



DÜŞÜNSEL VE PLASTİK BAĞLAMDA AÇIK YAPIT DİYALEKTİĞİ

Hakan ARSLAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANA SANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

OCAK 2016

Hakan ARSLAN tarafından hazırlanan "Düşünsel ve Plastik Bağlamda Açık Yapıt Diyalektiği" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Mehmet YILMAZ
Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

Başkan: Prof. Cebail ÖTGÜN
Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

Üye: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN
Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

Tez Savunma

Tarihi:

28/01/2016

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

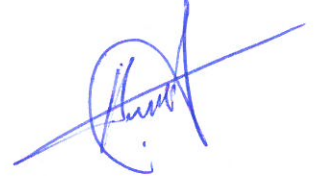
Prof. Dr. Aysen SOYSALDI
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Hakan Arslan



DÜŞÜNSEL ve PLASTİK BAĞLAMDA AÇIK YAPIT DİYALEKTİĞİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hakan ARSLAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

OCAK 2016

ÖZET

Bu tezde, geçmiş dönemlerden günümüze, her yapıtta var olan “açık”lık konusu irdelenmiş ve Umberto Eco’nun 1962’de bu konuya daha fazla yoğunlaşarak çağdaş sanattaki “açık”lık kavramını, klasik sanatta kendiliğinden var olan açıklıktan ayırmıştır. Bu bağlamda, çağdaş açık yapıtların alımlayıcının karşısında sergilediği tutum ve alımlayıcının açık yapıt karşısındaki sergilediği tutum ve yorum incelenmiştir. Tezin yöntemi nitelikselidir; tez gözlem, araştırma ve uygulama aşamasından oluşmuştur. Konu kapsamında kaynak taraması yapılarak, mevcut dökümanlar incelenmiştir. Konuyla ilgisi olan bugüne kadar yapılmış araştırma ve uygulamalar bu bağlamda gözden geçirilmiştir. Açık yapıt diyalektiğinin, dönemsel süreçlerde nasıl algılandığını, nasıl ortaya konulduğu saptanmış, çağdaş sanat ve günümüz plastik sanatlara yansımalarını ve uygulamalarını inceleyerek birçok sanatçının çalışmalarıyla birlikte ele alınmıştır. Araştırma için gerekli görülen bilimsel alanların disiplinlerine yönelik her türlü veriden yararlanılmıştır. Farklı dönemlere ait sanat eserleri bu düşünce paralelinde incelenmiştir. Konuyla bağlantılı düşünce yapıları, sanatsal dönem ve kuramlar belirli bir kronolojik sıra izlenmeksizin incelenmiştir. Konu, uygulama çalışmalarıyla birlikte ele alınmıştır.

Bilim Kodu: 404. 7.026. 7.016

Anahtar Kelimeler: Açık Yapıt, Alımlayıcı, Poetika, Gösterge, Yorum, Resim, Plastik Sanatlar.

Sayfa Numarası: 105

Danışman: Prof. Mehmet YILMAZ

THE DIALECTICS of OPEN WORK in INTELLECTUAL and PLASTIC CONTEXT

(M. Sc. Thesis)

Hakan ARSLAN

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

JANUARY 2016

ABSTRACT

In this thesis, from previous periods to today, to be studied on “openness” topic which is included in all compositions and also the perspective of Umberto Eco at 1962, concentrate on this topic and separate the concept of “openness” in contemporary arts from spontaneous openness of classical arts. In this respect, to be inspected attitudes of contemporary open compositions towards interpreters, the attitudes and commands of interpreters on obvious compositions. The method of the thesis is qualitative; thesis is composed of observations, search and application steps. Scanning of resources and available documents are searched for covering the topic. Researches and practices, until today are revised in this context. How the dialectic of open composition is perceived in periodic processes, deduced how it is exhibited, responses and practices on contemporary arts and daily plastic arts are investigated and deal with the other artists’s products. From all kinds of datas which include the scientific departments’ disciplines that are necessary for this research, are utilized. Different periods’ arts which cover this idea are examined. Ideas related with this topic, artistic stages and theories are searched without chronological sequences. This issue is approached with practice workouts.

Science Code: 404. 7.026. 7.016

Key Words: Open Work, Interpreter, Poetica, Sign, Semiotics, Interpretation, Painting and Plastic Arts.

Page Number: 105

Supervisor: Asist. Prof. Mehmet YILMAZ

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren danışmanım Prof. Mehmet YILMAZ'a, tez konumun çıkış noktasından bitimine kadar olan evrede her daim yardımda bulunan değerli hocam Prof. Cebail ÖTGÜN'e, manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan değerli kardeşim Ferit ARSLAN'a eşi Zeliha ARSLAN'a özellikle Yeliz TEMÜRÇİ, Veda EKMEKÇİ ve Ahu YEŞİLLETEN'e teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜRLER	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
SİMGELER ve KISALTMALAR	xi
1.GİRİŞ	1
2.BİRİNCİ BÖLÜM: UMBERTO ECO	7
2. 1. Açık Yapıt Poetikası	7
3. İKİNCİ BÖLÜM: AÇIK YAPIT VE İZLERİ	31
3. 1. Sanat Tarihsel Süreçte Açık Yapıt İzleri	31
3. 2. 20. Yüzyılda Açık Yapıt Üzerine Düşünsel - Plastik Değerlendirmeler	35
3. 2. 1. Franz Kafka: Kimliksiz oluşum	35
3. 2. 2. Jackson Pollock: Belleğin izini sürmek	36
3. 2. 3. Jean Dubuffet: Yaratıcılığın özü	39
3. 2. 4. Alexander Calder: Mobiller	42
3. 2. 5. Felix Gonzalez-Torres: İsimli	45
3. 2. 6. Nathan Carter	49
3. 2. 7. Mark Bradford	52
3. 2. 8. Richard Aldrich	55
3. 2. 9. Doug Aitken	57

4.ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: UYGULAMARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR	61
5. SONUÇ	83
KAYNAKLAR	85
Görseller Tablosu	88
ÖZGEÇMİŞ	105

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2. 1. Uçak Kuyruğu	13
Resim 2. 2. Mavi Armoni	22
Resim 2. 3. Doğrusal Yapı No: 2	23
Resim 2. 4. Bir Pusula Olmadan Voyageur	26
Resim 2. 5. No: 11	28
Resim 3. 1. Il Gesù kilisesi	31
Resim 3. 2. Kuşkucu Thomas	33
Resim 3. 3. Azize Terasa'nın Kendinden Geçişİ	33
Resim 3. 4. No: 1 Lavanta Kokusu	38
Resim 3. 5. Mösyö Tüy ile Kırıışık Pantolonun İçinde	41
Resim 3. 6. İniş Çıkışlar	42
Resim 3. 7. Kırmızı Disk ile Kırıışıklık.....	44
Resim 3. 8. İsimsiz (U.S.A. Today)	46
Resim 3. 9. İsimsiz (Ross).....	47
Resim 3. 10. Petit Calivigny	50
Resim 3. 11. Gizli Swindon Atışması.....	51
Resim 3. 12. Cheryy Ripe (Kısa Dalga Radyo İstasyonu) Şifreli Renk Kuşağı ..	51
Resim 3. 13. Hayalet Para.....	53
Resim 3. 14. Los Moscos (Sinekler).....	54
Resim 3. 15. Slayt Resim 2 Slide Painting #2 (Me Looking at "I am a Fruitcake I am a Fruitcake" Painting).....	56
Resim 3.16. isimsiz (Büyük).....	56

Resim 3. 17. Göç	58
Resim 3. 18. Elektrikli Dünya	59
Resim 3. 19. Uyurgezeler	60
Resim 4. 1. Saat devre şeması	63
Resim 4. 2. İsimsiz	64
Resim 4. 3. İsimsiz	68
Resim 4. 4. İsimsiz	69
Resim 4. 5. İsimsiz	71
Resim 4. 6. İsimsiz	74
Resim 4. 7. İsimsiz	75
Resim 4. 8. İsimsiz	77
Resim 4. 9. İsimsiz	78

SİMGELER ve KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar Açıklamalar

Çev. Çeviren

Vb. Ve benzeri

Bkz. Bakınız

Akt. Aktaran

A.B.D. Amerika Birleşik Devletleri

1. GİRİŞ

Açık Yapıt, çağdaş¹ sanatın geleneksel sanattan bir kopuşu, ayrılışı ifade eder ve vurgular. Eco, *açıklığı* her tür sanat yapıtının bir özelliği olarak belirtmiştir. Ama çağdaş sanattaki *açıklık* ile geleneksel sanattaki *açıklığı* keskin bir şekilde ayırmıştır. Buradaki ayrımı sağlayan ana unsur; çağdaş sanatta *açıklık* bir amaç olarak görülmüş ve uygulanmış, geleneksel sanattaki *açıklık* ise bir zorunluluk olarak görülmüştür. Bekir Tarık zorunluluğu ve amacı şu şekilde ifade etmiştir: “Eco için geleneksel yani *klasik* sanat öz olarak *belirli*’dir. Okuru, izleyiciyi, dinleyiciyi tikel bir yöne yöneltir; metni, resmi, ezgiyi ya da oyunu yorumlamanın tek bir yolu vardır. Oysa açık yapıt belirsizdir, çeşitli yorumlamalara imkan verir ve bunların hiçbirisi bir ötekine baskın değildir” (Tarık, 2001).

Açık Yapıt, alımlayıcıya birçok müdahale olanağı tanır. Ama bu müdahale tutarsız, biçimsiz bir müdahale olmamalıdır. Açık Yapıt’ın özündeki belirsizlik, yanında sınırsız bir yorumlama olanağı getirmiştir. Ama bu sınırsızlık yanlış anlaşılmış ve Eco bu durumu şöyle açıklamıştır: “Açık Yapıt’ta, estetik değeri olan metinlerin okunmasında yorumcunun etkin rolünü savunuyordum. Kitabı yazdığımda, okurlarım temel olarak işin yalnızca *açıklık* yönü üzerinde yoğunlaşıp, benim önerdiğim açık uçlu okumanın, yapıtın meydana çıkardığı (ve onu yorumlamaya yönelik) bir etkinlik olduğu gerçeğine gereken önemi vermediler. Bir başka deyişle, ben metinlerin hakları ile yorumcularının hakları arasındaki diyalektiği inceliyordum. Son yirmi yıldır yorumcuların haklarının aşırı öne çıkarıldığı kanısındayım” (Eco, 2012: 39). Eco, yapılan herhangi bir yorumun, kötü bir yorum olduğunu söylemenin olanaklı olabileceğini ve bunun en azından yapılan yorumu sınırlayan bir ölçüt olabileceğini belirtir. Bunun akabinde doğru bir yorum ve anlam için Ötügen şunları belirtir: “Bir sanat yapıtını anlayabilmek, anlamlandırabilmek için o yapıtın kendine özgü yapısını kavramak ve onunla bir iletişime girmek gerekir. Sanat yapıtının anlaşılması, o sanat yapıtının çok yönlü kavranmasıyla doğru orantılıdır. ...Yapıtla karşı karşıya gelmek o yapıtı anlamak anlamına gelmez. Anlamak, bilmeyi gerektirir. Biz ancak bildiğimiz kadar anlarız, anladığımız kadar

¹ Umberto Eco, *Opera Aperta* (Açık Yapıt) adlı kitabında *çağdaş* (contemporary) anlamına gelen *contemporanee* kelimesini kullanmaktadır. Fakat Eco’nun yazmış olduğu metinde verdiği örneklerle bakacak olursak bunlar *modernizm* ile örtüşmektedir. Dolayısıyla Eco’nun bu metinde modern sanat ile çağdaş sanatın ayrımını tam olarak yapmadığını görmekteyiz.

haz alır ya da aktarırız. Bir sanat yapıtıyla kurulan deneyim ‘hem öznel, hem de nesneldir.’ Biri diğerini tamamlar. Özne yaklaşımın bir değeri olması için bir bakış, ‘*estetik görüş*’ geliştirmek gerekir. Gözlemi bilgiye dönüştürmek gelişigüzel bir bakışla değil, uyarlanmış, kurgulanmış bir yaklaşımla olur. Özne yaklaşımla, nesnel yaklaşımın dengesi tutarlılık açısından önemlidir” (Özgün, 2010: 3). Yapıttaki göstergelerin ortak özelliği olarak sınırsız, belirsiz oluşu, yorumlarında bir hedefi, amacı olmadığı anlamına gelmemelidir. Açık yapıt’ta Eco alımlayıcıya sınırsız yorum hakkını tanıyan görüşlerini ifade ederken, amacının sadece yapılan yorumun yanlış ya da aşırı olabileceğini göstermek değil, bununla beraber yapılan kötü yorumu tanımlamanın ölçütünü de ortaya koymak olduğunu belirtir. Eco, *açık yapıt* sadece bir yorumlama, anlama, okuma alanı olarak değil bunun ötesinde yapıt bir bilgi kaynağı olarak da görür.

Eco, *Açık Yapıt*’ta alımlayıcının ne istediğini açıklarken şunları belirtir:

Çağdaş poetik, bazı sanatsal yapıtların izleyicinin daha özel biçimde işe karışmasını talep etmesini savunurken, belirlenimsizlik izleğinin tüm kültürümüz üzerindeki çekici etkisini yansıtır. Tekanlamlı ve zorunlu bir olaylar dizisi yerine, bir olanaklar alanını, her türlü işlemsel seçimlere ve yorumlara açık “ikircimli” durumlar yaratma süreçlerini yeğleriz (Eco, 1962/2001: 63).

Çağdaş burjuva uygarlığının geçirdiği krizlerden biri de ortalama insanın, gerçeği kendi başına doğrudan keşfederek kendini oluşturmak yerine, dışarıdan dayatılan varsayımlardan kurtulamamasından kaynaklanır. Konformizm, tek yönlülük, sürü ruhunu geliştirme ve kitlesel düşüncenin bir parçası olma gibi iyi bilinen toplumsal hastalıklar; ahlakta, politikada, moda alanında, beslenmede, eğitimde, pedagojide, “doğru form”la özdeşleştirilen yargı ve anlayış standartlarının edilgen olarak ediniminin ürünüdür. Siyaset gibi ticari reklamlar da her türlü gizli ayartma ve bilinçaltını etkileme yöntemine başvurarak “doğru formlar” dayatır; ortalama insan da bu durumu kabullenip, hiçbir şey sorgulamaksızın yaşar gider (Eco, 1962/2001: 110).

Eco, bu bağlamda şu soruyu yöneltir:

Çağdaş sanat tüm modelleri ve şemaları sürekli ihlal ederek (gerçekten de çağdaş sanat bir model ve şema olarak tüm model ve şemaların geçici olduğunu ve onları yalnızca bir yapıttan ötekine değil, aynı yapıtın içinde de

değiştirmek, kurallarını ihlal etmek gerektiğini söyler) pedagojik bir işlevi yerine getirip, bizi özgürleştirmiyor mu? (Eco, 1962/2001: 110).

Eco'ya göre; çağdaş sanatın söylemi estetik yapının duvarlarını aştığını, beğenin sınırlarını geçmiş olduğunu ve daha geniş bir kapsam kazanacağını söyler. Eco bunun yanında çağdaş sanatın insanları özgürlüğe kavuşturacağını, insanlarda kaybolan algı ve zeka bilincini çağdaş sanatla yeniden kazandırılacağını ifade etmiştir. Araştırmada Umberto Eco'nun *açık yapıt* kuramı referans alınarak sanat yapıtlarındaki *açıklık* irdelenmiş. Bu eksen de geleneksel ve çağdaş yapıtlardaki *açıklık* belirtilmiş, aynı zamanda, yapıt-alımlayıcı diyalektiği incelenmiştir. Bu durum araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

Araştırmada, sanat tarihinde yer alan dönem, akım ve üsluplar çoğunlukla *açık yapıt* bağlamı çerçevesinde ele alınmıştır. Bu tarihsel süreçte kronolojik bir sıra izlenilmemiş ağırlıklı olarak 20. yüzyıldan günümüze uzanan süreçteki akım ve üslupların çalışmalarına ve düşünsel söylemlerine yoğunlaşılmıştır. Konu bağlamında *açık yapıt*'a yönelik kuramsal açıklama ve çalışmalar yer alırken, geleneksel sanat yapıtlarına yönelik kuramsal açıklama ve çalışmalar, değerlendirmeler sınırlı yere sahiptir.

Tanımlar

Eylem Resmi (İng. *action painting*): Bazen *jest (davranış) soyutlaması* olarak da adlandırılmaktadır. Jackson Pollock, 1947 yılında, yere serilen büyük boyutlu tuvaler üzerine, tenekelerdeki boyaları dökerek, damlatarak, akıtarak resim yapmıştır. Bu resimler ve resimler üzerindeki lekeler, sanatçının hareketlerinin göstergesidir. Resmin temsil ettiği şey, ressamın resimleri yaparken yaptığı hareketlerdir. Pollock, bu resimleri bir yıl sonra sergilemiştir. Eleştirmenler, bu sanatı sarsıcı olarak nitelendirmişlerdir. 'Action painting'in en önemli özelliği resmin önceden tasarlanmamış olması, sanatçının kendiliğinden eyleminin ürünü olmasıdır. Burada sanatçının anlık dışavurumu söz konusudur. Bu sergiden sonra Yves Klein, Mark Tobey gibi birçok genç ressam bu şekilde resim yapmayı seçmiştir. Bu ressamlar, boyayı tuvale fırlatmak, vücudu boyanmış çıplakları tuval

üzerine yuvarlamak, boya dolu poşetlere nişan alıp patlatmak ya da bisikletle boyaların üzerinde hareket etmek gibi yöntemleri kullanarak resim yapmıştır.

Eylem Resmi terimi, ilk kez Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg tarafından 1952 yılında kullanılmıştır. Terim, kullanımının ardından New York Okulu eleştirmenlerinin estetik perspektifinin yönünü değiştirici bir etkide bulunmuştur. Jackson Pollock, Williem de Kooning gibi soyut dışavurumcular resim hakkındaki görüşlerini açık biçimde dile getirmeye başlamış ve Clement Greenberg gibi eleştirmenlerden destek görmüştür. Greenberg, *eylem resmi* sanatçıların çalışmalarını onların varoluşsal mücadelesi olarak değerlendirmiştir (Keser, 2009: 22-23).

Tüm Yüzey (İng. *all-over*): Resmin elemanlarının tüm yüzeyde bir ilgi merkezi oluşturmayacak şekilde düzenlenmesi esasına dayanan resim anlayışı. Jackson Pollock'un resimleri bu anlayıştadır. Bu anlayışın ilk öncüsü Monet olarak görülebilir. Monet'nin 1910'lu yıllarda yaptığı *Nilüferler* dizisinde benzer bir kaygı vardır (Keser, 2009: 32).

Ham Sanat (Fr. *art brut*): *Ham Sanat*'ta profesyonel (ustaca) olmayan, kendiliğinden bir sanat söz konusudur. 1948 yılında Dubuffet, Breton ve Tapie, 'art brut'yu kurmuştur. Bu sanatçıların amacı; kendi kendini yetiştirenlerin, meşhur olmayanların, mahpusların ve ruh hastalarının ürünlerini ortaya çıkarmak olmuştur. Jean Dubuffe'nin topladığı çalışmalardan bir 'art brut' koleksiyonu oluşturulmuştur. Dubuffet, kazanılmış kültürün ürünleri olan sanatları reddetmiş ve 'art brut'un ateşli bir savunucusu olmuştur. Kendi resimlerinde de bu yaklaşımı açıkça görülmektedir (Keser, 2009: 48).

Biçimsiz Sanat (Fr. *art Informel*): Georges Mathieu, Alberto Burri, Jean Fautrier, Hans Hartung ve Nicolas De Steal'in 1950'li yıllarda Fransa'da soyut anlatımı benimseyen bir anlayışla oluşturdukları akım. Bu sanatçılar, geometrik soyutlamadan kopuş yanında sezgisel ve doğaçlamacı bir karakteri vurgular. Bu nedenle akım, Amerikan soyut dışavurumculuğunun Fransa'daki karşılığı olarak düşünülür (Keser, 2009: 49).

Dizge: Bir dizgede tek başına ele alınan öğelerin bir anlamı yoktur. Ancak bu öğeler, dizgenin diğer öğeleriyle karşılıklı ilişkiler ve bağıntılar içinde bir anlam

kazanır. Anlamın, öğelerin karşılıklı bağı ile oluşmasından dolayı, bir öğedeki önemli her değişiklik dizgenin tümünü değiştirir (Keser, 2009: 98).

Doku: Bir sanat yapıtının yüzeyinin görünümü ve hissedilmesi. Nesnenin görünümü veya hissi, düz veya parlaktan kaba veya mata kadar çeşitlenebilir. Nesnenin karakterini anlamamızı sağlayan bu örüntü 'doku' olarak tanımlanır. Doğada var olan her şeyin yüzeyi kendi dokusu ile örtülüdür. Hem görme duyusuna hem de dokunma duyusuna hitap eden doku, nesnenin içyapısı ve dış yapısı hakkında bilgi verir.

1) Resim, heykel ya da mimari biçimin yüzeyinin doğası.

2) Bir sanat eserindeki genel materyalin nitelikleri: örneğin bir resimdeki fırça vuruşlarının ritmi (Keser, 2009: 99).

Lekecilik (Fr. *Tachisme*): Bu terim, Fransız sanat eleştirmeni Charles Estienne tarafından, 1950'li yıllarda etkinlik gösteren ve soyut dışavurumculuğun karşılığı olan, rengin leke ve damlalar halinde uygulandığı soyut resim anlayışını nitelendirmek için kullanılmıştır. Ayrıca bkz. Soyut Dışavurumculuk (Keser, 2009: 333).

Azcılık (İng. *minimalism*): ABC sanatı olarak da adlandırılmaktadır. Amerika'da 1960'lı ve 1970'li yıllara etkili olan ve sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunan sanat anlayışı. Minimalizm terimi, ilk kez 1965 yılında Richard Wolheim tarafından kullanılmıştır. Terim, sanatın çeşitli biçimlerini, özellikle de müzik ve görsel sanatları nitelemek yanında Samuel Beckett'nin oyunları ya da Robert Bresson'un filmleri için de kullanılır.

Genellikle birkaç sınırlı rengin kullanıldığı ve yalın bir geometrik tasarıma sahip olan minimalist resim, nesnelerin ruhsal doğasına vurgu yapar ve izleyicinin bu ruhsal doğayı algılayıp cevap verdiğini savunur. Minimalist resimler, genellikle büyük monokrom renk alanları olarak ortaya çıkmıştır (Keser, 2009: 215).

İmge (Fr./İng. *image*): Gerçekliğin zihindeki yansıması. Bir şeyin, fikrin ya da kişinin zihnindeki izlenimi, düşüncesi veya resmi. İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil; gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder. İmge çok kapsamlı ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Zihinde

imge oluşurken, sadece algılanan gerçeklik değil kişinin geçmiş yaşantısı ve deneyimlerinden o anki duygusal durumuna kadar birçok farklı öge etkiye bulunur. Yaşantının; deneyim ve birikimin zenginliği ölçüsünde imge alanı da genişler. İmge, hem düşünsel alanda hem de görsel alanda var olabilir (Keser, 2009: 168).

İmge: 1. *isim* Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya

2. Genel görünüş, izlenim, imaj

3. *ruh bilimi* Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj

4. *ruh bilimi* Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj (TDK: http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.565d5b3499ab22.80200140) Son erişim tarihi: 12.02.2015

İmgelem: Hem gerçek olarak algılanan hem de duyulara sunulan bir şeyin imgesini üretmek için beyni kullanma. İmgelem terimi, genel olarak beynin yaratıcı gücüne gönderme yapar (Keser, 2009: 168).

2. BİRİNCİ BÖLÜM

UMBERTO ECO

Umberto Eco (d. 1932), roman, sanat kuramı, yazın eleştirisi ve göstergebilim alanlarında çalışmaları olan İtalyan bir düşündürdür. Torino Üniversitesi'nde 1954'te doktorasını tamamladıktan sonra, *Radiotelevisione Italiana*'da (RAI) kültür programlarının yayın yönetmenliğini yapmaya başlamış ve 1956-64 tarihleri arasında Torino Üniversitesi'nde, daha sonra da Floransa ve Milano'da dersler vermiştir. Umberto Eco'nun ilk araştırma ve incelemeleri estetik alandadır. Umberto Eco, felsefe, tarih ve estetik alanındaki çalışmalarıyla, yazdığı romanlarla Batı kültür dünyasında adından epey söz ettirmiş ve büyük bir üne kavuşmuştur. Umberto Eco 1958 yılında yapılan bir felsefe kongresinde öne sürdüğü konuyu 1962 yılında *Opera Aperta* adı altında kitaplaştırmıştır. Türkiye'de ise bu kitap ilk olarak *Açık Yapıt* başlığı altında 1992 çevrilmiş ve yayınlanmıştır. Açık yapıt poetikası konusundaki özgün düşüncelerini yazmıştır. Bu kitabında Umberto Eco, çoğu modern müzik yapıtında (Ravel, Stockhausen, Boulez), simgeci şiirde (Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud) ve Franz Kafka ya da James Joyce'un romanlarında olduğu gibi anlatı düzeninin bilinçli biçimde bozulduğunu edebiyat yapıtlarında mesajların temelde belirsiz olduğunu, okur, izleyicinin ya da dinleyicinin, yorum ve yaratma sürecine daha etkin biçimde katılmaya çağrıldığını öne sürmüştür.

2. 1. Açık Yapıt Poetikası

1958 yıllarında temelleri atılan ve 1962 yılında kitaplaşan *Opera Aperta* (*Açık Yapıt*), genel anlamda sanat yapıtına ve Eco'nun sanat yapıtının temelinde varolduğunu ileri sürdüğü bildirişim düzeneklerine, geleneksel yapıt ile çağdaş yapıt arasındaki farklara odaklanmıştır. Sanat yapıtına odaklanan Eco 'açık'lığı, her tür sanat yapıtının bir özelliği olarak belirtmiştir. Bu ayrımı daha da belirginleştirmek için Eco'nun "açık yapıt" tanımına bakalım:

Terminolojide bir kafa karışıklığı yaşanmaması için ‘açık yapıt’ tanımını iyice kesinleştirmek gerekir. Sanat yapıtıyla yorumcu arasında, alışılmışın dışında, yeni bir diyalektik ortaya koymasına karşın, bu terimin öbür geleneksel kullanımlarından kaçınmalıyız. Estetik kuramcıları bir açık yapıtın ‘tamamlılığı’ (completeness) ve ‘açıklığı’ üzerinde tartışmışlardır. Bu iki kavram, hepimizin bir sanat yapıtını algılama deneyimimizden aşına olduğumuz standart bir durumu anlatır: Sanat yapıtı, bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür. İzleyici kendi akıl ve duygulanım kapasitesine bağlı olarak parçayı algılamasına dayanan uyaranla, bu uyarana verdiği yanıt arasındaki bir oyuna katılır. Sanatçı bu özel kompozisyonun onu kurguladığı formda alınması ve ondan haz duyulması amacını güderek izleyiciye bitmiş bir ürün sunar. İzleyici bu uyaranlar ve onların biçimlenimine kendi verdiği yanıtlar oyunuyla tepki gösterirken, yine de kendi varoluş durumunu, tanımlı bir kültüre göre şartlanması, beğenilerini, kişisel eğilimlerini ve önyargılarını işin içine katar. Böylece özgün yapıta vereceği anlam kendi özel ve kişisel bakış açısına göre şekillenecektir. Sonuç olarak sanat yapıtı, farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanır. Bu yapıta özgün özünden uzaklaşmaksızın farklı titreşimler ve yankı zenginliği kazandırır. (oysa karayolunda gördüğümüz trafik göstergesi, herkes tarafından tek bir yönde algılanmaktadır. Hayalperest bir sürücü tarafından fantastik bir şekilde yorumlanırsa artık o belli anlamı taşıyan, o belli trafik göstergesi olmaktan çıkar.) öyleyse bir sanat yapıtı, biricikliği çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalı; aynı zamanda da özgünlüğünü zedelemeyen pek çok farklı biçimde algılanıp, yorumlanmaya elverişli olmasıyla açık yapıdadır. Böylece bir yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu hem de bir performansdır, çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur (Eco, 1962/2001: 9-10).

