fernandez Arman olmak üzere, François Dufrene, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri ve Jean Tinguely akım içerisinde öne çıkan isimlerdir.

Yeni gerçekçiler, Duchamp ile başlamış olan hazır nesne düşüncesini Pop Art'tan sonra daha da ileri götürerek, günlük kullanımda yaygın olan nesneleri sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir. Ancak, Pop Art sanatçıları gibi nesneleri tek tek kullanmaktan ziyade, dünyanın içerisine dâhil olarak parçalar elde etmişler, sonra da bu parçaları eserlerinde birleştirebilecekleri bir bütün yaratmışlardır. Bununla birlikte, toplumsal yaşam koşullarını ön planda tutarak, yaşam ve sanatın bütünlüğünü, hatta sanatçı yaşamının bile tek başına sanat yapıtı olabileceğini

savunmuşlardır. Bu nedenle, özellikle düşüncelere değer vermelerinden dolayı, kavramsal sanatın öncüleri sayılmaktadırlar (Omak,2012:70).

Akım içerisindeki sanatçıların ortak özellikleri az olmasına karşın, onları bir araya getiren; 1960'larda değişmeye başlayan sanat ortamı ve bu ortam içerisindeki muhalif tavırlardır. Yapıtlarındaki genel özellik ise, basitliktir. Sıradan olanın daha etkili olacağını savunarak, nesne-anlam ilişkisinin sert bir şekilde sorgulanmasını sağlamışlardır. Modern doğanın artık kendi nesnelerini yarattığını belirten Cambazoğlu (1999:70), Yeni Gerçekçilerin de 'Modern Tabiat'ı bularak soyut sanatı yıktıklarını sözlerine ekler. Bunun yanında, organik malzemeler de kullandıkları gözlenmektedir. Böylece, Dünya'nın kendisini de sanata dâhil ederek, sanattaki nesne algısını genişletmektedirler.

Bu akım içerisinde çalışmalarıyla en çok yankı uyandıran isim Yves Klein olmuştur. Çıplak insan bedenlerinin çıkarttığı izleri sergilemesinin yanında, boş bir galeri mekânını 'Boşluk' adlı bir sergiyle izleyiciye açması, o dönem içerisinde büyük yankı uyandırmıştır. Galeriyi meydana getiren fiziksel özelliklerin yeni bir eser yaratmak için kullanılması, Boyraz ve Cantürk'e (2013:131) göre; estetik tatmin duygusunun etkisizleştirilerek saf düşünce ile kavrama yeteneğinin harekete geçirilmeye çalışılmasıdır. Yani, anlamsallığın, nesnenin önüne geçmiş halidir.



Resim 10. Yves Klein,Anthropométrie de L'époque Bleue (ANT 82), 1960,156x282cm.

Bu sergiden yaklaşık iki yıl sonra Arman'nın açmış olduğu 'Doluluk' adlı sergi, Klein'nin çalışmasına cevap niteliğindedir. Sanatçı, galeri mekânını her türlü çöp ve kullanılmış malzemeyle doldurarak izleyicilerin hareket edebilmelerini engellemiştir. Bu iki çalışma her ne kadar birbirlerine zıtmış gibi de görünseler, madde ve anti madde sorgulaması nedeniyle birbirlerini tamamlar niteliktedirler.



Resim 11. Raymond Hains, Tole, 1976, 106 x 105cm

Zaman içerisinde gerçekleştirdikleri 'happening'lerle de yankı uyandırmaya devam etmiş olan grup, sanatın doğa ile olan ilişkisini radikalleştirerek, onun resim ve heykel anlayışı ile olan bağını koparmıştır. Bu bağın kopması, zaman içerisinde birçok sanatsal hareketin oluşmasına da öncülük etmiştir.

4.2 RESİM SANATINDA FİGÜR ALGISI

4.2.1 Algı, Estetik Algı

Algı kavramı, aynen sanat kavramında olduğu gibi, tek bir tanımı yapılamayan, her bakış açısına göre farklı şekilde inceleme altına alınabilen bir olgudur. Bu nedenle, sanat nasıl genel olarak halk arasında 'anlamlı biçimler üretmek' şeklinde yorumlayabiliyorsa, algı da, buna benzer olarak 'duyuları anlamlı hale getirmek' şeklinde kısaca yorumlanabilir.

Algının duyularla olan ilişkisine ve nasıl anlamlı hale geldiğine değinmeden önce, algı kavramının daha kapsamlı tariflerine bakmak yararlı olacaktır.

Algı Türk Dil Kurumunca şu şekilde ifade edilmektedir; "Bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma, idrak."[1]

"Algı, çevredeki uyaran örüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması süreci olarak yorumlanabilir."(Atkinson'dan Aktaran Korkutal, 2010:5)

"Algı, dış dünyanın duyumlarla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır." (Güven, 1996:4)

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı gibi, algılama işlemi bazı aşamalardan geçerek oluşmaktadır. Bu aşamaları; duyu organlarının dış dünyayı sinirler yoluyla fark etmesi, bunları işlemesi ve yorumlaması şeklinde sıralayabiliriz.

Algılama işlemi öncelikle, vücudumuzda bulunan beş duyu organımızın dış çevreden gelen uyaranları görme, koklama, tadını alma, dokunma ve duyma gibi sinirsel veriler şeklinde kabul etmesiyle başlar. Alınan bu veriler beyinde işlenerek anlamlı bir hale getirilir. Bu aşamaya 'duyum' denmektedir. Oluşan bu duyumsal veriler, bizim olayları isimlendirmemizi sağlar. Örneğin; işitilen bir sesin zil sesi

[1] Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, http://tdk.org.tr (Erişim:13 Mayıs 2014)

olmasının ayırdına varılması, görülen bir eşyanın masa olduğunun anlaşılması gibi. Bu aşamadan sonra, bu duyumsal veriler beynimizde işlenerek bir sonuç çıkarılır ve olayların yorumlanması, yani algılama işleminin gerçekleşmesi sağlanır.

Burada özellikle vurgulanması gereken nokta, algılamanın somut ve soyut olarak iki şekilde gerçekleşmiş olmasıdır. İlk aşama olarak adlandırılan somut algılama; duyu organları vasıtasıyla verilerin alınmasıdır. Soyut algılama ise; verilerin ya da kavramların anlaşılmasıdır.

Tüm bu bilgilerden yola çıkarak algılamayı basit bir duyusal işlem olarak yorumlamak yanlış olur. Çünkü, verilerin duyu organlarıyla alınmasından sonraki veriyi işleme, anlamlandırma ve yorumlama aşamaları, her bireyin geçmiş deneyimleri ve bilgi birikimi ile doğru orantılı olarak gerçekleşmektedir. Yani geçmiş yaşantılarımız ve deneyimlerimiz, şimdiki zamanda algılama şeklimize katkı sağlar da denilebilir. Bunu daha ayrıntılı bir şekilde açıklamak gerekirse; beynimiz alınan verileri birbirleriyle ilişkilendirip gruplandırarak depolar. Alınan her veri belleğimizde iz ve etkiler bırakır. Yeni bir durumla karşılaştığımız zaman, o durumdan alınan veriler hazırda bulunan verilerle ilişkilendirilir ve böylece bir yorumlama yapılır. Bu nedenle, daha önceden kaydedilmiş verilerin çokluğu veya azlığı doğru bir algılama için önemlidir. Bu da algının bilgi ile doğru orantılı olduğunun bir göstergesidir.

Algı, her ne kadar geçmiş yaşantı ve bilgilerimizle ilişkili de olsa, normal hayatımızda algımızı etkileyen başka faktörler de bulunmaktadır. Örneğin; bir durum veya kişiyle karşılaşmadan önce o konuda önyargılı bir bilgiye sahip olmak, algılamamızı ve çıkartacağımız sonuçları muhakkak ki etkileyecektir. Bunun dışında, ilgimizin dış dünyadan gelen farklı uyaranlardan sadece bir ya da birkaçına yönelmesi, yani dikkatimizi belirli bir noktada yoğunlaştırarak ‘seçici’ davranmamız gibi bir durum, algımızın farklılaşmasında etkili bir faktör olabilecektir. Korkutal (2010:13) algıda seçici olma durumuyla ilgili şu yorumu yapmaktadır;

> Beklentilerimiz içinde bulunulan durumda, bulunan mevcut uyarıcılardan hangisini seçeceğimizi önemle etkiler. İlgiler ve o an

> içinde bulunan gereksinimler algısal seçimi etkiler. İnançlar ve bireysel değerler de aynı biçimde algılamamıza tesir eder.

Bunların dışında, algımızı etkileyen diğer bir faktör ise yanılsamadır. Yanılsama kavramı, genellikle algının yanlış yönlendirilmesi veya anlamlandırılması nedeniyle oluşur. Bir çubuğun su dolu bir kaba batırılması sonucunda kırıkmış gibi algılanması veya karanlık bir ortamdaki eşyaların farklı şeylermiş gibi algılanmaları yanılsamaya birer örnektir. "Araştırmalar yanılmanın, uyarıcıdan ziyade kişinin kendisine bağlı olduğunu çıkarmıştır." (Güven, 1996:36)

Bu aşamada, önemli bir noktayı vurgulamamız gerekirse, yanılsama kimi zaman da bilinçli olarak yaratılabilmektedir. Bunun nasıl yapılabildiğinin cevabı ise; çocukların oyunlarında ve bir sanat eserinin üretim aşamasında yatmaktadır. Basit bir sopanın veya bir yastığın bir çocuk tarafından oyunlarında oyuncak bir atmış gibi kullanılması, bilinçli yanılsamaya verilebilecek en iyi örneklerden birisidir.

Ayrıca, sanat eserlerinde yaratılan sahte gerçeklik algıları da bu konuya dâhil edilebilir. Özellikle araştırma konusu olan gerçekçi resim sanatı üzerinden, genelde herkes tarafından bilinen bir örnek vermemiz gerekirse;

> Zeuxis'in yaptığı resimde üzümlerin canlılığı ve betimlenmesi ile kuşların gelip üzüm tanelerini koparmak istemeleri üzerine Parrhasios, kendi yanılsamacı başyapıtını göstermek üzere rakibini atölyesine çağırır. Zeuxis orada bir perde gördüğünü sanır., ancak arkasında resim olduğunu düşünerek perdeyi kaldırmak ister ve perdenin bir resim olduğunu anlar. (Güven, 1996: 39)

Yazımızın başlarında da bahsettiğimiz gibi algılama işlemi, ilk olarak duyu organlarının verileri almasıyla başlamaktadır. Ancak görme duyusu, sağlıklı bir insanda, diğer duyu organlarına göre daha fazla görev üstlenmektedir. Bu nedenle alınan verilerin çoğunluğu görme yoluyla sağlanır. Belki de bu sebepledir ki, görme duyusu beyinle etkileşimli olarak kendine has algılama yöntemi geliştirebilmiştir. Bunu da en belirgin şekilde, parçadan bütüne doğru hareket edilen 'vesaire ilkesi'

nde görmekteyiz (Güven, 1996:40). Bu ilkeye göre; bir bütündeki parçalardan sadece belli bir kısmının algılanması, dışarda kalan ve gösterilmemiş diğer kısımların nasıl olması gerektiğine dair kafamızda bir algının oluşmasına sebep olmaktadır. Bir zincirin tek bir halkasının görülmesiyle zincirin devamının zihinde canlandırılması veya bitmemiş bir resmin geri kalanının nasıl olabileceği gibi örnekler bu ilkenin daha iyi anlaşılmasında yardımcı olacaktır. Konumuz dâhilinde verilebilecek en aydınlatıcı örnek ise ressam Leonardo da Vinci' nin 'sfumato' tekniğidir.

> …Sfumato, tuval üstündeki bilgi dağarcığını aza indirger, böylece de izleyendeki yansıtma sürecini körükler. Vasari, resim sanatında yetkin bir tutum olarak bu buluşu anlatırken, böyle konturları 'görünen ile görünmeyen arasında gidip gelen' konturlar diye tanımlar. Daniel Barbaro'ya göre bu uygulama 'bakış ufkumuzda nesnelerin yumuşak bir biçimde silinmesidir, aynı zamanda hem bir oluş, hem de bir olmama durumudur; bu, yalnızca sonsuz alıştırmalarla öğrenilebilen anlamayanda yalnızca zevk, anlayanlara ise şaşkınlıkla karışık bir hayranlık aşılayan bir uygulamadır. (Güven, 1996:42)

Görme duyumuzun algılamada bu kadar etkili bir araç olarak kullanılıyor olması, bakmak ile görmek arasındaki farkın önemini daha da belirgin bir hale getirmektedir. Bu konuda özellikle görsel sanatlar alanında verilen eğitimler, bireylerin görme yoluyla 'dikkat etme' ve 'seçici olma' yönlerini geliştirerek, bu yöndeki algılarının kuvvetlenmesine yardımcı olmaktadır.

Dikkatin ve algının belli bir noktaya toplanması sonucunda, göz duyarlılığının geliştirilmesi ve kişinin farkındalık boyutuna ulaştırılması, görsel sanatların ana hedeflerinden birisidir. Bu konuda Hatice Nevin Güven'nin (1996:17) görsel sanatlar üzerine yapmış olduğu tarif, bize, algının 'estetik görme' konusuyla olan ilişkisini daha net bir şekilde gösterecektir. "Görsel sanatlar, görme yoluyla yeni anlam, fikir, felsefe ve nesne yaratmayı amaçlar." Bu tariften yola çıkarsak, estetik bir görüş ve algı kazanabilmek, öncelikle bireyin yeni anlamlar üretebilmesine bağlıdır. Bu da, yazımızın başlarında da bahsettiğimiz gibi, algının bilgi ile olan ilişkisinde yatmaktadır. Yani; yeni bir anlam üretebilmek, ancak belirli bir bilgi birikimi, her türlü algılamaya açık olabilmek ve estetik bir görüşe sahip olabilmekle

mümkün olmaktadır. Bu aşamada, inceleme konumuz olan resim sanatındaki figür algısının daha iyi anlaşılabilmesi açısından, estetik algı konusuna değinmek gerekir.

Estetik görme, bireylerde doğuştan olmayan, ancak sonradan kazanılabilen bir olgudur. Bu yetenek kazanıldıktan sonra da, doğal çevre içerisindeki birey, dünyayı normal insanlardan farklı olarak ve daha özenli algılanmaya başlar. Bireyin bu durumu, estetik algılama yeteneğini kazanması sonucunda gerçekleşmektedir.

Estetik algı, normal algı gibi duyulara dayanır. Ancak bu aşamayla yetinmeyerek İsmail Tunalı'nın tarifiyle 'İkinci kavrama aşaması' na doğru devam eder. Bu aşama, bir sonraki bölümde göreceğimiz sanat nesnesinin ontolojik yapısını oluşturan real ve irreal varlık tabakalarından, irreal varlık tabakasına karşılık gelmektedir. Bu aşamaya ulaşmış bir algı, artık sadece duyular yoluyla algılanan nesneler dünyasından çıkarak kavramlar dünyasına ulaşmış olur. Ancak, burada önemle durulması gereken bir nokta vardır. O da, bu tabakaların estetik algı sırasında bir bütün olarak var olduğudur. Biri diğerinin önünde veya daha üzerinde değildir.

> Bir sanat eserini seyrediyoruz ya da bir müzik parçasını dinliyoruz. Seyrettiğimiz heykeli biz bir heykel olarak kavrar ve ondan haz duyarız. İlkin onun taş ya da bronz kütlesini algılayıp, sonra bunların taşıdığı tinsel varlığa uzanmayız. Tersine, onu taş ve anlamın bir bütünlüğü, bir kompleksi olarak algılarız.…Öyle ki, real varlık alanına, tek tek tonlarına dikkat etmeyiz bile. Dikkatimizi çeken, onun bütünlüğüdür. Estetik hazzı sağlayan da, onların bu birliğidir….(Tunalı, 1971:86)

Son olarak kısaca özetlememiz gerekir ise; estetik algı da duyular yoluyla algılanan bir algıdır. Ancak, estetik yönden eğitilmiş kimi kişilerde sadece duyular seviyesinde kalmayarak devam eder ve ikinci bir aşamaya ulaşır. Bunu da en basit örnekle dile getirecek olursak; tarihi bir bina karşısında duran iki kişiden birisi o binayı salt beton bir yapı olarak algılarken, diğeri estetik bir yapıt olarak görüp, onda saklı olan düzen ve anlamları görmeye çalışacaktır. Buradan da anlaşılacağı gibi, estetik algıda önemli olan, ilk anda duyularla algılananların ardındakileri görüp farkına varmak ve bunları algılayabilmektir.

4.2.2 Ontolojik Olarak Sanat Nesnesi

Araştırmanın bu bölümüne kadar olan kısımda, genel olarak felsefedeki varlık anlayışını ve bu varlıkların bireyler tarafından nasıl algılandığı konularına değinildi. Ancak, özellikle figür algısı konusuna geçmeden önce, bu konunun daha iyi anlaşılmasında yararı olacağı düşünülen sanat ontolojisi konusuna değinmek gerekir. Çünkü bu inceleme alanı, sadece figürün değil, genel olarak her türlü doğa unsurunun sanat eserlerinde nasıl bir yer edinip algı konusuna dâhil edildiğinin anlaşılmasında bize aydınlatıcı bir bilgi verecektir. Bununla birlikte, bir sanat eserinde kullanılan anlatım yöntemleri ve tekniklerinin dışında, o eserin genel olarak izleyici tarafından nasıl bir algılama içerisine girdiği hususu, konuya daha hâkim olabilmemizi sağlayacaktır.

Sanat Ontolojisi, her türlü sanat eserinin ontik yapısını inceleyen bir felsefi alandır. Henüz çok eski bir geçmişe sahip olmamakla birlikte, geçtiğimiz yüzyılın ilk çeyreğinde bir inceleme dalı olarak netlik kazanmıştır. Bu döneme kadar olan tarihsel süreç içerisinde de sanat eserleri felsefenin inceleme alanına tabi ki dâhildi. Ancak bu incelemeler, sadece sanatın nasıl olması veya amacının ne olması gerektiği gibi sınıflandırıcı ve ayırıcı özelliklerinin tartışıldığı sanat felsefesiyle sınırlı kalmıştır. Özellikli olarak, sanat eserinin ontolojik bir varlık şeklinde ele alınarak tek başına incelenmesi, 1930 yılında yayınlanan ‘Das literarische Kunstwerk’ (Edebi Sanat Eseri) adlı eserle mümkün olmuştur. Polonyalı estetikçi Roman İngarden’ nin bu kitabı ve Nicolai Hartmann’ nın ‘Das Problem des geistigen Seins’ (Tinsel varlık problemi) adlı yapıtlarının başı çektiği ve bu araştırmacıların daha sonradan yayınlanan diğer kitapları, bu konunun ayrı bir inceleme alanı olarak var olmasını sağlamıştır. (Tunalı, 1971:45)

Bir sanat eserinin ontolojik olarak incelenmesi, öncelikle o eserin ‘yaratım nesnesi’ olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Bu da, sanatçı-eser-izleyici birlikteliğini gündeme getirir. Bu nedenle, sanat eserini oluşturan tabakalara geçmeden önce, bu konuya değinmek gerekmektedir.

Sanat eserleri, ‘yaratma’ olayı ile ilgilidir. Bu yaratımı gerçekleştiren sanatçı, yaratım işlemi sonunda ortaya yeni bir obje çıkartmış olur. Bu obje, artık tek başına sanatçıdan bağımsız olarak var olan ve çevreyle etkileşimde bulunan bir yapıya kavuşmuştur. Bu aşamadan sonra, ‘bilinç sahibi süje’ olarak da adlandırılan izleyici, sanat eseri ile etkileşime girer. O eserle arasında estetik bir bağ kurar. Bu etkileşim sonucunda oluşan hoşlanma ve haz duygusu, izleyicide estetik bir değer ve devamında da estetik yargı ortaya çıkarmasına neden olur. Bu nedenle, sanat ontolojisinin asıl sorununun, aslında bir estetik obje sorunu olduğu söylenebilmektedir. Bu sorunun kaynağında da, estetik objenin varlığının araştırılması yatar.

> Estetik obje, ister şiir, ister bir müzikal kompozisyon, ister bir heykel ya da yapı olsun, belli nitelikleri ve özellikleri olan bir objedir. Bu belli özellik ve nitelikleri taşıyan var-olanlar belli bir deyim, belli bir kavram altında toplanır ve buna estetik obje ya da sanat eseri denir. (Tunalı, 1971:52)

Sanat eserleri her şeyden önce fiziksel olarak vardırlar. Bu var olma durumu, onları birer bilgi nesnesi haline getirir. Çünkü daha önceki bölümde de gördüğümüz gibi, nesnel bir varlık, ancak duyular yoluyla algılanır ve bu algı da bilgiye dayanmaktadır. Bu nedenle, sadece sanat eserleri değil, her türlü fiziksel nesne birer bilgi objesidir. Ancak estetik objeler, bu durumun da ötesinde bir yapıya sahiptirler. Bunu biraz daha açıklamamız gerekirse, İsmail Tunalı’nın (1971) N. Hartmann’ın kitabından faydalanarak bahsettiği ‘objektion’ ve ‘objektivation’ kavramlarına değinmekte yarar olacaktır.

> Objektion, var-olanın bir bilinç konusu olmasını gösterir. Objektion, karakteristik bir bilgi fenomenidir: var-olan bir şey, bir süjenin objesi olur ve var-olan şeyde ise hiçbir değişiklik meydana getirmez.(Tunalı, 1971:52)

Bu tariften de anlaşılacağı gibi objektion, bizim fiziksel bir nesneyi duyular yoluyla algıladığımız evreyi temsil eder. Ontolojik anlamda bu, şöyle tarif edilmektedir: Doğadaki nesneler, biz onların varlıklarını bilsek de bilmesek de

vardırlar. Onların varlığı bizimle alakalı bir durum değildir. Ancak biz, böyle bir var olanla etkileşime girer ve onu algılarsak, bu o nesnede herhangi bir değişiklik meydana getirmez. Sadece, bizim tarafımızdan kavranmış ve algılanmış olurlar. Bu nedenle, objektion sürecinde birey etkili bir rol oynamamaktadır.

Objektivation kavramına baktığımızda ise Tunalı şu açıklamayı yapmaktadır;

> Objektivation, var-olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var-olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir.…Objektivation'da, artık bir objeleşme değil de, bir 'objektivleşme' söz konusudur.…Objeleşen şey, canlı tinsel varlık, yani 'kişisel' ya da 'ortak tin'dir. Objektivleşme olayında zorunlu olarak bir tinsel varlık söz konusudur ve bu objektivleşen tinsel varlık, varlık düzeyinde yeni bir varlık meydana getirir: 'objektivleşmiş tinsel varlık'. (Tunalı, 1971:53)

İhsan Turgut ise, bu kavramı kültür ile ilişkilendirerek farklı bir açıdan yorumlamaktadır;

> …Madde içine başkaları tarafından konulmuş olan şey, yani sanatçıdan gelen şey yeniden yine toplum ortaya çıkarılmalı, kurtarılmalı, canlandırılmalı ve kültüre geçmelidir. Yeniden canlı tinler tarafından kavranmalıdır. Bunun sonucunda objektivation olayı tamamlanır, ama bitmez. Toplum var olduğu sürece bu sürüp gidecektir. Yeni sanatçılar, yeni yapıtlar ve yeni dinleyen bilinçler… Yani objektivation veya sanat olayında karşılıklı alışveriş vardır.; bu alışveriş süreklidir. Kültür bu süreklilik içinde gelişip yükselir. (Turgut, 1993:89)

Meydana gelen tinsel varlık, daha önce de bahsettiğimiz, bilgiye dayanan ve duyular yoluyla algılanan objektion'la, yani; gerçek varlıkla ilişki içerisindedir. Hiçbir tinsel varlık, gerçek nesnel varlık olmadan varlığını sürdüremez. Bu nedenle, bu iki kavramı kısaca şöyle özetleyebiliriz; objektion'un görevi, objektivation'u taşımaktır. Ancak, burada bir yanlış anlaşılma olmaması için vurgulanmalıdır ki, objektion'un temel teşkil etmesi, onun daha önemli ya da daha önde olduğu anlamına

gelmemektedir. Estetik bir objede, bu iki kavram bir bütündür ve aynı öneme sahiptirler.

