

**ÇOK KATMANLI, SANATÇININ
BİR BELGESELİ OLARAK
ANLATIMCI RESİM
Sanatta Yeterlik Tezi**

Burak YAVUZYILMAZ

Eskişehir 2020

**ÇOK KATMANLI, SANATÇININ BİR BELGESELİ OLARAK ANLATIMCI
RESİM**

Burak YAVUZYILMAZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2020

ÖZET

ÇOK KATMANLI, SANATÇININ BİR BELGESELİ OLARAK ANLATIMCI RESİM

Burak Yavuzyılmaz

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, TEMMUZ 2020

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Sanatla ilgili olan her zaman için ilgi çekici ve düşündürücü olmuştur. Bu bağlamda yapılan araştırmalar yazarın sanatsal düşünme pratiklerinin gelişiminde ve uygulanmasında etkilidir. Gerçekçi sanat eserleri, tanıdık bir üslup ve ilişileşim sistemine göre uygulanmış olanlar şeklinde incelenmiştir. Aklın, aydınlanma dönemi boyunca süren etkisi ve yaratıcılık üzerindeki etkisine karşı gelen sanatçının özgürleşmesi konu alınmıştır. Sezgi ile dışavurumun birlikte ele alındığı, sanatçının konusunu belirlediği, duyguların ifadesinde bir araç olarak sanatın var olduğu savunulan ilerleyiş vurgulanmıştır. Konuyla, malzemenin duygusal boyutuyla, soyutlamanın çekiciliğiyle ve bazen de tüm bunları yok etme arzusuyla, üretimin üzerinde durulmuştur. İlerlemenin sürekliliği ve birey olmanın getirdikleri ile toplumsal olanın çatışması durumlarına verilen sanatsal tepkilere ve gelişimlerine değinilmiştir. Tüm bu anlatıların günümüze doğru olan yolculuğu “çok katmanlı, sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı resim” üzerine etkisi açısından incelenmiştir. Yazarın geçmiş deneyimlerinin sanatsal ifade süresine katkısı incelenerek, resim yüzeyinde katmanlaşan zaman, hareket, çizgi ve saydamlık gibi kavramlar üzerinden, imge, görüş ve tekniklerin, değışim ya da tekrarı ile nasıl bir araya geldikleri anlatılmıştır. Katmanların oluşmasında hangi yöntemlerin kullanıldığı ve üretim sürecinin geçmiş ve gelecek arasındaki yolculuğu çok katmanlı, sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı resmin savunusunu oluşturmaktadır.

Anahtar sözcükler: Katman, Anlatım, Zaman, Çizgi, Saydamlık

ABSTRACT

MULTI-LAYERED EXPRESSIONIST PAINTING AS A DOCUMENTARY OF THE ARTIST

Burak Yavuzyılmaz

Painting Department

Anatolian University, Institute of Fine Arts, 2020

Supervisor: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

What is related to art has always been interesting and thought-provoking. Research carried out in this regard is effective in the development and application of the author's artistic thinking practices. The periods in which realistic paintings, drawings, and similar works were perceived as those painted or drawn in a familiar style and according to a familiar correlation system were examined. The liberation of the artist, which corresponds to the effect of reason lasting throughout the enlightenment period and its effect on creativity was discussed. The progress in which intuition and expressionism were dealt with together, the artist determined his/her own subject, and it was argued that art existed as a tool for the expression of ideas was addressed. Production with the subject, the emotional dimension of the material, the appeal of abstraction, and sometimes the desire to eliminate all these was emphasized. The continuity of the progress and artistic reactions shown to the conflict between what is brought about by individualization and what is social and related developments were handled. The journey of all these narratives towards the present day was analyzed in terms of its effect on "multi-layered expressionist painting as a documentary of the artist. By examining the contribution of the author's past experiences to his/her artistic expression process, how image, vision, and techniques were brought together by change or repetition was explained over such concepts as time layered on the surface of the painting, movement, line, and transparency. The methods used in the formation of layers and the journey of the production process between past and present constitute the argument of multi-layered expressionist painting as a documentation of the artist.

Keywords: Layer, Narrative, Time, Line, Transparency

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

2014’ de “Saydamlığın Bilim ve Sanat Dilindeki Biçimleri” başlığıyla yola çıktığım bu çalışma, geçen altı sene zarfında, danışmanımın katkıları ve çalışmalarımın, sürekli üretim ve yeniyeye olan istek ile değişime uğraması neticesinde bu tezin başlığına evrimleşmiştir. Konu üzerinde yaptığım araştırmalara yoğunlaştıkça, birbiri üzerine yığılan bilgiler ve deneyimlerin, katmanlar halinde birleştiğini fark etmemle süreç şekillenmeye başlamıştır. Özellikle üzerinde durmadığım bu konu ilgimi çekerek süreci bu konu üzerinden kurgulamaya beni yönlendirmiştir. Üretim esaslı ilerleyen süreç, kendi anlatımını oluşturdukça, samimi olan bir yolda ilerlediğime olan inancımı arttırmıştır. Sonuçların tez konusu ile olan tutarlılığı devam etme konusunda beni yine cesaretlendirmiştir. Çalışmaların birbirlerine etkilerinin zamanla artması, geçmiş ile gelecek arasındaki bağın tek yönlü doğruluktan çıkarak çok yönlü olması bu tezin ana eksenini, katmanların geçmiş, şimdi ve gelecek ile olan bağlantısı, kurgusu ve okunması üzerinden oluşturmaktadır.

Altı yıllık zaman zarfında, son iki senedir asistanlığımı yaptığım, sürecin başından beri kendisinden çok şey öğrendiğim, tezin ilerlemesinde bana verdiği cesaret ve yönlendirmeleri için, danışmanım, hocam Prof. Zeliha Akçaoğlu’na, değerli katkılarıyla bu süreçte asistanlıklarını yaptığım hocalarıma, eşsiz ve sonsuz destekleri için annelerim Hülya Yavuzylmaz’a ve Ayşe Gül Tibet’e, tez süresince nazımı çeken, desteğini ve anlayışını hiç eksiltmeyen, oğlumuz Arden Mir ile olan vaktimizden çaldığımda, daha fazlasını vererek dolduran ve çok yorulmasına rağmen hep destek olan, hayat arkadaşım Emil Beste Tibet Yavuzylmaz’a, burada isimlerini hatırlayamadığım, bana desteklerini varlıklarıyla hatırlatan tüm dostlarıma olan borcumu sözcüklerle ifade edemeyecek olsam da teşekkür ederim.

Oğlum Arden Mir’e...

Tarih : 02/07/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Burak Yazıcıoğlu

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. SANAT RESİM	4
1.1. Sanatçı ve Gerçek İlişkisi.....	4
1.1.1. Gerçek ve mimesis.....	5
1.1.2. Fotoğraf ve gerçeklik	13

1.1.3. Gerçekliğin öncelikle akla gelmeyen halleri: çirkin, müstehcenlik, kitch, pornografi, simülasyon	19
1.2. “Ben” Diyebilme Özgürlüğü	24
1.2.1. Merkezde olan sanatçı	25
1.3. Görünenin Duygusal Boyutu	35
1.3.1. Görünenin Görünmeyi	38
1.4. Eserin Anlamlılığı; Anlamın Anlamsızlığı	44
1.4.1. Senin hikâyen ne? Anlatımcı resim	44
1.4.2. Anlamı aramak	50
1.4.3. Saydamlık	53
1.4.4. Francis Picabia, Sigmar Polke ve Robert Rauschenberg	57
1.4.5. Bakabilmek	60

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÇOK KATMANLI, SANATÇININ BİR BELGESELİ OLARAK ANLATIMCI RESİM	65
2.1. Çok Katmanlı, Sanatçının Bir Belgeseli Olarak Anlatımcı Resmin Yönergesi	65
2.1.1. Katmanlar ve zaman	65
2.1.2. Katmanlar ve hareket	70
2.1.3. Katmanlar ve çizgi	77
2.1.4. Katmanlar ve mesafe	83
SONUÇ	95
KAYNAKÇA	99
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Algılanan şeffaflığın parlaklık özelliklerinin bilimsel çalışmaları (Sayim & Cavanagh, 2011).....	54
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

GÖRSELLER DİZİNİ

- Görsel 1.1.** Tim Noble and Sue Webster, “Delik” 85 x 30.5 x 60 cm, kaide: 30.5 x 30.5 x 61 cm, Kaynaklı hurda metal, ahşap, ışık projektör, 2005, ([https-2](#))..... 8
- Görsel 1.2.** Raffaello, “Atina Okulu”, 500 x 770 cm, Fresk, 1509, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatican Sanzio ([https-3](#)) 9
- Görsel 1.3.** Atina Okulu, 1509, detay..... 9
- Görsel 1.4.** René Magritte, “The Human Conditon”, 100 cm × 81 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1933,..... 12
- Görsel 1.5.** Soldan sağa: Alfred Stieglitz, Edward Steichen “Çıplaklar Serisi” ([https-5](#)), 15
- Görsel 1.6.** Soldan sağa; Ara Güler, “Fotoğraf”, 1950, İstanbul ([https-8](#)); Yıldız Moran, “Anne ve Çocuk”, 1952, Nazarre, Portekiz ([https-9](#)) 16
- Görsel 1.7.** David Hockney, “Still Life Blue Guitar“, 24 1/2 x 30 in,– Polaroid kompozisyon, Photo credit: Richard Schmidt, 4th April 1982 (Michalska, 2018) 18
- Görsel 1.8.** Jenny Saville, “İsis ve Horus İçin Çalışma”, 2011, Photograph: (c) 2012, image courtesy Gagosian Gallery ([https-11](#)). 20
- Görsel 1.9.** Odd Nerdrum, “Görüyorsun Biz Körüz”, 73 x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, ([https-12](#)) 21
- Görsel 1.10.** Barbara Kruger, “İsimsiz(You are seduced by the sex appeal of the inorganic)”, 124.5 x 152.4 cm, siyah beyaz fotoğraf, 1981 ([https-13](#)) 22

- Görsel 1.11.** Jeff Koons, “Cennetten Çıkma”, 317.5 x 690.9 cm, Litografi baskı, 1989, © Jeff Koons Edition of 3 plus AP (https-14) 23
- Görsel 1.12.** Gustave Courbet, “ Sanatçının Atölyesi” 359 x 598 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1855 Musée d'Orsay, Paris (https-3) 26
- Görsel 1.13.** Géricault, Théodore, “Medusa Salı”, 491 x 716cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1818-19, Musée du Louvre, Paris (https-16) 28
- Görsel 1.14.** Daumier, Honoré, “Fransız Komediye Müdahale”, 207 x 245 mm, Kömür, kalem ve fırça ve Hint mürekkebi, suluboya ve guaş, 1858, The Hermitage, St. Petersburg (https-3) 28
- Görsel 1.15.** Vincent van Gogh, “Patates Yiyenler”, 83 x 116 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Nisan 1885, Nuenen, Van Gogh Museum, Amsterdam (https-3) 29
- Görsel 1.16.** Vincent van Gogh, “Bandajlı Kulağıyla Oto portre”, 60 x 49 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ocak 1889, Arles, , Courtauld Gallery, London (https-3) 30
- Görsel 1.17.** Edvard Munch, “Çılgılık”, 66 cm x 83 cm, Tempera, 1910, The Munch Museum, Oslo (https-17) 32
- Görsel 1.18.** Ernst Ludwig Kirchner, “Sokak, Dresden”, 150.5 x 200.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1919, MOMA (https-18) 33
- Görsel 1.19.** Wassily Kandinsky, “Mavi Atlı”, 55.0 × 65.0 cm, Karton üzerine yağlıboya, 1903, Zurich. The private collection (https-19) 34
- Görsel 1.20.** Wassily Kandinsky, “Impression III (Konser)”, 77.5 × 100.0 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911, Munich, The Städtische Galerie im Lenbachhaus (https-20)..... 40
- Görsel 1.21.** Pablo Picasso, “Daniel-Henry Kahnweiler”, 100.4 × 72.4 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, Gift of Mrs. Gilbert W. Chapman in memory of Charles B. Goodspeed, 1948.561, © 2018 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York (https-21)..... 41
- Görsel 1.22.** Kazimir Malevich, “Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz”, 79.4 x 79.4 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1918, MOMA (https-22) 43
- Görsel 1.23.** Lascaux mağarası duvar resimleri MÖ 15 bin civarları (https-23) 45
- Görsel 1.24.** Amazonların kraliçesi Penthesilea'yı öldüren Aşil, Exekias tarafından imzalanan Attika siyah figür amforası, c. 530-525 BCE; British British Museum'da (https-24) 45
- Görsel 1.25.** Michelangelo Buonarroti, “Son Yargı”, 1370 cm x 1220 cm, Fresk, 1537. Cappella Sistina (Vatican City, Italy) (https-25) 47

- Görsel 1.26.** Johann Heinrich Füssli, “Çamaşır Sepetinde Fallstaff” 137 cm x 170 c, Tuval üzerine yağlıboya, 1792, Kunsthaus de Zúrich (<https-26>)..... 48
- Görsel 1.27.** Jan Steen, “Dünya Tersine Döndü”, 105 cm x 145 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1663 civarları, Viyana Sanat Tarihi Müzesi (<https-27>)..... 49
- Görsel 1.28.** Walter Sickert, “Camden Kasbasında Şafak”, tuval üzerine yağlıboya,1909, Courtauld Sanat Enstitüsü (<https-28>) 49
- Görsel 1.29.** Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği” (Le Déjeuner sur l'herbe), 208 x 265cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1863, Musée d'Orsay, Paris (<https-3>) 51
- Görsel 1.30.** Bu eski Mısır duvar resminde, figür üzerinde saydam hissi veren bir kumaşla resmedilmiş (Pleskevich). 55
- Görsel 1.31.** Sandro Botticelli, “La Primavera” 202 cm × 314 cm, Panel üzerine Tempera , 1477-82 (<https-29>) 56
- Görsel 1.32.** Wassily Kandinsky, “Çember İçinde Çember”, 98.7 × 95.6 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1923, Philadelphia. Philadelphia Museum of Art (<https-30>) 56
- Görsel 1.33.** Francis Picabia, “MELIBÉE”, 195,5 x 130 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, 1931. Marianne ve Pierre Nahon Koleksiyonu (<http-2>)..... 58
- Görsel 1.34.** Sigmar Polke, “Meteor II”, 225,0 x 300,0 cm, Polyester kumaş üzerine gümüş-bronz ve yapay reçine 1988, NSW koleksiyonunun Sanat Galerisi, Mervyn Horton Bequest Fund 2004 yardımı ile satın alındı © Sigmar Polke (<https-31>)..... 59
- Görsel 1.35.** Robert Rauschenberg, “Nectar (Su işleri)” 106.7 x 74.9 cm, Kâğıt üzerine mürekkep boya transfer, Özel Koleksiyon, RRF 93.041 (<https-32>) 59
- Görsel 1.36.** Hans Holbein the Younger, “Jean de Dinteville and Georges de Selve” (‘The Ambassadors’), 207 x 209 cm, Meşe üzerine yağlı boya, 1533, National Gallery, London (<https-3>) 61
- Görsel 1.37.** Lorenzo di Credi, “Venus”, 151 x 69 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1493-94, Galleria degli Uffizi, Florence. (<https-33>) 63
- Görsel 1.38.** Sandro Botticelli, “Venüsün Doğuşu”, 172.5 x 278.5 cm, Tuval üzerine tempera, 1485, Galleria degli Uffizi, Florence (b. 1445, Firenze, d. 1510, Firenze) (<https-34>) 63
- Görsel 2.1.** Görsel. Burak Yavuzyılmaz, “Kaybolan Güzellik”, tuval üzerine yağlı boya 67
- Görsel 2.2.** Velázquez, “Las Meninas or The Family of Philip IV”, 318 x 276 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1656-57, Museo del Prado, Madrid (<https-3>) 68

Görsel 2.3. Burak Yavuzyılmaz, “Yün Eğirenler ve Ben”, 29cm x 21 cm, Kağıt üzerine guvaş boya, 2005	69
Görsel 2.4. Burak Yavuzyılmaz, “Üç Güzeller”, 130cm x 70cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2006.....	70
Görsel 2.5. Burak Yavuzyılmaz, “Tek”, 29 cm x 15cm, Kâğıt üzerine guvaş boya, 2005	71
Görsel 2.6. Soldan sağa: Burak Yavuzyılmaz, İsimsiz, 150 cm x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2007 Burak Yavuzyılmaz, “Anne”, 120cm x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2007	73
Görsel 2.7. Burak Yavuzyılmaz, “Blacksea”, 130x100 cm, Tuval üzerine akrilik, 2016	74
Görsel 2.8. Burak Yavuzyılmaz, “Sakura”, 150cm x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2010.....	75
Görsel 2.9. Burak Yavuzyılmaz, “Sale”, 150 x 130 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2016	76
Görsel 2.10. Burak Yavuzyılmaz, “Sale” serisi altında yapılan çalışmalara örnekler. ..	76
Görsel 2.11. Burak Yavuzyılmaz, “Sale” serisi altında yapılan çalışmalara örnekler. ..	76
Görsel 2.12. Camera Obscura ve çalışma prensibi (https-35).....	77
Görsel 2.13. David Hockney, Büyük bir dalgıç (Paper Pool 27), 198.4 x 458.5 x 5.1 cm, Hamur kâğıt üzerine baskı ve renklendirme, , 1978, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi (https-36).....	78
Görsel 2.14. Wang Shên (c. 1036–c. 1093), “Looking in a Mirror by an Ornamental Box”, Güney Sung Hanedanı, National Palace Museum of Taipei, Taipe (https-37).....	79
Görsel 2.15. Wang Hui (1632-1717) ve diğerleri, Kangxi İmparatoru'nun Güney Denetim Turu, Parşömen VI: Benniu Kasabasından Büyük Kanal'daki Changzhou Şehrine; 67,8 x 475,3 cm, .ipek üzerine mürekkep ve renk, elyazması (http-3)	80
Görsel 2.16. Burak Yavuzyılmaz. “Lady in red”, 205cm x140cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012.....	81
Görsel 2.17. Soldan sağa: Burak Yavuzyılmaz, “Kedi”, 45cm x 35 cm, Karışık teknik, 2019, Burak Yavuzyılmaz, “Arden Mir”,35cm x 30cm Kağıt üzerine Suluboya, 2018	82
Görsel 2.18. Burak Yavuzyılmaz, “Ustaya Saygı”,30 x 23 cm, Mdf üzerine akrilik boya. 2017.....	83

Görsel 2.19. Burak Yavuzyılmaz, Geniş açıdan, Monet ailesi Argenteuil'deki bahçelerinde, 10 cm x 10 cm, mdf üzerine akrilik, 2019.....	83
Görsel 2.20. Burak Yavuzyılmaz, “İsimsiz”, Tuval üzerine karışık teknik,100 x 80 cm, 2015.....	84
Görsel 2.21. Guo Xii , Erken Bahar, 158.3 cm x 108.1 cm, İpek üzerine mürekkep ve ışık renkleri, 1072 (https-38)	85
Görsel 2.22. Burak Yavuzyılmaz, “Beste”, 80x80 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2017	86
Görsel 2.23. Burak Yavuzyılmaz, “Arden Mir ve Balık”, 100x100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019	86
Görsel 2.24. Burak Yavuzyılmaz, Anne ve Çocuk, tuval üzerine karışık teknik	87
Görsel 2.25. Burak Yavuzyılmaz, “Okumayanlar”, “Dün, bugün, yarın” serisi,30 x 35cm, kâğıt üzerine akrilik boya, 2019.....	88
Görsel 2.26. Burak Yavuzyılmaz, “Dün, bugün, yarın”, Sayısal baskı, 2020	88
Görsel 2.27. Burak Yavuzyılmaz, “Dün, bugün, yarın”, Sayısal baskı, 2020	88
Görsel 2.28. Burak Yavuzyılmaz, “Dün, bugün, yarın”, Sayısal baskı, 2020	89
Görsel 2.29. Burak Yavuzyılmaz, “Points”, Sayısal baskı,2020	89
Görsel 2.30. Burak Yavuzyılmaz, “Texture”, sayısal baskı,2020.....	90
Görsel 2.31. Burak Yavuzyılmaz, Portreler, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2020	91
Görsel 2.32. Burak Yavuzyılmaz, Anadolu Üniversitesi ve Eskişehir, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019.....	92
Görsel 2.33. Burak Yavuzyılmaz, Anadolu Üniversitesi ve Eskişehir, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019.....	92
Görsel 2.34. Burak Yavuzyılmaz, Anadolu Üniversitesi ve Eskişehir, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019.....	93
Görsel 2.35. Burak Yavuzyılmaz, Anadolu Üniversitesi ve Eskişehir, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019.....	93
Görsel 2.36. Burak Yavuzyılmaz, “Miş gibi”, 40 cm x 22 cm, yerleştirme, 2014	94
Görsel 3.0.1. Burak Yavuzyılmaz, “Döngü” 150 cm x 150 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	95

GİRİŞ

İnsanın endüstriyel, siyasi ve sosyolojik etkilerle birlikte değişimi, sanatın ifade biçimlerini değiştirmiştir. Yaratıcı sanatçılar geliştirdikleri yöntemlerle sanatı günümüze kadar getirmiş ve değiştirmişlerdir. Sanat, bulunduğu dönemin koşulları içinde ona paralel olarak okunmaktadır.

Zamanının önemli kişisi olan sanatçı, bazen beklentilerin sözcüsü bazen iç dünyasıyla harmanlanmış toplumsal gerçekliğin göstericisi, bazen de sanat eserinin var oluşunda biçimlerin ya da idealerin yön vericisidir. Tarihsel sıralama üzerinden yapılan incelemelerde ardıl akımların ya da düşüncelerin genelde birbirlerinin yıkımları üzerine ilerlediği görülmektedir. Bu süreç bir ayaklanma, devrim, bilimsel gelişme vb. etkili durumların oluşması ile gerçekleşmekte ve sanatçı ya da topluluğun manifestolar dili olmaktadır. Manifestolar ise amaçların gerçekleşmesinde en etkili yol olarak sanatı araç olarak kullanmaktadır.

Aslında bütün toplumsal ayaklanmaların ve onların edebiyatını oluşturan manifestoların umudu sanattır. Çünkü, insanları ancak hayal dünyasının, duyguların ve duyguların efendisi sanatın devrimlere inandırabileceği düşünülür. Daha önemlisi, 'yeni hayat' zaten sanattan ibaret olacaktır. Başka deyişle, sanat, ütopyanın hem manifestasyonu, hem de özüdür (Artun, 2015).

Bugünün sanat fikrinin; sanatı bir yandan taklit ya da tahrir ederek modernist estetiğin kullanımını sağlayıp tarihsizleştirdiği öte taraftan, sanatın hakikatine, tarihine ve eleştirisine inananlar tarafından onu sürdürmenin yollarının arandığı bir süreç içerisinde olduğunu söyleyebiliriz.

Yazar tahrir üzerine kurulan yeni ifade biçimlerinden ziyade geçmişten beslenen, onların birikiminden ortaya çıkardığı yeni estetik ifadeye yönelmektedir. Bu birikimin, resim yüzeyindeki yansımalarının çok katmanlı çalışmaları ele alırken katmanlar arası alt metinlerin anlaşılmasının yetersiz kalacağı düşünülmüştür. Bu düşünceden hareketle, çok katmanlı, sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı resmin tanımlanmasında fikri desteklemek için; sanat tarihinin gelişim sürecinin, sanatçıların, düşünürlerin, akım, üslupların, yazara ve işlerine olan etkilerinin anlaşılıp okunmasına katkı olması amacıyla ilk bölüm hazırlanmıştır.

Gerçek olanın aranması, malzeme ve duyguların anlamsal ilişkisi, sanatçının özne olarak var olması, anlam çokluğunun esere yansımaları ve anlatımcı resmin özellikleri bölümün genel hatlarını oluşturmaktadır. Başlıklar seçilirken yazarın üretim sürecinde

doğrudan ya da dolaylı yoldan etkilendiği sanatçılar ve dönemlere değinilmekte böylece taraf olunan argümanlara göre incelenecek eserlerin seçiminde bir sınırlandırma yapılmaktadır. Seçilmiş işler arasında kurulan bağda ve örnek eserlerin sunumunda kronolojik bir sıra takip edilmemektedir.

Tezin ikinci bölümünde yazarın geçmiş deneyimlerinin sanatsal ifade süresine katkısı incelenerek, imgelerin, görüşlerin ve tekniklerin değişerek ya da tekrar ederek nasıl bir araya geldiği, katmanların oluşmasında hangi yöntemlerin kullanıldığı ve üretim sürecinin geçmiş ve gelecek arasındaki yolculuğunun yönergesi oluşturulmaktadır.

Görünen dünyanın taklidini deneyimleyip, sorguladıktan sonra yazarın, genel algı ve beklentiye uygun olarak ‘gerçekçi’ bir anlayışla yapılan ilk dönem işleri, sanat eğitiminin amacıyla da paralellik göstermektedir. Eğitim ve deneyim içerikli çalışmalarda yazar sanatçı adayı olarak nerede olduğunu sorgulamakta ve bazı çalışmalarda orijinal kompozisyonlara müdahalede bulunmaktadır. Zamanın çalışmalar üzerinden okunması hem yapıldıkları dönem ve yapılış süreçleri, hem de etkilenilen sanatçıların dönemi ve çalışmaları üzerinden temsili olarak yapılmaktadır. Yazarın sorgulamaları, çalışmaların portreler üzerinden ele alındığı dönemde, renkle ilgili kaygılara dönüşmüştür. Kaygılar, çalışmalar ilerledikçe, doğada olanın temsilinden uzaklaşarak, biçim üzerinde daha çok düşünülme sağlanmıştır. Metaforların kullanılması, izleyici ile bağ kurmada yeni bir arayışı temsil etmektedir. Çizgi, zaman, sanatçı ve çalışmalar arasındaki bağı oluşturma düşüncesinin fiziksel temsilidir. Geleneksel uygulama yöntemlerini, gerçekçi ifadeyle aktarırken, çalışmaların üzerine müdahalelerle (kolaj, akıtma, asamblaj, fotoğraf gibi) elde edilen imkanlarla çeşitlenme başlanmıştır. Yazar son dönem çalışmalarında özellikle yüzeyler üzerinden giderek, nesnel anlamda tek boyutlu algılanışı teknikler (saydamlık, yarı saydamlık, boşluk gibi) boyutunda ve boya kullanımı ile katmanlaştırıp, ifadenin değişken biçimlerini de kullanarak çoklu anlatım ile aynı yüzeyde bir araya getirmeye çalışmaktadır. Yeni olanın kurgusu öncekilerin okunmasını sağlayan katmanlar ile oluşturulmaktadır. Sanatçının asıl amacı genel beğeniye hizmet etmektense kendi içinde bir yolculuğa çıkmaktır. Özgür, hayal gücünün ve de duygularının devreye girdiği bir ortamda çalışmaktadır.

Araştırmada Literatür taraması, konuyla ilgili eserlerin çözümlemesi ve “çok katmanlı, sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı resmin” uygulamalarının yapıldığı bir yöntem izlenmiştir. Veriler, yapılan resim uygulamalarının sonuçları, sanat tarihi ve fotoğraf, kitap, makale, bildiri, video, elektronik kütüphane ve elektronik literatür tarama

kaynaklarından elde edilmiştir. Deneme ve uygulamalar yazar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Bu tezde kullanılan veriler; literatüre geçmiş, şahısların ulaşabilmesinde engel teşkil etmeyecek kapsam ve sayı ile sınırlandırılmıştır. Sanat tarihinden seçilmiş eserler çoğunlukla yazarın eğitim aldığı Batı temelli repertuardan seçilmiştir.

Bu tez, çok katmanlı, sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı, resmin olanaklarının, potansiyel zenginliğinin açıklanması yönünden önem taşımaktadır. Çok katmanlı anlatımı kullanmak isteyenlere de bir rehber olması amaçlanmaktadır. Tez ile geçmiş çalışmaların yeni çalışmalara etkilerinin farkındalığının oluşturulması amaçlanmaktadır. Farkındalığın artması ile temeli sağlam değişim ve gelişim desteklenmektedir. Geçmiş ile gelecek arasında bağ kurmada katmanların kullanılabilirliği gösterilmektedir. Katmanlar oluşturulurken, fikirlerin bir araya getirilmesinde sonsuz varyasyonlar oluşabilmektedir. Saydamlığın katmanları nasıl geliştirdiğini ve olanakları nasıl geliştirdiğinin fark edilmesi amaçlanmaktadır. Metinler arası okumaları yapabilmek, malzeme ve tekniklerin katmanlaşmadaki etkilerinin görülebilmesi tezin amaçlarındandır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT RESİM

1.1. Sanatçı ve Gerçek İlişkisi

Yazılı tarih öncesi ve sonrası tüm medeniyetlerde sanatın var olduğu bir gerçektir. İnsanın her adımında sanat onunla birlikte yol almaktadır. Sanatı nasıl tanımlayabiliriz sorusuna tek bir tanım yeterli olmayacaktır. Tanımlar, bilimlere ve sanatlara göre değişiklikler gösterecektir. Bu bölümde yazar kendi çalışmalarında etkili olan sanat görüşlerine yer vermiş, etkilerin anlaşılmasına yönelik bir anlatım amaçlamıştır.

Sanatın tanımının yapılmasındaki güçlük, sanatın hiç değişmeyen bir gerçeği yansıtmaya niteliği göz önüne alındığında ortak bir nokta üzerinden giderilebilmektedir. Bu ortak nokta insandır. Sanat, insan olmanın değişken özelliklerini zamanla koşullanmış olsa bile evrensel değerleriyle yaşatmaktadır. Değişik toplum düzenleri, dönemler, sınıflar evrensel insan özelliklerinin oluşumuna katkı yapmışlardır. Özgürlük, yücelik, çatışma, tutku, yetenek gibi evrensel insan özellikleri sanat tanımlarında sıklıkla kullanılmaktadır. İnsanla sanatın ilişkisi insanın varlığıyla birlikte ele alınmaktadır.

Var olma bilinci ile insan, geçmişten günümüze düşünen, sorgulayan, üreten, kurgulayan vb. özellikleri ile yaşamın akışında önemli bir rol üstlenmiştir. İlk insanların araçları kullanarak doğaya üstün gelme çabası, durup beklemek yerine istediğini almak için doğayı zorlayan insanı geliştirmiştir. İstemek ve elde etmek arasındaki bağı çalışma ön koşulu sağlamaktadır. İnsanlar ancak çalışarak üretebilmektedir. Araçların kullanımı çalışmanın gelişimini desteklemiştir; çalışmak iletişimi kurmaya olan ihtiyaç ile birlikte dilin gelişiminde büyük rol oynamıştır. Tüm bu süreç içerisinde ihtiyaçlar zamanla şekil değiştirmiş fakat insanın kendini ifade etme isteği hiç azalmamıştır. İfade etme şekilleri düşünüldüğünde bireylerden kitleler arası iletişime kadar düşünce aktarımında en etkili ve yaygın aracın “dil” olduğu görülmektedir.

