

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**YANSIYAN-YANSITILAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
RESİMDE AYNA**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20056005 Veysel KURUCU

Danışman:
Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL-2006

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. YANSIYAN-YANSITILAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA RESİMDE AYNA.....	2
2.1. Kavramlar.....	2
2.1.1. Tanımlar.....	2
2.1.2. Yansıyan-Yansıtılan.....	3
2.1.3. Yansıtmacı Kuram- Mimesis- Ayna.....	3
3. AYNANIN RESİMDE YER ALIŞINA TARİHSEL AÇIDAN BAKIŞ.....	8
4. RESİMDE AYNANIN YAPITLAR BAĞLAMINDA İRDELENMESİ.....	24
4.1. “Arnolfini’nin Evliliği”, Jan Van Eyck.....	24
4.2. “Tefeci ve Eşi’nin Portresi”, Quentin Metsys.....	27
4.3. Charles Stuart’ ın Anamorfoz Portresi.....	29
4.4. “Las Meninas”, Velasquez.....	31
4.5. “Carlos’un Ailesi”, Francisco de Goya.....	35
4.6. “Barmen Kız”, Edouard Manet.....	37
4.7. “Çoğaltılması Yasaktır”, Rene Magritte.....	39
4.8. “El ile Yansıtıcı Küre”, Mauritus Cornelis Escher.....	42
4.9. “Yansıtılan Dünya”, Pistoletto.....	45
4.10. “Çoğul Yansıma”, Aydın Ayan.....	47

4.11. “Kendini Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir”, Balkan Naci İslimyeli.....	49
4.12. “Yüzler ve Harfler”, İsmet Doğan.....	51
5. YANSIYAN-YANSITILAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ESERLERİMDE AYNA	53
6. SONUÇ.....	61
7. KAYNAKLAR.....	65
8. ÖZGEÇMİŞ.....	67

SUMMARY

Many intellectuals, authors and the men interested in aesthetics who define the art as a projection, mimesis and imitation were believing that everyone who get mirror would do what a painter has done like Platon touched on in his ideas theory, they were evaluating the art in a mirror approach. While this side of the art that it is related to the projection and the similarity has caused for some painters to form their works of art as well as they will compete with the mirror in a form that it is correspondent with the nature; some other artists have tried to attain a different espace and new expansions by including the mirror images in their paintings.

The mirror that has enlarged the space of the painting's meaning with Jan Van Eyck's work of art named "Arnolfini's Marriage", has generally located in Flaman artists paintings as the symbol of the transitoriness of the life, the divine eye of the God or the haughtiness and afterwards the artists Velasquez and Goya have invited the viewer in their paintings by loading mirror duty to their canvases. The mirror has become an important expression element for Rene Magritte who indicates that the appearance would mislead us or opens to dispute the connection of the external appearance of the concepts and the objects. Pistoletto has been acquired a new dimension to the mirror problem with his works of art at which he sticked the images in natural dimensions with collage technique on the bright steel panels. Also Turkish artists like Aydın Ayan, Balkan Naci İslimyeli and İsmet Doğan have handled the reflection and the mirror problems in their paintings. In my works of art, the mirror has sometimes become a means for increasing the depth and sometimes has become the main element that forms the painting's meaning.

In this text which has the subject of the mirror problem in the painting concerning to the subject that reflects and the reflected subject, after that it was explained some concepts about the subject, it has been examined the situation of the mirror in the painting in a historical process, it has been evaluated on some selected works of art and last it has been scrutinized the effects of the subject to my paintings.

KEY WORDS: Mirror, Canvas, Painting, Mimesis, Projection.

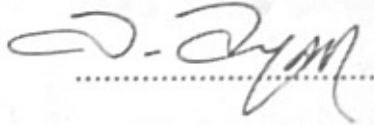
Veysel KURUCU tarafından hazırlanan Yansıyan-Yansıtan İlişkisi Bağlamında Resimde Ayna adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 26 / 06 / 2006

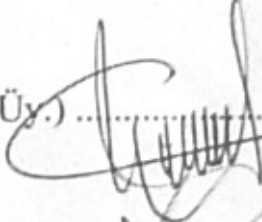
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

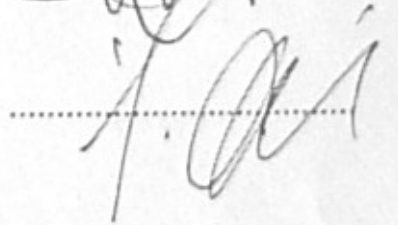
Jüri Üyesi : Prof.Aydın AYAN (Danışman)


.....

Jüri Üyesi : Doç.Caner KARAVİT (MSGSÜ.Temel San.Öğr.Üy.)


.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN


.....

KAYNAKLAR

a) Kitaplar:

- BATUR, Enis, **Ayna** (1977), Ada Yayınları, İstanbul.
- BATUR, Enis, **Başkalaşım**lar (1992), Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., İstanbul.
- BERGER, John, **Görme Biçimleri** (1993), Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay.,İst.
- CAN, Şefik, **Klasik Yunan Mitolojisi** (5. Baskı), İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- DA VİNCİ, Leonardo, **Defterler**, (1992), Hil Yayınevi, İstanbul
- ERDOK, Neşe, **Figüratif Resimde ‘Bakış’ diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi**, (1977), Devlet Güz. San. Akademisi Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, **Görmece** (1998), Metis Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, Michel, **Bu Bir Pipo Değildir** (1993), Çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, Michel, **Kelimeler ve Şeyler** (1994), Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- GOMBRİCH, E.H., **Resimde Anlam Sorunu** (1995), Haz. Uşun Tükel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GOMBRİCH, E.H., **Sanat Ve Yanılsama** (1992), Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** (1991), Cem Yayınevi, İstanbul.
- PANOFKY, Erwin, **Early Nedherlandish Painting**, (1958), Harvard Univ. Pres, Cambridge-Massachusetts.
- SAN, İnci, **Sanat ve Eğitim** (2004), Ütopya Yayınları, Ankara.
- YETKİN, Suut Kemal, **Barok Sanat** (1977), Cem Yayınevi, İstanbul.

b) Ansiklopediler, Sözlükler:

- ANA BRİTANNİCA, Genel Kültür Ansiklopedisi, (2000), Ana Yay. A.Ş., İstanbul.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ (1997), Yem, İstanbul.
- MEYDAN LAROUSSE, (1969), Meydan Yayıncılık, İstanbul.
- SÖZEN, M., TANYELİ, U., **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü** (2001), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

c) Web Adresleri:

BEKSAÇ, Engin, “Las Meninas” ya da “ “IV. Felipe Ailesi”: Anlam, İdeoloji ve Gerçek(<http://www.sanatvebilgi.com/sayi4/lasmeninassayi4.htm>)

http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=219

<http://www.geocities.com/RainForest/2936/toiletries.html>

GİRİŞ

Çalışmanın konusu, yansıyan-yansıtılan ilişkisi bağlamında resimde aynanın yer alışı ve sorunsallarını irdelemektir. Ayna ile resim iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir görünüm yanılmasına olanak sağlama özellikleri bakımından birbirleri ile benzeşmektedirler. Bu benzerlik birçok sanatçının resimlerinde ayna ile rekabete girişmeleri konusunda etkili olmuştur. Tuval yüzeyi kimi zaman sanatçının kendi iç dünyasını yansıttığı bir ayna olmuş, kimi zaman da kurgusal özellikleri ile seyircinin de kendisini bu aynada görebilmesini sağlamıştır.

Antik Çağ'da aynanın icat edilmişinden bu yana Antik Yunan ve Mısır Sanatında kadınların süslenmelerini konu alan resim ve kabartmalarda yer alan ayna, daha sonraları görüntüyü iki misli çoğaltma özelliği ile 15. ve 16. yüzyıllarda Hollanda ve Flaman resminde gelenekselleşmiştir. Resimlerde aynaya çeşitli sembolik anlamlar yüklenmiş ve tabloda verilen görüntü kısaltılmış, değiştirilmiş, bombeleştirilmiş, bazen de sahnenin tabloda göremediğimiz yanları aynada gösterilmiştir. 17. yüzyıldan itibaren ise bazı ressamlar tuvale ayna görevi yüklemişler ve eserlerinin seyirciyle direkt bir etkileşime girmesini sağlamışlardır. Bu etkileşim aynanın sanat yapıtının yüzeyini oluşturmasına kadar ilerleyerek bir sorunsal olarak yapıtlarda yer almıştır.

Bu eser metninde aynanın resimde yer alışı tarihsel süreç içerisinde değerlendirildikten sonra çeşitli yapıtlar bağlamında irdelenmiş ve kendi resimlerimle ilişkileri değerlendirilmiştir.

2.YANSIYAN-YANSITILAN BAĞLAMINDA RESİMDE AYNA

2.1. Kavramlar

2.1.1. Tanımlar: “Yansıtıcı bir yüzey üzerine çarpan ışık veya ses dalgalarının yön değiştirmesine”¹ **yansıma** denir. Işık dalgaları, ışığı yayma hızları farklı olan iki ortamı ayıran yüzey üzerine çarpar ve dalgalardan bir kısmı ilk ortama geri dönerken (yansıyan ışık), bir kısmı ise ikinci ortama geçer (kırılan ışık). “Yansıtıcı bir yüzeye çarparak yön değiştirmeye”² **yansımak** denir. (Parlak bir yüzeye çarpan ışığın yansıması gibi.) **Yansıtmak** ise, “gelen ışığı, görüntüyü, sesi, dalgayı, v.b. geri göndermek, yansımasını sağlamaktır.”³

“Dekoratif sanatlarda, yansıma yoluyla görüntü veren ve çoğunlukla bir çerçeveye çevrili parlatılmış metal parçası ya da arkası sırlanmış cam tabakaya **ayna** denir.

