



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 40, Ağustos 2019, s. 143-152

ISSN: 2149-0821 Doi Number:<http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.5237>

Doç. Dr. Mustafa IŐIK

Trabzon Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
Resim Öğretmenliği ABD, bymustafaisik@gmail.com

İFADE OLARAK SANAT'IN DİLİ ve DE STİJL HAREKETİN TİPOGRAFİK YANSIMALARI

Özet

Hayatın bir parçası olarak sanatçı; içinde yaşadığı çağa ilişkin olgu ve kavramlara ilişkin bireysel çıkarsamalarını sentezleyerek, özgün biçimlerle ifadeye ulaşır. Bilim ile başlayan soyutluk kavramı sanatçıyı da etkilemiş sanatçı artık görünen nesnel dünyayı resmetme yerine kavramsal betimlemelere yönelerek mecazi dil kullanmaya başlamıştır. Sanatta Kübizm ile başlayan bu süreçte De Stijl gibi soyut sanat akımları sanatçıların düşünme ve ifade biçimlerinde kökten değişimlere yol açtı. De Stijl sanatçılarının tipografiye kazandırdığı boyut kendilerinden sonraki ve günümüz sanatçılarına özgün ifade ve biçem kazandırmada ilham vermekte.

Günlük yaşantımızda yazı, resim duygu ve düşünceleri ifade etmede kullanılır. Tipografi biçim içerik bağlamında, kavram ve kodlarına semantik boyut kazandırma çabası içinde günümüz dijital teknolojiyle görsel iletişim intermediyer sanatın doğmasına yol açıyor.

Estetik bir toplum olma yolunda topluma değer katacak, beğeni düzeylerini yükseltecek anlayışta (Schillerin, estetik birey, estetik toplum, estetik devlet olma yolunda) sanatçı ve toplumun her kademesinde bulunan herkese büyük sorumluluk düşer.

Anahtar kelimeler: İletişim, Sanat, Tipografi, De Stijl, Yaratıcılık

THE LANGUAGE OF ART AS AN EXPRESSION and THE TYPOGRAPHIC REFLECTIONS OF DE STIJL MOVEMENT

Abstract

Artist as a part of life; synthesizes individual inferences about the facts and concepts related to the era in which he lives and expresses them in original forms. The concept of abstraction, which began with science, also affected the artist, and instead of depicting the visible objective world, the artist began to use metaphorical language instead of conceptual descriptions. In this process, which began with Cubism in art, abstract art movements such as De Stijl led to fundamental changes in the way artists think and express. The dimension that De Stijl artists give to typography inspires artists who are after them and today to provide original expression and style.

In our daily life, writing, painting are used to express feelings and thoughts. Typography in the context of form content, visual communication with today's digital technology in an effort to give semantic dimension to concepts and codes leads to the birth of intermediate art.

In the understanding that will add value to society in the way of becoming an aesthetic society and increase their level of appreciation (Schiller, aesthetic individual, aesthetic society, aesthetic state in the way), artists and everyone at all levels of society fall under great responsibility.

Keywords: Communication, Art, Typography, De Stijl, Creativity

GİRİŞ

Soyut bir dünyada bilgi ve duyguları paylaşmanın en güçlü aracı olan dil: günlük yaşamda sosyal, kültürel ve ekonomik hayatın işleyişinde bilimden-sanata, ticaretten-ulaşıma, herkes tarafından uzlaşma içinde algılanması ve anlaşılması sonucunda oluşur. Yaşantımızın tüm alanlarında dil insan evreninin bütünlüğünü kapsayan iletişim korelasyonunda temel bir yapı oluşturur. Günlük iletişimde kullandığımız söz ya da yazı, isterse sanat yapıtlarında kullandığımız renk, çizgi gibi farklı kategorilerde olsalar da her biri kendi başına bir dil dir. Toplumsal yaşamın gereklerinden doğan dil; nesnel ve özdeksel gerçekliğin yansıtılmasında insanların düşüncelerini ve duygularının aktarımını sağlar.

