

TÜRK SANATINDA TEMSİL

Mehmet Akif KAPLAN¹

ÖZ

Bu araştırmada Türk sanatına yön veren temel etkenler, genel eğilimler, üsluplar ve farklı anlatım biçimleri kapsamında Türk sanatının temsil ile olan ilişkisi ele alınır. Türk sanatının ilk dönemlerinden 18. Yüzyıl'a kadar temsil sembolik ve ikonografik bir karakterdedir. Osmanlının batılılaşma politikaları ve modernleşme sürecinde sanatta benzerlik üzere kurulu yanılısamacı, benzeşimsel bir temsil niteliği oluşur. Cumhuriyet dönemi Türk modern sanatı taklitçiliğe karşı bir tavır olarak, sanatın sadece model alınan dış gerçekliğe bağlı olmadığı görüşünü savunur. Çağdaş Türk sanatçıların farklı sanat disiplinlerini kullanarak, çoğulcu, interaktif bir üretime yönelmesi sonucu imge, nesne, yapıt ve anlam arasındaki benzerlik ilişkisi ortadan kalkar; yapıt göstergeler dizgesinde toplumsal uzlaşılarla bağlı olarak anlamlandırılır. Dolayısıyla Çağdaş Türk sanatında yer alan çalışmalar uzlaşımsal temsil ve yeni doğalcı temsil içerisinde yer alabilir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sanatı, Temsil, Sembol

Kaplan, Mehmet Akif. "Türk Sanatında Temsil". *idil* 6.38 (2017): 2733-2749.

Kaplan, M.A. (2017). Türk Sanatında Temsil. *idil*, 6 (38), s.2733-2749.

¹ Yrd. Doç. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, makifkaplan78(at)gmail.com

REPRESENTATION IN TURKISH ART

ABSTRACT

In this research, the relationship between representation of Turkish art and representation is examined in terms of the main factors, general trends, styles and different expression forms that guide Turkish art. Representation from the early periods of Turkish art until the 18th century is a symbolic and iconographic character. The westernization politics of the Ottomans and the process of modernization have formed an illusionary, analogical representation of the similarity in art. Taking a stand against the imitation of the Turkish modern art of the Republic era, he advocates the view that art does not depend only on the external reality of the model. By using different artistic disciplines of contemporary Turkish art, a pluralistic, interactive production orientation ceases to exist in terms of the similarity between image, object, work and meaning; it is understood that the work is connected to the social consensus in the indicator series. Therefore, studies in contemporary Turkish art can be included in formal representation and new naturalistic representation.

Keywords: Turkish art, Representation, Symbol.

Giriş

Kelime anlamı olarak “Temsil bir olgunun, bir şeyin ya da nesnenin dışsal bir gerçekliğin bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam ve içerik kaybı olmadan yansıtılması betimlenmesidir”(Cevizci, 1999:839). Ayrıca, temsil birinin ya da bir şeyin varlığına büründürmek anlamına gelebildiği gibi soyut bir kavramın bir nesne veya imge aracılığı ile varlık kazanması anlamına da gelir.

Sanatın temsil ile olan ilişkisi Platon’un ortaya attığı mimesis (taklit) kavramıyla antik çağlarda başladığı bilinir. Dolayısıyla temsil kavram olarak sanatın felsefeyle kurduğu ilişkide ortaya çıkar. Sanat ve Felsefe tarihine bakıldığında Platon sanat ve sanat yapıtının ne olduğunu temsil kavramını sanat üzerinden açıklar. Platon’a göre sanat ideanın bir görünüşü, taklidedir (Platon, 2014:336-340). Platon’un bu öğretisi aynı zamanda Batı sanatının kuramsal alt yapısını da oluşturur. Sanatın taklide bağlı temsille olan ilişkisi modernizme kadar devam eder. Modern süreçte taklit olmayan sanat yine de varlığın özüne ait bir gerçekliği görünür kılar, onu temsil eder.

Tarihsel süreçte temsil kelimesi anlam genişlemesine uğrayarak farklı sanat türlerini nitelenmek için de kullanılır. Etimolojik açıdan temsil kelimesi Pıtkın’a göre Latin kökenli olup, kullanımı genellikle cansız nesnelere sınırlıdır. Orta Çağ Hıristiyan literatüründe temsil bir tür mistik simgeye dönüşüp genişler. Temsil kelimesinin gerçek anlamda kullanımı 13. ve 14. yüzyılda yaygınlık kazanır. 15. yüzyılda ise temsil betimleme, tasvir etme, resmetme, görünür kılma, oyun yazma ve sunma, kişi ya da herhangi bir şeye tekabül eden veya onun yerini alan cansız nesnelere içinde kullanılarak anlamı daha da genişler. Bununla birlikte, mevcut olmayan bir şeyi simgeleyerek, bir şeyin imaj ve sembolü olarak insanların kendi aralarında da kullanılır. 15. yüzyıldan sonra kelime özellikle resim yapma, oyun yazma, çeşitli temsiller oluşturma etkinliklerini ortaya koyan kişiler için kullanılır. 1620’lerde temsil (representation) ismi, temsili (representative) sıfatı, buna diğer insanların yerini almak da dâhil olmak üzere, yeri alınan herhangi bir varlığa işaret etmek için, sanatsal, dini ve teatral alandaki orijinal kullanımı alanlarını genişletmişlerdir (Pıtkın, 2014:233-249).

