

PLASTİK SANATLARDA KAPI İMGESİ*

Serpil AKDAĞLI*^{1,2}, Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU**

*Dr. Öğretim Üyesi, Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

**Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Özet

Hayatı anlamlandıran sanatın kendi anlamı, hayatla iç içe oluşu ile alakalıdır. Sanatta tek bir idealden söz edilemeyeceği gibi, her durum, her nesne, hayatın içinde olan her şey sanatın konusu olabilmekte, sanatçısıyla farklılaşan ifade biçimleri ile çeşitlenmektedir. Plastik sanatlarda, sanat nesnesinden beklenen “açık yapıt” niteliği; geçmiş, şimdi ve geleceği anlama/anlamlandırma ve yorumlama olgusunu -*mecazen*- kapı imgesi ile özdeşleştirmemize olanak sağlar. Belleklerdeki -*yeniden biçimlenebilir olan*- sanatsal kapı imgesinin, sahip olduğu potansiyelle farklı anlam katmanlarının oluşturulmasına izin vermekte ve bu sayede doğurganlığıyla kendini oldukça farklı şekillerde özgürce gösterdiğine şahit olunmaktadır. Çoğunlukla işlevine ve maddesel varlığına aşina olunan kapıların; sembolik ve düşünsel özelliklerini pek çok alandan taşıdığını ve ‘formdan öte bir kavram’ olduğunu söylemek mümkündür. Sanatsal bağlamda kapı imgesi, ‘ben’ ve/veya ‘öteki’ne ait dünya(lar) için bir seçeneğe sahip olma(-ma) duygusu yaratmakta, bu da toplumsal öznelerin aşamalı olarak Baba-Devlet-Tanrı otoritesi ile ilişkilerinin görünür temsili olarak “kapı”nın biteviye sorgulandığı bir alan yaratmaktadır. Bir sanat formu olarak kapı imgesi, sanatın dönüştürücü gücüne duyulan ihtiyaç ölçüsünde tekrarlanmakta, yeniden biçimlendirme isteği uyandırarak, bir seçeneğe (daha) sahip olunduğunu düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Açık yapıt, Sanatsal İmge, Sembolik, Temsil, Kapı

THE DOOR IMAGE ON PLASTIC ARTS

Abstract

The meaning of art that makes sense of life is related to the meaning of life itself. Just as one can't talk about a single ideal in art, every object, everything in life, becomes the subject of art, and it is diversified with forms of expression differentiated by the artist. In plastic arts, the quality of “open work” enables us to identify phenomenon of understanding/interpreting the past, present and the future expected from an art object - metaphorically- with the image of door. The artistic door image in the memories - which can be shaped in a way - allows the creation of different layers of meaning in the possession and is witnessed freely in various forms by fertility. The doors, which are mostly familiar with their function and material existence; symbolic, and intellectual properties from various perspectives and is a 'concept beyond the form'. In artistic context, door image creates a feeling of having/not having a choice for the worlds belonging to “me” and/or “the other”, and this creates a space where “door” is constantly questioned as a visible representation of relation of subjects to Father-State-God authority. As an art form, door image has been repeated according to the need for art's transformation power, and awakening reforming desire it makes people think that they have another choice.

Keywords: Open Work, Artistic Image, Symbolic, Representation, Door

Giriş

Sanattaki değişkenin ifade oluşu, hem sanatçının hem de alımlayıcının duygusal tepkilerini doğrudan doğruya etkiler. Duygusal tepkileri içine alan ifade, değişen-dönüşen sanata ve sanatçıya doğrudan bir kavram ya da nesne buldurur. Burada, hayatın içinde var olan, sürekli ilişki içinde olduğumuz, bir “ifade formu” olarak kapı imgesinin tercih edilme sebebi belirlemektedir.

¹ Bu makale şahsımın hazırladığı “Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir. Bu makale, 7-9 Nisan 2018 Uluslararası İnsan ve Tolum Bilimleri Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

² Sorumlu yazar e mail: serpil.akdagli@dpu.edu.tr

Formların sadece sağladığı fayda olarak hayatlarımızda yer alışlarının ötesinde kendi varlıksal ve temsili güçleri çoğu zaman göz ardı edilir. Göz ardı edilmekle de kalınmaz, gözler kör, kulaklar sağır eylenir. Hayatı anlama-anlamlandırma gibi bir çabanın içinde olmak istenmez. Fakat sanatın sıradan bir nesneyi bile sanat eserine dönüştürebilme gücüyle hayata dair farkındalık artmaktadır. Sanatçının içtenlikle ve kendiliğinden seçmiş olduğu sıradan bir kapının, sanat yapıtına dönüştüğü örnekler bunu kanıtlamaktadır. Anlaşılabilir ve çok açık olmasa da bilmenin-anlamanın sınırsızlığını ve çeşitliliğini kanıtlaması bakımından kapı imgesi, tüm bahaneler gibi temsil gücüyle ve sembolik değeriyle hem hayatı hem sanatı anlamlandırması bakımından önem taşımaktadır.

Kapı imgesini ele almak için yapılan sınıflandırma, sanat tarihsel, mimari ya da zanaat ürünü olarak değil ilkçağdan günümüze kadar uzanan bir süreçte -özellikle 20. yüzyıl ve günümüz örnekleri- akımlar paralelinde sanatsal disiplinler çerçevesinde belirlenip resim, heykel, enstalasyon gibi plastik sanatlarla sınırlandırılmıştır.

Kapı imgesinin sembolik ve göstergebilimsel değeri, sosyo-politik imge olarak kapının psikopatolojisi, kapının kavramsal temsilleri, kapıya dair olasılıklar ve çokanlamlılığı ve kapının gelişen bir metafor oluşu araştırmanın temel fikirleridir. Bu temel fikirler doğrultusunda, öncelikle imgenin ontolojik, epistemolojik, kavramsal, göstergebilimsel, estetik ve yapısal felsefe açısından tanımına yer verilmektedir. Kapı imgesinin tarihsel süreçte geçirdiği sembolik ve göstergesel değerini; gelenekselden moderniteye, Tanrı-Devletten birey hiyerarşisine indirgeyen gücün ve otoritenin simgesi, rekabetçi, davetkâr şehir kapıları, karşı güç otoritesi olarak zafer takları ve başkalaşan dünyanın sonucu olarak başkalaşan ev ve oda kapıları belirlemektedir. Toplum ve birey yaşamını sosyo-politik açıdan etkileyen unsurlar doğrultusunda kapı imgesinin psikopatolojisine, geleneksel-din merkezli bireyden modern fakat ötekileştirilip yabancılaştırılmış bireye dönüşen süreç üzerinden yaklaşılmaktadır.