Sanat yapıtlarında dil sembol simge ve bunların işlenişinde ince sanat zekası bir üst dil olarak duygusal yaşantıları paylaşma ya da duygu uyandırmaya aracılık eder. Sanatçı entelektüel bilgi, duygu ve kabiliyetini (şiir, müzik, resim gibi) sanat yapıtına katarak yapıtı izleyen süjenin sübjektif algı ve yorumlarında yan anlamlandırmalara (konotasyon) aracılık eder.

Uzam (zaman-mekan) boyutunda duyguları paylaşılabilir hale getirmenin diğer bir aracı olan yazı sanatsal formlara dönüşür ve tipografi adını alır. Endüstri devrimiyle başlayan ticaret tipografisi mesaj ve bildiriye alıcısına iletirken sanat ve estetik kaygılarla meydana getirilen tipografinin zaman zaman belli çağlara damgasını vurduğuna da tanık olmaktadır.

Günümüz modern çağın gereklerine göre hem işlevsel hem de estetik kaygılarla birer sanat göstergesi olan tipografiye olan ilgi her zamankinden daha yoğunlaşmaktadır. Yazıyı iletişim aracı olma yanı sıra sanatla bütünleştirerek estetik bir varlık olarak sanat yaşantımızda kullanılmaktadır. Endüstri çağından günümüze değin üretim ve pazarlamada tipografiye olan talep her geçen gün daha da artmaktadır.

İletişimde Dil ve Boyutları

İletişim sağlamanın aracı olan dilin çeşitleri arasında;

1. Sözlü iletişim dili aracılığıyla bilgi aktarımı bire bir konuşmalar, toplantılar, telefon görüşmeleri
2. Sözsüz iletişim, beden, el hareketleri ve yüz ifadeleri
3. Yazılı iletişimde harfler, rakamlar, kitaplar, E-postalar
4. Görsel iletişim, bilgiyi iletmek için fotoğraf, resim, tipografi, semboller, ve görsel iletişimde bir içerik sağlamak için sıklıkla kullanılır.

Ancak bizim sınırlarımız görsel sanatlarda iletişim olduğu gerekçesiyle dilin kodlamaları vardır. Bu kodlar bilinmedikçe sağlıklı bir iletişim kurulamaz. Sanat dili kavramlara dayanır, söz, yazı, çizgi ile zaman-mekana bağlı içerikle boyut kazanır.

Sanatçı zaman içinde eserlerinde kendine özgü oluşturduğu dili dünyaya bakış açısına göre yapısal özellik ve sınırları içinde yaratır. Buna göre sanatın dili sanatsal yaratmadan kaynaklanır ve bu yaratma çizgi, renk vs. biçem ilişkileriyle meydana getirilen sınırlar hakkındadır. Sanatın dili, yapıt ile onu alımlayan süje arasında olduğu için süjenin o dili algılama boyutuna bağlı olarak süjeden sujeye bireysel yorum farklılıkları gösterebilir. Her sanat yapıtında soyut anlamlandırma olabilir de olmayabilir de. Olup olmaması bir eksiklik olarak kabul edilmemelidir, bazı eserler zamanı geldiğinde anlaşılabilir olmayı bekler.

Dış dünya ve nesnelere duyusal olarak algılayan insanın zihninde bir düşünce şekillenir; buna kavram denir. Kavramlar ancak dil ile ifade edilir. Bilimsel gelişimin ve sanatsal değişimin temeli kavramlardır aslında, çünkü bilim birikimle gelişirken, sanat olgularla değişir. Soyut ve modern sanatların ortaya çıkması çağın bilim, felsefe, politik ve ekonomik şartlarıyla doğmuş olduğuna tanık olmaktayız.