Pousseur’ün dediği gibi, “yorumcu açısından ‘bilinçli özgürlüğün edimlerini’ kolaylaştırır, onu sınırsız bir iç ilişkiler ağının odak noktasına koyar. Yorumcu kendi formunu oluşturmak için bu ilişkilerin arasından elindeki işin nasıl düzenleneceğini dayatmaya kalkışan bir dış zorunluluk olmadan istediğini seçebilir. Bu noktada, herhangi bir sanat yapıtı izleyiciye bitmemiş bir durumda aktarılmışsa bile özgür ve yaratıcı bir yanıt ister; çünkü yorumcu yaratıcıyla psikolojik bir işbirliği içinde yapıtı yeniden yaratana kadar yapıttan haz alınamaz” (Akt. Eco, 1962/2001: 11).

Açık yapıt poetikası kuramının çıkış noktası ve dayanağı, yöntembilim açısından, biri kuramsal fizik ve öteki sanat alanı olmak üzere, iki düşünsel etkinlik alanında ortaya çıkan gelişmeler ve olaylar arasında bir benzeşimin gözlemlenmesi ve buna dayalı bir örnekseme yoluyla yapılan uslamlama ya da kuramsallaştırma biçimidir. Eco açık yapıt kuramını temellendirebilmek için, mantık alanındaki gelişmelerden,

çok değerli ve diyalektik mantık türlerinden, çağdaş felsefenin ana arterlerinden sayılan fenomenolojiden; çağdaş resim, müzik, şiir ve mimarlık alanlarından ve bu alanlardaki gelişmelerden oldukça yararlanmıştır (Bozkurt, 2014: 322).

Umberto Eco açık yapıt poetikasına temel oluşturmak için İlkçağdan Ortaçağ'a dek kültür ve sanat tarihine kadar açık yapıtın izlerini araştırmıştır. Bu araştırmaların sonucunda Barok anlayışında açık yapıt poetikasının ilk ipuçlarını bulmuştur. Eco bu ipuçlarını şöyle açıklıyor:

Tarihi hızla gözden geçirirsek, 'açıklığın' ilk aleni yanını barok dönemin 'açık form' formlarında görülür. Burada, Rönesans döneminin sabit ve sorgulanmaz tanımlılığı red edilmektedir: uzam kuralları ana bir merkez çevresinde yayılmakta, simetrik çizgiler ve merkezde birleşen kapalı açılar hareketten ziyade 'asli' bir sonsuzluk önererek gözü merkeze yöneltmektedir. Barok anlayışında form dinamiktir, etkilerin belirlenimsizliğine doğru bir yöneliş vardır (katının boşlukla olan oyununda, ışığın karanlıkla etkileşiminde, eğrilerde, kırık yüzeylerde, eğim açılarının çeşitliliğinde), uzamın giderek genişlemesinin telkin eder. Hareket ve yanılısma arayışı öylesine gelişmiştir ki, barok yapıttaki kütleler hiçbir zaman ayrıcalıklı, tanımlı bir ön görünüşe izin vermezler, izleyiciyi sanki sürekli bir değişim içindeymişçesine yapıtın her bir yüzeyine görebilmek için sürekli hareket etmeye yöneltirler. Barok tinselliğinin modern duyarlılığın ve kültürün en belirgin dışavurumu olarak görülmesinin nedeni, ilk kez olarak insan ögesinin kilise geleneklerinin belirlediği kuralların dışına çıkması ve bilimde olduğu kadar sanatta da, değişim içinde, hareketli, kendisinde yaratıcı katkısını gerektiren bir dünyanın içinde yer almış olmasıdır. Maneviyat, deha ve eğretilenmenin poetikası, Bizans görünümlerinin ötesinde, yeni insanın yaratıcı rolünün ortaya koyar (Eco, 1962/2001: 14-15).

Alımlayıcı (tüketici, izleyici, yorumcu) için sanat yapıtı kendisine sunulan bağlantılara ve tecrübelerine yaslanarak haz almasını gerektiren bir nesneden öte, keşfetmesini gerektiren bir oyun, çözülmesi gereken bir gizem ve yaratıcılığını harekete geçiren bir uyarandır. Eco'ya göre "ancak, bu sonuçlar bile çağdaş eleştiri tarafından kodlar haline getirilmiş ve estetik kurallar olarak düzenlenmiştir. Bu nedenle barok poetikayı "açık yapıt"ın bilinçli bir kuram gibi yorumlamak fazla atak davranmak olur" der (Eco, 1962/2001: 15).

Eco, Barok döneminde açık yapıtın ilk ipuçlarını bulmuş ancak bilinçle ortaya atılışını Paul Verlaine'in ünlü "Art Poétique"inde ve daha genel anlamda 19. Yüzyılın sembolist sanat anlayışında bulmuştur. Eco'ya göre "simgecilik, metafiziksel yönelimlerin ve görüşlerin büyük ya da karamsar kaynağının ötesinde,

estetik algılamanın ‘açılış’ını taşır içinde” (Eco, 1962/2001: 16-17). Eco durumu şöyle açıklıyor:

‘Açık’ yapının ilk akla gelen örneği olarak Kafka’nın yapıtlarını düşünebiliriz: dava, şato, duruşma, mahkumiyet, hastalık, başkalaşım, işkence, akla ilk gelen sözcük anlamları içinde kavranılabilecek yapıtlar değildirler. Anlam katmanlarının belirli bir düzende ve katı bir biçimde üst üste yerleştirildiği Ortaçağ alegorisinin tersine, Kafka’nın yapıtları herhangi bir ansiklopedik bilgi tarafından güvence altına alınmamış, herhangi bir dünya düzeni anlayışına da dayanmamıştır. Kafka’nın kullandığı simgelerin farklı yorumları, ister varoluşçu, ister dilbilimsel, ister klinik, isterse de psikanalitik olsun, yapının yalnızca bir kısmını kendi başına tüketebilir. Yapıt ‘açık’ olduğu oranda tüketilemez çünkü düzenli bir dünyanın evrensel kabul gören yasalarını tarafından düzenlenmiş bir dünyanın yerine, belirsizlik üzerine temellenmiş bir dünya almıştır, olumsuz anlamda yönlendirici merkezler yok olmuş, olumlu anlamda değer ve dogmalar sürekli sorgulanmaya başlanmıştır. (Eco, 1962/2001: 17).

Aynı zaman da Eco, James Joyce’un çalışmalarını, ‘açık’ yapının üstün örnekleri olarak da gösterir. Joyce’un “Ulysses” içinde bir bölümü örnekler ve bu bölüm ‘Wandering Rocks’dır. Bu bölümde küçücük bir evren anlatılmaktadır alımlayıcı (okuyucu) çok farklı yönlerden bunu inceleyebilir. Eco’ya göre kitabı okuduğumuzda, herhangi bir yerinden başlayabilir, kendimizi, uzamda var olan ve herhangi bir yanından sızabileceğimiz bir şehre benzetir. Sanat yapısındaki açıklığa olan bu yönelim belirlenimsiz öneriler ve duygusal bir kışkırtma olarak algılanmamalıdır. Edmond Wilson’ın yazmış olduğu gibi, “Ulysses’in gücü, belli bir doğrultuyu izleyecek yerde, bir ve aynı nokta çevresinde (zaman boyutu da içlerinde olmak üzere) bütün boyutlarda yayılmasından ileri gelir. Ulysses’in dünyası bitip tükenmek bilmeyen, karmaşık bir yaşamla devinir. Sanki bildik çehrelere yeniden kavuşmak, kişileri anlamak, ilişki ve ilgi akımlarını saptamak üzere sık sık geri dönülen bir kent gibi bir dünya vardır orada” (Zeytinoğlu, 2015). Eco’ya göre;

Bertolt Brecht’in oyunlarında, belirli gerilim durumlarının sorunsal serimlenmesi biçiminde kendini gösteren bir dramatik devinim anlayışı ile karşılaşırız. İzleyiciye telkin edilmek istenen gözlemlenecek olayları nesnel, yabancılaşmış bir yöntemle sunan ünlü epik anlatım tekniğine göre bu durumlar serimlendikten sonra, Brecht’in tiyatro sanatı, en yetkin örneklerinde, artık onları işlemez. Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkaracak olan seyircinin kendisidir. İşte bu anlamda Brecht’in oyunları da bir “çokanlamlılık” görünümü sergilerler; örneğin Galilei, Sezuan’ın iyi

insanı, Cesaretr Ananın Silahları, Üç Kuruşluk Opera, Kafkas Tebeşir Dairesi, Arturo Ui'nin Yükselişi gibi yapıtlarındaki çokanlamlılık, çözülmemiş ama çözülmesi gereken sorunların çatışması biçiminde beliren toplumsal varoluşun somut çokanlamlılığıdır. Bir tartışma nasıl “açık”sa, yapıt da burada o şekilde “açık”tır; çözüm beklenmekte ve istenmektedir. Ancak bu çözüm izleyicilerin oyuna bilinçli olarak katılmalarından doğacaktır (Bozkurt, 2012: 336).

W.Y. Tindall'ın günümüz edebiyatındaki en büyük eserler üzerinde yaptığı incelemeler sonucunda, Paul Valéry'nin “bir metnin hakiki bir anlamı yoktur” söylemini kuramsal ve bilimsel anlamda yeterli bulur. Tindall'a göre, “bir sanat yapıtının, yaratıcısı da dahil olmak üzere, herhangi birinin inandığı gibi ‘kullanabileceği’ bir araç olduğunu savunacak kadar ileri gider” (Eco, 1962/2001: 17). Buna biraz daha açıklık getirmek için Emre Zeytinoğlu şöyle ifade ediyor:

Bu demektir ki bir “açık yapıt”, kendisi ile tüketicisi arasında açık bir diyalog peşindedir; dahası, kendisinin üretim amacı, onu her an değiştirecek (“yorumlamak” denilebilir buna) bir “tüketicisi” bulmaktır. Net olarak iddia edilebilir ki “açık yapıt”ın aradığı şey, bir üreticiden çok, bir tüketicidir; onun etkin tavrıdır. Hatta daha da ileri gidilerek şu denilebilir: “Açık yapıt”, izleyicinin tüketimine maruz kalabilmek için, kendisini “tamamlamak”tan alıkoymayı bile göze alacaktır. Şöyle düşünölmeli: Sanat tarihindeki her yapıt, bu ister tek anlamlı üretilmiş dinsel bir figür, ister soyut bir resim olsun, tartışmasız biçimde izleyici yorumuna açıktır. En katı kurallara bağlanmış ve tek anlamlılıktan başka bir olanak vermeyen yapıtlar bile, başka dönemlerin görüş açılarına tâbi kılındığında, üzerlerinde sayısız yorumun etkisini hissetmekten kaçamayacaklardır. Zaten estetik bakışın açmaya çalıştığı kapı da hep yeni yorumlar ya da yeni olasılıklar keşfetme doğrultusundadır. (Zeytinoğlu, 2015).

Sanatçı, tasarladığı kurguladığı bir formla alımlayıcıya bir ürün sunar. Bu sunduğu formla bildirışimsel etkiler yaratarak her alımlayıcıda kendine özgü anlamlar, duygulanım ve düşünme ortamı yaratır. Her alımlayıcı kendine has akıl ve duygulanım kapasitesine göre yapıtı algılamaya, yapıtın yarattığı uyarılara yanıt vermeye çalışır. Tabii, alımlayıcı bu uyarılara verdiği cevaplarla oyuna dahil olurken, kendi beğenilerini, kültürel şartlanmasını, kişisel eğilimlerini de işin içine katar. Bu şekilde yapıta verilen anlam, herkesin kendi özel ve kişisel bakış açısına göre şekillenecektir. Ergüven'nin de belirttiği gibi “Her sanat yapıtı, yorumlara açık bir ‘ilk-yorum’dur (Ergüven, 2002: 21). Umberto Eco’ya göre sanat yapıtı, “farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik bir değer kazanır. Dolayısıyla sanat

yapıtı çok farklı biçimlerde algılanıp, yorumlanmaya elverişli olması bakımından açık bir yapıttır. Bir yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu hem de bir performansdır (icrasıdır), çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur” (Öğdül: 2011). Umberto Eco’nun söylemlerini Bozkurt’un aktarımıyla devam edecek olursak ifadeleri şu şekilde:

Sanatçı aslında alımlayıcıya tüketilmek üzere değil, ama tamamlanmak üzere bir yapıt sunar. Açık ve devingen yapıtlardan hiçbirisi, herhangi bir biçim kazanmak üzere kaotik yapıdan çıkmaya hazır bulunan rastlantısal öğelerin bir yığılması gibi görünmez bize; burada söz konusu olan hep gerçek bir yapıttır. Nitekim bir sözlükte de binlerce sözcük bulunur; isteyen herkes bunlar şiirler, romanlar ya da fizik kitabı yazabilir. Bu anlamda, sözlükte sunmuş olduğu gerecin tüm olası biçimlerine “açık” bulunmaktadır; ama sözlük kesinlikle bir “yapıt” değildir. Gerçek bir yapıtın açılışı ve dinamizmi oldukça farklı bir şeydir. Kendi organik canlılığının oyunu içine sokarak, değişik tamamlayıcıları bütünselleştirme yeteneği vardır onun ve bu canlılık, tamamlanma değil, değişik biçimler de sürüp gitme anlamına gelir. Her sanat yapıtı, açık ya da örtülü olarak, bir zorunluluk poetikasının ürünü de olsa, olası alımlamaların gücül (potentiel) olarak sonsuz bir dizisine açıktır. Bu alımlamaların ya da yorumlamaların her biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel bir “yorum” tarzına göre yapıtı yeniden yaşatır. Devingen yapıt poetiği, ya da açık yapıt poetiği, sanatçı ile sanat alımlayıcısı arasında yeni bir ilişkiler tipini, estetik algılamanın yeni bir işleyişini başlatır; sanat ürününe toplum içinde yeni bir yer açar. Son olarak da sanat yapıtı üzerinde düşünme ile kullanımı arasında umulmadık bir ilişki kurar (Akt. Bozkurt, 2012: 329).

Açık yapıtın tanımı çerçevesinde, düzenlenmemiş ya da biçimsel olarak tamam olmayan yapısal birimlerden var olduğu için “hareketli yapıtlar” olarak tanımlanacaktır. Günümüzde kültürel bağlamda geçerli olan “hareketli yapıtlar” sadece müzik alanıyla sınırlı olmamakla birlikte, plastik sanatlarda da kendine has hareketliliği olan, alımlayıcı da her daim yeni kalacak ve biçimden biçime giren tuhaf uygulamalar vardır. Buna örnek olarak Calder’in (Resim 2. 1) *Hareketli Heykelleri* gösterilebilir.



Resim 2. 1. Calder, Alexander, *Uçak Kuyruğu*, 1953, İskoçya Modern Sanat Müzesi

Sartre, Calder'in yapıtları için şunları söylemiştir,

Calder'in mobilleri, hem birer lirik buluş hem teknik hatta matematiksel birer bileşim hem de ne yapacağı önceden kestirilemeyen; etrafa polenler saçan, birdenbire binlerce kelebeğin uçuşmasını sağlayan, nedenler ve etkiler zincirinin, sonsuz ardı ardına gelişimi, yoksa bir düşüncenin, sürekli geciken, rahatsız edilen, içinden geçilen ürkek bir gelişimi mi olduğunu hiç bir zaman bilemediğimiz o büyük doğanın duyarlı bir simgesidirler (Sartre, 2000: 128).

Hareketli yapıta, yazın dünyasından bir örnek vermek gerekirse Eco'nun da örneklediği Mallarmé'nin *Le Livre*'idir. Mallarmé hayatının farklı dönemlerinde bu yapıt üzerinde çalışmış, lakin bitirememiştir. Eco şu şekilde izah ediyor:

Le Livre'de, sayfalar belirli bir düzen izlemek zorunda değildir... . Yapıt, her fasikülün başını ve sonunu gösterecek şekilde ikiye katlanıp, aynı büyük kağıda yazılmış olduğu, aralarında bağlanmamış bir dizi fasikülün oluşacaktı. Fasiküllerin içinde ayrı ayrı, basit, hareketli, kendi aralarında değişebilir, ama bu bileşimlerin hiçbirisi anlamdan yoksun olmayacaktı. Yazarın her bir kombinasyondan sözdizimsel bir doğrultu ve anlatım tarzıyla ilgili bir anlam elde etmeyi hedeflemediği kesindir. Her bir cümle ya da

sözcük, öbür cümle ya da sözcüklerle etkili bir ilişkiye girebilecek ve tüm yer değiştirmelere olanak sağlayacaktı (Eco, 1962/2001: 23).

Mallarme'nin *Le Livre*'inden ve daha önceki örneklerde de olduğu gibi, bir yapıtın her yorumlanışını o yapıtı bir kez daha açıklar ve bu yapıtı tüketmez. Yapılan her yorum, yapıtı farklı görmeye ve onu gerçek kılmaya yöneliktir. Yapılan bütün yorumlar diğer yorumların birer tamamlayıcısı olacaktır. Tabi ki her yapılan yorum, yapıtın tatmin edici bir uyarlanması olmakla birlikte, alımlayıcı perspektifiyle bakınca da yapıtı tamamlanmamış kılar. Bunun nedeniyse, yapıtın ortaya koyabileceği bütün sanatsal anlatımları eşzamanlı veremeyecek olmasındandır. Eco'ya göre,

Her izlenişinde, kendine hiçbir zaman benzemeyen bir yapıt olma özelliğini taşıyan 'açık' yapıtın (daha da ötesi hareketli yapıtın) poetikasında, çağdaş bilim yönelimlerinin belli belirsiz izlerinin bulunduğunu söylemek, gelişigüzel bir saptama sayılmaz. Joyce'un dünyasının yapısını açıklamak için devamlı olarak uzam-zaman kesiksizliğini (continum) başvurmak, günümüz eleştirisine yerleşmiş bir alışkanlıktır (Eco, 1962/2001: 26).

Eco'ya göre "sanat yapıtı artık öngörülebilir ve zorunlu bir amaçta donatılmamaktadır, yorumcunun özgürlüğü, çağdaş fiziğin kesiklilik (discontinuity) kavramının bir işlevi olmaktadır; bu kesiklilik yön kaybına yol açan bir öge, başarısızlık, çözümsüzlük olarak değil de, her bilimsel kanıtlamanın vazgeçilmez bir unsuru olarak algılanmaktadır, en azından atom altı dünyada" (Eco, 1962/2001: 27). Eco bu poetikaların, fiziğin tamamlayıcılık (complementarity) prensibiyle aynı dönemde ortaya çıkmasının bir rastlantı olmadığını belirtir ve şu şekilde ifade eder:

Bu yasaya göre temel bir parçacığın çeşitli davranış kalıplarını eşzamanlı olarak göstermek mümkün değildir ve bu farklı davranış kalıplarını tanımlaya bilmek için farklı modeller kurulması gerekir. Bu modeller, 'uygun' biçimde kullanıldıklarında doğrudurlar, ancak aralarında yine çelişkiler bulunur ve bu nedenle karşılıklı olarak birbirlerini tamamladıkları söylenir. Bilim adamının yaptığı deneyler için olduğu gibi, bu sanat yapıtları içinde, bir sistem hakkındaki eksik bilgilenmenin, aslında bu sistemin formülasyonunun temel bir ögesi olduğu söylenemez mi? 'Farklı deneyler sonucunda elde edilen veriler tek bir görüntüye hapsedilemez; bunlar birbirlerinin tamamlayıcısı sayılmalıdır, çünkü tüm görüngelerin toplamı enformasyon olanaklarını tüketebilir ancak' görüşü ileri sürülemez mi? der (Eco, 1962/2001: 27- 28).

Bir biçim olarak sanat yapıtı, sonuna gelmiş sınırsız bir harekettir. Bu sınırsızlığın içine konmuş bir sonluk gibidir. Şöyle bağlarsak; Einstein'ın evreniyle hareketli yapıtlar arasında ciddi bir benzerlik vardır. Eco'ya göre, (Eco, 1962/2001: 32) "Einstein'ın metafizikte deney dışı bir varsayımdan başka bir şey olmayan Spinoza'nın tanrısı, sanat yapıtında olgusal bir gerçekliğe dönüşür ve sanat yapıtın yaratıcısının düzenleyici itkisiyle örtüşür." Einstein'ın evreninde tek bir öngörölmüş bakış açısını yadsırız ve bunu hareketli yapıtlarda da gösteririz. Kısaca belirtirsek hareketli yapıtlar, alımlayıcıya birçok müdahale alanı yaratır. Ancak bu müdahaleler düzensiz, biçimsiz, gelişigüzel müdahaleler olmamalıdır. Alımlayıcıya dayatılan ve tek taraflı bir beklenti de değildir; her daim sanatçı tarafından düzenlenmiş oyuna, alımlayıcının yönlendirilmiş bir biçimde katılmasına fırsat tanıyan bir davettir.

Sanatçı, yapıtın nasıl bir biçimde sonlanacağını kestiremez ama tamamlanmış haliyle başkasının değil, onun hala kendi yapıtı olduğunu bilir. Yapıt sanatçının öngöremeyeceği, kestiremeyeceği bir biçimde başkası tarafından düzenlenmiş tamamlanmış olsa da yapıtın yaratıcısı, sanatçının kendisidir. Bu diyalogda rasyonel, mantıklı bir şekilde tasarlanmış, yapıtın sağlıklı bir şekilde gelişimini sağlayacak detayları belirleyen bir dizi alternatif sunan her daim sanatçıdır. Bu durumu Eco'nun da gösterdiği bir örnekle açıklarsak; "İki ayrı flütçünün çaldığı Berio'nun Sequenza'sı, iki ayrı piyanistin çaldığı (ya da aynı sanatçının iki kez çaldığı) Stockhausen'in Klavierstück XI'i ya da Pousseur'ün Mobiles'i hiçbir zaman birbirleriyle özdeş olmayacaklardır, ama tümüyle yapıtın mantığının dışında herhangi bir şey de bulundurmayacaklardır. Tüm bu yorumlar, öncülleri yaratıcının özgün verilerinde katı bir şekilde kök salmış olan bir dizi sonucun, yorumcunun güçlü bir bireysellik katmasıyla gerçeklik kazanmasıdır" (Eco, 1962/2001: 33).

Eco'nun 'açıklık' kavramı hakkında düşüncelerini şu üç ana nitelik ortaya koyabilir:

1. 'Açık' yapıtlar hareketli olup, sanatçıyla birlikte yapıtı yaratmaya davet ederler.
2. Bir üst düzeyde (türün tipik olarak 'hareketli yapıt' gibi), organik olarak tamamlanmış olmalarına rağmen, izleyicinin gelen uyarının bütününe algılama edimi sırasında ortaya çıkartacağı iç ilişkilerin sürekli yaratılmasına 'açık' yapıtlar vardır.

3. Her sanat yapıtı, zorunluluğun açık ya da üstü örtülü poetikasının ürünü de olsa, sanal olarak sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır. Bu okumaların her biri yapıtta, belirli bir bakış açısını, beğeniye, kişisel bir performansa göre yeni bir canlılık sağlar (Eco, 1962/2001: 34-35).

Kuramsal estetik hakkında ki bu düşünceler, her dönemin sanat anlayışına, her tür sanat biçimine uygulanabilir. Burada estetiğin ele aldığı “açık” yapıt poetikasına has, daha kesin ve tutarlı gerekliliklerden oluşmasıdır. Şu ayrımı yapmamız gerekir; yaratıcı üretim düzeni olan poetikaların pratik anlayışını ile felsefi bir anlayış olan estetiğin kuramsal ve açıklayıcı düzlemi. Eco ile devam edecek olursak;

Estetik, çağdaş kültürün temel taleplerinden birini gün ışığına çıkartırken, her sanat yapıtına uygulana bilen, yapıtın yaratıcısını yönlendiren işlemsel ölçütlerden bağımsız bir tür deneyiminin kuluçkada bekleyen olanaklarını da gösteriyor. Hareketli yapıt poetikaları kuramları ya da uygulamaları, bu olanağı, özel bir uygulama, iş (vocacion) olarak görüyorlar. Bu olanak açıkça ve bilinçli olarak bilimsel yöntemin geçerli eğilimleriyle işbirliği yapıyor; estetiğin zaten kabul ettiği eğilimleri performansın genel arka planı olarak işleme sokuyor ve elle tutulabilir bir hale getiriyor. Bu poetik sistemler, ‘açıklığı’, çağdaş sanatçının ya da izleyicinin temel olanağı olarak kabul ediyorlar. Estetik kuramcı da, bu pratik dışavurumlarda, kendi sezgilerinin onandığını görüyor: Bu dışavurumlar değişik yoğunluk düzeylerinde çalışabilen bir alıcı kipinin (receptive mode) son kertede gerçekleştirilmesinden oluşur (Eco, 1962/2001: 35-36).

Sanat yapıtı, tam anlamıyla kategorileştirilmiş, açıklanmış olamamakla birlikte, hala genişleyip büyümekte, yayılıp çoğalmakta ve pek çok yeni sorunlar ortaya koymaktadır.

Şimdi, önemli bir ayrıma gelerek çağdaş sanatın bilinçli olarak ortaya koyduğu, ‘açıklık’ düzenlemeleriyle, tüm sanat yapıtlarındaki tipik özellik olan açıklığı birbirinden ayırmaya çalışalım. Her sanat yapıtının hangi anlamda açık, bu açıklığın sanat yapıtında kendisini yapısal olarak nasıl gösterdiğine bakalım. Eco’nun da söylemiş olduğu gibi, “Bir sanat yapıtında ‘açıklık’ estetik hazzın temel koşuludur ve estetik bir değere sahip olduğu için haz veren her form da açıktır. Yaratıcısı tek anlamlı ve belirsiz olmayan bir iletişimi amaçlamış olsa bile, bu böyledir” der (Eco, 1962/2001: 58). Buradan da çıkarabiliriz ki her sanat yapıtında

‘açıklık’ kaçınılmazdır. Bu konuyu Eco’nun düşüncesini, Nejat Bozkurt’un yorumuyla açalım ona göre:

Estetik, söylenen şeye değil, daha çok söyleme tarzına ilgi duyar. Klasik sanat, ona göre, iyice belirlenmiş sınırlar içinde kurmaca (fiction) düzene aykırı davranmaktaydı; çağdaş sanat ise, başlangıçtaki düzenin yerine son derece olasılık dışı bir düzeni sürekli olarak koyma özelliğini taşır. Başka bir deyişle klasik sanat, temel kuralların çoğuna saygı gösterdiği bir dilsel dizgenin içine özgün devinimler ve coşkular sokarken; çağdaş sanat, kendi yasalarını kendinde bulan yeni bir dilsel dizge ortaya koyar. Bundan ötürü çağdaş sanat, geleneksel dilsel dizgenin korunması ile yadsınması arasında durmadan salınır durur; tümüyle yeni bir dizgenin benimsenmesi, tüm bildirişimin yitimiyle sonuçlanacaktır. Açık yapının özünü oluşturan, biçim ile çeşitli anlamalar olanağı (anlam tabakaları) arasındaki diyalektik, işte bu sarkaçsal devinim içinde gerçekleşir. Demek şair öyle bir dilsel dizge yaratır ki, bu artık onun içinde kendisinin dile getirdiği dilin dizgesi değildir; ama varolmayan bir dil dizgesi de değildir. Bildirişim olanağını çoğaltmak üzere, o bir dizge içine örülenmiş düzensizlik modüllerini sokar. Bir açık yapının yaratıcısı için çözüm, sarkaçsal bir diyalektiktir yalnızca. Çağdaş sanat estetik beğeninin ve yapıların ötesini amaçlar ve daha geniş bir söylem içinde yerini alır; modern insan için bir kurtuluş olanağını, algı ile düşüncenin ikili düzeyinde, özgürlüğün yeniden kazanımına giden yolu temsil eder. Sanatta kesinsizlik ne denli büyük ise, bildirişim de o denli büyük olur; ve belli bir olasılığa uyan simgelerin bir dizisini oluşturan bir dizge, rastlantı yasalarına uygun (stokastik) bir süreçtir (Bozkurt, 2012: 330-331).

Bu karşılaştırmaya farklı bir söylemle devam edelim. Claude Lévi-Strauss taban tabana zıt olan ve birbirleriyle ayrı iki dünya görüşüne değinir. Bunlardan birincisi ‘yapısal düşünce’, ikincisiyse ‘dizisel düşünce’dir. Zeytinoğlu’nun tanımıyla yapısal düşünce şöyledir: “Göstergebilim mantığının gönderen ve gönderilen arasındaki anlam birlikteliğinden ibarettir; yani önceden tasarlanmış bir bütünlüğü oluşturan bağımsız parçalar yan yana geldikçe, giderek yeni anlamlar üretirler. Ancak her üretilen anlam, her defasında o bütünlük ile yeniden ve yeniden bağlantı kurar; böylece baştaki tasarım, durmadan genişleyen farklı anlamlara dönüşür” (Zeytinoğlu, 2015). Devam edecek olursak bu görüşlerden ikincisi olan ‘dizisel düşünce’yi de Zeytinoğlu şu şekilde açıklıyor:

Bu yöntemde bir ‘açıklık’ mevcuttur; daha başka bir söyleyişle ‘dizisel düşünce’de önceden saptanmış bir tasarım, bir bütünlük, o bütünlüğün yerleştiği bir gramer ve onun yasaları yoktur. “Dizisel düşünce” hiçbir zaman önceden tasarlanmış bir bütünlüğe ya da “yapısal düşünce”nin ilkelerine doğru yol almaz ve bu özelliği ile klasik düşünceye aykırıdır.