Ağırlıklı olarak 20. yüzyıl sanat yapıtlarındaki kapı imgesinin barındırdığı kavramsal temsiller, kapının formu ve işlevselliğine, anlamsal olarak sağladığı olasılıklara ve iç mekân-dış mekân ayrımında, zaman-mekân algısının değişimi ile gelişen kapı metaforuna dayandırılmaktadır. Form ve işlevsellik açısından kapı imgesinde, açıklık ve/veya/ya da kapalılığın aynı zamanda aralık olmaya, arada kalmaya denk düştüğü vurgulanmaktadır.

Kapı İmgesinin Sembolik ve Göstergebilimsel Değeri

İnsanın duyularıyla algıladığı zihinsel gerçeklik, imgeyi üretenin yaşantısı, geçmiş deneyimleri, içinde olduğu duygusal ve sosyal durumlara göre farklılık gösterir. Dolayısıyla duygu, düşünce ve görüleni zihinden çıkarıp bir yüze aktarma girişimi, çok çeşitli imge oluşturma olanağı bulur. Zihinsel bir süreçten geçen ve yaşamsal gerçekliklerle şekillenen imgeler, her bireyde yeni bir imgeye dönüşür.

İmge, zihinde oluşan izlenimleri, dünyaya ilişkin gerçeklikleri, yeniden üretir ve belirli bir bilince dair görsel yansımalar sunar. İmgenin sanatsal temsili, gerçeklikle olan ilişkisine bağlıdır. Henri Bergson (1859-1941)'a göre edimsel olarak verili olan imge, bir tür varoluştur ve bu varoluş içinde kişi, maddeyi kendinde bir imge haline getirip onu, imgeler bütünü olarak algılar. İnsanın doğuştan getirdiği yaratma yeteneğiyle algıladığı bu imgeler bütünü, değişik formlar alır. (Bergson, 2007, ss.7-14)

Göstergebilimsel açıdan kapı imgesi, dilsel ve dildışı görsel gösterge olarak ele alınabilir. Sanatta, doğrudan kendi nesnel varlığıyla resimsel yüzey oluşturan ya da çeşitli izdüşümlere olanak sağlamasıyla tercih edilen kapı imgesi, herkes için aynı şeyi simgelemez. Ama kapı imgesi maddi varlığıyla, kapının maddi özelliklerini gösterendir. Maddi boyutuyla algılandığında herkes için aynı gösterendir. Gösteren olarak kapıyı anlama ya da yorumlama sürecinde de kapı imgesi gösterilendir. Gösteren-gösterilen ilişkisinde de kavramsal içerik olarak kapı imgesi göstergedir.

Anlam kapsamı çok geniş olan kapı, aynı zamanda anlamla, biçimi bir araya getiren bir dil göstergesidir. Gösterge; *“Bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi gerçeklik düzleminde değil de, başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilebilmesini sağlayan simge ya da işaret”* tir. (Sözen, 2003, s.93)

Kavramsal imge olarak kapılar, kendilerinden başka şeylere işaret edip, başka anlamların temsili olurlar. *“Öte yandan, bir gösterge gösterdiği şeye benziyorsa, gösterdiği şeyle açık bir benzerlik sergiliyorsa, bu göstergeye temsili gösterge, buna karşın, anlamı, göstergeyi kullananın özelliklerine ve gösterenin kullanıldığı bağlama göreli, bağlı olan göstergeye ise, durumsal gösterge adı verilir.”* (Cevizci, 1999, s.386) Bu doğrultuda kapı imgeleri, kendi fiziksel gerçekliklerinin dışında gösterilen durumsal göstergelerdir. İşaret edilen bu anlamlar ya da temsiller, gösterge olarak dile bağlıdır.

Yapısalcılığın gelişiminde önemli rolü olan dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913)'e göre, göstergenin temel koşulu bir gösteren ile bir gösterilen'i kapsamasıdır. Dil göstergesi de gösterenle bir gösterilenin, birbiriyle karşılıklı ilişki içerisinde olduğu iki yanlı bir gerçektir. Ayrıca dil göstergesi bir kavram ile bir işitme imgesini birleştirir. Burada işitme imgesi ses değildir, sesin zihinde bıraktığı duyumsal etkidir. (Vardar, 1971, ss.60-80) *"Saussure'ün gösterge kuramında göstergenin belirlenen nitelikleri arasında, onun -birbiriyle çelişkili gibi görünen- değişebilirliği ve değişmezliği de vardır. Değişmezlik kavramıyla anlatılan, bir göstergenin, onu kullanan toplum bakımından zorunlu olduğudur. Birey, anadilini edinirken çevresinde hazır bulduğu, toplumun ona sunduğu dilin göstergelerini kullanır."* (Aksan, 2006, s.35)

Jacques Derrida (1930-2004) ise göstergenin tanımı ve sınırı ile ilgili farklı görüştedir. *"Saussure'e göre gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur; gösteren ve gösterilen, bir kâğıdın iki yüzü gibidir. Kâğıt yırtılırsa iki tarafıda yırtılır. J. Derrida işte bu noktada Saussure'e karşı çıkar ve gösterilenin bu şekilde gösterene bağlı olamayacağını, çünkü anlamın sınırlandırılmayacağını söyler ve bu yönüyle Saussure'den ayrılır."* (Uçan, 2009, ss:2283-2306) Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth (1945-) ise nesnenin temsilinin, nesnenin kendisiyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu, nesneye yüklenecek anlam çeşitliliğini, sanat eserinde dil ve anlam ilişkisini *"dilbilimsel felsefenin etkisiyle sanat varlığını, dilbilimsel önermeye benzer bir sanat önermesi olarak görmüş ve dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelemeye başlamıştır."* (Atakan, 2008, s.57) Nesnelere, fikirlerin önüne geçmemelidir. Kelimelerin anlamları ile sözcüklerin, adlandırdıkları veya tanımladığı nesne ve şeylerle nasıl ilişkili olduklarını sık sık araştırmış, sanatı, nesnenin ötesine fikir alanına dâhil etmek istemiştir. Bu alanda Ludwig Wittgenstein'nin (1889-1951) dil felsefesi üzerine yaptığı önermelerden etkilenmiştir. *"Önermelerin zihinde canlandıramadığı şey, gerçeklikle ortak sahip oldukları ve onların olayların durumunu canlandırabilmelerini sağlayan mantık düzenidir. Mantık düzeni önermelerle sergilenir ya da ifade edilir ama temsil edilmez; dile getirilmekten çok gösterilir."* (Murray, 2012, s.291)

