

KULLANIM NESNELERİ ÜZERİNDE RESİMSEL YORUMLAMALAR

Mesut YAŞAR

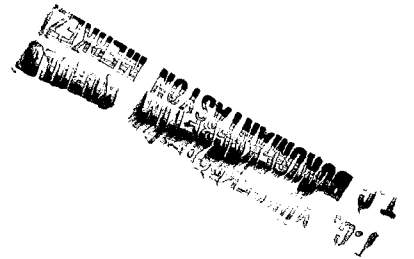
132870

132870

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Resim Anasanat Dalı için Öngördüğü
SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU
olarak hazırlanmıştır.

Ankara
Haziran 2003



Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Prof. Zafer GENÇAYDIN (Danışman)

Üye
Prof. Hasan PEKMEZCİ

Üye
Prof. Hüsnü DOKAK

Üye
Yrd. Doç. M. Salim AKTUĞ

Üye
Yrd. Doç. Erol BATIRBEK

.....

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

27.6/2003

.....
Prof.Dr.Nuran ÖZYER
Enstitü Müdürü

ÖZET

Modernite ile birlikte günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelen kullanım nesneleri, doğrudan ya da dolaylı olarak sanatın nesnesi olabilmektedir.

Temelleri, 19. yy'daki birtakım ekonomik, sosyal ve teknolojik gelişmelerin sonuçlarına dayanan 20. yy sanatı, bu rapor kapsamındaki çalışmalara ışık tutacak örneklerle doludur.

Çalışmaların oluşum süreci içerisinde tüketim ve tüketim toplumu karakteri göz önünde bulundurularak, nesnelerin çağrıştırdıkları kavramlar irdelendiğinde, biçim ve içerik açısından çıkış kaynağı olacak birçok veri ortaya çıkmaktadır. Çalışmalara çıkış noktası olan piknik tabağı, zarf, ayna gibi nesneler bu anlamdaki tipik örnekleri oluşturmaktadır.

Endüstri ürünü olan nesnelerin insan sıcaklığından yoksun oldukları, bu nedenle de insan sıcaklığını yansıtan ürünlerin önceliğinin yeniden gündeme geldiğine inanılmaktadır. Bu amaca yönelik olarak lavi ve desen çalışmalarının, anlık duyarlılığın yansıtılmasında uygun teknikler olduğu düşünülmektedir. Tekniğin gerektirdiği çini mürekkebi, pastel, kurşun kalemin yanı sıra, polyester ve MDF gibi yapay malzemeler de çalışmaların oluşum sürecinde ortaya çıkmıştır.

SUMMARY

In modernity, the usage objects which became inevitably the part and parcel of the daily life can also be the subject of art directly or indirectly.

The 20th.century art whose basis refers to the economical, social and technological progress in 19th. Century, is full of art works that can be the examples of the works in this report.

In the constitution process of the works by regarding the character of the consumption and the consumption society and by considering the concepts that associates the subjects, we can find out lots of proofs that can be a base for a new approach as form and content. The objects as the picnic plate, envelope and mirror are the main sources of the works and also are typical examples on this approach.

It's believed that the industrial objects are apart from the human warmth and the objects that have this human warmth have their priority again. Regarding this fact, it's been thought that the ink and drawing technics are appropriate for showing the momental sensibility. The India ink, pastel crayon and pencil are used for the technical requirements and also the artificial equipment such as poliester and pressed wood are needed in the constitution process of the works.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

İÇ KAPAK.....	
JÜRİ ÜYELERİ İMZA SAYFASI.....	
ÖZET.....	i
SUMMARY.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİMLER ÇİZELGESİ.....	iv
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	
KONU İLE İLGİLİ İNCELEMELER.....	4
I. 1- 20. yy. Sanatını Hazırlayan Ortam.....	4
I. 2- Kullanım Nesnelerinin 20. yy. Sanatındaki Yeri.....	7
II. BÖLÜM	
ÇALIŞMALARLA İLGİLİ GENEL AÇIKLAMALAR.....	20
II. 1- Konuya Olan İlginin Nedenleri.....	20
II. 2- Resimlerle İlgili Açıklamalar.....	23
SONUÇ.....	49
KAYNAKÇA.....	51

RESİMLER ÇİZELGESİ

Sayfa No

Resim 1 : Pablo Picasso, Şişe, Bardak ve Keman, 1913	9
Resim 2 : Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	11
Resim 3 : Kurt Schwitters, Uzamsal Büyümlerin Resmi, İki Küçük Köpekli Resim, 1939.....	12
Resim 4 : Richard Hamilton, Bugün Evlerimizi Böyle Çekici ve Farklı Kılan Nedir?, 1956.....	15
Resim 5 : Robert Rauschenberg, Reservuar, 1961.....	16
Resim 6 : Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	17
Resim 7 : Jannis Kounellis, Cavalli, 1969.....	18
Resim 8 : İznik Porselen Tabakları.....	23
Resim 9 : Kağıt Tabak Üzerine Çini Mürekkebi, 200 Adet, Boyutlar değişebilir, 2001...	24
Resim 10: Judy Chicago, Ziyafet	25
Resim 11: Andy Warhol, Yirmibeş Marilyn, 1962	27
Resim 12: Kağıt Tabak Üzerine Çini Mürekkebi, Çap 23 cm, 2001.....	28
Resim 13: Andy Warhol, Marilyn, 1964	28
Resim 14: Deborah Ross	29
Resim 15: Csaba Nemes, 1998.....	30
Resim 16: Joseph Beuys, "Sosyal Plastik", P.T. üzerine çizim, 1983.....	31
Resim 17: Ayrıntı.....	31
Resim 18: Polyester Kaplı Sunta, 43x135 cm.....	32
Resim 19: Sunta Üzerine Karışık Teknik.....	33
Resim 20: A. Tapies, Metal Kepenk Üzerine Haç İşareti ve Keman, 200x 150x13 cm, 1956.....	34
Resim 21: MDF Üzerine Karışık Teknik, 78x95 cm, 2001.....	35
Resim 22: MDF Üzerine Karışık Teknik, 25x34,5 cm, 2001.....	36
Resim 23: MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001.....	36
Resim 24: MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001.....	37
Resim 25: MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001.....	37
Resim 26: MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001.....	38
Resim 27: MDF Üzerine Karışık Teknik, 25x34.5 cm, 2002.....	39
Resim 28: MDF Üzerine Karışık Teknik, 25x34.5 cm, 2002.....	39
Resim 29: MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2002.....	40
Resim 30: MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2002.....	40
Resim 31: MDF Üzerine Karışık Teknik, 87x81 cm 2002.....	41
Resim 31a : Ayrıntı.....	41
Resim 31b : Ayrıntı.....	41
Resim 31c : Ayrıntı.....	41
Resim 32: Ayna Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm 2003 ...	46
Resim 32a : Ayrıntı.....	46

Resim 33: Ayna Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm 2003.....	46
Resim 34: Ayna Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm 2003.....	48
Resim 34a : Ayrıntı.....	48
Resim 35: Ayna Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm 2003.....	48
Resim 35a : Ayrıntı.....	48



GİRİŞ

Hızla gelişen teknoloji, geniş halk yığınlarını endüstri merkezlerine toplayarak, onlara, yeni yaşam olanakları sunarken, yeni bir toplum tipi de yaratmıştır: "Tüketim toplumu". İçinde bulunduğumuz çağa, yeni buluşlara doymayan bir endüstri, tüketmeye doymayan bir toplum çağı da denilebilir.

Bu durum, bizden önceki kuşaklardan devralınan ve bizden sonraki kuşaklara devredilecek dünyamızı tehdit eder boyutlara ulaşmaktadır. Endüstri ürünlerinin bilinçsiz kullanılması ozon tabakasını delerken, fabrika atıkları sularımızı ve çevremizi kirletmektedir. Ormanlarımız yok olmakta, dünyamız çölleşmektedir; ekolojik dengelerin bozulmasıyla canlı türleri bir bir yok olmakta, her gün yeni hastalık türleri ortaya çıkmaktadır.

Her ne kadar günümüz sanatçıları, bilim adamları ve toplumun duyarlı kesimleri bu gidişata tepki gösteriyor (1975'ten günümüze kadar bir çok uluslararası konferans ve yirmiye yakın da antlaşma yapılmıştır.), topluma olası yaşam alternatifleri sunmaya çalışıyorlarsa da bu çabalar henüz yetersiz kalmaktadır. Hala, iletişim araçları yoluyla toplum her geçen gün tüketime özendirilmektedir. "Ticari ürünlerin yanında, sıradan düşünceler bile reklam ve propaganda ile önem kazanabilmektedir. Tanıtma, gösterme ve telkin bir uzmanlık haline geldiğinden, bireyin her günü, endüstri ürünleriyle standart fikir pazarının reklamları içinde geçmektedir."(Bkz: Turani 1998:109).

Günlük yaşamın bir ögesi olan, endüstri ürünü nesnelerin bir çoğu, yeni ürünlerin cezbedici özellikleri ve reklam kışkırtmaları gibi nedenlerle, sadece bir defaya mahsus kullanılıp atılmaktadır; hatta çakmak, tabak, bardak gibi tek kullanımlık ürünler gittikçe çoğalmaktadır. Bu tür ürünlerin tüketimle bire bir ilişkili oldukları düşünülmektedir. Çünkü:

“artık bir zevk haline gelen tüketim öylesine zincirleme bir komplekstir ki, kendi içinde oluşturduğu yan sektörler sadece üretirken tüketmeye değil, tüketirken de kirletmeye yol açmaktadır. Örneğin ürün ambalajları ne kadar renkli ve cezbedici olursa o kadar çok tüketiliyor. Bugün gelişmiş ülkelerin ürettiği mamüller için kullandıkları ikinci ambalaja sarf edilen para ile dünyada gıdaya muhtaç 1 milyar insanın doyabileceği tahmin edilmektedir.” (Bkz: Karaca 1995:195).

Bu duruma rağmen, dünyamızda günde 24 bin kişi açlıktan ölmektedir.¹

Sanat alanında, Marcel Duchamp’la başlayan tüketim kültürüne tepki gösterilmesi ve kullanım nesnelerinin sanat nesnesi olarak kullanılması Schwitters’le devam ederek Hamilton, Warhol, Wesselmann, Rauschenberg, Beuys gibi sanatçılarla günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüzde çeşitli sanat dalları arasındaki geleneksel ayrım ortadan kalkmış, alışlagelmiş malzeme ve tekniklerin yanı sıra, “herşey sanatın malzemesi ve konusu” olmuştur. Bu olanaktan kaynaklı olarak günümüz sanatçısı, tarihin hiçbir evresinde olmadığı kadar “yaratma” özgürlüğüne kavuşmuştur. Bu özgürlükten kaynaklı olarak birçok buluş yapılmış olmasına rağmen, günümüz sanatının geldiği noktada, teknoloji kökenli ürünlere ilgi arttıkça, insan sıcaklığını yansıtan “el yapımı ürünlerin” yeniden gündeme geldiğine inanılmaktadır. Bu nedenle, rapor kapsamındaki çalışmalarda, nesneleri oldukları gibi ele almak değil, onlara insanca duyarlık katmak amaçlanmıştır. Bu amaca yönelik olarak, nesnelerin çağrıştırdıkları kavramlardan çıkılarak, üzerlerine resimsel uygulamalar yapmaya ilgi duyulmuştur. Böylece, bir yandan nesnelerin işlevleri sorgulanmaya çalışılırken, öte yandan nesnelerin çağrıştırdıkları kavramların irdelenmesiyle, çalışmalara geniş kapsamlı ışık tutacağı

¹ 10 Haziran 2002 CNN Türk Haber bülteni

düşünülerek, "Kullanım Nesneleri Üzerinde Resimsel Yorumlamalar",bu raporun konusu olarak seçilmiştir.



