

**RESİMSEL KURGUDA
DIŞSAL VE İÇSEL GERÇEKLİK**

Hilal CAN
Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Haziran 2012

RESİMSEL KURGUDA DIŞSAL VE İÇSEL GERÇEKLİK

Hilal CAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Resim Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Rıdvan COŞKUN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2012

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ
RESİMSSEL KURGUDA DIŞSAL VE İÇSEL GERÇEKLİK

HİLAL CAN

Yüksek Lisans Tezi Resim Ana Sanat Dalı
 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2012

Danışman: Doç. Rıdvan COŞKUN

Bu tez çalışması dışsal ve içsel gerçekliklerden yola çıkarak, resim sanatı akımlarında ve yapıtlarında, bu gerçekliklerin etkisini incelemektedir. Çalışma, beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, gerçeklik kavramının tanımlamaları ve bazı filozofların bu konudaki görüşlerine yer verilmekte, ayrıca kurgu kavramı tanımlanarak, resimsel ifadede kurgunun, hangi tanımı karşıladığı belirtilmektedir.

İkinci bölümde, kurgunun resimsel ifadedeki karşılığı dâhilinde aldığı bazı biçimlere, şemalar ve örneklerle yer verilmektedir.

Üçüncü bölümde, Primitif Dönem’de, Eski Mısır Sanatı’nda, Eski Yunan Sanatı’nda, Uzakdoğu Sanatı’nda, Hristiyanlık ve İslam inançlarıyla ortaya çıkan resimlemelerde, kurgunun hangi etkiler sebebiyle ne şekilde değişiklikler gösterdiği üzerinde durulmaktadır.

Dördüncü bölüm, “Dış Pencere” benzetmesiyle ele alınmaktadır. Bireyden bağımsız olarak yaşanan ve bireyi tanık olmaya, içinde yaşamaya mecbur eden olay ve durumların, ressamı ne denli etkilediği araştırılmakta ve bu etkilenmelerin, iç dünya süzgecinden geçerek resimsel ifadeye aktarımı, dolayısıyla tekrar dış dünyaya ait birer parça haline getirilmiş oluşları, örneklerle incelenmektedir.

Beşinci ve son bölüm ise “İç Pencere” benzetmesiyle ele alınmakta ve bireyin, kendiyle ilgili olan ve kendi yaşamıyla bağlantılı olarak etkilendiği durumların etkisiyle ortaya çıkan eserleri yine örneklerle incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, gerçeklik, içsel gerçeklik, dışsal gerçeklik.

ABSTRACT

EXTERNAL AND INTERNAL REALITY IN VISUAL COMPOSITION

HİLAL CAN

Department of Painting
Anadolu University Institute of Fine Arts, June 2012
Advisor: Doç. Rıdvan COŞKUN

Based on external and internal reality, this study examines the effects of such realities in art movements and works of art. The study composes of five chapters. In the first chapter, definitions of the reality concept and philosophical opinions on it are included, concept of composition is defined and also which definition is equivalent to visual composition in the general concept of composition is explained.

In the second chapter some styles, schemas, and samples that composition takes within the equivalence of composition in visual arts are included.

In the third chapter, a review of effects on composition and changes in approaches to composition is made focusing on primitive, ancient Egypt, ancient Grek, far East, Christian, and Islamic artistic approaches.

The fourth chapter includes a discussion called the external window and examines how events and situations experienced independently of an individual forces him/her to develop responses and how those responses play into visual composition through the processing of the inner world.

The final chapter concentrates on internal window and art works related to and emerged from artists' individual lives exemplified.

Key words: Composition, reality, internal reality, external reality

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Hilal CAN'ın “**Resimsel Kurguda Dışsal ve İçsel Gerçeklik**” başlıklı tezi **12 Temmuz 2012** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK
Üye : Doç. Necla ERKAYA COŞKUN

Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Resimsel Kurguda Dışsal ve İçsel Gerçeklik” adlı tez çalışmasını oluştururken, benimle fikirlerini paylaşıp, bana her konuda yardımcı olan, tez danışmanım Doç. Rıdvan Coşkun’a, çalışmam sırasında bana kaynaklar konusunda verdiği fikirler ve manevi destekleri için, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğretim üyesi Doç. Özgür Soğancı’ya ve bu süreçte yanımda olup, beni cesaretlendiren, desteklerini esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma teşekkür etmek isterim.

Ayrıca, bitirdiğim bu çalışmamı bana bildiğim pek çok şeyi öğreten, rahmetli dedem Macit Ataman’ın anısına armağan etmeyi bir borç bilirim.

Hilal Can

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM GERÇEKLİK ve KURGU

1. KAVRAM OLARAK GERÇEKLİK.....	3
2. FELSEFİ GERÇEKLİK.....	6
3. KURGU.....	13

İKİNCİ BÖLÜM BİÇİMSEL AÇIDAN KURGU

1. ALTIN ORAN.....	19
2. KOMPOZİSYON TÜRLERİ.....	30
2.1. Açık Kompozisyon.....	30
2.2. Kapalı Kompozisyon.....	31
3. KOMPOZİSYON YAPILARI.....	32

3.1 .	“L “ Kompozisyon.....	33
3.2.	Üçgen Kompozisyon.....	34
3.3.	Dairesel Kompozisyon.....	36
3.4.	Kare Kompozisyon.....	38
3.5.	Dikdörtgen Kompozisyon.....	40
3.6.	Dağınık Kompozisyon.....	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT TARİHİNDE GERÇEKLİK VE KURGU İLİŞKİLERİ

1.	PRİMİTİF GERÇEKLİK VE KURGU.....	43
2.	ESKİ MİSİR SANATINDA GERÇEKLİK VE KURGU.....	49
3.	ESKİ YUNAN SANATINDA GERÇEKLİK VE KURGU.....	53
4.	UZAKDOĞU SANATINDA GERÇEKLİK VE KURGU.....	61
5.	İKONOĞRAFİK GERÇEKLİK VE KURGU.....	66
6.	İSLAM SANATINDA GERÇEKLİK VE KRUGU.....	71
6.1.	Minyatür.....	75
6.2.	Tezhip.....	80
6.3.	Hat.....	84

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATÇIYI ETKİLEYEN DIŞ ETKENLER

1.	DIŞ PENCERE.....	89
1.1.	İnanç ve Ahlaki Değerler.....	90
1.2.	Farklı Coğrafi Bölgelerin Etkisi.....	97
1.3.	Toplumsal, Sosyal Olaylar.....	103
1.3.1.	Ekonomik Olaylar ve Endüstrileşme.....	103

1.3.2.	Savaşlar.....	108
1.3.3.	Siyasal Olaylar.....	120
4.	İMAJLAR VE GÖRÜNTÜLER DÜNYASI.....	123

BEŞİNCİ BÖLÜM

SANATÇIYI ETKİLEYEN İÇ ETKENLER

1.	İÇ PENCERE.....	130
1.1.	Bilinç- Bilinçaltı.....	134
1.2.	Rastlantısallık ve Algı.....	144
1.3.	Öznel Yaşamlar.....	152
	SONUÇ.....	165
	KAYNAKÇA.....	166



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Çinli İsa Tasviri http://en.wikipedia.org/wiki/File:ChineseJesus.jpg	4
Resim 2. Afrikalı İsa Tasviri http://ululatus-sapiens.blogspot.com/	4
Resim 3. Fernando Botero, “İsa’nın Kalbi, 1989, Musee de Antioquia, Kolombiya http://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=a&s=du&aid=1607	5
Resim 4. P.Gauguin, “Sarı İsa”, 92.1 x 73.4 cm., 1889, Albright-Knox Sanat Müzesi Koleksiyonu http://www.albrightknox.org/education/lesson-plans/relation:collection-highlights/	5
Resim 5. Raffaello Sanzio da Urbino, “Atina Okulu”, 500x770 cm, Fresko, Vatikan Şapeli, İtalya http://en.wikipedia.org/wiki/The_School_of_Athens	8
Resim 6. Raffaello Sanzio da Urbino, “Atina Okulu”, detay, 500x770 cm, Fresko, Vatikan Şapeli, İtalya http://en.wikipedia.org/wiki/The_School_of_Athens	8
Resim 7. Francisco de Goya, IV. Charles ve ailesi, 1800-1801, 280 cm x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya http://eeweems.com/goia/family_charles_iv.html	16
Resim 8. Francisco de Goya, IV. Charles ve ailesi, detay, 1800-1801, 280 cm x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya http://eeweems.com/goia/family_charles_iv.html	17
Resim 9. Francisco de Goya, IV. Charles ve ailesi, detay, 1800-1801, 280 cm x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya http://eeweems.com/goia/family_charles_iv.html	17
Resim 10. Francisco de Goya, IV. Charles ve ailesi, detay, 1800-1801, 280 cm x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya http://eeweems.com/goia/family_charles_iv.html	18
Resim 11. Francisco de Goya, IV. Charles ve ailesi, detay, 1800-1801, 280 cm x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya http://eeweems.com/goia/family_charles_iv.html	19
Resim 12. Çam Kozalağı Nihat Tekkanat. “Altın Oran’ ın Kaynakları ve Sanata Yansıması”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 1998.....	23
Resim 13. Çam Kozalağının Sarmal Düzendeki Gösterilmiş Şeması Nihat Tekkanat. “Altın Oran’ ın Kaynakları ve Sanata Yansıması”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 1998.....	23
Resim 14. Çam Kozalağının Sarmal Düzendeki Gösterilmiş Şeması Nihat Tekkanat. “Altın Oran’ ın Kaynakları ve Sanata Yansıması”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 1998.....	23
Resim 15. Deniz Kabuğu http://www.goldennumber.net/nature.htm	24
Resim 16. Sandro Botticelli , “Venüs’ün Doğuşu”, 172x278cm, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_(Botticelli)	25
Resim 17. Sandro Botticelli , “Venüs’ün Doğuşu”, 172x278cm, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya Resmin Sarmal Oranla Gösterilişi; Hilal Can.....	25

Resim 18. Sandro Botticelli , “Venüs’ün Doğuşu”, 172x278cm, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya Resmin Sarmal Oranla Gösterilişi; Hilal Can.....	25
Resim 19. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi”, 216x 169 cm., 1632, Maurithius Kraliyet Galerisi, Hollanda http://psyc.queensu.ca/~psyc382/Rembrandt-AnatomyLesson.html	26
Resim 20. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi, 216x 169 cm., 1632, Maurithius Kraliyet Galerisi, Hollanda Resmin Sarmal Oranla Gösterilişi; Hilal Can.....	27
Resim 21. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi, 216x 169 cm., 1632, Maurithius Kraliyet Galerisi, Hollanda Resmin Bir Altın Oranla Gösterilişi; Hilal Can.....	28
Resim 22. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889, 73x 91cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York, A.B.D. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Starry_Night	31
Resim 23. Caravaggio, “Defnetme”, 300x200cm., 1604, Vatikan, Roma, İtalya http://en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_of_Christ_(Caravaggio)	32
Resim 24. Pablo Picasso “Sylvette’ nin Portesi”, 1954, Özel Koleksiyon http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/Pablo-Picasso/picasso_resimleri_web_sayfaları/1-41/pablo_picasso_portrait_of_sylvette_222.htm	34
Resim 25. Pablo Picasso “Sylvette’ nin Portesi”, 1954, Özel Koleksiyon Resmin L Kompozisyonda Gösterilişi, Hilal Can.....	34
Resim 26. Raffaello Sanzio da Urbino, “Çayırda Meryem”113x 88cm,1506, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya http://en.wikipedia.org/wiki/File:Raffael_030.jpg	35
Resim 27. Raffaello Sanzio da Urbino, “Çayırda Meryem”113x 88cm,1506, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya Resmin , Üçgen Kompozisyonda Gösterilişi, Hilal Can,.....	35
Resim 28. “Çayırdaki Meryem” için dört çalışma, Eskiz Defterinden bir yaprak, 1505 Ernst Hans Gombrich. “Sanatın Öyküsü”. Çev. Ömer ve Erdal Erduran, 6. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.....	36
Resim 29. Michalengelo Merisi De Caravaggio, “İsak’ın Kurban Edilişi, 104x 135cm., 1603, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya http://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_(Caravaggio)	37
Resim 30. Michalengelo Merisi De Caravaggio, “İsak’ın Kurban Edilişi”, 104x 135cm., 1603, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya Resmin Dairesel Kompozisyonda Gösterilişi, Hilal Can.....	37
Resim 31. James Abbott McNeill Whistler,”Gri ve Siyah Aranjmanı”, 144x162cm., 1971,Orsay Müzesi, Paris, Fransa http://en.wikipedia.org/wiki/James_Abbott_McNeill_Whistler	38
Resim 32. James Abbott McNeill Whistler,”Gri ve Siyah Aranjmanı”,144x162cm., 1971,Orsay Müzesi, Paris, Fransa Resmin Kare Kompozisyonda Gösterilişi, Hilal Can.....	39
Resim 33. Diego Valezquez, “ Aynadaki Venüs”, 122x 177cm., 1647-1651, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere http://tr.wikipedia.org/wiki/Aynadaki_Ven%C3%BCs	40

Resim 34. Diego Valezquez, “Aynadaki Venüs”, 122x 177cm., 1647-1651, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere Resmin Dikdörtgen Kompozisyonda Gösterilişi.....	41
Resim35. Marc Chagall, “Paris’te Mutlu Çift”, 150x136cm., 1938, Marc Chagall Müzesi, Nice, Fransa http://www.icollector.com/Marc-Chagall-Bride-Groom-Of-Eiffel-Tower_i11915858	42
Resim 36. Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu, Dordogne, Fransa http://www.cogitoergoboom.com/2010/04/25/paleolitik-cag-kulturel-kimlik-kazanimi-ve-etkenleri/	44
Resim 37. Altamira Mağarası, Kuzey İspanya http://picasaweb.google.com/lh/photo/taJUrzEnw_kxhJTFDacIQQ	45
Resim 38. Alta Kaya Resimleri, Norveç , fotoğraf çekimi: Hilal Can.....	46
Resim 39. Alta Kaya Resimleri, Norveç, fotoğraf çekimi: Hilal Can	47
Resim 40. Alta Kaya Resimleri, Norveç, fotoğraf çekimi: Hilal Can	47
Resim 41. Alta Kaya Resimleri, Norveç, fotoğraf çekimi: Hilal Can	47
Resim 42. Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu, Dordogne, Fransa http://365saturdays.org/blog/wp-content/uploads/2010/08/lascaux-cave-walls-438085-1w.jpg ..	48
Resim 43. Nebamun’un Bahçesi, M.Ö. 1400 dolayları, Biritish Müzesi, Londra, İngiltere http://venetianred.files.wordpress.com/2010/03/nebamuns-garden.jpg	50
Resim 44. Ramose Meazar resmi, Noble Vadisi, Luxor, Mısır www.ancient-egypt-history.com	51
Resim 45. Ramose Meazar resmi, detay, Noble Vadisi, Luxor, Mısır www.ancient-egypt-history.com	52
Resim 46. “Ölüye Ağıt”, M.Ö.700 Dolayları, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina Ernst Hans Gombrich. “Sanatın Öyküsü”. Çev. Ömer ve Erdal Erduran, 6. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.....	55
Resim 47. “Ölüye Ağıt”, M.Ö.700 Dolayları, detay, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina Ernst Hans Gombrich. “Sanatın Öyküsü”. Çev. Ömer ve Erdal Erduran, 6. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.....	56
Resim 48. Ekseias, “Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar”, M. Ö. 540- 530 Dolayları, Vatikan, İtalya http://www.sandrashaw.com/AH1L15.htm	57
Resim 49. Ekseias, “Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar”, M. Ö. 540- 530 Dolayları, Vatikan, İtalya http://www.sandrashaw.com/AH1L15.htm	57
Resim 50. Europhonisos, “Herakles ve Antonius’ un Güreşi”, M.Ö. 515- 510, Louvre Müzesi, Paris, Fransa. http://humanitieslab.stanford.edu/ceramics/116	59
Resim 51. Europhonisos, “Herakles ve Antonius’ un Güreşi”, detay, M.Ö. 515- 510, Louvre Müzesi, Paris, Fransa. http://humanitieslab.stanford.edu/ceramics/116	59

- Resim 52.** Jacques-Louis David, “Horace Kardeşlerin Yemini” , 1784, 330x 405 cm, Louvre Müzesi, Paris.
http://tr.wikipedia.org/wiki/Horas_Karde%C5%9Flerin_Yemini.....60
- Resim 53.** Fan K’uan, “Dağ Yolunda Gezginler”, M.S. 1000, National Palace Museum, Taipei, Tayvan
http://en.wikipedia.org/wiki/Fan_Kuan.....63
- Resim 54.** “Buda’nın Nirvana’ sı”, Heian Dönemi, 267 x 271 cm., M.S. 1806, Nara Ulusal Müzesi, Japonya.
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Buddha's_Nirvana.jpg.....65
- Resim 55.** “İsa ve Aziz Mina”, 6. yüzyıl, Antik Mısır Kilisesinden bir ikon
http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Menas.....67
- Resim 56.** Çocuk İsa Tasviri, Rus İkonu, 1529
<http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=76948&order=&pg=7>.....69
- Resim 57.** İsa tasviri (Mandilion), 12.yüzyıl, Tretyakov Müzesi, Moskova
<http://lankaart.over-blog.com/article-christ-pantocrator-russie-49760547.html>.....69
- Resim 58.** Meryem ve İsa Tasviri, Hodegitria, Rus İkonu, 12. yüzyıl
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tikhvinskaya.jpg>.....69
- Resim 59.** Meryem ve Çocuk İsa tasviri (Eleusa), Rus İkonu
<http://forums.catholic.com/showthread.php?t=264841>.....70
- Resim 60.** Meryem ve İsa Tasviri (Galactotrophusa), 13. yüzyıl, Yunan İkonu
www.iconsexplained.com/iec/00355.htm.....70
- Resim 61.** 6. Emevî Halifesi, Velid Bin Abdülmelik tarafından yaptırılan Amra Kasrı'nda bir fresk, Ürdün.
http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Quseir_Amra_Fresque.jpg.....72
- Resim 62.** İnsan şeklinde, Otomatik Su Kabı, 33x20 cm., El- Cezeri, 1254, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı
Mazhar İpşiroğlu, “ İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları”, s. 89, 2.Basım.
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.73
- Resim 63.** Yatak Odasında Hırsız, Kelile ve Dinme, 13.yy başı 70x115mm İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine
Mazhar İpşiroğlu, “ İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları”, s. 89, 2.Basım.
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.....74
- Resim 64.** İlaç hazırlayan hekimler, Dioskorides yazmalarından bir resimleme
http://www.superluminal.com/cookbook/images/pharmacist_large.jpg.....75
- Resim 65.** Bilinen ilk küçük Şehanme resimlemesi, 19x 13.2 cm, 1300- 1325, Joseph Pulitzer Bequest Koleksiyonu
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/34.24.1>.....77
- Resim 66.** Kanuni Sultan Süleyman’ın Kırım Hanını Kabulü, Hünernâme, Nakkaş Osman ve öğrencileri, İstanbul Topkapı Müzesi.
<http://www.yeniensiklopedi.com/minyatur/minyaturler-kirim-hani/>.....78
- Resim 67.** 17.yy Koltuk Tezhibi ve Halkar Süsleme
İlhan Özkeçeci ve Şule Özkeçeci, **Türk Sanatında Tezhip** İ. Özkeçeci, İstanbul, 2007.....82
- Resim 68.** 17.yy Koltuk Tezhibi ve Halkar Süsleme, Detay
İlhan Özkeçeci ve Şule Özkeçeci, **Türk Sanatında Tezhip** İ. Özkeçeci, İstanbul, 2007.....83

- Resim 69.** Mustafa Resmi Efendi, Cezuli Delailü'l Hayrat, sayfa sonu tezhibi, 19.yy
İlhan Özkeçeci ve Şule Özkeçeci, **Türk Sanatında Tezhip** İ. Özkeçeci, İstanbul, 2007.....84
- Resim 70.** İ. Hakkı Altunbezer' in kuş şeklinde Besmele İstifi, Özlem Yiğit
"Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri",
(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2007) s.29.....86
- Resim 71.** Hattat Şefik Bey, Kayık formunda levhası, 1840 dolayları, Üsküdar Cami
<http://beneaththeground.org/btgonline/09/btghaziran/Files/hat.html>.....86
- Resim 72.** Kur'an dan bir sayfa (6.cüz, El- En' am), 1443, Ahmed Karahisari, Louvre, Fransa
<http://gii2.nagaokaut.ac.jp/giiblog/lopdary.php?blogid=8&archive=2006-03>.....87
- Resim 73.** El yazısı karakterinde siyah üzerine beyaz İslam yazısı
Özlem Yiğit, Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek
Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 200788
- Resim 74.** Joan Miro "Siyah Üzerine Beyaz" Çalışma, 27x27cm., litografi
Özlem Yiğit, Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek
Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 200788
- Resim 75.** Paul Klee, "İntension, 1938", 50x 100 cm., 1938, Zentrum Paul Klee, Bern, İsviçre
<http://olgaistefan.wordpress.com/category/art-history/>.....88
- Resim 76.** Geçen yüzyılın başlarından kalma bir hat
Özlem Yiğit, Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 200789
- Resim 77.** Paul Klee, "İntension, 1938", siyah beyaz, 50x 100 cm., 1938, Zentrum Paul Klee, Bern,
İsviçre
Özlem Yiğit, Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 200789
- Resim 78.** Ölüler Kitabı, "Ruhun Tartılması"
Giorgio Lise, Mısır Sanatını Tanıyalım, Çev. Eren Soley. İnkilap Kitabevi,
İstanbul 1978. s. 52.91
- Resim 79.** Paris'in Muhakemesi adlı resmin detayı, Kırmızı Figürlü Yunan Vazosu, M.Ö. 320, Antik
Koleksiyon, Münih, Almanya.
<http://www.theoi.com/Gallery/K22.5.html>.....93
- Resim 80.** Kudüs'e Giriş, Bizans İkonu, 44.9 x 33.4cm. , 1400 dolayları
David Buckton, Tresures of Byzantine Art and Culture, British Museum Press,
Butter& Taner Ltd. , London, Great Britain.....94
- Resim 81.** Nizami Gencevi, Hemse kitabı resimlemelerinden, 1539- 43, Tebriz, İran.
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Miraj_by_Sultan_Muhammad.jpg.....96
- Resim 82.** Kenojuak Ashevak ve Johnniebo, "Güneşte Yaşayan Kadın", Cape Dorset, 1960
Carol Finley, "Art of the Far North ", Learner Publications Company, 1998, A.B.D.....98
- Resim 83.** Kenojuak Ashevak, "Nunavut"(Our Land), Cape Dorset, 1992
Carol Finley, "Art of the Far North ", Learner Publications Company, 1998, A.B.D.....99
- Resim 84.** Kenojuak Ashevak, "Nunavut"(Our Land), detay, Cape Dorset, Kanada, 1992
Carol Finley, "Art of the Far North ", Learner Publications Company, 1998, A.B.D.....100
- Resim 85.** Kenojuak Ashevak, "Nunavut"(Our Land), detay, Cape Dorset, Kanada,1992
Carol Finley, "Art of the Far North ", Learner Publications Company, 1998, A.B.D.....100

- Resim 86.** Paul Gauguin, “Mavi Çatılar”, 1884
<http://watchfulheart.tumblr.com/>.....101
- Resim 87.** Paul Gauguin, “Pandanus Ağacının Altında”, 1891
<http://www.unique-canvas.com/paul-gauguin/two-women-of-tahiti-artwork-2633>.....102
- Resim 88.** Gustave Courbet, Taş Kırıcılar, 1849, 2. Dünya Savaşı sırasında yok edildi.
http://welthistorischencomiken.blogspot.com/2010_04_18_archive.html..... 105
- Resim 89.** Jean François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar” , 1857, Musee d’Orsay, Paris, Fransa
http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Millet.....106
- Resim 90.** Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 81x 114cm., 1885, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda
http://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh.....107
- Resim 91.** Otto Dix, “Gaz altında ilerleyen Fırtına Birlikleri”
http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Dix.....109
- Resim 92.** Otto Dix, “Makineli Tüfekçilerin İlerleyişi”
<http://homepage.mac.com/dmhart/WarArt/StudyGuides/Dix.html>.....109
- Resim 93.** Otto Dix, “Savaş Kötürümleri”, 1920, Naziler tarafından yok edildi.
<http://www.flickr.com/photos/kraftgenie/4682061192/lightbox/>.....110
- Resim 94.** Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1450 dolayları, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere
<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=1895>..... 111
- Resim 95.** Francisco Goya, “Madrid’de 3 Mayıs 1808”, 1814, Prado Müzesi, Madrid
<http://www.tarihnotlari.com/francisco-goya/goya-3-mayis-1808madridi-savunanalarin-infazi/112>
- Resim 96.** Francis Goya, “Buna Bakılamaz/ Savaşın Felaketleri”, 14.5 x21 cm.
<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail>.....115
- Resim 97.** Francisco de Goya, “Bu kötüdür/ Savaşın Felaketleri”, 20x 15cm.
<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail>..... 115
- Resim 98.** Francisco de Goya, “Bu daha kötüdür/ Savaşın Felaketleri”, 21x 17 cm
<http://www.fundacionfuendetodosgoya.org/producto.php/es>..... 116
- Resim 99.** Francisco de Goya, “Barbarlar/ Savaşın Felaketleri”, 15x 20.5 cm.
<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail>..... 116
- Resim 100.** Francisco de Goya, “Bu Ne Delilik! / Savaşın Felaketleri”, 16x 21.7 cm
http://www.rexirwin.com/artists/exhibitions/2010/goya/old/pages/goya_plate38.htm..... 117
- Resim 101.** Francisco de Goya, “Artık Bu Çok Fazla! / Savaşın Felaketleri”, 15.5x 20.5 cm.
<http://www.rexirwin.com/artists/exhibitions/2010/goya/pages/GOYA-2010-PLATE-68.htm>.. 117
- Resim 102.** Francisco de Goya, “Neden? / Savaşın Felaketleri”, 25x 32.5 cm..
<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail>..... 118
- Resim 103.** Pablo Picasso, Guernica, 1937, tuval üzerine yağlıboya , 349 × 776 cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid, İspanya
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Picasso_Guernica.jpg..... 119
- Resim 104.** Jacques Louis David , “Marat’ın Ölümü”, 1793, 162x 128 cm, Brüksel Güzel Sanatlar Kraliyet Müzesi, Belçika
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Death_of_Marat_by_David.jpg..... 121

- Resim 105.** Delacroix, “Halka yol gösteren özgürlük”, 1830, 260 cm × 325 cm., Louvre Müzesi, Paris,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix..... 122
- Resim 106.** Michalengelo Merisi De Caravaggio, “Meyve Sepetli Çocuk”, 70x 67 cm., 1593, Borghese Galerisi, Roma
<http://en.wikipedia.org/wiki/Caravaggio.....> 124
- Resim 107.** Richard Hamilton, “Günümüz evlerini bu kadar farklı ve bu kadar baştan çıkarıcı yapan nedir?”, 26x 24cm., 1956, Kunstthale Tübingen, Almanya
<http://www.art.collegefaubert.fr/picture.php?164/category/9.....> 126
- Resim 108.** Andy Warhol, “Marilyn Diptik”, İpek Baskı, 148 x 200cm., 1962, Tate Galerisi, Londra
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-dptych-t03093.....> 128
- Resim 109.** Andy Warhol, “Yeşil Coca Cola Şişeleri, 209x 148 cm., Tuval Üzerine İpek Baskı, 1962
<http://canerfidaner.wordpress.com/2010/12/31/ozgun-ol-bugunu-yasa/.....> 129
- Resim 110.** Edouard Manet, “Cloude Monet, Stüdyo Teknesinde Çalışırken”, 82x105cm., 1874, Neue Pinakothek Müzesi, Münih, Almanya
<http://03varvara.wordpress.com/tag/summer/.....> 132
- Resim 111.** Edvard Munch, “Çığlık”, 84x 66 cm., 1893, Ulusal Galerisi Oslo, Norveç
<http://choiarted.blogspot.com/2011/02/uncertainty-fear-munchs-scream.html.....> 133
- Resim 112.** Theodore Rombouts. “Kart Oynayanlar”, 63x87 cm., 17. yüzyıl başları, Residenzgalerie, Salzburg, Avusturya
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Theodoor_Rombouts_-_Joueurs_de_cartes.jpg..... 136
- Resim 113.** Paul Cezanne, “Kart Oynayanlar”, 47x57cm., 1892, Orsay Müzesi, Paris, Fransa
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Les_Joueurs_de_cartes.jpg..... 136
- Resim 114.** Fernando Botero, “Kart Oynayanlar”, 2003
<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=4878.....> 137
- Resim 115.** Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği”, 24x33cm., 1931, Çağdaş Sanat Müzesi, New York, A.B.D.
http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:The_Persistence_of_Memory.jpg&filetimestamp=20070814191821..... 140
- Resim 116.** Salvador Dali, “Uyku”, 51x78cm., 1937, Beuningen Müzesi, Rotterdam, Hollanda
<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=5021.....> 141
- Resim 117.** Giorgio De Chirico, “Güzel Bir Günün Melankolisi”, 1913
<http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/melancholy-of-a-beautiful-day-1913.....> 143
- Resim 118.** Giorgio De Chirico, “ Bir Sokağın Melankolisi ve Gizi”, 88x72cm., 1914
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Bir_Sokagin_Melankoli%26Gizemi.jpg..... 144
- Resim 119.** Drew Mosley, “Sapan”, Çay lekesi üzerine, kalem, 2012
<http://drewmosley.tumblr.com/.....> 146
- Resim 120.** Hong Yi “Jay Chou’ nun Portesi”, 180x 125cm, kağıt üzerine kahve lekesi,
<http://www.ekougi.com/coffee-stain-portrait-by-hong-yi/.....> 147
- Resim 121.** Hong Yi “Jay Chou’ nun Portesi”, 180x 125cm, kağıt üzerine kahve lekesi, Kahve lekelerinden oluşan resim yapılırken., Malezya
<http://www.ekougi.com/coffee-stain-portrait-by-hong-yi/.....> 147
- Resim 122.** Marcel Duchamp, “3 Standart Stopaj”, 28x 129x 23 cm., 1913, New York Modern Sanatlar

- Müzesi, A.B.D.
<http://inbetweennoise.blogspot.com/2007/03/standard-stoppages.html>.....148
- Resim 123.** Marcel Duchamp, “Stopaj Ağı”, 149x 197 cm., 1914, New York Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D.
<http://www.newvanartgallery.com/vancouver-art-gallery-blog/>.....149
- Resim 124.** Jackson Pollock atölyesinde çalışırken
<http://chrisrrau.wordpress.com/2011/02/21/jackson-pollock-and-marcel-duchamp/>.....150
- Resim 125.** Jackson Pollock, “Numara 1, 1950”, 173x 126 cm., 1948, New York Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D.
http://www.terraingallery.org/Pollock_LS.htm.....151
- Resim 126.** Henri de Toulouse- Lautrec, “Moulins Sokağındaki Konuk Salonunda”, 110x 120cm., 1894, Toulouse- Lautrec Müzesi, Albi, Fransa
<http://www.toutceciestmagnifique.com/2011/07/henri-de-toulouse-lautrec-l-inspection.html>...153
- Resim 127.** Henri de Toulouse- Lautrec, “Divan”, 60x 80 cm. , Arte Assis Chateaubriand Müzesi, Sao Paulo, Brezilya
<http://www.toutceciestmagnifique.com/2011/07/henri-de-toulouse-lautrec-l-inspection.html>...154
- Resim 128.** Alma Mahler bez bebeği, 1919, ressamın çektiği fotoğraf.
<http://dexedrina.blogspot.com/2010/12/oskar-kokoschka-la-muneca-de-alma.html>..... 155
- Resim 129.** Oskar Kokoschka, “Rüzgâr gelini”, 181x 220cm, 1914, Kunst Müzesi, Basel, İsviçre
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_of_the_Wind.....156
- Resim 130.** Oskar Kokoschka, “Rüzgâr gelini”, detay, 181x 220cm, 1914, Kunst Müzesi, Basel, İsviçre
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_of_the_Wind.....156
- Resim 131.** Oskar Kokoschka, “İkili Portre”, 1913, Folkwang Müzesi, Essen, Almanya
http://www.reproductiongallery.com/oil_painting/details/copy_artist/1196997614/masterpiece/Oskar_Kokoschka/museum_quality/Double_Portrait_Kokoschka_and_Alma_Mahler_1912... 157
- Resim 132.** Oskar Kokoschka, “Otoportre”, 83x 62 cm, Sammlung Leopold, Viyana, Avusturya
<http://www.leopoldmuseum.org/en/leopoldcollection/masterpieces/39>..... 158
- Resim 133.** Frida Kahlo’ nun kazadan sonra uzun süre yattığı yatağı, Meksika, Frida Kahlo Müzesi
<http://artsnap.org/issue-7-3-cool-things-you-might-not-know-about-frida-kahlos-fridas>.....159
- Resim 134.** Frida Kahlo “Kadife Elbiseli Otoportre”, 79x 58 cm, 1926, Alejandro Arias Özel Koleksiyonu, Meksika
<http://www.wikipaintings.org/en/frida-kahlo/self-portrait-in-a-velvet-dress-1926>.....160
- Resim 135.** Frida Kahlo, “Frida ve Diego”, 100x 78 cm., 1931, San Fransisco Modern Sanat Müzesi, A.B.D.
<http://filizardal.blogspot.com/2011/02/frida-and-diego-pera-muzesi-istanbul.html>.....161
- Resim 136.** Frida Kahlo, “Düşüncelerimde Diego”, 76x 61cm, Jacques ve Natasha Gelman Koleksiyonu, Meksika
<http://tinderboxnetwork.blogspot.com/2011/04/diego-rivera-and-frida-kahlo-at-irish.html>.....162
- Resim 137.** Frida Kahlo, “Henry Ford Hastanesi” ya da “Uçan Yatak”, 32x 40 cm., Dolores Olmedo Patino Müzesi, Meksika
http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/frida_kahlo/fk200708_03.htm.....163
- Resim 138.** Frida Kahlo, “Yaşasın Hayat”, 59x 50 cm., 1954, Frida Kahlo Müzesi, Meksika,
<http://www.tarihnotlari.com/frida-kahlo/kahlo-viva-la-vida/>.....164

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Altın Oran için Şema Sadettin Çağlarca, Altın Oran. (İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997) s. 86,.....	20
Şekil 2. Altın dikdörtgen kökenli Logaritmik Sarmal Şeması http://shepgibson.blogspot.com/	24
Şekil 3. Bir sosyal paylaşım sitesinde altın dikdörtgen sarmalının kullanımı http://edwardsanchez.me/blog	24
Şekil 4. Altın oran şeması Sadettin Çağlarca, Altın Oran. (İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997) s. 86.....	28
Şekil 5. Açık Kompozisyon Şeması, Hilal Can.....	29
Şekil 6. Açık Kompozisyon Şeması, Hilal Can.....	30
Şekil 7. Kapalı Kompozisyon Şeması, Hilal Can.....	31
Şekil 8. “L” Kompozisyon Şeması, Hilal Can.....	33
Şekil 9. Tezhipte Temel Helezon Hareketleri İlhan Özkeçeci ve Şule Özkeçeci, Türk Sanatında Tezhip. (İ. Özkeçeci, İstanbul, 2007).....	82

Dedem Macit Ataman'ın anısına...

GİRİŞ

Resimsel kurguda dış ve iç gerçeğin incelendiği bu araştırmada, gerçeklik ve kurgu tanımlamalarının yanı sıra, resim sanatı tarihi içinde değişen kurgu anlayışı ve günümüze dek ulaşan sanat ürünlerinin yaratıcılarının o ürünleri ortaya çıkarırken etkilendikleri sebepler araştırılmıştır. Bu sebepler dışsal ve içsel pencere adları altında ikiye ayrılmış ve ayrı ayrı incelenmiştir.

Bu araştırmanın temel problemi, ressamın etkilendikleri dışsal ve içsel dünya kavramlarının yanı sıra bu kavramların iki boyutlu yüzeye aktarılırken ne tür bir kurgu aşamasından geçtiğidir. Bununla bağlantılı olarak, ressamın etkilendikleri, dışsal ve içsel dünya kavramlarının yanı sıra, dış dünyaya aktardıkları durumların, iki boyutlu yüzeye aktarılırken geçtiği kurgu aşamasının ne tür biçimsel bir yanı olduğu ve kurgu aşamasında etkilendikleri olayların neler oldukları da araştırılmıştır.

Bu amaç göz önünde bulundurularak aşağıdaki sorulara cevaplar aranmıştır;

- 1- Kavram olarak ve felsefi olarak gerçeklik nasıl açıklanmıştır?
- 2- “Kurgu” resimsel ifadede neleri karşılamaktadır?
- 3- Ressamın kurgusu, gerçeklikten ne denli etkilenmiştir?
- 4- Kurgu, biçimsel olarak ne tür değişiklikler göstermiştir? Bu biçimlendirmeler, izleyicinin resme bakmasında ne tür etkiler oluşturmaktadır?
- 5- Sanat tarihine bakıldığında, gerçeklik ve kurgu arasında ne tür bir ilişki gözlenmiştir?
- 6- Bu ilişki, Primitif Dönem’ den, İslam Sanatı’ na kadar incelendiğinde ne tür farklılıklarla ya da benzerliklerle karşılaşmıştır?
- 7- Bireyden bağımsız olarak, ressamın yaşadığı veya etkilendiği koşullar yani

dışsal dünyası, yapıtını nasıl etkilemiştir? Bu dışsal gerçeklikler neler olmuştur?

- 8- Ressamın içsel dünyası, nelerle oluşmuş ve yapıtını nasıl etkilemiştir?
- 9- Sanat tarihinde, dışsal ve içsel dünyalarından etkilenen ressamlar, bu olguları yapıtlarda nasıl ifadeleştirmiştir?

Bu araştırmanın önemini, bir sanat yapıtının ortaya çıkma aşamasında, etkilenilen dışsal ve içsel gerçeklerin iki boyutlu düzene aktarılırken nasıl kurgulandığı/ kurgulanmadığıyla ilgili net bir kanıya varılması ve ilgilenenlerin bilgilendirilmesi oluşturmaktadır.

Çalışmada resim sanatının, farklı şeylerle olan etkileşimler sonucunda dış dünyaya aktarılan bir araç olduğu, her ne kadar dışsal dünyadan etkilenilse de, ressamın benliğinden izler taşıdığı, resimlerde görülen imgelerin toplumsal, dini, coğrafi ekonomik, sosyal durumlara göre değişiklikler gösterdiği gibi ressamın öznel yaşamından da izler taşıdığı kabul edilmiştir. Bu durumun nedenleri ve sonuçları örnekler yoluyla çalışmada araştırılmaya çalışılmıştır. Bazı düşünürlerin, bu konudaki görüşlerine de yer verilerek, felsefeyle gerçekliğin ilişkisine değinilmiştir. Ayrıca kurgunun biçimsel özelliklerinden bahsedilirken, resmin sadece biçimsel kurgu olmadığı, bu kurgunun toplumsal sosyal olaylarla, inançlarla, coğrafyayla, sunulmuş görüntülerle ve bireyin kendisiyle olan ilişkilerin bir bütünü olduğu vurgulanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLİK ve KURGU

1. KAVRAM OLARAK GERÇEKLİK

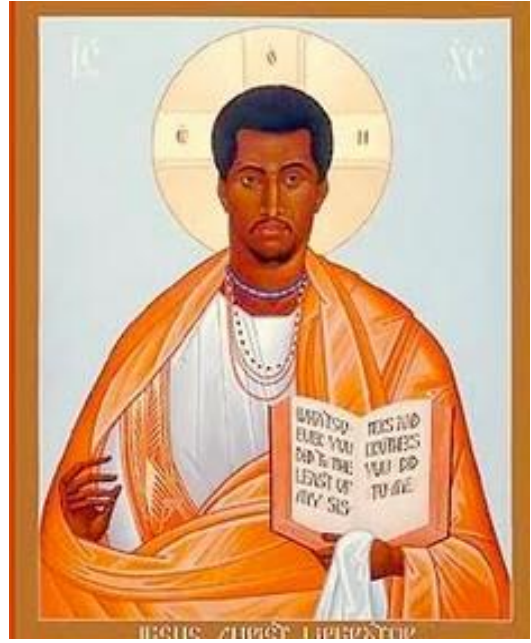
“Gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunmaktadır”¹. Ancak gerçeklik bir kavrayıştır ve algılarla anlam kazanır. Kar yağışını hiç görmemiş bir Afrikalı için kar kavramı yoktur ama Eskimo dilinde, en ufak bir kar tanesi için bile onlarca karşılık vardır. İnsan doğar doğmaz gerçekler dünyasının bir parçası olur, yaşadığı öznel süreç ve özneliğinden bağımsız olarak, yaşamak zorunda olduğu değişik süreçlerle kendi gerçekliğini yaratır, kendi benliği dışındaki gerçekler dünyasını kavrar. Bu kavrayış süresince ise gerçekleri algıları sayesinde yeniden anlamlandırıp tanımlayarak, kendi gerçekliklerini yaratır. Bu gerçeklik insanın yaşantısıyla birlikte sürekli bir değişim halindedir. Kişiler arasında bile farklılık gösterebilen gerçeklik, aynı zamanda farklı toplumlarda, farklı kültürlerde, farklı coğrafyalarda da değişiklik gösterir. Gerçekliğin değişim gösteren sürekliliğinin yanı sıra, gerçek olan değişmez. Bu durumu açıklamak için, herkesin kullandığı bir nesneden yola çıkılabilir. Örneğin masa, bütün coğrafyalarda masadır. Ancak masa birbirinden farklı coğrafyalarda, farklı yaşayış biçimleriyle paralel olarak biçimsel farklılıklar gösterebilir. Yemeklerini genellikle yer sofralarında yiyen Uzakdoğuluların masaları yere daha yakın olabilirken, İskandinav’da masalar, Uzakdoğu masalarına göre yerden daha yüksektir. Bu durum İskandinav coğrafyasında yaşayan kişilerin uzun boylu oluşları, Uzakdoğu coğrafyasında yaşayanların ise daha kısa boylu oluşlarıyla açıklanabilir. Çünkü masanın yere yakın ya da uzak oluşu bu coğrafya insanların boylarıyla doğru orantılıdır. Bir başka örnek verecek olursak; Dünyanın her yerinde Hristiyanlık dininin peygamberi, İsa’dır. Bu herkesin kabul ettiği somut ve nesnel bir gerçektir. Ancak İsa’nın gerçekliği farklı coğrafyalarda farklılıklar göstermiştir. Örneğin, beyaz nüfusun yoğun olduğu Avrupa’da, İsa resimleri beyaz tenli resmedilirken, Uzakdoğu’da çekik gözlü (Resim 1), Afrika’da ise siyah tenli resmedilmiştir (Resim 2).

¹ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü** (15. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002), s. 125

Çinli İsa tasvirinde, arka planda Çin resimlerinin vazgeçilmezi, Çin ağaçları görülür. İsa'nın çevresindeki insan figürlerinin geleneksel Çin kıyafetleriyle betimlenmesi sebebiyle, bu çevresel farklılığın izlenimleri keskinleşir. Üstelik İsa'nın da diğer Çinliler gibi, biraz çekik gözlere sahip oluşu, O'nu da sanki bu coğrafyaya ait kılar. Hâlbuki İsa Peygamber'in, bütün resme hâkim olan bu coğrafyada yaşadığıyla ilgili bir bilgi yoktur. Ya da uzun bir süre ırkçı yaklaşımlarla sarsılan dünyada İsa'nın zenci olduğu görüşü tartışılmamıştır bile.



Resim 1. Çinli İsa tasviri, 1879, Pekin



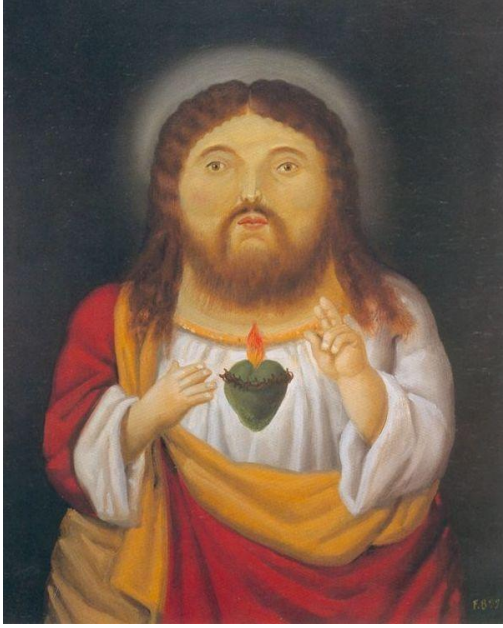
Resim 2. Afrikalı İsa tasviri

Bu tür farklı algısal gerçeklikler, sanatçıların içsel dünyası ve üslup farklılığında da gözlenir. Botero'nun koyu içinde açık tonda resmettiği İsa tombul ve hatta Mona Lisa'yı anımsatacak gibi de kadınsıyken (Resim 3), uzun yıllar Haiti'de yaşamış Gauguin' in dikey kompozisyonla biçimlenmiş İsa'sı olabildiğinde zayıftır ve yalnızlığın temsili sarı renkle betimlenmiştir (Resim 4). Bu yalnızlığı Gauguin'in Haiti'de uzun yıllar yaşadığı yalnız yaşamıyla bağdaştırmak mümkündür.

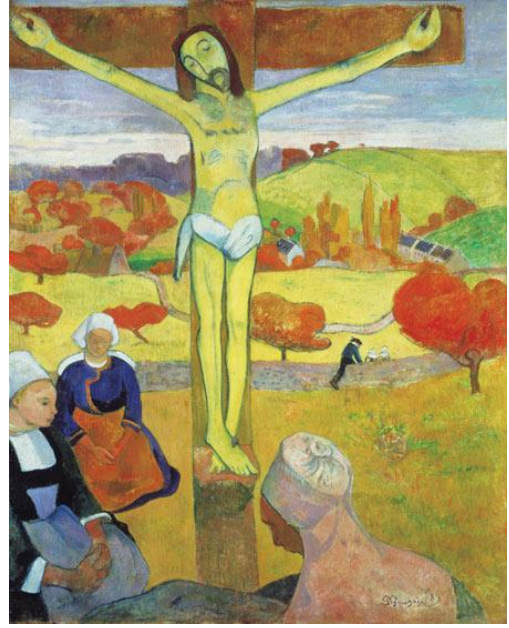
“İnsan yaşadığı gerçeklikten bağımsız olarak düşünülemeyeceğine göre, sanatsal üretimi de bu gerçeklikten bağımsız olmayacaktır.”² Gerçeklik algılara göre değişiklik

² Banu Çolak, “Resimde Düş ve Gerçek Kurgusu” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2005) s.5

gösterir. Bu algılar belirlenmiş, kesinleşmiş bilimsel gerçekliklerle edinilenler dışında, kişisel gerçekliklerin edinilmesini sağlar. Algılar, inanışlara, coğrafyalara, bölgelere göre farklılık gösterebileceği gibi, öznel yaşamların sebep olduğu değişik yaşantılara göre de şekillenecektir; ineğin kutsal olduğuna inanan bir Hintliyle, vejetaryen bir kişinin, inek gördüklerinde algıladıkları gerçekliklerin farklı oluşu gibi.



Resim 3. F. Botero, "İsa'nın Kalbi", 1989, Musee de Antioquia, Kolombiya



Resim 4. P. Gauguin, "Sarı İsa", 1889 Albright- Knox Sanat Müzesi Koleksiyonu

"Sanatta gerçeklik kavramı öznel yaklaşımın sonucu olarak esnek ve belirsizdir."³ Gerçeklik, kişiden kişiye farklılıklar göstereceğinden, ressamın gerçekliği de dolayısıyla birbirinden farklı olacaktır. Çünkü sanatçının yaşam süreci bu gerçekliğini etkileyecektir. Fisher'e göre; "Bu gerçekliği az çok sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. Yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır."⁴

³ Çolak, B., a.g.e., s.5

⁴ Ernst Fisher, **Sanatın Gerekliği**, Çeviren; Cevat Çapan, (Ankara: Verso Yayıncılık, 1993), s.102

2. FELSEFİ GERÇEKLİK

Felsefe tarihinde, gerçeklik ve bu kavramla bağlantılı, hakikat, doğruluk gibi kavramlar yüzyıllar boyu düşünürlerin uğraştığı bir konu olmuştur. Gerçekliğin farklı tanımları arasında ulaşılan sonuç bizi iki farklı ana noktaya götürür. Birincisi; Düşünceden, bilinçten bağımsız olan bir gerçeğin gerçekliği, ikincisi ise; algılarımızla düşüncede/düşünceyle var olan, yaşantı ve deneyimlerle değişen gerçeklik. Buna bağlı olarak sanatın doğaya öykünme mi, yoksa yaratma mı, olduğu konuları farklı düşünürler tarafından yüzyıllar boyunca irdelenmiştir ve halen irdelenmeye devam edilmektedir.

Batı felsefe tarihine bakılacak olunursa, bu kavramın sorgulanmasına M.Ö. 4. yüzyıl'da yaşamış, Platon' la ya da bilinen diğer adıyla Eflatun' la başladığı görülecektir. Platon gerçeklik kavramını en bilindik söylencesi olan “Mağara Benzetmesi” yle sorgulamış ve katmanlı bir öğreti geliştirmiştir. Platon burada, insani bilgiyle ilgili görüşünü ve bunların bir bütün olarak gerçeklikle ilişkisini sembolik bir biçimde anlatır;

“Güneş ışığının mağaraya sızmasını engelleyecek uzunlukta bir geçitle dış dünyaya bağlanan büyük bir mağara düşünün. Sadece kollarından ve bacaklarından değil, başlarını çevirip birbirlerini, hatta kendilerini bile göremeyecek biçimde boyunlarından da bağlanmış bir dizi mahkûm, arkaları mağaranın girişine dönük olarak karşılarındaki duvara bakıyor olsunlar. Bütün görebildikleri karşılarındaki duvardır ve bütün yaşamları boyunca bu durumda olsunlar, hiçbir şey bilmesinler.

Mağarada, arkalarında parlak bir ateş yanıyor olsun. Ateşle kendileri arasında bir adam boyu bir duvar bulunsun ve bunu da bilmesinler. Bu duvarın öteki yanında başlarının üzerinde bir şeyler taşıyarak durmadan öteye beriye giden insanlar olsun. Bu nesnelerin gölgeleri, ateş sayesinde mahkûmların baktıkları duvara düşer ve onları taşıyan insanların sesleri bu duvardan yansarak mahkûmların kulaklarına gelir. Şimdi, diyor Platon, mahkûmların bütün algılayabildiği ya da yaşantıladığı varlıklar, bu gölgeler ve yankılardır. Hal böyleyken, var olan bütün gerçekliğin bu gölgelerden ve yankılardan oluştuğunu varsayacaklardır; bütün konuşmaları, bu "gerçeklik" ve onunla ilgili deneyimleri üzerine olacaktır.