Wittgenstein, gerçekliği ortaya çıkarmanın, onu, dile getirerek değil, düşünceye açıklık getirerek mümkün olacağını düşünmüş, sözcüklerin kullanımına bakmayı ve bu kullanımları görmeyi teşvik etmiştir. Sözcüklerin kullanımına bakmak ve bu kullanımları görmek, sanat kuramının özündeki tözcülüğe* karşı çıkmak demektir. Kosuth, tözcülük karşıtı bu görüşü, sanatın özüne yönelik temel arayışa uygulayarak, sanatın özü olmadığını, aynı anlamı veren farklı göstergelerin, farklı gerçeklikleri temsil ettiğini göstermeye çalışmıştır. (Murray, 2012, s.293)

"Dil esas olarak var olanı adlandırır, bu adlandırma var olanı dile getirir ve onu görünür kılar. Adlandırma, var olanı varlıktaki oluşa atar." (Heidegger, 2007, s.64) Nesnelere ve onları temsil eden sözcükler arasındaki ilişkiyi irdeleyen Kosuth'un bu bağlamda meydana getirdiği obje, objenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri değerlendirdiği, (Antmen, 2010, s.195) "Bir ve Üç Sandalye" eseri ile aynı mantıkta üretilmiş, nesne, fotoğrafı ve sözlük tanımı içeren dizi yapıtlarından "Bir ve Üç Kapı"sı da dilsel göstergeler ile ilgilidir.(Resim 1)



Resim 1. Joseph Kosuth, "One and Three Doors, (Bir ve Üç Kapı)", 220x400cm, 1965

*TDK'nın Felsefe Terimleri Sözlüğü; Töz: Değişen durumlar ve niteliklere karşı kalıcı olan; bir başka şeyle ya da bir başka şeyde değil, kendi kendisiyle, kendi kendisinde var olan. Öznede değil, kendinde var olan. Tözcülük: Bir ya da birçok tözün varlığını kabul eden öğretiler.

Burada kapının tanımı (kavram) gösteren, kendisiyle aynı boyuttaki fotoğrafı gösterilen ve kapının kendisi, üçü birlikte bütün olarak bir gösterge olmakta, düşüncemizde bir kapının nasıl oluşturulduğu sorgulanmaktadır. Gördüğümüz ve kullandığımız kapı, nesne midir, yoksa onu tanımlamak ve başkalarına anlatmak için kullandığımız 'kapı' kelimesi midir?

Görünür, somut ve sıradan şeyleri açıklamak, tanımlamak için kelimeleri nasıl kullandığımızı, sözcükleri nasıl temsil ettiğini, tanımladığını ya da ifade ettiğini ya da somut olmadığında bunun nasıl daha karmaşık hale geldiğini bize anlatmaktadır. Bu nedenle, Kosuth, dilin anlam ve kimliği ifade etmede ayrılmaz bir rol oynadığını vurgulamıştır. Kelimelerin, sıradan somut şeyler ve nesnelere için sözlü ve yazılı eşdeğerleri haline gelmesinin nedenleri ve nasıllarının farkına varılmasını sağlamış olan sanatçı, kapıyı onun fotoğraftaki karşılığıyla ve görselleştirilen kavramla (kelime ve tanımı) birleştirip, tanımlamayı değiştirirken, bir çeşit temsil analizi yapmıştır. (Farago, 2011, s.269) Fakat en doğru temsil hangisidir? Kapının kendisi mi, fotoğrafı mı, tanımı mı? Sıradan nesnenin sanat ortamında tartışma açan bir platform oluşturması ve yeni anlamlar keşfetme açısından bu açık uçlu sorular, kapıyı, sanat nesnesi-tartışma nesnesi hatta şaşkınlık nesnesi konumuna taşımaktadır. Kosuth, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesneyle, sanatın yönünü değiştirmesi ve hazır-nesnenin ilettiği 'şey'lerle, sanatın yeni bir anlam ve yeni bir dil kazandığını düşünmüş, "*Duchamp'tan sonra sanatçının sanattan değil, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesini zorunlu*" (Antmen, 2010, s.196) görmüştür.

İmge/sembol/gösterge olarak sanat yapıtı, temsil ettiğini soyut-düşünsel-oluş haliyle içinde taşır ve sanat nesnesi gerçekliği olarak somutlar. Tarihsel süreçte kapı imgesine yüklenen anlamlar -ister yüceltme ister kutsiyet kazandırma amaçlı olsun- maddesellikten arındırılmakta, gösterilen şeyler olmaktan ziyade, temsil ettikleri şeyin mahiyeti her ne ise onun otoritesinin gücünü pekiştiren/arttıran ruhani bir araç-nesne konumuna taşınmaktadır.

Sosyo-Politik İmge Olarak Kapının Psikopatolojisi

Sosyo-politik imge olarak kapı, sanatsal oluşumların zaman içindeki değişim, gelişim ve dönüşümlerini hem bireysel hem de toplumsal açıdan değerlendirip yapısal analizini ortaya koyma olanağı sunar. Tarihin akışı içinde, insanın kendi varlığıyla, sanatın somut varlığını kavrayışı ve sanatı biçimlendirishi, toplumsal sanat kültürüyle iç içe geçer.

En ilkelinden en gelişmişine her toplumda sanat, önemli bir rol üstlenir; bir toplumun sanatına bakarak, kendini oluşturan toplumsal sınıflar hiyerarşisindeki ayrımları, devletin bütüncül yapısını, devletlerarası ilişkilerini düzenleyip organize etmede aldığı konumu, eşdeyişle insan-toplum etkileşimi hissedilebilir. Bu etkileşim, içinde yaşanan sosyal yapının gerçeklikleridir. Sanatçılar ne kadar özgün olsalar da içinde buldukları topluma dayanır ve o toplumdaki beslenirler. Ekonomisi tarıma dayalı toplumlarda sanat, krallar, soylular ve din kurumlarına bağlı ve onlara hizmet ederken, kentsel yaşamda burjuvalar ve aydınlara hitap etmiştir. Modern sanayi toplumuna gelindiğinde ise sanatın özerkliği, sanatçının bireyselliği ön planda olmuştur. (Turani, 2011, s.157) Sosyo-politik imge olarak kapının psikopatolojisi, ister geleneksel yaşamda ister modern yaşamda olsun, toplum-birey bağlamında yöneten-yönetilen ilişkisini incelemeye olanak sağlar. Dahası, her çağın özelliklerine göre şekillenen insan modellerinin "Tanrı-Kral" otoritesi altındaki konumunun giderek "Tanrı-Devlet-Baba" otoritesine doğru yeni bir konuma evrilişi söz konusudur. Sosyo-politik otorite, tüm insani gereksinimleri yok saymaktadır. Üretim ilişkileri, üretici güçler, üretim koşulları değişmiş; kapitalist düzen gelmiş; maddi değerler ile manevi değerler arasında sıkışıp kalarak, duygu, düşünce ve davranışlarında işlev bozukluğu yaşayan, hastalıklı bir toplum açığa çıkmıştır.

