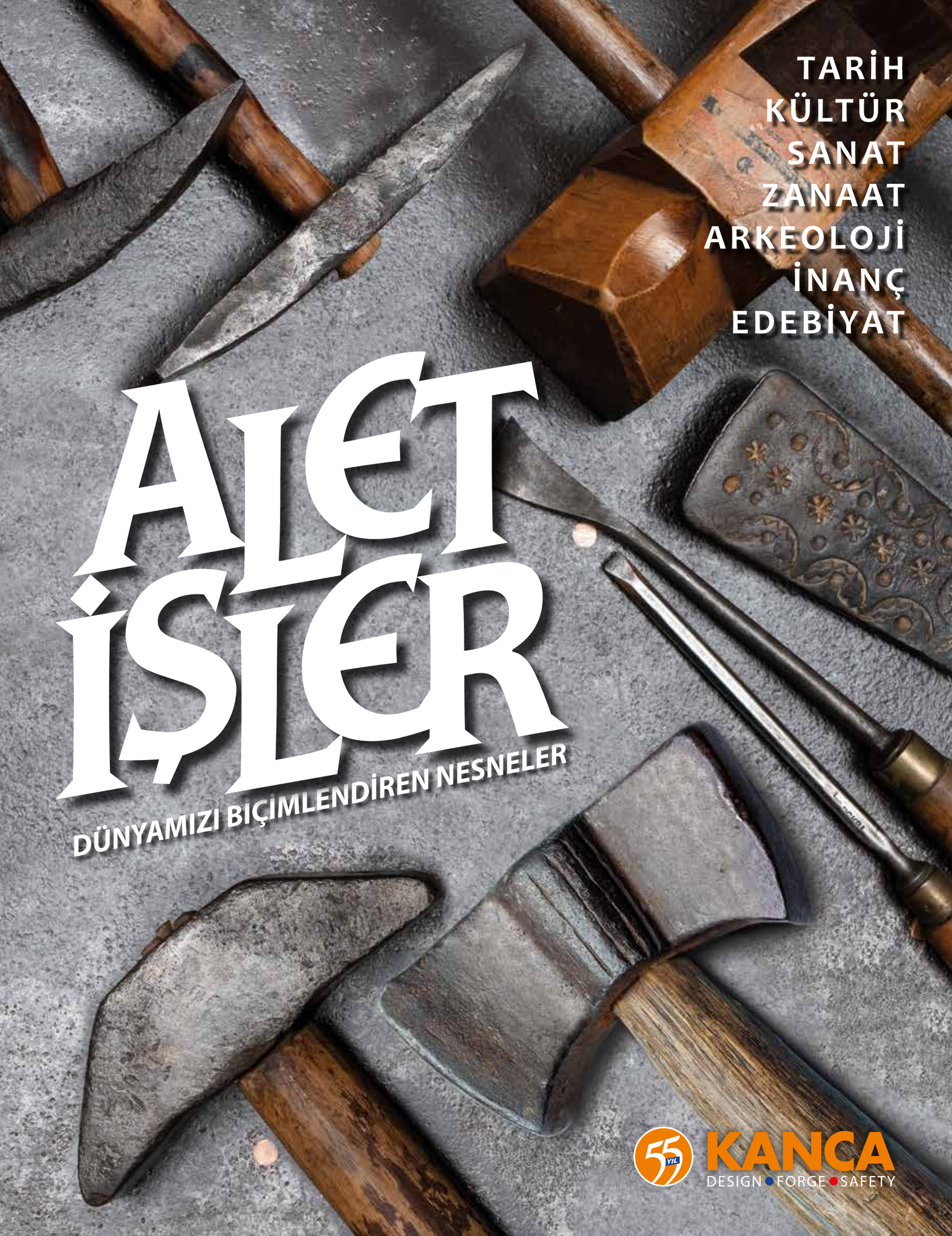

TARİH
KÜLTÜR
SANAT
ZANAAT
ARKEOLOJİ
İNANÇ
EDEBİYAT
ALET İŞLER
DÜNYAMIZI BİÇİMLENDİREN NESNELER
55 YIL
KANCA
DESIGN • FORGE • SAFETY

ALET İŞLER

DÜNYAMIZI BİÇİMLENDİREN NESNELER

ALET İŞLER DÜNYA TÜMDEN DEĞİŞİR

2022

ISSN
978-625-00-9301-6

İMTİYAZ SAHİBİ
Alper Kanca

YAYIN KOORDİNATÖRÜ
Bayram Çiçek

EDİTÖR
Akif Kuruçay

SANAT YÖNETMENİ
Ömer Onay

SON OKUMA
Derya Önder

DİZİN
Hayriye Güner

FOTOĞRAF
Affan Coşkun, İsmail Küçük

KATKI SAĞLAYANLAR
Sait Demirel, Dr. Mehmet Bilgin,
Ekrem Ayyıldız, Prof. Dr. Fethi Gedikli,
Prof. Dr. Cenk Yaltırak,
Doç. Dr. Gökhan Yavuz Demir
Prof. Dr. Mustafa Aksoy,
Mehmet İbrahimağaoğlu,
Hasan Erdem, Nevzat Onmuş,
Hayrettin Onay

İLETİŞİM
aletisler@kanca.com.tr

BASKI VE CİLT
Masis Matbaa Hizmetleri
Tel: 0212 624 21 11
Matbaa Sertifika No: 40421

©İlk defa Alet İşler kitabında yayımlanmış telif, tercüme ve derleme yazılar ile görseller, kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

www.aletisler.org

KANCA
DESIGN • FORGE • SAFETY

KANCA EL ALETLERİ A.Ş.'nin
katkılarıyla hazırlanmıştır.



