

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

BATI RESMİNİN SEMBOLLER BAĞLAMINDA TÜRK
RESMİNE OLAN ETKİSİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20096015 Giray İlker BAŞARAN

Danışman:

Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL – 2019

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

BATI RESMİNİN SEMBOLLER BAĞLAMINDA TÜRK
RESMİNE OLAN ETKİSİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20096015 Giray İlker BAŞARAN

Danışman:

Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL – 2019

Giray İlker BAŞARAN tarafından hazırlanan **BATI RESMİNİN SEMBOLLER BAĞLAMINDA TÜRK RESMİNE OLAN ETKİSİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 20/06/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Aydın AYAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. M. Orkun MÜFTÜOĞLU



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Burcu AYAN ERGEN



İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
GİRİŞ.....	1
1. SEMBOL NEDİR?.....	4
2. BATI RESİM SANATINDA SEMBOL KULLANIMINA GENEL BİR BAKAŞ.....	10
3. 19. YY VE SONRASI BATI RESİM SANATI VE SEMBOLİZM.....	40
4. TÜRK RESİM SANATINDA SEMBOL KULLANIMI.....	81
5. RESİMLERİM ÜZERİNE.....	122
6. SONUÇ.....	134
7. KAYNAKLAR.....	135
8. ÖZGEÇMİŞ.....	138

ÖZET

Sanat tarihi alanında yapılan araştırmalar; sanatsal üretimlerin zaman içinde, toplumlara ve kùltürlere göre değişiklik gösterdiğini kanıtlamıştır. Bu değişimleri özellikle resim sanatı alanında gözlemlediğimizde sembol kullanımının kitleleri ne denli etkilediğini görürüz. Bu da sembollerin çok önemli bir iletişim aracı olduğunun kanıtıdır.

İnsanın öncelikle mağara duvarlarında başlayan resim serüveni günümüze kadar gelişerek ve değişerek gelmiştir. Bu serüven içinde sanatçının 'sanatçı' olarak kimlik kazanması ise ancak 19. yüzyıla tekabül eder. Bu dönemden sonra sanatçının elinde sembol günden güne zenginleşir ve anlamsal olarak derinleşir. Değişimlerin merkezi olan Avrupa, sanatın da merkezi haline gelirken, sanatçılar yaşadıkları çağın sosyo-kùltürel değişimlerine ayak uydurmak kimi zaman da karşı çıkmak için kendilerine ait bir sembol dili oluşturmuşlardır. Bu sembolik dil, değişmekte ve yenilenmekte olan Türk Sanatı için de kendini ifade etmenin yeni bir aracına dönüşmüştür.

Araştırmamızda Batı sanatı içinde yer alan resimlerde sembol kullanımı ve bu sembolik dilin Türk resim sanatındaki iz düşümleri irdelenmektedir.

ANAHTAR KELİMELEER: Sembol, Batı, Sanat, Türk, Resim

ABSTRACT

It is proven by the researches within the field of art history, art production emerges in various forms according to the different societies and cultures that interact with it. We can see how these variations and changes of the art production effect masses on a large scale by usage of “symbols” especially by observing the painting art. This situation also demonstrates that these symbols are indeed all-important mass communication tools.

Painting adventure of humankind continues throughout the time with developing and evaluating itself from cave walls to our contemporary world. The art producers gain their identity as “the artist” only in 19th century in that adventure. From that time, symbols in painting art enriches and deepen its meaning as the time passed by. While the center of these changes, Europe, is also started to be a center of the art; Artists create a language of symbols in order to sometimes keeping pace and sometimes rebel against the socio-cultural changes of their era. This language of symbols is also becoming a new tool for the Turkish Art while it’s changes and renewing process.

In this research, usage of the symbols in the western art and reflectional effects of this language of symbols within the Turkish art is examined.

Key Words: Symbol, West, Art, Turkish, Painting

GİRİŞ

“Sanat yapıtları, üreticileri olan sanatçıların bireysel tarihlerinin yanında, esas olarak, üretildikleri toplumların sosyo-politik, sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel yapılarını kavramaya yardımcı olan birer anahtar işlevi taşırlar. Toplumsal dönüşümlere ve toplumsal yapıdaki kırılma noktalarına bağlı olarak çeşitlenen, düşünsel üretimler, biçimsel ve biçimsel oluşumlardır çünkü.”¹ Zanaat-Sanat ve Zanaatçı-Sanatçı ayrımının ortaya çıktığı, belirginleştiği Rönesans ve sonrası süreç insanın öze ilişkin düşünsel yönü ile biçime ilişkin tasarımsal eğilimini biçim ve işlev (form ve fonksiyon) bağlamında ortaya koyuşuyla özel bir önem kazanır.

Bu yaklaşım biçimi “sanatçı” kavramının doğuşuyla daha da belirginleşmiş olsa da insansoyu doğayı, insanları, olayları ve tüm bir yaşamı çok daha eski tarihlerden bu yana gözlemlemekte ve imgesel ya da tasarımsal yaratılar ortaya koymayı kesintisiz sürdürmektedir. İlkel diye adlandırdığımız toplumlarda bile bunu çok net bir şekilde görebiliriz. Örneğin onlar için “bir kulübe ile bir imge arasında yararlılık açısından bir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurlardan, rüzgarlardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korur; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşıda korurlar. Bir başka deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılmışlardır.”²

Mağara dönemi insanların yaptığı duvar resimleri günümüze kadar gelmiştir. Bu resimler genellikle av sahnelerini göstermektedirler ve dinsel bir ritüel olarak karşımıza çıkarlar. Bir görüşe göre resmedilen bizon, at ve benzeri hayvanlar oklar ve mızraklar betimlenerek avlanma eyleminin

¹ Aydın Ayan, **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan Bir Seçki İki Sergi: 70+70**, 12

² E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, 39,40

kolaylaştırılmasına yönelik ritüeller olarak kullanılırlar. Bu resimlerde kullanılan imgeler, ok ve mızraklar, resimlerin üzerine kendi elleriyle şablon oluşturarak yaptıkları el resimleri birer simgeye dönüşmüşlerdir.

Bu durum sadece buz çağı insanlarından kalan resimlerde karşımıza çıkmıyor; günümüze gelene kadar tarihte var olmuş bütün toplumlar benzer anlatım yollarını izlemişlerdir. Böylelikle sembol kullanımının insanlığın iletişim kurma ihtiyacı ile başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Gün geçtikçe bu ihtiyaç çeşitlilik kazanmış ve dolayısıyla sembollerin anlamları derinleşmeye başlamıştır.

İletişim kurmanın çeşitli yollarından birisinin resim yapmak olduğu sabittir. Resim sanatçı kişinin duygu ve düşüncelerini görsel yoldan yansıtmının yanı sıra, döneminin ve toplumunun da içinde bulunduğu koşullar ile ilgili bilgileri içinde barındırır ve bu yolla geçmiş ve günümüz arasında bir iletişim köprüsüne dönüşür.

Toplumlar geçmiş yüzyıllardan günümüze kadar dinin gücünü arttırarak göstermesi için sanatı adeta araçsallaştırmışlardır. Fakat en başlarda biraz daha masum sayılabilecek bu yaklaşım Hıristiyanlığın yaygınlaşmasıyla daha ticari diyebileceğimiz bir yön kazanır. Bu dönemde kiliseler propaganda ya da başka bir deyişle, insanları eğitmek amacıyla müzik ve resim başta olmak üzere sanatın tüm dallarını kullanıyorlardı; kutsal kitaplardan hikayeler resmediliyor, ilahiler yazılıyordu. Böylelikle okuma bilmeyen eğitimsiz halk, işitsel ve görsel yollardan dinini tanıyor, biliyor ve bu yolla kiliseye bağlanabiliyordu. Gerçi kutsal öyküleri imgeleştirme yoluyla dinlerini yayan sadece Hıristiyan toplumu değildi. Romalılardan Hintlilere kadar birçok toplum bu yolu izlemiştir. Hatta putperestliğe yol açmasından korkarak imgeyi yasaklayan Musevilikte bile bu tip öyküler ve resimlere rastlanılmaktadır.

Aydınlanma dönemiyle birlikte, sosyal, kültürel, politik ve bilimsel alanda birçok yenilik gerçekleşmekteydi. Bu dönem mutlak yönetimlerin

katılıklarına karşı yasa düzeninin geliştirilmesine gayret edilen bir dönem olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda Rönesans olarak adlandırılan bu dönem, insanın uzak geçmişine, Latin ve Yunan'a, bireyin varlık olarak güçlü olduğu dönemlere bir geri dönüşü. Rönesans'la birlikte insan ön plana çıkmıştı. Hümanizm esastı.

Mağara dönemlerinden antik dönemlere, orta çağdan aydınlanma çağına, oradan 19. yüzyıla değin resimler ve içlerinde barındırdıkları semboller aracılığı ile insanların bilgiyi yayma çabası hemen hemen hiç değişmemiştir. Temelinde büyük ölçüde sembol barındıran din olgusu da sanatı ve resmi, eskisi gibi olmasa da kullanmıştır.

Aydınlanma çağı ile esmeye başlayan değişim rüzgarları kendisini 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyıl başlarında, toplumsal ayaklanmalar ve devrimler olarak göstermiştir. Bunun sonucu olarak sanat ve sanatçı da kendi özerkliğine tam anlamıyla kavuşmuştur. O döneme kadar ağırlıklı olarak dini resimler yaparak toplum karşısında eğitici bir rol oynayan sanatçı artık kendi yolunu seçmişti. Tabii ki dini resimler yapılırken kullanılan sembolist sistem de değişmek zorunda kaldı. Sanatçı kendi sembollerini üretmeliydi ve üretti de. Bu durum kendisini öncelikle batı sanatında gösterdi.

Bu değişim rüzgarları kıta Avrupa'sından, ülkemize doğru eserek Osmanlı Devleti'nin doğuya bakan yüzünü, batıya ve batı sanatına yöneltmesinde etkili oldu. Yurt dışına gönderilen ressamın, fotoğraf makinesinin ve toplumsal değişikliklerin etkileri, batıda olduğu gibi ülkemizde de resim sanatında kendisini göstermiştir. Kendine özgü sembolik dile dayalı resim anlayışı artık yeni bir yola ve bir değişim sürecine girmiştir.

Bu çalışma, bahsettiğimiz değişimler ve etkileşimleri; Batı resminin semboller bağlamında Türk resmine olan etkisi kapsamında ele alarak irdelemeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmada çeşitli kitap, katalog ve internet gibi yazılı ve görsel kaynaklara başvurulmuştur.

1.SEMBOL NEDİR?

“Simgenin Latince karşılığı olan "*symbolum*" sözcüğünün Grekçe'deki kökeni, *συν-* (*sin*) yani "birlikte" ve *βολή* (*voli*) yani "atış" köklerinden türemiş olup, anlamı "birlikte atmak" anlamına gelen Yunanca *σύμβολον* (*simvolon*) sözcüğü ya da "bir araya getirmek, birleştirmek, birlikte tartışmak, birleştirmek, bütün haline getirmek, bir arada toparlayıp bağlamak, birbiriyle karşılaştırmak, açıklamak" anlamlarına gelen "*syn*" ve "*ballein*" sözcüklerinden oluşan *sumballein* (*syballein*) fiilinden türetilmiş *sumbolon* sözcüğüdür. *Sumbolon*, bir nesnenin kırık iki parçası idi. Bu kırık parçaların mükemmelen bir araya getirilmesi kökenlerinin ortak olduğunun ispatlanmasını gösteriyordu ki, bu da "çok emin bir şekilde bilmenin işareti" demektir. Yazılı olarak ilk kullanımına Homeros'un Hermes adına yazdığı ilahide rastlanmaktadır. Tam olarak, Hermes'in kaplumbağaya rastladığında "*σύμβολον ἦδη μοι*" yani "bana bir sevinç simgesi" dediğinden söz eder."³

Kırık iki kil parçasının bir araya gelerek, gösterebilimsel olarak temsil ettiği şey sembol tanımının bilinçli bir şekilde kullanıldığına işaret eder. Beş duyu ile algılanabilir bir realiteden yola çıkarak, görünmez realitenin alanına girmemizi sağlayan bir etkinliktir bu. Aynı zamanda iki ayrı parçanın, mecazi anlamda, birbirleri ile olan ilişkisinden oluşan bir bütündür. Öyleyse sembol, anlam taşıyan bir tasvir, bir temsildir. Bir topluluk ya da birey için bir anlam oluşturur. Bir sembolün anlam taşıması için bir nevi ikililik içinde olması gerekmektedir. Yani sembol bir aracı olarak görülebilir.

Giderek sembol, tüm gerçeği ortaya çıkartır duruma gelir. Tek seferde anlaşılamayan daha doğrusu anlatılamayan bir tasvir ve temsile

³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Simge>

dönüştürülerek bir çırpıda anlatılır ve anlaşılır kılınır. Bu, sembolün iki öge arasında bağ kurması demektir.

Sembol, günümüzde iki öge arasındaki uygunluk bakımından alegori, amblem, işaret, mecaz-ı mürsel gibi kavramlarla aynı anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle sanat alanında ele almak gerekirse, betimlenen ile anlatılmak istenenin, bir işaret ya da bir nesne yardımıyla ifadelendirilmesi bu duruma iyi bir örnek olabilir. (Tiziano'nun "ilahi ve dünyevi aşk" isimli tablosunda giyinik ve çıplak iki kadın figürü kullanılırken, kadınların o hallerini dünyeviliğe ve kutsallığa alegorik bir biçimde bağlaması gibi.)

Bir sembolün doğasını yani simgeleşme sürecini anlamak için, insanlığın çok eski tarihlerden bu yana süregelen ihtiyaçlarına ve bu sürece göz atmak gerekir. Örneğin, insanlığın en eski gereksinimlerinden birisi iletişim kurmaktır. Mağara duvarlarına yapılan av resimleri dini bir ritüel olmanın yanı sıra iletişim kurmanın da bir yoluymuştu. Elinde mızrağı ile avlanan bir insan figürü tasviri, insanın doğaya karşı olan gücünü göstermekteydi. (Resim1.1,1.2). Bu güç ona elindeki objeden gelmektedir. Savaş meydanlarında gücün simgesi olan bu cisim başka toplumlarda, özellikle ilkel kabile topluluklarında, kabile ileri gelenlerinin toplantıları sırasında konuşanı belirleyen bir sembole dönüşür. Mızrak, artık doğa karşısındaki güç yerine erklerin kendi aralarındaki düzeni sağlayan başka bir güç timsaline dönüşür. Daha da günümüze yaklaştığımızda bu mızrağın kral esasına dönüştüğünü görebiliriz. Hüküm timsaline dönüşen, normal bir insanın elinde basit bir değnek olarak görülecek olan bu somut nesne, sadece kralın elinde bir sembole dönüşür. Bu durumu Leslie White (1900-1975, Amerikalı antropolog), simgeleşme sürecinin bir sonucu, bir ürünü olarak tanımlamıştır. Sonuç olarak, insanoğlu simgeleri, içinde yaşadığı doğada yer alan güçleri tanımlamak ve kendi amacı doğrultusunda kullanmak için yaratmıştır.



Resim 1.1, Duvar resmi, Paleolitik dönem, Altamira-İspanya



Resim 1.2, Duvar resmi, Paleolitik dönem, Lascaux-İspanya

Sembolün anlatılmak isteneni farklı bir yöntemle anlatması, onun görüldüğünden farklı bir anlam taşıması, ezoterik⁴ bakımdan bir sembol olmasına yetmemektedir. Örneğin ünlü bir şirketi kendisi için seçmiş olduğu amblem sayesinde tanıyabiliriz. Bu amblem bir kuş soyutlaması, bir bitki ya da herhangi bir şey olabilir fakat bu amblem içerisinde evrensel bir bilgi, bir kavram ya da ilhama dayalı bir olgu barındırmadığından ve bize sadece o şirketi hatırlatan bir araç olduğundan dolayı sembol olamamaktadır. Bir başka deyişle keyfi hazırlanmış bir durumdur bu. Sembol ise, evrensel hakikatler ile bağlantı kurar, keyfi olarak seçilmez ve daha çok eski uygarlıkların yaşamlarından doğal örneklerle dayanır. Mitolojilerde, masallarda, sanat ürünlerinde, kutsal metinlerde bu sebepten dolayı sıkça rastlanır. Bir havayolu şirketinin amblemi olan 'kuş' (Resim 1.3) ile kutsal metinlerde ve bu metinlerin resim olarak tasvirlerinde yer alan 'kuş' (Resim 1.4) imgesini karşılaştırırsak bu farkı daha net anlayabiliriz.



Resim 1.3, Lufthansa hava yolları amblemi



Resim 1.4, Jan van Eyck, (detay)

⁴ Ezoterizm, bir konudaki derin bilgilerin ve sırların ehil olmayanlardan gizlenerek, bir üstat tarafından, sadece ehil olanlara inisiyasyon yoluyla öğretilmesidir. Ezoterizm (içe yönelik anlam, ileti), asıl olarak belirli kişilerin içselliği ile sınırlanmış felsefi öğretilerdir.

Yukarıdaki görsellerin anlamsal olarak birinin hemen kavrandığını, diğerinin ise daha derin anlamlar barındırdığını ve onu algılamamız için belli bir bilgi düzeyine sahip olmamız gerektiği aşikardır ve bu bilgi düzeyi bizim karşılaştığımız semboller karşısında anladıklarımızın ne kadar sonsuz olduğunu da göstermektedir.

Sembol, sözcükler ya da görsel betimleme yollarıyla anlamının ortaya çıkartılması, tümüyle çözülmesi zor bir olgudur. Yukarıda örnek olarak verdiğimiz kuş, sembol olduğunda amblem olanın aksine, tek bir anlam ifade etmez. Bu sembollerin doğasıdır. Yani semboller çok anlamlıdır diyebiliriz. Tabi ki bu çok anlamlılık bir kelimenin ya da sözcüğün çok anlamlı olması gibi değildir. Buradaki çok anlamlılık, giderek zenginleşen, derinleşen bir yapıdadır. Bu durum objektif olan sembollerin, anlam ve içerik bakımından sübjektif bir yapıda olduğunu gösterir. Bu içerik, algılama söz konusu olduğunda kişiden kişiye değişen bir anlam düzeyi ortaya koyar. İnsanların sembolü kavrayış düzeyi, sembol ile olan ilgileri, anlayış yapıları ve şuur bakımından yeterlilikleri ya da o anki gelişim düzeyleri oranında olacaktır. Burada daha önce verdiğimiz örnekten yola çıkarak sıradan bir insanın, bir sanat tarihçisinin ve bir din adamının “ruhül kudüs” ile ilgili neler söyleyebileceklerini düşünmemiz yeterli olacaktır. Evrensel diyebileceğimiz semboller görünürü kullanarak görünmezi ortaya çıkartır. Bir sembol açıklayıcı niteliğinin yanı sıra gizleyici niteliğe de sahiptir. Bu nitelik mitolojilerde, masallarda, sanatta ve kutsal metinlerde hakikatleri sembol kılıfına geçirerek insanlara sunar. Örneğin Eski Yunan’da halka açık inisiyatik törenlerin yapıldığı ve bu törenlerin sembolleşmiş birçok ritüelle birlikte derin bilgiler sunduğu bilinmektedir.

Sembol haline gelen imgelerin toplumda varlığını sürdürmelerinin en önemli sebeplerinden birisi de din ile olan bağlantısıdır. Zaman zaman soyut diyebileceğimiz kavramlar ancak simgeleştirilen imgeler aracılığıyla güçlü kılınmış ve yayılmışlardır. İkel topluluklarda din; anlayamadıkları doğanın yüceltilmesi üzerine şekillenmiştir. Örneğin gök gürültüsü bu toplumlarda

tanrılarını ve öfkelerini yansıtıyordu. Aynı zamanda kimi toplumlarda bazı hayvanlar da tanrısal mertebeye çıkartılmış, onlara tapılmış, adaklar adanmış ve hatta adlarına söylenceler yazılmıştır. Bu durum onların sanatıyla, imgelerin gücüne duyulan bir inanç sistemidir. Günümüzde yaşayan bazı yerli kabileler hala bu sistemin geleneklerini yerine getirmeyi sürdürmektedirler. Dinsel şenliklerde hayvan kılıklarına girerek, hayvanlar gibi hareket ederek onlarla bir çeşit iletişim kuracaklarına ve onların güçlerine sahip olacaklarına inanmaktadırlar.



2. BATI RESİM SANATINDA SEMBOL KULLANIMINA GENEL BİR BAKIŞ

İnsanoğlunun resim yapmaya başlamasıyla birlikte simge kullanımını da zamana ve kullanıma göre farklılıklar göstererek günümüze kadar taşınmıştır. Fakat farklı dönemlerde farklı toplumlarda simge kullanımının ve bu simgelerin anlamlarının da çeşitlilik gösterdiği ve değiştiği çok rastlanan bir olgudur. Örneği, “baykuş” imgesini ele alırsak bu kuş Antik Yunan kökenli batı toplumlarında bilgelik, erdem ve güzel sanatlar gibi kavramları temsil ederken İslam kökenli doğu toplumlarına baktığımızda, daha çok yöresel inançlarda, ölümlü bağdaştırıldığını görürüz. Bir başka örnek ise “köpek” imgesi için geçerlidir; batı toplumlarında sadakatin simgesi olan bu hayvan bazı Türk toplumlarında ölüme işaret eden bir timsal, nadiren olmakla birlikte proto-Bulgarlar gibi bazı toplumlar ise adaklar adanan, tapınılan bir simgeye dönüşür. Bu örnekler daha da çoğaltılıp zenginleştirilebilir.

Sembol kullanımına, buna benzer birçok ritüelin yanı sıra söylencelerde, Roma, Türk, Osmanlı ve benzeri uygarlıkların kuruluş hikayelerinde de rastlanır. Azra Erhat’a göre “Romalılar şehirlerinin kuruluş efsanesini masal değil de bir gerçekmiş gibi göstermeye ve geliştirmeye, imparatorluk ve emperyalizm üstüne kurulu devletlerine bir arka plan, çok eskilere dayanan bir tarih yaratmak amacıyla”⁵ sembolleştirmişlerdir.

Romalıların başarısı, inanılmaz olayları kabul edilebilir bir biçimde anlatmakta gizlidir. Bu tekniği daha eskilerden Antik Yunan ve Eski Mısır’dan almış olduklarını düşünmek de olasıdır. En güçlü tanrılar, Mısır’da çeşitli hayvanlar ve hayvan başlı insan şeklinde betimlenen tanrılardı. Gök tanrı olan Horus bir kuş (doğan) ya da doğan başlı, ölüm tanrısı olan Anubis ise bir çakal ya da çakal başlı olarak tasvir edilirdi. Hayvanların genel özelliklerine

⁵ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitapevi yayınları, 335

tanrısal bağlarla bağlandıkları ve bu bağları da benzer semboller ile anlattıkları bilinen bir gerçektir.

Antik Yunan'a geldiğimizde ise bu durumun biraz değişim gösterdiğini görürüz. Bu dönemde tanrılar, hayvanlar ile sembolize edilseler de insan kılığında karşımıza çıksalar da ideal bir bedendir bu, hiçbir kusur barındırmaz. Güçleri sınırsız gibidir. Çok tanrılı bir dünya ve ayrı ayrı her birinin ilgili oldukları konular vardır.

Tanrı ve tanrıçalar ile onları betimleyen semboller değişik uygarlıkların farklı söylencelerinde dile getirilmiştir. Bunlara daha sonra resimlerde konu edilişlerine göre tekrar geri döneceğiz fakat birbirine çok benzeyen Roma ve Yunan mitolojilerinin batı sanatındaki yeri ve etkisinin büyüklüğü tartışılmazdır.

Antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin merkezinde yer alan akılcı dünya görüşü ve ileri sanat anlayışının çöküşü Avrupa coğrafyasında yaşanan bazı olaylar neticesinde gerçekleşmiştir. Bu dönem sonrası çağa mutlak doğrular ve dayatmalar hâkim olmuştur. Sanat alanında ise *ideal güzel* arayışı yerini *öteki dünya* idealine bırakmıştır. Bu çağ başka değişik ikonlar çağı olmuştur. "Kilisenin koruyuculuğunda olan sanatın konusu bu dünyanın gerçeklerinin çok ötesinde, öbür dünya inancının hâkim olduğu din çerçevesinde şekillenmiştir"⁶. Bu dönemin resimleri belli başlı simgeler ile bezenmiştir ve bu simgeler dini öğretme ve yaymanın yanı sıra Hıristiyan inancının kendi mutlak, dogmatik doğrularını ortaya koymuştur. Bu mutlak doğrular resimlerde hiyerarşik bir düzenle yerleştirilmiş figürler ile başlar, İsa figürünün nasıl durması gerektiği, Meryem Ana ile olan ilişkisi, azizlerin ve meleklerin konumları dünyevi hiçbir şeye gönderme yapmayan, soyut mekân, ikonlardaki renk kullanımına varıncaya dek her şey önceden belirlenmiştir ve bunun dışına çıkılamaz. İkonlarda kullanılan simgeler de bu sebeptendir ki çok anlamlılık içermez.

⁶ Leyla Varlık Şentürk, *Analitik Resim Çözümlenmeleri* (Ayrıntı Yayınları), 26-27

Din ile ilişkisi dolaylı olan günümüz kilise ziyaretçileri gezileri sırasında karşılaştıkları birçok görsel güzelliğin, dekoratif ayrıntının aslında bir anlam taşıdığını bilemeyebilir. Henüz MS 400'de, Aziz Paolinus, hem bir "temsil" yaratmak hem de çoğu eğitimsiz köylüyü Hıristiyanlık mesajını öğrenme ve tartışmaya yönlendirmek için kutsal mekanını, Aziz Felix'e çeşitli resimlerle donattırıştır. Bu sayede İncil, Kitab-ı Mukaddes, Azizlerin hikayeleri ve hatta cennet ve cehennem gibi konular halk tarafından öğrenilmiş olurdu. Tabii bu öğretiler için karmaşık bir ikonografi gelişmişti. Örneğin her aziz için belli başlı simgeler vardı, çoğu zaman giysileriyle tanınmakla birlikte bazı simgeler onları tanımlardı, bunları;

“**Çapa:** Aziz Clement; boğazına çapa dolanarak ölmüştür. **Arı:** Aziz Ambrose; sözleri bal gibi tatlıydı. **Kule, top:** (genellikle cephaneliklerin ana girişi üzerinde resmedilirdi) Azize Barbara; ateşle çalışan her şeyin koruyucu azizesi. **Teker:** İskenderiyeli Azize Catherine; kafası kesilmeden önce sivri uçlu tekerlerle ezilmiştir. Matematikçilerin, alimlerin ve avukatların koruyucu azizesidir. **Cebi ekmek dolu önlük ve çiçekler:** Azize Casilda; mahkumlara yardım edenlerin, hayırseverlerin koruyucu azizesi. **Deniz kabuğu:** Yüce Aziz James, Santiago de Compostela'daki mabedine yapılan yolculukla ilişkilendirilir... **Bayrak ve kuzu:** Aziz John Baptist. **Ok:** Okla vurulmak suretiyle işkence edilen Romalı asker Aziz Sebastiyen. **Anahtar:** Cennetin kapısını koruyan Aziz Peter (Apostol)...⁷”

Şeklinde özetleyebiliriz.

Terminolojiyi bilmeyen kişiler için figürlerin başlarında kullanılan hale kutsallığı simgelerken, bir meleğin ağzından Meryem Ana figürüne doğru uçuşan yazılar ise İsa'nın doğum müjdesini simgelerdi (Resim 2.1,2.2). Bu dönemde sadece ikon resimleri değil kiliselerin hem görsel güzelliklerini derinleştirmek hem de cemaatlerini eğitmek amacıyla vitray resimler de kullanılmıştır. Buna en güzel örneklerden biri ise Paris yakınlarında bulunan

⁷ Paul LUNDE, **Şifreler kitabı**, Çev. Duygu AKIN (NTV Yayınları), 190

Chartres Katedrali ve onun gül pencereleridir (Resim 2.3). Chartres'daki bu katedral penceresinin merkezinde alışık olduğumuz üzere Bakire Meryem ve Çocuk İsa bulunmaktadır. Merkezden dışarıya doğru dört ayrı on ikişerli panel bulunmaktadır, kutsal ruhu simgeleyen güvercin, baş melek tasvirleri, gülbezekler, İsrail'in kralları ve Eski Ahit'in on iki peygamberi bu panellerde betimlenmişlerdir. Ayrıca "on iki sayısı Orta çağ teolojisinde önemli sembolik sayılardan biriydi ve On iki Havari'yle ya da İsrail'in On iki Kabilesiyle ilişkilendirilirdi. Ayrıca bu sayı ikiye (ikilik), üçe (üçlü birlik), dörde (Evanjelistler) ve altıya bölünebiliyordu.⁸"

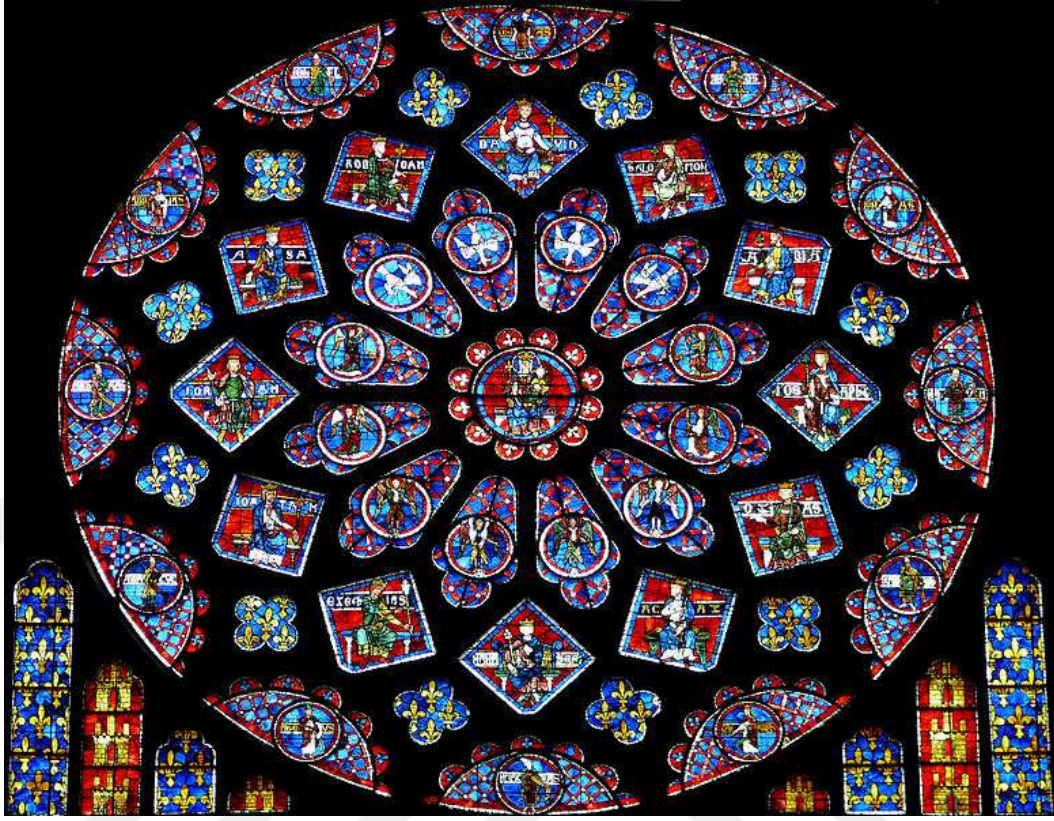


Resim 2.1, Cimabue, **Maesta**, 1280 civarı, Fresko, San Francesco, Assisi



Resim 2.2, Simone Martini ve Lippo Memmi, **Meryem'e Müjde**, 1333, Ahşap panel üzerine tempera

⁸ Paul LUNDE, a.g.k., 193



Resim 2.3, Chartres Katedrali vitrayı, Paris-Fransa

Orta Çağ'da resim sanatı dikkatini sadece azizler ve dinsel konular üzerine toplamıştı, resim yapmak dinsel bir görev gibiydi. Fakat Avrupa'da ortaya çıkan Rönesans hareketi sanatçılar ve bilim çevrelerinde yepyeni bir dünya görüşünün doğmasına sebep oldu. Bu durum seküler bir sembolizm ve imalar sözlüğü yarattı. Klasik dünyanın keşfi hümanist görüşün gelişmesine sebep oldu. Sanatın önde gelen hamilerinden olan kilise bu sebeplerden dolayı kan kaybetmekteydi ve Paul LUNDE'nin de "Şifreler" kitabında değindiği gibi; *kilisenin paralelinde varlık ve nüfuz sahibi yeni bir prensler sınıfı doğuyordu. Bu sınıf zenginlik, itibar ve birikimini iddialı sanat projeleri sipariş ederek sergilemeye hevesliydi.* Kendilerinin de resmedilmesini istedikleri bu resimlerle hem kalıcı olmak isteğinde hem de izleyicilere kendilerinin sıradan insanlar olmadığını göstermekteydiler. Yani hem şahsi hem de politik amaçlar için resim kullanılıyordu. En önemli

örneklerinden birisi ise Fra Angelico'nun öğrencilerinden Benozzo Gozzoli'ye Medici ailesince sipariş ettirilen “*Müneccimlerin Beytüllahm'a Gidişleri*” (Resim 2.4) freskosudur. Bu resimde mekân kutsal topraklar değil onun yerine Medici ailesinin yönettiği Toskana bölgesi olarak seçilmiştir ama en önemlisi kutsal karakterler çağdaş kişilerce temsil edilir. Bu sayede Medici ailesi kendini sembolleştirmiş olur ve kutsal bir konuma yerleştirir.