Eğer mahkûmlardan biri zincirlerinden kurtulabilirse, yarı karanlık bu tuzakta geçirdikleri ömür yüzünden her yanı öylesine tutulmuş olacaktır ki acemi hareketlerle kafasını çevirirken bile acı duyacak, ateş gözlerini kamaştıracaktır. Kafası allak bullak olacak ve yine gölgelerin bulunduğu duvara, anladığı tek gerçekliğe dönecektir. Sürünerek mağaradan tamamen ayrılp aydınlık gün ışığına çıkarsa, sersemleyecek ve kör olacaktır; bir şeyler görebilmesi ya da anlayabilmesi uzun zaman alacaktır. Ama sonra, yukarıdaki dünyada yaşamaya bir kere alıştığında, mağaraya dönecek olursa, yine, bu kez karanlık yüzünden geçici olarak kör olacaktır. Yaşadıklarıyla ilgili diğer mahkûmlara anlattığı her şey, dillerinde yalnızca gölgeler ve yankılar bulunan bu insanlara anlaşılmaz gelecektir.”⁵

Bu benzetmeyi anlamanın yolu, insanları, bedenlerine hapsedilmiş, birbirlerinin, hatta kendilerinin bile gerçek benliklerini fark edemeyen varlıklar olarak görmelerinden geçmektedir. Çünkü Platon’ a göre görünen şeyler birer yansımadır sadece. Bu durumda birbirlerine baktıklarında ya da mağara duvarında doğrudan gördükleri, gerçeklik değil, algıladıkları şeylerdir. Mağara benzetmesiyle, bu dünyaya ithaf edilen görüntülerin (gölge/yansıma) gerçek bilgisine ulaşmaksa uzun süren karanlıktan sonra parlak ışığa (güneş/ gerçek, üstün idea) çıkmak kadar acı verici bir durum olacaktır.

Yaşanan dünyada görülen görüntüler, yanıltıcı birer yansımadan başka bir şey değildir. Bunlar gerçeklerin olduğu idealar dünyasının birer yansımasıdır sadece. Platon bu benzetmeyle bireyi, öz yaşam deneyimleriyle bütün “gerçek” bildiklerinin gerçek olmadığına ve gerçek olanın bilgisine bu görünen dünya üzerinden ulaşamayacağına ikna etmeye çalışır.

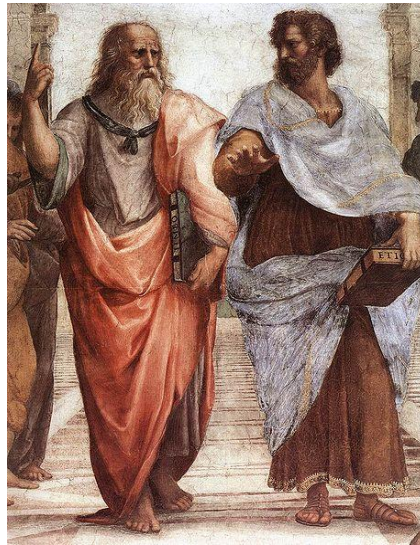
Bu nedenledir ki, resim, heykel ve benzeri her türlü sanatsal üretim, yansımanın da yansıması olacak ve Platon için sanatla uğraşmak da oldukça önemsiz bir eylem haline gelecektir. Platon’a göre sanatçı nesnenin görünüşünden başka bir şeyi yansıtamaz. Bu görünüş ise aldatıcı görüntüden daha aldatıcı olacak ve taklitten başka bir şey olmayacaktır. Bu durumda sanatçı taklitçi olacaktır. Ancak masa yapan bir marangoz daha kıymetlidir. Çünkü o, idealar dünyasında olan ve görünen dünyada henüz ortada olmayan bir ürünü yapar.

⁵ Bryan Magee, **Felsefenin Öyküsü**. Çeviren: Bahadır Sina Şener (Ankara: Dost Kitabevi, 2000), s.31

Raffaello, yıllar sonra yapacağı Atina Okulu resminde işte bu yüzden, Platon'u tek parmağıyla gökyüzünü gösterirken resimlemiştir (Resim 5, 6). Güneş benzetmesiyle sembolize edilen, gerçeklik, yani gerçek yaratı yalnızca Tanrı'nın yarattığı gerçek dünyadır. Sanat taklidin de taklididir, yani sanatçı taklitçidir; Dolayısıyla tek sanatçı dünyaya şekil veren Tanrı'dır. Platon'un işaret ettiği gökyüzü, Tanrı'nın olduğu yerdir.



Resim 5. Raffaello Sanzio da Urbino, "Atina Okulu", 500x770 cm, Fresko, Vatikan İtalya



Resim 6. Raffaello Sanzio da Urbino, "Atina Okulu", detay

Hemen yanında resmedilen figür ise Platon'un öğrencisi Aristoteles'tir. Aristo bu resimde açılmış elini dünyaya doğru uzatır. Çünkü Aristo görüntülerin bu dünyadaki biçim almış hallerine ve bu hallerin resmedilmesine daha olumlu yaklaşır. O, gerçeği görünen bu dünyada aradığından, bu dünyayı işaret eder.

Aristo, Platon gibi duyular dünyasını küçümsemez. Hatta bu durumun aksine incelemek istediği asıl bu- görünen- dünyadır. Platon' un başka bir dünyada –idealar dünyasında- aradığı kavramları, O, yeryüzünde arar. Yunancada taklit/öykünme anlamına gelen Mimesis, doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsili olarak ileri sürülür. Aristo'ya göre, sanatçı, varlıkların veya olayların özündeki fikri taklit eder. Mimesis,

“sanatçının gördüğü şeyi büyük bir dikkatle canlandırması, imgenin sağladığı bütünüyle edilgen zevk de izleyicinin gerçeklikten uzaklaşıp düşsel bir dünya içine dalması değildir. Tam tersine, öykünme, burada, ayrıntıyla ilgili, rastlantısal olan her şeyi dışlayıp modelin özünü korur; bu anlamda da bir tanıma, bilgilenme edimidir. İzleyicinin kendi hesabına aldığı zevk de sonuçta, bilgi edinmenin sağladığı zevktir: bir modelin sanatçı tarafından canlandırılması, varlığın, ayrıntı olan herşeyin bir yana bırakılıp, özünü oluşturan belirli şeyleri koruyarak yapılmış bir tanımlaması gibi düşünülebilir. Yapıtta, modelin özünün canlandırılmış biçimini gören izleyici, modele geri döndüğünde onu kolaylıkla tanıyabilir. Sanat böylece, gerçeklikten kaçmayı değil, onu daha iyi anlamayı sağlar.(...) Bu olgunun pratik deneyimde bir örneğini şurada görürüz: şeylerin gerçeklikte bakılması bize en zor gelen görünüşlerinin, örneğin bir hayvanın son derece çirkin biçimlerinin ya da kadvraların en özenli biçimde yapılmış imgelerine bakmaktan zevk alırız.(...) Gerçekten insan, imgelere bakmaktan zevk alıyorsa, bu onun bakarken bilmeyi öğrenmesinden ve “bu şey, odur” dediğinde, kendini o şeyin ne olduğunu artık biliyor kabul etmesinden kaynaklanır. Çünkü o şeyi daha önce görmemiş olsa, onun canlandırılmış biçimi ona zevk vermez ve söz konusu zevk, ortaya konan bitmiş işte kullanılan renkten ya da benzeri bir başka nedenden kaynaklanmış olur.”⁶

Gerçeklik konusunda farklı yaklaşımlara dönülecek olunursa, Platon ve Aristoteles'ten yüzyıllar sonra yaşamış Hegel'e bakmak yerinde olacaktır. Hegel,

⁶ Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**. Çeviren: Aykut Derman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003) s. 49

Platon ve Aristo'nun aksine, gerçekliğin doğada ya da idealar dünyasında aranamayacağını, çünkü onun ancak doğadan veya idealar dünyasından bağımsız olan, özde olduğunu savunur.

Sanat eseri, duysal bir şeyin kopyası veya taklidi değildir. Tersine o doğal olarak var olan duysal bir şeyden daha hakiki, daha sahicidir. Çünkü onun varoluşu herhangi bir duyu nesnesinin sonlu, dışsal varoluşu değildir. Elinde şekillendiği kişinin öz-duyusunu taşır.

“Gerçeklik (...) varlığın somutluğudur. Hegel’e göre, ‘öz ile var oluşun birliğidir’. Bu tanım, ‘gerçeklik’ ile ‘fiili var oluş’ arasında bir ayırım koyuyor. ‘Fiili var oluş’, zorunlu ve zorunsuz, kalıcı ve geçici, temel ve temel olmayan bütün yanların, niteliklerin, özelliklerin birliğidir. Gerçeklik ise, bundan farklı olarak, yalnızca özle birleşen özelliklerin, zorunlu, kalıcı ve temel yanların, süreçlerin birliğini tanımlayan bir kavramdır. Bu iki kavramı içeren ‘olasılık ve gerçeklik’ kategorisi ise, birinden diğerine geçişi de kapsamak üzere, esas olarak, olasılıktan gerçekliğe geçişi, birbirlerini içerişlerini ve birbirlerine dönüşmelerini anlatıyor.”⁷

Gerçeklik ve fiili var oluş arasındaki ayırım, bir sanatçının ellerinde doğa ve ideal olanın karşıtlığında yeni anlamlar kazanır. Böylece sanat eseri için önemli olan, “resmin içeriği değil, onun üretiliş tarzı ve eriştiği yetkinliktir. Sanat böylece, kendisi için yalnızca bir malzeme kaynağı oluşturan, buna karşılık öykünülmesi gereken bir usta olmayan doğa karşısında tam bir özerklikle donanmış olur.”⁸ Böylece ressam, dışsal gerçeklikten feragat eder denilebilir. Çünkü gerçeklik, kavranarak var olur. Bu da içsel bir gerçekliği barındırır.

Bu durum, Hegel’in verdiği bir örnekle pekiştirilecek olunursa;

“Örneğin, insan figürü konusunda sanatçı, küçük çatlakları yeniden boyadıktan sonra, işi, vernik ve boyanın çatlamasıyla oluşan ve daha sonra tablonun eski bölümlerine doğru uzanan ağların aynısını yapmaya kadar vardırıran eski tablo restoratörleri gibi davranmaz; tersine, portre resmi yapılırken, cilt üzerindeki küçük damarlar, dahası, kızılık lekeleri, sivilceler, suçüçeği izleri ve doğuştan gelen daha

⁷ Aydın Çubukçu, **Mantık ve Diyalektik**. (3.baskı. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1993) s. 173

⁸ Lenoir, B., **a.g.e.**, s. 66

başka lekeler bir yana bırakılır. (...) Aynı biçimde, kaslar ve toplardamarlar belli edilir elbette ama bunlar açık seçik ve doğal halde sahip oldukları tüm ayrıntılarla gösterilmemelidir. Çünkü bütün bunlarda hiçbir tinsellik yoktur ya da yok denilebilir ve tinselliğin ifadesi insan figüründe esastır.”⁹

Bütün bu gerçeklik tanımları farklı ya da birbirinin benzeri kurgularla çeşitli kompozisyon özellikleri göstererek, sanatçılar tarafından kendini ifade etme araçlarından biri olan resim sanatının sorduğu ve yanıtlar aradığı bir konu olmuştur.

3. KURGU

Kompoze etmekten türeyen kompozisyonun, kurgunun resimsel dildeki karşılığı olduğu söylenebilir. Kompoze etmek; “Öğelerini birleştirmek, bütünleştirmek, yeniden oluşturmaktır.”¹⁰ Çizgi, renk, biçim, oran-orantı gibi resimsel öğelerin bir araya geldiği alanın kendisi olan kompozisyon, resmin elemanlarının düzenlenerek, birlikteliklerinin bir denge içinde kurgulanarak sunulmasıdır.

Kurgu, kendisine yaşamsal bir alan kurmaya çalışan ilk insanla başlayan bir süreçtir. Bir düzen oluşturmaya çalışan insan, önceleri mağaralarda bir yaşamsal alan kurmaya başladı. Bölgelere, coğrafyalara, inançlara göre bu yaşamsal kurgu değişmeye başladı. Daha sonra evlerde, saraylarda yaşamaya başladı. Daha sonra ise sokağa çıktı çevresini gözlemledi, gözlemledikleriyle yeni kurgular yarattı. Kitle iletişim araçlarının hayatına girmesiyle, kurduklarını bozup, yeniden ve yeniden kurdu.

İnsanın kurmaya çalıştığı bu düzen, sadece yaşadığı fiziksel çevrede olan bir kurmak eylemi değildi. Aynı zamanda kendini gerçekleştirmiş bir birey olarak kabul görmesi için, çevresiyle ve toplumla da ilişkiler kurması gerekti.

Bu süreçte, etrafında kurduğu çevreyle beraber, kendini ifade yöntemleri de kurdu, yeni araçlar buldu, değiştirdi, yeniden kurdu. İnsan birey olmanın farkına vardığında, kendini ifade etme yollarından birisi olan resmi kullandığından kendini çizgi, renk ve yeni yeni araçlarla ifade etmeye çalıştı ve bunların bütününden bir kurgu ortaya çıkardı.

⁹ Lenoir, B., a.g.e., s., 70

¹⁰ Türk Dil Kurumu, **Büyük Türkçe Sözlük** (Ankara: 1988) s. 158

Çevresiyle kurduğu ilişkiler sırasında, dış dünyasında yani kendinden bağımsız olarak yaşamak zorunda kaldığı gerçekliği yansıtmak için, sanatsal anlatım dillerinden biri olan resmi kullandı. Bu aktarma esnasında farklı malzemeler kullanarak kurguladığı yeni yüzeylerle hesaplaşmaya başladı. Bu bilinçli hesaplaşmalar sonucunda, günümüze kadar ulaşan farklı resimsel öğeler, araçlar, ifadeler ve düzenlemeler keşfetti.

Resimsel anlatımın, kurgu ile olan ilişkisiyle sanat tarihinde oldukça sık karşılaşılır. Mağara döneminden günümüze kadar kullanılan resimsel dil araçlarının en önemli ögesi kurgudur. Kurgunun, “resmin yaratılma sürecinin bütün aşamalarında, öze uygun biçim arayan sanatçının, yapıtın genel biçimini oluşturan alt biçimleri, işlevsel anlamı duyumsatacak ve bütüne destek olacak şekilde düzenlemesi(...)”¹¹ yoluyla yapıldığı ve çizgi, doku, renk, nokta gibi enstrümanların bir bütünlük içinde birbirine yabancılaşmadan kullanılarak oluşturulduğu söylenebilir.

Sanat tarihine bakıldığında: her sanatçının, resmini oluşturma sürecinde anlatmak istediği konuya en uygun tasarımı bulmaya çalıştığı, düşüncelerini biçimlendirirken anlamı en çarpıcı şekilde ortaya koyacak düzenlemeler aradığı görülür. Gerek geleneksel, gerek modern resim, birbirinden farklı kurguları kendi amaç ve olanakları doğrultusunda kullanmıştır.

Genel bir çerçeve içinde, resmin sanat tarihindeki kurgusal değişimsel sürecine bakmak gerekirse; Gotik dönemde, resimlerde kutsal kişilerle birlikte resmedilmek isteyen krallar ve din adamları, ekonomik gücü temsil eden altın varaklarla kompoze edilmiştir. Halka bu yolla ulaşmayı amaçlayan iktidar, resmi bir araç olarak kullanırken, Rönesans’la birlikte resim bir amaca dönüşmüş ve Gotik dönemde, Ortaçağ’ın manevi dünyaya ait olan kompozisyonları, bu dönemde İsa ve Meryem’li dini konulardan sıyrılıp, bu dünyaya ait görüntü kompozisyonlarına dönüşmüştür. Bu görüntülerde Yunan sanatında karşılaşılan, antikiteye ve idealist görüntülere bir dönüş gözlemlenir. Bu idealizm ise Maniyerizm’in deforme edilmiş figürleriyle bireysel yorumlamalara dönüşüp, sanatsal niteliğin araştırıldığı yeni bir boyut kazanmıştır. Gökyüzündeki ışık patlamaları düşsel, tanrısal bir kurguyu ifade ederken, Barok

¹¹ İhsan Akşehirli, “Resimde Anlam Yaratma ve Kurgu İlişkisi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1991) s. 1

dönem ile birlikte artık sıradan, günlük olayların resmedildiği görüntülerin doğması ile değişime uğramıştır. Bu dönemin en önemli özelliği ışık ise, kurguda ilahi bir güç, tanrısal bir öge olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu tanrısal öge, Rönesans'taki gibi figürler üzerinden değil, kaynağının nerede olduğu belli olmayan, mekânlarda resmedilmiştir. Böylece Tanrısal kurgunun ifadesi değişmiştir.

Barok Dönemden sonra oluşan, Aristokrat beğenilere göre şekillenen Rokoko sanatında görülen şatafat ve süse karşı doğan Klasisizm ise, tekrar Antik Yunan ve Roma dönemine dönüşü sağlar. Bu durumla birlikte gelen sadelik, Rokoko'nun doğallıktan uzak kurgularına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştı. Bu dönemin sanatçıları, Antik dönemle, kendi çağlarının gerçeğini bir arada kompoze etmeye çalışmışlardır. Kurgularında, Antik ölçülerden uzaklaşan sanatçılar, bireysel bir dışavurumun önemli adımlarını Romantik dönemde atmıştır. Klasik dönemin yaşanmışlıkları resmetmesine karşın, Romantik dönem yaşanmayan, düşsel kurguların, dışavurumuydu. Düş ve gerçeğin bütünleştiği bu mekânsal kurgular, sonraki dönemlerde kullanılacak içsel kurguların da öncüsü olmuştur.

Realizm ile birlikte bu düşsel kurgular, yerini düşsel olandan uzak, gerçek dünyaya yerini bırakır. Yaşanan ekonomik ve siyasal olaylarıyla değişen dünya, yeni dünya görüşlerini ortaya çıkarmış ve bu durum, resimlerde gerçeği yansıtan kurgulara dönüşmüştür.

Modern zamanlara gelindiğinde karşılaşılan Empresyonizm'de, sanatçılar sokağa çıkmış ve günlük olayları resimlemişlerdir. Empresyonistler, Realizmle önem kazanan konudan öte, renk miktarlarıyla ilgilenmişlerdir. Işığın gün içinde değişimleri gözlemlenmiş ve kurgusal düzenlemede rengin bu süreç içinde değişimi önem kazanmıştır. Renge verilen bu önem Fovizm'i doğurmuş ve renk kurguları sahnelenen olaydan daha önemli bir hale gelmiştir.

İçsel dünyanın dışavurumuyla ilgilenen Ekspresyonizm'le birlikte ise ifadesel kurgular başlamıştır. Bu dönemde dışsal gerçekliklerdense, sanatçının içsel gerçeklikleri önem kazanmıştır. Kübizm'le birlikte Rönesans'tan beri süregelen kompozisyon kurgusu boyut değiştirmiş ve biçimde geometrik parçalanmalar yer

almıştır. Ekspresyonizmde duyguların karşılığı olarak kullanılan renkler aklın ön plana çıktığı bu dönemde, yalın ve etkili bir şekilde kullanılmıştır.

Kübizm'in etkileriyle ortaya çıkan Dadaizm'de rastlantısal kurgular ön plana çıkmıştır. Hazır nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşan bu kurgular, farklı yerlerden koparılıp, tekrar bir araya getirilmiş kolajlar gibidir. Bu dönemde oluşturulmuş kurgular, resmin düşünsel boyutuna önemli katkılar sağlamıştır. Dışsal gerçekliklerle, içsel gerçeklikler oluşturma çabalarının sonucu olan bu birleştirmeler, Sürrealizm'i doğurmuştur. Sürrealizm, insanın görmediği, bilmediği formlar yaratmıştır. Bu bilinmeyen formlar, bilincin uykuyla uyanıklık arasında gördüğü biçimlerin, düşsel kurguların ürünüdür. Rüyanın gerçekle olan ilişkisi, işte bu uykuyla uyanıklık arasında görünenin, başka bir deyişle, içsel olanla dışsal olanın bir arada kompoze edilişi olmuştur.

Bu düşsel kurguların yarattığı farklı biçimler, biçimsizliğe doğru gitmiş ve soyut dışavurumu yaratmıştır. Bu dönemde bilinçaltının, figürler ve biçimler olmadan dışavurumu söz konusu olmuştur. Resim, sadece kendisinin resmidir artık. Ardından gelen Pop Art ise, kitle iletişim araçlarıyla ortaya çıkan ve çoğaltılarak imajlara dönüştürülen görüntülerin, toplanarak yeni bir görüntü olarak kurgulanmasıyla oluşturulmuş eserleri içerir. Bu kullanılan imajlar, sanat tarihine yeni bir boyut kazandırmıştır. Böylelikle kavramsal sanatın öncüsü olmuştur. Çünkü artık kitle iletişim araçlarıyla sunulan imajlar, algılarda yer eden görüntülerin yerini almıştır. Böylece sanat bu görüntülere yüklenen anlamlarla, manifestolarla, biçimin yerini felsefi bir gerçekliğe bırakmıştır.

Ancak hangi dönemde olursa olsun, resimsel ifade ve kurgu aslında doğada bile var olmayan -nokta, çizgi gibi- resimsel araçlarla kendi kendine var olamaz. Onu kurgulayan kişinin ellerinde şekillenir ve bu kişinin öznel yaşantısının etkileriyle yüzeyde hayat bulur. Bu öznel yaşantıların kurguya etkileri, bazen şiddeti anımsatan kırmızı bir renkle ya da karmaşayı hissettiren birbiri içine geçmiş çizgilerle kurgulayanın hayatından etkilenmeler taşıdığını belli eder.

Kurgu “gerçeği sahneleme özgürlüğüdür; ama bu özgürlüğe sahip çıkmak ister istemez belli bir bakış açısını şart koşar ilk önce; çünkü gördüğümüz şey ile bir

yanda öznel yaşantı içeriği, öbür tarafta dünya görüşüne koşut olarak görmeye koşullandığımız şey arasında bir işbirliği vardır daima.”¹²

Sahnelediği gerçekliği, öznel yaşantısının etkisiyle kurgulayan ressamlardan biri Francisco de Goya, bir saray ressamıydı. Ancak esasen, düşünceleri sarayın güttüğü politikanın tam tersi yöndeydi ve üstelik aristokrasiye karşı olumsuz bir tavır içindeydi. Ancak saray ressamlığını, yaşamını idame ettirebilmek için sürdürmek zorundaydı. İşinin getirdiği gereklilikle kraliyet ailesinin resimlerini yapmak zorunda olan Goya’nın, aristokrasiye ve krala olan tavrını, yaptığı bu resimlerle, çok da belli etmeden hicivli bir yolla betimlemesi, kuşkusuz o dönemki saray soyluları tarafından fark edilmemişti. Elbette yaptığı kraliyet resimlerinde, gerçekte krala karşı olan tavrını açık seçik belli edemezdi, çünkü bu tür bir itaatsizliğin sonucu ölüm olabilirdi. Ancak bu hicivli anlatımı dolaylı yollardan yapabiliyordu. Ressamın resimsel anlatım yoluyla yaptığı bu kodlamalar, ileride Goya ve izleyicileri arasında neredeyse bir iletişime dönüşecek ve ressamın “IV. Charles ve Ailesi” tablosu, sanki saraya sinsice sokulmuş bir anıt gibi saray duvarlarında asılı bir resimken, aristokrasi karşıtlığının önemli sembollerinden biri haline gelecektir (Resim 7- 11).

Goya’nın bu tablosu, “kişilerin idealize edilmeden neredeyse mizahi bir tutumla tanımlanışı nedeniyle Goya’nın en yetkin yapıtları arasında sayılmaktadır. Sanatındaki gerçekçi ve mizahi eğilimler yapıtta dengeli biçimde yer almıştır.”¹³ Bir yandan sarayla olan bağlantısı, bir yandan aydınlanma düşüncesine beslediği istek, Goya’yı gerçekliği yansıtmaya yolunda ironik bir anlatıma götürmüştür. Saraya karşı olan gerçek tutumunu, dolaylı yolla aktaran Goya, dikkatli bakıldığında aslında Kraliyet ailesiyle dalga geçer gibidir.

¹² Mehmet Ergüven, **Kurgu ve Gerçek** (İstanbul: Gendaş Kültür, 2003), s. 12

¹³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, **2. Cilt** (2. Baskı. İstanbul: Yem Yayın, 2008) , s. 152



Resim 7. Francisco de Goya, “ IV. Charles ve Ailesi”, 280x 336 cm., 1800, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

Büyük ihtimalle kraliyet ailesi resmi ilk gördüğünde çok beğenmiştir. Çünkü kıyafetlerindeki asalet, parlaklık, renkli madalyalar yani dışarıdan görünen her şey yerli yerinde ve tam bir kraliyet ailesine yakışır biçimde ihtişamlı görünmektedir. Ancak portrelere yakından bakıldığında -ki ressam büyük ihtimalle portrelerin, kişiliklerdeki gerçekliği gösteren ve bu yüzden dışarıda görünen bütün bu kıyafetlerden daha önemli bir şey olduğunu düşünüyordu- bu portrelerdeki ironiyi anlamak güç olmayacaktır. Portreler ne güzel ne de çirkindir Ancak iç gerçekliklerindeki çirkinlikleri gösterecek kadar gerçektir. Portrelerde betimlenen bu kişilikleri öylesine tasvir edilmiştir ki, bu ifadelerde neredeyse bir karikatür havası sezilenir.



Resim 8. Francisco de Goya, “ IV. Charles ve Ailesi”, detay.

Resmin merkezinde resimlenen Kraliçe Maria Luisa, o dönemde herkesin bildiği gibi, aslında Kral Charles'ı yöneten, ona akıl veren karakteriyle bilinirdi. Ressam bu yüzden resmin merkezinde Kraliçe'ye yer vermiştir (Resim 8). Çünkü krallık neredeyse tamamen Kraliçe Maria'nın egemenliği altındaydı.

Genel olarak, resmedilen çocukların yüzünderse bir ironiye rastlanmaz. Kraliçe'nin çocuklarının Kral'dan değil, Kraliçe'nin kuzeninden olduğu gerçeğinden haberdar olan Goya, belki de bu yüzden çocuğu annesine, babasına ya da izleyiciye değil, uzaklarda bir yerlere bakıyor gibi resmetmiştir.



Resim 9. Francisco de Goya, “ IV. Charles ve Ailesi”, detay.

Kendisini, bir köşede tuvalinde çalışırken resmeden Goya'nın arka planda, karanlıkta kalan yüzü ise sanki izleyiciye bir mesaj vermek ister gibidir (Resim 9). Kendisini güvende olduğunu gösterir gibi resimlemiş ve sanki kendi ifadesinde “ ben buradayım ve her şeyi gördüm” demek ister gibidir.

Aslında izleyicinin şuan durduğu yerden yapılan bu resimde, Goya, sanki resmi ailenin karşısına geçip değil de, bir aynadan bakarak resmediyormuş gibi kompoze etmiştir. Bu da ressamın aynadaki yansımasından anlaşılmaktadır. Goya' nın bu duruşu izleyiciye farklı bir mesaj daha vererek, resme bakan izleyicileri de aynı odaya koymuş ve buna tanıklık etmesini istemiş gibidir. Sanki bu aileyi, onları arkasından, onların izleyiciyi görmediğini sandığı bir yerden izlememizi istemiştir.

Yeni bir kurgusal düzenlemeyle karşılaşılan bu resimde, aile kendi yansılarını görecek, aslında içsel ifadelerinin yansıması olan bu kompozisyona bir aynadan bakıyormuş gibi olacaktı.



Resim 10. Francisco de Goya, “ IV. Charles ve Ailesi”, detay.



Resim 11. Francisco de Goya, “ IV. Charles ve Ailesi”, detay.

Sonuç itibariyle bu resim, kraliyet ailesinin kazandığı bir zafer ile ya da Kral'ın kahramanlıklarıyla ilgili bir resim değildir; Kral Charles'ın, ailesinin varlıklılığını ve asaletinin göstermek istediği ve neredeyse gösteriş uğruna yaptırılan bir resimdir. İşte bu nedenle, Goya, eline geçen bu ‘gerçeği sahneleme özgürlüğünü’ içsel ifadeler ve gizli dışavurumlarla kurgulayarak ironik bir biçimde aktarmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

BİÇİMSEL AÇIDAN KURGU

1. ALTIN ORAN

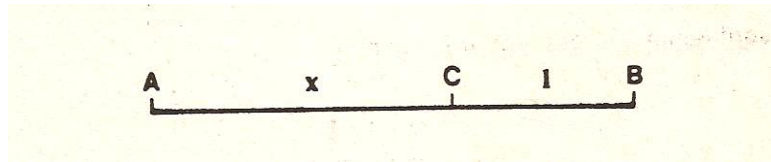
Yaşamda her şey uyumlu ve dengelidir. Bu dengeyi tutturabilmek için doğada var olan yapılar kullanılır. Mısır'daki piramitlerden günümüze ulaşan altın oran, insanoğlunun doğada gözlemlediği kusursuzluktaki matematiği keşfetmeye yöneltmesiyle ortaya çıkmıştır. Bütün bu matematiksel işlemlerin sonucunda ulaşılan 1.618 sayısı oran olarak birçok sanatçı tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bu oranın kullanıldığı sanat eserleri, dönemlerinin en ünlü sanat eserleri olmuştur. İnsanın algısal uyumuna da hizmet etmesi açısından, Mısırlılarla başlayıp sonrasında da kullanılmaya devam edilen altın oran resimsel anlatımın önemli bir ögesi olmuştur.

Yunan heykelleri, vazoları ve mimarisinde de kullanılan altın oran, Rönesans'tan Modern Sanat'a kadar geçen tarihi süreç içinde karşılaşılan ideal güzellik uyumunu belirler.

Bilinen en eski altın oranla ilgili matematiksel bilgi M.Ö. 3. yüzyılında Euklid'in Stoikhia adlı yapıtında geçmiş ve Eski Mısırlılar tarafından kullanılmıştır. Altının madenler arasında en kusursuz oluşu ise bu oranın kusursuzluğuyla bütünleştirilerek bu adı almıştır.

“Yüzyıllar boyunca sanatta uyum ve oranlandırma (proporsiyon) açısından en yetkin boyutları verdiği varsayılan düzen bağıntısı¹⁴” altın oranın elde edilmesi için çok sayıda yaklaşım ve yöntem bulunmaktadır. En genel olanı ise şöyle açıklanır; “bir doğru parçası öyle iki parçaya ayrılmalıdır ki, küçük parçanın büyüğü oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşit olsun.”¹⁵

Matematiksel olarak ise şu şekilde ifade edilir; Bir AB çizgisi çizdiğimizde ve bunu C noktasından iki bölüme ayırdığımızda, “C noktasının AB çizgisini $AB: AC = AC: CB$ orantısını verecek şekilde bölmesi halinde, C'ye AB'nin ‘altın bölümü’ bu orantıyı oluşturan AB/AC ve AC/ CB oranına veya değerine de Altın Oran deriz.”¹⁶ (Şekil 1).



Şekil 1. Altın Oran için Şema

“Eğer A'ya 1 değeri verilir ve denklem B için çözülürse, $B=1,61804$ olur, ya da B'ye 1 değeri verilirse sonuçta $A=0,618$ olur; 1 ve 1,618 arasındaki ve 0,618 ve 1 arasındaki orantısal ilişki aynıdır.

¹⁴ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü** (10. baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi 2011) s. 38

¹⁵ Sözen, M., Tanyeli, U., **a.g.e.**, s.18

¹⁶ Mehmet Suat Bergil, **Doğada, Sanatta, Bilimde Altın Oran** (Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1993) s.3

Altın Oran'ın değerini incelediğimizde, diğer sayılarda karşımıza çıkmayan bir özelliklikle karşılaşırız;

1,618 sayısından '1' çıkarıldığında, kendi ters değerini veren bir sayıdır.
 $1,618 - 1 = 1/1,618 = 0,618$ $A = 1-x$, $B=x$ ve $A+B=1$ değerini verecek olursak;
 $A/B = B/A+B$ ifadesinden, $1-x / x = x / 1$ kesirli ifadesi elde edilir ki bu da ,
 $x^2 - x - 1 = 0$ denkleminde eşittir. Bu denklemin iki kökü vardır. Yalnız bu köklerden 2. kök negatif olduğundan çözüm kümesine onu almayız. İlk kök ise bizim Phi diye tanımladığımız Altın Oran'ı verir. Bu sayı;

$F1 = 1,61803398874989484820458683436563811772030917980576...$

şeklinde devam eden bir sayıdır.

$x^2 - x - 1 = 0$ denkleminin köklerini topladığımızda '1' değerini, çarptığımızda ise '-1' değerini elde ederiz.

$$1,618 + (-0,618) = 1$$

$$1,618 \times (0,618) = -1$$

Bu denklemden yola çıkarak Altın Oran'ın bir başka özelliğini daha görüyoruz.

Altın Oran, kendisine '1' eklendiğinde kendi karesini vermektedir.

$$1,618 - 1 = 1/1,618 \text{ olduğuna göre;}$$

$$1,618 (1,618) - 1,618 = 1$$

$$(1,618)^2 - 1,618 = 1$$

$$(1,618)^2 = 1,618 + 1$$

$$= 2,618$$

Bütün bu özellikler Altın Oran'ın dışında bir başka sayıda görülmemektedir”¹⁷

Altın Oran, resimlerin kurgu aşamasında uzun yıllar boyunca resmin en önemli araçlarından biri olmuştur. “Resimde kurgu, yüzeyin çizgisel organizasyonu ile belirlenir. Genellikle anlatılmak istenen olay örgüsünün ya da imgelerin, yüzeyde bir araya gelirken oluşturdukları geometrik düzen olarak da tanımlanabilir.”¹⁸ İşte bu geometrik düzenin yapıtaşı olan altın oran için bir çeşit “düzenler kompozisyonu”

¹⁷ Bergil, M., S., a.g.e., s. 4

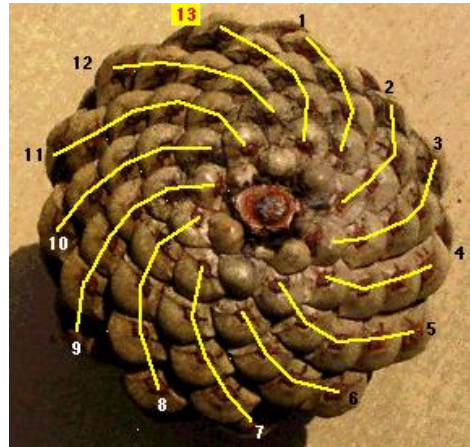
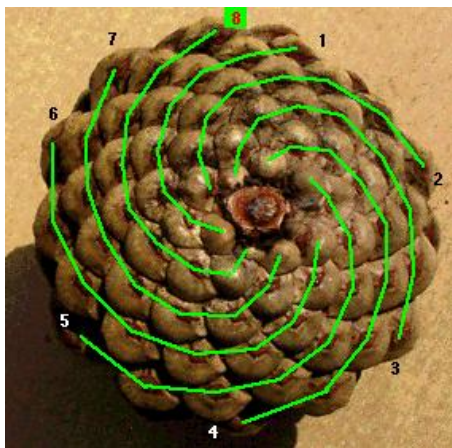
¹⁸ Leyla Varlık Şentürk, **Analitik Resim Çözümleri**, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012) s. 22

denebilir. “Bu düzenler kompozisyonu şemasını belirleyen temel figür veya nesnelerin üçgen, kare, daire gibi geometrik biçim temelinde gruplandırılmasıyla oluşur.”¹⁹

Doğada ki hemen hemen her canlının bir oran sistemi bulunur. Altın oran, her şeyin bir düzen içinde işlediği doğa incelenerek tasarlanmıştır. Spiral altın oran da doğanın gözlemleri sonucu elde edilmiş bir orantıdır. Örneğin çam kozalağı incelendiğinde, sarmal bir düzen verecektir (Resim 12, 13, 14). Bu düzen ise sonucu altın spirale götürecektir. Çam kozalağının sarmal oranlarına bakıldığında 13/8 lik bir oranla karşılaşılır. “Sarmallar Çam kozalağının tepesindeki başka bir sabit noktaya doğru spiraller oluşturarak çıkarlar. Bu sarmalların eğrilik açısı 1,618’dir.”²⁰ Bu oran, altın oranı vermektedir.



Resim 12. Çam Kozalağı



Resim 13, 14. Çam Kozalağının Sarmal Düzeni

¹⁹ L. Şentürk, **a.g.e.**, s. 23

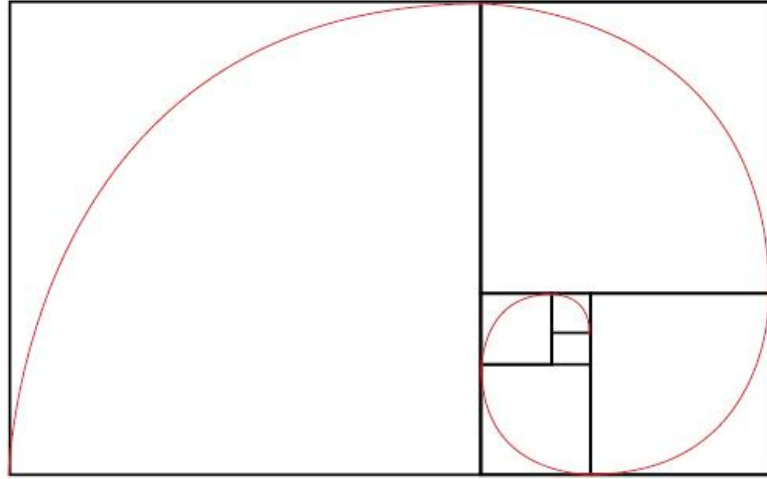
²⁰ Nihal Tekkanat, “Altın Oran’ in Kaynakları ve Sanata Yansıması” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya, 1998) s. 6



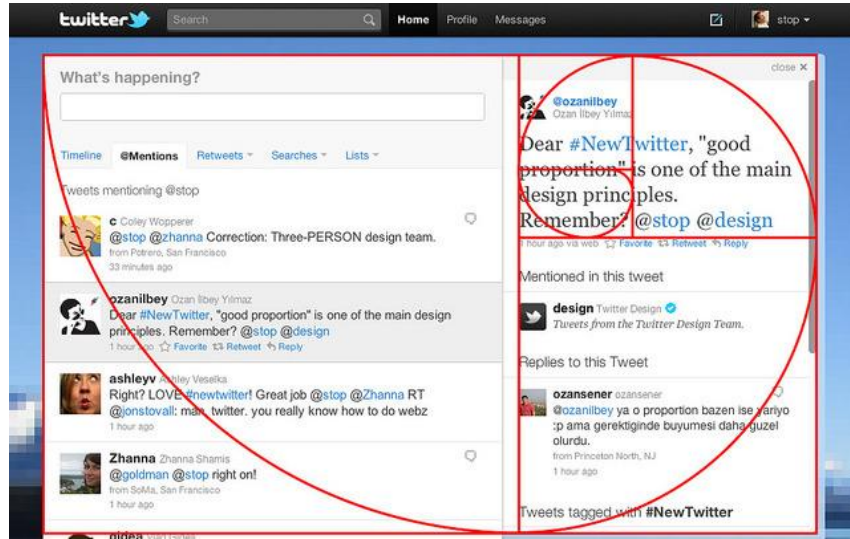
Resim 15. Deniz Kabuğu

Buna benzer bir oranla deniz kabuğunda da karşılaşılır (Resim 15). Dibinden başlayarak uca doğru devam eden kıvrımlara sahip deniz kabuklarının her bir kıvrımında oluşan eğrilik altın orana denk gelmektedir. Bu kıvrımlar zamanla büyümesine rağmen oranlarının değişmiyor oluşu, spiral altın oranın esin kaynaklarındandır.

Doğada arttırılabilen birçok örneği bulunan bu tür oran, spiral şekillerle oluşturulmuş altın dikdörtgen orantısının keşfini sağlamıştır. (Şekil 2). Halen kullanılmakta olan bu tür bir oranın, hemen herkesin cüzdanlarında taşıdığı kredi kartlarında ve hatta sosyal paylaşım sitelerinin yapımında bile kullanıldığı gözlemlenmektedir (Şekil 3). Altın oranın kusursuz matematiği sayesinde göz uzun süre bu ekrana bakmak isteyecektir. Aynı, sanat tarihinin önemli yapıtlarında kullanılan birçok altın oran örneğinde de olduğu gibi.

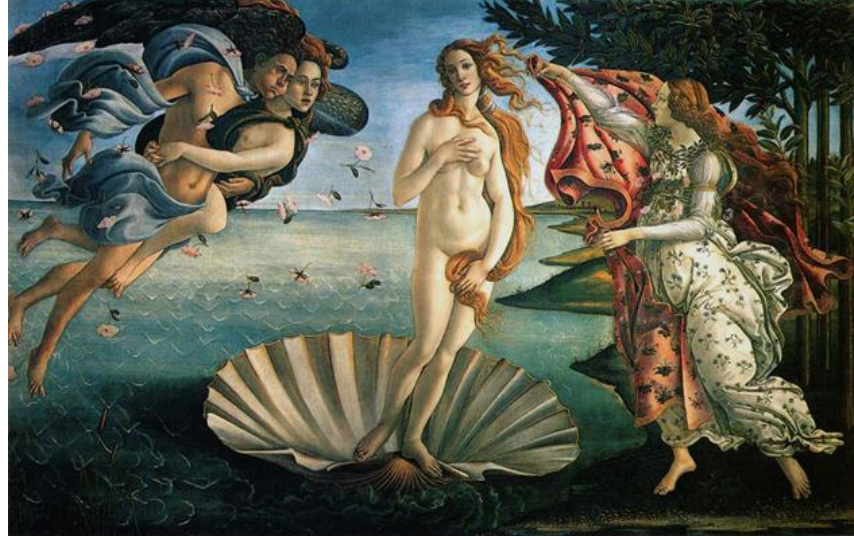


Şekil 2. Altın dikdörtgen kökenli Logaritmik Sarmal

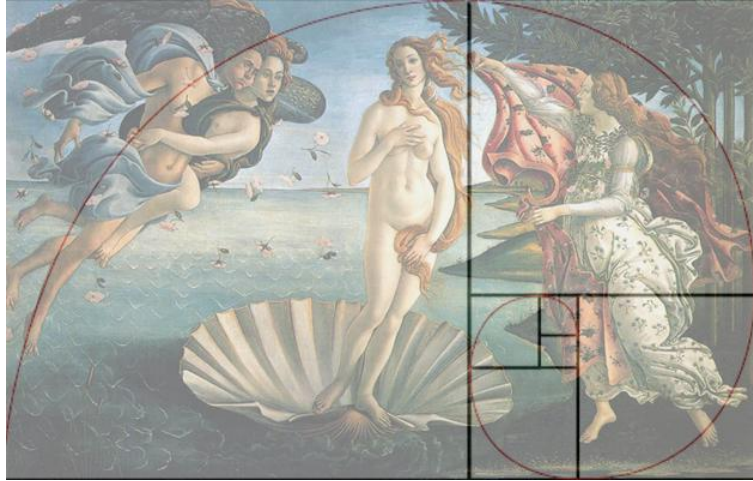


Şekil 3. Bir sosyal paylaşım sitesinde altın dikdörtgen sarmalının kullanımı.

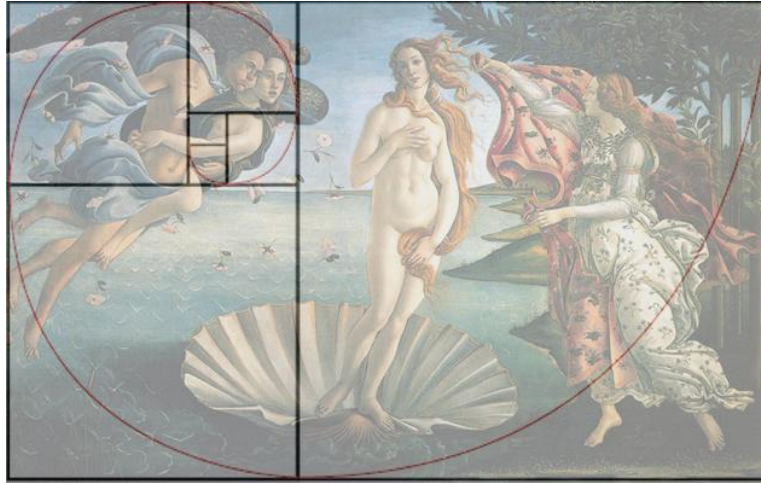
Sanat tarihinde pek çok ressam tarafından farklı ölçütleri, kesimleri kullanılan altın oranın, sarmal olarak kullanıldığı bazı resimlere bakacak olursak; Sandro Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" resmiyle de karşılaşılacaktır (Resim 16, 17, 18).



Resim 16. Sandro Botticelli , “Venüs ’ün Doğuşu”, 172x278cm, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya



Resim 17. “Venüs ’ün Doğuşu” resminin sarmal oranla gösterilişi



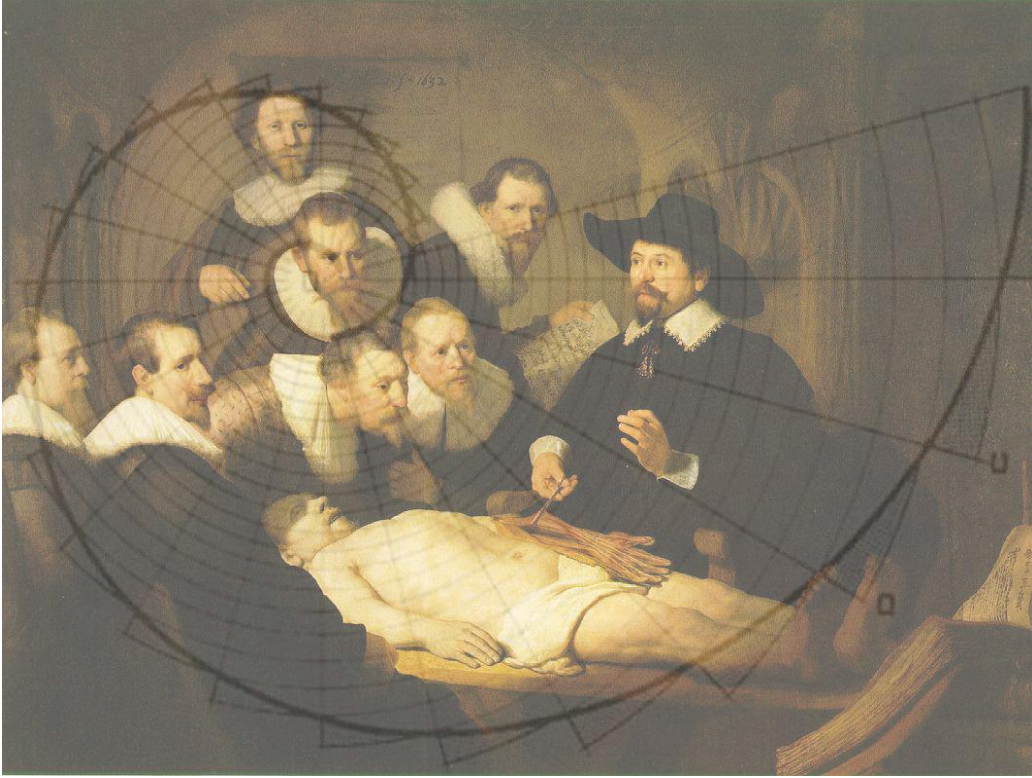
Resim 18. “Venüs ’ün Doğuşu” resminin sarmal oranla gösterilişi

Yunan Mitolojisi'nden bir sahne anlatan Botticelli'nin bu resmi, o dönemde yaşayan diğer ressamın resimleri gibi kusursuz oranları, idealist anatomisiyle katı gerçekliği yansıtmaz. Bunun en belirgin ipuçları, Venüs'ün imkânsız uzunluktaki boynu ve sol omzundaki anatomik olarak mümkün olmayan açı sayesinde görülebilir. Nitekim bu tür anatomik oran bozuklukları, ilk bakışta göze çarpmaz, aksine, ilk bakışta izleyicinin dikkatini çekerek, uzun süre resme bakmasını sağlar. Çünkü bu tür oran değişikliklerini, ressam, bilinçli olarak yapmış ve altın oran kullanımıyla da gözü rahatsız etmeyen bir hale getirmiştir. Spiral formunun, yüzeyde görünmeyen ama formlar üzerinden devam eden çizgisi, gözün ister istemez takip ettiği yollar oluşturarak, izleyici bakışlarının uzun süre resmin içinde gezinmesini sağlar.

Sanat tarihinde bilinen ünlü yapıtlardan bir diğeri olan, Rembrandt'ın "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" adlı resminde yine bu tür bir oran gözlemlenebilir (Resim 19,20).