Çünkü klasik düşünce, bir nesnenin morfolojisi üzerinden işler; bir biçim, daha önceden var olan bir “kendilik” halindedir. Böyle olunca da özel bir düşüncenin yer alacağı bütünsel yapı, yalnızca kendi gramerine ve onun yasalarına bağlı kalır. İşte klasik düşüncenin dışına kaymış “dizisel düşünce”, bu yüzden her tür yerleşik gramerin de sorgulanmasını üstlenir (Zeytinoğlu, 2015).

Şimdi bu farklılığı daha da netleştirmek ve daha iyi algılaya bilmek için şu karşılaştırmayı yapabiliriz:

Yapısal düşünce, içinde barındırdığı tüm anlam gelişmelerini sürekli olarak bütüne ya da bütünün ana kodlarına geri döndürür. Yani birinci aşamada doğan her anlam genişlemesi (parçaların birleşmesinden gelen yeni anlamlar), ikinci aşamada bir koda yöneldikçe, göstergeler bir kez daha ortak iletişim kodları haline gelirler (dilin “nedensizlik” niteliği buna bağlanır). Fakat “dizisel düşünce” öyle değildir; burada kodlara geri dönmek yerine, onları terk etmek ve bütünden (başka bir anlamda da “yapısal poetika”dan uzaklaşmak niyeti vardır. Açık bir tanımla “dizisel düşünce”, bütünde yeniden belirlemek yerine, bağımsız parçaların ilişkilerini olabildiğince üretmek niyetindedir. İşte Eco’nun “açık yapıt” dediği şey de “dizisel düşünce”nin bağlamında açığa çıkar (Zeytinoğlu, 2015).

Eco, çağdaş sanatın bir amacı olan açıklığı ve geleneksel yapıtta zorunlu olarak varolan açıklığı karşılaştırırken şunu belirtir: “geleneksel yapıttaki zorunlu ve tek sesliyi destekleyen bu poetika, düzenli bir kozmoz, poetik söylemin birçok düzeyde aydınlatılabildiği bir özler ve yasalar hiyerarşisidir; ancak bunu her bireyin mümkün olan tek biçimde, yaratıcı logos’un bakış açısından anlaması gerekmektedir” (Eco, 1962/2001: 12). Eco’ya göre, “görsel yapıtları yaratırken perspektif kullanan sanatçılar, izleyicinin bilincini kendilerinininkiyle aynı yöne yöneltmeye çalışarak, yapıtın olası tek doğru biçimde görülmesini isterler; yani yapıtın yaratıcısı izleyicinin dikkatinin üzerinde odaklanacağı çeşitli görsel araçlar kullanarak, doğru olduğunu düşündüğü bakış açısını önceden belirlemeye çalışır” (Eco, 1962/2001: 12). Platon’da ressamın orantıyı, nesnel bir uyum olmaktan öte, kendi bakış açılarıyla örtüştürerek çizdiklerini gözlemlemiştir.

Çağdaş açık yapıtların incelenmesinde, kimi poetikalarda görülür ki yapıtın açıklığı maksatlı, belirtik ve aşırıdır; yani açıklık yalnızca estetik nesnenin doğasında ve kompozisyonunda değil, bu kompozisyonun içinde birleşen öğelerde de vardır.... Joyce, zaten kendi içlerinde açık ve belirsiz olan karmaşık gösterenlerin düzenlenişlerini gerektiren daha değişik, daha ötelede bir şeylere gözünü dikmişti. Öte yandan göstergelerin belirsizliği,

onların estetik düzenlenişlerinden ayrılamaz; bunların her ikisi birbirlerini destekler ve güdüler (Eco, 1962/2001: 58).

Eco'nun bu açıklamasını daha da netleştirmek için kendisinin de karşılaştırdığı iki örneğe bakalım. Bu örneklerden birisi İtalyan edebiyatının epik şiiri ve dünya edebiyatının önemli başyapıtlarından biri olan 'İlahi Komedyadır. İkicisi ise daha önce de adından söz ettiğimiz 'Finnegans Wake'dir. Dante, ilahi komedyada da Kutsal Üçlü'nün doğasını açıklar (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh). Kutsal Üçlü'nün doğasını açıklarken şirin en çetin ve en yüce kavramını duyurmak ister. Eco şu şekilde devam ediyor: "Bu kavram dinbilimsel spekülasyonlarca tek anlamlı bir biçimde aydınlatılmıştır ve tek bir yorumu vardır: Ortodoks yorum" (Eco, 2001: 59). İkinci örnek olan Finnegans Wake bir göstergeler bütünlüğü ve kaos evrenidir. Yazar, "tekanlamlı olmayan göstergeleri kullanarak ve bunları tekanlamlı olmayan bir tarzda bir araya getirerek, tekanlamlı olmayan bir nesneden söz etmektedir. Betimleme kitapta sayfalarca sürmektedir, ancak temelde her bir cümle farklı bir bakış açısından aynı temel fikri, hatta fikirler alanını önerir durmadan" (Eco, 1962/2001: 60).

Sanat tarihinde varolan bu yapıtlar, ister tekanlamlı yukarıda gösterdiğimiz (İlahi Komedyaya) gibi dinsel içerikli bir metin olsun, ister soyut bir resim ya da heykel olsun, bunların hepsi alımlayıcının yorumuna açıktır. Tekanlamlılıktan başka olanak vermeyen ve katı kurallardan sıyrılabilen bu yapıtlar dahi, başka bir çağın, başka bir dönemin bakış açılarına göre alımlandıklarında, sayısız yorumdan kurtulamayacaklardır. Estetik bakışında yapmak istediği hep yeni yorumlar ya da yeni olasılıkları çıkarıp, keşfetme niyetindedir.

Ancak Eco'ya göre estetik olanaklar ile en fazla yorum sağlayan yapıtlar dahi bir süre sonra tıkanma gösterecektir der ve şöyle devam eder:

Böylece estetik haz alma süreci tıkanır, üzerinde kafa yorduğumuz form da uzun süredir uyarılmış olan duyarlılığımızın dinlenmesine olanak sağlayan uzlaşım bir taslağa indirgenir. Bir müzik parçasını uzun yıllar dinlediğimizde olan şeydir bu bir an gelir ki, parça bize kendisini beğenmeye alıştığımız için hala güzelmiş gibi gelir Aslında onu dinlerken haz aldığımız şey, bir zamanlar hissettiğimiz duyguların anısıdır; nitekim hiçbir yeni coşku duymayız ve duyarlılığımız da artık uyarılmadığından hayal gücümüzü ve zekamızı kavrayışın yeni serüvenlerine sürükleyemez (Eco, 1962/2001: 56).

Zeytinoğlu buna paralel olarak şunu belirtiyor: “Açık yapıt ise bunlardan ayrı bir yerde durur; çünkü onlar ‘tamamlanmamış’ halleriyle, fiziksel olarak da açıktırlar, kendi yapıları arasında boşluklar barındırırlar ve o boşluklara müdahale edebilecek, yeni coşkular ve kavrayışlar yakalayabilecek bir tüketici ararlar” (Zeytinoğlu, 2015). Burada iki ayrıntıdan daha bahsetmek gerekir ‘tutarlılık’ ve ‘eşzamanlılık’ bu iki kavram ‘açık yapıt’ın olamazsa olamaz kurallarıdır. Bu kurallar Zeytinoğlu’nun ifadesiyle şöyledir:

Bir “açık yapıt” asla bir pragmatistin istediği gibi “kullanabileceği”, onu eğip bükebileceği bir metin ya da bir yapıt ortaya koymaz; onun kesinlikle bir “aks”ı olmalıdır, bu “aks” da “tutarlılık” ve “eşzamanlılık” ile imal edilir. Burada bir çelişki varmış gibi durur ve bizim hemen şu soruyu sormamıza neden olur: Bir “açık yapıt” ne kadar açıktır; sonsuza kadar mı, yoksa bu sınırlı bir açıklık mıdır? Buna göre hemen şu denilmelidir: “Açık yapıt” bir olasılıklar zincirinin halkalarını mümkün olduğunca çoğaltmak niyetindedir; üstelik bu zincir, “bir zincir görüntüsü”nde olduğu üzere, uzayıp giden de bir şey değildir, pek çok zincirin birbirleriyle kurduğu “gönderme ilişkisi” ile zenginleşmiş ve tam anlamıyla dal budak sarmış, sistemler-arası ve kodlar-arası bir zincir halini almıştır. Tüm bu zincirler (ki bunlar zincir olmasına zincirdir) birbirleriyle çok zamanlı biçimde bağlantıya geçer ve birbirlerinden ürür. Üretici ise yalnızca sanatçı değil, onunla harekete geçen binlerce tüketicidir. Üretici ve tüketici işbirliği ile üreyen o şey, yani çok zamanlı tüm zincirlerin birbirlerini var etmesiyle ortaya çıkan şey, tam da “eşzamanlılık” içinde olur. Yani, Carl Gustav Jung gibi düşünülürse, yapıtın nesnesi ile (ki o yapıt, zihinlerin üzerine hücum etmesi ve kendisine yeni bir form vermesi için, yapısında boşluklar bırakmıştır) tüketicinin zihni, ayrı ayrı çalışma süreçlerinde örtüşürler ve tüm tüketicilerin zihinleri, o yapıt ile örtüşür; yapıt buna olanak tanımaktadır. Yapıt ve zihinlerin karşılıklı göndermeleri, hep bir “an” içinde olup biter. “Tutarlılık” dediğimiz şey de budur: Bu üreyen çok zamanlı şeyin, ama o çok zamanlı şeyden bir “eşzamanlılık” yaratan şeyin, bir zincir oluşu; işte “tutarlılık”, o zincir-oluştur (söz konusu zincir, asla bir köprüye ya da bir ağaca doğru yol almayacak, ama o zincirin tarihselliği, ona ait kodları çoktan aşacaktır) (Zeytinoğlu, 2015).

Bu metinden şunu çıkarabiliriz: Sadece bir zincir değil, bu zincire bağlı alternatifler de bulunmaktadır. Her seferinde, bu alternatifler yeni tutarlılıklar (zincire bağlı) üretmek alımlayıcıya düşmektedir. Burada sanatçıya, alımlayıcıya bu alternatifleri sunmuş ve bu konuda açılışı başlatmak kalır. Buradaki açılış bir yapıtın içinde müdahaleye açık boşlukların bırakılmasıyla gerçekleşir. Alımlayıcı bu durumda ‘açık yapıt’ın olmazsa olmazıdır. Çünkü ‘açık yapıt’ tam anlamıyla işlevini yerine

getirebilmesi için alımlayıcı arar. Erinç'in de dediği gibi: "Bir sanat eseri, ancak alıcısı ile var olabilir" (Erinç: 2009, 43).

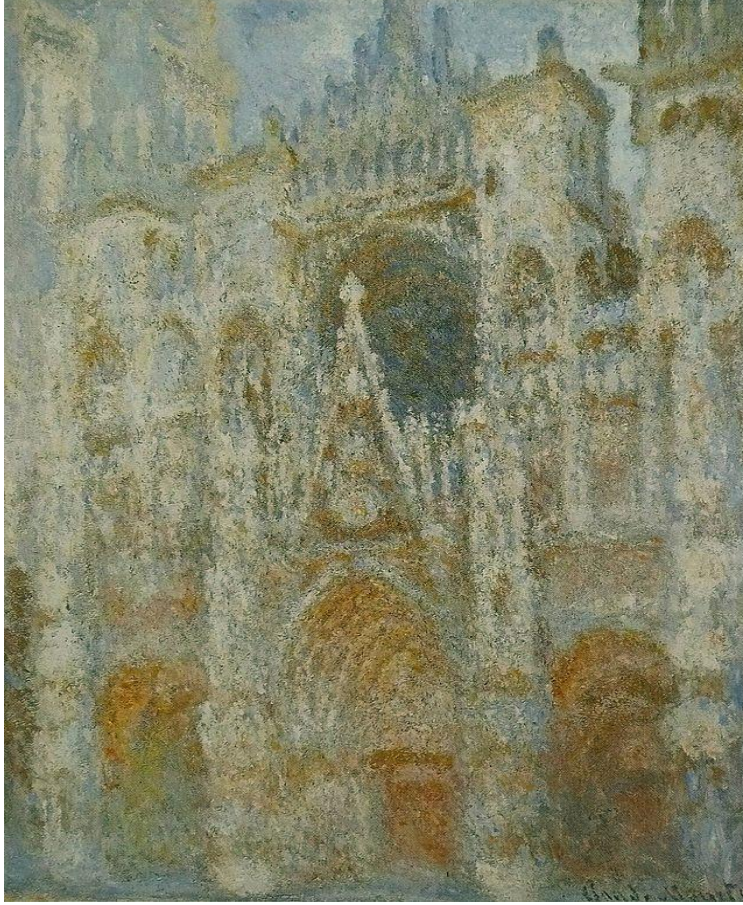
İnformel sanat² açıktır bize geniş bir yorum alanı yaratır. İnformel sanatın özünde belirsizlikler mevcuttur ve bu alımlayıcıya pek çok yorumlama fırsatı tanır. Her türlü zıtlığa açık bir öğeler grubu sağlar. Burada 'informel sanat' poetikası çağdaş resmin bir özelliğidir demek genelleme olur. İnformel terimini eleştirel bir kategoriyle sınırlayamayız. Bu dönem anlayışının, kültürünün genel bir ilgi alanına girmiştir. *Taşist*, *action painting*, *art brut*, *art autre* gibi akımları kapsamaktadır ve informel terimi "açık yapıt poetikası"nın bir bölüm başlığıdır. Eco'ya göre resimdeki informellik şu şekildedir:

Resimde informellik, yapıta belirli bir 'hareket' kazandırmak isteyen deneyler zincirinin son halkası olarak görülebilir. Ancak 'hareket' sözcüğünün kabul edilebilir birçok anlamı vardır ve bu hareket anlayışı mağra duvarlarına ya da kayalara çizilmiş resimlerle, Samothrake Nikesi'nden beri çok uzun zamandır görsel sanatların evrimine eşlik etmiştir(bu resimlerdeki ve heykeldeki sabit çizgiler gerçek nesnelerin hareketlerini temsil eder). Hareket aynı figürün yinelenmesi biçiminde de karşımıza çıkar. Böylece belli bir karakter farklı evrelerde temsil edilir. Bu teknik, papaz adayı Teofilu'nun öyküsünün Sovillac Katedrali'nin kapı alınlığına uygulanışına ve çok sayıda karenin bir film gibi birbirlerine eklenerek neredeyse 'sinemasal' bir anlatım oluşturduğu Bayeux Halısı'nın desenlerinde görülür. Ancak bu teknik, hareketi tözsel olarak sabit yapılar aracılığıyla temsil eder, yapıtın kendi yapısını ya da göstergenin doğasını işe karıştırmaz (Eco, 1962/2001: 112).

Ancak, yapı daha açık bir biçimde empresyonistlerin eserlerinde de kendini gösterir ve etkili olmaya başlar. Bu yapıtlarda, içimizde bulunan coşkunun dışavurulması için göstergeler belirsizleşir ama bu formlarında belirsizleştiği anlamına gelmemelidir. Burada formlara bir titreşim kazandırılır ve kontör çizgileri flulaşarak diğer formlarla kaynaşıyormuş gibi bir algı yaratılır. Yapıttaki bu flulaşma

² GILLO DORFLES, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, adlı yapıtında, "informel sanat", "hiçbir figür yaratmayı amaçlamayan ve anlambilimsel eğilimi olmayan soyut sanat" olarak sınıflandırmaktadır. Ancak ben (Eco) bu denemede, çağdaş sanattaki, parametreleri her zaman geleneksel "form" kavramıyla örtüşmeyen "açık" formlarla ilgileniyorum. Bu nedenle "informel" terimini çok daha geniş bir anlamda kullanıyorum. Ressam, eleştirmen ve felsefecilerin katılımının yanı sıra, G.C. Argan, R. Barilli, E. Crispolti'nin üç değerli makalesinin de yer aldığı "informel sanatlar" konusunu işleyen "Il Verri'nin özel sayısında (Haziran 1961) benimsenen ilke de budur. Derginin bu özel sayısında da yer alan kitabın bu bölümü, "informel mevsimi" sona ermeden, yani "op art" diye etiketlenen kimi karşıt deneylerin (kinetik sanat vb.) yapılmasından önce yazılmıştır. Ancak bu durum buradaki "informel sanat" incelememizi hiçbir biçimde geçersiz kılmaz.

sanki birbirlerinin içine giriyor, formlar çözülüyorlar gibi algılanabilir ama alımlayıcının gözünde bütünlüğünü kaybetmeden bozulmamış formlar olarak kalırlar. Örnek gösterecek olursak Monet'nin (Resim 2. 2) katedralleri olabilir.



Resim 2. 2. Monet, Claude Oscar, *Mavi Armoni*, 1892-1893, Fransa, D' Orsay Paris

Eco'ya göre, açık yapıta yaklaşmanın bir başka yolu da heykel olduğunu söyler ve bu yolu şu şekilde açıklar:

Gabo (Resim 2. 3) ya da Lippold'un plastik formları izleyiciyi, çalışmanın çok-yüzlü doğasına etkin olarak katılmaya davet eder. Formun kendisi belirsiz görünmesi hedeflenerek yaratılmıştır ve izleyiciye baktığı açıya bağlı olarak farklı biçimler sunar. İzleyici formun çevresinde dolandıkça sürekli bir başkalaşıma tanık olur. Benzer bir şey daha önce, kısmen barok mimaride, ayrıcalıklı cephe perspektifi terk edildiğinde yaşanmıştır. Ayrıca farklı bakış açılarını açık olmasının heykelin bir özelliği olduğu da iddia edilebilir rahatlıkla. Belvedere Apollonu sırttan ve cepheden aynı görünmemektedir. Ancak, özellikle cepheden görünmesi arzusuyla tasarlanan yapıtlar bir

kenara bırakılırsa (gotik üslupla inşa edilmiş katedrallerin sütunlarını süsleyen heykeller gibi) heykellerin çoğu değişik açılardan izlenebilseler de, farklı bakış açılarının toplam sonucu olana global bir etki yaratmak için tasarlanmıştır. Belvedere Apollonu'nun arkadan görünüşü, Apollun'un bir bütün olarak sezinlenmesine olanak verir, cepheden görünüşte aynı etkiyi verecektir; izleyici nerede durursa dursun belleğini ve imgelemine formun bütünü gelecektir (Eco, 1962/2001: 113).



Resim 2. 3. Gabo, Naum, *Doğrusal Yapı No. 2*, 1970-1971, İngiltere, Tate Londra

Gabo'nun heykellerinde, bizi birçok görüşe ve birçok farklı bakış açısının olduğuna doğrultur. Bu heykellerde ki her bakış açısı bize farklı hazlar verir ve bunlar tatmin edici durumlardır. Ancak yine de bir bütünlük bulamayız. Calder'in yapıtlarında ise form kendi kendine hareket eder ve bu yapıtı 'hareket halinde yapıta' dönüştürür. Bu durumuyla Gabo'nun heykellerinden daha da ileriye gider. Calder'in yapıtlarındaki hareket alımlayıcının hareketiyle birleşir ama bu yapıtlarda şu dikkati çeker; alımlayıcının hareketiyle yapıtın hareketi ikinci kez karşılaşmaz.

Eco'nun informal sanatı daha geniş tanımlarken bu formel deneylerin yanına koyar ve şu şekilde devam eder:

Artık “hareket halinde yapıt” değildir, çünkü tablo orada öylece gözlerimiz önündedir; kendisini oluşturan resimsel göstergeler tarafından herkes için bir kereliğine tasarlanmıştır, fiziksel olarak orada durmaktadır; artık izleyicinin hareketini gerektiren bir yapıt değildir; yani izleyicisinden, resmin yapıldığı maddenin yapısındaki pürüzlerin ve kullanılan boyaların kabartılarının üzerine düşen ışık huzmelerinin de etkisini hesaba katmasını isteyen herhangi bir tablo ne kadar hareket gerektiriyorsa, o kadar hareket gerektirir. Ancak o yinede tüm yönleriyle, hatta daha olgun ve radikal biçimde, yukarıda sözü edilenlerin hepsinden daha ‘açık’ bir yapıttır. Çünkü daha başından göstergeleri yapısal ilişkileri tekanlamlı olarak belirlenmemiş takımlar gibi düzenlenmiştir ve bu göstergelerin belirsizliği formla arka plan arasındaki ayrımın güçlendirilmesiyle sınırlı değildir (empresyonistlerde olduğu gibi). Burada arka planın kendisi tablonun konusu olur; daha doğrusu resmin konusu sürekli değişim halindeki arka plandır (Eco, 1962/2001: 115).

Açık yapıt, süreksizliğin bir imgesini sunar hatta bu süreksizliği anlatmaz bizzat onun ta kendisidir. Alımlayıcı, yapıtın karşısındaki özgürlüğü, sonsuz sayıda çoğalma imkanı, yapıtın bütününde varolan iç zenginliği ve yeni düşünceler kaşısının da heyecanlanır. Yapıt, burada alımlayıcıyı nedensellik ilişkilerini göz ardı etmeden tahmin edilmeyen bir değişime sokar.

Eco ‘açıklığı’ anlatırken enformasyon kuramına da değinir. Enformasyon kuramını izah ederken, matematiksel formülasyonunda (sibernetiğe uygulamalarında değil) anlam ve enformasyon arasında kesin bir ayrımın olduğunu belirtir. Eco’ya göre, “Bir iletinin anlamı (burada ‘ileti’den kasıt, anlambilimsel göndermelerden ziyade formel ilişkilerle iletişim kurmasına karşın, resimle ilgili biçimlemeleri de kastediyor) düzenin, uzlaşımların ve iletinin yapısındaki artık-bilgilerin bir işlevidir” (Eco, 1962/2001: 125). Burada anlam, yanlış okumalara yol açmayacak ve ne kadar açıksa o kadar olasılık kurallarına uygun demektir. Ya da yapı ne kadar belirsiz, olasılık dışı, belirsiz, tahmin edilemez olursa enformasyon da o kadar artar. Bazı iletişim formları düzen, mana, kesinlik ister yani Eco’ya göre; “Pratik bir işlevi olan tüm bu formlar tek sesli, kişisel yoruma ya da yanlış anlamaya olanak vermeyecek biçimde olmalıdır (örneğin yol levhaları). Başka formlar ise okura salt enformasyon, olası anlamların sınırsız bolluğunu iletmeyi gözetir. Sanatsal iletişim

ve estetik etki durumunda olan budur” der (Eco, 1962/2001: 125). Burada Eco’nun niyeti bir iletinin yan anlamları değil daha çok sanatsal iletişimin çoğul üzerinde durmasıdır. Enformasyonun işlevini örneklerken Eco şu örneği verir ve açıklar:

Yol yapımında kullanılan çakıl taşlarını ele alalım. Çakıl taşları döşenmiş bir yola bakan kişi, neredeyse rastlantısal olarak dağıtılmış çok sayıda ögenin bir arada bulunduğunu görür. Bu dağılımda hiçbir kural yoktur, biçimlenimleri son derece açık olup, üst düzeyde enformasyon içerir. Noktaları hiçbir özel yön izlemeye gerek duymadan, istediğimiz kadar çok çizgiyle birleştirebiliriz.... Bu eş-olasılık fazlalığı enformasyon potansiyelini artırmaz, tam tersine hiçe indirir. Ya da bu potansiyel matematiksel bir düzeyde kalır, iletişim düzeyinde yoktur bile, çünkü gözün izlediği hiçbir yön yoktur (Eco, 1962/2001: 130).

Bu şekilde zengin bir iletişim biçiminin, son sınıra dayanmış düzensizlik içinde küçücük bir düzene fırsat verdiği narin bir denge gerektirdiği ispatlanır. Burada ki denge, bir olanaklar alanı ile üst sınır düzeyinde bir potansiyelin ayrılmaz olduğu alan arasındaki hattı belirler. Burada yoldaki çakılların bize sunduğu rastlantısal iletileri, sonsuz bir enformasyon kaynağına, yönelimli sinyaller olmadan sergilemek anlamsızdır. Sanatçının üretimdeki sorumluluğu, alımlayıcının özgürlüğüne bir yön vermek için bu formların ne kadar inandırıcı olmasını sağlamasıdır. Sanatçı, bir masanın üzerindeki çay lekesini bir kare içine alırsa, bu lekeyi özellikle seçiyor ve belirli bir biçim de (form da) öneriyor demektir. Tabi ki bu eylemiyle, kare içine aldığı çay lekesini özelleştirerek kare dışında kalan lekelerden ayırır ve bütün dikkati o karenin üzerine çekerek bir iletişim formu, bir sanat yapıtı yaratmış olur. Ancak, sanatçının yarattığı bu formlarda ki lekeleri sinyallerle doğru ilişkilendirmek gerek. Sanatçı bu tutumuyla, alımlayıcı belli bir olanaklar alanına yönlendirmiş olur. Bunu örnekleyecek olursak Dubuffet’in (Resim 2. 4) çalışmalarında, alımlayıcıya nesnelerin sınırsız önerilerini, titreşimlerini, iletimlerini ve mutlak bir özgürlük sunmayı diler.



Resim 2. 4. Dubuffet, Jean, *Bir Pusula Olmadan Voyageur*, 1952, Fransa, Musée National d'art Modern

Eco, bizlerin hala diyalektiklerin baskın olduğu bir kültürde yaşadığımızı söyler:

İzleyici olarak benden hem yapıtı yapıta ilişkin deneyiminin ışığında hem de deneyimimi yapıta bağlı olarak değerlendirmem beklenir. Hatta yapıtın yaratıldığı özgün tavır içerisinde, yapıta gösterdiğim tepkilerimin nedenlerini bulmam bile istenir benden: Kullanılan araçları, süreci ve ulaşılan sonuçları, hayal kırıklıklarımı ve hazlarımı sorgulamam gerekmektedir. Bu yapıtı değerlendirirken kullanacağım tek ölçütse, sanatçının örtük olarak yapıtına verdiği formla, benim estetik haz alma kapasitemin uyuma derecesidir. O halde yaşamsallık, eylem, hareket, ham malzeme ve rastlantı değerlerinin tümüne sahip bir sanat bile, yapıtın kendisiyle, sunduğu “okumaların” “açıklığı” arasındaki diyalektiğe dayanır. Bir sanat yapıtı, yapıt olarak kaldığı sürece açıktır; belli bir sınırın ötesine geçildiğinde gürültüye dönüşür (Eco, 1962/2001: 133).

Aksiyon resminin kendine has ifadeleri dahi, sınırsız bir yorumlama özgürlüğü sunarak alımlayıcıyı çevreleyen formların fazlalığı, tahmin edilemeyen bir dünya eyleminin kayıtlara geçmesi gibi değildir. Eco bunu şöyle sürdürür:

Bir dizi jestin kayda geçmesidir. Tavrın kayda geçmesidir. Her jest resmin sadece tanıdığı olduğu hem uzamsal hem de zamansal doğrultulu bir iz bırakır. Göstergeyi önden, arkadan, her yönde izleyebiliriz; elbette bu, göstergenin geri dönüşü olmayan bir jestin, tuval üzerine yerleştiği dönüşlü bir doğrultular alanı olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu alan bizi (şimdi kayıp olan) özgün jesti bulana kadar tüm olanaklı doğrultuları keşfetmeye iter, özgün jesti bulduğumuzda yapıtın ne iletmek niyetinde olduğunu da bulmuş oluruz (Eco, 1962/2001: 135-136)

Resim, göstergelerinde yaratıcısının özgün izlerini görebileceğimiz bir doğanın bağımsızlığına sahiptir ve bu doğa her daim ilk yaratım anı'nı hatırlatır. İfade edilen bu resim bir iletişim biçimi özelliğini devam ettirir ve bu şekilde yönelimden algılamaya doğru geçer. Burada algılama açık bırakılmış olsa da bu iletişim ediminin bir sonucudur çünkü birçok enformasyon edimi gibi iletişimde formların düzenlenişine ve durumuna bağlıdırlar. Bu biçimiyle Eco şöyle devam eder: “İnformel, tekanlamlı klasik formların yadsınması anlamına gelir, ancak formun iletişimin temeli olduğunu yadsımaz. Informel örneği, her açık yapıt örneğinde olduğu gibi, bizi formun tükenişinin ilanına değil, daha esnek bir form kavramına yöneltir; formu bir olanaklıklar alanı olarak tanımlar” (Eco, 1962/2001: 136).



