



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

İNSANIN YENİ İMGELERİ

Havva Demircan

Sanatta Yeterlik Sanat alışması Raporu

Ankara, 2013

İNSANIN YENİ İMGELERİ

Havva Demircan

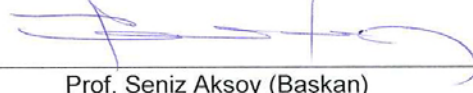
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Havva Demircan tarafından hazırlanan "İnsanın Yeni İmgeleri" başlıklı bu çalışma, 04.06.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Şeniz Aksoy (Başkan)



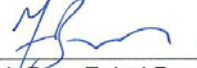
Prof. Hüsnü Dokak (Danışman)



Prof. İsmail Ateş



Doç. Necla Rüzgar Kayıran



Yrd. Doç. Zuhal Baysar Boerescu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04 Haziran 2013



Havva Demircan

ADAMA

Anneme, Babama

ÖZET

DEMİRCAN Havva, İnsanın Yeni İmgeleri, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2013

İmgeler, bağlamsal kurgulardan öte, durmadan çağrışım üreten, gerçeği kuran-bozan-değiştiren görüntülere evrildiler. İnsanın 'tuhaf' doğasının anlam yüklerken oluşturduğu karmaşık ilişki, imgeleri hissederken de devreye giriyor.

İmge, imlediği şey ile 'anlam'ın ötesinde bir 'öte anlam' yaratma aracıdır. Görüntü olarak imge, iletişime girdiği anda yarattığı çağrışımlarla dönüşür, anlamla kurduğu ilişki bozulur, onu içinde barındırırken aynı anda varlığına da son verir.

Benim resim yapma halim, imgesel dizilimlerin herhangi bir yüzeyde ya da maddede fiziksel bir şeye dönüşmesiyle yakından ilişkili diyebilirim. Mekanlarından, dolayısıyla da bağlamlarından koparıp bir araya getirdiğim imgeleri, izleyicide tamamlanacak bir zincirin halkaları gibi diziyorum. Sonuçta ortaya ironi ve fantezi bileşimli melezleşmeler çıkabiliyor.

Söyleniş olarak da benzeşen imge-simge kavramları sıkça birbirlerinin yerine kullanılabilen benzer kavramlardır. Bu iki kavram arasında kullanılışları itibariyle ortaya çıkan farklılık; simgenin içinde her zaman imge bulunmasına karşın imgenin içinde her zaman simgenin bulunmayışıdır.

Thomas Eliot, duyguyu bir sanat biçimi olarak anlatmanın, bir 'nesnel bağlantı' bulmakla ya da başka bir ifadeyle, bu tikel coşkuyu formüleştirecek bir nesnel dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri bularak kurulabileceğini ileri sürer.

Anahtar Sözcükler

İmge, Simge, Alegori, Nesnel Bağlantı, Mekan

ABSTRACT

DEMİRCAN, Havva, New Images of Man, Dissertation, Proficiency in Art

Far beyond contextual speculations, images, which are constantly producing connotations, have evolved into images that make and destroy reality. The complex relationship of human being, which is formed by the 'strange' nature of humans during ascribing meaning, steps in while feeling the images.

Image is a tool to create a 'beyond meaning' that is beyond what is imagined and 'meaning' itself. Image, as a display, transforms through the connotations that it creates the moment when it communicates; construed meaning is destroyed, and terminates its existence while containing it.

I can say that the state I paint is closely associated with the transformation of imaginative arrays in any surface or material into a physical thing. I align the images, which I gather by detaching them from their spaces and contexts, like the rings of a chain that will be completed in the audience. As a result, hybridizations with irony or fantasy combinations come to the fore.

The concepts of image and symbol (in Turkish their pronunciations are similar) can frequently be used interchangeably. The difference between these two concepts in terms of usage is that symbol always contains image, whereas image does not always include symbol.

Thomas Eliot claims that defining an emotion as a form of art can be done by finding an 'objective correlative', or in other words, by finding a series of objects, a condition, or a chain of event that will formulize this particular passion.

Key Words

Image, Symbol, Allegory, Objective Correlative, Place

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ADAMA.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM.....	7
I.I. İMGE.....	7
I.I.I İmgenin dönüşümü.....	12
I.I.II Thomas'ın Parmağından Düello Sahnesine.....	14
I.I.III Ayna.....	15
I.I.IV Hopper, "Boş Odadaki Güneş (Işığı).....	17
I.I.V Biçim- İçerik İlişkisi.....	18
I.I.VI Mise en Abyme.....	20
I.I.VII Simge.....	23
I.I.VIII Alegori.....	25
I.I.IX Felsefenin İmgeye Yaklaşımı.....	26
I.I.X Sessiz İmgeler Konuşuyor Ama Herkes Her Şeyi Her Yönüyle Anlatmıyor.....	28
II. BÖLÜM.....	31
II.I. DÖNÜŞEN İMGE.....	31
II.I.I Ölüm İmgesi.....	31
II.II. RESİMDE İMGENİN İŞLEVSELLİĞİ.....	42
II.II.I Objective Correlative.....	44
II.II.II Kuspit'ten Bir Alıntı.....	46

II.II.III Cindy Sherman Üzerine.....	48
II.II.IV Sanatçı Bir Şey Anlatmak Zorunda mıdır?.....	49
II.II.V Katkısız Ruhsal Otomatizm'in Akliliği.....	51
II.II.VI Sessiz İmgeler Konuşuyor Ama Herkes Her Şeyi Her Yönüyle	
Anlatmıyor.....	52
Sonuç.....	54
Kaynakça.....	56
Özgeçmiş.....	58

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1- Jonathan Borofsky, "Human Structures #3/Yapı İnsanlar #3" 108x152.4 cm, 48 Renkli Serigrafi, 2005.....	3
Resim 2- Susan Rothenberg, "Hands and Shadows/ Eller ve Gölgeler", 120.6x147 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1978-79.....	3
Resim 3- Joe Zucker, "Amy Hewes/Amy Hewes", 96x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya ve Pamuk, 1976,.....	4
Resim 4- Donald Sultan, "Four Lemons/ Dört Limon", 38x38 cm, Linolyum, 1985.....	4
Resim 5- Havva Demircan, "Orijinal Havva Altun", 23x23 cm, Kağıt Üzerine Suluboya, Kurşun Kalem, 2008.....	8
Resim 6- Havva Demircan, "Öptüm, Annen", 60x60x30cm, Karışık Malzeme, 2012.....	11
Resim 7- Boris Mikhailov. "Case History/ Olayların Tarihi" serisinden (400 fotoğraf) İsimli, Renkli fotoğraf baskı 148.5 x 99.5 cm, 1997– 98.....	12
Resim 8- Sir Anthony Van Dyck "Lamentation of Christ/ İsa'ya Ağıt", Panel Üzerine Yağlı Boya, 1634.....	13
Resim 9- Michelangelo Merisi Caravaggio, "The Incredulity of Saint Thomas/ "Aziz Thomas'ın Kuşkusu" Tuval Üzerine Yağlı Boya, 107x146.1 cm, 1601....	14
Resim 10- Jean-Leon Gerome, "Duel After A Masked Ball/ Maskeli Balo Sonrası Düello", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x50 cm, (detay), 1857.....	14
Resim 11- Jan van Eyck, "The Arnolfini Portrait/ <i>Arnolfini'nin Portresi</i> ", Panel Üzerine Yağlı Boya, 82.2x60 cm, 1434.....	16
Resim 12- Jan van Eyck, "The Arnolfini Portrait/ <i>Arnolfini'nin Portresi</i> ", ayrıntı.....	16
Resim 13- Edward Hopper, "Sun in an Empty Room/ Boş Odadaki Güneş Işığı", 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x100.3 cm.....	17
Resim 14- Havva Demircan, "Au Hasard Balthazar I", 50x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2012 (tamamlanmamış çalışma).....	18
Resim 15- Havva Demircan, "Au Hasard Balthazar I", 50x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2012.....	19

Resim 16- Havva Demircan, “Banyoda”, 23x23 cm, Kağıt Üzerine Suluboya ve Kurşun Kalem, 2008.....	20
Resim 17- Ayasofya Müzesi’nden duvar mozaiği.....	21
Resim 18- Diego Velazquez, “Las Meninas/ Nedimeler”, 318x276 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1656.....	22
Resim 19- Havva Demircan, “Unutma Beni Meryem”, 45x40 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011.....	22
Resim 20- Henri Matisse, “La Danse/ Dans”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 259x390cm, 1909.....	23
Resim 21- Henri Matisse, “La Nature Morte a la Danse/Dans’lı Natürmort”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1909.....	23
Resim 22- Havva Demircan, “Kara Köpek”, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 2011.....	25
Resim 23- Peter Paul Rubens, “Allegory Of Peace And War/ Savaş ve Barış Alegorisi”, 198x297 cm Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1629-1630.....	26
Resim 24- Havva Demircan, Düzenleme, Karışık Malzeme, 2010.....	29
Resim 25- Havva Demircan, “Ben, Domuz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x100 cm, 2010.....	29
Resim 26- Havva Demircan, İsimli, 23x16 cm, Kitap Sayfası Üzerine Kurşun Kalem, 2012.....	30
Resim 27- Giotto di Bondone, “Pieta” , Ahşap Üzerine Tempera, Uffizi Galerisi, Floransa, ayrıntı 1365.....	33
Resim 28- Genç Hans Holbein, “Mezarındaki Ölü İsa”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya 30.5 x 200 cm, Kunstmuseum Basel, 1521.....	33
Resim 29- Havva Demircan, “Unutma Beni İsa”, 50x50 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011.....	35
Resim 30- Havva Demircan, “33 Berbat Bir Yıldız”, Modellendirme Hamuru, Akrilik Boya, 2011.....	36
Resim 31- Marlene Dumas, “Dead Girl/ Ölü Kız”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130.49 x 109.86 cm, 2002.....	36
Resim 32- Marlene Dumas, “Dead Marily/ Ölü Marilyn” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40 x 50 cm, 2008.....	36

Resim 33- Ölüm İmgesine İlişkin Sanatçı Çalışmalarından Oluşturulmuş Sayfa Kolajı.....	38
Resim 34- Havva Demircan, “Kargaşa Hüküm Sürececek”, 33x15x10 cm, Karışık Malzeme, 2012.....	39
Resim 35- Havva Demircan, “Rüyamda Ölmüştüm”, 7x7x5 cm, Karışık Malzeme, 2012.....	39
Resim 36- Havva Demircan, İsimsiz, 100x70 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011.....	40
Resim 37- Havva Demircan, İsimsiz, “Baş Kaldırıyorum”, 110x60x65 cm, Karışık Malzeme, 2013.....	40
Resim 38- Havva Demircan, İsimsiz, 23x16 cm, Kitap Sayfası Üzerine Kurşun Kalem, 2012.....	41
Resim 39- Havva Demircan, İsimsiz, 23x16 cm, Kitap Sayfası Üzerine Kurşun Kalem, 2012.....	41
Resim 40- Havva Demircan, Ev Gibisi Yoktur”, 50x50 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2009.....	43
Resim 41- Multiplicity, “Solid Sea 01: The Ghost Ship/ Hayalet Gemi”, detay, Documenta, Kassel, 2002.....	47
Resim 42- Multiplicity, “Solid Sea 01: The Ghost Ship/ Hayalet Gemi”, detay, Documenta, Kassel, 2002.....	47
Resim 43- Cindy Sherman, İsimsiz, Venedik Bienali’nden Köşe Duvar Uygulaması, 2011.....	48
Resim 44- Cindy Sherman, İsimsiz, Venedik Bienali’nden Duvar Düzenlemesi, 2011.....	49
Resim 45- Resim 31- Jean Paulhan, 1884-1968 (Fotoğraf 1938).....	49
Resim 46- Salvador Dali, “Swans Reflecting Elephants/ Kuğular Filleri Yansıtıyor”, 51x77 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1937.....	50
Resim 47- Sanatçısı bilinmiyor, “Portrait of a Woman of the Hofer Family/ Hofer Ailesi’nden Bir Kadının Portresi”, 1470.....	52

“İyi bir sanatçı, başkalarının da kendilerine ait olduklarını düşündükleri öyküler anlatır.”

Christian Boltanski

GİRİŞ



Gündüz düşleri görür gibiyiz. İmgeler artık bağlamsal kurgulardan öte, durmadan çağrışım üreten, gerçeği kuran-bozan-değiştiren görüntülere evrildiler. Kibrit kutusuna basınca uçtuğumu gördüğüm rüya, karnımda kelebekler uçuşuyor gibi bir his vermişti. Bir sonraki gün haberlerde yanan bir evin görüntüsüne bakarken, karnımdaki kelebeklerin yine uçtuklarını fark ettim. Kibrit imgesi yangın imgesine ilişkin, onun içinde. İnsanın ‘tuhaf’ doğasının anlam yüklerken oluşturduğu karmaşık ilişki, imgeleri hissederken de devreye giriyor. Onlara daha önce yüklenen anlamların yanı sıra, tamamıyla kişisel yeni çağrışımlardan, yan anlamlardan ortaya imgesel bir dizilim çıkararak anlamı da inşa ediyor. İnşa edilen bu yeni anlam, fiziksel duyumlar oluşturacak kadar güçlü olabiliyor.

Benim resim yapma halim de bu imgesel dizilimlerin herhangi bir yüzeyde ya da maddede fiziksel bir şeye –felsefe dilinde var olan her şey bir şeydir-dönüşmesiyle yakından ilişkili diyebilirim. Mekanlarından, dolayısıyla da bağlamlarından koparıp bir araya getirdiğim imgeleri, izleyicide tamamlanacak bir zincirin halkaları gibi diziyorum. Sonuçta ortaya ironi ve fantezi bileşimli melezleşmeler çıkabiliyor. Genellikle herhangi bir odak seçmiyorum, herhangi bir zamana gönderme yapmıyorum. Bu nedenle zamanla ilişkisi “an” dışında olmayan resimlerimde mekan hissi de azalıyor.