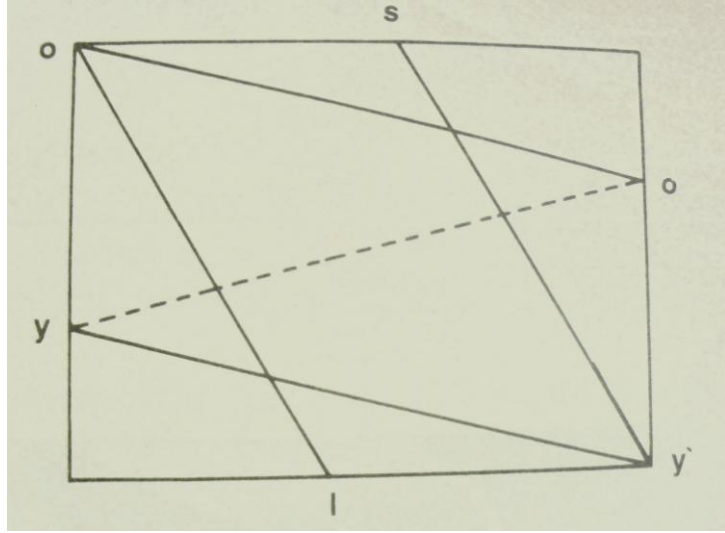
Resim 19. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, "Doktor Tulp'un Anatomi Dersi", 216x 169 cm., 1632, Maurithius Kraliyet Galerisi, Hollanda



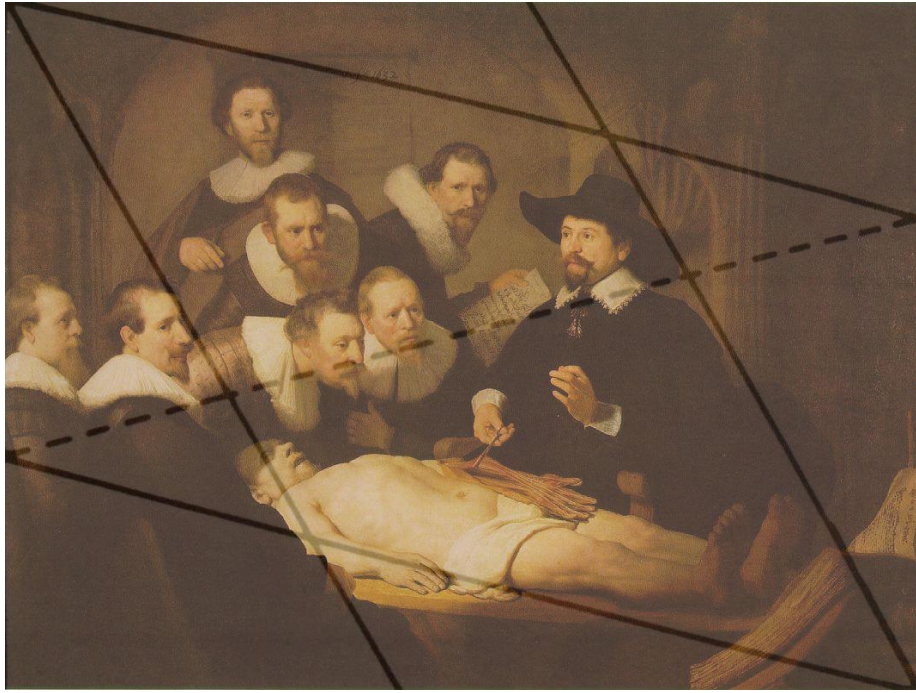
Resim 20. “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi” resminin, sarmal oranla gösterilişi

Dersi dinleyen öğrencilerden, yüzü neredeyse seyirciye dönükmüş gibi duran öğrenciyle başlayan sarmal, dışarı doğru açılır gibidir. Bu resimde aynı zamanda başka bir oran daha gözlemlenebilir (Şekil 4, Resim 21). Kompozisyon ayrıca, figürlerin tuvalin kenarlarında birleşerek ortaya çıkan üçgen bölümlere yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu oran sistemi, çerçeve kenarları üzerinde ve kompozisyon içinde paralellerin kesişmeleriyle meydana gelmiştir. Bu oranla “tuvalin her kenarı üzerinde görülen dört noktadan biri ikişer ikişer çizilmiş eğik paralellerle köşelerde birleştirilmiş. (OO, YY) Köşe paralellere OY köşegeni çizilerek tuval iki eşit üçgene ayrılmış”²¹ tır.

²¹ Sadettin Çağlarca, **Altın Oran** (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997) s. 86



Şekil 4. Bir altın oran şeması



Resim 21. "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" resminin, bir altın oranla gösterilişi

"Rembrandt öğrencilerin başlarını yukarıdaki üçgen içine, kadavrayı da alttaki üçgenin içine yerleştirerek hem küme dengesini gerçekleştirmiş hem de konuyu altın oran direksiyonlarının ritmine kontrast akışına bağlamıştır."²² Ressam böylece, sanki canlıların olduğu bir üçgene Doktor Tulp'u ve öğrencilerini yerleştirip, ölünün yani kadavranın olduğu diğer kısmı ise aşağıdaki ayrı bir üçgene yerleştirirken, yaşamla ölümü ayrı paralellerde betimlemiş gibidir. Yukarıda hayat ve belki öğrenmekle

²² A.g.e., s.86

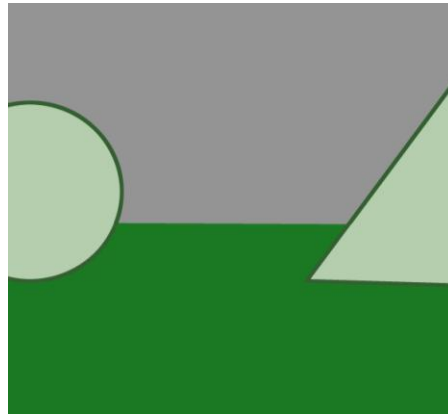
başlayan, dolayısıyla hayat belirtisini gösteren düşünce, aşağıda ise belki de kadavra olmaktan başka bir işe yaramayacak olan ölü, bu resmin tesadüfen böyle kompoze edilmediğini düşündürür gibidir.

2. KOMPOZİSYON TÜRLERİ

“Bir resmi okumak ve plastik olarak incelemek için gerekli olan yollardan ilki kompozisyon düzenini tanımlamaktır. Kompozisyon düzeni (türü) kompozisyonun açık ya da kapalı olup olmadığının cevabını verir.”²³ Devamlılığı sağlayan ve izleyiciye hayal gücünü kullanma şansı veren açık kompozisyona karşın, resmin sınırları içinde sunulanların ve yüzey üzerinde belirlenmişliğin dışına çıkmayan kapalı kompozisyon farklılıklar gösterirler.

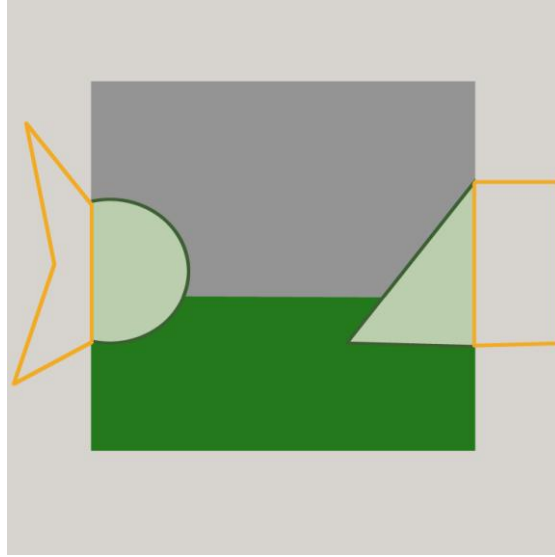
2.1. Açık Kompozisyon

Açık kompozisyon, kurgu açısından ve mekânsal açıdan devamlılık ve zihnin tamamlayıcı algısını da işin içine kattığı için bir sanat eserinde hareketliliği sağlar. Açık kompozisyonda, bakan göz, biçimleri resmin sınırları dışında da sürüp gidiyormuş gibi algılar (Şekil 5). Çünkü biçimler, kullanılan alanın sınırları içinde bitirilmez. Şemada yarısı gözüken bu geometrik formların ne olduğundan, nasıl devam ettiğinden kesin emin olamayız. Gözün üçgen formuna tamamladığı sağdaki biçim, ya da daireye olarak algılanabilecek soldaki biçim, aslında bambaşka birer form olabilir (Şekil 6).



Şekil 5. Açık Kompozisyon

²³ L. Şentürk, a.g.e., s.22



Şekil 6. Açık kompozisyon

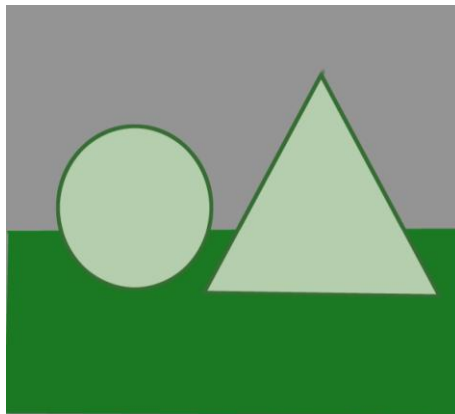
Göz merkezi odaklanmanın dışında sağa ve sola hareket edeceğinden gözde bir hareketlilik oluşur. Böylece göz resmin sınırları içinde hareket ederken aynı zamanda bitirilmemiş biçimin devamını, onun dışında da bir şeyler varmış gibi algılar ve onu arar. Sahnelenen olay, kadrajın dışında da devamlılık sağlar. Böylece kompozisyon mekâna dâhil olur. Bu yüzden, açık kompozisyon kullanılan resimlerde, izleyicinin gözü resmin üstünde ve gerçeklik düzleminin etrafında gezer. Böylece resim tuvalden taşar ve görünen dünyanın bir parçası haline gelir. Bu çerçeve günün herhangi bir anı ya da bir objenin bir parçası olabilir. Örneğin; Van Gogh'un, Fransa'da yattığı akıl hastanesinin penceresinden yaptığı, "Yıldızlı Gece" adlı tablosunda her biçim çerçeveden taşıyormuş gibidir (Resim 22). Ağacın gövdesi, sağ taraftaki evlerin - köyün- devamı, abartılı bir şekilde resmedilmiş gökyüzü, yıldızlar ve hatta dağlar adeta resimden çıkıyormuş ve çerçevenin dışında bir yerlerde devam ediyormuş gibilerdir.



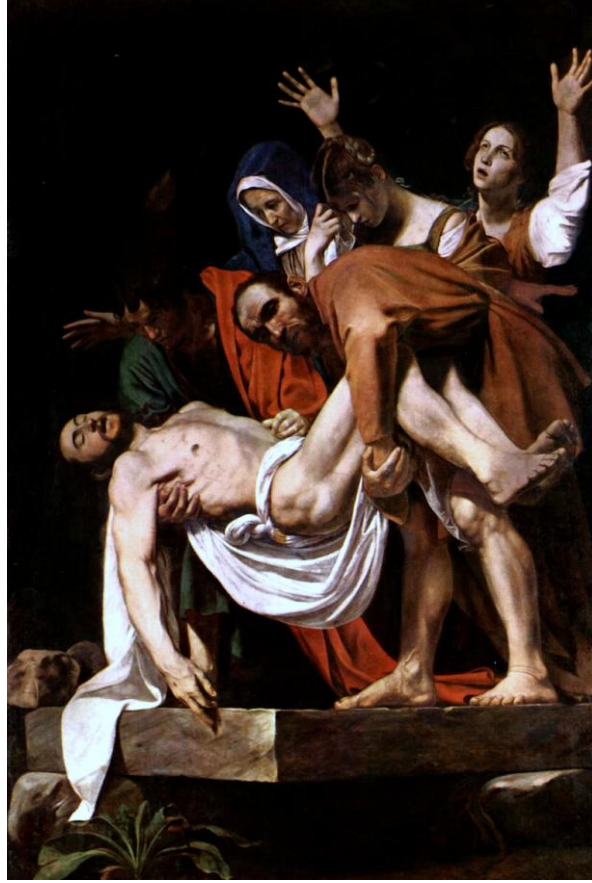
Resim 22. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889, 73x 91cm.,
Modern Sanatlar Müzesi, New York, A.B.D.

2. 2. Kapalı Kompozisyon

Kapalı kompozisyon, açık kompozisyonun aksi bir anlam taşır. Her şeyin sınırlar içinde kaldığı bu kompozisyon türünde göz, resim için kullanılan yüzeyin sınırları içinde dolaşır, dış dünyaya dair ipuçları aramaz (Şekil 7). Bu yüzden açık kompozisyondaki dinamikliğin bu kompozisyon türünde statikliğe, yani durağanlığa dönüştüğü söylenebilir. Kompozisyona dahil olan formlar, çerçeveden çıkıp dış dünyada devam etmez, dolayısıyla, dışarıda başka biçimlere dönüşmezler. Aksine, her şey görüldüğü gibidir. İzleyicinin gözleri resmin dışında, formun devamını aramaz, çünkü olan biten her şeyi çerçevenin içinde görür. Böylece göz, resmin sınırları içinde gezer.



Şekil 7. Kapalı Kompozisyon



*Resim 23. Michalengelo Merisi De Caravaggio, “Defnetme”,
300x200cm. 1604, Vatikan, Roma, İtalya*

Caravaggio’nun İsa’nın defnedilmesini betimleyen resminde, defnedilme olayı bir çerçeve içine sığdırılmış, konu tümüyle verilmiş ve resimde yer alan biçimler tek tek gösterilmiştir (Resim 23). Sınırlar, sağ tarafta ellerini açmış kadın figürün serçe parmağıyla başlar, İsa’nın üstüne örtülmüş bezin ucundan aşağı doğru devam eder. Bütün olay alanın içinde gerçekleşir. Bu yüzden, bu tür bir resimde izleyicinin gözündeki hareketlenme, alanın etrafında devamını aramaz, resmin içinde gezinir. Yani izleyici, bir bakışta resimdeki biçimlerin hepsini algılar. Bu da bu tür bir kompozisyona birlik hissi verir.

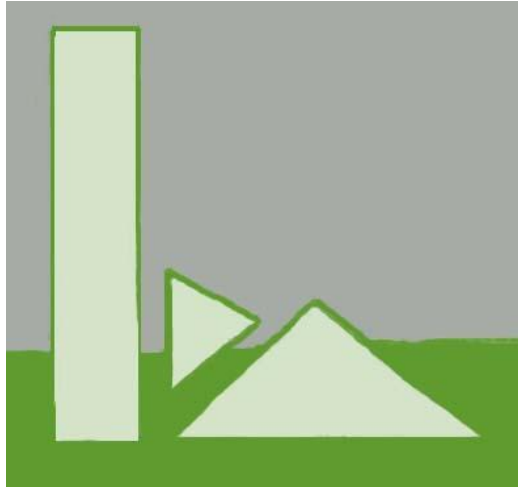
3. KOMPOZİSYON YAPILARI

Kompozisyon yapıları, resimde kurgusal düzenlemenin en temel elemanlarıdır. “Genellikle anlatılmak istenen olay örgüsünün ya da imgelerin, yüzeyde bir araya gelirken oluşturdukları geometrik düzen olarak da tanımlanabilir. Bu düzenler kompozisyon şemasını belirleyen temel figür veya nesnelerin üçgen, kare, daire gibi

geometrik biçim temelinde gruplandırılmasıyla oluşur.”²⁴ Bu geometrik biçimlerin yanı sıra, dağınık kompozisyon ve L kompozisyon gibi ressamın tercihinine göre yapılandığı kurgular da vardır.

3.1. “L” Kompozisyon

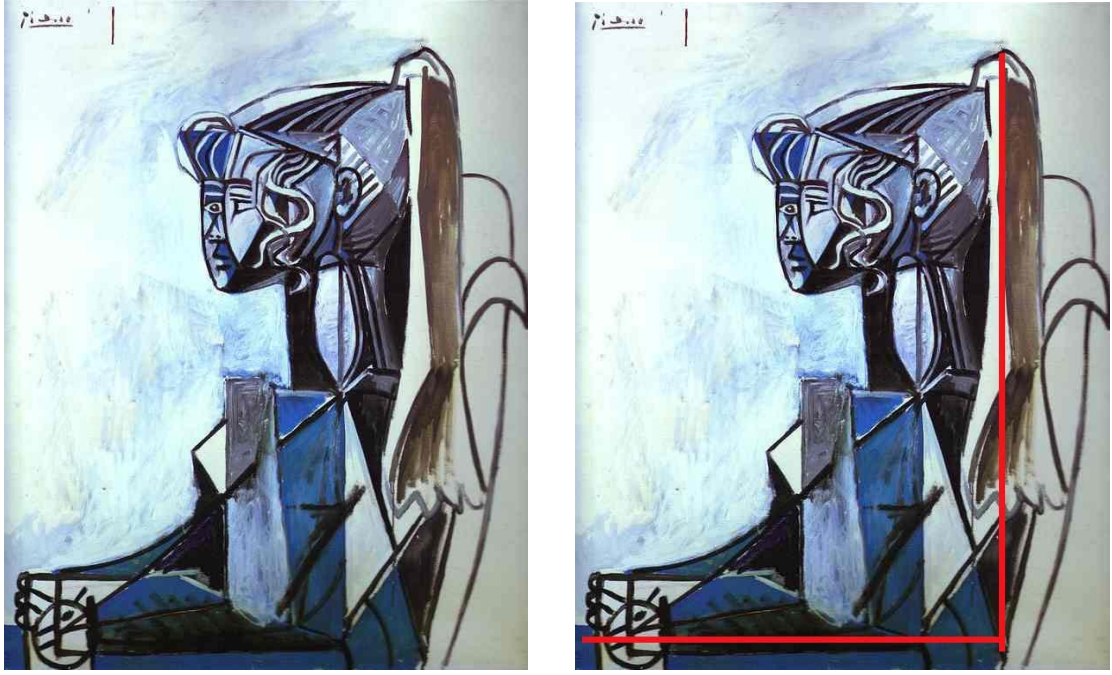
L kompozisyon, ismini kompozisyonun bu harfe benzerliğinden almıştır ve temel kompozisyon türlerinden biridir. Resmin yatay tarafı ve dikey tarafı kesişerek bir “L” oluşturur. Bu durum da, bu yön üzerindeymiş gibi yerleştirilmiş formları resmin geri kalanından ayırır. Bu tip kompozisyonun başarılı olmasının sebebi, asimetrik olmasından dolayı yarattığı ilgi çekiciliğidir (Şekil 8). L’nin tabanı neredeyse tüm taban boyunca uzanır. Bu durum izleyicinin bakışının resim içine girişine ve gözün resimde gezeşine yardımcı olur.



Şekil 8. L kompozisyon

Sylvette isimli modelin kırka yakın portresini yapan Picasso, bu resimde L kompozisyon kullanmıştır (Resim 24, 25). Saçın, başın tepesinde toplanmış atkuyruğundan başlayıp beline kadar inen dikey yönün kesiştiği yatay yön üzerinde, sandalyeden başlayıp dirseğe oradan da ellere uzanan bir yön görmek mümkün.

²⁴ L. Şentürk, a.g.e., s.23

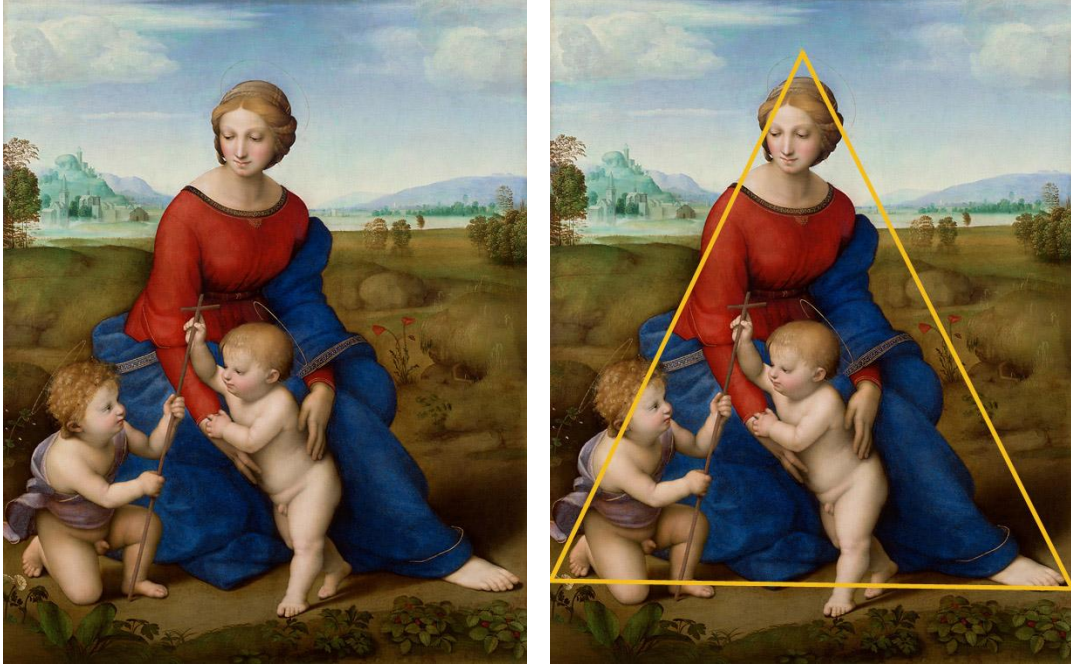


Resim 24., 25. Pablo Picasso “Sylvette’nin Portesi”, 1954, Özel Koleksiyon

3.2. Üçgen Kompozisyon

Konunun asıl öğelerinin üçgen bir şekilde yerleştirildiği bu kurgu çeşidi, çoklukla Rönesans döneminde kullanılmış bir kompozisyon yapısıdır. Yüksek Rönesans’la birlikte hacim kazanan bu yapı, elemanların yüzeyde daha hareketli yönler üzerinde yerleştirilmesiyle piramidal bir yapı almıştır. Tüm kompozisyon türlerinin belki de en bilineni piramit, yani değişik açılı üçgenler sistemi, en çok kullanılan kurgu/düzenleme türüdür.

Üçgen, yani bir temel üstüne kurulu olup, gitgide daralan ve sonunda birleşen şekil, çok eski çağlardan, Mısırlılardan günümüze kadar gelmiştir. Üçgen, görünüşünün uyandırdığı duygu bakımından, toprağa yatay olarak kök saldıktan sonra göğe doğru yükselip kavuşan kollarıyla, sağlamlık, duruluk etkisinden başka, mistik, dinsel bir sembol olarak da düşünülebilir. Ağırlıklı olarak dini konulu resimde kullanılan bu tarz bir kompozisyonun belki de sebeplerinden biri, Mısır Piramitleri’nden doğan görüşle, üçgenin sonsuzluğu ve ölümsüzlüğü sembolize etmesidir. Bu tür resimlerde kullanılan üçgeni çizgisel bir şekilde belirlediğimizde, üçgenin içinde kalanların ya da işaret ettikleri açıların da dini açıdan kutsal kişiler olduğu ya da resmedilen hikâyede vurgulanan kişiler olduğu ortaya çıkar (Resim 26, 27).



Resim 26, 27. Raffaello Sanzio da Urbino, “Çayırda Meryem” 113x 88cm, 1506, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya ve üçgen kompozisyonda gösterilişi

Raffaello’nun kapalı kompozisyon kullandığı “Çayırda Meryem” tablosu üçgen kurgudur. Bu üçgen eşit kenarlara sahiptir. Genellikle olduğu gibi üçgenin tabanı aşağıdadır. Yani genişten dara doğru yükselir. Ressamın bu yapıyı özellikle kullandığı açıktır. Hatta bu kompozisyonun bu denli yerli yerinde ve dengeli olması için elde etmeye çalıştığı sonucu, bu çalışma için yaptığı 4 eskizde görmek mümkündür (Resim 28).

“Raffaello’nun taslak defterinde, bu üç figürün en iyi biçimde nasıl dengeleneceğini bulmak için tekrar tekrar yaptığı denemeleri gösteren çok sayıda sayfa vardır. Şimdi eğer son resme bir kez daha bakarsak, sanatçının amacını gerçekleştirdiğini görürüz. Artık her şey doğru yerinde görünüyor. Raffaello’nun bunca çetin çabalar sonucunda sağladığı denge ve uyum o denli doğal ve kendiliğinden görünüyor ki, bunun farkına neredeyse varmıyoruz bile. Oysa Meryem’in güzelliğini daha güzel, çocukların sevimliliğini daha sevilesi kılan bu uyumdur aslında.”²⁵

²⁵ Ernst Hans Gombrich., **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Ömer ve Erdal Erduran, (6. baskı İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009) s. 35



Resim 28. “Çayırdaki Meryem” için dört çalışma, Eskiz Defterinden bir yaprak, 1505

3.3. Dairesel Kompozisyon

Dairesel kompozisyon, resimdeki bazı formların, ressamın amacına hizmet edecek şekilde, resmin yüzeyinde varsayımsal bir çember üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulan kompozisyon çeşididir. Dairenin hareketli bir geometrik biçim oluşuyla, izleyicinin gözü bu dairenin üzerinde hareket edebilecektir. Böylelikle gözün, resmin sınırlanmış alanının içinde gezmesi amaç edinilir. Bu tür bir kompozisyon çeşidinde, resimlenmesi amaç edinilen kişiler ya da işaret edilmek istenen olay bu dairesel çizgi üzerine yerleştirilir. Böylece göz aynı çizgi üzerinde gezip, daha önce gördüğü yerlere yeniden gelecektir ve ressam işaret etmek istediği ya da onun için önem taşıyan yerlere bakmış olabilecektir.

Örneğin Caravaggio’nun “İsak’ın Kurban Edilişi” adlı tablosuna bakılacak olunursa, resimde dairesel kompozisyon uygulandığı görülecektir (Resim 29, 30). Hikâyeye göre, Tanrı’ya bir oğlan çocuk için dua eden ve eğer olursa büyüdüğünde oğlunu Tanrı’ya kurban edeceğini söyleyen İbrahim’e, nihayet bir oğlan çocuk müjdelendiğinde, çocuğun büyümesini bekler ve nihayetinde, söz verdiği gibi oğlunu Tanrı’ya kurban etmek için, onu bir dağa çıkarıp, başını da kayanın üzerine koyar.

Bıçağı, oğlunun boynun kesmek üzere havaya kaldırdığı sırada gökten bir melek iner ve Tanrı'nın, İbrahim'in niyetine inandığını bu nedenle de oğlu yerine kurban etmesi için bir koç gönderdiğini bildirir. Ressamın tablosunda anlatılan bu sahnede, sanki meleğin koçu işaret eden parmağındansa, gözü, ona bakan koç ve Tanrı'ya bakarmışçasına gözlerini havaya korku içinde kaldırmış oğul, neredeyse bu çember üzerine konumlandırılmıştır. Bakışların yönleri ve işaret ettikleri yerler sayesinde, resim hikâyeyi sesli bir şekilde anlatırmış gibi gözükmektedir.



Resim 29. Michalengelo Merisi De Caravaggio, “İsak’ın Kurban Edilişi”, 104x 135cm., 1603, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya



Resim 30. Michalengelo Merisi De Caravaggio, “İsak’ın Kurban Edilişi” resminin dairesel kompozisyonda gösterilişi

3.4. Kare Kompozisyon

Geometrik formlar arasında, dairenin dinamikliğine karşı, karenin statikliğinden bahsedilebilir. Bu tür kompozisyonlar resim için kullanılan yüzeyin kare olması dışında da resme durağanlık getireceği ve kullanıldığı alanın dikkat çekiciliğini arttırmak için tercih edilmişlerdir.

Açık formun kullanıldığı resimlerde bu tür bir kompozisyonun kullanılması, resmin sınırları dışında çıkmak isteyen izleyici gözün, resmin sınırları içinde kalmasına yardımcı olur. Örneğin, James Abbott McNeill Whistler'ın annesini resmettiği tabloda, bu tür bir kurguyla karşılaşılır (Resim 31, 32). Perdenin ve çok az bir kısmı resimlenmiş çerçevenin bir kenarı resmin sınırları dışına taşması, bu tablonun açık kompozisyon olduğunun göstergesidir. Ancak özellikle renk ve kullanılan alanda gözün tamamladığı kare formu, izleyiciye, bunun aynı zamanda bir kare kompozisyon olduğunu gösterir gibidir.



Resim 31. James Abbott McNeill Whistler, "Gri ve Siyah Aranjmanı"
144x162cm., 1971, Orsay Müzesi, Paris, Fransa

Tabloda kullanılan renklerin, kare kompozisyona olan katkısından da bahsetmek gerekir. Siyah ve grilerin ağırlıklı olduğu resimde, elbette bu renklere olan zıtlığı ve parlaklığıyla beyaz dikkat çekicidir. Eğer figürün baktığı noktada çerçeve olarak resimlendirilmiş beyaz leke olmasaydı, bu resim bir L kompozisyon olabilirdi. Ancak hem açık, hem de L olarak kompoze edilmiş bir resim dağınıklaşabilir. Bu durumda, beyaz lekenin resme en büyük katkısı, resmi bir kare kompozisyona dönüştürmesidir. Çünkü beyazın dikkat çekiciliği, gözü figürün portresinden sonra, karşısındaki beyaz lekeye, oradan da gri tonda renklendirilmiş duvara ve aşağı doğru dökülen perdeye yönlendirir. Bakışların aşağı doğru inişi ve siyah ayakkabılarda bitişiyse resim, L kompozisyon olmaktan çıkıp, kare bir kompozisyona dönüşür. Buradan sonra ise gözün takip ettiği çizgi, ayakların altında duran kaideden, sandalyenin ayağına doğru devam eden düzlüktür. Buradan sandalye ayağındaki koyu lekenin takip ettiği sırtla başa doğru çıkıp, portrede resimlenmiş beyaz bonede tamamlanan çizgiyle görünmeyen bir kare formu oluşmaktadır. Bu sayede, açık kompozisyonun dinamikliği, karenin statikliğiyle bir arada kullanılarak denge yaratılmıştır.



Resim 32. James Abbott McNeill Whistler, "Gri ve Siyah Aranjmanı" resminin kare kompozisyonda gösterilişi

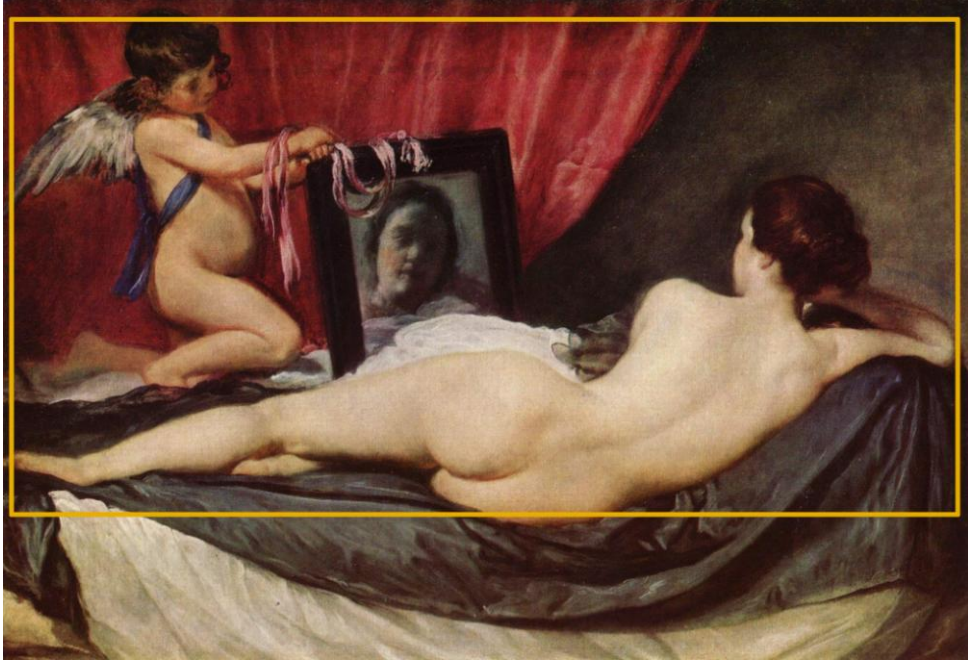
3.5. Dikdörtgen Kompozisyon

İki uzun iki kısa doğrudan oluşan dikdörtgen formun kurguda kullanılışı ve statikliği, kare kompozisyonla yakınlık gösterir. Valezquez'in "Aynadaki Venüs" isimli tablosunda bu tür bir kompozisyonla karşılaşılır (Resim 33, 34). Aynı zamanda kapalı kompozisyonda yapılmış bu resimde, her şey sınırların içindedir. Venüs'ün dirseğinden ayak ucuna, oradan aynayı tutan meleğin kanatlarının bitimine doğru uzanan dikdörtgen form, melek figürünün portresinden, Venüs'ün başına kadar uzanır. Figürlerin saçlarının aynı renkte oluşu bir tesadüf olmamalıdır. Başların dairesel ve dolayısıyla dinamik formları, birbirine yakın renklere boyandığından izleyen gözün takip edeceği yolu birleştirici bir unsur haline gelmiştir.

Kompozisyona adını veren dikdörtgenin sınırları belirlendiğinde, Venüs'ün aynadaki yansımasının merkezde yer aldığı gözlenir. Resme adını veren bu yansıma, gizlenmiş dikdörtgen formunun da merkezinde yer almaktadır. Böylece tablonun sınırları ve durağanlığı içinde gezen izleyici göz, nihayetinde resimde vurgulanmak istenen yansımaya yoğunlaşacaktır.



Resim 33. Diego Valezquez, "Aynadaki Venüs", 122x 177cm., 1647-1651, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere



Resim 34. Diego Valezquez, “ Aynadaki Venüs”,resminin dikdörtgen kompozisyonda gösterilişi

3.6. Dağınık Kompozisyon

Dağınık kompozisyon türünde, formlar serbest düzende konumlandırıldıklarından dolayı, asimetric bir dengeden bahsedilebilir. Asimetric düzende birbirine benzer veya farklı formlar kompozisyon geneline dağınık bir şekilde yayılırlar ve bu sayede dinamik bir kurgu oluşturulur.

Kurgusal düzenlemesi genelde asimetric ve açık olan bu kompozisyonda, baskın bir form vardır ve diğer formlar bu baskın formun etrafına dağınık ama dengeli bir şekilde yerleştirilirler. Bu tür bir denge renklerin ve formun statik ya da dinamik oluşuyla oluşturulabilir. Örneğin Marc Chagall’ in “Paris’te Mutlu Çift” adlı tablosun için bu tür bir kompozisyondan bahsedilebilir (Resim 35).



Resim 35. Marc Chagall, “Paris’te Mutlu Çift”, 150x136cm., 1938, Marc Chagall Müzesi, Nice, Fransa

Baskın formun gelin ve damat olarak resimlendirilmiş ön plandaki iki figür olduğu düşünüldüğünde, diğer bütün figür ve formların bu “mutlu çift”in etrafında konumlandırıldığı gözlenebilir. Ancak neredeyse sağ tarafa doğru yönelmiş ve neredeyse düşecekmiş gibi duran bu figürler, yönde bir baskınlık yaratarak resmi sağ tarafa düşecekmiş gibi gösterebilir. Bu durum, resimde tam da bir dengesizlik yaratacakken, izleyen göz sol üst tarafta konumlandırılmış güneş betimlemesi tarafından yukarı çekilecek ve böylece denge yaratılmış olacaktır. Hem kullanılan rengin parlaklığı ve soğuk renkler arasındaki zıtlığının dikkat çekiciliği, hem de güneş formunun dinamik dairesel formu ressam tarafından öyle bir yere resimlendirilmiştir ki, sağ tarafa düşüyormuş gibi duran figürlerin, resmin dengesini değiştirecek duruşları asla rahatsız edici bir hal almaz.

Bütün bu kompozisyon yapıları, sanat tarihinde asırlar boyu gözlemlenecek resimsel kurguların oluşturulmasına yardımcı olmuş başlıca unsurları teşkil etmektedir. Sanat tarihinde, Primitif dönemden, 21. yüzyıla kadar geçen süreç içinde gözlemlenebilecek

bu tür kompozisyon yapıları, ressamın çalışmalarını yaptıkları süreçte, onlara yol göstermiş ve amaçlarına hizmet edecek kompozisyon yapılarını seçmelerine yardımcı olmuşlardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT TARİHİNDE GERÇEKLİK VE KURGU İLİŞKİLERİ

1. PRİMITİF GERÇEKLİK VE KURGU

Resim, insanın yaşamıyla ilgili süreçlerden elde ettiği, bilgi, tecrübe, birikim ve sahip olduğu arzuların çoğalmasıyla, bir anlatım dili ve anlatma gereksimi olarak ifade etme biçimlerinden olan çizgiyle ortaya çıkmış, çeşitlenerek ve zenginleşerek 21. yy.'a dek ulaşmıştır. Bu nedenle, geçmiş kültürlerin resim kültürleri gözlemlenerek insanoğlunun gelişim tarihi de izlenebilir. Çünkü o toplumlara, topluluklara ait görünen ya da içsel gerçekleri bir ifade etme aracı olan resimler sayesinde gözlemlenerek, geçmişteki insanın yaşam biçimi hakkında pek çok şeyi günümüze aktarır. Sanat tarihindeki ilk resim örnekleri incelendiğinde; ilkel ve çok basit bir nitelik taşıdıkları görülür. Mağara duvarlarına yapılan boğa, bizon gibi av hayvanlarının yalınlığı, izleyiciye o dönemdeki ifade etme isteğinin sanat yapma isteğiyle ya da entelektüel bir çabayla değil, içgüdünün itisiyle başladığını düşündürür.

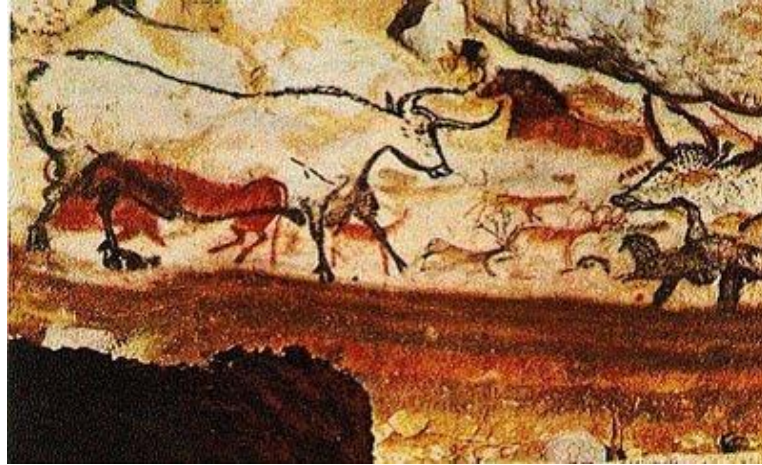
“İlkeller için bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar.”²⁶

Bu yolla, bir büyü unsuru olarak kabul ettikleri resmin, onları kötü ruhlardan koruduğuna inanmışlar ve belki de avlamak istedikleri hayvanların bedenlerinden önce ruhlarını ele geçirebileceklerini düşünmüşlerdir.

²⁶ E.H. Gombrich., **a.g.e.**, s.39

Paleolitik mağara resimlerinin M.S. 1800’lerde ansızın ortaya çıkışı büyük bir şaşkınlıkla karşılanmıştı. Bu durum, bilinen en eski sanatın Eski Mısır’a dayandığı görüşüne inanmış olan toplum için inanması güç bir durum teşkil etmişti. Nihayetinde on binlerce yıl önce yaşamış olan insanın, üstün sayılabilecek bir sanat yaptığına inanmak süreç gerektiren bir durumdur. “Hiç kuşkusuz mağara resimleri bizi sanatsal özellikleri ve üstünlükleri ile büyülemiyor, ilkel olarak nitelediğimiz böyle bir insanın böylesine üstün bir kültür nesnesi yaratabilmiş olması bizi şaşkınlığa uğrattıyor”.²⁷ Devasa boyutlardaki çeşitli hayvan betimlemeleri, bu karanlık ve derin mağaralardaki işlevlerini sorgulatıyordu. Betimlemelerin yalnız boyutları değil, kullanılan boyalar, renklerle verilen perspektif ve çeşitli sembollerle yüklü olmaları da bu şaşkınlığın sebebi olmuştur.

Önceleri bu resimlerin yalnız Fransa’da, Dordogne bölgesinde ve İspanya’da Altamira bölgesinde bulunduğu sanılmıştır (Resim 36, 37). Oysa “Fransız arkeolog, Henri Lhote, Afrika çöllerinde yaptığı araştırmalarda, mağaralarda 12.000 yıl önce yapılan resimleri meydana çıkardı. Bu olay bizi şöyle düşündürüyor: En eski sanat, resimdir”.²⁸ Bu resimlerin biçimsel-kurgusal özelliklerine bakılacak olunursa; öncelikle bir çerçeve olmayışı yani resmin yapıldığı sınırlı bir alanın bulunmayışı, herhangi bir kompozisyon kaygısı güdülmediğini düşündürür. Bu durum ise, duvar resimlerinin kurgu iradesiyle yapılmadığının bir başka göstergesidir. Çünkü bu resimlerde kurgudan çok olayın kendisi amaç edinilmiştir.



Resim 36. Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu, Dordogne, Fransa

²⁷ Tuğrul Tanyol, “Mağara Resimlerini Okumak”. *Sanat Dünyası*, Sayı:80 (İstanbul: 2000), s. 130

²⁸ Nurullah Berk, “Resim Sanatının Estetiği”. *Sanat Çevresi Aylık Sanat Dergisi*, No:284 (İstanbul: Haziran 2002), s. 71



Resim 37. Altamira Mağarası, Kuzey İspanya

Fransa ve İspanya’da bulunan mağaralarda çoğunlukla bizon, mamut, at, geyik betimlemelerine rastlanmıştır. Bu betimlemelerdeki bacakların duruşu, başın dönük biçimi ya da beden çizgileri, hayvanların çoğunlukla hareket halinde olduğunu tasviri gibidirler. Sabit hayvan figürü ise neredeyse yok gibidir. Eğer dört bacak çizilmişse, bunlardan en az biri daima hareket halinde gösterilmiştir. Bu tür bulgular, betimlenmeye çalışılan hikâyenin bir av ve avcı ilişkisi olduğunu kuvvetlendirir niteliktedir.

“Bunlarda herhangi bir perspektif yoktur. İlkel sanatçı, dev boyutlarda bir geyiğin bacaklarının arasında çok küçük boyutta bir at resmi çizebilmiştir. Bununla birlikte birçok resim ve kabartmada bir derinlik ve üç boyutluluk da yaratılabilmektedir.

Resimlerde renkler özellikle buzul çağının sonlarına doğru yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Egemen rengin kırmızı olduğu göze çarpar. Doğal, hayvani, bitkisel ama en çok mineral boyalar kullanılmıştır. Sarı, kırmızı ve kahverengi aşıboyasından, toprak boyadan, siyah ve koyu kahve manganiz dioksitten elde ediliyordu. Kaolinden elde edilmiş beyaz renk de zaman zaman göze çarpar. Öteki göze çarpan renkler portakal rengi ve kırmızının tonlarıdır. Kömür, resmin ana çizgilerini belirlemek için kullanılıyordu. Altamira’da deniz kabuklarının içinde boyalar bulunmuştur.

Büyük bir olasılıkla kimi boyalar dinsel ritüeller sırasında bedeni boyamak için de kullanılıyordu.”²⁹

Azınlıkla görünen insan çizimlerinde gözlenen üslup ise, hayvan çizimlerindeki gibi değildir. Bunlar yuvarlak kafaları ve çizgiden oluşan bedenleriyle, çocuk çizimlerini andıran çöp adamlardır. Buna rağmen, koşma, zıplama gibi hareketler oldukça iyi canlandırılmıştır ki bu hareketleri iyi bir biçimde tasvir edebilmeleri ne kadar iyi gözlem yapabildiklerinin de göstergesidir (Resim 38).



Resim 38. Alta, kaya resimleri, Norveç

Çizilen av hayvanları yaşanılan bölgelere göre ise değişiklikler göstermiştir. Fransa ve İspanya dolaylarında çoğunlukla karşılaşılan bizon, geyik gibi hayvan resimleri, Norveç’te, Buz denizi kenarındaki Alta şehrinde, çoğunlukla balık resimleri ve balık avlama sahneleridir (Resim 39, 40) -ki bu durum aynı zamanda yaşanan coğrafi bölgenin etkilerine işaret eder. Resim 39’da, mağara resimlerinde de olduğu gibi, perspektifin olmadığı görülür. Resim 40’da ise, iki adamın balık avında oldukları izlenir; birisi ok ve yay tutar gibi görünürken, diğeri de ağları tutmaktadır.

Bu resimlere oyma, kazıma (*carving*) demek daha doğru olacaktır. Bu kazımlar yine Prehistorik dönemlere (Kalkolitik) aittirler, ancak kullanılan teknik daha farklıdır. Kaya oymalar muhtemelen bazı sert kayalardan yapılmış çekiçler tarafından oyularak

²⁹ T. Tanyol, **a.g.e.**, s. 131

yapılmışlardır (Resim 41). Resme dikkatli bakılırsa, oymanın sabırla nasıl işlendiğini görülebilir. Üstelik her vuruşun bir kerede kayayı delemeyeceği de göz önünde bulundurulursa.



Resim 39. Alta Kaya resimleri, Norveç



Resim 40. Alta Kaya Resimleri, Norveç



Resim 41. Alta Kaya Resimleri, Norveç

Bu farklılıklarla beraber, genel olarak gözlemlenebilecek şey ise, “insanın avcı yerine av olabileceği hayvanlarla ilgili resimler yok gibidir. Ancak çok az sayıda ayı, aslan, ya da diğer yırtıcı hayvanlarla ilgili resimler vardır.”³⁰ Birçok uzman bu resimlerin dinsel bir tavır olduğunu söyler. “İlkel insan, arzu ettiği olayın gerçekleşmesini sağlayan şeyin, arzu ettiği şeye çok benzemesine, dolayısıyla, büyüünün kendisi

³⁰ T. Tanyol, a.g.e., s.132

olduğuna derinden inanırdı.”³¹ Avlamak istediği hayvanı ya da o hayvana benzer bir şeyi resmetmesi, o şeye sahip olma arzusundan kaynaklanıyor olabilirdi. Bu yüzden bu resimlerin, büyü inancına hizmet ettiği yıllar boyunca söylenegelmiştir.

“Mağara ressamı, günümüz ressamından çok farklı bir amaçla yapmış olmalı o resimleri. Burada ciddi bir uzmanlaşmanın da bulunduğunu gözden kaçırmamalıyız. O mükemmel resimleri mağara halkından herhangi birinin yapabileceğini düşünmek mümkün değildir. Zamanının tamamını avla geçiren birinin resim yapmakta uzmanlaşmasını beklemek zaten mümkün olamaz. Ressam- büyücü belki de tarihin ilk uzmanlaşmış kişisidir (...). Büyücü ressam, resmi çizerken avcı yoldaşlarının kendi çizgi hareketlerini eşzamanlı izleyerek avlarını vurmalarını sağlamaktadır. Bu nedenle bitmiş resim artık önemli değildir, asıl önemli olan o resmi yapmaktır. Bunun bize büyü ile olan ilgisini anlatan bir başka gerçek de(...) ressamın kuytu, daha yüce duygularla çalışabileceği ortamı seçmesidir. Ama belki en önemlisi aynı yüzeyin defalarca kullanılmış olmasıdır. Resim bittiği anda amacın bitmiş olduğu anlaşılmakta, çünkü yapılmış resmin üstüne başka resimler yapılmıştır.”³² (Resim 42)



Resim 42. Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu, Dordogne, Fransa

³¹ Freud Sigmund, **Totem ve Tabu**. Çeviren: Sahir Sel (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996), s.119

³² T. Tanyol. **a.g.e.**, s.133

2. ESKİ MİSİR SANATINDA GERÇEKLİK VE KURGU

Altın oranın ilk örneklerinin Mısır Piramitleri'nde oldukça önemli bir yapı taşı olarak kullanıldığı görülür. Mimari öge olarak piramitlerde kullanılan bu oran, resimlerde ise insan bedeniyle ilgili olan oranlamalarda ortaya çıkar. Yazı, geometrik şekiller ve bunların anlattığı hiyeroglif anlatım biçimlerinin mekânda kullanımları, kurgunun, mekân ve figürün birbiriyle kurulan ilişkisiyle oluşturulduğunu gösterir. Piramitlerin içindeki resim konuları, çoğunlukla ritüel olarak ele alınmış, anlatım biçimleri yazıyla bütünleşerek kişisel bir üslup dışında, kendi geleneğinden beslenen günlük olayları içerir. Ayrıca öteki dünya kavramı ve adalet konuları birer ikona dönüştürülmüştür. O nedenle resmin ebedi ve kutsal olanı ifade ettiğine inanılmıştır. Gündelik hayattan sahneleri konu edinen mezar resimleri, günlük hayatın birçok ayrıntısını belgesel niteliğinde yansıtır. Bu yüzden Mısır toplum hayatının anlaşılması bakımından bu resimler önem taşırlar.

Mısırlı ressamın gerçek yaşamı betimleme tarzları diğer topluluklara, uygarlıklara kıyasla çok farklıdır. Bunun nedeni Mısırlı ressamın gerçek yaşamı imgeleştirme tarzlarının çok farklı oluşudur. Bu durum, belki de onların resimlerinin değişik amaçlara hizmet etmesiyle açıklanabilir. Hayatlarında önemli bir yer kaplayan ölüm ve öldükten sonraki hayata olan inançlarına hizmet eden resmin kuralları, inandıkları bu gerçeklikler doğrultusunda oluşmuştur. Mısırlıların obje ya da figürleri en karakteristik açılarından resmedişleri, belki de onlara yukarıdan bakan Tanrı tarafından, öteki dünyaya ait isteklerinin daha kolay anlaşılabilmesi içindi.

“Onlar için önemli olan, güzellik değil, resimlerinin eksiksiz olmasıdır. Sanatçının görevi, her şeyi en açık ve kalıcı bir biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, doğayı rasgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından resimliyordu. Resmini belleğinden ve resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapıyordu.”³³

“Nebamun'un Bahçesi” isimli duvar resmine bakıldığında; bu resimde, ağaçların yandan, gölcüğün ise yukarıdan bakarmışçasına resmedildiği görülür (Resim 43). Yukarıdan bakarmış gibi resimlenen gölün içinde yine yandan betimlenen balık

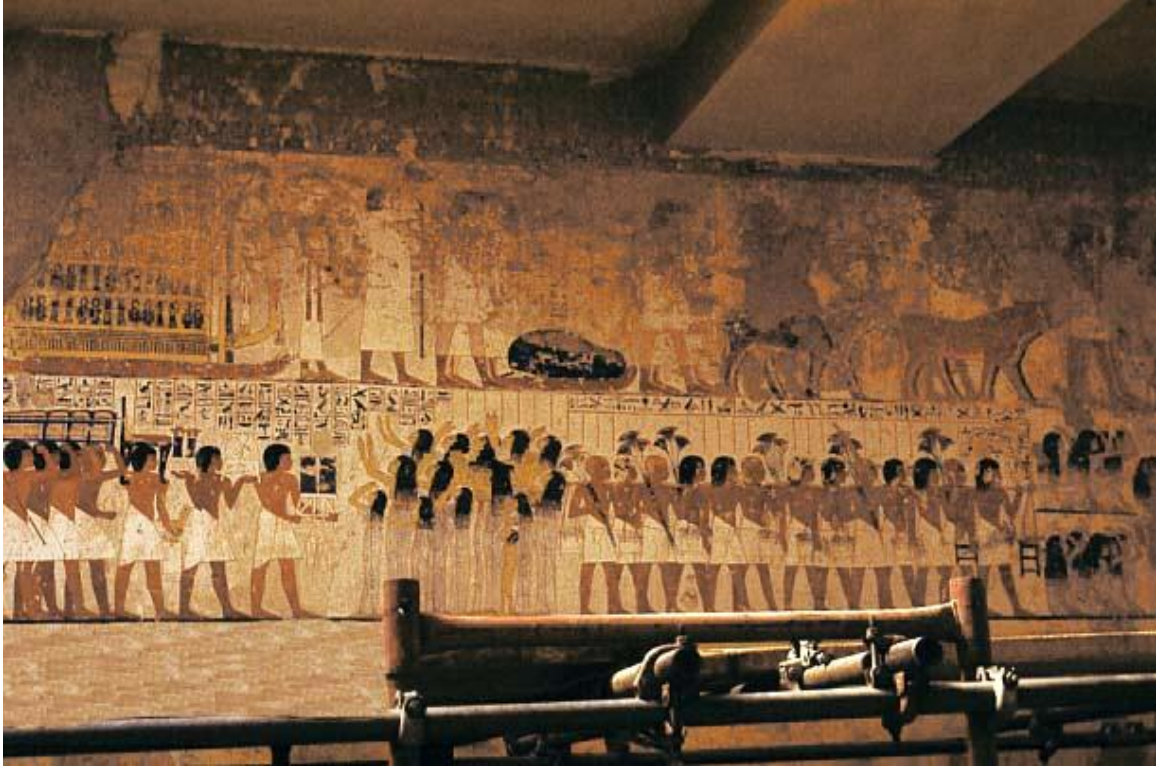
³³ E. H., Gombrich, a.g.e., s. 60

resimleri görülür. Ağaçların yandan, gölün ise yukarıdan resimlenmesinin sebebi objelerin karakteristik özelliklerinin en iyi bu açılardan gözlemlenmesidir; göl, en iyi biçimde yukarıdan, ağaçlar ve balıklar ise yanlardan görülür.