Konumuzun başında da bahsettiğimiz, sanat ontolojisinin kurucuları olarak görünen iki düşünürün bu konu hakkında anlattıkları bazı farklılıklar içerse de, özünde ikisi de her sanat eserinin genel anlamda real ve irreal (objektion ve objektivation) olarak iki katmandan oluştuğu hakkında hemfikirdirler. Burada üzerinde durulması gereken nokta ise, her sanat eserlerinin bu iki ana katman dışında farklı alt katmanlardan oluştuğudur. Örneğin; bir şiir ile edebiyat ya da bir resim eseri aynı sayıda katmandan oluşmamaktadır. Hepsinin de özünde, real ve irreal olarak iki tabaka bulunur ancak, eserin derinliğine göre oluşan irreal tabaka içerisindeki katmanlar farklılaşmaktadır. Bu konuyu biraz daha açmamız gerekir ise; her estetik obje, duyular yoluyla algılanan real tabakadan irreal tabakaya doğru bir gelişim izlemektedir. Eserin içerik derinliğine göre, irreal tabaka içerisinde daha derin ve katmanlı olarak alt tabakalar oluşur. Bu alt tabakaların sayısı ya da fazlalığı, o eserin kalitesini göstermektedir. Sanat tarihi içerisinde, bazı eserlerin yıllarca çözümlenememesi bu tabakaların tam anlaşılamamasından kaynaklanmaktadır. İrreal tabakanın bu derinliği, real tabakanın şekil almasını sağlar. Bunu kısaca, öz'ün biçim'e şekil vermesi olarak da niteleyebiliriz.

Tüm bu alt katmanların etkileşimi sonucunda, estetik obje bir form kazanır. İrreal tabakanın oluşturduğu bu objektivleşmiş form, gerçek doğanın estetik bir yapıya dönüşmüş halidir. Bu nedenle, içerisinde doğa tasvirlerini barındırmaktadır. Artık tuval üzerinde gördüğümüz bir ağaç ya da portre, gerçek bir ağaç ya da portre değildir. Gerçeğinin estetize edilmiş bir kopyasıdır. Bu nedenle, artık estetik bir form kazanmış olan doğa, bir estetik değer ve yargı da kazanmaya başlar.

Bu doğa tasvirlerinin gerçek doğadaki nesnelerden farkı nedir? Neden yolda bir taş gördüğümüzde aldırış etmeyiz de, tuval üzerine gerçekçi bir şekilde işlenmiş bir taş karşısında bir haz duyarız? Bunun cevabını Tunalı şöyle anlatmaktadır;

> …Her tasvir edilen şey varlığı aşar. Varlık, tasvir edilen bir varlık haline gelince, sahip olduğu transparens, saydamlık artar.

> Varlığın sanat eseri haline gelirken, real varlığı aşması, onda bizim bir anlam bulmamızdan ileri gelir. Anlam kazanmış olan bir şey, anlam sfer'ine yükselmemiş olan bir şey için transcendent'tir, aşkındır. Tasvir edilen bir şeyin tabiattaki korrelat'ından aşkın olması bu nedenden ileri gelir.…Buradan şunu çıkarabiliriz ki, sanat eserini, estetik objeyi tabiattan ve real objeden ayıran ana ayrım, sanat eserinin bir ifadesinin ve anlamının olmasıdır.…Şüphesiz ki, estetik obje, sadece bir anlam ve ifade varlığı değildir. O, bir yanıyla gerçeğe dayanır ve bir real objedir, öbür yanıyla bir anlam varlığıdır.(Tunalı, 1971:60)

Tuval üzerindeki gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki fark, ikisinin de farklı kategori ve tabakalara sahip olmasında yatmaktadır. Nesnel gerçeklik dediğimiz şey, duyular yoluyla algılanan bir kategoridir. Bu gerçeklik, tuval üzerindeki bir görüntüye dönüştüğü zaman, içerisindeki tabaka ve kategoriler değişerek yeni bir algı içerisine girer ve artık yeni kategorilerle tanımlanmaya başlar. Bundan dolayıdır ki, gerçekteki nesne ile tuval üzerindeki nesne tasviri aynı değildir. Tasvir edilen nesne, daima içinde bir gerçeklik barındırmasına rağmen, o her zaman 'tasvir edilmiş' veya 'yapılmış' olarak kalır. Tunalı, bunu şöyle özetlemektedir;

> Tabii bir varlık, real olan bir varlık olduğu halde, 'estetik varlık, realiteye katılan bir varlıktır.' Realiteye katılan varlık, realiteden pay alan varlık demektir, ama bu, realite ile hiç bir zaman örtüşmez. Yani, realiteye katılma ile realite hiç bir zaman özdeş değildir.(1971:69)

Estetik bir varlık, realiteye katılan bir varlıktır. Ancak, realiteye katılımın olması için estetik objenin zorunlu olarak doğayı tasvir etmesi gerekmemektedir. Bu ayrımı en iyi şekliyle, kaynağını nesnel dünyadan almayan soyut sanatta görmekteyiz. Soyut sanat da, özünde doğadaki bir gerçeklik algısına dayanmaktadır. Ancak, bu bizim biraz önce bahsettiğimiz, duyular yoluyla algılanan nesnel doğadan farklı bir gerçekliktir.

Soyut sanat, nesnelerin tasvirleri ortadan kaldırarak, o nesnelerin özüne ulaşır. "Bu bakımdan, soyut resimde; nesneler değil, ama onların özleri, mahiyetleri objektivleşir. Bu objektivleşme, salt biçim halinde kendini gösterir." (Tunalı,

1971:135) Burada vurgulanması gereken nokta, soyut sanatta tasvire dayanan ara tabakaların ortadan kalktığı ve öz'ü temsil eden tabakanın görünür hale geldiğidir. Bu tabaka da ancak, formlar vasıtasıyla ortaya çıkmaktadır.

4.2.3 Modern ve Postmodern Toplumlarda Resimde Figür Algısı

Figür sözcüğü, resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi olarak tanımlanmaktadır.[2] Figürü sadece bir insan görüntüsü olarak sınırlayan yanlış görüşün aksine, sanata konu olan her türlü hayvan ve cansız nesne de genel olarak figür sözcüğüyle açıklanır. Bu nedenle figüratif sanat, bir varlığı temsil eden ve onun nesnel gerçekliğini referans alan bir biçimlendirme yöntemidir. Bu tanımdan yola çıkarak denilebilir ki, figüratif sanat, doğası gereği gerçekçiliği içerir, gerçekçilik çeşitli biçimlerde kendini gösterir.(Ayhan,2006:5)

Figür kavramına resim sanatı bağlamında bakıldığında, varlıklar temsil yolu ile belirtilmektedirler. Ancak yine de bu belirtme, tam bir taklit olarak tanımlanamaz. Resmi oluşturan biçimsel öğeler, sadece varlıkların temsil ettiği şeyin bir yanılsamasını verir, onu hatırlatır. Bu yanılsama, bizim görsel algılamalarımızın, gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşmektedir. (Erdok,1977:9) Bireysel algı söz konusu olduğunda ise, bu imgeler, nesnel gerçekliklerine bağlı kalmadan deforme edilebilmektedirler. 'Soyutlama' olarak nitelenen bu işlem, 'soyut'a ulaşmak adına girişilen çabanın ilk adımı olabilmektedir. Bahsedilen 'soyut' her ne kadar nesnel gerçeklikten arındırılmış dahi olsa, içerisinde barındırdığı doğa algısı, farklı bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Böyle bir durumda, "sanatçının zihninde doğa, en azından düşünsel olarak vardır."(Yılmaz,2006:56)

Sanatçının dış dünyadaki nesneler ile kurduğu ilişki sonucunda oluşan figüratif sanat, izleyicinin karşısına sanatsal imge olarak çıkmaktadır. Kısaca sanatsal imge; "Sanatçının bilincinde tespit edilmiş haliyle nesnel dünyanın düşünsel, ya da

[2] Güncel Türkçe Sözlük ,Türk Dil Kurumu (TDK), http://tdk.org.tr (Erişim: 13 Mayıs 2014)

ideal bir tablosudur."(Turgut'tan aktaran Naymanlar,2010:s.6'daki alıntı)Bu nedenle, sanatçının algıladığı nesnel varlıklar, figüratif resimde, gerçekliğin bir yanılsaması olarak oluşmaktadırlar. Oluşan bu görüntüler, varlıkların kendilerine gönderme yapsalar da, kavrayış bakımından soyutturlar. Bu nedenle figüratif resmin, aynı zamanda renk ve çizgiden oluşmasından dolayı soyut olduğu söylenebilmektedir.

Figüratif resmi çözümleyebilmek, insanın doğa karşısındaki tavrını ve onu algılama aşamalarını bilmeyi gerektirmektedir. Bu nedenle, ilk insandan başlayarak günümüze kadar olan süreçte bireylerin gördüğü şeyleri resmetme isteği, bir nevi onları anlamlandırabilme çabası olmuştur. Mağara duvarlarına çizilen hayvanlarla başlayıp daha sonra bireyin kendi 'ben'ini arama isteğine dönüşen bu çaba, tarihin çeşitli evrelerindeki farklı düşünsel yapılara göre de değişerek devam etmektedir.

Rönesans'a kadar olan süreçte sanatçıların tabiatla olan ilişkisi, var olanı ideal olana yaklaştırabilmek şeklinde olmuştur. Bu ideal, kimi zaman bir dinsel anlatı, kimi zaman da mitolojik veya tarihsel bir olayın canlandırılması şeklinde gerçekleşir. Bu nedenle Ortaçağ ressamı, doğada gördüklerinden ziyade, düşünüp zihninde canlandırdığı şeyleri resmetme isteğiyle hareket etmiştir. İpşiroğlu ve Eyüboğlu(1972:37)'na göre bunun nedeni; tabiatta bulunan eşyaların zaman ve mekan şartları içerisinde ifade edilebilme bilincinin henüz oluşmamış olmasındandır.

Rönesans'ta ise, bunun tam tersine, tabiat anlayışı yoğun şekilde hissedilmektedir. Bu dönemde ressamlar, sadece gördüklerini aktarmakla kalmamışlar, nesneleri dış şartlara göre değişen, her türlü tesadüfi unsurlardan arındırarak insan düşüncesine mal etmek istemişler, obje dünyasına insani bir anlam kazandırmışlardır.(İpşiroğlu ve Eyüboğlu,1972:191)

Rönesans'ın tabiat çözümlemesi her ne kadar başarıya ulaşsa da, nesne ile insan arasındaki mesafeyi kapatmakta yeterli olamamıştır. O dönemde tabiat, her zaman bakılıp incelenmesi gereken bir şey olarak görülmüştür. Bu mesafenin kapanabilmesi ve insan aklının nesnenin derinine inerek var olan özünü algılayabilmesi için biraz daha zaman geçmesi gerekmektedir.

XIX. yy sonrası modern sanat akımlarında ise, varlıkların bizim dışımızda belli bir görünüşe sahip olduğu fikrinden uzaklaşılmış, bunun yerine, onların algılandıkları şekilde yansıtılmaları fikri hâkim olmuştur. Burada önemli olan nokta, terk edilenin tabiat değil, eski tabiat anlayışı olduğudur. Yani tabiata eskisinden daha fazla sadık olmak, nesnelerin özüne inmektir.(İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1972:195)

Geçtiğimiz yüzyılda bilim ve teknolojinin hızlı bir gelişim göstermesi toplumsal yaşantıları etkilemiştir. Bu etkileşim sonucunda düşünsel sistemlerin de değişim göstermesi, bahsedilen bireysel algı merkezli doğa anlayışını temelini oluşturmuştur. Artık sanatın dayanağı dış gerçeklik değil, bireysel dışavurumdur.

> Resimsel nesneler, figürler artık birer kişisel imge haline gelmiştir. Sanatçının doğadan edindiği birtakım izlenimler ve bu izlenimlerin ortadan kalktıktan sonra bile kalan görüntüleri (imgeleri)'dir. Sanatçılar bu soyut imgeleri, biçim içerisinde ifade ederler.(Cambazoğlu,1999:1)

Böylece kullanılan figürler, yapıldıkları nesneden koparılmakta ve evrensel bir boyut kazanmaktadır. Artık hem biçimsel hem de düşünsel olarak nesnel gerçekliğin dışına çıkılmakta, soyut bir sanat anlayışına geçilmektedir. Bu aşamadan sonra figür artık eskisi gibi ele alınmaz olur. Ancak doğa algısı, farklı ve daha anlaşılmaz bir şekilde de olsa varlığını sürdürmektedir.

Dünya savaşları sonrasında Avrupa'nın geldiği karamsar durum, soyut anlayışın en yaygın olduğu dönem olmuştur. Bu arada ölen binlerce insan, yıkılan şehirler ve savaş nedeniyle ülkelerini terk etmek zorunda kalan birçok Avrupalı sanatçı, büyük bir umutla Amerika'ya göç etmiştir. Bu gibi nedenlerle sanatın merkezi durumuna gelen Amerika, soyut anlayışın da merkezi olur. Amerikan soyut dışavurum sanatı içerisinde Franz Kline, Willem de Kooning ve Jackson Pollok'un çalışmaları bu dönemde özellikle öne çıkar.



Resim 12. Franz Kline, Meryon,1960, 235x195 cm

Bu yıkıntılar içerisinde insanların tekrar kendi benliklerini aramaya başlamaları, figür resminin de tekrar yaygınlaşmasına neden olmuştur. 1950'leri kapsayan bu dönemden sonra soyut ve figüratif resimler bir arada üretilmeye başlanır. Ancak figüratif resim de değişim geçirerek yeni bir nesnelci anlayışla yarı soyut bir duruma gelir. Natüralizm'e (Doğalcılık) bir geri dönüş hareketi olarak adlandırılan bu durum, her ne kadar insan ya da hayvan figürlerini andırsa da, soyut şekiller içermektedir.

> Yeni figüratif resim, yeni soyutlama içinde ekspresyonist akımla bağlantılı olarak savaş sonrası Avrupalı ressamların savaş zamanı deneyimlerini yansıttıkları ve daha önce ele alınmamış konuları insan şekli içinde sundukları çalışmaları içerir.(Cambazoğlu,1999:161)

1950'lerde yeniden kendini belli eden figüratif sanat, 1960'lara gelindiğinde iyice hız kazanmıştır. Bir yanda soyut hareketler devam ederken, var olan sisteme ve insanların yabancılaşmasına karşı çıkan sanatsal gruplar, tekrar nesneyi ön plana almaya başlarlar. Bu yıllarda özellikle günlük yaşam sanatla birleştirilmeye çalışılır.

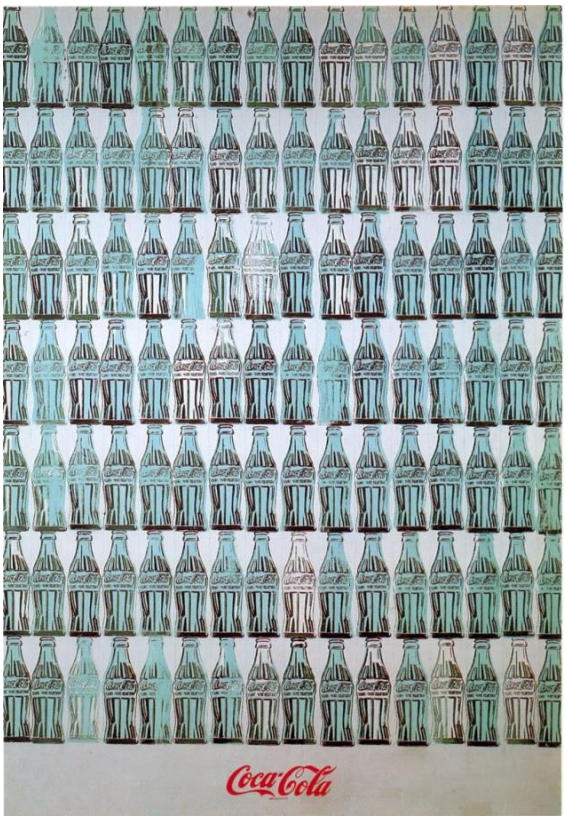
1960'ların en büyük özelliği ise, gerçekliğin yeniden, farklı bir şekilde ele alınarak sorgulanmaya başlanması olmuştur. Bu sorgulamalar içerisinde günlük yaşamla bağlantılı olarak Pop Art ve Yeni Gerçekçilik gibi akımlar ortaya çıkar.



Resim 13. Francis Bacon, Painting**,** 1946, 198x132 cm

O yıllardaki figüratif resimlerde çok farklı biçimlerde anlatıya dönük bir yönelişin başladığı da söylenebilmektedir. Bu yöneliş özellikle öyküselleşen anlatımları yaygınlaştırır. "Yeni figüratif sanatta artık amaç gerçeğe elden geldiğince öykünmek değil, tam tersi kurmaca bir anlatım gereği değişik hikâye planlarının, objenin bir aradanlığı ile izleyici-yapıt-sanatçı arasındaki özdeşleşmeyi ortadan kaldırıp düşündürmektir."(Cambazoğlu,1999:2) Bu anlayış içerisinde, günlük yaşam fotografik bir gerçekçilikle aktarılmaya çalışılarak, her türlü kişisellik ve duygudan arındırılmış eserler üretilir. Burada vurgulanan, soyut dışavurumcuların duygusallığının aksine, nesnelliğin öne çıkartılmasıdır.

1960'larda Pop Art, Yeni gerçekçilik ve Hiperrealizm gibi akımların savundukları nesne algısı, dönemin günlük yaşantısını yansıtmada çok başarılı olmuştur. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle farklılaşan modern dünyanın kendi nesnelerini üretmeye başlaması ve bu durumun eleştirilmesi, tüm bu sanat hareketlerindeki nesne algısının temelinde yatan etkendir. Modern nesne soğuk, insanları birbirine yabancılaştıran bir yapı olarak tüm gündelik yaşamın içerisine girmiştir. Var olan nesnel gerçekliklerinden koparılmış, hiper gerçeklik ve yapay gerçeklik olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Önceki anlayışların aksine modern nesneler, artık tüketilmek için üretilirler. Bu tüketim mantığı içerisinde ki modern gündelik nesne, figüratif sanatta kimi zaman bir Coca Cola şişesi, kimi zaman bir mağazanın vitrini, kimi zaman da çıplak bir insan bedeni olarak kendini var eder. Burada söz konusu olan, sanat kavramı veya insanın kendi benliği dahi olsa, her şeyin eninde sonunda tüketileceğidir.



Resim 14. Andy Warhol, Green Coca-Cola Bottles 1962, 209x144 cm

1970'li yıllara gelindiğinde, soyut çalışmaların hala devam ettiği, ancak önemini kaybetmeye başladığı görülmektedir. Bu dönem, 1960'lardan gelen etkiyle toplumsal bir teori olan Postmodernizm'in yaşanmaya başlandığı evredir. Modernizm'in akılcılığı savunan yapısına karşılık, onun reddettiği eskiyi ve geleneği savunur. 'Çoğulculuk' kavramıyla özetlenebilecek olan Postmodernizm, bu yapısını medya, sanat ve toplumdaki çok çeşitlilikten alır. Bu çeşitliliği yaratan, Batı'da elektronik iletişim sistemlerinin gelişip yaygınlaşması sonucunda bilginin anında aktarılması ve bu sayede değişen toplumsal yapıdır.(Cambazoğlu,1999:165)

Özellikle 1980 sonrasında, Postmodernizm figür resminde de etkili olur. Resim sanatında eklektik bir yapının oluşmasını sağlayan bu teori, zaman kavramını ortadan kaldırarak dün, bugün ve geleceğe ait unsurları iç içe geçirir. Postmodern figür resmi, birbirinden kopuk ve alakasız gibi görünen imgelerin alıntılama yöntemiyle birleştirilmesinden, kolajından (yapıştırılmasından) oluşmaktadır.



Resim 15. Gazi Sansoy, Tehlikeli Geçiş, 2013, 124x151 cm

1950 sonrasında değişen doğa algısının, günümüzde çoğulcu bir yapıya ulaştığı görülmektedir. 1960 sonrasında değişen sanat anlayışıyla birlikte, nesnelerin imgelerinin yanında bizzat kendilerinin de hazır yapıt veya yerleştirme (enstalasyon) mantığıyla üretime dahil edilmeleri, Postmodern sürecin bir getirisidir. Figüratif sanat bağlamında bakıldığında, özellikle insan figürünün günümüzde önemli bir şekilde yapıtlarda kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu figürlerin, klasik dönemdeki gibi merkezde değil, geri planda olduğu açıktır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki toplumsal değişimler, insanları var olan sistemleri ve gerçekliklerini sorgulamaya itmiştir. Bunun en uç noktası ise, insanların kendi nesnel gerçeklikleriyle olan sorgulamalarıdır. Felsefe tarihinde çok eskilere dayandırılabilecek olan bu sorgulamanın sanat içerinde uygulama alanı bulması, Postmodern süreçte mümkün olabilmiştir. Batı sanat tarihi içerisinde, insan figürünün kullanımı açısından bu dönem, sanatçıların kendi bedenlerini veya başka bedenleri sanatsal bir ürün olarak sergilemeleri bakımından diğer dönemlerden farklılık gösterir.

4.3 1980 SONRASI TÜRK FİGÜR RESMİ VE GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR

4.3.1 Türk Figüratif Resminde Realist (Gerçekçi) Anlayışlar

Türk resim sanatının tarihine bakıldığında, geleneklerden sıyrılarak Batılı anlamda resim yapma mantığının, Osmanlı'nın son dönemlerindeki askeri alanda yapılan yeniliklere dayandığı görülmektedir. Bu nedenle; Batı resmini öğrenmek için Avrupa'ya gönderilen ilk öğrenciler, askeri okul çıkışlıdırlar. Bu kuşak, minyatüre daha önceden girmiş bulunan üç boyutlu etkiyi daha da ileri götürerek, batılı anlamda resimler üretilmesinin yolunu açmışlardır. Ancak, resim alıcı ve izleyicisini sadece belirli bir üst sınıfın oluşturması ve sanatın toplumsal dogmaların etkisi altında gelişiyor oluşu, o topraklara yabancı olan bu sanat anlayışını, koşullara ayak uydurmak zorunda bırakmıştır. Bu nedenle, bir yanda Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid gibi adını duyurmuş ressamlar varken, diğer tarafta da "Primitifler" olarak anılan, yirmili yaşlarının başlarındaki genç kuşak ressamlar yer alır.

Primitifler'in Türk resim sanatı içerisinde ayrı bir önemi vardır. Bu önem, Türk resmini, minyatürden gerçekçiliğe geçirmelerinden kaynaklanır. Ancak bu gerçekçi etki bile, onların gelenekten tamamen kopmalarını sağlayamamıştır. Gelenekçi etkiler, kullandıkları teknik olan, fotoğraflardaki manzaraları tuvallerine aktarmada kendisini belli eder. Yaptıkları manzaralar, genellikle minyatür etkileri taşımaktadır. Görüntü içerisindeki evler ve ağaçlar, sanki yan yana yerleştirilmişler gibi, perspektiften arındırılmış bir etki yaratırlar. Işık, dramatik ve puslu bir atmosfer yaratarak resmin genelini kaplar ve izleyicide yoğun bir sükûnet havası uyandırır. Bu manzaralar içerisinde insan figürü ya hiç yoktur, ya da çok az yer almaktadır. Varolan figürler de sanki sonradan yerleştirilmiş gibidirler. Primitif ressamların genel olarak aynı teknik ve konuları işlemiş olmaları, onları ortak bir tabiat anlayışında birleştirmektedir. Çünkü bu ressamlar, naif bir tavırla yöneldikleri doğayı, içinde yaşadıkları toplumun inanç ve saflığıyla aktarmaya çalışmışlardır. Bu

nedenle onların resimlerinde, fotoğraftan yararlanmalarından dolayı, o dönemin yaşantı ve geleneklerini, bir aynadan yansıtılıyormuş gibi izlemek mümkündür.



Resim 16. Fahri Kaptan, Kız Kulesi, 1910, 68x104 cm

Buğra (2007:81)'nın Primitifler hakkındaki yorumu, onların sanatını anlamak açısından özetleyici niteliktedir;

> Bu ressamların, saflık, sadelik, tabiata bağlılık ve ince ayrıntısına kadar göstermek suretiyle ortaya koydukları eserlerine bakılarak, sanatı, genel olarak görülen şeylerin, daha doğrusu gerçekliğin taklidi (mimesis) esasına dayandıran Aristoteles'in, insan tabiatını temellendiren iki ana neden olarak kabul ettiği "taklit içtepisi" ve bütün taklit ürünleri karşısında duyulan "hoşlanma" yı kendilerince uyguladıkları söylenebilir.