Resim 2.4, Benozzo Gozzoli, **Müneccimlerin Beytüllahm'a Gidişleri**, 1450-1463, Fresko, Palazzo Medici – Riccardi şapeli, Floransa

Yaklaşık olarak aynı dönemlerde Kuzey Avrupa çok daha farklı bir üsluplaşma içerisindeydi. Güney bölgesinin, özellikle İtalya'nın şehir devletleri sayesinde zenginleşen soylu tabaka, Katolik geleneklere bağlı kalmakla birlikte kendilerini yüceltme aracı olarak resim sanatını kullanmaya başlamışlardır. Bu sebepten dolayı resimler belli başlı konuların, semboller bağlamında, şemalaşmış anlatım biçimleri dışına pek fazla çıkamamıştır. Oysa kuzeye, Belçika'ya, Flaman bölgesine gittiğimizde resim geleneği kendine teknik yaklaşımın yanı sıra simgelerin resim içerisinde konumlanması ve kullanılması açısından daha farklı bir yol seçmiştir. Geleneksel sayılabilecek bir konuyu ele alış biçimi özellikle bir ressamda, Jan van Eyck'ta çok daha farklıdır. Bu farklılık ressamın sadece üstün yeteneğinden değil, resimlerini şifrelerle donatmakta da usta olmasından kaynaklanmaktadır.

Jan van Eyck'ın en çok bilinen ve ününe kavuşmasını sağlayan resimlerinden birisi de ustalığını en iyi gösterdiği ve kendi kişiliği gibi gizemler barındırdığına inanılan, 1435 yılında resmettiği "*The Annunciation*" (Resim 2.5), (Kutlu Haber), isimli yapıttır.



Resim 2.5, Jan van EYCK, **The Annunciation,** 1435, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 × 37 cm, National Gallery of Art, Washington DC

Kutlu Haber Bayramı Hıristiyanlığın en önemli bayramlarından birisidir ve Noel'den 9 ay önce 25 Mart'ta kutlanır. Kutlu haber İncil'de şöyle nakledilir:

“Melek ona geldi, ‘Selam ey kayra bulan!’ dedi, ‘Rab seninledir.’ Bu sözün üzerine Meryem şaşırđı, böyle bir selamın ne anlama gelebileceğini düşündü. Melek, ‘Korkma Meryem’ dedi, ‘Çünkü Tanrı’nın kayrasına kavuştun. İşte gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın.’ (LUKA 1,28-31)”⁹

İsa’nın doğumu, ölümü ve ardından tekrar dirilişiyile sonlanacak olan bir dönemin başlangıcının resmi olması sebebiyle Eyck’in eseri başlı başına bir simgedir. Ancak resim daha derinlemesine incelendiğinde irili ufaklı birçok simge ve mesajla donatıldığı görülür. Bu simgelerden en çok bilineni Meryem’in üzerinde resmedilen güvercin (Ruh-ül Kudüs) ve yanı başındaki zambaklardır. Güvercin ilahi bir ışıkla aydınlatılmıştır ki bu onun göklerin kutsallığını simgelediği anlamına gelebilir. Zambak ise Meryem’in saflığına delalettir. Bunların dışında resmin her köşesi simgelerle doludur. Örneğin Cebrail meleğin özenle ressam tarafından modle edilen cübbesinin üzerindeki karanfiller Hıristiyanlıkta tanrının çiçeği olarak bilinir, bununla birlikte Cebrail’in Meryem’e doğru yaklaşıyormuşçasına resmedilmesi bile bazı araştırmacılara göre bir anlam taşımaktadır; şefkat ve samimiyet. Resimdeki bir başka simge ise Cebrail ve Meryem’in ağızından dökülen kelimelerde ve bu kelimelerin resmediliş biçimindedir. Tahmin edileceği gibi İncil’de sözü geçen kutlu haber diyalogundan bir kesittir bu; Cebrail’in ağızından “selam sana ey kayra bulan”, Meryem’in ise “ben rabbimin hizmetçisiyim” kelimeleri dökülür ama asıl ilginç olan bu kelimelerin ters yüz edilerek ve sondan başa doğru yazılmasıdır. Bunun sebebi BBC’nin hazırladığı *sanatın gücü* belgeselinde “*Tanrı tarafından cennetten kolayca okunsun diyedir ki bu tanrı tarafından izlendiğimizi, onun her şeye tanıklık ettiğini gösterir*”¹⁰ şeklinde yorumlamaktadır. Jan van Eyck kutlu haber sahnesini kilisenin içinde resmetmiştir. Bu en başta mantıksal bir sorun gibi görünse dahi aslen kurnazca bir planın parçası ve gelenekten gelen bir yöntemdir. Nasıl ki Medici ailesi kendilerini kutsal figürler ile aynı

⁹ St. Luka, İncil, Kitab-ı Mukaddes şirketi (Yunanca aslından çeviri), 114

¹⁰ BBC, Tuvaldeki Başyapıt, Jan Van Eyck, The Annunciation, www.dailymotion.com/video/x48nhvs

kompozisyonda resmettirerek manevi bir zafere imza atıyorlarsa burada da ebedi olacağı düşünülen zafer en baştan bir kilise ile simgeleştirilmiş olabilir. Özenle resmedilen kilise içi vitrayın ayrıntılarında bunu anlayabiliriz. Duvar resimlerinde eski ahitten hikayeler resmedilmiştir, Hıristiyanlığın kökenleri anlatılmıştır. Yer döşemelerinde burçlar kuşağının resmedilişi tanrının gezegenler üzerindeki hükmünü temsil eder. Bir başka simgesel anlatımda kilisenin duvarında penceredeki resim ve daha sonra aşağıdaki kemerli yapıdadır; penceredeki tanrı figürü Musevilikteki tek tanrı inancı aşağıdaki yapı ise Hıristiyanlıktaki kutsal üçlemenin simgesi olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında resim, Eski Ahit'in temellerinin atıldığı dönem ile Hıristiyanlığın ilk dönemlerini betimleyen, iki ayrı anlam taşıyan simgelerle donatılmış bir eserdir.

Şimdiye kadar incelediğimiz resimlerde simgeler yoluyla anlatılmak istenen genellikle dinsel öğelerdi. Kilise hamilik konusunda tekel olmaktan uzaklaşmaya başladığında resimlerdeki simgeler de farklılık göstermeye ve çeşitlilik kazanmaya başladı.

Jan van Eyck'ın "Kutlu Haber" resminin yapımından yaklaşık olarak 40 yıl geçtikten sonra tekrar güneye, Rönesans'ın merkezi olan İtalya'ya gittiğimizde Floransa'da simgelerle donatılmış, ressam Sandro Botticelli'nin "La Primavera" isimli yapıtıyla karşılaşırız (Resim 2.6). Bu eser Pagan tanrıları ve figürlerini resmetmesi bakımından döneminin Katolik inancına ters düşmektedir. Önceleri dönemin Floransa hükümdarı Muhteşem Lorenzo (Lorenzo il Magnifico) tarafından sipariş edildiği sanılmasına karşın yapılan araştırmalar resmin Lorenzo'nun öksüz yeğeni ve varisi Lorenzo di Pier Francesco tarafından bir evlilik resmi olarak sipariş edildiğini saptamıştır. Peki ressam neden bir evlilik resmini pagan tanrıları ve perileri ile tasvir etme yoluna gitmiştir; ya da bu resim evliliği kutsayan bir resim midir? Bunu anlamak için resmedilen karakterlere ve onların hikayelerine göz atmamız ve resimdeki simgelerle birlikte ele almamız gerekmektedir.



Resim 2.6, Sandro BOTTICELLI, “*La Primavera*”, 1478, Tuval Üzerine Tempera, 324x203 cm, Uffizi Sanat Galerisi, Floransa

BBC'nin bu resim için hazırlamış olduğu belgeselden öğrendiğimiz üzere; merkezde Venüs ve üzerinde uçmakta olan oğlu kör olan Cupid elindeki oku resmin sol yakasındaki üç kıza fırlatmak üzereyken resmedilmiştir ve bu üç güzel kız figürü “zarafet”, “neşe” ve “sevinci” temsil eden perilerdir. Solda duran erkek figür ise ayakkabılarından tanıyabileceğimiz tanrıların habercisi Merkür'dür. Resmin en sağında batı rüzgarının kanatlı tanrısı Zephyros, orman perisi olan Khloris'e doğru rüzgarını estirirken resmedilmiştir. Khloris'in solundaki figür ise o rüzgârın tasvir ettiği talihsiz olayın ardından dönüştüğü çiçek ve bahar tanrıçası Flora'dır. Resimdeki 9 mitolojik karakter 170 ayrı türün 500'ü aşkın ayrı çiçekle resmedildiği muazzam bir bahçede toplanmıştır. Hıristiyanlıkla bağlantılı bir eser olmamasına karşın resimdeki Venüs figürü ve hatta oğlu Cupid'in ele alınış biçimi bize bunun gizlenmiş bir bağla Hıristiyanlıktan uzaklaşmadığını gösterir ki bu bağ, Venüs'ün arkasında bulunan portakal ağacının aldığı şekilde gizlidir. Ağaç dönemin Bakire Meryem tasvirli resimlerinde, Meryem'in önünde durduğu, antik çifte sütunlara

benzemektedir. Ayrıca Venüs Meryem gibi kutsal bir çocuğa sahiptir. Bu sebeptendir ki bazı araştırmacılar resmin sevgiyle ilgili olduğunu düşünürler. Oysa işin aslı, resimdeki simgelerin doğru okunmasıyla, bu resmin sadece sevgi değil birçok duyguyu tasvir ettiği'dir. Öncelikle bu bir evlilik resmi'dir ve gerçekleşecek olan evlilik resimdeki gibi pek sevgiyle alakalı bir evlilik değildir, politik amaçlar güdülerek gerçekleşen mantıklı bir evlili'dir. Yani Botticelli aşkla kurulmamış bir evlilik için, içinde aşk tanrıçası bulunan bir resim yapmıştır. Huzur dolu görünen bu resimde aslında bir şiddet olayını anlatmaktadır. Rüzgâr tanrısı gökten inip orman perisi olan Khloris'e zorla sahip olur ama ardından utancına yenik düşer ve onun bir tanrıçaya dönüşmesini sağlar. Bu yönüyle öğretici bir resim olma özelliği taşımaktadır, özellikle gelin için. Çünkü Flora gururlu bir kadına, bir tanrıçaya dönüşmüştür; tıpkı güç sahibi olacak olan gelin gibi. Burada söylenmek istenen bir başka olgu ise aşkın bir tetikleyici olarak gücüdür. O dönemde yeni çevirileri yapılan Eflatun'a ait yazılarda aşkın bir tetikleyici, kutsal aşkın ise insanları tanrısal aşka kavuşturan büyük bir erdem olduğu görülüyordu. Gökten inen Zephyros ve göğü gösteren -belki de- yükselcek olan Merkür, tensel aşktan insani aşka ve oradan tanrısal aşka giden yolu simgelemektedir.

Tabloya bir başka açıyla baktığımızda ise mükemmel bir botanik düzenleme görürüz, bu kadar türde resmedilen bitki ve çiçeğin bir anlamı olması gerekir.

“Resmin ismini düşünerek yola çıktığımızda ressamın baharı resmettiğini düşünebiliriz fakat resimde bahar çiçeklerinin yanı sıra gül ve öksürük otu gibi yaz çiçeklerine rastlanılmaktadır.”¹¹ Bu da bize çiçek ve bitkilerin simgesel anlamlarının olduğuna dair bir kanıttır. “Örneğin çilek; baştan çıkartmanın simgesi olarak bilinen bu bitkiye Flora'nın başında ve gelin kuşağında belirgin bir şekilde rastlıyoruz. Evlilikle ilgili diğer çiçekler ise Khloris'in ağzından çıkan Cezayir menekşesi, gül, sümbül ve karanfil (Karanfil, gelin

¹¹ BBC, **Tuvaldeki Başyapıt**, Sandro BOTTICELLI, “La Primavera”
www.dailymotion.com/video/x2mqbtt

tarafından bedeninde bir yerlerine saklanan ve damadın bulmak için uğraştığı bir çiçektir).¹²

Resimde gözümüz Merkür'e takıldığında tanrıların habercisi olarak onun orada tam anlamıyla neden bulunduğunu kestiremesek dahi arkasında cinsellikleriyle cezp edici bir şekilde duran üç güzel periyle ilgilenmeyip sanki ağaçtaki meyvelerin peşindeymiş gibi görünüyor olması, insanlığın en büyük günahının, yasak meyvenin arayışında gibi görünmesine sebep olmaktadır.

Sonuç olarak bu resim simgeler aracılığıyla hem o dönemin geleneklerine hem de aşkın karmaşık yapısına dair bilgiler sunar. Aynı zamanda sembollerin bizi asıl görmemiz gereken şeylere götürdüğünün bir kanıtıdır.

Rönesans'ın akılcı ve insanı yaşamın merkezine koyan yapısı resimlerin konularına yansımış ve çeşitlilik kazandırmıştır. Leonardo Da Vinci (1452-1519), Raffaello (1483-1520), Sandro Botticelli (1445-1510) ve Michelangelo (1475-1564) gibi İtalyan, Bruagel (1525-1569), Bosch (1450–1516) ve Dürer (1471-1528) gibi Flaman ve Alman ekolünden ressamlar din odaklı sanatın dar kalıplarından sıyrılmaya çalışırken; geleneksel sembol kavramını da derinleştiriyorlardı. Örneğin XVI. yüzyıl Hollanda'sında, ki o dönemde Hollanda günümüzdekinden çok daha büyüktü, eyaletlere bağlı yerel yönetimler güç kazanıyor, büyük iktisadi atılımlar gerçekleşiyor, zanaatçı birlikleri kuruluyor ve kırsal alanlarda feodal ilişkiler çözülmeye başlıyordu. Bu durum beraberinde burjuvaziyi getirdi. Bununla birlikte uzun yıllar Kutsal Roma Germen İmparatorluğuna bağlı olan bölge, imparatorluğun etkisini kaybetmesiyle beraber İspanyolların bölgede etkin olması ulusalcı görüşleri ve kiliseye olan tavrı değiştiriyordu. Yeni dinsel görüşler ve kiliseye yönelik eleştiriler artıyordu. Bütün bunların sonucu halk ayaklandı ve kiliselerde ikonlar kırıldı. Daha sonraki yıllarda süre gelen bu ve benzeri olaylar sanatçının gerçekçi ve bir o kadarda simgelerle tasvir edilmiş resimler

¹² A.g.y., www.dailymotion.com/video/x2mqbtt

üretmesinde etken oldu. Böylelikle yeni bir semboller mantığı oluştu. Tam da bu dönemde Yaşlı Pieter Bruegel mükemmel bir kış resmi yaptı; “Census at Bethlehem” (Bethlehem’de Nüfus Sayımı), (Resim 2.7). Resme baktığımızda ilk gözümüze çarpan mükemmel bir kış resminin yanı sıra, insanların günlük hayatlarından bir kesiti bize aktarıyor olmasıdır; buz üzerinde oynayan çocuklardan domuz kesen küçük bir gruba, kar topu oynayanlardan karı elindeki süpürgeyle süpürmeye çalışan bir kadına; birçok günlük aktivite yansıtılmıştır. Fakat Bruegel’in günlük yaşamı konu edinen diğer resimlerinde dahi konu aldığı günlük yaşamdan fazlasıdır. Gizli eğitici öyküler nakletmektedir. İsmine bakarak tahmin edebileceğimiz gibi bu resim de benzer bir öykü anlatır bize. Bethlehem İsa’nın doğduğu yerdir. Öyleyse bu resim bize İncil’den alınan bir hikâyeyi anlatmaktadır. Luke 2: 1-7’ye göre İmparator Avgustus tüm dünyanın sayılmasını ve vergi toplanmasını emretmiştir. Bunun üzerine Yusuf yanına çocuk bekleyen nişanlısı Meryem’i alıp Bethlehem’e gider ve doğum burada gerçekleşir.



Resim 2.7. Pieter Bruegel, **Census at Bethlehem**, 1566, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 115.3 x 163.5 cm, Özel Koleksiyon

Hikâyenin Luka incilinden alınmasının ayrı bir önemi vardır. Canterbury başpiskoposu Dr. Rowan Williams bu durumla ilgili şöyle diyor:

“Luka İncilinin en önemli öğelerinden birisi dünya politikasını fon olarak alıp Hz. İsa’nın hayatındaki olayları daha küresel bir düzlemde tarihlemeye çalışmasıdır. Bu yüzden İsa’nın doğumuyla ilgili öykünün başında Avgustus’un İmparator olduğunu ve Roma İmparatorluğunun nüfus sayımı yapmakta olduğunu belirtir. Herkes vergi ödemek için nüfus sayımına dahil olmak üzere kendi memleketine gitmek zorundadır.”¹³

Ressam İncil’de anlatılan bu hikâyeyi dönemiyle özdeşleştirecek kadar zeki ve bir o kadar da güçlü algılara sahipti. Sözü edilen yıllarda Flamanlar işbirlikçi ve zorba bir yönetime karşı mücadele etmekteydiler. Hikâyede Yusuf ve Meryem’in vergi verdiği Augustus, resimde halkın o dönemde vergi vermek zorunda olduğu İspanya İmparatoru II. Felipe olarak simgeleştirilmiştir. Koyu bir Katolik olan II. Felipe tahta geçtiği ilk günden itibaren Protestanlardan hiç hoşlanmadığı gibi onların öldürülmesi ve dinsiz ilan edilmesi üzerine emirler vermiştir. Resimde arka planda bulunan bir grup İspanyol askeri bize bu ölümcül devlet baskısını en açık bir şekilde gösteren bir kanıttır.

Resimde dini konunun kısmen saklı şekilde anlatılmasının bir sebebi de bu ve bunun benzeri baskılar sonucu Protestan halkın ayaklanarak Katolik kiliselere girmesi ve dini sanat eserlerine zarar vermesi olabilir.

Son olarak, Bruegel’in yaptığı bu resim simgeler aracılığıyla çifte anlam taşımaktadır ve ressam eserinin tam merkezine yerleştiği kırık bir tekerlek ile feleğin çarkını, yani tarihin tekerrürden ibaret olduğunu bize göstermektedir.

Sembolik dil kullanılarak resmedilen bir hayli ünlü olan resimlerden birisi de Genç Hans Holbein’in, İngiltere kralı VIII. Henry dönemi büyükelçilerinden Fransız Jean de Dinteville (resimi sipariş eden kişidir) ile Lavaur Piskoposu Georges de Selve’i resmettiği 1533 tarihli “Ambassadors (Büyükelçiler)” isimli yapıtıdır (Resim 2.8). Siyasi karışıklıklar nasıl ki

¹³BBC, **Tuvaldeki Başyapıt**, Pieter Bruegel, “Census at Bethlehem”
www.dailymotion.com/video/x2mmklx

Bruegel'in resimlerinde gizliden gizliye birçok simgeyle anlatılmış ise bu resim de aynı şekilde döneminin siyasi yapısına ışık tutan simgelerle doludur. Öncelikle belirtmeliyiz ki resmin yapıldığı dönemde VIII. Henry, Katolik Kilisesi'nden ayrılma tehditlerinde bulunuyordu ve bu durumda resim bir portre resmi olmasının yanında yaklaşan politik krizi de ele almaktaydı.



Resim 2.8, Hans HOLBEİN, **Ambassadors**, 1533, Tuval Üzerine Yağlıboya, 209.5 x 207 cm, National Gallery, London, UK

Haç, gök küresi, güneş saati, dünya küresi, kitap, ut, ilahi kitabı, gönye, Cosmati mozaiği, hançer ve kafatası. Her biri resmin biçimsel zenginliğini arttırmakla beraber anlamsal bir derinlik de katmaktadır. Örneğin haç, resmin sol üst köşesinde, perdenin kısmen arkasına konumlandırılmış ve bize İsa'nın hem poz veren kişilerin hem de dönemin siyasi durumundaki

önemini yansıtmaktadır. Tabloda resmedilenlerin Katolik inancına sahip olduğunu ortaya koyan ise gök küresinin Roma'nın enlemlerini gösterir şekilde resmedilmiş olmasıdır. "Ayrıca güneş saati 11 Nisan 1553 tarihini göstermektedir ki bu tarih Londra'nın Roma ile bağlarını tamamen koparttığı tarihtir."¹⁴ Ut, Rönesans'ta genellikle uyumun simgesi olarak kullanılmıştır fakat Holbein utun telini kopuk resmederek Protestanlarla Katolikler arasındaki uyumsuzluğu temsil etmektedir. En önemli simge ise kafatasıdır, "abartılı perspektifle resmedilmiş bu unsur, gizli bir *momento mori* (ölüm andacı) görevini görüyor. Kurukafa ayrıca Dinteville'in şahsi nişanında da yer alıyor."¹⁵ Bu ölüm andacı kafatası, resmin, *Vanitas* olarak bilinen bir natürlük türüne girdiğini de gösterebilir. Vanitasın amacı, resmedilen nesnelere aracılığıyla, seyirciye yaşamın kısıtlılığı, geçiciliği ve kırılabilirliği üzerine mesajlar vermektir. Richard Leppert, Vanitası şöyle tanımlar:

"Kafatasları, zamanı ölçen aletler, halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar (...), solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler. Nadir bulunan kabuklar, mücevherler, gümüş levhalar, altın sikkeler, cüzdanlar, senetler, vb., lüks mallar dünyevi hazinelerin boşluğunu, beyhudeliği ihsas ediyordu. *Vita voluptuaria* denen, hayatın tat ve hazlarına gönderme yapan bir grup nişanenin arasında resmedilen müzik aletleri ile müzik kitapları, ruhun halası için harcanması gereken değerli zamanları boşa harcattıran etkinliklere örnek olarak resmediliyordu. Hakeza, kitaplar ve bilimsel aletler *vita contemplativa*'ya; silahlar ve iktidar nişanları ise *vita practica*'ya gönderme yapıyordu. Ve nihayet fani şeylerin mahkumiyetinin karşısında farazi ve bir panzehir olarak ise ruhun ebediliğinin göstergeleri yer alıyordu Vanitaslarda (...)"¹⁶

Bu tanım bize Holbein'in resminin pek çok karşıt simgeyi barındırdığını göstermektedir. Belki de kapıda duran ölümü hatırlatıyordu bu resim izleyicilere.

¹⁴ Paul LUNDE, a.g.k., 195

¹⁵ Paul LUNDE, a.g.k., 195

¹⁶ Richard LAPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, 86-87

“Ölüm”, özellikle orta çağın sonlarından itibaren birçok sanatçının ele aldığı bir konu olarak sanat tarihinde yer bulmuştur. Kimi zaman insanların en nihayetinde ulaşacakları bir son, kimi zaman melankoliyle beklenen bir doğal olgu, kimi zaman erkeğin gücünü gösterebildiği bir mecra olarak karşımıza çıkar. Kimi zaman ise ölüm İsa ile bağlantı içine sokulur ve çeşitli anlamlar kazanabilir. Bu bakımdan “ölüm” ve ölüm içeren resimler çeşitli semboller ile donatılmışlardır. Bu bağlamda Philippe de Champaigne’nin küçük ebatlarda resmettiği ‘Vanitas’ adlı resmi (Resim 2.9) önemlidir.



Resim 2.9, Philippe de Champaigne, **Vanitas**, 1600’ler, Panel Üzerine Yağlıboya, 28.6 x 37.5 cm

Resimde birbiriyle alakalı olmayan üç obje; lale, kafatası, kum saati ve bu objelere zemin oluşturan taş bir tezgâh yer almaktadır. Birbiri ile alakalı görünmeseler dahi her bir obje ve hatta tezgâh bile bir anlam bütünlüğü ile birbirlerine bağlanmışlardır. Lale, güzel ve hatta göz alıcı renkleriyle resmin sol yakasında yer almaktadır ve güzel geçirilen bir hayatı sembolize ederken aynı zamanda güzellikler içinde geçen bu hayatın çok kısa sürebileceğine de işaret eder. Bu bağ lale çiçeğinin çok kısa bir süre hayatta kalmasıyla ilintilidir. Aynı zamanda, resimde çok renkli lale kullanılması da başka bir

ironiyi beraberinde getirir. Nitekim bir görüşe göre çok renkli laleler aslında bir tür kanser hastalığı sonucu ortaya çıkmış fakat bu hastalık lalelerin değerini, özellikle Hollanda coğrafyasında, inanılmaz derecede yükseltmiştir. Yani hastalıklı ve kısa sürecek güzel bir hayatın sembolü diyebiliriz lale için. Resmin sağ tarafında resmedilen kum saati ise lale imgesinin bize söylediğini tekrarlar niteliktedir. Kum saatinden akan kumlar gibi zaman akmakta ve yaşamın süresi kısalmaktadır. Ve en nihayetinde yaşamın geçiciliği ve beyhudeliği ölüm ile son bulur. Merkezde yer alan kafatası bunun nişanesi olarak resmedilmiştir. Bütün bir hayatın ve hatta ölümün bile üzerinde resmedilen taş tezgâh ise bize bir musalla taşı ya da mezar taşını anımsatmaktan geri kalmaz.

Bir başka ölüm temasını işleyen ve sembollerle donatılmış resim ise Jan van Oost'un elinden çıkan "Tefekkür Eden Filozof (Vanitas)" (Resim 2.10) isimli eserdir. Bu resimde tıpkı Hans Holbein'in resminde olduğu gibi, sadece bir kafa tası sayesinde Vanitas niteliği kazanmaktadır. Her biri başka bir şeyi simgeleyen objeler ile dolu olan çalışma masası ise resmin anlamını derinleştiriyor. Bir kılıç, şarap testisi ve bardak, bir çift zar, kitaplar, her biri hayatın içinden yaşamla ilgili objeler. Fakat detaylara göz attığımızda bütün bu objelerin simgeledikleri hakkında bilgiye ulaşıyoruz. Örneğin, ön planda, sandalyenin üzerinde duran elma; insanın cennetten kovulmasına sebep olan yasak meyve. Bununla birlikte sandalyede "Aşai Rabbani ayininin işaretlerinden birisi olan ve dolayısıyla da ölümden sonraki hayatı vaat eden bir parça ekmek olsa da buradaki elma günahın ve ölümün dünyaya geldiğini işaret ediyor."¹⁷ Masanın üzerinde duran parşömenlerden birisinin üzerinde yazan "*finis coronat opus (ölüm eserleri taçlandırır)*"¹⁸ ibaresi ise tefekkür içinde masanın başında oturan ve eliyle kafatasına dokunarak bize Shakspeare'in Hamlet'indeki meşhur "to be or not to be..." sahnesini anımsatan yaşlı adamın ölüm ve yaşam ile ilgili düşüncelerini anlamamıza yardımcı oluyor.

¹⁷ Richard LAPPERT, a.g.k., 92

¹⁸ Richard LAPPERT, a.g.k., 92



Resim 2.10, Jan van Oost, **Tefekkür Eden Filozof**, 1600'ler, Panel Üzerine Yağlıboya, 112 x 146 cm, Bruges, Comissies van Openbare Onderstand Museum, Belçika

Bu dönemde ölü hayvanların resimlerinin yapılması da geleneğe dönüşmüştü. Bu resimlerde ölüm, iktidar sahibinin gücünü gösteren bir nişaneye dönüştürülür. Av ve avcılık kültürü çok gelişmiş olmasıyla birlikte avcılığın özellikle Kuzey Avrupa ülkelerinde -Hollanda ve İngiltere gibi- çok sıkı kurallarla belirlenmiş bir etkinlik olması, bu resimlere olan talebi de etkilemiştir. Bu yasaklar, resimlerin başlı başına birer sembole dönüşmesine ön ayak olmuştur. İktidarın ve alt etmenin tezahürünün resmedildiği bu resimlerden birisi Jan Weenix'e ait olan "Ölü Kuğu" isimli eser (Resim 2.11), diğeri ise Jan Fyt'in "Av-Av Hayvanları" (Resim 2.12) isimli eseridir.



Resim 2.11, Jan Weenix, **Ölü Kuğu**, 1716, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173 x 154 cm, Rotterdam-Hollanda



Resim 2.12, Jan Fyt, **Av-Hayvanları Natürmordu**, 1651, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182 x 214 cm, Stockholm Ulusal Müzesi, İsviçre

Her iki resimde de avlanan hayvanlar avcı kişinin mertebesini göstermekle kalmaz cinsel olarak gücün yerinde olduğunun kanıtını da sunar bizlere. Zariflik ve güzelliğin göstergesi olan kuğu, kıvrımlı biçimiyle kadınsılaştırılmıştır. Sütunların dikeyliği veya eril fallik durumu ise iktidarı simgelemektedir. Kuğu, resimde iktidar tarafından alt edilmiştir. Jan Fyt'in resmine baktığımızda ise avlanmış olan birçok hayvanın, merkezde en değerli olan av hayvanı geyik ile, adeta sergiye çıkarıldığına tanık oluruz. Bu resim doğanın nimetlerinin izleyiciye sunulmasından çok avcının meziyetlerini ve gücünü sunduğu bir sembol resim olarak karşımıza çıkıyor. Önceki resimde kadınsılaştırılmış kuğu karşısındaki güç gösterisi bu resimde, karnı deşilmiş erkek geyik ile "erilliğin iktidarsızlaştırılmasını ve burnunun sürtülmesinin görsel bir resmi olarak cinsel organları gözler önüne serilecek şekilde gösteriliyor"¹⁹. Bu görsel sunum, erkek geyik karşısında erkek avcının ya da doğa karşısında insanın gücünü gösteren bir sembole dönüşüyor.

¹⁹ Richard LAPPERT, a.g.k., 109,110

Öldürülmüş ve hatta iç organları temizlenmiş olarak resmedilen bir öküz resmi, Rembrandt van Rijn'ın ellerinden çıktığında (Resim 2.13) sıradan bir natürmort olmaktan çok daha fazlasına dönüşüyor. İki farklı versiyonu bulunan bu resimler, ustanın özel hayatında yaşadığı iki trajik olaya denk gelmektedir. Birisi, üst üste gelen ve çocuklarının ve eşinin ölümüyle sonuçlanan süreçte, diğeri ise (1657 tarihinde yapılan ve Louvre Müzesinde bulunan resim) mali çöküş yaşadığı dönemde resmedilmiştir.



Resim 2.13, Rembrandt van Rijn, “**Kesilmiş Öküz**”, 1657, 51.7x73.3cm, Panel Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris-Fransa

İnançlı bir ressam olan Rembrandt'ın belki de Tanrıya en yakın olmak istediği zamanlar bu dönemlerdi. Resimlere bakışımızı bu çerçeveden ele alacak olursak, bütün insanlık adına kendini kurban eden, Tanrının oğlu Mesih İsa ve onun çarmıhta resmedilmiş resimleri ile bu resim arasında rahatsız edici diyebileceğimiz bir benzerlik kurabiliriz. R. Lappert'in kitabında da değindiği gibi Kutsal kitaplarda dananın kurban edilmesi genellikle İsa'nın kurban edilmesiyle ilişkilendiriliyordu. Dana ya da buzağı Yahudilik için de önemli bir simgedir. Altın Buzağı, İsrailoğulları'nın, Musa Peygamber On Emir'i almaya Sina Dağı'na çıktığında, geri dönmeyeceği düşüncesiyle

yaptıkları ve eski İsrail Tanrısının sureti olan bir puttur. Bütün bu bağlantılara rağmen askıda kanlı canlı duran öküz aynı zamanda sadece bir et yığınıdır. Çünkü, askıdaki öküz İsa gibi kendi rızasıyla kurban edilmemiştir. Bu açıdan bakıldığında ise İsa ve çarmıhla olan bağları sanki bilinçli olarak koparılmaktadır. Her halükârda resim hayat ve ölüm karşıtlığında, fiziksellelikle ruhsallık arasında sıkı bir alegorik bağ kurar.

Fiziksellelik ve ruhsallık arasındaki bağ daima sanat ile ortaya konulmuştur. Resim geleneği çerçevesinden bakıldığı zaman ise ilk aklımıza gelen hiç kuşkusuz İsa ve İsa'nın hayatından hikayelerin anlatıldığı resimlerdir. Bunu sebebi ise İsa Peygamberin çektiği fiziksel acıların insanlığın acılarıyla bağdaştırılması ve tüm insanlık adına çektiği bu acıların, çarmıha gerilip öldürülmesi sonucu ruhsal arınmayla sonlanmasıdır. Bu ruhsal arınma şekilsel olarak Yahudi inancında yer alan "günah keçisi" ritüeliyle de bağdaşmaktadır. Bu konuyla ilgili resimlere daha sonra değineceğiz. Neticede İsa Mesih, yaşadığı hayat ve o hayata yüklenilin anlamlardan dolayı kuvvetli bir sembole dönüşmüştür.

