T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

1980-2020 YILLARI ARASI RESİM SANATINDA GERÇEKLİK ARAYIŞI

TURGAY ÖZDİNÇ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

DANIŞMAN

DOÇ. DR. METİN UÇAR

2022
KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Turgay ÖZDİNÇ

……..……
.

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980-2020 YILLARI ARASI RESİM SANATINDA GERÇEKLİK ARAYIŞI

TURGAY ÖZDİNÇ
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
DANIŞMAN:DOÇ. DR. METİN UÇAR

Resim sanatının tarihi, gerçeklik arayışının da tarihidir. Gerçekliğin arandığı yer ise zamanın sosyal, kültürel ve felsefi yapısına göre şekil alarak resimsel temsillerde anlamını bulur. 20. yy, gerçek ve gerçeklik kavramlarına yüklenen nesnellik, değişmezlik ve algılayan bir zihinden bağımsız oluşunun vurgulandığı yaklaşımların kırılmaya başlandığı bir dönemdir. 21. yüzyıl ise bu yaklaşımların bütünüyle değişime uğradığı ve yeni bir gerçeklik arayışının yaşandığı dönem olmuştur. Bu dönem sanatçıları gerçeği aramada ortaya koydukları yeni yaklaşımlarda, geleneksel temsil anlayışı yerine seçtikleri nesne ya da kullandıkları malzeme ile yeni bir gerçeklik oluşturmaya çalışmışlardır. Yüzyıllar boyu gerçekliği dışsal görüntülerin taklitlerinde arayan resim yaklaşımlarına alternatif olarak; 1980-2020'li yıllarda gerçekliğin çok farklı biçimlerde ele alındığı görülmektedir. Bu tezde; belirlenen zaman dilimi içerisinde gerçekliğin nerede ve nasıl arandığı araştırılmış ve dönem sanatçılarının Foto Gerçekçi, Yeni Dışavurumcu, Yeni Gerçekçi ve Sanal Gerçekçi uygulamalarla gerçekliği bir üst gerçeklik olarak ele aldıkları tespit edilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Gerçeklik, Foto-Gerçekçilik, Yeni-Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçilik, Sanal-Gerçeklik.

Ocak 2022, 89 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

SEARCHİNG TRUENESS İN PAİNTİNG ART BETWEEN 1980-2020

TURGAY ÖZDİNÇ

KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
ART AND DESIGN DEPARTMENT
SUPERVISOR:DOÇ. DR. METİN UÇAR

The history of painting is also the history of the search for reality. Where reality is sought, it takes shape according to the social, cultural and philosophical structure of the time and finds its meaning in pictorial representations. The 20th century is a period in which the approaches that emphasize the objectivity, immutability and independence of a perceiving mind, which are attributed to the concepts of truth and reality, began to break. The 21st century, on the other hand, has been a period in which these approaches have completely changed and a search for a new reality has been experienced. The artists of this period tried to create a new reality with the object they chose or the material they used, instead of the traditional understanding of representation, in their new approaches in seeking the truth. As an alternative to painting approaches that have sought reality in imitations of external images for centuries; In the 1980s-2020s, it is seen that reality is handled in very different ways. In this thesis; Where and how reality is sought within the specified time period has been researched and it has been determined that the artists of the period consider reality as a higher reality with Photo-Realistic, Neo-Expressionist, Neo-Realistic and Virtual Realist applications.

KEYWORDS: Reality, Photo-Realism, Neo-Expressionism, Neorealism, Virtual-Reality.

January 2022, 89 Page

TEŞEKKÜR

Resim sanatı, insanın bütün edimlerinin meşruiyetini oluşturan gerçeklik algısının dışında tutulamazdı. Konu gerçeklik olunca tez konusu bizi ister istemez klasik felsefeden moderne, oradan da postmodern düşünürlere uzanan bir yolculuğun kapısını açtı. Haliyle felsefi düşünceyle bağlar kurularak incelenen bu tez de daha çok okuma ve zaman gerektirdi. Bu zamanı kullanırken belki ihmal etmiş olabileceğim Eşim ve çocuklarımın beni anlayışla karşılaması en büyük enerji kaynağımdı.

Bu tez araştırılırken yaşanılan her tıkanıklıkta engin bilgisi ile yolumu açan Doç. Dr. Metin Uçar hocama, sevgili eşim Nilay Özdinç'e, canım çocuklarım Ertuğrul ve Emir Ege Özdinç'e, yol arkadaşım Nilüfer İlhan'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

TURGAY ÖZDİNÇ

Kastamonu, 2022

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI ..... **ii**
TAAHHÜTNAME ..... **iii**
ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **v**
TEŞEKKÜR ..... **vi**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **viii**
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **ix**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Tezin konusu ve kapsamı 1
1.2. Araştırmanın soru ve sorunsalları 1
1.3. Araştırmanın amacı 1
1.4. Araştırmanın yöntemi 2
1.5. Alanyazı taraması 2
2. KURAMSAL ÇERÇEVE 5
2.1. Gerçek ve Hakikat Kavramları 5
2.2. Gerçeklik ve Gerçekçilik 7
2.3. Sanatsal Gerçeklik 10
3. RESİM SANATININ GERÇEKLİKLE ESTETİK İLİŞKİSİ **14**
3.1. Gerçeği Taklit Etmek 15
3.2. Dışavurulan Gerçeklik/Gerçeğin Dışavurumu 20
3.3. Gerçeğin Biçimsel Temsili 25
3.4. Yeni Bir Gerçeklik Olarak Sanat Eserinin Kendisi 29
4. 1980 SONRASI RESİM SANATINDA GERÇEKLİK **37**
4.1. Resim Sanatında Bir Üst Gerçeklik Olarak Foto-Gerçeklik 38
4.2. Yeni Bir Gerçeklik Olarak Yeni Dışavurumculuk 50
4.3. Resim Sanatında Yeni Gerçekçilik ve Gerçeklik 60
4.4. Resim Sanatında Sayısallaşma ve Sanal Gerçeklik 71
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME **79**
KAYNAKLAR **82**

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1 Jean-François “Millet, Patates Ekiciler”.....16
Görsel 3.2 Henri Matisse, “Madam Matisse’nin Portresi” 21
Görsel 3.3 Ludwig Kirchner, “Sigara İçen Erna” 23
Görsel 3.4 Vassily Kandinsky, “Kompozisyon 4”.....26
Görsel 3.5 Kasimir Malevch, “Süprematist Resim” 27
Görsel 3.6 Kazimir Malevich, “Siyah Kare” 30
Görsel 3.7 René Magritte, “İmgelerin İhaneti”.....31
Görsel 3.8 Frank Stella, “Gri Şifreli İkili Kare” 36
Görsel 4.1 Nur Koçak, “Annem ve Ben”.....39
Görsel 4.2 Denis Peterson, “Tozdan Toza".....40
Görsel 4.3 Richard Estes “Broadway ve 64th Street”.....40
Görsel 4.4 Gottfried Helnwein, “Yortu I”.....41
Görsel 4.5 Gerhard Richter, “Betty”.....42
Görsel 4.6 Duane Hanson, “Queenie”.....46
Görsel 4.7 Ralph Goings, “Tatlı çörek”.....49
Görsel 4.8 Anselm Kiefer, “Serafim” 54
Görsel 4.9 Anselm Kiefer, “Gecenin Emirleri” 55
Görsel 4.10 George Baselitz, “Dresten’de Akşam Yemeği” 56
Görsel 4.11 Francesco Clemente, “Gini Alhadeff".....57
Görsel 4.12 Julian Schnabel, “No:1,(Otoportre Of Caravaggio)” 58
Görsel 4.13 David Salle, “Bu Eğlenceli”.....58
Görsel 4.14 Leon Golub, “Interrogations II” 59
Görsel 4.15 Daniel Spoerri, “Grégoire Müller İçin Palet”.....61
Görsel 4.16 Arman, “Oto-Portre Robot” 62
Görsel 4.17 Jacques Villeglé, “Street West NYC” 64
Görsel 4.18 Daniel Spoerri, “Masa Kapanı”.....65
Görsel 4.19 Arman , “Birikim”.....65
Görsel 4.20 Jean Tinguely, “Méta-Harmonie IV” 67
Görsel 4.21 Mimmo Rotella, “Batman”.....68
Görsel 4.22 Raymond Hains,”İsimsiz” 69
Görsel 4.23 Estella Tse, “Gustav Klimt Öpücük” adaptasyonundan bir kare”.....72
Görsel 4.24 Marina Abramovic, “Rissing”.....73
Görsel 4.25 Rachel Rossin“Sadece Bir Adım”.....75
Görsel 4.26 Anna Zhilyaeva, “Halka Önderlik Eden Özgürlük’ün Canlı Yorumu”.....76
Görsel 4.27 Char Davies, “Osmoz” 77

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Çev. : Çeviren
TDK : Türk Dil Kurumu
T.Ü.Y.B. : Tual üzerine yağlı boya
K.Ü.Y.B. : Keten üzerine yağlı boya
T.Ü.A.B. : Tual üzerine akrilik boya
T.Ü.K.T. : Tual üzerine karışık teknik
A.Ü.Y.B. : Ahşap üzerine yağlıboya
Vd. : Ve diğerleri
Yy. : Yüzyıl

1. GİRİŞ

1.1. Tezin Konusu ve Kapsamı

Bu tez; gerçeklik algısında kırılmaların yoğun bir şekilde yaşandığı zamanlardan 1980-2020 yılları arasını kesit alarak, resim sanatının gerçekliği nasıl ele aldığını en bilindik sanat kuramlarından yola çıkarak araştırmaktadır. Bu kapsamda; belirlenen zaman kesiti içerisinde en yaygın olarak göze çarpan temsil biçimleri ve sanatçıları teze dahil edilmiştir. Ele alınan ve incelenen dönemin resim sanatı örneklerinin, estetik, toplumsal, felsefi, psikolojik ve teknik açıdan hareketle ne tür bir gerçeklik anlayışı oluşturulduğu araştırılmıştır.

1.2 Araştırmanın Soru ve Sorunsalları

Bu tez kapsamında 1980 sonrası sanatta modernizm sonrası ortaya çıkan sanat anlayışları içerisinde sanatçıların gerçekliği arama biçimleri üzerinde durulacaktır. Bu kapsamda aşağıdaki sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır.

1. Gerçekliğin resim sanatı ile olan ilişkisi nedir?

2. Resim sanatında temsil ve taklidin gerçeklik ile ilişkisi nedir?

3. Resim sanatında gerçeklik zamana ve mekâna bağlı olarak ne tür değişkenlik göstermektedir?

4. Postmodern dönemde resim sanatı ile yeni bir gerçeklik mümkün müdür?

1.3. Araştırmanın Amacı

Yüzyıllar boyu dışsal gerçekliği doğrudan taklit etme yolunu tercih eden resim sanatçıları, modern sonrası dönemde farklı imkân ve tekniklerle gerçekliği ele almanın alternatif biçimlerini geliştirmişlerdir. Modern sonrası dönemde, gerçeğin görüntüsünü olduğu gibi yansıtma fikri yerine, gerçeği dönüştürme, eksiltme,

çarpıtma, abartma, ve arttırma ya bağlı olarak farklı gerçeklikler oluşturma arayışları ortaya çıkar. Daha çok Baudrillard'ın simülasyon kuramı ile çağdaş düşünürlerin teknoloji çağında gerçeklik üzerine ortaya attıkları düşüncelere paralel olarak gerçeklik algısı değişim ve dönüşüme uğramıştır. Bu kapsamda şekillenen yeni resim anlayışı hem içerik hem de biçimsel açıdan daha çoğulcu ve eklektik bir tavır ortaya koyar. Bu tavır çerçevesinde, sanatçıların gerçekliğe hem içerik hem de biçimsel açıdan getirdiği yeniliklerin 1980-2020 yılları arasında gerçekleşen üretimlerine nasıl yansıdığı araştırılmıştır.

1.4. Araştırma Yöntemi

Bu araştırma; gerçekliğin çağdaş sanat içerisinde kullanımı üzerine yapılan nitel araştırmaya dayanmaktadır. Çalışmanın ilk aşaması; çağdaş sanat sürecinde gerçekliği yeni bir yaklaşım olarak ele alan sanatçıların tespit edilmesi oluşturmuştur. Gerek web sitelerinden gerekse kataloglardan ve dergilerden tespit edilen sanatçılara ait 1980 sonrası üretilmiş olması koşuluyla, farklı gerçeklik türlerinin sanatsal bir ifade aracı olarak kullanıldığı eserler tespit edilerek analiz edilmiştir. Daha sonraki aşamada çağdaş sanat içerisinde tanınmış sanatçılar seçilerek belli başlı eserleri örneklem olarak seçilmiş ve seçilen her çalışma ya da eser yeni gerçeklik açısından ele alınarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Verilerin toplanması, tespit edilen sanatçılar ve sanat eserleri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Veri toplamada genel tarama modeli ile kütüphaneler, web siteleri kitap ve ansiklopediler taranmıştır. Taranan eserler modern dönemin biçimci ve estetik anlayışı dışında resim sanatının gerçekliği algılama biçiminden hareket ederek, foto-gerçekçilik, yeni dışavurumculuk, yeni gerçekçilik ve sanal gerçeklik gibi farklı yaklaşımlarla ürettikleri içerik arayışına odaklanmıştır.

1.5. Alanyazı Taraması

Konuyla ilgili kitap, tez, makaleler araştırılıp incelenmiş; Mimar Sinan güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Heykel Programı çatısı altında, Ceyhun Konak'ın hazırladığı "Çağdaş Sanat Bağlamında Fenomenolojik Gerçekliğe Bakış" adlı tezde tarım toplumu, modern dönem ve

postmodern dönem sanatının fenemenolojik bağlamını incelemektedir. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü çatısı altında, Derya Şarbalkanlı'nın hazırladığı "Çağdaş Sanatta Gerçeklik ve İmgelemin Tarihsel Süreçte İrdelenmesi" adlı tezde "Gerçeklik" kavramının mağara resimlerinden günümüze sanatta ele alındığı anlamın ontolojik yapısı ele alınmıştır. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı bünyesinde Okan Ercan'ın "Değişen Gerçeklik Bağlamında Günümüz Sanatında Nesne ve Mekân Sorgulamaları" adlı yüksek lisans sanat çalışması raporunda "gerçeklik" olgusu "nesne mekân" ilişkisi boyutunda sınırlandırılmıştır. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde Ahmet Bozkurt'un "Gerçeklikten Yeni Gerçekliğe" adlı yüksek lisans tezi kapsamında "Gerçeklik", 19. yy. realizm sanat akımından başlanarak, 1960'lar da ortaya çıkan "Yeni Gerçeklik" manifestosun bağlamında sınırlandırılarak el alınmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, Resim Programı çatısı altında, Mehmet Şah Maltaş'ın "Nesne ve Resim Bağlamında Sanatta Gerçeklik" adlı sanatta yeterlilik eser metninde "gerçeklik "kavramının Antik Yunan'dan günümüze kadar geçirdiği değişim daha çok felsefi anlamda ele alınmıştır. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı bünyesinde Banu Çolak'ın "Parçalanan Gerçeklik Yeni Bir Bütün Oluşturma Eylemi Olarak Resim" adlı sanatta yeterlilik sanat eseri çalışması raporunda Parçalan gerçekliğin kolaj ve de-kolaj kapsamında incelenmesi yapılmıştır. Mardin Artuklu Üniversitesi, sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı bünyesinde Âdem Bulut'un "Resimde Gerçekliğin Yeniden Değerlendirilmesi ve Güncel Yaklaşımlar" adlı yüksek lisans tezinde "Gerçeklik" i sosyal gerçekliğin bir yansıması olarak ele almıştır. Çalışma küresel anlamda 1980 sonrası etki oluşturmuş kırılma noktalarına ve bu olayların sanata yansımasına derinlemesine değinilmemiştir. Çalışmanın alanı geniş tutularak 19. Yy Realizm sanat akımından güncel sanata kadar gerçekliğin toplumsal yönü genel olarak ele alınmıştır. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı bünyesinde Erdem Oğuz'un "Küresel Gerçeklik Üzerine Subjektif Bir Bakış" adlı yüksek lisans sanat eseri çalışmasında, Irak Savaşı öznelinde yaşanan insanlık dramlarına dikkat çekerek, hümanizm temelinde açıklamalarda bulunulduğu görülmektedir. Toplumsal gerçekçilik sanat yaklaşımı da örnek verilerek sanatçılara bir başkaldırı davetinde bulunulmaktadır. Çalışma bireyin yaşadığı travma karşısında

sübjektif bir çağrı niteliği taşımaktadır. Sanatçıları naif, insani ve sübjektif bir küreselleşme tanımı üzerinden antiemperyalist bir mücadele için sanatlarını bir araç olarak kullanmaları tavsiye olunmaktadır.

Bu tez çalışması ile 1980-2020 yılları arasında güzel sanatlar alanında ortaya çıkan anlayışlar çerçevesinde gerçekliğin sanatçılar tarafından nasıl arandığı ve hangi felsefe anlayışı içerisinde çözüm ürettikleri araştırılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda; araştırma gerçekliğin estetik ve sanat kuramları çerçevesinde yeni bir gerçeklik olarak resim sanatının değişim ve dönüşümünü ele alması açısından diğer tezlerden farklılık göstermektedir.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Gerçek ve Hakikat Kavramları

Tarihi boyunca insan, akıl yürütme ve kurgu oluşturma becerisine sahip bir canlı olarak, kendince gerçek ve hakikat terimlerine yüklediği saygın anlam çerçevesinde felsefesini ve sanatını şekillendirmiştir. Gerçek ve hakikat arasında kopmaz bir bağa vurgu yaparak gerçekleştirdiği edimleri, bir insan üretimi olan sanatı anlamak için büyük öneme sahiptir.

Gerçek ve hakikat düşüncesinin tarihi, kurgusal ve yanıltıcı olanla savaşımının tarihidir. Düşüncenin seyri boyunca hakikat düşüncesi gerçekle sınanarak değişik filozoflarca içi doldurulmaya çalışılmış ve değişik kuramlar ortaya atılmıştır. Felsefenin tarihi ile eş uzaklığa dayanan "Gerçek" ve "hakikat" düşüncesine dair en uzun soluklu, sistematik söylemler Platon'da karşımıza çıkar. Platon'da (2006) ancak akılla-felsefeyle bulunabilecek olan "gerçek" ve "hakikat" in arandığı yer duyularla algıladığımız dış dünyada değil; akılla-felsefeyle ulaşılan başka bir âlemdedir.

Gerçek ve hakikat terimlerinin günlük dilde sıkça bir birlerinin yerine kullanıldığı görülmekle birlikte özünde aynı şeyi işaret etmediği bilinmelidir. Klasik bir yaklaşımla gerçek; insan tasarım ve düşüncesinden arı olanı temsil eder (TDK). Güçlü' ye (2003) göre ise; insan bilincinden bağımsız dış dünyada var olanı, var olmak için insan bilincine ihtiyaç duymayanı, elle tutup göz ile görebildiğimiz nesne, olay ve olguları, insan tasarım, kurgu ve düşüncesine karşıt var olanı, şu anda burada olanı, doğrudan gösterilebilir olanı temsil eder.

Hakikat ise; gerçeğin dilsel ifadesinden ziyade düşünceyle ilgilidir. Hakikat; gerçeğin düşüncede doğru yansımasıdır ve hakikatin doğruluğu gerçekle sınanır. Hakikat var olabilmek için gerçeğe ihtiyaç duyar (Rosenthal, 1997). Bu tanımların düşünce ile gerçek arasındaki ayrıma dikkat çektiği ve aralarında kopmaz bir bağ olduğunun altını çizdiği görülmektedir. Bu durumda Gerçek, zihnimize ihtiyaç duymadan var olabilirken, hakikat için aynı şey geçerli değildir. Gerçek zihnin dışında, fizik dünyada bulunurken, hakikat ise gerçeğe dair hükümler, savlar ve

yargılar olarak zihindedir. Konuyla ilgili benzer düşünceleri Alpay (2020) şu şekilde ifade etmiştir: Gerçekle hakikat arasında yadsınamaz bir bağ vardır. Gerçek var olanın varlığına dair dilsel bir ifadeyi işaret ederken, hakikat gerçeğin düşünceye yansısı ile ortaya çıkan bir yargı barındırır. Ona göre; tek başına "kar" ve tek başına "beyaz" yargı taşımaz. Bu nedenle bunlara hakiki (doğru) ya da yanlış diyemeyiz. "Beyaz kar" dendiğinde ise karın rengine dair bir hüküm bildirildiği için bu hakikattir. "Artık buna hakiki ya da yanlış diyebiliriz. "Beyaz" gerçek, "kar" gerçek, "beyaz kar" ise "hakikattir". Gerçek, bir bilgi alanı olarak varlıkbilimsel (ontoloji), hakikat ise bilgibilimsel (epistemoloji) alanına girmektedir. Gerçek, onu algılayan zihnin dışında nesnel olarak var iken, hakikat gerçeğin bilgisini idrak eden zihindedir. Hakikat var olmak için gerçeğin bilgisine ihtiyaç duyar, gerçek ise kendiliğinden vardır. Gerçeğe dair bilgimiz gerçekle uyuşuyorsa hakikat, uyuşmuyorsa hakikat değildir.

Klasik felsefe boyunca filozoflar, değişik kuramlar ortaya koymuşlarsa da bir şekilde kuramlarının bu ilişki üzerine kurulduğunu iddia etmişlerdir.

Yüz yıllar boyunca kendi hikâyesini kurarken insan; karşılaştığı en derin çelişkilerin çözümünün gerçek ve hakikatin şaşmaz hakemliğinde çözülebileceğini iddia etmiştir. Bu terimlere yüklemiş olduğu saygın anlam rehberliğinde yaşamın anlam kazanabileceğini, daha adil ve ideal biçime ulaşabileceğini iddia etmiştir. Kuramsal olarak, gerçek ve hakikat karşı konulmaz meşruiyetin yegâne kaynağı olarak kabul edilmekle birlikte; insanın en büyük günah ve sevaplarının itkisi de gerçek ve hakikat söylemlerinden beslenmiştir. 18 ve 19. yüzyılda gerçek ve hakikat üzerine dile getirilmeye başlanan aykırı düşünceler, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren yoğunluğunu arttırmıştır. Nietzsche'ye (1998) göre; hakikat ölmüş, hatta hiç olmamıştır. Sadece sürekli düzeltilecek hatalar vardır. Tanrının öldüğünü bilmeyenlerin hakikat söylemleri insanın insanlaşma sürecindeki gelişimini engelleyen prangalar olarak görülmüştür. Cevizci (2015) ise; görecelik kuramına (Rölativizme) göre mutlak, gerçek ve kesin bir bilgiden söz etmek mümkün olmadığını, bütün bilgilerin tarihsel, kültürel ve kişisel eğilimlere göre göreli olduğunu ve mutlak bir hakikat olmadığının altını çizer. Baudrillard (2018) ise;

gerçekle hakikat arasındaki bağın bir daha hiç kurulmamak üzere kopmuş olduğunu, hakikatin yerini kurguların aldığından söz eder.

2.2. Gerçeklik ve Gerçekçilik

Gerçeklik terimi "Gerçek" terimine anlam olarak çok yakın bir terim olmakla birlikte arada nüans farkı bulunmaktadır. Gerçek, var olan şeylerin tek tek kendisine işaret ederken, gerçeklik tekilin sınırlarını aşar. Gerçek, var olanın varlığına dair bir terim iken, gerçeklik ise var olanların durumuna dikkat çekerek genelleşebilir. Gerçek olanda özel bir durum, olay ve ad aranırken, gerçeklikte durumlar, olaylar ve adlar genel olabilir.

Gerçekliğin bazı kaynaklarda da gerçeğin zaman-mekân sınırlılığını ve varlıkbilimsel (ontolojik) yapısını aşarak tümevarımsal ve kuramsal yaklaşımlarla açıklandığı görülmektedir. Bu terim değişik sözlüklerde beslendikleri bilgi alanına bağlı olarak değişik şekillerde tanımlanmıştır. TDK'na göre; "Gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat, hakikilik, şeniyet, realite, reellik" olarak tanımlanır. Sözen (1996) ise; duyu ve düşünce dünyasında var olup, varlığı bilinen şeylere gerçeklik demiştir. Güçlü'de (2003) ise bu terim "gerçek" ve "gerçeklik" terimleri olarak iç içe olacak şekilde verilmiştir. Bu tanıma göre gerçeklik; genel anlamıyla gerçek olma durumu. Felsefi terminolojide düşünülen, tasarımlanan, imgelenen, düşlenen şeylerin karşıtı olarak gerçeğin ta kendisi olan; bilen bir zihinden bağımsız dış dünyada var olma olarak açıklanmıştır. Terimin açıklamasının devamında bir takım bilgi alanlarına bağlı olarak terimin, ontolojik ele alınışının sınırları aşılarak anlam genişletilmiştir. Bilim yönelimli felsefede yer çekimi, kütle gibi dış dünyada duyularla doğrudan deneyimlenemeyip; tümevarımsal çıkarımlarla elde edilen, kuramsal terimler için kullanılmıştır. Metafizik felsefede ise tanrı, tin, töz gibi gerçekten var olduğuna inanılan metafizik kavramlar için kullanılmaktadır.

Gerçeklik, kullanıldığı bilgi alanlarına, değişik felsefi yaklaşımlara ve sanatsal kuramlara göre anlam genişlemesine uğramaktadır. Metafizik düşünürlerin önde gelen isimlerinden olan Platon, Hegel ve Kant gibi isimlerin gerçeklikten anladıkları şeyler başka başkadır. Platon duyularla algılanan nesnel dünyayı elinin tersiyle

iteleyerek, duyu nesnelerini aşan, akılla kavranan bir dünyayı gerçeklik olarak iddia etmiştir. Aynı metafizik şemsiyenin altına sığdırdığımız Hegel " gerçek olanın ussal, ussal olanın gerçek" olduğunu öne sürerek gerçek ile us arasında kopmaz bir bağlantı olduğunu savunmuştur. Kant ise "Saf Aklın Eleştirisi" adlı kitabında "Duyulardan yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun duyular kördür" diyerek gerçeklik ile kavramlar arasındaki ilintiye dikkat çekmiştir. Bu ilinti Afşar Timuçin'de (2013) düş ve gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Ona göre zihinsel bir edim olan düş ile gerçeklik arasında kopmaz bir tamamlayıcılık vardır. Gerçeğe dayanmayan düş olamayacağı gibi, düşe dayanmayan gerçekte yoktur. Bu durum gerçeği algılayan insanın doğasının bir gereğidir.

Çoğunlukla 20. yy' a kadar gerçeklik; dış dünyada, bilinçten bağımsız, somut, apaçık bulunan bir kategori olarak kabul edilir iken; özellikle yüzyılın ortalarında bazı çağdaş düşünürler tarafından gerçekliğe ve hakikate dair farklı kuramlar yüksek perdeden dile getirilmeye başlanmıştır. Toplumun yapısındaki değişimlere bağlı olarak bu kavramların başka bir hal aldığına, klasik anlamlarıyla toplumları anlamanın yetersizliğine dikkat çekilmiştir.

Aydınlanma sonrasında da gerçek ve gerçeklikle ilgili tartışmalar devam etmiş ve kavram ile ilgili olarak yeni fikirler öne sürülmüş ve sürülmeye devam etmektedir.

