

6388/

YABANCILAŞMA ÜZERİNE İMGESEL VE GÖRSEL DENEMELER

Hayriye (KOÇ) BAŞARA

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin
Resim Anasanat Dalı İçin Öngördüğü
SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU
Olarak Hazırlanmıştır.

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Ankara
Mayıs, 1997

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan-----
Prof. Zafer GENÇAYDIN (Danışman)

Üye-----
Prof. Veysel GÜNAY

Üye-----
Prof. M.Zahit BÜYÜKİŞLEYEN

Üye-----
Prof.Hasan PEKMEZCI

Üye-----
Yrd. Doç. İhsan ÇAKICI

Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../1997

Prof. Dr. İhsan ÇAKICI
Enstitü Müdürü

ÖZET

Yerleşik hayata geçişten başlayarak, teknoloji ve sanayileşmeyle had safhaya ulaşan meta üretimi, iş bölümünün artması gibi etkenler, insanın kendisine ve topluma yabancılaşması koşulunu yaratır. Bu çalışmada, yabancılaşma olgusuyla bağıntılı olarak, ekonomik, ruhbilimsel ve ideolojik etmenlerin birbirlerini nasıl etkiledikleri ve sanattaki yansıma biçimleri üzerinde durulmuştur. Kavramsal olarak, modern devlet, rasyonel organizasyon ve bireyin irrasyonel yaşamı arasındaki paradoks esas olarak alınmıştır.

Teknik, teknoloji ve yabancılaşma arasındaki ilişkiyi yansıtabilme ve çağı çağın gereçleriyle tanımlayabilmek üzere, yabancılaşma olgusunun görselleştirilmesinde faydalanılan materyal, bilimin, bilginin ve tekniğin bir sembolü olarak seçilen, elektronik devrelerdir. Uygulamalarda, insansızlaştırma koşul olmamakla birlikte çağın öznesi durumunda olan, bilgi bilim ve teknolojinin, resmin öznesi olması fikriyle hareket edilmiştir. Teknolojik görüntülere, hem içerik hem plastik olarak, bir karşıtlık oluşturması amacıyla, ikona estetiğinin uygulamalara yansıması ise, plastik olarak gelinen sonuçtur. İçerik olarak ikonalarla, bugünün dünyasında bilginin ve tekniğin, dolayısıyla gücün tapınılacak bir konumda olması nedeniyle bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur.

Kavramsal ve plastik araştırmanın sonucunda farkedilen en belirgin değişim, teknolojik görüntülerle başlayan uygulama sürecinde, önce ikona etkisinin artması ve sonrasında büyüye kadar giden bir sürece girilmesidir. Bu da içinde yaşadığımız iletişim ve enformasyon çağının bir paradoksu olarak, iletişimsizlik ve irrasyonel bir “içe bakış”a denk düşer. Yani nesnel evrenin gerçeği ile iç evrenin gerçeği -nesnel evrenden kaynaklansa da- örtüşmeyebiliyor..

SUMMARY

After the beginning of non-mobile settlement, the production of material, via technology and industry has reached a peak leading to the increasement of expertise in different fields of work creating the alienation of the individual to itself and to the society. With the increasement of rationalization of the modern state, alienation, as a sociological matter comes to surface as a paradox of the irrationalization of the individuals private life.

The electronical connections have been used as symbols of the material, knowledge, science and technology being reflected in order to visualize the alienation concept. The aim here is to transmit the connection between technology, technic and alienation by using the contemporary tools of today. Although the human factor has not been totally neglected, science, knowledge and technology have become the aim for the subjects of the paintings. In order to produce a contrast of the technological aspects of the paintings meaningfully and artistically, icon aesthetic has been reflected on the paintings and has become the reached point. Similarity has been formed between knowledge and technology, in other words power, and the context of the icons in the sense of them being worshipped.

As a result of the conceptual and art related studies done, it can be openly seen that the increasement of icon art, in contrast to the technological progress made, has lead to a phase of spiritual dominance. And this, as a paradox to the age of knowledge and communication being lived in has become equivalent to irrational "introspection" and lack of communication. Therefore, it can be said that the reality of the material and non-material world -even if it derives from the material world- may not coincide with one another.

İÇİNDEKİLER**Sayfa No:**

ÖZET.....	i
SUMMARY.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİMLER ÇİZELGESİ.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
I. BÖLÜM	
MODERN ÇAĞIN BİREY ÜZERİNE ETKİSİ VE	
YABANCILAŞMA OLGUSU.....	1
II. BÖLÜM	
SANATSAL TARİHÇE.....	13
III. BÖLÜM	
UYGULAMALARLA İLGİLİ GENEL	
AÇIKLAMALAR.....	36
IV. BÖLÜM - RESİM AÇIKLAMALARI	
IV.1.PROJE.....	41
IV.2.PROJE.....	44
IV.2.a.Uygulama.....	44
IV.2.b.Uygulama.....	46
IV.2.c.Uygulama.....	49
IV.3.PROJE.....	51
IV.4.PROJE.....	54
IV.5.PROJE.....	56

IV.6.PROJE.....	59
IV.6.a.Uygulama.....	59
IV.6.b.Uygulama.....	62
IV.6.c.Uygulama.....	62
IV.6.d.Uygulama.....	63
IV.7.PROJE.....	67
IV.8.PROJE (Diğer Uygulamalar).....	69
IV.8.a.Uygulama.....	69
IV.8.b.Uygulama.....	70
SONUÇ.....	71
KAYNAKÇA.....	72

RESİMLER ÇİZELGESİ

	<u>Sayfa No:</u>
Res.1: F. LEGER, “Kağıt Oyuncuları” 1917.....	16
Res.2: M. DUCHAMP, “ Üç Standart Stopaj”1913-14.....	18
Res.3: M. DUCHAMP, “ Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin”1915-23.....	20
Res.4: F. PICABIA, “Aşıkâne Panayırı”1917.....	21
Res.5: C. DOTREMOND, “Handa Uykuda”1971.....	22
Res.6: GIORGIO DE CHIRICO, “ Filozofun Zaferi”1914.....	23
Res.7: E. MUNCH, “Çığlık”1885.....	26
Res.8: O. KOKOSCHKA, “İnsanın Trajedisi”1908.....	27
Res.9: MAX BECKMAN, “Aile Tablosu”1920.....	28
Res.10: J. ENSOR, “İsa’nın 1889’da Brüksel’e Girişi”1888.....	28
Res.11: MONDRIAN, “Broadway-Boogie-Woogie”1841-3.....	29
Res.12: ANDY WARHOL, “Çorba Kutuları”1961-62.....	31
Res.13: ANDY WARHOL, “Coca-Cola Şişeleri”1962.....	31
Res.14: E. RANKUS, J. MANNING, B. LATHAM “AlienNATION”1979.....	35
Res.15: HAYRİYE KOÇ, “Proje I, Kırmızı-Siyah Diotlar”1996..	43
Res.16: HAYRİYE KOÇ, “Proje II, Uygulama I”1996.....	45
Res.17: JHON HEARTFIELD, “On Yıl Sonra: Baba ve Oğulları”1924.....	47
Res.18: HAYRİYE KOÇ, “Proje II, Uygulama II”1996.....	48
Res.19: “Proje II, Uygulama III”1996.....	50
Res.20: HAYRİYE KOÇ, “Proje III”1996.....	52
Res.21: Proje III’den Detay “Toplama Kampı Fotoğrafı”.....	53
Res.22: HAYRİYE KOÇ, “Proje IV”1996.....	55
Res.23: HAYRİYE KOÇ, “Proje V”1996.....	58

Res.24:	HAYRİYE KOÇ, “Proje VI, Uygulama I”1996.....	60
Res.25:	HAYRİYE KOÇ, Proje VI, Uygulama I’den Detay Desen “Solaris”1995.....	61
Res.26:	HAYRİYE KOÇ, “Proje VI, Uygulama II”1996.....	64
Res.27:	“Proje VI, Uygulama III”1996.....	65
Res.28:	“Proje VI, Uygulama IV” 1996.....	66
Res.29:	HAYRİYE KOÇ, “Proje VII, Tek Figür”1996.....	68
Res.30:	HAYRİYE KOÇ, “Diğer Uygulamalar I”1996.....	69
Res.31:	“Diğer Uygulamalar II”1996.....	70



ÖNSÖZ

Modernizm'in bitip bitmediğinden ya da sıkça "parçalanma"lardan, "bölünme"lerden, "ideolojilerin ölümü"nden, "son"lardan, "bitim"lerden bahsedilen bir dönemde yaşamaktayız. Gerçeğin ne olduğunun anlaşılabilmesi, bu konuda kişisel bir bakış açısı ve bir yorum getirebilme ihtiyacı, konunun seçiminde belirleyici etken olmuştur. Bu da ancak geçmişin ve tarihin (sanat tarihinden de faydalanarak) nesnel bir analiziyle ve de objektif görünen herhangi bir fikrin altındaki ideolojik mesajı algılayabilmekle mümkündür.

Yabancılaşma, öncelikle sosyolojik bir olgu olması nedeniyle, incelemeye sosyolojik nedensellik bağlamında girilmiştir. Ancak, hedeflenen sanatsal bir üretim olduğundan, sistemlerin birey üzerine etkisi ön planda tutularak, araştırma için "Yabancılaşma" başlığı daha uygun bulunmuştur.

Kökenleri çok önceye dayansa da, yabancılaşma olgusu modern çağın bir sorunsalı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle, ilk bölümde, modern toplum yapısından çıkarak çözümlenmeye çalışılmış ve bir anlamda Modernizm'in eleştirisine dönüşmüştür. Fakat bu eleştiri bütünüyle Modernizm'e karşı yıkıcı ya da karşı bir eleştiri olarak değil, daha çok insan faktörü açısından sistemlerin sorgulanması biçiminde anlaşılmalıdır. Modern devlet, rasyonel organizasyon ve kişinin irrasyonel yaşamı arasındaki paradoks esas olarak alınmıştır. Yabancılaşma konusu, modern sanat tarihi içerisinde, Modernizm'in yabancılaştırıcı etkileriyle birlikte, devlet-ulus, teknoloji-savaş, metalaşma-medya ilişkileri biçiminde sorgulanmıştır.

I. BÖLÜM

MODERN ÇAĞIN BİREY ÜZERİNE ETKİSİ VE YABANCILAŞMA OLGUSU

Yabancılaşmanın tarihi Marx'a göre, artı ürünün ilk pazara çıkışıyla başlamaktadır. Aynı mantıkla, artı ürünün oluşumuna neden olan, ya da zemin oluşturan bir faktör olarak, yerleşik hayata geçiş bir başlangıç sayılabilir.

Sanayileşmeyle başlayan ve Kapitalizm'le doruk noktasına ulaşan meta üretimi, iş bölümünün artması gibi etkenler insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırmakta ve insanın topluma ve kendisine yabancılaşmasını zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluğun nedenlerine inebilmek üzere öncelikle, sanayi devrimi ve sonrası sanayileşmenin iki önemli sonucu, üretim fazlası ve iş bölümü üzerinde durmak gerekir.

Sanayileşmenin neden olduğu üretim fazlası, bu fazla üretimin nasıl kullanılacağı sorununu getirir. Yine modernist sistemin ekonomik alana uygulanımı olarak tanımlanabilen, Kapitalizm olgusu bu noktada devreye girer. Kapitalist sistem içerisinde üretimin asıl amacı kâr olduğundan, bu kâr kuşkusuz üretim ve tüketim kutupları arasında olacaktır. Böylesi bir sistemde, sanayileşmeyle birlikte artan üretkenlik, ihtiyaçların karşılanmasından çok, yeni pazarlar oluşturma çabasıyla, yeni istemlerin yaratılmasına dayanır ki, bu etken tüketim toplumu oluşumuna zemin hazırlayan yegâne faktördür. Üretilen metanın kâra dönüştürülebilmesi için, sistemin, tüketen kitlelere ihtiyacı vardır.

Sistemli ve organize bir yapı gösteren endüstri toplumlarında sistem, yine sistem tarafından oluşturulan öğretiler ve değerler, medya aracılığıyla, bireye enjekte edilen sahip olma ve tüketme dürtüsüne dayanır. Bu döngü sistem tarafından yaratılır. Bireydeki sahip olma ve tüketme dürtüsü yaratan en önemli etken, böylesi toplumlarda sahip olunan şeylerin, benliğin ve kişinin başkalarını etkileme gücünün bir göstergesi olmasındandır. Toplumsal ilişkilerde, bireysel değer ve önemin ölçüsü, sahip olunan şeylerdir. Böylelikle üretim-tüketim döngüsüne dayanan bir sistemin sürdürülmesini sağlayan en önemli itki oluşturulmuş olur. Kutsal olan, çalışmak, özel mülkiyet, kâr, güç ve iktidardır.

Dünya fuarları, kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği bir düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendisine yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur. (Benjamin 1992:83-84)

Fromm'un "Pazar ekonomisi karakteri" ya da kısaca "Pazar karakteri" deyimini kullanmasının nedeni, çağdaş toplumlarda bireyin kendilerini birer mal gibi görmeye ve kendi değerlerini "kullanım değeri" olarak değil de "değişim değeri" olarak algılamaya başlamalarındandır. (Fromm 1994:252) Kişinin değeri, toplumsal olarak kabul gören, sahip olunan şeyler, güç ve iktidardan ne kadar pay aldıklarıyla ölçülen ve dolayısıyla artan-azalan borsa değerleri gibi işlem görür. Fromm (1994:252)'a göre; hedef ve amacın aynılığı, sahip olmak için gereken kişilik özelliklerinin aynılık arzemesi sonucunda,

bireyilerin sürekli değişen egolarıyla birlikte, hiçbirinin bir benlik ve bütünlük duygusuyla kendilerine özgü kişilikleri yoktur. Bunun bir nedeni de kişilerin ve kişiliklerin ekonomik ve bürokratik güçlere bağlı olması sonucunda bireylerin benliksiz birer araç gibi görünmesindedir. Bu olguya bireyin sisteme yabancılaşması kapsamında daha sonra değinilecektir.

Bu açıdan Kapitalizm'e, bireye ve topluma etkileri açısından bakılırsa:

Kapitalizm, dünya ölçeğinde bir sosyo-ekonomik formasyon olma sürecinde, ekonomik politikasının yanında, temel ideolojisini, uyguladığı politik (kitle) psikolojisinde yoğunlaştırılmış; ve denetleyebildiği toplumlarının insanların, davranışlarının, düşüncelerinin, beklentilerinin vb. gibi psişik yapılarının, yönetimin belirlediği 'oyun alanlarında' kalması için insanları toplumsal bütünleşmeye, kitle içinde eritmeye, özümlemeye özen göstermiştir. Böylesi bir politika içinde Kapitalizm'in etki alanları içinde kalan hemen hemen tüm toplumlarda insanlar psişik-kültürel bir tek düzeliğe indirgemeye (homojenize edilmeye) başlanmışlardır. (Teber 1990:77)

Sanayileşmeyle bağlantılı olarak değinilmesi gereken bir diğer husus da iş bölümü ve uzmanlaşmadır. Teknoloji ve sanayileşmenin getirdiği zorunlu bir biçim olarak uzmanlaşma, realitenin parçalanması ve herbir parçanın ayrı bir uzmanlık konusu haline gelmesi, dolayısı ile "bütünün"de kaybedilmesi anlamına gelmektedir. Modern toplumda insan, ancak uzmanlaşma yoluyla içinde yaşadığı dünyanın çoğulcu yapısına uyum sağlayabilmiştir. Uzmanlaşma ve iş bölümü, sanat alanında, sanatın ve yaşamın birbirinden ayrılması biçiminde yapılır.

Antik Çağ'da bile sanat ve zanaatın iç içeliği 'Techne' sözcüğüyle anlatılıyordu. İş bölümü anlayışı sanatçıyla zanaatçıyı henüz birbirinden ayırmamış, insanın estetik etkinliği ile günlük yaşamın pratiği toplumsal bir bütünlükten uzaklaşmamıştı. Teknolojik gelişmeyle birlikte bir çok işi birarada yapan; çok şeyden anlayan insan tipinin yerini, sınırlı alanlarda uzmanlaşmış; günümüzde ise çoğunlukla kendi işinden başka bir şeyden anlamayan (branş idiotu denilen) insan tipine bırakmıştır. (Gençaydın, H.Ü. yayınları-8: 103)

Uzmanlaşmanın getirdiği bölünmüşlük bilimsel bilgide de söz konusudur. Birey kendi yeterlilikleri içinde yalnızlığa terkedilmiştir. Bütünün kaybedilmesi, sosyolojik olarak bugünün dünyasında çoğunlukla kabul gören ne bir doktrinin ne de pratiğin kalmasının da nedenidir.

Modern toplumlarda, (bireyselleşme) bireyselliğin yükselişi, fonksiyonların farklılaşmasıyla, yani iş bölümü ve uzmanlaşmayla birlikte gelir. Psişik düzeyde insanın, kendi emeğine yabancılaşması ve son olarak da hem kendine hem toplumdaki diğer insanlara karşı yabancılaşmasıdır. Adorno'ya göre, "fetişleştirme, yabancılaşmış kapitalist kültürün, insanın kendi ürününe, kendisinin yabancı 'şeyleşmiş' nesnelere olarak körü körüne bağlandığı, bugünkü kültürün temel öğelerinden biriydi." (Teber 1990:141) Adorno'nun fetişleştirmekten kastettiği, meta'nın kullanım değerinden çok değişim değerinin öne çıkmasıdır.

Yabancılaşma faktörünü yaratan etkenlere değinirken, bu noktaya kadar sanayileşmeyle bağıntılı olarak, daha çok ekonomik olguların, insanı ve toplumsal yaşamı etkileme biçimleri üzerinde duruldu. Bir de,

Modernizm'in getirdiği yeni yaşam ve yönetim biçimleri açısından yabancılaşma olgusuna değinmek gerekir.

Modernlik anlayışı, ister bilimsel aklın etküsü, ister bireyin gereksinim ve isteklerine toplumun verdiği akılcı yanıtlarla olsun, toplumsal edimcinin yapıtlarıyla, ürettiğiyle özdeşleşmesidir. Modernist ideolojinin herşeyden önce öznenin ölümünü ilan etmesi işte bu yüzdendir, diyor Touraine, Modernizm'in eleştirisinde: "İnsan sadece yurttaşdır, tanrı sevgisi dayanışmaya, vicdan ise yasalara saygıya dönüşür. Hukukçular ve idareciler tanrının yerini alır." (Touraine 1994:45)

Touraine(1994:74), aydınlanma imgesinin yerine birbirine karşıt iki düşünce ve örgütlenme akımını koyar: Kapitalizm ve burjuva ruhu. Kapitalizm kollektif bir üretim, emek, tasarruf ve özveri toplumu oluşturur, ikincisi burjuva ruhu ise mutluluğun peşindedir ve özel yaşamı önde tutar. Sanayileşmenin hemen öncesinde başlayan iki karşıt pratik zamanla aradaki farkı açar, toplumsal yaşamla özel yaşam arasındaki kopukluk belirginleşir.