“Aslında dil tanımlaması çok farklı şekillerde yapılmıştır ve her araştırmacıya göre de bir yönüyle farklılık göstermektedir. Ancak bunların her birine bakıldığında ortak olan dilin iletişimi sağlayan bir fonksiyonda yer almasıdır (Taş, 2013, s. 194)”. Türk Dil Kurumu’na göre; “İnsanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan, zeban” dilin tanımıdır (<https-1>).

Dil zamana, coğrafyaya, kullanıldığı yere ve kullanan kişiye göre çeşitlilik göstermekte hatta şekil değiştirmektedir. Dil ile ilgili yapılan araştırmalar ve sınıfsal ayrımlar kapsamlı farklı kapıların açılmasını sağlayabilmektedir. Dil'in sanat ile olan ilişkisi düşünüldüğünde; sanat ile alıcısının arasındaki bağı kurmada, sanatın sözcüsü sanatçı, sanatçının dili sanat eseri olmaktadır.

Türk Dil Kurumu'na göre sanatçı; “Güzel sanatların herhangi bir dalında yaratıcılığı olan, eser veren kimse, sanat adamı, sanat eri, sanatkâr, artist” olarak tanımlanmaktadır. Sanatçının kim olduğu sorusunun cevabı, belli dönemler ışığında sorgulanarak verilebilmektedir. Sanatçıya ait olması beklenen ortak niteliklerin belirlenebilmesi, cevaba yardımcı olacaktır. Bir insanı sanatçı yapan nitelikler şunlardır: Her sanatçı alıcısı olduğu var sayımıyla üretim yapmaktadır. Sanatçı kendine özgü ideolojik bir bakışla çevresine bakmaktadır. Sanatçı duygularını alıcısına da geçirebilmelidir. Alanını özümsemeli ve yaratıcı olmak durumundadır. Her şeye rağmen konusuna özgürce karar vermektedir. Yaşadığı dünyanın bilincindedir ve onu kullanır. Duyguların ve görüntülerin yükünden kurtulmak için resim yapmaktadır. Devamlı üretmektedir. Sanat nedir sorusu ile sanatçı kimdir sorusu birbiriyle yakın ilişkidir. Biri olmadan diğeri cevaplanamamaktadır (Erinç, 2009).

Sanatçı olabilmek için yaşıntıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerektir, Duyuş her şey değildir sanatçı için; işini bilip sevmesi, bütün kurallarını, inceliklerini, biçimlerini, yöntemlerini tanınması, böylece de hırçın doğayı uysallaştırıp sanatın bağitlarına uydurması gerektir. Söзде sanatçıyı tüketen tutku, gerçek sanatçının yardımcısı olur: Sanatçı azgın canavara boyun eğmez, onu evcilleştirir (Fischer, 2015, s. 23) .

Sanatçının kim olduğunun cevabını vermek için sanattaki gibi dönemlerle ele alınmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Yazarında özellikle ilk dönem çalışmalarında uyguladığı, sanatın ve sanatçının belirlenmesinde gerçekle olan ilişkisinin öncelikli anlatımı gerekmektedir.

1.1.1. Gerçek ve mimesis

Günümüzde ‘gerçeklik’ anlayışı genel anlamı itibariyle; pratikte temsil edilen figürün taklitte, gerçekliğe benzeşmesiyle ilişkilidir. Bahsedilen gerçeklik, temsilin doğayı taklidinde ne kadar başarılı olduğuyla ilişkilidir. Temsil gerçeğine ne kadar yakınsa ya da gerçekle benzeşiyorsa o kadar gerçekçi eser olarak kabul edilmektedir. Kelime anlamı olarak: “Temsil bir olgunun, bir şeyin ya da nesnenin dışsal bir

gerçekliğin bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam ve içerik kaybı olmadan yansıtılması betimlenmesidir (Cevizci, 2002)” Batı sanat felsefesi görünür dünyayı taklit içinde öncü düşünürlerin etkisi büyük olmuştur. Bu görüşler Antik Yunan dönemi boyunca günümüz Estetik kuramlarının temelini oluşturmuş, Avrupa’da Orta Çağ boyunca unutulmuş, Rönesans Dönemi’nde çeviri etkinlikleriyle tekrar önem kazanmıştır.

Antik dönemde Platon idealar dünyasının vücut bulmuş, somutlaşmış hali olarak nesneyi incelemektedir. Platon’a göre gerçek olana ulaşmak ve nesnenin gerçekliğini sorgulamak için idealara ulaşmak gerekmektedir. İdealar her şeyin özü ve kaynağıdır. İdea tanrısaldir.

Mimesis kavramının günümüzde anlaşılan şekliyle oluşumunu Platon’a atfetmek pek de yanlış olmayacaktır. Kavramın Platon tarafından ele alınışı gerçek ve taklit arasındaki bağı anlatmaktadır.

İdea; varlıksal bakış içinde, yaratıcı Tanrı tarafından var edildiği için, yüksek bir yere sahiptir. Daha sonra zanaatkârlar gelir, üçüncü sırada ise ressamlar vardır (Duman, 2014, s. 40). Ressamlar Platon’a göre nesne üretiminde zanaatkârlardan bile sonra gelmektedir. Var olan, gerçek olan sadece tanrısaldir. Bunu örnekleme yaparak anlatmak istediğinde marangoz, ressam ve sedir ilişkisinden yola çıkmaktadır. Sedir bir idea olarak var olmakta ve gerçekliği tanrısal boyutta ve mutlaktır. Marangoz sedir ideasından hareketle kendi işe yarar ve kullanılabilir sedirini üretir. Bu idea dünyasındaki formun marangoz elinden üretimidir. Ressamlar ise eline bir ayna alarak ondan yansıyan üretimini yapmak istediği “şey”in görüntüsünü, yüzeye resim olarak taklit etmektedir. Ressam sadece “şey”lerin görüntüsünün taklidini yapar. Bu yüzden ressamların gerçek ile ilgilendikleri söylenememektedir. Ressamı taklitçi olma yönüyle ele almaktadır (Platon, 2013, s. 392-396).

Nesnelerin resim yüzeyindeki ele alınışı Platoncu bakış ile uzun bir süre boyunca Rönesans’a kadar taklit ve gerçek olmayan olarak ele alınmaktadır. Taklit olan değersiz sayılmıştır.

Bu düşünce tarzı batıda ise Rönesans’a kadar etkisini sürdürmüştür. Rönesans’la birlikte insan tekrar değer kazanmış sanatın, felsefenin, siyasetin başlıca konusu haline gelmiştir. Böylece her türlü insan faaliyeti önemsenmiştir. Aydınlanma ve endüstrileşme ile başlayan süreç yeni ihtiyaçlar ortaya çıkarmış, el becerilerine dayanan iş okulları açılmış ve yaygınlaşmıştır. İş okullarıyla beraber Platon’un el becerilerine dayalı sanata olumsuz bakış açısı değerini yitirmiştir (Kamuran & Dede, 2013, s. 54).

‘Ayna’ ve ‘Su’daki görüntü, idealar dünyasının görüngüsü olan doğadaki yansımalarının gösterilmesinde araç olması ile gerçekle bağı kalmakta, taklit olarak değersizleşmektedir. Perspektif de resim sanatında benzer bir görevdedir. Taklidi optik yansıma yaratarak gerçekleştirilmektedir. Bir tür ikna yöntemi olarak görev yapmaktadır. Perspektifte aynı uzunluğa sahip objeler çizilirken bizden uzaklaştıkça küçülen bir ölçeklemeyle verilmektedir. Gerçekte objeler bizden uzaklaştıkça küçülmemektedir. Diğer önemli bir anlatı da duvardaki gölgelerin asla şeyin kendisi olmayacağıdır. Platon bunu Devlet’teki “mağara alegorisi” adlı pasajında açıklamaktadır.

Platon'un bütün çalışmaları içinde en unutulmaz pasaj ilginç bir şekilde gölgeler hakkındadır. Devlet'teki "mağara alegorisi"; bu pasajda Sokrates mağaraya benzeyen, bir ucu ışığa açılan bir yeraltı odasından bahseder. "Bu odadaki erkekler çocukluklarından beri tutsaklar; bacakları ve boyunları o kadar sıkı bağlanmış ki kafalarını çeviremiyor ve sadece önündekilere bakabiliyorlar." Önlerindeki mağaranın duvarına. Bu talihsiz tutsakların arkasında bir ateş yanıyor ve onlarla bu titreyen ışık arasında alçak bir duvar var. Zincire vurulmuş esirlerin tek görebildikleri şeyler bu duvarın üzerinde tutulan nesnelere gölgeleri: "Ahşap ve taş ve başka çeşitli malzemelerden yapılmış insan ve hayvan figürleri. Platon'un hikâyesi; bir mağara duvarındaki gölgeler, dışarıda yakılmış bir ateşin önünden yürüyerek geçen insanların ellerinde tuttukları nesnelere gölgeleri hakkındadır. Mağarada ki insanların gerçeğe dair gördükleri tek şey bunlar - bir tür yansıma. Platon'un mağarasındaki gölgelerin kaynağı ne olabilirdi? Camera obscura doğal bir olay, mağaranın dışında yürüyenerin gölgemsi figürlerini yansıtmış olabilir (Hockney & Gayford, 2017, s. 73-76).

Gölgeler, Tim Noble and Sue Webster’in çalışmalarında yanıltıcılıklarının görselleştirilmesi ve anlatımı açısından birçok defa ele alınmıştır. Oluşturdukları montajlar, çöp de dâhil olmak üzere sıradan şeylerin bir araya getirilerek, kendi portreleri gibi tanımlanabilir herhangi bir şeye büyük benzerlik gösteren yansıtılmış gölgeler oluşturmak için ışığı bu oluşuma yönlendirmektedirler. Yaptıkları şey tam olarak izdüşüm sanatıdır (Görsel 1.1.).



Görsel 1.1. *Tim Noble and Sue Webster, "Delik" 85 x 30.5 x 60 cm, kaide: 30.5 x 30.5 x 61 cm, Kaynaklı hurda metal, ahşap, ışık projektör, 2005, (<https-2>)*

Aristoteles'in sanatla ve estetikle ilgili kuramları Platon'un görüşleri ile karşılaştırırken Raffaello'nun Atina Okulu adlı çalışmasının güzel bir başlangıç olacağı düşünülmektedir. Platon sağ elini kaldırarak işaret parmağı ile yukarıyı gösterir ve gerçek olanın idealar dünyası olduğunu söylemekte, Aristo ise sağ elini ileri uzatarak şu anı ve bu dünyayı gerçek ile ilişkilendirmektedir (Görsel 1.2. ve 1.3.).



Görsel 1.2. Raffaello, "Atina Okulu", 500 x 770 cm, Fresk, 1509, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatican Sanzio (<https-3>)



Görsel 1.3. Atina Okulu, 1509, detay.

Bir resme bakan, bu resmin neyi betimlediğini, gerçeklikteki bu ya da şu kimsenin resmi olduğunu öğrenir; bundan ötürü de resme hoşlanarak bakar. Fakat resmin ilgili olduğu nesne eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman taklit olan bu resim, böyle bir taklit yapıtı olarak bakanda bir hoşlanma duygusu uyandırmaz; tersine, teknik yetkinlik, renk yahut bu tür herhangi bir nedenden ötürü bir hoşlanma uyandırabilir (Aristoteles, 1987, s. 17).

Bilinenden kaynaklı beğenme duyusunun var olacağını vurgulayan Platon düşüncesine ek Aristoteles öğrenilmiş başka bilgilerin beğeni oluşturabileceğinden bahsetmektedir. Aristoteles gerçeği sanat üzerinden ararken güzel ve beğeni üzerine yoğunlaşmaktadır. İzleyicinin resim sanatında, eserde kendi var oluş sürecindeki edinimleriyle karşılaşması sonucunda beğeni geliştirebileceğinin üzerinde durmaktadır. Kısaca bir nesnenin resmi ne kadar var olan şekline, rengine, dokusuna benzer olursa olsun daha önceden karşılaşılmamışsa ona karşı oluşacak beğenin kaynağı onun ne kadar gerçek hissettirmesiyle ilgili süreçlerle alakalı olmaktadır. Goodman, Aristoteles ile benzer düşünceyle, izleyicinin resmin yapılış sürecinde, benzetmeyi sağlayan tasvir öğelerine aşinalığının gerçeklik algısını sağladığından bahsetmektedir (Goodman, 1976, s. 34-39). Tablolar, çizimler vb. tanıdık bir tarzda, yani tanıdık bir ilişki sistemine göre boyanmış veya çizilmiş ise gerçek olarak kabul edilmektedir.

Güzel olanın belirlenmesinde Aristoteles başka bir değerlendirme ölçütü olarak büyüklüğü kullanmaktadır. Canlının ya da bütünü oluşturan parçalardan meydana gelen bir nesnenin, güzel olması sadece uygun düzende kurgulanmasından kaynaklı olamamaktadır. Çünkü güzelin duyularla algılanabilir bir büyüklüğünün olması gerekmektedir (Aristoteles, 1987, s. 27-28). Boyutların algılanması sürecinin güzelin belirlenmesinde bir kıstas olduğu düşünülürse bir gökdelenin hemen yanındayken onun güzel olup olmadığını söylemek zor olmaktadır. Aynı şekilde bir hücrenin yapısı mikroskop olmadan gözlemlenemeyeceği için benzer bir değerlendirme yapılabilmektedir. Bu örneklerden yola çıkarak aslında mesafe kavramının da değerlendirmede önemli olduğu düşünülmektedir. Gökdelen örneğinden hareketle konumumuzu gökdeleni bir bütün olarak görebileceğimiz bir noktaya çektiğimizde ancak güzeli oluşturan öğeleri bir arada görerek bir değerlendirme yapabileceğimizi söyleyebiliriz.

Aristoteles bir ozan ile ressamı karşılaştırırken ozanın bir portre ressamı gibi davranması gerektiğinden bahseder çünkü ona göre iyi bir portre ressamı portresini yaptıkları kimselerin benzer özelliklerini ortaya çıkartırken aslında onları olduklarından daha güzel resmederek “idealleştirme” yapmaktadır (Aristoteles, 1987, s. 44-45).

Aristoteles’e göre sanatçı, taklit edici ve betimleyicidir ki bunu yapmak için üç olanaktan birini, zorunlu olduğu için kullanılmalıdır. Nesnelere oldukları gibi, insan inançları ya da Mythos’lara göre veya nasıl olmaları gerektiği düşünülüyorsa öyle betimlemek sanatçının görevi olmaktadır (Aristoteles, 1987, s. 75-76). Sanatçı

görünenden ziyade olması gerekene ve ideal olana ulaşma düşüncesinden hareketle gerçek ve güzeli aramaktadır. Bu düşünceye yönelik sanatsal üretimin en iyi örnekleri yüksek Rönesans döneminde(1470-1520) kendini göstermektedir. Sanat anlayışı güzelin bulunmasında görüntüde ideal olana ulaşmak için müdahaleye izin vermektedir.

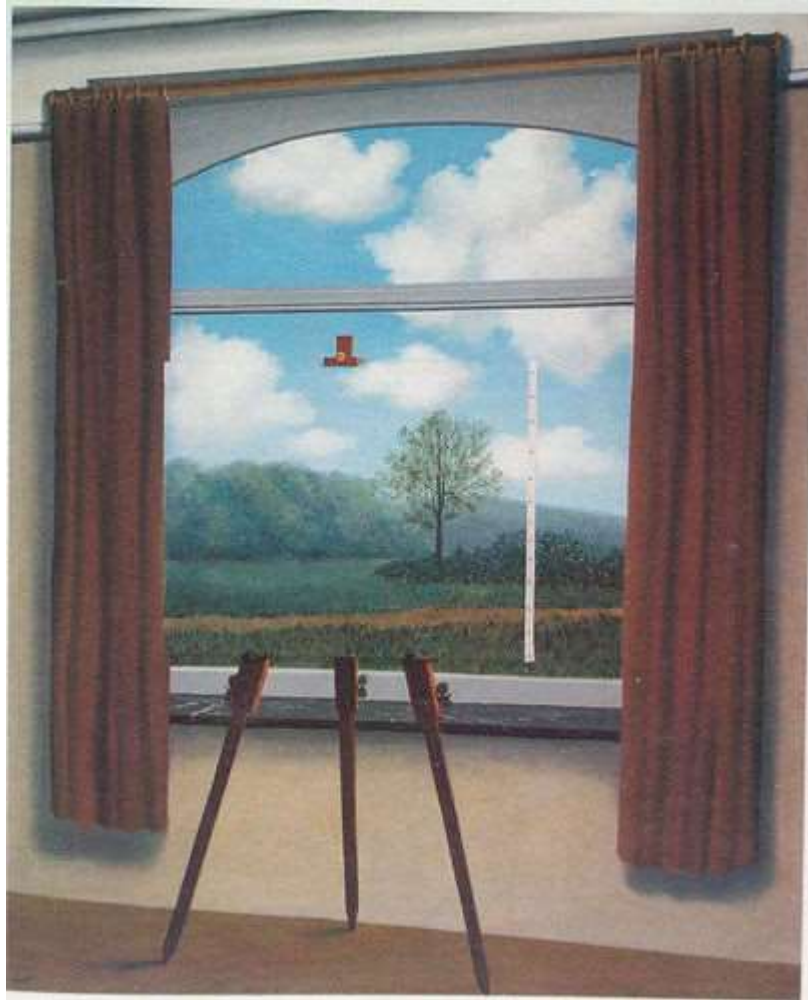
Yansıtma, Antik, Rönesans ve Neo-klasik dönemde etkili olduktan sonra, 19. yüzyıla gelindiğinde duyular dünyasının gerçekliğini olduğu gibi yansıtma amacıyla Realizm akımıyla öne çıkmıştır. 20. yüzyılda, Marksist Estetik kuramının etkisinde ‘Toplumcu Gerçekçilik’ de karşılık bulmuştur.

Temsil resim alanında, ‘gerçeklik’ ve ‘yansıtma’ arasında kurulan bağ olarak görülmektedir. Gerçeklik, üzerine yapılan değerlendirmeler temsil içinde yapılabilmektedir. Bilimde temsil, bilimin amacına yönelik şu süreçten geçmektedir: Bilimin iki amacı vardır; teori ve deney. “Teoriler dünyanın nasıl olduğunu anlatmaya çalışır. Deney ve bunu izleyen teknoloji dünyayı değiştirir. Temsil ederiz ve müdahale ederiz. Müdahale etmek için temsil ederiz ve temsillerin ışığında müdahale ederiz (Hacking, 2016, s. 51)”. Sanat ve sanatçının söz söyleme, değiştirme ve müdahale etmesiyle benzer kullanım görülmektedir. Temsil’in sanatta nasıl görüldüğü ‘Gerçeklik’ algısını oluşturan değişimler üzerinden yapılabilmektedir.

Rönesans resminde temsil, dini öğretilerin, feodal yapıların ve sanatı destekleyen burjuvazinin istekleri doğrultusunda; doğanın taklidine ve idealizme dayanmaktadır. Özellikle kilise dini yaymak ve insanlar üzerinde etki kurmak için resmi dini temsiller üzerinden kurgulatmıştır. Hümanizmin, insan üzerinden biçimlenen temsili Rönesans resimlerinde öne çıkmaktadır. Ortaçağ’da portre tanrısal olanla ilişkilendirilip karakter özellikleri göstermeden işlenirken, Rönesans’ta daha insani ele alınmaktadır. Bu dönemle birlikte karakter özellikleri temsile yansımaktadır. Hümanizmin insan temelin de gerçekliği ararken idealize edilmiş kurgularla bunu yapmaktadır. Dünyayı ve yaşamı sorgulayıp, onu değiştirme isteği ancak Modern Sanat’la olmuştur. Sanayileşme, ekonomideki değişimler, bilimde sağlanan ilerlemeler, kentleşmenin artan hızı, sosyolojik ve felsefi akımlar ve iki dünya savaşının getirdiği yıkım ve sarsıntının oluşturduğu koşullar sanatçıyı yeni temsili oluştururken bir açıdan mecbur bırakmıştır. Modern Sanat’la birlikte temsilde çeşitlilik oluşmuştur. Özellikle zaman ve mekân ilişkisinin temsili dönemin önemli bir problemi olmaktadır. Bu doğrultuda sanatsal ifadeler geliştirilmiştir. İç gerçekliğin temsil arayışları ile biçim sorgulanmış ve soyutla ilgili olan aranmıştır. Postmodernizm’e gelindiğinde temsil çeşitleri çoğalmaya devam

etmektedir. Kavramsal temsil, disiplinlerarası temsil, nesnenin sanat yapıtına dönüşmesi, kültür endüstrisi, beden, kitch gibi temsilin niteliğindeki değişimlerle karşılaşmaktayız.

Temsilde çeşitlilik ve farklılığın aynı yüzeyde ya da farklı resimler üzerinden anlatımının en iyi örneklerini Rene Magritte (1898-1967) vermektedir. Kariyeri boyunca yaptığı birçok eserin yanında diğer sanatçıların ünlü eserlerini de kendi anlatısına dâhil ederek kullanmıştır. Yaptığı çalışmalardan birinde, Edouard Manet tarafından daha önce yapılan “Balkon” adlı çalışmayı yeniden figürlerle tabutları yer değiştirerek aynı adla üretmiştir. Magritte izleyenleri bilindik kuralların dışından resme bakmalarını ve aslında mevcut olmayan özelliklere odaklanmalarını istemektedir. Magritte'nin 1933 tarihli “The Human Condition” (Görsel 1.4.) adlı resmiyle ilgili Magritte şöyle demektedir:



Görsel 1.4. René Magritte, “The Human Conditon”, 100 cm × 81 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1933, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC (<http-1>)

“Bir odanın içinden görülen bir pencerenin önüne, manzarada kapladığı bölümü tam olarak temsil eden bir tablo yerleştirdim. Böylece, resimdeki ağaç arkasındaki ağacı odanın dışına sakladım. Seyirci için, hem resmin içindeki hem de gerçek manzarada dışarıdaki ağaç odanın içindeydi (en.wikipedia.org, 2020).”

Magritte bizim dışımızdaki dünyayı, bizdeki temsili ile gördüğümüzü bağdaştırmaktadır. Geçmişten çekilen bilginin şimdiyi anlamlandırmakta kullanıldığını ima etmektedir. Bu durum ise zaman mekân kavramını ortadan kaldırıp bir şaşkınlık ve heyecan uyandıracak aynı zamanda resmin karşısında bocalamayı da beraberinde getirecektir. Sanatçı izleyicinin temsiliyi resmederken, izleyici resmin neyi temsil ettiğini düşünmektedir. Gerçeklik, bireyin onun ne olduğunu sandığıyla yakından ilgilidir.

Gerçekliğin temsil, taklit ve yansıma üzerinden sanat ile bağı kurulmuştur. Yazar bu bağı ilk dönem işlerinde öncelikli ele almış, zamanla yeni denemeler eşliğinde değişime uğratmıştır. Çok anlamlı, zamandan ve mekândan bağımsız, kendinin ve karşısındakinin temsili üzerine yoğunlaşmıştır. Yazarın çalışmalarında gerçeği ararken ‘Fotoğraf’ önemli bir kaynak oluşturmuştur. Fotoğrafın yeniden üretim, gerçek ve simülasyon üzerindeki rolü incelendikçe dikkat çekici olmaktadır. Fotoğrafın, yansıtma üzerinden başarısı ve gerçek olana dair sundukları ile ayrı bir başlık altında incelenmesi uygun görülmektedir.

1.1.2. Fotoğraf ve gerçeklik

Sanat eseri her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. İnsan tarafından yapılanın yine çeşitli nedenlerle yeniden üretilmesi isteğiyle benzerlik göstermektedir. Sanat eserleri inceleme ve deneyim amacıyla, ustalarca çalışmalarının yaygınlaşması için ve bu işten kazanç sağlayan üçüncü kişilerce maddi sebeplerle yeniden üretilmiştir. Teknik aracılığıyla yeniden üretim çok daha yeni bir olgudur. Gelişimi uzun aralıklarla olmuştur. Antik dönemlerde biri döküm, biri sikke basma olmak üzere iki adet yöntem vardır. Tahtabaskı ile grafik ilk kez teknik yolla üretilebilir olmuştur. Litografi sayesinde grafik sanatı, günlük yaşama kitap resimleriyle eşlik edebilme yeteneği kazanmıştır. En önemli sıçrama fotoğrafla birlikte olmuştur. Resmin yeniden üretim sürecinde sanatsal yükümlülüğünden kurtulan el yerini objektiften bakan göze bırakmıştır. Gözün algı hızı, elin çizme hızından çok daha kısa sürdüğü için yeniden üretme süreci hızlanmıştır (Benjamin, 2009, s. 52-53).

Fotoğraf sağladığı avantajlar ile insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilmektedir. Belli bir gelişim süreci sonucunda fotoğraf bu özelliğe kavuşmuştur.

Camera obscura'nın¹ sanatçı tarafından ilk çalışmalarda doğayı yakalama aracı olarak kullanılmasından sonra fotoğrafın bir makine olarak ortaya çıkışı Fransız Nicéphore Niépce (1765-1833) tarafından yapılan çalışmalar ışığında çalışma arkadaşı Louis Daguerre (1787-1851) tarafından 1837'de olmuştur. Fotoğraf makinesi sanatçının *mimesis* ile ilgili uygulama pratiğini rahat ve hızlı bir şekilde üstlendiği için sanatçıyı artık biraz daha zaman konusunda özgürleştirmiştir. Fotoğrafın görüneni birebir yansıttığı görüşünü biraz açmak gerekmektedir. John Constable (1776-1837) fotoğrafın şimdi üstlendiği gerçekçi yansıtma özelliğine en yakın etkileri yaptığı manzara resimleri ile yakalamıştır (Gombrich, Sanat ve Yanılsama Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi, 2015). Sanatçı gözün gördüğünü renk paletinde kurgulayıp olabilecek en benzer şekilde tuvale aktarmıştır. Yani görüntü ne kadar manzaraya benzese de sanatçının yorum ve algısını içermektedir. Sanatçının müdahalesi olarak görünen bu durum fotoğraf söz konusu olunca göz ardı edilmektedir. Fotoğraf teknik süreçlerin etkisi ile ressamın müdahalesiyle benzerlik göstermektedir. Pozlamanın arttırılıp azaltılması ile elde edilen ışık seviyeleri fotoğrafın gerçekte olduğundan daha aydınlık ya da karanlık olmasını sağlayabilmektedir. Bu durumda fotoğraf tam anlamıyla gerçeği yansıtmakta mıdır?

Terry Barrett'e göre 'Özcülük' ve 'Gelenekçilik' ile fotoğrafın diğer temsiliyet biçimlerinden daha mı gerçek olduğu sorusuna cevap aranmaktadır. Özcüler, fotoğrafların eşsiz olduğunu ve bilgi düzeyinde ayrıcalıklı olması gerektiğini; Gelenekçiler ise fotoğrafların, tüm diğer temsiliyet biçimleri gibi insan yapısı olduğunu ve onlardan "daha gerçek" olmadığını ileri sürmektedir (Barrett, 2015, s. 58).

Fotoğraf sanatçıları yüzyıllar boyunca gerçeği yeniden üretmeye ve bunu yaparken daha ileriye gitme düşüncesiyle aynı zamanda görüntünün *pitoresk*² olmasına çalışmaktadır. Alfred Stieglitz (1864–1946), Edward Steichen (1879-1973) ve Paul

¹ İngilizcede iğne deliği (*pinhole*), fotoğrafçılıkta ise *camera obscura* olarak adlandırılan karanlık kutu (karanlık oda olarak da bilinir), fotoğraf makinesinin bilinen ilk ve en basit hali olarak kabul edilir. Karanlık kutuda bir objenin görüntüsünün oluşturulma mekanizması şu şekilde işler: Işık sızdırmayacak şekilde kapatılmış bir kutunun bir yüzüne küçük bir delik açılır. Kutunun dışındaki objeden yansıyan ışık delikten geçer ve kutunun içindeki deliğin karşısındaki yüzeyin üzerinde objenin baş aşağı dönmüş (ters) görüntüsü oluşur. Bu yöntemde deliğin çapı küçüldükçe oluşan görüntünün keskinliği (yani netliği) artar, ancak delikten giren ışığın şiddeti düşük olduğundan görüntü çok belirgin değildir. Hem net hem de belirgin bir görüntü elde edebilmek için deliğin olduğu yere mercek (bugün objektif ya da lens olarak isimlendirilir) konulmalıdır. Deliğin karşısına belirli bir açıyla yerleştirilen ayna sayesinde ışığın üzerinden yansıdığı objenin düz görüntüsü oluşturulabilir (Kaplan, 2020).

² Pitoresk; sf. Resimsi: "Şam, yabancılar için pek pitoresk olabilir." -R. H. Karay (<https-4>) . Duruşu ve görünüşüyle bir tabloya konu olma kapasitesinde olan)

Strand (1890-1976) gibi fotoğrafçılar gerçeklik üzerinden yaptıkları çalışmalar ile tanınmaktadırlar. 1907 yılında Stieglitz, arkadaşı Clarence H. White ile fotoğrafın belirli şeyleri yapmasının imkânsız olduğu düşüncesinin üstesinden gelmek için bir dizi deney yapmıştır. Giyimli ve çıplak iki modelden birkaç düzine fotoğraf çekip, platin baskılara tonlama, cilalama ve çizim de dâhil olmak üzere olağandışı teknikler kullanarak fotoğraflara müdahale etmişlerdir. Steichen, resme olan ilgisi fotoğraflar üzerine müdahalelerde bulunmasında etkili olmuştur. Fotoğrafın negatifi ya da basılı halinin üzerinde çeşitli kimyasallar kullanarak, görüntüler ekleyip çıkarmıştır (Görsel 1.5.). Fotoğrafın güzel sanat olarak kabul edilmesi için çaba göstermiştir. Strand fotoğraflara müdahale etmemiş, doğal ve fotoğrafçılığa özgü yöntemleri kullanarak diğerlerinden ayrılmıştır. Doğa, manzara ve mimari ile birlikte insanda fotoğraflarının konusu olmuştur. Fotoğraflarında soyut vurguları dolaysız ve net anlatmaktadır.



