

32129

T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ (GRAFİK) ANASANAT DALI

İNSAN FİGÜRÜNÜN ANTROPİK ÇÖZÜMLEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

T.C. YÜKSEKÖRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Hazırlayan

Mustafa IŞIK

Danışman

Yrd. Doç. A. Aydın KAPTAN

SAMSUN - 1994

Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitim Grafik Anasanat Dalında
Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : *[Signature]*
Y. Doç. Dr. İsmail GÜNGÖR
Yrd. Doç. A. A. Kaptan
Üye : *[Signature]*
Üye Yard. Doç. Turan Bayez
[Signature]

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

[Signature]
Enstitü Müdürü
Prof. Dr. Ahmet NİSANCİ

Ö N S Ö Z

Araştırma konusu; «İnsan Figürünün Antropik Çözümlemesi» başlığı altında ele alınıp derinleştirilmeye çalışılmıştır. Ama bu sorunları derinleştirmek onun tümüyle çözüldüğü anlamında düşünülmemelidir. Burada yapılmak istenen sorunların boyutlarını tanıyıp çözüm önerileri bulmaya çalışmaktan ibarettir.

Araştırmanın birinci bölümünde, Rönesans sonrası dönemlerde hareket kategorisinin oluşum süreci (Barok, Romantizm, Realizm, İzlenimcilik, Modern sanata giriş, Kübizm, Fütürizm, Süprematizm, De Stijl) kısaca incelenmektedir. Çünkü Sanat Yapıtı ya da sanatçı ile, içinde yaşadığı toplumsal değişimler arasında dinamik bir ilişki vardır. Ama sanatı sadece toplumsal değişimlere bağlamak doğru değildir. Aynı zamanda sanat, duyu ve aklın eleme gücünden doğan bir çatışmanın ürünüdür.

Açık yapıt* formülasyonunun oluşumuna zemin hazırlayan sosyal olguları, insanın çevresi ve yaşadığı dönemler ile ilişkileri ele alınmıştır. Tarihsel eleştiri niteliğini taşıyan sanat eserleri tasarım sürecindeki tarihi olayların etkileriyle iç içedir.

İkinci bölümde ise, açık yapıt tasarımlarının sorunları tanımlanmaya çalışılmış ve çözümüne ilişkin öneriler geliştirilmiş, sanatçı ve izleyicinin bir sanat eseri karşısında takınacağı tutum belirlenmiştir. Bununla birlikte sanatçı, eser ve izleyici arasındaki diyalektik ele alınmakta, açık yapıt sorunları sergilenmekte ve çözüm önerileri üzerinde durulmaktadır.

Sanat anlayışları sürekli bir evrim geçirmektedir. Gerçek sanatçı yaşadığı çağda yeni biçim ve duyarlılıkla, mevcut sanat dizgelerinden daha zen-

* Açık Yapıt; Bir sanat eserinden alınan duyumsamalar sonucunda yaratıcısının da dahil olmak üzere eseri herkesin istediği gibi yorumlaması, bir görüntüş karşısında bir çok görüş açıları geliştirilmesidir.

(Bu konu ileride başlı başına bölüm olarak ele alınmıştır.)

gin ve başka arayışlara yönelik beklentilerde bulunur.

Üçüncü bölümde sanat eserlerinde devinimi yaratan, belirleyen devgelerin sanat yapıtının iç dinamiğine ilişkin, insanın duyumsal algıları üzerine yaptığı subjektif tesirler incelenmektedir. Ayrıca dış dünya görünümündeki (dağ, tepe, deniz dalgaları) düzen ile sanat yapıtlarındaki düzen farklılıkları belirlenmektedir.

Fizik yasalarındaki antropik süreçler ile iki ve üç boyutlu geometrik biçimlerin hareket izlenimleriyle figürdeki kararlı ve kararsız denge durumları ayrı ayrı ele alınmaktadır. Yine fizik yasalarındaki kararsız devgeler ile görsel tasarımlardaki hareket dinamiklerinde ortaya çıkan düzensizlik ve kararsızlık izlenimlerinin izleyici üzerindeki psikolojik yansımaları ile kararlı ve kararsız durumların sanat eseri üzerindeki çözümlerine gidilmiştir.

Dördüncü bölümde yaptığım çalışmaların antropi açısından düzenli ve düzensizlik durumları irdelenmekte. Sanat yapıtı içindeki katabolik parçalanmaların yapıt içindeki konstrüksiyonu ele alınmakta, devinimleri saptanmakta ve devinimi belirleyici hareket, yön çizgileri belirlenmektedir. Böylece eserlerin yapısını oluşturan figürlerin devinim izlenimleri üzerinde analizlere gidilmiştir.

Konunun araştırılmasında bir çok güçlüklerle karşılaşmış olmamıza rağmen ortaya çıkan ürün bir iddianın ötesinde açtığı perspektifle sanat izleyicisi üzerinde bir katkıda bulunursa haz duyarız.

Tez konumun adını oluşturmamda yardımcı olan Sayın Prof. Dr. Adem Genç ve sorunlar karşısındaki, değerli yardımlarından dolayı tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Ahmet Aydın Kaptan'a, ayrıca Yrd. Doç. Osman Güngör, Yrd. Doç. Turan Bayer ayrıca redaksiyon ve dilbilgisinde yardımlarından dolayı Arş. Gör. Şaban Sağlık'a teşekkürlerimi iletirim.

Mustafa IŞIK

K I S A L T M A L A R

A.g.b. : Adı geçen bölüm.

A.g.e. : Adı geçen eser.

A.g.m. : Adı geçen makale.

C. : Cilt.

Çev : Çeviren.

M.E.B. : Milli Eğitim Bakanlığı.

S., Syf. : Sayfa.

St. : Satır.

v.b. : Ve benzeri

Yay. : Yayınları

İ Ç İ N D E K İ L E R

| | |
|------------------|-----|
| ÖNSÖZ | III |
| KISALTMALAR..... | IV |
| İÇİNDEKİLER..... | V |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| I.1. RÖNESANS SANAT ANLAYIŞINDA ANTROPIK EĞİLİM..... | 3 |
| I.2 BAROK RESİM | 5 |
| I.3. ROMANTİZM | 7 |
| I.4. REALİZM-(Barbizon Okulu) | 10 |
| I.5. İZLENİMCİLİK (Empresyonizm)..... | 11 |
| I.6. MODERN SANATA GİRİŞ (Kübizm) | 13 |
| I.7. FÜTÜRİZM (Suprematizm - De Stijl)..... | 14 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|---------------------------------------|----|
| II.1. AÇIK YAPIT | 25 |
| II.2. MODERN SANATTA AÇIK YAPIT | 30 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|---|----|
| III.1. DÜZEN VE ANTROPIK DÜZEN KAVRAMLARI | 33 |
| III.2. DEVİNİM VE GERİLİM YÖNÜNDEN İNSAN FİGÜRÜ ANTROPİSİ..... | 35 |
| III.3. İNSAN FİGÜRÜNDE DURAL, DİNAMİK DENGE VE DÜZENSİZLİK ANTROPİSİ | 36 |
| GIACOMETTİ'YE BİR BAKIŞ | 39 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|-----------------------------|----|
| ÇALIŞMALARIMIN ANALİZİ..... | 42 |
|-----------------------------|----|

| | |
|---------------|----|
| SONUÇ | 46 |
| ÖZET | 47 |
| KAYNAKÇA..... | 49 |

G İ R İ Ő

İnsan dūőünebilen, dūőünūcelerini eylemlerinde somutlaőtıran sosyal bir varlık olmasının yanında, organik ve fiziki bir yapıya da sahiptir. İnsan, varoluőunun temelindeki gerçeklik duygusu içinde tasarım ve eylem sürecinde antropik düzensizlik yaőar ama, bu süreç dengeyi arama uęraőtı içinde bireysel farklılıklar gösterebilir. Geliőtmiőt, tasarımcı dūőünceye sahip bir bireydeki antropik eğilim sıradan birine göre daha yoęundur.

Bunun için de entropi, Őöylece tanımlanabilir; kapalı bir sistem içindeki düzensizlik derecesine termodinamikte entropi adı verilir. «Mutlak düzen halinde her atomun yeri kesin olarak sabit olduğundan "sıfır entropi"den bahsedilir. Mutlak derece -273°C de bütün ısı hareketleri ortadan kalkmıőtır»¹.

Isı derecesi kademeli olarak yükseldikçe sistem içindeki gaz ve moleküllerde hareketlenme baőtlar. Hareketlenmelerdeki artış entropi derecesinin yükselmesini gösterir. Baőtka bir anlatımla entropi; bir sistemin düzensizliğinin ölçüsüdür. Kapalı sistemlerdeki tersinmez süreçlerdeki entropi artar.

Kapalı bir sistem içinde belli elemanların birden çok durumlarda bulunabilmesi sözkonusu olduğunda antropiden bahsedilebilir.

Örneğin; kübik bir cam fanus içinde bütün kenarlara teğet durumda bulunan bir «küre» hiç bir hareket izlenimi olmaksızın sabit Şekilde durur. Küre hacim olarak küçültüldüğünde fanus içinde sonsuz sayıdaki konumda bulunabilmesi sözkonusudur.

Sanatsal yaratım sürecinde ise entropi kavramı ancak niceliksel

(1) Christopher Caudwell (Çeviren M.Hamdi Doğan), *Yanılsama ve Gerçeklik* (Bölüm IV. V İlkel Birikim Dönemi Sanayi Devrimi), Payel yay. İst. 1974. s. 94.

açıdan sınırsız sayıda komprimeler sonucunda sonsuz olabilirlikler içinde kullanılabilir. Yeni duyum ve algılama süreçlerinde genel olarak özde bir sapma olmaksızın yeni belirişler olarak gelişir. İzleyici ile eser arasındaki ilişkiler görsel uyarıcılar (renk - biçim - ışık v.s.) vasıtasıyla oluşur ve subjektiv tesirler yaratır.

Sanat eserlerindeki antropik eğilimi tanımlayabilmek için eserin oluştuğu tarihi ve sosyal olgularla eserin oluşum sürecine etken olabilecek diğer olguları da tanımak zorunluluğu doğmaktadır. Örneğin Klasik sanat anlayışında sanat realitenin bir ürünü idi. Sanat eseri alışlagelmiş biçim ve işaretler içinde organize edilir ve izleyiciye sunulur. İzleyici eserde önceden tanıdığı biçim ve figürleri yeniden bir sunumla algılamaya çalışırdı. Sanatçı eserlerindeki tasvirleri ne kadar gerçeğe uygun aktarabiliyorsa o kadar başarılı sayılırdı. Bu tür resimler daha çok Hıristiyanlık dini etkilerinin tasvirlerine yönelikti ve Hz. İsa'yı tasvir etmekteydi. Kutsal resimlerin oluşturulmasındaki amaç kilise üyelerinin eğitilmesinde yararlı olabileceği düşüncesiydi.

Burada bir saptama yapmak zorunluluğu vardır. Hıristiyan inancı resmi kilisenin üyelerini eğitmede bir araç olarak kullanırken, İslâm dini inancı, imgelerin yakalanmasında somut nesnellikten tinselliğe uzanan imgeleri kullanmaktaki başarısı, resmi edilgen bir durumundan kurtarıp nesnellığın ötesine geçme başarısı içinde modern sanatın oluşumunda büyük bir alt yapı oluşturduğu da bilinen bir gerçektir.

B İ R İ N C İ B Ö L Ü M

I.1. RÖNESANS SANAT ANLAYIŞINDA ANTROPİK EĞİLİM

Rönesans ve öncesindeki sanat anlayışlarında sanatçılar eserlerinde belli inanç ve eğilimleri tasvir etmekteydi. Sanatçı eserlerinin oluşumunda belli biçimler ve tanınmış figürleri kullanmaktaydı. İzleyici bu eserle yüzyüze geldiğinde daha önceden bildiği dinsel öğreti niteliğindeki bilgi kalıplarına uygun tasvirlerle eseri anlamaya çalışmaktaydı. Sanatçı da bu anlamda eserlerini oluştururken izleyicinin kafasındaki önceden belli kıstaslara uyma zorunluluğu içindeydi. Rönesans dönemi sanatçıları resimlerdeki kompozisyonlarını kapalı sanat anlayışına göre biçimlendirirdi. «Kapalı sanat



Şekil 1: LEONARDO DA VİNCİ;
Meryem, Azize, Anne ve Çocuk (İsa),
(168x120 cm) Paris, Louvre Müzesi.

yapıtlarında sanat, realitenin bir ürünü idi; sanatçının belirlediği alışılmış işaretler içine aktarılır ve bu işaretler de sanatçının imgelediği biçimi ana çizgileriyle yalnız tekrarlamaya izin verirdi².» Rönesans'ın ünlü sanatçıları, resimlerdeki figür ve nesnelere evrensel düzene uygun olarak yerleştirmişlerdir. Şekil 1'de görüldüğü gibi, gözün önden arkaya doğru ilerlemesini sağlayan çizgiler belirgin durumdadır. Uzaysal konumda bilinçlice sıralanmış figürlerin, üst üste binmeleri ile arkada bulunan yapay dağ sıralamalarındaki üçgenler, kompozisyondaki diyagonaller, piramidal bir kuruluş sağlar. Resimdeki her öge ufuk çizgisine kadar uygun şekilde sıralanmış durumdadır.

(2) İsmail Tunalı, *Estetik. Remzi Kitabevi, İst. 1989. s.118.*

Bu anlayışla kompoze edilen tablo hem algılamayı kolaylaştırıyor hemde perspektif bir bütünlük kazandırıyor.

Rönesans sanatçıları kompozisyonlarının oluşum sürecini kavramaya yönelik bir anlayış içinde tasarlar, kompoze eder ve izleyici de resimden aldığı uyarıları edilgen (kendi duyum ve yorumlarını katmaksızın) bir şekilde kabul eder. Böyle bir anlayış ise izleyici üzerinde dinamik etkiler ve gerilim duygusu yaratma gücünden yoksun bulunmaktaydı. Bu anlayış çerçevesinde suje'nin esere katabileceği bir şey yoktu. Rönesans resmine baktığımızda antropik eğilimin çok az olduğunu söyleyebiliriz.

Rönesans resimlerindeki kompozisyon kuruluşu ile doğa yasalarındaki geometrik biçimler arasında benzerlikler olduğu söylenebilir.

Örneğin; Su içinde eriyebilen kimyasal maddelerden oluşan eriyik, sonradan buharlaşma yoluyla bünyesindeki su atıldığında kimyasal maddelerde kendiliğinden özel kristalize biçimler oluşur. Arı kovanlarındaki petekler kusursuz altıgenlerden meydana gelmiştir. Benzer örnekler çoğaltılabilir. Buradan da anlaşılıyor ki; doğanın yaratılışında bir denge ve düzenden bahsedilebilir.

Bu yönüyle plastik sanatlardaki düzen ile kozmik, düzen ve evrensel düzen arasında çelişki olmadığı anlaşılmaktadır.