...Ayna, optikte, bir ışık ışını, yansıma yasasına uygun biçimde saptıran parlak yüzey. Aynalar düz ya da eğri yüzeyli olabilir. Eğri aynalar, yansıtıcı yüzeyin eğrilik merkezine dönük olmamasına bağlı olarak içbükey (çukur) ya da dışbükey (tümsek) olarak adlandırılır. Bu tür aynaların yüzeyi, kullanım yerine göre, küre, silindir, parabolit biçiminde olabilir. Küresel aynalar cismin görüntüsünü büyütülmüş ya da küçültülmüş olarak verir; makyaj aynaları ilk gruba, otomobillerin dikiz aynaları da ikinci gruba örnektir. Silindirik ayna paralel bir ışık demetini bir çizgi halinde odaklar. Parabolit ayna, ya teleskop aynasında olduğu gibi paralel gelen ışınları gerçek bir odakta toplamak ya da projektörde olduğu gibi kendi odağındaki bir kaynaktan çıkan ışınları paralel bir demete dönüştürmek için kullanılır. Elipsoit ayna, ışığı, iki odak noktasının birinden öbürüne yansıtır; hiperboloit ayna ise, odağına yerleştirilen cismin sanal (zahiri) görüntüsünü verir.⁴

Antik çağda ayna olarak, yansıtıcı olmayan arka yüzlerine desenler oyulmuş, hafifçe dışbükey, cilalı metal diskler kullanılırdı. Bilinen ilk örnekler el aynalarıdır.

¹ Meydan Larousse, 720.

² A.g.k., 720.

³ A.g.k., 720.

⁴ Ana Britannica, 160, 161.

Bütün vücudu yansıtabilen büyük aynalar ise İ.S. 1. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Genellikle gümüşten, bazen de cilalı tunçtan yapılmış el aynaları Romalı ve Keltler'den sonra Avrupa' da gittikçe yaygınlaşmıştır.

Arkası metal olan aynalar 12. yüzyılın sonu ve 13. yüzyıl başlarında kullanılmaya başlanmıştır. Rönesans'ta Nürnberg ve Venedik ayna üretim merkezleri olmuş ve 17. yüzyıl ortalarında Londra ve Paris'te ayna üretimi yaygınlaşmıştır. 19. yüzyılda ayna üretiminde yeni ve ucuz tekniklerin ortaya çıkması ayna kullanımını önemli ölçüde yaygınlaşmasına neden olmuştur.

2.1.2. Yansıyan - Yansıtılan: Nesnelerin yansıtıcı bir yüzeyde oluşan görüntüleri *yansıyan*dır. Bu görüntülere kaynak olan gerçek nesne ise *yansıtılan*dır. Yansıtıcı yüzey bir ayna ya da bir tuval olabilir. Tuval tıpkı ayna gibi, ressamın görüp algıladığı izlenimlerini yansıttığı bir yüzeydir; fakat yansıttığı şey ressamın görmek veya göstermek istediği şeye göre değişkenlikler gösterir.

2.1.3. Yansıtmacı Kuram-Mimesis

*“Sanatı yansıtma, benzetme ya da öykünme olarak görme eğilimi Antik Yunan'dan bu yana görülebilir.”*⁵ Kopya, taklit, tekrar ve temsil ile ilgili sanat kuramı, olumlu ya da olumsuz sanat felsefesinin en önemli kavramlarının doğuşuna yol açmıştır. Yaratıcılık, esin, mimesis, kendini başkasının yerine koyma, ben ve öteki, yansıma, yorum ve amaçlılık kuram ve kavramlarının hepsi bir yerde bu kopya düşüncesine dayanır. Bu anlayışa göre *“sanat eserinde doğa, insan, yaşam, kısaca gerçeklik yansıtılmış olarak görülür. Sanat eseri dünyaya tutulmuş bir aynadır.”*⁶ Ancak yansıtıldığı düşünülen gerçeklik çeşitli düşünür, estetikçi ve yazar tarafından farklı olarak değerlendirilmiştir. Genel olarak belli başlı 1- Sanat görüneni olduğu gibi yansıtır(yüzeysel gerçeklik), 2- Geneli, tümeli ya da özü yansıtır, 3- İdeal gerçekliği yansıtır.” gibi üç görüşle karşılaşırız.

1- Sanat Görüneni Olduğu Gibi Yansıtır (yüzeysel gerçeklik): Sanat ile ilgili analitik kuramlardan birkaçı ilk kez Platon'un diyaloglarında dile getirilir. *“Bu*

⁵ İnci SAN, **Sanat ve Eğitim**, 38.

⁶ A.g.k., 38.

kurama göre sanatçı, görünür dünyayı, görülen dünyanın nesnelere ve insanların olabildiğince görünümüne sadık kalarak yansıtır ya da yansıtmalıdır. Bu doğalcı (naturalist) anlayışın Eski Yunan'da da yaygın olduğu bilinmektedir.”⁷

Bu kuramın temsilcisi sayılan Platon sanatı varlığın dış düzeninin taklitleri olarak tanımlar; fakat sanatçı yüce gerçekleri yani idea'ları tanıyamaz, onun yerine duygularla algılanabilen doğanın ancak dış görüntüsünü betimleyebilir. Platon, *“İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiç bir geçerliği olmaz bunların.”⁸* diyerek problemi ortaya koymuş, ressamın yaptığı işinde bundan farklı olmadığını söylemiştir. Ayna yüzeyinde nesnelere ve nesne dünyasını meydana getirmiş oluruz; ama bu ayna içindeki dünya bir gerçek nesnelere dünyası değildir, tersine nesnelere sadece birer görüntüsü, birer kopyasıdır (mimesis). Sanat da böyle bir benzetme ve kopya etkinliğini gösterir. Sanat eseri de tıpkı bir ayna içine düşen bir evren gibi nesnelere dünyasını yansıtmaktadır. Sanatta söz konusu olan gerçeklikler değil, sadece görüntülerdir. Sanatçı nesnelere, görünüşleri yani duyulur dünyayı taklit eder. Platon için gerçek varlık idea'lar dünyasıdır. Sanatın taklit ettiği nesnelere aslında gerçek varlıklar olan ideaların gerçeklikten yoksun bulunan kopyalarıdır. Buna göre sanatın ortaya koyduğu şeyler, kopyaların kopyaları olmaktadır. O halde sanat gerçeklik ile değil, kopyalarla ilgilidir.

Bu görüşü anlayabilmek için idea kelimesinin Platon için ne ifade ettiğini bilmek gerekir. İdealar yalnızca nesnelere düşünsel karşılıkları değildirler. Nesnelere olduğu kadar nesnelere karşılığı bulunmayan, adalet, eşitlik, güzellik gibi soyut kavramların da kendi ideaları vardır. Fiziki ve sanal evreni ayrı ayrı inceleyecek olursak; sanal evrendeki formlar hakkındaki bilgilerimizin tam ve kesin olduğunu, fiziki evrende bulunan nesnelere hakkında ise ancak yaklaşık bir bilgiye sahip olabildiğimizi görürüz. Çünkü fiziki evrende algıladığımız hiçbir nesne zihnimizde canlandırdığımızla tıpatıp aynı değildir. Yani içinde bulunduğumuz görünür dünyadan başka sonsuz ve değişmez bir dünya vardır ki, bu dünya idealar

⁷ A.g.k., 39.

⁸ Berna MORAN, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 15.

dünyasıdır. “Platon’ un bu görüşü ‘Devlet’ adlı eserinde, mağara alegorisiyle simgesel olarak anlatılmıştır: İnsanlar bütün yaşamlarını bir mağarada zincirlenmiş olarak geçiren tutsaklardır. Arkalarındaki büyük bir alevin aydınlattığı, birbirini izleyen gerçek nesnelerin gölgelerini, karşılarındaki duvar üzerinde sıra ile geçerken görmekte ve onları birer gerçek sanmaktadırlar. Bu tutsaklardan biri serbest bırakılıp da başını geriye çevirirse, ilkin gözleri kamaşacak, gerçek dünyayı yavaş yavaş görmeye alışacak, sonra güneşin ışığına bakabilmeyi başarabilecektir. Bu alegoride gölgeler, duyuşal dünyanın görünümüdür, gerçek nesnelere idealardır.

Demek ki duyularla iletilenler birer yansımadır, bir mimesis’tir. Duyular dünyasının bir bölümü (hayvanlar, bitkiler, insanlar) Tanrılarca, bir bölümü de (yapılar, gereçler, eşyalar) insanlar tarafından meydana getirilmiştir. Tanrının eserleri arasında, doğal nesnelere başka, bir de onların parlak yüzeylere (su, ayna vb. gibi) yansımaları vardır ki, bunları Platon, “eidola” (görüntü, imge) diye tanımlamaktadır. Bunların gerçeklik derecesi ise büsbütün azdır, kopyanın kopyası gibidir.”⁹

2-Genel’in Ya da Öz’ün Yansıması: Platon’un öğrencisi olan Aristoteles’e göre, Platon’un idealer dünyasında aradığı kavramlar, içinde bulunduğumuz dünyadadır. O’nun için somut gerçeklik varlıklardır. İdealar dünyamızın dışında olsalardı bir devinime ve doğuşa neden olamazlardı. Eğer idealer eşyanın özü ise, eşyadan ayrı olarak düşünülemez. Eşya bir form olarak var olduğuna göre, idea onun içindedir. Eşyada düşüncenin ayırdığı; fakat birbirinden ayrı olmayan teşkil edici bazı unsurlar vardır. Bu unsurların en önemlisi içerik yahut ruh diyebileceğimiz idea’dır. Madde ise idea’nın zorunlu desteğidir. Nasıl ki güzellik kavramından söz edebilmek için güzellik idea’sının bulunması gerekiyorsa, bunun gibi nesnelere güzelliğinden söz edebilmek için de güzel nesnelere bulunması gerekir.