Görsel 1.5. Soldan sağa: Alfred Stieglitz, Edward Steichen “Çıplaklar Serisi” (<https-5>), Edward J. Steichen, “The Flatiron”, 87.9 × 75.2 cm, Platin baskı üzerine zamk bikromat, 1904, basılı 1909, Alfred Stieglitz Koleksiyonu, New York (<https-6>), Paul Strand, “Abstraction”, 1983, Museum number: E.1962-1990, USA (<https-7>)

Gerçeğin fotoğraf ile aranışının Türkiye tarafında, basın organlarının destekleriyle belgesel nitelikli çalışmalar ortaya çıkarmış Ara Güler ve meslektaşlarından bahsetmek gerekmektedir. Bu anlamda değerli birçok sanatçı literatürde kendine yer bulmaktadır. 1950’lerle birlikte başlayan, Batı’da olduğu kadar Türkiye’de de büyük dergilerin yürüttüğü gerçekçi foto-röportajlar, Anadolu’nun daha önce görülmemiş doğal güzelliklerini ve insanının yaşamını, tüm gerçekliğiyle dolaysız biçimde aktarmaya çalışmıştır. Bu dönemin en önemli dergilerinden biri olan Hayat Mecmuası, Anadolu gerçeğini aktaran fotoğraflara yer vermiş ve Ara Güler (Görsel 1.8.), Ozan Sağdıç, Şemsi

Güner, Yıldız Moran, Semiha Es, İnal Tengizman gibi usta fotoğrafçıları yetiştirmiştir (Özel, 2005, s. 276).



Görsel 1.6. Soldan sağa; *Ara Güler*, “Fotoğraf”, 1950, İstanbul (<https://8>); *Yıldız Moran*, “Anne ve Çocuk”, 1952, Nazarre, Portekiz (<https://9>)

John Berger fotoğrafların görünümünden alıntı yaptığını ve bu görünümünün bir dili meydana getirdiğini söylemektedir. Bu dil belirli bir sistematik içerisinde oluşmaktadır. Birincisi; görünümün bir tutarlılık sergiler. Bir kaya parçasının bir dağa benzemesi ya da bir ayak fotoğrafının görsel olarak diğerlerini çağrıştırması gibi. İkincisi; görünümünün, görsel taklidi oluşturmasıdır. Her türlü doğal kamufaj, görünümünün bir başka görünümle birleşmesini ve onları akla getirmeyi sağlamaktadır. Bir kelebeğin kanatlarındaki desenin yırtıcı bir kuşun gözlerine benzemesi buna örnektir. Görünüşü tanımak için, başka görünüşlerin hafızada bulunması gerekmektedir. İlk özellik, doğadaki yeniden üreme durumuyla ilgilidir, görüntünün tekrar ettiği bilincinin varlığıyla alakalıdır. İkincisi ise, hafızanın geçmişi muhafaza etmesiyle ilgilidir. Kişi çevresine bakar ve etrafında olanları anlık koşullarla bağlı olarak okumaktadır. Okumayı mümkün kılan tercihler zaten meydana gelmiş olayların sonucudur. Her bakma ediminde görünümünün neyi dışavurmak üzere olduklarına dair beklenti oluşmaktadır. Berger’ e göre, fotoğrafçı burada izleyicinin rastlantısal tercihlerinden farklı olarak fotoğrafın anlama ulaşmada basitleştirici etkisinden bahsetmektedir. Görünümünden alıntı yapan fotoğraf taşıdığı anlamları izleyiciye daha kısıtlandırılmış olarak sunmaktadır. Fotoğraf ve zamanla ilgili ise Berger, görüntüdeki anlatının geçmişe ya da geleceğe götüren yanından bahsetmektedir. Fotoğraf, zamanı enine kesmekte ve o belirli anda gelişmekte olan olayların kesitini vermektedir. İzleyici de bu görüntüyü deneyimleri aracılığıyla geçmişle gelecek arasında hareket ettirmektedir. İzleyicinin görüntü ile olan bu ilişkisi birçok

sanatçı tarafından çeşitli yöntemlerle sanat eseri aracılığıyla gerçekleştirilmektedir (Berger & Mohr, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 2007).

David Hockney (1937), fotoğraf ve gerçek ilişkisine insanın fizyolojik ve psikolojik olarak görme özellikleri ile fotoğraf makinesinin çalışma prensiplerini karşılaştırarak yeni bir açıklama ve yorum getirmektedir. Dünyanın fotoğraftakine benzemesi fikrine tümüyle katılmamaktadır. Bunu dünyaya bir mercekten bakar gibi bakmak zorunda olmamamızla ve doğamız gereği, iki gözümüz ve beynimiz ile makine gibi göremeyeceğimizi söyleyerek yapmaktadır (Görsel 1.9.) Japon baskı sanatçısı ve ressam Kitagawa Utamaro (yak.1753-1806) arka planı boşluktan oluşan resimlerinde (Ukiyo-e)³ uzun boylu kadınları tasvir etmiştir fakat 19. yüzyılda çekilen ilk fotoğraflarla birlikte Japon kadınları 150 cm civarında görünmektedir. Buradan hareketle zihinlerindeki kadınların bu fotoğraftakilerle aynı olmadığını, makinenin gördüğü ile zihnin gördüğü gerçeğin farklı olduğunu söyleyebilmekteyiz. Nihayetinde insanlar dünyayı resimler şeklinde görmektedir. Resimler 30 bin yıldır bizim görmemize yardımcı olmaktadır. Hockney Picasso'nun "Altamira'da yani İspanya'nın kuzeyindeki mağarada renkli resimler yapıldıktan sonra sanat yozlaşmaya başladı" dediğini söylemekte ve Altamira'dan ve Lascaux'dan beri resmin değişmediğini iddia etmektedir. Sanatta ilerleme yoktur demektir. En iyi resimlerin bir kısmının o ilk resimler olduğunu, bir sanatçının ilerleyebileceğini, ama sanatın kendisinin ilerleyemeyeceğini söylemektedir. 16. yüzyılda "Sanatçıların Hayatları" kitabını yazan Vasari'ye göre sanat Giotto'yla başlamakta, Raffaello ve Michelangelo'yla bitmektedir. Giotto'nun Padovadaki Scrovegni Şapeli'nin tamamına yaptığı resimler öncüllerine göre ayrıntıları ve figürlerin yüzlerindeki ifadeler ile o dönemdeki insanlara çok canlı bir gerçeklik gibi görünmüş olmalıdır (Hockney & Gayford, 2017, s. 11,24-25).

³ Ukiyo-e (浮世絵)(Fani Dünya Resimleri), Edo Dönemi'nde ortaya çıkan bir Japon resim sanatı türüdür. Tiyatro, klasik edebiyat, şiir, yerel efsaneler, natürmort, imparatorluk ailesi ve din gibi birçok teması vardır. Ukiyo-e, Yamato-e(Klasik Japon resmi) akımını takip ederek kültürel arka plan ile günlük yaşamdan kesitleri, doğa manzaraları eşliğinde resmeder. Günümüzde Ukiyo-e'nin sadece çok renkli ahşap baskı tekniği kullanılarak yapıldığı sanılır ancak başlangıçta fırça ile kâğıt rulolarına da Ukiyo-e tarzı resimler yapılmaktaydı. Ukiyo-e eski Japon kitaplarının içinde ve kapaklarında kullanılmaktaydı. Nishiki-e, Doro-e, Garasu-e, Dako-e gibi resim sanatları da Ukiyo-e'nin türlerinden sayılır (<https://10>).

1.1.3. Gerçekliğin öncelikle akla gelmeyen halleri: çirkin, müstehcenlik, kitch, pornografi, simülasyon

Çağımızın sanat pratikleri değişen teknoloji, değişen hayat şartları ve değişen insan algısı ile beraber değişim ve gelişim içerisindedir. Yüksek ve aşağı olan arasındaki fark belirsizleşmeye başlamış, hatta tamamen ortadan kalkmıştır.

1980 sonrası Batı'nın sanatsal serüveninde iki karşıt eğilim saptanabilir. Bunlardan biri, görünümün yüceltilmesine; diğeri, gerçeklik deneyimine yöneliktir. İlk eğilim dikkatini, kopma, uzaklık, askıda kalmışlık kavramları üzerinde yoğunlaştırmış ve estetik tutumu bir arınma ve gerçeklikten uzaklaşma süreci olarak görmüştür. Bunun aksine, ikinci eğilim, katılım, dâhil olma, riski göze alma fikrinin altını çizmiş ve sanatı bir altüst olma, bir çarpılma, bir *şok* gibi düşünmüştür (Perniola, 2015, s. 15).

Perniola'nın burada kastettiği gerçeklik, var olanın sahici bir temsilinden ziyade simgesel anlatımdan uzak gerçekliğin en şiddetli ve işlenmemiş halinin önem kazanmasıdır. Bunlar ölüm, cinsellik, bedene nüfus etmeler, parçalamalar, eklentiler gibi yaşamın gerçekliğinde var olan durumlardır. Gerçeklik aşırılıklar ile bağ kurduğunda iki uç nokta arasında gidip gelmeyi zorunlu kılmaktadır. Sefillik, harap olmuşluk, işlevsizlik ile fazlalık, gösteriş, belki lüks gerçekliği tanımlamaktadır. Kuramların, eleştirmenlerin ve kurumların müdahaleleriyle oluşan sanat ve nesnesi artık herhangi bir kuramdan muaf olmanın baskısıyla karşı karşıya durmaktadır. Düşünceden bağımsız, özden uzak, kavramsal dolayımından uzak olmak gibi durumlar gerçekliğin ne olduğuyla ilgili önemli sorunlar olarak ortaya çıkmaktadır (Perniola, 2015).

Sanatta 'doğru' ve 'gerçeğin' 'güzel' ile bağdaştırıldığı dönemlerde 'çirkin' olanın göz ardı edildiği düşünülebilmektedir. Dönemlerinin önemli sanatçıları çirkin olanın farklılığını görmüş, gerçekliğini göz ardı etmemişlerdir. Matthias Grünewald (1473-1528) din temalı çalışmalarında, acı çekildiğini hissettiren ifadeler kullanarak, kutsal olan figürleri ideal olandan ayırmakta daha insani yapmaktadır. Pieter Brueghel (1525-1569) toplumsal gerçekçi çalışmalarında sakatlara, dilencilere ve ürkütücü karakterlere yer vermiş, görmezden gelinmelerinin eleştirisini yapmıştır. Hieronymus Bosch (1450-1516) dini konuları ele alışında bile karakterleri zalim, kaba ve canavar görünüşlü betimleyerek resmetmiştir. Francisco Goya (1746-1828) 1808'de patlak veren İspanyol Bağımsızlık Savaşı ile dönemin insanının yaşadıklarına sessiz kalamamış ve çalışmalarında bu konuya değinmiştir. Sanatçı ruhu, akla gelmeyen gerçekleri görüldüğü gibi her dönemde yakalamayı başarmıştır. Günümüzde bu gerçekler resmin konusu olarak daha kabul edilebilir olmakla beraber sanatçılar tarafından sıkça resmedilmektedir.

Jenny Saville (1970), çalışmalarında kullandığı hacimli, stilize edilmiş çıplak kadın bedenleri, trans bireyler ve portreler ile tanınmaktadır. Saville konu seçimini ‘insan olmak’la bağdaştırmakta ve çalışmalarını ‘et boyama’ olarak tarif etmektedir. Bazı çalışmalarında petrolü kullanmasını, insan gibi doğal olduğu gerekçesine bağlamaktadır. İlerleyen yıllarda, sanatçı kompozisyonu, birden fazla figürü katmanlaştırarak kurgulamaktadır (Görsel 1.8.).



Görsel 1.8. Jenny Saville, “Isis ve Horus İçin Çalışma”, 2011, Photograph: (c) 2012, image courtesy Gagosian Gallery (<https-11>).

Modernistler tarafından aşağı olarak görülen şeyleri dışlamak için kullanılan Kitsch⁵, anlam olarak negatif çağrışım yapmaktadır. Gordon Bearn kitsch’e yönelik üç tarihsel itirazı şöyle özetler: “Kitsch’in çok kolay, çok formüle edilmiş ve yalan olduğu söylenir” demektedir. Alman düşünür Hermann Broch ise tatlı ve kekre⁶ olarak onu

⁵ Geleneksel olarak Kitsch kelimesi süslü püslü, bayağı nesnelere veya basit ve anlamsız motifleri olan, seri halinde üretilmiş ucuz resimleri tarif etmek için kullanılır (Nerdrum, 2010, s. 14)

⁶ Tadı acımtırak, ekşimsi ve buruk olan (<https-1>)

sınıflandırır. Bearn yaptığı sınıflandırmalar ile kavramın önemsizleştirilmesinin nedenlerini göstermek istememekte, bunu yaparak kavramın önemli olan yönlerini ortaya çıkartabilmeyi amaçlamaktadır. Broch ise kavramın basitliğini ortaya koymak adına alaycı bir tavır ile sınıflandırma yapmakta, sanatta kötü olana ait ne varsa onun peşinden gitmekle sanatçıları eleştirmektedir (Barrett, 2015, s. 53). Kitsch sanatçı Odd Nerdrum (1944) (Görsel 1.9.) kitsch'in gerçekle olan ilişkisini şöyle açıklamaktadır;

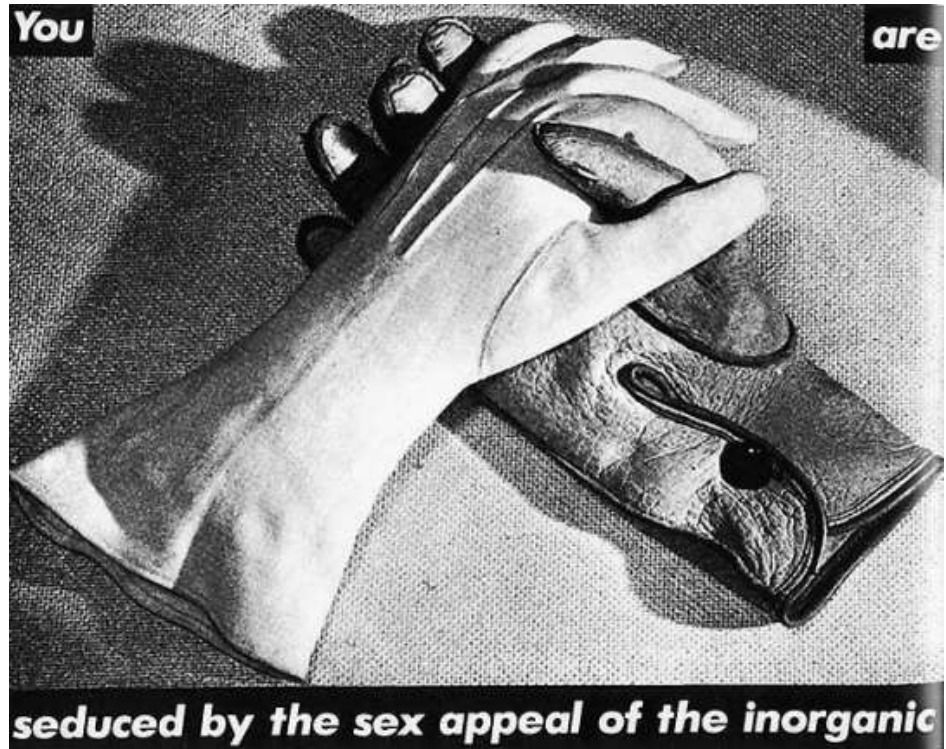
...Sanırım gerçek bir Kitsch'im ben. Hiçbir ideolojim yok ve hiçbir zamanda olmadı. Dinsizim, ancak bir Madonna resminin kötü bir biçimde resmedilebileceğini ve bu yüzden dini küçük düşürebileceğini biliyorum. Ancak güzel bir biçimde resmedilirse dini aşar. Kitsch'le ilgili müthiş olan şey budur. En üst düzeyinde gerçeği aşar. En düşük düzeyinde ise gerçek onunla alay eder (Nerdrum, 2010, s. 19)



Görsel 1.9. Odd Nerdrum, "Görüyorsun Biz Körüz", 73 x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, (https-12)

Kitsch ile ilgili tartışmaların çokluğu sanatçı özelinde ifadenin konumlandırılması ve değeri açısından da çeşitlilik sağlamaktadır. Bu bazı sanatçıların aynı anda birden fazla akım ve grup içerisinde yer almasıyla da benzerlik göstermektedir. Çünkü kavramlar bir birleriyle bağlantı kurmakta ve bir diğeri hakkında düşünmeye ve üretmeye yönlendirmektedir. Kitsch, çirkin, müstehcen ve pornografik olana sahip çıkma ile karşı gelme arasındaki gerilim, üretimi güdelemekte, sanatçıların işleri ve birbirleriyle bağ kurmaktadır. Bu sayede çirkin olan için kitsch, pornografik olana çirkin denilebilmektedir. Sanatçılar tarafından sanatta gerçeğin arayışın izleri, oluşturulan gerçeklik biçimleri ile sanat dünyasında kendilerine yer bulmaktadırlar.

Medya etkileri ve stratejilerini çalışmalarında kullanan Barbara Kruger(1945), kitle iletişim araçlarının toplumun, toplumsal cinsiyet rolleri, sosyal ilişkiler ve siyasi konular hakkındaki düşüncelerini etkilediği basmakalıp yollara meydan okuyarak kendi cinsel, sosyal ve politik mesajlarını oluşturmaktadır (https-5). Kruger'ın "inorganik cinsel cazibesi" (Görsel 1.10.) dediği şeyin ne olduğuyla ilgili fikir yürütmekte Jeff Koons'un söylemleri yol gösterici olmaktadır. Koons, 1980 yılında New York'taki New Museum of Contemporary Art'ın penceresinde pleksiglass vitrinler içerisinde sergilediği satışa hazır elektrikli süpürgeleri ile Kruger ile aynı şeyi vurgulamak niyetindedir: "Koons, elektrikli süpürgelerin fallisizm ile emme işlemi bütünlüştürmek konusundaki hermafotidik becerisini methediyordu (Hopkins, 2018, s. 254)" . Koons'un pornografiyle ve müstehcenlik üzerine yaptığı çalışmaların en çok ses getirenlerinden biri 1989 yılında, New York'taki Whitney Museum'da açılan serginin afişi olmasına rağmen yetişkin filmi izlenimi yaratan bir kurguda çekilmiş panodur (Görsel 1.11.) Koons bu afişte eşi, Macaristan doğumlu Ilona Staller ile poz vermiştir.



Görsel 1.10. Barbara Kruger, "İsimsiz(You are seduced by the sex appeal of the inorganic)", 124.5 x 152.4 cm, siyah beyaz fotoğraf, 1981 (https-13)



Görsel 1.11. Jeff Koons, “Cennetten Çıkma”, 317.5 x 690.9 cm, Litografi baskı, 1989, © Jeff Koons Edition of 3 plus AP ([https-14](https://www.jeffkoons.com/))

Jean Baudrillard’a (1929-2007) göre: “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir (Baudrillard, 2014, s. 13)”. İnsanı her türlü amaç ve ilkedan vazgeçirebilme özelliğine sahip olan hipergerçek ve simülasyon ondan yararlanan iktidarın karşısına sorun olarak da çıkabilmektedir. Baudrillard, tüm simülasyon düzenlerinin iç içe geçtiği kusursuz model olarak Disneyland’i göstermektedir. İllüzyon ve fantezi oyunları üzerine kurulan park, Amerika’nın toplumsal yapısının mikro kozmosunu oluşturması ve keyif verici etkinlikleriyle insanları kendine çekmektedir. Etkinliklerin heyecandan kaynaklı tercih edilmesindeki ana sebebin, dış dünyada tehlikeli olabilecek durumların güvenli simülasyonlarda deneyimlemek olduğu düşünülmektedir. Disneyland “gerçek” Amerika’nın simülasyondan ibaret olduğunu diğer bir simülasyonla gizlemenin aracı görevindedir. Parkın kapılarından çıkıldığında aslında hipergerçek ve simülasyondan oluşan bir evrene giriş yapılmaktadır. Gerçek Amerika, gündelik yaşamın ve sistemin hapishaneler üretmediği anlayışını gizleyen yapısının aslında hapishaneler üretmesinden oluşmaktadır. Disneyland simülasyonu, parkın dışında yetişkinlere ait bir dünya varmış ve parka girince çocuksu olan dünyaya girerek ondan uzaklaşmanın hazzı üzerine kurgulanmıştır. Simülasyon günümüzde sanatta ve diğerlerinde çeşitli kullanımlarla karşımıza çıkmaktadır. Dizi sektöründe “Black Mirror” adlı yapım, simülasyonu farklı bakış açılarıyla konu edinen bölümlerden oluşmaktadır. Charlie Brooker’ın yazdığı, Peaky Blinders ve Colm McCarthy’nin yönetmenliğini yaptığı “Black Museum” bölümü acı, haz ve teknoloji üzerine söylemleri ile dikkat çekicidir. Acıya neden kaynağın gelişen teknoloji ile başka birisi vasıtasıyla tespit edilmesi ve tıpta kullanışı

konu edinmektedir. Teknolojinin aracılığıyla acıya bağımlılık geliştiren birey, güvenlik sınırlarını haz almak uğrana aşmakta, en son nokta olan ölüm anını deneyimlemek için başkalarının hayatına son vermektedir. Bireyi bu noktaya kadar getiren kendi vücudunun bu deneyimden zarar görmemesi durumudur. Kendi güvenli sınırları içinde kurguladığı hipergerçeklikte yaşadıkları onu mutlu ettiği sürece artık diğer dünya, gerçekliğini yitirmektedir. Gerçeğin üretimi ve yeniden üretim olarak adlandırılan durum sanatçıların çalışmalarında hipergerçekçilikle eşleşmektedir. Gerçeğin kitsch, pornografik, çirkin ya da müstehcen olabileceği durumlarda, sanatçılar için gerçeğin yeniden üretimi simülasyon ile oluşturulabilmektedir.

1.2. “Ben” Diyebilme Özgürlüğü

Sanayi devriminin getirileri sonucunda zengin kapitalist sınıf, burjuvazi ile çalışan sınıf ya da proletarya⁷ arasındaki mücadelenin insanoğlunun potansiyeline ulaşmadaki en büyük engel olduğu ve bu durumun çalışmayı tatmin edici bir etkinlik olmaktan çıkarıp acı dolu hale çevirmesi Karl Marx’ın genel olarak düşüncelerini şekillendirmektedir. Sistemin işçi sınıfı üzerindeki üretimi arttırmaya yönelik yaptığı hareketler bireyin Marx’ın deyişiyle *yabancılaşma* durumuyla son bulmaktadır. Örneğin; küçük çalışma birimleri oluşturup işçinin bir konuda uzmanlaşmasını sağlayarak daha fazla ürün elde etmek hedeflenmekte fakat üretim sürecinin tamamına vakıf olamayan kişi, sürekli aynı şeyi yaparak sıkılmaya başlamakta, yaratıcılıktan uzaklaşmakta, yıpranmakta ve burjuvanın zenginleşmesinden başka bir şeye hizmet etmeyen bir makinenin dişlisi olmaktadır. Marx, proletaryanın bir şekilde buna karşı çıkacağını, sömürge sisteminin son bulacağını ve herkesin topluma faydalı olacağı bir sistemin gerçekleşeceğini savunmaktadır. Marx genel olarak Hegel’in düşüncelerinden hareket etmektedir. Hegel her şeyin altında yatan bir yapı olduğunu ve aşamalı olarak kendinin farkına varan bir dünyanın oluştuğunu düşünmektedir. Marx, Hegel’den ilerlemenin kaçınılmaz olduğu fikrini almış fakat bunu ekonomiyle birleştirmiştir. Ayrıca tarihin bir örüntüye sahip olduğu ve olayların ardışık ilerlemeden ibaret olmadığı fikirlerinden hareket etmektedir (Waburton, 2016).

⁷ Proletarya, genellikle Marksist literatürde kullanılan bir kavramdır. Üretim araçlarına sahip olmadığı için, emek gücünü belirli bir ücret karşılığında, sermaye sahiplerine satan insana proleter, bu insanların oluşturduğu sınıfa ise proletarya denir ([https-15](https://15)).

Marksist kuram, kapitalist sistemin yabancılaştırıcı etkisinin eleştirisini yaparken üretim üzerine kurulan sistemde sanat, sanatçı ve sanat eserinin bulunduğu toplumdan bağımsız olamayacağını söylemektedir. Sınıflandırılmış, bu yüzden birbirine yabancılaşmış toplumlarda Marx sanatın dönüştürücü gücüne inanmaktadır. Çünkü sanat ve eseri toplumun aynası görevini görmekte iken, bireysel görüş açısının ortaya konmasında bir araç olmakta, böylece farklılıkların anlaşılıp azalmasında etkili olabilmektedir. Marx'ın görüşleri çeşitli alanlarda kabul görmüş ve dayanak alınan görüş üzerine yeni yorumlamalar getirilmiştir.

Tolstoy'a göre sanat; kişinin kendi duygularını görsel ya da işitsel olarak karşısındakine aktarması ve algılayıcının duyguların aynısını yaşaması temeline dayanan bir etkinliktir. Sanat esas olarak insanların duygularını başkalarına bulaştırma yetenekleri diyebileceğimiz yeteneğe dayanmaktadır. Bir duyguyu karşısındakilere geçirmek isteyen birinin bu duyguyu kendinde yeniden üretmesi ve belirli dış işaretlerle onu ifade etmesiyle sanat süreci başlar (Tolstoy, 2015). Tolstoy'un bulaştırıcı sanat görüşünden yola çıkarak, sanatın, etkileyici ve öğretici özelliklerinin sorgulanmasının gerektiği düşünülmektedir. Bu anlamda bilişsel yaklaşımlar sanat eserlerine yeni görevler yüklemektedir. Berys Gault, "estetik bilişsellik" savunusu ile: sanatın öğretme kapasitesinin estetik değeri ile ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır (Barrett, 2015). Sanat eserinin, insanlar arasında bağ kurmadaki rolünün öğretici ve bilgilendirici olmasından hareketle ve duyguların transferinde aracı olması özelliği göz önüne alındığında Sigmund Freud'un (1856-1939) Psikanaliz kuramı, bilinçaltı ve baskılanmış olanla ilgili çalışmaları incelenebilir.

Tüm bu anlatılar ışığında sanatçı, dönemin beklentilerine karşı bireysel farkındalığına varmaya başlamıştır. Bu farkındalık eserlerine de yansımıştır. Sanatçının yaşadığı toplumun içerisinde kendine düşen rol ve aynı zamanda birey olmanın getirmiş olduğu öznel düşünceler Modern Resmin dayanağını oluşturmuştur.

1.2.1. Merkezde olan sanatçı

Toplumsal Gerçekçilik sanatçının eserlerinde yaşadığı topluma karşı sorumluluğun nüanslarını taşımaktadır. Yeni sistem düzeni, sosyokültürel değişim, kentleşme sancıları sanatçının çarpıcı bir tavır oluşturmasında etkin bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda tarihsel ve sanatsal yönüyle Courbet öncül bir sanatçıdır. Courbet'nin

“Sanatçının Atölyesi” adlı çalışması döneminin anlatısı ve sanatçının bakış açısını tanımlayan alegorik bir eserdir.

Eserin merkezinde ressam doğduğu Franche-Comté’ye ait peyzajı boyamaktadır. Yanında çıplak bir genç kadın, bir çoban çocuk ve bir kedi, sağda ise tümü tanıdığı kişilerden oluşan bir grup yazar Charles Baudelaire, sosyal teorisyen Pierre Joseph Proudhon ve gerçekçi sanatta söz sahibi Alfred Bruyas resmedilmiştir. Sol tarafta; resmin diğer konuları ticaret ve akademik sanatı simgeleyen çizgilerle doldurulmuştur. Çıplak figür, çağdaş eleştirilerce gerçeğin teması olarak, motiflerini fotoğraftan alan bir resim stilinin sıkça alıntılanan bir örneği olmaktadır (Görsel 1.12.). Fotoğraf Julien de Vallou Villeneuve tarafından çekilmiştir. Fotoğrafçılık bir süreci harekete geçirmiş ve resim sanatını değiştirmiştir. Ancak, Gerçekçilik sadece belirli bir dönemin fikrine ait değildir. Sanat tarihinde, Gerçekçilik çalışmaları 19. Yüzyıldan öncesine dayanmaktadır. Gerçekçi eğilimler Klasik Antik Çağ’dan beri sanat tarihi boyunca var olmuştur. Albrecht Dürer, Hans Holbein the Younger ve Lucas Cranach the Elder gerçekçi tasvirin öncülerindedir. Dürer’e ait “Büyük Turf Parçası” (1503) bugün hala önemli bir model olarak kabul edilmektedir (Stremmel, 2004, s. 6-7). Gerçekçilikle birlikte sanatçının çevresi ile ilgili gördüklerini anlatma çabası günümüze yaklaştıkça sanatçının kendi ile ilgili olanı söyleme ihtiyacına dönüşmektedir.



Görsel 1.12. Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi” 359 x 598 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1855
Musée d'Orsay, Paris (<https-3>)

Sanat eserinin üretim sürecinde sanatçıların duygu durumlarını bir katharsis⁸ ile sanat eseri ortaya koyma süreci olarak algılanan Dışavurumculuk, aynı zamanda içinde bulunduğu zamanın, düzenin, kültürün sözcüsü durumunda olabilen sanatçı için bir benimseyiş, yöntem olmaktadır. Sanatçı merkezli olan bu kuram, yaşanmışlıkları, “ben” olarak sanatçının iç dünyasını temel almaktadır. Gerçekliğin taklit olarak algılandığı ve sanatın tanımının yapılmasında, taklidin çeşitli yorumlamalarından yararlanan dönemlerden sonra, sanayi devrimine ve onun getirdiklerine karşı olan Romantizm dışavurumunun temellerini atmıştır.

Romantizm, aklın Aydınlanma Dönemi boyunca oturduğu tahta ve yaratıcılık üzerindeki etkisine başkaldırmıştır. Sanatçının asıl amacı genel beğeniye hizmet etmektense kendi içinde bir yolculuğa çıkmaktır. Sanatçı ne kadar özgürse hayal gücü ve de duyguları sanatsal üretimde o kadar devreye girmektedir. Sanat görüşü içinde sanatçı merkezi konuma gelmektedir.

Farklı toplumlarda ve ülkelerde ortaya çıkan akım İngiliz, Alman ve Fransız Romantizmi olarak birbirlerinden biçimsel farklılıklar göstermektedir. İngiliz ve Alman romantik eserleri daha çok uzak diyarlara özlem gibi manzara özelliği taşıyan konuları ele alırken, Fransız Romantizminde renkler, neşe, heyecan gibi duygular belirgin özellikler olarak gözlenmektedir. Théodore Géricault(1791-1824) (Görsel 1.13.) ve Eugène Delacroix(1798-1863) heyecan verici kurgulardan oluşan eserleri, Honoré Daumier(1808-1879)’in karikatür ile siyasi amaçlarla, espriyi harmanlayarak resimlerinde kullanması Fransız Romantizminin karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadır (Turani, 2003, s. 503-507).

