

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

S.GÜL ASLIHAN

GÜNLÜK YAŞAMIN BASİT OLGULARI'NDAN HAREKETLE
RESİMDE FORM-RENK İLİŞKİSİ'NİN ÇAĞDAŞ GRAFİK ANLATIM
ARACILIĞIYLA ÇÖZÜMLENMESİ

Danışman

Yrd.Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2006

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
SUMMARY.....	v
GİRİŞ	
1. BÖLÜM	
KONU OLARAK GÜNLÜK YAŞAMIN BASİT OLGULARI VE ÇAĞDAŞ GRAFİK ANLATIM	
1.1. Resimde Konu Olarak Günlük Yaşamın Basit Olguları'nın Yeri ve Önemi.....	3
1.2. Resimsel Çözümlemede Çağdaş Grafik Estetik.....	3
1.3. Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Çağdaş Grafik Estetik.....	4
1.4. Resimsel Yazı Piktografi'den, Çağdaş Kültürün Kodları Clipart'a.....	7
1.5. Bu Çalışmayla Örtüşen Çağdaş Bilimsel Yaklaşımlar.....	9
2. BÖLÜM	
RESİMDE FORM - RENK İLİŞKİSİ SORUNLARI	
2.1 İlkelerde Biçim Olgusu.....	11
2.2. Plastik Değerler Açısından Form ve Renk.....	12
2.3. Form – Renk İlişkisi Bağlamında Akdeniz Sanatı Estetiği.....	14
2.4. Biçim Estetiği Açısından Mehmet Siyahkalem.....	15
3. BÖLÜM	
RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELER	
3.1. Resim - Oyun Kavramı	17
3.2. Semboller Aracılığıyla Farkedilebilen İç Dünyamız : İd	18
3.3. Kompozisyon Kavramı'na Farklı Bir Bakış.....	19
3.4. Yaşamın Basit Olguları'ndan Hareketle Kompozisyon Çözümlmeleri.....	20
SONUÇ.....	24
KAYNAKÇA.....	26
RESİM DİZİNİ.....	28
RESİMLER.....	30
ÖZGEÇMİŞ.....	63

Yaşadıkları sürece desteklerini hiç eksik etmeyen, bana güvenen, inanan sevgili annem
Meri ve babam Nizamettin Yasa'nın anısına...

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde her türlü yardım, uyarı ve yapıcı eleştirileriyle büyük emeği geçen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Ilgaz Özgen Topcuoğlu'na, yine emeği geçen tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma, ayrıca çalışmalarım sırasında gösterdiği ilgi, destek ve sabrından dolayı sevgili eşim Işık Aslıhan'a, biricik kızım Güneş'e ve her konuda desteğini esirgemeyen sevgili aileme, içtenlikle teşekkür ederim.

ÖZET

Günlük yaşamın basit olgularından hareketle resimde form- renk ilişkisinin çağdaş grafik anlatım aracılığıyla çözümlenmesini içeren tez çalışması, üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm günlük yaşamın basit olguları ve çağdaş grafik anlatımı, ikinci bölüm resimde form-renk ilişkisini, üçüncü bölüm de resimsel çözümlmeleri kapsar.

Birikimden sonra gelen kendiliğindenlik mantığıyla oluşturulan çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümünde, görsel kaynak olarak reklam sektörünün kullandığı clipartlardan görüntüler alınarak nesne ve imaj çizimlerinin renk-form bağlamında resimsel çözümlmeleri yapılmıştır. Tuval üzerine akrilik boya ile oluşturulan resimlerin, yan yana getirilmesi ile yenilikçi bir anlayışta düzenlenen kompozisyonlarda çokluk içinde teklik, teklik içinde çokluk denenmiştir.

Günümüz insanının her şeyi süratle tükettiği ve gündelik yaşantısı içerisinde karşılaştığı farklı imajları yoğun ve yüzeysel biçimde algıladığı, bir süre sonra da yüzeysel olarak yaşantıladığı bu imajlardan estetik haz almaya başladığı gözlemlenmektedir.

Bu noktadan hareketle, tezde amaçlanan mesaj kaygısı taşımadan ortasında bulunduğumuz ve yüzeysel yaşantıladığımız bu imaj ve simülasyon (görünüm-görüntü) aşırılığı kültürünü yapıtlara taşıyarak, izleyicinin bundan haz alır hale gelişine dikkati çekmek ve günümüzün bu yüzeysel yaşama biçimine, bir anlamda da bulunduğu çağa, çağın değişen ritmine paralel olarak sunuş biçimleri ortaya koymaktır.

SUMMARY

Analysis of the color-form relationship in painting by using everyday objects via modern graphic expression makes up the subject of this study, which contains three parts. Visual interpretations are examined in the first part and presentation compositions which will come up by putting the paintings which are formed next to each other are studied in the second part. Also, third part contains painting analyses.

In the first part, visual analyses of object and image drawings are going to be indicated on the basis of color-form by obtaining some pictures of objects from cliparts which advertising sector uses as visual sources. In the second part, putting the paintings which are made in acrylic on canvas next to each other and also oneness in majority, majority in oneness in presentation compositions are going to be studied.

It has been observed that modern people spend or do everything quickly and perceive different objects which they meet daily as intensive and superficial and then start to be aesthetically delighted at those images in their own lives.

To sum up, without a concern of giving a message, the aim of this study is to call the attention to the fact that people get used to this simulation excessiveness culture in which they are and live superficially and is to give presentation forms and work of art parallel to changing rhythm of age to this modern superficial lifestyle or in another sense, to their age.

GİRİŞ

Başlangıçtan günümüze kadar her çağda günlük yaşam ve günlük yaşamın anları, resim tarihinin vazgeçilmez konuları arasında olmuştur. Çünkü yaşadığı çağın bir parçası olan sanatçı, doğduğu andan itibaren çevresiyle iletişim kurmaya başlar. Kuşkusuz yaşamın her anı, onun birikimidir denilebilir. Ailesiyle başlayan birikim, gittiği eğitim kurumlarıyla, sosyal ve ekonomik çevresiyle ömrünün sonuna dek devam eder. Bütün bu birikimler, sanatçının yaratıcı zekasıyla birleşerek yapıta dönüşür. Bu bağlamda tez çalışması, öncelikle görsel bir alan olan plastik sanatlarla ilgili olup, birikimden sonra gelen kendiliğindenlik mantığıyla hazırlanmıştır.

Birikim, sözlük anlamı olarak; gözlemler, deneyler sonucu elde edilmiş şeylerin bütünü, bir yerde yığılan ve toplanandır (Türkçe Sözlük, 1988, s.198).

Kendiliğindenlik ise dıştan bir belirleme ile değil kendi kendine gerçekleşen bir etkinliktir. Kendiliğindenlik dış etkilerin zorlaması olmadan iç sebeplerle oluşan süreçlerin gerçekleşme niteliği anlamında kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, 1988, s.83). Kendiliğindenlik koşullarını öncelikle sanatçının yaratıcı zekası, çağının felsefesi, ekonomisi, teknolojisi ve toplumun sosyal yapısı belirlemektedir. Herbert Read, çağdaş sanat yapıtını tanımlarken; bilim, felsefe, duygu ve düşünce bağlamında kendi çağıyla örtüşen, o günün ve yaşadığı toplumun değer yargılarıyla beslenen sanatçının estetik birikimi ve eğitimi doğrultusunda yorumlayarak oluşturduğu yapıttan söz etmektedir (Read, 1974, s.37). Bu açıdan tez çalışmasını oluşturan resimlerin konusunu ve biçimini de bugünün felsefesi, ekonomisi, teknolojisi ve sosyal yapısı belirlemektedir.

Hemen hemen her çağda kendisi için ideal olan hedefler belirleyen insanoğlu bir takım doğrusal modeller kurarak yaşamını basitleştirir. Hedefine ulaşma yolunda ilerlerken, çoğunlukla çevre etkilerini gözardı eder. Bireyin kendisi için ideal olan hedefi aslında sanaldır. Belki de hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Gerçek olan ise, bu ideale ulaşmaya çalışırken yaşantıladığı herşeydir. Bu bağlamda oluşturulan resimlerin konusunu, günlük yaşamın basit olguları olan sıradan gerçekler oluşturmaktadır.

Resimlerin sunuş aşaması ve izleyicinin kendi kurgusunu oluşturması, bilimsel araştırmanın teori oluşturma yöntemi ile de benzeşir. Bilimsel yöntemde amaç olgular arasındaki ilişkilerin keşfedilmesi ve bunların teorik modeller içinde genelleştirilmesidir (Seyidoğlu, 2000, s.10). Bilimsel çalışmada olgular, bir teori içinde bütünleştirilmeye çalışılır. Teorinin kuruluşu kavramlaştırmaya yönelik soyut bir etkinliktir. Bu çalışmada da yapıtların oluşturulma biçimi ve sunuş biçimi bilimsel araştırma çalışmalarının teori kuruluşu sistemiyle

örtüşür. Teori, olaylar arasındaki ilişkileri içeren bütünleştirilmiş tanımlar, varsayımlar ve genel önermeler bütünüdür. Teoriden aynı zamanda test edilmeye elverişli daha dar kapsamlı yeni önermeler çıkartılabilir. Gerçek olgular teoriyi desteklese de teori hala önerme niteliğindedir. Çünkü teoride söz konusu olan ilişkiler bütünüdür. Teoriler değişmez değildirler. Bir teori daha iyisi kuruluncaya kadar geçerliliğini korur, yeni teori eskisinin yerine geçer. Bilimsel gelişme bu yolla sağlanır (Seyidoğlu, 2000, s.16). Sanatta da aynı süreç geçerlidir ve gelişme aynı şekilde sağlanır.

Yapıtın bütünü, aynı zamanda yaşamın bütününe işaret eder. Bütün içinde resmedilen her bir nesne görüntüsü reklam sektöründe kullanılan clipartlardan alınan görüntülerin resimsel yorumlarıdır. Plastik değerler dikkate alınarak yorumlanan nesne görüntüleri, ideal olan hedefe giden yolda yaşantılanan sıradan her şeyi kapsar. Resimler izleyiciye herhangi bir mesaj verme kaygısı taşımaz. Sanal olan hedefe ulaşma yolundaki sıradan gerçeklere dikkat çekilerek izleyiciye küçük mutlulukları yakalayabilmelerini önermek ve günümüzün yüzeysel yaşama biçimine, bir anlamda da bulunduğu çağa, çağın değişen ritmine paralel olarak araştırmalar ve resimler yapmak amaçlanmıştır.

Özetle; tezin birinci bölümü, grafik estetiği üzerine bir genellemeyi içerir ve çağdaş kültürün kodları clipart olgusunun bu çalışmayla ilgisini açıklar. Herşeyi çok yoğun bir şekilde yaşayan, sorunları ve karmaşayı basit, yalın ve çabuk bir şekilde çözmeyi kendisine yaşam biçimi yapmış olan çağımız insanı, grafik anlatımda yorumlanmış bir yapıtı, çağdaş ve uygun bir görsel anlatım tarzı olarak değerlendirebilir.

İkinci ve üçüncü bölümler ise, konu başlığıyla ilintili olarak resimlerin form- renk açısından irdelenmesini ve resimsel çözümlemeleri içerir. Clipartlardan esinlenerek yapılan tüm kompozisyonlar bütünü oluşturmaktadır.

1. BÖLÜM: KONU OLARAK GÜNLÜK YAŞAM'IN BASİT OLGULARI VE ÇAĞDAŞ GRAFİK ANLATIM

1.1. Resimde Konu Olarak Günlük Yaşamın Basit Olguları' nın Yeri ve Önemi

Konu olarak günlük yaşama ilişkin resimler, Yeniçağ'da sanatçının dinin egemenliğinden kurtularak bağımsız kimlik kazanması ve sanatsal değerlerin ön plana çıkması açısından önemli bir konum kazanmıştır. “ Sanatın din konuları dışına çıkışı, estetik değerlerin birinci plana alınması idi.” (Turani, 1983, s.337). Rönesans'tan sonra sanat, geniş dünya yaşamına atılınca kuşkusuz gündelikten kaçınmaz olmuştur (İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1972, s.100).

Resim sanatında günlük yaşamı ve belli bir dönemin tipik özelliklerini yansıtan bu tür resimlere genel olarak janr resim de denilmektedir (Turani, 1980, s.56). “Janr 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Dinsel konular yanında ağırlık kazanmaya başlayan din dışı resim temalarının başında gelir. Burjuvazinin gelişimiyle bağlantılı bir oluşum olarak değerlendirilebilir. ” (Sözen, Tanyeli, 1986, s.118). Burjuva sınıfı hem kendi yaşantılarından sahneler istiyor, hem de “ imgelerini kendi kuşaklarına aktarmak istiyorlardı.” (Gombrich, 1980, s.326). Bu yüzdende o dönemde Hollanda' da Hals, Vermeer gibi sanatçılar günlük yaşam sahnelerini betimleyen ve burjuva yaşantısını tüm gerçekliğiyle ve doğallığıyla yansıtan sanatçılardır.

Günümüzde de konu olarak günlük yaşamın basit olgularından hareketle yaşadığımız çağı betimleyen farklı disiplinlerden birçok sanatçı vardır. Kuşkusuz yapıt, çağın aynasıdır diyebiliriz. Bu bağlamda tezde, mesaj kaygısı taşımadan ortasında bulunduğumuz ve yüzeysel olarak yaşantıladığımız imaj ve simülasyon (Görünümler-görüntü) aşırılığı kültürünü yapıtlara taşıyarak izleyicinin bundan haz alır hale gelişine dikkati çekerek, günümüzün bu yüzeysel yaşama biçimine, bir anlamda da bulunduğu çağa, çağın değişen ritmine paralel olarak araştırmalar ve resimler yapmak amaçlanmıştır. (Resim.18.; Resim.19.; Resim.23.)

1.2. Resimsel Çözümlemede Çağdaş Grafik Estetik

Tarihe bakıldığında, insanın doğayı dönüştürme çabası her çağda gözlenebilir. Sanatçılar da görsel olarak doğayı doğasal gerçeklikten sanatsal gerçekliğe dönüştürürler. 20. yüzyıl sanatçısı dünyayı şehir insanının gözü ile görür ve gelenekselle bağlarını koparır. Bu yüzyılda durağanın yerini devingen, desenin yerini ise renk alır. Doğa artık düzenlenmiş objeler ya da manzara değildir.