Aristo, sanatı da somut varlıkların bir yansıması, taklidi, başka bir deyişle mimesis olarak görür, ancak bu mimesis sanatın işlevini ve yöntemini anlamada temel bir kuramdır. “Ona göre destan, tragedya, komedya, hepsi mimesistir. Bütün bu edebiyat ürünleri taklit sanatıdır. Konuları değişik, anlatım biçimleri başka olabilir, sanat özü bakımından hepsi bir yansımadır. Taklit ve yansıma zaten

çocukluktan beri tüm insanlarda varolan ortak bir içgüdüdür. İnsan ilk bilgilerini taklit yoluyla öğrenir.”¹⁰ Şair ya da yazar gerçekte olmuş olayları yansıtabilir; fakat bir tarihçinin yaptığı gibi sadece olanı olduğu gibi yansıtmaz, olabilir olanı da yansıtır. Bir insanın hayatında hayatta genel olanı, hayatın evrensel öğelerini yansıtır. Aristo’ya göre mimesis basit bir taklitten çıkmakta, üretmek, yaratmak şekline bürünmektedir. Sanat, eşyada devamlı var olanı taklit etmelidir. Sanatçının eşyayı ancak mutlak doğruluk içinde kavraması mümkündür. Sanat için bundan daha güzel bir analiz ve sentez olamaz. Bu gerçeğe varmak için nesnelere, nispet, kıyas, kategorik ayrımlar, kontur, simetri, hepsi birden rol oynarlar. Bu sanat görüşünde eşya ihtiraslardan silinir, yıkanır, taze, ferah ve ruhsal bir amaca yönelir. Demek ki Aristo için sanat yansıtmadır.

3- İdeal Gerçekliğin Yansıması: Bu kurama göre de sanat bir yansıtmadır; fakat hayal edilen mükemmel bir dünyayı yansıtır. Sanat eserinin dünyadaki çirkin, kaba, hoş gitmeyen şeyleri atarak ya da düzelterek yalnızca güzel olanı seçmesi, onları olduğu gibi değil olması gerektiği gibi yansıtmaması gerekir. Sanatın idealleştirilmiş dünyayı yansıtmaması gerektiğini savunanlar Aristoteles’ten bir noktada ayrılıyorlardı. Çünkü *“Aristoteles sanatın gerçekliği yansıttığını söylerken, bu dünyadaki bir gerçekliği yansıttığını düşünüyordu. İdealleştiriciler ise aşkın bir gerçekliği düşünmektedirler... İdealleştirmek demek, bu düşünürlere göre gerçekliğe yaklaşmak demektir, çünkü dünyada görmediğimiz bu kişiler ve nesnelere, daha gerçek olan idealler dünyasını yansıtır. Nesnelere özünü vermek, bu dünyadakilerin kusurlarını silmek ve onları olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi yansıtmakla kabildir.”¹¹*

Yunan Klasik dönem sanatı (Platon ve Aristo’nun yaşadığı İ.Ö. 5. ve 4. yüzyıllar), tüm batı dünyası için sanatın o dönemde ve sonradan (Bugünkü anlamda bile doruğuna ulaştığı) klasik diye tanımlanabilen ne kadar sanat olgusu varsa tümünün uyduğu ilke ve kurallara varılmış bir dönem olarak kabul edilir. Dönemin filozofları ve düşünürleri sanattan söz edilirken Klasik Yunan sanatından başka bir anlayışı akıllarına bile getirmiyorlardı. Gerek Yunan ve Roma Klasiği, gerekse

⁹ Bkz. SAN, 40.

¹⁰ Bkz., SAN, 44, 45.

ondan sonraki dönemlerde yeniden ortaya çıkan aynı ussal ilke ve kurallara bağlı anlayışlar yani Rönesans ve Klasisizm’de de bu anlayışı izlemek mümkündür.

Klasik sanat gerçekçilik (realizm) ilkesi üzerine kurulan bir ifade olmuştur. Sanatçı artık kendisini ve evreni gördüğü şekilde yansıtmakta, bu sebeple anatomi ve perspektif gibi özellikler estetik anlayışının temellerini oluşturmaktadır. Klasik sanat konudan çok sanatçı odaklı bir sanat anlayışıdır, sanatçı beş duyusu ile gerçekliği duyumsamakta ve sanatını gerçeğe bire bir uygunluk içinde icra etmektedir. Hatta sanatçının gerçeği bire bir yansıtma görevi ‘ayna metaforu’ olarak ifade edilmekte ve bir takım eserlerde bizzat ayna kullanıp resmi resim içinde yeniden yansıtarak bu anlayışa bir gönderme yapmaktadırlar.

19. yüzyılın toplumsal ve ekonomik yaşamda köklü değişikliklerin başladığı bir dönem olması nedeniyle işçi sınıfı giderek ağırlığını gösteren bir güç olarak ortaya çıkmıştır. Romantizm, buna karşı olarak realizm ve yansıtmacılığın güçlenmesi de aynı zamanlara rastlamıştır. Bu dönemde de sanatı açıklarken yansıtma kavramını kullananlar olmuştur. Batıda Stendal, Balzac, Dickens, Flaubert, Zola, Maupassant (Realizm), Rusya’ da Turgenyev, Çekhov, Gorki, Tolstoy, Bielinski, Çernişevski, Dobrolyubov (Toplumcu Gerçekçilik) gibi yazar ve kuramcılarla Gerçekçilik akımı gerçekleşmiştir. Stendhal’e göre sanat yol boyunca gezdirilen bir aynadır. Neo-klasisizm’de sanat ‘genel tabiatın’ ve ‘idealleştirilmiş tabiatın’, Platinos için ise formların yani ideaların kopyaları değil doğrudan doğruya formların yansımasıdır. Çernişevski, sanatın gerçekliği yansıttığına inanır, sanatın gerçekliğin yeniden yaratılışı olduğunu, sanatın rolünün, yaşamı gerçekte nasılsa öyle göstermesi gerektiğini söylemiştir. Plehanov sanatın yaşamın aynası olduğunu söyler.

Marksist Estetik’te 1934’ e kadar olan dönemde, sanat eseri ile ekonomik alt yapı arasındaki ilişki araştırılmış, sanatın, sanat akımlarının, türlerinin ve üslubunun ekonomik yapı tarafından belirlendiği kabul edilerek yansıtma üst yapıya ait sanatın, bu yapıyı yansıtmaya biçiminde yorumlanmıştır. İkinci dönemde ise yansıtma, yazarın toplumsal gerçekliği kavrayarak belirtmesi anlamındadır ve toplum

¹¹ Bkz. MORAN, 31, 32.

koşullarının yazara yaptığı etki kadar yazarın belli bir davaya yardımcı olacak şekilde toplumu etkilemesi gerektiği savunulmuştur.

3. AYNANIN RESİMDE YER ALIŞINA TARİHSEL AÇIDAN BAKIŞ

Yunan mitolojilerinden bildiğimiz en eski ayna tabii su yüzeyidir. Mitolojiye göre, “Bir yaz günü av peşinde koşmaktan yorulan Narcissos berrak ve sakin bir su kaynağının başında durdu. Dinlenmek ve susuzluğunu gidermek istedi. Kaynak o kadar güzeldi ki; ağaçlar güneşin ateşini suyun üstüne bırakmıyorlardı. Kenarında biten otlar, başlarını uzatan çiçekler, onun gümüş sathında yukarıdan akseden ağaç yapraklarının hayalleriyle beraber titreyerek oynuyorlardı. Narcissos oraya, çimenlerin üzerine yüzükoyun uzandı ve su içmek için kaynağa eğildi, durdu. Suyun içine düşen kendi hayalini gördü. Bu hayalin esiri olan avcı hayretten dondu, kaldı. Büyük aşk heyecanları içinde kendi kendini, kendi güzelliğini seyrediyordu. O böylece kendi kendinin bağı yanık bir aşığı oldu. Kendine tapmakta o kadar ileri gitti ki, gördüğü hayalden gözünü bir an dahi ayırmak istemiyordu. Oradan kalkmadı; oraya bağlanmış, çivilenmişti. Kırağının güneşte eridiği gibi yavaş yavaş kendisinin eridiğini ve gül renginin solduğunu görüyordu.”¹²

Aynanın iki boyutlu olan yüzeyinde üç boyutlu bir derinlik yansımaları oluşur. Resim sanatında da buna benzer bir yansıma görülmektedir. Bazı ressamlar resimlerin direkt olarak aynalarla rekabet içinde olduğuna inanırlar. Leonardo da Vinci'nin “Resmin genel etkisinin, doğadaki şekline göre betimlenmiş nesneye uygun olup olmadığını görmek istiyorsun, bir ayna al ve onu gerçek nesneyi yansıtacak biçimde yerleştir, sonra yansımaya yaptığın resimle kıyasla ve dikkatle izle, iki imgenin de her iki yansımada uygun olup olmadığına bak, özellikle de aynada. Aynayı usta kabul etmek gerekir, zira onun yüzeyindeki nesnelere bir resimle pek çok ortak nokta gösterirler; gerçekten de, bir düzlem üzerindeki resim derinlik izlenimi verir; ve aynı şekilde de ayna, düzlemin izlenimini vermektedir.”¹³ sözünden bunu anlayabiliriz. Yine başka bir sözünde de Leonardo, “Ressamın aynada gördüğümüz nesnelere yansıyan cisimselliğin, canlılığın kendi resimlerinde bulunmadığını gördüklerinde çoğu kez çaresizliğe kapılırlar. Oysa her ikisine de bir gözümüzü

¹² Şefik CAN, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 84.

kapayıp öyle bakmamız şıkkı dışında, bir tablo hiçbir zaman bir aynanın yansımastıyla aynı etkiyi taşıyamaz.”¹⁴ demiştir. Sanat tarihçisi E. H. Gombrich, Leonardo'nun sanatıyla ilgili olan tatminsizliğinin nedeninin bu olduğunu ileri sürmüştür.