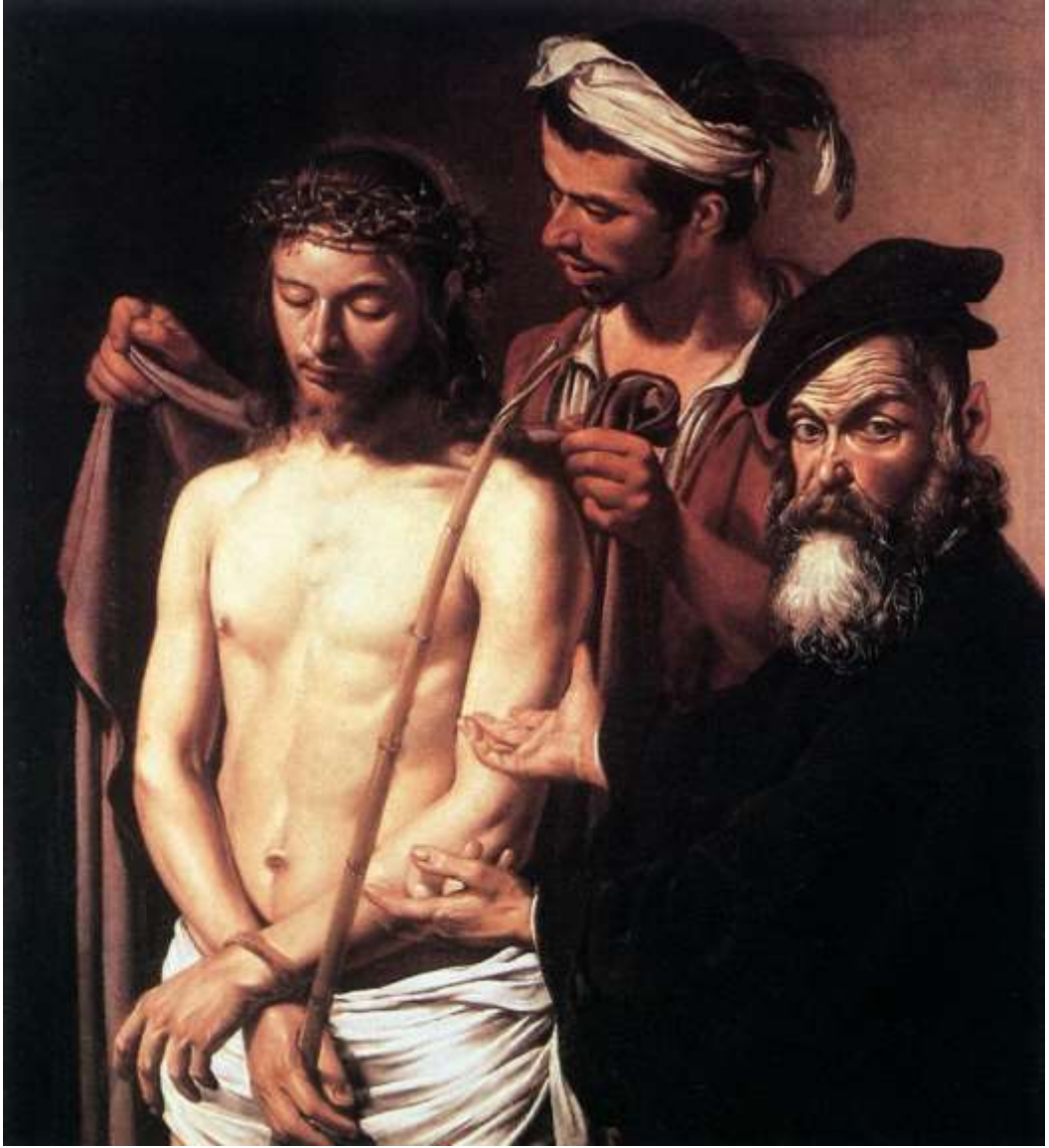
Barok resim geleneği Rönesans'ın sembollerle bezeli resim geleneğine nazaran çok daha sade ve yalındır. Barok resim sanatının en önemli isimlerinden birisi olan Caravaggio ise bu sadeliği ve yalınlığı teknik olarak en iyi uygulayan ustalardandır. Önemi ise sadece teknik üstünlüğünden gelmez, kişiliği ve dönemine göre aykırı sayılabilecek sanat üslubu ona bu önemi getirir. Sanatçı aynı zamanda 16.yy. Avrupa'sında Protestanlık ve Katoliklik arasında var olan çatışmaların sonucunda ortaya çıkan görüşleri en uç noktada değerlendirmiştir. Bu görüşlerin temelinde sanatta girift ikonografinin reddi yatmaktadır. Protestanlık için bu reddediş, çoğu dini imgenin yasaklanması olarak kabul edilirken, Katolikler için ise tam bir sadeleşme, doğrudanlık ve odaklanma anlamına gelmekteydi. Bu bağlamda Caravaggio'nun resimleri konusuna odaklanmışlığı ve doğrudan anlatımıyla - ki bu durum onun resimlerini natüralist bir yaklaşımla resmetmesine ön ayak olmuştur- tam döneminin resmidir. Öte yandan ise sanatçı kuşağında

anlaşılammamıştır. Geleneksel sembolleşmiş imgeleri alışlagelmiş hiyerarşik biçimde resmetmekten daima kaçınmıştır. Hıristiyan resim sanatında olmazsa olmaz olan dinin görsel imgeler aracılığıyla anlatılması ve öğretilmesi geleneği, aynı zamanda dini ve kiliseyi yüceltmeli ve hatta amiyane tabirle şirin göstermelidir. Oysa Caravaggio, neredeyse yaptığı her resimde dini öğeleri gereğinden fazla gerçekçi yapıyordu. Bu doğalcılık onun için gerçek olan demekle birlikte Hıristiyanlığın kökenlerini ve geldiği noktayı unutmadığını gösteren bir kanıttı. Fakat kilise için bu fütursuzca bir yaklaşımdan başka bir şey değildi. "Aziz Matta ve Melek" ismini taşıyan, Aziz Matta'nın hayatını konu alan üç resimden birisi olan bu eser şimdiye kadar hiçbir azizin böyle resmedildiğini görmeyen rahipler de büyük bir şaşkınlık yaşatmış olmalı (Resim 2.14). Bu sebepten dolayıdır ki resmin tekrar yapılması istenmiştir. İncil yazarlarından biri olan Aziz Matta resimde sıradan bir işçi ya da dilenci görünümünde, ayağını resmin dışına çıkıp insanın yüzüne gelecekmiş gibi uzatmış, kabaca otururken betimlenmişti. İncelikten yoksun biçimde betimlenen bir melek figürü ise aslında cahil birisine yol gösteriyordu, melek azizin elini zorla kitaba doğru bastırır gibiydi. Kilise ileri gelenleri Caravaggio'nun sıradan bir kişiyi yüceltirken gerçekte Aziz Matta'yı sokaklardan kurtaran İsa'ya öykündüğünü kavrayamamışlardı. Caravaggio'nun resimlerinin semboller bağlamındaki önemi, geleneksel anlatım biçimlerini bağlamından kopartarak, yeni bir anlam ve hatta sebep sonuç ilişkisi ile değerlendirmesidir. Genelde, yapılan resim dini bir öğreti amacı güdülerek yapılması gerekir ve sonuç olarak biz dini öğretileri, hikayeleri veya karakterleri öğreniriz. Oysa Caravaggio'nun resimlerinde, dini bir hikâye anlatılıyormuş gibi görünürken, aslında insanlığa, insan doğasını hatırlatıyor olabilir (Resim 2.15) ya da yaptığı bir yanlış için özür diliyor olabilir (Resim 2.16). (Ressam bu iki resmi yaptığı dönemde kaçak hayatı yaşıyordu. İşlemiş olduğu bir cinayet sonucu başına ödül konulmuş, ölü ya da diri kellesinin getirilmesi istenmişti.). 1605 tarihli "Ecce Homo" ise İsa'nın hayatından öykünerek bir tür af dilemedir. Sanatçı, Latince, "İşte (bakın) İnsan" anlamına gelen bu söz ile dövülmüş, bağlanmış ve dikenlerle taçlandırılmış İsa ile kendisi arasında bir bağ oluşturmaktadır. İsa, öfkeli ve

nefretli kalabalığa çarmıha gerilmesi için sunulmadan hemen önce Pontius Pilatus tarafından sarf edilmişti bu cümle. Resimdeki Pontius Pilatus karakteri ise bize Caravaggio'nun içindeki diğer kişiliği temsil etmektedir. Bu bağlamda bir diğer eseri ise 1610 tarihli "Goliath'ın başıyla David" isimli eseridir. Baş kesilmiş Goliath, Caravaggio'nun ta kendisidir. Bu resmi affedilme umuduyla yaptığı söylenmektedir. Kendi başını altın tepside sunarak, geçmişten o güne kadar bozulmadan gelen sembol geleneğini bir anda ters yüz etmiş ve sembolleri alışlagelmişin aksine kendi hayatını kurtarmak için dönüştürmüştür.



Resim 2.14, Caravaggio, **Aziz Matta ve Melek**, 1602, Tuval Üzerine Yağlıboya, 232 x 183 cm (resim günümüze ulaşamamıştır.)



Resim 2.15, Caravaggio, **Ecce Homo**, 1605, Tuval Üzerine Yağlıboya, 128 x 103cm, Palazzo Rossa, Cenova-İtalya



Resim 2.16, Caravaggio, **Goliath'ın başı ile David**, 1610, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125 x 101 cm The Borghese Gallery, Roma-İtalya

Barok dönemi sembollerin resimlerde kullanılışı göz önüne alındığında, geçmişe göre çok daha yenilikçidir diyebiliriz. Avrupa kıtasında yaşanan birçok siyasi gelişme bu duruma sebep olmuştur. Örneğin Katolikler ile Protestanlar arasında yaşanmış olan savaş gibi: Otuz Yıl Savaşları adı verilen, 1618 ile 1648 yılları arasında devam etmiş olan bu savaş, sanatın amacını ve sanatçının sanatını ele alış biçimini derinden etkilemiştir. Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nun siyasal etkinliğini kaybetmesiyle beraber, resmin konusu olarak din, daha az tercih edilir olmuştur. Bununla beraber

hemen her alanda gerçekleşen bir dizi devrim modern dünyanın doğumunu da beraberinde getirmiştir. Modernleşen dünyaya ayak uyduran resim sanatı, bütün bu gelişmelerin sonucunda, barok dönemde başlamış olan doğalcılığa ek olarak, daha önce görülmemiş farklı bir seküler tarza büründü. İngiltere modernleşen dünyada önemli bir yer tutarken, İngiliz sanatçılar da yeni çağın seküler düşünce biçimine ayak uydurmuş ve bu yönde yapıtlar üretmeye başlamışlardır. İngiliz Rokokosunun önemli temsilcisi William Hogarth bu sekülerleşme hareketi içerisinde, geleneksel eğitim sahibi olmakla birlikte döneminin ressamı olma özelliğini taşıyan ve aynı zamanda toplumsal eleştirmenlik yönüyle dikkat çeken bir sanatçıydı. Yapmış olduğu çalışmalarda, toplumun içinde bulunduğu ahlak yapısını hem çağdaş hem de tarihten gelen alışılmış sembollerle betimleyen sanatçı aynı zamanda gününün yaşamını bir tiyatronun anlatım biçimine yakın bir şekilde kayıt almıştır. “Modaya uygun evlilik” (Resim 2.27) isimli eseri bu türden resimlerindedir.



Resim 2.17, William HOGARTH, **Modaya Uygun Evlilik**, 1743, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 70 cm, National Gallery, Londra-İngiltere

Hogart'ın eseri adeta bir tiyatro sahnesi gibidir. Birçok ifade abartılı bir şekilde resmedilmiştir. Bunlardan birisi de resmin solunda yer alan figürdür. Bu figürün kılık kıyafetleriyle evin beyefendisi için çalışan biri olduğu bellidir. Elinde bir tomar kâğıt tutar ve -ki bunlar faturalar ya da borç senetleri olabilir- beyefendisi onu başından savuşturmuş gibidir. Hemen soldaki figürün önünde yere devrilmiş bir sandalye ve müzik aleti ile nota defteri ise yakın zaman önce sonlanmış bir eğlenceye delalettir. Resmin sağında adeta akşamdan kalma bir bitkinlik içerisinde resmedilen erkek figürü ise evin erkeğidir. Genellikle sadakatin simgesi olan köpek ve yerde duran kılıç burada tam tersine sadakatsizliği simgelemiştir. Çünkü yerde duran kılıç kırıktır ve köpek de erkeğin cebinden sarkan ve bir başkasına ait olduğunu düşünebileceğimiz mendili koklamaktadır. Resmin eğlence, sadakat, evlilik, borçlar ve bunun getirdiği sorumluluklar gibi birçok konuyu alegorik bir şekilde ele aldığını görebiliyoruz.

Rokoko'nun ardından gelen neoklasisizm 17. yüzyıl ortalarında yapılan arkeolojik kazılar sonucu klasik döneme yeni bir öykünme çağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Fransa, içinde bulunduğu siyasi durum sebebiyle bu üslubu benimseyen ve yücelten devletlerdendi. Öte yandan resim sanatı akademilerde okutulan bir konu haline geldi. Böylece bir ustanın yanında, ona çıraklık edilerek resim öğrenme tekniği son bulmuştu. Bu dönemlerde akademiler krallığa bağlıydı. Kralın sanatı önemseyişinin de göstergesiydi bu bağlılık. Yeni akademik gelenek ve stil, üstü kapalı olarak politik ve ahlaki doğruluk dersi vermek için kullanılmaya başlamıştı. Jacques Louis David ise bu yeni stilin en büyük ustasıydı. Geçmişte din için hizmet eden sanat şimdi ise devlet için hizmet ediyordu. David'in antik güzelliği ve doğruluğu bir araç olarak kullandığı "Horatianlar'ın Andı" (Resim 2.18) resmi Fransız Devrimi öncesindeki psikolojik ortama çok uygundu: "Kahramanlar, vatanın kurtuluşu için kanlarının son damlasına kadar savaşıyorlar ant içmektedirler... David, yeni cumhuriyetçi düşünceleri en iyi anlatabilecek

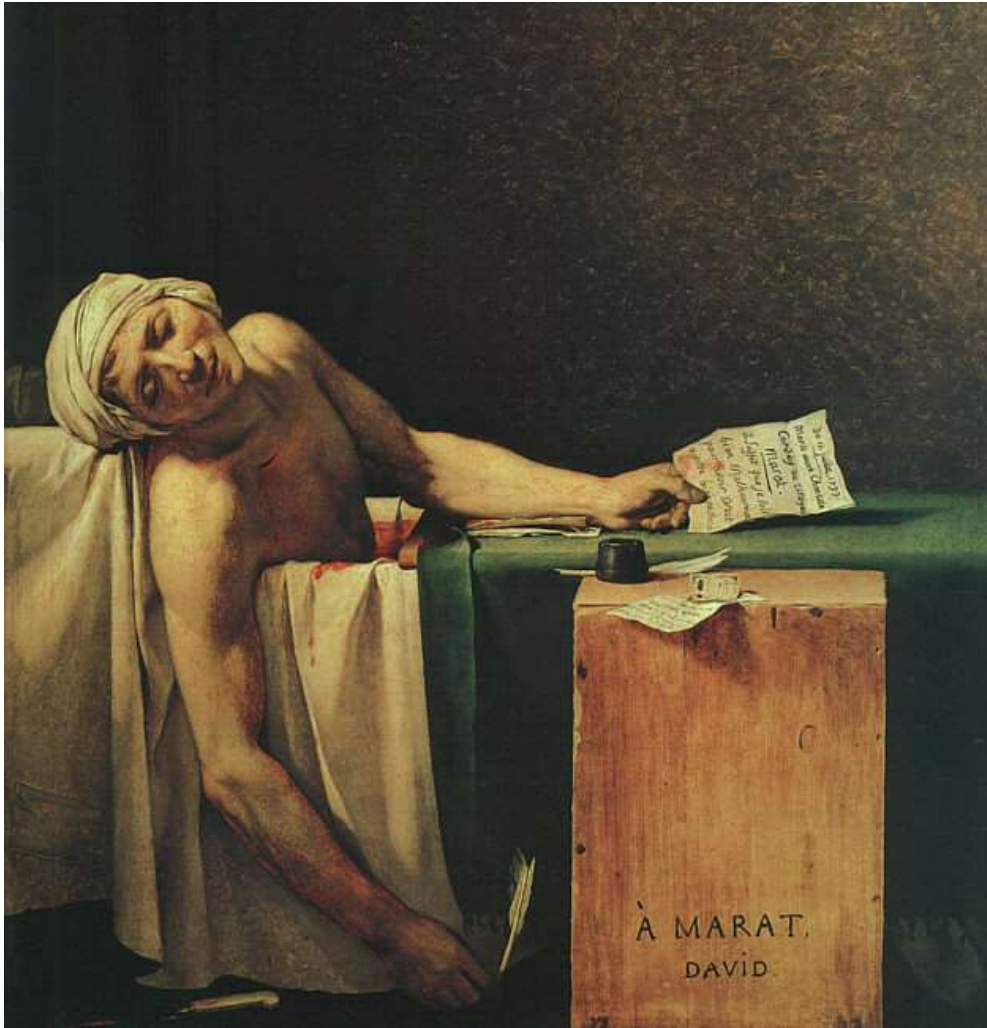
böylece de halkın zaferlerini yüceltebilecek ressam olarak görülür. ”²⁰ Eskiden doğal olarak dinsel, mitolojik konuların yanı sıra bazı genel gerçekleri açıklayan alegorik resimler yapıldı. Bunların hepsi Fransız İhtilali ile değişmeye başladı. “Birdenbire sanatçılar, bir Shakespeare sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekten hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissettiler”.²¹ Fransız ihtilali, sanatçının özgürleşmesi yönünden çok önemli bir zemin hazırlamıştır. David “Marat’ın öldürülmesi” (Resim 2.19) konulu resminde, ihtilalin önemli kişilerinden birisi olan Marat’ın banyoda çalışması sırasında, hizmetçisi tarafından öldürülmesini, tüm gerçekliğiyle (polis kayıtlarına dayanarak) resmetmiştir. Bu resimle birlikte Marat, adeta devrimin bir sembolüne dönüştü, iyilik, dürüstlük, vatanseverlik ve vericilik örneği olan bir kahraman haline geldi. Marat tuvalinde bir tanrıya dönüşmüştü. David ise artık devrimin ressamıydı. Geçmişin yüce değerlerini resmetmek için kullandığı eşsiz akademik yeteneği ve alegorik yaklaşımını şimdi ise gününün yüce değerleri için kullanmaya ve resimlerini devrimin sembollerine dönüştürmeye karar verdi.



Resim 2.18, Jacques Louis David, **Horatianların Andı,** 1784, Tuval Üzerine Yağlıboya, 330 x 425 cm, Louvre Müzesi, Paris-Fransa

²⁰ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt 3**(çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), Görsel Yayınları, 581

²¹ E.H. Gombrich, **a.g.k.**, 481



Resim 2.19, Jacques Louis David, **Marat'nın Ölümü**, 1793, Tuval Üzerine Yağlıboya, 165x128 cm, Güzel Sanatlar Kraliyet Müzesi, Brüksel-Belçika

3. 19. YY VE SONRASI BATI RESİM SANATI VE SEMBOLİZM

“Sanat tarihinde pek çok kez gördüğümüz gibi, şimdi de etkiyi yeni bir tepki izlemektedir. Ama bu kez bu tepki, yeni bir üslup olmaktan öte insan yaşamının bütün alanlarını kapsayan, kesin bir bilinç değişimidir. *Modern* çağın başlangıcı, günümüzün dünya ve sanat görüşünün öncüsü, 19. yüzyıldaki ilk sanat akımı olan Romantizm, tartışmasız büyük önem taşır. Daha sonraki bütün başka sanat akımlarının uğraşacağı en büyük sorun olan *ben* ile *çevrenin karışıklığı, nesneyle öznenin ayrılması*, onunla başlar.²²

Romantizm esin kaynağını bir önceki akım olan neo-klasisizm gibi klasik dünyadan almak yerine, kişinin kendinden, duygularından ve düş gücünden alır. Yani somut gerçeklik yerine öznel gerçekliktir temeli. Bu öznel temel beraberinde sanatın ve sanatçının bireyselliğini de ön plana çıkartacak olan en önemli olgudur.

Romantizmin en önemli akımlardan olmasının sebeplerinden birisi de 18.yy. ile başlayan reform ve yenilikler çağının, sanattaki reformunu bu akımla yaşamasıdır. Sanayi ve bilim alanındaki gelişmeler Avrupa ülkelerinin yeni ham madde gereksinimleri için, ekonomik anlamda, yeniden keşfettiği topraklar (Amerika, Çin, İslam Ülkeleri...), sanatın ve sanatçının yeni bir anlatım biçimi olan bu akıma yönelmesi için gerekli olan toplumsal ve psikolojik alt yapıyı oluşturmuştur. Artık sanatsal başarının temel ölçütü tekniğin ne kadar iyi kullanabildiğinden ziyade duygularınızı izleyiciye ne kadar iyi aktarıp aktarılmadığından geçmektedir. Bu aktarım çabası, sanatta “ben” e yönelme ile sonuçlanarak yeni bir dünya yaratmıştır. Bu sanatçının kendi iç dünyasıdır ve bu dünyanın temel ilkesi yaratıcı düş gücünde bulunmaktadır. Schlegel, Novalis ve Humboldt gibi bazı filozof ve sanat

²² Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt 3(çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), Görsel Yayınları, 582

tarihçileri “sanatı düş gücünün bir yaratısı olarak görürler.”²³ Romantizm aynı zamanda doğa duygusuna metafiziksel bir anlam kattı, kimilerine bir renk zevki aşıladı, özneliği, melankoliyi, kaygıyı doruk noktasına çıkardı; akıldışı olanı savundu, gotik hayranlığını kamçılıdı ve doğuculuğu yüceltti. Fırtınalar, gün batımları, uçurumlar, baykuşlar, kurukafalar, ürkmüş atlar, ikonografide önemli bir yer tutmaya başladı. Bütün bu yenilikler, çizginin önemi kaybolurken yerine rengin önem kazanmasına; klasik ağırbaşlılık yerine tutkulu bir hareketliliğe ve sanatçının kendisini ifade edebilmesi için yeni bir simgesel yapıyı oluşturmasına ön ayak oldu.

Bu bağlamda İspanyol ressam Francisco Jose de Goya (1746-1828) önemli bir kişilik ve ressam olarak sanat tarihindeki yerini korumaktadır.

Kendi kişisel sorunlarını ülkesinin sorunlarıyla özdeşleştirmiş bir ressamdır Goya. “3 Mayıs 1808’de kurşuna dizilenler” isimli eseri buna çok iyi bir örnektir (Resim 3.1). Adeta belge resim niteliği taşıyan bu eser aynı zamanda, toplumsal olumsuzlukların sanatçı üzerinde yarattığı etkiyi görmemiz açısından da çok önemlidir. Resmin merkezinde yer alan figür duyguların ifade aracı olarak en çarpıcı şekilde konumlandırılmış ve resmedilmiştir. İdam mangasının önünde kollarını açmış vurulmayı bekleyen bu figürün karmaşık ve gayet insani duyguları ile ona ve yanındakilere kurşun yağdıracak olan manganın duygusuz ve donuk tasviri resmin gücünü ve etkisini bir kat daha arttırmaktadır. Bu resim aslında bir dizi olarak yapılmış iki resimden sonuncusudur. İlk resimde Goya, 2 Mayıs 1808’de Napolyon’un işgalci askerlerine karşı çıkan halkı betimlemiştir (Resim 3.2). Bunu izleyen resimde ise 3 Mayıs tarihinde bir gün önceki isyanın neticesi gözler önüne serilmektedir. Tarihte beklide ilk kez bir savaş resmi önderler ya da komutanlar için değil halk için, savaşın kurbanları için yapılmıştır.

²³ Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt 3(çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), Görsel Yayınları, say.584



Resim 3.1, Francisco de Goya, **3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilenler**, 1814, Tuval Üzerine Yağlıboya, 266 x 345 cm Prado Müzesi, Madrid-İspanya



Resim 3.2, Francisco de Goya, **2 Mayıs 1808, Memlukuluların Saldırısı**, 1814, Tuval Üzerine Yağlıboya, 266 x 345 cm, Prado Müzesi, Madrid-İspanya

Aslen saray ressamı olan Goya'nın bu resmi yapmasına sebep olan süreç de çok önemlidir. 1793 tarihinde geçirdiği bir hastalık sonucu sağır olan sanatçı bu durumu kendi yararına kullanmayı bilmiş, kendi duygularına önem

vermiş ve bu doğrultuda üretmeye başlamıştır. “Kara Resimler” adlı resimlerini de bu dönemde üretmiştir.

Kişisel rahatsızlıklarının yanı sıra yaşadığı dönemde engizisyonun güç kazanması ve monarşinin baskıcı rejimi de sanatçıyı etkileyen unsurlardandır. Bu bağlamda Goya, Fransız işgalini bir kaçış veya kurtuluş yolu olarak görmüş olabilir. Fakat bu konudaki görüşlerinin daha sonraları değiştiğine hiç şüphe yoktur. Fransa’dan beklenen aydınlanma yerini zulme ve karanlığa bırakmıştır. Sanat eleştirmeni Jonathan Jones’e göre; *bu resimde Goya’nın aydınlanmaya olan inancının kaybolduğunu görüyoruz. Resimde aydınlanmanın Madrid’e getirdiği tek şey insan oğlunun vahşetini daha berrak gösteren bir fenerdir.* Genellikle umudun ya da aydınlanmanın simgesi olan ışık ya da ışık kaynağı -ki burada bir fenerdir bu- sanatçının öznel bakış açısıyla tam ters bir anlama, umutsuzluğa ve karanlığa hatta ölüme delalet olan bir simgeye dönüşüyor. Işığın aydınlattığı figür özellikle beyaz gömleği ile merkezde resmedilmiştir. Kollarını açarak, gri elbiseleri ve ifadesiz duruşlarıyla diktayı ve iktidarı simgeleyen idam mangası askerlerinin karşısında, adeta ölümlü bekleyen, giydiği tertemiz beyaz gömleği ile saflığın ve masumiyetin simgesine dönüşmüş olan bu figür aynı zamanda bize çarmihini sırtında taşıyan ve hatta haça gerilmiş, ölümü kabullenmiş İsa’yı anımsatmaktadır. Öyle ki ressam, figürün ellerine İsa’nın yara izlerini bile yapmıştır (Resim 3.3). Bu yara izleriyle dini yücelik mertebesine konumlandırılan figür aynı zamanda bir devdir. Dikkat edildiğinde dizlerinin üzerinde durduğu görülen figür ayağı kalksa neredeyse askerlerin iki katı kadar olacaktır. Belki de bu bilinçli oran bozma, Katolik inancının ölmeden önce insanın yüceleceğine dair olan inancıyla açıklanabilir. Böylece bu figür yüceliğin sembolü olarak da gösterilebilir. Öte yandan ruhsuz askerler, resmediliş biçimleriyle birer makine gibidirler, daha büyük bir makinenin parçaları olarak silahlarla donatılan robotlardır. Bu ise “modernleşen” dünyanın yeni yüzünü temsil eden bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. “Mantıklı resim beni hiç ilgilendirmiyor. Fırtınalı zihnimi kışkırtmaya, kendini özgürleştirmeye ihtiyacı var... Bende yatıştırılması gereken bir derin karanlık

var.”²⁴ Eugene Delacroix kendini ve sanatını bu sözler ile açıklarken aynı zamanda Romantizmin de ruhunu açıklamıştır.



Resim 3.3, Francisco de Goya, 3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilenler (Ayrıntı)

Bu romantik ruhun Fransa resmindeki en önemli temsilcisi olan Delacroix “Özgürlük İnsanlara Önderlik Ediyor” isimli eserinde 1830 Temmuz devrimini alegorik bir anlayışla resmetmiştir (Resim 3.4). Kendi tanımıyla; “renkler düş görür, şarkı söyler ve konuşurlar, onlar resmin müziğidir”²⁵. Resmin bütününe baktığımızda rengin en baskın olduğu nokta özgürlüğü simgeleyen figürün elindeki bayraktır. 3 renkli Fransız bayrağı ilk kez Fransız devrimi sırasında kullanılmıştır. Daha sonraları unutilan bu bayrak 1830 ayaklanmalarında yeniden kullanılmaya başlamış ve devrimin simgesine dönüşmüştür. Fransız Devrimi'nin resmi sloganı olan *Eşitlik, Kardeşlik,*

²⁴ Andrew Graham – Dixon, **Sanat Atlası**, çev. Ayça Sabuncuoğlu, Begüm Kovulman, Esen Gür, Arda Savcı, Füsün Savcı, Boyut Yayınları, 300

²⁵ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt 3**(çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), **Görsel Yayınları**, say.593

Hürriyet sözünün bayraktaki temsilidir. “Mavi; Devrimin Hürriyet sloganını temsil eder. Bunun yanı sıra adalet, bireycilik ve liberalizm de bağdaştırıldığı anlamlar arasındadır... Beyaz; devrimin eşitlik sloganını temsil eder... Kırmızı; ...kardeşlik sloganını temsil eder. Milliyetçilik, cesaret, kan ve kolektif bilinç de bağdaştırıldığı anlamlar arasındadır.”²⁶



Resim 3.4, Eugene Delacroix, **Özgürlük İnsanlara Önderlik Ediyor,** 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 325 cm, Louvre Müzesi Paris-Fransa

Bayrağı taşıyan figür de başlı başına bir semboldür. 1792'den sonra Fransa'nın ulusal sembollerinden birisine dönüşen, klasik bir elbise içerisinde başında Frigya başlığıyla betimlenen bu figür Delacroix'in resminde de adeta özgürlük tanrıçası olarak boy göstermektedir. Frigya başlığı (Resim 3.5,3.6,3.7) (yumuşak, kırmızı renkli, tepesi öne kıvrımlı, koni biçiminde bir başlıktır). Kırmızı olan bu başlık 18. yüzyılda bir özgürlük imgesine

²⁶ www.akademikparadigma.com/fransa-bayraginin-anlami/

dönüşmüş ve Amerikan Bağımsızlık Savaşı sırasında bir özgürlük bayrağında asılı bırakılmıştır.

Başlığın benimsenmesi diğer birçok Antik Çağ imgesinde olduğu gibi Fransız Devrimi dönemine rastlamaktadır. Hemen tüm makalelerde yer alan *bonnet rouge*, devrimin ilk yıllarında kullanılmaya başlanmıştır. Bu giysi ilk kez Mayıs 1790'da ulusu temsil eden bir heykel üzerinde görülmüştür. 1792 yılında Anayasa metnini imzalamaya zorlanan XVI. Louis'nin de bu başlığı kullandığı sanılmaktadır.)²⁷, Antik dönemlerde Frigyalılarca kullanılan bir aksesuar olmasının yanında Romalıların bu başlığı özgürlük sembolüne dönüştürdükleri bilinmektedir. Delacroix bu sembolü yarı çıplak, arzu nesnesi diyebileceğimiz bir kadın figürüyle birlikte kullanarak resminin alegorik anlatımını güçlendirmiştir. Adalet ve hatta erdem simgesi olan yarı çıplak kadın figürü dolaylı olarak arzulanan bir özgürlük timsali haline getirilmiş ve bu erdemler bütünü tanrıça figürü, bir elinde tüfek diğerinde ise bayrak ile halka, gerçek bir insan olarak, yol göstermek için en önde savaşa katılmıştır. Gerçek bir insan olarak betimlenen “özgürlük” birçok kişiyi ilk bakışta rahatsız etmiş olmalı. Çünkü o figür aynı zamanda erdemler bütünü olan bir tanrıçaydı ve tanrıçalar alegorik resimlerin hiç birisinde halkın içinde yer almazlardı. Onlar müdahil olmaz ve sadece seyrederdilerdi. Louvre Müzesi resim bölümü başkanı Sebastian Allard BBC için hazırlanan bir belgeselde; “ressam simgesel bir sahne canlandırıyor ama simgesel bir figür yerine gerçek bir kadın bedeni kullanıyor. Bu duruma bazı eleştirmenler öyle şaşırıyor ki bunun özgürlüğün alegorisi değil balık pazarından bir kadın olduğunu söylüyordu”²⁸ diyerek de Delacroix'in resminde kullandığı sembolün ne kadar yeni ve alışılmamış olduğunu kanıtlıyor. Delacroix bu resimde bizi ürküten, dehşete düşüren bir sahne sunarak kendi romantik doğasını oluşturmuştur.

Romantizmin özelliklerinden birisi de doğanın güçlerini araştırmak ve insan ile doğa arasında bir bağ oluşturmaktır. Doğa ile insan ilişkisini sembolik bir üslup ile ele alan sanatçılardan birisi de Alman ressam Caspar David Friedrich'dir. Alman romantizminin en önemli ressamlarından olan Friedrich doğa ve insanın ilişkisini *yüce* kavramıyla birleştirerek ele almıştır.

²⁷ http://tr.wikipedia.org/wiki/Frigya_ba%C5%9F%C4%B1%C4%9F%C4%B1 (ET: 24.12.2016)

²⁸ BBC, **Tuvaldeki Başyapıt**, Eugène Delacroix “Halka Yol Gösteren Özgürlük”
www.dailymotion.com/video/x2ltor1



Resim 3.5, Anonim, **Attis Başı**, MÖ. 2.YY, Mermer oyma, Fransa Ulusal Kütüphanesi, Paris-Fransa



Resim 3.6, Anonim, **XVI. Louis**, 1792, Oyma Resim,



Resim 3.7, Eugene Delacroix, **Özgürlük İnsanlara Önderlik Ediyor (Detay)**

Yüce kavramı *güzel* kavramı gibi insanda estetik haz uyandıran bir kavram olarak Alman felsefesinde önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin Immanuel Kant *yüceyi* tanımlarken, “sonsuzluğun duyulur ifadesi”²⁹ der. İnsanın doğa karşısındaki acizliği bu duruma örnek gösterilebilir. Bir başka filozof olan İngiliz Edmund Burke’e göre ise “herhangi bir biçimde acı ve tehlike düşüncesini uyandırabilen yani korkunç olan her şey”³⁰ yücenin kaynağını oluşturur. Friedrich resimlerini “sonlu olanı sonsuzla birleştirmenin bir yolu olarak”³¹ görmüştür. Sonlu olan insan hayatı, Burke’nin dediği gibi, acı yaratan korkunç bir şey olarak karşımıza çıkar ve ölüm ile sonuçlanır. Ölüm burada acıların kaynağıdır. Bir diğer yandan ise ölüm sonsuzluğa açılan kapıdır. Ressam resimlerinde sonsuzluğu doğa ile özdeşleştirmiştir. Friedrich’in yakın dostu olan ressam ve filozof Carl Gustav Carus’un: “Doğal bir manzaranın görkemli bütünlüğünü seyreden bir kişi kendi küçüklüğünün farkına varır ve her şeyin Tanrının bir parçası olduğunu hissederek kendini o sonsuzluğun içinde kaybeder, bir bakıma kendi bireysel varlığından vazgeçer”³² diyerek tanımladığı sanat görüşü Friedrich’in sanat görüşüyle de uyuşur. Bu görüşlerinin bir tezahürü olarak görebileceğimiz “meşe ormanında manastır” (Resim 3.8) isimli eseri sanatçının resimlerindeki sembolizmi anlamamız açısından da iyi bir örnektir.