Sanatın Tanımı ve Sanatta İfade

Görsel sanatın evrensel bir tanımı olmamasına rağmen, sanatın beceri ve hayal gücünü kullanarak güzel ya da anlamlı bir şeyin bilinçli yaratımı olduğu konusunda genel bir fikir birliği vardır. Sanatın ifadesini birçok kuramcılar kendi açılarından şu şekilde değerlendirmiştir:

Dewey; sanatı sanatçının bilinçli gayreti, ortamla olan etkileşimi gibi yaratıcı bir sürecin ürünü olarak önemli görüyordu. Sanat yapıtı da sanat yapıtını gerçekleştiren suje de, sürecinin ürünüdür; Bu açıdan bakıldığında yaşamdan kaynaklanan kişisel tecrübeler, olgular, değerler, anlamlar özümsemek üzere sanat yapıtında birleşirler. Şayet bir sanat yapıtı izleyicinin zihninde anlam bulabiliyorsa, bu onun daha önceki izlencelerinden gelen sanat yapıtının sunmuş olduğu değerler ve anlamların varlığı" sayesinde (Dewey, 1934).

Tolstoy, sanatı duyguların aktarımı olarak görüyordu.

Langer, sanat hislerin kendilerini değil duygu çağrışımlarının formdan çıktığını hissettiği için, sanatın insan duygularını sembolize ettiğini söyler.

Platon; sanatı esasen mantıksız bir faaliyet, sorumsuz bir duygu ifadesi olduğu için şairleri devletinde yasakladı.

Aristoteles, sanatın doğal bir aktivite olduğunu söyleyerek aynı fikirde değildi ve katarsis (arınma) yararlı bir işlev olarak gördü.

Croce, bir sanat eserindeki en önemli cevherin sanatçının zihnindeki fikir olduğunu düşündü.

Shelling sanatı bir deha ürünü olarak felsefenin en başına alır ve görünüşe ulaşması için yazı çizgi renk vs. bir şeylerle somut bir varlığa kavuşması gerektiğini vurgular (Soykan, 1995: 21).

Sanat Yapıtında Anlam Kod ve Şifreler

Çoğu sanat felsefecisi temsilin benzerlik olmadığını kabul eder. Gombrich, görsel işaretlerin müphem bir mecazlar içeriğini manipüle edilebileceğini, dolayısıyla, sanat dilinin görünenden daha fazlası olduğunu savunuyor. İşaretlerin bir geçmişi, bir geleneği vardır, öğrenilmeleri gerekir. Goodman, resminde kullanılan semboller keyfi veya geleneksel olabilir, ancak resme bakmak, bir kodu çözmek anlamına gelir.

Sanatçı kendine özgü duyarlılıkla eser yapar ve sergiler. Sanat yapıtını çözümlenmek süjeden süjeye farklı perspektifte bakış açılarıyla farklı biçimlerde yorumlanabilir olması nedeniyle Umberto Eco sanat yapıtının açık ve kapalılığına işaret eder. Eco'ya göre sanat yapıtı, "bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür." (Eco, 2001: 10). İzleyici kendi duygu ve kapasitesine göre parçayı algılamasına dayalı uyarıcılarla, uyarana verdiği yanıt arasındaki bir oyuna katılır. Sanatçı yapıtını kurguladığı formda alınmasını ve ondan haz duyulması için izleyiciye tamamlanmış bir yapıt sunar.

İzleyen her estetik süje de sahip olduğu kültür, beğeni ve eğilimlerden kaynaklı kendine özgü bir bakış açısıyla, imgeler arasındaki sembol ve kod bağıntıları çözmeye çalışarak, sanattan haz almayı sağlayacak bireysel yorumlar ortaya koyar.

Bu anlamda sanat yapıtı, farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanır. Bu kavrayış yapıta özgün, özünden uzaklaşmaksızın farklı titreşimlerle zenginlik kazandırır. Sanat yapıtı, "biricikliği çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamamlanmış ve kendi içine kapalı ve aynı zamanda da özgünlüğünü zedelemeyen pek çok farklı biçimde algılanıp, yorumlanabilir olmasıyla da açık yapıttır." (Eco, 2001: 10).