Daumier’in, karikatür ile sanat eserinin amaç ve yaratılış sürecine yapmış olduğu katkılar, sanatçının ve resmedilen iç dünyasının konu edinilişine vurgu yapmakta ve ardıllarının düşüncelerini sanat eseri ve sanatçı ikileminde yeni ufuklara doğru yönlendirmektedir (Görsel 1.14.).

⁸ Aristoteles için Katharsis, özellikle üzerinde durulan bir olgudur ve sanatla olan ilişkisi açısından önemli görülmektedir. İnsan doğasındaki duygu boşalım ihtiyacının karşılanmasında sanatın gerekli ve yardımcı bir etkinlik olduğu görüşünü savunmaktadır (Kamuran & Dede, 2013, s. 60).



Görsel 1.13. GÉRICAULT, Théodore, "Medusa Salı", 491 x 716cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1818-19, Musée du Louvre, Paris (<https-16>)



Görsel 1.14. DAUMIER, Honoré, "Fransız Komediyeye Müdahale", 207 x 245 mm, Kömür, kalem ve fırça ve Hint mürekkebi, suluboya ve guaş, 1858, The Hermitage, St. Petersburg (<https-3>)

Karikatür çalışmalarının sanatçı için en büyük katkısı kuşkusuz, sanat eserine belirli kalıplar içinde yapılan eleştirilerin etrafından dolaşmasını sağlamasıdır. Doğanın çarpıtılması mizah içerikli olduğu takdirde eleştiren göz için rahatsız edici olmamaktadır.

Sanat eseri için ise bu kurallar -esnetilemez- olarak algılanmaktadır. Vincent Van Gogh(1853-1890), karikatür sanatçısının açtığı yolu kurcalayan çalışmalara imza atmıştır. Çalışmalarında Empresyonist ve Puantilist öğretileri benimseyip, uygulayan fakat doğayı taklit etme amacını aşarak şekli bozma, renklerle vurgu yapma gibi uygulama yöntemlerini, kendi sanatçı ruhu ve heyecanı ile harmanladığı yansımaları dönüştüren sanatçı, döneminin sanat görüşü içinde anlaşılma problemleri yaşamıştır. Sanatçı ruhu, coşkusu fırçanın kullanılış metotlarıyla fiziki bir özellik kazanmaktadır. Sanatçının doğudan gelen Japon baskılarından etkilenmesi ile sıradan olanın etkileyiciliğini arayışının, dışavurumcu tarzıyla birleşmesi sonucunda eserlerinde renklerin kullanılış biçimlerinin, teknikte ustalıklarla, dinamik bir forma dönüştüğü görülmektedir (Görsel 1.15. ve 1.16.).



Görsel 1.15. Vincent van Gogh, "Patates Yiyenler", 83 x 116 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Nisan 1885, Nuenen, Van Gogh Museum, Amsterdam (<https-3>)



Görsel 1.16. Vincent van Gogh, “Bandajlı Kulağıyla Oto portre”, 60 x 49 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ocak 1889, Arles, , Courtauld Gallery, London (<https-3>)

20.yy’ın başlarında etkisini hissettiren “Sezgi eşittir dışavurum” sözü, Benedetto Croce’nin(1866 - 1952) dışavurumcu sanat felsefesini açıklamaktadır. Sanatçının konusunu belirlemesindeki özgürlüğü ve duygularının ifadesinde bir araç olarak sanatı kullanması önemli görülmektedir. Read’e (2014) göre; “İfade” modern sanatta önemli bir kelimedir. Dış dünyaya önem verip duygular aracılığıyla anlatım Dışavurumculuğun özünü oluşturmaktadır. Bireyselliğe dayanan Dışavurumculuk belirli bir dönem içinde ele alınıyor olsa bile birçok sanatçı konuları ele alış şekilleriyle özgün ifadelerini farklı zaman dilimlerinde ortaya koymuşlardır.

İfadeci olan her şeyin sanat olarak algılanması doğru olmayacaktır. Croce sanatta ifadeyi “duyguların kendiliğinden açığa vurulmasından çok, bu duyguları içine alan görünüş veya nesnelerin bulunmasıdır (Read, 2014, s. 105)”, diyerek açıklamaktadır. Croce tarafından 1913’te yayımlanan *Breviario di Estetica* (Estetiğin Özü) adlı eserinin giriş bölümünde şu ifadelere yer verilir:

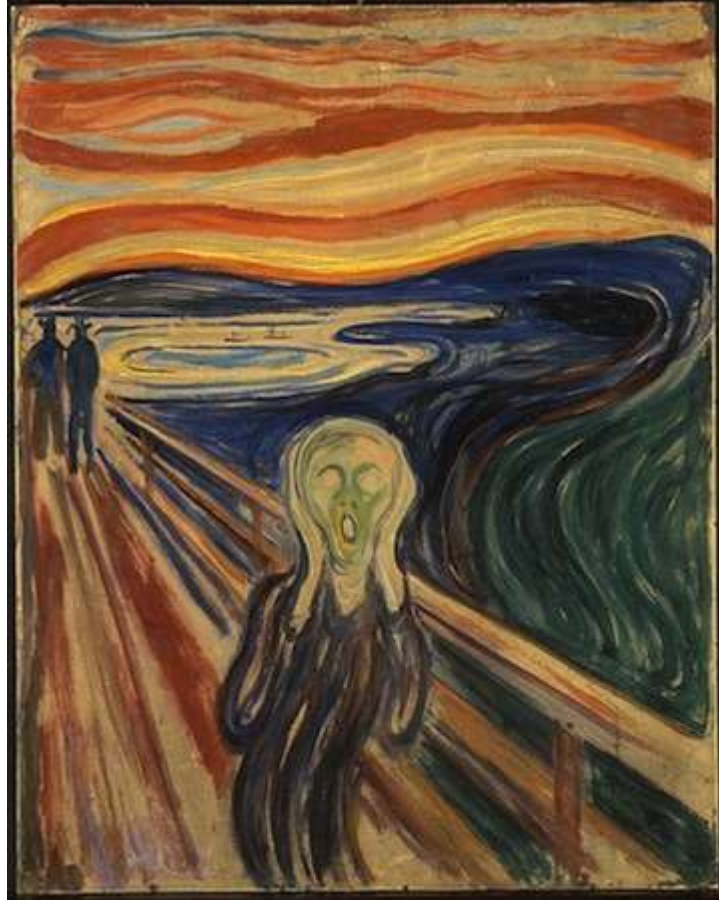
Sanat bir görüş ya da sezidir. Sanatçı bir imge ya da resim üretir. Sanattan tad alan biriye yüzünü sanatçının ona gösterdiği yöne çevirir ve kendisi için açılmış olan delikten bakarak, kendinde sanatçının imgesini oluşturur. 'Sezgi'; 'ufukluluk', 'yoğunlaşma', 'düşleme', 'buluş',

'betimleme', 'ifade etme' vb. sanat üstüne tartışmalarda neredeyse eş anlamlı olarak sık sık kullanılan sözcüklerdir. Hepsi de zihnimizde aynı kavramın ya da kavramlar takımının (evrensel fikir birliğinin bir işareti) ortaya çıkmasına yol açar (Yılmaz, 2004, s. 39).

“Çılgılık”(1910) adlı eseriyle Edvard Munch(1863-1944) resmedilen sahnenin sadece güzel olana ya da ideal olana hizmet etmesi düşüncesine karşı duruşunu net bir şekilde ortaya koymaktadır. Çılgılık sahnesinin betimi, dönemin beklentisi, görselleştirilenin ideal güzelliğe ulaştırılması fikriyle içerik olarak örtüşmemektedir. Çılgılık eylemi anlık bir duygu durum ifadesi olarak içerisinde korku, heyecan, ıstırap, öfke, acı, mutluluk vb. duyguları taşımaktadır. Buradaki gibi acı bir eylemin resimsel ifadesi ancak onu destekleyecek ve güçlendirecek olan biçim bozma ve dönemin görüşüne göre “çirkinleştirici” dokunuşlarla etkili olmaktadır - ki bu asla sanatçının vazifesi olmamalı, görüşü hâkimdir-. E. H. Gombrich (2002) tüm bunlara; Munch’ın bir acı çılgılığının güzel olamayacağını ve yaşamda sadece iyi ve güzel şeylerin oluşunu düşünmenin ikiyüzlülük olacağı cevabını vereceğini söylemektedir.

Çılgılık tablosu (Görsel 1.17.) için sanat tarihçi Jill Lloyd; eserin başarısını 20. yüzyıl başlarında Batı kültüründe gerçekleşen önemli değişimi ifade etmesine bağlamaktadır. İnsanın, 19. yüzyılda o ana kadar kendisini rahatlatmış olan kesinliklerden arınmasını ifade ettiğini belirtir:

“Artık ne Tanrı, ne gelenek görenek, ne de alışkanlıklar vardır; anlamadığı bir evrenle karşı karşıya olan ve onunla ancak panik duygusuyla ilişki kurabilen, varoluşsal bir kriz halindeki zavallı insanın kendisi sadece. Bu negatif gelebilir, ama modern durum budur. Modern insanı o ana kadar Rönesans sonrası tarihten ayıran budur işte: Bizi dünyaya demirleyen çıpaları kaybetmiş olma hissi (Sooke, 2016)”.



Görsel 1.17. *Edvard Munch, "Çığlık", 66 cm x 83 cm, Tempera, 1910, The Munch Museum, Oslo (<https://www.munchmuseet.no/en/works/the-scream>)*

Almanya da Dışavurumculuk iki sanatçı grubu ile kendini göstermektedir: Köprü (Die Brücke) ve Mavi Atlı (Der Blaue Reiter) grupları. Alman Dışavurumcu sanatçıların ortak noktası, eserlerinde insanın iç dünyasına değinmeleri ve devletin sanat politikalarına karşı olmaları gösterilebilir. 1905 yılında Dresden’de Fritz Bleyl(1880-1966), Erich Heckel(1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner(1880-1938) ve Karl Schmidt-Rottluf(1884-1976) tarafından kurulan Köprü (Die Brücke) daha sonra katılan Emil Nolde(1876-1956), Max Pechstein(1881-1970) ve Fov Kees van Dongen(1887-1968) ile sayıca büyümüştür. Sanatsal ifadeleriyle resimler ve baskılar üzerinden hayatın gerilimini ve şehrin yabancılaştırıcı etkisini çalışmalarında konu edinmiş ve genel sanat algısına bağlı olan beklentilerden uzaklaşmışlardır (Görsel 1.18.). Geleneksel sanat ile modern sanat arasında bir köprü işlevi göreceklerini düşünmektedirler.



Görsel 1.18. Ernst Ludwig Kirchner, “Sokak, Dresden”, 150.5 x 200.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1919, MOMA (<https-18>)

Kirchner, primitif etkilerle deforme edilmiş figürleri ve canlı renkleriyle ön plana çıkmaktadır. Sanatçılar birbirleriyle yaptıkları sık ve uzun buluşmalar ile ortak bir üslup geliştirmekte zorlanmamışlardır. Basitleştirilmiş biçimler, genellikle karıştırılmamış canlı renkler ve bunların yanında yapılan siyah beyaz ahşap baskıların konuları genellikle figürlerin yer aldığı kent manzaraları ya da iç mekânlar olmaktadır. Ernst Ludwig Kirchner çalışmaları ve resimleriyle ilgili şöyle demektedir: “Ressam objelerin nesnel gerçekliğini değil, görüntüsünü resmeder; aslında onların yeni görüntülerini yaratır (Hodge, Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri, 2015, s. 102)”.

1912’de Münih’ te Mavi Atlı (Der Blaue Reiter) ortaya çıkmıştır. Lirik ve mistisizm üzerine odaklanan yapıtlara hayat vermişlerdir. Alman Gabrielle Münter (1877-1962), Franz Marc(1880-1916), Rus Wassily Kandinsky(1866-1944) ve İsviçreli Paul Klee(1879-1940) yanı sıra Alexej von Jawlensky (1864-1941), August Macke (1887-1914) grubun önemli sanatçılarıdır. Gerçeği ruhani süreçlerde arayan grup ismini, Kandinsky’nin 1903 tarihli *Mavi Süvari* adlı eserinden almaktadır (Görsel 1.19.).



Görsel 1.19. Wassily Kandinsky, “Mavi Atlı”, 55.0 × 65.0 cm, Karton üzerine yağlıboya, 1903, Zurich. The private collection (<https-19>)

Mavi Atlı grubu üyeleri, doğayı doğrudan betimlemek yerine onun özünü yorumlama ve ruhaniliğini vurgulama peşindedirler. Üyeler benzer üslup kullanma peşinde değillerdir, çünkü sanatçıların ruhları farklı olduğu için formları da farklı olmaktadır (Erden, 2016, s. 143-147). Almanya dışında Oscar Kokoschka ve Egon Schiele Avusturya'nın Dışavurumcu resimler yapan önemli sanatçılarındandır.

Bilinçaltından beslenen ve usdışıcılıkla ilgilenen Gerçeküstücülük yolunu Andre Breton'un, Freud'un bilinçaltına ait çalışmaları üzerine olan ilgisiyle bulmaktadır. Breton ve arkadaşları kendi şiirsel amaçları için herhangi bir fikrin yokluğuyla oluşan “otomatik yazı” tekniklerini, kısmen Freud'un “serbest çağrışım” modeli üzerinden geliştirmektedirler. 1924 yılında, Breton “*Birinci Gerçeküstücü Manifesto*” yu yayınlamasıyla Gerçeküstücülük doğmuştur. Bu kavram ilk olarak Appollinaire tarafından 1917'de türetilmiştir. Başlarda aklın denetimi dışındaki psişik otomatizm'e verilmiş yazım öncelik kazanmakta görsel sanatlar geri planda kalmaktadır. Andre Masson ve Joan Mirô görsel otomatizmi “rüya resim” yöntemi ile üretmektedirler. 1929 yılında Salvador Dali harekete katılmış dönemin önemli sanatçıları da zaman zaman harekete destek vermişlerdir (Hopkins, 2006).

Dışavurumcu üslupta metafor/mecaz kavramlarının sıklıkla bir arada kullanıldığı görülmektedir. Anlam olarak bir şeyin sanki başka bir şeymiş gibi gösterilmesi durumu olarak tanımlanmaktadır. Kısaca -miş gibi- olarak açıklanabilmektedir. Goodman'a göre metafor/mecaz sıklıkla sanatçılar tarafından kullanılmaktadır ki bu aslında yapılabildiği ölçüde sanatçıyı başarılı kılan bir beceridir. Algılayan ve anlatan arasındaki iletişimin metafor üzerinden kurulduğu durumlarda anlatılmak istenen aktarılabilirse başarıdan söz edilebilmektedir. Örneğin "Mavi" olduğu söylenen bir resimde renk olarak mavinin bulunmaması o resmin kırmızıdan daha çok maviye yakın olduğu gerçeğini değiştirmemektedir (Goodman, 1976, s. 32,83).

Marcel Duchamp'la birlikte "Hazır Nesne" kavramının sanatta kullanım alanı genişlemiştir. Hazır nesnelere metaforik kullanıma olan yatkınlıkları ile dikkat çekmekte ve sanatçılar tarafından kullanılmaktadırlar. Metafor sanatçının kullandığı malzemeye yüklediği anlamla birlikte güçlenmekte bazen de malzemenin kendisinde yüklü olan güçlü anlamın ifadesinde yardımcı konuma gelmektedir. Malzemenin biçimle olan ilişkisinin, algıyla kurulan bağında, duyguların öneminin artmasıyla, salt gerçekliğiyle var olan malzemenin sanat eserine konu olmasının adımları atılmaktadır.

1.3. Görünenin Duygusal Boyutu

Kant (1724-1804), insanların dünyayı algılamak konusunda aynı özelliklere sahip olduğunu, bu yüzden bir nesnenin algılayan tarafından gerçek olup olmadığı sorgulanmadan onaylanması durumunun diğer onay veren insanlarla benzer yargılar sonucunda oluşabileceğini söylemektedir. Bu durumun kabul edilmesi durumunda doğru estetik yargıların varlığından söz edilebileceğinden bahsetmektedir. Estetiğin ifadeye ve düşünceye bağlılığının bir göstergesi olan bu durum, bir amaç doğrultusunda tasarlanmak istediğinde ise Kant nesnenin tasarımıyla ilgili şöyle düşünmektedir;

Kant'a göre, deneyimde verilmiş bir nesnede amaçlılığın tasarımlanabileceği iki yol bulunmaktadır: salt öznel amaçlılık ve kavramsal amaçlılık. İlki, nesnenin biçiminin amaçlılığıyla ilişkiliyken, ikincisi, nesnenin doğal amaçlılığıyla ilgilidir. Kant, ilki için doğanın biçimsel tekniği, ikincisi için ise doğanın real tekniği ifadesini kullanmaktadır. Şu halde, doğanın biçimsel tekniğine göre, algıda kavranan nesnenin biçiminin anlama yetisi ve hayalgücü yetileri arasındaki olan uyumu nesnenin biçiminin amaçlılığı olarak tasarlanmaktadır. Bu tür amaçlılık tasarımı, nesnenin biçimi üzerine salt düşüncüde dolaysız olarak hissedilen hoşlanmaya dayanır. Bu, esasen, doğanın amaçlılığının tasarımıdır. Doğanın amaçlılığı burada salt öznedir, amaçlılık kendisini özne tarafından hissedilen özel türde bir hoşlanma olarak gösterir (Kıyan, 2018).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ise sanat yapıtında, duyuşal biçim ile fikrin iç içe geçerek bütünleşmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Bu bütünleşme ne denli iyiye, sanat yapıtı da o kadar iyidir.

Sanat, “verili bir malzemeyi biçimlendirme” anlamında “emek” ya da “çalışma”, bir başka anlatımla, “biçimlendirici etkinlik” olarak tanımlanabilmektedir. Yapıt, biçimlendirici çalışmanın süreci ve sonucu olmaktadır. Yapıt, “biçimlendirim sürecini, hem de biçimlendirmenin amacını, “somut bir nesnede görünür hale getirmektedir”. Sanatçının biçimlendirici çalışmasının sonucu olan sanatsal yaratımda, “sanat yapıtında” “özdeksel bir amaç” ya da “yarar amacı” güdülmemektedir. Böyle bir amaç, ölçü koyucu olmamaktadır (Kula, 2016).

Biçimciler, bu görüşlerin sistematiğine bağılı; özellikle algının birliğı ile hoşlanmada birlik görüşüyle paralel olan işlerinde anlatının ne olduğunu önemsememektedirler. Beğenide birliğin sonucu olarak eserin varlığının içeriğinden bağımsızlığı üzerine üretim yapmaktadırlar. Eser, eğer doğadaki gibi algı ve hayal gücü arasındaki bağdan beğeni oluşturuyorsa başarılı görülmektedir.

Frankfurt Okulu’nun söylemleri önemli tarihi olaylar tarafından şekillenmektedir: Marx’ın işçi sınıfı devrimi düşüncesinin başarısızlığa uğraması, Nazizmin yükselişi ve Kapitalizmin, Henry Ford’un otomotiv şirketinin montaj hattı üretim uygulamalarından sonra ‘Fordizm’ ismiyle anılan yeni bir üretim ve tüketim biçimine evrilmesi olaylarıdır. Marx’ın modern tarihsel olaylarla ilgili eksik kaldığı noktaları Frankfurt Okulu kuramcıları, yeni kültürel koşullara yeni bir yorum getirerek güncellemektedirler (Tufan, 2017). Eleştirel kuramdan hareketle, totaliter yapıya içsel bir eleştiri getirme arayışındadırlar. Frankfurt Okulu üyeleri, Georg Hegel, Sigmund Freud, Max Weber, Friedrich Nietzsche ve Immanuel Kant gibi diğere önemli sosyal kuramcıların ve düşünürlerin düşüncelerinden etkilenmişlerdi. Max Horkheimer (1895-1973), Theodore Adorno (1903-1969), Herbert Marcuse (1898-1979) ve Jürgen Habermas (1929) grubun etkili düşünürlerindendir.

Frankfurt okulunda sanat, iyileştirici özelliğe sahiptir. Ticarileşmeye karşı ve özerktir. Öznelliğe önem vermekte, dönüştürme gücüyle topluma karşı sorumlu olmaktadır. Sistem tarafından konfor alanı oluşturulan ve pasifleştirilen birey modeline karşı durmaktadır (Barrett, 2015).

Düşünürlerin biçimle ilgili sanatsal fikirleri, sanatçı üzerinde nasıl etkili olduysa, aynı şekilde sanatçılarda birbirlerinin söylemlerini benimseyip üstlerine eklemeler

yaparak biçim temelinde çalışmalar yapmaktadırlar. Biçim, haz ve beğeni oluşturduğu sürece doğada bulunan ve bilinen bir nesnenin görüntüsünden uzaklaşabilmektedir. Biçimcilik kuramının dayanağı tam olarak buradan güç almaktadır. Sanatçı konuyla, malzemenin duygusal boyutuyla, soyutlamanın cazibesıyla ve bazen de tüm bunları yok etme arzusuyla üretmektedir. Türk Dil Kurumu biçimi; “Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil, eşkâl; Sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş, form (https-1)” olarak açıklamaktadır.

Gerçekçiler için biçim doğaya hizmet edip onu yansıtırken, Dışavurumcular sanat eserinde duygunun şekillenmesi için biçimi kullanmışlardır. Biçimciler için ise, duyguların, eserin konusunun ya da yaşamın kendisiyle ilgili olanın anlatısı, amaç olmamaktadır. Biçim konunun kendisini oluşturmaktadır. Eleştirmenler bir sanat biçimi üzerinden konuşurken, sanatçının seçtiği malzeme aracılığıyla konuyu nasıl sunduğu üzerinde durmaktadır. Bir sanat eserinin biçimsel unsurları; nokta, çizgi, şekil, ışık ve değer, renk, doku, kütle, mekân ve hacimden oluşmaktadır. Bu unsurlar tasarım ilkeleri ile kullanılmaktadır. Bunlar: Ölçek, oran, çeşitlilik içinde birlik, tekrar ve ritim, denge, doğrusal güç, vurgu ve tabi kılmaktır (Barrett, 2014). Susanne Katherina Langer “Sanatsal biçim; görülen, duyulan ya da düşlenen bir şeyin anlaksal birliğidir; başka bir deyişle, bir deneyimin figürleştirilmesi, yani *gestalt*⁹’tır (Yılmaz, Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, 2004, s. 230)” demektedir. Biçimi parçalayıp her bir parçasının ayrı ayrı yorumlamak, bütünü bozacak ve anlatıyı bozup anlamsızlaştıracak, tekrar bir araya getirdiğinde ise tamamen başka bir şeye dönüştürecektir ki bu daha sonra ele alınacak olan postmodernist tavırda işler üreten sanatçıların çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Ernst Fischer(1899-1972) “Sanatın Gerekliliği” adlı kitabında konu, anlam, öz ve biçim kavramlarını aralarındaki diyalektik üzerinden incelemektedir. Fisher’a göre: Konu tek başına belli bir biçimi belirlememektedir; öz ve biçim ya da anlam ve biçim birbirleriyle karşılıklı ilişki içerisindedir. Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilmektedir. Öz, neyin sunulduğuyla ilgili olduğu kadar nasıl, hangi ortamda ve ne kadar toplumsal ya da bireysel olduğuyla da ilgili olmaktadır. Biçim sanat açısından değerlendirilirken özden geri planda bırakılmamalıdır. Sanat biçim vermektir ve bir esere

⁹ Gestalt, tanımı gereği, bir bütün olarak birleştirilen fiziksel, biyolojik veya sembolik bir konfigürasyon veya modeldir ve özellikleri, parçalarının basit bir toplamı şeklinde tanımlanamaz (Gestalt Institute of Cleveland, 2016).

sanat niteliği katan yine biçimdir. Biçim gelişigüzel ve gereksiz bir şey değildir. Biçim yasaları ve kuralları insanın madde üzerindeki üstünlüğünü göstermektedir. Biçim, belli ölçüde maddelerle koşullu olmaktadır. Öyle ki, her maddenin belirli şekillere girmesini sağlayan, kendine has nitelikleri vardır (Fischer, 2015)

Biçimci sanatçılar için öz, biçim ve sanatçının bunlarla olan ilişkisi, malzeme üzerindeki kontrol ve kullanım şekilleri temel uğraşların başında gelmektedir. Malzeme, Dışavurumculuktaki başka bir şey olabilme özelliğinden sıyrılmıştır ve saf olarak var olması üzerinde durulmuştur.

Sanatçıları biçim üzerinde düşünmeye sevk eden ve sanatsal olanın biçim üzerinden çözümlenebileceğini savunan düşünürler, Biçimcilik ve Yapısalcılık gibi üslupların içinde çalışmalar yapılmasına teşvik etmişlerdir.

1.3.2. Görünenin Görünmeyeni

Wilhelm Worringer, tüm sanat yaratımlarını saptamak için iki kavram üzerinden hareket etmektedir. Biri doğa eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı “özdeşleyim” davranışı, diğeri soyut eğilimlilerin dayandığı “soyutlama” davranışdır. Özdeşleyim, insanın varlığı dışındaki nesnelere yönelip, onlarda kendi varlık ve ruhsal yönlerini keşfetmesiyle estetik haz oluşturması durumudur. Soyutlama keyfilik ve tesadüfilikten arındırılmış nesneyi, soyut biçimlere yaklaştırıp ölümsüzleştirme ve soyut sanat aracılığıyla mutlak değerlere ulaşarak insanda huzur ve mutluluk oluşturma durumudur (Tunalı, 1983).

Sanatın ilerleyiş ve gelişiminde çeşitli etmenlerin olduğundan bahsetmiştik. Sanatçının sanatçı üzerindeki etkisi ile olan değişimler Soyut sanat çalışmalarında izlenebilmektedir. Resim yapma pratikleri açısından diğeri sanatçıları etkileyen Claude Monet (1840-1926) ışığın renk tayfı aracılığıyla, doğadaki yansımalarının, değişken zaman dilimlerindeki nesnelere görünümü üzerindeki etkilerini araştırmak için atölyesinden dışarı çıkmıştır. Işığın yapı ya da doğa üzerindeki etkilerinin daha net anlaşılması için kadrajı çok fazla değiştirmeden mümkünse aynı tutarak zaman akışının yardımıyla değişik gün ışığı açılarını defalarca resmetmiştir.

Monet'in “seri resmin” yaratıcısı olduğu düşünülür. *Rouen Katedrali*'ni yaptığı sıralarda *Belle-Île Kayalıkları*(1886), *Epte Nehri Kıyısındaki Kavaklar* (1890-91) ve *Samanlıklar* (1881-1891 arası) dâhil çeşitli başka serileri de tamamlamıştır(...)Monet, ışık koşullarının değişimini keşfetmek amacıyla bu seriler üstünde çalışırken onu izleyen sanatçılar –Piet Mondrian, Alexei Jawlensky, Josef Albers, Morris Louis ve Frank Stella gibi ressamlar-bu

yaklaşımı farklı renkleri ve yapısal çeşitlemelerini keşfetmeye yöntemi olarak kullanmışlardır (Thompson, 2014, s. 69).

Kandinsky, Monet'in resim tekniğinin onun üretimine nasıl bir etkisi olduğunu Fransız izlenimcilerinin eserlerine yer verilen bir sergide gördüğü "Saman Balyaları" adlı tablonun üzerinde bıraktığı etki ile açıklamaktadır:

(...) nesneyi ayırt edememe kabiliyetsizliği beni rahatsız etti. Ressamın bu kadar karmaşık bir şekilde resim yapmaya hakkı olmadığını düşündüm. Bu tabloda nesnenin olmadığını hayal meyal hissettim (...) İçimde ilk kez bir tabloda mutlaka bir nesne bulunması gerekip gerekmediğine dair şüpheler doğdu. Hatta nesnesiz resim benim için masalimsi ve muhteşem bir güç haline aldı (Erdoğan, 2019, s. 67)

Monet'nin açtığı yol ile soyut sanata giden yollun taşları döşenmeye başlanmıştır.

"Dilsiz, suskun bir sanattır bu, özünde durağan, ortalamalardan kendilerini kurtarmış, sırları öğrenmiş birkaç kişiyle, evrim geçirmeyen, hatta ortaya çıkmayan bir güzellik katsayısıyla yetinebilecek birkaç kişiyle iş görecektir bir sanattır bu (Léger, 2014, s. 102)". Sanatçı ve algılayıcı arasındaki iletişim biçim üzerinden kurulmaktadır. Biçime ait olanı okuyabilen algılayıcı için sanat eseri anlaşılır olmaktadır. Toplumsal sanat algısıyla yapılan diğer birçok estetik kuramın aksi bir yön çizerek, sanat için sanat düşüncesiyle hareket edilmektedir. Nesne zihinsel özümsemelerin biçimi olarak ele alınırsa fiziksel bir varlık olmaktan çıkıp öznel olarak algılanan bir varlığa dönüşmektedir. Sanatçının değerini belirlediği nesne salt seyirlik olmaktan çıkıp görme biçimi üzerine düşünmeyi gerektirmektedir. Sanatın ve felsefenin yan yana yürüdüğüne bir örnek olarak aynı dönemde yayınlanan Edmund Husserl'in(1859-1938) "Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler" (1913) ile Wassily Kandinsky'nin (1866-1944) "Sanatta Tinsellik Üstüne "(1911) adlı eserleri kavramsal çerçevenin benzer işlenişini göstermektedir (Öndin, 2019).

Kandinsky çalışmalarında özellikle nesnenin formunu ilk bakışta anlaşılmayacak şekilde çözmekte ve renklerin etkilerini ekleyerek asıl olan özü resimsel boyuta taşımaktadır. Kandinsky' e göre her notanın renk olarak bir karşılığı vardır. Eserlerinin bir kısmında bu çağrışımları kullanmış ve oldukça -gürültülü- eserler ortaya çıkarmıştır. Kariyerinin sonlarına doğru eserlerini İzlenimler, Doğaçlamalar ve Kompozisyonlar olarak sınıflandırmaya başlamıştır. İzlenimler, nesnenin görüneninin ötesinde zihinde var olduğu şekli aramaktayken, Doğaçlamalar, yine zihinde canlanan ve daha çok maneviyata dayanan imgeleri konu edinmektedir. Kompozisyonlar ise, daha uzun bir sürece yayılan hazırlık, deneme ve düşünce pratiklerinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Erdoğan,

2019). İzlenimler, gözlemlere dayanan fakat sanatçının yorumlama sürecinde soyutlama yöntemiyle nesnenin formundan uzaklaşarak özünün açığa çıktığı eserler olmaktadır. “İzlenim III (Konser)” (Görsel 1.20.), adlı eserinde Münih’te sahnelenen bir Arnold Schönberg konserini izledikten sonra onda bıraktığı izlenimleri tuvale aktarmıştır. Kandinsky “*Sanatta Tinsellik Üstüne*”de açıkladığı “içsel zorunluluk” kuramından bahsetmektedir. Her sanatçı kendine özgü, çağına özgü ve sanata özgü olanı ifade etmeli temelleri üzerine kurulu olan bu düşünce biçiminde en önemli şey sanat için yapılan eserin mekândan, zamandan ve nesneden arınmış olma şartıdır. Eserlerinde nesneden uzaklaşma ya da kurtulma arayışı, algının bir şekilde nesneye referans olan biçimlerle gerçekleşmesi nedeniyle o kadar kolay olmamıştır.