Barok Sanatın temsilcilerinden biri olan Vermeer ise “Camera Obscura” denilen bir mekanizma sayesinde resimleyeceği görüntüyü karanlık kutunun içine yansıtarak doğayı kusursuz bir orantıyla betimlemiştir. 18. yüzyılda da bazı ressamlar “Claude Lorain Aynası” diye adlandırılan yüzeyi koyulaştırılmış bir küçültme aynasıyla doğanın çok renkliliğini bir dizi sınıflandırılmış tona dönüştürmeye çalışmışlardır. Bu gibi daha birçok konuda ressama hizmet etmiş olan ayna, icat edilmişinden bu yana çeşitli konumlarda resmin konusu da olmuştur.

Aynanın resimde yer almasına sanat tarihi bazında kısaca göz atacak olursak, resimlerinde aynayı ve yansımalarını kullanan çok geniş bir sanatçı grubuyla karşılaşırız. Mısır kabartmalarından birinde, kendisine bakım yaptırmakta olan, elinde ayna tutan bir kadın betimlenmiştir. (Resim 3.1)

Antik Yunan Dönemine ait bir vazo resminde banyo için hazırlanmış leğenin yanında bir elinde fırçası ve diğer elinde aynası ile kadın figürü (Resim 3.2), yine aynı döneme ait bir rölyefte giysilerini sandığın içine koyan bir kadın ve duvarda asılı bir el aynası görülmektedir.(Resim 3.3)

Orta Çağ'a ait bir resimde yine saçını tararken kendini aynada seyreden kadın figürü yer almaktadır.(Resim 3.4) Rönesans'a gelene kadar ayna Mısır, Roma ve Yunan kadınlarının süslenmesine yarayan ev eşyası olarak resimlerde yer almıştır.

15. ve 16. yüzyıl Flaman resminde aynaya çeşitli sembolik anlamlar yüklenmiş, ayna neredeyse geleneksel bir öğe olarak yapıtlarda yer almıştır. Dışbükey yüzeylerin imgeyi küçültme, içbükey yüzeylerin ise imgeyi küçültüp ters çevirme özelliği ile ortaya çıkan optik yanılsama Hollandalı ve Flaman ressamların son derece ilgisini çekmiş, parlı ve ışımaya olan merakları onları yansımalar konusunda titiz gözlemler yapmaya yöneltmiştir. Aynaların görüntüyü iki misli

¹³ Leonardo Da Vinci, **Defterler**, 35.

çoğaltma rolleri Hollanda resminde gelenekleşmiştir. Tabloda verilen görüntüyü kimi zaman gerçek olmayan, kısaltılmış, değiştirilmiş, bombeleşmiş biçimde ayna kullanarak göstermiş, bazen de sahnenin tabloda göremediğimiz yanlarını aynada tekrarlamışlardır. Flaman Okulu'nda aynanın geleneksel bir öge olarak yer almasını başlatan yapıt ise Jan Van Eyck'in "Arnolfiniler'in Evliliği" isimli resmi olmuştur. Sanatçı bu yapıtında Brugge'li zengin bir tüccarı evlilik törenleri sırasında resimlemiştir. Van Eyck, sahneleme konusunda o güne kadar örneğine pek rastlanmamış bir ustalıkla ve simgesel anlamları olan nesnelere kullanarak oluşturduğu resmin Arnolfini ve eşinin arasından gözüken duvarına yuvarlak ve dışbükey bir ayna yerleştirmiştir.

Madrid'de Prado Müzesi'nde bulunan bir triptik pano, Flamalli Usta (Robert Campin) tarafından 1438 yılında yapılmıştır.(Resim 3.5) Panonun sol kanadında Cologne' den bir ilahiyatçı ve bir tarikatın başı olan Heinrich von Verl Vaftizci St. John ile resmedilmiştir. Duvardaki ayna, bu resimden dört yıl önce yapılmış olan ve Londra National Galeri'de bulunan Jan Van Eyck' in "Arnolfini'nin Evliliği" isimli yapıtından alınmış gibidir.

Petrus Christus' un en çok tanınan ve sevilen resmi olarak bilinen "St Eligius İşyerinde" isimli eserinde (Resim 3.6) iki genç nişanlı yer almaktadır. Kuyumcuya, eritilip aşklarının sembolü olan yüzüklerin yapılması için, bir miktar değerli metal vermişlerdir. Christus burada bize çok detaylı bir biçimde bir kuyumcu dükkânının betimlemesini yapmıştır. Resimde sadece bu işte kullanılan aletler yoktur, aynı zamanda liturjiye ait birçok nesne de raflara yerleştirilmiş olarak gözükmektedir. Bunlarla birlikte St Eligius' un masasının sağ tarafında bir konveks yuvarlak ayna bulunmaktadır. Christus Petrus'un bu aynası da açık bir biçimde Jan van Eyck' in "Arnolfini'nin Evliliği" adlı resmini hatırlatmaktadır. Aynada bir çiftin henüz geçmekte olduğu meydanın yansıması gözükmektedir.

Azizin varlığı resme dinsel bir yön vermekle birlikte, bu aslında bir genre (tür) resmi içermektedir: Bu, dünyasal ve ticari aktivitelerin bir gösterimidir, günlük yaşamından bir sahnedir.

¹⁴ E. H. GOMBRICH, **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet CEMAL, 105.

1480 yılında Hieronymus'un yapmış olduğu “Yedi Ölümcül Günah” (Resim 3.7) isimli bir pano resminde de ayna gurur ve kibirliliğin sembolü olarak yer almıştır. Bu resim Bosch' un bilinen en eski resimlerinden biridir ve onun resimlerinin sahip olduğu karakteristik özellik bu resimde apaçık ortadadır. Resim İspanya Kralı II. Philip' e aittir.

Resim, İsa ile Tanrının gözünün dünyayı seyrettiği bir merkezi görüntü ile resimlenmiş bir dikdörtgenden oluşmaktadır. Resimde, dairesel şeklin çevresinde yerleştirilmiş olan dünyadaki günah sahneleri anlatılmaktadır. Merkezde Tanrı ile bulunan dairesel hareket, Tanrının gören tüm gözlerini betimlemektedir: Hiçbir günah gözden kaçmaz. Sahnenin köşelerinde Ortaçağın sonlarındaki kutsal el kitaplarında bahsedilen ‘Dört son şey’ (Hayatın son dört sahnesi) gözükmemektedir: Ölüm yatağı, son yargı, cennet ve cehennem. Bunların hepsi de Bosch' un seçilmiş panolarının favori sahneleridir.

Merkezde, İsa figürünün etrafında yedi adet sahne görünmektedir ve bunların her biri yedi öldürücü günahın birini betimlemektedir. Hepsisi de kendilerine uygun sahneyi içermektedirler ve sanatçının alışılmış canlılıkta ve fantastik his dünyasından meydana gelmişlerdir. (1) “Öfke”, bir kıskançlık ve savaş sahnesi ile gösterilmektedir; (2) “Gurur”da, şeytan (kötü ruh) bir kadını ayna ile göstermektedir; (3) “Şehvet”te, iki grup âşık açık çadırda bir buffoon tarafından eğlendirilmektedirler. Dışarıda, yerde çeşitli müzik enstrümanları durmaktadır, bunlardan biri Bosch' un ‘Dünyevi Tatların Bahçesi’ isimli resminde tekrar ortaya çıkacak olan arptır; (4) “Tembellik”, kilise kıyafeti giyinmiş olan bir kadın betimlemesi ile anlatılmaktadır. Kadın, derin uykuda olan bir adamı uyandırmaya çalışmaktadır; (5) “Oburluk”, yemekle donatılmış bir masa ile gösterilmiştir. Masanın etrafında oburca yemek yiyen figürler bulunmaktadır; (6) “Para hırsı”, kendine rüşvet verilmesine izin veren bir yargıç ile anlatılmıştır; (7) “Kıskançlık” için şu Flaman atasözü resmedilmiştir: ‘İki köpek bir kemikle çok nadir anlaşmaya varabilir.’

1433- 1494 yıllarında yaşamış Flaman ressam Hans Memling'in resimlerinde ayna sembolik anlam yüklenen bir eleman olarak kullanılmıştır. 1485'te üç adet panodan meydana gelen ‘Dünyevi kibir ve ilahi kurtuluşun triptiği’ panellerinden

birinde(Kibir), uzun saçlarına taç takmış bir kadın, ayaklarının yanındaki bir griffon köpek, iki tazı ve utançsız olarak kendi çıplak görüntüsünü seyrettiği elindeki ayna ile kibir ve şehveti temsil etmektedir. (Resim 3.8) Aynı sanatçının 1487’de yapmış olduğu “Maarten Nieuwenhove’nun Diptiği”nin (ikili resim) sağdaki panosunda Bruges’de bir asilzade olan bağışçı Maarten van Nieuwenhove, sol panoda ise bir Meryem ve çocuk İsa görülmektedir.(Resim 3.9)

Sol kanattaki Meryem’in az eğilmiş başı ve alçakgönüllülükten neredeyse donmuş, yumuşak yüz hatları vardır. İsa hevesle annesi tarafından tutulan elmaya doğru uzanmaktadır.