Raporda, yaptıklarım ve düşündüklerimden bahsetmek psikanalitik bir zevk verse de, kişinin kendi üretiminden bahsetmesi kendisinden ve izleyiciden uzaklaşmasına yol açabilirken, başka biri gibi kendini deneyimlemesi gerçekçi ve sert bir bakış açısını zorunlu kılabilir. Bu durum bende, bir ineğin etinin yumuşak ve sert yerlerini anlatarak tarifler vermesi gibi bir his oluşturuyor. Bu sebeple bunun bir sanat eseri raporu olmasına da sığınarak, resimlerim ve sanata dair fikirlerim hakkında içten bir dil kullanmayı daha doğru buluyorum.

Resim ve heykellerim bir 'genel toplam' olarak düşünülürse, toplama giden yollara ilişkin düşüncelerimi anlatacağım. Bu düşünce doğrultusunda ortaya çıkacak sanat eseri raporunun, zaman zaman bir öykü kitabına dönüşebileceği gerçeğini en baştan kabulleniyorum.

Yazdıklarım ve yaptıklarım da yer yer çatışmalar ve kopmalar olsa da inanıyorum ki, kimse **yalnızca politik, yalnızca sempatik, yalnızca melankolik, yalnızca komik, yalnızca entelektüel, yalnızca karamsar, yalnızca kadın, yalnızca erkek** değildir. Tek bir bünyede bunların hepsi olabilir, bir ya da birkaçı sivrilebilir. Ancak sivrilenler diğerlerinin doğal varlıklarını yok edemezler. Kullanmadığımız öteki aslında seçim yapabilmemizi sağlayan unsurdur. Tasnifleme amacıyla dışarıda bırakılan diğerleri, seçilenlerle organik bir ilişki içindedir. Belirli bir konu etrafında üretmeye dayalı çalışmadığım için 'işleri' kategorize etmeye, konu başlıkları altında açıklamaya gitmeyeceğim. Hepsi birbirleriyle belli yönleriyle ilişkilidir. Bu sebeple raporun başlığını özellikle 'imge' gibi genel bir kavram üzerine kurmayı ve buradan öznel varmayı daha uygun buldum.

Raporun başlığı akla 'Yeni İmge Resmi' (New İmage Painting) kavramını getirebilir. 70'li yılların sonlarında, keskin bir figüratif tavırla resim yapan avant-garde sanatçıları tanımlamak için bu isim kullanılmıştır.



Resim 1- Jonathan Borofsky, "Human Structures # 3/Yapı İnsanlar # 3", 108x152.4 cm, 48 Renkli Serigrafi, 2005

Marco Livingstone 1970'leri pluralist (çoğulcu) dönem olarak adlandırmıştır. Ona göre "Ok yaydan çıkmıştır ve onlarca sanat anlayışı birbirinden etkilenererek, birbirlerine çarparak çoğalmaktadır." Kuspit ise pluralizm için, "Sanatın kendini savunduğu son nokta" (Giderer, 2003, s.160-161) demiştir.



Resim 2- Susan Rothenberg, "Hands and Shadows/Eller ve Gölgeler", 120.6x147 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1978-79



Resim 3- Joe Zucker, "Amy Hewes"/ Amy Hewes"
96x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya ve Pamuk,
1976



Resim 4- Donald Sultan, "Four Lemons/Dört
Limon", 38x38 cm, Linolyum, 1985

Yeni imge sanatçılarının (Jennifer Bartlett, Jonathan Borofsky, Neil Jenney, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, Pat Steir, Joe Zucker, Donald Sultan) 70'lerin ruhuna uygun, çoğulcu yaklaşımlarını önemsiyor ancak onlara yapıtsal anlamda yakınlık duymuyorum.

'İnsanın Yeni İmgeleri'¹ adı, Amerikan dışavurumcuları ile Avrupa varoluşçularını buluşturan bir serginin adı olarak 1959 yılında kullanılmış. O dönemi kasıp kavuran Varoluşçu Felsefe'nin etkisiyle sergiye bu adın verildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Varoluşun özden önce geldiği düşüncesi dönemin sanatçıları içine almıştır. İnsan bir öze sahip değildi ve tüm eylemleriyle kendisini inşa ediyordu. Bu insan modelinin oluşturduğu yeni imgeler de doğal olarak değişecekti. Bu düşünce edebiyattan sinemaya, şiirden plastik sanatlara birçok disiplinde kendisini hissettirmiştir.

Özellikle Sanayi Devrimi sonrası tüketimin hızlandığı dönemde, tıpkı günümüzde de olduğu gibi insan kendisini öncekinden farklı ve yeni hissetmiştir. Hızla değişen günlük yaşam aktiviteleri, kızların annelerine oğulların babalarına

¹ Raporun Başlığı olan "İnsanın Yeni imgeleri" adı, 1959'da birçok Avrupalı "varoluşçu" sanatçınının New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde, soyut ekspresyonist Willem de Kooning gibi Amerikalı muadilleriyle Peter Selz'in küratörlüğünde bir araya geldikleri bir sergiden ve küratörün aynı adlı kataloğundan alınmıştır.

olan yabancılığı 'yeni' kelimesiyle rasyonelleştirilerek daha modern, daha doğruyu, kısacası değişimi vurgulamıştır. Bu durum akla, 5. yüzyılda Romalı ve Pagan geçmiş ile Hıristiyan dönemi ayırmak için kullanılan 'modernus' (modern) kelimesini getiriyor. Herkes kendisini bir öncekinden yeni ve farklı hissediyor bu da değişimi sağlıyor.

Bu rapora; güncelle, insana ve imgeye yaptığı vurgu sebebiyle bu başlığı verdim. 'Yeni' kelimesinin pozitif tarafını reddedemiyorum. Başlığın, her gün karşımıza çıkan yüzlerce görüntüyü, oluşturdukları imgesel durumu, çağrışımları, görüp yaşadıklarımı anlatan çalışmalarımı, en genel boyutta tanımladığını düşünüyorum.

Resim ve heykellerimi 'nasıl' yaptığımdan çok 'neden' yaptığımı anlatmanın bana ve okuyucuya daha faydalı olacağını biliyorum. 'Nasıl'ın biçimciliğinden çok 'neden' in duyarlı yanıyla ilgileniyorum. Dışa vurma kavramının 'dolaysızlığı' içinde barındırdığını düşündüğüm için çalışmalarımı kendimi dışa vurduğumu sanmıyorum. Yani, bir durumdan, bir olaydan etkilenerken tuval başına geçmek, o duyguyu oluşturacak jestüel fırça hareketleri ile resmi tamamlamak başvurduğum bir yöntem değil. Kısaca; bir duygunun ve imgenin peşinden giderken, onu yaratacak ilk elden, ilk akla gelen biçimsel dili kullanmayı seçmemeye, bağlam ve bağlantılarını değiştirmeye çalışıyorum.

Duyguyu oluşturmak için odaklandığım nokta; resimde imgeler ve yer aldıkları mekan-mekansızlık ile görüntünün doğrudan kendisinin çarpıcı bir sonuç doğurmasıdır. Bu sebeple bir resme başlayabilmek için imgenin doğru olması ve doğru yerde kullanılması, boşluktaki varlığının büyük ya da küçük oluşunun anlamı ne şekilde değiştireceği, kullanılacak renklerin ne olacağı, imgelerin hangi jest ve mimiklere sahip olacağı konularında kafa yoruyorum. Yine de -ne mutlu ki- resim yapma metodumu bir formülle özetleyemiyorum.

Yaptığım alıntıların, yer verdiğim sanat eseri örneklerinin tümü, kişisel çalışmalarımın kaynakçası ya da beslenme referanslarıdır. Bu nedenle kişisel

Çalışmalarımı bir başlık altında değerlendirmek yerine raporun bütünlüğü içine yayarak, bağlamlarına bağlı olarak ve yeri geldikçe kullanmayı daha doğru buluyorum.

“Bir imgenin, yalnızca açık biçimde referansta bulunduğu nesneyi veya kişiyi temsil ettiğini düşünmek gerçek bir saflık olur.”²

Maurizio Ferraris

I. BÖLÜM

I.1 İMGE

İmge, imlediği şey ile ‘anlam’ın ötesinde bir ‘öte anlam’ yaratma aracıdır. Görüntü olarak imge, iletişime girdiği anda yarattığı çağrışımlarla dönüşür, anlamla kurduğu ilişki bozulur, onu içinde barındırırken aynı anda varlığına da son verir.

Türk Dil Kurumu, imgenin farklı tanımlamalarını verse de, kavramın bu raporda ele alınış şekline uygun olan iki tanım yapılmaktadır.

Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası.

Bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış.”³

İmge üzerine yapılan tanımlamalardaki çeşitlilik, kavrama hangi alanın perspektifinden bakıldığına göre değişiklik göstermektedir.

İmgeler gerçeğin yerini tutan basit görüntüler değildir. Öyle olsalardı resimsel imgelerden bahsederken biçimsel bir eleştirinin dışına çıkılamazdı. Resim 5’de arkadan resmedilmiş ve duvardaki resimlere bakan “benim” imgem var. "İmgeler

² Maurizio Ferraris “İmgelem” adlı kitabından alınmıştır.

³http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategori=terim&kelimeget=i mge&hngget=md

gerçeğin yerini tutan basit görüntüler” olsaydı Resim 5, "duvardaki iki resme bakan bir kadın”ın resmi olarak tanımlanabilirdi. Ancak yalnızca üç imgeden oluşan bu resimde kendi imgemi, yaptığım resimlerin imgeleriyle bir araya getirdim. Arkadan görünen benim imgem, yaptığı resimlere anlamaya çalışır gibi bakarken bir yandan da kendisini teşhir ediyor (kendisine bakmaya davet ediyor). Resimdeki imgelerin temsil ettiği ben ve benim resimlerim iken, ortaya çıkan ‘bakana bakma durumu’ ile temsil ettiği şey değişiyor. Ben artık yaptığım resme bakan bana bakıyorum.

Resimlerimde yer alan imgelerin benim için oluşturdukları anlamın dışında, dışarıdan bakanın zihninde oluşturacağı diğer anlamlar, o resmin kendi gerçekliğinin birer parçalarıdır. Benim seçip bir araya getirdiğim düşüncenin, dışarıdan bakanda yol açtığı duymalara güzel bir örnek olacağını düşündüğüm için, sanatçı Kutlu Gürelli'nin Resim 5 ile ilgili yorumlarını olduğu gibi, yazı biçimini değiştirmeden ekledim.



Resim 5- Havva Demircan, "Orijinal Havva Altun", 23x23 cm, Kağıt Üzerine Suluboya, Kurşun Kalem, 2008

geri çekilme var..

senin geri çekilmen.

düşüncede... kendine/yaptıklarına ve onlarla ilişkide.

Ama 'eylemde' öne çıkman var aksine (ki bu genel bir paradoks olabilir bizim 'temsil

işinde...göstermek için çekilmek/çekilmek için göstermek..vs),..

yani aktif olma halin var, yani daha açık, şimdiye kadar yaptıklarına kritik bir bakış atan, nötr olmak isteyen izleyici Havva olarak bilfiil (eylemliler olarak), resmine dahil olup, kendini eleştirip -ve önemlidir, kendini değerlendirmek üzere- ileri çıkan, ve yine önemlidir; BU YAPTIĞINI DA BUNU YAPTIĞIYLA AYNI YERE KOYUP -aynı yüzeye koyup- TEMSİL EDEN Havva var.

Aslında bu resmin söylediği ile bu resmi bana gönderip ne düşündüğümü sorman AYNI, değilse BENZER şeyler.

kadınlarda olan çok benzer, ortak bir durum var ki; 'kendine bakmak' denebilir buna. Ama bir farkla; 'kendine dışarıdaki gözden' bakmak, 'oradan' nasıl görüldüğü konusu ile ilişki/empati geliştirmek.. Bunun çok manyakca hale geldiği yerler de var, mesela MAKYAJ kavramı ve durumunun tamamı gibi.. çok garip bir sağlık önerdiği yerler de var. :) Doğal ve güzel, ama doğa doğası değil, insan doğası..soyut doğa...erkekler bunu henüz tutturamadı gibi.. onlardan buna karşılık çıkan en sağlam hareket ÖFKE ve dışavurum.. oysa rimel de dışavurur.. küfür etmeden..

sen şimdi kendine bakıyorsun. portfolyo değil, portfolyasına bakan Havvasın. Bunlar O KADAR farklı şeyler ki.... Ve aslında bana değerli geliyor, ama bizlerin güzel ve küçük dünyası dışında ise şöyle duruyor olma ihtimali var;

Duvardaki?(veya yüzey) küçük kareler içindeki(veya pencere) portrelere (belki tanıdığı diğer kadınlara/veya aklındaki /hayalindeki diğer kendine) bakan bir kadın var. Onun ince ve vücudunu hissettiren formdaki elbisesindeki çiçekler ve duvardaki portrelerin çevresindeki/bağlamındaki çiçekler bir ortaklık taşıyor olabilir.

Figürün elbisesi ile portrelerin çevresi benzer kavramlar olabilir. !?

Organik/bahar/çiçek açmış/üretken veya meyva verici, üreyici...

üreyicilik bir bağlam olabilir. Bunun kutlanması ve mutluluğu mu, yoksa bundan dışarı çıkılamazlığı ve bunun kuşatıcılığı mı konu (figürün elbisesi bedenini kuşatır, portrelerin çevresi onları kuşatır..?)

Mekan yok. Mekansız yüzey. Demek ki zaman da yok,

demek ki bağlam yok... ve demek ki 'tecrübe' etme de tehlikede! 'bakma' tecrübesi mi bu? bir başkası o işleri görmesin,

'lanet olsun onlara' diye onlardan (benden/izleyiciden) önce! onlara GERİ bakan, izleyici 'de' olarak Havva mı var orada? Bana arkasını dönmüş...

beni cezalandırıyor mu bu kadın/figür/izleyici, yoksa kendi baktığı işlere kendini de ekleyerek beni TAMAMINA bakmaya mı çağırıyor?

kendine bakan, ama kendine bakma haliyle/resmiyle beni oyalayıp baktığı şeylerden dikkatimi çalan, 'asıl söylemek istediğim bu değil, ve aslında emin değilim, ama bu halimin TÜM ve bütün olduğunu düşünüyorum' diyor. EMİN OLMADIĞIMDAN EMİNİM, VE KENDİME BAKIYORUM diyor. bunlar güçlü sözler bir yerde..

figür saçını kontrol etmek istemiş/istiyor, belli... ve kendi yaptıkları üzerinde de kontrol sahibi olmak

istiyor...kendi ifadesini tartıyor, resimlerine bakıyor.... Bu noktada garip biçimde başarılı bir kadın sanatçı otoportre/portfolyosu olmuş sanırım bu.