Erken dönem Osmanlı resimlerine bakıldığında, Primitifler'de de olduğu gibi, insan figüründen uzak durup, natürmort ve manzara konularına yönelme eğiliminin yaygın olduğu görülmektedir. Bunun nedeni, ağırlıklı olarak canlı modelden çalışamamak veya 'suret yasağı' gibi nedenler de olsa, bunların yanında en etkili sebeplerden birisi de, resimleri makam ya da kişilere beğendirebilme zorunluluğudur. Çünkü resimlerin alıcısının sınırlılığı, sergi alanlarının olmaması ve

izleyicilerin eğitimsiz ve sanat alanında bilgisiz olmaları, ressamları geleneksel olana, süsleme ve el yazmalarında işlenen konulara yöneltmiştir. Bu konuların Batı tekniğiyle uygulanması, sadece göze hoş gelen şeylerle ilgilenen eğitimsiz, sıradan izleyici için bir önem arz etmektedir. Bu nedenle, bu dönem Osmanlı ressamı;

> Doğa ile sıkı ilişkiler içine girerek kişisel üslup çalışmalarında yetkinleşir, tarihi mimari yapılara ilgi gösterir, fotoğraftan yararlanmanın yanı sıra giysili modelden çalışmaları başlatıp başka portrelerle birlikte kendi portrelerini de yapar, deniz temasını resme sokar; böylece Türk resmine eleştiriden yoksun bir konu çeşitliliği getirir. (Buğra, 2007:251)

Bu dönemle birlikte, Türk resim sanatının, geç de olsa Batı'da olduğu gibi sanatsal aşamalardan geçmeye başladığından söz edilebilmektedir. Ancak, bizdeki bu geçiş, Batı'ya oranla daha hızlı ve halk tarafından tam olarak benimsenmeden uygulanmasından dolayı, etkileri günümüzde de devam edecek olan halkın sanata karşı yabancılaşmasını doğurmuştur. Yine de bu durumun sorumluluğunu sadece ressamlarımıza yüklemek doğru değildir. Çünkü 20.yy'da Avrupa'nın hızlı ilerlemesi ve sürekli yeni akım ve gelişmelerin birbirini tetiklemesi karşısında, yurtdışına gönderilen ressamlarımızın olanlara yabancı kalması çok doğaldır. Bunun nedeni, olup bitenleri henüz Avrupa'nın bile tam olarak anlamlandıramamış olmasıdır. Böyle bir durumda, toplumun yaşanılan döneme anında ayak uydurabilmesinden söz edilemez.

Batı Sanatı'na yetişebilme adına ülkemizde yaşanan gelişmelerde 1940'lı yıllara kadar yapılanlar büyük önem arz etmektedir. Özellikle Çallı Kuşağı'nın takındığı İzlenimci tavır, ülkede var olan 'büyük anlatılar' döneminin kapanmasını sağlamıştır. Böylece halk, bir resmin anlattığı öykülerden önce, boya ve renklerden oluştuğunun bilincine daha fazla varmıştır.

1930 ve 1940'lı yılların Türk sanat ortamında yaygın olarak tartışılan konuların başında; sanatın evrensele mi, yoksa yerel olana mı yönelmesi gerektiğidir. Kimileri çağı yakalamak adına Avrupa'nın uygulamakta olduklarını yapmak

gerektiğini savunurken, kimileri de yaşanılan toprakların değerlerinden uzaklaşmamayı savunmaktaydı. Tüm bu tartışmaların yaşandığı yıllarda Avrupa Sürrealizm'i yaşarken, D Grubu'nun Kübizm'i benimsemesi, başlarda bazı kesimlerce eleştirilse de, grubun yaptığı açıklamalar, takınılan tavrı olumlar niteliktedir. Buğra (2007:172)'nın yorumuyla bu tavır; "Türk resminde tamamlanması gerektiğine inandıkları bir aşamayı atlayıp geçmek istememeleri" yönündedir. Ayrıca Buğra, D Grubu hakkındaki yorumunu şu şekilde sürdürür;

> Onların gözünde biçim bir kalıptan ibaretti ve o kalıp sanatçının elinde şekillenebilirdi. Gördüğü şeye bilgisini katıp, öğrendiği tekniği uygulayınca eski ressamların ütü yapan kadını ya da halkın her gün sokakta gördüğü simitçi, yoğurtçu onların resimlerinde bambaşka bir biçime bürünüyordu. Çünkü onlar, önceden saptanmış bir konuya bağlı kalmaya çalışan Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ya da Hüseyin Zekai Paşa'dan da, resme şiirsel bir büyü katan Çallı Kuşağı'nınkinden de farklı bir sanatın, çağın anlayışına uygun bir sanatın peşindeydiler. (Buğra, 2007:173)

D Grubu'nun kazandırdığı yeni biçimsel farklılık, Türk sanatının daha da hareketlenmesine ve farklı biçimsel arayışların ülkemizde de yaygın olarak uygulanmaya başlamasına vesile olmuştur. Bunların yanında, bu grubun kazandırdıkları arasında en göze çarpan özelliğin, katı akademik eğitim anlayışının kırılması olduğu söylenebilir.

1940'lı yıllar, sanatçıların 'halk için sanat' yapmaya başladıkları dönem olarak anılır. D Grubu'nun ardından toplanan Yeniler ve Onlar grupları, özellikle yerel konulara olan ilgileriyle öne çıkmaktadır. Bu dönemin ağırlıklı sanatsal anlayışı Toplumcu Gerçekçilik olur.

1950'li yıllara gelindiğinde ise, İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi başta olmak üzere, Türkiye'nin çok partili döneme geçmiş olması ve ülke politikasının dışa açılmaya başlaması gibi sebepler, sanatçı tavırlarında da değişimlere neden olmuştur. Bu dönemde özellikle Varoluşçu anlayışın da etkisiyle, bireyselleşmenin ağırlık

kazandığı görülür. Sanatçı yapıtlarındaki toplumsal ve yerel konuların, bireysel hayatlar ve psikolojik durumlar ele alınarak anlatılmaya çalışıldığı dikkatleri çeker.



Resim 17. Cemal Tollu, İstihsal, 1954, 72x106 cm

Bu anlatımlarda görülen üsluplaşma çabaları, 1950'li yılları Türk sanatı içerisinde bir geçiş dönemi olarak ayrıca önemli kılmaktadır. Bunun yanında, bu yıllarda yeni açılmaya başlayan özel galerilerin de etkisiyle sanatçılar yurtdışına açılmaya başlarlar. Tansuğ (1995:11) resim sanatımızın o yıllardaki dışa açılma yönelimini, bir nitelik ve düzey sorunundan çok, tanıtım sorunu olarak görmektedir.

Ömer Uluç, Yüksel Arslan, Cihat Burak ve Orhan Peker gibi ressamlar başta olmak üzere birçok kişinin bu dönemde başarılı yapıtlar üretmesi, sanat ortamımıza üsluplaşma konusunda bir hareketlilik kazandırmıştır. Böylece; gelişen sanat ortamımız, 1960,1970 ve 1980'li yıllarda etkinlik kazanacak olan üç kuşak hareketin birbirine kenetlenme hazırlığı olarak önem teşkil eder. (Tansuğ, 1995:9)

Takip eden yıllarda, Türkiye'deki toplumsal yapının değişime uğrayarak nüfusun kırsal kesimden kentlere göç etmeye başlaması, resim sanatımızda da kent içerikli konulara yaygınlık kazandırmıştır. Sanayileşmenin yaygınlaşmasıyla oluşan



Resim 18. Yüksel Arslan, Le Capital,1972, 36x21,5 cm

kentleşme olgusu, ülkedeki altyapı yetersizliği nedeniyle olumsuz etkiler bırakır. 1960'ların ortalarından sonra, özellikle Neşet Günal ve Cihat Burak bu konularda resimler üreten isimler olarak öne çıkarlar.



Resim 19. Neşet Günal, Kapı Önü lV, 1977, 150x168 cm

Her ne kadar 1960'larda Batı sanatının merkezi Paris'ten New York'a kayarak soyut çalışmalar ağırlık kazanmış da olsa, figüratif resim önemini kaybetmemiş ve soyut çalışmalarla birlikte devam etmiştir. Ülkemizde de durumun bu yönde olduğu görülür. 1980'lere yaklaştıkça her iki yöneliş içerisinde de, kendisini kanıtlayarak üsluplaşmış birçok farklı ressamın sesini duyurması, Türk resim sanatını geniş bir boyuta taşımıştır. "Türk resim sanatının 1970'den bu yana üslup eğilimlerinin, bireysel özgünlük yollarını araştıran çok yönlü çabaları yansıtması, Türk resminin refah ve geniş bir soluğa kavuştuğunun işaretidir" (Tansuğ, 1999:286).



Resim 20. Ömer Uluç, Bir Oturum, 2006, 150x150 cm

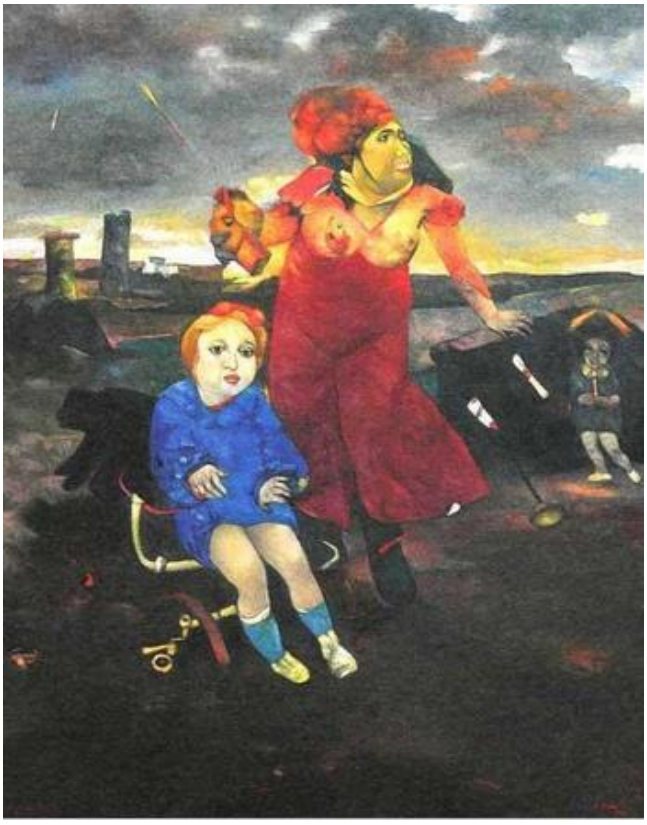
1970'lerin ortalarından itibaren ülkemize de girmeye başlayan güncel sanat çalışmaları sayesinde, Türk sanatçıları, Batı sanatını eş zamanlı olarak takip edebilme gayreti içerisine girerler. Ancak, henüz küçük bir kesim tarafından izlenen bu sanat anlayışının yaygınlık kazanarak benimsenmesi için 1980'leri beklemek gerekmektedir.

4.3.2 Gerçekçi Yaklaşımların 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları

Çalışmamızın bu bölümünde, araştırmamızın konusu itibariyle, 1980 sonrası figüratif Türk resim sanatçılarına ve gerçekçi yaklaşımlara değinilmekte ve bu sanatçıların yapıtları ele alınmaktadır. Bahsedilen dönemden itibaren figüratif Türk resim sanatı içerisinde ismi geçen birçok sanatçı olmasına karşın, çalışmamızda, 1980 ve sonrası günümüz sanatı için önem teşkil ettiğine inanılan isimlere yer verilmesi uygun görülmüştür. Tüm bu açıklamalar ışığında, bu bölümde yer alan sanatçılar, alfabetik sıraya göre verilmişlerdir.

Alaattin Aksoy, fantastik kurgular içerisindeki insan figürleriyle tanınmaktadır. Kimi zaman şiirsel kimi zaman da alaycı bir üslupla ele aldığı bu figürler, her daim insan gerçekliğini yansıtmayı amaç edinmektedir. Sanatçı, bu amaçla ürettiği yapıtlarını kendi sözleriyle şu şekilde açıklamaktadır;

> Gerçek ve düş görsel fantezinin ön planda tutulmasıyla, kurgulamalarımda fantastik görünümlere ulaşır. Resimlerimdeki insan, doğru olanla saçma olan arasındaki gerçeğin ikilemini yaşar. Resimlerimin konusu hep insan olmuştur. Bu insanlar, dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır ve bu nedenle zaman ve mekan belirleyici bir işaret taşımaz. Ancak karakter aramalarında, tiplemelerde yaşam içerisindeki durumların belirlenmesine yönelik, davranış ve jestlere sahiptirler. (Bilim Sanat Galerisi,1998:250)



Resim 21. Alaattin Aksoy, Unutulmuşluk, 1994, 146x114 cm



Resim 22. Alaattin Aksoy, Göğe Çekiliş, 1994, 130x162 cm

Ali Kotan, toplumsal bir varlık olan insanın, hapsolduğu beden içerisindeki dinamik yapısını dışavurumcu bir yöntemle resimlerine yansıtmaktadır. Bu amaçla, enerjik ve taşkın bir yapıda kullandığı boya vuruşları, izleyiciye her resimde farklı bir duygu yaşatır. Temelinde insan ve insan ilişkilerinin konu edinildiği bu resimlerdeki figürler, kimi zaman en etkileyici ve kışkırtıcı halleriyle sergilenirken, kimi zamanda en dingin hallerinde birer surete dönüşmektedir.



Resim 23. Ali Kotan, İsimsiz, 2005, 80x100 cm

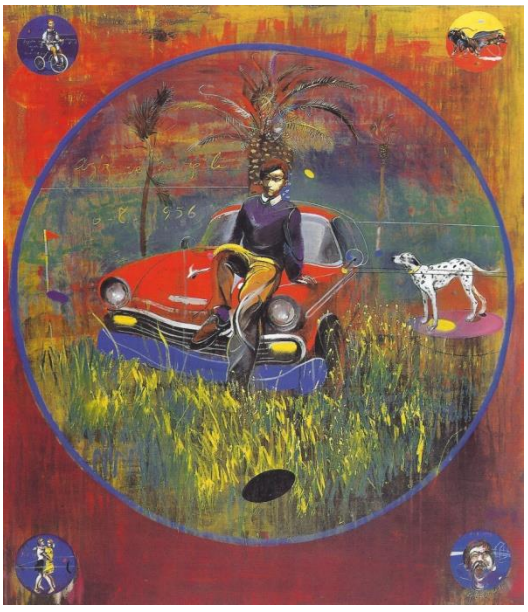


Resim 24. Ali Kotan, İsimsiz, 2006, 140x100 cm

Alp Tamer Ulukılıç'ın resimleri, temelini, insan figürlerinden almaktadır. Resimde yer alan diğer her öğe, bu figürlerle uyumlu bir birliktelik oluşturur. Bireysel yaşantıların toplumsal boyutta ele alındığı bu resimlerdeki figürler, yaşadığımız coğrafyanın dramatize edilmiş 'biz'leri ve 'ötekisi'dirler.(Eczacıbaşı Sanal Müzesi,2002:148) Gönenç'in (Bilim Sanat Galerisi,1998:382) yorumuna göre ise bu resimlerdeki figürler, tanıdık veya tanımadık her bireyin eski fotoğraflardaki birer görüntüsünden ibarettir. Ressam, bu figürlerle kendisini özdeşleştirerek geçmişe yolculuk yapmakta ve izleyiciye karşıdan bakmaktadır.

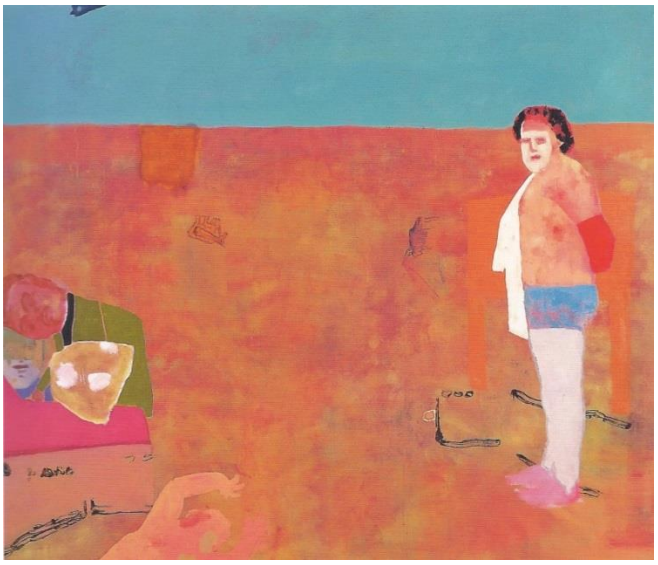


Resim 25. Alp Tamer Ulukılıç, Piknikte, 2002, 150x200 cm



Resim 26. Alp Tamer Ulukılıç, 56 Chevrolet, 1998, 150x130 cm

Altan Çelem, ağırlıklı olarak insan ilişkilerini konu aldığı resimlerinde, vurucu etkiyi düz renklerle sağlamaktadır. Kimi zaman tek, kimi zaman da çoklu figürlerin yer aldığı kompozisyonlarında, 'an' duygusu öne çıkarılır. (Ayhan,2006:71) Çalıkoğlu'na (Bilim Sanat Galerisi,1998:472) göre ise bu resimlerde düz renklerin figürle birlikte kullanılması, Doğu ve İslam resim geleneğinde düş ile gerçek arasında gidip gelen geniş anlamlandırmaya imkan sağlamaktadır.



Resim 27. Altan Çelem, Orada, 1996, 130x150 cm

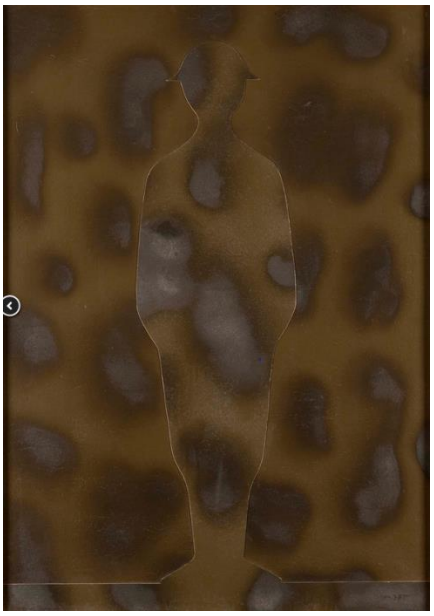


Resim 28. Altan Çelem, Havuzdan, 2007, 80x100 cm

Altan Gürman, Yeni Gerçekçi akımın Türk temsilcilerindendir. Nesnenin sanatsal bir obje olarak, sanat yapıtı bağlamında genel kompozisyona katkıda bulunacak boyutlar içerebileceği gerçeğinden hareket ettiği yapıtlarında, espas ve onun içinde yer alan nesne-yapıt, ortak estetik bağlamlar üzerinde değerlendirilmektedir.



Resim 29. Altan Gürman, Montaj 5, 1967, 140x140x9 cm



Resim 30. Altan Gürman, Kompozisyon No:1, 1967, 100x70 cm

Aydın Ayan, toplumcu bir bilinçle yaklaştığı çalışmalarında, merkeze oturttuğu insan figürlerini anlatımcı bir özellikle ele almaktadır. Ayrıca, hazırladığı kompozisyonlarının başarısı yanında, biçimsel titizliğiyle de ön plana çıkar. Resimlerinde insanı sanat aracılığıyla tanımlayabilme uğraşında olduğunu belirten sanatçı, sözlerine şöyle devam eder;

> …Hemen her resmimde insanı konu alırım. Bu ele alış her zaman insanı resmetmek biçiminde olmasa bile anlatılan gene insandır. Resmin anlatım olanaklarını da göz önünde bulundurarak her nesneye düşünce taşıyıcı bir işlev yüklemeye çalışırım. Resimlerim bir şeyler anlatırlar, anlatarak gösterirler.(Bilim Sanat Galerisi,1998:350)

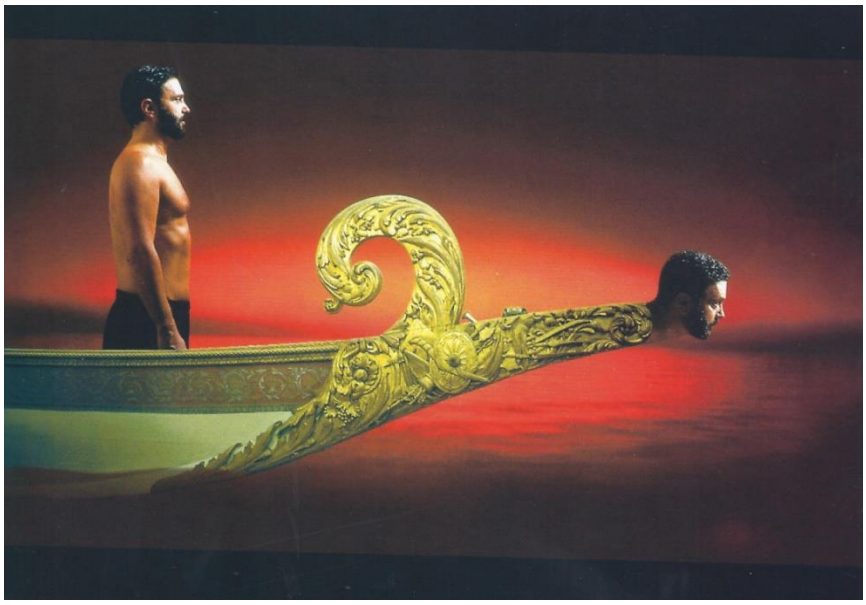


Resim 31. Aydın Ayan, Kömürcü, 1997, 130x162 cm



Resim 32. Aydın Ayan, Çoğul Yansıma, 1992, 97x162 cm

Balkan Naci İslimyeli, resimlerinde bir tür simyacı gibi çalışarak oluşturduğu yazı kalıplarını resimlerinin arka fonunda kullanarak kompozisyonlar oluşturmaktadır. Bu çalışmalar, dilin bir tür doğal atmosfer gibi sanatçının dışavurum alanını ele geçirmesine yol açmaktadır. Bu kompozisyonlarda harfler bir tür ritüel gibi ortaya çıkmaktadır.



Resim 33. Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendi Yoluna Gittiğinin Resmidir, 1997-98, 90x157 cm

Bedri Baykam, 1980 ve sonrası Türk sanatı içerisinde hem kişiliği hem de yapıtlarıyla isminden çok söz ettiren bir sanatçı olmuştur. Baykam'ın bu tanınmışlığı, ressam olmasının yanında, yazar ve siyasetçi kişiliğinden de kaynaklanır. Küçük yaşlarından itibaren Amerika'da ikamet etmesi, 1980'li yıllarda bu ülkede ortaya çıkan, kendisinin de benimsediği, Yeni Dışavurumculuk akımını yakından ve yerinde takip edebilmesine olanak vermiştir.

Baykam'ın sanatı, kişiliğinin çok yönlü olmasından dolayı, biçimsel anlamda farklı disiplinleri harmanlayan bir yapı sergilemektedir. Yine de, sanatçının

yapıtlarına ele aldığı konular bakımından yaklaşıldığında, iki temel öğe dikkatleri çeker; siyaset ve kadınlar.

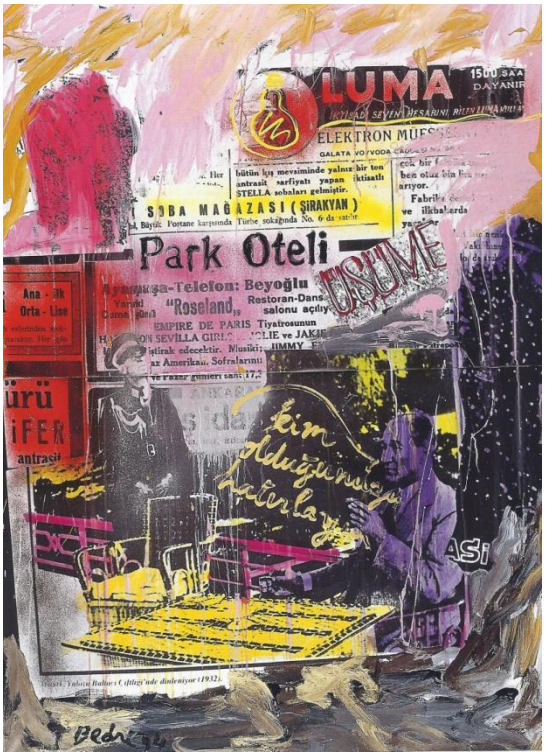
Baykam, Türkiye'deki erkek sanatçılar içerisinde cinselliği en çok işleyenlerden birisidir. Cinsellik konusu, sanatçının yapıtlarında erkek egemen bir toplumun gözünden bakılıp tartışılır ve sorgulanır. Kadının bir arzu nesnesi olarak görüldüğünü vurgularken, kendisinin de bu durum içerisinde yer aldığını söylemektedir. Ancak yine de, kadını fetiş olarak gösterdiği resimlerinde bile, onları okşayıp el üstünde tutan bir yaklaşım sergiler. (Madra'dan Aktaran Duben ve Yıldız,2008:230)

Siyaset ise, sanatçının 1980'lerin sonlarına doğru ürettiği yapıtlarında ağırlıklı olarak hissedilen bir olgudur. Ailesinden gelen siyasi kimliği, sanatçı yönüyle birleştirerek, sanatını siyasal bir eyleme dönüştürmüştür. Bu tavrıyla özellikle 1980 döneminin toplumsal olaylarını eleştiren birçok çalışmaya imza atar.