Görsel 1.20. *Wassily Kandinsky, “Impression III (Konser)”, 77.5 × 100.0 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911, Munich, The Städtische Galerie im Lenbachhaus (<https-20>)*

“Cézanne, eşzamanlı görüş açıları bulunabileceği meselesini ortaya attı, böylelikle de durağan bir doğa görüşünü, sanattan bir daha geri gelmemek üzere çıkarmıştır” (Berger, 2015, s. 73). Cézanne doğayı geometrik formlar üzerinden görme fikrinin ortaya atarak nesnelere duyusal görüşlerinden kurtarıp biçime indirgeme fikrine öncü olmuştur. Kübist sanatçıların dayanak noktası olan bu görüşle duyuların aracılığına son verip aklı merkeze almaktadır. Aklın emrindeki biçim görünenden değil düşünülenenden şekillenmektedir. Görünenin taklidinden sıyrılıp özgürleşen el, biçimi bozup, deforme ederek yeni düzenler oluşturmaktadır. Amaç yapısallık temelli nesnenin

öz biçimine ulaşmaktır. Kübist ressamlar görüntüleri iç içe geçirerek, farklı yönlerin, görünmeyen açıların, aynı yüzey üzerinde resmedilmesini sağlayarak aslında sürecinde konuya dâhil edilmesini sağlamaktadırlar. Aynı zamanda görüntüleri küplerin, silindirlerin ve kürelerin içinde görmeye çalışarak bir nevi Cézanne' a göz kırpmaktadırlar. Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Fernand Léger (1881-1955), José Victoriano González-Pérez (Juan Gris) (1887-1927), Robert Delaunay (1885-1941), Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956), Henri Le Fauconnier (1881-1946), André Lhote (1885 - 1962) bu görüşte eserler üreten önemli sanatçılardır. “Bir resmin yaratılışı sırasında ilerlemeyi geri plana atan Picasso: Sanatındaki her değişimi, her adımı, her metamorfozu, yalnızca Picasso'nun yeni durumunun yansıması olarak ifade eder. Çünkü Picasso için ne olduğu, *ne yaptığından* çok daha önemlidir (Görsel 1.21.)” (Berger, 2015, s. 23).



Görsel 1.21. Pablo Picasso, “Daniel-Henry Kahnweiler”, 100.4 × 72.4 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, Gift of Mrs. Gilbert W. Chapman in memory of Charles B. Goodspeed, 1948.561, © 2018 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York (<https-21>).

İki tür kübist yaklaşım söz konusudur. Analitik ve sentetik kübizm. Analitik kübizm, doğadan beslenen, bunu yaparken doğanın, bütünsellikten yoksun parçalardan oluştuğu savından hareket etmektedir. Parçaların bir araya gelmesiyle bütün olan bir biçim oluşturmak ve doğada var olan görünüşte bir biçim değil, yeni soyut düzlemde birleştirilmiş bir yapı ortaya çıkacaktır. İki boyutlu yüzeyde biçimin üç boyutlu analizi söz konusudur. Sentetik kübizmde düşünce dünyası ve geometri temel alınmakta, buradaki düşünsel biçimlerden doğaya aktarma yapılmaktadır. Bu anlamda analitik kübizmle ters yönde ilişkilidir. Sentetik kübizm, resimde çeşitli malzemeleri kullanarak kolaj ve asamblaj tekniklerine yer vermiştir. Özellikle Picasso ve Braque'ın eserlerinde kullanmaya başladıkları teknik, geleneksel resim malzemesi boyanın ötesinde, gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmiştir. Malzemelerin gazete gipürlerinden, dergilerden ve reklam ürünlerinden seçilmesi sadece biçimsel kaygının amaç olmadığına bir göstergesi olmaktadır.

De Stijl adlı derginin aynı adla anılan sanat görüşü etrafında şekillenen stil anlayışı “konstruktif soyut” olarak tanımlanmaktadır. Yapısalcı kurgu, geometrik kompozisyonları yatayların, dikeylerin, çizgi ve ana renklerin bir araya gelmesiyle oluşturmaktadır. Doğaya karşıt bir düzende kendine özgü düşünme ve sanat üretme yöntemiyle soyut sanata ulaşmada Piet Mondrian (1872-1944) etkili bir isim olmuştur. Resimlerinin gelişim sürecinin sonlarına doğru mavi, kırmızı, sarı, beyaz ya da siyah karelerin aralarına siyah konturlar çizerek ayırdığı kompozisyonlar yapmıştır. Mondrian'ın ve De Stijl algılanmasını kolaylaştıran bir kuram olan *Gestalt* psikoloji kuramına bakmak yararlı olmaktadır. Alman psikolog Kurt Koffka, kuramın amacının “doğanın hangi parçalarının işlevsel bütüne ait olduğunu araştırmak, bu bütünün içindeki konumunu, daha büyük bütünlere eklenme ve göreceli bağımsızlık derecelerini keşfetmek” olduğunu söylemektedir (Thompson, 2014, s. 197).

Birinci Dünya Savaşı'nın ve Rus Devrimi'nin sanata olan etkilerini derinden hisseden, dönemin önemli akımları olan Kübizm ve Fütürizmin sınırlandırıcı olduğunu düşünen sanatçı Kazimir Malevich(1878-1935); değişen dünyaya ayak uyduran ve bütünüyle değişmesi gereken sanat fikrini savunmaktadır. 1915'te evrensel bir dil olarak geliştirdiği Süprematizm ile izleyenlerin sanata bakışlarında özgür ve öznel olabilmelerini amaçlamaktadır. “Doğayla hiçbir ortak noktası olmayan” ve “resimsel sanatlarda saf duygu ya da algının üstünlüğü” Süprematizmi tanımlamaktadır (Hodge, 2013). Geometrik soyut elemanlar üzerinden ilerlemesi De Stijl ile benzerlik

itibariyle anlamdan tamamen kopmamaktadır. Nesnenin yok olması özellikle toplum nezdinde sanat ve sanat eserinin anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Bu anlamda anlatımcı resimler toplum için daha anlaşılabilir olmakla birlikte, anlamdan uzaklaşanlar sanatla ilişki bağındaki gücün artması üzerine yoğunlaşmaktadır.

1.4. Eserin Anlamlılığı; Anlamın Anlamsızlığı

1.4.1. Senin hikâyen ne? Anlatımcı resim

Anlatımcı resim (Narrative art), sanat tarihçileri tarafından genel olarak her hangi bir hikâyeyi anlatan resim olarak kabul edilmektedir. Sanatın en eski örneklerinden bazıları insanların resimlerle hikâyeler anlattığını göstermektedir(Görsel 1.23.). Tüm anlatı sanatında bazı ortak özellikler olmasına rağmen, farklı kültürler resimlerde anlatı eylemini ayırt etmek için kendine özgü yollar geliştirmişlerdir. Genellikle konular dinsel, mitolojik, tarihi, edebi veya günlük yaşamdan görüntüler olarak seçilmektedir. Anlatı resim, bir resim üslubu ile değil, resmin içeriğiyle ilgilenmektedir. Konunun anlaşılabilmesi için yapılan resimlerde, izleyici ile ilişki kurmanın ancak doğadaki yansımaların resimlerde kullanılmasıyla elde edilebileceği düşünülmektedir. Kişisel olanın ve genellikle gizli anlamlarıyla kullanılan ayrıntıların, içeriği ileten bir yaklaşımla sunulması söz konusudur. 20. Yüzyıldaki sanatçıların gerçekçiliğe ve anlatıya karşı ayaklanmasıyla birçok sanat hareketi oluşmuştur fakat anlatı ne kadar arka planda kalmış gibi görünse de var olmaya devam etmektedir. "Anlatımcı Sanat" çatı terim olarak kullandığında, resim, heykel, fotoğraf, video, performans ve yerleştirme sanatı da dâhil olmak üzere herhangi bir görsel anlatım biçimi için geçerli olabildiği görülmektedir.



Görsel 1.23. Lascaux mağarası duvar resimleri MÖ 15 bin civarları (<https-23>)

Antik Yunan ve Mısır resimlerinde anlatımcı tavır belirgin biçimde görülmektedir. Bu dönemde yapılan çalışmalar: Toplumların yönetim biçimlerinin, yaşantılarının, inançlarının, tarihi önemli olayların ve mitlerinin resim aracılığı ile hem dönemine hem de sonraki nesillere aktarılması işlevini yüklenmektedirler (Görsel 1.24.). Çizimler duvarlara, yerlere ve günlük eşyalara kadar birçok yüzeyde kullanılmıştır. Bu yönüyle antik medeniyetlerde kültür yayma amacının ne kadar önemli olduğu ve sanat nesnesinin bu işlevi yerine getirmedeki görevi açıkça görülmektedir.



Görsel 1.24. Amazonların kraliçesi Penthesilea'yı öldüren Aşil, Exekias tarafından imzalanan Attika siyah figür amforası, c. 530-525 BCE; British British Museum'da (<https-24>)

Antik Mısır medeniyetinde resimlere önceki temsillerinden farklı bir anlatım daha yüklenmiştir. Ölümden sonraki hayata inanış sebebiyle resmedilen eşyaların, hayvanların veya insanların ölen kişiye hizmet edeceği düşünülerek onlara resim değil canlı gözüyle bakılmaktadır. Artık anlatının kendisi gerçek olmuştur. Hint resminde anlatı dini tasvirler çevresinde dolaşmakta ve üslupta birlik resimlerde dikkat çekmektedir. Çin resmi anlatıya getirdiği yaratıcı özellikleri ile önemlidir. Rulo resimler, içeriklerindeki anlatılara ek olarak sunumda da anlatıya önem vermektedir. Hikâye akışının sağlanmasında rulo yavaş yavaş açılarak sahneler izleyiciye, zaman akışı oluşturacak şekilde sunulmaktadır. Benzer kullanım Japon sanatında da karşımıza çıkar. Japon resmine, güçlü ailelerin sanat ve resimdeki katkıları, din dışı konuların kendilerine has anlatımla gelişimini sağlamıştır (Turani, 2003).

Tarihi resim konularının klasik tarih, şiir ve din ile ilgili olması ve akademisyenler tarafından anlatımcı sanatla ilişkilendirilmesi, şunda bile akla gelen ilk ifade biçimi olmasının temelleri, 15. Yüzyıl hümanisti Leon Battista Alberti (1404-1472)'ye kadar dayanmaktadır. Alberti "De Pictura", adlı resim üzerine yaptığı tezinde "Ressamın en büyük eseri anlatıdır" demektedir (Lucas Müzesi, 2013). Arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkartılan eserlerden tekrar öğrenilen anlatılar ve biçimler ile resimler dini anlatıda çok daha güçlü konuma gelmişlerdir. "Son Yargı" adlı çalışma, Roma Vatikan'daki Sistine Şapeli sunağının arkasındaki duvarda 1533 ve 1541 yıllarında Michelangelo Buonarroti tarafından yapılmıştır. Mesih'in ikinci kez gelişini ve ayrıca Hristiyan dinine göre Tanrı'nın tüm insanlık hakkındaki nihai ve ebedi yargısını tasvir etmektedir (Görsel 1.25.). Anlatımcı yönünün kuvvetli oluşuyla önemli bir eser olarak görülmektedir.



Görsel 1.25. Michelangelo Buonarroti, "Son Yargı", 1370 cm x 1220 cm, Fresk, 1537. Cappella Sistina (Vatican City, Italy) (<https-25>)

Sanatçının okuduklarını ya da gördüklerini resmetme isteğiyle Johann Heinrich Füssli (1741 - 1825), William Shakespeare'in şiirlerinden esinlenerek yaptığı resimlerinde anlatımcı ifade kullanmaktadır. 1792'de Shakespeare'in "Windsor The Merry Wives of Windsor" oyunundan bir sahne olan Falstaff adlı bir karakteri çamaşır sepetinin içinde boyamıştır (Przybylek, tarih yok). Çalışmada dramatik bir an eğlenceli bir şekilde resmedilmektedir (Görsel 1.26.).



Görsel 1.26. Johann Heinrich Füssli, “Çamaşır Sepetinde Fallstaff” 137 cm x 170 c, Tuval üzerine yağlıboya, 1792, Kunsthau de Zürich (<https-26>)

Tür resmi, janr resmi, genre resmi ya da günlük yaşam resmi olarak bilinen anlatımcı resimler ağırlıklı olarak peyzaj, natürmort, portre ve günlük yaşam sahnelerini kendisine konu olarak seçmektedirler. 17. yüzyıl Hollanda sanatının temsilcilerinin özellikle üzerinde durduğu bu resimler daha sonra ki dönemlerde çeşitli sanatçılar tarafından da kullanılmıştır (Görsel 1.27.).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru tür resminde sanatçılar, Paris ve Londra gibi hızla büyüyen şehirlerde gördükleri modern yaşamın heyecanını ve geçici doğasını yakalamak istemektedirler. Viktorya döneminin basit ve hafif duygusal tür sahneleri, Auguste Renoir ve Claude Monet gibi izlenimci sanatçılar tarafından, hareketli sokak sahneleri ve ışıltılı kafe iç mekânlarıyla değiştirilmiştir. Kentleşmeyle birlikte olumsuz yönleri üzerine düşünceler de sanatçılar için bir konu haline gelmiştir. Camden Town Group ressamı Walter Sickert'in (1860-1942) 20. yüzyılın başlarında boyanmış tür resim sahneleri, iç mekânlarda yabancılaşmış çiftleri içermekte - insanların büyük şehirlerde hissedebilecekleri yalnızlığı göstermektedir (Görsel 1.28.) (Tate Museum, tarih yok).



Görsel 1.27. Jan Steen, “Dünya Tersine Döndü”, 105 cm x 145 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1663 civarları, Viyana Sanat Tarihi Müzesi (<https-27>)



Görsel 1.28. Walter Sickert, “Camden Kasabasında Şafak”, tuval üzerine yağlıboya, 1909, Courtauld Sanat Enstitüsü (<https-28>)

1940'larda New York Sanat Okulunun daha özgür, soyut bir sanatsal ifadeye değer vermesiyle birlikte, anlatımcı geleneksel temalara karşı durulmuş ve bu eserler vasat ve yaratıcı olmayan olarak nitelendirilmiştir. 20. yüzyılın sonlarında değişen kültürel iklim ile sanat yoluyla gerçekçilik ve hikâye anlatımı için Anlatımcı Sanatın yeniden dirilmesinin yolu açılmıştır. Eleştirmenler ve sanat uzmanları tarafından Soyut Ekspresyonizm daha çok tercih edilmesine rağmen, Anlatımcı Sanatın halkla olan bağı popülaritesini korumasını sağlamıştır. Günümüzde bu etkisini sağlamasındaki en önemli

nokta anlatımın anlaşılmasında kullanılan netliğin toplumsal bilgi temelinde şekillenmesidir.

1.4.2. Anlamı aramak

Günümüz küresel kültürü, yaşanmış tüm zamanları, kültürleri bir arada yaşatma özelliği ile çoğulcu ve eklektik yansılarda kendini göstermektedir. Herhangi bir dönem ile bağlılık göstermemekte ve tek bir orijinal tanım üzerinden de tanımlanamamaktadır. Sanat anlayışı da dönemiyle birlikte benzerlik göstermektedir. Modern estetiği kullanarak geçmiş bir yandan tahrip ederken diğer yandan geçmişin miraslarını, bugünün yenisini oluşturmada kullanabilmektedir. Aralarında anlamlı ya da, mantıklı bir bağ, sıralama olması önemli değildir. Düzen; eskinin anlatısı, yeninin karşısında olandır. Karmaşa ve kaos kaçınılmayan aksine tercih edilen konuma gelmektedir. Bir soruna çözüm üretme amacı yok olmuştur. Sorgulanamazlık gibi bir değer yok sayılmaktadır. Tüm bu kargaşanın sanat eseri üzerinden okunması onu anlamlar yığınınından oluşan bir bütüne dönüştürmekte, böylece parçadan ulaşılabilecek her hangi bir anlatıyla eser arasında bir bağ kurulabilmektedir Diğer yandan kaos'dan doğan karmaşanın algıyla oynaması ve anlamsızlığın getirmiş olduğu anlatının önemsizliği ile eserle izleyici arasındaki bağ tamamen kopabilmektedir. Yazar çalışmalarında anlamsızlığı aramakta, fakat çok katmalı anlatı beraberinde karmaşayı da getirmektedir.

Zamanda biraz geriye gidildiğinde sanayi ve şehirleşmenin artan hızı karşısında ortaya çıkan, ilerlemenin sürekliliği ve birey olmanın getirdikleri ile toplumsal olanın çatışması durumlarına, sanat açısından tepkiler eser üzerinden okunmaktadır. Sanat ve sanatçıyı besleyen katalizörlere ek olarak güzel sanatlardan haberi bile olmadığı düşünülen topluluklara ait imgeler de sanatın malzemesi olarak kullanılmakta ve sanatçı üzerinde etkileri olmuştur. Çoğulculuğun yansıması olan eserlerin, çoğul anlam katmanları ve çoğul okuma seçenekleri içermesi dikkat çeken bir diğer unsurdur. Çalışmalar aynı anda doğadakinin taklidini içerirken, duyguları da temsil edebilmekte; biçimci unsurlarla kurgulanmışken, anlatım ve anlatıdan uzak olduğunu iddia edebilmekte ya da hepsini bir arada içerebilmektedir.

Modern Dönem'de, güzel sanatlar sistemi vurgu kaymaları üzerinden okunmaktadır. Bir eseri güzel olarak nitelendirmek, “anlamlı”, “karmaşık” ve “meydan okuyucu” gibi niteliklerinin yanında önemini kaybetmektedir. Yaratıcı vizyon temsilin, işlevin ve güzelliğin karşıtı olmaktadır (Shiner, 2013, s. 330).

“Kırda Öğle Yemeği” (Görsel 1.29.), 208 x 264,5 cm ölçülerindeki bu eser Manet tarafından 1863 yılında yapıldığında daha önceden gerçekleşmemiş etkilere sebep olmuştur. Fransa geleneksel sanat anlayışı doğrultusunda jüri tarafından seçilen seçkin eserlerin sergilendiği Salon sergisine katılmayan bu eser, imparatorun emri ile diğer seçilmeyen eserlerle birlikte Reddedilenler Salonu’nda sergilenmiştir. Tam olarak modern bir eserden beklenen şok etkisi yaratma, meydan okuma ya da alımlayıcısı tarafından anlaşılama riski gibi durumların okunmasında önemli bir mihenk taşı olmuştur. İzleyiciler tarafından anlaşılama, eleştirilenlerce yerilen, diğer sanatçılarda hor görülen eser ve sanatçısı, yarattıkları etki ile ün kazanmışlardır. Manet eseri yaparken mitolojik öğelerden beslenen çağdaşlarından ayrılarak, kompozisyon olarak etkilendiği geçmiş sanatçılara hitaben benzer kurgular oluşturmuş fakat eserlerde gerçek insanları kullanmıştır. Soyluların yaşantılarına yapılan göndermeler, gerçekte yaşayan bir kadının çıplak olarak resmedilmesi gibi döneminde kabul görmeyecek bir fikri gerçekleştirerek ardından gelecek sanatçılara da kapıları aralamıştır.



Görsel 1.29. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği” (*Le Déjeuner sur l'herbe*), 208 x 265cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1863, Musée d'Orsay, Paris (<https-3>)

Bu anlatıları benimseyen birçok akım ortaya çıkmıştır. Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Sembolizm, Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat,

Dadaizm, Yeni Nesnelcilik, Konstrüktivizm, Sosyalist Realizm, Gerçeküstüçülük, Soyut Dışavurumculuk bu akımlara örnek olarak gösterilebilir.

Romantizmden beri başka birinin yerinde olmanın nasıl bir his olduğuyla ilgili empatik ve hümanist tavır modern zamanların temel amaçlarından biri olarak görülmektedir. Duchamp gibi Dadaist bir sanatçı için ise duyguların nesneleştirilmesi değersiz görülmektedir. Düşünsel olanı yüceltip, kullanarak duyusal olanı olumsuzlamaktadır ve Picasso ve Matisse gibi sanatçıların resimleri için “resmin ölümünün üzerinden... elli ya da yüz yıl kadar geçti” gibi bir söylemle onları sıradanlaştırmayı amaçlamaktadır. Duchamp yaptıkları ile estetik ve onunla ilgili olana olan inancı sarsmakta ve böylece yirminci yüzyıl yaratıcılığını yozlaştıran yıkıcılığı ortaya çıkarmaktadır (Kuspit, 2014, s. 58-64). Dada, sanatın meydan okuyucu yanının temsilinde başarılı olmuştur. Resim, Dada deyince akla ilk gelen sanat dalı değildir, fakat tümüyle reddedilmemiştir. Sanata ait olan kurallarla biçimden sıyrılan resim, malzemenin sanatsal yorumu ile ele alınmaktadır. “Ressamlar betimleme yapmaz, malzemeyi olduğu gibi ele alır; rengi, biçimi, yapıyı yalnızca sanata özgü kurallar uyarınca düzenlemek için biçimlemenin zincirlerinden kurtulurlar” (Dachy, 2014, s. 14). Tüketim toplumuyla birlikte hazır-nesnelerin sanatta kullanımı söz konusu olmuştur. Duchamp için hazır nesnelere estetik değerleri olsun ya da olmasın sadece düşünsel içerikleri ile sanat eseri olarak belirlenmektedir. John Cage ise sanat üretiminde öznel ve bilinçli anlatımı tamamen ortadan kaldırmak, rastlantısal ve belirsiz olana ulaşmak için kullandığı yöntemlerde şansa yer vermektedir. Andy Warhol, içinde yaşadığı tüketim piyasasında tüketim nesnesi olan birbirinin aynısı ürünleri bize sanat olarak sunmaktadır. Hem Duchamp hemde Warhol imgenin nesnenin kendisi olma durumundan faydalanmaktadır. İşaretlerden ve imgelerden neredeyse hiçbir anlam çıkaramamak sanat çalışmalarında güncel bir durum olmaktadır. Bu durumun fikir öncüleri olarak bu üç sanatçı düşünülmektedir (Akçaoğlu, 2005).

Modern sanatlarda deneyselliğin önemli olduğu görülmektedir. Bu durum sanatın toplum nezdinde anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Postmodern olan modernin içerisinde sunulamayanı, sunumun kendisinde ileri götüren olacaktır. Elde edilemez olanı paylaşmayı mümkün kılanı reddedip, sunulamayanın güçlü bir anlamını veren yeni sunumları araştıracaktır. (Lyotard, 1990). Sanat eserine ait olanın anlaşılabilirliği ve deneysel tavrının insanlar üzerindeki yorucu etkisinden uzaklaşmak, daha anlaşılır olup izleyicisiyle bağ kurmak üzerine kurulu yapısıyla yazar çalışmalarını yapmaktadır.

Postmodern olanın çok anlamlılığı bir yandan farklı alımlayıcıların beklentilerine ve alışkanlıklarına seslenerek anlaşılır olma yolundayken, diğer yandan eserin tek bir anlama gelemeyeceği ve asla tam olarak açıklanamayacağı görüşüyle anlaşılabilirliğine ket vurmaktadır.

Postmodernizm birden çok sanat türünü ve akımı kapsayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Yılmaz'a göre postmodern sanatı ararken kullanılacak göstergeler vardır. Yeni –cilik/culuk; pastiş¹⁰, ironi, alay; bilimsel akla, tarihsel ilerlemeye ve büyük anlatılara güvensizlik ya da kayıtsızlık; yüce estetiğin ve dehanın (öznenin) ölümü; yüksek ve alçak sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi; kesyap, kurgu, toplama, yerleştirme, çoğulculuk, eklektik; tutarsızlık; yaşam ve sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi; disiplinlerarasılık, çokdisiplinlilik; dil oyunları; bedenleşen figür; araçsallık; kamera ve canlandırma sanatlarının yükselişi (Yılmaz, 2013, s. 211-219). Postmodern estetik ile ilgili olanı destekleyen Lacan, Foucault, Barthes, Derrida, Deluze, Guattari, Kristeva, Rotry gibi önemli kişiler tarafından yapılan güncel sanat eleştirileri postmodern düşünceye ve sanata büyük katkılar sağlamıştır. Bu düşünürlerin yolunda ve yanında üretim yapan Francis Picabia (1879–1953), Sigmar Polke(1941-2010)' ve Robert Rauschenberg (1925-2008) gibi sanatçıların eserleri, özellikle üzerinde durdukları saydamlık üzerinden incelenmesi, saydamlığın anlamı kolaylaştıran bir görselliğe izin vermesinin anlaşılması açısından önemlidir.

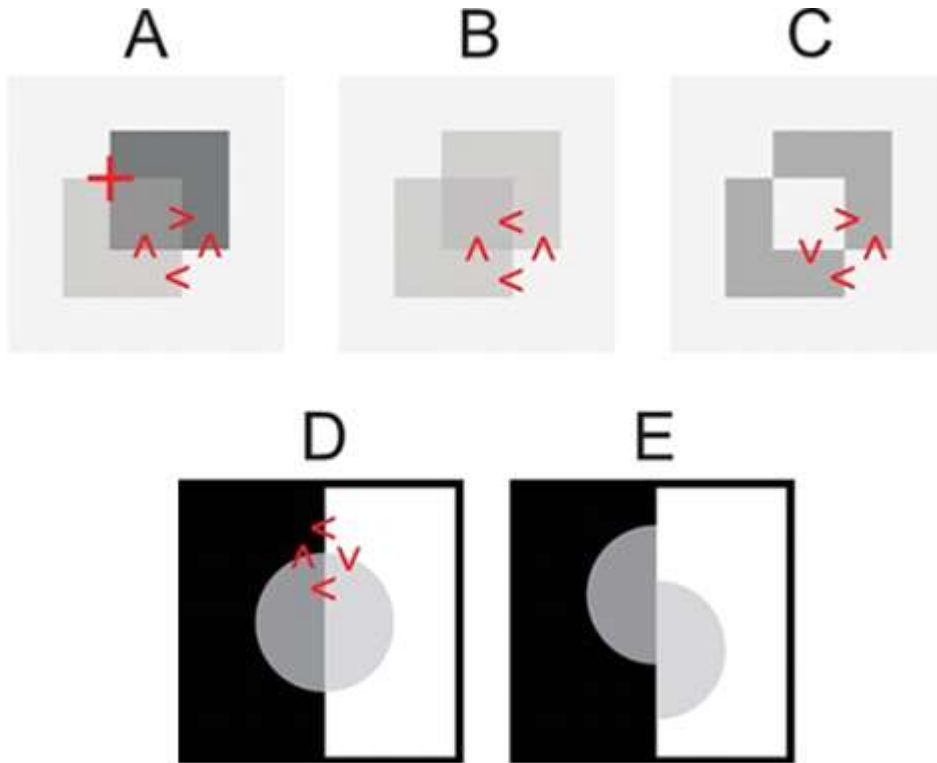
1.4.3. Saydamlık

Saydamlığı göstermek, onu çalışmalarında kullanmak, sanatçılar için geçmişten günümüze bir mücadele haline gelmiş, bunun arayış ve denemelerin sonucunda da çeşitli teknikler geliştirmişlerdir. Saydamlıkla ilgili yapılan tüm bu çalışmalar yine ona ait fiziksel saydamlık kanunlarıyla yakından ilgilidir. Saydamlığın en iyi şekilde taklidi gerçeğinin nasıl oluştuğunu bilmekle birlikte, uygulamada daha başarılı olunmaktadır. En iyi bilinenleri Fabio Metelli (1907-1987) tarafından açıklanan X-kavşakları ve parlaklık ilişkileridir. X-kavşakları, saydam bir malzemenin sınırlarının, arkasındaki yüzeyin sınırlarını geçtiği yerlerde görülmektedir.

¹⁰ 1. *isim* Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri.

2. *isim* Bir ekolün özelliklerine göre meydana getirilmiş eser (Türk Dil Kurumu, 2019).

Saydamlık üzerine yapılan bilimsel çalışmaların en çok başvurulanı Fabio Metelli (1970; 1974) tarafından tarif edilen bir dizi parlaklık ilişkisi olmuştur. Sayim ve Cavanagh'ın yapmış oldukları çalışmadan Şekil 1.1.'deki tablo incelendiğinde X kavşakları daha iyi anlaşılabilir. A'da, iki karenin derinlik sırasına ilişkin bir belirsizlik yoktur - yani daha hafif kare, koyu karenin önünde belirir. Buna karşılık, B, belirsiz bir derinlik sırasına rağmen şeffaflığın tekrar algılandığı bir örneği göstermektedir: İki açık gri karenin her biri diğerinin önünde algılanabilir. Şekil C'de şeffaflık algılanmaz. Bunun yerine, şekiller iki karanlık karenin önündeki açık opak bir kare veya tek biçimli bir arka plan üzerinde iki L şekli olarak görülür (Sayim & Cavanagh, 2011).



Şekil 1.1. Algılanan şeffaflığın parlaklık özelliklerinin bilimsel çalışmaları. A, alt karenin normal olarak saydam ve daha uzak yüzeyde daha koyu karenin önünde görüldüğü tek geri dönüşlü kavşak. Kırmızı çarpı bir X-kavşağını gösterir. B, Her iki karenin saydam ve diğerinin önünde görülebildiği, ters dönmeyen kavşak. C, saydamlığın görülmediği çift ters kavşak. D, X-kavşaklı disk saydam görünür. E, diskin yarısını kaydırmak, X-kavşaklarını kaldırır ve saydamlık algısını ortadan kaldırmaktadır. A ile D arasındaki panellerdeki eşitsizlik işaretleri, bitişik yüzeyler arasındaki, ilgili sınıra göre yönlendirilen parlaklık ilişkilerini göstermektedir (Sayim & Cavanagh, 2011).

Eski Mısır döneminden bu yana sanatçılar tarafından kullanılan saydamlık etkileri antik Yunanlı sanatçılarda fiziksel kurallara bağlı kalmadan illüzyon olarak da sağlanmaktadır. Saydamlığı basit siyah beyaz çizgilerle tasvir edebilmektedirler. Her iki

durumunda uygulanmadığında bile saydamlık etkisini elde edebilmişlerdir. Örneğin, saydam malzemenin arkasındaki nesnelerin hiçbir bölümünün ötesine geçmediği yerlerde bunu başarmışlardır.