Gerçekçilik; aklın yönlendirici tuzaklarına karşılık gerçekliğin yanında taraf tutmayı, tercihte bulunmayı ifade eder. Algılayan zihinden bağımsız var olan gerçek ile zihin ürünü olan düşünce arasında ayrımı kabul ederek; nesneleri, olayları objektif ve içtenlikle kabul etmeyi, gerçekliğin kendisine gitmeyi öğütler. Sözen'e (1996) göre gerçekçilik; görsel sanatlarda yapımı gerçekleştirilen her nesnenin dış dünyada karşılığı olan bir nesneye göndermede bulunması, ona benzeme ve tanınmasıdır. Read (2018) ise; gerçeği tam olarak duyularımıza yansıdığı biçimiyle eksiltmeden, atlamadan ya da ekleme yapmadan temsil etme çabası olarak görür. Güçlü (2003) düşünce ile varlığın ayrı şeyler olduğunun altını çizerek, varlığın bilen bir özneden bağımsız var olduğunu, gerçeğe ulaşmadaki bütün çabaların gerçeğin kendisine gitmekle mümkün olabileceğini savunur. Marshall (2003) için gerçekçilik; günlük hayatta, ütopyacılığın karşıtı olarak insanın istek ve arzularının ölçülülüğüne karşılık

gelir. Edebiyat ve görsel sanatlarda gerçekliğe bağlı kalınarak tam olarak betilemeyi tarif eder. Yani kısaca, insan düşünce ve kurgusu ile gerçeklik arasındaki ayrıma vurgu yapılarak gerçeğin tarafında saf tutmak anlamına gelir. Barrett (2019) ise gerçekçiliğin, görsel sanatlarda eserlerin neyi temsil ediyorsa ona benzemesini, izleyicinin adeta edebi bir metin gibi eseri süratle fark edebilmesini sağlayan eserler olarak tanımlarken aslında gerçekçiliğin bizim görme buluşlarımızla alakalı olduğunu vurgular. Genelde Rönesans'taki buluşlara dayanan, benzetime dayalı gerçekçilik anlayışımızın Antik Mısır ve Afrika kabilelerinin gerçekçilik anlayışından farklı olduğunu söyleyerek konuya farklı bir açılım sunar.

Sanatta gerçekçilik 19. yy 'da beliren "Gerçekçilik (Realizm)" akımıyla anılmaktadır. Gerçekliğin bir taklit olarak ele alındığı bu yaklaşımda sanatın ilgi alanı toplumsalın içerisinde akan yaşamın kendisidir. Gerçekçilik sanat yaklaşımına göre; alelade insan yaşamına yönelen sanatçı gerçekliği bütün çıplaklığıyla, olduğu gibi yansıtmalıdır. Topluma dışarıdan bakan sanatçının kişisel görüş, eğilim ve tercihlerine yer yoktur. Gerçeklik; bütün kusurlarıyla, güzellikleriyle ve çirkinlikleriyle adeta bir ayna yansıtması şeklinde ele alınmalıdır. Moran'a (1994) göre; eğer yazar gerçekliği ele alacaksa objektif olarak bütün yönleriyle almalıdır. Gerçekliği eğip bükmeden olduğu gibi, ifade edilmesi yakışık almayan kaba, çirkin, iğrenç, ayıp addedilen şeyler de sanata sokulmalıdır. Olaylara dışarıdan bakarak ifade eden yazarın kişisel düşüncelerine yer yoktur.

> "Gerçeklçilik terimi ilk kez Courbet ve çevresi tarafından, 1846 yılı civarında sanatçının atölyesinin yakınlarındaki Andler Birahanesi'nde düzenli olarak yapılan toplantılarda kullanılmıştır. Bu terim, "Naturalizm" teriminin aksi olarak görülmelidir. "Naturalizm" görünür dünyayı ele alma şeklini ifade ederken "Gerçekçilik" ana temayı, konuyu ifade eder; ne kadar rahatsız edici veya kaba olabileceğini umursamaksızın çağdaş yaşamı gerçekte olduğu gibi benimsemek ister" (Thompson, 2014, s.9).

Gerçeklik ile gerçekçilik genellikle çok sık bir arada kullanılan ve en çok karıştırılan iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki terimde de gerçeklik ile düşünce arasındaki ayrım peşin olarak kabul edilmektedir. Gerçeklik; algılayan bir zihinden bağımsız dış dünyada var olanların durumuna işaret ederken; gerçekçilik; gerçekliği algılayan zihnin, aklın tuzaklarına karşılık gerçekliğin yanında saf tutmasını, tercihte bulunmasını ifade eder.

2.3. Sanatsal Gerçeklik

Sanatsal gerçeklik; çok sayıdaki gerçeklik türlerinden birisi olarak, gerçekliğin insan duyu ve duyguları ile estetik özümlenmesi sonucunda diğer gerçeklik tanımlarından ayrışır. İnsanın duyu ve bilincinin devreye girmesiyle dolayımlı bir hal alan bu yansıtma, gerçekliğe dair varlıkbilimsel ve bilgibilimsel tanımları aşarak yeni bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Gerçekliğin kavranışında varlık (gerçek) ve zihin ayrımına vurgu yapan klasik felsefi yaklaşımlara karşın, tam tersine varlığını da zaten bu diyalektik ilişkiye borçludur.

Sanatsal gerçeklik sadece gerçekliğin yansıdığı zihin ya da gerçekliğin bilgisine sahip öznenin belirtisi olmanın ötesinde; gerçeklikte olmayan bir yoksunluk ve eksiklik duygusundan ilham alır. Bu yoksunluk ve eksiklik sanatsal gerçeklikle dengelenmeye çalışılır. Konu ile ilgili olarak Fischer (1990); "Gerçeklikle başa çıkamayan insanların gerçekliğin yerine koydukları tılsımlı bir son çare değil midir sanat?" diyerek kendi anlayışını sergiler.

Sanatsal gerçeklik; gerçeğin insan bilinciyle ya da insan bilincinin gerçek ile anlamlandırılmasıyla ortaya çıkan gerçekliktir. Bu durum, kendisinin de dış gerçekliğin bir öğesi olan insanın üretimlerine yansıyan kaçınılmaz bir sonuçtur. Afşar Timuçin'e (2013) göre; algılayan insandan ayrı, düşlerden bağımsız gerçek soğuk, sevimsiz ve donuktur. Gerçeğe dayanmayan düşlerin olamayacağı gibi, düşlere dayanmayan gerçeklikte olamaz. Bu insan doğamızın zorunluluğudur .

Sanatsal gerçekliğin felsefi, bilimsel ya da diğer gerçeklik türlerinden farklı oluşu onun bu disiplinlere sırtını döndüğü ya da reddettiği anlamına gelmez. Farkı, kendisini bu disiplinlerden herhangi birisine tam olarak teslim etmeyen, disiplinler üstü bağımsız kategorisinde yatmaktadır. Sanatsal gerçekliğin sürekli değişen yapısının sebebi de farklılaşan diğer bilgi alanları ile çoğu zaman iç içe oluşudur. Gerçekliğe giden yolun yöntemleri ve sonuçları aynı olmasa da amaç bir biçimde gerçekliğe ve hakikate ulaşmaktır. Ulaşılan gerçeklik her zaman aynı sonuçları vermese de, bilim, fizik, felsefe gibi disiplinlerin beklentilerine uymasa da bir inceleme konusu olarak diğer disiplinlerle yolu çoğu zaman birleşir ve onlardan

beslenir. Beslendiği kaynakları şaşırtarak yargılarını gözden geçirmeleri yönünde yaratıcı itkileri harekete geçirir. Aslında bu yönüyle sanata bakıldığında onun değişken, terbiye edilemeyen, komik/trajikomik, dramatik, ironik, acı, nefret, korku, humor, iğrenç vb. gibi değişen doğasıyla bize farklı bir gerçeklik sunar. Nerede duracağı kestirilemeyen sınırları ile önümüze öyle şahane gerçeklikler sunar ki alımlayıcıyı dondurup, silkeler. Bütün genel kabul ve yargılara kafa tutabilir. Bu didişmeleri öyle noktalara varır ki; (bu anlar bilimden en çok uzaklaştığı anlardır) 2+2'nin 4 olamayacağı noktasına kadar uzanarak güzel bir yalanla alımlayıcıyı çırılçıplak bırakabilir. Uçarı ve bağımsız yapısıyla, gerçek ve hakikati olumlayabildiği gibi kimi zaman da kimseye hesap verme korkusuna kapılmadan reddedebilir. Hesap vermektense hesap sormak gibi bir doğaya sahiptir. Özgürlüğü var oluşunun temelidir. Nerede, ne zaman, hangi biçimlerde ortaya çıkabileceği sınırlandırılamayan sanatsal gerçeklik; insan yapımı her şeyde kendini göstererek bizi tahrik edebilir. Bu yönüyle insan yaşamının da sürekli var oluşu onu, bilginin başka bir biçimde insan yaşamında var olmasıyla ortaya çıkan yeni bir gerçekliğin oluşmasına neden olmuştur. Bu gerçeklik mutlak bir gerçeklik değildir. Anlam ve yorumun mutlak olamayacağı gerçeğini Whitham (2018) şu şekilde dile getirmektedir.

> "Tüm sanat eserleri yapmakla, iletişim kurmakla, hissetmekle ve bakmakla ilgilidir ve hepsinin anlayışı, icadı ve genel amacı özünde aynıdır; anlam ve yorum üzerinde bir tekel yoktur…herhangi bir oyunun kurallarının aksine, sanatı nasıl gördüğümüz ve anladığımız "öğretilemez"; görülen, hissedilen ve deneyimlenen şeyle ilgili hiçbir "doğru" ya da "yanlış" yoktur" (Whitham vd., 2018, s.10-11).

Sanatsal gerçekliğin öznel yapısı ile ilgili olarak Fischer (1990); herkes tarafından görünen tam şuradaki manzaranın resmini yapan ressamın kendi yaşantılarının ve duyuşlarının aracılığıyla gördüğü manzaranın resmi olduğunu ve resimdeki doğanın, sanatçının kendi öznelliğinin doğası olduğunu söyler.

Sanatın gerçekliği ele alışı, duyuları ve duyguları olan insan olarak bizim farklı bir yönümüzü ortaya koyar. İnsan sadece aklı ile bilgiler çeken bir canlı olmayıp duygu ve duyuları da olan bir canlıdır. Sanatsal gerçeklik, duyuları ve duyguları olan varlık olarak insanın gerçekliği, estetik bir kavramla biçimlendirme ve canlandırma ediminin sonucu olarak ortaya çıkar. Güzellik ile yoğrulmuş olan bu gerçekliğin insanda estetik bir haz duygusu uyandırması beklenir. Duyularla gelen bu gerçeklik

insanın sanatsal yönünü temsil ederken kesinlik içermez. Oysa kesin sınırlarla ayrılmasa da bilimin gerçekliği, bir takım bilimsel araştırma yöntemlerini kullanarak bilimsel açıklama ve açılımlarla bunu ispat eder. Bu çaba insanın bilimsel yönünü temsil eder. Felsefi gerçeklik ise bir takım uslamlama ve akıl yürütmelerle varlığın ötesinde bir takım temel kavramlar üretmeye ve bunlara ulaşmaya çalışırken daha çok insanın akıl yönünün ürünüdür. Oysa estetik insanın kesin olmayan duyu alanının bir ürünü olarak muğlak bir alanın ürünü olarak ortaya çıkar.

Sanatsal gerçeklik, bilimin –neden- diye çıktığı yolda bulduğu sonuçlarının, -neden olmasın ya da nasıl olmalı- diyerek sınırlarını zorlar. Bilim açıklayıcı yönümüzü, sanat ise biçimlendirici, canlandırıcı yönümüzü temsil eder. Sanatsal gerçeklik sadece akıl, fizik ya da metafizik alanda değil, düşsel ve fiziksel zemin üzerinde varoluşunu gerçekleştirebilir. Yöntemleri farklı olsa da bilimin de felsefenin de, sanatın da gayeleri gerçekliğe ulaşmaktır. Elbette sanat dış gerçekliğe kayıtsız değildir, kimi zaman gerçekliğe eklemeler yaparak, eksilterek, çarpıtarak, dönüştürerek hatta yadsıyarak yeni bir gerçeklik sunar. İnsan zihninden bağımsız, dış dünyada var olan gerçeklikle yetinmeyip, onu aşarak yeni gerçeklikler oluşturmaya çalışır. Kurgusaldır, başka bir dünyanın olabilirliğini insana sezdirir. İnsanı bilinen bir dünyadan bilinmeyen bir dünyaya götürerek farklı duygular yaşatır ve yeni bir dünya kurar.

Sanatsal gerçeklik, gerçeklikle bir eşitsizlik, hoşnutsuzluk ve didişme durumunda belirmeye başlar, insana yeni olabilirlikler sunar. Çünkü sanatsal edimin temel motivasyonu sadece gözlemlemek değil biçimlendirmektir. Sanatsal gerçeklik, gerçeklik karşısında pasif, sadece onu yansıtan bir ayna ya da onun teyidi de değildir. Sanatsal gerçeklik temsil ilkeleri içerisinde gerçekliğin görülmüş görüntülerinden oluşan bir gerçeklik olarak kendi gerçekliğini oluşturur. Öznelliği buradan gelmektedir. Bu yüzden her sanat eseri ayrı bir görmedir. Adanır'a (2014) göre; sanat temelini gerçeklikten alır. Sanatçının görmesiyle gerçeklik bir oyuna, kurgusallığa dönüşerek imgeselleşir. Bu imgeler her ne kadar gerçeklikten hareketle oluşmuşsa da gerçekliğe özdeş değildirler. Sanatçı görmesinin ürünleridirler.

Sanatçının yaptığı işin muhtevasını açıklamaya çalışan Timuçin (2013) şunları söylemektedir: Sanatçısından izler taşımayan eserler yaratıcısı yok gibi duran donuk yapıtlardır. Onlarda kaba bir biçimde dünya vardır. Oysa belli bir açıdan bakılmamış bir dünya görülmemiş bir dünyadır. Sanatçının eseri sanatçının görmesinin bir ürünüdür. Dünya elbette ki önemlidir ama sanatta onun nasıl görüldüğü de önemlidir. Gerçek sanatçı önünde durandan, geçmişin bir başka örneği gibi olandan, olmayan ama olabilecek olanla ilgilenir. Gerçek sanatçının işi gözlemlemekten çok tasarlamaktır. Olandan çok olasının peşinden koşmaktır. Yaratıcılık doğal olanın aşılmasıyla başlar. Timuçin burada sanatsal gerçekliğin sadece alımlayanda değil, sanatsal yaratma sürecinde sanatçının da nasıl yeni bir gerçeklik kurduğuna ve kurguladığına dikkat çekmektedir. Sanatsal gerçeklik sanatçı ile başlayıp alımlayıcı ile yeni bir gerçekliğe ulaşarak anlam kazanmaktadır.

Sözen (1996,) ise sanatsal gerçekliği diğer gerçeklik türlerinden ayrı bir yere koyar. Sanat dışındaki tüm gerçekliklerin sanat yapıtında ayrı bir gerçeklik olabilme ihtimalinden söz eder. Sanatın doğanın yenilenmesinden ibaret olmadığını söyler. Ona göre; şayet böyle olmasaydı, normal insan davranışları ile dans sanatını birbirinden ayrı şeyler olarak görmemizi mümkün olamaz.

Fischer'e (1990) göre sanatsal gerçeklik; insanın gerçekliğe olan ilgisinin bir sonucu olarak insan olmanın ve kendini aşmanın bir sonucudur. Gerçeklik karşısında etkin olmak isteyen insanın çıkarımları, düşleri ve arzuları esere sanatsal gerçeklik olarak yansır. Sanatsal gerçeklik ile ortaya çıkan gerçeklik insana yeni deneyimler ve gerçekliğe dair yeni fikirler sunar.

Sanat ile gerçeklik arasında kopmaz bir bağ vardır. Zaten sanatın temel sorunsalı özünde gerçekliktir. Sanatta gerçekliğin ele alınış biçimi taklitçi, dışavurumcu, biçimci, ya da gerçek üstü ele alınmış olsa da temel motivasyonunu dış gerçeklikten almak zorunda hisseder. Sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki estetik ilinti bunu zorunlu kılar. Sanatın, başlarda dış gerçekliğe bir öykünme olarak başlayan serüveni sonrasında gerçekliği bozarak, parçalayarak, çarpıtarak, hatta yadsıyarak yoluna devam etmiştir. Sanatsal imgenin gerçeklik üzerinden oluşturduğu yeni kurguların referansı yine gerçekliktir. İster bir yansıtma isterse bir çarpıtma ya da fantastik bir

imge olsun, bu durumu değiştirmez. Sanatın gerçekliği bu denli farklı yorumlarla ele alışı onun durmak bilmeyen yaratıcı özünün ve yeni gerçeklikler oluşturma çabasının sonucudur. Sanatın estetik yaratıcılığının özgürlüğü ona bu hakkı tanımaktadır.

Yukarıdaki bahsedilen düşüncelerden hareketle belirli sonuçlara varmak daha mümkün görünmektedir. Her sanat eserinin temsil ettiği gerçeklik, sonuçları hep farklı çıkan öznel bir gerçekliktir. Bu yönüyle bize sonucunu baştan kestiremediğimiz serüvenler yaşatarak yeni bir gerçekliğin temsilini sunar. Bu temsil aynı zamanda sanatın özgül ağırlığı ile sanat eserinde bulunan gerçekliğin doğru algılanması ile gerçekleşir. Sanatçısı tarafından yaratılmış olan eserin alımlayanı içine çekerek yaşattığı deneyimle farklı bir gerçeklik sunar.

Sanatsal gerçekliğin en önemli argümanı olan güzelliğin sanat eserinde insanileşerek yeni bir gerçeklik olarak ortaya çıkması onun ayırt edici özelliğidir. Estetize edilen gerçeklik, toplumların değişen kültürel yapılarıyla şekillenen yeni bir gerçeklik ortaya koyarak estetik biçimde var olur. Sanatsal görü dış dünyanın, yaşamın gerçekliğiyle yetinmez, müdahale de bulunmak arzusunu taşır. Gerçeklik karşısındaki sınır tanımayan bilincin gerçeklikle harmanlanmasıyla gerçekliğin bilinçten bağımsız ele alındığı klasik felsefi tanımların ötesinde, insan bilincinin dâhil olduğu ussal ve düşselin birbirine karıştığı sanatsal bir gerçeklik ortaya koyar.

3. RESİM SANATININ GERÇEKLİKLE ESTETİK İLİŞKİSİ

Sanatın tarihi; gerçekliğin tarihidir aslında. Gerçeklik algısı, gerçekliğin arandığı ve bulunduğu yere göre resmin gerçekliği değişir. Kimi zaman gerçekliği göründüğü gibi yansıtma, gerçeklikten uzaklaşma, gerçekliği dönüştürme, çarpıtma, reddetme ve yeni bir gerçeklik oluşturma örnekleri sunmuşsa da bu örneklerin hepsinin temelinde resim sanatının kendine özgü bir gerçeklik arayışı yatar. Resim sanatında gerçeklik; bir kurgu, oyun, ritüel, büyü gibi bir yanılsama olsa da zaman içerisinde kurumsallaşan estetik bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Resim sanatın gerçekliği ele alış biçimi kendine özgü yeni bir anlayış olarak ortaya çıkar. Bu anlayış daha ziyade görünenin ya da düşünülenin bir temsili ile başlayan ve zamanla biçim ve ifadenin temsiline dönüşür. Bu dönüşümün her aşamasında

farklılaşan resim dilinin gerçekliği de değişir, dönüşür. Her ne kadar sanatçının öznel bir eylem biçiminden yola çıkılarak bir gerçeklik ortaya konulsa da topluma mal olan sanat eseri öznellikten nesnelliğe geçerek yeni bir gerçeklik ortaya koyar. Bu gerçeklik sanatçının duygu ve düşünceleri ile başlar ve alımlayanın yeni bir anlam ve yorumlaması ile anlam kazanır. Duyularla algılanan gerçeklik daha çok öznenin algılama biçimi ile ortaya çıkar. Bu da gerçekliğin değişken ve sürekli hareket halinde olmasına sebep olur. Alımlayan özne bir yaratıcı birey olarak duyuları ile algıladığı gerçekliğin nesnelleşmesi ile anlam kazanır.

Resim sanatının gerçekliği ele alışı; insanın evren ve yaşamı kavrayışındaki bilişsel ve duyusal yaklaşımına bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bu değişimin temelinde; resimleri üretenlerin yaklaşım biçimleri, ifadeleri ve temsil anlayışlarındaki farklılıklar sanat tarihinde dört temel yaklaşımı oluşturmaktadır.

3.1. Gerçeği Taklit Etmek

Resim Sanatın başlangıcından aydınlanma dönemine kadar sanatçılar yönlerini doğaya dönerek, görünen gerçekliğin taklitlerini eserlerinde gerçeklik olarak ele almışlardır. İçerik, mitolojik, felsefi, sosyolojik, siyasal ya da psikolojik olsa da ele alınan gerçekliğin başarısı gerçeğin taklidinin başarısı ile ölçülmüştür. Mademki doğa bünyesinde sonsuz sır ve bilgi barındıran şahane bir kaynaksa, bu durumda gerçekliğin doğaya yönelerek, incelenerek, onun aracılığıyla ve onun gibi olarak aranması gerektiği düşünülmüştür. Doğanın yaratıcılığına ve sonsuz bilgi içeren yapısına hayran kalan sanatçılar onun yaratımlarını en ince ayrıntılarına kadar inceleyip taklit ederek şahane bir şeyler elde edebilecek olduklarına kanaat getirmişlerdir. Taklidin insanın en ilkel öğrenme biçimlerinden biri olduğu kabul edilirse, sonsuz bilgiyi ve gizemi bünyesinde barındıran doğayı taklit yönteminin de gerçekliğe giden en makul yol olduğu düşünülmüştür. Dahası başarılı bir taklit; taklit edilen şeye dair bir takım sırlara vakıf olunduğu izlenimi oluşturan yapısıyla hayranlık uyandırıcı gizemli bir faaliyet olarak görülüp takdir edilmiş, yüceltilmiştir. Anı yakalayıp durdurabilen ve ölümsüzleştirebilen iyi bir taklit, gerçekliğin görüntüsünün antik cazibesi ile büyüleyici bir çekim merkezi oluşturmuştur. Dış gerçekliğin yansıtılmasındaki yetkinlik ve içerikte değişiklikler olmakla beraber

yansıtılan, duyularla algılanan dış gerçekliğin görüntüsüdür. Bu yaklaşım 19. yy'a kadar etkisini yoğun şekilde devam ettirerek sanatsal uygulamalarda en uzun süre tercih edilen yaklaşım olmuştur. Tunalı'ya (1989) göre; gerçeğin taklit olarak ele alındığı bu yaklaşımda, sanatın ve sanatçının görevi nesnel gerçekliği tanımak, onları incelemek görsel ve edebi sanatlarda alabildiğine sadık bir biçimde taklit etmektir. Böyle bir sanat yaklaşımı ile sanat biçimlerini doğadan alacak, sanat güzelliğine doğanın güzelliği öncülük edecektir. Kuramı daha çok edebiyat alanından bir bakış açısıyla değerlendiren Moran'a (1994) göre bu tarz eserler gerçekliğin görünen yüzünün kopyası niteliğindedir. Bu tarz eserlerde gerçeklik; şu gördüğümüz dünyanın, Şuradaki nesnelerin görüntüsüne sadık kalınarak ele alınır. Sanatçı bize hayatı ve ya bir kesitini olduğu gibi sunar. (Görsel 1).

Görsel 3.1

Jean-François Millet, "Patates Ekiciler", 82,5x101,3 cm, T.Ü.Y.B, 1861



Mağara tasvirlerinden 19. yy'a kadar ister büyü temelli, ister mitolojik ya da dinsel ister ideolojik ya da psikolojik sanatın gerçekliği ele alışı büyük ölçüde taklitten ibarettir. Mağara duvarlarına çizilen tasvirler bir takım farklı düşünceler öne sürülse de orada yaşamış olan insanların yaşam deneyimlerinin dış dünyanın görüntülerinin taklitleriyle biçimlenmiş bir gerçeklik sunar.

Doğayı, yaşamı, gizemle ve mitolojiyle, felsefeyle kavrayan İlk Çağ Medeniyetleri, içeriğini bu temellerden alan fakat bu içeriğe duyu dünyasının görüntülerini giydirerek taklitte bulunmuşlardır.

Mısır sanatının özellikle Gize piramitlerindeki duvar resimlerindeki taklit; iki dünya arasında eksiksiz bilgi aktarıma amacı güden, dinsel bir içerik taşıyan fakat bu dünyanın görüntüleriyle biçimlendirilmiş bir taklittir. Yunanlılarda ise taklit zevk vererek öğretme aracıdır. Bu öğretmeyi de bu dünyanın gerçekliğini taklit ederek ya da idealize ederek yapmışlardır.

Resmin bu haliyle geçekliğinin taklit olarak ele alındığı ilk felsefi yaklaşımlar Platonda görülmektedir. Platona göre taklit ya da mimesis nesnel gerçekliğin bir yansımasıdır. Platon (2006) bu yansıtmayı ayna benzetmesi üzerinden şu şekilde açıklamıştır: "Bir ayna alıp onu her yere götürürsen çarçabuk yapabilirsin bunu. Güneşi, gökyüzündeki her şeyi hemencecik yaparsın; dünyayı, kendini, diğer hayvanları, aletleri, bitkileri ve daha şimdi bahsettiğimiz tüm nesneleri yaparsın hemen. Platon'a göre, sanatçının yaptığı üçüncü derece bir taklit olarak gerçeklikten uzaklaşır. Gerçeklik ise zaten duyu dışı bir dünyada bulunması sebebiyle tam olarak taklit yöntemiyle anlaşılamaz. Görünen dünyanın çokluk içerisinde bulunan görüntülerini tek bir forma (ideaya) bağlayan Platon; sedir örneği üzerinden bu durumu açıklamaya çalışmıştır. Platon'un düşüncesine göre duyu dünyasında algıladığımız birçok sedir bulunmakla birlikte, bütün bu sedirlerin sedirliklerini aldıkları tek bir "sedir" ideası vardır. Bu idea, sedirin aslı olarak birinci kademeyi (gerçek sediri) oluşturur. İkinci kademe ise sedirin ideasından yola çıkarak gerçeğin sadece hayali bir taklidini yapan marangozun yaptığıdır. Bu sedir var ve duyulur olmakla birlikte mutlak, mükemmel sedir ideasına göre eksik ve kusurludur. Eksik ve kusurlu bu sedirin taklidini yapan görüntü taklitçisinin (ressamın) yaptığı ise; gerçeklikten uzaklaşan üçüncü derece taklidi oluşturur. "Öyleyse şu üç sedire ulaştık: Birisi, asıl olan, tanrının yarattığı sedir. Bir tane marangozun yaptığı sedir ve bir de ressamın yaptığı sedir". Bu düşünceden hareketle Platon, hayatın kendisinin bir taklit olduğunu ve resmin, taklidin taklidi olarak ortaya gerçeklikten uzaklaşan yapısına vurgu yapmıştır.

Aristoteles (2008) için de sanatlar gerçekliğin taklidi bir ifadesidir. Poetika adlı kitabında daha çok tragedya ve komedya gibi sahne sanatları üzerinden açıklamalar yapmışsa da yer yer poetik terimini kullanarak kapsam genişletilmiştir. Kitabında, sahne sanatlarının ve işitsel sanatların birer taklit olduğunu vurguladıktan sonra şöyle

devam eder: “Nasıl kimileri-bir kesimi sanatın kurallarına dayanarak, öbür kesimi ise uygulama yoluyla-benzerlikler ortaya getirip, çeşitli taklitleri renkler ve biçimlerle yaparken başka biri de bunu seslerle yapıyorsa aynı şekilde adı geçen sanatlar için de bu böyledir”.

Platon’un öğrencisi olan Aristoteles’in mimesis kuramına karşı yaklaşımı hocasının düşüncesinden farklıdır. Platonda insanları gerçeklikten uzaklaştıran kusurlu bir kopya olarak ele alınan resim sanatı Aristoteles’te bilgi aktaran, hoşlanılan, terbiye eden, zevk alınan ve insanı arındıran bir araca dönüşür. Şöyle ki;

> “Çünkü hem taklidin doğası insanın doğasında vardır, çocukluktan itibaren kendisini gösterir bu ve insan, özel bir ölçüde sahip olduğu ve ilk bilgilerini o yolla edindiği bu taklit yeteneği ile öteki canlılardan ayrılır; Ayrıca taklitlerden hoşlanma herkesin doğasında vardır. Nitekim gerçeklikte ancak hiç hoşlanmaksızın baktığımız nesnelerin, olabildiğince aslına sadık gösterimlerini bile zevkle izleriz; örneğin gerçekte hiç bakamayacağımız hayvanların ya da bakmak istemeyeceğimiz cesetlerin, olabildiğince aslına uygun imgesel gösterimleri gibi” (Aristoteles, 2008, s.8).