Afro-Amerikalı Hammons'ın "The Door Admission Office (Kabul Ofisi)" (Resim 2) isimli eseri, 1960'lı yıllarda Amerika'da, Afrika kökenli insanlara ten renklerinden dolayı yapılan yoğun şiddet ve baskıya yönelik bir eleştiri sunduğu düşünülmektedir. Siyahi çocukların okula ne kadar zor bir şekilde kabul edildiklerini hatta çoğu zaman okula alınmadıklarını gösteren bu temsil, resmi kurumlara ya da devlet okullarına ilk başvuruların yapıldığı ofisleri temsilen galeri mekânına yerleştirilmiş ağaç bir kapıdır. Sanatçı, elleri, yüzü ve gövdesini boyayarak kendi izini bıraktığı kapı, siyahi insanların vatandaşlık haklarına yapılan tacizi görünür kılmaktadır.



Resim 2. David Hammons,
“The Door Admissions Office (Kabul Ofisi)”, 1969



Resim 3. Santiago Sierra,
“Aviso Publico/Public Notice (Kamu Duyurusu)”, 2006

Ben ve öteki ile iktidar arasındaki iletişim(-sizlik)in boyutlarını, uyum(-suzluk)unu, birbirleriyle mesafesini, eşdeyişle, özel ve kamu alanlarında gelişen yöneten-yönetilen ilişkisinde otoritenin gücünü/güçsüzlüğünü anlamlandırmamıza aracılık ettiğini varsaydığımız kapı imgesi *-modern çağla birlikte-* dışsal egemenlikten içsel tutsaklığa dönüşen temel duygu durumunun ifadesine dönüşür. İspanyol sanatçı Santiago Sierra'nın (1966-) sosyal heykel, çevre sanatı, görüntü ve politik aktivizmin kombinasyonu olan yaklaşımı, sanat aracılığıyla keşfedilen sosyal eşitsizlikleri iyice açığa çıkarmaktır. (Heidenreich, 2001) “Aviso Publico/Public Notice (Kamu Duyurusu)” (Resim 3), isimli eseriyle Sierra, günlük hayatta hüküm süren iktidar güçlerine gönderme yapar. Para karşılığında anlamsız ya da hoş olmayan işleri üstlenmek zorunda kalan yoksul bireylerin sömürülmesi ve dışlanmasını açığa çıkararak bu duruma müdahale eder. “Aviso Publico/ Public Notice (Kamu Duyurusu)”, gerçekliğin tekrarı değildir ama gerçek mekânizmalara meydan okur. Eserin özünde, haklarından mahrum bırakılan, dışlanan, engellenen herkesin seyirci konumuna düşmeden ve seslerini çıkarabilmeleri için sürekli oluşan bir gerilim olduğu düşünülmektedir.

Kapıya Dair Olasılıklar Ve Çokanlamlılık

Fikir, şey, işlem ya da içerim, bütünsel olarak anlamı iletmekte yapılandırılan göstergelerdir. Çokanlamlılık (polysemy) ise “değişik etkenlerle bir göstergenin yansıttığı temel anlamın yanı sıra yeni yeni kavramları da anlatır durumda olmasına, göstergenin temel anlamını yitirmeden yan anlamlar kazanmasına” (Aksan, 2006, ss.70-71) denir.

Gösterilen ve gösterge bağlamında, kavramsal bir imge olarak kapının, algıya göre değişebilirliği ve bilindik bir gösterge olarak kabul edildiğinde, kapı imgesinin anlam sınırsızlığı mevcuttur. Sanatın anlamından ziyade sanattaki anlama bakılacak olunursa, her sanat yapıtının bir şey ifade etmesi gerekir ve yapıta anlamı verecek olan sanatçı, anlam yüklü yapıt ve anlamı anlayan (anlaması beklenen) alımlayıcı arasında bir ilişkinin varlığından söz etmek gerekecektir. Bu ilişki içinde ilgi ve merak edimi, anlamı, kavranabilir, sorgulanabilir, tartışılabilir bir platforma taşıyarak, anlama yeni boyutlar kazandırabilir. Her sanat yapıtı, her alımlayıcıda ilgi ve merak edimi uyandırmayabilir, sanatçının iletmek istediği anlamı buldurmayabilir. Hatta sanatçının iletmek istediğinden bambaşka bir anlama da ulaştırabilir. Bu noktada, anlamın mutlak gerçekliği olarak iddia edilen şey, öznel bir yapıya bürünür.



Resim 4. Yoan Capote, "Doubt (Şüphe)",



2006 Resim 5. Yoan Capote, "The Other Exit (Başka Çıkış)", 2014

Yapıtta barınan anlamı, şüpheyile karşılaşmaktan yana olan Kübalı çağdaş sanatçı Yoan Capote'nin (1977-) eserleri aracılığıyla, halk arasında etkileşim kurma çabası dikkat çekicidir. Geleneksel bakış açısını sürdürerek de eserlerinin işlevsel olabileceğini savunan sanatçı, "Doubt (Şüphe)" (Resim 4) ve "The Other Exit (Başka Çıkış)" (Resim 5) çalışmalarıyla, izleyende hem bir şüphe hem de olasılıkların sınırsızlığı etkisi uyandırmayı amaçlamış, anlam karmaşası yaratmaktan ziyade, anlama ulaşmanın, şüphe etmekle başladığını ve şüphenin doğuracağı anlam sorgulamalarıyla birçok anlama ulaşılabilirliğini vurgulamıştır. Her bilginin, her disiplinin iç içe geçtiği, insanoğlunun doğruyla yanlışı, iyiyile kötüyü, akla kararı seçmekte zorlandığı günümüzde, artık tek bir gerçekliğe ulaşmanın imkânsızlığından dem vurulur olmuştur. "The Other Exit (Başka Çıkış)", şüphe etmenin, sorgulamanın kaçınılmazlığını vurgulamakta, var olan sorguların tek bir çözümü varmış gibi görüldüğü durumlarda bile, aslında birçok alternatif çıkış ve anlamın olabileceğini ima etmektedir. Karamsar bir bakış açısıyla bu eser, bir yanlışın yankılanarak çoğaldığı ve yayıldığı ihtimali hakkında bildirimde bulunduğu düşünülmektedir.