Nesnenin içinden geçen ışık diğer taraftan görülebildiği durumda o nesnenin saydamlığından söz edebiliyoruz. Ressamlar için ise bu durum saydamlığın elde edilmesinin, pigmentler ve renklerin parlaklıkları sayesinde olduğu için geçerli olmamaktadır.

Saydamlık, Avrupa için Karanlık Çağ olarak adlandırılan dönemde, gölge ve yansıma gibi uygulanışta aynı tutarlıkta ele alınmamış resimdeki diğer görsel güçlendirmelere nazaran, farklı farklı dönemlerde ve uygarlıklarda benzer uygulanışlarla ele alındığı görülmektedir (Gombrich, 2020) (Casati, 2013). Eski Mısır gibi kadim medeniyetlerde çok önceleri bu tür denemeler yapılmıştır. Günümüze yaklaştıkça saydamlığın görsel iknada daha etkili olduğu işleri görebilmekteyiz (Görsel 1.30.). Rönesans'ın önemli ressamı yaptıkları son derece ayrıntılı tablolar da daha gerçekçi saydamlık görselleri sergilemişlerdir. Sandro Botticelli'ye ait "La Primavera" (Görsel 1.31.) adlı çalışmada figürlerin üzerindeki kumaşlar çok etkili bir şekilde saydam görünmektedirler.



Görsel 1.30. Bu eski Mısır duvar resminde, figür üzerinde saydam hissi veren bir kumaşla resmedilmiş (Pleskevich).



Görsel 1.31. Sandro Botticelli, “La Primavera” 202 cm × 314 cm, Panel üzerine Tempera , 1477-82 (<https-29>)

Wassily Kandinsky'nin “Çember içinde çemberler” (1923) adlı eserinde (Görsel 1.32.), resmin merkezinden dışına doğru yayılan çemberlerde saydamlık görülmektedir. Bilinen nesnelerin ve figürlerin kullanılmasıyla gözü ve bilinci daha rahat inandırma durumu bu resimde uygulanamamaktadır. Çünkü nesnesiz resim, belirli, sıralı bir derinlik hissi vermemektedir.



Görsel 1.32. Wassily Kandinsky, “Çember İçinde Çember”, 98.7 × 95.6 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1923, Philadelphia. Philadelphia Museum of Art (<https-30>)

Sanatçının, elde etmek istediği saydam etkinin oluşumu, saydamlık kuralları doğrultusunda, çalışma yüzeyinde uyguladığı tekniğin başarısı ile mümkün olmaktadır. Ayrıca saydam algı, nesnelerin yansıtma özelliklerini vurgulayan ışık yansımaları ile hissettirilebileceği gibi, su dolu bir bardaktaki çubuğun görüntüsünün kırılmasını sağlayarak ve nesnenin fizyolojik özelliklerinin bilinmesinden (camın ya da suyun saydam olduğunu bilmek vb. gibi) kaynaklı saydamlık algısını kullanarak da sağlanabilmektedir. Yazar saydamlık etkilerini oluştururken hem fiziksel olarak saydamlık etkisi yaratmayı amaçlamış, hem de illüzyon yaratarak bu etkiyi aramaktadır. Saydam olan, arkadakini gizlememekte okunmasını kolaylaştırmaktadır.

1.4.4. Francis Picabia, Sigmar Polke ve Robert Rauschenberg

Marcel Duchamp Francis Picabia için şunları söylemektedir;

“[Picabia] kendini resimdeki şeffaflık çalışmalarına adadı. Renk ve saydam şekillerin bir araya getirilmesiyle, resim perspektif yardımı olmadan esasen üçüncü bir boyut hissini ifadeleştirdi. Çalışmalarında üretken olan Picabia, mükemmel bir donanım parçasına sahip olan sanatçı türüne aittir: yorulmaz bir hayal gücü.” (sothebys, 2020)

Francis Picabia , “Temiz fikirlere sahip olmak istiyorsanız, gömlek gibi değiştirin” (sothebys, 2020). 50 yıllık sanat yaşamının reçetesi olarak gördüğü bu ilke söz üzerinden üretimlerini yapmaktadır. Yeniliğin getirdiği değişim ilkesiyle sanatçı yıllar içinde İzlenimcilikten, soyutlamaya, Dadaist tavrıdan, klasik olana kadar birçok ifade biçiminde eser üretmektedir. “Şeffaflıklar” serisi ile tanınan sanatçının “*Mélibée*” adlı eseri(Görsel 1.33), 1929'da başlattığı ikinci Şeffaflık serisinin önemli üretimlerinden biri olduğu düşünülmektedir. Eserlerinde izlenim sahnelerin, motiflerin ve figürlerin saydam katmanlarda bir araya gelmesiyle ortaya çıkan karışıklık, göz üzerinde dolaştıkça netleşen anlatı gibi postmodern sanatın belirleyicisi olan özellikler bu eserinde de okunmaktadır.

Picabia 'şeffaflık' amacına ulaşmak için karmaşık görüntü katmanları denemektedir. Şeffaflık görünümü eserlerinde önemli ölçüde değişmektedir; tuvale ve kontrplak üzerine yapılan resimlerinin yanında ilk dönem işlerinde şeffaf plastik kaplama, selofan gibi yardımcı malzemelerin kullanıldığı kâğıt üzerine suluboya ve guaj resimleri bu farklılıkları görünür kılmaktadır (Chlenova, 2016, s. 188-205). Bu değişimler sadece teknik ve malzeme olarak değil aynı zamanda boyut ve katmanların karmaşıklığı ile de gözlenmektedir. Resimleri, bulanık ve aşırı yüklenmiş bir hafızanın yığılmış kalıntılarından üretilmekte ve net, sabit bir estetik kurgusu sunmamaktadır. Fotoğraflardan yararlanarak figürleri kompozisyonlarına dâhil etmektedir.

Almanya doğumlu Sigmar Polke (1941-2010) 1970'lerde, garip varlıklarla dolu kimyasal boyamayı kullanarak yaptığı fotoğraflardan sonra 1980'lerde resme dönerek simya özelliklerine olan ilgisini sürdürmüştür. Eserlerinde, sanatçı kontrolünün ötesine taşınan, şans unsurunun etkili olduğu alışılmadık malzemeleri denemektedir. Ayrıca, görünür kalan, bileşiminin bir parçası haline gelen şeffaf kumaşlar ve karmaşık tuvaler kullanmaya başlamıştır. *Meteor II* (1988) (Görsel 1.34) adlı çalışmasında Polke, resimde kullandığı kumaşı şeffaf hale getirmek için reçineye batırılmış ve bir örtü hissi yakalamıştır. Renkli şekiller bu katmanın altında boyayarak onların hafif sanki bir gölgeymiş gibi görünmelerini sağlamıştır (Art Gallery of New South Wales, 2020). Bu işlemler ve etkilerin ortaya çıkışında sanatçının illüzyon sanatına olan ilgisi etkili olmaktadır.



Görsel 1.33. Francis Picabia, "MELIBÉE", 195,5 x 130 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, 1931. Marianne ve Pierre Nahon Koleksiyonu (<http-2>)



Görsel 1.34. Sigmar Polke, "Meteor II", 225,0 x 300,0 cm, Polyester kumaş üzerine gümüş-bronz ve yapay reçine 1988, NSW koleksiyonunun Sanat Galerisi, Mervyn Horton Bequest Fund 2004 yardımı ile satın alındı © Sigmar Polke (<https-31>)

Robert Rauschenberg (1925-2008) geç dönem çalışmalarında, kariyeri boyunca çalışmalarının özelliği olan yeni malzeme ve yeni teknoloji arayışı ve buluş ruhu ile yaklaşmaya devam etmiştir. 1992'den başlayarak, Rauschenberg fotoğraflarının dijital renkli baskılarını yapmak için bir Iris yazıcı kullanmıştır. Bu teknoloji Kağıt üzerine büyük ölçekli çalışmalarda yüksek çözünürlüklü görüntülere ve parlak tonlara izin vermektedir. *Su İşleri* (1992-95) (Görsel 1.35) ve *Anagramlar* (1995-97) bu işlerdendir.



Görsel 1.35. Robert Rauschenberg, "Nectar (Su işleri)" 106.7 x 74.9 cm, Kâğıt üzerine mürekkep boya transfer, Özel Koleksiyon, RRF 93.041 (<https-32>)

Üç sanatçıda anlatılarında katmanları, saydamlığı ve türevlerini kullanarak görünür kılmakta, böylece izleyicinin katmanlar arasında dolaşmasını sağlamakta, anlatılana ulaşmasında, yüzey üzerinde sağdan sola ya da yukarıdan aşağıya iki boyutlu okumaya üçüncü boyutun derinliği de ekleyerek bakışları ileriye ve geriye doğru hareket etmeye yönlendirmektedir. Anlaşıldığı üzere sanatçılar bakma ve görme eyleminin kesilmeden net olarak devam etmesini istemektedir. İzleyicinin özne olduğu durumda bakışın rahatça dolaşmasının önünü kesecek opak etkilerin azaltılması ile şeffaf çözümlere yer verilmiştir. Konu ile ilgili olarak Lacan'ın özneyi ele alış şekli ve bakma üzerine çalışmalarına başvurmanın yararlı olacağı düşünülmektedir.

1.4.5. Bakabilmek

Her resim bir şeye bakışı ve onun yüzeye aktarılışını anlatmaktadır. Resimler iletişim kurma üzerindeki rolleriyle konuşma dillerinden bile daha eski olabilmektedirler. Mağara duvarlarına yapılan hayvan resmini gören biri hayvanı ilk kez orada görüp tanıdıktan sonra gerçeğini gördüğünde ona bakışının farklı olması muhtemeldir. Resmin burada onu yapanın hayvanı gördüğünün kanıtı niteliği göstermektedir. Yapılmış, yapılacak her resmin belli beklentiler, amaçlar ve kurallar çerçevesinde yapıldığı düşünülmektedir.

Lacan'a göre; özne merkeze sahip değildir ve özne "yoksunluk" tarafından betimlenmektedir. Lacan ben veya öznenin eksik kısmını ortaya çıkarmak için "öteki" olanın tanınmasında ihtiyaç, arzu ve talep arasındaki ayrım üzerinde durmaktadır. Özne "öteki"nin ne olduğuyla ilgilidir. Dil bilinçten önce gelmekte ve kişinin arzularını yönlendirmekte, onlara aracı olmaktadır. Özne birbirine bağlı ve ayrılmaz üç evreye tabidir; sembolik, hayali ve gerçek. Sanatçının özne olduğu durumda sanat eseri onun dilini oluşturmaktadır. Lacan "Ayna evresi" teorisinde gelişimin 6-18 aylık dönemindeki bir çocuğun kendisini görüntü olarak farkına vardığı, tanıdığı fakat eşgüdümsüz olarak parçalar halinde bu süreci yaşadığından bahsetmektedir. Bu durum aslında Lacan'ın 'bakış' kuramının anlaşılmasında doğrudan ilintilidir. Kısaca kastedilen şey *bakmak* ve *görmek* kavramları arasındaki anlamsal farklılıkla benzetilmektedir. Görme eylemi gözün baktığını incelemesi, bakış ise bakılan şeyden ortaya çıkan algı durumudur. Gözün gördüğü ile benliğin gördüğü birbirinden farklı olmaktadır. Lacan bu durumu en iyi yakalayanın ressamlar olduğundan bahsetmektedir (Lacan, 2013) (Ümer, 2018) (Barrett,

2015). Ressam kurgusunda bulunduğu yerdeki bakma açısı ile resmini yaptığı kurgunun belirli bir yüzeyini resmetmektedir. Bulduğu noktada sadece tek bir bakış açısına sahiptir fakat aslında ona yönelen binlerce bakış açısı ve yönü söz konusudur. Bazı akımlar ve sanatçılar teori ya da uygulama ile bu durumu aşmaya çalışmış, dönemlerinin sağladığı bilimsel ve sanatsal gelişimlerle çözümler geliştirmiştir.

“Büyükelçiler” (Görsel 1.36.) adlı eserin döneminin ilgi alanı olan optik ve ona olan ilgi sonucu ortaya çıkan denemelerin önemli bir örneği olduğu düşünülmektedir. İki büyükelçinin etrafında çeşitli anlam yüklü nesnelere birlikte gösterildiği resimde simgesel anlatım kullanılmaktadır. Kuzey geleneğinde sıkça rastlanan ince işçilik ile yapılan tüm nesnelere ve figürler yakın ya da uzak ilişkisinin optik üzerine etkileri düşünülmeden, birden fazla kişinin aynı yüzey üzerinde nesnelere odaklanarak resmettiği ya da tek bir sanatçının farklı zamanlarda o nesnelere çalışarak ortaya çıkarttığı bir eser etkisi yaratmaktadır. Resmin alt tarafındaki lekesel, anamorfik biçim, aslında izleyiciyi resmin etrafında dolaşmaya zorlayan, sabit bakış açısını gerçekte resim yapılırken olduğu gibi bakılan noktanın değişimini zorunlu kılan, doğru noktadan bakıldığında ise kurukafa görseli olduğu anlaşılan, insanı davranışa yönlendiren güdüleyici görevi görmektedir.



Görsel 1.36. Hans Holbein the Younger, “Jean de Dinteville and Georges de Selve” (‘The Ambassadors’), 207 x 209 cm, Meşe üzerine yağlı boya, 1533, National Gallery, London (<https-3>)

Sanatçılar açısından dil, kendilerini ifade etme başlığı altında incelendiğinde, dünyadaki sanatçı sayısı kadar sanatsal ifade biçimi ve dil ile karşılaşacağımızı söylemek pekte yanlış olmamaktadır. Sanatın hangi dalında olursa olsun bu öznel bakış açısı izleyici ve sanatçı arasındaki iletişimin baş aktörü konumunda olmaktadır. Ressam için şekil, çizgi, leke, doku, renk, ışık, gölge, boyut, zıtlık, vb. oluşumlar sanatının, kendisinin ifade aracını, bakış açısını ve dilini oluşturmaktadır.

Aynı kadrāja ait iki resmin yapım amacı görünenin aynısı yapmak olduğunda, ressamın yaptığı çalışmalar üzerinden incelendiği vakit, görünürde aynı olsa bile görme, süzme ve aktarma süreçleri sonucunda farklılıkların olduğu görülmektedir. Burada sözünü ettiğimiz kasıt Heinrich Wölfflin “Sanat Tarihinin Temel Kavramlarında” sözünü ettiği “her ressamın kendi kanıyla resim yaptığı (Wölfflin, 2015, s. 3)” düşüncesi ile benzetilmektedir. Örnek üzerinden devam edersek, iki farklı ressamın aynı manzarayı çalıştığını varsayarak karşılaştırma yapılmaktadır. Resimlerde bulunduğunu varsaydığımız nesne tasvirlerinde, çizgilerin birinde daha sert ve keskin diğerinde ise daha yumuşak ve kaynaşan yapıda olduğunu, renklerin değerlerinin birinde daha canlı ve gerçekçi, diğerinde ise daha dışavurumcu ve aslından kopmuş, birinde evi daha net ve pencerelerindeki ahşabın cinsine kadar görürken diğerinde daha az ayrıntılı tasvir edilmiş olarak görmemiz mümkündür. Bakış açımızı biraz değiştirecek olduğumuzda, resmedilen konunun hayali bir nesnenin tasviri olduğundan yola çıkarak, sanatçının benzersiz dokunuşunun daha belirgin bir hal alacağını, sanat tarihinden örneklendirerek açıklayabilmekteyiz. Çağdaş, ardıl dönem sanatçıları bazen de yüzlerce yıllık zaman atlamaları ile karşılaşan sanatçı düşüncelerinin ürünlerinde karşılaştırmalı ifadeci anlatım yapmak mümkündür. En güzel anlatım çağdaş sanatçıları karşılaştırarak yapılabilmektedir. Lorenzo di Credi ve Sandro Botticelli (Görsel 1.37. ve 1.38.) aynı dönemde ele aldıkları “Venüs” betimlemeleri sanatçıları iyi gözlemleyen biri için çok iyi ayırt edici özelliklere sahiptir. Credi’nin modeli belirgin fırça vuruşlarıyla daha gerçekçi ve yaşını belli eden hatlar ile resmedilmişken Botticelli, Venüs’ü daha ideal olan ile ilişkilendirmiş ve belirgin konturlar ile figürü sarmalamıştır.



Görsel 1.37. Lorenzo di Credi, "Venus", 151 x 69 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1493-94, Galleria degli Uffizi, Florence. (<https-33>)



Görsel 1.38. Sandro Botticelli, "Venüsün Doğuşu", 172.5 x 278.5 cm, Tuval üzerine tempera, 1485, Galleria degli Uffizi, Florence (b. 1445, Firenze, d. 1510, Firenze) (<https-34>)

Sanatçının gördüğünü yansıtmaya biçiminin farklılığı, doğal bir sürecin ürünü olmaktadır. Düşünen birey, tüm öğretilerin dışında sanatçı olmanın güdüsüyle, yorumlama yetisi ve yeniyi, farklıyı arayışı ile birlikte buluşun sonuçlarının peşinden

gidişi eserin ortaya çıkışının süreç çıktılarını oluşturmaktadır. Eserin üretim sürecindeki farklılıklarına ek olarak içeriğin resmedilmiş görünüşünün, gerçekte olduğundan çok daha farklı olduğu düşüncesi Paul Cézanne(1839-1906) ile birlikte sanatsal bakış açısıyla üretilen eserlere esin kaynağı olmaya başlamıştır. Cézanne, görüş açısını birazcık değiştirdiğinde gördüklerini çeşitlemeleriyle tuvale geçirmeye başlamıştır. Bunu yaparken figürler ve nesnelere arasında ise büyük boşluklar bırakmaktadır. Boşluklar, izleyiciye bir fırsat sunarak öğrenilmiş bilginin kullanılmasına izin vermektedir. Burada kasıt boşluğa ne gelebilir sorusuna verilen cevapla eş değer olmaktadır.

Doğu sanatında, özellikle Çin sanatında boşluk ve doluluk kavramları üst düzeyde etkin ve dinamik elemanlar olarak kullanılmaktadır. Çin düşünce sistemindeki zıtlıklar üzerine kurulu olan yaklaşımda “Boşluk” sakinlik, düşüncenin serbestliği ve izleyicinin yorumunda soyut ya da somut doldurabilir olması özelliklerini taşımakta, “Doluluk”, gerçek bütünlüğe ulaşmayı sağlamaktadır. Resimde “Boşluk”, en geniş anlamıyla görünür olmaktadır. İmge bulunmayan alanlar boşluklardan ya da bulut imgesi ile doldurulmakta, yüzeyinin üçte ikisi boşluklardan oluşmaktadır. Boşluk, zıt kavramlar arasındaki sert ayrımı doldurmakta, birbirleriyle sürekli devinim içinde olmalarını sağlamaktadır. Bir yandan tablonun içindeki nesnelere ilişkisinde bağlayıcı olurken diğer yandan resim ile izleyici arasında aynı görevi yapmaktadır (Cheng, 2006).

Batı sanatındaki bakışı anlamlandıran geçmiş deneyimlerin etkisi, Doğu sanatında da benzerlik göstermektedir. İnsanın çevresini algılayışı kendi temsilinin ona yansımalarıyla olmaktadır. İnsanın sanat eserinde gördüğünü sorgulaması ancak sanatçının etkisinin ne olduğunu düşünmesiyle başlamakta, sorgulayan insanın anlamlandırdığı biçimlerle yakınlık ya da uzaklık kurmaktadır. Çok anlamlı olan resimlerin katmanlar, saydamlık, boşluk, temsil gibi anlatımlar aracılığıyla, geçmiş, şimdi ve geleceği bir araya getirmedeki özelliği açısından, izleyici ve sanat eseri arasında kurulan bağ bakış açısına göre bireysellik göstermektedir. Bu yönüyle eser hiçbir zaman tek bir anlatıya sahip olmamakta izleyici sayısı ile doğru orantılı anlam yükü artmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÇOK KATMANLI, SANATÇININ BİR BELGESELİ OLARAK ANLATIMCI RESİM

2.1. Çok Katmanlı, Sanatçının Bir Belgeseli Olarak Anlatımcı Resmin Yönergesi

Türk Dil Kurumuna göre Yönerge: Herhangi bir konuda tutulacak yol için üst makamlardan alt makamlara belli bir esasa dayanarak verilen buyruk, talimat, direktif” olarak tanımlanmaktadır (<https-1>). Tez kapsamında ele alınışı ise resmi kapsamından arındırılarak kullanılmıştır. Yazarın çalışmaları incelenirken başvurulması için bir kılavuz oluşturmak temeli üzerine bölüm hazırlanmıştır.

Katmanların fiziksel varlığının, resmin yapılış sürecindeki vurgusunda önemli olduğu kadar, farklı dönem ve deneyimleri bir araya getirmeyi sağlamadaki yardımı açısından da önemli olduğu düşünülmektedir ki bu; resmin aslında tek bir ana, zamana ait olmamasına, evrenselliğine, zamansızlığına ve çok anlamlılığına da katkıda bulunmaktadır. Teorilerin, bilimsel gerçeklerin, teknik uygulamaların ve sanat tarihindeki belirli yönelişlere ait öğretilerin etkisiyle yapılmış çalışmaların, nasıl katmanlar halinde bir araya gelerek bir resim yüzeyi üzerinde çok anlamlı ve anlamlı olabileceği “çok katmanlı, sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı resmin” amacını oluşturmaktadır.

Bu amaca uygun olarak; bir düşünce veya anlatının oluştuğu andan itibaren bir diğerine etkisi ile gelişip değiştiği düşünülmektedir. Bu düşünceler izlenerek, etrafında dolanarak aranan yeni ifadelerin, ilerleyişe ve değişime olan etkilerini, geçmiş, şimdi ve gelecek ile olan bağın sağlanmasında ki görevlerini anlatılabilmek için çalışmalar, uygun olduklarının düşünüldüğü sırayla verilmektedir. Katmanlar temsil ettikleriyle birlikte düşünülmekte, anlatıları bu doğrultuda şekillenmektedir.

2.1.1. Katmanlar ve zaman

Katmanlar ile “zaman” ilişkisinin anlatımında, farklı anların temsili olan içeriklerin (fotoğraflar, resimler vb.) birlikte kullanımı ve resmin fiziki ve düşünsel oluşum süreçleri üzerinden, geçmişte yapılmış araştırma ve çalışmalara değinerek yapmak, yazarın resimlerdeki kullanımlarını desteklemede uygun olduğu düşünülmektedir. Yüzey ve zaman ilişkisinin en güzel örnekleme fotoğraf ve fotoğraf

makinesinin resim ile karşılaştırılması özelinde ele alındığında, resimde kullanıldığı şekliyle zaman algısının anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Fotoğraf makinesinin işleyiş mekanizması ile sürecin sonunda ortaya çıkan fotoğrafta, yüzeyin her noktasında zaman aynı anı göstermektedir. Sonuçta o anda makinenin yöneltildiği kadraj ve konu çok kısa bir süre içerisinde aynı karede bir araya gelmektedir. Görüntünün film üzerinde ortaya çıkmasıyla ilgili sürece müdahale edilmemiş olma şartı önemlidir. Aksi halde film üzerinde yapılacak ya da çekim esnasında uygulanacak yöntemlerle bu süreç değişecek, gösterilen an çoğalabilecektir. Yine bu durum makinenin çeşidine göre de değişiklik gösterebilmektedir. Teknolojik gelişmeler ile fotoğraf makineleri de gelişip değişmekte, çeşitli özellikler kazanmaktadır.

Önemli olan resmin görselleştirdiği zaman kavramının fotoğraf ile olan ilişkisel boyutudur. Resim genellikle uzun bir üretim sürecinin ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bir fotoğrafın resminin yapılması görüntünün aynı olmasını fakat ortaya çıkan sonucun farklı anlatıları içerdiği görülmektedir. Artık sanatçı bu anı kendi resminin bir malzemesi haline getirmiş ve resmin kendinin bir nesneliğe ulaşmasıyla bir açıdan zamanından da kopmuştur. Gösterenle gösterilen arasındaki ilişki incelmekte, resim izleyicisiyle kurduğu bağ ile okunmaktadır. Yazar çalışmalarında fotoğraftaki zamanla resimdeki zaman arasındaki ilişkiyi koparmadan kullanmayı hedeflemektedir. Zamanlarının temsili olan imgeler ve biçimler bu doğrultuda resimlerde katmanlar halinde bir araya getirilmektedir.

Bütün resimler şu veya bu şekilde birer zaman makinesi. Yani, ister bir kişi, bir sahne veya bir sekans olsun, bir şeyin görünümünü sıkıştırır ve muhafaza ederler. Resim yapmak belli bir zaman alır. Onlara bakmak da belli bir zaman alır, ister bir saniye, ister bir ömür boyu. (Hockney & Gayford, 2017, s. 78).

Belirli bir dönemi ve anlatıyı içeren zaman katmanları daha sonraki çalışmalarda var olmalarıyla, birden fazla zaman noktası arasında izleyicinin dolaşmasına izin vermektedir. İzleyicinin resimle olan bağının artırılması için anlatımlarda, anlamlandırmanın kolayca sağlanması amacıyla doğada olanı yansıtmayı amaçlayan biçimler kullanılmıştır. Bu doğrultuda “gerçekçi” biçimlere ulaşmada fotoğrafların da yardımıyla yapılan ilk dönem işleri, hem yapıldıkları dönem yazarın kendisinden bekleneni yerine getirme ihtiyacına yönelik olmuş, hem de “Fotoğrafın resmini yaparak farklı zaman temsilleri nasıl bir araya getirilebilir?” gibi soruların çözümü için denemeler olarak ele alınmıştır. Bir resmin ne kadar gerçek olduğu, içerik olarak ne anlattığı, neyi barındırdığı ve farklı anlara, mekanlara, nesnelere ya da kişilere ait olan fotoğrafların

resim aracılığıyla izleyicide bırkatığı etki düşünülerek ele alınmaktadır. Örneğin; Eski Roma uygarlığına ait bir nesnenin, antik bir kente ait harabelerin ve genele göre güzel kabul edilen bir kadının izleyiciyi yakalamasıyla, onu resme dahil etmesi ve yazarın kurgusuyla o anda aynı karede buluşması birden fazla zamanın referansını sunmaktadır (Görsel 2.1.). Resme dahil olma, farklı zaman dilimlerindeki olayları aynı yüzey üzerinde bir araya getirme gibi anlatıları resim üzerinden anlatımı Velazquez tarafından yapılan “*Las Meninas*” adlı tabloda gözlemlenebilmektedir (Görsel 2.2.). Bu tablo ile ilgili Michel Foucault tarafından yazılan “Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi” adlı kitabın ilk bölümünde ayrıntılı bir yazı yazılmıştır. Velazquez’in çağını aşan başarısındaki öğretiler yazar üzerinde etkili olmuştur.



Görsel 2.1. Görsel. Burak Yavuzylmaz, “Kaybolan Güzellik”, tuval üzerine yağlı boya



Görsel 2.2. Velázquez, “Las Meninas or The Family of Philip IV”, 318 x 276 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1656-57, Museo del Prado, Madrid (<https-3>)

Foucault’un anlatısından yola çıkılarak, hem sanatçıya övgü hemde anlatıyı yorumlama amacıyla, Velazquez’e ait “Yün Eğirenler” eseri temelinde “Yün Eğirenler ve Ben” adlı çalışma yapılmıştır (Görsel 2.3.). Eserin belirli bir kısmı alınmış, figürlerin arkasında, onları çalışan sanatçı olarak yazarın kendi fotoğrafı kurguya dahil edilmiştir. Yazar çalışmanın orijinalinin yapıldığı zaman ile kendi çalışmayı yaptığı zaman arasında bir köprü görevi görmektedir. Aradaki görünmeyen duvarı yıkarak, zaman yolculuğu yapmaktadır. Aynı “Las Meninas” taki gibi yazarın portresi bakışlarıyla resmin dışında duran izleyiciyle bağlantı kurmakta, onu resme ve kurguya dahil etmekte, hem kendinin resmi yaptığı, hem Velazquez’in asıl çalışmayı yaptığı, hemde orada bulunan figürlerin yaşadıkları, resmedildikleri anların birbirine bağlandığı bir kurgu oluşturulmaktadır. Yani şimdi ve geçmişteki zaman dilimlerinin temsili, görünen ve görünmeyen katmanları söz konusu olmaktadır.



Görsel 2.3. *Burak Yavuzylmaz, “Yün Eğirenler ve Ben”, 29cm x 21 cm, Kağıt üzerine guvaş boya, 2005*

Gerçekle ilgili temsilin doğadaki biçimle ilişkilendirildiği ve fotoğrafla yakalanan zaman sürekliliğinden koparılan bir anın resme olan etkisi ile yapılan araştırmalar, çalışmalara yön vermektedir. Resim yapmanın olanakları göz önünde bulundurulduğunda, farklı anların aynı yüzeyde toplanabilmesi düşüncesi kompozisyon kurgusunda çeşitli sorunlar ve sorunların çözümünde yazara yeni deneyimler ve özgürlükleri beraberinde getirmektedir. Görsel 2.4. ‘daki figürler farklı zamanlarda çekilmiş fotoğraflardan bir araya getirilmiş, mekân “Yün Eğirenler” tablosundan alınmıştır.



Görsel 2.4. *Burak Yavuzylmaz, "Üç Güzeller", 130cm x 70cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2006*

2.1.2. Katmanlar ve hareket

Sanatsal üretimin merkezindeki sanatçının çevresiyle ilişkisini, onu algılayışının yansımalarını resimlerine konu edinmesi, yeni ifade arayışlarını beraberinde getirmektedir. Yazar fotoğrafla bağımlı koparmadan değişimleri renklerle dışavurumcu bir anlatıda birleştirmeyi amaçlamıştır. Fotoğrafın devreden çıkmasıyla birlikte renklerin temsille olan bağı korunmuş fakat resimlerin okunması biçimden uzaklaşarak, ritim, renk ve zıtlıklar üzerinden yapılmaya başlanmıştır. Tüm bu okumalar hareket katmanı ile sonraki çalışmalarda kullanılmaya devam edilmektedir.

Dış dünyanın veya içinde bulunulan coğrafyanın duygular aracılığıyla anlatımının sadece bilinen güzel ve ideal olan aracılığıyla olamayacağı, eksik kalacağı düşünülmektedir. Bu yüzden sorunlara odaklanan içsel bir bakış açısı getirilmesinin faydalı olacağı inancıyla cinsiyet farklılıklarının gündelik hayat üzerinde etkili olduğu coğrafyalardan insanların portreleri ile insan olmanın bilinçsel cinsiyetsizliğine bir

eleştiri getirilmek istenmiştir (Görsel 2.5.). Yazarın çevresinden gelen uyarıcılara karşı bir şeyler söyleme isteği, izleyici odaklı algıda bütünlükten yola çıkarak toplumsal algının temsili yaratılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalarda hareket, kavram ve görüntüdeki zıtlıkların varlığı ile sağlanmaktadır.