«AÇIK YAPIT» FORMÜLASYONUNUN OLUŞUMUNDAKİ TARİHSEL ÖZETLEMELER

I. 2. BAROK RESİM

Sanat eserlerinde insan figüründeki ilk deformasyonlar Rönesans sonrası Manierist akımda görülse de Barok dönemde bir tavır olarak ortaya çıkar. Bu bakımdan sanat yapıtlarındaki "çağdaş açılış" kavramının sağlam bir örneğini Barok estetikte bulabiliriz. «Barok sanat, belirlenmişin, durağan'ın, tek-anamlı'nın yadsınmasının ta kendisidir. Bu nitelikler özekselsel bir eksen çevresinde yayılıp açılan, devinimden çok "temel" ebediyeti (değişmezliği) aşılacak tarzda birbirini özeğe gönderen, bakışık çizgilerle ve kapalı açılarla sınırlandırılmış uzayıyla, klasik Rönesans biçimini belirginleştirir. Buna karşılık Barok biçim dinamiktir; doluların ve boşların, ışık ile gölgenin, eğrilerin, kırık çizgilerin, çeşitli eğilimlerdeki köşelerin oyunu ile - etkilemede bir belirlenimsizliğe yönelimdir»³ Barok dönemde özellikle mimari ve heykellerde yuvarlak ve kıvrımlar izleyiciyi sürekli farklı bakış açılarına gitmeye zorlar. Bunun sonucunda «Devinim ve gözaldatım tek anlamlı cepheden görüntüyü dıştalar ve yapıtı, sürekli dönüşüm durumunda olan bir nesne gibi, her an değişen yeni görünüşleri görebilmek için seyirciyi durmadan yerini değiştirmeye zorlar.»⁴ Barok tinsellik çağdaş duyarlılığın ve kültürün açık seçik dile gelen ilk dışavurumu gibi görünüyor ise de, bunun nedeni, «özlerin durağanlığıyla ve kozmik düzenle, alışılmış biçim ve yasalardan insanın tarihte ilk kez kurtulmuş olması ve bilimsel olduğu kadar sanatsal alanda da kendisinden yaratıcı bir etkinlik isteyen, devingen bir dünya karşısında bulunmasıdır. 'Maraviglia' "Ruh" "Tin-wit" (Zeka inceliği anlamına gelen sözcükler.) insanın bu yeni yaratıcı işlevini ortaya koyar. Burada sanat yapıtı, sağlam bir temele dayalı, güzelliği hayranlıkla seyredilen bir nesne değildir artık; açılacak bir giz, yerine ge-

(3) Umberto Eco (Çev: Yakup Şahan), *Açık Yapıt*, Kabakçı Yay. I. Basım. İst. 1992.s. 16.

(4) Umberto Eco (Çev: Yakup Şahan), *Açık Yapıt*, Kabakçı Yay. I. Basım. İst. 1992.s. 16.

tirilecek bir ödev, imgelem için bir uyarıcıdır. Ne var ki, bütün bunlar da çağdaş eleştirinin vargılarıdır ve ancak günümüzde estetik bunları yasa durumuna getirebilmiştir. İşte bundan ötürü Barok poetikada da bilinçli bir "açık yapıt" formülasyonunu görmek atak bir tutum olur». «Bu bağlamda "bir fikir, içinde ne denli çok düşünce, çok dünya, çok tepki birbiriyle karşılaşır karışır, o denli kişisel ve uyarıcı olur»⁵. Bir yapıt çeşitli yönelimlerle ve anlamlamalarla kendini gösterdiğinde; birçok yüzü, hoşça gider yanı olduğunda ve değişik yollarla anlaşılıp sevilebildiğinde, özel bir kişiliğin özgün bir ifadesi olarak ilgi uyandırır.

İtalya'da 17.yy.'da Barok sanat eğilimlerinin ortaya çıkışı resim sanatının geçmişle ilintilerini kopardı. Barok'un kendine özgü niteliklerinden biri, Rönesans'daki denge kavramının ve uyumlu ölçülerin tam tersi olan ve büyük biçim karşıtlıkları ile yaşam bulan bir hareketliliktir.

17.yy Flaman (Hollanda) ülkelerinin en zengin resim çağıdır. Sanatçıların gündelik hayatın sıcak, keyifli, belgesel niteliklerle yüklü hareketi ön plandadır. Figürlerin çoğunda kendinden geçmişcesine bir hareketlilik



Resim 1. RUBENS, Leucippo'nun Kızlarının Kaçırılışı

gözlenmektedir (Resim1). Rubens'in tablolarında atılgan, duygulu, dinç ve enerjik bir ifade belirgindir. Rubens insan tenini canlı ve güçlü hareket motifleri ile çizgilerin sürekli oynadığı bir kompozisyon anlayışıyla gerçekleştirmiştir⁶.

Resim 1'de görüldüğü gibi figürlerin boşlukta, yerçekiminin etkisiyle dengesiz ve düşey ko-

(5) Umberto Eco (Çev: Yakup Şahan), a.g.e., s. 17.

(6) Sanat Tarihi Ansiklopedisi. Görsel Yay. Cilt: 3 s. 509.

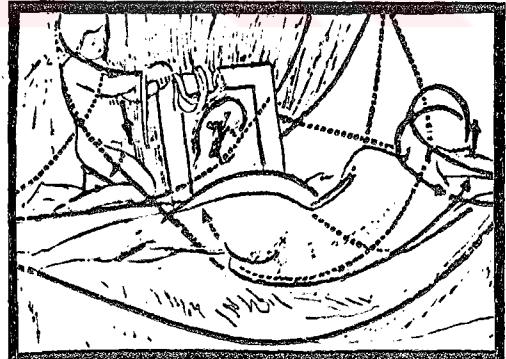
numda bulunmaktadır. Buna karşın arka plandaki atın yerçekimine meydan okurcasına şaha kalkışı ve bütün bu kontrast hareketlere rağmen iki kadın figürü arasında denge unsuru olmaya çalışan erkek figürü tablo içindeki antropinin izleyici üzerinde uyandırdığı subjektif bir gerilim duygusuyla izleyiciyi her an yerini değiştirmeye zorlamaktadır. Dolayısıyla yoğun bir antropik süreç yaşanmaktadır. İzleyici tablodaki bu devinim karşısında esere tek yönlü yaklaşamaz onu bir çok yönüyle kavramaya çalışır ki bu eser barok tarzında açık yapıt anlayışının ilk örnekleri sayılabilir. Aynı zamanda bu anlayış mimari heykel ve fonetik sanatlarda da görülmektedir.

Rembrandt, Caravaggio ve Velazquez'in eserlerinde, figürle, o figürün yerleştirildiği mekan birbirini tamamlıyor, figür ve mekan bütünleşebiliyordu. Velazquez'in resimleri Rembrandt'ta olduğu gibi, figürlerin dış görünüşünü değil, iç duyguların harekete geçtiği, maddi (fiziki) görünüşün ötesindeki öz-biçim anlayışını ifade edebilme doğrultusunda (Resim 2).

Velazquez eserlerini (Şekil.2) eğik hareket düzeniyle gerçekleştirmiştir ⁷.



Resim 2. VELAZQUEZ, Aynada Venüs,



ŞEKİL 2. İç devinimler — Arabeskler

I. 3. ROMANTİZM

Romantizm de sanatçının özgürlüğü, iç duyguların harekete geçmesi, biçimsel çerçevenin kırılarak, duygunun akıl, hayal gücünün de eleştirel

(7) Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi. İst. 1992. s.210.

çözümleme karşısındaki üstünlüğü ön plandadır.

«Romantizm akımında insan figürü, insanın ruhsal gerçeklerinin açıklanmasında elverişli bir durum olarak başlı başına bir konu teşkil eder. Ancak bu akımda dış görünüm, yani bir dış dünya yansıması olarak insan figürü temel özellikleriyle, ayrıntılara yer verilmeden taklit edilmiştir. Klasik resim anlayışında olduğu gibi, ışık-gölge, tabloda yer alan nesnelere cisimselliğini belirleyen bir araç değildir. Işık-gölge çeşitli ruh durumlarını ifade eden içsel duyguları harekete geçiren bir araçtır.»⁸. «Resimlerinde "mantık ile hayal gücünün çatışması" nı zihinsel faaliyetlerle boyama olgusunun birliği açısından "iç terdirginliklerini" açığa vurmaktan sakınmayan ünlü Fransız sanatçısı Euge'ne

Delacroix (1798-1863), "Sardanapalus'un Öldürülmesi" "Chios Katliamı" (Resim:3) gibi yapıtlarında, bireyin ezici üstünlüğü ve acımasızlığını, kaba hoyrat ya da yabancı davranışlarını yücelterek, romantik ero-sallığı sadistlikle özdeşleştirir»⁹.



Resim: 3. Chios Katliamı

Resim 3 Ro-mantizm dönemi resmi olması yanında at sırtındaki adam ve yerdeki figürlerin yatay ve dikey konumlarındaki üçgenler ve doğa Rönesans dönemi "Kapalı kompozisyon" anlayışı doğrultusundadır. Ancak yerde yatan ve oturur durumda bulunan figürlerdeki bakışlar açık biçim

(8) Dr. Adem Genç, Dada. (Doktora Tezi) İzmir 1983. Sayfa 13.

(9) Dr. Adem Genç, Dada. (Doktora Tezi) İzmir 1983. Sayfa 14.

anlayışına da bir gönderide bulunmaktadır. Böyle olunca da geleneksel tasarım süreçlerinde belli belirsiz biçimlerle yeralan ve genelde, Rönesans Akademisi'nin estetik ilkelerine bağımlı olan geometrik düzenler, sadece belli bir algısal bütünlüğü sergilemekle kalmaz, bunun ötesinde, belli bir güç dengesiyle oluşan düzenli durumu zorlayarak tasarımın koşullarına uygun olan devinim etkisini yaratır. İzleyicinin dikkatini geometrik şemanın durumuna göre belli noktalara yönelterek bir hareketlilik izlenimi ortaya koyar ve belli bir «devinim» olgusunu da içerdiği ileri sürülebilir.

«Romantizmin temel yaşantılarından biri de gitgide artan iş bölümü ve uzmanlaşma sonucunda, hayatın parçalanmasıyla bireyin yalnız ve eksik kalmasıydı. Eski düzende bir insanın toplumdaki yeri öbür insanlarla ve toplumla olan ilişkilerine aracılık ediyordu. Kapitalist düzende birey, toplumun karşısında bir araçtan yoksun olarak tek başına kalmıştı; yabancılar arasında bir yabancı, "ben-olmayan" yığınlar karşısında bir tek "ben" di artık. Bu durum güçlü bir öz-duyarlılığı, onurlu bir öznellikte birlikte bir şaşkınlık ve boşunalık duygusu da getirdi.»¹⁰

20. yüzyıl resim sanatında ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan kapitalist burjuva değer yargılarının önemi büyüktür. Bu gün hâlâ geçerliliğini koruyan başlıca değerler kapitalist toplumun ortaya koyduğu değerlerdir.»¹¹ Ondokuzuncu yüzyıl sanayi devrimi insanlık tarihinde iki büyük aşamadan biri sayılmaktadır. Bunlardan birincisi, tüketicilikten kurtulup toprağa yerleşme, ikincisi de topraktan kopup teknik dünyayı yaratma aşamasıdır. Her iki dönemde de sanat faaliyetlerinde ortaya çıkan değişiklikler, gelenek zincirinden kopmalar ve yeni gerçeklik kavrayışları bir devrim niteliğindedir. Sanatın ikinci aşamasında «mekanik» üretimin el emeğinin yerini alması sanat için elverişsiz bir durum değildir. Gerçekte sanatın bunalımı, toplumun sanatsal kültürünü altüst eden mekanik çağın temel yaşantılarıyla açıklanabilir. Çünkü, makina tekniği el tekniğini

(10) Ernst Fischer(Çev: Cevat Çapan), *Sanatın Gerekliliği*, V yayınları İst. 1990 s.48.

(11) Nazan-Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi*, Cem Yay.1977. s.152.

belli alanlarda tehlikeye sokarken onun sınırlı biçim verme olanaklarını genişletmiştir¹².

I.4. REALİZM - (Barbizon Okulu)

19 yy'da insan düşüncesinin ufkunu genişleten felsefi sistemlerin payı yadsınmaz. Bu yüzyılın en belirleyici düşüncesi olan olguculuk*, Auguste Comte'un (1798-1857) Bireyi dış dünyanın bir aynası durumuna çevirmek gerektiği «intellektüel reform» şeklindeki görüşü ile bağlantı içindedir. Comte'un bilimin deneysel yöntemlerinin her alanda uygulanabileceği konusundaki düşünceleri, doğa ve toplum gerçeğinin algılanması ve bu alguların sanat faaliyetlerine yansıtılmasında yeni bir gözlem ruhu geliştirmiştir. Resim sanatında bu gözlemci ruh, «Barbizonlar» denilen bir grup Fransız ressamın yapıtlarında bir anlayış olarak kendini gösterir.

Barbizon kasabasında, İngiliz Sanatçı John Constable'ın (1776-1837) manzaraları ve resim öğretisini örnek alarak doğayla bir araya gelen sanatçılardan Francois Millet'in özgün bir yeri vardır. Millet, (1814-1875). Constable'ın manzara öğretisini figürlü resimlere uygulamış ve resim sanatında atölye ve iç mekanlarda etüd edilen insan figürünü dış mekanlarda, gün ışığına çıkarmıştır. Kırsal kesimde doğa ile içiçe yaşayan insanı yakından izlemiş, romantiklerde olduğu gibi kırların şiirselliği değil, köy yaşamındaki gerçekleri olduğu gibi vermeğe çalışmıştır.¹³

* Olguculuk; fizikötesi olayları kuramsal olarak açıklamanın imkansız olduğu terim olarak A. Comte'un felsefeye getirdiği bir kavramdır.

(12) Prof. Moisse Kagan (Çev.: Aziz Çalışlar), *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Altın Kitaplar Yayınevi. İst. 1982 s: 524

(13) Prof. Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe, Düşün Dizisi*, M.E. Basımevi. İstanbul 1979. s. 13.

I.5. İZLENİMCİLİK (Empresyonizm)

Empresyonizm doğanın mekanik taklidine dayanmayan, doğanın duyusal olarak kavranmasına dayanan subjektif bir naturalizm idi. Empresyonizm için duyusal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın başka bir objesi olmazdı. Doğa görünüşlerine bağlılık yalnız empresyonizme özgü bir sanat mantığı değildi. Rönesans ile yola çıkan Avrupa sanatı bu ilkelerden hareket etmiştir. Hemen hemen beşyüz yıldır Avrupa resmi obje'den hareket etmiştir. Empresyonizm bu gelişmenin doruk noktasıdır. Ne var ki, bu noktadan daha ileri gitmek imkansızdı. Bu gelişmenin zorlanması sanatın tekrarlanması demek olacaktı. Öbür yandan çağın değişen ideleri bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir "gerçeklik", yeni bir "varlık" yorumu ortaya çıkarıyordu. Bu değişim tüm pozitif bilimlerle birlikte sanatta da kendini gösterdi. Beşyüz yıl boyunca Avrupa sanatında egemen olan obje'nin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun ola-



Resim: 4. MONET, Bahçedeki Kadınlar 1866-67

rak bir başka varlık almalıydı. Bu varlık "suje" olacaktı. İzlenimcilik'in öncüsü ve yaratıcısı Claude Monet, kural ve kalıplardan nefret eden bir anlayışta kendi görsel duygularını kaydetmeyi amaçlıyordu: Kendi deyimiyle doğayı doğrudan resmetmek ve izlenimlerini figüratif kompozisyonlarda yansıtmak, figürleri gün ışığına çıkarmak amacındaydı. Işığın kendi başına figür ve manzarayı bütünleştiren bir güç olduğunu izlemişti. Monet'in «Bahçedeki Kadınlar» adlı bu yapıtı (Resim 4) gün ışığında boyanan ilk figüratif resim olarak kabul edilir.¹⁴

Edgar Degas (1834 - 1917):

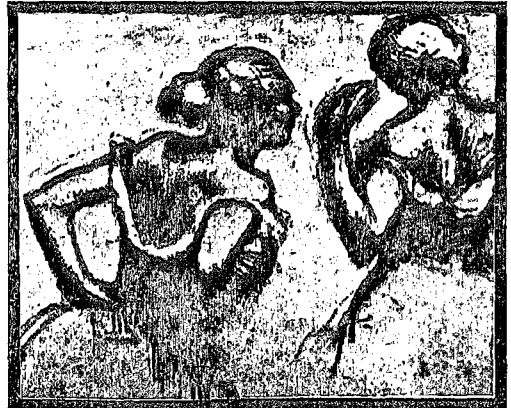
Degas, Empresyonist anlayışta bir sanatçıydı, hareket ve figür resimlerinin kaynağını teşkil ediyordu. «Degas, danseden, saçlarını tarayan ve

eğilip doğrulan kadın figürleri ile insan vücudunun hareketli tasvirinde zor bir ustalığa erişmiştir»¹⁵.



