

30657

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞ ANLATIM BİÇİMLERİ VE

ETKİ ALANLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif Gül SABUNCU

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 24 Ocak 1994

Tezin Savunulduğu Tarih : 8 Şubat 1994

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Semra AYDINLI

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Afife BATUR

: Doç.Dr. Tülin ONAT

ŞUBAT 1994

ÖNSÖZ

Yüzyılımızın ikinci yarısından sonra, hızla değişen sanat ontolojisi, sanat yapıtının çağdaş dünyada bilgiye dönüşmesi, doğal nesnenin yerini bilgilenimin almasına ve giderek bilgilenimin sanat yapıtına egemen olmasına tanıklık etmektedir. Bu bağlamda çalışma dünya çapında ekonomik, politik ve düşünsel alanlardaki değişimlere paralel olarak, yeni sanatsal kavram ve yaklaşımlar ile tanışmak durumunda kalan Çağdaş Sanatın Anlatım Biçimleri ve Çağdaş Türk Sanatı'nı düşünsel ve biçimsel boyutlarıyla irdelemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmalarım süresince tezin yönetimindeki yakın ilgi ve yardımlarından dolayı Doç.Dr.Semra AYDINLI'ya teşekkürlerimi sunarım

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZii
ÖZETiv
SUMMARYv
BÖLÜM 1. GİRİŞ1
BÖLÜM 2. MODERNİZM PROJESİ VE POST-MODERN DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA PLASTİK SANATLAR3
2.1. Modernlik Kavramı4
2.1.1. Modernizm ve Plastik Sanatlarla İlişkisi7
2.2. Postmodern Düşünce15
2.2.1. Postmodern Sanat ve Plastik Sanatlarla İlişkisi16
BÖLÜM 3. ÇAĞDAŞ SANATTA ÖZNE - NESNE İLİŞKİSİ23
3.1. Naturalizmden Empresyonizme Özne - Nesne İlişkisi24
3.2. Empresyonizm ve Kübizmde Özne - Nesne İlişkisi26
3.3. Ekspresyonizmde Özne - Nesne İlişkisi27
3.4. Soyutlama ve Özne - Nesne İlişkisi29
3.5. Dadaizm, Kavramsal Sanat ve Özne - Nesne İlişkisi31
3.6. Postmodernizm'de Özne - Nesne İlişkisi43
BÖLÜM 4. ÇAĞDAŞ PLASTİK SANATLARDA ANLATIM BİÇİMLERİ VE ANLAM TAŞIYAN BİR ARAÇ OLARAK SANAT47
4.1. Biçimin İfade Kazanması ve Gestalt İlkeleri ..	.47
4.2. Bildirişim Kuramının Gestalt İlkeleri İle Açıklanması50

4.3.	Çağdaş Anlatımda Mekansal	
	Etki : İllüzyon	56
4.4.	Çağdaş Sanatın Mekanı : Enstalasyon	59
4.5.	Mekansal Anlam	66
4.5.1.	Happenings	67
4.5.2.	Assemblage	67
4.5.3.	Performance	70
4.5.4.	Land Art	71
4.5.5.	Action Painting	73
4.5.6.	Text	75
BÖLÜM 5 . ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ANLATIM BİÇİMLERİ		
ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER VE SONUÇLAR		77
KAYNAKLAR		89
ÖZGEÇMİŞ		91



ÖZET

“Plastik Sanatlarda Çağdaş Anlatım Biçimleri ve Etki Alanları” adı altında beş bölümde ele alınan bu çalışma, günümüz plastik sanatlarının görsel ve düşünsel etkinliğinin özne-nesne ilişkisi bağlamında, gelişim ve değişim basamakları ele alınarak incelenmektedir. Sanat etkinliğinin görsel etki uyandıran bildiri/mesaj değeri olan yapıtlardan kaynaklandığı; kanal yardımıyla alıcı kitleye yollandığı ve tepkiye dönüştüğü sanat akımlarının paralelinde ifade edilmektedir. Bu ilişkide bireyin kendisi ve yarattığı sanat yapıtı, algısal ve fiziksel çevresiyle bir bütün olarak, Gestalt Kuramları doğrultusunda da açıklanmaktadır. Anlatım biçimleri ve anlam taşıyan bir araç olarak sanat yapıtlarının mekansal etki boyutları bireyin algısal çevresinin bir bütün olarak irdelenmesi grafiksel anlatım ve tablolarla da desteklenmektedir. Emek/üretim toplumundan, bilgi/tüketim toplumuna geçerken düne ait değerlerin, yeni bir boyut ve mantık içinde düşünülmesi, çalışmanın amaçlarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda günümüz sanatının temsilcilerinden sayılabilen bazı sanatçılarla yapılan görüşmeler sonucu elde edilen bilgiler ışığında, yorumsal birtakım girişimlerin, nasıl bir değişim ve gelişim çizgisi gösterdiği de vurgulanarak çalışma sonuçları ile birlikte bütünleştirilmektedir.

SUMMARY

Modern art can be defined as finding out what is particular about social and cultural values, and to try to make it universal. In today's world, modern plastic arts involving visual and ideational context are also influenced by the social structure, science, philosophy and politics. The ideational art, showing its effects particularly in the second half of our century, defends the mentality of being open to changes that are necessary transcendent to be able to the phenomena represented by dogmatic forms.

In relation to this, it's also concerned that production of works of art with the use of scientific research methods has come to a position that is identical with the art's. Consequently, during the production of an art work, the artist should take into consideration the previous artistic activity and production in order to produce in ideational continuity and unity. This is of great importance for the inquiry of his works both in the past and, the present since there is a sort of structural relation between the past and the future. Thus, this work aims to appraise the values, dimensions and structure of the plastic arts particularly in the second half of the century we are living in. It also offers a systematic approach to the necessity of examining today's art with a more objective eye. Furthermore, this work examines the aesthetic and ideational values of plastic art - those connected to social, political, cultural and scientific substructure in a transition, period between the industrial and knowledge society - in the frame of a system of interaction between the artist - art work - spectator, the relationship between object and subject based on currents involved by plastic arts. Perception which is receiving the sensational information through a mental period, is explained by the theories of Gestalt.

Today, an art work is considered as a meaningful medium to pass a message. It has an extra-ordinary power of expression beyond its being aesthetic or anti-aesthetic. Sometimes the content, the implicit is inadequate. So the conditions of the unification of physical properties of an art work are determined by the principles of Gestalt.

The common values of the varying forms of expression of today's plastic arts are handled in the frame of Gestalt's principles, proclamation theory, illusion and in the concepts of meaning of place, in modern art, the installation. So this work offers or new way of looking to the usage of modern devices, (which are helping to the progress of social conscious) under the name of various artistic inclinations. Taking the subjects forming the content of the work as basis the appraisal of modern Turkish art is also discussed.

In the first part, the reasons of my choice of this thesis, carrying the name "Modern Forms of Expression in Plastic Arts and Their Effective Fields", are discussed. The effects of inquiring the modernity of today's plastic arts are explained. In the second part, the simultaneous changing and development of the aesthetic values of the modern and post-modern period based on their social, cultural, scientific structure are handled and a comparison between these two periods is made although it is not possible to make an exact distinction between these two. In this comparison, the views of important philosophes on the concepts of modernism and post-modernism.

In the third part, the system of relationships of object and subject, the period of interaction between the perception of the environment and the artistic production are explained. The study of the interaction system based on the carrying away of what is perceived by the subjects-also called as valuator-from the en-

environment/object originated messages-is handled in the embrace of aesthetic values with the characteristics of artistic currents.

In order to enlighten the psychology of creation, the rules differing from artist to artist according to the accumulation of the individual, Gestalt's principles, the theory of proclamation, illusion and devices are expressed in the fourth part. The individual's perception of the messages coming from the environment (and their value of meaning) - the proclamations- according to his personality and cultural variety, in other words sender-message-receiver relationship forms the basis of proclamation. With the proclamation theory, instead of accepting all the, "cliches" recognized forms of the art, the attempt of freeing art by the help of the observation of the truth of himself, experiment and research is examined. Another creation related to Gestalt's principles is the inclination of "illusion", which aims with the optical inform to communicate through the stimulation of the eye retina. In illusion, something more than color and form do is expressed. Illusion motivates the spectator through all modalities of perception. With the states of vision audio, dimension by which the makes the place meaningful, the place in modern art is inquired. The most important characteristic observed in the currents developing especially in the second half of the 20th century is that the art itself is the place. The sculpture, in this condition, becomes the organic part of a special place. Painting and sculpture have long dealt with light, but indirectly - in terms of its effect upon the grosser forms in the world which we can grasp or see with the unaided eye. Since the materials of sculpture have always been palpable, however, it is difficult to deny their physical existence. Consequently, the effort to use polished and anodized wire or fine metallic filaments to represent the very light which permits us to see constitutes an ambitious but ultimately frustrating artistic undertaking. As an alternative, artists endea-

vor to trap light itself, to bend it and bounce it between mirrors and prisms, or to fire it like a gun against photographic film, thus creating new optical effects. But such adventures risk becoming unsophisticated versions of experimental physics; they cease to be sculpture. Cinema represents, for the time being, our best model of the artistic application of light physics; and its aesthetic possibilities have just begun to be exploited.

Sculpture's loss of volume and mass from the monolith to the metal filament - and its gain in motion - from the static statuary of old Kingdom Egypt to the kinetic sculpture of the twentieth century - find art knocking at the door of physics. But it is interesting to observe that artists like Gabo, Pevsner, and Moholy - Nagy - men with strong scientific interests - became increasingly attracted to the sensuous qualities of matter as their artistic careers unfolded. To the extent that they were sculptors, and men, the medium continued to make tactile claims which could not be denied.

Like painting, sculpture had its origin in the forming of figures for primitive magic and later, for religious ritual. In viewing all subsequent sculptural developments, one should remember this early association of sculpture with magic. Painting, too, has magical associations, but it requires the capacity to create and believe in airy illusions, whereas sculpture can give corporeal reality to man's hopes, memories, and fantasies. Consequently, sculptural works have served more prominently than painted images as vessels for the souls of departed chiefs and kings - as totems and cult objects among primitive men. The painted image seems to call for more capacity for symbolization than the sculptural image, viewers must be able to visualize the represent or symbolize - it actually is what its maker says it is. Indeed, ancient

sculpture was painted in order to fortify its claims to be, rather than represent, human personality.

The capacity of sculpture, no matter what its materials, to occupy real space and to, compel belief in its claims to vitality, distinguishes it from painting and graphic art in general. Consequently, sculpture has remained, throughout history of changing form, material, and social functions, the same art which pygmalion practiced - the art of making three dimensional materials come alive in order to objectify human fantasies record human personality and achievement and satisfy human longings for perfection.

Regarding this relation, the belonging of the art work to a certain place, its becoming a value through achieving both a visual and mental motion and its effects on the spectator are explained in this part. Parts unifying various artistic inclinations and devices are explained through examples.

With the conclusions derived from the study, parallel to the subject of this thesis, it is tried to make an appraisal of the formal and ideational dimensions of Turkish art. Finally it is reached to a conclusion that Turkish artist are in need of more information, observation, research and an accumulation which is going to be a synthesis of all by protecting their cultural identities.

BÖLÜM 1 - GİRİŞ

İçinde yaşamakta olduğumuz dünya inanılmaz bir hızla değişim göstermektedir. Kitle iletişim araçlarının gelişimi, teknolojik ilerlemeler sayesinde dünya gittikçe daha da küçülmekte, Mac Luhan'ın deyişiyle "dünya kocaman bir köy"e dönüşmektedir.

Plastik Sanatlar, günümüzde yapısı gereği görsel ve düşünsel alanları kapsamaktadır. Yürütülen politikalar, devrimler, bilimsel bulgular, ideolojiler, toplumun yapısını, dolayısıyla sanatın içeriğini de etkilemektedir. Bu nedenle sanatın düşün ve bilimle özdeş konuma getirildiği, sanatın zihni bir uğraş olarak değişkenliklere ve gelişmelere açık olma mantığı ile yapıtlar üretildiği görülmektedir.

"Çağdaş" terimi, Türk dilinde "eşzamanlı, modern, yeniliklere uyum sağlayan" anlamlarına karşılık gelmektedir. Günümüz sanatına bakarken geçmişinin de değerlendirilmesi; özellikle modern ideoloji temeli taşıyan bir yapıtın çağdaşlığının sorgulanması gerekmektedir. Çünkü geçmiş ile gelecek arasında kesin sınırlar yoktur, yapısal bağlantılar vardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerikan çıkışlı olduğu söylenen ve buradan tüm dünyaya yayıldığı savunulan modern sanat, gelenek ve yenilik arasındaki karşıtlık olarak gözlemlenmektedir. 20. yüzyılın başında geleneğin yerini yenilikçi değerlere bırakması, din, töre, toplumsal düzen değerlerinin modernizmle birlikte bireysel, tüketime hizmet eden, varolan akımın sınırlarını aşarak gelenek ve yenilik çatışmasına neden olduğu görülmektedir. Marcel Duchamp ve ardından kavramsal sanatın oluşturduğu birikimlerin özellikle çağın ikinci yarısında sanatın en önemli kaynağını oluşturmuş olduğu görülmektedir. Yalnızca estetik veya biçimsel kaygılarla yapıt üretmek ve üretilen yapıtların biçimsel sorunlarının çözülmesi değil, kavram ve düşüncenin öncelikli olduğu ve düşüncenin iletilmesi için gerek duyuluyor ise biçimin görselleştirilmesi gerekliliği sözkonusu olmaktadır.

Günümüzde sanayi toplumundan bilgi toplumu haline gelmemiz modernlik kavramına yepyeni boyutlar kazandırmıştır. Emek/üretim toplumundan bilgi/tüketim toplumuna geçiş, artık düne ait olmayan bir sanatsal etkinliğin, yeni bir boyut ve mantık içinde düşünülmesini gerektirmektedir. Çünkü bugünkü ortam siyasal, toplumsal, egemen sistemlerin tartışıldığı, coğrafi sınırların eridiği bir görünümü yansıttığından çağın belirli bir dönemde geçirdiği toplumsal değişimlerle, sanatın geçirdiği yapısal değişim eşzamanlı; diğer bir ifadeyle çağdaş bir görünüm kazanmaktadır. Bugün sanatın estetik boyutunun bilgiye, sanat yapıtının bilgiyi taşıyıcı sanat nesnesi haline dönüştüğü bir çağda yaşamaktayız. Diğer bir ifadeyle doğal nesnenin yerini bilgilenimin alması ve giderek bilgilenimin sanat yapıtına egemen olduğuna tanık olmaktayız. 2000'li yıllara kendimizi çağdaş bilgilerle donatmamız, kendi kültürümüze evrensel bir kimlikle sahip çıkmamız, devletin çağdaş sanata ilgi göstererek ve kaynak yaratarak, tanıtım yapması; geçmişten günümüze geçirilen aşamaların izlenebileceği çağdaş sanat mekanlarının yaratılması ile hazırlayabiliriz.

Bu çalışmada günümüz plastik sanatlarının evrenselliği, düşünsel ve biçimsel boyutlarıyla irdelenmekte; iletişimsel etkinliğin Çağdaş Türk Sanatı'ndaki rolü değerlendirilmektedir. Bu amaçla çağdaş plastik sanatlarda görsel etkinliğin, iletişimsel amaçların, yorumsal girişimlerin özne-nesne ilişkisi bağlamında ne tür gelişim ve değişim göstermekte olduğu araştırılmış; anlatım biçimleri, etki alanları ve anlam taşıyan bir araç olarak sanat yapıtları mekansal, etki boyutları ile birarada irdelenmesi için sistematik bir yaklaşım önerilmiştir.

BÖLÜM 2- MODERNİZM PROJESİ VE POST-MODERN DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA PLASTİK SANATLAR

Modern ve modern sonrası dönemlerin toplumsal, sosyal, kültürel alt yapısına bağlı olarak eğilimlerin, dolayısıyla estetik değer yargılarının değiştiği bir gerçektir. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerle değişim gösteren toplumsal düzenlerde estetik değerlerin de çeşitlilik gösterdiği bilinmektedir. Şekil 2-1'de Charles Jencks'in "What Is Postmodernism?" adlı kitabında sözü edilen değerlerin iki ayrı dönemde nasıl farklılık gösterdiği sistematik olarak ortaya konulmaktadır. Yaşanan dünyanın total bir deneyimi olan estetik deneyim, bireyin içinde bulunduğu kültürel, toplumsal, dönemsel, eğilimsel ve ürünel ortamı bağlamında estetik değer oluşturmaktadır. Düşüncenin tasarıma dönüşmesi ve bunun da farklı şekillerde yorumlanabilir olması, bu bağlamda gerçekleştiğinde yapıt, estetik değer kazanabilmektedir. (Jencks, 1986)

	ÜRÜN	TOPLUM	ZAMAN	EĞİLİM	KÜLTÜR
MODERN 1450 -1960	Endüstri Devrimi -Fabrika Ürünü -Seri Üretim -Merkezileşme	Kapitalist Toplum -Burjuvalar -İşçiler	Doğrusal Süreç	Ulusal İş Alanlarının Rasyonalizasyonu	Burjuva Kültürü Egemen Üslubun Evrensel Kültürü
MODERN SONRASI 1960 -	Enformasyon Devrimi -Büro İş -Bilgi üretimi -Bireyselleşme	Global Toplum -Üst Sınıf, Bilgi Egemenliği -Büro Çalışanları	Hızlı Değişen Dairesel Süreç	Evrensel / Yöresel -Çok Ulusluluk -Çoğulculuk -Seçmecilik	Tad Alma Kültürü -Sıradan, Basit, Her Yerde Görülen

Şekil 2.1- Modern ve Modern Sonrası dönemlerin değişen değerleri (Jencks, 1986).

2.1- MODERNLİK KAVRAMI

En yaygın biçimiyle "modern"iñ sözlük anlamı, yeninin ya da yakın zamanın eşanlamlısı olarak kullanılmaktadır. İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsinler gündelik yaşantıda ve kültürde modaya uygun tutumlar için de "modern" terimi kullanılmaktadır. Modern kültür ise "düşünceyi derinden etkileyen ve kendinden sözedilen ve satılan şey" olarak yorumlanmaktadır. (Küçük, 1993). Modern sözcüğü, Latince biçimiyle "modernus"un tarihçesi, Hans Robert Jauss tarafından ilk defa 5. yüzyılda Roma'nın putataparlığını Hristiyan olan şimdiki zamandan ayırmak için kullanılmıştır. İçeriği zaman zaman değişiklik gösterse de "modern" terimi, eskiden yeniye geçiş sonucunda ortaya çıkmış bir çağ olarak görebilmek için, antik geçmişle ilişkili olan, bir çağ bilincini anlatmak üzere kullanılmaktadır. (Habermas, 1980) Felsefe sosyoloji, siyasetbilimi ve psikoloji alanlarında önemli çalışmaları olan Jürgen Habermas, kimi düşünürlerin modernlik kavramını Rönesans'la sınırlamasını çok dar bir bakış açısı olarak düşünmektedir. Çünkü 17. yüzyıl Fransa'sındaki "modernlerle eskilerin çatışması" olarak adlandırılan kutuplaşmanın kavramsal içeriği açısından çağdaş modernizmle ilgisinin olmadığı görülmektedir. 19. yüzyılda da bu durumda bir değişim olmadığı görülmektedir. Sözelimi Ruskin'in 1843 yılında yayımlanan "Modern Painters" adlı kitabında bugün modern resim diye biline gelen sanatsal davranış biçimlerinden sözedilmemektedir. (Tanyeli, 1992) Bu açıklamalara göre modernizm, Avrupa'da yeni bir çağ bilincinin eskilerle yenilenmiş bir alış-veriş şekline ortaya çıkmış bir dönem olarak yorumlanmaktadır. Habermas, zamana ilişkin bir terim olarak kullandığı modernliği, günümüze ait bir dönemi tanımlama çabasında olan bir bilinç durumu, tarihsel olanın karşıtlığını ve yaşantı ile bilginin giderilmez bir ayrımı olarak bu terimin özelliklerini belirtmektedir. (Habermas, 1980)

Modernitenin din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başladığını savunan Octavio Paz'a göre modernitenin ayırddedici özelliğini "eleştiri" oluşturmakta ve modern çağı da yarının antikitesi olarak yorumlamaktadır. (Paz, 1989) 18. yüzyılda akıl, hem evrenin hem de kendisinin eleştirisini yaparak akılcılık, araştırmanın bir metodu haline gelmiştir. Geçmişin, şimdiki zamanın, dinsel değerlerin ve kilisenin, geleneklerin, kurumların, dünyanın eleştirisiyle keşifler ve buluşlar yoluyla insan yaşantısı köklü değişimler geçirmiştir. (Zweig, 1991).

Kant, insanda en ayırddedici özelliğin "akıl" olduğunu, insanın aklıyla özgür olduğunu, özgürlüğün aklın kendisinden ortaya çıktığını ve böylece irade sahibi olduğunu savunmaktadır. Kant, aydınlanmanın parolasının insanın aklını

kullanma cesaretinin göstergesi olarak kabul etmektedir. Kendi çağını, eleştiri çağı olarak yorumlayan Kant, aydınlanmanın ilk yıllarında ortaya çıkan ve eleştirisel bir güç olarak algılanan aklın kendisinin de eleştiriden geçirilmesinin zorunluğu olduğu görüşünü belirterek öznenin kendi kendisini de eleştiriye tabi tutması gerektiğini ileri sürmektedir. Böylece eleştirinin öznesi olan akıl, onun nesnesi durumuna da geçmektedir. (Demirhan, 1992)

18. yüzyıl Avrupa'sında, kimi alanlarda daha 17. yüzyılda sanatsal, kültürel, siyasal, ahlaki, epistemolojik sistemlerin normatif; diğer bir ifadeyle varolan sistemin meşru saydığı her sorunun, önceden belirlenmiş kesin yanıtı sahip olduğu ve tartışılmazlığının yapıları yıkılmakta olduğu gözlenmektedir. Yıkımın sonucu dünya değerlerinin boyutları ve bileşenleriyle akıl tarafından kavranabilir ve yorumlanabilir olduğuna duyulan pozitivist inançta temellenen yeni spekülative epistemoloji olduğu düşünülmektedir. Böylece normatif bilginin yerini, yavaş yavaş spekülative bilginin almış olduğu görülmektedir. Dinsel dogmaların örneklendiği normatif bilginin doğruluğu nedensiz tartışılmaz, sınınamaz ve irdelenmez, oysa ki spekülative bilgi, ancak çürütülene kadar doğruluğu sürdürülebilmektedir. (Tanyeli, 1992).

18. yüzyılda Batı toplumunun bilgi ve etkinlik alanında spekülative epistemolojiyi oluşturan yanıtlama mekanizmasının yaratmakta ve geliştirmekte olduğu gözlenmektedir. Örneğin din sınanarak eleştirmekte ve Hristiyanlığın akla uygun olup olmadığını tartışan yazılar yazılmaktadır. Fransız Devriminin, normatif siyasal düzenin tanımlandığı krallığın yerine, akıl yürütmeyle biçimlendirilmiş spekülative bir siyasal sistem kurmayı denemekte olduğu görülmektedir. Diğer yandan yeni oluşan insan hakları kavramı ile, kişinin normatif siyasal sistem içindeki varlığının statüsü, yurttaşın spekülative sistem içinde sahip kılınacağı bir haklar dizisiyle değişmekte, hatta cinsel tutumlar da sorgulanmaktadır. (Tanyeli, 1992).

Tarihsel gelişimi açısından ve bilimsel ilerleme anlayışıyla ele alındığında antik çağın güzellik anlayışının gerilerde kaldığı, başka bir ifadeyle geçersiz olduğu görülmektedir. Çünkü akıl, daima mükemmel olana doğru gelişmekte; böylece mutlak ve zaman ötesi bir güzellik anlayışının yerini, zamana bağımlı, göreceli bir güzellik anlayışı değer olarak benimsenmekte olduğu yorumlanmaktadır. (Demirhan, 1992)

19. yüzyıl ortalarına doğru modernlik bilincinin, estetik yaşantı üzerindeki geçerliliğinin sözkonusu olduğu bilinmektedir. Buna göre sanatçı, günlük yaşam ile estetik yaşantısındaki anlamlar arasında kopukluk olduğu, sanatçı-

nın artık estetik anlamla değil, sanatçıda bıraktığı izlerin anlamıyla ilgilendiği gözlemlenmektedir.

Modernizmde estetik yaşantıyı oluşturan şimdiki an (present)dir. Geçmiş, şimdiki anın hafızasının yok olmasına yol açmakta ve estetik bilincin özgünlüğü, zamanın duyularımız üzerindeki izin temsilinden doğmuş, olduğu düşünülmektedir. (Demirhan, 1992)

Daniel Bell; Weber Foucault, Habermas gibi düşünürlerin çalışmalarına dayanarak içinde yaşadığımız dönemi, "modern" veya "modernite" olarak değil, "modernizm" bazında anlaşılması gerektiğini savunmaktadır. Bell, modernitenin 16. ve 17. yüzyıllarda başladığı kabul edilirken modernizmin, güzel sanatlarda 19. yüzyılın sonunda başlamakta olduğunu vurgulamaktadır. Bell, modernist kültürün bir boyutunun sanatçı (verici) ile izleyici (alıcı) arasındaki psikik mesafenin erimesini kastederken örnek olarak Munch gibi dışavurumcuların, fırça darbelerinin boya yoğunluğunun, figür veya zeminden, daha önemli olduğu noktasına işaret etmektedir. (Lash, 1987).

Baudelaire bir "sanatçının, zamansal bir sürekliliğin baskın olduğu bir bilinçliliğin yerine şimdi de yaşanan bir estetik yaşantı bilinçliliğinden yola çıkılması gerektiğini savunmaktadır. Sanat eserinin gelecek zamanda geçmişin belleği olması sağlanarak estetik yaşantıyla tarihsel olanın kaynaştırılabileceğini düşünmektedir. Bu nedenle modern sanat ürünü, başka bir stilin yeniliğiyle modasını yitirmek endişesini taşımakta; zamana karşı direndiği ölçüde klasik olma değerini de içermekte, modern bir çalışma bir zamanlar modern olduğu için klasiklik ölçütüne sahip olmaktadır. Modernlik anlayışı kendisine ait klasik olma ölçütlerini yaratmaktadır. Baudelaire, bu durumda örneğin modern sanat tarihi açısından, klasik modernlikten bahsederken, "modern" ve "klasik" arasındaki ilişkinin sabit bir tarihsellik noktasını yitirmekte olduğunu da vurgulamaktadır. (Zeka, 1990)

Bu bölümde düşünürlerin modernlik kavramına olan bakış açılarının yanısıra, dönemin değerlerini sorgulayan açıklamalarında yer aldığı durumlar gözlemlenmektedir. Bir sonraki bölümde toplumun yapısıyla plastik sanatlarda gelişen ve değişen tutumlar arasındaki paralelliklerle konuya daha da açıklık getirilecektir.

2.1.1. Modernizm ve Plastik Sanatlarla İlişkisi

20. yüzyıl modernizminde "güzellik" veya "çirkinlik" kavramlarının yerini "uygunluk" veya "uymama" kavramlarına bıraktığı görülmektedir. Güzelliğin amacının insana haz vermek olduğu, obje-suje/özne-nesne arasındaki etkileşime dayanan estetik değerlerin algılanan, yorumlanan özellikler inancının, sanat anlayışını da değiştirmiş olduğu düşünülmektedir. Kaba ve çirkin bir objenin, yaşanan gerçeğe uygunluğu nedeniyle estetik olarak algılanabileceği de söz konusu edilmektedir.

Edouard Manet'nin "Çayırdaki Kahvaltı - Le Dejeuner sur L'herbe" adlı tablosunda giyinik bir şekilde oturan iki erkek figürünün ortasına aynı umursamazlıkla bir çıplak kadın figürünün yerleştirilmesi, modern sanata gelecekteki tüm olanakların kapılarını açmıştı. Manet, burada gözle görünen düzene karşı çıkararak sembolik değerlerin önemini vurgulamaktadır.

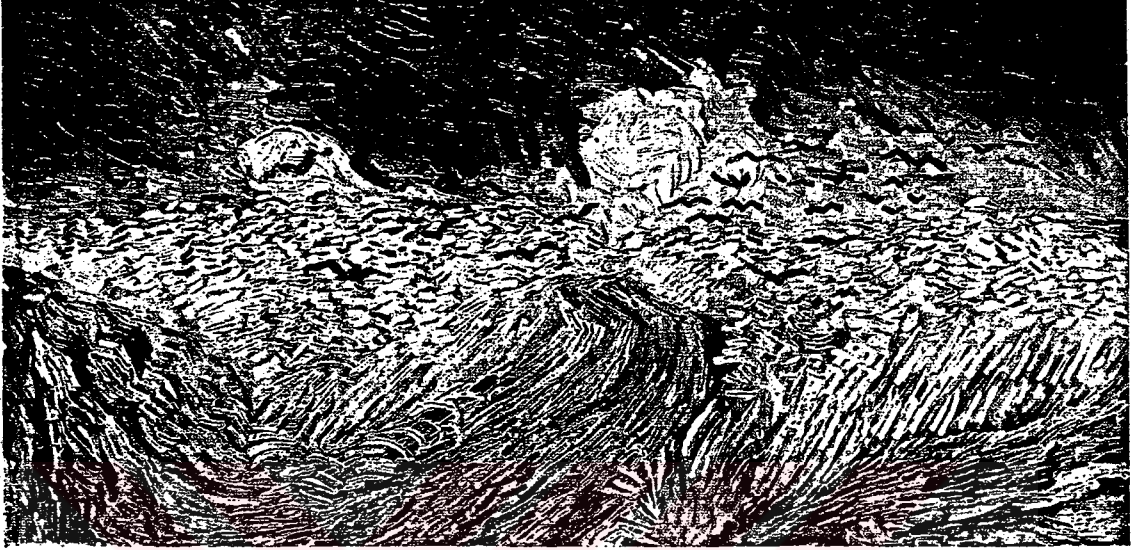
Tablo 2.1.1.1. Eduouard Manet "Le Dejeuner sur L'herbe", 1863 (Britt, 1990)



1. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle birlikte sanat akımlarının birçoğu da taşıdıkları mesajlarını yitirmişler, empresyonistlerin günün belli saatlerine, o ana bağlı kalarak mesafenin kendisini, espası dolduran havanın değiştirici gücünü anlatmasına karşılık, ekspresyonistler ve fovistler ise duygusal yoğunluk ve psikolojik derinliklerinin etkisiyle resim yapmışlardır. Fütürüstlerin, eylem ve dinamizm ilkelerini, kübistlerinse klasik kompozisyon kurallarını ve perspektifi

yıkarak zaman ve mekan kavramlarını strüktüre edebilen durumu resmetmiş oldukları görülmektedir. (Kabaş, 1976).

