

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**RESİM YÜZEYİNDEKİ ZİHİNSEL DÖNÜŞÜMÜN
1980-1990 YILLARI ARASINDAKİ ÇAĞDAŞ TÜRK
RESMİNE ETKİSİ**

HANDAN AKARSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Prof. Dr. FATİH BAŞBUĞ**

ANTALYA- 2018

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

RESİM YÜZEYİNDEKİ ZİHİNSEL DÖNÜŞÜMÜN
1980-1990 YILLARI ARASINDAKİ ÇAĞDAŞ TÜRK
RESMİNE ETKİSİ

HANDAN AKARSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. FATİH BAŞBUĞ

ANTALYA- 2018



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Handan Akarsu

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Handan AKARSU tarafından hazırlanan “Resim Yüzeyindeki Zihinsel Dönüşümün 1980 - 1990 Yılları Arasındaki Çağdaş Türk Resmine Etkisi” başlıklı bu çalışma 22/06/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Başkan

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Özcan ÖZKARAKOÇ

Üye

Tez Konusu: Resim Yüzeyindeki Zihinsel Dönüşümün 1980 - 1990 Yılları Arasındaki Çağdaş Türk Resmine Etkisi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 22.06.2018

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü
Dr. Öğr. Üyesi Enver GÜNER

ÖNSÖZ

Çağdaş Türk resim sanatı tarihinde gözlenen değişim süreci 1914'lü yıllara kadar uzanmaktadır. Kültürel anlamda değişimlere yabancı kalınmayıp kabul edildiği yıllar sancılı süreçler olmasına rağmen, Türk resim sanatı biçimsel ve içsel anlamda değişimi ve dönüşümü yaşamıştır.

Biçimsel anlamda resim yüzeyinin çeşitlilik kazanması ile sanatçının ifade alanı da genişlemiştir. Sanatçılar alternatifleri değerlendirerek sosyal ve teknolojik platformları da biçimsel değişime dahil etmişlerdir. Bu da resim yüzey algısının boyutunu da başka bir dönüşüme sürüklemiştir. Algı ve anlamlandırma süreçleri ile sanatın, sanatçının, izleyicilerin zihinleri de dönüşüm çarkı içerisinde şekillenmektedir.

Dönüşüm, pek çok alanın etkisinde gerçekleşir. Sosyolojik faktörler ve psikolojik faktörler dönüşümün tetikleyici unsurlarıdır. Çağdaş Türk resim sanatındaki dönüşümlerde bu çerçeveden incelenmiştir.

Bu araştırmada, 1980-1990'lı yıllarda Türk resim yüzeyde ki zihinsel dönüşümü ele alınmıştır. Aynı zamanda resim yüzeyi, algısal ve anlamsal özellikleri ele alınarak incelenmiştir.

Konuyla ilgili yönlendirme ve görüşleriyle bana yardımcı olan danışman hocam Sayın Prof. Dr. Fatih Başbuğ'a, çalışmalarım da bilgilerinden ve desteğinden yararlandığım Sayın Dr.Öğr.Üyesi Devabil Kara'ya, her daim desteğini esirgemeyen annem Serpil Akarsu, babam Hamdi Akarsu'ya ve tüm aileme katkı ve desteklerinden dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Handan Akarsu
Antalya-2018



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Handan AKARSU
	Numarası	20155307005
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım.
	Danışmanı	Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Tezin Adı		Resim Yüzeyindeki Zihinsel Dönüşümün 1980-1990 Yılları Arasındaki Çağdaş Türk Resmine Etkisi

ÖZET

Sanatçı "üreten birey", içselleştirdiği kavramlar bütününden aktarımlar sunar. Bilinçdışı eylemler bilinçli yapılan kurgulara dönüşür ve yüzey bilincin salt hali olarak ortada dururken üreten kişinin bilincine dönüşmüş olur. Ancak bu ilişki yalnızca "üreten kişi" ile sınırlı kalmaz. Yüzey üzerine uygulanan müdahalelerden sonra onun farklı bilinçlerle de karşılaşacağını göz ardı etmemek gerekmektedir. O halde yüzeyin tek bir bilince ait olmadığı savı ortaya çıkar. Bunun nedeni yüzeyin her karşılaşmada farklı bir zihnin müdahalelerine maruz kalmasıdır. Dolayısı ile bu süreci resim yüzeyinin nasıl algılandığı ile ilişkilendirerek zihinsel bir dönüşüm olarak adlandırılabilir. Yazının genelini resmin yüzey algısı üzerinden yürütüp, 1980-1990 yılları Türk resmi üzerinden ele alınmıştır. Genel formuyla yüzeyin kim tarafından nasıl bir algı ile anlamlandırıldığı etken ve faktörlerin değerlendirildiği yazıda yalnızca sanatçı "üreten birey" olarak değil; toplum, izleyici, algılanan ve algıyıcı olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda 1980-1990 yılları arasında Resim yüzeyi değerlendirilmeleri yapılmaktadır. Bu durum ise Zihinsel Dönüşüm olarak adlandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Dönüşüm, içsellik, imge, algı, anlam, başkalaşım, etkileşim, bilinç, zihin



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Handan AKARSU
	Number	20155307005
	Department	Art and Design
	Advisor	Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Thesis Name		The effect of cognitive transformation to painting medium on modern Turkish painting art between 1980-1990 period.

SUMMARY

The artist "propagator person" presents transference from the thoughts inside. Unconscious behaviours turns into conscious speculations and becomes the conscious of the propagator person. But this relationship isn't limited with the propagator person. After the interferences practised to the surface, we should take into consideration that it will face with different senses. Therefore, we come to the point that a human doesn't belong to one sense/mind. This is because, the surface faces with the different mind interferences in every event. Hence, we can name this process mental transformation associating with how the surface of the Art understood. We are writing the general of this article from the perception of Art's surface and handling from the Turkish Art in 1980's. In general, how the surface is understood is not handled only with the propagator person, but also "society, follower".....etc. In this context, the evaluation of Art surface is done between 1980 and 1990. And this is named as " mental transformation".

Key Words

transformation, internalize, image, perception, meaning, metamorfizm, interaction, consciousness, mind

Görsel Listesi

Görsel 1: Dan Flavin, “The Diagonal of May 25 ”, 1963.....	12
Görsel 2: Dan Flavin, Untitled.....	13
Görsel 3: Duvar Resmi, Bizon, Yaklaşık M.Ö 12.000	18
Görsel 4: Rene Magritte , Bu Bir Pipo Değildir. 1928-29.	22
Görsel 5: Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1898-1967.....	23
Görsel 6: Avni Lifij, Pipolu-Kadehli Otoportre, 1908-1909.	28
Görsel 7: Ahmet Yeşil, Sevdalı Ağaç, 1996.	30
Görsel 8: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965	34
Görsel 9: Sıtkı Kösemen, Edition of.	37
Görsel 10: Sıtkı Kösemen, Edition of 5.....	37
Görsel 11: Kazimir Maleviç, Siyah Kare ,1929.....	45
Görsel 12: Mark Rothko, Kırmızı üzerine, yeşil ve turuncu, 1956.	46
Görsel 13: Brodski , Smolnyi'de Lenin, 1930.....	47
Görsel 14: Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1962.	50
Görsel 15: Abidin Elderoğlu, Soyut Kompozisyon, 1973.	50
Görsel 16: Hokusai 'Beneath the off Kanagawa' , ' Kanagawa oki Naiura' 'Büyük Dalga' , 1830.	51
Görsel 17: Leonardo da Vinci, At çalışmaları.	53
Görsel 18: Siyah Kalem, Ot Arayan At ve Yörükler.....	53
Görsel 19: Ousmane, Büyük Balon.	54
Görsel 20: Döngü, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi, 2014.	55
Görsel 21: Saburo Murakami, (42 kağıttan oluşan 21 panelin) içinden geçmek, 1956.	56
Görsel 22 : Shilpa Gupta, Hindistan'ın Elle Çizilmiş 100 Haritası, 2007- 8.	57
Görsel 23: Sally Smart Aile Ağacı Evi (Gölgeler ve Semptomlar), 1999-2002.....	58
Görsel 24: Nilbar Güreş Kaza 2011	58
Görsel 25: Lee Eunsil, Yüzleşme, 2008.	59
Görsel 26: Duan Jianyu, Hoş Geldiniz No.2 2009	60
Görsel 27: Yan Pei-Ming, Goya'dan Sonra İdam, 2008	60
Görsel 28: Monet, Gün Doğumu, 1872.	62

Görsel 29: Nazmi Ziya Güran, Boğaziçi Küçüksu'dan.....	62
Görsel 30: Nazmi Ziya Güran, Camili Manzara.....	63
Görsel 31: Turgut Zaim, Ortaoyunu.	64
Görsel 32: Adem Yılmaz ve Jarg Geismar, Inbetween sergisi, 1993.	65
Görsel 33: Joan Mitchell Riviere , 1990.	69
Görsel 34: Joan Mitchell, Büyük Vadi O , 1983	69
Görsel 35: Adnan Çoker, Mavi Barok, 1961.	71
Görsel 36: Gabriel Orozco La DS, 1993.....	72
Görsel 37: Cindy Sherman, Zengin Kadınlar, İsimlessiz, 2008.....	73
Görsel 38: Cindy Sherman, Zengin Kadınlar, İsimlessiz, 2008.....	74
Görsel 39:Edip Hakkı Köseoğlu,	79
Görsel 40: Cihat Burak, Şairin Ölümü, Detay	80
Görsel 41: Cihat Burak, Paris'ten.....	80
Görsel 42: Yüksel Aslan, Desen; 1955.....	81
Görsel 43: Erol Akyavaş, Enel Hak, 1987.....	94
Görsel 44: Erol Akyavaş , Köşeler, 1979- 1980.....	95
Görsel 45: Nur Koçak, Fetiş Nesnelere, 1978-1988.....	99
Görsel 46: Nur Koçak, Fetiş Nesnelere, 1978-1988.....	99
Görsel 47: Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, 1981.....	100
Görsel 48: Mithat Şen, Soldan Sağa BB5, SS2, 2007 , İsimlessiz, 2005.....	101
Görsel 49: Mithat Şen , Beden, kesintisiz metin , 1997.....	102
Görsel 50: Bilge Alkor , Usun Uykusu, 1980 -90.....	105
Görsel 51: Şenol Yorozlu Bir Bilmecem Var Çocuklar ,1981.	108
Görsel 52: Şenol Yorozlu Suç ve Ceza, 1987.....	109
Görsel 53: Server Demirtaş , Beşbinaltıyüz , 1995(yeniden yapım 2007)	110
Görsel 54: Burcu Perçin.....	114
Görsel 55: Burcu Perçin.....	115
Görsel 56: Burcu Perçin.....	115
Görsel 57: Handan AKARSU, 2018.....	120
Görsel 58: Handan AKARSU, 2018.....	121
Görsel 59: Handan AKARSU, 2018.....	122
Görsel 60: Handan AKARSU, 2018.....	123

Görsel 61: Handan AKARSU, 2018.....	124
Görsel 62: Handan AKARSU, 2018.....	125
Görsel 63: Handan AKARSU, 2018.....	126
Görsel 64: Handan AKARSU, 2018.....	127
Görsel 65: Handan AKARSU, 2018.....	128
Görsel 66: Handan AKARSU, 2018.....	129
Görsel 67: Handan AKARSU, 2018.....	130
Görsel 68: Handan AKARSU, 2018.....	131
Görsel 69: Handan AKARSU, 2018.....	132
Görsel 70: Handan AKARSU, 2018.....	133
Görsel 71: Handan AKARSU, 2018.....	134
Görsel 72: Handan AKARSU, 2018.....	135
Görsel 73: Handan AKARSU, 2018.....	136
Görsel 74: Handan AKARSU, 2018.....	137
Görsel 75: Handan AKARSU, 2018.....	138
Görsel 76: Handan AKARSU, 2018.....	139
Görsel 77: Handan AKARSU, 2018.....	140
Görsel 78: Handan AKARSU, 2018.....	141
Görsel 79: Handan AKARSU, 2018.....	142
Görsel 80: Handan AKARSU, 2018.....	143
Görsel 81: Handan AKARSU, 2018.....	144
Görsel 82: Handan AKARSU, 2018.....	144
Görsel 83: Handan AKARSU, 2018.....	145
Görsel 84: Handan AKARSU, 2018.....	146

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı doğrultusunda, zihinsel dönüşümün 1980-1990 yılları arasındaki Çağdaş Türk resmine etkileri, sanat, sanatçı, izleyen perspektifinde değerlendirilmiştir. Türk resim sanatının yüzeyindeki oluşumlar geleneksel ve modern yaklaşımlar bakımından incelenmiştir. Türk resim sanatının düşünsel alt yapısını oluşturan bir takım değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu anlamda Türk resmini süreçlerinde, 1980 ve 1990 yılları ağırlıklı olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın temel amacı, kendine ait incelikli alt yapısını koruyan Türk resim yüzeyini; Türk kültürünün, geleneklerine ve felsefesine, düşünsel alt yapısına dayanarak, kendisine özgül yapısı dahilinde zihinsel dönüşümlerin, içsellik ve başkalaşım ilişkisinin, resim yüzeyindeki etkilerinin, yansımalarının 1980-1990 yılları arasında süreçte tespit edilmesidir.

Araştırma konusu dahilinde uygulama çalışması yapılarak konun daha geniş kapsamda ele alınması amaçlanmıştır. Zihinsel dönüşüm kavramı ile ilişkili olarak yürütülen uygulama çalışmada, insan zihninin, düşünsel anlamda değişimlerinin ve süreçlerinin, küresel bağlamda çevre üzerindeki etkilerinin tartışmaları yürütülerek, endüstriyel tüketim politikalarının yaşam alanlarındaki yarattığı etkiler üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın Yöntemi

Araştırmada, literatür taraması yapıp, arşiv ve konuya dayalı kaynaklardan faydalanılmıştır. Konunun anlatımına uygun görülen sanat ve sanatçıların resimleri, görsel öğeler kullanılmıştır. Aynı zamanda katalog taraması yapılarak sanatçılar ile yapılan röportajlar araştırmaya ilave edilmiştir. Nitel araştırma yöntemine dayalı yürütülen çalışmayı desteklemek amacıyla konu ile ilişkili olarak uygulama çalışması yapılmıştır. Uygulama çalışmasında geleneksel resim yöntemlerine dayalı olarak yağlı boya kullanılmıştır. Uygulama çalışması Antalya çevresinde bir bölgede fotoğraflanmıştır. Araştırmanın uygulama çalışması bölümünde o bölgede çekilen fotoğraflara yer verilmiştir.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Tez Kabul Formu	ii
Önsöz/Teşekkür	iii
Özet	iv
Summary	v
Görsel Listesi	vi
Çalışmanın Amacı	ix
Çalışmanın Yöntemi	ix
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1.1. Algı ve Sanat Kavramı	3
1.1.1. Algı Kavramı	3
1.1.2. Sanat ve Algı	11
1.2. 1980-1990 Yılları Türk Resminde Yüzey, Algı ve Anlamlandırma	17
1.2.1. Resim Yüzey Algısı	17
1.2.2. Sanatçı Perspektifinde Yüzey Algısı	31
1.2.3. Toplum ve Çevre Açısından Yüzey Algısı	39
İKİNCİ BÖLÜM	49
2.1. 1980-1990 Yılları Türk Resim Sanatının Etkileşim Kaynakları	49
2.1.1. Uzakdoğu Resim Sanatı Etkileşimi	49
2.1.2. Avrupa Resim Sanatı Etkileşimi	61
2.1.3. Amerika Resim Sanatı Etkileşimi	68
2.1.4. Sosyolojik Faktörler	75
2.1.5. Psikolojik Faktörler	83
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	87
3.1. Resim Yüzeyindeki Zihinsel Dönüşümün 1980-1990 Yılları Arasındaki Çağdaş Türk Resmine Etkisi	87
3.2. 1980-1990 Yılları Arasında Resim Yüzeyindeki İmgelerin Temsilîyetleri	93
3.3. Türk Resmindeki Biçimsel Başkalaşım	103
3.4. Türk Resmindeki İçsellik ve Başkalaşım İlişkisinin Resim Diline Yansımaları	111
4.1. Uygulama Çalışmaları	119

Sonuç	147
Kaynakça	149
Özgeçmiş	158



GİRİŞ

1980-1990 yılları arası, Türk resim sanatı incelendiğinde, bazı örnek ve kaynaklar, araştırmanın yönünü Türk resim sanatının düşünsel alt yapısına götürmektedir. Türk resim sanatının düşünsel alt yapısını oluşturan temeller, aynı zamanda sanatın evrensel boyuttaki temel değerleri ile örtüşmektedir. Ancak bu açıdan tutarlı bir yol izleyebilmek için resim sanatının algı ve anlamlandırma ile olan ilişkisine değinmek gerekecektir.

Algı ve anlamlandırmada, algı türleri; bilimsel, psikolojik, sosyolojik, kültürel ve felsefi açıdan resim yüzeyinin okunması ile ilgili olmuştur. Resim yüzeyinin algılanmasındaki, aşama ve çeşitlilikler ile Çağdaş Türk resim sanatındaki sanatçı yüzey ilişkisi ve toplum, çevre, yüzey arasındaki ilişki daha net çözümlenmesini sağlayabilmiştir.

1980-1990 yıllarına kadar ki süreçte dünya sanatı özellikle 1960'lar ile başlayan hızlı bir başkalaşım sürecine girmiştir. Ancak öncesinde 1914 kuşağı olarak adlandırılan Türk izlenimci ressamlar ile Çağdaş Türk resminde yeni dönüşümlerin ortaya çıktığı kabul edilir. (Başbuğ, 2005)

Küreselleşmiş sanat çevrelerinin çeşitliliği, yeni örnekleri ortaya koymuştur. Değişimin ve dönüşümün başlangıcı olarak değerlendirilebilecek 1960'lı yıllarda, hızlı gelişim sürecinde, sanat dünyası temel işlevlerini gözler önüne serecektir. Değişim ve gelişim ile insanlar için sanat, çeşitli ve bazen radikalleştirici deneyimler sunmuştur. (Stallbrass, 2009). Bu süreç içerisinde, Türk resim sanatı da dahil olup etkileşim alanının içerisinde bulunmuştur. Türkiye'de, bu dönüşüm çarkı içerisinde dahil olmuştur ve aynı zamanda dönüşüme sanatın tüm alanlarında karşılık vermiştir (Eroğlu, 2015). Başkalaşım ve dönüşüm içerisinde giren sanat, sanatçılar ve sanat alanları için, yalnızca belli bir tarihsel sürece dayanarak oluşması durumu söylenemez (Pelvenoğlu, 2017).

Böyle bir ortamda, kuramsal dönüşümler ile geleneksel nitelikteki tuval resmi yüzeyindeki biçimsel ve içsellik alanındaki başkalaşım, 1980 ve 1990'lı yıllarda gözlenmektedir. (Kahraman, 2013).

1980'li ve 1990'li yıllarda da sanat dünyasını değişimi, oldukça şiddetli bir şekilde yaşamıştır. Sanatçılar, buna hem bireysel olarak hem de grup olarak uyum sağlamış, resim yüzeyine de biçimsel ve içeriksel olarak bu başkalaşımı yansıtmışlardır. (Acar, 2016).

Biçimsel ve içsel olarak tuval resminin başkalaşımı, doğru sonucu ortaya çıkaracak malzemeyi seçmek,akabinde zihinsel olarak içsellik bağlamında onu işlemek ile başlamıştır. Bu anlamda biçimsel ve içsel değişimler, yalnızca zihinsel ve fiziksel deneyime katkıda bulunmakla kalmayıp, yeni estetik duyarlılığın gelişimine olanak sağlarken, yaratıcı fikirlerin oluşmasına da katkıda bulunduğu gözlemlenmiştir. (Ambrose ve Billson, 2013).

Böyle bir ortamda Çağdaş Türk resim sanatı 1980'li yıllarda değişimi daha net ortaya koymuştur. Etkileşim alanlarının, evrensel boyuttaki çeşitliliği ile sanatın tüm alanlarında olduğu gibi resim sanatı da iletişim ve diyalog ağlarının genişlemesi ve yaygınlaşması sayesinde, farklı boyutlarda ve alanlarda, kendisinin ve onu izleyenlerin seyrine girmiştir.

Bu bağlamda insanın bireysel ve toplumsal olarak zihinsel dönüşümlerinin, evrensel boyutta yaşama dair, aynı zamanda yaşamın; sanat ile olan birlikteliği ile resim yüzeyine olan yansımaları ve resim yüzeyindeki dönüşümler ile ilişkilendirilerek uygulama çalışması yapılarak desteklenmiştir. Araştırma bu çerçeveden ele alınıp Çağdaş Türk resim sanatı ile değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Algı ve Sanat Kavramı

1.1.1. Algı Kavramı

Algı kavramı üzerine pek çok yorum bulunmaktadır. Etimolojide, Felsefede, Ruh Bilimlerinde, Sosyal Bilimlerde, Din Bilimlerinde ve daha pek çok alanda karşılığı ve çeşitliliği olan algı kavramının tanımlamaları sınır tanınamaktadır. Bunun sebebinin de nitekim algı kavramının da algılanılmışlığı üzerinden yorumlanmasıdır. Bu da bize aslında algı kavramı üzerinden yapılan yorumları takip ederken bile yorumcuların algıladıklarının ve bir takım bilimsel araştırmaların sonuçlarını vermektedir. Algı kavramına giriş yaparken öncelikle Algı'nın kısa tanımlamasına değinmekte fayda bulunmaktadır.

Algı kelimesi kökeninde "almak" Latince' de "carpere" anlamına gelmektedir. Algının pek çok farklı tanımı bulunmaktadır ve bu tanımların bir çoğu yoruma açık ifadelerden oluşmaktadır. Buna örnek olarak psikolojide, bilimsel bilimlerde algı, duyuşsal referansların, bilgilerin yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamını taşımaktadır. Kişinin kendi dünyası ve dış dünya arasında ki kurulan "neden-sonuç" ilişkisine algı denmektedir (Ertan ve Sansarcı, 2016: 019). Neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulan algı, algıda değişmezlik, algıda seçicilik (dış ve iç etkenler), algıda örgütlenme, algı yönetimi, algı yanılgıları gibi pek çok kavramında ortaya çıkmasına etken olarak gösterilir.

Algılamada pek çok faktörden söz edilebilir. Bunlar devamlılık, gruplama, zıtlık, eşitlik, tamamlama, yakınlık, benzerlik gibi algının organize edilmesini etkileyen etmenlerdir. Dış ve iç etkenler olarak da ayrılabilirler. Ancak temelde algılama kelime karşılığı olan "almak" kavramı ile yakından ilişkilidir. Bunun nedeni de genel hatlarıyla uyaranların alınması sürecinde algının gerçekleştiği savıdır.

Algı dünyevi deneyimlerimiz tarafından koşullanmaktadır. Görüş ve zihin arasında gerçekleşmektedir (Ocvirk vd, 2015: 225). Bu açıdan duyu organlarına gelen uyaranların anlamlı hale gelmesi sürecine algı denmektedir (Ertan ve Sansarcı, 2016: 019). Algılamada duyu organlarının en başında görme duyusu

gelmektedir.Foucault'un görme duyusunun diğer duylara göre daha iyi bilgi sağladığını söylemektedir. Foucault görme duyusu ile ilgili şöyle der ;

"Hastalara hoş görünen ve sağlıklı kimselere nahoş görünen şeyler vardır ve bunun tersi de geçerlidir. Ancak sadece sağlıklı insanlara hoş görünen şeyler gerçek anlamda hoştur, sadece onlar gerçek hazlar sağlar, zira sadece bu tür duyular nesnenin gerçek niteliklerini edimsel hale getirir. Haz, bizatihi bilginin doğruluğuyla ilintilidir. Ve bilginin olmadığı yerde gerçek anlamda haz yoktur. Bu metinde açıkça ispat edilen daha da şaşırtıcıdır. Aristoteles'in başka metinlerinde de karşımıza çıkan bu ispat şöyledir: Bize diğer duylara göre dahaiyi bilgi veren bir duyu vardır ve en çok hazzı bu duyu sağlar. Bu duyu, görme duyusudur." (Foucault, 2012: 12). Görme, gözlerimiz dünyayı algılamada ki en temel unsurdur ve gözlerimiz etrafımızda ki dünyayı algılarken odağımızı sürekli olarak değiştirir. Bir nesnenin yüzeyini algılamamız gözlerimizin, parçaları bütün haline getirmesi ile gerçekleşir (Ocvirk, 2015: 225). Aynı zamanda görme, yalnızca biyolojik ve fiziksel bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgilidir (Leppert, 2002: 16).

"Görmenin diğer duylara göre daha iyi bilgi sağlamanın nedeni şudur: Görme duyusu, algıladığı belirli nitelikler (örneğin renk ve ışık) yoluyla sadece bu nitelikleri değil, (başka duylara ait olan) ortak duyu verilerini de (örneğin durağanlık ve hareket, sayı, birlik) kavranmasını sağlar; ayrıca birliği algılanmasına yol açarak, renk gibi duyulabilir unsurlar yoluyla bu unsurların taşıyıcısı olan bireyleri birbirinden ayırt edilmesine olanak verir."(Foucault, 2012: 12). Foucault aslında bilme istencinden duyumun ve ona özgü hazzın doğal bilme arzusu üzerindeki tatmin ediciliğinden bahsetmektedir. Foucault görmenin diğer duylara oranla sınırlandırılmış olmasından kaynaklı olarak hazza ulaştığını savunur. Bunun nedeni olarak da diğer duyların görme duyusuna göre daha açık olduğunu söyler bu da aynı zamanda hoşnutsuzluğu peşi sıra takip edecek ve gerçek haz olmaktan da uzaklaşacaktır der. Ancak bunca olan bitenin altında uyarılma yani almak "algı" yer almaktadır ve algı Foucault'un bahsettiğinin dışında davranışsal psikolojide "tanıma" olarak ifade edilir.Bu alanda tanıma üç başlık altına alınmıştır."Örüntü tanıma (pattern recognition) veya nesne tanıma (object recognition) olarak da adlandırılan

algılama (perception); uyarıcının fiziksel özelliklerinden bir nesne oluşturulmasına, uyarıcıların bir nesne olarak tanınmasına ilişkin işlemleri içerir."(Karakaş, 2008: 13).

Davranışsal psikolojide Nörokognitif kuramların algı konusundaki açıklamaları başlığı altında yer alan metin de ise bilimsel olarak algının günümüzde de halen devam eden bir araştırma konusu olduğu anlaşılmaktadır öyle ki, duygular, güdüler, yaklaşımlar, beklentiler ve tanıma kavramları gibi pek çok kavram üzerinde durulmaktadır. "Davranış kognitif psikoloji alanında tartışılan bir konu, uyarıcıların doğrudan mı algılandığı yoksa algının aktif ve gözlemcinin uyarıcı hakkında sahip olduğu hipotezler, beklentiler ve bilgileri tarafından etkilenen, yapılandırmaya dayanan bir süreç mi olduğudur. Doğrudan yaklaşımla (direct approach) (Gibson, 1950) göre, duyuşsal uyarıcı, düşünöldüğünden daha fazla bilgi içerir. Özellikle de gözlemci hareket halindeyse. Yapılandırıcı yaklaşım (constructivist approach) (Gregory,1980, Neisser,1967, Bruner, 1957) için algı Gibson'ın düşöndüğünden çok daha karmaşıktır. Anlam yükleme algının en önemli unsurudur; ve anlam yükleme işlemleri beklentiler, bilgi dürtöler (drive), güdöler (motivation) ve duyguların (emotion) oluşturduğu bağlamdan yararlanır." (Karakaş; 2008, 14). Karakaş'a göre algı ve anlam, alımlamaların çeşitliliğini işaret etmektedir.

Alımlamalar temelde beş duyu organını işaret eder niteliktedir. Tüm bunlar birer tartışma konusu olmuş ve olmaya da devam etmektedir. Duyusal ve zihinsel olarak nitelendirilebilir olan algı, fiziki duyumsamalar ve mental oluşumlar üzerinden de ele alınabilir. Duyum fizyolojik bir olay iken algı psikolojik bir olaydır. Duyusal algı bedensel, zihinsel algı mentaldir. Etrafımızda ki alınan duyu uyarılarının zihnimizde anlamlı hale gelmesine algı denmektedir (Ertan-Sansarcı, 2016: 19). Duyusal "zihinsel" algılamada bu açıdan ele alındığında soyut ve somut temellere dayandırılabilir. Bunun sebebi duyuşsal-bedensel algının, zihinsel (soyut) olana oranla daha somut algılamalar ya da anlamlandırmalara dayandırılmasıdır. Anlamlandırma ise şöyle tanımlanmıştır;

"Anlamlandırma; okuyucunun, izleyicinin ya da dinleyicinin , duyu organlarına sunulan konuyu, kültürel birikimi, düşünsel yeteneği, algı biçimi gibi etkenlerinin toplamı ile algılamasını ve bu doğrultuda ulaştığı anlamı ifade etmektedir. Anlamlandırmanın doğru gerçekleşebilmesi için, gerekli bir kültürel altyapı ve bilgi birikimi bulunmaktadır. Bu altyapı ve bilgi birikimi olmadığı sürece anlamlandırma doğru gerçekleşmez." (Ertan ve Sansarcı, 2016: 027). Anlamlandırma aynı zamanda ihtiyaç (gereksinim) olarak ele alınabilir. İhtiyaç da bireyde eksiliğin giderilmesine dair hissettiği olarak düşünürse, bu bağlamda eksikliğı gidermek için oluşan güç dürtüdür ve dürtüden kaynaklı güdülenme gerçekleşir. Bu arada da anlam istemi doğabilir, çünkü gereksinim aynı zamanda bir anlama istemi olabilmektedir. İşte bu durumda anlamlandırmanın temelinde anlam istemi yatıyor denilebilir.

"Bugünün toplumunda doyumsuz kalan ve günümüz psikolojisi tarafından göz ardı edilen şey, işte bu anlam istemidir (iradesidir). Mevcut güdülenme (motivasyon) teorileri insanı ya uyarımlara tepki veren (reacting), ya da dürtülerini boşaltan (ab-reacting) bir yaratıktır. (Frankl, 2006, 25). Anlam istemi, insanın insanlığının gerçek bir dışavurumu olmasının yanı sıra, Theodore A. Kotchen' in de bulgularla ortaya koyduğu gibi, ruh sağlığının da güvenilir bir ölçütüdür. Anlam istemini ölçen ve en yüksek puanları güdülenimi (motivasyonu) yüksek, başarılı profesyonellerde ve işadamlarında elde eden James C.Crumbaugh, Sister Mary Raphael ve Raymond R.Shrader'in bulguları bu hipotezi desteklemiştir.

Albert Einstein'dan bir alıntı yapmak gerekirse: " Yaşamını anlamsız gören kişi hem mutsuzdur, hem de yaşama uygun değildir." Çağdaş psikolojinin terimleriyle ifade edersek , anlam istemi bir yaşama (yaşamı sürdürme) değerine sahiptir."(Frankl, 2006: 30). Anlam ise birey için psikolojik ve bilişsel bilimlerde duysal bilgi alımının seçilmesi, düzenlenmesi ve yorumlanması olarak ele alınmaktadır. Algının niteliğı özümşenen anlamda saklıdır. Farklı bir açıdan değerlendirilecek olursa, anlam algının neticesi olarak değerlendirilebilir.

Bir nesne, bir olay ve ya durum bedensel yahut zihinsel olarak algılandıktan sonra anlamlandırılmış olarak kabul edilebilir. Dolayısı ile algı ve anlamlandırma arasında bütünsel bir bağ söz konusudur.

Kanat'a göre, "İnsan dış dünyayı, duyu organları sayesinde bilir. İnsan organizmasının yani "ben" kişiliğinin dışında olup biten görünenler ve olaylar sinirsel süreci tetikleyen uyarılar vasıtasıyla, duyuları harekete geçirir. Uyarılar, duyu organlarının sinirsel yapılarına uygun niteliktedir. Uyarı, duyulmak suretiyle dış algılamanın sebebi konumuna gelir. Duyu organlarının hassasiyeti uyarılan tavanı, duyu organlarının uyarıların tespit edebildiği en üst sınırdır." (Kanat, 2001: 33). Kanat burada duyumun eşiğini, uyarılma eşiği olarak nitelendirir. Duyu eşiği uyarılanın uyarılarına almaya başladığı sınırdır. Uyarılma eşiği,"alt eşik üst eşik ve farklılaşma eşiği" olarak adlandırılır. Aynı zamanda uyarılma kanıksanma sonucu duyarsızlaşma olarak da nitelendirilebilir. Bu yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik duyarsızlaşmayı da içerisinde barındırabilir. Yani her koşulda, birbirlerinden bağımsız düşünülemezler. Bu açıdan, uyarıların etkileri ve etkileşimleri kaynakları önem kazanmaktadır.

Uyarılar, dış dünya ile iç dünyamız arasında ki bağlantıda saklıdır. Uyarılar olarak nitelendirdiğimiz gerçekçi yaklaşımlarda bireyin bireyselliğinin ön planda olacağı gibi çevresel etkenlerde göz ardı edilmemelidir. Bireylerin toplumsal alanlarda varlığını sürdürdüğü düşünüldüğünde bireysel uyarılar ve toplumsal uyarılar arasında etkileşimler olacaktır. Ayrıca,"algı" yalnızca (ben) kişinin üzerinden ele alınmamalıdır. Algı, aynı zamanda bireyin tekelinde olduğu gibi bireyin kapsama alanındakilerle de ortak hale gelebilir. Yani al-ver, al-ver ilişkisi de söz konusudur. Bu aynı zamanda bireyler arasındaki algı ilişkisidir ve Foucault algı ilişkisi ile ilgili şöyle der;

"Algı ilişkisi, hakikatin adli sözcelenişini tesis eder. Bu sözceme işlemini mümkün kılan odur. Tanıklık, görme deneyiminin etrafında örgütlenir." (Foucault, 2012: 73). Bireysel algı, "ben"in iç dünyasında, sindirilmiş uyarıların nasıl özümlediği ile ortaya çıkabilir. Bu açıdan bakıldığında, uyarıların kişinin iç

dünyasını ne yolla etkilediğine değinmek gerekir ki bu uyarılma eşiği içerisinde gerçekleşir. Kanat'a göre; Uyarılma eşiği, duyuların alt sınırıdır ve bu bakımdan aşırı derecedeki sesler duyulmamakta, aşırı derecedeki renkler görülmemektedir. Ancak uyarı beden içerisinden geliyorsa, iç algılamadan söz edilmektedir(Kanat, 2001: 33). Kanat'ın söylediğine göre; uyarı eşiği sınırı, iç algılamanın başladığı yerdir. Oysa birey çevresel etkenlerle karşılaştığında, bireyin algı dünyasından farklı ve özümsemiği algılar dışında da uyaranlar olacaktır. Bu uyaranlar, birey algısını büyük oranda etkilemeye ve yönlendirmeye yöneliktir. Bu durumda önemli olan şey, "bireyin kendi anlam dünyasını" ne denli içselleştirdiğidir. Bu açıdan ele alındığında, algının dünyası tanımı ile M.Ponty'nin savına değinmekte fayda olacaktır. Ponty, algının kendine has bir dünyası olduğunu ve bunun bilimsel ve sanatsal olarak ele alınması gerektiğine değinir. Ponty algının dünyası tanımını şu şekilde açıklamaktadır;

"Algının dünyası, yani bize duyularımızla ve gündelik yaşamdaki tutumumuzla açılan dünya, ilk başta en iyi bildiğimiz dünya gibi geliyor, ona erişmek için araçlara hesaplara gerek yok çünkü. Bu, dünyaya girmek için gözlerimizi açıp kendimizi yaşamaya bırakmak, yeterli gibi. İşin aslı, öyle değil ama. Algının dünyasını açıklığa kavuşturmanın, ne kadar çok zaman, çaba ve kültür istediği, içinde yaşamamıza karşın hep unutmaya eğilimli olduğumuz bu dünyayı, modern sanatla düşüncenin, (ki bundan 50 ila 70 yıllık sanat ve düşünceyi anlıyorum) bize nasıl yeniden keşfettirdiği büyük ölçüde gözümüzden kaçıyor, biz işe güce ya da kullanıma yönelik tutumumuzda kaldıkça." (Ponty, 2005: 11).Ponty'nin yaklaşımı, algılamanın ve algının teoride ve pratikte aslında ne kadar da derinlikli olduğunu işaret eder. Ponty bu değerlendirmelerini, filozof kimliği ile yapmıştır. Ancak farklı değerlendirmelerde mutlaka söz konusudur.

Bu aşamaya kadar ki değerlendirmelere dayalı olarak, bilişsel ve duyuşsal algının, birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak ele alındığı söylenebilir. Ele alınan kuramlarda, her iki algı biçimi birbirini destekler biçimde sunulur. Ancak algının birde,zekâ ile ilişkisi mevcuttur.

Algı ve zekâ birlikteliği olarak, algının zekâsı tanımını ile karşılaşılmaktadır. Algısal yapıları incelerken, algı ve zekâ ilişkisine de fayda görmekteyiz. Algının zekâsının bulunduğu dair araştırmalar ve söylemler bulunmaktadır. Kısaca değinmek gerekirse, Piaget 'in araştırmalarına göz atabiliriz. Piaget şöyle demektedir; *"Algı, nesnelere ya da onların hareketleri hakkında doğrudan ya da anlık temasla elde ettiğimiz bilgi iken, zekâ, işe sapsmalar karıştığında ve özneye nesnelere arasındaki mekansal-zamansal uzaklıklar arttığında baş vurulan bilgi edinme biçimidir. Bu durumda, zihinsel yapıların ve özellikle de zekânın gelişimi sırasında ulaşılan nihai dengeyi karakterize eden, işlemsel gruplamaların kısmen ya da tamamen, ilk baştan beri algıya ve düşünceye özgü düzenlemeler biçiminde var olması mümkündür. Bu belirli fikir, tersine çevrilebilir gruplama hakkında hiçbir şey bilmemesine karşın, algıyı, karşılığı ve temel işlevlerle bizzat akıl yürütmeyi ve özellikle de uslamlamayı (Wertheimer) yönettiğini iddia eden kompleks yapılanmanın yasalarını tarif eden "Yapılandırma Kuramı"nın ana öğretisidir."* (Piaget, 2016: 71). Bu açıdan ele alındığında, algı zekasında; duyumsal algı ve bilişsel algıdan, bilişsel algıyı da duyumsal algıdan ayrı tutulmaz. Duyumsama olmasaydı, nitelikli algı zekâyâ ortak tutulmayacaktır. Çünkü duyumsamadaki algı, gerçeklik algısı üzerinden real olanın farkındalığını arttırmak adına, zekaya katkı sağlayan algı türü olarak ele alınabilir.

Kurulan bu ilişkiyi destekler nitelikte olan, Arnheim'in savına değinmekte fayda olacaktır. Arnheim, algıda zekanın olasılığının ne denli düşük bir olasılık olduğuna hatta olasılık dâhilinde bile olmadığına değinerek şu soruları yöneltir;

"Nasıl olurda algıda zeka olabilir? Zeka bir düşünme sorunu değil mi? Düşünme dediğimiz de, duyular işlerini bitirdiğinde başlamaz mı? Ben, düşünme denilen bilişsel işlemlerin, algının üstünde ve ötesinde zihinsel süreçlerin ayrıcalığı olmadığını, aksine algının esas malzemeleri olduklarını iddia ediyorum. Etkin inceleme, seçme, esas olanların kavranması, sadeleştirme, soyutlama, analiz ile sentez, tamamlama, düzeltme, kıyaslama, problem çözmenin yanı sıra birleştirme, ayırma, bağlam oturtma gibi işlevlerden söz ediyorum. Bu işlemler, herhangi bir zihinsel işlevin ayrıcalığı değildir; bunlar hem insan hem de hayvan zihinlerinin

bilişsel malzemeyi her düzeydeki işleme tarzıdır. Dünya'ya doğrudan bakıldığında gerçekleşen şeyle, gözleri kapalı oturulup "düşünüldüğün" de gerçekleşen şey arasında, bu açıdan temelde fark yoktur." (Arnheim, 2007: 28). Arnheim'ın "görsel algıda zeka" ile sunmakta olduğu savında, gerçeklik ve algının birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu tarifler.

