

118353

SOYUTLAMACI YAKLAŞIMLA
KAVRAM BİÇİMLENDİRMELERİ

Figen BAY
Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir - 1996

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOYUTLAMACI YAKLAŞIMLA
KAVRAM BİÇİMLENDİRMELERİ

Figen BAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ
DANIŞMAN : Şahin ÖZYÜKSEL

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphanesi

Eskişehir - 1996

ÖZET

“Soyutlamacı Yaklaşımla Kavram Biçimlendirmeleri “ adlı bu araştırma, aşağıdaki şu başlık ve alt başlıklar altında toplanmıştır.

Soyut sanat üzerine ; “Soyutlayıcı Sanat ”, “Soyut Sanatta Biçim”, “ Biçim - İçerik - Öz” , “Biçimlendirme”, “Kavram Sanatçılığı”, “Kavramsal Sanat” , “Uygulamalar” olarak ele alınmıştır.

Sanatta doğayı taklitten vazgeçiş, Natürallizm geleneğinin yıkılışıyla olanaklı olmuştur. 20. yüzyıl sanatını belirleyen “soyut” sanat ve bu sanatta ortaya çıkan değişimler ve bu değişimlerin aykırı yönleri analitik olarak değerlendirilip irdelenmiştir. Ele alınan konular, alıntılar ve tanımlamalarla açıklanmış, farklı görüşlere yer verilerek kuramsal açılım zenginleştirilmiştir.

Bütün olarak ise; soyutlama, biçim, kavram ilişkileri düşünceyi görselleştiren öğelerdir. Bu ilişkiler değişebilen, yenilenebilen kavram ve biçim olarak soyutlanabilen imgelemler sayesinde, özgün biçimlere dönüşerek görsel bir sentezin oluşmasına neden olur.

Düşünsel kavramların biçimlendirilişi, değişik akım ve zamanlarda farklılık gösterir. Bu farklılıklar ise kişinin dünyayı algılama - yorumlaması ve yaşanan zaman ile paralellik içerisindedir.

Yapılan uygulamalarda ise, soyutlamayla elde edilen biçim, kavram ilişkileri görselleştirilmeye çalışılmıştır.

Uygulamaların, düşünsel süreçlerinden, yapım anına kadar seçilen malzeme ve teknik olarak aktarımında, kişisel arayışlar söz konusudur.

İfade edilen konuya ilişkin plastik çözümler, arayışlar, farklı denemeler ve araştırmaları da beraberinde getirmiştir.

ABSTRACT

This study entitled “ The Concept Forms by Abstraction Approach “ contains the main division and sub - divisions.

“Abstracted Art “ , “Form in the Abstract Form “ , “ Form - Content - Genuine “ , “ Forming “ , “ The Concept Arts “ , “ Conceptual Art “ are the applications taking up the abstract art.

Giving up the imitation of the nature, was possible by the collapse of the naturalistic tradition. The abstract art determining 20 th Century Art and the changes coming to light in this art and the incongruous directions of these changes were examined by evaluating. The subjects taken in to consideration in literature and definitions were explain ed and the theoretical opening was enriched by giving change to the different opinions.

As a whole; the abstraction, the form, the concept relations are the elements visualizing the thought. These relations cause to form the visual synthesis by transforming to the original forms under the auspices of the abstractable images as changeable, renovable concept and form.

The forms of the thoughtful concepts show differences in the various trends and times. These difference are in parallel with the person’s perception the world and the living time.

However, under the applications made, the form - concept relations obtained by abstraction was worked to be visualized.

The individual searches are subject on turning over the applications as a chosen material and technic from the period of the thinking until making.

The plastic solutions regarding the subject expressed have brought about the searches, the various tests and researches.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET	İ
ABSTRACT	İİİ
İÇİNDEKİLER	V
RESİMLER DİZİNİ	Vİİ
ÖNSÖZ	İX
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
I. 1. SOYUT SANAT ÜZERİNE	3
I. 2. SOYUTLAYICI SANAT	12
I. 3. SOMUT SANAT	19
II. BÖLÜM	
II. 1. SOYUT SANATTA BİÇİM	32
II. 2. BİÇİM - İÇERİK - ÖZ	39
II. 3. BİÇİMLENDİRME	46
III. BÖLÜM	
III. 1. KAVRAM SANATÇILIĞI	59
III. 2. KAVRAMSAL SANAT	65
IV. BÖLÜM	
IV. 1. UYGULAMALARIN AMAÇ VE YÖNTEMLERİ	87
IV. 2. UYGULAMALAR	90
IV. 2. 1. KADIN	90

IV. 2. 2. MEKANİK ANIT	92
IV. 2. 3. AZRAİL, HAYAT DOLU	94
IV. 2. 4. İSİMSİZ I.	96
IV. 2. 5. İSİMSİZ II.	98
IV. 2. 6. İSİMSİZ III. (Maket)	99
IV. 2. 7. GÜNEŞ KURSU	100
SONUÇ	122
KAYNAKÇA	129

RESİMLER DİZİNİ**Sayfa No**

Resim 1 : Paul Cezanne “Auvers’den Genel Görünüm”, 1875.....	22
Resim 2 : Robert Delaunay “Eyfel Kulesi”, 1910.....	23
Resim 3 : Theo Van Doesburg “ Kompozisyon”, 1925.....	24
Resim 4 : Vasilly Kandinsky “ Kırmızı Küçük Rüya”, 1913.....	25
Resim 5 : Maleviç “Beyaz Düzlem Üzerinde Kare, Beyaz Düzlem Üzerinde Daire”, 1913.....	26
Resim 6 : Constantin Brancusi “ Sessizlik Masası”, 1937.....	27
Resim 7 : Piet Mondrian “ Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri Kompozisyonu”, 1920.....	28
Resim 8 : George Brauqe “ Müzikal Kadın”, 1913.....	29
Resim 9 : Pablo Picasso “ Klasik Büstlü Natürmort”, 1920.....	30
Resim 10 : Paul Klee “ Kuşlar Ülkesi”, 1922.....	31
Resim 11 : Giacometti “Chariot”, 1930.....	53
Resim 12 : Pablo Picasso “Konstrüksiyon”, 1930.....	54
Resim 13 : Pablo Picasso “Bir Boğanın Başkalaşımı”, 1915.....	55
Resim 14 : Pablo Picasso “Bir Boğanın Başkalaşımı”, 1916.....	56
Naum Gabo “ Clomn”, 1923.....	57
Resim 15 : Rene Magritte “ Sözcüklerin Kullanışı”, 1929.....	58
Resim 16 : Juan Gris “ Gitarlı Palyaço”, 1922.....	72
Resim 17 : Kurt Schwitters “ Nasıl İsterseniz”, 1946.....	73
Resim 18 : Kasimir Maleviç “Beyaz Üzerinde Büyük Haç”, 1920.....	74
Resim 19 : Moholy Nagy “ Uzay Modülatörü”, 1940.....	75
Resim 20 : Marcel Duchamp “ Pisuvar”, 1917.....	76
Resim 21 : Jean Tinguely “ New York’ a Saygı”, 1940.....	77
Resim 22 : Dan Flavin “Adsız”, 1966-68.....	78

Resim 23 : Joseph Beuys “Beuys Figürü”, 1981.....	79
Resim 24 : Joseph Beuys “Göçebe Aşireti”, 1983.....	80
Resim 25 : Pablo Picasso “ Boğa Başı”, 1943.....	81
Resim 26 : Andy Warholl “ Borillo Box”, 1960.....	82
Resim 27 : Keith Arnatt “ Keith Arnatt Bir Sanatçıdır”, 1972.....	83
Resim 28 : Roy Lichtenstein “ Sanat”, 1962.....	84
Resim 29 : Joseph Kosuth “ Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	85
Resim 30 : “ Dan Flavin Tarafından İmzalanmış Sertifika”, 1964.....	86
Resim 31 : “Kadın”, 1990.....	101
Resim 32 : “Kadın”, 1990.....	102
Resim 33 : “Kadın”, 1990.....	103
Resim 34 : “Kadın”, (Detay).....	104
Resim 35 : “Mekanik Anıt”, 1992.....	105
Resim 36 : “Mekanik Anıt”, 1992.....	106
Resim 37 : “Mekanik Anıt”, (Detay).....	107
Resim 38 : “ Azrail, Hayat Dolu”, 1994.....	108
Resim 39 : “ Azrail, Hayat Dolu”, 1994.....	109
Resim 40 : “ Azrail, Hayat Dolu”, 1994.....	110
Resim 41 : “İsimsiz I”, 1995.....	111
Resim 42 : “İsimsiz I”, 1995.....	112
Resim 43 : “İsimsiz II”, 1995.....	113
Resim 44 : “İsimsiz II”, 1995.....	114
Resim 45 : “İsimsiz II”, (Detay).....	115
Resim 46 : “İsimsiz III”, (Maket).....	116
Resim 47 : “İsimsiz III”, (Maket).....	117
Resim 48 : ”Güneş Kursu”, 1994.....	118
Resim 49 : ”Güneş Kursu”, 1994.....	119
Resim 50 : ”Güneş Kursu”, 1994.....	120
Resim 51 : ”Güneş Kursu”, 1994.....	121

ÖNSÖZ

“Sanat, belli bir özgül, hiç bir kavram belirlemeyen, kavramsal bir şeydir.”

Kant

Görsel sanatlarda soyut biçimlerin kullanımı, görsel algıya bağlı bir kavramsallaşmayı belirtmektedir.

“Anlatımda soyutlama, düzen arayışının kendisidir. Soyut nitelik, doğal ve nesnel görüntünün aktarımındaki biçimsel ilgiyle oluşabildiği gibi, genel bir dünya anlayışının ve düşünce sisteminin dolaysız aktarımının kendisi de olabilir. Biçimin soyutlanmasında iki yaklaşım söz konusudur; soyut biçim, doğalın ve ilişkilerin çözümlenmesi sonucu kurulan, düşün anlayışının biçimidir. Yada düşüncenin, duygunun kendine benzeyen biçimidir.” (Erzen, 1983 : s.3)

Buna, somut dünyanın öznel yorumu diyebiliriz. Bu yorum, kişiden - kişiye, durumdan - duruma, içinde yaşanılan toplumdan topluma farklılık göstermektedir.

“Her sanat eseri, zamanının çocuğudur.” diyor Kandinsky

“Böylece, her kültür dönemi kendine özgü, artık tekrarlanamaz bir sanat yaratır.” (Kandinsky, 1993 : s.21)

Böylelikle, tekrarlanamaz sanat eseri, çağın koşullarına göre belirlenir ve zaman boyutunu üzerinde taşır.

Günümüz düşünürlerinden, Baudrillard’a göre; “ nesne, geleneksel anlatımlarda

ve sanatlarda, sadece insana bağlı gerçeklik olarak mevcuttu. Yirminci yüzyılda da ahlaki ve ruhsal (psikolojik) değerlere bağlı olarak var olmayı aştı. İnsanın boyunduruğundan kurtuldu. Boşluğun (Kübizmin yaptığı gibi) zmlenmesinde, olağanüstü önemde yer ve etkinlik kazandı.” (Kahraman, 1995 : s.34)

Sanatı oluşturan yaştantı biçimleri, ayrı teknolojilere göre değiştigi gibi bu değişimleri sanattaki yansımasına göre de yeniden biçimlenebilmektedir. Adorno'nun dediği gibi “ Sanat, imgeler üzerinde betimlemeci bir uyarılama olduğu kadar, kontur biçimleri ile bu imgelerin gizemliliğinin zmlenmesidir.” (Erzen, 1991 : s.110)

Sanat eserleri, özünde düşünce içerirler. Ama asıl olan, düşüncenin anlatımına olanak veren, biçime dnstrlmesidir.

GİRİŞ

20. yüzyıl başı büyük değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdi. Yaşamda ve teknoloji de oluşan bu çok hızlı ilerleyiş, sanata da sürekli bir hareketlilik kazandırmıştır. Değer yargıları ve gereksinimleri değişen insan, sanatsal anlatım ve yaklaşımda tek yönlü bakış açısını kırarak, yeni biçim dilini oluşturmaya başlamıştır.

Bu araştırmada, belli bir dönemde ortaya çıkan sanat akımlarını kronolojik sırayla ele almak değil, araştırmanın çatısını oluşturacak değerlendirmeyi yapabilmek için, Modern Sanat tarihindeki bazı önemli örnekleri ele alarak, kuramsal ve uygulamaya yönelik analiz-sentez, sonuç değerlendirmesi yapmak kaydıyla, araştırma kapsamındaki bölümlerin, incelenmesi öngörülmüştür.

Soyut sanata geçiş aşamasını üstlenen akım Kübizm olmuştu. Kübizm “kavram sanatçılığı” ydı ve ilk örneklerini Cezanne’in resimlerinde veriyordu. Nesne artık duyularla algılanıp, doğayı taklit ederek oluşturulan değil, usun bir uzantısı olarak düşünsel ve kavramsal olanı içermekteydi.

Dış dünyadan duyularla edinileni, imgesel olanı, algılayarak anlamlandırıp kavramlaştırılanı, deney ve bilgi birikimiyle yorumlanıp somut bir eyleme dönüştürmek, “biçimlendirme”yi gerektirmektedir.

20. yüzyıl sanatında yaşanan farklılıklar, birbiri ardına ortaya çıkan akım ve

üslupları oluşturmuştur. Gelişen sanat akımlarının her aşaması, yeni dönem içinde yer aldığı toplumun tarihsel, kültürel ve ekonomik koşullarından da etkilenmiştir.

21. yüzyıla girmeye hazırlandığımız bu zaman içinde hızla gelişen teknoloji ile sanatta, kişisel gerek ve isteklerin, özgürlük arayışlarının sonucu olarak sanatçının, “ressam” yada “heykel sanatçısı” olarak adlandırılmaktan ziyade, “sanatçı” başlığı altında anıldığı görülmektedir. Sanat alanları arasındaki sınırı kaldırma eğilimini yansıtan bu yöneliş, bir çok öncü sanatçının ressam ve aynı zamanda heykel sanatçısı olmalarından dolayı, yapıtlarının çok yönlülüğü “sanat” başlığı altında toplanan özellikler oluşturmaktadır. Geleneksel anlamda böyle bir ayrımın ortadan kaldırılması amaçlandırılmasa da, düşünceyi en iyi yansıtıcı malzeme ve teknik seçimiyle, sanatın her alanında önemli örnekler verilmiştir.

Modern sanatçılar heykelin geleneksel malzemesi (taş, metal, ahşap) dışında, kavramlarını en iyi biçimde ifade edebilmek için her türlü malzeme ve anlatımı denemişlerdir.

Araştırmada yer alan uygulamalarda soyutlamalarla elde edilen kavramların, biçimlendirme etkinlikleri, örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

I. BÖLÜM

I. 1. SOYUT SANAT ÜZERİNE

“SOYUT: Çekip çıkarılmış, sıyrılmış-soyutlama ile elde edilmiş kavram”
(Akarsu, 1988: s. 163)

“SOYUT SANAT: Resim ve heykelde, yapıtın, doğada rastlanan gerçek varlıkları betimlememesi anlayışı. Bu tür anlayışla yaratılan yapıt, sanat dışı gerçekliklere gönderme yapmamakta, dolayısıyla da yapıtın içerdiği betiler, gerçek varlıklar olarak “tanınabilir” nitelikte bulunmamaktadır.” (Sözen, Tanyeli, 1986: s. 219)

Sanat alanında büyük değişimler, 20. yüzyılda, Natüralizmden soyuta kayan bir anlayış içinde girmektedir.

Sanatın olanakları, Naturalizm geleneği içinde gerçeği yansıtmaktan öteye gidemiyordu. Yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi ve büyük toplumlara yaşam alanı açabilmesi için, Naturalizm geleneğinin yıkılması ve sanatın yeni dilinin yaratılması gerekiyordu.

Daha önce sanat, görsel aktarımı belirleyen anlayış dış dünya ile kazanılan ilişkilerin duyular yoluyla edinilenin, doğayı taklit ederek aktarımıydı. Oysa geleneğin

yıkılışıyla, kişinin bilme düşünme ilgileri de önem kazanmıştır. Artık sanatta duyularla kavranan nesnelerin taklidi değil, onların içerdiği anlamlarla ve soyut düşünsel ilgiler sistemiyle varlık kazanışı öne çıkmıştır.

Artık, “Soyut düşünce: duyulur algılanır olandan sıyrılmış, kavramsal düşünme ile varılan düşünce” (Akarsu ,1988: s. 163) olmuştur.

Sanatta soyut eğilimler, bünye olarak hep var olmasına karşın, sanat akımlarının birbirine olan tepkileri yüzünden oluşan gelişimde soyutlama ancak yüzyılımızın başında resim alanında kendini göstermiştir.

“Yüzyıla yeni bir anlayış olarak giren soyut sanat; sanatın yeni fethi, yeni bir dünyaya bakma anlayışıdır.” (Ragon, 1987: s. 9)

Natüralizm geleneğinin yıkılışıyla, ortaya çıkan yeni bir dönem başlangıcı olarak görülen, soyut sanat alanındaki köklü değişimler sanat tarihçilerince, 1900’lerin başı olarak kabul edilmektedir.

Soyut döneme geçişte, geçiş görevini üstlenen ilk akım olarak Kübizmi görüyoruz. Kübizm sanat tarihinde yeni bir dönem başlangıcı olarak görülmektedir.

Kübizmle ortaya çıkan değişimin ilk örnekleri, Cezanne’de (resim 1) görülmeye başlanmıştır denilebilir.

“Çağdaş ve geometrik sanatların başına Cezanne’ı koymak gerekir. Hatta daha da ileri giderek Paul Cezanne bugün soyut denen resmin babası olarak kabul edilir.” (Tunalı ,1989:s. 123)

Cezanne 1904’ de Emile Bernard’a yazdığı bir mektupta, “Doğada her şeyin

1904
1904

küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş olduğunu” söyler.

“Biz doğada ne görüyorsak gerçek değildir. Doğada dağınık ve uçucudur, ona ait bir şey mevcut değildir. Bizim sanatımız doğaya değişmezlik vermelidir.” (Turani, 1983: s. 490) diyerek, onu Kübizme götürecek olan resimlerindeki değişimin nedenlerini açıklamaktadır. Cezanne’nin amacı, nesnel gerçekliğin parçalanmış görüntüsünü göstermek değildi. O, algının kesinlik içermediğini, görme ile görünen arasındaki ilişkinin doğurduğu etkiden, görüş açısındaki farklılıklardan kaçma yolunu, geometrik katı cisimlerde arıyordu.

Böylelikle, sanatta yapı sorununa yaklaşan ilk sanatçı olarak Cezanne, nesnelerin yapısını ortaya koyan sanat akımı olarak da Kübizm kabul edilmektedir.

“Kübizm soyut tavrıyla, daha sonra gelecek tüm sanat akımlarının oluşumu için bir vazife görür. İster “Non-figüratif” olsun ister “Stijl”, isterse “Süprematizm” olsun, bir yerde hepsi Kübizm’de hareket noktalarını bulmuşlardır.” (Tunalı, 1989: s. 175)

Apollinaire, Kübizm’in daha önceki sanat akımlarından farkını şöyle ifade eder: “Kübizm daha önceki resimlerden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olarak ayrılır” (Ragon, 1987: s. 9)

Yüzyılımızın başında, Kübizm’le başlayan değişimleri “modern sanat” içinde ele alırsak; geleneğin parçalanışı, doğa taklitçiliğinden kaçış, bilme-düşünme gibi insansı ilgilerinde sanatta yerini alması, soyut düşünsel bir boyut içinde, yaşadığımız yüzyılda sürece katılma gerçekliğindedir.

Modern sanat tarihleri, Modernizm’in temel eğilimini, genellikle, soyutlamaya yönelen bir yol olarak ifade ederler.

“MODERN: Daima çağdaş görüşü ifade eder. Geleneksel olmayan en son

sanat çalışmalarını ifade eder.” (Turani, 1980: s. 92)

O halde Modern Sanatın, genel olarak soyutlama anlayışına yönelik olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Sanat Kavramlar ve Terimler Sözlüğü’nde ise;

“**MODERN SANAT:** 19. yüzyıl eklektist (farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin, yeni dizgi içinde yeniden kullanılması) doğrultudaki sanat akımları ve üslupları içerir.” (Sözen, Tanyeli, 1986: s. 164)

Tüm bunlardan hareketle; 19. yüzyıl ortalarında beliren “gerçekçilik” akımı, ilk modern akım sayılıyorsa da, Modern Sanat’ın başlangıcını çok daha ileriye, Kübizm’in ortaya çıkışına dek almak olanaklıdır. Avrupa Sanatında, Modern sanat; Rönesans’tan bu yana süre gelen bağlılık kaygısının yıkılışı olarak düşünülmektedir. Natüralizm geleneğinin yıkılması, doğa taklitçiliğinden kaçış ve insansı ilgilerin sanatta yer almasını sağlayan Kübizmi, ilk modern akım olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

Modern sanatın, yeni bir yüzyıla ait sanat olma umudu ve inancı olduğu söylenebilir. Bu inancın, umudun ve oluşumun resimde değişik biçimlerde ifade bulunduğu gözlenmektedir.

1) Konu Seçimiyle;

Konular modern kentteki günlük yaşamdan alınıyordu. Onlara çekici gelen tek anıt Eyfel Kulesi’ydi (Resim 2). Kübistler sanatta daha önce kabul görmemiş bir değeri kutsamak ister gibiydi; imal edilmez nesnenin değerini.

2) Kullanılan Malzemeyle;

Kübistler, kağıt ve mürekkep, tuval ve boyanın yanı sıra, resme yeni teknikler ve malzemeler soktular. Artık, sanatçının her türlü aracı kullanmaya hakkı vardı. Sanatçı, aracını meslek etiketinin gereklerine göre değil, görüşünün taleplerine göre seçebilirdi.

3) Görme Biçimiyle;

“Kübizm, tümüyle, etkileşimle ilgilenen bir sanattı. Değişik yönler arasındaki etkileşim; bir resmin yüzeyine yapılan, belirsiz olmayan işaretlerle, onların temsil ettikleri, değişken gerçeklik arasındaki etkileşim. Her türlü durağan kategoriden devingenlikle kurtuluşun sanatıdır.” (Berger, 1989: s. 64-65-66)

Böylece Berger, Kübizm’i tümüyle etkileşimle ilgilenen bir sanat olarak ifade etmektedir. Yapı ve hareket arasındaki etkileşim, katı cisimlerle, onları çevreleyen uzam arasında ki etkileşimdir bu.

Kübistler, görüngülerin içiçe geçişini, görsel olarak açığa çıkarabilecekleri bir sistem yaratmışlardı. Kübizm, Natüralizm’e karşı etkileşimin öne çıkarılışıydı.

Sanatta modernleşme nedenlerini ise, “içinde yaşamakta olduğumuz yüzyılın, sosyal, kültürel ve artistik gelişimini temsil eden modern sanatçıları anlamak için, bakışlarımızı yalnız onların eserlerine çevirmek yetmez. Bu eserlerin meydana geldiği 20. yüzyılda değil, daha ileri giderek 19. yüzyılda çeşitli sondajlar yapmak gerekir. “Abstract” soyut sanat, yalnız, tek bir sanatçının keyfi anlatım tarzı olmadığından, 20. yüzyılı, sosyal, kültürel, politik, filozofik ve endüstriyel yönlerden incelemek gerekir.” (Turani, 1983: s. 484)

20. yüzyılın başı, büyük değişmelerin yaşandığı dönemdir. Bu hareketlilik içinde, Emil Müller'in dediği gibi " Sanat, kırk yıldan daha az bir zamanda, Empresyonizm'den soyuta ulaşmıştır." (Müller, 1972: s.6)

Yüzyılın başında, endüstrinin, seri buluşlar, keşifler halinde hızla geliştiği sıralarda, plastik sanatlarda da Kübizm öncülüğünde biçim parçalama eğilimi başlamıştı.

"Bir resim"; demiştir Picasso "yıkmalardan oluşan toplamdır."
(Berger, 1989: s. 31)

Natüralizm geleneğinin yıkılışıyla, doğayı taklitten vazgeçmiş ve doğanın özünü yansıtmaya çabasıyla, sanatçı; eski biçimleri parçalayıp atacak ve yeni biçim vermeye yönelecektir.

E. Fromm parçalama iç güdüsünü "parçalayarak yok etme iç güdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir." diye açıklamıştır. (Turani, 1983: s. 484) diye açıklamıştır.

Sanatta, eski biçimleri parçalayarak yeni biçim vermeye gidilmesi anlayışıyla oluşan Kübizm, ilk resim alanında ortaya çıkmış ve ilk zamanlar heykel, bu anlayışın dışında kalmıştır.

"Kübizm'de amaç, düz bir yüzeyde üç boyut yaratmak olduğu için, heykeli dışlamış görünüyordu.

Bütün bu zorluklara rağmen modern heykel, özellikle 1930' lu yıllarda modernizm içinde kendi yerini almıştır.

Modern heykelin önemli öncüleri arasında da Matisse, Picasso, Modigliani ve Baccioni yer almıştır.” (Kati, 1995 : s. 65,66,67)

Bu gelişmelerle yaşanan modern çağ, kuramsal alanda meydana gelen kökten gelişmelerle sanatı da etkilemiştir.

“Bilimdeki soyutlama, sanattaki soyutlamayı meydana getirir. Burdan gerek bilimin, gerekse sanatın ortak bir evren tablosu oluşur. Bu soyut tablonun olduğu düzenin dışında, varlık düzeni yoktur. Sanat artık doğayı taklit sanatı, duyularla kavranan nesnelere değil, soyut biçimlerin oluşturduğu konstrüksiyondur. Bu konstrüksiyon, doğa düzenine paralel lojik, matematik düzeni gösterir.” (Tunalı, 1989: s. 133-168)

Sanatsal süreç artık klasik yapısından ayrılmış, içine aldığı daha insani öğelerle, çok farklı ifadelerle yönelmiştir.

Duyularla kavranan, doğa taklidine, son veren Kübizm, yeni bir anlayış, kavrayış ve yaklaşımdır. Dış dünyayı görünümünden sıyrarak, özüne kadar iniyor ve nesne kavramından soyutlanamayacak hacimi (hacim kavramını) vermek istiyordu. İş bir kez buraya getirildikten, kavram ressamlığına döküldükten sonra, soyutlamanın hacim kavramı önünde duraklaması da anlamsızlaşıyordu. Sonuçta, Kübistlerin ortaya çıkışından sonra, soyutlamanın eleme gücü artık sınır tanımıyor, soyut hacimle, onların doğayla ilişkisini sürdüren, son bağda böylece koparılmaya doğru gidiyordu.

Soyut sanatın başlangıcı sayılan Kübizm için, 1913’ te Apollonaire “Tümüyle yeni bir plastik sanattır bu, başlangıç döneminde ve dilediği kadar özgür değil henüz.” diyerek, Kübizmin aşılması gerektiğini öngörüyordu.

1900’ lü yıllarda başlayan değişimler, nesne biçim parçalama eğilimleri, daha

sonraları nesnesiz sanata kadar varıyordu.

Kandinsky (Resim 3) bunu; “doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanatta kendi biçimini kendi amaçları için yaratır.” (Turani, 1983: s. 484) diyerek bu yeni anlayışı ifade ediyordu.

Sanatta soyut eğilimler, Kübistlerle başlamıştı. Fakat gereği kadar özgür değildi henüz. Mondrian bu duruma “Doğayı yıkma, derinliği bulmadır.” der. Yıkarak, parçalayarak nesnelere dünyasının yükünden kurtulup, öze inmeyi amaçlıyordu Kübistler.

Nesneler dünyasından kurtuluşun sembolünü, Maleviç; beyaz üzerine yaptığı siyah karede görüyor ve; “Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde, kare biçimine sığındım.” diye ifade ediyordu. (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1991: s. 68)

Klee ise, yapıtlarının “soyut” olduğunu söyler. Fakat, Mondrian ve Maleviç’in kullandığı anlamda değil, yapıtların doğadan ayırmak için soyut sözcüğünü kullanmaktadır.

Klee “Sanat görüneni vermez, onun işlevi görünmeyeni görünür kılmaktır” der. (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1991: s. 70)

Çağın başında, yeni bir dünya anlayışıyla ortaya çıkan, Kübizmle başlayan sanatın fethi, soyut sanatın bir çok üslubuyla devamını sürdürmüştür.

1950’ lerde Lionella Venturi, “bu gün soyut sanattan söz ettiğimiz zaman, Kübizm ve ondan türemiş olan sanat akımlarını kastediyorum.” der (Müller, 1972: s. 21)

“Bu akımlar, onunla ardarda ya da paralel olarak, empresyonist, geometrik, pürist, (arıcı: kesin konturlarla sınırlanmış betiler ve yalın renk düzeni) lirik, soğuk-sıcak, Dada’ya yakın gerçek üstücülüğe yakın, romantik, sert, abartılı, tumturaklı (Pompier: Görkemli) şatafatlı, akademik, prrotestocu, boyun eğmiş, süsleyici, kaligrafik, müziksel, enformal (biçimsel olmayan) lekeci, manzaracı, doğalcı, simgeci ve benzeri kılıklarda görülür.” (Ragon, 1987: s. 21)

Aklın seçme, analiz ve sentez etkinliğinin, ürünü olarak ortaya çıkan yapıtlar; 20. yüzyılın başlarında, görüngüler dünyasını oluşturan güçlerin, ardındaki düşüncenin nasıl oluştuğunu, geliştiğini ve bu düşüncenin sanat alanındaki etkinliğini yansıtmaktadır. Yüzyılın ikinci yarısında da bu etkinlik sürmekte, ancak 1950’ li yıllarda, sanat çalışmalarının ağırlığı, resim ve heykelden, yapı sanatına kaymaktadır.

Yüzyılın ikinci yarısında yeni akımlar ortaya çıkmaktadır. Bu akımlar; Kavramsal Sanat, Aksiyon Resmi, Happenning, Pop Art, Body Art, Op Art vb. adları altındadır.

1960’ lardan sonra, Postmodernizm ile gerçekçi görünüm kazanmış olsa da, soyut sanatın günümüzde, hala etkilerinin sürdüğü görülmektedir.

I. 2. SOYUTLAYICI SANAT

Görsel anlatımda, doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek biçimsel varlığa varabileceği gibi, düşünceden hareket ederek kurgusal yoldan da varılabilir. (Tunalı, 1989: s. 119)

O halde biçimlendirmede iki yaklaşım söz konusudur;
Soyut ve soyutlayıcı sanat.

“SOYUT SANAT: Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat.” (Turani, 1986: s. 117)

“SOYUTLAŞTIRMA: Yüzey ya da hacim sanatlarında, gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin, tanınmayacak şekilde yalınlaştırılması. Ayrıca soyutlaştırma tümüyle bireysel bir etkinliktir.” (Sözen, Tanyeli, 1986: s. 219)

Görüleceği üzere, soyut ve soyutlama nitelikçe birbirinden ayrılan gerçeklik olmaktadır.

Çağdaş sanat kuramcısı Marcel Brion “Soyut sanat, Romantizm de ortaya çıkmış, Jugend Styl’de herkesçe bilinir, kullanılır olmuştur. Ama soyut sözcüğü, belirsiz bir anlama gelir. Buna rağmen ben onu kullanıyorsam bunun nedeni; bundan daha iyi bir sözcüğe sahip olmadığım içindir. “İçeriksiz sanat” (Nonfigüratif) ya da bir

şeyi temsil etmeyen sanat deyimleri de aynı derecede keyfidirler. Çünkü her sanat yapıtı kendi başına objedir ve herhangi bir şeyi, hiç olmazsa kendi kendini temsil eder.” der

Yine Marcel Brion “Güçlülük, her şeyden önce soyut ile soyutlayıcı deyimlerinin birbirine karıştırılmasından ileri geliyor. Çünkü “soyut sanat” başka şeydir, “soyutlayıcı sanat” başka şeydir. “Bundan ötürü” diyor Marcel Brion “biz eğer soyut sanattan söz açıyorsak, o zaman burada salt “soyut sanat” mı yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden “soyutlayıcı sanat” mı söz konusudur, birbirinden ayrılmalıdır.” (Tunalı, 1989: s. 118)” diyerek, kavramsal benzerliğin dışında, konunun ayrı yönelişleri belirlediğini tanımlamaktadır.

Marcel Brion’un soyut sanatta ifade ettiği, doğa dışı salt biçimler dünyasıdır. Soyutlayıcı sanatta ise öngördüğü, doğa biçimlerinden hareket eden sanattır. Brion, ikisinin farklı şeyler olduğunu vurgulamaktadır.

Doğanın etkisinden kurtulamayacağını, 17. yüzyıl başlarında bilimsel dünya görüşü olarak ortaya koyan Francis Bacon “insan, doğanın üzerinde çalışarak ve doğayı gözlemleyerek, onun düzenini kavradığı ölçüde eylemde bulunabilir. bunun dışında ne ilgisi, ne de gücü vardır.” (Thomson, 1987: s. 105) diyerek, doğadan kopulamayacağını ifade ediyordu.

Çağın başında, Wilhelm Worringer, doktora tezi olarak hazırlayıp, 1908’de basılan kitabında, tüm sanat yaratmaları için iki kavram geliştirir.

Bunlardan, Natüralist eğilimleri açıklamak için “Özdeşleyim” (Einfühlung), diğeri Natüralist olmayan eğilimleri açıklamak için “Soyutlama” (Abstraktion)’dır ve bu kavramları insanın “içtepisi” olarak yorumlamaktadır.

“Özdeşleyimde insan, kendi varlığının dışında bulunan objeye yönelir. Onların

varlığında, Estetik objektivizmden Estetik subjektivizme, en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında estetik objenin biçiminden değil de, estetik objeye bakan süjenin (özne) davranışından hareket eden modern estetik; genel ve geniş bir deyimle, özdeşleyim (Einfühlung) olarak adlandırılan bu teoride doruk noktasına çıkar.” (Worringer, 1985: s, 12)

“Soyutlama içtepisi, insanın dış dünya karşısında duyduğu huzursuzluğu ve korkuyu dile getirir İnsan bu korkuya karşı koymak ister. Bunu ise kendini dış dünyanın nesnelere vererek, onlar aracılığıyla kendinden haz duyarak başaramaz.”

Bunu başarmak için, nesneyi keyfilikten ve görünüşteki tesadüfilikten kurtarmak ve böylece görünüşler dünyasında sınımlanacak bir huzur noktası bulmak gerekir. (Worringer, 1985: s. 24)

Worringer, “soyutlama içtepsinin” nedenini, “kendiliğinden şey” olarak açıklıyor. Kendiliğinden şey içtepisi, en güçlü biçimde, sanki ilkel insanda bulunur. Bu; dış dünyaya zihinsel yönden git gide egemen olma ve alışkanlık iç tepisinin körelmesi ve zayıflaması demektir. “Ancak, insan zekası binlerce yıllık bir gelişmeyle, rasyonalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda bilmenin en son alın yazısı olarak “kendiliğinden şey” duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce iç tepisi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür.” (Worringer, 1985: s. 26)

Nesneleri keyfilikten, görünüşteki raslantısallığından kurtarmak için, soyut sanatta geometrik biçimlere sınımlanır.

“Soyut kavram ve düşüncelerin, hakikiliklerinin ölçütü insandır.” (Hançerlioğlu, 1993: s. 381)

“Soyutlama gerçekte ayrılmaz olanı, düşünmede ayırma eylemi. Bir tasarımın, ya da kavramın nitelik, bağıntı gibi öğelerini göz önüne almayarak, dikkati doğrudan

doğruya kavrama çeken düşünme eylemi.” (Akarsu, 1988: s.163)

İnsan duyuş, düşünüş, algılayışları ve edindiği bilgiler yardımıyla, nesnelere kavrar ve soyutlaştırır.