Degas'ın, «Balerinler» adlı eserinde, Degas'ı ne balerinlerin güzellikleri, ne de ruh durumları ilgilendiriyordu (Resim 5-6). Onun önemseydiği şey, insan biçimi üzerindeki ışık-gölge oyunu, devingenliği veya mekanı ifade etmektir»¹⁶.

Resim 5. EDGARD DEGAS (1834-1917)
Blue Dancers 1890 85x75cm Louvre Müzesi Paris



Resim 6. EDGARD DEGAS'IN ESKİZLERİ. Solda Profilden, Sağda iki Balerin

(15) Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi. İst. 1992. s. 232.

(16) E.H. Gombrich (Çev: Bedrettin Cömert), Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi. İst. 1980 s.418.

I. 6. MODERN SANATA GİRİŞ (Kübizm)

19. Yüzyıla kadar sanatçılar nesnelere objektif olarak (yalnızca kavramaya yönelik) ifade etmekte iken 20. Yüzyıla girerken insan sujesinin ön plana çıkmasıyla nesnelere görüldükleri gibi değil hissedildikleri gibi ifade edilmeye başlandı. Sanatçı artık nesneyi bir bilinç varlığı olarak görüyor ve anlamını değiştirmeye çalışıyordu. Duyumsal algıları düşünsel bir gerçekliğe çevirmeye çalışıyor, nesnenin anlamını soyut düşünsel bir yapıya bağlıyordu. «Paul Klee'nin söylediği gibi «Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar» Görünür kılınacak şey; duyularla kavranan nesnelere değil, onların anlamıdır. Doğanın görünen bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa olarak plastik sanatlarda estetik bir yorumla ifade edilir. Bu ise nesne karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almaktır.»¹⁷

Modern sanatın oluşumunda etken olan anlayışın soyut çizgilerle biçim öğelerini kullanmasıyla çeşitli farklılıklara uğrayarak günümüze kadar gelmiş olmasıdır. Bu anlayış içinde, Cezanne ve Kübistlerdeki insan figürleri simetrik ve durağan değil, devingen bir ritimle antropik bir eğilim gösterir. Daha önce de belirttiğimiz gibi izleyici böyle bir eser karşısında bir çok bakış açısıyla iç içedir ve eser böylece açık yapıt olma niteliği kazanır. Bu nitelik resmin resim olarak yalnız biçim öğelerini kullanmasıdır. «Böyle bir yapıya dayanan sanat yapıtı aynı zamanda salt resim öğelerinden meydana gelmiş bir düzendir. Böyle bir düzende duygu ve tutkuların hareketliliği görülmeyecektir. Soyut sanat tüm bunların dışında insan dışı bir hareketsizlik içindedir. Bir sanatın insan ve toplum dışı kalarak uzun süre yaşaması düşünülemez. Eninde sonunda insan, kendi yarattığı sanatın karşısında yine kendini ve insan sıcaklığını arayacaktır. İnsan sanat karşısında böyle bir gereksinim duyduğu zaman o sanat bir sanat olarak yaşamının sonuna gelmiş demektir. Bu yönden belirtmemiz gerekir ki, sözcüğü yaşadığımız şu günler, insanın sanatta kendini, yine insanı aradığı günlerdir.»¹⁸

(17) İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi.3.Basım.İst. 1989.s.124.

(18) İsmail Tunalı, a.g.e., s.125.

I. 7. FÜTÜRİZM - SÜPREMATİZM - DE STİJL

Fütürizmin doğuş sebebi o zamanın İtalyan toplumunun somut koşullarında ve öteki ülkelerde duyulan yenilik ve gelişme gereksinimlerinde yatmaktadır.

Fütürizm, 20. yüzyıl başlarında, İtalyan toplumunun geçirdiği ahlaki, siyasi ve ruhî bunalımlarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Marinetti bu toplumsal çöküşün sorunlarını bilerek yeni bir yetkinlikle canlandırmak gerektiğini anlamıştı. O'na göre sürekli olarak değişen yaşam gerçeği ve sanayi devrimini uygun anlatım dili oluşturmayı zorunlu kılıyordu¹⁹.

Filippo Tommaso Marinetti; Fütürizm akımının öncüsü, 8 Mart 1910'da Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo Giacomo Balla ve Gino Severini'nin imzalarıyla "Fütürist Ressamlar Bildirisi" yayımlanır. Marinetti'ye göre «çağdaş sanat, çağdaş hayatı ifade etmeye elverişli olmalıdır. Statik durgun tablo devri sona ermiştir. Hayat demek hareket demektir. Çağın karakteri dinamizm'dir»²⁰.

Bu bildiride ayrıca fütürizmin temel hareket noktaları olarak şu görüşlere de yer verilmiştir.

"Biz müzelerin geçmişe bağlılığına sonuna kadar savaş açacağız. Eski tabloların, eski heykellerin eski eşyaların edilgin hayranlığına başkaldırıyoruz."

"Geçmişe ve eskiye saplantıyı, akademik biçimciliği yıkmak gerekir."

"Her türlü öykünme aşağılanmalıdır."

(19) Bedrettin Cömert, «İnsancıl gerçekliğe tepki olan Fütürizm, ancak bir karşı koyma akımı olarak kalmıştır» *Milliyet Sanat Dergisi* 22 Kasım 1974. Sayı: 107. s.7.

(20) Bedrettin Cömert. a.g.m., s.7.

"Sanat eleştirmenleri yararsız ve zararlı sayılmalıdır."

"Sanat alanı, şimdiye dek kullanılmış bütün motiflerden, bütün konulardan temizlenmelidir.

Yine aynı ressamıar, birinci "Fütürist Ressamıar Bildirisi"nden sonra, bir de "Teknik Bildiri" yayımladılar.

Bu bildiriye, kısaca şu noktalar vurgulanıyordu.

«Her şey deviniyor, her şey koşuyor, her şey hızla dönüyor. Bir figür hiç bir zaman önümüzde öylece kalmıyor; durmadan dönüp kayboluyor»²¹. Fütürist anlayışta mekanı hareket halinde ifade zorunluluğu vardır. Hareket eden bir nesnenin her anı tesbit edilip boşlukta bıraktığı izler resmedilmeli. Bu anlayışa göre her şey kımıldar, koşar çabucak değişir. Koşan bir at dört değil yirmi ayaklıdır²². Nesnelerin durağan cisimselliğini parçalamak için «devinim ve ışık»ın etkili gücünden yararlanan fütristlere göre, ışığın, parçalayıcı ve cisimsel durgunluğu harekete geçirici bir gücü vardır. Böyle bir eser içindeki devinim ve hareket halinde olan herşey, izleyiciyi edilgen bir durumdan kurtarıp resmin içinde sürekli yerdeğiştirmeye zorlar.

"Vortisizm", "Constructivizm", "Süprematizm" gibi akımların doğuşuna etken olan fütürizmin, iletişim tekniği ve felsefesi alması açısından ayrı bir önemi vardır. Bunun somut örnekleri Fransa'da, Marcel Duchamp ve Robert Delaunay'ın, resimde devinim yasaşının elde edilmesi konusunda fütürist görüşlerden yola çıkarak kendilerine özgü bir resim yöntemi geliştirdikleri bilinir. Bu çalışmalarda, gerek insan anatomisindeki deformasyonlar, gerekse nesnelere arası ilişkilerin deformasyonuna büyük bir devingenlik ve hareketlilik duygusu verir. Ayrıca birbirine benzer biçimlerin tekrarı ve yer yer örtştrlp taşırılmaları belli bir hareket duygusunu ortaya koymaktadır.

(21) Bedrettin Cömert, *Milliyet Sanat Dergisi*, a.g.m. s.7

(22) Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, Varlık Yay. İst. 1968. s. 159.

Özellikle fütürist sanatçılarından Marchel Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında, ışık parıltılarını içeren biçimlerin tekrarı ile elde edilen devinim duygusu çok belirgindir. Duchamp «Hareket halinde olan bir baş'ı yalın çizgilere indirgemek düşüncesi bana, akla yatkın, savlı bir düşünce olarak görünüyordu. Uzamda hareket eden, boşluk içinde gelip geçen bir nesne, bir çizgi oluşturabilir ve nesne hareket ettikçe çizgi de hareket edip başka bir çizgiye dönüşür. Bu nedenle, figürleri iskeletlerine dönüştürmenin daha doğru olacağını düşündüm. İndirgeme, indirgeme, indirgeme benim düşüncemdi-fakat aynı zamanda amacım dış görünüm değil iç'e yönelmekti. Daha sonraları bu görüşü izleyerek sanatçının her şeyi kullanabileceği kanısı oluştu bende. Bir çizgi, bir nokta, en alışlagelmiş ya da hiç alışılmamış bir simge, mesajını iletebilirdi. «Merdivenden inen çıplak» bu anlayış doğrultusunda, daha sonraki çalışmalarına yönelik, önemli bir atılımdı.»²³.

Biçimlerin deformasyonu yönünden fütürist çalışmalarda gerek insan anatomisindeki deformasyonlar, gerekse nesnelere arası ilişkilerin deformasyonu tasarıma büyük bir devingenlik ve hareketlilik duygusu verir.

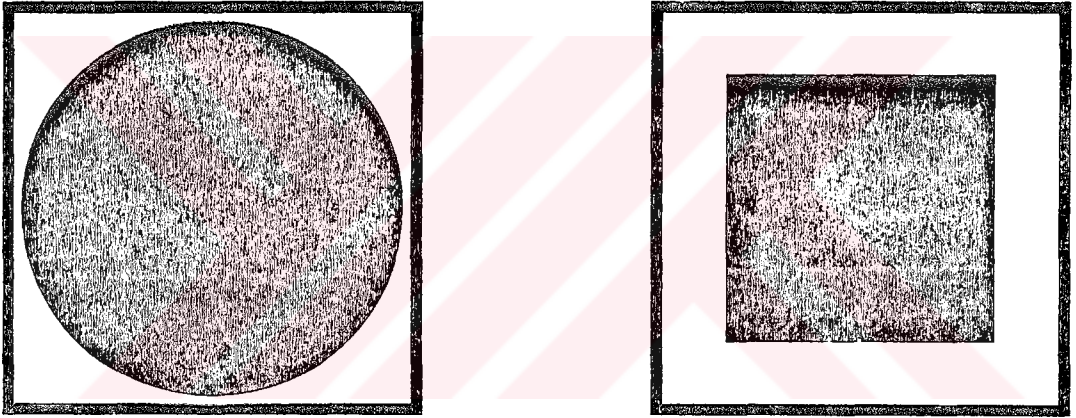
Ayrıca, birbirlerine benzer biçimlerin tekrarı ve yeryer örtüştürülüp taşırılmaları, belli bir dönme ya da titreme duygusunu ortaya koymaktadır. Özellikle fütürist sanatçıların «hız» ve «titreşim-gerilim» gibi duyguları yansıtmak için eserlerinde birçok tekrara başvurmuşlardır.

Fütürizmden esinlenen diğer bir akım da Süprematizm'dir. «Süprematistler, Fütürizm'i terkettik; yiğitçe, o tür bir sanat anlayışının mihrabına tokadı yapıştırdık!»²⁴ derler. Fütürizm akımının en önemli temsilcisi olan Rus ressamı Kasimir Malevitsh'tir (1887-1938). «Malevitsh'in resim anlayışı ne konstrüktivist'tir ne de kübist'tir. Resmi yabancı elemanlardan arındırma

(23) Adem Genç a.g.e., s. 112.

(24) Adem Genç, Dada, İzmir. 1983. s.58.

çabasında olmuştur.»²⁵ Bu anlayışla ortaya çıkan resim, basit bir geometrik eleman olarak (Resim 7) bir biçim kazanır. Bu anlayışa Malewitsch, "Süprematizm" adını verir. Malewitsch, Kübizm ve Fütürizm'in biçimlenim (form) anlayışını "formsuzluğa" ya da "sıfır formuna" indirger.«Bu sergiden daha önce, Aralık 1915'de "0.10" sloganlı fütüristlerin son resim sergisinde, Malewitsh kendine ayrılan yerin köşesinde bir ikon gibi duran "Siyah Kare"sini sergilemişti. Aynı yıl sanatçı "Siyah kare"yle birlikte otuz altı adet soyut yapıtla "Süprematizm" akımını ateşleyerek o dönemin "avant-garde" (öncü) sanatçılarını bile şaşkına çevirmiştir. Malewitsch manifestosunda dinamik gerilimlerden ve devinimden söz eder»²⁶. Resim 7'de kare içine yerleştirilmiş daire, hiçbir hareket izlenimi ol-



Resim 7

Malewitsch: Beyaz zemin üzerine siyah kare

maksızın termodinamikteki donma noktasını gösterir. Bu biçim kapalı sanat anlayışına örnek olarak gösterilebilir. Malewitsch'in beyaz zemin üzerindeki siyah karesi resimde sıfır biçime gidişin bir ifadesi olarak sanat tarihindeki yerini alır. Ama aynı biçim getirdiği felsefi çağrışımların etkisiyle bin defa yorumlanabilir olmasıyla da açık biçim anlayışına örnektir. Buna karşın «Siyah

(25) İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi.3.Basım.İst. 1989.s.182.

(26) Adem Genç, *Dada*. İzmir 1983 s. 58.

Jonh Golding, *The Black Square*; Studio International Cilt 180 s.974, Punch Publication Ltd. Londra. Mart-Nisan 1975 s. 100-101.

kare» beyaz zemin üzerinde hareketsiz bir şekilde, hiç bir devinim izlenimi olmadan durmaktadır. Oysa, sanatçının kübofütürist olduğu dönemlerdeki eserlerinde gerçekten gözalcı bir devinim, güçlü bir konstrüksiyon ve derinliğe ilişkin bir perspektif göze çarpmaktadır.