Resim 2. 5. Pollock, Jackson, *No: 11*, 1952, Avustralya Ulusal Galerisi

Eco burada Pollock'un (Resim 2. 5) yapıtlarını örnek olarak gösterir. Bu yapıtlarda göstergelerin düzensizliğine, dış çizgilerin çözülüp dağılmasına, figürlerin patlamasına değinir ve burada alımlayıcı kendi bağlantılar ağını oluşturarak bir davete çağırılır. Fakat gösterge ile sabitlenen ve göstergenin içinde mevcut olan özgün jestin kendisi bir doğrultu olarak bizi yaratıcının yönelimini bulmaya iter. "Bunun gerçekleşmesi için jestin, uzlaşımçı göndergenin tersini göstergeye yabancı ve göstergenin dışında olması gerekir" (Eco, 1962/2001:136). Eco'ya göre miktar olarak enformasyon bizi daha zengin olan "estetik enformasyon"³ a ulaştırmıştır. Eco enformasyon türlerini belirler ve bu burada ikiye ayırır. Eco'nun

³ Bu türden bir ilişkiye örnek, klasik figüratif sanatta, estetik anlam ile sanatsal özellikleri inceleyen ikonografik anlam arasındaki ilişkide ortaya çıkar. İkonografik uzlaşım artık-bilginin bir unsurudur: Sakallı bir adam yanında bir çocukla duruyorsa ve bu adamın civarında bir de keçi varsa, ortaçağ ikonografisinde bu adam Hz. İbrahim'dir. Uzlaşım, kişi ile kişiliği bize onaylatma konusunda ısrar etmektedir. PANOFSKY buna çok tipik bir örneği, Maffei'nin Judith ve Holophernes'iyle ilgili olarak vermektedir. Resimdeki kadın bir tabağın içinde kesilmiş bir insan başı ve bir kılıç tutmaktadır. Birinci öge Salome'i, ikincisi ise Judith'i çağrıştırmak. Ancak barok ikonografik uzlaşımlara göre asla kılıçla birlikte resmedilen bir Salome olmaz iken, Judith'in Holophernes'in başını bir tabakta taşıması pek de ender görülen bir şey değildir. Tanımlamayı kolaylaştıracak başka bir ikonografik öge: Kesik kafanın yüzündeki ifade bir azizden çok vahşi insanı çağrıştırmaktadır. Artık-bilgi iletinin anlamını aydınlatmakta ve son derece sınırlı da olsa niceliksel enformasyon vermektedir. Niceliksel enformasyon da resmin estetik enformasyonu, haz alma duygusuna ve sanatsal yaratımın değerlendirilmesine katkıda bulunur. Panofsky'nin saptadığı gibi estetik bakış açısından tablo, "hem elinde bir azizin kesin başını taşıyan, tanrı tarafından esirgenen kahraman bir genç kızın betimlemesi olarak hem de elinde kutsal şeylere saygısızlık eden birisinin kesik kafasını taşıyan bir genç kızın betimlemesi olarak da görülebilir".

birinci enformasyon türünü şu şekilde açıklar: “Göstergelerin bütünlüğünden mümkün olan en fazla öneriyi, çağrışımı çıkarmaktan (yani göstergelere sanatçının yönelimleriyle uyumlu her türlü kişisel tepkiyi yüklemekten) oluşur. Açık yapıtın peşinde olduğu değer budur. Klasik sanat formlarıysa tam tersine, göstergelerden en fazla öneriyi, çağrışımı elde etmeyi yoruma gerekli bir koşul olarak kabul ederler, ama bu duruma ayrıcalıklı bir statü vermektense bazı sınırlar içinde geri planda tutmayı yeğlerler” (Eco, 1962/2001: 138). Birincisini bu şekilde açıklarken ikincisine şu şekilde değinir: “İkinci tür enformasyon, birinci tipten elde edilen sonuçları özgün organik niteliklerine bağlar, öneri ve çağrışım zenginliğinin ardında bilinçli bir düzenleniş, formel nitelikli bir yönelim sezer ve bu durumdan haz alırız. Yapıtı oluşturan projeyi tanımak ayrıca bir haz ve şaşkınlık kaynağıdır ve bizi sanatçının kişisel dünyasını ve kültür birikimini iyi tanımaya iter” (Eco, 1962/2001: 138).

Eco, yapıt ile açıklık arasındaki diyalektikte, yapıtın sürekliliği, kalıcılığı, yapıtın iletişimine ve estetiksel hazzın güvencesine değinir. Yukarıdaki iki değer birbirine bağlılığına aynı zamanda birbirlerine gerekli olduğunu görürüz. Eco’ya göre bu durum “uzlaşım sal bir ileti, örneğin bir yol göstergesi için geçerli değildir kesinlikle. Böyle bir iletide de iletişim vardır elbette, ancak estetik bir etkisi yoktur ve göndergesi anlaşıldığı zaman tükenir” (Eco, 1962/2001: 138). Açıklık, yaşadığımız bu dünyada bizim bağlı bulunduğumuz bu uygarlığın sahip olduğu, değerler mekanizması içinde önemli bir yerde durmaktadır. Alımlayıcı da haz alma ediminin bir güvencesini oluşturmakta ve sağlamaktadır. Bu nedenle kültürümüz bizi dünyayı farklı algılamaya onu bir olanak olarak görmeye, değerlendirmeye kanallıze etmektedir.

3. İKİNCİ BÖLÜM

AÇIK YAPIT ve İZLERİ

3. 1. Sanat Tarihsel Süreçte Açık Yapıt İzleri

Umberto Eco'nun geleneksel sanat yapıtları ve çağdaş sanat yapıtlarına yaklaşım biçimlerini nasıl değerlendirdiğini, "açık yapıt"a nasıl örnekler verdiğini birinci bölümde gösterilmiştir. Eco'nun göstermiş olduğu bu yapıtları, başka birçok düşünür, yazar, sanatçı nasıl açıklamış ve bu yapıtlar üzerinde hangi söylemlerde bulunmuşlar -çok derinlemesine olmamakla birlikte- temel yaklaşımlarına kısaca değinilecektir. Eco, *açık yapıt* ilk izlerini Barok dönemde görüldüğünü belirtmiştir. Hatırlar isek Eco Barok döneminden şu şekilde bahsetmiştir:

... Rönesans döneminin sabit ve sorgulanmaz tanımlılığı red edilmektedir: uzam kuralları ana bir merkez çevresinde yayılmakta, simetrik çizgiler ve merkezde birleşen kapalı açılar hareketten ziyade 'asli' bir sonsuzluk önererek gözü merkeze yöneltmektedir. Barok anlayışında form dinamiktir, etkilerin belirlenimsizliğine doğru bir yöneliş vardır (katının boşlukla olan oyununda, ışığın karanlıkla etkileşiminde, eğrilerde, kırık yüzeylerde, eğim açılarının çeşitliliğinde), uzamın giderek genişlemesinin telkin eder. Hareket ve yanılsama arayışı öylesine gelişmiştir ki, barok yapıttaki kütleler hiçbir zaman ayrıcalıklı, tanımlı bir ön görünüşe izin vermezler, izleyiciyi sanki sürekli bir değişim içindeymişçesine yapıtın her bir yüzeyine görebilmek için sürekli hareket etmeye yöneltirler...(Eco, 1962/2001: 14).



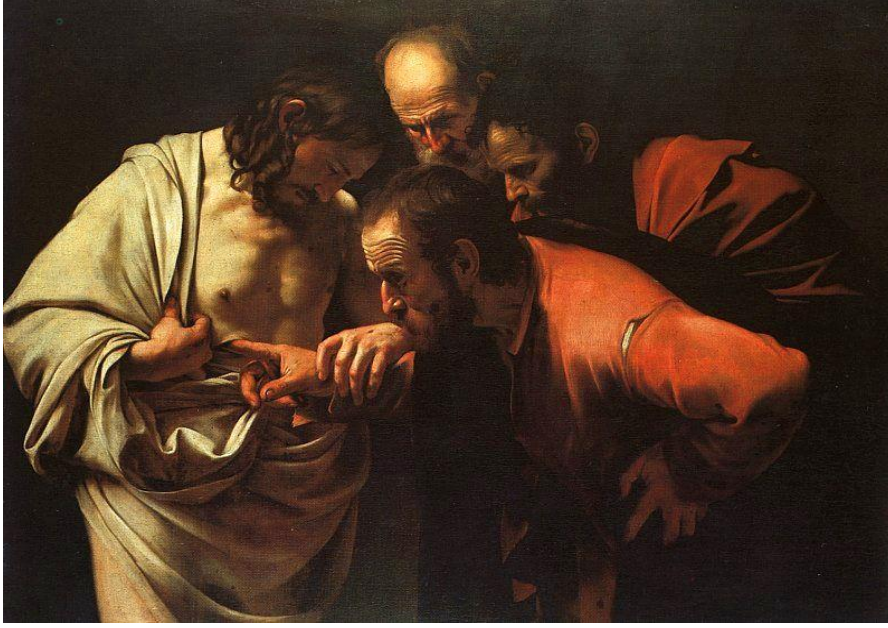
Resim 3. 1. Giacomo, della Porta, *Il Gesù Kilisesi* (Erken Barok Kilisesi), 1575-1577, Roma

Eco'nun bu açıklamasından sonra Giacomo della Porta'nın, 1575-1577 yılları arasında yaptığı kiliseye (Resim 3. 1) bakacak olursak kilise için Ernst H. Gombrich şunları söylemiştir: "... yapıdaki klasik öğelerin bir motif oluşturacak şekilde kaynaşma şekli Yunan, Roma, ve hatta Rönesans kurallarının bile geride bırakıldığını gösterir" (Gombrich, 2007: 388). Gombrich, Della Porta'nın klasik mimaride benzerine hiç rastlanmayan bir biçimde spiral kıvrımlar kullandığını, böyle bir biçimin Yunan tapınaklarında, Roma tiyatrosunda kullanıldığında ne kadar uyumsuz duracağını belirtir. Gombrich, Barok döneminin bu yenilikçi, tekdüzeliği reddeden özelliğini açıklarken şöyle devam eder: "... Klasik geleneğin saf biçimiyle kullanılması gerektiğini savunanlarca Barok mimarlara yöneltilen eleştirilen çoğunun sorumlusu, bu eğriler ve kıvrımlardır" der (Gombrich, 2007: 388).

Eco'nun burada üstüne bastığı "açık yapıt"ın hareketliliğidir. Ve bunu ilk olarak bu dönemde görmektedir. Buna paralel olarak bir başka örnek verirsek ki bu Eco'nun söylemini de destekler niteliktedir. Süreyya Su, Barok döneminin özelliğini şu şekilde ifade etmektedir:

Barok dönem ressamı da yapıtlarında hareketlilik ve kütleleri belirlemeye yönelik ışık-gölge kullanımıyla ilgilenmişlerdir. Resimlerinde hareketli figürlerle güçlendirilmiş derinlik duygusu egemendir. Barok heykelin de genel özellikleri, hareketlilik ve anlatım gücüdür. Hareket heykel üstüne düşen ışıkla sürekli yenilenir. Barok heykel çok yönden algılanmak üzere düzenlenmiştir; izleyiciyi çevresinde dolaşmaya zorlar. Nesnenin statüsü nasıl derinlemesine değişirse özneninki de öyle değişir. Değişmeyi temsil ettiği ölçüde özneyi görüş noktası olarak adlandırabiliriz (Su, 2011: 53).

Su'nun söylemine örnek olarak Caravaggio'nun *Kuşkucu Thomas*'ını (Resim 3. 2) ve Bernini'in, *Azize Teresa'nın kendinden geçişi* (Resim 3. 3) adlı heykelini gösterebiliriz. Bernini'in, *Azize Teresa* heykeli için Gombrich şu ifadeleri kullanmıştır: "Kumaşı, o güne dek onaylanmış klasik tarzda, ağırbaşlı bir dökümle aşağı düşürmek yerine, ona enerjik kıvrımlar verip, bir hareket duygusu yaratmıştır" (Gombrich, 2007: 440).



Resim 3. 2. Merisi da Caravaggio, Michelangelo, *Kuşkucu Thomas*, 1601-1602, tuval üzerine yağlıboya, 107x146 Sanassouci, Postdam, German

Heinrich Wölfflin ise Barok dönemi için şu ifadelerde bulunur: “16. yüzyılda her yönün bir karşı yönü vardı, her ışık, her renk dengini bulurdu. Baroksa bir yönün ağır basmasından hoşlanırdı. Renk ve ışık öyle dağılırdı ki sonuç bir doygunluk durumu değil, bir gerilim olurdu” (Wölfflin, 1985: 155).



Resim 3. 3. Bernini, Gian Lorenzo, *Azize Teresa'nın Kendinden Geçiş'i*, 1645-1652, Roma, Santa Maria della Vittoria Kilisesi

Devam edecek olursak, Eco'nun Barok dönemi hakkında sadece 'hareketliliğe' değinmemiştir aynı zamanda modern duyarlılığa, dönemin kurallarına karşı bir tutuma ve mantıksal değişime de değinmiştir. Barok dönemi hakkında Bozkurt şunları belirtir:

Açık yapıt, devingen yapıt tabanına yaslanır; ortaçağ sanatçısının tamamlanmış ve tek boyutlu yapıtı, önceden belirlenmiş ve tasarlanmış statik düzenler sırası biçimindeki bir evren anlayışını yansıtmaktaydı; barok açıklık ve dinamiklik anlayışı ise, yeni bir bilimsel bilincin doğuşunun belirtisi olarak algılanmaktaydı. Barok dönemde artık dikkatin, varlık alanından mimari ve resimsel nesnelerin görünümüne, müzik yapıtlarının da sessel özelliklere kaydığını ve öznel yanın nesnel yana üstün geldiğini görüyoruz. Açık yapıt poetikasının ilk örneklerini gördüğümüz barok dönemde, gerek yeni bilimsel evren anlayışında, gerekse sanat dallarında bütün öğelerin artık aynı değer ve yetkeye sahip olduklarını izliyoruz. Açık yapıt, devingen bir yapıt olarak, bir kişisel müdahaleler çokluğu olanağıdır; ama ayrıntısız müdahaleye biçimden yoksun (informel) bir çağrı değildir (Bozkurt, 2012: 336).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Barok döneminin ürünleri Eco'ya göre '*açık yapıt*'a ilk belirgin örneklerdir. Bu durumu Bozkurt şöyle ifade etmiştir:

...Çünkü Barok sanat'ta Rönesans klasik biçimine özgü, merkezi bir eksen çevresinde gelişen ve simetrik çizgiler ve dar açılarla sınırlanmış mekanın statik ve şaşmaz "*belirliliği*" yoktur. Barok biçim ise dinamik olup, boş-dolu, açık-koyu oyunuyla, eğrileriyle, çok değişik dereceli açılarıyla etki belirsizliğine yönelir; sınırları kaldırdığı için de mekanın gittikçe genişlediği duygusunu uyandırır. Dvingen ve aldatıcı olanın aranması, barok plastik kütlelerinin hiçbir zaman ayrıcalıklı, cepheden, belirlenmiş bir görünüm almalarına olanak vermez. Yapıt, hep yeni açılardan görülebilmesi için ve sanki sürekli olarak değişim halindeymiş gibi, gözlemciyi hiç durmadan yer değiştirmeye zorlar. Barok ruhun, yeni kültür ve duyarlığın ilk belirgin göstergisi olarak görülmesindeki neden şudur: İnsan ilk kez Barokta, yasal olanın alışkanlığından kurtulmuş ve kendisinden yaratıcı davranışlar isteyen devingen bir dünya ile karşı karşıya gelmiştir. Ancak bütün görüşler, eleştirinin çağımızda vardığı ve estetiğin bu gün yasalaştırdığı sonuçlardır (Bozkurt, 2012: 335).

3. 2. 20. Yüzyılda Açık Yapıt Üzerine Düşünsel - Plastik Değerlendirmeler

3. 2. 1. Franz Kafka: Kimliksiz oluşum

Eco, *açık yapıt*ın ilk örneği olarak, Franz Kafka'nın yapıtlarını göstermiştir. Franz Kafka yapıtlarındaki *sözcükler* akla gelen ilk anlamlarıyla kavranabilecek türden değildir. Yukarıda Eco'nun Kafka hakkında ne yazdığını görmüştük. Kafka'nın yapıtlarındaki anlam katmanları, Ortaçağ alegorisinin tersine, ansiklopedik bir bilginin güvencesi altında değildir. Evrensel dünya yasaları yerine, belirsizlik üzerine kurulmuş bir dünya almıştır. Eco'nun bu saptamalarıyla Kafka'nın yapıtları ilk *açık yapıt* örnekleri olmuştur. Kafka hakkında başka söylemlere bakacak olursak Teodor W. Adorno'nun yorumlarıdır. Adorno göre ise; Kafka'yı modern edebiyatın en önemli temsilcisi olarak görmüş ve Kafka'yı döneminin önde gelen en büyük metin yaratıcısı olarak nitelendirmiştir. Devam edecek olur isek Besim F. Dellaloğlu'nun aktarımıyla Adorno, Kafka'nın yapıtlarını şu şekilde açıklıyor:

Her Kafka cümlesi hakikate uygundur ve her cümlenin bir anlamı vardır. Hakikat ile anlam, simgenin gerektirdiği gibi birbirlerinin içinde erimemiştir, aralarında koskoca bir açıklık vardır. Kafka'nın düzyazısı simgede çok "alegori"nin ardına düşmeye çabalar. Bunu yaparken de toplumdan dışlanmış olanın yanında yer alır. Benjamin'in bu düzyazıyı "mesel" olarak nitelendirmesi nedensiz değildir. Kendini anlatarak değil, anlatmaktan kaçınarak, bir kopuşla anlatır. Bu düzyazı, anahtarı çalınmış alegorik bir düzene benzer. Bunu fazla önemseyen her çaba, Kafka'nın yapıtının soyut savı, var olanın karanlığını özüyle karıştırarak yolunu yitirmeye sürüklenir. Her cümle "yorumla beni" der, ama yorumlanmaya da katlanamaz. Her cümle "bu böyledir" biçiminde bir tepkiyi ve buna bağlı olarak da "bunu daha önce nerede görmüştüm?" (deja vu) sorusunu zorlar ve bu sürekli yinelenir. Yorumu öne çıkarma gücüyle Kafka estetik uzaklığı yıkar. Metinleri, okuyucuyla aralarında değişmez bir uzaklık kalmasını amaçlamazlar. Onların duygularının, üç boyutlu film tekniğinde lokomotiflerin izleyicilerin üstüne gelmesi gibi, anlatılanın kopup üstlerine geleceğinde korkmalarını gerektirecek derecede ayağı kalkmasını amaçlarlar. Böylesine saldırgan bir maddi yakınlık, okurun kendini romanın kişileriyle özdeşleştirme alışkanlığına karşı durur (Akt. Dellaloğlu, 2007: 106).

Kafka'ya başka bir perspektiften bakacak olursak Roger Garaudy şunları belirtiyor: "... Derin ve canlı birliği duyabilmek için, peşin yargılara dayanan bir yöntemle, sanat eserini, Procuste'ün demirden yatağına yatırmak ve onda yalnızca, bir tezin roman şeklinde anlatılışını aramaktan ibaret olan yorumlamalar içinde

kaybolmamak yeter” der (Garaudy, 1965). Garaudy’a göre Kafka’yı yorumlayanlar; varoluşçular, tanrıbilimciler, marxçılar, psikanalizciler hatta birbirine en karşıt alanlarda dahi hepsinin ortak özelliği Garaudy’ın anlatımıyla şu doğrultudadır:

Kafka’nın eserlerini, anahtarı, ister bir din doğmasında, ister sosyolojik ya da psikolojik bir bilinçsizlikte, devrimci bir programda ya da marazi bir belirtide olan "kapalı" romanlar saymalarıdır. Bu yorumlamalardan her birinin, gerçeğin bir parçasını ele aldığı inkar edilemez; yalnız, olsa olsa ona birer yaklaşma çabası olan bu yorumlamaların, eserin bütününe kapsayan bir yöntem olduğu ileri sürülünce derhal yanlışlığa düşülmüş olur (Garaudy, 1965).

Kafka hakkında Adorno ile devam edecek olursak Dellaloğlu’nun aktarımıyla şunları belirtir:

Adorno için bir sanatçının kendi yapıtını anlaması şeklinde bir zorunluluk söz konusu değildir. Kafka’nın bunu becerebileceğinden kuşkulanan için elde özel nedenler vardır. Kafka’nın yapıtları, yazarın, yapıtın içine pompaladığı felsefenin yapıtın metafizik özülle eşitlenmesi hatasından kendilerini korumuşlardır. Öyle olduğunda, yapıt ölü doğar, söylediğinin içinde tükenir gider, zamanla serpilip gelişmezdi. Yapıtın kastettiğini sırcayı veren bu kısa devreye karşı korunmayı sağlayacak ilk kural şudur: her şey sözcük sözcük, sözcüğün tüm anlamında almalı, hiçbir şey tepeden inme biçimde kavramlarla kapatıp örtmemeli. Kafka’nın gücü metinsel bir güçtür. Yalnızca bu kurala bağlılık yardımcı olacaktır, Yönü önceden saptanmış bir anlayış değil (Akt. Dellaloğlu, 2007: 106-107).

3. 2. 2. Jackson Pollock: Belleğin izini sürmek

Eco’nun *açık yapıta* örneklediği bir diğer sanatçıda Jackson Pollock’tur. Ateş (1937) adlı resmi, karmaşık ton değerleriyle, bir biçim çözülmesini gösterir ve doğalcı anlatımdan kopma çabalarını yansıtır” (Tükel, 2008: 1268). 1940’lardan itibaren Picasso, Gorky ve Miron’nun çalışmalarından etkilenmiştir. Amerikan yerlilerinin yere yaptığı (kuma) çizimlerden etkilenerek oluşturduğu ve yukarıda saydığımız sanatçılardan esinlenerek kendi özgünlüğünü oluşturmuştur. Yılmaz, Pollock’un (Resim 3. 4) tekniğini şöyle ifade ediyor: “Tuvalin her tarafında *ritmik* bir şekilde gezinen inceli kalınlı ve birbiri üstüne gelmiş boyalar, ilginç bir *görsel derinlik* oluşturuyordu. Ayrıca daha önemlisi, belli bir zaman diliminde, sanatçının devinimlerinin tuval üzerindeki kayıtlarıydı bu resimler” (Yılmaz, 2013: 228). Pollock, Avrupa resimlerindeki boyut anlayışını aşarak, “devasa boyuttaki

tuvallerinin sınırlı yüzeylerine müdahale ederek, tuvalin dışında da devam ettiğini ima eden resimleri ile merkezi sınırlı, kapalı kompozisyon düşüncesini yadsımıştır. Böylelikle de yeni kadrajmanlar ortaya koymuş ve bunu yaparken de tuvalin tüm yüzeyini eşdeğere yakın bir biçimde değerlendirmiştir” (C. Ötgün, E. Bolat, 2008: 17). Pollock, 1950’ de William Right ile röportajında tekniği hakkında şu ifadeleri belirtiyor:

W.R: Sizin resim yapma metotlarınız üzerine çok tartışma yapıldı ve çok fikir yürütüldü. Bu konuda bize söylemek istediğiniz bir şey var mı?

J.P: Bence yeni ihtiyaçlar yeni teknikler gerektiriyor. Ve modern sanatçılar kendilerini ifade etmek için yeni yollar ve araçlar buldular. Bana öyle geliyor ki modern ressam bu çağı; uçağı, atom bombasını, radyoyu Rönesans veya başka geçmiş bir kültürün eski biçimleriyle ifade edemez. Her çağ kendi tekniğini bulur (Editör. Harrison, Wood, 2011: 623).

Devam edecek olursak Pollock yapıtlarında oluşturduğu göstergelerin düzensizliği alımlayıcı ile bir iletişime girer. Bu iletiler Pollock’un organik ve özgün izlerini taşır. Ortaya konan bu göstergeler iletişimin devam etmesini sağlar ve alımlayıcı bu göstergeleri her yönden izleyerek yapıtla bir bağ oluşturur. Yine, Pollock’un Right ile olan röportajına dönecek olursak:

W.R: Bu da izleyicinin ve eleştirmenin yeni teknikleri anlayacak nitelikler geliştirmelerini gerektirir.

J.P: Evet, bu bir şekilde her zaman olur. Demek istediğim gariplik azalacak ve modern sanatta daha derin anlamlar keşfedeceğiz.

W.R: Sanırım karşılaştığınız her seyirci sizi bir Pollock resmine veya başka bir modern resme nasıl ve ne için bakması gerektiğini soruyor- modern sanatı değerlendirmeyi öğreniyorlar?

J.P: Bence bir şey aramak yerine pasif olarak bakıp resmin verdiğinin almaya çalışmalılar ve bir konu arayışından veya önceden karar verip resimde beklediklerinden uzak durmalılar.

W.R: Sanatçının bilinçaltında resim yaptığı ve tuvalin de resme bakan kişinin bilinçaltı haline gelmesi gerektiğini söylemek doğru olur mu?

J.P: Bilinçaltı modern sanatın çok önemli parçasıdır ve bence bilinç altı dürtüler resimlere bakarken çok önemliler.

W.R: Demek ki soyut bir resimde bilinen bir obje veya anlam aramak sizi resme gerektiği gibi görebilmekten hemen uzaklaştırır?

J.P: Bence müziği nasıl seviyorsak öyle sevilmeli, beğenilmelidir- bir süre sonra hoşunuza gidebilir veya gitmeyebilir. Ama çok da ciddi gibi görünmez.

Bazı çiçekleri severim ve diğerlerini sevmem. Ama bence bu en azında bir şans tanır (Editör, Harrison, Wood, 2011: 623-624).



Resim 3. 4. Pollock, Jackson, *No-1 Lavanta Kokusu*, 1950, tuval üzerine yağlıboya, Enamel ve Alüminyum Boya, 221 x 299.7 cm, Washington De, Ulusal Sanat Galerisi

Pollock, 1947 yılında yaptığı açıklamada şunları dile getirmiştir: “Resmimin *içindeyken*, ne yaptığımı bilmem. Ancak bir ‘tanışma’ döneminin ardından ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi bozmaktan vb. korkmam, çünkü resmin kendine has bir yaşamı vardır. Kendisinin çıkıp gelmesini beklerim. Ancak sonuç bir karmaşa olduğu zaman resimle teması kaybederim” (Rosenberg, 1947), (Akt. Editör. Harrison, Wood, 2011: 610). Pollock ve yapıtları hakkında yapılan diğer yorumlar ise psikologlar tarafından yapılmıştır:

Sanatçının bilinçaltı ile ilgili, kişiliği ile bağlantılı kurularak bir yorum daha getirilmiştir. Ciddi bir alkol bağımlılığı, çok sayıda intihar girişimi, çevresindeki insanları yıldıran ve bıktıran saldırgan davranışları, uzun süre içine kapanıma ve dış dünya ile iletişim kuramama gibi nedenlerden dolayı

psikolojik tedavi de gören sanatçı, bu aşık özelliklerinden çok, geçmişine dair varsayımlardan yola çıkılarak değerlendirilmiştir. Bu varsayımların ana noktası ise, sanatçının çocukluğunda evi terk eden ve evde olduğu sürece de ilgisiz bir tutum sergileyen annesi ile olan bağıdır. Psikologlarca, sanatçının çocukluğunda yaşadığı bu olay, onun kaybettiği şeyin yani annesinin- yerine başka bir nesneyi koymasına neden olmuş ve böylece kaybedilmiş şeyin yarattığı dehşetin üzerine çıkma amaçlanmıştır (Ötgün ve Bolat, 2008: 20).