“İnsan, görsel olarak biriktirdiklerini (organik ve inorganik) uzaydan aldıklarını taklit, benzetme, dönüştürme, eksiltme, ekleme, bölme, değiştirme gibi düşünsel canlandırma ile işleyip ürettiği, imgesel-simgesel-kavramsal yapıların (somutlukların) biçimsel strüktürünü yaratırken, yoğun olarak, aklını zekasını ve mantığını işler olarak kullanmaktadır. Felsefecilerin “soyutlama” olarak gördükleri güzellikle görsel algının kavramlaştırılması (adlanması) işlemi yaratıcılığın iç dokusu olup, tam bir düşünsel eylemliliktir.” (Atalayer, 1994: s. 107)

Soyutlama ile varılan kavramsallık, nesnelere rastlantısal özelliklerinden sıyrılarak, bireyselliği kapsayan evrensel, değer öğeleri içindeydi.

Theo Van Doesburg (Resim 4) “özdeşleyim aracılığıyla, algı objesinin, içinde bulunduğu durumu, kavramak yerine, soyutlama aracıyla, sanatçı, nesnelere tüm tesadüfi özelliklerinden soyarak, genel evrensel bilgileri ve değerleri (denge, durum, ölçü, sayı vb.) bireysel bir durumun özelliğiyle gözlenen ve örtülen değerleri ortaya koyar” (Tunalı 1989. s: 152) demektedir.

“Özdeşleyim kuramı; başkasının duygularını, özdeşleyim yoluyla açıklamaya, yaşantıları verilmiş duyusal bağlamlar içinde yansıtarak açıklamaya çalışan kuramdır.” (Akarsu, 1988: s. 144-145)

Bu kurama göre, algılanan nitelikler, algılanan nesnelere ilişkin değildir, kişinin o nesneye aktardığı kendi duygularıdır.

Nesnelerin keyfiliklerinden, görünüşteki rastlantısallığından Cezanne ile

kurtulmaya başlayan sanat, Kandinsky ile nesneden kaçmaya kadar varmıştır. (Resim 8)

Kandinsky'nin, objenin nesnel biçiminin resme zararlı olması düşüncesiyle de tamamen farklılaşıyordu.

“Soyut resmin öncülerinden Piet Mondrian, 1919’da, yayımlanmaya başlayan. “De Stijl” adlı dergide çıkan bir yazısında “Günün, uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1991: s. 54) demektedir.

Modrian’a göre, sanatta soyutlama, Kübistler’de nesne biçimlerini parçalamakla başlamıştı. Kübizm soyutlayıcı sanattı ama soyut değildi. Çünkü doğa ile bağlarını koparmamıştı.

“Oysa Mondrian, sanatta bu gelişmeye ayak uyduracak ve natüralist sanat, yerini soyut sanata bırakacaktı. Bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini, renklerini tekrarlamayacak onlardan soyutlanmış olan evrensel biçim dili yaratacaktı. “Soyutlama” sözünden Mondrian bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre “yok etme” ve “yıkma” diye tanımlar.” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1991: s. 55)

Sanat dünyasına, nesnelere parçalama, özünü verme eğilimleri ile giren soyut sanat; aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç’te “yıkma” ve “yok etme” ye dönüşmüştü.

Maleviç’in, beyaz üzerine siyah karesi, “sıfır biçim”, susan hiçliğin sembolüydü. (Resim 5)

“Hiçlik” nesnelere boyunduruğundan kurtulmadı. Özgürlükte, evrene ve evrensel açılma özgürlüğüydü.” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1991: s. 60)

Mondrian ve Maleviç, soyutlamanın yetersiz olduğunu, evrenselliğe açılabilme için, doğaya bağlı düşünce biçimlerinin ve dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğini savunuyorlardı.

Klee, böyle bir soyutlamayı gereksinmiyordu, o kendini, ötekilerin yok ederek varmaya çalıştıkları, evrensel bütünü içinde, onun bir parçası olarak görüyordu. Klee, yapıtlarının soyut olduğunu söylüyordu, fakat soyut sözcüğünü, yapıtlarını doğadan ayırmak için kullanmaktaydı.

Brancusi (Resim 6) 1947'de yaptığı "Sessizlik Masası" adlı çalışmasında, soyutlamayı uç noktalara kadar vardırmıştır.

"Heykelde fizikötesi düşünceyi, "edebiyat" yapmaksızın biçimlendirmek, soyutlamayı gerektirir. Fizik ötesi düşünce, aşkın (transcendent) düşüncedir. Öyle olunca da fizik görüntüyü aşmak zorundadır. Bu bakımdan, Brancusi' de soyutlama, bir anlatım aracıdır. Doğada görüneni aşmak anlamına gelmez."

"Öpüş Kapısı"ndan girilen yolun, iki yanına kum saatlerini andırır, taştan iskemleler dizilmiş, yolun ucundaki bir alanda ise, değirmen taşı benzeri kocaman ve yuvarlak bir taş masa, çevresinde 12 taş iskemle daha...

Fizikle-fizikötesi, görselle-evrensel, doğayla-soyutlama, ölümle-ölümsüzlük, ayrılıkla-kavuşma, gibi bir çok düşünceyi görselleştiren, sevgiyi simgeleyen "Öpüş Kapısı." (Ecevit, 1975: s. 37)

Picasso, "sanatta devrim, salt, yeni bir dünya tasarımıdır." der. Soyut sanatta devrim ise dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. (Tunalı, 1983: s. 119)

Sanatsal anlatımda, soyut ya da soyutlayıcı, biçimler doğal görüntüden

kaynaklanabildiği gibi, doğa ve güçlerini yorumlamada, geometrik düşünsel kavramlar da anlatımda yeni bir soyut dönem oluşturmuştur.

“İster bu yöntem, Kübist yöntem, ister figüratif yöntem olsun, bizi soyuta ulaştırıyorsa, önemli olan budur. Meydana gelen sanat yapıtı, soyut düzeni gösteriyorsa, nasıl bir yöntemle gelirse gelsin, o soyut bir yapıttır. Bunun için “Kübizm”ide, “non figüratif” sanatı da ve “süprematizm”ide ayrı soyut kavramı altında ele alıyoruz.” (Tunalı, 1989: s. 119)

“20. yüzyıl sanatçısı, teknik dünyayı yaratan bir çağın insanı olarak, kendini duyuyor ve sanatında da doğanın boyunduruğundan kurtulmuş, özgün insanın yaratacağı, arınmış gerçeği vermek istiyordu. İster dış algılarla ilişkisini kessin Mondrian (Resim 7) gibi kurgucular, ister bunlara açık olsun Braque, Picasso, Klee (Resim, 8,9,10) özgür insanın arınmış gerçeği yeni bir gerçektir.”(İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1991: s. 166)

I. 3. SOMUT SANAT

“Maleviç başta olmak üzere, Konstrüktivistlerin ve De Stijl akımının resim anlayışlarını anlatmak için 1930’ larda yaratılan deyim. Günümüzde çok seyrek kullanılır. Geometrik bir kompozisyon anlayışını ifade eder.” (Sözen, Tanyeli, 1986: s. 218)

“De Stijl: 1917’de, Theo Van Doesburg tarafından yayınlanmaya başlayan, aynı adlı derginin adını taşıyan Modern sanat akımı. Amacı endüstri çağı gereklerine uygun, bireysel anlatımı ve ulusal anlayışları yadsıyan, tüm toplumlar için, ortak bir sanat dili geliştirmektir. Bundan ötürü, yalnızca temel geometrik biçimleri ve ana renkleri kullanan bir biçimlendirme anlayışını öngörmüştür.” (Sözen, Tanyeli, 1986 s.66)

Tamamen, doğaya bağlı olmayan biçimler yaratan sanat için, Theo Van Doesburg, somut sanat deyimini kullandı. Bu ismi Kandinsky ve Max Bill benimsediler.

“Max Bill: “L’art Concrete” diye biz; kendine özgü araç ve kanuni olma esası üzerine, doğa görüşüne ve doğanın değiştirilmesine, harici bir eğilim gözetmeksizin, kısacası, soyutlama yoluyla meydana gelmiş eserlere diyoruz.” (Turani, 1983: s. 347) diye somutu (Konkreti) açıklıyordu.

Theo Van Doesburg’un çevresinde toplanarak, 1917’de De Stijl dergisini

çıkarmaya başlayanlar, halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceğini savunuyorlardı.

“ 1930’da, Doesburg ilk defa “somut sanat” deyimini kullanıyordu. De Stijl’ciler o güne kadar yapıtlarını, soyut sanat diye tanımlamışlardı. Fakat Doesburg, bunlara somut denilmesi gerektiğini savunuyordu.

Sanatçının, düşünme ve oluşturma gücü, bu yapıtlarda biçim oluyor, somutlaşıyordu. Doesburg’a göre soyut olan doğa biçimleridir. Gerçi doğa somuttu ama resme aktarılınca soyutlaşıyor, canlının resmi, cansız veriyordu. Buna karşılık, soyut düşünce resimde biçim alıyor somutlaşıyordu.

Soyut resimler, soyut düşün biçimlerini veriyordu. “Biz düşün biçimlerini tasarlıyoruz” diyor Doesburg ve ekliyor “yaratıcı düşüncenin somutlaşacağı bir döneme doğru gidiyoruz.” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1991: s. 73-74)

“Soyutlama, gerçekte yeniden somuta varmak ve somut bütünü, parçalarında ve birbiriyle olan ilişkileri içinde, tümüyle kavramak için kullanılan bir araçtır.” (Hançerlioğlu, 1993: s. 381)

Somut, hem duyularla kavranan bütünsel gerçeği, hem de gerçeğin insan bilincinde yansıyan durumunu, dile getiren kavramdır. Bilimsel bilgi sürecinde, nesnenin somutluğundan yola çıkılıp, bilginin somutluğuna varılmaktadır.

“Soyutun somutlanması demek, nesnenin kavramlaştırılması demektir. Bu da onun bilgi düzeyine yükselmesini dile getirir.” (Hançerlioğlu, 1993: s. 377)

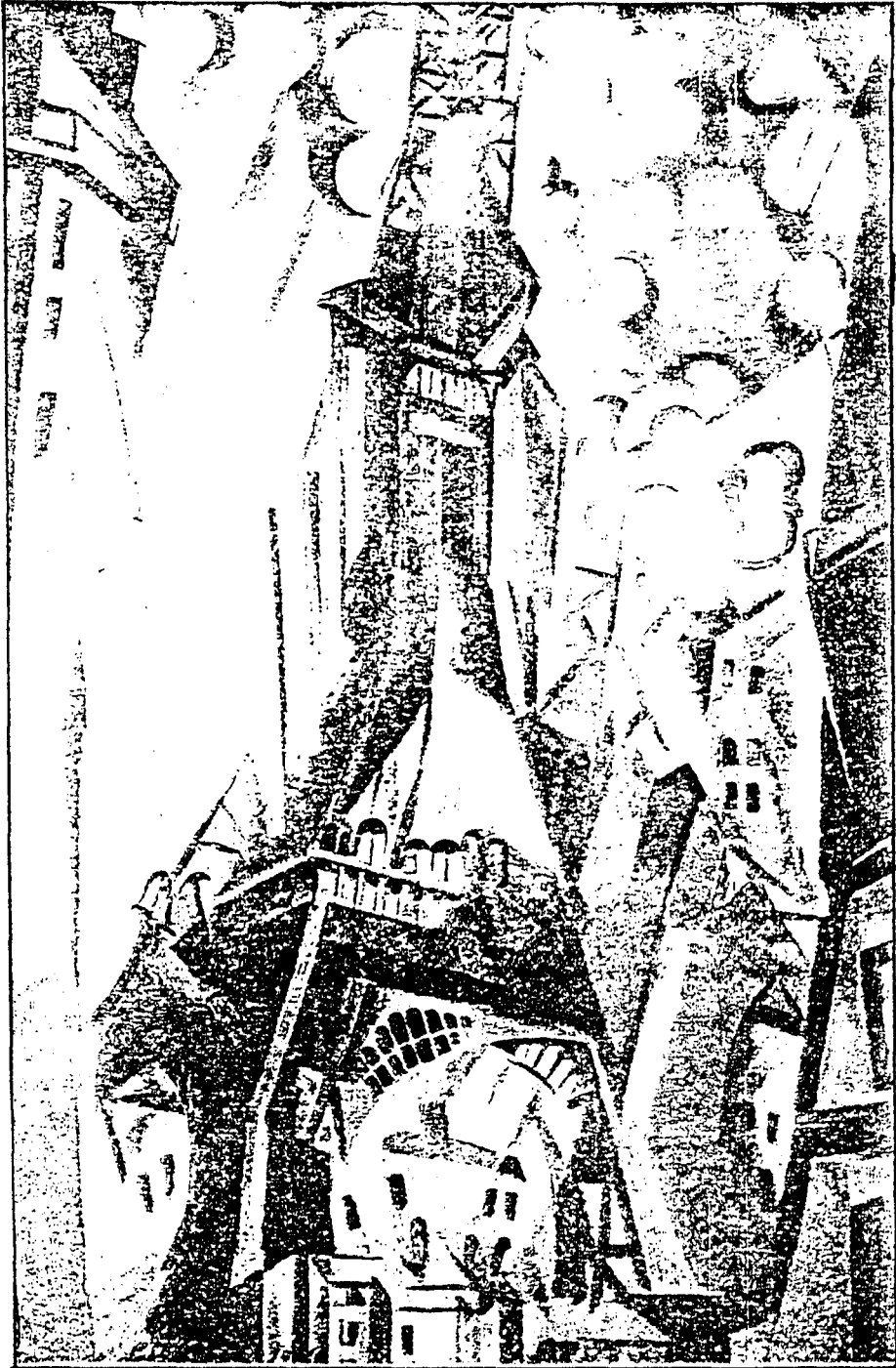
Somut sanat deyimini, bir süre kullanıldıktan sonra, günümüzde pek kullanılmamaktadır.

Marcel Brion'un dediği gibi "farklı anlamlara sahip sanat yapıtlarını, sözcük olarak anlaşılır kılmak için, onlar bir etiket ile ifade edilir. Onlar bir etiket olduklarına göre, yalnızca etiket olarak kullanılırlar." (Tunalı, 1989: s. 118)

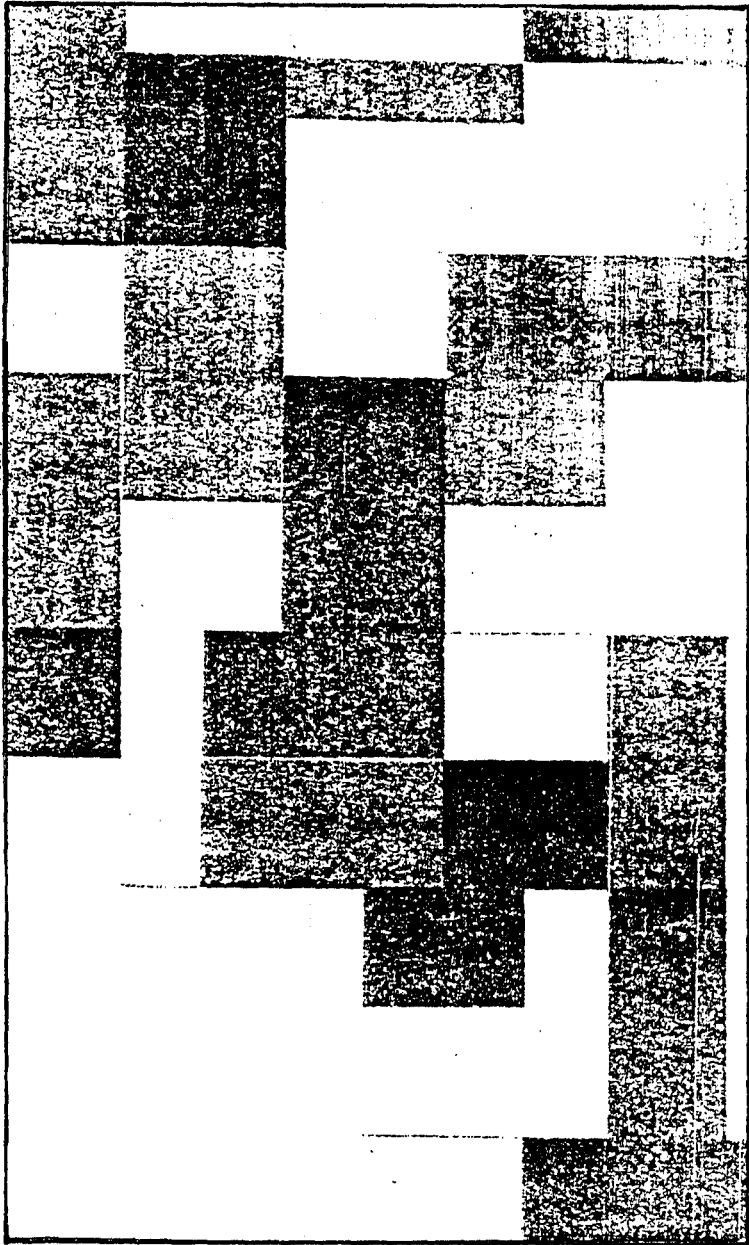
Soyut-soyutlayıcı-somut sanat deyimleri, soyut kavram içinde toplanırlar. Meydana gelen sanat, soyut düzeni gösteriyorsa, nasıl bir yöntemle meydana gelirse gelsin, soyut çatısı altında toplanmaktadır diyebiliriz.



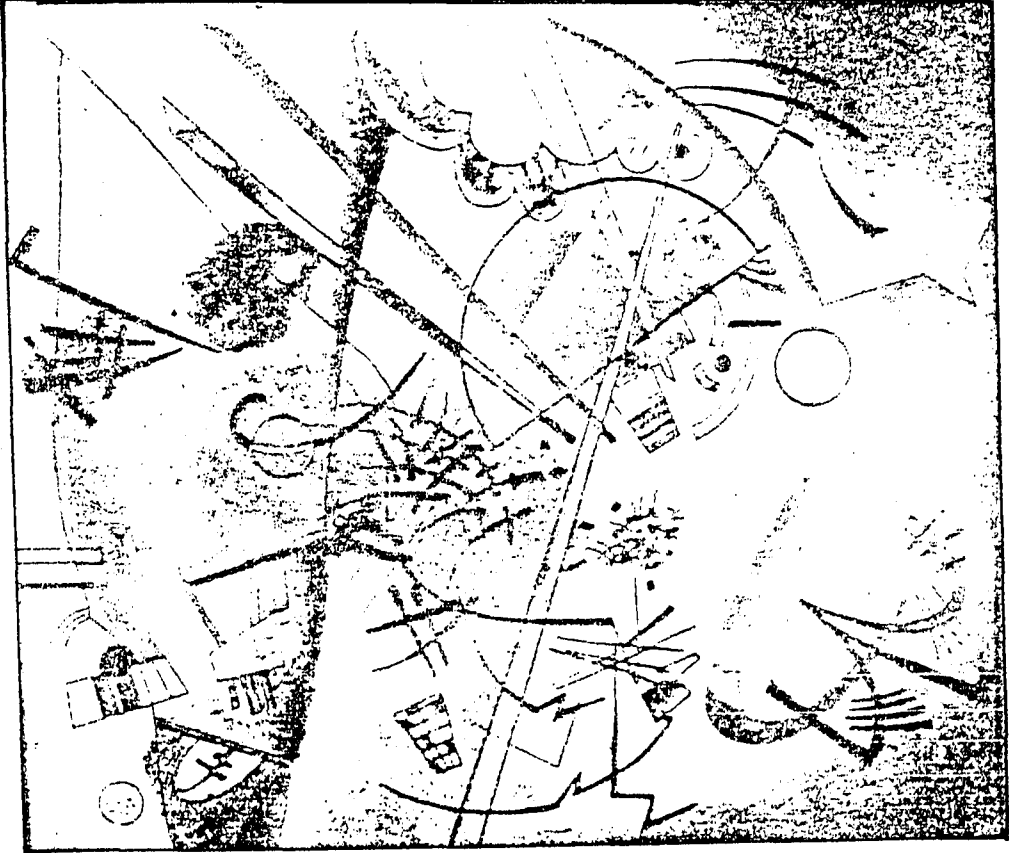
Resim 1 : Paul Cezanne "Auvers'den Genel Görünüm", 1875



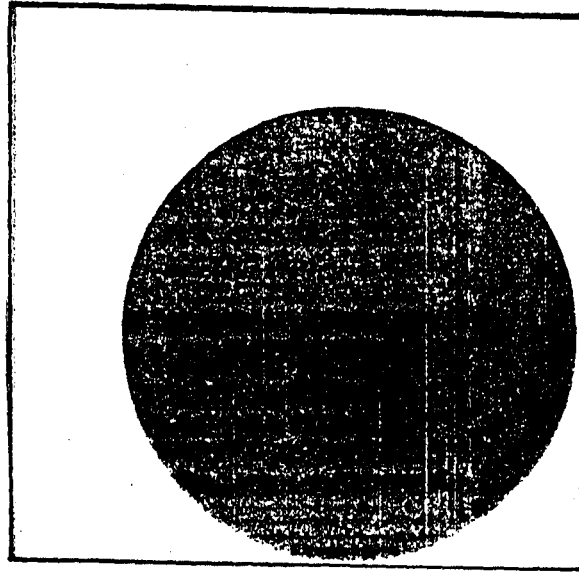
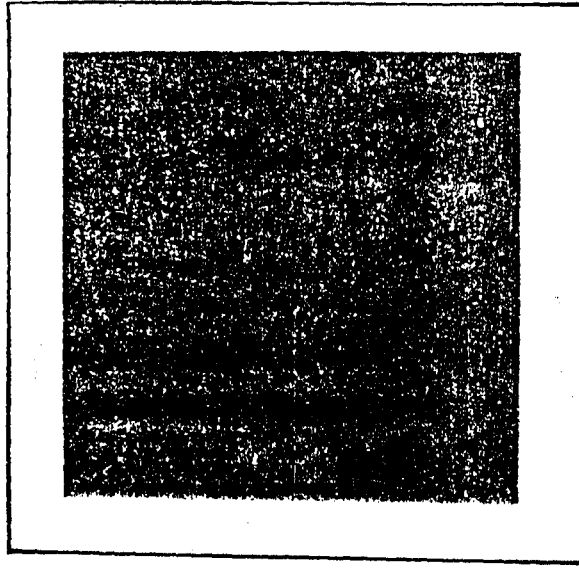
Resim 2 : Robert Delaunay "Eyfel Kulesi", 1910



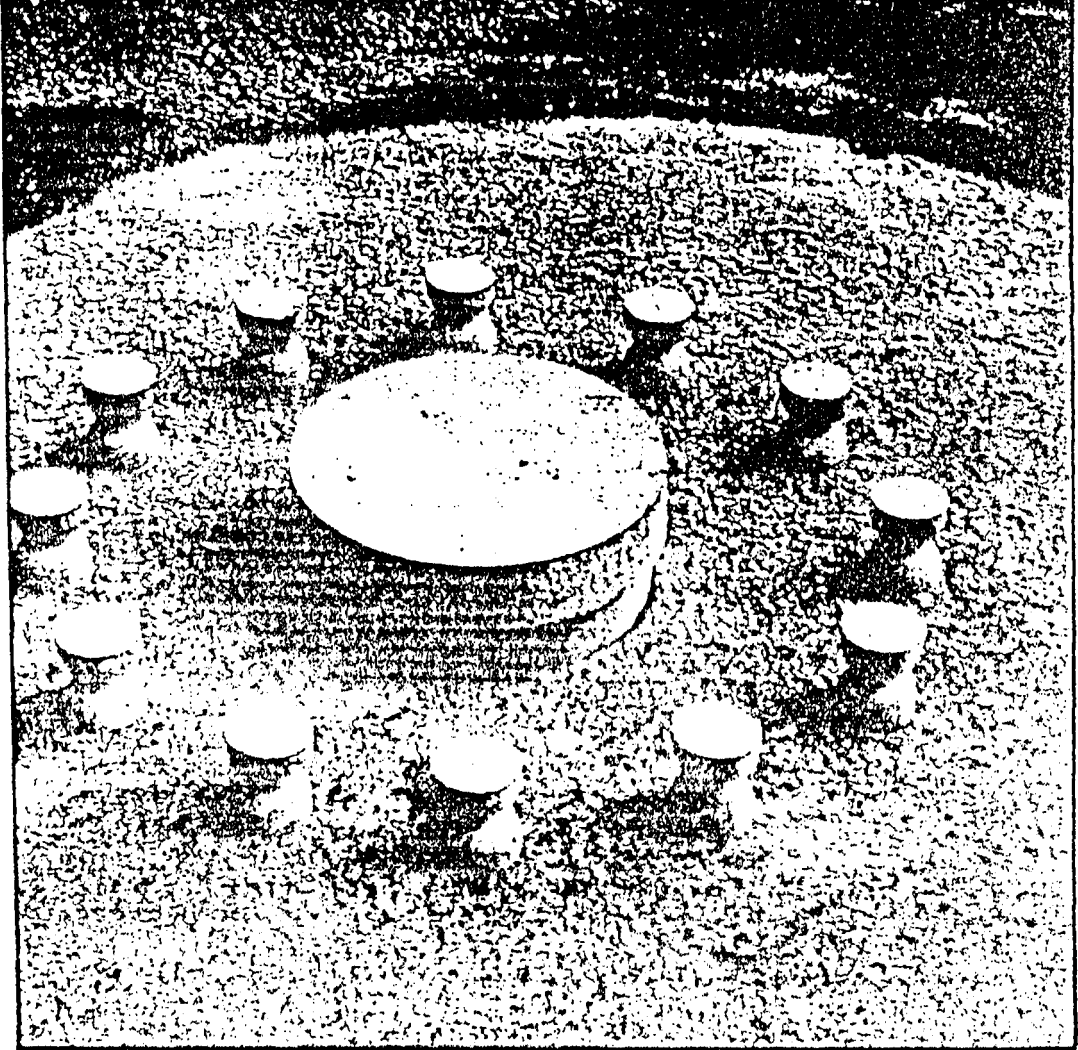
Resim 3 : Theo Van Doesburg “Kompozisyon”, 1925



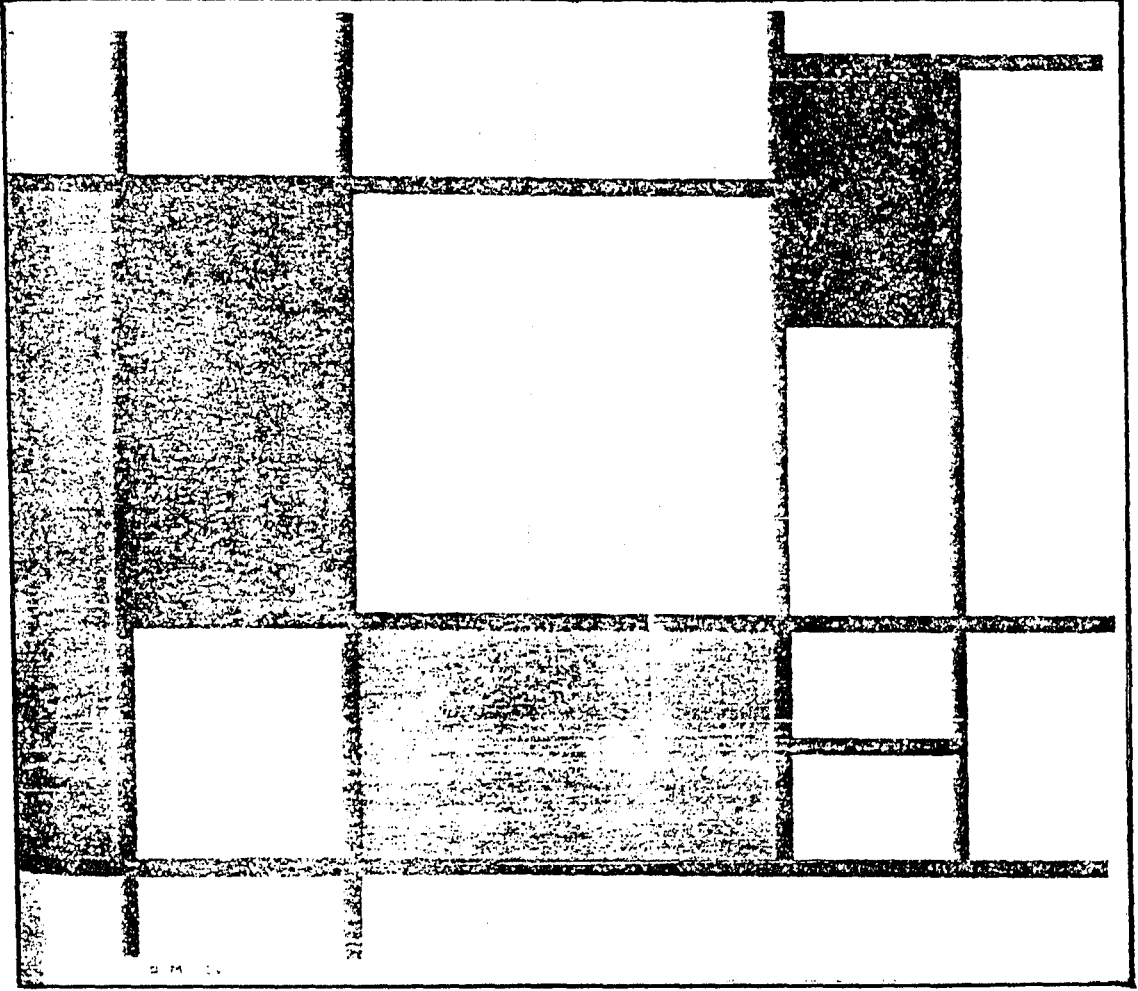
Resim 4 : Vasily Kandinsky “ Kırmızı Küçük Rüya”, 1913



Resim 5 : Maleviç “Beyaz Düzlem Üzerinde Kare, Beyaz Düzlem Üzerinde Daire”, 1913



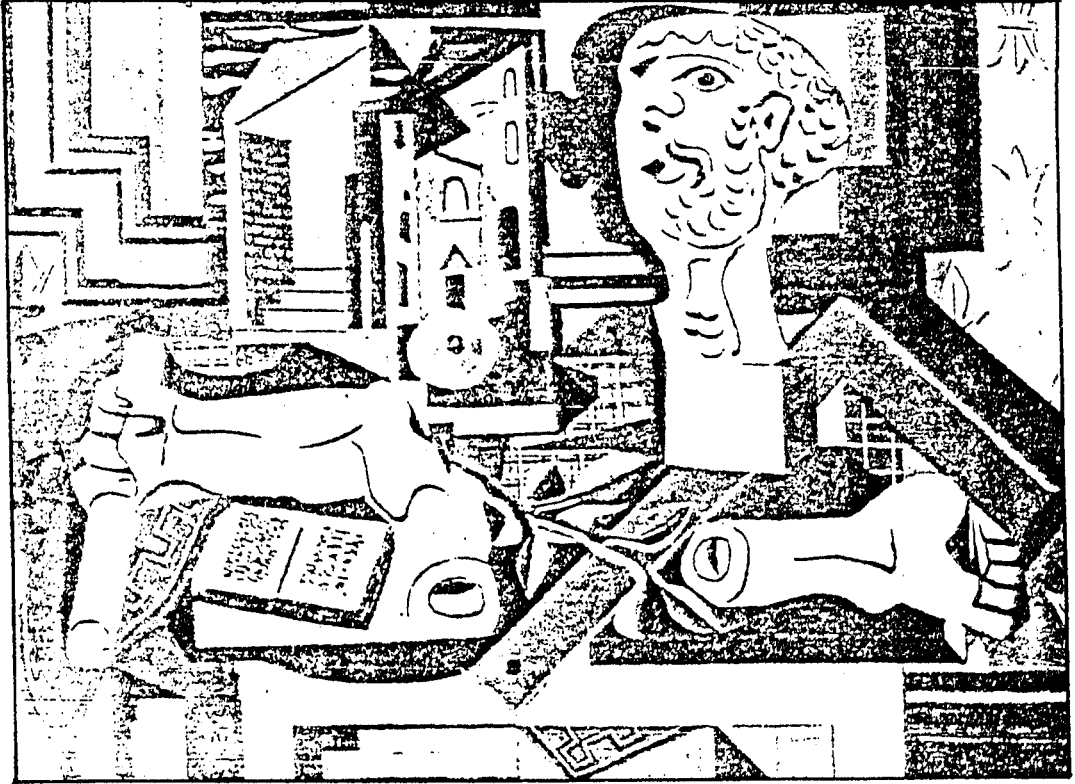
Resim 6 : Constantin Brancusi " Sessizlik Masası", 1937



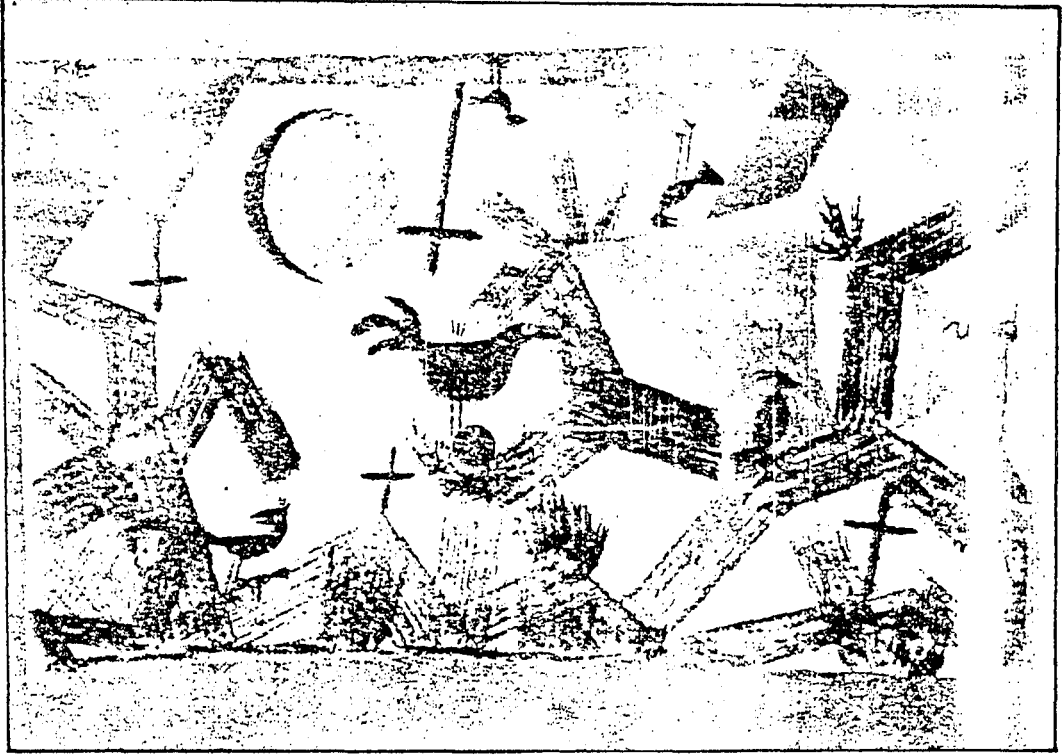
Resim 7 : Piet Mondrian “ Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri Kompozisyonu”, 1920



Resim 8 : George Brauqe “ Müzikal Kadın”, 1913



Resim 9 : Pablo Picasso “Klasik Büstlü Natürmort”, 1920



Resim 10 : Paul Klee “ Kuşlar Ülkesi”,1922

II. BÖLÜM

II. 1. SOYUT SANATTA BİÇİM

“**BİÇİM:** Bir nesnenin, görme ya da dokunma organıyla, algılanabilmesini sağlayan, kendine özgü gerçekliği”dir. (Sözen, Tanyeli, 1986: s.41)

“**BİÇİM:** “Özdek” ve içeriğin karşılığı, “Ne” olana karşılık, “Nasıl” olan. Bir nesnenin biçim almamış özelliğinden, içeriğinden ayırmak üzere onun dışını, ve dış çizgilerini aynı zamanda iç yapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyen biçim almamış özdeğe karşılık, belli bir düzene girmiş olan”dir. (Akarsu, 1988: s. 33)

20. yüzyıl, sanat alanında büyük değişimlerin yaşandığı çağdır. Çağı belirleyen etkileri yalnız sanattaki farklılaşma da değil yaşamın diğer alanlarında da (bilim, tıp, felsefe, endüstri vb.) olduğu görülmüştür. Gestalt’ın (biçimi, kendisini oluşturan öğelerin, örgütsel ilişkileri ve yapısal nitelikleri bağlamında değerlendiren anlayışı) ortaya çıkması, soyut sanat üzerinde etkili olmuştur. Nesnelere yapılarını, özündeki anlamı arayan sanatta, biçim ön plana çıkmıştır.