Resme ilk baktığımızda ürpertici bir atmosferin tam ortasına yerleştirilmiş, önceden manastır olduğu anlaşılan bir yapı kalıntısı ve onu çevreleyen belki kış mevsiminden belki de başka bir sebepten dolayı kurumuş asırlık meşe ağaçları gözümüze çarpar. İkinci olarak dikkatimizi çeken manastır kalıntılarının önündeki mezarlıktır. Bir grup insan manastıra doğru ilerlemektedir. Bir cenaze alayını andıran bu grup ölümle yaşam arasındaki yolculuğun görselleştirilmesi gibidir. Zira alayın en önünde manastırın kapısından geçmekte olanlar bir tabut taşımaktadır ve bu tabut ölümü simgelemektedir. Friedrich “gerçek dışı izlenimi veren ışıklı alan ile

²⁹ Cemil Sena, **Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi kitap evi, say.218

³⁰ Zeynep İnankur, **19.Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalıcı yayın evi, say.37

³¹ Zeynep İnankur, **a.g.k**, say.37

³² Zeynep İnankur, **a.g.k**, say.37

ölümü hatırlatan gölgeli alan arsında güçlü bir karşıtlık³³ yaratarak melankolik bir atmosfer yaratmıştır. Bu melankolik etki sadece insanın ölecek bu dünyadan tanrısal bir dünyaya seyahatinden çok insanın kendi içsel evreninde kaybolması, yalnızlaşmasına da işaret etmektedir. Novalis'in (1772-1801) *Geceye Ağıtlar* isimli eseri bu durumun kanıtı niteliğindedir: "Uzaklarda yatıyor dünyanın ölüsü – derin bir uçuruma gömülmüş – ve ıssız, bomboş mekânı. Yüreğin lirinden ağır bir melankolinin soluğu geçiyor."³⁴



Resim 3.8, Caspar David Friedrich, **Meşe Ormanında Manastır**, 1809-1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100,4 x 171cm, Schloss Charlottenburg, Berlin-Almanya

Friedrich resimlerini Hıristiyan simgelerinden yararlanarak ve resimlerinde yer alan engin doğa tasvirlerine aşkın (transandantal) anlamlar yükleyerek yeni bir yorumda bulunmaktadır. Bu sembolik yaklaşım daha önceki dönemlerdeki gibi ders vermek ya da öğretmek amaçlı kullanılmamaktadır. Yaratıcısının "duygularını ve ruh durumunu yansıtır. Uçsuz bucaksız doğanın karşısındaki bir insan olarak saflığın kaybolup

³³ Zeynep İnankur, **a.g.k**, 39

³⁴ H el ene Prigent, **Melankoli** ( ev. Orçun Türkay), YKY yayınları, 92

gitmesini -bütün Romantikler gibi- Friedrich de fark eder...”³⁵ Onun resminde en büyük sembol doğa ve insandır. Caspar David Friedrich’in resimlerinde ele aldığı ve kendi içselliğiyle özdeşleştirdiği konuların bir diğer kaynağı da içinde yaşadığı dönemdir.

“Toplumdan uzak yaşayan duyarlı bireye değer kazandıran, imgelemin kaynaklarını aklınkilere yeğ tutan, gerçek dışılığı özgün bir dışavurum olarak gören”³⁶ dönemin sanatçılarından birisi de İngiltere’de Henry Fusely ismiyle tanınan İsviçreli Johann Heinrich Fussli’dir (1741-1825)) (Fussli tam olarak 19. yy. sanatçısı olmamakla birlikte resmin konularını ele alış biçimi çağının ilerisindedir. Bu yüzden 19. yy. içinde değerlendirmek de mümkündür. Öte yandan “Immanuel Kant’ın *Salt Aklın Eleştirisi*’ni tamamladığı 1780 yılı ile P. Cezanne’nin kendi özgün üslubunun ilk örneklerini verdiği 1880 yılları genellikle 19. yüzyıl sanatının başlangıç ve bitiş tarihi olarak kabul edilir.”³⁷). Fusely resmettiği figürlerin korkunç yüzleriyle ünlenmiş ve İngiliz resim sanatına sıra dışı bir yaklaşım getiren ilk ressam olmuştur. Fusely’nin bu sıra dışı yaklaşımı resimlerindeki sembolist etkiyi arttırması bakımından önemlidir. Tıpkı diğer Romantik ressamlar gibi kendi iç dünyasını resimleri aracılığıyla aktaran sanatçının “kâbus (karabasan)” adlı yapıtı (Resim 3.9) önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. “Karabasan, kadınları uyurken küheylanıyla ziyaret edip, onlara saldırdığına inanılan eril şeytanın adıdır.”³⁸ Resim ise uyuyan ama pek de rahat bir uyku halinde olmadığını gördüğümüz bir kıza yaptığı ziyareti gösterir. Kızın üzerine oturmuş korkunç bir karabasan, gözlerini dikmiş bize doğru bakmaktadır. Bu sırada kızın yatağının arkasındaki perdeden kafasını uzatmış kıza doğru bakan bir at dikkatimizi çeker. Atın gözleri bembeyazdır. Göz bebeklerinin olmaması onun ruhsuz bir yaratık olduğunu düşünmemize sebep olur. Normal şartlarda olmayacak, sadece bir karabasanda yani kabusta karşılaşılabileceğimiz bu sahne düş ve uyku gibi konuların resmin konusu olmasına vesile olmuştur. Herkes rüya

³⁵ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt 3**(çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), Görsel Yayınları, say.599

³⁶ Héléne Prigent, **a.g.k.**, 89

³⁷ Zeynep İnankur, **a.g.k.**, 7

³⁸ Paul Lunde, **a.g.k.**, 235

görür ve sanatçı için bu olgu bir yaratım sürecinin başlangıcı olmaktadır. Özellikle bu konular Sembolistler için, sadece insanın içsel duygu durumunun bir tezahürü olarak değil aynı zamanda ölüm gibi daha derin bir anlama da gelmektedir. Burada bahsettiğimiz ölüm sadece bir beden ölümü değil bir toplumun, ortak bir değerler silsilesinin ya da tüm insanlığın ölümü olarak da algılanabilir.



Resim 3.9, Johann Heinrich Fussli, **Kâbus (Karabasan)**, 1781, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 102 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit- ABD

Öyle görünüyor ki dönemin toplumsal, politik ve ekonomik düzensizlikleri sonucunda ortaya çıkmaya başlayan materyalist görüş,

duygulardan beslenen sanatçılar için dramatik ve travmatik sonuçlar doğurmuş, gel gelelim bu durum sanat tarihi için ise büyük bir zenginliğe dönüşmüştür. Yani *ruh maddeden önce* gelmiştir ve yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır: Sembolizm.

Sembolizm anlayışı kendisine belli başlı kavramları temel olarak kabul etmiştir ve bunlardan en önemlisi “*düş*” tür. Herkes düş görür, düşler insanları tarih boyunca etkilemiştir. Kimi zaman gelecekte haber verirler, kimi zaman ise yüce bir gücün iletişim aracına dönüşerek yol gösterici olurlar, kimi zaman da yaratıcı sanatçının belleğini besleyen rasgele imgelere, renklere, kelimelere ya da seslere dönüşürler. Bu bağlamda bakıldığında “*düş* sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür.”³⁹ Bu güç aynı zamanda sanatçıların bir şekilde toplumdan uzaklaşmalarına, kendi iç dünyalarına çekilmelerine ve kişisel serüvenlerini yaşamalarına sebep olmuştur.

Her sembolist sanatçı kendine özgü kişilikleri ile tanınırdı. Bu noktada Romantizmin sanatçılarıyla benzeşmeleriyle birlikte en önemli fark, Romantizm içinde yer alan sanatçıların toplumun içinde var olarak, yönlendirici ya da yol gösterici misyonlarının sembolist sanatçılarda benimsenmemesidir. Örneğin Goya, düş dünyasını alegorik bir anlatımla kuvvetli bir eleştiri silahına dönüştürmüştür; özellikle “*Kapriçyolar*”, “*Savaşın felaketleri*” ve “*Atasözleri ya da Zırvalar*” gravür serisi bu bağlamda önemlidir. (Resim 3.10, 3.11, 3.12, 3.13, 3.14). Buna mukabil sembolist sanatçılar döneme hâkim olmaya başlayan materyalist anlayış içinde yer almak istemeyerek, ona karşı çıkmışlar ama bu karşı duruşu bir nevi pasif direniş olarak görebileceğimiz bir şekilde, içlerine çekilmişler, yalnızlaşarak kendi düş dünyalarına hapsolarak tepkilerini göstermişlerdir. Örneğin Gauguin, yaşamını coğrafi olarak Avrupa’dan çok uzakta Markiz Adaları’nda geçirerek, kendini zihinsel ve ruhsal olarak yalnızlaştırmış ve bu yolla Jean Cassou’nun da dediği gibi (Sembolizm Sanat Ansiklopedisi) *güçlü bir varlık bilincine* ulaşmaya çalışmıştır.

³⁹ Jean Cassou, Pierre Brunel, Francis Claudon, Georges Pillement, Lione Richard, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi** (çev. Özdemir İnce ve İhsan Usmanbaş), Remzi Kitabevi Yayınları, 8



Que pasa de Oro

Resim 3.10, Francisco de Goya, **O Ne Altın Gaga,** 1799, Gravür (Kapriçyolar serisinden), 21,8 x 15,1 cm, Özel Koleksiyon- Madrid-İspanya



Leyenda profanada

Resim 3.11, Francisco de Goya, **Sofu Melek,** 1799, Gravür (Kapriçyolar serisinden), 21 x 16,5 cm, Özel Koleksiyon- Madrid-İspanya



Resim 3.12, Francisco de Goya, **Gerçek Öldü,** 1810-1820, Gravür (Savaşın felaketleri serisinden), 17,6 x 22,1 cm, Özel Koleksiyon- Madrid-İspanya



Resim 3.13, Francisco de Goya, **Yeniden Dirilecek mi?,** 1810-1820, Gravür (Savaşın felaketleri serisinden), 17,8 x 22 cm, Özel Koleksiyon- Madrid-İspanya



Resim 3.14, Francisco de Goya, **Kadın Kaçıran At**, 1815-1824, Gravür (Atasözleri ya da Zirvalar serisinden), 25,3 x 35,9 cm, Özel Koleksiyon- Madrid-İspanya

Temel olarak sembolizm 1880'li yıllarda, 19. yüzyılın materyalist anlayışına ve teknolojik değişimine tepki olarak doğmuş olarak kabul edilse de temelleri 18. yüzyılda atılmıştır. Daha önce sözü geçen ressamların da dahil olduğu romantizm akımı bu konuda başat rol oynamakla birlikte bir diğer görüş ise İngiltere'de ortaya çıkan ve sembolist sanatçılara önemli bir yol açmış olan "Pre-Raphaelite Brotherhood" (Ön Raffaellocu Kardeşlik) birliğidir.

Kaynaklarda 1848 yılıyla tarihlenen bu birliğin kuruluşu, temel olarak sembolist sanat görüşünde de olduğu gibi, çağın gelişimine ve değişimine -ki bu çağ Büyük Britanya'nın sanayisinin en çok geliştiği ve İmparatorluğu'nun zirveye çıktığı "Victoria" çağıdır- tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Bu tepkinin hedefinde öncelikle çağın sanat anlayışı yer almaktadır ve çağın sanat anlayışı o dönem için Londra Kraliyet Akademisi ve onun öğretileridir. Akademinin ilk müdürü olan Sir Joshua Reynolds'un kurduğu ve halen etkili olan, Akademinin “*büyük tarz*” ismiyle andığı bu resim anlayışı, Gotik sanata ve Quattrocento'ya yani 15. yy. İtalya'sı sanatına büyük özlem duyan ve o dönem sadeliği ve ifadeciligini yeğleyen altı genç ressam ve bir de genç yazardan oluşan yedi kişi tarafından sarsılmaya çalışılacaktı.

Bu ressamlardan üçü kurucu üyeydi; Everette Millais (1829-96), Dante Gabriel Rossetti (1828-82) ve William Holman Hunt (1829-1919). Daha sonradan kardeşliğe Thomas Woolner (1825-92), Frederic George Stephens (1828-1907), James Collinson (1825-81) ve genç yazar William Michael Rossetti (1829-1919) de katıldı. Kuruluşunda bir yazara yer verilmesi bu kardeşliğin sadece resim sanatı çerçevesinde kalmayarak diğer sanat kollarında da -özellikle edebiyat ve şiir alanında- kendisini göstermek istediklerini kanıtlamaktadır. Grup bu yüzden, ismine “Germe” yani “Tohum” dedikleri bir de dergi çıkartmıştır ve bu sayede hem kendi manifestolarını yaymayı hem de yandaş kazanmayı hedeflemişlerdir.

Yeni ortaya çıkan her sanat görüşünde olduğu gibi, pre-raffaelist sanat görüşü de kendine yeni bir dil oluşturmak istemişti. Bunun için ise resimleri teknik ve tematik olarak tekrar ele almaları gerekti. Çünkü, “sanat Raffaello ile birlikte yanlış bir yola sapmıştı. Doğayı *idealleştirme* için kullanılan yöntemleri göklere çıkararak ve güzelliği elde etmek için gerçeği feda edenler Raffaello ve izleyicileriydi. Eğer sanat ıslah edilecekse, o zaman Raffaello'dan önceki dönemlere, sanatçıların *dürüstlüklerini* yitirmediği, doğayı aynen taklit etmek için ellerinden geleni yaptıkları ve dünyevi çıkarlar yerine Tanrı'nın zaferine inandıkları zamanlara dönmek lazımdı.”⁴⁰ Bu sebeptendir ki, “Renkler daha parlaklaştı, kılı kırk yaran özlü üslup en küçük ayrıntılara özen göstermeye başladı. Konu olarak, doğrudan doğruya

⁴⁰ E.H. Gombrich, **a.g.k.**, Çev.Erol Erduran ve Ömer Erduran, say

doğadan esinlendiler, ya da tarihten. Kutsal Kitap'a, efsaneler ve bu temalara yazınsal amaçlar ya da gizemli anıştırmalar (mistik telmihler) yüklediler."⁴¹

Konusunu İncil'den seçen ve üslubun ilk örneklerinden olan Dante Gabriel Rossetti'nin "Ecce Ancilla Domini" yani "Meryem'e Müjde" isimli resim Raffaello öncesi dönemin saflığına erişme arzusunun en net görüldüğü resimlerdendir (Resim 3.15). Resmin kurgusuna dikkat ettiğimizde, daha önceki ressamlardaki teatral ve idealist yaklaşımın bu resimde olmadığı açıkça görülür.

Yalın bir şekilde Kutsal Kitaptaki sahne canlandırılırken, pencereden içeriye süzülen beyaz güvercin (Ruh-ül Kudüs) en klasik sembol olarak karşımıza çıkar. Ayaklarındaki alevler sayesinde yer ile teması kesilen figürün, dünyevi bir canlı olmadığını, bir melek olduğunu anlarız. Ayrıca başındaki hare sembolüyle de meleğin kutsal karakteri vurgulanmıştır. Elinde bulunan zambak, müjdeli haberin sembolü olarak Meryem'e takdim edilir. Bu yüzden zambak, Meryem'i işaret eden bir sembole de dönüşmüş olur. Bir diğer deyişle "beyaz zambak Meryem'in güzelliğini, o lekesiz saflığını simgeler (Bir vazo içerisinde betimlendiğinde onun bereketli rahmini işaret eder [Resim 3.16, 3.17])."⁴²

Resimde öne çıkan bir diğer sembol ise resmin geneline de hakim olmakla birlikte özellikle Meryem'in elbisesindeki beyaz renktir. "Avrupa kültür geleneğinde beyaz, gündüz, aydınlanma, iyilik, yaşam ve saflık gibi pozitif kavramları..."⁴³ sembolize eder. Bu simgecilik halen günümüzde de devam etmekte ve yaşamımızın içinde birçok noktada karşımıza çıkmaktadır. En belirgin olarak gelinlerin beyaz gelinlik giymeleri onları tıpkı Meryem'de olduğu gibi saf, temiz hatta bakire statüsünde konumlandırmamıza vesile olur.

⁴¹ Jean Cassou, Pierre Brunel, Francis Claudon, Georges Pillement, Lione Richard, a.g.k, say.45

⁴² Clare Gibson, Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi, (Çeviren: Cem Alpan) YEM Yayınları, 183

⁴³ Clare Gibson, a.g.k., 19



Resim 3.15, Dante Gabriel Rossetti, **Meryem'e Müjde,** 1849-1850, Ahşaba Yapıştırılmış Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,6 x 41,9 cm, Tate Gallery, Londra



Resim 3.16, Dante Gabriel Rossetti, **Bakire Meryem'in Çocukluğu**, 1848 – 1849, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,4 x 83,2 cm, Tate Modern Gallery, Londra”



Resim 3.17, Martino di Bartolomeo, **Müjde**, 1405 – 1415, Ahşap pano üzerine tempera, Palazzo Carboli Müzesi, İtalya.

“Ailesinin evindeki İsa” isimli John Everette Millais’in resmine baktığımızda da benzer sembolleri görürüz (Resim 3.18). Beyaz renk bu sefer Meryem’in baş örtüsünde ve elindeki çivi yarasından İsa olduğunu anladığımız çocuk figürünün elbisesinde karşımıza çıkar. Bu sefer beyaz renk, çocuk saflığı ile bir bütün oluşturmuş ve İsa’nın masum ruhuna gönderme yapmaktadır. Resim bunun haricinde birçok sembolle donatılmıştır. Örneğin koyun sürüsü; Resmin sol tarafında, kompozisyonda bir ferahlık oluşturmak için özellikle 15.yy. dönemlerinde sıklıkla kullanılan ve ismine *Rönesans penceresi* denilen bir kapıdan görünmektedir. İsa’nın konu alındığı birçok resimde gördüğümüz bu sembol bize, O’nun *Tanrı’nın Kuzusu* unvanını hatırlatır ve “sahneye dahil edilmesinin amacı, Çoban İsa ve onun sadık müritleri olan Hıristiyanları çağrıştırmaktır.”⁴⁴ Bir diğer sembolde, İsa’nın arkasında, başının üzerine denk gelecek şekilde merdivenin üzerine

⁴⁴ Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, (Çeviren: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayal Perest Yayınları, 277

tünemiş olan beyaz güvercindir ki bu daha önce de defaten değindiğimiz “Ruh-ül Kudüs” yani kutsal ruhtur. Burada önceki resimlerden farklı olarak onu uçarken değil de tünemiş olarak görürüz ki bu da bize Meryem’e getirilen haberden sonra halen *Kutsal Ruhun* onların yanında olduğunu, onları halen izlediğini gösterir.

Başlıca sembollerden birisi de İsa’nın yaralı elidir. “... İsa’nın eli stigmata işareti olarak kanamaktadır ve yarayı açan çivi, çarmıhta vücuduna çakılan çivileri ifade eder. Elin duruşu, yarayı göstermenin yanı sıra, yetişkin İsa figürlerinde sıkça temsil edilen takdis işaretini de çağrıştırmaktadır.”⁴⁵ Bir diğer sembol ise elinde su taşı taşıyan çocuk figürüdür. O tasta dolayı çocuğun Vaftizci Yahya olduğunu anlarız, “Yahya, gelecekteki çileci yaşantısını anıştıracak biçimde hayvan postu içinde betimlenmiştir. Taşdığı su kasesi, hem İsa’nın kendisi tarafından vaftiz edilmesini hem de İsa’nın, müritlerinin günahlarını arındırmasını ifade eder. Yahya, İsa’nın kim olduğunu bilmiyormuşçasına saygılıdır.”⁴⁶



Resim 3.18, John Everett Millais, **Ailesinin Evindeki İsa**, 1849-1850, Tuval üzerine yağlı boya, 86,5 x 140 cm, Özel Koleksiyon – Tate Britain, Londra - İngiltere

⁴⁵ Stephen Farthing, a.g.k. 297

⁴⁶ Stephen Farthing, a.g.k. 297

Daha önce bahsettiğim gibi sembol, doğası gereği yalnızca onu görmeyi ya da ondan gelen anıştırmaları doğru analiz edebilecek kişilere yönelik hazırlanan, oluşturulan bir çeşit şifredir. Bu da demek oluyor ki bir yanıyla bilgiyi ya da söylenmek istenen her ne ise onu gizlemek gerekliliğinden doğmuştur. Viktorya dönemi söylenmek istenilenlerin, yaşanan büyük toplumsal dönüşümün bir etkisi olarak, söylenemediği veya ifade edilemediği bir dönemdi. Bu sebeptendir ki Viktoryen mücevher işçiliğinden nakış işçiliğine, çiçek ve bahçe düzenlemelerinden mezar taşlarına, görsel sanatlara ve edebiyata kadar birçok alanda şifreli mesajlara ve sembollere ihtiyaç duyulan bir dönem olarak karşımıza çıkar. Örneğin;

“Viktoryen mücevherler, dönemin diğer birçok nesnesi gibi hem taş seçimleri hem de biçimleri sebebiyle şifreli mesajlar taşıyorlardı. Çapa; ümidi ve sarsılmazlığı, sarmaşık unutulmaz arzuları, tutuşan eller dostluğu temsil ediyordu. Antik bazı imgeler de bu dönemde yeniden hayat buluyordu: Ruhu temsil eden kelebek, sonsuzluğu simgeleyen yılan (Kraliçe Victoria'nın Albert'ten aldığı nişan yüzüğü yılan biçimindeydi), aşkın zaferini anlatan taçlı kalp ve açgözlülüğü ifade eden sinek. Kıymetli taşlar şifreli anlamlarına göre takılır veya verilirdi. Bazen taşların baş harfiyle bir sözcük oluşturulurdu.

Diamond / Elmas

Emerald / Zümrüt

Amethyst / Ametist

Ruby / Yakut

DEAR / SEVGİLİ⁴⁷

Viktoryenler, çiçekleri kullanmakta da özlü bir sembol diline ulaşmayı başarmışlardı. Temelleri çok daha eskiye dayanmasına rağmen onlar bu dili geliştirdiler ve birçok çiçek ve bitkiye yeni anlamlar yüklediler. “Akasya: gizli

⁴⁷ Paul Lunde, a.g.k., 198

aşk, anemo: terk edilmiş, begonya: dikkatli ol, çan çiçeği: alçakgönüllülük, istikrar, çiçekli saz: Tanrı'ya güven, çimen: eşcinsel aşk, çuha çiçeği: düşüncelilik, çörek otu: anlamıyorum, defne: değişim ama öldükten sonra, dört yapraklı yonca: benim ol, hanımeli: sadık sevgi, kadife çiçeği: keder, kamelya: kusursuzluk ve hayranlık, nergis: saygı, sardunya: çocuksuluk, sarı şebboy: zor günde sadık, petunya: gücenmek, yaban çuha çiçeği: sensiz yaşayamam.”⁴⁸

Öte yandan çiçeklerin anlamları renkleriyle de ilintiliydi. Zambak çiçeğinin beyaz renginin saflığı simgelediğini söylemiştik. Kırmızı bir çiçek çoğu zaman aşkı ve sevgiyi simgelerken, sarı çiçekler kıskançlığı, mavi sadakati ve mor çiçekler de kaprisi simgeleyebiliyorlardı.

Bu dönem yani Victoria dönemi, bu denli girift ve detaylı bakış açısıyla çağının sanatını da yeniden şekillendirdi ve oluşturulan birçok simgeyle zenginleşti. William Holman Hunt isimli İngiliz Pre-Raffaelist ressam bu zenginliği en iyi kullananlardan biriydi. Onun resimlerinde neredeyse hiçbir anlamsız nesneye denk gelmeyiz. Hunt resimlerinde, döneme ve dönemin ahlaki yüzüne eleştiriler getirmek için bu simgeciliğe başvuruyordu.

“The Hireling Shepherd” (Ücretli ya da Kiralık Çoban) (Resim 3.19) isimli eseri de ressamın eleştirel üslubunu en iyi gösterdiği resimlerdenidir. Hunt resmin ilhamını Shakespeare'nin ‘King Lear’ eserindeki Edgar'ın şarkısından almıştır. Bu şarkı bir çobana söylenen dörtlükten oluşmaktadır;

“Sleepest or wekest thou, jolly shepherd?

Thy sheep be in the corn:

And, for blast of thy minikin mounth,

Thy sheep shall take no harm.”⁴⁹

⁴⁸ Paul Lunde, a.g.k., 189

⁴⁹ Lionel Lambourne, **Victorian Painting**, Phaidon yayınları, 241

Anlamı ise şöyle tercüme edilebilir; Uyuyor musun yoksa uyanık mı neşeli çoban? Senin koyunun köşede (uçurumun kıyısında): Ve o minik ağzındaki haykırış için söyleyeyim, Koyunun zarar görmeyecek.

Öncelikle Hunt'ın resmini oluştururken, koyunları, tarlaları, gök yüzünü ve bulutları tıpkı diğer dönem ressamlarının sıklıkla yapmaya başladıkları gibi, natüralist bir bakışla, yerinde, gerçek bir mekânda resmetmeye başladığı ve daha sonra atölyesinde resmi tamamladığını söyleyebiliriz. (J.E.Millais'in "Ophelia" isimli resminde de mekan gerçek bir mekandır fakat figür resme daha sonra sanatçının atölyesinde eklenmiştir.)



Resim 3.19, William Holman Hunt, **Ücretli Çoban**, 1851, Tuval üzerine yağlı baya, 76,4 x 109,5 cm, Manchester City Art Gallery

Resme ilk baktığımızda dikkatimizi çeken şey, çoban olduğunu düşündüğümüz figürün, bir kadına sarılmak için hamle yaptığı sahnedir. Detaylara indiğimizde, resmin semboller bakımından ne kadar zengin

olduğunu görmeye başlarız. Öncelikle Hunt'ın ahlaki konulara olan hassasiyetinin resmi çözümlerken ne kadar önemli olduğunu aklımızdan çıkartmamalıyız.

Resimde; Çoban, sevgilisi olduğunu düşündüğümüz kadının üzerine doğru, arkasından sarılmak için hamle yapmaktadır. Davetkar duruşuyla kadın çobana itiraz etmiyor. Bir sonraki sahne adeta gözümüzde canlanır gibi ama resmi daha iyi anlamak için detaylara inmekte yarar var. Öncelikle çobanın belinden sarkan fiçı dikkatimizi çekiyor, bu bir bira fiçısı ve bu nesne döneminin eleştirmenlerinin de ilgisini çeken ilk obje olmuştur. O dönemde, mal sahiplerinin yanlarında çalıştırdıkları tarla işçilerine ya da çobanlarına yaptığı ödemenin bir kısmını, zaman zaman bira karşılığı yaptığı bilinmekteydi. Fakat bu resimde fiçı ya da bira, çirkinlik ve kabalık timsali olarak yorumlanmıştır. Çünkü bira içmenin verdiği zevk ve sarhoşluk, yoldan çıkmışlığa ve de ahlaki sapkınlıklarla sonuçlanacak eylemlerin tetikleyicisidir. Burada Edgar'ın şarkısının ilk mısrası aklımıza gelebilir; Uyuyor musun yoksa uyanık mısın neşeli çoban? Fiçı böylece zevk, neşe ve sefanın bir göstergesi olarak sembolleşmiştir.

Arka planda, otlamakta olan koyun sürüsüne dikkat ettiğimizde, çimlere yayılmış koyunların dağılmak üzere olduğunu fark ederiz. Hatta koyunlardan birisi çoktan resmin sağında konumlandırılmış ekin tarlasına girmiştir ve bir diğeri de onu takip etmektedir. Edgar'ın şarkısında bahsedilen uçurumun kıyısındaki koyunlar onlardır. Öte yandan koyun ve kuzunun sembolik olarak İsa ve O'nun sadık müritlerini temsil ettiğini düşünürsek, metaforik olarak uçurumun kıyısında olan belki de ahlaki çöküşün ve yozlaşmanın kıyısındaki insanlığın ta kendisidir.

Kadın figürüne dikkat ettiğimizde ise yine birçok sembolle karşılaşırız. Kadının kafasında, ilk bakışta ne olduğu pek de anlaşılmayan şeyin, belki bir şapka belki de bir örtü, aslında kutsallık sembolü olan *hare* olduğu aşikardır. Sol eliyle yaptığı *takdis* işareti de kadının kutsal bir figür olarak sembolize edildiğini gösterir. Kutsallık simgesine dönüşen kadın figürünün üzerine

giydiği ceket, Meryem'in rengi beyaz ile saflığı ve bekareti temsil etmesine karşın, beyaz ceketin altındaki elbise, kırmızı rengi ile şehveti, arzuyu ve tehlikeyi simgeliyordur. Yaratılan bu zıtlığa ek olarak kadının kucağındaki kuzu bize bir anda İsa'yı anıştırmaktayken, hemen önündeki ısırılmış yeşil elma ise Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluş hikayesindeki yasak elmaya gönderme yapmaktadır. Ayrıca, çobanın elindeki büyük güve kelebeği, yasak elmayla sınıanıp, ölümsüzlükten ölümlülüğe düşen insanın, ölümlülüğünü, yozlaşmışlığını ve hatta çürümüşlüğünü bize anımsatırken, bu çürümüşlüğün bizim elimizde olduğunu, yani bir umudun varlığını da göstermektedir. Son mısradada Edgar'ın söylediği gibi; Koyunların zarar görmeyecek.

Pre-Raffaelistler gibi sembolist sanatçılar da 19. yy. materyalist anlayışına ve teknolojik değişikliklere tepkiliydiler ve karşı duruş sergiliyorlardı. Bu bağlamda birçok makale ve şiir kaleme aldılar, dergilerde yayımladılar. Bu makalelerden birisi de akıma ismini verecek olan, 1886'da Jean Moréas'nın kalema aldığı, "Le Symbolisme" isimli makaleydi. Bu makalenin ismi, *fikirleri duygularla giydirmek* düşüncesinden yola çıkarak, kısa sürede bir terime dönüştü, maddeci yaklaşımdan ve natüralizmden uzak duran, fanteziye, hayal gücüne ve yaratıcılığa önem veren her tür resim için kullanılmaya başlandı.

Tinselliği öncü kılan sembolistler, bilimsel ve teknik gelişmelere de kısmen karşı çıkıyorlardı. Bunları yaratıcılığın karşısında tehdit olarak addediyorlardı. Örnek vermek gerekirse, fotoğraf makinasının keşfi de bunlardan birisiydi. Onun, yaşam içinde yaratıcı bir nesne gibi görülerek var olması, tinsel olması gereken yaratıcılığın ve yaratım sürecinin karşısında tehdit unsuru olarak boy gösteriyordu. Fotoğraf makinası, duygudan yoksun bir nakil aracından başka bir şey değildi. Sembolist sanatçıların öncülerinden Gustave Moreau; "Ben hissettiğime inanıyorum... Sanatta hiçbir şey bir tek iradeyle yaratılmaz. Tüm sanat kendini bilinç altına bırakmanın, teslim

etmenin bir sonucudur. Güzelliğe ancak düşüncenin gücüyle ulaşılır.”⁵⁰ derken belki de bu maddeciliğin hissizliğine dem vuruyordu.

Bu yaklaşım tarzı, sembolizmi ardıllarından ayırarak onu bir üslup olarak görmemize de engel olur. O artık sanatsal bir yaklaşım tarzı olarak karşımıza çıkar. Bu sebeptendir ki birçok sanatçı sembolist görüşte farklı teknik ve üsluplarda resimler yapmışlardır.

Gustave Moreau, James Ensor, Paul Gauguin, Ferdinand Hodler, Edvard Munch, Gustave Klimt, Piaerre Puvis De Chavannes, Odilon Redon, Felicien Rops, Giovanni Segantini bu ressamalardan bazılarıdır.

Sembolist sanatçılar farklı üsluplarda resim yapıyor olsalar da yaptıkları resimlerde bir konu birliği vardır. Sembolistler, nesnel gerçeklikte gizli olanı, gizemli olanı ararlar. Bu bağlamda düş, gerçek dışı olan veya fantastik, büyü ve mistik olan, batınlık, ölüm, uyku, uyanış ya da doğum gibi konular sembolistler için yaratıcı ve zengin bir kaynak olarak ortaya çıkar.

Zaman zaman din ve mitoloji resimlerin konusu olarak karşımıza çıksa dahi bu konularla asıl anlatılmak istenen daha başkadır. Gustave Moreau'nun “Orpheus” isimli eseri (Resim 3.20) buna iyi bir örnek olabilir.

Orpheus dillere destan olmuş bir ozandır, öyle ki çalgısı vahşi hayvanları büyülerken, müziğiyle ölümün bile üstesinden geldiği anlatılan söylenceler ilk çağlarda çokça dillendirilmişti. Bu resim, meşhur ozanın aşklarına karşılık vermediği için Trakyalı kadınlar tarafından parçalanmasını anlatır. Zeynep İnankur, *19. yüzyıl Avrupa'sında heykel ve resim sanatı* adlı kitabında bu resimden bahsederken, sanatçının resmini 1866 Salonu'na yolladığında tablosuna yaptığı eklemeyi de bahseder. Bu, alt başlık olarak, Orpheus öyküsüne şu şekilde eklemiştir: *“Hebrus'un sularında Trakya'nın kıyılarına sürüklenen Orpheus'un başını ve lirini genç bir kız saygıyla kurtarıyor.”*

⁵⁰ Zeynep İnankur, a.g.k, 82

Bu sayede egzotik giysiler içinde resmedilen genç kız, kurtuluşun simgesine dönüşür. Genç kız, elinde tuttuğu Orpheus'un başının üzerine takılı olan lire adeta büyülenmiş gibi bakmaktadır, bu da bize Orpheusa ve dolayısıyla onun yaratıcılığına ve sanatına olan aşkı vurgulamaktadır. Resmin arka planında, tepenin üzerinde resme dahil edilen ve çoban olduğunu düşündüğümüz grup ise müzik yaparak eğlenmektedirler, yani Orpheus'un müziği devam etmektedir. Aslında resim bize, alegoriyle, yaratıcılığın ölümsüzlüğünü anlatmaktadır. Yani sanatçının düşünceleriyle ve yaratımlarıyla ölümsüzlüğe ulaşmasının alegorik bir temsilidir bu resim.



