

RESİM SANATINDA ELMİGESİNİN

FARKLI ANLAM VE FADEBİÇİMLER

Çalışan Sezin ÖZDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETKİ

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz, 2014

RESİM SANATINDA ELMİĞESİNİN FARKLI ANLAM VE FADEBİÇİMLER

Çalışın ÖZDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETKİ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz, 2014

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

RESİM SANATINDA EL İMGESİNİN FARKLI ANLAM VE İFADE

BİÇİMLER

Çalışan Sezin ÖZDEMİR

Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2014

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETKİ

Günlük hayatımızda etkin kullandığımız uzuvlardan biri olan ellerimizin, resim sanatında nasıl yer aldığı, içerik ve biçimi nasıl etkilediği, anlam ve ifade olanaklarının araştırılması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, birinci bölüm ile ellerin anatomik yapısı, kemik, kas, damar ve derinin katmanları açıklanarak incelenmiştir, sanatsal anatomide elin beden içindeki yeri, oranları ve biçimsel özellikleri açıklanmıştır, elin, insanın evrimi sürecindeki rolü ve evrim aşamasındaki değişiklikler ile edindiği hareket yeteneği araştırılmıştır. Ayrıca iletişimdeki ve beden dilindeki önemi ellerin duruş biçimlerinin aldığı anlamlar ile açıklanmıştır.

İkinci bölümde, sembol ve imge kavramlarının farklı tanımları yer almıştır, imge ve sembol arasındaki ortak noktalar ve farklar açıklanmaya çalışılmıştır. Elin sembol olarak kullanım alanları örneklerle incelenerek imge ile sembol arasındaki farkların anlaşılması amaçlanmıştır.

Üçüncü bölümde ise, el imgesinin resim sanatında yer alan farklı anlam ve ifade biçimleri, kavramsal bağlamlar altında toplanarak, resim sanatı tarihinden örnekler ile incelenmiştir. Bu bağlamlar altında;

Mezolitik dönem ve ilkel toplumların bıraktığı el izi örneklerinin neden ve hangi teknikler ile yapıldığı ulaşılan bilgiler doğrultusunda aktarılmıştır. Tanrısal gücün sembolik ifadeleri olan tanrı-tanrıça heykelleri, mitolojik tanrıların tasvirleri ve semavi

dinlerin yaratma eyleminde metafor olarak kullanılan el imgesinin, anlatımı ne şekilde desteklediği örnekler ile incelenmiştir. Toplumsal düzenin dîni anlayışı içinde oluşturulmasında yer alan resimler ve bu örneklerin aktarılmasında yer alan el imgesinin rolü araştırılmıştır.

Rönesans ile yayılan hümanizm düşüncesi, aklın önüne çıkması ve bilimsel çalışmalarında gelişen resim sanatında, anatomik çalışmalar ile sağlanan gelişmeler ve bunların yansımaları el özelinde örnekler ile yer almıştır.

Üretim ve insan üzerine yoğunlaşan sanatçılardan ve emek üzerine yapılmış olan eserlerinden örnekler incelenirken ellerin üretim içindeki önemi ve anlatıma sağladığı katkılar araştırılmaya çalışılmıştır.

Elin önemli fonksiyonlarından olan gizleme/örtme ve gösterme/ifade etme gibi özellikleri ile resim sanatında anlatım gücünü arttıran bir imge olarak nasıl yer aldığı eser örnekleri ile anlaşılmaya çalışılmıştır. Geleneksel yöntemlerin dışına çıkılarak, farklı yöntem ve malzemeler ile yapılan deneysel uygulamalarda, birbirinden farklı fikirlerin aktarılabilmesi için el imgesinin ifade gücünden ne şekilde yararlandırıldığı araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: el, imge, sembol, resim, sanat.

ABSTRACT

DIFFERENT MEANING AND EXPRESSION STYLES OF THE IMAGE OF THE HAND

Ça ıl Sezin ÖZDEM R

Graduate Thesis, Master of Arts

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, July 2014

Advisor: Prof. Zeliha AKÇAO LU TET K

It has been aimed to clarify how the hands; being one of the limbs we use actively in our daily lives take part in the art of painting, do they affect content and form. Also it is aimed to research its meaning and their expression possibilities.

In the name of pursuing this goal, under the first section, the anatomical structure of the hand, the function of bones, muscles,veins and the skin has been stated. The role of the hand in the process of human evolution and changes in the states of evolution and the ability of its motion has been researched. Furthermore, important hand gestures in communion and body language are also explained with its gained meaning.

Under the second section, different definitions of the concept of symbol and image took place, the different and common point between symbol and image tried to be explained. Uses of hand as a symbol has been inspected with examples and it is aimed to clarify the differences between image and symbol.

Under the third section, different meaning and expressions of the image of the hand in the art of painting collected gathered under conceptual titles and examined via examples from the history of painting. These titles are ;

The handprints, why and how of their technique from primitive cultures are disclosed in the Caves period via the knowledge gained trough research. The symbolical expression of divine power, statuettes of gods-goddesses, depictions of mythological gods and how the image of hand supports the manner of telling which the celestial religions use as a metaphor for creation, examined with examples. Paintings which fueled the creation the

social order with the dogmas of the religion and the role of the image of hand in those paintings has been researched.

The spreading of humanism with Renaissance, forthcoming of the mind and the art of painting which thrived via scientific advances, developments and their reflections with the advancement of anatomical studies on the hand took place with examples.

The importance of the hands in production and their contributions to the meaning researched via inspecting examples from the artists who concentrate on production and people and their works on labor.

One of the important functions of the hand such as hide/cover and show/point was used in the art of painting as an image which strengtens expression and how was explained with examples. In experimenrtal applications which fall out ot the traditional methods, the how of the artists who benefited from the strenght of expression of hand in order to transfer different ideas was researched.

Keywords: hand, image, symbol, painting, art.

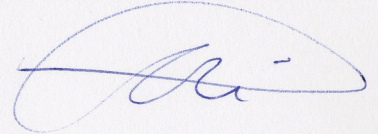
17. 07.2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen 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.

Çağrı Sezin ÖZDEMİR



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Çağl Sezin ÖZDEMİR “Resim Sanatında El İmgesinin Farklı Anlam ve İfade Biçimleri” başlıklı tezi **17 Temmuz 2014** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK
Üye : Doç. Mustafa AĞATEKİN
Üye : Yrd. Doç. Melike TAŞCIOĞLU

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

"Resim Sanatında El İmgesinin Farklı Anlam ve ifade Biçimleri" isimli tez çalışmamı hazırlarken her konuda destek olan ve katkılarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Zeliha AKÇAO LU'na, ayrıca bu süreçte yanımda olan aileme, fikirleri ve manevi desteklerinden ötürü sevgili e im Soner ÖZDEMİR ve değerli arkadaşım Orhan ERKAL'a içten teşekkürlerimi sunarım.

Ç. Sezin Özdemir

Ç İNDEK İLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ET K İLKE ve KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMES	vi
JÜR İ VE ENST İTÜ ONAYI.....	vii
ÖNSÖZ.....	viii
ÖZGEÇM İ	ix
EK İLLER İL İTES	xiii
GÖRSELLER İL İTES	xvi
G İR İ	1

B İR İNC İ BÖLÜM

İNSAN BEDEN İNDE EL İN YER İ VE ÖNEM

1. İNSAN EL İN İN YAPISAL ANATOM İS	5
2. İNSAN BEDEN İN İN SANATSAL ANATOM İS ve EL.....	6
3. EL İN EVR İM İ	9
4. EL İN HAREKET YETENE İ	11
5. EL İN DURU İ ve HAREKETLER İN İN ANLAMLARI.....	14

K İNC İ BÖLÜM

SEMBOL ve MGE

2.1. MGE NED İR İ?.....	18
2.2. SEMBOL NED İR İ?.....	19
2.3. SEMBOL OLARAK EL.....	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATINDA EL İMGESİNİN FARKLI ANLAM VE FADE BİÇİMLERİ

3.1. İLK 'ELLER'	28
3.2. YARATAN ELLER.....	33
3.3. ERDEM ve AHLAKIN ELLER	45
3.4. B L M N ve DÜ ÜNCENİN ELLER	49
3.4.1. İncelenen Beden ve Eller.....	53
3.4.2. Işık, Renk ve Hareketin Keşfi.....	60
3.5. EMEKİN ELLER	67
3.6. GİZLEYEN VE GÖSTEREN ELLER.....	74
3.7. TUALİNDİNDKİ ELLER.....	84
SONUÇ.....	94
KAYNAKÇA.....	96

EK LLER L STES

- ekil 1.** Babun, Orangutan, empanze ve nsan Eli.....10
Kaynak: http://www.cerebromente.org.br/n13/mente/evolution/evolution05_i.html.
(21.10.2011)
- ekil 2.** Kanca tutu12
Kaynak: <http://avatar0905.tistory.com/13>. (26.10.2011)
- ekil 3.** Makas tutu12
Kaynak: <http://avatar0905.tistory.com/13>. (26.10.2011)
- ekil 4.** Hassas kavrama hareketi.....12
Kaynak: <http://avatar0905.tistory.com/13> (26.10.2011)
- ekil 5.** Hassas kavrama hareketi.....12
Kaynak: <http://avatar0905.tistory.com/13>. (26.10.2011)
- ekil 6.** Çimdik hareketi.....12
Kaynak: <http://avatar0905.tistory.com/13>. (26.10.2011)
- ekil 7.** Silindiriksel Tutu , Disk Tutu13
http://www.drkarlbrecht.com/documents/HANDS_13-03-08.pdf . (02.11.2011)
- ekil 8.** Fas'ta bir kapı tokma 1.....22
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/WLANL_-_petertf_-_Handje_van_Fatima.jpg. (06.06.2014)
- ekil 9.** Hamsa - Amsterdam Trapenmuseum.....22
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/WLANL_-_petertf_-_Handje_van_Fatima.jpg. (05.05.2014)

- ekil 10.** Vajra Mudra yapan Budha, 1.-2. Yüzyıl, Tokyo National Museum.....23
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SeatedBuddha.jpg>. (05.05.2014)
- ekil 11.** Hitler'in jest ve mimik provaları.....24
<http://iconicphotos.wordpress.com/2010/03/12/hitler-practices-his-speech/> (06.05.2014)
- ekil 12.** J. M. Flagg, *I want You For U.S. Army*, Litografi, 1917, Library of Congress, Amerika..... 25
http://tr.wikipedia.org/wiki/Sam_Amca#mediaviewer/Dosya:Unclesamwantyou.jpg
(06.05.2014)
- ekil 13.** Demokrat Parti Afi , Selçuk Mılar, *Yeter Söz Milletindir*, 1950.....25
http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeter!_S%C3%B6z_Milletindir!#mediaviewer/Dosya:Yeters%C3%B6zmilletin.jpg. (05.05.2014)
- ekil 14.** Demokrat Parti Afi , Deste inizi stiyorum, 1975.
<http://www.adnanmenderesdemokrasiplatformu.org/?p=2553>
05.05.2014.....26
- ekil 15.** Dalgıç aret Dili.....27
http://www.scubaturk.8m.com/new_page_7.htm. (12.04.2012)
- ekil 16.** Sarmal desenli el, Three Rivers Ma arası.....29
<http://www.bradshawfoundation.com/hands/index.php>. (05.10. 2012)
- ekil 17.** El negatifleri, Las Manos Ma arası, Arjantin.....30
http://en.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos#mediaviewer/File:SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg. (19.02.2011)
- ekil 18.** Hayvan figürü, Chauvet Ma arası, Fransa.....31

<http://quizlet.com/6865594/paleolithic-art-specific-cave-art-paintings-and-portable-art-flash-cards/>. (19.02.2011)

ekil 19. Kırmızı el izleri, Çatalhöyük, Türkiye.....31

http://www.catalhoyuk.com/downloads/RAPOR_Catalhoyuk_2011.pdf. (8.12.2013)

ekil 20. Kırmızı el izleri, Detay, Çatalhöyük, Türkiye.....32

http://www.catalhoyuk.com/downloads/RAPOR_Catalhoyuk_2011.pdf. (08.12.2013)

ekil 21. Platform, Çatalhöyük, Türkiye.....33

http://www.catalhoyuk.com/downloads/RAPOR_Catalhoyuk_2011.pdf. (08.12.2013)

ekil 22. Goblet d'Alviella, *Asur Dikilita ı*, Symbolizm, 1894, Harvard Üniversitesi, Amerika.....35

<https://archive.org/details/migrationsymbol00alvgoog>. (21.12.2013)

ekil 23. Mısır sanatından çe itli jest örnekleri, The Art of Ancient Egypt, The Metropolitan Museum of Art.....36

http://resources.metmuseum.org/resources/metpublications/pdf/The_Art_of_Ancient_Egypt_A_Resource_for_Educators.pdf. (21.12.2013)

GÖRSELLER L STES

- Görsel 1.** Akhenaton, Nefertiti ve çocukları, 32,5 x 39 cm. Kireç ta ından sunak, M.Ö. 1345 dolayları, Staatliche Müzesi, Berlin.....36
<http://www.kulturelbellek.com/wp-content/uploads/2012/12/038.-akhnaton-e-nefertiti-with-their-children-egypt-1345-b.c.-qpr.jpg>. (21.12.2013)
- Görsel 2.** Argoslu Polymedes, *Cleobis ve Biton karde ler*, 218-216 cm., Mermer, M.Ö. 615-590 dolayları, Arkeoloji Müzesi, Delphoi.....37
<http://www.kulturelbellek.com/wp-content/uploads/2012/12/038.-akhnaton-e-nefertiti-with-their-children-egypt-1345-b.c.-qpr.jpg>. (21.12.2013)
- Görsel 3.** Exekias, *Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar*, 61 cm, siyah- figürlü üslupta vazo, M.Ö. 540, Museo Etrusco, Vatikan.....38
<http://www.kulturelbellek.com/wp-content/uploads/2012/12/038.-akhnaton-e-nefertiti-with-their-children-egypt-1345-b.c.-qpr.jpg>. (24.12.2013)
- Görsel 4.** *Yunan Vazosu*, 55cm., 5. y.y.ortaları, Louvre Müzesi, Paris.....39
<https://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters/keypieces/redfigure/niobid.htm>. (24.12.2013)
- Görsel 5.** *sa, Aziz Petrus ve Aziz Paulus*, Mermer, M.S. 389 dolayları, San Pietro Mahzen mezarı, Roma.....40
<http://www.kulturelbellek.com/wp-content/uploads/2012/12/038.-akhnaton-e-nefertiti-with-their-children-egypt-1345-b.c.-qpr.jpg>. (24.12.2013)

- Görsel 6.** *İsa, Aziz Petrus ve Aziz Paulus*, Mozaik, 11. y.y Aya Sofya, İstanbul, Türkiye.....41
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Empress_Zoe_mosaic_Hagia_Sophia.jpg.
(24.12.2013)
- Görsel 7.** *İbrahim ve Üç Ziyaretçisi*, Mozaik, 6.yy ortaları, San Vitale Kilisesi, talya.....41
<http://www.kulturelbellek.com/wp-content/uploads/2012/12/038.-akhnaton-e-nefertiti-with-their-children-egypt-1345-b.c.-qpr.jpg>. (24.12.2013)
- Görsel 8.** *İbrahim ve Üç Ziyaretçisi*, Detay, Mozaik, 6.yy ortaları, San Vitale Kilisesi, talya.....42
<http://www.kulturelbellek.com/wp-content/uploads/2012/12/038.-akhnaton-e-nefertiti-with-their-children-egypt-1345-b.c.-qpr.jpg>. (24.12.2013)
- Görsel 9.** Michelangelo, *Adem'in Yarattığı*, 1508-1512, Sistina Kapeli, talya.....43
Kaynak: Gombrich, E.H. (2002), 3. Baskı. *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Görsel 10.** Michelangelo, *Adem'in Yarattığı*, detay, 1508-1512, Sistina Kapeli, talya.....43
Kaynak: Gombrich, E.H. (2002), 3. Baskı. *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Görsel 11.** William Blake, *Günlerin Atası*, Gravür, 23,3 x16,8 cm, 1794, British Museum, Londra.....44
Kaynak: Gombrich, E.H. (2002), 3. Baskı. *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Görsel 12.** *Adem ve Havva İlk Günahı İledikten Sonra*, 1015 dolayları Hildesheim Katedrali, Almanya.....46

Kaynak: Gombrich, E.H. (2002), 3. Baskı. *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Görsel 13. *Melkisedek'in, brahim'e ekmek ve arap hediye ederken*, M.S. 432-440, Santa Maria Maggiore kilisesi, Roma,
talya.....47

Kaynak: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/santa_maria_maggiore.html. (24.12.2013)

Görsel 14. Caravaggio, *Aziz Matta*, 296,5 x195cm, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 1602, eser günümüze kalmamı tır.....48

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Matthew_and_the_Angel#mediaviewer/File:Caravaggio_MatthewAndTheAngel_byMikeyAngels.jpg. (25.12.2013)

Görsel 15. Caravaggio, *Aziz Matta*, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 296,5 x195cm, 1602, S. Luigi dei Francesi kilisesi, Roma,
talya.....48

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Matthew_and_the_Angel#mediaviewer/File:Caravaggio_MatthewAndTheAngel_byMikeyAngels.jpg. (25.12.2013)

Görsel 16. Raphael, *Atina Okulu*, Fresco, 1509, Vatikan..... 51

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Matthew_and_the_Angel#mediaviewer/File:Caravaggio_MatthewAndTheAngel_byMikeyAngels.jpg. (25.12.2013)

Görsel 17. Raphael, *Atina Okulu*, Detay, Fresco, 1509, Vatikan.....51

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Matthew_and_the_Angel#mediaviewer/File:Caravaggio_MatthewAndTheAngel_byMikeyAngels.jpg. (25.12.2013)

Görsel 18. *De Humani Corporis Fabrica*, *listürasyon*, 1543, National Library of Medicine, Amerika.....53

Kaynak: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html.
(26.12.2013)

Görsel 19. De Humani Corporis Fabrica, *listürasyon*, 1543, National Library of Medicine,
Amerika.....53

Kaynak: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html
(26.12.2013)

Görsel 20. De Humani Corporis Fabrica, *listürasyon*, 1543, National Library of Medicine,
Amerika.....54

Kaynak: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html.
(26.12.2013)

Görsel 21. De Humani Corporis Fabrica, *listürasyon*, 1543, National Library of Medicine,
Amerika.....54

Kaynak: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html.
(26.12.2013)

Görsel 22. Leonardo da Vinci, *Anatomi Çalı maları*, 29x20 cm, 1510, Royal Collection, İngiltere.....55

Kaynak: <http://www.londoncitynights.com/2012/07/leonardo-da-vinci-anatomist-at-royal.html>. (26.12.2013)

Görsel 23. Leonardo da Vinci, *Anatomi Çalı maları*, 29x20 cm, 1510, Royal Collection, İngiltere.....55

Kaynak: <http://www.londoncitynights.com/2012/07/leonardo-da-vinci-anatomist-at-royal.html> (26.12.2013)

Görsel 24. Theodore Gericault *Kesilmi Bir Kolla ki Bacak*, 52x64 cm, 1818-1819, Fabre Müzesi,

Fransa.....57

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/g/gericaul/1/106gerid.html. (27.12.2013)

Görsel 25. Theodore Gericault *Kesilmi Bir Kolla ki Bacak*, 46x37 cm, 1819, Rouen
Güzel Sanatlar Müzesi,

Fransa.....57

Kaynak: <http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-56189.html>. (27.12.2013)

Görsel 26. Joel Peter Witkin, *Poet: from a collection of Relics and Ornaments*, Tuval
Üzerine Ya lıboya Foto raf,1986,

Berlin.....58

Kaynak: http://alexeko.com/2012/07/joel-peter-witkin/#.U61Yx5R_uSp. (28.12.2013)

Görsel 27. Joel Peter Witkin, *Anna Akhmadova: The Order Of The Good Death*, 85,6 x
108 cm, Foto raf, 1998.59

Kaynak: http://alexeko.com/2012/07/joel-peter-witkin/#.U61Yx5R_uSp. (28.12.2013)

Görsel 28. Johannes Vermeer, *Co rafyacı*, 53 cm x 46.6 cm, Tuval Üzerine Ya lıboya,
1669, Frankfurt,

Almanya.....61

Kaynak: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:J._VERMEER_-_El_ge%C3%B3grafo_\(Museo_St%C3%A4del,_Fr%C3%A1ncfort_del_Meno,_1669\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:J._VERMEER_-_El_ge%C3%B3grafo_(Museo_St%C3%A4del,_Fr%C3%A1ncfort_del_Meno,_1669).jpg). (28.12.2013)

Görsel 29. Edgar Degas, “*Eggersiz Salonunda 3 Dansçı*”, 27 x 22 cm., Sammlung H. de
Ganay,

Almanya.....63

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/search/dancer/2#supersized-search-213770>.

(28.12.2013)

Görsel 30. Georges Seurat, “*Grand Jatte’ ta bir Pazar*”, 207.5 x 308.1 cm, 1884 -1886,
Art Instutude of Chicago,

Amerika.....65

Kaynak: <http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884/twGyqq52R-1YpA?hl=tr&projectId=art-project>. (29.12.2013)

Görsel 31. Georges Seurat, “*Grand Jatte’ ta bir Pazar*”, Detay, 207.5 x 308.1 cm, 1884-1886, Art Institute of Chicago,

Amerika.....66

Kaynak: <http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884/twGyqq52R-1YpA?hl=tr&projectId=art-project>. (29.12.2013)

Görsel 32. Giacomo Balla, “*Kemancının Eli*”, 78.3 x 56 cm, Tuval Üzerine Ya lıboya, 1912, Estorick Collection, London,

ngiltere.....67

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/the-hand-of-the-violinist-1912>. (29.12.2013)

Görsel 33. Pieter Bruegel, “*Hasat Zamani*”, 119 x 162 cm, Panel Üzerine Ya lı Boya, 1565, Metropolitan Museum of Arts,

Amerika.....69

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/the-hand-of-the-violinist-1912>. (06.01.2013)

Görsel 34. Jean-François Millet, “*Ba akçılar*”, Tuval Üzerine Ya lıboya, 83.5 x 110 cm, 1857, D’orsay Müzesi, Paris,

Fransa.....70

Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran% C3% A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg. 06.01.2013

Görsel 35. Gustave Courbet, “*Ta Kırıcılar*”, 165 x 257 cm, 1843,

Almanya.....71

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers#mediaviewer/File:Gustave_Courbet_018.jpg. (07.01.2013)

- Görsel 36.** Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 82x114cm, 1885,
Hollanda.....72
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Potato_Eaters#mediaviewer/File:Van-willem-vincent-gogh-die-kartoffelesser-03850.jpg. (07.01.2013)
- Görsel 37.** Ne et Günal, “Duvar Dibi IV”, 139x210cm, Tuval Üzerine Ya lıboya, 1975,
Koleksiyon.....73
Kaynak: Ergüven, M. (1996), *Ne et Günal*, stanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Görsel 38.** Édouard Manet, “Olympia”, 130x190cm, Tuval Üzerine Ya lıboya, 1863,
Fransa.....75
Kaynak: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(tablo\)#mediaviewer/Dosya:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Olympia_(tablo)#mediaviewer/Dosya:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg). (08.01.2013)
- Görsel 39.** Tiziano vecellio, “Urbino Venüsü”, 119x160cm, Tuval Üzerine Ya lıboya,
1538,
talya.....76
Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Urbino_Ven%C3%BCs%C3%BC#mediaviewer/Dosya:Tizian_102.jpg. (08.01.2013)
- Görsel 40.** Egon Schiele, “Mastürbasyon Yapan Nü”, 47 x 31 cm, Ka ıt Üzerine
Suluboya, 1911,
Avusturya.....77
Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_073.jpg. (08.01.2013)
- Görsel 41.** Edvard Munch, “Çı lık”, 91x73.5cm, Mukavva Üzerine Karı ık Teknik,
1893,
Norveç.....79
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream#mediaviewer/File:The_Scream.jpg.
(08.01.2013)
- Görsel 42.** Käthe Kollwitz, “Alına konulmu el ile Otoportre”,1910, Moma,
Amerika.....80

Kaynak: Ayan, H.M. (2010), *Käthe Kollwitz*, stanbul: Sone Yayınları.

Görsel 43. Käthe Kollwitz , “Seed for the Planting Must not be Ground”, 1942, Staatliche Museen Berlin, Almanya.....81

Kaynak: <http://schsfirst15.weebly.com/kathe-kollwitz.html>. (09.01.2013)

Görsel 44. Salvador Dali, “The Hand-Remorse”, 41.3x66cm, Tuval Üzerine Ya lıboya, 1930, Amerika.....82

Kaynak: http://www.salvador dali.org/cataleg_raonat/resized_imatge.php?obra=251&imatge=1. (09.01.2013)

Görsel 45. Abidin Dino, *El Dizisi-Parmaklar*,32x24,1989 Santral stanbul Koleksiyonu, Türkiye.....83

Kaynak: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/in-collection/tr/>. (09.01.2013)

Görsel 46. Abidin Dino, *El Dizisi-Parmaklar*, serigrafı, 32x24,1989, Santral stanbul Koleksiyonu, Türkiye.....83

Kaynak: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/in-collection/tr/>. (10.01.2013)

Görsel 47. Abidin Dino, *El Dizisi- sımız*, serigrafı, 35x50,1984, Santral stanbul Koleksiyonu, Türkiye.....84

Kaynak: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/in-collection/tr/>. (10.01.2013)

Görsel 48. Bruce Nauman, “*Double Poke in the Eye II*”, neon tüp, 1985, Amerika.....85

Kaynak: <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/65165>. (10.01.2013)

- Görsel 49.** Bruce Nauman, “*For Beginners*”, HD Video Enstalasyonu, 2010,
Amerika.....86K
aynak: http://www.lacma.org/sites/default/files/Nauman_pressrelease_070711.pdf.
(11.01.2013)
- Görsel 50.** Richard Long, “*River Avon Mud Slow Circle and Cornish State Ellipse*”,
2011, Londra,
ngiltere.....88
Kaynak: <http://www.culture24.org.uk/art/sculpture-and-installation/art367016>.
(11.01.2013)
- Görsel 51.** Richard Long, “*Mud Hand Circles*”, 1989, New York,
Amerika.....88
Kaynak: <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitupgrades/nymudhand.html>.
(11.01.2013)
- Görsel 52.** Stelarc, “*Hand Writing*”, 1982, Tokyo Maki Galeri,
Japonya.....90
Kaynak: <http://people.ucsc.edu/~joahanse/onlineexhibit/thirdhand/>. (12.01.2013)
- Görsel 53.** Marina Abramovic, “*ritim 10*”,1973, Edinburg Festivali,
skoçya.....91
Kaynak: http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10. (12.01.2013)
- Görsel 54.** Marina Abramovic, *Point of Contact* (Ulay ile), 1980, Video documentation
of a performance, 1 hr., Filmstudio, Amsterdam,
Hollanda.....92
Kaynak: http://www.artmargins.com/images/spieker/Abramovic_Point_of_Contact.jpg.
(12.01.2013)

G R

"...

u ellerine bak,

Sapanın sapından koparılan ellerine.

Ak amları sofrada, çıra ı ı ında

Bazlamayı bölen onlardı.

Sarı öküzün ve Ay e kızın yüzünü

Onlar aynı efkatle ok ardı,

Ve a anın kar ısında çaresizlikten, öfkeden,

Enseni ka ırlardı.

Köy kıyısından geçen yolculara

Kaç kere yol gösterip su verdiler

Ve en kederli

En yorgun

En tembel günlerinde senin

Senden ayrı ya ayıp dü ünmekte devam ederdiler..."