Aristoteles’e göre gerçeği kopyada aramak, sıradan görüntülerin ve yaşantıların taklidine dayanan bir taklitçilikten daha da fazlasıdır. Hocasında sadece görüntü taklidinden ibaret olduğu savıyla aşağılanan taklitçi sanat, Aristoteles’te salt benzerliği aşarak estetik bir objeye dönüşür. Biçimsel kaygılar dile getirilir, estetik hazza dikkat çekilir. Sanat; dehşet, acıma, iyilik, kötülük gibi duyguları ele alarak alımlayıcıda (izleyicide) ahlaken bir arınmaya (katharsis) sebep olur. Bu özelliklerle ilgili düşüncelerini tragedyaya dair yaptığı şu açıklamalardan anlayabiliyoruz.

> “Tragedya, belli büyüklükte, kendi içinde kapalı ve iyi bir aksiyonun (eylemin) çekici bir biçim verilmiş konuşma ile yapılan taklididir; biçimleyici bu araçlar, bölümden bölüme farklı kullanılırlar; eyleyen insanların, anlatı yoluyla olmaksızın, acı ve dehşet duyguları uyandıran ve bu yolla o türden gerilim durumlarından arındırma etkisi yapan taklididir tragedya” (Aristoteles, 2008, s.14).

Sanatın nesneleri oldukları gibi göstermesinden Aristoteles in anladığı ile Platon un anladığı şey aynı şey değildi. Bu farkı Moran (1994) şöyle dile getirmiştir: “tabiat deyince yalnız duyularla algıladığımız nesneleri değil, onun altında yatan gerçekleri, insan tabiatını, davranışlarını, gelenekleri düşünüyorlardı. Bir gerçeklik ortak tümellere ve öze inmekle yani ortak özellikleri yansıtmakla olur. Herkes tarafından tanınan bu ortak özellikler sayesinde sanat, zamanın ve kişiselliğin ötesine geçerek; gelip geçici ve istisnai olanı aşıp klasikleşiyordu. Aristoteles’e göre sanatın taklit

etmesi gereken diğer gerçeklik de idealleştirilmiş gerçekliktir. Bu gerçeklik kusurlarıyla çevremizde gördüğümüz alelade gerçekliğin taklidi değil; kusurlarından arındırılmış, idealleştirilmiş gerçekliğin taklididir. Sanat eserinin zevk vermesi beklendiğine göre; çirkin, kaba, göze hoş gelmeyecek şeyleri sanata katmamalı, güzel ve hoş görünen şeyleri konu edinmeliydi.

Carrol'a (2016) göre: Platon ve Aristoteles'in yaşadığı dönemlerde bugün bizim anladığımız anlamda bir "sanat" terimi bulunmamaktadır. Dolayısıyla gerçekliğin algılanmasında da farklılıklar ortaya çıkması da doğaldır. Dolayısıyla Platon ve Aristoteles resim sanatını sadece taklide dayalı tanımlamış olamazlardı. Platon ve Aristoteles ancak bizim adlandırdığımız şekliyle sanattan söz etiklerinde, yani şiir, tiyatro, resim, heykel, dans ve müzik gibi, bunların ortak özelliklerinin taklit olduğunu düşünüyorlardı. Buna göre, eğer sanat yapıtı adayı herhangi bir şeyin taklidi olma özelliğine sahip değilse, sanat eseri değildir.

Orta Çağ Avrupası'nda resim sanatı; yetenek gerektiren, çekici, gerçekçi taklitlerinden uzaklaştırılarak duyu dünyasından ziyade başka bir dünyaya kapı aralayan bir gerçekliğe dönüştürülmüştür. Bu dönem resimlerinin yansıttığı gerçekliğin taklidi etkisini yitirerek içerik yönünden ilahi gerçekliğin öne çıkartılmaya çalışıldığı, göstergelerin, sembollerin ve imgelerin yüce bir hakikati güçlendirmek için dine hizmet aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Doğulu sanatçılar ise gerçekliğin karşısına geçip, gerçekliğin bire bir taklidini umursamamış, akıllarında kaldıkları kadarıyla gerçekliğin görüntülerini meditasyona dayalı, adeta başka bir fizik dünyanın görüntüleriymişcesine kimlik kazandırarak taklit etmişlerdir. Bu da doğu ile batının gerçekliği arama ve uygulamadaki farklılıklarını ortaya koyar.

Orta Çağ'daki kilisenin dayattığı, hakikat ikliminin toplum üzerindeki yoğunluğunun azalması ile oluşan özgürlük ortamında (Rönesans) sanatçıların yönünü sevgi ve merakla dış gerçekliğe çevirerek, doğa görüntülerini natüralist gerçekçi veya idealize edilmiş şekliyle taklit etmişlerdir. Perspektif bilgisinin de gelişmesiyle resim yüzeyi görünmez kılınmış; derinlikli bir alana bakıyormuş izlenimi güçlenmiştir.

Gerçekliğin en ince ayrıntılarının sabırla incelenerek eserlerde yer bulması sonucu adeta aynanın yansıtmasına eşdeğer bir taklit başarısının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönemde dinsel içerikli resimler yapılmaya devam edilmişse de tasvirler, Orta Çağ'ın gerçekliği ele alışından çok farklıdır. Tanrı, melekler, peygamberler bu dönemde de resimlerde görünmekle birlikte; duyu dünyasının figürleri gibi biçimlendirilerek, idealize edilerek ya da natüralist bir gerçeklikle ele alınmış taklitlerdir.

Resimde taklit; özellikle Rönesans sonrasında gerçekliğin ele alınışında temel bir yaklaşım haline gelmiştir. Lynton'a (2004) göre; Manet, Monet, Courbet gibi Modern ressamların esas işinin dünyayı tavizsiz bir şekilde betimlemek olduğunu söylemişlerdir. Barrett (2019) ise bu dönemlerde gerçekliğin ressamlar tarafından ya doğa güzelliği ya da ideal güzellik temelinde ele alındığını, Batı sanatının, Antik Yunan'dan ifadenin temsiliyetten daha önemli kabul edildiği 18. yy'a kadar gerçeklik taklit biçiminde ele alındığını belirtmişse de aslında gerçeğin taklitlerinin sorunlu olduğunu belirterek farklı bir açılım sunar. Barrett'e (2019) göre; üç boyutlu hoplayan, konuşan, hareket eden, bir gerçeğin resimde iki boyuta indirgenerek nasıl taklit edilebileceği ya da kopyasından söz edilebileceğini düşündürür. Bunun olsa olsa gerçeğin görüntüsünün taklidi olabileceğini söyleyerek günümüzde ortaya çıkan fotogerçekçi resimlerin yeniden taklit ya da yansıtma kuramına nasıl farklı bir bakış açısı geliştirdiklerine de vurgu yapmaktadır.

Bütün bu dönemsel yaklaşımlardan hareket edildiğinde belirli dönemlerde resim sanatının gerçekliği arama ve yakalama çabalarının taklit ya da yansıtma ile arandığı ve halen aranmaya devam edildiği anlaşılmaktadır. Kopya ya da yansıtmanın gerçekliği yakalayıp yakalayamadığı tartışmaları henüz tamamlanmış değildir.

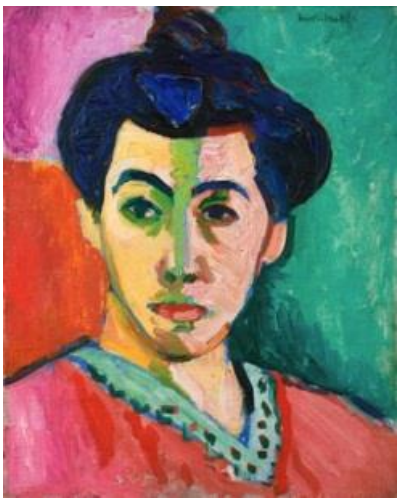
3.2. Dışavurulan Gerçeklik /Gerçekliğin Dışavurumu

Sanatın öncelikli amacının dış gerçekliği titizlikle yansıtması olduğu fikrinde kuramsal olarak ilk kırılma hareketi romantik dönemde başlamıştır. 19. yy. da bazı sanatçılar, taklide dayalı Yunan ve Roma sanatını yücelten, dolayısıyla sanatın gerçeklik karşısında pozisyonunu belirleyen akademiye karşı farklı söylemler

geliştirmişlerdir. Akademinin Özne-nesne bağlamında sanatçının görüsünün pasifleştirildiği eleştirisi bu söylemlerin başında gelmiştir. Bu sanatçılar tarafından gerçekliğin, düş gücü ve hayaller dışında, model karşısında titizlikle çalışılarak ele alınması zayıflık olarak addedilmiştir. Romantik akım kapsamında eserler vermiş Eugene Delacroix'nın gerçekliğe yaklaşımıyla ilgili Gombrich (1999); resimlerinde rengin çizimden, hayal gücünün ise gerçekliğin bilgisinden daha önemli bir gerçeklik sunduğunu belirtmiştir. Gerçekliğe yaklaşımdaki bu kırılmayla ilgili Carroll (2016) ise "Taklit yaklaşımda sanatçıların dış dünyaya bir ayna tuttukları söylenirken, 19. yy' a gelindiğinde sanatçının iç dünyasına ve deneyimlerine, öznel olana vurgu yaptıkları görülmeye başlanmıştır " demektedir. Resimlerde dışavurulan gerçeklik; duyularla insan bilincine çarpan objektif gerçeklik görüntüsünün, bilinçte işlenip anlamlaştırılarak öznelleştirilmesiyle kendini gösterir (Görsel 2).

Görsel 3.2

Henri Matisse, "Madam Matisse'nin Portresi", 40,5x32,5 cm, T.Ü.Y.B, 1905



Dışavurulan gerçeklikte duyu verisi, duygu verisi bir gerçeklik haline dönüştürülmüş olarak ele alınır. Bilincin dahil olmasıyla öznelleşen gerçeklik, kişiselleşmiş bir gerçeklik olarak ontolojik felsefi tanımı aşar. Ne kadar sanatçı, o kadar çok gerçeklikten söz edilebilir hale gelinir. Her ne kadar gerçeklik referans alınsa da resimde aranan ve değerli görülen gerçekliğin taklidinin başarısı değil, öznel duyguların ne kadar güçlü yansıtıldığıdır. Bu amaç için, çoğu zaman gerçekliğin bire bir taklidinden uzaklaşmak anlamı güçlendirmenin yöntemi olarak kullanılır. Read'a

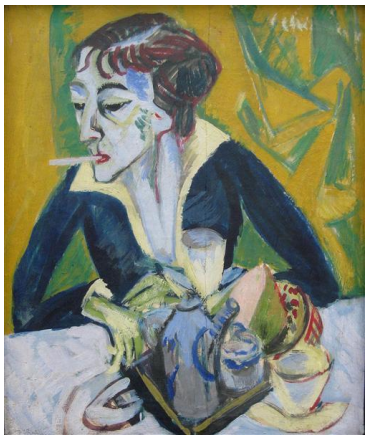
(2018) göre dışavurulan gerçeklik yaklaşımında ne doğanın objektif görüntülerine ne de bunlarla ilgili soyut bir kavrama vurgu yapılır. Sanatçı bunların yerine kişisel duygularını ön plana çıkartma gayreti içindedir. Sanatçı bu yaklaşımda, normal gerçeklik görüsüne başkaldırılmakta, kendi duyusal tepkilerine çok daha sıkıca bağlı bir gerçeklik oluşturmaya çalışmaktadır.

Wilhelm Worringer'in (1985) 1908 yılında yayımlanan doktora tezinde sanatın sadece bir taklit iç tepisinden ibaret olmadığını, onu sanat diye tanımlamamızın psişik temelleri olduğunu, Sanatın bütün çağlarda görmüş olduğu saygının ancak bu psişik ihtiyaçlar göz önüne alınırsa sağlıklı bir şekilde anlaşılabileceğini iddia etmiştir.

Modern dönemler, sanatın geçmişle hesaplaşmasının yaşandığı, gerçeklik üzerine yeni alternatiflerin arandığı bir dönemdir. Bu alternatiflerden birisi de gerçeğin görüntüsünün taklidi yerine; sanatçının iç dünyasının (heyecanlarına, korkularına, coşkularına, acı, nefret, komik, trajikomik, humor, vb.) gerçeklik olarak ele alındığı yaklaşımdır. Gerçekliğin resimde dönüşen bu haliyle ilgili Carrol (2016) şunları söylemiştir. "Özünde bütün dışavurumcu kuramlar bir şeyin ancak duyguları ifade ederse sanat olduğunu söylüyordu. Dışavurumcu kuramların iddiası, sanatın özünde duyguların yüzeye taşınması, sanatçılar ve izleyiciler tarafından algılanacak şekilde dışarı çıkarılmasıyla ilgili olduğudur". Van Gogh, Franz Marc, Ernst Kirchner, Matisse gibi sanatçıların eserlerinde gerçek; dışavurulan bir gerçeklik olarak yerini almıştır (Görsel 3).

Görsel 3.3

Ludwig Kirchner, "Sigara İçen Erna", 70x58 cm, T.Ü.Y.B., 1915



20. yüzyıl her alanda baş döndürücü yeniliklerin çağ olmuştur. Bu dönemde teknolojide, bilimde, felsefede, sosyolojide, psikolojide kısacası yaşam biçiminde yeni durumlar ortaya çıkmıştır. Bu yenilikler, dönemin insanı üzerinde gerçekliğin algılanışı, düşünüşü ve kavranışında büyük değişiklikler meydana getirmiştir. Dönemin insanının düşünce dünyasındaki evrilmesine değinen Bozkurt şunları söylemiştir.

> "Görelilik Kuramı, Albert Einstein tarafından temellendirilmiştir. Makrokosmostan mikrokosmosa geçerek bilinç altımızı "Psikanaliz Kuramı"yla gün ışığına çıkaran bilim adamı Sigmunt Freud'tur. Bu kuram geleneksel psikolojiyi alt üst etmekle kalmadı; yazın dallarını etkilediği gibi, ahlak alanında da yeni sorunların gündeme gelmesine neden oldu. Felsefe alanında Fenomenolojinin kurucusu Huserl, ontolojiyi işleyen Heidegger, varoluşçu felsefeyi geniş kitlelere yayan Jean-Paul-Sartre gibi filozoflar sanatlar üzerinde de önemli izler bıraktılar" (Bozkurt, 2014, s.59).

Bu dönemde bulunan röntgen ışınları, atomun parçalanması gibi buluşlar aynı zamanda insanların dış gerçekliğe dair tanımlarını sarsmış; yüzeysel gerçekliğin dışında daha derinlerde özde gerçekliğin cazibesini ortaya çıkarmışlardır.

Sanat çevrelerinde gerçekliğin ele alınışına dair itilafların yoğun bir şekilde yaşandığı bu dönemde, gerçekliğin görüntülerini tekrar tekrar resmin gerçekliği olarak ele almanın anlamsızlığı üzerine düşünceler yüksek perdeden dile getirilir olmuştur. Özellikle fotoğraf makinasının icadı sonrasında hareketli görüntüler oluşturabilen film teknolojilerin keşfinin bu tartışmaların ateşleyicisi olduğu kabul

edilmektedir. Giderer'e (2003) göre "19. Yüzyılla birlikte fotoğraf ve sinema, kusursuz bir biçimde hareketin de görüntüsü dahil olmak üzere görüntünün sunduğu mekanik anlamları mükemmelleştirmiştir. Yani sanatçıların yüzyıllardan beri ardından koştuğu gerçeğe benzetim çabasını tüm sanat türlerinden daha iyi, hatta mükemmel olarak gerçekleştirmişlerdir". Dahası bu teknoloji ürünleri kendilerini bir sanat formu olarak lanse etmeye başlamışlardır. Bu konuya değinen Farthing (2020) şunları söylemektedir. "Fotoğrafı, gerçeği betimleyen bir sanat formu olarak tanımlayan Amerikalı ve Avrupalı fotoğrafçılar çeşitli topluluklar kurdular. Bu topluluklardan biri olan New York Fotoğraf Kulübü'nün öncülerinden Alfred Stieglitz 1890 da ilk tek kişilik sergisini açtı". Bu teknolojilerin yaygınlaşması dönem insanına yığınla görüntü kopyaları sunmuştur. Lynton'a (2020) göre çevrede görülen yığınla fotoğraf, görüntünün büyük olasılıkla doğaüstü bir gücü bünyesinde barındırdığına dair antik inancı büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır.

Bu zamanlarda, modern dünyanın getirisi olan teknoloji, makineleşme, kentleşme gibi yeni durumların insanın anlam dünyasını erozyona uğrattığı, ahlaken çürüttüğü düşüncesi çok sayıda sanatçı tarafından da karşılık bulmuştur. Bunlardan bazıları, bütün bu kötülüklerin sorumlusu olarak gördükleri kültürün; siyasal, felsefi, ideolojik ve estetik bütün değerlerinin yozlaştığını, bu sebeple sanatın gerçekliğinin yitirildiğini iddia etmişlerdir. Bu ruh halindeki bazı sanatçılar mevcut tanımlara sırtlarını dönerek, yitirilmiş gerçekliğin insanın en derin ilkel duyguların da bulunabileceğini düşünmüşlerdir. Anlatım gücünden çok şey yitirdiklerini düşündükleri sanatsal ifadenin ancak bu yolla, en başa dönerek tekrar elde edilebileceğine kanaat getirmişlerdir. Bu yöneliş; bazı sanatçıların dikkatlerini gerçekliğin taklitlerinden uzak, ifade gücünün yüksek olduğunu düşündükleri ilkel (primitif) sanatlara yöneltmiştir. Sanatta ilkelcilik yönelimiyle ilgili Lynton (2004) şunları söylemektedir: "İlkelcilik aynı zamanda hem eski, hem de yeni kaynaklara bir uzanma, kültürel dengeyi sağlamak için zamanla kayıtlı olmayan bir dünyayı arama anlamına gelir. İlkelciliğin bir özelliği de temel ilkelerin yeniden değerlendirilmesini gündeme getirmesidir. Sanatın amacı nedir? Bizi hangi yollardan etkiler? Sanatın iletişim yolları ne olmalıdır?" Bu dönemdeki ilkelcilik merakı o noktaya erişmiştir ki; bazı sanatçılar yitirildiğini düşündükleri sanatsal itkiye yeniden ulaşabilmek için modern yaşamlarını terk edip, ilkel yaşam şartlarına dönmeye çalışmışlardır. Bu

durum Farthing'e (2020) göre; sanatın öldürüldüğüne inandıkları yaşamsal gücünü tekrar bulabilmek için Alman halk sanatını taklit edip örneklerini toplamaya başlamaları ile birlikte başlamaktadır.

Sonuç olarak dışavurulan gerçeklik yaklaşımı; sanatçının, dış gerçeklikten kısmen uzaklaşarak, sanatına kendi duygu ve düşüncelerini kattığı gerçekliktir. Dışavurulan gerçeklik yaklaşımda sanatçı, dış gerçeklik karşısında sadece seyreden olarak değil, düşünen, hisseden, duyguları ve yargıları bulunan etkin bir kişilik olarak sanatının gerçekliğine dâhil olur. Artık, sanat eseri ve alımlayıcı (izleyici) ilişkisine kendisini daha çok katma çabası vardır.

Dışavurumcu yaklaşımda esas olan, doğa gerçekliğinin görüntülerinin aslına sadık kalarak ele alınması değil, sanat nesnesi üzerinde sanatçının iç dünyasında anlamlaşan gerçekliğinin yansımasıdır. Resimdeki gerçekliğin bu dönüşümü natüralist sanat geleneklerinin tam olarak aşıldığı anlamına gelmez. Bu gerçeklik, renklerin, biçimlerin, çizgilerin, kompozisyonun vb. bilinçli olarak, duyguların ifade edilebilmesine olanak sağlayabilecek şekilde, sanatçı tarafında şekillendirilmesinde aranır. Dışavurulan gerçeklik yaklaşımında hala doğa görüntülerinden söz edebiliyor olsak da bu görüntülerin yansıtılmasında farklar bulunmaktadır. Artık dış gerçekliğin gerçekçi betileri amaç olmaktan çıkmış, sanatçının duygularını ifade etmek için araca dönüşmüşlerdir. Resimlerde ele alınan doğa gerçekliği de natüralist temsillerinden çok şey kaybetmiştir. Resimlerde adeta özensiz ve enerji dolu fırça darbeleri, bağıran renkler ve gerçek doğada olmayan kalın konturlarla savuşturulmuş gibidir. Resimle pek ilgisi olmayan insanlar için çocukça ve beceriksizlikle yapılmış resimler olarak değerlendirilebilecek düzeyde gerçeğin görüntüsü bozulmuştur. Sanatçı bu yolla nesnel gerçeklikten kısmen uzaklaşarak, gerçekliği iç dünyasında aramıştır.

3.3. Gerçekliğin Biçimsel Temsili

Sanatın izleyiciye sunmuş olduğu gerçeklik örnekleri bakımından en köklü kırılmalardan biri de sanat nesnesinin, gerçekliğin her türlü taklit ve temsillerinden arındırılarak, kendi biçiminin gerçeklik olarak sunulmasıyla ortaya çıkmıştır. Taklide dayalı gerçeklik yaklaşımında gerçeklik dış dünyanın görüntülerinde aranırken,

dışavurulan gerçeklik yaklaşımında; içe yansıyan bu gerçeklikle harmanlanmış sanatçının duygularının yansıtılmasında; gerçekliğin biçimsel temsilinde ise, sanatçının iç dünyasına yansıyan gerçekliğin görüntüsünün bilinç yoluyla aşılarak kendince hakikatinde aranmıştır. Bu yaklaşımda nesne temsilleri şüpheli bir bilgi alanı kabul edilerek, gerçeklik metafizik bir âlemde aranmıştır. Sanatçı bu noktadan itibaren gerçeklik karşısında izleyen pasif konumundan çıkıp; müdahale eden, dönüştüren, yeniden kuran bir tabiata erişmiştir. Gerçeklik arayışı, dış dünyanın sınırlı ve sürekli değişen görüntülerinin ötesinde, tek tek nesnelere bağlı olmayan ama bütün nesnelerde bulunan en temel biçimlere yönelmiştir. Nesnenin nesnel özelliklerinden sıyrılarak ruhlaşan en temel yapısı, resim sanatındaki diğer gerçeklik yaklaşımlarında da kullanılan renk, çizgi leke, doku, boşluk, doluluk vs. gibi plastik ve estetik unsurlarla biçimlendirilmiştir. Öncesinde gerçeklik yanılsamasının temsiline hizmet eden bu unsurlar biçimci gerçeklikte kendilerinin temsiline dönüşmüşlerdir (Görsel 4).

Görsel 3.4

Vassily Kandinsky, "Kompozisyon 4", 159,5x250,5 cm, T.Ü.Y.B, 1911



Kübist ve dışavurumcu gibi yaklaşımlarıyla gerçekliğin görüntüsünü parçalayan ve bozan ressamlar, başka türlü bir gerçeklikten söz etmenin zeminini oluşturmuşlardır. Bu zemin taklit ve temsillerin reddine kadar varacak sürecin kapılarını da aralamıştır. Bu kapıdan geçenler duyu verilerinin gelip geçici ve değişen görüntülerinin ötesinde, değişmeyen ve duyu verilerini aşan bir gerçekliğe vurgu yapmışlar; gerçekliği reddederek görünmeyeni yakalamak adına fenomenolojik bir gerçekliğe yönelmişlerdir. Bu durumu Lyonton (2004) sanatçılar açısından şu şekilde

açıklamaktadır. Delaunay şiirsel bir saflıkta soyut geometrik bir gerçeklik ortaya koymuştur. Mondrian resimlerinin çizgi ağlarıyla doldurmuştur. Sonrasında nesnellik dışı bir dünyanın biçimsel gerçekliğini resimlerinde oluşturmaya çalışan Kasimir Malevich gerçekliğin salt biçimsel temsiline yönelik eserler vermiş ilk sanatçılar olmuşlardır.

Gerçekliğin biçimsel temsiline yönelik sanatçıların nelere kafa yorduklarını Lynton (2004) şu şekilde ifade etmiştir: "Öte yandan gizemsel kaygılardan yola çıkarak madde dünyasına bir yanıt bulmayı amaçlıyorlar, maddenin sözcülüğünü etmiyorlardı. Bu sanatçıların, görünen gerçekliğin ancak hayal gücüyle ulaşılabilecek daha derin bir gerçekliğin maskesi olduğu yolundaki inançlarını klasik felsefe de destekliyordu". Ayrıca "Bu ressamlar, bu yolun sonuna kadar gitmek istemeyenleri, sanatta betimleme geleneğinden ayrılmaktan korkmakla suçluyorlardı."

Sanat algısında temel kırılmaların yaşandığı böylesi zamanlar, sanatın ne'liği üzerine ortaya atılan radikal düşüncelerle taklit ve temsillerden arınmış dış dünyanın görüntülerinin gerçekliğine ihtiyaç duymayan, var olabilmek için kendi kendine yeten saf bir sanat fikrine zemin oluşturmuştur. Artık resim de; gerçeklik yanılsaması oluşturarak saydamlaşan bir yanılsama olmaktan çıkıp; gerçeklikten hareketle ama görünenin ötesinde görünmeyenin eksikliğini de tamamlayarak oluşturduğu kendi salt biçimsel yüzeyini gerçeklik olarak sunulmuştur (Görsel 5).

Görsel 3.5

Kasimir Malevch, "Süprematist Resim", 88x70 cm, T.Ü.Y.B, 1916



Biçimsel gerçeklik yaklaşımında dış dünyanın çokluk içerisinde ve zamana bağlı olarak değişen detaylarını taklit etmek yerine, nesnenin biçimsel özünü oluşturan değişmeyen, aşkın, saltık biçimlere vurgu yapılmıştır. Gerçeklik dışsal nesnenin öznel niteliklerinden arındırılarak, madde-ruh diyalektiği üzerinden aranmıştır. Sanatın dış gerçekliğin natüralist görüntüleriyle bağlarını koparmış haliyle –saf sanat- olma iddiasında bulunulmuştur. Bu saflık söylemin bağlam olarak döneme yakın kökleri; İnsanın geçmişten gelen yüklerinden, esaretinden ve ergen kusurlarından kurtuluşunun anahtarı olarak saf aklı merkeze koyan aydınlanma dönemi düşüncesinde yatmaktadır. Kant için insan, ergen yapısı ile düşmüş olduğu kusurlarından saf aklın ilkeleriyle ancak sıyrılabilirdi. Hegel (2019) ise "sanat güzelliğinin tinden doğup, bedensiz bir ruh şeklinde bazı nesnelerde duyulara göründüğünü; bedenleştiği nesnelerin biçimiyle sınırlanarak özgürlük ve hakikatinin sınırlandığını düşünmüştü." Ona göre; "nesnede oluşan bu sınırlı güzellikten ziyade sanatsal güzelliğin tinsel yapısı daha üstün tutulmuştu". Hegel'in ayrı bir kategori olarak 'sanat güzelliğinin' tinsel doğası hakkındaki düşüncelerine bakıldığında, biçimci gerçeklik iddiasını çağrıştırabilecek fikirleri açık bir şekilde görülmekteydi. Yani, bu söylenenlerden sonra, sanat güzelliğinin fizik dünyanın görüntülerinin de öncesinde saf olarak var olduğu çıkarımına ulaşmak çok zor olmamıştı. Hegel sanat güzelliği hakkında şunları söylemiştir:

> "Sanat güzelliğinin tinden doğmuş ve yeniden doğmuş güzelliktir; tin ve ürünleri, doğa ve fenomenlerinden ne kadar yüksekse, sanat güzelliği de doğa güzelliğinden o kadar yüksektir. Aslında biçimsel olarak (yani söylediğine bakılmaksızın) ele alındığında, insanın kafasında yer alan yarasız bir nosyon bile herhangi bir doğa ürününden daha yüksektir, çünkü böyle bir nosyonda tinsellik ve özgürlük daima mevcuttur" (Hegel, Çev: Altuğ vd., 2019, s. 6).