Sonraki yıllarda ürettikleri ise daha çok farklı disiplinleri ele alan çalışmalardan oluşur. Bu yıllar, özellikle resimde yazı ve grafiti gibi öğeleri kullandığı dönemdir. Bunların yanında ayrıca, hazır yapım nesneler, video çalışmaları ve sahnelemelerle de dikkatleri çekmektedir.

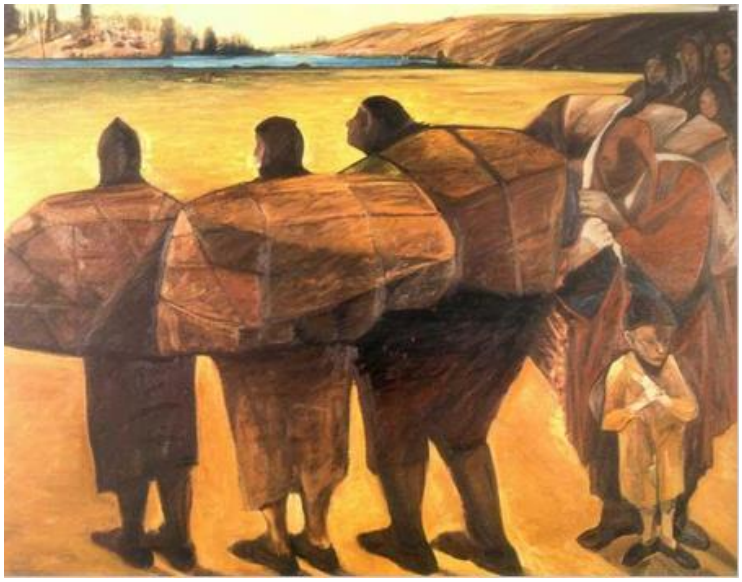


Resim 34. Bedri Baykam, Fahişenin Odası, 1981, 122x244 cm



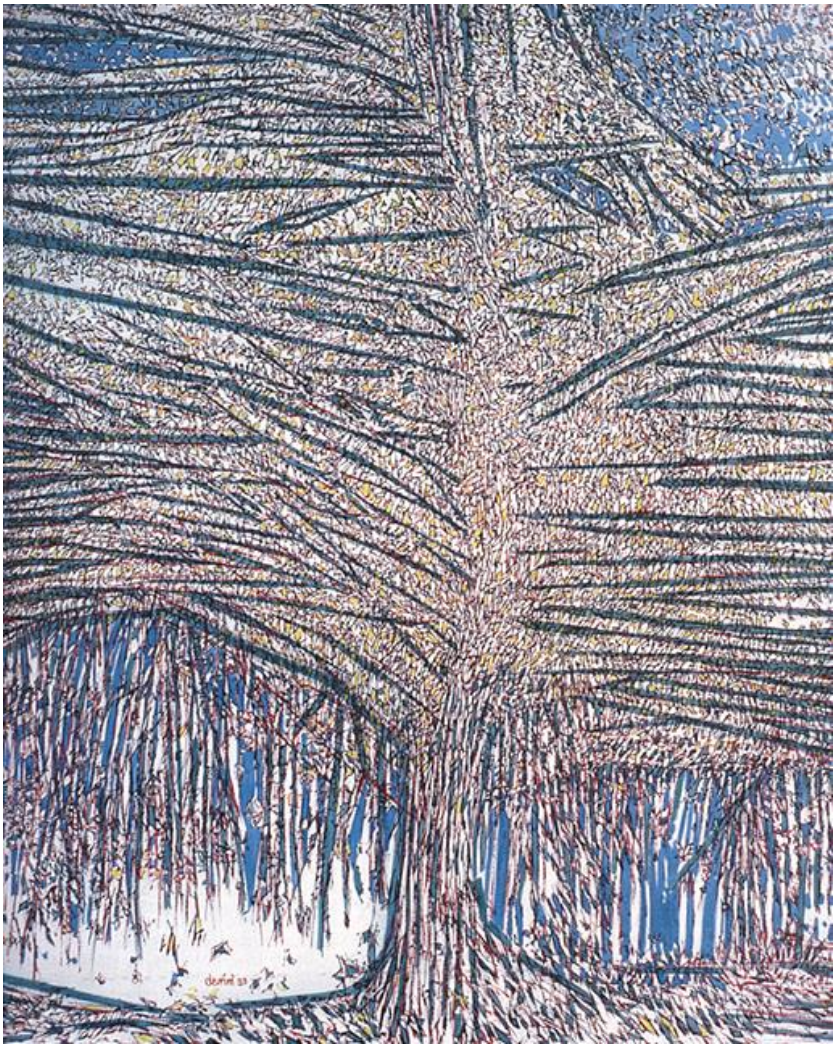
Resim 35. Bedri Baykam, Park Oteli, 1994, 180x130 cm

Cihat Aral, doğa insan gerçeklerini, toplumsal gerçekliğin dramatik ilgisini genelleştirerek yalın bir dille resimsel imgelere dönüştürür. Onun resimlerinde yaşadığımız dönemin sorunları, doğa ve insan ilişkisi, bilinçli bir kaygı güdülerek oluşturulmaktadır.

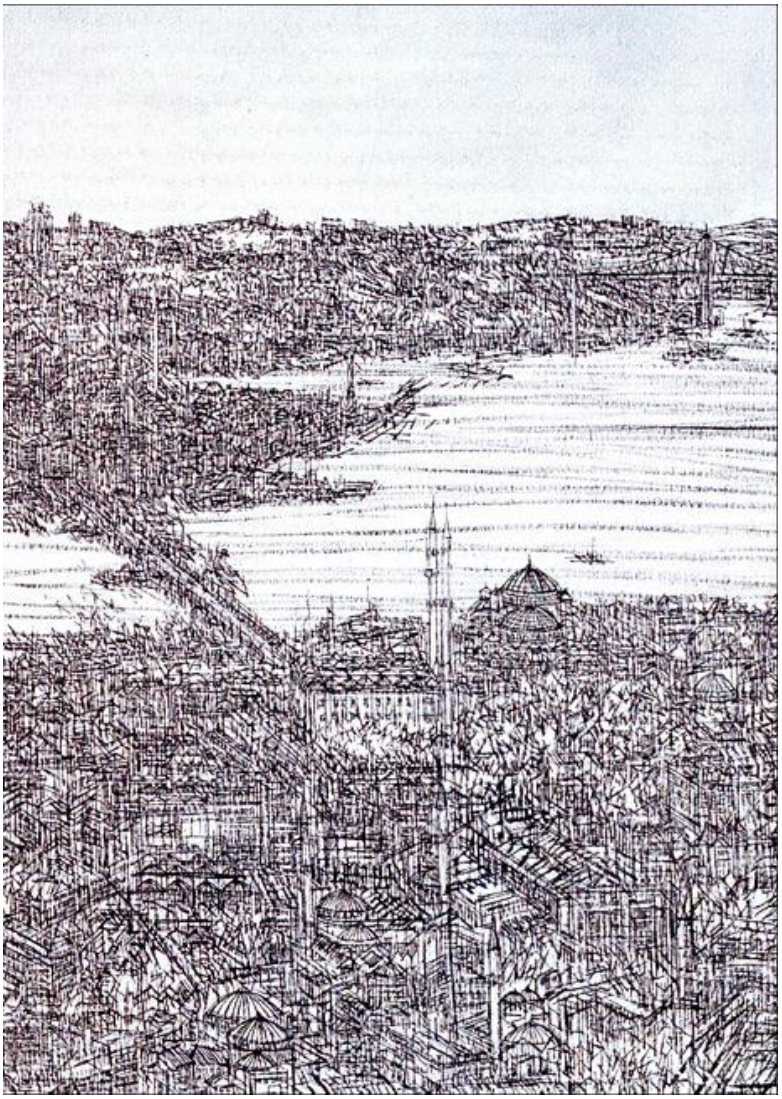


Resim 36. Cihat Aral, Göç, 1995, 115x147 cm

Devrim Erbil'in çalışmaları, düzen ve sistematikliğin bir göstergesi niteliğindedir. Biçimsel anlamda sabır ve titizlik ürünü olan çalışmalarında, tema olarak çoğunlukla kuşlar, ağaçlar ve özellikle de İstanbul manzaralarının ön planda olduğu görülmektedir. Sanatçı tüm bu konuları kendine has bir üslupla aktarırken, sanki izleyicilere bir sanatçının çevresini algılayışı ve onu yorumlayış şekli hakkında bilgiler vermektedir.



Resim 37. Devrim Erbil, Ağaç,1993. 100x81 cm



Resim 38. Devrim Erbil, İstanbul, 1999, 100x70 cm

Ekrem Kahraman'ın çalışmaları, insanın canlı bir varlık olarak Dünya'ya ilk düşüşünü simgelemektedir. Henüz erkek ve dişi kavramlarının oluşmadığı, sadece hiçlikten bahsedilebilen, her şeyin başlangıcı olan sonsuz bir boşluğun resmidir onunkisi. Gerçeküstücü bir yaklaşımla ele aldığı konusunu, ıssız ve bomboş bir yeryüzü üzerinde yer alan, sonsuzluğa uzanan bir gökyüzünü şeklinde resmeder. Bu hiçlik içerisinde sadece çorak topraklar ve cennetin varlığını belli eden bulut parçaları ye almaktadır. Kimi zaman da dişi ve erkeğin yaratılmışlığını belli edercesine rüzgârda sallanan kumaş ve benzeri nesneler, metafizik öğeler olarak çalışmalarının içerisinde yer almaktadır.

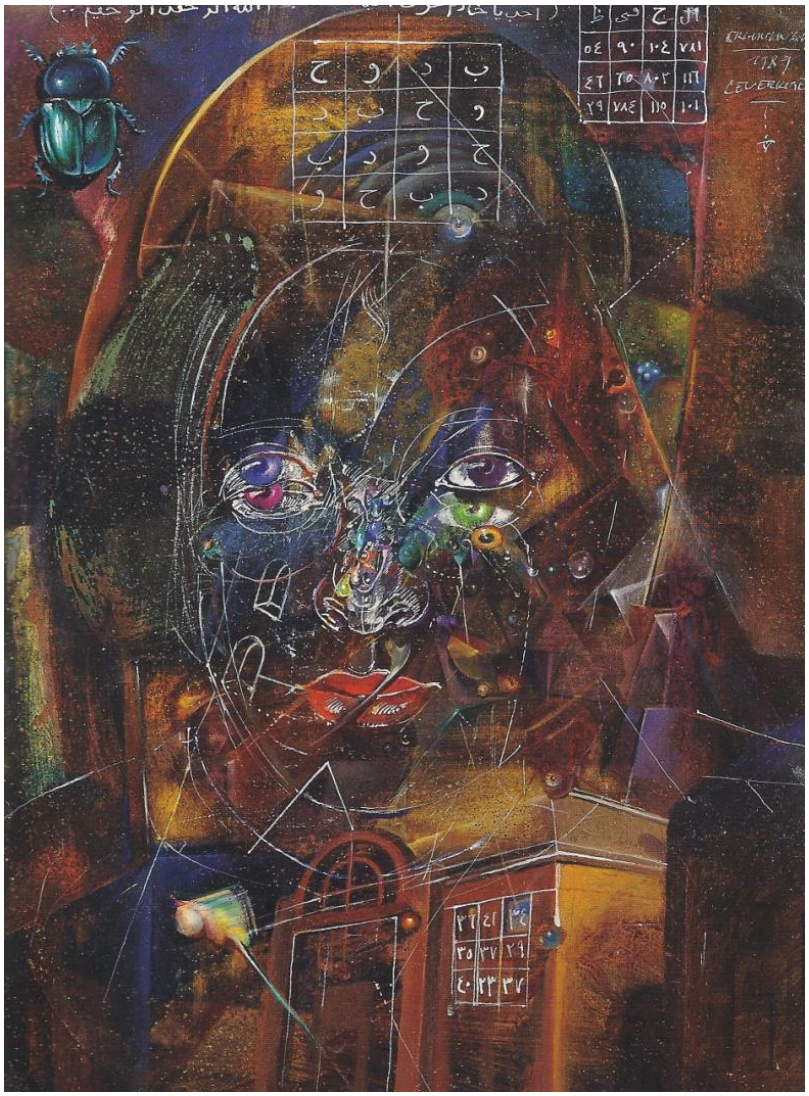


Resim 39. Ekrem Kahraman, İsimsiz, 2001, 180x200 cm



Resim 40. Ekrem Kahraman, İsimsiz, 1988, 100x140 cm

Ergin İnan, ister bir çıplak, isterse de sadece bir yüz resmi yapsın, bu yaptıkları bizi sabit, adı konulmuş bir bireye götürmemektedir. Bunlar sadece kadın veya erkektirler. Ressam, onlar üzerinden kurduğu ve düşlediği dünyayı anlatır. Bu nedenle düş ve hayal, onun için önem arz etmektedir. Kendi düşü olarak yarattığı bu kompozisyonlarda farklı figür ve imgeler kullanarak resimlerindeki anlam yoğunluğunu arttırmaktadır.



Resim 41. Ergin İnan, Leverkusen, 1989, 30x25 cm



Resim 42. Ergin İnan, Binbir Böcek 4, 1996, 50x50 cm

Ertuğrul Ateş, gerçeküstücü bir anlatımla ele aldığı konular içerisinde, insan figürleri başta olmak üzere, kuşlar ve benzeri doğasal formlara yer vermektedir. Hayali mekânlar içerisinde sergilediği bu öğeler, simgesel bir boyut kazanmaktadırlar.

> Tema olarak arkaik bir soyutlama kullanan sanatçı, hayali gerçekleri yeni gerçeklerle harmanlar. Resimde arkaik kazıyı gerçekleştiren Ateş, aynı zamanda dünyasal ve dünya ötesi nesneleri ve varoluşu erotik bir bakışın içine yerleştirir. Resmin organik yapısındaki potansiyeller sanatçıya ait algı boyutlarını ve jestlerini açığa çıkarmaktadır. Ertuğrul Ateş resimleri bize yabancı bir zamanı anlatmaktadır.(Bilim Sanat Galerisi,1998:350)



Resim 43. Ertuğrul Ateş, Adsız, 1998, 150x360 cm

Gürkan Coşkun (Komet), düşsel bir mekânda ele aldığı figürleriyle, bireylerin psikolojik durumlarını belli bir toplum bilinci içerisinde yansıtmaktadır. Yalnızlık ve yabancılaşma gibi kavramların ağırlıklı olarak hissedildiği resimlerinde ele alınan figürler, birbirleriyle olan ilişkileri bakımından genellikle karamsar bir atmosfer yaratmaktadırlar.



Resim 44. Gürkan Coşkun (Komet), İsimsiz, 2003, 18x25 cm

Halim Çeliker'in resimleri, insan figürünü merkeze alan yapısı içerisinde, görünür olan ile olmayanı harmanlamaktadır. Bunun etkisiyle, sanatçı kendini fütürist bir biçimde belli etse de, farklı okumalara da imkan verir. Geleneksel figür anlayışından yola çıkarak oluşturduğu çalışmaları, bedenin aldığı yeni dışavurumsal biçimlerle, geçmiş ile bugünün sanatı arasında bir orta nokta oluşturmaktadır.



Resim 45. Halim Çeliker, İsimsiz, 1998, 125x180 cm



Resim 46. Halim Çeliker, İsimsiz, 2012, 110x170 cm

Hayati Misman'nın dışavurumcu bir tavırla resmettiği çalışmalarında çizgi büyük önem taşımaktadır. Baskı resim tekniğinde de eserler üretiyor olmanın getirdiği bilinçle de olsa gerek, sanatçı için bir eserin temelinin desene dayandığı söylenebilmektedir. Ayrıca, tüm bu çizgisel etkilerle birlikte geniş renk lekelerini de kullanması, boşluk, doluluk ve dinginlik gibi kavramlarla olan hesaplaşmasını da bizlere göstermektedir.



Resim 47. Hayati Misman, İsimsiz, 2007, 65x70 cm



Resim 48. Hayati Misman, Nü, 1997, 130x100 cm

Hüsamettin Koçan, Anadolu'yu kaynak olarak seçtiği çalışmalarında, bu topraklar üzerinde daha önce yaşamış kültürler ve inanç sistemlerini kendine özgü bir üslupla yapıtlarına yansıtmaktadır. Sanat yaşamı boyunca, Anadolu'nun eski çağlardan günümüze kadar olan süreci içerisinde, Osmanlı'dan Selçuklu'ya, oradan da Şaman inancına kadar çok geniş bir yelpazede birçok seri eser üretmiştir.



Resim 49. Hüsamettin Koçan, İsimsiz, 1985, 200x130 cm

İsmet Doğanı besleyen kaynaklar çok farklıdır. Radikal politik bilinci, kırsal ve şehir ikileminin oluşturduğu kültürel-sosyal karmaşa, cinsellik ve insan ilişkilerindeki yabancılaşma sanatsal anlatımını zenginleştiren kaynaklardır. Resimleri dönemsel farklılıklar gösterir. Öncelikle ekspresyonizmden etkilenmiştir. Sonraki dönemlerinde toplumsal gerçekliğe eğilim gösterdiği görülmektedir. Kendine özgü anlatım biçimi ile kaligrafi ve süsleme gibi anlatımları göstermeci bir

üslup alır. Son dönemlerinde resminin ana problemleri olarak depresif insan figürü ve kültürel kimlik sorununu işlemektedir.



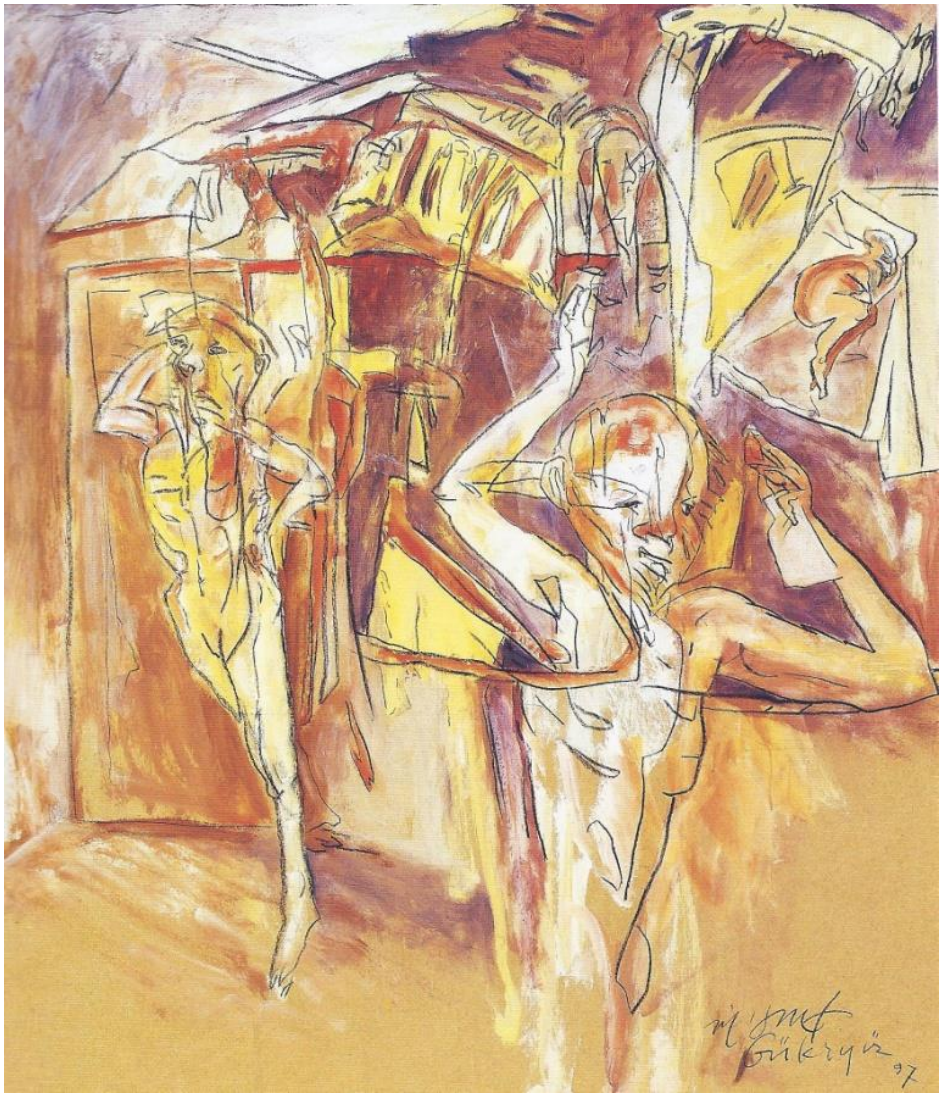
Resim 50. İsmet Doğan, İsimsiz, 2010, 82x110 cm



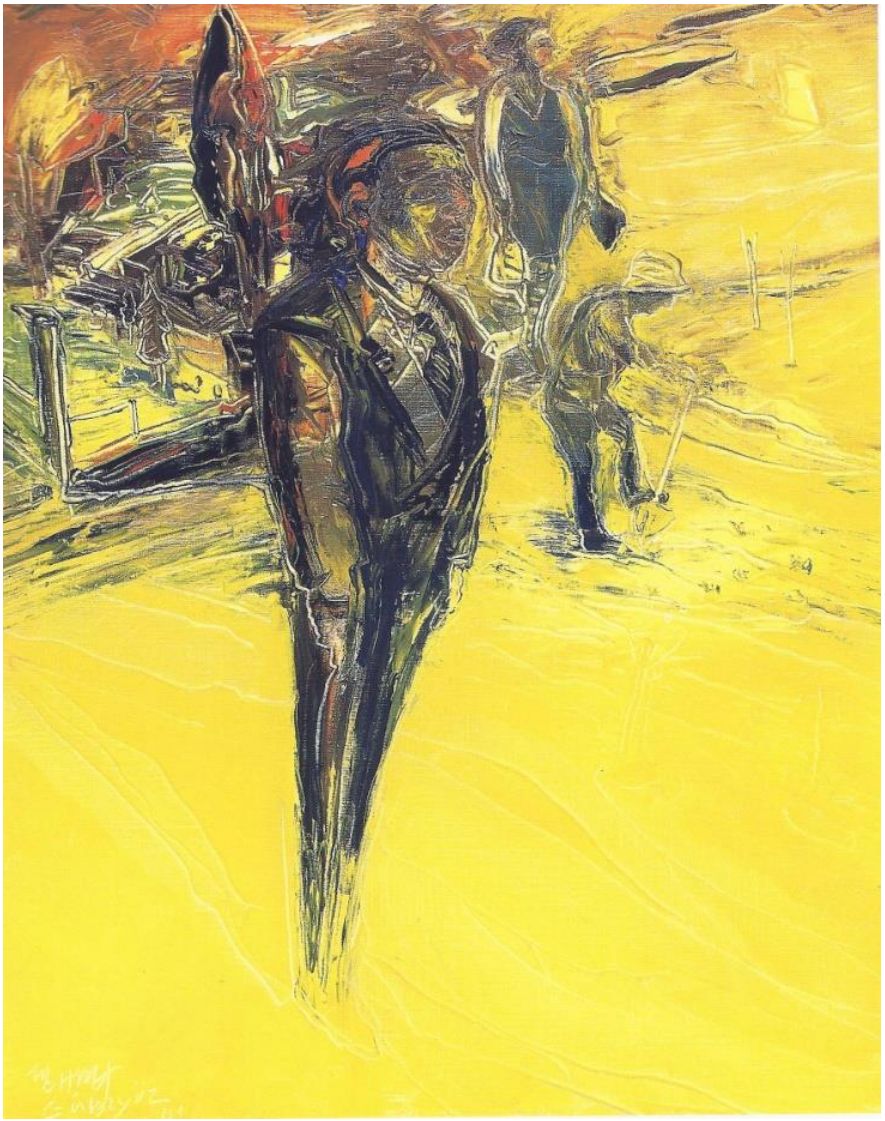
Resim 51. İsmet Doğan, İsimsiz, 2010, 120x170 cm

Mehmet Güleryüz, desene ve çizgiye ağırlık vererek ürettiği çalışmalarını dışavurumcu bir etkiyle izleyiciye sunmaktadır. Ele aldığı insan ve hayvan figürleri,

kimi zaman iç içe geçerek gerçeküstü bir tavır takınır. İnsanların içindeki hayvansı yanı göstermeye çalışırcasına psikolojik boyutları vurgulanan figürler, renk öğeleriyle de desteklenerek anlatımcı bir yapıyla izleyiciyle buluşur.