Nazım Hikmet Ran (1952- Mektup)

Eller, sapanın sapını tutan eller, aynı zamanda aklın ve ruhun somut uzantıları gibidirler. İnsan, hayatta kalmak için birincil olan karnını doyurmak, kendini korumak, temizlenmek gibi maddi ihtiyaçlarının yanı sıra duygularını aktarmak, ruhunu beslemek gibi manevi ihtiyaçlar da hissetmi ve bunları gidermenin yollarını aramı tır. Bu yolların ucu ço unlukla 'sanat'a çıkmı tır. Hayata tutunmamızın aracı olan eller, aynı zamanda duygu ve dü üncelerimizin somut aktarım yolu olan sanatın icrasında da en önemli enstrüman olmu lardır.

Amacı ne olursa olsun, bir desen yaratmak ya da büyü yapmak; elini ma ara duvarına koyarak toz boyayı püskürten atalarımızla, günümüz ressamının beyaz tuvale vurdu u

ilk fırça darbesinde hissetti i, evrene kendinden bir iz bırakma duygusunun aynı büyüsellikte oldu unu dü ünme mümkünüdür.

Ma ara duvarlarında ba layan sanat, toprak kaplardan insan bedenine, tapınlardan duvarlara, binlerce yıl yaratıcısının kültürü ile yo rula gelmi tir. Ku aktan ku a a aktarılan kültür ile kalıtımsal belle imiz ve ilkel benli imiz bir bütün olarak davranı larımızı etkiler. Çalı lar, insanın evrim tarihinin, çalı ma sürecinin artan rolüyle birlikte insan elinin ve beyninin dolayısıyla kültürü olu turan önko ulların evrimi süreciyle belirlendi ini söyler (1983: 218). htiaçlarımız do rultusunda geli en kültürümüz ve olu an tecrübelerimizi ellerimiz sayesinde hayata geçiririz.

Kültür, tarihte ya amı ve etkin olmu , bugün de etkin olan tüm toplumsal toplulukların, halkların, ırkların, ulusal toplulukların ve ulusların eseridir. [...] Kültürün olu ması ve geli mesinde, tarihte yer alması çe itli toplumsal sınıflarla kesimler, kültürel de erler ile kazanımların üretimiyle onlardan yararlanılması açısından de i ik katkılarda bulunmu lardır (Çalı lar, 1983: 270).

Bir kültür ürünü olarak sanat; ça dan ça a, toplumdan topluma de i iklik gösteren, oldukça geni ve sürekli de i ime açık bir alandır. Di er sanat dalları gibi resim sanatının da kendine ait kültür birikimi vardır. zleyiciyle, içerdi i imgeler yolu ile ileti me geçen resim sanatını anlayabilmek için o imgelerin temsil etti i kavramları bilebilmemiz gerekir. Sanatçı ile aynı kültürü, bilgi birikimini ya da toplumsal geçmi i payla mı olmamız veya konu hakkında bilgi sahibi olmamız sanatçıyı anlamamıza, bir ba kurmamıza yardımcı olur. Bununla beraber imgeler çok anlamlı, çok katmanlı, soyut ya da gerçekçi olabilir ve evrensel boyutta ileti ta yabilirler. mgelerin çok katmanlılı nın yanı sıra evrensel düzeyde anla ılabilir olmasının, birçok ba yapıtın dünya çapında önemli birer kültürel de er olarak kabul edilmesini sa layan unsurlardan biri oldu u söylenebilir.

Plastik sanatlarda oldu u kadar, edebiyat, müzik ve sahne sanatlarının da vazgeçilmez ö elerinden olan “el” yüzyıllardır farklı toplumlarda, farklı anlamlar yüklenerek, gerek imge, gerek bir enstrüman olarak kullanılagelmi tir.

Sanatın dallarının birbirinden kesin çizgilerle ayrılması mümkün olmasa da bu çalı manın konusu dahilinde el imgesinin, resim sanatında ta ıdı ı anlam çe itlili i ve ifade biçimlerinin farklılıklarını incelemek hedeflenmiştir. “Resim Sanatında El mgesinin Farklı Anlam ve fade Biçimleri” ni inceleyebilmemiz için elin yapısını, hareket olanaklarını, el duru ve hareketlerinin anlamlarını, elin sembolik ve kavramsal olarak ifade gücünü anlayabilmemiz gerekir.

1. Ara tırmanın Amacı

Bu çalı manın temel amacı; günlük hayatta en çok ve en etkin kullandı ımız organlardan biri olan ellerimizin, imge olarak resim sanatında ne ekilde yer aldı ını, içerik ve biçimi nasıl etkiledi ini inceleyerek de i en dönem ve akımlar içinde nasıl var oldu unu görmek, sanatın ba langıcından günümüze farklı amaç ve biçimlerde yer aldı ı eserler ile, anlam ve ifade olanaklarının çe itlili ini ortaya koymayı sa lamaktır.

Eli, bir organ olarak, ileti im aracı olarak imge olarak ve kavramsal olarak ara tırılması bu çalı manın di er bir amacıdır.

2. Ara tırmanın Önemi

Çalı ma, günlük hayatta en sık ve etkin kullandı ımız organlardan biri olan ellerimizin resim sanatında, anlamı de i tiren, anlatımı etkileyen ve bazen resmin ana konusu olan bir imge olarak incelenerek, farklı anlam ve ifade biçimlerinin ortaya koyulması açı ndan önemli oldu u gibi, içerik ve biçimi ne ekilde etkiledi ini, de i en dönem ve akımlar içinde nasıl var oldu unu görebilmek, bir organ olarak, ileti im aracı olarak imge olarak ve kavramsal olarak i leyi ini anlayabilmek açı larından da önemlidir.

Ayrıca, konu ile ilgili yapılmı yeterli ara tırmanın bulunmamasının literatüre katkı sa laması açısından önemli olaca ı dü ünülmü tür.

3. Sınırlılıklar

Bu çalı ma, literatür taraması yoluyla ula ılan kaynaklar, konu ile ilgili güncel yayınlar, makaleler, tezler, haberler ve internet eri imi ile sınırlıdır. Ara tırma bu çerçevede resim sanatında tarihsel süreçte yer alan sanatçılar ve sanatçıların çalı malarından seçilen örnekler ile incelenmeye çalı ılmı tır. El imgesi ku kusuz resim sanatı tarihinde sayısız eserde yer almı tır. Bu nedenle örnekler seçilirken benzer nitelikte olan çalı maların en dikkat çekenleri seçilerek sınırlandırılmaya çalı ılmı tır.

B R NC BÖLÜM

NSAN BEDEN NDE EL N YER ve ÖNEM

1.1. NSAN EL N N YAPISAL ANATOM S

El, kolların bitiminde yer alan ve be parmakla sonlanan, hassas hareket kabiliyeti nedeniyle en önemli organlarımızdan biridir. Eller kollara bilek ile ba lıdır. Bilekte bulunan dörder kemi in iki sıra halinde dizilmesiyle olu an sekiz kemik elin kola eklenmesini ve hareket olana ını sa lar (Ortu , 2002 : 52). “El ve bilek toplam 27 kemikten olu maktadır. Bunların 19’u (5 metakarpal kemik ve 14 falanks) uzun kemik yapısındadır” (Gürbüz, 2003 : 4). Parmaklardaki her eklem ve elin di er eklemleri yapı ve fonksiyon olarak farklılık gösterirler. Falankslar, ba parmakta iki, di er parmaklarda ise üçer olacak ekilde da ılım gösterirler (Gürbüz, 2003 : 5).

Bedenin di er organları ile kıyaslandı nda çok geni hareket kabiliyeti olan eller, güç gerektiren i leri yapabildi i gibi gerekti inde de oldukça hassas olabilen organlardır. Elde bulunan 27 tane irili ufaklı kemik ile birlikte, kaslar, sinir sistemi ve onları kaplayan esnek deri ellere sayısız hareket ve fonksiyon sa lar.

El hareketlerinden sorumlu kasların bir kısmı elin içinde yer alırlar, di erleri ise önkol bölgesini kat ederek ele ula ırlar. Bu kaslar fleksör (parmakları kapatıcı) ve ekstensör (parmakları açıcı) olarak ikiye ayrılırlar (Gürbüz, 2003 : 12).

Elin ve parmakların hareketini sa layan kasların uyarılmaları ve elin duyusunun algılanması median, ulnar ve radial sinir adı verilen sinirler tarafından sa lanır (Yıldırım, 2004: 287). Ellerimiz hareket kabiliyeti ve hassasiyeti kadar hassas dokunma ve hissetme özelli ine de sahiptir. “Bir çocu un parma ının ucunda bir santimetre karede 6.000 sinir hücresi sonlanmaktadır. Bu inanılmaz kapasite ile insan, parmakları arasındaki bir saç kılını veya bir toz zerresini algılayabilir” (Balta , 2001: 53).

Ele hareket olana ı sa layan kemik, kas, sinirler gibi yapıların yanı sıra eli sarmalayan derinin de özellikleri elin her yerinde aynı de ildir. “Avuç içinde deri kalın, alttaki

yapılara sıkıca yapışık, nemli, gerilme ve ağınmaya dayanıklı bir yapıya sahiptir. El sırtındaki deri ise ince, hareketli, gerilme ve alttaki yapıların üzerinde kaymaya uyumlu bir yapıdadır”¹.

En önemli hareket organlarından biri olan el aynı zamanda insan vücudunun ve kişinin özelliklerini yansıtan önemli bir organdır. Kişinin vücut sağlığına dikkat edip etmediği, mesleği, genel hassasiyet durumu gibi pek çok şey ellerinden anlaşılır. Birçok hastalığın belirtileri ellerde ortaya çıktığı için, tıp açısından elin ve parmakların şekli, büyüklüğü önemlidir².

İnsan beyninde başparmak ve işaret parmağını kontrol eden hücrelerin kapladığı alan, baş ve bütün duyu organlarının kapladığı alana eşit, ayağın kapladığı alandan da on kat fazladır (Balta, 2001 : 53). Bu nedenle beyindeki bir bozukluğun en önemli belirtileri de el ve parmak hareketlerinde bozukluklar ya da eskisi kadar kolay yapılamaması üzerinden değerlendirilir.

2.1. BEDENİN SANATSAL ANATOMİSİ ve EL

Sanatın doğuşundan bugüne, dönemler, akımlar üsluplar defalarca dönüşümlü, yenilenmiş, yeniden inşa edilmiş ama sanatçı “insan”ı yani kendini ve içinde bulunduğu toplumu keşfetmeyi, sorgulamayı, aramayı bırakmamıştır. İnsanın doğasını keşfetmek için yapılan arayışlarda ruhun ve zihnin karışık, kıvrımlı yolları kadar insan anatomisi ve onun gizemi de ilgi çekici ve önemli olmuştur. İnsan anatomisinin keşfi; insanlık ve bilim adına büyük önem taşıamakla beraber sanat ve sanatçı için de önemi yadsınamaz.

İnsan bedeninin sanatsal yapısıyla ilgilenmek onun tıbbi anatomisiyle ilgilenmemeyi gerektirmez. İkisi birbirini tamamlar. Bundan yaklaşık beş yüz yıl önce Andreas Vasilius tarihte bilinen ilk anatomi kitabını hazırlamak için devrin ünlü ressamlarından Titian’a başvurmuştu (Hogarth, 1999: 7).

¹ <http://www.sanal-hastane.com/el-anatomisi>

² <http://tr.wikipedia.org/wiki/El>

Rönesans ile gelen akıl, bilim ve hümanizm ça ında, bilim insanları ve sanatçılar anatomik çalı malarda i birli i yaparak günümüze kadar gelen e siz eserler ve bilimsel çalı malar ortaya koymu lardır. Bilim ve sanat her ne kadar farklı disiplinler olsalar da birbirlerini besleyerek kar ılıklı geli imlerine önemli katkılar sa lamı lardır. nsan bedeninin gizemini çözmek, kemiklerin, kasların, damarların ve organların dizili ini görmek bilimin geli imi kadar sanatın geli imini de sa lamı tır. Anatomi biliminin geli imi sanatsal anatominin de geli imini sa lamı tır.

Yunanlı sanatçıların yakla ık M.Ö. VI. yüzyıl dolaylarında gelenekleri takip etmeyi bırakıp, kendi gözleriyle biçimlere bakmaya ba lamı olmasıyla insan bedeninin kusursuz güzelli ini yansıtabilme çabası ba lamı tır. Ressamlar ve Heykeltra lar, ideal insan formu ve ölçülerine ula mak için perspektif ve geometrinin olanaklarını da kullanarak bedeni yeniden ke ftmeye ba lamı lardır.

Bundan böyle, insan vücudunu imgele tirmek, önceden hazırlanmı bir formülü ö renme sorunu olmaktan çıkmı tı. Her Yunan heykeltisi, belirli bir vücudu nasıl imgele tirece ini kendisi bilmek istiyordu. Mısırlılar sanatlarını bilgiye dayandırmı lardı. Yunanlılar gözlerini kullanmaya ba ladılar. Bu devrim bir kez ba ladıktan sonra, artık onun durma noktası olamazdı (Gombrich, 2009: 78) .

Bu devrim bedeni en kusursuz haliyle yansıtmının ötesine geçerek, ya ayan, hissedeni, kusurları ve zaafı olan gerçek insanları göstermek için de yeni ölçü ve kurallar koymu , daha sonra bu kurallar da yıkılarak bedeninin sınırları a ılmaya çalı ılmı tır.

Polykleitos' dan Leonardo'ya insan bedeninin ölçülendirilmesi ile ilgili sorunlar ve tartı malar hep var olmu sa da, genel olarak benimsenmi birkaç “kanon” örne i mevcuttur. Beden ölçülendirilirken ço unlukla ba büyüklü ü ölçü alınarak oranların hesaplandı ı kanon, ihtiyaca göre ekillendirilmi ve çe itlenmi ti. lahi gücü temsil eden ya da kahraman olan bedenler sekiz buçuk hatta bazen dokuz ba büyüklü ünde ölçülendirilirken, “ideal insan” olarak tanımlanmı , ideal güzelli i tanımlayan özel ve önemli ki iler sekiz ba büyüklü ünde, normal bir insan bedeni yedi buçuk ba büyüklü ünde ölçülendirilmi ti.

Burne HOGARTH (1999: 38) sanat ö rencilerine, yirminci yüzyılın örnek insanı olarak ideal insan ölçüsünü; boy e ittir sekiz artı üç çeyrek kafa büyüklü ü olarak kabul etmesini önermi tir. Bu ölçüye göre ayakta dik duran bir bedende, ön gövde üç ba boyu uzunluktadır. Buna kar ın gövdenin arkadan görünü ü de üç buçuk ba uzunlu unda olur. Boyun yarım ba boyundadır. Üç buçuk ba uzunlu unda olan kollar yerle tirilirken bilekler apı arasının oldu u yerden hizalanır. Eller dörtte üç ba boyundadır. Bacakların boyu dört ba uzunlu undadır ve ayaklar ile birlikte dört artı bir çeyrek ba uzunlu unda olur. Elin beden içindeki yeri ve büyüklü ü di er organlar gibi ba ile kıyaslanarak bulunur. Açık bir el, ba ın dörtte üçü büyüklü ünde veya çeneden alnın bitimine kadar olan kısmı ile orantılanır.

Beden içinde organların do ru yerle tirilebilmesi için sadece kanon ölçüleri kullanılmamaktadır. Bedeni do ru görebilmek ve betimleyebilmek için perspektif, oran ve açılar, birlikte kullanılmaktadır. Vücut parçalarının birbirine olan oranlarının önemi kadar elin kendi içindeki ölçüleri de, desen ö rencilerinin do ru görebilmesi için önemlidir. Bir palmiye yapra ına benzeyen el, yassı bir ekle sahip olup bile e do ru kalınlı ır. Parmak uçlarına do ru ise incelik. Avuç içinde en belirgin kalınlık ba parma ın ba ladı ı yerde bulunan yuvarlak formlu tümsektir. Avuç ortasında üçgen bir çukur görünümünü sa layan parmaklar ve avucun dibinde bulunan hafif tümsekler vardır. Avuç içinin yumu ak yastıksı görünümüne kar ın, elin üzeri geni ve düzgün bir deri ile kaplanmı tır. Parmakları harekete geçiren kaslar ve tendonlar gözlemlenir.

El açıldı ında parmaklar yelpaze gibi kavisli bir çizgi olu turarak sonlanır. En uzun parmak olan orta parmak di er parmakları yerle tirmemizde referans olur. aret parma ı orta parmaktan sonra en uzun parmaktır ve genellikle orta parma ın en uç bo umunun yarısına kadar gelir. Orta parma ın di er yanındaki dördüncü parmak yine orta parma ın uç bo umunun üçte biri hizasında yer alır. Serçe parma ın uzunlu u dördüncü parma ın ikinci bo umunun bitimine kadardır. Ba parma ın kenarı avuç ortasında ba lar ve i aret parma ının ilk bo umunda biter.

Bu ba lıkta incelenen, elin sanatsal anatomisi ve birinci ba lıkta incelenen elin fonksiyonel yapısı, evrim süreci ile biçimlenmi tir.

1.3. EL N EVR M

nsano lunun, insansıdan modern insana kadar olan geli im serüveninde beynin evrimi onu sadece ya amını sürdüren bir canlı de il, üreten, yok eden, ke feden, bulu yapan “akıllı” bir canlı haline getirmi tir. Do adaki ya am mücadelesinde di er canlılardan farklı olarak alet kullanabilen ve kullandı ı aleti geli tirerek komplike araçlar, makineler yapabilen bu akıllı canlı ku kusuz aklı ile birlikte beynin emirlerinin son uygulayıcısı olan “el”e de çok ey borçludur. Alet yapmak ve kullanmak ile ba layan insanın modernle me macerası beynin evrimi ile birlikte elin, özellikle de ba parma ın evrimi ile mümkün olmu tur.

“ nsanın i aret parma ı ve ba parma ının evrimi, bilim ve tekni in bugüne kadar geli tiremedi i ola anüstü duyarlılıkta hareketli bir organın ortaya çıkmasına yol açmı tır” (Balta , 2001: 53). Ba parmak elin en önemli parma ıdır ve tüm el fonksiyonunun yakla ık %50 sinin bu parmak sayesinde gerçekte tirildi i bilinir. Ba parma ın konumu ve onun her yöne hareketini sa layan kaslar ve eklemler bu düzeyde fonksiyonel olmasını sa lar.

Yapılan arkeolojik ve antropolojik ara tırmalara göre ellerimiz bugünkü halini almadan önce kısa bir ba parmak ve uzun, kıvrık di er dört parmaktan olu maktaydı. Asılmaya turmanmaya ve yumruklar üzerinde yürümeye uygun olan bu eller zaman içinde evrimle erek kısalan parmaklar ve di er parmakların hemen kar ısında yer alan daha uzun ve kullanı lı bir ba parmak ile ‘modern insan eli’ formuna ula mı tır (ekil1). Ula tı ı bu özellik insan elinin sert biçimleri sıkıca kavrama, yumu ak ve hassas tutu , ekil verme gibi yeteneklere sahip olmasını sa lamı tır.

Elin önemi sadece son derece duyarlı hareket ve hissetme becerisine sahip olmasından de il, aynı zamanda el ve beyin arasındaki kar ılıklı ba lantıların zenginli inden kaynaklanmaktadır. nsan beyinde ba parmak ve i aretparma ını kontrol eden hücrelerin kapladığı alan, ba ve bütün duyu organlarının kapladığı alana e it, aya ın kapladığı alandan da on kat fazladır (Balta , 2001: 53,54).



ekil1. Babun, orangutan, empanze ve homo habilis (ilk alet yapan insan)

Kaynak: http://www.cerebromente.org.br/n13/mente/evolution/evolution05_i.html

Eller ve beyin arasındaki yonun ili ki, ellerin ve beynin birlikte geli im göstermi olabilece i dü ünmesini güçlendirmi tir. Örne in; alet yapmak yalnızca bir eylem de ildir. El ile beyin arasındaki koordinasyonun ve daha da önemlisi bir “tasarım” sürecinin sonucudur. “ nsanın elinin becerisinin geli mesi, beynin biyolojik geli imine paraleldir. nsan beyninin dü ünüp hayal etti ini, eller gerçeikle tirir. Ellerin tecrübeleri beyne yeni dü ünme ufukları açmı tır” (Balta , 2001: 54).

Karada ya ayan di er birçok canlı gibi insansı atalarımız dört ayak üzerinde ya da tırmanarak hayatlarını sürdürmekteyken zor ya am artları onları yere basmaya ve iki ayak üzerinde durmaya zorlamı tır. Friedrich Engels “Do anın Diyalekti i” adlı eserinin “Maymundan nsana Geçi te Eme in Rolü” kısmında öyle der;

Tırmanma, ellere ve ayaklara farklı i levler kazandırmaktadır ve ya am tarzları yerde hareket etmelerini gerektirdi inde, bu maymunlar yürürken ellerini kullanma alı kanlı ını yava yava bırakmaya, dik biçimde bir yürüyü kazanmaya ba ladılar. Böylece, maymundan insana geçi te kesin adım atılmı oldu (Engels, 2006: 186).

nsanın iki ayak üzerinde durabilmesi belki ellerini kullanmak zorunda kalması sonucu mümkün olmu belki de insan ayakları üstünde do rulabildi i zaman ellerini

kullanabilme olanağını bulmuştur. Sebep ve süreci tam olarak bilemesek de artık eller, asılmak ve tırmanmak dışında kendini korumak, alet yapmak, avlanmak, beslenmek, hatta kendi besinini üretmek için tarım yapmak gibi görevleri başarıyla yerine getirebilir hale gelmiştir. Kemiklerin, kasların ve bağların uzun zaman dilimlerinde değişim geçirerek, yeni koşullara uyum sağlaması, farklı ihtiyaçlar doğrultusunda zor ve incelikli işleri yapabiliyor olmasıyla, eller; Rembrandt'ın resimlerini, Michelangelo'nun heykellerini ve Paganini'nin müziğini gerçekleştirebilmesi için gerekli yüksek kusursuzluğa ulaşmıştır.

1.4. ELİN HAREKET YETENEĞİ

Modern hayatın getirdiği yoğun günlük yaşam içinde çoğu zaman nedensiz önemli işleri unutup kullandığımız ellerimizin hareket yeteneğini, alışveriş poezileri ile dolu haldeyken dahi anahtarı bulup kapıyı açabilecek seviyededir.

İnsan kor halindeki demiri elindeki çekiçle döverek, ona uygun sertliği verebildiği gibi; piyanonun tuşlarında veya kemanın tellerinde bir saniyede on iki notayı, gerekli dinamizm, ritim ve duyguyla çalabilir. İnsan eli sadece kendisine verilen araçları biçimlendirmez. Parmak, el ve kol eklemleri aracılığıyla boşluk içinde uzanabilir, düz ve eğimli çizgiler, köşeler, daire ve yuvarlak hareketler yapabilir; tutar, temas eder, kavrar, okur, çarpar, iter, çevirir, vurur, parçalar (Balta, 2001: 53).

Farklı durumlarda farklı ihtiyaçlara cevap verebilen kıvraklıktaki ellerin çeşitli tutuş ve duruşlarının genel özellikleri sınıflara ayrılmıştır. Leslie Aiello ve Christopher Dean'ın; *"An Introduction to Human Evolutionary Anatomy"*, (Aiello ve Dean, 1990: 372 - 388) adlı kitabından ve Mary W. Markze ve R.F. Markze'nin *"Evolution Of The Human Hand: Approaches To Acquiring, Analysing And Interpreting The Anatomical Evidence"*, (M.W.Markze, R.F. Markze, 2000: 121 - 140) adlı makalesinden derlenen bilgiler ile insan elinin belli başlı hareketleri şu şekilde açıklanmaya çalışılmıştır:

İnsan eli çok amaçlı bir organdır. İnsan elinin çalışması genel olarak iki sınıfta toplanabilir, bunlar;

1) Kavrama Hareketleri: Kavrama hareketleri nesnelere parmaklar ile ya da parmaklar ve avuç yardımıyla tutulması şeklindedir.

2) Kavrama Dı ındaki Hareketler: Bu hareketler ise; itme, kaldırma, hafifçe vurma, yumruklama hareketleridir. Kavrama hareketleri kendi içinde 4'e ayrılır. Bunlar; "Hook Grip" (Kanca Tutu), "Scissor Grip" (Makas Tutu), "Precision Grip" (Hassas Kavrama), "Power grip" (Güçlü Kavrama).

Di er hareketlere göre daha basit olan kanca tutu ve makas tutu ta ba parmak devreye girmez. Kanca tutu ta, adından da anla ılaca ı gibi, parmaklar çengel pozisyonuna gelmek için hafifçe kıvrılır, ba parmak devreye girmez (ekil 2). Makas tutu hareketi, nesnelere i aret parma ının ve orta parma ının üç palangsları arasında tutarak yapılır (ekil 3).



ekil 2. Kanca Tutu



ekil 3. Makas Tutu

Kaynak: <http://avatar0905.tistory.com/13>

Son iki tutu ekli ise elin daha kompleks hareketlerini gerektirir. Hassas kavrama hareketi nesnelere ba parmak ve ba ka bir ya da birkaç parma ın uçları arasında tutarak yapılır. E er büyük bir nesne tutulmak isteniyorsa be parmak birden devreye girer. Ancak daha küçük bir nesne tutulmak isteniyorsa ba parmak ile i aret parma ı ya da orta parmak ile birlikte kullanılır (ekil 4,5). Hassas kavrama hareketinin bir di er formu da ba parma ın ucunun i aret parma ının yan yüzüne konulmasıyla olur. Bu harekete çimdik hareketi denir. Anahtarı tutarken yapt ımız gibi (ekil 6).



ekil 4. Hassas Tutu



ekil 5. Hassas Tutu



ekil 6. Çimdik Hareketi

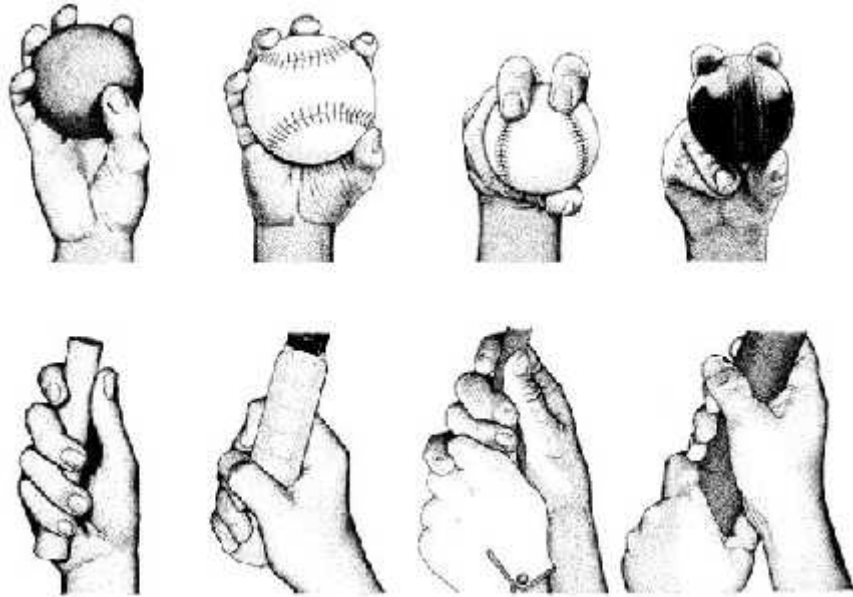
Kaynak: <http://avatar0905.tistory.com/13>

Hassas tutu ve güçlü tutu hareketlerini yapmamızı sağlayan, baş parmanın diğer parmaklarla oranıdır. Baş parmanın bu şekilde evrilmesi üç yüzeyinin diğer parmakların yüzeyleriyle karşı konuma gelmesini sağlar. İnsan elinin hareket kabiliyeti baş parmanın uzunluğu dışında eklemlerinin ekline de bağlıdır. Eklemlerin bu şekilde olması diğer primatların yapamadığı birçok hareketi olanaklı kılar.