Çiçekli elbise ile ne kadar soyutluyorsan/uzaklaştırıyorsan söylediğini, bu uzuvların çıplaklığıyla da o kadar vurguluyorsun/yakınlaştırıyorsun.

Demek ki ortada olandan hissettiğim bu ikisinin çekişmesi ve doğurduğu gerilim. Bu gerilimde olanın sen olduğunu söylüyorsun, ve bu halinle kendi resimlerine bakan bir 'sen' varsın. Yani BELKİ de istediğin şu; Resimlerim benim varlığımın soyutlamaları, yani benim ifadelerim... ve onlara bakan BEN, işte bu "halde", onlara "geri" bakıyorum. Çok konu var aslında.... bunlara TEK TEK tekrar bakmak lazım... her birinin hakkını vermek lazım....

diyor gibisin ki;

"GERİ" bakıyorum, çünkü, onlar zaten bana bakan şeyler. Ben onları bana baksınlar diye yaptım, ve bakışlarıyla karşılaşmak için onları resmettim... diyor olabilirsin... bu 'geri' bakış için de yukarıda anlamaya çalıştığım halleri/düşünceleri seçmiş olabilirsin...

Renkli/renksiz veya teknik üzerinden herhangi bir anlamaya girişmeyeceğim, bu ayrı bir konu. ... ancak benzerlikler ve ilgili haller oluşmuşsa 'bile' bunları hangi teknikle ve hangi derecede "becerilikle" söylemek gerektiği konusundaki öznel fikirlerimi ayrıca -istersen- paylaşmak isterim. O konuda da bir şeyler var çünkü.

bildiklerimden ayrı ve uzak/soyut düşünmeye de çalışabilirim ki bu hepimiz için iyi olur, ama şimdi yapamadım.

yani saf, safi görüntü olarak buna bakmak!

o da önemli!..

öyle de bakmak lazım buna.

Yıllarca bilinçaltımıza işlenen her şey, tüm duyduklarımız, gördüklerimiz, tattıklarımız, yaşadıklarımız şeylere yüklenen anlamları da bozuyor, değiştiriyor.

Şaman Türkler, derisi parçalanmadan çıkarılan atlarını birer im ya da simge halinde yaşatmak amacıyla içine saman doldurup saklarlarmış. İçi saman dolu hayvana, 'kipi' derlermiş. Bugünkü dille söylersek eğer, 'gibi'. Batı dillerindeki 'image' sözcüğünü çok iyi karşılayan bir kelime. 'Image' sözcüğü de Latince'deki 'imitari'den gelir, yani benzetmekten⁴.



Resim 6- Havva Demircan, "Öptüm, Annen", 60x60x30cm, Karışık Malzeme, 2012

O halde imge, bir şeye benzetilen, onun yerini tutan ama tam da bu benzetme amacıyla birlikte artık o olmayan, görünen gerçekle bağlar koparıldığında ortaya çıkan yeni bir gerçekliktir. Raporun giriş cümlesine 'gündüz düşleri görüyoruz' diye başlamamın sebebi de budur.

⁴ Bkz: Özcan Yüksek, "İmge İmparatorluğu" <http://www.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/01034/>

I.I.I. İmgenin Dönüşümü

İmgeler çağrışımlarla yüklü ve bu yönleriyle dönüşüme açıktırlar. Bir jest ya da bir mimik imgesel çağrışım yapabilir. Resim 7’de 1938 Kharkov doğumlu Ukraynalı sanatçı Boris Mikhailov’un, Sovyetler Birliği’nin çöküşü ve Rusya’nın yeni ekonomik rejiminin evsiz bıraktığı insanları gösteren 400 fotoğraflık “Olayların Tarihi” başlıklı serisinden bir fotoğraf görülüyor. Görüntüde, yarı çıplak genç bir insanın üç kişi tarafından yerden kaldırılmaya çalışıldığını görüyoruz. Genç adam doğrudan izleyiciye bakıyor. Fotoğrafın bize verdiği bu ilk anlamlar, imgenin iletişime girdiği andaki dönüşümüyle rahatlıkla bir “İsa Peygamber” imgesine dönüşebilir.



Resim 7- Boris Mikhailov. “Case History/ Olayların Tarihi” serisinden (400 fotoğraf) isimsiz, Renkli Fotoğraf Baskı, 148.5 x 99.5 cm, 1997–98

Gencin vücut dili, kollarını iki yana açmış bitkin hali, çevresinde onun için çabalayan insanlar, tipik bir “İsa’nın çarmıhtan indiriliş” sahnesine gönderme yapabilir (bkz: Res 8).

Burada görüntünün benzerliğinin yanı sıra anlamsal benzerlik de genç erkek imgesini İsa peygambere yaklaştırıyor: İnsanların günahlarının bedelini “bedenleriyle” ödeyen iki insan.



Resim 8- Sir Anthony Van Dyck “Lamentation of Christ/ İsa’ya Ağıt”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1634

Her imge, bakanın yaşantısıyla şekillenmiş ve sürekli dönüşümde bulunmasıyla şekillenmeye devam eden görüntü ya da ötesidir.

Çoğu zaman gerçeğine baktığımızda maddenin faydası ve kullanılabilirliği ön planda oluyorken aynı şeyin imgesi zihnimizde farklı çağrışımları daha kolay tetikleyebiliyor, daha muğlak ama bir yönüyle yine gerçek olabiliyorlar.

I.I.II. Thomas'ın Parmağından Düello Sahnesine

Caravaggio'un "Aziz Thomas'ın Kuşkusu" adlı resminde, merakla yaraya uzanmış parmak artık kendi imgesel dönüşümünü yaratmıştır. Artık merakla yaraya -ya da bir yere- uzanan her parmak çağrışımını bu resimde bulacaktır. Tıpkı Jean-Leon Gerome'un, " Maskeli Balo Sonrası Düello" adlı resminde olduğu gibi.



Resim 9- Michelangelo Merisi Caravaggio, "The Incredulity of Saint Thomas/ Aziz Thomas'ın Kuşkusu" Tuval Üzerine Yağlı Boya, 107x146,1 cm, 1601



Resim 10- Jean-Leon Gerome, Duel After A Masked Ball/ Maskeli Balo Sonrası Düello" Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x50 cm, detay, 1857

I.I.III Ayna

Bıçak fallik bir sembol olabilir, ama hiçbir şey bir bıçak gördüğümde aklıma ekmek keserken düşündüğüm şeyin gelmesini engelleyemez, tıpkı Baillet'ye göre, ona bir çocukluk arkadaşını hatırlattığı için şaşılara eğilimi olan Descartes'in durumunda olduğu gibi. (Ferraris, 2008, s.19)

Aynaya makyaj yapmak, diş fırçalamak gibi belirli bir eylemi gerçekleştirirken kendimizi görmek için bakarız. Ancak imge olarak ayna hem doğu hem de batı düşüncesinde tekinsizliği, şahitliği, çok boyutluluğu çağrıştırabiliyor. Ayna kırmanın yedi yıl boyunca uğursuzluk getirdiğine inanılıyor, gece aynaya bakmak onaylanmıyor örneğin. 'Biçimlerin uyumundan doğan şans' üzerine kurulmuş bir doğu felsefesi olan Feng Shui için yatak odasında yatağı yansıtan bir aynanın üçüncü kişiyi çağrıştırdığı için uğursuzluk getirdiğine inanılıyor. Ya da "Arnolfini'nin Portresi" adlı resimdeki ayna gibi yaşamın ve anın şahidi, gerçeği tersyüz etmenin bir yolu ya da var olmanın işareti olarak da karşımıza çıkabiliyor.

"İkonolojik gelenekte melankoli kimi kez aynayla ve aynada yansıyan görüntüye yönelmiş bakışlarla ilişkilendirilir. Ayna şıklığın kaçınılmaz gereci ya da hakikatin simgesi olabilir. (Starobinski, 2007, s.28)



Resim 11- Jan van Eyck, "The Arnolfini Portrait/ Arnolfini'nin Portresi" Panel Üzerine Yağlı Boya, 82.2x60 cm, 1434



Resim 12- Jan van Eyck, "The Arnolfini Portrait/ Arnolfini'nin Portresi", ayrıntı

I.I.IV Hopper, “Boş Odadaki Güneş (Işığı)”

Deleuze, “Bir imge saymaca⁵ bir gerçeği temsil etmez, bütün gerçekliği kendi içinde barındırır.”(Sauvagnargues, 2010, s.30) diyerek, imgenin temsil ettiği nesnenin dışında bambaşka bir yeni gerçek yarattığına vurgu yapmaktadır.

Deleuze’un bu sözünde bahsettiği “imgenin yeni bir gerçek oluşturması” durumunu, Edward Hopper’ın “*Boş Odadaki Güneş (Işığı)*”, adlı resminde görebiliriz. Resmin adı, verilen biçimlerin birebir karşılığı olsa da, resimdeki imgeler çok daha derin bir varoluşa gönderme yapıyorlar. “1967’de 84 yaşında ölümünden dört yıl önce yaptığı bu resim büyük olasılıkla Hopper’ın son resmi”. (Troyen, 2007, s.26) Resmin temel imgesi gün ışığı ve dolayısıyla yarattığı gölgedir. Boş bir odanın penceresinden içeri giren, geometrik yapıların üzerinde gezinirken temel geometrik formlara dönüşen ışık ve yarattığı gölge, neredeyse soyut bir düzenlemeye ve mistik bir sürrealizme yaklaşmış. Gün ışığı imgesinin olumlu vurgusu, odanın boşluğu ve gölgelerin keskinliği ile zıtlık oluşturarak bu olumlu göndermeyi bozuyor. “Öğlen saati demonun ve azmış acedia’nın saatidir. Apaçık bir zafer kazanmış ışığın düşmanına meydan okuduğu saattir.” (Starobinski, 2007, s.27)



Resim 13- Edward Hopper, “Sun in an Empty Room/ Boş Odadaki Güneş Işığı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x100.3 cm,1963

⁵ Anlamı doğal bir ilişkiden kaynaklanmayan

Genel olarak resimlerinde, iç mekanda bir ya da birkaç figür kullanarak varoluşsal bir yalnızlık ve melankoli duygusu oluşturan Hopper'ın, diğer resimlerinden farklı bir noktada duran bu boş odası, figür kullanılmasa da son derece melankolik bir duygu veriyor. Resim, basit bir imgenin kullanılış biçiminin, anlamı inşa edişine iyi bir örnektir.

I.I.V Biçim- İçerik İlişkisi

İmgeleri kullanarak sanat çalışması yapan birisi için dili oluşturmak başlı başına bir problemdir. Sadece söz dizimini bozarak şiir yazdığını sanan bir aceminin düştüğü duruma kolaylıkla düşülebilir.

Çalışmalarında kullandığım imge ya da imgelerin içerik ile uyumlu olması, atmosferin tüm çalışmayı birleştirici bir şekilde çözümlenmesi kendi çalışmalarında çözmeye çalıştığım problemlerden biri oldu her zaman. Bu durumu Resim 14 üzerinden anlatmaya çalışacağım:



Resim 14- Havva Demircan, "Au Hasard Balthazar I" 50x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (tamamlanmamış çalışma), 2012

Bu diptik çalışmada, ön planda arkası dönük olan figür, eşek ve at bulunmaktadır. Metalik gri ile boyanmış mekan, gerçek bir doğa izlenimi oluşturmaktan

uzakken, otlamaya çalışan at, bu izlenimi bozuyor. Resmin bu ilk halinde arka planda, biçimsel olarak resme değer katan orman görüntüsünü resmin atmosferini doğaya yaklaştırıp sıradanlaştırdığını düşünerek kapattım. İmgeleri seçerken ya da ayıklarken, edindiğim bu 'sezgi' ye sık sık başvuruyorum. Amacım bu olmadığı zamanlarda, anlama değer katmayan, aksine onu karikatürize eden, resmin 'duygusunu bozan' imgeleri eleyerek çalışmayı sonlandırmayı tercih ediyorum. Aşağıda Resim 15'te, imgelerin öncekine oranla mekanla ilişkisi azaltılmış halinin duyguyu yoğunlaştırdığını düşünüyorum.



Resim 15- Havva Demircan, "Au Hasard Balthazar I" 50x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2012

Biçim - içerik uyumu olarak tanımlanabilecek bu problemi her resmimde yeniden çözmeye çalışıyorum.

Resimlerimde kullanacağım imgelere, öncelikle resmin duygusunu belirledikten sonra karar veririm. Daha sonra resmin atmosferini oluşturacak tüm renk ve imgelerin, o atmosfere uygun şekilde yerleştirilmeleri, bir araya getirilmeleri için çalışırım. Yaptığım resimleri başka bir resmin içinde duvarda asılı olarak kullanmak (bkz: Resim 16) bir yandan o resmin küçük ölçekli bir benzerini tekrar çalışmamı sağlayan ve o resmi imgeye dönüştüren, bir yandan da resmin sonuç olarak biçimsel bir 'şey', bir obje olduğuna yönelik düşüncemin sonucudur. Biçimi içeriğe, içeriği biçime dönüştürmek için başvurduğum bu yöntemi, tiyatro

ve sinemada ‘izlenilen şeyin bir film-oyun olduğu vurgusu’nu yapmak amacıyla kullanılan ‘yabancılaştırma efekti’ ne benzetmek bağlamsal olarak yanlış olmayacaktır.



Resim 16- Havva Demircan, ‘Banyoda’, 23x23 cm, Kağıt Üzerine Suluboya Ve Kurşun Kalem, 2008

I.I.VI Mise en Abyrne

Edebiyatta, tiyatrodada, sinemada ve plastik sanatlarda, yapıttaki indirgenmiş hikayenin yapıttın tümüne gönderme yapması, olacak olanı önceden sezdirme, resim içinde resim, film içinde film, oyun içinde oyun gibi anlamlarda kullanılan

mise en abyme, Fransızca kökenli bir sözcüktür. Kelime anlamı “uçuruma göndermek, uçuruma yerleştirmek” tir.