Tablo 2.1.1.2- Van Gogh "Champ de ble quix carbequx" 1889 (Jong, 1968)



Bu dönemde grup sergiler ve eylemleri beraber açılmakta olduğundan ressamlar arasında bir kaynaşma göze çarpmaktadır. Paris ve Münih, önemli sanat merkezleri olduğundan sanatçılar, bu şehirlerde toplanmakta; kahvelerde, meyhanelerde sanat sohbetleri yapmaktadırlar. Sanatçılar arasındaki iletişim, sanatı kapalı bir sistem olarak sanat çevresinde yaşanan bir olgu haline getirmiş olduğu görülmektedir. Savaş sırasında "Dadaist Hareket" ismiyle anılan ve rastlantıya dayanan ilkelerin, yaratıcılığın içine girmesiyle kendisine göstermekte olduğu gözlenmektedir. Buluntu nesnelerin, artistik olarak başkalaştırılarak sanat eylemi içinde nesneleşmeleri, bu yıllara rastlamaktadır. (Kabaş, 1976)

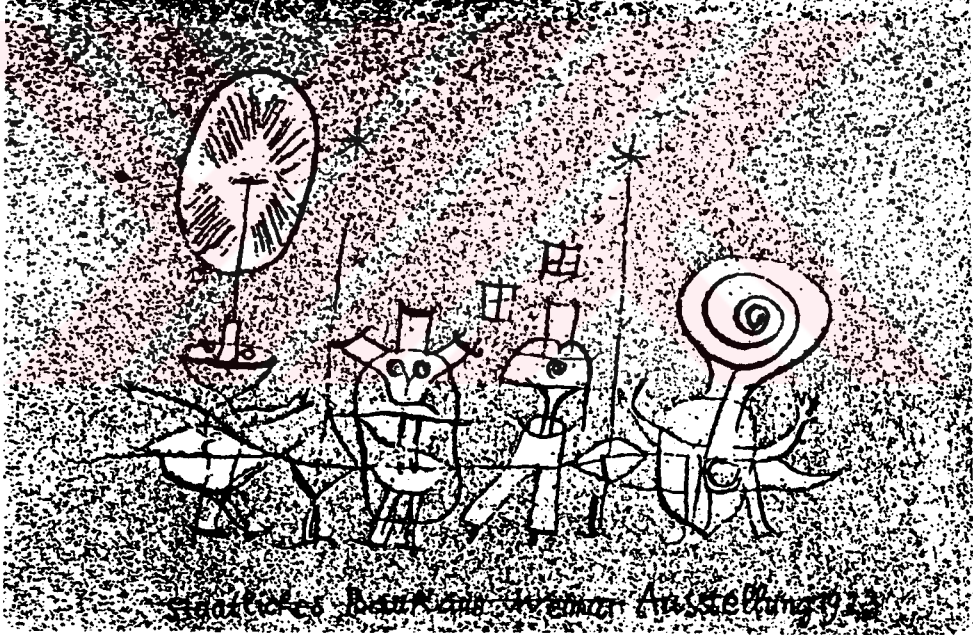
Tablo 2.1.1.3- Hans Arp "Trousse d'un Da", 1920 (Britt, 1990)



1919 yılında bazı mimarlar, geleceğin mimarisini daha insancıl ve daha toplumsal yapma isteklerinin sonucu olarak Almanya'da Weimer'da açılacak olan Bauhaus Okulu'nu kurmuşlardır. Bauhaus Okulu'nun başlangıcında sanat ve el sanatları arasındaki bağlantı ve uygulamaya önem verilmekle birlikte, bu ikisinin birbirinden yararlanabileceğini göstermek amacı güdülmüştür. Bauhaus'un savunduğu kuramlar kimi zaman "işlevcilik" sözüyle özetlenmektedir. Bauhaus'ta sanat kolunun herbiri ortak ilkeler ve manifestolarıyla birlikte ayrılmaz bir sanat eseri meydana getirmektedir. "Bir insanın yaratıcı çalışmasının kalitesi, yetenekleri arasındaki tam dengeye bağlı olduğu, dolayısıyla uygulamalı dersler ve kuramlar bilgileri birlikte verilmektedir. Atölyelerde çıraklık dönemini

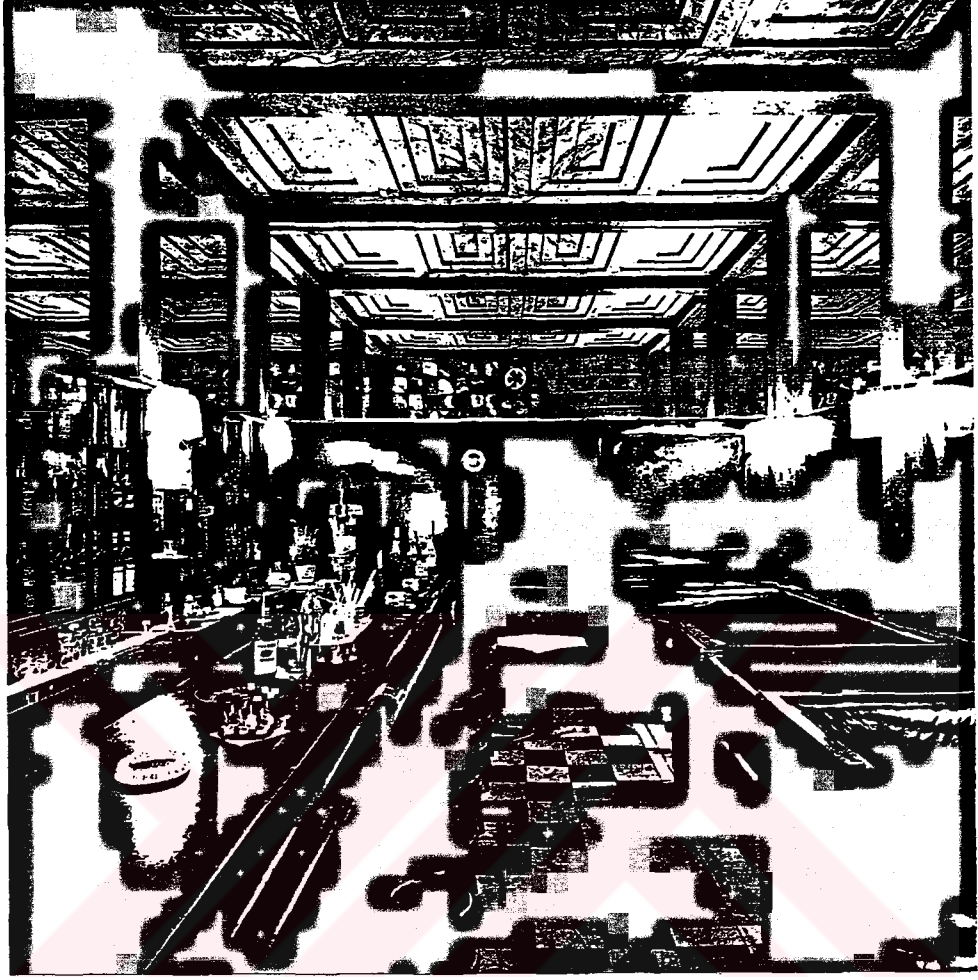
tamamlayanlar daha sonra kalfa düzeyine yükselmekte, her atölyede iki ustanın bulunduğu okulda öğrenciler kağıt, alçı, tahta, cam, çimento, tuğla gibi malzemelerle denemeler yapmalarına ve araştırmalarına olanak sağlanmaktadır. (Lynton, 1982) Bauhaus'ta bazı dersler öğrencilerin figürasyon hakkında öğrendiklerini uygulamalarını yasaklamamışsa da, onların soyut biçimlerin niteliklerine duyarlı ve yapıcı bir karşılık aramalarını sağlamış, doğadan çizimler doku çalışmaları, ustalardan röprodüksiyonlar resmedilmiştir. (Kabaş, 1976). Temel sanat derslerine Klee ve Kandinsky gibi evrensel geçerliğe sahip ressamların öğretmenlik yaptığı Bauhaus'un amacı akılcılık ve işlevsellik adına üsluptan kaçınmak, bunun sonucu olarak temel biçim ve renklere önem veren bir üsluba sahip olmanın yanında işlek bir zekayı da gerektiren tutarlı bir hazırlık programı uygulamaktadır. (Lynton, 1982).

Tablo 2.1.1.4- Klee "Bauhaus" 1923. (Tanyeli, 1992)



Bauhaus kuramcılarının Charles Dickens'ın 1854'de "Hard Times" (Zor Zamanlar) adlı romanında bahsettiği insanların mantık-dışı süslemelere ihtiyaçları olmadığı, mantığından yola çıkmışlardır. Yazar, sözgelimi, fincanların üzerinde kuşlar, çiçekler, olmaması gerektiğini, çünkü kuşların uçamayacağı ve çiçeklerin açamayacağına göre bezemenin sadece insan aklının kavrayabileceği geometrik biçimler düzeyine indirgenmesi gerektiğini savunmaktadır. (Tanyeli, 1992).

Tablo 2.1.1.5- Loos'tan Bir İç Düzenleme "Süs Cinayettir". (Tanyeli, 1992)



20. yüzyılın başlarında geleneksel, alışılmış formlara karşı çıkan ressamlardan Boccioni ve Severini; plastik sanatlarda fütürizm akımının temellerini atmışlardır. Hız, dinamizm hareket kavramlarını ortaya koyan fütüristler, hareketli bir gözlemcinin çevresinde duran bir gözlemciden farklı olarak algılayabileceğini düşünmektedir. Fütürizmde dinamizm denilen ve özü hareketlilik, değişim, hız olan dinamik, canlı bir etki sağlanmaktadır. (Muller, 1972)

Tablo 2.1.1.6- Umberto Boccioni, "The Noises of the Street Invade the House", 1911. (Britt, 1990)



1918'de Le Corbusier tarafından yaratılan pürizm hareketinde soyut, saf, yalın, arınmış birincil geometrik formların estetik değerleri ortaya konmaktadır. Bu akım formların içeriklerinden tamamen bağımsız bir bütün olarak ele alınmıştır. (Muller, 1972)

1905 yılında bir sanat eleştirmeni tarafından bir resim ve heykel sergisinde renk, anlayış bakımından eserler "vahşi, ürkütücü" anlamına gelen "fovlar" olarak nitelendirilmişlerdir. Fovizm bakımından Van Gogh ve Gauguin'in eserleri birer örnek sayılmakla birlikte daha sonraları Vlaminck, Derain ve Matisse gibi sanatçıların da bu akımı uygulamakta olduğu görülmektedir. Fovizmde sanatçı, doğadaki görünümleri, saf renklerin uyumuyla resmetmiştir. (Muller 1972)

Tablo 2.1.1.7- Maurice de Vlaminck, "The Bar Counter", 1900 (Britt, 1990)



1906 yılında meydana çıkan kübizm akımı, doğada herşeyin silindir, küre, küp gibi geometik formlarla ifade edilebileceğini ilke olarak ortaya koymaktadır. Paul Cezanne ilk defa bu ilkeleri sanatında uygulamakla birlikte geleneksel perspektif kurallarını uygulamaktan da vazgeçmemiştir. Picasso, 1906-1907'den itibaren, Afrika sanatının etkisinde kalarak "Avignon"lu Genç Kızlar" adlı tablosunu resmetmiştir. Kübizmde zekaya ve düşünceye başvuran, tamamıyla yeni bir sanat yaratmak amacıyla bilimin metotlarının kabul edilmesinin ve bir objenin çeşitli görünüşlerinin algılamasının tuval üzerinde gösterilmesi amaçlanmaktadır. (Muller, 1972).

Tablo 2.1.1.8- Pablo Picasso, "Les. Demoiselles d'Avignon", 1907.
(Britt, 1990)



Duyusal yönden güçlü mesajlar sunan ve insan, duyularının ifadesi, ekspresyonist stilin özünü oluşturmaktadır. Ekspresyonistler için tarafsız bir görüşle sırf resim sanatının kurallarına uyararak eser vermek sözkonusu değildir, duyguların dışavurulması için resim bir araçtır. Heyecanların ve duyguların ifadesi sade renklerin keskin diliyle belirtilmektedir. (Güvemli, 1960)

20. yüzyıl modernizmde gelmiş geçmiş, bütün sanat kurallarını yadsıyan ve karşı çıkan Dada ve Sürrealist akımlarını görmekteyiz. Bu akımlar avangard kavramının özelliğini, bütün sanat kuralların yadsıyan ve karşı çıkan Dada ve Sürrealizm akımlarını görmekteyiz. Bu akımlar avangard kavramının özelliğini oluşturan ilericilik ve öncülük ,bilinmeyen alanların keşfi gibi durumları yapısında barındırmaktadır. Avangard, zaman zaman duraksama dönemleri geçirse de sanatın sonunun geldiği ve bütün herşeyin keşfedildiği savunulan zamanlarda da yeni bilinmeyenlerin arayışına girişmektedir. (Güvemli, 1960)

Tablo 2.1.1.9- Miro, s. 230. (Britt, 1990)



1960'lara kadar olan modernizmle, bu tarihten sonraki modern sanat arasında farklılıklar olduğu görülmektedir. Bu farklılıklar, bir sonraki bölümlerde ayrıntılı biçimde açıklanmaktadır. Yüzyılın sonundaki modernler, sanatın günlük ve sıradan olanla bütünleşmesine çalışmaktadırlar. Bu dönemdeki sanatçılar, nesne-özne ilişkisi, görüntüyle derinlik, özgünlükle kitsch arasındaki uyumları veya uyumsuzlukları vurgulamaya ve bitişik olarak varolmalarını sağlamaya çalışmışlardır. Modernizm, geleceğe dönük, yeni olanın karşısında heyecan duyulmasının yanı sıra yapısında ince işçilik ve estetik talepkarlık da sözkonusu olmaktadır.

2.2. POSTMODERN DÜŞÜNCE

Bundan önceki bölümlerde sanatçıyı ve sanat eserini incelerken baz olarak alınan faktörün eserin yaratıldığı zamanın koşullarını da incelemek gerekliliği açıklanmıştır. Bu bağlamda postmodernizm, büyük ölçüde sanat,kültür, estetik alanlarında tartışılrsa da gücünü politika ve sosyolojiden aldığını kabul etmek gerekmektedir. Politik krizlerin, çöküşlerin özellikle 1960'lardan sonra hissedilir biçimde yaşanması da bu durumun açık bir göstergesini oluşturmaktadır. Gerek dünyada gerekse ülkemizde postmodernizm ve bunun çevresinde cereyan eden tartışmalar halen devam etmektedir.

Post-modernizm tartışmaları, kültürel alanlarda yeni "Postmodern" kültür biçimlerinin işaretleri olarak başlamaktadır. Postmodernizm, Jameson'a göre Andy Warhol'un pop-art'ında somutlaşan, ama aynı zamanda Las Vegas mimarisinde rastgele bulunmuş nesnelere, happeninglerde, düzenlemelerinde, romanlarda ortaya konan eklektisizm sergilemektedir. Modernist kültürün ciddiyetinin, ince işçiliğinin, estetik talepkarlığının aksine, postmodernizmde yeni bir ilgisizlik, yeni bir şakacılık ve "yüksek kültür" ve "popüler kültür" biçimlerini karıştıran, estetik sınırları altüst eden, sanatın alanının reklam imgelerini, tüketimi çoğaltarak bir çılgınlığa dönüştüren postmodernist sanatın eklektik olduğu düşünülmektedir. (Küçük, 1993) "Yüksek sanat" ın bir parçası haline gelen ve "ya öyle ya böyle" felsefesine karşılık "post-modernizm"de pop-art ve dönemin kültürel, alanlarında kendisine gösteren "anything goes" (herşey olur) yollu bir populist estetik sergilenmektedir. Modernist sanatın geleceğe dönüklüğüne, yeni olanın karşısında coşkuya kapılmasına karşılık, postmodernist sanatta bütün bir sanat tarihinden seçilmiş stillerin, biçimlerin ve türlerin eklektik karışımlarıyla eskiye dönük bir hayranlık ve yeninin karşısında büyülenmeyle kaynaştırılarak sunulmaktadır. Modernist hareketin "avant-garde" önceki stilleri ve hareketleri yadsımakta, postmodernist sanatsa genellikle dünyadan olduğu haliyle zevk alarak estetik stillerin ve hareketlerin çoğulculuğuyla birarada yaşamaktadır. Postmodernizmde çoğulculuğun kapıları açılarak tarih ve gelenek, ikonografi, renk, heykel, retorik, süsleme birleştirilmekte, kaynaştırılmaktadır.

Kısacası postmodernizmde çelişkili, karşıt ögeler yanyana kullanılarak şaşırtıcılık, çarpıcılık elde edilmektedir. Postmodernizmde sıradan olandan, karmaşadan, kitsch'den (gündelik hayatın görünüşlerinden) çekinmeyen bir rahatlık söz konusu olmaktadır. (Küçük, 1993)

2.2.1. Postmodern Sanat ve Plastik Sanatlarla İlişkisi

Modernist bütün akımların birbiri peşisıra yaşanması kavramlaşmasıyla tarihe karışması, sonraları modernizmin hızının kesilmesi tükenmesi sonunda da yeni bir sürecin, postmodern zamanların başlaması. Postmodernizmin, başta mimari ve plastik sanatlar olmak üzere çarpıcı değişikliklerle belirginleşmesi, aynı zamanda kendinden önce yaşamış akımlara referans yapabilmesiyle paralel gitmektedir. Başka bir deyişle belirgin, katı, kesin kurallar yerine kuralların sınırlarının kalktığı yeni bir anlayışın hakim olduğu yeni bir dünya. Bu yeni dünyada dün ve bugün, Antik Roma ve bu yüzyılın başı, uyumlu ve uyumsuz, geçmiş dönemler ve akımların varlıkları yeni birleşmeler ve sentezlerle sürdürülmekte ve post-modernizmin kilit kelimelerinden birini, eklektisizmi

oluşturmaktadır. Bilindiği gibi post-modernizm, önce bir mimari olay olarak göze çarpmaktadır. (Baykam, 1990)

Mimarlığı bir dil, anlatım aracı olarak kabul eden Post-modern akım, araçlarını zenginleştirerek mimarlığa daha çok özgürlük getirmiştir. Mimarlık, uzun bir sessizlik döneminden sonra soyut düşüncelere dayanmak yerine insanların zevkine duyarlılığına önem veren benzetmeler ve semboller kullanarak biçimlenmektedir. Mimar Venturi, bildirgesinde postmodernizmin teorik kaynağını şöyle özetlemektedir:

. Netlik, kesinlik yerine karmaşıklık, belirsizlik, çelişkileri yansıtan bir mimarlık.

. Mükemmellik yerine "sıradan" olma özelliği, sembolik öğelerin vurgulanması, tarihsel formlardan alıntılar.

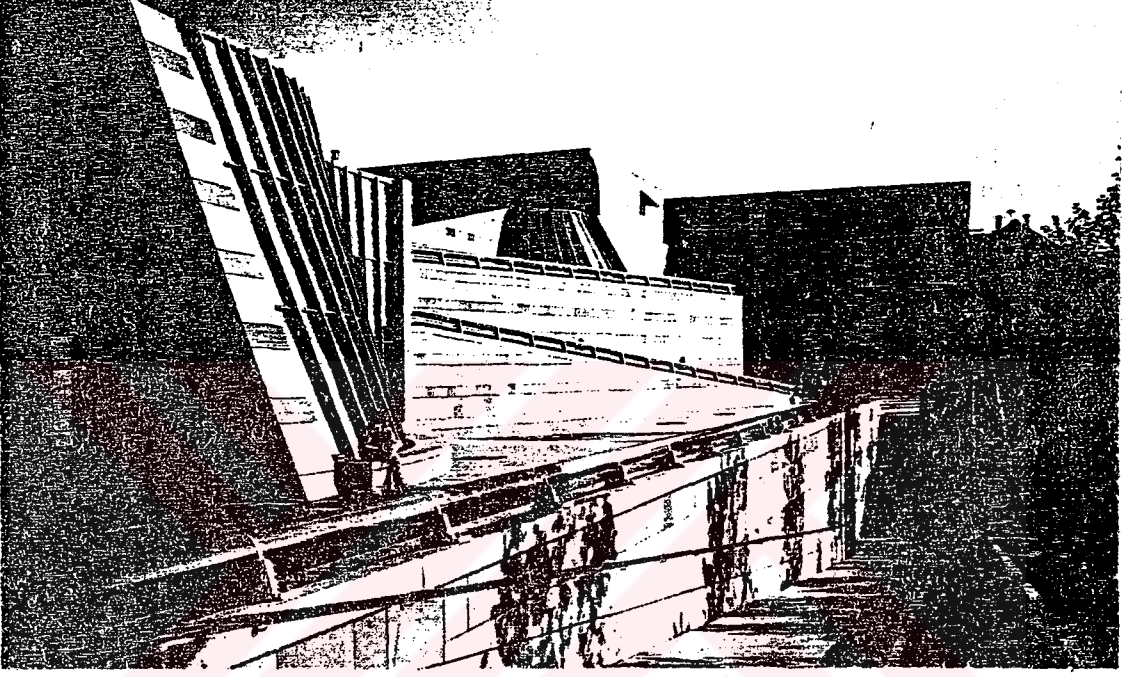
. Açık, seçiklik yerine birden fazla anlamla yüklülük

. İçten dışa doğru tasarıma (tümevarım) dayalı dış görünüşün iç fonksiyonu yansıttığı mimarlık anlayışı yerine, iç-dış ayrımını kabul eden, binaların dış görünüşünü etkileyen kentsel faktörleri gözönüne alan bir mimarlık söz konusu olmaktadır. Charles Jencks'e göre postmodernizm çifte kodlama bir ikilem üzerine kurulmuştur. Hem modernizmin sürekliliği, devamı hem de onun aşılması çağdaş hale getirilmesi. Ayrıca postmodern mimari için önemli bir çıkış noktası modern mimarinin sosyal başarısızlığıdır. Ucuz prefabrikasyon, kişisel, insancıl mekan ölçeğinin olmaması, psikolojik rahatsızlıklara, strese yol açan konut yatırımları bu tip sosyal başarısızlıklara örnek olarak verilebilirler. Modern mimarinin elit tabaka hizmet etmesi, basitleştirilmiş diline karşı saldırıya geçen mimarlar, postmodernizm çerçevesinde biraraya gelmektedirler. Bazı mimarların ilerciliğine, sosyal ve teknolojik gerçekçiliğine, dayalı görüşlerine karşılık bir kısmı da nostaljik bir yaklaşımı yansıtmaktadırlar. Çağdaş yaşamın tüm alanlarında izlenen hızlı üretim ve tüketim olgusunun bir sonucu olarak tüm görsel sanatlardaki deneysel çaba ve fikrine, üstün teknolojik ve iletişim kaynaklarına bağlı olarak değerlendirilmektedir. (Jencks, 1986)

Modern mimarlar, ya uluslararası bir üslup içinde veya yalnızca cam ve çelik kullanarak mimari tasarım yapmaya zorlanmaktadır. Her ikisinin de birlikte kullanılmasının en iyi örneği. James Stirling'in Stuttgart'taki "Şehir Galerisi"dir. Bu yapıda kont dokusunun ve müzenin eğlendirici uzantılarını bulmak olasıdır. Binadan zemine düşen taşlar sayesinde harabe ortamı yaratılarak ironik bir durum dikkati çekmektedir. Bahçede yer alan bu harabe taşlar, 18. yy. ortamını yansıtarak post-modern anlayışın göstergesini oluşturmaktadır: Çelik iskelet, masif kütükleri tutmaktadır ve blok taşlar arasında çimento yoktur, hava delikleri vardır. Duvarlardaki bu delikler garaja esprili bir hava kazandırdığı gibi

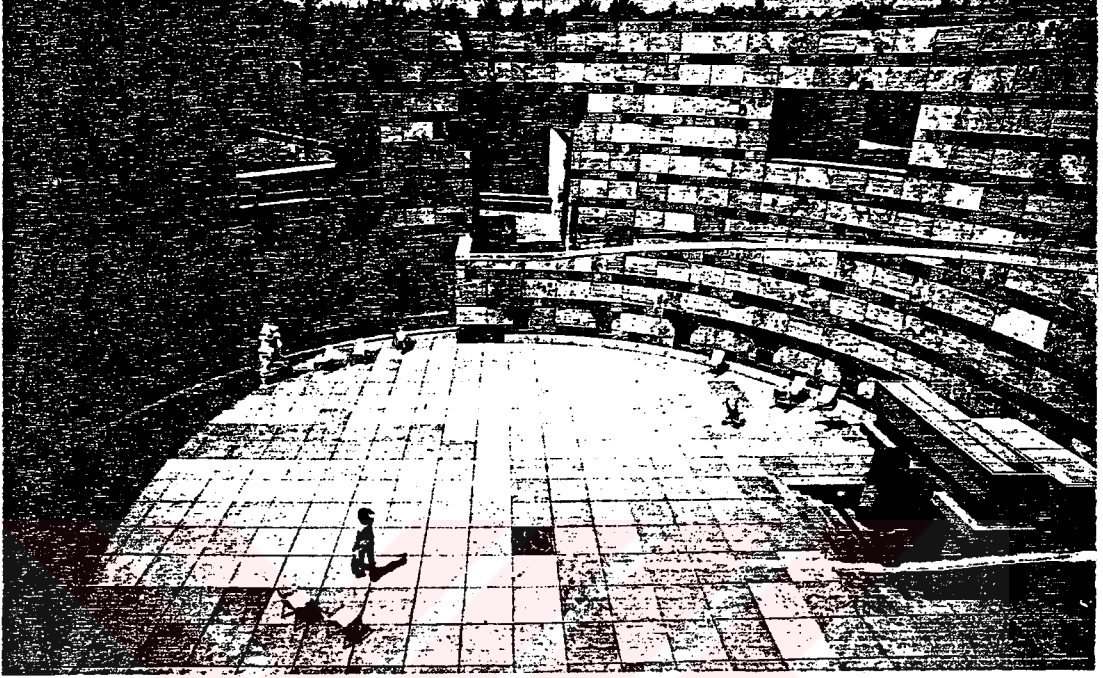
gerçek ve göz yanılması arasındaki farkı da ortaya koymaktadır. Paradoks, başka bir deyişle mantığa aykırı görünen, fakat gerçekte doğru olabilen düşünce ve çifte kodlama bu örnekte açıkça görülmektedir.

Tablo 2.2.2.1. James Stirling "New State Gallery"nin Dıştan Görünümü (Jencks, 1986)



Modern akıma bağlı bir mimarın malzemeye bağlılık, mantıksal tutarlılık, doğruluk ve basitlik gibi değerlerle kendisini postmodern yaratma özgürlüğü içinde bulamamaktadır. Sözgelimi Stirling bu yapıda geleneksel formları; bir Mısır kornişini bir açık hava pantheon'unu (daire avlu) kesik kemerleri kullanmıştır. Çifte kodlamanın en belirgin biçimi, girişte görülmektedir. Çelik bir saçağa tapınak görünümü kazandırılarak otomobil indirme noktası ve insanların bu noktadan yürüyeceği vurgulanmaktadır. Bu kare saçak, I kirişleriyle Dorik üslubunu yansıtmaktadır. (Jencks, 1986)

Tablo 2.2.2.2- James Stirling, "New State Gallery"nin İçten Görünüşü
(Jencks, 1986)



Böylece Modernizm, Klasizm'le karşılaştırılarak, yüzleştirilerek bir yanda tarihsel çağrışımlar ve sembolik testlerle, yanda tutarlı bir kullanım ve dolaşım şemasıyla üstüste getirilerek güçlü bir kurguyla vurgulanmaktadır:

Günümüzde felsefe ve dilbilimin diğer sanat tarzlarıyla güzel sanatların resimle heykelin ayırım duvarlarının artık yıkılmakta olduğunu görmekteyiz. Marcel Duchamp'ın pisuarı R. Mutt olarak imzalaması ve "çeşme" diye sunuşundan itibaren sanatta değerli olanın bir şeyi yapmanın değil, bir şeyi düşünebilmenin ayırıcısına varılması gerektiğini vurgulamaktadır. Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmakta, bunu gerçekleştirirken de "ready-made" (hazır yapım)ı kullanmaktadır. Marcel Duchamp'ın ready-made'lerinin bisiklet tekerleği, pisuar ya da bir kahve makinası gibi içinde makina estetiğini barındıran nesnelere karşılık Andy Warhol'un seçtiği ready-made'leri Brillo Kutusu veya Campbell çorba kutuları gibi tüketim araçlarıdır.

Tablo 2.2.2.3- Marcel Duchamp "Fountain", 1917 (Erzen, 1991)



Tablo 2.2.2.4- Andy Warhol "Brillo Box" 1960 (Erzen, 1991)



1950'li yıllara ya da İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar çeşitli savların "izm"ler halinde belirmesi, kendilerini genellikle manifestolar, tek değer olarak sunan bu akımlar, sanatı içerik ya da biçim olarak tek bir doğruya bağlamak istemektedir. 1950'lerin sonrası da önceleri özerk sanat ile gündelik yaşama ait ve bağımlı ilişkiler arasında bağlantılar kurmaktadır. Gündelik bir eşya, bir anda sanat değeri taşıyan bir sınıfa yükseltilebilmiştir. İkinci Dünya Savaşının ardından siyasal alandaki parçalanmalar ve bu ülkelerin üçüncü dünyada karşılaştıkları tepki yeni bir bilinç getirmiş ve sanattaki parçalanmayı vazgeçilmez ve karşı konulmaz bir gerçek olarak kabul etmiştir. Bu kapsam içinde David Salle, Julian Schnabel, Sigmar Polke, Baselitz, Anselm Kiefer, Jennifer Bartlett, Malcolm Morley, Ad Paschke, Philip Guston, Eric Fischl, Susan Rothenberg, Francesca Clemente gibi ressamlarla Bruce Newman, Dan Flavin, Richard Long, Lucas Samaras, Carl Andre, Richard Serra ve benzeri heykel sanatçılarının eserlerinde görülen özellikler üzerinde genel bir değerlendirme yapılacak olursa, bu şöyle özetlenebilir:

Resim, heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat araçları arasında belirleyici sınırlar kalkmaktadır. Resimler üç boyutlu olduğu gibi mimari duvarlar resimli, heykellerse boyanmış olabilmektedir. Sınırların ve ayrımların belirsizleşmesi, erimesi, aynı zamanda sanatçının esinlendiği konu, üslup, teknik arasında da yok olmaktadır. (Erzen, 1991) Sanatın duvarlara asılan büyük boyutlu resimler veya doğanın ve insanın doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak betimlendiği dönemler yaşanmıştır. Günümüzde sanat mekan-nesne-eşya, "enstalasyonlar", başka bir deyimle "yerleştirmeler" olgusuna yanıt aramakta, sanat mimari mekan içinde etkinlik kazanmaktadır.

Eşyalar ve nesnelere içleri doldurulan mekanların insanlarla ilişkilerini tanımlayan enstalasyon olgusu, yalnız ilişkilerin görünen özelliklerinin değil, mekanların içindeki insanların siyasal, ekonomik, toplumsal, kültürel, ruhsal, cinsel, ahlaksal düşünsel vb. durumlarının da göstergesi olabilmektedir. (Madra, 1991) Mekanlar, eşyalar ve nesnelere insanın dışında bir dil de oluşturmaktadır. Günümüzde mekan-eşya-nesne olgusuyla hesaplaşmayı sanatçı üstlenmektedir. Bütün nesnelere arasındaki ilişki, düzensiz gibi görünen düzen, çağrışımları ve düşünce üretimini sağlayan mekanizmanın birleşmeleri mekan-eşya-nesne, yerleştirme olgusunun yaşamsal olmasını sağlamaktadır.

Tablo 2.2.2.5- Anselm Kiefer "Die Meistersinger" 1982 (Britt, 1990)

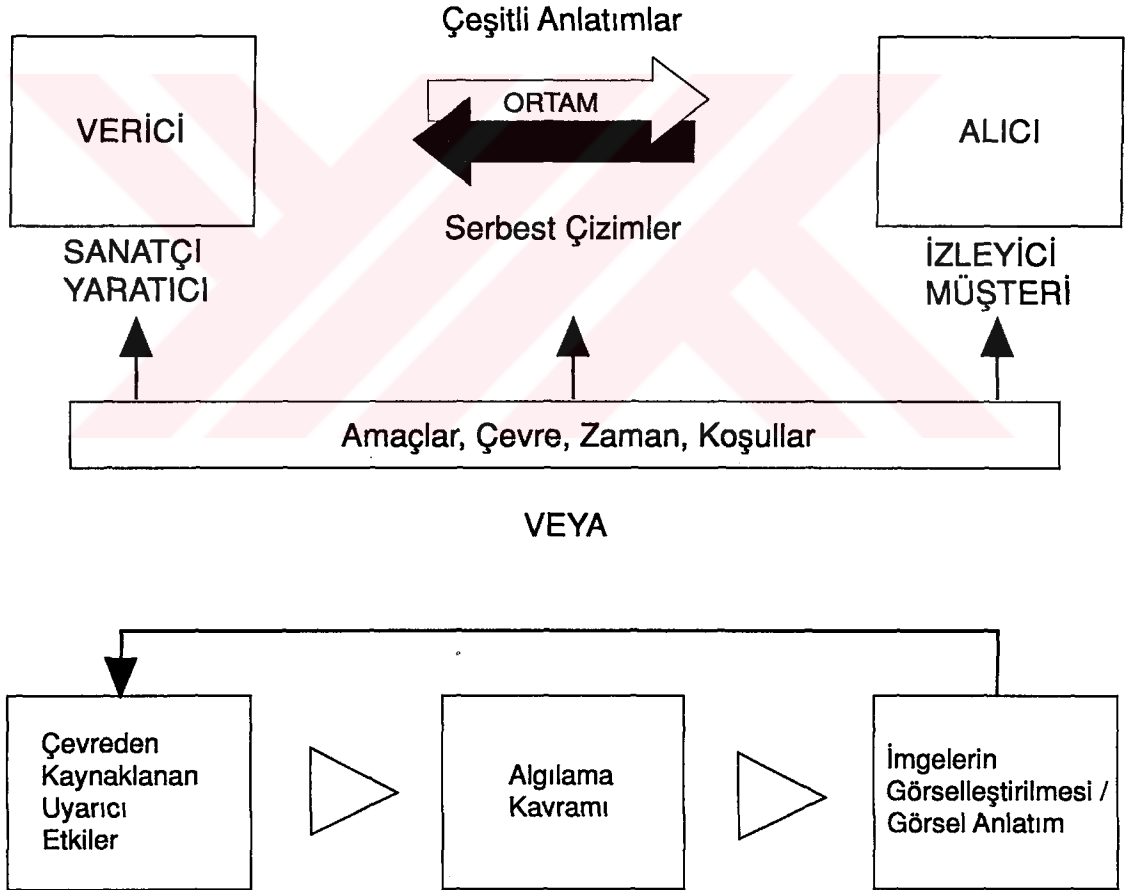


Tablo 2.2.2.6. Paula Rego "The Maids" 1987 (Britt, 1990)



3. BÖLÜM - ÇAĞDAŞ SANATTA ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

İnsanlar sürekli içinde yaşadıkları çevreyi, kendilerini kuşatan doğal ve yapay nesnelere algılamakta ve yorumlamaktadırlar. Sanat eylemi de, bu karşılıklı etkileşim süreci sonucunda oluşmaktadır. Görsel birtakım bildiriler, değerler, onları taşıyan ve yansıtan eserlerden, objelerden yollanmakta, suje de denilen değerlendirme yapanlar tarafından algılanmakta ve mesajların iletilmesinden, alınmasından oluşan bu ilişkiler obje-suje; diğer bir ifadeyle insan-nesne etkileşim sistemi olarak tanımlanmakta ve estetik değerler kapsamında incelenen toplumsal bir olgu olarak bilinmektedir.