Leon Tolstoy; “ Gelecekte; insanları kardeşçe birleştirmeye yönelten duyguları ya da bütün insanları birleştirebilen evrensel duyguları dile getirebilen yapıtlar sanat eseri olarak kabul edilecektir. Biçim ise, bütün insanların onaylayabileceği bir biçim olmak zorundadır. İdeal yetkinliği evrensel olmasında olacaktır. Ayrıca bu biçim karanlık, karmaşık değil, yoğun açık ve yalın olacaktır ” demiştir (Batur, 1997, s.151).

Bu bağlamda günümüzün grafik sanatçısı da doğanın elemanlarını yalınlaştırarak, geleceğin sanat şekillerini meydana getirir. Doğadan kopamayan sanatçı bu yolla nesnelere yorum getirecek ve anlam yükleyebilecektir. Biçim ve içerik arasındaki ayrımın önemini yitirdiği ve artık biçimin sanat yapıtının içeriğini oluşturduğu görüşleri, Yeni Gerçekçiler’in, yaşamı ve sanatı ortak içeriksel bağıntılar olarak değerlendirmesi ve sıradan nesnelerin devreye girmesi grafik sanatçıları tarafından kabul görür. Böylece sanat ile yaşamı birbirinden ayıran sınırlar üzerinde yeniden düşünme süreci başlar. Yeni Nesnelciler’le, Suprematistler’le ve Yeni Plastikçiler’le bütünlenen grafiksel anlayış basit, sıradan, önemsiz gibi görünen her nesnenin grafik estetik içinde değerlendirilmesini sağlar. Bu durum izleyiciyi de pasif olmaktan kurtarır.

Grafik estetikte genellikle zıtlıklar üzerine kurulan kompozisyonlar dikkat çeker. Renklerin, formların zıtlığı ve açık-koyu zıtlıklarının net, yalın bir biçimde kullanıldığı görülür.

Grafik estetikte sıkça rastlanan bir uygulama da, somut unsurların şok etkisi yaratan bir biçimde kullanılmasıdır. Akılda kalıcılık açısından çok etkili bir uygulama olan şok etkisi yöntemi birçok çağdaş sanatçı tarafından uygulanır. Diğer bir yöntem de ironidir.

Herşeyi yoğun yaşayan, sorunları ve karmaşayı basit, yalın ve çabuk bir şekilde çözmeyi kendisine yaşam biçimi yapmış olan çağımız insanı, grafik anlatımı çağdaş ve yalın bir görsel anlatım tarzı olarak kabul edebilir. Grafik estetik bu bağlamda insanın yaşam biçimiyle ve temposuyla örtüşür. Buradan hareketle grafik tasarımcılarının kullandığı clipartlar, resimsel eleman olarak kullanılabilir ve yeni kompozisyon oluşumlarına, çözümlemelerine gidilebilir.(Resim.31.)

1.3 Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Çağdaş Grafik Estetik

Avrupa’da 20. yüzyılın başlarında yaşanan değişiklikler farklı bir dünya görüntüsü yaratmıştır. Bu ortamda Avrupa’nın gelenek ve sosyal düzenine karşı çıkan bir dizi sanat hareketi meydana gelmiştir.

1940’larda dışavurumculukla başlayan, tüm geleneksel kural ve teknikleri kaldırarak resmi rastlantısal bir biçimde serbest boya uygulamaları ile oluşturan ve böylece özgürleşmesini

sağlayan sanatçılar (Örneğin; De Koning, Hofman, Gorky) 1970'lerin sonlarına dek tüm biçim, teknik ve konu olanaklarını denemişlerdir.

Popart, Minimal Sanat, Fotorealizm gibi akımların sanat çıkışlarında, çağdaş yaşamı anlatan, ileri teknoloji, endüstri ve çevre koşullarını üzerinde barındıran yapıtlar oluşturulmuştur. Bunun sonucunda sanatta belirgin bir bunalım ortaya çıkar. Batı dışında öteki ülkelerin anlatımlarına karşı bir ilgi belirmeye başlar. Günümüzde resim, çok çeşitli sanat anlatım seçeneklerinden yalnızca birisidir (Erzen, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.1552).

Kübizm, Gelecekçilik, Dada, Gerçeküstücülük, De Stijl, Konstrüktivizm grafik dilin biçimini doğrudan etkileyen akımlardır. 1912'den sonra Kübizm ile birlikte afiş ve yazı parçalarının kullanımı ile oluşturulan kolajlar, farklı biçimde bir araya gelen resimsel öğeler arasında yeni bir gerçekliğin doğmasına neden olmuştur. Kübizm'in yeni bir görsel dil yaratması, çağdaş grafik tasarımın gelişim sürecine büyük katkı sağlamıştır.

Fütüristler'in klasik geleneğe karşı çıkararak tüm kuralları yıkması tipografik bir devrim olarak nitelendirilebilir. Fütüristler, tipografik elemanları sözel ifadenin görsel simgesi olmanın dışında kavramları ifade etmek için de kullanmışlardır. Bu da yeni bir görsel dil yaratmıştır (Bektaş, 1997, s.704).

Avrupa toplumunun yozlaşmasını alaya alıp toplumun tüm yerleşik değerlerini protesto eden Dada hareketleriyle sanatçılar her türlü sistem, düzen ve sanata karşı olduklarını söylemişlerdir. Yeni bakış açısıyla kuralları yıkmış, rastlantısal olanın değerini gündeme getirmişlerdir. Dada'nın herşeyi reddetmesi, yeni iletişim yöntemleri yaratarak görsel iletişim tasarımlarında kolaj ve fotomontaj tekniklerinin kullanılmasını başlatmıştır. Böylelikle grafik tasarımına da bu yönde öncülük etmiştir. Yeni anlatım diliyle Dada, grafik tasarımın çağdaş anlatım dilinin oluşmasını hazırlamıştır.

Gerçeküstücüler; Dada'nın sözcükleri rastgele seçip düzenleyerek onlara belli bir anlam yüklemeyen aralarında anlam etkileşimi kurma yöntemini sözcüklerle değil, somut ama birbirleriyle mantıksal ilişkisi olmayan nesneleri bir araya getirerek, şok etkisi bırakan görüntüler yaratmak için kullanmışlardır. Somut bir dünyanın görüntülerini keyifli bir biçimde bir araya getirerek gerçekliğin yeni bir boyutunu ortaya çıkarmışlar ve sürekli gerilim içinde yaşayan günümüz insanının bilinçaltını görselleştirmişlerdir. Miro ve Arp'ın yarattığı biçimler ve açık kompozisyonlar, 1950'lerde grafik tasarımlarında kullanılmıştır (Bektaş, 1997, s.704).

Bauhaus'da Klee nesneleri ilkel kültürler ve çocuk resimleri üslubunda çalışarak görsel iletişim unsurları ve simgeleri taşıyan desen ve resimler yaratmıştır. Kandinsky'de renk ve biçim konusunda bağımsız tavrıyla desenler oluşturmuştur.

New York'ta 1940'larda başlayan ve 1950'lerde gelişen, New York ekolü olarak adlandırılan özgün bir Amerikan tasarımı gelişir. 1912'de Kübistler'le başlayan hareketleri inceleyen Paul Rand, bu yeni biçimlerin hem simgesel hem de ifade bakımından iletişim için görsel bir araç olabileceğini fark eder (1914). Kolaj, fotomontaj ve ironiyi kullanarak izleyicinin dikkatini çekmeye çalışır. 1921'de Saul Bass, yalın anlatımlı etkin görüntüye önem vermiş, piktografik bir üslup kullanır. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra grafik estetik, bilginin yanı sıra düşünce ve kavramları da değerlendirmeye başlar.

1960'larla birlikte geometrik biçimler Amerikan toplumunun sınırsız özgürlük anlayışıyla birleşerek uluslararası nitelikte yeni bir dönem başlatır. Bu arada iletişim ağı, görsel buluşların hızla dünyaya yayılmasını sağlar. Grafik tasarım ve iletişim ağı ulusal sınırları ortadan kaldıran yeni bir dünya görüntüsü oluşturmaya başlar. Japonlar, ulusal kimlikleri ile batıdan aldıkları uluslararası nitelikleri birleştirerek yeni bir dil yaratmayı başarırlar.

1970'lerle birlikte Modernizm'in geleneği reddeden tavrına karşı çıkış gibi görünen bir geçmişe yönelme eğilimi başlar. Postmodern olarak nitelenen bu durum, eski üslup ya da akımların kullandığı malzemeleri alarak yeni görsel anlatım biçimleri yaratır. Temel bir felsefesi ve ortak bir çizgisi olmayan bu yaklaşım, grafik tasarımına bir biçim ve hareket çeşitliliği getirerek, özgür ve dışavurumcu bir dönemi başlatır.

1990'lardan başlayarak tek bir tarza bağlanmadan Gelecekçilik, Dada, Yapısalcılık, Bauhaus gibi geçmişin çeşitli modern sanat hareketlerinden esinlenerek özgün anlatım biçimleri denenmektedir. Postmodernizm, dünyanın son 20 yılda toplumsal, siyasi ve ekonomik alanda geçirmekte olduğu değişikliklere paralel olarak, Modernizm' in dayandığı ilkelerin temelden sarsıldığı bir dönemde ortaya çıkmış ve dünya çapındaki iletişim ağı ortamının da katkısı ile tasarımda ulusal kimlik özelliklerini yıkarak uluslararası bir üslup olmuştur. Postmodernizm bireyci, özgün, kaynaklardan ayırım yapmadan etkilenmeye açık ve Modernizm'e karşı tavrı ile dikkat çeker. Popart, kiç ve grafitti'nin anlatım biçimlerinden yararlanır ve bezemesel nitelikleri rahatça kullanır.

Sonuç olarak; mekan anlayışıyla Kübizm, farklı öğelerin bir araya getirilmesiyle ve soyut kavramların görselleştirilmesiyle Gerçeküstücülük, saf renk kullanımlarıyla Fovizm ve Dışavurumculuk, görsel iletişim ve güzel sanatlar arasındaki sınırların ortadan kaldırılması adına hizmet eden Popart, grafik estetiğin oluşumunu gerçekleştiren sanat hareketleridir.

1.4. Resimsel Yazı Piktografi'den, Çağdaş Kültür'ün Kodları Clipart'a

Yazının en ilkel basamağı olan piktografiye geçmeden önce bazı tanımları yapmakta yarar olabilir.

Petrogram; bir düşünceyi resimsel işaretlerle ifade eden yazı türüdür. Ayrıntıdan arındırılmış yalın biçimlerden oluşan işaretlerle yazılır (Alparslan, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.1552). Kayalara oyularak yapılan petrogramlar ister dinsel amaçlı, isterse bildirişim amaçlı olsun bütün yazıların şekilsel kaynağı olmuştur.

İdeogram; bir düşünce ya da kavramı temsil eden harf ya da resimsel simgelere denir. Ses ile ifade edilemeyen bir nesneyi ya da düşünceyi anlatır. Okunuşu değil, ifade ettiği anlam iletilir. Bunlara günümüzde piktogramda denir. Piktogramlar, zaman zaman ikon kelimesi ile ifade edilseler de, ikon sözlük anlamı olarak İsa, Meryem ve ermişlerin tahta üzerine boyalarla yapılmış dini resimlerine verilen ad olarak geçmektedir (Türkçe Sözlük, 1988, s.692). Yanlış anlaşılmasın için, ideogramlar bu çalışmada piktogramlar veya clipartlar olarak adlandırılarak kullanılacaktır.

Piktogramlar, kavramları şekiller ya da semboller aracılığıyla anlatan resimsel öğedir. Bugün şekil olarak kullanılan yazının gördüğü işlevi ilkel kavimlerde piktogramlar görmekteydi. Günümüzde benzer bir durum grafik alanında kullanılan clipartlarda gözlenir. Piktogramlar ilkel çağlarda, clipartlar ise günümüz koşullarında dünyanın ortak dili olmuşlardır. Evrensel boyutu olan bu işaret ve semboller özellikle iletişim ve bildirişim aracı olarak kullanılmaktadır. Clipart görüntülerinin kolay algılanırlığı izleyici içinde kabul kolaylığı getirir. Piktogramların ilk amacı, mesajı açık ve anlaşılır biçimde vermektir. Piktogramlar, stilleri ile birbirinden ayrılırlar. Her stil dönem özelliklerini yansıtır. Örneğin, Roma kapital yazısı, büyük harflerden oluşur. Yapı olarak taş üzerine yazma tekniğine uygundur. Dizgilerin ritmi de Roma devri mimarisine uygundur.

İlkçağlardan itibaren gelişen birçok olgu sembolere indirilerek sosyal ve ekonomik aktiviteler semboller aracılığıyla sürdürülmüştür. Sayılar, paralar, harfler hepsi birer semboldür. Sembol, bir nesnenin ya da düşüncenin yerini tutan objedir. İşaret, daha çok kavramı anlatır. Bir marka ya da nesne, belirtmek istenen kavramı üzerindeki şekiller ile gösterir. Eski çağlarda halkın canlı ya da cansız olarak kendi malını diğerlerinden ayırabilmesi için basmış olduğu damgalar, aile sembolleri ya da ticari markalar günümüzde devam eden sembollerdir. Kilim motifleri stilleri ile başlı başına semboller sanatıdır.