Resim 43. Nebamun'un Bahçesi, M.Ö. 1400 dolayları, British Müzesi, Londra

İnsan figürü çizimlerinde, hatta rölyef ve heykellerde de yine aynı karakteristik özelliğin yansıtılması durumunun devam ettirildiği görülür. Figürler ve olaylar, Mısır resimlerinde, derinlik duygusunun ötesinde hep düz yüzey anlayışı ile resmedilmişlerdir. Figürler, daima yandan resmedilirken, gövde karşıdan resmedilir. Dolayısıyla, bir tanesi gözükmesi gereken omuzların her ikisi de karşıdan görünür. Yine profilden resmedilen portrede gözler, cepheden görülmektedir. Kadın figürler genellikle açık sarı ve pembe erkekler ise genellikle kahverengi veya kırmızı ile renklendirilmişlerdir (Resim 44).



Resim 44. Ramose Meazar resmi, Noble Vadisi, Luxor, Mısır

Eski Mısır’da, Primitif dönemde olduğu gibi yine duvarlara yapılan resimler, büyük farklılıklar gösterir. Resimler duvar genişliğine göre kurgulandığından, Mısır resminde sınır yoktur. Ancak Eski Mısır resminde inanç sistemine bağlı bir kompozisyon kaygısının benimsenmesi, bu dönemde yapılan resimlerde, Primitif dönemdeki resimlemelerin aksine, bilinçli kurgulanmış kompozisyonların ortaya çıkmasına neden olur.

Bu kurgulamalarda derinlik etkisinden uzak kalınmasına rağmen, figürlerin büyüklü küçüklü oluşları, resimlenen kişilerin önemlerinden ileri gelmektedir. Resim 44’e bakıldığında, duvar dökülmelerinden dolayı çok net bir şekilde gözlemlenemese de, kompozisyonun üst kısmında yer alan, mezar sahibi Ramose’un ve onunla aynı mezar odasında yatan 6 diğer kişinin de, diğer figürlere göre ne kadar büyük resmedildiği görülebilir. Öte yandan ölüm, Tanrıya daha yakın olunacağı inancıyla da kutsal sayılmıştır, belki ölümlerin büyük resmedilmesinin sebebi, önemli konumlarının yanı sıra biraz da bu yüzdendir.

Mağara dönemindeki gibi yine inanışların etkisiyle şekillenen Mısır resimlerinde güdülen yarar ise, Mısırlıların ölümden sonraki hayata inanmalarıyla ilgilidir. Ölümden sonraki hayata inanılması, cesedi büyük bir özenle koruma isteği yaratmış ve üstelik gömülme esnasında, ölüyle birlikte birçok eşya ve aracın da gömülmesini sağlamıştır

“Ölümden sonrasını amaçlayan bu süreklilik isteği, hayatın bütün görünüşlerini kapsayan duvar resimlerinde ifade edilmiştir. Ölü'nün hizmetçi ve köleleri, av eğlenceleri ve öbür gündelik faaliyetine katılanlar, kuşkusuz birlikte gömülemezlerdi, ama bunlar da duvarlardaki resimleriyle sürüp giden hayatın sonsuzluğunda yerlerini almış oluyorlardı.³⁴”

Ayrıca resimlerde kullanılan yazı dikkat çekicidir (Resim 45). Sembollerden oluşan bu yazı türüne hiyeroglif denmektedir. Her işaretin belli bir sesi veya nesneyi temsil ettiği bu yazım tarzı, tapınaklarda ve mezarlarda görülür. Bunlar genellikle ölen kişinin hayattayken yaptıkları iyi şeyler, kazandıkları zaferleri anlatırlardı. Bu durum aynı zamanda Mısır resmini hikâyeci bir tavra sokarak, bir belgesel gibi de geleceğe sunar.



Resim 45. Ramose Meazar resmi, detay

³⁴ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi** (İstanbul:Remzi Kitabevi, 1992), s.28

“Bir yandan da bu resim sanatı büyüsel bir öze sahip çıkararak, illüstrasyonu aşan ve eşyaya gerçeklik yükleyen bir anlam taşımıştır. Büyüsel ve hikâyecî resim yollarının bir arada bulunuşu resim düzenlerinde büyük bir açık seçikliği gerekli kılmaktadır. İşte bu yüzden de büyük fazlalıkların atıldığı bir şemacılık kendini göstermiştir.”³⁵

Yan yana duran erkek figürlerin ten renklerinde göze çarpan farklılık, ön arka ilişkisi yaratabilmek içindir. Vücut duruşları ise daha önce bahsedildiği gibidir; gövdenin ayaklara kadar olan alt kısmı yandan, gövde ve omuzlar cepheden, yüz ise profilden gösterilmiş ama buna rağmen gözler karşıdan görünüyormuş gibi resmedilmişlerdir. Genellikle kırmızı ve kahverengi olarak renklendirilen erken figürlerin göze çarpan konturları, Mısır resim sanatının karakteristik bir başka özelliğidir. Figürü ya da motifi çevreleyen genellikle siyah ya da kırmızı konturlar, ifadelere donuk ve kuvvetli etkiler vermektedirler. “İzlenimci bir erime ve dağılma Mısır resminde hiç bilinmeyen bir şeydir”.³⁶ Figürlerin yüz ve vücut ifadelerinde içsel dünyalarına ait neredeyse hiçbir ifade sezilenmez. İfadelerdeki bu katılık ve donukluğun yanı sıra, her bir figürün bir diğerine ne kadar benzediğini fark etmemek mümkün değildir.

Eski Mısır sanatında kullanılan kuralların katılığında, benimsenen inancın etkisi oldukça güçlüdür. Çünkü o bölgenin yaşadığı en büyük gerçeklik, hayatlarını bile ona göre kurguladıkları öte dünya inancı ve ölümdür. Eski Yunan sanatına bakıldığında sanatta daha ilerlemeci kurgularla karşılaşılacaktır. Bu durum Yunanlıların, Mısırlıların aksine ölümden daha çok yaşamı yüceltmelerinden ve buna bağlı olarak yaşanan gerçekliklerinden, bağımsız değildir.

3. ESKİ YUNAN SANATINDA GERÇEKLİK VE KURGU

M.Ö. 5 yy.’a doğru, batılı anlamda sanattaki uyanış başlamıştır. Bu dönemde, sanatçıların sadece dinsel ve siyasal amaçlar için değil, kendi değerleri için de sanatla ilgilenmeye başladığı anlaşılmıştır. Savaşlardan, istilalardan uzakta kalan Yunan toprakları, diğer uygarlıklara kıyasla, barışçıl ve üstelik zengin bir yaşam sürmüştür. Mısır’da katı kurallar çerçevesinde gelişmemiş ve yüzyıllarca durağan kalmış resim

³⁵ S., Tansuğ, a.g.e., s.29

³⁶ A.g.e., s. 30

sanatından farklı olmasının sebepleri arasında bu baskıdan uzak, barışçıl yaşamın payı büyüktür. “Yunan sanatında ilk kez insanın yüceltilmesi ortaya çıkar. İnsan artık Mısır ve Mezopotamya ‘da olduğu gibi tanrının oğlu, tanrının temsilcisi, tanrının hizmetkârı değildir.”³⁷ Aynı zamanda öte dünyaya ait katı inanışlar olmayışı da resimsel anlatımı baskıdan uzak tutarak, yeniliklere açık olmasını sağlamıştır. İnsan artık her şeyin ölçüsü olmuştur. Mısır Sanatı gibi ölümlerin dünyasını yüceltmemiş, yaşamının güzelliğine hizmet etmiştir. Yunan sanatı, “(...) güçlerini kırıp ellerinden kurtulduğu hükümdarları tanrılaştırmaz. Özgür insanlardan oluşan bir topluluğu över. Bunun da ötesinde bu sanat, tanrıların dünyadan uzakta bir yerde değil de ölümlü insanların arasında, insan görünümünde, insan adetlerine uyarak yaşadığı, insancıl bir dinin anlatıcısıdır.”³⁸

Mitolojinin en önemli çıkış noktası ise işte bu düşüncenin ardında yatar. Çünkü böylelikle insan vücudu tanrıları anlatmak için en inandırıcı örnek olur. Bu yaşamın ta içinde yaşamı anlatmanın başka bir yoludur, çünkü bu durum bir bakıma tanrılar üzerinden insanları anlatmaktır; Zeus’un Tanrı ama aynı zamanda da çapkın olması gibi. Betimlemeleri o kadar idealizedir ki, yüzlerinde, vücutlarında bir leke, bir sivilce ya da benek görülmez. Elbiseleri ve vücutları neredeyse mükemmel kusursuzluktadır. Bu dünyaya ait gerçekliği değil ama öteki dünyanın gerçekliğini bu dünyadaki insanlar üzerinden anlatırlar adeta.

Antik Yunan resminden bugüne, neredeyse hiç bir şey kalmamış gibidir. Bu yüzden Yunan resim sanatıyla ilgili bilgilere çoğunlukla vazo resimlerinden ulaşılmaktadır. Bu resimlenmiş vazolar içine çiçek koymaktan çok şarap ve yağ konulmak üzere kullanılmışlardır. Mısır döneminde duvarlara yapılan resimler, bu dönemde günlük kullanım eşyalarının üzerine yapılmışlardır. Bu durum, resme aynı zamanda taşınabilir bir özellik katmıştır. “Vazoların resimlenmesi Atina’da önemli bir sanayi haline gelmişti. Dükkânlarında bu işle uğraşan iddiasız zanaatçılar, ürettikleri nesnelere en yeni bulguları katıyorlar, işlerine öteki sanatçılar kadar tutkuyla sarılıyorlardı.”³⁹

³⁷ Gina Pischel, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, **Cilt 1**, Çeviren: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsac (2. Baskı. İstanbul: Görsel Yayınlar, 1981)

³⁸ A.g.e., s.89

³⁹ E.H. Gombrich, a.g.e., s.78

Bu resimler kaynaklara göre üç gruba ayrılarak incelenirler; Geometrik Üslup, Siyah Figürlü Üslup ve Kırmızı Figürlü Üslup.

Geometrik Üslubun gözlemlendiği ilk yüzyıllarda, sadece geometrik motifler gözlemlenirken, M. Ö. 8. yy.'da stilize edilmiş insan betimlemelerine yer vermeye başlanmıştır.

“Ölü gömme törenleri ve dinsel sorunlarla ilgili olan M.Ö. 8. yüzyıl vazosu resimlerinde insan figürü, başın bir yuvarlak, gövdenin bir üçgenle gösterildiği şematik üslup özellikleri taşır. Bu yüzyıl aynı zamanda mitoslar, efsaneler çağı olduğu için vazosu resimlerinde yalnız ölü gömme törenleri değil, mitoloji kahramanlarının serüvenleri de gösterilir”⁴⁰

Resimsel unsurların oldukça kaba ve hatta Mısır resimlerini anımsattığı gözlemlenen bu dönem için, yine de katılık yönünden Mısır resimlerinin ilerisinde olduklarını söylenebilir (Resim 46, 47). Resim 47, şematik üslup özelliklerini görmek açısından yeterince belirgindir. Geometrik unsurlarla süslenmiş bu vazoda betimlenen sahne ölüye ağıt ismiyle bilinmektedir. “Ölü, cenazenin taşındığı teskere de yatıyor. Sağda ve soldaki yas tutan kadınlar ise, hemen hemen tüm ilkel topluluklara ortak, törensel bir ağır davranışla, ellerini başlarına koymuşlar.”⁴¹ Dini bir tören ile tüm ritüeli, bir vazonun üzerinde anlatarak, geleceğe, Mısır'da olduğu gibi, bir belge bırakma endişesi görülmektedir.



Resim 46. “Ölüye Ağıt”, M.Ö.700 Dolayları, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina

⁴⁰ S. Tansuğ, **a.g.e.**, s.42

⁴¹ E.H. Gombrich, **a.g.e.**, s.75



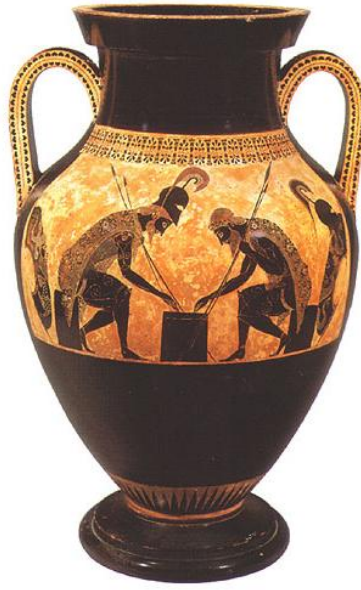
Resim 47. “Ölüye Ağıt”, Vazo Resimlemesi Detayı

Siyah Figürlü Üslup döneminde, Mısır üslubunun izleri görülür. Bu üslupta, figürler kilin kendi kırmızımsı rengi üzerine siluet olarak siyah boyayla resimlenir. Siyah figürler kazınarak bezenmiş, saçlarda ve elbise detaylarında ve kadın teninde ise kırmızı ve beyaz kullanılmıştır. Resimlerin konuları çoğunlukla tanrıların ve kahramanların öyküleridir. Daha kesin dış çizgiler elde etmek için vazoyu kaplayan siyah sırlar arasında boşluklar bırakılarak oluşturulan bu vazolarda figürler kalın fırçalarla çizilmiştir. Figürlerde perspektif ve derinlik görünmezken, insan tasvirlerinde profilden görünen yüze, cepheden görünen gözler çizilmiştir.

Bu vazolar için söylenebilecek en önemli şeylerden biri de, bu vazoları yapan ve resimleyen kişilerin isimlerinin vazolar üzerine yazılmış olmasıdır. Bu sayede dönem ressamlarının isimleri günümüze dek ulaşmıştır. Bu durum sanatçıya verilen önemi göstermektedir. Bu dönemin ünlü ressamı Eksekias’tır (Resim 48, 49). Eksekias tanrı ve kahramanların hayatını konu edinmiştir. Resim 48’deki vazo resimlemesi, Truva Savaşı sırasında, Homeros destanının kahramanlarından Akhilleus ve Aias’ın dama oynadığı sahnedir. Vazonun yuvarlak formuna göre de şekillenen bu kurguda her iki figürde hala tam profilden gösterilirken gözler yine cepheden gösterilmiştir. “Ama vücutları Mısır yöntemiyle verilmiyor artık. Kolları ve elleri de çok açık ve katı bir

Mısır üslubuyla verilmemiş. Ressam, Belli ki, böyle karşı karşıya oturmuş iki insanın nasıl görüldüğünü düşlemeye çalışmış.”⁴²

Bu durum, ressamı, gerçeklikten farklı yeni bir kurgu yaratmaya götürmüştür. Kendini orada yer aldığını bildiği her şeyi göstermek zorunda hissetmeyen ressamın bu yeni kurgusu, tamamen bu gerçeklikten bağımsız olmasa da izleyiciye, resimsel unsurların gerekliliği içinde eklenip silinerek yeni bir görüntü sunar.



Resim 48. Eksesias, “Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar”,
M. Ö. 540- 530 Dolayları, Vatikan Müzesi, Roma



Resim 49. Eksesias, “Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar”, detay

⁴² E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s.81

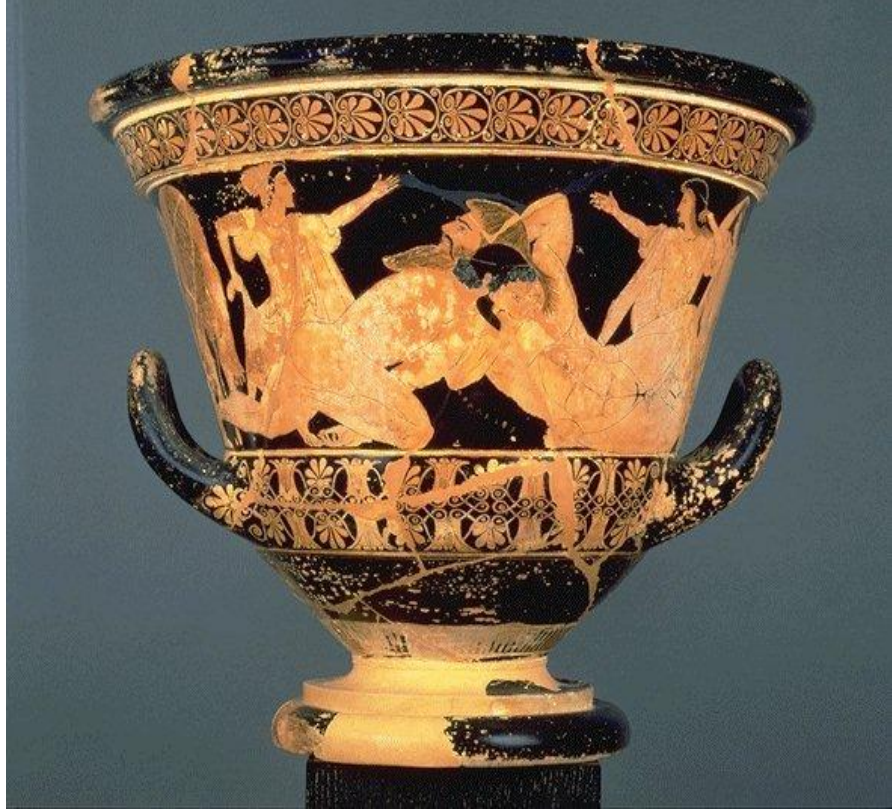
Bu tekniğin kısıtlayıcılığı ve getirdiği limitler yeni bir tekniğin bulunmasını sağlamıştır. M.Ö. 530 yılları civarında bulunan bu teknik, siyah figürlü üslubun tam tersiydi. Kırmızı Figürlü Üslup olarak adlandırılan bu teknikte, çizilen figürler, motifler kilin kırmızımsı rengine bırakılır, arka plansa siyaha boyanırdı. Siyah figürlü vazo üslubunda, kazıma tekniğiyle belirtilen ayrıntılar, bu üslupta fırça kullanılarak çizilmiştir. Fırçanın getirdiği özgürlükle figürler bu dönemde daha canlı, gerçekçi olmayan siyah figüre göre, daha hayat doludur.

“ Yine de yeni tekniğin kısıtlamaları göz ardı edilecek kadar önemsiz değildir. Basit siyah= erkek, beyaz= kadın ayrımı kaybolmuştu; tanrıları ve kahramanları daha genç ve sakalsız gösterme eğilimi olmasına rağmen, elbise ve saç detayları her zaman cinsiyetleri ayırt etmeye yetmiyordu. Arka plan boyandığı zaman figürün bazı ayrıntıları kayboluyordu. Örneğin aşırı ince eller ortaya çıkabiliyordu. Renksiz, fazla desen kullanılmayan ve birbiri üstüne binen figürlerin kullanıldığı kompozisyonlar karmaşık olabiliyordu. Bu yüzden figürler birbirlerinden uzak tutuluyordu. Bunlar ressam için ortada zorluklardı ve değişik yollarla üstesinden geldi. Ancak onun göremediği bir sorun, alana derinlik verme imkânını ortadan kaldıran siyah arka plandı ve bu da en basit perspektif denemesini bile engelliyordu. Figürler dar bir sahnede üzerlerine spot tutulmuş gibi aydınlıktı.”⁴³

Bu dönemin bilinen ressamlardan bir diğeri de Euphronios’tur. Euphronios anatomi ve harekete özen göstermiştir. Kompozisyonlarında ve konularında dönem resimlemelerine göre orijinallik gözlemlenir. Herakles ve Antaios’un mücadelesini resimlemesi dönemi içinde yeni bir konudur (Resim 50, 51).

Euphronios büyük figürlerini büyük vazolarda çalışmıştır. Figürlerdeki kontrastlıktan da bahsetmek mümkün. Herakles’in düzgün saçlı, derli toplu duruşunun karşısında Antaios’un vahşi görünümlü saç ve sakalı, açık dişleri bir zıtlık oluşturmuştur. Kıvrılmış ayaklar bir kompozisyon kaygısıyla, vazanın biçimine göre şekil almış gibidir. Bu duruşların mücadeleyi desteklediğiye şüphesizdir. Kavgayı izler görünen kadın figürlerin küçük olmaları bir perspektif anlayışını belirtmesinin yanı sıra o figürlerin önemsiz oluşlarını düşündürür.

⁴³ John Boardman, **Kırmızı Figürlü Atina Vazoları**. Çeviren: Gürkan Ergin (İstanbul: Homer Kitabevi, 2002), s.14



Resim 50. Euphronios, “Herakles ve Antaios’un Güreşi”,
M.Ö. 515- 510 Louvre Müzesi, Paris, Fransa



Resim 51. Euphronios, “Herakles ve Antaios’un Güreşi”,detay

Bu resim, Jacques- Louis David'in yüzyıllar sonra yapacağı "Horace Kardeşler'in Yemini" resmini akıllara getirir (Resim 52). Çünkü her iki resmin kurgusunda da erkekler savaşçı ve ön planda, kadınlar ise arka plandadır. Ön planda, savaşa gitmek üzere, kılıçları üzerine yemin eden Horace Kardeşler, ve onlara destek veren babaları betimlenmiştir. Onları beklemeye razı olmuş kadınlar ise duygulanmalarına izin verilmiş gibi bir köşede sessizce üzülmürler. Ataerkil toplumun fertleri olan erkeklerde ise duygu belirtisi yoktur. Onlar kahramanca ve dimdik ayakta dururlar ve korkusuzca savaşa gitmeye hazırdırlar. Resmin arka planında çok da öne çıkarılmayan, antik bir mekân vardır. Vazo resminde ise figürler zaten antik döneme aittir ancak arka plan yoktur.



Resim 52. Jacques-Louis David, "Horace Kardeşler'in Yemini" , 1784, 330x 405 cm, Louvre Müzesi, Paris

Bu iki resimdeki küçük farkın yarattığı büyük anlam ise şöyle açıklanabilir; Antik vazo resminde arka planda resimlenen kadın figürlerinin ellerini havaya kaldırmış duruşları onların sanki kavga eden erkek figürlere destek verdiklerini ve sanki neredeyse kavganın içinde olduklarını betimler gibidir. Bu sebeple, vazo resimlemesindeki kadınların katılımcı tavırları ile yüzyıllar sonra yapılacak

“Horace Kardeşler’in Yemini” tablosundaki kadınların söz hakkı verilmeyen, pasif duruşları, yüzyıllar öncesinde toplum hayatında kadına verilen yer ile farklılık göstermektedir.

Resmin arka planında çok da öne çıkarılmayan, antik bir mekân vardır. Vazo resminde ise figürler zaten antik döneme aittir ancak arka plan yoktur. M.Ö. 5. yüzyıl sonlarında Yunan tiyatro dekorlarının da etkisiyle mekân yaratma çabası ve perspektif, vazo resimlerinde daha belirgin yer almıştır. Zamanla Yunanistan’da değişmekte olan toplumsal hayatın da etkisiyle vazo resimlerinde orta sınıf zevkine hitap eden kansız sahneler yer almıştır. Bu durumsa ilerde ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız dış dünya gerçeklerinin resim sanatına etkisinin kanıtlarından biridir.

Sonuç olarak “bu dönemden günümüze kalan vazolar, (...), klasik dışı kültürler için tarihsel kanıtlar sağladığı gibi, dönemin ticari faaliyetleri ve toplumsal yaşamı hakkında da fikir vermekte, antik dönemi anlamada yol göstermektedir.”⁴⁴

Kendi dönemi hakkında fikir veren bu vazo resimlemeleri gibi, yaşanan dönemin, kültürün ve inancın gerçekliği hakkında fikir veren başka örneklerle Uzakdoğu sanatında da karşılaşılır.

4. UZAKDOĞU SANATINDA GERÇEKLİK VE KURGU

M.Ö. 3000–1600 arasını kapsayan döneme tarihlenen Çin’e ait seramikler bulunmuştur. Bu dönemde bulunan seramiklerde hayvan, insan figürleri ve bitki motiflerine rastlanmıştır. Japonya’da ise M.S. 1. yy.’a tarihlenen resim sanatı, yine seramik ve bronz materyaller üzerine resimlenmiş figürlerle baş göstermiştir. Dönem dönem farklı konuları, farklı materyaller üzerine işlemiş bu iki ayrı ülkenin ortak noktası ise sanatlarının, benimsedikleri inanç gerçeğinin etrafında gelişmesidir. Hindistan’da doğan ve Uzakdoğu’ya yayılan Budizm, Çin’e yerleşmişti. Bu dönemde Budizm’e ait sahneler uzun şeritler halinde yapılıyorlardı. Zamanla Hint etkisinden kurtulan resimlerde, doğa öğelerine yönelen bakış eski resim düzenini değiştirmiştir. Japonya’da benimsenen Zen Budizmi, resimlerde doğaya yönelişi sağlamıştır.

⁴⁴ J. Boardman, **a.g.e.**, s. 10

“Kendilerini dine adanmış sanatçılar, belirli bir dersi öğretme ya da sadece süsleme amacıyla değil, derin düşünme için malzeme sağlama amacıyla suların ve dağların resimlerini yapmaya başladılar.⁴⁵” Bunun en önemli nedeni ise; ruhun ancak doğa içinde huzura kavuşabileceğini temel edinen bu inançlardı. “Doğaya bağlı kalmaktaki büyük direnç, Çinli ressamın havayı derin bir şekilde gözlemlemelerini sağlamış ve bu yöndeki gelenek modern çağlara kadar sürmüştür.”⁴⁶ Böylece bu inancı benimseyen ülkelerin resimlerine görkemli dağlar, ormanlar, sisli tepeler, alacakaranlıkta ışıldayan nehirler, denizler girmiştir.

“Çinli sanatçılar, açık havaya çıkıp, güzel bir konunun önüne oturup, onun bir ön taslağını yapmıyorlardı (...) yolculuğa çıkıp, manzaranın ruhunu kavramak için doğanın güzellikleri önünde derin düşünceye dalıyorlardı. Evlerine döndüklerinde zihinlerinde kalan çam ağaçlarının kayaların, bulutların görünümünü, sanki bir şairin yürüyüşü sırasında aklını çelen çeşitli görüntüleri birbirine bağlaması gibi bir araya getirip manzaranın ruhunu yeniden oluşturmaya çalışıyorlardı.”⁴⁷

Bu dönemde resmedilen birçok resimde dağlar Mısır'daki Piramitlerde de olduğu üzere, Tanrısal bir düşünceye hitap eder gibi üçgen biçimindedir. Örneğin, Fan K'uan'ın ipek üzerine mürekkeple yaptığı resminde göğe doğru daralan üçgen bir formdan bahsetmek mümkündür (Resim 53). Resimde manzara egemen faktördür. İhtişamlı bir manzaranın egemen olduğu bu kompozisyon, Çin'de var olan belirli bir yeri temsil etmez. Neredeyse idealleştirilmiş bu manzaranın ihtişamı o kadar kuvvetlidir ki, resmedilen figürler, bu ihtişamın arasında, gözden kaçırılacak kadar önemsiz ve küçük görünmektedir. Bu durum doğayla kıyaslanabilecek her şeyin yetersiz ve önemsiz olduğunu vurgular gibidir. Belki de buna dikkat çekmek isteyen ressam, bu yüzden resmin adını “Dağ Yolunda Gezginler” koymuştur. Çünkü bu sayede, izleyici, gezginleri resmin içinde aramaya başlar ve figürlerin ilk bakışta gözden kaçışını daha kolay anlamlandırabilir. Çünkü ufuk çizgisinin biraz altında resmedilmiş at ve birkaç insan figürü, sanki bu devasa manzara içinde kaybolmuşlardır. Nihayetinde bu resim, doğanın abideleştirilişini vurgular gibidir.

⁴⁵ E.H. Gombrich, **a.g.e.**, s.152

⁴⁶ S. Tansuğ, **a.g.e.**, s.102

⁴⁷ E. H. Gombrich, **a.g.e.**, s.153



*Resim 53. Fan K'uan, "Dağ Yolunda Gezginler", M.S. 1000
National Palace Museum, Taipei, Tayvan*

Budizm'in Japonya'ya girişi ile görsel sanatlarda başlayan canlanma, tanrı tasvirlerini heykele dönüştürmekle devam etmiştir. Çin budizmini model alan Japon sanatçılar tanrı tasvirlerini duvar resimlerinde de kullanmışlardır. Bu resimlerde karmaşık Budizm doktrinlerini en iyi anlatma ve aktarma yolunun resimler ve heykeller olduğunu düşünen Japon sanatçılar, uzun süre Buda'nın hayatını anlatan parlak renkli resimler yapmışlardır. "Bu resimler zihinden çok göze ve coşkulara dönüktürler. Bu

coşkusal eğiliminin ünlü örneği gerek renk, gerek çizgi yönünden zengin ayrıntılara sahip olan ve Buda'nın Nirvana'sını tasvir eden ipek panodur.”⁴⁸

Budizm'e göre yaşamın son hedefi, nirvanadır. Nirvana, insanın bu dünyanın getirdiği aşırı istek ve tutkularından kurtularak eriştiği mutluluktur. Bu durumsa manevi yaşamdan bağların koparılmasıyla mümkün olmaktadır. Örneğin taze bir meyve gördüğünde, onu dalından koparıp, yeme isteğini engelleyerek, arzularına sahip olan Budistler, İslamiyet inancında çile terimiyle karşılaştırılabilecek bir süreçten geçiyorlardı. Çilelerini doldurduklarında ise yani kafalarında maddi dünyanın sunduğu hazlara ya da onlara yaşattıkları isteklerden her birine karşı olan isteklerden arınabildiklerinde, nirvanaya ulaşmış sayılıyorlardı. Nirvanaya ulaşan kişiye artık yok olmaya hazır sayılıyordu. Çünkü yok olmak, ölüm, ruhun ölümsüzlüğü yani yeni bir bedende yeni bir yaşam demekti. Canlıların ruhunun devamlı olarak dünyaya geldiği inancı, Karma olarak adlandırılır. Karma kuralı ise, nirvanaya erinceye kadar sürüp gider. Nirvanaya erişildiğindeyse, yeni bir döngü için yok oluş, ölüm başlar. Ölümün korkulacak bir yok oluştan ziyade, erişilecek bir mutluluk oluşu ruhun başka bir bedende yeni bir hayat bulacağına inanılması yüzündendir. Resim 54, Buda'nın nirvanaya ulaşma töreninin bir tasviridir. Buda ölmüştür ve etrafı ağlayan tanrılar, insanlar ve hayvanlarla çevrilidir.

Bu resimde birçok figür vardır ve hepsinin portrelerine ayrı özen gösterilmiş nerdeyse karakterleri yakalanmak istenmiş gibidir. Birbirini kapatan figürler oluşu ya da ağaç gövdelerinin de önde olduğu için bazı figürlerin bazı bölgelerini kapatışı, ön-arka plan ilişkisinin bilindiğini gösterir. Ancak buna rağmen çok uzaktaki kadın figürü öndekilerden küçük çizilmemiştir ya da öndeki figürler arkadakilerden daha büyük. Buda'nın resimlenişinin diğer figürlere göre daha büyük oluşu ise, kuşkusuz O'nun önemli kişiliğinden ileri gelir.

⁴⁸ S. Tansuğ, a.g.e., s.108



Resim 54. “Buda’nın Nirvana’sı”, Heian Dönemi, 267 x 271 cm., M.S. 1806, Nara Ulusal Müzesi, Japonya

Yatay pozisyonda resmedilen Buda’nın, yatay duruşu itibariyle, ölümü, dikey resmedilen figürlerinse yaşamı temsil ettiği düşünüldüğünde; insanların, ağaçların boyundan daha kısa oluşu, ağaçlardan daha uzun yaşayamayacaklarının göstergesi olup, yine doğanın insana olan üstünlüğü sembolize edilmiş gibidir. Buda’nın ayaklarının çıplak olması ise, O’nun Tanrısal yönüne dikkat çekmektedir. Çünkü dikkatli bakıldığında, mitolojik karakterlerin ya da İsa’nın da ayakkabısı neredeyse hiç resimlenmemiştir. Çünkü, Tanrı’nın ayakkabısı olur mu? Olursa neye benzer? gibi soruların sorulması, ayakkabıyı bu dünyaya ait bir nesne haline getirir. Buda’nın kıyafetindeki sadelik, yine O’nu tanrısalılaştırmaktadır. Çünkü kıyafetindeki sadelik, O’nu öteki dünyaya ait yapar. Kıyafetlerde bezeme, motif arttıkça da bu dünyaya aidiyet o kadar belirginleşir.

M.S. 9.yy.’ a kadar dinsel inançlarıyla kaynaşan resimler yapmayı sürdüren Uzakdoğulu ressam, bu yüzyıldan sonra, dinin etkisinden kurtularak, kendi yerel

kültürlerine ait resimler yapmaya başlamışlardır. Gündelik hayatı konu edinen ilk resimler bu yüzyılda kendini göstermeye başlamıştır.

Uzakdoğu ülkelerinin toplumsal gelişim sürecinde, inançtan yavaşça sıyrılan resim, saray sanatı olmaktan çıkıp popüler nitelikler taşımıştır. Çünkü zengin tüccarlar, Avrupa tarzında yapılmış resimler edinmek istemeye başlamışlardır. Bu yüzden, ilerleyen yüzyıllarda, Uzakdoğu resminde Avrupa etkileri gözlenmiştir. Ancak günümüzde, aksine, Uzakdoğu resminin Avrupa resmine olan etkilerinden söz edilmektedir. Çünkü bu sanatçıların, Avrupa sanatını takip edişleri, kendi sanat anlayışlarını tamamen silerek değil, ancak, geleneksel katılıktan sıyrılıp, çağın gereksinmelerine uygun olarak onu yeniden canlandırmaları yoluyla olmuştur.

5. İKONOGRAFİK GERÇEKLİK VE KURGU

İkon sanatı için pek çok yazar ve araştırmacı farklı tanımlar getirmişlerdir. Ancak “kısaca ve genel olarak İkon, Hz. İsa, Meryem ve azizleri betimleyen, çoğunlukla ahşap levhalar üzerine yapılan dini tasvirlerdir.”⁴⁹ Bu tasvirler genellikle figürler üzerinden yapılmıştır. Portrelerin gizlenildiği tasvirlere çoğunlukla rastlanmaz.

“Aslında Hristiyan inanışında, önceleri Musevi ve İslam inançlarında olduğu gibi her temsil, tapınılacak put olarak görülmüş ve yasaklanmıştır fakat zamanla Hristiyanlar, imgelerin aracılığıyla imgelerin ötesinde Tanrı’yi ve İsa’yı daha iyi algılayabildiklerini düşünmüşlerdir. Pırıl pırıl altın duvarlardaki imgeler, inananlara kutsal gerçeğin yetkin bir anlatımını sunmuştur.”⁵⁰

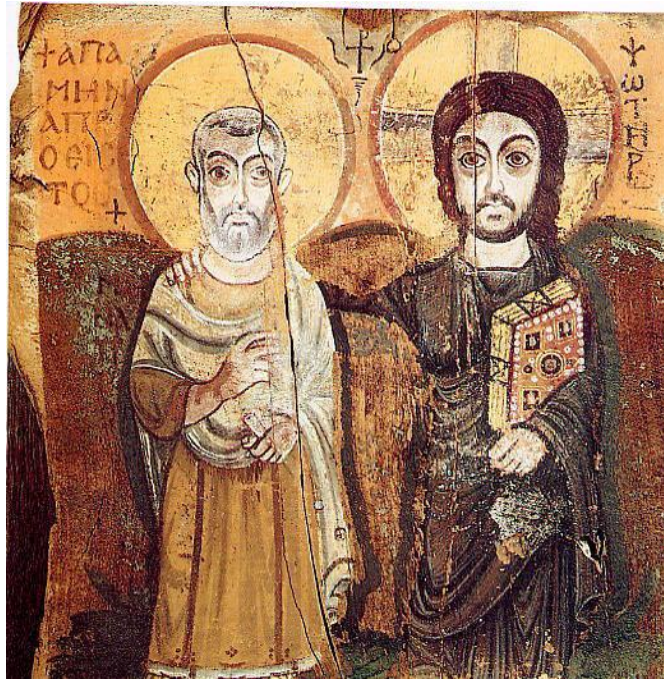
İkon, Hristiyan inancına göre put değildir. Sadece dinsel konuların resme aktarılış şeklidir. Dinsel amaçlarla yapılmış imgeleri karşısına alıp, ona karşı ibadet ve dua edenler, bu imgelere karşı olan bir grup put kırıcıya, şöyle cevap vermişlerdir; “Bağışlayan Tanrı eğer İsa’da, ölümlülerin gözüne insan biçiminde görünmek istediye, niçin görünen resimlerle kendini göstermesin? Biz, puta taparların yaptığı gibi, imgelere imge olarak tapmıyoruz; biz imgelerin aracılığıyla, imgelerin ötesindeki

⁴⁹ Nüket Atar, “İkon Sanatından Çağdaş Resme Işık” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 1996), s. 16

⁵⁰ Necla Coşkun, “Resim Sanatında Renk- Öz Bağlantıları” (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006), s.24

Tanrı'ya ve Azizlere tapıyoruz.”⁵¹ Bu görüş sanat tarihinde büyük önem taşımıştır. Çünkü “artık bu resimlere, doğaüstü güçlerin dünyasının yansıması olarak bakılıyordu. Bu nedenle, Doğu Kilisesi artık sanatçıların bu yapıtlarda hayal güçlerini istedikleri gibi kullanmalarına izin veremezdi.”⁵²

İkon sanatını, portre ressamlığına bağlama eğilimi vardır. Sinai Dağı'nda M.S. 6. ve 7. yüzyıllarda bulunan ikonlar, bu tür resmin sınırları ve tekniğinin belli olmaya başladığı ilk örneklerdendir. İkon sanatının çıkış noktası ise Mısır'da bulunan ve Yunan- Roma geleneğinin uzantısı olan mezar resimleri olarak belirlenmiştir.



Resim 55. “İsa ve Aziz Mina”, 6. yüzyıl, Antik Mısır Kilisesinden bir ikon

Kurgusal olarak ikonlarda yalın bir anlatım söz konusudur (Resim 55). İsa, Meryem ve İncil hikâyeleri süslemelerden kaçınılarak anlatılmıştır. Hatta illüstrasyonları anımsatacak kadar da tasvir edilmek istenen hikâyeye, olaya yani amaca yöneliklerdir. Ancak renk baskınlıkları söz konusudur. Biçime verilen önemden çok renge verilen önemden bahsetmek mümkündür.

⁵¹ E. H. Gombrich, **a.g.e.**, s.,138

⁵² **A.g.e.**, s.,139

“Renk, genellikle doğaya bağlılık ilkesine uymayan bir anlayışla mistik anlatımın taşıyıcısı olarak var olmuştur (...) Ortaçağ resimlerindeki renk kullanımını sağlıklı bir şekilde görebilmek için kutsal resimlerdeki rengi, perspektif anlayışıyla ilişkilendirmek gerekmektedir. Daha önce bahsedildiği gibi Antik Çağ sanatının bilgilerine sahip olan Ortaçağlı ustaların neden perspektifi uygulamadığı merak konusudur. Bunun inançla ilgili bir yaklaşım olduğu doğal olarak tahmin edilebilir; yani bu dünya ile öte dünya birbirinden farklı olduğu için resimlerde çizgisel perspektife yer verilmemiştir. Aksine, perspektif bozuklukları göze çarpacak bir şekilde işlenmiştir.”⁵³

Hristiyan inancına göre, Tanrı’nın yüce varlığını göstermek dini açıdan mümkün değildir. Çünkü O, gözle görülmeyendir. Figürlerin içlerinden ışık saçıyormuş gibi izlenim bırakması, Tanrı’yı, O’nun yüceliğini ve nurunu hissettirebilmek içindir. Bunun için renkler ve biçimler gerçeklikten uzak gibi kullanılmışlardır ve simgeleşen renklerde farklı ton arayışlarına gidilmemiştir. Dini konu edinmiş bu resimlerde renk, ışık için vardır. Işıksa genellikle renkte ya da parıltılı nesnelerde aranmıştır. Bu yüzden İkonun kurgusunda belki de en önemli konu ışıktır. “Her şey ilahi ışıkla aydınlatılmıştır ve dünyevi ışığın gölgeleri resimlerin yüzeyine düşmemiştir.”⁵⁴

Ortaçağ resimlerinde, zemin, altın yıldız ve sarı renklere sahiptir. Sarı renk neredeyse resmin temel rengi gibidir. Gerçek anlamda ikon en yaygın biçimde ahşap tahta üzerine yapılmış, taşınabilir nitelikte olanlardır. Böylece ikona önünde ibadet etmek her an her yerde mümkün olabilecektir. Ahşaptan başka; altın, gümüş, bakır, tunçtan döküm halinde madeni ikonlar, ipek kumaş üzerine renkli ibrişim ile işlenen ikonlar ve örneklerine ender rastlanan mermer ikonlar da vardır.

İkonlar düzenleniş ve ifade yönünden bazı sınıflara sokulmuştur. Kilisenin de baskısıyla bazı kalıplar dahilinde şekillenen İkon Sanatı için -bu genel kompozisyonların dışına çıkılamadığından- özgün kurgulardan söz etmek mümkün görünmez. İsa’nın bazı resimleniş biçimlerinden bahsedilecek olunursa;

“Dünyaya hâkim bir ifadeyle tahtta oturmuş ve elinde kitap tutmuş olarak tasvir edilen *Pantokrator*, başında taş ve sırtında rahip elbisesi ile yine tahtta oturmuş olarak

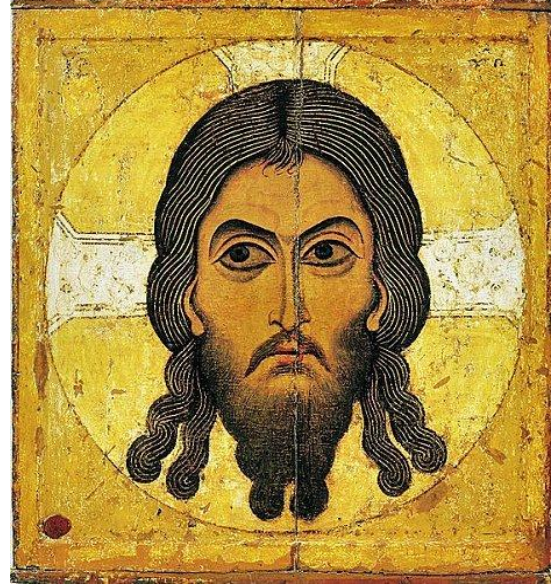
⁵³ N. Coşkun, a.g.e., s.22

⁵⁴ A.g.e., s. 22

resmedilen *Rahip İsa* (*Christ en evequel*), ciddi bir ifade taşıyan çocuk yüzüyle ele alınan *Çocuk İsa* (*Christ Emmanuel*) (Resim 56), iki yana sarkan saçları ve ikiye ayrık çift uçlu sakalıyla tasvir edilense *Mandilion İsa* (Resim 57) ⁵⁵ olarak betimlenmiştir.



Resim 56. Çocuk İsa Tasviri
Rus İkonu, 1529



Resim 57. İsa tasviri (Mandilion), 12.yüzyıl
Tretyakov Müzesi, Moskova

Meryem tasvirleri de yine belirli kurgularla ifade edilmişlerdir (Resim 58).



Resim 58. Meryem ve İsa Tasviri, Hodegitria, Rus İkonu, 12. yüzyıl

⁵⁵ S. Tansuğ, a.g.e., s.79

“Sözgeleş, müminlere belli bir hareketle doğru yolu gösteren küçük İsa’yı kucağında vakarla tutmakta olan Meryem tasvirleri, *Hodegitria* adını alıyorlar. İsa’yı şefkatle kucaklamış, yanağını onun yanağına dayamış Meryem tasvirleri ise, *Elesua* adını taşıyorlar (Resim 59). İsa’yı emzirmekte olan Meryem’i tasvir eden örneklere *Galactrophusa* deniyor (Resim 60). *Blacherniotissa* adını taşıyanlarda ise, kollarını orantı dua hareketi ile iki yana kaldırmış Meryem’in göğsünde, yuvarlak bir madalyon içinde Çocuk İsa tasvir ediliyor.”⁵⁶



Resim 59. Meryem ve Çocuk İsa tasviri (Eleusa), Rus İkonu



Resim 60. Meryem ve İsa Tasviri (Galactotrophusa)
13. yüzyıl. Yunan İkonu

⁵⁶ S. Tansuğ, a.g.e., s. 79

“İkonlar genellikle 30x 35 cm. kadar ya da biraz daha büyük boyutlarda, 2-3 cm kalınlığında, kenarları çerçevelenmemiş tahtadan pano olarak belirleniyor”⁵⁷du. Çanta içine ya da yastık altına konulan çok küçük ikonlar da vardır. Teknik olarak ise, ikonların büyük çoğunluğunda, tempera adı verilen, yumurta akını ve boyar maddenin karıştırılmasıyla elde edilen teknik kullanılmıştır.

İçerik bakımından, batıdaki dinsel örneklerinden daha farklı yorumlara açık bulunan ikonlarda önemli olan tasvirin niteliğinden çok, tasvir edilen kişinin simgelediği değerlerdir. Bu yüzden bu tasvirler, genel anlamda bir resmin görüldüğünden farklı bir saygı görmüşlerdir.

İkon resimlerindeki bu kurgusal yapı, Batı sanatında yansıtmacı bir anlayışa doğru ilerlerken, İslam sanatında betimlemeci bir yapıda ele alınmıştır. Benimsenen farklı resimsel kurguların nedenleri, benimsenen dinler çerçevesindeki inanışlar sayesinde şekillenmiş, dolayısıyla biçimsel yapılarda farklılıklar göstermiştir.

6. İSLAM SANATINDA GERÇEKLİK VE KURGU

Birçok kavmin, benimsediği İslam dini ve bu toplumların yaşayışlarıyla ortaya çıkan eserler, toplumun inanç birliğinden ötürü “İslam Sanatı” olarak isimlendirilir.

İslam dünyasında din, kuşkusuz sanatın gelişimini etkileyen çok önemli bir faktördür. Mimari ve süsleme sanatlarının resim ve heykelden daha çok olgunlaşmasının, dini yapıların ağırlık malzemeleri olan camilere verilen önemden ötürü meydana geldiğini tahmin etmek güç değildir.

Bu yüzden İslam sanatında kuşkusuz ki mimari, resim ve heykelden daha fazla gelişmiş, resim ve heykel ise bu yüzden olgunlaşmamıştır. Bunun nedeni de İslam sanatının resmi yasaklamış olmasıdır. “Aslında Kur’an’da böyle bir yasak yoktur. Bu konuda bir ayete rastlanmaz. Yalnız puta tapmayı yasak eden Maide suresinin doksan üçüncü ayeti vardır.”⁵⁸ Fakat “İslam’lığın doğduğu tarihlerde resim puttu ve put anlamına gelmeyecek bir resim yoktu. Bu nedenle Kur’an’da putlar için söylenenler,

⁵⁷ S. Tansuğ, a.g.e., s. 79

⁵⁸ Suut Kemal Yetkin, **İslam Ülkelerinde Sanat** (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984), s.179

resim için de geçerli sayılmış ve sonradan Hadis'te canlı varlıkların resimlerini yapanlardan Kıyamet Günü hesap sorulacağı ve bunların cezalanacağı açıklanmıştır.”⁵⁹ Ruhu olmayan varlıkların tasvirinde ise sakınca görülmemiştir. Ancak yaratılan varlıkların tasviri, Allah'ı taklit sayıldığından benzetmecilik yoluna gidilmemiştir.

“İslamın ilk yıllarında resim yasağı henüz yürürlüğe girmemişken. İslam İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarında fetih edilen yeni ülkelerde, yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle karşılaşılıyordu. Emevi halifeleri bu gelenekleri ortadan kaldırmaktansa, yeni dinin ününü ve gücünü dört yana duyurmak için bunlardan yararlanma yoluna gidiyordu.”⁶⁰

Bunun sonucunda da “Kubbetü's Sahra (691), Şam Emeviye Camii (795-721), Amra (711-715) ve Kasrı'l Hayri'l Garbi (728) gibi dini ve sivil yapılar duvarlarına Geç Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisini yansıtan natüralist tarzda resimler ve mozaikler yapılmıştır.”⁶¹

Bu dönemde yaptırılan “camilerdeki duvar dekorasyonlarının yanı sıra, av köşklerinin ve hamamların duvarlarında insan figürlerine, hatta çıplak kadın resimlerine bile rastlanır (Kusayr-ı Amra)”⁶² (Resim 61).



Resim 61. 6. Emevî Halifesi, Velid Bin Abdülmelik tarafından yaptırılan Amra Kasrı'nda bir fresk, Ürdün

⁵⁹ Mazhar İpşiroğlu, “İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları”, 2.Basım. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), s.9

⁶⁰ A.g.e., s.10

⁶¹ Banu Mahir, “Osmanlı Minyatür Sanatı”(İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004), s.16

⁶² M. İpşiroğlu, . a.g.e., s.10

Ancak, 9. yüzyılda hadis ve fıkıh bilginlerinin yorumlarıyla resim yapmak konusundaki yasak keskinleşmiştir. Bu yasakla beraber, İslam resmi denilebilecek bir tasvirçilik, ancak Geç- Abbasiler Devri'nde, Bağdat Okulu diye tanımlanan eserlerde ortaya çıkmıştır (Resim 62, 63).

“El- Cezeri, Arşimet ve sonrası bilginlerin buluşlarına dayanan eserinde, suyun ve dişlilerin hareketleriyle çalışan aletleri anlatır ve aletlerin bütün ve parçalarının ayrıntılı tasarımlarını renklendirerek çizer. İçinde mekanik yöntemlerle çalışan saatlerin, hareket eden insan ve hayvanların, fıskiyeli havuzların, içki kaplarının, hacamet aletlerinin, şifreli kilitlerin, (...)”⁶³ tasarımları vardır.



Resim 62. İnsan şeklinde, Otomatik Su Kabı 33x20 cm.,
El- Cezeri, 1254, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı

⁶³ Serpil Bağcı ve diğerleri., **Osmanlı Resim Sanatı** (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), s. 38



*Resim 63. Yatak Odasında Hırsız, Kelile ve Dinme, 13.yy başı 70x115mm
İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine*

Ayrıca bu dönemde, toplumsal ekonomik yapının değişmesiyle birlikte ortaya çıkan zengin ve tüccar sınıfı resimli kitap üretiminin artışında etkili rol oynamıştır.