Şekil 3.1- Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Görsel İletişim Süreci (Ay-
dınlı, 1992)

Şekil 3.1'de çevreden gelen uyarıcı etkilerin algılanması hissedilmesi, kavranması sonucu bellekte oluşan ve daha sonra bu imgelerin görselleştirilmesi, ifade edilmesi süreci; başka bir ifadeyle görsel iletişim süreci açıklanmaktadır.

Çevrenin insana gönderdiği mesajlar ve bunların algılanması, ilgi tutum ve değerlere bağlı olarak etkinlik kazanmaktadır. Duyusal bilginin alınmasına ve işlenmesine ilişkin algısal-zihinsel süreç, görsel keskinlikle gerçekleşir ve görselleştirmede anlatım teknikleriyle ifadesini bulur. (Aydın, 1992)

3.1. NATÜRALİZMDEN EMPRESYONİZME ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Empresyonizm, kaynağını Rönesans'tan alan ilkeler doğrultusunda gelişen ve doğanın duyusal olarak kavranılmasına dayanan natüralist bir eğilim olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle empresyonizmde obje, doğanın duyusal olarak kavranması şeklinde açıklanmaktadır. Marcel Brion'a göre 500 yıldan beri Avrupa resmi, objeden hareket etmekte ve obje tual üzerindeki yapıtı belirlemektedir. Empresyonizm işte bu gelişmenin doruk noktasını oluşturmakta ve bu gelişmenin sürekliliği, sanatın tekrarlanması anlamına gelmektedir.

Tablo 3.1.1- Ingres "Woman in a Bath", 1808 (Gombrich, 1972)



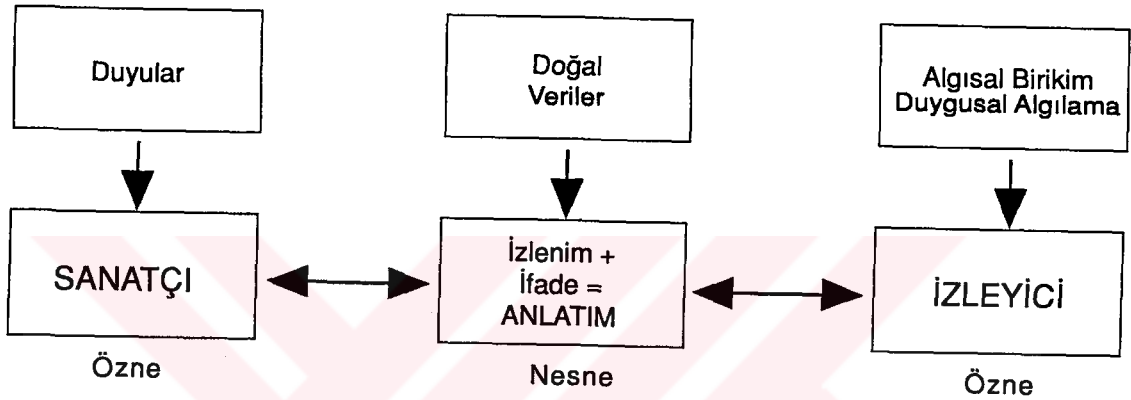
19. yüzyılın teknolojik ve bilimsel ilerlemelerine, kültürel alandaki gelişmeler de paralel olmakta ve bu yüzyılın objektivist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyılda yerini subjektivist bir gerçeklik kavrayışına bırakmaktadır. Bu dönemde bilim ve kültür alanlarındaki gelişmeler, çok geçmeden sanatı da etkilemektedir. Maddenin değişime uğraması, o zamana kadar bilinen ve inanılan kavramlardan uzaklaşılması sonucu, sanat soyut bir öz şeklinde kavranmaktadır. Böylece maddesel varlık, doğa varlığı soyut-düşünsel bir ilgiler sistemi olarak kabul edilmektedir.

Tablo 3.1.1- Claude Monet. "Wild Poppies", 1873 (Britt, 1990)



"Empresyonist ve Sembolist Ressamlar" sergisinde doğayı titizlikle resmetme ve natüralizmin dışlandığı resimler, sanat ortamının genel-geçer hükümlerini altüst etmektedir. Önceleri sanatçılar "nesne"ler dünyasını resme aktarmaktayken, daha sonraları nesnelere anlamlarıyla ilgilenmişlerdir. Bu-

nunla birlikte doğayı yorumlama açısından da önemli değişimler farkedilmektedir. Empresyonist sanat tarzında doğa duyuların aracılığıyla kavranarak resmedilme endişesi taşımaktadır. Bu süreçten sonra bir doğa algılayışı yerine ilginin, nesnelerin kendisinden nesnelerin anlamına doğru kaymakta olduğunu görmekteyiz. Bilindiği gibi nesne, duysal olarak kavranan bir gerçekliktir. Buna karşılık nesnenin anlamı, duyularımızla kavradığımız bir varlık olmayıp, bizim bir ben, bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediğimiz düşünsel varlıktır. Böylece duyularla görünen dış dünya, artık farklı bir anlayışta, başka bir ifadeyle nesnelere, soyut düşünsel varlıklar halinde karşımıza çıkmaktadır. (Tunalı, 1981)



Şekil 3.1.1- Empresyonizmde Özne-Nesne İlişkisi

Şekil 3.1.1'de Empresyonizmde sanatçı-nesne-izleyici arasındaki dairesel bir süreç açıklanmaktadır. Doğayı duysal olarak kavrayan sanatçı, yapıtlarında bunu yansıtmakta, başka bir deyişle doğa, sanatçının ruhuyla biçimlendirilerek ürünleşmektedir.

3.2. EMPRESYONİZM VE KÜBİZMDE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Bilindiği gibi empresyonist sanat anlayışında sanat, salt doğa olarak kabul edilmemekte, doğanın ruhla biçimlendirilmesi, işlenmesi olarak açıklanmaktadır. Nesnelerin ve onların etrafındaki ortamın etkileşimleri, yeni bir anlatım dili olarak kübist sanatçılar tarafından tuvale aktarılmaktadır. Bu sanatçılar, yaşadığımız dünyayı geometrik formlardan oluşan ve farklı açılardan yansıtan yeni bir dil yaratma özgürlüğü olarak kabul etmektedirler. Empresyonizmin duysal kavranmasına karşılık, kübizmde düşünsel olarak "kurgu"lanan, soyut bir ortam geçerli olmaktadır. Empresyonizmde ise günlük dünyanın konu edilmediği, üçüncü boyutun aranmadığı, nesnelerin renk ve ışık lekelerinin sanat-

çının duyarlılığı ile birlikte tuvale aktarımı ön planda tutulmaktadır. Empresyonist bir tabloda objelerin ışık, renk, leke, devinim etkilerinin, illüzyonlarının kübist formalizmle, suje bilincinde bir biçime dönüşmeleri gerçekleşmektedir. Buna karşılık kübist ressamların tablolarında düşünsel, yapısal biçimler soyut olarak ifade edilmektedir. (Tunalı, 1981)

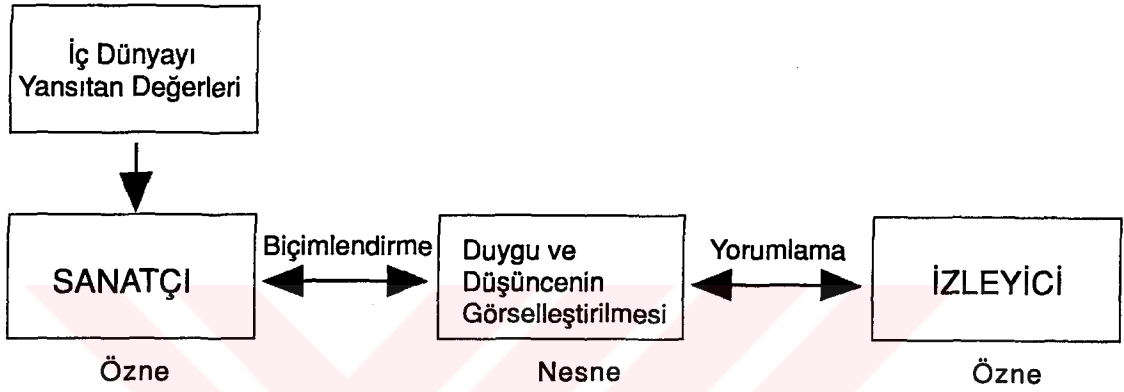
Tablo 3.2.1- Georges Braque "Landscape at L'Estaque" 1908 (Britt, 1990)



3.3. EKSPREZYONİZMDE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Bireysel bir tavırla kendi iç dünyasına ve gözlemlerine dayalı, kendine özgü yapıtlar ortaya koyan ekspresyonist akımın sanatçıları, insan duygularını estetik değerlerden daha önemle vurgulamaktadırlar. Salt resim sanatının ku-

rallarına uyararak eser vermek değil, duygusal ifade yüklü ilginç ve çarpıcı, özgün, tek defaya mahsus, tekrar ve taklit edilmeyen, kendine has dili ve güçlü duygusal etkisi olan biçimlerin dışavurumu, ekspresyonist eserlerle anlatılmaktadır. Bu eserlerde heyecan verme, dinamizm, canlılık ve ilginç olma, tek defaya özgü olma, ön planda tutulmaktadır. Çağdaş ekspresyonizmin öncülerinden sayılan Vincent Van Gogh, bu akıma hayatıyla olduğu kadar, eserlerine acıyı ve çarpıcı ifade gücünü de yansıtmıştır.



Şekil 3.3.1- Ekspresyonizmde Özne-Nesne İlişkisi

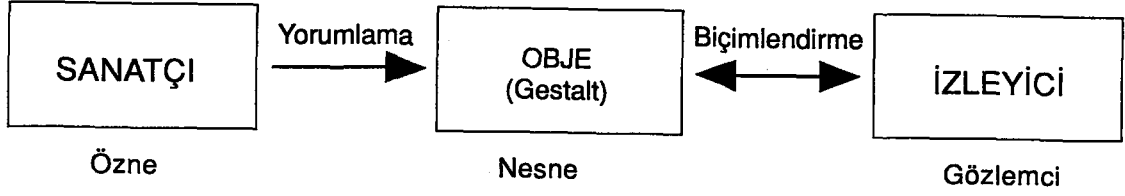
Ekspresyonizmde öznenin duyguları estetik değerlerden ön planda tutulmakta, tek defaya mahsus tekrar edilemeyen, kendine has dili olan biçimlerin dışavurumu yansıtılmaktadır. (Şekil 3.3.1)

Tablo 3.3.1- Vincent Van Gogh "Lierre qutour d'un arbre dans le parc"
1889 (Jong, 1968)



3.4. SOYUTLAMA VE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Plastik sanatlarda natüralizm, taklit ve kopyayla özdeş sayılmakta; suje üzerindeki etkisi, bu özelliğinden dolayı önem kazanmakta ve objelerin benzerlikleri bir coşku kaynağı olabilmektedir. Soyutlamada ise, sanat eserine konu olan objeler, az veya çok doğadaki örneklerinden uzaklaşmakla birlikte konu ve biçim birbirinden ayrı olarak düşünülmektedir. Bu eğilimdeki bir sanatçının taklit ve kopya olarak nitelendirilen natüralist eğilimlerin ötesine geçmesi, diğer bir ifadeyle soyutlama eğilimi görülmektedir.



Şekil 3.4.1- Soyutlamada Özne-Nesne İlişkisi.

Sanatçı-yapıt-izleyici arasında doğrusal bir sürecin yaşandığı soyutlama eğiliminde geri besleme süreci, yalnızca “yüksek sanat” olarak adlandırılan belirli bir kesime hitap eden sanat etkinliklerinde vardır. 20. yüzyılın anti-sanatı olarak adlandırılan soyut sanat, topluma hitap edememesi nedeniyle bazı eleştirilere maruz kalmıştır. (Şekil 3.4.1.)

Natüralist sanatın doğayla dostluğuna ve sıcaklığına karşılık soyutlama, doğada öze yönelik ve ondan bütünüyle ayrılan bir düşünce tarzı, kübizm, fütürizm, pürizm gibi soyut akımlarla kendini göstermektedir. Bilindiği gibi soyut sanat, objeden uzaklaşma ve yabancılaşma olarak yorumlanmaktadır. Uygulayıcısı Kandinsky tarafından bu tarzın “obje”si duyularla kavranamayan tinsel varlık olarak düşünülmektedir. Sözü geçen tinsellik anlamındaki soyutluk doğal nesnelere karşılaştırılma yerine, nesne ilgilerinden bağımsız olarak sanatsal ilgileri çözümü açısından yorumlanabilirler. “Işığın, rengin, gölge ve ışığa; rengin renge, uzunun kısaya, genişin darı, belirlinin belirsiz, arkanın öne, solun sağa, yukarının aşağıya, dairenin kareye ve üçgene ilgisi önem kazanmaktadır” (Tunalı, 1981) Böylece resmin konusu objeler ve bunlar arasındaki bağıntı, yeni bir biçim anlayışının sunulduğu tinsel varlık olarak değerlendirilmektedir. Bu yeni anlatım dünyasında ifade, yeni bir biçim vermenin sanatı; ifadenin objesi, sanatçının iç dünyası ile özdeş “ben” objesi olmaktadır. Bu dünya, dış dünya objelerinin görünüşlerinden oldukça yabancı, yani “soyut” olarak yorumlanmaktadır. (Tunalı, 1981)

Tablo 3.4.1- Wassily Kandinsky "Large Study"1914 (Britt, 1990)

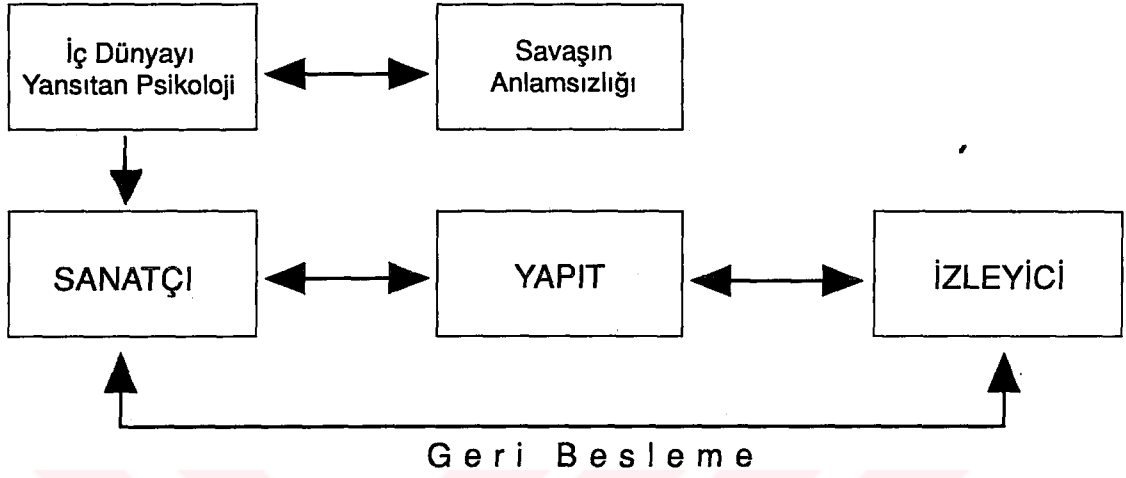


3.5. DADAİZM, KAVRAMSAL SANAT VE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Birinci Dünya savaşından sonra sanatın yok olmasını öneren gelenekselleşmiş toplumun, kültür ve sanatı ortadan kaldırılmasını savunan dada hareketi ortaya çıkmaktadır. Savaşın anlamsızlığını ve o atmosferin insan üzerinde yarattığı psikolojinin dışı vurumu, çatışmaları, dada akımıyla ifadesini bulmaktadır. Dada hareketinin çıkış yılları, soyut sanatın dünya sanat ortamında kendini kabul ettirdiği zamana rastlamaktadır. (Lynton, 1982)

20. yüzyılın anti-sanatında sanatla günlük yaşam ve toplum arasındaki uçurumun kapatılması, "güzellik" anlayışından vazgeçilerek yaratma eyleminin ve sürecinin sonuçtan daha önemli olduğu ortak bir "isyan"ın dışavurumu söz konusu olmaktadır. Dada sanatının ayırıcı özelliğini, çeşitliliği oluşturmakta-

dir. Yenilikçiliği benimsemeleri ve görünüşte sanata yeni değerler getirmese de yerleşik değerlerle hesaplaşmış olduklarından, var olan yöntem ve üsluplara yeni anlam kazandırmışlardır. (Lynton, 1982)



Şekil 3.5.1. Dadaizmde Özne-Nesne İlişkisi

Şekil 3.5.1'de dadaizm akımında Özne-Nesne ilişkisinin şematik anlamı gösterilmektedir. Savaşın saçmalığı ve atmosferin insan üzerinde yarattığı psikolojinin dışavurumu, dada akımıyla ifadesini bulmaktadır.

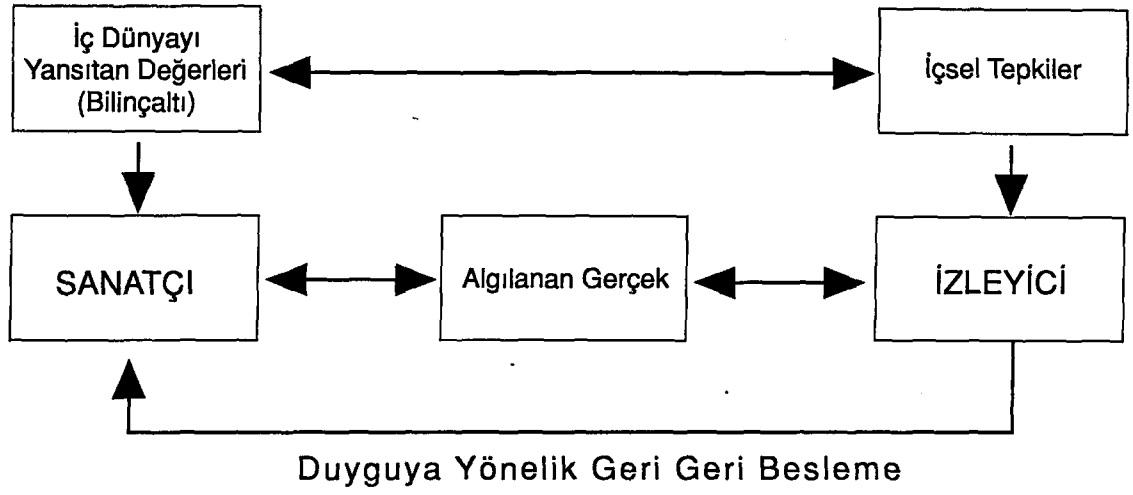
Tablo 3.5.1- Max Ernst "Fruit of a long Experience" 1919 (Britt, 1990)



Dada akımından doğan Sürrealizmde, algılanan gerçeğin gerisindeki dünya yansıtılmaktadır. Bilindiği gibi bu akımda, sanatçının kendi iç dünyası ön planda olduğu gibi, bilinçaltı ve kendi içdünyasının yansıtılması nedeniyle, bireysel bir üslup sayılabilmektedir.

Salvador Dali
The Dismal Sport 1929

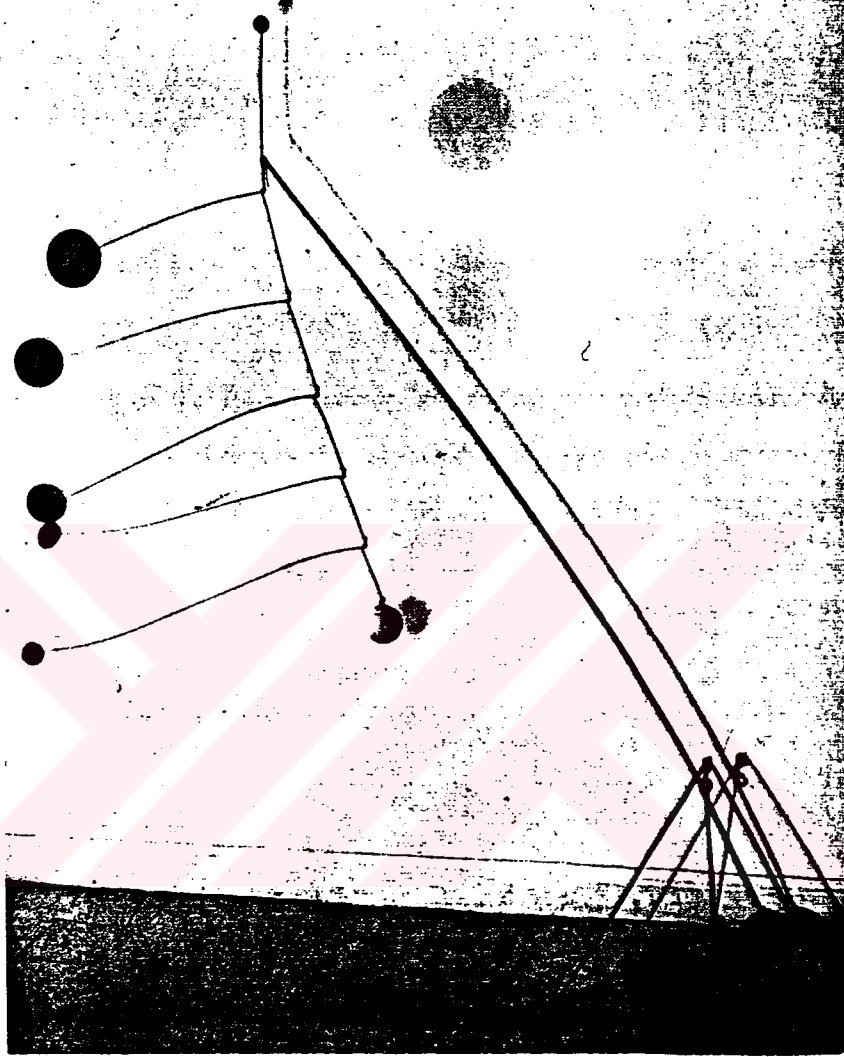




Şekil 3.5.2- Sürrealizmde Özne-Nesne İlişkisi

Şekil 3.5.2'de dada akımından doğal sürrealizmde obje-nesne ilişkisinin şematik anlatımı gösterilmektedir. Bu akımda sanatçının iç dünyası ve bilinçaltı ön plandadır.

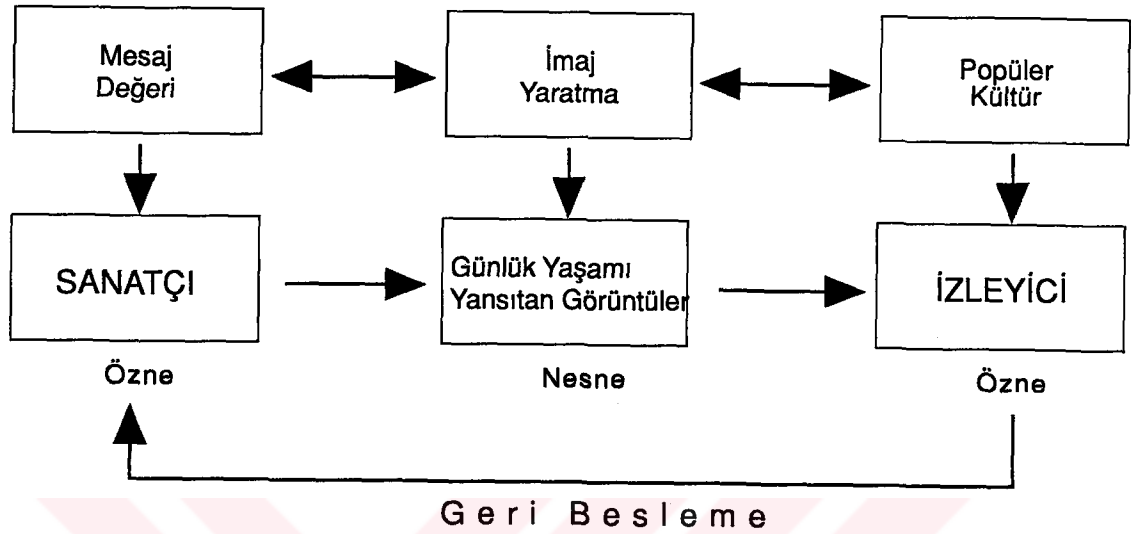
Tablo 3.5.2- Alexander Calder "Calderberry Bush", 1932 (Read, 1962)



Sanayileşmiş uygarlığın sonucu olan tüketim malzemesi bolluğuna duyulan olumsuz tepki sanat alanında çok yoğun ve çeşitli olmuştur. Geleneksel teknikler yerine, endüstriyel artıklar ve çöpler, resmin ve heykelin malzemesi olarak kullanılmaktadır. Tüketim piyasasının ve bu piyasayı körükleyen firma ve reklamların, resimli romanların, bu piyasada ortaya sürülen birbirlerinin mekanik tekrarı metalar, bize sanat olarak sunulmaktadır. (Feldman, 1976)

Pop sanatçıları alışılmış ortak görüntü dünyalarının kaynağı olarak seçtikleri ve izleyicinin sinir sistemini zorlayan şeyleri göstermektedirler. Radyo ve TV reklamlarının ikna etme yollarından biri olan mekanik tekrar, pop-sanatın önemli özelliğini oluşturmaktadır. Andy Warhol, 1960'lı yılların başlarında ça-

lıştığı çorba kutularının görsel tekrarları ile dikkatimizi çekmektedir. (Feldman, 1976)



Şekil 3.5.3- Pop Sanatta Özne-Nesne İlişkisi

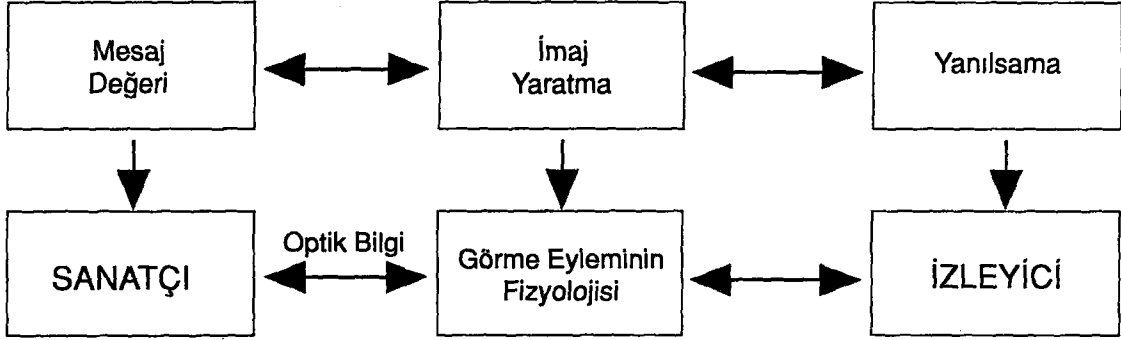
Toplumsal etkileşimin güçlü olduğu, insanların bildikleri, tanıdıkları, kendi kültürünü yansıttıkları görüntülere karşı haz aldıkları; aynı şekilde toplumun tad alma kültürü sanatçının mesaj değerini oluşturmasında önemli rol oynamaktadır. Dairesel süreç Şekil 3.5.3 de sanatçı ve izleyiciyi sanat yapısı kanalı ile bütünleştirmektedir.