20. yy'ın başlarında bilimde, felsefede, teknolojide baş döndürücü gelişmeler yaşanmış, bu gelişmeler insanın evreni kavrayışında değişikliklere sebep olmuştur. Bu değişiklikler bütün genel kabullerde olduğu gibi sanatın gerçekliği ele alış biçiminin de bir kez daha sorgulanmasına sebep olmuştur. Resim sanatında dış dünyanın gerçekliğine karşı takınılan tavrın altında sanat çevrelerinin olduğu kadar dönemin felsefi düşünürlerinin ve bilim adamlarının etkisi yadsınamaz. Kuantum fiziği ve Albert Einstein'ın "görecelik kuramı" gerçekliğe dair genel kabulleri sarmış, mutlak gerçek konusunda şüpheleri ortaya çıkartmıştır. Bu değişimi Tanilli (1994) şöyle ifade etmiştir:

> "Enerjinin parçacıklara, yani quanto ya dönüşmesi; Einstein'ın zamanın mutlak bir nitelik taşımadığı ve uzayın da görece bir değerde olduğuna dair "Sınırlı Görecelik Kuramı"; hızlandırılmış hareketleri incelediği, madde ile enerjinin eşdeğerde olduğu, enerji yayan bir cismin kütlesinden kaybettiği ve böylece maddenin enerji yaratırken yok olabileceğini, atomun ise pek küçük bir bölgeye sıkıştırılmış enerjiden başka bir şey olmadığı ve ışığa ya da sıcaklığa dönüşebileceğini ıspatladığı "Genelleştirilmiş Görecelelik Kuramı" gibi yeni buluşlar eski bilimsel anlayışları değiştirdi" (Tanilli, 1994, s.70).

Konu ile ilgili olarak Bozkurt (2014) bilimsel yaklaşımlar yanında diğer sanatların katkısını şu şekilde açıklamaktadır.

> "Yine bu çağ, çeşitli ülkelerin yazın, resim, müzik, heykel gibi sanat dalları üzerindeki felsefenin etkilerini de yaşadı. Bu sanatların metafizikle aralarında bağlar kuran filozoflar çıktı (Bergson, Sartre, Heidegger, Hartmann). Bu filozofların etkisinde kalan ve saf şiir, saf roman, saf resim gibi özü araştıran ve derinliğe yönelen sanatlar…insanlığın tüm değerlerini yeniden sorguladılar" (Bozkurt, 2014, s.57).

Read'e (2018) göre: biçimci gerçeklik; dış gerçeklik ile arasına mesafe koyarak saf sanatsal gerçeklik sunma iddiasında bulunmuştur. Çünkü sanat gerçekliğin görünümündeki tüm arketip formlara ulaşabilmektedir.

Sanatta gerçekliğe biçimci yaklaşım; o döneme kadar resmin varlık nedeni olarak kabul edilen gerçekliğin temsilini reddederek biçim ve içerik konusunda içsellikle ilgili bir alana geçmiştir. Gerçeklik olarak kendi biçimini, içerik olarak da estetik deneyimini öne sürerek resim algısını başka bir alana taşımıştır. Biçimci gerçeklik yaklaşımının gerçeklikten tamamen kopuk, ilintisiz bir yaklaşım olduğu düşünülmemelidir. Biçimsel gerçekliğin referans olarak çıkış noktasını gene gerçeklik oluşturmaktadır; bu, derin bir gerçekliktir. Yapılan sadece gerçekliğin yeni bir tanımla anlamlaştırılarak ruhlaştırılmasıdır. Suçkov'a (1982) göre; bu imgeler sanatçının zihninde dış dünya yardımıyla oluşur.

3.4. Yeni Bir Gerçeklik Olarak Sanat Eserinin Kendisi

Modernizm, sanatı saflık söylemleri ve biçimci bir yaklaşımla özne nesne arasındaki estetik deneyime sıkıştırmıştır. Bu saflık söylemlerini Malevich; düz boyanmış en temel geometrik şekillere indirgeyerek varabileceği en son noktaya vardırmıştır. Şahiner'e (2015) göre; Malevich'in 'Siyah Kare'si ve haç işareti ile mistik vurgular yaptığı yücelik, (süpreme) resimleri ile varılabilecek en uç noktalara ulaşılmıştır. Malevich'in kurtarılmış hiçlik dediği bu resimlerde dünyevi, mukayese edilebilir bir

hareket noktası yoktur. Bu resimler cisimsiz bir dünyanın cisimleşmiş hali gibidir. Malevich'in 1915'te ve Rodchenko'nun ise 1921'de yaptıkları resimler böyle bir evrimin sürdürülemez olduğunu göstermiştir.

Görsel 3.6

Kazimir Malevich, "Siyah Kare", 19,5X19,5 cm, K.Ü.Y.B, 1915



20. yüzyıl, çözülen modernizm söylemlerinin boşalttığı alanının, postmodern söylemlerle doldurulmaya çalışıldığı bir dönemdir. Yapısökümcü Jacques Derrida ve Michel Foucault gibi filozofların düşüncelerinin bu dönemin resminin kendi gerçekliği üzerindeki etkileri büyük olmuştur. Yapısökümcü düşünce ekseninde sanatın, öncesinde kendi kedine yeten, saf, bir öz (gerçek sanat fikri) olarak mevcut olduğunu kabul eden bazı sanatçılar, gerçek sanata ulaşabilmenin ancak; sanatın anlamını örten tüm elemanlarından kurtulmakla mümkün olabileceğini düşünmüşlerdir.

Resim; nesnel olarak kabaca bir iletişim biçimi-bir dil olarak temsilse; temsil de bir gösterge olarak temsil edilen (gösterilen) şeyi tam olarak göstermiyorsa, yapıya dair temsiler sökülüp geriye doğru bir izi takip ederek öze ulaşılabileceği yönünde bir düşünme geliştirmişlerdir. Bu saflık söylemleri modernizmin sanat anlayışını akıllara getirmekle birlikte varılan nokta itibariyle sonuçları çok şaşırtıcı olmuştur. Şahiner'e (2015) göre: "Kompozisyon, harmonik değerler, renk ilişkileri ve biçimleme sorunlarını çıkardığınızda, yani resmin estetik değerlerini resimden temizlediğinizde sanatın en ilksel ve asli meselesiyle baş başa kalırsınız: Resmin fikriyle... Sanatın bir

zihinsel önerme olarak saf ve işlenmemiş haliyle." Kısacası resmin kendisiyle baş başa kalınır. Bu durum resmin neyi temsil ettiği sorusunu bir kez daha gündeme getirir.

Bu yüzyılda dikkate değer konulardan birisi de temsil (gösteren) ve gerçeklik (gösterilen) arasındaki örtüşmezlik sorunsalıdır. Dönemin bu düşüncesini yakından incelemek bakımından Foucault'nun konuyla ilgili düşüncelerine bakmakta fayda vardır. Foucault'nun bu düşünceleri René Margitte'in yapmış olduğu "İmgelerin İhaneti" adlı eser için yazmış olduğu makalesinde açık bir şekilde görülmektedir. Makalenin içeriği Magritte'in yapmış olduğu "İmgelerin İhaneti" adlı resmin felsefi alegorisi üzerinedir. Biz bu resmi "Bu Bir Pipo Değildir" olarak bilmekteyiz. Resimde görsel bir temsil olarak bir pipo ve bu piponun altında dilsel bir ileri-sürüş olarak üsttekinin bir pipo olmadığını iddia eden söz dizimsel bir metin olarak "Bu Bir Pipo Değildir" ibaresi bulunmaktadır. Geleneksel bir bakış açısı ile tablo ilk bakışta çelişkili bir durumu gözler önüne serip alımlayıcıya muzip bir şaka yapıyormuş gibi görünmekle birlikte Foucault için tabloda çelişkili bir durum bulunmamaktadır.

> Foucault'a göre; "İki İleri-sürüş arasında ya da aynı ileri-sürüşün içinde çelişki olabilir. Ancak burada bir tek ileri-sürüş olduğunu ve önermenin öznesi sadece bir şeyi gösterdiği için, bu ileri-sürüşün çelişkili olamayacağını açıkça görüyorum. Öyleyse bu ileri-sürüş yanlış; çünkü, ileri sürüşteki "gösterilen" (yani besbelli olan bir pipo) ileri-sürüşü doğrulamıyor. Ama metnin yukarısındaki birbirini kesen çizgiler topluluğunun bir pipo olduğun ciddi olarak kim söyleyebilir bana? Öyleyse, "Tanrım ne budalalık! Bu ileri-sürüş tam anlamıyla doğru. Çünkü pipoyu canladıran desenin, piponun kendisi olmadığı besbelli" demek mi gerekiyor" (Foucault, 2020, s.22)

Görsel 3.7

René Magritte, "İmgelerin İhaneti", 63,5 x 93,98 cm, T.Ü.Y.B, 1928-29



Bu eser sadece bakılıp haz alınacak bir eser değildir; temsillerin acziyetleri ve dilin zaafiyeti üzerine alımlayıcıyı içine çekiveren felsefi bir arenadır. Sadece tabloyla sınırlı kalmayan, dile sıçrayarak alımlayıcıyı da içine çeken temsiller savaşı. Alımlayıcı bu temsillerden çıkardığı hangi anlama inanmalıdır? İşaret ettiğinin bir pipo olmadığını iddia eden söz dizimsel temsile mi? Ya da dildeki bir alışkanlık nedeniyle pipo olduğu söylenebilecek pipo görseline mi? Peki bu bir pipo değilse; alttaki metinde yer alan "Bu pipo" ibaresi neyi temsil etmektedir? Mademki yukarıda bir pipo yok, "buradaki pipo" nerededir? Ya da pipo olmadığı kabul edilirse; pipo olmayanın sonsuz şey olamayacağının bir sınırı yok ve sonsuz şey olabilir bu durumda; sonsuz şeye "pipo olmayan" la işaret etmenin nasıl bir anlamı olabilir. Bunun sebebi gösterenin pipoyla benzerliği ise; evet bu pipo değil, pipoya benzeyen bir temsildir. Öyleyse buradaki bir gerçek pipo değil, pipoya benzeyen bir temsilidir. Temsiller de temsil edilenin özüne dair bir ilinti olamayacağından tabloda birbirleriyle çelişen iki ayrı ileri sürüş bulunmamaktadır.

Michel Foucault'a (2017) göre; görsel temsiller, temsil ettikleri şeylerin yerine geçemez, çünkü onun özünden bir şey taşımazlar, onunla eş değerli olamazlar. Gösteren olarak temsiller, gösterilene benzeyerek sadece onu andırabilirler. Dil de bir temsil olarak işaret ettiği şeyin ne olmadığını parantez içine alarak onu andırırken, doğası gereği benzemek gibi bir kökeni yoktur. Bu yönüyle dil; görünenleri tam olarak temsil edemez. "Görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilemeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir."

Sanatın anlamı ve niteliğine yönelik yoğun fikir ayrılıklarının yaşandığı bu dönemlerde, yeni açılımların hayata geçebilmesi için öncelikle eski algıların sarsılıp yıkılması gerektiğini düşünenlerden birisi olarak Duchamp'ın yapmış olduğu bir eylem çok dikkat çekici olmuştur. Şahiner'e (2015) göre; Duchamp'ın bir Rembrandt resmini ütü masası olarak önermesi ve Monalisa tablosuna bıyık yaparak resmin kavramsal yapısını tepe taklak etmesi gibi.

Hiç kuşku yoktur ki resmin belli malzemelerle, belli tekniklerle, resmedilmesi temeline dayanan geleneksel algının kırılmasında dadacıların sanat nesnesine dahil ettikleri kolaj, ansamblaj örnekleri ya da Duchamp'ın "Çeşme" si gibi Avrupa ve Amerika'da yaygın olarak görülen dışavurumcu, biçimci avantgard sanat yaklaşımlarının çeşitliliğinin büyük etkisi olmuştur. Avan-gard yaklaşımlarla resim izlencelik bir şey olmaktan çıkıp izleyicinin de aktif olmasını gerektiren bir fikir nesnesine dönüşmüştür. Sanat algısındaki bu değişimi Whitham'a (2018) şu şekilde açıklanmaktadır.

> "1960'lı yılların ortalarında, sanatın artık eskiden olduğu şey olmadığı bellirginleşmişti. Resme meydan okuyan en üstün görsel sanatlar biçimi çevre yaklaşımı, happening'ler, fotoğraf ve sanatçının bedenin kullanımıydı. Ayrıca farklı materyallerle pek çok deney yapılıyordu…Bu dönem sanatın amaç ve niyetleri de sorgulanmıştır. Eserin fikri veya dayandığı kavram en az eserin fiziksel özelliği kadar önemli görülmüştür" (Whitham vd., 2018, s.11).

Elle üretilmiş ya da fabrikasyon bir nesnenin bağlamından koparılarak yeni bir bağlamla, aracısız, kendisinin temsili olarak sanat statüsüne erişmesi seçeneklerin artmasına ve kafa karışıklığına sebep olmuştur. Gerçekliğin bu denli çeşitli uygulamalarla ele alınması, geleneksel yaklaşımlarda bir anda kavranan biçim ve içeriği ortadan kaldırmış, değerlendirme yapabilmesi için alımlayıcının çabasını gerektirmiştir. Whitham'a (2018) göre; sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişki her zaman doğrudan değildir. Sanat eseri izleyiciden iletişim becerileri gerektiren bir takım görsel gelenekler hakkında bilgi sahibi olmayı talep eder.

Sanat; hazır nesnenin sanat statüsü kazanmasının öncesinde, insan emeğinin bir ürünü olarak belli biçimlerde değerlendirilirken, modern dönem ve sonrasında insan ya da fabrika yapımı nesnelerin sanat eseri statüsü kazanmasıyla; neyin sanat-kimin sanatçı olabileceği konusunda uzlaşma zayıflamış; her şeyin sanat, herkesin sanatçı olabileceği durumunu ortaya çıkarmıştır. Gene bu yüzyılda sanatın statüsü de değişime uğramıştır. Dokunulmazlığı ve saygınlığıyla yukarılarda bir yerde bulunan saygın sanat fikri; elitist, düzenlemeci ve gerçekliği nesneyle özne arasına indirgeyen günlük deneyimlerden ve kitlelerden uzak olduğu düşüncesiyle eleştirilere muhatap olmuştur.

20. Yüzyılın ikinci yarısında artan endüstriyel üretim topluma tüketici misyonun biçmiş, bu misyon, kitle iletişim araçlarından televizyon ve reklam dünyası tarafından yoğun bir şekilde pekiştirilmiştir. Sistem, refah düşüncesiyle kitleleri tüketime özendirmek için kışkırtıcı göstergelere boğulmuştur. Bu göstergelerle tüketim sadece ihtiyaçları gidermek için yapılan bir iş olmanın ötesinde daha konforlu, gösterişli ve renkli bir yaşamın kapılarını aralayan bir anahtar olarak sembolik bir anlama büründürülmüştür. Popüler ilgileri ve piyasasının ihtiyaçlarını ilgi alanlarına alan bazı sanatçılar tüketim toplumunu imgelerini sanatın gerçekliği yapmışlardır. Kendisi de Pop art kapsamında eserler vermiş olan Richard Hamilton bu tür eserler karşısındaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir: "Popüler; geçici; atılabilir; düşük bütçeli; toplu üretilmiş; genç (gençlere yönelik); zekice; seksi; reklam hileli; çarpıcı, şirket ürünü" (Farthing, 2020). Pop Art yaklaşımı, sanatı; derin felsefi anlamlar içeren ciddi bir alan olmaktan çıkarıp, tüketici toplumun ve piyasanın hizmetine sunmuştur. Meşrubat şişeleri, konserve kutuları, reklam afişleri, tüketim değeri olan sinema ve siyaset dünyasının ünlüleri resimlerde piyasanın gerçekliği olarak ele alınmıştır. Sanata, piyasa ilişkileri içerisinde bir anlam yükleyen Pop Art sanatçıları Resimlerinin bu ilişkiler çerçevesinde taşımış olduğu gerçeklik dışında hiçbir anlam taşımadığını belirtmişlerdir. Farthing'in (2020) aktardığına göre: Andy Warhol, sürekli fiyat değişikliklerinin yaşandığı piyasada eserlerinin piyasa değerinin dışında başka bir değeri olmadığını ifade etti. Sanatçının belirttiğine göre; ticari sanat gerçek sanat, gerçek sanat ticari olan sanattı. Baudrillard'a (2018) göre; Warhol, sanatın çok önemli bir kırılma evresinde kendini cesurca ortaya koyabilen bir sanatçıdır. Onun sanatının orijinalitesi, ikona sevici bir tarzdaki sanat algısının bayağılığı öne çıkartarak sıradan bir olaya dönüştürmesidir.

Pop Art sanatçıları, yüksek sanat olarak yukarılarda bir yerde bulunduğu kabul edilen sanatı kitlelere ve gerçek yaşama indirgemek söylemiyle üst düzey bir ilgi alanı olmaktan çıkarmıştır.

> Whitham'a göre: "İlhamının büyük kısmını popüler kültürden alan pop art, Roy Lichtenstein'ın çizgi roman tasvirleri, Peter Blake'nin pop müzik yıldızlarının resimleri ve Mimmo Rotella'nın yırtık poster kolajları tarafından temsil edilen Pop art, Modernizm'in, sanatın yaşamdan bağımsız, ortama özgü bir estetik deneyim olduğu iddealarına karşı çıktı. Pop art, Modernistler'in görünür bir şekilde farklı bu kültürel göstergeleri sınıflandırması gibi, yüksek ve alçak sanat arasındaki, güzel sanatlarla kitsch arasındaki sınırları da sorguluyordu. Fakat bir kez Pop Art kitlesel medya

> ürünlerini güzel sanatlar alanına benimsettiğinde, sadece sanatın görüntüsü sonsuza dek değişmekle kalmamış, aynı zamanda onun fildişi kule seçkinciliği sorgulanmıştır." (Whitham vd., 2018, s.42).

"Yoko Ono, kendisinin de aralarında olduğu avan-gard sanatçıların Pop Art devrimi öncesinde popüler kültüre karşı takındıkları tavrı şöyle açıklıyordu: "Bilinçli ve kararlı bir biçimde Elvis ve Rock'ın Roll'u reddettik… Çünkü ilgilendiğimiz şey sanattı" (Akt.Farthing, 2020). Pop Art çevrelerinde yaygın bir karşıt görüşü şöyle ifade ediyordu: Biz birçok entelektüelin karşı çıktığı ticari kültür standardını bir gerçeklik olarak kabul ettik ve onu ayrıntılarıyla tartışarak hevesle tükettik" (Akt.Farthing, 2020).

Sanat eserinin biçimi, sunuluşu, alımlayıcının eser karşısındaki pozisyonu, eleştirisi ve yargısını çoğu zaman kültürel uzlaşmalar belirlemiştir. Geleneksel olarak çoğunlukla alımlayıcı bir eserde bir anlam-bir hikâye arayışı içerisine girme eğiliminde olmuştur. Eser ile alımlayıcı arasındaki temsile dayalı bu ilişkiye kısa devre yaptıran sanat yaklaşımı Minimalizm olmuştur. Bir ölçüde temsil minimalizm ile rafa kaldırılmış ve sanat eseri olarak nesnenin kendisi gerçekliğinin sunumuna neden olmuştur.

Farthing'e (2020) göre: "Minimalist sanatçılar, temsil ya da taklitlere dayanmayan alabildiğine sadeleştirilmiş nesneler kullanıyorlardı. Bu çalışmaların çözülmesi gereken herhangi bir göndermesi ya da anlamı da yoktu. Bu özellikler heykel alanında plastik, cam, kalas, aydınlatmalar, alüminyum, floresan, galvaniz, sac vb. malzemelerle sanayi işçilerine verilen tarif üzerinden ürettirildi.

Minimalizm akımı, izleyicinin sadece gördüğü şekillerle ilişki kurmasını hedefleyerek, görünenin ötesinde bir gerçeklik sunmayan yapısıyla eser ile alımlayıcı arasındaki ilişkiyi değiştirmiştir. Akımın öncülerinden olan Frank Stella Minimalizmi, "Gördüğünüz şey, gördüğünüz şeydir" diyerek özetlemiştir (URL 1).

Görsel 3. 8

Frank Stella, "Gri Şifreli İkili Kare" 175,2 x 351,2 cm., Tuval Üzerine Alkid, 1964



Minimalizm, temsiller üzerinden başka bir şeye benzeyerek ya da andırarak varoluşunu gerçekleştiren sanat algısını reddetmiş; nesnenin kendisini aracısız bir şekilde gerçeklik olarak ele almıştır. Nesnenin kendi biçimsel temsilini gerçeklik olarak sunması, sanat algısının gelmiş olduğu bu nokta itibariyle ileride sanatın icrasına yönelik farklı çağdaş uygulamalara zemin oluşturmuştur. Bu temel yaklaşım aslında gerçekliğin yansıtılarak, dışavurularak ye da biçimsel özelliklerinde aranmasının dışında, gerçekliği kendinde araması ile farklı bir gerçeklik ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemden itibaren ortaya çıkan enstalasyon, kavramsal sanat gibi güncel sanat uygulamalarının minimalist arayışlarından etkilenerek ortaya çıktığı görülmektedir. Temsil anlayışındaki bu değişim gerçeklik anlayışını ve arayışını da değiştirmiş ve yeni gerçeklik arayışlarının ifade, biçim ve yansıtmanın dışında bir sunum aracı olarak iletişime döndürüldüğü anlaşılmaktadır.

4. 1980 SONRASI RESİM SANATINDA GERÇEKLİK

Sanatın tarihi boyunca diğer alanlar gibi, resim sanatı ve sanatçıları da hep mutlak gerçekliği aramakla meşgul oldular. Bu gerçekliği yakalamak içinse yansıtma, ifade ve biçim gibi farklı yollar denediler. Sanatçılar gerçekliklerini derinleştirdikçe ve çoğalttıkça yeni ve farklı gerçeklikler ortaya çıkardılar. Ortaya çıkan bu gerçeklikler kimi zaman yalan kimi zaman bir oyun kimi zaman da kurgu ya da kurmacaya dönüştü. Kurmacaya dönüşen bu yaklaşımlar, zamana bağlı olarak ele alınan gerçekliğin doğasını da değişime uğrattı.

1980 yılları bu anlamda değişim ve dönüşümün en çok yaşandığı yıllar olarak görülür. Özellikle son kırk-elli yıla bakıldığında, diğer sanatlar gibi resim sanatının da kurgulanan bir gerçekliğe dönüşmüş olduğu görülmektedir. Gerçekliğe eklenen yeni yeni anlamlar sayesinde gerçeklik ile olan ilişkinin değişip dönüştüğü açıkça görülmektedir. Özellikle Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı makalesinde sanat eserinin modern dönemdeki aurasını ve dolayısıyla anlamını yitirdiğini vurgulamakla modern döneme ait gerçekliğin de yitirildiğini vurgulamaktadır. Modernite sonrası ortaya çıkan küreselleşme ve bağlı olarak internet ve iletişim teknolojiler ile sanal bir gerçeklik ortaya çıkmıştır. Bu sanal gerçeklik manipüle edilerek gerçeğin yerini almaya başlamıştır. Bu anlayış karşısında resim sanatı 1980'li yıllardan sonra direnmeye ve yeniden resim yeniden boya ile yeni bir gerçeklik arayışına yönelmeye çalışmıştır. Bu kapsamda ikna edicilik özellikleri ile gerçekten daha gerçek görünümlerin gerçekliği tahtından etmesi zor olmamış; Foto-gerçekçi ve sanal gerçeklik uygulamaları ile resim sanatında yansımaları oraya çıkmıştır. Nesnel gerçekliğin öznelleşerek gerçeklik bulduğu yeni dışavurumcu yaklaşımlar dönemin gerçeklik yaklaşımlarına farklı bir örnek oluştur. Bazı ressamlar da gerçeklikle dolayımsız bir bağ kurmak için kafa yorarak gerçekliğin taklit ve temsillerinden sıyrılma gayretini gösteren gerçeklikler sunmuşlardır.

1980-2020 yılları arasında, resim sanatında gerçekliğin ele alınışında oluşan yeni ifade biçimleri, sanatçı, sanat eseri, alımlayıcı ve sanatın icrası konusunda yeni açılımlar oluşturmuştur.

4.1. Resim Sanatında Bir Üst Gerçeklik Olarak Foto-Gerçekçilik

Modern sanatın en önemli alanlarından birisi olarak resim sanatında gerçekliğin minimal sanat ile birlikte biçim ve estetik açıdan değişime uğraması; sanatçıları yeni gerçeklik arayışlarına yönelmek zorunda bırakmıştır. Bu arayışlar kapsamında, Foto-gerçekçi resimler yeni bir yaklaşım olarak dikkat çeker.

Foto-gerçekçilik yaklaşımı, 1960'larda Amerika'da ortaya çıkmıştır. Fotoğraftan beslenen, fotoğraf kadar gerçekçi çalışmaları tanımlamak için kullanılan bir terimdir. (Farthing, 2020). Giderer'e (2003) göre Foto-gerçekçilik; birtakım araçları kullanılarak, (slayt ve opak yansıtıcılar vb.) püskürtme yöntemiyle fotoğraf görüntüsünün resmedilmesine dayalı bir tekniktir. Foto-gerçekçi sanatçılar, fotoğraftan daha canlı, daha göz kamaştırıcı bir gerçeklik elde etmişlerdir. Dickerson'a (2018) göre; hiper-gerçekçilik, süper gerçekçilik ve keskin odak gerçekliği de denilen Foto-gerçekçilik 1970'lerde pop art ve minimalizm akımlarının bir uzantısı olarak çıkmıştır. Foto-gerçekçi ressamlar çoğu zaman pop art gibi gündelik hayattan, şahsi olmayan konuları işlemişlerdir. Sözen ve Tanyeli'ye (1996) göre Foto-gerçekçilik: ayrıntı titizliğiyle neredeyse fotoğrafla yarışma çabasındaki bu tür resimler, gerçekliği sadece bir el becerisine indirgemişlerdir. Bu tarz resimler, gerçekliğin fotografik bir doğrulukla ele alınmasını benimser.

Fotogerçekçi ressamlar fotoğrafın dünyayı kendine özgü bir etkiyle yansıttığını fark ederek fotoğraf görüntüsünü gerçeklik olarak ele alıp; ilhamın merkezine oturtmuşladır. Bu sayede ortaya çıkan eser gene bir yansıtma ya da taklit olmakla birlikte; yapılan gerçekliğin taklidi değil, gerçekliğin görüntüsünün taklididir. Foto-gerçekçilik yaklaşımında özne-nesne arasındaki ilişki dolayımlı bir hal alır. Duyusallık üzerine kurulu olan ilişki arasına makine yansıtması da dâhil olur. Sonuç olarak ortaya çıkan eserde gene gerçeklik yanılsaması görünür, ortaya çıkan eser bir taklittir fakat bu makinenin yetkinlik derecesinde bir taklittir. Yılmaz göre Foto-gerçekçi resimler karşısında izleyici iki defa yanılır. Yanılgılardan ilki; görünen gerçekliğin fotoğraf sanılması, ikincisi ise nesnelerin gerçek gibi algılanmasıdır. Bu resimleri görenler fotoğrafı düşünmeden edemez. Resimlerde görülen gerçekliğin görüntüsü değil, fotografik görüntünün görüntüsüdür.

Görsel 4.1

Nur Koçak, "Annem ve Ben", 100,5x121cm, T.Ü.A.B., 1985



Ayrıntıların titizlikle işlendiği resimler geçmiş dönemlerin resimlerinde de görülmekle birlikte, fotogerçekçi resimlerin gerçekliği ele alışları farklıdır. Yılmaz'a (2013) göre: "O halde mesele, gerçekliğin en ince ayrıntısına kadar yansıtılmasında değildir. Zira, öyle fotografik resimler vardır ki, net falan değildir ama yine de bugüne ait dururlar. Netlik ve fotoğraf gibilik birbirinden ayrı şeyler".

Foto-gerçekçi resimlerde varılan yetkinlik izleyiciyi şoke ederek hayranlık uyandırmakla birlikte kimilerince sadece el becerisine dayalı bir uğraş-zanaat olarak nitelendirilmiştir. Resminin bir taklit olarak ele alındığı bu yaklaşımda, gerçekliğin görüntüsü birtakım makinelerle yüksek bir yetkinlikte ve an içinde dondurularak alınır. Bu yetkinliği yakalama dürtüsü sanatçıda kışkırtıcı bir motivasyon oluşturur.

