

20. YY. Resim Sanatında Gerçekçilik Arayışları

Dr. Öğretim Üyesi Metin Kuş^{1*}

Geliş tarihi: 30.06.2019
Kabul tarihi: 10.08.2019

Atf bilgisi:

IBAD Sosyal Bilimler Dergisi

Sayı: 5 Sayfa: 114-120
Yıl: 2019 Dönem: Güz

This article was checked by iThenticate
Similarity Index 9%

¹İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye,
mkus@gelisim.edu.tr
ORCID ID 0000-0002-3152-5235

* Sorumlu yazar

ÖZ

Çalışmanın amacı, görsel sanatlarda gerçekçilik kavramının, düşünsel ve geçmiş dayanaklarından hareketle yirminci yüzyıl sanat akımları üstündeki etkilerini ve sonuçlarını incelemek ve bu perspektif doğrultusunda yüzyılın kendine has arayışlarını tartışmaktır. 20.yy'ın başlarında ortaya çıkmaya başlayan ve bütün sanat alanlarında yaygın olarak görülen radikal değişimlere karşı duyulan yoğun istek, yeni bakış ve yaklaşım biçimleri doğurdu. Bu yaklaşımların hemen her birinde gerçek kavramının farklı bir yüzünü çıkış noktası yaparak geleneksel olana alternatif yanıtlar oluşturmak eğilimi ortak bir özellik olarak gözlemlenebilir. Temel referansları felsefeye dayanan görsel sanatlarda, geleneksel olarak gerçekçilik ideali, görünen dünyanın olabildiğince benzer bir kopyasını yapma amacına dayalıdır. Bu ideal Platon'un *mimesis* olarak adlandırdığı kavramla doğrudan ilişkilidir. Rönesans sürecinde ve sonrasında görsel sanatlar alanının en önemli ölçütü olarak var olan bu kavram özellikle yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan sanat akımlarınca radikal olarak sorgulandı. Başlangıcında, geleneksel olan her şeyin sanatsal alandan atıldığı ve modernizm olarak da adlandırılan bu yoğun sorgulama süreçlerinin sonucunda batı sanatının en temel görsellik kavramları köklü bir şekilde değiştirilerek alternatif görme, algılama ve uygulama önerileri geliştirildi. Önceleri geleneksel bakış açısına alternatif geliştirme ve sorgulama olarak başlayan süreç yüzyılın ortasına doğru yapılmamış ve yeni olanı arama amacına dönüştü. Avangart sanat olarak adlandırılan bu süreç her türlü bakış ve yorumlama biçiminin sanat alanında kabulü olarak sonuçlandı. Modernizmin getirdiği, geleneksel olana tepki süreci Postmodernizm ve sonrasında, modernizm süreciyle sanat alanının dışında bırakılan her şeyin yeniden diğer oluşumlarla birlikte sanat alanında var olmasıyla sonuçlandı.

Anahtar Kelimeler: Gerçekçilik, Modernizm, Avangart Sanat.

The Concept of Realizm in Painting of the 20th Century

Dr. Lec. Metin Kuş^{1*}

First received: 30.06.2019

Accepted: 10.08.2019

Citation:

IBAD Journal of Social Sciences

Issue: 5 **Pages:** 114-120

Year: 2019 **Session:** Fall

This article was checked by *Turnitin*.
Similarity Index 9%

¹İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye,
mkus@gelisim.edu.tr

ORCID ID 0000-0002-3152-5235

* Corresponding Author

ABSTRACT

The aim of the study is to examine the twentieth century art movements in the light of the intellectual and historical foundations of the concept of realism in visual arts and to examine in the perspective of innovations and differences brought about by traditional approaches. In visual arts based on philosophy, their basic reference is based on the goal of realism as much as possible to make a similar copy of the visible world. This is directly related to what the Plato calls *mimesis*. This concept, which was existed as the most important criterion in the field of visual arts during and after the Renaissance period, was questioned radically by the art movements that emerged in the first quarter of the twentieth century. As a result of the intensive interrogation processes, which were called as modernism, all the traditional things were thrown from the artistic field, they changed the concept of basic visually of western art and developed alternative vision, perception and application suggestions. In the beginning, the process which started as an alternative development and questioning to the traditional perspective was not done towards the middle of the century and the new one was turned into a search. This process, which was named as *Avant-Garde* art, resulted in the acceptance of all forms of view and interpretation in the field of art. The process of response to the traditional, brought by modernism, has resulted in the Postmodernism and after all, with the process of modernism, that everything left out of the field of art existed together with other formations in the field of art. It is thought that this traditional perspective, its fiction and its content, is maintained through today's technological developments and visual communication channels, but with an appropriate way of today's life.