Pop-sanatta iletişim, mesaj değeri, yaratılan imajın biçimlendirilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Pop-sanatın diğer bir özelliğini de anonimlik oluşturmaktadır. Lichtenstein resimli dergilerin görsel dilini, konularını ve tekniklerini el almaktadırlar. Amerikan pop sanatını yapıtlarında uygulayan en belirgin sanatçılar olan Andy Warhol ve Roy Lichtenstein'in ortak özellikleri kuşkusuz çok sık rastlanılan basit olayları ve sözleri, kendilerinden birşey katmadan taklit eden kişiler olarak görülmüşlerdir. Pop, çağdaş güzel sanatların bireyselleşmiş bencilce yaratılarıyla kontrast oluşturan homojen bir yapıya sahip olmaktadır. Bu sanat, popüler kültürün basılı şekilleri olan reklam, paketlenme, etiket ve dünya çapındaki markaların oluşturduğu görsel çevrenin, hem büyüleyici, hem de bıktırıcı dünyasını yapısında taşımaktadır. (Feldman, 1976)

Tablo 3.5.3. Andy Warhol "Four Mona Lisas" 1963 (Britt, 1990)



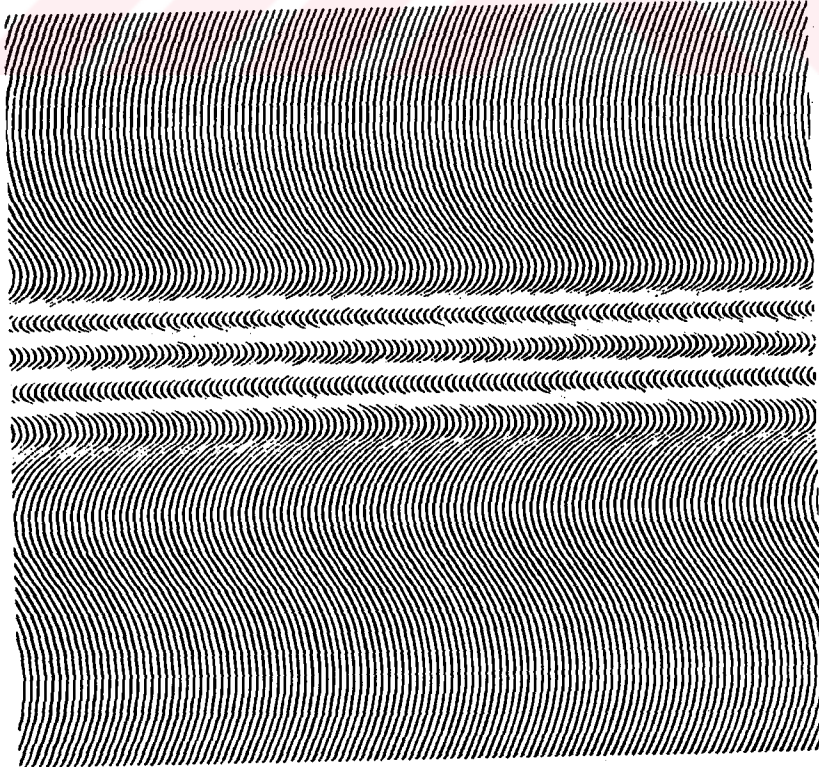
Op-sanat ya da optik sanat, 1946'da pop sanatın inişe geçmesiyle ortaya çıkmış bir sanat hareketi olarak gözlemlenmektedir. Sanatçılar, görme eyleminin fizyolojisi üzerinde durarak mekanik hareket, prizmalardan geçirilmiş yapay ışıklar ve izleyicinin bakış açısına göre kayan görüntüleri çalışmalarında kullanmışlardır. Fiziğin karmaşık optik bilgisi, op-sanat aracılığıyla estetik dünyaya sokulmakla birlikte bu sanatın etkileyciliği görsel yollarla duyarımızda düzensizlik,neşe, canlılık yaratmaları sayesinde gerçekleşmektedir. Bilindiği gibi op-sanat görsel duyu aracılığıyla insan organizmasını kontrol altına almak isteyen sistemli bir girişim olarak görülmektedir. (Feldman, 1976)



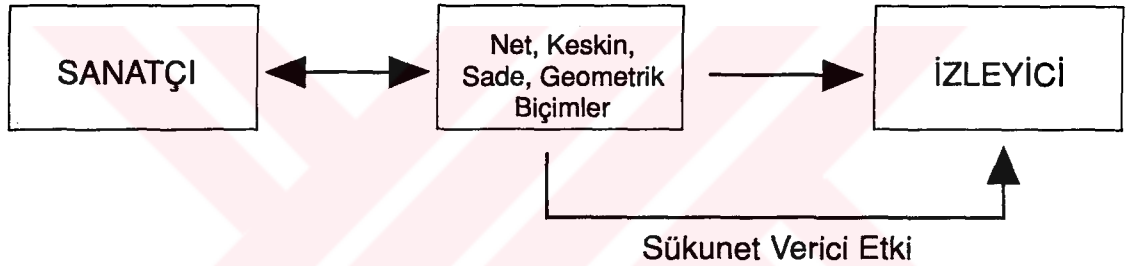
Şekil 3.5.4- Op- sanatta Özne-Nesne İlişkisi

Fiziğin optik bilgisi sanatçılar tarafından görselleştirilerek insan organizmasında yanılsamalara yol açmaktadır. (Şekil 3.5.4)

Tablo 3.5.4- Bridget Riley "Current" 1964 (Feldman, 1976)



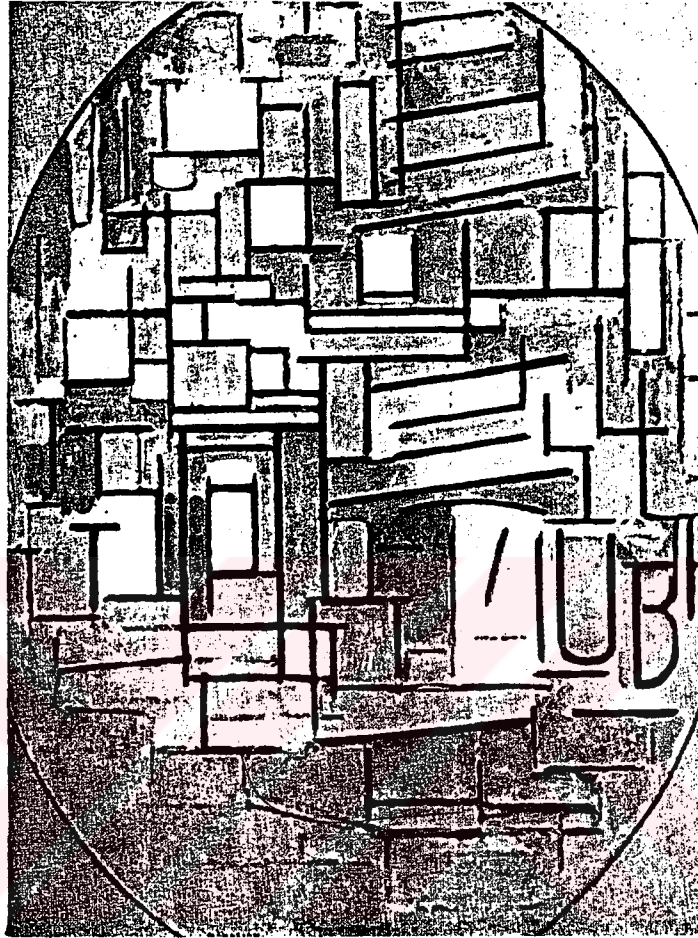
Minimal sanatta mümkün olduğu kadar az araçlardan, bildirilerden yararlanmak, bu sanatın özünü oluşturmaktadır. Büyük boyutlu minimalist tualerden figür, renk değeri farklılığı ve perspektiften kaçınılmaktadır. Renkli alanların açık-seçik biçimlerle, net, keskin, yalın, geometrik biçimleri düzenlemeler halinde minimal sanatın yüzeyinde biçimlenmektedir. Sergilenmesindeki kusursuzluk ve tabloların asılmasındaki dikkat, bu sanatın özelliğini oluşturmakta ve minimal sanatın kesinlik ve kusursuzluğundan ileri gelmektedir. (Britt, 1990) Tuval üzerinde tek bir parmak izi, yüzeyde oluşan bir çökme, tuval yakınında olup fazla keskin gölgeler oluşturan ışık ya da buna benzer rastlantısal olaylar, minimal sanatın dikkatle dengelenmiş görsel anlatımını bozabilmektedir. Minimalist sanatçılar en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmakla birlikte izleyiciye ve çevreye yumuşak ve sükunet verici özelliklere de sahiptir. (Lynton, 1982)



Şekil 3.5.5- Minimal Sanatta Özne-Nesne İlişkisi

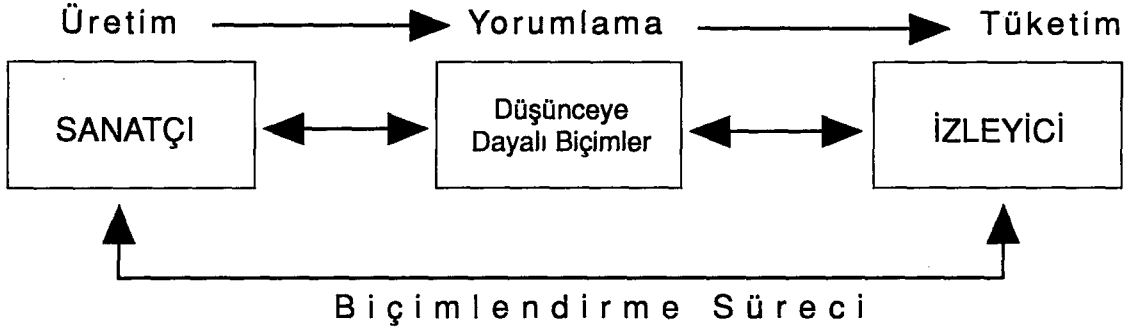
Net, yalın ve keskin geometrik biçimlerin büyük boyutlu tuvalerde görselleştirilmesi, minimal sanatın özelliğini oluşturmaktadır. Bu sanatı izleyende uyandırdığı sükunet verici ve yumuşak etki, şekil 3.5.5- te grafiksel biçimde anlatılmaktadır.

Tablo 3.5.5- Piet Mondrian "Oval Composition (Trees)" 1913 (Britt, 1990)



Kavramsal sanatta, herşeyden önce bir düşünce, bildiri elemanı olarak önerilmektedir. Seyirciye sunulan öneri, yine seyirci tarafından farkında olmadan kabul ya da reddedilme, hatta öneriye katılabilme olanaklarını taşımaktadır. Kavramsal sanatçılardan Sol Le Witt, bu sanatın özünü şöyle kasıtlmaktadır. "Kavramsal sanat, yalnız fikir iyi olduğu zaman iyidir" Bu sanat, geniş anlamdaki sanat fikrine sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel vs.) ve özel bir yerle (galeri müze, vs) sınırlamayacağı fikrini getirmektedir. (Lynton, 1982)

Kavramsal sanat, bireyin hareket ve tepkilerinin bilincine varmayı öğretmekle birlikte ısrarcı, yineleyici, birbirleri arasında ilişki kurucu, tedirgin edici gibi davranış biçimleri örnek olarak gösterilmektedir. Ayrıca açık havada belirli bir mekanın düzenlenerek sanat eseri olarak sergilenmesi, oradan geçen seyircilerin, beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturulduğu gösteriler; açık havada konuşma ve tartışmaların yapılması, seyirciyi de eserin içine katmaktadır. (Lynton, 1982)



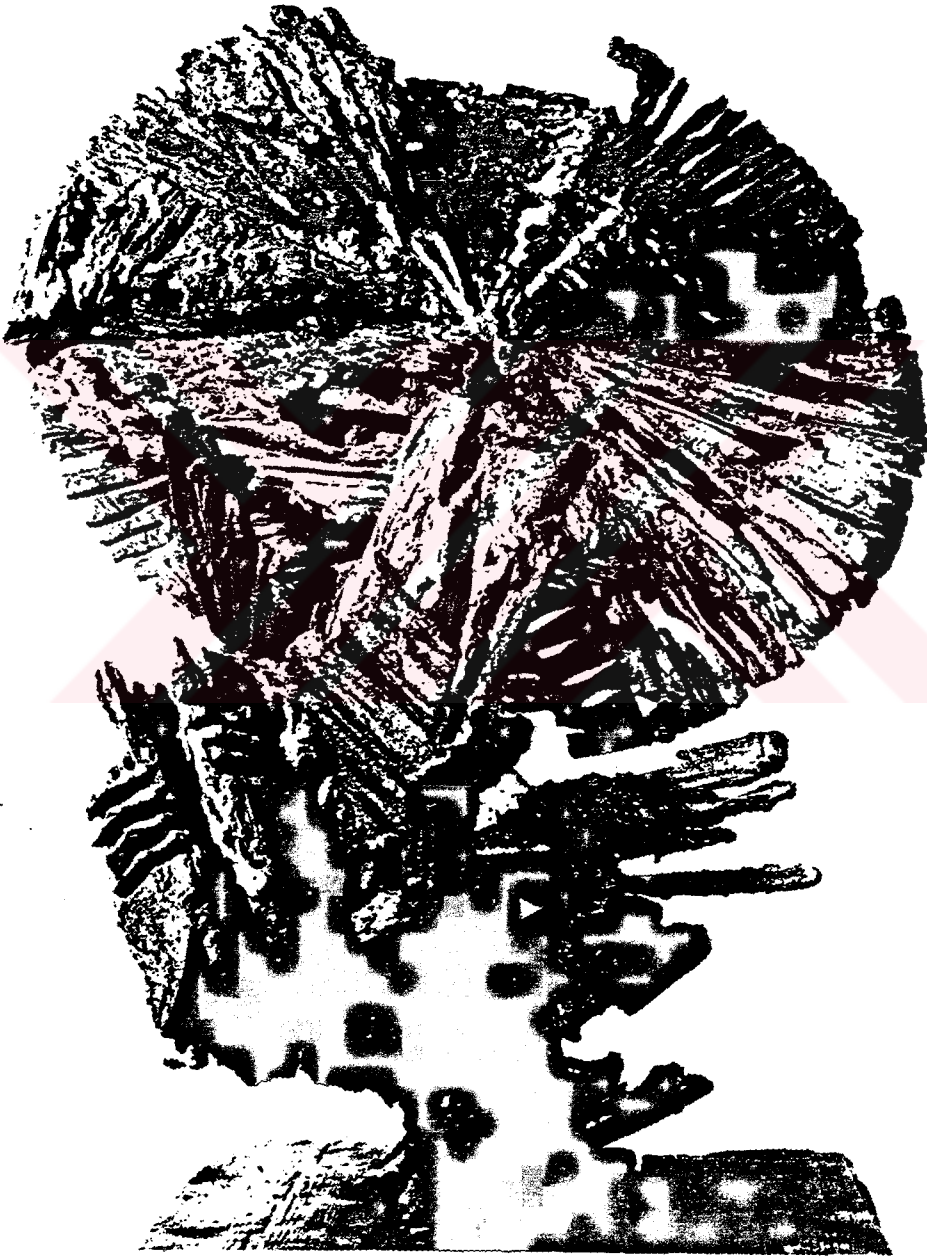
Şekil 3.5.6- Kavramsal Sanatta Özne-Nesne İlişkisi

Herşeyden önce bir fikir tarafından belirlenen kavramsal sanatta, seyirciden anında tepki vermesi istenmektedir. Seyircinin hareket ve tepkilerinin bilincine varmayı öğretmekle birlikte ısrarcı, tekrarlayıcı birbiri arasında ilişki kurucu davranış biçimlerine rastlanmaktadır. (Şekil 3.5.6)

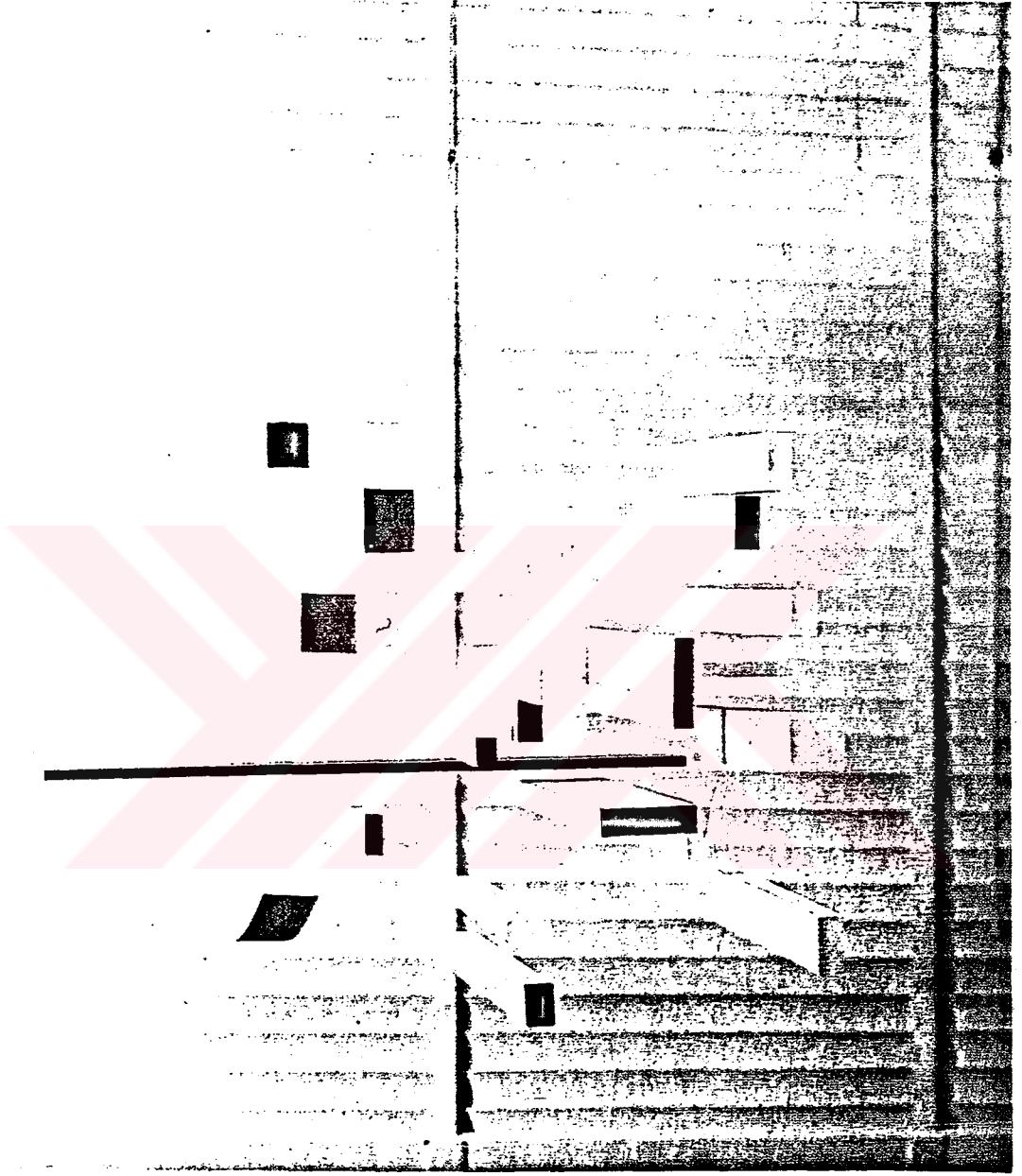
Daha önceleri sanatçıların galerilerde sergiledikleri çalışmaların belirli bir uzaklıktan seyredilmesini öğütleyen sanat hareketlerini işlevinin yerini, sanatın doğrudan seyirciyle kişisel olarak yakın bağ kurma hali almaktadır. Önceleri sanatçı (verici) sanat yapıcı (kanal)ın üretim (biçimlendirme süreçlerini) ve izleyici (alıcı) nın yorumlama (tüketme) süreçleri, insan-çevre etkileşimini oluşturmakta iken, bu süreç içinde pasif-katılımcı olarak yer alan izleyici, 20 yy.ın ikinci yarısında daha da etkin bir konuma yükseltilerek ikinci özneyi oluşturmaktadır

Kavramsal sanatla minimal sanat akımlarının birlikte anılması; bu akımların sadece estetik kaygıların dışında düşünce ve mantık çerçevesinde düşünülmesiyle de bağlantılıdır. (Lynton, 1982)

Tablo 3.5.6- İlhan Koman "Miroir II", 1962 (Read, 1964)



Tablo 3.5.7- Victor Pasmore "Abstract in White Ochre and Black. Transparent Projective Relief", 1963 (Read, 1964)

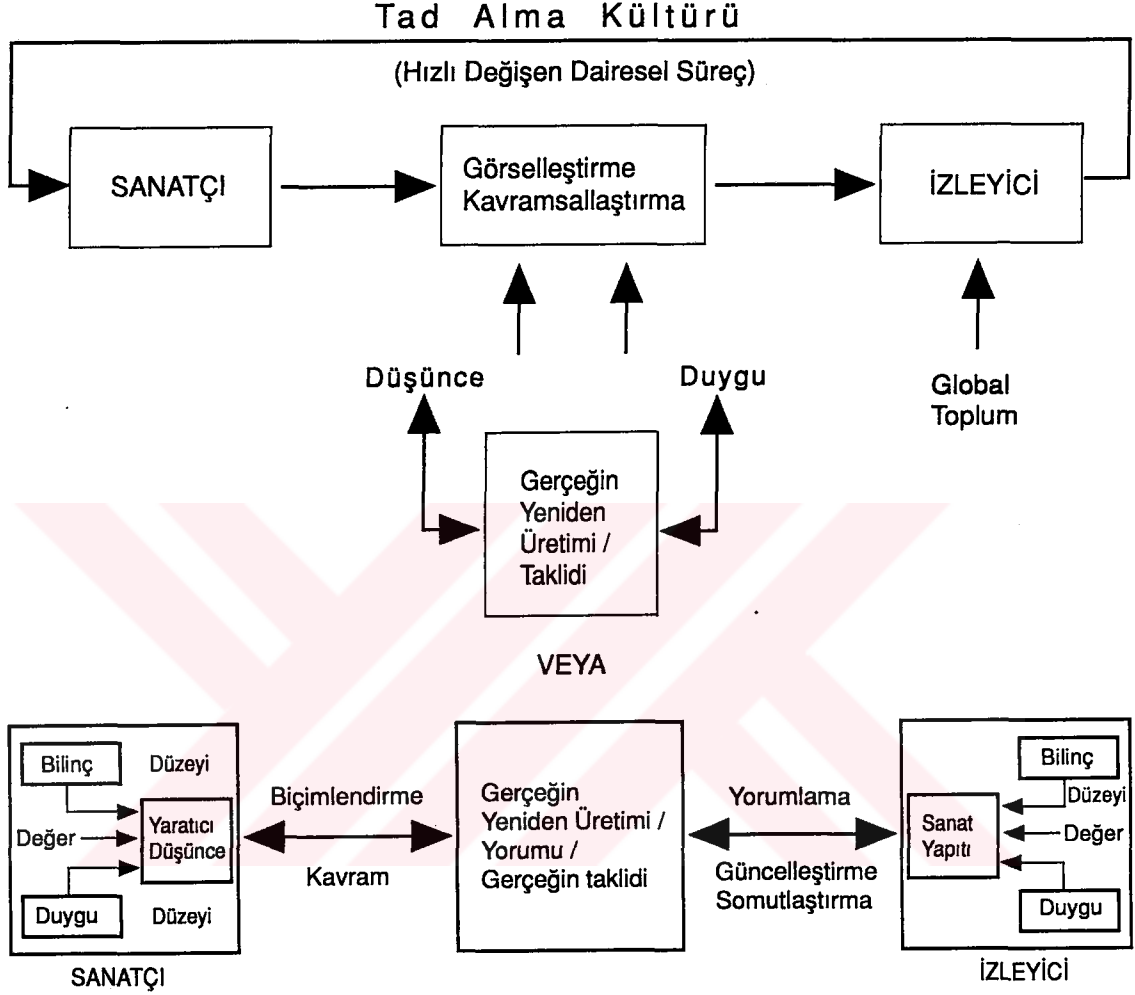


3.6. POSTMODERNİZMDE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Bundan önceki bölümlerde sanatçıyı ve sanat eserini incelerken baz olarak alınan faktörün, eserin yaratıldığı zamanın koşullarını da incelemek gerekliliği açıklanmıştı. Bu bağlamda postmodernizmi büyük ölçüde sanat kültür estetik alanlarında tartışılrsa da gücünü psikoloji, politika ve sosyolojik verilerden aldığını kabul etmek gerekmektedir. Politik krizlerin çöküşlerin özellikle 1960'lerden sonra hissedilir biçimde yaşanması da bu durumun açık bir göstergesini

oluşturmaktadır. Gerek dünyada, gerekse ülkemizde postmodernizm ve bunun çevresinde cereyan eden tartışmalar halen devam etmektedir. (Küçük, 1993)

Postmodernizmin tartışmaları, kültürel alanlarda yeni "Postmodern" kültür biçimlerinin işaretleri olarak başlamaktadır. Postmodernizm Jameson'a göre Andy Warhol'un "pop art"ında somutlaşan ama aynı zamanda Las Vegas mimarisinde rastgele bulunmuş nesnelere, happeninglerde, yeniden düzenlemelerde, romanlarda ortaya konan eklectisizmi sergilemektedir. Modernist kültürün ciddiyetinin, ince işçiliğinin estetik arz talebin aksine postmodernizmde yeni bir ilgisizlik, yeni bir şakacılık ve "yüksek kültür" ve popüler kültür" biçimlerini karıştıran, estetik sınırları altüst eden sanatın alanının reklam imgelerine tüketimi çoğaltarak bir çılgınlığa dönüştüren bir eğilimin varlığı görülmektedir. "Yüksek sanat"ın bir parçası haline gelen modernizme karşılık "postmodernizm"de, pop-art ve dönemin kültürel alanlarında kendisini gösteren "anything goes" (herşey uyar) yollu bir populist estetik sergilenmektedir. Sanatta "ya öyle, ya böyle" yaklaşımı yerine "hem öyle, hem böyle" yaklaşımı benimsenmektedir. Modernist sanatın geleceğe dönüklüğüne, yeni olanın karşısında coşkuya kapılmasına karşılık, postmodernist sanatta bütün bir sanat tarihinden seçilmiş stillerin, biçimlerin ve türlerin eklectik karışımlarıyla eskiye dönük bir hayranlık ve yeninin karşısında büyülenmeyle kaynaştırılarak sunulmaktadır. Modernist hareketin "avant-garde", önceki stilleri ve hareketlerini yadsımakta olan postmodernist sanatsa genellikle dünyadan olduğu haliyle zevk alarak, estetik stillerin ve hareketlerin çoğulculuğuyla birarada yaşamaktadır. Postmodernizmde çoğulculuğun kapıları açılarak tarih ve gelenek, ikonografi, renk, heykel, retorik, süsleme birleştirilmekte, kaynaştırılmaktadır. (Küçük, 1993)



Şekil 3.6.1- Postmodernizmde Özne-Nesne İlişkisi

Özne/sanatçının ölümü, postmodernizmde daha çarpıcı ve net olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüz sanatı, enformasyon çağının global topluma yönelik etkinliği çerçevesinde hızla değişen dairesel bir süreç içinde etki alanlarını belirlemektedir. (Şekil 3.6.1)

Kısacası postmodernizmde çelişkili, karşıt ögeler, yanyana kullanılarak şaşırtıcılık, çarpıcılık elde edilmektedir. Postmodernizmde sıradan olandan, karmaşadan, kitsch'den (gündelik yaşantının görünülerinde) çekinmeyen bir rahatlık sözkonusu olmaktadır. (Küçük, 1993)

Sanatı dini bir değerden kurtarmak isteyen ve kutsallığını, tabuluğunu yıkmak isteyen Marcel Duchamp'ta "sanatçı"nın ölümü fikriyle karşılaşmaktayız. Duchamp'a göre geçerli olan birşeyi yapmak değil, birşeyi düşünmektedir. Sanatı kavramsal bir yöne çekmeyi başaran Duchamp ready made/hazır nesneleri karşımıza çıkartmaktadır.

Makina süreci ve üretim şekli, betimlemeyi yok ettiği gibi düzeni de ortadan kaldırmaktadır; bu tür düzenin yok olmasıyla da 20. yy.a kadar önemli olan bir resmin içinde bütün biçimsel öğelerin birbiriyle ilişkilerinin sağlandığı kompozisyon ortadan kalkmaktadır. Makinanın ve medyanın sanat ortamının içine kadar girmesi, geleneksel düzenin ve kompozisyon anlayışının yok olmasıyla da sonuçlanmıştır. (Baykam, 1990)

Jean Baudrillard'a göre televizyon ve bilgi sistemlerinin, konu/özne çiftini öldürmesi fikriyle karşılaşmaktayız. Baudrillard'a göre bugün bizim için esas olan, önümüzdeki gerçek değil, onun binlerce film, dergi, reklam ve tüm kitle iletişim araçlarınınca provası ve yansımasının yapıldığı ve artık belleğimizde silinmemecesine yer etmesi, başka bir ifadeyle bilgi ve görüntüler dizisi birimlidir. Artık gerçeklerle olan doğrudan bağlantımız, eski bağımsızlığını kaybetmiş durumda olduğu görülmektedir.

Görüldüğü gibi kavramsal sanat, modern sanat, postmodern sanatın keskin, net hatlarla birbirinden ayrılamayan, aynı süreç içinde değerlendirilmesi gereken kavramlardır.

20. yüzyılın sanatında biçimsel anlatımdan düşünselliğe aşamalar halinde gelişen ve değişen özne-nesne durumlarını, sanat akımlarının yapılarına bağlı olarak irdelendiği bu bölümde, bireyin kendisini ve yarattığı sanat yapıtını algısal ve fiziksel çevresiyle bir bütün olarak tanımlamasını algı ve bildirinin kuralları, illüzyon, mekana anlam kazandıran ve bireyi eyleme yönelttiği ölçüde etkinlik kazanan enstalasyonlar; toplumsal bilinç düzeyinin gelişmesine katkıda bulunan çağdaş araçlar ve kullanıldığı durumlar çeşitli sanatsal eğilimler çerçevesinde bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

BÖLÜM 4- ÇAĞDAŞ PLASTİK SANATLARDA ANLATIM BİÇİMLERİ VE ANLAM TAŞIYAN BİR ARAÇ OLARAK SANAT

Çağdaş Plastik Sanatlarda özne-nesne ilişkisi, bir önceki bölümde açıklanan değişim ve gelişim çizgisi göstermekte, buna paralel olarak da anlatım biçimleri farklı arayışlar içinde gelişmektedir. Artık sanat yapıtı anlam taşıyan ve mesaj ileten bir araç olarak değerlendirilmekte, estetik veya anti-estetik olmasının ötesinde farklı bir anlatım gücü taşımaktadır. Kuşkusuz salt anlam kimi zaman yetersiz kalmakta, bu nedenle sentaks, yani fiziksel özelliklerin bir dil oluşturmak üzere biraraya gelme koşulları, Gestalt ilkeleri doğrultusunda gerçekleşmektedir. Her ne kadar günümüz sanatçıları bu tür ilke ve kuralların sanatı yönlendiremeyeceği konusunda açıklamalar yapsa da, sezgisel olarak bu kural ve ilkeleri kendi çizgileri doğrultusunda yorumlayarak kendi kurallarını yaratmaktadırlar. Bu nedenle plastik sanatlarda günümüzde son derece çeşitlilik gösteren anlatım biçimlerinin sahip oldukları ortak değerler, Gestalt İlkeleri Bildirişim Kuramı, İllüzyon ve Çağdaş Sanatın Mekanı, Enstalaşyon ve Mekansal Anlam kavramları çerçevesinde birleşmektedir.

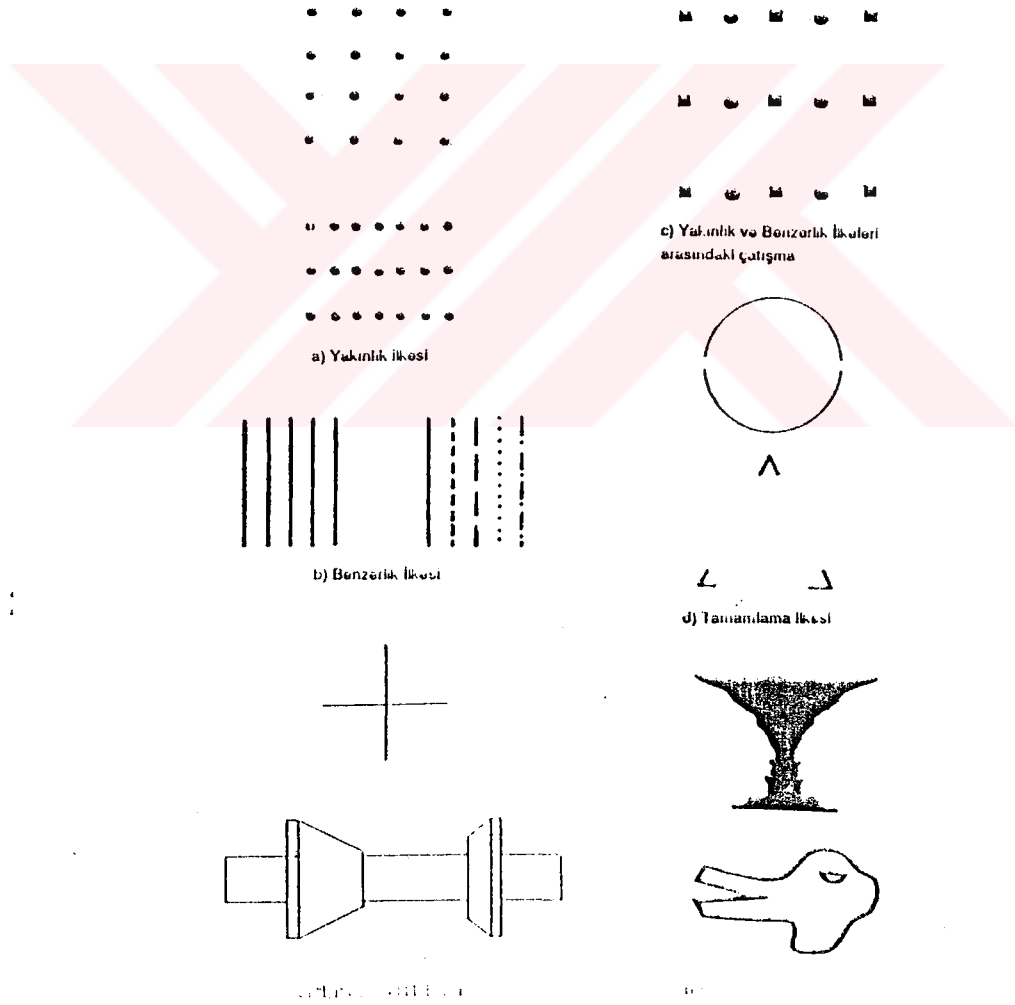
4.1. BİÇİMİN İFADE KAZANMASI VE GESTALT İLKELERİ

Biçimin ifade kazanması, duysal bilginin alınması ve işlenmesi ilişkin bir olgu olan algılama ile gerçekleşir. Algılama, bütünün kavranmasına ilişkin biçim kümeleri ve biçim kalıplarının insan-çevre etkileşim sistemi çerçevesinde incelenmesi sonucu anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında algılama, çevreden kaynaklanan uyarıcı etkenlerin, duyu organları ve zihinsel süreç yardımıyla kavranması ve anlaşılması olarak tanımlanmaktadır. (Aydınlı, 1993)

Biçimin ifade kazanmasında önemli rol oynayan Gestalt ilkeleri, son yıllarda sanatçıların duygu ve düşüncelerini etkilediği gibi herhangi bir yapıtın nasıl algılandığını açıklayan psikolojik, fizyolojik ve ekolojik yaklaşımlar kapsamındaki algılama problemlerine de ışık tutmaktadır. Almanca "biçim" anlamına

gelen Gestalt sözcüğü, bir bütüne anlam veren, onu oluşturan parçalar değil, parçalar arasındaki ilişki olarak tanımlanmaktadır. (Aydınlı, 1993) Gestalt algı Teorisine göre çevremizdeki nesnelere belirli bir düzen etrafında bir araya gelmekte ve bu düzeni oluşturan elemanlar bir olgu olarak algılanmaktadır.