Mise en abyme kavramına verilebilecek erken dönem örneklerinden biri, Resim 17’ de Ayasofya Müzesi’ndeki bir duvar mozağında görülmektedir. Mozaikte Hz. İsa ve Hz. Meryem tasvirinin yanındaki figürlerden biri Ayasofya’nın maketini elinde tutmaktadır. Mozaik bu yönüyle “yapıt içinde yapıtın kendisinin gösterilmesi” durumunu yaratarak *mise en abyme* için örnek oluşturmaktadır.



Resim 17-Ayasofya Müzesi’nden duvar mozaği

Kavramı barındıran en ünlü resim, Velazquez’in “Nedimeler” adlı tablosudur. Bu tabloda sanatçı kendisini resmin içinde ve yine resmi yaparken gösterirken aynı zamanda kral ve kraliçeyi de aynadan göstererek resmin dışına da gönderme yapmıştır. Bu yönüyle tablo *mise en abyme*’in en tipik örneklerinden biri haline gelmiştir.



Resim 18- Diego Velazquez, "Las Meninas / Nedimeler", 318x276 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1656

Resim 19'da, elinde unutmama benı çiçeği tutan Meryem figürünün arkasında, ölen oğlunun resimleri bulunmaktadır. Hem resim içinde resim kullanılması hem de duvardaki resimlerin genel hikayenin sebebi ve belirleyicisi olmaları ile mise en abyme örneği sayılabilecek bir çalışmadır.



Resim 19- Havva Demircan, "Unutmama Beni Meryem", 45x40 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011

Sanatçıların “resimde kendi resmini kullanma” yöntemlerine, Kubilay Aktulum’un “Metinlerarasılık- Göstergelerarasılık” adlı kitabında önerdiği kavram (şayet bir özet ya da ön bilgilendirme yoksa) “öz alıntı” (autocitation) dır.



Resim 20- Henri Matisse, “La Danse/Dans”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 259x390cm, 1909

Resim 21- Henri Matisse, “La Nature Morte a la Danse/Dans’lı Natürmort”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1909

Kubilay Aktulum, Matisse’in yukarıdaki iki resmi arasındaki ilişkiyi öz alıntı kavramı bağlamında yorumlamıştır.

Matisse kendi resimlerine gönderme yaparak, onların yarattıkları etkiler, plastik anlamda resme kattıkları üzerinde yeniden derinlemesine düşünür. Sanatçı kendi resmini başka bir resimde yeniden çizerek hem kendini resmine doğrudan yansıtır hem de resmin işleyişini dıştan irdeler; yarattığı görsel etkiyi, yapıtın niteliğini sorgular. Bu resimde Matisse’in çabası sonuçta bir yapıtı tamamlamaktan öte, kendisini izleyicinin yerine koyarak, alıntılanan uzamda (tuval) alıntılanan yapıtın dışına yerleşerek ya da yapıtın içine girerek resmin algılanma koşulları üzerinde düşünmektedir. (Aktulum, 2011, s.67-68)

I.I.VII Simgе

Yaptığım çalışmalardaki görüntüleri ısrarla ‘imge’ olarak adlandırmam, onların tamamlanmamış ve dönüşüme açık oluşlarını vurgulamak içindir. Bunlar kolaylıkla bir ‘simgе’ olarak adlandırılabilirlerdi. Söyleniş olarak da benzeşen imge-simgе kavramları sıkça birbirlerinin yerine kullanılabilen benzer kavramlardır. Bu iki kavram arasında kullanılışları itibariyle ortaya çıkan farklılık;

simgenin içinde her zaman imge bulunmasına karşın imgenin içinde her zaman simgenin bulunmayışıdır denebilir. Yani, kelime haliyle 'imge'yi içine alan 'simge', kavramsal olarak da onu içinde barındırıyor. Simge, toplumsal bilinçaltını beslerken imge, kişisel bazda bireyin bilinçaltına kazınıyor. Tıpkı orak ve çekiç imgeleriyle oluşturulmuş kıvılcık bayrak gibi. Orak ve çekiç ideolojik temelleri temsiliyetteki başarıları ile komünizmin genel simgesi haline gelmiştir. Orak ve çekiç birer imge olsalar da, netleşmiş ve yerini bulmuş anlamlarıyla simgeye dönüşmüşlerdir.

Hasan Bülent Kahraman'ın, imgeleri postmodernizmin, simgeleri ise modernizmin göstergeleri olarak tanımlaması⁶ yukarıda bahsettiğim simgenin genele imgenin ise özele gönderme yapımlarıyla ilişkilidir. Kahraman, imgeyi insancıl ve özne-merkezli olarak tanımlarken, simgeyi nesne merkezli ve kategorileşmeye kayan bir olgu, bu yönüyle de moderniteye yakın olarak tanımlıyor.

Berlin doğumlu yazar, sanat ve film kuramcısı Rudolf Arnheim'in imge ve simge kavramlarına yaklaşımı, kavramların betimledikleri şeye göre değişiyor.

Bir imge, simgenin kendisinden daha yüksek bir soyutluk düzeyindeki şeyleri betimliyorsa bir simge olarak davranır. Bir simge, şey tiplerine ya da kuvvet gruplarına belli bir şekil verir. Elbette ki bir imge tikel bir şeydir ve örneğin bir imge, köpek kavramının ne olduğunu göstermek için bir köpeği gösterirse, bir şeyin yerine geçerek bir imge olur. (Arnheim, 2004, s.160)

Arnheim'in bu tespiti, Kahraman'ın tanımını yaptığı farklılığı başka bir yönden vurguluyor.

Birbirlerine fazlaca benzeyen bu iki kavramı birbirinden ayıran bir diğer noktanın anahtar kelimesi "yargı" olabilir. Bir kez sopa yemiş bir köpek sopayı görünce kaçır. Burada devreye giren şey yargıdır. Köpek sopayla ilgili bir yargıya varmıştır ve artık bu yargı dönüşüme kapanmış ve son halini almıştır. Sopa bir

⁶ Hasan Bülent Kahraman, "Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri" syf:103

simgedir. Ya da Ferraris'in değişiyle "Astronomi bilimi yüzünden değil de hep öyle olmuş olduğu için yarın güneşin doğmasını beklerim" (Ferraris, 2008, s.21)

Yani geçmiş dolayısıyla geleceği öngörüyor, geçmiş bilgi ve birikimler dolayısıyla bir Şeye imge ya da simge olarak yaklaşıyoruz.



Resim 22- Havva Demircan, "Kara Köpek", 35x50cm, Tuval zerine Karışık Malzeme, 2011

I.I.VIII Alegori

Alegori, imge ve simgeyi içine alan daha genel bir kavramdır. Bir kavramı, duyguyu ya da olayı, imgesel bütünlük içerisinde, genellikle figüratif sembollerle anlatmak amacıyla kullanılır. Burada anahtar kelime 'yerine'dir. Alegori sonuçtur, başka bir deyişle resimlerim imgeye dair iken hepsinin toplamı bir 'ben' alegorisi oluştururlar.

Bir eserin alegorik olması için içinde yer alan tüm elemanların aynı imgesel bütünlüğe sahip olmaları çok önemlidir. Alegorik resimler tanımlamayı kolaylaştırmak için resim adlarını kullanırlar. Peter Paul Rubens'in "Savaş ve Barış Alegorisi" resminde olduğu gibi. Resimdeki imgeleri, resmin adıyla birlikte anlamlandırıyor, tüm bu imgesel elemanların alegorik yapıya hizmet etmek için bir araya getirildiklerini görüyoruz.



Resim 23- Peter Paul Rubens, "Allegory Of Peace And War/ Savaş ve Barış Alegorisi", 198x297 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1629-1630, The National Gallery, London

I.I.X Felsefenin İmgeye Yaklaşımı

İmge, felsefenin de konularından olmuş ve birçok felsefeci imge üzerine düşünmüşlerdir. Raporun bu kısmında felsefenin imge kavramına yaklaşımını alıntılarla sunacağım. Raporun genel yapısına uymasa da belgeleme oluşturması amacıyla bu şekilde kullanmayı faydalı buldum.

Genel olarak klasik felsefeciler-filozoflar imgeyi sanat felsefesinden ziyade epistemoloji (bilgi felsefesi) alanı içinde değerlendiriyorlar. Bu bakımdan, insan zihninin melekelerinden biri olan imagination (image oluşturma ya da kurma

yeti - hayalgücü) başlığı altında çok çeşitli imgeleme faaliyetlerini inceliyorlar. Felsefe araştırması yapıldığında doğrudan “imge şudur” ya da “şunlar imge'nin özellikleridir” gibi tanımlamalar bulmak çok zor. Bazen temsil kelimesinin imge yerine kullanıldığı da oluyor.

Platon'da sadece epistemoloji'ye değil, zorunlu olarak ontoloji'ye (varlık bilimi) de girmek durumunda kalıyoruz. Platon'da genel olarak imge diye çevrilen iki kelime var: Eikon (Türkçe'deki ikon) ve eidolon (idol'ün kökeni). Bunlar genel olarak İngilizceye 'image' diye çevrilseler de, zengin anlamları nedeniyle Platon'un Fransızca – İngilizce çevirilerinde sadece image kelimesiyle karşılanmıyorlar. Bu nedenle çok net imge tanımları beklemek yerine imgeye yakın kavramlarla ilgili görüşlere bakmak faydalı olacaktır.

(Demek ki) benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir. (Platon, Devlet, 598 b3, s.260) (Çeviri önerisi: Baver Demircan)

Şairlerin ürettikleri şeylerin kendileri değil, sadece imgelerdir. (Platon, Devlet, 599 b3, s.261) (Çeviri önerisi: Baver Demircan)

İmge dediğim şey, önce gölgeler, sonra suda ya da parlak yüzeylerde görülen şekiller ve onlara benzer bütün daha başka görüntülerdir. (Platon, Devlet, 510a, s.180) (Çeviri önerisi: Baver Demircan)

Aristoteles'te imge olarak karşılanan kelimeler eidolon (idol'ün kökeni) ve phantasia (fantezi kelimesinin kökeni); aslında phantasia'nın karşılığı tam olarak imge değil, ancak çevirilerde her ikisinin de imge olarak çevrildiği görülebiliyor.

Gerçekte duyumlama, örneğin, görme duyusu veya görme fiili gibi, ya bilkuvvedir(düşünsel) veya bilfiildir(doğrudan doğruya); buna karşılık (görme duyusundan veya görme fiilinden ç.n.) biri ya da diğeri olmasa bile imge bulunabilir: Uykuda algıladığımız imgeler böyledir. (Aristoteles, 2001,428 a6 s.161)

Görsel imgeler gözlerimizi kapadığımız zaman bile kaybolmazlar. (Aristoteles, 2001,428 a15 s.162)

Düşünme yetisi imgelerdeki (phantasma) biçimleri düşünür ve aynı şekilde düşünme yetisi neyin peşinden gideceğine, neden kaçacağına duyulurlarda

karar verir ve düşünme yetisi böyle, hatta duyulmamanın dışında, imgelere kendini verdiği kımıldar. (Aristoteles, 2001,428 b2 s.188)

*“Ölesiye sıkılıyorum”**

I.I.X Sessiz İmgeler Konuşuyor Ama Herkes Her Şeyi Her Yönüyle Anlatmıyor

Domuz: Ben Havva'nın resimlerindeki domuzum. Vaktimi, onun özenle yaptığı üç katlı pastaları koklayarak geçiriyorum. Onları yemiyorum çünkü vanilya ve krema ağız tadıma uygun şeyler değil. Kendi beyaz kremasını yapmayı bilmediği için genellikle şu hazır satılan toz -sütle karıştırılan- kremaları kullanıyor. Koklayarak vakit geçiriyorum demiştim. Yiyecekmiş gibi yaklaşıyorum ki yüreği ağzına gelsin.

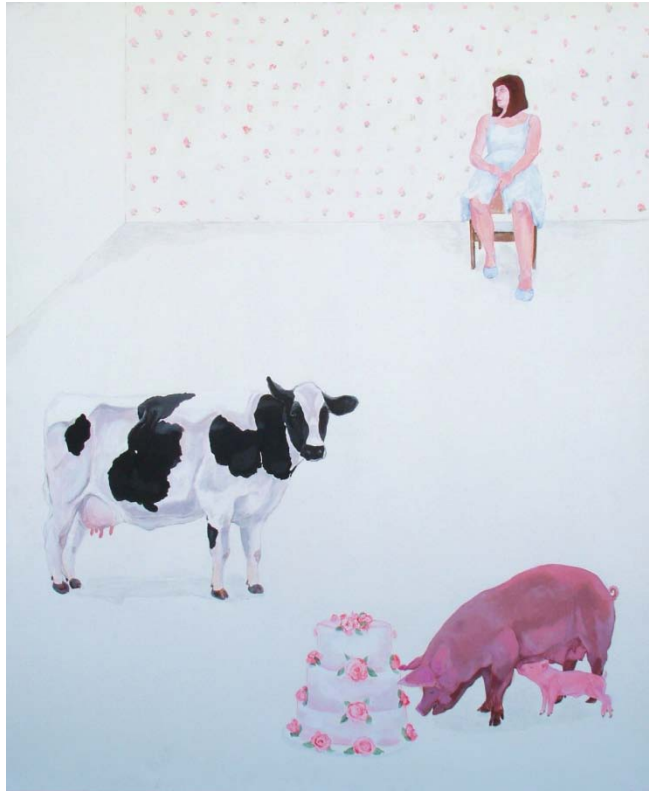
Havva yirmili yaşlarının başındayken arkadaşlarıyla piknik yapmak için gittiği Ankara'nın merkezine biraz uzak ormanlık alanda tanıştık. Açlıktan ölmek üzereydim -bu bir domuz için ne kadar zor bilemezsiniz- beni fark etti ama çok da yardımcı olmadı açıkçası. Yetiştirilme tarzı nedeniyle ona cezbedici görünmemiş olabilirim. Bir keresinde kendi halimde sakız çiğnerken geviş getirdiğimi sanmış ve beni yiyebileceğini düşünerek neşelenmişti.

* Gustave Flaubert'in *“Ermiş Antoine ve Şeytan”* adlı yapıtındaki ‘domuz’un ifadesi (Domuz, bedensel varlığın isteklerini simgelemektedir.)