Nitekim bilişsel algı ve duyumsal algı birbirinden ayrı düşündüğünde, algı "sınırlandırılmış algı" olmaktadır. Buraya kadar düşünce ve algı yorumlarında, görsel algıya dair bir takım yaklaşımlar ele alınmıştır. Ancak görsel algı üzerine yapılan çalışmaların en başında, "Gestalt Algı Kuramı" gelmektedir. Gestalt algı kuramına giriş yapmadan, Tuğal'in yapmış olduğu tanıma ve tarihe kısaca değinecek olursak eğer, Tuğal şöyle ifade eder; "Görsel algılama ve anlamlandırmada; 20. yüzyılda ortaya atılan en önemli psikolojik kuramlardan biri Max Wertheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler tarafından 1910'larda ortaya atılan Gestalt Algı Psikolojisidir. Gestalt Algı Psikolojisi kavramları, görsel algılamada daha önce göz ardı edilen birçok özelliği ortaya koyarak, farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu disiplin, insanın görme sürecinde önce görsel parçaları topladığı, bunları birleştirerek görülen bir nesne haline getirdiği düşüncesinden yola çıkarak, görmenin daha en başından düzenlendiği, yani bir düzenleme (Gestalt) olduğunu ileri sürmüştür." (Tuğal, 2012: 26). Tuğal'e göre "Gestalt" anlamı itibari ile de düzenlemenin görsel algı da ki karşılığıdır. Gestalt özellikle "görsel algı" üzerinden tanımlanmaktadır. Ancak Gestalt algı kuramı, önemini 1990'lü yıllarda sanat ile olan kurduğu ilişki üzerinden pekiştirmektedir.

Sanat, algı ile ilişkisi bakımından geniş bir çalışma alanı olduğundan daha detaylı çalışmaya gereksinim duyulmuştur. Bu da sanat ve algı başlığı altında daha açık bir şekilde değerlendirilmiştir.

1.1.2 Sanat ve Algı

Sanat yapıtı ve algı psikolojisi ilişkisi, 1900'lü yılların başında ortaya atılan Gestalt Algı Psikolojisi ile farklı bir boyut kazanmıştır. Algı kuramlarından olan Gestalt kuramının, sanat eseri ile ilişkilendirilmesi, bu alan ile ilgilenen uzmanlar tarafından mümkün kılınmıştır. Algı üzerine yapılan çalışmalarda bilim insanlarının vardığı bir birinden farklı kanı bulunmasına rağmen sanat ve sanat eğitimi üzerine yürütülen Gestalt Algı Psikolojisinin, bir adım daha ön planı çıkarılmaktadır.

Gestalt Algı Psikolojisi, plastik sanatları yakından ilgilendiren temel ilkelere dayandığı için, bütün sanat alanları etkilemiştir. Temel ilke, bütünün algılanmasıdır ancak esas önemli olan bu aşamaya kadar ki yöntemdir (Şirin, 2012). Gestalt algı kuramı olarak görsel algılama teorisinin temelinde "bütün parçaların toplamından oldukça anlamlıdır" esası yer alır (Erişti, 2013: 49). İnsan algılarının birikmesi ve birleştirilmesi sonucu, bütünün algılanması söz konusudur. Gestalt; şekil, zemin ilişkisi, yakınlık, tamamlama gibi olmak üzere temel unsurlar üzerinde şekillenir (Erişti, 2013). Bütün ise, simetri, basit, tam gibi parçalar içerisinde yer alır. Ayrıca bu unsurlar plastik sanatlarda da kullanılan temel unsurlardır (Şirin, 2012: 271). O halde, birey somut ve soyut olan herhangi bir şeyi ele alırken; bu bir nesne yahut bir olay olabilir, parçalarından bütüne ulaşabilirliği söz konusu olacaktır.

Gestalt Algı Psikolojisi ve sanat arasında kurduğu ilişkiye örnek olabilecek bir yapıt ele alınacak olursa, Dan Flavin' in eserini örnek gösterilebilir. Flavin'in 1960'lı yılların başında yaptığı mekânsal kurgusu, aslında bize algı psikolojisinin sanat üretiminde ne kadar etkin bir rol oynadığını da göstermektedir. Flavin'in eseri, mekân yüzeyi üzerine yerleştirilmiş floresan lambalardan oluşturulmuştur. Bu da ayrıca yüzeyin algılanışının, farklı elemanlar aracılığı ile sağlandığının da göstergesi olarak kabul edilebilir.

Gestalt olarak şekil, biçim ve zemin, mekân esası ile anlamlandırılan Dan Flavin'in "The Diagonal of May 25" adlı çalışmasıdır. Işık değeri ve renginden ötürü, biçimin algılanması belirgindir. Biçimin aldığı mekânın algılanmasında netlik söz konusudur ancak ışık değerinin biçimsel olarak kuvveti ve mekânın ışığa

nispeten daha zayıf aydınlatılmasından dolayı eser mekânda kendisine ait ikinci bir mekân oluşturmuştur. Benzer şekilde ışığın ve zeminin niteliklerinden ötürü ikinci bir mekânda tekrar zeminde oluşmuştur. Biçim mekân ilkesiyle uygulamanın bütünü ele alındığında, biçim ve mekânın algılanmasında ayırımın yapılması belirgin olmayabilir (Önder, 2014: 154).

Dan Flavin'in eserinde, mekân algısı Gestalt algı kuramına göre incelendiğinde renk, ışık değeri, mekândaki boşluğun etkisi ile minimalist bir tavırla yaratılmış yanılsama oluşturmaktadır. Flavin'in eseri bu anlamda şekil, zemin ilişkisi, yakınlık, tamamlama gibi Gestalt kuramın esas kıstaslarını içermektedir. Birimlerden yola çıkarak bütünün algılanması koşulu ile değerlendirildiğinde nesnel anlamda tek bir mekân olmasına rağmen kendi içerisinde birden fazla mekân yaratmıştır.

Görsel 1: Dan Flavin, “The Diagonal of May 25 ”, 244cm, 1963.



Kaynak : minimalizm-akimini-baslatan-8-sanatci, 2018.

Görsel 2: Dan Flavin, Untitled.



Kaynak : baskiloloji.com, 2018.

Önder'in Dan Flavin örneği ile Gestalt algı kuramı yardımıyla, sanat eseri incelemesinin nasıl yapılmış olduğunun örneğine değinilmiştir. Bu durumda, bir eserin dışarıdan bir algılayan tarafından, algılanış şeklinin de nasıl olabileceğini ele alınmıştır.

Gestalt algı teorisini inceleyen ve irdeleyen uzmanlar, algı yasaları ve sanat arasındaki bağı, Gestalt Algı Psikolojisi ile kurmuş olmasına rağmen, bu teorinin eksik kaldığını da ifade eden beyanlar da göz önünde bulundurulmalıdır. Bu duruma örnek olarak, Karakaş'ın açıklaması ele alınmıştır.

"Bütün onu oluşturan parçaların toplamından daha fazladır." yolundaki Gestalt ekolü özdeyişinde ifade edilmektedir.(Asch, 1946; Köhler, 1942). Buna göre, uyarıcıların parametreleri hakkında bilgi sahibi olmak, uyarıcının nasıl düzenlendiğidir. Ancak Gestalt yasaları, algıyı en doğru şekilde betimlemekle (describe) beraber, açıklayamamakta; algıların neden Gestalt yasaları doğrultusunda düzenlendiği sorusuna cevap verememektedir.

Algısal düzenin neden oluştuğu sorusuna bir cevap da Haken' in Sinerjik Modeli tarafından sunulmaktadır. Algıların tersine çevrilmesi (perceptual reversal) deneyimi Gestalt psikologlarının ilgisini çeken bir fenomen olmuştur ve bunu şekil-zemin düzenlemesi (figure-ground organization) yasası ile betimlemiştir. Bu fenomeni Haken,"düzen parametrelerinin osilasyonları" ile açıklamıştır. Algıda her ters çevrilme, düzen parametrelerinin birinin sonucudur. Modelde belirsiz uyarıcıların yol açtığı değişken algılar ise, düzen parametrelerinin ikili-sabitliği (bistability) ile açıklanmaktadır."(Karakas; 2008, 15).

Karakas'ın açıklaması, tıp alanında bilimsel bir araştırmanın temelinde dayanmaktadır. Bu değerlendirme göz önünde alındığında, Gestalt algı teorisi ve sanat ilişkisi, tetikleyici unsur gibi görünüp, yalnızca yaşadığımız gerçekliğe bağlı olmayacak şekilde algılanabilir.

Sanat; duyar ve akıl yürütmenin birlikteliğinden oluşan kimi zaman değişmezliklere karşı duran, kimi zamanda değişmezliğin yanında olan bir yaratım reaksiyonu olarak düşünülecek olursa eğer, sanatın ve algı teorilerinin ikili diyalogunun ne denli önemli olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan Arnheim'in ileri sürdüğü sanat tanımına değinilebilir. "İster doğal ister insan yapımı olsun, sanat algısal nesnelere ile eylemlerin görünüşleri yoluyla, insanın deneyim dinamiklerinin uygun yönlerini yansıtan güçleri bir arada temsil edebilmektir." (Murray, 2009:31). Sanat ve algı ilişkisi bu tanımda da oldukça önemli olarak gösterilmiştir. Sanat ve algı ile ilgili olarak, tüm bu bilgileri toparlayıcı nitelikte olabilecek bir başka isim göze atmak fayda görmekteyiz. Kagan'ın sanat algısı üzerine olan söylemleri, buraya kadar ki yorumları toparlayıcı niteliğe sahiptir ve Kagan "sanat yapıtının algılanması ve algı üzerine" şöyle demiştir;

"Bir Sanat yapıtının algısı, yapıtın yaratılmasıyla başlayıp, yapıtın bir sanatsal bildirimini iletme işlevini görünüşe kadar uzanan iletilimsel bir sürecin üçüncü, temel ögesini oluşturur. Bir sanat yapıtı, temelinde algılanmak için, yalnızca ve yalnızca algılanmak için belirlendiğinden, insan eliyle yaratılmış öbür nesnelere farklılık gösterir (hiç kuşkusuz bir sanat yapıtı eğer çift işlevli bir sanata giriyorsa, o zaman,

hem algılanmak için, hem de pratik kullanım için belirlenmiştir). Algılamanınnesnesi olduğu ölçüde, bir sanat yapıtı, tüm toplumsal işlevlerini yerine getirebilir. Burada ele almış olduğumuz biçimde, sanatın işlevsel olarak yapısal çözümlenişinin sonuçlarından yola çıkarak, sanatsal yaratım süreciyle eş biçimli, kendi içinde kapalı ve aynı zamanda çok katlı bir psişik süreç olarak gördüğümüz sanat algısının, kendine özgül yapısını açıklamaya çalışmak istiyoruz. Bu demektir ki, mutlaka sanat algısının yapısında da gnoseolojik, aksiyolojik, modellendirici, kuruluşsal ve semiotik öğeler arasında bir sistem bağlantısı kendi yansımalarını bulmaktadır; bu sistem bağlantısı, sanatsal yaratıma içkin olup, sanata sinerek, onun toplumsal etkinliğinin temel doğrultularını belirler. Bu arada, sanat algısı süreci içinde, bu süreci oluşturan bütün alt sistemlerin bu sistemdeki özellikleri göstermesi gerekir çünkü sanatsal değerlerin zihinsel pratik bir edim içinde ortaya konuşundan farklı olarak, sanat algısı, salt bir zihinsel pratik bir edimdir." (Kagan, 2008: 414).

Algılama, algılanan, alıcı ve üreten birey arasında gerçekleşen sanat algısının esasen tek bir bilince ait olmadığı kanısına varmış bulunmaktayız. Kagan'ın üzerinde durduğu gibi sanatsal yaratım sürecinin, sanatsal algının yaratımında önemli bir etken olduğunu unutmamak gerekir. O halde sanatsal algı, tüm bunların neticesinde bir algı sürecinin ve algı yönetiminin ürünü olarak karşımızda duruyor olacaktır. Aynı zamanda algı, her ne şekilde ve çeşitte olursa olsun estetik algıyı da içerisinde barındırır.

Sanat tarihi incelemelerinde en çok karşılaşılan kavramlardan birisi de, estetik tavır ve algıdır. Algı türleri, estetik alanına aktarıldığında en yetkin kavramlar ortaya çıkacaktır (Tunalı, 2001). Bu sebeple, estetik ve sanat algısı ilişkisi göz önüne alınarak estetik algısına değinmekte de fayda bulunmaktadır.

"Estetiği bağımsız bir bilim olarak, başka alanlardan ayıran öğenin, estetik değerler olduğundan kimse şüphe edemez. (burada ve sonradan ayrıca belirtilmese de, estetik değerlerle sanatsal olan birlikte düşülmelidir). Tek başına içtenlik, güzellik ve de önem, sanat eseri için gerekli koşulu sağlamaz (Tolstoy, 2008: 9). Sanatın ve sanatçının ideal güzellik geleneği ile ilişkisi her zaman için gündemde

yerini korumuştur ancak artık güncelliğini kaybettiği söylenebilir (Çalikoğlu, 2007: 13). Estetik değer damgasını taşıyan her şey-güzel ya da çirkin özgün yada sıradan, yüksek ya da aşağı zevkli ya da zevksiz, zengin ya da yoksul olarak değerlendirilebilecek olan her şey-şiir ve müzik parçaları, resim ve süsleme, portreler ve manzaralar, yapılar, parklar, danslar-bütün bunlar ayrı bir bilim olan estetiğin alanına girerler." (Geiger, 2015: 115).

Geiger, "estetiği" birbiri ile uzlaşmayan üç tür disiplinin ortak adı olarak tarifler, bunlardan birincisi; bağımsız bir bilim olarak estetik, ikincisi; felsefe disiplini olarak estetik, üçüncüsü; başka bilimlerin uygulama alanı olarak estetik. Ancak her bir disiplin bir yana estetik de kendi başına ayrı bir bilim olarak gösterilir. Geiger'in estetiği, fenomenolojik olarak estetik olarak ele alış şekli ile tariflemektedir. Estetik karşıtlıkların yani temel olarak değer ve değersizliğin, nesnenin fenomen olarak ele alınmasının, estetiğin ilk vazifelerinden olarak değerlendirmektedir aynı zamanda bu yaklaşımı resim yüzeyinde örneklendirerek sunar. Bir tablodaki manzara, gerçek bir şey olarak değil, tasvir edilmiş bir manzara, tasviri verilmiş bir manzara olarak kavranır. Aldatıcı hayal düşüncesinin, yani verilmiş bir gerçeklikle, gerçek bir gerçek olmama karşıtlığının estetiği sokulduğu an, fenomen alanı terk edilir (Geiger; 2015, 117).

Tüm bu yorumlar dahilinde ele alındığında, sanat algısı, çok yönlü olup pek çok bilim alanından bir sentez olarak gerçekliğini yüzyıllardır korumuştur. Sanat algısı, algı kavramının temelleri üzerine kurulmuş olup, felsefe, psikoloji, sosyoloji ve daha pek çok bilim dalı ile harmanlanıp hem kendi içerisinde, hem de sunulduğu toplum ve çevre açısından önemli bir zihinsel süreci temsil etmektedir.

Sanat algısı, sanat ve algı ilişkisi irdelenerek ele alındığı ölçüde Kagan'ında temellendirdiği algılanmak, algılamanın nesnesi, zihinsel ve dürtüsel pratik edim olarak değerlendirilmiştir. Algı ve sanat ilişkisi geniş bir çalışma konusu olduğundan, daha detaylı çalışmaya gereksinim duyulmuştur. Bu bağlamda konuyu detaylandırmak üzere 1980-1990 yılları arasında Türk resim yüzeyinde algı ve anlamlandırma başlığı altında daha spesifik olarak değerlendirilmiştir.

1.2. 1980- 1990 Yılları Türk Resminde Yüzey , Algı Ve Anlamlandırma

1.2.1. Resim Yüzey Algısı

Resim yüzey algısı yüzeyin fizyonomisi ile ilintilidir ancak yalnızca biçim değil içerik de önemlidir. İçerik ve biçim birbirini destekler nitelikte olduğu takdirde, yüzey gerçekliğini (yüzey algısını) kazanmış olacaktır. Bu durumun aksini savunacak görüşler mutlak surette mevcut olabilir ancak algı en başta tarifini yaptığımız gibi hem duyuşsal hem bilişseldir. Algı tarifi doğrultusunda resim yüzeyi, içerik ve biçim birlikteliğinden meydana geliyorsa, zihinsel bir edim olmasının yanı sıra pratikte bir eylem ise resim yüzeyi algısı da oldukça etraflı ve geniş çerçeveli bir anlamlandırmanın neticesi olacaktır.

Sanat tarihi boyunca, yüzey oldukça farklı aşamalardan geçmiştir. Primitif sanattan bu yana yüzey yaşama yönelik tercih yapılması gerektiğinden ötürü farklılaşmıştır. Mağara duvarından, kilise duvarına, tavanına, tuvale, bir kağıt parçasına günümüzde ise akla gelebilecek her türlü materyale resimler yapılmaktadır. Boyut değişir, resmin yapıldığı yüzey değişir, resim kavramı tarihsel süreç içerisinde değişir olmuştur. Dolayısı ile resim yüzey algısı da o denli başkalaşıma uğramıştır. Boş bir yüzey, günümüz sanatında kimileri tarafından bir anlam ifade ediyor olsa da yüzeyin fizyonomik yapısı içerisinde yalnızca yüzeyin boyutu, sınırları, materyali bulunmaz, üzerine uygulanan zihinsel edimler sonucu pratik eylemler resim yüzeyine hayat verir. Kılıç tuval yüzeyini bu açıdan şu şekilde yorumlamıştır;

"Boş bir tuval düşünün. Sanatçı, üzerinde düşüncelerini şekillendirmediği sürece bu tuval, boş bir yüzeyden öte herhangi bir anlam taşımaz. İki boyutlu boş bir yüzey. Bu boş yüzey üzerinde görsel açıdan estetik enerji oluşturma, sanatçının en önde gelen kaygılarından biridir. Yüzey ne olursa olsun (kağıt, tuval fotoğraf kağıdı, beyaz perde, ekran) estetik enerji yaratma sorunu, sanatçıyı yüzeyle ilgili bazı tercihleri yapmaya yapabilmeye yöneltmiştir. Sanatçının yüzeyle olan ilişkisi insanlık tarihi kadar eskidir. İspanya'daki Altamira mağarası duvarındaki Bizon resmini çizen ilk sanatçının kullandığı yüzey, mağaranın duvarıydı. Kim olduğunu bilmediğimiz bu sanatçı, herhalde önüne ilk gelen yere Bizon resmetmiştir.

Anlatmak istediği konuya, hem teknik hemde estetik açıdan uygun olacak yüzeyi,mağara içinde aramıştır. Sanatçılar, ilk günden beri, kullanacakları yüzeyi ve bu yüzeyin boyutlarını kendi seçimleri olarak belirlemişlerdir. Tabi ki belli mekânlar, örneğin bir kilisenin özel bir duvarı için yapılan resim özel bir durumdur."(Kılıç, 2013: 39).

Görsel 3: Duvar Resmi, Bizon, Yaklaşık M. 12.000



Kaynak: Hollingswoth, 2009; 23.

"İspanya'daki Altamira Mağarası duvarındaki Bizon resmini çizen ilk sanatçının kullandığı yüzey, mağaranın duvarıdır.Bu sanatçı, herhalde önüne ilk gelen yere bizon resmetmiştir. Anlatmak istediği konuya, hem teknik hem de estetik

açıdan uygun olacak yüzeyi mağara içinde aramıştır. Sanatçılar, ilk günden beri kullanacakları yüzeyi ve bu yüzeyin boyutlarını kendi seçimleri olarak belirlemişlerdir. Tabii ki belli mekânlar, örneğinin bir kilisenin özel bir duvarı için yapılan resim özel bir durumdur."(Kılıç, 2013: 39). Kılıç'ın yorumlarına göre yüzeyi saf hali ile ele alındığında, algı ile yüzeyin algılanışı arasında ki ilişki, daha çok duyuşsal algılamaya yönelik olacaktır. Sanatçının müdahalesinden sonra baskın olan taraf zihindir yani bilişsel algılamadır. Ancak öncelikli olan, sanatçının bireysel olarak yüzeyi nasıl ele aldığıdır, bu da sanatçının tercihinine dayalıdır.

"Sanatçının bu bireysel tercihi, özellikle resim ve fotoğraf sanatında çok belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçının yatay ve dikey olarak kullanacağı yüzeyin boyutlarının belirlenmesi, başka bir deyişle, yüzeyi fiziksel sınırlandırması, kuşkusuz insanın görme sistemiyle yakından ilgilidir. Bizler tek gözümüzle yada iki gözümüzle bakarken, çevremizi kuşatan sonsuz evreni, yatay ve dikey olarak sınırlandırırız. Bu anlamda, bulunduğumuz mekân içinde her farklı bakış açısı, farklı bir fiziksel sınırlandırmadır. Bu sınırlandırmanın oluşturduğu alanın büyüklüğü ve küçüklüğü, bakan kişi tarafından belirlenir ve bakan kişinin bireysel tercihiyle ilgilidir." (Kılıç, 2013: 39-40).

Kılıç'ında belirttiği gibi, her farklı bakış açısı farklı bir sınırlandırmadır. Yani, her bireyin algısına göre sınırlandırma farklı olacaktır. Yüzey ile ilgili bu konular öncelikle üreten kişinin zihninde gerçekleşir. Belirleyici kaynak üreten kişi, sanatçının kendisidir. İlk etapta yüzey materyali ve boyutları belirlenir ancak bu aşama kişiden kişiye farklılık gösterebilir. En nihayetinde tercihen bu durumların kararını verecek olan kişi, sanatçıdır. Sanatçının (üreten bireyin) yüzey ile ilgili vermiş olduğu bu kararlar, izleyicinin duyuşsal olarak da nasıl bir yüzey ile etkileşim haline gireceğini belirler. Duyuşsal algıda, bilişsel algıya göre yani fiziksel olanda zihinsel olana göre kesinlik ve netlik daha fazladır. Örneğin basit bir örneklendirme yapacak olursak eğer, misal olarak yüzey iki metre ise görece yoktur ve iki metredir dolayısı ile gerçeklik işin içerisine girer, değişmeyen bazı algılamalar söz konusu olacaktır. Ancak izleyicinin algısı da burada rakam ile ilgili olur. Bunun dışında iki metre bir resim, bir kişiye göre ufak gelirken bir başkasına göre büyük gelebilir.

Burada da fiziksel algılamadan sonra zihinsel algı devreye girer. İzleyicinin boyuna göre karşısındaki nesnenin ebatlarını algılayış biçimi değişmektedir. İki metre resmin karşısında on yaşındaki bir çocukta izleyici olabilir, bir metre seksen santim bir yetişkinde durabilir. İşte tüm bunlar, duyuşsal algının zihin ile olan ilişkisinin örnekleridir. Aynı zamanda yüzey ve yüzey algısı duran kişinin fizyonomisi ile bağlantılıdır. Resim; sanatçısının seçtiği tuvalin ebatları, onun, yüzeyi sınırlandırmasına ilişkin tercihtir. Sanatçı, bu anlamda sınırlandırma eylemini, önce kendi zihninde gerçekleştirir ve daha sonra yüzeye uygular (Kılıç, 2013).

Tüm bunlar, resimde yüzey algısının gelişimi açısından birer kriter ve değer taşır. Ancak yalnızca yüzeyin fizyonomisi içerisinde duyuşsal etkenlerin olmadığını belirtmiştir. Zihnin yerinin, sanat tarihi sürecinde de günümüzde de oldukça önemli olduğunu belirtmekte fayda görmekteyiz.

Kılıç'ın görüntünün zihinsel boyutu üzerine yazmış olduğu bir örnekleme ile devam edecek olursak eğer daha açıklayıcı olabiliriz.

Ptolemaus'a göre; *"Görme duyumuz bir nesneyi kendi doğrusunda seçemediğinde, onu başka ayrımlar aracılığıyla algılar; bu algılama, kimi zaman doğru, kimi zaman da yanlış bir imgelem ürünüdür. (Ptolemaus)*

Ülkemin büyük ozanlarından Oktay Rıfat,

Dağ adlı şiirinde şöyle diyor;

Bütün suç bu dağda

Köyün üstündeki bu mor dağda

Yaz fırtına bu şimşek

Bu sağanak bardaktan boşanan

Kaplumbağa adlı şiiri ise şöyle;

Kaplumbağa ters dönünde

Ölümü sürüp gider

Sarı akşamlar boyunca

Ve yolcu;

*Hiç aklına gelmedi mi
Sabah sabah gideceğim
Önce kamyon sonra tren
Susurluk yolundan
Ve bakışım akşam vakti ağlamaklı
İki yandan akan ağaçlara* (Kılıç, 2013: 49-50).

"Bu ve benzeri dizeler insanı yaşamın sonsuzluğu içinde yolculuğa götürür, karmaşık ve engin bir yolculuk. Bu yolculuk içinde insan birçok gizle karşılaşır ve yavaş yavaş kimini çözümler, kimini de belki hiç algılayamadan geçer. Bu şiirlerin dünyası, günlük, sıradan hatta basit şeylerdir. Dağ, Kaplumbağa ve Yolcu değildir, çok daha fazla anlamı içerir. Hatta bu anlamların sonuncusuna ulaştım demek mümkün değildir. Görüntü de böyledir, ilk bakışta sıradan gibi görünür; ancak yaşamın hatta uzayın derinliklerini kapsayabilir. Görüntü, özünde bizim yıllardır yaşadığımız, insanlığın binlerce yıldır yaşadığı dünya üstüne kuruludur." (Kılıç, 2013: 49-50).

Kılıç'ında yorumlarına göz önünde alındığında, yüzey algısı yüzeyin sadece görünürlüğü ile alakalı değildir. Ancak unutmamak gerekir ki, sadece bu durumla ilintili olarak çalışan ve hala çalışmakta olan sanatçılar olabilir. Fakat bu durum da sanatın tarihine baktığımızda da, zihnin devre dışı kalamadığını, süreç devam ettikçe zihinselliğin artarak devam ettiği görülmektedir.

Anlamlandırma olarak algılama, sanatın içerisinde var olan bir kavramdır, o halde sanat eserinde ki anlam, algı ve anlamlandırma örtük yada açık olabilir. Bu duruma ilişkin en verimli örnek, sanat tarihinde en belirgin olarak bilinen Rene Magritte'nin "Bu Bir Pipo Değildir" adlı tablosudur.

Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" eseri söz, yazı ve diyalog ilişkisi bağlamında resim sanatına yeni bir katkı sağlamıştır. Magritte'in resmi yüzeyindeki dilin kullanım biçimi, içerik ve bağlam olarak önem arz etmektedir.

Görsel 4:Rene Magritte , Bu Bir Pipo Değildir. 1928-29.



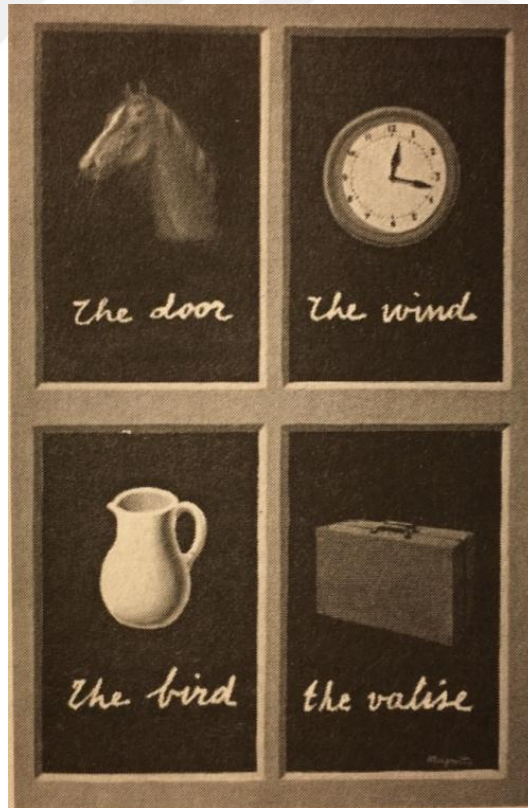
Kaynak: sanatokuma.blogspot.com.tr, 2018.

Magritte'nin tablosu, Kılıç'ın yazısından paylaştığımız örneklemelerle nitelik olarak benzerlik göstermektedir. Sözcük yalnızca olanı değil, görünenin ardındakileri de işaret eder. "Foucault'ya göre, dilimiz bize neyi izin verirse, biz onu bilir ya da görürüz. Çünkü dil dışındaki "gerçekliği" asla kavrayamaz veya bilemeyiz. Dil dışında hiçbir şey olmaz. Farklı toplumlar ve farklı tarihi dönemlerin farklı (dilleri) ve bu nedenle de farklı gerçeklikleri vardır." (Bilton vd, 2008: 233). "Bir pipo resmi çizip, altına "Bu Bir Pipo Değildir" yazan Magritte, sanat tarihin de oldukça farklı bir bakış açısı getirmiştir. İmgeler sorgulanmış, yüzey çok başka anlamlar kazanmıştır ve çoğu sanat tarihçisi içinde, resimde; yüzey algısını değiştirecek önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmiştir. Resim, biçimden çok içerik anlamına gelebilir, duruma gelmiştir. Sanatçı ve sanat eseri arasındaki iletişim, başkalaşım gösterir dolayısı ile onu algılayan zihinler için önemli bir süreç başlamış olur. Yüzey üzerinden zihnin, başkalaşım geçirmesi süreci yada zihin üzerinden yüzeyin başkalaşım geçirmesürecidir.

Görme biçimleri ile Berger, sözcükler ve imgeler arasındaki durumu, Magritte'in "Düşlerin Anahtarı" isimli resmini örnek göstererek, Magritte'in

sözcükler ve nesnelar arasında gerçeklik durumunu işaret ettiğini belirtmiştir. "Magritte, resimde belli bir dişi kabul eder ve kullanır. Bu dilin yaşı 500 yılı aşkındır ve ilk ustası Van Eyck'tir. Bu dilde, gerçeğin görünümünde yattığı, bu nedenle de görünümünün temsil edilerek korunması gerektiği varsayılır. Nesnelari, mobilyaları, camı, kumaşı, evleri-çok doğal bir biçimde ele alan bir dildir bu. Tinsel deneyimi anlatabilecek bir dildir, ama her zaman somut bir ortamda, her zaman belli bir durağan maddesellikle çevrelenmiş olarak-bu dilde verilen insan figürleri mucize dolu yontular gibidir. Maddesellik değeri, dokunulabilirlik yanılmasıyla anlatılır. Bu dilin beş yüzyıl boyunca geçirdiği dönüşümleri burada sırasıyla aktarmak güç, bununla birlikte dilin temel varsayımları değişmeden kalmıştır, Avrupalıların çoğunun, görsel sanatlardan bugünde beledikleri şeyleri oluşturur: Benzerlik; görünümünün temsil edilmesi, kendine özgü olayların ve bu olayların yerlerin gösterilmesi." (Berger, 2011: 20).

Görsel 5: Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1898-1967.



Kaynak: Berger, 2006; 8.

Resim yüzeyinde dilin kullanımının etkileri, Magritte'nin eserleri üzerinden incelendikten sonra resim yüzeyindeki algının farklı bir yönünü değerlendirmekte fayda vardır. Bu bağlamda görünürlük ve görüntü kavramları ele alınarak, Ponty'nin yaklaşımlarını Acar'ın yorumu ile değerlendirmek mümkündür.

"Merleau Ponty 'nin Kastettiği anlamda,"görünürlük"ü görüntüden ayırarak anlamak ve onun modern zamanlardaki etkisini çözümleyebilmek için, bu tablolarla göze çarpan "praksise" dikkatlice bakmak gerekir. Görünürlük, Heidegger'in imgelediği gibi, yalnızca dünyanın kendini veriş tarzına ilişkin değil, bedenini dünyayı alımlayış tarzına ilişkin de bir olgudur. Ponty'e göre görüş; vücutta verilen işaretleri, sıkı bir biçimde çözen bir düşüncedir". Dolayısıyla, görünürlüğün kurduğu alan, yalnızca fiziksel olarak değil tinsel olarak da, bedenin fonksiyonlarıyla örtüşme içerisindedir. Etrafımızda oluşmakta olan dünya bizimle biçimlenmekte ve yeniden bizi biçimlendirmektedir. Eylemi ve düşüncüyü bir araya getiren praksis, "gözün kendine dokunduğu anda, sanat yapıtı üzerinde kendini ele verir." (Acar, 2016: 59). Acar Ponty'nin görüşlerini yorumlayarak, görmenin görüş ediminin alımlama ve algılama ile nasıl ilişkili olduğunu söylemektedir. Bu açıdan alımlama ve algılama durumu bir aldatma etkisi de yaratabilir ve bu durumda da işin içerisinde yalnızca görünürlük değil, yüzey üzerinde görünen ve algılanan imge de dahil olur. Netice de göz aldatım kavramı ortaya çıkar ve Baudrillard bu durumu Narkissos'un yorumu ile şöyle ifade eder;

Narkissos'a göre; *"Göz aldatım, ayna ya da resim bizi büyüleyen, bu eksik boyuttur. Çünkü, nasıl ki her şeyde belli bir anlam ve anlamını temellendireceği bir yapı bulmak gibi ilahi bir istidat varsa, aynı zamanda, hiç kuşkusuz kendi görünümünde ve kendi imgelerinin baştan çıkarmasında kaybolmak gibi; yani, birbirinden ayrılması gereken ölüm ve baştan çıkarma etkilerini tek bir etki halinde bir araya getirmek gibi şeytani bir özlem de vardır"*. (Baudrillard, 2005: 86).

"Baştan çıkarma, gösterim ihtimali olmayan şeydir, çünkü gerçek ile onun kopyası arasındaki mesafe; Aynı ile Öteki arasındaki distorsiyon baştan çıkarmada ortadan kaldırılmıştır. Narkissos, susuzluğunu gidermek için pınarı eğildi; onun

imgesi artık "öteki" değildi; onu soğuran, baştan çıkaran kendi yüzeyiydi; öyle ki, ötesine geçmeden ona yaklaşılmıyordu, çünkü artık ne ötesi vardı ne de onunla yüzey arasında bir yansıma mesafesi. Suyun aynası, yansıtan bir yüzey değil soğuran bir yüzeydi." (Baudrillard, 2005: 86).

Sanat eserini ve resim yüzeyini incelemek görüsel deneyimlerin gerçekliğine inanmayı gerektirse de bu oldukça güçtür, çünkü resim yüzeyi psikolojik açıdan yorumlanmakta olup sanatın altında yatan esaslara dayanmaktadır (Jung, 2017).Türkiye sanat tarihi araştırmaları ve incelemelerinin bir kısmında bu temellere dayanmaktadır. Ancak bu çalışmaların çoğunda, anlam sorunu az değinilmiş bir konudur. Tek tek eserlerin anlamları üzerinde durulmadığını söylemek, elbette doğru olmayacaktır aksine yapıt ve yüzey incelemesinde iki alan ön planda tutulmuştur. Bunlardan biri teknik analizdir ve ikincisi de anlamsal yani yorumdur (Acar, 2016: 116). Anlam sorunu, esas olarak sosyologların ilgilendiği bir problem olarak karşımıza çıkar ancak sanat tarihi boyunca özellikle de tüm Ortaçağ boyunca oldukça tartışma konusu olmuştur. Resim yüzeyindeki anlam sorunu "anlama" ile ilintilidir. Acar bu anlamda, yazdıklarıyla ilişkili olarak şöyle bir yorum yapmıştır.

"Burada bile, hemen, "ille de bir" şeklindeki tepkileri duyuyor gibiyim. Oysa, yazının ilerleyen kısmında anlatmaya çalışacağım gibi, kastettiğim sav herhangi bir dünya görüşünün dışavurumu anlamındaki "bildirge"ye özdeş değildir. Yapıtın ürettiği anlam dünyası, zorunlu olarak, "Zeitgeist" la ilişkisi içinde, bir hakikati varsayar ya da bu çok az da gerçekleşse, sanat tarihinin büyük yapıtlarında olduğu gibi hakikat yaratır. Dolayısıyla "dilsel" bir hakikat üretim alanı olarak her yapıt "savlı" dır. Buradaki "ileti sözcüğü var olanın dilsel tahakkümle ilişkisi içinde bilinçli olarak yapılmış tercihtir." (Acar, 2016: 116).

Hakikat'in bir üretim alanı olması, Nietzscheci'nin yorumuna dayalı ifadesidir. Gerçekliğin kayıp bir irade olduğu çağımızda, sanal olarak her an her bilgiye ulaşılabilirlikle birlikte, anlamında yalnızca anlık olması doğrulanabilir.

"Sanat yapıtı, artık evrensel bir kitleye açık, "anıtsal" bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağırılmış olan bir seyirci kitlesi için olay-zamanı içinde olup biter." (Bourriaud, 2005: 47). Bu bağlamda da 1980 ve 1990'lı yıllarda, anlam gerçekliğinin bir "başkalaşım" süreci geçirdiğini söylemek mümkündür. Elbette teknoloji ile sanat ilişkisini görmezden gelmek mümkün olmayacaktır. Resim yüzeyinin hakikati, bir değer olarak teknolojinin özgürleştirici gücü ile yüzeyin görünürlüğü ve onun biricikliğinin de sorgulanmasına sebep olmuştur, çünkü artık resim biricik olmaktan çıkmıştır. Ayrıca, hakikat; algılanan ve anlam, yüzey üzerindeki nesnel yaklaşımların bütündür. Bourriaud bu durum için şöyle demiştir;

"Gerçeklik, üçüncü bir kişiyle hakkında konuşabileceğim şeydir. Gerçeklik, yalnızca bir anlaşmanın ürünü olarak tanımlanabilir. Gerçeklikten çıkmak "çılgınca"dır. Filanca omzumda turuncu bir tavşan görür, ben görmem; böylece tartışma hassaslaşır, daralır. Tekrar bir uzlaşma alanına kavuşabilmek için, benim de omzumdaki o turuncu tavşanı görmüş gibi yapmam gerekir; hayal gücü, muhataplar arasında daha fazla alışveriş üretme amacıyla gerçekliğe eklenen bir protezdir. Dolayısıyla sanatın da amacı, bizde mekanikliğin payını azaltmaktır; sanat algılanan üzerindeki bütün önsel uzlaşmaları yıkmayı hedefler."(Bourriaud, 2015: 130-131).

"Nicolas Bourriaud, 1990'ların sanatını "ilişkisel sanat" olarak tanımlıyor. "İlişkisel sanat"ı da, bağımsız ve özel bir alan olmaktan ziyade, bütün insan ilişkilerini ve onların toplumsal bağlamlarını, kuramsal ve pratik bir başlangıç noktası olarak alan bir dizi sanatsal uygulama olarak tanımlıyor. Biçimsel olarak söylenecek olursak, bu değişim, geçici uzamsal, mekana ve duruma özel düzenlemeler ve müdahaleler, etkileşimli, işbirliklerine açık, toplumsal katılımı özendiren süreçler ve projeler, politik aktivizm ve performanslar, internet ve medya bağlantılı denemeler vb. gibi uygulamalara işaret eder. Sarkis'in 1995 yılında 4.İstanbul Bienali bağlamında gerçekleştirdiği "Pilav ve Tartışma Yeri" isimli yerleştirmesiyle, 2000 yılında bir araya gelen Oda Projesi'nin yaşadıkları "mahalle"de yaptıkları "piknikler" 1990'ların toplumsal katılımı özendiren sosyal

jestlerine örnek oluşturur."(Erdemci vd, 2007: 282). Bourriard, bir yandan sanat alanını modeller kurulacak bir yer olarak görse de, modernizmin idealist ya da teleolojik (erekbilimsel) ütopyalarını öne çıkartmaz. O, toplumsal bağların standartlaştığı bir dünyada, sanat olaylarının alternatif yaşam, etkileşim ve eylem biçimleri gösterebileceğine inanır. Günümüzün önemli sanatsal uygulamaları, insanlar arasındaki etkileşim ve sosyalleşmeyi aile ve mahalle dışında yaratma olanaklarını ele alır. Bu nedenle, estetik nesne, bir toplantı, bir karşılaşma, bir olay, mekan/zaman içinde insanlar arasındaki işbirliği, bir oyun, bir şenlik sosyalleşilebilecek bir alan ya da herhangi bir ilişkisel etkileşim olabilir. En önemlisi sanat yapıtının bir diyalog ve insan yaşamı için bir mekân yaratabilmesidir (Atakan, 2015: 135).