“Picasso’nun yapıtları, biçim etkinliğini sanattaki asıl uyarıcı rolünü, en üstün şekilde yerine getiren örneklerdir. Picasso’da biçimin, tüm verileri ve dönüşümleri, algı ve bilinci deviren, insanın yaşamı temel güçleri ve karşıtlıkları ile ilişkiye sokan

nitelikleridir.” (Erzen, 1983: s. 26)

Picasso, (Resim 12) 20 yüzyıl biçim anlayışının öncüsü olarak yer almaktadır. Onun biçimleri, içerdikleri anlamlarla özdeşleşmektedir. Sürekli bir devinim içinde, sanatın hiç bir akımına bağlı kalmayarak, sürekli kendini geliştirmiştir.

Sanat tarihindeki yerini, hiçbir akıma bağlı kalmayarak, sürekli değişim içinde ve hemen hemen her akımın öncüsü olarak bulunması ile kazanmıştır.

“Soyut sanatın aradığı şey, duyuşal doğanın arkasında değişmeyen, mutlak temel varlığı düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. Ne bu temel varlık, empirik, duyuşal doğada somut olarak vardır, ne de biçim vermenin hareket edilecek örnekleri vardır. Bu temel varlığa ulaşacak sanat, aynı zamanda onu kendi biçim verme eylemi içinde somutlaştıracaktır.” (Tunalı, 1989: s. 151)

Soyut biçim vermenin yapması gereken şey, şimdiye kadar alışlagelen biçim anlayışını değiştirmektir.

“Wilhelm Hausenstein, bu konuda, “Sürrealizm” ve “Soyut sanat” nesnelere dünyasından, dış dünyanın görülebilir olan şeylerinin biçiminden az yada çok vaz geçmek durumundadır. Nesne artık önemli değildir, hatta sanat için var bile değildir.” (Tunalı, 1989: s. 151)

Çizgi, renk, ton, ışık, gölge, kütle, hacim vb. unsurlar, plâstik sanat eserinde biçimi oluşturmaktadır.

“Sanat biçimleri; düşünceyi, tüm ruhsal ve duyarlıksal içerikleriyle somutlaştırırlar” (Tansuğ, 1993: s. 18)

“Maddesel her bütün, parçacıkların sürekli eylemi halindedir. Maddesel

bütünün bu eylemi biçimdir. Biçim bir eylem ilkesidir. Biçim eylem, eylem de biçim yoluyla gerçekleşir. Amaç, eyleme girişen etkinliğe erişme amacı gütmektedir.

Yetkinliğe ulaşma, ancak biçim vermekle gerçekleşecektir. Bir yapıta ancak biçim sanat niteliği kazandırabilir. Rastgele, gelişigüzel gereksiz bir şey değildir biçim. Biçimin yasaları ve kuralları, insanın madde üzerindeki üstünlüğünü gösterir, bunların yardımıyla, yaşantı ve elde edilen her türlü başarı bozulmayacak bir biçimde korunur.” (Fischer, 1995: s. 149)

Soyut sanatla yaşanan değişimler, yeni biçimleri de beraberinde getirir. Bu yeni biçimler, geometri biçimleridir.

Kandinsky, “biçim dar anlamıyla; bir yüzeyin sınırlanarak, ötekenden ayrılmasından başka bir şey değildir” diyerek dışsal olarak tanımlar biçimi. Ama dışsal olan her şeyde “kendini kah kuvvetli, kah zayıfça gösteren, bir de içsel taraf gizli” olduğunu vurgulayarak, her biçimin bir de “içeriği” olduğunu belirtir. O’na göre biçim, içsel olan “içeriğin” dışa vurumudur”

Böylece,biçimlerin uyumunun, bir ilke üzerine kurulması gerektiğini ve bu ilkenin insan ruhuna,amaca uygun, bir “içeriğe” sahip olması zorunluluğunu belirtmektedir.

Bu ilkeyi Kandinsky: “İçsel zorunluluk ilkesi” diye tanımlar. Bu ilkede amaca uygunluk, ölçüttür. “Böylece nesnenin seçiminin (biçim uyumundan-yan tınısını duyuran öge) sadece insan ruhuna amaca uygun şekilde, dokunulması ilkesine, dayalı olması gerektiği ortaya çıkıyor. Böylelikle, nesnenin seçimi de içsel zorunluluk ilkesinden kaynaklanır diye ifade ediliyor. (Kandinsky, 1933: s.59)

Kandinsky içsel zorunluluk ilkesini, üç mistik zorunluluk olarak tanımlar. Bunlar ise:

“I- Her sanatçı, yaratıcı olarak kendine özgü olanı ifade etmek durumundadır. (Kişilik ögesi)

II- Her sanatçı çağının çocuğu olarak, kendine özgü, o çağa özgü olanı ifade etmek zorundadır. Bu (içsel değerdeki üslup ögesi) çağın ve ulusun dilindedir.

III- Her sanatçı, sanatın hizmetçisi olarak; genel olarak sanata özgü olanı vermek durumundadır.” (Kandinsky, 1993: s. 62)

Burada ilk iki öge, kişiselliği ve zamansallığı içeren öznel niteliktedir üçüncü öge ise, yalnızca sonsuz olarak, ögesini sonsuza kadar canlı tutar. Üçüncü ögenin anlaşılabilmesi için Kandinsky’ ye göre uzun zaman geçmesi gerekmektedir.

“İnsan kendini yansılamak, kendi hayatını sanatsal olarak dışa vurmak ister ve sadece kendine, ruhça akraba biçimleri seçer.” (Kandinsky, 1993: s. 64)

O’na göre biçim seçimindeki farklılıklar, sanatçının algılayışına göre değişmektedir.

Kant; anlayışımızın, basit bir biçimde, çevremizdeki nesnel dünyanın bir yansıması olmadığını, anlayışımızın dünyayı kurduğunu ileri sürmüştü.

“Nesneler, bizimle basit bir biçimde konuşmazlar, aynı zamanda kendilerini, bizim onları bilme yollarımıza da uydururlar. O halde anlayış, dünyayı etkin bir biçimlendirme sürecidir.” (R. May, 1994: s. 135)

Öyleyse, bir biçimin varlığı, biçimin kendisine bağlı değildir. Biçimin varlığı; kişinin algılama sürecine, kişisel gereklerine, gerilimlerine, beynin biyolojik yapısına, sosyal ve tarihsel içeriğe bağlı görünmektedir. Algılanan gerçeğin, soyut

değişkenliklerle bağımlılığını içermektedir.

Bu gibi etkenler, sanatçının seçmiş olduğu biçimlerin nedenlerini açıklamaktadır.

Klee “sanat önce bir biçim sorunudur.” der (Klee, 1963: s. 11)

“Yer yüzünde, her şey bir biçim ve madde bileşenidir; biçim ne denli ağır basarsa, maddenin pürüzlerinden de o denli kurtulur, eriştiği etkinlik o ölçüde büyük olur.” (Fischer, 1995: s. 115)

Biçim,düşüncenin, duyusun dökümüdür. Biçim, düşünceyi tamamlayan unsur olarak varolur. Düşüncenin ifadelenişinde, somut aktarım olarak, biçim her şey demektir.

Tarih öncesi dönemlerde, İlkel insanın mağara duvarlarına çizdiği resimler, heykeller, dinsel ve büyüsel bir etki sağlamak amacıyla üretilmiştir.

“İlkel insanın düşünüş, hiç bir zaman, soyut yada soyutlayıcı ayrıntıya gereken önemi verip, onu çözümleyen bir düşünüş olmadığı için, yaşayışını etkileyen temel öge, nesnelere iç değil, dış niteliğidir. Onun için biçim, gözün gördüğü özelliktir önemli olan. Aynı biçimde olan her şey, ilkel insan için aynı anlamı taşır” (Fischer, 1995: s. 168)

Duyguları ve iç güduları ile hareket eden ilkçağ insanı, yalınlık ve dolaysız aktarımı ile modern çağ sanatlarının biçimlendirme arayışlarına,esin kaynağı olmuşlardır.

Modern çağla beraber, tarih öncesi dönemdeki biçimlere yönelmesi; 20.

yüzyılla eraber gelişen bilim ve teknolojinin, hızla ilerlemesine duyulan huzursuzluğu da açıklamaktadır.

20. yüzyıl başında oluşan Kübizm ve ayrıca Gestalt kuramının ortaya attığı, gözlemci biçim devriminin olgularından, en etkili biçimde yararlananlar; Picasso, Leger, Chagall, Braque, Giacometti, Sgereiros, Orocco, F. Bacon, Moore gibi sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılar, büyük bir sentez yeteneği ile,insani konulardan çekinmeden, yeni biçim verileri doğrultusunda ele alınıp, içerik sorununu yeni bir üslupla derinleştirmişlerdir.

“Hayatım boyunca uçmayı düşledim” diyen Brancusi, uçmak kavramını, biçimsel olarak içerdiği anlamla özdeşleştirmiştir.

“Belli başlı sanat yapıtlarında, en derin anlamı taşıyan; unsur oluşturan görüntülerin,algısal özelliklerinin, güçlü ve dolaysız bir biçimde göze iletilmesidir.” (Genç, Sipahioğlu, 1990: s. 139)

“Nesnenin yapı özelliğine dair, sanatçıda yer eden kavram, genellikle onun nesnedeki somut nitelikleri, ya da varlık sebebini anlayışına bağlıdır.

Hangi ucundan bakılırsa bakılsın, bir nesne elbette bir çok güçlere sahiptir. Sanatçının, bu nitelikleri ortaya çıkarma kararı, sanat eserinin biçimini etkiler.” (Lowry, 1987: s. 1551)

Doğal görüntüden kaynaklanan, ya da doğa ve güçlerini yorumlama sonucu elde edilmiş, kurgusal düzenin ifadelenişindeki biçimler, insanın madde üzerindeki egemenliği ve kişisel gereklerinin bir dökümü olarak, biçim oluşturmaktadır.

Biçim, eyleme geçmenin, bir gerçeğin karşılığıdır. Yapay, ya da doğal tüm

biçimler, tanımlanabilen bir gereksinmeyi karşılamak üzere biçimlenmektedir.

Biçimin nedeni olan gerçekliğe ilişkin, her şey, biçimin şöyle ya da böyle olmasını etkileyen bir etkidir. Biçimin başarısı, oluşumundaki bu etkenleri yansıtmasına bağlıdır. İnsan yapısı olan biçimler, bunlara ilişkin kuramlar, insansı ilgiler ve içinde yaşadığı toplumun özelliklerine bağlı olarak, zaman içinde değişim göstermektedir.

II. 2. BİÇİM - İÇERİK - ÖZ

“Biçim: Eserde yer alan bütün öğelerin, birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir. Her eserin biçimi, o eserdeki içerik öğelerine, fikirleri vb. bağlandığı gibi, içerikte yalnız biçimde belirleniyorsa, yani konunun sanatçı tarafından işlenerek, içerik haline sokulması, aynı zamanda biçimle yoğrulması demektir.” (Moran, 1991: s. 152-153)

Hançerlioğlu ise, içerik ve biçimi: “Nesnel gerekliliğin gelişmesini belirleyen, birbirinden ayrılmaz ikili yanı...içerik; bir nesne ya da olguyu oluşturan öğelerin ve süreçlerin tümüdür. Biçimse, nesne ya da olgunun dış görünüşünü sağlayan örgüsel yapıdır. Her nesne ve olgunun hem bir içeriği, hem de biçimi vardır. Biçimsiz içerik ve içeriksiz biçim olamaz. Bu ikisinden hiç biri kendi başına var olamaz. Birbirinden ayrı olduklarını bilmek gerektiği kadar, birbirinden ayrılmaz olduklarını da bilmek gerekir.” (Hançerlioğlu, 1993:s.172) diye tanımlar.

Biçim içeriğin ürünüdür. Bundan dolayı içerik, temel belirleyicidir. Biçim de içeriği etkiler ve gelişmesini hızlandırır. Eski biçim, içeriğin gelişmesine uygun gelmediği zaman, onun gelişmesini engeller. Biçim ve içerik, zıt bir birliktirler. Biçim içeriğe göre, daha yavaş devinir. İçeriğin, devinme hızına yetişemeyen biçim eksik ve onun geliştiricisi olması gerekirken, engelleyicisi olur.

Bu zıtlık, içeriğe uygun yeni bir biçim değişikliği ile aşılr. Demek ki içerik, daima kendisine uygun biçimi oluşturur. Yani, içeriğin gelişebilmesi için, biçiminde

ona uygun olması gerektiğini ortaya koymaktadır.

“Gerçek sanat, içeriğe tümüyle uygun, sanatsal biçimlerden oluşur.”
(Hançeroğlu, 1993: s. 173)

Bir yapıtta, içerik-biçim ayrılmaz bir bütündür. İçerik biçimde çözümlenir. Biçimi içerik oluşturur. Her biçimlendirme, içerik ile biçimin kaynaşıp, birbirini desteklemesiyle oluşan bütündür.

“Biçim dediğimiz şey, sadece maddelerin belirli bir kümelenişi, belirli bir düzenlenişi ve belirli bir dengeye oturuşudur. Biçim, temel tutucu yönsemeyi, maddenin bir süre için, dural bir duruma geçmesini açıklayan bir sözdür. Oysa öz, kimi zaman belli belirsiz, kimi zaman büyük devinim içinde durmadan değişir; biçimle çatıştır, biçimin sınırlarını yıkar, yarattığı yeni biçimlerle dengeyi sağlamış olur.

Biçim, belli zamanda sağlanan dengenin, ortaya çıkışıdır. “Özün ayrılmaz özellikleri, devinim ve değişimdir.” (Fischer, 1995: s. 123)

Afanasiev, içerik ve özü şu şekilde tanımlamaktadır.

“İçerik, nesneyi oluşturan, bütün unsur ve süreçlerin tümünü temsil eder; öz ise bunların görelisi olarak, kararlı ve başlıca iç yönüdür, ya da bu yönlerin ve ilişkilerin tümüdür. Nesnenin yapısını belirleyen özdür, bütün diğer yönler ve karakterler ondan kaynaklanır.

İçerik, bir nesne yada olayı meydana getiren, unsur ve süreçlerin tümüdür. Biçim, içeriğe bağlı olan bir yapı yada içeriğin düzenlenişi olarak tanımlanabilir nesne içerik ve biçimin ayrılmaz birliğidir.” (Aksoy, 1977: s. 38-39)

İçerik, biçimin çıkış noktasını oluşturacak olan, gerekleri belirleyen tanımıdır. Biçim ise tanımın çözümlenişidir. Biçimi oluşturacak yapının belirlenmesi bu yapının, dengeli ve uyumlu bir bütün olarak verilmesi açısından, özün doğru tanımlanması, ve bu tanımlama doğrultusunda, uygun bir biçimde çözümlenmesini gerektirmektedir.

İçerik ile biçim arasındaki çelişkili birliktekiği içeriğin, biçime göre hızlı değişimi açısından ele alırsak; biçimin, yeni arayışlara girmesi ve kendini yenilemesi, içeriğe uygun biçimi bulması için, daha çok çaba sarfetmesini gerektirmektedir.

Sanat alanındaki değişimleri, bu açıdan değerlendirirsek; yıkılan geleneğin sembolü olan Natüralizmi, eskiyen biçim, soyuta kayan anlayışta soyut sanat içindeki değişik akım ve üslupların farklılıklarını, sürekli devinen içerik olarak açıklanabilmektedir.

Biçim içeriğe göre, kendini, daha hızlı yenilemek durumundadır.

“Biçim, sürekli değişime uğrarken, geçirdiği süreçlerle, sürekli uyum içinde ve çelişkili bir birliktelik sergiler. Bir nesne bir yandan, biçimin özünü belirleyen çelişkilerin, ağır basan yönü doğrultusunda, değişikliğe uğrarken, öbür yandan da, çevresindeki süreçlerle etkileşimi nedeniyle, ortaya çıkan dış gelişmeleri dengelemek durumundadır.” (Aksoy, 1977: s.42)

İçerik ve Biçim: “neden” ve “niçin” değişiyor ? sorusunun yanıtına Güvenç; “neden” sorusuna beklenen yanıtın geçmişte, “niçin” sorusuna beklenen yanıtın ise gelecekte olduğunu söylemekte ve her iki sorunun yanıtının, zaman boyutunun karşı uçlarında olduğunu belirterek, konuya değişik bir bakış açısı getirmektedir.

“Geçmişteki olaylarla kurulan ilişkiler nedenleri, gelecekle kurulan ilişkilerse erekları açıklar. Neden sorusu bir tarihi veya geçmişini olan, her türlü olay yada varlık

alanı için gereklidir. Niçin sorusu ise, erek veya amaç güden yada güttüğü samılan varlıklar için kullanılır.” (Güvenç, 1976: s. 132)

Neden sorusunun yanıtı, içerik, öz tarihsel birikimle cevaplanacaktır. Niçin sorusuysa varlığın amacı olacaktır. Nedenlerden amaca gidiş nasıl sağlanıyor, sorusunun yanıtını, işlev açıklayacaktır.

“İşlev; Bir biçimin oluşmasına neden olan güçlerin, biçimle sağlanmak istenen amaca ulaşmak üzere, zaman içinde dengelenmesi, düzenlenmesidir.” (Aksoy, 1977: s. 45)

Amaca yönelme, işlevi gerektirecektir. Bir sanat eseri biçimsel, estetiksel, iletişimsel nesne olmak gibi işlevleri, üzerinde taşımak durumundadır.

Bütünlerde ögeler, birbirine ve bütüne, işlevsel bağlarla bağlı olmak durumundadır.

Tokatlı bunu “parçaların birbirine bağımlı bir bütün içinde, bir tek organ tarafından, kendine özgü ve karakteristik rol.” olarak tanımlanmaktadır. (Tokatlı, 1973: s. 151) olarak tanımlamaktadır.

Aksoy işlevi kısaca şöyle tanımlamaktadır: “İşlev, amaca yönelik zorunlu bir görev duyar. Başka türlü söylersek; işlev, varlığı önceden saptanmış, bir amaca yönelten, ve ona zaman içinde bulunma özelliğini kazandıran, sonuca yönelik bir çalışmadır, denilebilir.” (Aksoy, 1977: s. 46)

O halde işlev biçimden önce gelmektedir.

Her hangi bir nesneye, işlev yükleyen kişinin, eğilimleri ve düşüncü önem kazanacaktır. Dolayısıyla, aynı biçime ayrı ayrı kişiler tarafından yüklenen anlam, bize

o biçimlere ilişkin bilgilerden çok, ona anlam veren kişilere ilişkin bilgiler vermektedir.

Kandinsky, “Biçim sadece bir araç, amaca ulaşmak için ruhsal titreşimle olanca çok sesliliği, içinde duyabilmek için bir araç.” (İpşioğlu, İpşioğlu, 1991: s. 53) tanımını yapar.

Anlam (mana): “Bir sözcüğün belirttiği, düşündürdüğü şey. Bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin, yapıtın anlatmak istediği şey” (Akarsu, 1987: s. 22)

“Anlam; nesnenin, objektif olarak görünen değerlerinin içinde, gizil titreşimlerdir. İçsel olan, özgül olan, özgün olan “anlam” değerlerinin yansımasıdır.” (Atalayer, 1993: s. 135)

Anlam, anlatım ile varlık kazanmaktadır. Anlatım dili ise, sanatçının seçtiği anlam ile malzemeyi, kullanma tarzını oluşturmaktadır.

“Başarılı bir sanat eserinde, öz ve biçim, birbirinden ayrılmaz. Çünkü bu birlik, tek tek her eserin kendine özgü başarısıdır ve değeride tekliğinde benzersizliğinde yatar.” (Berger, 1987: s. 96-97)

Sanat biçimleri; düşünceyi tüm ruhsal ve duyarlılıksal içerikleriyle somutlaştırırlar. Her sanat kendi asli biçimini yaratır. Sanatlar, ayrı ayrı, kendine özgü teknikleri, kendi asli biçimleri ve öğeleriyle, tarih içinde büyük üslup hareketleri, ortaya koymuşlardır.

Bu üsluplar, sanatçının; konu seçimlerine, çeşitli dönemlerine, toplumdaki politik, kültürel ve teknik yapıya ve bağlı bulunduğu koşullara göre değişiklikler göstermektedir.

“Yaşanılan devir içindeki, sanat akımının felsefesine, bu akımı izleyen sanatçının, kişisel yeteneklerine bağımlı olan üslup anlatım karakterinin niteliğidir.

Yani üslup:

- 1- Sanat felsefesinin niteliğine,
- 2- Sanatın türüne teknik yapısına,
- 3- Sanatçının kişisel yeteneklerine,
- 4- Anlamı görüngenü ile birleştirme yetisine,
- 5- Öz-biçim birliğinin anlatım tümlüğüne bağılı olduğudur.

Bağılı olunan akımın, dünya görüşleri içindeki yeri niteliğı yaygınliğı ve gücü, üslubun “evrenselliğini” belirler. Sanatçının kişisel ve yeteneklerine olan bağımlılığında, üslubun öznelliğini yaratır.” (Atalayer, 1994: s. 95)

Biçim, içerik, öz, işlev, anlam, anlatım, karşılıklı birbirini etkileyen ilişkiler içermektedir.

Carot; “Bir şey yokmuş gibi görünen, ama çok şey içeren, resimler vardır.” der. “Picasso’nun boğasının gelişimi buna örnektir. Her aşamanın kendine özgü anlamı vardır ve her anlam bir başka gerçek biçimi sunmaktadır. Geriye kalan son biçim, boğa sözcüğünün içerdığı kavramla özdeşleşmektedir.” (Parmelin, 1989: s. 32)

Picasso, “Bir Boğanın Başkalaşımı” nda, tüm soyut sanat eğilimlerini anlatır. Bu soyutlama ve biçimlerin taşıdığı anlamla bütünleşmesini sağlamaktadır. (Resim 13-14)

İnsan, düşünce ve etkinliklerinin yansıtıcısı olan biçim, bir gerekliliğın karşılığdır. Tüm biçimler içeriklerine bağılı olarak değışirler. Nesne ya da olayları

oluşturan nedenler ve süreçlerle bir değişime uğrarlar. Biçimin gelişmesi,içeriğin gelişmesini de beraberinde getirir. İçerik sorunun tanımı, biçim ise çözümdür. İçerik biçimde yansır, öz ise yapısını belirler.

Biçim, öz ve içeriğin bileşiminin dışında anlam ve anlatımla temellenen bir çözümlenmiştir.

II. 3. BİÇİMLENDİRME

Biçimlendirme etkinliğini, sırasıyla, tanım, tasarım ve yapım aşamalarında değerlendirebiliriz.

İnsan, gözlerini açtığı andan itibaren, kendini, doğal ya da yapay, nesnelere dünyasında bulmaktadır. Var olduğu sürece de, onları kullanmaya, yaşamını onlarla sürdürmeye devam etmektedir.

İnsan, bulunduğu ortamı duyu organları yardımıyla tanır. Duyu organları yardımıyla alınan duyular; algıların değerlendirilmesi, yorumlanması, tanımlanması gibi, bir beyinsel süreç içermektedir. Beynin, bu işlemleri tamamlama kapasitesi, duyu organları ile edinilenler kadar; kişinin, kültür, bilgi düzeyi ve yaşadığı çevreyle de bağlantılıdır.

“Yaratıcının, en yoğun olarak, ortam ve çevresi ile “özel” bilgi iletişimde kullandığı duyum, görmedir (% 80 civarında)” (Atalayer, 1993: s. 1)

“Çocuk konuşmaya başlamadan önce, bakıp tanımaya öğrenir. Bizi çevreleyen dünya da, kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı, sözcüklerle anlatırız, ama sözcükler, dünyayla çevrilmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez. Gerçek üstücü ressam Magritte, “Düşlerin Anahtarı” (Resim 15) adlı resiminde, sözcüklerle, görünen nesnelere arasında, her zaman var olan uçurumu yorumlamıştır.” (Berger, 1988: s. 7)

Gözle elde edilen bilgiler beyine iletilir, buna duyum denir. Duyumlar imgeye dönüşmekte, imgeler ise daha önce edinilenlerle, imge, simge, kavram olarak, algısal bilmeye dönüşmektedir.

“Algı: Bir nesne, duyular aracılığıyla algılanır, ancak algı, izlenimden daha fazla bir şeydir. Bilindik bir farkına varmadır.” (Akarsu, 1983 :s. 20)

Yani duyular yoluyla algılanan, nesnel dünyanın, öznel bilince aktarılması durumudur. Duyumlarla gelen dış dünya imgesinin, bilinçdeki tasarımıdır.

İmgelerimiz, nesnelere hareketle algılar oluşturmaktadır. bu, nesnel gerçekliğin, zihnimize yansımadır.

“Her imge öznel, nesnelin birliğidir.” (Hançerlioğlu, 1993: s. 184)

İmge, öznel ve nesnelin birliği olduğuna göre, algı; nesnelin, öznel yorumu olarak tanımlanabilmektedir.

“Algı, çeşitli zihin işlevlerinin birleşimleriyle oluşan karmaşık bir zihin olayıdır. Böylece kaydedilen, (anlaşıp, adlandırılan) her imge bir bilgidir. Bilgi, evrensel titreşimlerin beyindeki izdüşümleridir. Algı, şimdi alınan duyum ile önceden kaydedilen imgeleri canlandırmak, hepsini duyum oluşturan üzerinde, toplamak, tanımlamak ve kavramak sürecidir. (Atalayer, 1995: Tasarım Teorisi, Ders Notları)

Arnheim, “akılın asırlardır egemenliğine karşın, düşünce denilen bilme ve anlama fonksiyonları ve diğer zihinsel süreçler, algının ne dışında ne de üstünde değildir. Aksine, algının en temel, en önemli öğeleridir.” demektedir.

Görme alanının, strüktürel ve formlar özelliklerine ilişkin gelişmeler, Kafka,

Werthimer, Köhler, Hempstead, Humbel, Gottshal gibi psikolog ve kuramcılar tarafından tanımı yapılmış, Rudolf Arnheim ise süreci bilimsel açıklamalara kavuşturulmuştur.

“Tüm psikologların, hem fikir oldukları; yakınlık, benzerlik, iyi şekil kanunu, ortak aktivite, birikim, deney kanunu ve daha alt başlıklara indirgenmiştir.” (Atalayer, 1995: Tasarım Teorisi, Ders Notları)

Görsel biçim dili ve algılamadaki bütünlük, kavramına değinen Rudolf Arnheim, “Sanat, biçim ilişkilerinin gözlemlenmesidir” der.

Savını, “İyi biçim kendini göstermez” ilkesiyle karşı karşıya getirmiş ve şu şekilde savunmuştur;

“İyi bir biçim, kendini ortaya koymaz. Bir kadın yontusu, kadının biçimi değil, kadındır. Bu bir Roma Venüsü, bir Gotik Meryem Ana figürü, bir Afrika ağaç yontusu, ya da Henry Moore’un uzanmış figürleri olsun, aynı şekilde geçerlidir. Hatta kadının kendisi bile biçimin bir parçasıdır, bu da salt görünebilen anlam ve kişilik adına yitip gitmiştir. Şayet anlam ve kişilik yerine, canlı kanlı bir insan bedeni, veya insan yerine, biçim ilişkileri görülüyorsa figürde bir şeyler eksik demektir.

Başarılı bir soyut sanat yapıtı ya da müzik parçasında gördüğümüz, belirgin özelliğin özgül karışımı, gerilim ve çözülme, hafiflik ve ağırlıkta yani mükemmel bir dönüşümde, ortaya çıkar. Biçim bu arada anlamlı bir ifadeye dönüşür.” (Arnheim, 1983: s. 20)

Algılama; tanıma, kavramlaştırma süreçleri ile gerçekleşmektedir. Nesnel dünyanın öznel yorumu olan algı, iç ve dış algı olarak, iki bölümde değerlendirilmektedir.

“Dış algı: Dış dünyadaki nesnelere yönelen ve onlarla ilişkili olan algı.

İç algı: İç dünyanın gerçeklerine (ruhsal durumlar, ruhsal edimler, ruhsal içerikler) yönelen ve onlarla ilgili olan algıdır.” (Akarsu, 1988: s. 20)

Algısal bilme, düşünselliği içeren bilmeyi gerektirir.

Algılama-yorumlama-tanım diyebileceğimiz bu kurgusal sürecin; karmaşıklığın bir düzen içine sokulması, çeşitliliğin, kurallara bağlanması işleminin, biçimlendirme etkinliğinin, ilk adımı olduğu söylenebilir.

İnsan yapımı tüm nesnelere, bir istek, dilek, gerek karşılığı olarak, tanım, tasarım, yapım aşamalarından oluşan, bir biçimlendirme süreci sonunda gerçekleştirilmektedir. Biçimlendirme etkinliğinin, ilk aşamasını oluşturan tanım, problemin belirlenmesi olarak değerlendirilebilir.

“Tanım: Herhangi bir şeyi, başkalarından ayıran sınırları belirtme. Tanımlama, bir sınırlamadır.” (Hançerlioğlu, 1993 :s. 394)

“Tanım: Bir kavramın yada nesnenin, sınırlanması, kavramın içeriğini kuran belirtilerin gösterilmesidir.” (Akarsu, 1988 :s. 167)

Biçimlendirme etkinliğinin, tanım aşaması; bir nesne ya da kavramı sınırlayan bilginin, onun oluşumunu açıklayacak bilgiyle, aynı olmayışıdır.

Tekeli bu konuda “Bir bütünün görüntüsünü oluşturan, onun, diğer bütünlere ayrı olarak, belirlenmesini sağlayan ilişkilerdir. Gerçek ise, bütünü oluşturan süreçlerdir. Bu durumda, ilişki ve süreç arasında, kavram farkı da ortaya çıkmaktadır. Görüntü ve gerçek ayırımı, böyle ortaya koyunca, her ikisi arasında bir “karşılıklı

olma” söz konusudur. Bu kabule göre, “aynı gerçek oluşturan süreç”in çeşitli görünüşleri olabilir; diğer taraftan farklı gerçeklerin biri birine benzer görünüşleri olabilir.” (Aksoy, 1977: s.43)

Kısaca tanım; bir sınırlamayı gerektirir. Bu sınırlama, içerik ve biçimin ilişkisini ve zaman boyutunu da içermek durumundadır.

Önceden algılanmış olanın, yeniden üretilen imgesidir tanım. Biçimlendirme etkinliğini kapsayan, tanım aşamasından sonra tasarım aşamasına geçilir. Tasarlama aşaması bizi kavrama götürmektedir.

Tasarlama, bizi algıdan kavrama götüren bir bağıdır. Nesnel gerçeklikle doğrudan ilişkili değildir. Önemsiz ayrıntıları eleyerek, önemli olanları vurgular. Kavramlara, algılardan genelleme yapılarak varılır. Tasarlamalar, insanın düş gücünü çalıştırır. İnsana dair etkinliğin her anı tasarlama ile bağlantılıdır.

Tasarlama bilgilenme sürecinin, önemli bir bilgi edinme aracıdır. Algısal tasarlama ile ussal tasarlama sürekli etkileşerek hareket ederler. Dolayısıyla bilgi; algısal bilgiyle, ussal bilginin sürekli içiçe geçmesiyle oluşur.

G. Carlo Argan, Encyclopaedia of World’da, tasarlama olayını “yaratma sürecinin (tasarımın) bir aşaması” olarak değerlendirmektedir.

“Tasarlama olgusu, yaratıcı süreç içinde, bir eylemdir. Sonuçta oluşturulacak süreç için de bir eylemdir. Sanat eserinin, gerçekleşmesine yardımcı olan, kesin, açık ön tasavvurdur. Konuya ilişkin biçimden temellenir, açıkça belgelenebilen bir sonuca (dışa vurum-taslak-tasarı) ulaşır.” (Atalay, 1995: Tasarım Teorisi, Ders Notları)

Tasarım, bir süreç olarak ise; bilinç, alt-üst bilinç ile, düşünme, görme ve

demektir.

Biçimlendirme etkinliğinde, tasarlamının yapıma dönüştürülmesi, yapısal bir kuruluş, belirlemeyi gerektirir.

“Bir bütünde denge ve bütünlük belirleyen kararlılık; farklılaşma, aşama sırası düzeni, kutuplaşma, uyum, karşıtların birliği, esneklik ve katılık, gibi özellikler, yapı yasalarında temel kavramlardır.” (Aksoy, 1977: s.50)

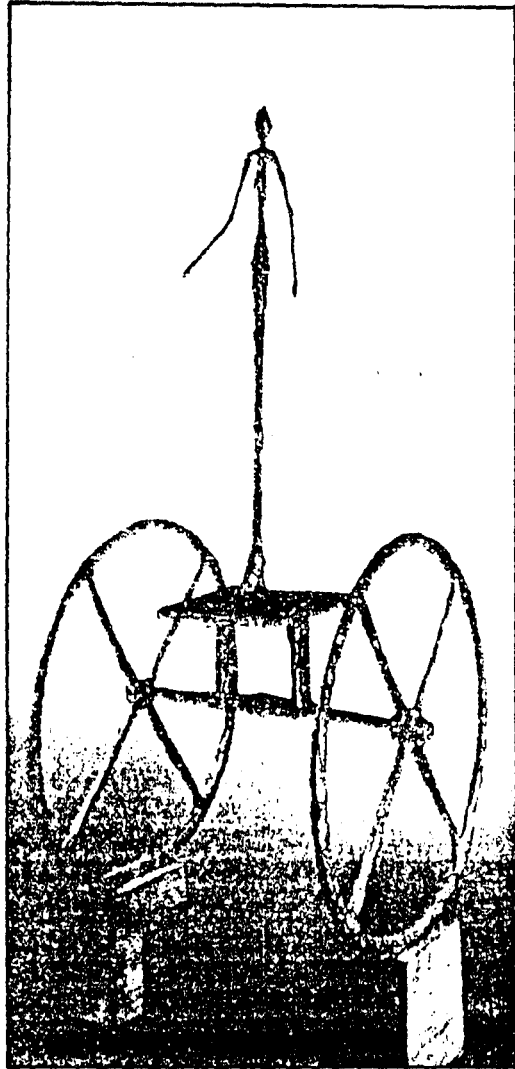
Yapısal kuruluşu belirleyecek, sınırlayacak veriler de; “tasarım araçları”dır.

Tasarım araçları, biçimlendirme sürecinin, her aşamasını kapsayan, belirleyen, denetleyen her türlü bilgi, deneyim, araç ve malzeme, teknik gibi, biçimin yapımı için, gerekli olan birleşenler topluluğudur.