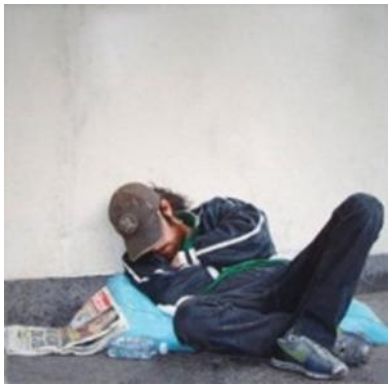
Foto-gerçekçilik yaklaşımı kapsamında eserler vermiş olan sanatçıların eserleri aylar süren zahmetli çabaların ürünüdür. Denis Peterson, Richard Estet, Audrey Flack ve Chuk Close gibi sanatçılar Foto-gerçekçilik yaklaşımın öncüleridir (Farthing, 2020, s.536). Bunun yanında Duane Hanson, John de Anrea, Domenico Gnoli, Konrad Klapheck, Roland Delcol, Gottfriet Helnwein, Willem Van Veldhuizen, Robert Bechtle, Malcolm Morley, Tjalf Sparnaay ve daha ismini burada sayamadığımız birçok sanatçı bulunmaktadır.

Foto-gerçekçi ressamlar bazı kaynaklarda, sadece işçiliğe dayalı eserler veren, salt görüntünün peşinden koşan sanatçılar olarak değerlendirilse de bazı sanatçıların

seçmiş olduğu konular sanatçının dünyayı algılayışı ve ona verdiği yanıt niteliğindedir. Foto-gerçekçilik yaklaşımının öncü sanatçılarından olan Denis Peterson konu olarak tolumda tutunamamış, kıyıda köşede kalmış insanların görüntülerini öylesine titizlikle işleyerek, âdete onlara saygınlıklarını geri vermektedir. "*Tozdan Toza*" (Görsel 10).

Görsel 4.2

Denis Peterson, "Tozdan Toza", 101,5x101,5 cm. T.Ü.A.B, 2006



Amerika'da ortaya çıkmış olan Foto-gerçekçilik akımının en önemli temsilcilerinden olan ve titizlikle işlenmiş şehir manzaralarıyla tanınan ressam Richard Estes; bozulan ve değişen şehrin görüntü ve ayrıntılarıyla uğraşmıştır. Arabalar, kafeler, reklam panoları, vitrinler, metalik parıltılar, bu ressamların resmindeki konulardır. Çok sayıda kaynak fotoğraftan hareketle yapılan bu resimler odağını vitrinlerin, cam pencereli binaların ve yansıttıkları ayrıntılı dünyanın foto-gerçekçi görünümlerini ortaya koyar (Giderer, 2003). (Görsel 11)

Görsel 4.3

Richard Estes "Broadway ve 64th Street", Bahar '84" 100x180 cm. T.Ü.Y.B. 1984



Yılmaz (2013) Foto-gerçekçilik hakkında şunları söylemektedir: “Resimlerde fotoğraf makinasının nesnelliği sıkça dile getirilse de sanatçının seçmiş olduğu konular sanatçının kişiliğine dair ipuçları verir. Yetenekli bir sanatçı fotoğrafa da baksa, doğaya da baksa resmin bir şekilde onu kopyalar, becerisini yaratıcı yeteneğiyle destekleyen biriyse onu dönüştürür, kavram ekler, kendisine mal eder.

Farthing’e (2020) göre; Avrupalı fotogerçekçiler arasında yer alan Avusturalyalı Gottfried, tekniğini uç noktalarda çekilen acıları betimlemek için kullanır. Resimlerinde Yahudi soykırımını ve Nazizm’i sıklıkla konu edinen sanatçının bu konudaki en ünlü çalışmaları ‘Yortu ‘serisidir. Aryan ırkın kusursuz bir örneği olarak görülen çocuğa hayranlıkla bakan “Yortu I” (Kâhin Kralların Secdesi) adlı resimde Nazi subayları Kâhin Kralları, anne ve çocuk figür ise Bakire Meryem ve İsa’yı temsil eder. Hitler döneminde arı ırka ulaşmak için yapılan insanlık dışı uygulamalarda, Yahudilerin yanında, çingeneler, fiziksel ve zihinsel engelliler de katliama maruz kalmışlardır. (Resim 12).

Görsel 4.4

Gottfried Helnwein, “Yortu I”, 210x 333 cm, T.Ü.Y.B., 1996



Resmin içeriği ile ilgili olarak Sanders’ten aktarım yapan Atlı (2016) İsa konumunda, resmin merkezinde yer alan bebek, saçları, mizacı ve etrafını sarmalayan Nazi subaylarıyla Hitler’in kendisini temsil etmektedir. Bebek Hitler, Helnwein’in diğer resimlerinde ele aldığı çocuk figürlerine göre sağlıklı ve gürbüz bir bebektir. Annesinin kucağında dimdik seyircinin gözlerine bakarken, Nazi subayları da ona bakmaktadır. Resmin sağ tarafında bulunan subayın şüpheli bakışları onun sahte kutsallığını zedeler. Helnwein böyle şüphe barındıran bir

mizanseni kurarken Hitler'in çok az sayıda kişinin bildiği bir sırrını açık etmektedir. Hitler'in büyük babası Yahudi asıllıdır ve Hitler bu gerçeğin ortaya çıkmasını sağlayabilecek bütün belgeleri yok etmiştir.

Foto-gerçekçilik yaklaşımının önemli sanatçılarından Gerhard Richter, 1964 yılında dergi ve gazetelerden topladığı görsellerin resimlerini yapmaya başlamıştır. Pop sanatçıların aksine tanınmış figürler değil; kıyıda köşede kalmış anı kırıntıları taşıyan aile fotoğraflarından oluşur. Bu fotoğrafların çoğu siyah beyazdır. Richter'in tercih etmiş olduğu fotoğraflar Yılmaz'a göre (2013) rastgele bulunmuş ya da çekilmiş izlenimi verirler. Kendisi çekim yapıyor ise; bu hususa özellikle dikkat eder. Richter bu fotoğrafların daha gösterişsiz ve dolaysız bir dünyayı temsil ettikleri için seçmektedir.

Tompson (2014) ise Richter'in fotografik imgeye duyduğu ilginin bütün sanatı boyunca devam ettirdiğini ifade ederek soyut denilebilecek çalışmalarında bile bu ilginin izleri görmenin mümkün olduğunu söylemektedir.

Görsel 4.5

Gerhard Richter, "Betty", 102 x60 cm, T.Ü.Y.B., 1988



Richter'in eşi Betty'i konu alan bu resim, fotografik bir anlığın resmidir. Erken dönemdeki resimlerine göre bu pozun; hem netliği hem de renklerindeki canlılığı iyi ayarlamıştır. Kimin çektiğini bilmediğimiz bu fotoğrafta büyük ihtimalle fotoğrafı çeken kişi modelin yüzünü arkaya çevirmesini istemiş olmalı. Yüzünü göremediğimiz bu model, resmin ilgiyi hep canlı tutmasının sebebi olsa gerek.

Richter'in fotoğraflara bakarak yaptığı bu tür resimler, fotoğrafın gösterdiği dünya hakkıda değil, bizzat fatoğrafik görüntünün kendisini gerçekliliğidir (Yılmaz, 2013).

Fotoğraf makinası ile resim sanatının yolu 19. yy' da kesişmişse de Foto-gerçekçilikte, gerçekliğe yaklaşım bakımından fark vardır. Fotoğraf makinası Edouard Manet, Edgar Degas gibi sanatçıların resimlerinde gerçek dünyanın sabit bir imajını yeniden üretmenin bir destekçisi olarak kullanılmıştır (Whitham,2018). Bu resimlerde gerçeklik bir araştırma ve inceleme konusu olarak dış dünyanın kendisidir. Tuvalde aranan dış gerçekliğe dair incelemelerdir. Bir inceleme konusu olarak görünen dış gerçeklik, görüntüsünün ötesinde birtakım anlamlar barındıran keşfedilecek bir alan olarak görülmektedir ve önemsenmektedir. Foto-gerçekçilikte ise; gerçekliğin arandığı yer fotoğraf makinası aracılığı ile gerçekliğin kendisinden kopartılmış görüntüsüyle yetinilmektedir. Dış gerçeklik ile tamamen bağların reddedildiği söylenemese de keşif alanı görüntüyle sınırlandırılmış olur. Böylece dış gerçeklikte aranan anlam, görüntü ile sınırlanmış olur. Fotoğraf görüntüsü sadece görme duyusu üzerine dayanan bir gerçeklik sunduğu için senkronize bir şekilde işleyen diğer duyu organları da devre dışı kalmış olur. Dolayısıyla anlam tek bir duyu organının (görme duyusunun) kavrama kapasitesi ile sınırlandırılmıştır.

Resim sanatında bir gerçeklik arayışı olarak Foto-gerçekçilik yaklaşımı, özne-nesne, görünüş-gerçeklik üzerine kurulmuş klasik felsefesi söylemin aksine post-modern düşüncelerin dile getirilmeye başlandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönem modernist düşüncenin akılcılığına, karşı duruşun sergilendiği, gerçek ve hakikate dair bilgi edinme sürecimizin nesnesinden ve rasyonaliteden koptuğu, bir dönemdir. Harman'ın (2019) göre "Artık olgular yoktur, yorumlar vardır" temel söyleminden beslenen Post-modernite, gerçek ve hakikat gibi kavramları içi boş buyurgan terimler olarak görür. Lyotard,a (2014) göre bu dönemde; aydınlanma, idealizm gibi rasyonalite üzerine kurulduğu iddia edilen üst-anlatıları içi boş, bilgi ve ilgi alanımızın dışında kalan kurgusal şemalar olarak görülmektedir. Bilginin statüsü bile tartışma konusudur. Gerçek ve hakikat ise Nietzsche'nin söylemiyle eski dönemlerin buyurgan metaforlarıdır. Güç ve egemenlik kurmanın baskıcı bir aracıdır. Harman (2019) ise bu dönem için; "Ptolemaios'a göre Kopernik'i ya da Asklepios'a nazaran Pasteur'un üstünlüğünü ortaya koyan nedenler anlamını yitirmiştir" demektedir.

Anlamın anlamı da anlamını yitirmiş, geriye sadece şimdiki anın reddi mümkün olmayan görüntüsü kalmıştır.

Modern sonrası dönem olarak da adlandırılan bu dönemde, gerçeklik algısındaki bu kırılmada sosyal, ekonomik ve teknolojik değişimlerin büyük payı bulunmaktadır. Sanayi devrimleri sonrasında üretim bollaşmış, artan ürün bolluğu topluma tüketici pozisyonunu dayatmıştır. Yoğun ilgi merkezi haline dönüşmüş televizyon, radyo, gazete ve reklam gibi kitle iletişim araçları ile toplum bu role uygun hale getirilmek için de reklam ve imajlara boğulmuştur. Bize sonsuz görüntü sunan pekte masum olmayan bu araçlar dünyaya bakışımız ve kavrayışımız üzerinde büyük güce sahiptirler. Ticari, siyasi, reyting ya da başka sebeplerden dolayı oluşturulan baskın gerçeklik iddiası taşıyan bu görüntüler gerçeklik ile kitleler arasına girerek ona sentetik gerçeklikler sunabilmektedir. Elimizde sadece gerçeklik değil; imaj kalmıştır artık. Bu durum gerçeklikle hayalin, sahtenin ayrıştırılamadığı bir durum ortaya çıkarmıştır. 20. yy'ın sonlarına doğru toplum yaşamına girmeye başlayan, başlarda sınırsız özgürlükler sağlayacağı düşünülen internet ve sosyal medya bireyler için; sadece kendisi gibi düşünen insanların bulunduğu bir hapishaneye dönüşmüştür. Neredeyse toplumun bütün kılcal damarlarına kadar ulaşan internet ve sosyal medya toplumla gerçeklik arasına setler çekebilmektedir. Medyanın gücünün kitlelerin algısı üzerindeki gücünü fark eden bazı etki odakları tarafından bu araçlar kimi zaman enformasyon aracına dönüşerek, toplumun yaşamının her alanındaki tercihlerini, arzularını ve gerçeklik algılarını şekillendirme gücüne ulaşabilmektedir.

Alpay'a (2020) göre: "olgulara dayanmayan ve doğrudan duyulara hitap eden yanıltıcı görseller, geleneksel ya da sosyal medya aracılığı kitlelere sunulmaktadır. Bunlar kışkırtıcı özellik taşıyan afişler, üzerinde oynama ve çarpıtma yapılmış propaganda amaçlı görseller, sosyal medyada ve televizyonda oynatılan bağlamlarında kopartlmış videolar gibi araçlardır" .

Bütün bu gelişmeler toplumun sosyolojisini değiştirerek onu kitleye, sosyal yaşamını da gerçeklikle bağlarını koparmış bir gösteriye, reality-show'a dönüştürebilmektedir. Guy Debord (2020) bu duruma karşılık "gösteri toplumu" yakıştırmasını kullanmıştır. Debord'a göre bu gösterinin kaynağı iktisadi sistem ve toplumun

kendisidir. Bu gösteride dolayımsız yaşanan tüm gerçeklikler yerlerini temsillere bırakarak ters yüz edilmişlerdir. Gerçek dünyaya sonradan eklenen bir süs ya da bir eklenti değildir. Gösteri, gerçek dünyanın gerçek dışılığının tam olarak kendisidir. Gerek reklam, propaganda gerek enformasyon ya da doğrudan eğlence kültürü biçiminde olsun bütün özel görünümleriyle gösteri, toplumsal olarak mevcut olan yaşamın mevcut modelidir.

Foto-gerçekçilik yaklaşımı, Whitham'a (2018) göre; 1960 sonrası sanatının Batı felsefesini etkileyen yeni düşüncelere verdiği tepkilerden biri olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Jean Baudrillard felsefesi ile bağlamları çok geniştir. Debord'a göre "gösteri toplumu" olarak dile getirilen durum Jean Baudrillard'da simülasyon olarak tabir edilmiştir. Baudrillard'a göre görüntünün gerçeklik ve hakikat üzerindeki yok edici etkisi simülasyonun başladığı yerdir. Teknoloji ve medya eliyle gerçekliğin biçimlendirildiği, üretildiği, teknoloji ve sosyal medyanın yoğun olarak kullanıldığı kültürlerde gerçeklik ile hayal ayrıştırılamamaktadır. Baudrillard (2018) bu durumu "Bu alanlarda gerçeklik biçimlendirilip üretilebilen bir şey halini almıştır. Artık neyin kurguyu, neyin gerçekliği temsil ettiği muğlak bir alandır. Bu muğlaklık sayesinde sahteye, çarpıtmaya uygun bir zemin oluşmakta, bu sayede kitlelerin gerçeklik algısı kırılmakta, üretilen göstergelerle toplumun anlam dünyası şekillenebilmektedir. Baudrillard gerçekliğin artık bir takım görsel hilelerle üretilebildiğini, üretilen sahte imge ve imajlarla gerçeğin gerçekliğinden kopartılarak gerçeklikle aramıza bir set çekildiğini ve gerçekliğin yerini alabildiğini vurgulamaktadır. Baudrillard buna simülasyon demiştir. Harman bu durumun siyaset üzerindeki görünürlüğünü George W. Bush yönetimi üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Garaham Harman'a (2019) göre; bu yönetimin teorik yaklaşımına göre gerçeklik, temelini gerçeklikten alan toplulukların, yani dünyanın gidişatından haberi olmayan donanımsız kitlelerin inancından ibarettir

Baudrillard'a (2018) göre yaşadığımız çağ gerçek ve hakikate dair kavrayışın sekteye uğradığı, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye olduğu bir çağdır. Ona göre Artık taklit ve simülasyon gerçeğin yerini almıştır. Böyle bir zamanda kopya-orijinal, gösterge-gösteren, imaj-gerçeklik ikiliği anlamını yitirmiştir. Foto-gerçekçi çalışmalar da yoğun bir yanılsama üzerine kurulmaktadır. Gerçeklik yanılsaması. Oysa bu eserler

gerçek değildirler, gerçek gibi görünürler. Sanatçıların eserlerine bakıldığında gerçeği ile kopyası arasındaki farktan hangisinin gerçek ya da sahte olduğunu anlamanın ne derece zor olduğu ortaya çıkan bir sorundur. Bu çalışmalarda ortaya çıkan yanılsamanın muhteşemliği; kurgunun, sahtenin gerçekle karıştırılmasından doğar. Bu gerçeklik yanılgısında nesnenin hakikatine dair elde edilebilecek bir bilgi yoktur. Klasik anlamda böyle bir kaygı da yoktur. Foto-gerçekçi sanatçılar görüntünün büyülü dünyasına dalmayı tercih etmişlerdir. İmge ile gerçeklik arasındaki ilişki Baudrillard'da başka bir açıdan ele alınmıştır. Ona göre, toplumun anlam dünyasında gerçeklik ile onun kopyası olan sahte, gerçekliğin yerini alabilmektedir. Konu ile ilgili olarak foto-gerçekçi benzer bir örnek te heykel alanından verilebilir. Gerçek boyutlu yaptığı çalışmalarla tanınan Amerikalı heykeltıraş Duane Hanson genellikle Orta Amerikalı, Afro-Amerikan insanları konu alan, düşük ücretle çalışan yoksul insanların heykellerini yaparak gerçek ve gerçekçiliğin yeniden sorgulanmasına çalışmıştır. (Görsel 14). Farthing'e (2020) göre Hanson; heykellerini gerçek modellerden almış olduğu kalıpları fiberglas ya da bronzla kaplayıp değişik aksesuarlar ekleyerek oluşturmuştur. Heykelleri mekânla desteklendiğinde gerçek insanmış gibi görünür. İzleyen açısından bakıldığında bu çalışmaları gerçeğinden ayırmak oldukça güçtür.

Görsel 4.6

Duane Hanson, Queenie, Gerçek Boyutlarda, Poligrom Bronz ve Çeşitli Aksesuarlar, 1988



Baudrillard'a (2018) göre yaşadığımız çağda gerçek ile kopyası arasındaki çizgi ortadan kalkmıştır. Ortadan kalkan bu ezeli çizgi kurgu ile gerçekliği aynı düzeye indirgeyebilmektedir. Oysa simülasyon bu "gerçek" ile "sahte" ve "gerçek" ile "düşsel" arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır. Bilgi edinme sürecimizde görüntü kaydedicilerin vasıtasıyla gerçekliğin kendisine bitişik olan görüntünün gerçekliğinden koparılarak oluşturulan ara katman gerçeklikle aramızdaki dolayımsız ilişkiye zarar vermektedir. Baudrillard (2018) imgelerin gücünü hafife almamız gerektiğini tembihler. İmgelerin ve taklit edilmiş gerçekliklerin şimdide var olduğunu iddia eder. Televizyondaki imgeler, reklamlar, moda fotoğrafları örneğin, yanlış bir gerçeklik ya da gerçekten gerçek olanı bulanıklaştıran yer değiştirmiş gerçeklik yaratır. Baudrillard'ın bu durum için önerdiği terim "simulacrum" (simülakr) yani şeylerin temsilinin olduğu ve şeylerin kendisinin olmadığı bir dünyanın gerçek gibi kabul edilmesidir. O'na göre imgeler gerçekliğin yerini alarak, gerçekliği gerçeklik dışına itebilmektedir. Bu durumu tanrı teolojisi üzerinden şöyle açıklamıştır; "Tanrı simülakrı ikonalar şeklinde görsel bir teolojiye dönüştürüldüğünde hala ilahi bir gücün özelliklerine sahip olabilmekte midir? Belki kendi görsel ihtişamı ve çekicilikleriyle bu ilahi gücün ortadan çekilip gitmesine neden olmaktadır. İkonalar sayesinde görüntüler algılanabilen ve anlaşılabilen bir tanrı fikrinin yerini alabilmektedirler. Sonrasında ise Tanrı simülakrı ile dünyevileşen tanrı fikri bir sonraki aşamasında kendisini simülakrına devrederek yok olabilmektedir. Bu simülakrın önemli özelliği ile ilgili olarak "gönderenden daha gerçek bir hal alarak onu gerçek dışına itebilmektedir." Ayrıca; bir takım görüntü teknolojileri ve simülatörler vasıtasıyla gerçeklikten daha gerçek, daha ikna edici görünen simülasyonlar nedeniyle toplumsal bilinç gerçeklikten kopmuş, hiper-gerçek alanına geçmiştir. Bu sentetik gerçeklik gerçekliği reddedebilmekte ve hakikat iddiasında bulunmaktadır. Hakikat ise üretilen, yeniden üretilen bir alan haline dönüşmüştür.

1980 sonrası özellikle foto-gerçeklik anlayışı içerisinde yapılan resimlerin bu düşünceden hareket ettikleri görülmektedir. Yapılan resimler gerçeği öteleyip gerçeğin yerini alan ve yeni bir gerçeklik olarak simularkdan başka bir şey değildir. Simülasyonun kendisi imgeler ve imajlar vasıtasıyla gerçeklik algımızı ters yüz edebilmektedir. Bu durum toplum sosyolojisini anlamamızı daha karmaşık bir hale

getirmektedir. Toplumun anlam dünyasındaki ters yüz oluşu Ballard (2014) şu şekilde ifade etmiştir: "Eskiden ne denli zor olursa olsun dış dünyanın gerçekliği, zihindeki düşlerin, arzuların, umutlarınsa düşlem ve imgelem âlemini temsil ettiğini var sayardık. Bunlar yer değiştirdi. Yaşadığımız toplumu ve dünyayı doğru algılamanın tek yolu onun tümüyle kurgudan oluştuğunu kabul etmektir".

Baudrillard (2018) gerçeklik ve hakikatin yeniden ve yeniden üretilebildiği çağımızda sahte olanın gerçeklikle hiçbir ilinti kurmaya gerek duymadan, kendisini referans alarak gerçeklik ve hakikat olarak sunabilmesini simülakr terimiyle anlatmaya çalışmıştır. "Kurgunun gerçekliği modellemeler yoluyla üretilen bir üst gerçekliktir." Bundan böyle bir varlıkla çeşitli görünümleri; gerçekle, gerçek kavramına özgü bir yansıtmadan (metafizikten) söz edilemeyecektir. Bundan böyle gerçekle gerçek kavramı arasında düşsel bir beraberlik kurabilmekte mümkün olmayacaktır. Günümüzde gerçek, artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellek ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Böylelikle gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır.

Bir simülasyonun ya da simülakrın gerçekliği tahtından etmesi onu almaya hazır hale getirilmiş bir kitle yardımıyla kolaylıkla mümkün olabilmektedir. Günümüzde teknoloji ve medya yardımıyla her an yeni gerçeklik ve hakikatler üretilmektedir. Hakiki olma iddiasındaki ikna edicilik kaçınılmaz bir hal almaktadır. İnsanın bu simülasyon bombardımanından kendisini koruması neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Gerçeklik, üzeri sonsuz görüntülerle bastırılmış, ulaşılması için derin ve zahmetli uğraşlar gerektiren bir alana hapsedilmiştir. Elimize kalan ise gerçekliğin ne olduğunun anlatımıdır. Neredeyse dünya bütünüyle bir simülasyona dönüşmüştür. Günümüz teknolojisi görselleştirilmiş imajlarla bireye yeni gerçeklikler sunmaktadır. Oysa bu gerçekliklerin çoğu kurgusaldır.

Bir sahtenin, onu almaya hazır bir kitle karşısında nasıl gerçekliğe dönüşebileceğini Orson Welles şu cümlelerle ifade etmiştir:

> "Orijini olmayan bir sahteyi gerçekten ayıran nedir ki? Gerçeğin yerini alan bir kopyadan söz etmemiz mümkün değil çünkü hâlihazırda orijinali olmayan bir kopya bu. (…) Eğer bu "sahte" eserleri yeterince uzun sürede bir müzede ve özel sanat galerisinde sergilerseniz, bir süre sonra gerçek olurlar. Demek ki bir sahtenin gerçeğe dönüşmesi,

> onu gerçek kabul etmeye hazır bir kitle ile zamana bağlı yalnızca" (Welss, Akt. Çam, 2017)

Sanatçı Norman Daly (2019) hayatının büyük bir kısmını gerçeklikten tamamen kopuk, arkeologlar tarafından "keşfedilmiş" Llhuros adında kurmaca, kadim bir uygarlığı inşa ederek geçirmiştir. Sanatçı bu kurmaca medeniyeti, şiir, heykel, mimari, harita, mücevherler, şarkılar ve bilimsel araştırmalar gibi pek çok aracı kullanarak ortaya koymuştur.

Fotogerçekçi resimlerde gerçekliğin yapısı ve özüne dair kaygılardan uzaklaşılıp görüntünün kendisi bir inceleme alanına dönüşerek aşırı gerçeklik etkisi olan bir alanına geçilmiştir. Foto-gerçekçilik görüntünün kendisiyle ilgilenilir. Gerçekliğin dönüştürüldüğü, üretildiği medya ve teknoloji çağında anlam ise modası geçmiş bir tabirdir. Eğer illaki bir anlam bulunmak isteniyorsa anlam da gerçeklikte görüntünün ta kendisidir. Nietzsche'nin (1998) tabiriyle Tanrı ölmüştür. Hakikat söylemlerinin hiçbiri Nietzsche'nin ki kadar yıkıcı olmamıştır. Cevizci, (2015) Bu yıkıcılığın Nietzsche'de Tanrısal bir hakikate içkin olduğunu belirterek Nietzsche'nin vurguladığı; tek bir hakikat olan Tanrının ölümünden sonra birçok hakikatin var olabildiğidir. Tek bir hakikatin olmadığına dair düşüncesi hakikatin düşünsel seyrinde bir dönüm noktasıdır. Nietzsche Hakikate akli yoldan erişebileceğini telkin eden metafiziği temellerinden sarsma hatta yıkma amacındadır. Baudrillard (2018) göre: "Gerçek ya da hakikatle bir ilişkinin kalmadığı böyle bir uzama geçildiğinde karşımıza tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağı çıkmaktadır."

Görsel 4.7

Ralph Goings, "Tatlı çörek", 30 x 43 cm, T.Ü.Y.B., 1995



4.2. Yeni Bir Gerçeklik Olarak Yeni Dışavurumculuk

Özellikle 1980'lerde dikkatleri üzerine çeken Yeni dışavurumculuk; modern kültürün gerçekliğe soyutlamacı, kavramsalcı ve evrenselci yaklaşımına karşılık, gerçekliğe yaklaşımı ve İnsan sorunlarını resmin merkezine alan ifade biçimiyle farklı bir gerçeklik sunar.