Keywords: Realism, Modernism, Avant-Garde Art.

GİRİŞ

Gerçekçilik çağlar boyunca insanlarca önemsenen en önemli kavramlardan biri olarak var olagelmıştır. Gerçeklik her toplumda kutsanan ve her türlü ahlaki ilkenin temel dayanaklarından biri haline getirilen bir kavramdır. Ancak genel olarak önemi ve değeri tartışmasız kabul gören gerçekliğin ne olduğu ve nasıl olduğuna gelince birbirinden oldukça farklı yaklaşımların ve tanımlamaların olduğu bilinmektedir. İnsana ait kültürel süreçler incelenirken uzunca bir süre stilize edilmiş yalın formlardan, sembollerden giderek bir ilerleme göstergesi olarak gerçekçi form anlatımlarına varıldığı düşünülüyordu. Oysa özellikle karbon testlerine dayalı süreç tespitleri sonucu sürecin bunun tersi şeklinde geliştiği anlaşıldı. Yani tarihsel olarak bakıldığında önce realist bir anlatımın hâkim olduğu örnekler gözlemlenirken, buna pek çok mağara resmi örnek gösterilebilir, (Lascoux, Altamira mağara resimleri) daha sonraki zamanlarda bu realist anlatımdan sembolik ve yalın anlatımlara gidildiği anlaşılmıştır (Myers, 1994, s.13).

Soyutlama ve stilizasyonun gözleme dayalı çizimden çok daha fazla kültürel birikim gerektirdiği düşünülürse, ilkel insan topluluklarında beceri ve deneyim az iken gözleme dayalı gerçekçi ve detaylı çizimler, çizim ve anlatım becerisi ve deneyim geliştiğindeyse daha sembolik ve soyutlamaya dayalı görsel ifade aşamalarına geçilmiş olmasının mantığı anlaşılabilir. Buradan hareketle günlük konuşma dilinde gerçek veya gerçekçi diye tanımladığımız, anlatılan şeyin donmuş bir görüntüsünü veren görsel ifade veya olup biteni olduğu gibi anlatan sözel bir anlatım çoğu kez olguya ait bir gerçekliği yansıtmak yerine olgunun sadece bir görüntüsünü aktarmaktadır. "...her sanat fenomeninin, belli bir varlık yorumuna, varlıkla belli bir felsefi bilgi ilgisine dayandığı düşüncesidir”(Tunalı, 1983, s.6).

‘Gerçek’ felsefede olduğu gibi sanatta da her zaman önemli bir sorunsal olarak var olagelmıştır. İlk mağara resimlerini veya kemik bıçak sapına hayvan oymalarını yapan ilk insanlardan günümüz modern insanına kadar gerçek olanın yeniden üretilmesi tutkusu, imkânlarla, kültürlere, malzemeye, iklime ve benzer onlarca değişkenden yararlanarak; büyü, din, iktidar, güç, sağlık gibi onlarca dayanağı de kapsayarak insanla birlikte varoluşun bütün katmanlarında varlığını sürdürmüştür (Myers, 1994, s.14).

Bugün sanatın gelişimine dair sahip olduğumuz sosyal, estetik, teknik, felsefi bilgiler, sanatçılar tarafından uzun çabalar sonucu üst üste konmuş birikimlerin gözlemlenmesi sonucudur. Bu oluşumlar incelenirken temel olarak karşımıza çıkan belirleyici noktalar vardır. Bunların başlıcaları; sanatçının niyeti ve amacı, sanat eserinde anlatılan konu, anlatım tekniği, uyandırdığı duygular gibi başlıklarda toplanabilir.