Malewitsch çeşitli sanat etkinliklerinde bulunmuştur. "Mimarlık ve sahne tasarımıyla da ilgilenmiştir. "Güneş'in Zaptı" adlı bir oyun'un dekorunu "süprematist" ışık düzeniyle gerçekleştirmiştir. Oyun süresince ışığın kurgusal kullanımıyla sahnede içeriksiz etkiler yaratmıştır. Belli alanlarda aktörün yüzüne ayrı, kol ve bacaklarına ayrı ışıklar yansıtılmasıyla oyuncular tıpkı kübist bir anlayışla parçalanmaktaydı. İnsanın boşluğa yükselmesi, geleceğin planetler dünyasına açılması ya da «sonsuzluk içinde yok olması» olarak nitelenebilen bu duygularını, sanatçı "İçeriksiz Dünya" adlı eserinde dile getirmektedir. Bu esere bakılarak süprematizm uzamsal hareketlerle ilgili bir felsefe olarak da yorumlanabilir"²⁷.

Malewitsch Hegelci bir yaklaşımla sanat tarihini üçe ayırır:

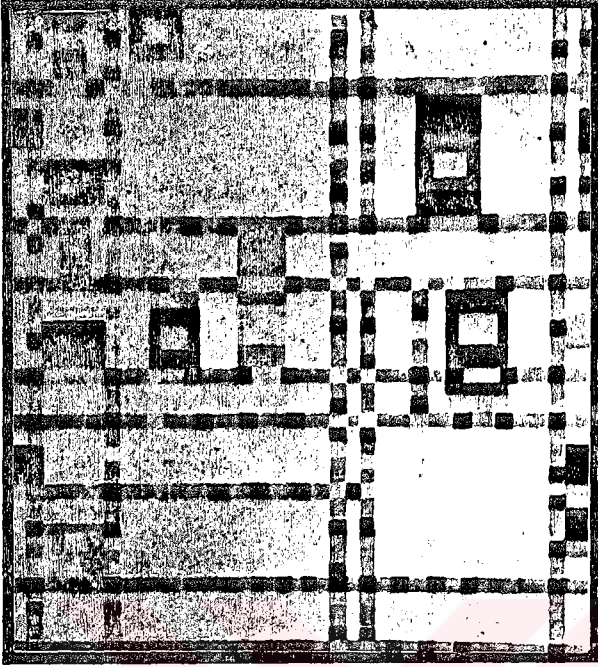
1-İnsanın sezgi yoluyla doğayı bulgulamağa çalıştığı bilinçsizlik dönemi (İlkel sanat dönemi).

2- İnsanın doğadan uzaklaşarak bilinçlenmeye başladığı dönem. Bu da tam anlamıyla uzaklaşma sayılmaz. Malewitsch bu dönemi klasik ve Rönesans sanatları olarak işaret eder.

3- Son dönem ruhun doğadan ayrıldığı ve kendi özgürlüğüne kavuştuğu dönemdir. Bu dönemde tinsel öz bilinçliğe kavuşup kendini idrak eder. Malewitsch'in ileri düzeydeki içselleştirilmiş tinselliğin temeli bu anlayışa dayanır. «Sanatta en önemli olan şey insanın beyninden akan işaretlerdir.» diyerek sanatta ustalığı yadsımakta ve her şeyi belli kavramlar düzeyinde ele almaktaydı.

Mondrian'ın (Resim 8) Boogy-Woogy adını verdiği resmi in-

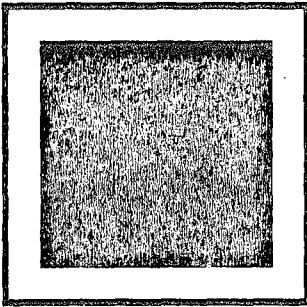
(27) Adem Genç Dada, İzmir, 1983, s. 64-65.



Resim 8. Mondrian "Broady Boogy-Woogy"

celediğimizde, bu resmin Afrika müziğinin ritmlerinden oluşan çılgın bir dans gösterisinin duyumsal ifadesi olduğunu görürüz. Dans ve müziğin resimsel ifadeleri Rönesanstan beri aranmaktadır. Güçlü ressamlar tarafından resmedilen hareket ve ritm etkileri izleyicilerin zihni objektivasyonunda süreklilik arz etmekte, figürler devinim ve hareket ediyor izlenimi vermektedirler.

«Mondrian, dans eden bedenleri büsbütün ortadan kaldırıyor; dansı görünüş ve benzetme yoluyla anlatmaya hiç yanaşmıyordu. Boogy-Woogy dansının bedenler, görünüşler arasındaki yalın ritmine, müziğin ve hareketlerin özüne gidiyor. Bu ritmin ve özün renk ile çizgi sanatındaki karşılığını arıyor. Böyle olunca Mondrian'ın resminde Boogy-Woogy dansının belli bedenlerle oynanışını değil bir çeşit şemasını, grafiğini renk ve şekillerle anlatılmış çıplak, soyut niteliğini, özünü bu-



Resim 9.
KASİMİR MALEWITSCH,
"Beyaz düzlem üzerinde kare"

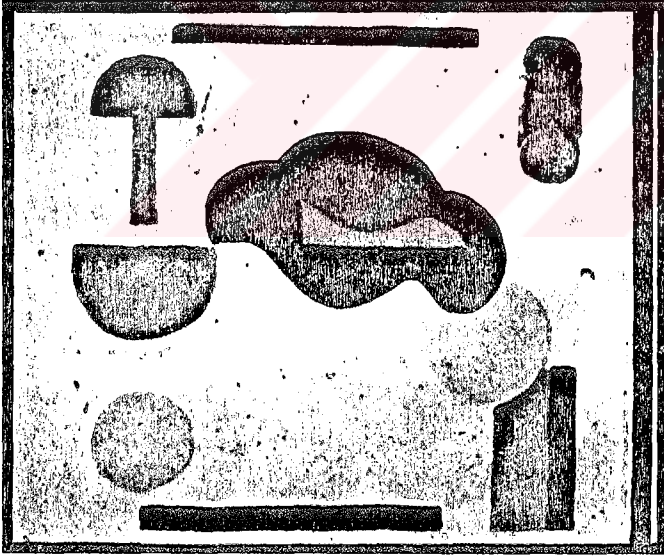
luyoruz»²⁸. Görüldüğü gibi Malewitsch eserlerini oluşturmada sadece özgün bir estetik değer sistemini meydana getirmekle yetinmeyip, toplum ve kültür felsefesindeki ideleri özgün bir ifade ile yapıtın özünde temellendirmektedir.

Resim9'da karedeki yatay-dikey karşılığının antropik eğilimleri ile termo dinamikteki antropinin sıfır olduğu -273°C herşeyin donma noktası

(28) M.Ş. İpşiroğlu-S. Eyüboğlu Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İst. Üniv. Edebiyat Fak. Yay. 521 İst. 1972. s.162.

sıfır antropinin karşılığı (mutlak denge) plastik sanatlarda Kasimir Malewitsch'in "Süprematist Siyah Karesi ile en muhtemel denge durumunu ifade etmektedir. Fakat Malewitsch ile aynı dönemlerde uygulanan birçok tasarım oldukça karmaşıktır.

«De Stijl grubu sanatçılarından Theo Van Doesburg(Resim 10), Piet Mondrian'ın dik açılı geometrik öğelere dayalı katı kompozisyon kurallarına karşı çıkarak "çarpıklığın dinamiği" üzerindeki düşüncelerini kanıtlamağa çalışmıştır.»²⁹ Dinamik etki, biçimin kendi öğeleri arasında olduğu gibi, biçimin başka bir biçimle olan ilişkileri yönünden de ortaya çıkabilmektedir. Resimler karşılaştırıldığında anlaşılıyor ki gerek Doesburg, gerekse Mondrian'ın kompozisyonlarının ortaya konuluşundaki yöntem farklılığıdır. Tasarımların yatay dikey, konstrüktif kuruluş ilkeleri özde benzerlik göstermektedir. «Doesburg'a



Resim 10. THEO VAN DOESBURG "Nattürmort"

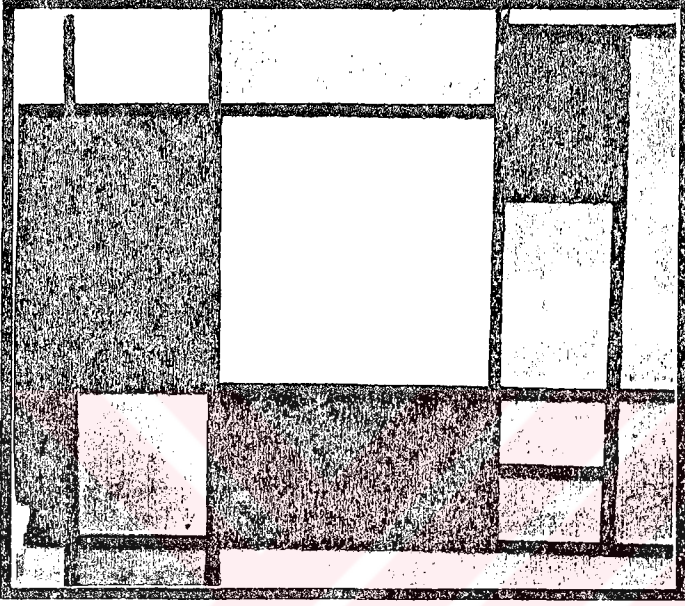
göre modern yaşam çarpıklığın dinamiğini içermektedir. Bundan ötürü, mimarlıkta ve doğal nesnelerin düzeninde görülen dikey-yatay karşıtlıklar, plastik sanatlarda da kendi anlatımını bulmuştur. Doesburg, bu karşıtlığa ilişkin olarak Hollanda'daki Yel değirmenlerinden örnek verir. Hollanda manzaralarında yel

değirmenlerinin kanatları dikey ya da yatay durumda gösterilince, manzara durgun bir ifade ve dingin bir anlam yüklenmektedir.»³⁰

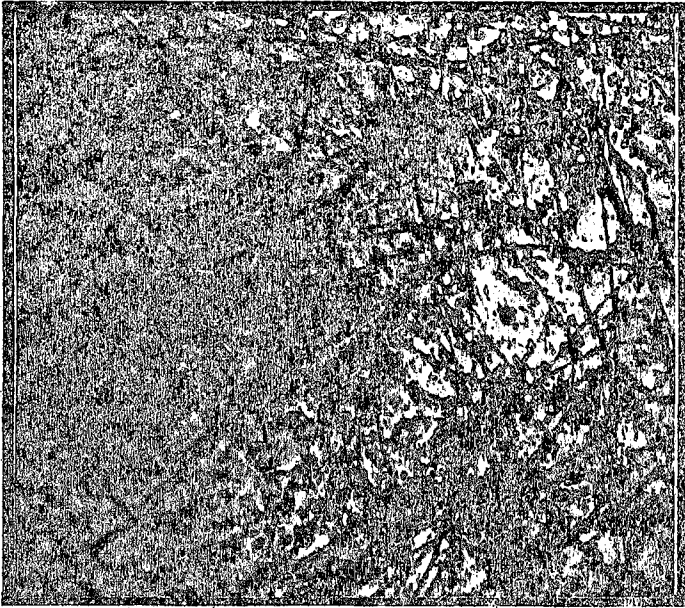
(29). Adem Genç, a.g.e., s. 156.

(30). Adem Genç, a.g.e., s. 156.

Bir tualin ya da tasarım düzleminin geometrik olarak yalın biçimlerle düzenlenmesiyle onun karmakarışık biçimlerde parçalanması arasında nasıl bir ilişki bulunabilir?



Resim 11. PİET MONDRIAN, 1872-1944.
Tual, 52x60cm. Collection private Amsterdam.



Resim 12. JACKSON POLLOCK, 1912-1956,
Büyük Işık Dalgaları 111x92cm, Stedelijk Müz. Amsterdam.

Bu soruya cevap vermeden önce her iki eğilimin en uç noktalarını temsil eden iki sanatçının yapıtlarını gözönüne getirmekte yarar vardır. Mondrian ve Pollock. Piet Mondrian (Resim 11), yapıtlarında, dikey ve yatay öğeler arasındaki dinamik etkileşimle bir armoni (uyum) sağlarken, Jackson Pollock (Resim 12), "resminin içindeyken ne yaptığının farkında değilim" diyor ve resim sürecini bir bakıma rastlantı yasalarına indirgiyordu. Sanatçı "çizgiyi" kendi işlevinden soyutlayarak, formları belirlemek yerine formsuz bir resim olup olamayacağını araştırmak için büyük boyutlardaki tualler üzerine boyaları damlalar halinde akıtıyor,

yere serilen geniş tualler üzerine akıttığı renkler ve çizgilerle kendi kol hareketlerini kaydediyordu. «Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde "temsil edilen şey" olmaktan çıkmış; insanın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini, boyanın izleriyle ortaya koyan bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki hareketsizliğini veren bir alan olmuştur³¹. Buna karşın Pollock'ın 1947-1951 yılları arasındaki "action painting" türünden çalışmalarında güçlü bir düzen ve uyumlu bir ritim duygusu vardır.

Bilindiği gibi, toplumsal yaşam ve buna bağlı olarak bireysel varoluş içinde insan, düzenli durumlar oluşturma çabası içindedir. Sanat yapıtında düzenli olan durumların olabilirliği, düzensiz olan diğer durumlara göre daha yüksektir. Ancak toplumsal yaşam ve zamana koşut olarak sanat tarihinde düzenli durumlar oluşturma ölçütleri sürekli olarak değişmiştir. Rönesans'ta simetri ve dengeye dayalı düzen, Barok'ta sonsuz bir boşluğa ve belirsizliğe açılan düzen ve Romantik dönemde, birey'in içselleştirdiği bir dünya düzeni amaçlanmıştır. Sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz tüm eylemleri, doğal olarak onun fiziksel (Maddi) varlığından soyutlanamayacağına göre, bunları fizik yasalarıyla açıklamak mümkündür.

Kendi içinde bir denge durumu oluşturabilen bir sanat yapıtı nedensel parçalı olursa olsun bir tür denge durumunu yaratabilmekte ve buna bağlı olarak geometrik düzendeki "denge" ile katabolik parçalanma yoluyla elde edilen "denge"nin farklı olmadığı anlaşılmaktadır. Bu yaklaşımla incelendiğinde, equilibrium açısından, Pollock ve Mondrian arasında görünürdeki çelişkinin sadece bir yöntem sorunu olduğu ortaya çıkar; Mondrian'da yalın biçimlerin, dikey ve yatay öğelerin dengesi, Pollock'ta ise görsel olarak, kozmik bir yapıdan kaynaklanan homogen ya da "overall" dengenin egemen olduğu görülür.

Sanat yapıtlarında düzenliliğin çeşitli aşamaları vardır. Türdeşlik (homogenlik), düzenliliğin en yalın biçimidir. Çünkü türdeşlik yapısal kuruluş ve

(31) Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev: Prof Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Özış).

işleyişin en yalın biçimini ifade eder. Sanat yapıtının temel çatısı (strüktürü), belli düzeylerdeki karmaşıklık durumunda da düzenliliği içerebilir. Bir anlamda düzenlenmiş karmaşıklığın düzeyi, düzenliliğin düzeyidir. George Brikhoff'un amaçladığı estetik ölçü, sadece düzenlilik ve karmaşıklığa bağlı bir ölçüdür³². Rudolf Arnheim, estetik yetkinlik için "düzen" in zorunlu olduğunu, ancak tek başına yeterli olmadığını ileri sürer.