Resim 3.20, Gustave Moreau, **Orpheus**, 1866, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 154 x 99.5 cm Musée d'Orsay, Paris-Fransa

İnankur; Ölüm, düş kırıklığı, tatmin edilemeyen istekler gibi karamsar konuları ele alırken ressamın tekniğini fazlasıyla ayrıntılı bulur ve bunun biçim ile içerik arasında bir uyumsuzluk olarak görüldüğünü aktarır.

Bu uyumsuzluk, edebiyat ve resim arasındaki entelektüel ilişkinin sıkı bir şekilde bağlandığı simbolist akımda başka bir sanatçıya, bir yazara ilham vermiş olabilir. Jean Lorrain birçok ressamın resimlerinden ilham almış bir yazardır. *Günün Sonu* adlı kitabında, Bizans'taki kanlı bir ayaklanmayı anlatır; "İmparatoriçenin, adı geçen kitapta betimlenen, süs resimleri gibi mücevherlerle bezenmiş kesik başı"⁵¹ Orpheus'un resimdeki kesik başına şaşırtıcı biçimde benzemektedir.

Burada en çok önemsenmesi gereken, biçim ve içeriğin artık uyum içinde olma zorunluluğunun kalmaması gerçeğidir. Uyumsuzluklar duyguyu güçlendirebilen unsurlar olarak karşımıza çıkabilirler.

Moreau'nun uyumsuzluk sebebi olarak görülen süslemeci tavrı, Emile Aurier'e göre bir yapıtın simgeci olabilmesi için gereken beş özellikten birisidir. Aurier, aslen Gauguin'e itafen yazmış olduğu "Resimde Simgeci Hareket" başlıklı yazısında bu maddeleri sıralar: "(1) Sanat yapıtının düşsel olması gerekir, çünkü başlıca amacı bir düşünceyi dile getirmek olmalıdır. (2) Sanat yapıtının simgesel olması gerekir, çünkü düşünce, biçimsel bir anlatıma ancak böyle dönüşebilir. (3) Sanat yapıtının yapay olması gerekir, çünkü içindeki biçim ve imleri genel bir anlamlar dizgesi çerçevesinde aktarır. (4) Sanat yapıtının öznel olması gerekir, çünkü nesne kendi kendine var olamaz, ancak öznel bir bakışın süzgecinden geçmiş bir işarettir. (5) Sanat yapıtının süslemeci olması gerekir, çünkü süslemeci sanat, -sözcüğün gerçek anlamıyla- Mısırlılar, büyük bir olasılıkla Yunanlılar ve ilkel toplumlarca öznel, yapay, simgesel ve düşünsel olarak görülmüştür."⁵²

⁵¹ Jean Cassou, Pierre Brunel, Francis Claudon, Georges Pillement, Lione Richard, **a.g.k.**, 48

⁵² Ingo F. Walther, **Gauguin**, çev. Ahu Antmen, Taschen-ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım Aş.,34

Gauguin için tam zamanında yazılmış olan bu yazı onun resminin teorik alt yapısını da destekler nitelikte olması açısından çok önemliydi.

Gauguin için sanat, algılanan doğanın, sanatçının hayal gücüyle birleşerek bir soyutlamaya dönüşmesiydi. Ele aldığı her konu ve her resim bir sentezlemenin sonucu olarak ortaya çıkıyordu. (Bu yaklaşıma sentetizm adı verilmektedir ve sentetizm sembolizmin bir alt dalı olarak karşımıza çıkmaktadır).

Gauguin, doğadan yola çıkarak, yaşamın gizemini hissettirmeyi hedeflemiştir. “Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?” isimli eseri de bunun iyi bir örneğidir (Resim 3.21).



Resim 3.21, Paul Gauguin, **Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?** 1897, Tuval Üzerine
Yağlıboya 139 x 375 cm, Bostan Güzel Sanatlar Müzesi – ABD

Sanatçı bu resmi yaptığında, bütün duyguları ve hatta yaşamı resmetmiştir. Resmin bütünü, hayatı sembolize eder. Sağ tarafta, çimlerin üzerinde yatmakta olan yeni doğmuş bebek, yaşamın saf, temiz ve günahsız başlangıcını sembolize ederken, en solda, kafasını ellerinin arasına almış, resmin içinde var olan her şeye, yaşamın kendisine, sırt çevirmiş ve melankoliyle düşüncelere dalmış yaşlı kadın, ölümü ve yaşamın sonunu sembolize etmektedir. Bebek ile yaşlı kadın arasına yerleştirilen her şey

hayatın bir parçası olarak karşımıza çıkar. Budist heykel ile din ve ruhani dünya sembolize edilirken, sevgili olabileceğini düşündüğümüz sarmaş dolaş çift ise dünyevi hayatı sembolize eder. Resim adeta bir cennet bahçesinde kurgulanmıştır ama bu cennet bahçesinde kasvete de yer verilmiştir. Gauguin'in kendi hayatının bir sentezi olarak bu resim, yaşamdaki gibi karşıtlıklar üzerinde kurgulanmış ve doğum ile ölüm, dünyevilik ile uhrevilik, keder ile sevinç gibi konuların hepsini bir arada bize sunmuştur.

Sembolizm söz konusu olduğunda, sanatçının yansıtmak istediği şey, geçmiş yıllardaki ya da üsluplardaki sanatçılar gibi bilgi nakletmek değildir. Kısmen akılcılıktan uzaktır ve tamamen duyguların naklini hedeflemektedir. Çoğunlukla karamsar konular olmasına karşın, erotik hazlar ve romantizmin yüceltilmesi de bazı ressamın konusuna dönüşmüştür. Gustave Klimt'in "Öpüş" isimli eseri de buna örnek olarak gösterilebilir (Resim 3.22).

Resme ilk baktığımızda, dekoratif formlar ve altın rengi dikkatimizi çeker. Daha sonra öpüşmek üzere olan bir çifti fark ederiz. Bu çiftin bedeni adeta Bizans mozaiklerindeki kutsal figürler gibi altın ile kutsanmaktadır. Hatta altın boya, çiftin başının etrafında haleye dönüşmüştür. Bu sayede resimdeki figürlere ilahi bir vasıf da yüklenmiş olur.

İki ayrı cinsin farklılıkları, kıyafetlerindeki farklı dekoratif motiflerle vurgulanmaktadır. Bütüne daha dikkatli baktığımızda, figürlerin kompozisyonda dikey konumlanarak bir fallusa dönüştürüldüğünü fark ederiz. Bilindiği üzere fallus erilliğin ve iktidarın sembolü olarak kullanılır. Fakat bu resimde ilk bakışta erkeğin egemen görünmesi amaca yönelik bir yanılsama olabilir. Goya'nın *3 Mayıs ayaklanması* resmindeki gibi bu resimde de boyut algısıyla oynanarak oluşturulmuş hiyerarşik bir konumlandırma vardır. Kadının dışta kalan ayakları onun diz çöktüğünü, erkeğin ise ayakta durduğunu gösterir. Eğer ayağa kalkar ise erkekten daha uzun görünecektir ki bu da kadın figürünü kutsamanın bir başka sembolü olarak karşımıza çıkar. Resimde başka belirsizlikler de söz konusudur; Erkeğin gösterilmeyen başına karşın kadının başı vurgulanmıştır. Fakat kadının kapalı gözleri ve

tenindeki ölümcül solgunluk ile başın gövdesinin üzerindeki keskin yana yatmışlığı, simbolist sanatta sıkça kullanılan kesik baş temalı resimleri anımsatmaktadır.



Resim 3.22, Gustav Klimt, **Öpüş**, 1907-1908, Tual Üzerine Yağlıboya, 180 x 180 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana – Avusturya

Kadın figürü, ahlaki ve toplumsal yozlaşmanın hâkim olduğu modernleşen dünyada, simbolist sanatçılar için önemli bir sembole dönüştü. Çağdaş kadının acımasız ve erkeğe karşı saklanmamış katı niyeti farklı bakış açıları doğurmuştur. Klimt pek de uygunsuz olmayan kadın imgesini erotik bir duygu nesnesine dönüştürürken Odilon Redon (1840 – 1916) için kadın, sanatçının gizemli bilinçaltı dünyasına bizi bağlayan, büyüleyici bir aracıya

dönüştür. Felicien Rops (1833 – 1898) için kadın; İsa'ya yüz çeviren, alaycı ve erotik hatta şeytana tapar bir sembole dönüşür. Ferdinand Hodler (1853 – 1918) için ise kadın; çıplak olsa dahi, erotizminden arındırılmış bir nesne olarak, alegorinin beden bulmuş haline dönüşür. Kimi zaman dönüşüm ve değişimin, kimi zaman duyguların ve kutsamanın simgesi olur. Giovanni Segantini (1858 – 1899) için de benzer şekilde kadın, alegorik anlatımın bir sembolü olarak karşımıza çıkar. (Resim 3.23, 3.24, 3.25, 3.26, 3.27, 3.28, 3.29, 3.30)



Resim 3.23, Odilon Redon, **Kapalı Gözler**, 1889, Karton Üzerine Yağlıboya, 45 x 35 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam – Hollanda



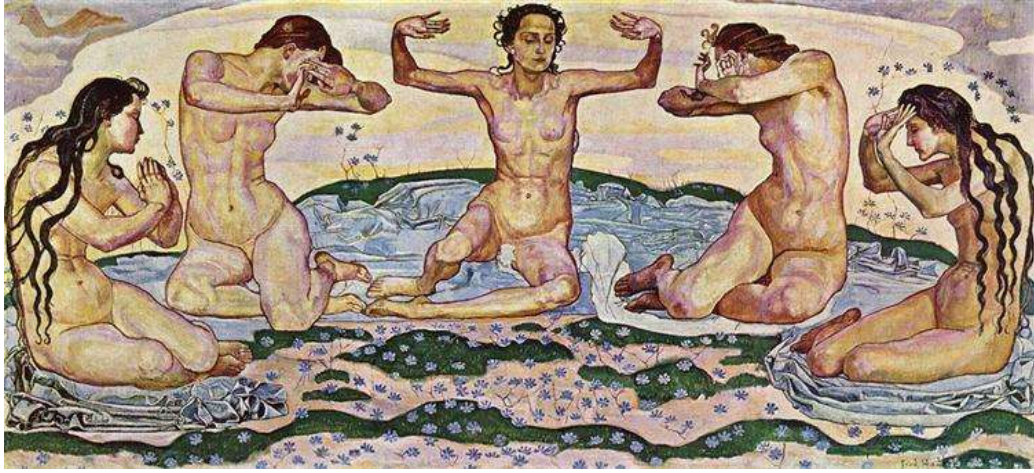
Resim 3.24, Odilon Redon, **Pandora**, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143,5 x 62,2 cm, Metropolitan Sanat müzesi, ABD



Resim 3.25, Felicien Rops, **Aziz Anthony'nin günahı**, 1878, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 73,8 x 54,3 cm,
Royale Albert Ier Kütüphanesi, Bürüksel-Belçika



Resim 3.26, Felicien Rops, **Şeytanlardan Kurban**, 1882, Kâğıt Üzerine Suluboya ve Guaj, 25,8 x 18
cm, Felician Rops Müzesi, Namur-Belçika



Resim 3.27, Ferdinand Hodler, **Gün 1**, 1899-1900, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 x 340 cm, Bern Sanat Müzesi, Bern-İsviçre



Resim 3.28, Ferdinand Hodler, **Kutsanan**, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya 219 x 296 cm, Bern Sanat Müzesi, Bern-İsviçre



Resim 3.29, Giovanni Segantini, **Yaşamın Kaynaklarında Aşk**, 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 x 100 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna, Milan-İtalya



Resim 3.30, Giovanni Segantini, **Şehvetin Cezası**, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99 x 173 cm, Walker Art Gallery, Liverpool-İngiltere

Edvard Munch (1863 – 1944) için de kadın imgesinin ayrı bir sembolik anlamı vardı. Yaşamı, daha o küçük yaşlardayken, sıkıntı ve keder dolu başlamıştı. İlk önce annesini ve daha sonrada ablasını veremden kaybetmiş, zorlu bir çocukluk ve ardından da ergenlik dönemi geçirmişti. Daha sonra o dönemle ilgili olarak şunları yazdı: “Hastalık, delilik ve ölüm, beşiğimin başucunda nöbet bekleyen ve ömrüm boyunca yanımdan ayrılmayan kötü meleklerdir.”⁵³

Bu söz aslında Munch’un resimlerinin neredeyse izahı gibidir. Kadın imgesi onun hayatında bir melek dahi olsa her zaman ölümü, hastalığı ve deliliği hatırlatan, melankoli kaynağı bir melek olmuştur. Hissettiği ve yaşadığı her şey Munch’un sanatında sembolik ya da alegoriktir. Aşk, ölüm ve bu ikisine karşı duyduğu korku onun sanatının önemli iki teması olmuştur. “Kadının Üç Aşaması” (Resim 3.31) isimli resminde, hayatında önem arz eden üç kadın ve yaşamının korktuğu duyguları resmedilmiş gibidir. Ölüm, hastalık, aşk ve yaşam. Beyazlar içindeki kadının saf ve duru hali bize, yaşamın olumlu ve güzel akışını gösterirken, bizden ilgisiz duruşu sanki bu güzelliklerin bizden uzaklaştığını söyler gibidir. Buna karşın, resmin ortasına konumlandırılmış çıplak kadın figürü aşkı ve cinsel çekiciliği simgelemektedir. Hemen arkasına konumlandırılmış olan karanlıkta ve siyahlar içindeki kadın ise ölüm, hastalık ve buna benzer olumsuz duyguları simgeler niteliktedir. Kadının bu iki hali de bize yüzlerini dönmüşlerdir ve adeta bizimle iletişim içindedirler. Öte yandan bu resim bir hayat çizgisi gibidir ve hatta Gauguin’in resmiyle de (Bkz. 3.21) bu yönüyle benzerlik taşımaktadır. Yaşam (beyaz kadın ile) güzel ve saf bir şekilde başlar. Ardından yaşam (çıplak kadın ile), hazlarla ve eğlenceyle süslenir ama her daim arkasında bekleyen kederli duyguların varlığıyla (siyahlar içindeki kadın ile) gölgelenir ve son bulur. Bu resim kadının üç halini anlatsa da resimde yer alan dördüncü figür ise adeta ölümlü son bulan hayatın ardından yas tutan ve tanıklık eden ressamın kendisi gibidir.

⁵³ Jean Cassou, Pierre Brunel, Francis Claudon, Georges Pillement, Lione Richard, **a.g.k.**, 114



Resim 3.31, Edvard Munch, **Kadının Üç Aşaması**, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 164 x 250 cm, Rasmus Meyer koleksiyonu, Bergen-Norveç

Bir duygunun semboller ile anlatılma isteği ya da gereği, çağın sanatını geçmişe kıyasla çok daha karmaşık bir hale getirdi. Bu durum her sanatçıya kendi sembollerini yaratma özgürlüğünü de verdi. Öte yandan sembolizmi 20. yüzyıl sanatının temellerini hazırlayan bir görüş olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Ekspresyonizmde, kübizmde, fovizmde hatta sürrealizmde bile sembolizmin izlerini görmek mümkündür.

Sembolist görüş 19. Yüzyıldan günümüze kadar sürekli olarak kendini çağın olumsuzluklarından, savaşlardan, ölümden, göçlerden ve hatta hastalıklardan besleyerek aslında değişmez olanı, tekrar tekrar ama her seferinde bir başka biçimde anlatmaya devam etti. Örneğin George Grosz (1893 – 1959), Max Beckmann (1884 – 1950) ya da Pablo Picasso (1881 – 1973), Goya'dan sonra, resimlerinde ölümü, savaşı ve umudu sadece biçim değiştirerek ve başka formlarda başka semboller ile anlatmaya devam ettiler.

1926 yılında yaptığı "Toplumun İleri Gelenleri" isimli yapıtında Grosz, ülkeyi savaşa sürükleyen fikir liderlerini resmetti (Resim 3.32).



Resim 3.32, George Grosz, **Toplumun İleri Gelenleri**, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 108 cm, Staatliche Museen zu Berlin-Almanya

Grosz için Goya'nın izinden giden bir ressamdı diyebiliriz. O da resimlerinde figürleri ve portrelerini karikatürize ederek, hicivli anlatıma başvuruyordu.

Resimde *ileri gelenler*, arkalarında yanan binadan habersiz, pervasızca kendi hallerinde resmedilmiştir. Yanan binadan uzaklaşan, kılıcı kanlı Nazi askerleri yangının ve yıkımın başlatanı gibidirler. Yangına koşanlar ise ellerinde kürekler ile işçi kesimidir. Askerlerin hemen önünde konumlandırılmış din adamı, yapay ve alaycı gülüşüyle, ellerinden de anladığımız kadarıyla, vaaz vererek bu zihniyeti onaylar niteliktedir. Kafasının içinde beyin yerine dışkı ile resmedilmiş olan figür politikacıları simgelerken, kravatına gamalı haç takmış figür, bir elinde bira diğerinde ise kılıç ve kafasının içine yerleşmiş süvari imgesiyle, savaş çağrısı yapan, aşırı ulusalcı kesimi simgelemektedir. Grosz, sistem içinde savaş şakşakçılığı yapan gazeteci figürünü işe elinde tuttuğu kan bulaşmış eğrelti otu, gazete ve kalem

ile resmetmiştir. Sisteme ayak uydurmalarını, başına miğfere benzeyecek şekilde bir lazımlık koyarak eleştirmiştir. Resim başlı başına propaganda içeriklidir ve çağının sorunlarını bir sembole dönüştüren ve bunu da hiciv aracı olarak kullanan ressam yarattığı sembolik dil sebebiyle, günümüzde dahi geçerliliği bulunan, çağının ötesinde bir anlatıma kavuşturmuştur. Bu figürler ya da semboller ardından yaşanacak acı, keder ve zulmün tetikleyicisi olacak düşüncenin birer timsali olması açısından da önemlidir.

Beckmann "Gece" (Resim 3.33) isimli eserinde, savaşın getirdiği acıyı ve zulmü, en çarpıcı şekilde resmederken aslında bir amaç gütmeyen gerçeği bize göstermek istemiştir. Kasvetli, sıkışık ve karmakarışık olan bir ortamdaki işkence sahnesi bize savaşın kaybettiren yüzünü, çılgınlığını gösterirken; zamandan bağımsız, dünyanın tam da kendisini sunar. Umudun simgesi olarak değerlendirilebilecek olan pencere bile karanlığa açılmakta ve de üstüne üstlük perdeyle kapatılmak üzeredir. Yerde masanın altındaki köpek bile -ki literatürde sadakat sembolüdür- umutsuzca resmin dışına doğru, sanki yardım çağırıcasına ulumaktadır. Buna rağmen umut vardır ve yerde bir tanesi devrilmiş ve sönmüş olsa da diğeri, yanan mum ile ışığını yaymaktadır.



Resim 3.33, Max Beckmann, **Gece**, 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133 x 153 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf-Almanya

Umut savaş döneminde insanın en önemli ihtiyacına dönüşmüştür diyebiliriz. Picasso'nun fırçasıyla da umut, umutsuzluğun içinde bir çiçek ile filizlendirilmiştir. Bu resim "Guernica"dır (Resim 3.34). 1937 yılında bu resmi yaptığında Picasso, savaşın yarattığı vahşetin evrensel simgesine dönüşeceğini tahmin edebilir miydi bilemiyoruz ama savaşın evrensel ve zamandan bağımsız olan tek unsurunun ölüm, zulüm ve acı olduğunu bildiğini düşünebiliriz.



Resim 3.34, Pablo Picasso, **Guernica**, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 346 x 776 cm , Museo Reina Sofia, Madrid-İspanya

Resim, rahatsız edici imgelerle donatılmıştır ve bu imgelerin sembolik içerikleri bize birçok şey anlatır. Örneğin, resmin sol köşesinde, ölmüş çocuğu için ağıt yakan kadının, çarmıhtan indirildikten sonra İsa'yı kollarının arasına alan Meryem figürlerine benzemesi rastlantı değildir. Arkasındaki boğa figürü, insan gibi gözleriyle, hayvan ile insan arasındaki çatışmayı simgeler gibidir. Öte yandan boğa, erkekliğin, gücün -dolayısıyla iktidarın- ve İspanya'nın sembolü olarak da görülebilir. Resimdeki en güçlü ışık kaynağı olan göz biçimindeki ampul, acı içerisinde kişneyen atın üzerinde kör edici İspanyol güneşi gibi parlamaktadır. Bu modern çağın güneşi ve tanrının

gözüdür. Ölüm sembolü olarak, resmin tam merkezine yerleştirilen at imgesi ise bir figürü ezip geçmektedir. At, kontrolden çıkan dönemin diktatörlerini, Franco, Hitler ve Mussolini'yi temsil etmektedir. Atın acı çeker ifadesi, neticenin hiç kimse için zafer olmadığını söyler gibidir. Atın ezdiği ya da üzerine ölüm olarak çöktüğü, parçalanmış figür, kırılmış bir heykel gibidir. Bu şekilde yok olan insanlık, medeniyet ve tarih sembolize edilir. Figürün kopmuş kolu halen kılıç tutmaktadır ama kırık bir kılıçtır ki bu yenilginin sembolüdür. Bu yenilginin bir son olmadığı, yeni bir başlangıcın mümkün olduğu, kısacası umut ise hemen kırık kılıcın üzerinden filizlenen çiçek ile yenilenen yaşamın sembolü olarak karşımıza çıkar.

Ölüm, ölümden sonra yaşam, hayat ve hayatın geçiciliği, din, mitoloji, rüyalar, uyku, düş, mistik olan, ahlaki olan ve olmayan, savaş ve beraberinde getirdiği umutsuzluk ile umut... Bu konular Gotik çağdan günümüze kadar Batı sanatının değişmeyen başlıca konuları olarak karşımıza çıkmıştır. Önce, her ressamın elinde, aynı konular aynı semboller ile farklı biçimlerde anlatılırken daha sonra aynı konular farklı semboller ile farklı biçim ve üsluplarda anlatılmaya başlandı. Günümüzde dahi Batı sanatında değişmeyen tek şey ise sembollerin yoğun şekilde, anlatım aracı olarak, kullanılmasıdır.

4. TÜRK RESİM SANATINDA SEMBOL KULLANIMI

Bilimsel, teknolojik, felsefi ve toplumsal alanda kendini dünyanın merkezine taşıyan, sanatsal ve düşünsel alanda sürekli kendini tazeleyen, Rönesans, sanayi devrimi, Fransız ihtilali gibi çeşitli reform ve devrim hareketlerinin merkezi olan Batı dünyası, özellikle 19. yy'da birçok ülkede olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu için de ulaşılması gereken bir hedefe ve çağdaşlığın, medeniyetin timsaline dönüşmüştür.

Osmanlı'da Batılılaşma hareketlerinin kırılma noktası olarak 3 Kasım 1839'da okunan, Gülhane Hattı-ı Hümayunu yani Tanzimat Fermanını görebiliriz. İmparatorluk, *Tanzimat* yerine *Islahat* kelimesini kullanmayı tercih etmektedir. Islahat kavramıyla, Batı'nın Tanzimat kavramına yüklediği anlam arasındaki yaklaşımı Mehmet Ali Kılıçbay şöyle açıklamıştır:

"...Batı'nın aydınlanma dönemine ait terimler içinde ifade etme alışkanlığına sahip olduğu ve kendi dışındaki toplumlara da kullanımını dayattığı üzere bir reformasyon, bir yeniden biçimlenme belgesi olmanın iyice uzağındadır. Osmanlı'nın bu kavramı karşılamak için kullandığı "Islahat" kelimesi, olayın derin içeriğini açıklamaya ve kapsamaya çok daha yakındır... Bu kavram, öncelikle, kurulu düzenin mükemmelliğini, değişmemesi gerektiğini örtülü bir varsayım halinde içermektedir. Islahat demek, her nedenle olursa olsun, mükemmel halinden sapmış olan matrisyel düzene geri dönüş çabası demektir. Bu açıdan ne ileriye yöneliktir ne de var olanın hatalarını görmüştür. Yalnızca muhafazakardır."⁵⁴

Islahat fermanı temel olarak, çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nun kurtuluşu adına, siyasi, ekonomik ve sosyal bir önlem paketi idi. Birçok önlemler dizisi içerisinde resim alanında da yapılacak

⁵⁴Aydın Ayan, a.g.k, 17

çalışmalar, çağdaşlık ve Batılılaşma hedefi yolunda çok önemliydi. Bu değişim rüzgârı dahilinde, İmparatorluk yüzünü Batı'ya dönmeye başlayarak, genç ressamın Avrupa'ya gönderilmesini ve orada eğitim görmelerini sağlamıştı. Batıya gönderilen genç ressamın eğitimleri süresince batılı anlamda natüromort, peyzaj ve figür resimleri yaparken; perspektif, ışık-gölge gibi resim sanatının bilimsel sorunlarını ya da plastik değerlerini de çözümlenmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda doğa gözlemine ve somut düşünceye dayalı resim anlayışı, Türk resim sanatında kendini göstermeye başlamış ve ilk örneklerini de Türk Primitifleri ya da Türk Foto-yorumcuları diye adlandırılan, Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Ferik Tevfik Paşa (1819-1892), Servili Ahmet Emin (1845-1892), Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı gibi erken dönem Türk ressamın vermiştir. Bu ressamın genellikle, resim sanatının Batılı anlamda gelişmesi sürecinde, teknik çözümlenmeler yapıyor, faydalandıkları fotoğraf görünümlerini genellikle hiç değiştirmeden resmediyorlar ve adeta derinlik ya da üç boyutluluk hissini mükemmelleştirmeye gayret etmekten başka bir şey ortaya koymuyorlardı. Bu yaklaşıma bir çeşit kopya yoluyla öğrenme süreci olarak da bakılabilir. Türk Primitiflerinin bu çabaları, Türk Resim sanatında önemli bir yer tutmakla birlikte daha sonraki kuşakları pek de etkileyememiştir. Bununla birlikte Aydın Ayan'ın "Kurucu Kuşak Ressamın" ya da "Kurucu Dört Büyükler" diye tanımladığı, Şeker Ahmet Ali Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid (1842-1913), Osman Hamdi Bey (1842-1910), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Türk Primitifleriyle çağdaş olmalarına rağmen, gelecek kuşaklara çok daha büyük izler bırakmışlardır ve Batılı biçim ve biçimlendirme anlayışları sayesinde Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın temellerini atmışlardır. Bu ressamın özellikle ikisine kısaca değinmek istiyorum; Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey.

Şeker Ahmet Paşa, Gustave Boulanger (1806-1867) ve Leon Gerome (1826-1889) gibi önemli iki ressamdan, gittiği Fransa'da eğitim görmüş ve özellikle manzara resminin Türk Resim Sanatındaki öncülerinden olmuştur.

Ressamın özellikle “Orman” isimli resminde, kendine has naif tavrını, Batı resim eğitimiyle çok başarılı bir şekilde sentezlediğini görebiliriz (Resim 4.1).

Şeker Ahmet Paşa'nın bu resmine baktığımızda Barbizon okulunun etkileri gözümüzden kaçmaz. Öte yandan resimde daha farklı bir şey var gibidir. Etkilendiği Barbizon ressamı gibi salt doğa görünümünü resmetme çabasının ilerisinde, belki uzak bir bağ ile, Alman romantiklerinden C.D. Friedrich'in manzarayı ele alışını gibi daha duyu ve anlam yüklüdür. Ressam, devasa üç ağaç ve resmin sol alt köşesinden sağ üst köşesine doğru patikayı izleyerek, gözden kaybolacak olan oduncu ve katırını resmetmiştir.



Resim 4.1, Şeker Ahmet Paşa, **Orman**, Tuval Üzerine Yağlıboya 140 x 181 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul-Türkiye

Hareketli olması gereken ve ilk önce resmin asıl öznesi olduğunu düşündüğümüz ormancı ve katır, resimdeki en durağan şeydir. Gövdenin, kolların ve katırın kiler de dahil, bacakların şekli, sanki zorla poz verdirilmiş gibi doğallıktan uzak bir simetri içerisindedir. Buna karşın orman alabildiğine hareketlidir. Oduncu ve katıra doğru hareket eder gibidir. Burada var olan, yaşayan aslında ormandır. Var olmanın anlamını açıklarken Heidegger,

sürekli olarak var olduğu yerde durup da insana yaklaşan, ona ulaşan ve uzanan varlık der. Bu resmi görmemiş olsa da anlattığı şey bu resimle tam olarak uyuşmaktadır, resimde yaşayan, var olan asıl olgu ormandır.

Teknik anlamda resme baktığımızda, uzakta görünen ağacın hiç de o kadar uzak olamadığını görürüz. Bu ağaç üzerine düşen ışığın etkisiyle, bize en yakın nesne gibidir ki bu durum bizim algımızla oynar. Oduncu ve katır resimde çok küçük bir alan kaplar ve onlara doğru meyleder gibi resmedilen iki devasa ağaç, bu küçüklüklerini nesnel-gerçek anlamdan çıkartarak psikolojik-duygusal bir anlama taşımaktadır. Bu da orman karşısında insanın, varoluşsal bakımdan durumuna uygundur. Berger bu konuda yazısında şöyle diyor: “Ormanın çekiciliği ve ürkütücülüğü, Yunus peygamberin kendini balığın karnında hissettiği gibi insanın kendini ormanın içinde görmesinden ileri geliyor.”⁵⁵

Berger’in bir başka tespiti de ormana ya da manzaraya, ressamın yaklaşımıyla ilgili. Avrupalı bir ressamın yaratımında manzara, ressamın bakış açısıyla ya da yoldan geçen bir yolcunun gözünden görüldüğü gibi yapıldı. İzleyici için, resmin nesnesi olan insan, doğa içinde, bir tiyatro sahnesindeki gibi kurgulanırdı. (Millet’in “Hasat” resmini hatırlayabiliriz). Buna karşın Şeker Ahmet Paşa’nın resmindeki insan, doğanın içinde, doğaya ait bir nesneye dönüşür. Bunun sebebi, resmin ormancının gözünden, onun doğayı ve ormanı algıladığı gibi kurgulamasından ileri gelir. Ormancının gözünden derken aslında kastedilen gözün gördüğü, perspektifsel doğruluk değil; ruhun hissettiği ve de gördüğü anlamsal gerçekliktir. Bir diğer yandan Batı’ya dönük resim anlayışının yanı sıra doğuya, minyatür ve geleneksel resim diliyle olan bağının tam kopmamasının bir sonucudur bu. Resim bu bağlamda fiziksel gerçeklikten uzaklaşıp, tinsellik içinde var olurken doğa karşısında insanın yerini, biçimsel olarak naif oransal olarak küçük bir biçimde sunmasıyla doğayı da yüceltme eylemindedir.

⁵⁵ John Berger (1979), Şeker Ahmet Ali Paşa’nın bir resmi üstüne “Ormanda Oduncu”, çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, **Sanat Çevresi**, sayı 323, Eylül 2005, sayfa: 20

Kurucu ressamlardan ele almamız gereken bir diğ er ressam da Osman Hamdi Bey'dir. Sanatçı aslen hukuk eğ itimi için gittiğ i Fransa'da resme yönel miş , L.Gerome ile G.Boulangier gibi klasisist ve oryantalist ressamlardan eğ itim almı ş tır. 12 yıllık eğ itimin ardından İstanbul'a dö nen Osman Hamdi Bey çok yönlü, entelektüel kiş iliğ i ile dikkat çekmiş ve birçok alanda görevlendirilmiş tir. Osman Hamdi Bey, ilk Türk arkeoloğ udur ve Çağ daş Türk müzeciliğ inin öncülerindedir, Arkeoloji müzesinin kurucusudur. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin yani ş imdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin kurucusudur. Bunun yanında Çağ daş Türk Resmi içinde resimlerindeki figür kullanımıyla *anıtsal figür* kavramının da öncüsü olmuştur. "Kadın" konulu resimlerin de ilk temsilcisi sayılabilecek olan ressam resimsel dil olarak kendine oryantalizmi seç miş tir. Fakat Osman Hamdi Bey'in oryantalizmi, Batılı bakış açısı gibi ş arka dair hayal ürünü kompozisyonlar ya da konuları ele almak yerine, bir doğ u lu olarak, o kültürün iç inden gerçekçi bir gözleme dayalıdır. Bu gözle bakıldığında sanatçının birçok resmi *günlük yaşam* ya da janr resmi niteliğindedir.

Ressamın iki önemli eseri ise gündelik yaşam teması altında yer almasına karşın, ima ettikleri bakımından sembolik özellik taşımaktadır.

Bunlardan ilki 1901 yılında yaptığ ı "Mihrap" isimli resmidir (Resim 4.2). Kadın temasını iş lediğ i bu resim ilk bakış ta bir kadının boy portresi gibi algılanmaktadır. Öyledir de ama sadece bir portre değ ildir. Resimdeki kadın kiş iliğ inden ayrı cinsel kimliğ iyle, kadınlığ ıyla resmin merkezinde, adeta tahtta oturmuş bir kraliçe gibi resmedilmiş tir. Oturduğu taht ise bir rahledir ve mihrabın önünde konumlandırılmış tir. Sanat Tarihçisi Prof. Mustafa Cezar bu resimde Osman Hamdi Bey'in, "derin ve anlamlı bir düşünceyi, ulvi bir gerçeğ i simgesel yoldan anlatmak"⁵⁶ istediğ ini dile getirir. Rahle genellikle Kur'an okumak için kullanılan bir objedir. Onun üzerinde kitaplar yerine hamile bir kadın oturmaktadır ve kitaplar ise ki burada muhtemelen dini kitaplar, yerlere saçılmış halindedir. Burada kutsalların yer değ iştirmesinden

⁵⁶ Mustafa Cezar (2005), Ressam Osman Hamdi Bey, "Sanat Çevresi", sayı 316, Şubat 2005, sayfa 48

söz edilebilir. Özellikle hamileliği ile doğurganlığın kutsallığı yüceltilirken, kadının hayatın içinde olması gereken yer simgesel bir şekilde vurgulanmaktadır.