Güçlü tutu ; elin parmaklar ve avuç içi kullanılarak, baş parmanın destek olarak kullanıldığı tutu türüdür. Bu tutunun üç ekli vardır:

1) Sıkı Tutu (Squeeze Grip): Çekiç sapı, tenis raketi gibi silindirik şeklindeki nesnelere tutarken oluşan tutu biçimi (ekil 7).

2) Disk Tutu (Disk Grip): Bu tutu ta güç avuç ile uygulanırken, hafifçe kıvrılmış diğer parmaklar nesnenin diğer yüzeyini kavrarlar. Kavanoz açma hareketindeki gibi (ekil 7).



ekil 7. Disk Tutu (üstte), Silindirik Tutu (altta).

Kaynak: http://www.drkarlbrecht.com/documents/HANDS_13-03-08.pdf

3) Küresel Tutu (Spherical Grip): Bu hareketle büyük küresel nesnelere (portakal) avuca doğru kıvrılmış baş parmak ve diğer parmaklar yardımıyla tutulur.

Hassas tutu ve güçlü tutu hareketleri elin karmaık, bile ik hareketlerini gerektiren hareketlerdir. Bu hareketler sadece parmakların kıvrılmasını ve parmakların “abduction” (kaçırma), “adduction” (yakla tırma) hareketlerinin yeteneklerini ihtiva etmez.

Ayrıca iki ba ka hareket kabiliyetini daha içerir. Bunlardan birincisi “opposition” (kar ıtlık) hareketidir. Bu Napier tarafından u ekilde tanımlanmı tır: “Ba parma ın üç yüzeyinin di er parmaklarla karesel bir açıyla veya tam anlamıyla kar ı kar ıya gelecek ekilde ili kide olma hali”(Napier, 1993: 55). Hassas tutu ve güçlü tutu hareketiyle ortaya çıkan bir di er önemli hareket kabiliyeti ise “cupping” (çukurla ma) hareketidir. Avucun çukurla ması ve elin iki bölümünün birbirine yakınla ması durumudur (ekil 7).

1.5. EL N DURU ve HAREKETLER N N ANLAMLARI

Sosyal bir varlık olan insan, tarihin en eski zamanlarından itibaren duygu, dü ünçe ya da isteklerini türde leri ya da di er canlılarla payla mak için ileti im kurmu tur. Sözlü, yazılı ve sözsüz ileti im olarak üç genel ba lıkta incelenebilecek olan ileti im yöntemlerinden ilkel toplumlardan günümüze kadar gelmi olan sözsüz ileti im halen kendimizi ifade ederken kullandı ımız en temel yöntemlerden biridir.

“ nsanlık tarihi açısından kullanılan en eski ileti im aracı beden dilidir. Çünkü insanlar daha sesleri bir araya getirip, kelimeleri olu turmadan, beden dilleri aracılı ı ile duygularını, dü üncelerini, isteklerini ve ihtiyaçlarını ba ka insanlarla payla mı lardır”³

Beden dili; gözler, dudaklar, el-kol ve bacak hareketleri, mimik ve jestler hatta seçti iniz kıyafetler, renkler ve aksesuarlarla bir bütün ve komplekstir. Bu yapı içerisinde eller, insanın kendisini ifade etmede kullandı ı en duyarlı ve belirlenebilir organlardan biri olarak nitelendirilmektedirler. Eller, çok sayıda harekete olanak veren kas sinir ve kemik yapısı ile derimizin hassas hissedebilme kabiliyeti bir araya gelerek daha kolay tanımlanabilen ve fark edilebilen bir ileti im aracı haline gelir.

³<http://xa.yimg.com/kq/groups/13615701/392477884/name/s%C3%B6zs%C3%BCz+ileti%C3%BEim+.doc>

ileti im becerileri üzerinde durulurken ço u kez özgeçmi , mektup ya da rapor yazma gibi yazılı ve telefonda konu ma, etkili bir sunu gerçekleştirme ya da i görü meleri yönetme gibi sözel temelli ileti im becerilerine ili kin konulara a ırlık verilmektedir. Oysa gün içinde gerçekleştirilen ileti imin %70-80'lik bir bölümü sözsüz ileti im becerisi ile yürütülmekte ve bu önemli ileti im becerisi ço u zaman göz ardı edilmektedir.⁴

Di er beden dili dı avurumlarında oldu u gibi her ne kadar toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılık gösterebilir de, duygu ve dü üncelerin aktarımında genel olarak kullanılan el hareketlerinin anlamları gruplar altında toplanarak açıklanabilir. Bu hareketler açıklanırken Müjde Ker Dinçer'in, "Beden Dili Kullanımı" adlı çalışmasından yararlanılmıştır.

Kenetlenen Ellerin Bazı Anlamları:

Parmakları, bir ba ka deyi le elleri kenetlemek, genellikle güven hareketi olarak görülse de, aslında hissedilen bir beklenti yıkımını gizlemek için kullanılmaktadır. Ellerin kenetlenme biçimi de anlamını de i tirmekte ve eller genel olarak bu jest sırasında üç temel konumdan birinde olmaktadır. Bu üç temel konum; eller yüzün kar ısında kenetlenmi , otururken eller masanın üzerinde ya da kucakta ve son olarak ayakta bacak arası hizasında olacak ekildedir. Ellerin tutuldu u yükseklik ki inin olumsuz duyguları ile do ru orantılı olmaktadır. Yüzün kar ısında kenetlenmi eller, kucakta kenetlenenlerden daha olumsuz bir anlam içermektedir.

Avuçların Konumlarının Bazı Anlamları:

Avuç içinin a a ı baktı ı konum, ki inin artan gerginli ini kontrol etmek istemesi ve so ukkanlı bir yakla ımı benimsedi ini yansıtmaktadır. ki elin avuç içlerinin kar ıya bakması hareketi ki inin, kar ıdan gelen bir tehdidi durdurmak istemesi ve kendisine yöneltilen bir ele tiriye kar ı çıkmasıdır. ki elin avuç içleri ki inin kendi gö süne bakıyorsa, ifade edilmek istenen duygu, kar ıdaki ki i ile uyum içinde olunmaya duyulan istemdir. Aynı zamanda bu jest, bir fikri tartı maya açmak, sınırlarını belirlemek ve kar ıdaki ki iyi kendine yakla tırmak amacını da içermektedir.

⁴<http://xa.yimg.com/kq/groups/13615701/392477884/name/s%C3%B6zs%C3%BCz+ileti%C3%BEim+.doc>

Eller ile Ba , Alın ve Enseye Dokunulmasının Bazı Anlamları:

Eller bazı durumlarda kar ıdaki ki i / ki ilere hakaret etmek ya da onları kızdırmak için kullanılmaktadır. Hakaret ya da kar ıdaki ki iyi a ılamaya yönelik yapılan çok sayıda jest vardır. Eller hissedilen duygusal hoşnutsuzluğu ifade etmede de yaygın biçimde kullanılmaktadır. Kendisinden ya da yaptığı ı i ten memnunluk duymayan bir ki i elini yana ına, alına, başına ya da ensesine dokunarak, hissetti i olumsuz duyguları aktarabilir.

Aldatma, üphe, yalan gibi olumsuz duyguların dış vurulmasında da eller en çok kullanılan ileti im kanallarıdır. Bu gibi duygular içinde olan ki inin elini yüzüne götürme sıklığı artmaktadır. Ancak birisi elini yüzüne götürme hareketi yaptığı anda bu her zaman bu ki inin yalan söyledi i anlamına gelmemelidir, tıpkı di er beden dili yorumlamaları gibi, tüm hareketler bir bütün olarak değerlendirilmelidir.

El, Kol, Parmak ve Yumrukla Yapılan Bazı Hareketlerin Anlamları :

El ile kol ve bileklerin tutulması hareketinin yaygınlığına yönelik bir gözlem sonucunda hareketin genel olarak devriye gezen polisler, okul bahçesinde yürüyen müdür, üst düzey askeri personel ya da otorite sahibi ki iler tarafından kullanıldığını gözlemlenmiştir. Bu jest, bir tür üstünlük / kendine güven hareketi olarak kullanılmakta, aynı zamanda ki inin bilinçaltı bir korkusuzluk ifadesi ile karın, kalp, gırtlak gibi hassas yerlerini di erlerine göstermesine olanak tanımaktadır.

aret parmanın havaya kaldırılması ile yapılan hareketler, otoriter bir atmosfer yaratmak amacı ile kullanılan jestlerdendir. Bu hareketler grubu bazı durumlarda ise, kar ıt görüşte olma ya da ki inin kendisine karşı gelinmesinin istenmemesi ile de özde le tirilmektedir.

Ellerin sert kö elerini yani kenarlarını göstererek yapılan bazı el hareketleri de mevcuttur. Bu hareketlerden biri elin “yumruk” olarak kullanılmasıdır. Bu gibi hareketler kızgınlık ya da co ku duygularının arttırılmasını sa lar.⁵

⁵<http://xa.yimg.com/kq/groups/13615701/392477884/name/s%C3%B6zs%C3%BCz+ileti%C3%BEim+.doc>

K NC BÖLÜM

MGE ve SEMBOL

El imgesinin farklı anlam ve ifade biçimlerinden bahsederken imge ve sembol kavramlarını, imgenin anlam üzerindeki etkisini, imge, sembol ve anlamın birbirleri ile olan ilişkilerini çözümlememiz konunun anlaşılmasında faydalı olacaktır. Bu nedenle bazı terim ve kavramların açıklanması gereklidir.

2.1. MGE NEDİR?

Imge, en genel ve basit haliyle deneyimlerin zihinde oluşan görüntülerdir diyebiliriz. Algıladığımız dünyanın maddi gerçeklerinden öte zihnimizin bu gerçeklikler karşısında oluşturduğu kendi gerçekleridir. Başka bir tanım ise şöyledir; “Duyu organlarımız aracılığıyla algıladığımız izlenim ve bilgilerin zihinde oluşan görüntülerine imge denir” (Kılıç, 2008: 2).

Imge zihnimizde somut bir biçim ile var olsa da temsil ettiği şey soyut olabilir. Örneğin; korkunun, akmaz suyun, pazar sabahının, sınav stresinin zihnimizde bir renk, bir nesne, bir fotoğraf olarak karşımıza çıkabilir. Imge ile simge çoklukla birbirleri yerine kullanılsa da imge, simgeyi içeren bir kapsama kümesi gibidir diyebiliriz.

“Imge, simgeden daha kalıcıdır. Imge, ya anımsanır, sona ermiş bir sürecin sonucu olduğu için, insan belleğinde kalıcı bir nitelik kazanır. Diğer belleklere aktarılması veya aynı olaylar sonraki zamanlarda da başka nesiller tarafından yaşıyarak benzer imgeler oluşur. Simgeler ise süreleri dolunca tarihe karışır. Yerlerini başkalarına terk etmişlerdir” (Küçüköner, 2005: 78).

Imgeler ile olan ilişkisi bireysel deneyimlere bağlı olsa da, çevre, kültür, medya gibi etkenler imgelerin oluşmasında etkili olurlar. Bu etkenler ve deneyimler ile birlikte oluşan imgelerin güçlü etkisini, reklam ve medya gibi sektörlerin etkin biçimde kullandığını görürüz.

Bugün kendimiz ve yakın çevremiz hakkındaki bilinçli ve bilinçdışı anlayışlarımızın önemli bir bölümünün çerçevesini yazılı ve görsel medyadaki reklam imgeleri çiziyor. Artık hiç kimsenin yadsıyamayacağı bir gerçek bu. Bu imgeler bize ne tür bedenlere sahip olmamız ve ne tür bedenleri arzulamamız –ya da inandırmamız (bedenlerimizin en “doğal” biçimleri bile yeniden inandırılacaklar listesinde yer alıyor)- gerektiğini bildiriyor; benlik duygumuzu, inanç sistemlerimizi, bireyselliğimizi söylüyor, vesaire (Leppert, 2009: 16).

Burada yapılan tanımlamadan imgelerin mesajları iletmek üzere paketlenmiş ‘eylemler’ oldu u sonucu çıkarılmamalıdır. Her imge kültürün, tarihin ve kişisel deneyimlerin sonucunda oluşur ve hafızamızda yer ederek dünyayı algılama biçimimizin parçası olur.

“Dünyadaki dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dünyadan imgele tirmişlerdir. Pek açıktır ki bu imgeler, ara tırmanın çıkışı noktası değil sonucudurlar. ... Baudelaire “Romantizmi kendi kişiliklerinin dışında arayanlar yanıtlıyorlar. Oysa romantizm, insanın dışında değil, içinde aranmalıdır.” Derken, imgenin kaynağını bakılan, görülen çevrede değil, kişinin kendi iç derinliklerinde bulunduğu eklemlerde sembolist yaklaşımın da temellerini atıyordu. Böylece imge doğal bir görüntüye bakılırlık yerine düşünceye bakılırlık olur (Gürsoytrak, 1996: 5,6).

Görünen dünyanın nesnelere kaynaklanarak, kişinin iç dünyasında anlamlandırıldığı düşünülürken daha akla yakın olduğu düşünülürken, imgelerin kaynağının ‘dünyada’ mı yoksa, ‘insanın iç dünyasında’ mı olduğu tartışmalarının sonuçlanamayacağı olduğu söylenebilir.

2.2. SEMBOL NEDİR?

Genel olarak sembol (simge); harf, sayı, şekil, kelime ya da herhangi bir nesne olabilen, kavramları hatta kimi zaman hikaye ve olayları betimleyen somut bir işarettir. Nimet Keser’in (Keser, 2005: 310) Sanat Sözlüğü adlı kitabında simge, “iletişim kurma ya da ileti aktarma, bilgi verme amacı içeren gösterge; başka bir şeyi temsil eden edim ya da eylem” olarak tanımlanıyor.

Nesne ve anlam arasında bağlantı kuran, bir kavramı düşünmeyi, olayı, somut veya soyut nesneyi ve onun özelliklerini betimleyen semboller gerek iletişimi kurma, ileti aktarma, gerek başka bir şeyin temsili olarak kullanılınsın, matematik, kimya gibi bilim alanlarında ya da haritalarda olduğu gibi evrensel olabilirken, küçük bir topluluğa ait ya da bireysel simgeler olarak da karşımıza çıkabilirler. Örneğin; ‘su’ her dilde farklı sözcüklerle ifade edilirken kimyasal sembolü tüm dünyada “H₂O”dur. Havaya kalkmış yumruk hemen

hemen tüm dünyada, güç, kararlılık, öfke ve liderlik gibi kavramları sembolize ederken selamlaşma için yapılan el hareketleri toplumdan topluma da işlenir. Hatta bazen küçük gruplarda ya da iki arkadaş arasında özel selamlaşma sembolleri olduğu görürüz. Bireysel sembol ise yalnızca kişinin belirleyebileceği ve tanımlayabileceği özelliklerde olabilir; bir işaret, im ya da imza gibi.

Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük’de* (TDK, 2012) sembol (simge); “Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, remiz, rumuz, timsal, sembol” olarak tanımlanır. Sembolün ya da simgenin farklı alanlara göre yapılmış diğer tanımlarına bakıldığında bu geniş tanımları biraz daha detaylandırabiliriz. Örneğin; yine TDK’ye ait *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü* (TDK, 2012) sembolü şöyle tanımlar; (Yun. symbolon = uygun işaret) “Soyut bir kavramı somutlaştıran biçim”. *Bilgi Terimleri Sözlüğü’nde* (TDK, 2012) ise “Bir kavramın uzlaşım ya da üzerinde uzlaşım varlığını gösterimi” olarak açıklanır. *Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde* (TDK, 2012) verilen bazı anlamlarından biri şöyledir; “Görülmez bir gerçekliği canlandıran imge ya da özdeksel nesne, örneğin, güvercin barışın simgesidir”. *Halkbilim Terimleri Sözlüğü’nde* (TDK, 2012) “Bireylerin, düşünün, duyu, istek, buyruk ve eylemleriyle, çevrelerinde gördüklerini anlatmak için kullandıkları kimi çizgi, biçim, resim, ses, doğa ve yapay nesne, insan, hayvan, bitki ya da bunlara ilişkin ürün ve organlardan oluşan geleneksel düzen” olarak tanımlanır.

Görüldüğü gibi oldukça geniş kullanım alanına sahip olan semboller çeşitli sınıflandırmalarda de sınıflandırılabilirler. Niteliklerine göre sınıflandırıldıklarında; biçimsel semboller, sayısal semboller, renklerle ilgili semboller, doğadaki canlı semboller, cansız nesnelere ilişkin semboller, kişisel ve kişisel ilişkilerle ilgili semboller ve olaylarla ilgili semboller olarak sayılabilirler. Alanlarına göre sınıflandırılmaları halinde; dinî semboller, sanatsal semboller, siyasi semboller, bilimsel semboller, ezoterik semboller, askerî semboller vb. gibi geniş bir yelpazeye oturtulurlar.

İnsanlık tarihi boyunca kültürlerin sembelleri kendi zamanlarının ya da mesaj ipuçlarını da taşıyanlardır. Çağımızın tüm önemli olaylarını gösterme sorumluluğunu hep sembollerin omuzlarında olmuştur, insanların araştırmalarıyla ulaşılan sembeller analiz edilerek taşıdıkları mesajlar ortaya çıkarılmıştır, bu mesajlarla de o zamana ait inançlar, savaşlar, akla, iletişim hakkında aydınlatıcı bilgilere ulaşılmıştır. Sembollerin en çok üretildiği ve tüketildiği alanlardan biri sanat değil de bilimdir. ‘Herhangi bir tarihin psikolojik ve tinsel

mizacını anlamak istiyorsanız, bunu o dönemin sanatının derinliklerinde aramaktan daha iyisini yapamazsınız. Çünkü dönemin altta yatan tinsel anlamı, ifadesini dolaysız bir biçimde sembollerle sanatta bulmu tur' (Küçüköner, 2005: 80).

Tıpkı semboller gibi, sanatın da geni , hatta insana ve hayata dair her eyi kapsayan bir alan oldu unu dü ünürsek sanatta sembollerin oldukça yo un ve etkili biçimde kar ımıza çıkmasının kaçınılmaz oldu unu fark ederiz.

2.3. SEMBOL OLARAK EL

Semboller ta ıdıkları anlamlar ile var olurlar. Bu anlamların de i kenli i ve varlı ı sosyal, kültürel, ekonomik olaylara ba lıdır. Bazen bir toplum için hayati önem ta ıyan bir sembolün bir ba ka toplumda hiçbir anlam ifade etmedi ini ya da farklı hatta tam zıttı anlamlar içerdini görürüz. Herhangi bir anlam farklı kültürlerde farklı sembollerle ifade edilebilir ve bu semboller toplumlar tarafından kabul gördükleri müddetçe var olurlar.

imge bir form ta ıdı ında bu forma simge denir. Simge, imgeyi ta ır. Ama imge formsuz da vardır. Kendini soyut olarak hep var tutar bellekte. Simgenin mutlaka ta ıdı ı bir imge vardır ve simge görseldir. Görsel olan simgeler kendili inden olu mazlar, insanlar tarafından olu turulurlar veya yok edilirler. "im, simgede duyusal algılanabilir olandır." Bir kabuk, bir kılıftır simge. eklini ise insan belirler. Bu belirlemede simgenin ta ıyaca ı imgenin büyük rolü vardır. Bir tanrıyı simgeleyen bir heykel yok edildi inde o tanrının da yok oldu u dü ünülür. Rollo May, imge-simge ili kisine öyle de inir: "Sembol ve mit, kar ıla madan fırlayan canlı, hemen dolaysız biçimlerdir ve, öznel ve nesnel kutupların diyalektik iç ili kisini –birindeki de i imin di erindeki bir de i imi getirece i canlı, etkin, sürekli bir kar ılıklı etkile meyi– içerirler (Küçüköner, 2005: 77).

Di er imgeler gibi el de sembol olarak ta ıdı ı sorumlulu u tarih boyunca farklı kültürlerde, farklı alanlarda ve farklı zamanlarda amacına uygun anlamlar giyerek yerine getirmi tir.

nsanlı ın varolu undan günümüze elin; ma ara duvarlarında, çe itli toplantı ve ritüellerde, anla malarda, siyasi, sosyal, sanatsal, bilimsel birçok alanda; icra eden, sahip olan, etki eden, i aret eden, isteyen ya da bah eden, gizleyen ya da gösteren gibi genel ve evrensel anlamları ile daha özel ve bölgesel anlamlarının bir sembol olarak oldukça sık kullanıldı ını görürüz.

Bu alanlardan biri olan inanç sistemlerinin yayılması, kalıcı ve anlamlı olması için de sembollerin gücünden yararlanılmıştır. Yukarıda sayılan özellikleri ile (icra eden, sahip olan, etki eden, ibadet eden, bah eden vb.) el hareketleri ve ibadetleri sıkça kullanılan ve günlük yaşamımıza giren dini sembollere dönüşmüştür. Eski Mısırdan bu yana eller kutsamanın, tanrısal gücün ve ibadetin en önemli sembollerinden olmuştur. Örneğin; Birçok dinde görece açılmış eller dua etmeyi, istemeyi ve ilahi güçlerden gelecek olan lütuflara açık olmayı temsil eder. Hristiyanlıkta *teslis* olarak bilinen el ibadeti *baba* (Tanrı), *o ul* (sa) ve *kutsal ruh*'u temsil eder. Günümüzde evlerde, arabalarda hatta bir süs eşyası olarak küpe, kolye formunda sıkça karşımıza çıkan 'Fatıma Ana eli', Tanrı'nın elini, ilahi gücü, Tanrı'nın takdirini ve ruhsal asaleti temsil eder (ekil 8), (ekil 9).



ekil 8. Hamsa, Fas'ta bir kapı tokması.



ekil 9. Hamsa, Amsterdam Tropenmuseum

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/WLANL_-_petertf_-_Handje_van_Fatima.jpg

El ve el hareketlerinin belki de en çok, en çeşitli ve en anlamlı görüldüğü inanç sistemleri Budizm ve Hinduizmdir. Buda imgeleri sembolik anlamlar içeren ve ileten

özelliğe sahiptir. Bunlardan en önemlileri de el duruları yani mudralardır. “El mudraları” denilen hareketler, belirli el pozisyonlarından oluşur (Resim 10). Yüzlerce pozisyona ulaşabilen mudraların kullanıldığı bir dans türü de vardır. Bu hareketlerin her birinin farklı enerji kanallarını harekete geçirdiğine inanılır. Dolayısıyla mudralarda kullanılan her parmanın, her pozisyonun sembolik bir anlamı vardır.

Sembollerin gücünden yararlanarak geniş kitlelere ulaşan bir araç alan ise siyasal sistemlerdir. Beden dili, imgeler, soyut ve somut sembollerin topluluklar üzerinde yarattığı güçlü etkiden sıkça faydalanılmıştır. Bu konudaki en ünlü örneklerden biri; tarihe yaptığı katliamlarla geçen, Alman diktatör Adolf Hitler’in geniş toplulukları etkilemek için kullandığı jest ve mimiklerdir. “Hitler selamı” olarak bilinen, kitlelerin ortak bir hareket altında toplanmasını sağlayan jest, aynı zamanda elin ve kolun gergin biçimde ileri doğru uzatılmasıyla itaat duygusunu da ifade edilmekteydi. Beden dilinin kitle yönetiminde etkili olduğunu bilerek, bu konuya özellikle değinilmektedir. Mimik ve jestlerini ustaca kullanan Hitler, yapacağı konuşmalarda kullandığı hareketlere saatlerce çalışır ve bunları fotoğraflarla kayıt altına almaktaydı (Resim 10).



Resim 10. “Vajra Mudra” yapan Budha, 1-2’nci yüzyıl, Tokyo Ulusal Müzesi.

Kaynak: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SeatedBuddha.jpg>



ekil 11. Hitler'in jest ve mimik provaları.

Kaynak: <http://iconicphotos.wordpress.com/2010/03/12/hitler-practices-his-speech/>

El hareketleri ile ünlü başka bir figür de “Sam Amca”dır (ekil 12). Sam Amca yani “Uncle Sam” isminin nereden kaynaklandığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak, 1812 savaşımda askerlere gönderilen konservelelerin üzerinde, devlet malı olduğunu belirtmek için United States’ in (Amerika Birleşik Devletleri) kısaltması olan “U.S.” damgasının vurulması ile, askerler arasında yayılan bir Uncle Sam (Sam Amca) esprisinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Ülke’nin simgesi haline gelen figürün, Amerika’lı çizgiçi Thomas Nast’in çizimiyle son şeklini aldığı düşünülür. Birinci Dünya Savaşı’na asker toplamak amacıyla James Montgomery Flagg’in tasarımı olan afişlerde ise, figürün altında “I Want You” (Sizi istiyorum) yazmaktadır. Sam Amca afişleri II. Dünya Savaşı’nda da kullanılmış ve 20. yüzyılın en çok bilinen politik çizimlerinden biri olmuştur.



ekil 12. J. M. Flagg, I want You For U.S. Army.

Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Sam_Amca#mediaviewer/Dosya:Unclesamwantyou.jpg

Türkiye'nin yakın siyasi tarihinde de buna benzer iaret ve semboller kullanılmı tır. 1950 genel seçiminde Demokrat Parti, yalnızca havaya kalkmı bir elin bulundu u, yalın bir afi le ve bunu destekleyen “Yeter, söz milletindir” sloganı ile bir seçim kampanyası yürütmü tür (ekil 13).



ekil 13. Demokrat Parti Afı i, “Yeter Söz Milletindir” .

Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeter!_Söz_Milletindir!#mediaviewer/Dosya:Yetersöz_milletin.jpg



ekil 14. Demokrat Parti Afi i,
“Deste inizi stiyorum”.

Kaynak: <http://www.adnanmenderesdemokrasiplatformu.org/?p=2553>

1957’de Batıya yakla masının etkileri afi lere de yansıdı ve Adnan Menderes “Sam Amca”nın bize yönelen etkili el i aretini biraz de i tirerek (Sam Amca’nın yerini Adnan Menderes almı tır) seçim afi lerinde kullanmı tır (ekil 14).

Kitlelere yön veren sembollerin gücünün, toplum düzenini sa lamak amacıyla da sıklıkla uyar ve yönlendirme amaçları ile kullanıldı ı görülür. El i aretleri de yarattıkları güçlü etki ile yönlendiren, uyarıcı ya da engelleyen semboller olarak yaygın biçimde kullanılır. Örne in; “Hamsa” sembolü ile kutsal bir imge olarak kar ımıza çıkan “açık el”, bu kez bir uyarı i areti olur ve “dur” anlamına gelir.

Sembolik bir dil olarak, eller ve el hareketlerinden; su altı sporları, i aret dili, müzik, trafik, vb. gibi çok çe itli alanlarda yararlanır. Örne in; ‘fonomimi’ olarak bilinen Kodalay’ın buldu u yöntem notaların tanımlanmasında el i aretlerini kullanır. Elin havadaki yüksekli i sesin dikli ini verirken, elin ekli de ona bir nota adı vermektedir. Ya da su altı sporlarında sıklıkla kullanılan el i aretleri, konu arak anla manın mümkün olmadı ı dalı esnasında hayatî önem arz eder (ekil 15).



ekil 15. Dalgıç İret Dili.

Kaynak: http://www.scubaturk.8m.com/new_page_7.htm

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATINDA EL RESİMLERİNİN FARKLI ANLAM VE FADE BİÇİMLERİ

“...Hem de ellerime tapma duygusu ile kendimi dolu hissediyorum, gizemli mavi damarlarla örülü o kemik yelpazeye, ailesi becerilerine, her şeyi yapabilir görünmelerine – yavaş yavaş yumulmalarına, ya da tek yumrukta bir şeyi ezmeye hazır olmalarına.”

Virginia Woolf (Dalgalar, 1929)

3.1. EL “ELLER”

Sanatın ve medeniyetin kaynağını ararken çoğunlukla ulaştığımız yer mağara devri kaya resimleridir. Bu duvarlardan günümüze kalan stilize edilmiş hayvan figürleri, av sahneleri ve geometrik şekiller, döneminin koşulları ve günlük hayatı hakkında önemli ipuçları taşıyan estetik imgelerdir.