J. Lang, formun algılanmasıyla ilgili yakınlık, benzerlik, kapalılık, devamlılık, süreklilik, kuşatılmışlık, simetri ilkeleri gibi pek çok ilke geliştirmiştir. Birbirine yakın elemanların birleşerek grup olma etkisi göstermesi, elemanların dizilişi, birbirine benzer ölçü, doku ve renkte tek bir birim olarak algılanması, benzerlik ilkesini açıklamaktadır. Yakınlık ve benzerlik ilkeleri, formun etkili olarak algılanmasından önemli bir yere sahiptir. Kapalılık, devamlılık iyi devamlılık ilkeleri de süreklilik gösteren öğelerin bir bütün halinde kavranmasında ve algılanmasında önemli olmaktadır. (Lang, 1982)



Şekil 4.1.1- Görsel Organizasyonda Gestalt İlkeleri (Aydınlı, 1993)

Özetle, algı kuramları, kişinin duyarlılığı ile zekasının birleştirilmesi işleminden doğarak, algının bir bütün haline gelmesini açıklamaktadır. Gestalt psikologları tarafından algılamanın sinir sistemine ait süreçler ve çevresel biçim kalıpları arasındaki etkileşimin yansıması olduğu varsayımı ileri sürülmüştür. Alan Isaac, çevrenin özgün kalıplarıyla iletişim kuram, duygusal nitelikleri iki ana grupta toplamaktadır.

1- Gerilim: Kararlılığın, sağlamlığın olmamasıyla; dengesiz kompozisyonlarda büyük ölçeğin ve zıt öğelerin kullanılmasıyla; birbirine benzemeyen öğelerle, sert, keskin açılı formlar ve çizgilerle, yoğun ışıkla, sınırlı hareketle ve istenmeyen kokuyla sağlanabilir.

2- Gevşeme: Rahatlama duygusu, benzer öğelerin kullanılmasıyla, beklenen düzenle, basitlikle, küçük ölçeğin kullanılmasıyla, haz veren yumuşak seslerle, yumuşak, akıcı, formlar, çizgiler ve mekanlarla, az kontrastla, yumuşak, dolaylı ışıkla, bütünleyici renklerle ve hoş kokularla başarılır. (Lang, 1982)

Yukarıdaki duygusal niteliklerin gruplaması;

a- Algılamanın çok yönlülüğünü,

b- Çevrenin simgesel niteliğinin değerlendirmede temel faktör olduğunu,

c- Biçimsel ve simgesel estetik arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır.

Tanımlamalardan anlaşılacağı gibi çizgilerin ve biçimlerin ifade edici ve birleştirici değerleri, insanlar tarafından anlaşıldığında bu nitelikler plastik sanatlarda mesaj iletmede kullanılabilir.

Yukarıdaki açıklamalar E.B Feldman tarafından aşağıdaki biçimiyle sıralanmaktadır.

1- Algılama, duygusal verinin biçimlenmesi "bütün" haline gelmesidir; bu biçimlenmeler aslında bireysel deneyimin temel birimleridir.

2- Organizma, bütünlüğün algılanması için bireyi zorlar, psikolojik enerjiler, algısal süreç sırasında, sinir sistemi tarafından organize edildiği için bütünü algılamak kolaylaşır.

3- Eğer görsel formlar tamamlanmamış ve kararsız iseler, insan organizması, algısal davranışı yönlendiren psikofiziksel kanunlara göre onları tamamlar. Bu tamamlama işlemine "kapalılık" denir.

4- Kapalılık, bir "Gestalt" oluşturmayı gerektirir. Çünkü organizma, algılama sırasında kararsızlık durumuna izin vermez.

5- "Gestalt"ın - bütünü - tamamlanması PRAGNANZ kanunlarına göre gerçekleşir. Buna göre, sonuç ürün /form biçimlenmesi nesnel koşulların izin verdiği ölçüde olabildiğince "iyi" bütünleşmiş, dengelenmiş ve tutarlı olacaktır.

6- Pragnanz Kanunu; kuvvetlerin minimum enerjiyle maksimum düzeyde kararlı ve dengeli, sistematik bir örüntüyü açıklayan ve öğelerin bir sistem içinde dağılımına yol gösteren fizik kanunlarının psikolojik değerler içeren bir uygulamasıdır.

7- Düzen, simetri basitlik, kapalılık algılama sırasında enerji dağılımlarının karakteristiklerini yansıtır. Bu fiziksel terimler ritm, denge, birlik/bütünlük ve uygunluk gibi estetik terimlere karşılık gelmektedir.

8- İzomorfizm, bilinç düzeyinin fizyolojik süreçlerle özellikle beynin ve sinir sisteminin moleküler ve atomik etkinliğiyle yapısal ilişki içinde olduğunu açıklayan bir ilkedir.

9- Algılama, iki şekilde oluşan fizyolojik süreçlerle,

a) Sanat objesinden / uyarıcıdan kaynaklanan enerjinin neden olduğu duyuşsal etkinlik yoluyla;

b) Benzer bir uyarıcı tarafından çağrışım yapan enerjilerin organizasyonunun neden olduğu sınırsal ve bedensel etkinlikler yoluyla sonuçlanır.

10- Organizma, sanat çalışmasının özelliklerini ve niteliklerini bilinçli düzeyinde algılar, çünkü algılama sırasında fizyolojik süreçler, simetri, basitlik ve bunun gibi ilkesel örüntülerle organize edilir, uzak ve yakın uyarıcı tarafından sağlanan malzemeyi kullanarak "iyi" Gestalt oluşturmak üzere çalışırlar. Koffkanın Pragnanz kanununa göre "iyi" terimi, algısal enerjilerin "iyi" gestalt oluşturmasını ve maximum etki veren örüntü içinde organize edilmesini açıklamaktadır. Bu örüntüler düzeni, simetri, basitlik gibi nitelikleri içermektedir. Görsel algılama denge ve simetriye doğru bir eğilim göstermektedir; bu eğilimle sanatsal eğilim arasında paralellikler vardır. Düzen, simetri ve sadelik; ritm ve denge, bütünlük ilkeleriyle birarada tartışılmaktadır. (Feldman, 1976)

Biçimin ifade kazanmasını etkin kılan, yukarıda belirtilen ilkeler ve algılamanın psikolojik ve fizyolojik boyutlarını içeren faktörler çağdaş sanatçılar tarafından yeniden yorumlanarak anlatım biçimlerine son derece zengin oluşumlar kazandırmıştır.

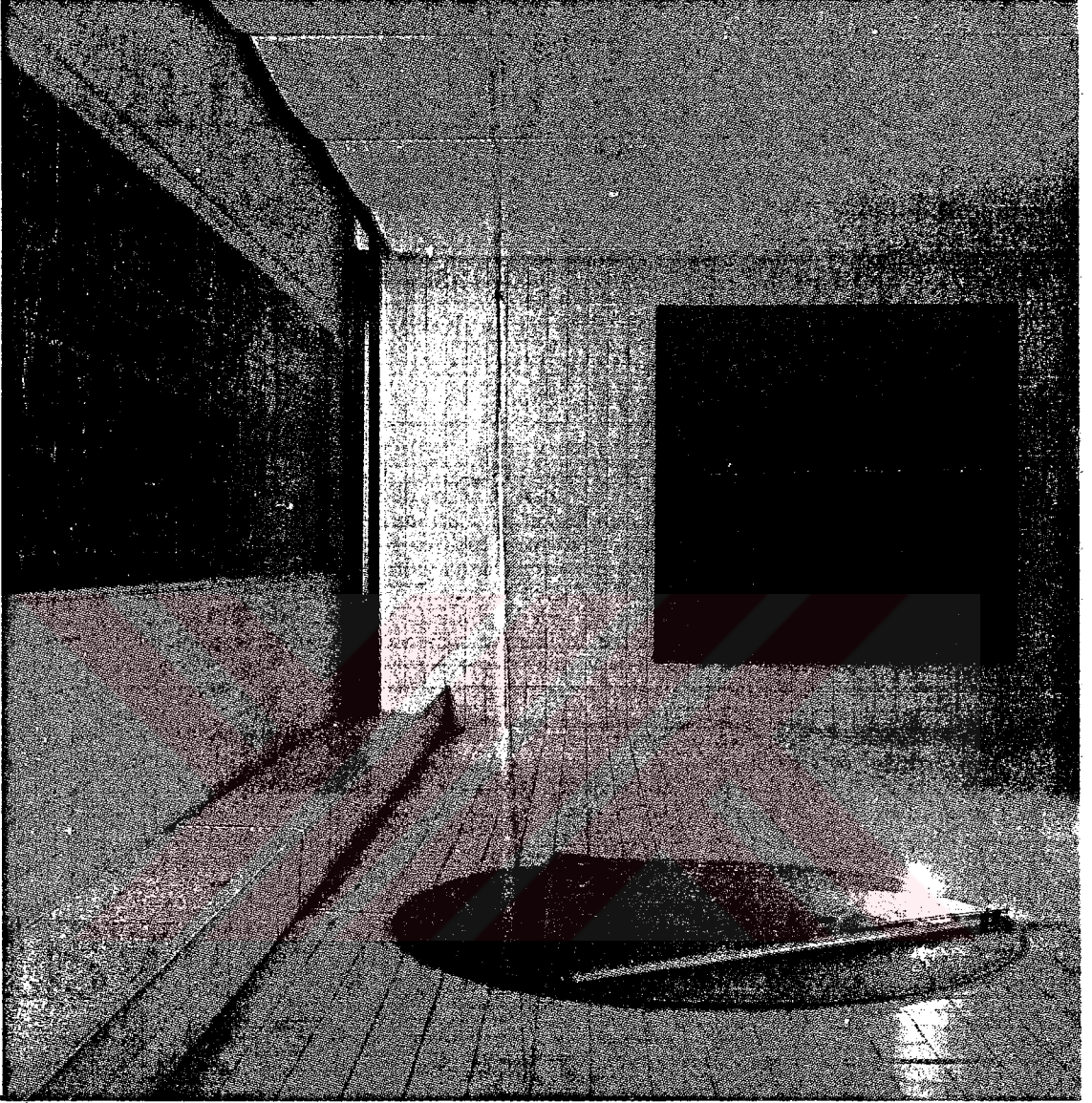
4.2. BİLDİRİŞİM KURAMININ GESTALT İLKELERİYLE AÇIKLANMASI

Modern bilimin 20. yüzyılda vardığı sonuçlara göre evren üç bileşenden madde, enerji ve bildiri - meydana gelmektedir. Madde ve enerji birbirine dönüştürülebilmekte; bildirışim ise madde ve enerjinin mekan ve zaman içinde dağılımıyla ortaya çıkmaktadır.

Abraham Moles, "Bildirişim Teorisi ve Estetik Algılama" adlı kitabında insan bildirişimine temel olan ana temayı ve estetik algılamanın temel taşı sayılan öncü kavramı, mesaj değeri olarak tanımlamaktadır. (Moles, 1968) Bildirişim Kuramı sanat ve algılama açısından da irdelenmekte; müzik ve plastik sanatlar alanlarında kullanılmaktadır. Bu kurama göre özne, çevresinden kendisine iletilen toplu mesajlara göre tam ve bütün duyu organlarıyla bir alıcı durumunda olduğu için çevreden gelen mesajlar, bu mesajların hızı, yoğunluğu ivmesi, nicelikleri ve nitelikleri de önem kazanmaktadır. (Kabaş, 1976)

1993 yılında Venedik Bienalinde Türkiye'yi temsil eden Serhat Kiraz, Aralık ayında açtığı sergisi "Translation" ismini taşımaktaydı. Sanatçı kare, üçgen, daire gibi evrensel formları kullanarak geçmişle bugün, bilimle sanat, gerçekte gerçek gibi görünen arasındaki sınırlarda gezinerek iletişim bir dil kullanmıştır. Serhat Kiraz, mesaj değerini sergi mekanına taşıyarak kırmızı ve mor ışıklarla, ekvator kutbundan alınmış bir uzay haritasıyla, Pisagor sembolizmasına göre bütün bilgileri içeren hava, su, toprak ve ateş piramidiyle, dört boyutlu bir yapıyı iki boyuta çevirmektedir. Bu yapıyı çevreleyen teller, bilgiyi, bilgi yapısını ayakta tutmakta olup; tellerin birleştiği yerde bir pusula, bir sarkaç bir de kum saati bildirişim açısından yapıta etkinlik kazandırmaktadır. Kuzey kutbu, yerçekimi ve zamanı simgeleyen bu nesnelere aracılığıyla Serhat Kiraz, bu sergisinde evreni sanat diline çeviren bir sistem yaratmıştır. "Translation" sözcüğünü salt "çeviri" olarak algılamayan sanatçı, sözcüğün "ötelem" anlamında da kullanılabileceğini düşünmektedir. Bu konudaki düşüncelerini sanatçı şöyle özetlemektedir. "Aslında insanın yaptığı herşey çeviriye dayanıyor, bir düşünceyi alıyorsun ve mekân içinde sözünü ettiğimiz şeylere çeviriyorsun! Malzemelerin hepsi birbirine hizmet ediyor; tek başına ele aldığınızda anlamı kaybolmaya başlıyor" İşlerinde herşeyin birbirini tamamladığını ve böylece, bir bütün oluşturduğunu vurgulayan sanatçı, evrenin ancak bilimle algılanabileceğini düşünerek, bildirişim kuramını çalışmalarında temel almaktadır.

Tablo 4.2.1- Serhat Kiraz "Translation" 1993, (Cumhuriyet, 1993)



Bildirişim Kuramı'na göre "insan, kalıtımı ve tarihsel geçmişi gözönünde bulundurularak en geniş anlamıyla tüm çevresi tarafından biçimlendirilir." Mesajlar ve taşıdıkları semantik/anlamsal değerler, karmaşık yapısı ve kültürel çeşitliliği açısından önemli olmakta ve bu kapsam içinde araştırılmalıdır. Kişi, çevresinden, değişik kanallar-bir vericiden bir alıcıya bildirinin iletişimini sağlayan herhangi nesnel sistemler yoluyla bildirileri algılamaktadır; başka bir deyişle; çevreden kaynaklanan uyarıcı etki verici/insan alıcı rolünü üstlenmektedir. (Kabaş, 1976)

Çağdaş felsefenin birini "strüktüralist", diğerini de "diyalektik" görüşler oluşturmaktadır. Strüktüralist yaklaşım da, duyuşsal algılama; bütünlüştürülmüştü, bir tarama olarak ele alınmaktadır. Burada tarama hafızası olan bir televizyon kamerasına benzetilmektedir. Görsel algılamayla ilgili olarak psikolojide iki terim kullanılmaktadır. Bunlardan biri "tarama" diğeri "form/Gestalt" terimleridir. Bir görüntüyü tüketmek, hafızaya kaydetmek istediğimizde tarama eğilimi ortaya çıkmaktadır. Bildirişim kuramı da bu iki eğilim arasındaki senteze varma gereğine inanmaktadır.

Bir kişinin bildirileri algılamasının alıcı kanallar yoluyla olduğunu kabul edersek, dış dünyadan gelen bildirilerin bir anda, sonsuz oranda bildiri algılayabilmesi psikofizyolojik mekanizmalar tarafından imkansızdır. İnsanın saniyede algılayabildiği bildiri miktarı 10 ila 20 bildiri arasındadır. Buna benzer bir ölçüyü Quastler, 1955'de bulmuştur. "Çevreden duyu organlarımıza yollanan bildirilerin algılanması, çevreye uyam sağlanabilmesi, çevreden birşeyler öğrenebilmek, ancak çevreden gelen karmaşık bildirilerden alıcının seçebilme yeteneğiyle orantılı olmaktadır. Algılama seçmek demektir ve dünyayı anlamak, seçimsel algılamanın kurallarını bilmekle olur ancak". (Kabaş, 1976)

İnsanın seçme zorunluluğu, bildirilerin akış hızıyla çoğalmaktadır. Çünkü dış dünyadan yollanan bildirilerin hızlanmasıyla dış dünyayı anlama, öğrenme ve denge kurma içgüdüğü daha büyük bir hızla çalışmakta ve bu algılamaya önceden öğrenilmiş bilgiler de yardım etmektedir.

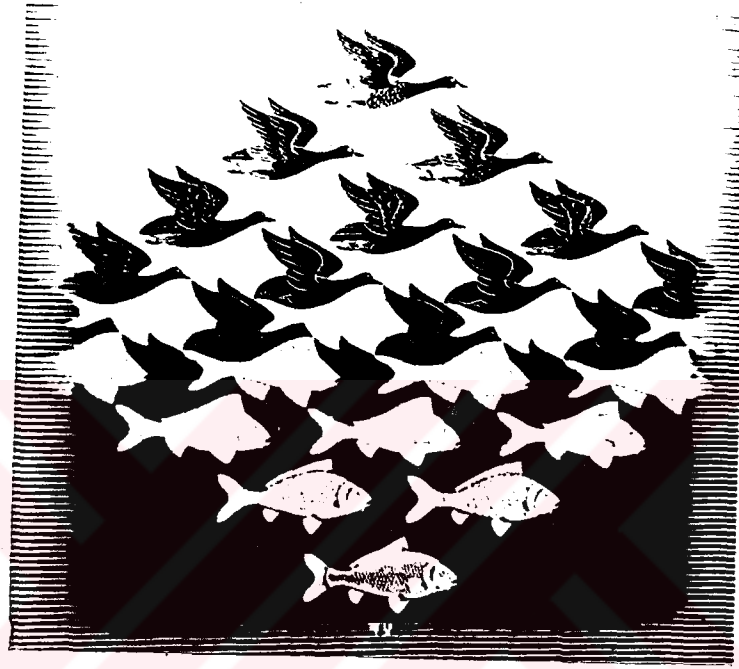
Bildirilerin akışı hızlanır ve kişinin "Doygunluk Eşiğı" dediğimiz sınırını aşarsa, kişi şaşırır ve seçimsel algılamanın kontrolü, başka bir ifadeyle, kişinin ilgisi kaybolur.

Vericiler açısından, düzensiz, strüktüre edilmemiş formu olmayan bildiri yollanması en kolay olan bildiri türüne girmektedir. Bu tür bildiriler alıcı açısından en zor algılanan bildiriler olmakla birlikte en dayanıksız ve estetik bakımından en düşük bildiri türleridir. Daha önceden insan belleğinde yeri olan bildirilerin içine giren simgeler, bir formun algılanabilmesi, hatta formun içinde bir mesajın algılanabilmesi, simgelerin insan belleğiyle daha önceden güçlü bağlar kurmasıyla doğru orantılı olmaktadır. (Kabaş, 1976)

Bir form, fon ilişkisi ve varlığı içinde algılanmaktadır. Alıcı, karmaşık gürültülü sesler arasından daha düzenli ve organize olanları seçmektedir. Bildiriler, strüktürler farkları, aralarındaki form ve fon ilişkisi /şekil - zemin ilişkisini (artı-eksi alan) doğurduğu şeklinde açıklanmaktadır.

Şekil-Zemin (+).ve (-) zıtlığı, bildirişim kuramının esasını oluşturmaktadır. Zeminle zıtlaşan basit biçimler etkinliğini güçlendirmekte ve arttırmaktadırlar.

Tablo 4.2.2. ve Tablo 4.2.3. Escher'den şekil-zemin zıtlığını belirten iki örnek.



Bildirişim teorisinde verici, alıcı, kanal gibi araçların yanısıra bildirilerin nitelikleri açısından aşağıdaki diyalektik karşıtlıklar kullanılmaktadır:

Basitlik x Özgünlük

Anlaşılır Biçim x Niteliksiz Bildiri

Süresellik x Düzensizlik (Entropi)

Oranlanabilirlik x Oranlanamazlık

Gereksiz Tekrar x Bildirisellik

Bu diyalektik karşıtlıkların yanısıra "birinin bir diğeri olmadan tek başına niteliğini koruyamayacağı" şeklinde bir ilişki kurulabilir. (Kabaş, 1976)

Levi Strauss gerçeküstücülerin yapıtına dönüştürmeleri, başka bir ifadeyle günümüz sanatçılarından Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" isimli yapıtında olduğu gibi iskemlenin, işlevinden koparılarak nesne durumuna getirilmesi, sanat yapıtının nesneyi gösterirken nesnenin yapısına ilişkin bir anlam yaratmayı amaçlaması, çarpıcı bir şekilde vurgulanmaktadır. Ayrıca bu örnekte, gerçeği yansıtan görüntü, yanılsama olgusuyla maddesel gerçeklik arasındaki ilişkinin ve görüntüsel/temsili algılama etkinliğinin yoğunlaştığı görülmektedir.

Tablo 4.2.4- Joseph Kosuth "One and Three Chairs", 1965 (Britt, 1990).



Bildirişim Kuramı ile yaşamın sanata girmesi ve sanatın salt biçimsel ve estetik görümler tarihinden ibaret olmadığı, birçok sanatçı tarafından ortak bir yaklaşım olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda sanatın dogmatik kalıplarının, gerçeğin bize sunulduğu biçimde kullanılması olarak değil de, gerçeği araştırmaya, gözleme, bilimsel, araştırma yöntemlerini kullanmaya yönelterek kendi yaşam birikimlerimizin katılımı ile yorumlamaya cevap verdiği düşünölmektedir.

4.3. ÇAĞDAŞ ANLATIMDA MEKANSAL ETKİ (İLLÜZYON)

Günümüz sanatında mekansal etkinin illüzyon, diğer bir ifadeyle yanılsama yoluyla güçlendirilmesi, önemli bir anlatım biçimi olarak bilinmektedir. Yanılsama kaynağını Rönesans'tan alan ve sanatta çeşitli teknik ve araç-gerçeklerle betimlenen bir yapının, izleyicinin imgeleminde canlandırılması, resimde tamamlanmamış bölümü yansımasıyla tamamlanabilir konuma getirilerek betimlenmesi olarak yorumlanmaktadır. İzleyicide yansıma sürecinin aktif hale gelebilmesi iki koşulda gerçekleşebilmektedir:

1- İzleyici, yaratılacak boşluğun tamamlanabilirliğine inanmalı.

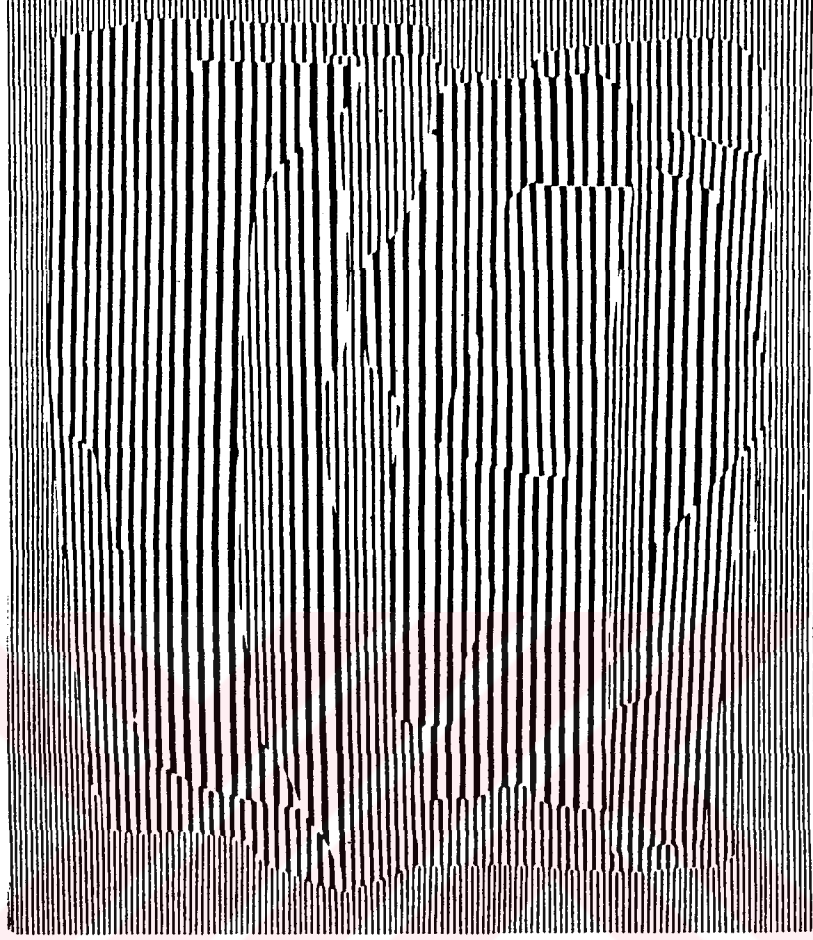
2- İmgelem tarafından tamamlanması beklenen boş alanların bırakılması olarak özetlemektedir. (Gombrich 1992)

Temelinde yanılsama yatan ve psikolojik bir tepkinin yardımıyla gerçekleşen ilkeye göre bir zincirin birçok halkasını algıladığımızda, zincirin bütünü gördüğümüzü varsaymaktayızdır. Bu eğilimi yüzünden insan zihninin verilen olguların ayırdına varmadan birtakım varsayımlara gitmeye yönlendirilerek, bunun yanılsamalara yol açabileceği yorumlanmaktadır. Bu ve buna benzer örnekler, yanılsamanın gördüğümüzü sandığımızın, bilgilerimizden çok beklentilerimiz tarafından yönlendirildiğini göstermektedir.

Bir biçime ilişkin yorumlar ,bu' biçimle ilgili renk duyumsamamızı da etkilemektedir. Uyarıcının kişiyle algıdan uyarıcıya, uyarıcıdan algıya hata doğmaktadır. Örneğin içiçe geçmiş dairelerin, spiraller gibi algılanması gibi (Aydınlı, 1993)

Fiziğin Gestalt ilkeleriyle ilişkili bu karmaşık ilgisini, optik-sanat'ın "opsanat" olarak kısaltılmış sanat tarzında görebilmekteyiz.

Tablo 4.3.1. Julian Stanczak "Gossip" 1964 (Feldman, 1976)

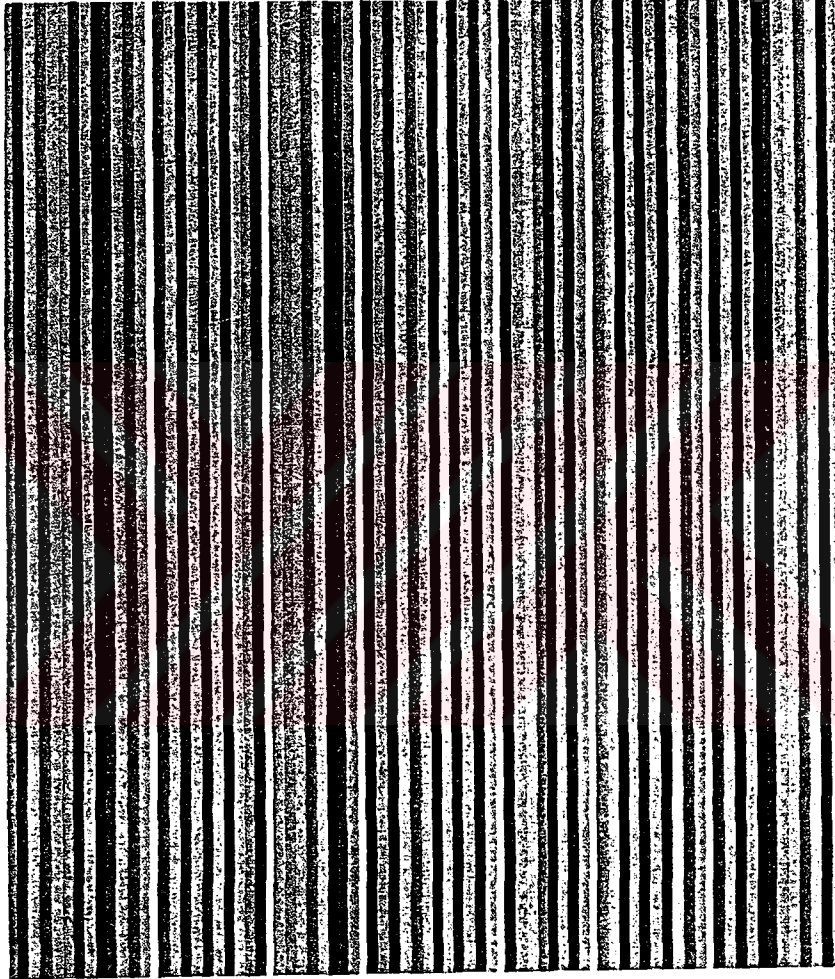


"Op-art" sanatını Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi izleyen yıllarda Paris'te Elementarist ve Konstrüktivist sanat anlayışları izlemektedir. 1946'da Denise Rene ve Salon des Realites Nouvelles adlı galerilerde yıllık sergiler düzenlemek üzere açılan sergiler, kinetik sanatı da içine alan geniş bir biçimsel soyut sanat etkinliklerine de sahne olmakta ve sanatta bu eğilim daha sonraları "Op-art" adını almaktadır.

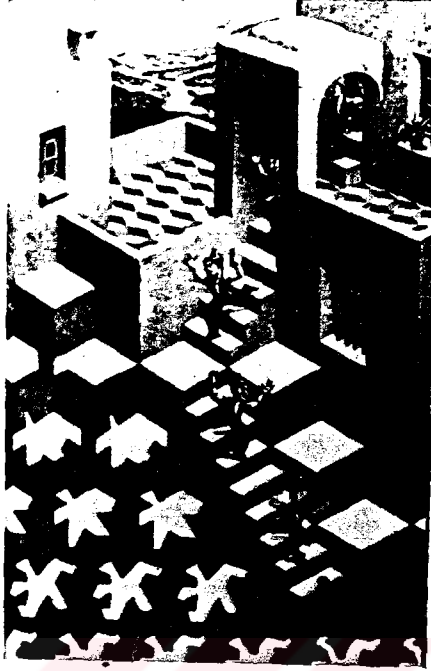
Gestalt ilkeleriyle de ilişkili fiziğin karmaşık optik bilgisi 1960-65 yılları arasında egemen olmaktadır. Op-art'ta, gözdeki retina tabakasının uyarılması başlıca ve genellikle tek iletişim yolu olmakla birlikte amaç, seyircide fizyolojik anlamda görsel tepkiler uyandırabilmektedir. Çoğu op-art yapıtı, ister hareketli ister sabit, ister iki boyutlu ister üç boyutlu nesnelere kullanılsın, gözün uyarılışına ilişkin akılcıca oyunlar oluşturmaktadır. Op-art akımına verilebilecek önemli isimlerden birisi de Bridget Riley'dir. 1960'da güçlü etkiler bırakan siyah-beyaz resimler yapmak için Riley, bilim adamlarının, algılama süreçlerini inceledikleri çizelgeleri eserlerine uyarlamaya başlayarak, bu sahada ustaca girişimlerde

bulunmuştur. Sanatçı salt optik uyarı yapmış olmak için değil, resimde kullandığı öğeleri doğadan aldığı parçalar olarak yerleştirmektedir. Riley, biçimsel ve renksel işlemlerden daha fazla şey ifade etmeye çalışmakta, lirik ve şiirsel bir etki yaratmaktadır. (Lynton, 1982)

Tablo 4.3.2- Bridget Riley, "Sea Cloud", 1981 (Britt, 1990)



Tablo 4.3.3. Escher'den bir örnek.



Modern sanatın anlatım biçimi olarak da bilinen illüzyon, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, birçok çağdaş yapıtta mekansal etkiyi güçlendiren bir araç olarak kullanılmaktadır.