Sanat olaylarının zaman ilerledikçe daha çok diyalog alanı olması durumu, Türk resim yüzeyinde de gözlemlenmektedir. Bu bağlamda yüzey ile işbirliği kurulması, evrensel bir durum olması söz konusudur. Bunun yanı sıra, resim yüzeyi haricinde diğer alternatif arayışlarında bu amaçla yönetildiğini söylemek mümkündür. Nitekim video, enstelasyon, fotoğraf vb gibi araçlarda bunlara dahildir ancak bizim ilgilendiğimiz kısım resim yüzeyi olduğundan ötürü, yüzeyin algılanış ve anlamlandırılması biçimini dil ve diyalog üzerinden ele almış bulunmaktayız. Öyle ki, bu durumu da 1980 ve 1990 yılları arasına sıkıştırmak son derece yanlış olacaktır. Bunun en güzel örneği, Avni Lifij'in kendi oto portresini yaptığı eseri üzerinden vermek mümkündür. Ergüven Lifij'in oto portresi ile ilgili yazdığı yazısının bir bölümünde Lifij'in oto portre resminin önemini şu şekilde vurgular:

"Resimde, çok sayıdaki figürü konu alan kompozisyonun çözümlenmiş olması, hiçbir zaman o yapıtın sanatsal niteliğine ilişkin ciddi bir ipucu vermez bize; çok figürlü kompozisyonun hakkından gelmek, son tahlilde öğrenilebilen bir beceri olarak, zanaat sorunudur çünkü. Bu yüzden, renk ve ritim gibi sentaktik öğelerle karşılaştırdığımızda, malzeme estetiğinin özgül sorunları arasında kompozisyona yer yoktur. Gerçi iki boyutlu yüzey üzerinde zaman, mekân ve devinime ilişki sorunların gündeme gelemsi bakımından, sanat tarihi için ayrı bir önemi vardır kompozisyonun; ancak, bunu figür sayısı ile karıştırmamak gerekir. Dolayısıyla, Lifij ve kuşağının

Türk resmindeki önemi büyük boyutlu tuvalerde artan figür sayısına bağlamak sadece yanıltır bizi; özellikle Lifij söz konusu olduğunda, çok daha çarpıcı bir gerçeğin gözden kaçmasına yol açmaktadır bu; zira çıkış noktasını romantizmde bulan buradaki üretim modeli, hesaplaşacağı malzemeyi sezgiyle ayıklayıp, ifade edilebilirin eklemlediği şeyi (renk) peşinen zorunlu aracısı haline getirmiştir." (Ergüven, 2007: 6-7).

Görsel 6: Avni Lifij, Pipolu-Kadehli Otoportre, 65x46 cm, 1908-1909.



Kaynak : Yapı Kredi Yayınları, 2001; 97

Avni Lifij, Türk resim tarihinde önemli mihenk taşlarından biridir. Pipolu Kadehli Otoportre, Türk resim sanatında Batılı anlamda otoportre türünün ilk örnekleri arasında adeta simgeleşen örneğidir (Gören, 2001: 92). Öyle ki resim yüzeyine farklı bir anlam kazandırmıştır. Farklı bakış açılarını yüzey ve seyirci arasında kurmayı başarmıştır. Lifij'in bu başarısı, 1900'lü yılların başlarında görülmektedir, bu da bize Türk resim tarihinin geçmişinin ne denli kıymetli usta sanatçılara sahip olduğunu gösterir ki bu ustalar günümüze ışık tutmaktadır. Türkiye'deki resim yüzey algısı, Avni Lifij ve onun gibi önemli ustalar sayesinde gelişim göstermiştir. Resim yüzeyinin yalnızca kompozisyondan ibaret olmadığını temsili olarak Lifij'in otoportresi, aynı zamanda Lifij'in izleyiciyi izlediği bir otoportredir. Dolayısı ile izleyici ile gözlemsel bir diyalogda kurmuştur. Bunlar dil ve diyalog kurmanın ilk temel adımlarıdır.

"Düz anlamına takılıp kalmadığımız sürece, her yaratıcı etkinlik, özünde bir çevirme işlemidir. Octavio Paz, uzun vadede kişiler arası iletişime de yansıyan bir olguyu farklı uygarlıklar bağlamında irdelerken önemli bir noktanın altını çizer: "Başkalarını anlamak çelişkili bir idealdir; biz değişmeden neyi değiştirmemiz gerektiğini sorgular; kendimiz olmaktan çıkmaksızın öbürü olmamızı ister bizden." Görüntünün görüntüye aktarıldığı resimdeyse bu çeviri işleminin en uç örneklerinden birine tanık oluruz; suret üreticisi, öncelikle çevirmendir. Buna göre, aslına ne denli sadık olursa olsun, gösteren, bir çevirme iradesini imler son tahlilde farklı malzemede üretilen, ister istemez bir başka anlam/landırma dizgesine geçip, onun kuralları dahilinde varoluşunu gerekçeli kılmıştır." (Ergüven, 2007: 6-7).

Ergüven bu ifadeyi, Ahmet Yeşil için yazdığı yazının en başında kullanmıştır. Ahmet Yeşil, simgesel karşılığı olan ip ve iplikleri yeniden dönüştürerek, Ergüven'in da deyimi ile bir oyun inşa etmiştir. Yeşil bir anlam vermeksizin ip kullanmıştır. Ancak, anlam zaten mevcuttur. Çünkü ip, pek çok alanda ve pek çok farklı anlamda hatta gündelik yaşamda hayatımızın içerisinde olan, pratikte kullanım malzemesidir. Ayrıca farklı kültürlerde, düşünsel bağlamlarda çeşitli anlamları mevcuttur.

Bu durumda da, Yeşil'in anlam sorgulaması yapmadan kullandığı ip, zaten kendi ifadeleri bakımından anlam kazanmaya başlamıştır. Dolayısı ile imgeler dünyasında anlam kaçınılmazlığı, yüzeyi ele geçirir. Her ne kadar o yönde bir algı oluşturulmak istenmese de, yüzey üzerinde algı ve anlamlandırma bir diyalog halinde kurulmaya başlanmıştır bile.

Görsel 7: Ahmet Yeşil, Sevdalı Ağaç, 90x100cm, 1996.



Kaynak : Ergüven, 2007; 134.

Resim yüzeyi algısı ve anlamının, çok farklı şekillerde biçimlendiği görülmüştür. Bunun yanında farklı disiplinlerde, farklı yorumlar ve bakış açıları ile ilişki içerisinde olduğu ortaya çıkmıştır. Yalnızca resim yüzeyi tek başına ele alınabileceği konuyu daha detaylandırmak için sanatçı perspektifinde de alınması uygun görülmüştür. Bu sebeple, resim yüzeyi algısı incelemesi, sanatçı perspektifinde "yüzey algısı" ile devam etmektedir.

1.2.2 Sanatçı Perspektifinde Yüzey Algısı

"Tabiat", yani insanın sürekli değişen dış çevresi, tuşlar (nesnelere) yoluyla piyanonun tellerini (ruh) sürekli olarak titreşime geçirmektedir. Göze çoğu zaman karmakarışık görünen bu etkiler, üç öğeden oluşmaktadır. Nesnenin renginin etkisi, biçiminin etkisi, nesnenin kendisinin rengiyle biçiminden bağımsız olarak, yaptığı etki şeklinde tarif edilmektedir. Ancak tabiatın yerine, elinde bu üç öğeyle oynama imkânı olan sanatçı geçmektedir. Burada önemli olan amaca uygunluk ölçütüdür. Böylece, nesnenin seçiminin (biçim uyumunda yan-tınısını duyuran öğe) sadece insan ruhuna, amaca uygun biçimde dokunulması ortaya çıkmaktadır. Demek ki, nesnenin seçimi de içsel zorunluluk ilkesinden kaynaklanmaktadır." (Vasili, 1993: 59).

Kandinski'nin, sanatçının yüzey ile arasında ki ilişkiyi ifade etme biçiminden anlaşılacağı üzere, sanatsal algıyı kavramak için, öncelikle sanatçının algılayış biçimin farkındalığına, değinmek gerekir. Sanatçı, yani üreten birey algısı, uyarılara açık, etken ve edilgen konumunda olabilir. Sanatçının üretilen yüzey ile kurduğu bağ, içsellik ilkesi temellerine dayandırmak mümkün olacaktır. "Sanat yapıtı, sanatçının görsel deneyimlerinin yeni bir deneyim olarak görüntülenmesidir." (Karadağ, 2004: 107). Yüzey, salt ve saf hali ile hali hazırda buluyorken, sanatçı için etkileşim alanı durumdadır. Sanatçının eylemsel pratiğine maruz kalan yüzeyin, bir sonraki aşamada biçimini alması beklenir. Ancak unutmamak gerekir ki, algı;yalnızcasanatçı (üreten birey) ve yüzey arasında sınırlı değildir (Crary, 2004). Bunun nedeni, bir sonraki aşamada alıcı (algılayan) bireyle ile karşılaşmasıdır. Algının sanatçı perspektifinde, iki boyutlu yüzeyde nasıl anlam bulduğuna değinmek gerekirse, Ponty'nin "Sanat ve Algı Dünyası" yazısındaki bölümü irdelemek gerekir. Ponty, Sanat ve Algı Dünyası'na şu sözleri ile değinmektedir;

"Resim, bizi yaşanan dünyanın karşısına getirir. Cezanne'da, Juan Gris'de, Braque'ta, Picasso'da farklı biçemlerde çizilmiş nesnelere (limonlar, mandolinler, üzüm salkımları, tütün keseleri...) "gayet iyi bildiğimiz" nesnelermiş gibi gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze takılırlar, bakışımızı sorgularlar, kendi gizli tözlerini, maddi varoluş biçimlerini tuhafça iletirler, gözümüzün önünde adeta

"kanarlar". Böyle böyle, resim; bizi şeylerin kendi görünüşüne götürür. Dünyayı görmeyi öğrenmek isteyen bir algı felsefesi de adeta resimle görev değişimi yaparak, resme ve genelde sanatlara, hak ettikleri yeri yeniden kazandıracak ve bizi onların kendi saflıkları içerisinde benzemeye açık hale getirecek." (Ponty, 2005: 59-60). Bu durum "önemlilik" kavramı ile derecelendirilecek değildir. Yani, hangi aşamanın diğerinden daha önemli ya da ön planda olduğu tartışma konumuz değildir. Lakin, sanatçının konumu yadsınamaz değerdedir, çünkü yüzey; sanatçının edimleri, yaratma cesareti sonucunda biçimsel dönüşüm aşamasına girecektir. Elbette bu teknik imkânlar sayesinde, günümüzde çok farklı düzeye gelmiş bulunmaktadır. Üretim teknikleri, sanatçı perspektifinde yüzeyin algılanış potansiyelini ileri boyuta taşımıştır. Sanatçı çeşitlilik yaratan bir süzgeç gibi, akıl-zeka ve yaşam arasında görüntüler ortaya koyar. Bahsi geçen bu görüntüler, yüzeyin görüntü nesnesi olarak varlığı edinmiş halidir ki, bu görüntülerde Freud'a göre sanatçı bilinçli olarak ya da olmayarak "kendi kişisel süreçlerini" içermektedir.

"Freud'un kurduğu, medikal psikoloji okulunun, edebiyatçı tarihçisini, sanat eserinin kimi özellikleriyle şairin mahrem, kişisel yaşamı arasında ilişki kurmaya cesaretlendirdiği, kuşkusuzdur. Fakat temelde hiçbir şey yeni değildir, çünkü sanatın bilimsel olarak ele alınmasının, sanatçının bilerek ya da bilmeyerek yapıtına ördüğü kişisel iplikleri ortaya çıkardığı, çoktandır bilinmektedir. Bununla birlikte, Freud'cu yaklaşım, ilk çocukluğa kadar uzanan ve sanatsal yaratımda rol oynayan etkileri çok daha ayrıntılı olarak sergileyebilir. Bu bağlamda sanat psikanalizi, özünde derinlikli bir edebiyat analizinin narin psikolojik nüanslarından farklı değildir. Zaman zaman, çok hassas bir dokunuşun es geçebileceği, yersiz göndermeler bizleri şaşırtmakla birlikte, fark; olsa olsa bir derece sorunudur."(Jung, 2017: 92).

Jung, yazının devamında ise her ne kadar sanatçının ve sanatında rol alan benliğinden, bir takım ruhsal ve zihinsel aynı zamanda medikal gelişim ve yaşanmışlıkları barındırdığını öne sürsede, bu durumun içerisinde kaybolmanın da, sanatçının sanatının objektif algılanmasına karşın bir risk olarak gördüğünü, ifade eder. Freud, sanat eserini de sanatçıyı da, insan psikolojisi alanına sokar.

"Sanatın, bu şekilde kişisel faktörlere indirgenmesinin sonuçlarını ve neye yol açtığını akıldan çıkarmamakta sanırım yarar vardır. Gerçek şu ki, bu indirgeme dikkatimizi sanat eseri psikolojisinden çekilerek, sanatçının psikolojisi üstünde yoğunlaşmasına neden olmaktadır. Sanatçı psikolojisi de inkâr edilemeyecek bir sorundur, ancak sanat eseri bağımsız olarak var olup, kişisel komplekse dönüştürmekle ondan kurtulmak mümkün değildir." (Jung, 2017: 125).

Sanatçı "üreten birey", içselleştirdiği kavramlar bütününden aktarımlar sunar. Bilinçdışı eylemler, bilinçli yapılan kurgular, yüzey salt hali olarak ortada dururken, üreten kişinin bilincine dönüşmüş olur. Bu ilişki "üreten kişi" ve yüzey arasında kurulmakta olacaktır. Oysaki yüzeyin "üreten kişinin" müdahalelerinden sonra farklı bilinçlerle de karşılaşacağını göz ardı etmemek gerekmektedir. O halde, yüzeyin tek bir bilince ait olmadığı savı ortaya çıkar, yüzey her karşılaşmada farklı bir zihinlerin müdahalelerine maruz kalacaktır.

Sanatın, kişisel unsurlara indirgenmesinin neticelerini ve bunların sebep olacaklarını unutmamak gerekir. Asıl olan şudur ki, sanat eseri kendi psikolojisinden çıkartılarak sanatçının psikolojisi üzerinde yoğunlaşmasına sebep olmaktadır. Sanatçı psikolojisi de göz ardı edilemeyecek bir sorun olarak öne sürülür ve eserin bu durumdan kurtulması pek olası görülmemektedir (Jung, 2017: 125).

Jung, önemli bir hususa değinmiştir. Genel olarak, sanatçılar adına yahut onların yaptıkları eylemler adına, çok laflar söylenmiş yazılmıştır. Sanatçının, sanatının sorgulamaları, sanatçı perspektifinden, sanatçının algısı, kendisinin adına defalarda incelenmiştir yapılmıştır. Lakin bunu en iyi tarif edecek olan, her halükarda sanatçının kendisi olmaktadır. Bundan ötürü, sanatçıların kendilerinin verdiği demeçlerden, yaptıkları röportajlardan bir takım örnekler sunmak da fayda görmekteyiz. Öncelikle; kavramsal sanatın kurucu ve sözcülerinden olan Joseph Kosuth'un, 1969 yılında yazmış olduğu "Felsefenin Ardından Sanat" makalesinden alıntılar sunan Yılmaz'ın Kosuth'un "öne çıkan görüşleri olarak" nitelendirdiği yorumların ele alınması gereklidir.

"...Bana göre sanatçı olmak, şimdi artık sanatın doğasını sorgulamak, incelemek demektir. Eğer biri kalkıp resmin doğasını sorgularsa, sanatın doğasını sorgulamış olmaz. Eğer bir sanatçı, resim ya da heykeli kabul ederse, bu sanatlarla süregelen geleneği de kabul etmiş olur. Çünkü "sanat" kavramı genel, resim (ya da heykel) kavramı tikeldir. Resim, sanatın bir türüdür. Resim yapıyorsanız, bu tavrınızla, sanatın doğasını sorgulamıyor, ancak benimsiyorsunuz demektir. "Sanat" ve "sanat düşüncesi" aynı şeylerdir; ve sanatı doğrulamak için, sanat bağlamının dışında bir şeyler aramanın gereği yoktur. Sanatın biricik karakteri, felsefi yargılara her zaman uzak kalabilme yeteneğidir. Din ve felsefenin ardından, "insanın ruhsal ihtiyaçları" denen şeye karşılık veren bir şey olabilir sanat. Sanat "fizikötesi" şeylerin durumuyla bazı benzerlikler kurarak ilgilenir. Sanatın biricik iddiası yine sanata dairdir. Sanat, sanatın tanımıdır." (Yılmaz, 2012: 288).

Görsel 8: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965



Kaynak : Donald Kuspit, 2006; 112.

Joseph Kosuth, Yılmaz'ın değindiği üzere, bir sanatçı olarak yapıt üretmekten çok, onun sorgulanması sonucuna varmıştır. Nitekim Kosuth'unda üretimleri de, bu yönde ortaya çıkmıştır. Felsefe ile olan yoğun ilişkisi, Kosuth'un tüm üretim alanına yansır, yazdığı yazılar ürettiği işler bunu ispatlar niteliktedir. Yılmaz, Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı yerleşirmesi ile vurgu yapmaktadır.

"Metinlerinin yanı sıra, doğal olarak, yapıtları da açıkça felsefidir sanatçının. Örneğin en bilindik işlerinden biri, "Bir ve Üç Sandalye" adlı yerleştirmesidir. Bir ağaç sandalye, aynı sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük yazımından oluşmaktadır bu iş. Alışıldık resimheykel mantığından değil, hem Duchamp'ın ortaya attığı sorunlar hem de Platon'dan bu yana filozofların tartıştığı "gerçek" (asıl varlık-ilk örnek), "gerçeğin taklidi", "gerçeğin görüntüsü" "gerçeğin kavramsal ifadesi" gibi felsefi sorunlar ışığında değerlendirilmelidir." (Yılmaz, 2012: 289).

1960'lı yıllardan sonra Duchamp'ın önderliği ve Kosuth'un etkileri sanat camiası için evrensel bir etki yaratmıştır. Bu etkiler, evrensel dilde, ortak bir paydada, sanatçıları etkileşim alanlarına dahil etmeyi, başarmıştır. Sanat nesnesinin niteliği yok edilmesi, estetiğin reddedilmesi önerilmiştir. Sanatın işlev sorunu üzerinde, sanatçılar çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Bu başlangıcı yapan önemli isimlerden biri olması sebebi ile Kosuth örneklemesi verilmiştir. Türk sanatçılardan Ayşe Erkmen, bu bağlamda örnek teşkil edecektir. Ayşe Erkmen'in 1989 yılında 2. İstanbul Bieanlı kapsamında yapmış olduğu, Aya İrini'deki "Geçmişe Tören" yerleştirmesi dil ile zaman-mekan ilişkisi kurmaktadır. Aynı yıl yapmış olduğu "Burası ve Orası" isimli çalışması ile ilgili olarak Erkmen şöyle demiştir;

"Ben, Stephen Hawking'in kitabını okurken, şunun farkına vardım. Sadece, temel fen bilimlerinde ve sanatta fonksiyonel bir talebe cevap vermeyen işler üretiliyor. Stephen Hawking, kimseye gidin kara deliklerle ilgilenin demiyor, ama insanlar, hiç kimse onlardan talepte bulunmadığı halde, bir üretim yapıyorlar. Bu açıdan, sanatla temel fen bilimlerinin birbirine çok yakın olduğunu düşündüm ve bunları üst üste getirmek istedim." (Duben ve Yıldız, 2008: 148).

Sanatçı perspektifinden yüzey algısını, birde Komet Gürkan Coşkun'un, Siyah Beyaz galerinin 30.yılı nedeniyle hazırlamış olduğu kitabı için yapılan, röportajlar arasından ele almak mümkündür. Komet'in sanatçı olarak sorulan sorulara verdiği cevaplar, dikkat çekicidir. Öyle ki Komet'in vermiş olduğu cevaplardan seçkiler yapılacak olursa, şöyle alıntılar yapılabilir;

"K.G.Ç: *Valla bir şey sanatsa, sanattır. Sanat değilse, sanat değildir. Tabii çağdaş sanat deyince belli kanonların belli kaidelerin var. Ama bazen de belli şablonlara dönüşüyor. Diyelim ki ufak bir şeyi büyütme. O zaman çağdaş oluveriyor. Şimdi Anish Kapoor iyi şeyler de yapmıştır ama burjuvaların seveceği o başları büyütmüş. Büyütünce zaten etkili oluyor. Birde duvarda yarık yapıp orayı boyamış. Ben de dedim ki bu kadar milyar sarf ediliyormuş gibi değil de hakikaten o zaman Sabancı müzesini yarması lazımdı.*" (Altuğ, 2015: 387).

Komet, bu cevabı Evrim Altuğ'un kendisine yönelttiği, "*Senin için bir kafa karışıklığı oluyor mu modern ve çağdaş deyince?*" sorusuna cevaben vermiştir. Tebessüm yaratan bu cevap ile Komet, sanat ile ilgili düşüncesini oldukça anlaşılır, yalın ve çok da net olarak vermiştir. Aynı zamanda günümüz sanatçılardan olan Kapoor'un işlerinden de örnekleme ile düşüncelerini ifade etmiştir ki cevap oldukça kısa, net, samimi ve içtendir. Altuğ kendisine "*Bugünkü tuval resmini, nasıl değerlendiriyorsun?*" diye sorduğunda ise Komet; "*Her şey yapılabilir ama sonuç yapılan işe bağlı bir şeydir.*" der. (Altuğ, 2015).

Sıtkı Kösemen'in en dikkati çeken işleri arasında önde gelen, Gülten projesi (ki Gülten Kösemen, annesinin ismidir) ile ilgili Kösemen şöyle demiştir;

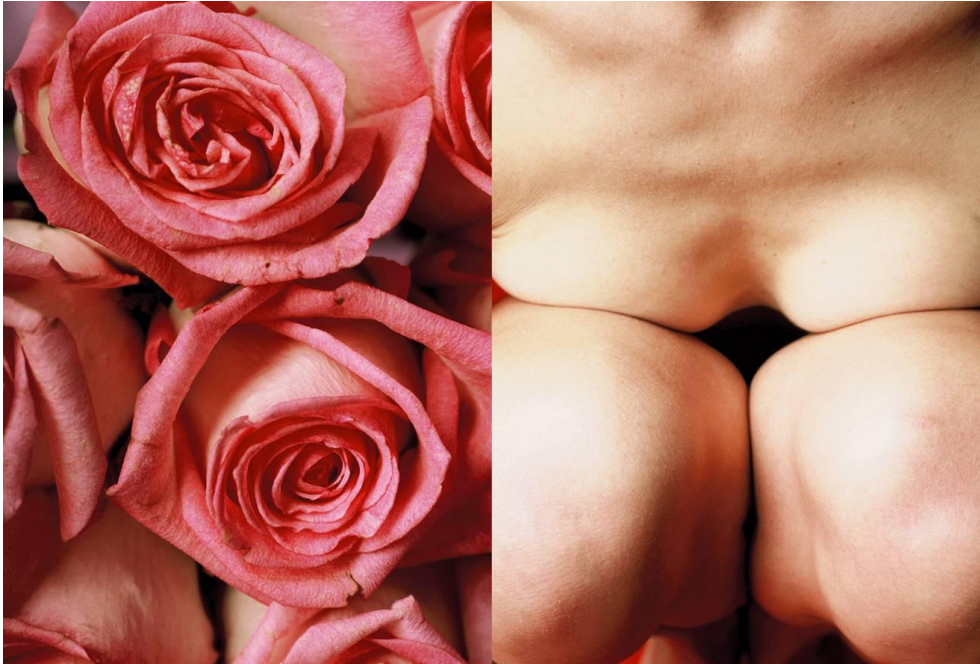
"... "*Gülten*" ise benim için çok özel bir proje idi. Yalova'da depremde kaybettiğimiz annemin ismidir. Bu resimlerde, bir çiçek ile kadın bedeninin güzellikleri göze çarpar. Ben deprem sırasında annemi ararken, belki hiç kimsenin görmek istemeyeceği manzaralarla karşılaştım. Acizlik, hiç bir şey yapamama, kaybetme-bulma arasında gidip gelen bir süreçti annemi aramak. Sonunda kaybedilmişin anısına, bir şeyler yaratmak istiyor insan. Bu resimler, stüdyoda kurgu ile annemin anısına yapıldı. Hatırlamak, yeniden kurgulamak, unutmak ve yaratmak ile ilgiliydi." (Altuğ, 2015: 397).

Görsel 9: Sıtkı Kösemen, Edition of, 590 x 135 cm.



Kaynak: sitkikosemen.com, 2018.

Görsel 10: Sıtkı Kösemen, Edition of 5; 90 x 135 cm.



Kaynak: sitkikosemen.com, 2018.

Sıtkı Kösemen'in, Gülten isimli projesi ile ilgili söyledikleri, spesifik, kendi içsel ve bir o kadar da yoğun duyguların, yüzeye yansımış hali olduğu gibi aynı zamanda toplumsal yaşanmış bir travmanın da yansımasıdır. Yalova depremi, halkı ve ülkeyi oldukça derinden sarsmış ve çok sayıda insan üzerinde derin izler bırakmıştır. Bu anlamda, Kösemen'in projesi olan "Gülten" sanatçının yüzeyle arasında kurduğu ilişkinin anlaşılması açısından önemli bir çalışmadır. Sanatçılar, pek çok farklı anlamda yüzey algısı kurmuştur. Ancak ortak bir nokta, sanatçı perspektifinde yüzey algısı, sanatçının sanatının ne olduğuna ilişkin olmakla kalmayarak, yazının başında belirttiğimiz Kagan'ın dediği "nesnenin seçimi de içsel zorunluluk ilkesinden kaynaklanmaktadır." Sanatçı perspektifinde yüzey algısının oluşumu; tavır, üslup, yaklaşım ne olursa olsun, sanatçı, kişinin, iç algılamasının yansımasının biçimlendirilerek, yapıta dönüşmesidir.

"Sanatın ve üzerimizdeki etkisinin sırrı işte budur. İzleyebildiğimiz kadarıyla, yaratıcı süreç, arketipi bir imgenin bilinçdışında harekete geçirilmesinden, bu imgenin değerlendirilip şekillendirilerek, tamamlanmış bir yapıya dönüştürülmesinden oluşur. Sanatçı, ona bir şekil vererek bugünün diline aktarır ve böylelikle geriye, yaşımın en derin kaynağına giden yolu bulmamızı mümkün kılar." (Jung, 2017: 111). Jung'ın bu yorumuna dayanarak, insan faktörünün de ne denli önemli bir faktör olduğunu söylemek mümkündür.

Öyle ki, sanat yapıtının algı ve anlamlandırılması, onun yalnızca kendisinin ve sanatçının perspektifinden ele alınması olarak değil aynı zamanda toplum ve çevre açısından nasıl algılandığı ile de ilintilidir. Bu bağlamda, toplum ve o topluma dahil olan bireyler açısından, yüzey algısı incelenmek üzere "Toplum ve Çevre Açısından Yüzey Algısı" başlığı altında ele alınmıştır.

1.2.3.Toplum ve Çevre Açısından Yüzey Algısı

"Sanat yapıtının karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine iner; söylence, Çinli bir ressamın bitirdiği yapıtı karşısındaki yazgısı gibi, izleyicide sanat yapıtının içine girer. Oyalanan kitle ise, sanat yapıtını kendi içine indirir. Bu konuda en çarpıcı örnek, "yapılar"dır. Mimari eskiden beri alımlanması, dağınıklık sayesinde ve toplumca gerçekleştirilen sanat yapıtının ilk örneğini oluşturmuştur. Mimarının alımlanmasına ilişkin yasalar, bu bağlamdaki en öğretici nitelikte yasalardır. Pek çok sanat biçimi doğmuş, sonra geçmişe karışmıştır.

Yapılar, ikili yoldan alımlanır: Hem kullanımla, hem de bu yapıların kullanılmasıyla. Daha iyi deyişle bu alımlama, hem dokunsal, hem de görsel yoldan gerçekleşir. Böyle bir alımlama, örneğin turistlerin ünlü yapıların önündeki konumları gibi bir konumda tasarımı olduğu takdirde, anlamadan kalacaktır. Çünkü görsel alımdaki yoğun iç gözlemin karşılığı, dokunsal alanda yoktur. Dokunsal alımlama, hem dikkatin yoğunlaştırılması, hem de alışkanlık aracılığıyla gerçekleşen bir alımlama değildir.

Tarihin dönüm noktalarında, insanın algılama aygıtına verilen görevlerin, salt görsellikle, yani yoğun iç gözlem aracılığıyla yerine getirilmesi olanaksızdır. Bu görevlerin üstesinden, zamanın akışı içerisinde dokunsal alımlamanın, yani alışkanlığın yönlendirmesiyle gelinir." (Benjamin, 2018: 194-195).

Benjamin'in betimlemiş olduğu örnekleme,"sanat"ın toplumdan ne istediği ile alakalıdır. Benjamin'e göre sanat, toplumdan (izleyicisinden) kendisini toparlayıp yoğunlaşmasını ister. Oysa,"Bu eski bir yakınmadır ancak kitleler, kendilerini oyalamak maksatlı bir şeyler arar" diye iddia eder. Mimari ise, insanlığın tarihi boyunca onunla birlikte vardır. Bu yüzden, özellikle mimari yapılar üzerinde durmuştur. Ancak unutulmaması gereken husus, ilkel insanların yaşadığı yapı olan mağaralarda birer yapı olarak ele alınırsa, o mağaraların duvarlarındaki resimlerdir. Dolayısıyla, resim yüzeyi de bir o kadar, insanlık tarihi boyunca varlığını sürdürmüştür. Burada önemli olan ise sanatın toplum ve çevre açısından ne tür algılandığı ve alımlandığıdır.

Nitekim Benjam'in yazısında da belirttiği gibi görsel alımdaki yoğun iç gözlem, mutlak surette, resim yüzeyinin toplum açısından algılanış hallerindedir. Ancak bu durum, kitlenin kendisini tarihsel süreç içerisinde şekillendirmesiyle ve de kendisinin şekillendirilmesiyle ön planda olacaktır."Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyuları algılamanın kendini örgütlenme biçimi-bu algılamayı gerçekleştiren araçlar-yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağımlıdır." (Tayanç, 2018: 171).

Sanatçı, yüzeyi tümüyle izleyicinin yüzey algısının insiyatifine bırakmak istemeyebilir, algı yönetimi, sanatçı ve izleyicinin kendisinin düşünmesini istediği şeyi düşündürecek eylemlerde bulunmayı hedefleyebilir. Bu noktada, bir başkalaşım süreci devreye girecektir. Sanatçının yüzey üzerinde uyguladığı eylemlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan süreç devamında, izleyenin zihni devreye girdiğinde algı süreci aktarımı söz konusu olur. Dolayısı ile, aktarımı devam ettiren artık izleyici olacaktır.

Resim yüzeyindeki bu algı süreci, aslına bakıldığında tarihsel bir süreçtir ve "toplumsallık" bu süreç içerisinde ön planda olacaktır.

"Sanatın tarihsel olarak bir ileriki anı, zihinsel üretimdeki eski ayrışmamış biçimlerin, birbirinden ayrışması hali olmamıştır yalnızca. Bu süreç-koşut bir başka sanat için de, öbürlerinden aşağı kalmayan sonuçlar getiren bir süreç daha ortaya çıkmıştır: dünyanın sanatsal olarak özümleşi ilkelerinin en baştan değişime uğraması sürecidir.

Toplumun, toplumsal varlığın ve toplumsal bilincin daha ileriye doğru gidişinin, sanatsal yaratıcı etkinlik yöntemlerinin değişime uğraması üstüne hep sürekli etkisi olmuştur. Sınıfsal çelişmelerin ortaya çıkışı ve ikiye yarılışı, bu aynı çağda etkinlik gösteren sanatçıların, yaratıcı yönlendirmelerinin özünden ayrımlaşmasına da yol açmıştır. Daha Ortaçağ'da,"aristokratik saray sanatı" ile "halk sanatı" arasında korkunç büyük bir ayrılık vardı. Yaşanılan çağda ise böyle bir

karşıtlık, toplumcu sanat ile geç-burjuva modernist sanatın, ideolojik–estetik uğraşları arasında, gerçekçi sanatsal etkinlik ilkeleri ile biçimci sanatsal etkinlik ilkeleri arasında yer almaktadır." (Kagan, 2002: 57).

Adorno, "Estetik deneyim hem toplumsal hemde metafizik açısından önemlidir" der." (Kuspit, 2006: 202). Birbirini mutlaka olumsuzlamaya kadar varan iki sanatsal yönelim arasında, yani gerçek, tam nitelikli sanat olma hakkını karşısındakine tanımak istemeyen "kitle sanatı" ile "seçkin" sanat arasında böyle bir karşıtlık vardır." (Kagan, 2002: 57).

Kitle kavramını, bu noktada kısaca ele almak gerekir. Kitle ve toplum, toplumsallık gibi kavram yığınları söz konusudur. Ancak bütün bunların yorumu birbirinden farklıdır. Fakat "kitle" sözcüğü birden fazla tabirin toparlayıcısı niteliğinde kullanılmaktadır. Örneğin "kitlelere ithaf etmek" gibi Baudrillard "kitle" sözcüğü üzerinde durmuştur ve kitle'nin bir kavram olmadığını söyle ifade eder; Kitle terimi bir kavram olamaz. Olsa olsa hamurlaşmış, vıcık vıcık ve lümpen-analitik bir "kavram" olabilir. Politik demagojinin laytmotifidir. İyi bir sosyoloji ise onu "daha bir incelik isteyen" meslekler, sınıflar, kültürel statü vb. kategoriler aracılığıyla aşip geçmeye çalışacaktır. Kitle terimini özgünleştirilmeye kalkmak, anlamı olmayana bir anlam vermeye çalışmak gibi bir şeydir (Baudrillard, 2017: 13).

Baudrillard,"Kitlenin sosyolojik bir gerçekliğinin bulunmadığını, toplumun bütünüyle de bir ilişkisinin olmadığını" söylemektedir. Ona yüklenen anlamlarında, anlamı olmadığını, anlamlandırma çabasına da vurgu yapmaktadır. Kagan ise, yazısına şöyle devam etmektedir;

"Eğer sanatı, kendine özgü toplumsal bir olay olarak belirtiyorsak, o zaman sanatsal kültürdeki bu ayrılaşmayı, bu ikiye bölünmeyi hep göz önünde bulundurmak zorundayız. Bundan başka günümüzde sanatsal kültür, özünden birbirinden farklı birçok yönelime, akıma, okul ve üsluba ayrılmıştır. Bu durumda, estetik kuramının, bu olup bitenler için uygun bir yöntem getirmesi; sanatın gerçek varoluşun tüm somut biçimleri içinde, genel olan ile özel olanın diyalektik

bağlantısını ortaya koyacak, yöntemi gözden kaçırmaması gerekmektedir. Onun için de estetiğin, dünyanın, insanlarca sanatsal olarak özümleşişinin en genel, en dengeli, en temel farklılık belirtilerinin neler olduğunu saptaması yeterli olmayıp, bu farklılık belirtilerinin niçin böylesine derinden dönüşüme uğrayabildiğini, her birinin niçin özgül, çok yönlü, ama birbirini dışarılayan türden, cinsler, tarzlar, yönelimler ve üsluplar içinde kendini gerçekleştirdiğini de açıklaması gerekir."(Kagan, 2008: 225).

Kagan'ın belirtmiş olduğu gibi aslında sanat için tercihler söz konusudur. Sanat eserinin tercih yapması, durumundan söz eder. Sanatçının, hangi yönde, ne istediği neyi belirtmek istediği, toplumda hangi kesime ulaşmak istediği gibi tercihler yapılmasına vurgu yapar. Tercihen bir karara varacak olan sanatçının, karar vermesinden sonra ve karar verme aşaması ile başlayan süreçte algı yönetimi devreye girecektir. Çünkü Kagan'ında belirttiği gibi, sanat tarihsel süreç boyunca bir tercih yaparak, o tercih doğrultusunda kendi varlığını sürdürmektedir. Seçkin sanatta, algı yönetimi bariz bir şekilde gözlenmese bile, kitle sanatında algı yönetimi çabası açıkça görülebilir. Dolayısı ile yüzeye yansıtılan mesajlar, algı süreci ve algı yönetimi aracılığı ile toplumsal yada bireysel algıyı biçimlendirmektedir. Algı yönetimi ve süreci ise, esasen; üretimin teknik imkânlarla çoğaltılması, yeniden ve yeniden üretilmesi aşaması ile başlar.

"Sanat eserinin tekniğın yardımıyla çoğaltılabilirliğı, kitlenin sanatla olan ilişkisini değıştirmektedir. Örneğın, bir Picasso karşısında son derce geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ileri tutumu takınabilmektedir. Bu arada ileri tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içerisinde uzmanca bir değıerlendirmeye dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Böyle bir ilişki, "Önemli bir toplumsal göstergedir". Çünkü bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde, izleyici kitlesi içerisinde eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında-resim sanatın da açıkça görüldüğü-gibi bir ayrılık ortaya çıkar. Geleneksel olanın keyfi hiçbir eleştiri yönetilmeksizin çıkarılırken gerçekten yeni olan, itici bulunup eleştirilir." (Benjamin, 2018: 187). İzleyici (buna genel bir yaklaşımla toplum ve çevre diyebiliriz) tat alma, alımlama ve yüzeyi algılaması ile

ilgili, son yüzyılda oldukça dejenerasyona uğratılmıştır. Bunun nedeni ise, görüntü bombardırmanı ile yaratılan bir uyuşukluk halidir. Gerçeklik ortadan kalkmış ve yerine taklit ortaya çıkmıştır. Yeniden üretimin bir neticesi olarak taklit, imajların taklidinin taklidinin taklidi olarak sunulmaktadır. Her görüntü, birer kurgu halini almıştır. Kurgu gerçeğe, gerçek ise kurguya dönüşmüştür. Kurgu ve taklit ise üretim yapma biçimi yerine geçirilmiştir. Çevrenin karşılaştığı imaj ve görüntüler, bu bağlamda yüzeyin nasıl algılandığı ya da algılanamadığı ile paralellik göstermektedir.

"Baudrillard, "Enformasyonun giderek daha bir çoğaldığı ama buna karşın anlamın giderek azaldığı bir evrende yaşamakta olduğumuzu" dile getirir. "Anlamı reddetme hakkını kullanmanın enformasyon fazlasına maruz kalan bizim gibi toplumlarda olanaklı tek direnme biçimi olduğunu" öne sürer.

"Yaşamımızın hemen her anında, rengârenk imgelerle süslü, son derece ağır bir enformasyon bombardırmanı söz konusudur. Bu ağır bombardırmanla başa çıkabilmenin yegana yolu, yani yaşamı ele geçiren enformasyon iktidarına direnebilmek için imgeleri yalnızca birer gösteren, birer yüzeysel görünüş olarak kabul etmek, bunun dışında hiçbir şeyi kabul etmeyip anlamlarını da gösterdiklerini de (gösterileni de) olduğu gibi reddetmektir." (Sarup, 2017: 232). Bu görüşe bir nebze de olsa olumlama yaparak bakılacak olursa sanatı algılamanın iyi niyetli halini Baudrillard'ın olumsuz ama gerçekçi yaklaşımlarına karşın, Sarup sanatın yine de yaşam pratiğinin içerisinde olduğunu şu sözleriyle ifade etmiştir.

"Sanat, bugün yaşam pratiğinden kopmuş bile olsa, gerçekliği yorumlamaya devam ettiği sürece ya da salt imgelemek yoluyla artakalan gereksinimleri doyuma kavuşturduğu sürece, yine de sanatın yaşam pratiğiyle bir biçimde ilişki içinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bugüne gelene dek, öyle ya da böyle sanatla toplum arasındaki varoluşsal bağ yalnızca estetik içinde kopmuştur. "Sanatın özerkliği" terimi sanatı, yaşam pratiğinden ayrı, kendine özel bir etkinlik dünyası olarak tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. Ama ne var ki, bu sürecin toplumsal

belirleyiciliğinin tanınmasının önünü tıkayan da yine bu aynı kavramdır." (Sarup, 2017: 201).