Pollock'un açıkladığı ve yaptığı röportajlardan çıkardığımız kendisinin de belirttiği gibi: "Bence bir şey aramak yerine pasif olarak bakıp resmin verdiği almaya çalışmalılar ve bir konu arayışından veya önceden karar verip resimde beklediklerinden uzak durmalılar" der (Edit. Harrison, Wood, 2011: 623, 624). Eco ise (Eco, 1962/2001: 136) Pollock'un yapıtları hakkında şunları söylemiştir: "Göstergelerin düzensizliği, dış çizgilerin çözülüp dağılması, figürlerin patlaması izleyiciyi kendi bağlantılar ağını oluşturmaya davet etmektedir" demiştir. Yorum farklılıkları olasıdır her alımlayıcı Eco'nun da belirttiği gibi kendi bağlantılarını oluşturmaktadır. Zaten sanatçıda eserine imzayı attıktan sonra o da kendi bağlantılarını oluşturacaktır. "Pollock'un resimlerine bakan gözler, kimi zaman soğuk savaşın silahını, kimi zaman Hiroşima'yı, kimi zaman gökyüzünü, kimi zaman doğanın kesirsel sayılarını, kimi zaman terk eden bir anneye duyulan öfkeyi görmüşlerdir. Pollock ise tüm bilinenin hepsini ama hepsinden önemlisi bedelini ağır ödediği yaşamıyla biçimlenen sanatını görmüştür" (Ötgün ve Bolat, 2008: 22).

3. 2. 3. Jean Dubuffet: Yaratıcılığın özü

Eco, kuramını açıklarken gösterdiği bir diğer sanatçıda Jean Dubuffet'dir.

Welsch'e göre modernitenin örnek sanatçısı olan Dubuffet; insanmerkezciliğe, mantıkmerkezciliğe, tekanlamcılığa ve gözün önceliğine yaptığı vurgular ve bunlardan uzaklaşmasıyla postyapısalcılığın en önemli noktalarını formüle eden ve daha sonra "postmodern felsefe" denilen sonuçların işaretlerini veren kişidir. Welsch'e göre Foucault, Derrida, Lacan ve Lyotard 1951 yılında Dubuffet'nin ilan ettiği görüşlerin izini bugün süren isimlerdir. Dubuffet modern bir sanatçı olarak postmodern düşüncenin temel düşüncelerini ifade etmiştir (Akt. Özdem, 2006: 29).

"Dubuffet'ye göre sanat yalnızca sanatsal olarak kurgulanmış ve göze hitap eden form ve renklerden oluşan güzel objeler üretmemeli, daha zengin ve derin etkiler

yaratan objeler yaratmalıdır. Böylelikle göze değil, ruha seslenmelidir” (Akt. Özdem, 2006: 30). Dubuffet, yaptığı yolculuklar sırasında incelediği, gözlemlediği psikiyatri kliniklerindeki bulgularla *art brut*’a örnekler toplamıştır. Sanatçı aynı zamanda sanat kuramıyla da yakından ilgilenmiş ve var olan sanat anlayışına karşı çıkmıştır. Bu karşı tavır, yapıtlarında katıksız-saf bir ifadeye götürmüştür. Bu karşı çıkışı Dubuffet şu şekilde ifade eder:

Sıradışılardan eserlerine bizim yaptığımız gibi bakmaya kalkışan biri, müzelerin, galerilerin ve salonların-şuna *kültür sanatı* diyelim-onaylanmış sanatına ilişkin fikrini tümüyle değişmiş bulur. Bu tür onaylanmış sanatın genel olarak sanatın temsilcisi olmadığı, sadece belli bir klîğin, kariyerist bir entelektüeller topluluğunun etkinliği olduğu anlaşılır (Dubuffet, 1967), (Akt. Edit, Harrison ve Wood, 2011: 646).

Dubuffet’in yapıtları ve art brut hakkında Bréton şunları söylemiştir: “Art Brut’ün akıl hastalarının sanatına takılmış yeni bir addan başka bir şey olmadığını, ortada Dubuffet’nin keşfettiği yeni bir durumdan söz edilmeyeceğini söyler” (Özdem, 2006: 32). Dubuffet sanat anlayışı ve yapıtları hakkında Lynton ise şu ifadeleri kullanmıştır:

Dubuffet, çocukların, amatörlerin, belli bir psikoza olanların ve az çok bilinçsiz sanatçıların yapıtlarına tutku derecesine varan bir ilgiyle yaklaşmıştır. Yıllarca bu tür yapıtlardan oluşan geniş bir koleksiyon derlemeye çalıştı. Bunları, insan yaratıcılığının gerçek özü olarak sergileyip, halka tanıttı. Dubuffet bunları yabanıl, kaba, olgunlaşmamış bir sanat (art brut) olarak niteleyip, çeşitli yönlerini kendi entelektüel ürünlerine uygulamaktan çekinmemiştir. *Corps de Dames* (Kadın Vücutları) gibi resim dizileri (1950-1) Paris duvar resimlerinden kaynaklanır. Bunlar, büyük bir olasılıkla de Kooning’in sanatını, çok önemli bir döneminde etkilemişlerdir. Kadın vücudunun adeta kabaca çizilmiş haritalarına benzeyen bu müstehcen biçimleri idealize edilip, bozulmamış halleriyle, hela duvarlarına çizilen karalamaları akla getiriyorlardı. Zaten Dubuffet’nin resimleri de kalın bir boya tabakası üzerine adeta kazınarak yapılmışlardı. Dubuffet, sonraları inekler, sakallı erkekler, dünyanın yüzeyi (*Texturology* adı verilen bu resimler kolayca soyutlamalarla karıştırılabilir), hareketli Paris caddeleriyle ilgi resim dizileri yapmıştır. 1959’da “Benim durumum, yalnızca kutlamayla ilgilidir” der. Aynı yıllarda insanlar, onun resimlerinin yalnızca başkaldıran yanını görmekle kalmayıp, güçlü çizimleri ve renklendirmesinin güzelliğine de dikkat etmeye başlamışlardı (Lynton, 2004: 275).

Dubuffet, 1945-49 yılları arasında çalışmalarında (Resim 3. 5) bir değişmeye gitmiş, resimsel malzemelerle yaşadığı sorunların sonucunda *informel* çözümler ortaya koymuştur. Bu yapıtlarında ilk bakışta bir karikatür edası olsa da alımlayıcıyı kışkırtan, hayalgücünü tetikleyen resimler yapmıştır. 1961’de Dubuffet’nin yapıtları sade bir değişiklik gösterir. “Yapıtlarındaki figürler kontur ve renk kazanmaya başlar. 1962’de ise koyu konturlu, açıkça sınırları belirgin “puzzle”lardan oluşan yapıtlarını ortaya koyar ve bu çevrimi *Hourloupe* (1962-1974) (Resim 3. 6) olarak adlandırır. Bununla izleyicinin alımlama kapasitesini olağan görsel dayanaklardan yoksun bırakarak sıkıştırılmış alanlar yaratır” (Özdem, 2006: 33). Dubuffet’ye kuramına göre:

Egemen sınıfın yürüttüğü kültür propagandasıyla yazarların, sanatçıların ortaya çıkması değil, yalnızca okurların ve izleyicilerin varolmasını istediğini belirtir; kültür propagandasının amacının da egemen sınıfların aşağı sınıflara aradaki uçurumu hissettirmek, ellerinde değerli hazinelerin anahtarlarını, yaratıcı bir yapıtın ancak sınırları çizilmiş yolların dışında gerçekleştirilebileceğini bildirmek olduğunu ekler (Akt. Özdem, 2006: 35).



Resim 3. 5. Dubuffet, Jean, *Mösyö tüy ile kırıxıklıklar pantolonunun içinde (Henri Michaux portresi)*, 1947, tuval üzerine yağlı boya ve kum, 130 x 96.5 cm, Tate modern, Londra



Resim 3. 6 Dubuffet, Jean, *Vicissitudes (İniş Çıkışlar)* , 1977, tuval üzerine yağlı boya ve kağıt, 339 x 210 cm, İngiltere, Tate Modern

3. 2. 4. Alexander Calder: Mobiller

ABD'li olan sanatçı, heykeltci ve ressam olup geliştirdiği *mobill*'lerle heykel alanında yeni bir alan açmış ve *hareket* kavramını bu alana kazandırmıştır.

Calder, 1931'de Soyutlama-Yaratma Topluluğu'na katılmış, aynı yıl figüratif olmayan ilk kinetik konstrüksiyonunu yapmış, sanatçının elle ya da motorla hareket eden yapıtlarını, Marcel DUCHAMP, "Mobiller" olarak adlandırmıştır. Sanatçının bu oyun dolu heykellerine M. Duchamp takmış olduğu *mobile* ismiyle, sanatçı 1930'larda büyük buluşu olan ilk mobillerini ortaya koymuş oldu. Aynı yıl, Hans ARP da sanatçının hareket etmeyen kuruluşları için, "Stabil'ler" deyimini önermiştir. Bu deyimler sonradan benimsenmiş, Calder'in yapıtlarının yanı sıra bu anlamdaki tüm öteki heykeller için de kullanılır olmuştur. 1932 yılında yaptığı mobil heykellerin çoğunda hareket, doğrudan doğruya hava akımı ile sağlanmaktadır. "Calderberry Çalılığı" adlı yapıtı, ince tellerin ucuna tutturulmuş renkli parçacıklarla elde edilmiş olan bu yapı tümüyle soyut bir konstrüksiyondur. 1934'te Calder ince tel ve levhalardan oluşan, kendi ağırlıklarına bağlı olarak salt hava akımıyla hareket eden konstrüksiyonları üretmeye başlamıştır. Bu yapıtlar aynı zamanda, devinime bağlı olarak değişen ışık etkileri de yaratmaktadır. 1931'de evlenirken kendisi için bir nikâh yüzüğü hazırlayan Calder, bu nedenle de takı tasarımıyla da ilgilenmiş, aynı yıl Ezop masallarının yeni basımı için resimler hazırlamaya başlamış, bunu

1940'lar da başka kitaplar izlemiştir. 1930'lar boyunca Calder yeni çalışmalar üreterek mobil kavramını geliştirmiştir. Calder 1932'de Duchamp'a yazmış olduğu bir mektupta bunları, "dört boyutlu çizimler" olarak adlandırmıştır (Aydın, M. Bulat ve S. Bulat, 2013: 35-36).

Eco, kuramını açıklarken örneklediği sanat yapıtları ve tarzları arasında, Calder'in çalışmalarını da göstermiştir. Eco, Calder için şunları söylemiştir: "Form gözlerimiz önünde kendi kendine hareket eder ve yapıt 'hareket halinde yapıta' dönüşür; hareketleri izleyicinininkilerle birleşir. Kuramsal olarak yapıtla izleyici, birbirleriyle iki kez birbirinin aynı biçimde asla karşılaşmamalıdır. Burada artık bir hareket önerisi yoktur: Hareket gerçektir ve sanat yapıtı bir açık olanaklar alanıdır" (Eco, 1962/2001: 114). Calder'in yapıtları için farklı ya da paralel söylemler şu doğrultudadır. Calder'in *mobillerine* yönelik Sartre heykel sanatının şu yönüne dikkat çeker: "devinimsiz olana hareketi kazımak zorunda olduğu doğruysa, Calder'in sanatıyla bir heykeltraşınki arasında benzerlik kurmak hata olur. Calder hareketi yansıtmak istemez, onu yakalar; onu sonsuza dek, doğası gereği hareketsizliğe mahkum, parlak ve değersiz olan bronzun ya da altının içine gömmeyi düşünmez (Sartre, 2000). Sartre, heykelin hareketin, resmin ise ışığın sağladığı derinliği yansıttığını ifade eder. Ama Calder'in *mobillerine* gelince onların hiçbir şeyi yansıtmadığını söyler ve şu şekilde devam eder:

...Gerçek, canlı hareketleri yakalar ve onlara biçim verir. "Mobiller" i bir anlam taşımaz, anlamları bir tek kendileridir: Oradadırlar, işte bu kadar; mutlaktırlar. Onlardaki "şeytan işi yan" , insanın yarattığı her şeyde olduğundan çok daha güçlüdür belki de. Bir insan beyninin, hatta Calder'in beyninin bile bütün bu birleşimleri önceden hesaplayabilmesi için fazla esnek ve fazla karmaşıktırlar. Calder her biri için genel bir hareket yazgısı belirliyor ve onları serbest bırakıyor; bundan sonra her özgün dansın güzerğahına zaman, güneş, sıcaklık ve rüzgar karar verir. Böylece nesne, heykelin uşaklığı ve doğa olaylarının bağımsızlığı arasında, orta yerde durur hep (Sartre, 2000).

Calder (Resim 3. 7) çalışmalarında birbirlerinden farklı malzemeler kullanmıştır. Bunlar bazen değersiz teneke, çinko ya da küçük kemikler vb. bu gibi malzemelerle oluşturduğu ilginç düzenlemeler yapıtı hareketlendirir, yönlendirir ve birbirlerinden farklı biçimler oluşur. Doğal etkilerin, yapıtı hareketlendirmesiyle anlık bir oluşumun içine girer ve öylece kalmaz hemen tekrar değişen hareketler oluşur. Bu hareketlerin sürekli yinelandığını durumu Sartre denize benzetir ve onun

kadar büyüleyici olduğunu söyler. Hareketteki bu değişimlerin her biri, o an aralığının verdiği hazdan doğar. “Calder tarafından oluşturulmuş izleği ayırt ediyoruz ama mobil bunun üzerine daha binlerce kişisel çeşitleme ekliyor: Gökyüzü ve sabah gibi tek ve geçici olan küçük bir jazz-hot havası; eğer o anı kaçırdıysanız, onu ebediyen kaybettiniz demektir” (Sartre, 2000). Calder’in *mobilleri* için Léger şu ifadeleri kullanıyor:

Başınızı kaldırdığınızda, yukarıda, damların üstünde arzu uyandıran geometrik biçimler görürsünüz. Gökyüzünde binlerce saydam metalik yapı birbiriyle kesişir ve kendilerini ışık oyunlarına kaptırırlar... Yapıtını, çağdaş yaşamımızın içine dağılmış olan bu unsurlara dayandırır... Bütün bu unsurları birleştirmiş, düzene koymuş, onlardan plastik nesneler yapmış ve sonra, yine gülümseyerek sihirli bir düğmeye dokunmuş ve her şey, yavaşça, incelikle dönmeye başlamıştır... (Léger, 2000).



Resim 3. 7. Alexander Calder, *Kırmızı Disk ile Hışırdayan Sesleri*, 1973, Almanya Schlossplatz in Stuttgart

Eco, açık yapıt poetikasin'da ki *açıklık* ve *hareketliliği* açıklarken; bu yapıtların hareketli olup, alılmayıcısıyla birlikte yapıtı yaratmaya devam edeceğini belirtir. *Açık yapıtın* karşısındaki alılmayıcıda ki kafa karışıklığının nedeni; yönlendirici

merkezlerin azalmasından kaynaklanır. “Calder’in yapıtları, bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi kendi yarattığı özgür kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür” (Aydın, M. Bulat ve S. Bulat, 2013: 31). Şu şekilde izah edecek olursak:

Calder’in yapıtlarında, alıcı ya da estetik suje kendi akıl ve duygularının kapasitesine bağlı olarak sanat yapıtını algılamasına dayanan obje (uyaran) bu uyarana vermiş olduğu yanıt arasındaki bir oyuna katılmaktadır. Estetik Subje (uyarılan) bu uyarılar ve onların şekillenmesine kendi vermiş olduğu yanıtlar oyunuyla tepki gösterirken, yine de kendi varoluş durumunu tanımlı bir kültüre göre şartlanmasını, beğenilerini, kişisel eğitimlerini ve ön yargılarını özel ve kişisel bakış açısına göre şekillendirecektir. Sonuçta sanat yapıtı farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetiksel değer kazanacaktır. İş dönüp dolaşıp estetik sujenin kendi eğilimlerine göre anlam ya da anlamlar kazanmaktadır. Bunu sağlayan yine sanatçının sanat yapıtı üzerindeki zekice oynamalarıdır. Umberto Eco kuramını belli bir ana sanat dalıyla kısıtlama getirmez, yazarın bakış açısı, sanat yapıtı oluşturan bütün alanları kapsamaktadır (B. Aydın, M. Bulat ve S. Bulat, 2013: 37).

Eco, ortaya koyduğu kuram için örneklediği Calder’in *mobilleri* yukarıda olduğu gibi açıklanmıştır. Bu kurama farklı ya da paralel yaklaşım, söylem ve araştırmalar da yukarıda ortaya konmuştur.

3. 2. 5 Felix Gonzalez-Torres: İsimsiz

Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) Küba asıllı Amerikalı sanatçıdır. Gonzalez-Torres’in yapıtları siyasi anlamda kışkırtıcı aynı zamanda da bu üretimlerin biçimsel yönlerine de büyük önem vermiştir. “Kuzey’le Güney arasında bir şahıs olan bu sanatçı bir yandan kişiselle siyasi arasındaki alanda başarılı bir müzakereyle hak iddia etti. Bir yandan da son derece incelikli bilimsel dağarcığını koruyarak, kısmen minimalizm sonrası sanattan ve kavramsalıktan, kısmen düpedüz günlük yaşamdan alınmış estetik bir dil kullandı” (Hoffmann ve Pedrosa, 2011: 22). Gonzalez-Torres’in (Resim 3. 8) yapıtları farklı okuma olanakları sağlamaktadır. Çalışmalarda alımlayıcıyı işin içine katarak çalışmaların tamamlanmasını sağlamıştır. Alımlayıcı, bu gibi çalışmalarda daha çok hesaba katılarak, alımlayıcıya farklı bir *aura* oluşturulur. Bu durumu Bourriaud şöyle açıklıyor: “...İmgenin karşısında kümelenen mikro-topluluk aura’nın kaynağı oluyor, “uzak” , güçlerini ona devreden yapıtı çevrelemek üzere tam zamanında

ortaya çıkıyor. Sanatın aura'sı, yapıtın temsil ettiği arka-dünyada ya da formun kendisinde değil, yapıtın karşısında, sergilemekle ürettiği geçici kollektif formun bağrında yer alıyor" (Bourriaud, 2005: 98).

Çağdaş yapıt, alımlayıcıyı daha özel bir şekilde çalışmaya katması; yorumlara açık, çok anlamlı durumlar oluşturmak isteyişindendir. Gonzalez-Torres, tasarladığı, kurguladığı çalışmalarla alımlayıcıya bir ürün sunar. Bu çalışmalarda sanatçının yönlendirmeleri olduğu gibi sunduğu ürünlerle iletişimsel etkiler yaratır ve alımlayıcı kendine ait düşünme ve duygulanma ortamı oluşturur. Çağdaş yapıt, Cornélius castoriadis'in deyimiyle, "Bundan böyle bütün insanlara, uçurumun kıyısında yaşarken anlam üretmenin olası olduğunun gösterilmesidir" (Akt. Bourriaud, 2005: 88). Bourriaud'la devam edecek olursak:

Minimalist sanat kendi zamanında, algılama koşullarımızın eleştirel bir analizini yapmak için gerekli araçları sağladıysa da, kolayca görülebileceği üzere, *Untitled (Arena)* gibi bir yapıt, salt basit bir göz algısına bağlı değildir: bakan-kişinin getirdiği bütün bedeni, tarihi ve davranışdır; soyut, fiziksel bir varlık değil. Minimal sanatın alanı bakan-kişiyile yapıtı ayıran mesafede vücut buluyordu; Gonzalez-Torres'in yapıtlarının tanımladığı alan ise, benzer formel araçların yardımıyla karşılıklı-öznellikte, bakan-kişinin önerilen deneyime duygularıyla, davranışlarıyla, tarihiyle verdiği yanıtta hazırlanır. Yapıtla karşılaşma (minimalist sanatta olduğu gibi) bir uzamdan çok, bir zaman dilimi doğurur. Bakarak yapıtı "Tamamlama eylemini aşan bir yönlendirme, anlama, karar alma zamanı (Bourriaud, 2005: 96).



Resim 3. 8. Gonzalez-Torres, Felix, *İsimsiz* (U.S.A. Today), 1990, 136 kg, Tek tek

kırmızı, beyaz ve mavi selofonlara sarılmış şekerler, Enstalasyon, Felix Gonzalez - Torres Vakfı, New york, ABD

Eserin hikâyesini ya da sanatçının düşüncesini bilmeden bu çalışmayı anlamlandıramaz mıyız? Bu çalışmadan bahsedersek: bu çalışmanın ilham kaynağı olan Ross Laycock'tır. Ross Laycock – Gonzalez Torres'in partneriydi ve sanatçının ölümünden beş yıl önce, 1990 yılında AIDS' ten öldü. Şekerlerin toplam ağırlığı Ross ve Gonzalez Torres'in toplam ağırlığıdır. Bu şekerlemelerin farklı versiyonlarını sanatçı birçok kez sergilemiştir. Başka bir şekerden yapıt olan "İsimsiz (Ross'un Los Angeles'ta Portresi)" (1991), "*İsimsiz (Ross)*" (1991) ve "*İsimsiz (Rossmore)*" gibi şekerlerden oluşan birçok yapıtı bulunmaktadır.



Resim 3. 9. Gonzalez-Torres, Felix, *İsimsiz (Ross)*, 1991, Ayrı ayrı çeşitli renklerdeki selofonlara sarılmış şekerler, Enstalasyon, Felix Gonzalez -Torres Vakfı, New york, ABD

Gonzalez-Torres'in bu çalışmaları (Resim 3. 9), azaldıkça yenilenen bir şeker yığınıydı. Alımlayıcı, bir şeker alıp, paketi açıp yediği zaman, mecazi olarak

Ross'un bedenini bir parçasını yemektir. Sonsuz bir şekilde tüketilen; ama 'azaldıkça yenilenmesine' bağlı olarak devamlı yeniden beliren bir bedendir bu. Hoffmann ve Pedrosa, bu çalışmayı yorumlarken şunları söyler:

Yiyeceklerle temsil edilmiş Ross'un bedeninin mecazi olarak yenmesi, o yiyeceğin bedenini anılması ve hatırlanması için sonsuz olarak çoğaltılması kudas ayinini anımsatıyor. Katolik kilisesinde, kudas ayininde ekmek ve şarap yendiğinde, bunlar somut varlıklarından çıkıp İsa'nın bedeni ve kanına dönüşür. İsa "Bu benim bedenim" demiştir. Gonzalez-Torres'de kendisinin cömertçe sunduğu şekerleri yiyen bizlere "Bu Ross' un bedeni" der gibidir (Hoffmann ve Pedrosa, 2011: 48-49).

Gonzalez-Torres, çalışmalarında alımlayıcının duygusuna seslenir. Alınan her bir şeker tanesiyle, çalışma biçimsel olarak kendini tüketirken aynı zamanda da kendini tamamlamış olur. Şeker yığınlarının karşısındaki alımlayıcı, nasıl takınması gerektiğini sorgularken, yapının özündeki bağlantılara, kolektif bir yaşama ve uzlaşmaya tabii olacaktır. Gonzalez-Torres her kesimden insanın kendi izleyicisi olduğunu söylerken kendisinin de bu toplumun ve kültürün ürünü olarak görmektedir. Bourriaud, Gonzalez-Torres'in bir sergisindeki gözlemlerini şöyle anlatıyor:

Avuçlarını ve ceplerini tıka basa şekerleme ile dolduran ziyaretçiler gördüm: onlar toplumsal tutumlarına, fetişizmlerine, dünyaya ilişkin biriktirmeci algılarına dönmüşlerdi... Daha başkalarıysa buna cesaret edememekte, ya da bir şekerleme aşımak için önce komşularının buna yapmasına beklemekteydiler. Böylece 'candy piece' ler, zararsız görünümlü bir form altında etik bir sorunu ortaya koyuyordu: Otoriteyle ilişkimiz ve müze bekçilerinin ellerindeki iktidarı nasıl kullandığı; ölçülülük duygumuz ve sanat yapısıyla olan ilişkilerimizin doğası (Bourriaud, 2005: 92).

Gonzalez-Torres kendi sanat yapıtlarının isimsiz kalması gerektiği fikrindedir. "Çünkü anlam daima zaman ve mekânda değişkendir." Ona göre yekpare bir bütün değildi, sürekli değişim içindeydi... (Hoffmann ve Pedrosa, 2011: 24). Gonzalez-Torres 1933'te Jennifer Flay galerisinde gerçekleştirdiği sergide *Untitled* (Arena)'da yapmış olduğu çalışmalara birkaç düzenlemeyle "bakan-kişiyi bir düzeneğin içinde yer almaya, onu yaşatmaya, işi tamamlamaya ve yönünün belirlenmesine katılmaya teşvik ediyordu" (Bourriaud, 2005: 95). Robert Storr'la

1995 yılında yapmış olduğu bir söyleşide: “İnsanlar hedef kitlen kim? diye sorduklarında, bir saniye bile düşünmeden dürüstçe Ross derim, demiştir. Felix Gonzalez –Torres yapıtlarına “İsimsiz” ile birlikte parantez içinde bir isim verirken izleyicinin alternatif okumalarına, kendi subjektif bakışına ve farklı yorumlarına alan açmaktadır” (Hoffmann ve Pedrosa, 2011: 20).

3. 2. 6. Nathan Carter

Nathan Carter 1970’te ABD’nin Texas eyaletinin Dallas kentinde doğdu. Sanatçının yapıtı, 2010’da Chicago Museum of Contemporary Art’ta açılan, daha sonra Dallas’taki Nasher Sculpture Center’a, Newport Beach’teki Orange County Museum of Art’a ve Durham’daki Duke Üniversitesi’nde yer alan Nasher Museum of Art’a taşınan “Alexander Calder ve Çağdaş Sanat: Biçim, Denge, Haz” başlıklı sergide yer aldı. (Wilson, 2015: 86). Carter’ın yapıtları, Calder’in mobillerini anımsatmaktadır. Calder’in mobillerindeki hareketlilik Carter’ın çalışmalarında da gözükmemektedir. Carter’ın karışık teknikle yaptığı çalışmalar, alımlayıcıyla giriştiği iletişimi yansıtır. Carter’da topladığı birbirinden farklı malzemelerin oluşturduğu yapıtlar alımlayıcıya çeşitli okuma olanakları sunar. 2009’ da *Grenada, Petit Calivigny Kökenli Radar Yansıtıcısı* (Resim, 3. 10) adlı çalışması (sanatçı, çalışmalarının isimlerini genellikle büyük harfle yazar), Wilson anlatımıyla şu şekildedir:

...Topladığı bu tür ıvır zıvırlar, elektronik bir ekipmanı çağrıştıracak şekilde tasarlanmış-seyrek yerleştirilmiş-dairesel bir malzeme gurubu arasında yerini almıştır. Carter’ın yapıtı, sanatçının semafor bayraklarından korsan radyo vericilerine kadar eski iletişim araçlarına düşkünlüğü açıkça ortaya koyar ve gerek heykellerde gerekse genellikle ilk bakışta tümüyle soyut görünen kağıt üstünde yaptığı çalışmalarda bunların aniden ortaya çıktığı bir takım göndermeler yapar. Sanatçının üretimi, zaman içinde, haritaya benzeyen karışık formlardan kesilip boyanmış kontrplak düzenlemelere kayar. Bu düzenlemeler, farklı sistem ve ağ tiplerinin çağrıştıran, hem bulunmuş hem de üretilmiş malzemelerin seyrek aralıklarla yerleştirildiği tren yolu veya hipodrom maketlerine benzer (Wilson, 2015: 86).



Resim 3. 10. Carter, Nathan, Grenada, *Petit Calivigny Kökenli Radar Yansıtıcısı*, 2009, karışık teknik, 182 x 182 x 7,6 cm

Çalışmalarında (Resim 3. 11; Resim 3. 12) Alexander Calder, Jean Arp ve Joan Miro gibi sanatçılardan etkilendiği görülmektedir. Carter, 2010'da Alexander Calder ile arasındaki bağı irdeleyen bir sergide yer almıştır. Yapılan bu serginin adı "Alexander Calder ve Çağdaş Sanat: Biçim, Denge, Haz" dır. Carter, geçmiş dönemlerde harekete, renge duyulan önemi ve ilgiyi tekrardan kazandırmak ister. Bu sergi sanatçının, kendisinden önceki (eski nesil) sanatçılardan feyiz aldığı ve onlara minnetini sunduğu bir sergidir. Carter, "Eski aygıtlara ve yolda bulup 'kurtardığı' cisimlere duyduğu ilginin kökenlerinden biri de biçimleri bozulan, yanlış değerlendirilen bu cisimlerin sanatçıya sunduğu "çapraz anlamların ve karmakarışık kodların açığa çıkması" ihtimalidir" (Wilson, 2015: 86).