Günümüzde uluslararası birçok kuruluş kamusal bilgilendirme amacı ile piktogramlar geliştirmişlerdir. Örneğin trafik işaretleri, havaalanlarında, olimpiyatlarda, otellerde asansör, bagaj, restoran gibi yönlendirmelerde grafik semboller kullanılmakta ve gittikçe

çoğalmaktadır. İnsanlar günlük yaşantıları içinde bu piktogramlarla sıklıkla karşılaşır. Hastane, havaalanı, otoban, fabrika gibi mekanlarda görülen sembolleri, okur yazar olan olmayan herkes tanıyabilir. Bugün dünyanın geldiği en uç nokta, insanların uluslararası iletişimini sağlayacak ortak bir evrensel dil oluşturulmasını zorunlu kılar. Bu noktada, farklı dil ve kültürlerden insanların birbirleriyle iletişim kurma ihtiyacı, işaret ve sembolleri değerli kılar. Çünkü dünyada bilgi aktarmanın evrensel tek yolu işaretlerdir. Kullanılan görsel bildirişim işaretleri piktogram ve clipartlar ile prehistorik dönem işaretleri arasında önemli bir benzerlik olmakla birlikte, o çağı anlayabilme ve ondan yararlanabilme olanağı ancak günümüzde gerçekleşebilmiştir. İlk çağlardan günümüze kalan izlere bakıldığında, bunların yaşam biçimleri ile ve inançlarla ilgili olduğu gözlenir. İletişim, toplu halde yaşamaya başlayan insan için kaçınılmazdır ve ilk çağlarda bu iletişim resim ve çizim aracılığıyla yapılmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle insanın dünyayla bütünleşmesi sağlanmış ve bu bağlamda sanat da yaşamla örtüşmüştür.

Günümüzde teknoloji, insan ilişkilerine yüzeyselliği getirirse de, her çağ kendi koşullarını yaşar. Bugün birey, görünüm evreninin ortasında yaşar. Kocaman bir evrenin küçücük bir gezegeninde var olan insanın bütün bu yaşantıladığı ve gördüğü şeyler, ideal olan hedefine varma yolundaki kendi gerçekleridir.

Biçim elemanı olarak clipartların kullanıldığı bu çalışmada, piktogramların yalın olarak çizimleri biçimi ve konuyu belirlerken, sunuş bölümünde clipart yorumlarıyla düzenlenen kompozisyonlar bütünü oluşturur. Çalışmada bütün, aynı zamanda yaşamı sembolize eder.

Sanatçı, yaşamı anlamlandırmaya çalışırken bunu, kendi oluşturduğu şifrelediği sembolik bir dil aracılığı ile yeniden üreterek yapar. İzleyici tarafından okunabilmesi için bu dilin anlaşılır olması gerekir. Dünyada evrensel bir dil olmadığı düşünülür ise, bilgi aktarmanın tek yolu işaretlerdir denilebilir. İşaret ve semboller farklı dillerden ve kültürlerden insanların birbirleri ile iletişim kurmalarında tek yöntemdir (Dereoğlu, Medya ve Kültür, 2000, s.391).

Basit bir anlatım tarzına sahip olan clipart görüntüleri, ilk çağlarda oluşturulan resim yazısının yalınlığı ile benzeşir. İletişim amaçlı olan prehistorik resimlerde konular yaşam biçimiyle ve inançlarla ilgilidir. Clipartlarda anlam, yapıtların içlerine yerleştirilmiş değildir. Aksine her şey ancak bir izleyicinin onu ele alış tarzı ve biçimi ile anlam kazanır. Burada söz konusu olan bilincin ve deneyimlerin kurduğu ilişki ve oluşumlardır.

Bir nesne görüntüsü ile karşılaşıldığında ilk akla gelen anlam, temel anlamdır. Her kavram bir anlama karşılık gelir. Kavram, yaşam deneyimlerine göre anlamlanır. Görüntünün temel anlamı başka varlık ve kavramları karşıladığında yan anlama dönüşür. Grafik ve iletişimle uğraşanlar, mevcut anlama yeni işaretler yaratmayı denerler.

Nesnelerin çevreleriyle ilişkisi, algıda ve anlamlandırmada önemli rol oynar. Raslantısal olarak yanyana gelen nesne görüntüleri doğayı ve çevreyi oluştururlar. Çağdaş yaşamın getirileriyle mutlu olan insan, gittikçe doğal olanın yerine yapay olanı koymakta ve bu yapaydan estetik haz almaya başlamaktadır. Doğa, yerini çevreye bırakırken, doğa görüntülerinin yerini de clipart görüntüleri almaktadır.

1.5 Bu Çalışmayla Örtüşen Çağdaş Bilimsel Yaklaşımlar

Yeni bilim dalları geçmiş sanat felsefelerinin çağına yetişemediği, tıkanıdığı anlarda yepyeni açılımlarla devreye girerler.

Bilimsel açıdan bakıldığında bu çalışma;

- İnsanı çevreye bağlayan kuram olarak semiyoloji (Göstergebilim) ile,
- Sistemlerin gerek kendi elemanları arasında, gerekse çevre ile alışverişi bağlamında sibernetik ile ilgili olduğu söylenebilir.

Çalışmanın daha iyi anlaşılması bağlamında söz konusu bilimsel yaklaşımlara kısaca değinilmiştir.

Göstergebilim olarak adlandırılan semiyoloji, işaretlerle başlar. İlkçağlardan günümüze kadar, insanı çevreye bağlayan işaretlerdir. Göstergebilim görsel psikoloji, bildirişim ve sibernetik ile ilgilenenlerin ve reklamcıların ilgi alanı olmuştur. Buna bildirişim araçları bilimi de denilebilir.

Grafik sanatçısı, clipartlarda bulunan tüm görsel işaretleri diğer insanlarla bağlantı kurarken araç olarak kullanılır. Reklamcının amacı ürünü satmaktır. Sanatçı ise yaşamı, insana dair olanı ortaya koyar. Bunu yaparken dışarıdan bir sipariş veya yönlendirme yok ise, amacı bir şeyin satışı da değildir. Reklamcı ile tam da bu noktada ayrılır.

Gösterge, kendisi o şey olmadığı halde o şeymiş gibi bilgi veren olgulardır. En açık hali ile dil örnek verilebilir. Dil, insanlar arasında bildirişimi sağlayan sözlü göstergeler sistemidir. Görsel göstergeler, ilk çağlardan bugüne kültür aktarımı yaparlar. Duygu ve düşünceleri, yaşamın nasıl algılandığını gösterir. Bu bağlamda Anadolu kilim motifleri verilebilecek en iyi örneklerdir. Bu motifler, Anadolu insanının kendi çağında bildirişimi sağladığı görsel göstergeler sistemidir.

Herhangi bir düşünce, duygu, yargı, soru, uyarı, istek bildirişim kavramının içine girer. Bildirişim, paylaşılacak istenen her şeydir. Sözlük anlamı, iletişime denktir. Bildirişmek, bir duygu veya düşünceyi işaretle veya sesler dizgesi ile bildirerek anlaşılmaktır (Türkçe Sözlük, 1988, s.185).

Bildirişimin özel bir biçime dönüştürülmesine işaret denir. Bir işaretin bildirişim olabilmesi için, ona bir anlam yüklemek gerekir. Bir işarete anlam yüklendiğinde gösterge olur. Burada önemli olan, biçim değil içeriğidir .

Göstergeler, toplumun ortak hafızasında oluşurlar. Bunlar da bizi o toplumun üyesi yapar. İletişim ağının uluslararası yaygınlığı dünyayı küresel bir köye çevirir. Evrensel olan göstergeleri kullanarak sesini dünyaya bu derece yaygın bir biçimde duyurabilme 2000' li yıllarla doruğa ulaşmıştır.

Sibernetik bilimini kısaca özetlemek gerekirse; doğadaki canlı varlıkların haberleşme ve enerji alışverişi sırasındaki davranışları izleyerek çıkan sonuçları, yeni keşfedilen makinelere uygulama bilimidir denebilir. Kapalı sistemleri çevreleri ile olan bildiri alış-verişi açısından araştırırken diğer yönden bu sistemlerin kendi elemanları arasındaki alış-verişi yönünden yapılarını inceler. Entropi ilkesine bağlı olan sibernetik, nesnelerin araştırılması veya incelenmesi değil, daha çok bir iletişim biçimidir. Entropi, evrende durmadan artan düzensizliğin ölçüsüdür. Dünyada her şey, olasılığı daha az olandan, olasılığı daha fazla olana doğru sürekli bir akış içerisinde (Örneğin evren gibi). Canlı organizmalarsa, bunun tersine, güneşten aldıkları enerji ile açık bir sistem durumunda gelişirler (makinelere de durum böyledir). Ancak, kendileri de evrenin bir parçası olan bu sistemler, bir süre sonra genel entropi akışına uymak zorundadırlar. Bu nedenle canlılar sonludurlar. Sonuçta evren sürekli düzensizliğe doğru sürüklenir. Entropi arttıkça kapalı sistemler olasılığı az olandan çok olana doğru giderler (karmaşıklığın bulunduğu bir duruma doğru).

Bir bütün olan evren, bir tükenişe doğru giderken bunun içinde sınırlı bir bölüm bütün evrenin tersine geçici olarak bir düzensizlik eğilimi gösterebilir. Yaşam, kendisini bu sınırlı adacıklarda oluşturur. Dünya da böyle bir adacık olarak düşünülebilir. Sonuç olarak yaşam ve her türlü eylem, evrende bir adacık durumundadır denilebilir.

Açık bir sistem olan insan dış dünya ile enerji ve bildiri alışverişi içindedir. Her bildiri bir bilgi taşır. Bu bilgi düzenliliğe eşittir. Bilgi, bireyin deneyimlerinden oluşur. Her birey, geçmişteki davranış sonuçlarını yeniden kendisine vererek gelecekteki davranışlarını kontrol eder. İnsan genel olarak ölmekte olan bir dünyada kendisini ayakta tutmaya çalışır. Bu noktada sanat, çürüme ve yok olma duygusuna karşı bir direniş olarak görünür. Özetle sibernetik, sistemlerin bileşenlerini değil, bu bileşenlerin birbirlerini etkileyiş biçimlerini konu alır. Bu durumun, birikimden sonra gelen kendiliğindenlik mantığıyla örtüştüğü düşünülmektedir.

2. BÖLÜM: RESİMDE FORM-RENK İLİŞKİSİ SORUNLARI

2.1. İlkelerde Biçim Olgusu

Biçim oluşturma, neolitik çağda kullanılan eşyalar üzerinde rastlantısal olarak beliren imalat izlerinin fark edilerek tekrarlanması şeklinde başladığı varsayılır. Rastlantıyla oluşan bu izler simetri, tekrar, düşey, yatay, diagonal gibi geometrik biçim öğeleridir. Bu da şunu gösterir ki, ilkel insan biçim oluşturmaya, düşüncelerini ifade etmek gibi bir amaçla başlamaz (Read, 1981, s.33).

Biçime anlam yüklemek, ilkelde de görülür. Canlı ya da cansız her nesnenin içinde bir ruh yer aldığı ve bu yüzden nesnelerin kutsal bir karakter taşıdıklarına inanılan tezden hareketle, Sir J. Frazer Animizmle uğraşan ilkel sanatçının canlı bir oluşu verme gibi bir uğraşısının olmadığını söyler (Read, 1981, s.33). İlkel; Frazer'e göre güncel olanın ötesine geçmeye çalışır ve nesnenin biçimini geometrize eder. Böylece figür, ruhsal gerçekliğin bir sembolü haline geçer (Read,1981s.33).

İlkelerde insan resmi insanı, hayvan resmi hayvanı anlatır. Desenin anlamı her birey için aynı şeyi ifade eder. İlkel mantıkta bir nesne kesin bir biçimde bütün katılığıyla yer alır. İlkel, algıladığı her nesneyi geleneklerine uyan bir tarzda yorumlar.

Read, Sanat ve Toplum adlı yapıtında ilkel insanın kendi sentezi içinde ilerlediğini, sonrasında deney ve akılcı istek dönemine geldiğini söyler. Düşünme dediğimiz şeyin sonraları belirginleşip bağımsız bir olay halini aldığını varsayar. “Form ve rengi bir kompozisyon içinde düzenleyebilmek, deneyler sonucunda ulaşılan bir estetik duyarlılıktır” der (Read, 1981, s.50).

Görülüyor ki ilkelde, güncel yaşamın seyri sırasında rastlantı biçimler ortaya çıkmış, estetik bütünlük ise zamanla oluşmuştur. Desenin ideolojik, sembolik veya estetik anlamını veren ise çevredir. O sembolün durumunu yer ve zaman belirler. O halde, her çağ için geçerli olan şey, sanatçının neyi çizdiği değil ne hissederek çizdiğinin önemidir.

2.2. Plastik Değerler Açısından Form ve Renk

Genel olarak 20. yüzyılın sanat anlayışını ele aldığımızda konu değerini yitirir ve form önem kazanır diyebiliriz.

20. yüzyılda sanat; yanılsama ve benzeri tüm fazlalıklardan arındırılmaya çalışılır. Yalnızca tuvalin düzlüğü ya da boyanın varlığı gibi resmin kendine özgü nitelikleri sorgulanır. Yanılsamaya dayanmayan bir yüzey resmi hedeflenir ve çoğu kez herhangi birşeye gönderme yapılmaz. Rengin katıksız görselliği ile ilgilenir. 20. Yüzyıl Sanatı, pür form olarak adlandırılır (Erzen, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.242).

Bireysel algının ötesinde her toplumun kendine özgü olguları ve algıları vardır. Bunları o toplumun ve çağın koşulları belirler. Örneğin, tarım ile uğraşan bir toplumda alfabenin ilk harfi öküz başı olabilirken, Hititler’de güneş ve güneş tanrısını anlatan figür en çok rastlanan figür olabilir. Buradan hareketle, form estetiği çağın özelliklerine göre şekillenir denilebilir. Toplumlarda düşünceler, teknoloji ve yaşam biçimleri değiştiğinde, sanatta da yeni biçimler yaratılır. Sanatçının oluşturduğu form estetiği tamamen içinde bulunduğu kültürün yansıması olacaktır. Kişiliği ise, içinde bulunduğu toplumun sosyal ve kültürel yapısıyla doğrudan bağlantılıdır.

Kontur ve renk ile oluşturulan biçimi nesne olarak adlandıırırsak; nesne latince önde, karşıda bulunan anlamını taşır. 13. yüzyıldan bu yana gerçekte var olan şey anlamında kullanılır. Ortaçağda nesne, bilme yeteneğimize dayanan bir formu anlatmış, duyular yoluyla algılanan, nesne olarak kabul edilmiştir. Günümüzde nesne, kendi başına gerçeği olan şeydir. Bilgilerimizin nesnesi görünüşlerdir. Örneğin ev, yalnızca bir görünüştür ve ev görünüşünü her insan farklı algılar (Sözer, 1992, s.67).