Farklı bir yaklaşımda ise, toplum ve çevre açısından yüzey algısı denildiğinde, yüzey; aynı zamanda toplumu örgütlemek amacıyla, bir araç kullanılması açısından da ele alınmıştır. Clark'a göre, kitle ruhunun örgütlenmesinde, sanat bir "araç" olarak kullanılabilir. Clark, buna örnek olarak, Kazimi Maleviç, Isaak Brodski, Yuri Annenkov, Vladimir Tatlin, İlya Repin, Aleksandro Rodçenko gibi daha pek çok sanatçının eserlerinden örnekler sunar. Bunlardan bir kaçını ele alırsak, öncelikle şöyle der;

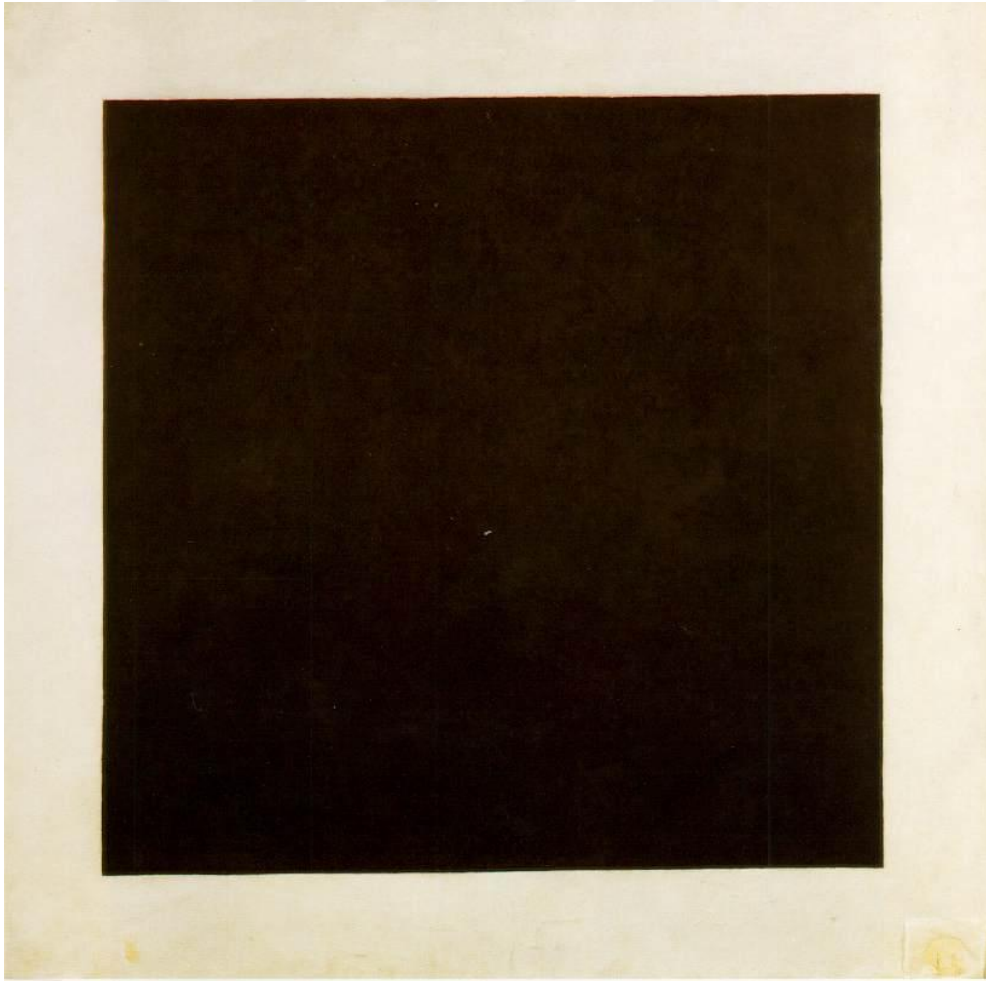
"Stalin'in, 1922'lerin sonlarından itibaren başlayan Parti yönetiminin özelliklerinden biri olan "Toplumcu Gerçekliğin" 1934 yılında sanatçılara zorla dayatılması Sovyet devletinin sanat üzerindeki kontrolünü arttırmıştır. Bu durum, 1917 Ekim Devrimi'ni takip eden ve parti yönetiminin çeşitli komünist sanat gruplarının deneysel çalışmalar yapmasına ve aralarındaki hararetli tartışmalara izin verip desteklediği dönemden hemen sonra gerçekleşmiştir. Bu tartışmalar sadece komünist sanat için en uygun biçimi bulmak amacıyla yapılmamış, aynı zamanda sanatın yeni toplumda işlevi ile ilgili daha kapsamlı sorunları da içermiştir. Bu noktada sorun, "kitlelerin" nasıl ele alınacağıdır. Halkın sanatsal üretimdeki yeri ve halkın beğenisinin durumu nedir; ve sanatın halk için ne yapması beklenmelidir? Bu konular yeni sorular üretmiştir: Kültür "proleterleşmeli" mi yoksa "sosyalistleşerek" sınıfsız olmayı mı amaçlamalıdır? Burjuva kültür eserleri göz önüne alınmalı mı yoksa geleneksel sanat biçimlerinin tümü kapitalizmin tarafından lekelenmiş görülüp terk mi edilmelidir?" (Clark, 2004: 101).

"Kazmir Maleviç'in (1878-1935) Siyah Kare adlı çalışması, kendine has bu duruma radikal bir bakış açısı getirmiştir. Resim, beyaz fon üzerinden siyah bir kareden ibarettir. Maleviç, devrimden kısa bir süre önce yapıp 1915 yılında sergilediği bu eseri ressamlık geleneğinin bitişini aşkın ya da kendi deyimiyle "Süprematist" bir algılama ve tasvir düzeyine ulaştığını ilan eden son derece avangard, özgün bir duruş olarak tasarlamıştır".(Clark, 2004: 101).Clark'ın yaptığı

tanımlamalarda değerlendirildiğinde, sanat tarihi içerisinde, resim yüzeyi aracılığı ile toplum ve çevrenin yüzey aracılığı ile örgütlendirilmesi "nasıl kurgulandığının" örnekleri görülmektedir.

"Maleviç'in "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare"si sanatsal anlamdan yoksun olmasına rağmen, sanatçının "ekonomi", "beşinci boyut" dediği bir resimsel fikir içeriyordur.Kendi kendisini yeterli bir değer olarak değil de evrimin bir aşaması olarak görüldüğünde, tarihsel bakımdan önemlidir ve bir çağı damgalar." (Batur, 2004: 37). Benzer şekilde Mark Rothko'nun kırmızı üzerine, yeşil ve turuncu adlı eseri de örnek gösterilebilir.

Görsel 11: Kazimir Maleviç, Siyah Kare , 79.2 x 79.5 cm, 1929.



Kaynak: Enis Batur, 2004; 36.

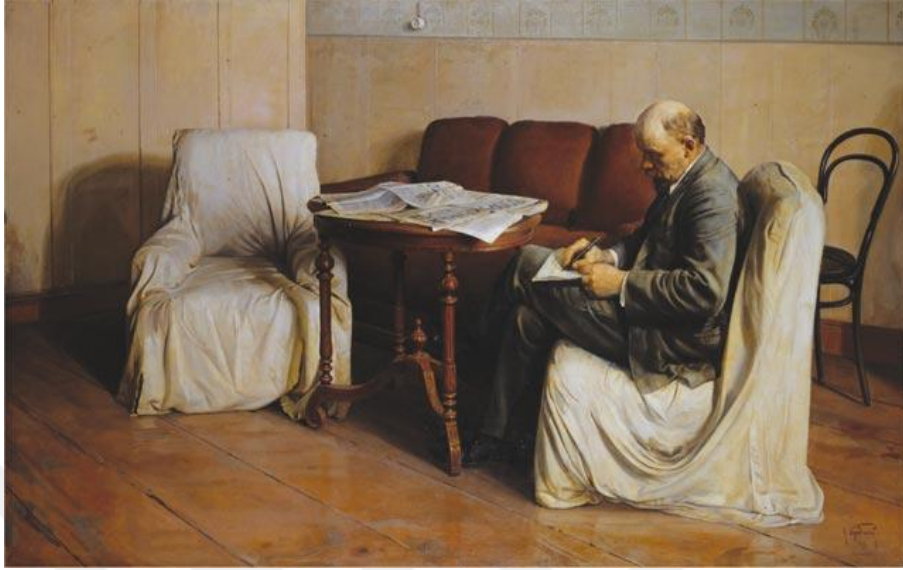
Görsel 12: Mark Rothko, Kırmızı üzerine, yeşil ve turuncu, 1.75cm, 1956.



Kaynak: Fineberg, 2014; 105

Clark Broski'nin tablosu için de eleştiride bulunmuştur. *"Isaak Brodski'nin (1884-1939) Lenin'in ölümünden altı yıl sonra yaptığı Smolnyi'de Lenin adlı tablosunda olduğu gibi, Lenin'i gösteren birçok resim onu yazarken ya da kitap tutarken göstermiştir; bunlar Lenin'in kendi kendini atadığı meşru "doktrin yorumcusu" konumunu resmi olarak da geçerli hale getirmiştir."*(Clark, 2004: 104).

Görsel 13: Brodski , Smolnyi'de Lenin, 1.9 x 2.87 m. 1930.



Kaynak : Clark. Toby, 2004;104.

Bu, aynı zamanda toplumu bir görüşe şartlamanın da yoludur. Bu bağlamda yüzey, bir aracı olarak tarihsel süreç içerisinde defalarca bilinçli ya da bilinçsiz olarak kullanılmıştır. Algı yönetimi yapan sanatçının da, belli algı örgütlenmelerine maruz kalabileceğini ve bunların etkisinde olarak üretimini gerçekleştirebileceğini, örgütlenmiş algının yönetiminin bilinçli yada bilinç dışı olarak idareciliğini üstlenebileceğini de unutmamak gerekir. Buna örnek olarak da, Clark'ın Brodski'nin yapmış olduğu "Smolny'de Lenin" adlı tablosu için yazmış olduğu bir paragraftan anlaşılmaktadır.

Resim yüzeyi ve algı yönetimi kavramının, tek taraflı olmadığını unutmamak gerekir. Ressam için uyaranlar olduğu kadar, toplum içinde uyaranlar söz konusudur. Bu uyaranlar, bir resmin nasıl algılanacağını bir ressamın yüzey üzerinde nasıl eylemler gözeceğini belirleyecek unsurlardan oluşabilir. Algı, duyumsal olduğu kadar zihinsellik işidir. Bu doğrultuda, yüzey ile algı yönetimi mümkün olabileceği gibi (bunun temelinde zihinsellik olacağını biliyoruz), yüzeyi de yöneten zihinlerin varlığını unutmamalıyız. O halde, algı pratiğinde yüzey ile ilişkilendirdiğimiz de asıl

olan "zihin" olacaktır ve zihin tıpkı algının tarihsel süreç ve dönemlerle evrim geçireceği gibi evrime tabi tutulabilir."Bireyin doğaya ve üretim ilişkilerini değiştirirken, içinde yaşadığı toplumu onlara bağlı olarak yeniden kurarken, oluşturduğu söylence düzeni, üretilen kurmaların birbirinden farkını belirlemiştir." (Kahraman,2002:100).Bununla ilişkili olarak, toplumsal yaşanmış gerçeklerin önemi, bireysel farkındalıkların değeri tüm bu algı süreçleri içerisinde önemli yere sahiptir. Ancak, tüm bunlar neticesinde varacağımız nokta,bir "Dönüşüm" olacaktır. Sanatında sanatçının da,hatta alıcının da geçirdiği zaman ilerledikçe, geçirmekte olacağı bir "Dönüşüm." "Görselliğin dönemler ve çağlar içinde gelişen düşünsel kalıplarının ötesinde, o kalıpları belirleyen öteki etkenlerden (toplumsal, tarihsel, kültürel vb dönüşümler) etkilenmesi de artık tartışılmayan bir gerçeklik." (Kahraman, 2002: 57).O halde, zihinde sürekli bir örgütlenme içerisinde ve dolayısı ile yüzeyde örgütlenme içerisinde olacaktır. Örgütlenme meselesi üretim ve tüketim ilişkisinden doğmaktadır. Öyle ki asıl mesele, üretilenin tüketilmeye teşvik edilmesidir. Pek çok mesele için geçerli, üretim-tüketim yalnızca nesnelliğe değil aynı zamanda düşünselliği de içerisinde barındırır. Sanat eserinin ise tekrar ve tekrar yinelenerek üretilmesi meselesi ise, yüzeyin toplum ve çevre açısından algılanış biçimlerini ortaya koyan faktörlerdendir. Bunun yanı sıra, artık erişim ve ulaşım ağları aracılığı ile sınırlar erimekte, toplum ve sanatçı arasına çizilmiş sınırlar kalkmaktadır. Eski dönemlerde olduğu gibi keskin hatlı kavramlardan bahsetmemin, pek de mümkün olmadığı bir dönem yaşadığımızı düşünürsek eğer, toplumun ve çevrenin sanat ile olan işbirliğinin farklı boyutlara taşındığını söyleyebiliriz."Uluslararası ortamda sanatçı/izleyici, profesyonel /amatör, üretim/alma arasındaki sınırlar bulanıklaşıp yok oldukça birçok sanat yapıtı da işbirliğini ve ortak toplumsal deneyimleri vurgulamaya başlamıştır." (Atakan, 2015: 135).Sanatın önemi, toplumla bireyin birleştiği ve iletişim anlamında ilişkiye girdiği noktadadır (Ögel, 1995: 65).Toplum ve çevre açısından farklı bakış açıları ve yorumların ele alınması ile sanatın ne tür algısal çeşitlilikler ve değişkenler ile yorumlandığını da göstermektedir. Öyle ki, bu etkileşim kaynakları, sanatın kendi geçirdiği süreçlerden oluşmasının yanı sıra, temelde sosyolojik ve psikolojik faktörlerin etkileşimlerin ne denli etkili olduğu anlaşılmıştır. Bu sebeple, bir sonraki bölüm bu yönüyle ele alınmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. 1980-1990 Yılları Türk Resim Sanatının Etkileşim Kaynakları

1980 ve 1990 yılları Türk resim sanatının etkileşim kaynakları, sosyolojik faktörler, psikolojik faktörler, Uzakdoğu, Amerika ve Avrupa etkileşim kaynakları başlıkları altında ele alınmıştır. Sosyolojik faktörler, sosyoloji biliminin esasları ele alınarak değerlendirilirken, psikolojik faktörlerde aynı prensip ile ele alınmıştır. Genel anlamda, sanatın en yoğun olarak etkileşim içerisinde olduğu disiplinler ve coğrafyalar göz önüne alındığı gibi, inceleme ilk olarak Uzakdoğu etkileşim kaynakları başlığı ile başlanmıştır.

2.1.1. Uzakdoğu Resim Sanatı Etkileşimi

Uzak doğu; Çin, Japonya, Kore, Moğolistan, Malezya, Vietnam, Kamboçya ve Asya kıtasında bulunan bazı ülkelerden oluşmaktadır. Resim yüzeyindeki "tinsellik" Uzak Doğu resim sanatları için, ortak alandır. En önemli unsur "boşluk" duygusunun yüzeye yansımış halinin, bir kültür ve inanç dayanağı olarak "tin" ile doldurulmasıdır. "Bu tür resim yüzeylerinde, tinsellikle oluşan "Evrenin Sırlarını" aktaran "imgelerdir" veya "ikonlardır". Yin ve Yang, buna örnek olarak gösterilebilir. Yin ve Yang'da boşluk ve doluluk birbirini tamamlar. Boşluk ve doluluk kavramları ve bu kavramların ilişkisi, Doğu kültüründe mistik anlamlar kazanmıştır. Bunun sebebi, "İnanç" kaynaklıdır. Doğu kültürlerinde en yaygın olan, dünyadaki, nesnelliğin, dünyevi olmasını halinin, aslında dünyadaki yaşanmışlığın özünde boşluk ve hiçlik, nihai hayatın sonlu olması ile ilişkilidir ve doluluk da bu anlamda boşluğa geri döner.

Geleneksel Doğu resimleri ve özellikle Çin resimleri, bu değerler gözetilerek tasvir edilir. Aynı zamanda zıtlıkların bir arada kullanılmasına işaret eder; "...örneğin karanlık ve aydınlığın, gece ve gündüzün birlikteliği gibi." (Taburoğlu, 2016).

Bu açıdan bakıldığında, Uzakdoğu resim sanatındaki boşluk ve doluluk ilişkisi esasına dayanarak, Abidin Elderoğlu'nun eserleri ele alınabilir. "Abidin Elderoğlu, yeniliği seçen özgün sanat anlayışı ile Türk resim sanatının önemli sanatçılarından

birisidir.Yeniliğin her zaman sanat düşüncesinin temel sorunu olduğunu düşünen sanatçı, yaşamını sanatsal üretimlerle geçirerek, Çağdaş Türk resim sanatına düşünsel ve uygulama yönünden "İvme" kazandırmıştır. Uzakdoğu ve Asya sanatından da etkilendiği açık olan sanatçı, kaligrafi sanatına göndermeler yaptığı kompozisyonları ve desenleri anımsatan lirik soyutlamalar gerçekleştirmiştir." (Atalay ve Diğler, 2016: 2015).

Görsel 14: Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 11x15cm, 1962.



Kaynak: Atalay ve Diğler, 2016; 229.

Görsel 15: Abidin Elderoğlu, Soyut Kompozisyon, 88x116cm, 1973.



Kaynak: Atalay ve Diğler, 2016; 229.

Japonya'nın "Edo Devri" değişim ve gelişim içerisinde girdiği bir dönemdir. Edo devri içerisinde üretilmiş eserler, o dönem Japonya'sını en iyi şekilde tasvir eden eserlerdir. "Ukiyo-e" 17. yüzyılda başlayan ve ölümlü dünyanın yaşam ve zevklerini tasvirlerle anlatan, ağaç baskı resimlerine verilen isimdir. Ukiyo-e Hokusai'nin katkısı, Japon çağdaş resim ve baskı sanatına olduk mühimdir. Hokusai "Fuji Dağının 36 Görüntüsü" adlı eseri ile 1830 yılında oldukça ün kazanmıştır. Bu çalışma,"Ukiyo-e" sanatını da yeniden canlandırmıştır. Jomon, Yayoi, Kofun, Asula, Nara, Heian, Kamakura, Nanbokuço, Muromaçi, Momoyama ve Edo devri sırasıyla Japonya için farklı dönemlerdir. Bu dönemlerin ortak paydası ise içerisinde bir şekilde "tinsel"liği barındırmasıdır. Hokusai'nin 1830 yılında yapmış olduğu "Büyük Dalga" isimli ahşap baskı çalışması örnek olarak gösterilebilir.

Görsel 16: Hokusai 'Beneath the off Kanagawa' , ' Kanagawa oki Naiura' 'Büyük Dalga' , 26.7x38.1 cm, 1830.



Kaynak: Ocvirk vb, 2013; 52.

Büyük Dalga' eserinde,(Hokusai) ismini de verdiği üzere büyük bir dalga ve üç adet bot üzerinde insanlar tasvir etmiştir. Botlardan, insanlar dalgaya karşı gelmeye

çalışmaz aksine bot dalgaya teslim edilmiştir. Doğaya teslim olmak, kadere teslim olmak, tevekkül etmek gibi daha nice anlamalar çıkarılabilir. Resimde dalganın arkasında görülen de Fuji dağıdır. Resimde, insan ve doğanın (ten, jin, chi), tanrı ve ilahi güç aynı derecede değerli görülmüştür. Büyük Dalga resminde (Yin ve Yang) doğa ve ilahi güç ilişkisindeki bağı temsil edecek şekilde tavsir edilmiştir. (Kaya, 2010: 557-558).

Japon "haiku" şiir geleneğinde ki yalın ve yüzeysel görünüş ve eserin "boşluk" ile olan ilişkisini ortaya koyar. "Yani görünmeyenler ve olmayanlar, mevcut olanlara yaslanırlar. Çizilmiş ve çizilmemiş, yazılmış ve yazılmamış olan aynı imge içerisinde beraberce bulunabilirler. İslam sanatında, arabesk ve bezeme işlerinde de (her ne kadar boşluk korkusu ya da horror acui geleneği içerisinde sınıflandırılmasalar da) amaç yüzeyi doldurmak değil, her zaman için boşluğun, gösterilmeyenin, işaret edilmesi uygun düşmeyenin etrafını bezemek, mahremde kalması gerekeni çerçevelemektedir." (Taburoğlu, 2016: 160). Boşluk, nesnel anlamda algılanabildiği, kendisinin varlığını aldığı sezgi ile de algılanabilir. Görünmeyeni anlamak, hissetmek, boşluğun içerisindeki doluyu bulmak, bakılanla görüleni birleştirmek işte sezgi durumların toplamının imgelemine aktarabilir. Bu tür bir sezgisellik ile, doğu resim yüzeylerine bakan göz ve zihinler ise "dinamizm" katabilirler. Yani boşluk bakana göre yalnızca "boş"luk anlamına gelmez. Bu yaklaşım İslam sanatıyla benzerlik göstermektedir. Uzakdoğu da boşluk iradesi oldukça önem kazanmıştır, bu durum yoğun kalabalıkların olduğu yer olmasından kaynaklıdır. Orada yaşayan insanların "boşluklar" söz konusunda olduğunda tutumlu olması beklenirken, boşluğun değer kazanması "Horror Vacui'nin" aidiyetsiz olması da anlaşılabilir. "On bir varlığın" huzur içerisinde bir arada olmaları da boşlukların etkin kullanımından olduğu iddia edilir (Taburoğlu,2016).

Bu aşamada, Mehmed Siyah Kalem'den bahsetmek yerinde olacaktır. Mehmed Siyah Kalem, sanat tarihi dünyası için oldukça önemli bir ustadır. Ezber bozan tavrı ve üslubu ile geleneği, zincirin doğal halkasını değil, sapmayı temsil ettiği söylenmiştir. "El yordamıyla Asya göçebeliğine Budist ya da Animist ritüellerine, Bozkur yaşantısına, Şaman cinlerine ve ecinnilerine, İpek Yolu kervanlarının

gündelik yaşantısını süsleyen gösteri sanatlarına, Japon estamplarına ve Çin-Moğol taş işliğinin üslup alanına, yönelilebilir. Bosch'un dünyasıyla Dürer'in tekniği ile dolaylı dolaysız herhangi bir bağ kurmaksızın kıyaslamalar yapmak mümkündür: bütün bunlar anlama ve konumlama susuzluğumuzun olsa olsa anlaşır çabaları sayılabilir." (Batur, 2004: 14) Batur'un yorumları, Siyah Kalem'in etkileşim alanlarını işaret etmektedir ve Batur, Mehmet Siyah Kalem için, "*Sanat Tarihi İçerisinde Nereye Konumlandırabilir?*" sorusunu sorar. Çünkü Siyah Kalem kendi dönemi içerisinde, öncesinde ve hatta günümüzde bile son derece etkileyici ve farklı çalışmalara sahiptir.

Görsel 17: Leonardo da Vinci, At çalışmaları.



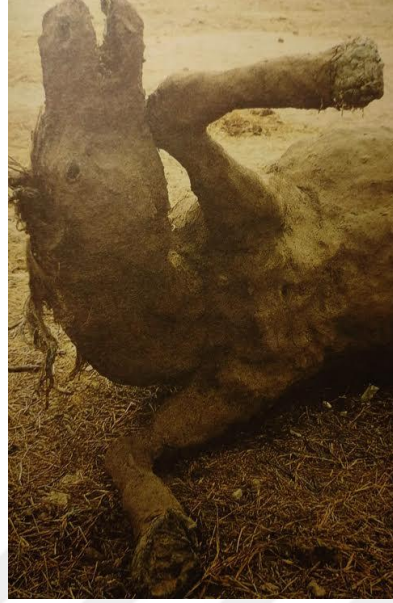
Kaynak: Batur, 2004; 18.

Görsel 18 : Siyah Kalem, Ot Arayan At ve Yörükler, 26.4x16.7cm



Kaynak: Batur, 2004; 16.

Görsel 19: Ousmane, Büyük Balon.



Kaynak: Batur, 2004; 17.

"Gözle görülme de, içini dolduran, esinle kaynaşan bir boşluktur. Hatta; bu boşluklar, sanki daha çok şey anlatıyormuş gibi, sözgelimi Sung ve Yuan Hanedanları döneminde, resim sathının yarısından fazlası el değmeden bırakılır. Bu yaklaşım İslam sanatında tenzih yoluyla üzeri örtülen, kapatılan varlıklara benzer. Böyle resimleri dolduran, kutsal oldukları için çizilmeden bırakılan, detaylı tasvirine girilmeyen varlıklardır. Müstesna varlık, göze değil de "Sezgilere" dokunur. Bu varlık anlayışıyla izlenen, temaşa edilen doğaya veya dışa dünyaya dönük "Optik" de buna göre şekil alır. Sözgelimi, modern bir gözün boş gördüğü sath, muhtemelen dönemin Çinli izleyicisine, daha dolu görünürdü. Böyle bir optik içerisinde, şeyler arasında sert karşıtlıklar yerine, dağın güneş alan yüzü ve arkası arasındaki değişimi ifade eden Yin ve Yang çifti gibi, geçişler yakalanır. Sadece boş yüzeyler değil, görünenin ardı, arkası, gölgesi altında kalan, güneş görmeyen karanlık yerler de bu boşluğun halleridir." (Taburoğlu, 2016: 160-161).

Uzakdoğu etkileşimi, Türk resminde farklı dönemlerde, farklı yaklaşımlarla gözlemlenmektedir. Kıran'ın eserleri de bu yaklaşıma farklı bir bakış açısı getirmiştir. Kılıç, bu açıdan Hasan Kıran'ın "Döngü" adlı sergisini ele almıştır.

Günümüz Türk resim sanatçılarından Hasan Kıran, eserlerinde Japon ağaç baskı tekniğini kullanarak, çağdaş anlayışı geleneklerle buluşturmuştur. Kıran'ın döngü sergisi buna örnektir (Kılıç, 2017).

Görsel 20:Döngü, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi, 2014.



Kaynak: Kılıç, 2017; 1601.

1956 yılında Japon Sanatçı Jiro Yoshihara'nın öncülüğünde, Gutai grubu oluşmuştur. Osaka'da bulunan grup performans sanatı ile tanınmışlardır. Gutai grubu aksiyon resimlerinde ilgi duyar ve izleyici karşısında performans eşliğinde aksiyon resimleri üretirler. Resim performans arası, görsel gösteriler düzenlemişlerdir. 1972'de Jiro Yoshihara'nın ölümü ile grup dağılmıştır. Gutai kelime anlamı Somut Sanat" demektir. Gutai sanatında, insan ruhu ve sezgileri ön planda tutularak, malzeme ile işbirliği yapılır ve resim yüzleri bu şekilde oluşturulur (Antmen , 2010: 226-227).

Birinci Gutai sanat sergisindeki Murakami'nin "Kağıtları Yırtmak" adlı çalışması, serginin en ünlü işlerinden biriydi. Murakami, kasmağa gerilmiş kağıt yüzeylerinden içerisinden koşarak geçtiği çalışmasında, geleneksel kağıt sanatlarına ve Japon dövüş sanatlarına ilginç çağrışımlar ve göndermelerde bulunmuştur.

Sanatçı, zihnin düşünselliğini, hareketle somutlaştırıldığı ve fiziksel eylemlerin aslında öneminin olmadığını ortaya koyarak, kağıttan oluşturduğu kasnakları panellerin tekrar düzenlenmesi, kurulması ve başkalarının da aynı performansı gerçekleştirmesi talimatını vermiştir (Fineberg, 2014: 217).

Görsel 21: Saburo Murakami, (42 kağıttan oluşan 21 panelin) içinden geçmek, 1956.



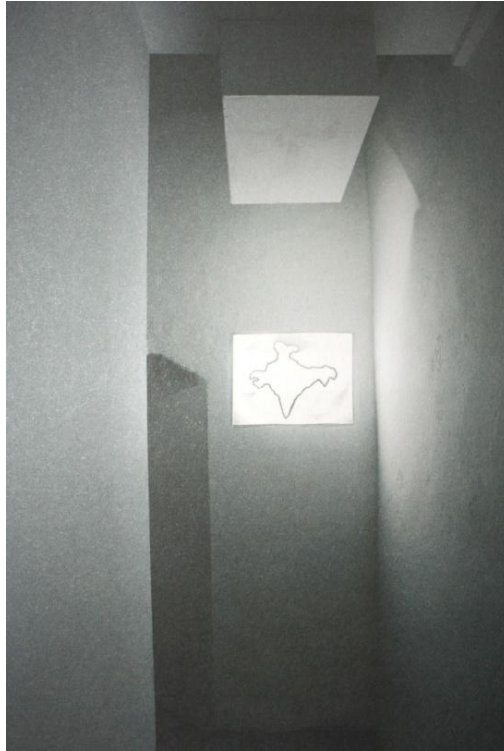
Kaynak: Fineberg Jonathan, 2014; 217.

Jiro Yoshihara Gutai, manifestosunda şöyle demiştir; "Yakın dönemde ilginç bulduğum sanatçılar, Mathieu ve Tapie'nin "Enformel" sanatına değinen etkinlikleriyle Tomonaga So'icni ve Domoto Hisao'dur. En büyük sürpriz, doğaçlama olarak aniden ortaya çıkan öğelere verdikleri önemdir; önceden tasarlanmış biçimlerle kendilerini sınırlandırmadıkları görülmektedir. Bazı farklılıklarımıza karşın, yaşayan bir sanat yaratmak konusunda hem fikir olduğumuz bellidir. İnsan böyle bir olasılığın peşinden gitmeye karar verdiğinde, soyut sanattaki renkler, çizgiler, şekiller yeterli olabilir mi, malzemenin gerçek özelliklerini ortaya koyabilir mi emin değilim. Bize göre, "saf ve biçimsel soyut sanat" cazibesini yitirmiştir. Üç yıl önce temelleri atılan Gutai Sanat Birliği'nin sloganı, tam da bu noktada gelişmiştir: "Soyut Sanat'ın sınırlarını aşmak." Gutaizm (Somut Sanat) ismi bu nedenle seçilmiştir. Soyutlamanın merkez odaklı özüne karşılık, bizim gereksinim olarak merkez kaç bir yaklaşımı benimsediğimiz söylenebilir." (Antmen, 2010: 227).

Günümüz tarihine, daha yakın bir zaman dilimine bakacak olursak, eğer Uzakdoğulu bazı sanatçıları ve onların eserlerini incelemek gerekir.

Hindistan'da 1947'de olan olaylar, orada yaşayan insanların evlerinden, memleketlerinden olmasına sebep oldu. Ayrıca çok sayıda insanın kanı döküldü. 1947'de ki bölünmenin etkileri, günümüzde de etkilerini hissettirmektedir. "Hindistan'ın Elle Çizilmiş 100 Haritası" isimli çalışmanın sanatçısı Shilpa Gupta, eserini yüz kişinin aklında kalan Hindistan'ın haritasını çizdirmesi sonucunda ortaya çıkan haritalardan oluşuyor. Bu haritaların hepsinin birbirinden farklı olduğu görünür. Burada aynı ülkede, aynı topraklar üzerinde yaşayan yüz insanın kendi ülkelerini birbirinden farklı çizebiliyor olmaları, bize; ortak ne paylaştığımız ve birbirimizi ne denli doğru ve iyi anlayabildiğimiz sorularını sordurur. Altında kalınan enformasyon, bizi olduğumuz alana, toprağa, eve hatta çocukluğumuza gittikçe daha çok yabancılaştırır.

Görsel 22 : Shilpa Gupta, Hindistan'ın Elle Çizilmiş 100 Haritası,2007- 8.



Kaynak: Hicks Alistair, 2015; 111.

1977 doğumlu Nilbar Güneş, kolaj ve desen kullanarak ürettiği çalışmalarında Sally Smart gibi erkek egemenliğin sınırlarını belirlemektedir. Güneş'in çalışmaları, performans neticesinde ortaya çıkmıştır ve bu çalışmalarında tekstili resim yüzeyine eklemektedir. Sally Smart ve Güneş uluslararası mecrada, küresel temaları çalışan sanatçılardandır. Evrenselserler ortaya koymayı hedefleyen bu iki sanatçı, yerel özellikleri kullanmaktadırlar.

Görsel 23: Sally Smart Aile Ağacı Evi (Gölgeler ve Semptomlar), 1999-2002.



Kaynak: Hicks Alistair, 2015; 138.

Görsel 24: Nilbar Güneş Kaza 2011, kağıt üzerine karışık teknik, 152x230cm .



Kaynak: Hicks Alistair, 2015; 138.

1983 doğumlu Lee Eunsil, Koreli sanatçıdır. Sanatçı eserlerinde Kore'nin "muhafazakar" toplum kısmının sınırlarını zorlayan eserler üretmiştir. Eunsil'in resimlerinde, gizemli bir belirsizlik mevcut iken bir tarafı da oldukça iddialı ve açık sözlüdür. Eunsil, Kore için iç mekanların geniş ve açık görülebileceğini söylemekte, ancak o mekanlar aslında kapatılmış mekanlar olarak dikkati çekmektedir."Lee Yüzleşme" resminde de kendi bedeninin iç sorgulamasını yapmaktadır.

Görsel 25: Lee Eunsil, Yüzleşme, 130x180 cm, 2008.



Kaynak: Hicks Alistair, 2015; 138.

Duan Jianyu resimlerinde, resim yüzeyi ve izleyici arasında bir ilişki kurulmasını talep eder. "Zhang WEi'ye göre; *"Duan gerçek dünyada bir kapı açıp sosyal koşullanmamızın zincirlerinden kısa bir süre olsa da kurtulmamızı sağlıyor."* (Hicks, 2015).

Görsel 26: Duan Jianyu Hoş Geldiniz No.2 2009 , 181x434 cm.



Kaynak : Hicks Alistair, 2015; 149.

Görsel 27: Yan Pei-Ming, Goya'dan Sonra İdam,280x400.7 cm, 2008



Kaynak : Hicks Alistair, 2015; 99.

2.1.2. Avrupa Resim Sanatı Etkileşimi

Türk sanat tarihine 1970 sonrası ve öncesi olarak ve aynı zamanda "doğu-batı" ilişkisinde değinilmiştir. Türkiye, bu tutumlar neticesinde sanat tarihi yazımlarında "Üçüncü Dünya", "gelişmemiş" ve "doğu" olarak konumlandırılmıştır. Türkiye ve Batının karşılaştırmalı olarak ele alındığı ortamlarda, Türkiye sanatı "Batıcı" olarak söylemlere maruz bırakılmıştır. Bunun sebebi, sanat tarihi yazımında "Batıcı" kaynaklı olmasındandır. Buna karşın, günümüz ve çağdaş sanatta, bu bakış açısını değiştirmeye yönelik eğilimler gözlenmiştir.

Modern sanat tarihinde, "Batı" sanatı ölçüt olarak kabul edildiği için olacaktır ki, Türk sanatı ve sanatçılarından söz etmeden önce, "Batı" merkezli sanat tarihi söz konusu edilir. Bu tutum ve tavırlar ne yazık ki, Türkiye'deki sanatçıların ve sanatın "Batı" karşılaştırmalarına maruz bırakılması sebep olmaktadır. Bu yaklaşımlarda yaratılan ikilemlerde, "Batı" lehine karşıtlığı derinleştirmektedir.

Modern sanat tarihinde, Türkiye'deki bir kısım sanatçıların, "Batı" odaklı sanat tarihi içerisine yerleştirilmeleri söz konusudur. Batıya yakın olan tarzda eserlerin başarılı bulunup, eser ürettikleri akıma, içerisinde farklı bir yaklaşım ya da kendilerine özgü bir tavır geliştirdiklerinde sanatçıların ve eserlerinin başarısız bulunmuş olması durumu, Türkiye sanat tarihi yazımlarında görülmüştür. Örneğin; Nazmi Ziya Güran, "empresyonizmin" gerektirdiği üslupta ve yaklaşımda çalışan sanatçı olarak, kendi içtenliği anlamında özgün olmasına rağmen, Claude Monet'ten akımın tavrı ve gereklilikleri açısından, başarısız ve yabancı bulunmuştur.

Modern sanat tarihini içerisinde bahsedilen sanatçılara karşın, "Batı-dışı" sanatçılar arasındaki kıyaslandığında, "Batı-dışı" coğrafyada yaşayan sanatçılar "Batı" ya oranla ikincilleştirilirler. Türkiye'deki sanatçılar ile Amerika ve Avrupa'daki sanatçılar arasında bu türden bir kıyaslama ve benzerlik kuran yazarlar ise, batı kökenli değil, çoğunlukla Türkiye'den sanat tarihi yazarları ve eleştirmenleri olması sebebiyle oldukça dikkati çekmektedir (Özpınar, 2016: 27-28).

Görsel 28: Monet, Gün Doğumu, 1872.



Kaynak: Hollingsworth, 2009; 425.

Görsel 29: Nazmi Ziya Güran, Boğaziçi Küçüksu'dan, 43x61 cm.



Kaynak: Duben, 2007; 153.

Görsel 30: Nazmi Ziya Güran, Camili Manzara, 77x61 cm,



Kaynak: Duben, 2007; 152.

Duben'in, Nazmi Ziya'nın eserlerini ele alış şeklinden, onun Corot'ya ve Pissarro'ya yaklaştığı anlaşılmaktadır. Işık ve gölgeyi kullanım şeklinin, Avrupa "empresyonist" ressamlarını andırdığını söylemektedir (Duben, 2007 :155).

Aynı zamanda Duben'e göre, Avrupa "empesryonist" tavrı Türk ressamlarının resimlerinde açıkça görülmekteydi. Fakat bunun geneli kapsamadığının da, altı çizilmiştir. Buna örnek olarak, Turgut Zaim'in kendisine has tavrı ve üslubunun, Paris'e gidip gelmesine rağmen değişmediğidir. Duben, Turgut'un ne Batı'yı ne de Doğu'yu taklit etmeden (kopyalamadan), her iki kültürün karışımını kendi iç güdülerine ve geleneklerine sadık kalarak resimlerini yaptığını söylemiştir (Duben, 2007).

Görsel 31: Turgut Zaim, Ortaoyunu, 85x100 cm.



Kaynak: Duben, 2007; 116.

18. ve 19.yüzyılda, Batı resim tavrı ve üsluplarına karşı duyulan ilgi bu yüzyıldaki remimizin, çizgisel, foto gerçeğe yakın çalışmalarıdır. Doğa ve detay çalışmaları ağırlıklı olarak gözlenmiştir. Eroğlu, o dönemki Türk resimlerinin, Batıdaki tavrıların ruhunu ve inceliğini yansıtamadığını söylemiştir. Bu durumu şu sözleriyle ifade eder,

"... bu devre ressamlarımızın gerçek gerçekliğe, gerekse izlenimciliğe bakışı Batı'daki, Paris'teki gibi değildir. Oradaki realizim, sosyal bir realizmken, bizdeki fotoğraftan kopyalanan bir realizmdir." (Eroğlu, 2015: 83).

Günümüzde, Almanya başta olmak üzere pek çok Avrupa ülkesinde, Türk vatandaşları yaşamaktadır. Türkiye ve Almanya örneği ise, önemli bir "Avrupa resim sanatı etkileşimi"ne verilebilecek örneklerdendir. Almanya'da bulunan ve güncel Alman sanatçılarının yanında eserlerini sergileme imkânı bulan, çok az sayıda Almanya'da yaşayan Türk sanatçısı bulunmaktadır. Adem Yılmaz, bu sanatçılar arasında sayılabilecek isimdir (Sönmez, 2015: 209-211-212-218).

Görsel 32:Adem Yılmaz ve Jarg Geismar, Inbetween sergisi, 1993.



Kaynak: Madra Beral, 2003; 149.

Kırk önemli Köln'lü sanatçı arasına girmiş olan Yılmaz, heykel, mekân düzenlemeleri ve fotoğraf gibi materyaller kullanmaktadır. Zeitgeist olgusuna sahip olan Yılmaz, çağının sorumluluklarına cevap verecek eserler üretmektedir. Adem Yılmaz, "Çağdaş alman sanatı" altında değerlendirilmektedir. Almanya ile olan ilişkiler her ne kadar ticari, ekonomik, olarak gelişse de kültürel anlamda iletişimsizlik olduğu açıktır. Çağdaş Türk sanatını aktaran "İskele" sergileri, bir başlangıç gerçekleştirdiği düşünüldüğü için önemli olarak sayılmaktadır.