Sanatın süreçle bağlantısı düşünüldüğünde, yaşanan değişimlerin, dönüşen anlamların ve hatta anlam karmaşalarının belirleyicileri insanoğludur ve bu anlam ve anlam karmaşalarının çözülmesi, hem ulusal hem de evrensel verilerin, zaman ve mekân ilişkisi kurularak mümkün olacaktır. Sanat yapıtında anlam, kapı olma işlevinin çok ötesine geçebilmektedir. Herhangi bir sanat yapıtında mutlak bir gerçeklikten söz etmek ne kadar zorsa, o yapıtın anlamının neye karşılık geldiğini tam olarak söylemek de o derece muğlaktır.

Sanat yapıtlarının anlamı, şimdiki zaman ve mekân ile sınırlı olmayıp, başka yer ve zamanda kurduğu ya da kuracağı dolaylı ya da dolaysız bağlantı ile çoğalabilir. Özellikle günümüz sanat yapıtlarının disiplinlerarası niteliğinden doğan anlam katmanlarının çokluğu, izleyenleri, onları sınıflandırmada her ne kadar zorlansa da, ulaştığı kitlenin niceliği bir avantaj olarak değerlendirilmektedir. Bu noktadan yola çıkılarak verilebilecek örneklerden biri, çalışmalarında doğal ve suni nesnelere arasındaki ilişkiyi inceleyen Amerikan sanatçı Victoria Fuller (1953-)'in "Archway of the Knowledge of Good and Evil (İyi ve Kötü Bilginin Geçidi)" isimli enstalasyonudur (Resim 6).



Resim 6. Victoria Fuller, "Archway of the Knowledge of Good and Evil (İyi ve Kötü Bilginin Geçidi)", 1998

Fuller'in galeri mekânında yaklaşık yüz altmış iki adet kitaptan oluşturduğu 'archway' (kemer, kemeraltı, geçit anlamlarında) formu, kitapların kenarlarında yazılan kelimelerle anlamlandırılabilirdiği gibi, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmaları ve dünyaya geçişi olarak da anlamlandırılabilir. Şöyle ki; Âdem ve Havva'nın cennetten kovulma nedeni olan, yedikleri yasak meyve "İyi ve Kötü Bilginin Ağacı"ndan gelmektedir. Tanrı cennet bahçesinde iyi ve kötü bilginin ağacını yaratır aynı zamanda bu ağaç, hayat ağacıdır (Genesis 2:9-3). Yasak meyve yenmiş, suç işlenmiştir. Âdem ve Havva çıplaklıklarını artık görüyorlardır ve cennetten kovulmuş, tüm günahların işlendiği dünyaya gönderilmişlerdir. Pek çok kültürde, yeni evlenmiş çiftlerin 'dünya evi'ne girmesine mecazen temsili bir kapı altından geçme ritüellerinin olduğu hatırlanacak olursa, Fuller'in kitap kenarlarında yazılmış olan "tecavüz, ırkçılık, utanç, kıtlık, keyif çatma, yükümlülük, bütünlük, eşitlik, taşkınlık, kin, hırçınlık, bilgelik, maneviyat ve cehennem gibi kavramlar artık tüm insanlığın içinden geçtiği bir kapıya dönüşmektedir. Bununla birlikte, kitabın ham maddesinin ağaç olduğu düşünülecek olursa, Fuller'in kapısı, kesilmiş bilgi ağacının kerestesinden yapıldığını bildirir.

Değişen Zaman ve Mekân Algısı İle Gelişen Kapı Metaforu

Zaman ve mekân, sanat tarihi, felsefe, sosyoloji, coğrafya ve siyaset olmak üzere birçok disiplinde ele alınmış ve her birinde kendine özgü tanımlara varılmıştır. Zaman ve mekân estetik ve sanatsal nitelikte incelendiğinde, özellikle mekânın, zamanla olan bağı, diğer zaman ve mekânlarda gerçekleşmesi olanaksız bir bütünsellik arz etmektedir.

Değişen zaman ve mekân sorunuyla etkin bir şekilde etkileşim kurabilmek için, sanat eserleriyle aralarındaki diyalektik ilişkileri, gerilimleri ve kavramsallaştırmaları vurgulamak gerekmektedir. Sanat doğası gereği zaman ve mekân bağlamında süreçlere ve oluşlara odaklanmaktadır. Bu da, sanatsal etkinlikleri, mekânsal, zamansal ve kavramsal boyutlarıyla ele almayı gerektirir.

Zaman ve mekânın varlıksal geçiciliğinde, temsil edilebilirliği, 20. yüzyılın başından itibaren egemen güçlerin etkisinden kurtulup, sosyolojik bir gösterge olarak sanatçının iradesiyle belirgin bir hal almış, sanatçının bir özne ve toplumsal kimlik olarak varoluşunu olanaklı kıldığı bir çevrede yayılmıştır. (Çağlayan, 2009, ss.171-206) Teknolojik-teknik değişim ve gelişimler, mekânı ve zamanı kavrayışta ve biçim anlayışında değişimler yaratmıştır. Modernizmle birlikte mekân algısı daha çok zihinsel bir sürece dayanmaya başlamıştır. Kübizmin nesneye getirdiği analitik çözümlenmeler, mekân içerisindeki nesnenin farklı bakış açılarından görülmesi, zaman ve mekân ilişkisinde soyut bir diyalog geliştirmiştir. Sürrealizmle birlikte düş ve gerçek dünya arasında bir ortam olan mekân, Dada ile sanat yapıtıyla bütünlük halinde sunulmuştur.

Sanat yapıtıyla ilişki içinde olan mekânın, içsel bir düzen ve yapısı bulunmaktadır. Zaman ve mekân, sanat eserlerinin yaşadıkları, algılandığı ve temsil edildiği farklı yolların ayrılmaz olduğu gerçeğini vurgular. Yerel ve küresel, tarihsel ve çağdaş, gerçek ve sanal arasında dinamik oluşumlar yaratır. Ben-öteki, içerisi-dışarı, mahremiyet ve kamusal gibi kavramları yeniden değerlendirmeye imkân sağlayan kapılar ise, zamanın ve mekânın değişimiyle çeşitli boyutlarda değerlendirilebilmektedir.

Gerçek işlevini yitirerek sanatsal işlev kazanmış kapı(lar) aracılığıyla, zamanın dâhil olduğu mekânı değerlendirmek zor, ancak zorunludur. Sanatçı, sanat nesnesi ve sanat alımlayıcısını içlemleyen bir mekânsal sınıflamayı gerektirir. Böylelikle, sanatçının atölyesinde başlayıp kamusal alana taşınan bir sanat nesnesi olarak kapı metaforu algısı oluşturup, varsayımsal ancak anlaşılabilir bir süreci yaşamak mümkün görünmektedir.