I. BÖLÜM

KONU İLE İLGİLİ İNCELEMELER

I. 1 - 20. yy. Sanatını Hazırlayan Ortam¹

20. yy sanatının temelleri, 19. yy'da başlayan ve 20. yy'a kadar devam eden birtakım sosyal, ekonomik ve teknolojik gelişmelere ve bunların sanata yansımalarına dayanmaktadır. Konu, kullanım nesnelerinin sanata girmesi ile ilgili olduğundan bu bölümde, gelişmeleri kronolojik bir sırayla takip etmek yerine, sadece nesneye olan ilginin temelleri üzerinde durulacaktır.

Nesneye olan ilgi; sanatta doğa biçimlerinin hacimlendirme anlayışının önemini yitirip, biçimin (nesnenin) görünmeyen yönüne (kavrama) yönelmesiyle ilgilidir. Bu yönelim, 19 yy sanatında tasvir yerine pür sanatsal değerlerin; örn: maddenin ve rengin önem kazanması, fotoğraf makinesinin icadıyla gelen olanaklar ve teknolojinin getirdiği hız neden olmuştur denilebilir.

19. yy'daki en önemli gelişim, Monarşik dönemden temel hak ve özgürlüklere dayalı Parlamenter döneme geçiştir. Eskiden, siparişi verenin isteği üzerine, konunun gerektirdiği biçime sadık kalmak zorunda olan sanatçı, Parlamenter dönemle birlikte özgürlüğüne kavuşmuş, sanatını icra ederken, kararlarını kendisi verir durumuna gelmiştir. Sanatçı siyah-beyaz görüntüyü verebilen fotoğraf makinesinin sunduğu olanakların da etkisiyle, üç boyutlu (hacimli) anlatımda bir araç olarak kullandığı renge, artık biçimden daha çok ilgi duymaya başlamıştır. Renk önem kazanınca, hacimli anlatıma olanak tanımayıp, biçimin dağılmasına yol açmıştır. Bu durum, biçimi

¹ Bu konuda daha geniş bilgi için Bkz. Turani (1998)

yanılsatıcı mekandan ayıran konturun (iç ve dış çizgi) ortadan kalkma nedeni olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra, rengin insan duygularının yansıtılmasına olanak verebileceğinin anlaşılmasıyla, hem renk hem çizgi yalnız kendine hizmet eden resimsel bir öge olarak kullanılmaya başlanmıştır.

20. yy sanatının gelişiminde bir başka önemli etken, teknolojik gelişmeyle birlikte yaşama giren “hız”dır. Günümüzün hızlı ulaşım araçları yoluyla dünyanın her tarafına kısa sürede seyahat edilebilmektedir. Bu yolla insan, artık eskisi gibi sadece sınırlı çevreyi değil, birçok yeri, birçok olayı ve nesneyi görebilmektedir. Ayrıca, sinema, televizyon, bilgisayar gibi iletişim araçlarının çoğalmasıyla her tür görüntü ve bilgiye kısa sürede ulaşılabilir. Bütün bu olanaklara rağmen, görüntülerin bellekte kalabilmeleri belli bir yaşanmışlık gerektirmekte iken, çağımızın sürati buna engel olmakta, nesneye ve olaylara ait bilgiler birbirinden kopuk, ilişkisiz ve yetersiz olarak insan zihnini doldurmaktadır. Bu nedenlerle, çağımızın sanatçısı, belleğe dayalı resim ve heykel yerine,

“...bilmediği, anlamadığı ve çözemediği çevresinden edindiği kopuk izlenimlerini, yaşantısının bir yansıması olarak sanatına getirmektedir... sınırsız çevresinden edindiği kopuk izlenimler ve montaj görüntüler dünyası, sanatçının kafasında adeta bir makine mezarlığı halindedir; ve sanatına aldığı malzeme de bu karmakarışık hurdalar dünyasından temin edilmektedir.” (Bkz. :Turani 1998 : 111).

20. yy’ın başlarında geline ortam, bir yandan, sanatın, nesnenin her tür görüntüsünü ve rengini incelemesine, fotoğraf makinesinin nesnenin her tür görüntüsünü ve rengini anında tespit edebilmesine rağmen, nesneye ait gerçeğin yalnızca dış görünüşle yansıtılamayacağının anlaşıldığı ortam; öte yandan yaşam standartları bakımından bağlanılan değerlerin yarattığı hayal

kırıklığının yaşandığı ortamdır. Bu hayal kırıklığının nedeni, pozitivistimin özellikle 19. yy'ın ikinci yarısından sonra materyalizme hizmet eden bilimsel araştırmaları teşvik etmesi ve bunun sonuçlarıyla ilgilidir. Çünkü, teknolojinin hızla gelişmesi endüstri kentlerinin doğmasına ve geniş halk yığınlarının bu merkezlere toplanmasına neden olmuştur. Amacı, "daha fazla üretim ve daha fazla tüketim" olan endüstri, kendi çıkarlarına uygun kentler yaratmıştır. Böylece, insanlara daha rahat ve kolay bir yaşam vaat ettiği halde, onları kendisine köle yapmıştır. Teknolojik dünyanın kendi ekonomik, toplumsal ve politik sonuçlarını ve çelişkilerini de birlikte getirdiğini belirten Gençaydın (1998 : 104)'a göre, "dünyayı iki politik kampa bölen özel girişimcilik ve devletçilik düşüncesi de 19. yy'ın endüstriyel ve teknolojik gelişmelerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Sonuçta iki kamp arasındaki ekonomik ve politik yarış, teknolojinin, insanlığın mutluluğu ve barışının hizmetine sokulmasını engellemiş; insanlığı yok etmeye yönelik savaş endüstrisinin hizmetine sokulmasını örgütlemiştir."

20. yy'ın başlarında geline bu ortamda, bağlanılan değerlerin yarattığı hayal kırıklığına tepki önce Ekspresyonistler'den geldi. Ekspresyonistler idealden uzaklaşıp her şeyi çirkinleştirirken, Kübist'ler bununla da yetinmeyip, resimde nesneyi parçalamaya başladılar. Böylece,

"... dış görüntülerin nesnelere ait iç gerçekleri verememeleri yüzünden, onların gerçek değerlerini araştıran bilim, çözümleme için nesneyi nasıl parçalara ayırırsa, plastik sanatlarda da nesne biçimlerinin parçalanmasıyla yeni sanat öğelerinin oluşturulması olanağı doğuyordu." (Bkz. : Turani 1998 : 113).

I. 2 - Kullanım Nesnelerinin 20. yy Sanatındaki Yeri

Kübistler'in, doğa biçimlerinin dış görünüşünden uzaklaşma, onları parçalayarak arkasındaki gerçeği arama eylemi, şimdiye kadar sanat tarihinde görülmemiş bir anlayış olarak 20.yy sanatının ilk örneklerini teşkil ederler. Kübistler'in uyguladıkları yöntem, geleneksel sanattaki tek bakış açısı yerine hacmin çeşitli yanlarının gösterilebildiği farklı bakış açıları kullanarak nesneyi geometrik biçimlere bölüp resim yüzeyini bezemektir.

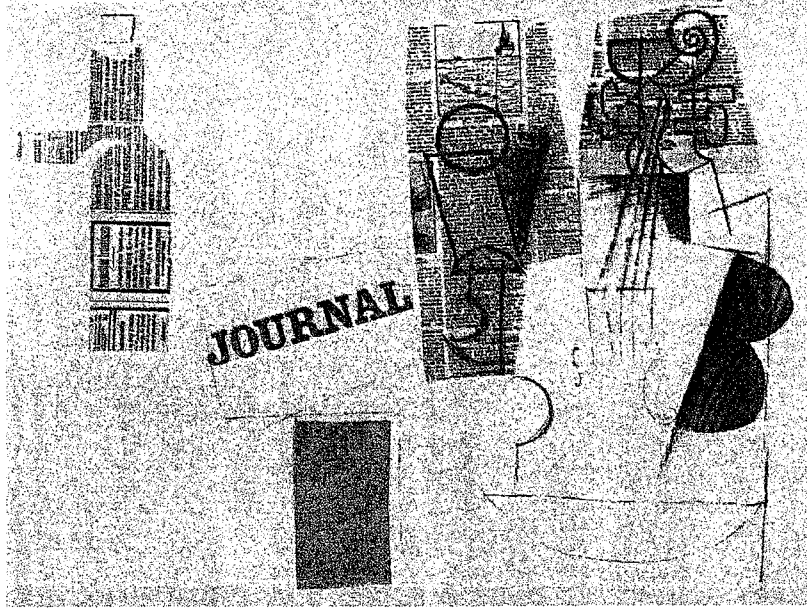
J.Gris, "çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamayacağını" (İpşiroğlu 1993 : 31) söylerken, Kübizm'in bir kavram ressamlığı olduğunu belirtmek istemiştir. Ancak Kübistler, nesnelerin kavramlarını bir tür yanılsama yoluyla vermişlerdir. Çalışmalarında nesnelerin kendileri yerine, onların biçimsel-dokusal özelliklerini (optik görüntüleri), gazete, duvar kağıdı, muşamba gibi nesnelerle vermişlerdir. Lynton (1982:63), bunun bir "oyun" ve "katmerli yalan" olduğunu söylemiştir.

"Resme elle dokunurluk, maddesel bir nitelik kazandırabilmek için, Kübistler yağlı boyaya kum karıştırmışlardı. Sayı ve harf gibi,ilk Kübist resimlere giren resim dışı öğelere, 1912'den sonra kağıt, bez, düğme, kırık cam parçaları, ip gibi somut nesneler katılıyor. Yağlıboya resimlerde mermer ve tahta damarlarının tıpkısına taklit edilmesi de yine bu dönemde başlar." (Bkz . : İpşiroğlu 1993 : 79 - 80).

Picasso ve Braque gibi kübistlerin yaptığı bu çalışmalar, kolaj tekniğinin ilk uygulamaları olduğu gibi, kullanım nesnelerinin sanat nesnesi olarak kullanılmasının da ilk örnekleridir.

Kübistler, yaptıkları “kolajlara boya resmininkine eşit bir ifadesel içerik yükleyerek, onu bir sanat formu düzeyine ulaştırmışlardır... Böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak birçok temel ilke onaylanmış bulunmaktaydı; sanatçının, artık gerçeğe öykünme değil, ama özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanıyor ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale geliyordu. Öte yandan, sanat yapıtının nesnel kabulünün amaçlanması, herbiri diğerinin yerini tutabilen hazır nesnelerin kullanımını kolaylaştırıyordu... Uzamın yeni deformasyonlarının yaratıcısı kolaj, assemblage’a, çevre düzenlemesine, heykel-mimarlık sentezi kavramlara ve eylem gösterisine (happening) götüren evrim zincirinin anahtar unsurudur.” (Bkz : Cabanne 1999:326-327).

Picasso'nun 1912-13 yıllarında yaptığı “Şişe, Bardak ve Keman” adlı tablosu (Resim 1), kübizmin nesne kavramını nasıl ele aldığıнын iyi bir örneğidir. Gazete, ahşap dokulu muşamba ve karakalemde oluşan bu “resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki niteliklerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete)” (Lynton 1982:64). Saydam bardak gazete üzerine yapılan çizimle, tahta keman ahşap dokulu muşambayla, şişe ise kesilmiş gazete parçasıyla verilmiştir. Bu kolajlar geleneksel sanattaki betimleme anlayışına bir karşı çıkış olsa da Dada hareketiyle bu karşı çıkış bir başkaldırıya dönüşmüştür. Bu hareketin çıkış noktası, geçmişe ait her tür değerlerle hesaplaşma, geleneksel tasvir sanatını reddederek her şeye yeni bir gözle bakmak olmuştur.



Resim 1 : Pablo Picasso, Şişe, Bardak ve Keman, 1913

Lynton (1982:127) Dada hareketinin, "...insanların en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek, ya da bunları teknolojik ve eğitsel ilerlemenin yanıltıcı bir düş olduğunu kanıtı olarak reddetmek zorunda bırakılan bir savaşın sonucu" olarak ortaya çıktığını söylüyor. Adem Genç (1983:68) ise: Dada, "insanlığın, uygarlık adına parçalanışına isyan eden sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okuması, dünyayı gülünçleştirilmesi, kapitalist burjuva toplum ahlakı ve geleneklerine karşı çıkmasıdır." diyor.

"Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan 'değişmez' kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir 'sanat tapınağı' gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, Tanrı vergisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarda bunlar maskara

edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinimler için kullanılan ütü, telefon, oturak gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu” (Bkz. İpşiroğlu 1993 : 98-99).

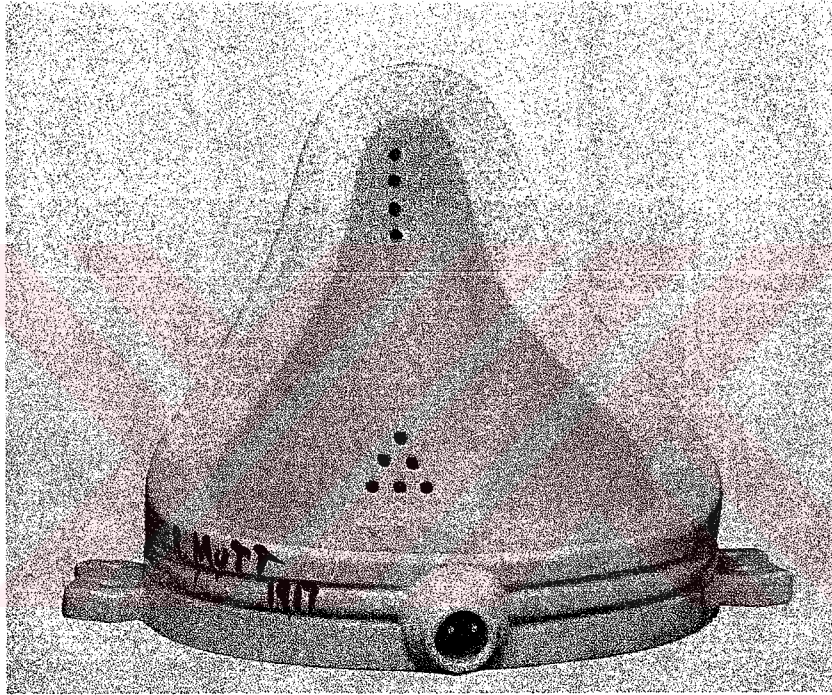
Dadacılar, nesnelerin bizzat kendilerini optik görüntülerinin yerine sokmakla, geleneksel resim ve heykeli sanat gündeminde çıkarmayı denemişlerdir. Onlar için önemli olan, nesneyi kendi işlevinden uzaklaştırarak, yeni bir düşünceye dikkat çekip, her şeye yeni bir gözle bakılmasını sağlamaktır. “Hazır nesne” ya da “buluntu nesne” anlamına gelen “ready - made” ;

“Bir sanat yapıtı olarak benzerleri arasından seçilip değerlendirilmiş, üzerinde bir değişiklik yapılmaksızın kullanılmış ya da üzerindeki değişiklik sadece üretimi sırasındaki rastlantılara bağlı olarak ortaya çıkmış endüstri ürünü obje... Gerçekte, bir sanat yapıtı olmaktan çok, sanat alanındaki geleneksel yaratma yöntemlerine bir eleştiri olarak yorumlanabilir.” (Bkz.: Sözen; Tanyeli 1986).

Sanatçının sanat eserinin oluşumundaki katkısını “en az”a indirmeyi amaçlayan bu anlayışın en önemli değişikliği Lynton’a göre (1982: 133), “sanatçı / sanat nesnesi / halk ilişkileriydi.” Başka bir deyişle bu değişiklik, sanatçıya düşen rolü ve sanat kavramını sorgulamak, geleneksel anlayışta, “sanat eseri”nin oluşumundaki tekniğe ve esine verilen önemin “saçmalığın”ı kanıtlamak, “hazır nesne”deki anlam değişikliğiyle de seyirciyi yeniden düşünmeye itmektir.

Duchamp, 1917’de “R. Mutt” imzasıyla sergilediği endüstri ürünü olan porselen pisuvarı ile hazır nesne kavramını ilk olarak ortaya koymuştur

(Resim 2). Bu nesnenin, olması gereken yerinin değiştirilerek başka bir ortama konulmasından ve “çeşme” isminin verilmesinden, anlamının ve amacının değiştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Duchamp “Ready-Made” lerine eklediği sözcüklere dikkati çekerek, “nesnelerin ne olduklarını anlatmak yerine, izleyicilerin düşüncelerini değişik yerlere değişik kavramlara yöneltmeyi amaçladığını belirtmiştir” (Genç 1983:81)



Resim 2 : Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

Duchamp'ın “hazır nesne” lerinin yanı sıra Schwitters'in kolajları da kullanım nesnelerinin yorumlanması açısından önemlidir. Schwitters kolajlarını otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, tanıtım ilanları, kullanılmış zarf, kartpostal, paket kağıdı, gazete gibi günlük yaşamın “döküntü”lerinden oluşturmuştur. Bunlara gazetelerden rastgele kesilip boyanmış sözcükler de eklemiştir (Resim 3). Schwitters bütün bu kırık dökük parçaları “hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getirmiştir” (Lynton 1982:146). Bu kolajların, planların parçalanması ve kırılması olan kübist



kompozisyonların aşılarak “çöpün estetiği”ne dayanan, mimarileştirilmiş, üç boyutlu gerçek yapılara ulaştığını belirten Cabanne’ye göre:

“Schwitters, yaşadığı anın arkeoloğu olarak, kübistler ya da fütüristler gibi çok iyi kurulmuş bir bağlam içinde estetik değeri ya da anlamına değil, ama özünde var olan ifadeselliğine bağlı olarak, günlük yaşamın çoğunlukla aşağılanan, kırılğan kalıntısı çöpün dökümünü sabır ve coşkuyla çıkarır” (Bkz.: Cabanne 1999: 326).



Resim 3 : Kurt Schwitters, Uzamsal Büyümlerin Resmi, İki Küçük Köpekli Resim, 1939

Kullanım nesnelere bakış açısıyla önemli olan bir başka anlayış **Bauhaus**'tur. Amaç, hayatın her alanına giren endüstri ürünlerindeki kalitesizliği ortadan kaldırmak ve onlara estetik içerik kazandırmak, "endüstri ile sanat arasındaki uçurumu kapatma, uzlaştırma" (Gençaydın 1988 : 109) amacıyla 1919'da Almanya'da kurulmuştur: "Sanatın mimarlıktan tekstil tasarımına, grafikten mobilyaya, seramikten heykele ve resimden endüstri tasarımına kadar uzanan geniş bir çerçeveye oturtulmasını sağlamıştır" (Bkz.: Sözen, Tanyeli 1986:38).

Bauhaus öğrencilerinden, biçimleri taklit etmek yerine, işlevsel olan yeni biçimler tasarlamaları istenmiştir. Bauhaus okullarında ders veren Paul Klee öğrencilerine, "önemli olan biçim değil işlevdir" demiştir. Bunu yaparken de öğrencilerin her türlü fantezilerini kullanmaları istenmiştir. Bauhaus'un ününü yapan "ressamın fantezi dolu biçim verme tarzı" olmuştur (Turani 1992: 621).

Nesneye bakış açısıyla önemli olan bir diğer akım Pop-Art'tır. Turani (1998 : 85,86) geçmişe ait her türlü değere savaş açan dada hareketinin tersine Pop-Art'ın "Minimal-Art ve Konsept Art'ın bilimsel teknolojik-endüstrinin yarattığı ortamı kabullenen ve bunun getirdiği koşulları benimseyen Pragmatist (yararcı) bir eğilim olduklarını öne sürmektedir. Lynton da (1982 : 301) Pop-Art'ta zamana uyan bir takım özelliklerin var olduğu, bazı eleştirmenlerin görsel sanatlarla ticari sanatların bu biçimde kaynaştırılmasını, kapitalist dürtülerin ve kapitalist tavrın satılığa çıkarılması olarak nitelediklerini belirtmesine rağmen Pop-Art'ın iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan bir çağrı olduğunu ileri sürmektedir. Yine A. Genç de (1983 : 127) "pop hareketleriyle birlikte dünyanın çeşitli ülkelerinde alıcının kafasında belli imgeleri çağrıştıran (cinsel imge başta olmak üzere) markalar, posterler ve diğer dizi-üretim ürünlerine karşı bir ilgi alanı oluşturulduğuna" dikkati çekmiştir. Ancak "Pop-Art"ın da "Dada" da olduğu gibi tüketim kültürüne bir tepki niteliği taşıdığını belirtmiştir. "Pop Sanat akımı tüketim toplumuna belli bir eleştiri getirmekle

yetinmemiş, aynı zamanda, bu toplum bireylerinin gözünde çekici kılınmaya çalışılan iletişim ortamı ve öğelerini kullanarak insanların bayağı tutkularını da sergilemiştir.”(Genç 1983 : 156)

Pop sanatçıları tüketim kültürüne tepkici olsun ya da olmasın, yaptıkları işlerde endüstri toplumunun günlük tüketim eşyalarını ve mitleşmiş kişileri kitlesel iletişim çağının teknikleri ve dadacıların ‘yapıştırma’ ve ‘fotomontaj’ teknikleriyle betimlemişlerdir. Ancak, dadacılarda olduğu gibi “nesneyi estetik değeri olsun ya da olmasın sadece düşünsel içeriği nedeniyle sanat yapıtı olarak belirleme olgusu yoktur. Nesneler özgün anlam ve içerikleri çarpıtılmadan, çağrıştırdıkları kavram ve duygulara göre, resim düzleminde daha etkileyici ve belirgin bir görselliğe kavuşturularak kullanılmıştır.” (Genç 1983 : 134,135)

Richard Hamilton’un yapıtlarının birçoğunda görülen motifler (Resim 4) günlük yaşamda kullandığımız sıradan sanat dışı seri üretim nesnelerinden oluşmaktadır. “Hamilton’un imgeleri çağdaş medyanın, popüler kültürün ve reklam dünyasının simgelerini kullanan pop sanatı temsil ederler”.¹ Germaner (1997:11)’e göre bu resim” tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve Pop Sanatı’nın kapsadığı tüm konuları içermektedir. Pop sözcüğü yapıtın içinde çok belirgin olarak yer almaktadır. Fetiş-nesnelerin yapıtta böylesi yığılması bir eleştiriden çok, çağdaş insanın gerçeğini ve doğal olarak aynı zamanda sanatçının gerçeğini oluşturan imgelerin betimlenmesidir.”

¹ .Bkz. Sanat Kitabı.(1995)



Resim 4 : Richard Hamilton, Bugün Evlerimizi Böyle Çekici ve Farklı Kılan Nedir?, 1956

Nesnelere Bakış açılarıyla önemli olan bazı sanat anlayışların kısaca şöyle sıralanabilir:

Düzenleme (Asamblaj) : “Geleneksel” sanat teknikleri yerine, günlük yaşamın basit nesneleri olan sanat dışı gereçlerle yapılan üç boyutlu kolaj. Fotomontaj, kolaj ve Junk Heykel birer asamblaj türüdür.

Picasso 'nun 1912 'de yaptığı "gitar" adlı heykeli tekniğin ilk örneği olsa da terim ilk olarak 1960 'lı yıllarda kullanılmıştır. (Batur 1996 : 31, M.Sözen, U. Tanyeli 1986: 29).