"İskele"Günümüz Türk Sanatı IFA (Internationale Funkausstellung) Galerisi'nde açılmış olan sergidir. Beral Madra ve Sabine Vogel serginin yapımcılarıdır. Madra aynı zamanda 1987-1989 yılı Uluslararası İstanbul Bienali'nin de kurucusu ve de sergi yapımcısıdır. Vogel'de sergi yapımcısı ve eleştirmendir, kendisi İstanbul Berlin Senatosunda bulunmuştur. Hale Tenger, Serhat Kiraz, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Selim Birsnel, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Handan Börüteçene ve Adem Yılmaz İskele sergisinde yer almış sanatçılardır. "İskele" Günümüz Türk Sanatı' sergisi, günümüz Türkiye sanatı ve sanatçıları ile Almanya sanatı ve sanatçıları arasında gerçek anlamda bir "iskele" niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, İskele sergisinin önemli bir misyona sahip olduğunu söylemek mümkündür (Sönmez, 2015: 209-211-212-218).

"Ekspresyonist, kübist, fütürist, inşacı kalıplara yaklaşım ve ulusallık-yerellik arayışları, bu yaklaşımlar içinde sanatçıların ürettikleri çalışmalardan çok, resim sanatımızı bir sanat sosyal ortama sürükleyen gruplar kurmuş olmaları, daha önemli görülebilir. Belki de, bu zamanlarda kurulan dört grup (Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929-1950), D Grubu (1933-1951), Yeniler Grubu: Liman Ressamları (1941-1951) ve 10'lar Grubu (1947-1952) için bir daha Türkiye'deki resim ortamında,"bu denli etkili gruplar olmamıştır" yargısında bulunulabilir. Bu gruplarda yer alan ressamlarımızın, ağırlıklı olarak Batı'da 1950 öncesinde var olan bütün sanat akımlarına eğilim gösterdikleri ve yoğunluklu şekilde Ekspresyonist, İnşacı ve Kübist tavırlarla yakından ilgilendiklerinin, belirtilmesi gerekir: Bilindiği gibi 1925-1950 arası, kendine özgü bir kültür politikası ve sanat etkinliğinin de ortaya konulduğu bir dönemdir. Bu dönemde birçok şey gerçekleşmiştir, geleneğin tasfiye edilerek ciddi kadro hareketleri siyasette baş göstermiş, sanata bir misyon yüklenmiş, ideolojik bir sanat kendini göstermiş, halkevleri kurulmuş, bir hümanizmin yaratılması amaçlanmış, köy enstitüleri, yurt gezileri yanı sıra inkılap sergileri, devlet resim ve heykel sergileri, halkevleri sergileri, yurt gezileri sergileri ve İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin kurulmasına dikkat çekmiştir. Hemen belirtmelidir ki bu dönemin, ressamaları, resmi bir yönelmeye zorunlu bırakmasının, onların sanat kaderlerini etkilediklerini görülmektedir. Çünkü böyle bir yoğunluk içerisinde yurtiçi ve dışında hocalarından aldıklarını Türkiye' ye getirmiş ve ülkedeki

belli başlı konular üzerinden söz konusu plastik formların bir yansımasına çalışmışlardır." (Eroğlu, 2015: 99).

Paris'te eğitim alan Şükrü Aysan, Kavramsal Sanat'ın "soruşturmacı özelliği" ilgisini çekmiş aynı zamanda minimalist eserlere ilgi duymuştur. Paris'ten döndükten sonra "Sanat ve Dil Grubu"nun yayınladığı dergide, kavramsal sanatla ilgili makaleler yazmış ve yorumlarda bulunmuştur. Bu şekilde, kavram sanatın Türkiye'de tanınmasına katkı sağlamıştır. Sanat 1977' de Sanat Tanıtım Topluluğu'nu (STT) kuran Aysan, Serhat Kiraz, Avni Yamaner ve Ahmet Öktem sanatın işlevsel olarak niteliğini sorgulamışlardır. Bu açıdan, Sanat Tanıtım Topluluğu ve Sanat ve Dil grubu benzerlik göstermektedir. Bu iki grupta Duchamp'a ve Sol Lewitt'e gönderme yapıyordu. İki grupta kuram ve sanat pratiğinin birlikteliğini görmüşlerdi. Ancak bu benzerliklere rağmen, iki grubundan doğrudan birbirine benzer olduklarını söylemek doğru olmayacaktır. 1996 yılının Haziran ayında Habitat II kapsamında, Plastik Sanatlar Derneği'nin Antrepoda açılan "Öteki" adlı sergisinde Türk sanatçılardan bir kesit sunulmuştur. "Yeni Eğilimler" sergileri batılı meslektaşlarıyla Türk sanatçıları bir araya getirmeyi ve sergi, sanatçıların ortak bir dil kurabilmelerini hedeflemiştir. 1990'larda, bu amaç doğrultusunda gelişim gösterilmiş ve çalışmalar yürütülmüştür (Atakan, 2015:15). Batı görselliği, uzamı daha başlangıçta dışsal bir öge olarak kabul etmiş ve kurmuştur. Bu gelişmenin, bu görselliğe sağladığı sayısız olanak vardır. Öylelikle, batı resmi, nesnenin gerçeğini onun kendisinden düşümlü saymış ve orada aramıştır. Yeniden bir soyutlamaya dönerken, bu kez nesnenin gerçeğini onun bilgisinde aramaya koyulmuştur. Bu, yeniden idealar düzlemine çıkıştır. Anımsanacak olursa Platon'da mimesin gerçeği diye bir şey yoktur; çünkü asıl gerçeklik anlaktadır. Nesne olsa olsa, onun birinci dereceden taklididir. Nesneyi yansılayan görsellik ise, taklidin taklidi olmanın ötesine geçememektedir. İşte Doğu kültürünün tasavvuf felsefesindeki suret kavramı, görsellikte figüre dönüşürken tam da bu yanıyla Batı resminin soyutuna karşılık gelmektedir. Bu yanıyla soyut resim, Amerikan resminde ön planda oluşmaktadır. Türk resmi ile Amerikan soyut resmi ve minimalist resmi arasında benzerlik, Batıyla olan ters ilişkiden daha ön planda görülmektedir (Kahraman, 2002:65).

2.1.3. Amerika Resim Sanatı Etkileşimi

Rönesans resminde ki perspektif algısının mevcudiyeti ile yaşanmış, birkaç büyük dönem ile, 20. yüzyılda Picasso, Duchamp, Beuys tarafından geliştirilmiş üç büyük dönem rastlantı olarak görülmemektedir. Aynı zamanda, bu üç sanatçı gibi önemli olarak görülmekte olan Kosuth'un yükselişi de, Picasso, Duchamp ve Beuys'un kine benzerdir. Bu anlamda, Kosuth'un da hangi kaynaklardan yarar sağladığını ve beslendiğini göstermesi açısından ilginç bulunmuştur. Amerika'da II. Dünya savaşıdan sonra, büyük atılım ise boya aracılığı ile yapılan soyutlama ile minimalist resim olarak görülmüştür. Muhakkak, 20. yüzyılın bu zamanlarda kadar ki olan atılımlarının temeli, 20. yüzyıla kadar ki olan zihinsel algılamaların resim yüzeyine yansıtılmasıdır. Bu bağlamda, Doğu ve Türk resim yüzeyinin nesneyle ilişkili olmasından çok, uzamla ilişkisi olması açısından Amerika soyutlama ve minimalist resmi temellerinde benzerlik göstermektedir (Kahraman, 2002: 57-58).

Dışavurumculuk, sanatın neden yapıldığının sorgulamasına yapar. Aynı zamanda, sanatın doğasıyla ilgili sorular sorar. Özne duyguların yorumları ya da yeni bir duyguyu ortaya koyduğu söylenmektedir. Sanatçılar, bu duyguları tuval üzerine boya ile ya da bilgisayar programları aracılığı ile gerçekleştirirler. Yalnızca duyarlılıklar ortaya konur. Öfke, huzur, rahatlama, gerginlik, hayal kırıklıkları gibi duygular, ruh halleri ortaya konmuştur. Sanatçıların yalnızca spesifik duygu reaksiyonları değil aynı zamanda dünya görüşlerinin de ifade biçimi olarak kullanıldığı söylenmektedir. Günümüzde ise, bilişsel sanat kuramı ile ilişkilendirilen "Dışavurumculuk" sanatçı için yaşanmışlıklar temellidir. Joan Mitchell (1966-1992) ABD'de büyük başarı kazanmış, çok az sayıdaki kadın sanatçılardan biridir. Ayrıca Amerika Birleşik Devletleri'nin erkek egemen sanatı alanının olduğu söylenmektedir, buna rağmen Mitchell, New York "soyut dışavurumculuğunda" önemli bir yer edinmiştir. Jackson, Pollock döneminden sonra çalışmış, ikinci nesil soyut dışavurumculardan biridir. Mitchell'in resimlerinde, renk ve rengin duygularla harmanladığı Pollock, yaptığı figüratif ve de Kooning gibi gerilime ilişkisi gözlenmektedir. (Barrett, 2015).

Görsel 33: Joan Mitchell Riviere , 280x400 cm, 1990.



Kaynak : Barrett Terry, 2015; 122.

Görsel 34: Joan Mitchell, Büyük Vadi O , 259x200 cm, 1983



Kaynak : Barrett Terry, 2015; 122.

Soyut dışavurumculuk, nesnel evrenden uzaklaşıp mistik eğilimleri gözetir. Soyut dışavurumcu sanatçıların çoğunluğunun, mistisizme karşı duydukları ilgiden bahsedilmektedir. Sanatçıların, Uzakdoğu ve Kızılderili mitlerine duydukları ilgi, etkileşiminde göstergesidir. Dünyevilikten ırak, kendi içsellikleri yönünde aktarımlarda bulunmayı hedeflemişlerdir. Resim yüzeyinin perspektiften arındırılması yani merkezîleştirilmesi, biçimciliğin reddedilmesi soyut dışavurumculuğun esaslarından sayılmaktadır. Öyle ki; bu bağlamda, sanatçılar tarafından resim, yüzeyin sınırlarının ihlal edilmesi ve sınırların yokluğu, bu üslubun farklı bir çerçevede değerlendirilmesine sebep olmuştur. Bundan sonrasında ki dönemde, bir geçişlilik dönemi takip etmiştir. İçsel olan ile dışsal olanın birlikteliği gündeme gelecektir. Ancak bu süreç içerisindeki atlanmaması gereken bir isim, Rauschenberg'dir. Sanatçı, iç dünyasından dış dünyaya yönelmiş, "İnsanı, gerecin ve davranışın anlamlandırılmasına dayalı, geleneksel artizanal araçlar kullanan seyirlik bir resimden, katılım ve çözümleme gerektiren bir sanata geçişle belirlenir." Bir geçiş işaret eden tarifle, Rauschenberg'i işaret etmektedir (Şahiner, 2013: 125- 126).

Bir geçişlilik dönemi ardından, Amerikan sanatı ile Türk resim sanatı arasındaki ilişki, farklı temellerde, mutlak evrensel esaslara dayalı olarak, elbette devamlılığını gösterecektir. Ancak Türk resminin yaklaşımları, her daim kendine has üslupta resim yüzeyine yansımıştır. Esasen, Türk resmi ile Amerikan resminin, benzerlik ve ortak noktasının görüldüğü, izlendiği soyut dışavurumculuk döneminde görülmüştür. Benzerlik kurulmasının sebebi olarak, "düşünsel alt yapının ortak özelliklerinin" resim yüzeyine yansıtılmış olmasıdır. Nitekim düşünsellik, içsellik bu sebeple perspektiften arınma, merkezîyetçilikten kaçınma gibi göstergeler, Amerika soyut dışavurumculuğun da hissedilmektedir.

"A.B.D'de 1940-60 yılları arasında geçerli ve uzun ömürlü sayılabilecek bir akım olan, "soyut ekspresyonizmin" etki alanı, Paris yoluyla Türk sanat çevrelerine de uzanıyor ve müzik eşliğinde spontane bir resim aksiyonu olarak uygulanan özgür resimsel davranış, Adnan Çoker'in öğrenciler arasında da yaygınlaşmayı başardığı önem kazanıyor. Çoker'in 1950'li yıllarda yeni ve modern bir boyut kazanan, tarihsel kökenlere bağlılık, ulusal-yerel biçim iradesinin çağdaş resim sentezlerine

kazandırabileceği yeni bir değerler üstüne, önemli bir bölümü tarafımızdan ileri sürülen tezlere de belli ölçüde rağbet ederek, kaligrafi (hat) geleneğinin spontan, meşk aksiyonlarına uygun çalışmalar içine girdiği de görülüyor." (Tansuğ, 1995: 43)

Görsel 35: Adnan Çoker, Mavi Barok, 1961.



Kaynak : Tansuğ, 1995; 43.

Tansuğ, Amerikan soyut sanatı etkileşiminde Adnan Çoker'i örnek göstermiştir. Ona göre Çoker'in resmi, bu anlamda "öncü" olma niteliğindedir.

"Amerika, savaş sonrasında sanatın merkezi olduğunu kanıtlamış, soyut dışavurumculuk ve boyasal resim sonrası soyutlamacı sanat gibi egemenliği ele geçirmiş, bunu tarihsel, dolayısıyla da doktriner, ideolojik yüksek modernizmin odağı haline getirmiştir." (Kahraman, 2002: 193).

Buraya kadar olan etmen ve etkenlerden farklı olarak daha güncel niteliklerde ele aldığımızda, "Amerikan cazibesi ve Amerikan rüyası"nın pek çok kişinin aklında yer etmiş ya da ettirilmiş nitelime olduğu ve bu durumun sanatını ve sanatçılarını nasıl etkisi altına aldığından söz edilebilir. Bu konu ile ilişkili olarak Hicks'in incelemelerine göz atılabilir. Hicks'in incelemesinden anlaşılanlar şöyledir;

Sanat dünyası, New York'da oldukça güçlü konumda bulunmaktadır.Hicks; *"Sanatın, bir merkeze ihtiyacı yoktur." düşüncesi ile, "New York 'da hayat bulduğunu, aksi halde Mexico City' de olurdu."* ifadesinde bulunmuştur. Merkezsizlik düşüncesi üzerine durulsa da, merkezleşen New York sanat piyasası için, önemli bir merkez haline gelmiştir. Amerika cazibesi, televizyon aracılığı ile aktarılmış Amerikan Rüyası ikonlaştırılmıştı. Merkez ve konum algısı üzerine Orozco ele alınmıştır. Orozco "merkez dışında" Mexico' da yaşamını sürdürmüştür. *Başlangıç nedir? Neresidir?* Merkez dışında tutulmak ama aslında coğrafi olarak merkezde olmak gibi sorularla Orozco, 1993'te Citroen bir arabayı üçe böler ve ardından yeniden bir araya getirir.

Görsel 36: Gabriel Orozco La DS, 1993.



Kaynak: Hicks Alistair, 2015; 16.

Orozco, yoz ve rahatına düşkün bulduğu Amerikan kültürüne saldırır. Amerika'nın, yıllardır merkezi konuma getirilme çabalarının yine en iyi eleştirisini, Amerikalı sanatçılar yapmışlardır. Cindy Sherman, 1954 Amerika doğumlu sanatçı, 2008 yılında yaptığı "Zengin Kadınlar" çalışmasıyla, insanın kendisini dünyanın merkezinde görmesinin ve orada konumlandırmasının bedelini,"Zengin Kadınlar"ının görüntülerinden okumak mümkündür.Hicks; Zengin Kadınların önemini "çağdaş toplumda anaerkil figürlerin üzerindeki baskıları gerçekten ortaya çıkarıyor. Gabriel Orozco'nun sorusunu yankılıyor sanki: *Bu karmaşık dünyanın merkezi nerede? Neresi?*diyerek ifade etmiştir." (Hicks, 2015: 15-16-17-18).Bu sorular, oldukça ciddi sorgulamaların sonuçları olarak görünmektedir. Günümüzde Amerika'nın ikonlaştırılmasına ilişkin evrensel olarak yaratılmaya çalışılan algıya ve zihniyete ilişkin, Amerikan sanatında sorulmuş sorulardan sadece bir kaçıdır. Bir merkez algısı yaratıldığını söylemek, yanlış olmayacaktır. Asıl soru, yaratılmaya çalışılan bu algının "gerçekliğinin ne düzeyde olduğu" sorusu olmalıdır. Öyle ki,araştırma içerisinde Amerika sanatının çarpıcı bazıakımlarının, sanatçılarının farklı kültürlerden beslenerekortaya çıkardıklarının örneklemeleryapılmıştır.

Görsel 37: Cindy Sherman, Zengin Kadınlar, İsimsiz, 2008.



Kaynak : Hicks Alistair, 2015; 19.

Görsel 38: Cindy Sherman, Zengin Kadınlar, İsimsiz, 2008.



Kaynak: www.moma.org, 2018.

Amerika etkileşim sınırlarının, keskin olmadığı görülmektedir. Küreselleşme ile ortadan kalkan göç kavramı sayesinde, günümüzde sadece Amerika değil, dünyanın her yerinde etkileşim kanalları paylaşım ağları ile birlikte aktarılmaktadır. Kahraman, bu durumu, dünyanın gittikçe küçülmesi olarak nitelendirmiştir (Kahraman, 2013). Ancak, bu günümüze kadar ki süreçte, yaşanmış etkileşim kaynaklarının temellerinde, psikolojik ve sosyolojik temellere dayanmaktadır. Sanata yön veren ana unsurlar, bu faktörlerdir. O sebeple, bir sonraki başlıkta sosyolojik ve psikolojik faktörler ele alınmıştır.

2.1.4. Sosyolojik Faktörler

Sosyoloji, oldukça geniş bir konudur. Sosyoloji bilimini üzerine, çeşitli temel genellemeler tartışılabilir. Sosyolojinin kısa tanımı, sosyal değişimin ve insan davranışlarının sebep ve sonuçlarının bilimsel yollarla araştırılmasıdır (Bahar, 2005: 9). Geleneksel toplumsal kuramın, sosyoloji içerisinde oluşmuş ve genel olarak kabul görmüş, üç temel fikri bulunmaktadır. Bunlardan ilki, modernliğin kuramsal tanısı, ikincisi; sosyolojinin esas odak noktası olan topluma yöneliktir ve üçüncüsü sosyolojinin atıfta bulunduğu modernliğin özellikleri arasındaki bağlamlara aittir (Gidden, 2016: 18-20). Bu anlamda, esas olarak toplum kavramı üzerinde durulmalıdır. Ancak Ganj'ın da değindiği gibi, unutmamak gerekir ki, toplumbilimi ile ilgili değerlendirmeleri, toplumbilimciler yapar ve onlarda herkes gibi beğeni kültürüne aittir ve sosyolojik, kültürel değerlere ilişkin değerlendirmelerini bu şekilde yaparlar (Ganj, 2005: 169). Bir toplumbilimci olarak, Simmel'e bakılacak olursa, toplumun tanımını şöyle yapmıştır; *"Toplum; "...kuşkusuz, insanlar arasında içsel bir bağ yaratan işlevlerden biridir-basit bir bireyler yığını değil, bir toplum (yaratır) ...mücadele, bir toplumsallaşma biçimidir. Belli sayıda bireyi toplumsal bir grup halinde getiren ilişkilerden biridir (mücadele); toplumda, bu, ilişkilerin toplamıdır."* (Simmel, 2011: 32). Toplum başlığı ise, merkezi bir alanda bulunmaktadır. Toplumun belirsiz bir kavram olarak nitelendirilmesi ise, hem toplumsal bütünlüğe hem de farklı sosyolojik bağlar sistemini işaret ediyor olmasındandır (Gidden, 2016: 18-20).

Günümüz de toplumun bir parçası olan "insan" hakkında, çağımızın arzu ve keyif alma alanlarının ötesine geçtiğinin ve hatta düş gücünün sınırlarını zorlandığı, söylenmektedir. Bu durum da aslında, sosyolojik olarak insanın günümüzde ki yerinin ve bilincinin tespiti açısından, önemli bir bakış açısıdır. "İnsan, bugün teknik sürecin, wordprocessing'in (kelime işlem) en zayıf halkasına dönüştüğünden ortadan kaybolmak ya da human engineeriser (insan mühendisliği) arasında seçim yapmaktan başka bir seçeneğe sahip değildir. Başarılı olma konusunda aradaki mesafe giderek açılıp, insan yetersizliğini sahip olduğu teknolojik farkı genişleterek telafi etmeye çalıştıkça da, iş; Peter Sloterdijk'in sözünü ettiği, insan farkının genişletilmesine hatta

biyolojik modellemesine kadar gidebilmektedir. Yetersizliğinden utanç duyan insan, kendisini deneysel bir varlığa dönüştürmektedir." (Baudrillard, 2017: 72).

İnsanın varlığının dönüşümü, sosyoloji ile yakından ilintilidir. Sınırların erimesi, insanı gerçeklik kavramından uzaklaştırır. İnsanın kendini deneysel varlığa dönüştürmesi meselesi, pek çok anlamda sınırların ve mesafelerin ortadan kalması ya da bulanıklaşması ile oluşmaktadır. Gerçeklik kendini kaybetmiş, günümüz olanakları da duygular arasında dengesizliğe yol açmıştır. Hem nesnel anlamda, hemde soyut anlamda boşluklar açılmıştır.

"Toplum bilimsel değeri ya da Jacques Lacan okumalarının geçerliliği bir yana, Slavoj Žižek, "boşluklar ve yapısal olmayanın insani bilimlerdeki yeri" konusuna önemli bir anlatı sunar. Ona göre "hakikat boş bir yer" dir. Boşluk, onun yapıtlarında sıklıkla yinelenen kuşatıcı bir kavramdır. Lacan ruhbilimine ait sözlükten ödünç aldığı, "yanlış tanıma" (meconnaissance), "başarısızlık", "yarık", "eksiklik", "yetersizlik", "hiçlik", "keyif" gibi başka kavramları da boşluğun değişkenleri gibi kullanır. Lacan' da "yanlış tanıma insanlık durumuna damgasını vurur." "Gerçek'in, toplum ya da birey için yeniden üretilebilmesi, yanlış tanımaya ya da "bireylerin ne yaptıklarını bilmemelerini gerektiren toplumsal eylemlere" bağlıdır." (Taburoğlu, 2016: 168). Taburoğlu'nun bahsini ettiği boşluklarla ilgili, toplumsal anlamda pek çok şeyi moda edinip, daha sonrada edinilen modanın tahribi ve yıkımı ile betimleyebiliriz. Yenidünya düzeni, hızla bir şeylerin anlık moda halini alması ve bir sonraki an' a geçerken de bir öncekinin yıkılması ile sürüp gider. İnsan ise, bu süreç içerisinde hakikati kaybederek boşluk kavramları içerisinde yerini alır. Bu anlamda bireyi yani insanı topluma doğru bağlama tanımı ile Taburoğlu, Lukacs'ın yaklaşımlarından seçkiler sunar.

"Bireyi topluma doğru şekillerde bağlamak, Geerg Lukacs' in çalışmalarında önemli bir konu başlığıdır. Özellikle Estetik II metninde, bu bağlantının nasıl gerçekleşmesi gerektiğini betimler. Sınırlarını çizdiği estetik kuram, birey ve toplumu kendi keyfiliklerine terk etmeyecek bir "bağdaşlılık" üzerinde temellenir. Bu "doğru bağlantı" yaratıldığında, "gündelik kişi, nesneleşmeye yönelik" ve "dünya

yaratan insan" konumu edinir; bağdaşık olduğu nesnellikle olan bağlarını kaybetmeden kendi özel ifade biçimlerini geliştirebilir. Bu şekilde ortaya çıkan bir sanat yapıtıysa, keyfi bir satarım ya da yetenek gösterisi olmaktan uzaklaşmış olur." (Taburoğlu, 2016: 17).

Toplumun devlet ile olan ilişkisi, aynı coğrafya üzerinde yaşayan insanların ruh hallerini de şekillendiren, bir faktör olarak görülebilir. Nitekim, siyaset ve insan ilişkileri, siyaset ve sanat ilişkileri, siyaset ve uluslararası bağlantılar, halkı bir yönde toplamaya yönelik tutumlardır.

"Nüfus, halkı ya da kalabalıkları nesnesi yapan, biyo siyaset ve tek tek bireylerle meşgul olan kişisel gelişim söylemleri, uyum içerisinde çalıştıklarında, "toplum" denilen özel bir toplama türü ortaya çıkar." (Taburoğlu, 2016: 82).

Heper, Türkiye'deki siyaset geleneğini "aşırı" terimi ile bağlayarak tanımlar. Taburoğlu ise, Heper 'in yaklaşımına şu şekilde değinir;

"Siyaset kuramcısı Metin Heper, Türkiye'de devlet geleneğini tarif etmek için, "aşırı araçsal" ve "aşırı güçlü" devlet ayrımlarını kullanır. Birbirine karşıt şekillerde yapılan bu devlet geleneği ve onunla bağlantısı siyasal yaklaşımlar için ortak olan, "keyfiliklere açık" olmalarıdır. Aşırı araçsal devlette, yurttaşlar haklarını, ayrıcalıklarını fazlaca öne çıkarır ve bu talepler, karşılamaya dönük yönetsel kurumları sivil baskı altında tutarlar. Böyle bir devlet yapısında, "çıkarlar" önem kazanan ve "başı boş kalmış" bireyler kendi amaçlarını belirler. Aşırı güçlü devlet geleneğindeyse, uyruklarına vazifelerini aralıksız hatırlatan, ödevlerin gerçekleştirmeye zorlayan baskı biçimleri öne çıkar. Yani birinde bireylerin, diğerinde devletin keyfiliğe açık baskısı belirleyici olur. Aşırı araçsal devlet yapısında ferdi ya da grup "çıkarlarına göre örgütlenen" ve devleti hukuksal yönetsel bir araca indirgeyen yaklaşımda, toplum ve birey kendi özgürlüğünü, farklılığını, türdeş olmayan varlığını ilan eder. Diğer yandan aşkın devlet, yurttaşları kolektif bir kimliğe, ortaklığa, toplumsal bütünsel çağırır." (Taburoğlu, 2016: 125).

Heper, mevcut devlet geleneğinin yapısında aşırılıklar, noksanlar bulur. Bunları da Osmanlı'nın son döneminde ki bozulmalara bağlar. Taburoğlu'nun yorumu ile Cumhuriyet sonrasına da miras kalan bu siyasal ve idari yaklaşımlar, "aşkın devlet ve zayıf toplum" tablosunun temel nedeni olur (Taburoğlu, 2017: 127).

Sosyolojik faktörler düşünülerek buraya kadar incelenmiş genel tanımları, lokal olarak ele almak gerekirse, Türkiye' de yaşanmış 12 Eylül tarihine değinmek gerekir. Türkiye'nin 12 Eylül tarihine değinmeden önce, evrensel anlamda toplumu ve toplum ortamını fazlasıyla etkileyen "darbe" için Dursun'un tanımlamasına göz atalım. Dursun, iktidar ile paralel olarak yaptığı yorumunda şöyle der;

"Çiler Dursun, "iktidarın boş kalan yerini" işaret eden girişimler saydığı darbeleri, devlete yeni bir düzen getirmekten çok, siyasal toplumsal yapıdaki boşlukların doldurulması yönünde eylemler olarak tanımlar, darbe,siyasi güç ilişkilerindeki "eksikliğin", "yoksunluğun" ya da mevcut düzendeki "iktidarsızlığın" boş bırakılmış egemenlik alanının işareti veya gösterenidir." (Taburoğlu, 2016: 135).

Toplum olarak, insan olarak, birey olarak 1980-1990 tarihlerinde yaşanmış en travmatik olaydır. Kaldı ki, o tarihlerden de önce süreç başlamıştır. Yaşanmış olan olaylar, sanatı da oldukça devrimsel nitelikte dönüşümlere sürüklemiştir. İnsanların duygusal durumları ve bunalımlarının hatta dışavurumlarının yansıması haline gelmiş, bir takım sanat eserleri ortaya çıkmıştır. Bu yalnızca resim değil, sanatın pek çok alanında etkisini göstermiştir. Öyle ki, her ne tavırda ve üslupta olursa olsun böylesine derinden ve şiddetli yaşanmışlığın dışavurumunun da gerçekliği, yadsınamazdır.

"Slogancı ve angaje olmuş anlayış ülkemizde var mıdır? Ya da var mıydı? Bu sorunun yanıtını bulmak, kolay değildir. Çünkü toplumsal sorunlarını yukarıda sıraladığım popülist sanatçılar dışında farklı boyutlarda ele almayı denemiş, kendi sanat anlayışlarını "eleştirel boyuta" oturtmuş sanatçılar, ne Orhan Taylan gibi tutuklu kaldıkları zamanı, çektiklerini destanlaştırmışlar, ne de Balaban gibi bunun kitabını yazmayı düşünmüşlerdir. 1960 kuşağının ilginç sanatçılarından Yüksel

Arslan, Cihat Aral, İbrahim Örs resimlerinde toplumsal değişimi büyüteç altına alırken, slogancı olmadan da bir sonuca varabileceğini göstermişlerdir. Yaşlı kuşaklardan Edip Hakkı Köseoğlu ve Cihat Burak (1915-1994) eleştirilerine kattıkları kara mizah dozuyla oldukça yetkin, aynı zamanda keskin çalışmalar gerçekleştirmişlerdir."(Sönmez, 2015: 122).Sanat, evrensel niteliği ile ele alındığında toplumsal olayların ve sosyolojik faktörlerin esareti altında olmuştur. Ancak, bunun dışında kalmayı tercih eden sanatçıların varlığı unutmamalıdır. Fakat genel anlamıyla sanat, estetik davranış biçimiyle toplumsal olayların (ki bunların yalnızca ele aldığımız kadarıyla sınırlı olmadığını belirtmek gerekir) içerisinde bütüncül bir tavır ile mevcudiyetine korumuştur.Bütünlük taşıyan bir dünyanın, "dolaysız, yoğun, somut biçimde ve tüm derinliğiyle yaşanmasını sağlayan estetik davranış", sanat alımlayıcısının, "dünya ile kendi arasında bir bağlantı" bulmasına yardımcı olur. Yapıtında içerisinde şekil bulduğu diyalektik görü, "çelişkili bir zenginlik" içerisinde, bütünlüklü bir dünya yaratabilmenin olanaklarını sunar. "Öznel bir kararın ardında, her zaman nesnel nitelikte, toplumsal tarihsel güçlerin yer aldığını" dile getirir." (Taburoğlu, 2016: 181).

Görsel 39:Edip Hakkı Köseoğlu, 50.5x80 cm.



Kaynak :turkishpaintings.com, 2018.

Görsel 40: Cihat Burak, Şairin Ölümü, Detay



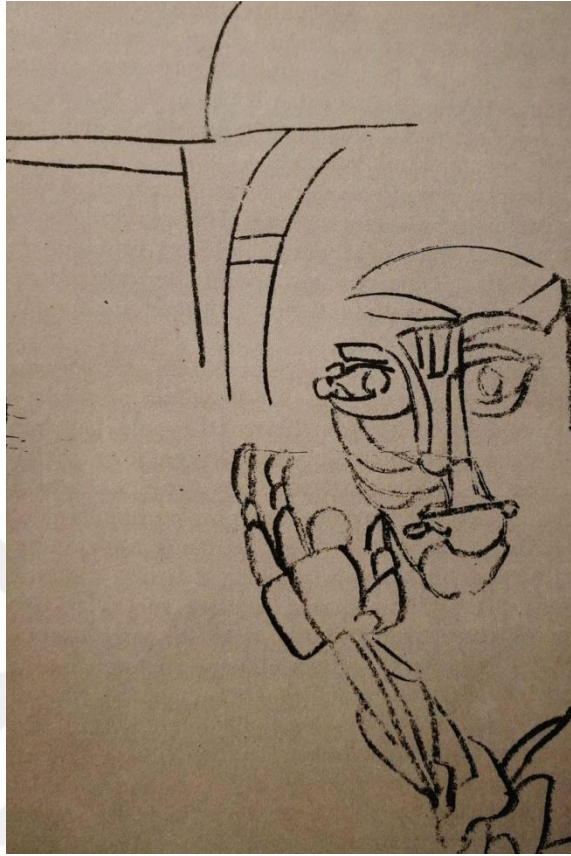
Kaynak : Tansuğ, 1995; 50.

Görsel 41: Cihat Burak, Paris'ten, 97x146 cm.



Kaynak : Tansuğ, 1995; 49.

Görsel 42:Yüksel Aslan, Desen; 1955.



Kaynak : Tansuğ, 1995; 73.

Acar, çağın ruhundan toplumsal olaylardan ve bunların yapıta şu ya da bu şekilde, politik estetiği içerisinde barındıracağından bahseder. Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda konuyu ele alır. Benjamin'in yazısının sonunda ki uyarıya, dikkati çekilir. Burada sanat içerisinde politik olan yokmuş gibi bir algıyı beraberinde getiren tutum, estetik olanın politikleştirilmesi ile politik olanın estetikleştirilmesi aynılaştırmaktan başka bir şey sunmuyor der ve sanatın politik yönü üzerine şu şekilde devam eder;

"Yapıtın bir "olay" olarak varlığını sanatçının dünyaya katılması süreci dışında değerlendirmez.Bununla birlikte, alımlama estetiğinin önerisi dikkate alınarak, tek başına sanatçı kültürle tanımlanabilecek bir alan olarak da tanımlanamamalıdır sanat. Çünkü yapıta bakan özne, alımlayıcı olmadığı sürece

"sanat oluş" gerçekleşmeyecek, yapıt bulanık bir varlık olarak yarı-varoluşuna devam ettirecektir. Dolayısıyla; bir yapıtın sanat niteliğine kavuşması, ona belli türden bir bakış söz konusu olmadan gerçekleşemez. O bakış ki, çağında sanat yapıtı olarak üretilmemiş nesnelere, sanat kategorisi içinde değerlendirmemizi sağladığı gibi, döneminde büyük sanat yapıtları olarak görülen kimi çalışmalarını, örneğin "kitsch" kategorisine sokarak, sahte - sanat olarak damgalamamıza yol açar. Bu şekilde vurgulanmış bir alımlayıcı estetiği, yapıtı bireysel değil toplumsal süreç içerisinde yapıt olarak kabul eder. Gombrich'in ısrarla altını çizdiği şekilde, alımlama aygıtının düzenlenmesi bakımından, suyunu ister istemez çağ ruhundan alacak olan böylesi bir sanat, toplumsal alana dahil olacaktır. Toplumsal olan politik olandan ayırt edilemeyeceğine göre, yapıt politik bir yönü doğal olarak içinde taşıyacaktır." (Acar, 2016: 67).

Bir "getto" olarak sanat yaklaşımı ise Frankfurt Okulu'nda, Sanat ve Toplum'da şöyle yapılmıştır. "...toplumsal gerçeklik ve sanat yapıtı, ontolojik olarak bir karşıtlık içinde bulunurlar. Sanat yapıtı, burjuva toplumunun bir "olumsuzlama"sıdır. Sanat böyle bir karşı kültür olarak içinde doğduğu burjuva toplumunda belli niteliklerle belirlenmiş ve sınırlanmış bir "getto" oluşturur." (Dellaloğlu, 2007: 58-59). Bu bağlamda sanat, sınırlandırılmış olarak tarif edilmektedir. Adorno'ya göre ise sanat, toplumsal olayların dışındadır ve toplumsal hareketi yönlendiren ya da etkileyen bir eylem değildir. Sanatın "özerk olması" gerektiğine değinmektedir. Sanat özerkliğini koruduğu müddetçe, topluma hem içkin, hem de aşkın yaklaşımlarda ve eleştirilerde bulunabilir. Frankfurt Okulunda, sanat ve toplum ilişkisi, sanatın topluma muhalif olmasından kaynaklı olarak, sanatın toplumsal olduğunu söylenir. Çünkü sanat, ancak özerkliğini koruyarak toplumu yansıtabilir. Sanatın toplumsal gerçekliğin dışında bulunmasının nedeni, sanatın gerçeklik dışı, yani bir görünüş olmasından temellenir. Toplum, bir gerçeklik olarak çarpıklığı, yanlışlığı içerir. Çünkü onda emek ile ürün arasında bir çelişme, bir karşıtlık, bir uzlaşmazlık söz konusudur. Oysa sanat bir "görünüş" olarak bu karşıtlıktan, bu ikilikten uzaktır. Buna göre, sanat ve toplum bir ikiliği ifade eder. Toplumsal gerçeklik ve sanatın bir "görünüş" olması ikiliği, Adorno'da sanat yapıtının belirlemesi olur. (Dellaloğlu, 2007: 59)

2.1.5. Psikolojik Faktörler

İnsan, insan psikolojisi, duygu ve düşüncüler, yaratıcılık ve yaratıcılık üzerine sanat, yaratıcı özgürlük, psikolojinin psikanaliz ile olan ilişkisi, ego ve egonun aşkınlığı bu bölümde ana hatlarıyla ele alacağımız kavramlardır. Jung, insan psikolojisi için yaptığı tanımda şöyle der;

"Jung'a göre, insanın psikolojik işlevleri duygu, duyum, sezgi ve düşünme. Yani, insanın psikolojisi karşılaştığı dünya içeriklerine karşı (kendi dünyası da dahil), an içinde bu dört şekilde yanıt veriyor. Bu işlemler kimi durumlarda birbirleriyle zıtlık içinde bulunsalar dahi, hepsi bir arada da işlevlerini sürdürebilirler." (May, 2005: 29)

İnsan olmanın asıl hali olan eylemek ile olmak aynı düzeydedir ve aynı anlamı içerirler. Birey, mevcut durumlarda tasarı sahibidir. İnsan, kendi evrene bağlıdır. Dünyaya Sartre'nin deyimini ile "kendisi için varlık" sebebiyle bağlanmıştır. Dünya'nın dünya olarak var olması insana, insanınki de dünyaya bağlıdır. Bu da "durum" denilen şeyi ortaya çıkartır. Sartre için durum kavramı beş öğeden oluşur. Bunlar: "yerim", "geçmişim", "çevrem", "türdeşlerim", "ölümüm" dür. Bu kavramlar insanın varlık sorgulamalarının neticesinde şekillenmiştir (Sarte, 2016: 25).

Duygu tanımı ise işlevlerin birlikteliklerinin neticesi olarak değil, yalnızca duygu oldukları için duygu tanımına değinmek gerekir. Jung, duyguyu iki belirleyici başlığa ayırır. Bunlar "etkin duygu" ve "edilgin duygu" dur. Jung'a göre, duygu dış kaynaklardan alımlananlar ve egonun arasında gerçekleşir. Bu durumun neticesinde, olumlu ya da olumsuz bir anlam yüklenmesidir. Duygu, yalnızca insanın iç dünyasında gerçekleşebilecek kişisel bir süreçtir ve aynı zamanda bir yargılama şeklidir. Duygu yoğunluğu arttıkça, etkiye dönüşmektedir. Bu noktada da duygular etkin ve edilgin olarak ayırım göstermektedir. Edilgin duygu; kişinin duygularını içeriğe katma işlevini üstelenirken, etkin duygu; kişinin istem ediminin neticesidir buna örnek olarak da sevmek aşık olmak gösterilmiştir (May, 2005: 29-30).

Jung'a göre, duygular yoğun fiziksellekle kuvvetlenirler ve duygulanım düzeyine kendilerini belli ederler. Duygulanım, bireyin düşüncen ile değişimini, yada eylemi başlatmasıyla değil, bu değişim ve dönüşüme katkı sağlaması ile olur.