Touraine'nin Kapitalizm ve burjuva ruhu olarak sınıfladığı toplumsal yapıyı daha genel anlamıyla Zijderveld, modern toplumun objektif kurumları ve bireyin subjektif yaşamı olarak sınıflandırır. Modern toplumda, dinin organize eden bütünleştirici fonksiyonunu, rasyonel organizasyon (devlet) üstlenmiştir. Devletin kurumları aracılığıyla uyguladığı idare yöntemleri, yani bürokrasi "bir insanın kişiliğini bir anda hesaplanabilir bir faktör, bir sayı, bir delgi kartı,

dosyalama sisteminin bir parçası durumuna getirebilir.” (Zijderveld 1985:211)

Weber’e göre; bürokrasi kişisel olmayan davranışlar talep eder. Buna karşılık özel yaşam sınırlarında oluşan bireysel özgürlük, Zijderveld’e göre, sosyal yapıların dilimlere, bölümlere ayrılması sonucu ortaya çıkan bir yan üründen başka bir şey değildir. Bireyin kendini özgür hissettiği kendi özel yaşamında da modern toplumların normları ve değerleri ile sınırlıdır. Bu noktada modern toplumun rasyonalisasyonunun artması ölçüsünde, bireyin özel yaşamında giderek irrasyonelleşmesi paradoksu ortaya çıkmaktadır. Bu paradoks bireyin sisteme yabancılaşmasıdır.

“Max Weber modernliği, bir büyü bozumu, dünyevileştirme, meşru akılcı otorite (devlet) ve sorumluluk anlayışı olarak tanımlamaktadır.” (Touraine 1994:45) Weber’in büyü bozumu deyimiyile tanımladığı, dünyanın akılcılaştırılması olgusu, sanat alanında Benjamin’e göre; sanatın tarihsel yörüngesinin dinden siyasete geçmesinin de nedeniydi.

Özellikle sinemanın, Rönesans’tan bu yana tarihsel işlevinin büyü ve ritüelin, dinsel tapınma ve seküler güzellik kültürünün bir parçası olarak yerine getiren sanat, üzerindeki ‘auratik’ izleri dağıtma eğilimi gösterdiğini öne sürdü. Şimdi, auratik ifadesinin bir kült nesnesi olarak nihai çöküşüyle birlikte sanat, kitlelerin özgürleşmesinde potansiyel bir araç oluyordu. Böylece sanatın tarihsel yörüngesi dinden siyasete geçti. (Lunn 1995:189)

Sanatta ‘aura’nın çöküşü ve sanatın tarihsel anlamının değişimine neden olan, Benjamin (Lunn 1995:189)’e göre; teknoloji ve makinalaşmayla birlikte, özellikle baskılı materyalin, filmlerin

çoğaltılabilmesi, sanatın kültürel geleneğindeki eşsizlik, teklik, ulaşılmazlık gibi özelliklerin anlamını kaybetmeleriyle başlar.

Marx'ın belirttiği gibi "İnsanın varlığını belirleyen bilinci değildir, tam tersine bilinci belirleyen toplumsal varlığıdır." (Thomson 1979:22) Bu mantıkla, yabancılaşma sorununu, sosyolojik nedensellik bağlamında temellendirdikten sonra, bir de bu koşulların yarattığı insan tipine değinmek gerekecektir.

Öncelikle sorun, akılcı bir toplum yaratma iddiasıyla yapılan modernist sistemler ve kurumlarla, insanın irrasyonel iç dünyasının çatışmasıdır. Gasset'e göre: "Yanlılık o iç dünyasının akla uygun olduğunu varsaymakla yapıldı." (Gasset 1992:146) Bunun yanı sıra insanı, büyük ölçüde devreden çıkararak, giderek artan teknoloji ve makinalaşmanın, modernist kurumların, sistemlerin ve sürekli büyümeye, kâr olgusuna endekslenmiş ekonomik yapılanmanın, kişisel bazda etkileri yabancılaşma faktörünü yaratan etkenlerdir. Yabancılaşma, kişinin kendi yarattığı ürününün bir tutsağı olması, daha çok üretmeye ve tüketmeye kodlanmış bir aygıt dönüşmesidir. Birey, bir benlik ve kimlik sorunuyla birlikte, ekonomik oluşumların, gereğinden fazlasını üreten, ve bunu ihtiyaç haline getiren doğası, yine bu oluşumların kendi yarattığı reklam sektörüyle, topluma ve kişiye enjekte edilen tüketme dürtüsünün neden olduğu kaos ortamında yaşamak durumundadır. Aşırı üretim-tüketimin neden olduğu çevre sorunlarıyla bu kısır döngünün sınırları iyice belirginleşir.

Herşeyi belli belirsiz bir adsızlık kaplar. Büyük ortaklıkların ve örgütlerin kısaltılmış adları anlaşılabilir bir gücün kullandığı

hiyerogliflerin etkisin bırakır insanın üstünde. Birey, gücü ve büyüklüğüyle ona bir yetersizlik duygusu veren büyük, anlaşılmaz, insanlık-dışı makinalarla ve sistemlerle karşı karşıya kalır. (Fischer 1980:91)

Sonuçta kendi yaşamının çoğu alanında hak sahibi olamayan, imgelerle beslenen, yarına inançsız, bireyci, yenik bir insan tipi çıkar ortaya. Birey, iş bölümü ve uzmanlaşmayla kendi yeterlikleri içinde yalnızlığa terkedilmiş, kişiliği ve dünyadaki varlığı, bürokrasi içinde bir 'kod'a dönüşmüş, pazar ekonomisi kurallarının belirlediği bir yaşamı sürdürmek durumundadır.

Buna bir de, büyük ekonomik oluşumların, kartellerin ülkelerin yönetimdeki giderek artan payları eklendiğinde, ortaya hiç de insani olmayan, sonuçlar çıkmaktadır. Silah endüstrisi ve bunun getireceği kâr nedeniyle, bu sistemlerde barışı istemek en tehlikeli istemdir. Hatta bu kârla, ulusal gelirlerinin büyük kısmını oluşturan gelişmiş ülkeler vardır. Günümüzde bütün bunlara ek olarak, bilginin bir güç olarak kullanımı ve bu gücü büyük ölçüde elinde bulunduran bireyler ya da grupların, yönetimdeki olası etkileri eklenirse, geleceğe yönelik iyimser inançlar yerini, kuşkulara bırakır. Bu denli güçlü ve gücü elinde bulunduran bireylerin ya da grupların, toplumsal yaşamda ve yönetimde daha fazla hak iddia etmeyeceklerini ya da halihazırda etmediklerini, kimse garanti edemez. Kişisel bir bakış açısıyla, gelecekte demokrasiyle birlikte, şimdi kısmen de olsa, var olan kişisel haklar da tehdit altındadır. (Bugüne kadar, neredeyse hiçbir, iyimser bilim-kurgu film, görülmemiş olması da bu kanıyı destekler niteliktedir.)

İlk bakışta, yukarıda, anlatılan bunca olgunun, yabancılaşma konusuyla ilgisi olmadığı düşünülebilir. Ancak insanın, sistemler, sistemlerin yarattığı oluşumlar, yeni güçler, mitoslar karşısında bireyin acizliğini tanımlayabilmek için gereklidir. Günümüzde hissedilen bu acizlikle, sembolist şair Yeats'in yüzlerce yıl önceki önsesisi arasında ki benzerlik ilgi çekicidir. "Düş kuran kişi bilir ki, zihnin gözü önce çağırıp sonra kovsa da biçimlendiremeyeceği bir dünyayı hemen görür." (Wilson, Alex Castle, 42-Lunn 1995:62) Belki de günümüz post-modern arayışlarda bu olgunun etkisi vardır:

Bireyin, ekonomi politik (Karl Marx- F.Engels), merkezi bürokrasi- devlet yönetimi (Max Weber), kitle iletişim araçları, "kitle kültürü" (Max Horkheimer-Adorno), vb. karşısında duyduğu güçsüzlük, sanayi devrimi sonrası insanının temel sorununu oluşturmuştur. Bunun için de, Erich Kahlers, manifestoyu çağrıştıran bir söylemle, bu tarihsel serüveni, 'İnsanların tarihi, insanların yabancılaşmalarının tarihidir' diye tanımlamıştır. (Teber 1990:154)

Bu noktada yabancılaşma olgusunun birey üzerindeki etkisi açısından Person, "1949 yılında bilge bir öngörüyle, anomi (uyumsuzluk) durumunu, bireyin toplumsal norm sistemlerinden kopması değil, tam tersi bir durumla, topluma tümüyle uyum sağlaması (integre olması) olarak yorumlamıştır." (Teber 1990:150) Toplumsal normlara karşı, özellikle 1960'lı yıllarda kitlesel ve dünya çapında şahit olunan protestoların 1980-90'larda olmayışı, büyük ölçüde insanların sistemlerle uyum sağladığını göstermektedir. Ki, bu da, Person'ın tanımladığı anomali durumunun yaygınlığı anlamına geliyor. 80 ve 90'lı yıllarda birey, sistemler ve yönetimler karşısında yenik düşmüştür.

Fromm(1995:31)'a göre; fizyolojik olarak koşullandırılmış gereksinimler kadar insan doğasında var olan, kendi dışındaki dünyayla bağlantılı olma, yalnızlıktan kaçınma gereksimi vardır. Fiziksel açlığın insanı ölüme götürmesi gibi, insanın kendini yapayalnız ve soyutlanmış hissetmekte aynı şekilde insanı “zihinsel parçalanmaya” götürür. Bu fikre benzer bir şekilde post-modernist bir düşünür olan Jameson(1994;132)'da, yabancılaştırmanın herşeyden önce, yalnızca modernist bir kavram değil, aynı zamanda modernist bir deneyim olduğunu, günümüzün hastalığını adlandırmada “ruhsal fragmanlaşma”nın daha yerinde bir terim olduğunu vurguluyor. Yani, modernist zamanların bir sorunsalı olan yabancılaştırma kavramı, yerini post-modern zamanlarda, ruhsal parçalanmaya bırakmıştır.

Jameson(1994:56) postmodern zamanların fragmanlara bölünmesiyle Lacan'ın şizofreni tanımı (klinik açıdan doğruluk derecesiyle değil, özellikle estetik bir model getirdiği düşüncesinden hareketle) arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Özetle Lacan şizofreniyi imleyici zincir, yani bir söyleyiş, ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentogramatik (dizgisel) imleyici dizilerde bir kırılma şeklinde tanımlar. Özne, ön ve ard gerilimlerini, geçmiş ve geleceğinin tutarlı bir yaşantı halinde örgütleme gücünü kaybetmiştir.

Jameson(1994:57)'a göre, şizofrenik olarak zamanın parçalanması, şimdiki zamanı, kişinin kendinin odaklaştıran tüm faaliyetlerden ve amaçlılıktan birdenbire özgürleştiriyor ve onu bir uygulama uzamı durumuna getiriyor. Bu şekilde yalıtılan şimdiki zaman özneyi,

imleyenin gücünü etkili bir biçimde dramatize eden algılamının başdöndürücü maddeselliği ile kuşatıyor. Bu dünyanın şimdiki zamanı, artan bir yoğunlukla öznenin karşısına çıkıyor ve burada tedirginlik ve gerçekliğin yitimi (yabancılaşma) gibi olumsuz terimlerle betimlenen, ancak kişinin aynı zamanda yükselme, esrime ya da sanrısız (halisinasyon) yoğunluk gibi terimlerle de betimlenebileceği gizemli duyguları içeriyor.

Böyle bir durumun estetik ve kültürel sonuçlarına olumlu açıdan bakılırsa:

Herşeyden önce yeni bir “tarih öznesi” olmayı başaran ve uzun yıllar feodalizmin ve emperyalizmin başatlığı altında yaşadıkten sonra bir kez daha, sanki ilk kez oluyormuş gibi kendi sesiyle konuşabilmeyi başaran bir kollektifliğin coşkısına ilişkin birşeyler verebilmektedir. (Jameson 1994:59)

Yabancılaşma konusu ile ilgili yapılan araştırmayı ekonomik ve sosyolojik nedensellik bağlamında temellendirdikten sonra sanatla ilişkilendirilmesi açısından özetlemek gerekirse:

Özellikle sanayileşme ve teknolojinin neden olduğu, iş bölümü ve uzmanlaşmanın sanata yansıması, sanatla yaşamın birbirinden ayrılması olarak yapılır. Sanatın yaşamdan ayrılması, kitlelerden de uzaklaşması anlamına gelmektedir. Bir diğer etken, teknolojik olanakların (fotoğraf gibi, video gibi....) sanata etkisiyle, Rönesans’a kadar van olan, sanatın “aura”sının, biricikliğinin yok olması olarak özetlenebilir. Fakat bütünde bakıldığında, yabancılaşma süreciyle birlikte, toplumsal yaşamda insan faktörünün giderek önemini yitirmesi, onun yerini makinaların, kârın ve

tüm yaşamı organize eden, soyut sistemlerin almasına koşut olarak, yabancılaşma olgusunun sanatta en önemli yansıması kuşkusuz “sanatta insansızlaştırma”dır.

Touraine (1994:45)’nin deyiimiyle “öznenin ölümü” ve bunun sonucu olarak, formun parçalanması, normun kendisinin şeyleşmiş bir medyaya indirgendiği bugünün dünyasında doğal nesnenin yerini, enformasyon almış, bilgi artık alınıp satılan bir mal değerine dönüşmüştür. Lyotard (1994:23)’in günümüzde emek-üretim paradigmasından, enformasyon paradigmasını geçildiği tespitiyle anlatılmak istenen de budur. Sanat açısından bakıldığında, bu durum sanatçıyla sanat nesnesi arasına bilginin ya da bilgilenimlerin girmesi olarak biçimlenir. Yabancılaşma sürecinin günümüzde geldiği nokta budur. Son olarak Jameson’ın şizofrenik parçalanmala, estetik bir model getirmesi, günümüz post-modern sanat edimleri arasında bağ kurulabilir.

Bu bölümde, yabancılaşma olgusuyla ilgili yapılan araştırmada, ekonomik, ruhbilimsel ve ideolojik etmenlerin nasıl birbirlerini etkiledikleri üzerinde durulmuştur. Bir sonra ki bölümde yapılacak olan, bu karşılıklı etkileşimlerin, sanata doğrudan yansıma biçimlerini daha ayrıntılı olarak ele almaktır.

II.BÖLÜM

SANATSAL TARİHÇE

Yabancılaşma konusunu modern sanat akımları içerisinde incelerken, Modernizm'in toplumsal (yabancılaştırıcı) etkileriyle birlikte ele almak gerekecektir.

Fransız devrimiyle birlikte her alanda geleneğin yıkılması, makinalaşmanın, aletlerin, deneylerin, ölçülebilirliğin, fonksiyonelliğin, rasyonelliğin inşa ettiği yeni bir dünya olan Modernizm'in başlangıcı olmuştur.

Sanatta yabancılaşma çoğunlukla modernizmle birlikte düşünülür. Toplum bilimsel açıdan Marx'ın "yabancılaşmanın metanın ilk pazara çıkışıyla başlayan bir süreç olduğu" düşüncesine benzer bir biçimde Feyerebend(1995:188)'de sanatta yabancılaşmanın optik yasalarla başladığını belirtmektedir. Çünkü optik gerçeklik yaşamı ve ruhu resmin dışında bırakır. Bu anlamda optik gerçeklik, fazla ayrıntıya girerek, nesnenin duyuşsal etkisi yerine, forma bağlı kalarak resmettiği şeyin gerçekliğinden en az iki kat uzaklaşır.

Fransız devriminden sonra, gelişen sanayi, teknoloji ve makinanın yabancılaştırıcı etkilerini ilk hisseden ve ilk tepki gösteren sanat akımı olması açısından Romantizm'i bu yönüyle incelemek gerekir. Romantizm deyimi genel olarak, anlama gücünü duyarlıktan üstün tutan akılcılığa bir tepki olarak, 18.yüzyılda ortaya çıkan imgelem ve düş gücünü yücelten bir akımdır. Modernleşmeyle birlikte gelen ve modernizmin

olumsuz tanımına denk düşen, Kapitalizm ve yabancılaşma olgularının fark edilmeye başlandığı bir ortamda, sanatçı, bir şaşkınlık ve boşunalık duygusuna kapıldı. “Romantizm, bir yandan Napoleon’su “ben”i kışkırtırken, bir yandan da kutsal putlar önünde yerlere serilen bir “ben”i benimsedi, hem dünyayı ele geçirmeye hazır bir “ben”, hem de yalnızlığın korkusuna yenilen bir “ben” çıkardı ortaya” (Fischer 1980:59)

Romantik sanatın, dış dünyayla yüzyüze gelmek yerine, onun gerçekliğini yok sayarak, ortadan kaldırmaya çalışarak, doğaya dönme eğilimi dikkat çeker. “Casper Davit Friedrich’in ünlü ‘Deniz Kıyısındaki Keşiş’ tablosuna önce iki tane gemi çizdiği, sonradan bunları sildiği bilinmektedir. ressamın en ufak tekniğe, teknik bir belirtiyeye tahammülü olmadığı anlaşılmaktadır.” (Sözer 1992:6)

Modern sanat tarihinde, Romantizm’den sonra, konusunu günlük yaşamdan alan, günlük yaşamı betimleyen Empresyonizm (İzlenimcilik) aynı zamanda fotoğraf görüntüleri yardımıyla, teknolojiden de faydalanan, ilk modern sanat akımıdır.

Hızla geçip giden bir anda görülen şeyi tam olarak ele geçirmek için -özellikle yeni fotoğrafik enstantenin esinlemesiyle- alınan bir ultra- pozitivist tutum sayesinde, çoğu izlenimci pek çok mekanizma ve deneyimi keşfetmeye yöneldi. (Lunn 1995:58)

Delacroix’nın sanatında gözlemlenen, klasik resim sanatına has bütünlük arz eden form, izlenimcilikte renkler, lekeler ve parçalanmalara dönüşür. İşte bu yüzden izlenimcilik, dünyanın

parçalandığını gösteren ve sonu “insansızlaştırmaya” kadar gidecek olan modern sanat sürecinin başlangıcı niteliğindedir.

Sembolizm ise, doğayı değil düşünceyi temel alan bir akım olarak ortaya çıkar. Doğa artık hayal gücüyle keşfedilen ya da yansıtılan, bağımsız bir gerçeklik olarak yaşanmaktadır. Modernist dünyanın yabancılaştırıcı etkilerine karşı sembolistlerin, dünyadan kaçışı rasyonelleştirdikleri söylenebilir.