Türkçede yer alan temsil kelimesi ise Arapça kökenlidir. Temsil kelimesi Arapça ‘msl’ kökünden türer ve bu kökten türeyen farklı kelimelerin çoğu da temsil kelimesiyle aynı anlama geldiği veya bu manayı çağrıştırdığı görülür. Aynı kökten türeyen ve temsille yakın anlama gelen kelimeler de vardır. Örneğin, emsal kelimesi benzer, örnek; misil kelimesi benzer, eş; misal kelimesi örnek gibi anlamlara gelir.

Türk sanatında temsil doğaya, gündelik yaşama, av kültürüne, inanış biçimlerine ait işaretler, simgeler ve semboller üzerinden işler. Türk sanatının ilk örnekleri ve devamında 18.Yüzyıl Osmanlı sanatına kadar bu temsili anlayışı taklide, benzerliğe bağlı değildir. Ancak, batı sanatında olduğu gibi benzerlik üzerine, taklide bağlı bir sanat ve temsil anlayışı, Osmanlının modernleşme politikaları ile 18. Yüzyıl'da Türk sanatına girer. Modernleşme adına Avrupa'nın eğitim sistemi, tekniği, kültürü, sanatı taklit edilmeye başlanır. Türk sanatında 1933 yılında D Grubunun kurulmasına kadar dış gerçeklik model alınır. Sabri Berkel, Nurullah Berk, Abidin Dino gibi kübik, geometrik bir tavrı benimseyen Türk sanatçıları sanatın bir taklit işi olmadığı görüşünü ileri sürmesine kadar gider. 1960'lı yıllara kadar etkisini gösteren soyut eğilim bu yıllarda yerini toplumcu gerçekçilere bırakır. Model alınan ve sanatın sunduğu gerçeklik ve temsil toplumsal olgu ve olaylardır. 1970 sonrası Türk sanatı disiplinler arası bir eğilim göstererek yeni temsil durumlarına kapı aralar.

1. Eski Türk Sanatında Temsil

Türk kültür ve sanatı tarihine bakıldığında Asya Hunları, Göktürkler, Uygurlar gibi birbirinin devamı niteliğinde olan Türk devletleri, farklı inanç sistemlerine açık ve geleneklerine bağlı olmaları sebebiyle sanat anlayışları da birbirinin ardılı niteliğinde devam etmiştir.

Başkan'a göre Poroto-Türklerin geliştirdiği hayvan üslubu Türk sanatının geleneği haline gelerek yüzyıllar boyunca Türk sanatına temel teşkil eder (Başkan, 2009:15). Eski Türkler tarafından geliştirilen hayvan üslubu Türk sanatının geleneği haline gelir. Çoruhlu, Hun dönemi ve Göktürklerde ele alınan av kültü, dini konuların tasvir biçimi öncekilerle bütünlük içinde olduğunu belirtir. Petrogliflerde süvariler, tekerlekli çadırlar, at tasvirleri, dağ keçisi kurt gibi çeşitli mitolojik ve sembolik anlamlara sahip hayvanlar gündelik hayat ve dinsel inançlara işaret (Çoruhlu, 2013: 161) eder.

Türk sanatında temsili anlatımın eski Türklerden bu yana var olduğu görülür. Eski Türk sanatında resim işaret ve sembollerle ifade edilir. Bu bakımdan Türk sanatında temsili anlatım sembolik betimlemeden ibarettir. Sembolik betimlemeye bağlı olan bu temsil çeşidi ise işaret olarak resimdir. Semboller gerçeğin belli bir parçasına benzeyebilir. Sembolün gerçeklikle olan benzerlik ilişkisi insanları çağrışımlar üzerinden düşündürmeye yönlendirir. Diğer taraftan, semboller toplumsal kodlar da içerir. Bu bakımdan sembolik temsil uzlaşmacı bir nitelik de gösterir. Göktürklerin, Uygurların geliştirdiği hayvan üslubuna bağlı sembolik hayvan resimleri ve maniheist anlayışla yapılan Uygur resimleri, sembolik temsil içerisinde. Çoruhlu'ya göre sembolik anlamlardan dolayı kurt, dağ keçisi gibi hayvanlar çok daha fazla görülür. Göktürklerde Türk kültürü için önemli olan yaygın

bir sembolizmi olan yiğitlik ve savaşçılık sembolü olan Gökkanı'nın simgesi olarak 'kurt' tasvir edilir (Çoruhlu, 2013:190-200).



Resim 1. Göktürk Devri Kaya Resmi (Çoruhlu, 2013: 481).