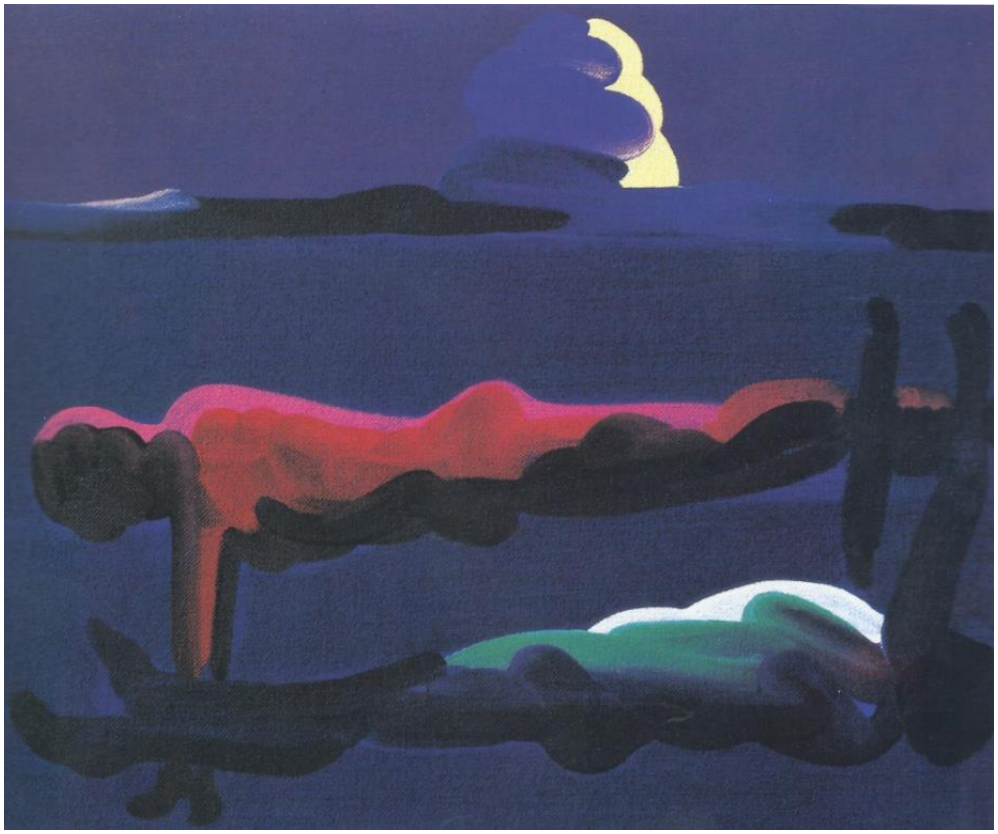


Resim 52. Mehmet Güleryüz, İsimsiz, 1997, 220x197 cm



Resim 53. Mehmet Güleryüz, Toprak, 2001, 69x55 cm

Mustafa Ata'nın resimlerinde soyut bir mekân anlatımı ağırlıklıdır. Soyut mekânda insan dramını vurgulamaya çalışır. Resimlerindeki hareketlilik ve bu hareketliliğin biçimlendirilişi, zaman kavramının vurgulu bir biçimde anlatımına dönüşür. Oluşturduğu soyut mekânlardaki boşluk, figürlerin yalnızlığını vurgular. Bu yer çekiminden bağımsız yalnızlık duygusu, insan-mekân-zaman sorunsalına yönelik farklı bir bakış açısıdır.



Resim 54. Mustafa Ata, Kızıl Ağaç Resimleri, 1997, 50x60 cm

Mustafa Horasan, kitap, metin ve rüya gibi farklı kaynaklardan beslenerek imgeleminde oluşturduğu gerçeküstü figürlerle kendine has hikâyeler anlatmaktadır. Tüm bu figürler, etraflarındaki nesneler ve içinde bulundukları mekânla, sanki birer ilkel insanı andırırlar. Çizgi kadar rengin de ağırlıklı bir öneme sahip olduğu bu çalışmalar, kıyamet sonrasına ait bir hikayeyi canlandırır gibidir.



Resim 55. Mustafa Horasan, Karaltı, 1998, 130x150 cm



Resim 56. Mustafa Horasan, Ganimet Avcıları, 2002, 200x300 cm

Neşe Erdok, kent ve kente dair insan yaşantılarını Yeni Figürasyon anlayışla resmetmesiyle tanınmaktadır. Ele aldığı insan manzaraları, sınıfsal farkındalıkları olan kimselerdir. Tüm bu kişileri tarafsız ve saptayıcı bir gözle görerek karakteristik ve ruhsal durumlarını belirtir. Biçimsel olarak boyanın varlığını hissettirdiği çalışmaları, sanatçının üslubunun en karakteristik özelliğidir.

> Neşe Erdok'un figürleri, duygusal amaçlara kesinlikle olanak tanımayan yaban oluşumlardır. Bu yüzden anlaşılabilme güçlüklerinin nitelikli bir seyirci gözüyle aşılması gereklidir. Duygusal zevkleri okşayacak nitelikte bir resim, giderek bıkılan bir şeydir. Ama yabanlıkları, sertlikleri ve kayıtsızlıkları ile Neşe Erdok'un figürleri, süreklilik ya da kalıcı dayanıklılığın birer simgesidirler. (Tansuğ,1999:293)



Resim 57. Neşe Erdok, Gece Yolculuğu, 2013, 162x130 cm



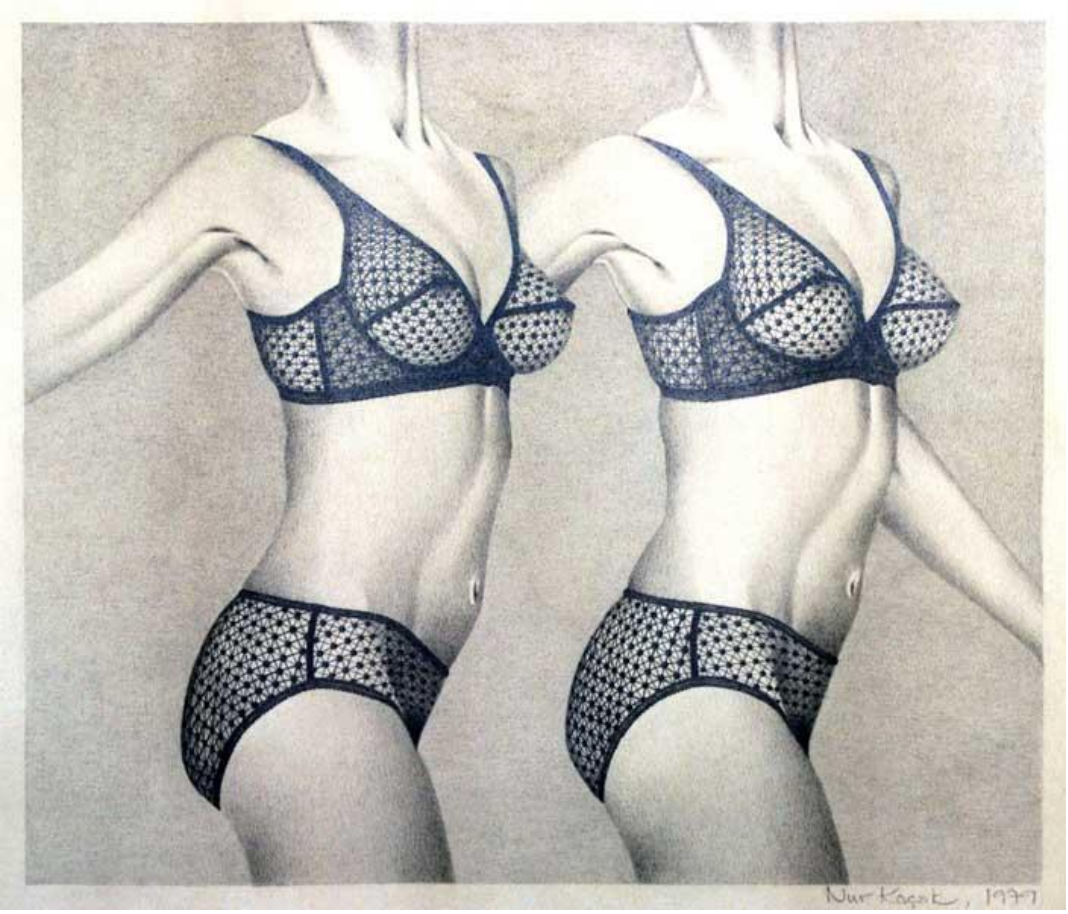
Resim 58. Neşe Erdok, Gece Vapuru, 1995, 146x116 cm

Neşet Günal, yerel konulara ağırlık verdiği çalışmalarında, çorak topraklarda yaşayan Anadolu insanının yaşantısını ve dramını yansıtır. Bu insanlar, yoksulluk ve çaresizlik içerisinde verdikleri yaşam mücadelelerini kimi zaman doğa, kimi zaman da törenin dayatması altında yaşarlar. Kuru ağaç gövdeleri, korkuluklar ve parçalanmış elbiselerle anlatılan yaşam şartları, köy insanın el işçiliğini ve alın terini övercesine büyük çizilen figürler elleriyle tamamlanır.



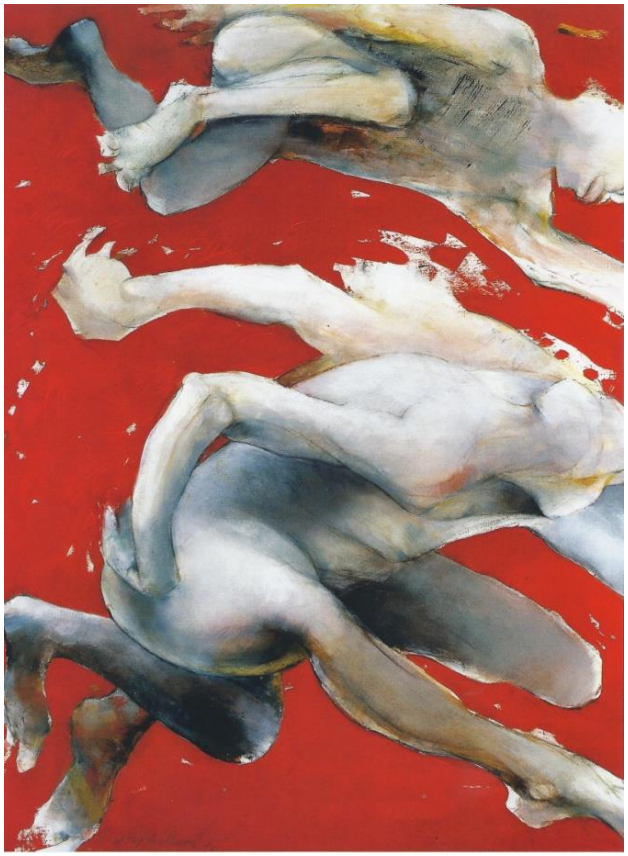
Resim 59. Neşet Günal, Üç Kız Kardeş, 1998, 150x124

Nur Koçak, Pop Art akımı içerisinde kullanılan popüler imgeleri fotogerçekçi şekilde aktarmaktadır. Bu tavrı ve işlediği konularla Pop Art'tan ziyade, fotogerçekçiliğe daha yakın görülür. Ele aldığı konuların başında, tüketim kültürü ile özdeşleşen nesneler ve bu nesnelerin kadının toplumsal olarak algılanışına bağlı nesnelerin, kadın imgesi ile bütünleşme biçimleri yer almaktadır. Ayrıca, son dönem yapıtları içerisinde, kartpostal resimlerini birebir olarak resmettiği çalışmalarda bulunmaktadır.



Resim 60. Nur Koçak, Siyah File, 1979, 23x27 cm

Oktay Anılanmert, günümüz dünyasında kaybolmakta olan insan öğesinin tüm değerlerini ve insan yaşamıyla ilgili konuları ele almaktadır. Çizgi ve hareketin önemli olduğu, soyut dışavurumcu ve figüratif bir anlatım kullanmaktadır. Genellikle, iki adet figürü birbirleriyle mücadele edercesine kenetlenmiş olarak resmeder. Bu figürler belli bir biçimde değil, iç içe geçerek biçimlerinin kaynaştığı bir yapı sergilerler.

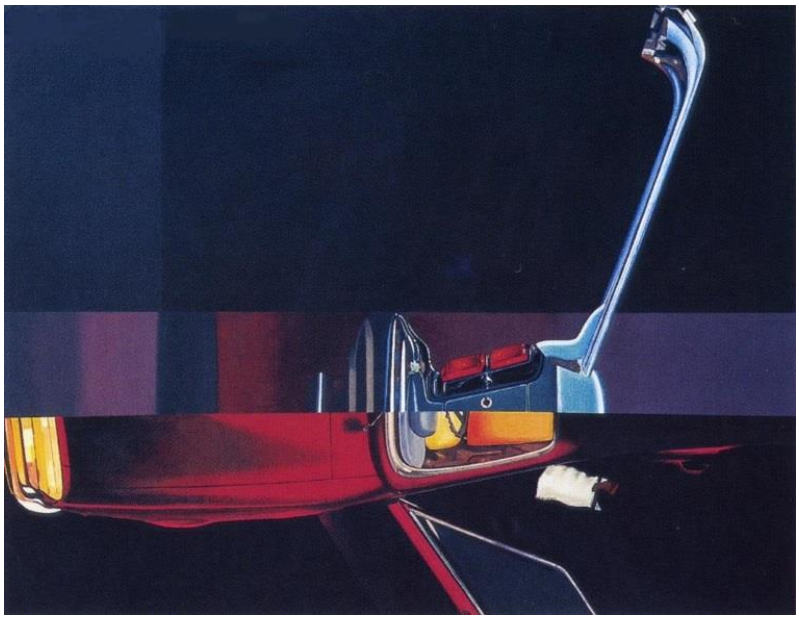


Resim 61. Oktay Anılanmert, İdeal'e Koşanlar, 1997, 130x100 cm



Resim 62. Oktay Anılanmert, Dolaşanlar, 2007, 33x50 cm

Özdemir Altan, hiperrealist çalışmalarında, bilinen genel şekliyle bu yöntemi kullanmaz. Genel olarak, fotoğraf ayrıntılarına benzeyen imgeler, fırçayla yapılmış ayrıntılar şeklinde resimlemiştir. Bu hiperrealist çalışmalar,1970 sonrasında oluşan tüketim toplumuna vurgu yapmaktadırlar. Yani, tüketim toplumunun imgeleyen teknolojik araç ve gereçler, Pop Art'a yaklaşan bir anlatım yolu ile işlenerek güncel olanla toplumsal olan bir araya getirilir.



Resim 63. Özdemir Altan, Gerçek,1974, 100x130 cm



Resim 64. Özdemir Altan, İsimsiz, 1998, 120x340 cm

Resul Aytemur, parklar, çöplükler, semt pazarları, otobüs durakları gibi kentin, sıradan yapısını ele aldığı kadar polis ve göstericilerin karşı karşıya geldiği yürüyüşler, gece klupleri, genelevler ve fahişeleler gibi sıradışı olay ve yaşamları da inceler. Her durumda Aytemür'ün resimlerinde canlılık, cümbüş ve kargaşa göze çarpar; karakterlerin yaşama çabaları, kaygıları ve dramları ön plandadır.



Resim 65. Resul Aytemur, 1 Mayıs, 2010, 200x300 cm



Resim 66. Resul Aytemur, Beşiktaş Pazarı, 2009, 200x325 cm

Selahattin Yıldırım resimlerinde toplumsal çalışmalardan bireysel ve sanatsal tavrını belirlediği çalışmalar öne çıkar. Boya ve renk büyük boyutlu çarpıtılmış figürlerle izleyiciye sunulur. Sanatçının resimlerini önemli yapan, dünyaya bakışından çok, bu bakışın bıraktığı izlerdir.



Resim 67. Selahattin Yıldırım, İsimsiz, 1997, 146x114 cm

Taner Ceylan, son dönem çalışmaları ile fotogerçekçi Türk ressamlar arasında adından en çok söz ettirenlerdendir. Başlarda, cinsel tercihiyle bağlantılı olarak kendini resmettiği çalışmalarının ardından, son olarak kültürümüze ve özellikle de Osmanlı kültürüne dair yaptığı çalışmalarıyla öne çıkmaktadır.

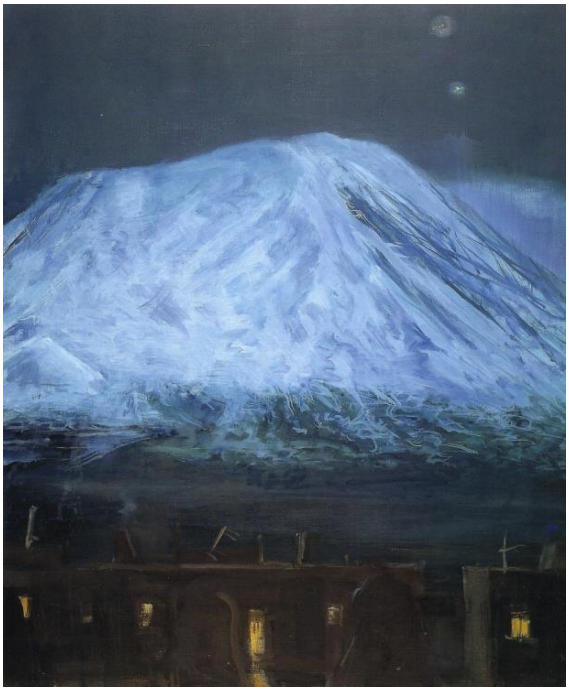


Resim 68. Taner Ceylan, 1923, 2011, 179x169 cm



Resim 69. Taner Ceylan, Spring Time, 2013, 140x215 cm

Turan Erol'un resimlerinde genel olarak geometri hâkimdir. Çalışmalarında Batı sanat anlayışının klasik tavrı görülür. Ama kendi kültürüne ait kırsal yaşantıyı bu resim üslubuyla birleştirmiştir. Kendine has resim dilinde sert çizgilere sahip geometrik temelli bir yaklaşım görülür.

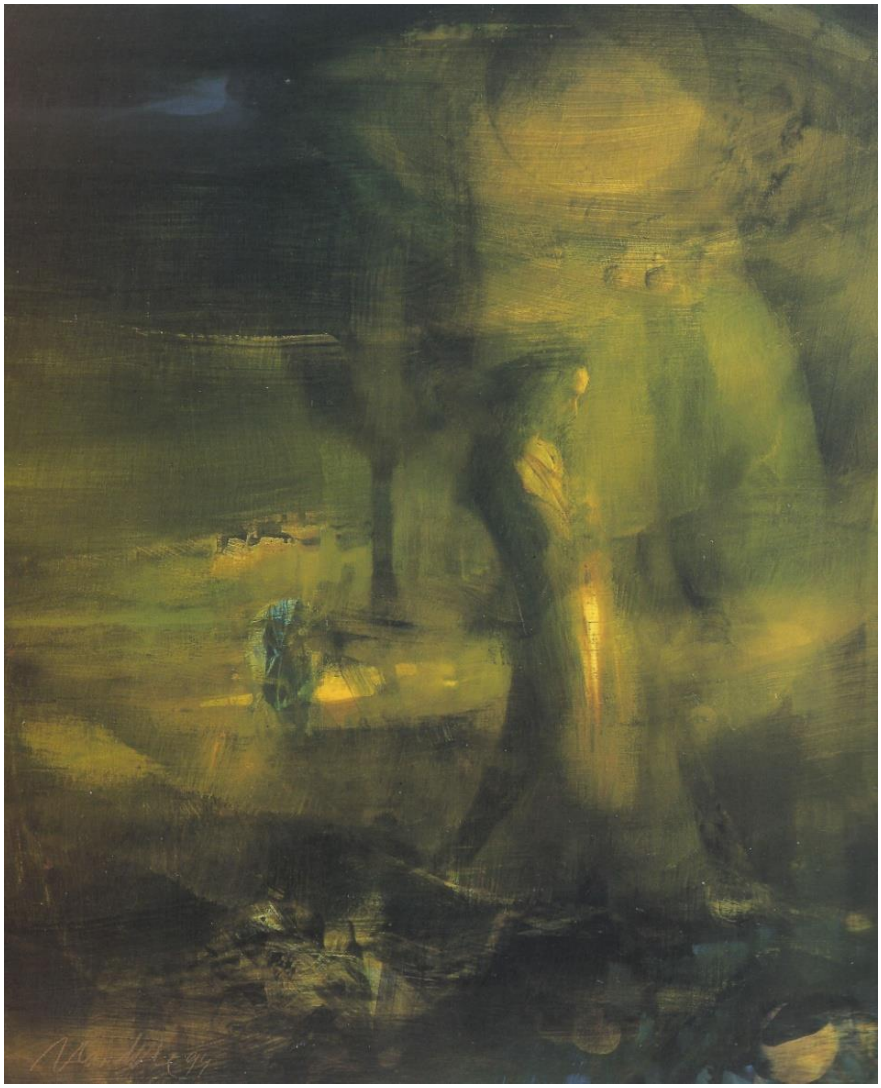


Resim 70. Turan Erol, Akşam Vakti Ağrı Dağı, 1997, 100x80 cm



Resim 71. Turan Erol, Kömür Dağıtım Yeri, 1986-96, 120x130 cm

Utku Varlık resimlerinde doğa, doğaüstü bir görünüm kazanmaktadır. Işık, sanatçının resimlerinde yok gösterici olarak hemen her resminde farklı betimlerle karşımıza çıkmakta ve bizi uyarmaktadır. Sanatçı resimlerinin konusunu bireysel ve toplumsal alıntılar alanından almaktadır. Bu nedenle onun resimleri sanki yeni bir tarih bilinci içerisinde gibidir. Resim yüzeyindeki birçok nesne, boşlukta uçmakta ve bilincimize hitap etmektedir.



Resim 72. Utku Varlık, Işığın Kırıldığı Yer, 1994, 73x60 cm



Resim 73. Utku Varlık, Acının Baladı, 1986, 60x45 cm

Zahit Büyükişleyen resimlerinde çok anlamlılık oluşturmayı amaçlayan bir eğilim, daha serbest, spontan ve dışavurum öğelerine ağırlık veren bir anlayış düzeyi görülmektedir. Çevresinde gördüğü doğa manzaralarını kendi algısına göre şekillendirirken, sanatçı ile doğa arasında var olan ilişkiyi başarılı bir şekilde ortaya çıkarmaktadır.



Resim 74. Zahit Büyükişleyen, Eskişehir Günleri I, 2010, 150x150 cm



Resim 75. Zahit Büyükişleyen, Eskişehir Günleri II, 2010, 140x170 cm

4.4 1980 SONRASI TÜRK FİGÜRATİF RESMİNDE REALİST (GERÇEKÇİ) YAKLAŞIMLAR VE KÜLTÜREL DEĞİŞİM İLİŞKİSİ

4.4.1 Kültür ve Kültürel Değişim Kavramları

Kültür kavramına bakıldığında, farklı anlamlarla karşılaşmak mümkündür. Bunun sebebi; bu kavramın ortak bir açıklamada tarif edilemiyor olmasından kaynaklanır. Bu nedenle, kültürü tanımlamaya çalışan farklı disiplinlerdeki kişiler, kendi alanlarının kapsamı dâhilinde bir tanım oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bu da, kültürün çok anlamlı bir yapıya sahip olmasını sağlamaktadır.

Literatürlerde yaygın olarak kullanılan kültür kavramının tanımlarına bakıldığında;

> Kültür; bir toplumun ya da bütün toplumların birikimli uygarlığıdır
> Kültür; belli bir toplumun kendisidir
> Kültür; bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir (Güvenç,1991:95)

gibi tanımların yanında; "Kültür, bir grup insanın bireysel ve toplu yaşamlarını anlamada, düzenlemede ve yapılandırmada kullandıkları bir inançlar ve adetler sistemidir" (Çalkuş, 2010:36) şeklinde genel tanımlara da rastlanmaktadır. Yaygın olarak kültürü tarif etmek için kullanılan bu tanımlar muhakkak ki doğrudur. Ancak, kavramın daha iyi anlaşılabilmesi adına, sözcüğün temeline inerek, biraz önce bahsedilen, farklı disiplinlerin kültür kavramına yaklaşım şekillerine de değinmek gerekmektedir.