Panoda, Van Eyck’ ın “Arnolfini’ nin Evliliği” isimli eserinde de bulunan dışbükey (conveks) ayna Meryem’in arkasında durmaktadır ve bütün görüntüyü ele geçirmiştir. Dua etmekte olan asilzadeyi ve Meryem’i de onun hizasında görmekteyiz. Mecazi anlamda olaya tanık olan aynanın kutsal anlamı sanatçının eseri ile gerçeğe dönüşmüştür. Diptiğin formu manasal olarak yüzeyleri ayırmaktadır: Meryem’in ve çocuk İsa’nın kutsal imajları bir taraftadır, diğer bir tarafta da asilzadenin dünyevi portresi bulunmaktadır.

Giovanni Bellini’nin 1490’da yaptığı “Dört Alegori” isimli pano resmi sanatçının az sayıda yaptığı dünyevi konulu resimlerinden biri olsa da çoğunlukla kutsal alegoriye benzetilmiştir.(Resim 3.10) Bellini için alışılmamış bir temaya sahip olan pano sırasıyla şunları göstermektedir: Şehvet, erdemli bir adamı ya da sabrı kandırmaya çalışmaktadır(İki tekerlekli savaş arabasındaki Bacchus askere bir tabak meyve teklif ediyor); değişken şans, kader, sağlam olmayan dengesiz bir sandalın üzerinde kürek tutan bir kadın ile anlatılmıştır; sağduyu aynayı gösteren çıplak bir kadın ile ifade edilmiştir ve son olarak da yalan deniz kabuğundan çıkan bir adam betimi ile gösterilmiştir.

1500 yılında bir goblene (duvar halısı) yapılan bir resimde âşık, bir insan olarak değil her birinin içinde onun simgeleri olan aslan ve unikorn (tek boynuzlu at) olarak betimlenmiştir.(Resim 3.11) Geleneksel hikâyeye göre, sadece güzel bir kadın unikornu evcilleştirebilmektedir. Goblendeki manzarada kadın, kendisi aynaya

bakmamakta; fakat unikornla sanki evcil bir hayvanmış gibi kucağında oynayarak onun aynadaki kendi yansımasına hayran olmasını sağlamaktadır.

Michelangelo'nun 1511'de Sistine Şapeline yaptığı freskin bir ayrıntısında yalnız bir adam ve bir kadın profilden gözükmektedir.(Resim 3.12) Simetri kaygısı olmadan yüzleri aynı yöne doğru bakmaktadır. Kadın ayakta resmedilmiş olup bir ayağını taş bir sandalyede dinlendirmekte ve elinde tuttuğu oval aynaya bakmaktadır.

Tintoretto 1555'de yaptığı "Susannah ile Kentin Büyüklere" isimli resminde aynada kendisini seyretmekte olan Susannah'ı betimlemiştir. (Resim 3.13) *"Resimlerde ayna çoğu zaman kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak kullanılmıştır. ...Oysa ayna, kadının kendisini her şeyden önce seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme. ...Böylece kendini seyreden kadın aynı zamanda bizim tarafımızdan seyredilen oluyordu."*¹⁵

1590'da Fontanebleau Okulu'nun ustası tarafından yapılan "Diane de Poitiers" adlı resimde de Fransa kralı II. Henry'nin hanımı olan Diane de Poitiers'ı ayna önünde görmekteyiz. Diane o zamanlarda güzelliği ile ünlü bir kadındı.(Resim3.14)

1598'de Caravaggio'nun "Marta ve Mary Magdalene" isimli resmi ikonografik açıdan hiç alışılmamış bir temaya sahiptir.

Resimde Martha'yı, Mary Magdalene'nin kibirliliğinden dolayı ona sitem ederken görmekteyiz. Bu resimde de ayna kibiri temsil etmektedir. (Resim 3.15)

1615 yılında Bernardo Strozzi "Aynanın karşısındaki yaşlı kadın" adlı resminde yorgun tenli ve beyaz saçlı yaşlı bir kadını resmetmiştir.(Resim 3.16)

Kadın olgun yaşının saygınlığını reddetmekte, saçını kurdele ve tüylerle süsleterek çok görkemli bir şekilde yaptırmaktadır. Gençlere özgü giyinmiş olan yaşlı kadın kendini aynada keyifle seyretmekte ve kendine hayranlık duymaktadır.

Resmin teması uzun bir geleneğe sahiptir: Yaşlı kadın kendi hayatına süs ve kibirden başka anlamlar vermeyi öğrenememiştir. Yaşlı kadın gerçekleri görememekte, aynadaki gerçek halinin farkına varamamaktadır. Strozzi'nin formülü

aslında hem yeni hem de tektir. Yaşlı kadının kırışık olan cildini, bile bile onun hizmetçisinin taze cildi ile karşılaştırmaktadır. Gençliğin yuvarlak formları ile yaşlılıktan kaynaklanan gevşekliği özellikle yan yana koymuştur. Aynada yaşlı kadının kırmızı yanaklarının allık ile boyandığını göstermiştir, kadın buruşuk elinde güzel bir gül tutmaktadır. Strozzi, kadının yüzünde kendinde hiç kusur bulmayan bir memnuniyet ifadesi göstermiştir; utanma, boşluk, açık bir yanılısma ve ahlaki ikazlar gibi duygu ve düşünceleri ortaya çıkarmayı seyirciye bırakmıştır.

1638–43 yılları arasında Georges de La Tour’ “Tövbekâr Magdalen” isimli resminde Mary Magdalene’i din değiştirme gibi dramatik bir anında karanlık bir odada göstermektedir. (Resim 3.17) Yüz hatları bir mum alevi tarafından aydınlatılmaktadır ve bu görüntü resme zor unutulacak spiritüel (ruhani) bir özellik kazandırmıştır. Gümüş ayna, masa üzerindeki inciler ve zemindeki mücevherler, kadının bir tarafa ittiği lüksü sembolize etmektedir. Onların yerine kadın ölümlülüğün genel bir sembolü olan kuru kafayı kucaklamıştır.

1650–1651 yıllarında Velasquez tek çıplak çalışması olan “Aynalı Venüs” adlı resminde Venüs’ü arkadan betimlemiş ve yüzünü aynadaki yansımada göstermiştir. Bu özelliğiyle resim devrimci bir özellik taşımaktadır.(Resim 3.18) Aynı sanatçının 1656’da yapmış olduğu “Las Meninas” isimli eserinde resmin ortasında nedimeler ve cücelerle birlikte çocuk Margarita yer alırken, solda büyük bir tuvalin önünde ressam kendini de betimlemiştir. İlginç olan, izleyicinin bulunduğu noktada durdukları anlaşılın kral ve kraliçenin görüntüsünün de arkadaki bir aynaya yansımış olmasıdır. Ressam dâhil resimdeki kişilerin gözleri seyirciye doğru bakmaktadır. Bu resimde ressam tuvale de ayna vazifesi yüklemiştir. Yapıt, kurgusu bakımından yüzyıllarca birçok sanat eleştirmeni ve düşünürün kafasını meşgul etmiştir.

1799’da Goya, İspanya kralının baş ressamı unvanını aldıktan sonra IV. Carlos’un ailesinin resmini yapmış ve Velasquez’in “Las Meninas” adlı eserindeki gibi kendini saray ressamı olarak resimlemiş, bunun için aynadan yararlanmıştır.

¹⁵ John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur SALMAN, 51.

Velasquez, ‘Las Meninas’ında, Van Eyck, ‘Arnolfini’nin Evliliği’nde “...aynaya öteki alan boyutunu taşımışlar, Goya ise ‘IV. Carlos Ailesi’nde Velasquez’in resminin kuruluş özelliğini ters çevirerek, karşıt yönden aynı sonuca gitmişti.”¹⁶

Jean Auguste Dominique Ingres ise 1856’da yapmış olduğu “Madam Ines Moitessier’in Portresi”nde Ines Moitessier’in arkasında bulunan büyük bir duvar aynasına yüzünün başka bir açıdan görüntüsünü yansıtmıştır.(Resim 3.19)

Edouard Manet’nin 1881–1882 yıllarına tarihlenen “Folies Bergere Barı” adlı eserinde genç bir kadın, yönünü seyirciye doğru dönmüş vaziyette resmedilmiştir. Resimde mekânın büyüklüğü ve derinliği kadının arkasında bulunan ayna aracılığıyla gösterilmiş; ayrıca genç kadının bizim göremediğimiz bir kişi ile iletişimi aynadaki yansımada gösterilmiştir.

Edgar Degas’nın ‘Absinthe’ isimli tablosunda iç mekânı vurgulamak için seçtiği aynada, resmin içindekiler aynanın üzerine yansır.

Resimlerini görünmeyen ya da görünmeyeni açığa çıkarırken kendi somut varlığını tartışmaya açan nesnelere oluşturan, Sürrealist Sanatın önemli temsilcilerinden Rene Magritte “Çoğaltılması Yasaktır” adlı eserinde aynaya bakmakta olan sırtı bize doğru dönük bir figürün aynadaki yansısını yine sırttan betimlemiştir. Resmi oluşturan elemanlar gerçekte göründükleri şekilde resmedilmesine rağmen birbirlerinin gerçekliklerini devamlı olarak reddetmektedir.

1937’de yaptığı ‘Narcisse’in Başkalaşımı’nda “*Narcisse’in doğal ayna ilkesini öne alan Dali, çift görüntü sorunsalını işlediği 1934–1942 döneminin en ıralık yapıtlarından birisini yaparken Leonardo’nun öğretilerine dayanıyor. Ana görüntünün sonsuza dek çoğalan katsayısı Dali’nin resminde bir yansıma olgusu olarak kalmıyor: Narcisse’in bittiği yerden başlıyor Narcisse. Öyle ki, bir öteki Narcisse değil suya yansıyan: Narcisse’i tanımlayan (ya da bütünleyen) yarısı, uzantısı, bu ikinci, <<zorunlu>> görüntü.*”¹⁷

¹⁶ A.g.k.,BATUR, 41.