Sanatçının niyetini anlayabilmek için sanatçının yaşadığı zamana dair birçok şey bilmek gerekebilir. Amacı, ne yapmak istediği, döneme ait tüm verileri göz önünde bulundurarak anlayabilmek mümkün olabilmektedir. Ancak bu niyete dair bir fikir sahibi olunduktan sonra sanatçının içinde bulunduğu koşullarda bu amacı ne kadar gerçekleştirebildiği üzerine yorum yapılabilir. Kullanılan teknikle ilgili üzerinde konuşmaya değer her sanat eserinin yapıcısı aynı zamanda doğal olarak tekniğine en ileri derecede hâkim olan bir zanaatçıdır. Fakat bu tekniğe hâkimiyet hiçbir zaman iyi bir sanat eserinin ortaya çıkmasının garantisi değildir. Yine sanat eserinde işlenen konuyla ilgili olarak da konunun büyüklüğü veya önemi iyi bir sanat eseri çıkartmak için yeterli değildir. Birçok durumda tersi doğrudur denebilir. Yani küçük ve önemsiz bir konu büyük bir sanat eserinin oluşumunu sağlamış olabilmektedir. Diğer bir boyut sanat eserinin izleyicide uyandırdığı duygularla ilgilidir. Burada izleyicinin tercihleri, deneyimleri, düşünceleri gibi izleyicinin sanatçıdan bağımsız ve algılamayı belirleyen boyutlarından söz edilebilir.

1. GERÇEKÇİLİK VE MİMESİS

Sanatın bir yansıtma olduğu fikri Platon’un *Devlet* diyalogunda yaptığı mağara benzetmesiyle başlar ve Batı felsefi düşüncesi içerisinde en temel noktalardan birini oluşturur. *Mimesis* olarak bilinen bu kavramın birbirinden çok farklı yorumları olsa da temelde sanatsal faaliyet alanlarının taklide dayalı olduğu ve bu düşünceye göre “sanatın var olan dünyanın bir kopyası olduğudur” (Platon, 1942).

Gerçekçilik batı sanatı içinde realizm olarak tanımlanan ve Platon’dan başlayan Antik dünya referanslarıyla ‘doğaya öykünmeyi’ veya doğaya benzemeyi amaçlayan bir fikir olarak tanımlanır. Bu temel fikirden yola çıkılarak Rönesans’la birlikte yapılan tanımlamalar üzerine Katolik kilisenin etkisiyle