20. yüzyılla birlikte nesnenin katı sınırları dağılır. Nesne biçimini resme yeniden kazandıran, Cezanne, Van Gogh, ve Gauguin olmuştur (Turani, 2003, s.43). Bu sanatçılar biçimin resme girmesini renk düzenleriyle gerçekleştirirler. Leger, Munch ve Matisse’i bu sanatçılara ilave edebiliriz. 20. yüzyılda sağlam biçim arayışı, sanatçıları rengi kontur çizgileriyle birlikte kullanarak birer sistem kurmaya yöneltmiştir. Cezanne’ın nesnelerin yapısal kuruluşlarını dağıtmamak için renk aralarına siyah koyduğu gözlenir. Saf renk kontrastlarıyla, yüzeyde kalan birer renk düzenlemesine gidilir. Matisse’ te ve diğer Fov’larda da açıkça görülür. Cezanne’ın renge renk ile karşılık vererek modülasyona gidişi ile başlayan serüvende renk, resmin bir ögesi olmaktan çıkarak resmin yapısal kuruluşu içinde çağa özgü bir akıma dönüşür (Turani, 2003, s.45). Bu bağlamda değerlendirildiğinde önemli bir plastik öge olan renk, 20. yüzyıla kadar ikinci planda kalır. Daha önce formları modle ederek

hacimlendirme üzerine çalışan batılı sanatçılar, rengi araç olarak kullanmışlardır. Özetle 20. yüzyıl resmi renk ve çizginin uyumudur denilebilir.

Sanat tarihine bakıldığında biçimsel öğelerin renk, çizgi, kompozisyon olduğu görülür. Kompozisyon öğeleri ise ritm, hareket, leke, ışık ve dokudur. Resmin gücü bunlardan bazılarının ilişkileri üzerine oturur. Örneğin; iki ya da üç rengin yanyana gelmesiyle bir biçim bağıntısı ortaya çıkar. Biçimsel öğelerin ve kompozisyon öğelerinin temel sanat kuralları bağlamında, deneysel biraradalığı, bu çalışmanın resimsel çözümleme mantığını açıklar.

Bir konunun en yalın ifadesi çizgi ile oluşturulur. Çizgi aynı zamanda kompozisyon elemanıdır. Dengeyi bozar, birliği kurar. Kompozisyon, içinde yön ve ritm duygularını geliştirir. Bir yüzeyin organizasyonu çizgi ile başlar. Çizgi, bir eşyanın görüntüsünü vermez. Görünüşü sadece bir işaretle belirtir. İnceliği, kalınlığı, nesnenin ışığını verir. İlkelerde de, çocukta da ifade, çizgi ile başlar. Sonuç olarak çizgi, bize kütleyi yani somut biçimi sezdirir. Doğada çizgi diye bir şey yoktur. Çizgi iki plan üstüste ya da yanyana geldiğinde oluşan hat olarak tanımlanabilir. Çizgi gereğince düzenlendiğinde ritm kendiliğinden oluşur. Çizginin kendisi hareket etmez, biz çizgiyi, akışı içerisinde oynuyor gibi algılarız. Her dönemin ve toplumun kendine özgü bir ritm anlayışı vardır ve birbirinden farklıdır.

Doğu resminde, nesnelerin birer motif halinde kullanıldığı görülür. Bu motiflerde, Batı sanat anlayışındaki gibi bir hacimlendirme yoktur. Motifin netliği ve sağlamlığı, kontur çizgileri ile elde edilir.

Doğayı dönüştürmeyi kendisine görev bilen sanatçı için renk ögesi de her çağda önemli bir etken olmuştur. Sanatçı her dönemde simgeleri ve rengi kullanarak izleyicinin ruh yapısını ve bilincini etkilemeyi başarır. Özellikle Mısır Resmi'nde ve Osmanlı Minyatürü'nde bu durum açıkça gözlenir. 20. yüzyıl sanatında ise rengin, gerek psikolojik etkisi, gerekse optik çözümler bağlamında yüzyıla damgasını vurduğu açıktır.

Milattan önceki dönemlerde daha çok süsleyici özellikte doğanın saf renkleri olarak kullanılan rengin Osmanlı Minyatürleri'nde ve 20. Yüzyıl Resmi'nde biçim oluşturmadaki rolü açık olduğu söylenebilir. Mısır Resmi'nde ve Osmanlı Minyatürleri'nde, kontur çizgileriyle kesin olarak sınırlandırılan yüzeylerin doldurulması söz konusudur. Her ikisinde de yüzeylerde saf renkler ve zıtlıklar yanyana kullanılır. Hiçbir renk tek başına önem taşımaz. Renkler, birlikte kullanıldığı diğer renklerle anlam kazanır. Minyatürde anıtsallığı sağlayanda, saf renklerin düz kullanımlarıdır.

Bu çalışmada form ve renk sorunsalı, çağdaş grafik anlatım aracılığıyla irdelenmiştir. Plastik öğeler bağlamında form clipart görüntüleriyle, renk kompozisyonu ise saf renklerin yanyana getirilmesi ile oluşturulmaktadır. (Resim.27.)

2.3. Form-Renk İlişkisi Bağlamında Akdeniz Sanatı Estetiği

Batının sanat anlayışı dışında gelişen Akdeniz Sanat Estetiği tezle ilgili resimsel çözümlerinde çıkış yolu olmuştur. Bu nedenle de alt başlık olarak ele alınmıştır.

Kendini Batı Sanatı'nın dışında tutan ve giderek kendi içine kapanan Akdeniz estetiği, bugünün çağdaş koşullarında yetişen günümüz sanatçısını yeni açılımlara ve yeni çözüm yollarına götürecek bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, ülkemizdeki sanat kurumlarında batı sanat anlayışı doğrultusunda gelişmiş form estetiğinin dışında, Akdeniz Sanatı'nın evrenselliğinden söz etmekte fayda vardır.

Batı'nın Yunan uygarlığı üzerine temellendirdiği Neo-Klasik akımı, bu noktada örnek oluşturabilir. Neo-Klasik, Fransa'da yeniden oluşturulan Yunan Sanatı'dır. Anadolu ve Akdeniz ise bu topraklarda yetişmiş sanatçılar için temel kültürdür şüphesiz.

Günümüz arkeolojik buluntuları ve çeşitli veriler, Yunan uygarlığının kaynaklarını Mısır, Mezopotamya, Anadolu ve eski Ege'ye bağlar. Dolayısıyla Neo-Klasik sanatın üzerine temellenen Batı uygarlığı da özünü Anadolu'dan, Mezopotamya ve Mısır'dan alır. Akdeniz'in doğusunda motif ve kompozisyon olarak biçimlenen Akdeniz Sanatı'ndan kısaca söz etmekte tezle ilişkilendirilmesi açısından önemlidir.

Batı Sanatı'nın biçimlenmesine önderlik eden Akdeniz Sanatı, Mısır ve Mezopotamya olmak üzere temelde iki önemli bölgeye ayrılır. Mezopotamya'da astronomi ve matematik çok erken geliştiğinden, sanatçıda da geometriye ve üsluplaştırmaya doğru bir eğilim görülür. Kompozisyon, simetri, ritm gibi soyut kavramlar ilk kez Mezopotamya'da uygulanmaya başlar ve soyutlama eğilimi ilk kez Doğu Akdeniz'de bilimselleşir. Resim ve kabartmalarda eserlerin çerçeve içine alınması ilk kez Mezopotamya'da görülür. Böylece dikey ve yatay iki eksen önem kazanır. Sınır ve düzen kavramları oluşur. Bu da kompozisyon duygusunu geliştirir. Mezopotamya'da ikinci dereceden denklemlerin çözülebiliyor oluşu oran duygusunu da geliştirmiştir. Pratik amaçlarla başlayan doğa gözlemi ressamı kompozisyonda ritm duygusuna götürür. Doğu Akdeniz sanatında sayıca az ve düz renkler kullanılır.

Mezopotamyalı'da, ölümden sonra yaşam inancı yoktur. Herkes ölümden sonra toz toprak sefalet içinde gölgeler halinde bir ebedi yaşantıya mahkumdur. Yeryüzünde yapılacak iyiliğin ve kötülüğün bu sonuca etkisi olamaz. Kısaca saltanat ancak bu dünyada sürülebilir ve bunu sağlamak için her yöntem geçerlidir. Çünkü yarın yoktur. Bu zihniyetin sonucunda sembolik figürler ve geçici malzemeden binalar inşa eden Mezopotamyalı sanatçının yaptığı, gerçeğin veya ideal olanın tasviri değil, soyut bir duygunun ifadesidir. Mısırlı sanatçısı ise, tam tersi bir anlayışla idealize portreler, sonsuza dek dayanacağına inandığı binalar yapar. İnsanların evrendeki hiçliğini ve çevresine karşı güçsüzlüğünü hissettirmeyi amaçlayan bu büyük yapılar

(piramitler) insanı ezen anıtlar olarak ortaya çıkar. Bugün metropollerdeki gökdelen binaları, yüksek holding yapıları aynı duyguları uyandırmak amacıyla yapılmış binalardır.

İdeal üzerine temellenen Mısır Sanatı'nda ilk kez dördüncü Amenofis döneminde günlük olaylar betimlenir. Firavunun yemek yerken, çocuğuyla oynarken tasvirleri, günlük yaşamın sanata yansması bağlamında önemli bir ilktir.

Doğu Akdeniz'de biçimlenmeye başlayan uygarlık, ticari ilişkilerin gelişmesiyle, deniz yolundan Akdeniz'in batısına (İspanya) oradan da Avrupa'nın içlerine girmiştir. Bunda özellikle Fenike ve Giritli denizciler önemli bir rol oynarlar. Göçebeler tarafından kendi koşullarına göre yeniden yorumlanıp biçimlendirilen Doğu Akdeniz Sanatı ve motifleri, Orta Asya ve Uzak Doğu'ya kadar ulaşır. Sonraki çağlarda yeniden batıya dönmek üzere bu bölgelerde olgunlaşma sürecine girer.

Tarih çağının başından beri uygarlığın gelişmesinde önder olan Doğu Akdeniz Bölgesi, Gotik Çağ ile birlikte Batı ile yollarını ayırır. Batı bilim yolunda yaratıcı ilerlemesine devam ederek gelişirken, Doğu binlerce yıllık gelenek ve kalıpların içinde çeşitlemeler yapmakla yetinir. Doğu Akdeniz dünyası, Hristiyan Batı'dan etkilenmemek için giderek kendi içine kapandığından, karşılıklı ilişkiler de yüzeysel kalır. Bugün, Akdeniz kültürüyle yetişen sanatçıların günümüz estetik anlayışında ve çağdaş koşullarda üretecekleri yapıtlarla yeni çıkışlara ve çözüm yollarına gitmeleri hayal değildir. Doğu Akdeniz Sanatı, günümüz sanatçısı için çağdaş koşullarda ele alınabilecek eski ancak köklü bir kaynak oluşturabilir.

2.4 Biçim Estetiği Açısından Mehmet Siyahkalem

Mehmet Siyahkalem'in çalışmaları tezle ilgili resimlerin oluşumunda, görsel kaynak olarak biçim estetiği açısından çizgi, hacim ve kompozisyon bağlamında etkili olmuştur. Mehmet Siyahkalem'in biçim ve kompozisyon oluşturma estetiği, konularındaki güncel ve sıradan yaklaşım, Batı Sanatı'nda görülmeyen bir tavırla oluşturduğu kompozisyon estetiği, kontur, farklı kurgu ve hacim duygusu, söz konusu etkenlerin arasındadır.

Sanatçının yapıtları form ve kompozisyon olarak incelendiğinde, geleneğe bağlı tek bir resmi bile olmadığı gözlenir. Oturmuş bir uygarlığa bağlı olmaktan çok, ondan kopmuş, bu uygarlıkların adetlerini, geleneklerini, karşılaştığı yeni şartlara göre değiştiren, deneyimlerle geliştiren, İslamiyet dışı göçebe bir toplumun ressamıdır. Tasvirici değil, daha çok temsilcidir. Hiçbir güzellik ve uyum kaygısı taşımayan, bir taşkınlık ve kabına sığmazlık gösteren figürler çizmiştir.

Konuları güreş, dans, hayvan gütmeye, çalgı çalma, ağaç kesme, konuşma olan ve olağanüstü hiçbir unsur taşımayan resimler yapar. Konularının hepsi, günlük yaşam

çerçevesi içinde kalır. Kompozisyon anlayışı da farklıdır. Grup'tan çok, tek tek figürler vardır. Grup işlerinde de tek tek figürlerin tekrarlanarak oluşturulduğu kompozisyonlar yapar. Kompozisyonlarında ikili gruplar hakimdir. Çoğu kez iki figürün düz beyaz bir fon üzerinde yan yana konması ile oluşturulan kompozisyonlarda; konuşma, içki verme, çalgı dinleme, halat sarma, güreş, dans gibi gündelik işler için bir araya gelen ikili figürler çizmiştir. Çoğu kez iki figüre de ayrı ayrı bakılır. Güreş figürleri haricinde figürlerin araları oldukça açıktır. Bu açıklık beyaz fonda dizilen figürlerin belirginleşerek kolaj etkisinde algılanmasını sağlar. Bu da, tiyatro sahnesini anımsatır. Batı Sanatı'nda gözlenen kompozisyon anlayışına Siyahkalem'de hiç rastlanmaz. Resimler, bütünlük kaygısı taşımaz.

Kompozisyonu çizgi oyunları ile kurar, içini doldurur. Hatları belli eden çizgileri asıl ifade aracı olarak kullanır. O'nun becerisi, tek figürlerin kurgusundadır. Grup resimlerinde kompozisyon kaygısına rastlanmaz. Hacim verme konusunda da Batı Resmi'ndeki anlayışın dışında farklı bir yol izler. Önce, hacmi bulacağı hareketi yapar. Oysa ki Batı Resmi'nde sanatçı önce hacmi, sonra da hareketi bulur. Siyahkalem ise, hareketi bulma kaygısıyla hacme varır. Hareket hacmi yaratır.