Yeni dışavurumculuk Hopkins'e (2018) göre kabaca 1970'li yıllarda, gerçekliğin modernist soyutlama kültürü içerisinde ele alındığı resimlerin gözden düşmesiyle yıldızı parlamıştır. Modernist üslubun gölgesinde kalan figüratif resim geleneği 1980'li yılların başlamasıyla, soyutlamadan öğrenilen derslerle büyük bir diriliş yaşamıştır. Antmen'e (2018) göre yeni dışavurumculuk, modern ve kavramsalcı yaklaşımların doldurduğu alanda gözden düşürülmüş geleneksel yaklaşımların, 1970'lerden itibaren geliştirilen resimsel tekniklerinin tümünü kapsayan bir terimdir. Özellikle Almanya ve İtalya'da bir gurup sanatçının bu alandaki yoğun çalışmaları ve sanat çevrelerinden gördükleri ilgi resmin yeniden doğduğunun ilanı olarak kabul edilmiştir. H.B. Kahraman (2005) gerçekliğin ifadesindeki bu yaklaşımın köklerinin daha eskilere dayandığını iddia eder. Yeni Dışavurumculuğun gerçekliğe yaklaşımına dair izleri kabaca fovizme kadar dayanmaktadır. Bu izler, Alman dışavurumculuğu, Amerikan soyut dışavurumculuğu gibi yaklaşımların gölgesinden kurtulup, pop sanatın ve yeni figürasyonun açtığı yoldan gelerek en son, 80'lere doğru Avrupa ve ABD'de, yeni dışavurumculuk olarak karşımıza çıkmıştır. Lynton (2004) ise yeni dışavurumculuğun kendisinden bir önceki öncü akımı düzeltmeyi amaçlayan bir ifade biçimi olarak görür. Gerçekliğin bu şekliyle ifadesinin 1905 deneyimi ile benzeştirilemeyeceğini çünkü koşulların çok farklı olduğunu belirterek; yeni dışavurumculuğu modern sanata saldırının bir parçası olarak görür. Antmen'e (2018) göre yeni dışavurumculuk, 80'lere gelinirken, modern resmin gerçeklik karşısında soyutlamacı ve kavramsalcı yaklaşımlarına verilen bir tepkinin ürünüdür. Bu tepkiyle birlikte, modern resimde yüceltilen salt estetik biçim ve kavramsallığın yerine, "yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih" söylemleri ile gerçekliğe yaklaşımda yeni ifade biçimleri ortaya konulmuştur. Alman yeni dışavurumcu ressamlarından Anselm Kiefer'in Donalt Kuspit'e yaptığı açıklamaları Lynton'u destekleyen niteliktedir. Kiefer bu açıklamalarında biçime ve

soyuta odaklanan minimal sanatın içeriği yok ederek düşünme fırsatını ortadan kaldırdığını, oysa sanatın bir içeriğinin olması gerektiğinden söz eder. Kendi sanatının "çağdaş" olarak kabul edilen sanatsal yaklaşımlara benzemediğini kabul ederek, kendi sanatının politik ve eylemci olduğunu belirtir. İçerik konusunda ise Lynton, Kiefer gibi düşünmez. Lynton'a (2004) göre içerik modern resmin en iyi örneklerinde eksik olan bir durum olmayıp, aslında soyut sanatın amacının, gerçekliğe akademik yaklaşımların yozlaştırdığı bir alanın doldurulmasından ibarettir demektedir. Kahraman (2005) ise yeni bir gerçekliğin, modernizm adı altında yozlaşmış, mekanikleşmiş bir üretim şekline dönüşmüş yaklaşıma karşıt bir tutum sergilediğini iddia eder.

Farthing (2020) bu yaklaşımı, genelde büyük tuvallerin kullanıldığı bu resimlerde, gerçeklik; şiddetli fırça darbeleri, yoğun boyalar ve kimi zaman günlük hayattan tanıdığımız nesnelerin resim yüzeyine yapıştırılması ile biçimlendirilmesi olarak açıklar. Kahraman'a 2(005) göre sanatçıların resimlerinde gerçekliği ele alırken uygulamış oldukları şiddetli fırça darbeleri ve kalın boya tabakaları ile sanki resim yapmasını bilmeyen ressamlar tarafından üretilmiş gibi bir etkiye sahiptirler. Gerçekliğin soyutlamacı ve biçimci bir şekilde ele alındığı modern resim yaklaşımına karşılık; yeni dışavurumculukta gerçeklik, üslupsal farklılıklarla ve öznel bir yaklaşımla kişisel anlatımlarda kendini gösterir. Antmen, (2018) birbirlerinden çok farklı ifade biçimleri oluşturan yeni dışavurumcu sanatçıların resimlerinin ortak özelliklerinden birinin de gerçekliği figüratif olarak ele almaları olarak belirtir. Modern resmin soyutlamacı ruhunun dışlandığı bu yaklaşım 1980'lerde yeni dışavurumcu ressamlar sayesinde yeniden görünür hale gelmiştir. Gerçekliğe yaklaşımda oluşan bu değişimle birlikte soyut resimde yer bulamayan Fransız ressam Balthus (1908-2001) ve İngiliz ressam Lucian Freud (1922-) adeta yeniden keşfedilmiştir.

Yeni dışavurumculuğun gerçeklik yaklaşımı konusu Antmen'e göre (2018) bazı eleştirmenlerce görsel ve duyusal olan figüratif resme bir özlemin işareti olarak alarak görülmüş; 1981 yılında, Londra'da, İngiliz Kraliyet Akademisi tarafından "Resimde Yeni Bir Ruh" adında bir sergide gerçekliğin figüratif olarak ele alındığı sergi düzenlenmiştir". Kahraman, (2005) yeni dışavurumculuğu gerek oluşum süreci

bakımından gerekte ilgilendiği bireysel ve toplumsal sorunsallıklar bakımından toplum bilimsel çözümlemeye en uygun akım olarak anlatır. Akımın oluşmasındaki en büyük etkende budur. İdeolojik bir dil ve toplum bilimsel sorunlar. Antmen'e (2018) göre; yeni dışavurumcu resimler; sanatçının korkularını, anı kırıntılarını, tarihsel olayların bireyde bıraktığı izi, sanatçının öznel fantazi dünyasını ve bireysel yorumunun şekillendirdiği bir gerçeklik sunar. Kahraman'a (2005) göre yeni dışavurumculuğun hareket noktası sanatçıyı korkutan gerçekliğin resimde ele alınmasıdır. Farthing'e (2020) göre yeni dışavurumculuk yoğun ve bazen şiddetli temaların ele alındığı resimlerdir. Kahraman (2005) yeni dışavurumculuğu toplumsal yaşam içerisinde giderek yabancılaşan bireyin resmin merkezine kendisini koyma çabası olarak görür. Moderniteden romantik bir kaçışla ilkele sığıldığını belirtir. Çünkü ilkelde bulunan her türlü kısıtlamadan uzak bir kendiliğindencilik, öznellik ve özgürlük sanatçılara çekici gelmiştir.

Kahraman'a (2005) göre Yeni dışavurumculuk akımının en önemli özelliği otorite karşıtı olmasıdır. Politik gerilimler, ekonomik bunalımlar, toplumsal çalkantılar ve bunların bireye yansımış görünümleri olan alkolizm, uyuşturucu bağımlılığı, şiddet duygusu akımın arkasındaki en temel etmenler olarak görülür. Gerçekliğin bu görünümlerinin bireyci öznelliğe dönüşerek resmin nesnesi olduğunu iddia eder. Yeni dışavurumculuk yaklaşımının ana gövdesini oluşturan özelliklerden birisi Batı kültürünü oluşturan Hristiyan Yahudi inancı ve bunlardan kaynaklanan ögelerdir. Bu akımda dinsel bir kabullenmeyle, gerçekliğin acı ve korkutucu görünümlerinin üstesinden gelinmeye çalışılır. Anlama, içeriğe, yoruma etkisi olan bu inançların primitif bir duyarlılıkla akımın biçimsel ortak özelliklerinde görünen bir husustur. Yeni dışavurumculuk, gerçekliğe yaklaşımı bakımından kimi zaman bütünleştirici ama çoğu zaman bireysel yapısı ile bölücü, çatışmacı ve ayrıştırıcı bir özelliğe sahip olmuştur. Bu söylemini de ta yüzyılın başlarındaki görünümüyle ortaya çıkan 1905 Die Brucke Hareketi, 1906 Die Himmelblaue Rose Derneği, 1911-12 Der Sturm dergisi ve Der Blaue Reiter sergisi ayrışması ile desteklediğini belirtir. Antmen'e (2018) göre de bu çok parçalanmışlık yeni dışavurumculuk akımına da genel sirayet eden bir durumdur. Yeni dışavurumculuk şemsiyesi altında toplanan sanatçıların gerçekliği ele alışlarında farklı resimsel kaygıları bir yana, bu resimlerde gerçeklik çoğu zaman farklı toplumsal-kültürel ve kişisel kimliklerin dışavurumu olarak

karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihsel bir dönemlendirme yapmak için bir arada ismi anılan tüm yeni dışavurumcu sanatçıların değişmez ortak yönleri ise gerçekliğe yaklaşımlarındaki bireysellikleri ve öznellikleridir.

Yeni dışavurumculuk resim akımının öne çıkan isimleri olarak; Almaya'da George Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz; İtalya'da "Transavanguardia" (Avangardın Ötesi) adıyla anılarak Sandro Chia, Francesco Clemente, Nino Longobardi ve Enzo Cucchi; ABD'de Julian Schnabel, Eric Fishl, David Salle, Jean Michel Basquiat ve Leon Golup ve burada adını saymadığımız çok sayıda isim eserler vermiştir.

Antmen (2018) göre, Yeni dışavurumculukta gerçeklik, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Georg Baselits, Jorg İmmendorf gibi sanatçıların resimlerinde ele alındığı gibi ortak bir ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan şekil alır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Alman kimliğini hatırlatan her türlü imgelerin, simgelerin ve çağrışımların hoş karşılanmadığı bir zamanda Alman yeni dışavurumcuları resim diliyle, kendi geçmişleriyle hesaplaştıkları izlenimi oluştururlar. Kiefer; yakın dönem Alman kültürüyle özdeşleştirilebilecek imgelerin yanında daha eski dönemlere ait mitolojik imgeleri de sanatında kullanarak ulusal bir kimlik sergiler. Resimlerinde gerçekliğin bir ifadesi olarak kullandığı saman, kül, kan, kurşun, çamur, kurumuş bitkiler gibi malzemeler savaşın getirdiği yıkım, kan ve soykırım gibi gerçekliklerin öznel bir şekilde ifade edilmesi için kullanılır. Nazi mirasının ağırlığını her daim omuzlarında hisseden Kiefer, kendisini sanatçı olmaktan daha öte bu mirasın varisi gibi görür. Sıkıcı ve ahmakça bulduğu tarihi ve Nazi mirasına saldırmak ya da yok etmek yerine bu mirasın üzerinde gelecek düşü kurmuştur (Şahiner, 2013). Keifer'in resminde ortaya koyduğu gerçeklik, Almanya'nın ikiye bölünmesi de dâhil savaşın bütün yıkımlarının bir dışavurumudur. 1980'lerde yapmış olduğu en dikkat çekici eserlerinden birisi olarak kabul edilen "Serafim" adlı eserinde sıkça kullanmış olduğu "iyilik ve kötülük" sembolizmi görülür. Bu çalışmada, Alman topraklarının yakılmış, parçalanmış hali görülmektedir. Keifer, yeryüzü ve gökyüzü arasındaki ayrımı muğlaklaştırmak için resmin yüzeyini parçalamış, yakmış ve karartmıştır. Resmin ortasında hiçbir dayanaktan yoksun bir şekilde gökyüzüne uzanan merdiven umudun her daim var olduğunu sembolize eder. Merdivenin yerden destek aldığı

noktada bulunan yılan ise, kötülüğün bir temsili olarak merdiveni tutar (Görsel 16) (Thompson, 2014).

Görsel 4.8

Anselm Kiefer, "Serafim", Tuval Üzerine Yağ, Emilsiyon, Saman ve Gomalak, 320x330 cm. 1983-84



Lynton'a göre (2004) Kiefer'in bu resmi derin bir duyarlılığın ürünüdür. Bu duyarlılığın bir ürünü olarak Keifer'in resimlerinde gerçeklik; boya ve kolajın dışında, 1981 yılından beri kullanmaya başladığı kum, metal, hasır, kurşun gibi materyallerin yardımıyla verilmiştir. Şahiner'e (2013) göre Keifer'in resimlerinde kullandığı bu malzemelerin kullanımı ile gerçekliği gri bir hale getirilerek yaşamsızlaştırılmaktadır. Antmen (2018) Keifer'in, Almanlığı ve Alman geçmişini konu alan büyük boyutlu resimlerinin anıtsal etkileri nedeniyle eleştiriye uğradığını belirterek, Kiefer'in resimlerinin Almanya'nın karanlık ve dramatik geçmişine tutulan bir yas niteliğinde olduğunu söylemiştir.

Keifer'in bazı resimlerine bakıldığında sanatçının bu yasta nerede konumlandığı konusunda şüpheli anlamlar çıkarmaktadır (Şahiner, 2013). "Gecenin Emirleri" adlı devasa boyutlara sahip resminde ayçiçekleri arasında ölmüş bir Alman askeri yer almaktadır. Asker ayçiçekleri arasında oransal olarak küçülmüş olarak ele alınmıştır ve ayçiçekleri askere bakmaktadır. Gerçekte ayçiçekleri canlı, neşe veren renkleriyle, dünyamızı aydınlatan güneşe yüzlerini dönmekle bilinirler. Bu çiçekler yanmış, boyunlarını eğmiş, canlılıklarını kaybetmişlerdir. Ölü askerin yasını tutar halleriyle

yitip giden bir Nazi idealin mi gönderme yapılmaktadır? Keifer'in dramatik gerçekliği ifadede sıkça kullandığı yanmışlık ve grimsilik bu resimde de kullanılmıştır (Görsel 17)

Görsel 4.9

Anselm Kiefer, "Gecenin Emirleri", 356x463 cm, Tuval üzerine emülsiyon, akrilik ve gomalak, 1996

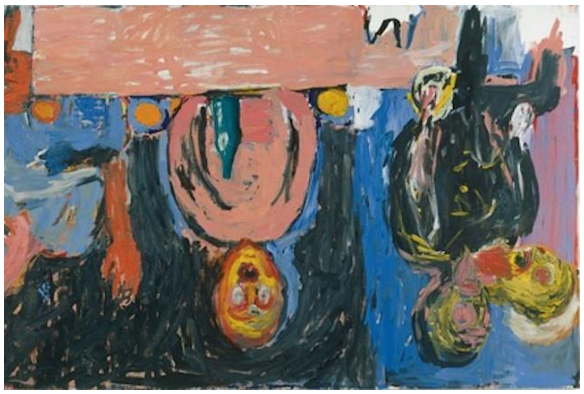


Hitler'in Alman ulusu ve kültürü adına ortaya koyduğu sapkınlık Keifer'in sanatının arka planını oluştururken, geleceğe dair düşlerini de ele verir. Keifer'in dine, tarihe, ulusal kimliğe ve ideolojiye bakışı bilmecemsi bir hal almakla birlikte, bu alanlarda Yahudi soykırımının büyük izleri vardır. 2. Dünya savaşının hemen ardından doğan Keifer'in gerçekliği ele alışı Nazi dönemi ve savaşın yıkıcılığının bir dışavurumu temelinde şekillenmiştir. Witham'a (2018) göre "Altın Saçın, Margarete" adlı eseri Paul Celan'ın 1945 yılında yazmış olduğu "Ölüm Fügü" adlı şiirinden ilham alınarak yapılmıştır. Auschwitz toplama kampına göndermelerde bulunan bu şiirden hareketle Kiefer, bir Yahudi kadını olan Şulamit'le, İdeal Alman kadını tipini oluşturan Margarete'i resimde bir araya getirmiştir. Keifer "Altın Saçın, Margarete" adlı eserinde İdeal Alman kadının sarı saçlarını ifade emek için ele ile tutabildiğimiz gerçek, kurumuş samanları kullanmayı tercih etmiştir. Bu bir tutam saman, sanatçı eliyle gerçekliğin izdüşümleri olarak resimde yer alır. Bu yaklaşım kimi zaman değişik nesnelerle gerçekliği ifade etmede sıkça kullanılan bir gerçeklik sunumudur. Yaşamsızlaştırılmış bir peyzaj özelliğine taşıyan bu resim; Keifer'in Yahudi soykırımına ve savaşın yok ediciliğine yönelik anlamlar taşımaktadır.

Antmen, (2018) Alman yeni dışavurumcu ressamlarından Georg Baselitz'in imgeleri baş aşağı bir şekilde yapmış olduğu resimleri tepe taklak olmuş bir dünyanın sanatsal ifadede gerçekliğinin dışavurumunun göstergeleri olarak nitelemektedir. Baselitz'in kendisine göre bu yaklaşım Farthing'e göre (2020) "Resimde sunulan gerçekliğin içerikten bağımsız kılınmasının bir çabasıdır." Almanya'da doğan Baselitz sanatın İtalya ve Fransa'dan gelen Klasizme karşı, bir ölçüde ulusal ve heyecan verici olmasını savunuyordu. Lynton (2004) bu durumu Baselitz'in resimlerinde sert fırça darbeleri ve çarpıcı renkleri gerçekliğin ifadesinde bir dışavurum olarak değerlendirilmiştir. Yapmış olduğu bu resimlerin kolayca yapılmış resimler olduğu izlenimini yıkmak için kendisine ve izleyenlere birtakım zorluklar çıkartmıştır. Baselitz'in resimlerinde, savaş sonrası karşı karşıya kalmış olduğu ikiye bölünmüş (Doğu Almanya-Batı Almanya) ulusal ve tarihsel durumun öznel bir reddedilişinin resimlerindeki gerçekliğe dönüşümü görülür. (Görsel 18)

Görsel 4.10

George Baselitz, "Dresten'de Akşam Yemeği", 280x450cm, T.Ü.Y.B., 1983



Yeni dışavurumculuk, İtalya'da, eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın "Transavanguardia" (Avangard sonrası) nitelemesiyle beğendiği ve desteklediği Enzo Cucchi, Sandra Chia ve Francesco Clemente gibi sanatçılarla gelişmiştir. Bu ressamların ortak özelliği gerçekliği kendi kişisel potalarında eriterek sunmalarıdır. Özellikle otoportreleriyle tanınan Francesco Clemente; Amerika, İtalya ve Hindistan gibi değişik coğrafyalarda yaşamış, yaşayıp gördüğü kültürlerin gerçekliğini kendi simgesel ifadesiyle biçimlendiren bir gerçeklik sunar (Görsel 19) (Antmen, 2018). Clemente, Zamanının büyük bölümünü geçirdiği Hindistan'da kendine bir atölye

kurup çalışmalar yapmıştır. Hint felsefesi ve dininden aldığı etkiler resimlerinde görülmektedir. Clemente'te aynı Gauguin gibi ilkelcilik meselesini resimlerinde göstermiştir (Lucie-Smith, 2004). Sandra Chia, ulusal bir tarihsellik barındıran İtalyan büyük sanatçıların eserlerini mizahi dışavuran bir gerçeklikle yeniden resimlemiştir (Antmen, 2018). Clemente'in resimlerinde boya eylemi izleyici tarafından açıkça algılandığı için farklılık sadece bir renk ve boyadan oluşan malzemeye odaklanır. Clemente'in çizimleri neşeyle başlar; Boyanan nesnenin çizimi, gerçekliğin ortaya çıkışı zorlaşıncaya ve çizim terk edilinceye kadar çocuksu bir zevkin verdiği boyama zevkinin bir tezahürüdür. Sanatçı çalışmalarını yaparken tuval karşısında kendi gerçek gölgesi yansıyacak şekilde bir duruş ya da poz vererek kendisinden ayrı bir gerçeklik olarak ortaya çıkan gölgesi ile oyun oynamaktadır (Walcott, 2009).

Görsel 4.11

Francesco Clemente, "Gini Alhadeff", 152.4x76.8 cm, K.Ü.Y.B., 2006



Amerika'da Gerçekliğin dışavurumsal bir yaklaşımla ele alındığı 80'lerin egemen sanat ortamında öne çıkan en önemli isimlerden birisi Julian Schnabel'dır. Schnabel, gündelik hayattan dokunsal özellikleri olan nesneleri resim yüzeyine yapıştırarak gerçekliği kendisine özgü bir yaklaşımla ifade etmiştir. Daha çok kırılmış tabak parçalarını kullanan sanatçı; sanat tarihinin tanınmış eserlerini popüler kültür özellikleriyle kişisel belleğinin potasında eriterek kişiselleştiriştir. Tarihsel ve kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmeden yaptığı bu resimler

Amerikan yeni dışavurumculuğunun gerçekliği ele alışının temel karekteristiğidir (Görsel 20) (Antmen, 2018).

Görsel 4.12

Julian Schnabel, "No:1, "Otoportre of Caravaggio", 182.88x152. cm, A.Ü.Y.B., 2019



Amerikan yeni dışavurumculuğunun bir diğer öne çıkan ismi David salle, genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde, farklı kültürel kaynaklar arasında bir fark gözetmeksizin, birbirlerinden kopuk zamansallık ve mekânsallık içeren görselleri bir araya getirmiştir. Gerçekliğin ele alınışında farklılıkları bir potada eriten bu yaklaşım Amerikan yeni dışavurumculuğunun en ayırt edici özelliğidir (Görsel 21) (Antmen, 2018).

Görsel 4.13

David Salle, "Bu Eğlenceli", 177.5x243.84 cm K.Ü.Y.B. Akrilik ve dijital baskı, 2015



Asıl itibarını 1982 yılında gerçekleştirdiği “Paralı Askerler (Mercanaries)” ve “Sorgulamalar (İnterrogations)” sergilerinden elde Leon Golub; Bu resimlerde siyasi ayrılıklardan kaynaklı sorgulama ve işkence görüntülerine yer vermiştir. Para karşılığında insanın insana yaptığı insanlık dışı uygulamaların insanı ne kadar yozlaştırdığı gerçekliği alımlayıcının algısında oluşabilecek bir gerçeklik olarak durmaktadır (Hopkins, 2018). Golub’un gerçeklik karşısındaki tavrı histen yoksun, sadece gerçekliği onar gibidir. Bu resimlerde sigara içen, el kol hareketi yapan, gülen şakalaşan gayet soğukkanlı figürler vardır, hepsi bu. Kendi yargılarını bu resimlerde kullanmayan Golub için figürler eş değere sahip bir gerçeklik sunar. İşkencecilerden birisinin alımlayıcının gözünün içene gülümseyerek bakışı; alımlayıcıyı olayın ve mekânın içine katarak hiç istemediğimiz bir konuma sokar (Görsel 22).

Görsel 4.14

Leon Golub, “Interrogations (II)” , 304x426 cm, T.Ü.A.B. , 1981



Sonuç olarak; Yeni dışavurumculuk, gerçekliğin modernist soyutlama kültürüne karşı figürasyona, anlatıya ve duyumsallığa dayalı bir gerçeklik sunar. Yeni dışavurumculuğun yaslandığı konular (Ulusallık, mitoloji, yerellik, ulusal kimlik, tarihsellik, toplumsal çalkantılar, otobiyografi, hafıza psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat vb.) bireyin öznel anlatımının gerçekliğe dönüşen bir halini sergiler. Bu noktadan sonra yapım teknikleri ve malzemeler gerçekliğin temsillerini umursamayıp, bireyin gerçeklik karşısındaki algısından oluşan içeriğe ve biçime hizmet ederler. Gerçekliğe yaklaşımda üslupsal farklılıklar görülse de sunulan gerçeklik nesneldir. Yeni dışavurumculukta gerçeklik; sanatçının korkuları, anı kırıntıları, sanatçının özel fantezi dünyası ve tarihsel olayların bireyde bıraktığı izlerden hareketle bireysel bir yorumla şekillendirilir. Sunulan bu gerçeklik örnekleri,

parçalanmış toplumsallık ve tarihsellik temelinde sanatçının ele aldığı ya da kullandığı malzemeler ve materyallerin taşıdığı anlam üzerinden bir gerçeklik arayışı ortaya çıkmaktadır.

4.3. Resim Sanatında Yeni Gerçekçilik ve Gerçeklik

Yeni Gerçekçilik (New Realism, Nouveau Réalisme), hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek amacıyla, Sanat eleştirmeni Pierre Restany etrafında toplanmış bir gurup sanatçının ortaya koyduğu sanatsal bir yaklaşımdır (Antmen, 2018). Yeni Gerçekçilik, gerçeğin taklidine ve temsiline dayalı sanat yaklaşımının reddine dayanan gerçeklik dilinin hükümsüzlüğü ve bu sebepten dolayı sanatla toplum arasındaki kopuş eleştirisi üzerinde kurgulanmıştır. Sanatla toplum arasındaki iletişimi kurmak kaygısıyla harekete geçen Yeni gerçekçi sanatçılar sıfır noktasını hatırlayarak, gerçekliğin kendisine başvurma yoluna yönelmişlerdir. Resim, heykel gibi gerçekliğin temsillerinin sunulduğu sanat yaklaşımlarını reddederek, gerçekliğin güncel görünümlerini gerçeklik olarak sergilemişlerdir. Aslında temsillerin (görsel, dilsel vb.) kendi kurgusu içinde gerçeklikten uzaklaşabildiği ve bu kusurdan kurtulmanın gerçekliğin kendisine dönmekle mümkün olabileceği söylemi, 20. yy' ın başlarında, gene Yeni gerçekçilik adında felsefi bir akımda kendini göstermiştir. Bu akıma göre; varlık ve düşüncenin ayrı şeyler olduğuna, özne ve nesne arasındaki zihinsel faaliyette dâhil bütün aracıların varlığının reddedilmesine, gerçekçiliğin yalın bir şekilde doğrudan biçimi olarak ortaya çıkarılması gerektiğine vurgu yapılmıştır. (Güçlü vd., 2003)

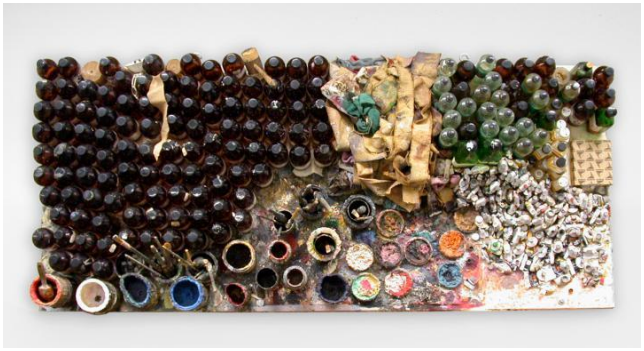
Sanatta yeni gerçekçilik, yerleşik genel kabullerin, ifade biçimlerinin özellikle 1960 sonrası gelişen karşıt kültür tarafından tartışılmaya açıldığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Amaçları, gerçeklikle doğrudan ilişki kurarak "sanatla yaşam arasındaki uçurumu" aşmak olan Yeni Gerçeklik yaklaşımı öncelikle modern tüketim ve kitle medyası dünyasında yer almıştır (Harrison ve Wood, 2011).

Yeni gerçekçilik akımının içinde yer alan sanatçılar başlangıçta akımın ortak birtakım prensiplerini benimsemiş olsalar da teknik ve uygulama açısından farklı özellikler göstermişlerdir. İlerleyen zamanlarda sanatsal tavır açısından birbirlerinden uzaklaştıkları söylenebilir (Germaner, 1997). Yeni gerçekçilik, pop-art

ve kavramsal sanat özelliklerini bünyesinde taşımakla birlikte, geleneksel resim ve heykel sanatının gerçekliği ele alış biçimine karşıt tutumu ile farklı bir yaklaşım sergiler. Gerçeklik olgusunu yeniden anlamlandırma çabası sanatçıları farklı arayışlara yönlendirmiş; hazır nesne ve güncel atıklar sanatsal biçimlendirme araçlarına dönüşmüştür (Antmen, 2018). Temsillerin değil de bizatihi gerçek nesnelerin bir araya getirilerek elde edilen çalışmalar gerçekliğe yeni bir yaklaşım ve disiplinler arası bir özellik taşımaktadır. Bunlara tam olarak geleneksel anlamda resim ya da heykel diyemeyiz. Renkleri ve düzenleme ilkeleri ile resmi, hacimsel yapıları ile heykelsi özelliklere sahiptirler (Görsel 23).

Görsel 4.15

Daniel Spoerri, "Grégoire Müller İçin Palet", 92 x 214 x 20 cm, Ahşap Üzerine Boya Tüpleri, Boş Terebentin Şişeleri, Temizlik Bezleri, Fırçalar, 1992



Yeni gerçekçi sanatçılar uygulama açısından "Kolaj, Asamblaj, Montaj, Hazır Nesne gibi" teknikleri yoğun bir şekilde bir arada kullanmışlardır. "Resim ve heykel ayrıcalıklı teknikler olmaktan çıkmış, başka anlatım araçlarıyla sanat alanını paylaşmaya başlamışlardır. Öte yandan, yeni gerçekçilerin eylemleri Process-Art'ın da öncüsü olmuştur" (Germaner, 1997). Başlıca uygulama alanları arasında, performanslar ve Oluşum benzeri etkinlikleri içeren Action-spectacle; yırtık reklam posterlerinin manipülasyonunu içeren décollage; ve dünyadan rasgele seçilmiş nesnelerin, sözgelimi bir masada belli bir anda duran eşyanın sabitlenip sergilenmesini içeren assemblage (düzenleme) çalışmalarına yer vermişlerdir. Yeni Gerçekçilik Manifestosu ilk kez 16 Nisan 1960 tarihinde Galerie Apollinaire, Milano'da yayınlanmıştır (Harrison ve Wood, 2011).