bir kutsiyet de eklenerek tüm eş zamanlı ve eski sanatsal oluşumları anakronik bir adlandırmayla gerçekçi olmayan olarak adlandırmanın dayanağına dönüştürülmüştür (Monteverdi,1994). Yani o güne kadar ait olunan kültürün insanlarıncı gerçekçi olarak kabul edilen görsel sanat eserleri bu tür bir bakış açısı tarafından gerçekçi olmayan bir kategoriye yerleştirilmiştir. Antik Mısır resminde Firavun'un daha büyük, diğer insanların daha küçük gösterilmesi veya minyatürde Padişah'ın büyük ve hiyerarşiye göre diğerlerinin kademeli olarak daha küçük gösterilmesi gerekiyordu. Yani yaşam içindeki gücü, saygınlığı ve önemine göre resmin içinde de büyük veya küçük gösterilmesi farklı bir görsel mantıkla gerçekçiydi. Ama Rönesans'la ortaya çıkan ve sıralamayı optik bakışa göre yapan bakışın başlangıcını ve temel mantığını Rönesans'ın, insan tarafından keşfedilmeyi bekleyen, mekanik olarak düzenlenmiş bir kozmos varsayımının görsel alana uyarlanabilmesi amacı belirliyordu. Bu amaç doğrultusunda merkezde insanın olduğu rasyonel bir perspektif anlayışının uygulanmaya konmasıyla mümkündür. Bu düzene koyma faaliyeti çevrimsel zamanın çizgisel (ardışık) zamana, ses aralıklarının düzenli olduğu bir müzikal oluşuma, anlatımın ise giriş gelişme ve sonuçla tamamlandığı bir forma dönüşmüştür (Read, 1965). Bizans ve Orta çağ resminde, hiçliğe gömülen doğa, yakın ya da uzak olduğunu, kişilerin katılıp katılmadığını bilmediğimiz, sadece insanlığın yazgısı ve altın bir fon vardı. Dış dünya kendini bu altın fona, yaşadığımız bu dünya ile ötesi arasındaki bölge-sınır kapatır. Bu kavram ilk kez İtalyan ressamı Cimabue'de ve daha belirgin olarak da Giotto'da ağırlığını yitirir. Ama Giotto'da peyzaj, insanlara eşlik eder, edimlerini çevreler. Resim her zaman yer-merkezli bir görünümde esinlenir. Giotto'nun resminde insan kendi saygınlığı ile böbürlenmekle birlikte, basit bir fondan daha öte bir şey olan fonu sergiler ve Rönesans bunu bir peyzaj yapmak için ele geçirir. Pencerelemler sonsuz peyzajlara açılır, bu aynı zamanda insanın merkezde olduğu bir evren anlayışının da görsel ifadesidir (Bloch, 2002). İnsanın her şeyin ölçüsü olarak merkezinde yer aldığı bu evrenin görsel ifadesini en güçlü şekilde yansıtan görüntüsünün çizilmiş hali tek kaçışlı perspektiftir. Bu süreçte de özellikle tek kaçışlı perspektifin çoğunlukla tercih edilmesi başka ilgi çekici bir noktadır. Çünkü iki veya daha fazla kaçışlı perspektifler tek kaçışlı perspektifin sağladığı matematiksel izaha ve merkezi bir anlatıma sahip değiller. Bu nedenle dönem olarak rasyonel perspektif ifadesinden anlaşılan tek kaçışlı perspektiftir. Birçok sanatçının işlerinde bu uygulamanın sonucu oluşan derinlik yanılsaması, izleyicinin bu yanılsama mekânında algıladıklarının da gerçek olduğuna inanmasını kolaylaştırır. Bu gerçeklik kurgusunu çoğu zaman bir nesnenin veya figürün işlenme biçiminde görürüz. Görselde, gerçekçi görünümde sunulan nesnelere bize bağlamın da gerçek olduğu yanılgısını uyandırır. Örneğin Hz. İsa tasvirlerinde, İsa'yı Meryem'i ve görseldeki diğer tüm kişileri resmin yapıldığı yerin özelliklerinde yapılmış olduğunu görürüz. Başka bir deyişle, Ortadoğulu bir Yahudi olan Hz. İsa'yı ve yanındakileri sarışın açık tenli Avrupalılar olarak görmek bizi şaşırtmaz. Kumaşların bolluğu ve nesnelere zenginliği doğalmış gibi görünür. Konunun içinde geçtiği mimari mekânlar gerçekten bir zamanlar var olan mekânlar gibidirler. Belirli bir bağlamda sunulan bir çerçeve içindeki durum ve o durumun yargılayıcısı rolü verilen izleyici, kurgunun üzerinde etkili olması beklenen odağıdır. Bugün 'objektif bakış açısı' dediğimiz şeyi bu kurgu şekline borçluyuz. Bütün bu görsellik tarihinin içinde bulunan birçok çalışma herhangi bir gerçeği anlatmaktan çok uygulayıcısının hayal gücünü ve empoze etmek istediği şeyleri yansıtır. Yine bir Antik Çağ düşüncesi olan *decorum* idealine göre düzenlenmiş sahne görüntüsündeki resim, bu çerçeve içinde söylemek istediklerini söyler. Önceleri bir hitabet sanatı ideali olan *decorum* Rönesans'ta bir resim idealine de dönüştürüldü. Üç birlik kuralı olarak bilinen bu düşünceye göre etkili söz "doğru kişinin, doğru yer ve zamanda, söylediği doğru söz" olarak tanımlanır. Bu ideali hareket noktası olarak alan Rönesans resmi sahnede yer alan kişinin doğru yer ve zamanda görünmesi için uygun mimari mekânı yaratır. Bu mekân anlatıma konu olan rivayetin geçtiği mekânı canlandırmaktan çok o günün ideali olan hayali mekânlar içinde konuyu canlandırır. Bu ilkeye göre de kişilerin inandırıcı görünmesi için yaşanan yerde inandırıcı olması beklenmektedir (Wilson, Alvin, 2012).

Sanat ve Yanılsama adlı eserinde Gombrich yaratmanın yansıtmaktan önce geldiğini söylerken, aynı zamanda, Batı Sanatında yanılsamanın ideal Natüralizme ulaşma yolunda eşi bulunmaz bir 'göz boyama' tekniği olduğunu gösteriyordu (Gombrich, 1992). Bu yanılsama kuşku yok ki, ortamın çeşitli araçlarıyla sağlanmaktaydı. Bunların önde geleni de perspektifti. Perspektif olmaksızın iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutluluk izlenimi vermek olanaksızdı, öyle ki, geç Gotik dönemde başlayıp erken Rönesans'ta geçen Uccello, Mantegna, Piero della Francesca, Alberti yoluyla yaşama geçirilen 'çizgi perspektifi' bile yetersiz kalacak; gerçek bir Natüralizm için Leonardo'nun 'hava perspektifini' beklemek gerekecekti (Bloch, 2002).