Resim 24- Havva Demircan, Düzenleme, Karışık Malzeme, 2010

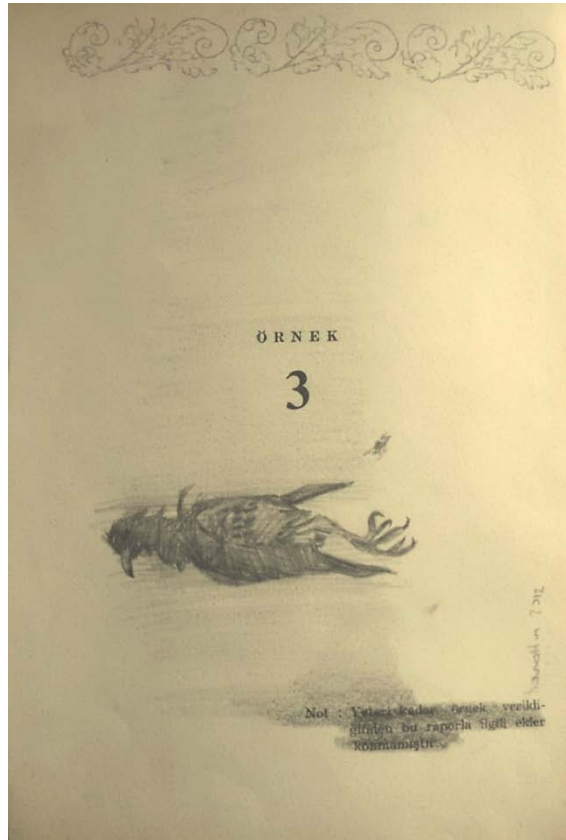
Beni gördü ama çok da yardımcı olmadı demiştim. Okuduğuna göre –bunu bana aynada kaşlarını alırken anlatmıştı- İkinci Dünya Savaşı'nda hastanenin yanında beslenen domuzlar, hastanenin çöpündeki hastaların kanlı irinli bezlerini yiyerek besleniyorlarmış. Aynı domuzlar hastalara da yedirildiği için hastalarda bazı sağlık sorunları baş göstermeye başlamış vesaire.



Resim 25- Havva Demircan, "Ben, Domuz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x100 cm, 2010

Büyük sıkıntılarla geçen bir hayatı olmadığından “Dövüş Kulübü” filmindeki “Bizler tarihin ortanca çocuklarıyız. Bir amacımız ya da yerimiz yok, ne büyük savaşı yaşadık ne de büyük buhranı. Bizim savaşımız ruhani bir savaş, en büyük buhranımız hayatlarımız.” cümlelerinden çok etkilenmişti. Annesine sık sık eski günleri anlattırır durur, en çok da içinde dram barındıran hikayeleri dinlemeyi severdi. O yüzden 30 yaşında izlediği “Du Levande (Siz, Yaşayanlar)” isimli filmdeki, geçmişini hatırlamayan yaşlı annesine kızının sürekli eski acılarını anlattırmaya çalıştığı sahneyi yaralayıcı bulmuştu. Hatta sırf bu yüzden tezinin adını ‘yas tutkusu’ olarak değiştirmeyi bile düşünmüştü. Ben ona bu adı raporun içinde bir bölüm olarak kullanmasını salık verdim.

O, tutarlı bir insan sayılmaz. Ancak bir dostunun benim yanında söylediği gibi ‘tutarsızlıkta çok tutarlı’. Ancak tutarlı ve ne istediğini bilen insanlara duyduğu saygı, kendini de sevmesini engellemiyordu. Hayat her şeye rağmen iyiydi.



Resim 26- Havva Demircan, İsimsiz, 23x16 cm, Kitap Sayfası Üzerine Kurşun Kalem, 2012

“Peki o zaman, sevgilinin elinin kalıbını dök ve önüne koy: Onda bulacağın, her türlü benzeşimden uzak, iğrenç bir cesettir.”

Honore de Balzac

II. BÖLÜM

II.I. DÖNÜŞEN İMGE

II.I.I Ölüm İmgesi



Ölümden evvel, kısa veya uzun olmak üzere agoni ismi verilen bir can çekişme devresi söz konusudur. Bu devre, müzmin hastalıklarda uzun, ani ölümlerde ise kısa olur. Bu devrede dolaşım ve solunum sistemlerinde iyileşmesi mümkün olmayan değişiklikler meydana gelir. Agoni devresi birkaç dakikadan, birkaç güne kadar uzayabilir. Bu devredeki bir şahıs, tam olarak sessizlik ve hareketsizlik içinde bulunur, dış uyarılara karşı tepki çok azalmış veya kaybolmuştur. Bütün sistemlerin çalışması bozulmuştur. Bazen, bozukluklar düzeler gibi olur, şahıs kendini çok iyi hissettiğini bile söyleyebilir. Bu durum, ölüm öncesi görülebilen geçici bir iyilik halidir. İlk önce görme, son olarak işitme duyusu kaybolur. Gözler yukarı ve dışa tavana bakıyormuş gibi bir hal alır, gözbebekleri genişler. Göz akı ve göz kenarlarında yapışkan bir sıvı toplanır. Göz parlaklığını kaybeder, arkaya doğru çöker. Refleksler ortadan kalkar. Alından soğuk iri taneli terle birlikte son bir gözyaşı damlası gelebilir, şahıs ağlıyor gibidir. Nabız oldukça zayıflar. Kalp sesleri güçlkle ve çok hafif duyulur, el ve ayaklar soğur, fakat şahsın iç harareti bazen 42-43° dereceye kadar yükselir. Salya, sümük, idrar, pislik, meni dışarı çıkar ve neticede ölüm husule gelir. Bazı agoni durumlarında şuur kapalı olmakla birlikte akli melekeler, zeka ve şuur bozulmaz.⁷



⁷ <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%961%C3%BCm>

Birinci bölümde, “bir şeyin yerine geçen, ona benzeyen ancak başkalaşarak değişen” olarak tarif ettiğim ‘imge’, uygulama biçimi ve oluşturduğu anlam ile kişiden kişiye değişebildiği kadar, kültürden kültüre, yaşanan döneme ve dönemin felsefesine kadar değişiklik gösterebilir. Hegel’in deyişiyle “İmgeler, çoğunlukla uzam ve zaman tarafından bir birine eklenirler ya da sıralanırlar. Böylece öznel bellekte veya kolektif bellekte kalıcılaşırlar.” (Kula, 2011, s.26)

Bu bölümü yazmaya karar verdiğimde “ölüm” imgesini özellikle tercih etmemiştim. Yazdıkça verdiğim örneklerin bu kavram çevresinde dolaştığını fark edip başlığa ‘ölüm’ kavramını eklemenin gerekli olduğunu düşündüm.

Nancy J. Chodorow, Duyguların Gücü adlı kitabının “Kişisel ve Kültürel Bir İnşa Olarak Cinsiyet” başlıklı bölümünde şunları söyler:

“Psikanalizin kanıtladığı gibi, insanlar kültürel anlamlardan ve imgelerden yararlanırlar, ama onları duygusal olarak ve fantezi aracılığıyla, aynı zamanda da belli kişilerarası bağlamlarda deneyimlerler. İçeriden doğan ve dilsel olarak deneyimlenmeyen duygusal anlam, duygulanım tonu ve bilinç dışı fanteziler kültürel kategorilerle, öykülerle ve dille etkileşir, onlara bireysel bir farklılık ve canlılık katarlar (yani onları öznel olarak anlamlı kılarlar). Böylece bireyler kendi benzersiz yaşam öykülerini, ruh içi strateji ve pratiklerine ilişkin öykülerine göre yeni anlamlar yaratırlar” (Chodorow, 2007, s.83)

Yaratılan bu yeni anlamlar yeni görüntülere dönüşüyor.

Resim 27’de 1300’lü yıllarda yapılmış olan Giotto’nun Pieta’sında, ölüm kavramı kutsalın ölümü ve yarattığı yas ile birlikte resmedilmiş. Burada ölüm kavramı İsa’nın bedeninde imgeleşmiş. Ancak resmin ve bedenin düşündükleri kavramın kendisiyle çok da örtüşmüyor.

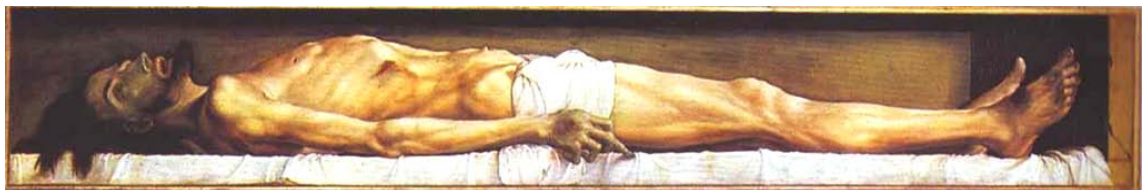
Resim ve heykel sanatının yüzyıllarca Hristiyan öğretilerine hizmet ettiği Ortaçağ boyunca, ölüm teması karşımıza ‘kutsal’ın ölümü olarak çıkıyor. Dönemi gereği idealleştirilmiş bu ölüm görüntüleri, ölüm gerçeğine belli bir açıdan dokunmuş

ancak, bir kimlik çerçevesinden tasvir edildikleri için kimliğin kutsiyeti ölüm kavramını da kutsallaştırmıştır. Bu durum, resimde yaratılacak imgesel dünyayı da dönüştürmüştür. Alıcısını eğitmek ve dini öğretiyi yaymakta kullanılan ikonaların imgeyi bu şekilde sunması tamamen anlaşılabilir.



Resim 27- Giotto di Bondone, "Pieta", Ahşap Üzerine Tempera, Uffizi Galerisi, Floransa, (ayrıntı) 1365

Giotto'nun resmi ile arasında iki yüz yıl bulunan ve Genç Hans Holbein'in, 46 yıllık yaşamının 24. yılında yaptığı "*Mezarındaki Ölü İsa*" adlı çalışması ölüm gerçeğinin idealleştirildiği eserlerden farklı bir noktada durur. Holbein dini figüre yüklenen tüm anıştırmaların dışında, İsa'yı her hangi bir ceset gibi ele almıştır. Bu tablo için Ren Nehri'nden çıkartılmış ölü beden üzerinde çalıştığı bilinmektedir. Reform sonrası sanatçılar için bunalımlı döneminde varlık göstermeye çalışan Holbein, Protestanların Katolikleri putperestlikle suçladıkları ve sunak resmi geleneğinin bırakılması düşüncelerinin olduğu bir dönemde böyle bir İsa imgesi yaratır.



Resim 28- Genç Hans Holbein, "The Body of the Dead Christ in the Tomb/ Mezarındaki Ölü İsa'nın Bedeni", Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 30.5 x 200 cm, Kunstmuseum Basel, 1521

Mark Richard Barna, '*Dostoyevski ve Kutsal Rusya*' başlıklı makalesinde, bu tabloyu 1867 yılında İsviçre'nin Basel kentindeki Kunstmuseum'da karısı Anna ile birlikte ziyaret eden Dostoyevski'nin tablodan çok etkilendiğini, hatta yanından ayrılıp on beş dakika sonra dönen karısının onu resmin başında yüzü solmuş bir şekilde bulduğunu, nazikçe koluna girip onu resmin başından uzaklaştırdığını ve Dostoyevski'nin tekrar geleceğini söyleyerek müzeden ayrıldığını anlatır. Sanırım, Dostoyevski'yi bu denli etkileyen şey tablonun tekniğinin gerçekçiliğinden çok, kavramsal gerçekliği ve yalınlığı olmuştur. Bu yaklaşım, resimde seçilen imgenin sanatçının hayat görüşüyle şekillenirken, imgeyi yerleştirdiği atmosferden (mekandan) kullandığı renklere ve biçimin -bu bir figürse- vücut deviniminden mimiklerine kadar her şeyin imgeye yüklenen anlamları değiştirip hatta dönüştürebileceğini gösteriyor.

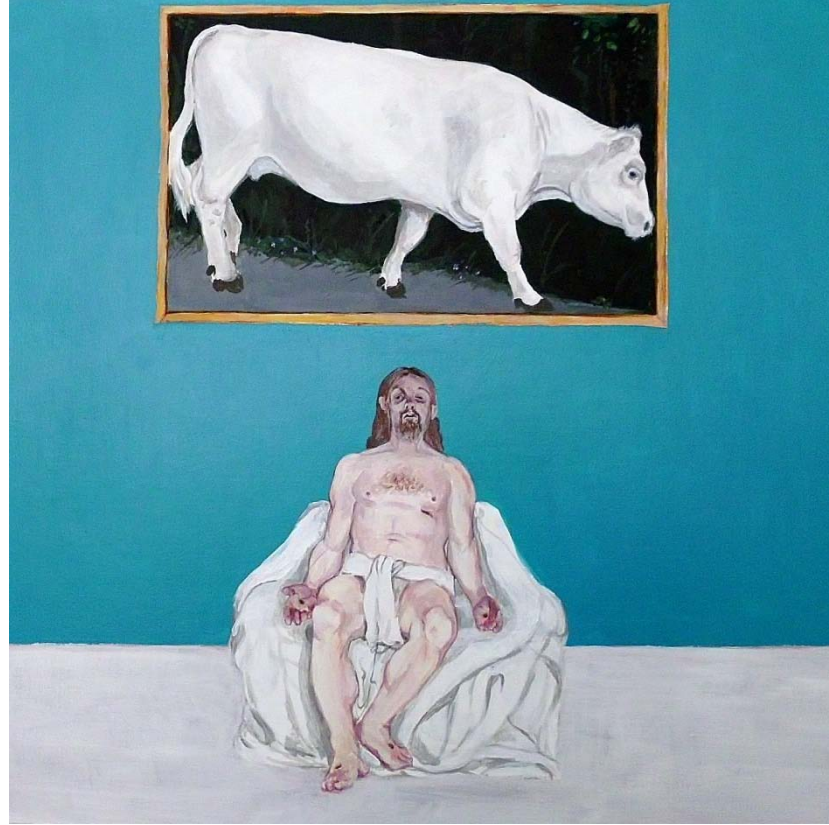
Post-yapısalcı teorinin gelişmesinde kuramsal olarak belirleyici rol oynayan, feminizm, göstergebilim, dilbilim ve psikanaliz üzerine yazılar yazan Julia Kristeva bu tablo ile ilgili olarak:

Holbein, ölüme özne olan kişi için başka bir görüş öneriyor; kişinin ölümü kucaklamasını, onu kendi varlığında özümlemesini, onunla bir şeref gibi ya da günahkar doğasının bir sonucu olarak değil de yeni bir asaletin temsili olan, din ötesi gerçekliğinin mutlak özü olarak bütünleşmesi gerektiğini anlatıyor.⁸

diyerek, Holbein'in ölüm kavramına ve dolayısıyla kavramı görselleştirirken inşa ettiği imgenin farklılığına da vurgu yapmaktadır. Zeynep Sayın "*İmgenin Pornografisi*" adlı kitabında Roma'da ve Ortaçağ'da kralların İsa'ya özgü bir çifte doğaya sahip görüldüklerini ve çifte bir bedenle tasvir edildiklerini, hatta kral için çifte cenaze törenleri düzenlenerek önce kralın kendisinin sonra da imgesinin defnedildiğini anlatır. (age.Syf.286) Holbein bu çalışmada İsa'nın tanrısal bedeninin değil beşeri bedeninin ölümünü göstermiştir.