Resim 4.2, Osman Hamdi Bey, **Mihrap**, 1901, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210x108 cm, (En son Demir Bank arşivlerinde kaydına rastlanan eser günümüzde kayıptır.)

İkincisi ise 1906 tarihli “Kaplumbağa Terbiyecisi” isimli eserdir (Resim 4.3). Resme ilk bakışta, kırmızı kaftan giymiş, derviş kıyafetleri içinde sakallı ve hafif kambur, yaşlı bir adam ile üç kaplumbağa görürüz. Derviş, bakımsız bir odada, marul yiyen kaplumbağalara bakmaktadır. Sırtında, Mevlevi müziğinin dört temel çalgısından da birisi olan yarım küre biçiminde küçük bir davuldan oluşan vurmali bir çalgı (Nakkare) varken, arkasında kavuşturduğu elinde ise bir ney tutmaktadır. Bu iki enstrümandan da anlayacağımız üzere derviş, kaplumbağaları müzik ile eğitime çabasındadır. Derviş, dikkatli

bakacak olursak; neyi tutuş şekliyle düşünceli, karamsar ve hatta bıkkın bakışlarıyla, eğitmekten daha doğrusu eğitememekten bıkmış bir profil çizer. Ressam birçok resminde olduğu gibi bu resimde de model olarak kendini kullanmıştır. Anlamsal olarak da kaplumbağa terbiyecisi derviş Osman Hamdi Beyin kendisidir. Birçok görevde bulunan ve değişimlerin merkezinde bir şeyler başarmaya çalışan sanatçı, tüm bunları sanata ve sanatçıya değer vermeyen, antik eserleri önemli bulmayan, sürekli kendisine yeni engeller çıkarmış devlet kurumlarına ve toplumun kendisine karşın modernleşme çabasından vazgeçmemiştir. Buradan yola çıkarak, tablodaki kaplumbağaların, devletin hantal işleyen bürokrasisi ve değişime direnen, ağır aksak ilerleyen toplumun kendisini simgelediğini söyleyebiliriz. Resimde kendisi olarak betimlediği derviş ise tükenmek üzere olan sabır ve derviş arasında bir bağ kurarak sembole dönüşmüştür.



Resim 4.3, Osman Hamdi Bey, **Kaplumbağa Terbiyecisi**, 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 221 x 120 cm, Pera Müzesi, İstanbul – Türkiye

Kurucu Ressamlar Kuşağı'nın girişimleri ve özellikle de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla sanat ortamındaki gelişmeler, Osmanlı'nın içinde bulunduğu değişken koşullar ve 1. Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği olumsuzluklara rağmen hız kazanarak devam etmekteydi.

Bu dönemde Osmanlı'dan Avrupa'ya eğitim amacıyla giden bir grup ressam, 1.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmüşlerdi. İlk etkinliklerini döndükleri yıl olan 1914'de yapmış olmalarından dolayı, kendilerine "1914 Kuşağı" ya da resimsel yaklaşımlarının İzlenimciliğe yakın olmasında dolayı "Türk İzlenimcileri" denmekteyken, grubun en etkin ve popüler üyesi, Sanayi-i Nefise Hocası İbrahim Çallı olmasından dolayı "Çallı Kuşağı" diye de anılmaktadırlar.

Bu sanatçılardan bazıları şunlardır: Şevket Dağ (1876-1944), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Feyhaman Duran (1886-1970), Namık İsmail (1890-1935).

Bu ressamlar içinden Hüseyin Avni Lifij'in, resmettiği konular ve bu konuları ele alış biçimleri sebebiyle, içinde bulunduğu 1914 Kuşağı'nın sanat anlayışını çok da benimsemediği görülür. Özellikle savaşı anlattığı resimlerinde, günbatımının duygu yüklü görüntüleri, karamsar, düşsel ve şiirsel alegori ön plandadır. Bu durum onu sembolizm ya da romantizm anlayışına yaklaştırır. Bu resimlerden en önemlileri şunlardır; "Savaş Alegorisi" (Resim 4.4), "Kara Gün" (Resim 4.5), "Ak Gün" (Resim 5.6).

Sanatçının 1917 yılında yaptığı "Savaş Alegorisi" isimli resmine ilk baktığımızda sıcak tonlar bizi kendine çeker. Resmin merkezinde üç kadın yer almaktadır; bunlar anne ve kızları olabilir. İki genç biri daha yaşlı bu kadınlar kısa zaman önce gördükleri zulmün etkisinde gibidirler. Hatta kıyafetlerinin olmayışı, dramatik yüz ve beden dillerine bakacak olursak, tecavüz sonrası bir sahne canlandırılmış gibidir. Resmin merkezinde üçgen oluşturacak şekilde konumlandırılan bu çıplak üç figür, savaşın getirdiği açlığı, sefaleti ve dramını anlatan başat sembol olarak karşımıza çıkar.

Hemen arka planda, kafasına bir bez geçirilmiş erkek figürü, kuru bir ağaca tutunup kalkmaya çalışıyor gibidir. Resmediliş biçimi bize o figürün, adeta İsa'nın çarmihini taşıırken gördüğü işkenceyi anımsatırcasına, kuru ağaç dalına bağlanıp işkence edildiği izlenimini vermektedir. Güçsüz vücuduyla doğrulmaya çalışan yaşlı adam, bütün bu yıkım, sefalet ve savaşın getirdiği olumsuzluklara rağmen umudunu kaybetmeyen, direnen ve çabalayan bir neslin ve genel anlamda da ümidin sembolü olarak kullanılmıştır. Parçalanmış at arabası ve yaralı, başını tekerleğe dayamış at; iki figür dizisi arasında ifadeyi güçlendirici bir öge olarak yerini bulmuştur ve yok olanın, yitip gidenin her şey olduğunu vurgular niteliktedir. Resmin arka planına baktığımızda ise yanan bir ev, ufukta dumanlı bir atmosfer ve kaçmakta olan insanlar görünmektedir. Bu resim yıkımın, savaşın acı dolu yüzünü, insancıl bir bakış açısıyla bize sunarken sanatçının sembolizme olan yakınlığını da gözler önüne sermektedir.



Resim 4.4, Hüseyin Avni Lifij, **Savaş Alegorisi**, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 x 200 cm, İstanbul

Resim Heykel Müzesi, İstanbul-Türkiye

Diğer iki resim ise birbirinin devamı niteliğinde değerlendirebileceğim “Kara gün” ve “Ak gün” isimli resimlerdir.

“Kara gün” resmine ilk baktığımızda yıkılmış, yerle bir olmuş bir kasaba görürüz. Ayakta kalan tek şey, minaresi yıkılmış olmasına karşın, caminin kubbesidir. Bütün her yer yerle bir olmuştur. Ön planda yıkılmış evin kapısı, Anadolu motifleri taşıyan kanlı bir kilim, bir beşik ve onların önünde yer alan dibek taşı Anadolu kültürünün simgeleri olarak karşımıza çıkar. Merkezde elbiseleri yırtılmış, muhtemelen elleri arkadan bağlanmış ve bacakları açılmış kadın figürü bulunmaktadır. Figürün, ele alınışından, iffetini korumaya çalışsa da tecavüze uğramaktan kurtulamayan ve göğsünden aldığı süngü darbesiyle de hayatını kaybeden bir Anadolu kadını olduğunu görürüz. Bütün bu yıkıntılar içerisinde, kadının üzerinde kalan bir parça beyaz kıyafeti, batı sanatı bağlamında değerlendirecek olursak, saflığın ve masumiyetin sembolü olarak okunabilir. Ayrıca bu resimde kadın figürü, Delacroix'nın “Özgürlük İnsanlara Önderlik Ediyor” isimli eserindeki özgürlük sembolüne dönüşen kadının aksine, haksızlığa uğrayan masum bir ulusun sembolüne dönüşmüştür. Kadının baş ucuna, beşiğin üzerine tünemiş karga ise yok olmaya yüz tutan bir ulusun başına üşüşen diğer devletler ya da düşmanlar gibidir. Aynı zamanda ölümün sembolü de olan karga figürü, beşiğin üzerinden anneye doğru baş aşağı yatmış, geleceğin, umudun ve yeniden başlangıcın sembolü olan bebeği, kanatlarını açarak adeta tehdit etmektedir. Bu, umuda açılan kapının umutsuzluğun kanatlarıyla gölgelendiğinin sembolü olarak da okunabilir. “Akgün” isimli resim ise savaşın, özellikle Kurtuluş Savaşı özelinde, ikinci yüzünü bize sunmaktadır. “Karagün”, kara kelimesiyle, yok oluşu, hüznü, sıkıntıyı ve ölümü akla getirirken, “Akgün” ak kelimesiyle, saf, temiz, heyecanlı, güzel ve umut dolu geleceğin başlangıcı olarak karşımıza çıkar. Bu iki resim arasındaki anlamsal bağ; esirlikten özgürlüğe, ölümden yaşama, karanlıktan aydınlığa geçişin derin anlamının tezahürü olarak değerlendirilebilir.



Resim 4.5, Hüseyin Avni Lifij, **Karagün**, 1922-1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93 x 118 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara-Türkiye



Resim 4.6, Hüseyin Avni Lifij, **Akgün**, 1923-1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 25,5x34 cm, Özel Koleksiyon

1914 kuşağı, özellikle Galatasaray sergileriyle sanatsal üretimlerini sergilerken, sanat ortamında tekel olmanın verdiği bir etkinliğe de sahiptiler. Fakat 1924 yılında, sanat eğitimi için Devlet tarafından Avrupa'ya gönderilmiş bir grup ressamın 1928'de yurda dönüşleri, 1914 Kuşağı'nın etkinliğini ve sanat ortamındaki tekel olma vasıflarını azaltmıştır. Bu kuşak ressamlar; Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'dir. Bu grup içerisinde Ali Avni Çelebi ve "Maskeli Balo" resmi sembolik göndermeler bakımından sonraki kuşakları etkileyen önemli bir yere sahiptir (Resim 4.7).

Eğlence hayatından kurgusal bir sahnenin canlandırıldığı bu resim izleyiciyi bir bar ortamının içine davet eder. Günümüz koşullarında dahi değerlendirildiğinde cüretkâr sayılabilecek bir ortamın resmidir bu. Özellikle Osmanlı mensubu bir sanatçının bu denli cesur bir sahneyi canlandırması şaşırtıcı olduğu kadar Batılılaşma arzusunun bir çeşit yansıması olarak da yorumlanabilir fakat daha çok Batı dünyasının gece hayatına bir bakış olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. Zira ressam resminden söz ederken "Almanya Münih'te Faşinglerden edindiği izlenimler üstüne"⁵⁷ bu kompozisyonu kurduğunu söyler. (Faşing, Almanya'da, Hıristiyanlığın büyük perhizinden önce düzenlenen üç gün ya da kimi kez bir hafta boyunca süren şenlik, eğlence, karnavallara verilen isimdir). Esere baktığımızda ilk dikkatimizi çeken, resme ismini de veren maskeler olmaktadır. Maske, gizlenme, saklanma gibi kavramları anıştırmakla beraber, bir başka kimliğe bürünmenin de bir aracıdır. İskambil kağıtlarıyla oynayan figür, transparan elbisesiyle dans eden bir kadın ile ona eşlik eden erkek ve çıplak olarak resmedilmiş iki figür Batı'nın yozlaşmış eğlence kültürüyle değer yargılarına gönderme yaparken, özellikle kadınların yüzlerinin resmedilmemiş ya da özellikle gizlenmiş olması, Osmanlı ve doğu kültürüyle yetişmiş ressamın ahlaki bakış açısının bir çeşit yansıması olarak görülebilir.

⁵⁷ Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, Beşiktaş Bel. BelTaş A.Ş Sanat Yayınları, 63,



Resim 4.7, Ali Avni Çelebi, **Maskeli Balo**, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144 x 187 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul-Türkiye

Kadın bir başka resimde ise çağdaşlaşmanın yüzü olarak temsil edilmektedir. Cumhuriyetin ilk kazanımları ve bu bağlamda gerçekleşen yenilikler ressam Zeki Faik İzer'in "İnkılap Yolunda" isimli eserinde (Resim 4.8) sembolik bir dil kullanılarak ele alınır. Bu resim, ressamın diğer yapıtlarıyla biçim ve içerik olarak plastik düzey açısından pek uyuşmamakla birlikte Delacroix'in "Özgürlük İnsanlara Önderlik Ediyor" isimli tablosundan önemli ölçüde esinlenilmiş ama çok gerisinde kalmış bir düzey göstermektedir. Piramidal kompozisyon kurgusuyla resmin merkezinde, Delacroix'nın resmindeki gibi kadın figürü yer almaktadır. Bu figür Delacroix'nın özgürlüğün sembolü olan kadının aksine çağdaşlığı ve modernliği temsil eden bir sembole dönüştürülmek istenmiş ancak bu amaca ulaşamamıştır. Kadın Delacroix resminde özgürlüğü görselleştirirken savaş enkazının ve ölümlerin üzerinde yükselir. İzer'in çağdaşlık ve modernlik timsali

olması arzulanan figürü, üzerinde 1923 yazan bir mermerin üzerinde yükselmektedir. Bu mermer çağdaşlaşma yolunda bir mihenk taşı olan 1923 ruhunun ve ideallerinin sembolleştirilememiş halidir. Kadının hemen arkasında konumlandırılmış Atatürk, eliyle ileriye, gidilmesi gereken çağdaşlık ve modernlik yolunu göstermektedir. Kol kanat gerdiği gençlik, modernleşmenin sembolüne dönmüş inkılapların işaretlerini taşımaktadırlar. Atatürk ve Çağdaş Türkiye'nin sembolü bayrak tutan kadın arkasına aldığı kalabalıkla, ki bu topluluğun bir ulusu da sembolize etmesi istenmiştir herhalde; ileriye, bağınazlığın ilerlerken önlerindeki tek engelin korkarak ve titreyerek diz çökmüş, bağınazlığın ve gericiliğin sembolü sakallı figür olduğu varsayılabilir.

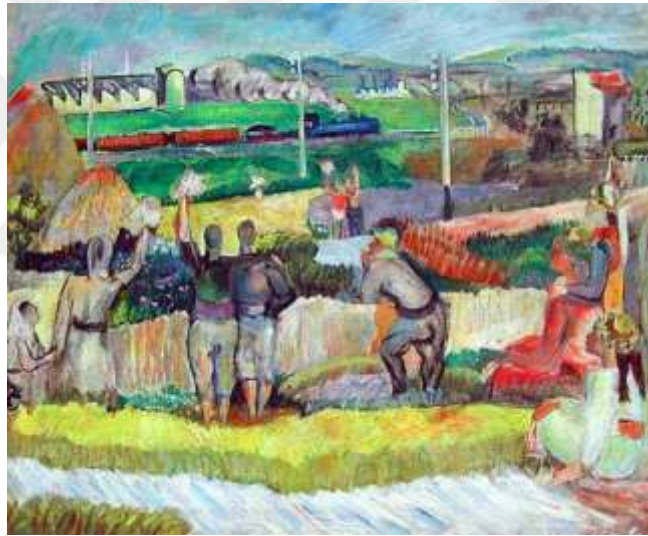


Resim 4.8, Zeki Faik İzer, **İnkılap Yolunda**, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176 x 237 cm, MSGSÜ Resim ve Heykel Koleksiyonu- İstanbul

Modernleşmenin bir başka temsiline de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "İlk Geçem Treni Seyreden Köylüler" resminde rastlarız (Resim 4.9). Bu resim, tarlada çalışırken uzaktan geçen kara treni izlemek için mola vermiş köylüleri betimler. Köylüler treni izlemekle kalmaz uzaktan ona el sallamakta, selam vermektedirler. Bu resim, emeğe dayalı iş gücü ile makineleşme ve sanayileşme yolundaki Türkiye'nin bir yansıması niteliğindedir. Ufuktaki

fabrika, tren ve elektrik direkleri modernleşen yeni ülkenin yüzünü sembolize ederken; geleneksel Anadolu yaşamı ve kültürü köylü ile sembolleştirilmiştir.

1938-1944 yılları arasında “Yurt Gezileri/Yurt Resimleri” programı kapsamında Türk ressamlar devlet desteği ile Anadolu’nun çeşitli yerlerine gönderilmişlerdi. Bu geziler Anadolu aydınlanmasına katkı sağlamanın yanında ressamların yerel ve folklorik olanı, köy ve köylü yaşantısını, minyatür resminin geometrik kompozisyon özelliklerini; yalın boyama tekniğini, motif ve süslemeci simgeleri keşfetmelerini de sağlamıştı. Bu dönem, tam anlamıyla sanatçıların ulusal özü arayış dönemi olarak değerlendirilebilir.



Resim 4.9, Bedri Rahmi Eyüboğlu, **İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler**, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x120 cm

1950’li yıllara gelindiğinde ise hızlanan modernleşme arzusunun ve devamında bireysel düşüncenin, yaşam ile sanatın içine kavramsal olarak yerleşmeye başladığını görürüz. 1954 yılında, Yapı Kredi Bankası’nın düzenlediği “İş ve İstihsal” konulu resim yarışmasını kazanan Aliye Berger’in “Hasat” isimli resmi (Resim 4.10) çağdaş Türk sanatçısının modernleşen, endüstrileşen dünyaya karşı üretim sürecinin sembolik bir yansıması olarak

karşımıza çıkar. Üretimi sembolize eden kocaman bir güneş yarattığı devinimle yaşamın tam da kendisidir. Resmin akademik anlamda hiçbir kurala bağlı olmaması hakarete varan birçok eleştiriye maruz kalmasına sebep olmuştur. Buna karşın soyutlayıcı sanat anlayışının yüceltilmesine de engel olunamamıştır.

1950'li yılların sonlarına ve 60'lı yıllara gelindiğinde ise hızlanan modernleşme arzusunun ve devamında bireysel düşüncenin, yaşamın ve sanatın içine yerleşmeye başladığını görürüz. Bununla birlikte "...düşünce yaşamını renklendiren çeşitli kuram eğilimleri, entelektüel yaşamın bir yandan zenginleştiğine tanıklık ederken, sosyo-ekonomik yapı değişimleri, nüfus artışı, gelir dengesizliği, eğitim çıkmazı gibi nedenlerle düşünce hayatının büyük ölçüde yoksullaştığı da gözlenmektedir."⁵⁸ 1950 ve 1960 yılları arasında yaşanan bu toplumsal, ekonomik ve siyasi gelişmeler, özellikle 1960'lı yıllardan sonra, sanatçıların, Batı'ya dönük ve evrensel anlamda sembol kullanmasına, forma sembolik olarak yaklaşmasına ve tıpkı batı sembolizminde olduğu gibi kendine ait bir sembol dili oluşturmasına sebep olmuştur.



Resim 4.10, Aliye Berger, **Hasat**, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 300 cm, Yapı Kredi Bankası koleksiyonu, İstanbul

⁵⁸ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitapevi Yayınları, 35, 36

Bu bağlamda değerlendirecek olursak, Neşet Günal (1922-2002), Erol Akyavaş (1932-1999), Yüksel Arslan (1933-2017), Gürkan Coşkun (Komet) (1941), Utku Varlık (1942), Alâettin Aksoy (1942), Balkan Naci İslimyeli (1947), Aydın Ayan (1953), Yalçın Karayağız (1960), İrfan Okan (1960), Mustafa Orkun Müftüoğlu (1973) gibi sanatçılar Türk Resim Sanat'ında önemli mihenk taşları olarak karşımıza çıkarlar.

Neşet Günal Çağdaş Türk resminde figüratif eğilimiyle dikkati çeken en önemli isimlerdendir. Paris'te altı yıl kalan sanatçı Fernand Léger ile çalışma fırsatı yakalamış hatta yurda dönmeden önce Ondan etkilenerek alegorik nitelikte resimler üretmiştir. 1954 yılında dönüşüyle birlikte resimlerinin kaynağı Anadolu olmaya başlamıştır. Bu resimlerde sanatçı, Anadolu köy ve kırsal yaşamını konu almış, figürü de bu resimlerin hem biçimsel hem anlamsal merkezine yerleştirmiştir. Resimlerinde yer alan figürlerin el ve ayaklarını özellikle büyük olarak resmeden sanatçı 'emek' vurgusu yaparak onları birer sembole dönüştürmüştür. Şehirleşme ve sanayileşme modern dünyanın bir gereği olarak varsıllaşırken arkasında bıraktığı yalnızlaşan, yabancılaşan, unutulmuş ve birçok anlamda fakirleşen kırsal halk yitirilmiş bir değer olarak sembolleşmiştir.

Yalnızlaşan halk ve tarım kültürünün önemli bir parçası olan korkuluklar, sanatçının resimlerinin metaforik bir ögesi olarak karşımıza çıkar. Korkuluk sanatçının resimlerinde ilk önce 1968 yılında bir ayrıntı olarak kendini gösterirken 1980'li yıllarda başlı başına bir dizi üretime dönüşür. Günal *Korkulukları* yapmak için yirmi yıl beklediğini söyler ve devam eder: "Hepimizin her yerde gördüğü *Korkuluklar*'ın Anadolu insanının ve benim çocukluk anılarımda başka bir yeri var. Rüzgârda çırpınan korkulukların altında yatarken korkuyu yenme çabası yaşadım. 'Korkuluklar', aradan geçen yıllar boyunca, ressam olarak beni düşündürdü; önce etkili ve olağan üstü görüntüleri, daha sonra ilkel üretim biçimlerinin geçerli olduğu ortamlarda boy göstermeleri bakımından ilgimi çekti. Onları (...) bir başka ilişki, bir başka

ortama oturtarak korkunun ve baskının simgesi yaptım.”⁵⁹ ‘Korkuluklar’ 1980’li yılların siyasi ve toplumsal karmaşasına gönderme yapmaktadır. Bastırılan düşünceler, yaşanan kanlı saldırılar, askeri cundanın sivil toplum üzerinde yarattığı baskılar; *Korkunun ve baskının simgesi* olarak korkulukları, metaforik bağlamda ölüm ile ilişkilendirmemize de sebep olur (Resim 4.11, 4.12).



Resim 4.11, Neşet Günal, *Korku V*, 1988, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 184 x 120 cm



Resim 4.12, Neşet Günal, *Korku VII*, 1988, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 165 x 120 cm

1980’lerden önce, 1960’larda başlayan, sosyo-ekonomik, sosyo-politik gelişmeler ve gerginlikler, **Yüksel Arslan**’ın resminde de çeşitli sembollerle eleştiri nesnesine dönüşmüştür. Arslan’ın Türk resmindeki sembolik yaklaşımını irdelerken, Doğu geleneği ile Batı kaynaklarına ve de yarı yerli kaynaklara dayanan, kimi zaman politik, kimi zaman ise fanteziye dönük bir anlatımın izinden gittiğini söyleyebiliriz. Arslan; sanat eserlerini, ilkel insana ait duyguların en temeline inerek, fantastik bir dil ile harmanlayarak oluşturur.

⁵⁹ Mehmet Ergüven, **Neşet Günal**, Bilim Sanat Galerisi yayınları, 166

Sabahattin Eyüboğlu bir yazısında Arslan'ın cinselliğe yaklaşımından bahsederken şöyle der; "İnsanın ilk davranışını cinsel olarak düşündüğu su götürmez. O kadar ki Marquis de Sade'in bir sayfasını almış, harfleri, aylarca çalışarak, bir çeşit hiyeroglife sokmuş. Bugüne kadar, ressamlar cinseli yüceleştirerek verirler. Gerçi Yüksel de yüceleştiriyor ama bu yüceleştirme bir çeşit Sade mistisizmine varıyor."⁶⁰ Buradan da anlaşılacağı üzere cinsellik, Arslan'ın resimlerinde en temel duygu kaynağı ve resmin başat malzemesi haline gelerek önemli bir sembole dönüşüyor. Yüksel Arslan'ın resimlerinde bir başka önemli sembol de "köpek" imgesidir. "Kapitalin Güncellenmesi" ismini taşıyan iki farklı resimde, sanatçının köpek imgesine iki farklı bakışını görürüz. (Resim 4.13, 4.14). Birinci resimde, adeta sonsuza uzanırcasına karşılıklı sıralanmış, iki sıra köpek başlı insan ve her iki tarafın da ellerinde, birbirlerine hırlaşan ve saldırmaları diye zincirlerle zapt edilmeye çalışılan köpekleri görürüz. Bütün bu gergin kalabalığın önünde iki el tokalaşmaktadır. Ellerden birisinde (giydiği cekette) Türk bayrağı, diğerinde ise ABD bayrağı vardır. Türk bayrağının çevresinde Fas, Tunus, Uruguay, Moritanya gibi gelişmekte olan uydu ülkelerin bayrakları resmedilmişken, ABD bayrağının çevresinde ise Almanya, İngiltere, İtalya, İsviçre, Fransa, Japonya gibi gelişmiş ülkelerin bayrakları resmedilmiştir. Amerika bayrağının üzerine kondurulmuş iri bir kara sinek, pisliğin sembolü olarak kullanılmakta ve mecazi anlamda bu devletlerin ellerinin kirli olduğunu bize anıştırmaktadır. Arka palandaki takım elbiseli, köpek kafalı insanlar, Dünya'nın önde gelen kapital şirketlerinin markalarının yazılı olduğu duvarların önünde, köpeklerini zapt etmeye çalışarak duruyorken sadece iki köpeğin, ağızlarına tutuşturulmuş bir simit ve para sayesinde sakin durmaları ilgi çekicidir. Bu iki sakin köpek, karnı doyan ve paraya kavuşunca sessizleşip sakinleşen insan topluluklarını ve iş gücünü sembolize etmektedir.

⁶⁰ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi Yayınları, 249,250



Resim 4.12, Yüksel Arslan, **Kapital'in Güncellenmesi**, 1978, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 50.5 x 71.5 cm., Santral İstanbul Koleksiyonu



Resim 4.13, Yüksel Arslan, **Kapital'in Güncellenmesi**, 1979, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 30 x 51.2 cm, Özel Koleksiyon

Diğer resimde ise “köpek”, çöp yığınlarının arasındaki bir gazeteye işemektedir. İşediği gazetenin üzerinde, dönemin Milliyetçi Hareket Partisi

lideri Alparslan Türkeş'in, biri gülen diğeri ise öfkeli iki tasviri yer almaktadır. Köpek ise öfkeli olan yüze odaklanmıştır. Gazetede ki haberlerden en net okunanı, "Türkeş: Ecevit kışkırtıcı ajanlarını geri çeksin" yazısıdır. Köpeğin sanki Türkeş'e kızarak tepki olarak bu eylemde bulunması, "köpek" imgesinin bu resimde emekle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Hiciv barındıran, karikatürize edilmiş, politik göndermeleri olan bu tip resimleriyle Yüksel Arslan için, Goya ve George Grosz'un Türk resmindeki devamcısı denilebilir.

Utku Varlık'ın resimleri ise ayrı bir kozmos dünyasının yansımasıdır. Öncelikle, sanatçıyı incelerken sadece bir ya da iki resmi üzerinden onun sembolik dilini çözmek yerine, genel olarak resimlerdeki sembole dönüşmüş imgelerinden bahsetmeyi daha uygun buluyorum.

Varlık'ın resimlerinde, şimdi ile geçmiş, düşün ile gerçek, yaşam ile ölüm arasındaki bağlantıların izlerini bulmak mümkündür. Sanatçı, mistik sanat öğelerine başvurarak, iç dünyanın gizemlerini yansıtmaya çalışır. Resimleri oldukça fazla görsel öğe barındırır ve hatta birçoğunda nefes alacak yer dahi yok gibidir fakat bu sıkışıklığa rağmen hissettiğimiz duygu dinginliktir. Sanatçının imgeler arasında kurduğu renksel bağ ve bu sayede yarattığı atmosfer etkisiyle, rüyalar alemi gibi düşsel bir evrenin kapıları açılır. Sanatçı resimlerinde sıklıkla antik döneme ait heykel imgeleri, Gotik ve Rönesans dönemlerine ait resimlerden kadın ve kutsal figür imajları ile bugüne ait kadın imgelerini bir arada kullanır. Bu birliktelik, ideal ile güzel arasında bir bağ kurma çabasının sembolleşmiş halidir. Kurulmak istenen bu bağ aynı zamanda ölüm ve yaşam arasındaki bağdır; geçmiş ile bugün, ölüm ve yaşamın tezahürüdür. Resimlerinde ölüm ile yaşam arasında bağ kuran bir diğer sembol de fetüs imgesidir. Öğrencilik dönemlerine ait bir anısı, bu sembolik yaklaşımın temellerini daha iyi anlamamızı sağlayabilir:

"Tıp fakültesinde kadvraların bulunduğu bölüme girmiştik. Oldukça ürpertici bir yerdı. Hocamız bizi sarışın ölü bir kadının yanına görürdü. Kadının yüz derisi soyulmuştu ve karın kısmı

kapalıydı. Ancak ölü bedeninin diğer tarafındaki deri daha soyulmamıştı. Ünlü cerrah bize dönerek, güzellik denen şeyin aslında insanda deriden ibaret olduğunu söyledi. Dikkatle bakınca ölü kadında derisi kaldırılmamış olan yerlerin olduğu gibi canlı olduğunu görmüştüm. Kadının yüzü korkunçtu. Ders ilerledikçe tıp hocamız kadının karın kısmındaki örtüyü işaret ederek doğum yaparken kadının öldüğünü söylemişti. O zaman bende beklenmeyen bir şey oldu. Bir anda ölümle doğumun nasıl iç içe olduğunu kavramıştım. Bu bir anda kavradığım olağanüstü çarpıcı bir keşifti. Benim için bir aydınlanma ve fark ediş anıydı bu. Sonra hocamız bizi fetüslerin bulunduğu laboratuvara indirdi. (...) Hayatımda ilk kez fetüslerin insan kadar anlatımlı olduğunu görmüştüm. Fetüsler birbirleriyle konuşuyorlardı. Ben bir hücreden başlayıp insana ve oradan da kozmosa varabilirim. Ben bir hücreden başlayıp insana doğru yaklaşırken kozmosun varoluşundaki şeye, fetüseye varabilirim. Bu bana doğumla ölümün aynı şey olduğunu gösteriyor.”⁶¹

Utku Varlık'ın sıklıkla kullandığı bir başka sembol ise “göz” imgesidir. Sanatçı için göz, resimlerinde yarattığı kozmosa açılan bir penceredir. Aynı zamanda, beden ile dış dünya arasındaki bağın ve duyguların hâkim olduğu iç dünya ile o duyguların dış dünyada görünür ve algılanır olmasına yarayan önemli bir semboldür. (Resim 4.14, 4.15, 4.16)

Utku Varlık bu türden yaklaşımlarıyla, 19. yüzyıl Sembolizmiyle bağlantılı düşsel anlatımın Türk resmindeki devamcısı olarak nitelendirilebilir.



Resim 4.14, Utku Varlık, *Işığın Kırıldığı Yer*, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 130 cm

⁶¹ Günseli İnal, “**VARLIK**”, Galeri Artist yayınları, 68, 69, 70, 71.



Resim 4.15, Utku Varlık, **Düşüş**, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 114 cm



Resim 4.16, Utku Varlık, **Vizyon**, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41 x 27 cm

Utku Varlık'ın Akademi'den dönemdaşı **Alaettin Aksoy** ise 1960'lı ve 1970'li yılların sosyo-politik ortamına sorgulayıcı bir gözle bakan Yeni Figürasyon hareketinin (Komet İle) öncüsü olarak karşımıza çıkar.

Aksoy'un resimsel dünyasında başat rol oynayan insan figürü kendi deyimiyile "dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır. Ve bu nedenle 'zaman ve mekân' gibi belirleyici bir işaret taşımazlar. Ancak karakter aramalarında, tiplmelerde yaşam içerisindeki durumlarının belirlenmesine yönelik davranış ve jestlere sahiptirler."⁶²

Bu gözle baktığımızda "insan", Aksoy'un resimlerinde varlık olarak insanlığı tanımlar. Tematik kompozisyonlarında insana dair olan, sembolik bir dille betimlenir. 1995 tarihli "Kuşku Kayalıkları" adlı resminde de insanın en büyük sorunlarından biri olan çevre kirliliği ve ekolojik bozulma eleştirel bir dille betimlenmektedir. (Resim 4.17)

Resmin merkezinde, birisi erkek diğeri ise kadın iki figür ve bir köpek yer almakta. Figürler sanki canlı canlı toprağa gömülmüş gibi bir his uyandıracak şekilde resmedilmişler ve kuşku dolu bakışlarla, sırtlarını bir kayalığa dayamışlardır. Resmin sağ üst köşesinden onlara doğru gelen insanı izlemektedirler. İzledikleri insan, sanki karanlık bir bulutun içinden çıkmış ya da o karanlığı sırtında taşıyor gibidir. Sol üst köşede ise iki çift ayak görünmektedir. Çiftin kuşku dolu tavırlarına karşın umarsızca çiftleşen iki kişinin ayaklarıdır bunlar. Sağ üst köşedeki "insan" varlık olarak olumsuzlaştırılan bizi temsil eder ve sırtında doğayı ve kendini yok edecek olan kara bulutları taşır. Bu ölümün ve yok oluşun sembolüdür. Gelen ölümü tedirginlik içinde, sanki bir gerilim filmi izlercesine seyreden kadın ve erkek; sadakatin timsali olan ve belki de hayatta kalan insan dışındaki tek varlığın sembolü köpeklerini severler. Köpek kuşkudan yoksun hatta halinden memnundur. Ölümün onu için de geldiğinin farkında değil gibidir. Çıplaklıkları, günahlarını fark etmeden önceki Âdem ve Havva'yı anımsatmaktadır. Yok oluşun

⁶² Kıymet Giray (2019), "Alaettin Aksoy'un sanat anlayışının analitik çözümlemesi", **Artam Global Art & Desing**, sayı 52, Mart-Nisan 2019, sayfa 71

eşiğinde olmasına rağmen kaygısızca çiftleşen figürler, insanın hayatta kalma güdüsüyle ya da var olma arzusuyla yok olmak arasındaki ironinin sembolüdür. Ressam bu resminde dünyanın yaşanmaz bir kayalığa döndüğünü ve insanın buna rağmen yeniden var olmaya çalışmasını sembolik bir dille anlatmıştır.