Yeni Gerçekçilik, 1950’ yılların sonlarında yaygın bir hale gelen soyut sanat yaklaşımlarından bir kopuşu temsil ediyordu. Savaş sonrası ortaya çıkan refah düzeyindeki artış, siyasi değişimler ve teknolojik gelişmelerle yeni bir toplum ortaya çıkmıştı. Yeni Gerçekçilerin vurgu yaptığı konu tam da burasıydı (Farthing, 2020). Sanatçılar günlük gerçeklikleri idealize etmeden tanımlamayı amaçlıyorlardı ve Dadaistlerden Marcel-Duchamp’ın (1887-1968) “hazır nesne”lerinden, Fernad Leger’ in (1881-1955) kübist makine estetiğinden ve sürrealistlerin sıradan olanda buldukları muhteşemlikten ilham alıyorlardı. Bunlar, soyut ressamlarla ilişkili her şeyi reddedip; doğrudan çağdaş toplumla ilintili eserler yaratmak için yüzlerini dünyaya dönmüş sanatçılardır (Farthing, 2020). Bundan böyle, dünyanın betimlemesine dayanan geleneksel anlamda resim ve heykel sanatı ihtiyaçlara cevap vermeyen alanlar olarak işlerliğini yitirmişti. Bizatihi kendi akışı içerisindeki dış dünyanın kendisi sanatın gerçekliğine dönüşmüştü. “Yeni Gerçekçilik, Batı dünyasında gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağının bir tür tanıklığını yapmıştır. Çıkış noktası, modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği inancıdır (Antmen, 2018). Yeni gerçekçilik yaklaşımı, sanatçıların, savaş sonrası gelişen üretim ve tüketimin hızı ve zamanın akışına odaklanmalarıyla başlamıştır. Güncele odaklanarak yaşamın ruhunu yakalamak adına güncelin tüketim objelerini, ilgilerini, yaşamın geçiciliğini ve güncelin geri bıraktıklarını malzeme olarak sanatlarına katmışlardır (Görsel 24).

Görsel 4.16

Arman, “Oto-Portre Robot”, 1200x900x245, Kullanılmış Nesneler, 1992



Yeni gerçekçilik manifestosunun yazarı Restany' ye göre bütün sözcüklerin, bütün dillerin ve üslupların miadı dolmuştur. Yeni gerçekçilik, miadını doldurmuş Resim ya da heykel alanında yeni bir açılım değildir. Önerilen şey ise; gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan yansıması değil, gerçeğin ta kendisini, kendi içerisinde algılanan tutku dolu macerasını ele almaktır (Harrison ve Wood, 2011).

"Yeni gerçekçilerin dünyanın kendisini bir tablo gibi gördüklerini, evrensel öneme sahip olduğunu düşündükleri kesitlerini ilgi alanlarına aldıklarını belirten Restany, yeni gerçekçilik ile Marcel-Duchamp' ın hazır nesne yaklaşımını 1961 de, Paris' te açılan "Dada' dan 40 Derece Yüksekte" adlı serginin broşüründe şöyle açıklamıştır: İçinde bulunduğumuz dönem, Marcel-Duchamp'ın hazır nesnesi yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern yaşamın tüm kesitlerini oluşturan sokağa, fabrikaya, kente, kitlesel üretime ait doğrudan bir ifadedir. Sıradan nesneye yönelik bu iltifat, tipik bir 'dada eylemi'dir. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade biçimidir (Antmen, 2018).

"Restany, gurubu resmi olarak 26 Ekim 1960' ta Yves Klein, Jean Tinguely, Arman (Armand Pierre Fernandez ve Martial Raysse' nin de bulunduğu diğer Fransız sanatçılar "Yeni Gerçekçilik=Gerçeğe yönelik yeni sezgisel yaklaşımlar" adlı bildiriyi imzaladılar" (Farthing, 2020, s.496). İlk üyeleri arasında grubun lideri rolünü üstlenen Yves Klein, Arman, Daniel Spoerri ve Jean Tinguely vardı; Niki de Saint Phalle, Cesar ve Christo sonradan katıldılar (Harrison ve Wood, 2011).

Yeni Gerçekçiliğin tüm etkinlikleri en geniş kapsamıyla varoluşla ilgilidir. Dünyaya bakış açışı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanılan ânı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçıların ele aldığı başlıca konulardı (Germaner, 1997). Bu akımın temelinde düşünce ve fikrin ön planda olması kavramsal sanatın da temellerinin burada atıldığını göstermektedir (Germaner, 1997). Yeni gerçekçiler, genellikle günlük yaşamda kullanılan nesneleri yapıtlarına dahil etmişlerdir. Restany bu eğilimi "kent, sanayi ve reklam gerçeğinin şiirsel geri dönüşümü" olarak yorumlamıştır (Farthing, 2020). Villeglé çalışmalarında dekupaj tekniği ile reklam afişleri ve posterleri kullanarak hem güncele tanıklık eder, hem de bizleri zamanın geçiciliğine ve varoluşla ilgili düşüncelere yönlendirir. Bu eserlerde zamanın nasıl her şeyi eskittiğini ve

değiştirdiğini sergiler. Ayrıca yaratıcı yıkımın bir ifade biçimi olarak vurgulanması yeni gerçekçilik yaklaşımının temel özelliklerindendir (Görsel 25).

Görsel 4.17

Jacques Villeglé, "Street West NYC", 46,4x90,2 cm, Tuval Üzerine Monte Edilmiş Dekolaj, 1989



Martial Raysse ev eşyalarından yapılan kolajlarıyla estetiğin özellikle karşısında duruş sergilemiştir. Spoerri'nin yapmış olduğu kolajlar, genellikle yemek artıklarından oluşan atık nesneleri kullandığı "tuzak" ve "kapan" resimler olarak adlandırılmaktadır. Bu eserlerin bazıları madde kültürünü ve tüketim çılgınlığını doğrudan eleştirirken bazıları da tarihsel ve çağdaş temalara göndermeler yapıyordu (Farthing, 2020). Güncellik, geçicilik ve rastlantıya önem veren yeni gerçekçilik yaklaşımı Daniel Spoerrı'nin çalışmalarında en başarılı ifadesini bulmuştur. Günlük nesnelerin estetik bir sanat eserine dönüştürülmesinden ziyade, günlük hayatta olduğu gibi sunulmasını tercih eden Spoerri; *"Tuzak"* olarak adlandırdığı çalışmalarında masa, sehpa gibi yüzeylerdeki yemek atıklarına müdahalede bulunmadan, sabitleyerek duvara asmıştır. Bu çalışmalarda görünen gerçekliğin bir yansıtması olmayıp, kendisidir. Germaner'e (1997) göre; "Kullanılmış, eskimiş bir nesne, sanat olarak tekrar kullanılabilmektedir. Burada, hiciv ve zaman, trajik bilinçle el ele verir ve yapıt yeniden, bir gerçeğin ve görünenin nesnelliğini aşan karmaşık insan düşüncesinin neticesidir." Spoerri çalışmalarında akıp giden zaman içerisindeki yaşamdan kesitleri olduğu gibi sabitleyip karşımıza koyarak nesneleri kavramsallaştırmıştır. Bu eserlerde gerçeğin temsillerinden oluşan estetik ağırlıklı bir

eser yerine gerçeğin kendisi konularak yaşamın kendi estetiği ile yetinilmiştir (Görsel 26).

Görsel 4.18

Daniel Spoerri, "Masa Kapanı", 80x160x40 cm, Tabaklar, Kaşıklar, Peçeteler vb.,1991



Yeni gerçekçilik yaklaşımında, güncelin yansıması, yaklaşımın temel felsefesini oluşturmaktadır. Alan içerisinde üretim yapan bir başka sanatçı Arman ise çoğunlukla eritilmiş, birbirine benzeyen büyük miktarlardaki nesneleri plastik, cam ve ahşap kutuların içine yerleştirdiği veya beton üzerine oturttuğu 'birikinti' projeleriyle üretimler yapmaktadır (Farthing, 2020). Arman'ın tuval üzerine yapmış olduğu "*Birikim*" adlı çalışmasında kullandığı boya tüpleri, boyanın kendisi ve kesik testi başka bir şeyi temsil etmezler. Bu nesneler zaten gerçektirler. Bu eserlerde ele alınan gerçeklik gerçekliğin ta kendisidir.

Görsel 4.19

Arman, "Birikim", 81x60 cm, Tuval Üzerine Dilimlemiş Sürahi Boya Tüpleri ve Akrilik, 1998



Yeni gerçekçilik yaklaşımının temel karakteristiğini vermek açısından 1980 öncesi sanatçılarından Yves Klein ve 80'li yıllar sonrasında da eserler vermeye devam eden Saint Phalle, Jean Tinguely den söz etmek yerinde olacaktır. Yeni gerçekçilikle birlikte ortaya çıkan sanatsal ifade tekniklerin, sanatın malzemesi ve icrası; sanatçı, sanat eseri, alımlayıcı gibi kavramları başka noktalara taşımıştır.

Klein saf rengin gücüne kapılmış, hatta uluslararası Klein Mavisi olarak kabul edilen kendi rengini geliştirmiştir. İlk mavi monokromlar, 1955'te farklı şekillerdeki ve boyutlardaki tek renkli yapıtlardan oluşan bir serinin parçası olarak üretildi; bunlardan iki tanesi, 1957' de "Uluslararası Klein Mavisi" adı verilen ve 1960'ta IKB markasıyla tescillenen yoğun ultramarin mavisi kullanılarak yapıldı" (Thompson, 2014).

Yeni Gerçekçi sanatçıların bazıları palet olarak gerçek dünyadan nesneleri ve hurdaları kullanmışlardır. Bu yaklaşımlarıyla modern yaşama dair kendi yorumlarını ortaya koymuşlardır (Dickerson, 2018). "Çoğunda "yaratıcı yıkım" anlayışının benimsendiği yeni gerçekçi bu eserler, aksiyonlardan ve performanslardan oluşuyordu. Klein' in, çıplak kadınların vücutlarını "canlı fırçalar" olarak kullandığı "antropometrik" çalışmaları belki de bu performansların en ünlü olanıydı" (Farthing, 2020). "1960 yılında Klein, resimlerinin yüzeyini monokrom renklerle boyamak yerine, üzeri boyalara bulanmış çıplak modellerinin bez üzerinde izlerini görünür kılmayı amaçlamıştır. Antropometri-ler olarak adlandırılan bu çalışmalar rastlantısallığı özünde barındırmaktadır. Bu çalışmaların en önemlisini 9 Mart 1960'ta Galerie Internationale d'art Contemporaine'de gerçekleştirmiştir. Klein' in yönlendirmesiyle ortaya çıkan üç çıplak kadın kendilerini mavi boyaya bulayarak, onun verdiği yönlendirmelerle bedenlerini yerdeki ve duvardaki beyaz kâğıtlara bastırırlar (Girgin, 2018). Saint Phalle' nin boya dolu torba kümelerine tüfekle ateş ederek oluşturduğu '*Tirs'* (ateş etme resimleri) ve Cezar'ın otomobil, motosiklet ve mücevher gibi eşyaları hidrolik demir hurdalara yerleştirerek ezdiği '*Kompresyon*'ları yaratıcı yıkım anlayışının örneklerindendir (Farthing, 2020). Sanatçı Jean Tinguely bu tekniğin kapsamını genişleterek hurda metaller, şişeler gibi endüstriyel malzemeleri de işin içine katmıştır. Motor yardımıyla kendisini göz alıcı

bir şekilde imha etme üzerine tasarlanmış New York' a Saygı adlı eseri New York Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir (Dickerson, 2018).

Tinguely'nin çalışmaları dönemin sanat anlayışı ve yerleşik düşüncelerinin dışında çalışmalar olarak şaşkınlık yaratmıştır. "Cyclograveur" adındaki desen ve boya yapabilen makinası var olan yaklaşımlara eleştirel bir tepki niteliğindedir. Çizgileri, renkleri ve lekeleri yapabilen bir makine olarak "sanatçısız sanat" fikrini akıllara getiren Tinguely sanat dili konusunda büyük şüpheler uyandırmıştır (Katı, 1996).

Çalışmalarında motorlar yardımıyla hareket oluşturan Tinguely '*New York'a Saygı'* adlı çalışmasında motor parçaları, piyano, bisiklet tekerlekleri, radyo kutusu ve kürk parçalarından oluşan kütlesel bir çalışmadır. Bir anlık içerisine hapsolmayıp, sürece ve süreç sonunda olup biten bu çalışmalarıyla zamanın ruhuna ve gelip geçiciliğine vurgu yapmıştır. Yaşam kendi enerjisi ile akıp gitmektedir. Bu çalışma yanılsamaya dayalı temsilin yerine apaçık ortadadır. Varoluş ve yok oluş diyalektiği üzerine dikkat oluşturur. "Tinguely'nin makinelerinde tek başlarına görsel bir bütün oluştururlar. "New York'a Saygı" (Hommage a New York) adlı yapıtını gerçekleştirmiş ve anıtsal konstrüksiyon yarım saat sonra uzaktan kumanda ile sanatçı tarafından yıkılmıştır" (Germaner, 1997). Tinguely'nin 80 sonrası eserlerinden biri olan '*Méta-Harmonie'*de sanatçı sanayi nesnelerini bir takım mekanik bağlantılar kurarak motorlar yardımıyla hareketli bir şekilde sergilemiştir. Sesin de dâhil edildiği bu çalışma modern dünyamızın üretim karakteristiğini vurgulamaktadır (Görsel 28)

Görsel 4.20

Jean Tinguely, "Méta-Harmonie IV", Karışık teknikle yapılmış heykel, 1985



Restany tarafından 1960 yılında şekillendirilen yeni gerçekçilik yaklaşımının sanatçılarının çoğu ressam değil de kolaj gibi tekniklerle denemeler yapmış sanatçılardır. Bir görseli çoğunlukla da reklam afişlerini parçalayarak yeni biçimler oluşturmaya dayalı en güzel dekolaj örneklerini François Dufrene ve Mimmo Rotella vermiştir (Dickerson, 2018). (Görsel ,29)

Görsel 4.21

Mimmo Rotella, "Batman", 100x70 cm, Kâğıt Üzerine Dekolaj, 2004



Çalışmalarında İnsanın yıkıcılığına ve gelip-geçiciliği vurgu yapan Arman, "Çöp Bidonu" anlamına gelen "*poubelles*" adını verdiği çalışmalarında günlük hayatta kullanılıp atılmış nesneleri kasalar ve camekânlar içerisine koyarak sergilemiştir. Bu çalışmalarda Arman; günlük hayattaki tüketim kültürüyle izleyiciyi yüzleştirmiştir. Bu çalışmalar güncelin yansımalarıdır. Günlük hayatın sıradanlığı içerisinde zaten var olan bu nesneler başkalaşarak izleyicinin güzünün içine sokulup düşünce ve fikirler oluşturur. Bu eserlerde düşünsel bir anlatım söz konusudur. Estetiğin yerini ise düşünce almıştır. Gerçekliğin en dolayımsız olarak ele alındığı bu eserlerde güzellikten vazgeçilmiştir.

Yeni Gerçekçilik iddia ettiği üzere; donmuş ve geçerliliğini yitirmiş sanatsal biçimlere Herakleitosçu bir karşı çıkıştır. Herakleitos göre: her şey ateşteki alev gibi başka bir şeyin ölümüyle doğmuştur. "Ölümlüler ölümsüzdür, ölümsüzlerse ölümlü. Her şey bir başkasının ölümünü yaşar, başkasının yaşantısını ortadan kaldırır. Ancak

o, karşıtların birleşiminden doğmuş bir birliktir" (Russell, 2002). Yeni Gerçekçilikte yaratıcı yıkım adı verilen bu söylem Yves Klein'in "*Ateş*" çalışmalarında vurgulanan bir temadır. "Sanatçının o zamana kadar yaptığı bütün çalışmaların özeti sayılan bu çalışmalarda "*Ateş Duvarı*" ve "*Ateş Çeşmesi*" kullanılmıştır. Bu çalışmalar kâğıtların ateşe tutularak yüzeylerinin hafifçe yakılmasıyla elde edilmişti. Teknik basit olmasına rağmen-resmin yapılacağı yüzeye kontrollü şekilde su uygulanmasına ve bu sayede belirli bölgelerin ateşin yakıcı enerjisi karşısında direnmesine dayanan-çok deri yan anlamalar taşıyordu. "İlkel" "su" ve "ateş" elementleri tek bir yapıtta bir araya getiriliyordu; yıkım ve yıkıma karşı gösterilen direniş, yaşamı reddetmek ve yaşamı sürdürmek. Klein, bu yapıtların "yaşam ve ölüm" hakkında olduğunu söylediğinde ortaya basit bir açıklama getirmişti (Tompson, 2014). Raymond'un "*Sin Tutilo*" çalışması (Görsel 30) bizi var oluş ve yok oluşla ilgili düşüncelere sevk eder. Bu eserde Raymond; her gün onlarcasının yanından gelip geçtiğimiz reklam yüzeylerini sanatının konusu haline getirip fenomenolojik açıdan paranteze alarak bizi öze götürür.

Görsel 4.22

Raymond Hains, "Sin Tutilo" Karışık teknik, 1998



Bu yaklaşım Derrida'nın "yapısöküm" düşüncesine göre; temsillerin ister metin ister görsel olsun birçok anlam taşıyabildiğini, hiçbirinin mutlak olamadığını savunur. Her şeyi bilim, tarih, mantık vb. kategorizasyonlar kapsamında algıladığımızı, bu durumun gerçekliği anlamlandırmamızı sınırlandırdığını iddia eder. Derrida' ya göre; bir sözcük ya da görsel gibi temsillerin kökeninde onun temsil ettiği gerçeklik

yoktur. Bu durumdan yalnızca temsillerin bize izin verdiği kadarını anlarız. Bu da bize tam anlamıyla güvenilir olmayan bir gerçeklik sunar. Bu yüzden temsillerin bizi yanılttığını iddia eder. Temsillerin bizi belirli bir şekilde düşünmeye koşulladıkları için temkinli olmamızı öğütler (Whitham, 2018). Bu yaklaşımdan hareketle bir şeyin temsili bir araç olarak resimde yer almasından çok kendisinin özsel temsiline yönelik olduğu sürece anlam kazanır.

Yapısökümcü düşünceler, 1960'lı yılların sonlarında savaş karşıtı düşüncelerin ve toplumsal muhalefetin sesinin yükseldiği, karşı kültürün Avrupa ve Amerika' da baskıya meydan okuduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Yaklaşık 10 yıl sonra Fransız düşünür Jean-François Lyotard egemen olan toplumsal, kültürel ve politik değişimlere destek veren *Postmodern Durum-Bilgi Üzerine Bir Rapor* adlı eserini yayımladı. Lytard'da Derrida gibi benzer şekilde, bilginin kategorize edilmiş birtakım kurumlar ve disiplinler tarafından sınırlandırıldığını, bütün bilgi alanları gibi biliminde birtakım protokoller dâhilinde çalıştığını iddia etti. Bilim sadece cevaplamaya çalıştığı sorular, dil ve birtakım prosodürler tarafından kısıtlanmaz, insanlığın ilerleyişi, objektif gerçek arayışı olarak üstlendiği misyon tarafından da kısıtlanır. "Bilimin doğruluk, objektiflik ve ilerlemecilik iddiaları Lyotard' ın "üst anlatı"larına örnek oluşturur. Lyotard' ın "üst anlatı" dan kastı, bir disiplini ya da pratiği açıklayan ve meşrulaştıran evrensel düzeyde kabul görmüş bir anlatıdır; din ve dinin gerçeklik iddiaları, tarihin ilerleme ve gelişme seyri olarak görülmesi ya da bilginin bizi özgürleştirebileceğine inanılması gibi (Whitham, 2018).

Yaşamla sanat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmak isteyen yeni gerçekçi sanatçılar; gerçeğin taklit ve temsillerinin yerine gerçeğin kendisine aracısız dokunan eserler vermişlerdir. Bu eserlerde klasik resim yapma araçları geçerliliğini yitirmiş; gerçekliğe yaklaşımda yeni ifade biçimleri kullanılmıştır. Yeni gerçekçiler bütün enerjisiyle akıp giden yaşamın geçiciliğini, güncel eğilimlerini, tüketim nesnelerini, ilgilerini, şiirselliğini olduğu gibi, idealize etmeden resmin malzemesi yaparak yaşanılan anı sahiplenmişlerdir. Böylece akıp giden yaşamın nesneleri eserlerde bir araya gelip sanat eserine dönüşerek yeni bir gerçekliğe ulaşmıştır. Gerçeklik sanatta bir yanılmasa olmaktan çıkmış bizzat kendisi eserde yerini almıştır.

4.4. Resim Sanatında Sayısallaşma ve Sanal Gerçeklik

Toplumların değişen sosyal, kültürel, psikolojik, ideolojik, teknolojik vb. yapılarına göre gerçekliğin arandığı yer ve biçimi farklılaşmıştır. Kendisini imajlar ve imgeler üzerinden bir kurgu, oyun ya da yanılsama şeklinde konumlandıran sanat; teknolojinin çok çeşitli imkânlarını da kullanarak imge ve imajların mahiyetini çok daha ileri bir noktaya getirmiştir. Sanal gerçeklik; sanatsal üretimin, sergilemenin, pazarlamanın, deneyimlemenin vb. gibi konularda dijital teknolojinin hâkim olduğu bir sanatsal ifade biçimidir. Geleneksel sanatsal ifade biçimlerinde iki boyutlu bir yüzeye çerçevelenip dondurulan imajlar, sanal gerçeklik uygulamalarında karşımıza çıkıp; bize gerçek olduklarını haykırmaktadırlar. İki boyutlu bir ekrana bakarak geçiş yaptığımız bu dünya imge ve imajların dünyasıdır. Bu dünyada imge ve imajlar esaretlerinden kurtulup beden kazanmışlardır. Sanal gerçeklik uygulamaları; ikna edici arttırılmış gerçeklik özellikleri ile katılımcının algısında üç boyutluluk etkisi yaratan iki boyutlu resimlerdir.

Sanal gerçekliğe açılan kapının dijital sanatla aralandığı kabul edilmektedir. Dijital sanat terimi ilk olarak 1980'li yılların başlarında, Harold Cohen adlı bir sanatçının icat ettiği '*Aaron*' adlı bir çizim programının kullanılmasıyla türetilmiştir. Günümüzde ise; dijital olarak düzenlenmiş eserler, dijital ortamda işlenmiş fotoğraflar ve internet üzerinden sergilenebilen çalışmalar için kullanılan bir terimdir (Farthing, 2020). Dijital sanatla birlikte ekranda izlenilebilen bir hale dönüşen sanatsal gerçeklik; sanal serçeklik ile içine dalınabilen bir deneyime dönüşür. Bu deneyimle birlikte alımlayıcı (izleyici), "katılımcı" ya dönüşür. Bu uygulamalarda katılımcı, izlemek ya da bakmaktan öte uygulama ile interaktif bir deneyim yaşamaktadır. Bir takım teknolojik donanımların desteğiyle katılımcıya artırılmış duyusallık sağlayan sanal gerçeklik uygulamaları görünen değil, görünmek istenen gerçeklik örnekleri sunar.

Kuruüzümcü'ye (2007) göre sanal gerçeklik; bir takım teknolojik araçlarla üç boyutluluk yanılsaması oluşturulmuş bir ortamda, belirlenen zaman diliminde ses, dokunma, görme, gibi kullanıcının duyularının benzeştirildiği, etkileşime dayanan bir ortamdır. W. R. Sherman ve Alan B. Craig'e (2003) göre Sanal Gerçeklik;

katılımcıyı konumuyla birlikte içine katan, bilgisayar simülasyonundan oluşan bir ortamdır. Katılımcının hareketlerinin algılandığı bu ortamda, bir ya da birden fazla duyunun yerini alan ve etkisini arttıran donanımlar kullanılır. Zihinsel olarak etkileşimin içine katılan katılımcı da bu sanallığa dâhil olma duygusu yaşanır.

Görsel 4.23

Estella Tse, "Gustav Klimt Öpücük" adaptasyonundan bir kare, 2015



Sanal gerçeklik uygulamalarında geleneksel birçok sanatsal ifade biçiminin ötesinde duyumsallık çift taraflıdır. Birincisi katılımcının duyumsallığı, diğeri ise uygulamanın katılımcının etkisini algılayarak verilen tepkisidir. Bu tepki bir makine tepkisi olabildiği gibi, uygulamaya katılan başka bir katılımcının-katılımcıların tepkisi de olabilir.

Marina Abramovic'in, 58. Venedik Bienal'inde sunulmak üzere yapmış olduğu sanal gerçeklik uygulaması iklim krizine ve buna bağlı olarak deniz sularının yükselmesine dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Katılımcılar başlarına geçirdikleri sanal gerçeklik başlığı yardımıyla, sanal bir ortamda yarı beline kadar suyla dolu bir camekân içerisindeki Abramoviç ile yüzü yüze gelirler. Katılımcılar, suyun Abramoviç'in boynuna kadar yavaş yavaş yükselmesini berabermişçesine birlikte deneyimler. (Görsel 32)

Görsel 4.24

Marina Abramovic'in "Rising" adlı uygulaması, 2019



Deryakulu'na (1999) göre sanal gerçeklik ortamında katılımcılar bilgisayar teknolojileri ile yapay olarak oluşturulmuş üç boyutlu benzetim temelinde bir dünyaya girerler. Bu dünya onlara sanal dünyayı yönlendirme imkânını da sunar. Sanal gerçeklik, gerçek dünyanın görüntülerinin taklitleri ya da kendi sistematiği içerisinde oluşturulan gerçeklik örnekleri ile gerçeklik algımıza dair itilaflı durumların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Jonathan Crary sanal gerçeklik uygulamalarında gerçekliğin arandığı yer konusunda farklı alternatifler ortaya koyar. Uygulamalardaki gönderenlerin gerçek dünyaya göndermede bulunmak zorunluluğu olmadığını iddia ederek imgeye bakışımızı başka bir boyuta taşır. İllaki bir göndermede bulunulacaksa bu göndermenin milyonlarca bitlik matematik verisi olduğunu söyler (Crary, 2019). Günümüz sosyologlarından Slovaj Zizek içinse gerçeklik ciddiye alınması gereken saygın bir konudur ve başka şeylerle karıştırılmamalıdır. Zizek, 2004 yılında Ben Wright yönetmenliğinde çekilen "Sanal Gerçeklik" adlı belgeselde dile getirdiği düşüncelerinde, gerçeklik ve sanal gerçeklik ayrımının altını çizmeye çalışılır. Bu belgeselde Zizek, sanal gerçekliğin acınası bir fikir olduğunu belirterek söze başlar. Sanal gerçeklik adına yapılanların dijital bir ortamda oluşturulmuş suni üretimler olduğunu söyler. Bu üretimler için kullanılabilecek doğru ifadenin ise, sanal gerçeklik değil, sanalın gerçekliği olmasını önerir (Wright, The Reality Of The Virtual). Baudrillard, Zizek'ten farklı olarak konuyu daha ileri bir boyuta taşır. Sanal gerçeklikte imgelerinin kendi başlarına gerçeklik mertebesine ulaşabileceğini iddia eder. Baudrillard, özünde bir oyun,

yanılsama olduğunun altını çizdiği sanatsal imgenin bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ve imgenin kusursuzlaştırılması ile yanılsama olmaktan çıkıp hiper-teknik, hiper-etkili ve hiper-görünür bir hale dönüşerek kendi gerçekliklerini oluşturduklarını belirtir. Teknoloji geliştikçe, imgenin görüntüsü kusursuzlaştıkça yanılsama da çekip gitmiştir. Bu görüntülerde en ufak boşluğa, aralığa, eksiltiye, sessizliğe yer yoktur. İmgenin her geçen gün yararsızca kusursuzlaştırılması, gerçek zamanda defalarca üretilebilmesi onu imge olmaktan çıkarmaktadır. Yüksek çözünürlüğe, mutlak berraklığa, imgenin gerçekçi kusursuzluğuna ne kadar yaklaşırsak, sanatsal yanılsamanın da o kadar kaybolduğunu iddia eder (Baudrillard, 2018). Sanatın bir kurgu, yanılsama olduğuna inanan Oğuz Adanır'da (2014) bu yanılsamanın imge ve imajlar yolu ile yapıldığını söyler fakat bu imge ve imajlar gerçek değildirler, temelini fiziki dünyanın gerçekliğinden alır. Konuyla ilgili farklı bir açılım sunan Baudrillard'a (2018) göre; imge, üç boyutlu dünyamızın gerçekteki boyutlarından birinin ya da birkaçının eksiltilerek soyutlanmasıdır. Bu eksikliktir ki; düşsel alana yer açanda bu yanılsamanın kendisidir. Sanal görüntü ise bizi imgenin içine sokarak, imgeye üçüncü hatta dördüncü boyutu da ekleyerek bizi hiper-gerçek bir alana geçirir. Gerçeğin sanal kusursuz yeni baskısıyla yanılsama etkisine son verilmiş olur. Sanal gerçekliğin bütün amacı; gerçekliğin yerine ikizini koyarak onu saf dışı etmektir. Sanatın Sonu adlı kitabında Donalt Kuspit (2018) teknolojinin gerçeklik algımızda oluşturduğu durumu ve bunun sanatsal ifade biçimlerine yansımasını değinirken; Modern sonrası sanatını post-sanat olarak nitelendirir. Post-sanatta kuramın, toplumsal eleştirinin ve bilinç dışının yerini teknolojinin aldığını belirtir. Bu yüzden günümüzde bilgisayar dehası ya da mühendis olmadan sanatçı olunamayacağını belirtir.