Yabancılaşma konusuna edebi açıdan bakılacak olursa, bu alanda da modern resme paralel bir tavır sözkonusudur:

Joyce, Woolf, Faulkner gibi modernistler için karakter, tutarlı, tanımlanabilir ve iyi yapılanmış bir varlık olarak değil, ruhsal bir savaş alanı ya da çözümsüz bir bilmece ya da algılar ve duyular akışı için fırsat olarak görülür. Karakteri, atomlarına ayrılmış bir deneyimler akımı içinde çözme eğilimi... karakterin psikolojiden ayrıldığı ve çeşitli nesnel olaylardan oluşan bir ardışıklığa kapatıldığı..zıt bir eğilime varır. (Irwing Howe, Idea of the Modern,34, Lunn1995:51)

İzlenimcilikle başlayan, görüntünün ve bütünün parçanması süreci, soyut sanatla noktalanır. Sanayileşme ve teknolojinin resim sanatındaki ilk görsel etkileri kendini Kübizm akımıyla gösterir. Kübizm bu yönüyle, modern yaşam ve teknolojiyle uyum sürecini başlatan bir akım olarak görünmesine rağmen, görüntünün geometrik olarak parçalanması bize yabancılaşmanın ip uçlarını verir. Adorno (Prisms,254-Lunn1995:338)'ya göre Kübizm II.Dünya Savaşı'nın bombalanmış kentlerinin kuş bakışı fotoğraflarıyla geçerlik kazandı. Kübizm'i daha sonra Fütürizm, Elementarizm gibi teknolojik gelişmeleri coşkuyla karşılayan akımlar izler. Doğanın daire, silindir, koni, küre, kare olarak

betimlenmesi teknolojik görüntünün resim sanatına, aynı zamanda sanayileşmeyi destekleyen bir yansımasıdır. Akımın baş temsilcileri Braque ve Picasso daha sonraları şair Marinetti'nin örgütlediği, aralarında G.Balla, C.Carra, Umberto Boccioni'nin olduğu ressamlar grubudur. Özellikle, Marinetti mekanik güçlere hayranlık beslerken, yurtseverliği, saldırganlığı ve savaşı yüceltiyordu.



Res.1: Fernand Léger, "Kağıt Oyuncuları" 130x195cm. 1917

Léger'nin 1914'de yaptığı soyut figürlü resimlerinde teknolojinin, makinalaşmanın ve o dönemde yaşanan I.Dünya Savaşı'nın etkilerini görmek mümkündür. Özellikle makinaların ritmini, sanayileşmenin, teknolojinin neden olduğu teknoloji-asker-makina-savaş birlikteliği kolayca görünür. Savaşın etkisiyle, 1917'de yaptığı "Kağıt Oyuncuları" (Res.1) adlı tablosunda, "askerler, askerlerin miğferleri, kolları, bacakları, pipolarından tüten duman, bize makina ürünü biçimlerin

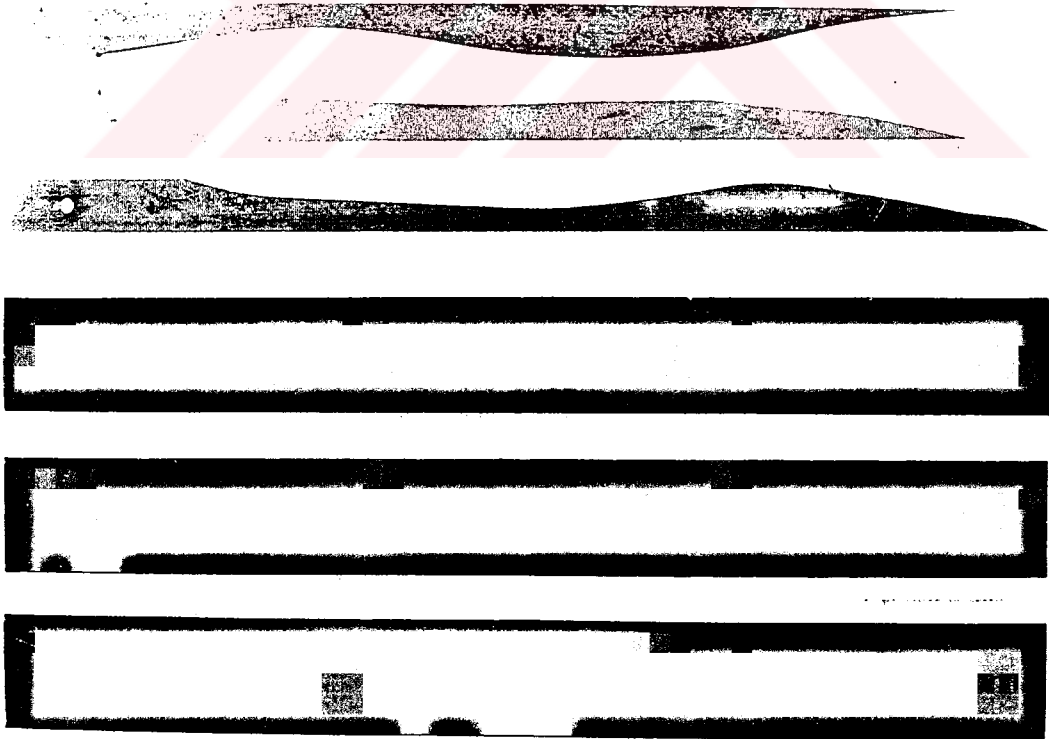
diliyle seslenir. Leger'nin son dönemlerindeki resimleri, teknoloji ve makinaların güzelliği ile ilgili görsel şiirlerdir.” (Lynton 1991:99-102)

Kuşkusuz yüzyılın ilk yarısındaki dünya savaşlarının olumsuz etkisi, rasyonel kültürün ve şartlandığı estetiğin sorgulanmasına neden olmuş, I.Dünya Savaşı'dan sonra Dada, II.Dünya Savaşı'ndan sonra da Cobra grubunun çıkış noktası, modern estetiğin sorgulanması fikriyle yapılmıştır.

Teknolojik gelişmenin beraberinde savaşı getireceği fikrinden hareketle, fütüristlerin teknolojik ilerlemelere büyük bir coşkuyla katılıp, bir nevi savaş propagandası yapmaları, ekspresyonistlerin en belli başlı örneklerinde milliyetçilik unsurları bulunduğu düşüncesine sahip olan sanatçıların kurduğu düşünsel akımdır. (Lynton 1991:128) Dadaizm. Ressam ve şair Hans Arp ve Romen şair Tristan Tzara'nın başını çektiği düşünsel hareket, Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacıyla yaratılan yapıtlar ve düzenlenen sahne gösterileriyle, uygar dünya ile bağların açıkça koparıldığı bir eyleme dönüşür. Dadaist düşüncenin, kendinden önceki sanat akımlarından farklı yanı, düzene, sisteme, sanata hatta kendisine karşı olan yapısıydı. Bir diğer önemli farklılığı, özellikle plastik sanatlarda dikkati çeken, raslantısal olayların sanat eserlerine girmesiydi. “Raslantı”nın sanat eserlerine girmesinin anlamı, rasyonel düşüncenin ve bilimin belirlediği ölçülerin ve doğruların sorgulanmasıydı.

Bu fikre en iyi örnek, New York dada hareketinin öncülerinden olan Marcel Duchamp'ın, “Üç Standart Stopaj”(Res.2) adını verdiği

çalışmasıdır. Duchamp bu çalışmasında birer metre uzunluğunda ki üç ipliği belli bir uzaklıktan tual üzerine atarak, raslantısal olarak düşen ve biçimlenen iplikleri sabitleyerek, aslında birer metre olan ipliklerin düştükten sonraki boyutlarının kıvrılmalar nedeniyle farklı görünmesinden dolayı, iki nokta arasındaki en kısa mesafenin, iki nokta arasındaki doğru olduğu kavramının kuşkuyla karşılanması gerektiğini savunan bir sonuca ulaştı. (Lynton1991:132) Gerçekte insanın belirlediği metrik sistemin birimlerinin sorgulanması yoluyla, rasyonel dünyanın bilimsel kuralları sorgulanıyordu. Duchamp, bu yanıyla, Jameson, Lyotard gibi kuramcılar tarafından post-modernist olarak yorumlanmaktadır.



Res.2: Marcel Duchamp, "3 Standart Stopaj" 28x130x23cm. 1913-14

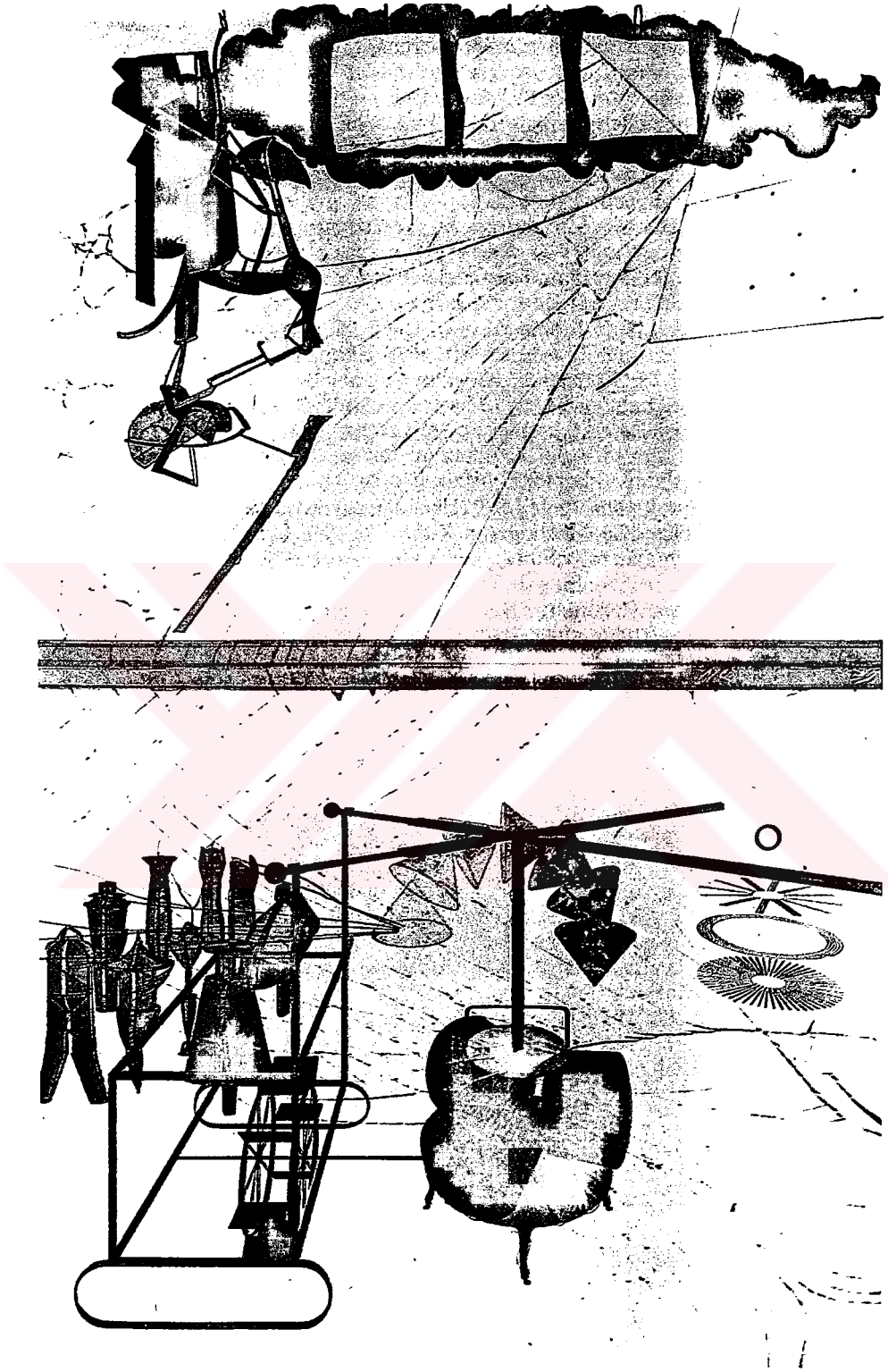
Yine Marcel Duchamp'ın “Bizzat Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin”(Res.3) adlı resmi, isminden de anlaşılacağı üzere cinselliği konu alan bir yapıttır. Fakat iki cam panonun birbirinden ayrılmasının da gösterdiği gibi, gelinle, bekârlarının bir araya gelemeyeceği, başarısız bir cinselliktir anlatılan. Duchamp'ın bu yapıtı üzerine yazdığı notlar daha da ilgi çekicidir:

“...Bir toplum oluşturma(lı), bireyi soluduğu havanın parasını ödemek zorunda olan (hava sayaçları); hapsetme ve seyreltilmiş hava, karşılığı ödenmediğinde bir boğ(ul)ma yeter(lidir) gerektiğinde (havayı keserek).” (Duchamp MS2:108)

Konusu cinsellik olan bir resim üzerine Duchamp'ın yazdığı notların içerik olarak farklılığı, resmin yapıldığı şartları araştırmayı zorunlu kılar.

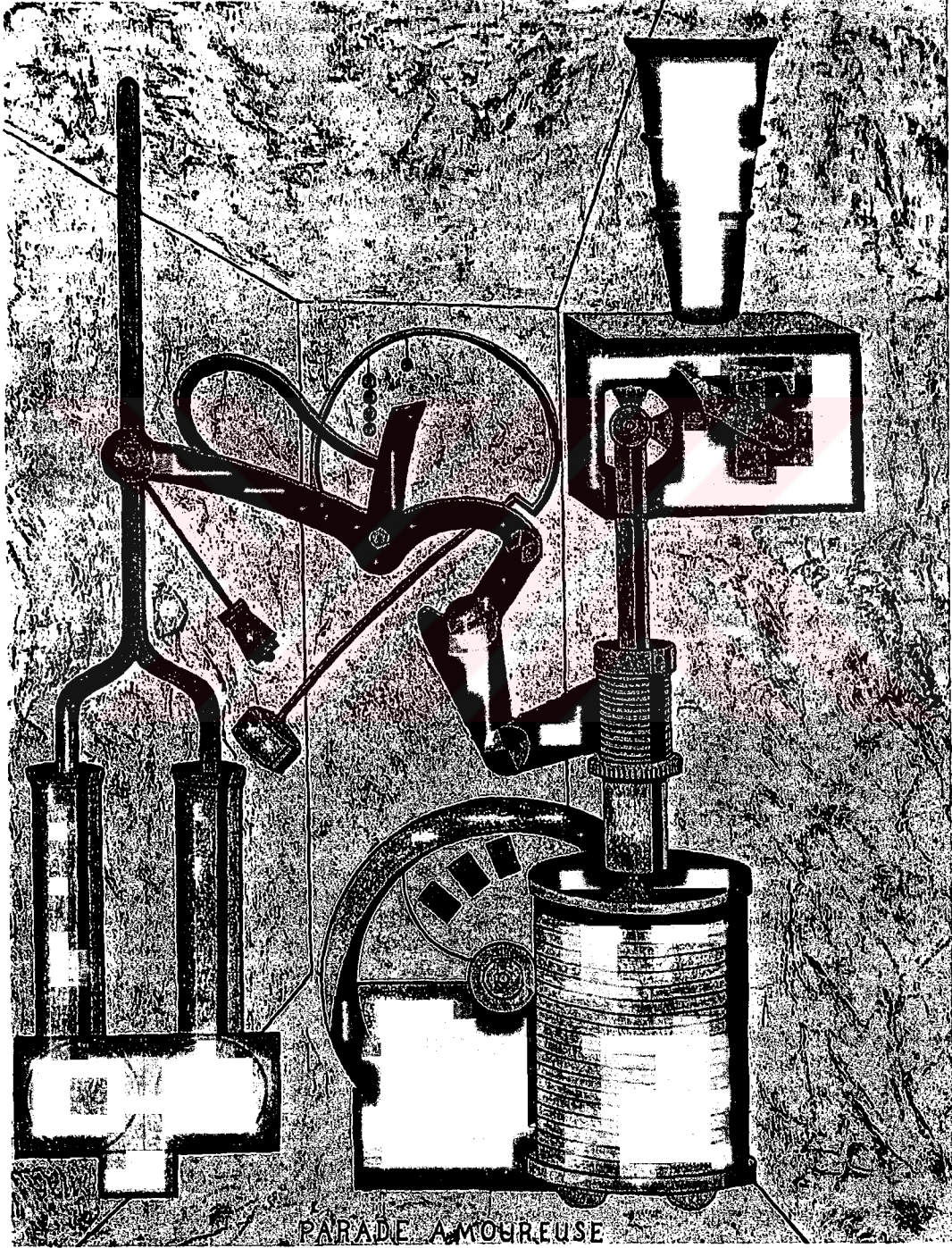
Lynton (1991:136)'a göre; Bu uygulamanın ikinci bir teması da makinaydı. Bu yapıtın tasarlandığı I.Dünya Savaşı öncesiyle, tamamlandığı 1923 arasındaki dönem, sanatçıların teknolojiyi yücelten eserler verdikleri bir döneme denk düşer. Teknoloji ve makinanın sanata etkisi, Duchamp'ın elinde alaycı bir yaklaşım ve son derece yalnız bir insanın hüznüyle beslenerek kutsal bir düzeye ulaşır.

Duchamp bu yapıtıyla her ne kadar cinselliği konu edinmişse de, resim üzerine yazdığı notlar ve o dönemde yaşanan savaş öncesi psikolojisiyle, makinanın etkisi birlikte düşünüldüğünde, resmin içeriği farklılaşır. Bu içerik, teknoloji ve makinanın, toplumsal yaşam üzerine, Duchamp'ın hiç de iyimser olmayan bilim-kurgusal bir denemesidir.