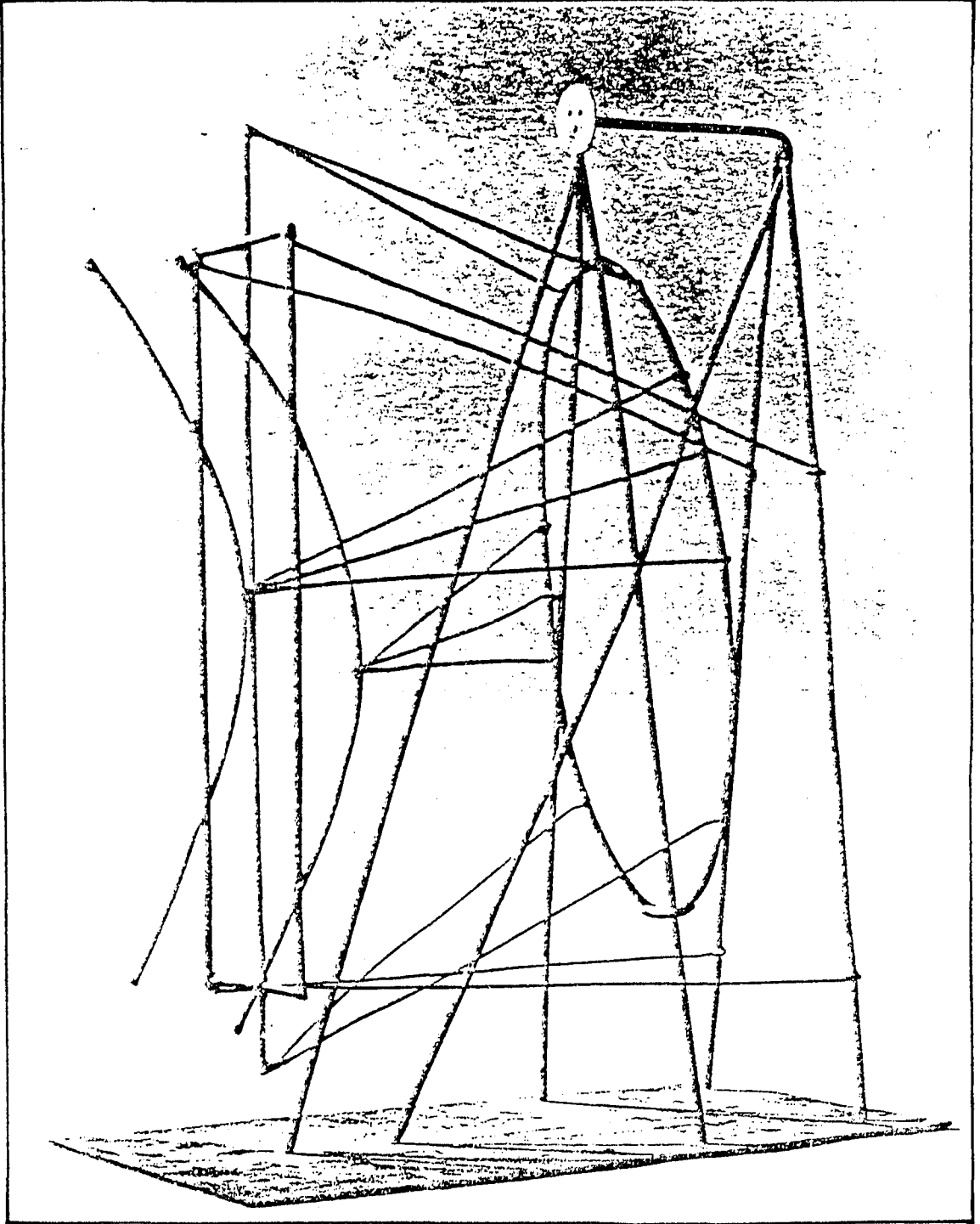
Biçimlendirme etkinliği, yapım aşamasında çağın gereklerine cevap verici, teknik, teknolojik gelişmelerin kullanılmasını gerektirir.

“Bir amaca ulaşmak için, kullanılan yolların, araçların tümüne teknik denir. Teknik, doğayı gereksinmelerimize göre değiştirmedeki “denetleme” araç ve yöntemleridir. Teknik ve donatım bir denetim sürecidir. Denetleme süreciyle elde edilen bilgiler ve bunların gereçleri teknolojidir.” (Atalayer, 1993: s. 79)

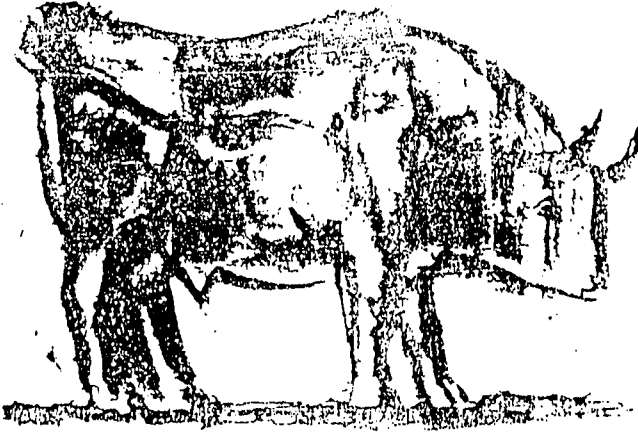
Biçimlendirme etkinliğini kapsayan, tanım, tasarlama ve yapım aşamaları, birbirini tanımlayan ve denetleyen bir süreç içermektedirler. İnsan yapısı tüm nesnelere, yaşama biçimini, içinde bulunduğu zamanı, toplumsal bilincin gereklerini, kişinin, duygu, düşünüş, deney, bilgi birikiminin eylemine yansıdığı bir bütündür.



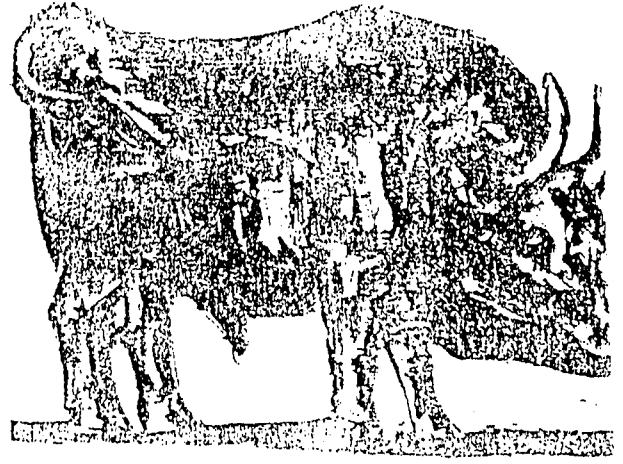
Resim 11 : Giacometti "Chariot", 1930



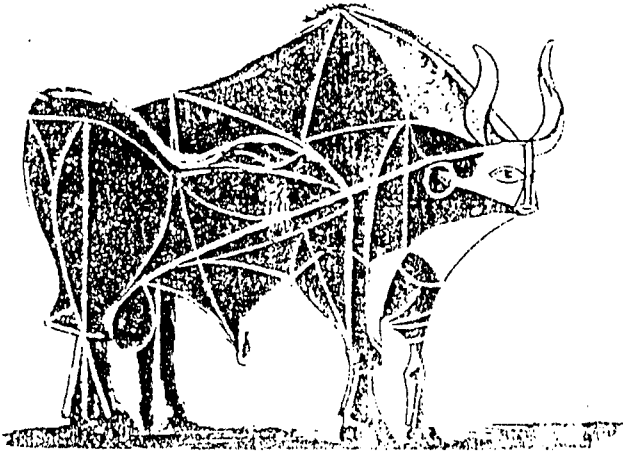
Resim 12 : Pablo Picasso "Konstrüksiyon", 1930



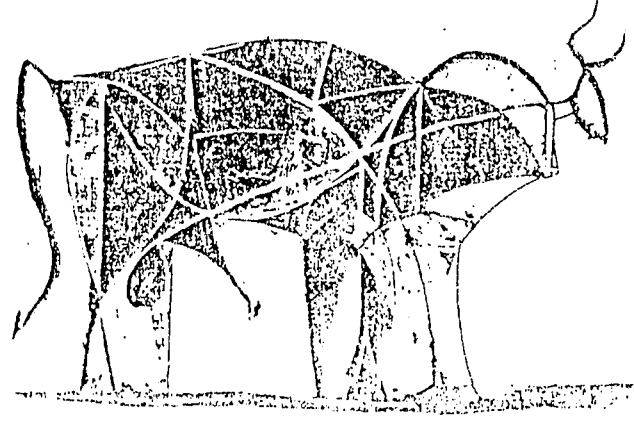
1. aşama, 5 aralık, 1915



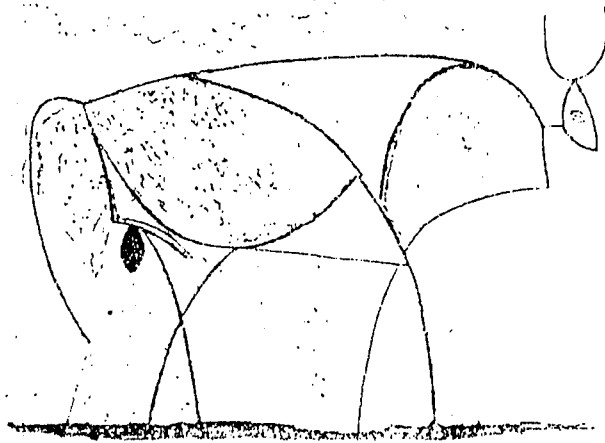
2. aşama, 12 aralık, 1915



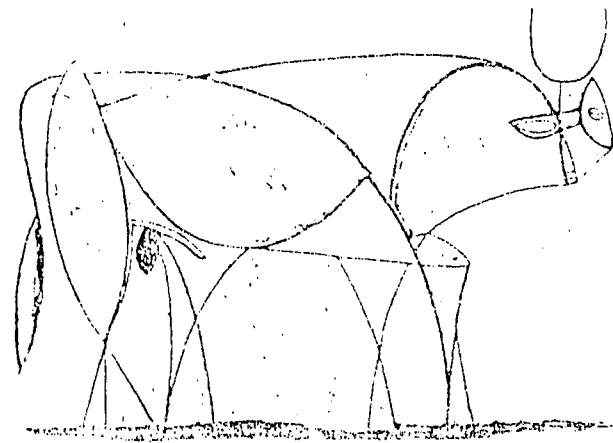
3. aşama, 21 aralık, 1915



4. aşama, 26 aralık, 1915

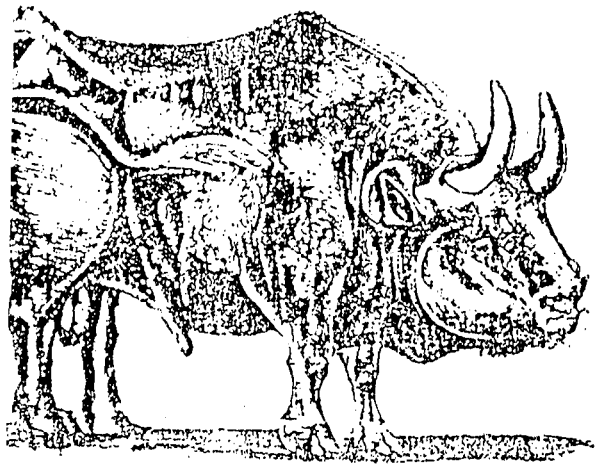


5. aşama, 5 ocak, 1916

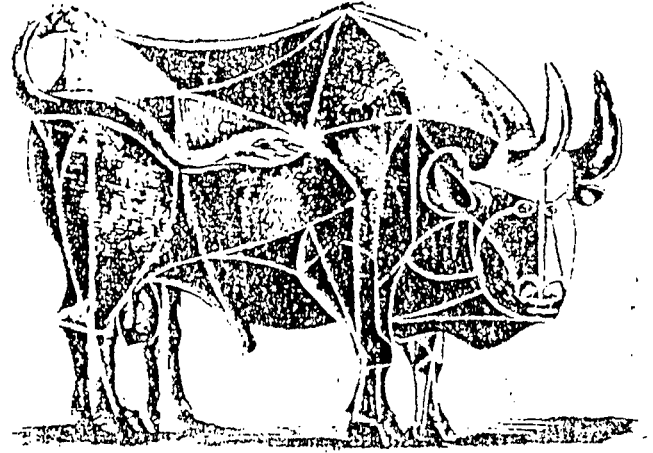


6. aşama, 12 ocak, 1916

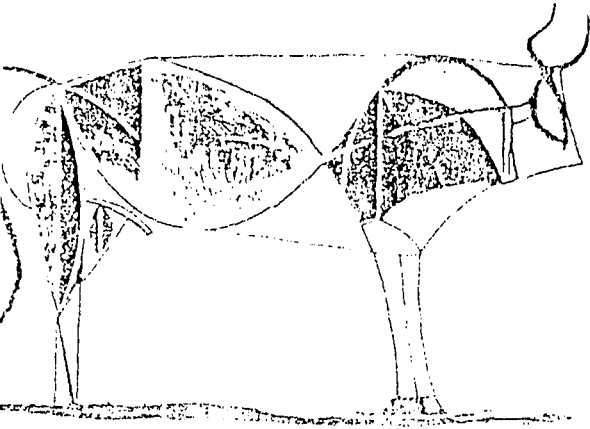
Resim 13 : Pablo Picasso "Bir Boğanın Başkalaşımı", 1915



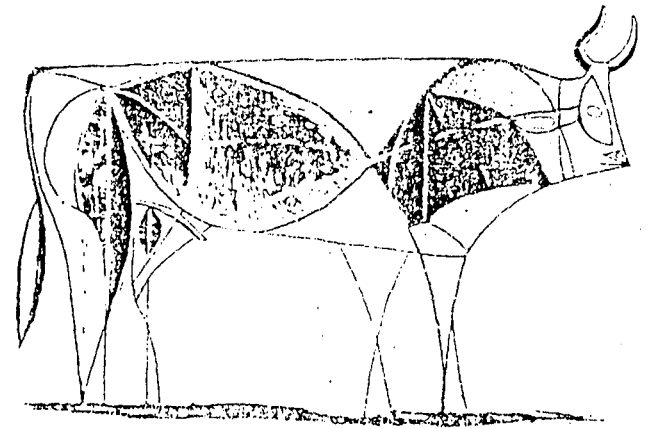
1. aşama, 18 aralık, 1915



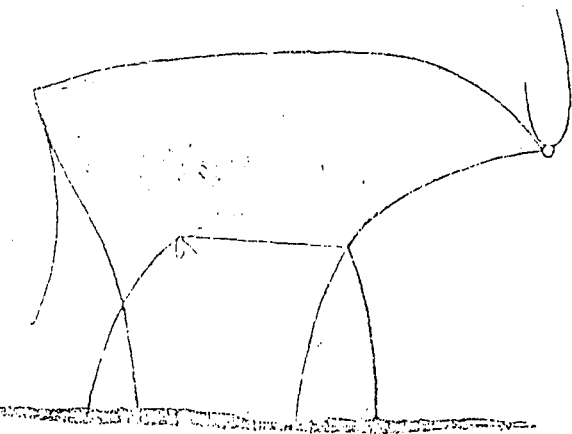
2. aşama, 22 aralık, 1915



3. aşama, 28 aralık, 1915

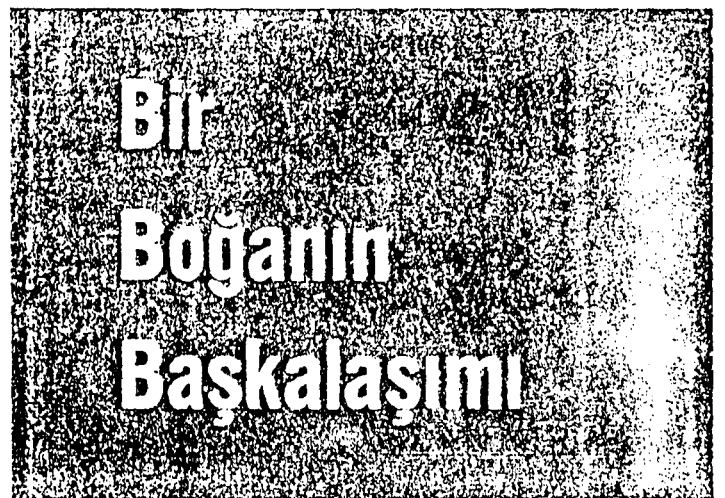


4. aşama, ocak, 1916



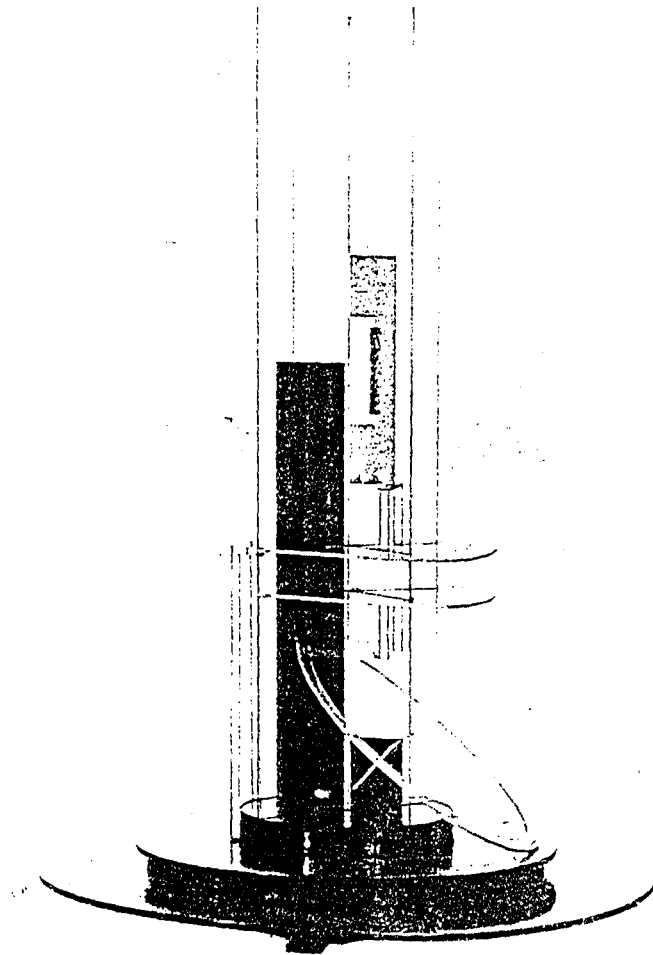
5. aşama, 17 ocak 1916

Fotoğraflar © SPADÉM 1969, Paris.



**Bir
Boğanın
Başkalaşımı**

Resim 14 : Pablo Picasso "Bir Boğanın Başkalaşımı", 1916



Naum Gabo "Clomn", 1923



Resim 15 : Rene Magritte " Sözcüklerin Kullanışı",1929

III. BÖLÜM

III. 1. KAVRAM SANATÇILIĞI

Doğayla bağlarını koparan sanat, yeni bir döneme giriyordu. Artık düşüncenin önem kazandığı, biçimlendirmenin, yeni oluşumlar açtığı, soyut kavram sanatçılığı, sanatta, beklenmedik bir gelişmeyle, soyut çağı belirliyordu.

Kant, Kritik der Urteilskraft'ın başında, “duyulardan yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun duyular da ködür” demiştir. İlk kübist resimlerin temelinde, bu düşüncenin yattığı söylenebilir.

Kübizm akımının üçüncü büyük ustası, Juan Gris: “Çivi kavramı olmadan, çivi bile yapamam” demiştir. (İpşiroğlu,İpşiroğlu, 1991: s.31-32) Gris, çivinin nesnel görüntüsünü değil, çivi kavramının onda içerdiği kavramı vermek istiyordu.(Resim 16)

Duyularımızla algıladıklarımız, edindiklerimiz beynimizde kavramsallaşır. Kavramlar, ussal bilgilenmenin, temel biçimleridir.

Hançerlioğlu, kavram sözcüğünü; “ insan zihninin somut yada soyut, bir düşünce nesnesinde, edindiği algıların, o nesneye ait, bir düzen anlayışı sağlamasına, olanaklı kılan soyutlama eylemi” olarak tanımlamaktadır.

Yine kavram sözcüğünü “etimolojik” olarak ise, “duyularla gelen nesne izlenimlerini, düşüncenin soyutlama işleminden geçirerek kavradığı, genel nesne” olarak tanımlamaktadır.

Aynı sözcüğü “mantıksal” olarak ise, “kavram nesnel gerekliliğin, insan beynindeki yansıma biçimidir. Ne var ki, duyuşal bir yansımada, bir kavram oluşturabilmek için, insan beyninde çok karmaşık bir süreç izlenir.

Bu süreçte; soyutlamalar - karşılaştırmalar - çözümlenmeler - birleştirmeler - genelleştirmeler v.b. gibi birçok ansal işlemle gerçekleşir.” (Hançerlioğlu, 1993: s. 209) şeklinde tanımlamaktadır.

Soyut kavramlar, kendi başlarına var olamayan, nesnelere nitelikleri olarak varolabilen ve ancak onlardan sıyrılarak tasarılanabilen kavramlardır.

Soyut kavramlar; nesnelere özelliklerinden sıyrılıp genelleşmiş kavramlar ve algılanamayan şeyleri gösterir kavramlar, olarak sınıflandırılabilir.

Soyut kavramlar yardımıyla, daha soyut kavramlara ve onların yardımıyla da çok daha soyut kavramlara gidilebilir. Bu nedenle, bazı kavramlar nesnel gerçekliğe aykırı yada onunla ilişkisizmiş gibi görünebilirler.

“Ne kadar düşünsel bulunursa bulunsun, hiç bir kavram, nesnel gerçeklikle ilişkisiz olamaz.” (Hançerlioğlu, 1993: s.209)

Duyularımızla algıladığımız gereçler, usumuzda kavramlaşır. Kavramlar ussal bilgilenmenin temel biçimidir.

“Usumuz, duygularımızın getirdiği gereçleri ayıklar, eş deyişle soyutlar; çözümlenme (analiz) ve birleştirme (sentez) işlemlerinden geçirerek, kavramlar kurar”

(Hançerlioğlu, 1993: s.401)

Kübizm, kavram ressamlığıydı. Görüneni değil görünenin beyindeki görüntüsünü vermek istiyordu. Doğayla olan bağlarını koparmamıştı. Kübistlerin, özellikle ulaşmak istedikleri; doğaya yaklaşmak, onu daha derinden kavrayabilmek, doğa ve güçlerini yansıtmaktır. Bu çaba içinde kavram ressamlığına yönelmişlerdir.

Kübistler, nesnenin içerdiği kavramı vermeye çalışıyorlardı. Daha sonra nesne kavramı eleniyor ve nesnesiz sanat; nesnelere dünyasından uzak olmaya çalışan düşünce ve kurgusal bir düzene dayanan hareketle Mondrian ve Maleviç'te örneklerini veriyordu.

“Günümüzde, plastik sanatların, değişik alanlarında görülen, pek çok eser yada, etkinliğin algılanmasında, geleneksel anlamda bir görüntü algılanması yetmemektedir. Bunlar, dayandıkları düşünce ve yorumlarla, yeni bir içerik ve değer kazanmaktadır.” (Akdeniz, 1995: s.9)

Düşünce ve yorumlarla, yeni bir içerik kazanan sanat, farklı sanat alanlarında, geleneksel anlamdaki malzemenin dışında, içeriği en iyi yansıttığı düşünülen akla gelebilecek her türlü malzemenin kullanıldığı, düşüncenin kavramların, ifadesine önem veriyordu.

Kübistler; nesnelere yapılan kolajlar, Schwitters'in kolajları assemblajları (Resim 17) Maleviç'in, hiçliğin sembolü olan, beyaz üzerine siyah karesi (resim 18) Moholy - Nagy'nin (Resim 19) elektrikle dönen ve tınlayan, ışık modülatörü, Duchamp'ın, ready - made'leri (Resim 20), 50'li yıllarda gelişen sanat hareketinin habercisiydi.

Jean Tinguely “Homeage to NewYork” (Resim 21) adını verdiği, kendi

kendini yok eden bir makine yapmıştı. Piyano, adres yazma makinesi, klakson, yanıcı ve duman çıkartan kimyevi maddeler, yangın söndürücü v.b. meydana gelen bu karmaşık nesne, 8 metre yüksekliğindeydi. Elektrik verilince bir saat içinde gürültülerle, pis kokular saçarak, kendi kendini yakmaya başlamıştı. Bu nesne dünyanın en büyük modern sanat müzelerinden birini çöplüğe çevirmişti.

Tinguely'e göre bu, zamanımızda sürekli değişen yaşamın göstergesiydi.

Bu heykelin yankıları uzun süre devam etti. 1966'da Londra'da çeşitli ülkelerden, pek çok sanatçının katıldığı, sempozyum düzenlendi.

“Bu andan sonra, kavramsal sanat, hızla gelişip yayıldı” (Lynton, 1982: s.346)

Nesne yada olayların ortak özelliklerini kapsayan, özünü belirleyen düşüncenin yoğunlaştığı, bütüne dönüşmüş bir bileşim; vermek önem kazanmıştı.

Modern Sanattaki değişimler, 3 aşamada görülür;

1- Gerçekliğin temsilinin kriziCezanne
Kübizm
Dadaizm
Gerçek üstücülük

2- Sunulmayan sunulması.....Yücelik
De Stijl
Soyut Dışavurumculuk
Minimalizm

3- Son olarak sunulmuşun reddiKavramsalcılık

(Estetik sürecin reddedilmesi) (Appignanesi, Garratt ,1996: s.45)

Modernizmin, ortaya çıkardığı dört kavramı ve bu kavramların, 20. yüzyıl sanatını, ne şekilde belirleyip biçimlendirdiğini, Erzen şu şekilde açıklar;

“1- Fotoğrafın gelişmesi, sanatın betimleyici işlevini ikinci plana düşürerek, sanatçının bu yöndeki başarısını anlamsız kılmıştır. Buna karşılık görsel anlatımın, salt duyuşsal yada kavramsal, tanımlayıcı özellikleri, öne çıkmıştır. Öte yandan modern, görsel tekniklerin gelişimi neticesinde, başlı başına sanat dalları olarak yazı, afiş gibi görsel anlatımlar, resim sanatına yeni yönler kazandırmıştır.

2- Görsel ifadelerde, teknik ve teknolojik gelişmeler, o güne dek sanatçının önemli özelliği olan, teknik beceriyi, anlamsız kılınca sanatta savunucu bir tavır belirmiştir.

Artık değerli olan, bir şeyi yapmak değil bir şeyi düşünebilmektir.

3- 20. yüzyıla kadar önemli olan, bir resmin içindeki bütün biçimsel öğelerin, birbirine olan ilişkisi, aynı düzensel dünyayı paylaşması fikri ve buna verilen değer ortadan kalktı. Makine ve medyanın sanat ortamına nüfuzu, geleneksel düzen ve kompozisyon anlayışının yok olmasıyla sonuçlanmıştır.

4- Yine endüstriyel üretim ve yeni malzemelerle gerçekleşen biçim ve içerik bağımsızlığı, sanatta evrensel dile olan inancı sarsmıştır.

Sonuç olarak geleneksel sanat kıymetlerini, yok eden bu oluşumlar, yüzyılın ilk yarısında yıkılan bu dünyayı, tekrardan yeni keşifler ve anlamlara göre inşa güdüsünü hissettirmiş, özellikle 1950'lere, II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar, çeşitli savlar ve “izm”ler olarak belirlenmiştir. Bu “izm”ler, aslında parçalanmış dünyaya, çare ararken,

onu tek bir bütün olarak inşa etmek üzere, ümit bağlanan Natüralist tutumlardır”
(Erzen, 1991: s.23)

20. yüzyıl başı, büyük değişimlerin yaşandığı, bir dönemdir. Bu dönem her alandaki büyük değişime, paralel olarak, sanatta da yeni oluşumlarla sürekli hareketliliğe sahip olmuştur. Bu hareketlilik içinde, sanatçı düşüncesi sürekli değişerek, yeni yöntemler, yeni akımlar yaratmıştır.

III. 2. KAVRAMSAL SANAT

20.yüzyıla kadar, önemli olan; geleneksel malzemelerle ve geleneksel arayışlarla, sanat yapılması fikri ve buna verilen değer ortadan kalkmasıyla, oluşan yeni sanatta, biçim ön plana çıkarken, daha sonraki oluşumda, biçimsel arayışlarda, değer yargıları ve beğenisel öncelikler yok olmuş, sanatçının biçim tercihinde, estetik seçim değil, anlam üretiminin yönlendiriciliği önem kazanmıştır.

“Günümüzde, herhangi bir sanat ürününde, görülen biçim uygulamalarının altında, kavramsal yada içerikle ilgili niyetler vardır.” (Erzen, 1991: s. 24)

Sanattaki gelişmeyle, yaşanan farklılıklar birbirini etkileyen bir yapıya sahip olabilirler. En köktenci çıkışlardan, biri sayılan “minimalizm” in kavramsal sanatın, çıkış noktasını oluşturduğu düşünülür.

Dolaysız aktarım, sadelik, geometrik biçimler, makine yapımı nesnelere, mekansal düzenlemeler, ışık, renk, minimal sanatın eğilimlerini belirleyen karakteri oluşturmaktadır.

“Minimal sanatın anlatım olanaklarını kullanan Flavin (Resim 22), farklı uzunluktaki tüp lambalarla yaptığı eserinde, değişik yönlendirme izlenimi elde ediyordu. Flavin görülür bir sadeliğin altında, bilinçli bir izleyicinin anlayacağı düzeyde karmaşık bir düzenleme ortaya koymaktadır.” (Kati, 1995: s.74)

Kavramsal sanatın teorileri ve görüntüleri; Minimalizmin, çok az plastik öge kullanan yalın anlatımı, kavramlar üzerinden önem kazanan ve düşünmeye yönelen, önceden belirlenmiş hazır üretim nesnelere kullanan yanından etkilenmiş ve bu özellikler, kavramsal sanatla, minimal sanatın ortak yanlarını oluşturmuştur.

“ Adı 1965’te konmasına karşın Minimal sanat; kendini daha öncede en çok heykelle gösterdi. Alberto Giacometti, Jean Arp, Max Ernst ve Henry Moore’un figür heykelini en sade biçimlere indirerek, neredeyse primitif bir görüntüye getirmelerinden sonra, Max Bill, David Smith, Anthony Caro, Donald Judd, Tony Smith, Witt, Carl Andre gibi isimler demir-çelik konstrüksiyonlar yaparak, figürü kullanmaya ve şekilleri en basite indiren, yeni bir anlayışı geliştirmeye başladılar.” (Baykam, 1990: s.38)

Kavramsal sanatın, en çok üzerinde durduğu estetik ve özgün eserlerin, terk edilmesi fikri minimalizmden temellenmiştir.

“...Minimalizm en köktenci çıkışlardan birisi daha başlangıçta, sanayi üretimi teknolojisi üzerine oturmuş olmasıdır. Sanayide nesnelere, bir takım planlara göre üretilir. Minimalizm’de kavramlar, planların yerine geçer. Bu şöyle bir olanak sağlar. Belli bir işi kopya ederek, o işin sınırlarını aşmak. Bu iş o zamana kadar, estetik ve özgün olanın üretilmeyeceği, düşüncesi üzerine kuruluydu. Minimalist özgün işler, planlarıyla birlikte satılmış, böylece alıcının, işi yeniden üretebilmesi olanağı sağlanmıştı.” (Madra, 1993: s. 100)

Minimal sanat, yalın anlatımıyla, tüm ifade öğelerini eleyerek, sanat olmayanın sınırlarını daraltmakta ve yalnızca estetik sürecin kendisini yada ondan geriye kalanı ortaya koymaktadır.

-Kavramsal sanat: “Yapıtın kendi dışına doğru derinleşmesi, kendi dışındaki olgularla yüzleşmesi, onları çözümlenmeye ve sonrada yanıtlamaya çalışmasıdır.”

(Kahraman, 1991: s.41)

Jack Burnham ise kavramsal sanatı, “zaman, süreç ve etki, tepki bağlamını, günlük yaşamda edindiğimiz deneyimler gibi, önceden biçimlenmiş bir sanatsal algılama, alışkanlık etkisi olmaksızın kavrar.” (Akdeniz, 1995: s. 11) diye tanımlamaktadır.

Kavramsalçı deyimi, bir sanatçı için kullanıldığında, sanatçının, içinde yaşadığımız dünyayı, taklit ederek yansıtmadığı, onun, doğada çok daha derinde yatan, gizli anlamları, çevreyi basitçe gözlemleyerek keşfedilemeyecek türden, bir nokta yakalamaya çalıştığı, düşünülebilir.

Lynton, kavramsal sanatı, onu oluşturan hareket türlerine, bir takım örnekler vererek açıklamıştır.

Bunlar, “ davranış şekilleri, insanların birbiriyle ilişki kurma biçimleri (tedirgin edici, ısrarlı hareketler) yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda, anlam oluşturduğu gösteriler, açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar, doğada insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek. Bu listeye katabileceğimiz, daha pek çok, hareket ve eylem tarzı olabilir.” (1982: s. 340 - 341)

Kavramsal sanat, yada bu kapsama giren, Video Art, Body Art, Haeppling v.b. sanat etkinliklerinde, resim ve heykel ayrımını ortadan kaldırarak, bunları, sanat başlığı altında toplamaktaydı.

Kavramsal sanatın, geleneksel anlamdaki sanat eserini ortadan kaldırmak gibi bir amacı olmasa da sanatçılar konseptlerini ifade edebilmek için, geleneksel olmayan bir takım malzeme ve tekniklere gereksinim duymuşlardır. Bu da, kendi sanatsal

düşünce ve anlayışlarının, uygulanabildiği bir malzeme ve teknik seçimiyle gerçekleştirilir. Bu malzeme biçimi, sınırsız bir şekilde her şeyi kapsayabilmektedir.

“ Nesne olarak sanat eseri yerine, konseptin önem kazandığı, kavramsal sanat (Concept Art) olarak nitelenen bu sanatı, Hollandalı sanatçı Jan Dibbets; “ Concept Art kavramı objeden ayırdı” diye formüle etmiştir.” (Akdeniz, 1995: s.10)

Sol Le Wit, “ kavramsal sanat, yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir.” demiştir.

1947’de, kavramsal sanat üzerine, yayınlanan bir yazısında; “ düşünce ve kavramın, işin en önemli yanı olduğunu, bütün karar ve planların baştan oluşturulduğunu, uygulamanın sadece bir formalite gereği olduğunu” belirtir ve “ tüm fikirler iyi olduğunda, iyi bir kavramsal sanatın gerçekleştiğini” söyler. (Lynton , 1982: s.34)

Joseph Beuys’da, kendi plastik kavramında düşünceyi esas alarak “ Düşünce plastiktir” demiştir. (Akdeniz ,1995 : s.11)

Kavramsal ifadeleri ortaya koyabilmek için, her türlü malzemeyi kullanan Beuys, kendi bedenini bir obje anlamında kullanarak, düşüncesini gerçekleştirmiştir. (Resim 23 - 24)

Joseph Beuys’a göre, “düşünen formlar, düşüncelerimizi nasıl biçimlendirdiğimizdir veya konuşan formlar, düşüncelerimizi nasıl sözcükler olarak şekillendirdiğimizdir.” (Kluser, 1991: s. 16)

Kavramsal sanatta, sanat fikri, o fikirlerin biçim kazandığı sanat nesnesinden daha önemli görülmektedir.