Plastik sanat çözümlerinde, çağdaş psikoloji ve bilişim kuramlarının etkisiyle belli düzeyde bir ölçülebilirlik gündeme gelmiştir. Bugün, insan gözünün hareketlerinin incelenmesiyle, bir sanat yapıtında, bakışların hangi noktalarda yoğunlaştığı saptanabilmekte ve Marcov Zinciri denilen bu noktaların oluşturduğu şekillerin değişkenliği arasındaki ilgiyi gösteren tablo aracılığı ile görsel bir dizgenin ağırlık ve güç dengesi hesaplanabilmektedir³³. Öteyandan, insan gözünün kendine özgü bir gerçeği vardır. İnsan gözü herhangi bir alıcı aygıt gibi ayarlanıp sürekli olarak duyarlı kalabilen bir yapıya sahip değildir. Bu nedenle sanat yapıtının algılanması süreçlerinde insanın kişiliği, duyarlılık düzeyi, ilgi alanları ve motivasyonlarının etkileri büyüktür. Başka bir deyişle, bir sanat yapıtının çözümlenmesinde, toplumsal etmenler, pozitif bilimlerin ortaya koyduğu veriler üzerinde belirleyici bir rol oynayabilmektedir. Çizgisel çözümlerde, plastik sanat yapıtının anatomisini meydana getiren işaretler dizgesi (resim, fotoğraf ve diğer imgeler) temsil ettikleri şeyin kendisiymiş gibi algılanmadığından, ortaya konulan sonuçlarda toplumsal etkenlerin belirleyiciliği en az düzeye inmiş olacaktır.

Eğer bir sanat yapıtı, tüm felsefi içeriğinden soyutlanarak tanımlanabilirse, izleyici ile yapıt arasındaki ilişkiler fiziksel boyutlarda sınırlı kalacak ve dolayısıyla fiziksel bir nesnenin algılanması ve onun estetik etkileri üzerinde bir çözümlenme yapılmış olacaktır. Buna göre bir sanat yapıtını üç ayrı yönüyle incelemek mümkündür:

(32) Norbert Lynton *Modern Sanatın Öyküsü*. s. 234.

(33) Goerge Brikhoff. *Aesthetic Measure*, Harvard Üniv. Press 1933. s.51.

1- Fiziksel bir nesne olarak sanat yapıtının maddi varlığı ışık ışınlarını yansıtması (radyasyon) ve dolayısıyla bir enerji alış verişine yol açması bakımından yapılan incelemelerde, ışık ölçeri ve diğer fizik aletleri aracılığı ile sanat yapıtına ilişkin somut bilgiler elde edilebilir.

2- Özel bir algılayıcı tarafından algılanan bir nesne olarak; sanat yapıtının fiziksel varlığını insan gözüyle incelerken insan faktörünün sosyo-kültürel bir algılayıcı olduğunu gözönüne almak ve onun görsel eğitiminin belirleyiciliği üzerinde durmak gerekmektedir.

3- Sosyo kültürel çevrede yetişen bir insana estetik bir duyarlık veren bir nesne olarak; sanat yapıtının maddi varlığı çeşitli estetik kuramların ışığında incelenebilir. Bu alanda özellikle insan organizmasında yapmış olduğu değişiklikler (kalp atışı hızlanması v.s.) saptanabilmektedir.

Sonuç olarak, çizgisel inceleme sanat yapıtının maddi varlığı üzerinde yapılan bilimsel çözümlerlerin bir yönünü oluşturmakta ve özellikle sanat yapıtının konstrüktif durumuna ilişkin somut bilgileri, onun katabolik düzeni ya da antropik özelliklerini ortaya koymaktadır. Nitekim, bildirişim kuramları, toplumbilim, göstergebilim ve algı psikolojisinin belli alanları sanatın hizmetine girebilmektedir.

İ K İ N C İ B Ö L Ü M

II.1. AÇIK YAPIT

Rönesans'tan sonra "us"un egemenliğiyle gelişen pozitif bilimlerin beraberinde getirdikleri maddesel ilgiler sistemi soyut düşünce sistemi haline geliyordu. bilimdeki bu değişim sanatta da yaşanacaktı ve sanat eserleri de artık kapalı bir sistem olarak düşünülmemekten çıkar ve sanat eserleri böylece yeni bir kategori içinde düşünülür ve bu kategori içinde canlılık kazanır. Bu anlayış açık yapıt anlayışıdır. Açık yapıt anlayışı aynı zamanda modern sanatta hareket kategorisi içinde değerlendirilir. Daha öncede belirtildiği gibi ilk açık yapıtlar Barok dönemde bir anlayış (tavır) şekline dönüşür. «Modern sanatın harekete dayanması, sanat yapıtını suje'nin özgürce yorumlaması anlamına gelir. Eco*'ya göre, fizik dünya tablosunda Einstein'in relative görüşünün meydana getirdiği büyük değişim, bu yeni hareket anlayışının nedenini oluşturur»³⁴ ve sanat eserleri bu anlayış doğrultusunda canlılık kazanırlar.

«Klasik sanat anlayışında, sanat yapıtı kapalı organik bir sistem

* U. Eco: İtalyan yazar göstergebilimci. çok yönlü İtalyan yazar ve düşünürdür. Araştırmalarında sanatsal yaratımla kitle iletişim araçları arasındaki ilişkileri yansıtmıştır. 1958'de 12. Uluslararası Felsefe Kongresi'ne "Açık Yapıt Sorunu" başlığını taşıya bir bildiri sunuyor ve ilk kez Açık Yapıt tartışmaya açılıyor. Daha sonra yazar bu bildirisini geliştirip 1962 de Açık Yapıt adıyla (Opera-Operta) bir kitap yayınlıyor. Eco kuramını temellendirebilmek için diyalektik mantık biçimlerinden çağdaş felsefe ve bu arada görüngübilimden çağdaş müzik, resim, mimarlık vb. alanlardan yararlanır. Öte yandan kültür ve sanat tarihine de girer. İlk çağdan itibaren Açık Yapıtın izni arar. Barok Sanat anlayışında ilk açık yapıt izini bulur ama simgeci sanat anlayışında James Joyce'un Ulysses'ini ve Kafka'nın yapıtlarını en büyük açık yapıtlar olarak gösterir. **Gülün Adı** yazarın önemli bir Açık Yapıt örneğidir, roman sinamaya da uyarlanmıştır.

(34) İsmail Tunah, a.g.e. s.120.

olarak anlaşıldığı halde, modern sanat, sanat yapıtını "açık" bir biçim olarak görür.»³⁵ Kapalı sanat yapıtlarında "sanat", realitenin bir ürün idi; sanatçının belirlediği *alışılmış* işaretler içine aktarılır ve bu işaretler de sanatçının ingelediği biçimi ana çizgileriyle yalnız tekrarlamaya izin verirdi. Böylece suje sanat yapıtını kesin ve kapalı bir biçim içinde organize eder. Bu, Eco'ya göre klasik sanatın genelde aldığı biçim anlayışıdır. Modern sanat ise, bunun karşıtı olan "açık biçim" anlayışına sahiptir.³⁶ Yeni sanat yapıtları ise, kapalı ve kesin bir bildiriden, kesin olarak organize olmuş bir biçimden meydana gelmezler, tersine onlar, yorumcunun girişimlerine göre pek çok organizasyon biçimleri meydana getirme olanağı verirler. Yeni sanat yapıtları sonuç olarak verilen, tek bir yönde kavranmak istenen kapalı sanat yapıtları olarak ortaya çıkmazlar; tersine izleyicinin zihni objektivasyonu tarafından tamamlanan "açık" sanat yapıtları olarak ortaya çıkarlar³⁷. Bu durum bütün öbür sanat anlayışlarında da (Heykel - Resim - Edebiyat - Müzik - Sinema) böyledir. Özellikle modern edebiyat sanatı belirsizliklerin ifadesi olarak simge kullanmaya dayanır; bu belirsizliklerin ifadesi yeni tepkiler ve yeni yorumlar için daima açık kalır. Onlar sınırsız yorumlara açık durumdadırlar. Böylece açık sanat yapıtı olma niteliği kazanırlar.

Eco'ya göre; sanat yapıtı, «sanatçının kommunikativ (iletişimsel) etkiler örgüsünü her izleyici tarafından başta sanatçının ingelediği biçimde anlaşılabilmesini sağlayacak tarzda organize ettiği bir objedir. Bu anlamda sanatçı tarafından imgelendiği biçimde anlaşılabilir bir objedir. Sanatçı, kendi içine kapalı bir biçim üretir ve ister ki, bu biçim, meydana getirdiği gibi anlaşılsın ve ondan haz duyulsun»³⁸. Bu anlayışa göre; sanat eseri tamamlanmış bir yapıtıdır ve kesin bir alımlamadır. Eserden alınan duyular, sonucunda özgün bir perspektiften eseri yorumlamak onun özüne yabancı elemanların sokulması anlamına gelecektir. «Böyle bir anlayışa göre, sanat yapıtı ile etkileşim içine

(35) İsmail Tunalı, a.g.e. s.120.

(36) İsmail Tunalı, a.g.e. s.119.

(37) İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi. 3. Basım İst. 1989 s. 118.

(38) Umberto Eco, *Das affene Kunstwerk*, Frankfurt 1977. s. 29.

giren bir suje'nin ona katabileceği herhangi bir eleman yoktur. Bunun aksini düşünmek, sanat yapıtına, onun özüne yabancı bir elemanın sokulması anlamına gelir. Şu halde sanatta yorum olmayacaktır. Ancak, sanat yapıtını böyle bir kapalı sistem olarak düşünmek, onun canlılığını, dinamizmini ortadan kaldırmak demek olduğu gibi, onu kavramak isteyen suje'yi de sadece tekrarlayıcı, yaratıcılıktan yoksun, edilgen bir varlık olarak düşünmek anlamına gelir. Ama, estetik ilgi içinde suje'nin böyle edilgen bir varlık olmadığını biliyoruz.»³⁹ Sanat eseri ile etkileşim içinde olan suje aldığı duyumsamalarla existential* durumunu kendi eğilimleri, beğeni yönlerini ve eseri anlaması bireysel perspektive göre mümkün olur.

Sanat yapıtları anlamlarını çoğu zaman ya belirtmezler ya da içlerinde taşırlar. Sanatçıya danışmak, soruna bir çözüm getirmez. Eğer sanatçı amaçlarıyla ilgili bir açıklama yaptıysa, bunu kime, ne zaman ve neden yaptığını bilmek isteriz. Bunun dışında başka bir yorum yapabilme seçeneği olup olmadığını da bilmek isteriz. Eser üreten sanatçı her şeyden çok çalışmasını sürdürmeyi düşünür. Hangi dürtülerin kendisini yönlendirdiğini çözümlenmeye kalkıştığı zaman başka iş yapıyor demektir. Bu da onu izleyici durumuna getirir. Sanatçı bu durumda başkalarının tesiri altında kalabilir. Eserleri günün sorunlarının bir yönünü paylaşmasa bile hoşuna da gidebilir. Sanatçı bu durumda başkalarının söylediklerinin ve yazdıklarının etkisi altında da kalabilir. Yapıtının günün sorunları açısından belli bir önemi olduğunu öğrenmek, kendisi bu sorunlarla ilgili kaygıları paylaşmasa bile, hoşuna da gidebilir⁴⁰.

«Buna göre bir sanat yapıtını, onu kavrayan suje'lerin ilgisi dışında, sanatçının onu yarattığı biçimde düşünmek olanak dışıdır. Suje'ler, nitelikçe birbirlerinden farklı ve farklı perspektiflere sahip olduklarına göre, her bir sujenin aynı sanat yapıtı ile yaşantısı farklı olacak. Yani aynı sanat yapıtı,

* Existential; Var olan, varlıksal.

(39) Tunalı İsmail a.g.e. s. 119.

(40). İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi 3. Basım İst. 1989. s.119.

farklı sujelere göre farklı biçimler alacaktır. «İşte bu anlamda bir sanat yapıtı, dengeli bir organizmanın yetkinliği içinde tamamlanmış ve kapalı bir biçimdir. Ama, aynı zamanda açık bir biçimdir de. Bin türlü yorumlanabilir ve onun tekrarlanması imkânsız olan "bir defalığı" da bundan etkilenmez...»⁴¹. Tüm bu değişik suje'lerin değişik ilgileri içinde bir sanat yapıtı ne ise, o olarak kalır. Ancak o, suje'ler tarafından her kavranışında yeni bir biçim elde eder. Çünkü; «Her alımlama böyle bir yorumlamadır ve bir gerçekleştirmedir; çünkü; her alımlamada yapıt, özgün bir perspektiv içinde yeniden canlanır.»⁴².

Açık yapıt, yaratıcısının yorumcuya emanet ettiği tamamlanmış yapıtlardır. Yaratıcı sanki bunların yazgısına sırtını dönmüş gibidir.

Sanat eseri yaratıcının düşünmüş olduğu nesnedir bir anlamda. Eser, izleyicinin sanatsal duyarlılığı, kültürü ve zekası üzerine yarattığı etkilerin ortaya koyduğu kendine özgü bakış açılarıyla sanattan haz almayı yönlendirir.

«Estetik nesnenin "tüketimi" sırasında olup bitenleri aydınlatılabilmek için, estetikçiler kimi zaman sanat yapıtının "tamamlanmışlığı" ile "açılışından" söz ederler. Sanat yapıtı bir bakıma nesnedir de; nitekim, yaratıcının düşünmüş olduğu ilk biçimi, tüketicinin zekası ve duyarlılığı üzerinde yarattığı etkilerin biraradalığıyla (konfigürasyon)* yeniden bulunabilir; Çünkü, yaratıcı, kendi dilediği yolda tadılıp anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar». Buna karşın izleyici suje; belirli bir kültür, beğeniler, eğilimler ile kendine özgü bir bakış açısından, sanattan haz almayı yönlendiren önyargılar ortaya koyar. Aslında bir biçim, bir çok bakış açısına göre düşünülüp anlaşılabilirdiği ve çeşitli titreşimler ortaya koyabildiği ölçüde geçerlidir estetik bağlamda⁴³. (Buna karşılık örneğin; bir yol trafik levhası ancak bir tek görünüm

* Konfigürasyon; aralarında çelişmeler bulunmakla birlikte birbirlerini dengeleyen plastik öğelerin bir sanat yapıtı içindeki çatışkısı anlamında.

(41) Umberto Eco, (Çev: İsmail Tunalı), a.g.e., s. 119.

(42) İsmail Tunalı, Estetik, Remzi Kitabevi 3. Basım İst. 1989. s.120.

(43) Umberto Eco, (çev: Yakup Şahan), a.g.e., s. 15.

altında düşünülebilir. Onu fantezist bir yoruma bağlamak, simgenin özünü yocketmek demektir.) İşte bu anlamda her sanat yapıtı ölçülü, tartılı bir örgenlik, yetkinliği tamamlanmış "kapalı" bir biçim olsa bile, en azından, o biricik tekilliği bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle yine "açık" bir yapıttır. Bir sanat yapıtından haz almak, onun bir yorumunu yapmak, onu söyleyip çalmak, özgün bir bakış açısıyla onu yeniden yaşamak demektir⁴⁴.