Sürecin Yüksek Rönesans olarak adlandırılan aşamasında bu gerçekçilik anlayışının en karakteristik örnekleri yapılmıştır. Yapılan çalışmalar dönemin ideal düşüncelerini, inançlarını temsil eder. Ama bugün anladığımız anlamda bir gerçeği temsil etmezler, böyle bir amacı da yoktur buna rağmen gerçek gibi görünürler. Gerçek gibi görünme ve inandırıcı olma gibi bir amacı vardır. Kişilerin bütün detayları gerçekçi çalışılmıştır. Nesnelere dokunulacak kadar gerçektir, mekân içine girilebilecek bir derinlik yansıtması verir, ışık-gölge, renkler, hepsi mümkün olan en uç noktaya kadar gerçekçi olmak için çalışılmıştır (Gombrich, 1992).

Rönesans döneminde, antik çağın "inandırıcı" betimleme idealine geri dönülmesi, aslında sorunun yapısında zorunlu bir değişime yol açmamıştır. Yalnız ister insanlar, ister nesnelere söz konusu olsun, tümellerin yansıtılması konusundaki ölçütlerin sayısını arttırmıştır. İmgelerin betimlenmesi bakımından ileri sürülen bu yeni beklentiler, bir bakıma gerçekten büyük önem taşımaktadır.

2. MANİYERİZM, BAROK VE EMPRESYONİZM

Rönesans'tan sonra bu dondurulmuş an fikrinin sorgulandığı ama konulan çerçevenin, bu bağlamda fazlaca dışına çıkamayan yaklaşımlar olarak üç önemli başlık sayılabilir. Maniyerizm, bir yönüyle de sabit bakış açısının oluşturduğu doğalmış gibi görünen ama doğal olmayan Rönesans resminin yarattığı donukluğu, çeşitli deformasyonlarla ve hareket, abartılı rakkursu denemeleriyle canlandırmayı da amaçlar. Yine Barok dönem ışık-gölge ve abartılı girintili çıkıntılı mekân ve kurgu bu durağanlığı bozmayı hedef alır. Rönesans sanatı, değişmeyi, duranı resmetmek istediği için onun kullandığı zaman, hareketsizliğe dayanan bir mantıksal zamandır. Barok'un kullandığı zaman ise, yer değiştirme şeklinde, harekete dayanan bir zamandır. Oysa Empresyonist zaman, her ikisinden de farklıdır. Empresyonizme sürekli-olanı değil, değişeni arar; ve bu bakımdan Rönesans sanatından tamamen farklıdır. Barok resminin anladığı hareket, figürlerin uzayda koşuşmaları, yer değiştirmeleridir. Bunun için onların uzayı bir hareket uzayı olduğu gibi, zamanda yine bu yer değiştirme içinde doldurulan deneysel ve aktüel bir süredir. Empresyonizm bir yönüyle, köklerini skolastik düşünceye dayandırabileceğimiz "öznenin" algılamasının görsel yansımalarının, ara dönemlerde oluşan etkilenmeleri kaldırarak salt görmeye dayandırılmasıdır. Bu yönüyle bakıldığında izlenimcilik yeni bir başlangıç noktasında bulunmaktan çok bir sürecin doyma ve uç noktada kendisini görselleştirmesi olarak alınabilir (Wölfflin,1990). Rönesans'ta en belirgin yapısıyla ortaya çıkan, gücünü ve güvenini Antikiteden alan düşünce, giderek bireyin sorgulanması ve anlaşılması çabasına dönüşmüştür. Ama bu Tanrı merkezli evren algısı yerine ikame edilen insan ve giderek tüm insanlığı temsilen bireyin konması ve hümanizm kavramıyla kutsanması süreci modern çağlara kadar artan bir ivmeyle etkisini genişletip derinleştirmiştir. Konumuz açısından donmuş an'ın sorgulandığı ilk sarsıcı hareket Empresyonizmdir. Görsellik tarihi içinde Empresyonizm yine durağanlığın zorunlu kıldığı, resimdeki ışık-gölgenin de nesneye ve mekâna bağlı olarak durağanlığının sorgulanmasını temel sorunsal olarak ele alır (Tunali, 1983).