Türk sanatının gelişim seyrini etkileyen en önemli etkenlerin başında din ve inanış biçimi gelir. Eski Türk sanatı Aslanapa'ya göre "Budizm, Maniheizm ve İslamlık devri olarak üç din çerçevesi içindeki eserleri ihtiva eder." (Aslanapa, 2014: 15). Eski Türklerin ortaya koydukları sanat ürünlerini dini bağlamda ikonografik temsil durumu içerisinde de değerlendirmek gerekebilir. Eski Türk sanatında sembolik ve dini anlatım iç içedir ve temsili nitelik de hem sembolik hem de ikonografiktir. Göktürk kaya resimleri av, savaş, dini konular ve nesnelere ilgilidir. Av tasvirleri eski kültürlerin av kültürüne bağlantılı av büyülerini ya da av törenlerini temsil eder.



Resim 2. Uygur Dönemi Mani Rahipleri
(Çoruhlu, 2013: 500).



Resim 3. Buda Tasviri. (Çoruhlu, 2013: 492).

Çoruhlu'ya göre Pencikent'te tapınakta yer alan *Tanrıça Tasvirleri ve Bağış Yapanlar* ve Tacikistan Vaks Vadisi'nde bulunan Budist manastırda yer alan heykeller, resimler dinsel içeriklidir. Bu tasvirler içerisinde ana figür olarak öne çıkan Gautama Budha tasvirlerinin yanı sıra dervahlar, cinler, Budist rahipler gibi Budist ikonografiyi yansıtan (Çoruhlu, 2013:190-205) inanç temelli ikonografik temsiller dikkati çeker. Göktürk sanatında heykellerin yapılış amacı da temsili amaca hizmet eder. Farklı bağlamlarda karşımıza çıkan heykeller birbiriyle ilişkiler zinciri içinde değerlendirildiğinde anlam kazanır. Hükümdar, komutan, savaşçı, kahraman adına onları temsil eden bir gücü vardır. Mezar taşı gibi mezarlara dikilen heykeller de ölen kişiyi, ya da bir tanrıyı temsilen yapılır. Balballar ise bir kahramanın mücadele esnasında öldürdüğü düşmanı temsil eder ve düşmanı öldüren kahramanın da gücünün göstergesidir.

Göktürklerin heykel anlayışı olan Budist tasvir anlayışı yüz tipindeki gelenekçi yaklaşım Uygur resim ve heykellerinde de devam eder. Aslanapa'ya göre "Eski Türk resminin asıl temsilcileri; sanatı çok istidatlı olan Uygur Türkleridir" (Aslanapa, 2014:16). Uygurlardan kalma 8. ve 9. Yüzyıl Budist ve Maniheizt duvar resimleri ve minyatürlerde rahipler, vakıf yapanlar, müzisyenler tasvir edilmektedir. Uygur duvar resimlerinde manicilik, yaygın olarak da Budist ikonografinin yansıtıldığı ürünlerdir. Uygur resimleri ağırlıklı olarak dinsel programa göre yapılır ve Buda öğretisini tasvir eder. Uygur Türklerinden kalma 8. Yüzyıl'da diz çökmüş Buda tasvirinde elbise ve saçlar mavidir. Mavi renk Türklerde Göktanrı'yı sembolize ettiği gibi Buda'yı da ifade ettiği de görülür (Çoruhlu, 2013:279-280). Çoruhlu'ya göre Türk sanatının şematizm programı, minyatürler, freskolar ve duvar resimleri Türk-İslam minyatür

sanatının ana kaynağını oluşturur. İslamiyet'ten sonraki Türk minyatürlerinde özellikle bu etki Selçuklular ve Osmanlı devri sonuna kadar devam eder (Çoruhlu, 2013:229). Türk sanatına bütün olarak bakıldığında gelenekselleşen belli kalıpların ikonografik anlatıya varan bir şematizmle temsil değeri kazandığı anlaşılır. Maniheizt inancı yansıtan duvar resimlerinde inançla ilgili işaret etme üzerine kurulu kalıplaşmış şematik bir anlatım söz konusudur. Bu bağlamda eski Türk sanatında, Selçuklularda ve Osmanlıda benzerlik bir ölçüt ya da amaç olmamıştır. Eski Türklerin sembolik resimleri ve minyatürleri Budizm, Maniheizm ve İslam inancıyla ilgili ikonografik bir temsil anlayışı ile gerçeklik kazanır.

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da sanatta sembolik anlatım ve dini bağlamda sanat üretimlerinin yapılmasına devam edilir. Selçuklu sanatında da hayvan üslubuna bağlı sembolik bir betimleme devam eder. Selçuklu sanatında sıkça karşılaşılan kartal figürleri ve kanatlı insan figürleri sembolik bir temsil niteliğindedir. Bu sembolik ifadelerin yanı sıra Selçuklularda ve Osmanlı sanatında yapılan minyatürler din ve temsil ilişkisi içindedir. Minyatürlerde betimlenen insan figürleri de ikonografik temsil niteliğindedir. Derinlikten (perspektif) yoksun ve hacimsel ifadesi olmayan bu minyatürler dini bağlamda bir temsil değeri taşır. Bu bakımdan sembolik ve ikonografik bir tasvirdir.