Pousseur'a* göre, "açık yapıt poetiği", yorumcunun "bilinçli özgür edimlerini" kolaylaştırır; onu bitip tükenmeyen bir duyular ağının etkin bir özeği (merkezi) yapmak ister; yorumcu, bu bağıntılar arasında, yapıtın kendi kuruluşundan kaynaklanan bir zorunluluk ile beslenmeksizin, kendi öz biçimini geliştirip kotarır. Aslında her geleneksel yapıt, maddi bakımdan tamamlanmış olsa bile, yine de yorumcusundan kişisel ve yaratıcı bir yanıt bekler. Yorumcu, yaratıcıyla işbirliği kurarak, yapıtı yeniden yaratmaksızın anlayamaz.

«Bir görüntüyü objektif olarak duygudan yoksun aksettirmek yapıttan alınacak hazzın üç çeğreğini gözden çıkarmak demektir; çünkü, bu haz yavaş yavaş keşfedilip bulgulama mutluluğunda doğar. Estetiğin bir işlevi de bunu aşılaktır. Düşümüz bu "Tek bir yorumun okura dayatılmasından uzak durulmalıdır." Beyaz bir mekan (sayfa), baskı incelikleri (typographie). Görüldüğü gibi yapıt izleyicinin (yorumcunun) özgür tepkisine açık tutulmaktadır.

Çağdaş sanat üretimlerinin büyük bir kesimi, her zaman yeni yorumlamalara ve tepkilere açık, belirlenimsizliğin bir anlatımı olarak, simge kullanımında temellenir»⁴⁵.

*Pousseur; (Henri) Belçikalı besteci (Malmedy 1929). Darmstat'ta (1957-1967), Köln'de (1962-68), Basel'de (1963-64)de müzik dersleri verdi. 1970'te Liege'de müzik araştırma merkezi kurdu. Kısa sürede Belçika müziğinin önderi olarak tanındı.

(44) Umberto Eco, Açık Yapıt, s. 16.

(45) Umberto Eco, a.g.e., s. 16.

II. 2. MODERN SANATTA AÇIK YAPIT

Modern Sanat, sanat yapıtını, yaratıcısının da içinde olmak üzere herkesin onu gönlünün istediği gibi yorumlayabilmesine olanak verir. Yapımcı, sanat yapıtı ille de tamamlanacak diye bir zorunluluk içinde olmamalı. Ama hemen belirtmek gerekir ki böyle bir yapıt, "bitip-tamamlanmış" olanlardan daha üstün ya da aşağı saymak anlamına gelmez. Burada amaç yapıtların estetik değeri üzerine bir yargıda bulunmak değil, sahip oldukları kültürel duruma uygunlukları içinde karşılaştırmaktır. Böyle bir yapıt da ortaya yeni bir sorun çıkarmakta "açık yapıt" çerçevesinde tamamlanmamış ve önceden kestirilemeyen kısıtlı bir kategoriye ele almamıza yol açmaktadır. Bunlar da «devingen yapıtlar»⁴⁶ diye nitelenebilir. Bu olay bütün sanatları (fonetik-plastik) kapsamaktadır.

Günümüzde öyle sanat yapıtları vardır ki, bunlar öyle bir devingenlikle donanmıştır ki, seyircinin gözleri önünde, tıpkı bir kaleidoskapta olduğu gibi, biçimden biçime girebilmektedir. İzleyici durumunda olan sujeyi her an yerini değiştirmeye zorlamaktadır.

Elemanter düzlemde "Calder Devingenleri" bunlar arasında sayılabilir. Havada yer değiştirebilen çeşitli birleşmelerle kendi öz uzamlarını ve öz boyutlarını sürekli olarak yaratan yapıtlardır bunlar ve izleyici her an yeni bir estetik yaşantı gerçekleştirir durumundadır.

Daha üst bir düzeyde, Karakas Üniversitesi Mimarlık Fakültesi örnek olarak gösterilebilir; bu, "her gün yeniden yaratılacak okul" diye ün salmıştır: Burada salonlar devingen panolarla kurulur; öyle ki profesörler ile öğrenciler incelemekte oldukları mimarlık ya da şehircilik sorunlarına göre, çalışma koşullarını ayarlarlar, yani binanın iç yapısını sürekli olarak değiştirirler⁴⁷.

«Öte yandan Bruno Munari'nin uygulamaya koyduğu ve şaşırtıcı etkiler yaratan bir resimleme yöntemi de bu arada sayılabilir. Bir sihirli fener -

(46) Umberto Eco (Çev: Yakup Şahan), *Açık Yapıt*, Kabalacı Yay. İst. 1992. s. 22.

(47) a.g.e., s.22.

cam üzerine boyanmış figürlerin büyütülmüş görüntülerini bir ekrana yansıtan optik aracı yardımıyla, plastik maddelerden yapılan bir kolaj perdeye düşürülür (hepsi renksiz maddelerden oluşan, katlanmış ya da üst üste konmuş ince yaprakların meydana getirdiği soyut bir kompozisyondur bu) ve ışığı polarize eden "poloroide" bir mercekten ışık geçirilir. Böylece ekran üzerinde, yeğın bir kromatik güzellikte bir kompozisyon elde edilir. Daha sonra mercek yavaş yavaş döndürülür: Böylece yansıtılan figür renk değiştirmeye başlar; tüm kromatik renklerden geçer ve üst üste konmuş olan çeşitli plastik maddelerin kromatik etkimesi, biçimler üzerinde etkiyen bir dizi başkalaşım yaratır. Mercek isteğe göre ayarlanarak, seyirci, renklerin gamı ve diyapozitiflerin plastik durumu ile düzenlenen sınırlar içinde, estetik nesnenin yaratısına fiilen katılır.»⁴⁸

Bundan böyle sanat yapıtı artık zorunlu ve önceden kestirilebilen bir erekle donatılmıyor; yapımcının özgürlüğü, modern fizikte gördüğümüz kesinliğin bir biçimi oluyor. «Devingen yapıt bir çok kişisel müdahaleye olanak verir, ama biçimsiz, kişiliksiz bir tarzda ve herhangi bir müdahale doğrultusunda olmaz bu. Aslında ne zorlayıcı, ne de tek yönlü olan, tersine yönlendirilmiştir. Sanat yapımcısının oluşturduğu bir dünyaya, görece özgür bir girişe çağrıdır»⁴⁹.

Özetlersek; sanatçı eserine izleyicinin yorumlarına açık bir yapıt sunar. İzleyici eser karşısında kendine göre estetik yaşantılar gerçekleştirir ama, bu gerçekleştirim duygusaldır, eserin özünde bir değişim sözkonusu değildir. Bu duygusal etkileşim sonunda izleyici sujenin örgenleştirdiği biçim, somut olarak ortaya çıkacaktır, ancak o bu biçimde yine de yaratıcı olarak kalacaktır. İzleyicinin üstlendiği rol, daha baştan ussal, yönlendirilmiş ve kimi organik gerçekliklerle donanmış olanaklar önermekten ibarettir, duygusal seçeneklerin gelişmesini belirleyen de bu gerekliliklerdir ve nitelik olarakta her sujeye göre ayrı ayrı değer kazanır.

İki ayrı izleyicinin bir sanat eseri karşısında aynı duyumsamayı,

(48) a.g.e., s.22.

(49) Umberto Eco, a.g.e., s. 31.

aynı hazzı yaşamaları asla birbiriyle özdeş değildir, ama bu yüzden temelsiz de değildir. Sanatçının başlangıçta oluşturduğu verilerle güçlü bir biçimde bireyleşmiş özgün bir duygunun fiili gerçekleştirmeleri gibi görülmelidir onlar.

«Sanat yapıtı bir biçimdir; sonuna varmış bir devinimdir. Sanki, sonlu içine konmuş bir sonsuzluktur. Bütünlüğü, vargısından kaynaklanır ve dolayısıyla durağan ve devinimsiz bir gerçekliğin kapanışı gibi değil, bir biçim içinde toplanmış olan bir sonsuzluğun açılışı gibi görülmelidir. Bu yüzden, yapıtın sonsuz sayıda görünümü olur; bunlar "parçalar" ya da "bölümler" değildir. Bu sonsuz görünüm yapıtı izleyen sujenin hem de yapıtın kendi karmaşıklığından temellenir. İzleyicilerin sayısız bakış açısı ve yapıtın sayısız görünümleri (karşılıklı olarak) birbirini yanıtlar, birbiriyle buluşur ve birbirini aydınlatır⁵⁰».

Özetle; kuramsal olarak ortaya atılan bu savlar bütün sanatlar için (plastik, fonetik) geçerlidir, her türlü sanat biçimine ve her dönemin sanat anlayışına uygulanabilir. Devingen yapıtlar ile izleyici arasındaki estetik algılamalarına çok yönlü bir düşünme ve umulmadık ilişkiler kurmasını sağlar. Ancak, gerçek bir "açılış" sorunsalının doğuşunu ve gelişmesini görebilmek için yaşadığımız dönemi beklemek bir rastlantı değildir. Devingen yapıt poetiği sanatçı ile sanat izleyicisi arasında yeni bir tip ilişkileri, estetik algılamasının yeni bir işleyişini başlatır; sanat ürününe toplumun içinde yeni bir yer açar. Son olarak, sanat yapıtı üzerinde düşünme ile kullanımı arasında umulmadık bir ilişki kurar. Kısacası, açık ve devingen bir durum sözkonusudur.

(50) Umberto Eco, a.g.e., s.33.

Ü Ç Ü N C Ü B Ö L Ü M

III. 1. DÜZEN VE ANTROPİK DÜZEN KAVRAMLARI

Düzen belli bir amaçlar doğrultusunda bir takım şeylerin kurallı bir şekilde düzenlenmesidir. Varlıkların her biri hem kendi iç etkileşimleri hemde dış etkileşimlerle düzenli ve uyumlu olma çabasıdadırlar. Düzen, varoluşun temel koşuludur, toplumsal, estetik, etik, fizik ve metafizik her şey düzen olgusu içinde yaşam kazanır.

Doğadaki düzen ve sıralamalar ile sanatsal tasarımlarda bütünü oluşturan parçalar arasında işlevsel ve içerik yönünden belli benzerlikler vardır. Bu durum sanat yapıtındaki düzen ile doğa yasalarının düzeni arasındaki koşutluğu (paralelliği) vurgular.

Genel olarak dış düzen, iç işleyişin yansımasıdır. Bir bütün ile bütünü meydana getiren parçalar arasında sistemli bir uyum ve ilişkilerde düzenlilik şarttır. Uyumsuz ve düzensiz tasarımlar işlemez.

«Öte yandan, iç düzensizliğin, dış görünümümler ya da dış düzenle kamuflej yoluyla yaratılan görsel etkiler, gerek estetik açıdan, gerekse işlevsellik yönünden, belli bir tutarsızlığın ve gözbağcılığın yansımasıdır. Bu tür düzenlerin sanatsal yönden düzenlilikleri, organik bütünlükleri yoktur. Bu düzenlerde, bütün'le bütünü oluşturan parçalar arasındaki ilişkiler belli bir kültürel ideolojiden yoksundur. Örneğin; mimarlık sanatında bir binanın temel öğeleri arasındaki yapısal düzen, belli iklim koşullarına, yerel kültür ve yaşam biçimlerine, açık ve kapalı alanların kullanım amaçlarına göre anlatım bulur.»⁵¹ Örneğin Hacetepe Üniversitesi Beytepe kampüsünde bulunan "Yıldız Anfi" Afrika'da çöl iklimine göre tasarlanmış mimari bir yapıttır. Çok sert güneş ışınlarının betonu kızdırması hesaplanarak çok kalın beton bloklar şemsiye açılımında yerden göğe doğru yükselmekte. Üst kısımda güneş ışınlarının açısını

(51) Adem Genç, a.g.e., s. 140.

kırmak üzere yıldızı anımsatan konik tasarımıdır. İç mekan tasarımı ise çok geniş görünümlü bir merkezi mekan anlayışı geliştirilmiş her katta ısıyı perdeleyici bölümler insanların rahat hareket edebilmesine imkan sağlayacak biçimde geliştirilmiştir. Pencereler Kocaman beton blokları arasında gözükmeyecek kadar küçüktür ve iç mekan loş bir ışık altındadır. Böylece binanın, mekânın ısınması son derece zordur. Buradan hareketle dış görünümü nedeli düzenli olursa olsun, doğal koşullara göre tasarlanmayan bir binanın gerçek düzeninden sözedilemez.

«Sıra ve takım anlamındaki düzenlerin oluşturduğu bütün'de, temel birimler ya da üniteler arasında zorunlu karşıtlıklara rastlanmamakta ve bu nedenle kısımlar arasında sıradan, tek düze bir ilişkiler dizgesine tanık olunmaktadır. Oysa sanatsal tasarım olgusundaki düzenlerde dış görünüm ya da bütün'ün parçaları arasında, işlevsel yönden olduğu gibi "içerik" yönünden de belli karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların meydana getirdiği "güç devgeleri" vardır. Bu durum bir anlamda sanat yapıtındaki düzen ile doğa yasalarının ortaya koyduğu düzen arasındaki koşutluğu vurgular.»⁵²

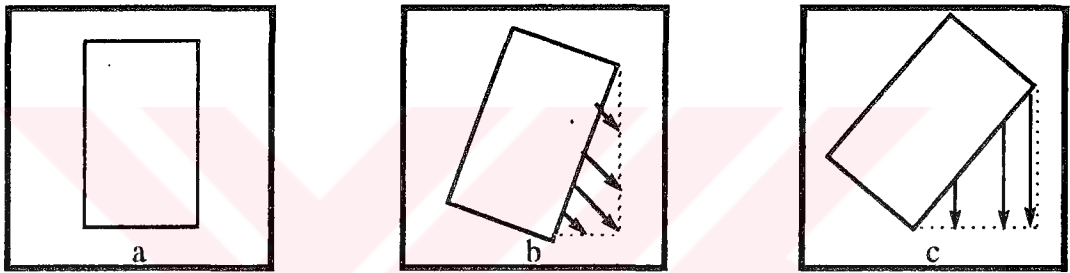
«Düzenliliğin ayrı bir yönü de işlevselliktir. Düzensiz olan şey işlemez. Herhangi bir tasarımın işlevselliği, o tasarımı oluşturan ögeler arasındaki karşıtlıkların işleyişine göre değişir. Çizgi ve şekil karşıtlıkları, renk ve biçim karşıtlıkları yarı ton, karşıtlıkları, tasarımın içeriğindeki imgelerin simgesel karşıtlıkları bu işleyişin niteliğini ve etki alanlarını belirleyen ögelerin başında yer alır. Bu nedenle, düzenli durumlar, salt bir «equilibrium» durumunu değil, aynı zamanda belli karşıtlıklardan kaynaklanan uyumu da içerirler. Nitekim, «tasarım düzeni» derken aslında kastedilen şey, sadece belli bir bütün'ün kapsamındaki şekillerin geometrik uyumu değildir; bu düzen her plastik ögenin başka bir ögeye göre tasarlanışını, yani onun karşıtı olarak anlamını bulduğu alansal ve uzamsal bir konfigürasyonu içerir.»⁵³

(52) Adem Genç a.g.e., s. 140.

(53) Adem Genç, a.g.e., s 142.