ALET İŞLER

DÜNYAMIZI BİÇİMLENDİREN NESNELER

55 YIL

KANCA

DESIGN • FORGE • SAFETY

İSTANBUL, 2022



ÖNCE EL ALETLERİ ŞEKİLLENDİRDİ SONRA ALETLER TÜM DÜNYAMIZI


ALET İŞLER
DÜNYA TÜMDEN DEĞİŞİR

İÇİNDEKİLER

Alper Kanca 11 Takdim Niyetine **Bir Gençlik Hayali**

Akif Kuruçay 14 **Editörden**

17 **El**

Hubert Comte 18 Aletlerin Dünyasına Giriş
Aletleri Tanımak, Sınıflandırmak

31 **Maharet ve El Emeği**

Erman Gören 34 Antik Yunan'da **Zanaat ve Zanaatkâr Olarak İnsan**

Göknur Karaduman 50 El İşi Üretimin Araç Gereçleri
Dünyamızı Şekillendiren Aletler

Engin Topuzkanamış 68 **Keramet Alette Değil Eldedir!**

Mehmet Özdoğan 73 **Tarih Öncesi Dönemin Aletleri – Aletlerin Tarih Öncesi**

Turan Takaoğlu 89 Etnoarkeolojinin Işığıyla **El Aletlerini Okumak**

Elvin Yıldırım 102 **Orta Asya'da Neolitik Dönem'den Tunç Çağı'nın Sonuna Kadar El Aletleri**

Yaşar Çoruhlu 112 Demir Çağı'ndan 13. Yüzyıla Erken Devir
Türk Sanatı ve Arkeolojisinde El Aletleri

Kürşat Yıldırım 128 **Demirci Türk'ün Hikâyesi**

Jale Özlem Oktay Çerezci 136 **Türklerde Demir Eşyanın Sembolizmi**

Sezer Özyaşamış Şakar 150 **Türk Destanlarında Demircilik ve El Aletleri**

Hatice Uyanık 156 Zanaattan Ritüele **Hitit Medeniyetinde Aletler**

Erman Gören 162 **Demirci Tanrı Hephaistos ve Mitlerde Demircilik**

Göksel Sazcı 178 Demir Çağı'na Kadar **Anadolu'da Demir Kullanımı**

188 **Ustanın Zanaatıyla İmtihanı**
Daidalos Mozaiğinin Hikâyesi

Selda Özhan 191 Zanaattan Sanata Bir El Aletinin Öyküsü
Mozaik Çekici

Serap Yüzgüller 193 **Batı Resminde Atribü Olarak El Aletleri**

Selda Özhan 208 **Baltaya İnanmak** İnanç Tarihi Açısından Bir İnceleme

Ömer Can Yıldırım 217 **Roma Dönemi'nde Anadolu'da Metal El Aletleri**

Işıl Özsait Kocabaş 226 Yenikapı Batıklarında Tersine Mühendislik
Gemilerin İnşasında Kullanılan El Aletleri

Erdoğan Merçil 237 **Selçuklularda Zanaatkâr ve El Aletleri**

İbrahim Duman 253 Orta Çağ İslâm Dünyasında **Demir Çelik Üretimi**

258 Orta Çağ İslâm Dünyasında **Kılıç Yapımına Dair**

Mükerrem Bedizel Aydın 261 **Osmanlı Zirai Metinlerinde Aletler**

Mehmet Yaşar Ertaş 274 **Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâmesi*'nde Ustalar ve Aletleri**

Nurcan Boşdurmaz 288 Osmanlı Arşivlerinde
Demirci Aletleri ve Demirden Aletler

Mehmet Yaşar Ertaş 299 "Sefere çıkıyoruz, aletlerinizi tiz toplayun"
Osmanlı Seferlerinde Esnaf Aletleri

Serkan Çakmak 306 Türkistan Meslek Risalelerinde
Alet Pirleri, Kullanım Adabı ve Duaları

Aslıhan Erkmen 324 Türk-İslâm El Yazmalarında
Zanaat-Zanaatkâr ve El Aletleri Tasvirleri

Ferda Barut Kemirtlek 351 **Aydınlanmacıların Gözünden Aletler**

Akif Kuruçay 360 Geleneksel Üretimden Küresel Pazarlamaya
Collins ve Stanley Örneğinde Yeni Paradigma

367 Alet ve Ritim **Örsün Çekiçle Melodisi**

Seda Yavuz 377 **Zanaatın Nesnesinden Sanatın Öznesine**
Modernizm ve Sonrası için Bir Okuma

Mehmet Yıldırım 388 **Osmanlı'da** Demir Alet Edevat Üretiminde
Fabrikalaşma Çabaları

Celali Yılmaz 396 **Erken Cumhuriyet Döneminde**
El Aletleri Sanayisi

410 1930 Sanayi Kongresi'ne Göre
El Aletleri Sektörünün Önündeki Engeller

Selva Suman 414 Balıklı Rum Ortodoks Kilisesi Avlusunda
Usta Mezar Taşları

İlkay Canan Okkalı 424 **Türk Resminde İş, Emek ve Alet**

Seniha Ünay 447 **Babamın Alet Sandığından Babamın Nesneleri'ne**

Ali Takaoğlu 448 **Bir Köy Enstitülü Öğretmenin Sadık Dostları: El Aletleri**

Enver Yazıcı 457 Sibirya'dan Sürmene'ye
Sürgünden Memlekete Taşınan Aletler

Şerafettin Özkan 463 **Marangoz Hafız Ali Osman Özkan'ın Alet Sandığı**

Şaban Demirci 468 **Geleneksel Keser Üretiminden Fabrikasyon İmalata**

Haşim Karpuz 474 **Dünden Bugüne Sürmene Bıçakçılığı**

Engin Topuzkanamış 482 Ağaçta Dile Gelen Alet **Oyma Keseri**

Ufuk Barış Mutlu 488 Balta, Makas, Çekiç: **Anadolu'dan Üç El Aleti ve Biçimsel Tipolojileri**

Seyfullah Gül 495 **Kanca El Aletleri Koleksiyonu'ndan Damgalar**

Âdem Terzi 516 **Alet İşler, Dil Söyler** Etimolojik Bir Gezinti

528 **Ağızlarda Alet Adlandırmaları**

542 **Atasözü ve Deyimlerde El Aletleri**

546 **Alet-Zanaat Dizini**

557 **Adlar Dizini**



Jim Dine, heykel, Şaşkın bir zihin, 2017.