"James Averill, duygulanımın doğasını şöyle anlatıyor: *Emotion Latince "e+movere'den" üretilmiştir. Fiziksel ve psikolojik rahatsızlık, huzursuzluk, ıstırap, çalkantı, altüst olma durumlarına karşılık olarak kullanılır. Duygulanımın psikolojik durumlar için kullanılması, yeni bir gelişmenin sonucudur. Neredeyse 2000 yıldır (eski Yunan'dan on sekizinci yüzyıl ortalarına kadar) duygulanımlardan "tutkular" olarak söz ediliyordu. Tutku, yani passion ise Latince pati (acı çekmek) ve Yunanca pathos sözcüğünden gelir. İngilizcede edilgin (passive) ve hasta (patient) sözcükleri de aynı pati kökünden türetilmişlerdir. Bu kavramların kökündeki düşünce, bireyin bir değişmeyi başlatması ya da bir eylemi gerçekleştirmesinin tersine, başına gelen bir değişime katılmakta veya bu değişimden acı çekmekte olduğudur. Kavranma, kısıvrak tutulma, yırtılma, parçalanma, altüst olma, darmadağın olma duygulanımı dile getirirler. Duygulanımlar bizim neden olduğumuz şeyler (eylemler) değil, başımıza gelen durumlardır (tutkular)." (May, 2005: 30).*

Bir başka kavram ise düşünüm kavramıdır. Sartre düşünümü ikiye ayırır. Sartre, bilincin kendi nesnesi olma girişimine "düşünüm" (reflexion) der. Saf olan düşünüm ve saf olmayan düşünüm olarak iki çeşidi mevcuttur. Bilincin kendini arındırması ile (ki bu bilinç için çaba gerektiren bir edimdir ve buna "katharsis" denir ve oluşan saf düşünümdür. Saf olmayan düşünümde ise psişik mevcudiyeti vardır. Sartre bilinç işlemleri üzerinden kurduğu "kendinde varlık" ve "kendisi için varlık" oluşumundan sonra "kendini aldatma" adını verdiğini "kendisi için varlık" tan bir sonraki aşamaya geçer. Ona göre "kendini aldatma" bilincin seçtiği bir olgudur (Sartre, 2016: 20). "Sartre'a göre bu tuhaf paradoks Freud'un Ego ve İd düalizmi aracılığıyla da açıklanamaz çünkü "kendini aldatma" nın gizlenmesi, aynı şeyin hem bilindiği hem üzerinin örtüldüğü, hem tanındığı hem gizlendiği, hem kabul edilip hem reddedildiği psişik bir organizmanın birliğini gerektirir ki Freud'un bilinçaltı kavramı bunu açıklayabilme yetisinden uzaktır." (Sartre, 2016: 21-22). Freud ise, ego şu şekilde tanımlar, egonun aurası yoktur. Yani bir enerjiye sahip değildir. İd'den

egoyu oluşturan süreç içerisinde dahil edilene kadarki zaman diliminde, varlığından bahsedilememektedir. Egonun görünmeyen potansiyeli var olan karar verebilme, ayırım yapabilme, sebep ve sonuç ilişkisi kurabilme enerjisiyle, çetrefilli ve uzun gelişimi ile ego atri sistem başlamaktadır.

İd'in ise tek bir işlevi vardır, o da uyarıların verici niteliklerinin hemen deşarj edilmesidir. Kendisine gelen bir uyarıyı, motor yolları ile deşarj eden refleks aygıtıdır. Bu aygıt yani psikolojik aygıt iki uçtan oluşmuştur. Bunlardan biri duyuşsal bir diğeri ise motor uçtur. Duyuşsal uç duyumsama ile algılama aracılığıyla ile duyuş organları tarafından oluşmaktadır. Motor uç ise fizik tepkisel olan kaslar ve hareket organlarından oluşmuştur. İd, zaman içerisinde geçmiş ve gelecek arasında herhangi bir değışikliğe uğramamaktadır. Mevcut durumu ne ise odur. Fakat id'i kontrol altında tutan egonun kendisidir. Ego id'i kontrol ederek düzenli hale getirmektedir. İd, haz alımlanmasına bağılı olarak içgüdüsel ihtiyaçların karşılanması ile çalışmaktadır. Dolayısıyla sonradan edinilmiş ahlak ve değer yargısı gibi moraller ile yönetilmemektedir. Haz tatmini üzerinden işlemektedir. Süper ego ise insanın üçüncü temel ögesidir ve idin aksine yargılayıcıdır. Süper ego vicdan ile yönetilmenin karşılığıdır. Gerçeklik algılamaz ve ideal olan ne ise ona yaklaşmaktadır. Benlik duygusu ve vicdan arasında bir sistemden oluşmuştur. Süper ego mükemmeliyetçidir kişinin obsesif yönüdür her zaman daha iyisini hedefler ve ona ulaşmaya çalışmaktadır. Süper ego, suçluluk duygusunun ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Aşğılık hissi, süper egonun bir ürünüdür. Süper ego, egodan, ego idin içinden oluşur. İnsanın yaşam süresi boyunca bu üçlü birbirlerinden beslenerek hareket etmektedir (Hall, 1999).

"Psikoloji disiplinin içinden bir grup, psikolojinin (ve psiko terapinin) aşkın yanının, bilimsel doktrinlerin içinden çıkarılamayacağını gördü. Bu doktrinler kendilerini aşan varoluş problemleriyle karşılaştıkları zaman, kendilerini ideolojilere dönüştürüyorlardı. Sonuçta terapistin "baba" kimliğinde, kendini merkezde tutarak tedaviyi mükemmel kuramına göre yürüttüğü bir seans ortaya çıkıyordu. Bu kişiler çözüm için 20.yüzyılda büyük bir zenginlikle ortaya çıkan iki aşkın kaynağa başvurdular: felsefe ve sanata." (May, 2005: 10).

Felsefe de, bilim ve sanat gibi olmak üzere insan etkinlikleri arasında yer alır. Bilim, sanat ve felsefenin ortak noktası, kendilerine özgü ürünler koymalarıdır. Felsefe olmadan bilim, ya da bilim olmadan felsefe, bilim olmadan sanat ya da felsefe olmadan sanat üretmek mümkündür ancak ne denli yetkin olacağı tartışılmalıdır. Kalıcı eserlerin üretilmesinin temelinde, bu üç ögenin birbirinden beslenerek feyz alarak açığa çıkmasıdır. Kavramlar, düşünceler, projeler bilinçli bir varlık olarak bireyin dil kullanımına atıfta bulunan göstergelerdir, bu olgular da felsefe, bilim ve sanat için ortak olgulardır. Felsefe, sanat ve bilim içerisindeki farklılığın nedeni ise mevcut olana bakış açılarıdır. Felsefe, anlam bağlamı oluşturmak için var olana bakarken, bilim belirlemecidir ve sanat da felsefeyle yakın olarak anlam bağlamı oluşturma çabasıdır. Bu sebeple, sanat ve felsefe birbirlerine daha yakındır. Sanat ve felsefe için, var olan üzerinden kurulan anlam bağlamındaki farklılıkta sanatın daha öznel tavır içerisinde olmasıdır. Sanattaki bu öznel tavır sanatçının tavrının bir imge dili olmasıyla kendisini gösterir. Sanatın özgürlük alanına sahip olduğu iddia edilirken, sanatçının hayal dünyasının oluşturduğu imgesel dilin gücü ön planda tutulmaktadır (Karakaş, 2008: 821-822). Bu bağlamda, yaratıcılıkla ilgili May'in yorumlamalarına değinmek gerekir. May, hiçlikten türediğini iddia ettiği yaratıcılığın açıklanamaz olduğunu söylemektedir. Yaratıcılık ve özgürlük arasında bir bağ kurup, yaratmanın asıl gizinin özgürlükten olduğunu söyler. Özgürlüğün gizi ise May'e göre, ölçülemez derinlikte ve açıklanamamaktadır. Bunun aksi doğrultusunda üretim düzeni kurmaya çalışınlarsa yaratıcılığın belli sınırları içerisinde kalacaktır ve belirli bir düzen içerisinde sıkışıp kalırlar, bundan ötürü de yaratıcılık eyleminin özgür tavrını inkara gideceklerdir. Yaratıcılık, açıklanamaz ifade edilemez derinlikte, ölçülemez bir şeydir. Dış dünyadan değil, içten gelendir. Var olanı kavrayamama sebebi olarak, yaratıcı edimi kavrama isteği doğar (May, 2005: 25). "Usdışı kaynakların bireysel biçimlenişiyse sanatta ifadesini bulmuştur. Sontag'a göre: "*Her çağ kendi "tinsellik" tasarısını kendisi için yeniden bulmalıdır... modern çağda tinsel tasarı için en etkin metaforlardan biri "sanat"tır.*" (May, 2005: 17).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Resim Yüzeyindeki Zihinsel Dönüşümün 1980 1990 Yılları Arasındaki Çağdaş Türk Resmine Etkisi

Bir sanat dalının özerk olması, onun yeni bir başlangıç yapmasına bağlanmıştır ve böyle bir başlangıcında fenomenoloji anlayışı içerisinde ele alınmasının faydalı olacağı ön görülür. Fenomenoloji anlayışında ele alınmasının sebebi, ilke olarak geçmişti tasfiye edip yüzünü yeniliğe dönmesinden kaynaklanır. Jean Lescure, ressam Lopicque'nin resimlerini inceledikten sonra şöyle yazar; "Her ne kadar onun yapıtında mekanın dinamik ifadeleri konusunda geniş bir kültür ve bilgi birikimi olsa da, bunlar uygulanmaz, bunlarla reçeteler oluşturulmaz. Dolayısıyla bilgiyle, bu bilginin aynı derecede unutulması da eşlik etmelidir. Bilmeme cehalet değil, bilginin aşılmasına ilişkin zor bir edimdir. Biryapıtın her an bir tür saf başlangıç olmasının bedeli de budur. İşte; böylece, yapıtın yaratımı da bir özgürlük pratiğine dönüşür." (Bachelard, 2017: 25). Bu açıdan bakıldığında fenomenoloji bağlam kurulur ve hayal duyarlılığın kaynaklarının da aşılması olacaktır. Sanat; bilincimizi uyaran, hayatın yoğunlaşmasıdır. Lopicque şöyle yazar; "Örneğin ırmağın Auteuil'den geçişini resmediyorsam, yaptığım resmin bana, ırmağın gördüğüm gerçek akışı kadar beklenmedik şeyler vermesini (bunlar başka türden o bile olsa) beklerim. Zaten geçmişte kalmış biz manzaranın tıpatıp aynısını yapmak, bir an için bile söz konusu olamaz. Benim için gerekli olan, o manzarayı yeni bir biçimde ama bu kez resim açısından tümüyle yeniden yaşamak, bunu yaparken de kendime yeni bir şok yaşama olanağı sunmaktadır." Lescure, sözünü şöyle bitirir: "*Sanatçı, yaşadığı gibi yaratmaz, yarattığı gibi yaşar.*" (Bachelard, 2017: 25).

Yılmaz, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resmini, dönüştüren estetik şiddet kavramını temsilen ele almıştır. Sanat tarihinde, dönüştürücü etkiler çok farklı biçimlerde resim yüzeyine yansımıştır. Yılmaz ise, sanat ve şiddet ilişkisinin dönüştürücü yönünü işaret etmiştir. Picasso'nun resimleri bu anlamda ele alınmıştır. Avignonlu Kızlar'ın etkisini, şiddetinden değil dilinden aldığı söylenmektedir. "*Picasso'nun kendisinin bile tahmin etmediği çaresiz bir dizi çarpınışın ve parçalanmanın ardından, neredeyse kendi kendine kurulan, yeni bir dünyayı mümkün kılan, istilacı bir dildir.*" (Yılmaz, 2012: 261). Bu çerçevede ele

alındığında, resim sanatı tarihi içerisinde önemli bir başkalaşım ve dönüşüm olarak nitelendirilebilir.

"Anlaşıldığı kadarıyla bu keskin hatlı yüzler, resmin sağ üst bölgesine girer girmez, bir havuza atılan taş misali, dalga dalga yayılarak diğer figürlerin yüzlerini, kollarını, göğüslerini ve bedenlerini etkilemişler, derken, kompozisyonun tamamını başkalaştırmışlardı." (Yılmaz, 2012: 262). Biçimsel olarak başkalaşım ve dönüşümü işaret eden bu yorumda süreç sonunda resmin aldığı hal anlatılmıştır. Ancak dönüşen yalnızca biçimler değildir. Dönüşüm tek yanlı olmadığı için yalnızca biçimsel olarak karşımıza çıkmaz nitekim zihinsel olarak birtakım değişimler yaşanmış olmalıdır ki bu da resim yüzeyinde ki biçimlerin başkalaşmasına sebep olmuştur. Öncelikli olanın hangisi olduğu konusunda bir yorum yapılmamıştır ancak zihinsel ve biçimsel başkalaşım-dönüşüm birlikte seyretmiştir.

"Avignonlu Kızlar itici, rahatsız edici bir resimdir. John Berger, resmin rahatsız ediciliğini, kadınların resmedilme yöntemine bağlıyor. Ona göre, " (...) 11. ya da 12. yüzyıldan bu yana, kadının et olarak, içinde erkeğin ölünceye kadar acı çekmeye yazgılandığı, bedensel cehennem olarak görüldüğü dönemden bu yana, hiçbir kadının resmedilmediği kadar hayvani biçimde resmedilmiştir bu kadınlar." Çekicilik şöyle dursun, "gözleri ölüme bakan kazıklar" gibiydiler. Sanatçının "gördüğü biçimiyle, yaşama karşı cepheden girilmiş öfkeli bir saldırıydı" bu resim. Boşluk yoktur bu resimde. Hava dahil, mekandaki her şey irili ufaklı sivri biçimlere dönüşmüştür." (Yılmaz, 2012: 262).

Yüzeyin algısı, sürece tabi tutulmaktadır. İzleyicinin zihni, resim yüzeyinin sürecine dahil olur, aynı zamanda tersi düşünülecek olursa, yani yüzeyin süreci izleyicinin zihni ile var olacaktır. Bu noktada da Resim yüzeyinin zihinsel dönüşümünün söz konusu olacağını söylemek mümkün olacaktır. Bu söylem M.Ponty' nin savı ile desteklenebilir.

"Form ve madde arasındaki klasik ayrımı algıya uygulayamaz, algılayan özneyi de, ideal yasasına sahip olduğu duygusal maddeyi yorumlayan açığa çıkan ve

bunu düzene koyan bir bilinç olarak kavrayamayız. Madde, formuyla yüklüdür. Bu da son tahlilde her algının belirli ufukta ve nihayet dünyada yer aldığı anlamına gelir. Bunların her ikisi de, açıkça bizim tarafımızdan bilinip ortaya konmaktan ziyade bizim için pratik olarak mevcuttur. Algılayan özne ile dünya arasındaki, organik ilişki, içkinlik ve aşkınlık arasındaki çelişkiyi ilke olarak içerir." (Ponty, 1996: 44).

O halde, resim yüzeyinin zihinsel dönüşümü yüzeyin geçirdiği evrimsel sürecin, içerisinde değerlendirilebileceği gibi dışsal ve içsel etkenlerle de değerlendirilebilir. Yüzeydeki zihinsel dönüşüm yüzey için süreç devam ettiği müddetçe devam edecek ve yüzey daimi bir başkalaşım süreci içerisinde olacaktır. Bu açıdan bakıldığında Eyüboğlu'nun yaklaşımı dikkati çeker. Eyüboğlu, sanatçıların eserlerinde, hakikate geri dönme, yaşama arzusundan bahsedildiğine bakarsak, yeni sanatta akıl düşmanlığı olduğunu söylemenin doğru olmadığını söyler. Eserlerin açık seçik her türlü ayrıntıdan kaçınma halinin sanatın özlü niteliğidir, çünkü günümüz aşırı nahoşluk, kendinden geçme, sarhoşluk dönemi değildir demiştir ve şöyle ekler, hayatı aşmak ya da onun içinde yok olmak, her türlü mistisizmden uzak kalan yeni sanat, en iyi budur (Eyüboğlu, 2013:194-195). Bu açıdan ele alındığında, günümüz sanatının işlevine yönelik bir yorum yapıldığı görülür. Ancak Kagan, bu konuyu farklı bir bakış açısı ile ele alır ve şöyle der,

*"...bilim, düşüncenin ürünlerini formüllendirir, düşüncenin mantıksal gücü egemendir burada. Buna karşılık sana, sanatçının düşüncelerin, anlayış gücünün mantıksal işlem sınırlarının dışında kalan duygularıyla, yaşantısıyla, coşkularıyla, pişesinin tüm içeriğiyle sınırsız kaynaştırır. Dünyanın sanatsal olarak özümlemede, bilinçaltının, sezgisel-olanın yeri vardır, oysa bilimsel ya da teknik etkinlik alanında yeri yoktur; bir yasallıktır bu. Bu bakımdan, bu sorunun ilk kez Schelling'ce formüllendirildiği biçimde genel çözümünü doğru kabul etmek gerekir. Schelling, sanat yaratımına bilinçli-olan ile bilinçsiz-olanın birliği olarak bakmıştır; diyalektik maddeci estetikse, bu önemli. Alman filozofunun idealist yorumlarından farklı yolda, bilince, sanatçının dünya görüşünde ve dünya duyumundaki toplumsal bilincin görünüş biçim, olarak bakar." (Kagan, 2008: 360).*Kagan'ın bilinçli-olan ile bilinçsiz-olan yazının bir bölümünden alıntı yapılmıştır. Kagan'ın ifadesinden de

anlaşılacağı üzere, sanatçının bireysel bilincinin ve toplumsal bilincinin ikisinin bütüncül bir biçimde düğümleştirmesinden zorluklar çıkacağını savunmaktadır. Ancak bunun için ifade ettiği önemli bir husus bulunmaktadır.

"Kişinin özellikle de sanatçı kişinin bireysel bilincine, toplumsal bilincin bu iki yoldan işleyişini birbirinden ayırt etmek gerekir. Çünkü, dünya görüşü, soyut düşüncenin bir ürünüdür; sanatsal istidat ise, sanatsal-imgesel düşüncenin bir aracıdır. Onun için, bu ikisinin bütüncül bir biçimde düğümleştirmesi zorluklar çıkarır. Bu zorluklar, ancak sanatçının psişesinde belirli bir iletim mekanizması var olduğunda, dünya görüşü ile yeti arasında, birbirine koşut çalışan, belli bir sınır bölge olduğu zaman aşılabilir. Sanatçının dünya duyumunu bu işlev yerine getirir." (Kagan, 2008: 360-361).

Anlaşılacağı üzere, sanatçının ürünlerinin formüle edilmesi, Kagan'ın deyimi ile soyut ve somut düşünceler ile gerçekleşmektedir. Soyut düşünce, zihinsel kuruluştur ve zihin maruz kaldığı dünya görüşü ve dünya duyumu arasında ikilem yada bir bütünlük geliştirebilir. Zihnin bu tutumu, her birey için farklılık gösterebilir. Bu da sanatçının (üreten bireyin) zihninin, ne yönde şekillendiği ile ilintilidir. Dolayısı ile zihnin algısı ön plana çıkacaktır. Her bir bireyin algısının da farklı olduğunu düşünürsek, o halde yüzey için de algının sabitlendirilemeyeceğini yada sınırlandırılmayacağını söyleyebiliriz. Bu da demek oluyor ki, yüzey algılayıcı-alıcı tarafından sürekli bir dönüşüm içerisinde olacaktır. Ancak bu yalnızca izleyici (algılayıcı-alıcı) tarafından gerçekleşmeyecektir. Bunun nedeni ise, yüzeyin oluşumun sanatçı tarafından bir zaman dilimine ait tutulduğunu unutmamak gerekir. Bu zaman dilimi, sanatçının yüzey üzerindeki eylemini gerçekleştirdiği süredir. O halde, bu süreç içerisinde yüzey sürekli olarak sanatçının zihninin süreçlerine maruz kalarak bir dönüşüme girecektir. Yani yüzey, onu şekillendirecek sanatçının yada üreten bireyin karşısına geçtiği andan itibaren, sürekli bir zihinsel dönüşümün sürecindedir. Sanatçının yüzey ile olan iletişimi süreci sona erdiğinde yeni bir süreç başlar ve bu evrimi devam ettirecek olan kişi yada kişiler artık onu üreten birey değil karşılaştığı zihinler olacaktır. Her kişinin zihinsel algının farklı olduğunu dile getirmiştik. O sebeple, yüzeyin sanatçının zihninin himayesinden çıktıktan sonra ait

olacağı tek bir himaye olmayacaktır. Bu da resim yüzeyinde ki zihinsel dönüşümün karşılığı olduğu gibi sürekli bir başkalaşım içerisinde olacaktır. Ancak bu noktada idealizmde yok sayılabilir. Resim yüzeyinde algı yönetimi, bireysellikten uzak toplumsal anlamda ideal olandır. Buna rağmen, yüzeyin "saf" yani müdahale edilmeden önceki hali, ideal olana tekabül edebilir. Bunun ile ilgili olarak M. Ponty şöyle demektedir ;

"Psikologlar tarafından algı üzerine önyargısız yürütülen bir çalışma, algılanan dünyanın bilimlerin bu sözcüğe verdiği anlamda nesnelere bir toplama olmadığı, onunla olan ilişkimizin düşünürün, bir düşünce nesnesiyle olan ilişkisi türünden olmadığını ve nihayet, üzerinde birçok bilincin uzlaştığı, algılanan şeyin birliğinin, pek çok düşünürün kabul ettiği bir teoremin birliğine benzetilemediği gibi algılanan varoluşunda ideal varoluşa benzetilemeyeceğini ortaya koyar."(Ponty, 2006: 43).

M.Ponty'nin savı, çok yönlü algının sonucunda ideal olan yok olduğunu ortaya koyar, niteliktedir. İnsan etkinliğinin esas biçimlerinin ve insanın sanatsal etkinliğinin bunun içerisindeki mevcudiyeti belirlenmiştir. Estetiğin nesnelere, özneler üzerinde şekillendirdiği bilinçli, amaçlı etkileme olduğundan yola çıkarak varılan sonuçlar arasında dönüştürücü etkinlik ile ilgili şöyle bir tanımlama yapılmıştır;

"Öznenin nesnel gerçekliği değişime uğratışında kendini belli eden, dönüştürücü etkinlik; bu etkinlik, pratik ya da tasarımılanmış biçimde, emeğin ve ilerici pratiğin çok yönlü somut biçimleri altında karşımıza çıkar." (Kagan, 2008: 226).

Sanatçı ve eseri arasında dönüşümlerin etkinliği aynı zamanda sanat tarihi içerisinde ki sanat yapıtlarının zaman içerisinde ki dönüşümlerinin haricinde, sanat kendi içerisinde ki zihinsel dönüşümlerinin dışında, günümüzde toplumu da dönüştürme eğilimindedir. Adorno'nun kültür endüstrisinde bu görüş açıkça görülmektedir (Adorno, 2013). Barret, Adorno'nun yaklaşımını şöyle yorumlamaktadır:

"Adorno pasif konumdaki izleyenleri destekleyip politik farkındalığı yok ederek yenikleri kaçırdığına inandığı için "kültür endüstrisi" ni (kitlesel tüketime yönelik eşya üreten kültür, popüler medya ve popüler kültür) eleştirir. Kültür endüstrisi insanları politik açıdan duyarsız, pasif tüketiciler olarak nesneleştirir; sadece kar beklentisiyle kitleleri kullanır (küreselleşmeyi ve eğlence endüstrisini düşünün). "Gerçek sanat" panzehirdir. Özerktir ve ticarileşmeye karşı durur. Öznelliği korur, onu nesneleşmeden uzak tutar, Sanat popüler medyanın kısa süreli sözde duygulanımlarını değil özde mutluluğu sağlar. Sanat popüler medyayı dengeleyecek bir içerik sunar ve toplumu dönüştürür." (Barrett, 2015: 245). Bu yaklaşımdan anlaşıldığı üzere, toplumu dönüştüren sanatın kendisi de dönüşüm içerisindedir. Sanatın toplumu dönüştürmesi, düş ve sanatın kendisinin de dönüşüm içerisinde olması düşüncesinin en nesnel verileri 1980'lerde ve 1990'larda gözlemlenmiştir.

1980'lerden başlayarak önemli bir dönüşüm içine girildiği, genellikle kabul edilen bir husustur. Bunun nedeni olarak, o dönemlerde toplumsal kuram alanlarında ki yaşanan kopuşlar, farklılaşmalar gösterilmektedir. Sanat alanında ki bu oluşumlar, kimi yorumculara göre "post modern dönemi sanatı" olarak nitelendirilmiştir. "20. yüzyılda beliren modern sanatın getirdiği bazı anlayışların kırılmasıyla değil, 2. Dünya Savaşı sonrasında başlayan belli akımların ötelenmesiyle de kendisini belirlemiştir."(Kahraman, 2002: 196). 1980 ve 1990'lar da üretilen sanat işlerinin niteliği ise, beslenme kaynaklarının bütüncül değişiminden kaynaklanmıştır. Bunun nedeni, 1980 ve 1990'lardaki yepyeni zihinsel oluşumların iç içe geçmesidir.(Kahraman, 2002: 198).

Bu çerçeveden ele alındığında, resim yüzeyi detaylı bir inceleme gerektirmektedir. Biçimsel anlamda ve zihinselliği ortaya koyacak içsellik anlamında ele alınarak, resim yüzeyinde imgelerin temsilîyetlerine değinmek gerektiği ortaya çıkmıştır. Bir sonraki başlık da bu açıdan 1980-1990 yılları arasında resim yüzeyindeki imgelerin temsilîyetleri olarak oluşturulmuştur.

3.2. 1980 1990 Yılları Arasında Resim Yüzeyindeki İmgelerin Temsiliyetleri

İmge ve imgeler, çoğu zaman yoğun tartışma nedeni olmuşlardır. İmgelerin bir özelliği kışkırtıcı olarak cesaret verirken bir yandan da cesaret kırıcı olabilirler. Bu özellikler, insan olmanın öznel durumunun kaygan zemini olarak görülmektedir. İmgeler, birbirinden farklı ve çok başka deneyimlere ulaşmayı mümkün hale getirebilen, dolayım noktalarıdır. İnsanların görme biçimlerini etkisi altında bırakıp onu değiştiren, nesneyi ya da kişiyi odağında tutmayan dolayısı ile melez personalar yaratan, kaynağının zekâsını temsil eden şeylerdir. İmgeler, temsil edilen gerçeklik, görsel tasvir arasındaki sınırlarda dolaşmaktadır. Yalnızca gerçekliğin, tasvirlerin ya da kopyaların ürünleri değildir, aynı zamanda kültürel yan ürünler olarak da tarif edilmemektedir.

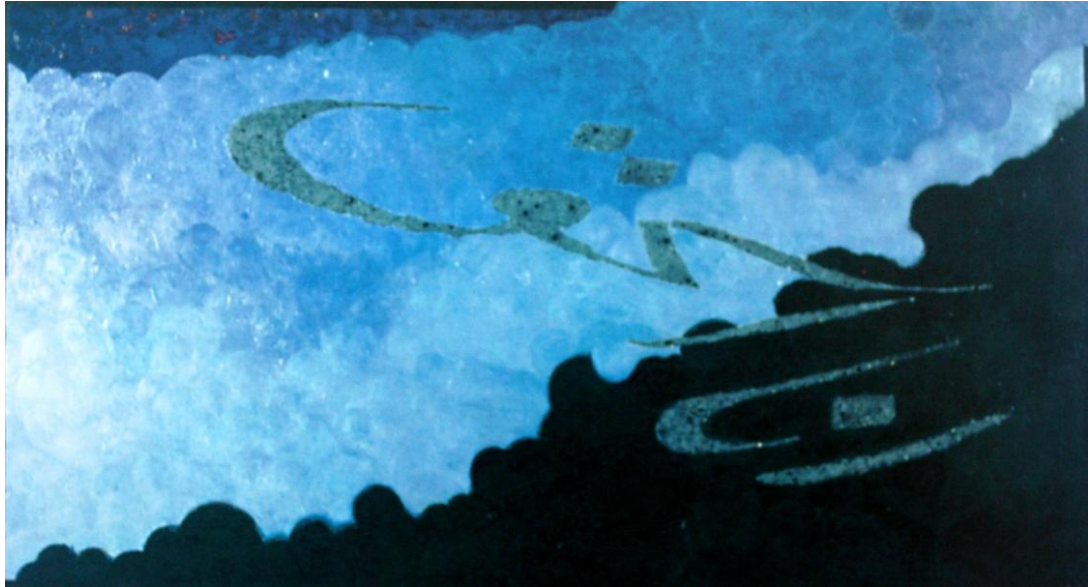
Günümüzde imgeler, bireylerin kendilerini görselleştirerek dışarı ulaştırdıkları şeylerdir. İnsanın içsel dünyasını, içsellik üzerine kurduğu bağlantıyı, benliği ve düşünceleri imgelere yansıtma gereksinimi söz konusu edilmiştir, aynı zamanda bu ihtiyaç nefes almak kadar temel bir ihtiyaç olarak görülmektedir (Burnett, 2012). "İmgenin görünür olmasının neticelerinde her zaman, imgenin görünürlüğüne ilişkin taraf bulunabilir." (Taburoğlu, 2016: 61). İmgeler anlatılması ya da yorumlanması için kullanılan terimlerin çoğu dilbilimsel çalışmalardan türetilir (Ambrose ve Harris, 2013: 68). İmgenin görünürlüğünde, çizilen bir resim barınması söz konusu edilir. Zihinsel, algısal, sözsel, grafik imajlar imge denildiğinde akla gelmektedir. İmge ve imaj bu anlamda kesişir. İmaj imgenin saf resim hali iken, imge imajdan ayrı durmaz. Dolayısı ile söz, yazı, edimler birbirlerine dahil olurlar. İmaj, saf resim olarak ele alındığında, imgeyi oluşturan elemanlarda görünür olacaktır (Taburoğlu, 2016:61).

Bu bağlamda Anadolu'daki imgelerin ne şekilde, ne niyet ile ele alındığı üzerine İslam felsefesine, resim ve yazı ilişkisine, hat sanatına ve Allah'ın buyurduklarına göz atmak gerekir. Anadolu imgeleri, yazı ve söz ile yakından ilişkilidir. Bunun pek çok nedeni arasında, yaygın dini inanış olarak İslam dininin etkisi, oldukça ağır basmaktadır. İslam felsefesinde varlığın özüne dair olan

yorumlar, Anadolu resim imgelerinin oluşumunda etkindir. Dünyevilik kavramı aslına bakıldığında, kavramdan öteye geçerek içsel bir tatmin duygusu oluşturmaktadır. Bu dünyanın geçiciliği, yaradan olan Allah'a sığınma, Allah'ın birliği ve bütünlüğü, tasavvuf edilmesi gereken içsel bir olgudur. Bu yüzden imgeler, içsellik ile oluşturulmuş iç ve öz ile ele alınmıştır. Sayın, Anadolu yazı resimlerinden şöyle bahsetmektedir;

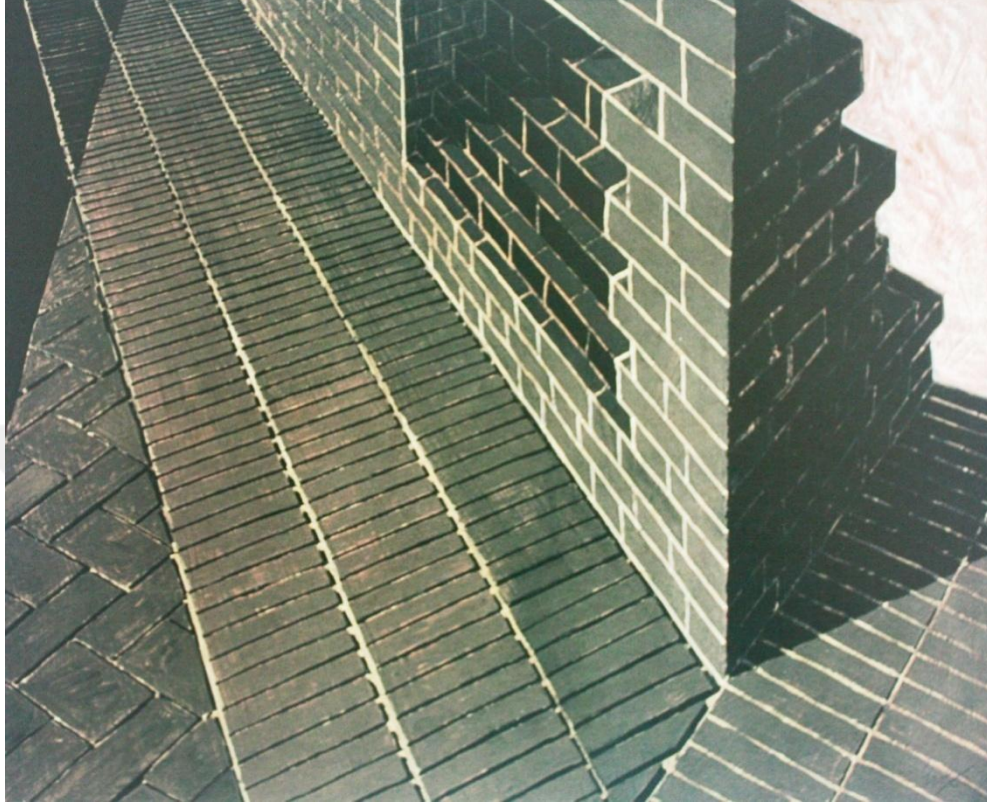
"Grafik, bir göstergenin diriliş zorunluluğu ya da olasılığı, ülküsel nesnellikle karşılaştırıldığında dışsal ve olgusal değildir: Onun, içsel tamamlanışının olmazsa olmaz koşuludur. Ülküsel nesnellik, dünyaya kazanamadığı... ve dirilişe katılamadığı ...sürece tümüyle kurulamamıştır. Bu nedenle yazmak, kuruluşun en yüksek olasılığıdır... Bu bağlamda imge ile gösterge, harf ile resim aynıdır: Evren, varlığını ilahi kelimadan biçimlere aktarmakta, yazı ile resmi, imge ile göstergeyi ayırtmamakta, sonraları Yeniçağ'ın yapacağı gibi figür sayesinde görünmeyeni görünüre tevil etmeye kalkışmamaktadır." (Sayın, 2013: 53).

Görsel 43:Erol Akyavaş, Enel Hak, 190x350 cm, 1987.



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008, 204.

Görsel 44: Erol Akyavaş , Köşeler, 40.5x50.5 cm, 1979- 1980.



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008; 204.

Geleneklere ve tarihsel köklere bağlı motifler, Cumhuriyet sonrası sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bunun yanı sıra bazı sanatçılarda, dinsel imgeleri resimlerine aktarmışlardır. 1980 öncesi dönemde, bu tutumlar kendini ağırlıklı olarak "yazı" ile göstermiştir. Bu dönemlerde imgenin soyutlanması yardımıyla, yeni bir motife dönüştürme arzusu doğmuştur. 1980 sonrasında geleneksel ve dinsel imgeleri çalışmalarında yeniden modern yorumlayan sanatçılar arasında Erol Akyavaş, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli ve Murat Morova yer almaktadır. Ağırlıklı olarak bu yönde çalışan sanatçılar, imgeleri İslam'ın tasavvuf yönüyle ilişkilendirmişlerdir, aynı zamanda ortak bir dil olarak dinsel öğeleri, motifleri resim yüzeyinde "yazı" ile kullanmışlardır. Bu anlamda "yazı" Arap alfabesi ya da benzeri şekiller olarak tercih edilmiştir. Alfabenin okunurluğu anlamında kullanımı, sanatçıdan sanatçıya göre değişiklik göstermiştir. Sanatçılar, kendi düşünsel ifade biçim olarak imgeler yaratmışlardır. Erol Akyavaş'ın üslubu, dini geleneğin ve öğelerin resme yazı ile

aktarılması ile ilişkilendirilebilir. Kendisinin de söylediği gibi 1980 öncesinde hiç de moda olmayan bu yaklaşım, 1980 sonrasında oldukça yaygınlaşacaktır. Yazıyı kullandığı eserlerinde anlaşılabilirliğinden çok, biçim değerinin öne çıkarılmaya çalışıldığı görünür. Bu açıdan bakıldığında geleneksel motif ya da öyküleri resimlerinde kullanırken, bu sembolleri modern sanat kavramı ile birleştirir. Dinsel imgeleri, çağdaş motiflere dönüştürme eğilimi günümüzde de pek çok sanatçı tarafından benimsenmiştir (İstanbul Modern, 2010: 20-21).

Hat sanatı kısaca şöyle yorumlanmıştır, harflerin bedenselliği göz önünde tutularak, düşünsel figürler yaratıldığı ve soyut öge olarak figür oldukları, hattı oluşturan yazıların da görünür ve görünmezlik arasında zaten kendilerinin gizil bir öge olarak betimlendikleri ifade edilir. İslam ile görsel imge yeni bir biçimde şekil almıştır. Ezber bilgi haline gelmiş, önyargıları taşıyan İslam etkisinde Anadolu resmi bildiğinin aksine, figürden yoksun değildir. Figür bilinen gerçekliğinden başka bir boyutta karşımıza çıkar, sırf bu sebeple de ona figür dememek doğru olmayacaktır. "Anadolu yazı- resimlerinden Osmanlı minyatürlerine, diğer üçboyutlu nesnelere gibi çeşitli evren suretleri, sürekli temsil edilmiştir. Ancak figürler göstergesel niteliktedir ve görünenle görünmeyen arasına konan mesafe gibi bakış ile göz arasına da mesafe koymak gerekir." (Sayın, 2013: 60). Bir tavır olarak merkezilik söz konusu değildir. Resim yüzeyi, bu merkezsizleşme üzerine figürün yerini konumlandırmıştır. "Ayrıcalıklı olan figür değil, figürü oluşturan ve araya harflerin bile mesafesini koyan, mekânsal olarak asla doldurulamayan arka plandır. Figür arka planın öne fıskırmasında, aracıdır." (Sayın,2013:61).

Anadolu'daki imgeler, içerisinde buldukları mekâna göre şekillenmişlerdir ve imgeler mekâna egemen olmaktan ziyade, ona uyum sağlamaktadırlar. İslam zaten var olan biçimlere, şekillere, nesnelere, yabancı imgeler eklemek yapmak yerine onların mevcut niteliklerini daha görünür hale getirmek istemektedir. Bu bağlamda Sayın, minyatür resmini örnek göstermiştir ona göre minyatürün biçimini belirleyen minyatürün yer aldığı mekândır. Minyatürün yer aldığı mekânsa, kitap olarak gösterilmiştir. İmge evreni temsil eden ve görünenin görünmeyen yönünü gösteren bir vasıta değil aksine evrenin göstergesel bir araçlarından biridir. Bu durum

Anadolu dahil bütün İslam dünyasına aittir (Sayın, 2013). Sayın'ın yorumlarını Taburoğlu, imge yaratma edimine ait özgün bir anlatı sunar ve imge yaratma eylemi Sayın'ın savına göre, imajdan, görünüşten, dokunuşa, konuma ve bedenleşmeye geçişin arayışını içermelidir görüşüne yer vermektedir (Taburoğlu, 2016: 69-70).

Oysa bugün durum farklılaşmış ve dönüşüme uğramıştır. Geleneksel İslam sanatları geçmişten gelen tutumu istikrarlı olarak devam ettirmeye devam ediyor olsa daha çağdaş sanat imgelerinin temsili resim yüzeyinde farklı bağlamlarda ele almaktadır. Buna sebep, küreselleşmenin getirmiş olduğu dejenerasyon gösterilebilir. Kültürel nitelikleri aşındıran küreselleşme, resim yüzeyinde imgeyi de farklı temsiliyetlerde göstermektedir. Bu durum ortaklık kavramını ortaya koymaktadır. Kahraman, Jung'ın ortaya koyduğu "ortak bilinçaltı" kavramı üzerinden şöyle yorumlamıştır,

"Jung'un ortaya koyduğu "ortak bilinçaltı" kavramı, bence tüm bu gelişme, eklemlenme ve tekilleşme sürecinin en somut açıklamasıdır: Söylence geliştirmekte, dönüşmekte ve nihayet bir imgede billurlaşarak somutlaşmaktadır. Oysa, bugününün söylence üretim dizgesinde durum tümüyle tersine dönmüştür: Söylence, artık, imgeden kalkılarak oluşturulmaktadır; çünkü imgeyi-söylenceyi somutlayan birey değildir, onun doğa ile ya da ideoloji üretebileceği bir başka ortamla girdiği, kendisini etkin ve başat kılan üretim süreci değildir. Onların yerini almış olan, Mac Luhan'ın tanımıyla "sıcak ve soğuk" medyalardır. Birey, özellikle görselliğin getirdiği olanaklarla ve zorlamalarla kendisini bir kuşatmışlığın içinde bulmakta, edilgen ve tüketici olduğu konumda üstüne akıtılan binlerce imgenin oluşturduğu bir bilinç yikanmasını yaşamaktadır. O imgelerin kimilerinin belli, vurgularla öne çıkarılması, beraberinde bir başka kavramı getirmektedir: imgenin çevrimi. İmge bir kez dolaşıma (circulation) girdimi, belli bir dönüşüm, değişim, başkalaşma (mutation) yaşamaya başlamaktadır." (Kahraman, 2002: 101). 1980 ve 1990 Türk resim yüzeyinde yer alan imgelerin dönüşümü de, Kahraman'ın belirttiği gibidir. O sebeple, imge yorumlarından sonra resim yüzeyini ele almak üzere seçmiş olmuş olduğumuz yüzeydeki kadın imgesine ve Türkiye'deki yerine, kısaca değinmek gerekir.