20. yüzyıl sanatı ile doğrudan bağlantılı olan günümüz sanatını modern ve post modern gelenek çerçevesinde incelendiğinde, kapı imgesinin salt bir ifade biçimi olarak kullanıldığı söylenebilmekte, özellikle, 1930'lardan günümüze kapı imgesinin birçok sanatçı tarafından pek çok defalar kullanıldığına tanık olunmaktadır. Resim, heykel ve enstalasyona alternatif teknik ve bakış açısı sunan söz konusu sanatçıların tercihlerinin 'kapı'dan yana olmasının tesadüf olmadığı kolayca söylenebilmektedir; izleyiciye içinde bulunduğu duruma alternatif yeni bir konum önerilmesi dolayısıyla sanatta daima var olan sorgulamaların yeni bir doğrultuya girdiği hissedilir ve adeta, statüsü değişen sanat nesnesinin edindiği yeni konumunun geçmiş veya gelecekle ilintili olarak sorgulanması talebi cisimleşmektedir. (Resim 7) Bu bize, sanatçılarda benzer kaygıların olduğunu yanı sıra, ortak bir değer haline gelmiş kapı imgesinin farklı söylemlerde kullanılabilir bir potansiyel taşıdığını da göstermektedir. Var olan her şeyin zıddıyla (ters) ilişkisi düşünüldüğünde ise farklı zamanlar, farklı coğrafyalar, farklı kültürlerde tesadüf olamayacak kadar çokça üretilmiş (ortak) imgenin evrensel bir kapsamının olduğu, kapı temsillerinin hem benzer hem de farklı söylemleri içinde barındırdığının göz önüne alınması gerektiği ortaya çıkmaktadır (Resim 8).



**Resim 7. Chiharu Shiota,
"Other Side (Öteki Taraf)", 2013**



**Resim 8. Ai Weiwei,
"Template (Kalıp)", 2007, Kassel- Almanya**

'Bilen özne' olarak insan, 'bilgi nesnesi'nin sağladığı fayda bilgisiyile ilgilenmektedir. *Protagoras'a göre, "İnsan, hem var olan hem de var olmayan her şeyin ölçüsüdür."* O, bu sözyle doğrulukların kişilere göre değiştiğini ve değişmez bir doğruluğun bulunmadığını söylemek ister. (Tunalı, 2009, ss.43-44) Konumuz bağlamında, kapının varlığıyla ilgili fayda bilgisinin, tek başına 'geçerli', 'olasılıklı', 'doğru' ya da 'yanlış' olduğuna dair bir kesinlik olmamakla birlikte, bilen öznenin bildiğini sandığı kapı imgesinin varlığının tüm zamanları ve mekânları kat ettiği ve dikkate değer bir önemini olduğu gözden kaçmamaktadır.

20. yüzyılda sanat alanında sıradan nesnenin sanat nesnesine dönüşebilirliği gözlemlenmiş, dolayısıyla sanat nesnesinin çeşitli bilgi-anlam katmanlarına sahip olabileceğinin sorgulanabildiği bir zemin oluşmuştur. Bu şu anlama gelir; artık bilgi nesnesi olarak seçilen sanat nesnesinin geçirdiği dönüşümlü evreleri bilme ve bildirme zorunluluğu vardır.

Bilgi nesnesi olarak seçilmiş 'Kapı imgesi'nin bilindik tanım ve işlevlerinden soyutlanması imkânsızdır. Sanat nesnesi konumundaki bir kapı formunun dini, psikolojik, sosyolojik ve kavramsal açıdan algılanabilecek bir imge olduğu sayılıyla hareket edilebilmekte, böylelikle 'çok anlamlı/çok katmanlı niteliğe sahip 'açık yapıt' metaforu belirlemektedir. Bilgi nesnesi olarak temsil gücüne sahip her nesne gibi kapı-oluş, farklı kültürleri tanımlayan sanat yapıtlarında dolaylı yoldan ya da doğrudan ele alınabilmekte, gösterge niteliğine bürünebilmektedir.

Tüm bu belirlenmişlikler doğrultusunda, kapı imgesi hakkında üretilebilecek anlam-bilgi çeşitliliğini, bu bilginin değişebilirliğini ve sınırlı fizikselliklerinden öte kavramsal düzeyde kurduğu ilişkileri anlama/anlamlandırma ve dahası katkı sağlamaya yönelik düşünsel bir form olduğunun ispatı doğrultusuna gidilmiştir. Böylelikle plastik sanatlar alanında kapı formunun hem temsil gücü hem de yüzey olarak sağladığı olanakları sorgulamak kaçınılmaz olmuş, yaşamın her alanında gördüğümüz her türden kapının, sıradan bir nesneden çok daha fazlası olduğunu bildirmeye yönelik bir farkındalık yaratma gereği temel gereksinim haline gelmiştir.

İnsan doğası gereği bir nesneyi fark eder ve ona yönelir; görsel algılamada bu, algılanan şeyin gözün gördüğü biçim olduğu anlamına gelmektedir. Resimlere konu olan kapı imgesinin hem sanatsal bir bahane/amaç hem de tuval yüzeyiyle kurduğu özdeşlikten dolayı bir araç olması halinde, eşdeyişle sanat nesnesi olarak seçilmesi durumunda -edinilmiş bilgiden esinle- analiz etme ve yorumlama gücünün elde edildiği diyalektik ilişkinin kurulması anlamına gelmektedir.

Günlük hayatta karşımıza çıkan ama çoğunlukla dikkatimizi çekmeyen kapılara ait parçaların, en az kapının kendisi kadar önemli olduğunu kavramak gerekmektedir. Kapının aksesuarları dikkatimizi çekmezler çünkü algılarımız bütünü görmeye alışkındır. Oysaki o parçalar, kapıyı bir bütün kılan önemli elemanlardır. Neden öncelikle ve genelde bütünü görürüz? Bu sadece beynimizin bize kurduğu algısal bir oyun mudur? Cevap aslında çok basit. Kapıyı var eden ya da başka bir deyişle kapı imgesini algıda tamamlayan, menteşe, asma kilit, anahtar deliği, tokmak gibi bazı elemanlar bizim için bir şey ifade etmezler. Bizi daha çok, sağladıkları fayda ilgilendirir. Maddesel varlıkları bizim için önemli değildir. Hele bir de eskimişlerse daha da değersiz olurlar.