Zaman Boyutunda Soyut Düşünce, Kavram

Kübizm'e kadar nesne dünyasını ve doğayı konu alan Avrupa resmi Cézanne'ın doğayı küpler ve konilerle betimlemesi, gözle görünen doğa objelerin nesnel görünüşleri değil, görünenin arkasındaki kavramsal düşünce ya da sezgileri konu alıyordu (Tunalı, 2003: 121). Cézanne algı ve sezgisiyle görünen tabiatın arkasındaki tinsel tabakayı resmetmesiyle sanatçının dış dünyaya bakışında kökten değişmelere sebep oldu.

Picasso'nun yapmış olduğu soyut ve kavramsallığı da içine alan Kübizm, De Stijl, Süprematizm gibi sanat ekolleri etrafında aynı ülküyle toplanan sanatçıların soyut dünyaya olan ilgisi çekmeye başladı.

Çağın gerçeklik ve varlık anlayışı 'süje' ile bilme, sorgulama ile sağlanacaktı. Elbette sanatta bu değişime duyarsız kalamazdı.

Kübizm ile sanatçının doğa ile ilgisinin soyut sübjektif bir algı içinde gelişmesi obje-süje bağlamında tinsel etkinlikler, sanatçının dünyaya bakış açısını değiştirmiştir (Tunalı, 2003: 117). Sanatçının nesnel dünya ile olan ilişkisi, bir yanda bilim ve felsefesi ile, öbür yanda ise sanat etkinliği ile soyut bir dünyaya katılır.

"Resim sanatında Yeni Biçimlendirmeler" adlı yazısında Mondrian; günün uygar insanının yaşamının giderek doğadan uzaklaştığını ve soyut bir yaşama dönüştüğünü belirterek sanatında da bu gelişmeye ayak uyduracağını ve natüralist sanatın yerini soyut sanata bırakacağını söyleyerek Natüralizmden arınmış sanatın öznel nitelikler taşıyan doğa biçimleri ve renkleri tekrarlamayacağı için soyut biçimleriyle evrensel bir biçim dili yaratacağını söylemekteydi (Bektaş, 1992: 66).

Soyut sübjektif bir doğa algısı tanımında Aristo'nun idealar dünyasına gönderme yapılabilir. Platon esas gerçekliği dış dünyada değil, idealar âleminde bulur. Dolayısıyla; sanatın duyuşsal olarak görünen dünyayı yansıttığını. Fakat hiçbir gerçekliği olmadığını devlet diyalogunda şair ve ressamın yaptığı işi Platon hocası Sokrates'in Glaukon ile diyalogunda;

- istersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.

- evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların (Moran, 2003: 22).

Diyalogda soyut bir gerçekliği kabul eder. Platon kâinatın temelinde soyut bir "idea-fikir" olduğunu savunur. Evrende yaratılmış her şey bu âlemin bir kopyasıdır. Sanatçının yaptığı ise kopyanın kopyasıdır o düşünerek ve yaratarak empirik bir dünyadan çıkarak kavramlar dünyasına yönelir (Tunalı, 2003: 117).

Kısaca; insanın varlığı kavrayışı 'soyut' tur. Bu bakımdan soyutluk, insanın düşünce, bilim ve aynı zamanda sanat yaratmaları da 'soyut biçimler' olarak gerçekleşir. Esasında soyut bir biçim olan yazı tipografi halini aldığı anda özgünleşir ve yapıt olarak kalır.

De Stijl ve Tipografi

Hollanda Birinci Dünya Savaşı'nda tarafsız kaldığından dolayı Rusya ve çoğu Avrupa'daki sanatçıların aksine yenilikçi sanatçılar ülkelerini terk etmediler özgürce, kesintisiz çalışabildiler. Fakat uluslararası sanat dünyasından, sanatın merkezi olan Paris'ten tamamen izole edildiler.