Türkiye Cumhuriyeti'nde kadınların toplum içerisinde karşılaştıkları olumsuz ayrımlara rağmen, kadın sanatçıların belirgin kazanma hareketinin, engelsiz, sorunsuz ve çabasız görüldüğü de bir gerçektir, öyle ki "mücadele" olgusunu getirecek sıralanmış bir süreç yaşamamış gibi, tutumlar sergilenmiştir. Eşitlikçi bu atmosferin oluşmasının nedeni, kadın ve sanat olgularının Türkiye'de oluşum şeklinin ve modernleşme hareketinin iki temel unsuru olarak birleşmesidir. "Sanat tarihçisi Norma Broude, toplum nüfusunun yarısının deneyimlerini sanat dünyasından dışlayan kültürel varsayımların ve değerler sisteminin evrensel gerçekliliğinin sorgulanması gerektiğini vurgulayarak ilginç bir noktaya dikkat çeker." (Antmen, 2014: 111). Antmen, bu açıdan ele alındığında Broude'nin söylemini; modern sanat tarihimiz kadın imgeleriyle dolu olmasına rağmen, esasen incelenmeye değer bir konu olduğu şeklinde ele almıştır. Toplumsal dinamikler düşünüldüğünde, geleneksel anlamda kadın ve erkek figürleri tarafından bir kaos yaşanmamaktadır, nitekim özne ve nesne bellidir (Antmen, 2014).

Kadın imgesi söz konusu olduğunda, feminist tavır akla ilk gelenler arasında olacaktır ve mutlaka kadın sanatçıları daha iyi anlamak için Barrett kadın sanatçıların feminist yaklaşımlarına dair onlardan bir kaçının söylemlerini ele almıştır. Abigail Solomon-Goldeau, feminist tavrın direk olarak kadınları temsil ettiğini söyler ve kendisi şöyle der: "Feminist kuramın odağında, kadının kendi adına konuşmadığının kabulü vardır yada başkaları onun adına konuşur; ortaya konan bakılmak, hayal edilmek, gizemli hale getirilmek ve nesneleştirilmektir." Barbara De Genevieve ise, kadınların, toplumdaki azınlıkların baskı altındaki temsiliyetlerini değiştirmeye adanmış düşünülürse, imgelerin ideolojik mesajlar taşıdığını ve kültürel görüşleri ve değerleri şekillendirdiğini söylemiştir. Bu yönüyle ele alındığında, imgelerin kültür içinde değerli olduğu sonucu ortaya çıkar özellikle de bu imgeler toplumun belli bir kesimini temsil ediyorsa. Aksi düşünüldüğünde de kültür için olumsuz değer taşıyor olmalarıdır (Barrett, 2015: 258).

Bu yönüyle düşünüldüğünde, kadın imgesi Sanat tarihimizde "kendi deneyimlerinin öznesi" olarak görülmemektedir. Antmen, bu yönüyle Aliye Berger olayına değinmiştir. Türkiye'de 1970'li, yıllara gelene kadar ki olan erkek egemen

ortam ve tarih içerisinde yaşanan "kadın imgesi" bir tarafa kadın sanatçılar belli konular içinde kalarak, ön plana çıkamamışlardır. Berger olayı, bu anlamda önem kazanmıştır. Bu açıdan Berger olayı ise mevcut düzen içerisinde bu duruma karşı kesin bir örnek teşkil etmektedir. (Antmen, 2014).

1990'lara yaklaşıldığında yüzeyin kullanım alanları çok daha geniş skalaya yayılmaktadır. Teknikten ziyade içerik olarak değerlendirilen yüzeye örnek olarak Nur Koçak örneği verilebilir. Koçak'ı, yüzeyi adeta billboard gibi kullandığı fetiş nesnelere serisi ile ele almak mümkündür. İmgeler semboliktir. Ruj imgesini kullanarak, Koçak fetiş nesnelere serisini üretmiştir.

Görsel 45: Nur Koçak, Fetiş Nesnelere, 1978-1988.



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008; 331

Görsel 46: Nur Koçak, Fetiş Nesnelere, 1978-1988.



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008; 333

Gülsün Karamustafa'nın "Yarabbi Sen Bilirsin" isimli eserine göz atacak olursak eğer, eserin Koçak'ınkine benzer olarak sembolikleşen imgeler üzerinden kurgulanmış olduğu dikkati çekmektedir. Popüler kültüre ait figürlerin yorumu, göze çarpmaktadır.

Görsel 47: Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, 48x66cm, 1981.



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008; 372.

İmgeler ve imgelerin seçimi yapılan tercihleri göz önüne sermektedir. Onlar hareketi dondurmuş, resim olarak düzenlendiğinde sabitlenmişlerdir (Burnett,2012:46).

Bu çerçevede Sayın'ın yaklaşımı ve Mithat Şen örneği, anlamlıdır. İmge, yalnız başına değil, kendini saran dünyaya açılmaktadır. İmgenin "öz" nedeni işaret edilen şeyler gibi görünmesine rağmen görünen-gösterilen ile ilgili, algı ile temsil benzer durmayacaktır. Bu durum, bireyin var oluş biçimleri bağlamında içsel sezgi ile yaklaşmasını kaçınılmaz kılmaktadır. İmge içerisinde ve imgenin kendisini imge

olarak doğuran boşluğun çıplak ya da dolu niteliklerle izlenmediği, aksine imgenin içerisinde oyulma eylemi ile boşaltıldığı farklı bir operasyon zinciri daha gözlemlenmektedir.

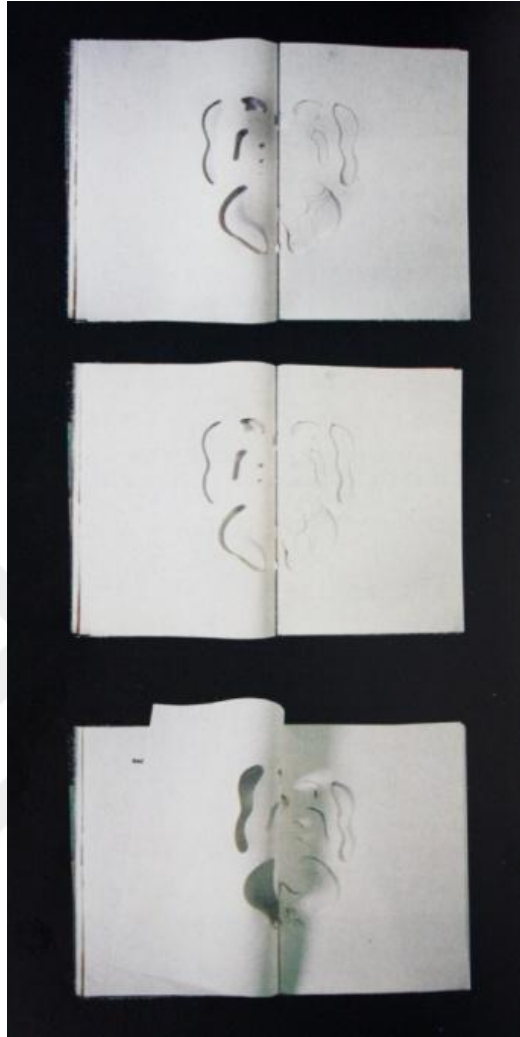
Mithat Şen'in "kesintisiz beden, kesintisiz metin I, beden, kesintisiz metin II, beden, kesintisiz metin III" yapıtı, 20. yüzyılın sonunda böyle bir operasyon zinciri yönüyle yorumlanmıştır. Buradabahsedilen, Osmanlı ve Anadolu'ya özgü katı sanatıdır. İmgenin peşinde olduğu "iz" kendisini oluşturan oyuğunu imge mekânına konumlandığı dikkati çekmektedir. Beden, kesintisiz metinler imgeyi imgeden ayrıştırarak kesintisiz bir öykülenme içerisine girmiştir (Sayın,2013).

Görsel 48: Mithat Şen, soldan sağa BB5, SS2, 2007 , İsimsiz, 2005.



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008; 393

Görsel 49: Mithat Şen , ' Beden, kesintisiz metin' , 1997.



Kaynak : Sayın Zeynep, 2013; 266.

İmgeler, farklı amaçlarla görünürlük kazanmış ve kullanılmıştır. Bu durumun, ele aldığımız 1980 ve 1990 yılları arasındaki Türk resim yüzeyi içinde geçerli olduğu görülmüştür. Ayrıca, yalnızca o tarihler ile sınırlı değildir. Günümüzde de yüzeyde imge kullanımı ile ilgili, farklı yaklaşımlar ve yönelimler söz konusudur. İmgenin resim yüzeyinde nasıl bir başkalaşım ve dönüşüm içerisine girdiği ve bunun biçimsel, içsellik anlamında ne denli etkin olduğu gözlemlenmiştir. Resim yüzeyindeki dönüşüm, imge aracılığıyla gelişmiş ve aktarılmıştır. İncelemenin daha anlamlı olması doğrultusunda yalnızca imge temsiliyetleri değil yüzeydeki içsellik ve biçimsellik konularına değinmek gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu sebeple sonraki başlıklarda, bu düşünce temellerinde oluşturulmuştur.

3.3. Türk Resmindeki Biçimsel Başkalaşım

Yaratıcı edimde; sanatçı, sanatsal biçimi seçtiği malzeme ile oluşturur. Malzeme seçimi, içeriğin niteliği göstereceği uygunlukta seçilir. Önemli olan ise, uygunluk derecesinin belirlenmesidir. Sanatta imgeyi oluşturacak materyal ve malzemelerin dinamik özellikleri, biçimselliği işaret eder. Resim içeriğinde yüzeyde ki boya kütlesi ile içerik ilişkisinde ki bağ ile konu vurgulanıyorsa, gerçekten kayda değer nitelikte eser ortaya çıkmaz, yalnızca herhangi bir şeyi öyküleme olarak kalacaktır. Diğer yandan bir resim zihinsel anlamda hiç bir şey dile getirme çabası gütmüyorsa, boyanın cazibesi, kuvveti, atmosferi yaratan renk bileşenleri gösteriliyorsa, o vakit, o yapıt yine nitelikli bir resim olarak değerlendirilemez; anca sanatçının süslemeci tarafını sergiler. Biçim içeriğin yönlendirilmesi ile her kalıba oldukça rahat şekilde uyum sağlayacak değildir. Biçimin ve içeriğin uyum içerisinde olması gözetilir. Biçim ile içerik arasında uygunluk yoksa eser sınırlandırılmış olarak tanımlanmaktadır (Kagan, 2008).

Sanatta biçimin, pek çok şeyden önce içeriğe bağımlı ve ona hizmet eden bir öge olduğu, diyalektik maddeci düşüncenin tezleri ile kanıtlanmıştır. Biçimci estetikçiler ise, bu tezin tam tersini kanıtlama çabasındadırlar. Onlar, biçimin içerikten önce geldiğini sanat yapıtının ise "salt" biçim olduğunu öne sürmektedirler. Ancak genel felsefi bakış açısında, bu anlayış tutarsız kabul edilmektedir. Nitekim dünyada "salt" biçim mevcut değildir. Çünkü tek başına biçim, var olan bir nesne değildir. Bir taraftan mutlak suretle içeriğe ait olan somut bir bütünün bir tarafıdır. Bu yönüyle sanat da, hayatın ve yaşam formlarının genel kuralları dışında kalamamaktadır (Kagan, 2008: 388-390-406).

"Salt evrensel bir kural gereği, bir şey hiçbir olanaklı algıda, yani genelde hiçbir olanaklı bilinçte gerçek bir içkin olarak verilmez bize." İçkin özne öğeler olarak bilincin parçası olan görme ya da dokunma verilerinin var olduğunu asla yadsımaz. Ne var ki, bu veriler nesne değildirler: bilinç, bu verilere yönelmez; onlar aracılığıyla, dış şeyi hedefler. Şimdi burada bilincimin parçası olan görsel izlenim, kırmızı değildir. Kırmızı, nesnenin bir niteliğidir, aşkın bir niteliktir. Şeyin kırmızısına, hiç kuşkusuz "benzeşen" bu öznel izlenim bir "neredeysse-kırmızı"dan

başka bir şey değildir: kendini aşkınlaştıran ve kırmızıyı kendi dışında yakalamaya çalışan yönelimin kendini uyguladığı "hyle" dir , yani öznel malzemedir." (Sartre, 2006: 140).

"Rengin, yüzeyin, biçimin "profilini" çıkartma işlevine (yani tasarımlama işlevine) sahip olan izlenimsel verilerin, ilkece renkten,yüzeyden ya da biçimden kısaca şeyin tüm niteliklerinden köklü biçimde ayrı olduklarını,akıldan çıkartmamak gerekir.Bunun imge açısından sunduğu, dolayimsız yargılar açıkça görülmektedir. İmge,herhangi bir şeyin imgesidir. Belirli bir bilinç ile belirli bir nesne arasındaki bir yönelmişlik ilişkisi mevcuttur. Kısacası, imge psişik bir içerik olmaya son vermekte; kurucu öge olarak bilinçte yer almaz; ne var ki, bir algıda olduğu gibi, imge olarak bir şeyin bilincinde de Husserl imgeleyici bir yönelim ile yönelimin "canlandıracağı" bir "hyle" yi birbirinden ayırmaktadır. Doğal olarak, hyle öznel olmayı sürdürür, ancak, aynı anda da, katıksız "içerik"ten kopan imgenin nesnesi de, kökten farklı herhangi bir şey gibi, bilincin dışında konaklamaktadır." (Sartre, 2006: 140).

Türk görselliğini temelden belirleyen unsur olarak, nesne-uzam ilişkisi gösterilmiştir. Görsellik-nesne-uzam ilintisi görselliğin okunmasını da dolambaçlı hale getirmektedir. Bilincin somutlaştırma edimi algılama sayesinde, nesnelere ve nesnelerin kategorilerini oluşturur. Nesne bilincin dönüştürümü ile tanınır (Kahraman, 2002: 58). Bu açıdan ele alındığında, nesne "öz" olarak niteliğini kaybeder ve gerçeklikte biçimlenmesi ile ortaya çıkar. Türk resmi için, nesnelerin değiştirilemez gerçekliklerinin olduğu öne sürülmektedir. Bu özelliği ile adeta öyküsel anlam taşımaktadırlar. Bu sebeple, izleyen ile kendisi arasında ki ilişkide önem kazanmaktadır ve değiştirilemeyecek kadar bağlantıdadır. Bu yönden Türk resminde nesne üst bilince ulaşmıştır. (Kahraman, 2002: 58-60).

Nesnenin aşkınlaştırılmış hali, Bilge Alkor'un resimlerinde, egemen bir izlek olarak görülmektedir. Alkor zihinselliğin saflığında, dejenere olmamış bölgelerinde yol almaktadır. Uykuya dışarıdan bakan ressamalarda fantazma devreye girmektedir. Allegri, Poussin, Vigee gibi klasik dönem ressamaları ile Picasso'nun kesiştiği konu uymakta, özne ise bakmaktadır. Batur bu durumu yorumlarken resim

sanatının anlamına ilişkin bir soru sormuş ve şöyle demiştir: *Ressamın işi nedir? Gözetmek mi yoksa gözetlenenin farkında olmadığı bir durumu seçmek mi?* Bu sorulara örnek olarak Alkor'un "Usun Uykusu" adlı eserini örnek göstermektedir(Batur,2000:427).

Görsel 50: Bilge Alkor , "Usun Uykusu";1980 -90.



Kaynak : Batur. Enis ,2000; 427.

Modern alt yapıyı, genel anlamda söylemi üzerinden anlamlandıran birçok toplum düşünürü, postmodernist anlamlandırmanın büyük oranda biçimselliğe yöneldiğini ileri sürmektedirler. İmgelerin karşısında sözcüklere öncelik tanıyan söylemsel, kaynağını egonun duyarlılığından alır. Bu, daha çok görsel duyarlılıktır. Rekabet halinde olduğu temeli doldurulmamış usçu veya didaktik kültürüyle, kültürel metnin anlamından çok, ne yaptığı ile ilgilidir. Biçimsel normların ve uygulanan biçimsel yöntemlerin oldukça geniş birçokluğa konu olmaları, postmodernizmin sanatta ki başlıca özelliklerinden birisidir. Modern estetiğin dışlayıcı yönüne olan güvensizlik sonucu, biçimsel çeşitlilik vurgulanmıştır. Postmodern sanat kuramları, sanatın sahiplendikleri kadar dışladıkları arasında da

derin bağlantı kurar. Bazı eleştirmenler postmodern duyarlılığın bilgi kuramından varlık bilgisine, buna bağlı olarak bilgiden deneyime, kuramdan pratiğe ve zihinden bedene doğru bir hareket vardır. Bazı eleştirmenlerde beden ve bedensele yaklaşım akıldan ve akılcılıktan uzaklaşan çağdaş yapıtları postmodern olarak kabul etmişlerdir (Sarup, 2017:237-242).

"1980'lerin çağdaş sanat üretim ise, resim ve heykelde kavramsallaştırma eğilimleri ve disiplinlerarası yaklaşımlar; popüler ve kitsch kültür açıklamaları; gerçeklik, yanılma ve temsilin sorgulanması, yer değiştirme ve yeniden yönlendirme gibi alt başlıklarda değerlendirilirken, 1990'ları belirleyen en temel kurumsal yaklaşımlar da küreselleşme ve güç politikaları; kimlik politikaları ve çokkültürlülük küreselleşen dünyada dönüşen kentler ve "mekanın/uzamın yeni kültürü"; yeni dünya düzeninde sanat ve kurumlarının yeniden düşünülmesi gibi başlıklarla özetlenmiştir. Sanatçıların yapıtlarının, temel yaklaşımlar ve söylemlerin ışığında değerlendirilmesi, her ne kadar genel tablonun ortaya çıkışında önemli bir rol oynuyorsa da özgün üretimlerinin genelleştirilmesine ve sanatçıların farklı yönlerde yaptığı çalışmaların göz ardı edilmesine yol açabilmektedir. Daha da ötesi, sanatçıların çalışmaları belirli kuramsal yaklaşımları örneklemek için analiz edildiğinde, diğer ilişkilerinden kopabilir ve bu anlamda da önemli bir boyutunu yitirebilir. Her kurgu gibi, bu sanat tarihsel kurgu da aslında bir içerme ve dışlama sürecidir. Bu nedenle, belirli söylem ve yaklaşımlara örnek oluşturan çalışmaları farklı açılardan değerlendirdiğimizde, burada sözü edilmeyen yönleri ve uzantıları ortaya çıkacaktır. Aslında, bu da, sanat yapıtının çok-katmanlı, çok yüzlü ve ilişkiyel doğasına işaret etmektedir." (Erdemci, vd, 2007:263).

Türk Resmine, 1980-1990 yıllarında sosyal açıdan bakıldığında, toplumsal anlamda kırılmaların yaşandığı dönemlere tekabül eder. Aynı zamanda yaşanan sosyokültürel olaylar sanatçıların, kullandıkları yüzeylere de yansımaktadır. Yüzeyde etkisi görülen şey, yalnızca toplumsal olaylar değildir. Sanatçının bireysel olarak zihinsel dönüşüm ve başkalaşımın bir yansıması olarak, yüzeyinde o dönemlerde resim yüzeyinde nasıl bir biçimsel başkalaşım içerisine girdiğine de değinmek gerekir. Bireysel olarak Sarte'nin bahsettiği hyle (öz) olarak başkalaşım, resim

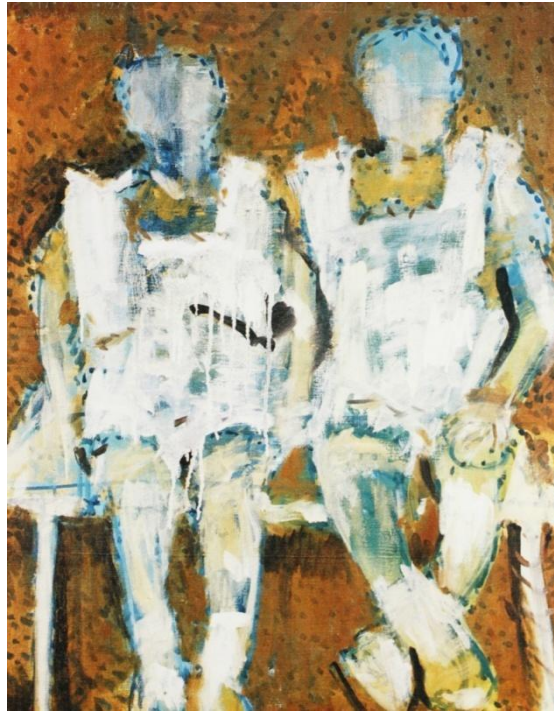
yüzeyinde ki biçimsel başkalaşım anlamında değerlendirilebilir. Ancak bu dönüşümleri yalnızca bireysellik ile ilişkilendirmek yetersiz olacaktır. Dönem içerisine yaşanan toplumsal olaylar, çevresel etkenler, genelde "öz"e yerleşen algılar, nitekim birey üzerine oynanan politikaları da göz ardı etmemek gerekir.

1980-1990 yılları arasındaki dönem için, travmatik olduğu söylenir. İkinci yarısıysa liberal gelişmelerin sonucunu olarak, sanat ve ekonomi aynı anda dönüşmeye başlamıştır. Bu dönüşümün ne kadarının iç dinamikleri, bağımlılıklar sonucu olduğunun cevabı verilememektedir. Şeyda Barlas Bozkuş, bu süreci kronolojik özetler. I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisi olarak İstanbul Bienali, Türk çağdaş sanatını uluslararası alana taşımada önemli olarak görülmüştür. Beral Madra, ilk bienalin koordinatörü olarak modern sergi mekânlarının azlığı nedeni ile ilk binealin konusu "Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat Sergisi" olarak düzenlemiştir. Bu sebeple Aya İrini, Yerebatan Sarnıcı, Mimar Sinan Hamamı, Ayasofya gibi tarihsel mekânlarda eserlerini sergileme ve uygulama fırsatı sanatçılara sunulmuştur. İstanbul bienalinin sanatçılara sunduğu imkân ve olanaklar, kültürel belliği aktif tutma anlamında görsel sanat algılamasını değiştirmiştir. Bir başka etken ise, 1980 sonrasında sanat çevreleri ile Türk sanatçılarının etkileşimleri neticesinde minimalist, hiper-realist, neo ekspresyonist eserler üreten, kavramsal sanatı ve video sanatını seçen kuşakların yetişmesi olarak görülmektedir (Girgin,2014:40-41).

1980-1990'lı yıllar bireyselliğin daha ön plana çıkmaya başladığı yıllardır. Kurumsal zihin tabuları kırılmaya başlar, özelleşen zihin temelleri ortaya atılır. Külahlıoğlu'nun dediği gibi, meseleye ressam açısından bakmak önemli olacaktır. Sanat ve eleştirel bakış getirebilmek için, ülkede sanatın icra edilmesi ile ilgili en temel kaynak elbette ressam olacaktır. "*Nereden bakarsanızbakın; İster sanat duygusu ve sevgisi, hemen her zaman sanat algısının çok çok üstünde seyreden ortalama sanatsever açısından, ister sanatın Türkiye'de komoditeye dönüşümünün ağırlığı ve zorunluluğundan yakınagelen galerici ürün ve aktiviteyi lafa, söze dökmeyi, anlatmayı ve yorumlamayı arzulayan ancak bunu layıkıyla yapabileceği kelime ve kavramlara sahip olmayan Türkçeden yakınan eleştirmen açısından. Ya da*

becerebiliyorsanız, yani hayal gücünüz, muhayyileniz elverirse ressam açısından bakın meseleye." (Külahlıoğlu,2014:67). Bu bağlamda Şenol Yoroğlu'nun eserlerinden örnek vermek mümkündür."Akıcı ve yaş boya kullanımı ile resimlerindeki karanlık atmosfer içinden duygular, coşkular ve psişik gerilimler yansıtabilen, insan figürlerinde jestlerle, ışık vurguları ile iç dünyanın derinliklerini yakalayan Şenol Yoroğlu, 1950 doğumludur.Resim hakkındaki görüşleri bugün dünyada ki diğer yeni kuşak sanatçıları ile koşutluşturmaktadır."*Resmin konusunu (evrensel olan), etik/ideolojik/politik insanolgusu olarak değerlendirmek mümkündür. Eğer resimler duvarlara asılmayacak, soyut olanı anlatacaksa ve eğer "Promete"nin kurtuluşunu duymak yeterli değil de aynı zamanda O'nun kurtulmasının sevincine katılmak için heyecanların kışkırtılması gerekiyorsa (Brecht) yaşanana yabancılaşmış masallar olarak ele almak gerekir. Olympia'ları kıraat eden büyüklere bu hem ödle, hem de cesur Promete'lere görünür görünmez olanı resmin nesi var nesi yoksa hepsini, hatta boyutunu ve ismini de seferber ederek göstermelidir. Temanın izleyiciye ulaşması olanaklı kılınmalıdır.Resim Türkçe olmalıdır. Resim tarihi ise bütün dünya ressamlarının herkes dilediğince yararlansın diye uluslararası ortak mirasıdır..."* (Erzen,1984:13-14)

Görsel 51: Şenol Yoroğlu Bir Bilmecem Var Çocuklar ,81x61.5 cm,1981.



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008; 233.

Görsel 52: Şenol Yoroğlu Suç ve Ceza ,70x120 cm,1987.



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008; 233.

1980’li ve 1990’li yıllarda ki sanat dünyasında bu başkalaşimleri oldukça şiddetli bir şekilde yaşamış sanatçılar, buna hem bireysel olarak hemde grup olarak uyum sağlamış, resim yüzeyine de biçimsel ve içeriksel olarak bu başkalaşımı yansıtmışlardır. İster politik, ister sosyal-toplumsal, isterse bireysel olsun Türk resim yüzeyinde bu dönemler bir dönüşümü işaret etmektedir. Hangi tarzda ya da üslupta olduğuna bakılmaksızın hissedilen bu süreç, yeni oluşumların, başlangıçların kendinde olanların başkalaşımının oluştuğu bir süreçtir.

Server Demirtaş’ın eserinde, yüzey, bilindik halinden çok uzak farklı materyal ile ortada durmaktadır. Yeni bir yüzey oluşturulmuştur. Farklı bir materyal ile yüzeyin yeniden oluşumu dikkat çekmektedir.

Gösterge kendi işlevi dışında biçim halini aldığı anda, durum kendi için değişmektedir. Kendine anlam katar ve yeni anlamını yani yeni kendini oluşturmaktadır. Katıksızlık ve katışıklılık arasındaki çatışma yenilik öz’ü, gelişimin, çatışkı (antinomik) durumudur. Bunu, en üst anlamsal enerjiye yönelik bir çaba ya da biçimler gerçekleştiren yoğun çaba olarak yorumlamak mümkündür.

Bu açıdan ele alındığında plastik formlar biçimler benzer boyutta önemli nitelikler taşımaktadır. Yaşamın eylemselliğine hayat verdiği düşünülen, bir düzen oluşturan plastik biçimler, kendilerini durmaksızın yeniler ve başkalaşım ilkesine boyun eğler (Focillon, 2015: 17).

Görsel 53: Server Demirtaş , Beşbinaltıyüz , 1995(yeniden yapım 2007) .



Kaynak : Modern ve Ötesi, 2008; 389.

Server Demirtaş'ın 1980'lerin sonu 1990'ların başında yapmış olduğu eseri resim ve heykel arasında bir yere konumlandırılmıştır. Demirtaş, işlerini kullandığı malzemenin sayısını vermiştir. 1991 yılında yaptığı "Otuzbeşbinmetre" eserinde aynı mantıkta üretilmiştir. Eserlerinde soyutlamanın aurasını bozarken, Lyotard'ın söylediği gibi sanatçı, işini, üretimini, yöntemini deşifre etme eylemi gerçekleştirmiştir (Erdemci, vd, 2007: 277).

3.4.Türk Resmindeki İçsellik ve Başkalaşım İlişkisinin Resim Diline Yansımaları

Eserin icra edilmesinin, algı dünyasının gerekliliklerinin, zihin ile ilgili olan kararlarının ruh fenomenolojisi ile bağlantılı olduğu söylenilebilir. Bu çerçeveden ele alındığında "ruh" görünürlük kazanacaktır. Bir iç görüş olarak bu durum içten kaynaklanan, içsellikle ilişkilendirilen, hazlara bağlanabilir. Böyle bir durum için ruh ve zihin birbirinin diyalektikidir ve iç görü daha çok "ruh" ile bağdaştırılmıştır.

"Rene Huyghe, Geroges Rouault'nun Albi' de sergilenen yapıtları için kaleme aldığı güzel önsözde şöyle demiştir; *"Rouault'un, nereden gidipte tanımlamaları havaya uçurduğunu araştırmamız gerekseydi, belki de eskimeye yüz tutmuş bir sözcüğü, ruh sözcüğünü hatırlamamız gerekecekti..."* Rouault'un yapıtlarını anlamak, hissetmek ve sevmek için her şeyin kaynağını ve anlamını bulduğu noktaya yani tam ortaya, her şeyin kalbine, merkezine atılmak gerekir: işte o zaman, unutulmuş, dışlanmış o sözcüğü, ruh sözcüğünü yeniden buluruz." Rouault'un resminin kanıtladığı gibi iç ışığa sahiptir; öyle ki, bir "iç görüş" bu ışığı tanımakta ve onu parlak renklerin dünyasına, güneş ışığının dünyasına taşımaktadır. Dolayısıyla Rouault'nun resmini sevip anlamak isteyen kişinin, psikolojik perspektifleri gerçek anlamda alt üst etmesi gerekmektedir. Bu kişinin, dış dünyasının bir yansıması olmayan, içten kaynaklanan bir ışığa bağlanması gerekir; iç görüş, içten kaynaklanan ışık gibi ifadelerle çoğu zaman kolaylıkla başvurulduğuna kuşku yoktur. (Bachelard, 2017: 12).

Bachelard, "poetik" bir anlam içeren içsellik ve ruh fenomenolojisi ilişkisini, poetik hayal gücü ile ifade etmekte, sınırsız tanımlamalar olarak değerlendirmektedir. O kadar ki bunun ne psikoloji ile ne de psikanaliz ile kısıtlamaz ve hatta bu alanların bile ötesine geçtiği iddia edilmektedir. İç görü ve sanat yapıtı üzerinde ki içsellik, tüm bunların yansıması olarak ele alınmaktadır. İçsellik olduğu alanda, nesnellik mevcut olamamaktadır. İçsellik, poetik olarak düşünmeyle ilişkilendirildiğinde, nesne mekandabarınamayacaktır.

Sartre göre, içsel yaşamın tinsel yaşama karşı çıkardığı anlamda içsel yaşam mevcut olmamaktadır. O nesne, olan ve bilincin mahremiyetine ait olan bir şey değildir (Sartre, 2016: 87).

Hekim Paracelsus'un yargılarına dayanarak, Jung'ın kitabında içsel şemadan bahsedilmektedir. Bilginin kaynağının gök kubbeye bağlandığı, gök kubbenin yalnızca kozmik bir boşluk olmadığı aynı zamanda bedeninde bir parçası olduğu söylenmektedir. Bu görüş ile içsellik; iç bilmeyi dışta öğrenebileceğinisavunmaktadır. Bu yüzden insanın içerisinde de bir gök kubbe olduğu söylenmektedir. Semanın, insanın içinde olduğu öne sürülerek, sanatında bu anlamıyla o sema da yatmakta olduğu öne sürülmektedir (Jung, 2017: 32-33-36).

Bachelard, Jung'ın tespitleri üzerine yaptığı yorumlarda, insanın içselliği üzerinde durmaktadır. Ona göre insanın içselliği ya da maddenin içselliği, izini süren düşü arasında benzerlik bulunmaktadır. Jung, bu iletişim halinde olma durumu ortaya koymuştur. Saklı olanın en üst derecesini yani superlatif olanı için yalnızca tek bir yer bulunmaktadır ve bu üstünlük derecesi insanda saklı olan şeylerdeki analize bağlıdır. Müspetlik ise superlatif olanı comparatif dercesine indirir ve üstünlük derecesinin sınırları dahilinde olabilmek, müspet olanı bırakıp hayali olanı ele alma ile gerçekleşir (Bachelard, 2017: 120-121).

Akay, Ponty'ı görüngübilim varlık bilimcisi olarak, Cezanne'ın alanına yerleştiğine işaret etmektedir. "*Bilim şeyleri işlemekte ve onların alanını işgal ederek, orada oturmayı reddetmektedir.*" (Akay,2004: 42).Ponty, "beden" kavramı üzerine düşünmüştür. İnsan kendini varlığı, deneyimlerinin birliğine bağlanmıştır.Şeyler, beden ve bilinç tek bir eylem olarak verilmiştir.Tin ise eylemsel güdümlerle var olmaktadır.Bu sebeple felsefe, nesnellikten öznelliğe uzanmaktadır.İnsanbu açıdan bakıldığında hem bedensel, hem de düşünen öznedir. "*Varlık bölünmezcesine beden ve düşüncedir, yani hem bedendir, hem de ruhtur. Düşünce hiçbir zaman duygusal köklerinden, bedenselliğinden kopmamıştır.*" (Akay, 2004: 42).

Ponty'nın kendi yorumuna değinmek gerekirse şöyle demiştir, "*Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır.*"

" ... Görünür ve devingen olarak, vücudum şeylerdendir, onlardan biridir, dünyanın dokusunda tutulmuştur ve onun tutarlılığı bir şeyinkidir. Ama madem ki görmekte ve hareket etmektedir, şeyleri kendi etrafında çember halinde tutar, onlar kendisinin bir etki ya da bir uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir, onun bütüncül tanımına dahildirler ve dünya vücudun kumaşından yapılmıştır. Bu devinimler, bu anatomiler, bakışın tutulduğunu ya da şeylerin ortasından gerçekleştiğini söylemenin değişik tarzlarıdır bir görünürün görmeye başladığı kendisi için ve her şeyin görüşüyle görünür olduğu yerde; kristalde ana su gibi, hissedilen ve hissedilen bölünmezliğinin sürüp gittiği yerde. Bu içsellik, insan vücudunun maddenin düzenlenişinden gelemez, ne de onun sonucudur." (Ponty, 1996: 34).

Ponty'e göre içsellik kavramı, içselliği maddesel bir niteliğe büründürmemektedir. Onun yerine zihinsel, tinsel bir olgu olarak sunmaktadır. İçsellik, algı ve anlamlandırma ile vücut bulmaktadır. Oysa, zihnin bir şekli yoktur. Ancak bazen zihin, şekilcidir. Yani zihnin bir maddeselliği olmamasına rağmen zihin, şekil biçen olabilmektedir. İçsellik, hissedilen ile hissedilen arasındadır ve bu anlamda imge şimdi olan hem yakın hem de uzaktır. Yani eşit mesafede durmaktadır (Ponty, 2006).

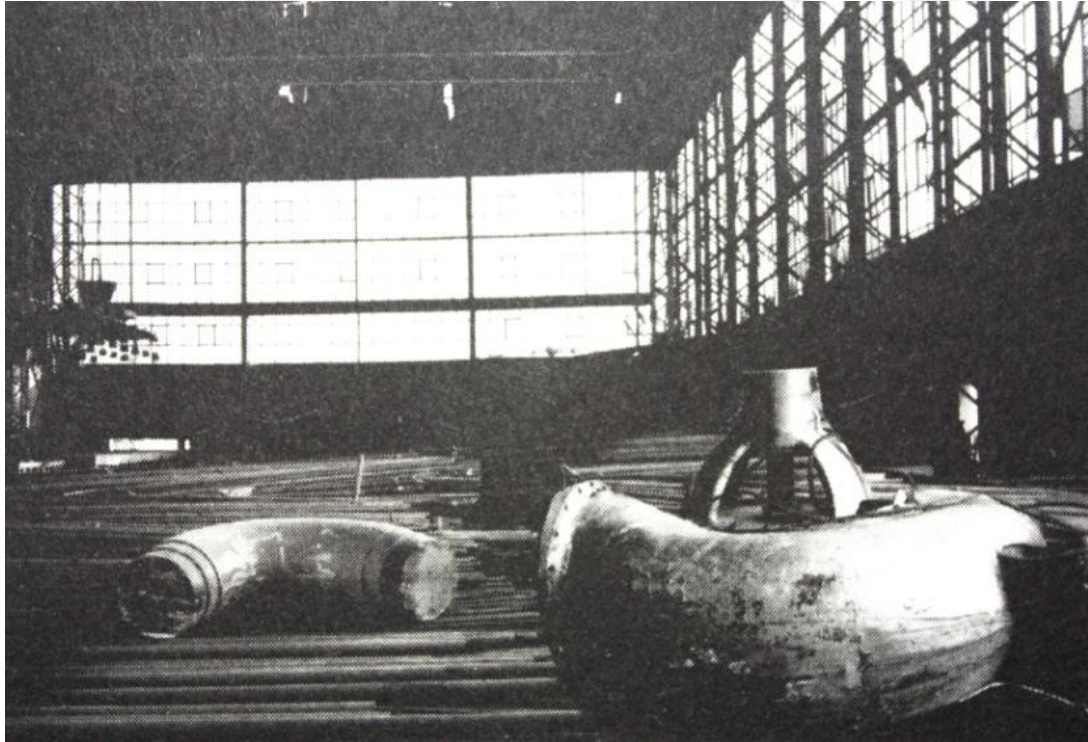
"Giacometti'nin enerjik şekilde söylediği gibi: "*Bütün resimlerde beni ilgilendiren benzerliktir, yani benim için benzerlik olan; dış dünyayı bana biraz keşfettiriyor olan.*" Çok daha uzaktır, çünkü tablo ancak vücuda göre bir benzerdir, çünkü tane şeyleri oluşturan, ilişkileri yeniden düşünme fırsatını vermez, ama bakışa onlarla birleşmesi için iç görüşün izlerini sunar, görüşe onu içsel olarak kaplayana, gerçeğin imgesel dokusunu sunar." (Ponty, 2006: 37).

Sanatçıyı dahil ederek bireyin tını içselleştirdiği halleri, sanatçı tarafından eylemsel olarak resim yüzeyine yansıtma durumunu ifade etmektedir. Bu durum,

resim yüzeyinin başkalaşmasıyla ilintilidir.O halde, içsellik ve başkalaşım ayrılmaz bir bütündür. Bu anlam, bireysellik için olduğu kadar bireyin sanatsal eylemleri için de geçerli kılınabilir.Bu doğrultuda eser örneğinin, Burcu Perçin'in çalışmalarından verilmesi uygun görülmüştür.

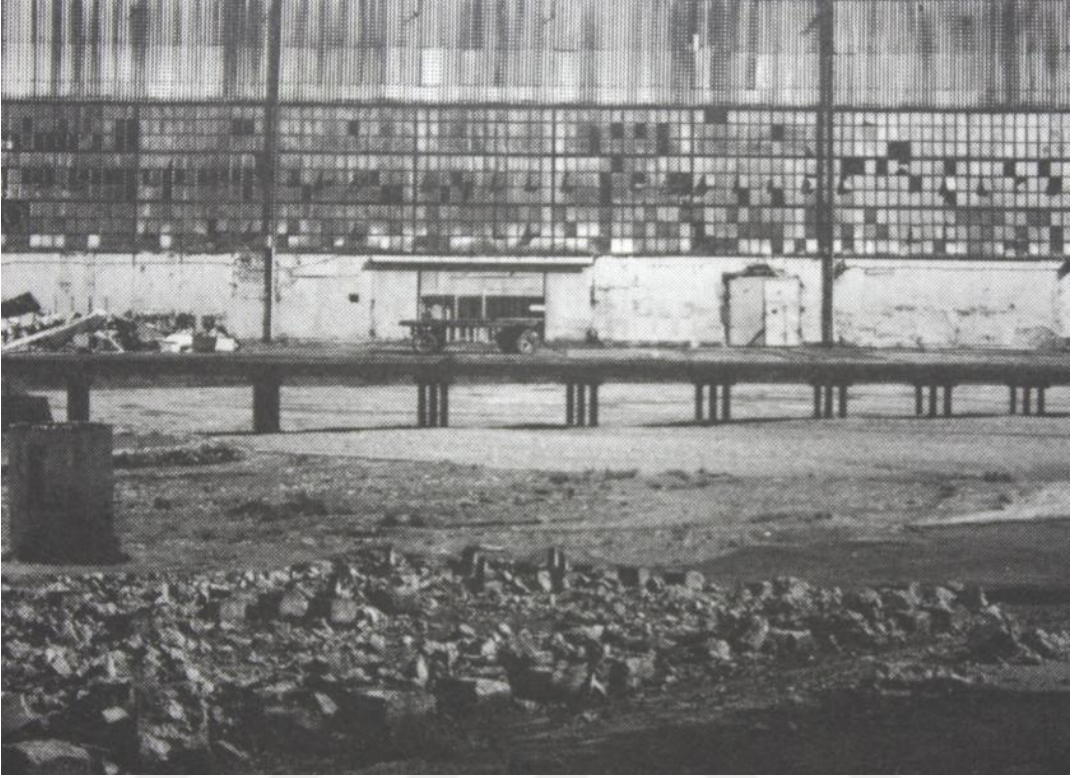
Burcu Perçin'in resimlerinde,mekânı ayırma, dönüştürme biçiminde modern bir farkındalık ve duyarlılık yattığı söylenmektedir.Perçin, atıkları kullanmakta, ancak bu atıklar bilinen anlamdan farklı olarak "çöp" değildirler. Perçin, endüstriyel dönüşümün atıkları üzerinde durmaktadır.Burcu Perçin'in seçimleri tarihsel seçimlerdir, nitekim seçtiği endüstriyel dönüşüm atıkları, terk edilmiş tershaneler, yol boylarında ıssız alanda yerleştirilmiş trafolar, terk edilmiş binalar, gemiler şeklindedir. Seçimlerinin tarihsel olması, endüstrinin tarih üretmesinden kaynaklı olduğuna bağlanmıştır.Tarih hiçbir şekilde bir çöpe dönüşmez, dokuda birikir, süreç devam ettikçe dokunun kendisine dönüşmektedir(Acar, 2016: 56-57).