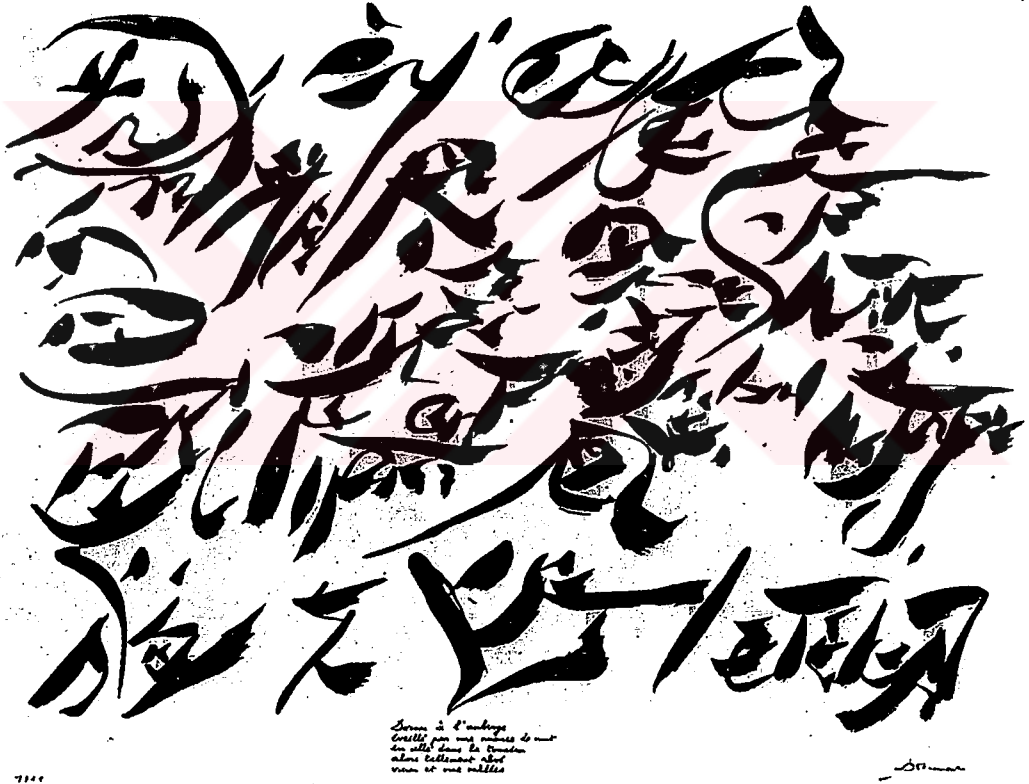
Res.3: Marchel Duchamp "Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin" (Büyük Cam), 277x175cm. 1915-23

Dada akımının önde gelen bir diğer temsilcisi Picabia, sanatında mekanik görüntülerin şematik gösterimleriyle dikkati çeker. (Res.4)



Res.4: Francis Picabia, "Aşikkâne Panayırı" 73x96cm. 1917

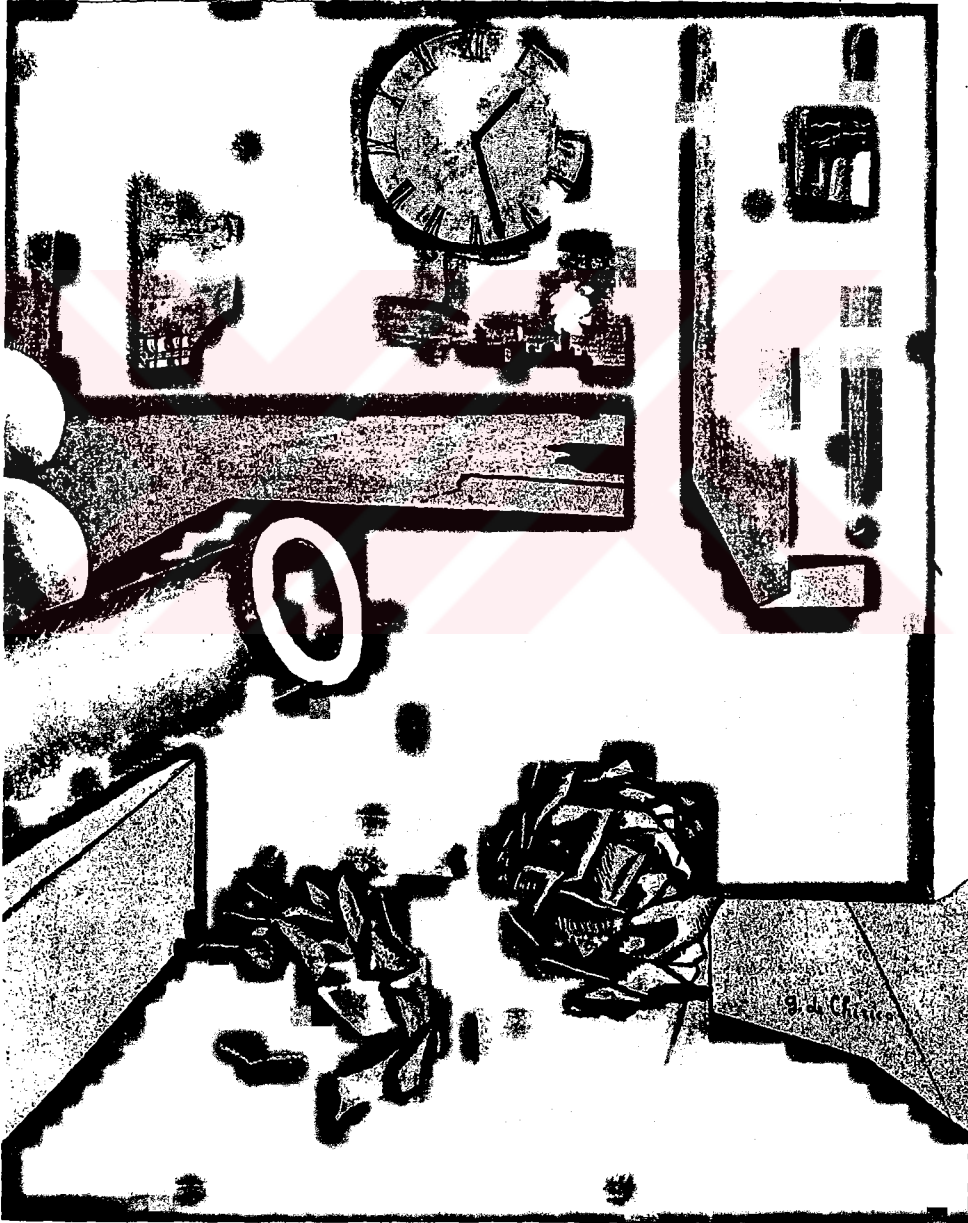
Dada akımıyla benzer nedenlerle, II.Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Cobra, “irrasyonel kendiliğindenlik” kavramını benimseyerek modern estetiğe karşı tavır alır. Bunun anlamı efsane, büyü, doğu hat sanatlarının vs. resme girmesiyle, primitif sanata olan eğilimin öne çıkmasıdır. Cobra'nın kurucusu Chiristan Dotremond (Res.5) resim, söz ve kaligrafi verilerinden yola çıkarak yaptığı resimlerde, yazının, bir desen fantazisi ve özgürlüğüne kavuşabileceğini farketmiştir.



Res.5: Christian Dotremont, “Handa Uykuda” 55x73cm. 1971

1911’le 1915 arasında, Paris’te, Kübizm ve Fütürizm akımının yaşandığı bir dönemde Giorgio de Chirico klasik sanata has plastik bir anlatımla gerçekleştirdiği “Filozofun Zaferi” (Res.6) adlı tablosu, sanki bir önseziyle yabancılaşmış bir yaşamın ip uçlarını verir. Ön planda

saatin belirgin ve rahatsız edici bir şekilde öne çıktığı şehir manzarasında, canlı olan tek öge hareket halindeki tren ve dumanıdır. Boşluk, ve bu boşluğa yansımış iki insan gölgesi sessiz bir gerilim yaratır, yaşam durmuş ve donmuş gibidir.



Res.6: Giorgio de Chirico, "Filozofun Zaferi" 1914

Chirico'da makina imgesi diğer çağdaşları, fütüristlerden çok farklı görünmektedir. Fütüristlerin makinaya karşı duyduğu, fütürist yapıtlarda da hissedilen hayranlık Chirico'nun resimlerinde, terkedilmiş, insansız fabrika görüntülerine, boş mekanda, merkezi konumlanmış teknoloji ürünü bir trene ya da ön planda sanki namlusunu izleyiciye karşı doğrultmuş bir top namlusuna dönüşür. Kompozisyon içinde, saat de bu tedirginliği destekleyen bir unsurdur. İnsan ise sadece gölge olarak vardır. Buna dayanarak, özellikle Fütürizm'in yaşandığı, makinanın ve teknolojinin yüceltiildiği bir dönemde, Chirico'nun teknolojiye ve makinaya karşı tedirginliğini ya da teknolojinin yabancılaştırıcı etkisini duyumsadığını söylemek mümkündür. Chirico'nun, makinayı işlevsel yanılla değil teknolojiye bir sembol olarak, tedirgin eden bir biçimde ele aldığı söylenebilir. Topun namlusu, tren gibi insan yapısı, teknik ürünlerle oluşturulan resmin, yarattığı, gerilimli, soğuk ve durağan atmosferle birlikte düşünüldüğünde, yapıtın ismi (Filozofun Zaferi) ironik bir anlam içermektedir.

Bir diğer açıdan, Chirico'nun resimlerinde, antik ve modern yaşam imlerinin bir arada, boş mekanlarda yanyana gelmesini, Waldberg, resim alanında ilk olarak şiirselliğin (poetikanın) dile getirilmiş olması olarak yorumluyor. Poetikanın gizi Lautremond tarafından açıkça verilmiştir:

İmge bir benzetmeden değil de birbirinden az çok uzak olan bir gerçekliğin yakınlaşmasından doğar. Yakınlaşan iki gerçekliğin ilişkileri ne kadar uzak ve doğruysa imge de o kadar güçlü olacak, o kadar heyecan gücüne ve şiirsel gerçekliğe sahip olacaktır. (Waldberg MS2:100)

Yabancılaşma kapsamı içinde düşünülduğünde, kuşkusuz Munch, Giacometti, Max Beckman, James Ensor ve Bacon'a kısa da olsa değinmek gerekir.

Jameson, Edward Munch'ın, (Res.7) özellikle çığlık adlı tablosunu, ileri modernizmin büyük izlekleri olan anomi (uyumsuzluk), yalnızlık, toplumsal fragmanlaşma ve yalıtılmışlığın saygın bir dışa vurumu, bir zamanlar kaygı çağı olarak anılan dönemin neredeyse programlaştırılmış bir amblemi olarak yorumluyor. (Jameson,1994;39) Bu açıklamaya Giacometti ve Kokoschka'yı da (Res.8) ekleyebiliriz.

Max Beckman'ın resimleri, korkunç konularıyla sanki gelecek Faşizm'in haberciliğini yapmaktadır. Özellikle "Aile Tablosu"unda (Res.9) döşeme duvarı ve tavan resimlerindeki kişiler, onların hareketleri ve diğer eşyaların rahat edemeyeceği bir sıkışıklık yaratmıştır. Herşey tehlikeli bir biçimde yerinden oynamış, belirsizlik içinde bir yana yatmış gibidir. Kişiler ne kadar aldırılmaz görünseler de bu durumun tehlikesiyle yüzyüzedirler. Kendilerini bekleyen fiziksel bozgun, ruhsal düzeyde gerçekleşmiştir bile. (Lynton1993:191)

Beckman'ın resimlerindeki karamsar etki, James Ensor'ın resimleri için de geçerlidir. (Res.10) Ensor içe dönük, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış bir kişi olarak, resimlerinde iskeletlerle dolu, maske ve aldatıcı giysilerin ardına saklanmış, sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyasını yansıtır.



Res.7: Edvard Munch, "Çığlık" 1885

Francis Bacon, yine çoğu ekspresyonist ressamın içinde bulunduğu, yabancılaşmanın en yoğun yaşandığı (savaş sonrası) bir ortamın etkisiyle biçimlendirdiği resimleri, bir sahneye benzeyen, aynı zamanda kapalı yerlerde kalma korkusu uyandıran boşluklarla (iç mekan) dikkati çeker. Resimlerinde kurulu düzeni ve kurumları (kilise gibi) sorgulamıştır.



Res.8: Oskar Kokoschka, "İnsanın Trajedisi", 1908



Res.9: Max Beckman, "Aile Tablosu", 63.5x100cm. 1920

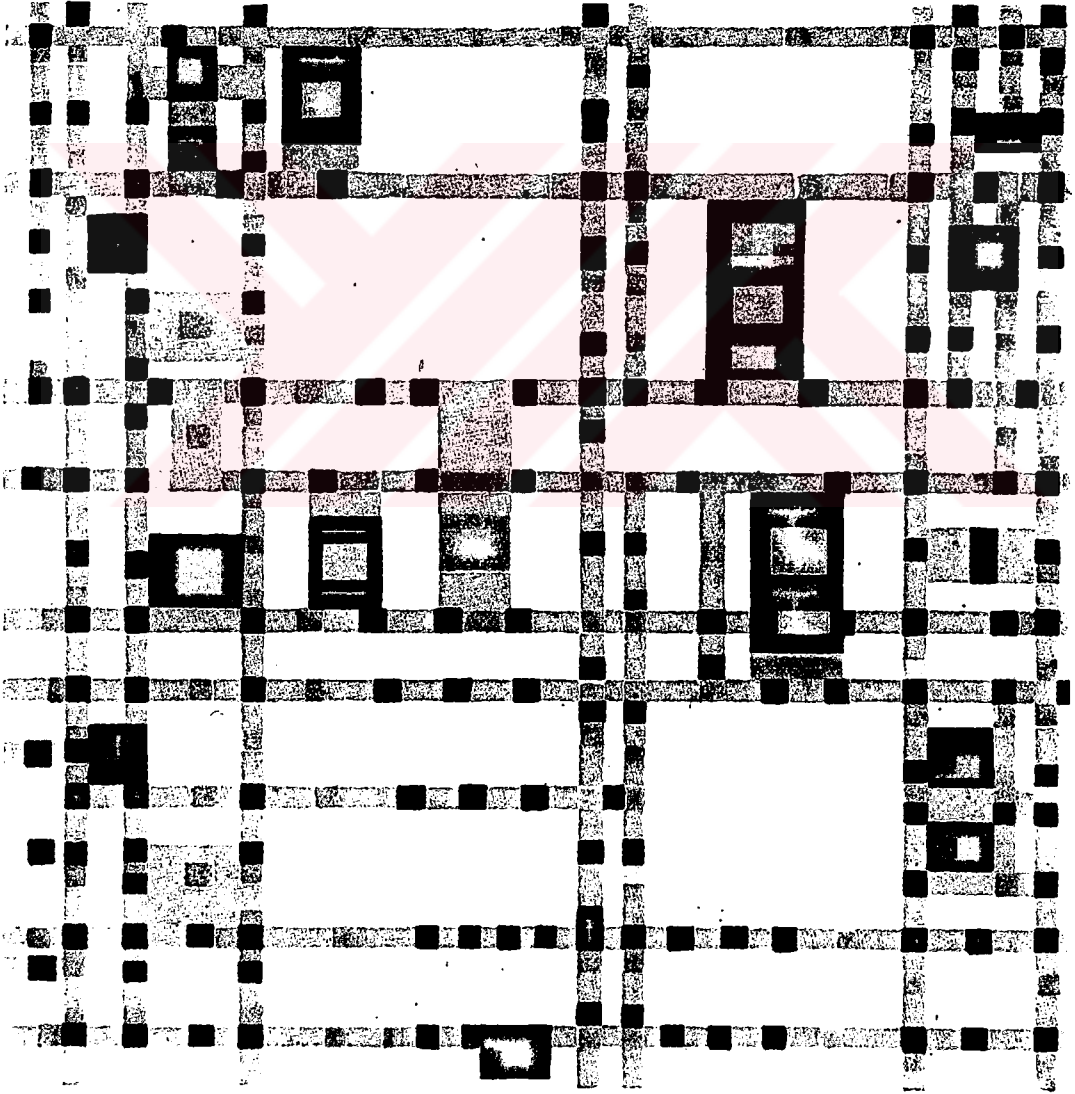


Res.10: James Ensor, "İsa'nın Brüksel'e Girişi" 256x378cm. 1888

Soyut sanat ise, zaten Empresyonizm'le başlayan görüntünün ve bütünün parçalanmasıyla başlayan modern sanat serüveninin (aynı zamanda yabancılaşma sürecinin), figürün tamamen tualden çıkmasıyla

ulaştığı son noktadır. Empresyonizm’le başlayan bu süreç Mondrian’ın (Res.11) ileri derecede soyut resimlerinde farklı bir biçime bürünür:

Aynı geometrik şekillerin, monoton varyasyonlarını ana renklere boyamak suretiyle inşa edilmiş olduğu dünyada, maddenin yerini form, malzemenin yerini yöntem, özün yerini fonksiyon ve realitenin yerini soyutlama almaktadır. Mondrian’ın dünyası saftır, temizdir, rasyoneldir, sterildir, ölçülebilir ve fonksiyoneldir. (A.Zijderveld 1985:133)



Res.11: Piet Mondrian, "Broadway-Boogie-Woogie" 127x127cm. 1942-3

Resimde insansızlaştırma ve soyut sanatın ilk öncülerinden olan Kandinsky'ye göre sanattaki manevi anlama, soyut düzenlemeler ve şiirsel bir anlatımla da varılabilirdi. Soyutlama dürtüsünün ruhsal önkoşulları üzerine Worringer, (MS2:55) soyutlama dürtüsü, dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı bir iç huzursuzluğundan kaynaklandığını ve insanın rasyonalist gelişiminin, evrende kaybolmuş olma duygusunu koşulladığı bu içgüdüsel korkuyu geri ittiğini belirtmektedir.

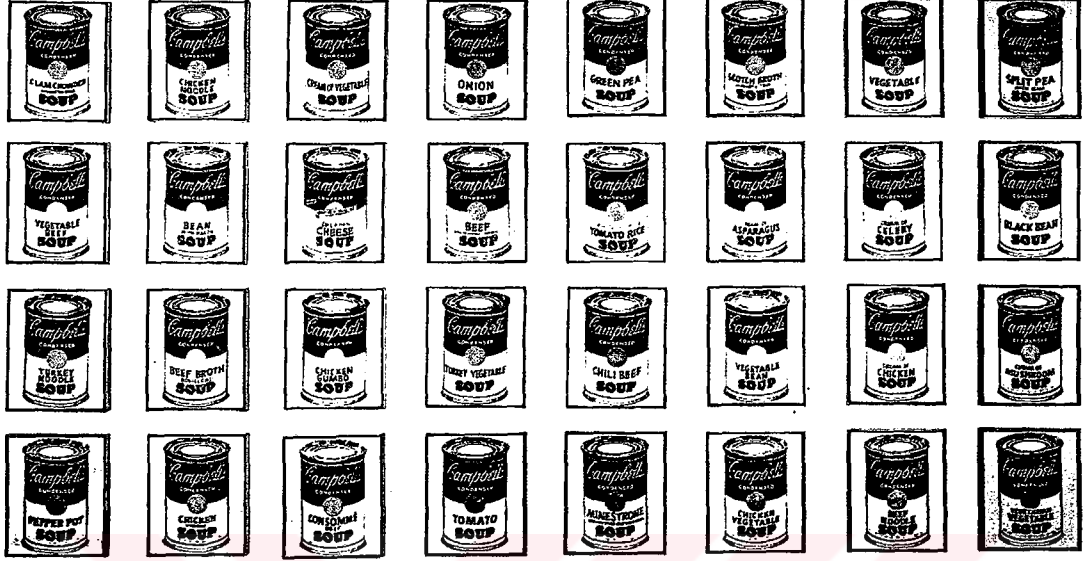
Soyut sanatın tehlikeli üstünlüklerinden birisi, yaşanan dünyanın vahşi görüntüsünü verebilmesine karşın, estetik özellikleriyle izleyiciyi kendisine tam olarak çekebilmesidir. Vahşetin, savaşın estetize edilmesi veya estetize ederek izleyiciye sunulmasıdır. (Benjamin 1992:69) Fakat Amerikan soyut sanatçıları bu eleştiriyi tuallerini çok büyük boyutlarda tutarak bir ölçüde gidermeye çalıştıkları ya da bu rahatsızlığı hissettikleri yorumu yapılabilir.