4.4- ÇAĞDAŞ SANATIN MEKANI / ENSTALASYON

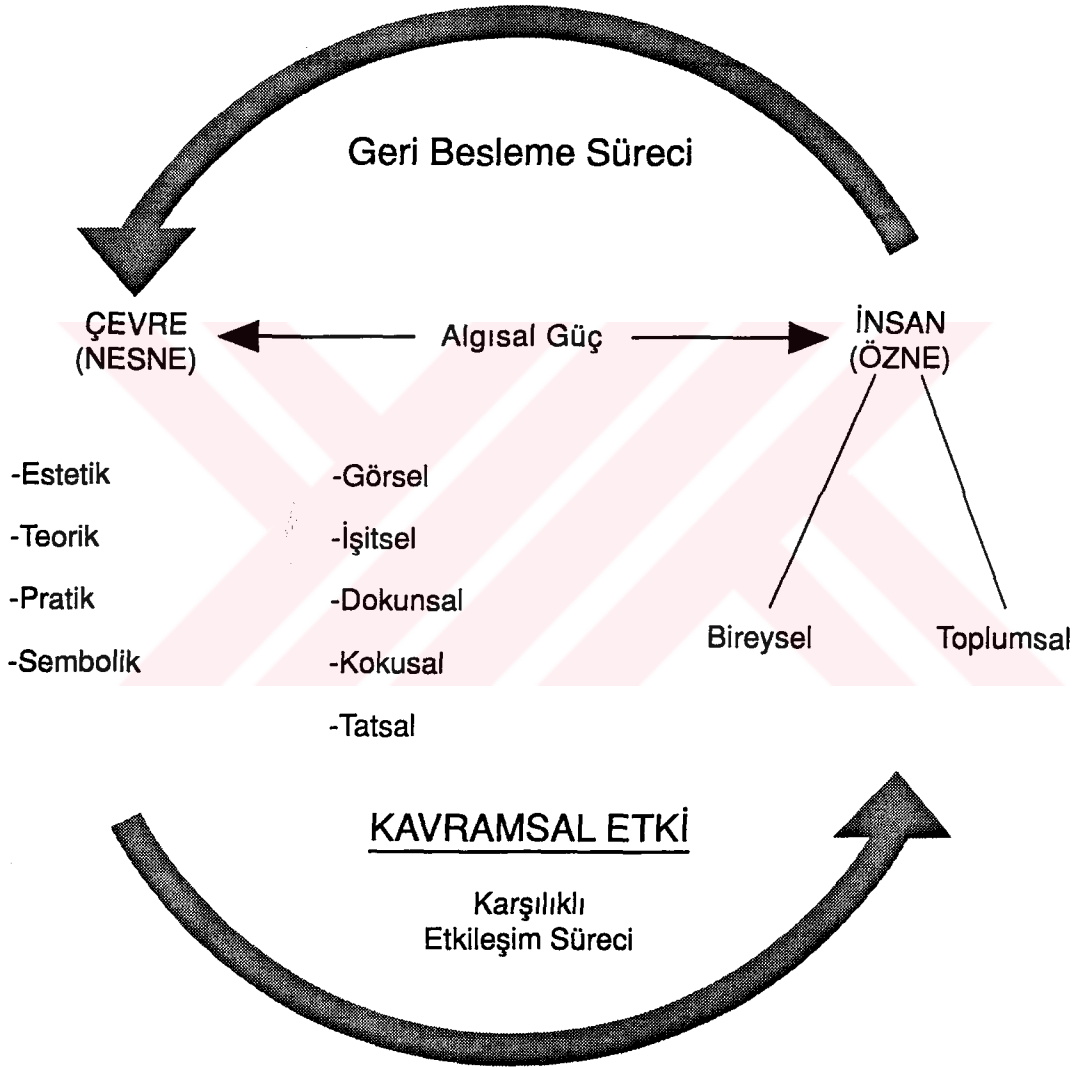
Mekan kavramı, insan-çevre etkileşimi bağlamında ele alındığında izleyiciye tüm algı modaliteleri yardımıyla uyarıcı bir etkinlik kazandırmaktadır. İnsan, algılarıyla çevresinin sağladığı koşullara uygun olarak mekana anlam kazandırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında mekan, üç boyutlu kitlelerin oyulması sonucu, yaratılan insanların eylemde bulunabilecekleri kavramsal bir varlık olarak yorumlanmaktadır.

Bir yapıt veya bir mekan, insanı eyleme yönelttiği ölçüde geçerlilik taşımakta ve yaşamsal hale gelmektedir. Hacimlerin birbirleriyle olan ilişkileri, hacimler arasında oluşturulacak bir dizi düzenlemelerle yapılmaktadır. Bu yapılandırma görsel yapı, fiziksel yapı, ışık, hacim öğelerinin mekan içinde yaşayan biçimler halinde vurgulanmalarının yanısıra bir işlev ve insan kavramıyla birlikte düşünülmesi gerekmektedir. (Denel, 1981)

İnsan-mekan etkileşim sürecinde, birtakım istekleri doğrultusunda insan, çevresini, bir başka ifadeyle bulunduğu mekanı değiştirmeye çalışmaktadır. İnsan mekanda eylemde bulunmasının yanısıra, mekanı algılamakta ve

mekan hakkında düşünmektedir. Var olan mekanda oluşan bir izlenim-görünüm kavramlaştığı ve insanın zihninde kavramsal bir mekana dönüşmesi anlamına gelmektedir. (Aydınlı, 1992)

İnsan-çevre etkileşim sisteminin, mekanın görsel, boyutsal, işitsel algılanan durumlarını belirleyen ve mekanın içeriğini oluşturan görsel düzenlemeler, şekil 4.4.1- de gösterilmektedir.



Şekil 4.4.1- Görsel İletişim Süreci (Maser, 1985)

İnsan ve mekan arasındaki ilişkiler, sosyal ekonomik, psikolojik kültürel faktörler tarafından belirlenir. Bu nedenle toplumsal beklentiler mekan ve insan arasındaki ilişkiyi sabit bir noktaya getirebilmektedir. Eşya ve nesnelere doldurulan mekanların insanlarla ilişkilerini tanımlayan mekan-eşya-nesne olgusu,

enstalasyon (düzenleme, yerleştirme) olgusu günümüz çağdaş sanatının mekan-eşya-nesne olgusuna yanıt aramaktadır. Mekanların içindeki insanların siyasal, ekonomik, toplumsal, kültürel, ruhsal, cinsel, düşünsel gibi, durumlarının göstergesi durumunda olan enstalasyonlar, insanın dışında, ancak mesaj değeri olan ortak bir dil oluşturmaktadır.

Yüzyılın ikinci yarısında “düzenleme” olgusu karşısındaki sanatın yazgısını belirleyen iki sanatçı, Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp'tan söz ederek enstalasyonun alt yapısını açıklamak olasıdır.

Schwitters, uygarlığın artıklarıyla yaptığı kolaj resimlerine “commerz” (ticaret) sözcüğünden türettiği ve “Merz” adını verdiği 1920’de ise “Merz Yapısı” adını verdiği “düzenleme”ler gerçekleştirmeye başlamaktadır. Yapıt, Hannoverdeki sanatçının iki katlı evinin tüm mekanını kaplamaktadır. Dadaizm ürünü sayılabilen yapıt toplumsal, işlevsel düzeni sorgulayarak değişim ve rastlantı fenomenini yaşamın aynası olarak ortaya koymaktadır. Schwitters yapıtlarının kaynağı olan bu uygarlık nesnelere seçerek, dağıtarak, biçimlerini değiştirerek insanın yaşadığı mekanın içine, günlük yaşamın akışı içinde rastlantısal yerleştirmiştir. Bu örnekte daha yüzyılın başında “düzenleme” egemenliğinin farkında olmuş bir sanatçının bu olguya karşı çıktığını gözlemlemekteyiz. (Madra, 1991)

Çağdaş sanat uygulamasının büyükbabalarından, sayılan ve “simyacı, büyücü, gizli güçler ustası, kendi mitini yaratan reklamcı, 20 yüzyılın entellektüel insanı” gibi sıfatlarla anılan Marcel Duchamp'ın sanata yeni ve önemli boyutlar kazandırdığı bilinmektedir. Sanatçının 1913'ten sonra sanat anlayışını belirleyen teknikler ve düşünceler, insanları makina olarak betimlemesi, mühürlü sözsözsel bilmeceler, alaycılık, tuhaf ve usdışı durumlar ve kendisine ikinci bir kişiliği eklemesine (Rose Selavy) yönelik taklitler, kişisel yönden sağlıksız olan bu tavrın geniş kültürel bağlamda olumlu sonuç vermesine neden olmaktadır. (Madra, 1991)

Tablo 4.4.1- Kurt Schwitters "Merz Schwitters Merzpicture 25 A. The Star Picture" 1920 (Britt, 1990)

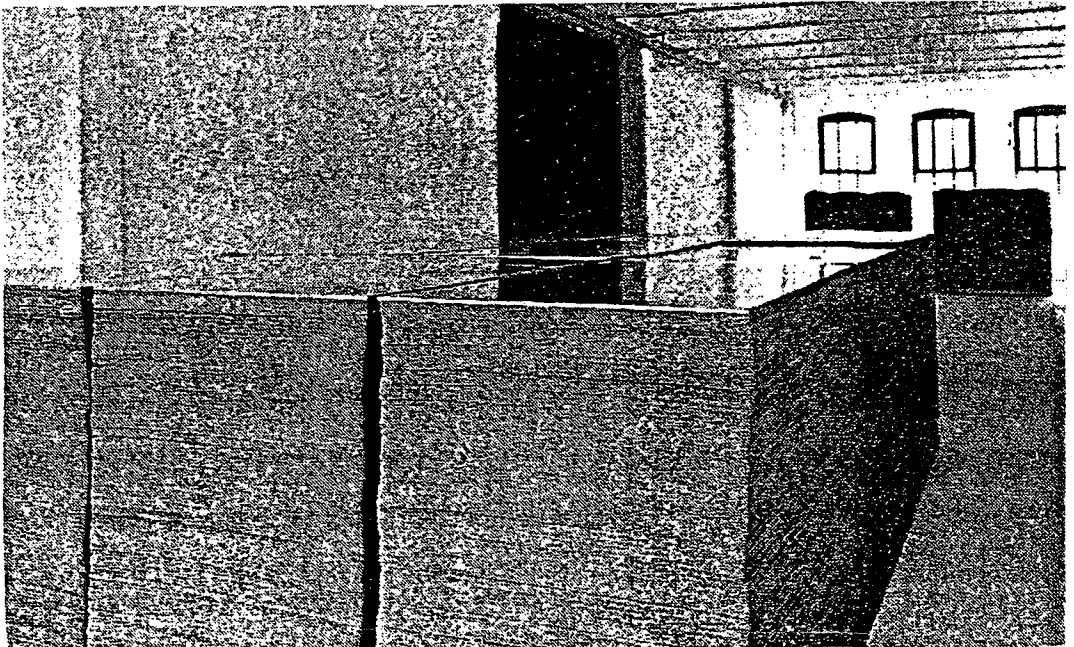


20. yüzyılın ikinci yarısında ekspresyonistlerin kübistlerin, fütüristlerin, sürrealistlerin, dadaist ve konstrüktivistlerin geleneksel ve modern resmin ve heykelin radikal kurallarını sorgulayan akımların birbirini izlediğini biliyoruz. İkinci Dünya Savaşı 'ndan 1960'ların başına kadar sanat ortamına egemen olan soyut ekspresyonizm, action painting, field painting, informel, taşizm, art brüt hareketlerinin en önemli özelliği resmin kendisinin "mekan" olması, heykelin ise uzaysal soyut bir mekanın organik parçası olmasıdır. (Madra, 1991)

1960'lı yıllarda doğrudan doğruya mekan-eşya nesne olgusu karşısında sanatçının egemenliğini Yeni Gerçekçilik, Pop Art ve Post-Pop Art gibi akımlarda egemenliği sözkonusu olmaktadır. Bu egemenlik 1970'li yıllarda Minimal Sanat,

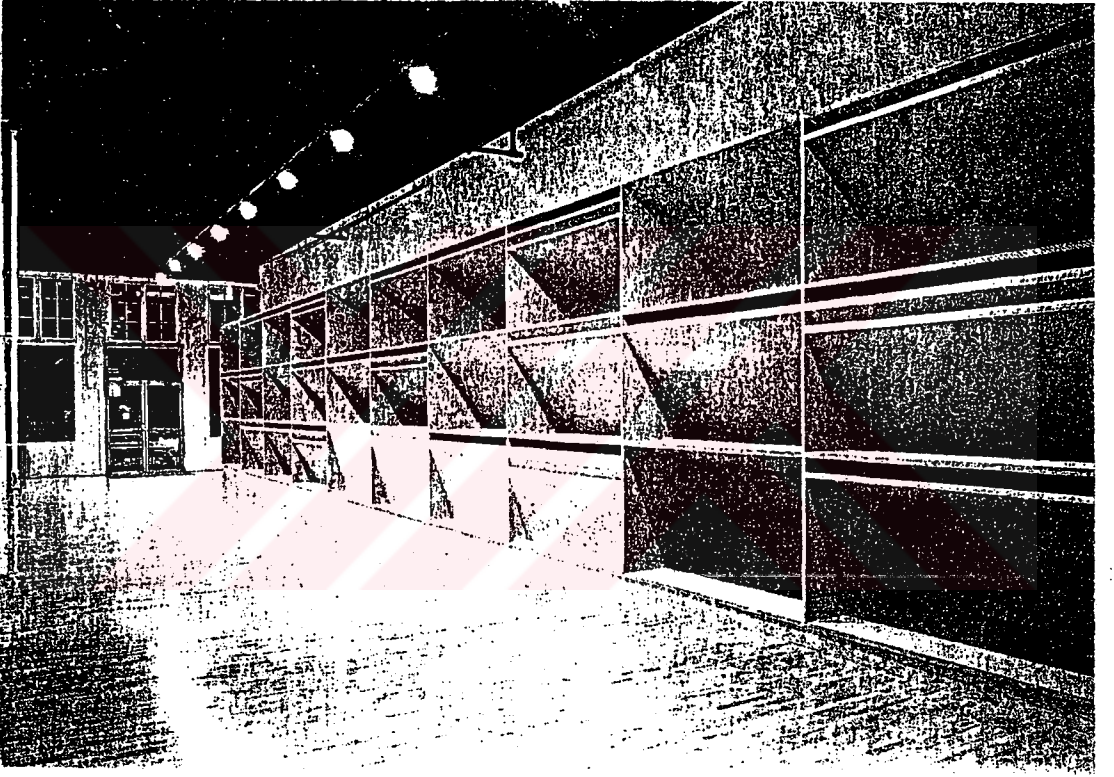
Kavramsal Sanat, Land Art gibi sanat hareketleriyle doruğa ulaşmaktadır. 60'lı ve 70'li yılların sanat anlayışına mekan-eşya-nesne olgusuna en önemli yanıtlardan birisini veren sanatçı Joseph Beuys'tan söz etmek gerekmektedir. 1954-56 tarihli yanmış tahta kapısıyla Duchamp'tan etkilenen Beuys'un Darmstadt Müzesinde sergilenen yapıtında her bir parçası bir düşünce biriminin parçası olan nesnelerin birbiriyle ilişkisinin değerlendirilmesi izleyiciye bırakılmıştır. Hangi yapıtın ne zaman üretildiği açıklanmamakta, yapıtın tarihini yazmak izleyiciye bırakılmaktadır. Kolaj düşüncesiyle mesaj vermeye çalışan Beuys toplanmış nesnelere, resimler, notlar, düşünce dökümleri, çeşitli eşyalar ve eylemlerden oluşmaktadır. Burada insanın mekan-eşya-nesne olgusuyla ilişkisi, belirli bir düşünce sistemine göre bir "yerleştirme" (enstalasyon) söz konusu olmaktadır. Beuys, insanın düşünmeye ve düşünce üretmeye başladığında bu ilkeden gücünü alan ve dünyanın oluşumunu sağlayan ve sonsuz devrimine neden olan enerjiyi, yapıtlarında simgelemektedir. Sanatçı, yağ, balmumu gibi sığağa karşı duyarlı malzemeleri kullanarak organik devrim sürecini vurgulamakta, evrensel enerjiyi de bu malzemelerin sıcakken sıvı, soğuyunca katı olması ile simgelemektedir. Keçe, bu enerjinin depolanması, korunması gerektiğini; bakır, enerjinin bir iletişim ağı içinde yayılmasının göstergesidir. Beuys'un yapıtlarında eşya ve nesnelerin yanyana getirilmesinde rastlantı değil, düşünce sisteminin denklemleri geçerlidir. Bütün nesnelere arasındaki ilişki, düzensiz gibi görünen düzen, çağırışımı ve düşünce üretiminin sağlayan mekanizma, Beuys'un mekan-eşya-nesne olgusuna verdiği yanıtıdır (Madra, 1991)

Tablo 4.4.2- Joseph Beuys - "3 ton keçe bakır ve demir", 1960 (Plastik Sanatlar Derneği, 1991)

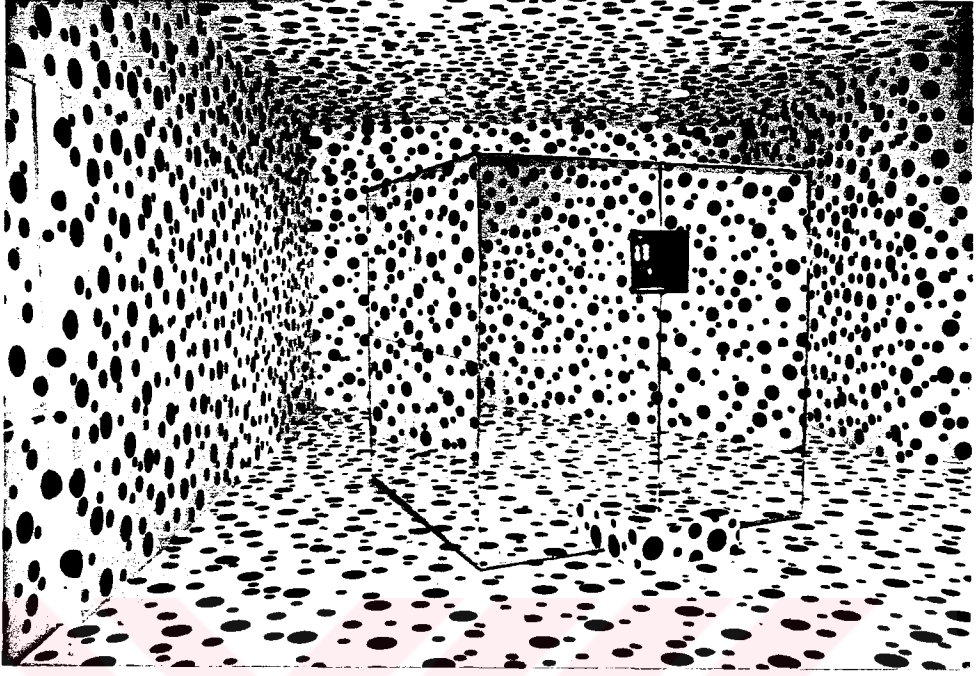


· Yapıtlarını “nesne-heykel” olarak nitelendiren ve kendisini de “imalatçı” olarak gören Donald Judd, bir dizi prizmatik kutulara izleyicinin bir şekilde yaklaşabilmesi ve böylece kişinin kendini özel görmesi etkileşimini sağlamaktadır. Statik eğilimde yapıtlar üreten Judd, mimarlığın sorunsalları olan yerçekimi, yerçekimine karşı gelme ve buna bağlı olarak da mimarlıkta ekspresyonizm gibi durumları anımsatmaktadır. Bu da mimarlık ve heykel sanatının ortak dayanağını üç boyutluluk ve plastisite gibi geleneksel bağıntıların dışında arayabilecek bazı veriler sunmaktadır. (İncirlioğlu, 1991)

Tablo 4.4.3- Donald Judd “Untitled, 1981 (Britt, 1990)

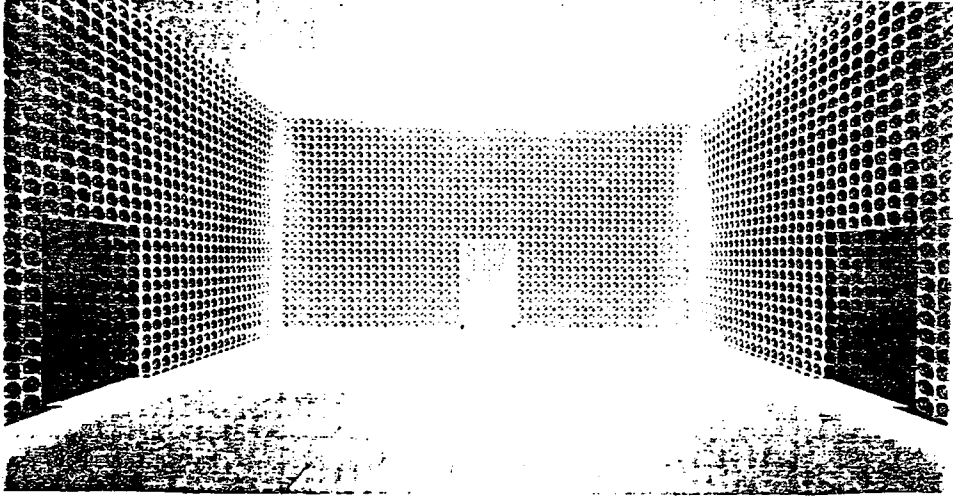


Tablo 4.4.4. 1993 Venedik Bienalinden Bir Örnek, 1993



Günümüzde geleneksel ve modern resmin ve heykelin radikal kurallarını sorgulayan bir dizi akımların yaşandığı bilinmektedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat ortamına egemen olan hareketlerin en önemli özelliğinin resmin kendisinin "mekan" olması, heykelin ise uzaysal soyut bir mekânın organik bir parçası olduğu açıklanmıştır. Bir sonraki bölümde bu sanat ortamına egemen olan hareketlerin, önceki bölümde açıklanmaya çalışılan özne-nesne ilişkisi içinde mekansal anlamı hedef alan ve görsel-düşünsel devinim sağlayarak bir değer taşıması açıklanmaktadır.

Tablo 4.4.5- Jean - Pierre Raynoud, "Installation", 1993 (Venedik Bienali, 1993)



4.5. MEKANSAL ANLAM

Bir sanat yapıtının belirli bir yere ait olma özelliği taşıması; mekanla bütünleşmesi, görsel ve düşünsel devinim sağlayarak estetik bir değer kazanması "mekansal anlam" kavramını açıklamaktadır. İçeriksel bazı değerler de taşıdığından, gözleyen kişi ile olan iletişim-verilen mesaj, mekansal anlamın etkileyici gücüne bağlıdır. Tüm algı modaliteleri yardımıyla, görsel, işitsel, dokunsal ve kokusal olarak da algılanan bu tür etkinlikler düz anlam ve yan anlam/çağırışimsal anlam taşıyan özellikler de gösterirler. Fiziksel özellikleri yansıtan düz anlamın yanında varlığını sürdüren ve daha soyut nitelikte olan yan anlam ise, çağırışım, zenginleşen, yorumlanabilen bir karakter taşımaktadır. (Aydınlı, 1993) Anlam, gerek bilişsel, gerekse duyuşsal alanda ifade kazandığından bilme, anlama, beğenme ve beğenmeme gibi özne-nesne ilişkileri, Mekansal Anlamı hedef alan yapıtlarında son derece karmaşık bir yapı göstermektedir. Görsel biçimler, aynı zamanda iten x çeken, genişleyen x daralan, yükselen x alçalan, ilerleyen x gerileyen anlamı vurgulayan görsel kuvvete, enerjiye sahip olduğundan izleyende bıraktığı bu çelişkili duygularla estetik değer kazanmaktadır.

4.5.1- HAPPENINGS:

Mimari, geleneksel olarak insanların içinde yaşayıp deneyim kazanabileceği fiziksel bir çevre yaratma sanatıdır. Resim ve heykel günümüzde mimarinin parçaları haline gelmekte ve mimarinin ötesine geçerek zaman ve mekanın içinde varolmayı sürdürme çabasına girişmektedir. (Feldman, 1976) Sanatın çağdaş toplumla yeniden bütünleşebilmesi için sanatçının ortaya koyduğu gösterileri o an için görsel, işitsel, dokunsal etkinlikler bağlamında sunarak bunların içinde yer alması, happening olgusunu açıklayabilmektedir. Bu gösterilerin özelliği, izleyiciye oldukça çarpıcı gelen sirk temsillerinden dramatik ve sıkıcı türden tek kişilik gösterilere kadar geniş bir alana yayılmaktadır. Belirli bir süre devam eden bu gösteriler sanatçı göstericinin kendini çok iyi kontrol etmesini ve büyük bir dayanma gücüne sahip olmasını gerektirmektedir. Bunlar soyut nitelikte bir baleyı andırabildiği gibi ayinsel törenler de olabilmektedir. Happeningler kapalı mekanların dışında açık havada da sahnelenebildiği gibi bir dekordan oluşan önceden tasarlanmış ya da o anda içinden geldiği gibi sergilenen olaylar da olabilmektedir. Happeningde genellikle iki kişi gösterimin ana hatlarını ve aralarındaki işaretleşme sistemini önceden kararlaştırmakta ve bunları seyircinin gösterdiği tepkilere göre sunmaktadırlar. İlk defa Allan Kaprow'un 1959'da düzenlediği gösteri, happening'in bir başlangıcını oluşturmuş olay hızla yayılmıştır. Happening'le sanatçı izleyici arasındaki kopuk bağ onarılmakta ve daha yakın bir bağ kurulmaktadır. İzleyicinin, bir sirk veya oyun görünüşü altında sunulan olaylara, zaman ve dikkatini verme alışkanlığı oluşmaktadır. (Lynton, 1982) Sanatçı tarafından verilen mesaj, bu anlık olaylarla izleyicide kalıcı etki yaratmaktadır.

Happeningler 1910'lu yılların fütürist ve dadaist akımlarının anti-sanatsal gösterileriyle ilişkili olup 1960'lı ve 70'li yılların eylem sanatı ve pop-sanatı'nın gelişimiyle ve yeniden yorumlanmasıyla da bağlantılıdır. Bu alanda önemli sanatçılar arasında Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Steve Paxton gibi isimler sayılabilmektedir.

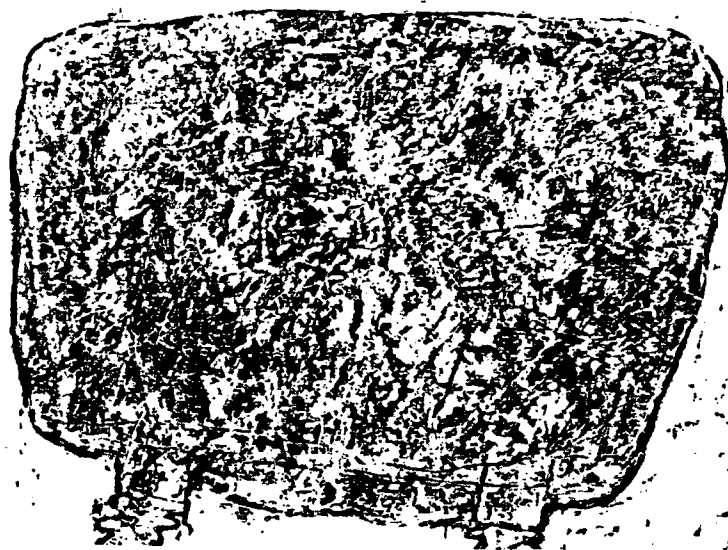
4.5.2- ASSEMBLAGE

Sanatçıların geleneksel malzemelerden tatmin olmayıp seyirciyle iletişimi artırma istekleri, onları modern tekniklerden yararlanma isteğine itmektedir. Artık ressam, objelerin resimsel tuvale yansımalarını bırakarak seyircinin tüm duyarına seslenen ve dokunulup hissedilebilen, direkt olarak "gerçek" objeyi tüm duyu organlarıyla kullanmaya başlamaktadırlar. Asamblaj, objelerin buldukları ortamdan alınarak bir yüzey üzerinde tekrar biraraya

getirilmesidir. Resim çizgiyi aşmakta olup yapıtın ne zaman rölyef, ne zaman heykel olduğu ayrımını yapmak zorlaşmakta, fakat bu çelişki sanatçı için fazla önem taşımamaktadır. Asamblojda objeler yerleştirilirken yine resmin geleneksel elemanları kullanılmaktadır. (Çizgi, renk, biçim (form), bütünlük, ışık gibi). Gerçekte asamblaj için gerekli olan zemin, kolaj tarafından hazırlanmıştır. Asamblaj, ve kolajda kullanılan malzemeler aynı olmakla birlikte tek farklılık, kolajın malzemelerinin bir yüzey üzerinde yapıştırılması işlemi, asamblajınsa her tür birleştirme ve tutturma yöntemini başka bir deyişle çivileme, yapıştırma, zımbalama, perçinleme, vidalama, kaynak ve benzerlerini kapsamaktadır. Ayrıca düşünce kolajı, yani farklı kavramları biraraya getirerek yeni, özgün bir kavram yaratma çabası da izlenmektedir. Asamblaja kadar bazı sanatçılar heykeli denediği halde üç boyutlu araştırmalarını doku ve derinlik yansımalarıyla sınırlamakta iken bu katı sınırlamalar Kurt Schwitters, Jean Arp, Max Ernst ve Marcel Duchamp gibi dada sanatçılarının girişimleriyle yıkılmaya başlamaktadır. Fransız ressam Jean Dubuffet, boya fırçasını bırakarak pigment, tutkal, çimento, katran, kum ve benzeri malzemelerle tualin kazılarak şekil verilebileceğini vurgulamış bu tür girişimlerinde sanatçının tuvali bir "duvar"a dönüştürme çabası gözlenmiştir. Dubuffet, yapıtlarında graffitiden esinlenerek çağdaş bir fresk yaratıyor izlenimi vermektedir.

Sanayileşmiş uygarlığın sonucu olan tüketim malzemesi bolluğuna duyulan olumsuz tepkinin ürünü olan asamblajlarda, Dubuffet gibi geleneksel yağlıboya gibi tekniklerin yerine, endüstriyel artıklar resmin malzemesini oluşturmaktadır. Pekçok sanatçı gibi o da yapıtlarında bir uygarlığın izlerinin tüketim oranıyla değil, sıradan görünümlü malzemelerle yaratılan değerler aracılığıyla ölçülebileceği düşüncesini yansıtmaktadır. (Feldman, 1976)

Tablo 4.5.2.1- Jean Dubuffet "Table, Constant Companion", 1953 (Britt, 1990)



Tablo 4.5.2.2- Alberto Burri "Sack No. 5"

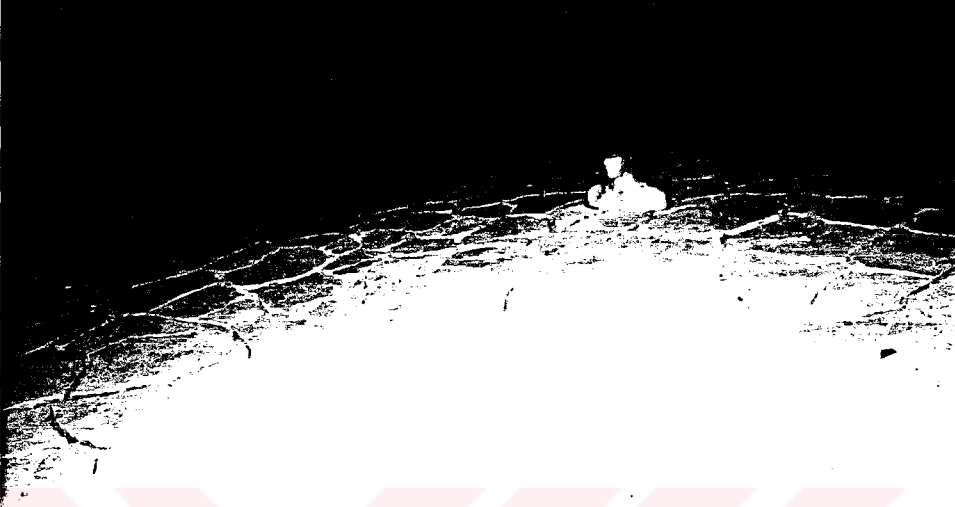


4.5.3- PERFORMANCE

Happenings / olaylarla akraba olan bir başka etkinlik, "performans" ile ifade edilmektedir. Bu etkinliklerde sanatçılar gösteri yoluyla değil, birbiriyle ilgili verilerin sergilenmesi aracılığıyla düşüncelerini açıklarlar. İstatistikler, fotoğraflar, demeçler, bildirimler, video gösterileri, gazete kupurları gibi bunlara benzer pek çok bilgi, arşivi ve gazeteciliği akla getiren özellik bir sergiyle bir araya toparlanmaktadır. (Lynton, 1982) Geleneksel kültür sürekliliği ve bütünlüğünün içerdiği ana tema, kavramsal bir anlatımla yeniden yorumlanarak verilen mesajla belirlenen algılama etkinliğini de koşullandırmaktadır.

Performans tekniği ile birçok sanat etkinliğini ortaya koyan Venedik Bienali, (1993) bazı çarpıcı örnekleri de sergilemiştir. Tiyatral ve dramatik konularda sanat direktörlüğü de yapan Robert Wilson, heykel, ses ve ışığın mimarisini şiirsel bir dile çevirerek çarpıcı bir performansla bienale katılmıştır. Bu bienalde en çok sözü edilen görsel, işitsel dokunsal, kokusal algı modelite-lerinin tümünü uyaran bir örnekte Wilson, çok geniş ve karanlık bir mekanda vermek istediği mesajını performans aracılığı ile çarpıcı bir şekilde ifade etmiştir. Odaya ilk girildiği andan itibaren insana ürküntü ve korku veren şiddetli bir müzik işitilmektedir. Bu duygu ve düşünceler içinde odayı terketmek ile daha sonra olacakları merak etme çelişkileri arasında gidip gelirken aniden zeminden fıskıran yarım insan figürünün projektörle aydınlatıldığı görülmektedir. Zemin düzleminin çatlak bir görüntüye sahip olduğu ve müziğin zaman zaman şiddetini arttırdığı anlarda gerildiğinizi, müziğin ritmini yavaşlamaya ve yumuşamaya başladığında ise rahatlama ve gevşeme psikozu arasında karşıtlıkların kullanılması; kısacası çevrenin etkisi ve sinir sistemi süreci etkileşimiyle algılanan bir durum, performans ile çarpıcı hale getirilmiştir.