¹⁷ Enis BATUR, Başkalaşimler, 47.

Avrupa’da Pop Sanat’a paralel olarak gelişen “Yeni Gerçekçilik” akımının temsilcilerinden Michelangelo Pistoletto “‘ayna-resim’ olarak nitelendirdiği yapıtlarında insan fotoğraflarından yararlanarak gerçekleştirdiği birebir ölçekteki tek renkli imgeleri kesip parlak çelik levhalara yapıştırmış ve izleyicinin yapıtı izlerken parlak yüzeye yansıyan imgesini kompozisyona sürekli değişen bir öge olarak katmıştır.”¹⁸

4. RESİMDE AYNANIN YAPITLAR BAĞLAMINDA İRDELENMESİ

4.1 “Arnolfini’nin Evliliği”, Jan Van Eyck:

Jan Van Eyck’in “Arnolfini’nin Evliliği” isimli eserinin, resim sanatında ayna sorunsalının doğuşunu sağladığı söylenebilir. Bu yapıt Flaman resminde aynanın geleneksel bir öge olarak yer alışında da etkili olmuştur. Sanatçının 1434’te bitirdiği resim, o güne kadar resim sanatında örneği görülmemiş bir sahneleme ustalığı taşımaktadır. Brugge’li zengin bir tüccarın evlilik törenini yansıtan resimde genç kadın sağ elini Arnolfini’nin sol eline henüz koymuştur, Arnolfini de birleşmelerini percinlemek için sağ elini onun elinin üstüne koymak üzeredir. Van Eyck’in, resmi gerçekliğin sınırlarını zorlayan bir fırça işleyişi ile kurmasının yanı sıra nesnelere simgesellik ile düşlemsellik arasında yer tutabilecek bir gelgit üzerinde birleştirmesi de önemlidir. Resmin ön tarafında takunyalar, köpek, halı, gibi nesnelere yanı sıra Arnolfini ve eşinin arasından bakıldığında duvara asılmış bir dışbükey ayna görülmektedir. Arnolfini ve eşinin arasındaki küçük “griffon köpek” sadakati, kristal incili kolye ve lekesiz ayna ise Meryem’in bekâretini simgelemektedir. “*Norbert Schneider’in altını çizdiği üzere, aynanın saflığı sadece Meryem’in bekâretini ima etmekle kalmayıp, onun aracılığıyla önce gelini, daha sonra o dönemin evlenme mukavelesinde bulunan iffetin korunmasını da kapsamına almaktadır.*”¹⁹ Ayrıca aynanın dışbükey oluşu da her şeyi gören tanrının gözünü temsil eder. Arnolfini ve eşini hem önden hem de arkadan görebilmemizi sağlayan ayna bir arka göz olarak, sahnenin dışında, bizim tarafımızda olanı da göstermektedir. Böylece, hem bizim

¹⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1479.

¹⁹ Mehmet ERGÜVEN, Görmece, 69.

tarafımızda resmi izleyen durumunda olanı gösterip hem de bizim tarafımızda olanın temsili arasındaki ilişkinin kurulmasına yardımcı olmakta ve resmin iki yönlü derinlik ve anlam kazanmasını sağlamaktadır.

Aynada Arnolfini ve eşinin sırtları yansımaktadır. Dönemin örf ve adetlerine göre damadın kadının açık elini sağ elle tutması gerekirken diğeriyle tutması (Ters-yüz ediş özelliğinden yararlanılarak) aynada düzeltilmiştir. Arnolfini'lerin arkasında tuvalde göremediğimiz iki kişi daha bulunmaktadır. Bu kişilerin aynada yansıtılması bizim bulunduğumuz noktada oldukları izlenimini güçlendirir. Bunlardan birinin ressam Van Eyck olma ihtimali yüksektir. Bunu, aynanın dışında çerçevenin hemen üzerinde yazan “Jan Van Eyck fuit hic. 1434” (Jan Van Eyck'da buradaydı,1434) cümlesinden anlayabiliriz. Bu resimde tarihte ilk kez bir sanatçı sözün tam anlamıyla bir görgü tanığı durumuna gelmiştir. Tabloda duvarda asılı olan aynanın dışında hiç bir şey yaşanan anın (şimdiki zamanın) göstergesi ve belgesi olamazdı. Eğer duvarda ayna yerine bir resim ya da ayna içindeki imgeyi gösteren başka bir şey olsaydı, resmin gerçek anlamını kavramamız olanaksız olacaktı. Fakat Van Eyck, aynada kendini resim yaparken göstermemiştir. Arnolfiniler'in nikâhı sırasında Van Eyck onların resimlerini yapıyordu ise aynaya yansıyan görüntüsünde de resim yapıyor durumda olmalıydı. Oysa aynadaki görüntüsü böyle değildir. Bu durum, resmin Arnolfini'lerin evlendiği anda yapılmadığını, dolayısıyla ressamın nikâhla eşzamanlı olmayan bir şahitliğini saptamamıza neden olmaktadır.

Ancak bu resimde ayna sadece ressamın şahitliğinin değil, aynı zamanda tanrının şahitliğinin de sembolüdür. Ayna resmin neredeyse merkezinde, odak noktası durumunda olmasına karşın görüntü oradan dışarıya doğru açılmaktadır. *“Yuvarlak ve dışbükey aynanın çerçevesinde İsa'nın yaşadıklarını anlatan on madalyon vardır. Aynanın dışbükey yüzeyi dünyanın derinliğini ve yuvarlaklığını kavrar, çerçevenin çemberi içinde keyfi bir perspektif, “microcozme”u yeniden canlandırır, böylelikle evrenin eşini, küçük ve ters, yakın ve erişilmez olarak görürüz. Aynadaki imge tablonun imgesine benzer ama ondan farklıdır. Bu ayna hem görülebilir olanda bizim gözümüzden kaçanı belirleyen tanrının gözüdür, hem de*

orada bir şahit gibi olan ressamın gözüdür. Ayna böylelikle resme hem maddi hem de tanrısal bir görüş organı sokar.”²⁰

Buradan da anlaşılacağı gibi aynanın resmin anlamı üzerinde yeni bir boyut getirdiği, anlam alanımızı genişlettiği ortaya çıkmaktadır.

4.2. “Tefeci ve Eşi’nin Portresi”, Quentin Metsys:

“Tefeci ve Eşi’nin Portresi” adlı eserin kurgusal ve renksel özellikleri bakımından Petrus Christus’a dayandığı apaçık bellidir. Anvers okulunun kurucusu sayılan Quentin Metsys bu yapıtını 1514’ de bitirmiştir. Resmin kurgusunu oluşturan elemanlardan birisi olan dışbükey bir ayna kullanarak mekânın görünmeyen diğer yanlarını yansıtmıştır. Tabloda Tefeci ve Eşi önden ve yüzleri bize doğru dönük olarak resmedilmişlerdir. Ön alt bölümde adamın saydığı ve tarttığı altın paralar ile kadının okuduğu kitap arasında yer alan yuvarlak çerçeveli dışbükey ayna ikinci bir resim gibidir. Sahneyi aydınlatan ışık kaynağı aynada gözüken penceredir. Bu pencere aynı zamanda kapalı alanın dışarıya açılan gözüdür. Metsys’in resimdeki görüntünün tersini göstermek gibi bir kaygısı yoktur. Sadece, ayna ile resmin dışındaki bir mekânı resme eklemekte, aynı anda bir çok görüntüyü bir arada sunabilme olanağı yaratmaktadır. Tablo içinde tablo oluşturarak, tefeci çiftin bulunduğu mekânı hem bizim bulunduğumuz noktadan hem de aynanın bulunduğu noktadan seyredebilmemize olanak tanımaktadır. Aynı zamanda ressam için ikinci derecede önemli olan, sağ elini pencereye yaslamış, sol elinde bir kitap tutan kırmızı kıyafetli bir kişiyi de aynada yansır durumda görmekteyiz. Bu kişinin kim olduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte tefeci çiftin hayatını yakından ilgilendiren biri olması olasıdır; örneğin ödünç para almaya gelen bir müşteri, tefeci ailenin bir dostu ya da ressamın kendisi olabilir. Bu kişi resme farklı bir şekilde de dâhil olabilirdi; fakat ressamın amacı Tefeci ve Eşi’nin kişilik ve vasıfsal özelliklerini toplumdaki konumlarıyla birlikte resmetmek olduğundan dolayı bir şekilde, ayna içerisinde resmedilmiş olma olasılığı kuvvetlidir. Bu durum aynanın tablodaki işlevini saptamamıza yardımcı olmaktadır.

4.3. Charles Stuart’ ın Anamorfoz Portresi:

²⁰ Neşe ERDOK, Figüratif Resimde ‘Bakış’ Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi, 67.

İngiltere Kralı I. Charles Stuart'ın Londra'da 1649'da kafasının kesilişinden sonra bir yandaşı tarafından yaptırıldığı öne sürülen portresinin sanatçısı bilinmemektedir. Portre, perspektifin saptırılmasıyla elde edilen bir teknikle (anamorfoz) yapılmıştır. *Anamorfoz*, “Avrupa resim sanatında görülen bir resim türüdür. Resmedilen figürü ancak belirli bir açıdan bakarak ya da aynaya tutularak bakıldığında gerçek oranlarında görmek olanaklıdır. Bakış açısına dik konumda yani normal biçimde seyredildiğinde yalnızca deformasyona uğramış bir resim olarak görülür.”²¹ Ortaçağda siyasal nedenlerle başvurulan bu tekniğe ilk olarak Leonardo Da Vinci'nin defterlerinde rastlamaktayız. Holbain'ın ‘Elçiler’ isimli tablosunda ön planda yer alan kafatasında benzer bir tekniği görebiliriz; fakat anamorfoz sözcüğü 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır.