Mağara duvarlarında yer alan bizon, geyik gibi av hayvanları, av sahneleri içinde insan figürleri ve geometrik şekillerin yanı sıra dikkat çeken ilginç bir örnekte de “el” sembolleridir. Dünyanın çeşitli yerlerindeki kaya resimlerinde görülen ellerin resmedilmesi için çeşitli yöntemler kullanılmıştır. Ellerin bir şablon olarak kullanıldığı bu yöntemler; çoğunlukla, toz boyanın ağız ya da bir kamış yoluyla elin üzerinden püskürtülmesi, fırça yardımı ile sınırlarının çizilmesi ya da sadece ellerin boyanarak duvara basılması olarak sıralanabilir. Erkek, kadın ve çocuklar tarafından oluşturulmuş olduğu görülen bu el resimleri hangi yöntem ya da sanat anlayışıyla yapılırsa yapılsın, ne anlama geldikleri, ne amaçla yapıldıkları merak konusu olmuştur.

“Peki ama bunlar ne anlama geliyorlardı? Sanatçının, hem çalışmalarını hem de kendi öz-farkındalığını teyit eden imzası mı? Sanatçı veya şaman, ruh dünyasına girmek için ‘mühürleme’ olarak bilinen bir ritüeli gerçekleştirmek için kaya yüzeyine dokunarak mı bu figürleri yaratmıştı? Örneğin La Cienega ve Three Rivers’ da olduğu gibi motive dahil olan

sarmallar, eller yoluyla iletilen ifa kanallarını – antik reiki uygulaması – tasvir ediyor olabilirler. aman için ‘ilaç püskürtme’ ile ‘boya püskürtme’ arasında metaforik bir bağlantı olabilir”⁶.



ekil 16. Sarmal desenli el, Three Rivers Ma arasında.

Kaynak: <http://www.bradshawfoundation.com/hands/index.php>

Lütfi Özden, bu resimlerde görünen bazı ayrıntıların soruları artırmamıza neden olduğunu belirtir. Örneğin el baskılarında bazı parmakların olmadığı görülür. Bu durum; “Av yaralanmaları ve vahşi doğaya karşı verilen mücadelenin izleri mi, bir tür konuşma dili ya da büyüsel nitelikte uygulamalar mıydı?” gibi soruları akla getirmektedir (Özden, 2009: 71).

İlk örneklerine İspanya’da El Castillo mağarasında rastlanan ve 37,300 yıl öncesine ait olduğu tahmin edilen el stensillerinin (ablon), bulunan en eski el izleri olması kadar önemli bir özelliği de bunların neandertallere ait olma ihtimalidir.

⁶ <http://www.bradshawfoundation.com/hands/index.php> (05.10. 2012)



ekil 17. El negatifi, Las Manos Ma arası, Arjantin.

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos#mediaviewer/File:SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg

Arjantin’de, Las Manos Ma arasında üst üste uygulanmış el negatifi ilgi çekicidir (ekil 17). Tıpkı Las Manos’da olduğu gibi elin ablon olarak kullanıldığı, negatif izleri Fransa’da, Chauvet mağarası duvarları boyunca yer alır. Bu izlerin 31.000 yıl kadar öncesine, Aurignacian kültürüne ait olduğu düşünülmektedir. Yüzlerce el baskısının bulunduğu mağarada, belki de ilk pointilist yaklaşım olarak değerlendirilebilecek şekilde resmedilmiş hayvan figürleri bulunmaktadır. Bu figürler el izlerinin noktacı bir yaklaşımla yan yana basılarak oluşturulmuş olan mamut ve at benzeri hayvanlar olarak değerlendirilmiştir (ekil 18).

Bilim adamlarının araştırmaları, noktaların ıslak kırmızı boya ile sağ elin avuç içinin duvara basılarak yaratıldığını ortaya koymuştur. Ayrıca, noktaların tutarlılığı resmin bir kısmı tarafından yapılmış olduğunu ve resme başlamadan zihinde oluşan görüntünün uygulandığını göstermektedir.



ekil 18. Hayvan figürü, Chauvet Ma arası.

Kaynak: <http://quizlet.com/6865594/paleolithic-art-specific-cave-art-paintings-and-portable-art-flash-cards/>



ekil 19. Kırmızı el izleri, Çatalhöyük.

Kaynak: http://www.catalhoyuk.com/downloads/RAPOR_Catalhoyuk_2011.pdf

Duvar resimlerinde yer alan el motiflerinden en ilginç olanlarından bazıları da Türkiye’de Çatalhöyük kazısında ortaya çıkmıştır. 2011 yılında yapılan kazı çalışmaları sırasında Çatalhöyük sakinlerinin ölümlerini gömdüğü bir platformun duvarlarında yan yana sıralanmış kırmızı renkte el baskıları bulunmaktadır (ekil 19).



ekil 20. Kırmızı el izleri,(Detay), Çatalhöyük.

Kaynak: http://www.catalhoyuk.com/downloads/RAPOR_Catalhoyuk_2011.pdf

2011 yılının kazı raporunda (Hodder,web,2011); bu sezonda konservasyon i lemlerini gerçekle tirirken, binanın ana odasının do u duvarında ola anüstü bir duvar resmi bulundu u ve bu binanın güney kısmında kırmızı boyalı el baskıları ve etrafı kırmızı boyanmış oval ekilli bir ni ortaya çıkarıldı ı aktarılmı tır (ekil 20).

Ayrıca, Çatalhöyük sakinlerinin genelde ölülerini tabanların altına gömdükleri, ancak bu buza ı kafatasının altındaki platformda gözle görülür bir gömüt yo unlu u bulundu u belirtilmi tir. Bu platformun etrafında, bir sıra kırmızı boyalı el izi bulundu u ve evlerin duvarlarındaki duvar resimlerinin genellikle, ölülerin gömülü oldu u yerlerde bulundu u aktarılmı tır (ekil 21).

La Cienega, Three Rivers ve Chauvet’ de rastlanılan örneklerin büyü ya da ritüellerin parçası olabilece i dü ünmesine benzer ekilde, Ian Hodder de raporda ; “Belki de duvar resimleri ölülerle ileti im kurmada bir araç olarak görülüyordu.” dü ünmesine yer

vermi tir. Dünyanın pek çok yerinde ve farklı zaman dilimlerinde ortaya çıktıkları göz önüne alındı ında, bu imgelerin çe itli anlamlarının olması gerekti i açıktır.



ekil 21. Platform, Çatalhöyük.

Kaynak: http://www.catalhoyuk.com/downloads/RAPOR_Catalhoyuk_2011.pdf

Bu konuda ortaya atılan hipotezlerin büyük ço unlu u, el resimlerinin ve motiflerinin ayin ve ritüellerin parçası olabilece ini söylemekteler, ancak ula ılan kesin bir kaynak ve bilgi olmadan, bu fikirler hipotez olarak kalmaktadırlar.

3.2. YARATAN ELLER

Binlerce yıl önce ya amı atalarımızın izlerini en gerçek halleriyle günümüze ta ıyan duvarlar aynı zamanda bilinmez, gizemli bir ba ka dünyanın da izlerini ta ımaktadırlar. Bu dünya belki de efsanelerin ve mitlerin temellerinin atıldı ı bir dünyaydı. Sanal marketlerin, internet bankacılı ının, ta ıtların ya da doktorların olmadığı, vah i hayvanlar ve do a içinde kim oldu unu, nerede oldu unu bilmeyen insanın oldu u, bir garip yerküreydi. Bu garip yerkürede ba ına gelen olayları anlamaya çalı mı olan insan, tehlikeler ve gizemlerle dolu dünyayı birtakım tekinsiz, ilahi güçler ile açıklayabilmi ti. Volkanlar, fırtınalar, seller, depremler, yerin yedi kat altından gö ün yedi kat üstüne kadar ya anan iyi ve kötü her olayın ki ile mi bir tanrısı olmu ve bu

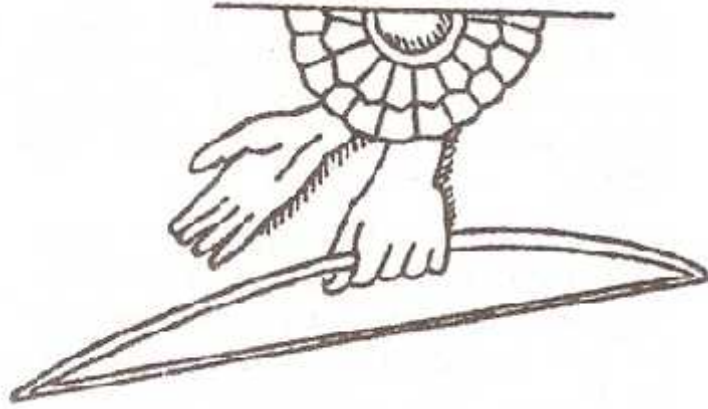
tanrıların hakkında yüzlerce, binlerce hikaye anlatıla gelmi tir. Bu hikayelere, günümüzde “mitoloji” yani söylenbilim ya da söylencebilim denilmektedir.

Mitoloji, Yunanca *mithos* yani “söylenen ya da duyulan söz” ve logos yani “konu ma” kelimelerinin birle iminden olu mu tur ve Eski Yunan’da “geçmi te söylenenlerin tekrar edilmesi” gibi bir anlam barındırmaktadır. Mit, efsane, masal, destan kelimeleri ço unlukla birbirleri yerine kullanılmı tır. Bu çe itlilik ve karı ıklık kavramların farklı kültürlerde, farklı dillerde, farklı kar ılıklar bulmasından kaynaklanmaktadır. Roland Barthes (Barthes 1990;155), “söylen nedir?” sorusuna, çok yalın ve kökenine de tümüyle uyan bir yanıt vermi tir: *söylen bir sözdür*. Donna ROSENBERG’e (Rosenberg, 2003;157) göre ise: *söylen bir yanıtıdır*. “Ben kimim? Ya adı ım evrenin do ası nedir? Bu evrenle nasıl bir ili ki içindeyim? Hayatta kalabilmek için nelere ihtiyaç duyulur? Ölümün kaçınılmazlı nı kendime nasıl kabul ettirebilirim?” gibi birçok sorunun yanıtıdır.

Söylencelerin ayrılmaz ve ortak parçası, hayatı yaratan ve evrenin yönetimine egemen olan bir veya birden çok ilahi güce olan inançtır. En büyük ve önemli kudreti yaratma olan Tanrıların tasvirleri, birçok kültürde ve dönemde ‘yaratma’ eylemini gerçekle tiren ‘eller’ ile somutla mı tır. Elleri ile yaratan ve yarattıklarını yine elleri ile koruyan insanın kendisini de yaratan ellerin var oldu unu dü ünümü olması a ırtıcı olmayacaktır. Tüm dünyada, ister hayvan ister insan ekinde olsun, bu ilahlar insan gibi dü ünür, davranır ve konu ur.

Donna Rosenberg’in de belirtti i gibi, MÖ 2500 yıllarına dayanan Ortado u söylenceleri, yeryüzündeki en eski yazılı edebiyat ürünleridir. Bu söylenceler, bugün bildi imiz gibi insan davranı larına sahip tanrı ve kahramanlar evrenini ortaya koymu tur (Rosenberg, 2003;157).

Dünya üzerinde farklı zamanlarda, farklı kültürlere ait olan yaratılı ve bereket mitolojileri birçok ortak hikaye ve kahraman barındırırlar. Örne in; Babil yaratılı mitolojisi olan Enuma Eli ’in, Asur’da bir ba ka versiyonu bulunmu tur. Bu destanlar arasındaki tek fark Babil kralı *Marduk* yerine kral *Asur* isminin kullanılmı olmasıdır.



ekil 22. Asur Dikilita ı kabartma örne i.

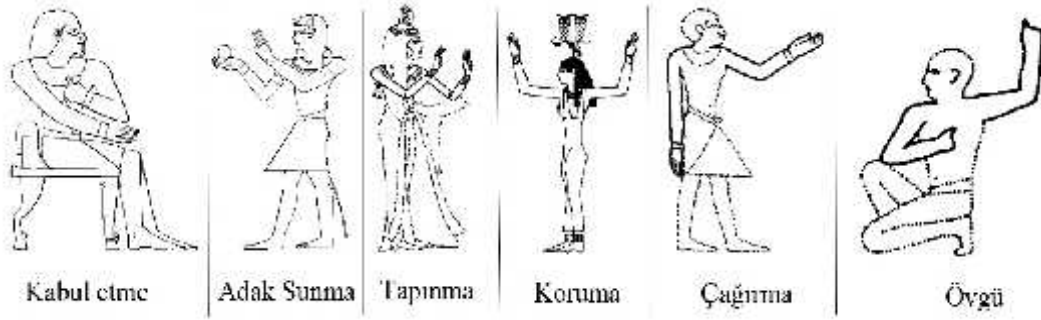
Kaynak: <https://archive.org/details/migrationsymbol00alvgoog>

Bir Asur dikilita nda yer alan bu kabartmada (ekil 22) gökyüzünden, yeryüzüne uzanan bir çift el görülmektedir. Bir elinde yay tutan bu gizemli varlık birçok mitolojide ok ve yay ile temsil edilen sirius gezegenini (tanrıça) simgelemektedir.

Elin anlatımında önemli bir yer tuttu u bir ba ka uygarlık da eserlerini binlerce yıl sadık kalınan katı bir üslupla gerçekle tiren Mısır'dır. Mısır sanatında figürler ve objeler en karakteristik özelliklerini gösterecek ekilde uygulanması ve hiyerar ik bir düzenle her figürün temsil etti i eye uygun olarak kompozisyonda yer alması gerekirdi.

Geleneksel Mısır sanatına bakıldı nda el hareketlerinin belirli anlamları kar ılayacak ekilde sistematize edildi i görülür. Mısırlı sanatçılar arzu edilen anlamı açıklayacak bir yol olarak idealize edilmi bir standart geli tirmilerdir. Örne in bir kompozisyonun en önemli figürü yardımcı figürlere oranla daha büyüktür. Figürler stilize edilmi ve sınırlı hareketlere sahiptirler. Sınırlı sayıdaki kol ve el hareketleri figürün ne yapmakta oldu unu açıklamak için kullanılmı tır. Profilden gösterilen figürlerde dahi her iki kol görünecek ekilde çizilmi tir (ekil 23).

“Yalnızca bir ki i, Mısır üslubunun demir parmaklıklarını sarsmasını bildi. O da, Mısır'ın korkunç istilasından sonra kurulan ve “Yeni Krallık” diye anılan18. sülalenin bir kralı oldu.IV Amenofis adındaki bu kral, resmi dini benimsemiyordu. Eski gelene in Onun için tek bir yüce tanrı vardı o da Aton'du. Aton'a taptı ve onu, ucunda ödül veren elleri bulunan ı nlarını gönderen güne biçiminde imgele tirtti”(Gombrich, 2009: 67).



ekil 23. Mısır sanatından çe itli jest örnekleri.

Kaynak: http://resources.metmuseum.org/resources/metpublications/pdf/The_Art_of_Ancient_Egypt_A_Resource_for_Educators.pdf

Amenofis, Aton'un hizmetkarı anlamına gelen *Akhenaton* ismini almı , di er firavunlar gibi saltanatının göstergesi olan kabartma ve resim sipari leri vermi tir. Bu sipari ler, o gün için oldukça yenilikçidirler. Kendinden önceki firavunların katı ve görkemli ifadelerinin yerine, kutsayan güne in, yaratan ve bah eden elleri altında, karısı ile birlikte çocuklarını severken resmedilmeyi istemi ti (Görsel 1). Yaratıcının, *eller* ile ifadesinin en eski örneklerinden biri belki de bu kabartmalardır.



Görsel 1. Akhenaton, Nefertiti ve çocukları, 32,5 x 39, Kireç ta ından sunak, 1345 dolayları, Staatliche Müzesi, Berlin.

Katı hükümdarlar ile büyük bir krallık olarak yönetilen Mısır'ın kuzeyinde, Yunanistan ve Anadolu yarımada ları çevresinde farklı ya am artları vardı. rili ufaklı birçok adanın bulundu u bölge tek bir yöneticiye ba lı de ildi. Ticaretle u ra an korsan kralların hakimiyetindeydi. Bu döneme ait günümüze ula an sanat eserleri ço unlukla ta yapılar, heykeller ve toprak kaplardır. “Yunanlı sanatçılar, ta tan heykeller oymaya ba ladıkları zaman, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktı ı noktadan i e koyuldular.” Ancak bunu yaparken tamamıyla katı reçetelere ba lı kalmadılar (Görsel 2).



Görsel 2. Argoslu Polymedes, “Cleobis ve Biton Karde ler”, 218–216 cm., Mermer, M.Ö. 615-590 dolayları, Arkeoloji Müzesi, Delphoi.

“Dizkapaklarının gerçek görünü ünün nasıl oldu unu bulmayı istedi i belli. Bunu tümünden ba aramamı olabilir; onun yaptı ı heykelin diz kapakları, Mısır heykellerinin diz kapaklarından daha az inandırıcı bile görünebilir. Ama asıl önemli olan ey, eski reçeteleri izleyecek yerde, kendi gözleriyle bakmaya karar vermesidir” (Gombrich, 2009: 78).

Yunan sanatının Mısır sanatı etkisinden hemen kurtulması mümkün olmamıştır. Resimde görülen Yunan vazosu M.Ö. 540 dolaylarına tarihlenmektedir (Görsel 3). Burada da görüldüğü gibi figürler Mısır'da olduğu gibi profilden gösteriliyor. “Ama vücutları, Mısır yöntemiyle verilmiyor artık. Kolları ve elleri de çok açık ve katı bir Mısır üslubuyla verilmemiştir. Ressam belli ki, böyle karşı karşıya oturmuş iki insanın, gerçekte nasıl görüldüğünü dülemeye çalışmış” (Gombrich, 2009: 81). Omuzunun kapatılması nedeniyle, Akhilleus'un sol elinin yalnızca bir kısmı görünmektedir. Yunanlı sanatçı artık orada olduğunu bildiği her şeyi göstermek zorunluluğunu hissetmiyor.



Görsel 3. Exekias, “Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar”, 61 cm, siyah figürlü üslupta vazo, M.Ö. 540, Museo Etrusco, Vatikan

Tanrısal güzelliğe ulaşmak için, gelenekten yavaş yavaş koparak hep daha iyisini yapmaya çalışan sanatçılar, genellikle heykellerinde tanrı, tanrıça ve mitolojik varlıkları konu edinmişlerdir.

Yunan resim sanatı ile ilgili bilgi edinebilmek için ise boyalı toprak kaplardan fazla seçenek yoktur elimizde. Zafer hikayeleri ve mitolojik öyküler anlatan sahneler, bu kaplar üzerine resmedilmiştir. Bu sahnelerin mesajını ileten, anlatımı destekleyen en önemli unsur eller ve el hareketleridir. Mitlerin yamaşmasını sağlayan semboller bu eller

ile ta mırlar. Yaba ta ıyan, asa tutan, ok atan, im ek demetleri fırlatan, hediyeler sunan, yardım isteyen “eller” (Görsel 4).



Görsel 4. “Yunan Vazosu”, 55cm., 5. yy. ortaları, Louvre Müzesi, Paris.

Yunan mitolojisinde elleri önem kazanmış olan bazı kahramanlar da vardır. Örneğin; ismi, Yunanca “el” anlamına gelen *kheir* kelimesinden türemiş olan bir kahraman. Kheiron adında bir yarı tanrı. Bu yarı at yarı insan (sentor) olan varlık üstün el becerilerine sahipti ve Aschille, Asklepios gibi birçok kahramanı, hekimlik, cerrahlık, ahlak, erdem, müzik bilgisi, savaş ve av konularında eğitmişti.

Yunanlı sanatçılar kendi gözleriyle bakmaya başladıkdan sonra, binlerce yıllık kalıplar yerine artık sürekli gelişim gösteren bir sanat anlayışına başlamış oldu. Dolayısıyla resim ve heykellerde yer alan el figürleri de, hareket çeşitliliği ve inceliği biçimi açısından değişmeye başlamış olacaktı.

Hristiyanlı ın do u u ve yayılı nda sa ve havarilerinin imgele tirilmesinde yine, Yunan sanatının gelenekleri yardımcı olmu tur. Görsel 5'te gördü ümüz örnek, sa'nın IV. yüzyıla ait ilk betimlerinden birini göstermektedir. “Burada, sonraki betimlemelerinin bizi alı tırdı ı sakallı sa figürü yerine, Aziz Petrus ve Aziz Paulus arasında tahta oturmu , de erli Yunan filozoflarına benzeyen güzel bir delikanlı olarak görüyoruz” (Gombrich, 2009: 128). Ancak, artık amaç Yunan sanatında oldu u gibi kusursuz bir insan bedeni yaratmak de ildi. zleyenleri güzelli i ile büyüleyen bir figür, resmin asıl amacı olan; Tanrı'nın merhamet ve gücünü gösteren sahnelerin etkileyicili ini gölgede bırakacaktı. Bunun için açıklık ve yalınlık ile ana konu i lenmeli, dikkatleri ba ka yöne çekmeden kutsal hikayelerin mesajları ileilmeliydi. Bu yalınlık, Yunan sanatçılara özensizlik, hatta barbarlık olarak görünürdü üphesiz. “Yunan ve Roma sanat dünyasında geni yer bulan klasik esteti e kar ı, Hristiyanlı ın kendi ideallerini ifade edebilece i yeni bir esteti i ara tıraca ı ku kusuzdu” (Tansu ,2011,53), (Görsel 6).



Görsel 5. “ sa, Aziz Petrus ve Aziz Paulus”, M.S. 389 dolayları, San Pietro Mahzen mezarı, Roma.



Görsel 6. “sa, Aziz Petrus ve Aziz Paulus”, Mozaik, 11. y.y Aya Sofya, stanbul, Türkiye.

Tanrıyı, onun gücünü, peygamberleri, mucizeleri anlatabilmek ve etkinli ini artırmak için yapılmı birçok tasvirde, ellerin yaratıcının sembolik bir ifadesi olarak kullanılmaya devam etti ini görüyoruz.



Görsel 7. “brahim ve Üç Ziyaretçisi”, Mozaik, 6. yy. ortaları, San Vitale Kilisesi, talya.



Görsel 8. “ brahim ve Üç Ziyaretçisi”, detay.

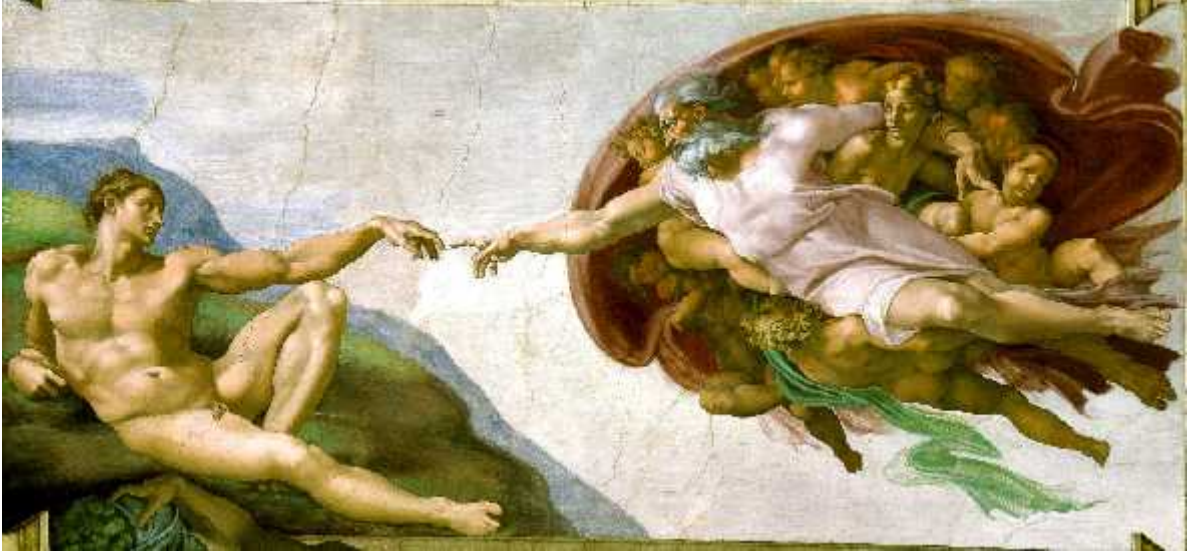
Bu örneklerden bir kaçını San Vitale Kilisesi’nde görmek mümkün. “ brahim Peygamber ve Üç Ziyaretçi” isimli mozaik bunlardan biridir (Görsel 7). brahim peygamberin, o lunu kurban etmek üzereyken gökyüzünde beliren “Tanrı’nın eli”, tanrının kendisini veya sesini temsil etmektedir (Görsel 8).

“Tanrı insanı kendi suretinde yaratmış tır. Semavi dinlerin kutsal kitaplarında ve hemen tüm toplumların mitoslarında benzer ifadeler bulmak mümkündür. Ancak arkeolojik kanıtlar insanın ilk kutsalları insan suretinde yarattığını göstermektedir. Bu nedenle de bu ifadeyi u ekilde söylemek daha ilginç olur: insan tanrıyı kendi suretinde yaratmış tır” (Gezgin, 2011; 43).

nsanlı ın en önemli mitlerinden biri olan ‘yaratılı ın’ ve yaratıcı Tanrı’nın en etkileyici ve ünlü temsillerinden biri Michelangelo’nun ‘Ademin Yaratılı ı’ adlı eseridir (Görsel 9). Ellerin kompozisyon açısından ön planda oldu u (Görsel 10) en iyi örneklerden biri olan bu eser; Pasif, almaya hazır, teslim olmu Adem ve güçlü, enerji dolu, kudretli Tanrı’nın elini merkeze alır. Resmin odak noktası birbirine de mek üzere olan iki parmak ucudur. Eller artık yalnızca bir uzuv de ildir burada. Önceki bölümlerde bahsedilmi oldu u gibi; *aklın* ve *ruhun* somut uzantıları, yüksek hareket kabiliyeti ve

yaratma yeteneğine sahip olan 'el'in, bu özelliklerinin en üst seviyesinde gösterildiği bir sahnedir. Yaratma vasfına sahip olan el, Tanrı'nın eli, dokunmaya bile gerek olmadan yaşam enerjisini Adem'e bah etmektedir.

Rönesans ile birlikte klasik antikitenin yeniden uyanımını, figürlerin Antik Yunan sanatının güzellik anlayışı ile ele alınımını görebiliyoruz. Erken Hıristiyan sanatı dönemindeki sade ve anlatımcı üslup terk edilmiştir. Bilim ve teknolojinin önem kazanması ile yeniden ele alınan insan bedeni dinsel konuların incelenmesinde yeni arayışlara neden olmuştur. "Adem'in Yaratılışı" teması daha önce pek çok kez tasvir edilmiş olsa da hiçbiri Michelangelo'nun eserindeki sadelik ve gücü yakalayamamıştır.



Görsel 9. Michelangelo, "Adem'in Yaratılışı", 480 x 230 cm. , fresk, 1508–1512, Sistine Kapeli, Vatikan.



Görsel 10. Michelangelo, "Adem'in Yaratılışı", detay.

“Tanrı elini uzatmı , ama daha Adem’in parma ına bile de meden, i te ilk insan, derin bir uykudan kalkarcasına uyanıyor; bakı larını, Yaratana baba sevgisiyle dolup ta an yüzüne çeviriyor. Michelangelo’nun sanatta yarattı ı mucizelerden birisi, tüm sahneyi kutsal elin davranı ına odaklaması ve bu davranı ın rahatlı ı ve gücünde, bizim ‘gücü her eeye yetme’ dü ünmesini görmemizi sa lamasıdır” (Gombrich, 2009: 200).