Tablo 4.5.3.1. Robert Wilson "Memory/Loss" 1993



4.5.4- LAND ART

Arazi Sanatı, Arte Povera, olanaksız sanat gibi isimlerle de anılmaktadır. Dünyanın ıssız bir bölgesinde, daha önce ayak basılmamış bir toprak parçasında, nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde, ileriye ve geriye doğru bir süre yürünmesiyle toprak üzerinde çizgi halinde bir iz bırakana kadar işlemin sürdürülmesiyle bu sanat biçimi çıkış noktası sağlamıştır. Bunu yapan sanatçı, dönerken bölgenin bir fotoğrafını ve haritasını da beraberinde getirmektedir. Bir diğer kişi çölde birbirine paralel iki siper kazar ve boş, kullanılmamış bir arazide heykeli andıran iki iz bırakır ve bunları fotoğrafla belgeler. Ancak geçen zaman ilk insanın açtığı patikayı yok etmişse bu yapıtları da silip götürecektir. Yapılanlar geçici olup kalıcı olmadığından satılabilmesi mümkün değildir ve yapılan işin masrafı, satışa çıkarılan fotoğrafla karşılanmaktadır.

Tablo 4.5 4.1. Richard Long *England 1968*



Bazı bölgelerde sanatçılar makina ve işçi kullanarak yeryüzünün büyük parçalarını yeniden düzenlemekte, ırmakların donmuş yüzeylerini çeşitli motifler uyarınca kesmekte, ya da yeni sürülmüş bir tarlayı tırmıkla düzelterek yeni şekiller oluşturmaktadırlar. Kentin varlığına duyulan nefretin doğal bir sonucu olarak buralarda da eylemler düzenlenmektedir. Bu sanatçı sergi açtığı galeriyi diz boyu taze, verimli toprakla doldururken, bir başkası New York'ta bir araba çarkını, tuzla kaplamaktadır. Christo (Javachaff), sürrealistlerin örtülü nesne ardında saklı olan giz, temasını alarak, doğal alanlara ve büyük anıtlara uygulayarak bu düşünceye yeni bir boyut kazandırmıştır. Avustralya'da uzun bir kıyı örtülmüş; Kaliforniya'da (1982) bir kır turuncu renkte perdelerle kaplanmıştır. (Lynton 1982)

Tablo.4.5.4.2- Christo "Wrapped Coast-Little Bay, Australia" 1969 (Britt, 1990)



Bu tür sanatın karakteristik özelliği, kullanışsızlık ve yararsızlıktan çok, olumlu yöndeki mantıksızlığıdır. Görünürde hiçbir anlamı olmayan, geçici bir iz bırakmak için düşünce, emek ve malzeme harcanmakta, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı, 20. yüzyıl kentinin özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı duyulan birer tepki olduğu anlamı çıkartılabilir. (Britt, 1990)

4.5.5. ACTION PAINTING

İlk defa Jackson Pollock'un Ocak 1948'deki sergisinde ressamın yere serilen geniş tuvaler üzerine, bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak dökerek yaptığı resimler, bu isimle adlandırılmaktadır. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini yansıtmaktadır. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçime temsil edilen şey olmaktan çıkarak, ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın "izleri" ile ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki "hareketsizliği"ni veren bir alan olmaktadır. Boyayı tuvale fırlatanlar, bisikletle üzerinden geçenler, boya dolu torbalara nişan alıp patlatanlar, dikey ya da yatay kumaş üzerinde vücudu boyanmış çıplak kadınları yuvarlayanlar da olmaktadır. (Lynton, 1982) Pollock'un 1947-51 yılları arasında yaptığı resimler rastgele olmaktan çok, ritmik baleyi andıran törensi bir etkiye

sahip olmakla birlikte alışılmadık bir taşkınlık bağımsızlık ve genel duyarlılık getirirken, aynı zamanda gerçeküstülüğün Amerikan karşılığı olarak da karşımıza çıkmaktadır. (Baykam, 1990) Vermek istedikleri mesajı bu yolla izleyiciye aktaran sanatçı, yapıtın ortaya çıkış süreci içinde yapıtla kendi davranışlarını bütünleştirme çabasıdır.

Tablo 4.5.5.1- Jackson Pollock "Drawing c.," 1948 (Britt, 1990)



Tablo 4.5.5.2- Jackson Pollock "The She-Wolf" 1943 (Britt, 1990)

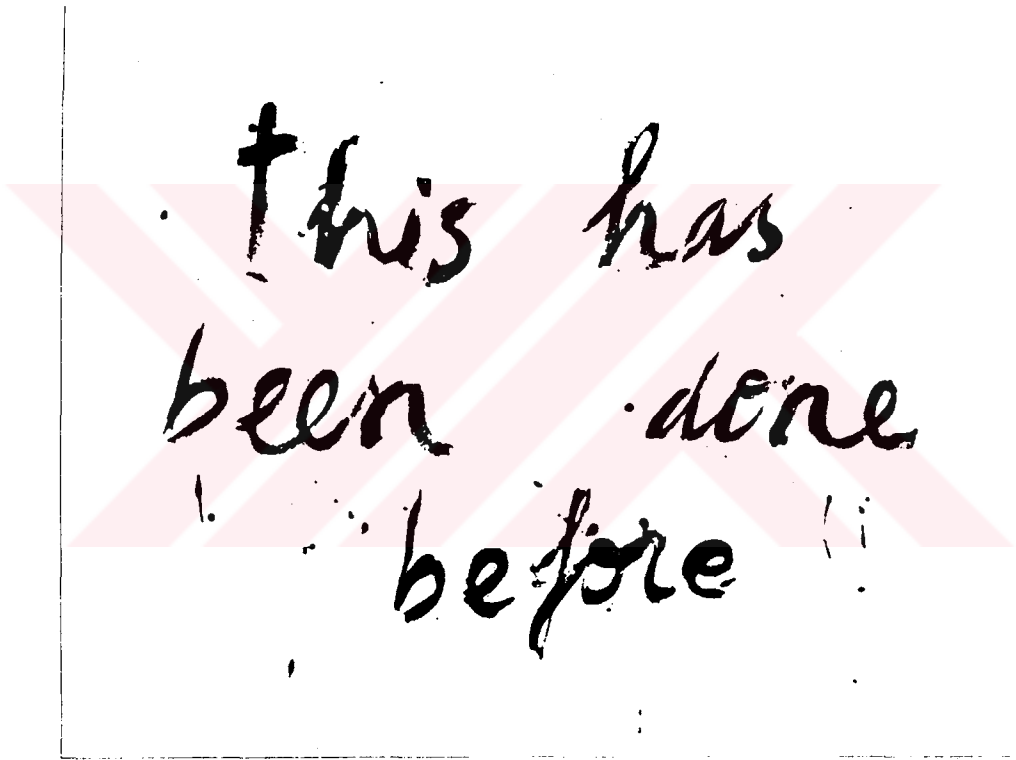


4.5.6. TEXT

Günümüzde tuval yüzeyi veya tuval dışında, mekan içi veya dışı, galeride veya açık havada, her türlü türlü yenilik, her türlü radikalizm denendikten sonra, hiçbir yapıt bir ortamı Picasso'nun Avignon'lu Kızlar, Kandinsky'nin ilk soyut kompozisyonu, Pollock'un ilk akıtması gibi etkilendiği ve heyecan verici olmadığı bir dünyada, sanatın varlığını koruması, yaşaması ve kendi konumunu savunması metin/text yardımıyla gerçekleşmektedir. (Baykam, 1992) Kavramsal sanatla birlikte, 1960'ların ortalarında, sanatçıların işlerini ele alabilen eleştirmen ve sanat tarihçilerinin sayısı fazla olmadığı için, bu tür çalışmalar üzerine ilk yazı yazarlar, sanatçıların kendileridir. Bunların birçoğu Joseph Kosuth ve Dan Graham gibi görsel sanatçı olduğu kadar, eleştirmen de olan insanlardır. Bu şekilde sanatsal uygulamanın tanımlandığı o günden günümüze, metinle sanat arasında doğal bir ilişki doğmaktadır. Sanatçıların sanatlarını nasıl anladıklarının ifadesinin bir yönü olarak metin giderek sanatla bağlarını güçlendirerek kelimelerin önemi daha artmaktadır. Bugün sanat üretiminin büyük bir kısmı, yapıtın çerçevesinden çok, dışından gelen konular üzerinde durmakta, sanatçılar politika, eleştirel kuram, toplumsal sorunlar, antropoloji, dilbilim, cinsellik, psikolojiyle ilgili konular üzerinde yoğunlaşmakta ve düşünmektedirler. Birçok sanatçı, çeşitli makaleler okuyarak, duygu ve düşüncelerini birleştirerek ortaya koyduğu mesajı iletme çabası içinde görülmektedir. (Goldstein 1992) Günümüzün bu karmaşık ortamında çalışmalarıyla pek çok sanatçıya ilham kaynağı olan Marcel Duchamp'tan sözetme fayda vardır. Postmodernizmin ünlü düşünürü Jean-François Lyotard'a göre Duchamp'ın en önemli çalışması, hem yazdığı

hem de söyledikleri kelimelerdir. Kelimeleri resmettiği şeylerin önüne veya arkasına koyan Duchamp, devamlı kelime oyunları ve bir bulmaca şeklinde konuşmakta ve bütün bunlar bir sihirli büyüyle yeniden birarada ve bütün olarak düzenlenmiş görünüme sahip olmaktadır. (Baykam 1992) Duchamp; dil oyunları ile örtük anlamı yoruma açık bir mesajla anlatmaktadır. Düz anlam çağrışımsal/örtük anlamla kimi zaman çelişkili bir durum ortaya koysa da bu çaba, izleyiciyi daha kolay uyarmakta; görsel ve zihinsel bir süreci birarada yaşamaktadır.

Tablo 4.5.6.1- Bedri Baykam "This Has Been Done Before", 1987
(Plastik Sanatlar Derneği, 1992)



Kuzey Amerika'da 1980'li yılların ortalarında sunulan metinle fotoğrafik görüntüyü birleştirilmektedirler. Barbara Kruger, metin ile kavramsal sanatı fotografiye birleştirerek yapıtlar vermektedir. Londra'da "Çağdaş Amerikan Sanatı" sergisinde Sharrie Levine, Alman sanatçı Franz Marc'ın bir çalışmasının fotoğrafını "yazı" yerine "resim"e adapte ederek, sergilemekte ve bir resim anlamı onun kaynağında değil, yöneliminde yatar" demektir. (Avşar, 1992)

BÖLÜM 5. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ANLATIM BİÇİMLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER VE SONUÇLAR

“Plastik Sanatlarda Çağdaş Anlatım Biçimleri ve Etki Alanları” adı altında beş bölümde ele alınan bu çalışmada, günümüz plastik sanatlarının çağdaşlığı, düşünsel ve biçimsel boyutlarıyla irdelenmekte ve iletişimsel yetkinliğin çağdaş Türk Sanatı’ndaki rolü açısından değerlendirilmesine ilişkin sistematik bir yaklaşım önerilmektedir. Çağdaş plastik sanatlarda görsel ve düşünsel etkinliğin özne-nesne ilişkisi bağlamında gelişim ve değişim basamakları, anlatım biçimleri ve anlam taşıyan bir araç olarak sanat yapıtlarının mekansal etki boyutları, bireyin algısal çevresinin bir bütün olarak irdelenmesi grafiksel anlatım ve tablolarla da desteklenmektedir.

Çalışmanın amacı, emek üretim toplumundan bilgi tüketim toplumuna geçerken düne ait değerlerin yeni bir boyut ve mantık içinde düşünülmesinin ve 20. yüzyıl Türkiye’sinden geriye ne bırakılacağı sorusuna cevap arayan duyarlı ve bilinçli bir toplum/izleyici/sanatçı yetiştirilmesinin gerekliliğini vurgulamaktır. Bu amaçla önemli düşünürlerin sanat etkinliklerini felsefi, sosyolojik ve psikolojik açıdan değerlendirmeleri ele alınarak ve sanayi toplumundan bilgi toplumuna geçerken değişen değerlerin karşılaştırılması yapılarak sanat akımlarının toplum yapısıyla olan paralellikleri de kurulmaya çalışılmıştır.

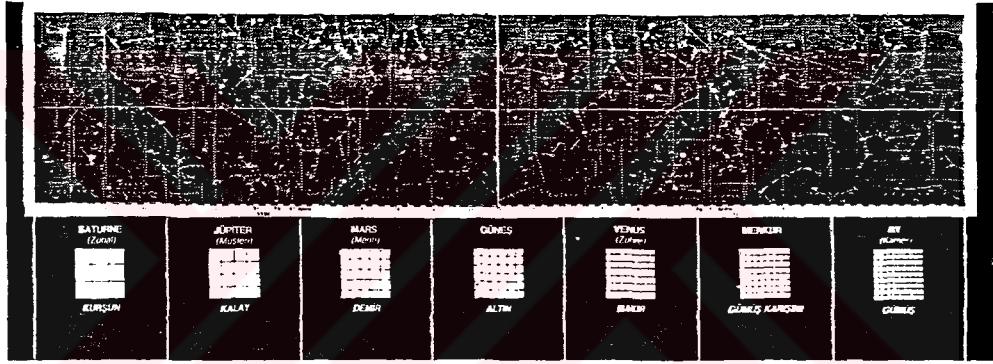
Günümüzde özellikle yüzyılımızın ikinci yarısından sonra hızla değişen sanat antolojisi, sanat yapıtının çağdaş dünyada bilgiye dönüşmesi; doğal nesnenin yerini bilgilenimin almasına ve giderek bilgilenimin sanat yapıtına egemen olmasına tanıklık etmesi, bundan önceki bölümlerde ayrıntılı bir biçimde, tarihsel ve kavramsal açılardan ele alınmıştı. Bu bağlamda yüzyılın başından bu yana modernist bir anlayış içinde ürünlerin verildiği çağdaş Türk sanatı son yıllarda dünya çapında yaşanan ekonomik, politik ve düşünsel alanlardaki değişimlere paralel olarak, yeni sanatsal kavram ve yaklaşımlarla tanışmak durumunda kalmıştır. Çağdaş Türk sanatını düşünsel ve biçimsel boyutlarıyla irdelemek amacıyla, öncelikle günümüz sanatçıları tarafından yorumlanan çağdaş anlatım biçimleri araştırılmıştır. Özne-Nesne ilişkisi bağlamında yorumsal girişimlerin nasıl bir değişim ve gelişim çizgisi gösterdiği, bazı

sanatçılarla yapılan görüşmeler sonucu elde edilen bilgiler ışığında açıklanmıştır. Bu sanatçıların yapıtlarında ortaya koydukları dil aracılığı ile çağdaş anlatım biçimleri ile bunların etki alanları (sanatçının hedeflediği doğrultuda) incelenmiştir. Bu çalışmada sanatını anlam taşıyan bir araç olarak değerlendiren bazı sanatçıların görüşleri alınarak, çağdaş sanatın anlatım biçimleri ve sanatın mekansal etki boyutları açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Serhat Kiraz, Osman Dinç, Yusuf Taktak, Selim Birsell, Canan Beykal, Cihat Burak, Yüksel Arslan, Oruç Çakmaklı gibi sanatçıların, ortaya koymuş oldukları yapıtların, anlatım biçimlerine ve etki alanlarına ilişkin değerlendirmeleri, gerek sanatçıların gerekse tezin kurgusunu oluşturan bir yapı çerçevesinde irdelenmiştir.

1993 yılında Venedik Bienali'nde ülkemizi temsil eden sanatçılardan Serhat Kiraz, izleyiciye felsefe, bilim ve sanat etkileşimi çerçevesinde mesajını iletmeye çalışmaktadır. Kavramsal sanatın temsilcilerinden olan genç sanatçı, sanatında düşüncesini nesneye dönüştürme, maddesel gerçeklik ile iletme gereksinimi duymaktadır. Çalışmalarında bildirişim kuramını temel alan sanatçı, kimi işlerinde, direkt görüntü ile özdeş gördüğü resmi sorgulamakta ve bunu şöyle ifade etmektedir. "İmgelenmemiş tuval/boş bir tuval, bir düzlem, bir biçim, plastik bir nesne; somut, maddesel bir gerçekliktir. İmge ise yeniden yaratılmış/yeniden üretilmiş bir görüntüdür."Sanatçı, enstalasyonlarında objelerin yansıma, eğer üzerinde görüntü olan bir tuval/bir resim kullanırsa, bu resim artık görüntüyü simgeleyen bir nesne konumuna indirgenmiş ve sanatçının çalışmalarında bolca kullandığı fotoğraftan farkı kalmamıştır. Sanatçıya göre ister fotoğraf, ayna veya resim olsun, bu görüntüsel yansıtma biçimleri, hiçbir zaman gerçekle özdeş olmamaktadır. Çalışmalarında düşünsel bağlamda sürekliliğin ve değişkenliğin olduğunu vurgulayan sanatçı, bir sergisinde doğumdan ölüme insan yaşantısının süreçlerini toprak-su-hava gibi dünyanın oluşumuyla ilgili elementleri, birleşim açısından ele almaktadır. Sanatçının işlerinin tamamlanması için, onlardan izleyici/özneye, geri besleme yoluyla doğrudan katkı gerekmektedir. İşlerinin birbirinin içlerinden çıktığını düşünen sanatçı, her yaptığı çalışmada, bütün geçmişte yaptıklarının, yeniden sorguladığını belirtmektedir. Ayrıca Türk insanının geçmişini biliyor ve ona sahip çıkıyor olması gerektiğini belirterek çağdaş sanata devletin ilgi göstermediğinden de yakınmaktadır. Geçmişte üretilen sanatın Türkiye'ye getirilmesi için yapılan girişimlerin olumlu olduğunu ifade eden Serhat Kiraz, bizlerin bugünden geriye ne bırakacağı sorusunu sorarak 20. yüzyılda Türkiye'de üretilenlerin, ilerde devlet yapısına kültürel görüntüsü ile özdeş sayılacağını vurgulamaktadır.

1992 yılında, Atatürk Kültür Merkezi'nde "10 sanatçı, 10 iş: C" adı altında açılan sergiye Serhat Kiraz, "Kare Mühür" adlı çalışmasıyla katılmıştı. Kare formunu evren, mükemmeliyet, devamlılık, sonsuzluk anlamını taşıyan iletişimsel bir dil oluşturmak amacıyla kullanmıştır. Mesaj değerini sergi mekânına taşıyan sanatçı, kare formu ile gizliliği ve gizemli gücü, simgesel bir özellik olarak yansıtmakta ve bu yapıtında anlam taşıyan bu özellik, yedili bölme ile sunulmaktadır. Sanatçı her bölmede haftanın günlerini yansıtan madeni, simgesi ile mesajını vermektedir. Satürn=kurşundan, Jüpiter=kalaydan, Mars=demirden, güneş=altından, venüs=bakırdan, merkür=gümüş karışımından, ay=gümüşten yapılarak bildirişim kuramı çalışmalarda temel alınmaktadır. (Madra, 1992)

Tablo 5.1- Serhat Kiraz, "Square Seal", 1991

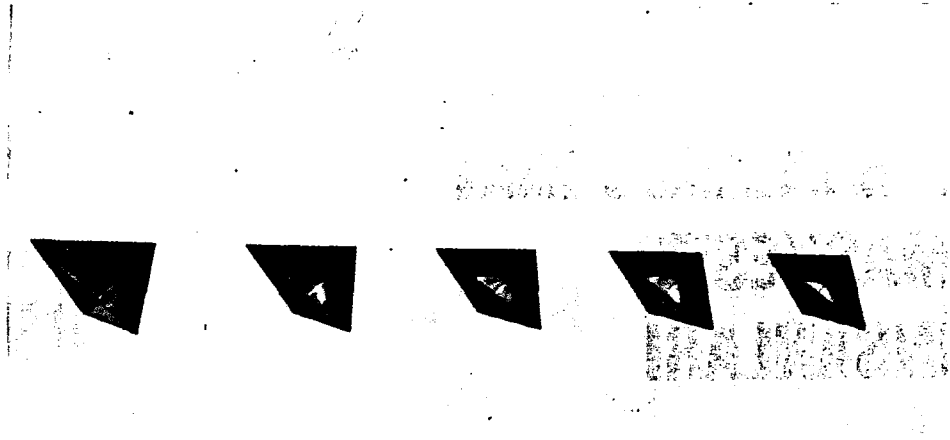


Uzun zamandır Paris'te yaşamını sürdüren sanatçı Osman Dinç'e göre, çalışmalarında kullandığı malzemelerin kimyası ve içeriği önem taşımaktadır. Sanatçı, yalın biçimler kullanarak ve çalışmalarında malzemeyi iletişimsel bir dile çevirerek, izleyici/özne ile etkileşim sağlamaktadır.

"Bir Anın Çeşmesi" adlı çalışmasında sanatçı, demir ve camın diyalektik ilişkisini, bildirişimsel bir tavırla ortaya koymaktadır. Yapıtı ilk bakıldığında demir yapı içinde, su damlasını andıran bir cam parçası görülmektedir. Demir ve cam, doğada kendiliğinden birarada bulunan bir maden olmakla birlikte, yüksek ısı ile fırınlarda birbirinden ayrıştırılabilmektedir. Demirin ilk bulunduğu dönemde, bu yeniliğin insanlara atom bombası kadar ürperti verdiği kanısında olan sanatçı, bu iki malzemeyi çakıştırarak cam malzemesini, demirin teri gibi kullanmak istediğini söylemekte ve böylece yapıt, bildirişim açısından farklı bir yorum kazanmaktadır. Demirin ve camın ayrıştırılmaları olayı ile dünyanın ilk oluşumu ile de mesaj değerini vurgulayan sanatçı, kendisinin her insanla anlaşma niyetini

taşıdığını ve bu insan ilişkilerini, yapıtlarında farklı, birbirine zıt malzemelerin ortak noktalarını birleştirmeye çalışarak iletişimsel bir dil kullanmaktadır. (Doğan 1989)

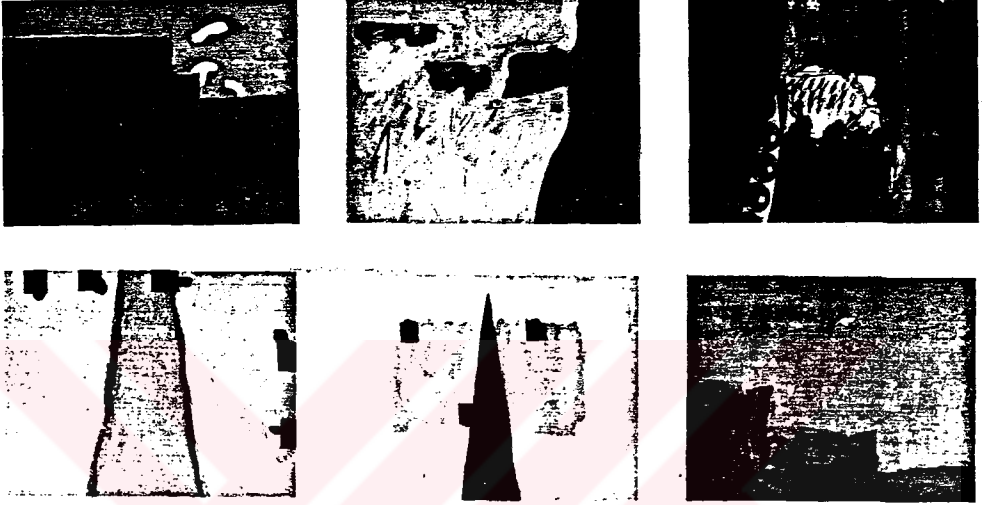
Tablo 5.2. Osman Dinç "Bir Anın Çeşmesi" (detay) (Doğan, 1989)



Çalışmalarına foto-gerçekçilikle başlayan sanatçı Yusuf Taktak, bu anlayışla ele aldığı motorsikletli ve bisikletli düzenlemeleri ve ayna malzemesi ile iletişimsel bir dil kullanarak seyirciye mesajını vermektedir. Sanatçı bu assemblajları ile gerçeklik ve yanılsama üzerine çeşitli yorumlar getirmektedir. Yusuf Taktak, kendi geçmişinin belirtilerine üçgen biçimiyle ulaşan ve tuvalin yataylığını bölen, yükselip alçalan üçgenlerle, tuval mekanına yeni bir boyut kazandırmayı amaçlamaktadır. Taktak, 1992 yılında açtığı kişisel sergisinde yer alan tuvalerin yüzeyinde yatay olarak ikiye bölünmüş dikey dikdörtgenler kullanmıştır. Sanatçı, yaşamla ilgili malzemeyi tuvalin üst kısmına; gizleme biçimleri rakamlar, harfler ve çeşitli işaretler gibi çok yönlü çağrışım zenginliği içeren öğeleri ise tuvalin alt kısmında yer alacak şekilde tasarlamıştır. Serginin tümüne yayılmış olan bu tema ile, sanatçının yaşamının çeşitli görünüşleriyle iletişime geçerek yaşamla ilgili mesajların, bildirişimsel bir boyutta algılanması gerektiği anlamı çıkarılmaktadır. Gerçekle ilgili modelleri, nostaljik simgelere dönüştürerek mesajını toplumsal özneye ileten Yusuf Taktak, bisiklet ve çadırı sembolize eden üçgen formunu, tüm sanatsal oluşum sürecinde kullandığı görülmektedir. (Nüvit, 1992)

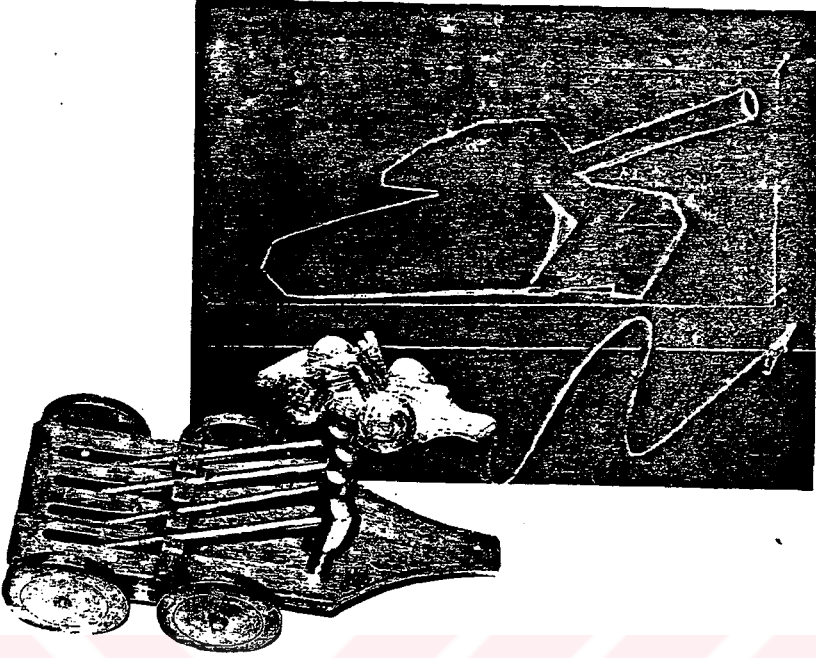
1990 yılında açtığı kişisel bir sergisinde Taktak, hem tuvalde mekanı, hem de mekanda yer alan tuvali göstererek mesaj değerini tuvalle mekanın iletişimi ile ifade etmiştir. Mekanı bir sorun olarak irdeleyen sanatçı, resmin malzemesini resimsel imgeye, oradan üç boyuta yeniden dönüştürerek kullanmaktadır.