Zanaatın Nesnesinden Sanatın Öznesine

Modernizm ve Sonrası için Bir Okuma

Seda Yavuz*

Taşı yontarken malzemenin özünü, onun gerçek boyutunu bulgularsınız. El düşünür ve malzemenin düşüncesini izler.

Constantin Brancusi

SANATLA hayatın kesişme ve ayrım noktaları, sanat-zanaat tartışmasında daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Bu tartışmada sanat ve zanaatı en çok yakınlaştıran süreç aynı zamanda sanatçıyı ve eserini özneleştiren modernizme denk gelir. 18. yüzyılın sonları 19. yüzyılın başlarında yaşanan iki Sanayi Devrimi, önceki yüzyılda yaşanan Aydınlanma düşüncesi, mitolojik ve ikonografik anlatıların dönüşmesi ve hattâ değerlerini büyük ölçüde yitirmesinin nedenlerindendir.

16. yüzyılda yaşayan Giogio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* olarak çevrilen, yaşadığı dönemin sanatçılarının hayatları ve eserleri üzerine yazdığı kitapta şöyle der:

Söylemeye bile gerek yok, sanatlar herhangi bir kişi tarafından keşfedilmiş olmalıdır. Bu kişinin herhangi bir zamanda bir başlangıç yaptığını düşünüyorum. Elbette bir kişinin bir başkasına yardım etmiş olması, desen, renk ve kabartmayı öğretip zemin hazırlamış olması da muhtemeldir, çünkü sanatımızın her şeyden önce doğanın taklit edilmesinden, ama sonra da, böylesine yükseklere yardımsız çıkamayacağına göre, en başarılı sanatçıların taklit edilmesinden meydana geldiğini biliyorum.[1]

Sanatçıları birer aziz olarak gören Vasari, sanatın bir keşif olduğunu, doğanın taklidiyle başlayarak sonrasında ideal olana eriştiğini düşünür. İmgenin oluşturulma tarihinde Rönesans döneminin ideal kurgusu sonraki dönemlerde bu kurgunun temsilin olanaklarıyla dönüştürülmesi de biçimsel art alanı anlamak açısından önemlidir. Vasari döneminin içinden bir bakışla hem içerik hem biçim bağlamında zanaatkârın sanatçıya evrildiğini söyler. Ancak bugün anladığımız sanatçıdan bahsetmek için (Michelangelo, Gentileschi ve Bosch gibi sanatçılar bu anlamda birer istisna olarak görülebilir) 19. yüzyılı beklemek gerekir.

Sanatçının betimlenmesinin tarihi de bu anlamda ilgi çekicidir. MÖ 1.-3. yüzyıllarda akik taşına yontulmuş (yüzük taşı olarak) sanatçı figürü elinde fırça ve paleti olduğu düşünülen nesnelerle heykelini boyamaktadır. Konumuzla da ortaklaşacak şekilde, sanatçı (bu dönem için zanaatkâr demek daha doğru olacaktır) eserinde dönemin aletlerini ve çalışma alanını

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

da gösterir. Burada ne ressamı ne heykeltıraşı kullandığı el aletlerinden ve yan malzemelerden soyutlayarak düşünebiliriz. Bir bakıma bu erken örnek de Rönesans döneminde başlayan, oto-portreleriyle ya da bir başka biçimde kendilerini ve mesajlarını ileten "zanaatkârın-sanatçının" ön gösterimlerinden biridir.

Oysa Rönesans döneminde oto-portrelerini gördüğümüz sanatçılar, sanat üretirken değil de anlatının bir parçası olarak izleyiciyle ilişki kurarlar. Konumuz bağlamında, yukarıda bahsedilen anlatıların dönüşme süreci en etkili biçimde Romantizm ve Realizm akımlarında karşımıza çıkar. Dolayısıyla modernizm üst şemsiyesinde toplanan bu dönemi iki akımla başlatarak yüzyıllık bir süreç içinde okumak gerekir. Yaşamın her alanında hızlı değişimlerin görülmesiyle ve özellikle işçi sınıfının ortaya çıkışıyla el aletlerinin kullanımının gerilemesi süreci başlar. Ancak sanatsal bağlamda zanaatın etkilendiği biçimde bir durum görülmez. Zira geleneksel el aletlerinin kullanımı sanatçılar için özellikle korunması gereken bir değerdir. Bu geçişi netleştirmek için modernizm ve modern olma durumuna kısaca bakabiliriz.



Anonim, Heykelini Boyayan Sanatçı, akik yüzük taşı, MÖ 1.-3. yy, Metropolitan Müzesi Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/244919)

Modern[2] sözcüğünün sözlük anlamı, modernizmde neredeyse hiçbir biçimde karşılığını bulmaz.[3] Modernizm, modern olma hâlini içinde barındırır fakat "yeni"yi üretmek ön koşuldur. Modernizmin özünde dünyanın eskimiş olduğu ve temel olarak yeniden düşünülmesi gerektiği düşüncesi yatar. Burada önemli olan terim "yeni"dir ama bu soyut "yeni"nin içeriği konusunda hiçbir belirlenim oluşmaz çünkü belirlenim bir katılık olarak görünür ve "yeni" olma ile bağdaşmaz. Modernizm "Güzellik, Gerçeklik, Doğruluk" gibi kaygıları "eski" olarak bir yana bırakır ve bilinç bu başıboşluk içinde kendini hiçbir belirlenime bağlamadan eyleme geçer. Modernizmin başladığı öngörülen 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Romantizm akımıyla özellikle İngiltere, Fransa ve Almanya'da sanatçının yoğun coşkulu ve öznel duygularını da içeren bir sanatsal üretim süreci başlar.