Resim 4.17, Alaettin Aksoy, **Kuşku Kayalıkları**, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 187 cm

Gürkan Coşkun'un, yani Komet'in resimlerinin ana ögesi de Alaettin Aksoy gibi insandır. Resimlerinde insan, içe dönük bir anlam taşır, ölüm ve acı gibi temaların işlendiği düşsel bir mekânda sembolleşir. Figürün keskin çizgi ve renklerle kurgulandığı resimlerinde, bir çeşit sürpriz etkisi oluşturma çabası sezilmektedir. Boyayı kullanım biçimi sayesinde resimlerde eski bir görünüm oluşur. Bu teknik yaklaşım resimlerin anlamsal içeriğine destek verir niteliktedir. Bu sayede hayal ile gerçek, yaşanmışlık ile düş iç içe geçer. Komet'in resimleri insanın tinsel dünyasının yansıması olarak da görülebilir (Resim 4.19, 4.19).



Resim 4.18, Komet, **Gözüm Görmesin**, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 100 cm



Resim 4.19, Komet, **Umudun Şafağında**, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185 x 185 cm

Gelenekle ve tinsellikle kurduğu modern bağ sebebiyle **Erol Akyavaş**'ın Çağdaş Türk sanatı içindeki önemi büyüktür. Aslen mimar olan sanatçının resim ile tanışması, o atölyenin ve Resim Bölümü'nün öğrencisi olmadığı halde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde gerçekleşir. Daha sonra resim alanında kendini geliştirmek için Avrupa'ya ardından da New York'a gider. Çağdaş sanatla bağları burada güçlenen Akyavaş, yaşadığı sıkıntıların ve yalnızlığın neticesinde tasavvufa yönelir. Böylece minyatür resimlerinin kurgusal özelliklerini modern bir üslupla bütünleştirir. 1980'li yıllarda yaptığı bir dizi resim, içsel yolculuklarının metaforik bir yansımasıdır. "Fallen City" (Resim 4.20) bu serinin en önemlilerindedir. Kıymet Giray'a göre bu resim; "insan ve yenilgi arasındaki gerçekliği sorgular."⁶³ Kaleler ya da surlar savaşlar sonucu ya yıkılırlar ya da ayakta kalırlar fakat direnirler. Aslında bu imge insan ile tinini sembolize eder, içsel savaşlar ve zaferlerle öznel bağ kurar. Bu resim güç, saldırganlık ve zafer kavramlarının birer sembole dönüşmüş halidir ve bu kavramların, varlık-beden, zaman-mekân olgularıyla kesişmesini ortaya koyar.



Resim 4.20, Erol Akyavaş, **Fallen City**, 1982, Tual Üzerine Karışık Teknik, 137x264 cm., (Pınar Erta. Koleksiyonu)

⁶³ <http://www.antikalar.com/turk-resminin-modernlesme-surecinin-donusumu-erol-akyavas>
(ET:13.4.2019)

Kimi sanatçılar yaşamları boyunca, sanatlarında önemli değişiklikler yapmadan belli bir yol seçerler ve o yoldan çıkmadan üretirler. Kimi sanatçılar için ise yol hep değişir. Her üretim ya da resim yeni bir yoldur. Kullandığı teknik, seçtiği konular ve hatta üretim dalı bile değişiklik gösterebilir. **Balkan Naci İslimyeli** de bu tür bir sanatçıdır. Sanat yaşamı evrelere bölünmüştür, her evre onun için ayrı bir yoldur; yeniye ulaşma ve onu bulma çabasıdır. Her evrenin ardından bir başkası gelir. Bunun sebebi sanatçının sınırları kabul etmeyen kişiliğiyle bağlantılı olabilir.

İslimyeli'nin ilk dönemi (1963-1970), "Kendi Kendine" başlığı altında toplanan, sonraki yıllara göre daha renkli ve Paul Klee'yi andıran çizimlerden oluşur. 1971-75 yılları arasındaki dönemi ise siyasi olarak aktif olduğu yıllardır. Bu dönemdeki seri "Kurşun Yıllar" başlığı altında toplanır ve hapisane, işkence, tutukluluk konuları irdelenir. Akabinde belli başlı birkaç dönemden sonra -benim örneklemek istediğim- 1981 – 1988 yılları arasındaki "Pentimentolar" dönemi gelir. İtalyanca olan bu deyim "resmin yapılış sürecinde sanatçının yaptığı değişiklikler, yapılmış olanı değiştirmek için üzerine yeniden boya sürme anlamına geliyor; eski resimlerde üstteki boyanın silinmesiyle alttan çıkan biçimler; güncel yaşamda pişmanlık anlamına geliyor. 20. yüzyılda sanatçılar, resimlerinde bunu bir ifade biçimi olarak kullanıyor."⁶⁴

39 resimden oluşan "Pentimentolar" serisinin tamamı siyah-beyaz yani monokromdur. Resimlerin renksizliği onların birer düş olduğu izlenimini vermektedir. Sanatçı; yaratılan bu düşsel mekân içinde yalnızlık, yitirilmişlik ve aşk gibi konuları irdeler. Aslında çağımız insanının öz kaygıları olan bu konular İslimyeli'nin sanat hayatının önemli bir bölümünü kapsar.

Bu seriden "Gezgin" isimli eseri kısaca inceleyebiliriz (Resim 4.21). Resimde, uzak ufukta, sonsuza kadar gidiyormuş izlenimi veren bir yol ve yolun kenarında yüzü bize dönük bir adam, elinde tuttuğu ayna benzeri bir obje ve yanında duran köpek ile bize doğru bakıyor. Adam muhtemelen

⁶⁴ Nazan İpşiroğlu, **Sanatçı Gözüyle Köpek**, Yapı Kredi Yayınları, 80

sanatçının kendisidir. Kasvetli gök yüzü fırtınanın gelmekte olduğunu söylüyor. Adam; umutsuz ve melankolik ortamda, yanındaki sadık dostluğun sembolü kabul edilen köpek olsa bile onunla bağ kurmuyor gibi. Bu, onun yoldaki yalnızlığının bir göstergesidir. Yalnızlık ve umutsuzluk gezginin arayışının bir parçası fakat elinde tuttuğu ayna umuda açılan bir çeşit kapı olarak resmedilmiş. Ondaki yansıyan beyaz bulutlar bunun göstergesi olarak sembolleşiyor. Ayaklarının altındaki beyaz şerit sırat köprüsü gibi; bir tarafı umutsuzluğa diğer tarafı umuda giden yol. Belki de adamın yapması gereken tek şey elindeki umutla arkasını dönüp gitmek. Öyle görünüyor ki bu resim, sanatçının içsel yolculuğunun bir tezahürü olarak sembolleşiyor. Köpek imgesi ise bu yolculuğa her daim eşlik edecek dostu/dostluğu ve aslında yalnız olmadığımızın sembolü olarak varsıllaşılıyor.



Resim 4.21, Balkan Naci İslimyeli, **Gezgin**, 1984, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90 x 110cm

Hayvan figürlerinin Türk resminde sembolik bağlamda kullanılmaya başlaması ağırlıklı olarak bu döneme rastlar. Sinek, Arslan'ın resminde kirlenmişliğin, çürümüşlüğü'nün sembolü olurken, Utku Varlık; resimlerinde kullandığı güve kelebeği sayesinde, ölüm ve yaşam arasında oluşturduğu sembolik bağı güçlendirir. Yüksel Arslan köpek imgesine insan anlamı yüklerken, Aleattin Aksoy ve Balkan Naci İslimyeli için köpek; insanın destekleyicisi ve sadakat sembolü olarak görülmektedir. Komet resimlerinde zaman zaman kullandığı güvercin imgesine evrensel anlamı olan özürlük bağlamında yaklaşır ve sembolleştirir. Aksoy'da ise kuş, leş kargası olarak karşımıza çıkar ve ölüm ile umutsuzluğu sembolize eder. Hayvanları sembole dönüştürmüş bir başka sanatçı da **Aydın Ayan**'dır.

Öğrencilik yıllarından itibaren Ayan, üretimlerinin merkezine hep insanı koymuştur. Bu tarihlerde dünyada olduğu gibi Türk resim sanatı tarihi içinde önemli bir sanat hareketi olan Toplumcu Gerçekçilik, Ayan'ın sanatının temelini oluşturacaktı. Özellikle ilk yıllarında, politik/simgesel gerçekçilik bağlamında, eleştirel, ironiye dönük resimler üretecek olan sanatçı, belli başlı canlıları ve nesnelere bazen tüm gerçeklikleriyle, bazen esas bağlamlarından koparıp vermek istediği "mesaj"a yönelik farklı ve yeni bir bağlamda bir arada kullanarak onları sembolik dilin birer öznesine dönüştürür. Örneğin güvercin, mezar taşları ve köpek bu sembollerden bazılarıdır.

1970'lerin ortalarında, öğrenciliğinde yaptığı "Sonsuz Barış I", "Sonsuz Barış II" (Resim 4.22, 4.23) bu sembollerden, güvercin ve mezar taşının görüldüğü ilk resimlerinden sadece ikisidir. Mezar taşları her iki resimde de ölümü çağrıştırmaktadır. Fakat aynı zamanda mezar taşı, ölümün yattığı yerden göğe doğru uzanırken, ölümden geriye kalan tek obje olarak, yaşamla bağ kurar. Genellikle mezar taşının üzerine tünemiş olarak resmedilen güvercin ise barışın sembolüdür. Dönemin ruh hali düşünüldüğünde ölüm, sonsuz rahatlamanın sembolü olarak görülebilir ve barış bize ancak ölümlerle gelmektedir. Karşıtların birliği...

Kuş imgesi “Yaşantımızdan I/ Çatışma” isimli bir başka resimde (Resim 4.24) yeniden güvercin formunda, hırçın bir köpek tarafından korkutulup kaçırılırken resmedilmiştir. Resim 1976 yılında gene öğrenciliğinde yapılmıştır. Ayan’ın resmi, dönemin sosyo-politik, sosyo-ekonomik istikrarsızlıklarının yansıması olan toplumsal hareketler ile onları bastırma, sindirme eyleminde olan iktidar gücünün sembolik bir eleştirisi ya da analizi niteliğindedir. Aynı zamanda resimde meydana gelmekte olan alıkoyma, bastırma ya da sindirme eylemlerine sessiz kalan, anlam veremeyen iki yaşlı kadın, duvarın arkasına gizlenmiş ve bütün yaşananlara kayıtsızdırlar. Aslında bu kadınlar, sessiz kalan, korkan, mücadeleden kaçan, olan biteni kavrayamayanları simgelemektedir. Ayan’ın resimlerinde yerleşik bir sembol niteliğindeki “köpek” imgesi ise bu resimde, çoğunlukla kullanılan olumlanmış anlamından uzaklaştırılarak, güvercini, yani *barışı* kovalayan, kışkırtan saldırgan bir varlık olarak anlamlandırılmış ve sembole dönüştürülmüştür.

Güvercin ve köpek ile kurulan sembolik anlatım biçimi korku, endişe, ümitsizlik gibi olumsuz kavramları desteklerken, resmin sol üst köşesinde, duvardaki bir yıkıntıdan görülen uçurtma, çocukluk hayallerinin ve umutların tükenmediğine dair önemli bir sembole dönüşür.



Resim 4.22, Aydın Ayan, **Sonsuz Bakış I,** 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x50 cm, Özel koleksiyon



Resim 4.23, Aydın Ayan, **Sonsuz Bakış II**, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x50 cm, Özel koleksiyon



Resim 4.24, Aydın Ayan, **Yaşantımızdan I / Çatışma**, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 100 cm
Özel koleksiyon

Ayan'ın sembolik bağlamda en önemli resimlerinden biri de 1982 yılında, Türk ve Yunanlı sanatçıların katılımına açık Abdi İpekçi Dostluk ve Barış konulu bir yarışma için yaptığı ve birincilik ödülünü aldığı resimdir.

Resmin ismi “Sonsuz Dostluk ve Barış”dır. Resimde eski bir Osmanlı mezarlığı içinde kırık bir mezar taşı ve onun altında taştan oyulmuş küçük bir kurnadan su içen iki güvercin betimlenmiştir. Bu betimleme Ayan’ın yaşadığı dönemim bir tür yansımasıdır. Daha önceki resimlerinde de olduğu gibi mezar taşı ölümün sembolü olarak karşımıza çıkar. Güvercinler ise yaşamın sembolüdürler. İçtikleri su yaşamın kaynağıdır; dünden bugüne bilgi ve kültür birikimlerini temsil eder. Yaşamın merkezi aslında bu bilgi ve kültürdür. İki güvercin buradan yaşam bulurlar. Güvercinlerin her biri aynı zaman iki komşu ülkeyi (Türkiye ile Yunanistan) temsil eder. Bu bağlamda kurnadaki su Ege denizidir. İfade edilmek istenen ise yaşamak için beslendiğimiz ana kaynağın ortak olduğudur. Kurumuş bir bitkinin yeniden sürgün vermesi ise yeşeren umutları sembolize eder.

Ayan’ın resimlerinde ölüm ve yaşam hep iç içedir. Kurduğu karşıtlıklar onun resminin anlamsal içeriğini daha da zenginleştirir. Son dönemlerine ait “Ak Köpek-Kara Köpek” isimli eseri de bu karşıtlıkların merkezinde yer alır (Resim 4.25). Kompozisyonun merkezinde, alabildiğine yeşil olan bahçenin ortasında bir kadın figürü bağdaş kurmuş otururken, güneşlenirken, yaşamı solurken resmedilmiştir. Kadın, resmedilişinden dolayı cam olduğunu düşünebileceğimiz üçgen bir prizmanın ya da piramidin içindedir. Birisi beyaz diğeri siyah iki köpek kadının iki tarafında, bakışlı (simetrik) bir konumda ve ona bakacak şekilde resme dahil edilmiştir. Resmin kurgusuna baktığımızda önceki resimlerinde yer alan eleştirici sembolik tavır yerini daha romantik bir sembolizme bıraktığını sezeriz. Öncelikle figürün ve köpeklerin konumlandırıldığı bahçeyi ele alalım. Burası alabildiğine yeşil olmasına rağmen bir cennet bahçesi değil. Bahçe bizi orada tutabilmek için duvarlarla sınırlandırılmış. Bitki örtüsüne baktığımızda dikkatimizi çeken ağaçlar diğer birçok ağacın arasından genç selviler oluyor. Selviler bize mezarlıkları hatırlatır hatta resmin sağ tarafında bunun somut izlerini görmek de mümkündür. Ayan’ın resimlerinde her dönemde rastlanan, çoğu zaman mezar taşlarıyla simgelenen ölüm olgusu bu resimde de yer almaktadır. Mezar taşları bu sefer selvilere dönüşmüştür. Resme ismini veren *ak köpek*

ve *kara köpek*; doğum-ölüm, iyilik-kötülük, varlık-yokluk, başlangıç-son, gibi karşıtlıkları sembolize etmektedir. Ayrıca dostluk ve sadakat gibi kavramların sembolü olan bu köpekler, konumlandırılışları sebebiyle birer koruyucu olarak da nitelendirilebilir. Figür ise bu kavramların ve karşıtlıkların tam merkezinde bir piramit içine konumlandırılmıştır. Camdan yapılmış bu piramit bir mezar mıdır? Yoksa koruyucu bir fanus mu? Belki ressam her ikisine de gönderme yapmaktadır. Formunun Antik Mısır ya da diğer antik medeniyetlerdeki kral mezarlarına gönderme yapacak şekilde olması onun sonsuz yaşama açılan bir kapı olduğunu vurgularken, kırılğan ve saydam yapısı, figürü dolayısıyla yaşamı sonsuza kadar koruyacak cam bir fanus olduğu izlenimini verir. Bu piramidin üst uç kısmına baktığımızda da ressamın bir aydınlık oluşturduğunu görürüz. Bu aydınlık aynı zamanda kadının tam üzerinde yer alır ve Batı resim geleneğindeki dini figürlerin başlarındaki hare şekillerine gönderme yapmaktadır. Bu bir anlamda sevgi ve ışıkla kutsama olduğu düşüncesini oluşturmaktadır.

Ayan'ın son dönemlerine ait bu resim, eski dönemlerinde de olduğu gibi karşıtlıklar arasında, yaşam ve ölümü romantik bir sembolizm diliyle bize sunarken insanın her daim tam da merkezde olduğunu vurgulamaktadır.



Resim 4.25, Aydın Ayan, **Ak Köpek Kara Köpek**, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 162 cm

Resimlerinin merkezine sembolik form olarak insanı yerleştiren bir başka ressam da **İrfan Okan**'dır. 1970'lerin çalkantılı ortamından sonra, 1980'lerde Liberal ekonominin ve özelleştirmelerin öne çıktığı yılların, toplumsal dinamiklerin, özellikle de öğrenci olaylarının başladığı bir dönemde üniversiteye giren Okan, çağının getirdiği ruh halini resimlerinde yansıtmaktadır. Modernleşen dünya ister istemez yaşamın hızlanmasına, aşırı kentleşmeye ve nüfus artışına sebep olmuştur. Bu yıllarda hızlanan yaşam koşulları insanı sürekli bir yerlere yetişmek zorunda hissettirirken, gelişen teknoloji hayatı kolaylaştırmakla beraber insanı insandan uzaklaştırmaya başlamıştır. Okan'ın resimleri ise bütün bu gelişmelerin karşısında "alıp başını gitme", "kendisiyle baş başa kalma" arzusunun şekil bulmuş halini yansıtır. Aslında Okan, yarattığı dünyada, insanın -ve dolayısıyla- kendisinin geçmişle olan bağlarını da sorgulamaktadır. Bu sorgulama eleştirel-gerçekçi bir düzlemde değil zaman zaman soyutlanmış romantik bir düzlemde gerçekleşir. Bu sorgulama aynı zamanda bir çeşit ütopya arayışıdır. İnsan ümit edilen, arzulanan, kaybedilmiş dünyanın merkezindedir ve yalnızdır. Bu yalnızlığın beraberinde getirdiği melankoli sanatçının kişiliğinin bir çeşit yansımasıdır. Aslında sanatçı kendini resmetmekte, kendinden yola çıkarak insanlığın yalnızlaşmasına referanslarda bulunmaktadır. Bu bağlamda Çağdaş Türk resminde İrfan Okan romantik üslubu ile insanı, doğanın baskın olduğu resimlerinin merkezindeki küçük ama önemli bir sembole dönüştürürken görünenin ardında saklanan duyguları resmetmektedir. (Resim 4.26, 4.27, 4.28).



Resim 4.26, İrfan Okan, **Figürlü Kompozisyon**, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x145 cm



Resim 4.27, İrfan Okan, **Yolcu**, 2001, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 120 x 100 cm.



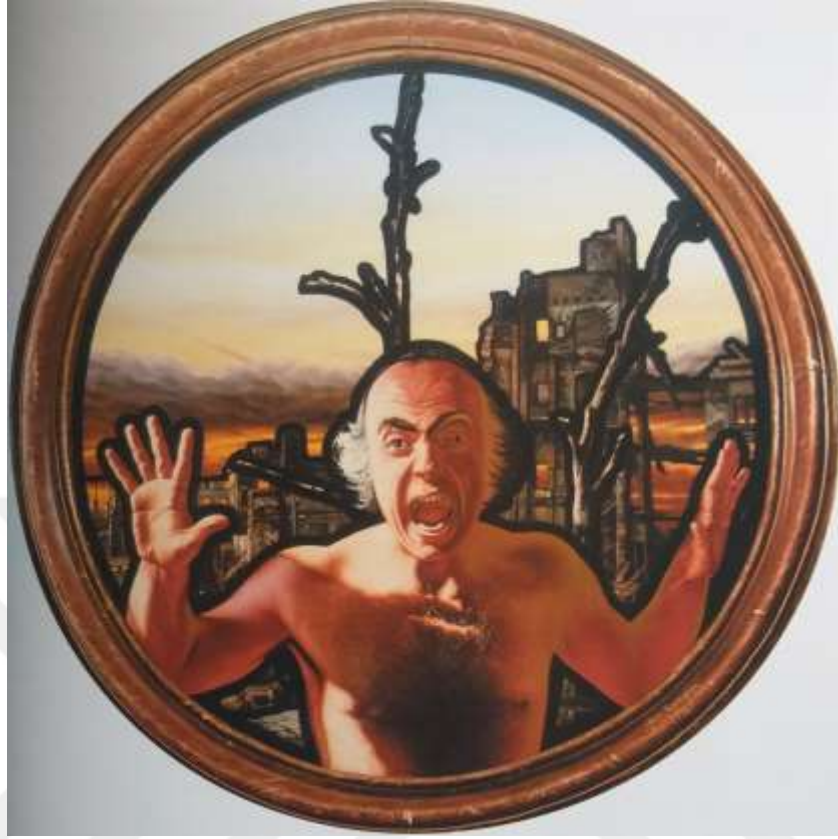
Resim 4.28, İrfan Okan, **Figürlü Kompozisyon**,
2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155 180 cm.

Plastik dilini tamamen semboller üzerine kurgulayarak resimlerini üreten bir ressam da **Yalçın Karayağız**'dir. Figüratif resim geleneği içerisinde yapıt üreten Karayağız; birçok Batı sanat görüşünden beslenerek yeni bir sentez yaratmıştır. Gerçekçi bir üsluba sahip olan sanatçının resimlerine ilk baktığımızda gördüğümüz imge aslında sanatçının zihninde kurguladığı, sembollerle bezeli kurgusal bir dünyadır. Her sanatçının yaptığı gibi o da arayıştadır ve ararken sanatını aracı olarak kullanır. Resimlerinde yarattığı dünya bu arayış için kurgulanmış olabilir. Onun kurguları tamamen akılcıdır ve mantık dışına çıkmaz, bu sayede semboller ile kurmak istediği iletişim de belli bir anlam çerçevesinde kalır yani her izleyici için başka bir anlama gelmez. Karayağız, kompozisyon kurgusu için anlam bütünlüğü oluşturmakta seçmiş olduğu ayrıntılarda çeşitli semboller kullanır, hem geçmişle (sanat tarihiyle) hem de kendi hayatıyla (kendi geçmişiyle) bağlantılı semboller ama anlatım biçimini de zenginleştiren önemli bir sembol olan; figürlerin, objelerin, doğanın ve diğer her şeyin etrafından geçerek sınır oluşturan koyu bant nitelikli çevre çizgisi (erken dönemleri hariç) her yapıtında yer alır. Kullandığı bu yöntemin temelleri Egon Shile'nin hızla oluşturduğu figür resimlerinde görürüz ama Shile bu tekniği resimlerde mekân algısı oluşturmak için yapmışken Karayağız düşünsel alt yapısını kurarak o şeritleri birer sembolik forma dönüştürmüştür. Bu sayede her nesneyi birbirinden ayıran, kopartan,

uzaklaştıran, tek başına bırakan şeritler izleyende yabancılaştırma etmenini ortaya çıkartırlar (Resim 4.29,4,30).

Karayağız'ın gerçekçi üslubuna yakın yapıtlar üreten bir başka sanatçıda **Mustafa Orkun Müftüoğlu**'dur. Onun resimlerinde de akılcı ve kurgusal yaklaşımın izlerini görürüz. Müftüoğlu'nun resimlerinde doğaya olan tutkusunu ve pitoresk eğilimleri hemen sezilir; doğa onu için önemli bir kaynaktır. Sanatçı sadece salt doğa resimleri yapmaz, onun için en önemlisi insan-doğa ilişkisi temelinde resimleri kurgulamaktır. Diğer bir yandan Müftüoğlu her resimde yeni bir maceraya girer; araştırmalar yapar biçimsel sembolik bağlar kurar. Bu bağlamda sanatçı oluşturduğu kompozisyonlarda geçmişin belleğini bugün ile harmanlamayı tercih eder yani geçmişi günümüze bağlar. Örneğin "Pygmalion" hikayesi sanatçının tuvalinde bir anda ve yaşadığımız zamanda gerçekleşebilir ya da J.E. Millais'ın da resmettiği, Shakespeare âşık olan "Ophelia" bir anda Ferhat Dağı ile özdeşleşir ve hikayesi yeniden başlar, bir başka resimde ise W.H. Hunt'ın resmettiği; Yahudilerin günahlarını yükleyip çöle saldıkları "Günah Keçisi" "Eşeğin Kaderi" olarak karlı dağlarda karşımıza çıkar (Resim 4.31,4.32,4.33,4.34,4.35).

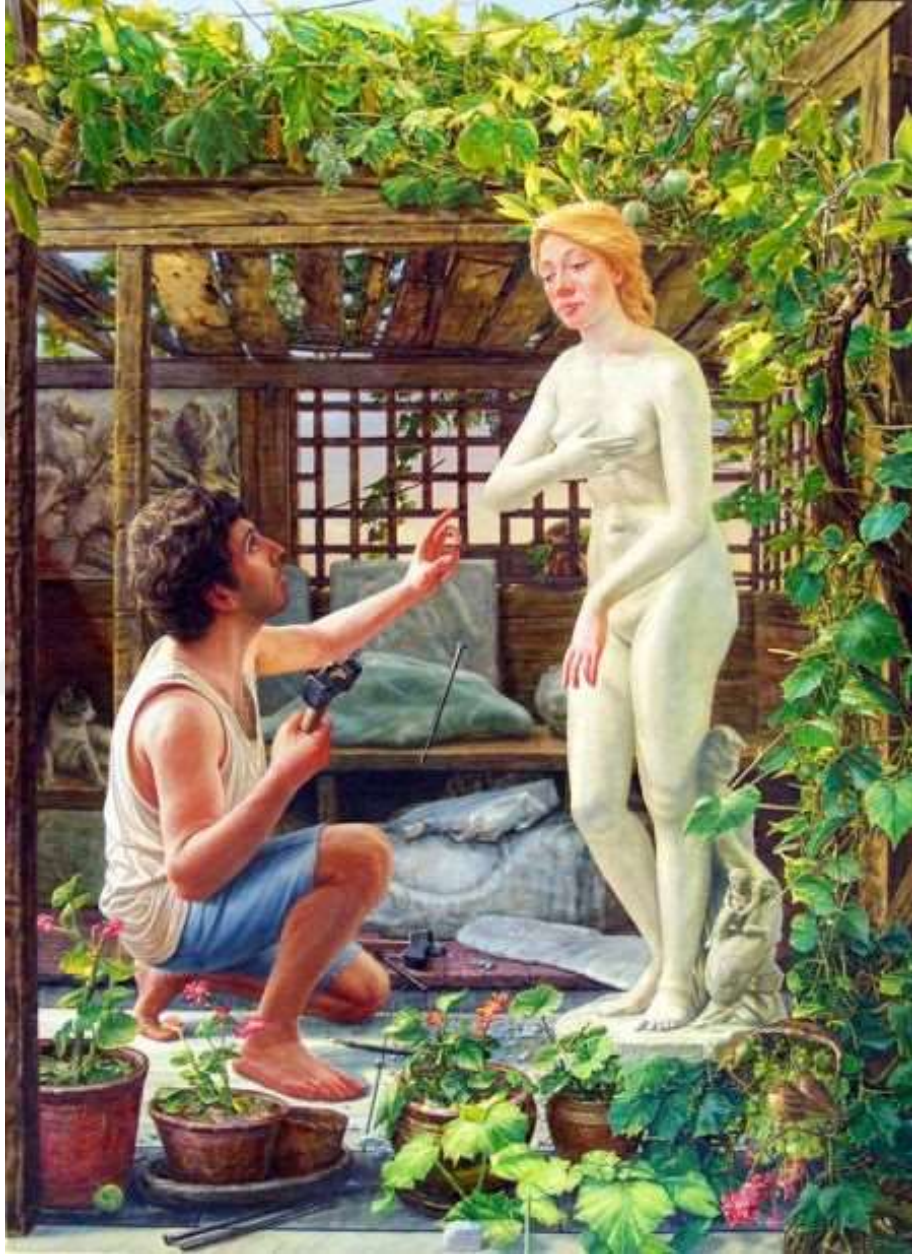
Yalçın Karayağız'da gördüğümüz gibi Mustafa Orkun Müftüoğlu'da Çağdaş Figüratif Türk resim geleneği içinde, insan-doğa ilişkisini sembolik bir dille harmanlamakta ve hem yerel hem dış kaynakları sentezleyerek resimlerinde kullanmaktadır.



Resim 4.29, Yalçın Karayağız, **Çığlık**,1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114cm çap



Resim 4.30, Yalçın Karayağız, **Kırmızı Balık**, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 120cm



Resim 4.31, Mustafa Orkun Müftüoğlu, **Pygmalion**, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 130 cm



Resim 4.32, John Everett Millais, **Ophelia**, 1851-1852, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 x 111,8 cm, Tate Gallery, Londra-İngiltere



Resim 4.33, Mustafa Orkun Müftüoğlu, **Ophelia-Ferhat Dağı**, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 200 cm



Resim 4.34, William Holman Hunt, **Günah Keçisi**, 1854-1855, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85.7 x 138.4 cm, Lady Lever Art Gallery, Liverpool-İngiltere



Resim 4.35, Mustafa Orkun Müftüoğlu, **Eşeğin Kaderi**, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 200 cm

5. RESİMLERİM ÜZERİNE

Kuşaklar boyunca birçok ressam kendi gözlemleriyle doğayı ve insanı konu alan resimler üretmiştir. Bazen doğa resimlerin merkezindeyken bazen de insan bu merkezdedir. İsmail Tetikçi, 2019 yılında açmış olduğumuz karma sergiyle ilgili yazdığı bir yazıda şöyle der: *doğayla birlikte insan, yaşam, kültür ve hayata dair olandır. Bu durumda her sanatçı kendine göre yaşamı ve algıladıklarını yüzeyde doğa aracılığıyla özetlemeye çalışmaktadır.*

Benim resim anlayışında da doğa aracılığıyla insanı ve insana dair olanı görselleştirme eğilimi sezilir. Her gün içinde var olmaya çalıştığımız ve bizi bir anlamda robotlaştıran kent hayatı; duygularımızı köreltmekte, aynı zamanda da doğadan ve insandan uzaklaştırmaktadır. Doğa adeta özlem duyulan sevgiliye dönüşür; modern insanın her gün kaçıp gitmeyi planladığı uzak, sığınılacak bir liman gibidir. Fakat bahsettiğim doğa gördüğümüz, bildiğimiz doğa değildir; insana dair olan, içimizde anlamlandırdığımız simgeleşmiş bir doğadır. İnsan ise doğanın içinde yalnızlaşan bir varlığa dönüşmektedir. İnsan her zaman resimlerimde somut bir varlık olarak yer almasa da ona dair bir iz bulmak her daim mümkündür.

Resimlerimden bahsederken 2008 ile 2019 yılları arasını kapsayan bir döneme, kronolojik olarak, örneklerle değinmeyi tercih ediyorum.

“Zincir ve Serçe Alegorisi” (Resim5.1.) dikey kurulmuş dar bir kompozisyon. Resmin sol tarafını ahşap kerestelerle derme çatma yapılmış, saman çatılı bir yapı kaplıyor. Bu yıkık dökük yapı köy evi ya da bir çeşit samanlık olabilir. Saman çatıdan aşağıya bir zincir sarmakta. Yapının arkasında köy yaşantısına dair izler var; bir saban gibi. Sabanın arkasındaki ahşap duvar belli ki artık işlevini yerine getirecek durumda değil. Resimdeki

tek hayat belirtisi -arkadaki ağacı saymaz isek- resmin sağ ön tarafındaki üç serçe. Serçelerden ikisi eski bir kabın içinden su içmekte diğeri ise yerdeki dal parçasına tünemiş ya sırasını bekliyor ya da etrafını gözlüyor. Resimde insan olmamasına rağmen izleri her yerde. Yine de mekân terk edilmiş gibi görünmekte. Uzun zamandır bakım görmemiş olan çitler kırılmış. Nasıl kırıldıklarını bilmediğimiz bu kırık çitler; zincirinden kurtularak sıkışık ve yalnız hayatından kaçan, özgürlüğüne kavuşan bir canlının aydınlığa açılan kapısına dönüşmüş. Yaşamın olmadığını düşündüren mekânda, hayatın kaynağı olan su yaşamı tekrar etrafında topluyor. Tutsaklığın sembolü olarak görülebilecek zincir, yaşam kaynağı su ve narin yaşamın sembolü serçe aynı karede bir zamanlar kaçıttığımız (şehirli olmak için), kendimizi yalnızlaştırdığımız, sonra da unuttuğumuz yaşamı bize hatırlatıyor.



Resim 5.1., Giray İlker Başaran, **Zincir ve Serçe Alegorisi**, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 60 cm

Resim geometrik olarak dar bir kurguya sahiptir. Bu durum bilinçli olarak seçilmiş olup, perspektifi belirleyen elemanlar yardımıyla izleyicinin bakışlarının resmin sol köşesinden girip, ahşap parçaların da yönlendirmesiyle, kırık çitlerden çıkarak seyrini tamamlaması hedeflenir. Ton ve renk de bu resimde konunun içeriğine uygun olacak şekilde, anlamı kuvvetlendirmek için bilinçli olarak seçilmiş; monokroma yakın diyebileceğimiz, çoğunlukla soğuk renklerden oluşan kompozisyonun eskimişlik hissini güçlendirmesi sağlanır.