⁸ <http://lefttraces.blogspot.com/2010/02/holbeins-dead-christ.html>

Sonuç olarak, iki resmin kavramı ve figürü aynı olsa da, sanatçıların konuya yaklaşımları farklı olduğu için ortaya bambaşka iki resim –ve ona hizmet eden farklı imgeler- çıkıyor.



Resim 29- Havva Demircan, "Unutma Beni İsa", 50x50 cm, Tuval Üzerine Akriik Boya, 2011

Benim İsa Peygamber imgesine yaklaşımım doğal olarak sanat tarihi eğitimim boyunca gördüğüm görüntüler üzerinden şekillendi. Bu ikonik imgenin hem resmini hem de heykelini çalıştım. Yaklaşımım, görsel olarak tüm verilerin ortaya çıkardığı son görüntünün resmini yapmaktı. Sanat tarihinde yer almış yüzlerce İsa görüntüsünü taradıktan sonra, Manet'nin "The Dead Christ with Angels/ Meleklerle birlikte Ölü İsa" resmindeki İsa görüntüsünü seçtim.

Resimde arka planda, duvara asılmış duran büyük bir beyaz inek resmi bulunmakta. Geçmiş ve şimdiki belli belirsiz bir araya getirmeye çalıştığım resimde ne İsa görüntüsü tam olarak geçmişi ne de mekan ve inek şimdiki temsil ediyor. Anlam "var"la "yok" arasında gidip geliyor. Burada resmin etkisini oluşturan şey temsil edilenden kaynaklı değildir. İsa acı çeker durumda değildir.

Bacon'ın görüntünün şiddetiyle duygunun şiddeti arasındaki ayrımı vurgulamak amacıyla "Birine ulaşmak için ötekenden vazgeçmek gerekir" (Sauvagnargues, 2010, s.162) sözü, bu resimde yapmaya çalıştığım durumu özetliyor. Ya da Enis Batur'un, bir Michael Haneke filmi olan Funny Games hakkında "Fikrin, düşüncenin, eylemden daha şiddetli olduğu bir film bu" (Batur, 2004, s.188) yakıştırmalarını yapması gibi. Bu nedenle benim "karanlık" olarak tanımladığım birçok resmim beyaz, pembe ve pastel tonlamalara sahip, görüntü itibariyle rahatsız etmeyen çalışmalar olabiliyor.

Sonuç olarak bu resimde, bir peygamberi ne şekilde imgeleştirebileceğimi, bir araya getirdiğim imgeler ile anlamın nasıl oluşacağını görmek istedim.



Resim 30- Havva Demircan, "33 Berbat Bir Yıldız", 15x8x10, Modellendirme Hamuru, Akrilik Boya, 2011



Resim 31- Marlene Dumas, "Dead Girl/ Ölü Kız", 130.49 x 109.86 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2002

Ölüm imgesine ilişkin güncel bir örnek de Marlene Dumas'dan verilebilir. 2000'li yıllarla birlikte ölü bedenleri çalışmalarında sıkça kullanmaya başlayan Güney Afrikalı sanatçı Dumas'nın "ölü beden" kavramına bakış açısı Holbein bakış açısıyla benzerlikler taşımaktadır. "Ölü Kız" adlı resimde ölüm hali, kız çocuğu olmanın akla getirdiği tüm anıştırmaları yok edip, ölümün her şeyi sıfırlayıcı ve yok edici haline gönderme yapıyor. Holbein'in resminde olduğu gibi bunda da ağız açık. "Açık ağız, fiziksel olarak kendine hakim olamamanın, ölümlle birlikte eylemliliğin sona erişinin görsel tanığıdır" (Leppert, 2009, s.165) Dumas'nın tasvir ettiği bu görüntülerde - ki buna kendi ölü görüntüsü de dahil- bedene herhangi bir kutsiyet yüklemeyen, tüm donukluğu ve korkunçluğuyla ele aldığı ve onu bir nevi 'abject' e dönüştürdüğü söylenebilir.



Resim 32- Marlene Dumas, "Dead Marilyn/ Ölü Marilyn", 40 x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2008

Julia Kristeva, ölü bedeni 'abject' yani 'iğrenç'in en üst simgesi olarak tanımlarken (ölü beden artık dışarıya atan değil, dışarıya atıldır), abject olanın sembolik düzenin dışında kaldığı için onunla karşılaşmaya zorlanmanın

travmatik bir tecrübe olacağını söylüyor. Ölü beden, kendi ölümlülüğümüz ve kokuşmuşluğumuzla yüzleşmemizi, kaçmaya çalıştığımız 'abject'in vücudumuzda, içimizde olduğunu bilinç dışına çıkarması nedeniyle tümüyle travmatik ve iğrençtir.



Resim 33-Ölüm İlgisine İlişkin Sanatçı Çalışmalarından Oluşturulmuş Sayfa Kolajı



Resim 34 - Havva Demircan, "Kargaşa Hüküm Sürececek", 33x15x10 cm, Karışık Malzeme, 2012

Başın yerinde olmaması ölüme dairdir. Resim 34'deki heykel çalışmasında başını koltuğunun altına almış figür ayakta oluşuyla bu anıştırmadan uzaklaşırken, ölüme ve uykuya dair olan açık ağız bir taraftan onu ölüm imgesine yaklaştırıyor. Aslında bu çalışma tek cümle ile "Baş yok, ve baş yoksa onun temsil ettiği şeyler de yok" şeklinde özetlenebilir.



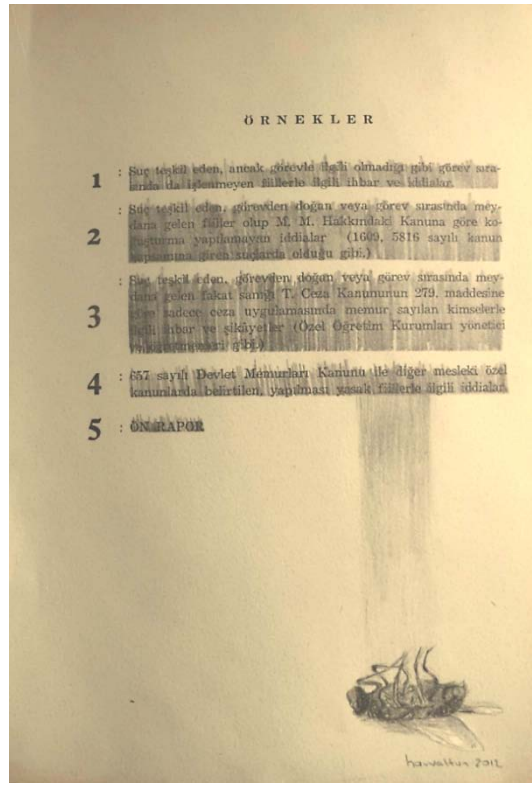
Resim 35- Havva Demircan, "Rüyamda Ölmüştüm", 7x7x5 cm, Karışık Malzeme, 2012



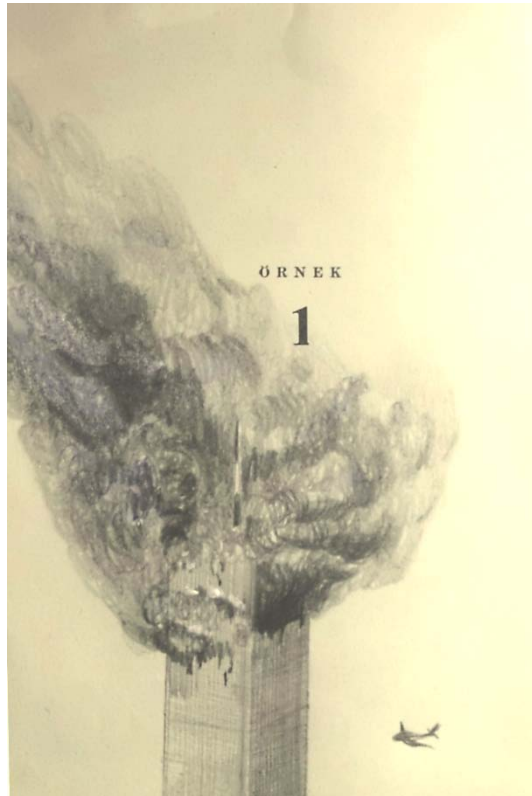
Resim 36- Havva Demircan, İsimsiz, 100x70 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011



Resim 37- Havva Demircan, "Baş Kaldırıyorum", 100x50x60 cm, Karışık Malzeme, Sergiden Görüntü, 2013



Resim 38- Havva Demircan, İsimsiz, 23x16 cm, Kitap Sayfası Üzerine Kurşun Kalem, 2012



Resim 39- Havva Demircan, İsimsiz, 23x16 cm, Kitap Sayfası Üzerine Kurşun Kalem, 2012

II.II. RESİMDE İMGENİN İŞLEVSELLİĞİ

Raporun bu bölümünü, resimde yer alan imgelerin işlevsel olup olmamalarının anlamı inşa etmekte oynadıkları rolü incelemeye ayırdım. 'İşlevsel' kelimesini imgenin, anlamın oluşmasına katkı sağlayıp sağlamadığı açıklamasıyla doldurabiliriz. Bu bölümü yazmaktaki çıkış noktam; resimlerimde kullanacağım imgelere karar verirken içine düştüğüm bazı çıkmazları, kararsızlıkları anlatmak ya da imgeleri bir araya getirirken edindiğim deneyimleri paylaşmaktır.

Kendime sorduğum sorular üzerinden başlamak doğru olacaktır. Resimde, bir inek imgesinin yanına bir domuz imgesi getirdiğimde, bunları iç mekanda konumlandırırdığımda ve ikisine de yabancı olan üç katlı bir düğün pastasını da eklediğimde anlam ne şekilde oluşacak? Anlamı bir yandan destekleyip bir yandan da bozan elemanlar hangileri olacak? Seçtiğim imgeler bu yönleriyle işlevsel mi? İşlevsel olmalı mı? Sanat eserlerini yarattığı imgelerin kalitesine göre eleştirmek yetersiz ve tek yönlü bir bakış mı? Anlamın sanatçıda oluşması mı, izleyicide tamamlanması mı gerekli? Yan yana getirdiğim iki - üç imge bir arada olmalarıyla bir şey söylüyorlar mı, yoksa güzel boyanmış, süslü, renkli biçimler olarak mı kalıyorlar? Bir şey söylemeye ihtiyaçları var mı?

Deleuze, sanatta başarının tanımını yaparken: *"Bir imge ancak yarattığı düşüncelerle değer kazanır"* (Sauvagnargues, 2010, s.30) diyerek, iyi bir eserde doğru düşünceleri yaratan doğru imgelerin bulunması gerekliliğine vurgu yapıyor. Bu söz, yukarıda sorduğum sorulardan birine Deleuze'un uzun zaman önce verdiği bir cevap niteliği taşıyor.



Resim 40- Havva Demircan, "Ev Gibisi Yoktur", 50x50 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2009

Bu bölümün çatısını; ABD doğumlu, İngiliz asıllı şair, yazar ve eleştirmen Thomas Stearns Eliot'ın (1888-1965) bu düşüncelerin ışığında şiir alanında ortaya attığı "objective correlative" kavramı üzerine kuracağım. Eliot'ın, "şiirsel imgelerin işlevsiz kalıplarının anlamın oluşmasını engellediği"ni savunduğu teorisini, sanatlar arası geçişgenliğe inandığım için resim alanına uyarlamayı deneyeceğim. Ayrıca bu kavramı ilk kez kullanan kişinin Amerikalı ressam Washington Allston (1779-1843) olması da kavramın resim sanatına uzak olmadığını göstergesi sayılabilir.

Şiir ya da sinema gibi sürece dair olmayan resim sanatında, eserleri bu kavramdan yola çıkarak okumaya çalışmak biraz daha zor olabilir. Ancak amacım kavramın resim sanatındaki varolabilirliğini kanıtlamak ya da yok saymaya çalışmak değil. Daha önce de belirttiğim gibi sorduğum sorulara cevaplar aramak, kendi çalışmalarım da seçtiğim imgelerin bütünlüğüyle ilgili oluşan soru işaretlerimi gidermeye çalışmaktır. Bir yandan da Adorno'nun "Bir şeyin içindeki yanlış doğruyu alt ederse o tümünden yanlıştır" savını aklımın bir köşesinde tutuyorum.

II.II.I Objective Correlative

“Objective correlative” kavramını Özdemir İnce “nesnel bağlantı”⁹ olarak Türkçe’ye çevirirken, Hilmi Yavuz “nesnel bağlantı”¹⁰ olarak kullanır.

Thomas Eliot, duyguyu bir sanat biçimi olarak anlatmanın, bir ‘nesnel bağlantı’ bulmakla ya da başka bir ifadeyle, bu tikel coşkuyu formüleştirecek bir nesnel dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri bularak kurulabileceğini ileri sürer. Öyle ki, duygusal deneyimde son bulan dış gerçekler anlaşılır anlaşılmaz, duygu alıcıda hemen ortaya çıkabilir.”¹¹

Burada önemli olan nokta, tek tek imgelerin birbirleriyle doğru ilişkiyi kurmasının yanı sıra, tümünün bir araya geldiğinde ortaya çıkan bütünsel anlamın vurgulanması, imgelerin, zihinde zincirleme bir çağrışımlar dizisi yaratırken, birbirinden kopuk bağdaştırmalar ve göndermeler yapmadan derin okumalara olanak veren bir bütünsellik kurabilmeleridir.