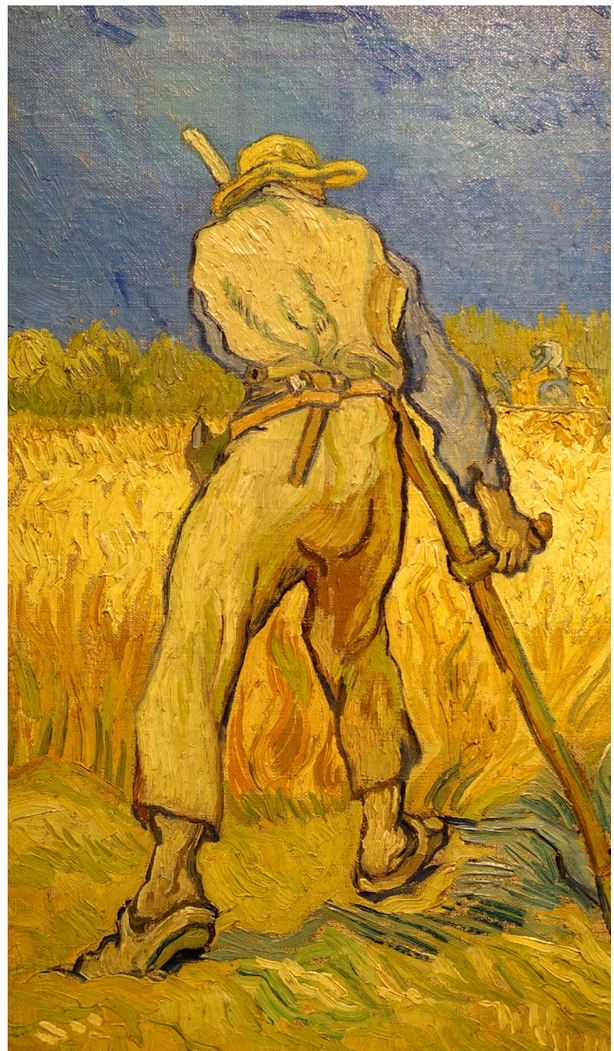
18. yüzyılın ortalarında etkisini gösteren Neo-klasik akımı, sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-1768) sanat anlayışıyla açıklamak olasıdır: *soylu yakınlığı ve sakin yüceliği amaçlaması gereken sanatın doğaya bakması ancak doğanın kusurlarını da düzeltmesi gerekliliği.* Buna karşı Romantizm akımının bu ideal dünyayı tanımlamaya çalışmaktansa güncel konulara da eğilerek bir bakış açısı kurguladığı bir gerçektir. Romantizmin derin coşkusuna ve duygusallığına tepki de içeren, kentleşmenin iyice yerleşmesiyle de genelde kırsal kökenli sanatçıların oluşturduğu Realizm akımı, el aletlerinin resimlerde simgesellik içermeden olduğu gibi kullanımları açısından öncüdür. Jean François Millet'nin (1814-1875) yapıtları bu anlamda anılmalıdır.

Yukarıdaki iki resimde de dönemin kırsalından betimler olan figürler, kıyafetleri ve kullandıkları el aletleriyle oluşturulur. Sıradan insanların resmin ana konusu olması metnin ilerideki aşamalarında tartışılacak el aletlerinin özneleşmesi açısından da düşünülmelidir. Resimlerdeki figürler günlük işlerini yaparken; kahramanlıktan uzak (Neo-Klasik sanatın betim mantığına tamamen zıt bir biçimde), coşku ya da yüceltme olmadan (Romantik akımın aksine) betimlenmişlerdir.



Jean François Millet, Patates Ekenler, 1861 civarı, Museum of Fine Arts, Boston.

Kronolojik olarak bakıldığında Realizm akımından 20. yüzyılın başındaki akım ve hareketlere dek el aletlerinin ön plana çıkarılmadığını görürüz. Resmin ışıkla kurduğu ilişkiye odaklanan İzlenimcilik akımında, insanın ve doğanın temsilleri vardır. Ancak temel nokta figürlerin ve nesnelerin hareketleri ve bu hareketlerin ışıkla birlikte farklı yansıtılma şekilleridir. İzlenimcilik sonrası sanatçılar, biçim bozma yolunda önemli adımlar atarlar, renk ve boya kullanımını farklılaştırarak temsili kırmaya yönelirler. Dışavurumculuk ise Hermann Bahr'ın deyişiyle, "paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir." Gerçekten de 19. yüzyıl hızlı kentleşmenin, salgınların yaşandığı bunalımlı bir dönemi ifade etmekle birlikte sanata iç sıkıntısı, yabancılaşma gibi kavramları da taşır.



Vincent van Gogh, Tırpancı (Millet'den sonra), 1889, Currier Sanat Müzesi, Manchester.

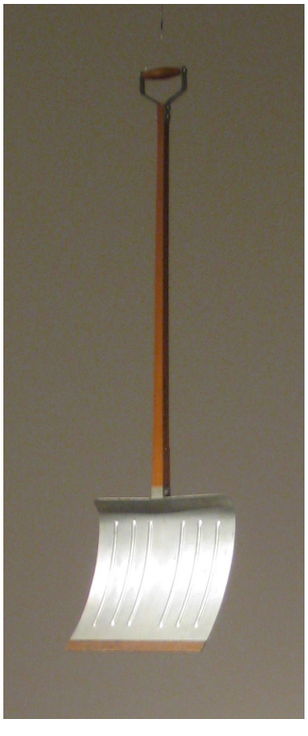
Dışavurumculuğun hâkim olduğu dönemde içeriği belirleyen, figürlerin ve mekânların ruh hâlini yansıtmak olmuştur, dolayısıyla zanaat ve el aletleriyle ilgili dinamik betimlemeler bu akımda kendine pek yer bulamaz.