Kültür sözcüğü, Latince'de 'sürmek, ekip biçmek' anlamına gelen 'Cultura' kelimesinden gelmektedir. Bu sözcüğü ilk kez Voltaire, insan zekâsının oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanmıştır. Zamanla Almanca'ya da geçmiş ve etnolog G. Klemm tarafından 'İnsanın Genel Kültür Tarihi' adlı

eserinde, ‘uygarlık ve kültürel’ evrim anlamında kullanılmıştır. İlk bilimsel kültür tanımını veren İngiliz antropolog Tylor’un ise, bu tanımı Klemm’den esinlenerek verdiği kanısı yaygındır. (Güvenç, 1991:96)

Daha önce de bahsedildiği gibi. Kültür kavramı farklı disiplinlerce ele alınmaktadır. Bu konuyu açmamız gerekirse, yukarıda yapılan kültür tanımlarından da anlaşılacağı gibi, bilimsel literatürlerde kullanılan kültür sözcüğü, ‘uygarlık’ kavramına karşılık gelmektedir. Bunun yanında, eğitim, meslek, bilgi, görgü vb. gibi farklı anlamlara gelebilecek genel kültür, alt kültür, yan kültür… gibi anlamlarda içerebilmektedir. Bu nedenle Güvenç(1991:97), farklı disiplinleri dört ana başlık altında toplayarak, kültür kavramını ele alan temel disiplinleri şu şekilde belirtmektedir;

1- Bilim alanındaki kültür: Uygarlıktır
2- Beşeri alandaki kültür: Eğitim sürecinin ürünüdür
3- Estetik alandaki kültür: Güzel sanatlardır
4- Maddi (teknolojik) ve biyolojik alanda kültür: Üretme, tarım, ekin, çoğaltma ve yetiştirmedir.

Kültür kavramının bu kadar farklı alanlarda kullanılıyor olması, doğal olarak kültür denildiğinde hangisinden bahsedildiği konusunu gündeme getirir. Bu kavramın kesin bir tanımının yapılamamasının nedeni de burada yatmaktadır.

Tanımlama ve sınıflandırmalara ek olarak, bir sosyokültürel sistemin oluşabilmesi için iki temel öğeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bunlar; kişiler ve dildir. Aynı insanlar arası ilişkilerde olduğu gibi, toplumlar arası ilişkiler de dil aracılığıyla kurulmakta ve sürdürülmektedir. Toplum içerisinde, her türlü madde ve kavramın karşılığı dilde mevcuttur. Bu nedenle, insanın bulunduğu her çağ ve ortamda, kültürel miras ancak dil ile yeni kuşaklara aktarılabilmektedir.

Bununla birlikte, hiçbir kültürel sistem tek başına varlığını sürdürememektedir. Her daim çevresiyle bir etkileşim ve ilişki içerisinde bulunur. Kısaca, her sosyokültürel sistemin bir kültür çevresi, uzak-yakın komşuları bulunmaktadır. (Güvenç,1991:108)

Kültürün sınırlandırılması hususunda da, aynı tanımlamada olduğu gibi, kesin bir kanıya varılamamaktadır. Örnek vermek gerekirse; 'Doğu kültürü' ile 'Batı kültürü' gibi bir ayrımda, bu sınırların nerede başlayıp nerede bittiğini belirlemek olanaksızdır. Bu da bizi, kültürlerin iç içe gelişen bir yapıya sahip olduğu yargısına götürmektedir.

> Kültür kavramı birçok ülkeyi içine alabildiği gibi, bir ülkenin milli sınırları içinde çok sayıda farklı kültür bölgeleri (alt kültürler) bulunabilir. Ayrıca bir ülke, kullanılan sınıflama ölçütlerine göre, tarih, coğrafya, dil, din, töre, ekonomi ve siyaset bakımından farklı kültür çemberlerine girebilir.(Güvenç,1991:110)

Kültür kavramının, bu iç içe ve etkileşimli yapısı göz önüne alındığında, kültürel sistemlerin sürekli olarak bir değişim içerisinde olduğu söylenebilmektedir. Bu nedenle, kültürel değişim kavramının açıklanarak hangi şekillerde gerçekleştiğinin belirlenmesi, çalışmamızın güvenilirliği açısından önem arz eder.

Değişim kavramı söz konusu olduğunda üzerinde durulması gereken bir diğer konu, değişenin ne olduğudur. Bu konuda Bozkurt Güvenç(1976:34), 'Sosyal ve Kültürel Değişme' adlı yapıtında, bugüne kadar yapılan tartışmalar sonucunda varılan ortak noktanın, 'insan doğası' olduğunu belirtmektedir. Yani, insanoğlunun değişmez doğasının, aslında değişme olduğu hususuna vurgu yapar. Ayrıca yazar, bu konuda sözlerine şöyle devam etmektedir;

> İnsanoğlunun gerçekten değişmez gibi görünen biricik niteliği belki de onun kültür yaratma yeteneğidir…Sosyal/kültürel sistemi oluşturan kurum ve öğeler arasında değişmeyen –ya da değişmez diye nitelendirebileceğimiz- tek bir öğe kalmıyor demektir…Yeni kültürler yaratması ve kendi yarattığı kültürlere uyum sağlaması insanoğlunun temel doğası olarak kabul edilebilir.(1976:34)

İnsan doğası söz konusu olduğunda kesin bir yargıdan söz etmek zordur. Her 'gelişme' veya 'gerileme' 'değişim' olarak adlandırıldığından, değişim kavramı kendi başına olumlu veya olumsuz bir yön belirlememektedir. Bu yönü belirleyen,

değişimin sonuçlarını farklı biçimlerde algılayıp değerlendiren bireyler, topluluklar veya sınıflardır.

Değişenin ne olduğunu belirledikten sonra, değişimin nasıl veya ne biçimde gerçekleştiği de önemli bir noktadır. Değişim, sürekli ve kararlı bir şekilde mi? Yasal veya zorlama yollarla mı? Yoksa belirli dönemlerde oluşan ani sıçramalarla mı gerçekleşmektedir? Bu sorular kısaca şu iki soruya indirgenebilir; evrimi mi yoksa devrim mi?

Çağımızda artık değişimin kaçınılmaz olduğu, diğer toplumlardan geri kalmamak adına gelişmenin ve dolayısıyla değişmenin gerekli olduğu herkes tarafından kabul görmektedir. Ancak burada asıl önemli olan nokta, bu değişimin nasıl gerçekleşmesi gerektiğidir. Bu konuda her iki durumu savunan farklı görüşler mevcuttur. Sosyokültürel sistemleri dengeli, uyumlu ve canlı bir varlığa benzetenler evrimi, sistemlerim çelişki ilkesi ekseninde ve sürekli çatışmalar içerisinde değişip gelişebildiğini savunanlar ise devrimi önermektedirler. Ancak, toplumların ve dolayısıyla bireylerin doğası tam olarak kestirilemediğinden, üçüncü bir yol olarak 'ereksel' görüş ortaya atılmıştır. (Güvenç,1976:114) Bu görüşü savunanlara göre, her toplumun doğası ve dinamikleri farklı olabileceğinden, kesin bir evrim veya devrim yargısına varmamak gerekmektedir. Sosyokültürel sistemlere göre, kimi toplum için evim, kimisi içinse devrim daha etkili bir çözüm sunabilmektedir.

Bunun yanında, değişim ister evrim, isterse de devrimle gerçekleşsin, her daim içerisinde bir 'yenilik' barındırır. Bu yenilik maddi veya fikri olabileceği gibi, sistem içerisinde ortaya çıkabilmekte veya dışarıdaki bir sistemden de alınabilmektedir. (Güvenç,1976:175)

Her ne şartta olursa olsun değişimi başlatan yenilik unsurudur. Ancak değişimin başlayabilmesi, yeniliğin toplum içerisindeki yayılımıyla ilişkilidir. Yenilikler sosyokültürel sisteme özgü şartlar nedeniyle her toplumda ani şekilde yayılamayacağından, yayılım için gerekli koşulların yerine getirilmiş olması

gerekmektedir. Kimi yenilikler toplumların gözünün önünde olmasına rağmen, sırf ön koşullar sağlanamadığı için gerekli yayılımı sağlayamamaktadır.

Tüm bu anlatılanlardan yola çıkılarak söylenebilir ki kültürler, az veya çok, hızlı veya yavaş, uyumlu veya uyumsuz şekillerde sürekli olarak değişmektedir. Ama kültürleri oluşturan birey ve kurumlar çoğu zaman bu değişimlere ayak uyduramayarak zorlanırlar. Bunun nedeni, belli bir kültürel yapıya göre yetişmiş kişilerin, değişmeye başlayan sosyokültürel yapı karşısında kendi alışkanlıklarında ısrar etmeleri veya yeni olanı benimseyememeleridir. Ancak Güvenç(1997:26)'in yorumuna göre; yeni yetişen kuşaklar bu değişimden etkilenmekte ve yeni şartlara göre şekil almaktadır. Bu durum da, 'kuşak çatışması' olarak adlandırılan ve çaresi olmayan evrensel bir soruna neden olmaktadır.

Evrensel değerler söz konusu olduğunda ise, birikimlerin bir toplumdan diğer bir topluma aktarılması şeklinde değişim gerçekleşir. Bu konuda Türkdoğan(1996:66), toplumların birikimlerini maddi ve maddi olmayan olarak ikiye ayırmaktadır. Maddi kültür kapsamına bilim ve teknik gibi konular girerken, maddi olmayan kültür, din ve felsefe gibi sadece o topluma özgü düşünce sistemlerini kapsamaktadır. Bu nedenle, maddi kültür bir toplumdan başkasına aktarılabilirken, manevi kültür aktarılamamakta ve o topluma özgü olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Burada bahsedilen toplumların kültürel alışverişi, ödünç alma veya taklit yolu ile değişimi başlatmaktadır. Ancak bu değişimler, sistemin bütününde aynı anda meydana gelmemekte, belli bir kesimde başlayan değişme diğer kesimleri bu duruma ayak uydurmaya zorlamaktadır. Böyle durumlarda, geride kalan kesim ya değişimi yavaşlatmakta ya da daha da destekleyici olarak değişimin hızlanmasına neden olmaktadır.

Toplum içerisinde değişimi yavaşlatan unsurların bulunması, sosyal yapıda yeni sorunlar ortaya çıkmasına neden olur. Bu sorunların çözümü için kimi zaman yeni kurum veya unsurların oluşturulması, çözüm açısından gerekli olabilmektedir.

Böyle durumlarda, kimi zaman yabancı toplumlardan hazır çözümler alınması yoluna başvurulsa da, yine de gerçek ve uzun süreli çözümler, o toplumun kendi yaratıcılığına, eski müesseseler ile yenilerinin bütünleşmesine bağlı olmaktadır. (Türkdoğan,1996:67)

Bahsedilen maddi ve manevi unsurlar arasında oluşan uyumsuzluklar, toplum hayatında gerginlikler oluşmasına, hatta inanç ve değerler sisteminin sarsılmasına neden olabilmektedir. Bu uyumsuzluk, genel olarak toplum içerisinde sosyal hareketler meydana getirir. Yukarıda bahsedilen devrimsel değişim, böyle durumlarda ortaya çıkmaktadır. Bu olumsuz etkinin azaltılması ve uyum sürecinin etkili olabilmesi için bu unsurların bütünleşmiş bir yapıya dönüştürülmesi gerekir. Ancak Türkdoğan'a göre kültürel sistemlerin tam anlamıyla bütünleşmiş bir yapıya sahip olması zordur.

> Tarihi ve coğrafi faktörlerin sürekli etkisi nedeniyle hiçbir kültürel sistemde sürekli olarak ve tam bir bütünleşme mümkün olamaz. Tam olurken, iç ve dış güçler dinamiğindeki bir değişme dengeyi ve bütünleşmeyi temelinden sarsabilir. Mükemmel bir bütünleşme bir yön ve idealdir. Gerçekleşmesi uzun zaman ister. (1996:68)

Özetlersek, kültürel değişimler, toplumları oluşturan bireylerin doğasıyla alakalı bir durumdur. Her toplum, bulunduğu coğrafya, tarihi ve kültürel yapısı gereği farklılık göstermekte ve kişilerin doğası da bu farklılıklara göre şekil almaktadır. Ancak yine de, değişimin özünde yatan yenilik kavramı, tüm bu farklılıkları ortak bir paydada birleştirir.

Değişim ve gelişimlerin kaçınılmaz olduğu çağımızda, bu değişimlerin nasıl ve ne zaman olacağı gibi sorular, toplumsal yapılara göre farklılık göstermektedir. Günümüz dünyası açısından şu açıktır ki, hızlı bilgi artışı ve paylaşımı, eski dönemlere göre değişimlerin daha çabuk ve etkili şekillerde yayılabilmesini sağlamaktadır.

4.4.2. 1980 ve sonrası Türkiye'de Toplumsal ve Kültürel Ortam

1980 ve sonrası Türkiye'deki kültürel ortamı etkileyen ve şekillendiren toplumsal yapıya değinmeden önce, 80 öncesindeki toplumsal ve siyasal ortama değinmek gerekmektedir. Öncelikle, 1946 yılında çok partili döneme geçişle birlikte farklı görüşlerin resmi olarak duyulmaya başlandığı Türk siyasi tarihi, 1950'li yıllarda yapılmaya başlanan uygulamalar ile hareketli bir döneme girmiştir. Yapılan uygulamalar ve verilen sözlerin tutulmaması gibi sebepler, halkın sesinin gittikçe yükselmesine neden olur. Bu sesleri susturabilmek için sıkı önlemler almaya başlanırken, hak ve hürriyetleri kısıtlayıcı uygulamalara başvurulur. Bu kısıtlama ve baskıların dozunun artarak eğitim ve sanat alanlarına da sıçraması, ülkeyi karışık bir durumun içerisine sürükler. Olayların gelişiminden dolayı huzursuzluk içerisinde bekleyen ordu 27 Mayıs 1960'ta yönetime el koyar. 27 Mayıs Darbesi,sonrasında yürürlüğe giren 1961 Anayasası nedeniyle, özgürlüklerin geri kazanılması adına büyük bir adım oluşturur. Günümüzde de çoğunluk tarafından, uygulanmış en demokratik anayasa olarak kabul görmeye devam etmektedir.Darbe sonrasında, yönetimdeki parti kapatılıp önderleri yargılanır. Bu esnada alınan 15 idam cezasından 12'si kaldırıldıysa da, bu karar Başbakan Adnan Menderes ve onun Maliye ve Dışişleri Bakanları'nı kapsamaz (Ahmad, 1995:192) .

1960'larda gelinen durum, toplumun hızlı bir değişime girmesini sağlamıştır. O yıllara kadar tarım ağırlıklı üretim yapan Türkiye, artık yavaş yavaş sanayi sektörüne de adım atmaya başlamış ve günümüzdeki büyük şirketlerin o yıllarda ki ilk oluşumları gerçekleşmiştir. Oluşmaya başlayan sanayi sektörü, Anadolu'daki halk için bir umut kapısı oluşturmuş ve böylece daha iyi bir hayat uğruna kentlere göçler başlamıştır. O yıllardan sonra hızlı ve düzensiz bir kentleşmenin belirtileri görülmeye başlar.

> Ekonominin giderek sanayileşmesi doğal olarak toplumsal dönüşüme de yansıdı.1960'ların sonunda iki yeni grup siyasal olarak varlığını hissettirmeye başladı. Birincisi, sınıf bilinci giderek artan bir önderliğe sahip olan işçi sınıfı idi…Öteki grup, kendi çıkarlarını 1971'de kurulan kendi örgütüyle, Türk Sanayicileri ve İşadamları

> Birliği'yle (TÜSİAD) daha ileri düzeyde savunmaya kararlı olan ve giderek bilinçlenen sanayi burjuvazisi idi.(Ahmad, 1995:189).

Bunu takip eden zamanlarda, ülkemizdeki pazarın farkına vararak ürünlerini bizim piyasamızda satmaya başlayan yabancı şirketler, kısa zamanda bir tüketim toplumu olmamızın yolunu açtılar. Bu duruma örnek olarak, Coca-Cola firmasının ülkemizdeki birçok yerli gazoz üreticisini geri plana itmesi gösterilebilir.

Darbe sonrasındaki siyasi gelişmelere tekrar bakıldığında, silahlı kuvvetlerin 1965 yılına kadar yönetimde kaldığı görülmektedir. 1965 yılında yapılan seçimlerde yönetim yerini, darbe sonrasında kapatılmış olan, geçmişteki hükümet partisinin kurduğu yeni partiye bırakır. Bu seçimden sonra, kurulan yeni partinin de darbe öncesindeki benzer tutumu sürdürmesi nedeniyle, ülke tekrar karamsar bir havaya bürünür. O yıllarda yaşanan toplumsal değişimler ve Dünya'da meydana gelen siyasi gelişmeler, ülkemizdeki olumsuz koşulların daha da büyümesine neden olur. "Ekonomik ve demokratik amaçlı mitingler, yürüyüşler, grevler ve boykotlar düzenlenir. Üniversitelerde derslere girilmez. 6. Filo'ya karşı saldırılar düzenlenir" (Doğan'dan Aktaran Terzi, 2008:81).

1960'ların sonu ve 1970'lerin başlarında, büyüyen sanayinin işsizliğe çözüm olamaması, böylece genç nüfus içerisinde işsizlik oranının artması ve giderek yükselen enflasyon gibi etkenler, işçi sınıfını ve genç nüfusu karamsar bir ortama sürüklemiştir. Ordu, 12 Mart 1971'de tekrar yönetime el koyar ve kısa bir süre sonra 11 ilde sıkıyönetim ilan edilir.12 Mart yönetimi 1973'te yapılan seçimlerle son bulur. Bu dönemi koalisyon yönetiminde geçiren ülke, 1975 ve 1977 yıllarında kurulan yeni hükümetler ile kaldığı yerden kargaşanın içerisine geri sürüklenir. Bu dönemde, halkın özellikle ekonomik bunalım içerisinde olduğu görülmektedir.

Feroz Ahmad (1995:246)'ınyorumu, Türkiye'nin 1970'li yıllardaki durumunu özetler niteliktedir;

> 1973'ten sonraki yıllar, Türkiye'nin yönünü bulamayan zayıf ve kararsız hükümetler tarafından yönetildiği en kötü dönemdi…

> Avrupa'nın 1960'larda yaşadığı ekonomik mucize, işçi tasarrufları aracılığıyla sermaye sağlamak ve işgücü ihracatı sayesinde işsizliği azaltmak suretiyle Türkiye ekonomisine destek olmuştu. Şimdi siyasal iradeden yoksun olan hükümetler, hem sermaye yetersizliği hem de işsizlik sorunuyla yüz yüze gelmişlerdir.

1980 yılına gelindiğinde, ülkede oluşan siyasi atmosfer ve terör olaylarındaki artış nedeniyle, 12 Eylül 1980 yılında ordu üçüncü kez yönetime el koyar. Darbenin ardından hükümet görevden alınır ve Türkiye Büyük Millet Meclisi dağıtılır. 1961 Anayasası rafa kaldırılarak askeri bir Anayasa getirilir. 1980'li yıllara genel olarak bakıldığında; ülkeyi ekonomik ve siyasal açıdan yapılandırmak istediğini söyleyen, ancak, Türkiye'yi dışarıya karşı yalnızlaştırıp, halkı yeniden sorunların içerisine sürükleyen bir yönetim görülmektedir.1980'lerin ortalarından itibaren siyasetin eskiye oranla normale dönmeye başlamasıyla birlikte, Türkiye'nin sosyal alanda yaşadığı değişimler hızlanmaya başlar. Bu yıllarda, kırsal kesimden büyük şehirlere göçlerde ciddi artışlar yaşanır ve şehirler metropolleşmeye başlar.

1980'li yılların Türkiye'si için, kültürel anlamda büyük bir değişim ve buna bağlı olarak toplum yapısının bozulmasından söz etmek mümkündür. Bu bozulma ve değişim, kendisini en çok yukarda da bahsedilen 'kent kültürü' ve 'kentleşme' olgusunda hissettirmektedir. Bu konuyu Kongar(1995:391)'ın açıklamalarıyla biraz daha açacak olursak; o yıllarda artış gösteren nüfus nedeniyle, özellikle kırsal kesimde yaşayan halkın yetersiz kalan kaynaklardan yararlanamayarak işsizlik gibi sorunlarla uğraşır duruma gelmesi ve buna ek olarak eğitime olan ihtiyacın artması, önemli toplumsal sorunlar yaratmıştır. İstekler ve olanaklar arasındaki bu dengesizlik, halkın daha iyi şartlarda yaşayabilme umuduyla büyük kentlere gitmesini zorunlu kılmıştır. Göç eden kırsal kesim insanlarının şehir ortamına adapte olamayarak kendi kültürlerini buralara taşımaya çalışmaları, kültürel anlamda yozlaşmalara neden olur. 1970'lerde başlayan göçlerle etkisi hissedilmeye başlanan 'arabesk' kültür, artık iyice yaygınlaşmıştır. Göç eden kesimin kendi kültüründen koparak gelmesi, bunun yanında, yeni yerleşilen şehir ortamındaki kültürel ve sosyal yapıya da tam olarak ayak uydurulamaması, bu insanların iki kültür arasında sıkışıp

kalmasına neden olur. Bu arada kalmışlık hissi, özellikle yaptıkları müziklerin sözlerinde belirgin hale gelir.

> 80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin 'asıl' sahiplerinin bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir müddet sonra da, bazı aydınların ayak takımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu.(Gürbilek, 2009:25)

Yıllar içerisinde oluşan göç dalgası, sanayi bölgelerindeki işçi sorununa kısmen çözüm bulmuş olsa da, uzun vadede oluşturduğu gecekondulaşma sorunu nedeniyle daha büyük bir kentsel sorun doğurmuştur.

> Kentleşme olgusu, büyük kentlerde bir yığılma biçiminde kendisini göstermektedir. Büyük kentlerdeki yaşam koşulları, kasaba ve köylere oranla çok üstün görünmekle birlikte, yeterli değildir. Bu nedenle, kentleşme, kentsel olanakların büyük nüfus kesimlerinin yararına sunulması sonucunu doğuracak bir yaygınlaşmayı değil, tam tersine, halkın kentsel merkezlerde birikerek, buradaki olanak ve hizmetleri daha da yetersizleştirmesi sürecini belirlemektedir. (Kongar,1995:420)

Tüm bu kentleşme sorunlarının yanında, özellikle 1980 sonrasında, ekonomik değişime bağlı olarak, halkın yaşam şeklinin de değişim gösterdiği gözlenmektedir. Televizyonun yaygınlaşmasının yol açtığı neden başta olmak üzere, ülke içerisinde tüketim çılgınlığı başlamıştır. Artık yerli ve yabancı birçok firma, artan teknoloji kullanımı sayesinde reklamlarını herkese ulaştırabilmektedir. Özellikle, tüketime dayalı olarak ortaya çıkan pazarlama gibi meslekler önem kazanır ve yaygınlaşır. İş alanında, halkın devlete olan güveni azalmıştır ve memurluk artık eskisi kadar önemli görülmemektedir. Ülkede uygulanmaya başlanan ekonomi politikalarının da bu değişimlerle etkileşim içerisinde olduğu fark edilir. Dışa açılma adına özelleştirmeler başlar. Turizmin yeni bir sektör yaratması ve devamında da bu alanda ihtiyaç duyulan kalifiye elemanların yetiştirilmesi için gerekli okullar açılır.

Bu ekonomik ve kültürel değişim içerisinde halkın gelir düzeyinde de büyük farklılıklar görülmeye başlanır. Ahmad (1995:290)'ın yorumuyla; "Eskiden sadece 'zenginler' ve 'yoksullar' olarak ayrılan Türk halkı, artık 'zenginler, yoksullar ve çok zenginler' olarak tanımlanmaya başlanır. Yeni oluşan bu 'çok zengin' kesim, Türk toplumunun sadece küçük bir kısmını oluşturmasına karşın, umut ve istekleriyle diğerlerini etkilerler." 1990'lı yıllarda, Türkiye'nin ekonomi ve kültür konularında hızlı bir şekilde dışa açılma çabası içerisinde olduğu görülür. Bir yanda bu çabalar devam ederken, diğer tarafta doğu illerinde ve bazı büyük şehirlerdeki terör olaylarında artış gözlenir.

1980 dönemi ve sonrasında Türkiye'nin kültürel yapısına biraz daha ayrıntılı olarak bakıldığında, her konuda bir özgürleşmenin başladığından söz edilebilmektedir. Ancak bir yanda bu özgür söylemler devam ederken, diğer yanda ise baskıların devam etmekte olduğu görülür. Gürbilek(2009:10), bu durumu iki farklı iktidar stratejisine bağlar. Bir yanda baskı ve yasaklar sürerken, diğer yanda değişen ekonomik ve sosyolojik şartlardan dolayı, yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi ve kışkırtmayı hedefleyen daha modern bir kültürel strateji gelişir. Bunun sonucu olarak da, 'konuşan Türkiye' oluşur.