III. 2. DEVİNİM VE GERİLİM YÖNÜNDEN İNSAN FİGÜRÜ ANTROPİSİ

«Algısal deneyimlerimize göre daha önceki biçimlerini anımsadığımız nesnelere eğildikleri ve deforme oldukları durumlarda gerilim izlenimi verirler. Traş bıçağını iki parmak arasında yay gibi bükülmüş bir durumda görünce bu imgenin parmaklara doğru yaptığı fiziksel baskıyı duyumsarız. Paralelkenar biçimi düzenli bir dikdörtgenden paralelkenar'a dönüşürken (Şekil 3) hareket ediyormuş izlenimi vermektedir.»⁵⁴



Şekil 3

a konumunda kararlı denge durumunda bulunan dikdörtgenin

b konumunda antropik gerilim yaratmakta olduğu

c durumunda ise antropik kararsızlığın çok daha yoğun olduğu ve düşme eğiliminde olduğu görülmektedir.

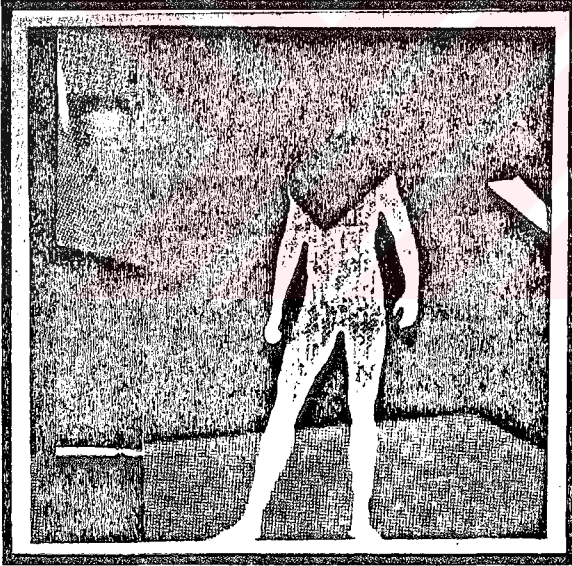
İnsan figürü gerilimin dinamiği yönünden irdelendiğinde, benzer eğilimler görülmektedir. İnsanı ister tasarım sürecinde, ister eylem sürecinde ele alalım, yoğun bir antropik süreç yaşandığı, eylem sonuçlandığında, izleyicide bir an için dural bir durum yaşandığı, herşeyin dengede olduğu hissi uyanır.

Ortaya konulan her durumda yeni bir antropik düşünce ve yeni eylemler oluşturulduğu müddetçe antropik eğilimin başlangıç noktasını teşkil eder ve bu süreç uzayıp gider.

(54) Adem Genç, a.g.e., s 157.



Resim 13



Resim 14

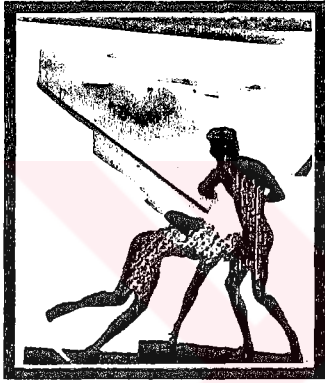
Resim 13-14'de insan figürlerinde alışılmışın dışında ve belirgin bir antropik çözülme eğilimi hissedilmektedir. Ayakta duran figür kararlı, dinamik ve güçlülük izlenimi verirken yatay konumda yerleştirilmiş insan figürü yıkılıyor hissi uyandırılmakta. Oysa aynı figür ayağa kaldırılmış pozisyonda tutulduğunda bu kez figürlerin aksiyon yönleri yer değiştirmiş olacaktır.

III. 3. İNSAN FİGÜRÜNDE; DURAL, DİNAMİK DENGELİK VE DÜZENSİZLİK ANTROPİSİ

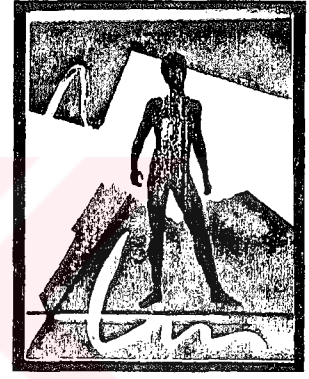
Kararlı ve kararsız denge durumlarında «düzen ölçüsü olarak görülen "information" (bilgi, haber) tasarım ve uygulamaların belli çağrışımlı etkiler ortaya koyduğu görülmektedir. Örneğin: Dikey ve yatay durumdaki şekiller ya da çizgiler tasarıma dingin bir etki verirken, diyagonal durumdaki öğelerin ha-

reketli ve dinamik bir izlenim yarattığı düşüncesi tasarımın genel ilkelerinden biridir.»⁵⁵

Kararlı ve kararsız denge durumundaki antropi minimum düzeyde olmasına karşın (Resim 15), kararlı ve kararsız dengeye yakın olan görünümde antropi değişmektedir. Kararlı dengeye yaklaşan görünüm dengeye gelme izlenimi verirken "kararsız dengeye yakın olan" görünüm dengeden sapma ve giderek bozulma izlenimi verir.



Resim 15



Dikey ve yatay koordinatlarda figür dural, dingin, dengeli ve kararlı bir etki verirken Resim 15'deki dengesizlik yıkılma izlenimi vermektedir. Böylece antropinin uç sınırları gözlenmektedir.

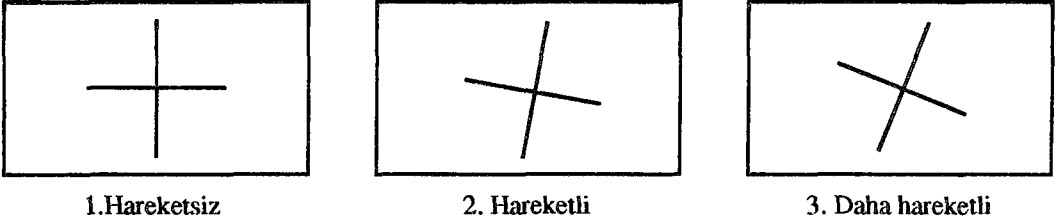
«Kararlı ve kararsız denge sistemleri fizikte olduğu gibi görsel tasarımlarda da bir tür geri besleme (feed-back) mekanizmasına gerek duyarlar. Bu durum, çok elemanlı tasarımlarda dengeli bozucu ve düzeltici etkiler olarak izlenebilir. Örneğin, bir tasarımda renklerin iç etkileşimi sonucu ortaya çıkan düzensizlik izlenimi kuvvetli bir yapı (lineer konstrüksiyon) ile karşılanarak (ya da bunun tersi) zorunlu olan denge sistemleri ve algısal bütünlük sağlanabilmektedir.»⁵⁶

«Tasarım sürecindeki gerilim ve bu gerilimin kaynağı olan de-

(55) Adem Genç a.g.e., s. 149.

(56) Adem Genç a.g.e., s. 151.

vinim izlenimi, kompozisyonda yer alan imgelerin hareketli olup olmadıklarına göre değil, kendi aralarında ya da kendi iç yapılarında meydana getirdikleri şemalara göre değişmektedir. Kompozisyon şemalarına egemen olan kuvvet çizgileri, tasarım içeriğindeki figürler hareketli olsalar bile, kompozisyona dingin ve dural bir etki verebilirler, çünkü belirleyici olan şey gerçek hareket değil algısal harekettir.»⁵⁷



1.Hareketsiz
Şekil : 4

2. Hareketli

3. Daha hareketli

Hollanda Yeldeğirmenlerinin üç ayrı durumu örnek olarak gösterilebilir (Şekil 4). «Bu kanatlar bakışimsal (simetrik) olarak diyagonal durumdayken kompozisyona bir canlılık verirken yine bakışimsız-dengesiz bir diyagonal durumda ise izleyicide daha güçlü bir hareketlilik duygusu uyandırmaktadır. Bu üç tür yönelim üç ayrı hareket evresi olarak biliniyorsa da, kimi durumlarda eğimliliğin dinamiği, izleyicilerin nesnelere hangi durumlarda tanıdıklarına ilişkin bilgilerine göre değişmektedir. Sözgelimi «Y» biçimi, kollarını yukarıya doğru kaldırıp açmış bir adamı ifade ederken, bir ağacın ifade edilışinden daha fazla gerilim duygusu yaratır. Bu durumsa görme alışkanlığına bağlı olarak değer kazanır. Çünkü normalde insanlar kollarını havaya kaldırmaz, ağacın dalları da genelde yukarı doğru «Y» biçimini anımsatır.»⁵⁸

«Tasarım olgusundaki gerilim ve imgelerin birbirine bağlı görünüşlerinin verdiği gerilim duygusuyla, hareketsiz imgelerdeki gerilim duygusu arasında ilke olarak bir ayrım yoktur. Kozmik düzende örneğin, «denizin dalgalarından algılanan devinimin yarattığı gerilimle, dağ-tepe gibi ardı ardına

(57) Adem Genç a.g.e., s. 161.

(58). Adem Genç, a.g.e., s. 156.

sıralanmış dural imgelerin konturlarının oluşturduğu devinimin yarattığı duyguya bağlı gerilim pek farklı değildir.»⁵⁹

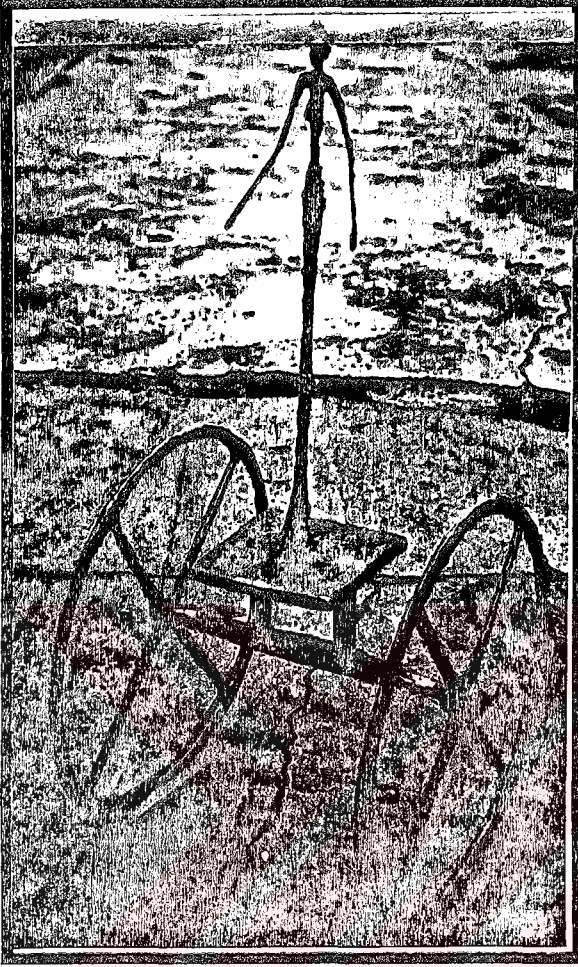
Sonuçta, antropi; mekanik düzensizliği tanımlamaz. Katabolik parçalanma yoluyla olasılığı az olandan olasılığı çok olan bir durumun görsel olarak tanımıdır. Böyle bir yaklaşımla özde plastik sanatlardaki antropik eğilimle evrensel düzenin antropisinde görünürde bir çelişki olmadığı anlaşılır.

GIACOMETTİ'YE BİR BAKIŞ

Gacometti* Savaş yıllarında sıkıştığı otel odasında alçıdan figürler yaptı sonra figürlerin boyları 3-4 santime kadar küçüldü. 1945'te Paris'e döndüğünde büyük figürler üzerinde çalışmaya başlayan Giacometti figürleri incelterek canlı görünmelerini hedefliyordu. Hem modele bakarak, hem de ezbere çalışırken alçıya biçim vermeye çalışıyor, cisimsiz, çizgisel biçimlerle ayrıntılara belirli bir kimlik kazandırıyor. Bu incecik ve dimdik figürlerin ilk örnekleri Mısır heykellerinde bulmak mümkün. Mısır heykelleriyle Giacometti'nin heykelleri arasında biçimselliği aşan bir benzerlik de bulunabilir. Mısır heykellerinde

* Giacometti, 1922'den beri Paris'teydi hem kübizmin hem de ilkel sanatın etkisinde kalmıştı. 1920'lerin sonunda, Sürrealizme karşı bir yakınlık duydu. 1933'te "Bir süredir kafamda tamamlanmış olarak tasarladığım heykelleri yapıyorum. Bunları mekan içinde değiştirmeden anlamlarını kendime sormadan tamamlıyorum" diyordu. 1930'ların son yıllarında çarpıcı görüntüler yaratan Giacometti geometrik biçimlerden heykellerle arkaik görünümlü heykeller yaptı. Giacometti doğaya bakarak yaptığı heykellerinde sanki biçimsiz bir maddeyi bir başa ya da bir gövdeye dönüştüren ilk insanmış gibi temel niteliklere önem verir. 1935'te model kullanmaya başlayınca sürrealistler tarafından reddedilir. Sürrealistler onu model kullanmakla imgeleme yüz çevirip nesnel görünüme önem verdiğini düşünürler. «1935-40 yıllarında her gün modele bakarak çalıştım. Hiç bir şey düşlediğim gibi değildi» diyordu Giacometti. 1950'den sonra hem modelden hem de ezbere figürler yaptı fakat arada bir fark olmadı.

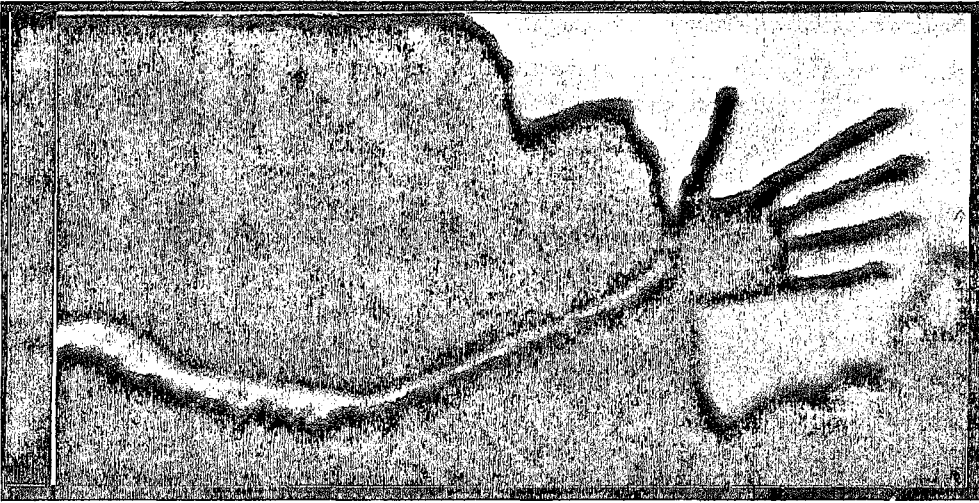
(59) Adem Genç, Dada (Doktora Tezi), İzmir 1983, a.g.e., s. 159.



Resim 16. Giacometti.

figürlerin gücü ve dingin yalınlığı çölün ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin koşullandırdığı bir özellikse, Giacometti'nin figürlerindeki sertlik ve incelmeye, çağdaş insanın yalnızlığının ve tedirginliğinin ifadesidir.

Giacometti, çok hızlı çalışan ve yaptığı heykelleri durmadan değiştiren bir sanatçıydı. Yaptığı figürlerin inceliğinin bir nedeni, belki de bu figürlerin içinden, modeline bakarak çalışma yöntemi idi. Figürlere baktığımız zaman doğrudan doğruya insanlara bakılarak yapılmış insan görünümlerinin karşısında olduğumuzu anlarız. Giacometti'nin figürleri her ne kadar



Resim 17. Giacometti.

düŖey konumda olsada yatay konumda olmadığı hissi uyandırmaz. Figürler antropik bir gerilim hissi uyandırır.