3. 20. YY GERÇEKÇİLİK ARAYIŞLARI

Geleneksel diye adlandırılabilir gerçekçilik yaklaşımının radikal olarak görsel sanatlarda sorgulanması Kübizmle başlar. Rönesans'ta en yetkin ifadesini bulmuş olan optik görmeye dayalı gerçekçilik Kübizme kadar olan süreçlerde yine optik görmeye dayalı ifadelerin çeşitlemeleri olarak devam etmiştir. Kübizm bu sürece ilk radikal başkaldırıdır ve dondurulmuş 'an'ın görselleştirilmesine dayalı bakışın farklı alternatiflerinin de gündeme gelmesini sağlayan en önemli kırılma noktasıdır. Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan akımların hemen hepsi bu geleneksel dondurulmuş an görsel fikrine alternatif yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Akımın en önemli isimleri Braque ve Picasso öncülüğünde dönemin en önemli teorilerinden olan Einstein'ın Görecelik Kuramı'ndan da etkilenerek, bu yüzyıllardan beri değişmez ve tek seçenekmiş gibi görünen görselliğe bakış biçimi, sorgulamaya açılır. Hem bakış noktasının çoklu olması, çalışılan objenin sadece optik değil, optik olmayan ve akılla kavranabilen özelliklerinin yansıtılmaya çalışılması, izleyiciye doğayla kıyaslayabileceği sabit bir görüntü sunmaması, zaman birliği olmaması gibi sorgulama boyutlarıyla, geçmişi binyıllara uzanan bir görsellik tarihinin bütün geçmişi boyunca olmayan bir sorgulama olarak Kübizm olarak ortaya çıkar. Kübizmin geriye dönülmez bir biçimde sarstığı dondurulmuş an kavramı üzerine kurulmuş sanat anlayışı, 20. Yüzyıldaki diğer sanat akımları tarafından da değişik sorgulamalara açıldı. Ortaya çıkan yeni yaklaşım biçimlerinde oluşturulmaya başlayan yeni ifade olanakları birbirinden farklı ama öz itibarı ile de gerçekçiliğin o güne kadar görsel sanatlarda ele alınmamış yönlerine dayalı üretimler yaptılar. Bu sorgulama perspektifi doğrultusunda önde gelen akımlar olarak şu başlıklara bakılabilir; Kübizm,

dondurulmuş an konseptinin yok saydığı eşzamanlı olarak aynı varlığın değişik yüzeylerini bir bütünlük içinde düşünebildiğimiz, algılayabildiğimiz gerçeğini irdeler. Fütürizm dondurulmuş optik görüntünün gerçekçilikte yok sayılan zaman ve hareket unsurunu farklı bir gerçeklik vurgusuyla ortaya koyar ve işler. Soyut sanat, içinde görünür dünyada karşılığı olmayan bu nedenle gerçek olmadığı düşünülen ama düşünme ve algılamalarımızın önemli bir boyutunu oluşturan soyut düşünce boyutunun ifadesine odaklanır. Sürrealizm bir araya gelişlerin sadece ‘gerçek’ dünyadaki gibi değil çok farklı bağlam ve anlamlarda da bir araya gelebileceğini bize gösterir, Ekspresyonizm bireyin algılamasının ve ifadesinin tekil gerçekliğine vurgu yapar. Soyut sanat, Rus ressam Vasily Kandinsky’nin yaptığı çalışmaların başlangıç olarak kabul edildiği ve doğa görüntülerine öykünülmemiş kompozisyonlarıyla başlamıştır. Sonrasında Mondrian, Malevich, Rothko, Klain gibi resim tarihinin önemli sanatçıları optik görmeyen bağımsız olarak nelerin mümkün olabileceğini eserleriyle gösterdiler. Bu optik görüntüden bağımsız olma durumu aynı zamanda hikâye anlatma durumundan da bağımsız olmayı veya olabilmeyi getiriyordu. Soyut sanatın getirdiği en önemli önerilerden biri budur. Yüzyıllar boyu kanıksanmış izleyiciye bir hikâye sunma ritüeli reddediliyor, dahası sanatçı üretim sürecinde, yaratıcı sürecin doğal akışını engelleyen, bir hikâyenin anlatılması kısıtlamasından kurtulmuş oluyordu. Bu sürecin sonrasında figüratif ağırlıklı resimler yine yapıldı. Ama resmin bu yoğun sorgulama süreçlerinin sonunda hikaye anlatıcılığından kurtulmuş olması nedeniyle ortaya konan eserler, geleneksel bakış biçiminin artık geri dönülmez bir şekilde geçmişte kaldığı gibi bir düşünce oluşturdu. Edward Hopper, Davit Hockney, Lucien Freud gibi sanatçılar bu bakış biçimiyle de üstün sanat eserleri ortaya konabileceğini gösterdiler. Kübizm ve Soyut sanatla bir daha geri dönmemesine değişen şey insan bakışının tek bir dondurulmuş an olarak kısıtlanması ve tek gerçeklik olarak kabul edilmesi darlığından çıkarak bu bakışın dışındaki tüm olanakların araştırılması ve farklı yorumlar bulunması olanağının oluşmasıdır. Kolaj, asamblaj çalışmalarından Duchamp’ın Hazır Yapım (ready made), Bulunmuş Nesne (object trouve), Piero Manzoni’nin insan dışkısı konservesi veya kurşun yarası performansı, Christo’nun bina veya ada paketlemesine kadar, akla gelebilecek her türlü denemenin sanat kapsamında ortaya konması sadece yeni ve denenmemiş olanın araştırılması belli bir dönem sanatın başlıca amacı olmuştur.