Rauschenberg 'in boyanmış zemin üzerine saat, tel, kumaş, ahşap. gibi nesnelerle yaptığı "Reservuar" adlı çalışması (Resim 5), bir asamblaj örneği olarak gösterilebilir

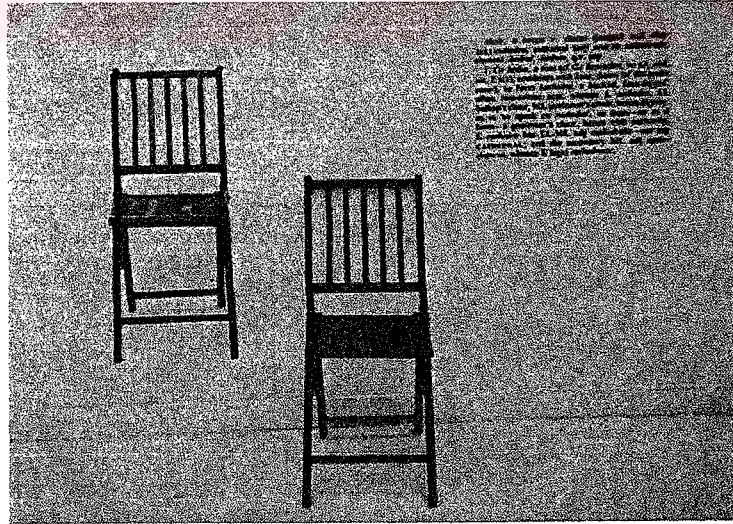


Resim 5 : Robert Rauschenberg, Reservuar, 1961

Kavramsal Sanat : Nesneler yaratmak yerine doğrudan doğruya sanatın temelleri üstüne fikir üretmek amacıyla göstergebilimin (semiyotik), popöler kültürün ve felsefenin çeşitli özelliklerinden yararlanarak; sanatın, hiçbir sanat “mesleği”nin etkinlikte bulunamayacağı salt fikirlere indirgenmesini amaçlamıştır (Batur 1996 : 81).

Kavramsal sanatın en saf tanımının, “kavram” ve “sanatın temellerinin irdelenmesi” olduğunu söyleyen J. Kosuth (1998 : 58), yaptığı çalışmalarda “dikkatleri bir nesneye çekerek, gerçek nesne, nesnenin imgesi ve nesnenin tanımı arasındaki ilişkiler” (Atakan 1998 : 56) üzerinde durmuştur.

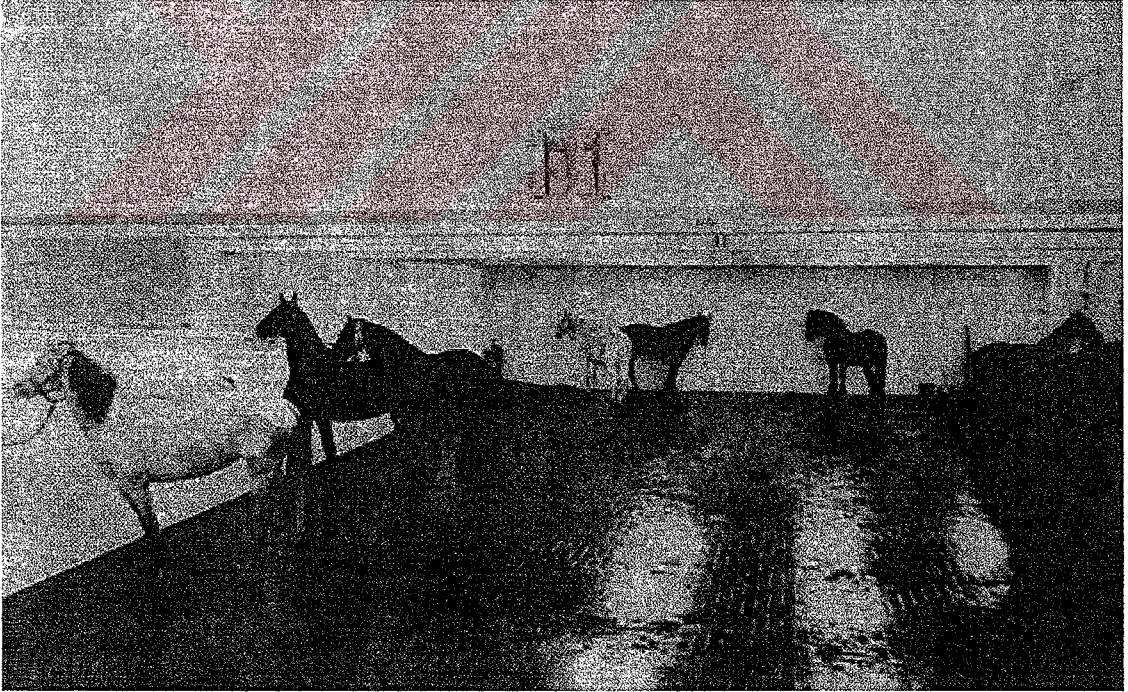
Resim 6 ‘daki “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışması bir ahşap sandalye, sandalyenin gerçek ölçülerindeki fotoğrafı ve sandalyenin tanımından oluşmaktadır. Sandalye “gösteren” , tanım “gösterilen”, her ikisinden oluşan bütün de “gösterge” dir.



Resim 6 : Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Yoksul Sanat (Arte Povera) : Bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını savunan, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamak amacıyla sanat nesnesi yerine, yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak isteyen anlayıştır (Atakan 1998 : 38, 40).

J. Kounellis' in Resim 7'deki çalışması, sanata bu bağlamda yaklaşımın en iyi örneğini oluşturmaktadır. Çalışma, bir galeriye eşit aralıklarla, yan yana yerleştirilmiş 11 canlı attan oluşmaktadır.



Resim 7 : Jannis Kounellis, Cavalli, 1969

Çağımızda (özellikle 20. yy.'ın ikinci yarısından sonra), çöpe atılmış basit bir nesneden yeni üretilmiş nesnelere değin her tür malzeme ve teknolojinin kullanımı gittikçe artan bir hızla yaygınlaşmaktadır. Bu ürünlerin kullanımıyla yeni sanat anlayışları ortaya çıkmaktadır. Hemen hepsinin ortak yanları, "Biçimciliğe bir alternatif getirmek ve resim-heykelle ilgili süregelen önermeleri değiştirmektedir" (Atakan 1998 : 10).



II. BÖLÜM

ÇALIŞMALARLA İLGİLİ GENEL AÇIKLAMALAR

II. 1 – Konuya Olan İlginin Nedenleri

Bunalım çağı olarak adlandırabileceğimiz günümüzde, bir yandan Maleviç'in resmine spreya boya püskürten, Puşkin Müzesi'ndeki Van Gogh resminin önünde "bağırsaklarını kendi elleriyle boşaltan" ve bunu "ikonkırıcılık" olarak öne süren Rus "sanatçı" Alexander Brener (Lindsay 1999 : 4,6) ; köpekle cinsel ilişkiye geçen ve böylece "kendi dışındaki canlılarla iletişim" kurduğunu belirten Oleg Kulik (Altındere 1999 : 20) gibi "sanatçılar", kimi uluslararası etkinliklerin popüler isimleri olabilmekte; "sanatçının elinde, yavan bir biçimden başka bir şey kalmadı" (Akay 1998 : 12) diyen sanat eleştirmenlerinin sayıları gittikçe artmaktadır. Hatta, Resim Bölümü öğrencileri arasında, desen ve yağlı boya çalışmalarında belli bir başarı elde edemeyen veya duyarlığın geliştirilmesinde gerekli sabrı gösteremeyen öğrenciler arasında bile desen ve yağlıboya çalışmalar "gelenekçilik" sayılmakta ve küçümsenmektedir. Çabuk üretilip, çabuk tüketilen çalışmalar ise "avangard" sayılmaktadır. Diğer yandan ise, "modernizmin, geçmişi bütünüyle yadsıyan ve sadece gelecekçi bir yönelimle kendisini bağlayan anlayışı" tartışılmakta; kimileri de "melezleşme"¹ tartışmalarıyla, yeni çıkışlar aramaktadır.

"Geçmişi bütünüyle yadsıyan" anlayıştan hareketle Picasso, Duchamp, Beuys gibi birçok büyük sanatçı yetişmiş; kolaj, fotomontaj, hazır nesne, dijital baskı gibi birçok yeni teknik bulunmuş olsa da, 20. yy sanatının geçmişi bütünüyle reddetmesi nedeniyle kendisini bağladığı ve bu nedenden olsa gerek, bir geçiş dönemi yaşadığımız günümüzün gerçeğidir. Çünkü hazır

¹ Hiçbir arı kültürün olmadığını, her kültürün birbirinden etkilenmiş bir bünye olduğunu, modernizmin evrenselci yaklaşımının "tekçiliğine" karşı "çoğullaşmayı" savunan melezleşme hakkında geniş bilgi için Bkz. (Kahraman 2001).

nesne gibi teknoloji kökenli çalışmaların özgün işler olmaması ve insan sıcaklığından uzak olmaları yüzünden, bu tür çalışmaların arkasında mutlaka orijinal ve güçlü düşüncelerin olması gerekmektedir. Aksi takdirde çalışmanın sıradanlaşması kaçınılmaz olacaktır. Sanat yapıtı ve onun değerlendirilmesine ilişkin geleneksel kategorileri geçersiz kılmak amacıyla hazır nesneleri yaptığını belirten Duchamp da benzer endişeler taşımış olacak ki, yaptığı çalışmaların alışkanlık yaratacağını fark ettiğini, bu yüzden yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdiğini belirtmiştir (Kiraz 200). Ergüven (200 : 126) de bu tür tehlikelere dikkat çekerek, “Duchamp’ ı anlamamanın en kestirme yolu ondan esinlenip izini takip etmektir” demektedir. Bu noktada şunlar söylenmektedir:

Sanatsal çalışmalar tuval, kağıt gibi malzemeler üzerine yağlıboya, lavi, baskı v.b. tekniklerle yapılabileceği gibi, bunların dışında, konuya uygun olan her tür malzeme ve tekniklerle de yapılabilir. Sanatsal çalışmalardaki plastik sorunlar süreç içerisindeki herhangi bir dönem, bir akım ya da bir sanatçının ürünlerindeki plastik sorunlarla birebir örtüşebileceği gibi, bu sorunların yalnızca birkaçıyla benzerlik gösterip birçok yönüyle farklılık gösterebilir. Aynı zamanda sanatsal bir çalışma ortaya koyarken tek bir dönem, akım ya da sanatçıdan etkilenilebileceği gibi, farklı dönem akım ya da sanatçıların her birinin bazı özelliklerinden de yararlanılabilir.

Bu düşünceler ışığında yapılmak istenen çalışma, kullanım nesneleri – güncel sorun olan “tüketim” konusu – lavi, desen gibi (yatkın olunan) tekniklerin bir arada kullanımına olanak tanımaktadır. Bu olanakların kullanımıyla amaçlanan, insan sıcaklığından uzak kullanım nesneleri üzerine, anlık duyarlılığın yansıtılmasına olanak tanıyan lavi, desen uygulamaları yaparak, bir anlamda hazır nesne – el yapımı imge arasında yeni bir ilişki kurmaktadır.

Bir piknik tabağı üzerine “tesadüfen” bir portre çalışması yapılmıştır. Çalışma, tuval, kağıt gibi malzemeler üzerine yapılmış olsaydı, sonuç “sıradan” bir portre olmaktan öteye gitmeyecekti, tabak üzerinde ise çok daha

farklı bir boyut kazanmıştır. Bu boyut, tabağın da çalışmanın bir parçası olmasıyla ortaya çıkan anlam değişikliğiyle ilgilidir.¹ Daha önce akla gelmeyen bu sonucun çalışmadaki biçim ve içerik arasındaki bütünlüğe katkısının yanı sıra, yapılacak olan bir dizi çalışmanın ipuçlarını da verdiği gözlemlenmiştir. Bu ilk deneyim, konuya olan ilginin temelini oluşturmaktadır.

Daha önce “geleneksel” malzeme ve tekniklerle çalışmalarını sürdüren bir birey olarak, yapılmak istenen bu çalışma, malzemedan kaynaklı olarak yenidir. Yeni malzeme ve tekniklerin kullanımıyla çalışmalarda kışleşme riskinin ortaya çıkabileceği bilinmektedir. Bu riskin bilincinde olarak, konunun sunacağı tahmin edilen olanaklar ilginç bulunarak irdelemeye değer bulunmuştur. Sonuçları önceden bilinmezse de ortaya çıkabilecek sorunların deneme yanılma yöntemiyle aşılabileceğine inanılmaktadır.