Görsel 11. William Blake, “Günlerin Atası”, 23,3 x16,8 cm, Gravür, 1794, British Museum

William Blake’in, Michelangelo’nun “Baba Tanrı” figüründen esinlenerek betimledi i bu varlık, hayal dünyasının bir ürünü olan Urizen adlı bir tanrıdır (Görsel 11). Kötü ruhlu bir tanrı olan Urizen’i, evreni yaratırken betimledi i sahnede Blake, karanlık ve fırtına etkisiyle resmin ürkütücü ve gizemli olmasını sa lamak istemi olmalıdır. Urizen yaratma eylemini, en önemli yaratma aracı olan elleri ile gerçekte tirirken görülüyor. Elinde sıkı sıkı tuttu u aç ı ölçer, gergin kolu ve eli, dikkatli bakı ları ile; rastgele olmayan, önemli, dengeli, hesaplı bir i yaptı ı izlenimi kuvvetleniyor.

Pek çok inanç sisteminde el sembolik olarak yer almaktadır. Örne in; Budizm’de Buda’nın eli ve ellerin duru biçimleri önem arz eder. Ancak Buda bir bilgedir. Yaratma sıfatına sahip olan bir ilah de ildir. Bu nedenle bu bölümde yer almamı tır. ‘Yaratana eller’den söz edemeyece imiz bir di er büyük din slam’dır. slam’da yaratıcıya, yani ‘Allah’a

antropomorfik sıfatlar ve atıflar yapmak iddetle reddedilmi ve yasaklanmı tır. Bu nedenle yaratının “el”inden bahsedemeyiz.

3.3. ERDEML VE AHLÂKLI ELLER

Hıristiyanlı ın resmi din olarak kabul edilip, katakomplardan, yeryüzüne çıkması ile birlikte, hızla yayılarak bazilikalarda, kiliselerde kendi üslubunu olu turan bir sanat anlayı ı geli tirmeye ba laması, dinlerin toplumsal hayatı ve toplum kurallarını dizayn etme amacı ile ilgilidir. Bu resimler ve tasvirler bize nasıl bir insan olmamız gerekti ini ö reten kılavuzlar olması amacıyla yapılmı lardı. Tanrının emirlerine uyan, iyi inananların, onun lütuflarından nasıl faydalandı mını, uymayanların ise nasıl cezalandırıldı mını gösteren imajlar.

Kutsal kitaplarda anlatılan yaratılı mitlerinin kültürün ba langıcını aktardı ı dü ünülebilir. Biyolojik olarak hayvanların, otların ve insanların yaratılı ı de ildir burada anlatılan. Yaratılan ey kültürel insanın dünyasının yaratılması ve düzenlenmesidir (Gezgin, 2011: 144). Yaratılı miti ile birlikte anlatılan konulardan biri de ‘ilk günah’tır. Toplumsal hayat içindeki yerinin belirlenmesi gereken “cinsellik”, toplumsal hayatın ba langıcından itibaren sınırlanması gereken yasak bir olgu olmu tur. Büyük dinlerin de Tanrı’nın çizdi i kurallar dı ndaki bir cinselli i “günah” olarak kabul etti i bilinmektedir. te bu yasak ama cazibeli meyveyi yiyen Adem ve Havva’nın cezası da Tanrı’nın cennetinden kovulmak olmu tur. Dünyevi bir zevk olan cinselli i tercih eden insan, Tanrı’nın sonsuz nimetlerinden yararlanamayacak ve Dünya’da, dünyevi zorluklar içinde bir hayat sürmek durumunda kalacaktır.

Hildesheim Katedralinin, bronz kapılarında bulunan kabartmada gösterilen sahne, Adem ve Havva’nın ilk günah sonrası yakalanmasını betimlemektedir (Görsel 12). Sahnenin anlatımı beden dili, özellikle de eller üzerine kurgulanmı tır. Tanrı’nın, Adem’i “eli ile” i aret ederek, i ledi i günah için suçladı mını görüyoruz. Adem utanarak, Havva’yı göstermekte ve kendisini ba tan çıkaranın o oldu unu duru ve el i aretleri ile anlatmaktadır. Havva’nın ise yerdeki yılanı i aret etti i bir akı oldu unu görüyoruz kabartmada.



Görsel 12. “Adem ve Havva ilk günahını yaptıktan sonra”,1015 dolayları
Hildesheim Katedrali, Almanya.

“Ortaçağ resim geleneğinde bu öykü resimli roman gibi sahne sahne resme geçirilmiştir. Rönesans çağında öyküsel sıraları ortadan kalkmış, resme geçirilen tek an utanma anı olmuştur. Erkekle kadın incir yapraklarıyla ya da elleriyle bir örtünme hareketi yaparlarken gösterilir. Ama artık birbirlerinden de utanmaktadırlar” (Berger,2013;48).

Ellerin, dini hikayenin anlatımında doğrudan yer aldığı bir başka örnek de, Santa Maria Maggiore kilisesi’nde yer alan bir mozaiktir (Görsel 13). Resimde adalet/doğruluk kralı anlamına gelen Melkisedek’in, İbrahim’e ekmek ve arap hediye ederek kutsaması anlatılıyor. Resmin üst kısmında, yine bulutların arasında kutsayan Tanrı’yı görüyoruz. Eller bir döngü oluşturuyor. Tanrı, elini uzatarak Melkisedek’e İbrahim’i kutsama görevini veriyor. Melkisedek ekmek ve arap ile bu ilahi kutsallığı İbrahim’e iletiyor. İbrahim sunulanları almak için elini uzattı ancak aynı zamanda tanrıyı küfür ediyor gibidir. Resmin odak noktasında ellerden oluşan bir döngü, kutsal bir çember oluşturuyor.



Görsel 13. “Melkisedek’in, brahim’e ekmek ve arap hediye ederken”,
Mosaik, M.S. 432–440, Santa Maria Maggiore kilisesi, Roma.

Tanrısal kutsiyetin aracılarda insana aktarıldığı bir başka konu; ‘Tanrı’nın emirlerinin bir melek aracılığıyla Aziz Matta’ya vahiy olarak gelmesi’, Caravaggio’nun üslubuyla oldukça etkili biçimde aktarılmıştır. Caravaggio, kendisine bir Roma kilisesinden sipariş edilen Aziz Matta tablosunu iki kez yapmıştır. Elleri ön planda olacak şekilde kurguladığı ilk eserde Aziz’i okuma yazması olmayan sıradan, yorgun bir emekçi gibi resmetmiştir (Görsel 14). Aziz büyük ve kaba elleri ile kitabı kavramı acemice ve tedirginlikle pek de alıktır. Yazma eylemini gerçekleştirirken görülüyor. Hemen yanı başında duran melek, efkatsiz bir öretmen gibi elini Aziz’in eline koymuş onu yumuşakça yönlendiriyor. Kilise, soylu olmayan, sıradan, yağı ve kel olarak çizilmiş Aziz imgesini saygısızlık olarak görmüş ve geri çevirmiştir. Artık katakomplarda olduğu gibi sadece hikayenin anlatılması değil, nasıl anlatıldığı da oldukça önemlidir. Kilisenin talimatlarıyla Caravaggio ikinci bir resim yapmıştır (Görsel 15). Burada Aziz ve melek olması gerektiği gibi, geleneklere uygun biçimde resmedilmiştir. Hikaye aynıdır, fakat melek ve azizin pozisyonlarındaki değişiklik ellerin duruşunun değiştirilmesiyle desteklenmiştir. Aziz kalem tutan elleri ile cahil bir köylü konumunda

de ildir artık. Melekse aynı masumiyetini korumakta, fakat bu kez Aziz'e mesafeli ve saygılıdır.



Görsel 14. Caravaggio, "Aziz Matta"
296,5 x195cm, Tuval Üzerine Ya lı Boya,
1602, eser kayıptır.



Görsel 15. Caravaggio, "Aziz Matta",
296,5 x195cm,Tuval Üzerine Ya lı Boya,
1602, S. Luigi dei Francesi kilisesi, Roma

Hepsi de aynı amaca hizmet eden, din konulu resimlerden örnekler incelerken geçen yüzyıllar içinde de i en sanat anlayı nı gözlemlemekle birlikte, ellerin bu hikayelerin anlatımında hep ön planda, konuya uygun eylemler içinde oldu unu da görmekteyiz. Katakomp resimlerinde, yalnızca hikayenin izleyene anlatılması önemliydi. Figürler özensiz denilebilecek yalınlıkta yapılmı tı. Orada bir insan oldu unu anlayabiliyorsak, hikayenin temel ö elerini görebiliyorsak daha fazlasını aramamızın gere i yoktu. Fakat geçen yüzyıllar içinde, bu hikaye ve kutsalların anlatımı katı kurallara ba lanmı tı. Hiyerar ik düzenlemeler ve simetrik kompozisyonlar ile bu düzenlenen bu sahnelerde figürlerin yüzleri izleyicinin görebilece i ekilde profilden ya da cepheden yapılırdı. Tüm bu ablonları a mayı ba aran ilk sanatçı Giotto olmu tur. "Ölü saya A ıt" adlı fresko ile dikkat çekmi tir. Giotto burada daha önce uygulanan kuralları bir kenara bırakarak daha canlı, daha derinlikli ve daha duygulu bir resim ortaya çıkarmı tır. Ünü Floransa'nın da sınırlarını a an Giotto'nun bıraktı ı en önemli miras 'sanatçı

kimli i'dir. Ondan önce di er sanatçılar gibi ressamlar da, zanaatkar olarak görülmü , eserlerine imza dahi atmamı dırlar. Giotto ile 'sanatçının tarihi' ba lar (Gombrich, 2009: 205).

3.4. B L M N ve DÜ ÜNCEN NELLER

Bilim, tıpkı sanat gibi insanlık tarihi ile ya ıttır. Ama hepsinden önce dü ünçe vardır. Dü ünen insan soru sorarak, kendisini, do ayı ve evreni anlamaya çalı mı tır. Bu merak bizi ta tan aletler yaptı mız bir ça dan, yapay hücre ve organ üretmeyi ba aran, *big bang*'i taklit edebilecek merkezler kuran ve üç boyutlu yazıcılar ile tekni in ve yaratıcılı ın sınırlarını zorladı mız bir ça a ula tırmı tır.

Bu tarihsel çizgide Rönesans, bilimsel dü üncenin eyleme dönü tü ü ve teknik geli meler ile yayıldı ı dönem olarak dikkat çeker. Bilindi i gibi rönesans (renaissance), 'yeniden do u ' anlamına gelmektedir. Bu, klasik antikitenin yeniden do u udur. Antik ça ın bilim ve felsefeye dayalı hayat görü ünü ve buna ba lı olarak hümanizmin (insan merkezli dü ünme biçimi) yeniden uyanması ile din temelli skolastik dü ünçe ve dogmatik dayatmalar geride bırakılmı tır. nsanın, dolayısıyla da onun fiziki çevresi olan yeryüzünün önemli ve ara tırlmaya de er oldu u dü üncesi kabul görmeye ba lamı tır.

Orta Ça 'dan Yeni Ça 'a geçi , öbür dünyadan, yeryüzüne inmek olarak da dü ünülebilir. "Orta Ça dogmalarının yerini Yeni Ça 'da bilgi, dünyevi güzellik, ki isel ba arı, mal ve mülk alıyordu" (Turani,2012: 346). Resmin de konusu öbür dünya konularından, yeryüzüne, dünyevi güzelliklere, insana, nesneye dönüyordu. Bu de i im, Orta Ça 'da "önem perspektifi", yani her eyin kutsal önemi açısından görülüp, ele alınmasının yerine, Yeni Ça 'da, hümanizm dü üncesiyle birlikte insanın merkezde olmasını, resimdeki düzenin de insanın görü açısına göre olmasını sa lamı tır. nsanın bakı açısına, yani tek noktadan bakı a dayalı görüntüyü olu tururken yeni yöntemlere ba vurmak, yeni çizim kuralları olu turmak gerekiyordu. "Bu nedenle Rönesans, yeni dünya görü üne paralel olarak bilimsel perspektifi ortaya getirecekti. [...] Mimar- heykeltçi Brunelleschi (1377-1446) ilk kez bilimsel olarak tek bakı noktasına göre perspektif bilimini ortaya koyuyordu" (Turani,2012: 346).

Bilim, idealizm ve hümanizm e li inde geli mekte olan Rönesans Sanatının kaynaklarını Rafael'in, Vatikan'da Papa II. Julius'un sipari i üzerine yaptı ı Atina Okulu adlı eserinde görebiliyoruz (Görsel 16). “Atina Okulu adlı resminde merkezi perspektifle betimlenen kubbeli salonların altında özgür bir tartı ma ortamında biraraya gelen bilgin ve sanatçıların ahsında, yedi “liberal sanat” dalının aynı çatı altında birle mesi tasvir edilir” (Krausse, 2005: 18).

Roma hamamlarını andıran kemerli yapı ile tek kaçı lı perspektifin gösteri li bir örne i içinde, merkezde Platon ve Aristo'nun yer aldı ı eserde, ellerin anlatımda etkin bir rolü vardır (Görsel 17). Kırmızı kıyafetler içinde, gerçekli i bu dünya dı nda, ‘idealar dünyası’nda arayan Platon’un, sa elinde tuttu u kitap ‘Timaeus’tur. Sol eliyle de yukarıyı, mutlak gerçekli in merkezi olan idealar dünyasını göstermektedir. Aristo'nun elinde ise ‘Ethics’ adlı eseri yer almaktadır. Di er elini avuç içi a a ıya gelecek ekilde ileri uzatmı , yer yüzünü i aret etmektedir. Bu hareket onun materyalist dü üncesini temsil eder. Her iki dü ünürün de eylem içinde olan ellerinin hareketi, kitap tuttukları elleriyle de desteklenir. Platonun kitabı yeryüzüne dik, yeryüzünün idealar dünyası ile ili kisini peki tirir konumdayken, Aristo'nun kitabı, tıpkı elinin pozisyonu gibi seküler dü ünceyi destekler ekilde, yeryüzüne paraleldir.

Roma mparatorlu u'nun yıkılması ile ba layan ve bin yıldan fazla süren uzun Ortaça süresince resim olarak ele alabilece imiz örnekler, daha önce kinci Bölüm'de bahsedildi i gibi din temelli, kiliseler ve din adamlarınca sipari edilen birer tasvir olmu lardır. Bu resimlerde bulunan her figür ve nesnenin kutsal kavramların yerini tutan semboller oldukları görülür. Örne in; kadın Meryem Ana'yı, bir çocuk, ya da çoban sa'yı temsil etmektedir. Bu sembolik anlatımda ellerin duru ve hareketleri de kısıtlı ve sembolik olmu tur.



Görsel 16. Raphael, "Atina Okulu", 500 x 770 cm, Fresco, 1511, Vatikan.



Görsel 17. Resim 16'dan detay.

Rafael'in Atina Okulu örneğinde olduğu gibi, çağın anlayışının değişim ve gelişmesiyle el hareketlerinin de sınırlarının genişlediğini, eylemselliğinin arttığını ve anlatımda üstlendiği sembolik etkinin genişleyerek devam ettiğini görürüz.

Rönesans ile birlikte, skolastik düşüncenin geride bırakılarak, fizik, kimya, matematik ve tıp alanlarında gelişmelerin yaşanmasını, coğrafyacılar ile ticaret alanlarının genişlemesini, teknik araştırmalar ile mekaniğin gelişerek, matbaanın icadını ve bilginin yayılmasını sağlamıştır. Önce bütün Avrupa'yı ardından tüm dünyayı saran bu hareket, Eski Yunan filozoflarının eserlerinin çevrilmesi (Hintçe, Farsça ve özellikle de Eski Yunanca'dan 8. yüzyıldan itibaren Arapça'ya çevrilmiş olan tıp, kimya, astroloji alanları ile ilgili eserler, Batı dünyasına kaynaklık etmiştir), arkeolojik kazılar, Eski Yunan sanat ve felsefesine ilgi uyandırmıştır, Rönesans düşünürlerine ve sanatçılarına ilham olmuştur.

“Her ne kadar bugün bizim kullandığımız sınırlı anlamda bilim kavramı (fizik, kimya, biyoloji, vb.) yeni yeni ortaya çıkmaya başlıyorsa da “bilim” teriminin kendisi hala yaygın olarak bilgiyi ifade etmek için kullanılıyordu. Bizim “doğal bilimleri” dediğimiz disiplinler hâlâ genellikle “doğal felsefe” olarak geçiyordu. Kuşkusuz, her ne kadar birkaç düşünür böyle bir ayrımı yapmış olsa da, bugün bize son derece doğal gelen, bilginin bilime, güzel sanatlara ve beşeri bilimlere bölünmesi henüz gerçekleşmemiştir” (Shiner, 2004: 118).

Dolayısıyla, dönemin sanatçısı da tek bir alanla ilgilenmemiştir; bir ressam aynı zamanda mimar olabilir, tıpla ilgili araştırmalar yapabilir, matematik, kimya gibi alanlardaki bilgilerini yeni icatlar yapmak için kullanabilirdi. Usta-çırak ilişkisiyle öğrenilen, Loncalara bağlı olan ve sipariş üzerine “ürün” ortaya koyan sanatçıların, “zanaatçı” profili, perspektif ve modelleme gibi bilgilerin yayılması ile değişim ve gelişme sağlamıştır. Çıraklık ile öğrenilen bilgiler ancak el işçiliği konusunda ustala mayaya yetiyor, resim, heykel gibi sanat alanlarında eserler yaratmak için ise en azından geometri, anatomi, ve mitolojisi bilgisine sahip olmak gerekiyordu. Bu özelliklere fazlasıyla sahip Leone Battista Alberti ve Leonardo da Vinci gibi sanatçılar, sanatçı imgesini ‘sanatçı-bilim adamı’ olarak yansıtan dehalar olmuştur (Shiner, 2004: 88, 89).

3.4.1. incelenen beden ve Eller

Birinci bölümde yer alan “ İnsan Bedeninin Sanatsal Anatomisi ve El” kısmında da de inildi i gibi Rönesans ile gelen akıl, bilim ve hümanizm ça ında, insan bedeninin gizemini çözmek, kemiklerin, kasların, damarların ve organların dizili ini do ru ekilde belirlemek bilimin geli imi için oldukça önemli olmu tur.

Bu gizemlerin çözümlenmesinde ise ne tere ba vurulmu tur. İlk anatomi bilginlerinden biri olan Andreas Vesalius, 1543’de dev eseri “De Humani Corporis Fabrica”yı (İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine) yayımlamı tır. Zengin illüstrasyonların, yer aldı ı çalı mada, tüm insan bedenini, kaslarını, kemiklerini gösteren tam sayfa resimler yer alır (Görsel 18, 19, 20, 21). Vesalius’ un kitabında yayımlanan bu illüstrasyonlar, kaynak belirtilmeden defalarca kullanılmı tır.



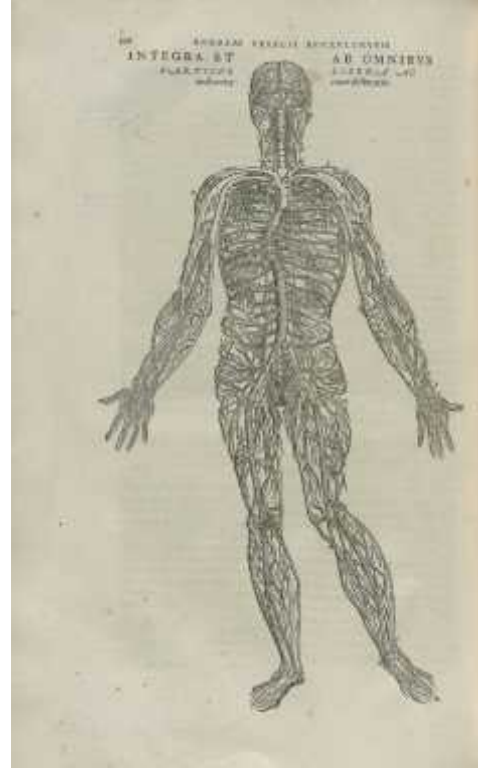
Görsel 18. “ İllüstrasyon”, 1543, De Humani Corporis Fabrica.



Görsel 19. “ İllüstrasyon”, 1543, De Humani Corporis Fabrica.



Görsel 20. “ İlüstrasyon”, 1543, De Humani Corporis Fabrica.



Görsel 21. “ İlüstrasyon”, 1543, De Humani Corporis Fabrica.

talyan Rönesans’ı sırasında, hümanizmin yükselişi ile birlikte sanatçıların bedene olan ilgisi de önemli ölçüde artmıştır. İnsan bedeninin gizemlerini çözmek, bilim için önemli oldu u kadar, kusursuz bir beden ortaya koymak çabasında olan sanatçı için de önemlidir.

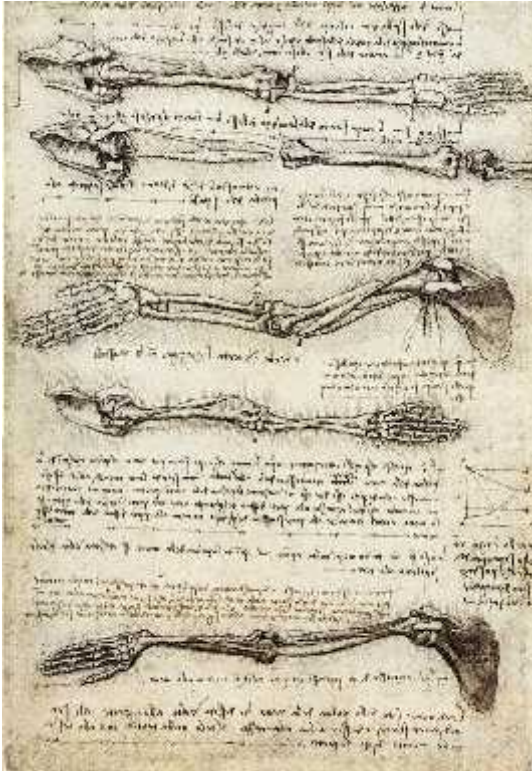
“ a ilacak derecede hızlı bir gelişmeyle, fiziksel biçimin ve insan kimliğinin fiziksel özelliklerini ortaya çıkarmakta bedeninin dış yüzeylerinin yetersiz kaldığı düşünülüyordu artık. Yüzeysel görüntünün kaynağı daha derinlerde, bedeninin iç kısımlarında aranıyordu” (Leppert, 2009: 183).

Bitmek bilmeyen öğrenme arzusu ve araştırmacı kişiliğiyle, fizik, astronomi, mekanik, gibi bir çok alanda çalışmalar yapmış olan Leonardo da Vinci, özellikle, insan anatomisi üzerindeki çalışmaları ile bilim ve sanat alanına önemli izler bırakmıştır. Leonardo’nun bilime ve doğaya olan merakı, bedeni kaslar, damarlar, kemikler ve organlar ile daha detaylı incelemeye itmiştir.

“Tıpkı Michelangelo gibi o da “kadavra temin ediyor, halka açık te rihlere katılıyor ve hatta Roma’daki Santa Maria Nuova ve Santo Spirito hastanelerinde yenice ölmü bedenler üzerinde bizzat te rih yapıyordu” (Leppert, 2009: 183).

Ço unlu u suçlulardan olu an kadvralar üzerinde, halka açık ovlar ile insan anatomisinin, anatomistler tarafından inceledi i bilinmektedir. Bilim insanları gibi sanatçılar için de önemli olan bu ovlar, sanatçıya insan bedenini derinlemesine inceleme ansını sunarken, elde edilen bilgilerin kayıda geçirilmesine çizimleri ile katkıda bulunmu lardır.

Görsel 22 ve 23’te Leonardo’nun kol ve el kemiklerinin yapısı ve duru ları ile ilgili eskizlerini görüyoruz. “Tıpkı Michelangelo gibi o da “kadavra temin ediyor, halka açık te rihlere katılıyor ve hatta Roma’daki Santa Maria Nuova ve Santo Spirito hastanelerinde yenice ölmü bedenler üzerinde bizzat te rih yapıyordu.” Leonardo için bu anatomi çalı maları bilim ve tekni e olan merakının yanında sanatının da kusursuz olması için önemli olmu olmalıdır.



Görsel 22. Leonardo da Vinci, “Anatomi çalı maları”, Royal Collection, İngiltere.



Görsel 23. Leonardo da Vinci, “Anatomi çalı maları”, Royal Collection, İngiltere.

Anatomi çalışmaları sonucunda ke fedilen insanın mükemmel ve karma ık yapısı, idealizme inanan ve ideali geometri kurallarında arayan Leonardo'nun, evrendeki mükemmel uyumun sembolü haline gelmi olan Vitruvius Adamı (1490) adlı çalışmasında somutla mı tır. Da Vinci'nin bu eseri meydana getirirken kullandı ı oranlar, Antik Romalı ünlü mimar ve yazar Marcus Vitruvius Pollio'nun "De Architectura" adlı eserinde açıkladı ı oranlardan esinlenerek yapmı tır. Bu oranlar "altın oran" ya da "ilahi oran" olarak bilinen $1 + \frac{\sqrt{5}}{2}$ (1,618033988749894...) 'dir.

Leonardo da Vinci'nin Vitruvius Adamı'nı yapmasının üzerinden geöen dört yüzyıl sonra, Barok ve Rokoko'nun gösteri inden sıkılan sanat ortamı, Antik Yunan sanatının konularına yeniden ilgi göstermi tir. Neoklasizm olarak adlandırılan bu akımın etkisi altındaki sanatçılardan biri de Thóodore Góricault'dur. Ancak Góricault'un ününü günümüze ta ıyan o zamana dek barok, ya da neoklasizmde görölmemi konularıyla, Fransız Romantizmi'nin yaratıcısı olmu eserleridir. Bu resimlerin en ünlüsü, 1820'de "Salon"da sergilenen "Medusa'nın Salı" adlı eserdir. Dini ve klasik temalar kullanılmadan, kahramanlıktan uzak ve sıradan insanlarla anlatılan hikaye, aslında dönemin korkunç bir deniz kazasının ardından yapılmı tır. Góricault'un bu ünlü eserini meydana getirirken Da Vinci gibi, kadavralardan yararlandı ı bilinmektedir. Resmin konusu itibari ile bu bedenler ve Góricault'un kadavralar ile çalışması a ırtıcı görünmemektedir. Ancak, kesik kol ve bacakları kompoze etti i di er resimleri "Kesilmi Bir Kolla ki Bacak", (Görsel 24), (Görsel 25), ilk kez görenler için a ırtıcı ve ürpertici olmu olmalıdır. İlk anda olu an a kınlık atıldıktan sonra, bu uzuvların bir anatomi çalışmasından arta kalan parçalar oldu u hemen unutulabilir. Kesilip atılan beden parçalarından daha fazlasını anlatmakta olan kol ve bacakların ili kilerinde insanili e i aret eden paradoksal bir durum vardır.

Karanlık ve belirsiz bir mekanda bulunan uzuvlar, sıcak ık ve renkler ile canlı ve yumu ak bir ten hissi uyandırıyor. kesilmi ceset parçaları ronik biçimde canlı ve idama meydan okuyormu gibi, özellikle bir ili ki içinde gösteriliyor. Aralarındaki bu ili ki, hayatın özüne, canlılı a i aret eden en temel eylemle, cinsel birliktelik ve onu ya ayan a ıklar gibi gösterilmesiyle daha da çeli kili ve alegorik hale gelmektedir. Bedenin en hareketli uzuvları olan kol ve bacak Góricault tarafından bilinçli olarak seçilmi olmalıdır. Elin, ok ar gibi duran hareketi, eylemlilik ve canlılık vurgusuna

önemli katkıda bulunarak, kime ait oldu unu bilmedi imiz beden parçalarının, bir zamanlar ya ayan ve anlatılmaya de er olan insanlara ait oldu u vurgusunu da arttırmaktadır.



Görsel 24. Th odore G ricault, "Kesilmi Bir Kolla ki Bacak", 52x64 cm, 1818-1819, Fabre M zesi, Fransa.