Resim 3. 11 Carter, Nathan, *Gizli Swindon Atışması*, 2010, karışık teknik, muhtelif boyutlarda



Resim 3. 12. Carter, Ntahan, Cheryy Ripe (*Kısa Dalga Radyo İstasyonu*) *Şifreleri Renk Kuşağı*, 2007, karışık teknik, 123 x 193 cm

Carter'in çalışmaları için Wilson şunları söylüyor:

Dolayısıyla Radar Yansıtıcısı'nın, kısmen, "yanlış hatırlanan" bir Calder tekniğinden ilhamla yapılmış olması şaşırtıcı değildir. Gelen/giden bilgi cümbüşünü çağrıştıran yapıtın, görüldüğü kadarıyla, daha kapsamlı bir fikir çatışmasına yol açacağı bellidir. Ancak aynı zamanda yapıt, hobisiyle meşgul olan sanatçının bu etkinliğiyle hayli uyumlu, çekici bir dekoratif öğedir. Bir kere, planlı ve doğaçlamaya dayalı yaklaşımların bileşkesi olan Radar Yansıtıcısı özenle tasarlanmış olup tümüyle alışılmadık bir yapıttır; isminin de ima ettiği gibi gelişmekte olan ülkelerin temel malzemeleri ve yöntemleri kullanarak Batı'nın yüksek teknolojisine öykünüp onu taklit etmeye çalışmasını ifade eder. Biçimsel açıdan ele alındığında Carter'ın kariyerinin ilk yıllarında yaptığı harita çalışmalarıyla karşılaştırılınca Radar Yansıtıcısı da tıpkı sanatçının haritaları gibi ummadık bir anda karşılaşılan şeyin güzelliği ile ve bunu ifade etme gayretinin verdiği heyecanla can bulmuştur (Wilson, 2015: 86).

Eco, kuramında incelediği açık ve hareketli yapıtları tanımlarken; bu yapıtların, hareketli olduğunu alılmayıcısı ve sanatçısıyla birlikte yapıtı yaratmaya devam ettiğini belirtmiştir. Bu yapıtlar organik olarak tamamlanmış olsalar bile alımlayıcıdan gelen yoruma elverişli olduğu için *açıktır*. Carter'in yapıtlarını da bu ekseninde değerlendirebiliriz.

3. 2. 7. Mark Bradford

1961'de ABD'nin Los Angeles kentinde doğdu. Mark Bradford'un konu bağlamına da uygun görebileceğimiz 2007'de yaptığı çalışma olan *Hayalet Para* (Resim 3. 13) değerlendirecek olursak;

Hayalet Para adlı büyük ölçekli kolajı kaplayan yoğun alan, bir yandan insan eliyle yapılmış, bir yandan da organikmiş gibi görünür. Hareketli bir metropolü çağrıştıran, şekli biraz kalbi andıran bu yapı, sınırları belli olmayan ve değişken, adeta yürek gibi devinen bir kütle içindeki tohumdan gelişerek yayılmış gibidir. Onu çevreleyen gümüşü gri renkli alacalı deniz, kütlenin daha da genişleyebilme potansiyeli olduğunu ileri süren bir tür ara bölgedir. Reprodüksiyona bakınca *Hayalet Para*, bir resimmiş gibi görünebilir ama aslında boyanmış malzemelerin eklenmesiyle ve yırtılmasıyla yapılmış bir kolaj çalışmasıdır (Wilson, 2015: 72).



Resim 3. 13. Bradford, Mark, *Hayalet Para*, 2007, tuval üzerine karışık teknik ve kolaj, 259 x 365,8 cm

Bradford' un birçok çalışmasında olduğu gibi sokaklarda, caddelerde bulunan reklam panolarının afişleri, dergi sayfaları, gazeteler gibi malzemelerden toplamış olduğu kağıtları kompozisyonuna göre kesip, katmanlar halinde tuvale uygulamıştır. Sonuç olarak şehir yaşamına dair farklı malzemelerle oluşturulmuş bu yapıtlarla, *yaşayan* bir belge elde edilmiş olur. Wilson, bu teknik hakkında şunları söylüyor: “bu “yırtma” tekniğini kısmen Gerçeküstücü *décollage* (dekolaj; üst üste yerleştirilmiş afiş, resimli kağıt gibi malzemelerin yırtılması) tekniğinden kısmen de ilk kez Jacques Villeglé ve Raymon Hains tarafından 1950’lerde kullanılan *affichiste* (afişist; yırtılmış afişleri kullanarak kolaj yapma) yönteminden yola çıkarak türetmiştir” (Wilson, 2015: 72)

Bradford, yapıtlarında (Resim 3. 14) detay ve etki alanını artırmak ve bunu yapabilmek için tuval yüzeyine mürekkep, emaye boya vb. malzemelerle kaplayıp kalınlaştırmıştır. Çalışmalarındaki bu yüzeyler bazen ütülenerek bazen istediği alanın rengini değiştirmek için kum döküp o rengi kazıyarak ulaşması ya da ağartıcı kullanması çalışmanın oluşum sürecini epey karmaşıktırır. Bu durumdan ötürü dokuların ve göstergelerin yığılı yoğunluğuyla, alımlayıcı yapıt

karşısında akıl ve duygularının kapasitesine bağlı olarak onu okumaya çalışır. Wilson, Bradford'un çalışmalarını değerlendirirken şunları söylüyor:

Hayalet Para'nın da gözler önüne serdiği gibi Bradford' un uygulaması sadece Los Angeles'taki görsel yoğunluğu değil kentin kültürünün ve ekonomisinin zenginliğini de yansıtır. Yalnızca sabit bir coğrafi konumun haritası olmanın ötesinde bu kolaj, çeşitli toplumların etkileşim içinde olması üzerinden tanımlanan "sürekli değişim" durumuna ilişkin hayli öznel bir bakış açısı da içerir. Kolajın yüzeyinde yanıp sönüyormuş gibi duran kelimeler ile resimler, belleğin ve anıların mimarının, topografyanın içine nüfus etme şeklini, geçmişin hayaletlerinin "içinde yaşanılan anı" (şimdiki zamanı) tecrübe eden bizlerin peşini bırakmadığı hissini de görselleştirir. Sanatçının diğer yapıtları popüler müziğe göndermeleri ve kalabalıkların imgelerinin yanı sıra Bradford' un annesinin kuaför salonunda saç tasarımcısı olarak çalıştığı günlerini yansıtan öğeler de barındırır. (öyle ki daha eski tuvallerinde saç boyası ve perma kağıdı bile kullanmıştır). Edindiği nu tecrübelerin hepsi sanatçının yararına olmuştur (Wilson, 2015: 72).



Resim 3. 14. Bradford, Mark, *Los Moscos (Sinekler)*, 2004, tuval üzerine karışık teknik, 317,5 x 483,9 cm

Bradford'un yapıtları hakkında küratör Heather Pesanti şunları söylemiştir:

Arazi Sanatıyla ilgilenen sanatçıların ‘olmayan yerleri var etme’ projelerinin taşıdığı ruhu, Bradford’ un malzemeleri gerçek dünyada var olan özel konumlarından alıp galeri sahnesine taşımasının öncüsü olduğunu hatırlatır. Dolayısıyla *Hayalet Para*, farklı-sanatçının, sanatçının doğduğu yerin, izleyicinin ve hatta bizzat sanatın-geçmişlere üstü kapalı şekilde değinirken kökleri sıkıca “şu ana” bağlıdır. Bir yandan kentleşme, iletişim, kültürel sınıflara ayrılma çerçevesindeki pek çok fikir ile meseleyi sunarken bir yandan da yeni ve kullanılmış malzemelerin dokunma duyusuna hitap eden niteliklerinin verdiği anlık hazzı da aktarır (Akt. Wilson, 2015: 72).

Wilson ve Pesanti’nin bu yorumları, yapıta farklı bakış açılarının birer örneğidir. Bir geleneksel sanat yapıtına da bu gibi yorumlarla yaklaşılabilir. Ama çağdaş sanatın alımlayıcıya tanıdığı olasılıklar alanı ona ayrı bir yere koyar.

3. 2. 8. Richard Aldrich

ABD’li olan sanatçı 1975’de doğmuştur. Richard Aldrich’in yapıtlarında (Resim 3. 15) karışık teknikler kullanmış, bazı çalışmaları yarım kalmış ya da eksik bir puzzle gibi, hatta bazılarında hiç başlanmamış hissi vardır. Aldrich’in bu çalışmaları, alımlayıcıdan kendisini tamamlamasını ister gibidir. Sanatçının yapıtlarındaki bu genel etki, sanatçıyı farklı bir yere oturtur. Wilson, Aldrich hakkında şunları beyan eder:

İçsel bir çatışmaya ve uyuşmazlığa dayanan bu resimler, aynı zamanda sanatçının bir tür “sistem grubu” olarak, yani “dengeyle, düşünceyle, nihai bir fikirle, idealize edilmiş bir sonla ya da yön algısıyla ilgisi olmayan, daha ziyade içinde bir şeylerin -estetik şeylerin, yavaş şeylerin, uzun fıkraların, üzücü gerçeklerin- olup bittiği kitlesel bir bütün” olarak tanımladığı bileşenler şeklinde de sunulur. Aldrich bunların hem sanatçıyı hem de izleyiciyi yansıtan ve her ikisini de kapsayan ucu açık bir dramın “dayanakları” olduğunu iddia eder. Şansı (tesadüf) öne çıkaran ama makul düzenlemeler yapmaktan da geri kalmayan Aldrich, sonuçta, eleştirmen Roberta Smith’in “abartısız, neredeyse hayalci bir heves” olarak tanımladığı şeyi yapıtlarına aktarır (Wilson, 2015: 28).



Resim 3. 15. Aldrich, Richard, *Slide Painting #2 (Me Looking at "I am a Fruitcake I am a Fruitcake" Painting)*, 2010, tuval üzerine fotoğraf slayt, 76,2 x 50,8 cm

Aldrich'in yapıtlarının *yalın* etkisi, sanatçının kendine has özelliği olarak görmemizi sağlar. 2008'de yaptığı, grimsi kahverengi bir denizde yüzen, haritaya benzer karanlık şekillerin olduğu '*İsimsiz (Büyük)*' adlı (Resim 3. 16) resmi alımlayıcı oldukça büyük bir alan açar.



Resim 3. 16. Aldrich, Richard, *İsimsiz (Büyük)*, 2008 keten yağı, mum ve mat medyada, 213.4 x 147.3 cm

Wilson, Aldrich'in bu tutumunu şöyle ifade ediyor: "... bir heterojenlik sergileyen yapıtları, onun biçimsel kaygılarla meşgul bir ressam, konu arayışı içindeki bir sanatçı olarak yaftalanmasına neden olur. Kendine özgü anlamları varmış, hiçbir şeye gönderme yapmıyormuş gibi görünmelerine rağmen sanatçının yapıtları çeşitli sanatçıların etkileriyle ve özgün fikirlerle doludur" (Wilson, 2015: 28). Sanatçının yapıtını yapıbozuma uğratılacak bir nesneymiş gibi üretmesi Robert Rauschenberg'e göre; "zarafet ile kabalığın şaşırtıcı birlikteliği olarak izah eder" (Wilson, 2015: 28). "Resimleri ya da tasarımları tuhaf bir şekilde soyut olmasına rağmen Aldrich, "bağlam" aracılığıyla bu yapıtlar hakkında ipuçları verir. 2010' da düzenlenen Whitney Bienali'nde resimlerin yanı sıra "bulunmuş nesnelerle" yaptığı heykelleri de sergilenmiştir. Bu birliktelik, sanatçının anlatısını genel anlamıyla karmaşıkleştirmesini sağlamıştır" (Wilson, 2015: 28). Aldrich'in yapıtlarında oluşturduğu *sadelik* alımlayıcı ile bir performansa dönüşür. Alımlayıcı bu yapıt karşısında kendi inşasını yaratır. 2009' da New York' ta açılan sergisinde konuşma yapan sanatçı şu hikayeyi anlatır:

Bir gezgin kırık porselen parçaları bulur. Yapıştırıcıyla işe girer ve bu parçaların bir çay tabağı şekli aldığını görür. Bu porselenin eski sahibi, kırılmadan önce bunun aslında bir çay fincanı olduğunu söyler. Ondan önceki sahibi ise çay fincanından da önce aslında bir Adonis heykeltci olduğunu anlatır. Bu hikayenin özü şu: Her parça aslında bulunmuş ve sonra bir araya getirilmiştir (Wilson, 2015: 28).

3. 2. 9. Doug Aitken

1968' de ABD'nin *Redondo Beach* kentinde doğmuştur. Wilson, Aitken'in çalışmalarını şu şekilde betimliyor: "Bir at, somon pembesi halı üstünde toynağını havaya kaldırıp indirir; bir ceylan yüzme havuzuna doğru yürür, başını eğip su içmeye başlar; ... baykuş, hedefine kilitlenmiş şekilde ileri doğru bakarken bir an başını çevirir, o sırada telefonun kırmızı ışığı yanıp söner; kapı ses çıkararak açılır ve içeri bir tilki girer" (Wilson, 2015: 24). Anlatılan bu çalışma, Doug Aitken'in 2008 tarihli, birbirine zıt iki dünyayı ele alan *Göç* adlı (Resim 3. 17) video yerleştirmesinde yer alır.



Resim 3. 17. Aitken, Doug, *Göç*, 2008, tek veya üç kanallı renkli ve sesli video filmi, 24 dakika

Göç adlı çalışmasında vahşi hayvanların, kimsenin olmadığı boş otelin odalarında bulunma nedenlerinin anlaşılamaması çalışmaya güçlü bir düşsellik duygusu katar. Bu iletiler ile alımlayıcı, gizemli bir oyunun içine dahil olur. Çalışmadaki düşsel duygu “filmin ritmik düzeni hipnoz edici müziği, farklı ekranlar arasında aşamalı yansıtma gibi uygulamalar sayesinde iyice pekiştirilir. Sürüler halinde göç eden hayvan imgeleri birlikte kanat çırpın kuşlar, tozlu ovalarda koşan yüzlerce at kasvetli iç mekan çekimlerinin arasına yerleştirilerek bu sahnelerin esrarengizliliği daha da etkili kılınır (Wilson, 2015: 24). Wilson, *Göç* adlı video çalışmasını şu şekilde açıklıyor:

... Doğallık, yapaylık, insanlarla hayvanlar arasındaki uçurum, çağdaş Amerikan mimarisinin hiçbir özelliği olmayan eğreti doğası hakkında eleştirel bir deneme olan yapının gerçek üstü havası ve gösterişli sinematografik üslubu izleyenleri hemen etkiliyor, bu etki uzun bir süre hafızalardaki yerini koruyordu. “İmparatorluk” başlıklı üçlemenin ilk kısmı olan *Göç*, sanatçının ayrıntılara gösterdiği titizliğin ve özenin tipik bir örneğidir. Fotoğraf, heykel, ses yerleştirmeleri üstünde de çalışan, sanatta video kullanımı parametrelerini genişleten ve modern kent hayatının dağınık, paramparça doğasının daha bütünlüklü, daha etkileyici şekilde yansıtan Doug Aitken, 1990’ ların ortalarından bu yana karakteristik özelliklerinin *Göç*’ te açıkça görülebildiği büyük ölçekli, karmaşık bir düzenleme anlayışını benimsemiştir (Wilson, 2015: 24).

Aitken'in diğer yapıtlarından olan *Elektrikli Dünya*'da (Resim 3. 18) neredeyse bir tür *ambient* (Dolaşan) müzik haline gelen, durmaksızın akış ve hareket halinde olan teknolojiye ilişkin modern bir fabl yaratır.



Resim 3. 18. Aitken, Doug, *Elektrikli Dünya*, 1999, sekiz kanallı videoya aktarılmış renkli ve sesli film, 9 dakika 50 saniye

Wilson, Aitken'in bu fablı yaratırken "anlatısal film" ve video klip de dahi bir dizi yerleşik çekim tekniğinden yararlandığını söyler. Bu yapıtta, üç odada toplam sekiz ekrana yayılan yapıtta genç bir erkeğin hava karardıktan sonra kente yaptığı seyahat anlatılır. "Yapıtın yakaladığı popüler başarı, Aitken' in psikolojik ve mimari mekan algısını adeta bir sarmal gibi bütünleştirmek konusunda itibar kazanmasını sağlamıştır. Daha yakın tarihli projelerde sanatçının bu yapısal- kavramsal birlik üzerinde incelikli bir şekil üzerinde incelikli bir şekilde çalıştığı görülebilir" (Wilson, 2015: 24). Buna paralel olarak Aitken'in 2007' de yapılan *Uyurgezerler* (Resim 3. 19) örnek olarak gösterilebilir. Bir yapının içinde gerçekleşen etkinlik programıyla uyumlu bir şekilde sunulan yapıtı Wilson, şöyle açıklıyor: "... Yapıt, beş kişinin sabah uyandıkları andan itibaren gün boyunca yaşadıklarını anlatmaktadır. Ancak bu kez sıralı öykülemekten vazgeçilmiş ve izleyiciye, yapıta farklı zamanlarda, farklı kısımlardan bakma fırsatı sunulmuştur. Görsel dili daha sıkı kısıtlamalarla kullanılmış ve baskılanmış gibi görünmesine rağmen *Göç*, düş gücünü harekete geçiren yorumlara açık bir kapı bırakmıştır" (Wilson, 2015: 24).



Resim 3. 19. Aitken, Doug, *Uyurgezerler*, 2007, Açık havada sergilenen altı kanallı video filmi, renkli ve sesli, 13 dakika. Yerleştirme görüntüsü, Museum of Modern Art, New York

4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Bu bölümdeki, uygulamalar genel çerçevede *açık yapıt poetikası* bağlamında şekillenmiştir. Açık yapıt kavramı aynı zamanda araştırmaya ve uygulamalara yönelik önemli noktalara değinmekte ve bunları irdelemektedir. Buradaki çalışmaların getirdiği önermelerle açık yapıtın getirdiği *açıklık* kavramı bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Bu ekseninde, çağdaş sanatın örnekleri referans alınmış, bu söylem doğrultusunda çalışmalara biçim verilmiştir. Alımlayıcının yapıt karşısındaki konumu, ona yaklaşım biçimleri ve onu yorumlama olanakları tartışılmıştır. Uygulamalar alımlayıcıyı pasif durumdan çıkarırken ona tamamlanmamış bir yapıt bırakır. Alımlayıcının bu tutum karşısındaki etkin durumu göz önünde bulundurularak alımlayıcı bir oyunun içine sokulmak istenmiştir. Her yorum, buna araştırmacı da dahil uygulamalar için ilk yorum olacaktır. Buradaki uygulamalar tüketilmek için değil tamamlanması için uyarlanmış bulunup, konu bakımından alımlayıcıya bir dayatma uygulanmamıştır. Tabi ki araştırmacının uygulamalarda yönlendirmesi bulunmaktadır. Ama bu yönlendirme kati bir düşüncenin, ideolojinin, iddianın, yansıması değildir. Amaç güdülen yönlendirmeler alımlayıcıyı klasik alımlayıcı profilinden çıkarmak onu da yapıtın tamamlayıcı bir unsuru olmasını sağlamaktır. Erinç'in söylemiyle, "Resmi alımlayan, onu seyreden bir kimsenin bilgi ve duygu alanıyla çakıştırdığı, bu alanları aracılığıyla çözümleyebildiği, tanımlayabildiği ve yorumlayabildiği objedir" (Erinç: 2009, 45). Açık yapıtın, alımlayıcıyla bu iştiraki geleneksel anlayıştan ayrılarak kendine özel bir yer açar ve bu durumda alımlayıcının konumu da değiştirmektedir. İzlenen bu strateji çalışmaların genel temasını belirler. Bu ekseninde üretilen çalışmaların oluşma sürecinde farklı teknikler, farklı yöntemler kullanılmıştır.

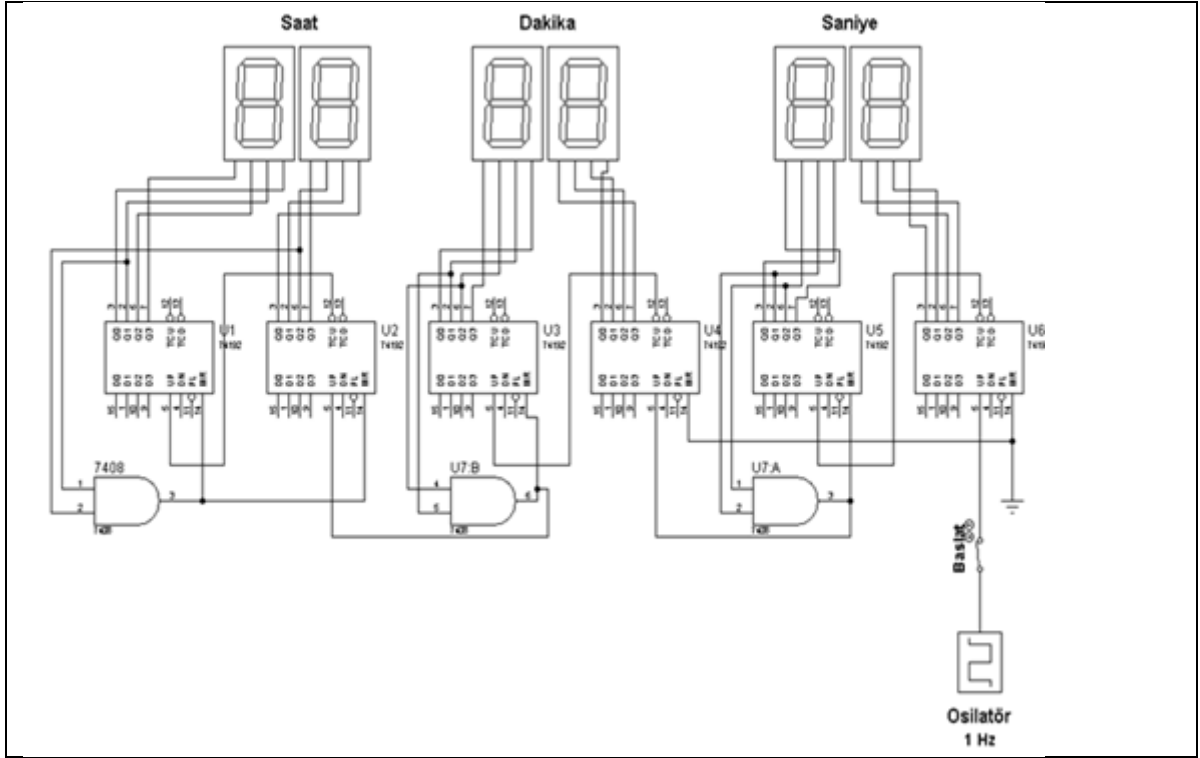
Çalışma 1⁴, (Resim 4. 1) aynı boyutlarda aynı özelliklere sahip olan iki dijital saatten ibarettir. Her bir saat için gerekli malzemeler şunlardır:

Malzeme Adı	Adet	Teknik Özelliği
74192	6	0-9 ileri geri sayar. Paralel girişlere uygulanan değeri sinyal geldiği sürece çıkışa aktarır.
7408	1	Girişler 1 olduğunda çıkışa da 1 değerini aktarır.
Osilatör (Clock)	1	Sinyal üretir.(sürekli olarak 0-1 üretir.)
Display	6	Binary değerleri onluk olarak göstermeye yarar.

Çalışmanın teknik açıklaması ve devre şeması aşağıda verildiği gibidir:

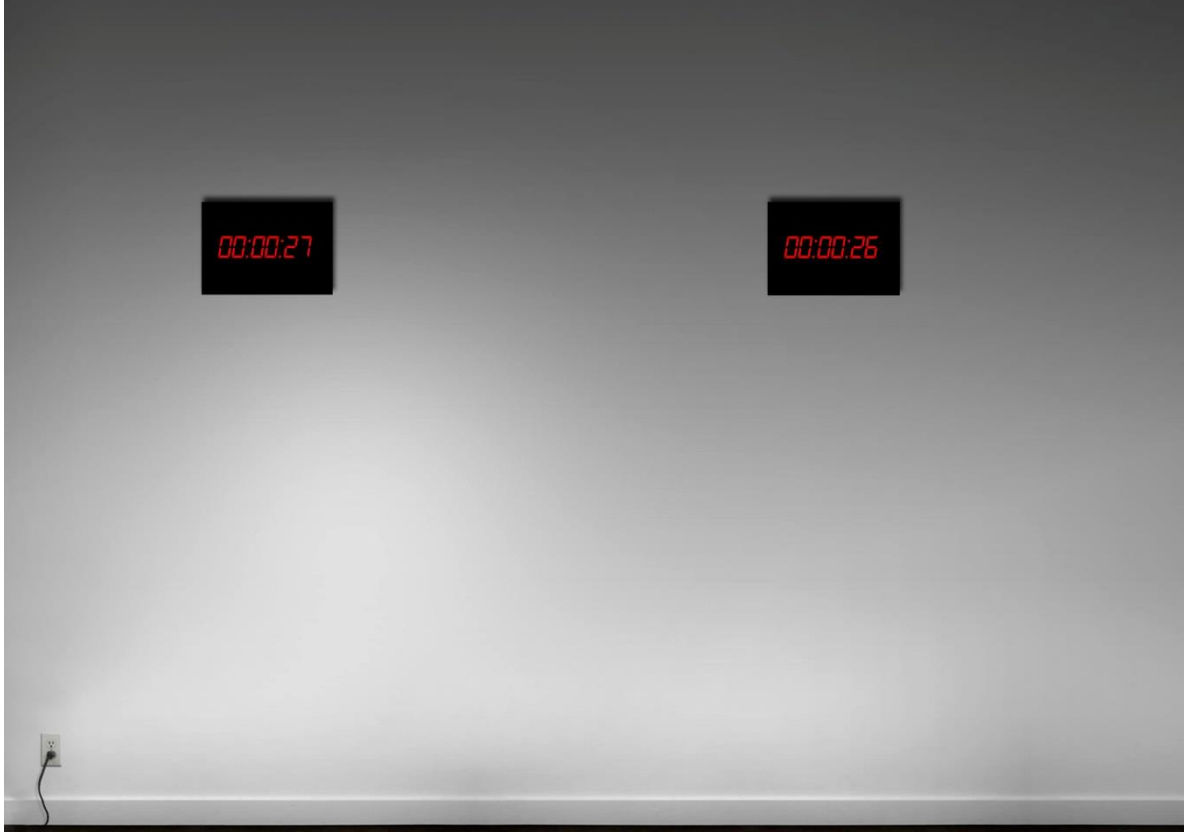
Dijital saat devresi 74192 entegresi kullanılarak tasarlanmıştır. 74192 entegresi ileri-geri sayan bir entegredir. UP girişine sinyal verilirse ileri sayar. Sayma aralığı sinyal(clock) ile ayarlanır. Bu devrede ise 74192 entegresinin UP girişine 1Hz'lik sinyal uygulanmıştır.(Bu sinyalin her değişim aralığı 1 saniyeyi verir) Her sinyalde 74192 entegresi yukarı sayar. Saniye 9 olduğunda ilk entegrenin TCU çıkışı aktif olur.(0-1 sinyal üretir ve diğer entegre için de bu sinyal(clock) olur) Saniye 10 olur ve yukarıya doğru saymaya başlar taki 59 olana kadar. Tam 59 olduğunda ise çarpma kapısı sayesinde (7408) başa döner(reset).Tam bu anda da dakika kısmı için (0-1) sinyal üretir ve dakikanın 1 olmasını sağlar. Bu periyodik olay döngüsü dakikadan saate geçiş içinde geçerlidir. Burada saniye ve dakika 59 sayarken saat 23 saymaktadır (Turan, 2006).

⁴ Bu çalışma proje olarak sunulmuştur. Sponsor bulunduğunda uygulanabilir.



Resim 4. 1. Turan, Gökhan, saat devre şeması

Her iki saat (Resim 4. 2) birbirlerine belirli bir mesafeyle, aynı yükseklikte ve hizada olmakla birlikte bu saatler saniyesi, dakikası ve saat dilimi olarak aynı anda başlamaktadırlar. Duvara göz hizasında ya da göz hizasının üstünde yerleştirilmiştir. Bu yerleştirmeler farklı bir düzlemde de olabilir. Karşılıklı iki duvara da konabilir ya da biri yere diğeri tavana yerleştirilebilir. Ama bu çalışmada iki dijital saati aynı duvar üzerine, aralarına birer ikişer metre mesafe konularak bunlar aynı hizada ve yükseklikte yerleştirilmiştir. Birçoğumuzun *zamanla* ilgili düşünceleri ve bu kavram hakkında kafa yormuşluğu olmuş ya da birçoğumuz pek umursamamıştır. Birçok söz, atasözü, deyim bu kavram hakkında söylenmiş hayatta da karşılığını bulmuştur. Ama bu çalışmada böyle bir kaygı yoktur veya alımlayıcıyı bu kaygının içine çekme gibi bir düşünce güdülmemiştir.