1980'lerin özgürleşme ve bireyselleşme söylemleri içerisinde, bu dönem özellikle cinsel kültürel kimlik sorunlarının çokça konuşulup tartışılmaya başlandığı ve sanata dâhil edildiği dönemdir. Özgürleşme söylemlerinin bu kadar önemli hale gelmesinin nedenini Gürbilek (2009:23), siyasi çalkantıların gittikçe azalması sonucunda, gazete ve televizyonların yapacak haber bulamamasına bağlamaktadır. Toplum da, siyasi karışıklıktan yeni kurtulup özgürleşmeye çalışırken, habercilerin bu isteğine büyük bir açlıkla cevap vermiş ve içini dökebilme adına gönüllü anlatıcı olmuştur. Özetle, 'özel hayat', 80'lerin Türkçe'ye kazandırdığı en önemli kelimelerden birisini oluşturur.

1980 dönemi sonrasında kentleşme ve göç nedeniyle sınıfsal mahallelerin iyice belirgin hale geldiği görülmektedir. Artık herkes sınıflara ve kuşaklara ayrılarak

adlandırılmıştır. Bunların yanında, özgürleşme çabası içerisinde önüne gelen her şeyi benimseme gayretinde olan halk, dönemin değişen şartlarıyla çoğulcu bir yapıya ulaşır. Arabesk kültür ve şehir kültürü aynı ortamdaki farklı insanlarca benimsenir hale gelir. Teknoloji ve batıya açılmanın getirisi olarak bunlara Batı kültürlerinin etkisi de eklenince, günümüz düşünsel yapısını oluşturan 'eklektizm' günlük hayatta hissedilmeye başlanır. Artık öğle yemeğini hamburgercide yemeye başlayan halk, eve gelince kovboy filmi izlemekte, akşam yemeğinde yerel tatları denemektedir. Günlük hayatında Paris parfümlerini kullanırken, bilgi edinme ihtiyacını da televizyondaki bilgi yarışmalarından sağlar hale gelir. (Gürbilek,2009:108)

4.4.3. 1980 Sonrası Figüratif Türk Resminde Realist (Gerçekçi) Yaklaşımlar ve Kültürel Değişim İlişkisi

1980'li yıllar, başta siyasal değişim olmak üzere, ekonomik ve toplumsal değişimlerin hızlı bir şekilde hissedildiği yıllardır. Darbe sonrasında yürütülen ekonomi politikalarıyla dışa açılmaya başlayan Türkiye, bir yandan darbenin getirisi olan yasaklar ve sert tavırlarla uğraşmaya devam ederken, diğer yandan da oluşan tüketim mantığı ve yeni yaşam olanaklarıyla özgürleşme çabası içerisine girmiştir. Oluşan bu yeni şartlar, zaman içerisinde halkı apolitikleştirmeye ve siyasetten uzaklaştırmaya başlar. Bunun getirisi olarak da halk, kendi içine çekilip yalnızlaşmaya ve bireyselleşmeye doğru bir tavır takınır.

1980 döneminin en büyük özelliği, 1970'lerde konuşulmaya başlanan her türlü kavramın tanımlanması ve etkilerinin net olarak gözlenebilir olmasıdır. Örnek vermek gerekirse, kırsal kesimden kentlere göçlerin 1970 ve hatta daha önceki yıllarda başlamış olmasına karşın, en etkili olduğu ve sonuçlarının en çok hissedildiği yıllar 1980 ve sonrası olmasıdır. Bununla birlikte, göçler sonucunda oluşan alt-üst kültür kavramları ve bu ayrımın bir getirisi olarak nitelenen arabesk kültür, en çok 80'lerede yaygınlık kazanmıştır. Ayrıca, Batı'da 1960'larda başlayan

Postmodern söylemler, Ülkemizde 1970'lerde etkisi hissedilmeye başlanmış ve 1980'li yıllarda iletişim ve teknolojinin artması sayesinde eş zamanlı olarak takip edebilme başlanmıştır.

1980'lerin ilk yarısında, darbesinin ülkeye getirdiği yasaklamalar bir yandan sürerken, diğer yandan da ekonomik kalkınma politikaları, özelleştirmeler ve batıya açılma gibi çabalar neticesinde, insanlar özgürlük söylemleriyle kendilerini sorgulamaya başlarlar. Bu nedenle bu dönem, halkın daha önce mahrem saydığı cinsellik ve eşcinsellik gibi konuların rahatça konuşup, kültürel kimliklerin sorgulandığı ve insanların birbirlerini bu kavramlara göre sınıflara ayırmaya başladığı bir zaman dilimi haline gelmiştir. Özellikle bu dönemden sonraki sanatçı yapıtlarında kültürün yeniden keşfi ve kültürün yeniden anlamlandırılmaya çalışıldığı görülmektedir. (Akbulak, 2006:226)

Cinselliğin ve cinsel tercihlerin konuşulabilir olması, feminist hareketlerin de artmasına neden olmuştur. Özellikle 1990'larda iyice etkili hale gelecek olan bu hareket, değişen toplumsal yapıdaki kadının rolünün ortaya konması açısından etkili olur. Bu tarz farklı söylemler, başta sanat hareketleri olmak üzere sivil oluşumlarda da kendini göstermeye başlar.

1980 sonrası değişen toplumsal yapı, bir yandan insanları bireyselleştirip fırsat düşkünü hale getirirken, diğer yandan da tüketim çılgınlığı içerisine itmiştir. Bunda en büyük pay, ülkede televizyonun yayınlaşması ve bu sayede dış ülkelerdeki şirketlerin Türkiye'yi ürünleri için yeni bir pazar olarak görmeleridir. Başta reklamcılık gibi sektörlerin gelişmesi, devamında farklı iş alanlarını doğurmuş, bu sayede kentlerde yeni iş imkânları ve eleman ihtiyacı oluşmuştur. 1980 dönemimde göçlerin belirginleşmesindeki en büyük etken olarak da bu gösterilebilmektedir.

Ekonomik kalkınmanın çok boyutlu hale gelmesi, yeni iş alanlarının ve pazarların farkına varılması, halkın devlette çalışmaya dayalı olan iş güveninin özel sektöre kaymasına neden olur. Bu nedenle, 1980'ler ve 1990'lar özel şirketlerin ve sanat galerilerinin hızlı bir şekilde art arda açılmaya başladığı yıllardır. Özellikle

sanat alanında büyük bir yapılanmanın başlamasına sebep olan bu galeriler, sınırlı imkân bulabilen sanatçıların hem yurt içinde hem de yurt dışında isimlerini duyurabilmelerine olanak sağlamıştır.

Türkiye'nin 1980'li yıllardaki sanatına bakıldığında, figür ve soyut çalışmalara olan ilginin önceki yıllardaki gibi varlığını devam ettirdiği görülmektedir. Bunun yanında, 1980'lerin başında Amerika'da ortaya çıkmış olan 'Neo-Ekspresyonizm', etkisini yavaş yavaş ülkemizde de hissettirmeye başlamıştır. İfadeci bir anlayışı savunan bu görüşteki sanatçılar, geçmişteki köklerini sorgulayan Postmodern eğilimler sergilemenin yanı sıra, güncel sorunlara sürekli olarak karşılıklar arayıp bulan yeni biçim dinamizmi oluşturma savını da getirmişlerdir. (Kıyar, 2007:112) Böylece, Türkiye'de yaşanan baskı ve bunalım dönemleri kolaylıkla anlatım olanağı bulmuştur. 1980 sonrasında ise, bilgi edinebilmenin kolaylaşması, sanatçıları akımları sorgulamaya, seçmeci bir tavır sergilemeye itmiştir.

Darbe sonrasında gelişen sanat anlayışında, batının eş zamanlı olarak takip edilebiliyor olmasının getirisi olarak, disiplinlerarası bir anlayış ağırlık kazanmaya başlamıştır. Özellikle genç kuşak sanatçıların çoğunlukta olduğu bu düşünsel yapı, araştırıp sorgulayan, değişime ve dönüşüme açık, yenilikçi bir sanatın kapılarını aralamıştır. Başlarda sadece belirli bir kesim tarafından benimsenen bu çalışmalar, zaman içerisinde özellikle uluslararası etkinliklerin ülkemizde de uygulanmaya başlamasıyla, daha bilinçli ve geniş kitleler tarafından da takip edilebilir bir duruma gelmiştir.

1980 sonrasında gelişen teknoloji ve bilgi ağı sayesinde halkın her türlü bilgiye kolay ulaşabilir olması, sanata olan ilginin de artmasına neden olmuştur. Bunun yanında, özel sektörün gelişimiyle artan galeriler ve buna bağlı olarak çoğalan koleksiyoner sayısı, sanat eserleri alımının hızlanmasını ve bu alışverişlerde büyük miktarların konuşulmasını sağlamıştır. Bu dönemde, holding, belediye, vakıf ve bankaların sanat yarışmaları düzenleyerek sanata ve sanatçılara destek olma çabalarında da bir artış gözlenmektedir.

1980 sonrası, sanat alanında uluslararası etkinliklerin yapılmaya başlanması açısından önemlidir. Özellikle İstanbul bienalleri, Türk sanatının Batı çağdaş sanatını yakalayabilmesi adına dönüm noktası oluşturmuştur.

Çağdaş Türk sanatının, 1970'lerde düzenlenmeye başlanan sanat etkinlikleri ve grup sergileriyle uluslararası bir hal aldığı görülmektedir. Bu etkinliklerin başında, 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlemiş olduğu '2000 Yılına Doğru Sanat Sempozyumu' ve 'Yeni Eğilimler' sergileri gelir. Özellikle genç kuşak sanatçıların tanınmasını sağlayan bu etkinliklerin sayıları 1980'lerde artarak devam eder. 'Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi'(1980), '10 İş 10 Sanatçı' (1980), 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit'(1984), 'ABCD', '1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'(1986), 'Uluslararası İstanbul Bienali'(1987), 'Ankara SanArt', 'Tüyap Sanat Fuarı', 'Genç Etkinlik' gibi sergiler, 1980 ve sonrasında ismini duyuran önemli etkinlikler olarak öne çıkmaktadır.(Akbulak,2006:106)

Türkiye'de düzenlenmekte olan bienallerin ilki, 1986 yılında düzenlenen Asya-Avrupa Sanat Bienalidir. Bunu takiben 1987 yılında ikinci olarak İstanbul Bienalleri düzenlenmeye başlanır. Bu iki bienalde de, 1970'lerde ortaya çıkan ancak göze çarpmayan, tartışılmayan, ülkemizde yeni yeni benimsenmeye başlayan disiplinlerarası sanat yapıtları izleyiciyle buluşturulur. Asya-Avrupa Bienali'nin kavram önermeyen yapısına karşılık, İstanbul Bienali'nin sanat ortamına taşıdığı farklı önermeler dikkat çekici olmuştur. Böylece, 1980-2000 yılları arasında değişim gösteren çağdaş sanat oluşumlarının belirginleşmesi ve geniş kitlelere ulaşması sağlanmıştır. Günümüzde de en çok tartışılan sanat olayları arasında yer alan bienaller, gündeme getirdikleri soru ve sorunlar, etrafında oluşan tartışmalar, yazılı basın aracılığıyla birçok yerde takip edilebilmektedir.

Bienalleri bir ülke için bu kadar önemli kılan nokta, hem ekonomik hem de politik anlamda dışa açılma eğilimini kolaylaştırmasıdır. Üçüncü dünya konumundaki ülkelerde sanat pazarının iç pazar olarak kalması, dışarı açılamaması, tek açılım şansı olarak bienalleri yaratmıştır. (Soysal'dan aktaran Bek,2002:5) Bu

nedenle, bir bienalin devreye girmesi, toplumsal anlamda kararlı bir dönüşümün başladığının da bir göstergesidir. Türkiye'nin de içinde bulunduğu çevre ülkeler, bu etkinlikler yoluyla dünya sanatına eklemlenmek ve uluslararası pazarda yer bulabilmek gayretinde olmuşlardır. Bu amaçla hem bienaller düzenlenmiş, hem de yurt dışındaki bienallere sanatçılar gönderilmiştir. (Bek,2002:5)

Bienallerin getirisi olarak, farklı kavramların sanat alanında değişik boyutlarla ele alınmasında etkili olduğu söylenebilmektedir. Böylece yeni teknik, biçim ve malzemelerin ve disiplinlerarası anlayışların oluşmasında ve tanınmasında etkili olmuştur. Bunun yanında İstanbul Bienalleri, İstanbul ve Türkiye'nin tarihi ve kültürel yapısının tanıtılmasında da etkili rol oynamaktadır. Geleneksel sergi anlayışını yıkıp, sanatın mekân ile birlikte, hatta içinde bulunduğu kent ile birlikte algılanabileceğinin bir göstergesi olmuştur. Böylece, sanat kendi içine kapalı bir etkinlik olmaktan çıkartılıp, izleyiciler için alışıldık çerçeve algısı bilincinden çıkmayı sağlamıştır. (Bek,2002:7)

1990'ların sonlarına kadar olan süreç içerisinde, sanat çalışmalarının ağırlıklı olarak konularını kültür, kimlik ve kültürel kimlik gibi kavramlar oluşturmaktadır. Bu sorgulamanın nedenleri içerisinde, darbe sonrasındaki siyasal çalkantıların getirisi olarak oluşan sınıfsal ayrılıklar ve bunların sorgulanması gösterilebilir. Ayrıca bu kavramlar, sanatçıların yaşadıkları dönem içerisindeki kültürel yozlaşmaya bir tepki olarak, kendi kimliklerini arama veya içinde bulundukları kimliği sorgulama şeklinde ortaya çıkmaktadır.

> 1990-2000'lerle birlikte sanatçılar, çalışmalarında sosyal olguları kendi sınıfsal çevrelerinin bakış açısıyla ortaya koymaktadırlar. 1980'lerde bireyselleşen sanatçı, 1990 ve 2000'lerle birlikte kendi bireyselliği cephesinde yaşadığı topluma, aidiyatlara, kültürel kimliğe bakmaktadır. Sanatçılar artık kendi bireysel aidiyatlarının dışında toplumsal, kültürel ve cinsel aidiyatlarını irdelemektedirler. (Akbulak, 2006:232)

1990'lı yıllar, felsefe ve sosyoloji alanlarındaki çevirilerin çoğaldığı, sanatçıların kültürel konuları yeniden ele aldıkları ve kendi öznel tarihlerini

yapıtlarında göstermeye başladıkları bir dönemdir. Postmodernizm, Göstergebilim, Dilbilim gibi alanlarda tartışmaların yapılması, bunun yanında geleneği reddetmek yerine eklektik bir yapıyla yeniden sunulmaya başlanması da bu dönemin özellikleri arasında sayılmaktadır. Modernizm'in 'seçkin' sanat ve 'kitle' sanatı, yüksek ve aşağı kültür gibi kavramlarına karşılık, kiç ve abartılı anlatımlar gibi görsel değerler daha çok ön plana çıkartılır.(Kozlu,2011:149)

Daha önce bahsedilen sanat etkinlikleri dışında, 1990'larda çeşitli galeri, üniversite ve sanat merkezlerinin düzenlemeye başladığı ulusal ve uluslararası farklı etkinliklerde görülmektedir. Bu etkinlikler içerisinde kültürel kimlik ve yabancılaşma gibi kavramların ağırlıklı olarak işlenmesi yanında, özellikle kadın sanatçıların da çıkışlar yapmaya başladığı gözlenir. Bu sanatçılar, kendi cinsel kimliklerini ortaya koyan, toplumsal baskının yıkıcılığı karşısında başkaldırıcı çalışmalar üretirler. Böylece Türkiye'de 1980'lerde duyulmaya başlanan feminist söylemler, 1990'lara gelindiğinde daha etkili ve yankı uyandıran bir hal alır.

1980 sonrasından günümüze kadar geçen süreçte sergilerin düzenleyicisi anlamında kullanılan küratörlük kavramı, asıl yaygınlık alanını 1990'lardan sonra bulur. Ayrıca, bu kavramın en önemli özelliği, Türk sanat piyasasının dış pazara açıldığının bir göstergesi olmasıdır.

1990'lı ve 2000'li yılların başındaki sanat ortamına bakıldığında ise, genç sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları kolektif sergi projeleri öne çıkmaktadır. Bireysel çalışmaların yanında ağırlıklı olarak hissedilen bu gruplaşmalar, özellikle çevre, toplum, kurallar, iktidar gibi kavramlarla, içinde yer aldıkları mekân, kentsel ve toplumsal doku üzerine alternatif olanakları kullanarak üretim gerçekleştirirler. (Kozlu,2011:150) 2000'li yılların sonlarına doğru ise bu kolektif yapılarda az da olsa bir azalma görülerek çalışmaların bireysele doğru kaydığı gözlemlenmektedir.

Türkiye, 1980 sonrasında toplumsal ve sosyokültürel yapısında köklü değişimlere maruz kalmıştır. Ekonomik anlamda dışa açılarak Batı'nın tüketim mantığını benimserken, aynı zamanda kendi içinde, göçlerden kaynaklanan bir

yozlaşmanın içerisine girer. Sanat ortamı da tüm bunlarla etkileşimli olarak değişim gösterir. Uluslararası alanda, büyük fiyatlar karşılığında el değiştirmeye başlayan sanat, bir meta halini alırken, küratörlük gibi yeni kavramlar pazarın getirisi olarak benimsenir. 1980 sonrasında teknoloji ve iletişimin hız kazanmasıyla, Postmodern söylemleri eş zamanlı olarak benimseme gayreti görülür. Bunun sonucunda bireysel, kültürel ve geleneksel olan her şeyin yapı bozuma uğraması kaçınılmaz olmuştur.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARIŞMA VE ÖNERİLER

Sanatın, insanoğlunun var olabilmek adına yaptığı bir çaba olduğu düşünüldüğünde, tüm kişisel ve toplumsal etkenleri de bu amaçla kullandığından söz edilebilmektedir. Bilgi, görgü, gelenek ve kültür gibi çevresindeki ve yaşantısındaki her türlü birikimi bu var olma çabası içerisinde görünür kılmaya ve böylece başkalarına aktarmaya çalışmaktadır. Yaşantıların sanat yoluyla görünür kılınmaya çalışılması, bireysel olarak yapılabildiği gibi, çoğul bir yapı da sergileyebilmektedir. Hatta kimi zaman bir toplum veya kültürün kendini var edebilme çabasına bile dönüşebilmektedir. Yine de, hangi şekil altında olursa olsun, tüm bunların altında, hepsinin dayandığı temel öğe olarak yaşanılan dünyanın gerçekliği ve bu gerçekliğin sorgulanması yatmaktadır. Aslında sanatın özünü oluşturan da bu sorgulamadır.

Dünyanın ve buna bağlı olarak yaşantıların bir gerçeklik olarak sorgulanması, felsefeyle yaşıttır. Başlarda ‘madde’ olarak açıklanmaya çalışılan ‘gerçek’, dönemler içerisinde algısal değişime uğrar ve farklı şekillerde açıklanmaya çalışılır. Böylece, tarihsel süreç içerisinde kimi zaman görülen nesnel dünya, kimi zaman da gözle görülemeyen, sadece kavranabilen ideal bir öğe olarak savunulmuştur.

Temelde, algılanabilen bir şeyi açıklamak için kullanılan ‘gerçek’ kavramı ve onun mevcut olma durumunu belirten ‘gerçeklik’, var olmayla ilişkili olarak, özünde bir bilgi ve bilme işidir. Kişi, karşısındaki bir şeyi veya zihnindeki bir kavramı anlamlandırmaya çalışırken, öncelikle onun bilgisine sahip olmaktadır. Buradan yola çıkarak onu sorgular ve var olup olmadığını veya gerçek olup olmadığının yargısına varır. Ancak, nesnel olarak var olan somut bir şeyi

anlamlandırarak gerçekliğini sorgulamak, bir bilgi veya kavramı sorgulamaktan biraz daha kolay olabilmektedir. Kavramlar söz konusu olduğunda ise, gerçekliğin sorgulanması, farklı alanlar ve disiplinlere göre değişiklik gösterir. Bilim, sanat ve felsefe olarak adlandırabileceğimiz üç temel disiplin, kendi araştırma alanlarına göre gerçekliğe farklı şekillerde yaklaşırlar.

Felsefi olarak ele alınan temel gerçeklik anlayışı, yukarıdaki açıklamalar ışığında değerlendirilmektedir. Bilim ise, gerçekliğe nesnel bir boyutta yaklaşarak, varlıkların nedenlerini ve nasıllarını açıklamaya çalışır. Bilimin somut olanla uğraşmasına karşılık sanat, içsel olanı sorgulamaktadır. Bu sorgulama esnasında sanatçı, bireysel algı yoluyla var olanı imgeleştirir. Bu imgeler, varlıkların sadece bir yanılsamasını vermektedir.

Bireysel algı söz konusu olduğunda, tek bir gerçeklikten bahsedilememektedir. Sanatı diğer alanlardan farklı kılan yan da burada yatar. Kısaca, her sanatçının kendine göre farklı bir gerçeklik yarattığından ve dolayısıyla da sanatçı sayısı kadar farklı gerçeklikler olduğundan söz edilebilmektedir.

Sanatta bahsedilen imgeleştirme, varlıkların birebir aktarımıyla oluşturabildiği kadar, deforme edilerek soyutlandırılması şeklinde de olabilmektedir. Ancak yine de, her soyutlama, soyuta ulaşmak adına yapılan bir uğraştır. Soyut sanat, her ne kadar nesnel gerçeklikten kopuk gibi görünse de, özünde, sanatçının doğayı algılamasına ve bu algının bireysel olarak yorumlanmasına dayanır. Bu nedenle, en soyut eser bile, bilgi birikimimiz, kişiliğimiz ve algılarımıza göre yorumlanmış, düşünsel olarak zihnimizde var olan bir doğa algısının sonucudur.

Figüratif sanat da, işte bu düşünsel temele dayanmaktadır. Varlıkların biçimi olarak yorumlan ‘figür’ kavramı, temellerini doğadaki nesnelere dayandırır. ‘Figüratif sanat’ ise, bu nesnelerin görünümlerini referans alıp, onları temsil ederek biçimlendirmedir. Sanatçı, nesnelerle kurduğu ilişki sonucunda, bu nesneleri imgeler halinde eserinde var eder. Ancak, yaratılan bu imgeler, her ne kadar asıl nesneye gönderme yapıp ona benzeseler de, kavrayış olarak soyutturlar.

Bugüne kadar olan tarihsel süreçte, insanların gerçekliğe yaklaşım şekilleri dönemsel olarak farklılıklar göstermektedir. Rönesans'a kadar olan süreç içerisinde doğa, sanatçılar tarafından dinsel veya mitolojik olarak bir idealleştirme şeklinde sunulmuştur. Rönesans ve aydınlanma düşüncesi ile birlikte doğaya akılcı bir mantıkla yaklaşılmaya başlanmış ve tabiat ön plana alınarak her yönüyle incelenmiştir. Bunun neticesi olarak, farklı disiplinler ortaya çıkmış ve devam eden süreçte de alt kollara ayrılarak inceleme alanları çoğalmaya devam etmiştir.

Modern dönem içerisinde birbirini takip eden bilimsel, düşünsel ve toplumsal gelişimler, her alanda olduğu gibi sanat alanında da farklı gerçeklik algılarının oluşmasına neden olmuştur. Özellikle bilim ve teknolojiden etkilenen sanat, 20.yy'la gelindiğinde dayanak noktasını tabiat yerine sanatçının bireysel algı ve duyularından almaya başlar. Bu hususta, sanatçı duyu ve kişiliğinin örnek alındığı birçok akım, birbiri ardına destekleyici veya reddedici yeni düşüncelerle ortaya çıkar.

İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde kimi zaman soyut, kimi zaman da figüratif anlayışlar ağırlık kazanmış olsa da, bu dönemden itibaren sanatta ki nesne algısının değişime uğraması, her şeyin sanat eseri olabileceği ve tüketim mantığı gibi etkenler, 1950'lerden itibaren soyut ve figüratif anlayışların birlikte yürütülmesini sağlamıştır. Buna ek olarak, bu tarihlerden itibaren konuşulmaya başlanan Postmodern kavramı, bilim ve teknolojideki gelişmelerin iyice hız kazanarak kendi algılarını oluşturmaya başlaması, yapay gerçeklik ve simülasyon gibi kavramları doğurmuştur. Gerçeklik algısının yapay bir boyuta ulaştığı Postmodern dönem yapıtlarda, kullanılan imgeler artık eskisi gibi anlamlar içermemekte, anlamlarından soyutlanarak, zamansallık boyutunun olmadığı çoğulcu ve eklektik bir yapıda izleyiciye sunulmaktadırlar.