Konuları günlük yaşamdan alınsa da şehir yaşamını anlatan hiçbir iz taşımazlar. Uzakdoğu manzara ressamlığının izlerine de rastlanmaz. Çin Resmi'nin şematik nakış dilini de, her türlü güzellik kaygısını da bir kenara bırakır. Siyahkalem'in çalışmalarında. gelenekten kopuş, özgün betimlemeler, hareketle yakalanan hacim duygusu gözlenir. Hareket ve ifadeyi arayan bu yapıtlar, ne yazık ki sonraki kuşaklara yol açacak şekilde değerlendirilmemiştir. Osmanlı Sanatı'nın, İran'dan gelen minyatürleri çıkış noktası yaparak, Siyahkalem'in çalışmalarını gözardı ettiği söylenebilir.

Işık, perspektif, hareket, uzam gibi resmin yanılsamacı öğelerinin farklı bir biçimde kullanıldığı Siyahkalem'in yapıtları özetle; geleneğini, yeni karşılaştığı şartlara göre geliştirme tavrı, tasvirici değil temsilci oluşu, hacim vermede izlediği yol (Batı Resmi'nin dışında hareketi bulma kaygısıyla hacme varışı) açısından bu çalışmayla bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

3. BÖLÜM: RESİMSSEL ÇÖZÜMLEMELER

Herbert Read, çağdaş sanat yapıtını tanımlarken; bilim, felsefe, duygu ve düşünce bağlamında kendi çağıyla örtüşen, o günün ve yaşadığı toplumun değer yargılarıyla beslenen sanatçının estetik birikimi ve eğitimi doğrultusunda yorumlayarak oluşturduğu yapıttan söz eder (Read, 1974, s.37). Tezle ilgili resimlerin konusunu ve biçimini de bugünün felsefesi, ekonomisi, teknolojisi ve sosyal yapısı belirlemektedir.

Resimler konu olarak günlük yaşamın farklı anları (makarna yiyen bir adam, dişini fırçalayan bir çocuk vb.), insan - hayvan portreleri ve yiyecekleri içeren kompozisyonlardan oluşmuştur. Çalışmaların başlangıç aşamasında görsel kaynak olarak reklam sektörünün kullandığı clipartlardan esinlenerek öncelikle farklı malzeme ve tekniklerle birçok desen ve kompozisyon araştırmaları denenmiştir. Tuval üzerine akrilik boyayla yapılan tüm resimler de, renkler formlarda olduğu gibi yalın ve geniş renk lekeleri halinde denenerek, form-renk ilişkileri araştırılmıştır. Yalın formları sarmalayan konturlar, resimsel mekandaki planlar açısından önemli bir plastik öğedir. Ayrıca tuval üzerine yapılan çalışmalarda akrilik boya tekniğinin farklı etkileri araştırılmıştır.(Resim.13.; Resim19.; Resim.21.a.)

Resimler tek tek değil, modüler sistem oluşturacak şekilde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda izleyiciye de kompozisyon oluşumunda katkıda bulunması sağlanarak, düş kurmasına izin verilir. Tuval üzerine akrilik boyayla yapılan resimlerin yanyana getirilmesi ile oluşturulan tüm sunuş kompozisyonlarında, çokluk içinde teklik, teklik içinde çokluk denenmiştir.(Resim.30.a; Resim.30.b.)

3.1. Resim - Oyun Kavramı

Resimlerin oluşturulma ve kompozisyon aşamaları oyun mantığıyla yapılmıştır. Oyun kavramından hareketle bakıldığında bu çalışmanın oyuncakları clipartlardır denilebilir.

Oyun, kelime anlamı olarak bakıldığında, vakit geçirmeye yarayan, belli kuralları olan eğlence, şaşkınlık yaratan beceri, bedence ve kafaca yetenekleri geliştirmek amacıyla yapılan her türlü yarışma olarak tanımlanır. Kültürlerin doğuşunda başlıca etkidir. Kültür oluşumu oyun ile başlar. Oyun, enerji fazlasını atma ve boşalma gereksiniminden kaynaklanır. Oyun mesaj vermez. Yaşayarak öğretir, isteğe bağlıdır. Birçok insan için yaşam bir oyundur. Oyun özgürdür. Oyuncu gerçeğin dışında olduğunun bilincindedir. Oyun başlar ve biter. Estetik değerler gibi oyun düzeninin de gerilim, denge, denklik, karşıtlık, çeşitleme, çözülme, karar, belirsizlik gibi nitelikleri vardır. Oyun anında günlük yaşam askıya alınır. Oyun, içinde disiplini ve ciddiliği barındırır. Ciddiliğin karşıtı alay ve şakadır. Oyun kelimesi, bu iki

kavram için de kullanılır. Her oyunun kuralları vardır ve kurallar çerçevesinde düşünerek oynanır. Kurallar, insanı en iyi sonucu alabilecek biçimde düşünmeye zorlar. Sınırsızlıkta oyun yoktur (Çağlar, 2003, s.71). Kuralı kural yapan şey, zorunluluk içermesi ve evrenselliğidir.

Hemen hemen her oyunun temelinde rastlantı vardır. Oyunu yönlendiren ve sonuçlandıran bu rastlantıların toplamıdır. Çocuk oyunlarında günlük yaşamın hangi anının canlandırılacağı oyuncunun tercihidir. Bu noktada özgürlük ve ben devreye girer (And, 2003, s.22-31).

Oyun aynı zamanda zor bir işi başarma, bir gerilimi sona erdirmektir. Başarılan şey tekrar edilir. Deneyimin pekiştirilmesiyle o eylem öğrenilir ve birey bunu kendine mal eder.

Oyunda olduğu gibi sanatta da kendine özgü kurallar, rastlantılar, gerilimler ve farklı deneyler olduğu söylenebilir. Sanat tarihine bakıldığında 20. yüzyılda yapılan espi kopyaların başlıbaşına birer oyun olduğu fark edilir.

Bir akım olarak Fluxus, oyun düşüncesi üzerine inşa edilmiştir. Cobra Grubu'nda aynı şekilde oyuna, çocuğa ve rastlantıya yer veren bir sanat grubudur. Nasıl her oyunun kendi içinde bir kuralı varsa, sanatçı da oyun gibi kendi kurallarını koyar ve oynar. Rönesans'ın, klasik dönemin, modernin kurallar bütünü birbirinden çok farklıdır. Her çağın kendine ait bir kurallar bütünü vardır. Ayrıca sanatçı, tekniğini, tarzını bulana kadar gerilim yaşar. Bulduğu andan itibaren oyun oynar gibi kendi içinde tekrarlar, deneyler yapar. Deneyde bir çeşit oyundur. Bu tekrarlamalar oyun ciddiyetinde, oyun disiplini içinde olur.

3.2. Semboller Aracılığıyla Farkedilebilen İç Dünyamız: İd

Bireyin bilinci geliştikçe, farkındalığı da artar. İç dünyasında ancak semboller aracılığıyla fark edilebilen boyutlar vardır. Tıpkı melodi ve ritm olmadan müziğin fark edilemeyeceği gibi.

İd, kişiliğin yanına yaklaşılamayan karanlık kısmıdır. İdde mantık yasaları yoktur. Karşıtlık, karşı çıkma yoktur. Zaman - mekan formları yoktur. İdin içinde zaman fikriyle ilgili hiçbir şey yoktur. Yapısı kendine özgü kurulmuştur. Ekonomik yada sosyal, bütün süreçlerin üzerindedir. Bağlantılı olduğu şey hazdır. Haz almanın ön koşulu kendini denetleme, kanaatkarlık ve ruh dinginliğidir. Arzu denetlenir, ruh dinginliği de acılara göğüs germeyi kolaylaştırır. Ölüm bireyi ilgilendirmez. Bu tutum, giderek bu anı yaşaya dönüşür. Ölü geçmiş ile sanal gelecek arasında sonsuz şimdide yaşamak önemlidir.

Freud'a göre ego, bellekte depolanan deneylerin arta kalanlarıdır. İstek ve hareket kutupları arasında kalmış bir düşünce faktörüdür. Birey, egonun duygusal işleyişi sonunda id ile doğrudan temasa geçer. Sanat yapıtını oluşturan imajlar kendiliğinden kümelenir. Freud'un

ilham olarak adlandırdığı ve her çağda sanatçı dehası diye kabul edilen bu hipotezde sanatçının kaynağı iç tepilerdir. İçtepiler işlenip biçim değiştirirler algı sistemi egonun derin katmanlarında ve içine girilmesi imkansız olan id içinde tutulur. Kısaca, Freud algıyı ide bağlar (Gürol, 2000, s.220).

Zihin birçok tasvir biçimiyle doludur. Sanatçı görünmeyen bu hayalleri görünür biçimde izleyiciye sunar. İzleyicinin bunları reddetmemesi için netlik, uyum, açıklık, bütünlük gibi özellikleri bilinçli olarak kullanır (Read, 1974, s.119).

Gözün görevi, ona çarpan şeyi zihne iletmeştir. Etki, duyum haline gelir. Duyum da bilinçli hale gelerek düşünceye girer. Bakılan nesne, üzerinde düşünülmediği sürece gerçekte hiç görülmez. Algı seçmek demektir. Düşünceye biçim veren bireydir. Örneğin bir ağaç, düşünce gücüyle algılanır. Bu güç olmazsa o yalnızca renk duyumunu olarak algılanır.

Resimlerde yer alan nesne görüntüleri ide bağlı olarak seçilmiş nesneleridir. Resmi yapılacak olan nesne görüntüsü, clipart görüntüleri içinden rastlantısal olarak seçilmiştir. Görüntülerin yanyana gelerek oluşturdukları sunuş kompozisyonu da yine ide bağlı olarak ortaya çıkar.(Resim.25.a.; Resim.25.b.; Resim.25.c.; Resim.25.d.; Resim.25.e.;Resim.25.f.)

Kompozisyonunda izleyiciyi bilgilendirmek, paylaşmak, iletişim kurmak hedeflenmez. Herhangi bir düşünce veya felsefe ortaya konmaz. İzleyiciye yönelik bir iletisi yoktur. Hedeflenen şey izleyiciye kendi kompozisyonunu kurdurmak, bir anlamda da oyuna davet etmektir. İd adı verilen ve insan algısında derinlerde oluşmuş tabakalardan gelen güçleri sergilemek ve izleyicide coşku oluşturan görüntülerle kendi kompozisyonunu kurmasına yönlendirmektir. İzleyici bu yolla sanatçı ile empati kuracak, böylelikle kurguyu yapan izleyici kendisini bir şekilde sanatçı yerine koyacaktır.

3.3. Kompozisyon Kavramı'na Farklı Bir Bakış

Birbirleriyle ilişkisiz nesnelerin rastlantısal olarak yanyana gelmeleriyle ortaya çıkan görüntüleri modernistlerden başlayarak, günümüze kadar birçok sanatçı kullanmıştır. Bu tür bir kompozisyon anlayışıyla yaşamın tek bir anına değil bütününe karşıdan bakılmış olur.

Bir konuda çözümlemeye gidilecekse, tek bir veri ile (Görüntü ile) bu gerçekleştirilemez. Ancak birden çok görüntü ele alınarak bir genellemeye varılabilir. Bu noktada yapı kavramı ortaya çıkar. Herhangi bir yapı parça-bütün ilişkilerini kapsar. Bir yapının bütünlüğü, parçaların ilişkisinde ortaya çıkar. Yapı kavramında parçaların kendi başlarına nitelikleri değil, birlikte içine girdikleri ilişkiler önemlidir. O halde ilk sunuluş halleriyle yetinmeyip, yapıtı iç ilişkilerine göre yeniden kurmak gerekebilir. Bu çalışmada izleyici bütünden parçalar olarak kompozisyonlar kurar. Böylece, yeniden yaratma oyununu sonsuz kere oynar. Yaşamın

basit olgularından hareketle oluşturulan resimlerin kompozisyonunda gerçekleşen şey, yalnızca “ örneklerin birbirleriyle sonsuz oyunudur ” (Sözer, 1992, s.134).

Bireylerin davranışlarını kavramak, onları bütünüyle ele almakla gerçekleşir. Bütün, bireylere tek başlarıyken onlarda olmayan bir nitelik kazandırır. Resimlerin sunuş aşamasında da benzer bir durum gözlenir. (Resim.30.a.;Resim.30.b.)

Ayrıca sunuş kompozisyonunu oluşturma sistemi (Bütün kavramında bir sistem söz konusudur) kaos teorisiyle ve onun ortaya koyduğu sonuçlarla da yakından ilgili olduğu düşünülmektedir.

“En hayati keşifler çoğunlukla kendi uzmanlık alanlarının normal sınırları dışına çıkıp dolaşırken kaybolan kimselerin eseridir” (Gleick, 2003, s.19).

Kaosta ilk mesaj düzensizliğin var olduğudur. Doğanın üçgen, dikdörtgen ve daire soyutlamasına uymayan karmaşık haline ve tamsayılarla yetinmeyen, kesirli yapısına göndermede bulunur. Kırık, kesik, yarık, çıkık, yırtık, kırışık, buruşuk her şey kaos teorisiyle önem kazanır.“ Siz hiç küre şeklinde bulut, koni şeklinde dağ gördünüz mü? ” diyen Polonyalı matematikçi Mandelbort, dünyaya farklı bir bakış önerir. Bu, her şeyin uzay-zaman sürekliliği içinde birbiriyle ilişkiliğini, sonludaki sonsuzluğu gözler önüne serer. Doğada her şey düzensizleşme eğiliminde olup, yalıtılmış her sistem dağılır, iç enerjisi tükenir ve ölür. Yok oluş, çevreyle alışveriş sürdükçe engellenir (Cemal, 2002, s. 136-159).