Görsel 2.5. Burak Yavuzylmaz, "Tek", 29 cm x 15cm, Kâğıt üzerine guvaş boya, 2005

Renk ve biçimin sadece doğada olanın taklidi olarak algılanıp kullanıldığı ve gerçeğin bu şekilde gösterileceği düşüncesine paralel yapılan işlerin sonrasında, ışık ve renk ilişkisinin çözümlenmesine yönelik çalışmalar yapılmıştır. Gerek manzara etütleri, gerekse ünlü Türk ressamalara ait tabloların yeniden üretimleriyle ışığın ve renklerin etkileri incelenmekte, burada elde edilen renk deneyimleriyle daha sonra soyutlama ve soyuta gidecek olan çalışmaların adımları atılmaktadır. 17. yüzyılda İngiliz fizikçi Isaac

Newton'un (1642-1727), karanlık bir odaya küçük bir delikten bir ışık demeti sızmasını sağlayarak, bu ışığın üçgen biçimli cam bir prizmadan geçirmiş ve yedi rengi beyaz bir perdeye yansıtmayı başarmıştır. Newton, bu renklere 'güneş tayfi' {spektrum) adını vermiştir. Güneş tayfindaki renkler, kırılma açlarına göre kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert (çivit mavisi) ve mor olarak sıralanmışlardır (Parramon, 1994). Aynı dönemde yapılan Fransız kimyager Chevreul'un, 1839 yılında yayınladığı yan yana gelen renklerin birbirlerini etkileyerek gözde yeni bir karışım ve renk algısı meydana getirdiği teorisini 'eş zamanlı renk zıtlıkları' başlığı altında açıklamıştır. Yine 1856-1866 yılları arasında yapılan Alman fizikçi Helmholtz'a ait çalışmalarda, renkli görme olayının gözün retina tabakasında bulunan ve ışığın üç farklı dalga boyuna (kırmızı, yeşil ve mavi) duyarlı olan sinirler aracılığı ile gerçekleştiği kanıtlanmıştır (Şentürk, 2010).

Zıtlıkların birlikteliğinden oluşan itme-çekme etkisi hareketin resim yüzeyindeki algısını oluşturmaktadır. Renk zıtlıkları resimlerde, rengin şiddeti, yoğunluğu, sıcak ya da soğuk oluşu, parlaklığı ve yakın, uzak renk uyumu gibi okumalar ile yapılmaktadır. Dinamik ve çarpıcı bir anlatım yakalanmak istendiğinde sıcak soğuk zıtlığından, durağan ve sakin bir anlatım istendiğinde ton değerleri yakın renklerden yararlanılmaktadır.

Portrelerin anlatıda önemli bir araç olduğu çalışmalarda, renkler artık doğadaki gibi fizik kanunları çerçevesinde, yansıdığı yüzeyin kodlarını retinaya göndererek gerçeklik duygusunu oluşturmalarından ziyade, resim yüzeyinden yansıyarak var oldukları dalga boyunun saf temsili olmaktadır. Yazar her bir rengi duygularının dışavurumu olarak düşünmekte kendini anlatmak için olmasını istediği yerde kullanmaktadır. Görsel 2.6. da "İsimsiz" adlı çalışmada görüldüğü üzere her bir renk monokrom değerleri içerisinde bir diğeriyle sadece sınır bağlantısı ile ilişki kurmakta fakat asla üst üste gelmemektedir. Renklerin bir biri ile fiziksel ilişkisi, palette birlikte karıştıktan sonra tuvalde devam etmemektedir. Renkler zıtlık ilişkileri ile hareketi yakalamakta kullanılmıştır. Yazar bu durumu kontrollü dışavurum olarak görmektedir. "Anne" adlı çalışmada ise renkler daha çok gerçek ile resmedilen görüntünün içerik olarak aynı olmadığını; Pop sanatındaki gibi sanatı gündelik hayata yaklaştırarak sanat ve hayat arasındaki bağlantı sorusunu vurgulamak için çarpıcı tonlarda kullanılmaktadır.



Görsel 2.6. Soldan sağa: Burak Yavuzylmaz, *İsimsiz*, 150 cm x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2007
Burak Yavuzylmaz, *“Anne”*, 120cm x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2007

Fotoğrafın kaynak olmaktan çıktığı dönemde, biçim ve renk ilişkisi Malevich'in amaçladığı gibi rengin resmin özü olması ve bu özün nesne tarafından yok edileceği düşüncesine paralel fakat doğadan tamamıyla uzak olması fikrine görece mesafeli durmaktadır. Asıl olan özü resimsel boyuta taşımak için çalışmalarda soyutlamalara gidilmiştir. Nesnenin biçimi herhangi bir şeyle bağdaştıramayacak şekilde çözümlenmekte, renklerin, parça ve bütündeki biçimlerin, hareket ve ritim olguları göz önüne alınarak tekrar bir araya getirilmesiyle kompozisyonlar oluşturulmaktadır.

Yazarın duygu ifadesinde, yaşanılan coğrafyanın resimlere olan etkileri söz konusu olmaktadır. Bu etkilerin en belirginini “Su ve Deniz” ikilisine yapılan metaforik göndermelerdir. “Ben” arayışının daha önce doğadakinin birebir yansıtılması üzerinden yapılan işler yerini, temsili metafor anlatımlara bırakmıştır. Daha sonra yapılacak olan çalışmaların taban katmanını oluşturacak olan bu anlatımlar; gerek renklerin bilinçli ve temsili seçilmesiyle, gerekse boyanın olabildiğince inceltilerek akışkanlığının artırılmasıyla kontrolün birazda “su akar yolunu bulur” deyimine benzer şekilde fiziksel ve kimyasal oluşumlara izin vererek yapılmaktadır. “Blacksea” çalışmalarının gelişimini bu fikirler sağlamıştır (Görsel 2.7.).



Görsel 2.7. Burak Yavuzylmaz, "Blacksea", 130x100 cm, Tuval üzerine akrilik, 2016

"Sakura" (Görsel 2.8.) adlı kiraz çiçeğinin soyutlaması çalışmasında renkler temsili yönleri kullanılarak ele alınmaktadır. Malzeme olarak kullanılan kâğıt ve gazete parçaları ise zamanla ilgili kaygıların belgesi niteliğinde kompozisyonlarda var olmaktadır. Algının bir şekilde bilindik olana benzetilebilen biçimlerden oluşması, nesneden tamamen kopma isteğinin olmadığı bir göstergesidir. Hareket renk zıtlıkları, yön zıtlıkları ve boşluk, doluluk ile sağlanmıştır.



Görsel 2.8. Burak Yavuzylmaz, “Sakura”, 150cm x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2010.

Metaforların sanatçılar tarafından çeşitli şekillerde kullanılmasının, sanatçı ve izleyicisi arasındaki bağı kuvvetlenmesine yardımcı olduğu düşünülmektedir. Tüketim çılgınlığının insan faktörü üzerinden eleştirisinin yazar tarafından ele alınışı metafor üzerinden olmaktadır. Özellikle süs balıkları olarak kullanılan “Koi”ler güzel kabul edilmeleri nedeniyle seçilmekte, bu yönleriyle izleyici ile ön bağ kurması amaçlanmaktadır. İnsanların bilinçsiz tüketimine ve ihtiyacından fazlasını almaya olan inancını oluşturan sisteme ait eleştiri ana fikri oluşturmaktadır. Yeni olana sahip olma hırsı, balıkların yem verildiğinde hep birlikte ona saldırmasına benzetilmektedir. Koi’ler “Sale” adlı bir seri (Görsel 2.9.,2.10. ve 2.11.) olarak resmedildikten sonra diğer katmanları oluşturan fikirler gibi gelecek resimlerde kendilerini İnsan ve temsili Koi olarak göstermektedir.

Bu çalışmalarla birlikte hareket daha okunabilir olmuştur. Özellikle hareketin resim yüzeyinde çizgiler ve renkler ile kıvrımlar olarak gözükmesi bunu sağlamaktadır. Hareketin oluşturduğu biçimlerin katmanlar arası dolaşımı kolaylaştırdığı düşünülmektedir. Şekillerin kapladıkları alanı doldurması ve birbirleri arasında kalan boşluklar ile Doğu sanatındaki bulut formuyla benzerlik göstermekte boşluğun görseli olmaktadır.



Görsel 2.9. Burak Yavuzylmaz, "Sale", 150 x 130 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2016



Görsel 2.10. Burak Yavuzylmaz, "Sale" serisi altında yapılan çalışmalara örnekler.

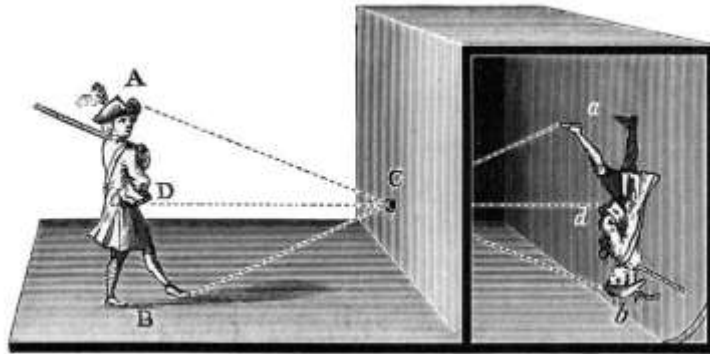


Görsel 2.11. Burak Yavuzylmaz, "Sale" serisi altında yapılan çalışmalara örnekler.

2.1.3. Katmanlar ve çizgi

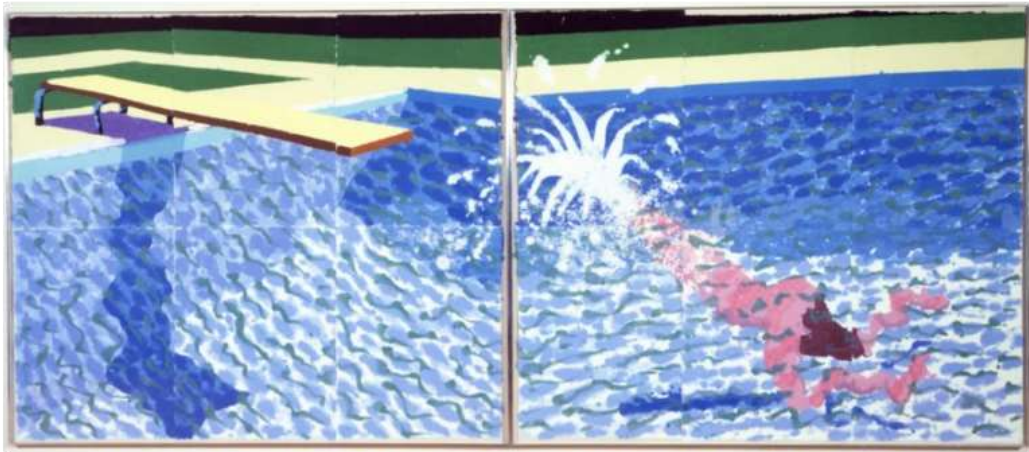
Çizginin resimlerdeki varlığı, noktanın yaratıcı ifadenin başlangıcındaki konumundan hareket ederek ilerlediği her türlü yön ile okunmaktadır. Yönlerin çeşitliliğinin, yaratıcı sanatçı ifadesinin etkisiyle sonsuz anlatı varyasyonları oluşturduğu düşünülmektedir. Yazar çizgiyi geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmanın temsili ile ayrı bir katman olarak ele almaktadır. Çizgi genel başlığı altında, çizgiyle ilişkili düşünceler bakış, gerçek, perspektif ve temsil üzerinden anlatılmaktadır.

Fotoğraf makinesinin objektifi tek bir noktadan ve açıdan alınan görüntüyü bize sunmaktadır. Fakat bizde bu objektiflerden iki tane vardır: gözlerimiz. Derinlik algısının oluşmasını sağlayan iki gözün farklı noktadan görüntüye bakması ile oluşan boyutlu görme duyusu, üç boyutlu görüntü teknolojileri gibi çeşitli teknolojilere ilham kaynağı olmaktadır. Fizyolojik özelliklerin resme bakış üzerine olan etkisi ise fotoğrafla resmi ayıran diğer bir önemli nokta olmaktadır. Fotoğraf daha önce belirtildiği gibi tek bir objektiften, tek bir açı ile bakılmış konunun görselini oluşturmaktadır. Fakat aynı konuya ressam tarafından bakılarak yapılan bir resim, ressam ve makinenin olduğu nokta aynı olsa bile gözlerin hareket etmesi ile kadrajın ve konunun genişliğine göre binlerce açıdan bakma sonucu doğmaktadır. Konuya olan yakınlık-uzaklık bu açıları büyütüp küçültebilmektedir. Bu değişimler resim yüzeyine aynı aktarılmış olsa dahi ortaya çıkacak sonuç geleneksel resimlerdeki görüntüden farklı olmaktadır. Araştırmalarını, resimler, kolajlar, fotoğraflar, grafikler ve çizimler gibi birçok farklı çalışma disiplini ile sürdüren David Hockney (1937) özellikle görmenin varyasyonları, kübizmin görme mekaniği, perspektif üzerine düşünceleri, batı tarzda gerçeklik anlayışı ile aynaların ve camera obscura'nın sanata etkileri üzerine yaptığı çalışmaları ile tanınmaktadır (Görsel 2.12.).



Görsel 2.12. Camera Obscura ve çalışma prensibi (<https-35>)

“Göz sürekli hareket ediyor; etmezse ölüsün demektir. Bakış açımaya göre perspektif değişime uğruyor, dolayısıyla sürekli değişiyor. Gerçek hayatta mesela altı kişiye baktınız diyelim, binlerce perspektif söz konusu olur (Hockney & Gayford, 2017, s. 83-84).” İnsanın resim yaparken kafasını, vücudunu, gözlerini hareket ettirmesiyle birlikte yüzeye aktarılan kurgu, binlerce farklı bakış açısının görselleştirilmesi olmaktadır. Hockney tarafından yapılan “Büyük bir dalgıç” adlı çalışmada bakış açılarını kareleme yöntemi ile fotoğraf gibi gören insanların aksine yüzeye insanın görme biçimine en uygun şekilde sembolik olarak yerleştirmiştir (Görsel 2.13). Kareler arasında göz dolaşırken farklı noktalara kaçan açılar, aynı yüzeyde değilmiş gibi duran dalgalar, kırılan beden gibi gerçek olduğunu düşündüğümüzden daha az gerçek olmayan bir kurgu bize sunulmuştur. Kübizm’de “kurgunun içine zaman kavramı girdiğinde neler olur?” Sorusu ve bu soruyu kendine problem edinmiş sanatçılar tarafından görüşün özü çok daha önceden, farklı şekiller ve biçimlerle çözümlene yoluna gidilmiştir. İlk izlenimde perspektif yanlış gibi durmaktadır, çünkü batı gelenekli perspektif öğretisinin temeli olan Floransalı mimar Filippo Brunelleschi'nin 1413 yılı civarında lineer perspektifi yeniden keşfetmesi ile o günden bugüne göz, doğru bildiği bu öğretinin izlerini resimlerde aramaktadır. Eski Yunanlılar ve Romalılar tarafından bilinen fakat zamanla unutulmuş olan bu teknik Brunelleschi tarafından tekrar kullanıldığından beri resimde doğru çizimi ararken ilk başvurulan yöntem olmuştur.



Görsel 2.13. David Hockney, *Büyük bir dalgıç (Paper Pool 27)*, 198.4 x 458.5 x 5.1 cm, Hamur kâğıt üzerine baskı ve renklendirme, , 1978, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi ([https-36](https://www.sfmoma.org/))

“Lineer perspektifli bir fotoğraf doğal kamerayla üretilen bir tür resimdir. Karanlık bir odada duvardaki delik bu tür bir resim üretir, etkisinin ve eşliğindeki

donanımın adı bu nedenle camera obscura'dır."¹¹ (Hockney & Gayford, 2017, s. 94). Bu tarihten önce yapılan birçok Avrupa Ortaçağ resiminde sanatçılar Çinli, Japon, Pers ve Hintli sanatçılar gibi izometrik perspektif kullanmışlardır. İzometrik perspektifte Lineer perspektifin tersine çizgiler bir yok oluş noktasında buluşmazlar; her şey paralel devam eder, bu anlamda gerçekte olana daha yakındır. İnsan eliyle üretilmiş ya da doğal olarak var olan simetrik yapılar, çizgisel olarak bir birlerine paralel özellik göstermektedir ve ne kadar uzarlarsa uzasınlar asla birbirleriyle temas etmemektedirler (Görsel 2.14.).



Görsel 2.14. Wang Shên (c. 1036–c. 1093), “Looking in a Mirror by an Ornamental Box”, Güney Sung Hanedanı, National Palace Museum of Taipei, Taipei (<https://www.npm.gov.tw/Exhibition/Detail.aspx?cid=37>)

Sabit bir odak noktasının varlığı ile oluşan lineer perspektif bakış açısını sabitlemektedir, fakat Japon ve Çin resmi incelendiğinde sabit bir bakış açısından söz edilememekte, hareket eden bir odak noktasının varlığı resim için farklı olanakları beraberinde getirmektedir. Özellikle rulo resmi hikâye anlatım yöntemi ile bilinen batılı tek odak noktalı resim anlayışından ayrılmaktadır. Rulo resim bir akış içermektedir ve yeni görüntülere ulaşmak için sürekli kendi üzerine kıvrılarak resmi incelemek gerekmektedir. Rulo komple açılmamaktadır. Bu bakış şekli, ilerleyen resimde sabit bir

¹¹ Batı dillerinde "camera (kamera) kelimesi camera obscura (Karanlık oda)dan türetilmiş, fotoğrafçılığın evrimi sırasında oluşturulmuş farklı düzenekleri ifade eden bir terimdir.

bakış açısı ile yapılmış olsaydı sürekli kayan ve bozulan kaçış çizgileri ile hikâyeyi anlatmak imkânsızlaşacaktır (Görsel 2.15.).



Görsel 2.15. Wang Hui (1632-1717) ve diğerleri, Kangxi İmparatoru'nun Güney Denetim Turu, Parşömen VI: Benniu Kasabasının Büyük Kanal'daki Changzhou Şehrine; 67,8 x 475,3 cm, .ipek üzerine mürekkep ve renk, elyazması (<http-3>)

Paralel olan çizgilerin gerçekte asla birleşmeyeceği kuralı resim kurgusunda yeni deneme fırsatları sunmaktadır. Çizgilerin sonsuza kadar uzaması fikri bu yapının zaman ile ilişkilendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Zaman, “En yalın haliyle sonsuzdan gelip sonsuza giderken, tüm var olanların birbirlerinin yerini alarak zincirledikleri süre” olarak tanımlanabilmektedir (Hançerlioğlu, 1989, s. 471). İnsanın yeryüzünde var olduğu andan itibaren gelişiminin, gelecekteki versiyonlarının yol açtığı, açacağı kırılmalarla birlikte başlangıç noktasından ileriye doğru yol aldığı düşünülmektedir. İnsanın varlığındaki gelişim sadece fiziksel olarak ele alındığında eksik kalmakta düşünsel ve bilişsel olan ilerlemelerle birlikte düşünüldüğünde anlamlandırılabilir. Bu durumda düşüncelerin oluştukları andan itibaren var olduğunu ve durmadan ileriye doğru yol

almakta olduğunu varsayarsak, sonraki ya da geçmişteki bir düşünce ile paralel ilerleyebileceği veya kesişebileceği düşünülmektedir. Bu düşüncenin sanatsal ifadedeki temsili, kendini bir çizgi ile göstermektedir. Resmin içeriğine ayrı bir katman ya da katmanlar ile dâhil olan bu düşünce, çizgiler ile görselleştirilmektedir. Geçmiş düşünce, fikir ya da anlatıların çizgiler ile ifadesi çalışmalar arasındaki anlamsal bağı sağlamakta, zaman üzerinde kontrolü sağlayarak yolculuk yapmaya izin verdiği düşünülmektedir. Çizgilerin düzlüğü ya da eğriliği anlatıyı şekillendirmektedir. Düz olan hatlar anlamdaki sertliği ve değişmezliği simgelemekte, eğri olanlar ise değişimin ve esnekliğin temsili olmaktadır.

Paralel düşüncelerin ifadesinde kullanılan çizgiler her ne kadar benzer olsalar da düşünce sanatçı faktörünün biricikliği ile aslında asla birleşemeyecekleri ve aynı olamayacakları düşünülmektedir. Resimlerde birden fazla çizginin varlığı sanat tarihindeki sanatçı, düşünce ve eserlerle bağ kuran bir anlatı içermektedir. “Lady in red” (Görsel 2.16.) adlı çalışmada saydam lekelerin üzerinden geçen kırmızı hat, geçmiş ve gelecek tüm eserlerde bulunan kırmızının sanatsal ifadede temsili olmaktadır. “Kedi” ve “Arden Mir” (Görsel 2.17.) adlı çalışmalarda ise çizgilerdeki renkler kendilerinin temsili oldukları gibi o renklerin bulunduğu ve onları kullanan sanatçıları ile bu resimde bir araya gelmeyi sağlamaktadır.



Görsel 2.16. Burak Yavuzylmaz. “Lady in red”, 205cm x140cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012



Görsel 2.17. Soldan sağa: *Burak Yavuzylmaz, “Kedi”, 45cm x 35 cm, Karışık teknik, 2019, Burak Yavuzylmaz, “Arden Mir”, 35cm x 30cm Kağıt üzerine Suluboya, 2018*

Sanatsal ifadenin temsilinin, bir çizgi ile gösterildiği çalışmaların dışında, ifadenin, çalışma ya da sanatçı görselinin doğrudan kullanılarak yazarın ifadesiyle ile harmanlandığı çalışmalar da yapılmaktadır. Vincent Van Gogh’un kendisini yaptığı portresi kullanılarak yapılan “Ustaya Saygı” çalışmasında (Görsel 2.18) ve “Geniş açıdan, Monet ailesi Argenteuil’deki bahçelerinde” adlı çalışmada (Görsel 2.19.) orijinal çalışmalardan hareketle yeni kompozisyon ve teknikler ile yorumlama yapılmaktadır. Yorumlamalarda katmanlılık ve ona ait olduğu düşünülen özelliklere dikkat edilmektedir. Özellikle “Geniş açıdan, Monet ailesi Argenteuil’deki bahçelerinde” adlı çalışma, Monet ve ailesi ile onları çalışan Manet’in dokunuşlarının, günümüzde yazar tarafından tekrar bir araya getirilmesinin yeni ifade ile zamansızlık fikrine katkısının önemli olduğu düşünülmektedir.



Görsel 2.18. Burak Yavuzylmaz, "Ustaya Saygı", 30 x 23 cm, Mdf üzerine akrilik boya. 2017



Görsel 2.19. Burak Yavuzylmaz, Geniş açıdan, Monet ailesi Argenteuil'deki bahçelerinde, 10 cm x 10 cm, mdf üzerine akrilik, 2019

2.1.4. Katmanlar ve Mesafe

Çalışmalarda, saydamlığın temel özelliklerinin fiziksel kurallara uygun olarak yapıldığı, yani bitişik parlaklık değerlerinin saydamlık algısını oluşturmaya uygun olduğu görülmektedir. Fakat çoğu zaman bu parlaklık ilişkileri, ardıl gelen yüzeylerin derinlik sıralamasının göstergesi olmamaktadır. Bu nedenle, gözlemciler hangi yüzeyin önde olduğu, hangisinin arkada olduğu konusunda kararsızlık yaşayabilmektedirler. "İsimsiz"

(Görsel 2.20.) adlı çalışmada soyut anlatının da yardımıyla bu etki net olarak görülmektedir.



Görsel 2.20. Burak Yavuzylmaz, "İsimsiz", Tuval üzerine karışık teknik, 100 x 80 cm, 2015

Resimlerde önemli olan derinlik algısının oluşturulması ve gerekliliği üzerine düşünmenin sonucunda bazı öneriler geliştirilmiştir. Tarihte derinliği en etkili hissettiren teknik kuşkusuz perspektiftir fakat çalışmalar için aynı zamanda bir yönlendirmede yapmakta bu yüzden ikinci akla gelen boşluk yazar için daha önemli hale gelmektedir. Tarih boyunca, uzak doğu sanatından (Görsel 2.21.) Cezanne'a, oradan günümüze kadar, hem anlamda hem de teknik de boşluğun kullanımı etki anlamında önemli görülmektedir. Boşluk izleyende söz sahibi olma hakkını da vermektedir. Zihin devreye girerek buraları doldurmaya başlamakta ve izleyici resmin içinde dolaşmaya başlamaktadır. Yazar çalışmalarında boşluk hissini saydam etkilerle ve biçimleri kullanarak sağlamakta, gölge kullanımından ise kaçınmaktadır. Çünkü gölge, resmi zamanda ve mekânda bir noktaya oturtmakta, onun zaman yolculuğu vasfına ket vurmaktadır. Derinliğin kuvvetlenmesi

için yarı saydam kâğıtlar üst katmanlara yapıştırılmakta böylece üzerine müdahale imkânıyla da fiziksel bir derinlik algısı da sağlanabilmektedir.



Görsel 2.21. Guo Xii , Erken Bahar, 158.3 cm x 108.1 cm, İpek üzerine mürekkep ve ışık renkleri, 1072 (<https-38>)

“Beste” (Görsel 2.22) adlı çalışmada boşluk saydam etkilerle sağlanmakta ve çizgileri şablon gibi kullanarak içlerinin boş bırakılmasıyla da resimde var olmaktadır. “Arden Mir ve Balık” (Görsel 2.23) adlı çalışmada ise katmanların okunması boşluğun hissettirilmesi ile daha rahat olmaktadır. En üst katmanda kullanılan aydınlar kâğıt tüm boya katmanını arkaya atmakta fakat görünürlüğünü engellememektedir. İzleyici ile çalışma arasında bir es vardır, kompozisyon ve kendi arasında da boşluk oluşturmaktadır.



Görsel 2.22. *Burak Yavuzylmaz, "Beste", 80x80 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2017*



Görsel 2.23. *Burak Yavuzylmaz, "Arden Mir ve Balık", 100x100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019*

Plastik malzemenin kendisinin resimde kullanılması, mekân ve kompozisyona uygun oldukları takdirde gerçekte hiçbir estetik değere sahip olmasa bile yüklendiği ve özümsemiği imge ile seyircilere eleştirel bir bakış açısı sunabilmektedir. Pop sanat akımı

ile bireysel üsluplar ve hazır malzemenin özgürce kullanımı ile başta Duchamp, Rauschenberg ve Hamilton olmak üzere birçok sanatçı kolaj, montaj ve asamblaj gibi tekniklerden faydalanmışlardır. Pablo Picasso ve Georges Braque kolaj ve asamblaj tekniklerinin gelişmesi ve kullanılması konusunda ilkleri yapmışlardır. Analitik ve sentetik kübizm dönemlerinde sanatçılar soyut ve düşünsel çalışmalara yönelerek resimlerine malzemeyi ilave etmişlerdir. Kâğıt, ip gibi hazır nesnelere resimlerinde kullanarak yenilikler getirmişler, nesnenin görüntüsünü elde etmek için sadece boya değil, gerçek nesne kullanımına önem vermişlerdir (Öztütüncü, 2017). Kolajın katmanlara olan fiziksel katkısı ile “Anne ve Çocuk” (Görsel 2.24.) çalışmasında tuval üzerine boya ile doku çalışması yapıldıktan sonra kâğıt üzerine çalışılan diğer bir kompozisyon tekrar tuvalin üzerine tutturulmuştur.

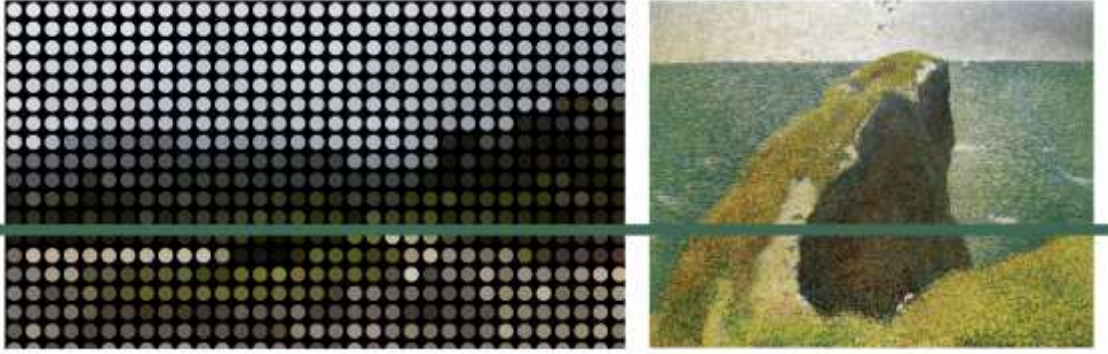


Görsel 2.24. *Burak Yavuzylmaz, Anne ve Çocuk, tuval üzerine karışık teknik*

Geçmiş dönem sanatçıları, düşünceleri ve eserleri ile bağın onların kompozisyonları alıp yorumlayarak veya üsluplarını günümüzden bir kare ile birleştirerek ve tüm bunları yine bir çizgi ile bağlayarak yapılan “Dün, bugün, yarın” (Görsel 2.30., 2.31., 2.32., 2.33., 2.34., ve 2.35.) serisi güncel çalışmalara örnek teşkil etmektedir.