“Charles Stuart'ın portresi”nde ayna resmin dışında kalmasına rağmen ancak onunla birlikte resmi görebilmekteyiz. Flaman resminde ayna tanrının şahitliğini ve zamanın geçiciliğini temsil ediyor, bazen de resmin derinliğini arttırıyor ya da tablonun başka bir alana açılan gözü oluyordu. “Charles Stuart'ın portresi”nde ise ayna büyük olasılıkla Charles'e sempati duyan bir yandaşı tarafından yaptırılmış; fakat politik sebeplerden dolayı gizlenmiş bir görüntüyü ortaya çıkarmak için ressamın kullandığı kurnazca bir yöntem hizmet etmektedir. Leonardo'nun da el yazılarını benzer bir sebeple aynanın görüntüyü ters-yüz edişinden faydalanarak, herkesin okuyamayacağı şekilde şifrelediği bilinmektedir. Yazılar ancak bir aynaya yansıtıldığında okunabiliyordu. Bir anlamda da Leonardo'nun (amacı bu olmasa da) ayna görüntüsünü maddeselleştirdiğini söyleyebiliriz. “Charles Stuart'ın Portresi”nde de betimlenen konu ayna olmadığı sürece ortaya çıkmamaktadır. Dolayısıyla ayna, bu resmin ayrılmaz bir parçası olarak hem resmin dışında hem de resmin kendisidir. Enis Batur “Başkalaşım” adlı kitabında bu silindir aynanın “*resme katılan, karışan bir tanık*”²² olduğunu ifade etmiştir.

Holbain'ın ‘Elçiler’inde ölümün sembolü olan kafatasını, esere dik olan bakış açımızı 90 derece çevirmek suretiyle görebiliriz. Stuart'ın Portresi'nde ise ölümün simgesi daire biçiminde, içerisi beyaz bir boşluktur. Bu boşluğa silindir şeklinde bir

²¹ M. SÖZEN – U. TANYELİ, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, 21.

²² A.g.k, BATUR, 43.

ayna konulduğunda aynaya yansıyan portreyi tanıyabiliriz. Charles, silindirik ayna aracılığıyla ölümün sembolü olan kafatası ile beyaz boşluğa taşınmıştır. Ayna maddesel özelliği bakımından daima yaşanan anı (şimdiki zamanı) gösterir. Stuart'ın portresini tamamlayan ayna da 17.yüzyılda yapılmasına rağmen, resme baktığımız her an zamanını güncellemektedir. Resme (silindirik aynaya) ne zaman bakarsak bakalım Stuart'ın portresini resme baktığımız zaman içerisinde görmekteyiz. Dolayısıyla, ressam bir yandan Kral I. Charles' i ölümün simgesi olarak betimlerken öte yandan yapmış olduğu resimle onun belleklerde yaşamasını sağlamıştır.

4.4. “Las Meninas” (Nedimeler), Diego Velasquez:

Barok Resim sanatının önemli temsilcilerinden Diego Rodrigues Silva Velasquez' in “Las Meninas” veya “Kral IV. Felipe'nin Ailesi” adıyla bilinen eseri, kendi iç gerçekliği ve işlevi bakımından birçok yoruma kapı açmıştır.

Ressam biraz geri çekilerek kendini yapmakta olduğu tablonun yanına yerleştirmiş, görünmez bir noktaya, bizim (Kral ve Kraliçe'nin) olduğumuz yere gözünü sabitlemiş, bizi seyrediyor gibidir; fakat biz tablonun içerisinde resmedilmemiştir. Başka bir açıdan görmeye çalışırsak da, ressam bizim bulunduğumuz yerde olduğu halde biz kendimizi bakarken göremeyiz. Her iki durumda da ressamın ve seyircinin seyrettiği görünüm, görünmezdir. Michael Foucault “Kelime ve Şeyler” adlı eserinde Las Meninas'ı yorumlarken, seyircinin “*Ressam için görünür hale gelmiş ve kendi için kesinlikle görünmez bir görüntü halinde yüzeye aktarılmış olan görünmezliğini görmekte.*”²³ olduğunu söylemiştir. Bakan ve bakılan devamlı yer değiştirmektedir. Las Meninas'ı çerçevesinin dışına çıkaran neden de, görülenle görülmeyen arasındaki bu gizemli bağlıdır.

Ressamın hemen önünde kralın çocuklarından Margarita, nedimleri ile birlikte gözükmektedir. Tablonun sağ alt tarafında yatan bir köpek resmedilmiştir.

Seyircinin tam karşısında odanın arka duvarının üzerinde, ressam bir dizi tablo resmetmiştir. Bunların arasında bir tanesi diğerlerinden farklı bir ışıkla parlamaktadır. Çerçevesi diğerlerinininkinden daha geniş, daha koyudur; fakat içe doğru ince bir beyaz çizgi onu çepeçevre dolaşarak bütün düzleminin üzerinde

belirlenmesi güç bir ışık yaymaktadır. Bu ışık ona ait olan bir mekândan gelir. Başka bir yerden gelmesi olanaksızdır. Bu garip ışığın içinde iki siluet ve biraz geride kırmızı bir perde gözükmektedir. Bu tabloda her şey tanımlanabilir durumdadır ve biçimler sadece ona ait bir aydınlığın içinde, derinliği olan bir mekânda sıralanmaktadır. Diğer tablolarda ise soluk birkaç lekeden başka bir şey gösterilmemiştir. Bu nedenle bahsettiğimiz şey tablo değil, aynadır.

Fakat tablodaki mekâna ait hiçbir görüntü bu aynaya yansımamıştır. (Hollanda resminde aynalar görüntüyü ikiye katlama rolünü üstlenirdi.) Eğer içinde kral ve kraliçenin görüntülerinin yansıdığı yüzey bir ayna ise, ressamla aynanın asılı olduğu duvar arasında kral ve kraliçenin bulunması gerekirdi; fakat resimde kral ve kraliçeyi olması gereken yerde göremediğimiz halde duvardaki aynada yansımalarını görüyoruz. Kurguya fiziksel doğrular açısından bakarsak, duvarda asılı olan şey ayna olamaz ya da ressamın bu ayna ile birlikte, konuyu ve espası tespit etmekte kullandığı bir başka aynanın (aynaların) da var olma ihtimali düşünülebilir. *“Manierist ve Barok dönemin sanatçılarının espas sorunlarını aşmak için sık sık aynaya başvurdukları bilinir. Velasquez’ in de aynalara büyük ilgi duyduğu söylenebilir. Bunun en büyük kanıtı ölümünden sonra atölyesinde yapılan sayım esnasında bulunan çok sayıda ve değişik ebatlardaki aynalardır.ayrıca Velasquez’ in saray tiyatrosunun sahnelenmesine gözetmenlik yaptığı ve oyunların sahnelenmesinde de ayna kullandığı bilinmektedir.”*²⁴

Tablonun içinde yer alan figürlerin baktıkları nokta tam seyircinin (kral ve kraliçenin) bulunduğu noktadır. Aynı noktaya bakan bu insanların gözbebeklerinde resmi yapılan şeyi yani kendimizi görebiliriz. Ressamın kendisi, Maria Teresa, nedime Dona Isabel De Velazco, cüce kadın Mari Borbola, Don Diego Ruiz De Ascona ve Don Jose Velasques bakışlarıyla seyirciyle irtibat kurarken, Dona Marcela De Ulloa da Don Diego Ruiz De Ascona ile konuşur, seyirciyle pek ilgileri yoktur. Seyirciye (Kral ve Kraliçeye) bakan şahıslar aracılığıyla seyirci içeri çekilmekte, ana tiyatro sahnesinin bütünlüğüne dâhil edilmektedir. Seyirci de ressam, kral, kraliçe ve

²³ Michael FOUCAULT, Kelimeler ve Şeyler, 30.

²⁴ Doç. Dr. Engin BEKSAÇ, ‘Las Meninas’ ya da ‘IV. Felipe Ailesi’: Anlam, İdeoloji ve Gerçek .

nedimelerle birlikte resmin yapılışını seyrediyor gibidir. Bu yanılsama, tuvalin kendisinin de bir ayna rolünü üstlenmesinden kaynaklanır.

Resme ilk bakışta Velasquez'in sanki zamanın dondurulmuş bir anını resimlediği izlenimi edinmekteyiz. Oysa Velasquez resimde kendini tablonun önünden hafifçe uzaklaşmış, modeline (seyirciye) bakar durumda resimlemiştir. Aslında sanatçı ayna karşısında kendini resmederken resimde görüldüğü halde değildir; çünkü resim yapmaya devam etmesine rağmen resim yapmaya ara verdiği bir anın resmini yapmıştır. Bu durum, resmin (Her ne kadar bir fotoğraf makinesi hızında anlık görüntünün dondurulmuş haline benzemekteyse de) içinde farklı zamanların bir arada sunulduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Margarita, nedimeler, kral ve kraliçe de resmin oluşturulma süreci içerisinde ressamı farklı zamanlarda ve farklı hallerde görmüşlerdir. Buradan ortaya çıkan sonuç, "Las Meninas"ın, modellerin resme başlandığı ve bitirildiği zaman aralığındaki değişik hallerini ve bu geçen zamanı içinde barındırdığıdır. Velasquez bu zaman aralığında modellerini gördüğü gibi değil, görmek istediği şekilde kendi kurguladığı tiyatral sahnesini oluşturarak bir ayna vazifesi yüklediği resmine yansıtmıştır. Tuval bir ayna olmuştur; ama bu ayna bir nesne olan ayna gibi karşısında ne var ise onu olduğu gibi gösteren değil, Velasquez'in istediğini onun belirlediği şekilde yansıtan aynadır. Enis Batur, "Başkalaşımalar" adlı kitabında Velasquez'in aynasını "*Las Meninas'ın aynası yansıttığını ancak resmin içinde yansıtabiliyor, yansıttığı ancak bu resmin içinde yansıyabiliyor: Resmin tam karşısına geçtiğimizde yansımıyoruz aynaya; çünkü bir ayna değil bu, bir resim*"²⁵ olarak ifade etmiştir.