Kaos, basitte karmaşığı, sonlu da sonsuzu bulmaktır. Herşey değişir. Süreklilik ve farklılık değişiminin iki özelliğidir. Hiç kimse, değişmeyen bir şeyle karşılaşmamıştır. Çekene karşı iten, itene karşı çeken hep vardır. Kaos düşüncesinde en temel kavram değişmedir. Oluş – Bozuluş – Evriliş. Onarma, iyileşme, kırılma, patlama, yıkılma, yıpranma, başkalaşım, hareket ve doğumla ilgili olup tüm bunları içinde barındırır (Cemal, 2002, s. 136-159).

3.4. Günlük Yaşamın Basit Olgularından Hareketle Kompozisyon Çözümlemeleri

Çalışmada her bir resim, bütünün içinde, bütünün yerini alan bir parça olarak ortaya çıkar. Aynı durum, kültürün bütünselliği için de söz konusudur. Çeşitli işlev ve kodların birbiri üzerine sıralanmasına karşılık clipartlar (Örnekler) ait oldukları bütünü doğrudan doğruya temsil ederler. Örnek kavramı, kelime anlamı olarak ele alındığında bir bütünün niteliğini anlatmak için bütünden ayrılarak verilen küçük parça olarak karşımıza çıkar. Bütünün nasıl olduğuyla ilgili bilgi verir (Sözer, 1992, s.116). İletinin, bireyin kendi deneyimlerine (örneklerine) göre algılanması, alıcı durumundaki izleyiciyi, yapıtları kurgulayan kişi haline

getirir. Bu noktada izleyicinin kültürü, eğitimi, sosyolojik yapısı, ekonomik durumu, cinsiyeti, yaşı, kısacası yaşam birikimi devreye girer.

Herbert Read'ın, Sanat ve Toplum adlı yapıtında ressam William Hogarth için yaptığı bir yorum, bu çalışmanın hedeflerini belirlemede etkin bir kaynak olmuştur. Read'ın görüşleri özetle şöyledir: “William Hogarth, alfabenin 24 harfini serbestçe kullanıp sayısız imkanları olan çözümler yaratır gibi resimler yapar. Hogarth görsel imajları beyinde toplayıp, piyasası olan biçimleri oluşturmak için tiyatro sahnelerinden ilham almıştır. Kaba, maddi, gürültülü, gündelik yaşama tam bir kavrayışla egemen olmuştur. Sıradan dünyanın gerçekleri üzerinde yer alan deneylerle yaşanan herşey onun konusu olmuştur. Simsiyah cehennemden yeni şeyler doğuran bir dünyadır onun dünyası.” (Read ,1981 s 165-177).

Bu çalışmada, clipart görüntülerinden hareketle oluşturulan resimler, tek başlarına plastik değerler taşısalar da bildiri niteliği taşımazlar. Birlikte sunulduklarında anlam kazanırlar ve yapıt olma yoluna girerler.(Resim.7.a.; Resim.7.b.; Resim.7.c.; Resim.7.d.)

Sanat olgusu, onu izleyenle, algılayanla birlikte bir anlam kazanır, izleyici ile tamamlanır. Bu çalışmanın sonuç aşamasında izleyici kendi seçimi ile yanyana getireceği nesne görüntülerinden bir kompozisyon oluşturur. Kendine ait özgün kompozisyonunu kurar. Böylece sanatçı ile yer değiştirir. Örneğin; bir balık resminin yanına gelen çatal-bıçak-limon görüntüsü izleyicide bir düşünce meydana getirir. Aynı balık görüntüsünün yanına gelen akvaryum görüntüsü başka bir düşünce ve algı meydana getirecektir. Tıpkı bir rengin yanına gelen diğer bir renkle değişen algısı gibi.

Sunuşta, tekil yapıtlardan çok tümel etkini vurgusu önemlidir. Tek tek yapıtlar yaşamın anlarını simgelerken, yanyana sunuşu yaşamın bütününe işaret eder. Yapıtların sunuşu; ne siyasi, ne toplumsal, ne de öğreticidir. Onlar yaşamın basit olguları olarak ortaya konmuş (ide bağlı) rastlantısal bir şekilde yanyana gelmiş yaşamın kendisidir. İzleyici kendi görsel dünyasını kendi kurar. Gerek rastlantısal, gerekse bilinçli yapacağı seçimde özgürdür. Çünkü yaşamı sadece ona aittir. Farklı nesne görüntülerinin birbiri ile ne şekilde ilişkilendirileceğinin, izleyicinin birikimine ve düş gücüne bırakılmasında hedeflenen; oyun mantığı ile oluşturulan yapıtların kurgusunda izleyiciye de oyun oynatmaktır. Böylece sanatçının oynadığı oyunu izleyicide oynayacaktır.

Bir diğer hedef ise izleyicinin günlük yaşamından hareketle hayranlık duyduğu şeyi ortaya koyması, açığa çıkarmasıdır. Sanat tarihine bakıldığında Yeni Gerçekçiler'in 1961'deki bildirgede şöyle dedikleri görülür: “Dünya'yı içinden evrensel anlamları olan parçaları aldığımız büyük bir başyapıt olarak, bir resim olarak görüyoruz.” (Erzen, 1997, s. 1932).

Çalışmada; bütün olarak sergilenen yapıtların tek tek nesne görüntüleri anlamdan yoksun olduğu için, her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteri niteliği yüklenir. Bu tavrıyla yapıtlar, Neo Avangard' a yaklaşır.

Sanatın en uç uyumsuzluklar ve ahenksizlikler üzerine kurulu olduğu durumlarda bile birlik unsuru kaçınılmaz bir şekilde mevcuttur (Burger, 2003, s.114). Birbirleriyle ilgisiz olaylarda, birbirleriyle uyuşan anlamlı öğelerin seçilmesine dayanan rastlantıya, Nesnel Dolayımsız) Rastlantı denir (Burger, 2003, s.129). Örneğin, Sürrealistler'de anlam, olayların ya da nesnelerin rastlantısal biraradalığıdır. Dolayimli Rastlantıda ise, yapıtlar malzemenin kullanılmasındaki mutlak kendiliğindenlikle değil, en ince hesaplamalar sonucunda ortaya çıkar.

Dolayimli Rastlantı, 1950'lerde Lekecilik, Action Painting gibi hareketlerde görülür. Bütünlüğün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçilir. Rastlantıya büyük ölçüde izin verilir. Sanat tarihinde bu davranışa bireysel dışavurum denir. Bu çalışmada yapıtların tek tek oluşturulması Dolayimli Rastlantı sistemine uyarken, (plastik öğeler bağlamında) yapıtların sunuşu ve kurgusu (yanyana gelişleri) Dolayımsız Rastlantı sisteminde gerçekleştirilmektedir. Her iki aşamaya da birikimden sonra gelen kendiliğindenlik hakimdir. Hakimdir.

Modernite, Baudelaire'e göre zaman ve mekan da bütünlük sunmaz. Fragmanlara bölüştür ve her bir fragman yenidir, anlıktır. Yeni, şaşırtıcı ve bireyseldir. Kural tanımaz. Moda olandır. Sanatçının becerisi, geçici olanda ebedi olanı bulabilmektir.

Fragman estetiğinde; her şey hem baştır hem de sondur. İstedğin yerden kesebilir, yeniden düzenleyebilirsin. Her bir parça, kendi başına da var olabilmektedir. Bir bütün fragmanlardan oluşurken, parçalar daha net olur. Ancak bütünlük silinir. Fragman estetiği, hafızada yer eden imgenin en doğrudan, en saf kaydına yönelik arayışları içerir. Alegoriktir.

Alegori kavramı incelendiğinde ilk unsurun montaj olduğu gözlenir. Alegorist, öncelikle bir unsuru hayatın bütünlüğünden koparır. Onu yalıtır. İşlevinden yoksun bırakır. Bu sebeple özü gereği fragmandır. Yanına gelen diğer bir simgeyle birlikte anlam yüklenir. Bütünlük görüntüsü, alegorik sezgi alanı içerisinde ortadan kalkar. Alegori, yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını bir araya getirir. Bu, ortaya atılmış anlam dır.

Resimlerin sunuş aşamasında izleyici, yeniden düzenlemeyle kendi anlamlarını ortaya koyar. Nesne,(bu çalışmada bütünü oluşturan resimlerin tümüdür) alegoriste kayıtsız şartsız teslim oluyorsa, artık kendine ait herhangi bir anlam yaymayacaktır. Anlam olarak, alegorist'in ona yüklediği ne varsa o olacaktır.

Özü gereği fragman olan alegori, Benjamin'e göre tarihi bir gerilemedir (Burger, 2003, s.137). Bu görüşe Üretim Estetiği açısından bakıldığında Alegori kavramı, Öğelerin

bağlamlarından koparılması ve fragmanların birleştirilerek yeni anlamın ortaya atılması ile ilgili iki kategoriyi birlik içinde kavramaya izin verir. Avangardist sanatçıya bakıldığında, malzemeyi hayatın bütününden çıkararak yalıtıldığı görülür. Yeni anlamlar yüklemek üzere fragmanları bir araya getirir. O anlam, artık bir anlam olmadığını gösteren mesaj da olabilir. Yapıt artık bir bütün olarak değil, fragmanların bir araya gelmesiyle oluşturulur (Burger, 2003, s.137). Montaj, Avangardist'in temel prensibi sayılabilir. Monte edilmiş yapıt, gerçekliğin fragmanlardan oluşmuşluğuna işaret eder ve alışılmış bütünlük görüntüsünü kırar. Bütün kavranmaksızın tekil olarak ya da gruplar halinde de okunabilir ve yorumlanabilir (Burger, 2003, s.141) .

Rastlantı ve Fragman estetiği bağlamında montaj ilk kez Kübizmle ortaya çıkar. Kübist kolajlarda ve daha sonraları Duchamp'ın yapıtlarında gerçekliğin resmedilmesine dayanan tasvirici sistem geçersiz hale gelir. Montajla birlikte sanatçı bir bütünü şekillendirmeyi resmetmekle kalmaz, resme başka bir durum kazandırır. Artık, resmin parçaları ile gerçeklik arasında Klasik Sanat yapıtındaki gibi bir ilişki yoktur. Bu parçalar artık gerçekliğe işaret eden göstergeler değil, gerçeğin ta kendisidir. Parçalar bütünden bağımsızlaşırlar. Avangardist yapıtta bütünü, tek tek parçaların ahengi değil, ayrı türden parçaların çelişkili ilişkileri oluşturur (Burger, 2003, s.171).

Tekil öge, yapıtın bütününe değil, gerçekliğe işaret eder. Tekil motifi izleyici kendi yaşam deneyimiyle algılar. Bu çalışmada; yapıtların tek tek oluşturulmaları, nesne seçimi ve sunuş biçimi, Burger'ın Avangardist eser tanımıyla örtüşür.

SONUÇ

Hız dünyayı küçülttü diyordu Fütüristler 1912’de. Yaklaşık 100 yıl önce yeni dünya duygusunu açıklarken şu ifadeleri kullanmışlardı; Bugünün insanında dünya duygusu var. Atalarının yaptıklarını bilmeleri gerekmiyor ama tüm çağdaşlarının yaptıklarını bilme gereksinimi var. Yavaşlıktan kılı kırk yarmalardan, uzun uzadıya çözümlemelerden ve açıklamalardan tiksinti. Hız, kısaltma, özet, bireşim aşkı. Bunlar fütürist dinamiğini oluşturan öğelerden birkaçıydı. 1913’te Milano’da yayınladıkları manifestoda; uzak ve karışık gibi görünen şeyler arasında yeni benzeşimler keşfederek onları çok daha içten değerlendireceğiz diyorlardı. Fütüristler çok hızlı , hoyrat, şiddetli ve dolaysız bir lirizmi savunmuşlardı.(Hilav, 1992, s.50-79). Fütürist dengeye ayak uydurabilmek için her ilkeyi ve her yasayı bir kenara bırakarak, doğanın bütün yeni başkalaşımalarını sanata aktarmak gerekir.

Yaşam ve estetik yaratı her an değişime ve yeniliklere açıktır. Bu noktada hedeflenen gösterge ve sembollerin izleyicinin katılımı ile daha önce olmamış bir ilişkiler ağı içinde bir araya gelerek sınırsız bir eyleme dönüşmeleridir. Çalışmada izleyiciye pozitif olanın keşfedilmesi ve kullanılması önerilmektedir.(Resim.25.a.; Resim.25.b.; Resim.25.c.)

Bir ortamda, teknoloji, uygarlık ,düşünceler ve sistemler değiştiği zaman form da bunlara paralel olarak değişime uğrar. Bu durumda sanatçı içinde bulunduğu çağın ve şartların (teknolojik,ekonomik,sosyal) kendisine sunduğu malzeme ile kendini ifade edecektir. Sanat yapıtı bulunduğu çağın felsefesiyle, bilimiyle ve psikolojisiyle beslenen sanatçının ürünüdür. Çalışmada dikkate alınması gereken, yapıtın sunuş haliyle büründüğü görünüm değil o görünüme bürünmesine yol açan şeydir. Bu da birikimdir. İzleyici kendini birikimden sonra gelen kendiliğindenliğe bırakarak id’ e bağlı olarak seçimini yapacaktır. Sorumluluk bu noktadan sonra izleyiciye aittir.(Resim.9.a; Resim.9.b.; Resim.9.c.; Resim.9.d.)

Resimlerin amacı mesaj vermek olmasa da yapısı gereği kendisi mesaj olmaktadır. Tek bir görüntü (veri) ile hiçbir konuda yorum yapılamayacağı, ancak birden çok görüntü ele alınarak bir genellemeye gidilebileceği düşüncesine dayanan montaj mantığı, bu çalışmada parçalanma ya da yabancılaşmayı değil tam tersine bütünleşmeyi ve birleştirmeyi öngörür.

Hedeflenen; teknolojiden ve çağın gerektirdiği ortamdan hareketle sanatı yeni açılımlara götürmektir. Bilimsel araştırma doğrulara ulaşmanın tek yolu değildir kuşkusuz. Gerçeği yakalamak kimi zaman bir sezgi, kavrayış ve yaratıcılık işi olabileceği gibi rastlantıya da bağlı olabilir. Bu durumda çalışmanın sonuç bölümü metin olarak değil yapıt olarak ele alınmalıdır. Bu çalışma birikimden sonra gelen kendiliğindenlik olarak tanımlanmakta ve yapıt ta bu bağlamda oluşturulmaktadır.(Resim.30.a; Resim.30.b.)