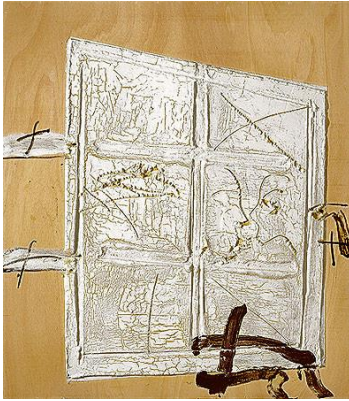
Sanatsal yaratım sürecinin ilk aşaması olan biçim'i, Mehmet Ergüven, tamamlanan süreç ile amacına ulaşmış oluş olarak görmektedir. Biçim'i, oluş'un sonuç ve gerekçeleriyle özdeşleştirir fakat biçim'in doğrudan doğruya oluş'u temsil etmediğini savlar. Çünkü oluş, devingen ve sonsuzdur. Sürekli değişimin içinde resmedilen tek

şey oluş'tur. Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde biçimin gösterge değerine yeni duygularla yaklaşılması, oluş içinde sürecin önem kazanmasına zemin sağlamıştır. (Ergüven, 2007, ss.220-236)

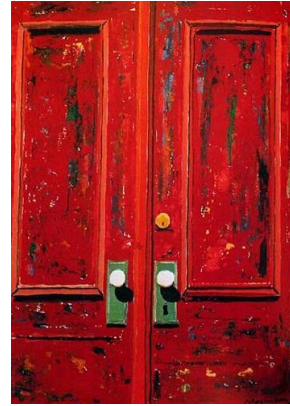
Oluş içinde sürecin önem kazanması, göstergenin değerinin değişen ifadeleri, sanatçının zihnindeki tüm isteklerini, duygularını, hayallerini, izlenimlerini açığa çıkarmasını olanaklı kılmaktadır. Açığa çıkmayı bekleyen tüm bu duygular, sanatçının bilincinde yer aldığı şekliyle biçimlenirler ve ortaya çıkan oluş, hem sanatçının hem de alımlayıcının dünyayı algılayışının ve iç dünyasının yansıması olur. Böylece ortaya çıkan oluş, sonsuz bir süreç içinde, anlamsal çeşitliliğini sürdürür.

Kapıya dair fayda bilgisi, kapının açık mı kapalı mı olduğunu bilmekten ibarettir. Herhangi birinin (!?) içinden geçtiği/geçemediği kapılarla temasını vurgulayan bir dizi kapı resmi ortaya koymak, kapının işlev görüp-görmediği zannı yaratmak, kapının temsil gücünü dolaylı yoldan gösterip ima etmek, biçim ve içeriği buluşturmadır. Bu sanatsal bildirim özünü olmaktadır.

Sanatı, toplumun sosyal, politik, ekonomik durumundan etkilenen, ifade ve biçimsel tercihlerle şekillenen bir olgu olarak tanımlarsak, sanatçıyı da, alımlayıcının bildiği, beklediği biçimleri vermek zorunda olmadığı bir yere konumlandırabiliriz. Bu durumda sanatçı, iletmek istediklerine işaret eden göstergeleri vermeyi yeterli görecektir. Göz önünde olan, sanat nesnesi olarak seçilen kapılardaki biçimsel tercihler, anlatılmak istenenleri ve amacı ortaya koyacak türdendir. Yaratıcı süreçte, bir oluş içinde ele alınarak, zamanın eskittiği, yıpranmışlıkları ile önem atfetmektedir. Hem kapı yüzeyinin hem de bu elemanların, fiziki koşullar nedeniyle geçirdiği aşınma, yıpranma ya da yenilenme -bu yenilenme eskinin izleri silinmeden gerçekleşmişse tam bir yenilenme olmayacaktır- kapının kendi dokusal varlığına eklenmiş yeni varlık katmanları olarak var olacaktır. Süreç içindeki yeni oluş'lar, resimlerde renk ve dokuyu vurgular. Kapı yüzeyi gibi işlenen tuvaler, bu vurguyu sağlayan birer araca dönüşür. (Resim 9- Resim 10)



Resim 9. Antoni Tapies, "Porta Blanca (Beyaz Kapı)",
200x175cm, Ahşap Plaka, 2008



Resim 10. Burhan Doğançay, "Eski Kırmızı Kapı",
25.40x20.30cm, Karton Üzerine Guaj, 1965

Sonuç

Görünmeyenin değil, görünenin egemenliğine geçen imgeler dünyasında, teknolojik gelişmelerin hızı, çoğaltılmış dijital imgelerin var olmasını ve yayılmasını -en büyük etken televizyondur- sağlamıştır. 21. yüzyılda sonsuz sayıda çoğaltılabilen, kopya edilebilen imgeler, "artık insan eylemlerinin temsilleri ya da yorumlayıcıları değildir sadece. İnsanları birbirlerine ve teknolojiye bağlayan her etkinlikte -dolayımlayıcı, model, ara yüz olarak- insan yaratıcılığının görselleşmiş halleri rolü oynamalarının yanı sıra enformasyon ve bilginin referans noktaları olarak da merkezi hale gelmişlerdir." (Burnett, 2012, s.19) Bütün bir sanat tarihsel süreçte yaygın, evrensel bir imge olarak kapı imgesinin de, İlkçağdan günümüze kadar geçen dönem içinde hem biçimsel hem de kavramsal nitelikte değiştiği, başkalaştığı ve bu dijital imgeler çağına ayak uydurduğunu söylemek yanlış bir tespit olmayacaktır.

Kapı, ilk başta hava koşullarından ve her türlü dış tehlikeden korunma ihtiyacıyla çıkmış olmasına rağmen sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik koşullara bağlı olarak, içinde bulunduğu toplumun yapısına ve toplumun genel anlamda sosyokültürel dokusuna göre biçimlenmiştir. Coğrafi koşullar, kapının yapılmasında

kullanılacak malzemeyi etkilerken, kapının alacağı biçim, sosyal anlamda daha önemli ve ayırt edici esas etken olmuştur.

Kapıların; sosyal bir imge olarak fark edilebilirliği, üzerindeki tarihi ve kültürel sembolere bağlıdır. Bilindik bir gelenek olarak Türk mimarisi örneklerinde rastladığımız kapı tokmaklarının iki tane oluşu ve her birinin çıkardığı sese göre ev sakinlerinin, kapıyı çalanın kadın mı erkek mi olduğunu anlaması, sosyal yaşamı etkileyen ayırt edici bir özelliktir. Kapıya yüklenen sosyal ayırt edici özellikler, mimaride ne kadar önemli ise, Türkçe'de de kapı kelimesinin kullanım alanı o kadar yaygın olmuştur. Osmanlı devlet teşkilatında, Hünkâr Kapısı, Paşa Kapısı, Ağa Kapısı ve Şeyhülislam Kapısı olmak üzere dört ayrı devlet kapısının oluşundan (Hisar, 1996, ss.97-100) kapı kelimesinin, mecazi anlamda devlet, hükümet kapısı, geçim kaynağı anlamında ekmek kapısı, sufi anlamda ulaşılabilecek makamda şeriat kapısı, vb. anlamlar yüklenmiş olduğunu, kimi zaman da, açıklık-kapalılık, gerçek-gerçekdışı, uyanıklık-rüya, ben-öteki karşıtlıkları arasındaki muğlaklığı ve bu karşıt kavramların birbiriyle olan ilişkilerini ortaya çıkarmak için kullanılan sembolik bir imge olduğunu görmekteyiz.