Orta Asya'dan bu yana çeşitli dinsel inançlar dairesi içine giren Türkler, 9. Yüzyıl'dan sonra İslamiyet'i tercih etmişlerdir (Tansuğ,1997:18). İslam dini ve ona bağlı kültürün verileri doğrudan Türklerin sanat üretimine de yansır. Bu yansımaların batılı anlamda gerçekçi bir sanat anlayışının engellenmesi gibi durumları da oluşur (Kuban, 2012:89-90). Türkler İslamiyet'i kabulünden sonra plastik geleneği inanç ve din bağlamında dönüştürerek resim ve heykel çalışmalarını sürdürür. Resim benzerlikten, derinlikten biçimsel yapılarda boyutların yalıtılarak minyatür sanatına dönüşür.

Kuban'a göre "İnsan çevresini iki boyutlu ifade etmenin adı resim olduğuna göre minyatür sanatı da bir resim sanatıdır" (Kuban, 2014:199). Osmanlı minyatürü de temsil değeri olan bir tasvirdir. Osmanlı minyatürleri konu açısından dört bölüme değerlendirilebilir; olayları temsil eden konular, peyzajlar, portreler ve bilimsel konulu minyatürlerdir. Kişisel hatlar ve sosyal statüyü temsil etmesi bakımından portre sanatı İslam resmi içinde önemli sayılır. Minyatürlerde Osmanlı Padişahlarının portreleri üç boyutlu bir gerçeklik anlatımıyla ifade edilmese de temsil niteliği taşır. Gentile Bellini'nin yapmış olduğu Fatih Sultan Mehmet Portresinden (1480) sonra Kanuni'nin, Selim'in, Barbaros'un Nigari tarafından yapılan portreleri, 18.Yy'da Levni'nin yaptığı III. Ahmet Portresi minyatürün şematik üslubuyla betimlendiği için ikonografik temsili anlatımıyla ilgilidir. II. Murat zamanında yaşamış Bursalı Hüsamzade Sanullah hakkında şair Latifi "Ol bir mum resmi yaptığı zaman,

kelebekler yanında uçmaya gider” (Kuban, 2012: 176-180) diyerek, Osmanlı ressamının ya da nakkaşının gerçeği resmetmekteki ustalığını dile getirmektedir. Ancak, “Osmanlı resminde (minyatür) perspektif simgesel olarak belirlenir; önde gelen nesnelere çevresinin daha alt bölümlerine yerleştirilir. Aynı rengin tonları ve gölgelendirmekten kaçınılır; nesnenin ayrıntılarının resme tamamen aktarılması amaçlanır” (Arsal, 2000:38). Minyatür resminin temsil ettiği gerçeklik, benzerlikle bağları olmayan, kültürel olgularda işaret, sembol ya da ikonografik bir ifadeyle anlam kazanır. Bunun altında ise İslam dininin resimsel benzetimci tasvire karşı olan tutumu yatmaktadır. Minyatürde yer alan temsil eden figürlerle temsil edilen kişiler arasında benzerlik yoktur. Ancak, Türk sanatçısı, Osmanlı'nın Batılılaşma politikalarından sonra gerçekçiliği ve benzerliği amaç edinir.

Türk sanatında gerçekçilik ve benzerlik bağlamında temsilin mimetik temelli olması Osmanlı'nın Avrupa ile kurduğu diplomatik ilişkiler sonucunda 18. yüzyılda başlar. Başkan'a göre, 17. Yüzyıl, Osmanlı toplumunun genelini etkileyen ve değişikliklere yol açan, Avrupa'yla diplomatik ve ticari ilişkilerin yaşandığı bir dönemdir. 18. Yüzyıl Lale Devri'nin ünlü ressamı Levni'nin en önemli başarısı, yapmış olduğu padişah portreleriyle geleneksel portre kalıbını değiştirir. Levni kendinden sonra gelen 18. Yüzyıl ve 19. Yüzyıl Osmanlı sanatçılarını etkileyerek bu yolda kapı aralar ve Türk minyatür sanatı şematik üsluplardan gerçekçi anlatıma yönelir. 18. ve 19. Yüzyıl'da Osmanlıda yapılan tasvirler minyatürden uzak Batı resim anlayışı olan yağlı boya tekniğiyle gerçekçi bir ifadeyle yapılmıştır (Başkan, 2009:128-142).



Resim 4. Gentile Bellini; Fatih, 1480



Resim 5. Levni, III. Ahmet Sürnamesi
Minyatürlerinden, 17. yy. (Eroğlu, 2015: 289)

Türk sanatında gerçekliğe bağlı, benzerlikle ya da aynılık amacıyla benzeşimsel ve ya yanılısamacı temsil anlayışının oluşmasında en önemli etken eğitim sistemi içerisinde resim derslerinin yer almaya başlamasıdır. Başkan, eğitim programında resim dersinin bulunduğu ilk Türk yüksek öğretim kurumu Mühendishanei Berri-i Hümayun ile başlayarak 1883'te kurulan Sanayi Nefise Mekteb-i Alisi'nin açılmasıyla tamamlanan süreç Batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık aşamasını oluşturduğunu söyler (Başkan, 2009:177-180). Mühendishanelerde askeri amaçlarla verilen resim derslerinde, perspektif kuralları, ışık-gölge teknikleriyle nesneleri üç boyutlu yanılısamayla göstermeleri öğretilmiştir (Tansuğ, 1997:51).