Yalnızlığımızın vurgulandığı bir başka resmi de iki yıl sonrasına ait. “Bekleyiş” isimli resim 137x150 cm boyutlarında (Resim 5.2.). Hurdalığa benzeyen bir mekânda sırtı bize dönük oturan bir kızın resmi bu. Kız, eski ve paslanmış bir sandığın üzerinde oturuyor. Çevresi hurdalarla dolu. Hurdalar arasında birçok kırık tekerlek var. Özellikle tekerlekler yaşanmışlığı, yitip giden hayatı ve sürekli döngü içindeki zamanın kanıtı olarak sembolleşiyor. Paslanmış, geçip giden zamanın tanığı sandık bu kez kızın bekleyişine tanıklık ediyor. İleriye bakmakta olan kız sanki birisini bekliyor gibi. İleride bir kapı var ve yıkık bakımsız haliyle bir önceki resimdeki kırık çitleri referans etmekte. İzleyici, duruma dikenli tellerin arkasından tanıklık etmekte. Teller içeriye girişi ve çıkışı engellemek için metal levhalarla desteklenmiş durumda. Mezar taşlarını anımsatan bu nesnelere resimde derinlik hissini arttırmakla beraber, bizim gizlice kızı seyretmemizi sağlayan bir çeşit sipere de dönüşmüş oluyor. Ayrıca dikenli teller, soğuk ve zarar verici yapılarıyla hayatın katı gerçekleri gibi bizim önümüzde duruyor. Narin yapılarıyla yaşam dolu serçeler ise bülbül ile gül hikayesine gönderme yaparcasına bu katı gerçeklerle beraber yaşam buluyor. Tellerin hemen altında çiçek açmış dikenler de bunu desteklemekte. Acı, keder ve yaşam zorlukları gibi olumsuz kavramların temsili olan diken, yeni açmış çiçekleriyle yaşamın bir parçası ve güzelliği olarak resimde konumlanmakta. Resimdeki genç kız aslında biziz. Beklediğimiz ise birisi değil. Beklediğimiz; tükenmeye yüz tutmuş umutlarımızın gerçekleşme hayali.

Resmin kompozisyonu temel olarak üç eşit yatay plana ayrılmıştır. İlk plan bize yakın olan dikenli tellerle sınırlandırılmış çitler, ikinci plan; figürün de konumlandırıldığı sıcak renklerle boyanmış olan mekân, üçüncü plan ise gök yüzü olarak betimlenen alandır. Merkezdeki plan sıcak renk kurgusuyla, soğuk armonide renklendirilmiş diğer iki plandan ayrılır, böylece kurgulanan soğuk-sıcak dengesi resimdeki espas etkisini de güçlendirir. Resmin açık koyu kurgusu ise diyagonaldır. Sağ alt bölümde koyu tonların kullanımı sol üst bölüme odaklanmamızı kolaylaştırırken resmin anlamsal merkezindeki figüre de bakışı yönlendirir. Dikey elemanlarda bu duruma katkı sağlar; koyu tonlarıyla açık tonlu alanların önünde derinlik hissini arttırırken figürü de bir nevi çerçeve içine alırlar.



Resim 5.2., Giray İlker Başaran, **Bekleyiş**, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137 x 150 cm, Nebihe Göl Koleksiyonu

“Bekleyiş” resimlerimde sıklıkla değindiğim bir kavram. Beklemek insanın hayatında belki de en çok yaptığı eylem; bizler özlediğimizi bekleriz, güzel günleri ya da hayallerimizin gerçek olmasını bekleriz fakat aslında hepimiz, itiraf edemesek de hayattaki en büyük gerçeği yani ölümü bekleriz. 2011 yılında yaptığım bir diğer “Bekleyiş” isimli resim (Resim 5.3.) ölümü bekleyen bir kızın resmi olarak tam da bu beklentiyi çağırıyor.

Resim ilk bakışta bahar mevsiminin resmi gibi; mevsim çiçekleri her tarafı sarmış. Genç bir kız yeşilliklerin arasında kollarını göğsünde kavuşturmuş; biraz düşünceli. Kızın nereye baktığı tam okunmuyor; anlamsızca boşluğa bakar gibi. Resme daha dikkatli bakmaya başladığımızda kızın önünde, yeşilliklerin arasında kaybolmak üzere olan mezar tahtasını görürüz, mezar tahtasının hemen ardında da üç selvi ağacı görünmektedir. Resim karşıtlıklar üzerine kurulmuştur; bahar çiçekleri ve genç kız yaşamı sembolize ederken, mezar tahtası ve selvi ağaçları da ölümü sembolize etmektedir. Selviler bu bağlamda yaşam ile ölüm arasındaki bağın sembolüdür. Resimde doğanın uyanışı (yaşam) ölümün yattığı topraktan gelmekte ve böylece ironik bir bağ kurulmaktadır.

Kurgulanan kompozisyon, yatay düzlemde, iki eşit plana bölünmüştür. Bu sayede yer ve göğün, resimdeki konu edilen ölüm-yaşam gibi karşıtlıklara biçimsel destek sunması hedeflenir. Bu karşıtlık aynı zaman da açık-koyu renk düzeninde de kendini gösterir; resmin alt tarafı koyu üst tarafı ise açık renklerle planlanmıştır. Resimdeki dört dikey eleman olan; kadın figürü ve üç selvi yatay kurguyu desteklemenin yanı sıra açık ve koyu tonlar arasında geçişi de kolaylaştırır. Ayrıca yatay formların durağan, dikey formların ise dinamik algısı resmin anlamsal bağını da güçlendiren birer unsur olarak düşünülmüştür. Seçilen renkler ise yaşamın ya da baharın renkleri olan yeşil, sarı ve mavidir. Estetik kaygıların yanı sıra anlamsal bütünlük için bu renkler tercih edilmiştir. Doğaya karşı ayrıntıcı bir gözlemi yansıtan bu resim aynı zamanda, detaya inildiğinde hızlı fırça darbeleriyle ve boya yoğunluğu az

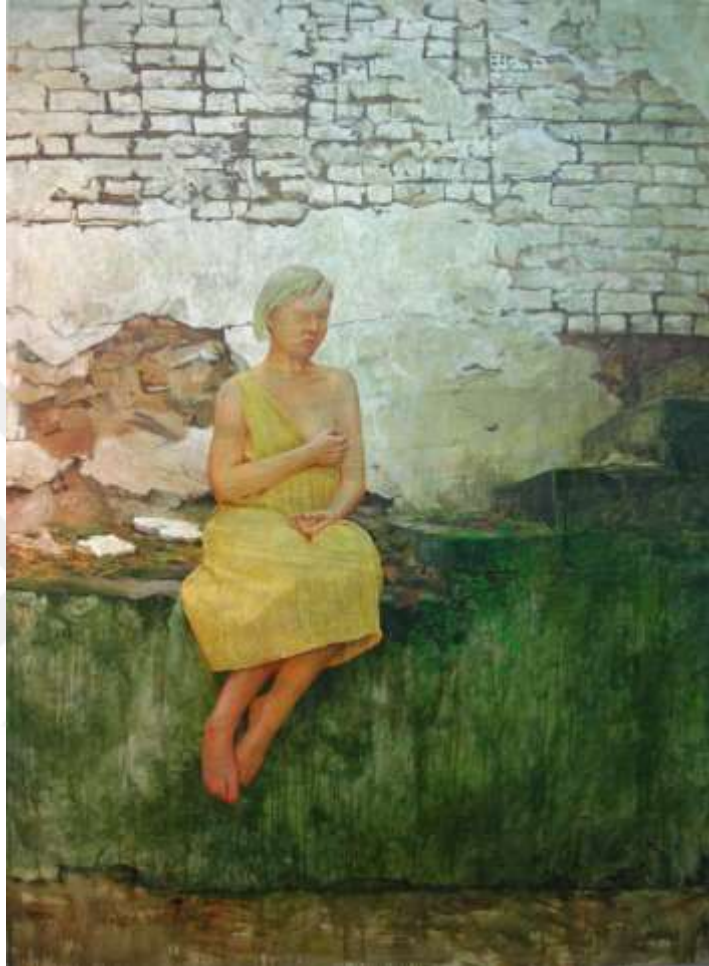
olacak şekilde yapılmış ve böylece resimde atmosfer etkisinin oluşması sağlanmıştır.



Resim 5.3., Giray İlker Başaran, **Bekleyiş**, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x140 cm,
Küçükçekmece Belediyesi koleksiyonu

“Pero”, bekleyiş temasının işlendiği bir başka resimdir ve bu serinin devamı niteliğindedir (Resim 5.4.). Aynı zamanda “Cimon ve Pero” hikayesinin farklı bir yorumudur bu resim. Hikâyede anlatıldığına göre; Cimon önemli bir tüccardır ve bir iffira sonucu hapse atılır. O dönemlerde yaygın olan açlıkla ölüm cezasına çarptırılmıştır. Cimon’un Pero isimdeki kızı babasını her gün ziyaret eder ve bir gün yeni doğmuş bebeğiyle gittiği zindanda aklına babasını ölmesin diye emzirmek gelir. Zaman geçer ama

Cimon ölmez. Bu durum sonrasında kızın yaptığı fedakârlık fark edilir ve bu fedakârlık babasının serbest bırakılmasıyla mükafatlandırılır.



Resim 5.4., Giray İlker Başaran, **Pero**, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 130 cm, Ahmet Meray koleksiyonu

Bu konu yıllar boyunca birçok sanatçı tarafından farklı şekillerde işlenmiştir. Bu resim konunun çağdaş bir yorumudur. Öncelikle resimde Cimon yoktur çünkü asıl karakter ve olayın kahramanı Pero'dur. Yıkılmak üzere gibi duran beyaz bir duvarın önünde, yosun tutmuş merdivenlerin önünde oturan kız olarak betimlenmiş Pero, bir eliyle göğsünü tutmaktayken diğer eliyle de kutsama işareti yapmaktadır. Bu, Batı resim geleneğindeki Meryem resimlerine dolaylı bir göndermedir ve Pero ile Meryem arasında bir

çeşit anlamsal bağ kurar. Pero sütüyle babasına can verirken fedakardır, Meryem ise “babasız” bir çocuk doğurarak, hatta onun çileli hayatına tanıklık ederek fedakarlıkta bulunmuştur. Kız hikayedeki Pero’nun aksine henüz anne olmamıştır. Beklediği şey belki de bu doğumdur ya da hikayedeki gibi babasını kurtaracağı/fedakârlık edeceği günü beklemektedir. Her iki durumda da genç kızı bu resimde fedakarlığın ve sabrın sembolü olarak görmek hiç de yanlış olmaz.

Kapalı bir mekânda, açık koyu karşıtlığından yararlanılarak kurgulanmış bu kompozisyon merkezindeki figür dışında olduğunca durağandır. Merdivenler dışında boyut hissi yaratacak başka bir eleman neredeyse yok gibidir. Bu algı resimde bilerek oluşturulurken, konunun merkezinde olan figürün hiyerarşik konumunu vurgulamak hedeflenmiştir. Ayrıca seçilen “Pero” karakterinin giydiği kıyafetten saçının modeline kadar günümüze ait estetik değerlere sahip bir karakter olması da eski ile yeni birleştirme kaygısının bir yansıması olarak sunulur. Böylece yeni bir biçem ortaya konulmak istenmiştir.

İnsanlar günümüz dijital dünyasında ister istemez yalnızlaşmaya ve öz benliklerinden uzaklaşmaya başlamışlardır. Bu çağ ile hayatımıza giren sosyo-kültürel düzen bize her gün yeni dayatmalarda bulunurken ekonomik kaygılar da bizleri bu çarkın parçası olarak birer köle gibi çalışmaya sürükler. İşin ilginç tarafı bütün bunlar bizim rızamızla olur. İnsan böyle bir hayatın neticesinde toprağa, insana, doğaya, yurduna ve en önemlisi kendine yabancılaşır. Böylelikle insan aidiyetini kaybetmeye başlar. Nereye ait olduğunu bilmeyen insan için melankoli ve bunalım kaçınılmazdır. Melankoli ve yalnızlık arasında pozitif bir korelasyon bağı vardır. Melankolik insan “(...) içinde yaşadığı dünyadan uzaklaşıp benzerlerine güvenmez, ıssız yerleri yeğler. Ne var ki yalnız kalmaz hiç de: Hayaller, düşler doldurur onun yalnızlığını (...)”⁶⁵

⁶⁵ H  lene Prigent, **agk**, 136

Resim 120 cm çapında, ismi “Özlem” (Resim 5.5.). Yuvarlak formuyla dünyayı andıran bir tuvale yapılmış. Resimde betimlenen mekân alabildiğine çorak. Bir zamanlar suların aşındırdığı kayalar büyük bir yokluğun ortasında, tek başlarına kalmışlar. Hayatın kaynağı sular çekilmiş, yerine kan kırmızısı toprak kalmış. Kayaların yüzeyi yaşlı bir insanın kırışmış teni gibi yaşanmışlığı akıp geçen zamanın bir izi olarak vurgulamakta. Kompozisyonun içinde küçük bir yer kaplayan kızın sırtı bize dönük, melankolik dünyasının ıssızlığında ufka karşı seyre dalmış. Yanında bir bayrak rüzgârda sallanıyor. Bayrak, aidiyet duygumuza gönderme yapan bir sembol olarak kullanılmış. Aynı zamanda da özgürlüğü çağrıştırmakta. Kızın tam olarak neye baktığını, ya da neyi seyrettiğini bilmiyoruz ama resmin isminden de anlayacağımız gibi bu bekleyiş içinde kendini en çok hissettiren duygu özlem. Yalnızlığı içinde yaşadığı bu dünyadan kaynaklanmakla beraber, özlemi ve umudu yeniden bu dünyadan beklemekte. Resimde yer alan kız; yabancılaşan, nereye ait olduğunu unutan, değerlerini kaybeden ama kaybettiklerine karşı derin bir özlem barındıran bizleri sembolize etmektedir.

Resmin geometrik olarak üç ana planda kurgulandığı görülür; kırmızı ile boyanmış alt, kayalıklardan oluşan orta ve gökyüzünün kapladığı üst palan. Kompozisyonun açık-koyu düzenlemesi, alttan üste doğru açılacak şekilde kurgulanmış ve bu sayede derinlik hissi oluşturulmuştur. Gökyüzü, figür ve özellikle büyük kayalıklar mümkün olduğunca gerçekçi bir bakış açısıyla resmedilmişken, toprak zemin; doğal olamayacak kadar şiddetli bir kırmızıyla boyanmış ve böylece resmin anlamsal içeriği daha da zenginleşmiştir. Daha önce ki resimlerde yer alan figürlere kıyasla bu resimde figür; konunun merkezinde olmasına rağmen form olarak iyice küçülmüş ve bütün içinde doğa imgesinden sonra ikincil duruma düşmüştür. Buna rağmen yanında yer alan bayrak direği ile tek dikey form olması ve açık zemin üzerinde silüet etkisi uyandıracak şekilde betimlenmesi onu resmin merkezinde tutma cabasından kaynaklanır.



Resim 5.5., Giray İlker Başaran, **Özlem**, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120 cm çap

Son dönem resimlerimde insan-mekân ilişkisini kurgularken çoğunlukla insanı hep büyük kayaların ortasında görmek istedim; özellikle de aşınmış, devasa, sıkı sıkıya toprağa tutunan ve dalgaların tokadını yemekten parçalanmış kayaların ortasında. 2019 yılında resmedilen bu son çalışmada da figür, kayaların tam ortasında konumlandırılmış (Resim5.6.). Bu kez figür yalnız değil, iki köpek de ona eşlik etmekte. Üstelik bu sefer figürün yüzü bize dönük fakat gözlerindeki bant onu tanımamızı/tanımlamamızı engelliyor. Resimde kasvetli bir atmosfer kurgusu var. Beyaz, mor, magenta ve kıvı kahve renklerin hâkim olduğu resmin belirleyici bir ismi yok. Resmin çağrıştırdıkları her izleyici için değişir, resmin isminin olması ise ister istemez izleyiciyi yönlendirir; bunu istemediğim için (bu resim özelinde) “figürlü kompozisyon” demeyi tercih ediyorum.

Resmin içindeki sembolizme değinecek olursak; kızın arkasında yer alan iki köpek geleneksel olarak, insanın sadık dostu yani sadakatin sembolü. Köpeklerin dostlukları bu resimde koruma görevini de içermektedir. İssiz kayalıkların arasındaki kız savunmasız hatta biraz aciz görünmekte, bir bantla kapatılmış gözleri onu kimliksizleştirirken savunmasızlığını biraz daha vurgulamaktadır. Sol eli başında, bir şekilde, sanki nerede ya da ne halde olduğunu düşünüyor; aslında olduğu yer hiçliğin ortası. Dünyası ve yurdu olan kayalar; kırılmış, yıpranmış, küçük parçalara bölünmüşler. Bu kız sembolik bir form olarak resimde varsıllaşüyor ve insanlığın acizliğini, yalnızlığını bize gösteriyor.



Resim 5.6., Giray İlker Başaran, **Figürlü kompozisyon**, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 160 cm

Resmin, sol üst köşeden sağ alt köşeye ikincil olarak sağ üst köşeden sol alt köşeye iki yönlü diyagonallerle temellenen kompozisyonu bütün bakışları merkezde konumlandırılmış kadın figürü üzerinde toplar. Böylece izleyicinin, kadın figürü ve onun bakışları ile resme dahil olması sağlanır. Ardından bakışlarımız kadının etrafında konumlandırılmış iki köpek figürüne yönelir. Köpeklerin bakışlarının kadına doğru dönük olmasıyla hem izleyici tekrar kadına yönlendirilir hem de anlamsal olarak kurulmak istenen insan-hayvan, hayvan-insan arasındaki bağ şeklen de sağlanmış olur.

Resmin renk düzeni; kompozisyonun üçte ikisini kaplayan kayalıkların açık beyazının ton değerleri ile rengin valör değerleri, üçte birini kaplayan gökyüzündeki mavi-mor renginin değerleri arasındaki karşıt ilişki, amaçlanan psikolojik etkiyi vurgulamak maksadıyla oluşturulmuştur. Ayrıca kayalık alan sanki yapay bir ışıkla aydınlatılmış gibidir. Amaçlanan; kayalıklardan oluşan zemin ile gök yüzü arasında kuvvetli karşıtlıktan faydalanarak, bütün kurguyu bir tiyatronun sahnede kurgulandığı gibi kurgulamak ve okunur kılmaktır. Böylece kurgunun merkezindeki kadın figürü, sıcak armonide modle edilerek geneli soğuk armonide kurgulanmış resmin merkezinde daha da dikkat çekici kılınır ve sonuçta renk, bu resimde kurguyu ve psikolojik etkiyi güçlendirmek ve izleyiciyi etkilemek için öne çıkan önemli bir öğeye dönüşür.

Sonuç olarak resimlerimde kullandığım semboller umut, yalnızlık, özgürlük, yaşam, ölüm gibi kavramları betimlemek amacıyla, kuş, köpek, selvi ağacı, mezar taşı, bayrak, gibi semboller aracılığıyla terk edilmiş mekanlarda ve bu sembollerle ilişkilendirebileceğimiz yalnız figürler ile kurgulanmaktadır. Kuş sembolü özellikle serçe ve karga olarak resimlerimde yer alırken serçe çoğu zaman narin yaşam ve umut ile anlamsal bağ kurarken karga ise yalnızlıkla birlikte ölüm ve ölümün habercisi sembolü olarak karşımıza çıkar. Bu iki sembol de batı resim sanatı kaynaklı sembollerdir. Bir diğer ölüm sembolü ise batı resim geleneğinde de ölüm ile ilişkilendirilen fakat daha çok doğu kültürlerinde karşımıza çıkan selvi ağacıdır. Daha çok mezarlıklarda görmeye alışık olduğumuz bu ağaç doğrudan bize ölümü hatırlatır. Mezar taşları da zaman zaman resimlerimde ölümü hatırlatan sembol olarak kullanılır. Bununla birlikte batı resim geleneğinde sıklıkla karşılaştığımız kuru kafa imgesi de resimlerimde ölümün sembolü olarak betimlenir. Bayrak ise aidiyet, özgürlük gibi duygulara referans olan bir semboldür resimlerimde. Çoğu zaman bu semboller terk edilmiş mekanlar ya da ıssız doğa içinde yalnız başına betimlenen kadın figürüyle birlikte kullanılarak insan ile bu sembollerin anlattığı kavramlar arasında alegorik bir bağ kurulmayı hedefler.

7. SONUÇ

İnsanlığın var olduğu günden bu yana, her dönemde, her ulusta ya da toplulukta sembol kullanımının değişiklikler gösterdiğini görürüz. Önemli bir iletişim ve paylaşım aracı/nesnesi olan sembol ve sembol kullanımı bu çalışmada, “19. yüzyıl ve sonrası Batı Resminin, semboller bağlamında, Türk Resmine olan etkisi” başlığı altında incelenmiştir. Çalışma içinde değindiğimiz sanatçılar ve eserleri aynı zamanda benim resim anlayışımın temellerini de oluşturmaktadır. Özellikle ele aldığımız Batı kaynaklı sembolik dil, zaman içinde tüm dünyayı olduğu gibi Türk Dünyasını da etkisi altına almaya çalışmış ama Türk/İslam kültürü bu etkinin diğer uluslardaki kadar etkin olmasına olanak tanımamıştır. Bunun sebebi de Batı kaynaklı sembollerin çoğunlukla Hıristiyan kökenli olması ve sembolik dilin gelişim sürecinin çok daha uzun bir zaman dilimine yayılmış olmasıdır. Yüz yıldan biraz fazla olan Batıya dönük resim anlayışımızın tarihi çok normaldir ki bu gelişimin yaşanması ve sindirilmesi için yeterli değildir. Fakat Türk Resim sanatı zaman zaman, kendi kültür ve geleneğinin izlerini Batı'ya dönük sembolik dil ile birleştirmeyi bilerek yeni ve özgün bir dil oluşturabilmiştir. Kimi zaman da küreselleşen dünya ve ortaklaşan değerlerden dolayı Batı kaynaklı sembolik dil, kültür farkı gözetmeden aynı olgulara gönderme yapmıştır. Bu bağlamda, sanatçı yaşadığı dünyanın ve içinde bulunduğu ruh halinin resmini yaparken kullandığı semboller, kendi resmettiği ve iç dünyasının bir parçası olan yaratılmış sahneleri gözler önüne seriyor. Bu göz önüne serilen sembollerin varlığı ve amacı da içinde bulunduğu akımın veya sosyo-kültürel şartların değişkenliğiyle doğru orantılı olarak farklı şekillerde yoruma açık bir formda değişmeye ve düşündürmeye devam edecektir.

KAYNAKLAR

Kitaplar:

ARAT, Necla (1977), **Sembolik Form Olarak Sanat**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul

AYAN, Aydın (2002), **Yalçın Karayağız**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

AYAN, Aydın (2008), "1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi", **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İki Sergi 70+70**, (Sergi Kataloğu), MSGSÜ Yayınları, İstanbul

AYAN, Aydın (Ed.) (2016), "**Bedri Rahmi Eyuboğlu 100 Yaşında**" **Sempozyumu**, Msgsü Yayınları, İstanbul

CASSOU, Jean (2006), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce – İlhan Usmanbaş, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet (1997), **Neşet Günal**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

ERHAT Azra (1972), **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitap Evi Yayınları, İstanbul

FARTHING, Stephan (2014), **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çev. Gizem Aldoğan – Firdevs Candi Çulcu, Hayalperest Yayınları, İstanbul

GIBSON, Clare (2013), **Semboller Nasıl Okunur**, Çev. Cem Alpan, Yem Yayınları, İstanbul

GIBSON, Michael (2006), **Symbolism**, Taschen Yayınları, Çin

GIRAY, Kıymet (1999), **Aydın Ayan**, Türküye İş Bankası yayınları, İstanbul

GIRAY, Kıymet (2008), **Ali Avni Çelebi**, Beşiktaş Belediyesi Yayınları, İstanbul

GOMBRICH, E.H. (1999), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran – Ömer Erduran, Remzi Kitapevi Yayınları

GRAHAM, Andrew-Dixan (2010), **Sanat Atlası**, Çev. Ayça Sabuncuoğlu, Begüm Kovulman vd. Boyut Yayınları, İstanbul

İNAL, Günseli (2001), **Varlık**, Galeri Artist Yayınlar, İstanbul

İNANKUR, Zeynep, **19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul

İncil, Yunanca Aslından Çeviri, Kitab-ı Mukaddes Şirketi Yayınları (1998), İstanbul

İPŞİROĞLU, Nazan (2011), **Sanatçı Gözüyle Köpek**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

LAMBOURNE, Lionel (1999), **Victorian Painting**, Phaidon yayınları, New York

LAPPERT, Richard (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

LUNDE, Paul (ed.) (2013), **Şifreler Kitabı**, Çev. Duygu Akın, NTV Yayınları, İstanbul

PISCHEL, Gina (1978), **Sanat Tarihi Ansiklopedisi Cilt 3**, Çev. Hasan Kuruyazıcı- Üstün Alsaç, Görsel Yayınları, İstanbul

PRGENT, H el ene (2009), **Melankoli**, Çev. Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

SENA, Cemal (1972), **Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi Kitap Evi Yayınları, İstanbul

ŞENTÜRK, Leyla Varlık (2012), **Analitik Resim  z mlmeleri**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

TANSUĞ, Sezer (1995), **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitap Evi Yayınları, İstanbul

TANSUĞ, Sezer (2012), ** aĐdaŐ Türk Sanatı**, Remzi Kitap Evi Yayınları, İstanbul

WALTHER, Ingo F. (1997), **Gauguin**, Çev. Ahu Antmen, Taschen-ABC Kitap Evi Yayınları, İstanbul

Dergilerle Kataloglarda  ıkan Yazı ve Makaleler:

BERGER, John (2005), "Şeker Ahmet Ali Paşa'nın bir Resmi  st ne 'Ormanda Oduncu',  ev. Cevat  apan, **Sanat  evremiz**, 323, Eylül: 20-23

BUGAY, BaŐak (2003), "İrfan Okan'ın Yargılayan Fırçası", **Sanat  evremiz**, 300, Ekim:12-13

CEZAR, Mustafa (2005), "Ressam Osman Hamdi Bey", **Sanat Çevremiz**, 316, Şubat:44-53

ÖZSEZGİN, Kaya (1976), "Sembolist Akım, Yozlaşmış Gerçekle Sanatçının Düş Dünyasının Uyuşmazlığından Doğdu", **Milliyet Sanat Dergisi**, 195, Temmuz:18-21

GİRAY, Kıymet (2019), "Alaettin Aksoy'un sanat anlayışının analitik çözümlemesi", **Artam Global Art & Desing**, 52, Mart-Nisan: 71

GÜRSEL, Nedim (1976), "Paris'te Açılan 'Avrupa'da Sembolizm' Sergisi, Simge Dünyasının Seçkin Örneklerini Kapsıyor", **Milliyet Sanat Dergisi**, 195, Temmuz:10-11

Diğer Kaynaklar:

AYAN, Aydın (2009), **Mustafa Orkun Müftüoğlu**, (Sergi Kataloğu), İstanbul

ARAL, Ömer Yiğit (2000), **Çağdaş Resim Sanatında Simgenin Kullanımı ve Yapıt Simge İlişkisi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metin, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü

tr.wikipedia.org/wiki/Fransa_bayrağı (ET:20.1.2013)

tr.wikipedia.org/wiki/Frigya_ba%C5%9Fl%C4%B1%C4%9F%C4%B1
(ET:24.12.2016)

tr.wikipedia.org/wiki/Simge (ET: 8.2.2011)

www.antikalar.com/turk-resminin-modernlesme-surecinin-donusumu-erol-akyavas, (ET. 13.4.2019)

www.dailymotion.com/video/x48nhvs (E.T: 24.5.2019), (BBC, Tuvaldeki Başyapıt, Jan Van Eyck, The Annunciation)

www.dailymotion.com/video/x2mqbtt, (E.T: 24.5.2019), (BBC, Tuvaldeki Başyapıt, Sandro BOTTICELLI, "La Primavera")

www.dailymotion.com/video/x2mmklx, (24.5.2019) (BBC, Tuvaldeki Başyapıt, Pieter Bruegel, "Cencus at Bethlehem")

www.dailymotion.com/video/x2ltor1, (E.T: 24.5.2019), (BBC, Tuvaldeki Başyapıt, Eugéne Delacroix "Halka Yol Gösteren Özgürlük")

Giray İlker BAŞARAN

girayilkerbasaran@gmail.com

1985 yılında Çanakkale’de doğdu. İlk ve Orta öğretimini Çanakkale’de tamamladıktan sonra yine aynı şehirde H.A.T Anadolu Güzel Sanatlar Lisesini kazandı. 2003 yılında liseyi birincilik derecesiyle bitirerek Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümüne girdi. 2008 yılında ikincilikle mezun oldu ve aynı okulun yüksek lisans sınavlarını kazandı. Halen eğitimine MSGSÜ’de Yüksek Lisans Öğrencisi olarak devam etmekte.

KATILDIĞI SERGİLER

- 2005** 66. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi
- 2005** Devrim Erbil ve Genç Arkadaşları resim sergisi (Tüze Sanat Evi)
- 2006** Devrim Erbil ve Genç Arkadaşları resim sergisi (Tüze Sanat Evi)
- 2006** Karma sergi, Antik Otel Galerisi
- 2006** 6. Şefik Bursalı Resim Yarışması sergisi
- 2007** Devrim Erbil ile Karma Sergi (Startest Sergi Salonu)
- 2007** Devrim Erbil ile Karma Sergi (Ayşegül Bayrak Sanat Galerisi)
- 2007** 1nolu Aydın Ayan Atölyesi Resim Sergisi (İDGS)
- 2008** Devrim Erbil ve Genç Arkadaşları resim sergisi (Tüze Sanat Evi)
- 2008** Bilfen Okulları 2. Uluslararası Görsel Sanatlar Eğitimi Sempozyum Sergisi – İstanbul
- 2008** 3’lü sergi, Bozcaada Rengi Gül Sanat Galerisi
(Erdoğan Ünlü, Giray İlker Başaran, Tolga Araz)
- 2010** 3 Usta 3 Genç Kuşak Resim Sergisi
- 2010** “İstanbulayızlaşma” Yüz Çağdaş İstanbul Gravürü, Karma Sergi, Galatea Sanat Kurumu Sergi Salonu
- 2010** “ATÖLYE D.E”, Karma Resim sergisi
- 2011** “Bizim Penceremizden”, Winkel De Haak Art Gallery, Karma Resim Sergisi, Anvers-Belçika
- 2011** Genç Ustalar Usta Gençler Karma Resim Sergisi

(DYO Sanat Galerisi – İZMİR)

- 2011** 100 Genç Yüz – Karma sergi (International Art Center İstanbul)
- 2011** Genç Sanatçılar 1, Karma Resim sergisi, Galeri 5, İstanbul
- 2014** Genç Kuşak 3, Karma Sergi, Kav Sanat Galerisi, Ankara
- 2015** Genç Etki 17, Karma Resim Sergisi Kav Sanat Galerisi, Ankara
- 2016** Bodrum Seçkisi -Karma Sergi, Şevket Sabancı Kültür ve Sanat Merkezi Galerisi, Bodrum-Muğla
- 2017** Grup Kente Uzak – Karma Resim Sergisi, Tüyap İstanbul Sanat Fuarı
- 2017** Yaza Merhaba Karma Sergisi – Şevket Sabancı Kültür ve Sanat Merkezi Galerisi, Bodrum
- 2017** Troya’da Güzelin İzinde – Disiplinler Arası Karma Sergi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi – Çanakkale
- 2018** Seçki – Cumhuriyet’in 95.yılı anısına karma sergi, Portakal Çiçeği Uluslararası Sanat Kolonisi – MKM Çağdaş Sanatlar Galerisi, Beşiktaş-İstanbul
- 2018** Grup Kente Uzak – Karma Resim Sergisi, Tüyap İstanbul Sanat Fuarı

Ödüller

- 2007** Beykoz Belediyesi Resim Yarışması, Mansiyon
- 2008** Ümraniye Belediyesi Resim yarışması, Mansiyon
- 2008** Royal Talens Resim Yarışması, Mansiyon
- 2009** MSGSÜ Sakıp Sabancı Vakfı 2.lik Ödülü
- 2014** Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması, Mansiyon

Projeler ve Etkinlikler

- 2004–2019** Ressam Asistanlığı (Prof. Devrim Erbil), İstanbul

- 2011-2013** Nila Sanat Atölyesi Resim Öğretmenliği, İstanbul
- 2013** Pınar Çocuk Resim Yarışması Ön Eleme Jüri Üyeliği, İstanbul
- 2015** Tepebaşı Belediyesi 6. Ulusal Sanat Çalıştayı, Eskişehir
- 2015** “Devrim Erbil ve Akademide 50 Yıl”, Resim Sergisi Proje Asistanı
- 2015** “Devrim Erbil ve Akademide 50 Yıl “Kitabı Proje Asistanı
(Yazar: Abdülkadir Günyaz)
- 2017** Atatürkçü Düşünce Derneği, Kadıköy – İstanbul Geneli (Anaokulları,
İlkokullar ve Ortaokullar Kapsamlı) “23 Nisan Ulusal Egemenlik
Ve Çocuk Bayramı” konulu Resim Yarışması Jüri Üyeliği
- 2017** 3. Sagalassos Resim Çalıştayı ve Sergisi – Burdur
- 2018** Sanat ve Tasarım Sempozyumu ve Sergisi – Sanata ve Eğitime
Destek Derneği Sergi Alanı, Ayvalık-Balıkesir