Maleviç, ideal bir kavramsal yapıtın özelliklerini şöyle açıklar;

“ Doktriner bir kavramsalcı bakış açısı, ideal bir kavramsal için, iki uygun özelliği hakkında şunu söyleyebilir. İdeal kavramsal yapıtın, lengüistik bir karşılığı olması gerekir. Buna göre kendi tanımında, hem tanımlanabilmeli, hem de denenebilmeli ve bu anlamda sonsuza kadar tekrarlanabilir olmalıdır. Bu yapıt kesinlikle bir “ aura” ya sahip olmamalı, ne olursa olsun bir sessizliğe de sahip olmamalıdır.” (Giderer, 1995 :s. 56)

Maleviç'in bu düşünceleri, 1960'lı yılların kavramsal sanatı üzerinde etkili olmuştur.

Özel biçimde yapılmış, bir sanat objesi düşüncesinden, sanatı ayırmayı amaçlayan Duchamp için sanat; sanatçının hissettikleri yada eliyle yaptıklarından çok buluşlarıdır.

Ona göre kavram ve anlam, biçimin önünde gelmektedir.

“Duchamp'ın çağdaşları; Picasso, Matisse, Mondrian ve Maleviç'in, gittikçe büyüyen soyut formalist düşüncesine karşı, “ düşünce olarak sanat”, ortaya koymuşlardır.”(Akdeniz, 1995: s.12)

1955 yılında Duchamp, “ Resmi bir ifade aracı olarak görüyorum, bir amaç değil, ifadenin araçlarından birisi, yaşamın tüm amacı değil.” (Madra, 1993: s.100)

Artık, önemli olan bir şeyi yapmak değil bir şeyi düşünmektir. Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmıştır. Bu geçiş aşamasında ready - made'leri ile sağladığı düşünülmektedir.

Claude Lewi Strauss; ready - made'ler hakkında şunları söylemektedir:

“Sanat eseri olan, her nesnenin kendisi değil, nesnelerin arasındaki konumlanışlar, belirli düzenlemeler belirli yaklaşımlardır. Tıpkı, dildeki sözcükler gibi, bunların kendi içlerinde, anlamları çok muğlak, neredeyse boştur; anlamlarına ancak, bir bağlam içinde kavuşurlar, çiçek yada kaya gibi sözcük, son derece muğlak, neredeyse sonsuz bir yığın nesneyi belirtir ve sözcük tam anlamına ancak bir cümlenin içinde kavuşur. Ready - made’lerde, onları icat edenler, bunun tam farkında olsalarda olmasalarda, yapılmak yada söylenmek istenen ne olursa olsun, tek başına nesnenin kendisi değil, nesnelere yapılan cümlelerdir anlamlı olan.” (Madra, 1987: s. 80 - 81)

Picasso’nun, bisiklet selesi ile oluşturduğu ready - made’inin, anlamlı bir ifadeye dönüştüğü görülmektedir. (Resim 25)

Andy Warholl’a baktığımızda ise, onun, insan imajını, farklı bir mekanik imaja dönüştürdüğü görülmektedir.

“Warholl’un seçtiği, ready - made’in özelliği, gerçekten tüketim aracı olduğudur. Oysa Marcel Duchamp’ın ready - made’leri “ Borillo” yada “Omo kutusu “ değildir; bir “ kahve makinesi”, bir makine estetiği bulabileceğimiz, saf biçimleri barındıran nesnelere dir. Duchamp uygulamasını, Andy Warholl noktasına getirmiştir.”(Erzen, 1991: s. 23) (Resim 26)

Kavramsal sanatın, önemli anlatım araçlarından biride, dil, sözcük kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alanda, Keith Arnatt, Roy Lichtenstein, Joseph Kasuth gibi sanatçılar, örneklerini vermişlerdir. (Resim 27,28,29)

“Kavramsal yaklaşımlar, 1960’ların ortalarında, felsefe, enformasyon, dilbilim, matematik, otobiyografi, sosyal eleştiri, yaşam riski, şaka ve hikaye anlatımı olarak daha geniş bir alana yayılmıştır.” (Akdeniz, 1995: s. 14)

Biçim ve beğeni ölçülerinin, yok olması, düşüncenin öne çıkarak, hareket etmesi, sanatta büyük bir özgürlüğü sağlarken; sanat ve sanat olmayan arasında, büyük bir belirsizliğide ortaya koyduğu görülmektedir.

Kavramsal sanatta, nesneyi yok sayan bu anlayışta, uygulamanın değer taşımadığı düşünülüyordu, o halde bu eserler nasıl alınıp satılacaktı?

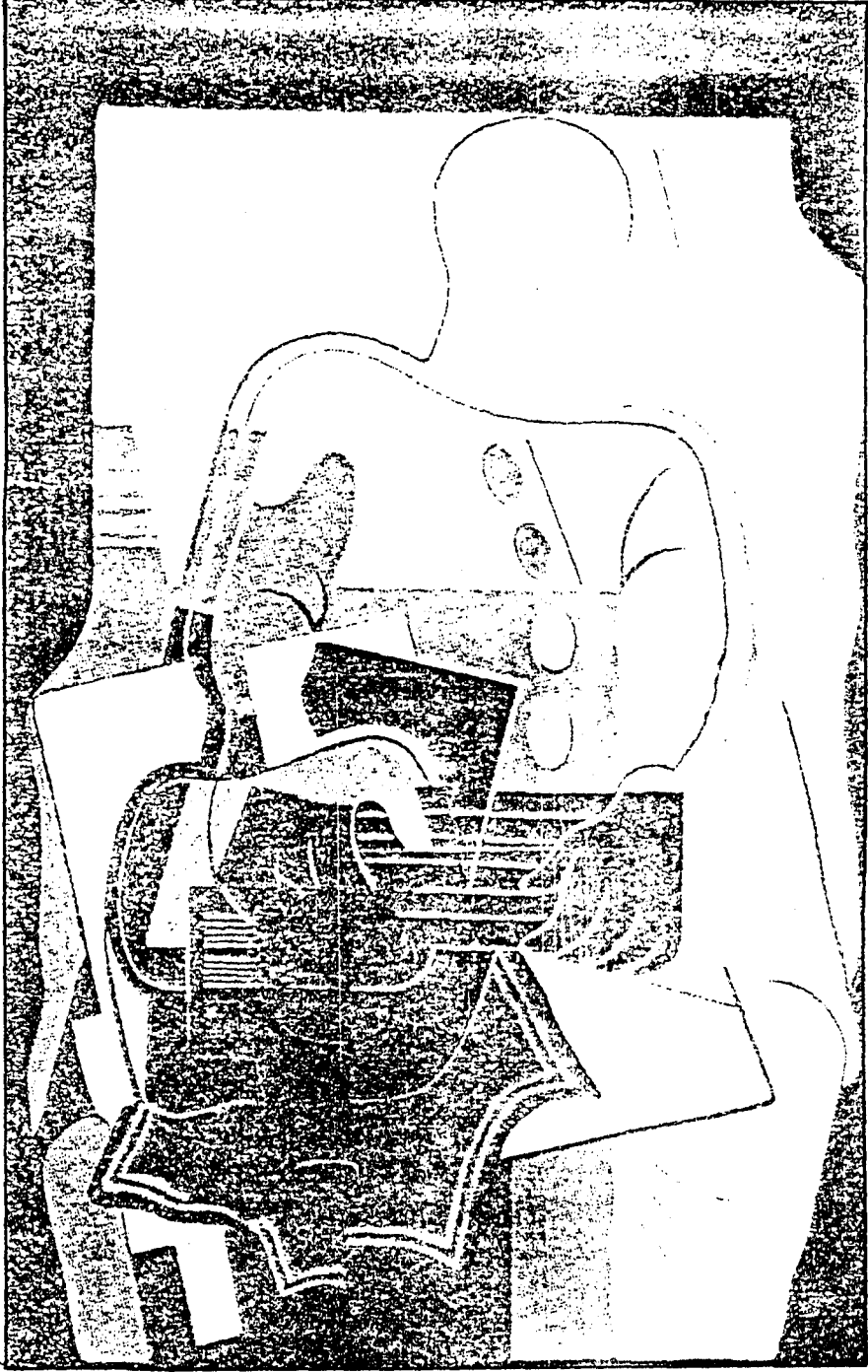
Chris Burder bunu, şöyle açıklamıştır:

“Kavramsal sanat”ın, aslında oldukça geniş kapsamlı ve sözcüğün bilinen anlamıyla, stilistik bir tavrı yok. Kendini gösterdiği ortamlar, müze ve galeriler dışında olabiliyor. Dağa, taşa müdahale edip, şekil vermek, yapay malzemelerle doğal ortamı değiştirmek, mekan düzenlemeleri v.b. bunlardan bazıları. Eylemlerden geriye kalanlar ise genellikle belge niteliğindeki fotoğraflar, yani ticari değerleri yok.” (Burder, 1991: s.10)

Kavram sanatçıları, eserlerin belgelerinin, dökümanların, noter tasdikli satışını yapıyorlardı. (Resim 30) Böylelikle belgeler eserler yerine geçiyordu.

Bütün, bu hareketlere rağmen, kavram sanatçıları, eserlerine dair belgede olsa, somut bir nesne ortaya koyuyorlardı.

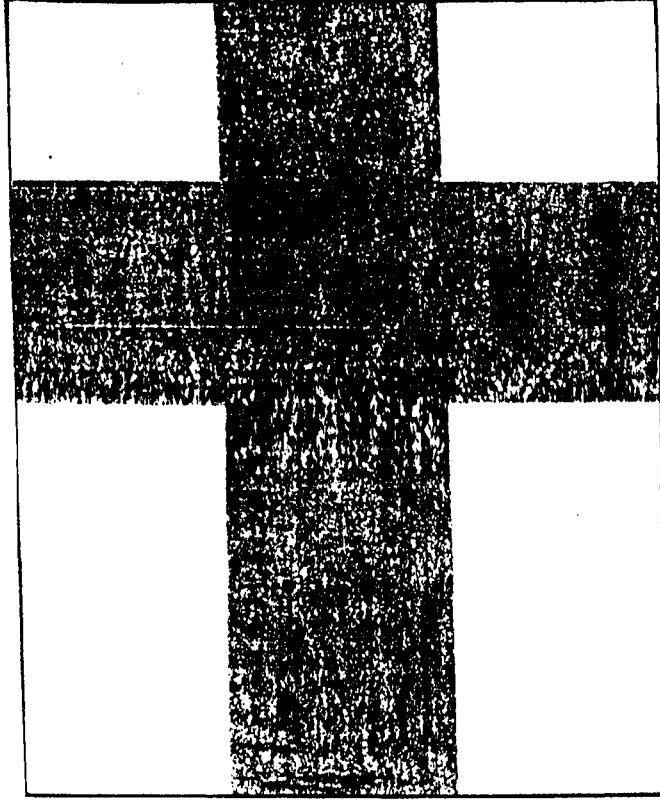
Burdan hareketle, kavramların oluşmasında bir nesne gerekmediği, fakat eyleme geçişte, nesnenin kullanım zorunluluğunun, somut bir şekilde ortaya çıktığı söylenebilir.



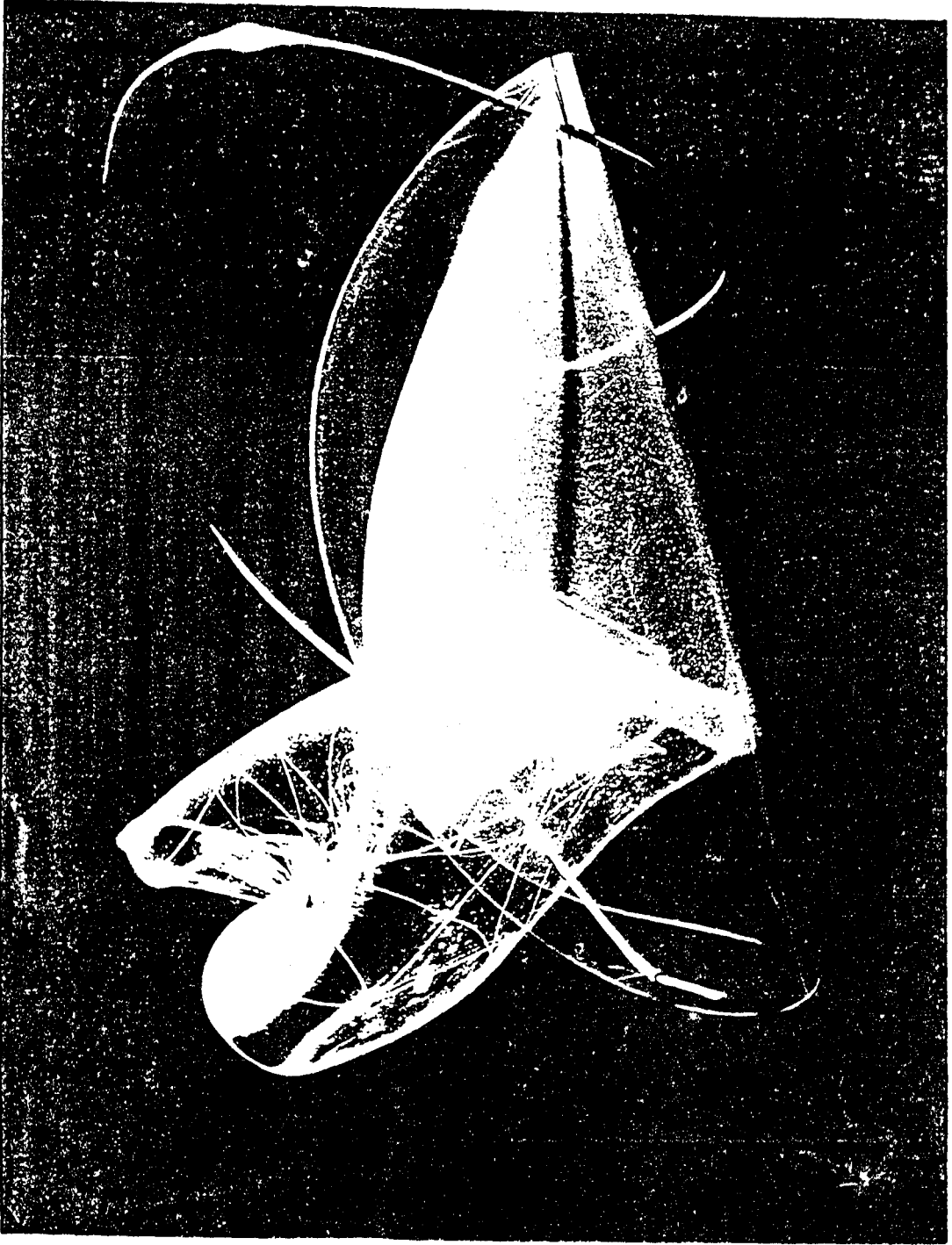
Resim 16 : Juan Gris “ Gitarlı Palyaço”, 1922



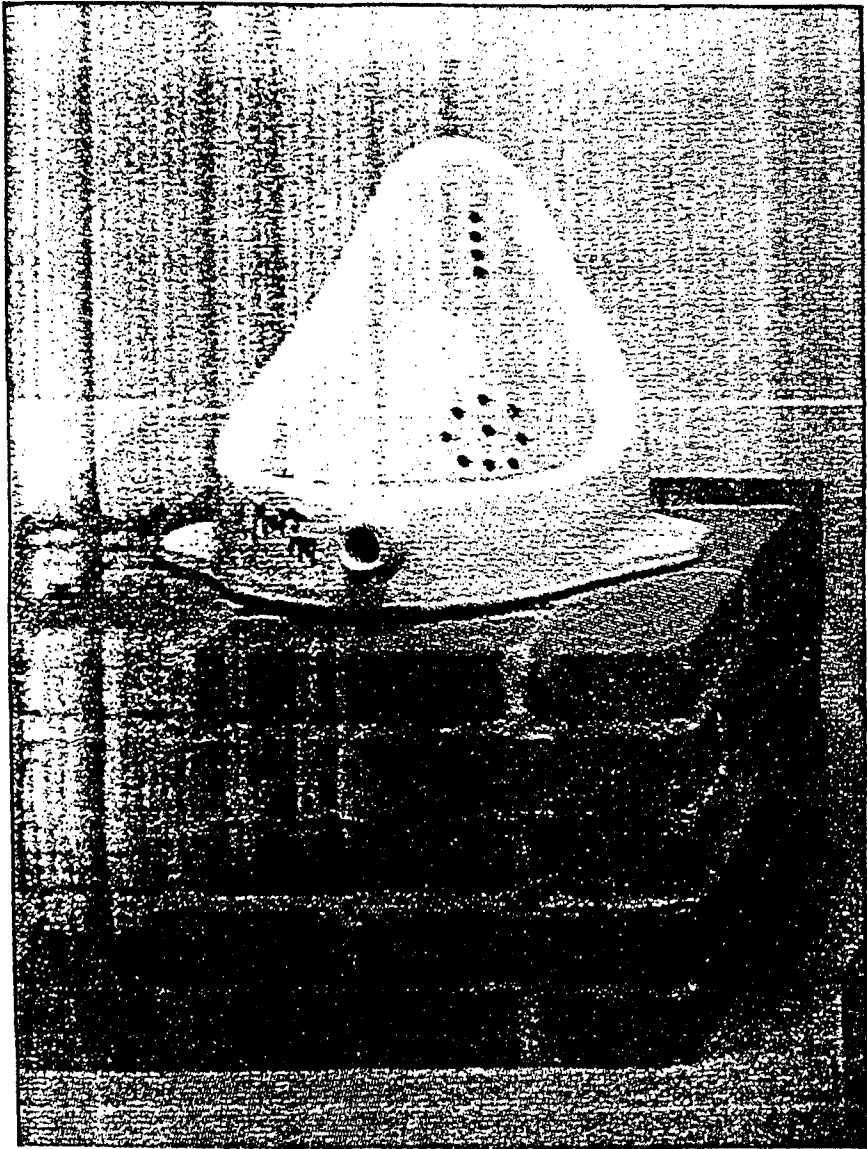
Resim 17 : Kurt Schwitters "Nasil İsterseniz", 1946



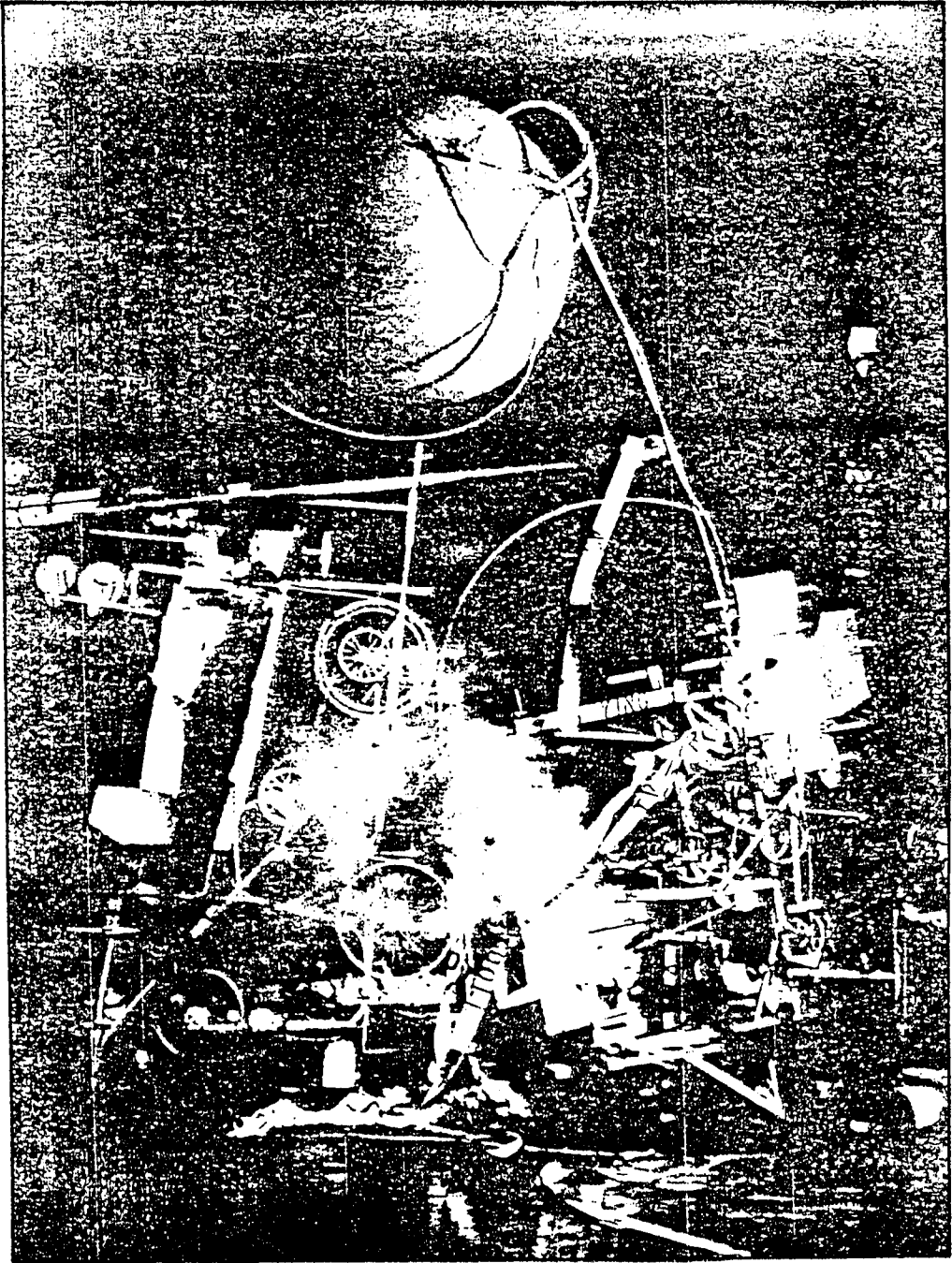
Resim 18 : Kasimir Maleviç "Beyaz Üzerinde Büyük Haç", 1920



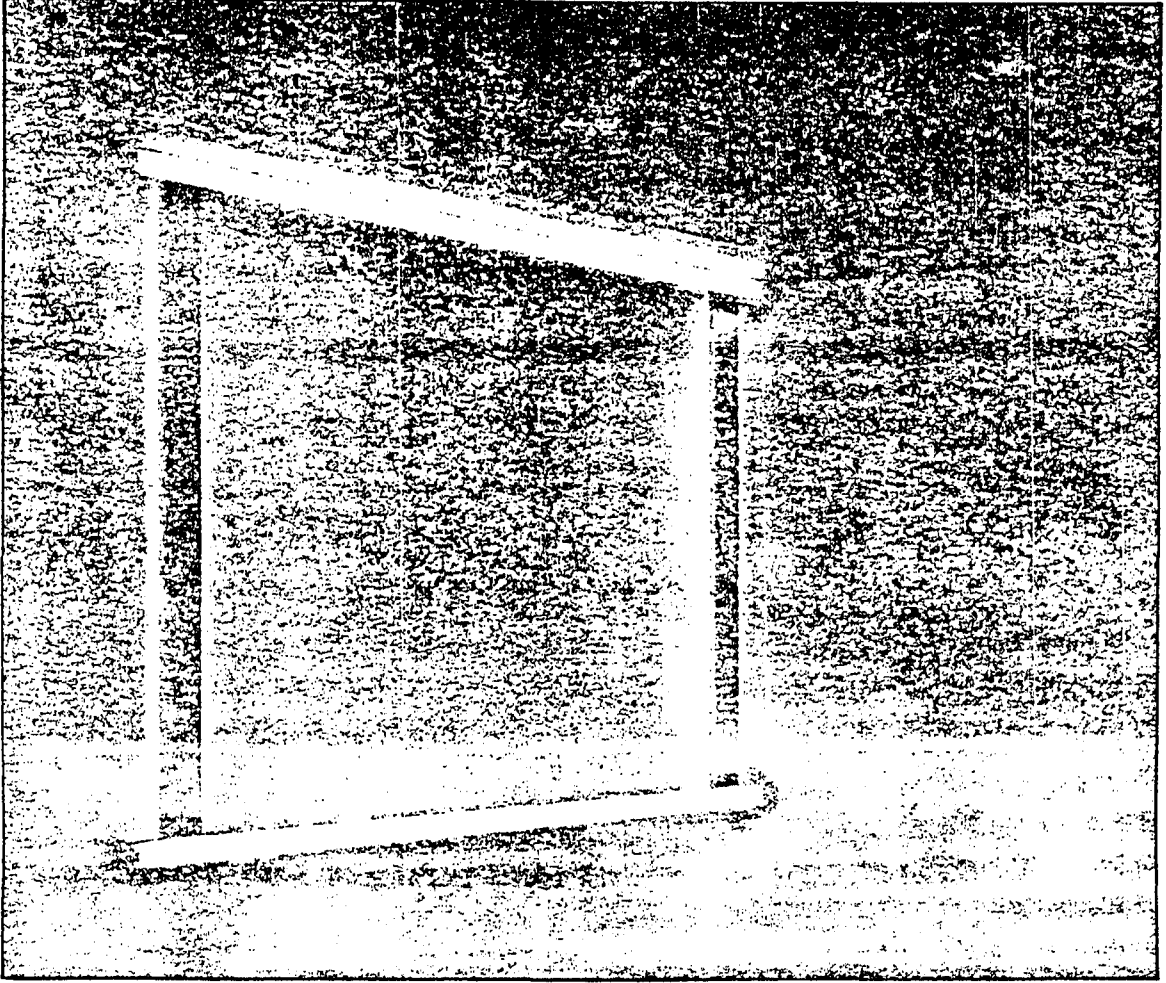
Resim 19 : Moholy Nagy “ Uzay Modulatoru”, 1940



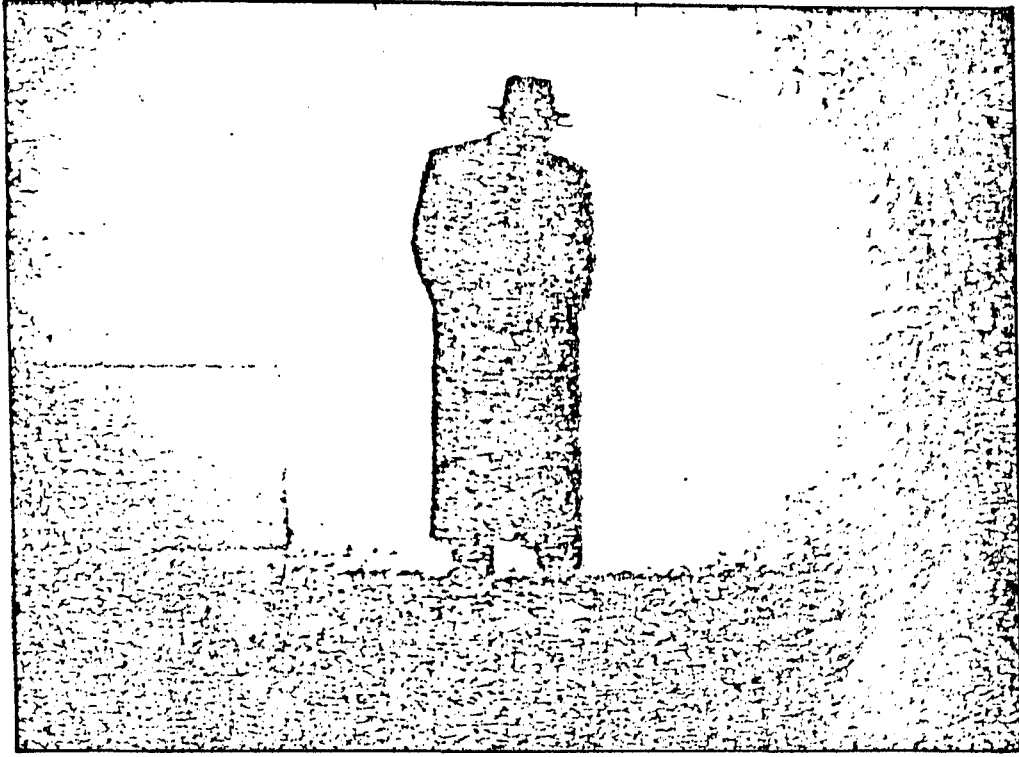
Resim 20 : Marcel Duchamp "Pisuvar", 1917



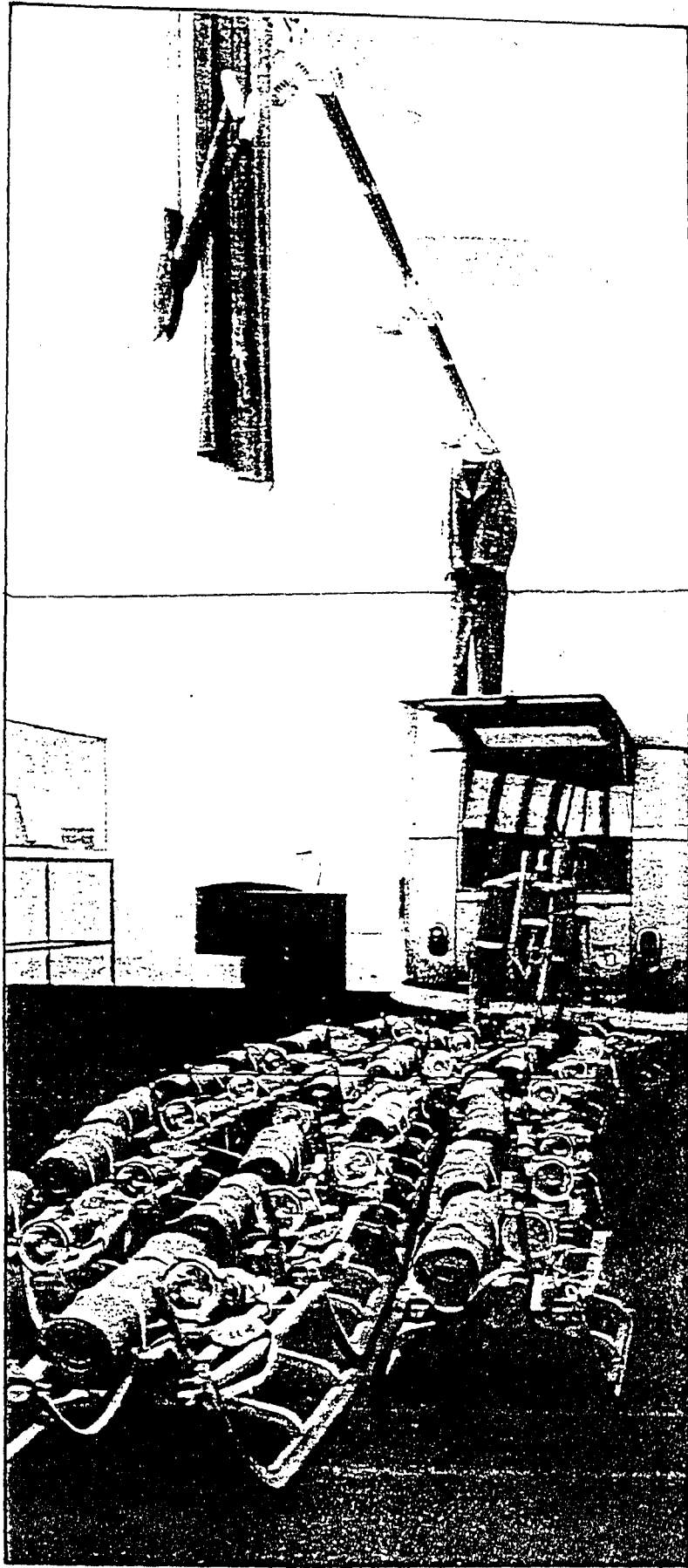
Resim 21 : Jean Tinguely "New York' a Saygi", 1940



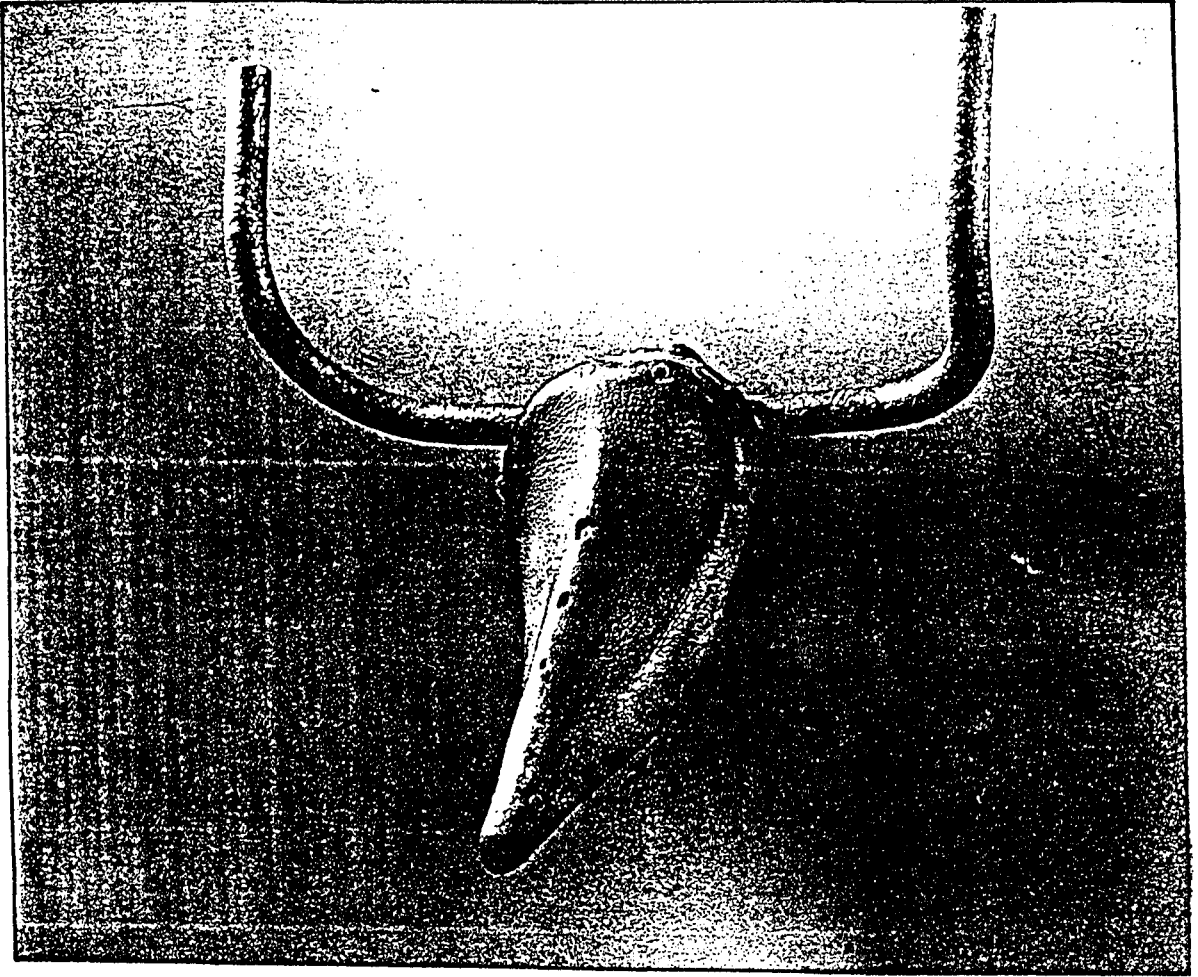
Resim 22 : Dan Flavin "Adsız", 1966-68.