Yirminci yüzyılın başlarında esas adı Christian Küpper takma adıyla Theo Van Doesburg (1883-1931) tarafından Neoplastisizm olarak da bilinen birçok üyeden oluşan De Stijl sanat hareketi yeni ve etkili bir duyuruyla 1917 yılında Hollanda'da kuruldu. Van Doesburg'un yanında yer alan başlıca ressamlar Piet Mondrian, Vilmos Huszâr ve Bart van der Leck ve mimarlar Gerrit Rietveld, Robert ve JJP Ud bulunmakta idi.

Yeni bir tasarım dili yaratmak isteyen De Stijl sanatçıları, teknolojiyi, sosyal ve insani değerleri, görsel biçimle birleştirmek istiyorlardı (Bektaş, 1992: 68). De Stijl savunucuları, yalnız bir uyum yaratmak için yeni ülküsel idealde, pür bir geometrik soyutlama kalıncaya kadar çalıştılar. Biçim ve rengin temellerini azaltarak, görsel kompozisyonları dikey ve yatay yönlerde basitleştirdiler ve sadece siyah ve beyazla birlikte ana renkleri kullandılar.

Mondrian, Kübizm ve Analitik Kübizm yoluyla kişisel gelişimine dayanan De Stijl teorisinin çoğunu formüle etti. Sonunda, saf ana renkler ve siyah-beyaz olarak düzenlenmiş çizgiler ve dikdörtgenlerden oluşan saf bir soyutlamaya ulaştı, adını da neoplastisizm olarak ünlendirdi.

De Stijl ismi 1917'den 1931'e kadar Hollanda'da belli bir sanatçı grubuna atıfta bulunmak için kullanılır. Aynı zamanda Hollandalı ressam, tasarımcı, yazar ve eleştirmen olan Theo van Doesburg, grubunun prensip ve teorilerini yayınladığı dergiyi De Stijl ismiyle çıkarmıştır.



Resim 1. Van Doesburg tarafından yapılan ilk De Stijl dergisinin logo tasarımı

De Stijl sanat dergisinin ilk baskısı 1917 yılının Ekim ayında yayınlandı (Resim 1). Derginin tek dikkat çekici parçası kapak tasarımıydı, Kapak, üzerinde De Stijl kelimelerinin parçalanmış karelere büyük harflerin çizildiği siyah dikdörtgenlerden oluşan soyut bir ifade içeriyordu. Dergi baskıya teslim edildiğinde standart yazı tiplerinde ayarlandığı için iç kısımlara tasarımcılar dokunmamıştı.

1919'da Van Doesburg, modernist tasarımı kitle kültürüne sokmanın yanı sıra, De Stijl ile ilişkili tüm sanatsal disiplinleri yazmak ve desteklemek için görsel olarak uygun bir form sağlamak düşüncesiyle yeni bir tipografik alfabe tasarladı. Hiç eğrisi olmayan kare veya

dikdörtgen içine yazılmış her bir harf prensipte her zaman büyük harflerin kullanılmasıyla görsel bütünlük sağlamak için tasarlanmıştır.

De Stijl sanatçıları tarafından birçok afiş hazırlandı ve reklamı yapıldı. Bart van der Leek, 1919'da Delf Salata Yağı Fabrikaları için bir poster yaptı (Resim 2). Bu posterde, sadece siyah ve ana renkleri kullanarak çok temel geometrik şekillerden oluşan bir erkek figürü tasvir edilir. Ayrıca; metne de köklü radikal soyut yalınlık uygulanmıştır.



Resim 2. Van der Leek, Delf Salata Yağı Fabrikasının afişi, 1919.

Grubun çalışmalarına temel oluşturan sanatsal felsefe, yeni plastik sanat (ya da Hollanda'da Nieuwe Beelding) olan neoplastisizm olarak bilinir.