Bir bilgi nesnesi olarak kapı, başlangıçta sıradan bir tema gibi algılsa da, incelendiğinde, kendini sırlarıyla sakladığı, varlığının derinliğindeki anlamlarının mantık yüklü oluşuyla akıllarda çeşitli ilhamlara neden olduğu ve farklı kültürel zenginliklere kaynaklık ettiği görülmektedir. Her ne kadar kapı, işlevi bakımından sıradan bir nesne olarak kabul edilse de çağrışımları sebebiyle zaman içerisinde bir sanat nesnesine dönüşmüştür. İşlevi, formu, rengi, detayları nasıl zamana, mekâna, kültürel, politik ve öznel şartlara göre farklılık göstermişse; sanat nesnesi olarak algı ve ifade bakımından zengin bir imge olma doğrultusuna girmiştir. Hiçbiri bir diğerinden farklı ya da benzeri olamayacak kadar çeşitli yaratıcılıklara açık olan bu imge ister soyut, ister somut dışavurumlar şeklinde olsun, var oluş, dönüşüm ve yeniden var oluş biçiminde anlam/anlamsızlık bütünlüğü ekseninde yer almaktadır.

Belleklerdeki *-yeniden biçimlenebilir olan-* sanatsal kapı imgesinin, sahip olduğu potansiyelle farklı anlam katmanlarının oluşturulmasına izin vermekte ve doğurganlığıyla kendini oldukça farklı şekillerde özgürce gösterdiğine şahit olunmaktadır. Mimari, resim, heykel, enstalasyon gibi disiplinlerde kendini gösteren kapı imgesi, farklı coğrafyalara, kültürlere, bireylere göre değişen *-özne-nesne ilişkisi bağlamında-* yeni önermelerle yeni kılıklara bürünmektedir. Böylece kapı imgesinin, bellekte edindiği yerin sabit olmadığı, değişebilirliğinin yaratıcılığa olanak verdiği görülmektedir. Sürekli kendisini saklayan, öne çıkmayan ama sığınılan bir liman olarak kendini gösteren bu imgenin, sınırları aşan bir gizeme, zenginliğe, sıcaklığa sahip olduğu da ortaya çıkmaktadır. Dahası kapı imgesinin, sanat alımlayıcısına tanıdık gelen, dolayısıyla empati kurmasına olanak sağlayan yapısı, evrensel bir nitelik olarak belirginleşmekte, sanatçılar için vazgeçilmez olmasının temel sebebi ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı, sanat nesnesi ve sanat alımlayıcısı üçgeninde ilgi odağı olan 'kapı', kavramsal olarak, bilimsel, sanatsal, dinsel, psikolojik her alana dâhil edilebilmekte, girdiği her alana göre ayrı bir yer edinmektedir. Böyle bir imgenin kendini gizlerken bu kadar ses çıkarması, yayılması ve her alanda kendini göstermesi, gücünü anlamından, kapsamından, genişliğinden ve soyut-somut her alana yayılabilirliğinden almaktadır. Öyle ki, kendine bağladığı nesnelere, adeta kendine esir ettiği görülmektedir. Bağlamından ne kadar çıkarılmak istenirse istensin, kendi yolunu bulan, yaşayan ve kendini gösteren kapı imgesinin, gizemli, gösterişli ama göze sokmayan bir mantıkta, her özneye göre bir obje-nesne olarak değeri hiç azalmamış, artmıştır. Artmaya da devam edeceğe benzerdir.

Tüm değişim dinamikleri içinde sanatsal anlamda gelenekten büsbütün kopmayıp, postmodern evrende nesne için yaratılan yeni düşünceleri kucaklamak ve sonsuz malzeme ve ifade çeşitliliğine sahip olmak, plastik sanatlarda sanatçıya sınırsız imkân tanımaktadır. Bu çeşitliliğe din, siyaset, ekonomi, psikoloji ve sosyoloji pencereleri de eklenince, kapı imgesi üzerine söylenecek çok söz ve yaratılacak çok yapıt var demektir. *"Sanatın işlevi, dünyayı tanımak (bilmek) değil, dünyanın tamamlayıcılarını ortaya koymaktır; o, var olan biçimlere eklenen özerk biçimler yaratır, ama bunların da bir yaşamı ve kendilerine özgü yasaları vardır."* (Eco, 1992, s.25) İnsan ve zaman var oldukça insanın ifade ihtiyacı var oldukça, kapı imgesine eklenen yeni özerk biçimler de, sanatın içinde hep var olacak ve sonsuzcasına üretilebilecek sanatsal bir imge olarak yerini alacaktır. Zaten sanatın bizzat kendisi, duygu ve düşüncenin açık bir yapıt şeklinde bireyden çıkıp topluma ulaşması ya da toplumdan gelenin bireyin iç dünyasına girmesi demek değil midir?

Kaynaklar

1. Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

2. Hisar A. Ş. (1996) “Kapı”, *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, (62), 97-100.
3. Turani A. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
4. Cevizci A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
5. Vardar B. (1971). *Ferdinand de Saussure ve Dilbilim Kavramları*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınları.
6. Murray C. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
7. Aksan D. (2006). *Anlambilim -Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara: Engin Yayınevi.
8. Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*, (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
9. Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, (F. Tepebaşılı, (Çev.). Ankara: De Ki Yayıncılık.
10. Farago, F. (2011). *Sanat*, (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
11. Çağlayan F. (2009). “Resim ve Toplumsal Etkileşim Nesneden Özneye Yolculuk”, M. Çakır Aydın, (Ed.), *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, (1. Baskı) içinde (s:171-206). İstanbul: E Yayınları
12. Tunalı İ. (2009). *Felsefeye Giriş*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
13. Bergson H. (2007). *Madde ve Bellek*, (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
14. Ergüven M. (2007) *Görmece*, İstanbul: Metis Yayınları.
15. Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur, (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
16. Atakan Nancy, (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Kitabevi.
17. Burnett, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
18. Uçan, H. (2009). “Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida’nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi” *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* (4/8 Fall). 2283-2306
19. Heidenreich, S. (2001). “Santiago Sierra”, *Frieze Magazine*, (Issue no: 57). March.