Resim 23 : Joseph Beuys "Beuys Figürü", 1981



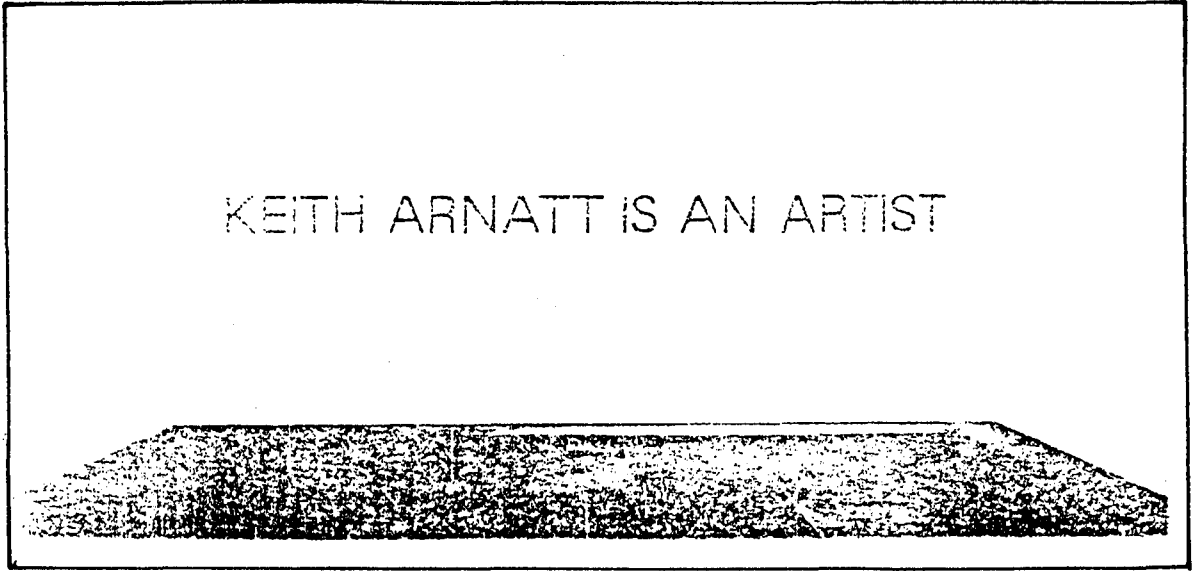
Resim 24 : Joseph Beuys "Göçebe Aşireti", 1983



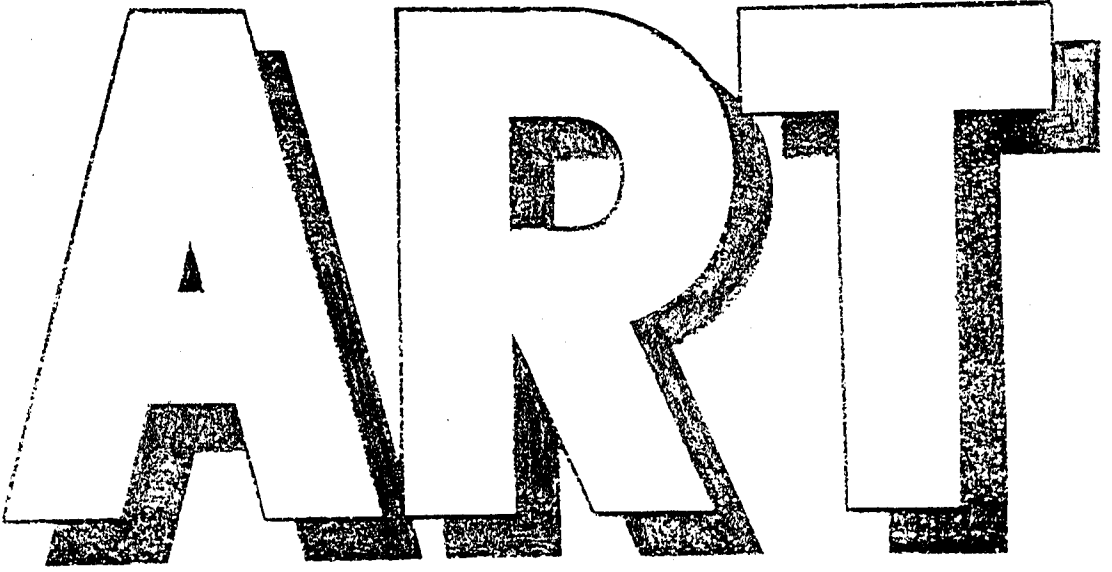
Resim 25 : Pablo Picasso “Boğa Başı”, 1943



Resim 26 : Andy Warholl " Borillo Box", 1960

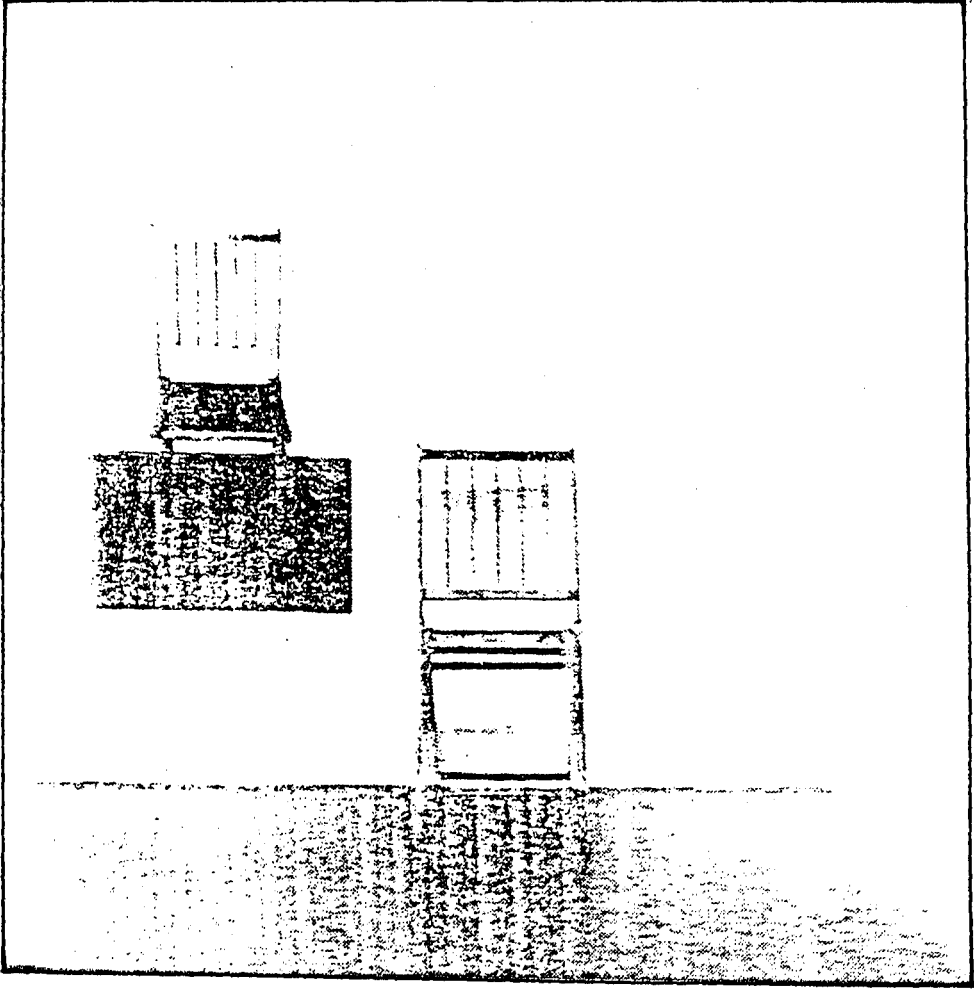


Resim 27 : Keith Arnatt “ Keith Arnatt Bir Sanatçıdır”, 1972

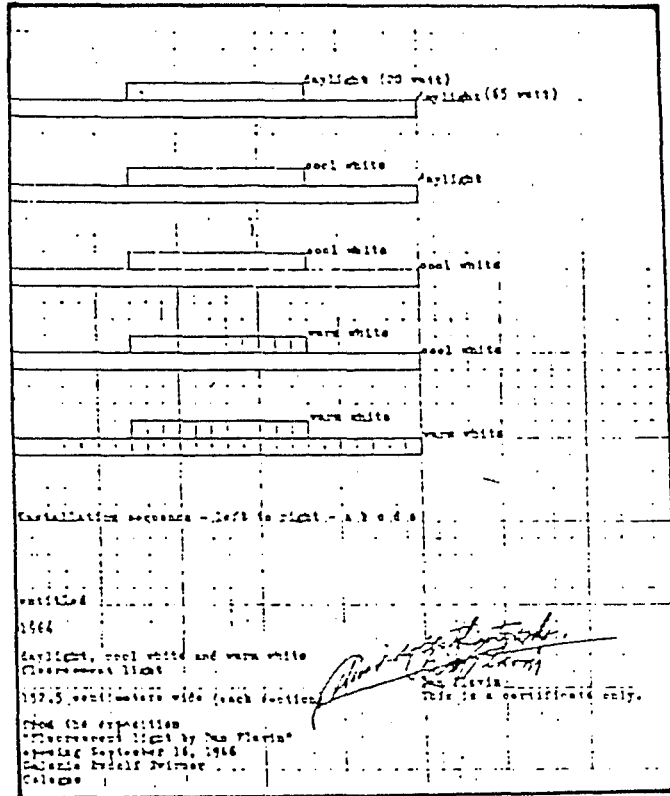


The image shows a black and white reproduction of Roy Lichtenstein's artwork 'Sanat' (1962). The word 'ART' is rendered in a large, bold, sans-serif typeface. The letters are filled with a dense, stippled pattern of small dots, creating a textured, three-dimensional effect. The letters are set against a plain white background and are enclosed within a simple black rectangular border.

Resim 28 : Roy Lichtenstein " Sanat", 1962



Resim 29 : Joseph Kosuth " Bir ve Üç Sandalye", 1965



Resim 30 : " Dan Flavin Tarafından İmzalanmış Sertifika", 1964

IV. BÖLÜM

IV. 1 UYGULAMALARIN AMAÇ VE YÖNTEMLERİ

“Soyutlamacı Yaklaşımla Kavram Biçimlendirmeleri” başlığıyla sunulan bu çalışmada ele alınan, soyutlama - biçim - kavram ilişkileri, uygulamalarında çıkış noktalarını oluşturan düşünce olmuştur.

Kişi, sürekli bir oluşum halindedir. Sürekli yeni kazanımlar edinir, bunu sağlarken de çevresinden, içinde yaşadığı toplumdaki etkilenir. Duyusal yolla edindiklerini, imge ve algılarla anlamlandırır, yorumlar. Eksiltme çoğaltma, ayıklama v.b. işlemleriyle sentezinden geçirerek, yepyeni ifadeler katar. Düşüncede yer alan, tüm bunları, eyleme dönüştürür. Bunu da, somut bir biçimde görselliğe dökerek sağlamaktadır.

“Bir nesnenin, sanat eseri olarak değeri, yalnız, sanatçının fikir ve heyecanlarını, görsel biçimde ifadedeki ustalığına göre tayin edilir.” (Lowry, 1987: s.14)

Çıkış noktasını oluşturan; konu ve anlamı belirleyen, yaşamdan edinilenler, bilinmeyene karşı duyulan ilgi tarihsellikle bağlantı, inanç v.b. gibi eğilimleri, uygulama öncesindeki düşünce gruplarından oluşturulan kişisellik - toplumsallığın sağladığı, kavramları belirlemektedir.

Dışardan gelen etki yada kişinin kendisiyle olan diyaloglarından oluşan düşünceler, somut bir eylem haline gelinceye kadar, tanım - tasarım aşamalarını kapsayan bir ilişkiye girmektedir. Düşüncenin, görsel biçim diliyle nasıl anlatılacağı, en büyük uğraşı oluşturmaktadır.

Görsel bir dile aktarımda, tasarımlar uygulamaya geçinceye kadar bir süreç içermektedir. Bu süreci, başlatan çıkış noktasını oluşturan düşünce, sonuna kadar temeli oluşturmaktadır.

Biçimlendirmedeki sorunlar, eskiz - çizim - maket aşamalarında, çözümlenmeye çalışılmıştır. Böylelikle, rastlantıları en aza indirmek, anlatımı gerçekleştirecek, en uygun biçimi bulmayı sağlamak hedeflenmektedir. Her uygulama, bir önceki çalışmanın izlerini taşımakta; bir sonraki çalışmaya da zemin hazırlamaktadır.

Bu genel çizgi üzerinde, oluşturulan uygulamalar belli bir süreci içermektedir. Uygulamalarda görülen, farklı denemelerin, arayışları yansıttığı, yeni anlamlar, yeni görüşlerle ilerisi için bir basamak olduğu ve geleceğe yöneldiği düşünülmektedir.

Soyutlama yoluyla oluşturulan; düşünsel kavramların biçimlendirilişinde, hedeflenen noktalar yapısal sağlamlığı amaçlamakla birlikte; karşılıklı uyum, değişim, dönüşüm, başkalaşım, hareket, somutluk ve boşluk arayışı, mekan sorgulayışı, dengeli bir strüktür oluşturma, birden fazla biçimi tek biçim planında bütünleştirme gibi, temel sorunlar üzerinde durularak, çözümlenmeye çalışılmıştır.

Biçimlerde özgünlük arayışları, kişinin zihinsel yapısının, çevresiyle etkileşimi, bilgi birikimi içinde bütün bu öğelerin bileşimiyle, uygulamaların içsel temelini oluşturmuştur.

Önemli olan, düşüncenin “ne” olduğundan ziyade “nasıl” olduğudur.

Karışık gereç ve tekniklerin kullanıldığı, bu uygulamalarda, biçim - içerik ilişkilerinde, kavramsal bir çeşitlilik ve bu tutumla ilişkilerini sürdüren soyut bir düzenleniş söz konusudur.

Uygulamalar çözümlenirken;

Heykeli çevreleyen alanın ve uzamın temsil ettiği boşluk kullanımı ile heykele hareket gücünü sağlayan gerilim, uzamdaki olası hareketliliği ve daha büyük, bir uzama hakim olma isteğiyle uzamın uzak - yakın, alt - üst, ön - arka gibi bölünmesine gidilmiştir.

Bütün olarak ise, kavramın en uygun anlatımla biçimlendirilişine ve bunun plastik bir dille anlatımına çalışılmıştır. Böylelikle, düşünceyi, kavramı görselleştirmek, somutlaştırmak ve eyleme dönüştürmek, en büyük uğraşı temsil etmiş, ifadeye en uygun biçimlendirmenin gerekli olduğunu düşündürmüştür.

IV. 2. UYGULAMALAR

IV. 2. 1. KADIN

Yapılan bu uygulamada; içinde yaşadığımız toplumun siyasi, toplumsal, kültürel değişimlerinin sonucu algılanan çelişkiler ve bunların bıraktığı edimler görselleştirilmeye çalışılmıştır.

Kişi, yaşadığı toplum, aldığı eğitim, bilgi birikimi ve içsel yapısıyla birlikte düşünülmeli. Bu birlikteliğin, sanatçının sanatını da etkilemesi neredeyse kaçınılmazdır denilebilir.

Böylelikle oluşan etkiden hareketle; kavramsal bir takım bağlar kurularak, uygulama gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

“Kavramlar”, esnek, devimsel, görelî, karşılıklı bağıllık içindedirler. Çünkü, onların dile getirdiği nesne ve süreçler de öylesine devimsel ve esnekler.”(Hançerlioğlu, 1993: s.210)

Görselliğin sağlanmasında; düşüncenin çıkış noktasını oluşturmasından itibaren başlayan ve yapım anına kadar olan süreçte, uygulamanın tanımı ve tasarlama aşaması, kullanılacak malzeme ve tekniğin seçimini de içermektedir. Her malzemeyi, kendi yapısı içinde, biçimsel çözümlere, götürme çabasıyla hareket edilmeye çalışılmıştır.

“Kullanılan vasıta, teknik, sanatçının eserini yarattığı nesnede gördüğü yapı özelliğidir.” (Lowry, 1987: s. 151)

Söz konusu uygulama;

Vücudun, belirli bölgelerinden sağlanan formlar, demir bir strüktürel yapı (ana yapı) üstüne, sabitlenmeye gidilerek oluşturulmuş; strüktür üzerine sarılan bezlerle, hacim ve yansıtılmak istenilen anlamın kazandırılmasına çalışılmıştır. (Resim 32)

“Kavramlaştırmak, anlam vermek yada onların anlamını saptamaktadır. Ne var ki tanımlayabilmek her zaman göstermekle olmaz.” (Hançerlioğlu, 1993: s. 211)

Bezlerin siyaha boyanmasında, nesnenin gerçeğine bir gönderme yapılarak yola çıkılmıştır. Bezin boyanması amacıyla ziftin kullanılması, siyah rengin, bu malzemeyle de sağlanabileceği düşüncesinin dışında, kişisel bir seçimi içermesiyle de bağlantılıdır.

Uygulamaya verilen hareketle, somut biçim ve boşluk arasında bir etki yaratılmaya çalışılmıştır. Uzamdaki hareket duygusu ise, silüet etkisi, el ve ayaklardaki yönelişlerle sağlanmıştır.

IV. 2.2. MEKANİK ANIT

Hazır nesne kullanımına gidilen bu uygulama buluntu ve üretilmiş nesnelerin, bir araya getirilişyle oluşturulmuştur.

Uygulamanın, çıkış noktasını oluşturan düşünce hareketlilik - durağanlık, hayat - ölüm gibi birçok karşıtlığı içeren birliktelik, buna yaşamda denilebilir. Gerçekleştirilen uygulamanın, dışarıdan gelen bir etkiyle ancak harekete geçebilmesi metafizik bir yaklaşımla, dış dünyanın, insan hayatına ivme ve hareket kazandırmasının, güçlü rolünün ifadesidir. Bu yaklaşım tasarımın oluşumunu etkileyen düşünselliği de etkilemektedir.

Bisiklet tekerleğinin ve pervanenin dönüşü hareketin ifadesi; bunların birbirine, dönüş görevi gören zincirlerle bağlanması, zincirin olaya bu işlevle katılması, nesnelere birbirleriyle ilişkili hale getirmiş ve bu bütünlük içerisinde, kavramsal bir anlamla, soyut bir düzenleniş oluşturulmaya çalışılmıştır.

İlk olarak, tasarım aşamasından itibaren, çizimlerle, kullanılacak malzeme, teknik ve biçim belirlenmiş, daha sonra bu nesnelere bulma yolunda bir arayışa gidilmiştir. Nesnelere toparlandıktan sonra, boru parçalarının yatay - dikey olarak birbirini kesen, bölen ve boşluklar arası denge sağlanılarak oluşturulan, strüktürel bir yapı ve tekerlekler ile pervanenin, bu yapı içindeki konumu tespit edilerek bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

Hareketin sağlanmasına y6nelik teknik 6z6mlemede ise; boru parçalarının içine yerleştirilen, yatak, mil ve rulmanlar, dişlilere bağlanmış, dişlilerden zincire ve bisiklet tekerleğine doğru ilerleyen, pervaneyi ve diğer tekerlekleri de içine alan 6z6mleme sonucunda, r6zgar ya da dışarıdan başka bir etkiyle, pervanenin ağır ve eski olmasından dolayı, sesler çıkartarak d6nen bir sistem kurulmuştur.

İnsan ve onun d6nyasını oluşturan, nesnelere arasındaki bağın, bilinçlice veya içsel yapısındaki y6nelsemeye oluşan eğilimlerinin, oluşturulan somut nesnede kendini g6stereceği d6ř6n6lmektedir.

Anlam ve malzemenin, nitelikleri g6z 6n6nde bulundurularak, gerçekleştirilmiş bu uygulama; insanın olanakları dahilinde somut bir d6nya ile soyut bir d6nya arasında varlığını dengelemeye çalışması çabasının dışarıya yansıyan ifadesi olarak d6ř6n6lm6řt6r.

IV. 2. 3. AZRAİL, HAYAT DOLU

Soyutlamacı bir yaklaşımla, elde edilen bu uygulamada, içerdiği kavramlarla bütünleşen, figürsel bir anlatım gerçekleştirilmiştir.

Yaşamın çelişkileri, bu çelişkiler karşısında, sorgulama algılaması kapsayan eğilimler, gizli saplantılar, ölüm ve ölümden sonraki bilinmezliğin verdiği düşünceyle Azrail (ölüm meleği) kavramı, uygulamanın içsel dinamiğini oluşturmuştur.

Bu çerçevede oluşan düşünceler, “ nasıl olmalı “ sorusunu beraberinde getirmiş, sonuçta; insana özgü bir yapı içinde, kıvrak hareketler içeren, figürsel bir anlatım tercih edilmiştir. (Resim 38 - 39 - 40) içeriğin plastik bir dille biçimlendirilişinde, denge arayışının hakim olduğu iç ve dış bükey formlarla, belirgin ve bilinçli bir deformasyon gerçekleştirilip, boşluklar arası alan sorgulanmıştır.

Uzamlar, somutluğu sağlayan nesne arasındaki ilişki araştırılıp, uzamda daha fazla yer kazanılmaya çalışılmıştır. Heykeli çevreleyen alanın, uzamı temsil ettiği düşünülmüşse, kısımlar arası boşluklarla heykelin daha geniş bir alana yayılması düşünülmüş ve heykelin içinden geçen boşluklardaki hareket izlenimi verilmek istenmiştir.

“İnsan vücudunun gerçekliği, hareket kabiliyetindedir. İnsan vücudunun biçim yapısındaki gerçeklik, kendi kendini devamlı dağıtıp, yeniden kurmaya kabiliyetli

olmasındandır.” (Lowry, 1987: s.225)

İçeriğin belirlenmesi döneminde, biçiminde içeriği destekler hale dönüştürülmesine çalışılmıştır. Düşüncenin ne olduğundan ziyade, nasıl olması gerektiği üzerinde durulmuştur.

Biçimin ince ve kırılgan bir yapıya sahip olmasından dolayı, malzeme olarak polyester uygun görülmüştür. Burada, polyesterin tercih edilme nedeni; daha dayanıklı olması ve kırılma riskini en aza indirmesidir.

İki nokta üzerinde dengede duran figür, taşıdığı anlamla (ölüm, hareketsizlik) çelişki oluşturacak, son derece dinamik ve insanı bir kıvrak hareketlilik anlatımı ile biçimlendirilmiştir.

IV. 2. 4. İSİMSİZ - I.

Burada, birbirine karşıt biçimlerin, uyumlu ve kaynaşmış bir biçimde meydana getirilip, bir bütün oluşturulmasına çalışılmıştır. İki veya daha fazla biçimin tek bir bütün olarak yapılaştırılmasına gidilmiştir.

Eskiz ve maket aşamalarındaki, geometrik çözümlerle, raslantısal oluşumlar en aza indirgenmek istenmiştir. Uygulamanın, son halini alıncaya kadarki süreç içinde, parçaların birbirine uyumu, kullanılacak en doğru malzemenin seçimi, teknik çözümlerle giderilmeye çalışılmıştır.

Malzeme olarak ahşabın tercih edilme nedeni, biçimdeki gerilimi ahşabın yumuşaklığı ile birleştirmek içindir. Bakır küre ise, dört parçayı birleştiren, birbiriyle ilişkisini kuran ve ahşapla birleştiğinde madensi bir yumuşaklığı verebilen rengi ve uygunluğundan dolayı tercih edilmiştir.

Karşıtlık biçimleri oluşturan yatay hareket durağanlığı, iç bükey biçim devingenliği, bakır kürenin toparlayan birleştiren güneşi (yaşam) temsil ettiği düşünülür. Bunların bir dikey hareket üzerinde yükseltilmesindeki düşünce ise, hepsinin bir arada bütün içindeki devamlılığı olmaktadır. (Resim 41 - 42)

“Farklı şekillerin birbiriyle ilişki tarzlarını belirterek, bizi herşeyden önce nasıl birleştirildikleri üzerine bilinçli kılıyor. Bir şeklin diğerine ne kadar uygun düştüğünü

ve bazı şekillerin, diğerleri dolayısıyla o vaziyete girdiklerini, fark etmekle buradaki anlamı, malzemedeki biçimlendirilmeden ziyade, şekillerin ortaya çıkardığı dengede koyduğudur.”(Lowry, 1987: s. 151)

Nesneyle ulaşılabilir bir bilgiden çok, hayalgücü ve sezgiyle ortaya çıkan bir kavrayışı gerektiren bu çalışma, kişinin, bilinçli ilgisinden çıkmış bir biçimlendirilişi yansıtır.

Eyleme dönüşmüş biçimde somut olanı anlatmak için, soyut olanın olanaklarından yararlanılmıştır.

IV. 2. 5. İSİMSİZ - II.

Her çalışma, bir önceki çalışmadan izler taşıyarak bir sonraki çalışmaya yönelir. Böyle bir çıkarımı, uygulamalar için ele alırsak; gerek figürsel, gerekse soyut bir düzenleyişin biçimlendirilmesinde, ortak özelliklerin birbirine yansıdığı görülmektedir. Formlardaki gerginliğin, uzamsal arayışların, kütlelerin içinden geçen, boş dolu ilişkisinin, denge, hareketlerdeki yön değiştirme gibi, bir sonraki çalışmada, genel çizgi içinde taşındığı görülmektedir.

Malzemenin, düşünüşle beraber belirlendiği ve biçime kattığı anlamı kuvvetlendirdiği düşünülür. Aynı biçimin, değişik malzemelerden oluşturulmasıyla etkinin değiştiği gözlenir. Brancusi'nin, aynı heykel üzerindeki değişik malzeme denemeleri buna örnektir.

Karşıt biçimlerin bileşkesi olan bu biçimde durağanlık, devingenlik, başkalaşım ve bunların sonucu olan hareket sözkonusudur. Çelişkili bir durumun odakta toplanması, bununla beraber sürekli hareketini devam ettiren ritmik bir sallanım görülmektedir. (Resim 43 - 44 - 45) Yaşamın odağını oluşturan kavramlar nesnelere ilgisizmiş gibi algılanılmasına karşın, nesnel gerçekliklerle ilgilidir.

Malzeme olarak metalin tercih edildiği bu uygulama, bir çok farklı biçimin, tek bir bütünde birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

IV. 2. 7. GÜNEŞ KURSU

Dış uzamda uygulanacak bu heykelde, uygulamaya geçilmeden önce, düşünsel süreçler önem kazanmıştır.

Heykelin çıkış noktasını, Anadolu'nun tarihsel kimliği ve üniversitelerin bilim yuvası olma özelliği oluşturmuştur.

İçerdiği anlamlardan hareketle, biçimin nasıl olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Tasarlama aşamasında yapılan, eskiz çalışmaları, maket ve çizimlerle karara ulaştırılmıştır.

“Eserini düzenlemekle, bir sanatçı, bize yalnız nesnelere yada alanlar arasındaki dengeyi değil; bu dengeyi hangi yoldan sağladığını da belli eder. Bir formun ötekisiyle bağlantısı, bize dengenin nasıl meydana geldiğini gösterebilir.” (Lowry, 1987: s. 103)

Metalden oluşan bu uygulamada, seçilen konunun plastik bir dille aktarımı hedeflenmiş, içeriği doğadan izler taşımayan bu heykelde, kavramları simgeleyen anlam bütünlüğüne varılmaya çalışılmıştır. (Resim 48)

Kavramların aktarılmasında heykelin parçalarının, kurgusal bir düzenleme ile bütünü oluşturmasına çalışılmıştır.

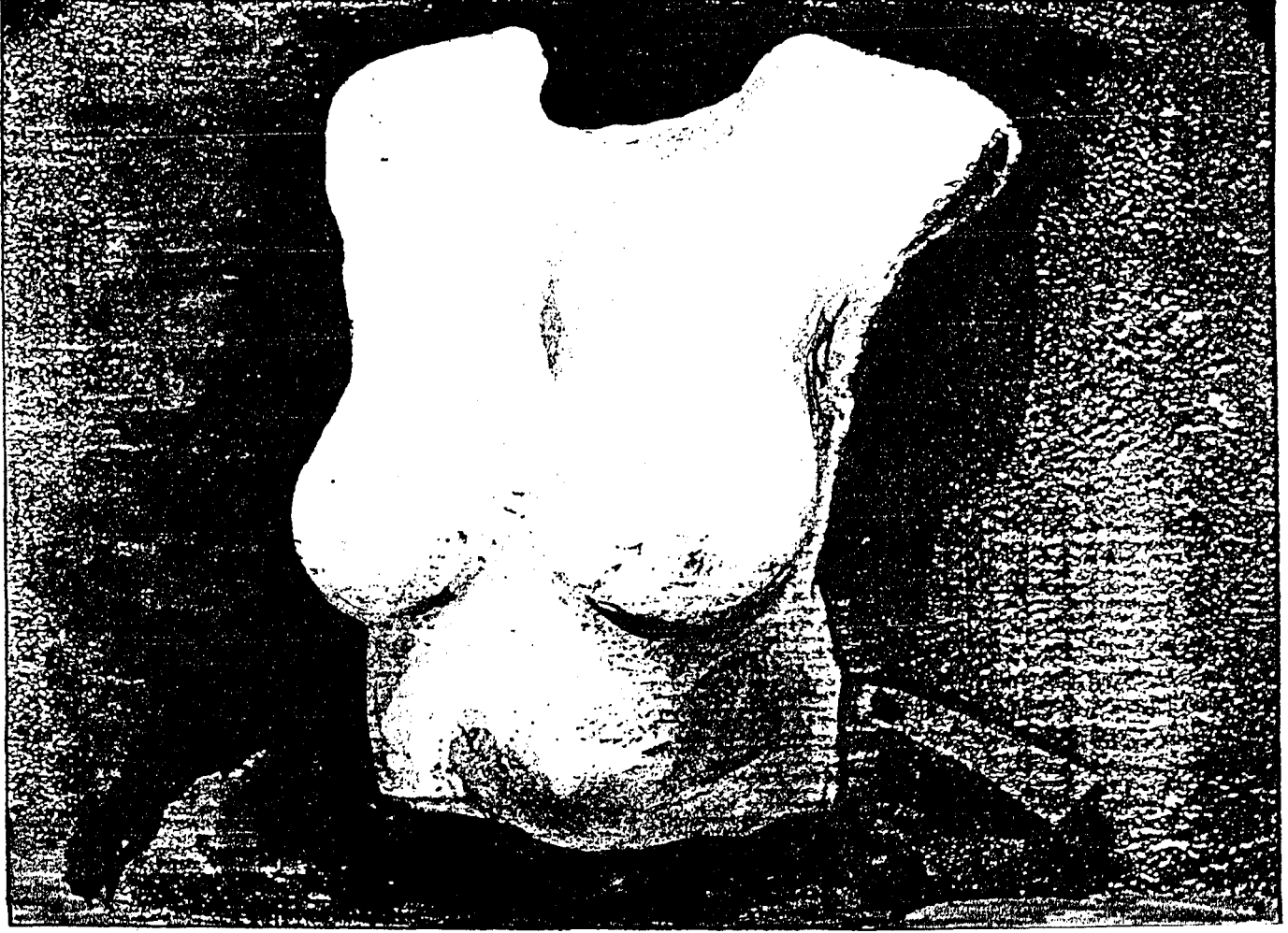
Bütünü oluşturan formlar, birbiriyle bağlantılı olarak, dinamik bir özellik kazanmıştır. Kullanılan her parça bütünle ilişkili bir anlatım şekli ve şeklin taşıdığı anlam bütün üzerinde önemli bir yer tutmaktadır.