Sanatın özneleri değişiyor

El aletleri, 20. yüzyılın başında, Dadacı hareketle birlikte hazır yapım (ready-made) sanat nesnesine dönüşür.[4] Herhangi bir kullanım nesnesini (el aletleri de dâhil) işlevinden farklı yöntemlerle arındırarak ya da işlevine müdahale etmeksizin yazıyla ya da kompozisyon kurgusuyla yeniden oluşturarak yapılan üretimler klasik betimleme kiplerinin hem malzeme hem içerik açısından sonunu getirmiştir. 1915 yılında Marcel Duchamp (1887-1968), "Kol Kırılması Olasılığına Karşı" adını verdiği 'iş'te[5] alımlanan nesne ile çalışmanın ismi arasındaki bağlantısızlığı ya da seyircinin kuracağı zorunlu bağı kullanmıştır.[6]

Aydınlanma süreciyle birlikte sanat tarihinin konuları güncel olayları kapsamaya başlar, artık mitolojik ya da ikonografik anlatılar geri planda kalır.

Bu noktada resim sanatına açılacak küçük bir parantez, el aletlerinin ve malzemenin bir heykeltıraşın üretiminde ne denli önemli olduğunu hatırlatırken bir taraftan da konunun başındaki sanatçı-zanaatkâr tartışmasıyla bağlantı kurulacaktır. Heykeltıraş Constantin Brancusi (1876-1957) için el ve zihin arasında bir hiyerarşi yoktur. Sanatçı ürettiği heykelin içeriği bağlamında malzemeyi çeşitlendirir ve aynı formun farklı malzemelerle etkisini göstermek ister. Heykeltıraşın kullandığı aletler, yontuya zihninin akışını aktaran elinin bir uzantısı gibidir.



Marcel Duchamp, Kol Kırılması Olasılığına Karşı, 1915, orijinali kayıp, replikası Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Connecticut.

Brancusi, oluşturduğu formların tinlerine dokunmak niyetindedir; sanat tarihçilerinin bu formlara soyut demelerini anlamlı bulmaz. Çünkü malzeme kendi zihninin, el aletleri de elinin temsiline dönüşmüştür. Brancusi'nin aletleriyle ilişkisi, bir müzisyenin enstrümanıyla kurduğu ilişkiye benzer. Resimle heykel arasında yalnızca boyut farkı yoktur, resim yanılsamalı bir alan yaratır, izleyici tuvale baktığında görmek ve anlamlandırmakla yükümlüdür. Oysa heykel izleyicisi için bir katmandan daha bahsedilmelidir, o da dokunsallıktır. Tam bu noktada Brancusi örneği, heykelin formunu oluşturan elin/aletin izini de sürer.

İki dünya savaşının arkasından gelen modernizm sonrası dönem ne modern ne de post-modern olarak nitelendirilir. Tanımların dışında kalan bu ara süreçte fluxus, soyut dışavurumculuk, yeni gerçekçilik ve pop-art gibi akım ve hareketlerin oluştuğu, hattâ performans sanatının ilk örnekleri görülür. Kavramsal sanatın etkileriyle birlikte bu akım ve hareketlerde fikir ve kavram ön plandadır. Kuşağının öncü isimlerinden Soll LeWitt, 1967 yılında *Art Forum* dergisinde yayımlanan yazısında şunu der: "Kavramsal sanatta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli kısmıdır. [...] tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makine hâline gelir."[7] Bu anlamda Yoko Ono'nun çekiç ve çivilerle kurguladığı ve izleyiciye bir "sanat işi"nin yapılış sürecini deneyimlemeye çağırdığı "Çivi çakarak resim yapmak", izleyici ve sanatçının ortaklaşması ve her türlü malzemeyle sanatsal deneyim yaşanmasının olanaklılığına ilişkin bir örnektir. Ono'nun deneyimi paylaşma fikri ortaya çıkacak olan sanat eserinin biricikliğinden ziyade sürece odaklanır. Artık sanat, düşünsel bir zeminde anlatılardan ve simgelerden arınmış bir alan oluşturur.

Sanatın yeni tarifleri ve izleyicinin yalnızca bakmak ve görmekten ibaret olmadığı fikriyle tuval, zamansallığı da içeren sınırsız bir alana dönüşür. Estetik kriterler yalnızca güzel olanı ve hazzı değil, hayatın kendisine değen sonsuz olanaklılıkları kapsar. İmge oluşturarak bir anlam dünyası yaratmak ve bunu yaparken simgelerden yararlanmamak, yani metaforlardan yardım almaksızın bu dünyayı izleyiciyle



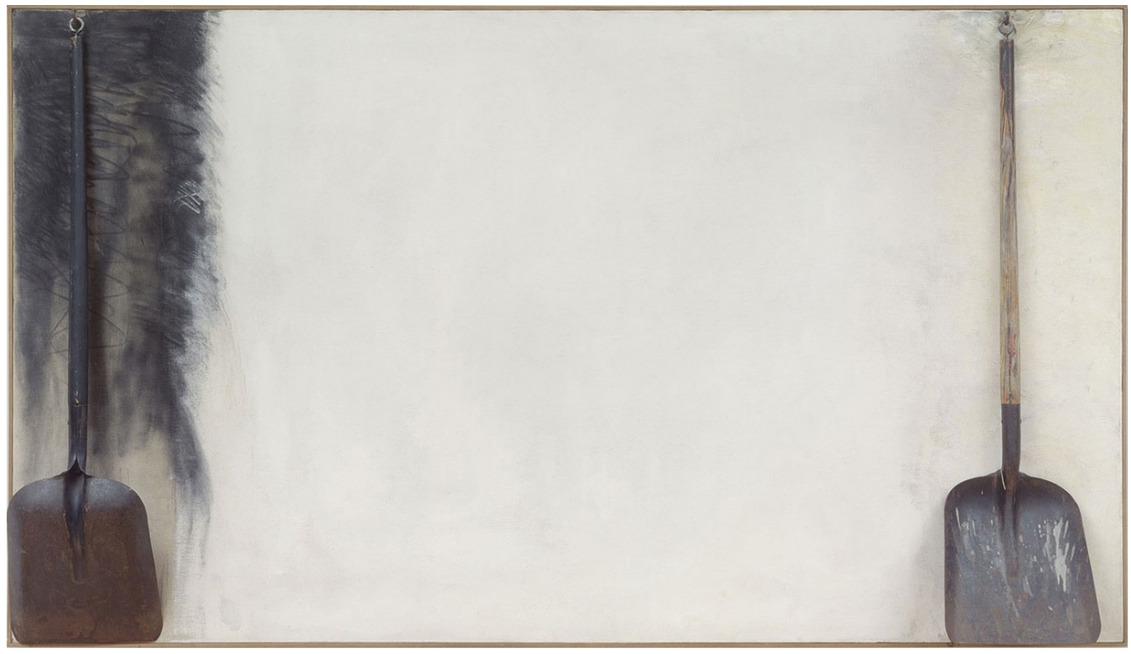
Brancusi atölyesi, Place George Pompidou, Paris.