“Bu dönemden sonra, İslam inancına göre, hakikat “söz”de belirmişti(...), söz sanatının İslam dünyasında yeri büyüktü ve bu dönemde Arap ve Fars dillerinde yazılan zengin bir edebiyat gelişmişti. Resim Sanatı, kitaba girmekle gelişebileceği yeni bir hayat alanı buluyor ve bu tarihe kadar ilişki kuramadığı İslam düşüncesine açılıyordu.”⁶⁴

Bu sebeple, Emeviler Dönemi’nde yapı süslemesi olarak kullanılan resmin yerini, bu dönemde kitap resmi almıştır. Kitap resmi ise içinde hat sanatını, tezhip sanatını ve minyatür sanatını barındırmaktaydı. Çünkü eser önce hattat tarafından yazılmalı, sonra başlıklar ve kenar işaretleri müzehhip tarafından süslenmeli ve nakkaş tarafından minyatürlerle resimlenmeliydi.

Resimlenen yazmalar, dönemin sevilen eserlerinin yanı sıra, çevirisi yapılmış bilimsel eserler olmuştur. Çoğunlukla Yunanca’dan Arapça’ya çevrilen bu eserlerin, resimlemeleri de bir nevi çevrilmiş/uyarlanmıştır. Çünkü yasaklar doğrultusunda benimsenen anlayışa göre soyutlaştırılarak yeniden resimlendirilmişlerdir. Bu süreçte

⁶⁴ M. İpşiroğlu, a.g.e., s.10

“bilinen ilk sistemli yazmalar 9.yüzyılda Halife Memun’un (813-833) Antik kitapları Arapça’ya çevirmesiyle başlar”⁶⁵ İslam tarihindeki en erken tarihli minyatürler ise, Dioskorides yazmalarının minyatürleridir. “Yunanca’dan Arapça’ya çevrilen Dioskorides’in Kitabü’l Hasayış’i (Materia Medica) 1222 Abdullah İbn el- Fazıl tarafından resimlenmiş (...) tir. İlaç hazırlayan hekimleri (Resim 64), ameliyat yapan cerrahları gösteren bu resimlerde doğa manzaralarına bir ya da iki sembolik ağaçla değinilmiştir”.⁶⁶



Resim 64. İlaç hazırlayan hekimler, Dioskorides yazmalarından bir resimleme

6. 1. Minyatür

“Yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimlerine minyatür denilmektedir.”⁶⁷ Minyatürler, çok renkli, küçük boyutlu resimlerdir. Anlatımı kolaylaştırmak için kullanılan bir araç olması dışında, kitap süsleme sanatının en önemli dalıdır. Yazmalarda yardımcı bir unsur olarak yer alsa da, bağımsız bir anlatım gücü ve kendine özgü bir estetiği vardır. İslami dönemde önem kazanan bu sanat, Anadolu, İran ve Mezopotamya’dan Hindistan’a kadar yayılmıştır.

⁶⁵ B.Mahir, a.g.e., s.32

⁶⁶ S. K. Yetkin, a.g.e., s.191

⁶⁷ B.Güven, a.g.e., s.15

İslam dünyasında mimarideki süs öğelerinin dışında kalan resim sanatı, İslam ülkelerinde minyatür dışında var olmamıştır denilebilir. Şu durumda İslam dünyasında resim denince minyatürü anlamak gerekir.

“Minyatürler, kitabın metninde anlatılan öykü, olay, ya da bilgiyi resim diline aktarır. Dolayısıyla resimlerin konularının anlaşılabilir olarak açıklanmasında başvuru olan ilk kaynak metindir (...) sanatçının konuları yorumlama biçimi, yeteneği, yetiştiği kültürel ortamın ve sanat hamisinin eğilimleri doğrultusunda farklılıklar gösterir.”⁶⁸.

Minyatürün kurgusal özelliklerinden bahsetmeden önce, biraz da olsa tarihine değinmek gerekir. “Bilinen ilk minyatür yazmaları 11.yüzyıl sonundan gelmekle beraber Mısır’da Fayyum ve Fustat’da bulunan bazı parşömen üzerine yapılmış resimler daha eski devirlerde de kitap ressamlığının var olduğunu gösterir”⁶⁹ İlk İslam minyatür üslubunun ise Arapça’ya çevrilen Dioskorides yazmalarıyla oluşmaya başladığını söylemiştik. 13. yüzyıl ortalarında Moğolların Yakın Doğu’yu istilasıyla İslam kültür tarihinde olduğu kadar, kitap resimlemesinde de yeni bir dönem açar. “Resimli kitapların devletin teşkilatlanmış atölyelerinde hazırlanması geleneğini başlatanlar onlar olmuştur (...) Bu yıllarda Gazneliler’in ünlü şairi Firdevsi’nin yazdığı, İran’ın ulusal kahramanlık destanı, Fars dilinin anıt eseri Şehname yazıldıktan 300 yıl sonra ilk kez kitap sayfalarında görsel dile aktarılmış (...)”⁷⁰tır (Resim 65).

Firdevsi’nin Şehnamesi’nin getirdiği yankı ve yenilikler, minyatür sanatının gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur. Bu resimleme, satranç oyununun Hindistan’dan İran’a nasıl geldiğiyle ilgili bilgi verir.

⁶⁸ A.g.e., s.2

⁶⁹ Güner İnal, **Türk Minyatür Sanatı** (Ankara : Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını; Sayı 63, 1995), s.17

⁷⁰ S. Bağcı ve diğerleri, **a.g.e.**, s. 4



Resim 65. Bilinen ilk küçük Şehname resimlemesi, 19x 13.2 cm, 1300- 1325, Joseph Pulitzer Bequest Koleksiyonu

“Figürlü anlatım biçimi olan minyatürde perspektif Batı resmindeki gibi sabit bir noktadan görülmez. Nakkaş her şeyin dışını ve içinde olanı gösterir. Minyatürde figürler boldur ve üst üste yığılmıştır. Nakkaş doğadaki gibi değil zihninden aldığını yansıtır. Kendi gözlem gücünü ve yaratıcılığını kullanarak sahneleri yansıtmaya çalışır. Konu sınırlı bir alanda sıkıştırılmıştır. Minyatürde anatomi, derinlik, ışık ve gölge yoktur. Uzaktaki ve yakındaki figürler aynı büyüklüktedir. Ancak önemlerine göre büyüklü küçüklü çizilebilirler (Resim 66). Figürlerin önde olanları en altta, arkada olanları ise yukarıda gösterilir ama aynı boydadırlar. Minyatür ressamı için resim konunun şekil ve renk ile tarifidir. Sanatçı minyatürde yer verdiği figürleri araştırıp eskizlerle hareketini belirlemeye çalışmıştır. Canlı ya da cansız figürler ve nesneler en küçük detayına kadar çizilmiştir. Elbiselerin renk ve biçimlerinde de gerçekliğe dikkat edilmiştir”⁷¹

⁷¹ Nalan Yılmaz, “Levni’nin Minyatürleriyle Doğu Minyatürlerini Karşılaştırma”



Resim 66. Kanuni Sultan Süleyman'ın Kırım Hanını Kabulü, Hünernâme, Nakkaş Osman ve öğrencileri, Topkapı Müzesi İstanbul

16. yüzyılda resmedilen ve Kanuni dönemine kadar tahta çıkmış bütün padişahlarla ilgili önemli olayları anlatan Hünernâme'ye ait bu minyatüre bakıldığında, minyatürün kendine özgü bir kurgu anlayışı olduğu görülecektir. Perspektif kuralları dâhilinde, öndeki figürlerin arkadaki figürlerden daha büyük olması gerekirken, bu tasvirde figürlerin önem sırasına göre büyüklü küçüklü resimlendikleri aşîkârdır. En büyük resmedilen ise, tahtta ziyaret kabulünü gerçekleştiren Kanuni Sultan Süleyman'dır.

Minyatürlerde, teatral atmosferlerden söz etmek mümkündür. "(...) Sanatçı, daha önceden düzenlenmiş bir sahnede bir şey yapmak, yaratısını daha önceden kendisine

kadar gelmiş olan kusursuz bir düzene uydurmak ve onunla ilişkilendirmek için oradadır. Sultan gibi Allah da seyrediyordur onu.”⁷² Kompozisyonların kuş bakışı ve çoklu perspektifle resmedilmesinin en önemli sebeplerinden biri de budur; sahneleri, kullarını yukarıdan izliyormuş gibi varsayılan Tanrı’ nın gözüyle resmedebilmek. “Şeyler bakılışlarına göre görünümelerini değiştirebilir (...) Resimlerin, seyreden kişiye kendilerini öyle bir sunuşları vardır ki, Avrupa resimlerinden apayrı bir şeydir bu.”⁷³ Düşünüldüğünde, bu biçimsel deformasyonun hizmet ettiği anlayış, Mısırlılarınkinden çok da farklı değildir.

“(...) Alanla oynamanın bakan için ardışık bir okuma ve hiyerarşik bir yönelim yarattığı Batı resminin aksine, minyatürlerde düzen, olay ve yerleştirme yoluyla, renk ve şekil vurgularıyla kurulur. Burada deneysel mesafe anlamında her noktada eşit olan bir alandan söz edebiliriz.

İmge kavramı üç boyutlu bir yanılsama değildir, iki boyutludur. Figürlerin bir merkez çevresinden dönen radyal bir kompozisyona göre bağlantısal yönelimi, onların olaydaki konumlarını belirler (...) Daha bir yakın düzeyde, figürler arasındaki düzen, onların hareketleri, jestlerinin yönleri ve bakışlarıyla belirlenir. Figürün karakteri, insan ya da hayvanla sınırlı değildir, bitkiler, bulutlar ve manzara için de geçerlidir bu: Her birinin bir jesti vardır, her birinin bir havası ve ifadesi vardır (...).

(...)İki boyutluluk düz yüzeylerin bir düzenlemesi değildir: her yüzey, iç ışıkla ve ona hayat veren bireysel örneklerle ışın saçarak etrafa. Renkler, günün olduğu kadar hikâyenin havasını da yansıtır. Çizgiler, birbirinin içine doğru, birbirinin çevresinde hareket eden şekillerin birleşmesiyle kaybolur. Farklı öğeler arasındaki benzerlik, model, renk ya da dizilme yoluyla açığa çıkar.

Anlatı zarif ve açık ayrıntılar halinde, savaş, eğlence, saray, av, meclis, ödül ve cezalandırma gibi temel izleklerle uğraşır. Bunlar, sanki her şey bir oyunmuş gibi, her karakter bir oyunda bir rol oynuyormuş, doğanın kendisi de bir kişilikmiş gibi

⁷² Jale Nejdert Erzen. “Osmanlı Sanatı ve Mimarisinde Estetik ve Duyarlık”. **Sanat Dünyamız**. Sayı 73. (İstanbul: 1999), s. 58.

⁷³ J. N. Erzen., **a.g.e.**, s. 59

neşe içinde iletilir. Tören ve doğruluk duygusu resmin için teklifsizce çekilmiş olan seyircinin gözü için bir şölen olur.”⁷⁴

Minyatürlerde kurgu böyle iken, figürlerin, objelerin ve anlatılacak hikayelerin resimleme biçiminden farklı olarak, kitap resimlemesi değil ancak süslemesi olarak bahsedilebilecek olan tezhipte, kurgusal düzenlemeler geometrik şekillerden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

6. 2. Tezhip

Tezhip, genellikle yazma kitaplarda, yaldız ve boya kullanılarak yapılan kitap süsleme sanatıdır. İslam ülkelerinde inançla şekillenen sanatın bu kolu, bir yarar gözetilerek, işlevselliğin ön planda tutulduğu ve buna göre biçimini bulmuş bir alandır. “Kitap süsleme sanatına verilen önem, kitaba verilen önemden dolayıdır. Özellikle din kitabına gösterilen özen onların Allah’ın kelamını, peygamberin hadisini ebedileştiren yazılar olmasındandır.”⁷⁵

M.S. 7.yy.’da, Arapların İran’ı almalarından sonra yazılan kitaplardaki kitap süsleme örnekleri, İran’da bilinen en eski kitap süsleme örnekleridir. Bu süslemeler başlangıçta genel bir imparatorluk üslubunda iken daha geç dönemlerde bazı bölgelere göre farklı özellikler göstermiştir. Bilinen en erken dini el yazma kitap, İslamiyet’in ilk üç yüz yılına ait Kur’an’lardır. Bunlarda esas süsleme çok basit geometrik örneklerin çeşitlerinden oluşmuş ve sure sonlarını işaret etmişlerdir.

“Bu bakımdan yazı ve yazılanları bir yerde süslemeleri ile tamamlayan tezhip, Kur’an’ın şanına uygun bir şekilde kaplanıp, cildlenmesi, Kur’an’a karşı gösterilen saygının en açık ifadesi olarak bu tür tezyini sanatların gelişmesine ve olgunlaşmasına sebep olmuştur.”⁷⁶

Arapça zehep (altın) kelimesinden türeyen tezhipte ana malzeme yaldızdır. Yaldızla birlikte toprak boyalardan çeşitli renklerin kullanıldığı ince fırça tekniğinin önem

⁷⁴ J. N. Erzen., **a.g.e.**, s. 59, 61

⁷⁵ Ayla Ersoy, **Türk Tezhip Sanatı** (İstanbul: Ak Yayınları, 1988), s. 10

⁷⁶ “Rıfıkı Melul Meriç, **Türk Tezyini Sanatları**, (1937), s.27” Ayla Ersoy, **Türk Tezhip Sanatı** (İstanbul: Ak Yayınları, 1988), s.10’daki alıntı

kazandığı bu sanat, yazma eserlerde hattın bezenmesi, en güzel biçimde giydirilmesi olarak hayata geçmiştir.

“Sonsuzluk ve mükemmellik anlayışını sembolize eden dini kitap süslemelerinde derinliklere inmeyen bölgeler arasındaki *sathi* farklılıklara rağmen bazı genel semboller kullanılmıştır. Mesela tezhipli süslemede çok kullanılan kare ve dikdörtgenler yeryüzünü, yarım daireler ve üçgenler gökyüzünü işaret etmektedir. Aynı motiflerin devamlı şekilde tekrarı dünya ve evrendeki ritmi simgelemektedir. Tek sayfa üzerindeki bezeme mikrokosmosu, çift sayfa bezeme evrenin uyumunu ve mikrokosmosun bu armoniye katılışını temsil etmektedir (...) Bütün bunlar İslam dininin görkem ve güzellik doktrini ile yakından ilgilidir.

(...)Bütün sayfa süslemesinde uygulanan geometrik elemanların uyum ve dengesiyle mükemmellik korunmaya çalışılmış, onun etrafını çeviren poligonal formlarla göze görülmeden ama güçlü bir şekilde sonsuzluk etkisi verilmiştir. Renklerle de bu etki arttırılmaya çalışılmıştır. Altın baş eleman olarak güneşi sembolize ederken, ışığın rengi olan sarı da, gerçekte bilgi sembolü olarak kullanılmıştır. Altından sonra tezhipte en geniş yeri alan mavi ise sonsuzluğun rengi olarak gökyüzünü simgeler (...)

Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere, tezhipte kullanılan motifler ve renkler rastgele seçilmemiş olup, hepsinin birer sembolik anlamı olduğu gibi, bilinçli seçilerek kullanılmıştır”⁷⁷

Kompozisyon düzenlemelerinde helezon motifinin çok sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

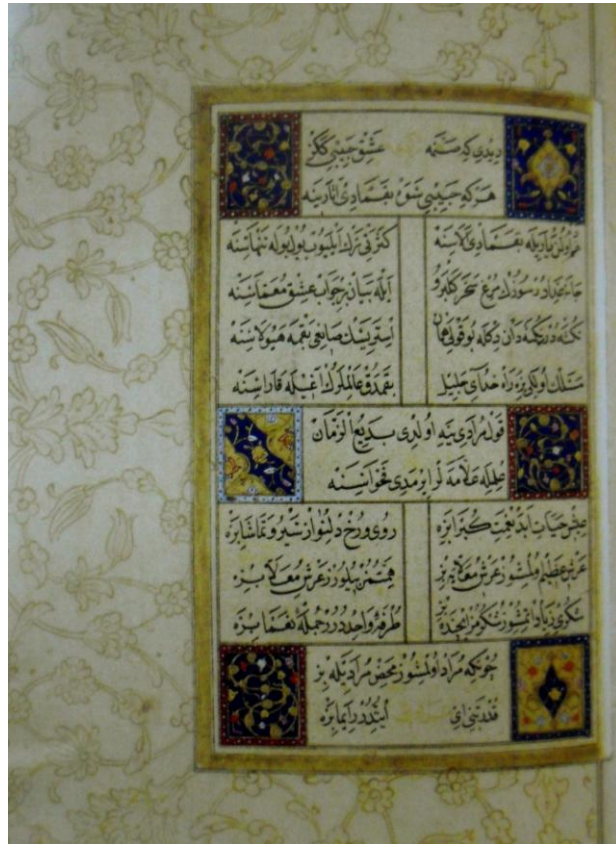
“Helezon kıvrımları ile kompozisyon alt yapısı kurgulanır, daha sonra bu alt yapı üzerine çeşitli soyut ve üsluplaşmış motifler yerleştirilir. Her bir birimin değişik biçimlerde, muhtelif motiflerle tasarlanması ve boyanması küçük bir alanın estetik olarak farklı görünümlere bürünmesini ve kompozisyonun ihtişamlı bir görünüm kazanmasını sağlar.”⁷⁸

⁷⁷ A. Ersoy, **a.g.e.**, s.11

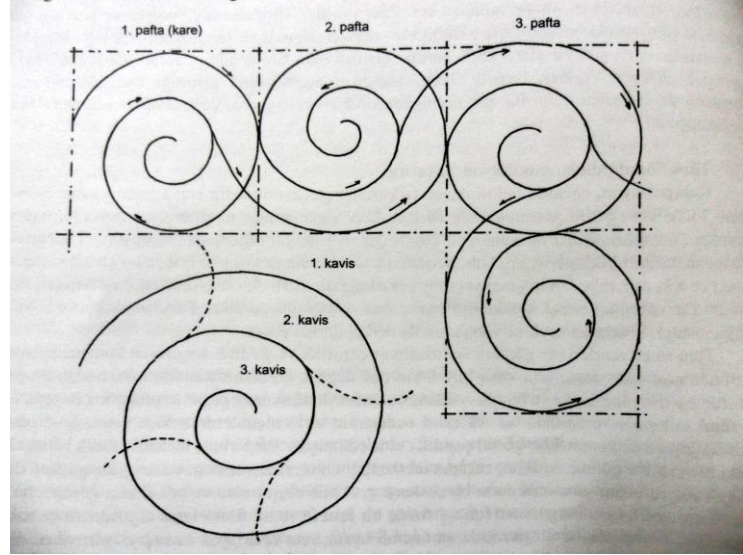
⁷⁸ İlhan Özkeçeci ve Şule Özkeçeci, **Türk Sanatında Tezhip** (İstanbul: İ. Özkeçeci, 2007) s.14

Motiflerin çokluğu yüzünden, ilk bakışta rastgele yapılmış gibi gözükseler de, aslında helezonlarla kurgulanarak yapıldığı, resimdeki şemayla kıyaslandığında anlaşılabilir (Resim 67, 68, Şekil 9)

Sıklıkla kullanılan helezon motifinin, bir noktadan başlayarak içeri doğru bitmeyen bir şekilde sürekli uzaması, bu motifin sonsuzluğu sembolize ettiğini düşündürür. Belki de bu motifin bu kadar sık kullanılması, hissettirdiği bu sonsuzluk kavramıyla ilgilidir. Bu da kutsal kitabın ölümsüzlüğüne işaret eder gibidir. Çünkü sonsuz olan ölümsüzdür.



Resim 67. 17.yy Koltuk Tezhibi ve Haklar Süsleme

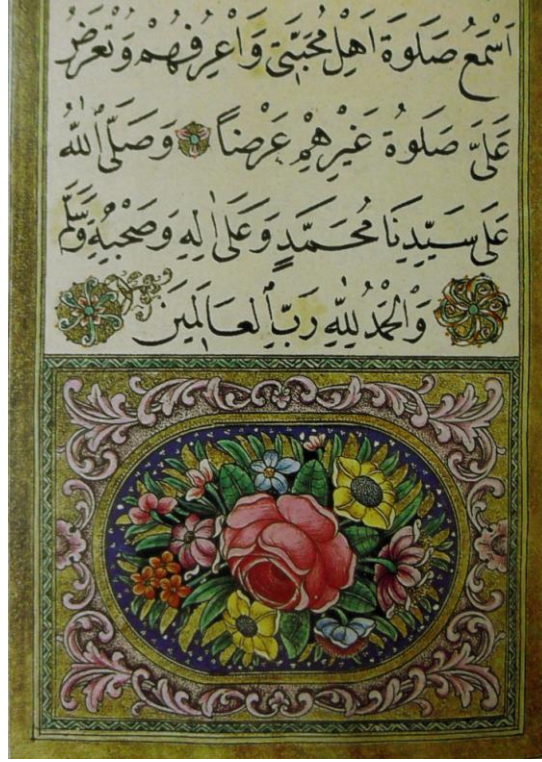


Şekil 9.. Tezhipte Temel Helezon Hareketleri



Resim 68. 17.yy Koltuk Tezhibi ve Halkar Süsleme, Resim 67. 'den detay

Tarihsel süreçte, 16., 17. ve 18. yüzyıllarda tezhip desenlerinde çeşitlilikler gözlenmiştir. Bu süreçte, tezhipte kullanılan başlıklar çeşitlenmiş, dikdörtgen başlık tezhibin üstüne taç, mihrap formları ya da dilimli süslemeler eklenmiştir. Ancak zamanla, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve siyasal durumunda görülen durgunluk sanatçılara da yansımıştır. Tezhip sanatı, artık parlak dönemini geride bırakmış, Batı'nın da etkisiyle, Barok ve Rokoko denilen, yeni bir sürece girmiştir. Bu dönemde, büyük çiçekli, iri ve karışık motifli süslemelere gidilmiştir. Bu dönem örneklerinde, tezhip zemininin çoğu kez altınla kaplandığı ve Rokoko üslubun sevilen çiçeği gülün en önemli motif olduğu görülmektedir (Resim 69).



Resim 69. Mustafa Resmi Efendi, *Cezuli Delailü'l Hayrat*, sayfa sonu tezhibi, 19.yy

Tezhibin esas amacı olan süslemede bahsedilebilecek olan esas başlıklardan biri de Hat Sanatı'dır. Çünkü Tezhip, hat sanatının etrafında gelişmiştir. Nihayetinde güzel yazma sanatı olarak adlandırılabilen hat olmasaydı, Bu güzel yazıyı daha da güzelleştiren tezhip de olmayacaktı.

6. 3. Hat

“Hat, sözün veya ruhta etkilenen fikir ve duyguların alfabe ve yazı sanatıyla resmedilmesidir. İslâm yazılarını güzel yazma ve öğretme becerisine sahip sanatkârlara hattat, bu sanata da hattatlık denir.”⁷⁹ Arapça hat kelimesi Türkçe’de yazı, çizgi anlamına gelir. Bu kelime özellikle İslâm kültüründe *yazı* ve *güzel yazı* mânalarında kullanılmıştır.

“İslâm hat sanatının temellerini, bütün İslâm inanç, ibâdet ve ahlâkının da kaynağı olan Kur’ an-ı Kerîm’de aramak doğru olacaktır. Çünkü yazı İslam inancına göre kutsal kelâmı biçimlendirmek ve tespit etmek gibi yüce bir görevi yerine getirmiş

⁷⁹ Özlem Yiğit, “Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2007) s. 4

(...)tir. Bu nedenle İslâm yazısı, İslâm dininin sembolü olarak hemen hemen her yere girmiş ve dolayısıyla her sanatçının ve her sanatın konusu olmuştur..”⁸⁰

Hat sanatı, Arap Alfabeti’nin harfleriyle başlamış ve bu şekilde gelişmiştir. Çünkü Kur’an Arapçadır ve Kur’an da yazarlar da Allah’ın sözleridir. Bu sebeple de değiştirilemez. Başlangıçta Arap Hat Sanatı, daha sonraları İslam Hat Sanatı adını almıştır. Çünkü Arapça, İslam dinin kabul eden herkesin ortak bir değeri haline dönüşmüştür.

İslâmiyet’in başlangıç yıllarında ilkel bir durumda olan Arap yazısı, İslamiyet’in yayılmasına ve gelişmesine paralel bir grafik izlemiş, zamanla zenginleştirmiştir. “İslam hat sanatının gelişmesine etki eden en önemli husus, bu yazıyı meydana getiren harflerin plastik imkânlar açısından zenginliğidir.”⁸¹ Uzakdoğu kültürlerinde kaligrafi olarak adlandırılan yazılarla benzerlik gösteren hat sanatında, İslam yazısı sadece bir fikir ve düşünce yazısı olarak kalmamış, plastik bir sanat seviyesine de ulaşmıştır. Kendi içinde farklı özel adları ve üslupları olan hat sanatı, sadece yazıları değil, yazılardan oluşturulmuş biçimleri de kapsamaktadır (Resim 70, 71). Çoğu zaman bu biçimler, harflerin deforme edilerek, forma uygun hale getirilmesiyle oluşturulmuştur.

Resim 70.’deki, Hattat İsmail Hakkı Altunbezer’e ait, kuş formunda biçimlendirilmiş besmele yazısında, hattat, kuşun gövdesini Arapça harflerle plastik bir biçimde doldurarak leke etkisini güçlendirmiş, birbirine bağladığı harflerle de bütünlüğü sağlamıştır. Bu örnekte görüldüğü gibi, form işleve uyarlanmış ve leke etkisi sağlanmıştır.

⁸⁰ A.g.e., s. 5

⁸¹ A.g.e., s. 5



Resim 70. İ. Hakkı Altunbezer' in kuş şeklinde Besmele İstifi

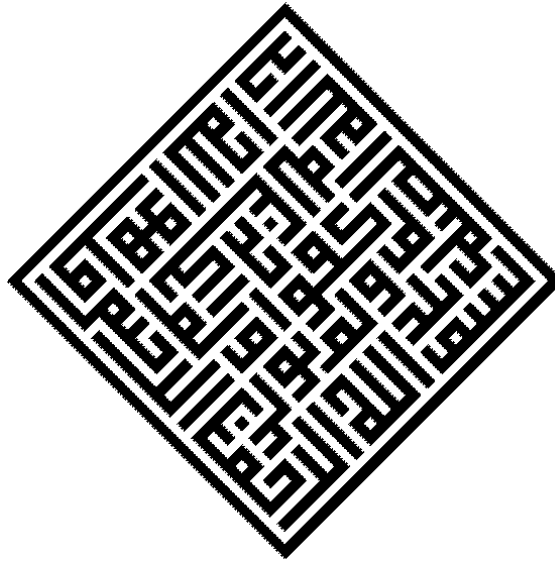
Bir başka örnek verilecek olunursa, 1800' lü yıllarda Bursa'da yaşamış hattat Şefik Bey'in kayık formunda yazdığı Tahassun Duası'na bakılabilir. Bu dua, cinlerden ve şeytanlardan korunmakla ilgilidir (Resim 71). Elif harflerinin aşağı doğru uzatılmış formlarıyla, kayıkta kürek çeken birer kayıkçı izlenimini bırakır gibidirler. Bu da kayık sanki suyun üzerinde gidiyormuş izlenimini, verir izleyiciye.



Resim 71. Hattat Şefik Bey, Kayık formunda levhası, 1840 dolayları, Üsküdar Cami

Hat sanatında renk ikinci plana atılır. Çağdaş grafik sanatlarda da olduğu gibi, siyah ve beyaz öncelikli kullanılır. Bazen karşılaşılan altın yaldızı, gümüş renkleri ya da mavi, yeşil gibi renkler, metne canlılık kazandırmak düşüncesiyle kullanılır ve dekoratif amaçlıdır.

Hat üsluplarından bir diğeri de Kufi'dir. Kufi yazıyla, Arap harfleri geometrik, köşeli biçimlere dönüştürülür. Hat sanatında yaygın olarak kullanılan bu yazı türü Kur'an yazmalarında ve bazı yapı cephelerinde de kullanılmıştır (Resim 72).



Resim 72. Kur'an dan bir sayfa (6.cüz, El- En' am,) 1443, Ahmed Karahisari, Louvre, Fransa

Kufi yazıda sezgisel etkinin ağırlığından söz edilebilir. Bu tarzda ortaya çıkmış geometrik oluşumlu kompozisyonlar kendi başlarına birer motif etkisi bırakırlar. Bu üslupta Arap harflerinden çok Latin harfleri anımsatan harfler, kısa diklerden ve uzun yataylarla oluşturulurlar.

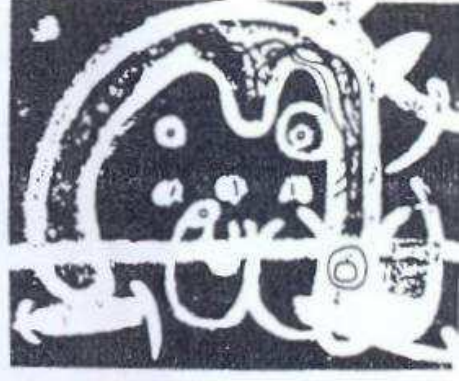
Bu tür hat yazmalarının, ileriki dönemlerde çağdaş resim sanatının esin kaynağı olacağını da unutmamak gerekir. İspanyol ressam Joan Miro,

“İslam kaligrafisindeki güce inanan bir sanatçı olarak bazı eserlerinde “Vav” ları ustalıklı estetize edebilmiştir. Kaligrafik anlayışla çocuk resimlerinin birleşiminden yeni özgünlükler oluşturmuştur. Eserlerinde Vav’lardan, Elif’lerden, Mim’lerden

oluşturduğu estetik kompozisyonlar dokusal ve hareketli bir yüzey görünümüyle leke gücüne dayanarak başarmıştır”⁸² (Resim 73, 74).



Resim 73. El yazısı karakterinde siyah üzerine beyaz İslam yazısı



Resim 74. Joan Miro "Siyah Üzerine Beyaz" Çalışma,

Modern Sanatın öncülerinden Paul Klee ise;

“İslam sanatından etkilenecek birçok eser vermiştir. Klee hat sanatından yararlanarak, yazıyı başlı başına plastik bir öge durumuna getirmiştir. Sanatçı İslam verilerini bir gerçek sanatçı olarak kendi mayasıyla yoğurmuş ve kendi kurallarıyla bağdaştırmıştır. Klee bu resimlerinde sanki çizgilerin hareketlerinden, dokunun ritminden sadece güzele varmak istediği anlaşılmaktadır”⁸³ (Resim 75, 76, 77).



Resim 75. Paul Klee, "İntension, 1938", 50x 100 cm., 1938, Zentrum Paul Klee, Bern, İsviçre

⁸² “Dinçer Erimez, Çağdaş Sanat Ders Notları. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1987, s.45” Kaligrafinin **Modern Türk Sanatı Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş.**

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 1997) s.115’deki alıntı

⁸³ Ö. Yiğit, **a.g.e.**, s. 43



Resim 76.,77. Solda geçen yüzyılın başlarından kalma bir hat, sağda bir Paul Klee Tablosu

Sonuç olarak, çeşitlendirilebilecek birçok örnekle de görülebileceği gibi, Hat Sanatı'nın kurgusal yapısının modern sanata olan etkileri göz ardı edilemeyecek kadar güçlüdür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATÇIYI ETKİLEYEN DIŞ ETKENLER

1. DIŞ PENCERE

İnsan doğar doğmaz kendini çevreleyen gerçekliğin bir parçası olur. Kendi varoluşu dışında, kendinden bağımsız olarak var olan bu gerçeği anlamlandırma çabasına girer. Varoluşuyla başlayan dış dünyayla mücadele de böylece başlamış olur. İçinde yaşadığı gerçekliği anlamlandırmaya çalışan insan bu gerçekliğin getirdiği koşullar ile bir arada yaşar. Dış gerçeklik, karlı bir havada pencere açıldığında içeri dolan soğuk hava gibi, insanın kendinden bağımsız olarak var olan ve oda ısınıpı değiştiren hava gibi ister istemez iç gerçekliğini etkileyen bir doğadır. İnsanın kendisinden bağımsız olarak var olan bu doğada, diğer bireylerden oluşan bir toplum ve beraberinde gelen toplumsal, sosyal, ekonomik olaylar gibi dış pencereden içeri dolan birçok durum vardır. İnsanın kendisi ve sanatsal üretimi ise, içinde yaşadığı bu gerçeklikten ayrı

düşünülemez. İşte sanat üretimi dış pencereden görülen bu gerçekliklerin ve içselliğin senteziyle oluşur. Çünkü sanatçı bu dünyanın getirdiği koşulları görmezden gelemmez. “Dış dünyadan duyumsadıklarını, kendi dünyasında yorumlayan insan, kendi biçimsel dilini yeniden dış dünyaya yansıtır. İnsanın gerçekliğe bakışı ve onu algılama biçimi sanatı geliştirmiştir. Böylece sanatın gelişimi, insanın dış dünya ile ilişkisinin sonucudur.”⁸⁴

Bu gerçekliğin içinde kendi gerçekliğini keşfetmeye çalışan insan kendisinden bağımsız olan dış dünyayı kendince algılar ve kavrar. Algıladıklarınıysa anlamlandırmak ve değiştirmek ister. Bu yeniden kurma süresinde ise iç dünyasından beslenir. Sanat yoluyla yeni bir gerçekliğe ulaşmaya çalışır. “Dolayısıyla sanat eseri her bakımdan doğa ve toplumla ilişkilidir.”⁸⁵

1.1. İnanç ve Ahlaki Değerler

İnanç ve ahlaki değerler hemen hemen her toplumda sanatsal yaratıyı etkileyen bir unsur olmuştur. Tarihsel süreç içinde bakılırsa, Budizm inancıyla sanatsal üretimini gerçekleştiren Uzakdoğu, Hristiyanlık inancıyla resmedilen freskler ve ikonalar, İslam inancıyla resmedilen minyatürler görülür.

Hatta belki mağara adamının duvarlara yaptığı hayvan resimleri de yine inancının bir sonucuydu. Üçüncü bölümde daha ayrıntılı bahsedilen bu dönemde, insanların, bu resimlemeleri yaparken inandıkları bir şey vardı; bir çeşit büyü yaparak o hayvanın ruhuna sahip olma arzusu. Bu inanç onların bu tür bir yönteme giderek resmi keşfetmelerine sebep olmuş ve nihayetinde sanat tarihinin başlangıcı denilebilecek bu dönem oluşmuştur.

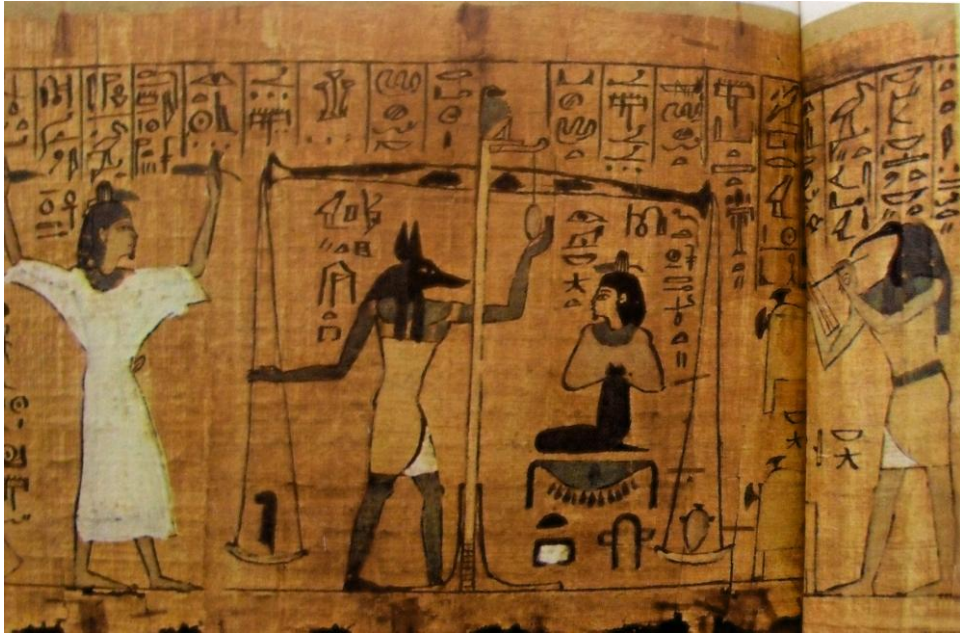
Mısır’da sanat yine inancın etkisiyle şekillenmiştir. Hatta neredeyse sadece inancın etkisiyle şekil almış ve yüzyıllar boyunca inanç sayesinde var olmuştur. Mısır piramitleri de inancın etkisiyle yapılmışlardır. Ölümünden sonra devam edecek olan hayata inanan Mısırlılar, göğe doğru sivrilmiş bu piramidal mimari öğeler sayesinde ölen firavunlarının tanrıya daha kolay ulaşacaklarına inanmışlardır. Mimari dışında,

⁸⁴ B. Çolak, a.g.e., s.5

⁸⁵ A.g.e., s.6

resimlerinde de inanç etkisi çok güçlüdür. Bu resimlerin çoğunlukla mezar resimleri oluşu, yine ölümden sonraki hayata olan inancın etkisiyle ilgilidir. Bu inanış, öncelikle onları, cesetleri korumak için yöntemler bulmaya yöneltmiştir. Gömülen cesetlerle beraber ölen kişinin günlük hayatta kullandığı eşyaları da gömerlerken, cesetle birlikte gömülemeyecek şeyleri resmetme yoluna gitmişlerdir. Ölünün, köleleri, av eğlenceleri ve diğer gündelik faaliyetlerle birlikte resmedilişi kuşkusuz süreklilik fikriyle doğrudan orantılı olup, öteki hayatta ölüyle beraber olmaları için resmedilmişlerdir.

Papirüs rulolarına resmedilen “Ölüler Kitabı” da yine inancın etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bir çeşit kılavuz olan bu kitapta bedeni terk eden ruhun öteki dünyada karşılaşacaklarına karşın ona yardımcı olacak yönlendirmeler ve dualar bulunur. Ruhun tartılması kitabın en önemli sahnelerinden biridir (Resim 78). Bu sahnede, ölü, öteki dünyanın tanrısı Osiris’in mahkemesine çıkarılır. Ruh, ölen kişinin diğer dünyadaki yardımcısı çakal başlı Anubis tarafından tartılır. Terazinin sol tarafında beyaz kıyafetiyle resmedilen kişi doğruluk ve adalet tanrıçası Ma’at, sağ tarafta sonuçları kaydederken resmedilen kişi ise bilgeliğin tanrısı Thoth’dur.



Resim 78. Ölüler Kitabı, “Ruhun Tartılması”

Burada ilgi çekici bir nokta vardır; Anubis, neden ölülerin koruyucusu olmasına rağmen mezar etrafında ölüyü parçalamak için gezen çakal başlığıyla tasvir

edilmiştir? Çakal ölü yiyen bir hayvan olarak bilinmesine rağmen, neden bir Tanrı'yla, üstelik ölüleri koruyan bir tanrıyla özdeşleştirilmiştir? Bunun cevabı, Eski Mısır inanışlarında bulunabilir; köpekgiller Eski Mısır'da kutsal hayvanlar sayılmışlardır. Hatta Mısırlıların köpekler için mezarlıklar yaptıkları da bilinir. Onlara göre bu hayvanlar mezarların etrafında ölüyü parçalamak için değil, ölüye bekçilik etmek için gezinirlerdi. Şu durumda kutsal bir hayvanın kutsal bir Tanrı'yla özdeşleştirilmesini anlamak mümkün olacaktır. Çünkü toplumsal inanışlar farklılık gösterebilir ve dolayısıyla sanatlarına da bu farklılıklar doğrultusunda yansıyabilir.

Mısır Mitolojisi'nde, Anubis örneğinde olduğu gibi başka birçok hayvan başlı tanrı bulunmaktayken, Yunan mitolojisinde hayvan başlı tanrıya rastlamak oldukça güçtür. Çünkü Yunanlılar, hayvanı Mısırlıların gördüğü gibi kutsal görmemiş ve Mısır sanatının aksine ölümlerin dünyasıyla değil, bu dünyanın yüceliğiyle ilgilenmişlerdir. Bu durum ise onları canlı olana, insana yöneltmiştir. Bu dönemde resmedilen veya heykelleri yapılan figürlerin olabildiğince idealize edilmiş oldukları görülmektedir; anatomik açıdan kusursuz kadınlar ve yine kusursuz ve kaslı erkekler.

Yunan mitolojisindeki tanrılar ve tanrıçalar idealist insan vücutlarıyla tasvir edilmişlerdir. Tanrılar ve tanrıçalar bu dünyaya aitlerdir. Bu dünyanın yüceliğine dolayısıyla insanın yüceliğine inanan Yunanlar belki de bu yüzden hayvan vücutlu tanrılar yaparken, hayvan başlı tanrılara hiç yer vermemişlerdir (Resim 79). Çünkü ne de olsa akıl baştadır. Ve insanı hayvandan üstün kılan akı, dolayısıyla düşünebilme özelliğidir. Bir tanrınınsa akıldan yoksun oluşu kabul edilemez bir durumdur.



Resim 79. Paris'in Muhakemesi adlı resmin detayı, Kırmızı Figürlü Yunan Vazosu, M.Ö. 320, Antik Koleksiyon, Münih, Almanya

Hristiyanlık inancında ise, Tanrı'yı görmenin ışıkla mümkün olduğuna inanmak, bu dönem ressamlarını renk arayışlarına götürmektense, ışığın parlaklığını gösterebilmelerini sağlayacak sarı ve altın yaldızlı renkler kullanmaya yöneltmiştir.

Işığın daha somutlaşmış halini ise, İsa'nın başı etrafında resimlenmiş hale ile görmek mümkündür (Resim 80). İsa'nın başı etrafındaki bu hale İsa'nın kutsallığı ve Tanrı'nın, O'nun üzerine vuran yansıması olarak düşünülebilir. İsa'dan ise ona inananlara yansıyan bu ışık, ilahi gücün simgesi olmakla birlikte, Tanrı'yla karşılaşılacak öteki dünyanın bir parçasıdır.

Resim 81'deki ikonaya bakıldığında, başı etrafındaki hale sayesinde, bu kompozisyonda İsa'nın hangisi olduğunu anlamak güç olmayacaktır. İsa'nın karşısındaki kalabalık onu selamlar gibidir. Arkasındaki kalabalıksa onu şehre doğru yönlendirir. Bu iki kalabalığın arasındaki ağaca çıkmış üç çocuk ağaç dallarını keserken, aşağıdaki çocuklar da İsa Mesih'i selamlamaktadırlar.



Resim 80. Kudüs'e Giriş, Bizans İkonu, 44.9 x 33.4cm. , 1400 dolayları

Işığın kullanılmasının batı sanatına olan önemli etkisinin yanı sıra, batı sanatında figür resminin bu denli gelişmiş olmasının kökenleri yine bu dönemde görülmektedir. İsa'nın insan tasviri olarak resimlenmesi, kuşkusuz bu gelişimde büyük önem taşır.

İsa tasvirinin insan suretinde oluşu, bu dönem ressamlarını figürlü resimler yapmaya yöneltmiştir. İsa'nın ve O'nunla beraber kutsal olan kişilerin ve hatta İncil'de geçen hikâyelerin de resimlenişi figür resminin gelişmesinin önemli sebeplerindendir.

Peki, Hristiyanlıkta İsa ve kutsal sayılmış kişilerin portreleri büyük boyutlu duvar resimlerinden küçük boyda ahşaplara kadar her yere yapılırken, İslam sanatında Muhammed'in portresi neden yapılmıyor, ya da sureti bir kumaşla kapatılmış gibi resmediliyordu? Bu noktada başka bir açıdan bakmak gerekir. Çünkü aslında minyatürlerde görülmeyen Muhammed portreleri başka şekillerde resmedilmektedir.

“İsa Mesih’in bir bakire tarafından doğrulmuş olması, Kur-an’ ın okuma yazma bilmeyen bir elçi tarafından anlatılışıyla benzerlik gösterir. Meryem’in İsa’nın enkarnasyonunda seçilmiş kişi olması için, bakire olması gerektiği gibi Muhammed’in de kutsal mesajı muhafaza etmesi için el değmemiş, saf bir zihni olması gerekirdi.”⁸⁶

Çünkü İsa, bakire Meryem’in rahminden çıkmıştı ve bakire bir kadının yaptığı doğum çok önemli ve kutsal bir durumdu. Farklı din mezheplerinde, farklı anlamları olan İsa, Tanrı’nın oğlu ya da elçisidir. Fakat her durumda, doğduğu ve hatta Meryem’in rahmine düştüğü andan itibaren Tanrı’nın bir mucizesidir. Üstelik, Hristiyanlıkta Tanrı’nın İsa’da vücut bulacağı ve taşınacağı yer, anlamına gelen enkarnasyonun gerçekleşeceği alanın el değmemiş olması gerekirdi. İsa’nın Meryem’den doğuşuyla başlayan kutsal süreç, Muhammed’de ise Tanrı’nın ona Nur Dağı’nda “Oku” demesiyle başlar. Burada ise hiç okuma yazma bilmeyen bakir bir us söz konusudur. Meryem’in İsa’yı taşıdığı yerin el değmemişliği gibi, Muhammed’in Kur’an-ı Kerim’i taşıyacağı yerin de el değmemiş olması gerekirdi. Muhammed’in peygamberliği de vahiyyle gelen bir okumayla, yazmayla yani harflerle başlar. Okuma yazma bilmeyen birinin birden okumaya ve yazmaya başlaması, yine Tanrı’nın bir mucizesidir. Şu durumda aslında minyatürlerde yüzü örtülü olarak resmedilen Muhammed’in suretinin tasvirini görmek için bakış açısını değiştirmek gerekir, çünkü Muhammed’in tasviri el değmemiş usunda taşıdığı Kur’an-ı Kerim’dir.

Bu bakış açısıyla İslam Sanatı’na bakıldığında, Peygamber tasvirinden uzak durulduğunu ancak Muhammed’in suretinin harflerle nakşedildiği söylenebilir. Bu ustan doğan Kur’an-ı Kerim’ in önemi hattatın nakşıyla hayat bulur. Muhammed’in sureti ise Kur’an-ı Kerim’dir. Bu sebeple Hristiyanlıkta gelişen figür resmi, İslam Sanatı’nda hat ve tezhipte, yani kaligrafiyle gelişmiştir denilebilir. İslam’daki figür yasağı hat ve tezhibin gelişmesini sonrasında ise minyatür sanatının doğuşunu sağlamıştır. Dönemin nakkaşları kuşkusuz yapamadıklarından değil inançlarından dolayı bazı yansıtmacı plastik öğeleri kullanmıyorlardı. Portrelerde ve genel olarak çizimlerde kullanılan stilize üslup, yaratmak işinin Allah’a mahsus olduğu inancıyla ilgilidir. Bu yüzden çizimler iki boyutludur. Özellikle Peygamber’in ve kutsal sayılan

⁸⁶ Annemarie Schimmel, **Calligraphy and Islamic Culture** (New York: New York University Press, 1984), s. 78

kişilerin yüzünün bir örtü ile örtülü olması da yine nakkaşların portre bilgisi olmayışından değil, inançları ile ilgili bir durumdan ileri gelir (Resim 81).



Resim 81. Nizami Gencevi, *Hemse kitabı* resimlemelerinden, 1539- 43
Tebri, İran.

Minyatürlerde perspektif anlayışının batı resminden farklı olarak sanki kuş bakışıyla resmediliyor oluşu da, yine inançla ilgilidir. Bu resimler, sanki Tanrı'nın yeryüzünü izleyen bakışıyla çizilip, izleyiciye, O'nun her şeyi olduğu gibi gördüğünü betimler gibidir.

Resim 81'deki minyatür, Peygamber Muhammed'in, atı Burak'la melekler eşliğinde göğe yükselişini anlatır. İslam dünyasında Miraç olarak adlandırılan bu gecede, Muhammed, Cebrail yol göstericiliğinde göğe yükselir. Bu minyatürde Muhammed'in ve Cebrail'in başı etrafındaki ışık halesi, Hristiyanlıkta İsa Peygamber etrafında yuvarlak olarak resmedilen halenin Doğu üslubundaki tasviridir.

1.2. Farklı Coğrafi Bölgelerin Etkisi

Yaratma sürecine etki eden bir diğer faktör, coğrafi- iklimsel şartlardır. Farklı bölgelerde yaşamış birçok sanatçı yaşadıkları konumun etkisi altına girmişlerdir. Bu durum, dış dünyanın içsel dünyalarına, dolayısıyla sanatlarına olan etkilerinden biridir. Yaşadıkları konumun mecburi etkileri altında kalan sanatçılar, gerek bu coğrafi durumun getirdiği hava koşulları, gerekse bölgede bulunan malzemelerle ilgili olarak bu durumdan etkilenmişlerdir. Bu etkileri resimlerinde veya kullandıkları malzemelerde hissetmek mümkündür. Afrika maskelerinin ana malzemesi ağaç gövdelerinden kopmuş, koparılmış ya da kesilmiş tahtalarken, Kutup bölgelerinde kullanılan ana malzemenin taş veya kayalar oluşu gibi. Doğa elbette kendi başına, bir çözümleme çabası olmadan etkili değildir. Ancak insan doğayla olan ilişkisini gözlemleyip, algılayarak bu çözümleme çabasına girer.

Sanat tarihine bakılacak olunursa, belli coğrafi bölgelerde kurulan pek çok uygarlığın içinde bulundukları çevresel şartların etkileriyle şekillendiği görülür. Örneğin Mısır ve Mezopotamya Uygarlıkları, tarım ve hayvancılığı öngördüğünden su havzalarına yakın alanlara yerleşmişlerdir. Bugün üzerinde konuşulan pek çok kültür ve sanat yapıtı da yerleşik kültüre aittir ve sanat belli coğrafi koşullarda gerçekleşmiştir. Altamira ve Lascaux'daki mağara resimleri ise insanın doğal şartlarla başa çıkabilme isteği ve doğa ile olan ilişkisinin çözümleme çabasıdır.

Doğal şartlar insanın fiziksel yapısından, kişisel tavrına kadar etkili olabilir. Kuzey insanı soğuk iklim şartları yüzünden sert yüz hatlarına sahipken, güney insanı daha yumuşak çizgilere sahiptir. Fiziksel özelliklerden öte, iklim şartlarının kişisel özelliklere yansıdığı da söylenebilir. Bu konuyla ilgili bilinen bazı stereotipler vardır. Akdeniz insanının dışa dönük, rahat, neşeli tavırlarına karşın, Kuzey insanının daha içe dönük, mesafeli ve temkinli tavırlara sahip oluşu gibi. Bu stereotipler üzerinden bu bölgelerin sanat anlayışlarını karşılaştırılırsa, Akdeniz ülkelerinde, resim sanatında daha canlı renkler hâkimken, Kuzey sanatında karanlık, gri tonların hâkim olduğu gözlemlenebilir.