Görsel 25. Th odore G ricault, "Kesilmi Bir Kolla ki Bacak", 46x37 cm, 1819, Rouen G zel Sanatlar M zesi, Fransa.

“Sanatçı, dikkatini dolayısıyla da bizim dikkatimizi, etrafını sardı ı baca ı neredeyse ok ayacakmı gibi duran kıvrılmı kol ile el üzerinde yo unla tırıyor özellikle. Elin hareketi bilhassa zarif; sanki ok uyormu gibi. Bedenler, yere yı ılan a ıkların bedenleri gibi birbirine sarılı” (Leppert, 2009: 209).

Dolayısıyla Leppert’in de belirtti i gibi G ricault bir suçlunun cezalandırılmı , delinip, kesilmi ve elden ele gezmı bedenini de il, kendisini cezalandıran toplumun ona yakı tıramadı ı onurun izlerini sergilerken, muhte em bir incelikle, sadece ölümdeki hayatı de il, aynı zamanda öldürme siyasetini i liyor (Leppert, 2009: 209).

Toplum tarafından cezalandırılan, itilen, insanların ve kavruların resmedilmeye de er oldu unu dü ünen tek sanatçı Th odore G ricaultde ildir. Bu konuda çarpıcı eserler veren bir ba ka sanatçı, bir yüzyıl sonra dünyaya gelen Amerikalı foto raf sanatçısı Joel Peter Witkin (1939) olmu tur.

20. yüzyılda kendinden söz ettirmi olan Witkin (1939), tıpkı G ricault gibi, ölü bedenler ve beden parçaları ile çalı mı tır. Rönesans ressamlarından ve mitolojiden etkilenmi olan sanatçı, model olarak özellikle toplum tarafından itilen insanları seçmi tir. Witkin, güzellik ile ilgili kalıpla mı algıları sorgulamak ve yeni, kendine ait bir güzel tanımı yaratmak için morgları, dolaarak gazatelere ilan vererek, ölü beden parçaları ya da fiziksel deformasyona sahip insanlar aramı tır.



Görsel 26. Joel Peter Witkin, “Poet: from a collection of Relics and Ornaments”,1986, Berlin.



Görsel 27. Joel Peter Witkin, “Anna Akhmadova: The Order Of The Good Death”.

Dı lanmı olanı merkeze alarak, nefretle bakılanın esteti ini foto rafları ile arayan Joel Peter Witkin, sanat anlayı nı öyle dile getirmi tir; “Hep kendime sordum, acaba neden ben hep böyle korkunç, i renk eylerle ilgileniyorum diye. Galiba iddet ve korku en iyi yanıt. Yeryüzünün esteti inden nefret ediyorum, i te o yüzden kendi çevremi ve duvarlarımı tarif ediyorum dünyam diye ve artık ölümlerden, ölümden, ucubelerden, garip yaratıklardan korkmuyorum”⁷

ronik ve alegorik eserler veren sanatçı aslında, çirkin olanı, genelin estetik anlayı na uymayan deformasyonları ve i renk bulunan ölü bedenleri, kutsal hikayelerin, mitolojik hikayelerin, rönesans sanatçılarının resimlerinin yeniden tasvirlerini yaparken kullanmı ve yüceltmi tir.

Görsel 27’de eserinde, tıpkı G□ ricault’un “Kesilmi bir kolla iki bacak” serisinde oldu u gibi, kesik bir kol ile kurguladı ı naturmort, ölümden çok ya amsal izler ta ımaktadır. Kolun duru u, elin ve parmakların hassas hareketi oldukça duygusaldır. Düzenlemede kullanılan nesnelere sembolik anlamlar içermektedir. Ya amsal zevklerin sembolü olan üzüm salkımı arasından, saate do ru uzanan el, zaman kavramını ve hayatın nerede bitip, nerede ba ladı ının sorgulanmasına neden olmaktadır.

Somut bir varlık olan bedeninin incelenmesi, sanatçının kendi içine yaptı ı ruhsal yolculu un ba langıcı olmu tur. nsan’a dair olan ne varsa; yeniden arama ve ke fetme

⁷ <http://www.atillaonver.com/2011/09/25/kap kara-bir-koyunjoel-peter-witkin/>

heyecanı yüzyıllar da geçse tükenmeyecektir. Ke fetme ve ö renme heyecanı da sanatçı ve bilim adamı arasındaki mesafenin hiçbir zaman uzak olmadığını gösterir.

3.4.2. I ık, Renk ve Hareketin Ke fi

Sanat tarihi içinde ressamın ustala mak istedi i, çözümlmek için çaba sarfetti i konular içinde anatomi kadar önemli olan di er unsurlar ku kusuz ı ık, renk, derinlik ili kileridir. Barok dönem sanatçısı olan Johannes Vermeer, ço unlukla nesnelere çevrili, figürlerin oldu u iç mekan resimleri yapmı tır. Resimde kullandı ı nesnelere hepsi bir amaca hizmet etmektedir. Vermeer'in, döneminin ya antısından ip uçları ile dolu olan resimlerinde asıl çarpıcı olan ı ı ı ve rengi kullanma biçimidir. Çünkü Vermeer, ı ı ı, gölgeleri ve hacmi yaratmak için de il, gölgeleri aydınlatmak için kullanmı tır. Pencereden gelen, odayı, nesnelere ve insanların yüzünü aydınlatan dünyevi ı ık, Rönesans ile ba layan dünyevi aydınlanmanın ı ı ı olarak de erlendirilebilir. Ressamın ünlü resimlerinden biri olan “Co rafyacı” (Görsel 28) adlı eserinde de görüldü ü gibi ı ık, eller ve nesnelere anlatım aracı olarak kullanılmı tır. Sol eli ile masada bulunan kitabı kavramı , sa elinde ise bir pergeli tutan co rafyacı figürü bir yandan kitaba hakimken elinde tuttu u pergeli ile de bireysel aydınlanma ve akli simgeler. Bu aydınlanmanın kayna ı ise dı arıdan gelen ı ıktır. Yeni ça ın anlayı na uygun olarak figür yüzünü dı dünyaya, yeni ke if ve ara tırmaların ı ı na dönmü tür. Bu ı ı ın özellikle aydınlattı ı küre ise figürün ba mının üzerine denk gelecek ekilde konumlanmı tır. Daha onyedinci yüzyılda dünyanın yükünü sırtına almı olan ke if ve bilim adamları onsekizinci yüzyılda ba layan “Aydınlanma Ça ı” ile hem dü üncenin hem toplumsal ya amın köklü de i imlere u rayaca ı bir sürecin ba laticısı olmu lardır.

Onsekizinci yüzyılın sonunda, ondokuzuncu yüzyıl ba nda, ı ık ile ilgili çalı malarda bulunan bilim adamları, güne ı ı ının prizmadan geçirildi inde tayf renkleri denilen kırmızı, turuncu, sarı, ye il, mavi, mor renklere ayrıldı ını ke fetmi , her tayf renginin farklı sıcaklıkta oldu unu bulmu lardır.



Görsel 28. Johannes Vermeer, Co rafyacı, 53 cm x 46.6 cm, Tuval Üzerine Ya lıboya, 1669, Frankfurt, Almanya.

Bu ke iflerin ı ı ın ve rengin büyüleyici güzelli i pe inde olan sanatçıların resimlerini yapmalarına referans oldu u görülür. Romantik akımdan, özellikle de Eugène Delacroix' den etkilenen Empresyonistler'in renk, ı ık ve gölge hakkındaki görü leri ile Delacroix' in fikirlerinin uyu tu u görülür. “renk olarak rengi ı ık olarak renkle uzla tırmak zorundasınız” diyen Delacroix, resimlerinde ı ı ın canlı, güzel renklerden olu tu una, öte yandan gölgelerindeki renklerin son derece ılık oldu una, bunlardaki temel yansımaların ı ık ve gölge oyunlarının etkisine katkıda bulundu una de inmektedir (Sérullaz,1991: 7-9).

Louis Daguerre, 1837'de gümü nitratla ı ı a duyarlı hale getirilen bakır levhalara ilk baskısını yapmı ve bu yeni yönteme 'Daugerrototype' adını vermi tir. 'Daugerrototype'ın yani bugün bildi imiz adı ile foto rafın icadı 19.yy'ın ortalarında, kimi sanatçılar tarafından resmin sonu olarak nitelendirilmi tir. Ancak dolaysız görüntü yakalama, ola andı ı açılardan, yakın plandan çekim, at yarı ları gibi hızla geçen anı yakalayan çekim gibi imkanlar, sanatçılara da ilham olmu , empresyonist sanatçıların ı ı a ve nesnelere yakla ımında de i iklilikler olmasını sa lamı tir.

Delaroche, 1839'da Daguerre'in bu müthiş icadı hakkındaki raporunu Fransız hükümetine sunarken, o dönem sanatın merkezi sayılan Fransa'da Neo-Klasik ve Romantik e ilim içinde olan "akademik sanat" anlayışı hakimdir (Antmen, 2012: 11). Bu akademik sanat anlayışına karşı alternatif arayan sanatçılardan oluşan "adsız sanatçılar birliği" adlı bir grup, 1874'te başımsız bir sergi açmış ve sergide yer alan "izlenim" adlı eseri ile Claude Monet'nin isim babası olduğu bir akımın; *izlenimciler*, öncüleri olarak anılmaktadırlar. Bu ressamlar, tıpkı fotoğraf makinasının yaptığı gibi o anın ışığını ve rengini yakalamak için, günün farklı saatlerinde aynı manzarayı hızlı ve kaba fırça darbeleri ile çalmışlardır.

"izlenimci ressamlar fotoğrafın icadından etkilenmiş, fotoğrafı yeni resimsel araçlara kaynaklık edebilecek bir araç olarak görmüşlerdir. Bu ilgiyi özel bir merak haline getirenlerin başında Edgar Degas(1834-1917) gelir; diğer izlenimcilerin aksine ışıkla değil en atmosferleri yakalamaktan çok, sanki fotoğrafı yakalamış izlenimi veren anlık görüntülere ilgi duyan Degas, yıkananları, balerinleri, kent ortamında gezenleri yansıttığı resimlerinde kesik figürler, derinlik açıları kullanarak adeta fotoğrafın karesi etkisini uyandırmıştır" (Antmen, 2012: 23-24).

Hayatın içinden 'an'ları tuvale taşımayı tercih etmiş olan Degas için kompozisyon ve çizim üzerinde önemle durmuştur. Empresyonist sergilerin hemen hemen hepsine katılmış olmasına rağmen, hayatı boyunca açık havada resim yapmayı reddetmiştir. Edgar Degas, sanat hakkındaki görüşlerini şöyle açıklamıştır;

"Bir resim her eylem önce sanatçının hayal dünyasının ürünü olmalıdır. Hiçbir zaman kopya olmamalıdır.[...] Sanatçının kendi iç dünyasının gözleriyle nesnelere resmetmesi daha iyidir. Doğada görülen bir nesnenin bu yolla tuale aktarılmasından oluşan derinlikte (transformasyonda) hayal gücü ve bellek birlikte çalışırlar. Böylece sanatçı, kendisini etkileyen neyse onun resmini yapmış olur. Gerçekte yapması gereken budur" (Sérullaz, 1991: 84).

Gündelik yaşamdan seçtiği manzaralar, alımlı ve düzenli kompozisyonlar ve birkaç portrenin dışında resimlerini beş dizisi halinde yapmıştır. Bunlar; at yarışları, üçüncü kadınlar, apkacılar, süslenen kadınlar ve balerinlerdir. Kendisini üne kavuşturan balerinler dizisi ile ritme ve uyuma verdiği önem gözler önüne serilmiştir. Degas'ı empresyonistlerden ayıran özelliğinden; ışığın, yaşamın, doğanın anlık izlenimini de il, hareketin, ritmin ve hayatın, anlık izlenimini ortaya koyması, olduğu düşünülebilir.

“Ressam, bir an süren görünümle, daha sürekli olanları aynı anda olup da i en görünürleri uzatarak sahneyi ortaya koyarken, tek bir balerin ya da grubun her hareketini ve takındıkları bütün tavırları ayırıp, çözümlenmeyi bırakır. Sonra, en mükemmel ve en do ru anlatım biçimine ulaşmak için, bu biçimleri bir araya getirip yeniden düzenlemi tir” (Sérullaz, 1991: 89).

Degas’ın bir bale gösterisinden önce yapılan provayı konu edinen resminde (Görsel 29) hareketli bir sahnenin tıpkı foto raf gibi bir anda yakalanıvermi olmas ı hissinin, figürlerin el hareketleri ile desteklendi i gözlemlenir. Tesadüfen kadraja girmi gibi görünen öndeki figürün zarif kol ve el hareketinin, bir adım sonra de i ecek olması, egzersiz barına elini az önce koymu gibi görünen balerin ve hemen yanında izleyiciye arkası dönük olarak yine devamlılı ı olan hareketi ile di er balerinin anlık görüntüsü, Degas’ın kendini empresyonist de il “gerçekçi” olarak tanımlamasında haklı olabilece i dü ünçesini olu turur.



Görsel 29. Edgar Degas, “Egzersiz Salonunda 3 Dansçı” 27 x 22 cm., Tuval Üzerine Ya lıboya, Sammlung H. de Ganay, Almanya.

izlenimcilerin aksine, tıpkı eski ustalar gibi kompozisyonu en ince detayına kadar hesaplayan Georges Seurat, izlenimci ressamlarla aynı ortamda bulunmuş ve bir süre onlar gibi resim yapmış, ancak bu akımı bilimsel yöntemlerle sağlam temellere oturtmak istemiştir. Kurduğu kompozisyonlar için defalarca taslaklar çıkaran Seurat'ı izlenimcilerden ayıran bir başka neden de, renk kuramcılarının bilimsel görüşlerine kendi sezgileriyle varan izlenimcilerin aksine bu tür görüşleri deneme ve uygulama çabasına girmiş olmasıdır (Antmen, 2012: 25). Seurat, renkleri en temel elemanlarına ayırdığı için divizionist (bölmeci) ve yan yana noktalar sürerek elde ettiği görüntüler nedeniyle de pointilist (noktacı) olarak tanınmıştır (Yılmaz, 2013: 38). Renklerin palette de il optik olarak karışması gerektiğini savunmuş ve renklerin algılanmasında yan yana geldiğinde birbirileri üzerine olan etkilerini araştırmıştır. Paris'te Seine nehri üzerinde bulunan Grand Jatte adasında sık sık eskizler yapan Seurat, parkta eğlenen, balık tutan ya da yürüyen insanlardan aldığı bu "poz"ları "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öleden Sonrası" adlı resminin kompozisyonunu oluşturmak için kullanmıştır. Bu dönemde yaptığı siyah beyaz eskizlerde bile aynı pointilist tutumu koruduğu görülen Seurat'ın nesnelere ve figürlerin derinliği undan çok izleyici üzerinde oluşturduğu etkiyi önemseyip fark edilebilir.

"Canlı nesnelere bakarak yaptığı ilk eskizler bile, Seurat için resmin, öznesiyle özde olmadığını ve izleyicide odaklanılmı gösteriyordu. Bilimsel tavrı olan bir ressamdı. Hatta ona pozitivist bile denebilirdi, fakat Ernst Mach gibi, Seurat da ışığın nasıl yayıldığından veya yansıtıldığından çok, nasıl algılandığıyla ilgiliydi ve onun için bilimlerin ahlaki optik değil, psikolojiydi" (Everdell, 2012: 122).

Kompozisyona büyük önem veren Seurat, resimlerinde yer alan figürlerin konumlarını, büyüklüklerini ve durumlarını yerleştirirken, kurguladığı kompozisyona hizmet etmesine önem verir. Örneğin; ünlü, "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öleden Sonrası" (Görsel 30) resminde, her figür hesaplanarak yapılmıştır ancak alışılmışında, geleneksel perspektif kurallarına aykırı bir kompozisyona hizmet ediyordu. Resimde en büyük figür olan mavi elbiseli kadının izleyiciye uzaklığı, biraz önünde yerde dik diken kadın ile hemen hemen aynı olmasına rağmen, neredeyse iki katı büyüklüktedir. Kıyılı yönlü bir derinlik etkisi deneyen Seurat'ın kurgusunda yer alan mavi elbiseli kadının bedeninin oluşturduğu dikey, sağdan sola doğru bir perspektif oluştururken, kadının elinde tuttuğu çemsiye ufuk çizgisine doğru bir derinlik hissini destekler. Resimde yer

alan her figür ve nesne, bir denge olu turmak üzere yan yana gelmi biçimlerdir. Tıpkı resmin en küçük elemanı olan noktalar gibi. Örne in; mavi elbiseli figürün emsiyeyi tutan eli, Seurat'ın amaçladığı gibi, 'el' gibi görünür izleyiciye. Ancak resme yakla arak inceledi imizde tüm biçimler gibi, el de yok olur, yanyana dizilmi olan noktalardan ibaret soyut bir görünüm olu ur (Görsel 31).



Görsel 30. Georges Seurat, “Grand Jatte’ ta bir Pazar”, 207.5 x 308.1 cm, 1884 -1886, Art Institute of Chicago, Amerika.

“Seurat 1884’te Grand Jatte’a başladığı zaman, Muybridge Amerika’ya dönmü , ressam Thomas Eakins’e, Marey çarkını kullanarak bir erkek modelin devinimlerini nasıl film eridi gibi sıralayıp zamanlayacağını gösteriyordu. Berlin’de Ottomar Anschütz ilk filmlerini çekiyor, Viyana’da Ernst Mach sıkılmış mermilerin aralıklarla resmini çekme konusunda deneyler yapıyordu” (Everdell, 2012: 131).

Bu gelişmeler insanlar üzerinde a kınla ve hayranla neden olmu tur. Sanayi devriminin ardından yaşanan ‘modern hayatın’ hızlı gelişimi aynı zamanda gelece e dair de merak uyandırmı tır.



Görsel 31. “Grand Jatte’ ta bir Pazar”, detay.

Dönemin sanatçıları, bilim ve teknoloji sayesinde çevrelerini saran parıldayan, düzenli ekilde çalı an, makinalar, geometrik parçalardan etkilenmişlerdir. Konularını da kentsel ve endüstriyel çevreden seçmişler, hız ve devinime ilgi duymuşlardır. Sanat ve tasarımda ileri görülmüş olan her şey için kullanılan “fütürizm” kelimesi, bir kültür akımı haline gelmiştir. İtalyan şair ve oyun yazarı Marinetti, güzelliğin yeni biçimini hızın güzelliği olarak tanımlamış ve “fütürizm” akımını dünyaya Paris’te yayımlanan Le Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısındaki bildirisiyle tanıtmıştır (Lynton, 2004: 87). “Aslında, Fütüristlerin sanatı derinlik ve deneyci nitelikteydi. Bu sanatçıların düğünlerini ve heyecanlarını yapıtlarına yansıtma konusunda üzerlerinde anlattıkları bir yöntem yoktu” (Lynton, 2004: 88). Bu farklı yöntemlerden biri de uzun süre fotoğrafçılıkla ilgilenmiş olan Giacomo Balla’nın bir eylemin evrelerini aynı anda gösterdiği resimleridir. “Kemancının Eli” (Görsel 32) adlı eserinde kemancının sol

elinin farklı pozisyonları görülmektedir. “Kemancının Eli (1912) adlı tabloda, her şey bir kronotografta olduğu gibi görülür” (Lynton, 2004: 92). Balla’nın amacı duygusal bir iz bırakmak değildir. Elin art arda yaptığı hareketleri tek bir görüntüde göstererek, sinemanın ilk evresi olan, kronotograf tekniğinin etkisini yakalamak istemiştir.



Görsel 32. Giacomo Balla, “Kemancının Eli”, 78.3 x 56 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912, Estorick Collection, London, London.

3.5. EMEKÇİ ELER

Çalı an, ekme ini beden gücü ile kazanan, emekçi tasvirlerinin hemen hemen hepsinde ellerin, yani üretimin ve yoğun gücünün temsili olan bu canlı araçların dikkat çekecek ölçüde iri, kaslı ve hatta kaba saba olduklarını görürüz. Gerçekte de böyledir. Bedenin çalı an bölgesi güçlenir. Toprakla, demirle, ta la çalı an eller, irile ir, nasır tutar, çatlar, “korkunç” denilebilecek bir görünüm alır. ronik biçimde, medeniyetlerin üzerinde kuruldu u emek hep kutsanmış olmasına rağmen, bu korkunç ellerin sahibi emekçiler, toplumun alt sınıflarından olu mu ve hiçbir zaman hak ettiği de eri görememiştir.

Do ada güçlü olan hayatta kalır. Do a kanunları insanın toplum haline gelip medeniyetler kurmaya başlaması ile, güçlünün güçsüzü ezmesine, sömürmesine dönü mü tür. Thomas Hobbes’un, “homo homini lupus” yani “insan insanın kurdudur”

cümlesi, iddetin uygarlık öncesi do al ya am içinde oldu unu ve çaresinin de devlet düzeni oldu unu savunur. “Hobbes; devleti, dolayısıyla iktidarı, insanın do asının kötü oldu u ve insanın sava maya mahkûm oldu u dü üncesine dayandırarak metafizikle tirir. Böylesi bir metafizik, iktidarı dokunulmaz kıldı ı gibi, efendi – köle ili kisini de mutlakla tırır” (Saralio lu, 2012: 10). J.J. Rousseau’ ya göre ise insan insanın kurdudur ancak bu iddetin kayna ı uygarlıktır. Rousseau uygarlı ın do u unun mülkiyet fikri ile olmu tu unu savunmu tur. “Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip *bu bana aittir* diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu” (Rousseau, 1982: 155). Mülkiyet anlayı ı ise varlıklı olanın, güçlü ve üstün oldu u bir dünya düzenini getirmi tir. “Uygar toplumları olu turan köken, efendi – köle ili kisidir. Uygarlık, ba langıcından bugüne kendini ezilen sınıfların emeklerinin üzerinde kurmadı mı?” (Saralio lu,2012:11).

Gücünü Tanrıdan aldı ına inanılan imparatorların yönetimi altında bulunan köle halklar ezildikleri dü üncesini ta ımıyor, bu durumu ilahi bir düzene dayandırıyorlardı. Batı’da Roma imparatorlu unun yıkılması ile ba layan uzun ortaça süresince de gücü elinde bulunduran kilisenin ve sarayın belirledi i düzen içinde devam eden bu durum, orta sınıfın yani burjuvanın ekonomik gücünü arttırmasıyla de i meye ba lamı tır. Ekonomik güce sahip olan burjuva sınıfı, onüçüncü yüzyılın sonundan itibaren soyluların ve kilisenin yanında kendini kabul ettirmeye ba lamı olması, politikanın da kiliseye göre de il, bütçeye, ticari ili kilere göre ve dolayısıyla da burjuva sınıfının menfaatlerine göre ayarlanması ile yönetimde de söz sahibi olmaya ba lamı lardır.

“1265’te ilk kez ngiltere’de bir burjuva parlamentoya giriyordu. 1295’te ise bu hak bütün burjuvalara tanındı. Gene bu sıralarda Köln ve Strasbourg katedrallerinin yapımını burjuva tabakası, kardinallerin elinden almı ve in aatları kendi hesaplarına yürütmeye ba lamı lardı. Böylece XIV. yüzyıldan sonra burjuvazi idareyi ele almaya ba lamı ve serbest ticaretle kapitalizmin ilk belirtileri görülmü tü” (Turani,2012:353).

Ekonomik güç dengelerinin de i mesi, sanatın da burjuva sınıfının be enilerine göre ekillenmesini ve sanatçının alanını geni leterek yeni konulara yönelebilmesini sa lamı tır. Bu dönemde ekonomiyi ve ticareti ayakta tutan tarım ve tarım i çileri de kaçınılmaz olarak ressamın konuları içine giriyordu. El imgesinin belirgin ve sembolik olarak kullanıldı ı, i , i ç i, köy konulu resimlerde eller, i i yapan konumunda oldu undan, konunun ve kompozisyonun merkezinde yer alır.



Görsel 33. Pieter Bruegel, “Hasat Zamanı”, 119 x 162 cm, Panel Üzerine Ya lı Boya, 1565, Metropolitan Museum of Arts, Amerika.

Pieter Bruegel, Flaman ülkelerinin tipik co rafyasını ve köy ya antısını yansıttı ı resimlerinden biri olan, “Hasat Zamanı” adlı eserinde (Görsel 33) üretim sürecinin izlenebildi i geni açılı bir perspektif kullanımı tır. Üretim süreci figürlerin ellerinin hareketi ile anlatılır. Tırpanla ekinin biçilmesi, biçilen ekinlerin balyalanması, testiyle suyun ta ınması ve dinlenme a amasında sofranın kurulması. Üretim sürecinin önemli olmasına kar ın, üretimin en önemli parçası olan köylülerin kutsanan figürler olmadı ı da açıktır. Köylüler ya da tarım i çileri alt tabakadan olu an insanlardır ve sınıflar arasındaki farkın belirlenmesi gereklidir. Bu nedenle alt tabakadan olan insanlar gülünç ve çirkin yapılmalıydılar. Ekonominin dayandı ı en temel kaynak olan tarımın ve üretim sürecinin devamlılı ının konu ediliyor olması, toplumcu, sosyalist bir yakla ımdan kaynaklanmamaktadır. Bruegel bu resmi Antwerpli bir banker olan Niclaes Jongelinck için yapmış tır.

“Nitekim *Hasatçılar*’da iki ayrı dünya bir arada sunuluyor ve burada toplumsal farklılık toplumsal dokunun belirleyici bir karakteri olarak i lev görüyor. Resimde bedenlerin ne yaptıkları gün gibi ortada. Uzaklarda (birkaç boya damlasından ibaret olan küçük bir ayrıntı ama böyle bir ayrıntının olması yeterince önemli) bazı insanlar e lenirken -bir gölcükte yüzüyor ya da çimenlikte bowling oynuyorlarken- ön plandaki insanlar ölesiye çalı ıyor” (Leppert, 2009: 263).



Görsel 34. Jean-François Millet, “Bağcıllar”, 83.5 x 110 cm, 1857, D’orsay Müzesi, Paris.

Bruegel gibi emekçilerin resimlerini yapan, ancak bu kez onlara ‘tepeden’ bakmayan Jean-François Millet, bir grup sanatçı ile birlikte, Constable’ın ö retisinin izinden gitmi ve do aya yeni bir gözle bakmı tır. Millet do ayı incelerken figürleri de eklemi tir. Millet’nin Fransız Devrimi’nin ardından yaptı ı “Bağ Toplayan Kadınlar”ı (Görsel 34) ne fazla güzel, ne dramatik ne de gülünçtür. Sadece tarlada çalı an üç kadının “gerçek” duru larıdır. “Bunun devrimci bir ey sayıldı ını dü ünme insana ilginç gelir. Ama unutmamamız gereken bir ey de, geçmi in sanatında köylülerin, genellikle Bruegel’in resmetti i gibi gülünç ve ahmak görülmesidir” (Gombrich, 2009: 508).

Kadınların, elleri ve bedenleri ile yaptıkları i e konsantre oldukları fark edilebilir. Millet’nin, figürlerin en do al hallerini yansıttı ı resimde ellerin de, kibar ya da güzel olmak yerine gerçe e uygun olarak, güçlü kararlı ve biraz da yıpranmı oldukları görülür. Kollar saatin kadranı gibi, ritmik bir düzen içindedir. Yapılan i in ritmik ve döngüsel hareketlerini hissettirirler. Eller ve figürlerin bakı ları, her eyin kayna ı olan

toprağa dönüktür. “ İlk bakışta raslantısal gelen düzenleme, bu sakin denge izlenimini peki tirmektedir” (Gombrich, 2009: 509).