Bu eklektik yapı, özünde her türlü bilgi, materyal veya kavramı birlikte kullanabilme imkânı yaratmıştır. Bu imkân, aynı zamanda geçmiş, şimdi ve geleceği de bir araya getirebilmeyi sağlamasından dolayı önemlidir. Böylece, gelenek ile gelecek, aynı çatı altında buluşturulabilmiştir. Bu özellik, kültürün zaten içerisinde

bulunan etkileşimli olma niteliğini daha da arttırarak, günümüz kültürlerinin kaynaşmasını hızlandırmıştır. Bu nedenle, sanat ile olan ilişkisi bağlamında kültür kavramının ele alınarak incelenmesi bu çalışmada zorunlu hale gelmiştir.

Genel anlamıyla, toplumsal bir birikim olarak nitelendirilebilecek olan 'kültür' kavramı, farklı anlamlandırmalara açık bir yapıdadır. Temel olarak bir kültürün var olabilmesi için, 'birey' ve 'dil' adı verilen iki ana öğeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bireylerin bir araya gelerek zaman içerisinde oluşturdukları birikimler, ancak dil aracılığıyla çevreye veya sonraki nesillere aktarılabilmektedir. Bunun yanında, kültürel bir yapı, gelişip kendisini yenileyebilmek adına sürekli bir etkileşim içerisinde olmak zorundadır. Ancak bu şekilde varlığını sürdürerek yok olmaktan kurtulabilir. Bu da, sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olabilmeyi gerektirmektedir.

Kültürel değişim söz konusu olduğunda, değişen şeyin 'ne' olduğu ve 'nasıl' olduğunu bilmek önem arz eder. Bu konuda toplum bilimcilerin genel savunusu, değişenin 'insan doğası' olduğu yönündedir. Yani kültürel değişim, insanoğlunun değişip yeni kültürler yaratabilme arzusundan doğmaktadır. Bu arzunun gerçekleşmesi, kendisini farklı toplumsal ve sosyokültürel yapılara göre ya evrim ya da devrim şeklinde göstermektedir. Ancak, değişim kavramının içerisinde sadece bir 'yenilik' barındırıyor olması, bu yeniliğin ileri mi yoksa geri yönde mi olduğunu bize söylememektedir. Yani değişim, tek başına bir anlam içermez. Bu anlamın belirlenmesi, değişimi gözlemleyen birey, toplum veya sınıfların yorumlamalarına göre olmaktadır.

Değişim ve gelişimin kaçınılmazlığı, bunların nasıl ve ne zaman olacağı gibi sorular toplum ve kültürlere göre farklılaşırken, günümüzdeki hızlı bilgi artışı ve iletişim, tüm bunların daha kısa sürelerde yayılarak gerçekleşmesine imkân vermektedir. Ayrıca, bir sosyokültürel yapının hangi yayılımlara daha açık olduğunun belirlenmesi, değişimlerin izleyeceği yön ve sonuçları açısından da önemlidir. Bu bağlamda Türkiye'nin sosyokültürel yapısına bakıldığında, son yüzyıl içerisinde evrim ve devrime bağlı olarak birçok farklı değişim gözlenmektedir.

Osmanlı Devleti'nin yıkılarak Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile başlayan değişim hareketleri, takip eden 20-30 yılda siyasi, ekonomik ve sosyal alanlardaki yeniliklerle devam ettirilmiştir. Ancak, başta İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi olmak üzere, çok partili hayata geçiş ve daha birçok neden, 1980 yılına kadar geçen süreçte Türkiye'nin üç büyük darbe yaşamasına sebep olmuştur. Özellikle 1950 ve sonrasında Batı'daki toplum yaşantısının teknoloji ve bilime bağlı olarak gelişmesi, dışa açılma gayretinde olan Türk halkını da etkilemiştir. 1960'larda başlayarak 70'lerde hız kazanan ve 80'lere gelindiğinde artık iyice etkisi hissedilip sorgulanır hale gelen kentleşme ve göç hareketleri, günümüz Türk kültürel yapısının oluşmasındaki en büyük etkendir.

1960'larda Batı uygarlıklarında yoğun şekilde hissedilmeye başlanan tüketim mantığı, ülkemize, özelleştirmelerin ve liberal ekonomi uygulamalarının başladığı 1980'li yıllarda girebilmiştir. O tarihlerde, darbenin baskıcı uygulamaları altında yeşermeye başlayan özgürlük bilinci, kendisini en çok sanat alanında hissettirir. Bu dönemde, bir yanda göçlerin etkisiyle oluşan arabesk kültür, alt ve üst kültür gibi kavramlar tartışılırken, diğer yanda da özgürleşebilmenin getirisi olarak, daha önceleri tartışılamayan cinsel kimliklerle ilgili konular tartışılmaya başlanır. Bu nedenle, 1980'li yıllar için, önceki yıllarda etkileri başlayan olay ve kavramların yerli yerine oturtularak anlamlandırıldığı bir dönemdir denilebilmektedir.

Sanatın kültürel yapılarla etkileşim içerisinde olduğu düşünüldüğünde, 1980 sonrası Türkiye'nin toplumsal ve sosyokültürel yapısında meydana gelen değişimler, kaçınılmaz olarak Türk sanatını da etkilemiştir. 1980 sonrasına figüratif Türk resim sanatı ve gerçekçi yaklaşımlar özelinde bakıldığında, özellikle 2000 yılına kadar geçen süreçte kültür, kimlik ve kültürel kimlik gibi kavramların ağırlıklı olarak işlendiği görülmektedir. Bunun nedenleri arasında, darbe sonrasında toplumda oluşan sınıfsal ayrılıklar gösterilebilir.

1990'lı yıllarda ekonomik gelişmeler sayesinde ardı arkasına galerilerin açıldığı görülmektedir. Bunu takiben, özel şirketlerin sanat eserinin birer yatırım

olduğunun farkına varmaları, koleksiyonlar oluşturmaya başlamalarına neden olur. Ayrıca açılan birçok ulusal ve uluslararası sergi, Türk resim sanatının dışa açılarak uluslararası bir hale getirir. Bu dışa açılma hareketindeki en büyük payı, kuşkusuz İstanbul Bienalleri oluşturmaktadır. Bu etkinliğin ülkemize bir getirisi olarak ortaya çıkan 'küratörlük' kavramı, Türk resim sanatında değişen gerçeklik algısının bir kanıtı niteliğindedir.

Günümüz Türk figüratif resmine bakıldığında, Postmodern süreçle birlikte, Batı'yla eş zamanlı olarak bir değişimin başladığı görülmektedir. Bu değişim, sanat içerisinde işlenen gerçeklik algısının farklılaşarak, çoğulcu ve eklektik bir yapıya ulaşmasından kaynaklanır. Bu durum kısaca, her şeyin bir yapıbozuma uğradığı şeklinde de özetlenebilmektedir. Artık her nesne veya kavram resmin konusu olabildiği gibi, her türlü materyal de sanat eseri olarak sergilenebilmektedir. Bu aşamada önemli olan sanatçının ürettiklerinden çok, düşündükleridir.

Bugüne kadar kültürün içerisinde ve onunla etkileşimli bir şekilde varlığını sürdüren sanat, 1980 sonrası figüratif Türk resminde de benzer özellik sergileyerek Türk yaşantı ve inanışlarıyla etkileşimli bir şekilde ilerlemiştir. Özellikle 1980 sonrası Türkiye'nin değişen sosyokültürel yapısının getirisi olan çok yönlülük, sanatta ve sanatsal üretimlerde de kendini gösterir. Günlük yaşam, aynı 1980 sonrası sanatta olduğu gibi birçok farklı ve zıt etkinin altında varlığını sürdürür hale gelmiştir. Bunu en basit şekliyle Türk insanının yaşantısında görebilmek mümkündür.

1980 sonrasındaki Türkiye'nin toplumsal ve kültürel yapısına Türk figüratif resim sanatımız etkili bir yön verememiş, daha çok biçimsel anlamda Batı'ya öykünme ve bu biçimleri kullanarak kendi kültürümüzü ve kimliğimizi tanıma çabasıyla sınırlı kalmıştır. Ancak bu tanıma ve sorgulama aşaması, önümüzdeki dönemlerde tamamlandıktan sonra ciddi bir gelişme kaydedileceği düşünülmektedir.

Türk kültür ortamına ve eğitim sistemine getirilmesi istenen yenilikler, düzgün ve bilinçli bir sanat eğitimini de kapsamak durumundadır. Türkiye'de de

yeni nesiller, günümüz koşullarına göre, daha bilinçli bir sanat üreticisi ve izleyicisi haline gelebilmelidirler. Türkiye'de sanata verilen önemin Batı'daki kadar olamasa da, şuankinden daha fazla olması gerekmektedir. Ülkemizde çağdaş sanat, toplumsal kültürü değiştirme hususunda fazla etkili olamamaktadır. Daha çok, bireysel düzlemde, günlük yaşamımızdaki beğeniler ve istekler sanatımızı ve kültürümüzü etkilemektedir.

KAYNAKÇA

Ahmad, F. (1995) **Modern Türkiye'nin Oluşumu**. İstanbul:Sarmal Yayınevi

Akbulak, E. (2006) 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Çözümlemeleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altun, H. (Ed.) (2011) **Turan Erol Sergi Kataloğu**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları

Ayhan, E. (2006) 1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aytekin, A. (2010) Günümüz Görsel Kültüründe Tüketici Estetik Anlayış-Resim ve Tasarım, **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı:5 (Haziran 2010)

Atasever, S. (2011) Çağdaş Figüratif Resimde Geleneğe Dönüş ve 'Yeni-Eski Ustalar', Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Bayraktaroğlu, A. ve diğer. (2011) Baudrillard'ın Sanat Anlayışı Üzerine Bir İnceleme. **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi.** (Mayıs 2011-07)

Bayram, E. (2012) Sanal Gerçeklik Ortamında Üç Boyutlu Plastik Arayışlar, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bek, G. (2002) Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri:Bienaller, **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Sanat Yazıları 9**, (Güz Dönemi:41-57,2002)

Bilim Sanat Galerisi (1995) **Utku Varlık**, İstanbul:Bilim Sanat Galerisi

Bilim Sanat Galerisi (1998) **75. Yıla Armağan Türk Plastik Sanatları**, İstanbul:Bilim Sanat Galerisi

Boyraz, B. ve Cantürk, A. (2013) Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'nın Boşluk Ve Doluluk Sergileri. **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, Sayı:3 (Cilt:2, 2013)

Buğra, H. (2007) **1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik**. İstanbul:Ötüken Yayıncılık

Cambazoğlu, C. (1999). İkinci Dünya Savaşı Sonrası Çağdaş Batı Resminde Yeni Figüratif Eğilimler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Caudwell, C. (1988) **Yanılsama ve Gerçeklik**. Çev:Doğan, M., İstanbul:Payel Yayınevi

Çakmakçı, M. (2007) Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çalıkoğlu, L.(Ed.) (2001) **Modern Türk: 20. Yy İkinci Yarısında Türk Sanatı**, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Yayınları.

Çalıkoğlu, L. (Ed.) (2002) **60 Yıl 60 Sanatçı Sergi Kataloğu**, İstanbul: Eczacıbaşı Sanal Müzesi

Çalkuş, F. (2010) İkinci Dünya Savaşından Sonra İzmir'in Kentleşme Sürecine Sanat Galerilerinin Etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Çulcu, F. (2006) Günümüz Sanatında Seyir Nesnesi Olarak Beden, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çüçen, K. ve diğer. (2011) **Varlık Felsefesi**. İstanbul:Ezgi Kitabevi

Dağlılar, A. (2005) 1950-2000 Arası Türk Resminde Figür, Nesne, Mekan İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Derman, İ. (2010) **Fotoğraf ve Gerçeklik**. İstanbul:Hayalbaz Kitap

Donanım (1983) **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 3**. 2.Basım, Görsel Yayınlar

Duben, İ. Ve Yıldız, E. (2008) **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Erdok, N. (1977) **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi**, İstanbul:İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları (No:70)

Fırıncı, M. (2012) Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı. **Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı:10 (Aralık 2012)

Giray, K. (1999) **Aydın Ayan**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

Giray, K. (2001) **Ergin İnan**, İstanbul:Türkiye İş Bankası Yayınları

Giray, K. (2000) T**ürkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu Kataloğu**. İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Gökberk, M. (1961) **Felsefe Tarihi.** İstanbul:İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

Güçlü, B. Ve diğer (2002) **Felsefe Sözlüğü**. Ankara:Bilim ve Sanat Yayınları

Gürbilek, N. (2009) **Vitrinde Yaşamak/1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul:Metis Yayınları

Güven, H. (1996) Resimde Görsel Algılama. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güvenç, B. (1976) **Sosyal ve Kültürel Değişme**, Ankara:Hacettepe Üniversitesi Yayını

Güvenç, B. (1991**) İnsan ve Kültür**, İstanbul:Remzi Kitabevi.

Güvenç, B. (1997) **Kültürün ABC'si**.İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

Haydaroğlu, M. (Ed.) (2006) **Ömer Uluç: Aralıkta Gidip Gelmeler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Hisarlı, G. (2012) Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Hodge, S. (2014) **Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**. Çev:Gözgü, E. Ankara:Domingo Yayıncılık

İpşiroğlu M. ve Eyüboğlu, S. (1972) **Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları (521)

İzutsu, T. (1995) **İslamda Varlık Düşüncesi**. İstanbul:İnsan Yayınları

Karasar, N. (2009) **Bilimsel Araştırma Yöntemleri.** (19. Baskı) Ankara:Nobel Yayıncılık

Kavuran, T. (2003) Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı**. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:15 (2003/2)

Khatabakhsh, A. (2011) Figüratif Resimde Yeni Olanaklar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kılınç, G. (2007) Bedenin, İktidar Kavramına Karşıt Bir Öğe Olarak Vücut ve Performans Sanatı'nda Kullanılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kıyar, N. (2007) Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim İle İlintisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kongar, E. (1995) **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**. İstanbul:Remzi Kitabevi

Korkutal, P. (2010) Resim-İş Eğitimi Anabilim Dallarında Görsel Belleğin Gelişimine Yönelik Öğretim Etkinlikleri İle Görsel Algı İlişkileri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kozlu, D. (2011) Türkiye'nin 1990 ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamona Genel Bir Bakış, **Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi**, Sayı:2 Cilt:1 (2011)

Metin, N. (Ed.) (2002) **Ekrem Kahraman**, İstanbul:Bilim Sanat Galerisi

Moran, B. (1978) **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul:Cem Yayınevi

Naymanlar, A. (2010) Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Okçuoğlu, İ. (2008) **Materyalist Felsefe**. İstanbul:Ceylan Yayınları

Omak, N. (2012) 1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Pehlivan, Z. (2010) Çağdaş Türk Resminde Figüratif Resmin Kültürle İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

San, İ. (2008) **Sanat ve Eğitim**. Anara:Ütopya Yayınları

Sartre, J. (2012) **Varoluşçuluk.** Çev: Bezirci, A., İstanbul:Say Yayınları

Sönmez, S. (2008) 1980 Sonrası Türkiye'deki Sosyo-Politik ve Ekonomik Değişimlerin 2000'li Yıllara Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Suçkov, B. (1982) **Gerçekçiliğin Tarihi**. İstanbul:Adam Yayıncılık

Şaylan, G. (2006) **Postmodernizm**. Ankara:İmge Kitabevi

Tansuğ, S. (1995) **Türk Resminde Yeni Dönem**. İstanbul:Remzi Kitabevi

Tansuğ, S. (1999) **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul:Remzi Kitabevi

Terzi, S. (2008) 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Tunalı, İ. (1971) **Sanat Ontolojisi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:1515

Turgut, İ. (1993) **Sanat Felsefesi.** İzmir:Akademi Kitabevi

Türk Dil Kurumu (TDK) (2011) **Türkçe Sözlük**. On birinci Baskı, Ankara:Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkoğlu, O. (1996) **Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme**. İstanbul:Birleşik Yayıncılık

Uçan, H. (2009) Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi, **Uluslararası Turkish Studies Hakemli Dergisi**, Sayı:4/8 (Sonbahar 2009)

Yıldırım, B. (2008) Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Yılmaz, M. (2006) **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara:Ütopya Yayınevi

Yücel, M.(2010) Günümüz Figüratif Heykelinde Gerçeklik Olgusunun Simulakr Gerçekliğiyle Yansıması. **Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı:5 (Haziran 2010)

Zeki, S. (2011) Sanatta Yeni Figürasyon Olgusu ve Yeni Dışavurumcu Resim Anlayışı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakçası:

Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, http://tdk.org.tr **(**Erişim:13 Mayıs 2014)

Resim 1. Gustave Courbet , The Grain Sifters,1854,131x167 cm http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_The_Grain_Sifters_-_WGA05464.jpg (Erişim: 25 Nisan 2014)

Resim 2. Jean-François Millet - Potato Planters, 1861, 82.5x101 cm http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Potato_Planters_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim: 25 Nisan 2014)

Resim 3. İlja Repin, Barge Haulers on the Volga,1870-73, 131,5 × 281 cm http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ilia_Efimovich_Repin_(1844-1930)_-_Volga_Boatmen_(1870-1873).jpg (Erişim: 25 Nisan 2014)

Resim 4. René Magritte, The Menaced Assassin, 1927.. 150.4 x 195.2 cm http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Magritte---The-Pleasure-Principle/02-Rene-Magritte-Menaced-Assassin-1927.htm (Erişim: 29 Nisan 2014)

Resim 5.Yves Tanguy, Palace on windows rocks,1942
http://www.wikipaintings.org/en/yves-tanguy/palace-on-windows-rocks (Erişim: 29 Nisan 2014)

Resim 6. Robert Cottingham, Barrera-Rosa, 1985, 59 x 168cm
http://www.meiselgallery.com/lkmg/artist/works/detail.php?wid=607&aid=11 (Erişim: 5 Mayıs 2014)

Resim 7. Richard Estes, Central Savings, 2005, 96x155 cm
http://trazosybosquejos.blogspot.com.tr/2011/01/richard-estes-pinta-los-reflejos.html (Erişim: 5 Mayıs 2014)

Resim 8. Chuck Close , Agnes, 1998. 259 x 213 cm
http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/fisher_inaugural/ddfc_2010_sfmoma_07.htm (Erişim: 5 Mayıs 2014)

Resim 9. Denis-Peterson, Diogenes,2009,60x60 cm
http://denis-peterson.deviantart.com/art/Diogenes-139665561 (Erişim: 5 Mayıs 2014)

Resim 10. Yves Klein, Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82), 1960, 156,5 x 282,5 cm.http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html (Erişim: 5 Mayıs 2014)

Resim 11. Raymond Hains, Tole,1976, 106 x 105 cm
http://artalog.net/artwork/artwork.php?id=1498&lang=en (Erişim: 5 Mayıs 2014)

Resim 12. Franz Kline, Meryon,1960,235x195 cm
http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/g/gestural (Erişim: 7 Mayıs 2014)

Resim 13. Francis Bacon, *Painting* ,1946, 198 x 132 cm
http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bacon/ (Erişim: 7 Mayıs 2014)

Resim 14. Andy Warhol, Green Coca-Cola Bottles 1962, 209x144 cm
http://en.wikipedia.org/wiki/Green_Coca-Cola_Bottles (Erişim: 7 Mayıs 2014)

Resim 15. Gazi Sansoy,Tehlikeli Geçiş,2013, 124x151 cm
http://www.galleryilayda.com/portfolio/biz-kimiz/ (Erişim: 7 Mayıs 2014)

Resim 16. Fahri Kaptan, Kız Kulesi, 1910, 68x104 cm
http://www.estanbul.com/ilk-ressamlarimizdan-tarihi-tablolar-210485.html#.U-IYzPl_tN1 (Erişim: 8 Mayıs 2014)

Resim 18. Yüksel Arslan, Le Capital,1972, 36 x 21,5 cm
http://lepoetetravaille.blogcu.com/yuksel-arslan-le-capital/1674302 (Erişim: 8 Mayıs 2014)

Resim 21. Alaattin Aksoy, Unutulmuşluk, 1994, 146x114 cm
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=299 (Erişim: 12 Mayıs 2014)

Resim 23. Ali Kotan, 2005, 80x100 cm
http://www.borakoleksiyonu.com/category_portfolio/ali-kotan/ (Erişim: 12 Mayıs 2014)

Resim 24. Ali Kotan, 2006, 140x100 cm
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=975 (Erişim: 12 Mayıs 2014)

Resim 28. Altan Çelem, Havuzdan, 2007, 80x100 cm
http://www.artgalerimnisantasi.com/sergi/1297526998/konsept-sergi/hep-birlikte-i (Erişim: 12 Mayıs 2014)

Resim 29. Altan Gürman, Montaj 5, 1967, 140x140x9 cm
http://altangurman.com/tr/montaj-1/ (Erişim: 12 Mayıs 2014)

Resim 30. Altan Gürman, Kompozisyon No:1, 1967, 100x70 cm
http://altangurman.com/tr/kompozisyon/ (Erişim: 12 Mayıs 2014)

Resim 36. Cihat Aral, Göç, 1995, 115x147 cm
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=217 (Erişim: 12 Mayıs 2014)

Resim 37. Devrim Erbil, Ağaç,1993. 100x81 cm
http://www.devrimerbil.com/tr_main.html (Erişim: 24 Temmuz 2014)

Resim 38. Devrim Erbil, İstanbul, 1999, 100x70 cm
http://www.devrimerbil.com/tr_main.html (Erişim: 24 Temmuz 2014)

Resim 39. Ekrem Kahraman,2001, 180x200 cm
http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID=603&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0 (Erişim: 24 Temmuz 2014)

Resim 44. Gürkan Coşkun (Komet), "İsimsiz", 2003, 18x25 cm
http://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/co%C5%9Fkun-g%C3%BCrkan-komet (Erişim: 24 Temmuz 2014)

Resim 46. Halim Çeliker, 2012, 110x170 cm
http://www.artsiv.com/sanatcilar/guncel-sanatci-kataloglari/halimceliker/ (Erişim: 24 Temmuz 2014)

Resim 47. Hayati Misman, İsimsiz, 2007, 65x70 cm
http://www.aretesanat.com/collection/2?type=2 (Erişim: 24 Temmuz 2014)

Resim 50. İsmet Doğan, İsimsiz, 2010, 82x110 cm
http://www.ismetdogan.com/throw_up.html (Erişim: 28 Temmuz 2014)

Resim 51. İsmet Doğan, İsimsiz, 2010, 120x170 cm
http://www.ismetdogan.com/cinematography.html (Erişim: 28 Temmuz 2014)

Resim 57. Neşe Erdok, Gece Yolculuğu, 2013, 162x130 cm
http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=47&s=1&r=409&l= (Erişim: 28 Temmuz 2014)

Resim 58. Neşe Erdok, Gece Vapuru, 1995, 146x116 cm
http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=29 (Erişim: 28 Temmuz 2014)

Resim 60. Nur Koçak, Siyah File, 1979, 23x27 cm
http://www.galerinev.com/tr/sezonsergileri/detay/451/nur-kocak (Erişim: 28 Temmuz 2014)

Resim 62. Oktay Anılanmert, Dolaşanlar, 2007, 33x50 cm
http://gsf.khas.edu.tr/genel-bilgiler-2/oktay-anilanmert-gravuer-sergisi.html (Erişim: 28 Temmuz 2014)

Resim 63. Özdemir Altan, Gerçek,1974, 100x130 cm
http://ozdemiraltan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=516&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1 (Erişim: 1 Ağustos 2014)

Resim 65. Resul Aytemur, 1 Mayıs, 2010, 200x300 cm
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2267 (Erişim: 1 Ağustos 2014)

Resim 66. Resul Aytemur, Beşiktaş Pazarı, 2009, 200x325 cm
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2267 (Erişim: 1 Ağustos 2014)

Resim 68. Taner Ceylan, 1923, 2011, 179x169 cm
http://www.paulkasmingallery.com/exhibitions/2013-09-18_taner-ceylan/9 (Erişim: 1 Ağustos 2014)

Resim 69. Taner Ceylan, Spring Time, 2013, 140x215 cm
http://www.paulkasmingallery.com/exhibitions/2013-09-18_taner-ceylan/4 (Erişim: 5 Ağustos 2014)

Resim 74. Zahit Büyükişleyen, Eskişehir Günleri I, 2010, 150x150 cm
http://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/b%C3%BCy%C3%BCki%C5%9Fleyen-m-zahit (Erişim: 5 Ağustos 2014)

Resim 75. Zahit Büyükişleyen, Eskişehir Günleri II, 2010, 140x170 cm
http://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/b%C3%BCy%C3%BCki%C5%9Fleyen-m-zahit (Erişim: 5 Ağustos 2014)