Resim 4. 2. Arslan, Hakan, *İsimsiz*, 2015, iki adet aynı ebatlarda dijital saat, yerleştirme, 30 x 20 x 4 cm

Tabi ki yukarıda da belirtildiği gibi bir yönlendirme söz konusudur. Zaman kavramı üzerinde biraz durur isek:

Zaman dediğimiz algı, aslında bir anı bir başka anla kıyaslama yöntemidir. Bunu bir örnekle açıklayabiliriz. Bir cisme vurduğumuzda bundan belirli bir ses çıkar. Aynı cisme tekrar vurduğumuzda yine bir ses çıkar. Kişi, birinci ses ile ikinci ses arasında bir süre olduğunu düşünür ve bu süreye “zaman” der. Oysa ikinci sesi duyduğu anda, birinci ses sadece zihnindeki bir hayalden ibarettir. Sadece hafızasında var olan bir bilgidir. Kişi, hafızasında olanı, yaşamakta olduğu anla kıyaslayarak zaman algısını elde eder. Eğer bu kıyas olmasa, zaman algısı da olmayacaktır (Sirius, 2011).

Çalışmada bu açıklama bir yorum olarak okunabilir. Çünkü alımlayıcı duvarda asılı olan bu dijital saatlere baktığında bir hayalin duygusunu yaşayabilir ya da bir kıyaslama yapabilir. *Zamanla* ilgili söylemlere şöyle bakacak olursak Tim Folger Sirius’un aktarımıyla şunları söylemiştir:

Kısacası zaman, beyinde saklanan birtakım hayaller arasında kıyas yapılmasıyla var olmaktadır. Eğer bir insanın hafızası olmasa, beyni bu tür yorumlar yapmaz ve dolayısıyla zaman algısı da oluşmaz. Bir insanın “ben otuz yaşındayım” demesinin nedeni, beyinde söz konusu otuz yıla ait bazı bilgilerin biriktirilmiş olmasıdır. Eğer hafızası olmasa, ardında böyle bir zaman dilimi olduğunu düşünmeyecek, sadece yaşadığı tek bir “an” ile muhatap olacaktır (Sirius, 2011).

Şimdi bu açıklamayla karşımızda hareket halindeki ve durmadan rakamları değişen, aynı zamanda ilerleyen ya da ilerlediğini düşündüğümüz bu dijital saat aslında beynimizde saklanan birtakım hayallerin kıyas yapmasına mı neden olmaktadır? Bu konuya bilimsel verilerden bakacak olursak, ünlü genetik profesörü ve düşünür olan Francois Jacob ise zamanın geriye akışı ile şunları ifade eder:

Tersinden gösterilen filmler, zamanın tersine doğru akacağı bir dünyanın neye benzeyeceğini tasarlamamıza imkan vermektedir. Sütün, fincandaki kahveden ayrılacağı ve süt kabına ulaşmak için havaya fırlayacağı bir dünya; ışık demetlerinin bir kaynaktan fışkıracak yerde bir tuzağın içinde toplaşmak üzere duvarlardan çıkacağı bir dünya; sayısız damlacıkların hayret verici işbirliğiyle suyun dışına doğru fırlatılan bir taşın bir insanın avucuna konmak için bir eğri boyunca zıplayacağı bir dünya. Ama zamanın tersine çevrildiği böyle bir dünyada, beynimizin süreçleri ve belleğimizin oluşması da aynı şekilde tersine çevrilmiş olacaktır. Geçmiş ve gelecek için de aynı şey olacaktır ve dünya tastamam bize görüldüğü gibi görünecektir (Jacob, 1996: 111-112).

Tabi ki yukarıda anlatıldığı gibi dünya bu şekilde işlememektedir. Ve biz *zamanın* hep ileriye doğru aktığını düşünmekteyiz. Çünkü beynimiz belirli bir sıralama yöntemine alışmıştır. Oysa bu beynimizin içinde verilen bir karardır. Gerçek *zamanın* nasıl aktığını ya da akmadığını asla bilemeyiz. Buradan şunu çıkarabiliriz; *zaman* mutlak bir gerçek değildir. *Zamanın* sadece bir algı biçimi olduğunu görürüz. Albert Einstein’ın ortaya koyduğu *görecelik kuramı* da bunu doğrulamıştır. Lincoln Barnett bu kuram hakkında şunları yazmıştır:

Salt uzayla birlikte Einstein, sonsuz geçmişten sonsuz geleceğe akan şaşmaz ve değişmez bir evrensel zaman kavramını da bir yana bıraktı. Görecelik kuramını çevreleyen anlaşılmazlığın büyük bölümü, insanların

zaman duygusunun da renk duygusu gibi bir algı biçimi olduğunu kabul etmek istemeyişinden doğuyor... Nasıl uzay maddi varlıkların olasılı bir sırası ise, zaman da olayların olasılı bir sırasıdır. Zamanın öznelliğini en iyi Einstein'ın sözleri açıklar: "Bireyin yaşantıları bize bir olaylar dizisi içinde düzenlenmiş görünür. Bu diziden hatırladığımız olaylar 'daha önce' ve 'daha sonra' ölçüsüne göre sıralanmış gibidir. Bu nedenle birey için bir ben-zamanı, ya da öznel zaman vardır. Bu zaman kendi içinde ölçülemez. Olaylarla sayılar arasında öyle bir ilgi kurabilirim ki, büyük bir sayı önceki bir olayla değil de, sonraki bir olayla ilgili olur. Bu ilgiyi saat yardımıyla tanımlayabilir, saatin sağladığı olaylar dizisinin sırasıyla karşılaştırabilirim. Saat denilince sayılabilecek bir olaylar dizisi sağlayan şey anlarız" (Barnett, 1980: 52-53)

Sadece algıdan ibaret olduğu için *zaman*, bu onu tümüyle algılayana bağlı kılar. Ve bu da göreceli bir kavram olduğunu gösterir. "Görsel algı beynin faaliyetlerinin sonucunda ortaya çıkmış bir birikimdir. Hatırlayalım algı şu andan ziyade geçmişe dairdir. Çünkü algının oluşması için bilgiye gereksinim vardır. Bilgi geçmişe aittir. Yani bilgi olup bitenler hakkındadır" (Aykut, 2012: 62).

Bunlara değindikten sonra çalışmaya dönersek. Çalışma, sadece zaman kavramının bilimsel sonuçlarına bir gönderme olarak uygulanmamıştır. Böyle bir anlayış onu geleneksel sanat yapıtlarının içine sokar. Tabi ki alımlayıcı bu çalışmadan bunları da çıkarabilir. Araştırmacının çıkarımlarında ise çalışma, *anı* yorumlar. Çalışma karşısındaki araştırmacının yorumu, onun ruhsal ikilemlerinden doğar. İlerleyen bu saatlerden birine baktığı zaman diğer saatin gerisinde kalır bu araştırmacıya şu soruyu sordurur: Anı yakalayabilir miyiz? Bu soruyu açarsak; insanların yapmak isteği bir takım işler ya da başka bir yerdeyken farklı bir yerlerde bulunmak isteği, en sevdiği kişinin yanında olmak istediği gibi vb. anlar olur. Örneğin: Sevdğin kadının ya da erkeğin yanında güzel bir zaman geçirirken alımlayıcının aklına keşke annemin yanında olsaydım veya o yanımda olsaydı düşüncesi gelir. İşte tam bu durumda şunun farkına varılır *anı* ne kadar yakalamak istesek de bir şekilde ıskalayabiliyoruz. Araştırmacının çalışmadan çıkarımı ve yorumu bu şekildedir. Yorum olanaklarını bu şekilde devam ettirebiliriz. *Açık yapıtla* ilgili bu durumu şöyle açıklayabiliriz:

Yapıt bir 'olanaklar alanı' sunar ve kendisine nasıl yaklaşacağını izleyicisine ya da okuyucusuna bırakır. Eco için 'belirsizlik', yerleşik uzlaşım sal ifade formlarının tartışmalı bir hale gelmesidir. Açık bir yapıtta uzlaşım salın

tartışılması son derece radikal olup yapıta üst düzeyde bir belirsizlik kazandırır, böylece alışıldık ifade yasaları geçerliliğini yitirir ve yapıtı yorumlama imkanları son derece artar (Tarık, 2001).

Çalışmanın yorumlama olanakları alımlayıcıya *saat* yerleştirmesiyle sunulmuştur. Her alımlayıcı bu oyunun içine çekilir ve çalışmanın amacı yerine getirilmiş olunur. Artık çalışma araştırmacıdan çıkmış alımlayıcıya bırakılmıştır. Bu bağlamda son olarak Gadamer'in söylemlerine Eagleton'un aktarımıyla bakacak olursak şöyledir:

...Eserin bize ne “söylediği” de bizim kendi tarihsel konumumuzdan ona ne tür sorular sorabildiğimize bağlıdır. Ayrıca eserin kendisinin bir “cevap” olarak yazıldığı “soru”yu yeniden kurabilme yeteneğimize de bağlıdır; çünkü eser kendi tarihiyle bir diyalogdur da. Her türlü anlama çabası *üretkendir*: Her zaman “başka türlü anlama”dır, metindeki yeni bir potansiyeli gerçekleştirmek ve ona bir farklılık kazandırmak demektir. Bugünü, ancak birlikte canlı bir süreklilik oluşturduğu geçmiş sayesinde anlayabiliriz; geçmiş de ancak bizim bugün sahip olduğumuz kısmi bakış açısından kavranabilir. Anlama olayı, bizim tarihsel anlam ve varsayımlarımızın “ufku” , eserin kendisinin dahil edildiği anlam ve varsayımlar “ufku” ile “kaynaştığı” zaman gerçekleşir. Böyle anlarda eserin yabancı dünyasına gireriz, aynı zamanda da bu yabancı dünyayı kendi alanımıza sokarak kendimizi daha iyi anlayabilme imkanına ulaşırız. Gadamer “sıladan ayrılmayız” , “sılaya döneriz” der (Eagleton, 2014: 84-85).

Çalışma 2, (Resim 4. 3) 70 x 100 cm tuval üzerine karışık teknikle uygulanmıştır. Kullanılan malzemeler farklılık göstermektedir. Bunlar arasında silikonlu dolgu derz, ağaç tutkalı, ağaç talaşı, yağlı boya ve akrilik boya kullanılmıştır. Bu çeşitlilik tuval yüzeyinde, doku oluşturmak ve derinlik kazandırmak için uygulanmıştır. Uygulama çalışmasında ki dokular spontane spatula vuruşlarıyla uygulanmıştır.

Çalışma da göze çarpan iki figür bulunmaktadır. Ve ağırlıkta olan renk kırmızının monokromlarıdır. Yer yer beyaz yerler görünmektedir. Bu yerler önce boyanmış sonra tinerli bezle tekrar silinmiştir ve altındaki malzemenin rengi ortaya çıkmıştır. Çalışmadaki beden imgesi resme bir titreşim ve hareket kazandırmaktadır. Monet'nin (Bkz. resim 2. 2) katedralinde olduğu gibi kontör çizgileri flulaşarak bir titreşim içine sokulmuştur. Çalışmadaki bu belirsizlik göstergelerin tam anlamıyla yok olduğu anlamına gelmemelidir. Flulaşan bu göstergeler resmin bütünüyle kaynaşmakta ve bu bir olanaklar alanı yaratılmak istenmiştir. Öndeki kadın imgesi

ve arkasında yine bir beden imgesi görülmektedir. Bu imgeler tuvalin merkezine konumlandırılmıştır.



Resim 4. 3. Arslan, Hakan, *İsimsiz*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 70 x 100 cm

Alımlayıcıya sunulmuş bu göstergeler, bir başlangıç olarak durmakta ve alımlayıcısını beklemektedir. Erinç'in de belirttiği gibi: "Her sanat yapıtı gibi resimde kendi alıcısını kendi oluşturduğuna göre, artık ve bundan böyle o resmin kaderi, resmin ne olduğu, resmin zaman ve mekan açısından yaşam süresi, alıcısının yargısına, onun değerlendirmesine kalır" (Erinç: 2009, 43). Uygulanan bu çalışma *açık yapıt* diyalektiği bağlamında oluşturulmuştur. Uygulanan çalışmalarda araştırmacının yorumu da diğer alımlayıcılar gibi kendi kültürel birikimine, dünyayı algılayış biçimine, duygularına, psikolojik durumuna göre farklılık gösterecektir.

Çalışmada (Resim 4. 3) araştırmacı da artık bir alımlayıcı olarak şunları belirtmektedir: Resimde karşılaştığımız ilk izlenim, şiddetli bir duygu yoğunludur. Bu yoğunluk öndeki çığlık atan kadın imgesiyle güçlendirilmiş ve tuvalin geneline yayılan kırmızı renkle pekiştirilmiştir. Kırmızı rengin yüklendiği psikolojik anlamda bunu destekler niteliktedir. Öndeki çığlık atan kadının imgesinin sol arkasındaki

belirsiz imge ise bu çılgıya tepkisiz birinin varoluşu gibidir. Bu göstergelerin uyandırdığı hisler acı dolu bir iç dünyaya açılan kapılar gibidir. Günümüz Türkiye'si göz önüne alındığında ataerkil zihniyetin kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerini de çalışmada hissedebiliriz. Tuvalin yüzeyinde oluşturulan dokular ise, alımlayıcı da dokunma hissi uyandıracak biçimdedir. Çoğu sergilerde bu dokunma hissiyle karşılaşırız. Bu o yapıtın ya çok katmanlı boya tabakalarından oluşması ya da yapıtaki çalışmanın bu boyayla mı yapılmış? dedirten bir anlayışla yapılmış olmasındandır. Tabi ki bu görüş başka alımlayıcılara göre değişecektir.



Resim 4. 4. Arslan, Hakan, *İsimsiz*, 2015, (detay)

Oluşan bu dokular farklı farklı imgeler yaratarak alımlayıcı da yeni algılar yaratılmaya çalışılmıştır. Bu birbirinden değişik dokular kendi içinde de suretler, imgeler oluşturmuştur. Bu karmaşa haline, detaylı bir şekilde (Resim 4. 4) baktığımızda bunları görmek mümkündür. Resmin içinde gelişen bu spontane resimler (göstergeler) bizi farklı düzlemlere çekmektedir. Bu detaylarda gördüğümüz resimlerden dahi farklı anlamlar çıkarılabilir ve hatta bu anlamları resmin geneline yayarak farklı bir biçimde bir bütünlük sağlanabilir. Eco'nun söylemiyle açıklarsak:

Sanat yapıtı... bir formdur, tamamlanmamış bir harekettir. Sonlu içine konmuş bir sonsuzluktur... Yorum çeşitliliğinin kökeninde, birey olarak yorumcunun kişiliğindeki kadar, yorumlanacak yapıtın yapısındaki karmaşa da vardır... Yorumcuların sonsuz bakış açılarıyla, yapıtın sonsuz çehresi birbirleriyle karşılaşırlar, birbirlerini yanıtlar ve karşılıklı olarak birbirlerini

aydınlatırlar. Yorumcu yapıtı bütünlüğü içinde ortaya koyabilmek için, onu özel görünümünden biriyle kavramak zorundadır. Buna karşılık yapıtın özel bir görünümü de, ancak yapıtı tüm yaşamsallığıyla kavrayabilecek ve önerebilecek doğru bakış açısını beklemeye hazırsa, yeni bir ışık altında bütünlüğünü ortaya koyabilir. Şu durumun kavranması gerekiyor: Tüm yorumlar, her bir yorumlayan için yapıtın bizzat kendisi anlamına geldiğinden tanımlıdır. Aynı biçimde, her yorumcu için de kendi yorumu, her keresinde derinleştirmesi gerektiğini bildiği için de geçicidir. Yorumlar kesin oldukları kadar birbirine pareeldirler... bir yorum, ötekilerin tümünü dışarıda bırakır, ama yadsımaz (Eco, 2001: 35).

Çalışmadaki bu dokular ve imgeler, göstergeler alımlayıcıyı farklı boyutlara taşır. Buradaki bir imge, gösterge belirsizliğin imleridir. John Berger'e göre: "Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan-birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için-kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümüler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar" (Berger, 2011: 10). Buna paralel olarak Aykut şunları söyler: ... İmgeler görmeyle sıkı bağlantılıdır. İmgelem olmadan algı olamaz başka bir deyişle imgelem görmenin önkoşuludur. Algı ile imgeleme görülen, zihinsel olarak yapılandırılan elemanların birleştirilmesiyle olurken algısız imgeleme bellekten yapılandırmadır. Tüm bunlar düşünceyi oluşturur. Düşünce, dünyayı modelleme ile başlayan, amaç, plan, arzu ve sonuçlara göre etkin bir şekilde yaşamla başa çıkmayı sağlayan zihinsel süreç olarak tanımlanabilir (Aykut, 2012: 60-61). Bu bağlamda çalışma bize yeni ufuklar, yeni görme biçimleri sunar.

Çalışma 3, 110 x 90 boyutlarında tuval üzerine karışık teknikle uygulanmıştır. Kullanılan malzemeler; ağaç tutkalı, silikonlu dolgu derz, ağaç talaşı, yağlı boya, akrilik boya. Çalışma (Resim 4. 5) yeşil rengin monokromları ve altın sarısı ile oluşmuştur.



Resim 4. 5. Arslan, Hakan, *İsimsiz*, tuval üzerine karışık teknik 110 x 90 cm

Tuval yüzeyine farklı malzemelerden oluşan karışımla spontane dokular oluşturulmuştur. Bu dokular spatula vuruşlarıyla uygulanmıştır. Bu tutumla bir derinlik ve kaos ortamı yaratılmak istenmiştir. Çalışmada iki imge gözükmektedir bu imgelerden birisi kertenkele suretidir, ikincisi ise 301 rakamıdır. Bu iki imge altın sarısı renklerle belirtilmiştir. Çalışmanın yorumuna geçmeden önce imge kavramına değinelim; bu kavram hakkında Berger şunları söyler:

İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge, bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü-böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de-anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kaydedildi. İmge Y' nin X' i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda oluşmuştur... (Berger, 1972/2011: 10).

Tasarlanan bu çalışmada alımlayıcıya imgelerle kurgulanmış bir ürün sunulmuştur. Bu imgeler alımlayıcıya iletişimsel etkiler yoluyla aktarılır. Bu uyarılar pasif durumdaki alımlayıcı aktifleştirir ve uyarılar karşısında alımlayıcı kendine göre yorumlayacağı, anlamlandıracağı bir ortam oluşturur. Yılmaz'ın ifadesiyle: “tensel, işitsel, kokusal, görsel, tatsal, zihinsel-hangi tür olursa olsun, nihayetinde bütün imgelerin akıp toplandığı mekan beyindir. Her imge kendince hazzın araçları olabilir; hiçbir haz diğerinin yerini tutamaz (Yılmaz, 2011: 7). Çalışmadaki bu imgeler her alımlayıcının kendi donanımına (kültürel, psikolojik, beğeniler, v.b) göre şekillenir. Aykut'un da belirttiği gibi: “...Yaratma bir eylemdir. Sonuç algılanabilen, duyulanabilen bir şeydir. Yaratma bir imgeyle son bulur. O da doğada var olan diğer her şey gibi edilgen bir varlıktır. Ama yaratımın kendisi son bulmaz çünkü yaratılan imge algılandığı kadar yaratmaya tabi olur. Zira yaratılan bu şey farklı farklı yorumlanabilir” (Aykut, 2012: 61-62). Çalışmadaki bu imgeler dolaylı bir yönlendirmenin ilk adımlarıdır. Öğdül'ün de (Öğdül: 2011) belirttiği gibi: “Bir sanat yapıtının tamamlayıcı bir performans, yani izleyicinin yorumuna muhtaç olduğunu ya bilmiyorlar ya da bilmezlikten geliyorlar”

Araştırmacının yorumlarına gelecek olursak; çalışmanın yüzeyindeki kargaşa ve çalışmanın geneline hakim olan kaos alımlayıcı karamsar bir havaya sokmaktadır. Akabinde göze batan altın yıldız imgeler insanı farklı bir evreye çekmektedir. 301 rakamı akla birbirinden farklı olasılıklar getirmektedir. Türkiye Cumhuriyeti anayasasının 301. Maddesi mesala. Kimisi için bu madde bir anlam teşkil etmez. Ama bu maddeden hüküm giymiş birisi için pek tatsızdır ya da farklı bir anıyı hatırlatıyor olabilir. Başka bir alımlayıcının belleğinde farklı bir his uyandırabilir. Soma' da yaşayan veya orada yaşanan acıya tanık olan duyumsayan biri için iyi şeyleri çağrıştırmayacağı ortadadır. Bir başka alımlayıcı için bu güzel bir anıdan ibarete olabilir. Kertenkele imgesi ise 301 rakamının donukluğuna karşılık çalışmaya bir hareket kazandırır. Bu hareketlilik sadece kertenkele imgesinde olmamakla birlikte çalışmanın yüzeyinde oluşan dokularda da mevcuttur. Kertenkele sureti bu dokuyla bir geçişlilik içindedir. Alımlayıcıda uyandırdığı algıda kesinlik yoktur. Sürüngenler familyasından olan bu tür, araştırmacıya ölümü çağrıştırmaktadır. Çalışmanın bütününe baktığımızda bu algıya iyice kapılırız. Bu iki imgenin (301 ve kertenkele) altın yıldız ile uygulanmış olması bizi farklı boyutlara çekmektedir. Ölümün kutsallığına vurgu olarak betimlenebilir. Stilize

edilmiş kertenkele, kendi anlamını aşan bir durum sergiler ve çalışmanın üst sağ köşesinde konumlanışı çalışma yüzeyindeki odak noktasını genele yayar. Bu tutuma dayanarak 301 rakamı da alt sol köşeye konumlandırılmıştır. Bu imgeler ayrı ayrı okunarak da ya da bir bütün olarak da yorumlanabilir. Bu alımlayıcının inisiyatifine bırakılmıştır. Çalışmanın yüzeyindeki dokular arka fon olarak görülmektedir ama bir müddet daha izlediğimizde bu düşünceden sıyrılırız. İki imge kadar, bu dokularda kendini ön plana çıkarmaktadır. İki imgenin ve dokuların oluşturdukları karmaşa-kaos ortamı, karşılıklı bir derinlik yaratmaktadır.

Çalışma 5 ve 6, 60x50 boyutlarında tuval üzerine karışık teknikle uygulanmıştır. Kullanılan malzemeler; renkli keten bez (tuvalin genelini kaplayan) tutkal, silikonlu dolgu derz, ağaç tutkalı, ağaç talaşı, beyaz mastik, dijital renkli çıktı, yağlı boya. Çalışma 4’de ve 5’de klasik tuval bezi yerine renkli keten bez kullanılmıştır. Bu şekilde bezin orijinal renginden faydalanmak istenmiştir. Çalışma 4’ de (Resim 4. 6), bordo renkte keten bez kullanılmış ve kertenkele, renkli dijital çıktı olarak çalışmaya kolaj mantığıyla uygulanmıştır. Beyaz mastikle yüzeye kabartılı, oval ve açılı biçimlerin kontör çizgileri verilmiştir. Çalışmanın üst kısmında üçgensel formun içinde tutkal, derz, ağaç talaşı kullanılarak ayrı bir doku oluşturulmuştur. Bordo bezin üzerine astar atılmamış açıkta kalan yerler öz rengiyle bırakılmıştır.



Resim 4. 6. Arslan, Hakan, isimsiz, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 60x50 cm

Üçgensiz biçimin içindeki doku, spatula müdahalesiyle hareketli bir yüzeye oluşturulmuştur. Bu hareketli dokunun üstüne yine spatula dokunuşlarıyla farklı renklerde boyalar vurulmuştur. Renkli dijital çıktı olan kertenkelenin ana gövdesi, bu dokunun üstüne gelmiş kuyruk kısmının çoğunluğu ham bordo bezin üstünde kalmıştır. Sıcak renklerin kullanıldığı ikinci kısım ise parmak izini andıran ya da bir sarmala benzeyen bu şekil tuvalin ortasında ve sol tarafa daha yakın durmaktadır.

Çalışma 6, çalışma 5'le malzeme ve teknik bakımdan aynı özelliklere sahiptir. Sadece çalışma 6' de (Resim 4. 7) keten tuval bezi lacivert renktedir. Çalışmada 5'de olduğu gibi beyaz mastikle kabartılı dikey çubuklar oluşturulmuş bu çubuklar canlı renklerle boyanmıştır. Çalışmanın alt kısmında yine 5'de olduğu gibi karışık malzemelerle hareketli dokular oluşturulmuş ve bunlar spatula darbeleriyle boyanmıştır. Alt kısma, dokulu yüzeyin sağ tarafına, çoğunluğu dokulu yüzeyin üstüne gelecek şekilde dijital renkli çıktı olarak bir kertenkele konulmuştur.



Resim 4. 7. Arslan, Hakan, *İsimsiz*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 60 x 50 cm

Çalışma 5 - 6, teknik ve malzeme bakımından aynı özelliklere sahiptirler ama bu yorumlarında aynı olacağı anlamına gelmez. Alımlayıcıya göre bu çalışmalar farklı etkileşimler gösterecektir. İki çalışmada da (5 - 6) bu etkileşimi tetikleyecek birçok gösterge bulunmaktadır. Araştırmacı tarafından yapılan 5 ve 6 numaralı çalışmaların yorumları şu şekildedir; çalışmalarda zaman ve mekan yoktur. Çalışma 6'de alımlayıcıyı dikey çubukların canlı renkleri karşılamaktadır. Bu renkler yaşam sevincini muştular gibidir. Soğuk ve sıcak renklerin iç içeliği yaşamın kendisini ifade eder gibidir. Hemen onun altında yeryüzünü andıran ama yeryüzü diyemeyeceğimiz bir dokulu yüzey bulunmaktadır. Bu yüzeylerde oluşan

his, zihinde bir yoğunluk oluşturmaktadır. Kertenkelenin duruş biçimi ve alımlayıcıyla göz teması kurması farklı bir algı yaratmaktadır. Üstte renklerin canlılığına tezat oluşturan alt kısım, kendi içinde bir diyalektik oluşturmaktadır. Tıpkı doğa gibi. Çalışma 5’de de buna benzer bir tutum görülmektedir. Kertenkele üçgensel yapının içini konmuş, arkasını hareketli ve sıcak renklerle boyanmış oval biçimlere dönmüştür. Kuyruk yapısındaki kıvrım bu oval biçimlerle bir uyum içinde gibi görülebilir veya onlardan ayrı bir hareket olarak da algılanabilir. Her iki çalışmada da kertenkelelerin etkili duruşları ve canlılıkları alımlayıcıyı etkilemekte ya da tiksindirmektedir. Araştırmacıya göre kertenkeleler ölümü çağrıştırmaktadır. Bunun dışında kertenkelenin estetik biçimi de araştırmacıyı etkilemektedir. Uygulama evresinde kendinden gelişen durumlar çalışmaya farklı bir yön vermektedir. Özbek’le bu durumu izah edecek olursak:

Yazar yaratıcılık sürecinde bir yapıta şekil, anlam, güzellik verirken, tasarladığı plandan, belli düşüncelerden yola çıkar; kendi yaşam öyküsünden veya toplumda gördüğü olup bitenlerden esinlenir. Fakat çoklukla anlık düşünceler, çağrışımlar veya gündüz düşleri daha baskın çıkıp, oluşmak sürecinde olan sanat yapıtını arzulanan çizgiden, tasarlanan gerçek rayından çıkarabilir. Sanat yapıtını geleceği artık sanatçının elinden çıkmış demektir (Özbek, 1996: 17).

Sanatçının elinden çıkan çalışmalara, başka perspektiften bakacak olursak; Sartre’nin, Alberto Giacometti için söylediği şu söz geliyor Yılmaz’ın aktarımıyla: “Ne yapmak istediğini o bilir, biz bilmeyiz; ama ne yaptığını biz biliriz, o bilmez” (Yılmaz, 2009: 35). İşin özeti de biraz bu aslında. Ama ortaya konan yapıt, alımlayıcının müdahalesine rağmen yaratıcısıdır. Yapılan bu yorumlarda yapıtın niyeti göz ardı edilmemelidir. Tabi alımlayıcının niyeti de önemlidir. Eco bu durumda her ikisinin de birbiri için önemli olduğunu belirtir. Yorum kavramına gelince Aykut şunu belirtiyor: “Yorum; bir deyim, sözün ya da anlatımın anlamını açıklama olarak algılanmaktadır. Yorum kavramının açıklama kavramından farkı, kişiye ve kişiliğe özgü bulunmasıdır. Yani bir olgu, yorumlayana özgü, çeşitli yorumlara sahip olabilir” (Aykut, 2012: 77). Yapıtlara karşı yapılan bu değerlendirmeler onu anlama çabasından doğmaktadır. Bu değerlendirme etkinliğini Yetişken şöyle ifade ediyor: “...değerlendirme etkinliği alımlama etkinliğine koparılmaz bağlarla bağlıdır. Alımlama olmadan, bilgisel özellikli bir

değerlendirme yapmak mümkün değildir. Buradaki değerlendirme ise, alımlamanın bir uzantısı ya da tamamlayıcısıdır” (Yetişken, 2009: 35).