Gombrich’in de indi i, gerçekçi, yani toplumun gerçeklerinin “devrim niteli inde” yansıtıldı ı akımın öncüsü, Millet’nin ça da ı Gustave Courbet olmu tur. *Ba ak Toplayan Kadınlar*’ dan yakla ık yedi yıl önce yapılmı olan, ünlü *Ta Kırıcılar* (Görsel 35) eserinde Courbet, aslında bu i için uygun olmayan, biri çocuk ya ta di eri ise ya lı i çileri en ön plana yerle tirmi ve onları yırtık i kıyafetleri ile gerçekte oldukları gibi resmetmi tir. Sınıflar arası e itsizli in, “gerçe in” bu denli açık seçik gösterildi i resmi ile Gustave Courbet bir fikrin resmini yaparak; kapitalizmin ezici gücüne kar ı, sosyalizmi savunarak, Toplumcu Gerçekçi akımın öncülerinden olmu tur.



Görsel 35. Gustave Courbet, “Ta Kırıcılar”, 165 x 257 cm, 1843, Almanya.

Ya arken Gustave Courbet kadar tanınma ansına sahip olamasa da, onun gibi bir akımın öncüsü olarak anılan Vincent Van Gogh, Millet’nin resimlerinin hayramdır. Vaktinin büyük ço unlu unu maden i çileri ve köylülerle geçiren Van Gogh, onun gibi köylü ve i çilerin resimlerini yapmı tır. Paris’e giderek Empresyonistlerle tanı madan önce yaptı ı az renkli resimlerinin ve daha sonra yapmı oldu u, renkli ve parlak resimlerinin ortak ve en belirgin özelli i, adeta tuvalden dı arı ta an yo un duygulardır. Bu durum, Ekspresyonizmin (Dı avurumculuk) öncülerinden biri olarak tanımlanmasını sa lamı tır.



Görsel 36. Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 82 x114 cm, 1885, Hollanda

1885’ te yaptı ı ilk eseri “Patates Yiyenler” (Görsel 36) yorucu geçen günün sonunda yenen ak am yeme ini göstermektedir. Resme hakim olan koyu renkler, maden i çilerin ve köylülerin ya amlarının zorlu unu anlatmak için özellikle seçilmi olmalıdır. Gaz lambasının sönük ı ı ı ile aydınlanan odada en ı ıklı yer sofraya ve patateslerdir. Resimde kullanılan renklere ra men, tüm günün yorgunlu unun üzerine payla ılan yeme in huzurlu havası vardır. “Köylülerin elleri, kazıp çıkardıkları patateslerin renginde ve biçiminde dokunaklı bir basitlikle betimlenmi tir. Raslantısal gibi görünen her bir fırça darbesi aslında ustalıkla ve dikkatle dü ünülerek yapılmı tır” (Tortorelo, çeviri, 2000: 36).

Ya adı ı çevrenin ve co rafyanın etkilerini resmine ta ıyan bir ba ka ressam da Ne et Günal’dır. Anadolu’nun zor co rafyasında dünyaya gelmi olan Günal, Van Gogh gibi birlikte ya adı ı ve sıkıntılarını payla tı ı köylülerin resimlerini yapmı tır. Günal’ın resimlerinde eller ve ayaklar irilikleri ile önemli anlatım unsurları olmu lardır. Sürekli toprakla u ra an, saban, çapa, kazma tutarak güçlenen ve irile en eller, bütün kabalı ı

gösterilecek ekilde resmedilmilerdir. Anadolu'nun yoksul insanların elleri, saklanması mümkün olmayan gerçekleri gibi, orada gözlerimizin önünde durmaktadırlar.

Günel'in resimlerinde, nesnelere azlığı, ve özenle seçilmiş olmaları yalnızca yoksulluğu anlatma amaçlı değildir. Nesnelere sembolik anlamlar yüklenmiştir. gücünü temsil eden yaba, elin metaforudur. Zaten bu büyük eller de yaba gibidir.



Görsel 37. Ne et Günel, "Duvar Dibi IV", 139x210 cm, Tuval Üzerine Ya lıboya, 1975, Koleksiyon

Günel, 1960, 70 ve 80'li yıllarda 'Kapı Önü', 'Duvar Dibi' ve 'Çocuklar' gibi seri çalışmaları yaptı. *Duvar Dibi* serisinde yer alan, 'Duvar Dibi IV' (Görsel 37) adlı çalışması bunlardan biridir. Neye sınırladığı anlamayan duvarın dibinde duran emekçi, izleyiciye sırtlarını dönmüş durumdadırlar. Ufuk çizgisinin önünde, duvarın arkasında kalan harabeler, belki de emekçi sınıfının yoksulluğunu vurgulamakta, duvar ise, toplumun sınıfları arasındaki soyut engelin, somut temsili olmaktadır. Sırttan görünen ve yan yana duran figürlerin bu şekilde temsili, kompozisyon açısından riskli olmasına karşın sanatçı bu tek düzeliliği portrenin yerine geçen eller ile aştı.

“Bu ba lamda be figürün hangi sıraya göre dizilece i sorusuna çözüm arayışı, giderek eller arasındaki ilkinin sahnelenmesine bırakmış yerini. Eller, belli bir kararlılığın ifadesi olmaktan öte, görmediğimiz yüzün fizyonomisidir burada. Dolayısıyla avuç yerine bir bütün olarak parmakların konumuyla özdeşleşen elde baktığımız fal, yüzün yorumuyla eş anlamlıdır” (Ergüven, 1996: 132).

Yüzün yerine geçen iri, deforme eller, izleyiciyi, bu be figürün farklı insanlar olduğuna inandırır. Ortak kadere sahip olan, be farklı insan...

Görüldüğü gibi üretimin ve yolumun gücünün temsili olan eller, toplum içinde yer alan bir sınıfın sözcüsü haline gelebilirler. Toplumsal olaylara hassasiyetle yaklaşan sanatçıların, emekçilere yaklaşımlarında da, emekçinin ‘araç’ı olan eller, önemli bir anlatım unsuru olarak resimlerin kurgulanmasında etkili olmuştur. Çalışan, ekme işini bölen ya da dinlenen emekçilerin *kirli* ve *kaba* elleri, sanatçının elinde şekillendiğinde saygı duyulan birer kutsal nesneye dönüşebilmekte, ya da kendi gerçeklikleri ile “olduğu gibi” durmaktadırlar.

3.6. GİZLEYEN ve GÖSTEREN ELLER

Eller, koruma, gizleme, saklama ve aynı zamanda da gösterme, üretme, ortaya çıkarma gibi özelliklerinden dolayı, resim sanatında anlatımı güçlendiren bir imge olarak pek çok kez kullanılmıştır. Elin beden üzerindeki koruma, gizleme, saklama işlevi, insanın en savunmasız olduğu çıplak haldeyken ortaya çıkan içgüdüsel hareketleri ile gerçekleşir. Resim sanatında ise özellikle kadın bedeninde yolumla anılan çıplaklık durumu, eller ile sağlanan korunma/savunmadan çok, gizemli, erotik bir yarı örtüklük durumundadır.

Adem, Havva ve bazı başka tasvirlerinin, sürgün edilmiş ve acı çeken bedenlerinin dışında, resme giren çıplaklar, çoğunlukla mitolojik hikayelerde yer alan, masalsi ve idealize güzelliklerinin izlenmesi için yapılmış figürler olmuştur. Hülyalı bakışları ile izleyicisine ait bir mahremiyete sahip olan bu güzellerin, cinsel organlarını belli belirsiz kapatan elleri, aynı zamanda “gerçeğin” üzerini örtmektedirler. Gerçek ise; bir manzara gibi izlenen görüntülerden ibaret, bakışlarının arzuları için yapılmış bu resimlerde yer alan kadınların, kendilerine ait bir fikri, arzusu olan bireyler olmalarıdır.

Edouard Manet'nin 1865'te tamamladığı, Olympia adlı eseri, (Görsel 38) böyle bir gerçeği, sokukluk etkisi yaparak gösteren bir mihenk taşı olmuştur. Tiziano'nun Urbino Venüsü'ne (Görsel 39) gönderme yapan resimde, Manet'nin arkadaşı ve modeli olan Victorine Meurent resmedilmiştir. Venüs'ün tahtında uzanan model, ne mitolojiden bir kahramandır, ne Havva ne de Meryemdir. Bakışlarını kendini izleyenlere dikmiş Olympia, merkezinde erkeğin olduğu bir erotizm anlayışına bakıldığında bir *courtesan* (kibar fahişe)dir. “Saçlarındaki orkide, bileziği, inci küpeleri ve üstüne uzandıysa oryantal al servet ve ehvetin simgeleridir” (Akçaoğlu, 2010: 109). Venüs'ün cinsel organını gizlediği eli, gizleme işlevinden çok arzu ve merak uyandıran hassaslıktadır. Olympia ise cinsel organını sıkı sıkı kapatmıştır. Elleri de bakışları kadar kararlı ve meydan okumaktadır. “Mütehakkim, muzaffer ve mesafeli tavır; bedeninin gerginliği; meydan okuyan, sokuk bakışları; sert bir kararlılıkla ve “bu bedenim” dercesine cinsel organının üstünü kapatan eli bir hayli yadırganmıştır. Hatta hatlarının sertliği ve vücudundaki tüylerden dolayı cinsiyetinden üphelenildiği bile olmuştur” (Baransel, web, 2012).



Görsel 38. Édouard Manet, “Olympia”, 130x190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1865, Paris

Olympia, geçmişten ya da başka bir dünyadan gelen bir kadındır. Paris’li erkeklerle düştükten sonra bir fahişe olarak “zamanının” kadınıdır. İzleyenleri bu denli

rahatsız eden ve modern sanatın ba laticısı olmasını sa layan da bu olmu tur; Manet, Olimpia ile zamanın ruhunu yakalamı tır.



Görsel 39. Tiziano vecellio, “Urbino Venüsü”, 119x160cm, Tuval Üzerine Ya lıboya, 1538, talya

Manet'nin tüylü ve vah i Olimpia'sı gibi, Egon Schiele'nin, vücut tüylerini oldu u gibi çizdi i, hastalıklı gibi görünen, zayıf, solgun, çıplak bedenleri de alı ılan güzellik ve seksilik anlayı ndan oldukça uzaktır. Ekspresyonizm akımına dahil edilen sanatçı kendisini sıklıkla model olarak kullanmı ve bir çok otoportre yapmı tır. Bu otoportrelerinde, do al olmayan pozisyonlarda çizdi i deforme, kemikli, ince, uzun parmaklı elleri dikkat çekmektedir. Bedenin hasta görüntüsünün, eller ve yüz ifadesinin de deste i ile ruhsal sıkıntıların yansıtılmasına aracılık etti i görülebilir.

Schiele, bedeni, sıradı ı pozisyonları ile; sıklıkla da cinselli i açı a çıkaracak biçimde i lerken, ya am, ölüm, haz, acı gibi bir çok olguyu bir arada gösterebilme ansına sahip olmu tur. Resim sanatında daha önce pek alı ılmamı bir konu olan mastürbasyonu, yine bu gibi duyguların, (haz, acı, yalnızlık gibi) aktarılması için pek çok resminde kullanmı tır.

Görsel 40' ta bu örneklerden birini görmekteyiz. Mastürbasyon yaparken yapılmı bir otoporte olan resimde çıplak beyaz bedeni saran kaban, siyah bir çerçeve gibidir. “Önü açık kabanının çizdi i yukarıya do ru daralan V ekliyle gövdesinin ve gö sünün açık

renklili i dikkatlerimizi yukarıya, yüz ifadesine çekiyor. Öte yandan i üzerindeki ellerin ola anüstü aykırı temsili ise dikkatlerimizi a a ıya do ru çekiyor” (Leppert, 2009: 359). Aslında Schiele mastürbasyona dair pek bir ey göstermemi tir resimde. Elleri arasından görünen pembe, üçgen bir parça ve tüyler, yarı çıplak, erkeksi ya da güzel görünmekten uzak olan beden in bu mahrem anı, gizlili in çekicili ini de ta ımamaktadır.

“Uzmanlar Schiele’nin sol elinin parmaklarını kadın cinsel organının görüntüsünü verecek ekilde düzenledi ine –i aret parma ıyla orta parma ını ayırıyor ve aradan görünen teni de pembeye boyuyor– i aret eder” (Leppert, 2009: 362).



Görsel 40. Egon Schiele, “Mastürbasyon Yapan Nü”, 47 x 31 cm, Ka ıt Üzerine Suluboya, 1911,
Avusturya

Bo lu a dikilmi açık gözler, soluk ten, zayıf beden ve iskelet gibi eller izleyiciyi rahatsız etmeye yeterlidir. Schiele'nin resimlerinde oldu u gibi, di er ekspresyonistlerin resimlerinde de izleyiciyi rahatsız eden ey do anın çarpıtılması de il, güzellikten uzakla tırılması olmu tur (Gombrich, 2009: 564).

Ancak, ekspresyonistler yalnızca güzelli in gösterildi i bir sanatın dürüstlükten uzak, hatta iki yüzlü oldu unu dü ünmleridir. nsano lunun çekti i acıları da derinlemesine hisseden sanatçılar, ehvetin, korkunun, acı içinde atılan bir çı lı ın da resmini yapabilmek istemi lerdir. bu sanatçılardan biri olan Edvard Munch'ün 1895'de yaptı ı “Çı lık” (Görsel 41), adlı eserini göstermektedir.

“Çı lık”, Munch'ün, “ nsanlık Durumları” adlı, a k, korku, ölüm gibi konuları i ledi i bir serinin içinde yer alır. Munch, bir ö leden sonra arkada larıyla Ekeberg tepelerinde çıktığı gezinti esnasında aniden hissetti i bir sıkıntı ve yorgunluk duygusu ile evrenin derin çı lı ını duydu unu yazmı tır günlü üne (Messer, 1987: 72). Gökyüzü birden bire kırmızıya dönmü , ehir ve fiyord mavi-siyah bir renge bürünmü tür. Resimde, ön planda bulunan acı ve deh et içinde çı lık atmakta olan figürün yarattığı karamsar hava, dinamik çizgiler ve iddetli renkler ile desteklenmektedir. Aslında gerçek bir yüzden çok, Afrika masklarını ya da bir kurukafayı andıran portrenin açılmı gözleri ve a zı deh et duygusunu hissettirirken, ba nını ellerin arasına alarak, çaresizce kendi içinden yükselen sese kulaklarını kapatmı tır. “Ça ın ba langıcında içsel dürtülere dönük olan –ruhsal bakı ın– sessiz haykırı nı betimleyen Munch'ün Haykırı yapıtında, ses resme bakan bize do ru de il, bu çı lı ı atan füğürün içsel evrenine do rudur” (Gürsoytrak, 1996: 390). Bu “Çı lık” ressamın hissetti i içsel bo untuyu “gösterir”. Ona bakanları da endi e ve merak duygusu içinde, bu çı lı ın nedenini sorgulamaya iter. Belki de bu haykırı , Munch'ün içinde bulundu u Modern Ça ın, hız ve çılgınlığı altında ezilen, do anın ve insanın haykırı ıdır.



Görsel 41. Edvard Munch, “Çılgınlık”, 91x73.5 cm, Mukavva Üzerine Karılgık Teknik, 1893, Norveç

Modern çağın renkli yaşamının yanında, halı altında saklanmaya çalışan bir gerçek vardır; bu renkli hayatı yaşamayan sınıflara karşılık, ezilen sınıflar. Kimilerine göre rengarenk olan modern yaşam, onun için edenler için karanlık ve ızdıraplıdır (Sarıalioğlu, 2012: 91). Dünyanın gerçekleri yerine, toplumsal sarsıntıları ve duyguları yansıtmayı amaçlamış olan sanatçılardan biri de Alman baskiresimcisi Käthe Kollwitz'dir. Kollwitz, sosyal sınıflar arasındaki derin uçurumun ifade yolunu, siyah ve beyazın zıtlığında bulmuştur. “Käthe Kollwitz daha okul yıllarındayken grafik sanatında rengin kullanılmasını eleştirip, siyah-beyazın daha farklı bir etki yakalayacağını ve hisleri daha çok heyecanlandıracağını söylüyordu. Böylelikle hayatın karanlık noktalarını daha iyi anlatılabileceğini ve mesajın daha büyük kitlelere ulaşabileceğine inanıyordu”(Ayan, 2010: 15). Kollwitz yaşamı boyunca savaşlara tanık olmuş ve oğlu Peter'ı Birinci Dünya Savaşı'nda aynı isme sahip torununu ise İkinci Dünya Savaşı'nda kaybetmiştir. Resimlerinde ele aldığı başlıca konular; açlık, yoksulluk, savaş, ölüm, işçi sınıfının mücadelesi, kadın hakları mücadelesi, anne-çocuk ilişkileri ve oğlunun ölümü olarak sıralanabilir.

“Yüze yaslanmı , alna dayanmı güçlü ve sert eller. Bir derdi, bir kaybı, bir dü ünçeyi gizliyor. Bunlar Kathe Kollwitz’in elleri; hem otoportrelerinde, hem de yıllar boyunca anlattı ı proletaryanın hikâyelerinde sıkça görürüz bu elleri. Dı arı açılıp bizi Kollwitz’in dünyasına çekerler. Acının, sava ın ve ölümün kol gezdi i bir dünyaya...” (Kazaz, web,2013).

Görsel 42’de “Seed for the Planting Must not be Ground” (Ekilecek Tohumlar Toprak Olmamalıdır.) adlı eseri görülmektedir. Çocuklarını sava tan korumak için kollarını bir çift kanat gibi açan anne ve sava makinalarının acımasızlı ına kar ı çaresizlik ve korku içinde olan çocukları görülmektedir.

Sanatçı, çocuklarını korumak için gövdesini ve büyük ellerini siper eden kadın figürünün, iri elleri ile anne sevgisinin yüceli i yanında, kadının toplumsal hayatta sahip olması gereken güçlü konumuna da vurgu yapıyor olmalıdır.

Kollwitz afi lerinde ve baskiresimlerinde “eller”i belirgin biçimde kullanmı tır. Yorgun, hasta, çaresiz ama en çok da, koruyan ve gizleyen güçlü eller, siyah ve beyazın gizleyen ve gösteren etkisi ile birle iyor. Ortaya çıkarılmak istenen adaletsizlikleri, acıyı, açlı ı gözler önüne seren bir dil olu turuyor.



Görsel 42. Käthe Kollwitz, “Alına konulmu el ile Oto-portre”, 1910, Moma, Amerika.



Görsel 43. Käthe Kollwitz , “Seed for the Planting Must not be Ground”, 1942, Staatliche Museen, Berlin.

Toplumun de erlerini, topyekün yıkmayı ve bilinçaltının imgelerini açığa çıkarmayı amaçlayan yeni bir akım, savaşlarla parçalanmış dünyanın gerçekliğini içinde bir gerçeklik aramıdır. “Dadaist yumurtadan çıkan Sürrealizme bu adı Guillaume Apollinaire vermiştir. Dadaizm gibi Sürrealizm de her şeyi yok etme niyetindedir. Avrupa’nın bütün değerleri (dinsel, ahlaki görüşler, aile anlayışı, milli devlet sistemi) yıkılmalıdır” (Turani ,2012: 617). Savaş buhranları ve endüstriyel toplum ortamı, insanın bu büyük makina (endüstri) içinde sıkışmasına neden olmuş ve kendi içine kapanmasını sağlamıştır. Sigmund Freud’un bilinçaltını keşfetmesi bireyin kendi içine dönme gereksinimiyle aynı zamana denk gelmiştir. Rüya çözümlenmesi bilinçaltının kapısını aralayabilir düşüncesi, gerçekten daha çok gerçek bir şey yaratmak isteyen sanatçıları etkilemiştir. Tamamen uyanık bir aklın yalnızca bilim üretebileceği görüşünü paylaşan sürrealistler, sanatı akıldışı bir yerde, zihnimize hakim olan bilincin zayıfladığı an ortaya çıkan rüyalarda bulmayı amaçlamışlardır.

Rüyaların anlık görüntülerini, rüyaya ait bir gerçeklik içinde yansıtmaya çalışmış olan sürrealistler, bilincimizin derinliklerindeki şeylerin yüzeye çıkmasını sağlayacak bir zihinsel düzeye erişmenin özleminde olmuşlardır.

Bahçe Sürrealist ressamlardan biri olan Salvador Dali, düzlerin karışık dünyasını yansıtmaya çalışmıştır. Sıradan nesnelere, sıradışı durumlarda ve mekanlarda, anlık, derinlikli imgelerin bir arada olduğu bir bütünü oluşturur.

Dali'nin "The Hand – Remorse" (El – Pi manlık) (Görsel 44) adlı eserinde, resmin merkezinde olağanüstü büyüklükte bir el bulunmaktadır. Yüksekçe bir yerde oturan adamın aşırı büyük eli, Dali'nin 1929'da yaptığı mastürbasyon konulu "The Lugubrious Game" (Acıklı Oyun) adlı resmindeki suçlu eli andırır. Buradaki (The Hand – Remorse) el ise baba figürü ve otoritesi ile seksüel kaygıların ilikendirilebileceği bir içeriğe sahiptir. Laura Wainwright "Modernizmde Yeni Bölgeler: 1930 – 1949 İngilizce Galler Yazmaları" (New Territories in Modernism: Anglophone Welsh Writing, 1930 – 1949) adlı doktora çalışmasında benzer konuları ele alan iki eseri, Dali'nin "The Hand – Remorse" isimli çalışması ve Dylan Thomas'ın "I See The Boys of Summer" (Yaz Çocukları Görürüm) isimli şiirinin karşılaştırılmasını yaparken resmi şu şekilde anlatmıştır:



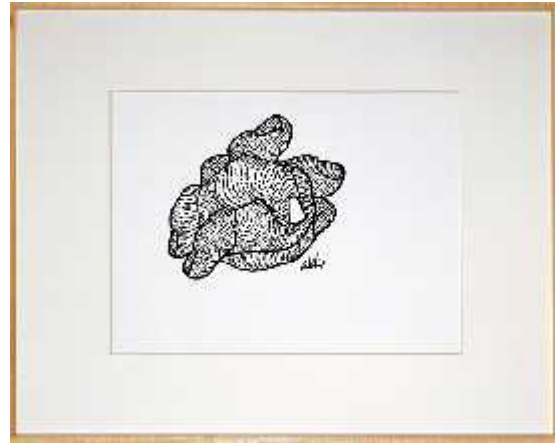
Görsel 44. Salvador Dali, "The Hand – Remorse", 41.3 x 66cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1930, Amerika.

Dali'nin 1930'da yaptığı "The Hand – Remorse" resminde merkezdeki, karanlık bir koltuktan somurtkanca uzaktan a a ıda yürüyen ve oynayan insanlara bakan figürün tuttu u fena halde abartılı olan eli; pi manlık duydu u, anormal, yıpratıcı, 'yalnız zevki'nin bir sembolü. [...] Dali'nin resmindeki adam 'normal' toplumdan ayrılmı , kaba bir zavallıdır; örne in adam a a ıya do ru bir çocu a bakarken, altındaki bir figür sanki onu neler olabilece iyle ilgili uyarırcasına'el'i i aret etmektedir (Wainwright,2010:162).

Kendi iradesi dı ında, ellerinin ka ıt üzerinde gidip gelerek resim yaptı nı belirten Abidin Dino'nun, 1930'lu yıllarda ba ladı ı "eller serisi" sanat ya amında önemli yer tutmaktadır. 1930'da yaptığı çizimler sürrealist olarak de erlendirilmi tir. Ancak ne Abidin Dino ne de topyekün eller serisi sürrealist olarak kabul edilmemelidir. El desenleri zamanla de i ip geli ir, deforme olur, sadele ir ve en son grafiksel unsurlara dönü ür (Görsel 45). El, el olmaktan çıkar adeta birbirine geçen parmaklar haline gelir (Görsel 46). Ancak her birinin bir karakteri, ruhu, hikayesi vardır (Görsel 47).



Görsel 45. Abidin Dino, "El Dizisi – Parmaklar"
32x24,1989 Santral stanbul Koleksiyonu.



Görsel 46. Abidin Dino, "El Dizisi – Parmaklar"
32x24,1989 Santral stanbul Koleksiyonu.



Görsel 47. Abidin Dino, “*El Dizisi – simsiz*”, serigrafı,
35x50,1984, Santral İstanbul Koleksiyonu.

“O gecelerin birinde ne oldu, nasıl olduysa, artık elime hakim olamadım fark ettim. O andan itibaren ortaya çıkan resimler –bunlara resim denebilirse– irademim dışında oluyor, beni başkasının elinde uysal bir kalem haline sokuyordu. Ürkütücüydü bu duygu, ve ürküntü ile beraber bir çeşit sevinç başlangıcı duyuyordum; ne ki kâğıt üstünde parmaklar anatomik mantıktan kopup (resimle mekten başka bir kaygı duymaksızın), özgürce istif oluveriyorlardı kendi kendilerine” (Dino,2013:38-41).

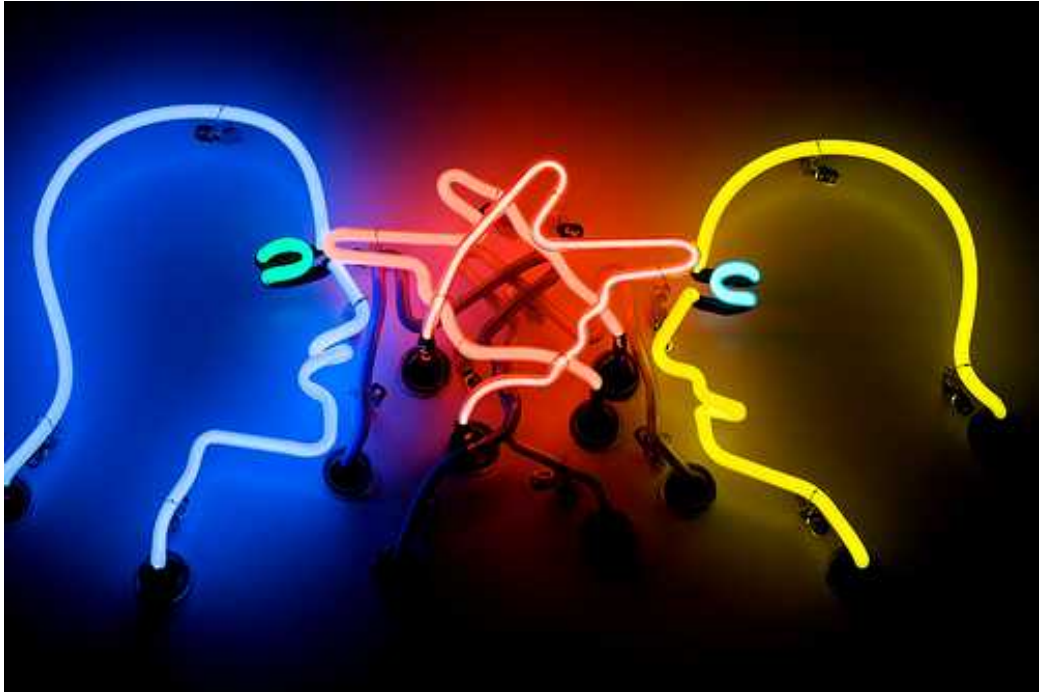
Abidin Dino'nun eller serisi dahilinde, üç boyutlu çalışmalar da yapmıştır. Bu eserlerinden biri 1993 yılında Maçka Demokrasi Parkı'na yerleştirilmiştir.

3.7. TUVAL N Dİ İNDAK İLLER

Resmin geleneksel yapısının dışında çıkmak için atılan ilk adımlar, önceki bölümlerde de zaman zaman yer verilen, renk, biçim gibi öğelerin sorgulanması ile olmuştur. Ardından teknik ve malzeme konusu üzerine yeni arayışlar başlamıştır. Resimde geleneksel yöntemlerin dışındaki teknik ve malzemelerin ilk kullanımı 20. yüzyılın başlarında görülmüştür. Öncelikle tuval üzerine boyada, malzemeler ekleme fikri ile kolaj, asamblaj, montaj teknikleri bulunmuş, ardından sanatsal anlatım için tuvale ve boyaya ihtiyaç duymayacak yöntemler denenmeye başlanmıştır. Bu süreç içinde,

benimsenen fikir ve yöntemlere göre bir çok akım ortaya çıkmı , hatta akımlar yerini teknikle özde le en isimlere bırakmı tır. Sanatçıların büyük bir kısmı da kendini bir akıma ait görmekten kaçınmı , yeni malzemelerin getirdi i imkanları, eserlerine hizmet etti i ölçüde kullanmı lardır.