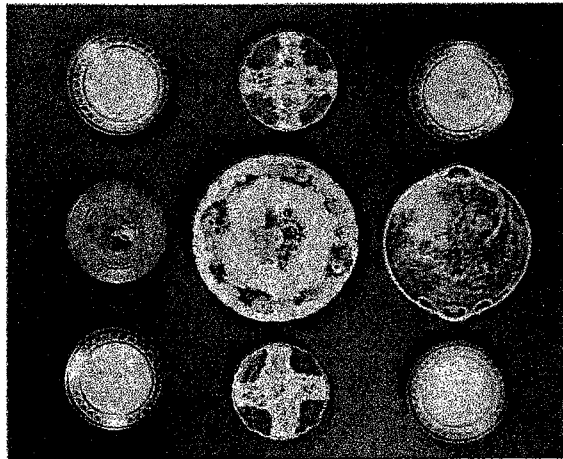
“Esasen plastik sanatlardaki yenilikler, eserlerin maddesini oluşturan yeni malzemeler kullanıldığı sırada ortaya çıkmaktadırlar. Bütün plastik sanatların yüzyıllar boyunca ortaya çıkardığı değişik karakterler ve buluşlar, işlem sırasında akla gelmişlerdir. Bilindiği gibi plastik sanat eseri işe başlamadan önce tasarlanamamaktadır. Yani eserin bitmiş hali akla gelemiyor. Çünkü plastik sanat eseri bir tasarı değil bir iştir. Ve sentezi sağlayan sezgi de, çalışma sırasında oluşmaktadır (Bkz. : Turani 1992 : 551).

¹ Bu konu resimlerle ilgili açıklamalar yapılırken ele alınacaktır.

II. 2 – Resimlerle İlgili Açıklamalar

Birinci gruptaki çalışmalar (Resim 9) : Bu gruptaki çalışmalar piknik tabağı üzerine lavi tekniğiyle yapılmış olan 200 adet genç kız portresinden oluşmaktadır.

Piknik tabağı, bir kez kullanıldıktan sonra atılan seri üretim nesnesi olması nedeniyle, tüketim kültürünün bir parçası olarak görülebilir ve üzerine mürekkep uygulamasına da olanak tanımaktadır. Kağıt ve plastik tabaklar ülkemizde piknik tabağı diye adlandırılmış olsa da, daha çok, çağımızın yemek kültürünü temsil eden Mc Donlad's gibi köftecilerde kullanılmaktadır. Ayaküstü atıştırmak için tasarlanmış bu yöntemle köftecilerde, yemek sonrası tabağın yanı sıra çatal, bıçak, bardak gibi her şey çöpe atılmaktadır. Bu yemek tarzı, yüzyıllardan beri alışageldiğimiz "törensel" yemeklerin yerini alacakmış gibi görünmektedir. "Eski" törensel yemeklere verilen önemin bir göstergesi olarak, yemek kapları üzerine süsleme amaçlı resimler yapılagelmiştir. Görsel zevke hitap etmesi için yapılan bu resimlerin ilk örnekleri insanlık tarihi kadar eski olsa da, ülkemizde (İznik'te) 14. yy. ' dan bu yana, porselen tabaklar üzerine süsleme amaçlı olarak yapılmaktadır (Resim 8).



Resim 8 : İznik Porselen Tabakları

Bu porselen tabaklardan esinlenerek (eski yemeklere olan özleminden kaynaklı olsa gerek), kağıt tabak üzerine bir portre çalışması yapılmıştır. Bu çalışmada kağıt tabağı, resimli porselen tabaklara benzetmek amaçlanırken, genç kadın portresiyle yeni bir ilişkinin ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu ilişki, günümüzün reklam dünyasında, kadının da tıpkı “tüketim nesnesi”, “yenilecek nesne” gibi sunulduğundan (kullanılışından) kaynaklanmaktadır. Kadını yenilecek bir nesne gibi algılama , tabulaştırılmış cinselliğin bir dışa vurumu olarak Anadolu’da da yaygın olan bir anlayıştır. Kadının güzelliğini ve çekiciliğini vurgulamak için “kiraz dudaklı”, elma yanaklı”, “zeytin gözlü”, “badem gözlü”, “lokum gibi” benzetmeler yapılmaktadır. Kadına olan bu yaklaşımların verdiği esinle, tüketim kültürünün “yemek tabağı” ve “yiyeceği” konulu bir dizi çalışma yapılmıştır.



Resim 9 : Kağıt Tabak Üzerine Çini Mürekkebi, 200 Adet,
Boyutlar değişebilir, 2001

Günümüz sanatında da, kadın cinselliği ve “yemek” kavramının ilişkilendirildiği çalışmalara rastlamak mümkündür. Judy Chicago’nun “Ziyafet” ya da “Akşam Yemeği Partisi” adlı çalışması (Resim 10) bunun bir örneği olarak gösterilebilir. Resimde büyük bir salonu kaplayacak büyüklükte seramikten yapılmış üçgen masa üzerine, her biri ünlü bir kadın konuk için hazırlanmış tabaklar yerleştirmiştir. En göze çarpan şey, seramik tabakların “vajinal dudak” biçimine gönderme yapıyor olmasıdır.¹



Resim10 : Judy Chicago, Ziyafet ,1979

Tabak üzerine yapılan çalışma, süpermarketlerin vitrinlerine dizilen aynı cinsten tüketim nesnelerine benzetilecek, ikiyüz adet gibi bir sayıda

¹ Bkz. The 20. TH Century Artbook (1996).

yapılmıştır. Bu sayıyla, biçim ve içerik bütünlüğü sağlanmaya çalışılırken, bir yandan da, “ikiyüz adet yüz (portre)” anlamına gelen “200 yüz” mizahi bir anlam yüklemek istenmiştir.

Warhol’un “kitle kültürünün bir tüketim nesnesi gibi paketlenip halka sunulmuş bir ürünü biçimindeki Monroe portresi” (Beykan 1996 : 485), çalışmalardaki genç kız portrelerine yüklenen anlamla benzerlik göstermesine rağmen, konuya yaklaşım açısından farklılıklar da göstermektedir (Resim 11).

Warhol, çalışmalarında tek bir biçimi çoğaltarak karşımıza çıkartan “reklamcılık” ı ele almıştır. Bu çalışmalar, aynı zamanda seri üretim (teksir) teknolojisinin sanatsal düşünce biçimine yansımasıdır. Kitle kültürünün bir ürünü olan “Monroe” portresini de bu kapsamda düşünerek, canlı renklerle daha da çekici yapıp, elek baskı yöntemiyle tekrar tekrar tuvale aktarması, bize tanınmış kişilerin birtakım çıkarlar uğruna sömürülmesini ne kadar kolaylıkla kabul ettiğimizi fark ettirmek içindir (Lynton 1982). Bir başka deyişle Warhol’un vurgulamak istediği , teknoloji çağının benliğini yitiren bireyinin kişiliksizliğidir, kendi kendisine yabancılaşarak anonimleşmesidir. Bunun göstergesi olarak, kitle kültürünün idolü olan Monroe’yu seçip canlı renklerle iyice “albeni”li yapmıştır. Adeta “sen busun” demek istemiştir. Bu çalışma kapsamındaki portreler ise, aynı kültürün bir bireyinin –“ben”- in karar vererek seçtiği “idol” lerdir. Monroe’nun albeniliğinin tersine, bu portrelerde masumiyet vardır. Burada gizli bir itirafın yanı sıra vurgulanmak istenen şey, kadını “tüketim objesi” yapan onun “insan doğası” değil, toplumun ona yüklediği bir özelliktir. Her ne olursa olsun, her bireyin saygı duyulması gereken birer değer olduğuna inanılmaktadır.



Resim11 : Andy Warhol, Yirmibeş Marilyn, 1962

Warhol'da olduğu gibi fotoğrafın ve baskı tekniğinin olanaklarıyla aynı görüntüyü (fazla müdahale etmeden) çoğaltma olanağı varken, bu portrelerin her biri canlı modellerden, anlık duyarlık ve heyecanların aktarılmasına uygun düşün lavi tekniğiyle yapılmıştır. Bunun nedenlerinden biri de, zevksiz seri üretim nesnelerinin yanı sıra, "sanat eserleri"nin birçoğunun bile sadece teknolojinin olanaklarıyla yapıldığı, hatta, desen ve boyadan anlamayan ressamların, taş yontmayı bilmeyen heykeltıraşların çoğaldığı günümüzde, "el yapımı" olanın önceliğini vurgulamak içindir.



Resim 12 : Tabak Üzerine
Çini Mürekkebi, Çap : 23cm. ,2001



Resim13 : Andy Warhol, Marilyn, 1964

El yapımı olanın önemini vurgulayan bir çalışma olarak Deborah Ross' un Resim 14'deki çalışması örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışmada, ne doğayı körü körüne bir taklit, ne de sadece bir el becerisi mevcuttur. Resim, sarı ve siyah mürekkep ile yapılmış, birkaç leke ve çizgiden ibaret olup, çok kısa sürede yapılmış izlenimi bırakmaktadır. Kısa sürede, birkaç fırça tuşuyla yapılmış görünse de, kaplanın bütün mimikleri ve içinde bulunduğu ruh hali, fotoğraf makinesiyle bile ender olarak tespit edilebilecek bir gerçeklikle yansıtılmıştır. Burada, yıllara dayanan gözlem ve deney, bunların sonucu olarak da insan duyarlılığının uç noktasına nasıl gelinebildiğine tanık olmaktayız. Bu çalışma, sadece sıradan seyirciye değil, resim sanatıyla "profesyonel" olarak da ilgilenenlerin birçoğuna öğretici bir niteliğe sahiptir. Bu durumun farkına ancak resim sanatıyla uğraşanların varabileceğinden dolayı, "sanatın elinden yavan bir biçimden başka bir şey kalmadı" diyenleri hoş karşılamak gerekmektedir.



Resim14 : Deborah Ross

“El yapımı” olanın önceliğini vurgulayan çalışmalar yapan bir başka sanatçı da C.Nemes’ dir (Resim. 15). “Aslında video, fotoğraf ve filmle işler yapan bir kavramsalcı olan gönülden resmettiği ve teknoloji temelli araçların sağlayamadığı bir sıcaklıkla yarattığı bu suluboyalarda sanatçı... el yapımı imgelerin önceliğini yeniden gündeme getiriyor” (Snodgrass 1999:146).

Uygulanan tekniğe gelince, hem çizgisel hem de lekesel yapılan çalışmalarda doku zenginliği elde edebilmek için yer yer ıstampa mürekkebi ve çini mürekkep karıştırılmıştır. Çalışmalardaki hacimselliği verebilmek için inceltilmiş mürekkep kat kat sürülmüştür. Bu teknikte özgün bir dilin Deborah Ross'da olduğu gibi süreç içerisinde oluşabileceğine inanılmaktadır.



Resim 15 : Csaba Nemes, 1998

Beuys'un, tüketime ve çevre kirliliğine karşı birçok çalışmasıyla ve "sosyal plastik" dediği çalışmalarına dahil olan işiyle (Resim 16), hem biçim hem de tüketime dikkat çekmesi açısından bu çalışmalarla benzerlik göstermektedir. Tabaklarla ilgili çalışmaların oluşturulmasından sonra, tesadüfen farkedilen bu resim, bundan sonraki çalışmalar için şevk kaynağı olmuştur.