Resim 6. Hoca Ali Rıza. Sahilde Çardak.
(Duben, 2007: 137)



Resim 7. Şeker Ahmet Paşa. Karaca. 1887
(Duben, 2007: 133)

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

Temsil durumu benzeşim kuramı ve yansıtmacı kuram bağlamında değerlendirilen sanatçıların çoğunluğunu asker ressamlar oluşturur. Gerçekçilik anlayışına bağlı resimler yapan, ancak, fotoğraftan çalışan Primitifler; doğa gerçekliğini anlık olarak model alan İzlenimciler benzeşim kuramı ya da yarılsamacı temsil durumu içinde ele almak gerekir. Gerçeğini taklit ederek çalışan Türk sanatçıları, cumhuriyet öncesi dönemde Asker Ressamlar Kuşağı, Primitifler (foto gerçekçiler) ve cumhuriyet sonrası 1940'lara kadar devam eder. Toplumcu gerçekçileri de değerlendirdiğimizde gerçekliğe bağlı ve benzerlikle ilgili benzeşimsel ya da yarılsamacı temsilin 1990'lara kadar devam ettiği görülür.

2- Cumhuriyet Dönemi Türk Sanatında Temsil

Osmanlı'nın devamı niteliğinde olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması toplumun her alanında yenilikleri de beraberinde getirir. Osmanlı'nın modernleşme politikası Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumsal yaşamın her alanında devrimsel nitelikte devam eder. Türklerin toplumsal yapısı, üretim ve ekonomi politikaları, anayasal sistemdeki ilk adımlar, eğitim öğretim sistemi ve kültürel dönüşümler, sanatta yerel-ulusal, akademik-akademik olmayan arayışları da başlatır. Cumhuriyet dönemi Türk sanatında sanat ve temsil dilinin niteliğini, devletin kültür sanat politikaları, Türk sanatının gelişimi adına kurulan cemiyetler, II. Dünya savaşının Türkiye üzerindeki olumsuz yansımaları, yurt dışına öğrenci gönderme programlarının devamlılığı, Yurt içi ve Yurt dışı sergileri, askeri darbeler, kültür sanat dernekleri ve sanat toplulukları, yeni eğilimler, bienaller ve İstanbul bienalleri, çağdaş ve güncel sanat inisiyatifleri gibi oluşumlar belirlemiştir.

Yeniler Cemiyeti (1923), Türk Sanayi Nefise Birliği (1926), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) gibi cemiyetler ve birlikler çağdaş Türk resminde dış gerçekliğin yansıtıldığı ya da gerçekliğe bağlı yeni ifade biçimlerinin üslup arayışlarındadır. Bu bağlamda Türk resmi gerçeklik üzerine kurulu benzer bir anlatımı temel alır. Dolayısıyla doğanın model olduğu ya da toplumsal olayların, kültürel olguların konu edildiği bir gerçeklik anlayışının temsile kaynaklık ettiği görülür. Gerçekliğin model alındığı bu temsil biçimi gösteren ve gösterilen arasında benzerlik ilişkisine bağlı bir temsil anlayışıdır. Temsili anlatımda gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin zayıflaması Türk sanatında Müstakiller ile başlar. Müstakillerin biçimi deforme etmesi yansıtmacı temsil dilinin değişmesi açısından önemlidir.

Müstakiller'den sonra 1933'te kurulan D Grubu çağdaş Türk sanatında mimetik (taklit) anlatım yerine geometrik, lirik bir soyutlama yönünde eğilim gösterir. Dış gerçekliğin taklit edilmesiyle oluşturulan temsili anlatım yerini iç gerçekliğe, düşünceye bırakır. Dolayısıyla gösteren ve gösterilen, bir başka ifadeyle bezeyen ve

benzetilen, kendi varoluşunu niteler. Kübist bir anlatımda temsil edilen varlığın kendisidir; taklidi değildir. D Grubu sanatçıları her ne kadar nesnenin kavramına, salt imgesine yönelse de temsil ile dış gerçeklik arasındaki ilişki tamamen kopmamıştır. Çağdaş Türk sanatında Sabri Berkel, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Hakkı Anlı gibi sanatçılar, sanatın dış gerçeklikle olan ilgisini kesintiye uğratan ilk ressamlardır.