Görsel 2.25. Burak Yavuzylmaz, "Okumayanlar", "Dün, bugün, yarın" serisi, 30 x 35cm, kâğıt üzerine akrilik boya, 2019



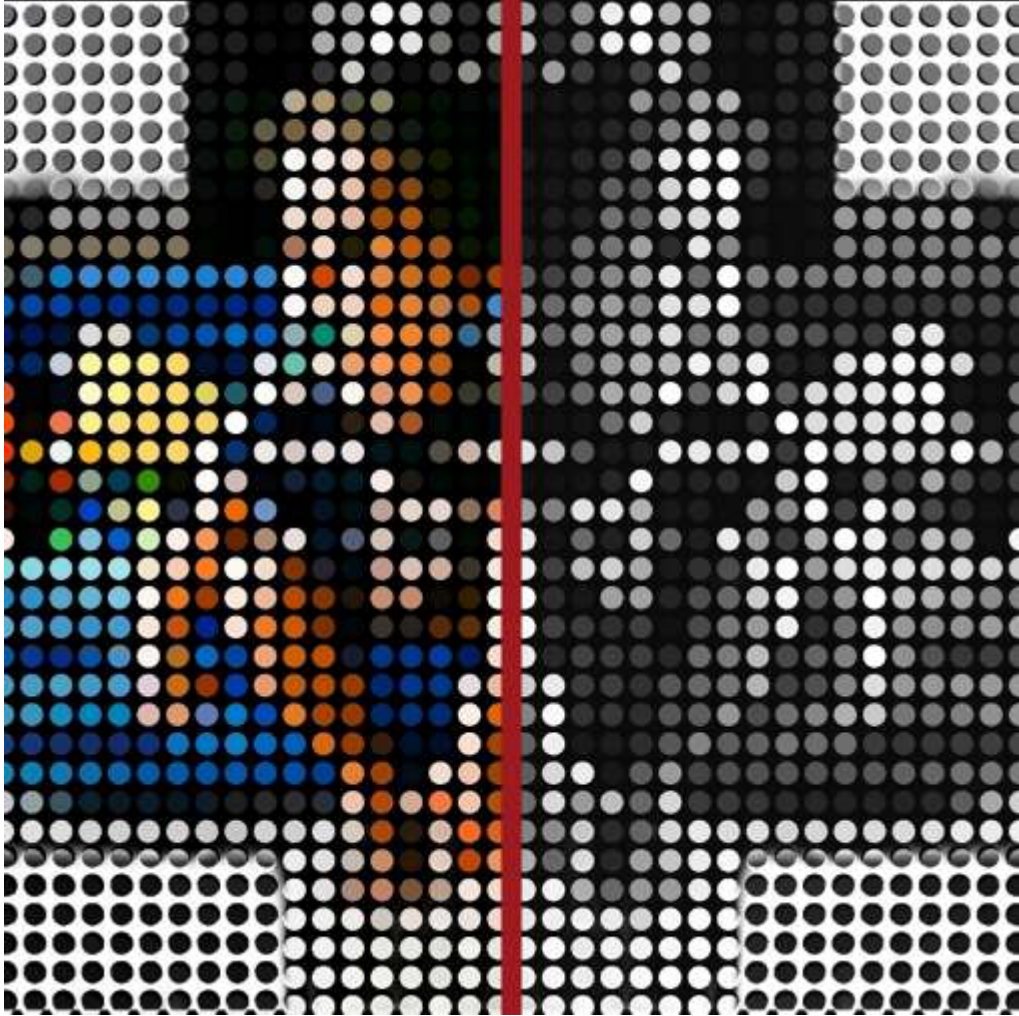
Görsel 2.26. Burak Yavuzylmaz, "Dün, bugün, yarın", Sayısal baskı, 2020



Görsel 2.27. Burak Yavuzylmaz, "Dün, bugün, yarın", Sayısal baskı, 2020



Görsel 2.28. Burak Yavuzylmaz, "Dün, bugün, yarın", Sayısal baskı, 2020



Görsel 2.29. Burak Yavuzylmaz, "Points", Sayısal baskı, 2020



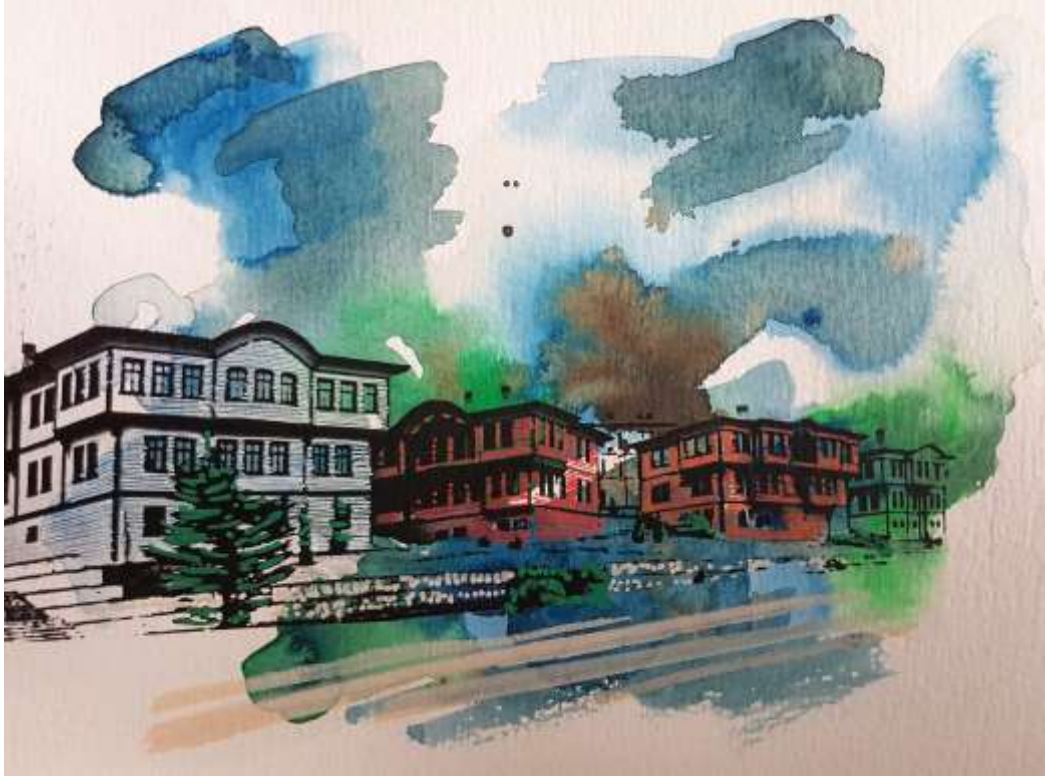
Görsel 2.30. *Burak Yavuzylmaz, "Texture", sayısal baskı,2020*

Üretim süreci katmanların farklı materyaller ile ifade edilmesi, kullanılabilir yöntemlerin sonsuzluğu ile birden çok kanalda devam etmektedir. Fotoğrafın dijital müdahale sonrası, boyanmış kâğıt üzerine basılması ile üretim ve düşünce evrimi bugünkü "portreler" (Görsel 2.40.) adlı seri ile devam etmektedir.



Görsel 2.31. *Burak Yavuzylmaz, Portreler, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2020*

Anadolu Üniversitesi Rektörlüğü tarafından üniversite ve Eskişehir ilişkisi üzerinden yapılması istenilen çalışmalarda, fotoğraflanan sahneye dijital ortamda müdahale edilerek kurgunun önceden suluboya ile renklendirilmiş kâğıtlar üzerine mürekkep baskı olarak çıktısı alınmıştır. Basılan yüzeyin üzerine markerlar ile tekrar müdahale edilerek çalışmalar sonlandırılmıştır. Bu çalışmalar yapılırken istenilen konunun dışına çıkmadan yazar kendi çalışmaları ile ilişki kurulmasını sağlamak amacıyla katmanların genellikle ilki olan “su ve deniz” ile ilişkilendirdiği dokuları renklerde değişiklik yaparak kullanmaktadır (Görsel 2.36., 2.37., 2.38. ve 2.39.).



Görsel 2.32. *Burak Yavuzylmaz, Anadolu Üniversitesi ve Eskişehir, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019*



Görsel 2.33. *Burak Yavuzylmaz, Anadolu Üniversitesi ve Eskişehir, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019*



Görsel 2.34. *Burak Yavuzylmaz, Anadolu Üniversitesi ve Eskişehir, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019*



Görsel 2.35. *Burak Yavuzylmaz, Anadolu Üniversitesi ve Eskişehir, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019*

Saydamlığın boya tuval ikilisinin dışında nasıl kullanılabileceği sorusuna yanıt olarak yapılan denemelerden “Miş gibi” (Görsel 2.41.) adlı çalışmada straför arasına sıkıştırılmış asetat kâğıdı üzerine yazarın yapmış olduğu cam kompozisyonun fotoğrafı

dijital baskı ile basılmıştır. Önceki anlatıların okuması bu çalışma üzerinden de yapılabilmektedir.



Görsel 2.36. *Burak Yavuzylmaz, "Miş gibi", 40 cm x 22 cm, yerleştirme, 2014*

Anlatımda katmanların kullanımı sınırsız olanaklarının yaratıcılıkla birleşmesi durumunu getirmektedir. Bu olanakların farkına varılması ile daha sonraki çalışmaların nasıl olacağı sadece bir soru işareti ile ifade edilebilir. Üretim devamlı olacaktır. İmge ise sürekli değişecek fakat anlatımda katmanlar yazılı bir sayfa gibi okunmaya devam edecektir.

SONUÇ



Görsel 3.0.1. Burak Yavuzylmaz, "Döngü" 150 cm x 150 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019

Tez kapsamında yapılan uygulamalar, denemeler, eser incelemeleri ve yazarın kendi uygulamaları ile çok katmanlı, sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı resim ile resim ve sanatçı özelinde belirli bir anlatım tarzına olan bağımlılığın sınırlı yapısına alternatif getirilmektedir. Değınilen başlıkların teker teker ele alınması öncelikle anlatılarının ortaya konulmasında faydalı olmuştur.

Gerçeğın, sanatçının, sanat eserinin ve izleyicinin, yazarın şu ana kadar olan çok katmanlı, sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı resme olan katkıları üzerinden sınıflandırılması yazarın çalışmalarının okunabilmesini kolaylaştırmıştır. Gerçek olanın aranışında çeşitli bakış açılarının olduğu görölmektedir. Platon ve Aristoteles düşünceleri ekseninde gelişen bu bakış açılarının, düşünürlerin fikirleri ve sanatçıların yorumlamalarıyla birlikte sanat eseri üretiminde kullanıldığı görölmüştür. Gerçeğın akla

gelen ilk biçimlerinin dışında çirkin, kitsch, müstehcen, pornografi, simülasyon başlıkları altında da ele alınabileceği görülmektedir. Gerçeğin, yazar bakış açısından ele alınışı bu tezde bahsedilen biçimleriyle benzer gelişim göstermiştir. Katmanlarda gerçek, doğada olanın ve zaman kavramının yansıtılması ile okunmaktadır.

Sanatçı, Romantizm 'den itibaren kendisinin ve çevresinin farkına vardığı bir döneme girmiştir. “Ben” arayışı sonuçlarının sanat eserleri üzerinden yapılması sanatçının özgürleşmesini sağlamıştır. Sanat eserleri söz söyleme özelliği ile sanatçı ve toplum arasında bir iletişim aracı haline gelmiştir. Sanatçı merkezli eserlerin buldukları dönemin beklentilerine karşı bir tavır da gösterdikleri görülmektedir. Sanatçının özgür olduğu düşüncesinin çalışmalar üzerinden anlatımı, daha anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Metaforun kullanılması ile anlatıda dolambaçlı bir yol izlendiği, fakat iletişimde ilgi çekici etkileriyle anlatıyı zenginleştirmesi açısından önemli olduğu görülmektedir. Bu sürecin çoklu katmanlı anlatımcı resim üzerinde katmanlaşması, izleyicinin yazar ile olan ilişkisi, yazarın geçmiş, şimdi ve geleceği üzerinden iletişim kurmasını sağlamaktadır.

Bir sanat eserinin biçimsel unsurlarının; nokta, çizgi, şekil, ışık ve değer, renk, doku, kütle, mekân ve hacimden oluştuğu söylenebilmektedir. Bu unsurlar daha önceki sanat eserlerinde duyguların, eserin konusunun ya da yaşamın kendisiyle ilgili olanın anlatısında kullanılmıştır. Biçimcilikle birlikte bu unsurlar ölçek, oran, çeşitlilik içinde birlik, tekrar ve ritim, denge, doğrusal güç, vurgu ve tabi kılma tasarım ilkeleri ile biçimin tanımlanmasında kullanılmıştır. Biçimi parçalayıp her bir parçasını ayrı ayrı yorumlanması bütünü ve anlatıyı bozup anlamsızlaştıracak, tekrar bir araya getirdiğinde ise tamamen başka bir şeye dönüştürecek olması daha önceki sanatsal görüşlerce savunulmaktadır. Yazar katmanları bu doğrultuda, bir bütün olduğunu kabul etmektedir ve biçimsel kurguyu bu yönde yapmaktadır. Fakat anlamın ayrı ayrı ele alınmasının anlatıyı bozacağı görüşüne katılmamaktadır. Çok katmanlı anlatımcı resmin kurgusu, parçadan bütüne anlatıyı kuvvetlendirecek şekilde işlenmektedir. Biçimin en saf haline ulaşmak için rengin resmin özü olması ve bu özün nesne tarafından yok edileceği düşüncesine paralel işler yapılmış fakat doğadan tamamen uzaklaşmamıştır.

Birey olmanın getirdikleri ile toplumsal olanın çatışması üzerinden modern sanatlar okunmaktadır. Genel anlayışa yönelik yapılarına karşı duruşuyla, sanatçı ile toplum arasında gittikçe açılan bir mesafe oluşmuştur. Sanatçı ve toplum arasındaki kopan bağı kurma görevini yine sanat üstlenmiştir. Medyanın da yardımını alan sanat çok anlamlılığıyla birden çok kişiye hitap edebilmektedir. Fakat bu çok anlamlılık aynı

zamanda, sanat eserinin asla tek bir şekilde anlaşılamayacağı sonucunu da beraberinde getirmektedir. Çok anlamlılık ve çok katmanlılık anlamca birbirlerini destekler konumdadırlar. Çok anlamlılığı oluşturmada saydamlığın, katmaların okunmasını kolaylaştırıcı etkisi ile bağlayıcı unsur olduğu görülmektedir. Yazar çalışmalarında katmanları, saydamlığı ve türevlerini kullanarak görünür kılmayı istemektedir. Böylece izleyicinin katmanlar arasında dolaşmasını sağlamayı, anlatılana ulaşmalarında, yüzey üzerinde iki boyutlu okumayı, üçüncü boyutun derinliğini de eklemeyi amaçlamaktadır.

Sanatının en eski kanıtları, insanların resimlerle hikâyeler anlattığını göstermektedir. Tüm anlatı sanatlarında bazı ortak özellikler vardır. Fakat sanat tarihi boyunca anlatılar değişmiş ve dönemlerinin üzerinden de okunabilir hale gelmiştir. Birçok kez, bir sanatçının aynı ya da farklı dönemlerde birden çok akıma dâhil olduğu ve eserler ürettiği görülmüştür. Bu durum genellikle aynı zaman diliminde ya da peş peşe gelen akımlarla gerçekleşmektedir. Sanatçıların eserleri bu doğrultuda ilgili kuram, akım ya da dönem üzerinden okunabilmektedir. Zaman ilerleyip günümüze yaklaştıkça bu ilişki dağılmakta fakat hala eserler hakkında belirli özellikler üzerinden sınıflandırıcı yorumlar yapılabilmektedir. Yazar bu konuda sınıflandırmaların, çalışmalarında sınırlandırıcı etkisinin önüne geçmek için birden çok katman kullanarak düşüncüyü özgürleştirmiştir.

Yazar resminde figüratif dengelerin kullanıldığı çağdaş bir geleneğe mensup olmasının yanında, soyutlamacı eğilimlerin pek çoğuna kaynak oluşturan malzemeye olan tutkusunu da temsil etmektedir. Genel içinde ya da yakınında olduğu duygu ya da coğrafya temelli temalar, bu kesitlerin yorumlarını belirleyen bir yaşantılar dizisinin gözlemlerinden çıkarılmıştır. Ruhsal ifade çabalarının geniş bir deneyim alanı bulduğu temalar içinde, gündelik yaşamdan, portrelere, aile yaşamından, sosyal yaşantıya ve sisteme dair olana ait farklı kesitlere değin gözlemlenmiş olguların yoğun izlerine rastlanabilmektedir. Yazar tüm bunları çalışmalarında katmanların varlığını fiziksel ve düşünsel olarak ortaya koyarak ve her bir konuyu ilişkilendirilebilecek bir anlatımla kullanmaktadır. Bu anlamda çalışmalar farklı anlatıma sahip katmanların bir araya gelmesiyle çok anlatımlı olabilmektedir. Biçimin salt varlığı ile izleyiciyle olan bağın kurulması noktasında izleyicilerinde yorumlarına alan bırakılmakta, tüm bu anlatıların okunmadığı durumlarda izleyicinin kendinden bir şeyler bulmasını sağlayacak öğelerle izleyici resme dâhil edilmektedir. Bütünün anlamının anlamsızlaştığı anda parçada anlama ulaşılabilen ya da süreç tam tersi işleyip, parçanın anlamsızlaştığı anda bütünde anlama ulaşılabilir.

Tüm katmanlar ayrı başlıklar halinde düzenlenmiş olsa bile aralarında ki bağıllık, katmanların ilerleyen çalışmalarda eriyen ve birbirine karışan bir yapı ve anlam kazanması sonucuna varmaktadır. Üretim, anlatı, teknik, sanat, sanatçı, malzeme gibi kavramların çok katmanlı sanatçının bir belgeseli olarak anlatımcı resim çatısı altında ele alındığında, iki ya da daha fazlasının birleşerek, ardıl veya çapraz eşlemelerle birlikte ya da hepsinin bir araya gelmesiyle sonsuz anlatı olasılıklarını beraberinde getirmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Resimde, bireyin geçmiş deneyimlerinin şimdiki ve gelecekteki çalışmalarına kaynak oluşturmasının farkındalığı oluşturulmaktadır. Bu durum sanatçı bireyi özgür bırakan, deneyimlemeye yönlendiren ve doğal bir gelişim sürecini destekleyen bir anlatıyı desteklemektedir.

KAYNAKÇA

- Akçaoğlu, Z. (2005, 01, 17). Duchamp, Cage, Warhol ve Postmodernizm. *Temel Sanat Eğitimi*, s. 109-115.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi A.Ş.
- Art Gallery of New South Wales. (2020, 04 28). *New contemporary galleries*. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/>:
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/new-contemporary-galleries/featured-artists-and-works/sigmar-polke/> adresinden alındı (Erişim tarihi: 05.06.2020)
- Artun, A. (2015). Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce. A. Artun içinde, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (s. 11-66). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (E. ERMERT, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2014). *Simulakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2009). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Berger, J. (2015). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Y. Salman, & M. Gürsoy Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. & Mohr J. (2007) *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Casati, R. (2013). *The Shadow Club: The Greatest Mystery in the Universe--Shadows--and the Thinkers Who Unlocked Their Secrets* . New York: Knopf; 1st American ed edition.
- Cevzici, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatında Anlatım Biçimi*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Chlenova, M. (2016). The Secret Recesses of Picabia's Transparencies. *Our Heads Are Round So Our Thoughts Can Change Direction*. (Kendisi, Çev., & C. H. Anne Umland, Derleyici) New York: The Museum of Modern Art.
- Dachy, M. (2014). *Dada Sanatın Başkaldırısı*. (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Duman, M. A. (2014). *Mimesis*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- en.wikipedia.org*.(2020).[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Human_Condition_\(Magritte\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Human_Condition_(Magritte)), (Erişim tarihi: 02.06.2020)
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erdoğan, F. C. (2019). *Sanatın Büyük Ustaları Wassily Kandinsky*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2009). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Fischer, E. (2015). *Sanatın Gerekliliği John Berger'in Önsözüyle*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Gestalt Institute of Cleveland*. (2016). Gestalt Institute of Cleveland: The Distinctive Difference: <https://www.gestaltcleveland.org/what-is-gestalt> (Erişim tarihi: 09, 17, 2017)
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi AŞ.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2020). *Gölgeler Düşen Gölgenin Batı Sanatında Tasviri*. (M. Yalçın, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.
- Hacking, I. (2016). *Temsil ve Müdahale*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hockney, D., & Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*. (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hodge, S. (2013). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz Açıklamalı Modern Sanat*. (F. Candil Çulcu, & G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hodge, S. (2015). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri* (4 b.). (E. Göçgü, Çev.) Ankara: Domingo.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstüçülük*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kamuran, T., & Dede, B. (2013). Platon ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları. *Atatürk Sanat Dergisi*(23), 54. <http://hdl.handle.net/11508/8421> (Erişim tarihi: 04.09.2017)

- Kaplan, O. B. (2020). *Bilim Genç TÜBİTAK*. bilimenc.tubitak.gov.tr: <https://bilimenc.tubitak.gov.tr/makale/fotograf-makinesinin-atasi-karanlik-kutu> (Erişim tarihi: 05.07.2020)
- Kıyan, Z. (2018, Ekim 30). *Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri*. acikders.ankara.edu.tr: https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/96487/mod_resource/content/0/Estetik.%206.%20Hafta.%20Kant.pdf (Erişim tarihi: 10.29.2019)
- Kula, O. B. (2016, Ocak 06). edebiyathaber.net: <https://www.edebiyathaber.net/hegelfelsefesinde-sanat-ve-sanat-yapiti-kavrami-prof-dr-onur-bilge-kula/> (Erişim tarihi: 06.02.2017)
- Kulak, Ö. (2019, Nisan 24). viraverita.org: <https://viraverita.org/yazilar/georg-lukacsta-katharsis-kavrami-anlik-bir-uyanis> (Erişim tarihi: 18.01.2020)
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Léger, F. (2014). *Resmin İşlevleri*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus.
- Lucas Müzesi. (2013, Nisan 01). *Lucas Müzesi Anlatı Sanatı*. lucasmuseum.org: <https://lucasmuseum.org/collection/narrative-art> (Erişim tarihi: 07.07.2018)
- Lyotard, J. F. (1990). *Postmodern Durum*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Malevich, K. (1915). *From Cubism and Futurism to Suprematism*. arthistoryproject.com: <https://arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/from-cubism-and-futurism-to-suprematism/> (Erişim tarihi: 16.05.2020)
- Mant, S. (2014, 10 22). Resim Sanatında Nesne. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 113.
- Michalska, B. (2018, Kasım 21). 06 02, 2020 tarihinde dailyartmagazine: <https://www.dailyartmagazine.com/david-hockney-photographs/> (Erişim tarihi: 23.12.2018)
- Nerdrum, O. (2010). *Kitsch Üzerine*. (A. F. Korur, Çev.) İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Özel, Z. (2005). Fotoğraf Akımları İçinde Gerçekliğin Sunumu. *Yeni Düşünceler*, 276.
- Öztütüncü, S. (2017). Sanat ve Donanım Malzemesi Olarak Kolaj Örneği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(10), 341-352. doi: 10.7816/ulakbilge-05-10-03
- Parramon, J. (1994). *Resimde Renk ve Uygulanışı*. (E. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Perniola, M. (2015). *Sanat ve Gölgesi Sanattan Geriye Ne Kaldı?* (K. Atakay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Platon. (2013). *Devlet*. (S. Demir, Çev.) İstanbul: Ataç Yayınları.
- Pleskevich, E., <https://www.ancient-egypt-online.com/ancient-egyptian-art.html> (Erişim tarihi: 06.10.2020)
- Przybyłek, S., *Anlatı Resmi: Tanım, Sanatçılar ve Örnekler*. study.com: <https://study.com/academy/lesson/narrative-painting-definition-artists-examples.html> (Erişim tarihi: 06.09.2020)
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sayim, B., & Cavanagh, P. (2011, Ekim 27). *Art of Transparency*, 2(7). doi:10.1068/i0459aap
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sooke, A. (2016, Mart 17). bbc.com: https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/03/160317_vert_cul_munch_ciglik (Erişim tarihi: 22.11.2019)
- sothebys. (2020). <https://www.sothebys.com/>:<https://www.sothebys.com/en/articles/the-tireless-imagination-of-master-surrealist-francis-picabia> (Erişim tarihi: 19.05.2020)
- Stremmel, K. (2004). *Realism*. Köln: Taschen.
- Şentürk, L. V. (2010). İzlenimcilerin Duyumlara Dayalı Renk ve Işık Serüveni. *New World Science Academy*, 5(2), 86.
- Taş, İ. (2013). Türk Dili Öğretisi Olarak Kaşgarlı Mahmud ve Öğretim Metodu Açısından Divanı Lugati't-Türk. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 48(48), 194.
- Tate Museum, tate.org.uk: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/genre-painting> (Erişim tarihi: 06.09.2020)
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tolstoy, L. (2015). *Sanat Nedir?* (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tsantsanoglou, M. (2018, Ekim 18). Rus Avangardı: Tanım. Tarihsel Arka Plan, Ortaya Çıkış Koşulları ve Yeni Estetik. *Rus Avangardı Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek*. İstanbul, Türkiye: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Tufan, T. (2017, Haziran 04). *Dünya Forum: Frankfurt Okulu neydi?* gazeteduvar.com: <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/06/04/dunya-forum-frankfurt-okulu-neydi/> (Erişim tarihi: 19.05.2020)
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2003). *Dünya Sanatı Tarihi* (9 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ümer, E. (2018). LACANCI BAKIŞ KAVRAMI ve İMGENİN BAKIŞI . *YILDIZ JOURNAL OF ART AND DESIGN*, 2(5), 47-66.

Waburton, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi Varoluş Hiç Bu Kadar Eğlenceli Olmamıştı*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Wölffin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (A. Cemal, Çev.) İSTANBUL: Hayalperest Yayınları.

Yeren, A. (tarih yok). *mediaclick*. <https://www.mediaclick.com.tr/blog/otonom-nedir> (Erişim tarihi: 01.06.2020)

Yılmaz, M. (2004). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. (N. Özüaydın, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakları

http-1. <http://www.mattesonart.com/the-human-condition-1933--1935-with-articles.aspx> (Erişim tarihi: 26.05.2020)

http-2. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/collection-marianne-pierre-nahon-pf1960/lot.10.html?locale=en> (Erişim tarihi: 25.05.2020)

http-3. <http://www.alaintruong.com/archives/2016/09/16/34328719.html> (Erişim tarihi: 01.02.2020)

https-1. Türk Dil Kurumu. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 02.05.2020)

https-2. https://www.timnobleandsuewebster.com/a_hole_2005.html (Erişim tarihi: 19.01.2018)

https-3. <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim tarihi: 16.02.2020)

https-4. <https://kelimeler.gen.tr/pitoresk-nedir-ne-demek-253156> (Erişim tarihi: 18.12.2019)

https-5. <https://unregardoblique.home.blog/tag/clarence-hudson-white/> (Erişim tarihi: 25.05.2020)

https-6. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.43.39/> (Erişim tarihi: 25.09.2019)

https-7. <https://collections.vam.ac.uk/item/O190909/abstraction-porch-shadows-twin-lakes-photograph-strand-paul/> (Erişim tarihi: 25.05.2020)

https-8. <https://www.araguler.com.tr/tr/istanbulphotos3.html> (Erişim tarihi: 27.03.2020)

https-9. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/fotografin-ilk-kralicesi-yildiz-moran-40693251> (Erişim tarihi: 15.06.2020)

- https-10. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e> (Erişim tarihi: 17.04.2020)
- https-11. <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/jun/10/jenny-saville-paintings-oxford-solo-show#img-10> (Erişim tarihi: 10.06.2020)
- https-12. <https://nerdrum.com/paintings/> (Erişim tarihi: 18.04.2020)
- https-13. <https://www.skarstedt.com/artists/barbara-kruger?view=slider> (Erişim tarihi: 06.01.2020)
- https-14. <http://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven> (Erişim tarihi: 19.04.2020)
- https-15. <https://tarhibilgi.org/proletarya-nedir/> (Erişim tarihi: 25.10.2019)
- https-16. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gericaul/1/105geric.html> (Erişim tarihi: 10.07.2019)
- https-17. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/munch-the-scream> (Erişim tarihi: 26.05.2020)
- https-18. https://www.moma.org/learn/moma_learning/ernst-ludwig-kirchner-street-dresden-1908-reworked-1919-dated-on-painting-1907/ (Erişim tarihi: 27.03.2020)
- https-19. <https://www.wassilykandinsky.net/work-81.php> (Erişim tarihi: 28.03.2020)
- https-20. <https://www.wassilykandinsky.net/work-170.php> (Erişim tarihi: 03.02.2020)
- https-21. <https://www.artic.edu/artworks/111060/daniel-henry-kahnweiler> (Erişim tarihi: 09.08.2019)
- https-22. <https://www.sanatabasla.com/2018/07/beyaz-uzerine-beyaz-white-on-white-malevich/> (Erişim tarihi: 04.02.2020)
- https-23. <https://www.wannart.com/35-000-yillik-magara-resimleri-ve-insanligin-ilk-animasyonlari/> (Erişim tarihi: 05.06.2020)
- https-24. <https://www.britannica.com/art/amphora-pottery> (Erişim tarihi: 10.06.2020)
- https-25. <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZRNE&titlepainting=Last%20Judgment&artistname=Michelangelo%20Buonarroti> (Erişim tarihi: 15.06.2020)
- https-26. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HEINRICH_F%C3%9CSSLI_-_Falstaff_en_la_cesta_\(Kunsthhaus,_Z%C3%BARich,_1792\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HEINRICH_F%C3%9CSSLI_-_Falstaff_en_la_cesta_(Kunsthhaus,_Z%C3%BARich,_1792).jpg) (Erişim tarihi: 10.06.2020)
- https-27. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jan_Steen_004b.jpg (Erişim tarihi: 09.06.2020)
- https-28. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dawn_Camden_Town_Walter_

Sickert.jpg (Erişim tarihi: 09.06.2020)

https-29.<https://theculturetrip.com/europe/italy/articles/an-introduction-to-early-renaissance-art-in-12-works/> (Erişim tarihi: 29.05.2020)

https-30.<https://www.wassilykandinsky.net/work-247.php> (Erişim tarihi: 10.04.2020)

https-31.<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/224.2004/?tab=details>
adresinden alındıttıery (Erişim tarihi: 25.05.2020)

https-32.<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/nectar-waterworks>
(Erişim tarihi: 26.05.2020)

https-33.https://www.wga.hu/html_m/l/lorenzo/credi/venus.html (Erişim tarihi:
08.04.2019)

https-34.<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/5allegor/30birth.html>
(Erişim tarihi: 18.04.2019)

https-35.[https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/fotograf-makinesinin-atasi-karanlik-
kutu](https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/fotograf-makinesinin-atasi-karanlik-kutu) (Erişim tarihi: 15.01.2020)

https-36. <https://www.sfmoma.org/artwork/79.18.A-L/> (Erişim tarihi: 15.01.2020)

https-37.[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Looking_in_a_Mirror_by_an_Or-
namental_Box_by_Wang_Sh%C3%AAn_\(%E7%8E%8B%E8%A9%B5%E3%
80%8A%E7%B9%A1%E6%AB%B3%E6%9B%89%E9%8F%A1%E5%9C%9
6%E3%80%8B\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Looking_in_a_Mirror_by_an_Ornamental_Box_by_Wang_Sh%C3%AAn_(%E7%8E%8B%E8%A9%B5%E3%80%8A%E7%B9%A1%E6%AB%B3%E6%9B%89%E9%8F%A1%E5%9C%96%E3%80%8B).jpg) (Erişim tarihi: 01.02.2020)

https-38.[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guo_Xi-Early_Spring_\(large\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guo_Xi-Early_Spring_(large).jpg)
(Erişim tarihi: 02.02.2020)