paylaşmak zordur. Zihinsel ortaklık ve bilgi, hem sanatçı hem izleyiciye yarenlik etmelidir. Bu "her şeyin mübah" (!) olduğu sanılan sanatsal dünyada elbette kriterler vardır. Bu kriterleri oluşturan sınırlar estetik alandan etik alana geçmiştir ki bu durum bile tartışmalıdır. Günümüz sanatına yaklaşırken sınırsız malzeme, mekân ve içerik birikmiştir, sanatın "klasik" sonunun geldiğini söyleyen kuramcılar bu sonun gelmeyeceğiyle karşılaşmış ya da karşılaşacaktır.

1960'lardan günümüze dek sanatsal üretim içinde bulunan sanatçılardan Jim Dine "el aletleri"ni resim serilerinden birinin ana konusu yapar. Jim Dine[8] (1935) kendini herhangi bir akım ya da harekete dâhil etmez. 1957 yılında Ohio Üniversitesi Güzel Sanatlar'dan mezun olduktan kısa bir süre sonra New York'a taşınmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında birçok sanatçı, bilim insanı ve felsefeci Avrupa'dan



Brancusi atölyesinde baltasıyla.



Jim Dine, İki Kürek, 1962, özel koleksiyon.

kaçarak soluğu burada almıştır. Guilbaut'nun dediği gibi, savaş sonrasında sanat dünyası "Batı'nın kültür merkezini birkaç yıllık sürede Paris'ten New York'a kaydırmayı başaran bir Amerikan avangardının doğuşuna ve gelişmesine tanık olur."[9] Dine'ın New York'a gittiği dönemde şehir artık çağdaş sanatın merkezi konumundadır. Sanatçı burada Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein gibi pop-sanat akımına dâhil edilebilecek isimlerle tanışır. Pop-sanatçılar, dönemin popüler imgelerine müdahale ederek, çoğaltarak, yeniden kurgulayarak ve boyutlarıyla oynayarak kendi imge dünyalarını oluştururlar. Rönesans ya da Barok dönemde zamanın ruhuna uygun olarak yapılan resim ve heykellerde sanattan çok mesaj iletme işlevi daha belirgindi. Pop-sanat ise oluşturduğu imgelerle popüler gündemi etkilemeyi başarır. Sanatçılar özgün yöntemleriyle kendi anlatılarını oluşturarak ortaya yeni bir sanat koyarlar.

Yoko Ono, Çivi Çakarak resim yapmak, Seattle Sanat Müzesi, 1961.



Bu noktada Jim Dine konumuz bağlamında ilginç bir yerde durur. Onun en bilinen serileri kalp, bornoz ve pinokyo imgeleriyle yarattığı kompozisyonlardır ve bu yapıtları 1980'lerden sonrasına tekabül eder. Ancak onun 1960'lardan itibaren tutkuyla işlediği bir diğer imge "el aletleri"dir. Dadacı ve Gerçeküstücü üretimlerde görülen hazır/dönüştürülmüş nesneler, anlam katmanlarına göndermeyle yapılırken Jim Dine'ın el aletleri serisindeki gön-

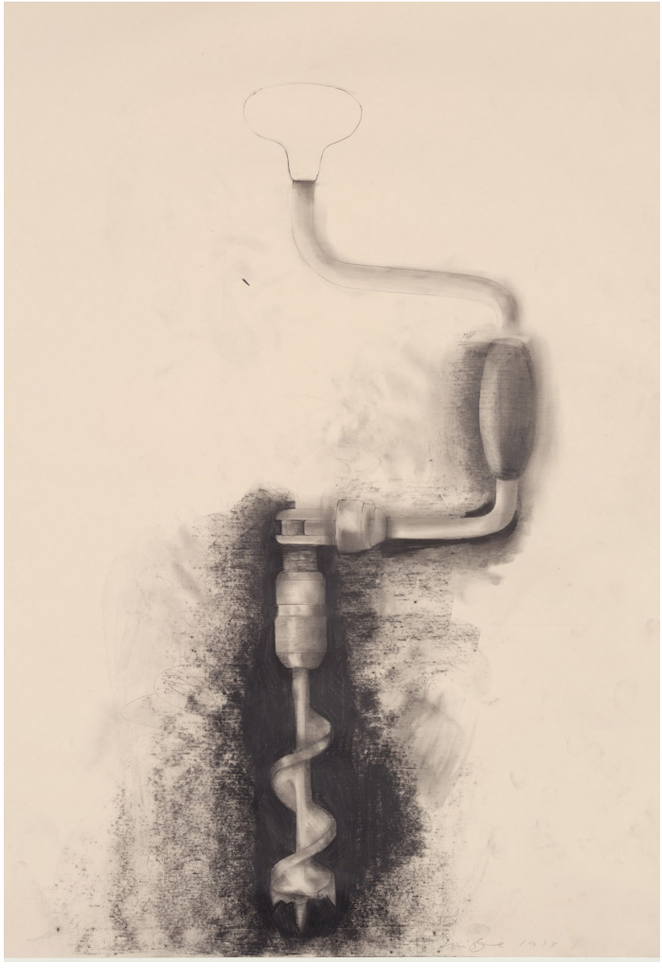
derme zanaatın kendisinedir. Resim 4'te Duchamp'ın 1915 yılında nesneleştirdiği "küreği" anlam katmanının bağlantısızlığını da içermekteydi. Bu tarihten 47 yıl sonra Dine, "İki Kürek" ismini verdiği yapıtında tuvalin yüzeyine iki çengelle tutturduğu küreklerin ön ve arka yüzeylerini göstererek bu "sıradan" materyali resimleştirmeyi başarır. Gerçeküstücülerde ve Dadacılarda görülen kolaj ve asamblajın da bu anlamda farklılaştığı görülür. Ancak bu farka, kompozisyonun anlam katmanında yarattığı analojiden çok, nesnelerin hatırlattıklarına ilişkin bir alandan bakmak gerekir.