Pop sanatında ise, "rastlanılan imgelerin çoğu, çocuklarda görülen iştah ve yetişkinlerin serüvenlerini akla getiriyor; ulusal boyutlara varan aç gözlülük ve toplumsal körlüğe dikkat çekiliyordu." (Lynton1991:302) Özellikle Campbell konserve kutuları ya da CocaCola şişelerinin (Res.12-13) büyük afiş görüntüleriyle Andy Warhol'un sanatı metalaşma üzerinde odaklanıyor.

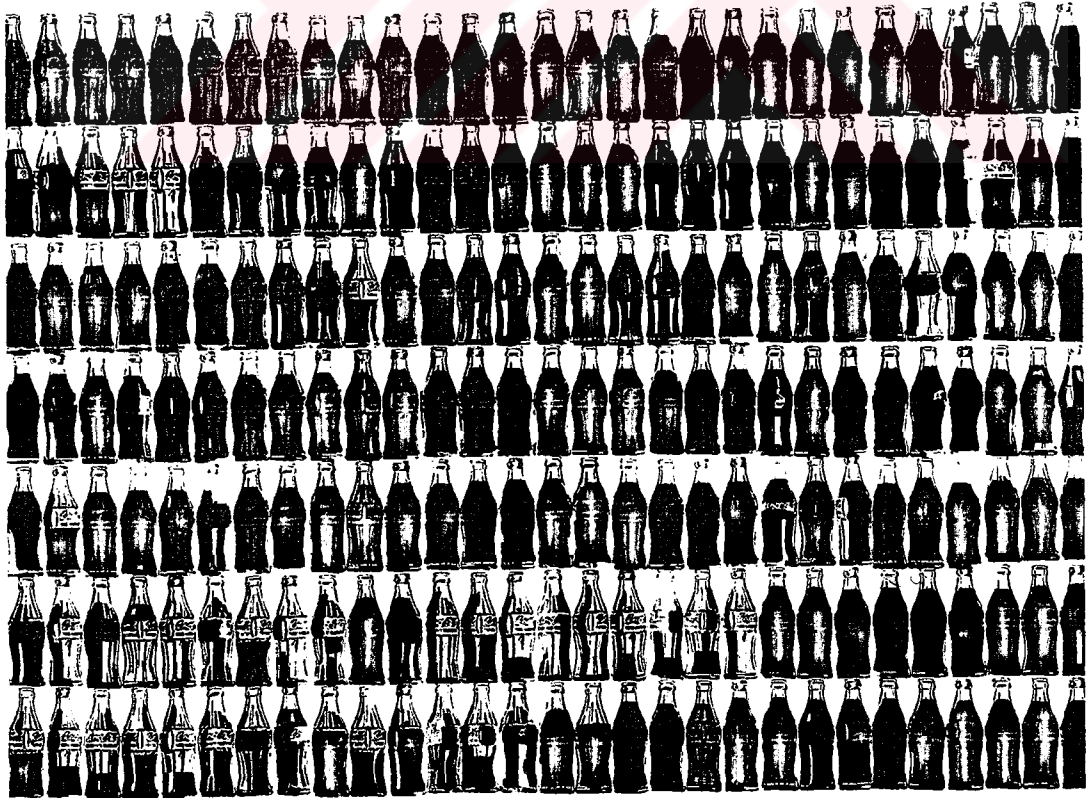
Warhol (Lynton 1993:302), yapıtlarının bir anlam taşıdıkları savını hep reddeder ve 1968'de yayımlanan bir demecinde şöyle der:

Bir makina olmayı istediğim için böyle resim yapıyorum. Herşeyi bir makina gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak

istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor....



Res.12: Andy Warhol, "Çorba Kutuları"20x16inç, 1961-62



Res.13: Andy Warhol, "Coca-Cola Şişeleri"82.5x105inç, 1962

Pop sanatın beklenmedik bir ilgiyle karşılanması nedeniyle, Andy Warhol ve diğer pop sanatçılarına yöneltilen, güncelin ya da sıradanın resmedildiği, ya da ticari sanat yapıldığına dair olası eleştiriler, ortaya çıkan ürünlerin niteliği açısından fazla değer taşımamalıdır. “Entellektüeller ve sanatçılar, uyum sağlamayı teşvik ederek mevcut yabancılaşmayı sadece yansıtıp yansıtmama ya da bu yabancılaşmanın aşılmasına yardım edip etmeme seçeneğine sahiptirler” diyor Lunn:

Ne var ki sanatçının, Lucas’ın tekrar tekrar vurgulayacağı önemli bir özelliği, Engels’in yazdığı gibi, sanatçının “ilerici güçlere bağlanmayı seçmediği yerde bile, bilişsel olarak değerli olabilmesidir. Balzac’ın estetik sanatının ciddiyeti onu aşık olduğu soyluluğun çöküşünü gerçekçi bir biçimde resmetmeye zorladı. (Baxandal ve Morawski, Marx and Engels on Literature and Art 115-115-Lunn1995:26)

Son olarak da Video ve televizyon sanatlarına değinmek gerekirse, Jameson, (1994:108) “televizyon ve deneysel video yoluyla, yapısal yeniliklerin, genişletilen olanakların, yeni formlar ve görsel dillerin serpilip çoğalması ile sonuçlanacağı bekleniyorsa, belli bir yabancılaştırmaya ve yer değişikliğine tabi tutulması gerekecektir” diyor

Edward Rankus, Jhon Manning ve Barbara Latham tarafından 1979’da üretilen “AlienNATION” (Alienation “yabancılaşma” anlamında fakat (Alien)yabancı - (NATION)ulus olarak bölümlenmek istenmiş) (Res.14) isimli 29 dakika uzunluğundaki yapıtını incelemek gerekir. Bu yapıtta imgelerin akışı tek tek sayılamayacak denli yoğun, optik etkiler, oyuncak bloklar, klasik resimlerin röprodüksiyonları, mankenler, reklam görüntüleri, her yönde çeşitli açılardan yükselen asansörler, moloz yığınlarının ve oyuncak blokların etkili ve yakın bir çekimi, cenaze

salonu orgu, şimşegin üzerine bindirilen optik imgeler, birbiriyle ilgili olmayan, radyo diyaloglarında olduğu gibi birleştirildiği de görülür. Karışık imgelerin hızlandırılmış akışı zaman zaman izleyiciyle bütünleşmiş belirli zamansal bir süratlilik, yani coşku, ya da izleyici-özneye yönelik doğrudan deneyselci bir saldırı gibi görünmektedir. Öte yandan bütünlüğü içinde yapıta olasılıkla izleyiciye yaklaşmakta olan kapanma, ama aynı zamanda da bir tür limit ya da nihai uca dokunuş, final görüntüsünde olduğu gibi biçimsel sinyaller “bağlantıyı koparmaya hazır ol” mesajları ile noktalama işaretleri getirilmektedir.

Bu video bantta “doğal, kendisi artık (Kübizm’de olduğu gibi) insan tarafından, inşa edilen yeni bir toplumun güvence altındaki gündelik yaşamı değil, gürültüleri ve birbirine karışmış sinyalleri, yeni medya toplumunun düşünmesi olanak dışı olan enformasyon çöplüğünü gösteren “yapay”dan daha düşük ve kötüdür. (Jameson1994:121)

Sanatta yabancılaşma, yabancılaşma olgusunun en yoğun yaşandığı, Modernizm dönemi sanat akımları içerisinde Romantizm’den başlayarak günümüze kadar ki süreç içerisinde incelendiğinde, tespit edilen en önemli göstergesi, “sanatta insansızlaştırma”dır.

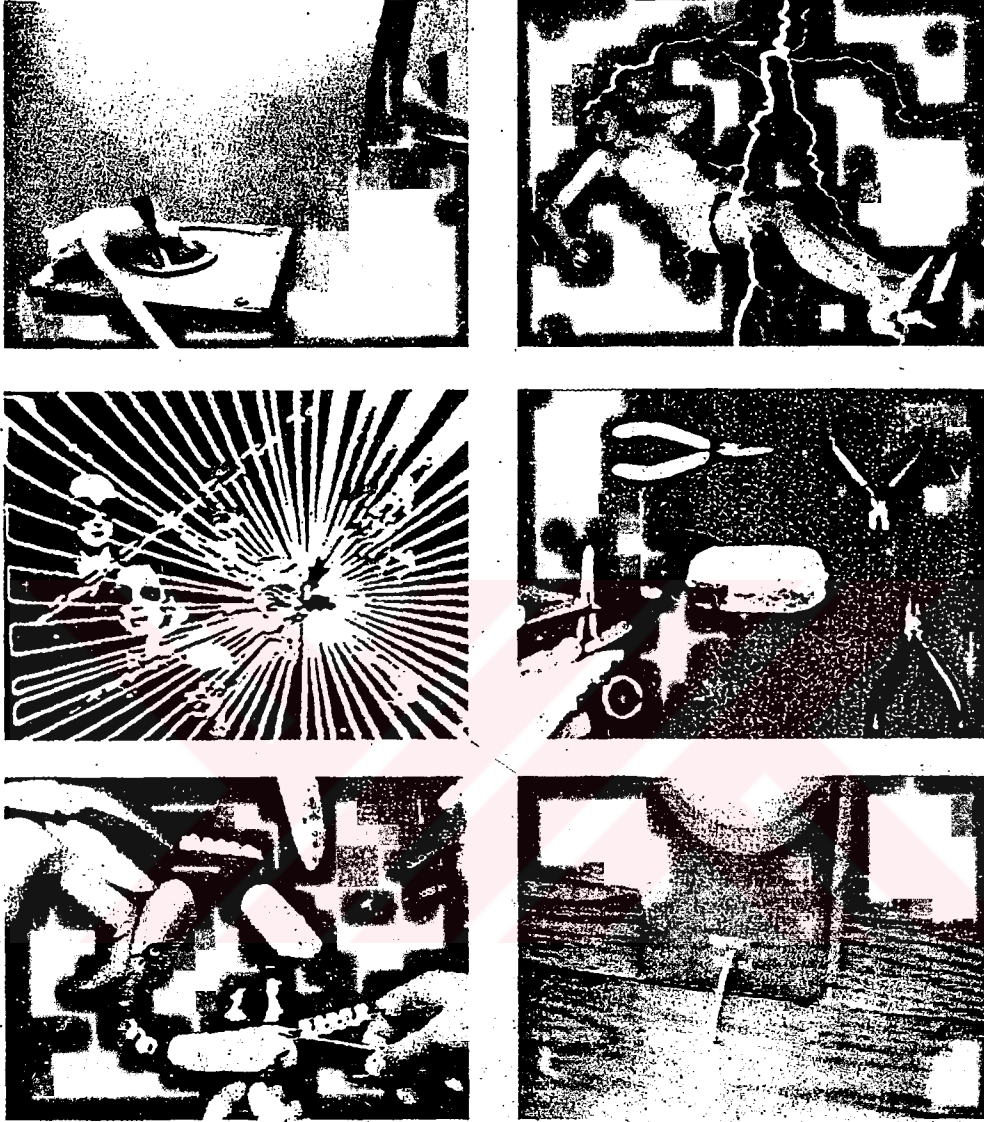
Bu noktada, “sanatın ‘insansızlaştırılmış’ olması yalnızca insani nesnelere içermediğinden değil, etkin olarak ‘insanı dışlama’ işleminden oluştuğu içindir.” diye açıklıyor Gasset (1992:161) Hatta, henüz kendisinin de yanıtlayamadığını belirttiği bir kaç soru yöneltiyor:

Sanatta insaniliğe karşı bu tiksintinin anlamı ne? Acaba insani şeylere, gerçeğe, yaşama karşı duyulan bir tiksinti mi, yoksa bunun tersi mi doğru: Yaşama karşı bir saygı, onu sanatla, sanat gibi onun kat kat aşağısında bir şeyle karıştırılmış görmekten duyulan tiksinti mi?

Sanatta insansızlaştırma, doğal olana ya da insaniliğe karşı bir tavır olarak algılansa da, sanatın, yaşamın bir yansıması olduğu düşünülürse, yaşamda olmayan şey, sanatta da olmayacaktır. Aynı mantıkla bakılırsa, bu tavır zamanın gerçeğine bir tepki ve tamamen teknoloji ve makinanın ekisinde ki bir yaşamın neden olduğu, doğaya - doğala yabancılaşmanın bir sonucu gibi görünmektedir.

Günümüze gelindiğinde, Lyotard'ın (1994:23) "günümüzde emek-üretim paradigmasından, enformasyon paradigmasına geçildiği" tespitiyle konuya yaklaşırsa, bilginin artık alınıp -satılan bir metaya dönüştüğü ve doğal nesnenin yerini enformasyonun aldığı gibi bir yorum yapılabilir. Sanat açısından bakıldığında, bu durum sanatçıyla sanat nesnesi arasına bilgilenimlerin girmesi olarak biçimlenir.

Öznenin ölümü ve bunun sonucu olarak, formun parçalanması, normun kendisinin şeyleşmiş bir medyaya indirildiği noktaya kadar ulaşan, bugünün dünyasında doğal nesnenin yerini, enformasyon almış, bilgi alınıp satılan bir mal değerine ulaşmıştır. Yabancılaşma sürecinin günümüzde geldiği nokta budur.



Res.14: E.Rankus, J.Manning ve B.Latham, "AlienNATION"
29dak.video film, 1979

III. BÖLÜM

UYGULAMALARLA İLGİLİ GENEL AÇIKLAMALAR

Antik Yunan'dan başlayarak günümüze kadarki tarihsel sürece bakıldığında gözlemlenen, insanın belirleyici bir konumdan giderek belirlenen bir konuma doğru değişimi söz konusudur. Antik Yunan'da İnsan- teknik- bilimsel kuram sıralaması, günümüzde bilimsel kuram- teknik- insan olarak yer değiştirmiştir.* İnsanın, belirlenen bir konuma gelmesinin nedeni, bilimsel kuram ve tekniğin, dolayısıyla teknolojinin, artık insanı da yönetecek bir duruma gelmesidir.

Lyotard (1995:7)'a göre: “moderniteden günümüze değin süren şey, bilim ve tekniktir.” Çağımıza adını veren bir olgu olarak bilgilenim ve iletişim, bilim ve tekniğin yoğunlukla yansıdığı alan olarak günlük yaşamın en önemli parçasıdır. Bilginin artık alınıp -satılan bir metaya dönüştüğü, bugünün dünyasında doğal nesnenin yerini, enformasyon almış, bilgi alınıp-satılan bir mal değerine ulaşmıştır.

Böyle bir tespitten sonra, yabancılaşma olgusunun, plastik anlatımında kullanılacak materyallerin ve sembollerin seçimi projelerin oluşumundaki ilk aşamadır. Buna bağlı olarak yaklaşık bir aylık bir zaman alan düşünsel araştırma sonucunda, öncelikle, çağı çağın gereçleriyle anlatabilmek ve teknik, teknoloji ile yabancılaşma arasındaki birebir ilişkiyi yansıtabilmek üzere, çağdaşlığı, anlaşılmağı,

* Bu sınıflama Önay Sözer'in “Sanat Yapma Hakkı” adlı yazısı örnek alınarak yapılmıştır. (Yeni Ontoloji PSD yay.)

karmaşıklığı, fonksiyonelliği ile elektronik devreler ve diotlar materyal olarak düşünölmüştür. Elektronik devreler, aynı zamanda, çağımızda bilgi, teknik, teknolojinin ortak paydasıdır. Uygulamalarda, insansızlaştırma koşul olmamakla birlikte, çağın öznesi durumunda olan bilgi, bilim ve teknolojinin, uygulamalarda da sembol olarak belirlenen elektronik devrelerin, resmin öznesi olması fikriyle hareket edilmiştir. Uygulamalar içerisinde özellikle proje I ve proje II, tamamen elektronik devre görüntülerinin plastik olanakları araştırılarak, oluşturulmuştur.

İkinci aşamada ise, bu tasarımın uygulanabilirliğini sağlamak üzere eski, atık elektronik devreler bulunmuş ve bunların görüntüleri siyah-beyaz fotoğraflarla tespit edilmiştir. Bunun için atölyenin bir bölümü karanlık oda haline getirilerek fotoğraf teknikleri üzerinde çalışılmıştır. Kimi zaman bir detayın büyütölməsi, kimi zaman da, iki fotoğrafın birleştirilmesi ya da üstüste basarak elde edilen görüntüler ilk verilerdir.

Yöntem olarak, birbirinden farklı biçimlerde seçilen elektronik devrelerin büyütölmüş görüntüleri uygulamaların büyük bir bölümünü oluşturur. Seçilmiş bu görüntülerin, büyütöldüğündeki etkisi, kent ve yabancılaşma birlikteliğini çağrıştıran, bir kentin kuş bakışı görüntüsü izlenimini verirken, bir yandan da sanki arap saçına dönmüş sistemlerin, ilişkilerin bir görüntüsüne dönüşebilmektedir.

Plastik olarak, formların tek tipliliği, üzerindeki yazılar, renk kodları, rakamlar, uyarı notları ve birbirleriyle olan organik (tellerle) bağları dikkat çeker. Başka bir açıdan bakılırsa, bir elektronik devrenin kapsamında bulunan her elemanın, orada bulunmasını gerektiren bir

işlevi vardır. Düzenlenişleri, fonksiyonları ve birbirleriyle olan bağlarıyla her biri bir bütünün parçalarıdır.

Özetle, bu devrelerin fotoğraf görüntüleriyle yaşam arasında bağlar ve benzerlikler ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Amaç, (Önay Sözer'in yaptığı "sanat" ve "sanatçı" tanımlamasında olduğu gibi) "daha önce alışılmış bir şeyle, bilinen bir şeyle tahmin edilemeyecek bir noktada bir benzerlik ilişkisi kurarak, bilinmeyeni, alışılmamışı yaratmaktır." (Sözer 1992:11)

Resimlerde verilmek istenen atmosfere gelince, bu konuda aslında çok da planlı olmayan mistik bir etki söz konusudur. Elektronik devrelerin fotoğraf görüntüleriyle, bu mistik atmosferin içerik olarak karşıtlığı, renk değerlerinin dengelenmesiyle, resimlerde bir gerilim değil sessizlik yaratır. Bu açıdan Klinger, George Grosz, özellikle de Chirico, projelerin oluşumunda etkilenilen sanatçılardır. Chirico'nun resimlerinin farklılığı, ya da etkilenilen yanı, (sanatsal tarihçe bölümünde Chirico'nun bir kaç resminin analizi yapılmıştı) geçmişin imleriyle, (formları,mitleri vs.) çağın gerçekliğini aynı tualde, metafizik ve şiirsel bir dille verebilmesiydi. Yani, çağdaşlık ile çok eski ve masalsı olanın birlikteliğidir çekici olan.