Modern sanat anlayışı böylece hikâye anlatımı ve anlatılan konunun en önemli görüntüsünün dondurulmasıyla oluşturulmuş görsellik olgusunun tam ters kutbunda kendisini konumlandırarak ve tanımlayarak hikâye içermeyen bireysel ve yerel olandan uzaklaşıp evrensel olan, zamana göre değişmeyen, süsleme ve dekoratif öğelerden arındırılmış yalın bir sanat fikri merkezinde üretimler yapmışlardır. Dondurulmuş gerçekçilik saplantısı yüzyıllarca yaygın ve tek egemen görme kalıbı olarak kullanılmış bu yaklaşım bir kez yıkıldıktan sonra gerçeğin çok farklı boyutlarına dayalı çok çeşitli akım veya bireysel anlatım şekilleri ortaya konmuştur. Minimalizm, konstrüktivizm, Neo Ekspresyonizm, Dada gibi akımlar, yüzyılın ilk yarısında birbirini etkileyerek geleneksel sanat anlayışı kalıplarını radikal olarak değiştiren dinamik bir sanatsal üretim süreci oluşturdu.

20.yy’ın ilk yarısında ortaya çıkan ve genel olarak modernizm olarak adlandırılan bu süreçte, sanatla ilgili geleneksel olan her şeyin sorgulanması söz konusuydu. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve Avantgard (öncü sanat) olarak adlandırılan ve en belirgin özellikleri sanat alanında yapılmamış olanı yapmak olan akımlar oluşmuştur. Bunların en önemlileri Antiform, Arte Povera, Dekolaj, Flüksus, Formalizm, Happening, Kavramsal Sanat, Land Art, Performance, Yeni Gerçekçilik, Bad Painting, Grafitti, Enstalasyon, Yeni Kitsch olarak sayılabilir. Bu hareketleri oluşturan sanatçıların bir diğer ortak ve yaygın amacı alım-satım süreçlerine sokulamayacak üretimler yapmaktı. Ama çalışmaların birçoğu sanatın alınıp satılabilirliğine karşı olduğunu beyan ederek üretilmiş olmasına rağmen sanat tarihi, müze ve koleksiyonlardaki yerlerini almış durumdadır. Genel olarak modernizm sürecine tepki olarak ortaya çıkan Postmodernizm çok farklı yorumlamaları ve tanımlamaları içerse de bu tanımlamalarda en genel ortak nokta olarak modern sanatın dışladıklarının da yeniden sanat alanına kabulü olarak görülebilir. Bir yönüyle Postmodernizm, batı sanatının, maniyerizmden beri sorgulanarak dışladığı ne varsa meşrulaştırıp yeniden kullanıma sokulmasını sağladı. Bu, çoğunlukla popülist, çabasızsız anlaşılabilir ve görselliğin uzun geçmişiyle tartışmaya girmeyen konformist yaklaşım biçimi, maniyerizmden modern sanata kadar olan süreçlerde yapılan kısıtlı görme biçiminin sorgulamalarını da etkisiz hale getirdi. Postmodernizmin kabulleri, modern sanat öncesinde de sanat alanına pek sokulmayan yaklaşım ve düzeylerin de sanat alanında yer almasıyla sonuçlanmıştır. Gerçekliğin röprodüksiyonunun yeni yöntemleri bu yapıtların ve eğilimlerin tümünü etkiledi. Mimetik olan gerçeklik yanılsaması, kurgunun

sahteliğini gizlemek için zorunludur. Başka bir söyleyişle her türlü sahte kurguya veya söyleme bu yöntemle gerçeklik ve inandırıcılık kazandırılabilir. Bu yöntem pagan dönem efsanelerinden, Hristiyan çağın anlatılarına ve günümüz 'selfi'lerinden, reklam billboardlarına kadar niteliği değişmeden gelmiştir.