Şair Ahmet Ada, Edip Cansever’in “**Denizler, boş gemiler gibi hareketli bir çiçek**” dizesi hakkında şunları söyler;

“Bu dizenin, imgelem gücümüzü harekete geçiren, zihnimizi uyandıran, coşku, heyecan yaratan gücü yok. Bu imge-dize soyut bir kuruluş olarak kalıyor, Çünkü “denizler, boş gemiler gibi hareketli bir çiçek” oluşu çağrışımsal da olsa okuru somut bir şeye göndermiyor... Öyleyse, bu dizenin birbirine benzemeyen nesnel dizisiyle (deniz, gemi, çiçek) kurduğu anlamın nesnel bağlantısı da kurulamaz. İlginç bir dize olarak kalıyor, o kadar” (Ada, 2011, s.63)

Ada’nın bu eleştirisinin, gerçekçi tutumlardan beslenen şiir yazma biçiminin Edip Cansever’inkinden farklı olması olarak da yorumlanabilir. Bu örnek, nesnel bağlantı’la verilmek istenen mesajın didaktik, basit ve birbiriyle yakın ilişkili

⁹ Ahmet Ada, “İmge İle Nesnel Bağlantı İlişkisi” Hürriyet Gösteri Dergisi, Nisan-Mayıs-Haziran 2011, Sayı 304 sayfa 63

¹⁰ <http://arsiv.zaman.com.tr/2003/05/07/yazarlar/hilmiyavuz.htm>

¹¹ What is the objective correlative?
http://web.cn.edu/kwheeler/documents/objective_correlative.pdf

imgelerle oluşturulması gibi yanlış anlaşılmalara zemin hazırlayabilir. Bir nevi “kör parmağım gözüne” durumu. Ancak Eliot, “Bir nesnel dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri” bulurken dış gerçekliği yeniden üretmekten bahsediyor. Başka bir açıdan bu yaklaşım Deleuze’in *“İmge bir sözce değildir ve sözel olmayan bir duyumun mantığını gerektirir, anlamın mantığını değil”* (Deleuze, 2010, s.31) cümlelerindeki anlamın mantığı vurgusuyla objective correlative kavramının anlamın mantığı üzerinden okunmaya elverişli yapısıyla çelişiyor gibi görünüyor.

Jon Gingerich “Understanding the Objective Correlative/Nesnel Bağlılaşımı Anlamak” adlı yazısında kavramı şöyle açıklıyor:

Tema incelikli bir iştir. Bir hikayenin bir şey hakkında olması gerekir, fakat sayfayı bariz tematik ipuçlarıyla doldurursanız, yazımınız didaktik ve ağır gelebilir. Kullanım kılavuzu gibi okunan bir şey üretmemek adına; o büyük, evrensel fikirleri, okuyucuya onları “göstermeden” yakalamak, bir hayli beceri ister.

Bu ikilemden kurtulmanın bir yolu, bir nesnel karşılık kullanmaktır. Basitçe açıklamak gerekirse, nesnel karşılık, hikayede sembolik bir amaca hizmet eden bir objedir. Tematik bir varlık gösteren, veya bir imge çağrıştıran, veya okuyucudan duygusal bir yanıt çıkartabilen, esasen bulunandan daha büyük bir anlam ima eden gündelik bir maddedir.

Nesnel karşılıklar idareli kullanılırlar, fakat daha da önemlisi, yazarların evrensel konseptler üzerinde zevkle ve uyumla iletişim kurmalarına izin verirler.

Nesnel karşılıkları kitaplarda ve filmlerde her yerde bulabilirsiniz. Örneğin; Virginia Woolf’un *Deniz Feneri*’nde deniz feneridir, William Faulkner’in *Döşegimde Ölürken*’inde tabuttur, Ralph Ellison’un *Görülme Adamı*’nda “boşluk”tur. Nesnel karşılığın cansız bir nesne olması gerekmez, bazen bir olay şeklinde kendini belli eder. Jose Saramago’nun *Körlük*’ünde dünya çapında yaşanan görme kaybıdır, Don De Lillo’nun *Beyaz Gürültü*’sünde “havadan gelen toksik olay”dır. Bazen nesnel karşılık bir karakterdir: Stephen King’in *Christine*’indeki araba veya Bülbülü Öldürmek’teki Boo Radley gibi.

Okuyucular aptal değildirler. Bir yazı parçası ile aydınlanmak isterler, fakat yazarlar haddini aşmış bu aydınlanmanın hedeflenen koşul ve dizaynı konusunda onlara talimat verdiklerinde içerlerler. Nesnel karşılıklar idareli kullanılırlar, fakat daha önemlisi, yazarların evrensel konseptler üzerinde zevkle ve uyumla iletişim kurmalarına izin verirler. Tekrar, bir yazarın sahip olduğu en güçlü araçlardan bir tanesidir. Eşyanın ne kadar sıradan olduğu önemli değildir, eğer aynı obje veya olay çalışmada tekrar belirtmeye başlarsa -özellikle “büyük” sahneler esnasında- okuyucular öngörüselsel olarak önemini kavrayacaklardır ve yazarın daha büyük bir tematik etki yakalamak adına kasti bir örüntü sergilediğini bileceklerdir. Yani,

hikayenizin ne hakkında olduğu üzerine bu kadar konuşmak yerine, bu aktarım nesnelere sayfaya koymayı deneyin ve bırakın çağrıştırdıkları hisler işi sizin yerinize yapsın.¹²

II.II.II Kuspit'ten Bir Alıntı

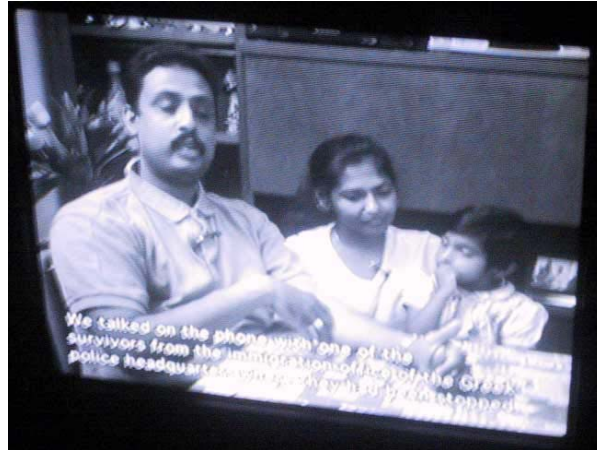
Donald Kuspit, “Sanatın Sonu”nda “Modern Ufuklar Açan Entropi: Modern Sanatın Paradoksu” bölümünde, 2002 Documenta 11 sergisinde “Çeşitlilik” (Multiplicity) adındaki İtalyan sanatçı grubunun “Solid Sea” adlı video çalışmasına getirdiği eleştiride imgelerin dönüştürülmeden kullanılması sonucu duygunun itelenmesi ve yerini bulamamasından bahsediyor. Özetle Kuspit, aşırı yolcu taşıyan bir teknenin Malta ve Sicilya arasında batması sonucu ölen 200 Asyalıya ithafen yapılan çalışmanın toplumsal bilginin sanat olarak pazarlanmasından ibaret olduğunu belli argümanlarla savunmuştur. Çalışma, kaza kurbanlarının arkadaşları, yakınları, İtalyan yetkililer ve balıkçılarla yapılan söyleşilerin video kaydının bir odada gösterilmesini içeriyor. İmgeler deyim yerindeyse dramatik bir etki yaratmak amacıyla birleştirilmiş. Başka bir odadaysa batan teknenin görüntüleri ve Akdeniz uydu fotoğrafları gösteriliyor. Kuspit şöyle devam ediyor:

“Çalışma bize şanssız olayın anlamına ve siyasi bir sorun haline gelen Avrupa'ya yasadışı göç sorununa ilişkin bir şey söylemekte midir? Hayır. Yalnızca olaya ve soruna işaret etmektedir... Çünkü bilgi dönüştürülmemiş, oldukça geleneksel, hatta basit biçimde manipüle edilmiştir... video biçiminde sunulmasıyla konunun kendisi arasındaki ilişkide hiçbir estetik incelik yoktur...Daha sert bir ifadeyle, ortaya konan çalışma toplumsal bilginin sanat olarak pazarlanmasından başka bir şey değil. Daha da sert bir biçimde söyleyecek olursak, bu çalışma başkalarının acılarının sanat adı altında pazarlanmasından başka bir şey değildir. Olayı trajik sanat haline çevirecek hiç bir aşkınsal önem taşımamaktadır. Duyarlı bir biçimde dönüştürülmediği sürece, yaşanan trajik bir olayın pazarlanması olmaktan kurtulamayacağı gibi, müthiş bir deneyim haline de gelemes.” (Kuspit, 2004, s.97)

Yani “Çoğunluk” grubu bu trajediyi sunarken (Kuspit'in deyişiyile ‘pazarlarken’), bilgiyi yeniden oluşturacak imgeler yerine, anlamın mantığı üzerinden gitmiş ve

¹² GINGERICH, John, *Understanding the Objective Correlative*, 2012, <http://litreactor.com/columns/understanding-the-objective-correlative>

gerekli etkiyi uyandırmak yerine duyguyu itelemiştir. Eliot'ın, objective correlative kavramıyla vurguladığı “dış gerçekliğin yeniden kurgulanması” durumu bu çalışmada olmadığı için mi Kuspit'in eleştirilerine maruz kalmıştır? Yine bu konuyu estetik açısından düşünen Avner Ziss, “Sanat hiçbir zaman fikirleri bildirmez; duygusal imgeli bir biçimde dile getirir onları”. (Ziss, 2009, s.109) demiştir.



Resim 41- Multiplicity, “Solid Sea 01: The Ghost Ship/ Hayalet Gemi”, detay, Documenta, Kassel, 2002.



Resim 42- Multiplicity, “Solid Sea 01: The Ghost Ship/ Hayalet Gemi”, detay, Documenta, Kassel, 2002.



Resim 43- Cindy Sherman, İsimli, Venedik Bienali'nden Köşe Duvar Uygulaması, 2011

II.II.III Cindy Sherman Üzerine

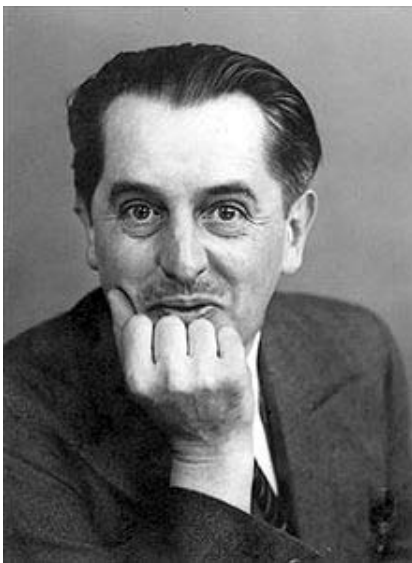
Cindy Sherman'ın 2011 Venedik Bienali'nde sergilenen fotoğraf düzenlemesini nesnel bağlantı bağlamında incelemeye çalışacağım. Fotoğrafta 18.yy.ın pastoral baskılarını andıran siyah beyaz arka planların önünde sanatçının renkli kılıklara büründüğünü görüyoruz. Sherman'ın her zamanki tarzıyla farklı rollere bürünmek için peruk ve kostümler kullandığı bu fotoğraflarda, öncekilerde olduğu gibi kolayca çözümlenebilen kimlikler yok. Üstteki resmin sağındaki çıplak olarak 'kurgulanmış' kadın, bir çocuğun yapabileceği naiflikte, kıyafet ve saçlar kabaca 'inşa edilmiş', kadın cinselliğine yapılan gönderme, elinde yukarı doğru kaldırılmış durumda tuttuğu kışkırtıcı kılıç ile karşıtlık yaratıyor. Elinde kılıç tutan çıplak bir kadın imgesi, elinde kılıç tutan çıplak olarak kurgulanmış kadın imgesinden farklıdır. Bu inşa etme eylemi, çıplağa değil çıplak imgesine gönderme yapıyor. Arkada 'vulva'yı andıran siyah-beyaz fotoğraf da yine kadın cinselliği vurgusu adına seçilmiş bir manzara. Sherman, belli imgeleri belli

nedenlerle bir araya getirmiş. Anlamı yeniden yaratan ve yeniden bozan, çok katmanlı imgelerin bir arada yer alması çalışmanın okunmasını zorlaştırıyor. Tam da bu noktada bu çalışma objective correlative kavramının tanımladığı imgeler arası nesnel bağlantıdan uzak olabilir mi? Bu noktada ortaya bambaşka bir problem daha çıkıyor. Sanatçılar belli imgeleri belli nedenlerle seçip eserlerini ortaya koyuyorlar. Bunu yaparken anlamı bilinçli olarak bozmak, parodileştirmek, anlamsızlaştırmak, 'hiçbir şey anlatmak' istiyor olamazlar mı?



Resim 44- Cindy Sherman, İsimli, Venedik Bienali'nden Duvar Uygulaması, 2011

II.II.IV Sanatçı Bir Şey Anlatmak Zorunda mıdır?



“Peki bir sanatçı, sürrealist bir çok sanatçının da amaçladığı gibi, bir kimseye bir şey anlatmak, ancak aynı zamanda tüm iletişim yollarını da yıkmak ve yadsımak isteyemez mi?” Arnold Hauser’in “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı kitabında değindiği bu soru yukarıda bahsedilenlerle kesişmektedir. Hauser, Fransız eleştirmen Jean Paulhan’ın, yazarları dil ile olan

Resim 45- Jean Paulhan, 1884-1968
(Fotoğraf 1938)

ilişkilerine bakarak iki gruba ayırdığını, birinci gruba dili tahrip eden; yani dildeki basmakalıp, geleneksel biçimlerle hazır yapılmış klişeleri tümüyle uzaklaştırarak, dilin tehlikelerinden kopmuş, orijinal esine sığınan romantikleri, simgeci ve sürrealistleri teröristler olarak adlandırmaktadır. Bunlar tüm kültürle savaşmaktadırlar. Diğer grupsa basmakalıp ve klişe anlatımların karşılıklı anlaşabilme için ödenmesi gereken bedeller ve edebiyatın karşılıklı iletişim olduğunu bilen yazarlardır ve yalnızca bunların tuttuğu yol geçerlidir; çünkü edebiyatta devamlı olarak ‘terör’ kullanmak mutlak sessizlik yani entelektüel bir intihar anlamına gelir.