1950'li yıllarda Türk sanatçıları Batı'daki sanatsal gelişmeleri yakından takip etmeye başlar. Türk sanatında 1950'lerde batıdaki soyut eğilimlere eşdeğer yeni bir çığır açılır. Tansuğ'a göre Türkiye de 50'li yıllar sanatın hızla soyut akımların içine girdiği bir dönemdir ve 1940'lı yıllarda toplumsal gerçeklik içerisinde çalışan sanatçılar, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır (Tansuğ,1996:245-248). Adnan Çoker, Lütfü Günay ve Cemal Bingöl gibi sanatçılar resmin dış gerçekliğe ait bir temsil işi olmadığı, düşünce işi olduğuna dair yazılı açıklamalar da yapmışlardır. Sadi Öziş, Kuzgun Acar, Nuri İyem ve Ferruh Başağa, Nedim Günsür gibi sanatçılar mimetik olmayan bir anlatıma yönelmişlerdir. Taklide dayanmayan bu temsil anlayışında varlığın dış görünüşte benzerliği değil, ya tözsel olanı ya da kavramı verilmek istenir. Dış gerçekliğin gösterilmesinde onun benzeri olması açısından bir amaç iken artık içsel gerçekliğin görünürlük kazanırken anlamlandırılmasında aracı haline gelmiştir. Temsil Türk sanatının 50'li yıllarında araçsallaşmış bir yapıya bürünmüştür. Buna karşın 1960'larda Türk sanatında gerçekçi anlatımlar yeniden kendini göstermeye başlar. Ancak, buradaki gerçekçilik doğanın taklit edildiği ya da model alındığı gerçeklik değildir. Bu gerçeklik toplumcu gerçekçi bir anlayış içinde kendini gösterir. Türk sanatçısı bu anlayışta toplumsal gerçekliği model alır. Bu bağlamda Neşet Günal, Cihat Burak gibi sanatçılar ön plana çıkar. 1959 yılında kurulan Yeniler Grubu sanatçılarının birçoğu da toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimser. Yeniler grubundan toplumcu gerçekliği yansıtanlar Kemal İncesu, İhsan İncesu, Marta Tözge, İbrahim Balaban gibi sanatçılardır. Toplumsal içerikli çabaları, baskı ve kovuşturmaların konu edildiği resimler gerçekliğin görünen doğa üzerinde kurulmadığı yaşanan toplumun kendi gerçekliğinin göstereni olur. Dolayısıyla sanatın temsil ettiği şey insanın toplumsal değerlerinin, mücadelelerinin kısacası bir toplumu toplum yapan tüm yaşam ve eyleme biçimlerinin göstergesidir.

Çağdaş Türk sanatında 1970 sonrası disiplinlerarası bir yaklaşım kendini gösterir. Bu bağlamda Türk sanatında sanatın dili, kuralları ve sınırlarını sorgulayıcı bir tavır sergilenir. Dolayısıyla sanat ve temsiliyeti arasında olgularda yeniden şekillenir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki görünürlükten uzaklaşarak nesne ve kavram arasındaki ilişkilere ya da çoğulcu bir yapı ile oluşan eser, nesnelere



Resim 8. Nurullah Berk. Ütü Yapan Kadın, 1950.
(Duben, 2007:108)



Resim 9. Neşet Günal, Mola, 1962.

etkileşimi ile yeni anlamsal kodlara dönüşür. Bu anlamda çabalar gösteren 70'li ve 80'li yılların ve çoğu günümüze kadar aynı yapısal dili kullanan sanatçılar kendini gösterir. Türk sanatında nesnenin estetik değerinden öte kavramı üzerine çalışan akla ilk gelen isimler Altan Gürman, Füsün Onur ve Canan Beykal'dır. Diğer taraftan Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Şükrü Aysan, Ahmet Öktem gibi çağımız Türk sanatçıları minimal ve kavramsal bir dili ortaya koymuşlardır. 1980'ler de ise Türk sanatında Gülsün Karamustafa, Sarkis Zabunyan, Hale Tenger, Tomur Atagök gibi sanatçılar disiplinlerarası eğilim göstermişlerdir.

1980'lerde toplumsal yapıda gündelik yaşamın gerçekliğiyle bağlantılı siyasal, kültürel olguları dönüştüren bir sanat algısı da oluşur. Bir taraftan Türk sanatçıları sanatta farklı dil arayışlarına devam ederken, diğer taraftan sanatta plastik anlatı yeni dışavurumcu bir nitelik kazanır. Sanatta gerçekliğin göstereni olan sanat nesnesi kavramı ve gerçekliğin temsilini oluşturan malzemeler çeşitlenerek yapıt anlayışı ve estetik ölçütler de farklılaşır. Sanat yapıtını oluşturan öğeler uzlaşımsal kodlara dönüşür. Tülay Börtece, Mustafa Ata, İbrahim Çiftçioğlu, Aydın Ayan, Erdağ Aksel, Turan Aksoy, Mehmet Gülyüz, Bedri Baykam, Yavuz Tanyeli, Hale Arpacıoğlu, Fuat Acaroğlu gibi sanatçılar seksenlerin sanatında temsil niteliğini belirleyen önemli isimlerdir.



Resim 10. Ahmet Öktem. Fani Bir Anıt No: 2. 1990. (Duben ve Yıldız, 2008:118)

1990'lı yıllarda sosyal bilimler ve teknolojinin etkileşimine bağlı olarak sanatçıların yapıt üretimlerinde deneyerek yeni temsil biçimlerinin olanaklarını oluşturur. 1990'lar; postmodernizm, göstergebilim, dilbilim gibi alanlarda sanatın tartışıldığı, bunun yanı sıra sanatta eklettik bir yapı içerisinde pek çok geleneğin bileşiminden oluşan bir anlayışın olduğu dönemdir. Ayrıca simülasyon, parodi, ironi, pastiş gibi postmodern anlatı dilinin formları çağdaş Türk sanatçılarının üretim biçimlerinde de kendini gösterir.