Bu yanıyla Klinger, Chirico, Morandi gibi sanatçıların eserlerinde durağanlık ve sessizlik, derin düşünceye dalma gibi metafizik etkiler söz konusudur. Andre Breton ise, "Chirico'nun resimlerinin şiirselliğinden çok, onun, gerçek, modern mitoloji oluşturduğu fikrinde." (Breton MS2:96)

Projelerin plastik etkisi de, yer yer ikona estetiğine yakınlaşmaktadır. İçerik olarak ikonaları günümüze taşıyacak olursak, bugünün çok uluslu kapitalizm döneminde, bilginin ve tekniğin, dolayısı ile gücün, tapınılacak bir durumda olması nedeniyle, ikonalarla bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Bu olgu, projelerin oluşumunda bilimin, bilginin ve tekniğin (dolayısıyla gücün), bir bütünü olan elektronik devrelerle simgeselleştirilmiştir.

Plastik olarak, ikonaların renk değerleri, renklerin birbiriyle olan nötr ilişkileri, yüzeysellikleri, kompozisyonları, şematik olarak ve yarattığı atmosferleriyle dikkate alınmıştır. Kişisel bir bakış açısıyla belli bir hüznü de barındırır ikonalar.

Aslında ikon estetiğiyle, Chirico'nun sanatı arasında da benzerlikler söz konusudur. Rengin dengeli kullanımı, çok renkle az renk etkisi, kontrast renklerin aynı ağırlıkta kullanılması, özellikle ikonalarda perspektif etkiyi azaltır ya da yok eder. Uygulamalarda da renk aynı teknikle, renk kontrastının azaltarak, ya da kontrast iki rengin geçişleri yumuşatılarak kullanılmıştır. Chirico rengi aynı mantıkta kullanması nedeniyle, yüzeyde derinliği klasik resme has perspektifle verir. Chirico, dini konuları baz alan resimler yapmamasına rağmen, resimlerinde mitolojik unsurları kullanması, ikonalarla benzer metafizik etkiye sahip olmasının nedeni gibi görünmektedir.

Gerçekte, elektronik görüntülerle başlayan uygulama sürecinin, öncelikle ikona estetiğine yaklaşması daha sonra ise elektronik devre görüntülerinden tamamen koparak, tamamen büyüye benzer bir arayışa

yönelmesi, ancak dünyanın nesnel gerçek ve gerekliliklerinden, bireyin kendi iç dünyasına bir yöneliş olarak açıklanabilir. Özellikle, proje vı'de yer alan dört uygulamada, bu eğilim çok açıktır. (uygulama I,II,III,IV) (Res.31,32,33,34) Önceden tasarlanmamış, araştırmanın sonraki aşamalarında gelişen bir biçim olarak, irrasyonel içe-bakış, dünyasal akılcı sistemle, kişinin subjektif yaşamı arasındaki yabancılaşma sürecidir aynı zamanda.



IV. BÖLÜM

RESİM AÇIKLAMALARI

IV. 1.Proje: Kırmızı -Siyah diotlar

Uygulama 154x68cm. boyutunda, yatay ve dikey olarak diotların tekrarından oluşturulmuştur.(Res.15) Uygulamada sadece kırmızı ve siyah kullanımının neden olduğu kasvetli ve durağan görsel etki, boyutun dikey kullanımıyla beraber ikonlara has bir atmosfer oluşumuna yardım eder.

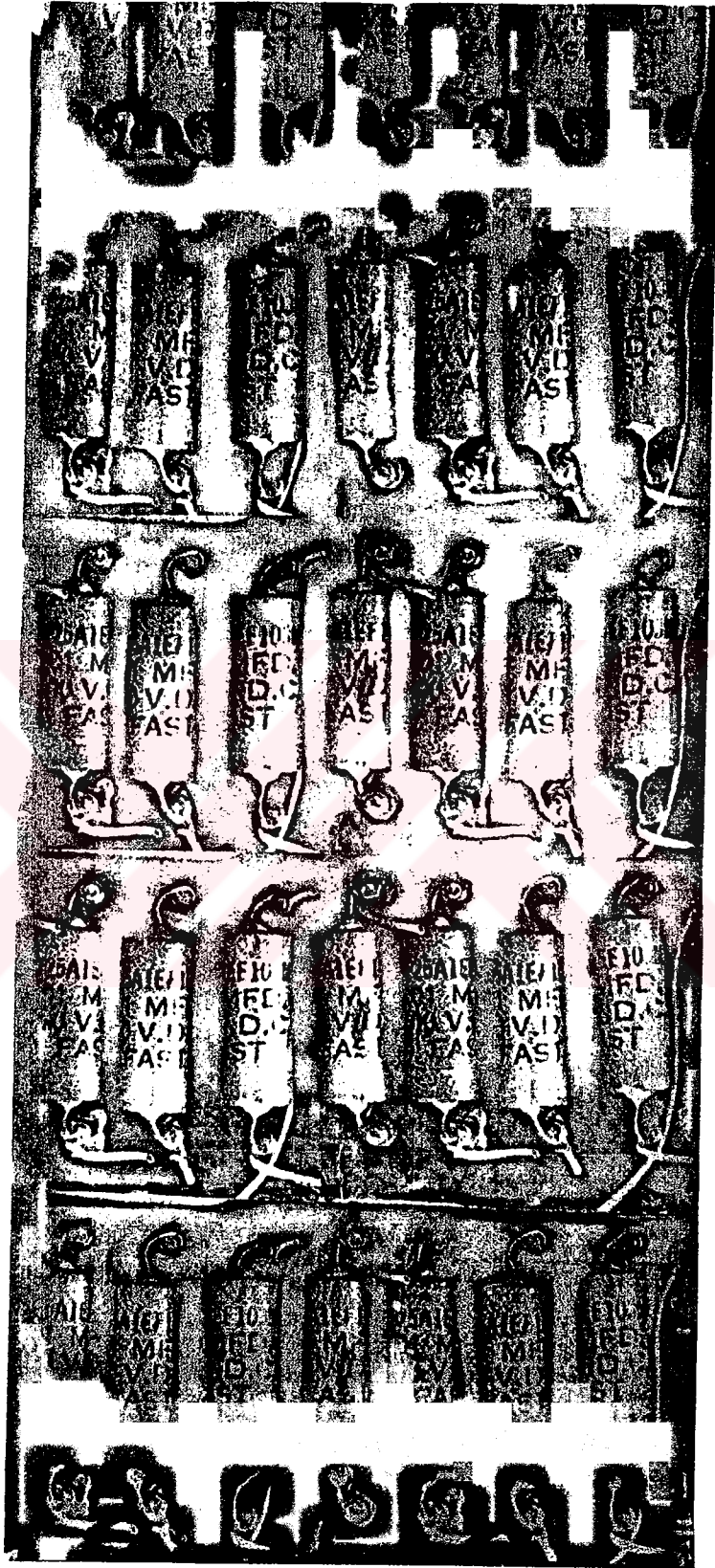
İlk bakışta farkedilen ritm ve tekrar olgusu nedeniyle bu uygulama Andy Warhol'a yaklaştığı izlenimi verebilir. Ancak projede materyal olarak kullanılan diotlar, resme konu olmazdan önce, pratikte kendi doğal ortamında da tekrar halindedir yani biriciklik değeri zaten yoktur. Uygulamadaki tekrar olgusu, daha çok mekanik etkiyi arttırmak için kullanılmıştır. Yine de karşılaştırmak gerekirse Andy Warhol'un sanatının çıkış noktası "metalaşma" ise, uygulamada daha çok "kişileştirme" olduğu söylenebilir.

Teknik olarak, seçilmiş elektronik devre detaylarının fotoğraf tekniğiyle tespit edilmiş görüntünün renkli fon üzerine büyütülmesiyle elde edilmiştir. Büyütme sorunu, fotoğraf kartının boya kaldırmaması nedeniyle, normal fotoğraf teknikleri yerine, "xerox" makinası büyütme özelliğinden faydalanılarak çözümlenmiştir. Bu noktada kağıt boyutları sorun olmuş, bu yüzden uygulamalarda çoğu zaman makinanın orjinal kağıdı (metraj olduğu için) kullanılmıştır. Bu uygulamada ise, piyasada

en büyük fon kartonu boyutunun 100x70cm. olması nedeniyle iki kartonun eklenmesiyle belirtilen boyuta ulaşılmıştır.

Plastik olarak öncelikle karşılaşılan sorun, iki renk kullanımının neden olduğu, renk dengesi problemi olmuştur. Çünkü bu iki rengi dengeleyecek üçüncü bir renk yoktur. Bu sorun da, değişik renkte yüzeyler üzerine çalışılarak en uygun ikili aranarak çözümlenmiş ve kırmızı-siyah beraberliğinde karar kılınmıştır. Kırmızı ışık, siyah ise zemin ve derinliktir. Daha kontrast iki renk seçilmemesinin nedeni, yine ikonalara has renk kullanım tekniğine yaklaşabilmek amacıyla. Uygulamada sadece iki renk kullanıldığından kırmızının etkisi önemlidir.

Resmin alt bölümünde, aslında diotların birbirleriyle olan bağlantılarının detay olarak alınması (bir yazı gibi) görüntüde hiyerogliflere benzer bir etki oluşturur. Okunamayacak bir yazı, ya da hiyeroglif bir etki ya da diot bağlantılarından oluşmuş yeni bir kodlama (bu bir tarih olabilir, bir ağıt, bir dua, bir büyü vs.) sayılabilecek bu etki uygulamaya bütünde bakıldığında, resme diotlardan oluşmuş bir yazıt niteliği kazandırır. Boyut dikey olarak kullanıldığından, yukarıdan aşağıya bir yazılım söz konusudur.



Res.15: Proje I, "Kırmızı-Siyah Diötlar" 1996, 154x68cm.
Kağıt Üz. Xerox baskı, Sprey boya

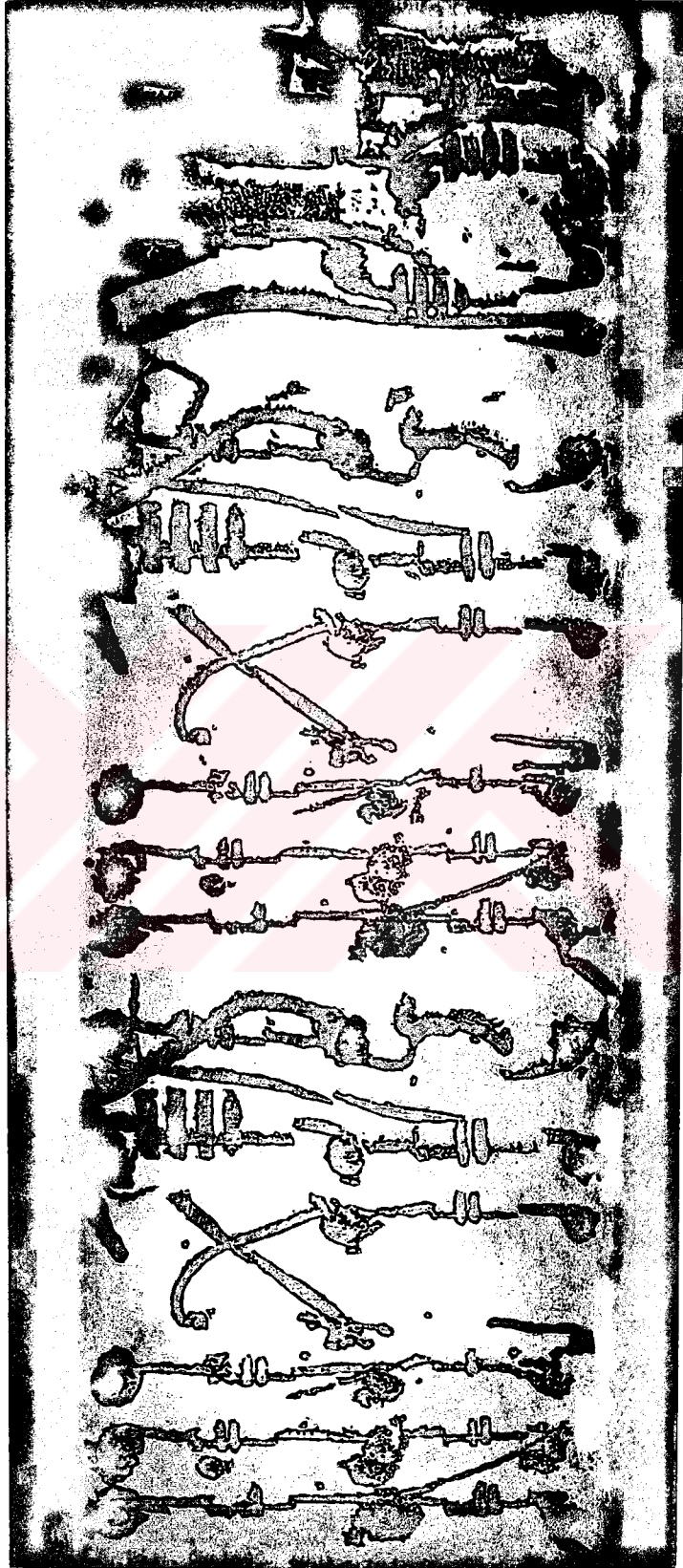
IV. 2.Proje

Bu üçlü çalışma, teknolojik görüntülerden faydalanılarak tasarlanmış ikinci uygulamadır. Proje I den farklı olarak, bu kez diotların dışında, elektronik aksamaların kendi içindeki bağlantıları, farklı üç çalışmayla değerlendirilmiştir.

IV. 2.a.Uygulama.

I.Uygulama, elektronik devre bağlantılarının yukarıdan aşağıya, 68x160cm. boyutunda, mavi bir zemin üzerinde düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. (Res.16) Öncelikle, elektronik devrelerin fotoğraf görüntülerinin plastik olanakları üzerinde çalışılmıştır. Seçilen görüntüler büyütülerek, anlam ve içerik olarak belli bir yer değişikliğine tabi tutulmuş ve doğal olarak asıl görüntü, kendi bağlamından uzaklaşmıştır. Yani, uygulamaya bakıldığında, elde edilen görüntü, artık elektronik devre ya da bağlantıları değildir. Dikkati çeken bir başka husus da, bu çalışmayla, başlangıçta tasarlanmamış hiyeroglif bir etkinin elde edilmesidir.

Raslantısal olarak bulunan bu hiyeroglif etki, aynı zamanda, bir yazı, bir dizge gibi çağ, çağın gereçleriyle anlatan bir nesne yazısı olarak da yorumlanabilir. Elde edilen formların, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmesi, ve bu formların kendi estetiği uygulamanın en belirgin plastik özelliğidir. Çoğu uygulamada olduğu gibi, boyutun dikey kullanımı, ikona ve hiyeroglif etkiyi destekleyen unsurlardır.



Res.16:2.Proje , Uygulama 2a , 1996, 160x68cm. Kağıt üz. Baskı ve Akrilik

Uygulamada siyah, mavi ve gri olmak üzere üç renk kullanılmış, yüzey resmi etkisini ortadan kaldırmak ve bir derinlik etkisi oluşturmak için, fon rengi olarak mavide karar kılınmıştır. Bu uygulamada, her ne kadar mavi, beklenen derinlik etkisini vermese de bütünde tamamlayıcı olmuştur. Uygulamanın oluşturulmasında dikkati çeken bir diğer nokta ise, aslında gri olan formların, bağlantıların, fonda mavi kullanımıyla birlikte, metalik ve yarısamalı bir renk etkisi vermesidir. Bu etki, aynı zamanda, teknolojik nesnelere doğasına da uygun bir atmosfer yaratır.

IV. 2.b.Uygulama

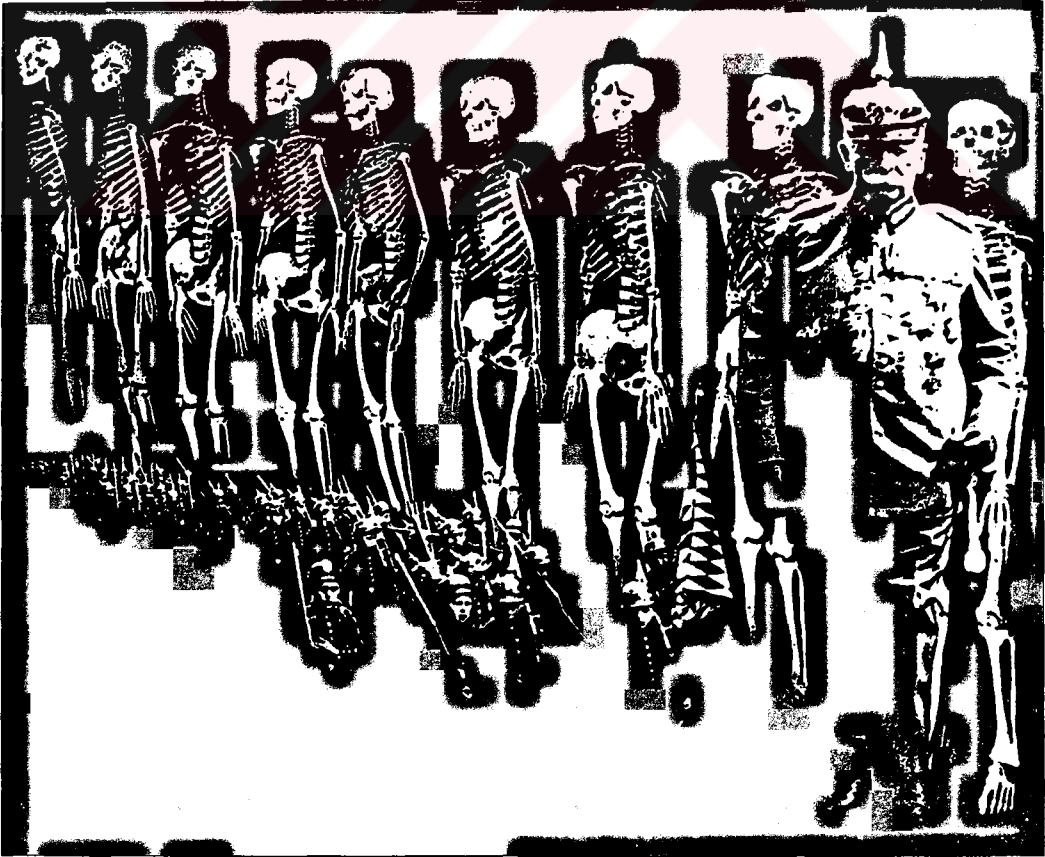
Bu poje içinde konumlanan, ikinci çalışma ise (Res.18), 160x68cm. boyutlarında, yine aynı elektronik devre ve bağlantılarının, aynı görüntüsünün, farklı bir uygulamasından oluşur.