Jean Paulhan’ın, edebiyatla ilgili bu fikirleri özellikle sürrealistlerin ‘otomatik yazı yöntemi’ ile ilişkilidir ve bunun resim sanatındaki karşılığı “katkısız ruhsal otomatizm”dir. Bu yolla sürrealistler “eski, iyi, romantik türden esini yeniden kuracak bir yol bulduklarını düşünüyorlardı”(Hauser,1995, s.409)



Resim 46- Salvador Dali, “Swans Reflecting Elephants/ Kuğular Filleri Yansıtıyor”, 51x77 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1937

II.II.V Katkısız Ruhsal Otomatizm'in Akliliği

Salvador Dali'nin "Swans Reflecting Elephants" adlı resmini (Resim 46), Paulhan'ın fikirleri ve nesnel bağlantı bağlamında incelediğimizde, sudaki yansımaları file dönüşen kuğu imgelerinin, gerçekten de katkısız bir otomatizmi mi yoksa bilinçaltı kavramıyla örtülmüş son derece akli bir bakışı mı temsil ettikleri sorusu akla geliyor. Freud'un ölümünden kısa süre önce kendisini Londra'da görmeye giden Salvador Dali'ye söylediği sözler bu soruya cevap olabilir: "Sizin sanatınızda beni ilgilendiren bilinçsizlik değil, bilinçtir."(Hauser, 95, s.410) Dali bu resmi yaparak Paulhan'ın dediği gibi kültürle savaşan bir terörist mi olmuştur yoksa yoğun bir akıl yürütme sonucu yapılabilecek bu resim son derece zararsız ve akli midir?

Yukarıda aktarılan örnekler ışığında objective correlative kavramının temsil ettiği şeyler bütünü, sanatsal bir dil geliştirirken sanatçının seçtiği bir yöntem, bakış açısı, hayata karşı tutumu olarak görmek daha doğru olacaktır. İç içe geçmiş katmanlarla örülü düşünce sistemine sahip bireyin imgeye yaklaşımı alabildiğine kişisel oldukça, yapıtlarında "nesnel bağlantı" olup olmadığı yorumu da bir o kadar kişisel kalacaktır.

"Mendilimde Kan Sesleri" adlı şiirini,

*Ahmet Abi, güzelim, bir mendil niye kanar
Diş değil, tırnak değil, bir mendil niye kanar
Mendilimde kan sesleri.*

Dizeleriyle bitiren Edip Cansever'in bu şiirde yarattığı imgeler, okuyanın kişisel tutum ve hayat görüşüne göre bir nesnel bağlantı oluşturur ya da oluşturmaz. Ya da Cindy Sherman'ın Venedik Bienali'ndeki duvar uygulamaları bakana göre sürekli değişip dönüşerek, anlamı kurup bozarak varoluşunu sürdürür.

II.II.VI Sessiz İmgeler Konuşuyor Ama Herkes Her Şeyi Her Yönüyle Anlatmıyor

“Erkek yüreğinin özünde sadece sertlik vardır, oysa kadının yüreği özünde kötüdür.”

F.Nietzsche

Sinek: Ben Havva'nın resimlerindeki sineğim, ancak pasta olan resimlerin hiçbirinde yokum. Bir keresinde ona; “..... ..” dedim. İnsanlar sıkıcı dertleriyle ilgilenmeyi görüyorlar ki ben sıkıcı Hatta kamyoncu edebiyatı ama “dünyada söylenmemiş şey kalmadı ama kimse de bunu benden dinlemedi” gibi bir cevap verdi. yerine “.....” de diyebilirdim ancak kimsenin bir sineğin cümlelerinin de sanmıyorum.

Hani filmde diyordu ya “adamin biri 50. kattan düşüyormuş, 49. kata geldiğinde – Şimdiye kadar her şey yolunda – demiş, her katta bunu tekrarlıyormuş, - şimdiye kadar her şey yolunda gitti –

Yani aslında nasıl önemi yok, asıl önemli olan çakılma anı.

Gerçek kimsenin hoşuna gitmiyor tabi, onun da gitmedi. Sırf gideyim diye eve yaban fesleğeni dikmiş.



“Çoğu görüntünün türlü amaçlar için kullanılma ya da suistimal edilme tarihçesi var. İmgelerle donatılmış toplumlarda anlamın bozulması ve orijinal görsel semantiğin içinin boşaltılması durumunu fark etmemek elde değil” dediğimde beni Matthias Müller'in lafını çalmakla suçlayacak

Resim 47- Sanatçısı bilinmiyor, “Portrait of a Woman of the Hofer Family/ Hofer Ailesi'nden Bir Kadının Portresi”, 1470

kadar ileri de gitti. Yukarıdaki resme bak! Kadının şapkasında. Elinde de unutma beni çiçeği. Öldükten sonra unutma beni, yani ben öldükten sonra unutma beni. Daha doğrusu ölümünden sonra unutma beni. Gerçi resmimi yaparak beni ölümsüzleştirdiği gibi bir şeyler geveledi ama ölüm ölümdür, yaşam da yaşam.

Yaşam öyle güzel ki...

Üç nokta ile bitirmeyeceğim söylediklerimi. Kimsenin duymayacağı şeyler söylemiş gibi yapmayacağım.

SONUÇ

Bu raporda, sanatsal çalışmalarımı yaparken düşündüğüm şeylerin, uygulama aşamasına gelene kadar imgelerin şekillenip görsel bir dil oluşmasına ne şekilde katkı sağladığını anlatmaya çalıştım. Genel bir kavram olarak 'imge' yi ve bende öznelmiş haliyle ne olduğunu, resimlerimde kullandığım imgelerin görselleştirilme mantığını anlattım.

Kaynak taraması aşamasında çok zorlanmadım. Çünkü imge, gerek sanat tarihinin gerekse diğer alanların sıklıkla ele aldığı 'popüler' bir kavram. Sanatçıların, felsefecilerin, sosyologların ve kuramcılarının imgeye dair sözlerinden, benim çalışmalarımı ilişkili olanlarını seçmeye özen gösterdim. Söylenmiş bunca sözün üzerine benim katkım; imgeyi, kendi yaratım sürecimde nasıl değerlendirdiğim ve görselleştirdiğimdir.

İki bölümden oluşan raporun birinci bölümünde, imge, simge ve alegori kavramları arasındaki benzer ve farklı yönleri örnekler üzerinden anlatmaya çalıştım. Edebiyatta, tiyatrodaki, sinemada ve plastik sanatlarda, yapıttaki indirgenmiş hikayenin yapıtın tümüne gönderme yapması anlamına gelen "mise en abyme" kavramının resimlerimdeki karşılığında bahsettim. Yine birinci bölümde, felsefenin imge kavramına yaklaşımını inceledim. Bu bölümün sonunda ortaya çıkan kısa monolog hikayede, resimlerimde kullandığım bir hayvanın ağzından, kendime ve imgelere olan bakış açımı yine imgesel bir metin oluşturarak anlatmaya çalıştım.

Raporun ikinci bölümünde; "dönüşen imge" başlığı altında "ölüm" kavramının farklı dönem ve sanatçılarda hangi şekil ve imgelere dönüştüğünü inceledim. Bir diğer başlıkta ise; resimde kullanılan imgelerin işlevsel olup olmamalarının anlamı oluştururken ne şekilde devreye girdikleri problemini Thomas Stearns Eliot'ın(1888-1965) şiir alanında ortaya attığı "objective correlative" kavramı üzerinden anlatmaya çalıştım. Raporda beni en çok zorlayan bu bölüm oldu. Çünkü bu alanda doğrudan destek alabileceğim kaynak olmadığını gördüm.

Yöntem olarak yine, söylemek istediklerimi düşünsel olarak destekleyen kuramcılarının yazılarından faydalandım. Bu bölümde ayrıca, sanat çalışmalarını bu perspektiften değerlendirmenin kısıtlayıcı ve onları tek yönlü bir eleştiriye maruz bırakabileceği endişesi de beni zorlayan unsurlardan biri oldu.

Yaptığım alıntıların, yer verdiğim sanat eseri örneklerinin tümü, kişisel çalışmalarımın kaynakçası ya da beslenme referanslarıdır. Bu nedenle kişisel çalışmalarımı bir başlık altında değerlendirmek yerine raporun bütünlüğü içine yayarak, bağlamlarına bağlı olarak yer verdim.

Resim ve heykellerimi 'nasıl' yaptığımdan çok 'neden' yaptığımı anlatma yoluna giderek, biçimcilikten uzak durmaya çalıştım.

Raporun yazımıyla birlikte devam eden eser üretme süreci oldukça verimli geçti. Yaptıklarımın yazdıklarımla çelişip çelişmediği gibi bir düşünceye kapılmadım. Bu yazım süreci, kendimi daha iyi tanımama ve ifade edebilmeme olanak sağladı. Yazdıklarımla daha iyi resimler yapmaya, iyi resimler yaptıkça da yazmaya devam ettim. Hem resimlerimde hem de yazdıklarımda mümkün olduğunca laf kalabalığından kaçınmaya çalıştım.

Raporun yazımına başladığım sıralarda sadece beyaz planlar üzerine resimler yaparken, süreç ile birlikte renkli planlar, kullanmaya başladım. Bu kendi adıma önemli bir değişimdi. "Mekansızlığı" daha "gerçek mekanlar"a taşıyan bu resimlerde kullanmam gereken imgelerin değişmeleri gerektiğini fark ettim. Mekanlar gerçeğe yaklaştıkça resimde yer alan imgelerin gerçekliklerinden uzaklaşmaları gerekliliği doğmaya başladı.

Tezi yazdığım süre içinde ilk kişisel sergim olan "Öptüm, Annen" i açtım. Serginin adını, tüm resimleri kapsayan yeni bir imge yaratan, dişil ve olumlu enerjisi nedeniyle seçtim. Bu sergi, tüm çalışmalarımı bir bütünlük içerisinde görmek adına ilginç bir deneyim oldu.

KAYNAKÇA

- ADA, Ahmet, 2011, *İmge İle Nesnel Bağlılaşık İlişkisi*, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, sayı 304, İstanbul
- AKTULUM, Kubilay, 2011, *Metinlerarasılık-Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları
- ARİSTOTELES, 2001, *Ruh Üzerine*, Çeviren: Doç. Dr. Zeki Özcan, Alfa Yayınları
- ARİSTOTELES, 1996, *Metafizik*, Çeviren: Prof. Dr. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınlar
- ARNHEİM, Rudolf, 2004, *Görsel Düşünme*, Metis Yayınları, Çeviren: Rahmi Ögdül, İstanbul
- AYDIN, Abdulhalim, *Nerval'den Hilmi Yavuz'a Kara Güneş İmgesi*, 2009, Erişim Tarihi: 06.04.2012, [http://www.turkishstudies.net/Makaleler/920821365_34-ayd%C4%B1n%20abd%C3%BClhalim1431\(D%C3%BCzeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/920821365_34-ayd%C4%B1n%20abd%C3%BClhalim1431(D%C3%BCzeltme).pdf)
- BARNA, Mark Richard, *Dostoyevsky and Holy Russia*, 1998, Çeviri: Havva Demircan, Erişim Tarihi: 07.04.2011, <http://www.questia.com/library/1G1-21156202/dostoyevsky-and-holy-russia>
- BATUR, Enis, 2004, *İmgeleri Kim Dinler?* YKY, İstanbul
- CHODOROW, Nancy, 2007, *Duyguların Gücü*, Çeviren: Jale Özata Dirlikyapan, Metis Yayınları
- FERRARİS, Maurizio, 2008, *İmgelem*, Çeviren: Fırat Genç, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul
- GİDERER, Hakkı Engin, 2003, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi
- GINGERICH, John, *Understanding the Objective Correlative*, 2012, Çeviri: Cem Köse, Erişim Tarihi: 03.03.2013, <http://litreactor.com/columns/understanding-the-objective-correlative>
- Holbein's Dead Christ, (t.y.) Erişim Tarihi: 05.05.2013, <http://lefttraces.blogspot.com/2010/02/holbeins-dead-christ.html>
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 2002, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Everest Yayınları, İstanbul

KRISTEVA, Julia, 2004, *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme*, Ayrıntı Yayınları, Çeviren: Nilgün Tural, İstanbul

KULA, Onur Bilge, 2011, *İmge ve İmgenin Belirlenimleri*, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, sayı 304, İstanbul

KUSPİT, Donald, 2006, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, Çeviren: Yasemin Tezgiden, İstanbul

LEPPERT, Richard, 2009, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çeviren: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

PLATON, *Devlet*, 2000, 598 b3 (syf:260) Platon, Devlet, Çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu – M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar

SAUVAGNARGUES, Anne, 2010, *Deleuze ve Sanat*, De Ki Yayınevi, Çeviren: Nurten Sarıca, İstanbul

SAYIN, Zeynep, 2003, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul

STAROBINSKI, Jean, 2007, *Aynada Melankoli*, Dost Yayınevi, Çeviren: Mehmet Emin Özcan, İstanbul

TROYEN, Carol, BARTER, Judith A., COMEY, Janet L., DAVIS, Eliot Bostwick, ROBERTS Ellen, 2007, *Edward Hopper*, Thames & Hudson, İtalya

YÜKSEK, Özcan, *İmge İmparatorluğu*, 2011, Erişim Tarihi: 01.03.2011, <http://www.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/01034/>

ZİSS, Avner, 2009, *Estetik*, Çeviren: Yakup Şahan, Hayalbaz Yayınları, İstanbul

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategori=terim&kelimeget=imge&hngget=md

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Havva Demircan
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara,1980

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Gazi Üniversitesi Resim- İş Eğitimi Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi :Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

İş Deneyimi

Stajlar :-
Projeler :-
Çalıştığı Kurumlar : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

İletişim

E-posta Adresi : altun.havva@gmail.com
info@havvaaltun.com

Tarih : 04.06.2013