Çağdaş Türk sanatında 1990 sonrası disiplinlerarası çalışan sanatçıların ortaya koyduğu işler *uzlaşım sal temsil* ve *yeni doğalcı temsil kuramları* içerisinde değerlendirilebilir. Çağdaş Türk sanatçıları eserlerinde toplumsal uzlaşmaları kodlar. Eser ise göstergeler dizgesinde gösteren ve gösterilen arasındaki anlam ilişkisinde yorumlanır. Bununla birlikte teknolojik araçlar ve görüntü üretme teknikleriyle oluşturulan eserlerde semiyoloji ile ilişkilendirilebilir. Sanat üretiminde birbirinden farklı tekniklerin bir yapıtın bünyesinde yer alması beraberinde temsili dilin ve gösterenin neyi temsil ettiğinin okunmasında veya yorumlanmasında bir takım zorlukları da beraberinde getirir. Bu şekilde ortaya konan yapıtın olduğu toplumsal yapının siyasi, ekonomik, politik, gelenek ve göreneklerinin kısacası sosyo-kültürel yapısının da iyi okunmasını da zorunlu kılar. Sanatta ifade edilen gerçeklik uzlaşımçı (göstergebilimsel) temsil ve farklı sanat türlerinde temsil bağlamında değerlendirilebilir.

Toplumsal uzlaşılar her bir dönemde değişiklik gösterebilir. Bu bakımdan çağdaş Türk sanatçılarının yaptığı çalışmalarda geçmişle ilgili ya da farklı kültürlerle ait göstergelerde barındırabilir. Bu aynı zamanda bir belirsizlik oluşturur ki bu belirsizlik postmodern durumun bir özelliğidir. Böyle olsa bile göstergeler üzerinden işleyen postmodern yapıtlar belli kavramlar ya da tarihsel bağı “şimdiye, şu an”a odaklayarak anlam kazanır. Bu bakımdan modern sonrası Türk sanatında birden fazla temsil durumunu, temsilin nitelediği gerçeklik, olgu, düşünce, kavram ya da fikrin göstereni ve gösterileni kendisini işaret edebilir. Dolayısıyla 90 sonrası çağdaş Türk sanatının temsil durumları tek bir temsil kuramı ve temsil durumu bağlamında değerlendirilebileceği gibi birden çok temsil kategorisi içerisinde de değerlendirilebilir. Resim, heykel, tiyatro, video, hazır nesne, müzik gibi farklı disiplinlerini bir bünyede toplayan yapıtlarla da bir temsili anlatım oluşturulabilir. Ancak, çağdaş Türk sanatı kapsamında disiplinlerarası çalışan sanatçıların ürünleri genel olarak uzlaşımçı (gösterge bilimsel) temsil kuramı çerçevesinde değerlendirilmesi gerekir. Çünkü bir imge, sembol, simge, nesne, hazır nesne, çeşitli malzeme veya objeler kendi kavram karşılığında bir temsil değeri ortaya koyduğu gibi kendi dışında başka bir nesne ve kavramı da karşılayabilir. Bu bakımdan toplumsal yerleşik uzlaşılar içerisinde yaklaşmayı ve yorumlamayı gerekli kılar.

Çağdaş Türk sanatının 2000’li yılları bir yandan interaktif bir yapıya dönüşürken, bir diğer taraftan teknolojinin ilerlemesiyle sosyal yaşamın vazgeçilmezi olan bilgisayar, video, fotoğraf, dijital teknoloji sanatın anlatım biçimini, yapıt ve sergileme mantığında köklü değişiklikleri beraberinde getirir. Teknoloji gelişmesiyle kitle iletişimin yarattığı görsel kültür içerisinde sanatçılar teknoloji temelli simülatif gerçekliği görünür kılan bir sanat dili ve temsil durumu ortaya koyar. Teknolojiyle üretilerek görsellik kazanan gerçeklik sanal, simülatif bir gerçeklik olmuştur. Çağdaş Türk sanatındaki bu durum Baudrillard’ın deyimiyle gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmaktır. Baudrillard bu yeni gerçek anlayışına simülasyon demektedir. Simülasyon, bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesidir. Simülasyon her türlü gönderenin ters yüz edilmesidir (Baudrillard, 2011:7-20). Simülasyonda benzerlik ve temsil ilişkisi yanılsama yaratacak oranda başarılı görünür.



Resim 11. Hale Tenger, Yok Yok Ülkesi, 2001 (Antmen, 2011:106).



Resim 12. Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1992.

Yılmaz'a göre çağdaş sanatın en önemli iddialarından birinin, algı, temsil ve araçlar konusunda teknoloji, siyasi çağdaş eğilimler, modern öncesi kültürlerden ilham alarak bir dönüşüm gerçekleştirdiğine ilişkindir. Modern sanatın temsili anlatıma karşı olan tavrı uzun sürmez. Sanat tarihsel süreçte temsili anlatımın kesintiye uğramadan devam ederek günümüz çağdaş sanat formları üzerinde de tahakküm kurduğu anlaşılmaktadır. Çağdaş sanattaki fotogerçekçi yaklaşımlar, kurgu, enstalasyon, kolaj gibi çağdaş sanatın ifade biçimleri de temsil geleneğinin günümüzdeki uzantılarıdır. Ancak, bu yaklaşımlar geleneksel ve modern temsil durumlarının içerisinde değerlendirmek olası değildir. Sonuçta, temsili anlatımın kesintiye uğramadan sürekli bir dönüşüm geçirdiğini söylemek daha doğru bir yaklaşım olur. (Yılmaz, 2015:412-413).