Dine, asamblaj/resimlerinden kısa bir süre sonra "el aletlerini" bir portre gibi kurgular.

Batı sanatında portre ve oto-portre geleneği Rönesans dönemiyle başlatılır. Bunun nedeni Yeni Platoncu anlayış ve hümanizma hareketidir. Orta Çağ boyunca bir zanaatkâr olarak anılan sanatçı da bu yolla özneleşmeye başlar. Portrelerin birer temsil olmaktan kişinin ifadesini de kapsayan örnekler olarak karşımıza çıkması sanatsal bağlamda önemli bir devrimdir. Dolayısıyla Dine'ın el aletlerinin birer portreye dönüşmesi (hattâ birer oto-portre bile diyebiliriz) sanatçının kişisel hikâyesiyle birlikte okunabilir. Ağustos 2004'te Gallery Label'da, sanatçıyı tanıtan bir açıklamada, "Dine bu aletleri 'bizim geçmişimizle, insanın geçmişiyle ve 'el' ile bağlantılar. Sanatsal yaratının bir simgesi hâlindedir. Aynı zamanda otobiyografik bir tarafı da vardır, zira Dine'ın ailesinin Cincinnati'de bir nalbur dükkânı vardır."[10] ifadeleri yer alır. Bu açıklama Dine'ın kendi yaşamsal gerçekliğiyle ortaklaştırdığı nesneleri kullanımını netleştirir. Bu resimlere isim vermez, isimsiz resimlerin genel anlamda izleyicisine okumayı yönlendirdiği görülür.

Oto-portre, sanatçının kendi hâlini kendi istediği biçimde izleyicisiyle paylaşmasıdır. Bir





solda Jim Dine, Testere 1974.

sağda Jim Dine, Adsız. (Ev matkabı)



başka deyişle sanatçı onunla hem ruh hâlini hissettirmeyi hem varoluş şeklinin bir anını göstermeyi hedefler. Dine'ın daha yakından bakmamızı istediği aletler de araç olmaktan özne olmaya terfi etmişlerdir. Sanatsal bir kurgu içinde zanaata göndermeyle kendi dilini oluşturan sanatçı, binlerce yıllık figür geleneğine karşı da bir söz söylemiş olur. Brancusi'nin anlayışına göndermeyle Dine'ın el aletleri kendi düşünce dünyalarına sahip olan nesnelerdir, tam da bu noktada özgürleşir, özneleşirler.

*

19. yüzyılın başında başlayan "sıradan" insanın temsili yerini hızlı bir biçimde malzemenin-el aletinin temsiline bırakır. Figürden nesneye bu geçişe ilişkin son örneğimiz hem figürü hem el aletini kapsayan bir kurguda yer alır. Michelangelo Pistoletto (1933), Arte Povera (Yoksul Sanat) akımının temsilcilerindendir. Erken döneminde "ayna resimleri" serisini yapar. Oto-portrelerini de kapsayan bu resim-



Jim Dine,
El aletleriyle uykuda.

ler mekân algısını, perspektif ve derinlik gibi klasik resmin en önemli ögelerini yanılsamacı bir biçimde kullanır. Sanat tarihinde aynanın kullanımı hem metaforik olarak hem mekânsal katmanların sorgusu anlamında önemli sözler üretmeye yardımcı olur. John Berger'in *Görme Biçimleri* kitabında değindiği gibi, "Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadınlara bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme 'Kendine Hayranlık' deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın, ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme."[11] Kendi görüntüsüne âşık olan Narkissos, mitolojik anlatıda, yansıma yoluyla kendini görür ve bu görüntünün başından ayrılamaz. Kendi yanılsamalı alanı içinde anlatısı belli ve haz duyulması hedeflenen resim de izleyici için benzer bir konuma sokulmak

istenir. Pistoletto bu durumu tedirginlik ve şaşkınlık yaratan bir alan yaratarak dönüştürmeyi başarır.

"Hayatın Tehlikesi" adını verdiği resim/yerleştirmesi 240x230 cm'lik bir paslanmaz çelik üzerine baskı tekniğiyle yapılan kafes imgesinden oluşur. İzleyici sergi mekânına girdiği zaman sanki bu kafesin içindeymiş gibi görünür. Bu pozisyonda izleyici kendisini deneyimleyen konumunda hisseder, hattâ resim/yerleştirmenin bir ögesi hâlini alır. Pistoletto, tasarımını "Ayna kullanmaya başladım, çünkü herkes kendisi hakkında bildiklerinin sorumluluğunu taşımak zorunda."[12] diye açıklar. Günümüz izleyicisi sanatsal üretimi izlemekten çok, deneyimleyen olmaya başlamıştır, Pistoletto'nun aynayla ürettiği işlerde de deneyimleyen özne kendi kendisiyle karşılaşmaktadır.