Tablo 5.3. Yusuf Taktak, 1992 (Aksoy, 1992)



1991 yılının Aralık ayında açtığı bir kişisel sergisinde savaşa ilgili düzenlemelerle mesaj vermeye çalışan sanatçı Selim Birsal, günümüzde, geçmişte; kısaca her zaman gündemde olan savaş öykülerinden yola çıkmakta ve savaşı bir dil oyunu durumuna getirerek yapıtlarını sunmaktadır. Birsal, bu oyunun ne bir eğlence oyunu, ne de bilgisayar oyunu olmadığı, bir ölüm-kalım oyunundan meydana geldiğini vurgulamaktadır. 1992 yılında "10 sanatçı, 10 İş: C" adlı sergide, bu oyunun başka bir parçası görülmektedir. Beyaz bir yüzey üzerinde, bir tankın varlığı ile, insanların savaşa ilgili imajları simgelenmektedir. Sanatçı, bu hazır-nesneye siyah boya ile müdahale ederek, konunun bu renkle etkinliğini arttırmıştır. İple çekildiği zaman "tak-tak" sesi çıkararak işitme duyumuza da seslenen hazır-nesne, yapıtın ismini de bu özelliğiyle belirginleştirmektedir. Sanat yoluyla insanlığa hizmet eden ve modernist bir kaygı taşımayan sanatçı izleyiciye bir sanat yapıtı sunmak gibi bir amacı da taşımamaktadır. Birsal, yalnız izleyici/özneyi sanat yapıtının oluşum süreci içindeki duyusal ve anlaksal deneyimleri yaşatarak içine çekmeyi istemektedir. (Madra, 1991)

Tablo 5.4. Selim Birsnel "Tak Tak", 1991

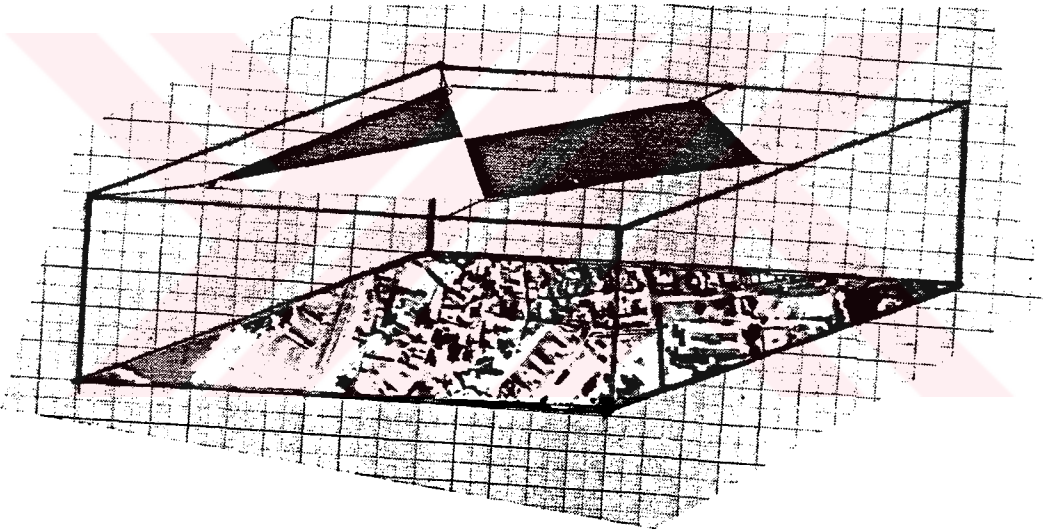


Ürettiği yapıtlar kadar sanat dünyasına yazıları ile de katkılar sağlayan sanatçı Canan Beykal, sanat alanında 1993 yılının "genel bir değerlendirmesini yaparken pekçok noktaya da işaret etmektedir. Çağdaş sanatın ülkemiz için hala son derece lüks bir uğraş görünümünde olduğunu belirten Beykal, devletin desteğinin çok yetersiz olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçıların kendi mali kaynaklarıyla yapıt üretmeleri düşüncesini taşıyan devletin politikasının değişmesini savunan sanatçı bazı sanatçıların kişisel sergi açmasının giderek düşlenecek kadar uzaklaşmakta olduğunu da belirtmektedir. (Beykal, 1993)

Yine 1992 yılında "10 sanatçı, 10 İş: C" sergisine "Savunma Önlemi" adlı yapıtıyla katılan Canan Beykal, bir sanatçı duyarlılığı ile izleyici/özneye pekçok mesajı iletişimsel bir dil kullanarak taşımaktadır. Sanatçı savaşta korunması gereken yerlerin, yapıların üstüne konulan bir işareti, taşıdığı mesaj değeriyle sergi mekanına taşımaktadır. İzleyicileri bu işaretin bireysel ve toplumsal yaşamları için ne anlamlar taşıyabileceğini düşünmeye çağıran sanatçı, bildirişimden de faydalanarak özgün bir dil kullanmaktadır. Kültürel kimliğin, erdemlerin, özgürlüğün korunmasından, tarihsel geçmişin ve geleceğin korunmasına kadar uzun bir çağrışımlar listesi çıkarılabilen bir yapıt sunulmaktadır. Beykal'ın başlangıcından günümüze kadar ürettiği yapıtları bir önceki ile düşünsel ve sezgisel olarak bütünlük de sağlamaktadır. Düşünce aşamasındaki anı ve sezgileri, yapıt üretimi aşamasında kendine özgü, yeni bir dil kullanarak nesne, hazır nesne, belge, işareti, ses, ışık seçimiyle de bir şifreye dönüştüren

sanatçının yapıtlarında bildirişim kuramını belirgin olarak kullandığı görülmektedir. Beykal, 1981, yılında açtığı "İZM"ler sergisinde "yadsıma, sorgulama"yı bir sergi manifestosuyla izleyici/özne'ye vermek istediği mesajını, metin/textle de güçlendirmekte ve düşüncesini şöyle açıklamaktadır: "Sizinle sanatsal tavır arasında kurulacak herhangi bir diyaloga çağrıda, duygusal ve tinsel bir bağ aranmıyor. Ortak bir zemin için önceden size aktarılan düşünce ve görüşlerin onaylanması beklenmiyor. Alıştığımız tüm görsel seyir alanı, ayaklarınızın altından çekip alınmak isteniyor. Siz burada ne sanatçının duygu, duyuş ve duyarlılığı, ne de kişisel, sanatsal görüş ve anlayışlarıyla koşullandırılmayla karşılaşmıyorsunuz" Aradan on yıldan fazla zaman geçmesine rağmen sanatçının bu sözlerini, gerek yapıtları, gerekse yazılarıyla sürdürdüğü gözlenmektedir. (Madra, 1992)

Tablo 5.5- Canan Beykal "Savunma Önlemi", 1991



1992 yılının Kasım ayında "Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum: 66 Kare" adı altında, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin katkılarıyla 43 Türk resim sanatçısı ile bir dizi oluşturulmuştur. Yaklaşık 20 x 20 cm boyutlarındaki 66 Kare'nin belli bir konsept çerçevesinde bütünleşerek oluşan resimler dizisi, 220 x 60 cm. boyutlarında düzenlenen iki metal pano üzerinde, altı aya yakın bir süre sergilenmiştir. 66 Kare, son yıllarda daha çok Batı kültürüne programlanmış medya ortamının etkisini hafifletme çabasıyla, geleneksel kültürümüze yenilenen bir ilgi ve saygıyı amaçlamaktadır. Sanatçıların geleneksel Türk kültürünün sanat, bilim, yazın ve düşün alanında bildikleri, okudukları yapıtları anımsayarak; okumamışlar ise bulup okuyarak bilgi edindikleri; hatta bazılarının kapsamlı bir kitaplık çalışmasına bile yöneldikleri görülmüştür. Böylece bu 13 sanatçının, yapıtlarını oluşturmadan önce text yardımıyla bazı mitleri kavramlaştırdıklarını

ve daha sonra yapıtlar ürettikleri görülmektedir. Böylece text/metin'in, ussal olarak oluşturulan imajla üstüste düşürülerek örtüşmesi, bu örnekte gözlenmektedir. Her sanatçının kendi kişisel üslubu açısından yorum ya da betimleme çabasına girdiği bağımsız yapıt birimlerinden oluşan bu dizi, hem tek üretimler olarak hem de bir bütün olarak algılanabilirler. Bu birimlerin geleneksel kültür sürekliliği ve bütünlüğünün içerdiği kavramsal bağlam, istenen mesajı iletirken, biçimsel alanda belirlenen algılama etkinliğiyle de güçlendirilerek iletişimsel bir dil kullanılmıştır. Son yıllarda katıldıkları etkinlikleriyle, çağdaş Türk resmine yeni soluklar getiren bir grup genç ressamın katılımıyla da yeni boyutlar kazanan dizinin, bir katalogla da kalıcılığı sağlanmıştır. Katalog, her resmin karşısında, geleneksel yapıtların niteliklerini özetleyen açıklamaları da içermektedir. Bu diziyi daha önceden bir dönemin yaşam biçimini yansıtan bir panorama text ve bildirişim aracılığı ile çağdaş anlatıma sahip yapıtlara dönüştürülmüştür. Örneğin "Evliya Çelebi Seyahatnamesi" ismini taşıyan yapıtı ile "66 Kare" sergisine katılan Cihat Burak, Evliya Çelebi'nin yaptığı seyahatlerden faydalanmıştır. Çelebi seyahatnamesinde gezdiği yerlerin sosyal ve coğrafi yapısını anlatmış, mimari eserlerinden, önemli devlet adamlarından, şairlerinden bilim adamlarından bahsetmiş ve çok geniş folklorik bilgiler vermiştir. Yaklaşık 300 yıl önce yaşamış olan Evliya Çelebi'nin Anadolu'dan Balkanlar', Orta Avrupa'ya kadar olan gezilerinde dile getirdiği olaylar, insan ve mekan kavramlarıyla birlikte yorumlanarak ressam Cihat Burak tarafından çağdaş bir dil ile görselleştirilmiştir. Böylece Çelebi'nin 50 yıl süren gezilerinden elde etmiş olduğu izlenimler, yaşam biçimi, çağdaş bir yorumla mesaj değeri kazanarak izleyici/özne ile iletişim kurmaktadır.

Tablo 5.6. Cihat Burak, "Evliya Çelebi Seyahatnamesi", 1992 (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Dairesi Başkanlığı, 1992)



Çalışmalarını yurt dışında sürdüren, sanatçı Yüksel Arslan'ın "Hamse-i Atai" adlı çalışmasıyla 66 kare çalışmasına katıldığı görülmektedir. Kağıt üzerine çini ve kolaj tekniğini kullanan sanatçı, erotik nitelikte minyatürlerin yer aldığı ve beş mesneviden oluşan şiir mecmualarına adını veren "Hamse"den yararlanarak yapıtını oluşturmuştur. Yüksel Arslan, bilindiği gibi resimlerinde felsefeyi kullanarak izleyicinin duygusal ve bilişsel alanında etki uyandırmakta, böylece özgün bir dil aracılığı ile iletişim sağlamaktadır.

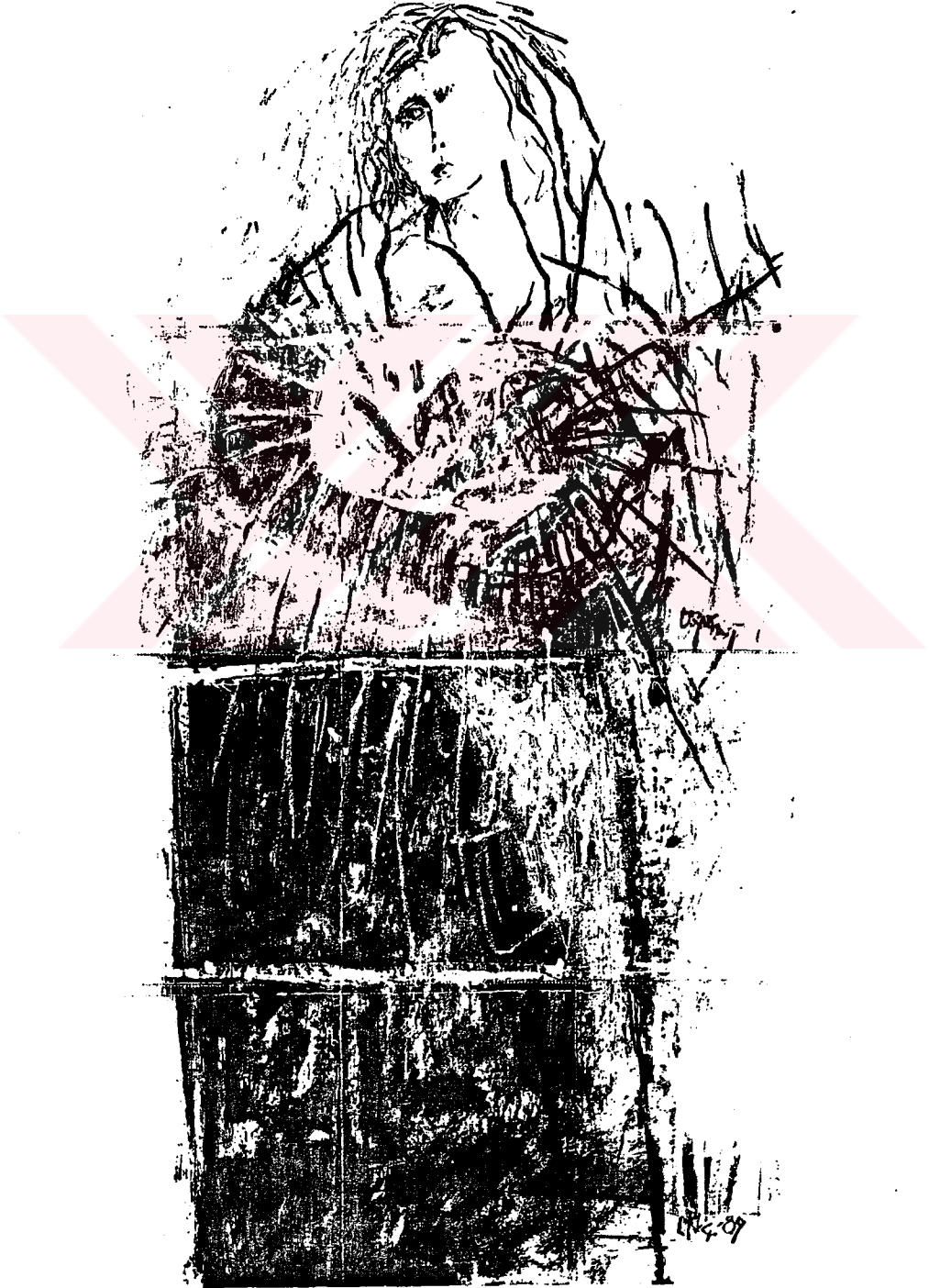
Tablo 5.7. Yüksel Arslan "Hamse-i Atai", 1992 (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, 1992)



Sanatın milliyeti olmadığını, sanatçının kendi kültür, yöre, gelenek yapısını evrensel düzeye taşıyabildiği sürece çağdaş olduğunu savunan sanatçı Oruç Çakmaklı, resimlerinde kavramsallığın teknikten daha önde olduğunu savunmaktadır. Mesaj değerini izleyici/özne'ye ulaştırırken evrensel bağlantının kurulması gerekliliğini vurgulayan sanatçı, renk, dil, din gibi ayrımların önemsiz olduğunu da belirtmektedir. Sanatçı, herhangi bir sanat yapıtının çok anlamlı olması gerektiğine ve izleyici kadar çok sayıda yoruma ulaşabilmesine inanmaktadır. Oruç Çakmaklı, günümüzde sanatın estetik kaygılar olmadan sadece düşüncenin ürünleşmiş biçimi olduğuna, mesaj verme, düşüncenin kendi malzemesini kendi ürününü yarattığına inanmaktadır. Ayrıca İ.T.Ü., Mimarlık Bölümü öğretim görevlisi olan Oruç Çakmaklı, Türk sanatının gelişememe nedenlerinden birinin, eğitim sırasında koşullandırılmış olmalarından kaynaklandığını; eğitimcilerin onlarda kendi düşüncelerini görmek istedikleri gibi bir hataya düştüklerini belirtmektedir. Oruç Çakmaklı öğrenciyi, sanat hakkındaki kendi düşünceleri doğrultusunda yönlendirmek ve hepsini ilk yıllardan itibaren

sanatçı olarak kabul etmek gerektiğini savunmaktadır. Sanatçının çalışmalarında dışavurumcu bir yaklaşımla kendine özgü bir dil oluşturan etkiler görülmektedir. Çakmaklı'nın resimleri, geçmiş dönemlerde yapılan resimlerini de kuşatan, onu yeni aşamalara taşıyan, yeni oluşumlar ve yeni katılımlarla genişleten resimlerdir.

Tablo 5.8. Oruç Çakmaklı, "Işın", 1990



Sonuç olarak değerlendirilen bu örneklerde de görüldüğü gibi, 20. yüzyılın sanatında biçimselden düşünsellığe basamaklar halinde gelişen, sanat etkinliğinin, görsel etki uyandıran bildiri/mesaj değeri olan yapılardan kaynaklandığı; kanal yardımıyla alıcı kitleye yollandığı ve tepkiye dönüştüğü özne- nesne etkileşim süreci bağlamında incelenmektedir. Bu ilişkide bireyin kendisi ve yarattığı sanat yapısı, algısal ve fiziksel çevresiyle bir bütün olarak da Gestalt ilişkileri doğrultusunda tanımlanmaktadır. Ayrıca formun algılanması ile ilgili ilkelerin, kişinin duyarlılığı ve zekasının birleştirilmesi ile bir bütün haline getirilmesi, sonucu etkinlik kazanabileceği ifade edilmektedir. Geleneksel malzemelerin yerini alan araçların ve kullanıldığı durumların, izleyicide etki uyandırdığı ve toplumsal bilinç düzeyinin gelişmesine katkıda bulunduğu, vurgulanmaktadır.



KAYNAKLAR

AKAY, Ali, "Postmodern Konumundaki Filozoflar"

24 Aralık 1991'de BİLAR A.Ş'de yapılan konuşma metni,
İstanbul

AKAY, Ali, İ. Bilgin, O.Koçak, İ.Savaşır, "Çelişki ve Fark: Modernizm
ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi" Dergi, İstanbul s83-99.

AKSOY, Asu, "Post-Fordizm: Gelişmekte Olan Ülkeler İçin
Yeni Bir Yol mu ?", 24 Aralık 1991'de BİLAR A.Ş'de
yapılan konuşma metni.

ALACA, Mustafa, "ABD Kapitalist Sistemi ve Sanat", Hürriyet Gösteri,
İstanbul, s.83-85

ALLOWAY, Lawrence; M. Duchamp, R. Huelsenbeck,
R.Rauschenberg, R. Shattuck, W. Seitz;
"Assamblage Sanatı: Bir Açık Oturum",
19 Ekim 1961'de New York'taki Modern
Sanat Müzesinde "Assamblage Sanatı"
sergisi kapsamında yapılan açık oturum;
Çev. M. SEÇKİN

ANTMEN, Ahu, "Bugünden Geriye Ne Bırakacağız", Cumhuriyet
Gazetesi, İstanbul, 17 Aralık 1993

ARIKAN, Mehmet, "Post Modernist Düşüncede Gerçekliğe ve Düzene
Bakış", Birikim, İstanbul, s. 65-68

ARSLANTUNALI, Mustafa "Sanayi Sonrası Toplumunu İçin Ek Notlar"
24 Aralık 1991'de BİLAR A.Ş'de yapılan konuşma
metni, İstanbul

AVŞAR, Vahap, Postmodern Tavrı İçinde Resimsel Bir Çözümleme,
Yayınlanmamış Doktora Tezi, BİLKENT Üniversitesi,
1992 , Ankara

AYDINLI, Doç.Dr.Semra, Mimarlıkta Görsel Analizi. İ.T.Ü., Mim.Fak.,
İstanbul, 1992

- AYDINLI, Doç.Dr.Semra, Mimarlıkta Estetik Değerler İ.T.Ü. Mim.Fak.,
İstanbul 1993
- BARAZ, Yahşi "Ülkenizde Çağdaş Müzeler Kurulmalıdır" Anons
Plastik Sanatlar Bülteni, Temmuz 1991, İstanbul, s.9-16
- BAYKAM, Bedri, "Post-Duchamp Krizi", Bilgi Olarak Sanat Olgu
Olarak Sanatçı : Yeni Ontoloji, Haz. G. KARAMUSTAFA,
D.ŞENGEL, P.S.D.Y., S.4, İstanbul 1992
- BERGER, John, Görme Biçimleri, çev. Y.SALMAN, Metis Y., 1986,
İstanbul
- BEYKAL, Canan, "Artık Kuramsız Sanat Yok", Hürriyet Gösteri, Eylül
1988, s. 90 - 92
- BEYKAL, Canan, "Bol Konuşmalı ve Tartışmalı Bir Yıl",
Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul, 27 Aralık 1993
- BRİTT, David, İmpressionism To Post-Modernizm: Modern
Art, Thames and Hudson, 1990
- COLLINS, Michael, A. Papadakis, Post-Modern Design, s- 15-28
- CROCE, Benedetto, İfade Bilimi ve Linguistik Olarak Estetik,
İ.Tunalı B. Croce Estetik'ine Giriş, Remzi Kitabevi,
1983, İstanbul
- DEMİRHAN, Ahmet, Modernlik, Alternatif Üniversite, S.17,
Ağaç Y., Ltd.Şti., İstanbul 1992
- DENEL, Bilgi, Temel Tasarım ve Yaratıcılık, ODTÜ. Mim. Fak.,
Ankara, 1981
- DOĞAN, İsmet, "Pariste Bir Türk : Osman DİNÇ", Hürriyet
Gösteri Dergisi, İstanbul, Nisan 1989
- ELKATİP, Demet, "Belleksiz Bir Toplumun Sorgulanması", Milliyet
Sanat, Mayıs, 1993, s. 30 - 31.
- ERZEN, Jale, Modernizm Sonrası Sanat, Çağdaş Düşünce ve
Sanat, Haz. İ.A. DUBEN, D. ŞENGEL, P.S.D.Y.,
İstanbul 1991
- FEHLEMANN, Dr. Sabine, "Ekspresyonizm ve Sonrası" Wuppertal,
Von Der Heydt Müzesi Koleksiyonu,
19 Eylül - 18 Ekim 1991 Sergi
Kitabı, Beymen İstanbul
- FELDMAN, E. Burke, Varieties Of Visual Experience, Art As
Image And Idea, Harry N. ABRAMS, Inc.,
New York, 1976
- FISCHER, Ernst, Sanatın Gerekliliği, çev. C.ÇAPAN, e Y., Sanat
ve Toplum Dizisi: 1, 1980, İstanbul
- GOLDSTEIN, Ann, " Çağdaş Sanata Yeni Gelişmeler ve Müzenin

- Bakış Açısı", Bilgi Olarak Sanat / Olgu Olarak
Sanatçı : Yeni Ontoloji, Haz. G. KARAMUSTAFA,
D. ŞENGEL,P.S.D.Y., S.4, İstanbul 1992
- GOMBRICH, E.H., Sanatın Öyküsü Çev. B. CÖMERT,
Remzi Kitabevi, İstanbul 1972
- GOMBRICH, E.H., Sanat ve Yanılsama, Resim Yoluyla
Betimlemenin Psikolojisi, Çev. A. CELAL,
Remzi Kitabevi, İstanbul 1992
- GÜVEMLİ, Zahir, Sanat Tarihi, Varlık Yay., İstanbul 1960
- HABERMAS, Jurgan, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje",
Postmodernizm, Der.N.Zeka, Kıyı Y.,
İstanbul 1990 s.31-35
- HELLER, Agnes "Varoluşçuluk, Yabancılaşma, Postmodernizm"
Birikim, İstanbul, s. 78-83
- HONNEF, Klaus, Andy Warhol 1928 - 1987, Commerce into Art,
Benedikt Taschen, 1988, New York.
- HÜNLER, Hakkı, "Aydınlanma, Postmodern ve Kayıp Halka", Defter
Kış 1992, S. 19, İstanbul, s. 101 - 117
- JAMESON, Fredric, "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu", Edebiyat
Eleştiri, Ocak-Şubat 1993, S. 1, İzmir, s. 26 - 38.
- JEANINIERE, Abel, "Modernite Nedir?" Birikim, İstanbul, s. 41 - 57.
- JENCKS, Charles, What Is Post-Modernizm? Acedemy Editions,
London, 1986
- JENCKS, Charles, The Language Of Post-Modern Architecture,
Academy Edition, London.
- JENCKS, Charles, "Yeni Modernler, YAPI, Ocak, 1993, S. 134, Çev.
İ.GÖLDELİ, İstanbul, s. 37 - 50
- KABAŞ, Özer, Tüm Çevresel Gerçekçilik, Bildirişim ve Sibernetik
Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna
Bir Bakış, D. G.S.A. Y., İstanbul 1976
- KABAŞ, Özer "Entropi, Avant - Garde ve Biçim Üzerine Düşünceler"
Hürriyet Gösteri, Eylül, 1988, İstanbul, s. 86-89.
- KAGAN, M., Estetik ve Sanat Dersleri, Çev. A.ÇALIŞLAR, 1993, İmge
Kitabevi, Y., Ankara.
- KIVANÇ, Ümit, "Aydın Ataleti, Post-Modern Takılmaca ve Hayat Katarı"
Birikim, İstanbul, s. 9-18
- KOÇAK, Orhan, "Deneme, Kitle Kültürü, Sahicilik, Hoşgörü" Birikim,
İstanbul, s. 19-25
- KOLB, David, "Modern Dünya 1 - 2 " Plastik Sanatlar Derneği, İlkbahar
1991, Çev. G. AYGEN, İstanbul, s. 6 - 7.

- KOSUTH, Joseph, Tartışma Yazısı, Flash Art, s. 157, Çev.N.ÇAKAN
- KOSUTH, Joseph, "Nekrofile Sevgilim", Artforum, Mayıs, 1982, Çev. D.İRENGÜN, s. 2 - 7
- KÜÇÜK Mehmet, Modernite Versus Postmodernite, Vadi Y., Ankara, 1993
- LANG, J., "Symbolic Aesthetics In Architecture Towards a Research Agenda", Knowledge For Design, Washington, D.C.EDRA, 1982
- LASH, Scott, "Modernite mi, Modernizm mi?" Der. M.KÜÇÜK, Vadi Y., İstanbul, 1993 s.99 - 103
- LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, Ankara, 1982
- MADRA, Beral, "Enstalasyon", Arkitekt D., İstanbul, Ağustos 1991
- MADRA, Beral, "10 Sanatçı, 10 İş: C", Sergi Katalođu, Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul, 1992
- MADRA, Beral, "Seksenli Yılların Sanatı 1 - 2", Gösteri Dergisi, İstanbul s. 25 - 28 ve s. 22 - 25
- MADRA, Beral, "Plastik Sanatlar Çağdaş mı?" Gösteri, İstanbul, s. 10 - 12
- MADRA, Beral, "Modernden Postmodern'e, 1 - 2", Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, s. 45 - 48 ve s. 40 - 44.
- MASER, S. Einführung In Die Asthetik, Beaische Universitat, 1985
- MULLER, J. Emile, Modern Sanat, Çev. M.TOPRAK, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972
- MOLES, Information Theory And Aesthetic Perception, University Of Illinois Press, Chicago, Ağustos 1968,
- NÜVİT, Mahmut, Yusuf TAKTAK Sergi Broşürü, Ram. Ltd.Şti., İstanbul, 1992
- PASSERON, Rene, Sürrealizm, Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, Çev. S. TANSUĞ, 1982, İstanbul.
- PAZ, Octavio, "Şiir ve Modernite", Modernite Versus Postmodernite", Der. M. KÜÇÜK, Vadi Y., İstanbul, 1993, s.88-103
- READ, Herbert, A Concise History Of Modern Sculpture, Thames And Hudson, 1964, London
- READ, Herbert, A Concise History Of Modern Painting, Thames And Hudson, 1966, London
- RİCHARD, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, Çev. B. MADRA, S. GÜRSOY, İ. USMANBAŞ, 1984, İstanbul

- SAĞDIÇ, Barbaros, "2000'li yıllara doğru, 1980'den 1990'a Sosyo Kültürel Değişim ve Mimarlık" Mimarlık - Dekorasyon (Özel Sayı) No: 9 Aralık - Ocak 1991 - 1992, İstanbul**
- STAUTH, George, "Nostalji, Postmodernizm, Kitle Kültürü Eleştirisi" Birikim, İstanbul, s. 62 - 73**
- TANYELİ, Uğur, "Modernizmin Sınırları ve Mimarlık", Sanat Dünyamız D., S.47, Yapı Kredi Y., İstanbul, 1992, s.41-48**
- THE BRITISH COUNCIL, Yeni Sesler, İngiliz Resim Sanatından Seçmeler, 1989 - 1992'den seçmeler, 1993**
- TUNALI, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981**
- TURANİ, Adnan, Çağdaş Sanat Felsefesi, Varlık Y. Ocak, 1974 - İstanbul.**
- WOLFFLIN, Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, çev. H.ÖRS, 1973, İstanbul.**
- YILDIRIM, Sercan, "Modern ve Postmodernizmde Kent - Mimarlık İlişkisi" Mimarlık, s. 25 - 28, İstanbul**
- ZEKA, Necmi, Postmodernizm, Jameson, Habermas, Lyotard, Zeka, Kıyı Y., İstanbul, 1990**
- ZWEIG, Stefan, Yarının Tarihi, Çev. A. Celal, Can Y., İstanbul, 1991**

ÖZGEÇMİŞ

1968 yılında Bandırma'da doğdu Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-iş Eğitimi Bölümü, Resim A.S.D.'yi 1986 - 1990 yılları arasında tamamladı. 1990 yılında İ.T.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü Çevresel ve Görsel Sanatlar Bölümü, Yüksek Lisans Programını kazandı. Aynı yıl kaydını dondurarak sanatla ilgili incelemelerini sürdürmek amacıyla İngiltere'de bir yıl kaldı. Döndükten sonra Barometre Gazetesi'nin Sanat bölümü ile ilgili sayfası için çeşitli yazıları yayınlandı. Halen Büyükada Ortaokulu'nda resim öğretmeni olarak çalışmakta ve çalışmalarına İstanbul'da devam etmektedir.

TABLO LİSTESİ

- Tablo 2.1.1.1. - Edouard MANET “ Le Dejeuner Sur L’ Herbe”, 1863, s.7
- Tablo 2.1.1.2. - Van GOGH, “ Champ De Ble Qux Carbequm”, 1889, s.8
- Tablo 2.1.1.3. - Hans ARP, “ Trousse d’un Da”, 1920, s.9
- Tablo 2.1.1.4. - Paul KLEE, “ Bauhaus”, 1923, s. 10
- Tablo 2.1.1.5. - LOOS, s.11
- Tablo 2.1.1.6. - Umberto BOCCIONI, “ The Noises Of The Street Inveda The House” 1911,s.12
- Tablo 2.1.1.7. - Maurice De VLAMINCK, “ The Bar Counter”, 1900, s.13
- Tablo 2.1.1.8. - Pablo PICASSO, “ Les Demoiselles d’ Avignon”, 1907, s.14
- Tablo 2.1.1.9. - MIRO, s.15
- Tablo 2.2.2.2. - James STIRLING, “New State Gallery’nin Diřtan Görünüşü”, s.18
- Tablo 2.2.2.3. - James STIRLING, “ New State Gallery’nin İçten Görünüşü”, s.19
- Tablo 2.2.2.4. - Marcel DUCHAMP, “Fountain”, 1917, s.20
- Tablo 2.2.2.5. - Andy WARHOL, “ Brillo Box”, 1960, s.20
- Tablo 2.2.2.6. - Anselm KIEFER, “ Die Meistersinger”, 1982,s.22
- Tablo 2.2.2.7. - Paula REGO, “ The Maids”, 1987, s. 22
- Tablo 3.1.1. - INGRES, “ Women In A Bath”, 1808, s.24
- Tablo 3.1.2. - Claude MONET, “ Wild Popies”, 1873, s.25
- Tablo 3.2.1. - Georges BRAQUE, “ Landscape At L’estaque”, 1808, s.27
- Tablo 3.3.1. - Vincent Van GOGH, “Lierre Qutour d’un Arbre Dans Le Parc”, 1889, s. 29
- Tablo 3.4.1. - Wassily KANDINSKY, “ Large Study”, 1914, s.31
- Tablo 3.5.1. - Max ERNST, “ Fruit Of A Long Experience”, 1919, s.32
- Tablo 3.5.2. - Alexander CALDER, “Calderburry Bush”, 1932, s.35

- Tablo 3.5.3. - Andy WARHOL, " Four Mona Lisas", 1963, s.37
- Tablo 3.5.4. - Bridget RILEY, " Current", 1964, s.38
- Tablo 3.5.5. - MONDRIAN, " Oval Composition", 1913, s. 40
- Tablo 3.5.6. - İlhan KOMAN, " Miroir II", 1962, s. 42
- Tablo 3.5.7. - Victor PASMORE, " Abstract İn White, Ochre, And Black. Transparant Projective Relief", 1963, s. 43
- Tablo 4.2.1. - Serhat KİRAZ, " Translation", 1993, s. 52
- Tablo 4.2.2. - ESCHER, s. 54
- Tablo 4.2.3. - ESCHER, s. 54
- Tablo 4.2.4. - Joseph Kosuth, " One And Three Chairs", 1965, s.55
- Tablo 4.3.1. - Julian STANCZAK , "Gossip", 1964, s.57
- Tablo 4.3.2. - Bridget RILEY, "Sea Cloud", 1981, s. 58
- Tablo 4.3.3. - ESCHER, s. 59
- Tablo 4.4.1. - Kurt SCHWITTERS, " Merz Schwitters", 1920, s. 62
- Tablo 4.4.2. - Joseph BEUYS, "3 Ton Keçe, Bakır, Demir", 1960, s. 63
- Tablo 4.4.3. - Donald JUDD, " Untitled", s. 64
- Tablo 4.4.4. - Venedik Bienali'nden Bir Örnek, s. 65
- Tablo 4.4.5. - Jean - Pierre RAYNOUD, "İnstallation", 1993, s. 66
- Tablo 4.5.2.1. - Jean DUBUFFET, " Table, Constant Companion", 1953, s.69
- Tablo 4.5.2.2. - Alberto BURRİ, " Sack No.5", s. 69
- Tablo 4.5.3.1. - Robert WILSON, " Memory/Loss", 1993, s.71
- Tablo 4.5.4.1. - Richard LONG, " England", 1963, s.72
- Tablo 4.5.4.2 - CHRISTO, " Wrapped Coast", 1969, s. 73
- Tablo 4.5.5.1. - Jackson POLLOCK, " Drawing C.", 1948, s.74
- Tablo 4.5.5.2. - Jackson POLLOCK, "The She-Wolf", 1943, s.75
- Tablo 4.5.6.1. - Bedri BAYKAM, " This Has Been Done Before", 1987, s.76
- Tablo 5.1. - Serhat KİRAZ, " KARE MÜHÜR", 1991, s.79
- Tablo 5.2. - Osman DİNÇ, " Bir Anın Çeşmesi", s.80
- Tablo 5.3. - Yusuf TAKTAK, 1992, s.81
- Tablo 5.4. - Selim BİRSEL, " TAK TAK ", 1991, s.82
- Tablo 5.5. - Canan BEYKAL, " Savunma Önlemi", 1991, s.83
- Tablo 5.6. - Cihat BURAK, " Evliya Çelebinin Seyahatnamesi", 1992, s.85

Tablo 5.7. - Yüksel ARSLAN, " Hamse-i Atai", 1992, s.86
Tablo 5.8. - Oruç ÇAKMAKLI, " Işın", s.87



ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 3.1. - Özne - Nesne İlişkisi Bağlamında Görsel İletişim Süreci, s. 23
- Şekil 3.1.1. - Empresyonizmde Özne - Nesne İlişkisi, s.26
- Şekil 3.3.1. - Ekspersyonizmde Özne - Nesne İlişkisi, s. 28
- Şekil 3.4.1. - Soyutlamada Özne - Nesne İlişkisi, s.30
- Şekil 3.5.1. - Dadaizmde Özne - Nesne İlişkisi, s. 32
- Şekil 3.5.2. - Sürrealizmde Özne - Nesne İlişkisi, s. 34
- Şekil 3.5.3. - Pop - Sanatta Özne - Nesne İlişkisi, s. 36
- Şekil 3.5.4. - Op Sanatta Özne - Nesne İlişkisi, s. 38
- Şekil 3.5.5. - Minimal Sanatta Özne - Nesne İlişkisi, s. 39
- Şekil 3.5.6. - Kavramsal Sanatta Özne - Nesne İlişkisi, s.41
- Şekil 3.5.7. - Postmodernizmde Özne - Nesne İlişkisi, s.45
- Şekil 4.1.1. - Görsel Organizasyonda Gestalt İlkeleri, s.48
- Şekil 4.4.1. - Görsel İletişim Süreci, s. 60