Çağdaş Türk sanatında 2000 sonrası süreçte, karışık malzeme, hazır nesne, şekillenebilir plastik malzeme, boya, fotoğraf, dijital baskı, video sanatı, enstalasyon, performans gibi anlayışlarla çok farklı ifade biçimleri kullanır. Her şeyin sanat olabileceği fikri her türden malzemenin bir ifade aracı olarak kullanılma olasılığını sağlayarak birden çok temsil durumu içerisinde yer alır. Dolayısıyla yüzey plastiği üzerine çalışan; video, performans, enstalasyon gibi çeşitli uygulamalarla işler yapan çağdaş Türk sanatçıları resimsel temsil kuramı, yeni resimsel temsil kuramı ve uzlaşımçı temsil kuramı bağlamında değerlendirilebilir.

3-Sonuç

Eski Türklerin ortaya koyduğu gelenekselleşmiş şematik üslupların Türk sanatına temel olduğu görülür. Türklerin sanatını belirleyen temel dinamikler, yaşam ve inanış biçimleridir. Bu etkenler Türk sanatına yön vermiş ve sembolik, simgesel, şematik bir anlatım dili oluşturmuştur. Türk sanatının gerçekliği ifade etmede kullandığı bu şematik üslup, temsil niteliğini de belirlemiştir. Eski Türklerden Selçuklulara ve Osmanlılara kadar devam eden bu üslup bütünlüğü sembolik ve ikonografik bir temsil durumunu oluşturur. 18. Yüzyıl'dan sonra batılı anlamda resim yapılmaya başlanması Türk sanatında benzerlikle, taklide bağlı yanılsamacı bir temsil niteliği kazanması sağlar. Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk sanatında taklidi anlayışa karşı görüşler ağır basmaya başlar. Bu dönemde de Türk sanatında sembolik anlatılar kendini yeniden gösterir. Ancak, çağdaşlaşma yönünde sanatçıların bireysel çabaları, göstermiş oldukları farklı eğilimler ve sanatta interaktif yaklaşımlar temsili niteliğin dönüşmesini sağlar. Çağdaş Türk sanatında disiplinler arası bu eğilim ve yaklaşımlarla ortaya konan eser *uzlaşım sal (semyolojik) temsil ve yeni doğ alcı resimsel temsil* kuramları içerisinde değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak Türk sanatı tarihsel sürecinde birbirinden farklı anlatım biçimlerine bağlı olarak temsil niteliğinin dönüştüğü görülür. Türk sanatı başlangıçta sembolik ve ikonografik bir anlatım dili kullanmış ve sanatta sembolik ve ikonografik bir temsil durumu oluşmuştur. Sembolik temsilin toplumsal bağı Türk sanatında Uzlaşım sal temsil niteliğinin oluşumunu sağlamıştır. Türk sanatının benzerliği amaç ettiği gerçekçiliğe bağlı tutumuyla yanılsamacı temsil veya benzeşimsel temsil niteliği oluşmuştur. Temsilin amaç olmaktan çıktığı, gösterilen ile gösteren arasındaki farkın başlamasıyla çağdaş Türk sanatında ise temsil uzlaşım sal (semyotik) bir karakter içerisindedir.

KAYNAKLAR

- 1- ANTMEN, Ahu. Hale Tenger. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- 2- ARSAL, Oğur. Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi. İstanbul: Y.K.Y. 2000.
- 3- ASLANAPA, Oktay. Türk Sanatı. İstanbul :Remzi Kitabevi, 2014.
- 4- BAŞKAN, Seyfi. Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim. İstanbul: AKM, 2009.
- 5- BAUDRİLLARD, Jean. Simülakrlar ve Simülasyon. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.

- 6- CEVİZCİ, Ahmet. Felsefe Sözlüğü. İstanbul : Paradigma Yayınları, 1999.
- 7- ÇORUHLU, Yaşar. Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2013.
- 8- DUBEN, İpek. Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950; İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- 9- DUBEN, İpek ve YILDIZ Esra; Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- 10- EROĞLU, Özkan. Türkiye’de Resim Sanatı, İstanbul Tekhne Yayınları, 2015.
- 11- KUBAN, Doğan. Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları. 4. Baskı. İstanbul : Y.K.Y.2012.
- 12- KUBAN, Doğan. Batıya Göçün Sanatsal Evreleri. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014.
- 13- TANSUĞ, Sezer. Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- 14- TANSUĞ, Sezer. Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1997.
- 15- PITKIN, Fenichel. Temsil Kavramı, Sakarya: Sakarya Üni. Kültür Yay. 2014.
- 16- Platon. Devlet. H. Ali Yücel Klasikleri Dizisi. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz). İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- 17- YILMAZ, Ayşe Nahide. 1980 Sonrası Türkiyede Sanat ve Siyaset. Ankara: ÜtopyaYayınevi, 2015.