Üzerine durulacak son örnek Pistoletto'nun farklı zaman ve mekânlarda sergilediği "Hepimiz Büyük Bir Aynanın Parçalarıyız" adlı performansıdır.

Pistoletto performansını birbiriyle aynı boyutta aynaları elindeki balyozla kırarak sergiler. Aynalar kırılmadan önce hem mekânı hem izleyiciyi yansıtmaktadır. Sanatçı bu yansımaya müdahale eder ve tersten bir okumayla sanatçının elindeki balyoz fırçaya, bir inşaat ustası gibi aynalara vuran sanatçı da ressama dönüşür. Yansımalı alanı kırarak oluşturduğu formlar soyuttur ancak o formlara odaklanmak yerine bir süre önceki steril görüntünün cam kırıklarıyla ve aynalardaki boşluklarla müdahaleye uğramaları görülür. Performanstaki eylemin kendisi bir inşaa faaliyetini andırarak gerçek hayatın taklidine, resmin yüzeyi olarak okuyabileceğimiz aynalar yansıtma işlevlerini yitirdikleri alanlarda boyanmış bir tuvale dönüşürler. En geleneksel el aletlerinden biri olan balyoz tüm bu sürecin oluşumunun öznesidir.

Zanaat ve sanat ilişkisi günümüzde öngörülemez bir biçimde yaklaşır. Modernist süreçte karşımıza çıkan akım ve hareketlerde biçim ve içeriğe ilişkin sorular keskindir. Günümüze geldikçe, özellikle performans sanatı, video ve enstalasyonların varlığı sanatsal üretimi yaşamın kendisiyle yakınlaştırır. El aletlerinin işlevleriyle birlikte özneleşmeleri, sonrasında işlevlerinin dönüştürülerek simgesel olsun olmasın sanatın içeriğini oluşturmaları ve son olarak Pistoletto'nun performansında gördüğümüz gibi sanatın yaşamla iç içe geçen bir alanında rol üstlenmeleri yakın tarihimizi ve yaşadığımız bu süreci anlamakta bize yardımcı olacaktır.





Michelangelo Pistoletto, *Hepimiz Büyük Bir Aynanın Parçalarıyız*, https://www.youtube.com/watch?v=C2d25BPxZZM Erişim: 18.09.2020)

El aletleri sanatın serüveni içinde önce bir malzeme, adı konmamış olmazsa olmaz bir kolaylaştırıcı ve nihayet vazgeçilmezliği onurlandırılan bir sanat öznesine dönüşmektedir.

Dipnotlar

1 Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri,* çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, s. 29.

2 Modern kelimesinin Türkçe karşılığı çağdaşdır. Anacak modernizm bir üst hareket olarak kavranmalı yalnızca çağdaşlaşmak olarak algılanmamalıdır çünkü bu dönemde özellikle işçi sınıfına duyulan ihtiyaç eşitsizlikler doğurmuş, ucuz iş gücü sağlanması için çocuk işçilerin had safhada kullanılması gibi çağdaşlaşmanın içermemesi gereken sonuçları da beraberinde getirmiştir.

3 Uğur Tanyeli, *Modernizmin Sınırları ve Mimarlık, Modernizmin Serüveni,* haz. Enis Batur, YKY, İstanbul 1998, s. 63.

4 Hazır yapım ve dönüştürülmüş nesneyle ilgili ayrıntılı bilgi almak için Aynur Gürlemez'in "Çağımız Sanatında Hazır Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne" başlıklı (2003) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Doç. Dr. Uşun Tükel danışmanlığında hazırladığı teze bakılmasını öneririm.

5 Sanatsal iş İngilizcedeki "work of art" karşılığı olarak kullanılmaktadır.

6 Aynur Gürlemez, *Bilim Eşiği Sanat Tarihinde Gençler 2004 Semineri,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2005, s. 605.

7 Soll LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art,* Art Forum, Haziran 1967 (çevrimiçi 11.09.2020) http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/LeWitt_Paragraphs%20(1967).pdf

8 Jim Dine ile ilgili ayrıntılı bilgi için Diana Michener ile birlikte oluşturduğu 52 kitaplık seriden: *Jim Dine: Hot Dream,* Steidl Verlag Publisher, Germany 2019.

9 Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı,* çev. Elif Gökteke, Sel Yayınları, İstanbul 2009, s. 9.

10 https://www.tate.org.uk/art/artworks/dine-no-title-p02540 (Erişim: 16.08.2020)

11 John Berger, *Görme Biçimleri,* çev. Yurdanur Salman, Metis Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 49.

12 https://saltonline.org/tr/336/michalengelo-pistoletto (Erişim: 24 Ağustos 2020)

Kaynakça

Aynur Gürlemez, *Çağımız Sanatında Hazır Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne*, Bilim Eşiği Sanat Tarihinde Gençler 2004 Semineri, Bildiri kitabı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2005.

Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, çev. Elif Gökteke, Sel Yayınları, İstanbul 2013.

H. H Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photograhpy*, Harry N.Abrams, Inc. Publishers, New York 1986.

Jim Dine, Diana Michener, *Jim Dine: Hot Dream*, Steidl Verlag Publisher, Germany 2019.

Johann Joachim Winckelmann, *Antikçağ Sanat Tarihi*, Çev: Oğuz Özügül, Say Yayınları, İstanbul 2012.

John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 1999.

Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, çev. Elif Gökteke, Sel Yayınları, İstanbul 2009.

Soll Le Witt, *Paragraphs on Conceptual Art, Art Forum*, Haziran 1967, http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/LeWitt_Paragraphs%20(1967).pdf, erişim: 11.09.2020.

Uğur Tanyeli, *Modernizmin Sınırları ve Mimarlık*, *Modernizmin Serüveni*, (haz.) Enis Batur, YKY, İstanbul 1998.

https://www.tate.org.uk/art/artworks/dine-no-title-p02540, erişim: 16.08.2020.