SONUÇ

Kurgunun sahteliğini örtmek için görsel nesnenin gerçekçi ve inandırıcı görünmesi ideali, ister geçmişin Katolik kilisesi ister günümüz tüketim toplumu unsurları veya bireysel amaca yönelik herhangi bir kullanıcının amaçlarını gerçekleştirmede olsun işe yararlığı yüzyıllardır kanıtlanmış bir görselleştirme yöntemi olarak varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle dondurulmuş an batı görselliğinin bir icadı ve kaçınılmaz sonucu değil, kültürel yönetsel ve manüplatif özelliklerinden dolayı tercih edilen bir görsel retorik yöntemidir. Bugün de bu özelliklerinden dolayı yönetsel manüplasyona ve önyargıları pekiştirmeye elverişli olması nedeniyle tercih edilmektedir. Çerçevelenmişlik, tanımlanmışlık ve bütün verilerin bu tanımlanmışlıktan ibaret olduğu yanılması ve etkisi yaratmak en temel amaçtır. Günümüzde bu çerçeveleri daha çok sayıda ama hep aynı karakteristikte ve yüksek teknolojiyle donatılmış olarak, sanal gerçeklik, hiper gerçeklik gibi yeni formlarıyla birlikte görmek mümkün. Sanat alanında ortaya konan bu çeşitliliğe rağmen yaşanan ve farkında olunan, keşfedilen boyutların heyecanını sadece konuyla yakından ilgili olan sanat sürecini ve geçmişini, felsefesini bilen ve oluşumun öğelerini yerine oturtabilen çok az sanatçı ve sanatsevere karşın global tüketim eğilimlerini yöneten milyarlarca tüketicinin alışkanlıkları ve talepleri popüler gösteri ve hatta eğlence ve şaşırtma amaçlı gösterilere dönüşmesine neden olmuştur. Bu "gösteri toplumunda" sanat da toplum nezdinde, her şey gibi büyük ölçüde kendisini gösterinin bir parçası haline getirebildiği ölçüde var olabilmektedir. Sanatın niteliğiyle kalitesiyle ilgili olan insanlarca önemli ve değerli bulunan çalışmalar dar bir alana sıkışmakta, ya kendini gösteri, tanıtım, pazarlama faaliyetlerine uygun hale getirmeye ya da nicelik olarak dar bir çevreyle kısıtlı kalmak ikilemiyle karşı karşıya kalmaktadırlar.

Bilgilendirme / Acknowledgement: Makale,18-19/Haziran/2019'da İstanbul'da düzenlenen *Uluslararası Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Yeni Ufuklar (ICES - 2019)* isimli kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuş ve *kongre özet kitabı* nda özet olarak yayınlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Alberti, L. B. (2015). *Resim üzerine ve heykel üzerine*. (çev. Atilla Erol). İstanbul: Janus.
- Bloch. E. (2002). *Rönesans felsefesi üstüne*. (çev. Hüseyin Portakal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gombrich, E.H. (1992). *Sanat ve yanılama*. (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Myers, B. (1994). *How to look at art*. Italy: Grolier Incorporated.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif simgesel bir biçim*. (çev. Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Platon. (1958). *Devlet*. (çev. Sabahattin Eyüpoğlu, M. Ali Cimcoz). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Read, H.. (1965). *Origins of western art*. London: Grolier.
- Sanat Dünyamız*. (1995). Dergi, Avant-Garde, 59.
- Smith, E.-L. (1977). *Artoday*. London: Phaidon Press.
- Werner, J. (1986). *Paideia ideals of greek culture*. (çev. Gilbert Highet). UK: Oxford University Press.
- Wölfflin, H. (1990). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (çev. Hayrullah Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wilson, E. ve Goldfarb, A. (2012). *Living theatre: History of theatre*. New York: McGraw-Hill.