New Museum ve New INC'nin ilk sanal gerçekçi sanatçısı olan Rachel Rossin, aslında dijital bir programcıdır. Bu akımın öncü sanatçılarından kabul edilen Rosin, çalışmalarında sanal dünyalar yaratmıştır. (Görsel 33) Yer çekimine meydan okuyan sanal gerçeklik simülasyonlarında sanat tarihi, popüler kültür ve modern teknolojinin görüntüleri bir araya getirmiştir. Rossin ilk kez 2015 yılında, Zieher Smith Galersi'n deki sergisinde resim ve sanal gerçekliği birleştirmiştir. (URL-2)

Görsel 4.25

Rachel Rossin, "Sadece Bir Adım", Oculus Rift için Kurulum ve VR deneyimi, Basel, 2016



Bilimin ve teknolojinin her an bir yenisini gerçekleştirdiği keşiflere insanlar ilgisiz kalamamaktadır. En basitinden; elden düşürmediğimiz akıllı telefonların toplum hayatına ne denli girdiğine bakılmalıdır. Gerçek dünyamızın yavanlığından kurtuluşun bir aracı olarak görülen akıllı iletişim araçları bizim için gerçek dünyadan sanal bir dünyaya geçişimizi sağlayan pencerelerdir. Baudrillard (2018) göre gerçeklik artık gerçekliğin simülasyonundan daha da geriye düşmüştür ve simülasyon gerçeklikten daha gerçek görünmektedir. Artık gösterenler kendinden başka bir gerçekliğe göndermede bulunma ihtiyacı hissetmezler. Gerçekle hiçbir ilinti kurmayan kurgular gerçeğin yerini almış bizatihi kendisinin hakikat olduğunu iddia etmektedir.

Teknolojinin yardımı ile kendine ait yeni dünyalar kurduğunu iddia eden Fransız-Rus sanatçı Anna Zhilyaeva, resim sanatını sanal gerçekliğin içine itmiştir. Zhilyaeva tekniği ile yer çekimi kanunlarını çiğneyerek havada hacim yarattığını söylemektedir. Çalışmalarını ise "heykel resmi" olarak nitelendirir. Bu çalışmalara gerekli donanım ile katılındığında, çıplak gözle iki boyutlu algılanan imgeler üç boyutlu bir hale gelerek beden kazanırlar. Bu üç boyutluluk hissi katılımcının algısında oluşan bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar (Görsel 34). (URL-3)

Görsel 4.26

Anna Zhilyaeva, "Halka Önderlik Eden Özgürlük'ün Canlı 3D Yorumu", Louvre Müzesi, 2018



Sanal gerçeklik uygulamalarında gerçeklik algısı çok yoğundur. Gerçekliklerinden kopartılmış imajlar, imajlıklarından çıkmış gerçekliklerini haykırmaktadır. İmajların ulaştığı bu durum tam da Baudrillard'ın "simülasyon" düşüncelerinin merkezini oluşturmaktadır. Baudrillard'a (2018) göre sanal gerçeklikte, gerçekliğinden kopartılmış imajlar kendi otonom dünyalarında sonsuz kez çoğaltılabilmekte, bir takım veri depolama araçları vasıtası ile oradan oraya taşınabilmektedir. Kendisi bir gerçeklik olarak ele alınan bu imajlar gönderenlerinin yitip gitmesine neden olmaktadır. Gerçekliğin karşısına gerçeklikten daha gerçek görünen yeni sahneler kurulmuş gerçek gibi algılanan bu dünya; görülen, duyulan, hissedilen bir dünyadır. İmge artık gerçeğe bir göndermede bulunmadan kendini gerçek olarak sunar. Sanal gerçeklikte şeyler kendi referanslarını yutmuş gibidirler.

Sanal gerçekliğin katılımcılara sunmuş olduğu gerçeklik üretilmiş bir gerçekliktir. Sanal gerçeklik söylemi, kendi başına söylem olarak yeni bir durumun farklılığını vurgulama ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyaç, "Sanal" ve "Gerçeklik" gibi birbirine zıt iki terimin birlikte kullanımı doğurmuştur. Bu ortamlarda sunulan gerçeklik, etkisi arttırılmış, gerçekten daha gerçek etkisi uyandıran bir gerçekliktir. Televizyon, internet ve sosyal medyanın gerçeklik algımızı hedef alan görüntülerinin toplumun üzerine çullandığı günümüzde gerçeklik algımızdaki bu dönüşüm bizi pek te şaşırtmamalıdır. Baudrillard, (2018) günümüzde, gerçeklik ve hakikatin meşruluğunun kitle iletişim araçları ve medyadan sağlandığını iddia etmektedir. Bu iletişim araçlarında gerçeklik ve hakikat görsel imge ve imajlarla tekrar tekrar üretilebilen bir şey haline gelmiştir. Böylece gerçek, gerçeklikten uzaklaştırılmış

hiper-gerçek bir dünyaya geçilmiştir. Gerçek artık işlevsel bir hal almıştır. Sentetik bir ortamda üretilmiş bu gerçeklik sahte bir gerçeklik olup, hiper-gerçektir. Arttırılmış gerçeklik etkisi yani hiper-gerçeği Baudrillard (2018) Disneyland üzerinden örneklendirmiştir. Bu örneğe göre: "Disneyland'daki düşsellik ne gerçektir ne de sahte. Burası gerçeğe özgü düşselliği, gerçeği simetrik bir şekilde yeniden üretebilmek amacıyla tasarlanmış, bir caydırma (ikna) makinesidir."

Sanal gerçeklikte sentetik bir ortamda oluşturulan üç boyutluluk yanılması, uygun ortam ve uygun donanımlarla tekrar tekrar deneyimlenebilen ve alımlayıcının da etkin bir şekilde içine dalabildiği gerçeklik örnekleri sunar. Sanatçı, sanat eseri, alımlayıcı (izleyici) gibi tanımlara da farklı açılımlar sunarak, sanatçıya yeni özgürlük alanları oluşturur. Sanal gerçeklik alanında eserler veren sanatçılar bu ortamlarda üç boyutlu modelleme, heykel ve animasyon gibi çalışmalarını ortamın avantajlarını kullanarak gerçekleştirmektedirler. Bazıları ise geleneksel anlamda yaptıkları resimlerini sanal gerçeklik uygulamalarının avantajlarını kullanarak bu ortama taşımaktadırlar. Vladimir Ilic, Cesar Ortega, Char Davies, Estella Tse, Elizabeth Edwards, Matteo Zamagni, Rachel Rossin, Marina Abramovic ve burada adını sayamadığımız pek çok sanatçı sanal gerçeklik alanında eserler vermektedir.

Görsel 4.27

Char Davies, "Osmoz", Etkileşimli Sanal Gerçeklik Uygulaması, 1995



Başlangıçta bir ressam olan Kanadalı sanatçı Char Davies, 1980'lerin ortalarında Üç boyutlu bilgisayar görüntülemesini iki boyutlu resim düzleminin "ötesine" geçmenin bir aracı olarak keşfetmeye başladığında dijital ortama geçmiştir. 1994-1995'te

Davies, şimdi sanal gerçeklik sanatı tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilen kullanıcıyı içine alan (immersive) sanal ortam ozmosunu yarattı (Görsel 35).

Her dönemin sanatı kendisine göre değişik gerçeklik örnekleri ve sanatsal ifade biçimleri geliştirmektedir. Son yıllarda bienallerde, tiranellerde, müze ve galerilerde sayısı artarak karşılaşmaya başladığımız sanal gerçekliğin resim sanatına teknolojik bir yaklaşımla kattığı gerçeklik örnekleri kayıtsız kalınamayacak düzeydedir. Gerçeklik arayışını yeni bir boyuta taşıyan sanal gerçeklik uygulamaları karşısında her geçen gün biraz daha artarak müzelerde, galerilerde ve sergi salanlarında daha fazla yer açılmaktadır. Sanal gerçeklik uygulamalarının sanatsal iletişimdeki üstün gücü ve teknoloji çağına uygun yapısı ile bir sanatsal ifade biçimi olarak sanat alanında kapsamını daha da ileri pozisyonlara taşıyabilecek potansiyeli bünyesinde barındırmaktadır.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Resim sanatının gerçekliği; bir gerçeklik arayışının tarihidir. Ele alınan gerçeklik ise dönemin sosyolojik, tarihsel, felsefi ve psikolojik kimliğine göre biçim almaktadır. Özünde; bir iddia, yanılsama, kurgu, oyun ya da güzel bir "yalan" diyebileceğimiz resim sanatının gerçekliği; var oluşu çok yönlü incelenebilecek bir sanatçı görmesinin gerçekliğidir. Bu yönüyle, gerçekliğin bilinçten bağımsız, dış dünyada donuk bir şekilde var olduğu söylemine dayanan klasik felsefi söylemin sınırları aşılır. Gerçekliğe yaklaşımı felsefe ya da bilimin yaklaşımına benzememekle birlikte, resim sanatı gerçekliğe dair bir ilinti kurar, bu haliyle var olur. Zaman ve mekâna bağlı, değişen gerçeklik algısına uygun resimlerde yerini alır.

Sanatçıların gerçekliği ele alış serüveni; görünenin ya da düşünülenin bir temsili ile başlayıp, zamanla biçim ve ifadenin temsiline dönüşmüştür. Bu dönüşümün her aşamasında farklılaşan resim dilinin gerçekliği de değişir, dönüşür. Kimi zaman, gerçekliği göründüğü gibi yansıtma, gerçeklikten uzaklaşma, gerçekliği dönüştürme, çarpıtma, reddetme ve yeni bir gerçeklik oluşturma çabalarının temelinde, resim sanatının kendine özgü bir gerçeklik arayışı yatar. Her ne kadar sanatçının öznel bir eylem biçiminden yola çıkılarak bir gerçeklik ortaya konulsa da topluma mal olan sanat eseri, öznellikten nesnelliğe geçerek yeni bir gerçeklik ortaya koyar. Bu gerçeklik sanatçının duygu ve düşünceleri ile başlar ve alımlayanın yeni bir anlam ve yorumlaması ile gerçeklik kazanır. Duyularla algılanan gerçeklik, daha çok öznenin algılama biçimi ile ortaya çıkar. Bu da gerçekliğin değişken ve sürekli hareket halinde olmasına sebep olur.

Yüzyıllar boyu, daha çok dışsal gerçekliği doğrudan taklit etme yolunu tercih etmiş olan resim sanatı, modern ve sonrası dönemlerde farklı imkân ve tekniklerle gerçekliği ele almanın alternatif biçimlerini geliştirmiştir. 1980-2020'li yıllar gerçeklik ve hakikatin post modern düşünceler ekseninde parçalandığı, reddedildiği, önemini yitirdiği, bireyin ve toplumun gerçeklikle bağlarının zayıfladığı ya da koptuğu bir döneme denk gelir. Dahası; gerçeklik ve hakikat, teknolojik aletler ve sosyal medya gibi kitle iletişim organları üzerinden tekrar tekrar üretilebilen bir şey haline gelir. Artık derin akıl yürütme ile varlığına ulaşılabilecek gerçek ve hakikatin

yerini görüntüler ve sunum alır. Daha çok Baudrillard'ın simülasyon kuramı ve çağdaş düşünürlerin teknoloji çağında gerçeklik üzerine ortaya attıkları düşünceler ekseninde resim sanatında şekil alan gerçeklik, daha göreceli bir duruma gelmiştir. Kadim görüntü ve gerçek diyalektiğinde foto-gerçekçi resimler ve sanal gerçeklik uygulamaları ile gerçekliğin kendisi saf dışı edilmiş; onun yerine simülasyonu gerçeklik olarak ele alınmıştır. Güçlü ikna edici özellikleri ile gerçekten daha gerçek görünen bu çalışmalar gerçekliğin biricikliğine kafa tutmakta, onun yerine ikizini koyarak hiper gerçek bir alana geçmektedir. Sanal gerçeklik uygulamalarında ele alınan gerçeklikte gösterenler, kendilerinden başka gerçekliklere gönderme ihtiyacı bile hissetmeyecek konuma gelmişlerdir. Toplumsal algıda değişen, dönüşen gerçekliğin aranma biçimi ve arandığı yerler artık eskisi gibi değildir.

Mutlak bir gerçek ve hakikatten söz etmenin dayatmacı bir yaklaşım olarak ele alındığı bu zamanlarda birçok gerçek ve hakikatten söz edilir olmuştur. Teknolojinin çok çeşitli imkânları da kullanılarak katılımcıya artırılmış duyusallık sunan sanal gerçeklik uygulamaları, katılımcının algısında oluşan bir gerçekliktir. Bu gerçeklik; görünen değil, görünmek istenen gerçekliktir. İki boyutlu bir ekrandan bakılarak, üç boyutluluk algısının yaşandığı bu dünyanın gerçekliği bir simülasyondan ibarettir. Algılara yüklenen yapısı ile sanal gerçeklik uygulamalarında sunulan gerçeklik arttırılmış bir gerçeklik etkisine sahiptir. Bu uygulamalarda imge ve imajların mahiyeti çok daha ileri bir noktaya getirilmiştir. Geleneksel sanatsal ifade biçimlerinde iki boyutlu bir yüzeye çerçevelenip dondurulan imajlar, sanal gerçeklik uygulamalarında karşımıza çıkıp adeta gerçek olduklarını iddia etmektedirler. Bu dönem imge ve imajların dönemidir. Bu dönemde imge ve imajlar esaretlerinden kurtulup beden kazanmışlardır. Katılımcının hareketlerinin algılandığı bu uygulamalar interaktif bir deneyimin ürünü bir gerçekliği sunar. Geleneksel yaklaşımlarda, toplumsal sanat alanını oluşturan sanatçı-sanat eseri-alımlayıcı unsurları değişime uğrayarak; sanatçı bir programcı ya da yazılımcıya, sanat eseri bir uygulamaya, alımlayıcı ise katılımcıya dönüşür. Bütün bu dönüşümler resim sanatının kavramsal yapısına dair alternatif açılımlar sunar.

Resim sanatında, özellikle 1980'lerde dikkatleri üzerine çeken yeni-dışavurumculuk; bireyin iç dünyasında oluşan, öznel bir gerçekliği sunar. Gerçekliğin arandığı yer dış

ve iç dünyanın kesiştiği yerdedir. Politik gerilimler, ekonomik bunalımlar, toplumsal çalkantılar ve bunların bireye yansımış görünümleri olan alkolizm, uyuşturucu bağımlılığı, şiddet duygusu akımın arkasındaki en temel etmenler olarak görülmekte, gerçekliğin bu görünümleri bireyci öznelliğe dönüşerek resmin gerçekliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hayat ile sanat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak sloganıyla çıkış yapan Yeni-Gerçekçilik; gerçekliği taklit ve temsillerle değil, çağdaş yaşamın akıp giden şiirselliğinde arar. Resimlerde modern yaşamın tüketim nesneleri, kolaj, asamblaj, montaj gibi tekniklerle resmin gerçekliğine dönüşür. Ortaya çıkan yeni yöntemler sanatçıların gerçekliği arama çabalarına farklı katkılar sağlar. Yeni Gerçekçilik, tüketim kültürünün bir yansıması olarak çağının bir tür tanıklığını yapar. Çıkış noktası, modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği inancıdır.

KAYNAKLAR

Adanır, O. (2015). Sinemada gerçeklik ve düşsellik / hakikat ve yalan. *Yedi*, (14), 171-173. DOI: 10.17484/yedi.83380.

Alpay, Y. (2020). *Yalanın siyaseti*. Destek Yayınları.

Antmen, A. (2018). *20. yy. batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Aristoteles. (2008). *Poetika*. Mitos-Boyut Yayınları.

Atlı, P. (2016). Sanatta değişen çocukluk imgesi. "Gottfried helnwein'in çocukları". *Aydın Sanat*, 2 (4), 55-67

Ballard, J.G. (2014). *Çarpışma.* Ayrıntı Yayınları.

Barrett, T. (2019). *Neden bu sanat, çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. Hayalperest Yayınevi.

Baudrillard, J. (2018). *Simülakrlar ve simülasyon*. Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2018). *Sanat komplosu*. İletişim Yayınları.

Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve estetik kuramları*. Sentez Yayıncılık.

Carroll, N. (2016). *Sanat felsefesi çağdaş bir giriş*. Ütopya Yayınevi.

Cevizci, A. (2015). *Felsefe tarihi*. Say Yayınları.

Crary, J. (2019). *Gözlemcinin teknikleri*. Metis Yayınları.

Daly N. (2019). 7. *kıta bienal kataloğu*. İKSV.

Debord, G. (2020). *Gösteri toplumu*. Ayrıntı Yayınları.

Deryakulu, D. (1999). *Çağdaş eğitimde yeni teknolojiler*. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Dickerson, M. (2018). *A 'dan z 'ye sanat tarihi*. Say Yayıları.

Farthing, S. (2020). *Sanatın tüm öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.

Faucoult, M. (2020). *Bu bir pipo değildir*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Fischer, E. (1990). *Sanatın gerekliliği*. İmge Kitabevi Yayınları.

Foucault, M. (2017). *Kelimeler ve şeyler*. İmge Kitabevi.

Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. Kabalcı Yayınevi.

Giderer, H. (2003). *Resmin sonu*. Ütopya Yayınevi.

Girgin, F. (2018). *Çağdaş sanat ve yeniden üretim*. Hayalperest Yayınevi.

Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.

Güçlü, A, ve Uzun, E. ve Uzun, S. (2003). *Felsefe sözlüğü.* Bilim ve Sanat Yayınları.

Harman, G. (2019). *Yeni gerçekçilik manifestosu*. Kolektif Kitap.

Harrison C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*. Küre yayınları.

Hegel, (2019). *Estetik*. Kırmızı Kedi Yayınevi.

Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra*. Hayalperest Yayınevi.

Kagan, S. (2008). *Estetik ve sanat notları*. Karakalem Kitabevi.

Kahraman, H. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve ötesi*. Kapı Yayınları

Katı, A. (1996). *Yeni gerçekçilik ve césar*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Kuruüzümcü, R. (2007). Bir dijital ortam ve sanat formu olarak sanal gerçeklik. *Sanat Dergisi.* Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. 12, 92-96

Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu*. Metis Yayınları.

Lucie-Smith, E. (2004). *20. yüzyılda görsel sanatlar*. Akbank Sanat.

Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü.* Remzi Kitabevi.

Lyotard, J.F. (2014). *Postmodern durum*. Bilgesu Yayıncılık.

Marshall, G. (2003). *Sosyoloji sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.

Moran, B. (1994). *Edebiyat kuramları ve eleştiri.* Cem Yayınevi.

Nietzsche, F. (1998). *Böyle buyurdu zerdüşt*. Cem Yayınları.

Platon, (2006). *Devlet.* Antik Dünya Klasikleri.

Read, H. (2018). *Sanat ve toplum.* Hayalperest Yayınevi.

Rosenthal, M. & Yudin, P. (1997). *Felsefe sözlüğü*. Sosyal Yayınları.

Russell, B. (2002). *Batı felsefesi tarihi.* Say Yayınları.

Sherman, W. & Craig A. (2003). *Understanding virtual reality*. Elsevier Science.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1996). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Suçkov, B. (1982). *Gerçekliğin tarihi.* Adam Yayınları.

Şahiner, R. (2015). *Çağdaş sanatta temsiliyet krizi*. Ütopya Yayınevi.

Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. Ütopya Yayınları.

Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların gerçeği ve mirası: insanlık tarihine giriş.* Cem Yayınevi.

Timuçin, A. (2013). *Estetik*. Bulut Yayınları.

Tompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur*. Hayalperest Yayınevi.

Tunalı, İ. (1989). *Estetik.* Remzi Kitabevi.

Walcott, D. (2009). Francesco clemente; A history of the heart in three rainbows, *Exhibition Catalogue*. Deitch Projects.

Welles , O. (2017). *Sahtenin S si*. Akt. A. Çam, Varlık Yayınları.

Whitham, G. & Pooke, G. (2018). *Çağdaş sanatı anlamak*. Hayalperest Yayınevi.

Wright, B. & Zizek, S. (2004). *The reality of the virtual*. https://www.youtube.com/watch?v=gBRToxGyKZo&ab_channel=IppolitBelinski, Erişim tarihi: 24.12.2021.

Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve özdeşleyim*. Remzi Kitabevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopya Yayınevi.

Zizek, S. (2002). *Kırılgan temas.* Metis Yayıncılık.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Jean-François Millet, *Patates Ekiciler*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Millet-les-planteurs-de-pommes-de-terre.jpg, Erişim tarihi: 03.05.2021

Görsel 2: Henri Matisse, *Madam Matisse'nin Portresi*. https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/portrait-of-madame-matisse-green-stripe-1905,_ Erişim tarihi: 03.05.2021

Görsel 3: Ludwig Kirchner, *Sigara İçen Erna*. https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/erna-with-cigarette-1915, Erişim tarihi: 18.12.2021

Görsel 4: Vassily Kandinsky, *Kompozisyon 4*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1911_-_Composition_No_4.jpg, Erişim tarihi: 25.04.2021

Görsel 5: Kasimir Malevich, *Süprematist Resi*m. https://www.arthipo.com/tr-tr/kazimir-malevich-suprematist-kompozisyon-1700765341.html, Erişim tarihi:18.12.2021

Görsel 6: Kazimir Malevich, *Siyah Kare.* https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting), Erişim tarihi: 06.05.2021

Görsel **7:** René Magritte, "İmgelerin İhaneti". https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti, Erişim tarihi: 03.05.2021

Görsel 8: Frank Stella, *Gri Şifreli İkili Kare*. https://www.moma.org/collection/works/79875 12.05.2021, Erişim tarihi: 15.12.2021

Görsel 9: Nur Koçak, *Annem ve Ben*. https://www.soylentidergi.com/mutluluk-resimlerimiz-nur-kocak/, Erişim tarihi: 22.12.2021

Görsel 10: Denis Peterson, *Tozdan Toza*. https://www.denispeterson.com/Dust18.html, Erişim tarihi:22.12.2021

Görsel 11: Richard Estes , *Broadway ve 64th Street, Bahar '84.* https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-day-an-

online-auction/richard-estes-broadway-and-64th-spring-84, Erişim tarihi: 15.12.2021

Görsel 12: Gottfried Helnwein, *Yortu I*. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/358006, Erişim tarihi:15.12.2021

Görsel 13: Gerhard Richter, *Betty*. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/children-52/betty-7668, Erişim tarihi:17.12.2021

Görsel 14: Duane Hanson, *Queenie*. https://www.wikiart.org/en/duane-hanson/queenie-ii-1988, Erişim tarihi:17.12.2021

Görsel 15: Ralph Goings, *Tatlı çörek*. https://www.artspace.com/ralph-goings/donut Erişim tarihi: 22.12.2021

Görsel 16: Anselm Kiefer, *Serafim*. https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-seraphim, Erişim tarihi:18.12.2021

Görsel 17: Anselm Kiefer, *Gecenin Emirleri*. https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-the-orders-of-the-night-die-orden-der-nacht , Erişim tarihi: 17.12.2021

Görsel 18: George Baselitz, *Dresten'de Akşam Yemeği*. https://www.ideelart.com/magazine/georg-baselitz, Erişim tarihi: 17.12.2021

Görsel 19:Francesco Clemente, *Gini Alhadeff.* https://artmap.com/ropacsalzburg/exhibition/francesco-clemente-007#i_t8n8b Erişim tarihi:17.12.2021

Görsel 20: Julian Schnabel, *No:1,(Otoportre Of Caravaggio).* https://www.artspeak.nyc/home/2021/9/1/julian-schnabel, Erişim tarihi: 18.12.2021

Görsel 21: David Salle, *Bu Eğlenceli*. https://www.twocoatsofpaint.com/2016/11/reading-david-salle.html, Erişim tarihi:17.12.2021

Görsel 22: Leon Golub, *Interrogations II.* https://mikenewtonartist.com/blog/2020/4/2/leon-golub, Erişim tarihi: 17.12.2021

Görsel 23: Daniel Spoerri, *Grégoire Müller İçin Palet*. https://zkm.de/en/artwork/palette-for-gregoire-mueller, Erişim tarihi: 11.12.2021

Görsel 24: Arman, *Oto-Portre Robot*. https://www.arman-studio.com/RawFiles/005984.html, Erişim tarihi:11.12.2021

Görsel 25: Jacques Villeglé, *Street West NYC*. https://www.artsy.net/artwork/jacques-villegle-street-west-nyc, Erişim tarihi: 11.12.2021

Görsel 26: Daniel Spoerri, *Masa Kapanı*. https://www.kunstforumwien.at/en/exhibition/kunstforum/308/daniel-spoerri, Erişim tarihi: 11.12.2021

Görsel 27: Arman, *Birikim*. https://www.pissarro.art/artworksdetails/845289/0/arman-armand-fernandez-1928-2005-sans, Erişim tarihi: 11.12.2021

Görsel 28: Jean Tinguely, *Méta-Harmonie IV*. https://www.aparences.net/art-contemporain/mouvements/nouveau-realisme/, Erişim tarihi: 11.12.2021/

Görsel 29: Mimmo Rotella, *Batman*. http://www.artnet.com/artists/mimmo-rotella/dillinger-%C3%A8-morto-a-iSzrOPlg_X_34kB5uhTGKA2, Erişim tarihi:11.12.2021

Görsel 30: Raymond Hains, *İsimsiz*. https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/raymond-hains, Erişim tarihi: 24.12.2021

Görsel 31: Estella Tse, *Gustav klimt öpücük adaptasyonundan bir kare*. (/16:39). https://www.estellatse.com/kiss-gustav-klimt-vr Erişim tarihi:13.12.2021

Görsel 32: Marina Abramovic, *Rissing*. https://acuteart.com/marina-abramovics-rising-at-the-bangkok-art-biennale/ , Erişim tarihi: 13.12.2021

Görsel 33: Rachel Rossin, *Sadece Bir Adım*. https://dieangewandte.at/termine/tina_sauerlaender_virtual_reality_art_02-05-2018 Erişim tarihi: 13.12.2021

Görsel 34: Anna Zhilyaeva, Halk*a Önderlik Eden Özgürlük'ün Canlı 3D Yorumu.* https://fahrenheitmagazine.com/life-tyle/tecnologia/anna-zhilyaeva-el-arte-de-pintar-con-realidad-virtual, Erişim tarihi: 13.12.2021

Görsel 35: Char Davies, *Osmoz*. https://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=103, Erişim tarihi: 13.12.2021

İNTERNET KAYNAKLARI

URL-1: https://www.themagger.com/minimalizm-akimi-sanatcilari/ Erişim tarihi: 11.05.2021

URL-2: https://www.artsy.net/artist/rachel-rossin. Erişim tarihi: 08.12.2021

URL-3: https://fahrenheitmagazine.com/life-style/tecnologia/anna-zhilyaeva-el-arte-de-pintar-con-realidad-virtual, Erişim tarihi: 08.12.2021