Resim 3. De Stijl Dergi Kapak Tasarımı

De Stijl dergisi 1921'de Van Doesburg ile Mondrian tarafından standart sans-serif fontlarından yeni bir tasarım anlayışıyla tasarlandı ve basıldı (Resim 3). Kırmızı N.B. Harfleri “Nieuwe Beelding” yeni bir imaj temsili için kullandı.

De Stijl'e bağlı sanatçılardan birçoğu alfabe oluşturdu. Ancak bunlardan muhtemelen en etkili olanı Van Doesburg tarafından 5x5 kareye olarak bölünmüş eşit ağırlıklı kafeslerden oluşan bir san-serif modüler alfabesi fontuyla yapılandı. Bu alfabenin bazı harf karakterleri, özellikle de K, R ve X'i, pek çok okuyucunun okuyamayacağı alışılmadık bir şekildedir (Resim 4-5). Ardından Kurt Schwitters ve Frederick Kiesler gibi sanatçılar tarafından çeşitli varyasyonlarda geliştirildi. Bu yazı biçimi, 1923 yılına kadar modernliğin öncülüğünde uç noktalarda kaldı.



Resim 4. Theo Van Doesburg, “Alphabet”, 1917

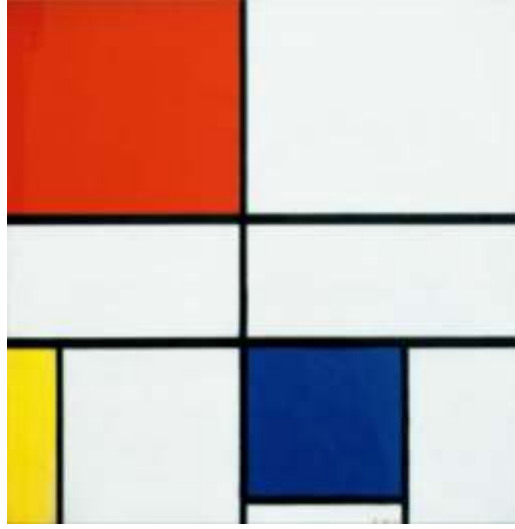


Resim 5. Theo van Doesburg, “La Section d'Or sergi afişi”, 1920, Kağıt üzerine mürekkep,

65 × 62,5 cm, Instituut Collectie Nederland

De Stil resimlerinde kullandığı temel yönler olan dikey ve yataylar, düşünsel karşılıkları olan görsel ifadelerdi; dikeyler, evrenselliği, öznel, maddesel, yataylar pasif ve kişisel kavramların sembolüydü (Resim 6). Mondrian'ın bu düşünce ve görüşleri ana renkler dışındaki renklerin özel duygular uyandırması gerekçesiyle mutlak gerçekliğe gölge düşürdüğü sanısıyla 1917 yılından sonra sadece ana renkler olan (sarı, kırmızı ve mavi) ayrıca siyah ve beyaz

acromatik renkleri düz çizgilerde kullandı. Kare ve dörtgenden başka hiçbir resimsel öğeye yer vermeyen yapıtlarıyla, görsel vokabülerini minimuma indirdi (Bektaş, 1992: 67).



Resim 6. Piet Mondrian, “Kırmızı Sarı ve Mavili Kompozisyon”

De Stijl sanat hareketi sanatçıları saf sanatın uygulamalı sanatlar tarafından özümsemesinin gerekliliğini savunuyorlardı. Bu şekilde sanatın ruhu, mimari yapıtlar ve tipografik yoluyla topluma nüfus edecek ve sanat gündelik sıradan nesnelere düzeyine inmeyecek, aksine gündelik nesnelere ve onların yüzeylerinde taşıdıkları sanatsal form ve tipografi yoluyla gündelik yaşamın düzeyi sanat seviyesine yükselmiş olacaktı (Bektaş, 1992: 67).