Neredeyse en soğuk iklimde yaşayan, Kuzey Amerika yerlilerinin (Eskimo/ İnuit) sanatına bakılırsa, yaşadıkları coğrafyanın etkileri farklı şekillerde gözlemlenebilir.

İklim koşullarının Arktik boyunca oldukça sert olduğu bilinir. Kış mevsimleri ortalama -30 dereceyi bulan soğukta, saatte neredeyse 100 kilometreyi bulan dondurucu rüzgâr da iklimi daha da soğuk yapan etkenlerdendir.

Amerika'nın uzak Kuzey bölgelerinde, kışın güneşin neredeyse hiç doğmadığı günler olduğu bilinir. Yaz aylarında, güneşin görüldüğü zamanlarda ise yine de hava sıcaklığı çok yüksek derecelerde değildir. Güneş ve kışın güneşin eksikliği, İnuit hayatında önemli bir rol oynar. Şu durumda İnuitler için güneşin önemini anlamak çok zor olmayacaktır. Güneşle birlikte, karanlık, uzun kış günlerinden sonra nihayet doğan güneş aydınlık ve ısı getirir. Aydınlık günler uzar, karlar erir, göçmen hayvanlar gelir. “İnuit Mitolojisinde güneş kadın olarak kişileştirilmiştir. Bazı kişilerin aydaki adam (man in the moon) demeyi tercih etmeleri gibi”⁸⁷ (Resim 82).



Resim 82. Kenojuak Ashevak ve Johnniebo, “Güneşte Yaşayan Kadın”, Cape Dorset, 1960

“Güneşte Yaşayan Kadın”, İnuit özgün baskı sanatının erken yıllarının bir ürünüdür. Kenojuak Ashevak ve kocası tarafından yapılmış bu baskıda sanki sanatçının mutluluğu güneşe yansımış gibidir. Büyük ihtimalle güneşi gördüğünde yaşayacağı mutluluk bu ifadeye benzer olacaktır. Çünkü uzun süre yaşanan karanlıktan ve karlı iklimin soğukluğundan sonra, güneş bu İnuit sanatçıyı olduğu gibi, başka herkesi

⁸⁷ Carol Finley, *Art of the Far North* (U.S.A.; Learner Publications Company, 1998) s.34

mutlu edecektir. Sıcak iklime duyulan özlem, sıcakla iç içe olmayı özendirecek kadar güçlü bir duygu olmalı ki, sanatçı güneşte yaşamaya belki de güneş olmaya bu denli öykünmüştür. Güneşte yaşayan kadının mutluluğu ise, yüzünden çıkan ışınların genişliğinden anlaşıldığı üzere, herkesi ısıtacak kadar geniştir. Bu durum, sıcak iklime duyulan özlemin herkesin paylaştığı bir duygu olduğunu yansıtır gibidir. Aynı sanatçının daha yakın zamanlarda yapılmış baskı resminde güneşin İnuit hayatındaki yerine dair daha ayrıntılı bilgilere ulaşabilir (Resim 83, 84, 85).



Resim 83. Kenojuak Ashevak, “Nunavut”(Our Land), Cape Dorset, Kanada, 1992



Resim 84. Kenojuak Ashevak, “Nunavut”,
detay



Resim 85. Kenojuak Ashevak, “Nunavut”
detay

Bir önceki çalışmadan daha karmaşık ve detaylı görünen bu baskının,

“dairesel formu her biri bir mevsimi temsil eden dört sahneyi içerir... Üst solda, kışı temsil eden sahnede bir grup *iglo*, hayvanlar, kuşlar ve buzun üstünde kayan köpek kızıağı görülür. Üst sağ köşe ise baharı gösterir (Resim 84’den detay). İnsan figürleri, iglolar ve hayvanlarla, kış sahnesine benzer görünür. Değişim saat yönünde devam eder. Buz erimeye başlar. Alt sağ köşede, yaz gelir ve karlar erir (Resim 84’den detay). Çadırlar igloların yerini alır ve insanlar balıkçı kayıkları üzerinde balina avlarlar. Sol alt köşe, sonbaharı gösterir. Buz tekrar tutmaya başlar ve ısı yavaşça düşerken, günler kısalmır.”⁸⁸

Bu eserde, yıl boyunca toprağın neredeyse hep karla kaplı olduğu görülür. Ayrıca bu özgün baskının, mevsimlerle beraber değişen bölge, doğal ortam, İnuitlerin yaşam aktiviteleri hakkında bize fikir verdiği gibi, bir belge niteliği taşıdığı da söylenebilir. “Bir İnuit yaşadığı yer hakkında düşündüklerini şöyle açıklar; Toprağımız ruhumuz gibi. Bütün bildiklerimizi, bilgeliğimizi, özümüzü, geçmişimizi ve yaşamımızı toprağımızdan aldık.”⁸⁹

Ancak tabi ki yaşanan coğrafi konumdan etkilenmiş olmak, oraya ait olmayı şart koşmaz. Kuzeyli bir ressamın yeni arayışlarla güneye yönelmesi, kuzey sanatı için yapılan genellemenin tersi yönde bir üslup sergileyebilir. Örneğin; Fransız asıllı

⁸⁸ C. Finley, *a.g.e.* s. 36

⁸⁹ *A.g.e.*, s. 40

ressam Eugène Henri Paul Gauguin, uzun yıllar dünyanın farklı yerlerinde yaşadıkdan sonra, 40'lı yaşlarının sonuna doğru, ailesiyle birlikte yaşadığı, Rouen'i terk etmiş ve nihayet Güney Büyük Okyanusu'ndaki Tahiti adasına yerleşmiştir. Burada yaptığı resimlerse, O'nun Kuzeyli bir ressam olduğunu fark ettirmeyecek kadar renkli ve sıcak olmuştur.

Kuzey Fransa'da küçük bir şehir olan Rouen'in doğası Gauguin'e hitap etmiyordu. Burada yaşadığı dönemde yaptığı resmi "Mavi Çatılar" izleyiciye şehrin soğukluğunu ve grileşmişliğini hissettirir adeta (Resim 86) . Gerçekte mavi çatıları olmayan bu evlerin, ressam tarafından maviye boyanmış çatıları belki de aslında O'nu orada tutan nedeni işaret etmektedir; O çatıların birinin altında yaşayan ve onu orada tutan tek neden, yani o griliğin içinde göze görünen tek renk olan ailesini.



Resim 86. Paul Gauguin, "Mavi Çatılar", 1884

Rouen'i terk ettikten sonra Kopenhag'a ve başka birçok Avrupa şehrine yaşamak düşüncesiyle giden Gauguin, uzun yıllar yaşayacağı ve öleceği yeri sonunda bulmuştur; Tahiti. Burada yaptığı resimlerdeki canlı renkler izleyiciye yaşadığı adanın

sıcaklığını, renkleriyle hissettirir adeta. Fovizm gibi renkçi bir akıma öncülük etmiş bu ressamın, bu renkçi resimleri işte bu adada yapılmıştır (Resim 87).

“Pandanus Ağacının Altında” resmi, ressamın Rouen’de yaptığı “Mavi Çatılar” resmiyle kıyaslandığında, yaşadığı coğrafyanın değişkenlik gösterdiği neredeyse ilk bakışta anlaşılmaktadır. Renklerin canlılığı, yaşadığı coğrafyanın sıcaklığını hissettirirken, figürlerin giyimleri ve fizikleri de onların başka bir bölgeye ait olduğunu belirginleştirmektedir.



Resim 87. Paul Gauguin, “Pandanus Ağacının Altında”, 1891

Bu örneklerde görüldüğü üzere, kuzeyli ressam Gauguin’in yeni arayışlarla güneye yönelmesi, kuzey sanatı için yapılan genellemenin tersi yönde bir üslup sergiler. Buradan yola çıkarak denilebilir ki; sanatçı, hangi bölgeye ait olursa olsun ve farklı arayışlar için dünyanın hangi bölgesine giderse gitsin, yaşadığı coğrafyadan etkilenmemesi oldukça güçtür. Dolayısıyla, dış dünyasında kendisinden bağımsız olarak var olan bu dünyanın doğasıyla ilgili olan bu yönünü, o doğanın sevdiği, sevmediği taraflarıyla sanatına yansıtması, istese de istemese de fırçasının ucundan çıkacak bir içselleştirmedir aslında. Ressamın yaşadığı bu zorunlu gerçeklik ve dolayısıyla etkilenmeler de, böylece kendi bireysel gerçekliği etkileyerek, kurgusunun da bu yönde şekillenmesini sağlayacaktır.

1.3. Toplumsal, Sosyal Olaylar

Dış pencerenin iç dünyayı ve dolayısıyla iç dünya süzgecinden geçip üretilen sanat eserine yansımalarının en çok örnekleri bu başlık altında görülür. Toplumsal olaylar bireyden, bireysel olandan bağımsız olarak ortaya çıkan ancak bireyler üzerinde yaptırım gücü olan tüm olayları kapsar. Ekonomik koşullar, savaşlar, siyasi olaylar ve benzeri durumlar gibi. Bu nedenle toplum ve sanat arasındaki etkileşim, incelenilecek en kapsamlı başlıklardan biridir. Özellikle toplumların yaşadığı büyük yıkım ve savaşlarda bu etkileşim daha çok göze çarpar. Bu konulara verilen en büyük tepkiler, en etkin ve kalıcı şekilde sanat tarihinde görülmektedir.

“Sanatsal yaratımda birey olan sanatçı, ifade etmek istediği ve yansıttığı biçimleri ister istemez toplumun değer yargılarıyla oynayarak bir izleyici konumunda olan topluma yansıtır. Üretilen eser her ne kadar soyut olursa olsun belirli bir toplumsal hayatın olumlu ya da olumsuz etkileri sonucu ortaya çıkmıştır.”⁹⁰

Savaşlar, devrimler, katliamlar gibi, yaşam tarzını sert bir biçimde değiştiren olaylar, toplumu etkilediği gibi toplumun bir parçası olan sanatçıları da etkiler. Ancak sanatçı evreni diğer insanlardan daha değişik algılar. Her şey onun algı dünyasında daha hassas şekillenir. Yaşadığı dönem, ortam ve olaylar onun algılarıyla yoğrulup eserlerine yansır. Sanatçıların yaşadıkları duygusal etkilerin dışavurumunu enstrümanlarıyla sağlayabiliyor oluşları, aynı dönemde yaşayıp aynı yıkımı yaşayan kişilerden farklı olarak, ileriki zamanlara, yaşadıkları dönemleri yansıtan, belgesel niteliğinde tarihsel gerçeklerden oluşan eserler bırakmalarını sağlamıştır.

1.3.1. Ekonomik Olaylar ve Endüstrileşme.

Rönesans ve Reform hareketlerinin yol açtığı özgür düşünce, bilim ve teknik alanda gelişmelere ortam hazırlar. Coğrafi Keşiflerin başlattığı sömürgecilik hareketleriyle birlikte Avrupa zenginleşir. Teknik gelişmelerin üretim alanında uygulanmasıyla da sanayi devrimi doğar.

⁹⁰ Rıdvan Coşkun, “Resimsel Anlatımda Gözlem, Algı ve Bireysellik” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 1998), s.101

Sanayi Devrimi'nin doğurduğu endüstrileşme, dünyanın yaşadığı sosyal sonuçları ve ekonomik değişimleri meydana getirmiştir. Devrim süreci tüm ekonomik, sosyal ve kültürel yapıyı sarsarak ve bu yapıyı yeniden biçimlendirerek gerçekleşmiştir. İngiltere'de 1760'larda başladığı kabul edilen Sanayi Devrimi 18. yüzyılın sonlarında doruk noktasına ulaşmıştır.

Hızlı nüfus artışı, tarımdaki gelişmeler, yaşam düzeyinin yükselişi, sömürgecilik, küçük burjuvazinin gelişmesi ve orta sınıfın zenginleşmesi, orta sınıfın zenginleşmesiyle oluşan kapital birikimle yeni yatırım alanlarının artması, ulaşım ve teknolojiye meydana gelen gelişimlerin sonucu olarak doğan bu devrimle birlikte batının toplumsal sınıf yapısında değişimler meydana gelir. Böylece, Avrupa'da işçi sınıfı doğar.

Teknik gelişimlerin üretim alanında uygulanmasıyla, makineler basit el araçlarının yerini alır. Emek ve sermaye arasında çelişkiler yoğunlaşır; işsizlik bir yandan artarken öte yandan teknoloji alanlarında yenilikler görülür. İşgücü önemli bir unsur olmasına karşın işsizlik artar ve emek ucuzlar.

Sanayi devrimi ile ortaya çıkan, sosyo-ekonomik yapı ve üretim şeklini kapsayan kapitalist sisteme ve onun liberal öğretisine bir tepki ve işçi sınıfının hakları ile ilgili olarak doğan sosyalizm ise yine bu döneme tarihlenir. Bu dönemde yaşayan ve kapital sisteme karşı olan sosyalist birçok düşünür gibi ressamalar da vardır. Bu devrimden, birçok Avrupa ülkesi gibi etkilenen Fransa'da yaşayan Gustave Courbet'nin "Taş Kırıcılar" adlı resmi bu dönemde yapılmıştır (Resim 88). Ressam, bu sosyal gerçeklik anlayışına göre resimsel kurgusunu oluşturmuştur.



Resim 88. Gustave Courbet, *Taş Kırıcılar*, 1849, 2. Dünya Savaşı sırasında yok edildi.

Courbet'nin toplumsal bir yaklaşımla yaptığı bu resim, devrimin değiştirdiği toplum yaşantısında, emekçilerin çabasını betimlemiştir. Fransa'daki devrim hareketinden sonra yapılmış bu resimle Courbet, güncel olağanlığı, tarihsel bir belgeye dönüştürmüştür. Eleştirmenler ve düşünürler tarafından ise sosyalizmin simgesi ya da politik bir tavrın yansıması şeklinde yorumlanmıştır. Ressam, bu iki işçiye, olağan yoksullukları ve sıradanlıklarıyla her ne kadar olduğu gibi yani yorumlamadan yapmış gibi gözükse de, iç dünyasındaki hesaplaşmaların, fikir dünyasındaki ayrılıkların ve dış dünyasında olan bitenin iç dünyasında yoğrularak ortaya çıktığı şüphesizdir.

Bu resim, döneminde sergilendiğinde büyük tepkilere yol açmıştır. Bunun sebebi ise, bu tür bir resmin, resim tarihinde bir ilk oluşudur. Resmedilen kişilerin soylular değil, tersine sıradan insanlar ve hatta işçiler, yani “küçük insanlar” oluşu bu tabloda çarpıcı bir gerçeklikle yer alır. Özellikle de işçi sınıfının daha önce görüşülmemiş bir şekilde büyük boyutlarda gösterilmesi, Paris'teki “sofistike” sınıfın tepkisini almıştır. Onlara göre Courbet, çirkinliği yücelterek, insanlığın yüksek değerlerini hor görmüştür.

Courbet'yle neredeyse aynı dönemde yaşamış Millet ise yine bu devrimden etkilenmiş ve toplum tarafından tepki gören sosyal gerçekçi resimler yapmıştır. Bunların en önemlisi “Başak Toplayan Kadınlar”, 1857 yılına tarihlenir (Resim 89).



Resim 89. Jean François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar” , 1857, Orsay Müzesi, Paris, Fransa

Bu resmin tepki toplayışı, Gustave Courbet’nin “Taş Kırıcılar” resmiyle neredeyse aynı sebeplerdendir. Ancak bu resimde, Fransız Devrimi’nin etkisi de hatırı sayılır ölçüde çoktur. Fransız Devrimi’nin ortaya çıkmasındaki başlıca sebepler siyasi olsa da ekonomik sebepler de göz ardı edilemez.

Bu tablo bir dramı ya da hikâyeyi yansıtmıyordu. Sadece işlerini yapan üç kadın ve onları uzaktan izleyen at üstündeki işveren, olduğu gibi resmedilmiştir. Zaten benimsedikleri Gerçekçilik anlayışı, toplumsal konuları, hiçbir duygusallığa ve yüceltmeye girmeden aktarmak gerektiğini öne sürüyordu. İşte bu nedenle Courbet ve Millet burjuva sınıfı karşısında, işçi sınıfının yaşadığı zor koşulların yansıtıldığı gündelik yaşam konularını benimsemişlerdir.

“Millet bu kadınların güneşli ovadaki basit çizgilerini kararlılıkla oylumlayarak, onları kalın ve sağlam yapılı vücutlarıyla kararlı davranışlarını vurgulamak için hiçbir şey esirgememiştir. Böylece bu üç köylü kadın, akademi öğretisine uyan resimlerdeki figürlerden daha doğal ve inandırıcı bir saygınlığa bürünmüşlerdir.”⁹¹

⁹¹ E.H. Gombrich., a.g.e., s. 508

Özellikle 1848 Devrimi'nden sonra gerçekçi sanat anlayışının ana karakterleri olan çalışan sınıf, Vincent Van Gogh'un tablolarına da konu olur. Van Gogh, "Patates Yiyenler" adlı tablosunda makineleşmeyle birlikte daha çok fakirleşen alt sınıfın yoksulluğuyla karşılaşılır (Resim 90). Sanatçı toplumsal görüşlerini büyük bir duyarlılıkla yansıttığı bu resimde, burjuva için çalışıp onları daha da zenginleştiren işçi sınıfını, çiftçileri resmetmiştir. Burjuvanın ihtişamlı sofralarına karşın, mütevazı ve çok da zengin olmayan sofralarında yemek yerken betimlenen çiftçiler, yoksulluklarına ve sofralarında sadece patates olmasına rağmen birbirlerine sundukları yiyecekleriyle, burjuvanın sahip olmadığı paylaşımcı ve mütevazı sofralarıyla, sanki burjuvanın erişemeyeceği bir zenginlik içinde gibidirler.



Resim 90. Vincent Van Gogh, "Patates Yiyenler", 81x 114cm., 1885, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda

Ekonomik olaylar ve endüstrileşmenin yaşandığı dönemlerde yaşamış ressamların etkilendikleri bu dışsal gerçeklik, yaptıkları çalışmalara konu olup, kurgularını oluşturmalarını etkilediği gibi, savaşlarla yaşanan yıkıcı gerçekliğin etkileri de savaş döneminde ve hatta sonrasında yaşamış ressamların da resimsel kurgularına etki etmiştir.

1.3.2. Savaşlar

İnsanlığın en eski zamanlarından beri yaşamla ilintili bir biçimde farklı nedenlerle, farklı yerlerde başlayan savaşlar, yaşandıkları zamanlar ve sonraki zamanlarda da etkiledikleri ressamalara farklı duygular yaşatmış ve birçok savaş betimlemelerine konu olmuşlardır. Üstelik yaşandıkları zamanların tarihsel gerçekliklerine ayna tutmuşlar ve birer belge niteliği taşımışlardır.

Sanat tarihine bakıldığında, ortaya çıkan birçok sanat akımının, savaş dönemlerinden sonra ortaya çıkışı, bu etkilenmelerin somut bir örneği olarak ifade edilebilir. Bu akımlar sanki sessiz kalınmış, savaştan saklanmış zamanlarda birikmiş düşüncelerin, iç dünyaların dışavurumları gibidir. Savaş sonrası ortamın yarattığı bunalım, yaşanan acıların, üretilen eserlere yansımaya sebep olmuştur. Belki de bu durum aynı zamanda sanatçıların dış dünyaya karşı ne kadar duyarlı olduklarının bir göstergesidir.

Öyle ki Dışavurumculuğun temsilcileri Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, George Grosz, Otto Dix, Emile Nolde gibi II. Dünya Savaşına katılmış ya da katılmak zorunda kalmış Alman ressamlardır. Yetiştikleri ve yaşadıkları ortam göz önüne alındığında, savaş sırasında ve sonrasında ürettikleri eserlerde, Alman bilinçaltının dışavurumunu ve içsel dünyalarına ait bunalımlı ipuçlarını görmek mümkündür.

Gönüllü asker olarak savaşa katılan Otto Dix, “(...) savaş içindeki konumunu; savaşta yer almak, onu anlatmak ve bildirmek olarak şu açıklamayı getirir; “Savaşı tam anlamıyla inceledim. İnsanların savaşı anlamaları için gerçekçi olarak betimledim. Sanatçının yapması gereken tek şey başkalarının olayın nasıl olduğunu görmeyi sağlamaktır. Savaşı doğru, gerçekçi olarak anlatmayı seçtim.”⁹²

Yaptığı çizimlerde ve gravürlerde, savaştan birebir sahneleri canlandırır. Bunlarla ressam, aynı zamanda anılarını ortaya koyar gibidir. Detayların işlenişindeki keskinlikler ise savaşın psikolojik etkilerinin tanıkları gibidirler (Resim 91, 92).

⁹² Kıymet Giray, “Otto Dix”, **Artist Sanat Dergisi**, Sayı: 11/62, (İstanbul: Aralık 2005) s. 74



Resim 91: Otto Dix, “Gaz altında ilerleyen Fırtına Birlikleri”



Resim 92. Otto Dix, “Makineli Tüfekçilerin İlerleyişi”

Otto Dix için savaşı izleyen yıllar, yaşadığı bunalımlara rağmen sanatında yaratıcı ve verimli bir dönem olmuştur. Savaşın üzerinde oluşturduğu etkiyi ise ressam şöyle ifade etmiştir;

“Savaşın beni ne kadar derinden etkilediğini gençken fark etmemiştim. Yıllar boyu en azından 10 yıl boyunca, hep aynı rüyaları gördüm: Harabeye dönüşmüş, evlerin

arasından sürünerek geçiyorum, ancak geçebileceğim kadar dar pasajlarda zorlanarak yürüyorum. Hep yıkıntılar görüyorum rüyalarımda Resim yapmak da benim için bir kaçış yolu olamadı.”⁹³

Savaş sonrası yaptığı resimlerde portreler yapmış ve genellikle, savaş sonrası yaralı, aynı zamanda yaşam hırsıyla dolu toplumu, yaşanan ekonomik problemlere rağmen burjuvanın vazgeçmediği şatafatlı renkli hayatı ve savaş gazilerini konu almıştır (Resim 93).



Resim 93. Otto Dix, “Savaş Kötürümleri”, 1920, Naziler tarafından yok edildi.

Dix, yaşamın nesnel gerçeklerini kendi yaşamından edindiği deneyimler üzerinden aktarmıştır. Böylece, bir ressamın savaş sırasında edindiği izlenimler, ifadeci bir anlatıma dönüşür.

Ancak savaşın zafer ve kahramanlıkları anlattığı resimler de yok değildir. Paolo Uccello’nun, Floransa’nın Siena’ya karşı kazandığı zafer olan San Romano Savaşı’nı anlattığı resim savaşın zafer boyutunu anlatır niteliktedir (Resim 94). Kent devletler

⁹³ Canan Ustaoglu, “Otto Dix: Şiddet ve Başkaldırı”, **Artist Modern**, Sayı: 05/ 89 (İstanbul: Mayıs 2008), s. 52

arasındaki bu çatışma Paolo Uccello tarafından, şaha kalkan atları, güçlü şövalyeleriyle, kahramanlık boyutunda ele alınmış gibi görünür. Ancak, bu resim için, sanatçının yeni bir bulgu olarak sıkı bir biçimde uyguladığı perspektif ilkelerinin kullanılışının neredeyse konunun önüne geçtiği de söylenebilir.



Resim 94. Paolo Uccello, *San Romano Savaşı*, 1450 dolayları, Ulusal Galeri, Londra

“Şöyle bir bakıldığında resim yeterince ortaçağ havasında görünüyor. Uzun ve ağır mızrakları olan zırhlı şövalyelerin, atlarını sanki bir spor yarışması yapıyormuşçasına sürmeleri bize Ortaçağın bir şövalye öyküsünü hatırlatıyor”⁹⁴ dikey ve yatayların mekân içerisinde ustaca kullanıldığı bu kompozisyon, zaten ilk bakışta da bir hüznü hissettirmez izleyiciye. Ancak Francisco de Goya’nın “3 Mayıs Olayı” tablosuna bakılırsa, bu resmin bir övgü ya da bir kahramanlık, zafer tasviri olmadığı ilk bakışta anlaşılmaktadır (Resim 95).

⁹⁴ E.H. Gombrich., **a.g.e.**, s.255



Resim 95. Francisco Goya, “Madrid’de 3 Mayıs 1808”, 1814, Prado Müzesi, Madrid

1808 yılında Fransa orduları İspanya’ya girdiğinde, Kraliyet Ailesi Napolyon tarafından tahttan indirilerek yerine Napolyon’un kardeşi Joseph Bonaparte geçirilir. Bu durum, halkın Fransız istilacılara karşı ayaklanmasına sebep olur. 2 Mayıs 1808’de Madrid’liler şehirlerini istila eden Fransızlara karşı ayaklanırlar. Ertesi gün, 3 Mayıs 1808’de Fransız askerler misilleme yaparak İspanyol protestocuları kurşuna dizer. Bu toplu katliam, ıssız bir tepede gerçekleşmiştir. 2- 3 Mayıs’ta İspanyolların Fransız istilacılara karşı başlattığı ayaklanmalar Joseph Bonaparte tahttan çekilinceye ve İspanya özgürlüğünü kazanıncaya kadar altı yıl boyunca sürmüş ve kanlı olaylara sahne olmuştur.

Bu dönemin tanıklarından olan Goya, önceden yaşadığı travmaların üstüne, Fransız askerlerinin İspanya’yı işgal etmesi sonucu yeni ruhsal travmalar geçirir. Savaşın sonra yaşanan açlık ve sıkıntılar, her İspanyol’u olduğu gibi, Goya’yı da etkiler. Yaşanan şiddet ve kötülük dehşet vericidir. İşte Goya bu dehşet verici durumu “3 Mayıs” adlı resmiyle tuvale aktarmıştır. Ressam, Fransız askerlerinin İspanyollar’a yaşattığı acıları hissederek yaptığı bu resimde, Madrid’in dışındaki Pirincipe Pio

tepesinde kurşuna dizilen İspanyol ayaklanmacıları tasvir etmiştir. Resim, İspanyol direnişçilerin cesaret ve acılarını ölümsüzleştirmeyi amaçladığı kadar, insanlığın kanlı tarihinin de bir belgesi olma özelliğine sahiptir.

“3 Mayıs” resminin kurgusunda, gri üniformalarıyla heykelleşmiş gibi duran askerlerin belki de bu hareketsizliği onların vicdandan yoksun birer taş olduğunu gösterirken, resmin tam ortasındaki direnişçinin masumluğun rengi olan beyaz bir gömlekle resmedilmesi ise tesadüf olamaz. Tek aydınlatıcı unsur olan, yerdeki fenerden direnişçinin yüzüne ve vücuduna vuran ışık, sanki onun vücudundan tekrar fışkırıyormuşçasına, korkuyla ölüm sırasını bekleyen diğer direnişçilere ve ondan önce öldürülmüş, yerde kanlar içinde yatan vatanseverlere yansır.

“Dramatik ışık tekniği ve kontrastlarının belirlediği öldüren- ölen- izleyen şahitler üçgeni ile Goya, şiddet, haklar için ölme cesaretini ve inançlarını resmederken, kan gölü içinde yerde yatanlar (geçmiş zaman), ölmeye hazır elleri açık köylü (şimdiki zaman) ve sırada ölmeyi bekleyenlerle olayın şahidi (gelecek zaman) içinde, bu resmin aslında zamanın ötesinde olduğunu ve sevgi ve barışın kaçınılmazlığını vurgulamaktadır.”⁹⁵

Goya’nın sanatının şekillenmesinde yaşadığı dönemin rolü yadsınamayacak kadar büyüktür. O’nun uzun yıllar süren bu bağımsızlık savaşı boyunca gözlemlediği olaylar “Savaşın Felaketleri” adlı seri, Goya’nın bu süreçten nasıl etkilendiğini gözlemlemeyi olanaklı kılar. 82 baskı resimden oluşan bu dizide, Goya, savaşın korkunçluğunu etkileyici bir şekilde aktarmıştır.

Adorno’nun “Bakışımız kavrayışımız var olan dünyanın algılanmasını değiştirmeli, onun aldatıcı görünümünden kurtulabilmiş olmalı; (...) içinde yaşadığımız bugünkü dünyanın çarpıtılmış bir dünya olduğunu anlayabilmemizi sağlayabilmelidir.”⁹⁶, sözlerini anımsamak Goya’nın da dış dünyada olan bu olay örgüsünden etkilenecek, iç dünyasıyla onu tekrar var ettiğini bir kez daha izleyenlere hatırlatmaktadır. Belki de

⁹⁵ Sevgi Başar, “Toplumsal Değişimler Açısından Picasso’ nun “Guernica”, El Greco’nun “5. Mührün Açılışı”, Goya’nın “Mayıs’ın 3’ü” Adlı Resimlerinin İncelenmesi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, 2005), s.54

⁹⁶ Martin Jay, **Adorno**. Çeviren: Ünsal Oskay (İstanbul: Der Yayınları, 2001), s.14

bu seriye, kendi içinde yeniden yarattığı bir savaşın sonucu olarak bakmak mümkündür.

“Dizinin başlığı olan "Savaşın Felaketleri ", kararlı bir açıklıkla, içerdiği görüntülerin gerçek olduğunu ima eder, savaşın neye benzediğini temsil ettiğini söyler. Goya, arkadaşı Cean Bermudez 'e 1824 yılında bıraktığı çalışmaların setine şu başlığı not düşerek imzalamıştır: " 85 baskıda Bonaparte ile İspanya 'daki kanlı savaşın ölümcül sonuçları ve diğer anlamlı ifadeler. Orijinal, ressam tarafından yaratılmış, çizilmiş ve oyulmuştur, Don Francisco de Goya y Lucientes. Bu başlık dolaysız şekilde gösteriyor ki, sanatçı, doğrudan anlatmak yerine ima yoluyla bir şeyi vurgulamayı veya uyarıda bulunmayı seçmiştir. Buradan giderek, Goya ' nın görüntülerini yaratırken bir tür özgürlük alanı açmak istediği düşünülebilir. Başlıkta yer alan " yaratılmış" sözcüğü izleyiciyi Goya ' nın gerçekten de "Savaşın Felaketlerini yaparken yorumunu kullandığı yargısını desteklemektedir.”⁹⁷

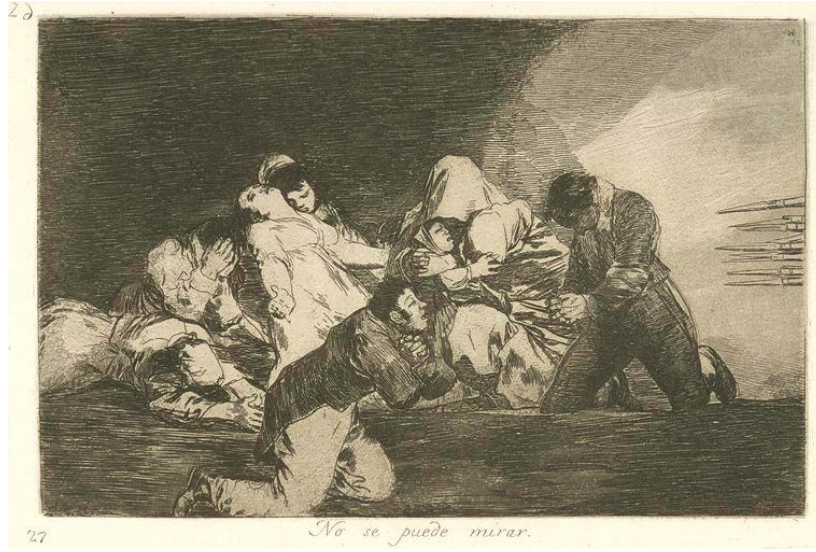
Bu baskı serisinde, ressamın her bir çalışmaya verdiği isim ile sunduğu kurgu, gerçekliği daha etkili bir şekilde anlatmasını sağlamıştır. Özellikle baskı resimde, baskı yapılan yüzeye, çalışmanın isminin de yazılabilme imkanı, izleyicinin hem resme bakıp hem de eser adını aynı anda izleyebilmesini, dolayısıyla bu çalışmaların daha dikkat çekici ve etkileyici olmalarını sağlar.

“Savaşın Felaketleri’nde iğrenç zalimliklerin sergilenmesiyle hedeflenen, besbelli ki o görüntülere bakanları uyandırmak, sarsarak şok etmek ve derinden yaralamaktır. (...). Goya’yla birlikte sanata, acıya duyarlılık açısından yeni bir standart gelmiştir.(...) Savaşın zalimliklerinin dökümü, izleyicinin duyarlılığına bir saldırı biçiminde tasarlanmıştır. Her resmin altındaki yazılı, açıklayıcı ifadeler, resmin bıraktığı izlenime kışkırtıcı bir boyut katarlar. Resimler, her görüntü gibi, ‘bakma’ ya çıkarılmış bir davetiye iken, resimlerin altındaki yazılar çoğunlukla sadece bakmanın güçlüğü ve yetersizliği üzerinde dururlar. Bir ses –muhtemelen sanatçının sesi- izleyiciyi kızdırıp, köşeye sıkıştırır: Bu resme bakmaya dayanabilir misiniz? Bir resmin başlığında açıkça şu bildirilir: “Buna bakılamaz” (No se puede mirar). Başka bir resim yazısı şunu söyler: “Bu kötüdür” (Esto es malo). Başka bir

⁹⁷ Mustafa Okan, “Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya’nın “Savaşın Felaketleri” Dizisi İçin Notlar”, (Yayınlanma Tarihi: Şubat 2006), **Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt 2, Sayı 32,(Erişim Tarihi: Nisan 2012), <http://egitim.cu.edu.tr/efdergi/download/63.pdf>

resim yazısı anında kesip atar: “ Bu daha kötüdür” (Esto es lo peor). Bir başkası şöyle haykırır: “Barbarlar!” (Barbaros!). Bir başkası feryat eder: “ Bu ne delilik!” (Que Locura!). Bir diğeri şöyledir: “ Artık bu çok fazla!” (Fuerto cosa es!). Bir başkası da der ki: “Ne için?” (Porque?).”⁹⁸

Goya’nın bu baskıları 1810- 1815 yılları arasını kapsamaktadır ve gravür baskı tekniğinde yapılmıştır (Resim 96- 102).



Resim 96. Franciso Goya, “Buna Bakılamaz/ Savaşın Felaketleri”, 14.5 x21 cm.



Resim 97. Francisco de Goya, “Bu kötüdür/ Savaşın Felaketleri”, 20x 15cm.

⁹⁸ Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**. Çeviren: Osman Akhınay (2. Baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005) s. 32



Resim 98. Francisco de Goya, “Bu daha kötüdür/ Savaşın Felaketleri”, 21x 17 cm.



Resim 99. Francisco de Goya, “Barbarlar/ Savaşın Felaketleri”, 15x 20.5 cm.



Que locura!

Resim 100. Francisco de Goya, "Bu Ne Delilik!// Savaşın Felaketleri", 16x21.7cm.



Fuerte cosa es!

Resim 101. Francisco de Goya, "Artık Bu Çok Fazla!// Savaşın Felaketleri", 15.5x 20.5 cm.



Resim 102. Francisco de Goya, “Neden? / Savaşın Felaketleri”, 25x 32.5 cm.

Mustafa Okan, bu resimler için, “Goya’ nın her bir sahneyi kurgularken izlediği yöntem, gözün görüş alanı içinde görünenlerin aktarılmasına değil onların görünüşlerinden kaynaklanan sınırlılıkların etkisizleştirilmesine dayanır. Böyle düşünüldüğünde, göz, pasif bir araç değil, aktif zihinsel eylemin görüş gücünün gerçekleşme alanıdır. Bunu, kaydetmekle tanımlamak arasındaki fark olarak açıklamak olanaklıdır.”⁹⁹ der.

Gören gözün, algılayarak, zihinsel bir eylem sonucu dışa aktarımının en dinamik örneklerinden olan bu seri, kuşkusuz Goya’nın yaşadığı dönemden etkilenişini içinde tutamayıp dışa aktarımının en önemli örneklerindendir.

Savaşlar, birçok dönemde birçok farklı sanatçıyı etkileyerek onların iç dünyalarında yeniden yorumlanmış, fırçaların, kalemlerin ucundan akıp, yeniden hayat bulmuştur. Savaş etkilerinin dışa vurumu olan bu tür resimlerden, günümüze ulaşmış en önemli bir başka örnek ise Goya’dan çok uzun yıllar sonra yaşamış ve birçok ressam gibi

⁹⁹ M. Okan, a.g.e.

Goya'dan etkilenmiş Pablo Picasso'nun "Guernica" adlı tablosudur. Goya gibi İspanyol olan Picasso, 1937'deki İspanya iç savaşı sırasında Nazilere ait 28 bombardıman uçağının İspanya'daki Guernica şehrini bombalamasından etkilenerek "Guernica" isimli 7, 76 santimetre eninde ve 3, 49 santimetre yüksekliğinde bir tablo yapmıştır (Resim 103).



Resim 103. Pablo Picasso, "Guernica", 3.49x 7.76 cm., 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid, İspanya

Guernica'nın bombalanma hikâyesine bakılırsa bu olaydan etkilenmemek neredeyse mümkün değildir. Seçimlerle başa geçen sol iktidarı, Almanya ve İtalya'daki faşist önderlerin desteğiyle devirip, başa geçen Faşist General Franco, İspanya'nın birçok bölgesindeki direnişi susturabilirken, Guernica'nın bulunduğu bölge olan Basque'deki direnişi kırmayı başaramaz. Bu yüzden, Adolf Hitler'den ödünç olarak direnişi bastırmak için kullanacağı bombardıman uçaklarını ister. Hitler ise bu uçakları ödünç vermeye çekinmez, çünkü daha önce denenmemiş bu uçaklar için bu durum kusursuz bir deneme alanı yaratmaktadır. Heinkel uçaklarıyla gerçekleşen bu bombardıman sırasında yüzlerce kişi hayatını kaybetmiş, çok fazla kişi de yaralanmıştır. Vahşice planlanmış bu bombardıman, özellikle sivil hayatı hedef almış ve planın bir parçası olarak, kurulan pazar dolayısıyla şehrin kalabalıklaştığı bir günde yapılmıştır.

"İşte o anın resmidir Guernica! Renklerin sustuğu o an, doğadaki her şey orijinal, çıplak renklerine dönmüştür kapkara gökyüzünde ardı ardına Heinkel şimşekleri çaktığında, yeryüzü yarıldığında her düşen yıldırımda, her şey iç içe girmiştir, kaçacak yer kalmamıştır, kalabalıktır sahne, sıkışmıştır oyuncular.(...) kayıp çocukluğundan kalma güzel bir gün, babasının onu boğa güreşine götürmesi, sıcak,

temiz bir gün, çocukluğunun İspanyası, çocuğun yarı kapalı gözlerinden zihnine hücum eden kan, İspanya! Can çekişen Endülüs, can çekişen boğa, matadorun acımasız darbeleriyle? İspanya Franco'ya dönüşüyor, o eski vahşi oyun, insanlıkla yaşıt savaş, siyah beyaz eski bir fotoğraf. Çocuk çizimleri 1 Mayıs boyunca: İç içe girmiş, kapana kısılmış bir çocuğun titreyen ellerinde biçimlenen yaralı at vurulmayı bekliyor artık koşamayacak bir daha, tıpkı çocukken gördüğü ölümü bekleyen yaralı boğa gibi, son bir çılgın yangının ortasında, duyulmuyor bile! Şekerci adam kraterin içinde gözükmüyor, birazcık şeker için annesinin eteğini çekiştiren çocuk cansız, anne vızıldayan karasineklere bakıyor çaresiz, ne zaman bitecek bu yıldırım saldırısı?" ¹⁰⁰

Guernica resminde zafer yoktur. Uçaklar, bombalar, düşmanlar yoktur. Vahşi aklın üstünlüğüyle, geriye kalan siyah beyaz toz bulutu, yıkım ve belki bir film şeridi gibi göz önünden geçen zaman, anılar vardır.

1.3.3. Siyasal Olaylar

Kuşkusuz Fransız İhtilal'i, dünya tarihindeki en önemli siyasal olaylardan biridir. Bu olayın büyüklüğü ve etkileri birçok ülkede gözlenmiş ve yıllarca sürmüştür. İhtilalin etkisi o kadar şiddetlidir ki, yeniçağı başlatan olay olarak kabul edilmiştir. 16. yüzyıldan beri katı bir mutlakiyetle yönetilen Fransa'da adaletsizce toplanan vergilerin, kralın zevk ve eğlencesine ayrılıyor oluşu ve Kral'ın Tanrı'dan başka kimseye hesap vermek zorunda olmayışı, toplumdaki eşitsizlik, halkın; rahipler, soylular, burjuvalar, köylüler şeklinde sosyal sınıflara ayrılması ve burjuvanın zenginleşerek siyasal haklar istemesi bu ayaklanmanın siyasal- sosyal sebepleri arasındadır.

18. yüzyılda Fransa'da yetişen birçok aydının fikirleri ve düşünceleri Fransız Halkını etkilemiş ve bu ayaklanmanın fikir yapısını hazırlamıştır. 14 Temmuz 1789'da silahlanan Paris halkı, Krallık baskısının sembolü olarak gördüğü Bastille'i kuşatır. Devrime dönüşen bu ayaklanmayla birlikte, Kral kuşatmaya boyun eğer. Böylece yıkılmaz diye düşünülen, hatta hakkını Tanrı' dan aldığı iddia edilen krallıkların yıkılabileceği ortaya çıkar. Eşitlik, özgürlük, adalet ilkeleri yaygınlaştı ve egemenliğin

¹⁰⁰ Ali Ece, "Guernica". *Sanat Dünyası*, Sayı:83(İstanbul: 2003), s. 208

halka ait olduğu kabul edilir. Daha sonra dünya çapında bir bildiriye dönüşecek olan, İnsan Hakları Bildirisi yine bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Ancak bu sonuçlara ulaşırken, bu dava uğruna ölen, öldürülen kişiler de olmuştur. İşte Jean Paul Marat, bu devrime fikirleriyle öncülük etmiş aydınlardan biridir. Ancak O’na karşıt görüşlerde olan kişiler de yok değildir. Yaşadığı bir cilt hastalığı yüzünden günün büyük bir bölümünü su dolu bir küvette geçiren Marat’ı önemli bilgiler getirdiğini söyleyerek ziyaret eden fanatik genç bir kadın, bıçaklayarak öldürür. Bu olay Marat’ nın yakın arkadaşlarından, Jacques Louis David’i çok etkiler. Marat’ın anısına, David, o anı bir kahramanlık sahnesi haline getirir ve Marat’ı adeta“ davası için ölen bir şehit olarak resimler.”¹⁰¹ (Resim 104).



Resim 104. Jacques Louis David , “Marat’ın ölümü”, 1793, 162x 128 cm, Brüksel Güzel Sanatlar Kraliyet Müzesi, Belçika

¹⁰¹ E.H. Gombrich., a.g.e., s. 485

Resim neredeyse olayın o andaki tasviri gibidir; sanki olayı anlatan bir illüstrasyon gibi. Resmin kurgulanışı, bize David'in resmi sanki o an orada yaptığını hissettirir gibidir. Karmaşık perspektiften ve alacalı renklerden arındırılmış bu kompozisyonda sadelik aranmış gibi görünür. Marat'ın vücudundaki kusursuzluk ise, izleyiciye Yunan döneminin idealize edilmiş tanrılarını hatırlatır adeta.

Fransız İhtilali'nden başka birçok sanatçı etkilenmiş ve eserlerinde kullanmıştır. Bunlardan bir diğeri de Eugène Delacroix tarafından yapılmış, "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı tablodur (Resim 105).



Resim 105. Eugene Delacroix, "Halka Yol Gösteren Özgürlük", 260x 325cm, 1830
Louvre Müzesi, Paris

Elinde Fransa bayrağını taşıyan ve kalabalığa öncülük eder görünen kadın, antik ideali yansıtır. Halka önderlik eden bu kadın figürü, Marat'ın resimlenişindeki idealize edilmişlik gibi ama onun yerine Romantik ressamların benimsediği, duygu aktarımı için kullandıkları yöntemle deforme edilmiş bir güzelliğe sahip gibidir. Bu güzelliğiyle izleyiciye mitolojideki tanrıçaları çağırır. Ancak diğer elinde tuttuğu

tüfek, O'nu karmaşanın yaşandığı o ana, o zamana da ait kılar. Bir tarafında yoksul sınıf temsil eden, ellerinde tabancalarla koşan küçük bir çocuk, diğer yanında da burjuva sınıfını temsil eden eli tüfekli bir adam vardır. Bu resimsel kurgu sınıf ayrımı olmaksızın herkesin bu devrimi istediğinin bir göstergesi gibidir.

Başta Fransa olmak üzere, başka birçok ülkeyi etkileyen bu devrimci ayaklanma, bir bakıma, sanatla birlik olmuş ve döneminde yaşayan ressamların etkilendiği ciddi bir unsur olarak, onların önemli yapıtlar bırakmalarını sağlamıştır. Delacroix'nın "Halka Yol Gösteren Özgürlük" tablosu, tek başına özgürlüğün simgelerinden biri haline gelmiş, David'in, "Marat" olarak betimlediği manevi gerilim ise, günümüze insan haklarının sembollerinden biri olarak ulaşmıştır.

Toplumsal ve sosyal olaylardan etkilenen ressamlar, yıllar boyunca etkilendikleri olayları resimsel kurgularında kullanmışlardır. Bu resimsel kurgular daha sonraki yıllarda kitle iletişim araçlarının insan yaşantısına girmesi ve hızlı değişimleriyle farklılıklar göstermiştir. Bu araçlar, sundukları materyallerle tuval resmi dışında yeni teknikler bulunmasını sağlayarak, yeni resimsel kurguların oluşmasına da etki etmiştir.

4. İMAJLAR VE GÖRÜNTÜLER DÜNYASI

Sonraki yıllarda savaş görüntülerinin yanı sıra binbir görüntüyle karşılaşılın dijital ortamlar, yaşantıların ayrılmaz parçalarına dönüşmüş durumdadır. Gözünü açar açmaz görüntüler dünyasında uyanan insan, bu dünyanın içinde vakit geçirir, dolaşır, yemek yer... ve vakit geçirdiği bu sırada ister istemez baktığı yerler, gördüğü şeyler olur. Bu görüntülerse onun algı dünyasında yer eder.

"Dış dünyaya ait bilgilerimizin çoğu gözümüzün beynimize ilettiği görüntülerle oluşur. Gözün, ışık ve ışığın kırınımına olan duyarlılığı, nesnelerin biçim, renk, açık- koyuluk ve bunlar arasındaki sınırlar ile oluşan görüntüler, görsel verilere dönüşüp beyne iletilirler.

(...)

Dış dünyayı tanımamızı sağlayan göz, beynimize ilettiği bilgilerle çevremizde olup bitenleri duyumsamamızı sağlar ve bu duyumsama sonunda nesneleri ve çevremizi

algılamaya başlarız. Algılanan bu gerçeklik resimsel anlatımda bir ifade aracına dönüşür.”¹⁰²

İnsan, özellikle 20. yüzyılda ve sonrasında bu görüntüler dünyasında yer eden, televizyon, gazete, dergi ve benzeri kitle iletişim araçlarıyla, kendini yeni bir gerçekliğin içinde bulur. Bu kitle iletişim araçları, kullandıkları görüntüleri, kusursuzlaştırarak sunan imajlara dönüştürürler. Bu imajlar, kendi kendine var olan görüntüler değil, belli bir amaca hizmet eden, yaratılmış görüntülerdir artık. Bu durumsa insanın yaşadığı görüntüler dünyasına bir de imajlar dünyasını ekler.

Aslına bakılırsa, birçok sanatçının olduğu gibi 16. yüzyılda yaşamış, Barok Dönem ressamlarından Caravaggio'nun sunduğu görüntüler de, bu fikirden yoksun değildi. Sunduğu görüntülerin kusursuzluğu 20. yy.'da oluşan görsel imajlardan pek de farklı sayılmaz (Resim 106).



Resim 106. Michelangelo Merisi De Caravaggio, “Meyve Sepetli Çocuk”
70x 67 cm., 1593, Borghese Galerisi, Roma

¹⁰² R. Coşkun, a.g.e, s. 72

“Meyve Sepetli Çocuk” tablosunda Caravaggio’nun resimlediği meyve sepetine dikkatli bakılacak olunursa, üzümün her bir tanesi, neredeyse birbiriyle aynı büyüklüktedir. Üstelik ne bir kuş tarafından didiklenmiş bir şeftali, ne de büyürken yara almış bir elma karartısı görülür. Esas görüntüsünde böyle olmadığı şüphe götürmeyen bir gerçek olan bu meyveler, gerçeğin ayıklanmış olanını sunar izleyiciye. Kusursuz, güzel ve neredeyse iştah açıcı bu görüntülerin bilinçli olarak kusursuzca resmedilmesi, onu bir imaj haline getirir.

Caravaggio’nun sunduğu bu ayıklanmış gerçekler, teknolojinin geliştiği dönemlerde, toplumu tüketime yönleltmek amacıyla, başka birçok şey için de kullanılmıştır. İzleyicinin iştahını arttırıp, onu tüketime yönleltmeyi sağlamak için ürünü/nesneyi kusursuzca sergilemek, reklamı yapılan nesneyi giyen/kullanan kişinin de kusursuz olmasını gerektirirdi. Örneğin göze hoş görünerek, hedef kitlenin algı dünyasında “onun kadar kusursuz olmak” imajını yaratabilmek için, tüketilmesi istenen ürünün imajı, kusursuz mankenlere giydirilmeliydi. Bu durum, ince belli, kalça ve göğüs ölçüleri uyumlu olan kadınlar ve omuzları geniş, göbeksiz erkekler kullanılarak imajlara dönüştürüldü. Bu yüzden 21. yy.’da mağaza vitrinlerine bakarken karşılaşılan cansız mankenlerden hiç biri göbekli, iri kalçalı ya da kilolu değildir. Etrafta görünenleri çekici kılmayı amaçlayan bu durum, ayrıca, televizyonda, sinemada ya da reklam afişlerinde gördüğü imajlara benzemeye çalışan kişiler yarattı. Kendini tüketime hizmet eden bu imajlarla dolu dünyada bulan insan, bu imajlar yüzünden kendine yeni bir dünya yaratma isteği içine girdi; yeni eşyalar, yeni kıyafetler ve hatta yeni bedenler.