Son 150 yıla bakıldığında temel duygu ve kavramlar değişmemekte sadece sanatçının ifade biçimleri ve kullandığı araçları teknolojinin geliştiği ölçüde ve olanaklar dahilinde farklılıklar göstermektedir. Her dönemde, o çağın felsefesi, bakış açısı çağın sanatıyla da örtüşmektedir. Bu, çağımız içinde geçerlidir. Kendi çağından, toplum özelliklerinden birşeyler yansıtmaları o yapıtları sanat tarihinin gelişim sürecinde bir yerlere koyacaktır. Geçmiş çağların sanat teknikleriyle oluşturulan yapıtlar ne derece çağdaş olabilir.

Bugün gelinen noktaya bakıldığında, günümüz insanı (ki o, kitle iletişim araçlarının önemli ölçüde şekillendirdiği bir kültürün parçasıdır) düne kadar yabancılaştığı şeyin ta kendisi olmuştur.

Bu bağlamda günümüz sanatçısı da bugün artık dünyanın nasıl algılandığını görmezlikten gelmemeli ve yapıtlarını bu yönde üretmelidir. Burada önemli olan sanat üretmek değil, bu yeni tarzların kabulüdür. Çağı yakalamak adına sorumluluk artık izleyiciye aittir. Hiç kuşkusuz yeni sanat biçimlerinin kabulü, kültürel kabul ile orantılıdır denilebilir.

KAYNAKÇA

And M., “Oyuncu İnsa And M., “Oyuncu İnsan”, Aries Üç Aylık Edebiyat, Sanat, Düşünce Dergisi, No.4, (2003), 22-31.

Atakay K., “Bit Streams ve 010101, Dijital Sanat Üzerine Online Bir Sempozyum”, Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür Dergisi, No. 81, (2001), 26-49.

Aydın M., “Sanatta İletişim Sorunu”, Medya ve Kültür 1.Uluslararası İletişim Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, 2000.

Batur E ., Modernizm Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Baudelaire C ., Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Bektaş D., “Grafik Sanatı”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, (1997) , 704.

Bürger P., Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Cemal M. “Dünyaya Başka Bir Bakış Kaos”, Atlas Dergisi, No. 106 , (2002), 136-159.

Çağlar A., “Özgürlük Boşlukta Bir Oyun”, Aries Üç Aylık Edebiyat, Sanat, Düşünce Dergisi, No. 4, İstanbul, (2003), 67-72.

Dereoglu N., “İletişimin Gelişmesi Açısından İşaret ve Semboller”, Medya ve Kültür 1.Uluslararası İletişim Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, 2000 .

Erzen J., “Yeni Gerçekçiler”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, (1997) , 1932.

Gleick J., Kaos, Tubitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2003.

Gürol E., Sigmund Freud , İz Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Hilav S., “Fütürist Manifesto”, Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür Dergisi, No. 48, (1992), 50-79.

İpşiroğlu M.Ş. ve Eyüboğlu S., Fatih Albümüne Bir Bakış, Maarif Basımevi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul , 1955.

İpşiroğlu M ve Eyüboğlu S., Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, Ada Yayınları, İstanbul, 1972.

Read H ., Sanatın Anlamı, Türkiye İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974.

Read H ., Sanat ve Toplum, Umran Yayınları, Ankara, 1981.

Sözer Ö., Felsefenin A.B.C’si, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992.

Tapies A. (Türkçesi Semih Rıfat), “Bakma Görme Oyunu”, Aries Üç Aylık Edebiyat, Sanat, Düşünce Dergisi, No. 4 , İstanbul, (2003), 102-103.

Turani A, Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983.

Turani A ., Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.

Türkçe Sözlük, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları : 549, Ankara, 1988.

RESİM DİZİNİ

- Resim 1; Gri Surat, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 2; Yarım Köpek, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 3; Hasta, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 4; Hamburger, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm
- Resim 5; Makarna Yiyen, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm
- Resim 6; Konuşma, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 7.a; Anne, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 7.b; Çocuk, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 7.c; İnsan, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 7. d; Baba, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 8; Tavşan, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 9.a; Fast Food, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 9.b; Şeker, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 9.c; Tavuk, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 9.d; Kahve, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 9.e; Tartışma, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 9.f; Pasta, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 10; Eşek, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 11; Arılar, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 12; Bira, tuval üzerine akrilik, 80 x 90 cm
- Resim 13; Nanik, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 14; Kurtuldum..., tuval üzerine akrilik, 90 x 100 cm
- Resim 15; Kırmızı Surat, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 16.a; İsimsiz 1, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 16.b; İsimsiz 2, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 16.c; İsimsiz 3, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 16.d; İsimsiz 4, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 16.e; İsimsiz 5, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 16.f; Uyku, tuval üzerine akrilik, 100 x 120 cm
- Resim 17.a; Bereket 1, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 17.b; Bereket 2, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 17.c; Bereket 3, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 17.d; Bereket 4, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm

- Resim 18; Diş Sağlığı, tuval üzerine akrilik, 120 x 130 cm
- Resim 19; Öğrenciler, tuval üzerine akrilik, 90 x 100 cm
- Resim 20.a; Oyuncaklar 1 tuval üzerine akrilik, 90 x 100 cm
- Resim 20.b; Oyuncaklar 2, tuval üzerine akrilik, 80 x 90 cm
- Resim 20.c; Oyuncaklar 3, tuval üzerine akrilik, 80 x 90 cm
- Resim 20.d; Oyuncaklar 4, tuval üzerine akrilik, 80 x 90 cm
- Resim 20.e; Oyuncaklar 5, tuval üzerine akrilik, 80 x 90 cm
- Resim 20.f; Oyuncaklar 6, tuval üzerine akrilik, 80 x 90 cm
- Resim 21.a; Portre 1, tuval üzerine akrilik, 100 x 110 cm
- Resim 21.b; Lee 1, tuval üzerine akrilik, 100 x 110 cm
- Resim 21.c; Lee 2, tuval üzerine akrilik, 100 x 110 cm
- Resim 21.d; Portre 2, tuval üzerine akrilik, 100 x 110 cm
- Resim 22; Kuş, tuval üzerine akrilik, 100 x 120 cm
- Resim 23; Adam, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 24; Deli, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm
- Resim 25.a; Şımarık, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 25.b; Bayaz Kadın, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 25.c; Beyaz Erkek, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 25.d; Tavşan, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm
- Resim 25.e; Kahve, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 25.f; Pasta, tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 26; Kurt ile Kuzu, tuval üzerine akrilik, 100 x 110 cm
- Resim 27; Palyaçolar, tuval üzerine akrilik, 80 x 90 cm
- Resim 28.a; Desen 1, Kağıt üzerine pastel, 25 x 35
- Resim 28.b; Desen 2, Kağıt üzerine pastel, 25 x 35
- Resim 28.c; Desen 3, Kağıt üzerine pastel 25 x 35
- Resim 28.d; Desen 4, Kağıt üzerine pastel, 25 x 35
- Resim 29; Şarap , tuval üzerine akrilik, 60 x 80 cm
- Resim 30.a; Sunuş , Sergiden bir görüntü
- Resim 30.b; Sunuş, Sergiden bir görüntü
- Resim 31; Clipart görüntüleri,
- Resim 32; Clipart görüntüleri,
- Resim 33; Clipart görüntüleri,



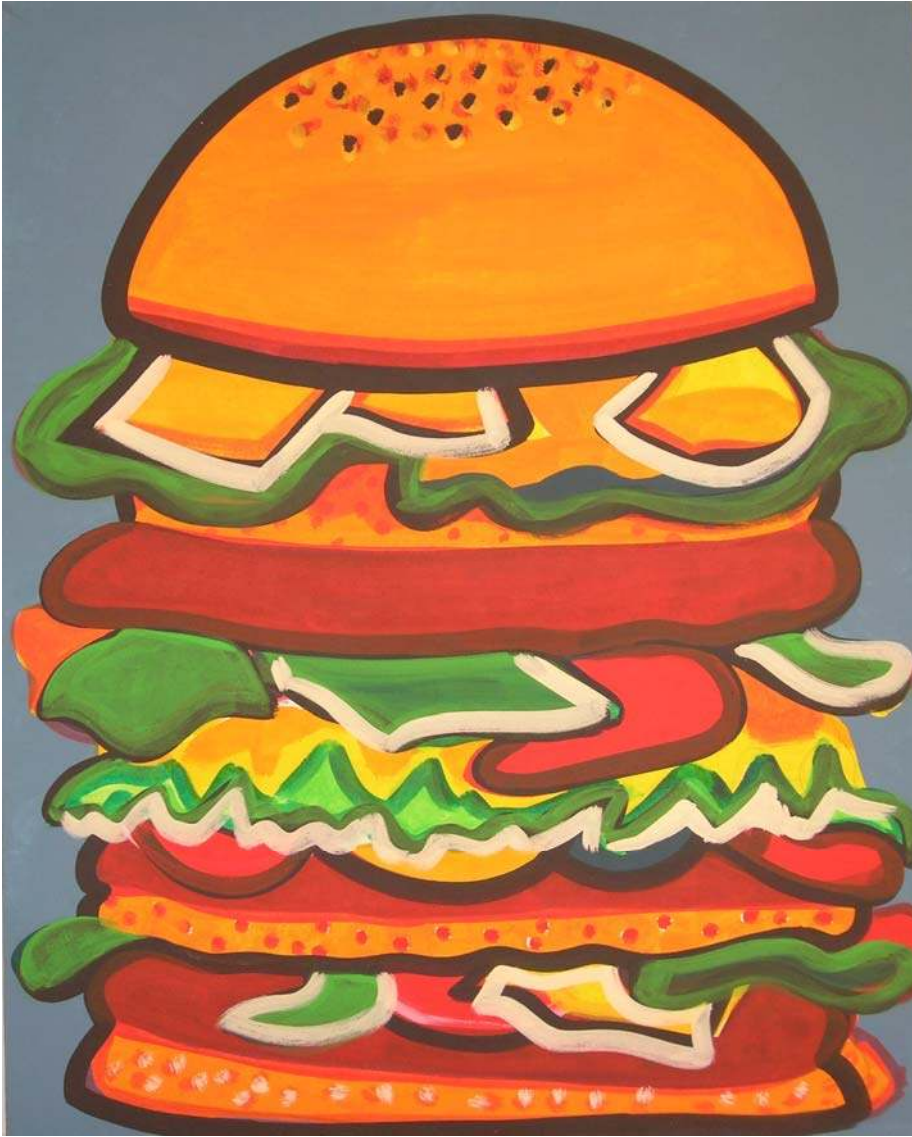
Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



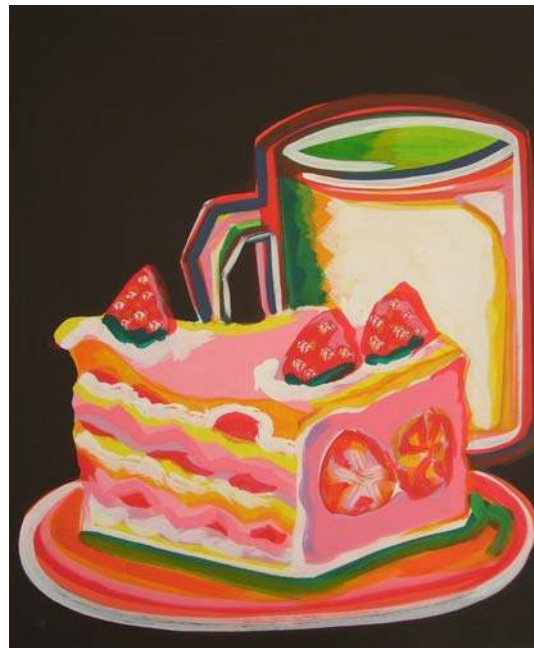
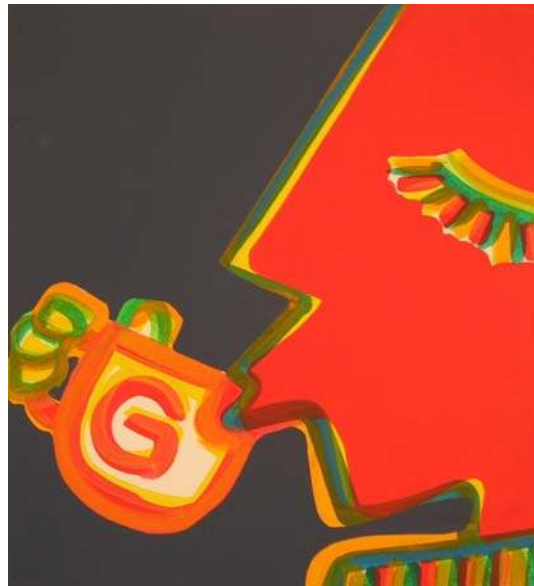
Rasim 6