Biçim ise, dikey ve yatay karşıtlığı içinde yalın bir görünüme kavuşur. Harmoniye sahip tipografinin biçimsel yapısı yatay ve dikey, karşıtlığına dayalı içindeki primer renkli geometrik biçimlerin yapı elemanı olarak De Stijl tipografisinin karakteristik ifadesini oluşturur. Stijl tipografisinde renk, geometrik bir biçim elemanı olmaktan başka da bir fonksiyon taşımaz. De Stijl geometrik düzeni özünde zamansal olarak bakıldığında Bauhaus mimari yapı tasarımlarıyla koşutluk içindedir (Resim 7-8).



Resim: 7-8. Bauhaus Mimarilerinde yatay-dikey karşıtlığı

Bu açıdan bakıldığında, De Stijl tipografisi sanatı, doğaya karşıt soyut bir geometrik bir düzen anlayışını ifade eder. De Stijl Tipografi yapısında her şey rasyonel bir anlamda, her bir eleman orantılıdır.

Theo Van Doesburg hareketin temsilcisi olarak De Stijl'i Avrupa çapında tanıttı ve benimsetmeye çalışıyordu. Ancak 1921'de Van Doesburg Bahaus prensibine daha fazla odaklanmak için 1922'de Weimer'e taşındı.

SONUÇ

Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı (1914-18) yıllarında radyo gibi elektronik iletişim araçları yaygın değildi. Buna karşın propaganda aracı olarak kullanılmakta olan afiş-poster baskı teknolojisi ihtiyaca cevap verir nitelikteydi. Savaş dönemi koşullarına toplumun ilgisini çekmek, ordulara katılım sağlamak için tipografi ve afiş kitle iletişiminde insanlık tarihinin en kanlı savaşlarından biri olarak sayılan Birinci Dünya Savaşı'na katılan devletlerce kullanıldı (Bektaş, 1992: 54).

Bu dönemde bilim, teknolojik gelişmeler, savaş koşullarında yaşanan toplumsal değişim, sanat anlayışını ve sanatçının dünyaya bakışını değiştirdi. Yeni gelişmeler ile hızla ilerleyen teknoloji özellikle ulaşım ve iletişimde zaman ve mekân kavramlarını değiştirerek insanlığa yepyeni boyutlar kazandırdı. Bu değişim kavram ve algılama biçimleri sanatçıların dünyaya bakışını da değiştirdi. Kübizm ile başlayan ve ardından gelen soyut kavramlarla sanatçılar artık gördüklerini değil, görünenlerin yarattığı düşünce bazındaki izlenimleri yansıtmaya başladılar. Sanatçı içinde yaşadığı zamanın özellikleriyle koşutluk içinde algılarını ifade etmede soyut biçim diline yöneldi.

Bir sanat yapıtı kavramsal, estetik özellik taşıyorsa izleyici süjude anlamlar dizgesi yaratıyorsa sanatsal etkileşim amacına ulaşmış demektir. Sanatın sezgi yoluyla anlaşılması ile estetik haz alma kavramı kapısını açar. Duyusal olarak edinilen yalnızca sanat eserinin dışsal özelliklerini anlamaya ilişkindir. Sanat eserinde duygu dile getirmede kullanılan sembol ve işaretler izleyen açısından harita vazifesi görür.

KAYNAKLAR

- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dewey, J. (1934). *Art and Experience*, New York, Minton, Balch and Co, Böl. IV-V.
- Read, H. (1971). *Historie de la Peinture Moderne, Le Livre de Poche*, Paris (Akt. İsmail Tunalı: 2005), *Estetik, Remzi Kitapevi, İst.*
- Eco, U. (1977). *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a/M. (Akt. İsmail Tunalı: 2005), (9. Basım) *Estetik, Remzi Kitabevi.*
- Eco, U. (2001). *Açık yapıt*, (Çev: Pınar Savaş), Can Yayınları, İstanbul.
- Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (1995), *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat Schellin Felsefesinde Bir Araştırma*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Tunalı, İ. (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim. Rh+sanat* (6. Basım).