Bu yaşanan hızlı değişimler, toplumların üretim ve tüketim alışkanlıklarını değiştirdi. Bu değişim ise sanat alanında yeni akımlar ve kavramların oluşumuna sebep oldu. İçinde yaşamak zorunda olduğu ve maruz kaldığı bu görüntü bombardımanından rahatsızlık duyan sanatçılar, “dış gerçekliğin nesneleri ve biçimleriyle yeni gerçekler ve biçimler yaratma çabası”¹⁰³ içine girer. Belki de bu durumu, maruz kalınan ve sürekli “tüket” mesajı veren imajların çokluğu yüzünden, artık bunları kusmak, dışarı atmayı istemek olarak anlamak mümkün olabilir.

¹⁰³ R. Coşkun, **a.g.e.**, s. 73

Sanat alanındaki bu durumla, dış gerçekliğin nesneleri ve biçimleriyle yeniden üretilen görüntülerle karşı karşıya kalındı. “Bu imgelem dünyası, ressamın gördüğü bildiği yaşamdan hayat bulan nesneler ve biçimler üretmesine yol açtı.”¹⁰⁴ Ancak bu yeniden üretilen görüntülerin zaten üretilmiş olan görüntülerden büyük bir farkı vardı; zaten üretilen nesneler ve biçimler gibi bir amaca hizmet etmiyor ve dış dünyadan bağımsızca, yeniden şekillenirken süzülüşü iç dünyanın özgünlüğünü, etkilerini taşıyorlardı.

Dadaizm’le ortaya çıkan kolâj, bu döneme en uygun tekniklerden biri olarak görülebilir. Çünkü, kolâjla birlikte, kitle iletişim araçlarıyla, artık kent atıklarına dönüşmüş bu imajlar, sanatçıların ellerinde estetik birer biçim olarak yeni görüntülere dönüşüyorlardı. Dergilerde, gazetelerde, ya da fotoğraflarda görünen imajlar, amaca hizmet ettiği yerden koparılarak yeni bir yüzey üzerinde farklı ve daha özgün bir amaca hizmet ediyorlardı (Resim 107).



Resim 107. Richard Hamilton, “Günümüz evlerini bu kadar farklı ve bu kadar baştan çıkarıcı yapan nedir?”, 26x 24cm., 1956, Kunsthale Tübingen, Almanya

¹⁰⁴ A.g.e, s. 73

Richard Hamilton'un bu dönemde yaptığı kolaj, konusuyla, ismiyle, içeriği ve tekniğiyle, sanatçıları rahatsız eden her şeyi tam da bu işiyle ele almış gibi görünür.

“Bu kolaj, sanat dışı kaynaklardan seçilen hazır yapılmış motiflerden oluşuyor ve Batı dünyasından her insanın yaşamını ve düşlerini özetliyordu; Film ve televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, kasları gelişmiş bir erkek mankenle, çıplak bir kadının fotoğrafları, oturma odasının duvarında eski bir aile büyüğüne ait portreyi gölgede bırakan ve bir tablo gibi asılmış olan *Young Romance*’ ın kapağı.”¹⁰⁵

Merdivenlerdeki hizmetçinin kullandığı elektrikli süpürgeyi işaret eden yazı şöyle der; “sıradan temizleyiciler sadece buraya kadar uzanır” (*ordinary cleaners only reach this far*). Hizmetçi kullandığı temizleyici makineyle çok daha yukarıya çıkabilmiştir. Yani elinde yeni ve sıradan olmayan- daha iyi- bir makine vardır. İşte toplumu tüketime yönelten reklamlardan biridir bu. Eskisini atın, yenisini alın, çünkü “daha iyisi var” der bu reklam. Ön plandaki bir yerden kesilmiş erkek figürünün kaslı ve üçgen vücudu, kadın figürünün kusursuz bedeni de, yine toplumu böyle görünmeleri gerektiği konusunda iştah arttırıcı bir rol oynar. Bu durum Caravaggio’nun kusursuz meyveleriyle aynı mantıktadır aslında. Erkek figürünün elinde tuttuğu lolipopta yazan “pop sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir.”¹⁰⁶

Pop, sıçramak, patlamak demektir. Patlamış mısırdaki olduğu gibi (*pop corn*). Birden patlayan mısırlarla benzeşim kuran ve bu dönemde ortaya çıkmış yeni bir kavram olan pop kültür, birden patlayıp, sıçradığı gibi, patladığı hızda da düşecektir. Bu dönemde ortaya çıkan pop kültür, imajlar dünyasında popüler imajlar yaratmıştır. Kitlelerin yarattığı bu imgelerle uğraşan bir diğer isim Andy Warhol’dur. Belli bir konuda tek bir biçimi, bir yüzey üzerinde yineleyerek kullanan Warhol’un seçtiği temalar arasında çoklukla bu popüler imajlara rastlamak mümkündür (Resim 108).

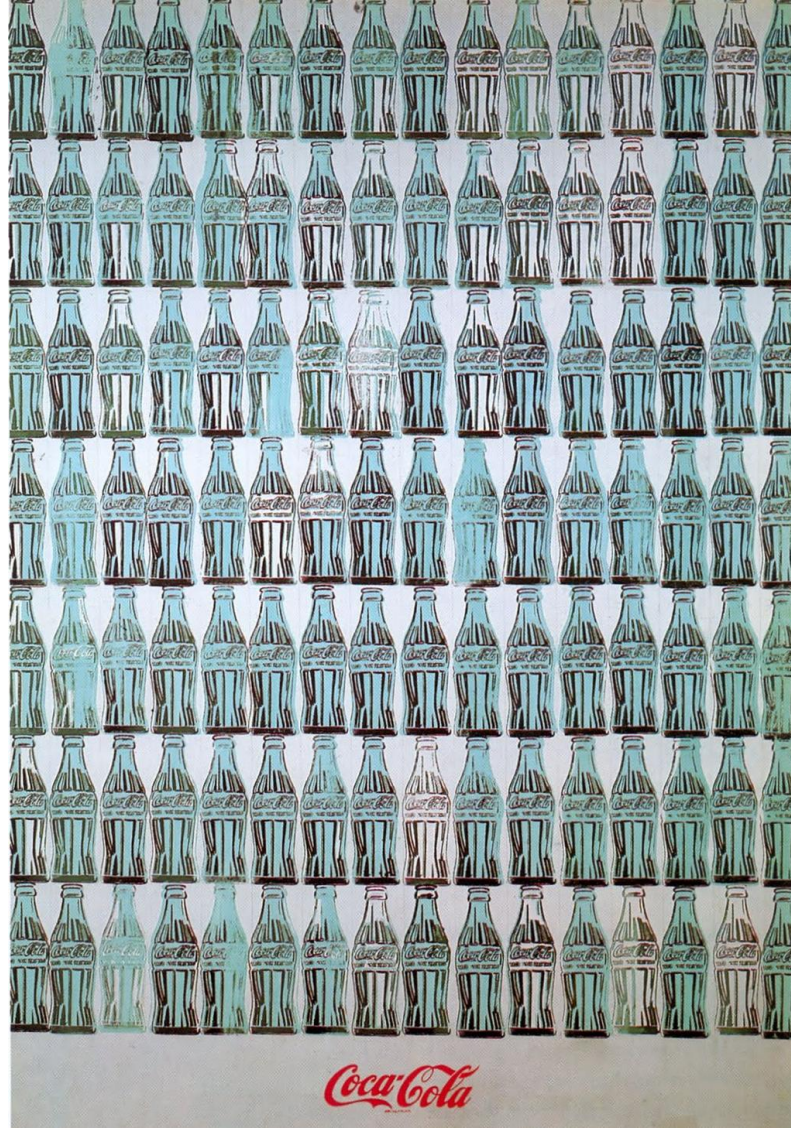
¹⁰⁵ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Cevat Çapan (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009) s.286

¹⁰⁶ N. Lynton, **a.g.e.**, s.289



Resim 108. Andy Warhol, “Marilyn Diptik”, İpek Baskı, 148 x 200cm., 1962, Tate Galeri, Londra

Warhol’un uzun süre kullandığı bir imaj olan Marilyn Monroe, sarı saçları, dolgun göğüsleri, kırmızı rujlu yarı açık dudaklarıyla o dönemde yeni bir güzellik anlayışı yaratmıştı. Her yerde gördüğü bu görüntülerle, O’nun görüntüsünü ister istemez beynine kaydeden birçok kişi tarafından örnek bir biçim teşkil etmiş ve ona benzemeye çalışan kadınlar yaratmıştır. Monroo’nun, 1962’deki şüpheli intiharı, kitle iletişim araçlarından tekrar tekrar yinelenen görüntülerinin yayınlanmasına, basılmasına sebep olmuştu. Bu durumla da Warhol’un işlerine konu olur. Warhol için baskı yöntemi ise sahip olduğu fikre en iyi hizmet eden tekniktir. Çünkü baskı tekniğiyle, aslında kitle araçlarının yaptığı yapıyordu; görüntüyü çoğaltıyordu. Ancak bu çoğaltma hazır araçların sunduğu çoğaltılmış görüntülerden farklıydı, çünkü her çoğaltılmış görüntüye estetik kaygılarla yaptığı bilinçli müdahaleler, bu çalışmaların kurgusunu farklılaştırıyordu.



Resim 109. Andy Warhol, “Yeşil Coca Cola Şişeleri, 209x 148 cm.
Tuval Üzerine İpek Baskı, 1962

Warhol, aynı fikirle çoğalttığı Brillo Kutuları, Campbell Konserve Çorbaları ve uzun yıllar tüketimin simgelerinden olan Coca Cola imajını da işlerinde sıklıkla kullanmıştır (Resim 109). Monreio’nun sunduğu güzellik anlayışının da aslında bir tüketime dönüştürülüşüyle aynı kadere sahip olan bu nesneler, her yerde karşılaşılan görüntülere sahiptiler. Çünkü bu tüketim, insanları birbirine benzer hale getirmişti. İşte, toplum hayatında birden çoğalan fotoğraflar, reklamlar, dergiler ve sinemayla birlikte, baktığı her yerde bir şeyler alması için gizliden uyarılan ve bu komuta boyun eğen toplumun insanları birbirine benzer hale geldiler; aynı Marilyn’e benzemeye çalışan kadınlar gibi. Belki de Warhol, fabrikada birbirinin aynı olan şişeler yapılması

gibi, bu görüntü bombardımanına tutulmuş toplumun da, birbirine benzeyen insanlar yaratma yolunda olduğu mesajını vermek istemiştir.

Dış dünyanın sebep olduğu, bireyden bağımsız olarak yaşanmak zorunda kalınan gerçekler, bu olayların yaşandığı sürelerde yaşamış ressamı etkilemiş, yaşadıkları gerçeklikleri resimsel kurgularında kullanmalarını sağlamıştır. Yaşamak zorunda oldukları bu gerçeklikler, her bireyde olduğu gibi, her bir ressamda da farklı algılarla yeniden tanım bulmuş ve iç dünyalarının süzgeçlerinden geçerek, içsel farklılıkları sebebiyle birbirinden farklı kurgular oluşturmalarına yol açmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SANATÇIYI ETKİLEYEN İÇ ETKENLER

1. İÇ PENCERE

Bir mekân penceresinin dışında, vücudumuzda olan bir pencere varsayalım. Bu pencereyi açtığımızda, vücudumuzu çevreleyen hava –sıcak ya da soğuk- o pencereden içeri dolacaktır. Bu içeri dolan hava, içimizde önceden belli bir ısı olan havayı etkileyecek ve yeni bir ısı kazandıracaktır. Böylece iç penceremizden giren hava, dışarıdaki hava ve içerideki havanın karışarak oluşturduğu, yeni bir ısı kazanmış olacaktır. İşte iç gerçeklik, bu yeniden oluşmuş ısı gibi, yeni bir gerçeklik yaratma çabasıdır.

Dış gerçeklik, insandan bağımsız olmasına karşın, iç gerçeklik insanın kendisinden, öznenen bağımsız değildir. Çünkü bireyin kendisi tarafından algılanıp, kavranır. Dış dünyadan duyumsadıklarını, kendi içsel dünyasında yorumlayan insan, kendi biçimsel dilini yeniden dış dünyaya aktarır. Bu iç gerçeklik, kendi öznel yaşamıyla, bilinciyle ve bilinçaltında yatanlarla, algılayışında yeniden tanım bulan gerçekleriyle, duyular yoluyla kavradığı nesneler, olgular, olaylarla oluşan yeni bir süzgeçtir.

Dış dünyanın bireysel yansımaları, ilkel insanın doğaya karşı duyduğu korku ve hayranlık duygularıyla ortaya çıkar. Doğaya karşı üstünlük kurma çabaları ise onu yaratıcı olmaya iter ve bu çabayla sanatın ilk öykünmeci örneklerini verir. Yansıtmacı, aktarımcı olur ve konuları bir biçim dili ile ifade eder.

Gerçekliğin sanata yansması anlayışı, günümüze kadar çeşitli süreçlerden geçerek ulaşmış, içinde yaşanan zamanlarla etkileşim sonucu biçimlenmiştir. Ancak bu durum asla iç gerçeklikten ayrı düşünülemez. Çünkü insan yaşadığı gerçeklikten bağımsız düşünülemeyeceği gibi, sanatsal üretimi de bu gerçeklikten bağımsız olmayacaktır.

Dış gerçeklikten etkilenip, bu gerçekliği bireyselleştiren insanın sanatsal üretimi ise, dışsal gerçeklik ve içsel gerçekliğin kesiştiği yerde ortaya çıkar. Görünen dünyanın ardında, gözle görünmeyi, kendi gerçeğini arar. Bulduğundaysa, bu gerçekliği nesneler, simgeler, semboller, renklerle görünen dünyanın bir parçası haline getirir.

“Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız yani bireyselliğimiz, edinilmiş imgeleri birleştirip tasarlama yetisi olan imgelemi etkiler. İnsanın dünyayı görme biçimi ile ilgili olarak, tüm nesnellik algılarımız sayesinde, öznel süzgeçten geçerek imgeleşir. Böylece imgelemin yarattığı bir imgenin doğada karşılığı bulunmayabilir.(...) Dış dünyadan duyumsadıklarını, kendi dünyasında yorumlayan insan, kendi biçimsel dilini yeniden dış dünyaya yansıtır. İnsanın gerçekliğe bakışı ve onu algılama biçimi sanatı geliştirmiştir. Böylece sanatın gelişimi, insanın dış dünyaya ile ilişkisinin sonucudur. (...) İçsellik dışsallık etkileşiminin paradoksal yapısından kaynaklanarak, içsellikten bağımsız bir dışsallık olamayacağı gibi, dışsallıktan bağımsız bir içsellikte yoktur. Bu yüzden imgeler, dış gerçekliğin öznel duyumsamalarıdır.”¹⁰⁷

Duygularımız, düşüncelerimiz, kısacası benliğimiz dış dünyanın birer imgesidir. Gerçekliğin içinde kendi “ben”ini keşfetmeye çalışan insan bu gerçekliği anlamlandırma ve değiştirme isteği içindedir.

“Her konuda sürekli olarak “ben” e yönelme, yeni bir dünya yaratır. Yepyeni, bambaşka bir sanat anlayışı ortaya çıkar, sanatçının esin kaynağını yalnızca duyguların alevlendirilmesine önem verilir. Kant’a göre güzel sanat, dehanın sanatıdır; deha taklidin – bu ister bir dış gerçekliğin, ister doğanın taklidi olsun- karşısındadır, “sanatçının kendi iç dünyası” ancak böyle oluşabilir.”¹⁰⁸

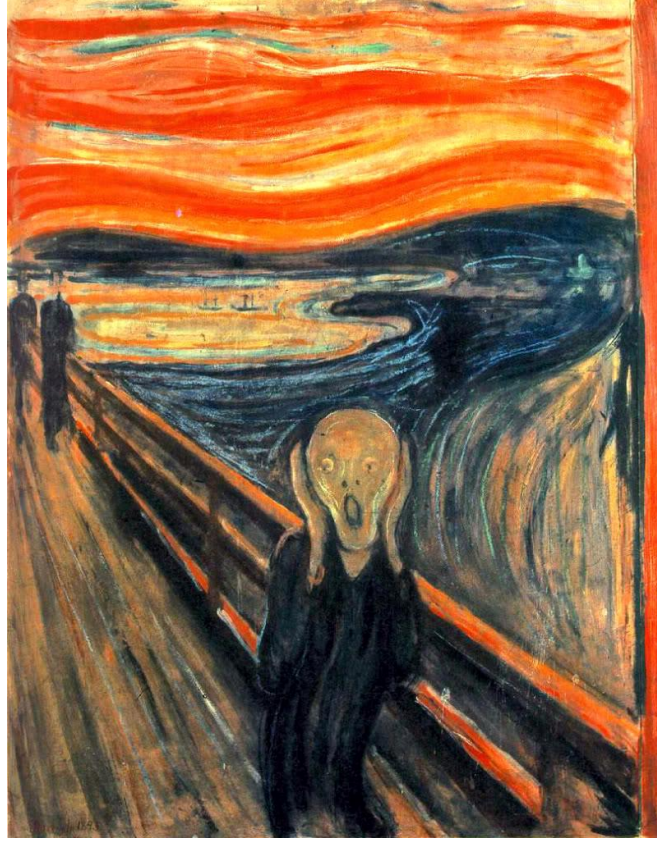
¹⁰⁷ B. Çolak, a.g.e., s.5, 24.

¹⁰⁸ G. Pischel, a.g.e., s. 584



Resim 110. Edouard Manet, “Claude Monet, Stüdyo Teknesinde Çalışırken”, 82x105cm., 1874, Neue Pinakothek Müzesi, Münih, Almanya

İzlenimci ressam Edouard Manet, arkadaşı Claude Monet’yi teknesinde çalışırken, resimlemiştir (Resim 110). Parlak, açık havanın rengine bakıldığında ve tablonun geneline hâkim olan güneşli hava sezinlendiğinde, bu iki arkadaşın güzel, güneşli bir havada resim yapmaya çıktığı hissedilebilir. Bunun farklı bir anlamı yoktur aslında, hava gerçekten güzeldir ve zaten güneş ışığının gün içindeki değişimlerini inceleyen bu ressamlar, resim yapmak için dışarı çıkmışlardır. Manet –büyük ihtimalle kendi teknesindeyken- Monet de yine kendi teknesindedir. Yanında bir kadın figürü gözlenir. Ressamın önündeki tablo ise onu yine denizi, belki de denizdeki ışık değişimlerini konu edindiği bir şeyler çizdiğini düşündürür. Manet’nin gözünden çizilmiş bu resim, izleyiciyi Manet’nin gözünden o ana bakmaya davet eder adeta. Çünkü o an olanlar işte bunlardır. Dış dünyasında olan biteni, kısa süreli bir izlenimin ardından, olduğu gibi resmetmiştir ressam.



*Resim 111. Edvard Munch, “Çığlık”, 84x 66 cm., 1893,
Ulusal Galerî Oslo, Norveç*

Norveçli ressam Edvard Munch’un en bilinen tablolarından “Çığlık”, ise, dış dünyada olan bitenden daha çok iç dünyada olan bitenin bir resmi, iç dünyadaki “ben” e yönelişin güzel bir örneğidir (Resim 111). Manet’nin izleyerek yaptığı resmine kıyasla, bu resmi Munch büyük ihtimalle stüdyosunda yapmıştır. Çünkü burada bakması gereken yer dış dünya değil, kendi iç dünyasıdır. Resimde görünen hiç bir form doğadan birebir alıntılanarak yapılmamıştır. Her biçim, hatta her renk, ressamın iç dünyasında yeni anlamlar yüklenerek resmin kurgusunu oluşturulmuştur.

Kompozisyonun ön planında duran deforme edilmiş figür, sanki kendi attığı çığlığın şiddetiyle sarsılmıştır. Bir çocuk gibi kendi sesini duymamak için kulaklarını kapatmış gibi durur. Gökyüzü belki de Norveç’in coğrafi konumu da düşünüldüğünde hiç olmayacak kadar sıcak hissi veren şiddetli bir ateş kırmızısıdır. Figürün etrafına resimlenmiş her şeyi sanki bu çığlık atan kafaya hizmet eder gibi, o yönde akar gibidir. Figürün soluk benzi ve gözleri yuvalarından çıkarcasına bağırmışçasına olan duruşundan anlaşılacağı üzere, O’nun için korkunç bir şeyler olduğu bellidir. Ancak bu korkunç şeyin ne olduğuna dair yapılan kodlamalar birer tahmin olabilir sadece,

çünkü gerçekte ne olduğunu sadece içsel dünyasını bu şekilde yansıtan ressamın kendisi bilebilir. Bu konuda izleyiciye ipucu verebilecek bazı şeylerden ise sanatçı, günlüğünde şöyle bahseder;

“Bir akşam, bir yol boyunca yürüyordum- bir tarafımda şehir uzanıyordu ve aşağı tarafımda kıyı- Yorgun ve hastaydım. Durdum ve kıyının ötesine baktım- güneş batıyordu- bulutlar ölüyormuşçasına kan kırmızısıydı.

Doğanın içinden geçen bir çığlık hissettim; bu bana o ana şahit olduğumu hissettirdi. Bu resmi yaptım - bulutları gerçek kanmış gibi boyadım- Renkler çığlık atıyordu. (...).”¹⁰⁹

Peki, ressamı dehşete düşüren aslında zaten her gün doğup batan güneş ve batarken bıraktığı rengin şiddeti midir gerçekten? Yoksa içinde bulunduğu melankoliklik ve yalnızlığın şiddetiyle, sanki batarken çığlık atıyormuş ve etrafı kana buluyormuş gibi algıladığı bu doğa mı? Bu durum sanatçının içsel gerçekliğini, hangi nedenlere bağlı olarak resmini kurguladığını izleyicilere sorgulatarak kavratmaktadır. İçsel gerçekliğin var olduğu mekânlar ise kuşkusuz bilinç ve bilinçaltındadır.

1.1. Bilinç- Bilinçaltı

Bilinç ve bilinçaltından bahsetmeden önce bu kavramların tanımlarını yapmak gerekir. Bilinç, geniş anlamda akıl ve zihnin kullanılmasıdır. “İnsanın kendisi, yaşantıları ve dünya üzerindeki bilgisi; aynı zamanda da düşünme ve kendini tanıma yeteneği”¹¹⁰ dir. ‘Bilme’ süreciyle oluşan bilinç, yaşantı süreci içindeki gözlemler, deneyimler sonucu oluşur. Bilinçaltı ise bu yaşantı sürecinde oluşan, “insan ruhunun, baskı altında tutulan isteklerle bunlara bağlı düşüncelerden oluşan ve bilince ulaşamayan bölümü”¹¹¹dür.

Bilinç ve bilinçaltı, insanı çevreleyen iç ve dış gerçeklerin yansıması sonucu oluşan bir süreçtir ve bu iki kavram resimsel anlatımın temel elemanlarından. Bilincimiz,

¹⁰⁹ Thomas M. Messer, **Edvard Munch** (Londra: Thames and Hudson Ltd., 1987), s. 72

¹¹⁰ Türk Dil Kurumu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

¹¹¹ T.d.k., **a.g.e.**

iç dünyamızda hazır bulunan ve iç penceremize, dışarıdan giren havayla dolup, değişen bir kavramdır. Bilinçaltı ise yine iç dünyaya dışarıdan dolan, ancak bireyin farkında olmadığımız bir zamanda açılan iç pencereden dolan havanın oluşturduğu yeni ısıdır. Ressamın önceden zihninde oluşturduğu tasarımlar, bilincinde şekillendirdiği ölçüde yüzeyde hayat bulur. Ancak ortaya çıkan çeşitli resimlerin farklılığından da anlaşılacağı gibi, her ressamın ve hatta her bireyin de bilinci birbirinden farklıdır. Çünkü farklı yaşantıların ürünleridir.

“Bilinç, gözlemlerimizle elde ettiğimiz bilgilerin deneysel bir süreç geçirmesinden sonra oluştuğu içindir ki; görsel algılamada bilinç, kişiden kişiye değişen bir oluşum süreci gösterir. Bu yüzden ki her bilinç bireyseldir. Duyularımız veya gözlemlerimiz sonucunda farklı farklı bilgiler ediniriz. Bu süreç içerisinde de bilincimizde olan bilgilerin, imgelerin veya imlerin doğruluğuna güvenerek çevremizi algılamaya çalışırız. Bilincimiz dış gerçeklik ile girdiği deneme yanılgılar sonucunda çıkarımlarda bulunarak bilgilerimizi ve deneyimlerimizi örgütleyerek bizi çevreleyen dış dünyayı algılamamızı sağlar.”¹¹²

Aynı konuyu resimlemiş iki ressamın resimleri, sahip oldukları görsel algıları ve sübjektif bilinçleri yüzünden farklıdır. Örneğin “Kağıt Oynayanlar” ressamı tarafından resmedilen konulardan biridir. İlk bakışta toplumsal duyarlılık bile gerektirmeyen, bu günlük sıradan konu, tarihler boyunca farklı ressamı tarafından resmedilmiştir. Bu resmedilişler elbette ki dönemlerinin akım özelliklerini ve ressamların üslup özelliklerini taşıdıkları için de birbirlerinden oldukça farklı görünürler. Ancak unutulmamalıdır ki üslup da “ sanatçının gözlem ve algıları ile oluşan ve sanatçının dünyayı kendi görmek istediği gibi görüp algılamasından oluşan, bunu da yarattığı eserde ifade etmesinden kaynaklanan bir kişilik fonksiyonu”¹¹³ dur. Bu nedenle üslup bilincin bir parçasıdır denilebilir. Bu durumsa, üslubu, iç pencerenin, içsel gerçeklerin önemli bir unsuru haline getirir. Çünkü aynı konunun farklı yorumlamaları, üslupla mümkündür ve dış gerçeklere bağlı kalınarak işlenmiş aynı konu, üslup sayesinde içsellik kazanır ve farklılaşır (Resim 112, 113, 114).

¹¹² R. Coşkun, **a.g.e.**, s.105

¹¹³ **A.g.e.**, s.108



Resim 112.Theodore Rombouts. “Kart Oynayanlar”, 63x87 cm., 17. yüzyıl başları, Residenzgalerie , Salzburg, Avusturya



Resim 113. Paul Cezanne, “Kart Oynayanlar”, 47x57cm., 1892, Orsay Müzesi, Paris, Fransa



Resim 114. Fernando Botero, “Kart Oynayanlar”, 2003

Farklı dönemlerde, farklı ressamlar tarafından yapılmış bu resimlerin üçünde de konu aynıdır, kâğıt oynayanlar. Hepsinde de ikişer figür kullanılmıştır. Ancak konu ve figür sayısı dışında üçünün de birbirinden bambaşka olduğu apaçıktır. Kıyafetleri, yaşadıkları dönemlere göre değişiklik gösterse de, farklı resimlerdeki figürlerin hepsinde şapka olduğu gözlemlenir. Belki de bu şapkalar olası bir kâğıt saklama hilesini belirtir. Belki de hiçbir anlamları yoktur. Bu tür çıkarımlar, bireysel kodlamaların ürünüdür. Ressam eserini oluştururken, resimlediği bazı nesnelere, figürlere ya da renklere anlamlar yükleyebilir. Bu tür bilinçli anlamlar ise, sadece resmin sahibi tarafından bilinir.

Ressamın anlamını bildiği bu biçimler ya da renkler birer kodlamadır aslında. Resim bittiğindeyse, bu tür kodlamaların, resmin izleyicisi tarafından çözülüp, algılanmasıyla, “sanat eseri bir iletişim aracına dönüşür.”¹¹⁴ Ancak aynı konunun,

¹¹⁴ R. Coşkun, **a.g.e.**, s.113

farklı ressamılar tarafından farklı resmedilmesi gibi, aynı resim de farklı izleyiciler tarafından farklı çözümlenebilir.

Bilinçaltı ise, yaratım sürecinde, bilinç kadar önemlidir.

“Bilinçaltı ya da bilinçdışı dediğimiz şey gerçekte bilincin bir bölümüdür, bir yanıdır, bir görünümüdür. Bilinçaltının alanı bilinçten hemen hemen tümüyle kaçan, ancak düşünsel bir çabayla belli koşullarda belli öğeleriyle bilinçli kılınabilen ruhsal süreçlerin alanıdır. Bilinçaltını rahatça *bulanık bilinç* diye tanımlayabiliriz. Bilinçaltında bulunanlar bir bakıma unutulmuş olanlardır. Onlar unutulmuş da olsalar bilinç üzerinde her zaman etkili olabilmektedirler. Sanatla ilgili her çağdaş açıklama bilinçaltı öğelerini göz önünde tutmak zorundadır. Bu zorunluluk, yaratıcı açısından olduğu kadar izleyici açısından da söz konusudur. Bilinçaltı, yaratma etkinliğinde başlıca kaynaklardan biridir. Anlatımı olası kılmak için oluşturduğumuz bileşimler çok zaman bilinçaltının öğeleriyle örülmüş ya da kurulmuştur.”¹¹⁵

Bilinçaltı kavram olarak, içsel gerçeklikle oldukça ilişkilidir. Özellikle Sigmund Freud tarafından ayrıntılı olarak incelenen bilinçaltı kavramının incelendiği dönemde yaşayan ressamların ilgisini çekmiştir. Böylece sanat alanında ve resimde iç gerçekliğe olan eğilim artmıştır. Bu kavrama ciddiyetle eğilip, bilinçaltı kullanan ressamılar ise büyük bir akımı oluşturacak kadar etkili bir anlatıma sahip olmuşlardır. 1. Dünya Savaşı’nın bittiği yıllarda, “savaşın ruhlarda neden olduğu tahribat ve şaşkınlık çok derindi. Cepheden dönen sanatçı ve yazarlar bir çıkış yolu arıyorlardı.”¹¹⁶ Bu çıkış yolu gerçek olmayan yeni bir dünya yaratma isteğiyle gerçeküstücülüğü doğurdu. “insanlar neyin gerçek neyin hayal olduğunu ayırt edemezlerken gerçeküstücü sanatçılar, tam olarak elden bırakmadıkları iradeleri sayesinde her şeyin farkındaydılar; bir çeşit akıllı delilerdi. Bunun için olaylar ve nesneler arasındaki ilişkileri bilinçli bir şekilde çarpıtarak, düşsel imgeler yaratıyorlardı.”¹¹⁷ Düşte ya da uykuyla uyanıklık arasındaki o anda görülen şeyleri resmeden gerçeküstücüler, bu düşsel imgelerini dışa aktarmışlardır. Bilinçaltlarında saklı kalmış görselleri, bilinçleri

¹¹⁵ Avşar Timuçin, **Estetik** (5.baskı. İstanbul: Bulut Yayınları, 2002) s.105

¹¹⁶ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat** (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005) s. 127

¹¹⁷ M. Yılmaz, **a.g.e.**, s. 132

yardımla su yüzüne çıkartmışlardır. Garip yaratıklar, uygunsuz formlar artık yeni ve gerçek imajlara dönüşmüşlerdir.

Temel olarak Gerçeküstücülük; “bilinç ile bilinçaltını, gerçek ile düşü, gerçeküstünü yaratmak için kaynaştırır. Dağınık öğelerden hareket ederek, bu imgeleri tek parça olarak birleştirme eğilimindedir. Bu şekilde birleştirilen nesnelerin ortak yanı, gerçeklikten türeyerek, bu gerçeklikten farklılaşmalarıdır.”¹¹⁸

Gerçeküstücüler görünür dünya ile değil, kendi içsel dünyalarıyla uğraşmışlardır. Bu durumsa onları Freud’un psikanaliz yöntemine yöneltmiştir -ki Freud’un görüşlerinin bu akımın temelleri arasında olduğu söylenebilir. Freud’a göre, insanın gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış istek ve düşünceleri, bilinçaltında gizlidir. Bu gizliliğe ancak rüyalar, hipnoz ya da yarı rüyalı dönemler sayesinde girilebilir. Normal yaşamda bastırılmış duygu ve düşüncelerin rüyalarda canlanması bilinçaltı kapılarının aralanarak, bastırılmış, saklanmış, gizli kalmış duyguların, ortaya çıkmasına neden olur. Bu görüşler, gerçeküstücülerin içsel dünyalarına yönelebilmeleri için önemli bulgular teşkil etmiştir. Çünkü bilinçaltındaki bu gizli duygular, imgelere dönüşerek içsel dünyadan geçip, dışsal dünyanın bir parçası olarak resimsel kurguda yer alabilirler. Freud’un rüyalar ile ilgili görüşleri, rüyaları etkileyebilen ve onları yönlendiren dış etkilerin olabileceğini açıklaması gerçeküstücülerin ilgisiyle karşılanmış ve rüyalar sayesinde bilinçaltına ulaşabilme fikri, onların tuval karşısında, istemsiz değil, isteyerek ve farkında olarak uyuklamalar yaşamalarına sebep olmuştur.

Gerçeküstücülük denince, akla ilk gelen ressamlardan biri olan Salvador Dali, Freud’un araştırmalarından en çok etkilenenlerdendi. Sanatın değişik bilinç hallerini tuvallerine yansıttığı düşsel imgeleri, gerçek ötesi dünyadan, gerçek boyuta aktarırken genellikle simgeleri kullanmıştır. Böylece resimdeki görüntüler, bilinç ile bilinçaltının karıştığı, bilinç dışı mekânlar olarak sunulmuştur. O’na göre;

“Mademki, paranoya zihinde ciddi bir kusur olmamasına karşın, varlığını sürdüren bir çeşit kendinden geçiş, sayıklama ya da coşma anında ‘düş ve gerçeğin birbirine karıştığı’ bir ruhsal durumdu, o halde bu ruh hali işine yarayamaz mıydı acaba? Bunun üzerine 1929’da ‘*paranoyak eleştirel yöntem*’ diye bir şeylerden bahsetmeye başladı sanatçı. O’na göre ‘dalginlık bilinçli bir şekilde düzenlenerek,

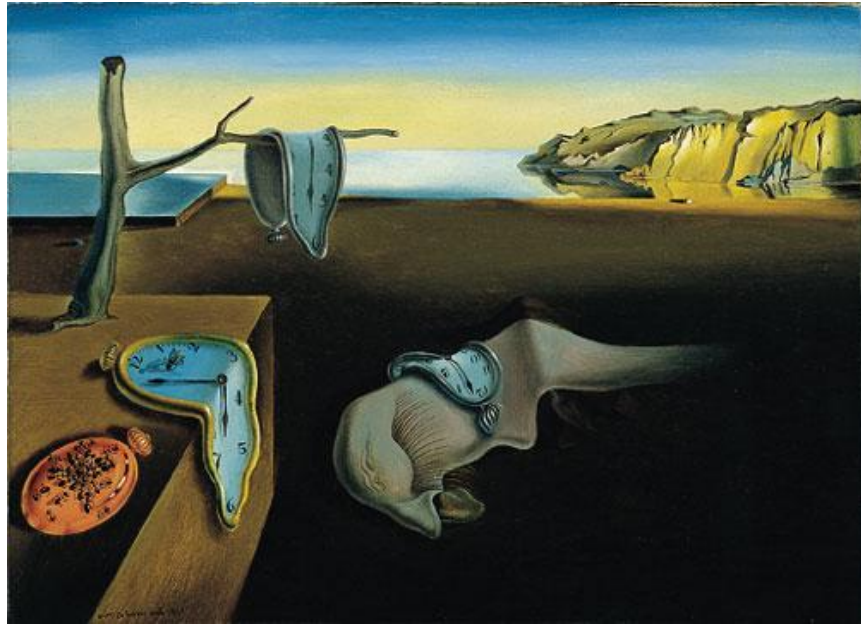
¹¹⁸ B. Çolak, a.g.e., s.33

gerçekler dünyasına ilişkin güvensizlik’ körüklenebilir ve böylece, gerçek ve düşsel imgeler birbiriyle kaynaştırılabilirdi.”¹¹⁹

Benimsediği bu yöntemle;

“Dali tuvalini yatağının yanına yerleştirmiştir. Uykuya dalmazdan önce ona sık sık bakmakta ve onunla ilgili düşler kurmaya çalışmaktadır. Uyandığında ilk gözüne çarpan da yine yatağının yanı başındaki tuvalidir. (...) Bir “medyum” gibi tüm gün boyunca gözlerini tuvale dikerek oturmakta ve gündüz-düşü görüntülerinin doğmasını beklemektedir.”¹²⁰

Bu yöntemi uzun bir süre benimseyen Dali, kaynaştırdığı gerçek ve düşselliğin ürünleri olarak gerçekte olmayan; gerçeküstü objeler, mekânlar, figürler yaratmıştır. Bu nedenle çoğu resimlerinde aslında olmayan, baştan yaratılmış veya gerçekte olan, ancak deforme edilmiş objelerle karşılaşılır. Örneğin, Dali’nin en önemli resimlerinden olan “Belleğin Sürekliliği”ne bakılacak olunursa, ilk bakışta, dokunulduğunda yumuşaklık hissi verecekmiş gibi duran cep saatleri çarpar göze (Resim 115).



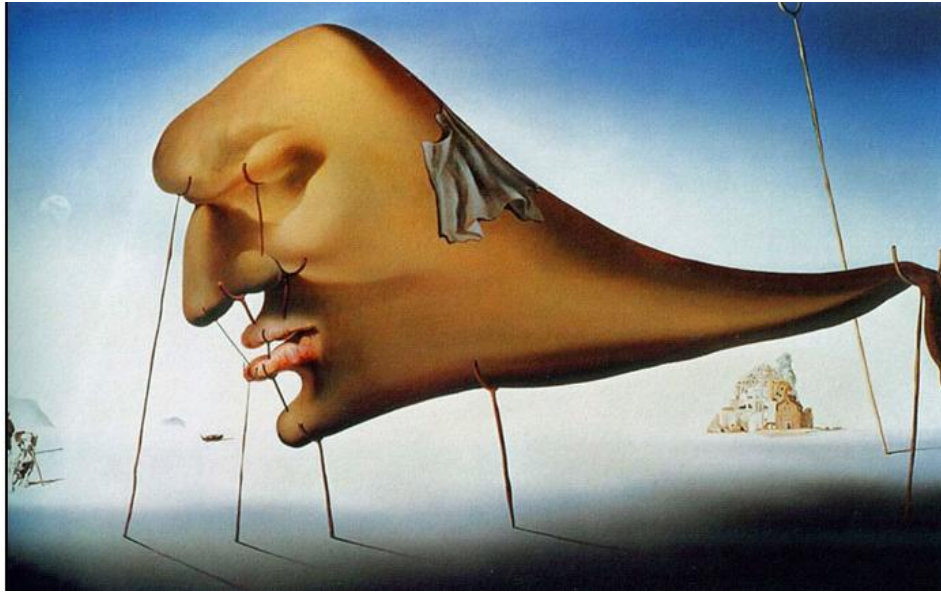
Resim 115. Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği”, 24x33cm., 1931, Çağdaş Sanat Müzesi, New York, A.B.D.

¹¹⁹ M. Yılmaz, a.g.e., s.143

¹²⁰ Rene Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Sezer Tansuğ, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982), s.150

“Gözlerimizi kapattıktan sonra neler gördüğümüzü anımsamaya çalışırsak, çok büyük bir olasılıkla, ilk olarak erimekte olan saatler gelecektir aklımıza. Bir an için, erimiş saatleri ve yerdeki garip şekli resimden kaldırdığımızı düşünelim. Neredeyse sıradan bir manzara bu. Sanki bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenmiş. Kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan kara parçası, ilerideki kayalıklar, deniz ve gökyüzü. Ama(...) sonsuzluğun bir köşesindeki bu ıssız manzarada, sol alt taraftaki köşeli blok da ne ola ki? Doğallığın içinde oldukça yapay duruyor. Ya onun üzerindeki kurumuş ağaç parçası? O da geometrik bloğa tutturulmuş. Tam bir ilgisizlik! O sessizlikte canlıya benzeyen tek şey – yerdeki ne idüğü belirsiz, beyaz renkli garip şey? (...) Upuzun kirpikli gözlerini yummuş bu garip şeyin ağzı yok.(...)”¹²¹

Bu *garip şey*, Dali’nin sonraki yıllarda kendisi olarak resmedeceği bir figür olmuştur. Bu figürün betimlendiği bir başka örnek, ressamın, “Uyku” adlı resmidir (Resim 116). Güneşli güzel bir hava varmış izlenimini veren arka plandaki parlak, sade renklere rağmen, ön plana rahatsız edici büyük bir baş resmedilmiştir. Bu kocaman başın gözleri ise neredeyse şimdi kapanmış gibidir. Burun, ağız ve göz kapaklarıyla, bu baş sanki tahta narin değneklerle ayakta durur. Bunlardan bir tanesi bile kaysa, baş yere düşecek ve gözlerini açacak gibidir. Aynı şekilde hemen sol tarafta resmedilmiş köpek figürünün de başı bir değnek yardımıyla ayakta durur gibidir. İşte bu durum aynı uyuklama zamanlarında herkesin yaşadığı bir hissi verir izleyiciye.



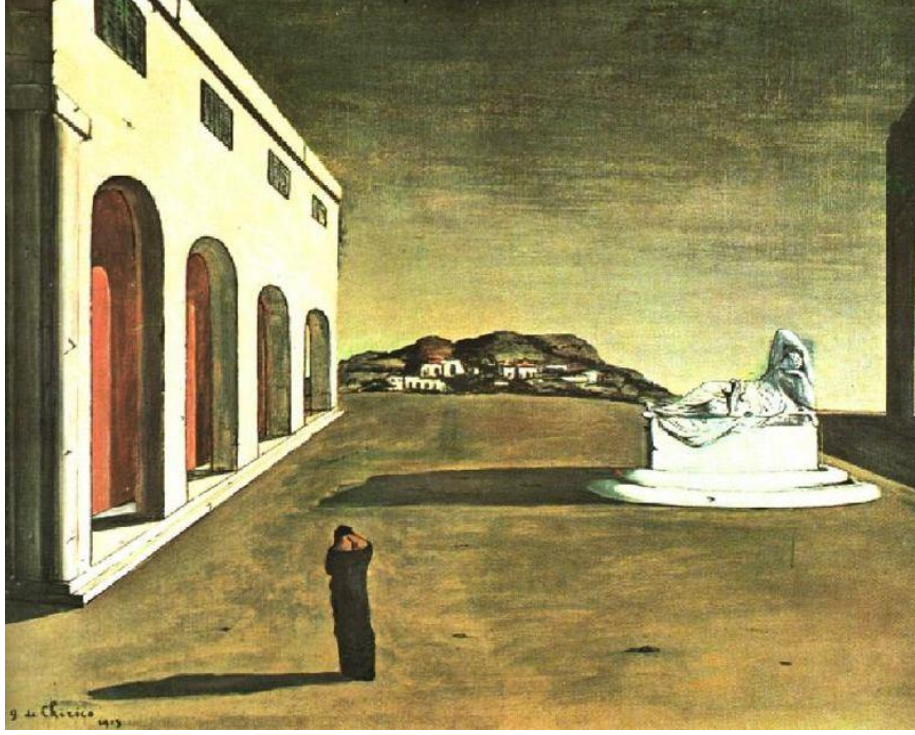
Resim 116. Salvador Dali, “Uyku”, 51x78cm., 1937, Beuningen Müzesi, Hollanda

¹²¹ M. Yılmaz, a.g.e., s., 144

Bu durum, herhangi bir derste uykuya yenik düşüp, uyuklayan bir öğrencinininkinden farksız değildir. Uzun, derin bir uyku değil, ancak her an uyandırılacak ya da uyanacak gibi, başın düşüp kalkmasıyla rahatsız edici ve aynı zamanda, işte bu tahta ve ince çubuklarla tutturulmuşçasına narin bir uykudur. Bu kısa uyuklamalarda görülen imgeler, rüyalardan daha farklı görüntüler sunar. Uykuyla uyanıklık arasındaki bu durum, uyuyan kişinin o an çevresinde olup biteni de bu uykuya dâhil eder. Çalan zil sesi ya da bir müzik veya konferans konuşmacısının sözleri, birden uyuklama halinde görünen düşsel imgelerin parçası haline gelir. Ne uyumak, ne de uyumamaktır o. İşte büyük bir kafa olarak betimlenmiş bu figür, o andadır; uykuyla uyanıklık arasındaki ince yerde, bilinç ve bilinçaltının kesiştiği, içselle dışsal olanın kaynaştığı yerde.

Akımın diğer ressamlarından Giorgio de Chirico, gerçeküstücülerin çoğu gibi geleneksel resim tekniğine bağlıydı. Chirico aslında bilinçaltının düşsel oluşumlarına dayanan fizikötesi resmin öncüsüdür ve Gerçeküstücülük akımını benimseyen birçok ressamın da esin kaynağı olmuştur. Chirico tuval üzerinde, zamansızlık, ıssızlık ve durgunluğun hâkim olduğu yeni bir dünya yaratmıştır. Bu durum, yaşanan büyük savaştan sonra, O'nun bu tür bir dünyaya olan özlemiyle -belki de ütopyası olarak- anlamlandırılabilir.

Resimlerinin isimlerinden ve resimlerinde, izleyiciye başarıyla hissettirdiği yalnızlık hissiyle gelen melankolik tavır, Chirico'nun belki de içsel dünyasında hissettiği en güçlü duygu olabileceği izlenimini verir. "Güzel Bir Günün Melankolisi" adlı resimde geniş, ıssız bir alanda yer alan bir figür, sütunlu bir bina ve uzanmış bir heykelin ön planda resmedildiği bu kompozisyonda, uzaklarda izlenimini veren küçük bir yerleşim yeri görülür (Resim 117). Ön plana dâhil edilmiş sağ taraftaki, muhtemelen ışıktı resmin kurgusuna göre sağ yandan aldığı için, siluet gibi koyu resmedilmiş bir kaide görünür. Açık bir form olan bu yapı ise, aslında nedir bilinmemektedir.

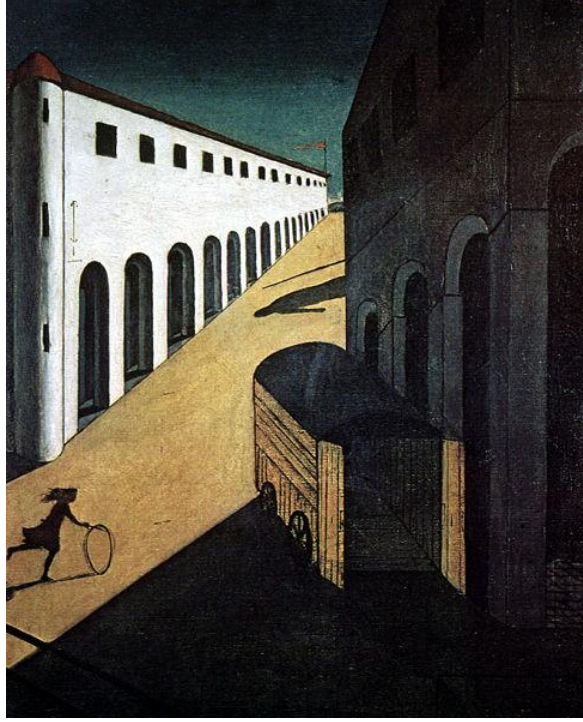


Resim 117. Giorgio De Chirico, “Güzel Bir Günü Melankolisi”, 1913

Perspektif kurallarının geleneksel bir biçimde kullanıldığı bu resim, izleyiciye yüzü görünmeyen bu figürün yalnızlığını hissettirir adeta. Ancak ressamın içsel dünyasında anlamlandırdığı, izleyicilerinse tam olarak bilemediği cevabın sorusu şudur; acaba etraftaki herkes, sırtını izleyiciye dönmüş bu figürden kaçmış mıdır yoksa figür mü bu ıssız yerde olmayı tercih etmiştir? İssızlık onun içinde midir? Yoksa dışında mı?

Chirico’nun bir diğer resmi, “ Bir Sokağın Melankolisi ve Gizi”nde, ressamın hemen hemen birçok resmine hâkim olan sütunlu binalar yine görülür (Resim 118). Resme hâkim olan bu mekânsal öğeler, Rönesans’ın derinlik anlayışını düşündürürken, bu yapı imgeleri, ressamın da doğup büyüdüğü ülke İtalya’nın da izlerini taşır.

Bu resimde, perspektif kuralları bilerek çarpıtılmıştır. Ön planda eteği ve saçlarıyla kız figürü olduğu anlaşılan bu leke, elinde tekerleğimsi bir şeyi döndürerek ışığın olduğu yere koşar gibi durur. Bu lekenin, ışıktan yararlanıyor olmasına rağmen, gölgeden ibaret oluşu, aslında belki de onun hiç var olmadığını düşündür gibidir. Binaların arasında görünen gölge ise, var olmayan bir şeye aitmiş gibidir ya da sadece ressam tarafından ne olduğu bilinen bir şeye dairdir.



Resim 118. Giorgio De Chirico, “ Bir Sokağın Melankolisi ve Gizi”
88x72cm., 1914

Kuşkusuz bilinç ve bilinçaltının içsel dünyadan çıkıp resimsel kurguyla dış dünyada hayat bulmasında, bilinç ve bilinçaltının oluşmasında önemli rolü olan algının da etkisi büyüktür. Algının dış ve iç dünyaya göre farklı tanımları olduğu gibi, sanatsal üretimlerin oluşmasında rastlantısallıkla da ilişki içindedir.

1.2. Rastlantısallık ve Algı

Algı, iç gerçeklik konusunda büyük bir rol oynar. Algı, “Bir şeye dikkati yönelterek, duyular yoluyla o şeyin bilincine varma”¹²², “duyumlar aracılığıyla dış ya da iç gerçekliğin bilinmesi”¹²³dir. “Algılar şu iki türe ayrılabilir: 1. Dış algı: Dış dünyadaki nesnelere yönelen, onlarla ilişkili olan algı. 2. İç algı: İç dünyanın gerçeklerine (ruhsal durumlar, ruhsal edimler, ruhsal içerikler) yönelen ve onlarla ilgili olan algı.”¹²⁴

Algı, dünyada var olan biçimlere, olaylara, durumlara karşı, insanın öznel değerlendirmesi sonucu ortaya çıkmış bir kavramdır. Zaten var olan gerçekler, algılar

¹²² T.d.k., a.g.e.

¹²³ Gelişim Hachette, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt. 2 (İstanbul: Gelişim Yayınları,1983), s. 52

¹²⁴ T.d.k., a.g.e.

sonucu oluşmamışlardır ancak algılar gerçeklik sonucu oluşur. Birey, dış gerçeği algılama yolu ile duyumsar. Kendi algılarıyla, kendinden bağımsız bu gerçekliği, yeniden tanımlayarak öznel gerçekliğini oluşturur.

Çocukluktan itibaren algılanan dış dünya, bu dünyayı tanımaya yönelik imgeleri meydana getirir. Örneğin bir çocuk, cam bir bardağı kırmadan, onun kırılacağını ya da sobada bir yerini yakmadan, sobanın canını acıtacağını bilmez. Onunla girdiği eylemler sonucu bunu öğrenir algısı değişir. Dünyada olan şeyler, onlarla geçilen temaslar sonucu ona karşı olan algımızı oluşturur. Başka bir örnek vermek gerekirse; yetişkin bir kişi, mesela çalışma odasında var olan her nesneyi bilir. Çünkü hepsiyle temas kurmuştur, bazen orada olduğunu unuttuğu şeyleri bile, belki de temizlik yaparken tekrar hatırlar. Ancak masasında çalışırken, masanın altından geçen bir örümceği görmeyeceği için, o örümcek onun için yoktur. Çünkü onunla orada temasa geçmemiş, onu algılamamıştır.