Giacometti heykellerini dünyanın bir yansıması olarak görmez, aksine, heykelleri doğaya bakılarak yapılsa da yapılsa da o'nu kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir. Bu yüzden sürrealistlerin varsaydıkları iktik, yapay bir iktikti⁶⁰.



(60) Norbert Lynton(Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, 1. Basım. İst. 1982. s. 196.

D Ö R D Ü N C Ü B Ö L Ü M

ÇALIŞMALARIMIN ANALİZİ

Endüstri-üretim süreci ile insan, ilişkileri ve insanın bu kısaç içe-
risindeki devinimi mekansal ifadelerle verilmeye çalışılmıştır. Yer düzlemine kar-



Resim 18. Mustafa Işık. Adsız. 30x40 F-Grafik Ç. 1993.

şıt, derinlemesine bir görünümle
iki bölüme ayrılan yapıt doğa ve
makine gerçeğine olan bir zo-
runluluğu ifadeye yönelik
eleştirel bir yaklaşımda ele
alınmıştır.

Kompozisyonun
üst bölümünde diyagonal ufuk
çizgisi ve çizgiye karşıt im-
gelerin oluşturduğu bir anlatıma
gidilmiştir. Endüstri, insan-doğa
ilişkilerini kapsamına alan
mekanın en alt ve en üst
bölümlerinde bırakılan beyaz
boşluklar sınırsız bir zaman
içinde insan ömrünün belli bir
kesitindeki antropi sürecini ifa-
deye yöneliktir. Çalışmanın ufuk
çizgisinden çıkıp sonsuza açılan
boşluğundan antropik eğilimde

bir yükselme ortaya koyar. Bu nedenle yapıt içindeki çizgilerin kompozisyon
kurgusuna temel oluşturduğu ve figürün iç mekandaki sığ görünümünü ortadan
kaldırmaktadır(Resim 18). Antropik düzenin somut göstergesi olan bu yapıtta

çizgilerin oluşturduğu düzen adacıklarıyla yapıtın sol üst köşesine yönelik çizgiler ve taramalar yukarı doğru antropik akışı hızlandırmaktadır.

Resim 19'de çalışmada figürlerin antropik çözümü zaman içindeki süreklilik duygusu ve ritmik dağılımlarıyla kare içindeki hareket ediyormuş izlenimi vermeye yöneliktir. Ancak bu biçimlerin (figürlerin) tekrarlanması sonucunda homojen bir dağılım ve yapı içinde akıcı bir devinim oluşturmaktadır.



Resim 19. Taşlar Ruhlanırsa. 31x35. Foto-Grafik Çalışma. 1993.



Resim 20. Esra'nın Özdeşi. 33x34. Foto-Grafik Ç. 1993.

Analitik ve Sentetik Kübizm'de olduğu gibi her ögeye her noktadan

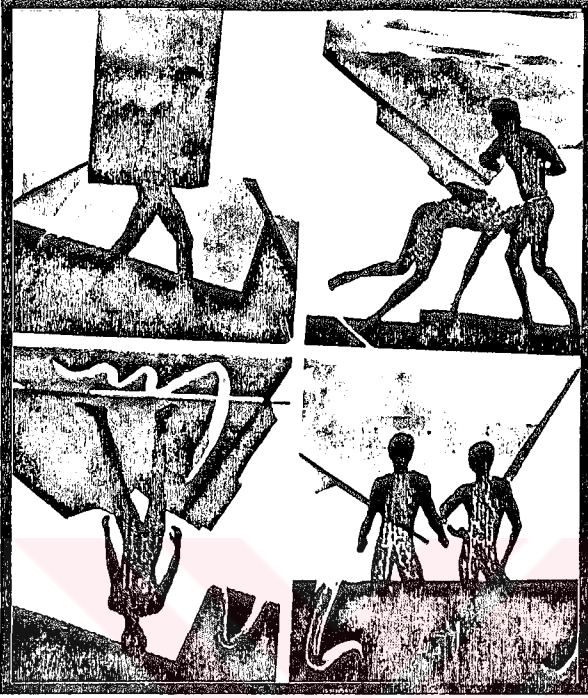
bakılabilmekte ve izleyici ile yapıt arasındaki ilişkiler sürekli olarak değişmektedir.

Zaman süreci içinde bir yapıtın farklılaşarak

algılanması durumunda strüktürel yapı, bir biçimiyle algılanması düşünülemez.

Figürler olduğundan daha karmaşık bir biçimde algılanır. Bu durum yapıtın her yönüne yansıyan bir dağılımla merkezden dışa doğru bir açılım gösterir. Görsel çizgilerde ise hızlı bir antropik eğilim görülür. Böylece yapıt kendi içinde

çok boyutlu düşüncelere açık, kendi içinde açık bir etki yaratmaktadır.



Resim 21.M. Işık. Zamana Karşı, 64x65.F-Graf. 1992.



Resim 22.M. Işık. İsimsiz, 35x45.F.Kağıt Ü.Y.B.1993.

Resim 21'de figürler kinetik açıdan görsel ilişkilerin mekan-zaman içindeki süreklilik ve akıcılığın duyuşsal olarak hissedilmesine yönelik, figürlerdeki devinimi içeren bir kurgu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Siyah-Beyaz karşıtlığı içinde figürlerin her yöne hareket ettiği antropik bir düzensizlik izlenimi ortaya koyar. Dikey ve yatay öğelerin tesadüfe göre değil, görsel bir denge, dinamik bir gruplaşma, karşılıklı etkileşim oluşturacak biçimde tasarlanıp uygulanmıştır.



Resim 23. Mustafa Işık. Foto-Grafik - Yağlı Boya. 35x54. 1993.

Karmaşık olmayan bir kompozisyon kurgusuyla zaman içindeki akıcılık ve sürekliliği belli bir zaman kesiti içerisine monte ederek verilmeye çalışılmıştır.



Resim 24. Mustafa Işık. Foto-Grafik. İsimsiz. 46x66. 1992.

Figürler farklı zaman kesitleri ve soyut mekan içinde sıralanmakta. Ön-arka plan ve renk karşıtlıkları ile antropik hareket izlenimi verilmeye çalışılmıştır.

S O N U Ç

Canlılar ve makinalarda olduğu gibi insan figürünün olduğu sanatsal düzenlemelerde de genel antropi akışı zorunluluğu olduğu ve zamana ilişkin olduğu, kalıcı olmadığı ortaya çıkmaktadır.

Devinim ve gerilim olasılıkları yönünden yapılan bu çözümleme sonucunda genel olarak, dikey yatay diyagonal karşıtlıklara bağlı bir devinim ve gerilim izlenimi ortaya çıkmaktadır. Bu yapıtlarda figürler ilgi odağı olduklarından kompozisyon kurgusundaki devinimleri denetim altına almakta ve kompozisyonda antropik karmaşa yaşanmamaktadır.

İnsan figürünün antropi düzeninin temelinde devinimlerin dağılımı ve buna bağlı olarak özgür bir ritim duygusu vardır.

İnsan figürünün antropik devinimi yönünde yapılan çözümlemelerde bu düzenlemelerin olasılığı en az olan bir durumdan olasılığı en yüksek düzeyde bir gerilim ve devinim izlenimi içinde oldukları söylenebilir. Evrensel düzenin özünde giderek bozulma eğilimi antropi yasasıyla açıklanmaktadır. Bu yasaya göre evrende ve dolayısıyla dış dünya ile sürekli bir enerji alışverişi içinde olmayan kapalı sistemlerde yer alan her şey, olasılığı az olan durumlardan olasılığı çok olan durumlara doğru sürekli bir akış içindedir. Buna karşın doğadaki canlı organizmaların "homojen"den "heterojen"e doğru bir akış içindedirler. Kristal maddelerde ise geometrik bir düzen oluşturma çabası vardır. Her iki durum da antropi yasasıyla açıklanabilmektedir. Bu açıdan sanat eserleri ele alındığında kendi içinde bir denge durumu oluşturan sanat eseri nedensel karmaşık olursa olsun bir denge durumu yaratmakta ve temel geometrik biçimlerin, yalın geometrik biçimlerle çelişmediği görülmektedir. Temel geometrik biçimlerde rastlantı yasalarına bağlı görsel sonuçların denetimi, (Kristaller su içinde eritilip suyun buharlaşmasıyla geride kalan kristal madde geometrik biçimler yaratır ki bunlar rastlantısaldır.) yalın geometrik süreçlerde ise, geometrik süreçlerin kendi doğasından gelen bir denge durumu vardır. Bu kompozisyonların kuruluşlarındaki rastlantılara rağmen görsel algılama ilkelerine göre üst düzeyde bir güç dengesini ortaya koymaktadır.

Ö Z E T

İnsan figürünün antropik çözümlemesi konulu bir yöntem araştırması yapılırken, insanlığın yaşam süreci içindeki yerini ve geçirdiği toplumsal-sosyal evreleri ve bunları hazırlayan etkenler incelenmiş ve sonuçları ortaya konmaya çalışılmıştır.

İnsanın yaşadığı dönemlerdeki (ilkel düzen, yerleşik düzen, kapitalist düzen) doğal çevresi ile ilişkileri ele alınmış, sosyo-ekonomik ilişkilerin toplum düzenine etkileri incelenmiştir. Çünkü bu olguların, hepsi modern sanat anlayışının doğmasına zemin hazırlamıştır.

Her insan belli bir kültürel örüntü içinde yaşar ve yaşamını içinde bulunduğu değerler sistemine bağlar. Ancak böyle bir dizgede bu sistemlerin hiç değişmezmiş gibi kabullenilmesi düşünülemez. Düşüncelerimiz ve zekamız vasıtasıyla sürekli olarak sanatın anlamını değiştirme uğraşı içindeyiz. Bu uğraşı ise insanın kendi gerçeğini arayıp bulma uğraşdır.

Rönesans sonrası pozitif bilimlerin katkısıyla insan, çevresindeki nesne ve olayları sorgulamaya başlamış ve ortaya çıkan determinist bulgular insanın yeni ufuklara, yeni düşüncelere yeni arayışlara yönelmesini sağlamıştır. Bu arayışlardan en önemlisi insanın kendi varoluşunun gerçeğidir.

İnsan elde ettiği bulgularla bir yandan kendini keşfederken bir yandan da ortaya çıkan sonuçlar yeni sorunlar yumağının doğmasına neden olmuştur. Eski çağlarda insan kendi gereksinimlerini sağlamaya çalışırken uygarlığın gelişimiyle bir sistem karmaşası yaşamaya başladı. Bu karmaşıklığı toplum bazında olduğu gibi bireysel ölçekte de görmek mümkündür. Bu korelasyon* karmaşasının sanat yapıtlarına yansması ise antropi kavramının doğmasında da etkindir. Sanat yapıtı üzerinde radyasyon dalgalarıyla devinim ve hareket algısının izleyici üzerinde uyardığı subjektif tesirler biçimindedir.

* Korelasyon; iki şey (nesne) arasındaki, aynı ya da ters yöndeki bağıntı.

İnsanın düşünce ve eylemleri antropik sürecin hızlanmasında çok etkindir. İnsan düşünce ve zekasıyla yeni yorumlar ortaya koyduğu sürece antropi artacaktır. Her şeyin dengede olduğu bir an zihin durulur, (Kazimir Malevitsch'in "Siyah Karesi" en mühtemel denge durumunu ortaya koyar) sonra yeni düşünce ve arayışlar yeni antropik süreçlerin oluşumuna ortam sağlar.

İçinde bulunduğumuz yüzyıl, insanın kendisini aşan gerçekler karşısındaki bireysel çıkışlar adeta bir hesaplaşmanın gurur gösterisi olmuştur.

Araştırmada pozitif bilimler ve sanat eserinin okunuşuna dair çeşitli kıstaslar belirlenmiştir. Açık sanat eseri, izleyicinin tekrarlamasının dışında izleyiciye, kendi duygularıyla, birikimleriyle, yeni bir estetik yaşantı gerçekleştirmesine imkan hazırlamıştır. İncelemelerde özellikle yer ve zaman koordinatlarından soyutlanmış, figürlerin antropi düzenine, nedensizlik izlenimlerine yol açan psiko-fizyolojik etkenler üzerinde yorumlara gidilmiştir. Antropik düzenin tanımlamasındaki amaç, yapıt kurgusunda yer alan devgeler ve bu devgeler arasındaki devinimi belirleyici «tarama» noktalarını, kuvvet çizgilerini göstermektir. Bu çizgileri saptamakta izlenilen yöntem, yapıt kurgusundaki imgeleri teker teker ele almak ve onların yapısal niteliklerine göre yapıtın konstrüktif şemasına temel oluşturan devge adacıklarının hareket izlenimleri arasındaki ilişkiler üzerinde çözümlemelere gitmek olmuştur. Modern sanatta, sanat yapıtlarında iç işleyişin yansıması olan düzen kavramları, düzen ve düzensizlik tanımlaması yapılmakta, sanat yapıtlarındaki denge sistemlerini ve düzeni belirleyen etkenler üzerinde durulmaktadır. Araştırma konusunda tasarım olgusunun mekaniği üzerinde örnekler verilmiş, daha sonra sanat eseri ile fizik yasalarının kanıtı olarak bu mekanik işleyişin insan figürü üzerindeki yansımasını ifade eden antropik düzenlerin işaret dizgesi ortaya konulmuştur.

Mustafa IŞIK

K A Y N A K Ç A

- 1- Adem Genç, **Görsel Algılama**, Sergi Yay. İst. 1990.
- 2- Adem Genç, **Dada**, (Doktora Tezi), İzmir. 1983
- 3- Adnan Turani, **Resimde Geometri**, Türkiye İş Bank. Kültür Yay. 184, Birinci Baskı. Ankara. 1978.
- 4- Prof. Dedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, Düşün Dizisi M.E. Basımevi İst. 1979.
- 5- Christopher Coudwell (Çev: M. Hamdi Doğan), **Yanılsama ve Gerçeklik**, Payel Yay. İst. 1974
- 6- E. H. Gombrich(Çev: Bedrettin Cömert), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İst. 1980.
- 7- Ernst Fischer (Çev: Cevat Çapan), **Sanatın Gerekliliği**, V. Yay. İst. 1990.
- 8- İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi. 3. Basım, İst. 1989.
- 9- İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında MODERN RESİM**, Remzi Kitabevi. 3. Basım. İst. 1989.
- 10- Nazan-Mazhar Şevket İpşiroğlu, **Oluşum Sürecinde Sanat Tarihi**, Cem Yay. 1977.
- 11- Norbert Lynton (Çev: Prof Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi. Birinci Basım. İst. 1982.
- 12- Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi. İst. 1992.
- 13- Umberto Eco (Çev: Yakup Şaban), **Açık Yapıt**, Kabalcı Yay. 1. Basım. İst. 1992.
- 14- Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi**, Varlık Yay. İst. 1968.
- 15- Bedrettin Cömert, «İnsancıl gerçekliğe tepki olan fütürizm, ancak bir karşı koyma akımı olarak kalmıştır.». **Milliyet Sanat Dergisi**, 22 Kasım 1974. Sayı 107.