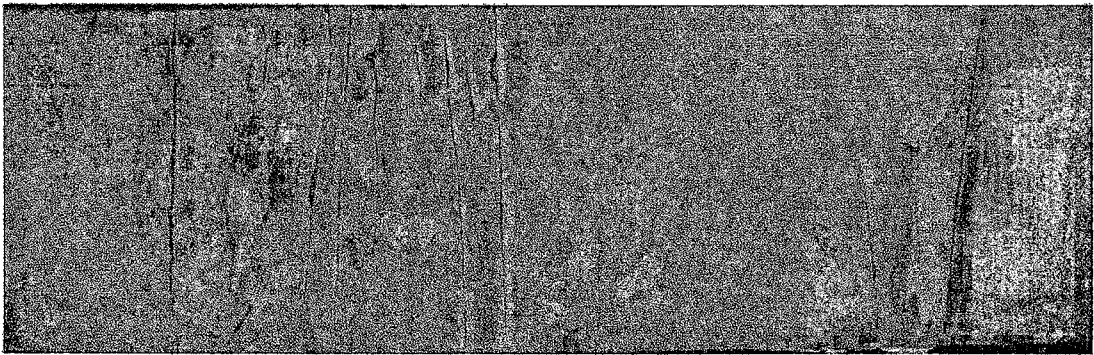


Resim 16 : Joseph Beuys, "Sosyal Plastik", P.T. üzerine çizim, 1983

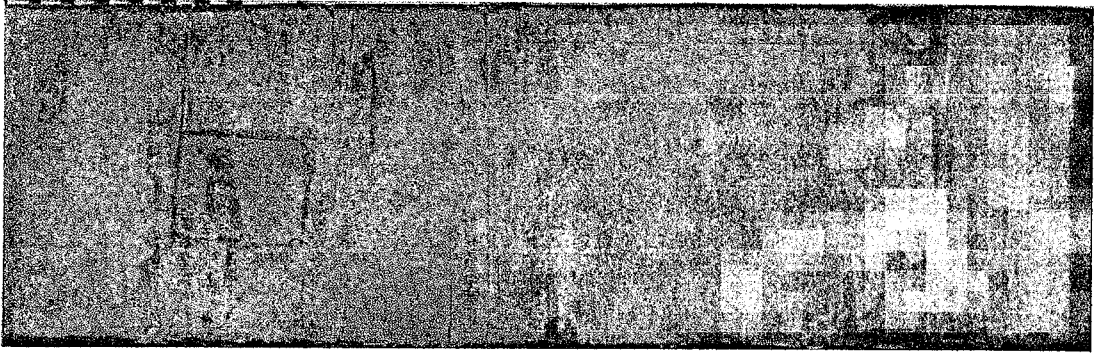


Resim 17 : Ayrıntı

Resim 18, 19; Bu çalışma polyesterle kaplanmış sunta üzerine yapılmıştır. Çöpten çıkarılan bu parça yıllar boyunca çay ocağı sehпасı olarak kullanılarak işlevini yitirmiştir. Sıcak çay bardağı ve çaydanlığın bıraktığı izler, polyester kaplamada oluşan döküntü ve çatlamlar ona resimsel bir görünüm vermiştir. Bu görünümde kullanılmışlığın insanla ilişkisini, yaşanmışlığın serüvenini, söyleşisini yansıtan sıcak ve garip izlenimlerini hissedebiliriz. Tıpkı insan yüzündeki çizgilerin geçmişteki yaşanmışlığı belgeleyişi gibi... Nesnenin kendi dokusuna mümkün olduğu kadar müdahale etmeden, döküntü yerlere, önceden yapılmış çalışmaların tıpkıbasımları eklenerek, kendi kaplaması olan polyesterle tekrar kaplanmıştır. Böylece, bir konuda işlevi bitmiş olan nesneye fazla müdahale etmeden, “geri dönüşüm” ü bir anlamda sağlanmaya çalışılmıştır. Bu durum, nesnenin işlevine göre anlam kazandığının bir kanıtı olarak da gösterilebilir. Bu çalışma esnasında, tesadüflerin de etkisiyle, polyesterin kullanıma uygun ve koruyucu özellikleri dikkati çekmiş, bir sonraki çalışmalar için de uygun malzeme olduğuna karar verilmiştir. Polyesterin çalışmalar arasındaki dil bütünlüğünü sağlamak açısından katkıları olacağı düşünülmüştür.

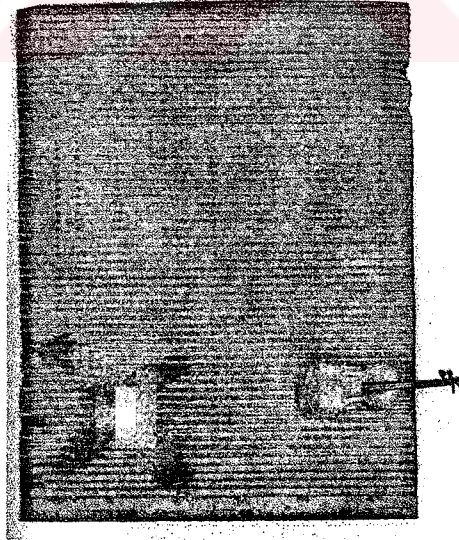


Resim18 : Polyester Kaplı Sunta, 43x135 cm



Resim19 : Sunta Üzerine Karışık Teknik, 43x135 cm.,2001

Bu çalışmanın A. Tapies'nin asamblaj türü çalışmalarına benzerlik gösterdiği söylenebilir (Resim 20). Tapies, buluntu nesneler üzerine, bir haç, bir el veya ne olduğu belli olmayan parmak izi gibi işaretler koyarak, onlara imtiyazlı birer 'rol yüklemiştir.¹ Bu çalışmada da, metal kepenk üzerine boyadığı bir işaretle birlikte bir de keman eklenmiştir.



Resim 20 : A. Tapies, Metal Kepenk Üzerine Çarpı İşareti ve Keman,
200x 150x13 cm, 1956

¹ Geniş Bilgi İçin Bkz. Die Epoche Der Moderne Kunst Im 20. Jahrhundert (1997 : 314).

Zarflarla ilgili çalışmalar (Resim 21,....., 31) : Piknik tabağı gibi zarf da bir kez kullanıldıktan sonra atılan kullanım nesnesidir ve üzerinde resimsel uygulamalar yapmaya olanak tanımaktadır. Zarfların seçimi bu olanaktan kaynaklı olsa da, yapılan uygulamaların piknik tabaklarına benzediği gözlemlenmiş, tekrara düşme tehlikesi taşıdığı nedeniyle bundan vazgeçilmiştir. Zarfın çağrıştırdığı “mektup” ve “iletişim” kavramları irdelendiğinde, çalışmalara ışık tutacak yeni veriler ortaya çıkmıştır. Mektubun günümüzde ve geçmişte taşıdığı anlamlara ilişkin bireysel duygular bunlardan birisidir.

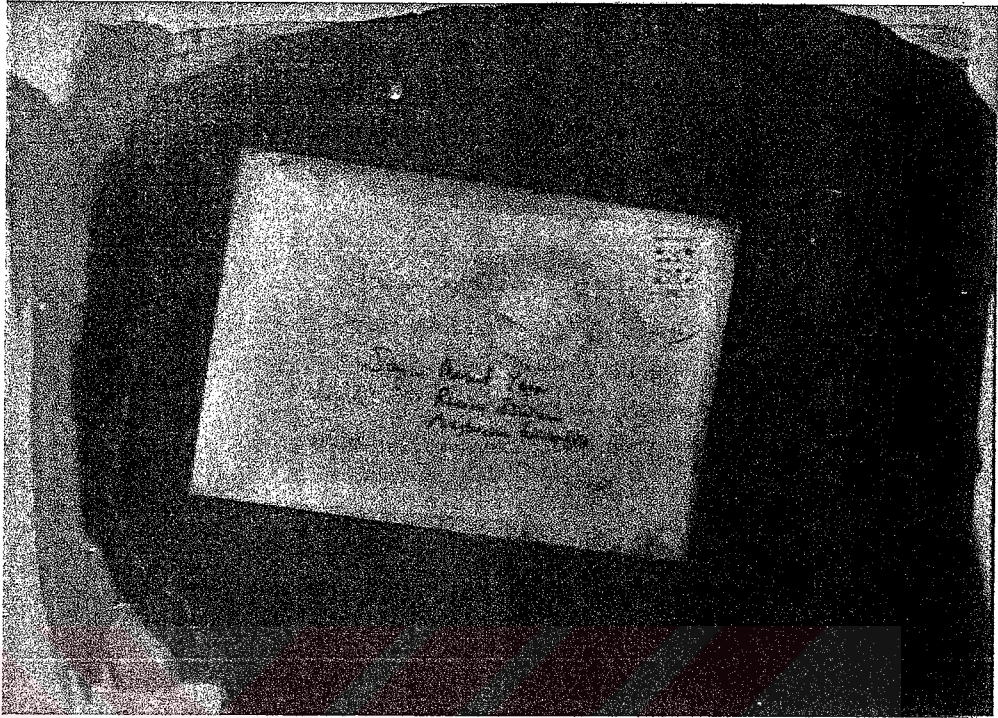
Van Gogh, Egon Schile gibi sanatçılardan başlayarak günümüze değin birçok sanatçının çalışmasında, kendi özel yaşantılarının ipuçları da görülmektedir. Mektuplar da, tıpkı bu resimler gibi, özel yaşantıların ipuçlarını vermektedir. Bunun nedeni, belki de, zarfla gizlenmesinde, alıcıya olan güvende, dostlukta, aşkta gizlidir. Mektubu ilginç kılan bir başka özellik de, mektuptaki yazıma gösterilen önemdir. Sadece eğitilmiş kişilerin değil, okuma yazmayı zar zor beceren “cahil” kişilerin mektuplarında dahi, belirli bir kalite ve alıcıya verilen değer gözlemlenmektedir. Bu nedenlerle olsa gerek, Antikçağ’dan bu yana mektup, edebiyatçıların, şairlerin ilgisini çekmiş, çeşitli mektup üslupları geliştirilmiş, bunların birçoğu da derlenerek yayınlanmıştır. “Eski” mektuplara verilen bu önem kaynağını, insani ilişkilerin gücünden, birey olarak insana verilen değerden almaktadır. Resim 21, 22, 23 bu bağlamda ele alınarak oluşturuldu.

Resim 21’de değişik kişi ve kurumlardan gelen zarflar, içerisindeki “mektup” larla birlikte, MDF üzerine yapıştırılarak polyesterle kaplandı. Polyester, beyaz kağıttan yapılan zarfları şeffaflaştırarak içerindeki belgelerin görünmesini sağlamıştır. Tesadüflerin de etkisiyle ortaya çıkan bu durum, zarflar arasındaki organik bütünlüğü sağlamaya katkıda bulunurken, aynı zamanda da çağımızın tüketim kültürünün bir aynası olarak “seri üretim” gerçeğini, bu gerçeğin “kişiyeye özel” olan mektupların içine kadar nasıl yansıdığını gözler önüne sermektedir. Mektuplardaki yazıların çoğu herhangi



Resim 21 : MDF Üzerine Karışık Teknik, 78x95 cm, 2001

bir duygudan uzak, belli kalıplarla çoğaltılmış, üzerlerindeki değişiklik sadece isim ve adreslerde bulunmaktadır. Bu durum, daha yakın geçmişteki özene bezene yazılan, belki de ömür boyu saklanan mektupları akla getirmektedir. Yeni elektronik kitle iletişim araçlarının kullanımda olduğu günümüzde, ne yazık ki, bu mektuplar tarihe karışacakmış gibi görünüyor, insan ilişkilerindeki sıcaklık da öyle... Bu tür mektuplara örnek olarak resim 22 'deki "aşk mektubu" adlı çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalarda, "kişiye özel" olduğu için zarfla kapatılan mektuplar teşhir ediliyormuş gibi görünse de aslında polyesterle kaplanarak (zarflanarak) ebedi bir koruma yapılmıştır.



Resim 22 : MDF Üzerine Karışık Teknik, 25x34,5 cm, 2001

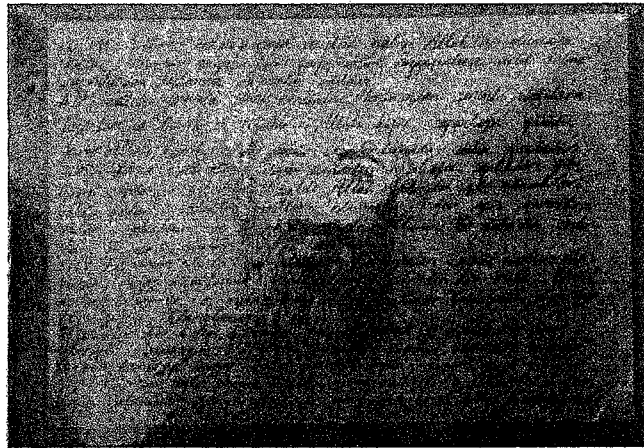


Resim23 : MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001

Resim 24, 25, 26, 27, 28; zarf kavramıyla ilgili çeşitli denemelerden oluşmaktadır. Bu çalışmalarda, “gelecek kuşaklara gönderilecek (aktarılacak) sanat eseri veya tarihsel belge” anlamına gelen “açık zarf” kavramı üzerinde durulmuştur. PTT idaresinin “günümüz ile gelecek kuşaklar arasında köprü oluşturmak” amacıyla, düzenlediği “2023’e mektup” kampanyası bu çalışmalar için esin kaynağı olmuştur.