Farklı bir örnek verilecek olunursa; U.F.O. (*Unknown Flying Object /Bilinmeyen Uçan Nesne*) konusundaki tartışmalarda, ortaya atılan iddialarda veya çizilen imajlarda bu nesneler genellikle insan biçimine çok benzer bir şekilde tarif edilir ya da çizilirler. Belki de insandan farklı olarak değişik renklerde, ancak genellikle iki kollu, iki bacaklı, yani insan biçiminden yola çıkılarak düşünülmüş gibidirler. Çünkü insan, diğer örneklerde de olduğu gibi, bilmediği bir şeyle temasa geçmediğinden ona yeni bir gerçeklik kazandıramaz ancak algısında var olan şeylerle onu oluşturur. Aslında belki de, U.F.O.'lar kolsuz, bacaksız jelâtinimsi sıvılardır. Yahut daha önce hiç görülmemiş bu nedenle hayal gücümüzle oluşturamadığımız şeylerdir. Bu tür örnekler bazı ülkelerde melekler, Tanrı veya Şeytan tanımları için de verilebilir.

Yaşanılan çevredeki sayısız nesne ve olay içinden algılama esnasında beyin, bireysel yaşantıların etkisiyle seçici ve öznel bir tutum sergiler. Bu nesne ve olaylara, durumlara yüklenen anlamlar, kişisel yaşantılar sonucu farklılık gösterir. Böylece görerek edinilen izlenimlere, öznel anlamlar yüklenir. Bu anlamlar yeni imgelere dönüşerek dış gerçeklikle algılanan görüntüleri artık tamamen kişiye özgün bir duruma getirir.

Algılanan gerçeklikse, bazı sanatsal anlatım yöntemleriyle, sanatçılar tarafından dışarı aktararak, tekrar dış dünyaya kazandırılmış yeni bir gerçeklik oluşturur. Bu durumsa resme bakan başka insanların, bu sanatsal yaratı yoluyla algıladığı yeni gerçeklikler edinmelerine neden olur. Algı, uzun süre saklı kaldığı iç gerçekliğinden, bilinçten çıkıp bir ressamın kaleminin ucundan döküldüğü zaman, artık dış dünyanın bir parçası haline gelmiştir. Bu durumda, rastgele dökülmüş bir kahve lekesi, ressamın, onu algılayarak yeni bir gerçekliğe kavuşturma isteğiyle ve bilinçli yardımıyla resimsel bir dönüşüm sağlar. Örneğin; kâğıda damlamış bir lekenin, yeni, resimsel bir biçimine dönüştürülüşüyle (Resim 119).



Resim 119. Drew Mosley, “Sapan”, Çay lekesi üzerine, kalem, 2012

Ya da bu kahve lekeleri bilinçli bir araç olarak kullanılıp kâğıda rastgele bıraktığı izlerin bilinçli kontrolüyle ve resimsel bir araç olarak kullanılarak yeni bir kompozisyon da oluşturulabilir (Resim 120, 121).

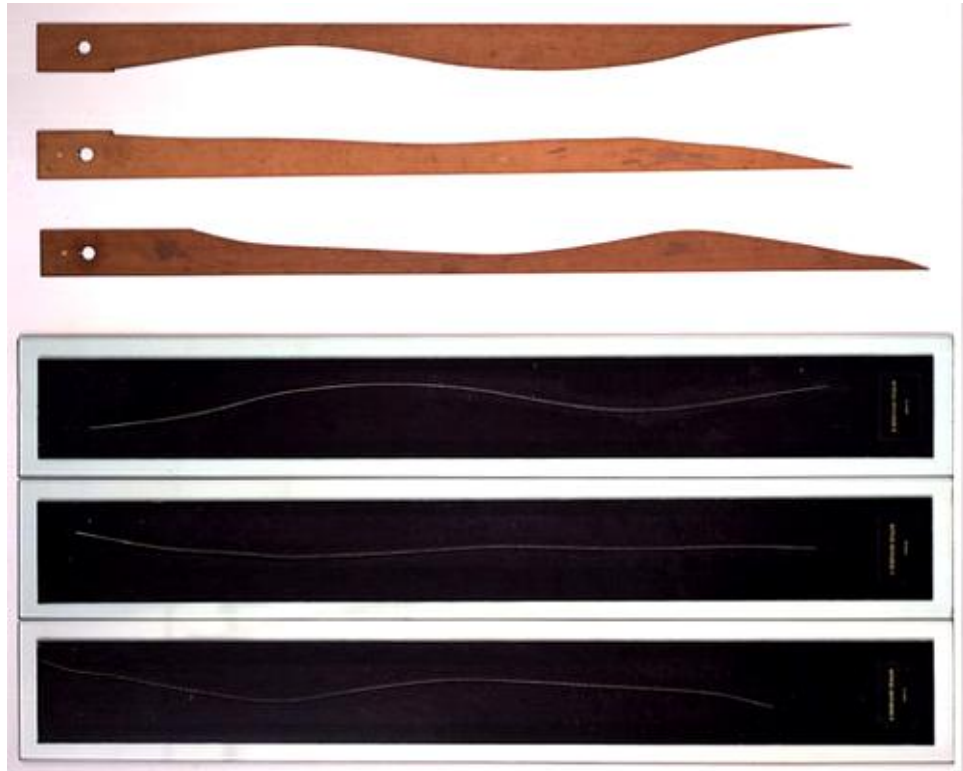


Resim 120. Hong Yi "Jay Chou' nun Portesi", 180x 125cm, kağıt üzerine kahve lekesi, Malezya



*Resim 121. detay;
Kahve lekelerinden oluşan resim yapılırken.*

Rastlantıyı sanata katan bu önemli tavrın Dadacılar sayesinde olduğu söylenebilir. Dadacıların, sanat yapıtı ortaya çıkarken, sanatçının denetleme işleminin boyunduruğundan kurtarılması gerektiği fikriyle rastlantısallık, sanat eserlerinde görülmeye başlanmıştır. Dada akımının öncülerinden Marcel Duchamp'ın “kontrolü bilinçli olarak bırakma eğilimi”¹²⁵ ile ilk adımları atılan bu kavram, Duchamp'ın birçok yapıtının temelini oluşturmuştu (Resim 122).

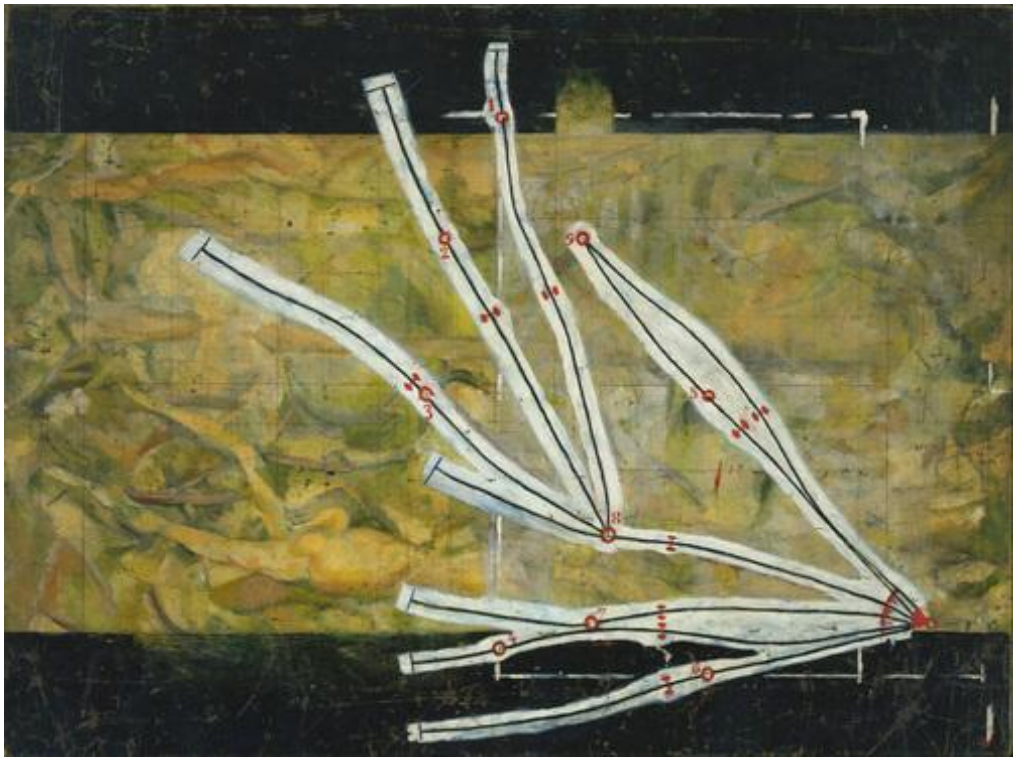


Resim 122. Marcel Duchamp, “3 Standart Stopaj”, 28x 129x 23 cm., 1913
New York Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D.

“(…) Birer metre uzunluğunda üç iplik parçasını bir metre üzerinden bir tuval üzerine atarak bu iplikleri, düştükleri düzensiz biçimde tuval üzerinde tutturdu ve sonuca ‘üç standart stopaj’ adını verdi.(…) Duchamp bu iplikleri, yaptırmış olduğu bir tahta kutuya, metal metre ölçüsü için gösterilen özeni aynen göstererek, dikkatle yerleştirmişti. Daha sonra bu konuda şunları yazıyordu: ‘Bu deney 1913’te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca uzunluk birimi, bir metre, metre niteliği olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve

¹²⁵ N. Lynton, a.g.e., s.130

iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının ‘patafizik’ (genelle değil özelle ilgilenen bilim) bir kuşkuyla karşılaşması sağlandı.’ 1914’te Duchamp, bitmemiş bir figüratif resmini yapmayı tasarladığı ‘Büyük Cam’ın ilk eskizlerinin izlerini taşıyan eski bir tuval kullanarak ‘Stopaj Ağı’ tablosunu yaptı. Bu resim standart stopajların her birinin üç kere kullanılmasıyla elde edilmiş bir demiryolu haritasını andırır. Bu harita daha sonra Büyük Cam’daki oyuna katılan toplulukların her üyesinin yerini belirlemek için kullanılmıştır. Böylece rastlantı sonucu elde edilmiş biçimler, sanatçının daha sonraki yapıtlarında denetleyici öge durumuna gelmiştir.”¹²⁶ (Resim 123).



Resim 123. Marcel Duchamp, “Stopaj Ağı”, 149x 197 cm., 1914, New York Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D.

Ancak ortaya çıkan eserleri, bir rastlantı sonucu ortaya çıkmış ürünler olarak görmek mümkün değildir. Sadece bu ipin düşerken izlediği yol rastlantısaldır. Çünkü iplerin rastlantısal düşüşleri, bu düşüşü planlayan ve yapan bilinçli bir düşüncenin ürünüdürler. Yani bu rastlantısallık kurgusaldır çünkü bilinçlidir. Bunu planlayan kişinin öznel niteliklerini, bu kurguyu yapan kişinin düşüncesiyle taşırlar.

¹²⁶ N. Lynton, a.g.e., s.130

“Çalışmanın yöntemini rastlantıya bırakan bir sanatçı, yapıtıyla kendi arasında belli bir uzaklığı korumak zorundadır. Marcel Duchamp stopajlarında şansa çok büyük yer vermiştir. Bir metre yükseklikten, bir metre uzunluğundaki üç ip parçasını bırakmış ve düştükleri yere, düştükleri gibi yapıştırarak, şans yoluyla biçimler elde ederek, onları oldukları gibi korumuştur.”¹²⁷

Önceden düşünülmüş, kurgulanmış kompozisyonlardan uzak duran ve rastlantısal kurguları resimlerinden çoklukla kullanan bir diğer ressam, Soyut Ekspresyonizm’in önemli temsilcisi Jackson Pollock’tur. Pollock, o güne dek görülmemiş farklı bir teknikle çalışıyordu; tuval bezini gererek kullanmak yerine, yere sererek kullanıyordu. Boyayı ise sürmüyor, farklı materyaller yardımıyla beze sıçratıyor, damlatıyor, püskürtüyordu (Resim 124). Herhangi başka bir amaç gözetmeden sadece boyayı kullanım şekline odaklanmak ve boyanın herhangi bir yolla tuvalde bıraktığı lekeyi öne çıkartmak anlayışını taşıyan 'Taşizm' (Leckecilik) en çok Pollock ile gündeme gelmiştir. Ancak bu farklı teknikten daha ilginç olanı ise ressamın, yapacağı resimlerin taslaklarını önceden hazırlamayışıydı.

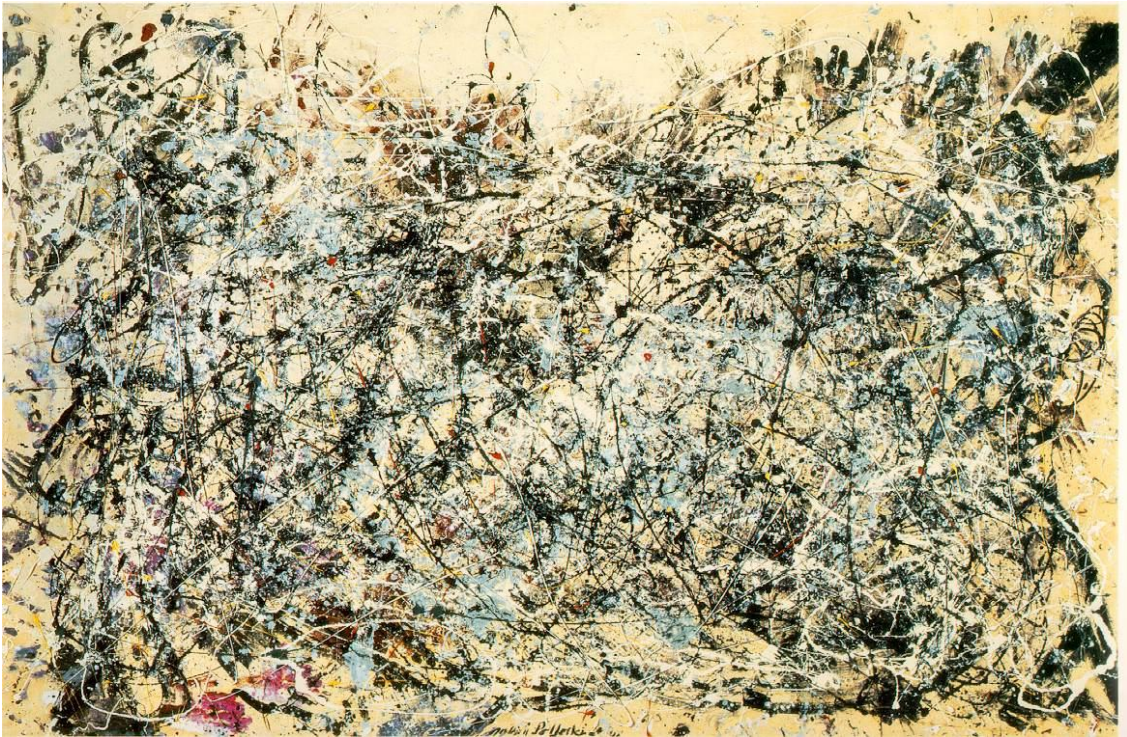


Resim 124. Jackson Pollock atölyesinde çalışırken

¹²⁷ R. Passeron, *a.g.e.*, s. 45

Pollock, döneminin ressamı gibi, gerçeküstücülükle ortaya çıkan bilinçaltının dışavurumu konusuyla ilgilenmişti. Ancak bilinçaltındakilerin, dış dünyaya çıkışı, önceden belirlenmiş figüratif kompozisyonlarla değil, sonucunun ne olacağı belli olmayan, o an ressamın fırçasından çıkanlarla, doğada var olmayan imgeler olarak hayat bulmuştur. Bu imgeler;

“Ressamın yere serilen geniş tuvaler üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu.(...) Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil eden şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’ yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu.”¹²⁸ (Resim 125).



Resim 125. Jackson Pollock, “Numara 1, 1950”, 173x 126 cm., 1948, New York Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D.

“Numara, 1, 1950” adını yapacağı serinin ilk resmi oluşundan ve yapıldığı yıl yüzünden almıştır. Ressamın bu ve diğer resimleri, oldukça bunalımlı geçen hayatının

¹²⁸ N. Lynton, a.g.e., s, 230

izleridir aslında. Yaşamı boyunca birçok kez intihara kalkışan Pollock'un, intihar noktasına birden çok kez geldiği düşünüldüğünde, yaşadığı sorunlar bir iki satırla özetlenemeyebilir. Dolayısıyla resimlerinde gördüklerimiz, içsel dünyasında yaşadığı sıkıntılar ve bilinçaltında yer etmiş durumlardır. Belki de bu durumlar, keskin çizgilerle anlatılamayacak gibi karmaşık ve sınırlandırılmayacak kadar da geniş olduğu için, dışavurumları bu kadar sınırsız ve üst üste binen katmanlar olarak hayat bulmuşlardır dış dünyada. "Yapıt bir kişisel iç dünyanın temsilcisi değil, içle dışın, ben ile ben-olmayanın, yapılmışla bulunmuşun, zorunlulukla rastlantının buluştukları ve böyle bir buluşmanın yarattığı etki bilincin alanına kolayca girer." ¹²⁹Böylece izleyicinin, yapıtla girdiği ilişki özgürlük alanının yakalanmasına imkân sağlar. Ani sıçramalarla elde edilmiş inceli kalınlı ve üst üste binmiş bu çizgilerde, izleyicinin oradan oraya gezinen gözleri, belki de ressamın kustuğu bunalımı, güzel bir bahar günü olarak algılar. Bu farklı algılayış ise, yeni bir algı yaratır.

1.3. Öznel Yaşamlar

Çocukluğun ilk yıllarında kendini gerçekleştirme, ifade etme çabasına giren insan, yaşadığı evreni keşfetmeye çalışır. Dış dünya gerçeğinin hızla değişen karmaşası içindeki var olabilme çabası, sonraki yıllarda bu gerçekliğin getirdiği koşullara uyum sağlamaya çalışarak zenginleşmeye devam eder.

Hızla değişen dış dünyasından ister istemez etkilenen insan, bu etkileri iç dünyasında taşır. Belli bir olay karşısında hissettiği duyguyu doğrudan yaşar ve bu yaşantı öznedir. Başka bir kişi tarafından doğrudan bilinemez. Ancak bu tür yaşantılar, ressamın, dışavurum istekleri sayesinde, izleyiciler tarafından, onların kişisel hayatları hakkında bilgi verici niteliklere dönüşebilmektedirler.

Dışavurumculuk akımının öncü ressamlarından Henri de Toulouse-Lautrec aristokrat bir ailenin tek çocuğuydu. Küçük yaşta geçirdiği kaza nedeniyle ise iki bacağı da kırılmış ve kemiklerinin zayıflığı nedeniyle tam olarak iyileşememişti. Bu sebeple, bacakları tam olarak gelişim gösterememiş ve ilerleyen yaşına rağmen, boyu uzayamamıştı. Bu yüzden uzun yıllar çevresindeki alaycı bakışlara katlanmak zorunda

¹²⁹ Walter Benjamin, **Pasajlar**. Çeviren: Ahmet Cemal (5. baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), s. 39

kalan Lautrec, bu talihsizlik yüzünden, ailesinin beklediği askeri kariyeri yapamamış, av partileri ya da balolar gibi aristokrat aktivitelere katılamamıştı. Üstelik babası tarafından bile aristokrat kimliklerine yakışık bulunmadığından, dışlanmıştı. Şüphesiz bu tür bir çocukluk ressamın yaşamında derin üzüntülere belki kızgınlıklara yol açmıştır. Bu durumun, kendi hayatında sebep olduğu duygusal yaraları ise yalnızca kendisi bilebilir. İzleyicilerse, belki de resimlerinde yaptığı kodlamalardan yola çıkarak, ressamın öznel yaşamıyla bir tür iletişim kurabilir.

Lautrec, ilerleyen yıllarda vaktinin çoğunu Paris’in ünlü tavernalarından olan Moulin Rouge’da ve başka birçok tavernada geçirmeye başlamıştı. Belki de bunun nedeni, toplum tarafından dışlanmış kişilerin burada oluşu ve belki de bu yüzden bu tür bir ortamda kimse tarafından dışlanmıyor oluşuydu. Üstelik aristokrat ortamlarda olan gösteriş meraklılığı, böyle tavernalarda çalışan kadınlarda rastlanmayan bir durumdu. “Fahişelerin doğallığının, burjuva normlarının tamamen dışındaki tavırlarının, Toulouse- Lautrec gibi her şeyden çok insan figürüyle ilgilenen bir sanatçıyı esir almaması imkânsızdı”¹³⁰ (Resim 126, 127).



Resim 126. Henri de Toulouse- Lautrec, “Moulin Rouge Salonu”, 110x 120cm., 1894, Toulouse- Lautrec Müzesi, Albi, Fransa

¹³⁰ Udo Felbinger, **Henri de Toulouse- Lautrec**. Çeviren: Zeynep Sirer, (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005) s. 64

“Moulins Sokağındaki Konuk Salonunda” adlı bu resim Lautrec’in gittiği genel evlerden birinin kabul salonunu gösterir. Fahişeler, idealize edilmiş bir güzellikte değil oldukları gibi resmedilmişlerdir; geniş basenleri, sarkmış boyunları, kemerli burunlarıyla. Hepsi, canları sıkılmışçasına, müşteri bekler gibi otururlar. “Teslimiyet, atalet ve ciddiyet, yapay ışıktaki iki kat fazla göze çarpar. Sanatçı, sıcak ve kuvvetli renkler kullanarak resimdeki özel gerilimi ortaya çıkartmış, sefalet ve şaşaa arasındaki zıtlığın altını çizmiştir.”¹³¹ Bu durum belki de bir süre içinde yaşadığı aristokrat ortamlardan pek de farklı sayılmazdı. Şaşaalı, ışıklı salonlarında misafirlerini bekleyen burjuva sınıfı, gösterişli maskelerinin altında, kimsenin onları görmediği zamanlarda, kim bilir ne tür sefaletler saklıyorlardı. Ama işte bu kadınlar yine şaşalı salonlarda ‘misafir’ lerini beklerken, maske takınmamış suratları ve beyaz etleriyle oldukları gibidirler. Tek fark ise fahişelerin bu işi para için, burjuvaların ise gösteriş için yapıyor oluşlarıdır. Öyle ki bu gösterişi zedelememek uğruna, kendi çocuklarını bile dışlamayı göze almışlardır.



Resim 127. Henri de Toulouse- Lautrec, “Divan”, 60x 80 cm. ,
Arte Assis Chateaubriand Müzesi, Sao Paulo, Brezilya

¹³¹ A.g.e., s.,65

Uzun yıllar genelevlerde fahişeler, kadın satıcıları ve diğer toplum tarafından dışlanmış kişileri çalışan Lautrec, kendisi gibi ötekileşmiş bir yaşam biçiminin normalarında değerli görülüyordu. Babası ve yakın çevresi tarafından bile dışlanan ressamın, bu tür yerlerde çalışan kişiler, kadınlar tarafından dışlanmaması ve ilgi görmesi birçok kişinin rahatsız olabileceği bu tür ortamlarda, belki de kendisini huzurlu hissetmesine sebep olmuştu. Bu nedenle de yaşamının çoğunu bu tür mekânlarda geçirmiş, çalışmalarında kullandıkları kişilerin çoğunu buralardaki kişilerden seçmişti.

İçsel dünyalarda barınan birçok duygudan birisi ise kuşkusuz ki aşktır. Avusturyalı ressam, Oskar Kokoschka, önceleri modeli olan Alma Mahler'e karşı zamanla büyük bir aşkla bağlanır. Bu karşılıklı sevgi ise bir süre sonra çiftin birlikteliğine dönüşür. Üç yıl süren beraberlikleri süresince ve sonrasında Kokoschka, Mahler'e karşı derin bir aşk besler. Ayrılışlarından sonra ise bu neredeyse bir karasevdaya dönüşür. Öyle ki, ressam, Mahler tarafından terk edildikten sonra, O'nun birebir boyutunda bez bir bebeğini sipariş etmiş ve bir süre bu bez bebekle yaşamıştır (Resim 128). Mahler'in Kokoschka'yı terk ediş sebebi ise, ressamın aşırı tutkusundan ve buna bağlı olarak yaşadığı kıskançlık krizlerinden kaçışı olarak bilinir.



*Resim 128. Alma Mahler bez bebeği, 1919,
Ressamın çektiği fotoğraf.*

Ressamın “Rüzgâr Gelini” adlı tablosu, bu fırtınalı ilişkilerinden beslenerek yaptığı ve Mahler'e adadığı resmi olarak bilinir (Resim 129). Dışavurumcu resmin başyapıtları arasında yer alan bu resimde, ressam, Mahler'i kollarında uyurken betimlerken, kendisini ise uyanık ve boşluğa bakarken resmetmiştir. Sanki yalnızca ressamın bildiği ve korkuyla beklediği bir şeyler gizlidir bu açık gözlerde Etraflarını saran korku ise sanki Mahler'i derin uykusunda rahatsız etmiyormuş da Kokoschka'nın uykularını kaçırıyormuş gibi, karanlıktır.



Resim 129. Oskar Kokoschka, “Rüzgâr gelini”, 181x 220cm, 1914, Kunst Müzesi, Basel, İsviçre



Resim 130. Oskar Kokoschka, “Rüzgâr gelini”, detay

İlişkilerine yeni başladıkları zamanlarda yapılmış “İkili Portre” resmi “Rüzgâr Gelini” resmiyle karşılaştırılacak olunursa, “İkili Portre” resmine hâkim olan parlak ve sıcak renklerden anlaşılacağı üzere, bu resmin ilişkilerini sorunsuz yaşadıkları dönemde yapıldığı izlenimine kapılmamak mümkün değildir (Resim 131). Birbirine tutkuyla sarılan iki figürün ellerindeki ifade ise izleyiciye bir şeyleri anlatmak ister gibidirler.



Resim 131. Oskar Kokoschka, “İkili Portre”, 1913, Folkwang Müzesi, Essen, Almanya

Üç yıllık birlikteliklerinde içindeki tutkuyu sayısız resme aktaran Kokoschka’nın aşk acısı, neredeyse bütün sanat hayatında ürettiği eserlere ayrılıklarından sonra da yansımaya devam etmiştir. Çünkü dışarıda ne olursa olsun, içinde hep bu kadını yaşatan ressamın konusu, Mahler bir başkasıyla evlense de ressamın içinde hep O’nun tutkusu olarak, O’nunla yaşamaya devam ettiğindendir. Öyle ki, çalıştığı birçok farklı modeli bile, resimlerinde, Mahler’in yüzüne benzetmiş veya ismini yaptığı resimlere vermiştir.

Mahler’le ayrıldıktan sonra yaptığı bir eli çenesindeki otoportrede ressam, sanki “Rüzgâr Gelini” resminde betimlediği ve geleceğinden korktuğu karanlığın içinde gibidir (Resim 132). Mahler’le olan “İkili Portre” sindeki özgüvenli ve hayat dolu bakışları bu otoportrede neredeyse melankoli yüklü ve ne yapacağını bilemeyen bir

ifade içindedir. Üstelik sırtını ışığa dönmüş, bedeni ve çenesindeki eliyle sanki izleyiciye soru sorar gibidir.



Resim 132. Oskar Kokoschka, “Otoportre”, 83x 62 cm, Sammlung Leopold, Viyana, Avusturya

Bu ilişki, Kokoschka’ya büyük acılar çektirmiştir. Fakat bu kadının hayatına girmesi, belki de kariyeri açısından faydalı olmuştur. Çünkü çalışmalarının çoğunda yaşadığı bu aşk acısını hissetmemek, dolayısıyla içsel dünyasından beslendiğini sezmek mümkün değildir. Yaşadığı yoğun duygularını bu denli dışa vurumu ise belki de iç dünyasını biraz olsun hafifletmesine yardımcı olmak içindir.

İç dünyasından neredeyse bütün hayatı boyunca beslenmiş bir başka ressam ise Meksikalı ressam, Frida Kahlo’dur. Genç yaşta geçirdiği korkunç trafik kazası

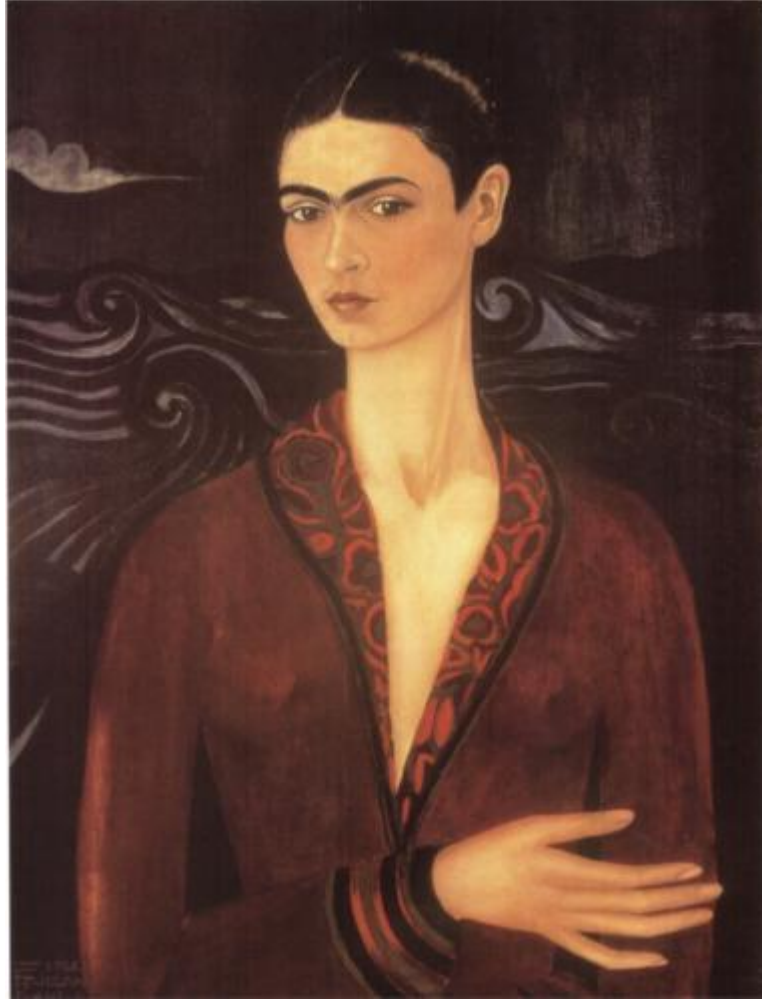
nedeniyle, kalçasından giren ve cinsel organından çıkan demir çubuk, derin yaralara yol açmış ve omurga kemiklerinde kırıklıklara sebep olmuştu. Bu nedenle, çok uzun bir süre yataktan çıkmadan yaşamış ve ömür boyu bu kazanın sıkıntılarını hem fiziksel, hem de psikolojik olarak yaşamak zorunda kalmıştı. Bu dönemde onu acı dolu sıkıntılı günlerinden kurtaracak şey ise resim yapmak olmuştu. Ressam, yatağının tavanına monte ettirilmiş bir aynayla bu dönemde sayısız otoportreler yapmıştır (Resim 133).



Resim 133. Frida Kahlo' nun kazadan sonra uzun süre yattığı yatağı

“Böylesine yatağa bağlı bir durumda katlanılmaz gelen, işkence çektiren “ayna görüntüsü”, Frida Kahlo için ressam olmanın başlangıcı olmuştur. 19 yaşında yapılan ilk resim bir otoportredir. Frida Kahlo’ya göre böyle bir resim yapmak, kendisine eziyet edip her an kendisini sorgulayacak, az kalsın kimliğini elinden alacak olan aynadan görüntüyü çalmaktır”¹³² (Resim 134).

¹³² Gonca İlbeyi, “Frida Kahlo: Yirminci Yüzyılın Mona Lisa’sı”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı: 8 (Nisan 1998), s.42



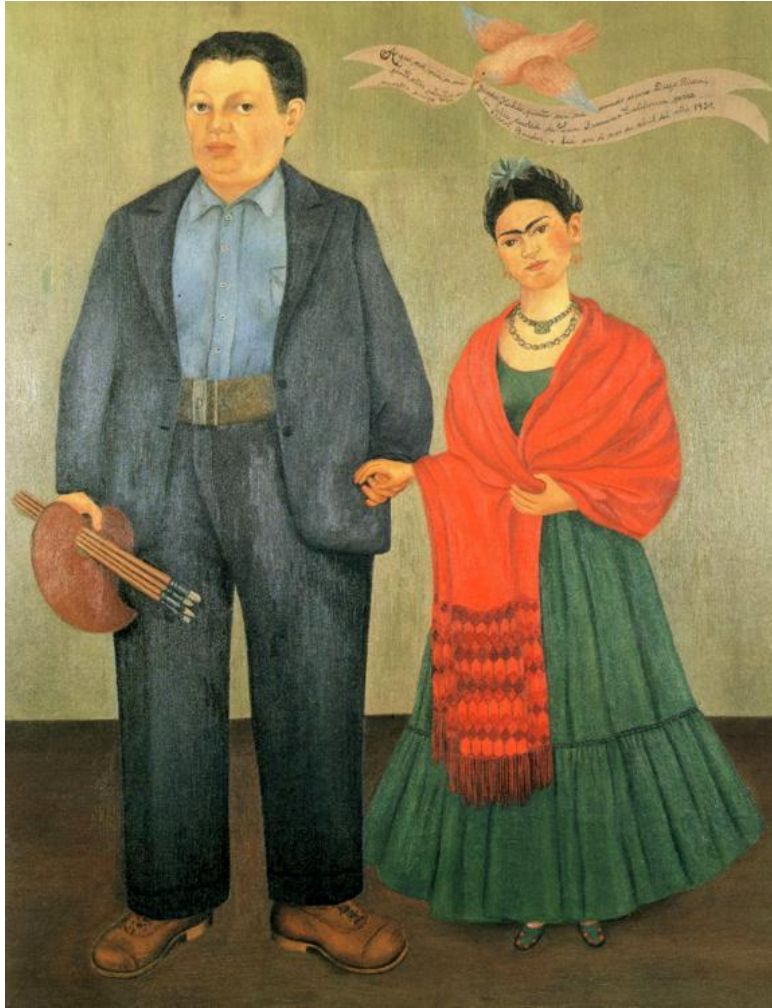
Resim 134. Frida Kahlo “Kadife Elbiseli Otoportre”, 79x 58 cm, 1926, Alejandro Arias Özel Koleksiyonu, Meksika

Bu otoportreden sonra çevresindekilerin portrelerini de yapmaya başlamıştır. Yaşamının hemen hemen tüm döneminde resimlerini yaparken, ruh hali, acıları, düşünceleri, umutları ya da umutsuzlukları, aşkı, hayal kırıklıkları ve başka birçok duygudan ve hatta neredeyse tamamen içsel dünyasından yola çıkmıştır. Yapıtlarında çoğu kez kendi kültürü ile bağlantılı olarak ve kişisel endişelerini ifade etmek üzere ölüm görüntülerini de betimlemiştir.

Sağlığını yeniden kazanıp yürümeye başladıktan sonraki dönemde, Diego Rivera’yla tanışmış ve bir süre sonra da evlenmişlerdir. Bu durumdan Frida Kahlo şöyle söz eder; “Hayatımda iki büyük kaza geçirdim. Birincisi otobüs, ikincisi Diego. İkincisi daha kötüydü!”¹³³ Diego tarafından daha sonra birçok kez aldatılacak olan ve buna rağmen

¹³³ Canan Ustaoglu, “Kendi Aynasına Bakabilen Kadın: Frida Kahlo”, **Artist Modern**, Sayı: 07/ 91

O' na karşı büyük bir aşkla bağlılığını sürdüren Frida'nın resimlerinde en çok kullandığı figürlerden biri Diego olacaktı (Resim 135).



Resim 135. Frida Kahlo, “Frida ve Diego”, 100x 78 cm., 1931
San Fransisco Modern Sanat Müzesi, A.B.D.



Resim 136. Frida Kahlo, “Düşüncelerimde Diego”, 76x 61 cm, Jacques ve Natasha Gelman Koleksiyonu, Meksika

“Düşüncelerimde Diego” tablosunda, Diego’nun çok sevdiği Meksika şehirlerinden olan Tehuana’nın, geleneksel kostümlerini giymiş olarak görünen Frida, Diego’yu sanki çiçeklerden çıkarmış gibi görünen saçaklar arasında resimlerken, bu saçakları bir örümcek ağına benzetmiş gibidir; sanki avına düşürdüğü bir şey gibi (Resim 136). Ayrıca ressam, Diego’nun sürekli düşüncelerinde olduğunu çok dolaylı yollara başvurmadan direkt olarak alınına resimleyerek betimlemiştir.

Bir süre sonra hamile kalan Frida, geçirdiği kazanın neden olduğu fiziksel yetersizliği nedeniyle bebeğini aldırarak zorunda kalmıştı. Bu acıyla daha sonra iki kere daha

yüzleşmek zorunda kalacak olan ressam, yaşadığı bu acıyı yine resimlerine konu etmiştir (Resim 137).

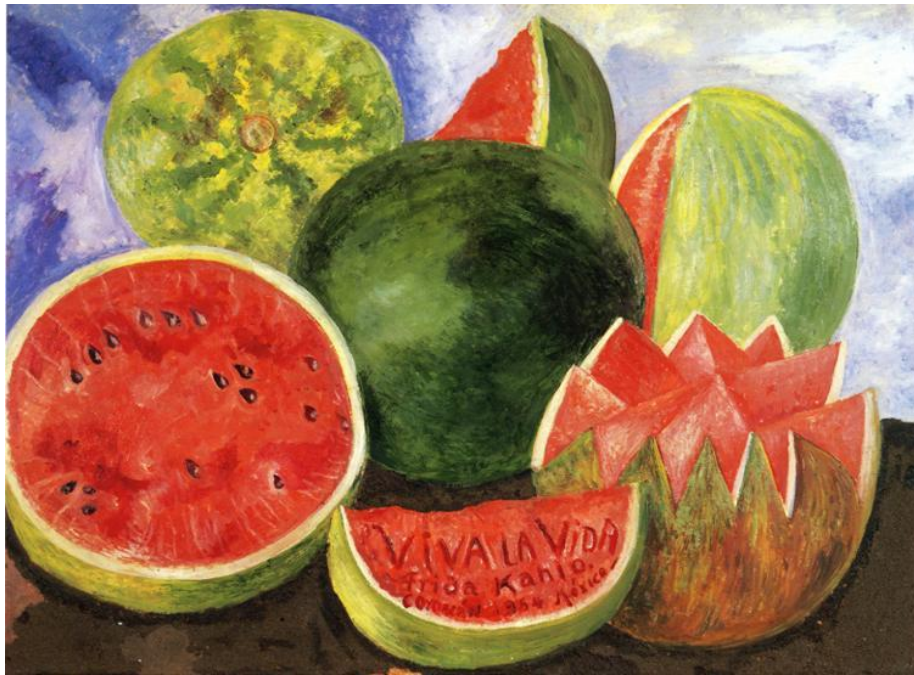


Resim 137. Frida Kahlo, “Henry Ford Hastanesi” ya da “Uçan Yatak”, 32x 40 cm., Dolores Olmedo Patino Müzesi, Meksika

Resim 137’de Amerika’nın fonda resimlenmiş belli belirsiz görüntüsü, o sıralar bu yaşanan olayın Amerika’da olduğunun göstergesidir. Kanlar içinde yatakta yatan Frida’nın gözünden büyük bir damla yaş akar. Ressamın, etrafına midesinden çıkmışçasına resimlediği imgelerden en belirginini ise bir erkek bebek fetüsüdür. Diğer güçlü imge ise, sol alt tarafta, Frida’ ya çocuk sahibi olmayı imkânsız kılan leğen kemiğidir. Trajik bir olayı anlatan bu resim, işte Frida’nın öznel yaşamından başka hiçbir olayı işaret etmez ve tamamen kendi içsel gerçekliği olan bu olay, başka herhangi birisine ithaf edilemez.

Frida, sonraki zamanlarda iki kez daha doğmamış çocuğunu kaybetmiş, kız kardeşiyle Diego’nun gizli ilişkisinden haberdar olup, Diego’dan ayrılmıştı. Bu durum, O’nu Diego tarafından aldatılmış olmaktansa, kız kardeşi tarafından aldatıldığı için daha

çok üzmüştü. Ayrıca anne ve babasını kaybetmiş ve ilerleyen yaşında çocuk sahibi olamadığı için, bu tür bir sevgiyi çeşitli hayvanlar besleyerek doldurmaya çalışmıştır. İşte ressamın bütün bu yaşamını, resimlerine sırasıyla bakıldığında, bir belgeselmişçesine izlemek neredeyse mümkün. “Frida Kahlo için resimleri hiçbir kuramın hiçbir akımın içinde yer almaz; çünkü onun resimleri kendi gerçeğinin resimleridir.”¹³⁴ Gençliğinden, ölümüne dek, yani resim yaptığı her an, mutlaka kendi iç gerçekliğinden beslenmiş ve resim yoluyla bunu dış dünyaya aktarmış ve sanki geleceğe ve izleyicilerine kendi yaşamını miras bırakmıştı. Ölmeden birkaç gün önce yaptığı “Yaşasın Hayat” resmi bile izleyiciyi hüzünlendirecek kadar çarpıcıdır. Çünkü aslında sadece sıradan bir natürmortmuş gibi duran bu resim, Frida’nın yaşadığı onca talihsizliğe rağmen, canlı renkleriyle, yaşama karşı bitmeyen arzusunun resmi gibidir (Resim 138).



Resim 138. Frida Kahlo, “Yaşasın Hayat”, 59x 50 cm., 1954, Frida Kahlo Müzesi, Meksika

Frida Kahlo’nun, öznel yaşamında yaşadığı sağlık problemlerinden aşk acılarına kadar etkilendiği hemen hemen her olayı, hissettiği farklı duyguları, resimsel ifade yoluyla aktarması, izleyiciye, ressamın öz yaşamını, sanki onlarla günlüğünü paylaşıyormuş hissi verecek kadar akıcı ve samimidir.

¹³⁴G. İlbeyi, a.g.e., s., 46

SONUÇ

Resimsel ifade, ilk insanın bile kendisini doğaya karşı ifade edebilme çabası olmuş, yüzyıllar boyunca da bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Resim, entelektüel bir tavırla ya da bu tavırdan uzak farklı amaçlara hizmet etmek için de yapılmış olsa, her seferinde farklı kurgularla oluşturulmuştur.

Dönemlere göre zamanla değişerek farklılıklar gösteren kurgu, ressamın toplumsal olaylardan, inançlardan, savaşımlardan, yaşanan coğrafyadan, kitle iletişim araçlarının sunduğu görüntülerden etkilenerek oluşturduğu, yeni yöntemler bulmasını sağlamıştır. Bu olaylar, ressamın, bu durumlardan etkilenerek, kendi içsel dünyasında bunları yeniden anlamlandırmasıyla, resimsel ifade yoluyla dış dünyaya aktarılmış ve bu resimler yaşanan bu olaylara tanıklık ederek, günümüze birer belge niteliğinde ulaşmışlardır.

Ressamlar, bu dönemlerden etkilenmelerinin dışında, kendi öznel yaşamlarında yaşadıkları ve sadece kendilerini etkileyen bazı başka olaylardan da beslenmiş ve farklı kurgular yoluyla yine resim yoluyla bu içsel gerçekliklerini ifade etmişlerdir. Bu resimler ressamın kendi öznel yaşamına ayna tutmuş ve kendi yaşamlarının birer belgesi olarak günümüze ulaşmışlardır.

“Resimsel Kurguda Dışsal ve İçsel Gerçeklik” çalışması, resim sanatının farklı olaylardan etkilenilerek birçok nedenden dolayı oluşup, farklılaşarak ve öznel farklılıklar da göstererek devam ettiği fikrini vermeye çalışmıştır.

Bu çalışmadan elde edilecek sonuçlardan daha sonra gerçekleştirilecek çalışmalara ışık tutması ve kaynak oluşturması beklenmektedir. Ayrıca bu araştırma içindeki bölüm başlıkları, tez konusu belirleme aşamasındaki araştırmacılara yeni fikirler vermesi açısından yardımcı olacaktır. Yararlanılan kaynaklar da, bu ve benzer konular üzerinde çalışacak olan araştırmacılar için yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Bağcı, Serpil., Renda, Günsel., Çağman Filiz., Tanında, Zeren. **Osmanlı Resim Sanatı**. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

Benjamin, Walter . **Pasajlar**. Çeviren: Ahmet Cemal, 5. baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Bergil, Mehmet Suat. **Doğada, Sanatta, Bilimde Altın Oran**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları,1993.

Boardman, John. **Kırmızı Figürlü Atina Vazoları**. Çeviren: Gürkan Ergin. İstanbul: Homer Kitabevi, 2002.

Çağlarca, Sadettin. **Altın Oran**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997.

Çubukçu, Aydın. **Mantık ve Diyalektik**. 3.baskı, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1993.

Ergüven, Mehmet. **Kurgu ve Gerçek**. İstanbul: Gendaş Kültür, Mart 2003.

Ersoy, Ayla. **Türk Tezhip Sanatı**. İstanbul: Ak Yayınları, 1988.

Felbinger, Udo. **Henri de Toulouse- Lautrec**. Çeviren: Zeynep Sirer, İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005.

Finley, Carol .**Art of the Far North**. U.S.A.: Learner Publications Company, 1998.

Fisher, Ernst .**Sanatın Gerekliiği**. Çeviren: Cevat Çapan, Ankara: Verso Yayıncılık, 1993.

Gombrich, Ernst Hans. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Ömer ve Erdal Erduran, 6. baskı,

İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009

İnal, Güner .**Türk Minyatür Sanatı**. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1995.

İpşiroğlu, Mazhar. **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları**. 2.Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Jay, Martin. **Adorno**. Çeviren: Ünsal Oskay, İstanbul: Der Yayınları, 2001.

Lenoir, Beatrice . **Sanat Yapıtı**. Çeviren: Aykut Derman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Cevat Çapan, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.

Mahir, Banu. **Osmanlı Minyatür Sanatı**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.

Messer, Thomas M. **Edvard Munch**. London: Thames and Hudson Ltd.,1987.

Magee, Bryan. **Felsefenin Öyküsü**. Çeviren: Bahadır Sina Şener, Ankara: Dost Ankara, 2000.

Özkeçeci, İlhan, Özkeçeci Şule. **Türk Sanatında Tezhip**. İstanbul: İ. Özkeçeci, 2007.

Schimmel, Annemarie .**Calligraphy and Islamic Culture**. New York: New York University Press, 1984.

Sigmund, Freud . **Totem ve Tabu**. Çeviren: Sahir Sel, İstanbul: Sosyal Yayınları,1996.

Sontag, Susan. **Başkalarının Acısına Bakmak**. Çeviren: Osman Akhınay, 2. baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005

Şentürk, Leyla Varlık . **Analitik Resim Çözümlerleri**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.

Tansuğ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Timuçin, Avşar. **Estetik**. 5.baskı, İstanbul: Bulut Yayınları, 2002.

Yetkin, Suut Kemal. **İslam Ülkelerinde Sanat**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.

Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005.

TEZLER

Akşehirli, İhsan. **Resimde Anlam Yaratma ve Kurgu İlişkisi**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 1991.

Alakuş, Ali Osman. **Kaligrafinin Modern Türk Sanatı Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 1997.

Atar, Nüket. **İkon Sanatından Çağdaş Resme Işık**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1996.

Başar, Sevgi. **Toplumsal Değişimler Açısından Picasso’ nun “Guernica”, El Greco’nun “5. Mührün Açılışı”, Goya’nın “Mayıs’ın 3’ü” Adlı Resimlerinin İncelenmesi**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Ankara, 2005.

Coşkun, Necla. **Resim Sanatında Renk- Öz Bağıntıları**. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2006.

Coşkun, Rıdvan. **Resimsel Anlatımda Gözlem, Algı ve Bireysellik**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1998.

Çolak, Banu. **Resimde Düş ve Gerçek Kurgusu**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2005.

Tekkanat, Nihal. **Altın Oran' ın Kaynakları ve Sanata Yansıması**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 1998.

Yiğit, Özlem. **Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2007.

MAKALELER

Berk, Nurullah. “Resim Sanatının Estetiği”. **Sanat Çevresi Aylık Sanat Dergisi**, No:284, İstanbul: Haziran 2002.

Ece, Ali. “Guernica” . **Sanat Dünyamız**, Sayı:83, İstanbul: 2003.

Erzen, Jale Nejdett “Osmanlı Sanatı ve Mimarisinde Estetik ve Duyarlık”.**Sanat Dünyamız**, Sayı: 73, İstanbul: 1999.

Giray, Kıymet. “Otto Dix”, **Artist**, Sayı: 11/62, İstanbul: Aralık 2005.

İlbeyi, Gonca. “Frida Kahlo: Yirminci Yüzyılın Mona Lisa’sı”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Eskişehir: Nisan 1998.

Tanyol, Tuğrul. “Mağara Resimlerini Okumak” . **Sanat Dünyamız**, Sayı:80, İstanbul: 2000.

Ustaoglu, Canan . “Kendi Aynasına Bakabilen Kadın: Frida Kahlo”, **Artist Modern**, Sayı: 07/ 91, İstanbul: Temmuz/ Ağustos 2008.

Ustaoglu, Canan. “Otto Dix: Şiddet ve Başkaldırı”, **Artist Modern**, Sayı: 05/ 89, İstanbul: Mayıs 2008.

ANSİKLOPEDİLER

Eczacıbaşı **Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt.** İstanbul Mas Matbaası, İstanbul: Haziran 2008.

Gelişim Hachette, **Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 2.** İstanbul: Gelişim Yayınları, 1983.

Passeron, Rene. **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: Sezer Tansuğ, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Pischel, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 1.** Görsel Yayınlar, 1981.

SÖZLÜKLER

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.

Sözen, Metin., Tanyeli, Uğur . **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.

Türk Dil Kurumu, **Büyük Türkçe Sözlük.** Ankara:1988.

İNTERNET ERİŞİM

Yılmaz, Nalan. **Levni’ nin Minyatürleriyle Doğu Minyatürlerini Karşılaştırma,** <http://sanattarihi.wordpress.com/2006/10/18/levninin-minyaturleriyle-dogu-minyaturlerini-karsilastirma/>

Okan, Mustafa. “ Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya’nın “Savaşın Felaketleri” Dizisi İçin Notlar”. **Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 32,** <http://egitim.cu.edu.tr/efdergi/download/63.pdf>

Türk Dil Kurumu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü,** <http://tdkterim.gov.tr/bts/>