Bu defa, aynı görüntünün ve aynı boyutun enine kullanımıyla, birinci uygulamadan farklı bir biçim ve içerik elde edilmiştir. Aynı formların yanyana kullanılmasıyla, bu formları oluşturan elektronik devre bağlantıları, sanki yanyana duran silahlı askerleri, insan yığınlarını ya da iskeletleri çağrıştırabilir.

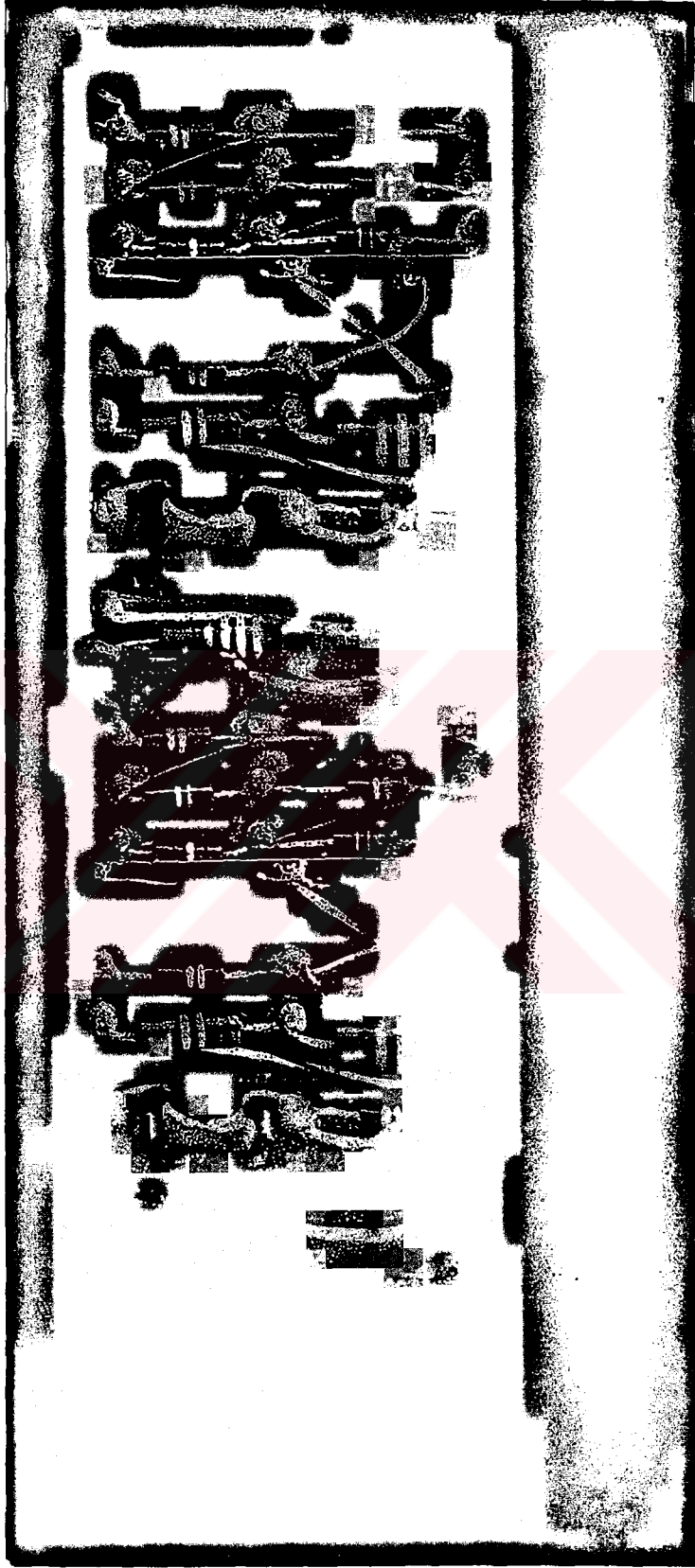
Uygulama bu yanı sıra, Jhon Heartfield'in savaşın felaketlerini konu edinen, "On yıl sonra: baba ve oğulları" adlı fotomontajıyla (Res.17) benzeşmektedir. Fakat bu uygulamada Heartfield'den farklı olarak, iskelet fotoğraflarının yerine, elektronik devre bağlantıları, benzeri bir işlev görür. Hoş bir tasadüfle, iskeletleri ve askerleri çağrıştıran bu devre görüntüleri, teknoloji ve savaş birlikteliğine de dikkat çeker.

Raslantısal olarak karşılaşılan bu etki, böyle bir tezin hazırlanmasında sorun teşkil edebilecek olan, araştırılan konuyla, uygulamanın, kurulması gereken zoraki ilişkisini ortadan kaldırır. Yani, bu uygulamada, herhangi bir mesaj verme kaygısı, zorlama, zoraki bir ilişkilendirme çabası olmadan, elektronik devre ve bağlantıları kendiliğinden, iskeletleri ya da askerleri çağrıştıran bir izlenim yaratabilecek atmosfere ulaşmıştır.

Plastik olarak belirgin iki renkten oluşan uygulamada, desenin kendi içindeki doğal hareketliliği nedeniyle, başka bir forma ya da renk etkisine gerek duyulmamıştır. Desenin yoğunluğu, uygulamanın alt bölümündeki boşlukla dengelenmiştir.



Res.17:Jhon Heartfield, "On Yıl Sonra: Baba ve Oğulları" 1924 Fotomontaj



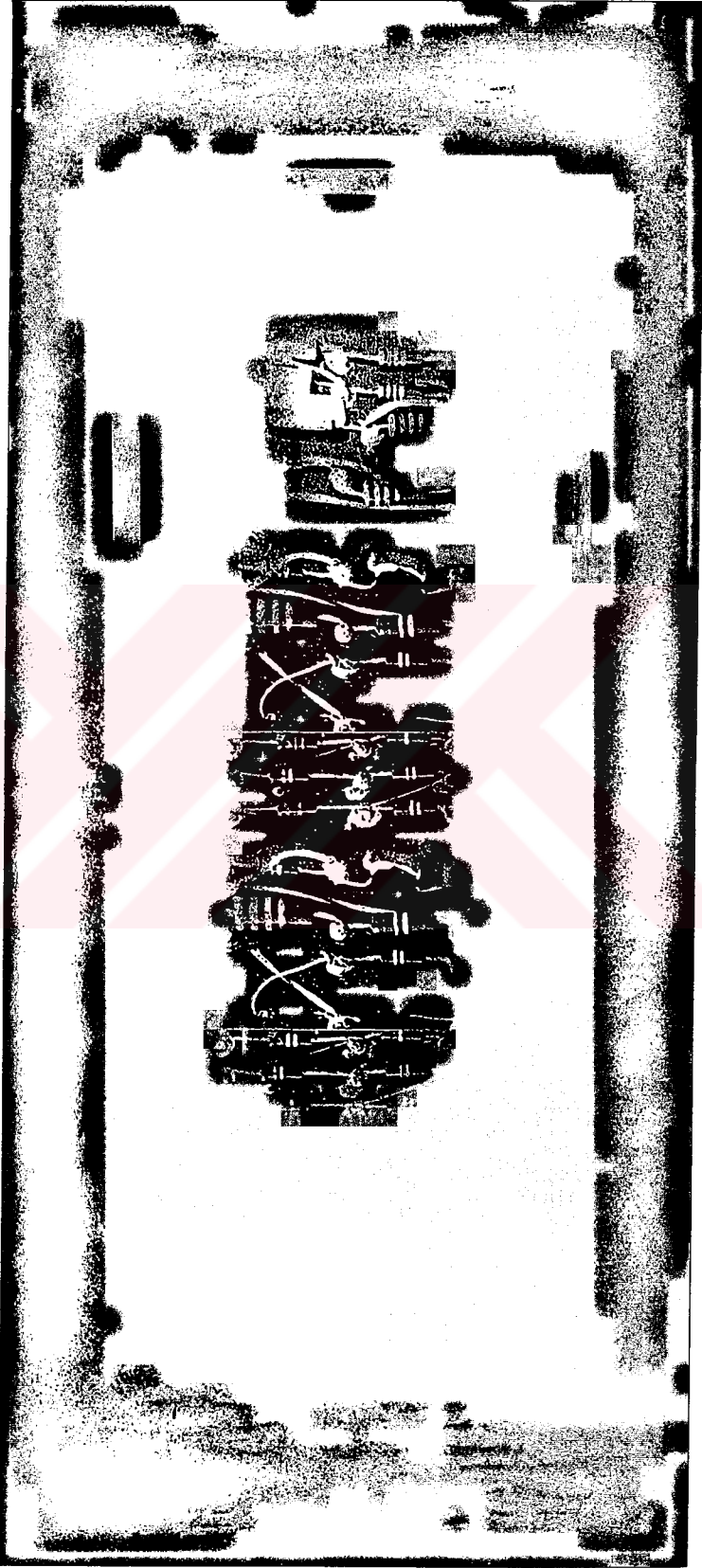
Res.18:2.Proje, Uygulama 2b, 1996, 160x68cm. Kağıt Üz. Baskı, Akrilik ve Sprey Boya

IV. 2.c.Uygulama

Üçüncü uygulama, 160x68cm.boyutlarında, yine aynı elektronik devre serisinin son çalışmasıdır. (Res.19) Eldeki görüntü, bu uygulamada bir bütün halinde, dikey kullanılan boyutun içinde merkezi konumlandırılmış, geriye çekilmiş ve önceki uygulamalara göre boşluk etkisi arttırılmıştır.

Desenin merkezi konumu, çevresindeki boşluk etkisiyle ve ışığın degrade kullanımı ikona estetiğini hatırlatır tarzdadır. Baş ve yan kısımlarda bulunan bant formundaki ışık etkisi, ikonografik etkiyi destekler. Plastik olarak ışığın, önce resmin sınırlarında iç kısma, sonra da merkezden kenara doğru, siyahtan beyaza degrade geçişi, siyah-beyaz kontrastını yumuşatır.

Işığın böylesine, resmi çevreleyen bir biçimde ve degrade kullanımının neden olduğu titreşim görüntü, başarısı tartışılır olsa da, elektrikli bir görüntü elde edebilme çabasıdır. Aslında, uygulamanın iki renkten oluşmasının neden olduğu derinlik ve denge sorunlarına karşı, farklı ışık etkileri ya da üçüncü bir rengin olanakları araştırılmış fakat, bu görüntüde karar kılınmıştır.



Res.19: 2.Proje, Uygulama 2c, 1996, 160x 68cm. Kağıt Üz. Baskı, Sprey Boya

IV. 3.Proje

Uygulama 160x70cm. boyutlarında düz beyaz bir yüzey üzerine çalışılmıştır. (Res.20) Beyaz alanın etrafını çevreleyen siyah çerçeve ya da kontür, resmin iç kısımlarına degrade, titreşim ve yumuşak bir geçişle beyazla bütünleşir. Yüzeyin üst ortalarında, eski bir toplama kampı fotoğrafının, dairesel bir hareket içinde, parçalı görüntülerinden oluşan bölüm, yine degrade ve yumuşak bir etkiyle siyahtan beyaza geçiş yapar.

Uygulamanın üst orta bölümünde dairesel olarak yapılan ve materyal olarak kullanılan bu fotoğraf (Res.21) aslında tez öncesi resimlerde de kullanılan çizgili efektin çıkış noktasıdır. Bu uygulamada ise fotoğrafın plastik etkisinden farklı, içerik olarak fotoğrafın kullanımı, araştırma içinde bir detay olarak görünse de global ilişkilerde, güç dengesini ya da dengesizliğini tayin eden bir etmen olarak teknoloji-savaş birlikteliğine bir sembol olarak düşünülmüştür.

Plastik olarak, resmi çevreleyen siyah geçiş, resmin beyaz olan ve boşluğu gösteren ve zaten boş olan kısmını ön plana geçirmek için kullanılmıştır. Uygulamanın üst bölümünde yer alan fotoğrafın parçalı görüntülerinden oluşan dairesel form, merkezi dairesel etkisiyle ikonlara has bir atmosfer oluşumuna yardım eder. Siyahtan beyaza degrade ve titreşim geçiş resme, sanki çok yavaş nefes alan organik bir yapı niteliği kazandırır.



Res.20: 3.Proje, 1996, 160x70cm. Kağıt Üz. Kolaj ve Sprey Boya



Res.21: 3.Proje'den detay “ Bir Toplama kampı fotoğrafı”

IV. 4.Proje

Bu uygulamada (Res.22) iki portre fotoğrafı ve el yazısıyla yazılmış bir metin kullanılmıştır. Materyal olarak bu metnin seçilmesinin birinci nedeni el yazısı olması, ikinci nedeni, bütünde her ne kadar okunamasa da, okunabildiği takdirde, kent ve yabancılaşma ile ilgili notlar içermesi açısından dır.

Teknik olarak, öncelikle bir doku ve yüzey oluşturabilmek için iki portre negatifi ve el yazısı metnin filmleri üst-üste getirilerek basılmış ve elde edilen görüntü fotoğraf etkisinden uzaklaşmak için siyahla koyultularak bir yüzey elde edilmiştir. Elde edilen görüntü birbirine ters olarak sabitlenen iki portre ve fonda el yazısı metindir. Uygulamanın kendi statik ve durağan yapısına bir kontrast olarak, insani bir iz ya da organik bir yapı olması açısından el yazısı tercih edilmiştir.

Dikey olarak kullanılan yüzeyin sol kısmını oluşturan portre-metin, diğer tarafta beyaz bir boşlukla dengelenir. Uygulamanın sağ bölümündeki ışık etkisi, sol taraftaki koyu, blok alana, belli belirsiz, iki beyaz kare formunda, şalter fotoğrafıyla taşınmıştır. Işık etkisi için şalter fotoğrafının materyal olarak kullanılmasının nedeni de, insan portresi ve metnin oluşturduğu yüzeye makinanın ve teknolojinin izini taşımaktır.



Res.22: 4.Proje, 1996, 160x69cm. Kağıt Üz. Baskı ve Sprey Boya

IV. 5.Proje

Bu uygulama 66x160cm. boyutlarında kağıt üzerinde oluşturulmuş ve görsel olarak ikona estetiğine, görüntüsüne en yakın çalışmadır. (Res.23) Uygulamalarda teknolojik görüntülerden sonra gelen ikinci aşama olduğu söylenebilir.

Uygulama sarı bir yüzey üzerinde, merkezi ve dikey biçimlenmiş siyah bir alandan oluşmuştur. Siyah alan kendi içinde, siyah rengin griye doğru tonlamalarıyla hareketlilik kazanır. Üst kısmında negatif bir portre ve aşağıya doğru bir bedenin devamını belli belirsiz oluşturacak gri bölgelerle devam eder.

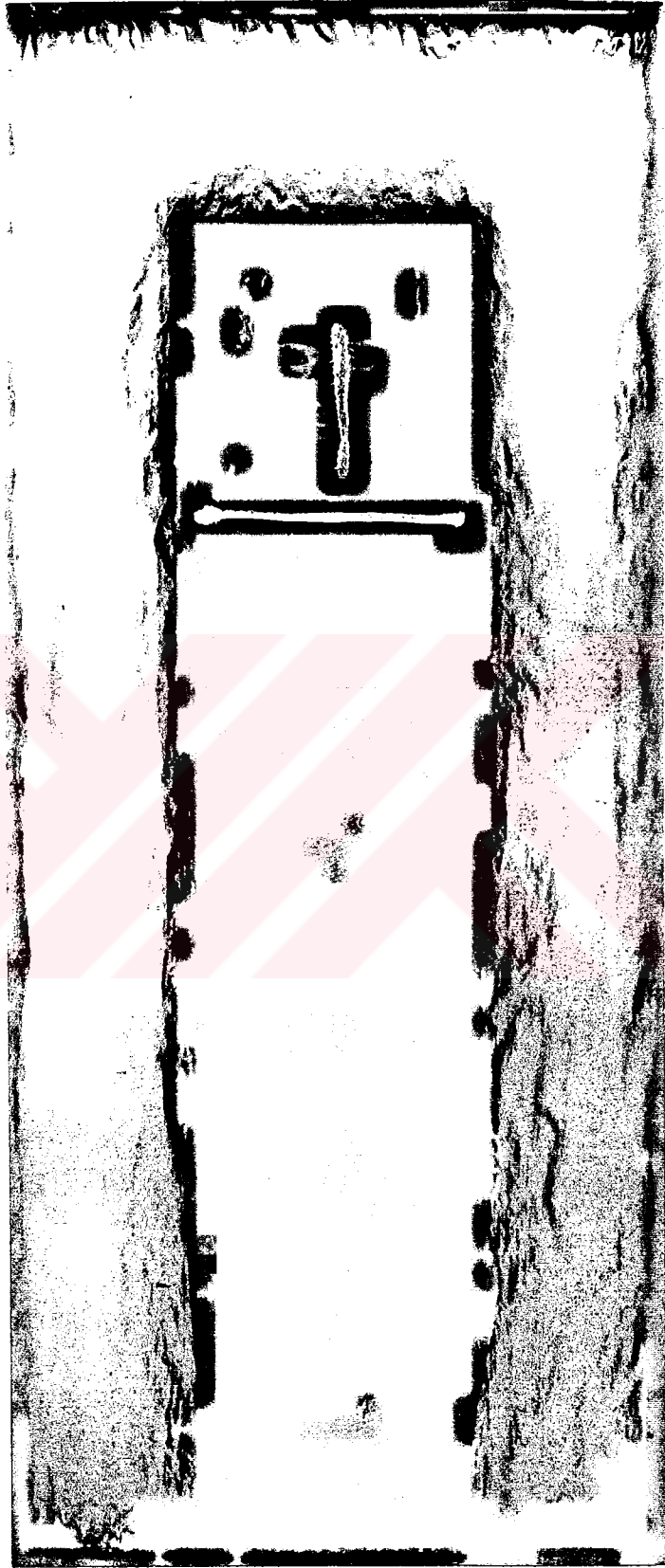
Siyah ve sarı gibi iki kontrast rengi dengelemek ve siyahtan sarıya geçişi yumuşatmak amacıyla ara ton olarak koyu parlak bir yeşil uygun bulunmuştur. Üzerinde bellirsiz yazılar ve biçimlerin olduğu yeşil alan plastik olarak ara bölgeyi oluştururken aynı zamanda, siyah zemin ve figürle birlikte mistik bir atmosfer oluşturur. Siyah ve yeşil alandan sarıya geçiş, kumaş kıvrımlarına benzer doku ve degrade geçişle yumuşatılmıştır ki bulunan bu doku, plastik olarak resmin çok önemli, olmazsa olmaz bir parçasıdır. Sarının şiddeti ve kumaş dokusu, uygulamaya aynı anda hem oriental bir etki, hem de resme steril bir görüntü verir.