Görsel 54: Burcu Perçin.



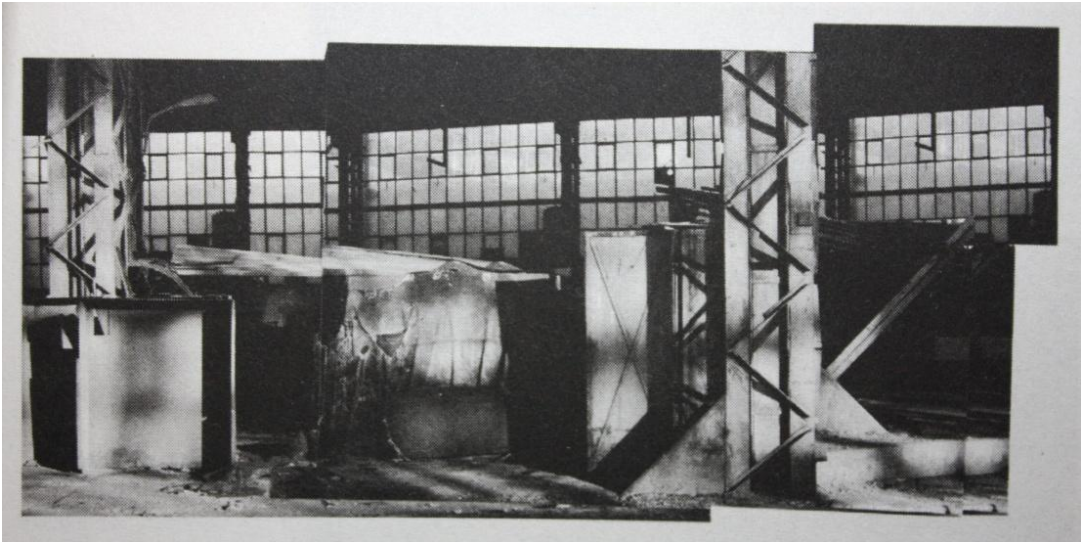
Kaynak : Acar Barış, 2016; 59.

Görsel 55: Burcu Perçin.



Kaynak : Acar Barış , 2016;58.

Görsel 56: Burcu Perçin.



Kaynak : Acar Barış , 2016; 57.

"Modernist inşanın "Praksis" üzerinden görünmesi, insan edimi bir dünya, insansız bir yığının içinden nesnelleşmektedir. Merleau-Ponty'nin kastettiği anlamda "görünürlük"ü "görüntü"den ayırarak anlamak ve onun modern zamanlardaki etkisini çözümleyebilmek için bu tablolarda göze çarpan "Praksise" dikkatlice bakmak gerekmektedir. Görünürlük, Heidegger'in imlediği gibi yalnızca dünyanın kendini veriş tarzına ilişkin değil, bedenün dünyayı alımlayış tarzına ilişkin de bir olgudur. Ponty'e göre "*Görüş vücutta verilen işaretleri, sıkı bir biçimde çözen bir düşüncedir*". Dolayısıyla görünürlüğün kurulduğu alan yalnızca fiziksel olarak değil tinsel olarak da, bedenün fonksiyonlarıyla örtüşme içerisinde. Etrafımızda oluşmakta olan dünya insanla biçimlenmekte ve yeniden insanı biçimlendirmektedir. Eylem ve düşünceyi bir araya getiren praksis, gözün kendine dokunduğu anda, sanat yapıtı üzerinde kendini ele verir." (Acar, 2016: 59).

Ele alınan bu kavramların altına, pek çok kavram daha eklenebilir. Nitekim kelimelerin (iç-sel) köküne inildiğinde bile sorgulama sebebi olan anlamlar, zihinde oyun oynayacaktır. İmge devreye girdiğinde, araya çekilecek olan çizginin her iki tarafından da bahsedilebilir. Fakat bazen çizginin öbür tarafına geçmek çok kolay, bazen de mümkün değildir. Bu anlamda resim yüzeyi Ponty tarafından yorumlanmıştır. Ponty, yüzeydeki her ne olursa olsun önceden var olmuş olan şeylerin dönüştürülmesidir ve bunu şu şekilde ifade etmektedir:

"Figüratif ya da değil, çizgi; herhalde ne şeylerin ne de şeydir artık. Beyaz kağıdın aldırışsızlığında açılmış belirli bir dengesizliktir, kendinden de gerçekleştirilmiş belirli bir kuyu kazmadır, belirli bir oluşturucu boşluk—Moore'un yontuları bunun şeylerin sözde olumluluğunu taşıdığı kesin bir şekilde göstermektedir. Çizgi, klasik geometride olduğu gibi, fonun boşluğu üzerinde bir varlığın belirmesi değildir; modern geometrilerde olduğu gibi, önceden varolan bir uzaysallığın kısıtlanması, ayrılması, değişime sokulmasıdır. Gizil çizgiyi yarattığı gibi resim yer değiştirmesiz, titreşim ya da parıldama yoluyla bir hareket vermiştir kendine. Bu elbet gereklidir, çünkü söylendiği gibi, resim bir uzay sanatıdır, tuval ya da kağıt üzerine yapılır, ve devingenler üretme kaynağına sahip değildir. Tamda hareketsiz tuval, bir yer değiştirme telkin edebilir (kayan yıldızın gözümün

ağtabakası üzerindeki izinin bana kendi içermediği bir geçişi, bir devinmeyi telkin etmesi gibi). Tablo gözlerime gerçek hareketlerin onlara verdiğini aşağı yukarı vermektedir öyleyse: uygun şekilde karıştırılmış dizi halinde enstantaneler görmeler; bununla birlikte, eğer bir canlı söz konusuysa, bir önce ile bir sonra arasında askıda kalmış oynak duruşlar, kısaca, seyircinin izi üzerinde okuyacağı yer değiştirme dışları."(Ponty, 1996: 71-72).

Baudelaire, "*Tabiatı resim yönünden anlamak istersek, onu içinde gör ve göster.*" demiştir. Çünkü Baudelaire'e göre "gözümüzle gördüğümüz ve seyrettiğimiz değil, bütün benliğimiz ile duygularımız ile yaşadığımızda, onun varlığına erişebiliriz" (Baudelaire, 2017).

Baudelaire, tabiat üzerine kurgulanmış yüzeyleri ifade etmektedir. Ancak yüzeyde ki konu ne olursa olsun, Baudelaire'in örneğinde "tabiattır", ilgili kavramlarla ilişkili örnek olarak düşünüldüğünde, Eyüboğlu, bu görüşe eş değer olarak şu ifadeyi kullanmıştır;

"Ozaman ister istemez, alışılmış görünüşleri kırarak yaradılışın sırlarına, eşyanın özüne doğru gideceksin. Eşyayı birbirinden ayıran, belli adlar alan yanları ile değil, derin bir birlik içinde eriyen, alışılmış sınırları aşarak buluşan yanları ile göreceksin. Karşıdaki ağaç, erik ağacı, ya da armut ağacı olmayacak, bütün tabiattan haber verecek; hem varlığın, hem de senin bir parçan olacak." (Eyüboğlu, 2013: 192).

Tam da bu nokta da, konun nasıl içselleştirildiğine dikkat çekmek gerekmektedir. Aynı zamanda kendinde olanla gerçek olanın, nasıl başkalaştığına dikkat etmek gerekir.

"Duyduğun yaşadığın, içle dışın, süje ile objenin, tabiatla insanın henüz birbirinden ayrılmadığı bir anlam dünyasında, sembol ormanları içinde dolaşacaksın. Ama bu semboller, sonradan anlamlandırılan soyut işaretlere benzemeyecekler, anlamını kendinde taşıyan somut biçimleri, anlatım bütünlüğü

içinde beliren temel gerçekleri verecekler. Akıl, bu sembolleri, insanın kendinden ayırmadan kavradığı gerçek bütünlerini durmadan parçalar, biçim ve anlamı birbirinden ayırarak, dışımızda madde, ya da obje alemi diye adlandırdığımız bir göz tabiatı, bir görünüş dünyası ortaya çıkarır. Bu yabancılaşmış dünyayı yeniden tanımak, ona yeniden anlam vermek, çağdaş resim sanatının başlıca kaygısı olmuştur."(Eyüboğlu, 2013: 192). O halde, içselleştirme süreci resim yüzeyinde herhangi bir olgunun içselleştirilmesi sonrası ona yabancılaşılması ve başkalaşım geçirilmesi şeklinde devam etmektedir. Yani temelde, önce öze dönülmesi daha sonra o mevzuya yabancılaşma durumunun gerçekleşmesidir. Çünkü başkalaşım dendiğinde, sindirilmiş bir olgunun o denli hazmedilmesi üzerine artık bir üçüncü göz olarak "şeye" ya da "şeylere", olgulara bakılabiliyor olması durumudur. Yani bir yabancılaşma söz konusudur. Ya da üçüncü göz, resim yüzeyi haline dönüşebilmektedir. Sanat kâr kendisi dışında olan nesnellikten kopup, yalnızca kendi düşünce ve duyularına odaklandığında, eserin sanat değerini yitirdiği söylenmektedir. Ancak buna sebep olarak "içe dönük"lük gösterilmemektedir. Çünkü Lukacs "içe dönük"lüğün yalnızca öznelikle değil, nesnellikle de ilişkili olabileceğini savunmaktadır. *"İçselleştirme, nesnel bir gerçekliği uyandırır. Nesne dünyasıyla kurulan kopmaz bir bağlantıdır."*(Acar, 2016: 184).

Bu bağlamda, Türk resmi ile ilgili tartışmaların çoğu spekülative içeriğe ve özelliğe sahiptir. Sorular ise daha çok "resmin özgüllüğü" ne boyuttadır, nedir gibi yönelmeler üzerine odaklanılmıştır. Buna rağmen özgüllük kavramı, resmi oluşturan olgu ve unsurların düşünsel zeminde cevaplandırılmasından, çözümlenilmesinden ziyade daha çok resmin kaynakları ve imkânları ile sınırlandırılmıştır. Oysa, resmin oluşmasındaki tüm devingenlerin içerisindeki değişim, dönüşüm resmi üreten bilinci etkilemektedir buna rağmen bugüne kadar ki süreçte, bu anlamda bu konuya değinilmemiştir ve bu, çalışmayı gerektiren boşluklardır. Benzer olarak, resmin arka planındaki düşünsel arayışları, felsefi yorum çabalarının sorgulanmamış olması ise tümünden daha da önemli bir eksiklik olarak görülmektedir (Kahraman, 2002: 56).

4.1. Uygulama Çalışmaları

İnsan tarafından dönüştürülen alanların, doğanın, yaşam çevrelerinin, aslında insanın zihnini dönüştürdüğü ortadadır. Farklı bir biçimde ifade edilirse, zaten değişime uğrayan insan zihniyetinin kendi zihninde ki dönüşümleri dünyaya nasıl yansıttığıyla ilintilidir. İnsanın yaşadığı alanlar üzerindeki etkileri, onun izleri ile görülmektedir. Bu izler yaratılan boşluklar, oyuklardır ancak tam tersinin oluşturulduğunu söylemek gerekir, nitekim bu boşluk, oyuk ve yarıklar yaşanan ortamdaki biçimsel başkalaşımın ortaya çıkması anlamını taşımaktadır. Ancak insan dolu olanı boşaltıp, boşalttığını da yeniden yığınlar halinde doldurma eğilimdedir. Lakin bu eğilim insanın kurduğu iktidara hizmet eden bir eğilimdir.

Bu anlamda Antalya çevresindeki insan yordamıyla dönüştürülen, kendi arzusuna yönelik ve tekrar biçimlendirilmek üzere oluşturulan alanlar olarak taş ocakları, orman içerisinde yaratılmış tahribatlar, doğal yaşam alanların sömürüldüğü bölgeler olarak seçilmiştir.

İnsan olarak zihnin kişisel tatmin duygusunun (kimilerine göre ihtiyaçtan olarak görülen) değişimlerin çevre ve doğa üzerindeki izleri üzerinde durulmuştur.

Bu çalışma, yalnızca Antalya için üretilmiş olmadığı için, anlamı bakımından farklı şehirlerde, yerlerde ve bölgelerde yahut mekânlarda da uygulanacaktır.

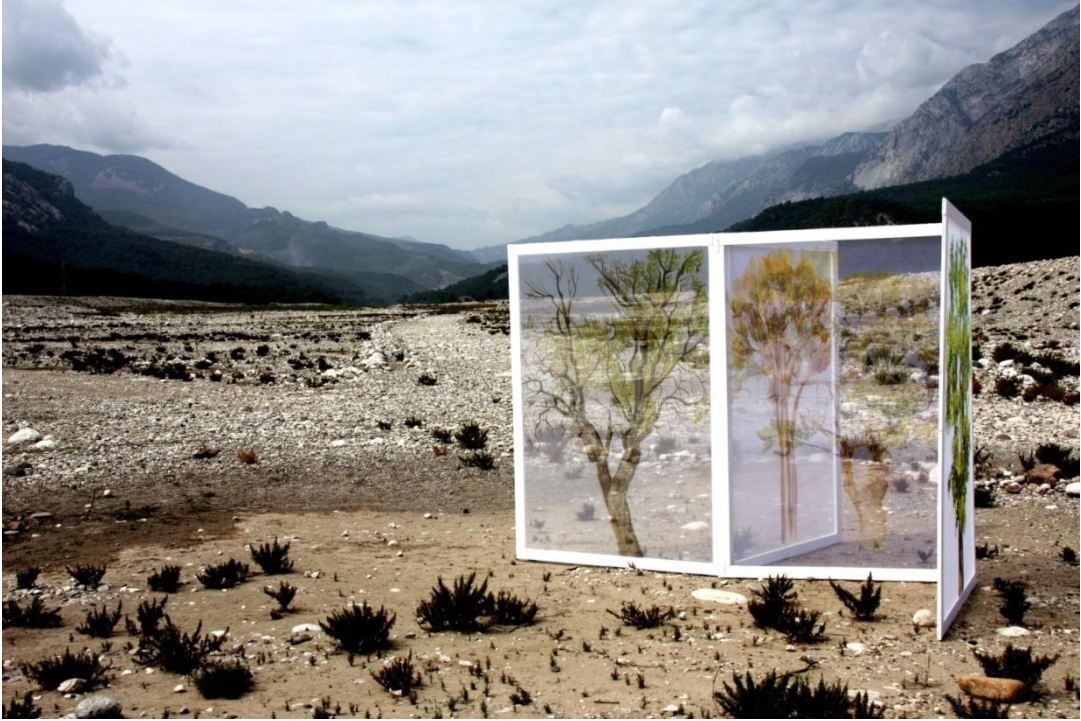
İnsanların yarattığı hasar her zaman için boşluk ve oyulmuş alanlar olarak değerlendirilmemelidir. Aksine neredeyse üst üste bindirilmiş alanlar olarak da görülmektedir. Bu durum göz önünde bulundurulursa, çalışmanın Antalya uygulaması için sergilenmesi en uygun yer olarak boşaltılmış ve oyulmuş bölgeler tercih edilmiştir. Bu çalışmanın farklı mekânlarda farklı algılar oluşturması hedeflenmiştir. Bu açıdan ele alındığında uygulama çalışmasının, resim yüzeyi bakımından zihinsel olarak dönüşüm, görsel yönü ile de biçimsel olarak dönüşüm içerisinde olması hedeflenmiştir.

Görsel 57: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacisekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 58: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacisekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 59: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafı Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 60: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 61: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 62: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 63: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 64: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 65: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafı Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacisekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 66: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacisekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 67: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafı Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 68: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 69: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 70: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacisekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 71: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



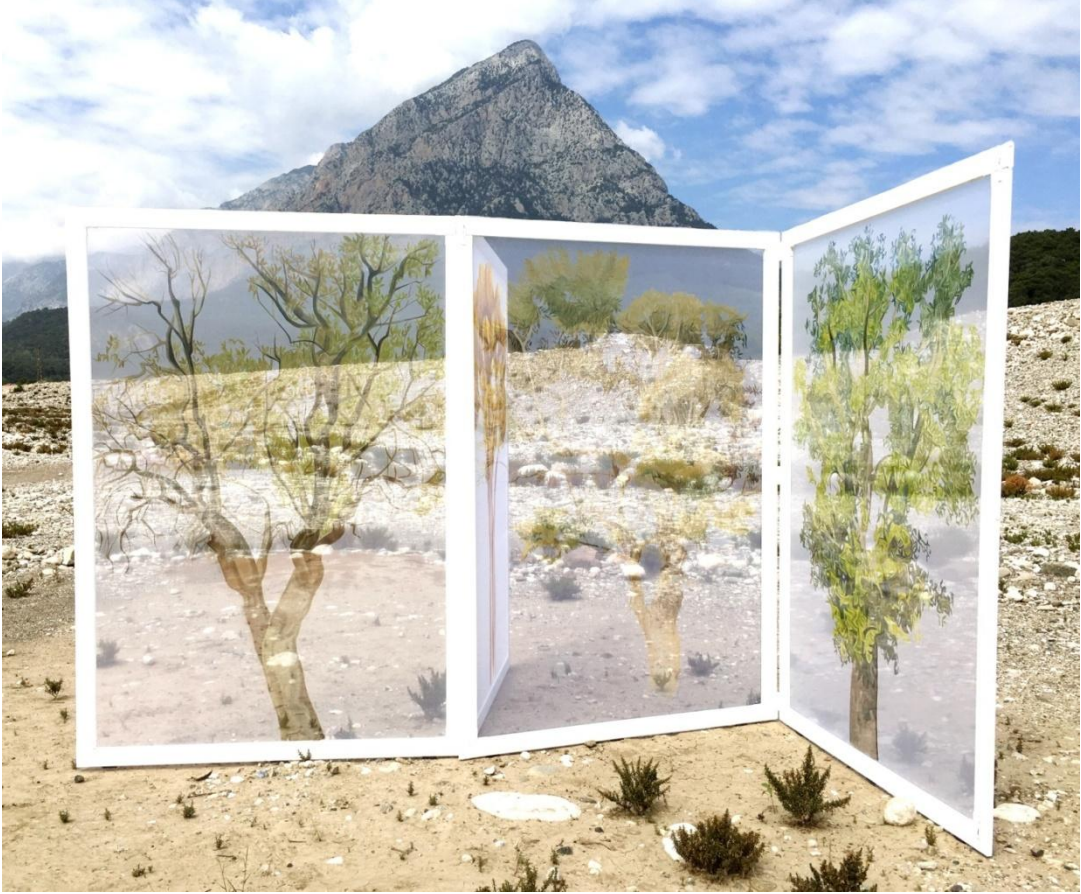
Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 72: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



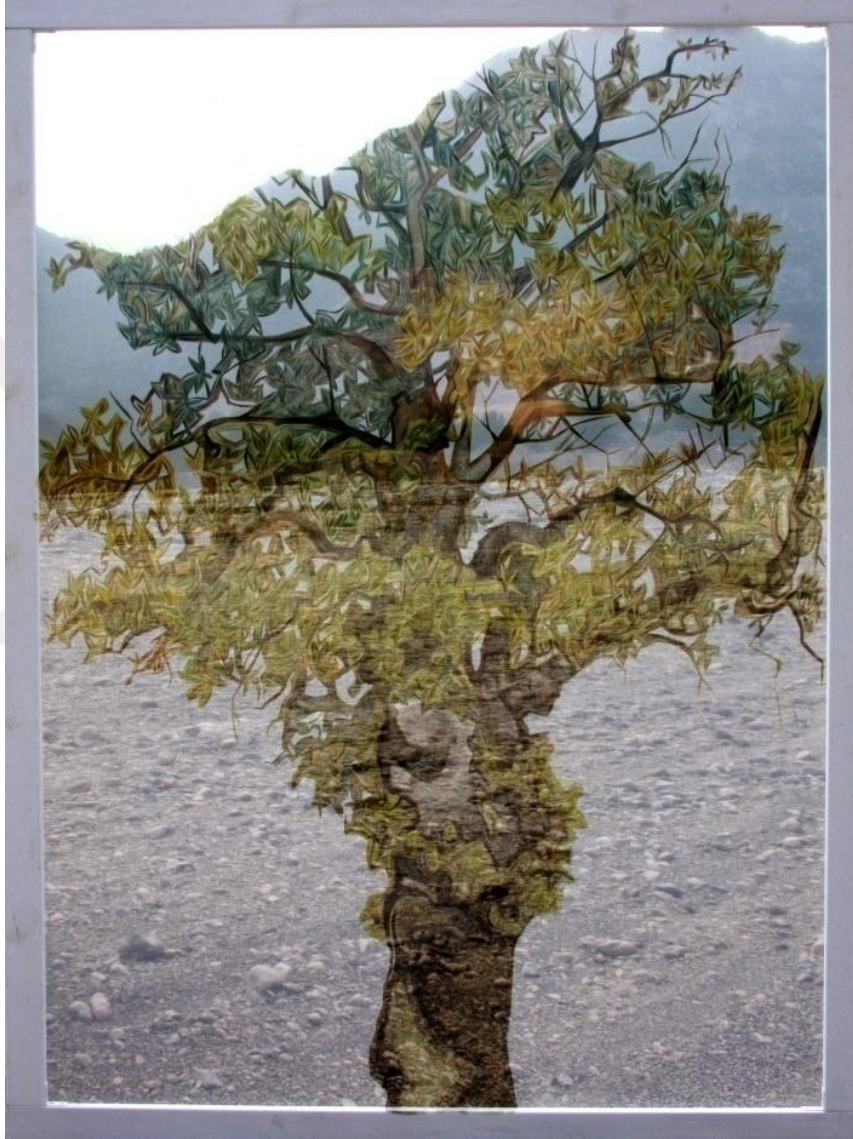
Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacisekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 73: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 74: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 75: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, TülÜzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 76: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacisekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 77: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafı Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 78: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafı Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 79: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 80: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, TülÜzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 81: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 82: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 83: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

Görsel 84: Handan AKARSU, 8 adet 220x150 - 4 adet 220x160 cm, Tül Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Kaynak: Handan AKARSU, Fotoğrafi Çeken: Handan Akarsu, Fotoğrafın Çekildiği Mekan: Hacısekililer Mahallesi / Konyaaltı, 2018.

SONUÇ

Sanat dünyasında, resim yüzey algısının coğrafyalara göre değişiklik gösterdiği gözlemlenmiştir. Ancak; her nerede olursa olsun, mutlak surette algı ve anlamlandırma çabasının mevcudiyeti gözlenmiştir. "Anlam ve anlamlandırma çabasının", sanat eseri üzerinde oldukça temelli bir görevinin olduğu durumu ile karşılaşılmıştır. Çünkü sanat eserinde bir anlama söz konusudur (Tunalı, 2002; 95). Türk resim sanatı felsefesine göre, resim yüzeyinde en sık karşılaşılan durum, yüzey üzerindeki yaratılan boşlukların, anlamı üzerine olmuştur. Boşluk kavramı, geleneksel Türk resminden günümüze kadar değer içeren bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır. Özellikle minyatür resimleri ile gelişim gösteren boşluğun kullanımı ve perspektif algısından uzak durulması, Türk resim sanatına, kültür ve inançlarının yansımaları olarak biçimlenmiştir. Bu anlamda incelendiğinde, Türk resim sanatının geçmişten günümüze kadar ki olan süreci içerisinde, imge ile göstergelerin kullanımının her ne kadar figüratif resimden uzak olduğu iddia edilse de, Türk resim yüzeyi figürden yoksun olarak görülmemiştir.

"Bu bağlamda, imge ile gösterge, harf ile resim aynıdır: Evren, varlığını ilahi kelimadan alan bir yazıdır ve graphen ya da harf, kelamın büyüsel gücünü farklı biçimlere aktarmakta, yazı ile resmi, imge ile göstergeyi ayırtmamakta, sonraları Yeniçağ'ın yapacağı gibi figür sayesinde görünmeyeni görünüre tevیل etmeye kalkışmamaktadır." (Sayın, 2013). Bu bakımdan, Anadolu'da yapılan hattan figürlerin ve onları çizenlerin düşünsel anlamda, Türk resim sanatının felsefesini yüzeye yansıtan ve geliştiren öncüleri olduğu gözlemlenmiştir.

Türk resim sanatının temellerinde, yüzey üzerinde, bakışı tatmin eden faktörlerin olmayışı (ki bu faktörler, yakınlık-uzaklık, büyüklük-küçüklük gibi boyutluluğun örgütlendiği araçlardır) bir yüzey olmadığından, merkezi perspektif kullanılmamıştır. Yüzey üzerinde merkezi perspektife göre mekânlar yaratılmayarak, kendine has bir tavır ve üslup şekillendirilmiştir. Resim yüzeyindeki bu tavır, esasen biçimsel anlam oluşturma kaygısı ile oluşmamış, aksine içselliğin biçime yansımaları olarak gözlemlenmiştir.

Düşünsel bağlamda içsellikğin önemi, Türk kültür ve felsefesinde yüzeve yansıyan kıymetli bir husustur. Ancak modern sanat akımları ile, bu durumun yozlaştığı görölmektedir. Buna rağmen, temelden gelen etkilerin tümenden reddedildiğini ve uygulanmaktan çekinildiğini söylemenin, doğru olmadığı görölmüştür (Tansuğ, 1995).

Türk resminde, 1980'lere gelene kadar ki süreçte, modernliğin getirmiş olduğu değişimlerle sanatçılarda yeni arayışlar içerisine girmiştir. Avrupa, Amerika kıtalarında gelişim gösteren sanat olayları, Türk resim sanatçıları tarafından yakından takip edilmiştir. Çağdaş sanat akımlarına ayak uydurma çabasıyla, Türk resim sanatı özellikle biçimsel olarak başkalaşmaya başlamıştır. Özellikle Avrupa'ya giden Türk sanatçıların eserlerinde, bu durum açıkça gözlemlenmiştir. Etkileşim ile gelişim gösterdiği iddia edilen Türk resim sanatı için bu durum, genelleme yapılamayacak kadar hassas bir durumdur.

Nitekim Çağdaş Türk Resim Sanatı evrensel boyutta, kendisine has tavrı ve üslubu ile varlığını korumuştur. Aksi söylenecek olduğunda, özellikle 1960'lardan sonra sanatçıların dış dinamiklerin etkisi altında kaldığını ve onları taklit etmeye çalıştıkları iddialarının söz konusu olduğu gözlemlenmiştir. Bu biçimde yapılan yorumlarda, Türk kültürünün, inançlarını, felsefesini ve düşünsel alt yapısının göz önünde bulundurulmayarak yapıldığı saptanmıştır. Buna rağmen, sanat evrensel anlamda pek çok alanda olduğu gibi görsel alanlarda, özellikle, günümüzde ve 1980-1990 yılları arasında her zaman coğrafyalar arası etkileşimde olduğu ortadadır. Bu sayede, sanat gelişim gösterdiği gibi dönüşmeye ve başkalaşmaya da mahkûm edilmiştir. Bu bağlamda da değişim ve dönüşümlerin etkisi, Türk Resim Sanatı'nda 1980-1990 yılları arasında değerlendirilmiştir.

Zihinsel dönüşümün etkilerinin 1980-1990 yıllarında, Türk resim sanatında etkileri, aklın ve duyguların evrimsel çabasını normal ortamda sürdürmesi ile aklın, duygunun çeşitli etkilenişlerle farklı biçim ve içeriklere dönüşüme uğraması olarak gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Acar, B (2016). Ekphrasis Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler. (10.Baskı). İstanbul: Kült Neşriyat.

Acar, B (2016). Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar. (1.Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.

Adorno, W. T (2013). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. (8.Baskı). (Çeviren: Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akay, A (2004). Tekil Düşünce. (3.Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akay, A (2016). Sanat ve Sosyolojinin Ruh Hali. (1.Baskı). İstanbul: Belge Yayınları.

Altar, C.M (1996). Sanat Felsefesi Üzerine. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Altuğ, E (2015). Orası Kamusal Alan. (1.Baskı). Ankara:Siyah Beyaz Sanat Galerisi Yayınevi.

Ambrose, G,ve Harris, P (2013).Grafik Tasarımında İmge. (1.Basım). (Çeviren: Mustafa Kemal İz). İstaAmbrose, Gavinnbul: Literatür Yayınları.

Ambrose, G,ve Billson, N. A (2013). Grafik Tasarımında Dil ve Yaklaşım. (1.Basım). (Çeviren: Melike Taşçıoğlu). İstanbul: Literatür Yayınları.

Antmen, A (2014). Kimlikli Bedenler. (2.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, A (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. (4.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arheim, R (2007). Görsel Düşünme. (1.Baskı). (Çeviren: Rahmi Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.

Atakan, N (2015). Sanatta Alternatif Arayışlar. (2.Baskı). İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Atalay, M.C,ve Diğler, M (2016). Abidin Eroğlu Resimlerinde Estetik ve Deneysel Açından Boşluk ve Doluluk. İdilDergisi, 5, 19.

Ateş, S. K (2007). Döngü, Hasan Kıran Baskı Resimleri ile Geleceğin Dönüşümü. İdilDergisi, 6, 33.

Bachelard, G (2017). MekanınPoetikası.(4.Baskı). (Çeviren: Alp Tümerkan). İstanbul:İthaki Yayınları.

Barrett. T (2015). Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri. (1.Baskı). (Çeviren: Esra Erment Tınaz). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Başbuğ, F(2005). Çağdaş Türk Resminde Çocuk Teması ve Sanat Eğitime Katkısı, Yüksek Lisans, Selçuk Üniversitesi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Batur, E (2000). Başkalaşımalar.(2.Baskı). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Batur, E (2004). İmgeleri Kim Dinler? (1.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J (2017). Can Çekişen Küresel Güç. (1.Baskı). (Çeviren: Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J (2005). Baştan Çıkarma Üzerine. (2.Baskı). (Çeviren: Ayşegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.

Bahar, H. İ(2005). Sosyoloji. (1.Baskı). Ankara: Usak Yayınları.

Benjamin, W (2018). Walter Benjamin Kitabı Seçme Yazılar. (1.Baskı). (Çevirmen: Tunç Tayanç). Ankara: Dipnot yayınları.

Berger, J (2010). O ana Adanmış. (6.Baskı). (Çeviren: Semih Sönmez). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Berger, J (2006). Görme Biçimleri. (12.baskı). (Çeviren: Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Bilton, T, Bonnet, K, Jhones, P, Lawson, T, Scinner, D, Stanworth, M, Webster, A. (2008). Sosyoloji (1.Baskı). (Çevirmen: Kemal İnal). Ankara: Siyasal Kitap Evi.

Boudrillard, J (2017). Sessiz Yiğınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu. (7.Baskı). (Çevirmen: Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı yayınları.

Bourriaud, N (2015). İlişkisel Estetik. (1.Baskı). (Çeviren: Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Burnett, R (2012). İmgeler Nasıl Düşünür?.(Çeviren: Güçsal Pusar). İstanbul: Metin Yayınları. 2. Baskı

Clarl, T (2004). Sanat ve Propaganda. (1.Baskı). (Çeviren: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Crary, J(2004). Gözlemcinin Teknikleri. 19. YY da Görme ve Modernite Üzerine. (1.Baskı).(Çeviren: Elif Daldeniz). İstanbul: Metis yayınları.

Çalıkoğlu, L (2007) Çağdaş Sanat Konuşmaları 2. Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dellaloğlu, F.B (2007). Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum. (4.Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Duben, İ. ve Yıldız, E (2008). Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanatta Yeni Açılımlar. (1.Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Duben,İ (2007). Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950.(1.Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O (2007). Modern ve Ötesi.(1.Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ergüven, M (2007). Davetsiz İzleyici. (1.Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Erişti, S., D., Uluuysal, B., Dindar, M (2013). Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamını Tasarım ve Ortalama İlişkin Öğrenci Görüşleri. Anadolu Journal of EducationalSciences International. 3 (1).

Eroğlu, Ö (2015). Türkiye'de Resim Sanatı. (1.Baskı). İstanbul:Tekhne Yayınları.

Ertan, G. ve Sansarcı, E (2016) Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı. (1.Baskı). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Eyüboğlu, S. ve İpşiroğlu, M.Ş (2013). Avrupa Resminde Gerçek Duygusu. (1.Baskı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Erzen, J (1984). Türk Resminde Yeni Kuşak. Yeni Boyut. Ankara. Cilt:3/25. Sayfa: 13-14.

Fineberg, J (2014). 1940'tan günümüze Sanat.(1.Baskı). (Çeviren: Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi.

Focillon, H (2015). Biçimlerin Yaşamı. (1.Baskı). (Çeviren: Alp Tümerkan). İstanbul: Janus yayıncılık.

Foucault, M (2012). Bilme İstenci Üzerine Dersler. (1.Baskı). (Çeviren: Ferhat Taylan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Gans, H. J (2005). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür. (1.Baskı). (Çeviren: Emine Onaran İncirlioğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Geiger, M (2015). Estetik Anlayış. (1.Baskı). (Çeviren: Tomris Menşüoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Giddens, A (2016). Modernliğin Sonuçları. (7.Baskı). (Çeviren: Ersin Kuşdil). Ayrıntı Yayınları.

Girgin, E. Ç (2014). Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları 80'ler. (1.Baskı). İstanbul: Piramid Sanat.

Gönen, A. K (2001). Avni Lifi. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hall, S. C (1999). Freudyan Psikolojiye Giriş. (1.Baskı). (Çeviren: Ersan Devrim). İstanbul: Kaknüs yayınları.

Hicks, A., (2015). Küresel Sanat Pusulası 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler. (1.Baskı). (Çeviren: Süreyye Evren, Mine Haydaroğlu, Dilek Şendi). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

Kurt, Ö. E (2010). 1980 Sonrası Modern Türk Resminde Geleneksel Bir Motif Olarak Dinsel Simgelerin Kullanımı. Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek. İstanbul Modern. Sayfa: 19-20-21.

Jung, C. G (2017). Ruh. (1.Baskı). (Çeviren İsmail Hakkı Yılmaz). İstanbul:Pinhan Yayıncılık.

Kagan, S. M (2008). Estetik ve Sanat Notları. (1.Baskı). (Çeviren: Aziz Çalışlar). İzmir: Karakalem Kitabevi.

Kahraman, H. B (2002). Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri. (2.Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.

Kahraman, H. B (2013), Türkiye’de Çağdaş Sanat. (1.Baskı). İstanbul: Akbank sanat yayınları.

Kanat, A (2001). Renk-Duyu Psikolojisi. (1.Baskı).İzmir:İlya Yayınevi.

Karakaş, S (2008). Kognitif Nörobilimler.Ankara: Nobel ve MN Medikal.

Kandinski, V (1993). Sanatta Zihinsellik Üzerine. (2.Baskı). (Çeviren:Tevfik Turan). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Karadağ, Ç (2004). Görme Kültürü Fotoğrafın Derin Anlamı. (1.Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Kılıç, L (2013). Görüntünün Estetiği. (5.Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Kuspit, D (2016). Sanatın Sonu.(1.Basım). (Çeviren: Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

Külahhoğlu, C. E.ve Girgin, E (2014).Türk Çağdaş SanatınınDevrim Yılları 80'ler. İstanbul: Piramid Sanat.

Lapperts, R (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsalİşlevi. (1.Baskı). (Çeviren: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Madra, B** (2003) İki Yılda Bir Sanat. (1.Baskı). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Malkoç, G** (2012).Bilişsel Psikoloji, Psikolojiye Giriş, Editör: Zeynep Cemalcılar, Sayfa: 98-133 Anadolu Üniversitesi Yayını No:2686. Eskişehir.
- May, R** (2005). Yaratma Cesareti. (9.Baskı). (Çeviren: Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Murray, C** (2009). Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar.(1.Baskı). (Çeviren: Suğra Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ocvirk, S.,W.,Bone, C** (2015). Sanatın Temelleri. (1.Baskı). (Çeviren: Nur Balkır Kuru).İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Ögel, Z** (1995). Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat, (1. baskı). İstanbul: YKY
- Önder, Y** (2014). Minimal Sanatta Dan Flavin'Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü. (GSED), Sayı 33.
- Özpinar, C** (2016). Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010). (1.Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt yayınları.
- Pehlivanoğlu, B** (2017). Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız. (1.Baskı). İstanbul: Corpus Yayınları.
- Piaget, J** (2016). Zekâ Psikolojisi. (1.Baskı). (Çeviren: İsmail Hakkı Yılmaz).İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Ponty, M. M** (1996). Göz ve Tin. (1.Baskı). (Çeviren: Ahmet Soysal). İstanbul:Metis Yayınları.

Ponty, M. M (2006). Algının Önceliği. (1.Baskı). (Çeviren: Yusuf Yıldırım). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Ponty, M. M (2005). Algılanan Dünya Sohbetler. (1.Baskı). (Çeviren: Ömer Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.

Tunalı, İ (2002). Sanat Ontolojisi. (5.Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Sarup, M (2017). Post-Yapısalcılık ve Post Modernizm. (5.Baskı). Ankara: PharmakonYayınevi.

Sartre, J.P (2016). Ego'nun Aşkınılığı. (1.Baskı). (Çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu). İstanbul: Hil Yayıncılık.

Sayın, Z (2013). İmgenin Pornografisi. (3.Baskı). İstanbul: Metin yayınları.

Simmel, G (2012). Modern Kültürde Çatışma.(8.baskı). (Çeviren: Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Stallabrass, J (2009). Sanat A.Ş. (1.Baskı). (Çeviren: Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sönmez, N (2015). Şimdiki Zamanın Yanında Ya Da Karşısında. (1.Baskı). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Strzygowski, J., Glück, H., Köprülü, F (Tarih bilinmiyor). Eski Türk Sanatı Ve Avrupa Etkisi. (1.Baskı).(Çeviren: A. Cemal Köprülü). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Şahiner, R (2016). Sanatta Post Modern Kırılmalar. (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şirin, E.S (2012). Sanat Eğitimi Kapsamında “Görsel Algı” ve Gestalt. Kyrenia. I., Cyprus International Congress of Educational Research.

Taburoğlu, Ö (2016). Resim Söz Yazı. (2.Baskı). İstanbul:Doğu Batı Yayınları.

Tansuğ, S (1995). Türk Resminde Yeni Dönem. (4.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tolstoy, (2008). Sanat Nedir? (7.baskı). (Çeviren: Kabil Demirkıran). İstanbul: Şule yayınları.

Tuğal, S.A (2012). Oluşum Sürecinde OpArt. (1.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tunalı, İ (2001). Estetik. (6.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkkaya, S (7-9 Haziran 2010). Hokusai ve Batı. Batı Sanatına Yansımaları. M.Ü.G.S.F. Acıbadem Kampüsü, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 5. Uluslararası Öğrenci Trienali Uluslararası Sempozyumu. Sayfa:557

Uygur, G. T (2015). Sanat Yaratıcı Sanat. (2.Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.

Yılmaz, M (2012). Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. (1.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	Handan Akarsu
Doğum Yeri	İstanbul
Doğum Tarihi	11.11.1988
<i>İletişim Bilgileri</i>	
Telefon	0506-7387773
e-posta	akarsu gmail.com
Adres:	Kadıköy/İstanbul
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	Kadıköy Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü
Lisans	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü ve İçmimarlık Bölümü (Çift Ana Dal)
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı
<i>Kariyer Bilgileri*</i>	
İş Deneyimi	
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	