Resim 24 : MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001



Resim 25 : MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001

Resim 24, 25'deki çalışmalar, güncel bir kişi ve olayın resimleri üzerinde, bu olayla bağlantılı olduğuna inanılan Kur'an ayetlerinden oluşmaktadır. Günümüzde (taraf olunsun ya da olunmasın) islami kesimlerce tartışılmasına olanak tanınmayan bu ayetlerin kullanılmasındaki amaç, belki daha cesur bir kişiye, belki de daha demokratik olacağına inanılan "gelecek kuşaklar" a gönderilmek içindir. Bu nedenle polyesterle kaplanan çalışmalara mektup zarfı biçimi verilmiştir. Aynı olayla bağlantılı olarak Resim 26'da, içinde "şarbon mikrobi"nu çağrıştıracak beyaz toz bulunan küçük bir zarf MDF ye yapıştırılarak, el yazısıyla şarbonun tanımı yapılmıştır. Çalışma, şarbonun zararlı etkilerine karşın polyesterle "tecrit" edilmiştir. Bu çalışma, mektubun sadece insan sıcaklığını değil, günümüzde ölümün soğukluğunu da tattırdığının bir kanıtıdır.



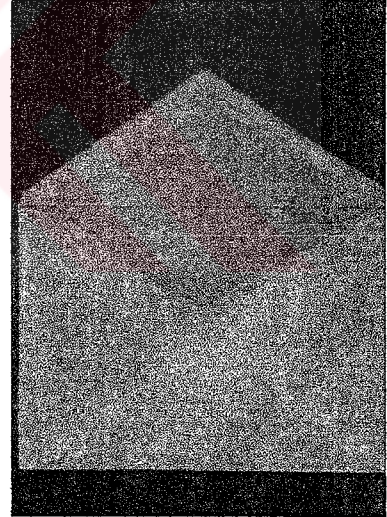
Resim 26 : MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001

Resim 27, 28, 29, 30, 31, "Zarf ile Mazruf" (bir şeyin dış görünüşü ile iç yüzü) deyiminin irdelendiği çalışmalardan oluşmaktadır. Anadolu'da yaygın olan bu deyim, "zarfa değil mazrufa bakmalı" anlamında kullanılmaktadır. Resim 27, 28 malzemenin olanaklarıyla, bu anlamın vurgulandığı çalışmadır. Aynı boyutta iki zarftan oluşan bu çalışmada, zarfın

bir tanesine önceden yapılan bir çalışmanın tıpkıbasımı konulmuş, diğeri boş bırakılmıştır. Polyesterin zarfları şeffaflaştırmasıyla boş – dolu zarf ortaya çıkmıştır. Tıpkı “ağaç” kavramı ile “evimizin önündeki ağaç” kavramı; “insan” kavramı ile “Ahmet – Mehmet” kavramı gibi... Zarfı anlamlı kılan içindeki “insan sıcaklığının ürünü” çalışma olmuştur. Bu çalışmalar, kullanım nesnelerini yorumlarken, üzerlerine resim uygulaması yapmaya ilgi duyulmasının nedenlerinden birini (portre – tabak örneğinde olduğu gibi) açıklar niteliktedir. Çünkü; “doğada hiçbir biçim ya da olgunun tek başına açıklanamayacağını, herhangi bir şeyin ancak başka bir nesneyle ilişkisine göre tanımlanabileceğini görüyoruz. Bildiğiniz herşey, bir ilişki, bir birleşme sonucu meydana gelmiştir. Bu kural, doğada canlı cansız tüm varlıklar için geçerlidir” (N. Gökaydın 2002 : 19).



Resim 27 : MDF Üzerine Karışık
Teknik, 35x50 cm 2001



Resim 28 : MDF Üzerine Karışık
Teknik, 35x50 cm 2001

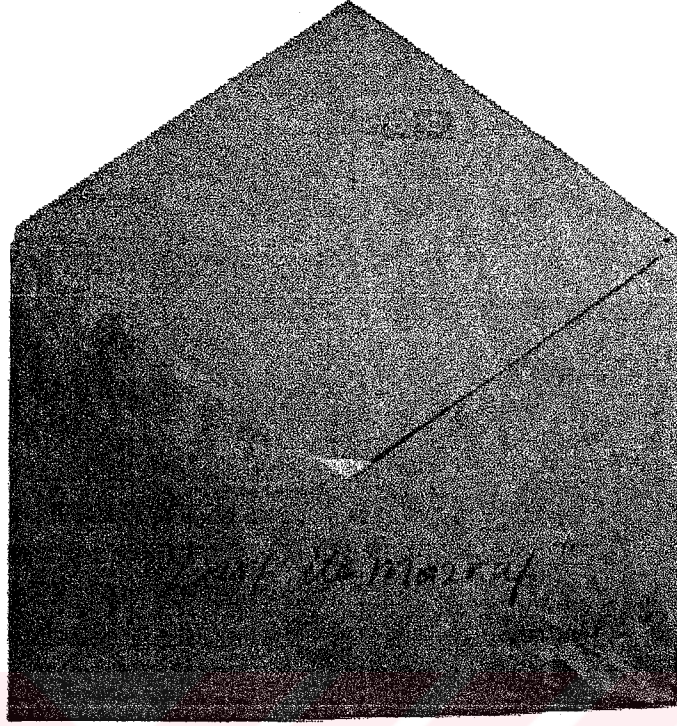
Resim 29, 30 da aynı bağlamda ele alınmış olup, pastel boyayla yapılan çalışmalara, açık zarf biçimi verilerek, polyesterle kaplanmıştır. Polyesterin şeffaflığından yararlanılarak “açık zarf” içerisindeki desenlerin görünmesi sağlanmıştır.



Resim 29 : MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001



Resim 30 : MDF Üzerine Karışık Teknik, 35x50 cm 2001



Resim31 : MDF Üzerine Karışık,Teknik, 87x81 cm 2002



31 a



31 b



31 c

Resim 31, bir önceki çalışmalarla aynı bağlamda ele alınan bu son çalışmada, “el yapımı imge” nin önceliği vurgulanmaya çalışılmıştır. Çalışma, üzerinde “Zarf ile Mazruf” yazılı büyük bir zarf ve içerisine konulmuş üç adet uygulamadan oluşmaktadır (resim 31a, 31b, 31c). Amaçlanan sıradan bir seyircinin bile, fazla söze gerek kalmadan, zarfın üzerindeki yazıdan yola çıkarak, çalışmanın tamamını görüp belirtilen mesajı kavramasını “sağlamak” tır.

Ayna üzerine yapılan çalışmalar (Resim 32, 33, 34, 35) :

Antikçağ’ dan bu yana yaşamın ayrılmaz bir parçası olan ayna, birçok ülkede olduğu gibi ülkemizin folklorunda da birçok anlamlar içermektedir. “Temizlik, aydınlık, el değmemişlik” bunlardan ilginç olanlarıdır. Sanat alanında da ayna, D. Velazquez, Van Eyck, E Degas, S. Dali, Rene Magritte gibi birçok sanatçının ilgisini çekmiştir. Bu sanatçılar, aynanın “öteki alanı yansıtma” özelliğinden yararlanarak, çalışmalarında, “görünmeyen yüzeyin resmi” ni yapmışlardır. Ortak kaygıları “mekan yanılması” yaratmaktadır.¹

Bu çalışmada, “ayna” ya ilgi duyulmasının nedeni görünmeyen mekanı yansıtma özelliğinin yanı sıra, psikanalizde, Lacan’ ın geliştirdiği, çocuk gelişimindeki üç evreden biri olan “ayna evresi” kuramına olan ilgidir. Ayna evresi :

“6 – 8 aylık bir çocuğun aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanınması, bir bütünlük olarak kendini kavraması ile ilk işaretini bulur... Çocuk bu bir başkasıyla, yaşıtı bir çocukla, annesinin görsel imgesi ya da aynadaki kendi bütünsel imgesi ile

¹ Ayna ile ilgili bu konuda daha geniş bilgi için Bkz. E. Batur (2000)

imgesel yoldan özdeşleşerek parçalanmış olarak yaşantıladığı bedenin bütünlüğünü kazanmaya yönelir... Lacan bu kavrayışın bir farkına varma, bir anlama olduğunun kanaatindedir; insan yavrusunun kendi mevcudiyetini, varlığını kavraması. Bu durundaki insan yavrusu gelecekte simgesel işleyiş içinde “ben” diyeceği şeyin ilk deneyimini kazanmaktadır...” (Kızıltan 2003 : 4)

Bu kurama göre, kişiliğin oluşmasını sağlayan en önemli etkenlerin başında “farkındalık” gelmektedir; ayna da, farkında olmaya aracılık etmektedir. S. Güneş’ in günümüzün teknoloji çağı insanına yaklaşımı ve önerileri, Lacan’ ın kuramıyla benzerlikler göstermektedir.

"Kendi öznelliği veya kendi akliselimi iş görmeyen bireyin tek başına zihinsel bir taban bulması güçleştikçe, ortak (anonim, popüler, kitlesel) davranış kalıplarına ilgisi artmaktadır. Parçalanmış bir yaşam içinde her alan bilinç uzmanları tarafından ayrıntılı bir şekilde ele alındığı için zihinsel bir zorlanıma da gerek kalmaz. Kendimiz gibi olamamak çaresizliği, bizleri genelleştirilmiş bir başkası olmaya iter..." (1996 : 89) ; "...kendi olamama tatminsizliği başka biri olma güdüsünü kamçılادıkça ortaya çıkacak kimlikler yeterince ben olamayacağı gibi yeterince toplumsal da olamayacaktır. " (Bkz. : Güneş 1996 : 79).

Güneş'in, kişiliğin oluşumuna yönelik çözüm önerisi de tıpkı Lacan gibi "farkındalık"tır. Her ne kadar "ayna"yı "yetişkinler" için önermezse de, aynanın kişinin kendi kendisiyle yüzleşmesine, sorgulamasına katkısı olan araçlardan biri olduğuna inanılmaktadır.

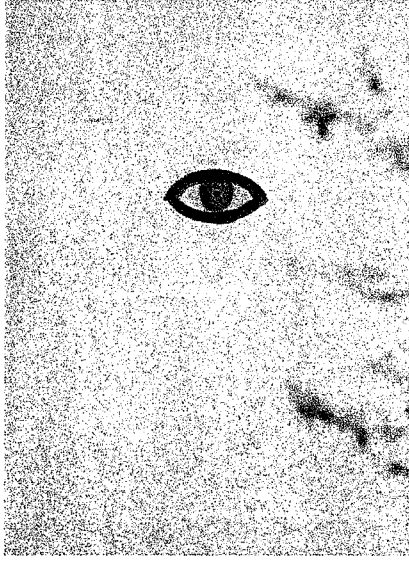
Bu çalışmada, Lacan'ın ve Güneş'in yaklaşımlarından esinlenerek, aynanın kullanıldığı uygulamalar yapmaya ilgi duyulmuştur.

Resim 32, 33, 34, 35'deki çalışmalar, aynanın yansıtma özelliğinden yararlanılarak, aynalara bakacağı düşünülen muhtemel seyirciyle birlikte tasarlanmıştır. Aynalar ve üzerlerine yapılan uygulamaların boyutları buna göre tespit edilmiştir. Ortaya çıkan sorunlardan biri gözlerin odaklanmasıyla ilgilidir... Normal hayatta farkedilmezse de, gözler insanın doğası gereği, tek bir noktaya odaklanabilmektedir. Bu çalışmaların algılanabilmesi için ise hem aynanın yüzeyine hem de aynanın "derinliğindeki" görüntüye odaklanabilmek gerekmektedir. Bu sorun ancak gözlerden biri kapatılarak ortadan kalkmaktadır.