Plastik olarak Proje I de iki renk kullanımının neden olduğu denge ve etki sorunu bu uygulamada ortaya çıkmamıştır. Resimde ara tonların kullanımı, uygulamada ışık ve denge sorununu çözümlenmiştir. Bu noktada farkedilen, iki renkli uygulamaların zorluğudur.

Yine bu uygulamada teknik ve plastik olarak pek bir sorunla karşılaşıldığı söylenemez. Üç rengin olanaklarıyla oluşturulan uygulamada, ara ton olarak yeşilin keşfi ve etkisi verilmek istenen atmosfer açısından, kurtarıcı olmuştur.

Bu uygulamada bir diğer farklılık metnin, bilgi metni değil, daha çok bir yazgı gibi, ikonalarda ki mistik ve dini bir ekteyi çağrıştıracak karalamalar ya da yazılımlar olarak kullanımınıdır. Uygulamanın sarıdan resmin sınırlarına doğru, baş kısım hariç, aynı ağırlıkta bir griyle sonlanması, uygulamaya verilmek istenilen uçuculuğu kazandırır. Siyah alanda, portrenin üzerinde ve altında bulunan yatay ve dikey beyaz bantlar hem ikona etkisini artıran bir öge, hem de figürü arka plana itmesiyle, bir derinlik yaratarak, figürle izleyici arasına mesafe koyan bir engel olarak işlev görür. Derinlik siyahtır, sarı yüzey, gri ise resmin sınırında, nötr bir bitişir.

Bu uygulamada, renk seçimi ve tasarım olarak, hem yaşanan çağın görüntüsünü, hem de bilgi ve iletişim çağının bir çelişkisi olarak, iletişimsizliğini görebilmek mümkündür. Tasarım, akılcı, dikkatli ve ölçülü, yarattığı ikonalara has atmosfer ise irrasyoneldir.



Res.23: 5.Proje, 1996, 160x66cm. Kağıt Üz. Karışık Teknik
(Kolaj, Sprey, Akrilik)

IV. 6.Proje

Bu proje, araştırmada daha önceki uygulamalardan sonra gelinen farklı bir noktadır. Bu nokta artık akılcılıktan tamamen ayrılarak büyüyle noktalanır. Bir nevi başa dönüşür.

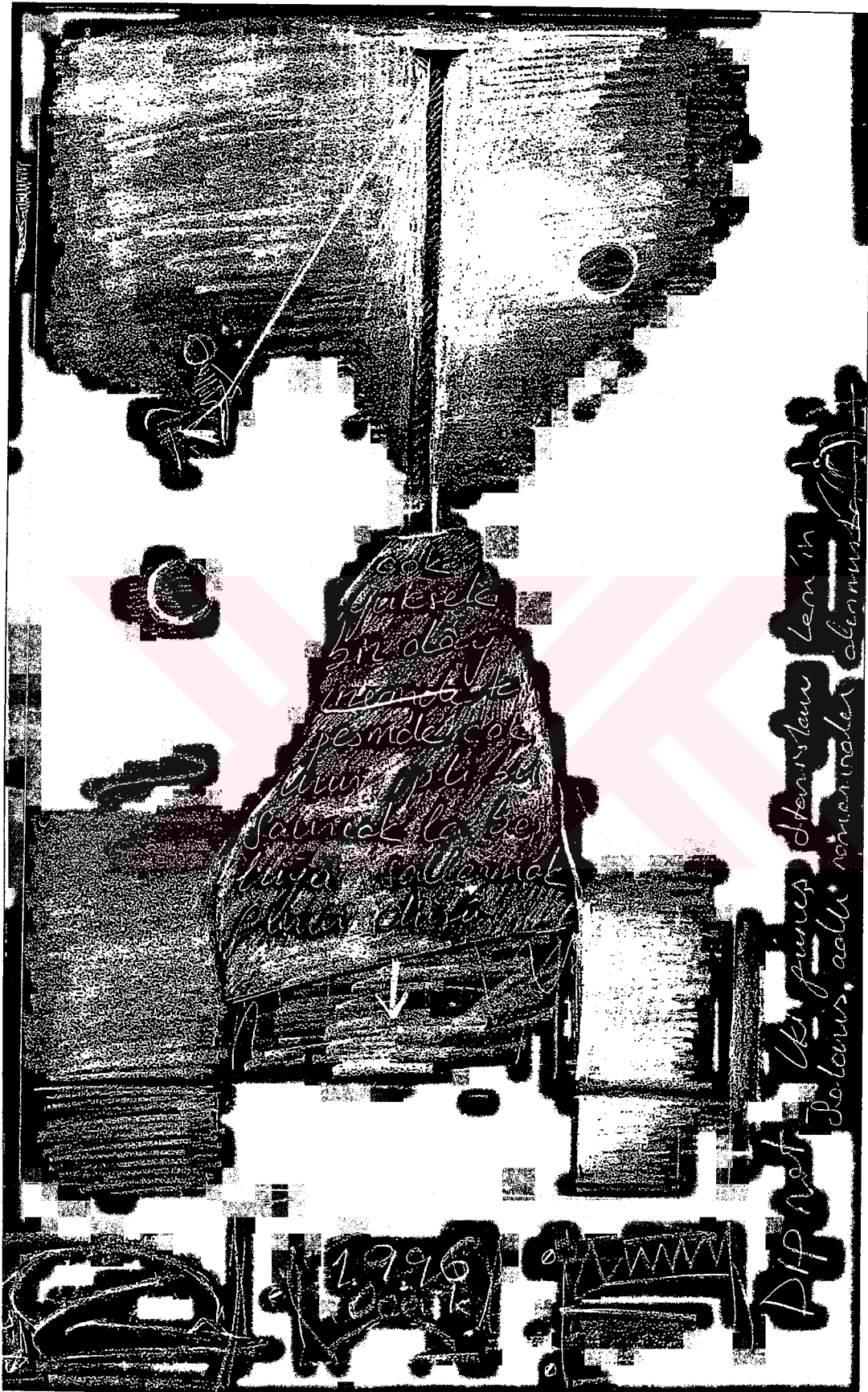
IV. 6.a.Uygulama

Proje sarı bir zemin üzerinde proje IV deki gibi, merkezi siyah bir alandan oluşur. (Res.24) Üzerinde belirsiz büyüye benzer çizimler, yazılarla, üzerindeki karalamalar, kendi içinde renk tonlamaları ve daha önce Stanislav Lem'in "Solaris" adlı bilim kurgu kitabından esinlenerek yapılmış bir desenin (Res.25) şematik çizimiyle değerlendirilmiştir. Solaris'i uygulamaya, bir detay olarak da olsa konu yapan, bilginin sınırları ve insanın uygarlıkla ilişkisinin trajik yönlerini sorun edinmesidir.

Plastik olarak bakılırsa, siyah alanın yoğunluğu, çevresindeki sarı alanla dengelenir. Sarı alan yine diğer projelerde olduğu gibi yumuşak bir geçişle siyaha bağlanır. Bu geçişte ara bir ton olarak, tesadüfen bulunan tendürdiot, koyu sarı etkisiyle ve de bir yüzeye sürüldüğünde, kendinden bir önceki rengin fırça darbelerini de belirginleştirerek, yüzeye bir doku zenginliği kattığı keşfedilmiştir. Gerçi bu uygulamada tendürdiot, çok az bir alanda kullanılmasına rağmen, siyahtan sarıya geçişte, ara bir ton olarak çözümleyici olmuştur.



Res.24: 6.Proje, Uygulama 6a, 1996, 160x70cm.
Kağıt Üz.Akrilik ve Sprey Boya



Res.25: 6.Proje, Uygulama 6a' dan Detay, Desen "Solaris"

IV. 6.b. Uygulama:

Bu uygulama ise, yine aynı boyutta, birinci uygulamayla bağıntılı olarak tasarlanmış, onun negatifi görünümünde bir çalışmadır. (Res.26)

Plastik olarak gri bir zemin üzerinde, merkezi sarı bir alandan oluşur. Uygulamadaki tek hareket sarı alanın üzerindeki degrade geçişler ve de kumaş görüntüsünü andıran dalgalar ve bu sarı alanın gerçekte olmayan yanılmalı hacmidir. İki uygulamaya bir arada bakıldığında, birbirini tamamlayan özellikler içerirler. Tasarımın ayrıntılı yanında, siyah alanın yoğunluğuna karşı, diğer uygulamada sarının dinginliği dikkat çeker. Bu açıdan uygulama için söylenecek çok da fazla birşey yoktur.

IV. 6.c.Uygulama

Önceki iki uygulamaya, boyut ve boyutun kullanımı konusunda benzerliğine karşın, plastik olarak onlardan biraz daha farklı bir çalışmadır. (Res.27) Bu uygulamada artık tamamen büyü etkisi ön plana geçer. Boyutun içinde, ince ve dikine tasarlanmış koyu yeşil alanla, iki yanında koyu gri boşlukla tamamlanır. Resmin öznesini oluşturan koyu yeşil alan, üzerinde yine yazılar ve karalamalarla bir yazıta benzer bir biçimde değerlendirilmiştir. Farklı olan yanı bu alan üzerindeki göz formu ve daha aşağıda, aynı hizada olan bir mum figürüdür. Bu göz ve mum figürü de resimde, büyüü destekleyen formlar olarak işlev görür.

Bu uygulamada plastik olarak karşılaşılan sorun, daha önce elde edilmiş ve resmin öznesi konumunda olan yeşil alanın nasıl bir yüzey üzerinde olması gerektiği idi. Burada aranılan çözüm, yeşil alanın

etkisini ön plana çıkaracak, onu zenginleştirecek bir bütünün oluşturulması ya da yeşil dışındaki alanın nasıl değerlendirileceği sorunuydu. Öncelikle başka bir form, renk ya da etki gerekip gerekmediği araştırması ve denemeleri yapılarak, koyu gri, mat ve boş bir alanda karar kılındı. Sorunun böylesine nötr bir alanla çözümlenmesinde ki, en önemli etken, çok da kontrast olmayan renk düzeni, ikona estetiğe benzer bir arayıştır.

IV. 6.d. Uygulama

Bu gruba giren IV. uygulama, renk kullanımı ve biçim olarak, ikona görüntüsü ve estetiğinin ağır bastığı bir çalışmadır. (Res.28) Plastik olarak, rengin kullanım biçimi, renklerin birbiriyle dengesi, ikona etkisini yaratan öğelerdir. Bu uygulama sütun formunda boylu boyunca uzanan bir metinle, fonda belli belirsiz diotlardan oluşur. Aslında tamamen, üzerinde form ve düzenleme olarak pek çok deneme yapılan bir yüzey üzerinde, tesadüfen oluşmuş bir uygulamadır. Üzerindeki ve çevresindeki çizgisel formlar, selebantla sökme tekniğiyle oluşturulduğundan, bu sayısız denemenin, ve kağıdın tarihini anlatır niteliktedir.

Teknolojik görüntülerle başlayan, uygulama sürecinin, önce ikonalara sonra da büyüye kadar giden bir değişim izlemesi, ancak, dünyanın nesnel gerçeklik ve gerekliliklerinden, bireyin kendi iç dünyasına bir yöneliş olarak açıklanabilir. Bu uygulama ve aynı zamanda içe-bakış süreciyle, Zijderveld'in daha önceki bölümlerde açıklanan, dünyasal akılcı sistemle, kişinin subjektif yaşamı arasındaki yabancılaşma sürecidir anlatılmak istenen.



Res.26: 6.Proje, Uygulama 6b, 1996, 159x68cm. Kağıt Üz. Akrilik-Sprey



Res.27: 6.Proje, Uygulama 6c, 1996, 160x68cm. Kağıt Üz. Akrilik



Res.28: 6.Proje, Uygulama 6b, 1996 159x68cm. Kağıt Üz. Kolaj

IV. 7.Proje

Bu son uygulama 160x65cm. boyutlarında, tamamen insan figürüyle oluşturulmuş tek çalışmadır. (Res.29)

Resim form ve plastik olarak, fotoğraf estetiğini ve gerçekliğini taşır. Figür, teknik açıdan, beyaz kağıt bir zemin üzerine, tamamen siyah sprej boyayla yapılmıştır. Burada sprej boya kullanımının figüre katkısı, beklenmedik ölçüde fazla olmuştur.

Birincisi, sprej boyanın degrade tonlamasıyla, figüre, sanki teni duyumsatan bir doku ve gerçekçi bir görüntü kazandırması, ikincisi ise, sprej renginin, beyazla karıştığı alanlarda, metalimsi, kurşuni bir ışık vermesi olarak açıklanabilir. Özetle sprej boya kullanımının, figüre, hem çok gerçekçi bir görüntü ve doku kazandırması, hem de, aynı anda, verdiği kurşuni etkiyle, gerçekçi çalışılmış bir figüre, kendi doğal oluşumuna ters mekanik bir etki katmasıdır. Bu karşıtlık, doğal olarak uygulamanın araştırma konusuna yaklaşmasını sağlar ve bunu destekleyen bir diğer unsur ise, figürün iki yanındaki, ölçü işaretlerine benzer rutin çizgilerdir. Aslında, figürün üzerindeki koordinatlar ve ölçü çizgilerinin esin noktası, tıbda kullanılmakta olan ve simülasyon denilen bir cihazın görüntüleridir.

Resme, bütünde bakıldığındaki fotoğrafik etkiyi azaltabilmek ve ikona estetiğinden, dolayısıyla projeleri oluşturan diğer uygulamalardan kopmamak için, figürü ve resmi oluşturan siyah alanın çevresi, kırmızı ve ince bir ışıkla belirlenmiş ve resmin ihtiyacı olan boşluk bırakılmıştır.



Res.29: 7.Proje, "Figür" 1996, 160x65cm. Kağıt Üz. Sprey Boya



Res.30: Diğer Uygulamalar I, 1996, 160x68cm. Kağıt Üz. Kolaj, Sprey Boya



Res.31: Diğer Uygulamalar II, "Triptik" 1996 3x(52x71)
Kağıt Üzerine Kolaj, Akrilik, Sprey

SONUÇ

Bütün bu kavramsal araştırmaların sonunda, gelinen nokta yabancılaşmanın, geçmişten bugüne, yapısal değişimin ve teknolojik gelişmenin (bir bedel gibi) doğal bir sonucu olduğudur. Araştırmanın, uygulamalara dūřünsel boyutta katkısı, geçmiş ve şimdinin, neden sonuç ilişkisinde bütünü kavranabilmesi ve bir alt yapı oluşumuna katkısı olarak özetlenebilir.

Plastik açıdan uygulamalara bakılacak olursa, kavramsal araştırmada karşılaşılan, bütünü kaybedilmesi olgusunun plastik iz dūřümü, daha önce az da olsa var olan kompozisyon kaygısının ortadan kalkmasıdır. Çünkü bütünü kaybedilmesiyle, bütünü oluşturan öğelerin, birbiriyle olan ilişkisi ortadan kalkmıştır. Bunun yerini, kimi uygulamalarda mekanik etkiyi verebilmek üzere ritm ve tekrar olgusu, kimi uygulamalarda ise uçuculuk ve belirsizlik alır. Teknolojik görüntülere, hem içerik hem plastik olarak, bir karşıtlık oluşturması amacıyla, ikona estetiğinin uygulamalara yansıması ise, plastik olarak gelinen sonuçtur.

Kavramsal ve plastik araştırmanın sonucunda farkedilen en belirgin değişim, teknolojik görüntülerle başlayan uygulama sürecinde, önce, ikona etkisinin artması ve sonrasında büyüye kadar giden bir sürece girilmesidir. Bu da içinde yaşadığımız iletişim ve enformasyon çağının bir paradoksu olarak, iletişimsizlik ve irrasyonel bir “ie bakış”a denk dūřer. Yani nesnel evrenin gerçeği ile i evrenin gerçeği -nesnel evrenden kaynaklansa da- örtüşmeyebiliyor.

KAYNAKÇA

BENJAMİN, Walter

1993 Pasajlar

Çev. Ahmet Cemal
İstanbul, YKY

1990 Parıltılar

Çev. Yılmaz Öner
İstanbul, Belge Yayınları

BRETON, Andre

1994 “Giorgio de Chirico”

Modernizmin Serüveni II

Çev. Sema Rifat, 96
İstanbul, YKY

FEYERABEND, Paul

1995 Akla Veda

Çev. Verso
İstanbul, Ayrıntı Yayınları

FISCHER, Ernst

1979 Sanatın Gerekliliği

Çev. Cevat Çapan
İstanbul, e yayınları

FROMM, Erich

1994 Sahip Olmak ya da Olmak

Çev. Aydın Arıtan
İstanbul, Arıtan Yayınevi

1995 Özgürlükten Kaçış

Çev. Şemsa Yeğin
İstanbul, Payel Yayınevi

GASSET, Ortega Y.

- 1992 Tarihsel Bunalım ve İnsan
 Haz. ve çev. Neyire Gül Işık
 İstanbul, Metis yayınları

GENÇAYDIN, Zafer

- “Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı”
Çağdaş Teknoloji ve Sanat
 H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, 111-117.

JAMESON, Fredric

- 1992 Postmodernizm
 Çev. Nuri Plümer
 İstanbul, YKY

JAMESON, F., J. LYOTARD, J. HABERMAS

- 1994 Postmodernizm
 Derleyen ve Sunan: Necmi Zeka
 İstanbul, Kıyı Yayınları

LUNN, Eugane

- 1995 Marksizm ve Modernizm
 Çev. Yavuz Alogan
 İstanbul, Alan Yayıncılık

LYNTON, Norbert

- 1991 Modern Sanatın Öyküsü
 Çev. Cevat Çapan
 İstanbul, Remzi Kitabevi

SÖZER, Önay

- 1992 “Sanat Yapma Hakkına Doğru”
Bilgi Olarak Sanat/Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji
 İstanbul, Plastik Sanatlar Derneği, 1-18.
 Yayın Dizisi:4

TEBER, Serol

1990 Politik- Psikoloji Notları
İstanbul, Ara Yayınları

THOMSON, George

1976 İnsanın Özü
Çev. Celal Üster
İstanbul, Payel Yayınları

TOURAINÉ, Alain

1994 Modernliğin Sonuçları
Çev. Hülya Tufan
İstanbul, YKY

WALDBERG, Patrick

1994 “Metafiziğin Gerçeküstüçülüğe Etkisi”
Modernizmin Serüveni II
Çev. Sema Rıfat
İstanbul, 98-103, YKY

WORRINGER, Wilhelm

1994 “Soyutlama ve Empati”
Modernizmin Serüveni II
Çev. D. Şahiner
İstanbul, 55-59, YKY

ZIJDERVELD, Anton C.

1985 Soyut Toplum
İstanbul, Pınar Yayınları