Çalışma 7, 100 x 100 cm, 8 ise 70 x 100 cm boyutlarında tuval üzerine karışık teknikle uygulanmıştır. Her iki çalışmada da kullanılan malzemeler 5 ve 6 numaralı çalışmadakilerle aynıdır. Renkli dijital çıktılar yukarıda olduğu gibi kolaj mantığıyla uygulanmış, çalışmanın kompozisyonuna göre yerleştirilmiştir. Çalışma 7’da (Resim 4. 8) tuvalin 3/1’lik kısmında farklı malzemelerle (ağaç talaşı, derz, ağaç tutkalı, akrilik boya, yağlı boya) dokular oluşturulmuştur.



Resim 4. 8. Arslan, Hakan, *İsimsiz*, tuval üzerine karışık teknik, 2015, 100 x 100 cm

Çalışmanın 3/2'lik kısmında ise spontane dokuların bitimiyle başlayan dikey ve renk renk çubuklar görülmektedir. Yine aynı kısmın sağ alt'ında dijital renkli çıktı olan kertenkele konulmuştur. Bu kısmın arka fonu sarı renkle tamamlanmıştır. Çalışma 8'de (Resim 4. 9) ise üst bölüm orta bölüm ve alt bölüm olarak 3'e ayrılmıştır. Üst ve alt bölümde diğer çalışmalardan farklı olarak malzemenin içine çaputta konmuştur.



Resim 4. 9. Arslan, Hakan, *İsimsiz*, tuval üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm

Çalışma 8'nin üst bölümünde mavi tonlar ağırlıktadır ve yukarıdaki diğer çalışmalar gibi bu çalışmada da farklı malzemelerle dokular oluşturulmuş ve bu dokulara, rastlantısal boya müdahaleleri uygulanmıştır. Orta bölümde yine renk renk dikey

çubuklar oluşturulmuş ve bu çubukların arka fonu turkuaz rengiyle boyanmıştır. Kertenkele yukarıdaki çalışmalar gibi dijital çıktı olup yarısı orta bölüme yarısı ise alt bölüme (dokulu bölüme) gelecek şekilde çalışmanın soluna yapıştırılmıştır. Ve alt bölüm de üst bölüm gibi değişik malzemelerle oluşturulmuş renk olarak daha nötr durmaktadır. Çalışmalardaki göstergeler, alımlayıcı uyararak bir bildirişim yaratır ve alımlayıcı bu göstergeler karşısında edilgen durumdan etken duruma geçirir. Bu durum alımlayıcının seyirci olmasından çıkartılmasıdır. Rancière'nin söylemiyle ifade edersek: "İlk olarak bakmak bilmenin zıddıdır. Seyirci bir görünüşün karşısına geçer, ama o görünüşün üretim sürecini veya gizlediği gerçekliği bilmez. İkinci olarak bakmak, eyleminin zıddıdır. Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi, hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir" (Rancière, 2013: 10).

Gösterge için Rifat şunları belirtmiştir: "Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir" (Rifat, 2014: 11). Gösterge kavramı hakkında daha geniş bilgi için Rifat'ın daha çaplı söylemine bakacak olursak:

İnsanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (sözelimi Türkçe, Fransızca, İngilizce, Çince, vb.), çeşitli jestler (el-kol-baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar (sözelimi denizcilerin flamaları), reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, edebiyat, resim, müzik, vb. çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Değişik gereçlerin kullanılmasıyla (ses, yazı, görüntü, hareket, vb.)gerçekleşme aşamasına gelen bu dizgeler belli kurallarla işleyen birer *anlamalı bütündür*. Bu anlamalı bütünlerin birimleri de genelde *gösterge* diye adlandırılır. Sözelimi bir tablodaki bir renk ögesi ya da bir figür gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi, bir edebiyat yapıtında bir kahramanın amacı ya da davranışı veya moda dergisinde gördüğümüz bir bluz, bir etek, bir kazak, vb. çerçevesindeki öbür birimlerle bağlantısı olan gösterge olarak değerlendirilebilir (Rifat, 2014: 12).

Açık Yapıt, alımlayıcı ile bir diyalog içindedir. Bu diyalog kendi içinde sorular yaratır ve bir anlama eylemi içinde cevaplar arar. Alımlayıcı ve yapıt bu diyalektikle

beraber değişmeye başlar. Bu karşılaşmada alımlayıcının konumunu Barthes'in söylemiyle açıklarsak:

Resim sanatının dönüşümleri ne olursa olsun, çizim malzemesi ve erevesi ne olursa olsun, sorulan soru hep aynıdır: *orada ne olup bitiyor?* Tuval, kağıt ya da duvar olsun, bir şeyin meydana geldiği bir sahne söz konusudur (ve eğer bazı sanat biçimlerinde, sanatçı bilerek hiçbir şeyin meydana gelmemesini istiyorsa, bu da bir olaydır, bir maceradır). Öyleyse, tabloyu (eski olsa bile, bu münasip ismi kullanalım) bir çeşit İtalyan tiyatrosu olarak ele almak gerekir: Perde açılır, bakarız, bekleriz, alımlarız, anlarız, ve sahne bitince, tablo gözden kaybolunca hatırlarız: nce olduğumuz gibi değilizdir artık: Antik tiyatroda olduğu gibi, sanatı keşfetmişizdir (Barthes, 2014: 163).

Çalışma 7 ve 8'ye tekrar dönecek olursak; araştırmacının bu konu bağlamında oluşturduğu uygulamalardandır. Uygulamaların (7-8 için), araştırmacı tarafından yapılan yorumları ise şunlardır. Çalışma 7'da st bölümün yani tuvalin 3/1'lik kısmını oluşturan dokulu alandaki oluşum Pollock'un çalışmalarını andırmaktadır. Bu durum diğer uygulamalarda da gözükmektedir. Pollock'un yapıtlarında olduğu gibi göstergelerin düzensizliği, alımlayıcının kendi anlamlarını ve bağlantılarını oluşturmaya teşvik eder. Bu dokulardaki koyu rengin, altındaki sarı renge bir hakimiyet sağladığını görürüz. Detaylı bir gözlemle yer yer kırmızıları, maviler, yeşil renklere de rastlarız. Bu dokulu alanın bitimiyle renga renk boyanmış dikey çubuklar sanki bu hakimiyetten kurtulur gibidir. Aşağıya doğru hareketli olan bu dikey çubuklar kertenkelenin donuk bakışlarıyla karşılaşır. Kertenkelenin tedirgin duruşu, o ortamdan hemen kaybolacak, uzaklaşacak hissi verir. Tuvalin st kısmından başlayan hareketlilik dokunun bitimiyle dikey çubuklarda devam eder ve kertenkeleyle son bulur. Tabi bu durum şöyle de okunabilir; kertenkelenin donukluğu sarı fona yansımış ve sadece st dokulu bölümdeki göstergeler hareketli denebilir. Bu yorum olanaklarını uzatabiliriz ta ki yersiz, ölçsüz bir yoruma kadar. Bu lt bütün uygulamalar için geçerlidir. Zaten bu *açık yapıt* diyalektiğinin bir ltdr. Çalışma 8'de de aynı durum gözlenmektedir. Yine, Pollock vari titreşimler, göstergeler, hareketlilikler görülür fakat burada çalışma 6'dan farkı; gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı olarak üç bölüme ayrılmış gibidir. Çalışmanın st bölümünde bulunan dokular mavi tonlarıyla boyanmıştır bu da

gökyüzünü andırmaktadır. Orta bölüm ise rengarenk yeryüzünü niteler durumdadır. Alt bölümde daha nötr renkler kullanılmış ve kertenkele bu yüzeye çıkmış gibidir. Ya da çalışmanın üst bölümü renkli yaşamın bir göstergesi olup alt tabaka ise standart, sıradanlaşmış bir yaşamın göstergesi olabilir. Kertenkele ise bu standart yaşamdan zıplayıp renkli yaşama, yeraltından yeryüzüne çıkmak gibi okunabilir.

Eco'nun, yapıt ve açıklık arasındaki diyalektiğe bakacak olursak; yapıtın kalıcılığı, sürekliliği, hem iletişimin hem de estetiksel hazzın güvencesidir. Bu iki değer hem birbirine bağlıdır hem de birbirlerini gerektirirler (Eco, 1962/2001: 138). Eco, bu durumu uzlaşımsal bir ileti olarak görür. Daha önce verilen örnekte de olduğu gibi bir trafik levhası, yol göstergesi için geçerli olmayacağını belirtir çünkü; estetik bir etkisi olmadığını ve göndergesi anlaşıldığında tükeneceğini vurgular. Eco'ya göre *açıklık*; ...ait olduğumuz uygarlığın sahip olduğu değerler sistemi içerisinde en değerlilerinden biri olarak kabul edilmekte ve son derece zengin bir haz alma biçiminin güvencesini oluşturmaktadır; çünkü kültürümüzün her yönü bizi dünyayı bir olanak olarak görmeye, algılamaya ve değerlendirmeye yöneltmektedir (Eco, 1962/2001: 138).

5. SONUÇ

Bu tezde, 1962’de Umberto Eco tarafından ortaya konan *açık yapıt* kuramı referans alınmış ve bu bağlamda geleneksel sanat yapıtları ile çağdaş sanat yapıtlarında mevcut olan *açıklık* incelenmiştir. Bu kuram ekseninde *açıklık* kavramına yaklaşım biçimleri tartışılmış *alımlayıcı-yapıt* diyalektiğine değinilmiştir.

Geleneksel sanat yapıtlarında var olan *açıklık* zorunlu olarak bulunurken *belirli* oluşu alımlayıcıyı tek bir yöne itmektedir, çağdaş sanat yapıtlarında ise *açıklık* maksatlı olarak kendini göstermiştir. Açık yapıtlar belirsizdir ve bu durum olanaklar alanını çoğaltırken yorum olanaklarını da *tekanlamdan* sıyrıp *ikircikli* (çokanlamlı) bir pozisyona sokmuştur. Yapılan yorum bir önceki yoruma baskın değildir. Açık yapıt, alımlayıcıya etkin bir rol ve birçok müdahale şansı tanır. Ama burada yapılan müdahale ve yorumun niteliği büyük bir önem taşımaktadır. Açık yapıt karşısında, alımlayıcının sınırsız yorumlama olanağı bulunmaktadır bu nedenle yorum niteliği ciddi bir önem taşımaktadır. Bir sınır konulamadığı için ölçüt olarak *iyi yorum* ve *kötü yorumu* gözetleriz. Eco, açık yapıt poaetikasını serimlerken salt alımlayıcı haklarını değinmemiş aynı zamanda yapıtın haklarını da bildirmiştir. Eco, açık yapıt poetikasını; alımlayıcı-yapıt diyalektiği içerisinde değerlendirmiş ve araştırma bu bağlam doğrultusunda irdelenmiştir.

Umberto Eco, *açık yapıt* kuramını açıklarken ilkçağdan, ortaçağa akabinde dönemler, akımlar, üslupların kültür ve sanat anlayışlarını incelemiş ve bu kuramı tanıttayan örnekler göstermiştir. Mimariden şiire, tiyatrodan edebiyata, müzikten sinemaya, heykelden resme birçok alanda gösterdiği örnekler araştırmada yer yer sunulmuş aynı zaman da bu örneklerle başka perspektiflerden bakılarak hem pekiştirilmiş hem de kıyaslanma yapılmıştır.

Araştırmanın yöntemi niteliksel olup, yazılı ve görsel araştırması gözlem ve uygulama çalışmalarından oluşmuştur. Ve bu kaynakların incelenmesi sonucu elde edilen bulgular irdelenmiş konu bağlamında kullanılmıştır. Araştırmada geleneksel sanat yapıtları üzerinde oluşmuş düşünce yapıları ve uygulamalara sınırlı düzeyde yer verilmiştir. Ağırlıklı olarak çağdaş sanat yapıtları ve sanatçıları üzerinde durulmuş araştırmanın yönü bu doğrultuda çizilmiştir.

Araştırmaya dair, elde edilen kaynaklar konu bağlamında kronolojik bir sıra izlemeden gerek duyulduğu ve etkisi düzeyinde ele alınmıştır. Yazılı ve görsel kaynaklar konuyla ilgili olarak araştırılmıştır. Araştırmaya yönelik çeşitli sanat disiplinleri ve teknikler kullanılarak uygulama çalışmaları yapılmıştır. Bu konu bağlamında uygulanan çalışmalar aynı zaman da araştırmacının yorumlarıyla açıklanmıştır.

KAYNAKLAR

- Ayut, A. (2012). *Sanat Eğitiminde Estetik* (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 60, 61, 62, 77.
- Barnett, L. (1980). *Evren ve Einstein* (çev. N. Bezel). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları. (Eserin orijinali 1969'da yayımlandı), 52, 53.
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, K. Erdur (Editör). (çev. A. Koç ve Ö. Albayrak), (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı), 163.
- Berger, J. (2011). *Görme Biçimleri* (çev. Y. Salman). (On Yedinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı), 10.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, A. Akay (Editör). (çev. S. Özen), (Birinci baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 88, 92, 95, 96, 98.
- Bozkurt, N. (2011). *Sanat ve Estetik Kuramları* (On Birinci Baskı). Ankara: Sentez Yayıncılık, 322, 329, 330-331, 335, 336.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 106-107.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı* (çev. T. Birkan). (Dördüncü Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı), 84-85.
- Eco, U. (2012). *Yorum ve Aşırı Yorum* (çev. K. Atakay). (Altıncı Baskı). İstanbul: Can Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı), 39.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt* (çev. P. Savaş). (Birinci Baskı). İstanbul: Can Yayınları. (Eserin orijinali 1962'de yayımlandı), 9-10-11, 12, 14-15, 16-17, 23, 26, 27, 27-28, 32, 33, 34-35, 35-36, 56, 58, 60, 63, 110, 112, 113, 114, 115, 125, 130, 133, 135-136, 138.
- Ergüven, M. (1998). *Görmece* (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*, A. Dinç (Editör). (İkinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 21.
- Erinç, S. M. (2009). *Resmin Eleştirisi Üzerine* (Üçüncü Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 43, 45.
- Gombrich, E. H (2007). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran, Ö. Erduran). (Beşinci Baskı). Çin: Remzi Kitabevi, 388, 440.

- Hoffmann, J., Pedrosa, A., Örer, B., (2011). *İsimsiz (12. İstanbul Bienali) 2011 El Kitabı*, J. Hoffmann ve A. Pedrosa (Editör). (çev. G. Ekinci, N. Bağcıoğlu, C. Yartan, C. Akaş). (Birinci Baskı). İstanbul: Ofset Yayınevi, 20, 22, 48-49.
- Jacob, F. (1996). *Mümkünlerin Oyunu* (çev. T. Ilgaz). (Birinci Baskı). İstanbul: Kesit Yayıncılık. (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı), 111-112.
- Leger, F. (2000). *Calder. Sanat Dünyamız*, (çev. B. Tözer), 75.
- Ötgün, C. (2010). *Sanatta 'Değer' Sorunsalı/Afşar Timuçin'e Armağan Kitabı*, Ç. Veysal (Editör). İstanbul: Etik Yayınları, 3.
- Özbek, Y. (1996). *Okumak Anlamak Yorumlamak* (İkinci Baskı). Ankara: Gündoğan Yayınları, 17.
- Rancère, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci* (çev. E. B. Şaman). (İkinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2008'de yayımlandı), 10.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 11-12.
- Sartre, J. P. (2000). *Calder'in Mobilleri. Sanat Dünyamız*, (çev. B. Tözer), 75.
- Sartre, J. P. (2000). *Estetik Üstüne Denemeler*, (çev. M. Yılmaz), (İkinci Baskı). Ankara: Doruk yayıncılık, 128.
- Su, S. (2011). *Barok: Sonsuza Giden Kıvrım. Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, 124, 53.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, E. Koyunoğlu (Editör). (çev. F. Candil Erdoğan). (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 24, 28, 72, 86.
- Wölfflin, H. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (çev. H. Örs), (İkinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 155.
- Yetişken, H. (2009). *Estetiğin ABC'si* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 35.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı* (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 35.
- Yılmaz, M. (2011). *Sakıncalı, Çünkü Edepsiz* (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 7.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, A. N. Yılmaz (Editör). (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 228.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Aydın, B. Bulat, M. ve Bulat, S. (2013). *Alexander Calder'in Açık Yapıtları (1898-1976)*. URL: (e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/viewFile) Son Erişim Tarihi: 30. 07. 2015.

İnternet: Eroğlu, Ö. (2009). Bir Sanat Yapıtı Nasıl Yorumlanır? URL: (<http://www.akademiart.tv/haber.asp?haber=54>) Son Erişim Tarihi: 02.12. 2014.

İnternet: Gen, E. (2013). *Etkileşim, Taciz, Vandalizm? Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve İlişkisellik Üzerine Bazı Sorular*. URL: (www.e-skop.com/default.aspx) Son Erişim Tarihi: 23. 07. 2015.

İnternet: Ögdül, R. (2011). *Rehberli Güncel Sanat Turları*. URL: (rahmiogdulgurun.blogspot.com.tr) Son Erişim Tarihi: 01. 05. 2015.

İnternet: Ötgün, C. E. Bolat.(2008). Yapıt okuma: Jakson Pollock: Numara 1, 1950 (Lavantakokusu). URL: (<http://edergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003262>). Son Erişim Tarihi: 05. 09. 2015. 17, 20, 22.

İnternet: Polat, M. (2005). *Açık Yapıt Poetikası ve İstanbul Modern*. URL: (<http://muzecilikuzerine.blogcu.com/>) Son Erişim Tarihi: 15. 03. 2014.

İnternet: Sirius, (2011). *Zaman Algısı ve Hafızamızda Yaşananlar*. URL: (<https://insanveevren.wordpress.com/2011/05/16/zaman-algisi-ve-hafizamizda-yasananlar>) Son Erişim Tarihi: 05. 09. 2015.

İnternet: Tarık, B. (2001). *Açık Yapıt üçüncü kez Türkçe de*. URL:(http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=413) Son Erişim Tarihi: 13. 09. 2013.

İnternet: Turan, G. (2006). *Dijital saat*. URL: ([www.teknomerkez.net / 1163/DijitalSaat.gif](http://www.teknomerkez.net/1163/DijitalSaat.gif)) Son Erişim Tarihi: 19. 01. 2016.

İnternet: Zeytinoğlu, E. (2015). *“Yapısal Düşünce”ye Karşı Bir Taaruz: “Açık Yapıt”*. URL:(www.artfulliving.com.tr/sanat/yapisal-dusunceye-karsi-bir-taaruz-acik-yapit-i-1811) Son Erişim Tarihi: 06. 05. 2015.

Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	2. 1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Uçak kuyruğu
DÖNEMİ	1953
SANATÇISI	Calder, Alexander
TEKNİĞİ	Mobil
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Modern Sanat Müzesi, İskoçya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Calder

GÖRSEL NO	2. 2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Mavi Armoni
DÖNEMİ	1892-1893
SANATÇISI	Monet, Claude Oscar
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	107 x 73 cm
SERGİLENME	D' Orsay Paris
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_-_Cath%C3%A9drale_de_Rouen._Harmonie_bleue_et_or.jpg

GÖRSEL NO	2. 3
GÖRSEL ADI/KONUSU	<i>Linear Construction No. 2</i>
DÖNEMİ	1970- 1971
SANATÇISI	Gabo, Naum
TEKNİĞİ	Plastik ve naylon filaman
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Tate Londra
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.pinterest.com/withpowerofsoul/naum-gabo/

GÖRSEL NO	2. 4
GÖRSEL ADI/KONUSU	<i>Le voyageurur sans boussole</i>
DÖNEMİ	1952
SANATÇISI	Dubeffet, Jean
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	118.5 X 155 cm
SERGİLENME	Musée National d'art Modern, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck4zkGG/rLMzR9

GÖRSEL NO	2. 5
GÖRSEL ADI/KONUSU	<i>No: 11, 1952</i>
DÖNEMİ	1952
SANATÇISI	Pollock, Jackson
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	212 x 488 cm
SERGİLENME	Ulusal Galerisi, Avustralya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://en.wikipedia.org/wiki/Number_11,_1952_%28painting%29

GÖRSEL NO	3. 1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Il Gesù kilisesi
DÖNEMİ	1575- 1577
SANATÇISI	Porta della, Giacomo
TEKNİĞİ	Mimari
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Roma
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_the_Ges%C3%B9

GÖRSEL NO	3. 2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kuşkucu Thomas
DÖNEMİ	1601- 1602
SANATÇISI	Caravaggio, Michelangelo Merisi da
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	107x146
SERGİLENME	Sanassouci, Postdam, German
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://jimithekewl.com/2010/01/31/kuskucu-thomas-ve-incredulitas/

GÖRSEL NO	3. 3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Azize Teresa'nın kendinden geçişi
DÖNEMİ	1645-1652
SANATÇISI	Bernini, Lorenzo Gian
TEKNİĞİ	Heykel
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Santa Maria della Vittoria kilisesi, Roma
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.felsefe.net/resim-ve-heykel/2196-gian-lorenzo-bernini-heykeltras.html

GÖRSEL NO	3. 4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Numara-1Lavanta Kokusu
DÖNEMİ	1950
SANATÇISI	Pollock Jackson
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya, Enamel ve Alüminyum Boya
BOYUTLARI	221 x 299.7 cm
SERGİLENME	Washington De, Ulusal Sanat Galerisi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://edergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/viewFile/1025003262/1025003151

GÖRSEL NO	3. 5
GÖRSEL ADI/KONUSU	Mösyö tüy ile kırışıklıklar pantolonunun içinde (Henri Michaux portresi)
DÖNEMİ	1947
SANATÇISI	Dubuffet, Jean
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kum
BOYUTLARI	130 x 96.5 cm
SERGİLENME	Tate modern, Londra
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.pinterest.com/pin/298856125248563226/

GÖRSEL NO	3. 6
GÖRSEL ADI/KONUSU	Vicissitudes (İniş Çıkışlar)
DÖNEMİ	1977
SANATÇISI	Dubuffet, Jean
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kağıt
BOYUTLARI	339 x 210 cm
SERGİLENME	Tate modern, Londra
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.pinterest.com/pin/472526185880250834/

GÖRSEL NO	3. 7
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kırmızı Disk İle Hışırdayan sesleri
DÖNEMİ	1973
SANATÇISI	Calder, Alexander
TEKNİĞİ	Karışık Teknik
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Schlossplatz in <u>Stuttgart</u> , Almanya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://tr.mystockphoto.com/photograph/file-alexander-calder-crinkly-avec-disc-rouge-1973-1-jpg-1249043

GÖRSEL NO	3. 8
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz (U.S.A. Today)
DÖNEMİ	1990
SANATÇISI	Gonzalez-Torres, Felix
TEKNİĞİ	Enstalasyon
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Felix Gonzalez -Torres Vakfı, New york, ABD
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.contemporaryartdaily.com/2011/03/felix-gonzalez-torres-at-mmk/untitled_usa-today_-1990/

GÖRSEL NO	3. 9
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz (Ross)
DÖNEMİ	1991
SANATÇISI	Gonzalez-Torres, Felix
TEKNİĞİ	Enstalasyon
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Felix Gonzalez -Torres Vakfı, New york, ABD
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/felix-gonzalez-torres-untitled-billboard-of-an-empty-bed

GÖRSEL NO	3. 10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Grenada, Petit Calivigny Kökenli Radar Yansıtıcısı
DÖNEMİ	2009
SANATÇISI	Carter, Nathan
TEKNİĞİ	Karışık Teknik
BOYUTLARI	182 x 182 x 7, 6 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://superradnow.wordpress.com/tag/harold-and-the-purple-crayon/

GÖRSEL NO	3. 11
GÖRSEL ADI/KONUSU	Gizli Swindon Atışması
DÖNEMİ	2010
SANATÇISI	Carter, Nathan
TEKNİĞİ	Karışık Teknik
BOYUTLARI	Muhtelif boyutlarda
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://superradnow.wordpress.com/tag/harold-and-the-purple-crayon/

GÖRSEL NO	3. 12
GÖRSEL ADI/KONUSU	Cheryy Ripe (Kısa Dalga Radyo İstasyonu) Şifreleri Renk Kuşağı
DÖNEMİ	2007
SANATÇISI	Carter, Nathan
TEKNİĞİ	Karışık teknik
BOYUTLARI	123 x 193 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://superradnow.wordpress.com/tag/harold-and-the-purple-crayon/

GÖRSEL NO	3. 13
GÖRSEL ADI/KONUSU	Hayalet Para
DÖNEMİ	2007
SANATÇISI	Bradford, Mark
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Kolaj
BOYUTLARI	259 x 365,8 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.michaeljwilson.com/2008ArtforumBradford.htm

GÖRSEL NO	3. 14
GÖRSEL ADI/KONUSU	Los Moscos (Sinekler)
DÖNEMİ	2004
SANATÇISI	Bradford, Mark
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	317,5 x 483,9 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.pbs.org/art21/images/mark-bradford/los-moscos-2004

GÖRSEL NO	3. 15
GÖRSEL ADI/KONUSU	Slide Painting #2 (Me Looking at “I am a Fruitcake I am a Fruitcake” Painting)
DÖNEMİ	2010
SANATÇISI	Aldrich, Richard
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Fotoğraf Slayt
BOYUTLARI	76,2 x 50,8 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.southwillard.com/news/richard-aldrich-5/

GÖRSEL NO	3. 16
GÖRSEL ADI/KONUSU	<i>İsimsiz (Büyük)</i>
DÖNEMİ	2008
SANATÇISI	Aldrich, Richard
TEKNİĞİ	Keten yağı, mum ve mat medyada
BOYUTLARI	213.4 x 147.3 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://bortolamigallery.com/artist/richard-aldrich/

GÖRSEL NO	3. 17
GÖRSEL ADI/KONUSU	Göç
DÖNEMİ	2008
SANATÇISI	Aitken, Doug
TEKNİĞİ	Tek veya üç kanallı renkli ve sesli video filmi, 24 dakika
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.dougaitkenworkshop.com/work/migration/

GÖRSEL NO	3. 18
GÖRSEL ADI/KONUSU	Elektrikli Dünya
DÖNEMİ	1999
SANATÇISI	Aitken, Doug
TEKNİĞİ	Sekiz kanallı videoya aktarılmış renkli ve sesli film, 9 dakika 50 saniye
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.dougaitkenworkshop.com/selected-work/

GÖRSEL NO	3. 19
GÖRSEL ADI/KONUSU	Uyurgezerler
DÖNEMİ	2007
SANATÇISI	Aitken, Doug
TEKNİĞİ	Açık havada sergilenen altı kanallı video filmi, renkli ve sesli, 13 dakika. Yerleştirme görüntüsü
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Museum of Modern Art, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.victoria-miro.com/artists/2-doug-aitken/

GÖRSEL NO	4. 1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Saat devre şeması
DÖNEMİ	2006
SANATÇISI	Turan Gökhan
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	www.teknomerkez.net /1163/DijitalSaat.gif

GÖRSEL NO	4. 2
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Arslan, Hakan
TEKNİĞİ	İki adet aynı ebatlarda dijital saat, yerleştirme
BOYUTLARI	30 x 20 x 4 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	4. 3
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Arslan, Hakan
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	70 x 100 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	4. 4
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz (Detay)
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Arslan, Hakan
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	Detay
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	4. 5
GÖRSEL ADI/KONUSU	isimsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Arslan, Hakan
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	110 x 90 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	4. 6
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Arslan, Hakan
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	60 x 50 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	4. 7
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Arslan, Hakan
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	60 x 50 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	4. 8
GÖRSEL ADI/KONUSU	isimsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Arslan, Hakan
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 100
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	4. 9
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Arslan, Hakan
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 70 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ARSLAN, Hakan
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 22. 06. 1983, GAZİANTEP
Medeni hali : Bekâr
Telefon : 0(546) 416 01 04



Eğitim

Derecesi

Eğitim Birimi

Mezuniyet tarihi

Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi/ G.S.E.	Devam Ediyor
Lisans	Dumlupınar Üniversitesi/ G.S.F.	2012
Lise	İsmet Paşa Lisesi	2002

Yabancı Dil

İngilizce