Performans sanatı, video art, enstelasyon, resim ve heykel gibi bir çok alanla ilgilenmi olan sanatçılardan biri de Bruce Nauman'dır. Nauman, ço unlukla reklam sektöründe kullanılan bir teknoloji olan neon ı ıklandırma yöntemini kullanarak hareketli eserler yapmı tır. Farklı teknikler ve malzemeler ile olu turdu u eserlerinde, anlatım aracı olarak el imgesini sık sık kullanmı tır. Eserlerinde boya yerine ı ık kayna ının kendisini bir malzeme olarak kullanan Nauman'ın, 1985 yılında neon malzemeyi son kez kullandı ı çalı malarından olan "Double Poke in the Eye II" (Göze Çift Dürtük II) isimli eseri (Görsel 48) iddet temasını el imgesinin hareketiyle etkili biçimde yansıtmaktadır.



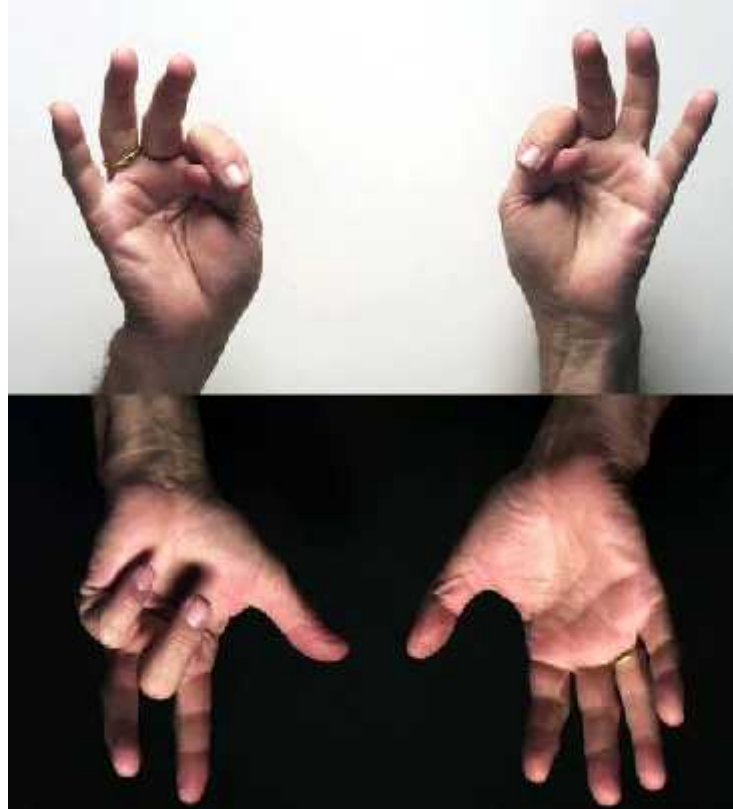
Görsel 48. Bruce Nauman, "Double Poke in the Eye II", neon tüp, 1985, Amerika.

"Bu, sanatçının çeli kiye ve uyumsuzlu u olan ba lılı ının bir örne idir. Büyüleyici mavi, kırmızı, mor, ye il, turuncu ve sarı neon tonlarıyla i lenen çalı ma iddet eylemini

anlatıyor: leriye alınan i aret parmaklarıyla birbirlerini gözlerinden dürten iki vücutsuz ba . Aydınlatmayı düzenleyen bir anahtar mekanizması: Ba lar ve gözler sabit kalırken, ellerdeki aç-kapa titre imi çılgınca bir hareket ilüzyonu ve aynı anda izleyenin gözlerinde ve sinirlerinde tahri edici bir etki yaratıyor”⁸

Figürlerin birbirinin gözlerine yaptığı rahatsız edici hamle, 1 1 in titre imi ile izleyicinin de gözünde rahatsız edici bir etki bırakmaktadır.

Nauman'ın el figürünün bir anlatım aracı olarak ön planda olduğu bir ba ka çalı ması da bir video ve ses düzenlemesi olan “For Beginners (All The Combinations of The Thumb and Fingers)” adlı eserdir (Görsel 49). Çalı ma iki parçaya bölünen video görüntüsünde sanatçının ses komutlarına göre anlık de i en el hareketlerinden olmaktadır. Bir enstrümanı çalmayı ö renmek için gereken temel hareketler gibi görünen ve verilen sesli komutlara göre farklılık gösteren el kombinasyonları sözler ve hareketler, yani fiziksel olanla zihinsel olan arasındaki mücadeleye bizi en basit el hareketlerimize tekrar bakmaya zorlar.



Görsel 49. Bruce Nauman, “For Beginners”, HD Video Enstalasyonu, 2010, A.B.D.

⁸ <http://artmuseum.princeton.edu/story/museum-acquires-bruce-nauman-neon>

El figürünü çalı malarında kullanan bir ba ka sanatçı da Richard Long'dur. Long, 60'lı yılların sonlarında ortaya çıkan ve farklı alanlardan pek çok sanatçının ilgisini çekerek ürünler verdi i bir alan olan arazi sanatının önemli temsilcilerinden biridir.

Galeri dı na çıkararak devasa ölçeklerde ve zamanla do anın geri dönü ümüne bırakılan çalı malarıyla Arazi Sanatı (Land Art), sanatın a ırı metala masına bir tepki olarak ortaya çıkmı tır. Gerek arazi sanatında gerekse galeri içinde Long, ta ve balçık gibi do al malzemeler kullanmı tır. Long, açık alan çalı malarında kimi zaman mekanda bulunan malzemeleri bilinçli bir seçkiyle bir araya getirerek, dairesel veya çizgisel izler bırakmı tır. Kimi zaman da belirledi i hatlar üzerine devamlı yürüyerek patikalar olu turmu tur. Sanatçı bu çalı maları için öyle bir açıklama getirmektedir: “ lerimde yürümenin önemi, sanatıma uzay ve zamanı getiriyor olmasıdır; mesafe anlamında uzay. Bir sanat eseri bir yolculuk olabilir”⁹ Long i lerinin anlamının belirli bir manzaranın temsilinden ziyade kendi eylemlerinin görünürlü ünde yattı nı vurgulamı tır.

1981 yılından itibaren Richard Long sıvı haldeki çamuru duvara eliyle uygulayarak olu turdu u çalı malara ba lamı tır (Görsel 50). Elini kullanarak olu turdu u bu çalı malar, ilkel insanın binlerce yıl önce ma ara duvarlarına bıraktı ı renkli el izleri ile kurulan bir diyalog gibidir. Sarmal biçiminde bir kompozisyon içine, yan yana sıralanan eller, tarih öncesi spiritüel törenleri anımsatmaktadır. Aynı zamanda, Tanrısal bir biçim olan dairenin, sonsuz döngüsünden bir kesit sunan sanatçı, bireysel yolunun tüm insanlı ın dalga dalga büyüyen, geçmi ten gelece e uzanan yolu oldu u dü üncesini yansıtmaktadır. Long, basit geometrik ekillerin, örne in dairenin, kültürler ve nesiller arası bir yol çizen zamansız elemanlar oldu unu dü ünmektedir.

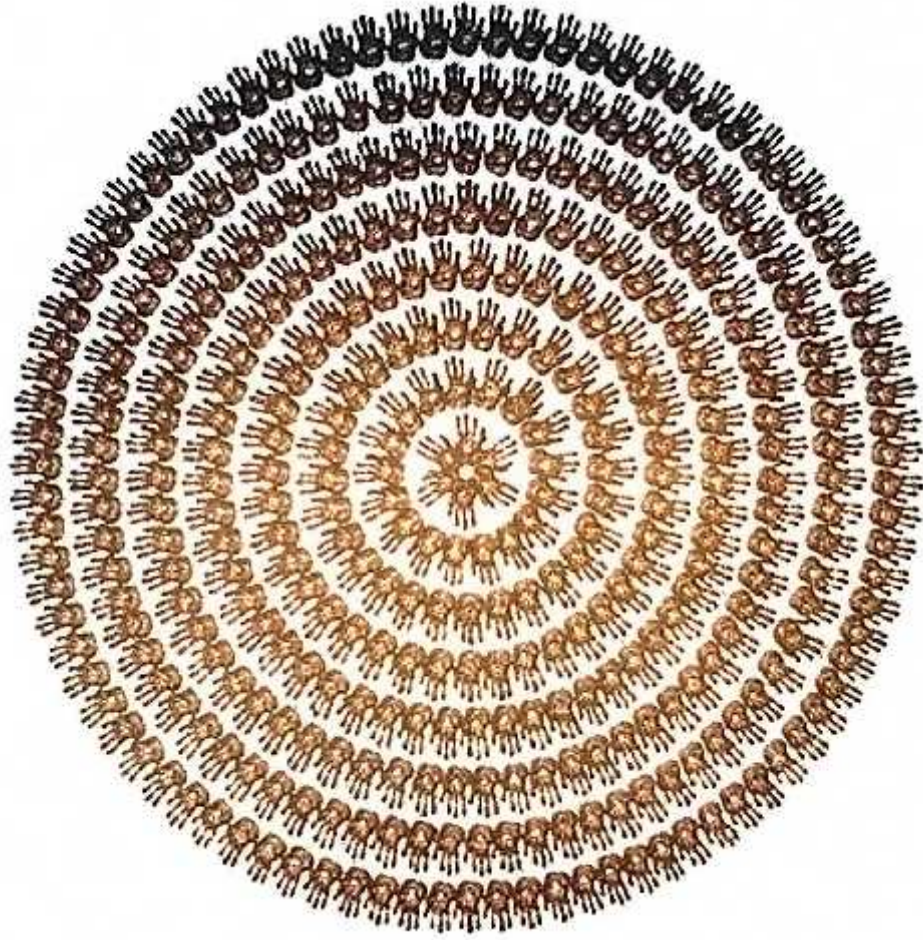
“Bence daireler, bir ekilde tüm insanlı a aitler. Onlar evrensel ve zamansız, tıpkı el imgesi gibi. Eserlerim, sembolik ya da mistik bir ey içermedi i halde, onların duygusal gücün bir parçası olduklarını dü ünüyorum” (Richard Long).¹⁰

⁹ <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-60s-interview>

¹⁰ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-circle-in-africa-t06890/text-summary>



Görsel 50. Richard Long, "River Avon Mud Slow Circle and Cornish State Ellipse", 2011, Londra



Görsel 51. Richard Long, "Mud Hand Circles", 1989, New York, Amerika.

Artık her şeyin, hatta yeryüzünün bile malzeme olduğu bu dönemde, bedenin malzeme olarak kullanılması düşüncesinin ortaya çıkması bugün bize pek aydınlatıcı gelmez. Bedenin sorgulanması Yves Klein'ın canlı bir fırça olarak kullandığı bedenlerde olduğu gibi gösteriye dönüşür. Bazı sanatçıların beden, ruh, beyin ilişkilerini sorgulama düşüncesi ile kendi bedenlerine yaptıkları müdahaleler, acı ve ıstırap gösterilerine dönüşümeye başlamıştır.

"Sanat duygularımıza bir bütün olarak seslenmelidir. Sanat ve yaşam arasındaki ilişki, anlaşılması gereken çok çetin bir sorundur. Kutsallaştırılan tabuları yıkacak olan acı ve ıstırap gösteri sanatıdır bu" (Yılmaz, 2013: 369).

Performans ve multimedya çalı malarına 1970’lerde ba lamı olan Stelarc, asıl adı ile Stelios Arcadiou, 90’lı yıllardan itibaren insanın makinelerle, teknolojiyle, internetle olan ili kisini sorgulayan i ler üretmi tir. Günümüze kadar gelen çalı malarında, makineleri bedenın uzantıları olarak de erlendirdi i, teknolojiden faydalanarak gerçekte tirdi i protezler ve beden modifiyeleri yapmı tır.

Sanatçı “Third Hand” (Üçüncü El) isimli performansında, koluna, bacak ve karın kaslarından gelen EMG sinyalleri tarafından ba ımsız biçimde harekete geçirilebilen yapay bir el yerle tirmi tir. Bu üçüncü el sanatçının hemen her perfonsında kullanılagelmi tir. Stelarc, 1982’ de Tokyo Maki Gallery’de gerçekte tirdi i “Handwriting” (El Yazısı) isimli bir performansında (Resim 52) üç elini birlikte kullanarak duvara “evolution” (evrim) kelimesini yazmı tır. Normalde tek el ile gerçekteştirilen yazma eylemini, sol el ile yazdığı ; e-l-i, sağ el ile; v-u-o, “Üçüncü El” ile ise o-t-n harflerini yazarak gerçekteştirmiştir.



Görsel 52. Stelarc, “Hand Writing”, 1982, Tokyo Maki Galeri.

Bedeni kutsal ve tinsel bir varlık olarak görmeyip, de i ip dönü türülebilir bir varlık olarak görmekte olan Stelarc, bir çok beden protezi gerçekte tirmi , en çok da ütöpk

olarak dü ünülen üçüncü el eklentisini performanslarında kullanmı tır. Beden gibi ‘el’ de, duyguların ifade aracı olan, tinsel bir varlık de ildir. Bedene teknik açıdan yakla an Stelarc, üçüncü elin de, teknik eksikli i gideren bir protez olarak dü ünülebilirli ini sa lamı tır.

70’li yıllardan günümüze kadar gelen performans sanatçılarında biri de Yugoslavya do umlu, Marina Abramovic’dir. Abramovi , gösterilerine izleyiciyi de dahil eder, izleyiciden aldı ı enerji bedene yakla ımındaki yabancıla ma ve sorgulama unsurları için önemli olmu tur.

Abramovic sanatını tanımlarken öyle der; “Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendi im ey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte ya amak istedim. Bunu tek ba ıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalo u yaratır” (Yılmaz, 2013: 375).

Ölüm, acı gibi korkuların üstesinden gelmek için bedeni zorlamak gerekti ine inanan sanatçı, izleyende rahatsızlık duygusu uyandıran performanslara imza atmı tır. Tibet halklarının, Aborjinlerin hatta Sufilerin ritüellerini ve kültürlerini incelemi , bu kültürlerde yer alan bedenin zorlanması ile ula ılan ruhsal özgürlük ve ermi lik durumu onu derinden etkilemi tir. Gerçekle tirdi i performanslarda törensel etkinliklerde bulunmu tur.

Bunlardan biri de 1973’ te Edinburg Festivali’nde gerçekle tirdi i “Ritim 10” adlı gösterisidir. Beyaz bir ka ıt üzerine dizdi i 10 adet farklı boy ve biçimlerdeki bıçakları kullanarak, yerde bulunan sol elininin parmakları arasına hızlı ve ritmik darbeler halinde vurmaya ba lar. Bu hız ve ritim sa elinin sol elini yaralamasına sebep olmu tur. Bir saat süren gösteriyi ses kayıt cihazı ile de kaydetmi tir (Görsel 53).



Görsel 53. Marina Abramovic, "Ritim 10", 1973, Edinburg Festivali, skoçya.



Görsel 54. Marina Abramovic, Point of Contact (Ulay ile), 1980 performansın video dökümantasyonu, 1saat. , Filmstudio, Amsterdam

1976'da tanıştığı Ulay (Frank Uwe Laysiepen) isimli Alman sanatçıyla birlikte gösteriler yapmaya başlamıştır. Abramovic, aynı zamanda sevgilisi de olan Ulay ile 1988 yılına kadar birlikte çalışmıştır. Sadece beden ile değil, bedenin enerjisi ile ilgili olan Abramovic, bedensel enerjinin kullanıldığı bir çok performans gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri olan "Point of Contact" (Temas Noktası), (Görsel 54), Ulay ile birlikte gerçekleştirildiği, oldukça duraklı bir gösteridir. Birbirlerine uzattıkları ellerin parmakları neredeyse deymek üzeredir. Aralarında bir milimetre olan parmaklar konsantrasyon gerektiren eylem (eylemsizlik) ile, bedensel enerjinin akış noktasını oluştururlar.

Enerji ve düşünce gibi soyut kavramların somut dünyada biçimlendirilme çabasına dolaylı ya da doğrudan katılan eller, geleneksel yöntemlerden uzaklaşmış olsa da, sanatçının en önemli malzemesi ya da konusu olmuştur. Kavramsal sanat olarak genellenen alanda, düşünce ve eylem, yani beyin ve eller birlikte çalışarak ürettirlerdir. Eller her zaman ellerin içinde var olmuştur.

SONUÇ

Diğer canlılardan farklı olarak, üreterek ya da yok ederek, bir şekilde dünyaya iz bırakan insan, çoğunlukla bunu beynin uzantıları olan elleri ile yapmıştır. Eller, icra eden enstrümanlar olmanın yanında ifade gücü ile de önemli bir imge olmuştur. Bu çalışmada ile resim sanatı sınırları içinde incelenmeye çalışılan el imgesinin, diğer dönemler, anlayışlar ve akımlar içerisinde, anlatıma nasıl katkılarda bulunduğu araştırılmaya çalışılmıştır.

Öncelikle, insanın evrim süreci içinde elin evrimi, anatomik yapısı incelenmiş, hareket olanakları ve beden dilindeki yerinin önemli olduğu anlaşılmıştır. Elleri önemli ve özel yapan niteliklerin evrimsel süreç içinde kazanıldığı görülmüştür, beyin ve eller arasındaki güçlü iletişimin (sinirsel), beden dilinde de ellerin etkin durumda olmasını sağladığı anlaşılmıştır.

Eller niteliklerinden dolayı semboller dünyasında da yer almıştır. Resim sanatında yer alan bir imge olarak incelenmeden önce, ellerin sembolik anlamlarına farklı örnekler ile değinilmiştir. Siyasi, sosyal, sanatsal, bilimsel birçok alanda sembolle erek kullanılagelen el imgesinin, resim sanatında bu özelliklerinden de yararlanıldığı, üçüncü bölümde yer alan örnekler ile görülmüştür.

Okuyan, kavrayan, iten, vuran, koruyan, gösteren, gizleyen ve daha birçok özelliğinin eklenmesiyle çoğaltılabilecek hareket ve ifade zenginliği olan ellerin, resim sanatında maden devri sanatı ile kullanılmaya başlandığı anlaşılmıştır.

İlk insanın duvara avucunu bastırarak çıkardığı izler, binlerce yıl öncesinden gelen dokunma duygusunun görsel izleri olarak okunulduğunda, insan elinin dokunduğu her şeyin de değer kazandığı düşünülebilir. İnsan bedeninin incelenmesi, diğer disiplinlerde olduğu gibi sanatın da sorunu olmuştur. Öncelikle Eski Mısır ve Yunan sanatında, ardından semavi dinlerde, tanrısal gücün simgesi olarak ortaya çıkan beden, bah eden, koruyan ve yaratan el imgesi ile anlamlandırılmıştır.

Özellikle Batı sanatında, uzunca bir dönem hüküm süren dini otorite, Rönesans ile gelen hümanizm düşüncesi ile değişmeye başlamıştır. Böylece insan, kutsalların çizdiği sınırların ötesini merak etmiş ve kendi bedenine yaklaşımı da değişmiştir. Bu

de i imin sa ladı ı bilimsel ara tırmalar ve anatomik incelemeler ile insan, dolayısıyla da resim sanatında yer alan beden ve eller, mutlak bir kaderi ya ayan varlıklardan öte, çevresini, dünyayı de i tirebilecek imgeler olmu lardır.

Artık kendisine daha öznel yakla abilen insan (sanatçı), duygu ve dü üncelerini aktarabilecek özgürlü e kavu mu tur. Sanatçı, inceledi i bedeni de özgürle tirerek, deforme etmi , parçalara bölmü , sınırlarını yıkmı tır. El imgesi de bu özgürle meden etkilenerak biçim de i tirmi , ancak var olmaya ve ifadeye güç katmaya devam etmi tir.

Yapılan bu ara tırma, üslup, akım, yöntem ya da anlatılan konular de i se de el imgesinin ifadenin bir parçası olarak resim santında hemen hemen her dönem yer aldı nı göstermi tir. Elde edilen bu sonuç ile vücudun görece küçük bir parçası olan elin, beden içindeki etkinli i açısından önemli oldu u gibi bir imge olarak da yer aldı ı resmi, yani bütünü etkiledi i, anlamı de i tirebildi i ya da anlatımı do rudan üstlenebildi i görülmü tür. Beden dilinin önemli bir parçası olan elin duru ve hareketlerinin, ifadenin ve duyguların yansıdı ı portre kadar kuvvetli bir anlatım aracı olabilece i anla ılmı tır. mge olarak el, sanatçının kendini ifade etme aracı olarak kullanıldı nda, di er imgeler gibi ki isel deneyimler ve kültürel birikimler do rultusunda çok farklı anlamlar yüklenerek, kalıpların dı na çıkabilmektedir.

Amacı tam olarak bilinmese de ma ara duvarlarına iz bırakan insan, binlerce yıl sonra galeri duvarlarına iz bırakan türde i ile ortak bir noktada bulu mu tur; tarihe ve evrene varlıklarına dair somut bir i aret bırakmak. Sanatın bir tür kendini arama serüveni oldu u dü ünülürse, beden ve bedeninin en hareketli uzvu olan eller, sanatçının kendini ifade aracı olarak var olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Aiello, L. & Dean C. (1990), 7. Baskı. *An Introduction to Human Evolutionary Anatomy*, Eastbourne: Elsevier L.t.d.-Academic Press.
- Akçao lu, Z.(2010), *Resimde Kıpırtı*, e- Journal of New World and Sciences Academy, Sayı:5, Numara:2.
- Antmen, A. (2012), 4. Baskı. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, stanbul: Sel Yayınları.
- Ayan, H.M. (2010), *Käthe Kollwitz*, stanbul: Sone Yayınları.
- Balta , Z. & Balta , A. (2001), 31. Basım. *Beden Dili*, stanbul: Remzi Kitabevi.
- Barthes, R. (1990), 1. Baskı. *Ça da söylenler*, çeviren: Tahsin Yücel, stanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Berger. J. (2013), 19. Baskı. *Görme Biçimleri*, Çeviri: Yurdanur Salman, stanbul: Metis Yayınevi
- Çalı lar, A. (1983), 1. Baskı. *Kültür Sözlü ü*, stanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Dino, A. (2013), 2. Baskı. *Eller*, stanbul: Sel Yayıncılık.
- Engels. F. (2006), 8. Baskı. *Do anın Diyalekti i*, Ankara: Sol yayınları.
- Ergüven, M. (1996), *Ne et Günel*, stanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Everdell. W.R. (2012) 2. Baskı. *İk Modernler*, çeviren: Hülya Kocaoluk, stanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gezgin, . (2011), 2. Baskı. *Paleolitik Ça lardan Hıristiyanlı a Kadar Sanatın Mitolojisi*, stanbul : Sel Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2009), 6. Baskı. *Sanatın Öyküsü*, stanbul: Remzi Kitabevi.
- Hogartg, B. (1999), *Sanatsal Anatomi*, stanbul: Engin Yayıncılık.
- Keser, N.(2005), 1. Baskı. *Sanat Sözlü ü*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Tortorelo,A. (2000), “Van Gogh”, Editör: Fisun Demir. çeviren: Begüm Akkoyunlu. Ankara : Dost Kitabevi.
- Krausse, A., Krausse, C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çeviren: Dilek Zaptçio lu, stanbul: Literatür Yayınları.
- Küçüköner, M. (2005), *Sanatta mge, Simge Ve Gösterge li kilerine Bir Bakı . Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi Sayı: 7, Sayfa: 76-82.*
- Leppert, R. (2009), 2. Baskı. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çeviren: smail Türkmen, stanbul: Ayrıntı Yayınları

- Lynton, N. (2004), 3. Baskı. *Modern Sanatın Öyküsü*, çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Özi . İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marzke, M.W. & Marzke, R. F. (2000). *Evolution Of The Human Hand: Approaches To Acquiring, Analysing And nterpreting The Anatomical Evidence*. Journal of Anatomy Sayı 1, Sayfa: 121–140.
- Messer, T.M.(1987), *Edvard Munch*, Londra: Thames and Hudson Ltd.
- Napier, J.R. (1993), *Hands*, Amerika: Princeton University Press.
- Ortu ,G. (2002), 1. Baskı *nsan Anatomisi*, Eski ehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Özden, L. (2009). *Gizli Dehlizlerden Kent Alanlarına Dı avurum Yüzeyi Olarak “Duvar”*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi Sayı: 3
- Rosenberg, D. (2003), 3.Baskı. *Dünya Mitolojisi*, satanbul: mge Kitabevi.
- Rousseau, J.J. (1982), *nsanlar Arasındaki E itsizli in Kayna ı*, Çeviren: R. N. ileri, stanbul: Say Yayınları.
- Sérullaz, M. (1991), 2. Basım, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çeviren: Devrim Erbil. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shiner, L. (2004), 1.Baskı. *Sanatın cadı*, Çeviren: smail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Tansu , S. (2011), *Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, A. (2012), 16. Baskı. *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi kitabevi.
- Yıldırım, M. (2004), 6. Baskı. *nsan Anatomisi*, İstanbul: Nobel Matbaacılık.
- Yılmaz, M. (2013), 2. Baskı. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, İstanbul: Ütopya Yayınları.

TEZLER

- Gürbüz, H. (2003), *El Parmak Eklemlerinin Hareket Kapasitelerinin nklinometrik Yöntemle Ölçümü*, Doktora Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Gürsoytrak, Y. H. (1996), *Ça da Sanatta mge*, Sanatta Yeterlik Tezi, Eski ehir: Anadolu Üniversitesi.

- Kılıç Kapar, S. (2008), *Resimde Sembolik mgeler*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Sarılio lu, R. I. (2012), *Ezilenlerin Yüzleri*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Wainwright, L. (2010), *New Territories in Modernism: Anglophone Welsh Writing, 1930 - 1949*, Doktora Tezi, Cardiff University.

İNTERNET ER M

- Baransel, Z. (2012), *Olimpia'yla Bakı mak*, e-skop dergi.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/erotizm-olympiayla-bakismak/1029> (Eri im tarihi: 14,05,2013)
- Dinçer Ker, M. *Beden Dili Kullanımı*.
<http://xa.yimg.com/kq/groups/13615701/392477884/name/s%C3%B6zs%C3%Bcz+ileti%C3%BEim+.doc> (Eri im tarihi: 15.02.2011)
- Haskell, K.B. *Bruce Nauman Neon*, Modern and Contemporary Art Museum.
<http://artmuseum.princeton.edu/story/museum-acquires-bruce-nauman-neon>
(Eri im tarihi: 06.06.2014)
- Higgins,C. (2012) The Guardian, E- Gazete, Friday 15 June.
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-60s-interview> (Eri im tarihi: 06.06.2014)
- Hodder, I. *Çatalhöyük Ara tırma Projesi 2011 Sezonu Kazı Raporu*, Çeviri: Banu Aydınolugil.
http://www.catalhoyuk.com/downloads/RAPOR_Catalhoyuk_2011.pdf (Eri im tarihi: 08.12.2013)
- Kazaz, G.(2013), *Ölümün kıyısındakilere selam eden: Kathe Kollwitz*, e-gazete(Birgün-Cumartesi)
<http://birgun.net/haber/olumun-kiyisindakilere-selam-eden--kathe-kollwitz-7451.html> (Eri im tarihi: 06.05.2014)
- Manchester, E. (2001), *Richard Long, Circle in Africa*.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-circle-in-africa-t06890/text-summary>
(Eri im tarihi: 07.07.2014)

TDK. *Simg*.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53a9ee4601a0b2.38576081 (Eri im tarihi: 15.03.2011)