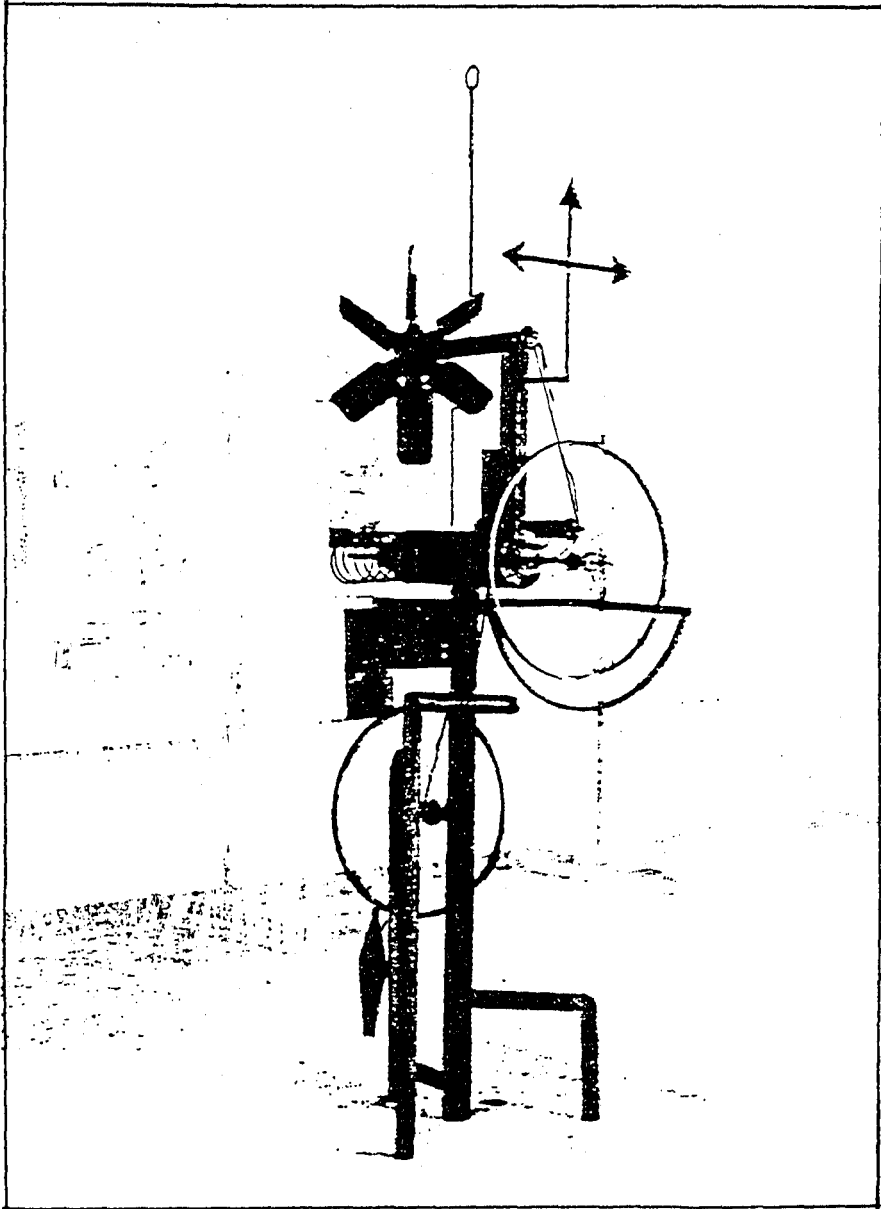
Resim 32 : "Kadın", 1990



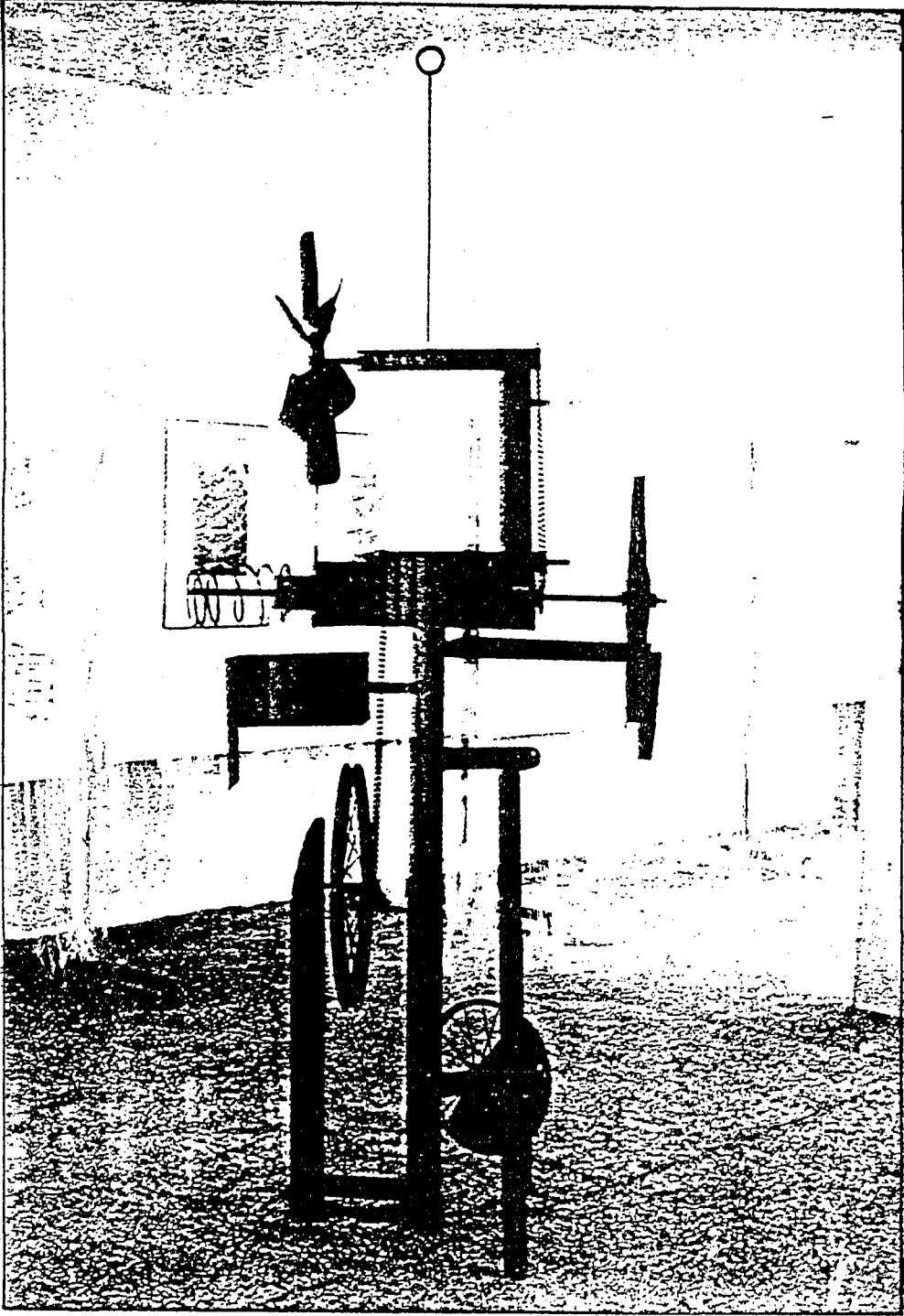
Resim 33 : "Kadın", 1990



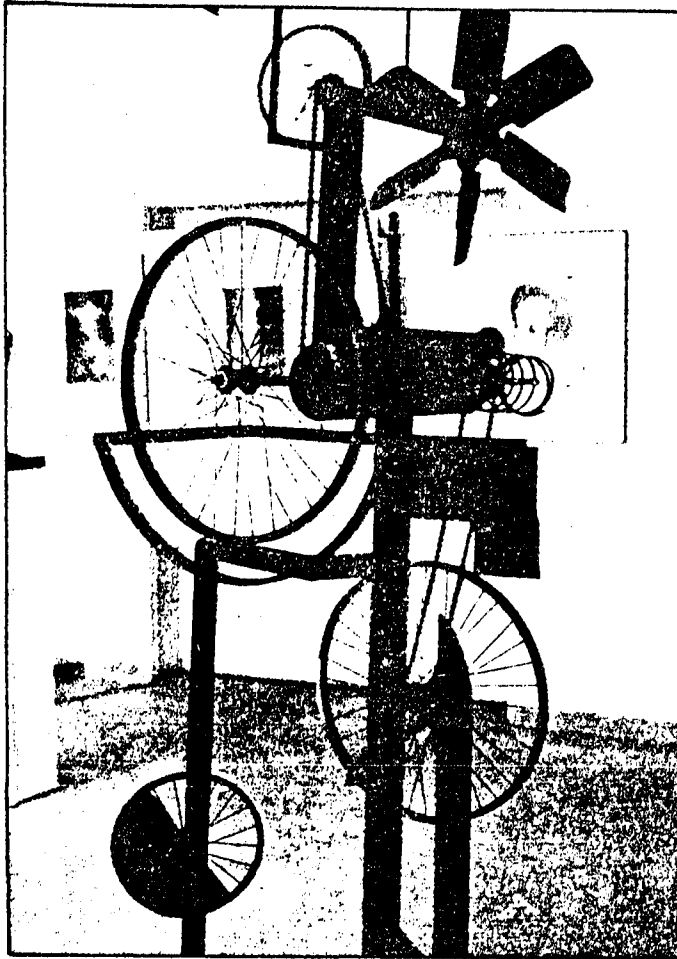
Resim 34 : "Kadın", (Detay)



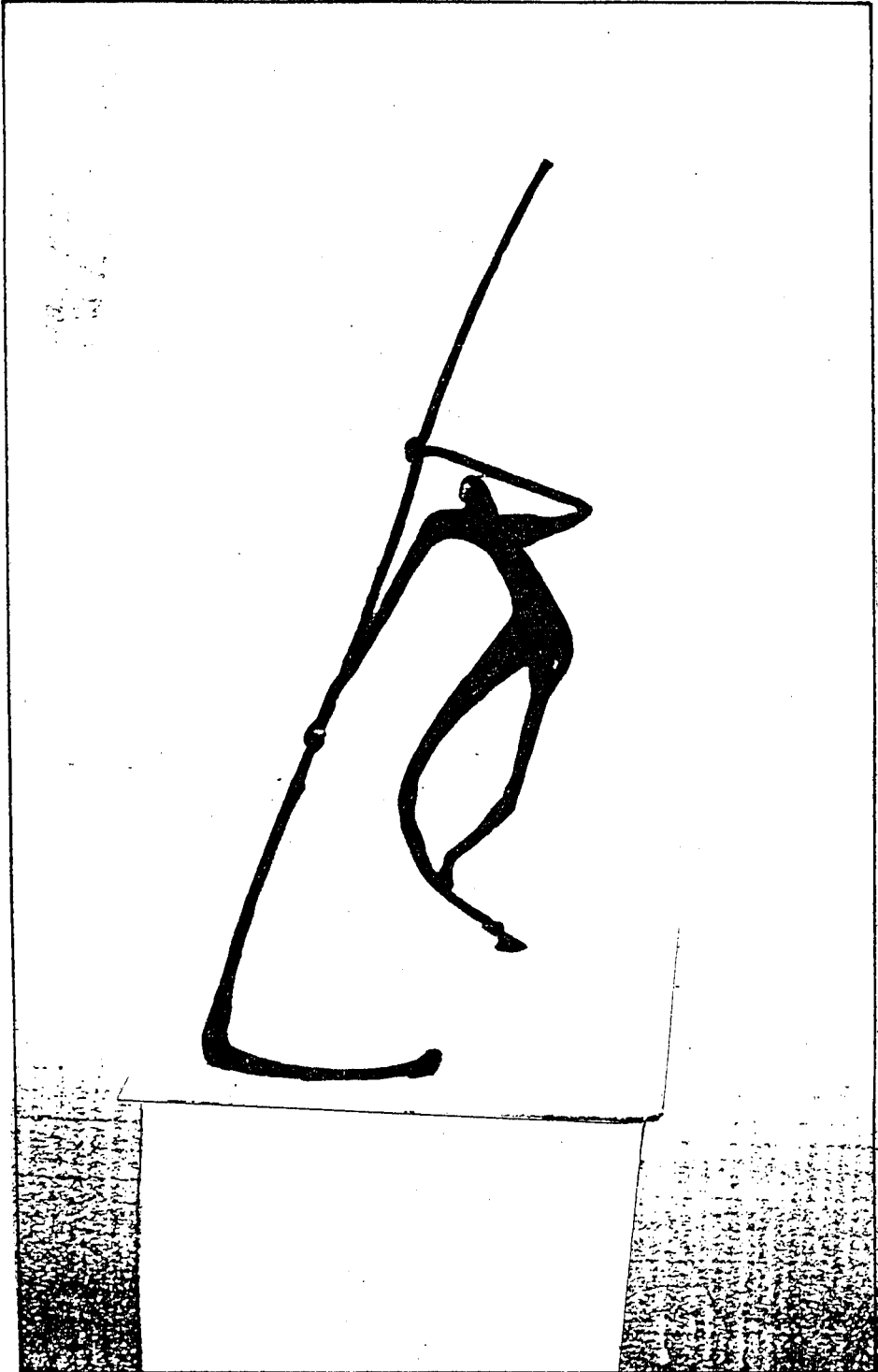
Resim 35 : "Mekanik Anıt", 1992



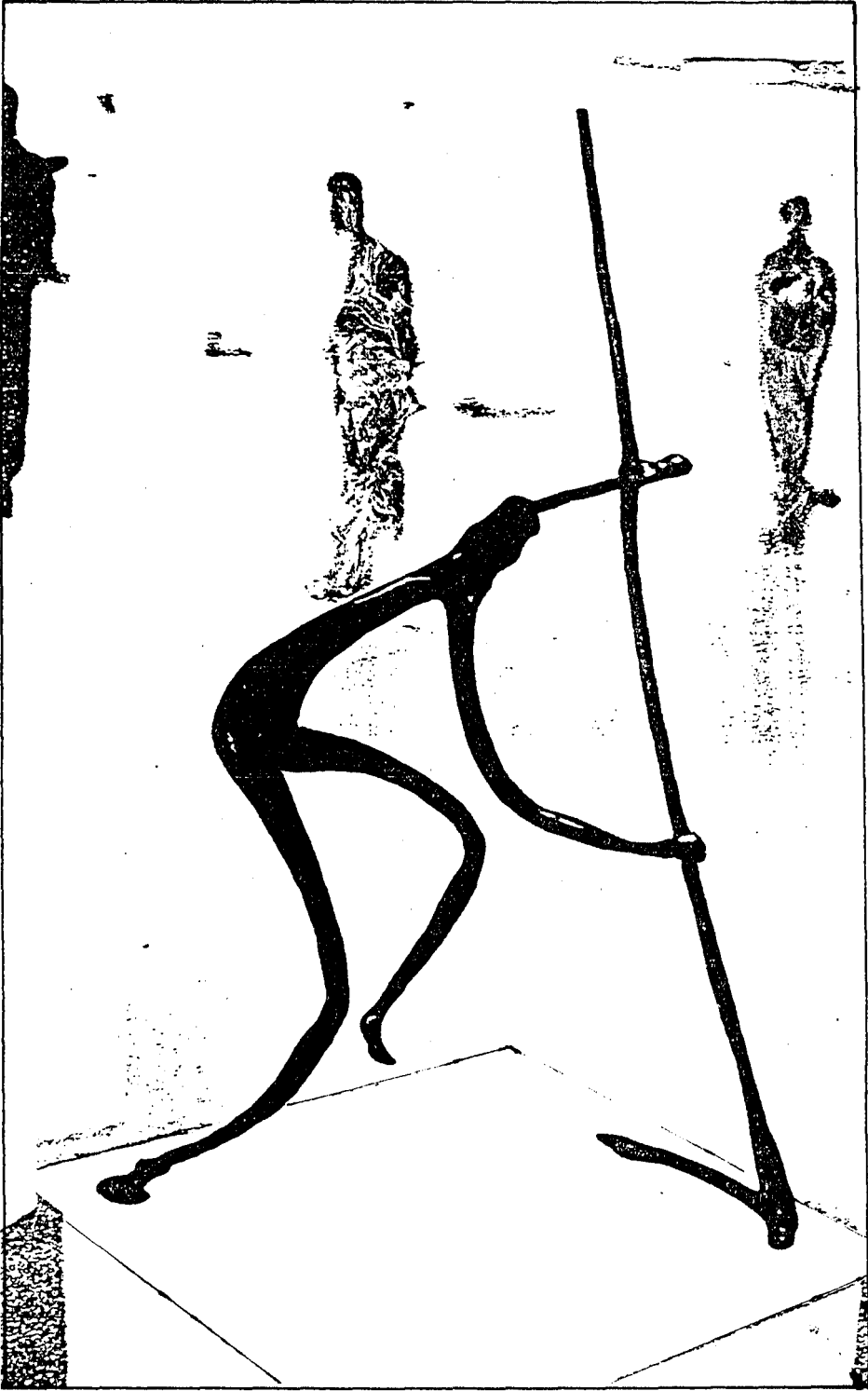
Resim 36 : "Mekanik Anıt", 1992



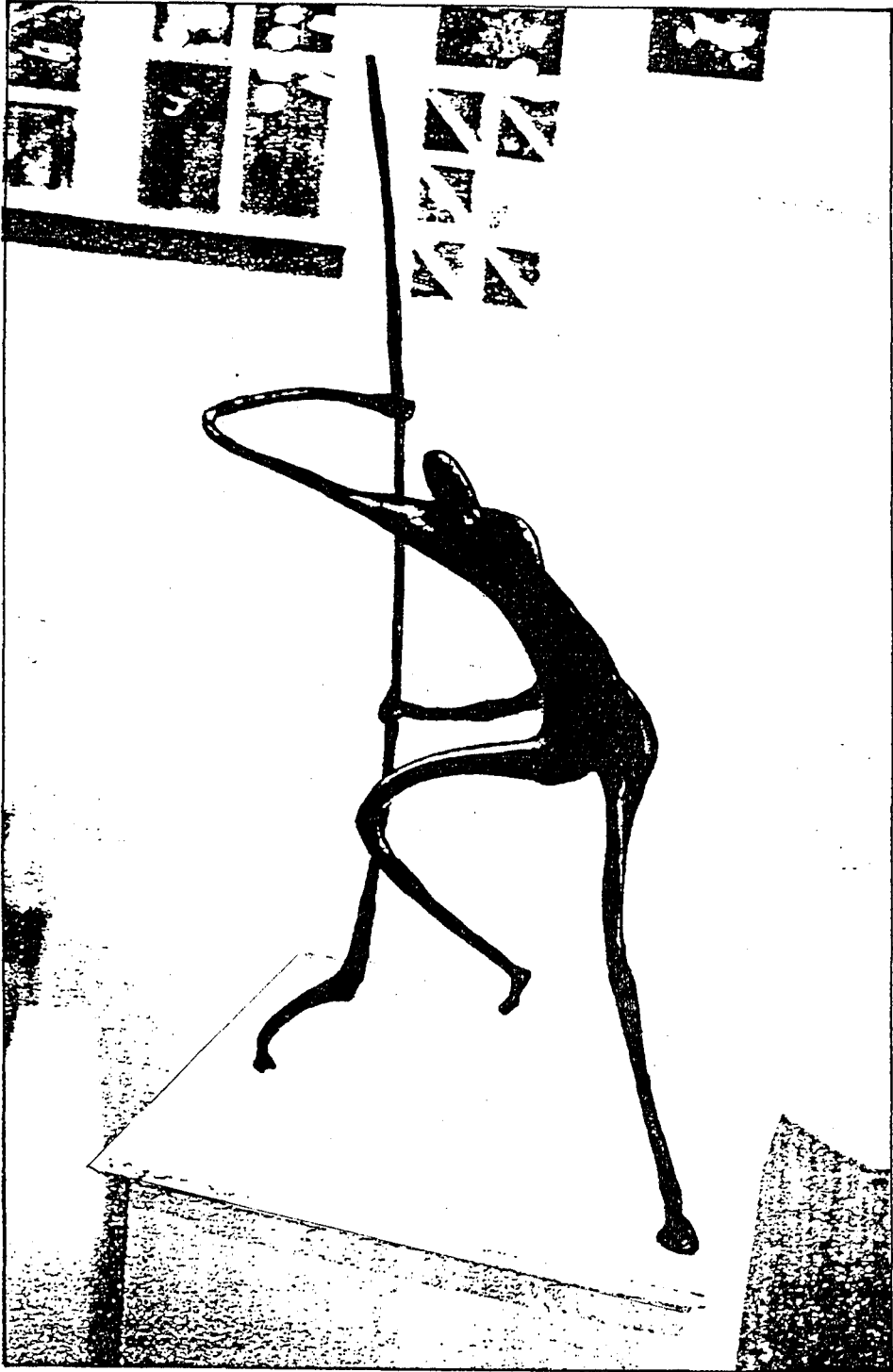
Resim 37 : "Mekanik Anıt", (Detay)