Resim 7a, 7b, 7c, 7d



Resim 8



Resim 9a, 9b, 9c, 9d, 9e, 9f



Resim 10



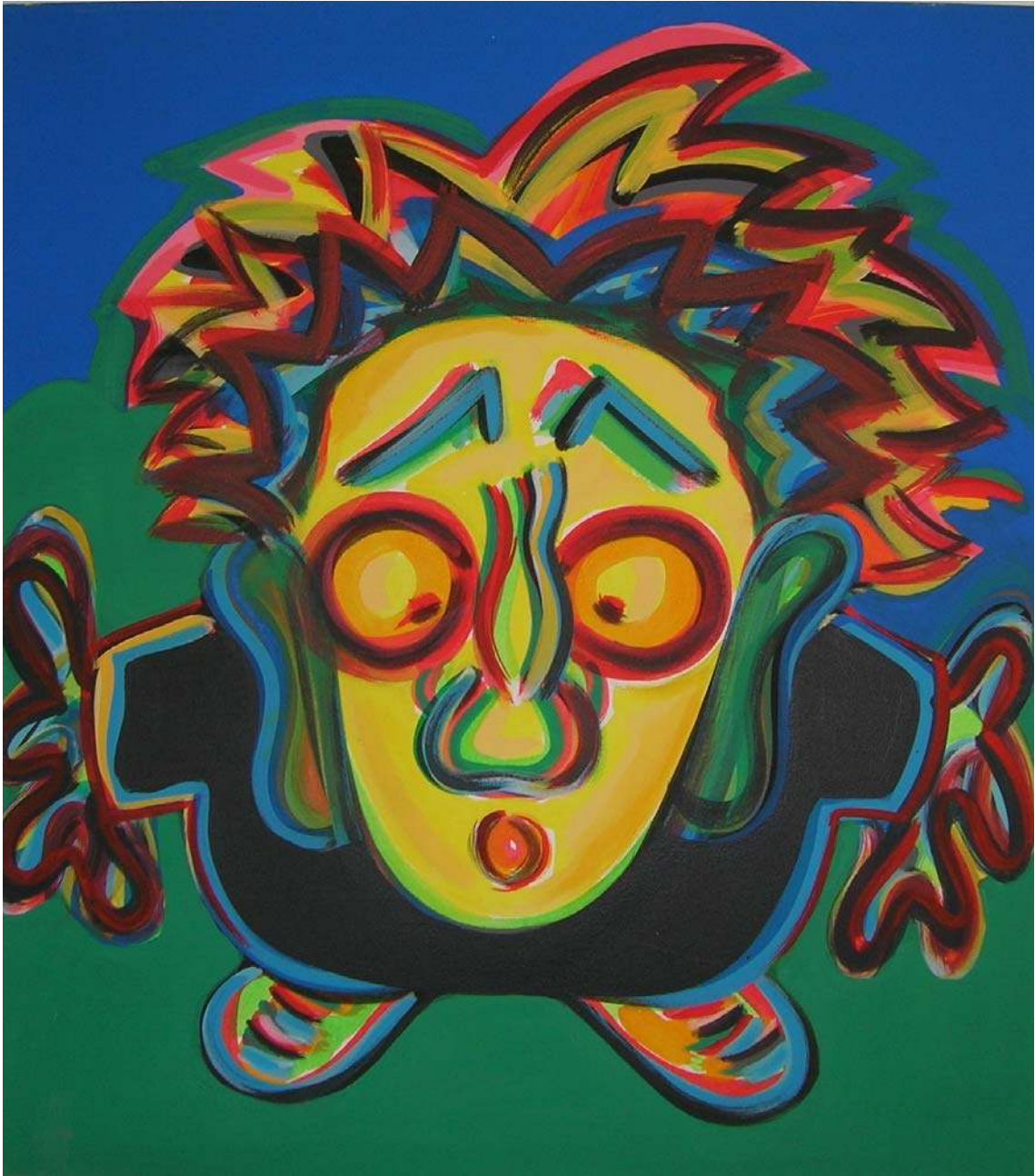
Resim 11



Resim 12



Resim 13



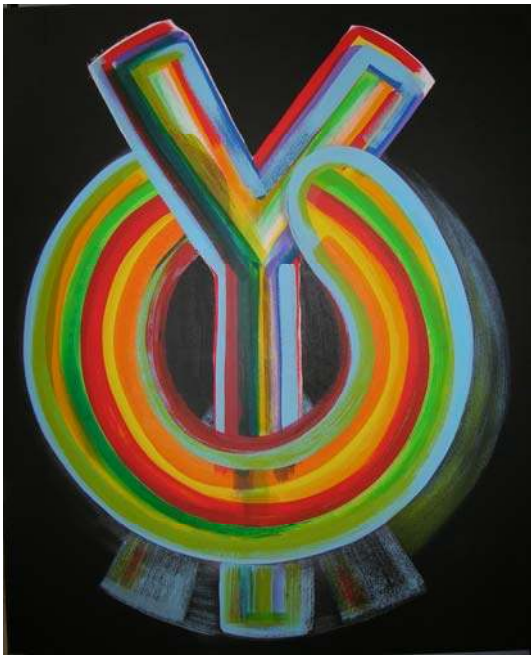
Resim 14



Resim 15



Resim 16a, 16b, 16c, 16d, 16e, 16f



Resim 17a, 17b, 17c, 17d



Resim 18



Resim 19



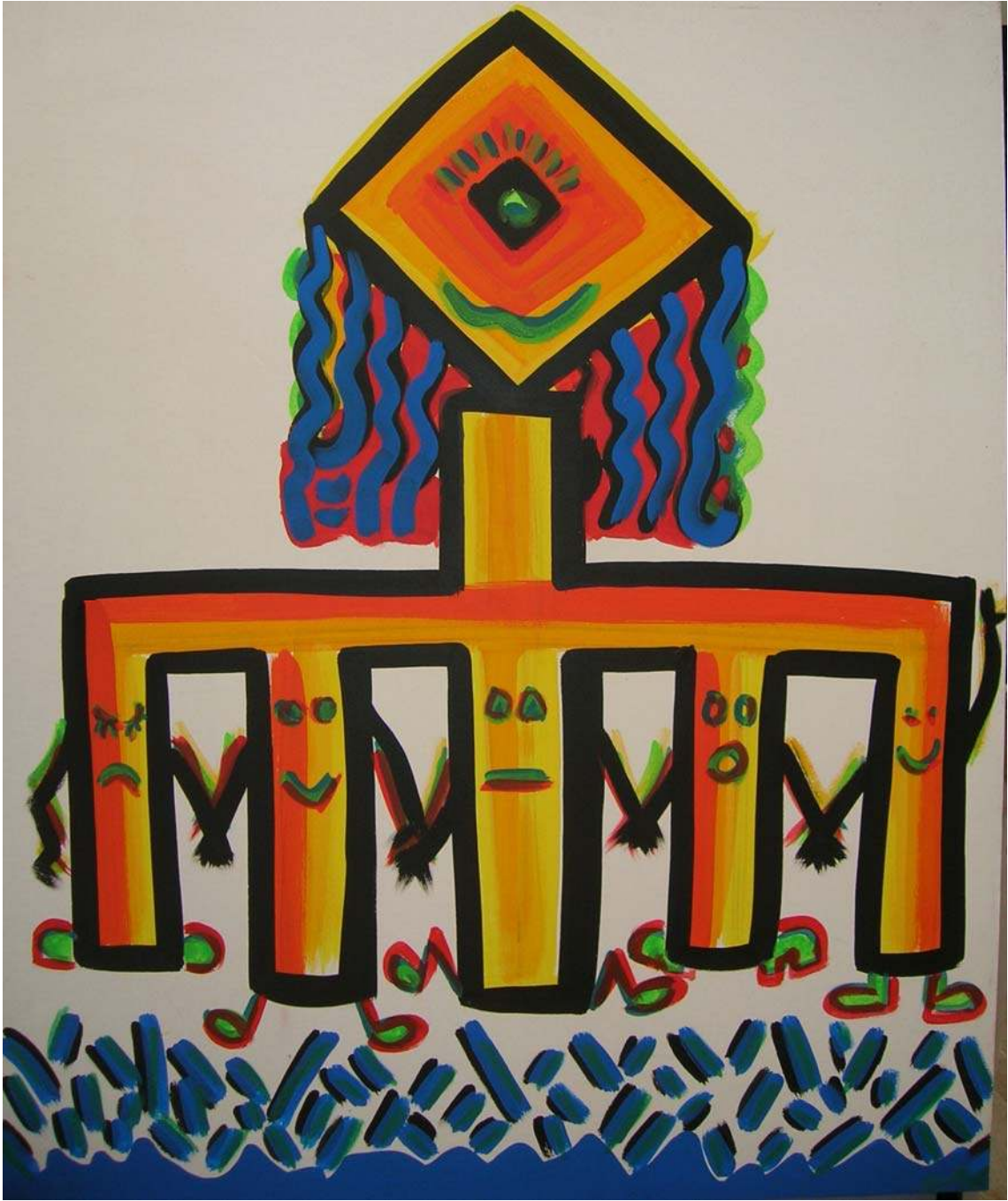
Resim 20a, 20b, 20c, 20d, 20e, 20f



Resim 21a, 21b, 21c, 21d



Resim 22



Resim 23



Resim 24



Resim 25a, 25b, 25c, 25d, 25e, 25f



Resim 26



Resim 27



Resim 28a, 28b, 28c, 28d



Resim 29



Resim 30a, 30b



DIVER_1.WMF
Diver 1 ●



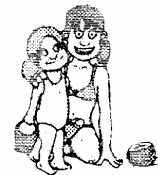
DIVER_2.WMF
Diver 2 ●



DIVER_3.WMF
Diver 3 ●



DIVER_4.WMF
Diver 4 ●



GRLSBECH.WMF
Girls on Beach ●



FMLYBECH.WMF
Family on Beach ●



FISHMASK.WMF
Fish in Mask ●



FLIPPER.WMF
Flipper ●



FLPPERS1.WMF
Flippers 1 ●



FLPPERS2.WMF
Flippers 2 ●



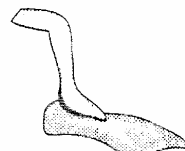
FLTGT0Y2.WMF
Floating on Toy 2 ●



FLTGT0Y3.WMF
Floating on Toy 3 ●



FOTFLPR1.WMF
Foot in Flipper 1 ●



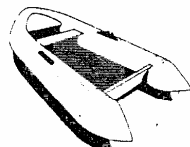
FOTFLPR2.WMF
Foot in Flipper 2 ●



GRLSWMST.WMF
Girl in Swimsuit ●



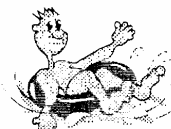
HTSHORTS.WMF
Hot Shorts ●



INFLTBOT.WMF
Inflatable Boat ●



INFLTTOY.WMF
Inflatable Toy ●



INNRTBNG.WMF
Innertubing ●



JTSKI1.WMF
Jet Ski 1 ●



JTSKING3.WMF
Jet Skiing 3 ●



JTSKING4.WMF
Jet Skiing 4 ●



JTSKING5.WMF
Jet Skiing 5 ●



JTSKING6.WMF
Jet Skiing 6 ●



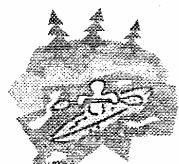
JTSKING7.WMF
Jet Skiing 7 ●



KYKING01.WMF
Kayaking 01 ●



KYKING02.WMF
Kayaking 02 ●



KYKING03.WMF
Kayaking 03 ●



KYKING04.WMF
Kayaking 04 ●



KYKING05.WMF
Kayaking 05 ●



FRTBSKT1.WMF
Fruit Basket 1 ●



FRTBSKT2.WMF
Fruit Basket 2 ●



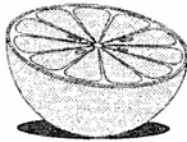
FRTBSKT3.WMF
Fruit Basket 3 ●



FRTBSKT4.WMF
Fruit Basket 4 ●



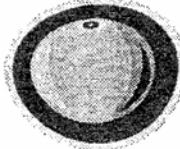
FRUTBOWL.WMF
Fruit Bowl ●



GRPFRUT2.WMF
Grapefruit 2 ●



GRPFRUT3.WMF
Grapefruit 3 ●



GRPFRUT4.WMF
Grapefruit 4 ●



GRPFRUT5.WMF
Grapefruit 5 ●



GRPFRUTBL.WMF
Grapefruit in Bowl ●



GRPES04.WMF
Grapes 04 ●



GRPES05.WMF
Grapes 05 ●



GRPES06.WMF
Grapes 06 ●



GRPES07.WMF
Grapes 07 ●



GRPES08.WMF
Grapes 08 ●



GRPES14.WMF
Grapes 14 ●



GRPES15.WMF
Grapes 15 ●



GRPES16.WMF
Grapes 16 ●



GRPES17.WMF
Grapes 17 ●



GRPES18.WMF
Grapes 18 ●



JLLYGRPE.WMF
Jelly - Grape ●



JELLY_1.WMF
Jelly 1 ●



JELLY_2.WMF
Jelly 2 ●



KIWI_1.WMF
Kiwi 1 ●



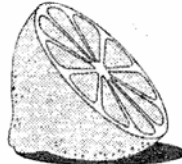
KIWI_2.WMF
Kiwi 2 ●



LMNLIME2.WMF
Lemon & Lime 2



LMNLIME3.WMF
Lemon & Lime 3



LEMON_01.WMF
Lemon 01 ●



LEMON_02.WMF
Lemon 02 ●



LEMON_03.WMF
Lemon 03 ●



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Gül YASA ASLIHAN

Doğum Tarihi ve Yeri : 1965 İstanbul

Medeni Durumu : Evli

Eğitim Durumu

Lise : Büyükçekmece Lisesi

Lisans Diploması : Mimar Sinan Üniversitesi (1989 - 1994)

Yüksek Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi (2003 – 2006)

Tez Konusu : Günlük Yaşamın Basit Olgularından Hareketle Resimde
Form – Renk İlişkisinin Çağdaş Grafik Anlatım Aracılığıyla Çözümlemesi

Sergilerden Birkaçı : 1996 Destek Reasürans Maçka - İst. (Kişisel)

1996 Galeria Krakow - Polonya (Kişisel)

1999 Destek Reasürans Maçka -İst. (Kişisel)

2000 Ansan Galerisi - Antalya (Kişisel)

2006 Antalya Müzesi - Antalya (Kişisel)

1998 Karpuz Sergisi (Happening) Cam Piramit -Antalya

1995 -1998 Genç Etkinlik 1 – 4 Tüyap – İst.

1998 3 + 2 Grup Sergisi Devlet Güzel Sanatlar Galerisi – İst.

1995 UPSD Vardiya Etkinlikleri Maçka –İst.

Ödüller :

1994 Sabancı Vakfı Resim Bölümü Birinciliği

1994 M.S.Ü. Güzel Sanatlar Vakfı Resim Bölümü Birinciliği

1998 Antalya Sanat Severler Derneği Sanata Katkı Ödülü

Üyelik :

UPSD (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği)

Adres :

Özgürlük Bulvarı 1488 sok. Nur Apt. 1 - 3 ANTALYA

Tel .no - 0242 316 06 59

Atölye - 0242 316 09 20