"Dev Aynası" (resim 32), Anadolu kültüründe, kendisini olduğundan daha önemli, güçlü, ayrıcalıklı göstermeye çalışan kimseleri yadırgamaya yönelik, kendini dev anasında görmek" deyiimi söylenegelmiştir. Her ne kadar "dev aynası" deyiimi, dışbükey aynaların büyük gösterme özelliğinden gelse de, bu deyim söz konusu çalışmada mecazi anlamda ele alınmıştır. Çalışmada, aynaya bakan kişinin alnına gelecek şekilde bir göz sembolü yapılmıştır. Böylece seyircide tepegöz (kyklop) olduğu duygusu uyandırılmak suretiyle, kendisini yüce, güçlü ve mitolojik bir varlık olarak algılaması amaçlanmıştır. Ortaya çıkan ayna – göz ilişkisi, çalışmaya içerik olarak yeni bir boyut kazandırmıştır... Çalışmaya bakıldığında, ayna üzerindeki göz sanki " öteki gözümüz" (Batur 2000 : 47) oluyormuş gibi, hem önümüzdeki alanı, hem de arkamızdaki alanı görmekteyiz. Bu çalışmada ortaya çıkan ayna – göz ilişkisini daha da pekiştirmek için Resim 33 yapılmıştır. Bu çalışmada, yine göz sembolü kullanılarak, göz bebeği

yerine bir tümsek ayna konmuştur. Ortaya çıkan görüntü, bizim gözbebeklerimizin gördüğü görüntü değil, aynadaki gözbebeğinin gördüğü görüntü. Diğer bir deyişle, biz kendimizi başka bir “göz” le (aynanın gözüyle) görüyoruz... ayna bize bakıyormuş gibi...

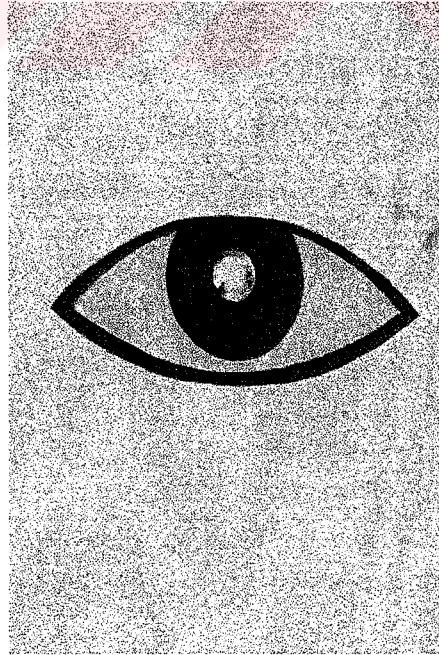




Resim 32 : Ayna Üzerine Yağliboya,
60x50 cm., 2003



32a



Resim 33 : Ayna Üzerine Yağliboya,
60x50 cm., 2003

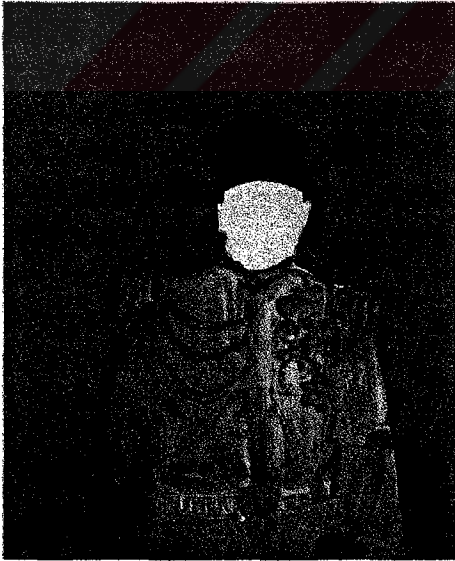
Resim 34, 35; ayna üzerinde padişah ve paşa motiflerinin kullanıldığı çalışmalardır. Yoğun tempolu ve yüksek teknolojinin belirlediği sınırlarla yaşamını sürdürmek zorunda kalan günümüz insanı, içinde bulunduğu ruhsal sıkıntılar, tatminsizlikler, daha çok da sevgi ve şefkat ihtiyacının güdülemesiyle, nostaljik geri dönüşler yapma ihtiyacı duyarlar. Bu kaçıışlar bazen masalsı bir dünyaya, tarihi bir film seyrederken onun sahnelerine gidilerek yapılır; bazen de geçmişin bir fotoğrafıyla, bir kahramanıyla özdeşleşerek yapılır. Geçmişe kısa süreli geri dönüşlerle, günümüzün sıkıntılarını bir ölçüde azaltmak gibi şimdiki yaşamıyla denge unsuru olabilecek “duygusal ilticalarda” bulunur... Günümüz insanı, geleceğin ne olacağı, ne getireceği konusundaki belirsizlik veya öngörüsüzlük nedeniyle, en kolay kaçıışı, sığınmayı geçmişte bulur. Çünkü, “geleceğe doğru yaşamak, bilinmeyene sıçramak demektir; bu da, halihazırda emsali olmayan ve pek az kişinin kavradığı bir cesareti gerektirir” (May 2001 : 40). Bu çalışmalardaki padişah ve paşa gibi geçmişin güç ve erk sembolü olan devlet adamları, ellerindeki sihirli yaptırım güçleri ve onu sembolize eden asalarıyla hepimizin “bazen” yerinde olmak istediğimiz insan ve insanüstü varlıklardır. Konuya eleştirel açıdan yaklaşıldığı için, her iki çalışmada da, şahsiyetlerin sembolleri öne çıkacak şekilde yaldızla parlatılmış ve karikatürize edilmiştir. Figürlerin yüzleri ise, “seyirci” nin yüzü gelecek şekilde boş bırakılmıştır. Çünkü bu figürler, “...bireyin kendini yitik hissetmekle kalmadığı, gerçekten de yittiği, doğadan ve diğer insanlardan yabancılaşmasıyla birlikte kendinden de yabancılaştığı...” (May 2001 : 72) günümüz teknoloji dünyası insanını temsil etmektedirler. Bu nedenle yüzler yoktur... anonimdir. Paşa ve Padişah’ a gelince, onlar çoktan yitip gittiler... Başta çalışmayı yapan kişi olmak üzere, aynaya bakan herkes boş yüzleri doldurabilir...



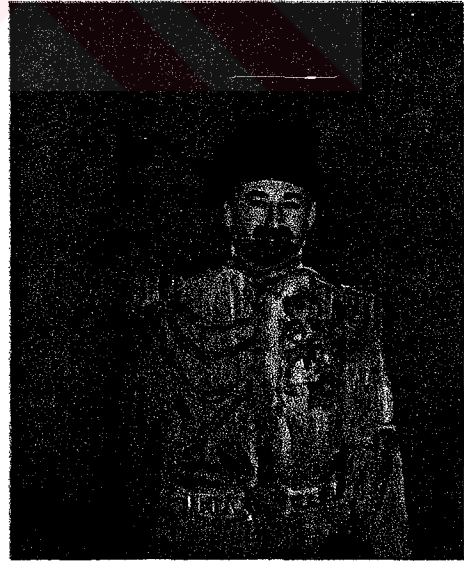
Resim 34 : Ayna Üzerine Yağliboya,
60x50 cm.,2003



34a



Resim 35 : Ayna Üzerine Yağliboya,
60x50 cm.,2003



35b

SONUÇ

Çalışmaların başlangıcından itibaren kullanılan gereçleri, konunun kendisi belirlemiştir. Bu nedenle, “Kullanım Nesneleri Üzerine Resimsel Yorumlamalar” konusunun riskli bir seçim olduğu anlaşılmıştır.

Çalışmalarda ortaya çıkan sonuca göre :

- Bu tür çalışmaların arkasında güçlü düşüncelerin olması gerektiği,
- Konunun malzemedan kaynaklı olarak “kiç”leşmeye müsait olduğu,
- Çalışmalarda tekrara düşme tehlikesi olduğu anlaşılmıştır...

Bütün çalışmaların sonuçlanmasında nesnelerin çağrıştırdıkları kavramlar yol gösterici olmuştur. Bu nedenle ele alınan her çalışma yeni bir yaklaşım gerektirmiştir.

Konu riskli olsa da, “herhangi bir şeyin ancak başka bir nesneyle ilişkisine göre tanımlanabileceği” gerçeğinde olduğu gibi, nesnelerin çağrıştırdıkları kavramlar ve uygulamalar arasında ortaya çıkan sürpriz ilişkiler (tabak – portre, ayna – göz örneğinde olduğu gibi), bu çalışmanın sonucunda kazanılan deneyim olmuştur. Gerekli motivasyon ise, R. May’in sözlerinden sağlanmıştır.

“...eğer kendi özgün fikirlerinizi ifade etmezseniz, kendinize ihanet etmiş olacaksınız. Bütüne katkıda bulunmadığınız için ihanetiniz toplumunuza da karşı olacaktır... Kendimizi tam bir dolulukla adamalıyız, ama aynı zamanda yanılıyor olabileceğimizin de

farkında olmalıyız. Kendi tavırlarının doğruluğundan mutlak bir şekilde emin olduklarını iddia edenler tehlikelidirler. Böylesine emin olma sadece dogmatizmin değil, yıkıcılıkta onu geçen kuzeni fanatizmin de özüdür..." (Bkz : R. May 2001 : 40, 47, 48).



KAYNAKÇA

AKAY,A. ve. E. ZEYTİNOĞLU. *Kavramın Sınırlarında*,İstanbul, Bağlam Yayınları,1998.

ALTINDERE,Halil (Ed), "Sanatta Vandalizm", "Oleg Kulik",Art-Ist.1, İstanbul,A4 ofset,1999

ATAKAN,Nancy. *Arayışlar*,İstanbul,Yapı Kredi Yayınları,1998.

BEYKAN,Müren (Ed.). *Sanat Kitabı*,(1994) (Çev. Mine Haydaroğlu), İstanbul,Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları,1996.

CABANNE,Pierre,*Modernizmin Serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.

E.BATUR (Ed). "Asamblaj". *Sanat Dünyamız*, 59, Bahar, 1996.

E.BATUR (Ed). "...Marcel Duchamp." *Sanat Dünyamız*, 75, Bahar,2000.

GENÇ,Adem. "Dada". (Yayınlanmış Doktora Tezi), İzmir : Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983.

GENÇAYDIN,Zafer, Çağdaş Teknoloji ve Sanat, Ankara, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları : 8, 1988.

GERMANER,Semra. *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi,1997.

GÜNEŞ,Sadık. *Medya ve Kültür*, Ankara, Vadi Yayınları, 1996.

İPŞİROĞLU,M. ve N. İPŞİROĞLU. *Sanatta Devrim*, İstanbul, Remzi Kitabevi,1993.

KAHRAMAN,H.Bülent. "Bir Melezleşme Sorunsalı Olarak Geç Yirminci Yüzyıl Sanatı" Gazi Sanat Dergisi, Ankara G. Ü. Yayınları, 2001

KARACA,Hayrettin, "*Dünya Büyük Bir Mağaza*". Cogito, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,1995.

KIZILTAN, Hakan. " Jacques Lacan ve Psikanaliz", 02 – 01 – 2002.
<<http://www.icgoru.com/makale/lacan>

LYNTON,Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş),İstanbul,Remzi Kitabevi, 1991.

MAY,Rollo. *Yaratma Cesareti*. (Çev. Alper Oysal), İstanbul, Metris Yayınları, 2001

OSTERWOLD,Tilman,*Pop Art*, Köln,Taschen,1992.

SNODGRASS, Susan, *6.Uluslararası Sanat Bienali*, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1999.

SÖZEN, M. ve U. TANYELİ. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986

TURANİ, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul,Remzi Kitabevi, 1998.a

TURANİ, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.b