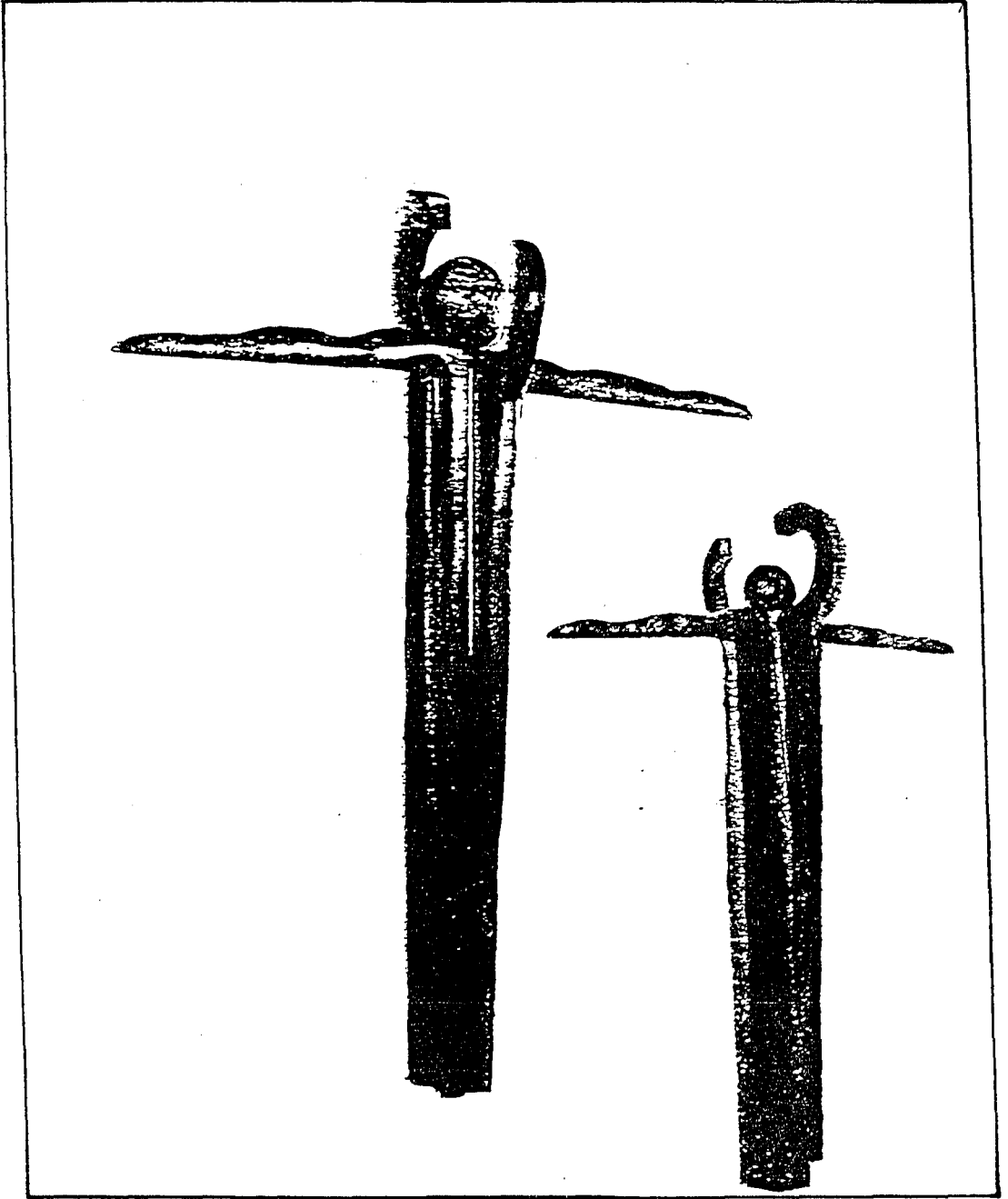
Resim 38 : “ Azrail, Hayat Dolu”, 1994



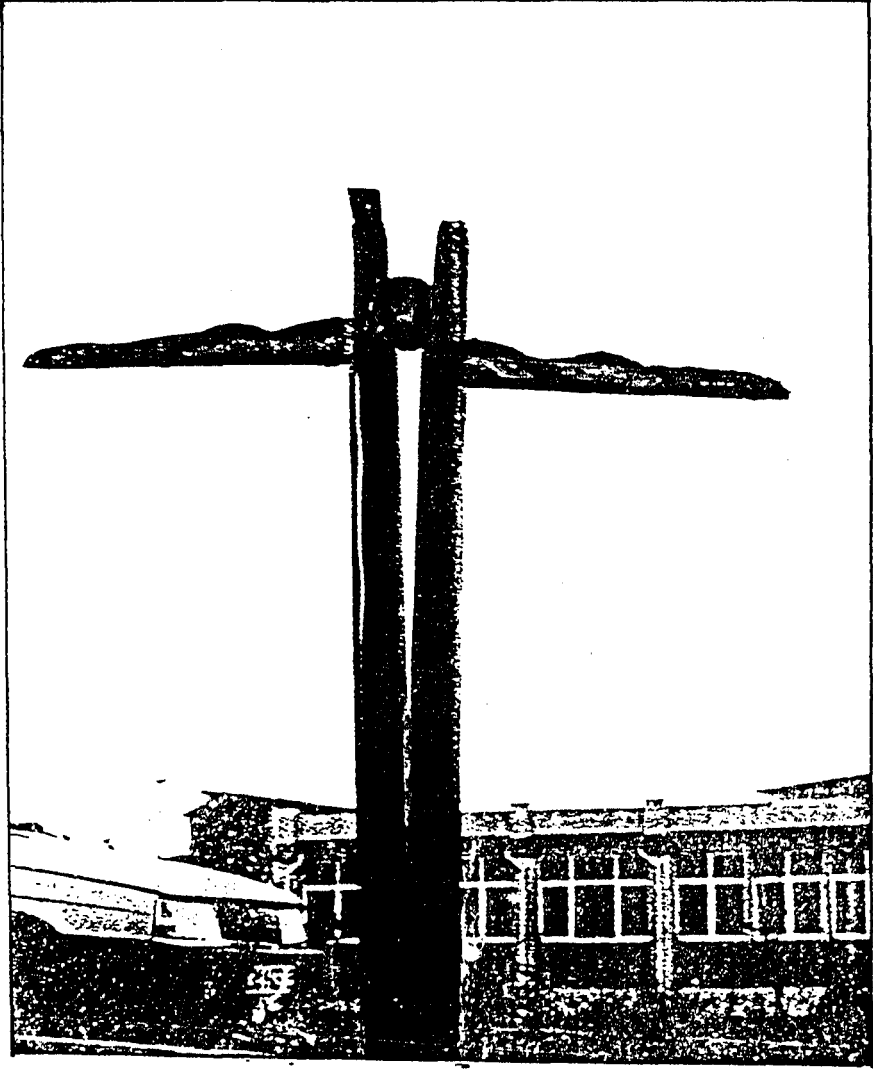
Resim 39 : “ Azrail, Hayat Dolu”, 1994



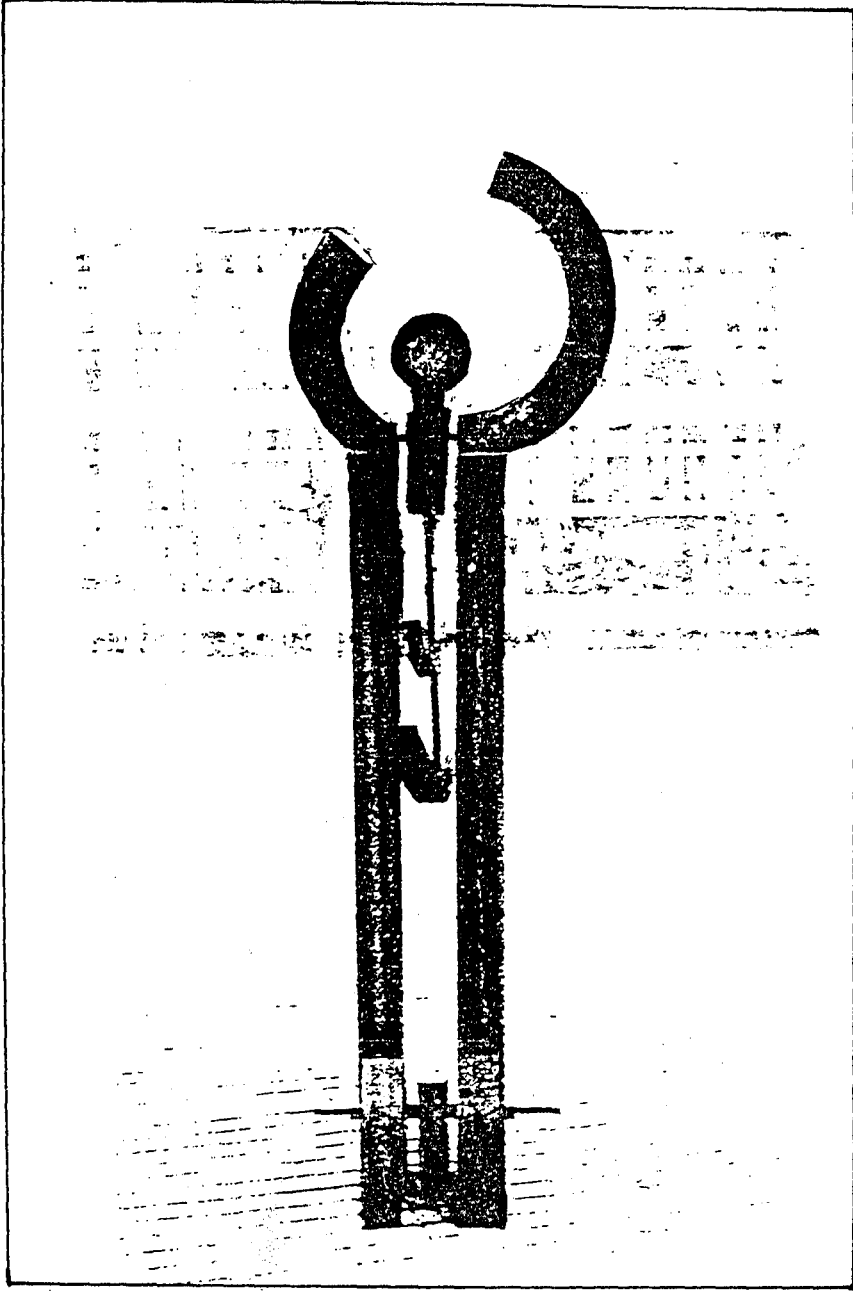
Resim 40 : “ Azrail, Hayat Dolu”, 1994



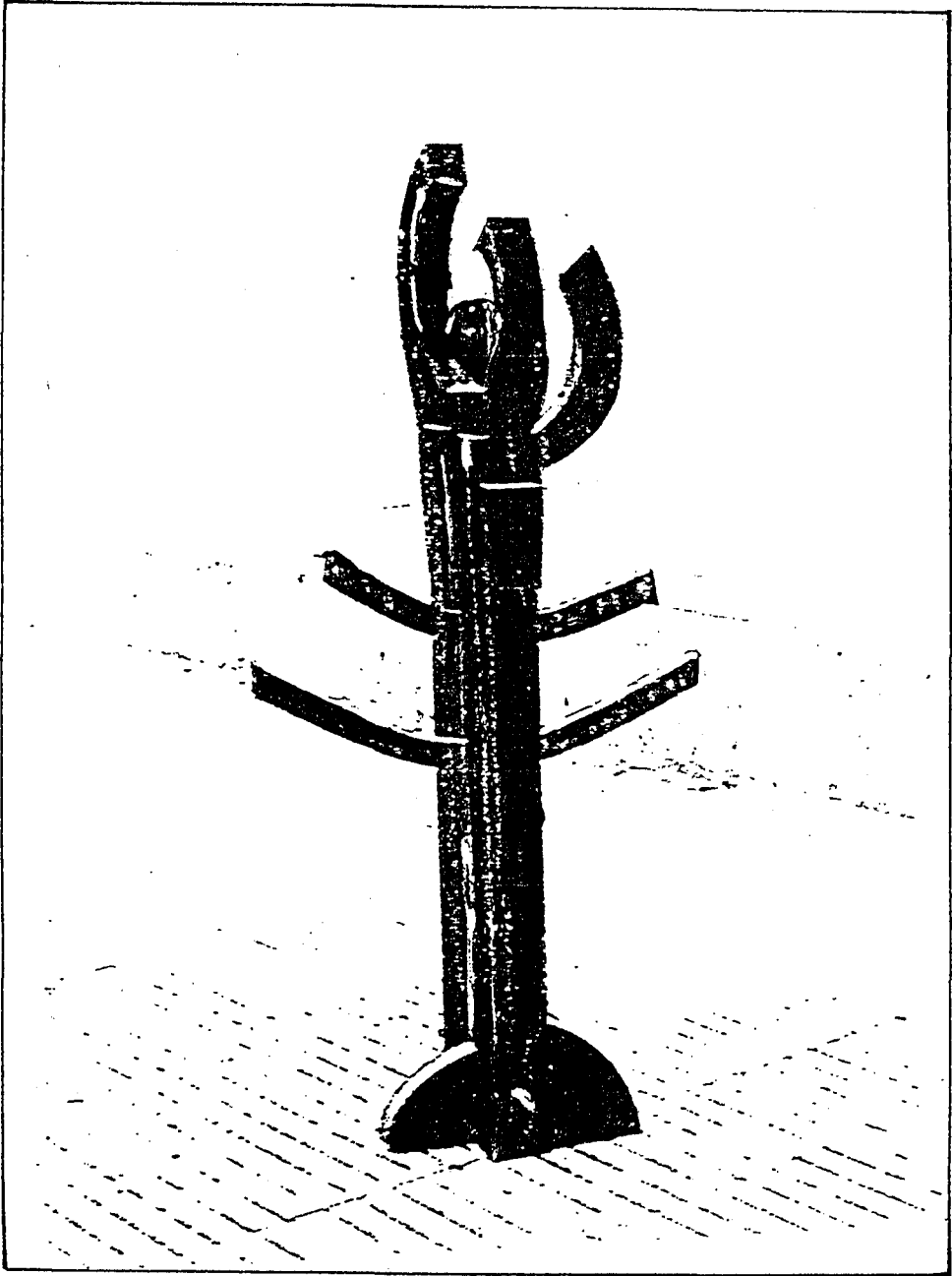
Resim 41 : "İsimsiz I", 1995



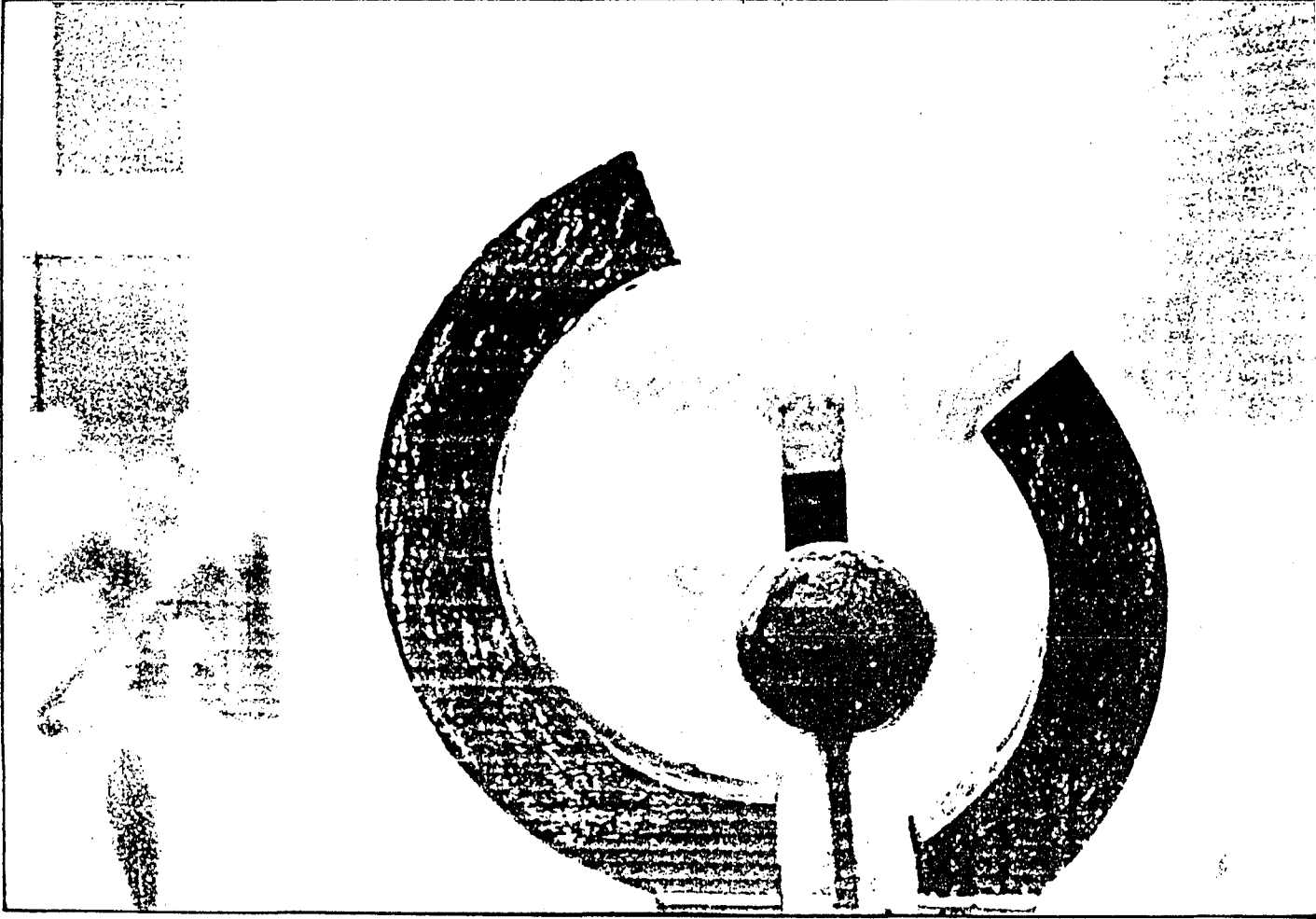
Resim 42 : "İsimsiz I", 1995



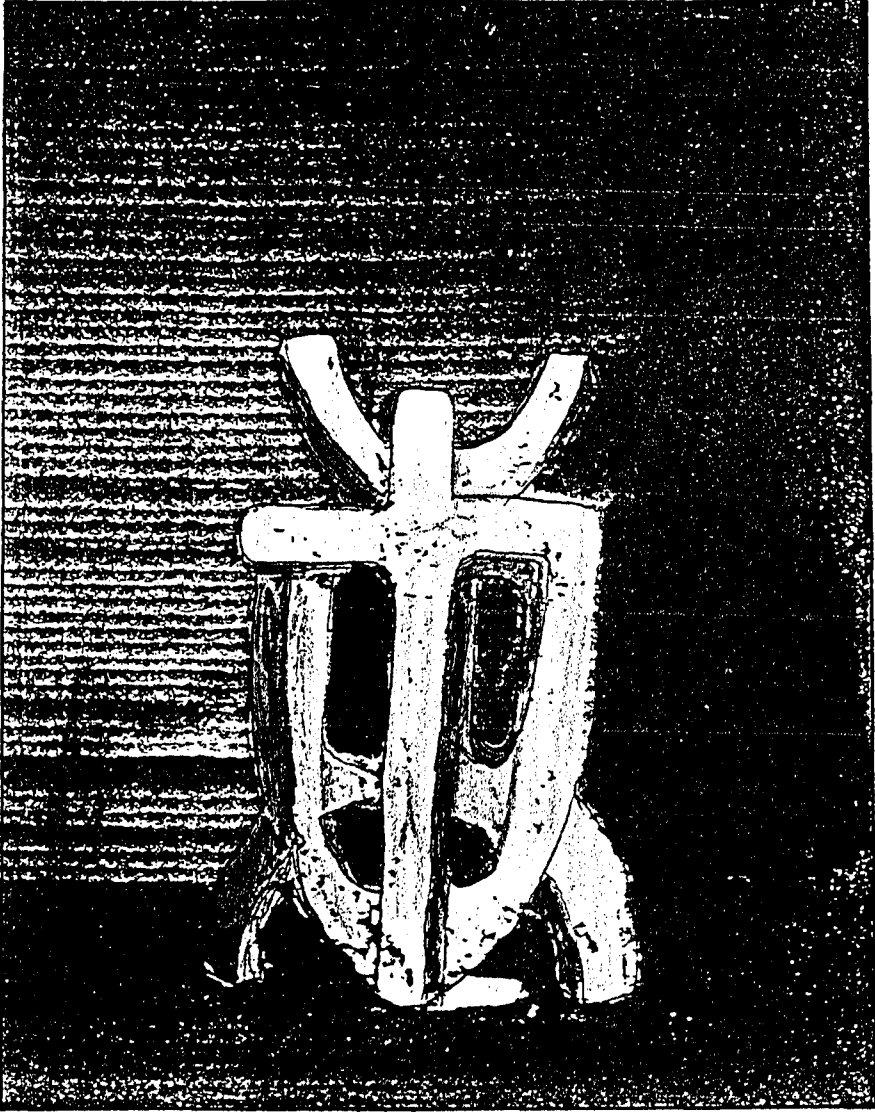
Resim 43 : "İsimsiz II", 1995



Resim 44 : "İsimsiz II", 1995



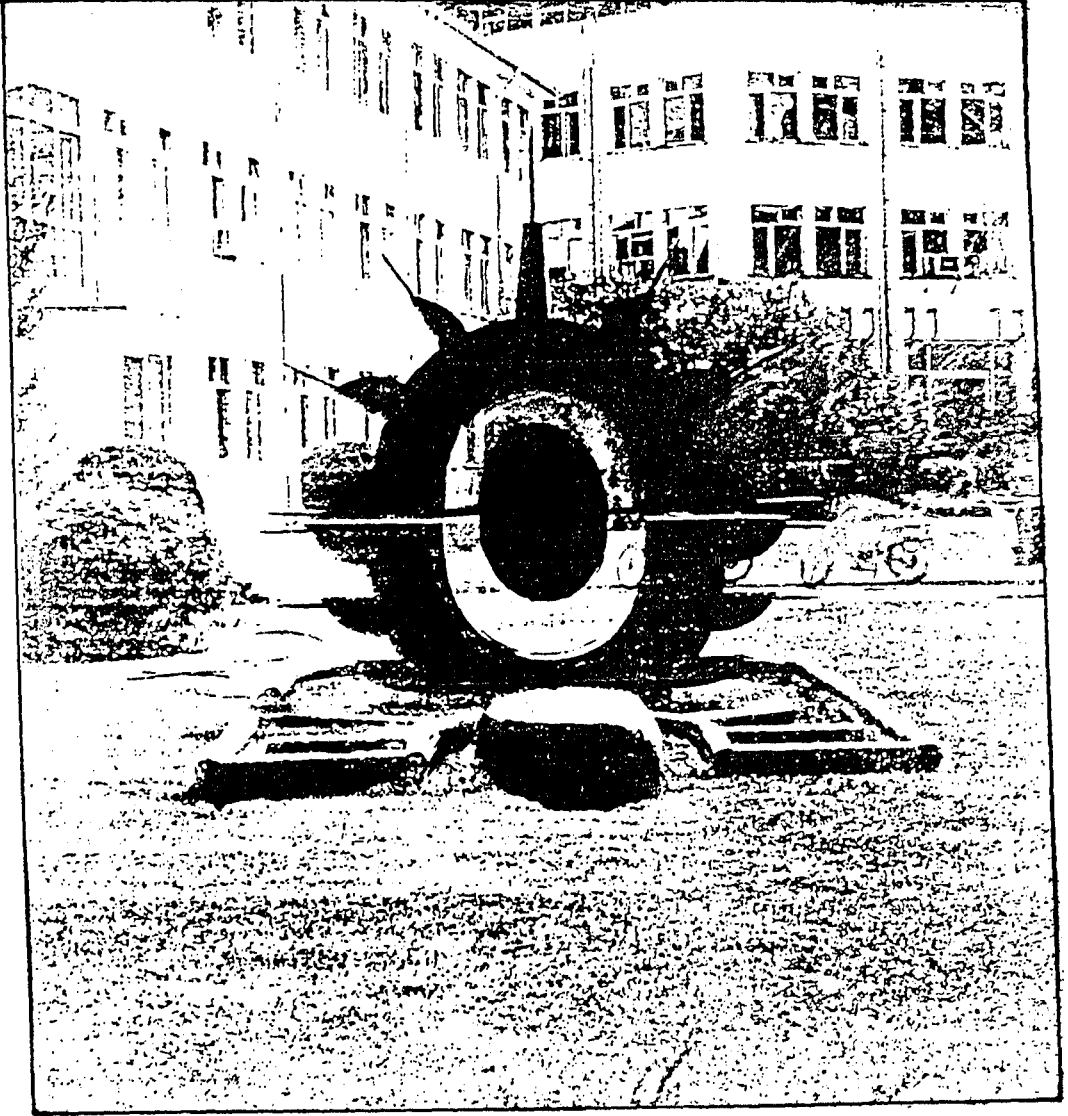
Resim 45 : "İsimsiz II", (Detay)



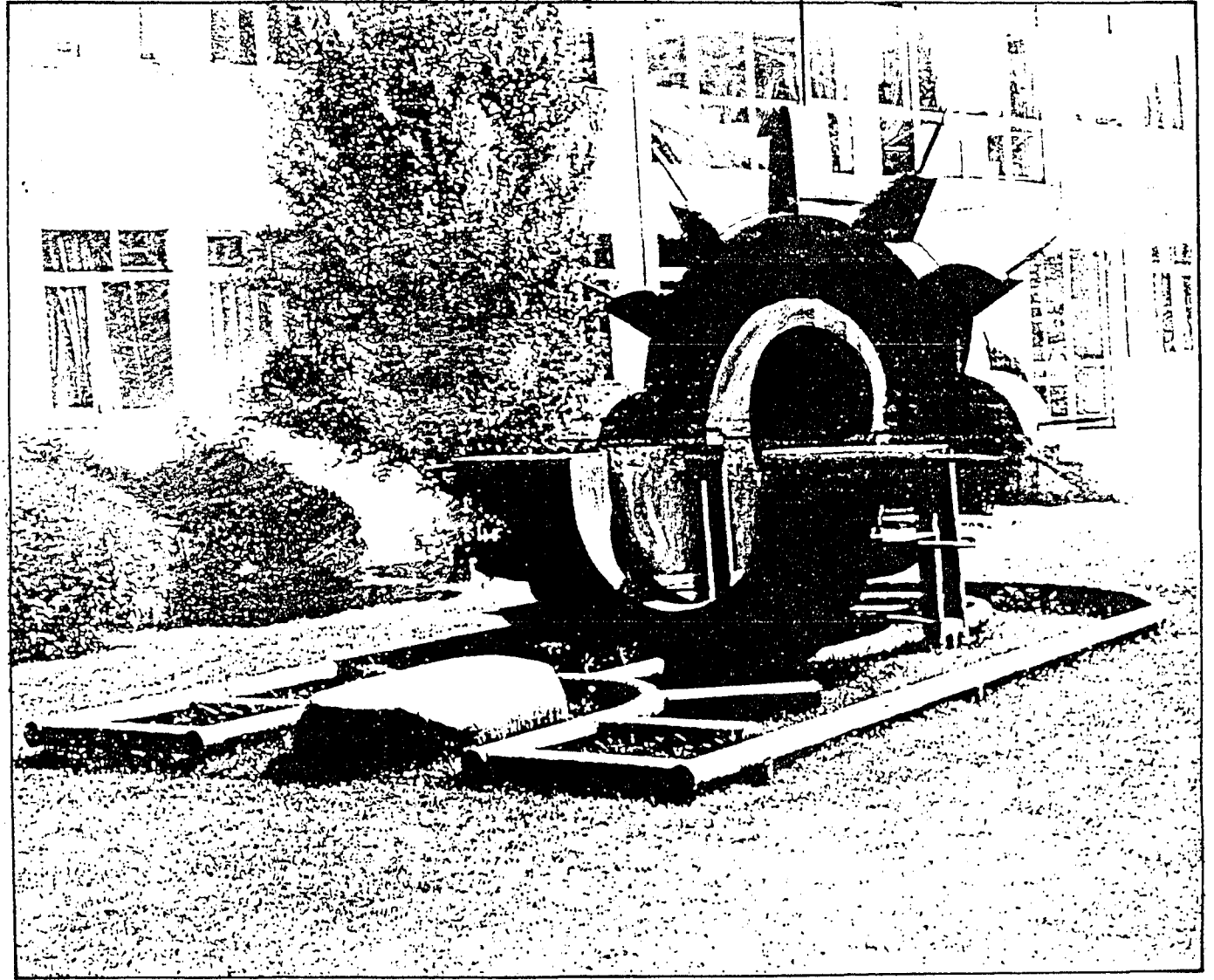
Resim 46 : "İsimsiz III", (Maket)



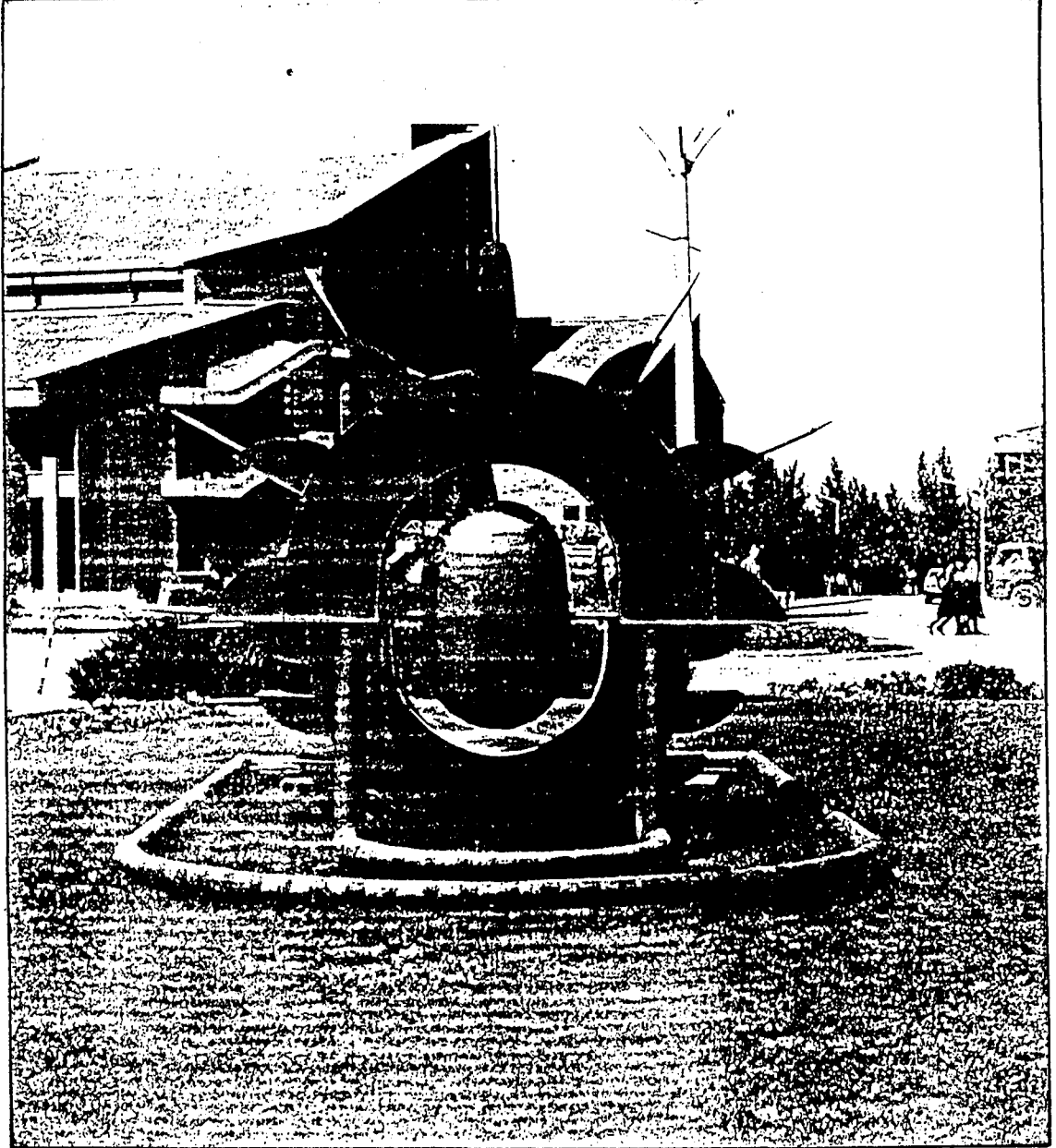
Resim 47 : "İsimsiz III", (Maket).



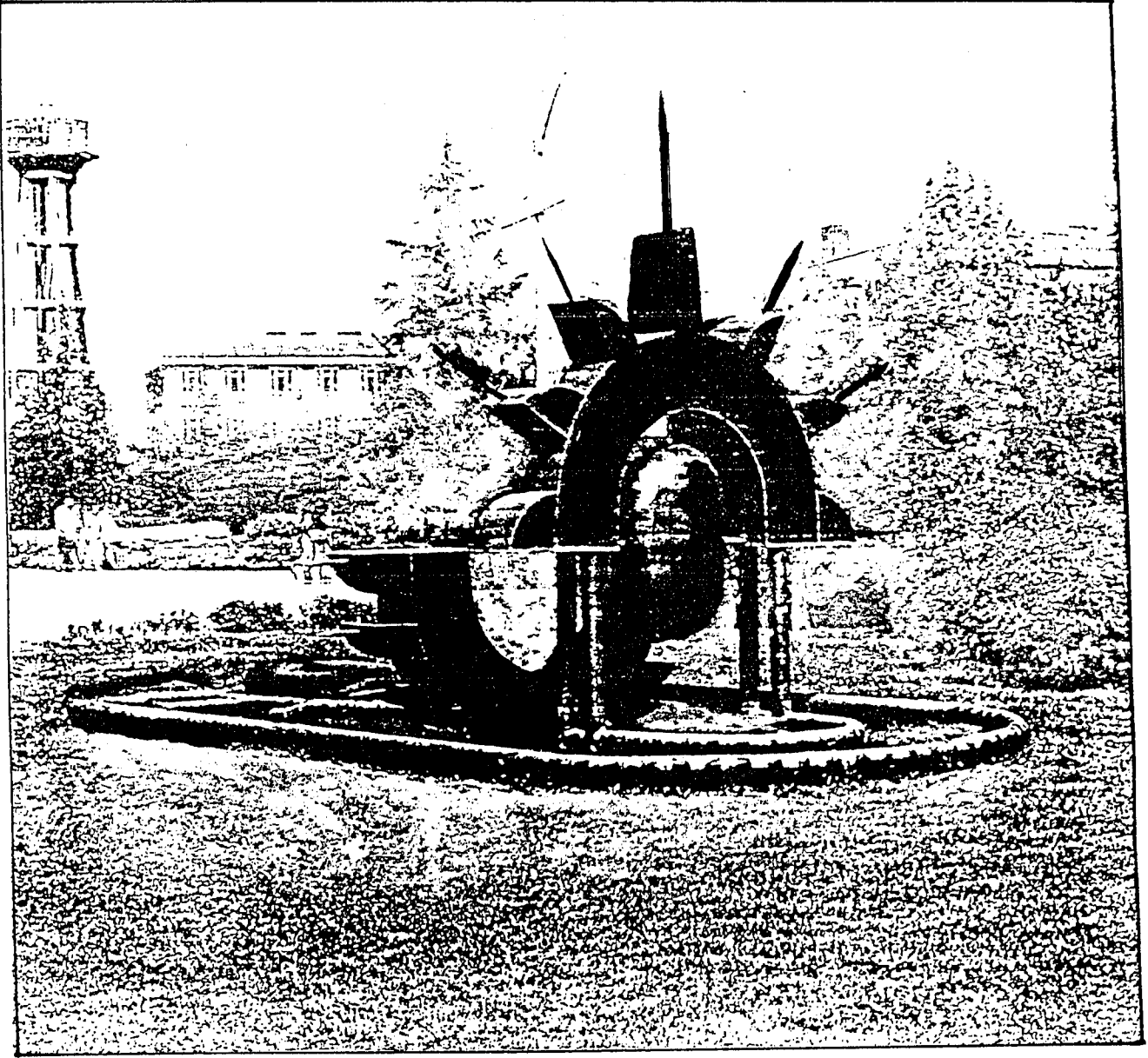
Resim 48 : "Güneş Kursu", 1994



Resim 49 : "Güneş Kursu", 1994



Resim 50 : "Güneş Kursu", 1994



Resim 51 : "Güneş Kursu", 1994

SONUÇ

Araştırma yöntemi olarak ilgili konular sistematik bir bölümlenmeye ayrılmıştır. Bu bölümlenmeyi 3 temel grupta toplamak olasıdır.

- 1- Soyut - soyutlayıcı - somut sanat yaklaşımlar,
- 2- İçerik - biçim - öz - biçimlendirme sanat yaklaşımları,
- 3- Kavram sanatçılığı, kavramsal sanat yaklaşımları.

Bu üç konudaki kuramsal ve uygulamaya yönelik bilgiler, farklı kaynaklardan olduğu gibi verilmiş, analiz - sentez ve sonuç değerlendirmeler bu bölümlenmelerin incelenmesi üzerine yapılmıştır.

Bu yönetime karşın, şu sonuç öncelikle saptanmıştır ki, 20. yüzyıl sanatı için daha çok şey söylenecek ve yazılacaktır.

Araştırmanın, konunun kapsamaları içinde ilk sonucu soyut ve soyutlama konusundadır.

20. yüzyıl başlarından itibaren, sanatta ve yaşamın diğer alanlarında (bilim, felsefe, tıp, teknik v.b.) büyük değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin sonucu olarak,

sanatta, doğa taklitçiliğinden vazgeçiş ve Natüralizm geleneğinin yıkılışıyla, yeni bir soyut dönem başladı.

Sanatta artık doğayı taklit ederek değil, kişinin duygularıyla, bilme - düşünme ilgileriyle “kavranan” önem kazandı. Böylece sanat görüneni vermiyor düşüncüyü görselleştiriyordu. Bu değişimler, Kübizm ile temellenen “Kavram Sanatçılığı”ydı.

Soyut sanat, düşünsel kavramlar üzerine kuruluydu. Böylelikle doğayı taklitten vazgeçen sanat, düşünme ve kavramsallaştırma mantığının egemen olduğu, yeni biçim vermeleri beraberinde getirdi.

Doğanın dış görünüşlerini yansıtırma çabasından, Cezanne ile kurtulmaya başlayan sanat, Kübizm ile yeni içerikler kazanmıştır. Doğa biçimlerinin, resme zararlı olduğu düşüncesiyle, Kandinsky’de, nesneden kaçmaya kadar varmıştır.

Soyut düşünsel bir kurgu yada, varolanın soyutlamalarla elde edildiği çalışmalarda, soyut ve soyutlayıcı sözcüklerinin farklı şeyler olduğu ifade edilmişse de; böyle bir ayırımın doğru olmayacağı, meydana gelen sanat eserinin; ister doğadan edinileni “soyutlamalarla” ister kurgusal soyut düzenin yorumlanması olarak, nasıl bir yöntemle olursa olsun, soyut çatısı altında toplandığı var sayılmıştır.

Araştırmanın ikinci önemli sonucu, biçim içerik ve öz konusundadır. İçinde yaşadığımız 20. yüzyılda, çok hızlı değişim ve gelişim gösteren, teknoloji ve yaşamsal olgular, soyut sanatın belirleyicisi olmuş bu değişim sonucunda, sanatsal anlatım yöntemleri, sanatçıyı, kişisel gerek ve isteklerine uygun, yeni biçimleme ve çözümleme yollarına götürmüştür. Soyut sanat artık, yaratıcı ve düşünsel olana yönelme ve insansı ilgilerin söz konusu olduğu çağı olanaklı kılmıştır.

Görsel düzeyde anlatım, sanatçının; sanatının, sanat öğelerinin, somut bir

biçimde aktarımıyla oluşur.

Somut yada soyut bir kavramı anlatmak ise, kişinin en büyük uğraşlarından. Bu onun var oluşunun, içsel ve zihinsel yapısının; imgeleminden, algılarından, bilinç düzeyinde, seçim, ayıklama, çoğaltma işlemlerinden geçirerek, bulma yetisinden kaynaklanmaktadır.

Kişinin, kendi dünyasını oluşturmak için, içsel olanı (korku, düş, özlem, inanç v.b.) duyma, görme algılama, soyutlaştırma, kavramlaştırma yoluyla yansıtması, görselliğe aktarması ile sağlayacağı eylemdir. Bir düşüncenin eylemleşmesi, biçime dönüşmesi ile belirlenmiştir.

“Bugün sanat yapmak, düşünce süreci, düşüncenin üretim sürecine dönüşmesi ve üretimin sonucu olarak tanımlanırsa, sanatçılar için bu sürecin hangisi daha önemlidir diye sorulduğunda, benim yanıtlım “ düşünce süreci” olacaktır. Düşünce süreci, sanatçının tavrında önemini göstermiştir. Dolayısıyla, yapıtların oluşturduğu metaforların tanımlanmasında, iki önemli öge vardır:

1- Sanat yapıtının düşünsel süreci

2- Sanatçının tavrı.” (Madra, 1993: s. 10)

Düşüncenin eylemlenmesi, somut bir ürüne dönük olarak tanımlanan bu (üretim) süreç, tüm aşamaları yönlendirmeyi ve bununda, kişi tarafından denetlenmesini gerekli kılar.

Biçimlendirme sürecinin aşamalarını oluşturan, tanım - tasarlama - yapım, ilerlemeyi sağlayan iç süreçler olarak gözlemlenmiştir.

Kişi, somut bir biçimle, kendi eylem ve deneylerini aktardığı, kendisi için anlam taşıyan ve bu anlamı, anlatım olarak ifadelendirdiği amacını, biçimle gerçekleştirir.

Kişiler tarafından üretilmiş biçimler ve bunlara ilişkin kuramlar, insanın niteliklerine, içinde yaşadığı toplumun özelliklerine ve bilgi birikimine bağlı olarak zaman içinde bir değişim gösterdiği, araştırmada saptanmıştır.

Biçimleri belirleyen ilgi ve etkinlikler, toplumdan edinilen ve geliştirilen değerler, kişilerin, duyuş - algılayış, deney, eylem ve bilgi birikiminin yansıdığı birer kültür olgusudur.

“Gerçeğin biçim için varlığına insan tarafından katılmış olan, insansal ve toplumsal varlıktır. Bir başka deyişle, biçimlendirme etkinliklerine konu olan gerçeklik, doğal bir gerçeklik değil insanın toplumsal bilincine dayalı bir gerçekliktir.” (Tunalı,1976:s. 45)

Biçim, gerçekliğin karşılığıdır. Biçimler, çevrelere ve içeriklerine bağlı olarak, süreç içinde bir değişim gösterirler. İçerik, biçimde yansır, öz ise biçimin yapısını belirler, içerik, biçim ve özün birliği zaman boyutuyla bir değişim içindedir.

Kültürel, toplumsal değişimler ve kişinin deney, eylem ve bilgi birikimiyle farklılıklar, biçimle, bir paralellik içinde gider.

İçerikte meydana gelen değişimler, biçimide etkiler. Biçim de içerik üzerinde etkilidir. Biçimin yetkinliği, içinde barındırdığı değişikliklerle uyum içinde olmasından kaynaklanır. Araştırma da, biçim ile içerik, öz arasındaki sürekli değişen ilişkilerin varlığı gözlenip saptanmıştır.

Her yeni dönem ve yaşam biçimi, sanattada, kendi “biçim öğelerini” birlikte getirir.

Soyut sanatın, biçim dili üzerinde kurulu ilkesi 1960’larda kendi kendini yadsır bir şekilde kavramsal sanata dönüşmüştür. Bu yeni anlayışta kavramsal sanat, biçimsel tercihler ve estetik değerlerin, yerini içeriğe bırakması ile varlık kazanmıştır.

Her ne kadar Kavramsal Sanat, nesneyi yok sayar bir “tutum” içindeyede, kavramsal sanatçılar, düzenlemelerinin, eylemlerinin, noter tasdikli belgeler, fotoğraflar ve teyp bantları ile dökümünü gerçekleştirmişlerdir.

Böylelikle, Kavramsal Sanat’ın nesneden uzaklaşan tavrı, sonuçta bir belgede olsa, nesneyle ifadeleniyor, somut bir nesneye dönüşüyor olduğu, araştırma sonucu olarak saptanmıştır.

1930’lardan sonra büyük bir hızla ilerleyen heykeli Giacometti, Brancusi, Henry Moore, Jean Arp, Picasso gibi öncü sanatçılarla, soyut sanatta önemli örnekler vermiştir. Bu sanatçılar, soyutlamalarıyla uç örneklerle gitmişlerdir.

O zamana kadar süregelen dönemde resim alanında isim yapmış sanatçıların, aynı zamanda heykel çalışmalarında görülmektedir.

Minimalizm, daha çok heykel alanında etkinliğini sürdürmüştür. Max Bill, David Smith, Anthony Caro, Donald Judd, Tony Smith gibi sanatçılar, sade ve yalın biçimlerle bu yönde önemli örnekler vererek minimalizmi belirlemişlerdir.

Heykel alanındaki çalışmalarla, resimsel çalışmalarını birlikte sürdüren Dan Flavin, Sol Lewitt gibi öncü sanatçılar, ressam yada heykel sanatçısı olmaktan ziyade, sanatçı kimliği altında anılmışlardır.

Heykelin bağımsız öncülüğünün, soyut sanat başlangıcında görülmemesine karşın, minimal sanatla birlikte, heykelin “yalın, üç boyutlu ve uzamsal “ olarak farklı

bir yer kazandığı, araştırmanın vardığı başka bir sonuçtur.

20. yüzyılı geride bırakıp, 21. yüzyıla girmeye hazırlandığımız bu zamanda, yaşamın her alanında, neredeyse takip edilemeyecek bir hızla değişen gelişmeler yaşanmaktadır. Elektronik iletişim sistemlerinin kullanılması ve yaygınlaşması, bilgisayarın birebir insan hayatına girmesiyle yaşanan, bilim ve teknolojiadaki bu değişime paralel olarak, sanatta da eski biçim ilkelerine bağlanmaya bir yöneliş olmuştur.

Thomas Mc. Evilley, bir makalesinde, sanattaki bu değişimi şöyle ifade etmektedir:

“Kozmik bir beşğin, sallanışında olduğu gibi, olaylar dönüp, dolaşıp birbiri ardı sıra tekrarlanır. Olaylar, tıpkı bir sayfa içinde dönüp dolaşan bir daire gibi, birbirini aynı şekilde tekrarlar yada sayfa üzerine bir daireden daha çok, spiral misali yayıldıkları için, belli bir çizgisellik ya da yöneliş içerirler.” (1995:s.35)

Her yeni akım ve oluşum, kendi gelişimini getiriyor, dolayısıyla kendi özgün kuramını gereksiniyordu. Akımlar arasındaki ince çizgi, birbirini kapsayan bir süreklilik halinde devam ediyordu.

Werner Haftman, bunu: “Her oluşum, kendisinden önce gelen sanat akımlarından etkilenmiş, her oluşum, kendisinden sonra gelişen sanat akımlarını etkilemiştir.” (Kahraman, 1995:s.59) diye ifade eder.

Yapılan çalışmalarda, genel olarak görsel anlatımı belirleyen, soyutlamalarla elde edilen, düşünsel kavramların biçimlendirilişi ele alınmıştır. Bu yaklaşım, uygulamaların kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

Uygulamalarda, plastik bir dille çözümlene, sağlam bir anlamlama ile bütünleşen, biçimsellik sağlamaya çalışılmıştır. Oluşturulan görsellikte ise, kişisel yönelişleri içinde barındıran bir aktarım olduğu düşünülür.

“Sanat eseri yaratma işleminde, malzeme ve yaratış usulü önemli faktörlerdir. Bu faktörler, ister sanatçının iç güdüsünden gelen tepki olarak, ister bilinçli ilgilerinden doğmuş olarak kendini açığa vursun, ifade edilen şeyin kaçınılmaz parçasıdır.”(Lowry, 1987:s.151)

Geleneksel olarak kullanılan ahşap, metal taş gibi malzemelerin yanısıra; polyester, bez, makine parçaları, hurda atıkları, v.b. anlamı kuvvetlendirecek, kavramsal bağlar kuracak, malzeme arayışlarına da gidilmiştir.

Gözünü açtığı andan itibaren, kendini, doğal yada yapay, nesnel dünyasında bulan insanın, ancak, biçimlerle yetkinliğe ulaşacağı düşünülür. Biçim, sanatsal eylemin göstergesidir.

Yapılan uygulamalarda, biçimlerin görselliğe aktarılmasında, soyutlama düzeyin de, bir kavramsallığa gidilmiştir.

“Yaratıcı sanatın temel sorusu “ne” değil, “nasıl” dır. Sanat tarihi, özünde biçimler tarihidir. Sanat dünyasına egemen olmuş tüm akımlar, temel felsefelerini belki düşünsel bir düzlemde saptarlar ama, önemli olan bir sanat yapıtında sözcüklerle dile getirilen düşünsellik değildir. O sanat yapıtının, düşüncenin temellendirilmesine olanak verecek biçime dönüştürülmesi ve üretilmesidir.” (Kahraman, 1995:s.150)

KAYNAKÇA

AKARSU, Bedia

1988 Felsefe Terimleri Sözlüğü
İstanbul : İnkılap Kitapevi, 4. Baskı.

AKDENİZ, Halil

1995 Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerini
Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına
Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme.
Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Yayınları, Sayı:3.

AKSOY, Özgönül

1977 Biçimlendirme
Trabzon : K.T.Ü. Yayınları.

APPİGNANESİ, Richart ve C. Garratt

1996 Çizgilerle Postmodernizm
(Çev. Doğan Şahiner),
İstanbul : Milliyet Yayınları.

ARNHEİM, Rudolf

1983 Biçim ve Tüketici
(Çev. Mehmet Ergüven, İbrahim Karamemet),
Ankara : Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, (Mart).

ATALAYER, Faruk

1993 Estetik İletişimde Sanat
Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Yayınları.

ATALAYER, Faruk

1994 Temel Sanat Öğeleri
Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Yayınları.

ATALAYER, Faruk

1995 Tasarım Teorisi Ders Notları
Eskişehir.

BAYKAM, Bedri

1990 Boyanın Beyni
İstanbul : Genç İşadamları Derneği.

BERGER, John

1987 Sanatta Devrim
(Çev. Bilge Berker),
Ankara : " V " Yayınları, I. Basım.

BERGER, John

1988 Görme Biçimleri
(Çev. Yurdanur Salman),
İstanbul : Metis Yayınları, III. Basım.

BURDEN, Chris

1991 Öteki Taraftan Mesajlara
(Çev. Güven İncirlioğlu),
İstanbul : Arkitekt, Sayı:10.

ECEVİT, Bülent

1975 Brancusi
İstanbul : Milliyet Sanat Dergisi (Ağustos).

ERZEN, Jale

1983 Soyut Sanat Üzerine
İstanbul : Boyut Plastik Sanatlar Dergisi (Ocak)
Yıl : 2 Sayı : 10.

ERZEN, Jale

1991 Modernizm Sonrası Sanat
Çağdaş Düşünce ve Sanat
İstanbul : a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.

EVİLLEY, Mc. Thomas

1995 Postmodernizm ve Yeni Bir Tarih Modeli
Seçmek Zamanı
(Çev. Kemal İskender)
İstanbul : Türkiye'de Sanat, Sayı: 10.

FISCHER, Ernst

1995 Sanatın Gerekliliği

(Çev. Cevat Çapan)

İstanbul : Payel Yayınevi, 8. Basım.

GENÇ, Adem ve A. Sipahioğlu

1990 Görsel Algılama

İzmir : Sergi Yayınevi.

GİDERER, Hakkı

1995 Kavramsal Sanat

Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Yayınları, Sayı:3.

GÜVENÇ, Bozkurt

1976 Sosyal ve Kültürel Değişim

Ankara : Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan

1993 Felsefe Sözlüğü

İstanbul : Remzi Kitabevi, 8. Basım.

İPŞİROĞLU, Nazan ve M.İpşiroğlu

1983 Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi

İstanbul : Cem Yayınevi, 2. Basım.

İPŞİROĞLU, Nazan ve M.İpşiroğlu

1991 Sanatta Devrim

İstanbul : Remzi Kitabevi, 2. Basım.

KAHRAMAN, Bülent Hasan

1993 Sanatsal Gerçekliler Olgular ve Öteleri.

İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

KAHRAMAN, Bülent Hasan

1993 Sanatta Konvansiyonel Tradisyonel İlişisine

Bakışlar : Resim, Kavramsal Sanat Açısından.

İstanbul : Gösteri.

KAHRAMAN, Bülent Hasan

1991 Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim

(Yayına Hazırlayanlar : İpek Aksüğüdür Düben, Deniz Şengel)

İstanbul : a+A Paltık Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.

KANDİNSKY, Vasily

1993 Sanatta Zihinsellik Üstüne

(Çev. Tevfik Turan)

İstanbul : .yapı Kredi Yayınları, 10. Basım.

KATI, Aytaç

1995 Günümüz Sanatında ve Savaş Sonrası

Minimal Sanata Doğru Heykel

Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Yayınları, Sayı:3.

KLEE, Paul

1963 Çağdaş Sanat Kuramı

(Çev. :Mehmet DüNDAR),

Ankara : Dost Kitapevi Yayınları.

RAGON, Michelle

1987 Modern Sanat

(Çev. Vivet Kanetti),

İstanbul : Cem Yayınevi.

SHELLMAN, J. ve B. Klüser

1991 Joseph Beuys'a Sorular

(Çev. Ayşe Bikmen),

İstanbul : Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:133.

SÖZEN, Metin ve U. Tanyeli

1986 Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü

İstanbul : Remzi Kitapevi.

TANSUĞ, Sezer

1993 Sanatın Görsel Dili

İstanbul : Remzi Kitapevi, 3. Basım.

THOMSON, George

1987 İnsanın Özü

(Çev. Celal Üster),

İstanbul : Payel Yayınevi, 3. Basım.

TOKATLI, Atilla

1973 Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü

Ankara : Bilgi Yayınevi.

TUNALI, İsmail

1989 Marksist Estetik

İstanbul : Altın Kitaplar Yayınevi.

TUNALI, İsmail

1989 Felsefenin Işığında Modern Resim
İstanbul : Remzi Kitapevi, 3. Basım.

TURANİ, Adnan

1980 Sanat Terimleri Sözlüğü
İstanbul : Toplum Yayınevi, 4. Basım.

TURANİ, Adnan

1983 Dünya Sanat Tarihi
Ankara : Türkiye İş Bankası Yayınları.

WORRINGER, Wilhelm

1985 Soyutlama ve Özdeşleyim
(Çev. İsmail Tunalı)
İstanbul : Remzi Kitapevi.