Resmin perspektifini çözümlenmeye çalışırsak, perspektif kaçışları dipteki koridora açılan kapının sağ kenarına doğru, kral ve kraliçenin yüzlerinin hizasında bir noktada toplanır (Resim 4.4). Bu nokta aynı zamanda ressamın bulunması gereken noktadır; fakat ressamın bulunması gereken yerde seyirci olarak biz bulunmaktayız. Velasquez büyük bir olasılıkla prenses ve nedimelerin portrelerini bu noktadan çalışmış ve kendini daha sonra kral ve kraliçe tarafından seyredilen olarak tuvalin sol tarafına yerleştirmiştir. Bu durum belki de sanatçının resmi sipariş eden kral ve kraliçeyi tablonun merkezi durumuna getirmek istemesinden

kaynaklanmaktadır; dolayısıyla resmi seyrederken biz de kral ve kraliçenin rollerini üstlenmiş oluruz.

Sanatçı, tuvaldeki görüntünün simetriğini bizim bulunduğumuz tarafa doğru devam ettirseydi, ressama modellik yapan kişileri sırttan görecektik. Odanın arkasındaki kapıdan dışarı çıkmak üzere olan figür ve Kral IV. Filipe ile eşi ressamın arkasında kalacağı için gözükmeyecekti; fakat Velasquez sadece aynadaki görüntüyü resimlediğinden, tuval aynanın yerine geçmiştir. Bu bağlamda Velasquez bize kendi kurduğu bir aynayı (kendi aynasını) sunmaktadır.

Mimesisci sanat anlayışının olanaklarından da faydalanarak görünen dünyayı olduğu gibi değil, yeniden kurgulayarak görünen dünya kadar inandırıcı bir şekilde resmetmiştir. Soyut ve somut gerçeği bütünleştirmeye, görünendeki anlamla görünmeyendeki anlamı, anlamın görüntüsünü kaynaştırmaya çalışan Velasquez için ayna, görüntüyü sağlayan görsel ve anlamsal bir dönüştürme aracı olmuştur.

4.5. “IV. Carlos’un Ailesi”, Francisco de Goya:

19. yüzyıl resim sanatının en büyük dehalarından biri olan Francisco de Goya, 1799’da kralın baş ressamı unvanını aldıktan sonra IV. Carlos’un ailesinin resmini yapmıştır. Resim, kurgusal açıdan Velasquez’in “Las Meninas”ını anımsatmaktadır. Kral ve ailesi sade bir düzenlemeyle tabloların asılı olduğu bir duvarın önünde resmedilmiştir. IV. Carlos ailesini aydınlatan ışık, “Las Meninas”ta da olduğu gibi yandan gelmektedir. Kral ve kraliçenin arasında küçük Infante Francisco de Paula, Kral’ın solunda oğulları, kızları ve torunları, Kraliçe’nin sağında ise daha sonra VII. Fernando olarak tahta geçecek olan büyük oğulları, kızı ve yaşlı Infante Maria Josefa yer almıştır. Arka planda ise yine Velasquez’in “Las Meninas”ındaki gibi Goya da kendini şövalesinin başında resim yaparken göstermiştir. Bu düzenlemeyle Goya kendisini kral ve ailesinin içinde gösterse de onları aydınlatan ışığı kendi portresine düşürmemiş, ışık oyunları ile kendini kral ve ailesinin dışında bırakmıştır.

Daha önceki yüzyıllarda kraliyet resimlerinde varolan hiyerarşik düzen, idealizasyon ve biçimsellik bu resimde yer almamaktadır. Bütün aile şıklık içinde gösterilirken, iç dünyaları ve kişilikleri de bütün gerçekliğiyle yansıtılmıştır. Kralı

²⁵ A.g.k., BATUR, 25.

güler yüzlü ve aptal bir adam, kraliçeyi ise çirkin, kurnaz ifadeli bir kadın olarak resmedişinden Goya'nın onlara olan alaycı bakışını sezebiliriz.

Velasquez gibi Goya da Kraliyet ailesini karşısına almamış, arkalarından bakarak onları ayna (Biz bu aynayı göremeyiz; fakat resmin kuruluşundan bunu sezebiliriz.) aracılığıyla görmüştür. Enis Batur “Ayna” adlı kitabında bu durumu resminin önünde duran kişinin kendisine olan güvenini çoğaltmak istemesine bağlamıştır. Başka bir deyişle Goya, bu resimde kendi tasarladığı bir aynayı kurmuş, kendisini de resim yaparken betimleyerek kendini hem seyreden; hem de bizim tarafımızdan seyredilen konumuna taşımıştır. Bu nedenle, kendimizi kral ailesiyle birlikte resmedilmiş gibi duyumsarız.

4.6. “Folies Bergere Barı”, Edouard Manet:

Edouard Manet'nin bütün sanatsal deneyimlerini yansıttığı 1881–1882 yıllarına tarihlenen “Folies Bergere Barı” adlı eseri, sanat tarihinin genel gelişim süreci içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu resimde klasik ve geleneksel resim anlayışının yerini modern resmin başlangıcını oluşturan teknik uyarlamaların aldığını görmekteyiz.

Sahnenin temel ögesi olan genç bir kadın siyah bir elbise içinde beyaz teni ve sarı saçları ile betimlenmiştir. Resimde görülen mekân, 1870–1880 yıllarındaki açılışının ardından büyük bir ilgi toplayan ve ününü uzun süre koruyan, Paris'in en tanınmış eğlence mekânlarından biri olan Folies Bergere Barı'dır. Genç kadın, yönünü seyirciye doğru dönmüş vaziyette tezgâha yaslanmıştır. Hemen arkasında yer alan büyük aynaya yansıyan görüntüden, genç kadının kalabalık bir mekânın içinde olduğu anlaşılmaktadır. Kadının göğüs dekoltesinde bir demet çiçek ve tezgahın üzerindeki içki şişelerinin arasındaki cam bir bardak içinde de çiçekler betimlenmiştir. Aynanın önündeki genç kadının duruşu ile içki şişelerinin arasındaki çiçeklerin durumu, bu ortamdaki kadının zarafeti, yalnızlığı ve güzelliğiyle birlikte tezgâhta satışa sunulan nesnelere arasındaki insani kimliğini hissettirmektedir. Resmi oluşturan bütün bu elemanlar arasındaki yaşayan tek öge genç kadındır. İnsana

ilişkin diğer elemanlar ise barın bizim göremediğimiz tarafında bulunan insanların aynaya yansıyan görüntüleridir.

Resimde mekânın büyüklüğü ve derinliği ayna aracılığıyla gösterilmiş; ayrıca genç kadının bizim göremediğimiz bir kişi ile iletişimi, resmin sağ tarafında bulunan aynadaki yansımada gösterilmiştir. Bu yansımadan, genç kadının yalnız olmadığı anlaşılmaktadır. Yansımada yüksek silindirik şapkası ve elinde içki bardağı olan bir adam görülmektedir. Başındaki şapkasından adamın varlıklı biri olduğu anlaşılmaktadır; fakat kadının ve adamın aynadaki yansımaları doğru bir şekilde gösterilmemiştir. Ayna, kadın ve tezgâh bizim bakış açımıza dik durumdadırlar. Bu durumda kadın ve adamın aynadaki yansımaları resimdeki kadar sağda olmamalıdır. Aynı zamanda, aynadaki adamın görüntüsünün perspektife uğrayıp daha küçük gözükmesi gerekmektedir.

“Folies Bergere Barı”, iki farklı eğilimin bir araya getirildiği görsel bir kurguya sahiptir. Öndeki genç kadın ve çevresinde görülen nesnelerin daha geleneksel resim üslubuyla oluşturulmasına karşın, arkadaki aynaya yansıyan görüntüler tamamen İzlenimci tarzda bir renk anlayışı içinde, ışık oyunları ve klasik biçimlerin dışına çıkılarak ifade edilmiştir.

Sanat tarihinin teknik ve içerik açısından önemli bir aşamasını temsil eden bu yapıt, arka planda bulunan sosyal eleştiriyi yepyeni bir teknik uyarlamayla ortaya koymaktadır. Aynada görülen mekân, Folies Bergere Barı'nın hatırı sayılır müşterileri için ayrılmış Loca kesimidir. Dönemin pahalı fahişeleri kadar sanatçıların da rağbet ettiği bar, daima şehrli bir burjuva olma özelliğini kaybetmemiş olan Manet için de önemli bir mekân olmuştur. Bu yaşamın içinde yitip giden, kazanç unsuruna dönüşmüş kadınları ince bir sosyal eleştiri konusu olarak “Olympia” dan başlayarak defalarca değişik yapıtlarında ele alan Manet, bu resimde de genç kadının tüm yalın güzelliği ve saflığıyla arkasındaki aynaya düşen yansıması arasındaki çelişkili duruma gönderme yapmıştır. Bu yansımada görülen adam Manet'nin ifade etmek istediği katı gerçeğe ışık tutmaktadır.

4.7. “Çoğaltılması Yasaktır”, Rene Magritte:

Sürrealist Sanatın önemli temsilcilerinden olan Rene Magritte'in resimlerinin çoğunda önemli olan şey gösterilmeyene, yer almayan olaylara, gözden kaybolabilecek şeylere dayanır. Rene Magritte, Kübizm, Fütürizm ve başka üsluplarla da ilgilenmiştir; fakat onun sanatına asıl yön veren olay, De Chirico'nun yapıtlarını keşfetmesidir. Magritte, De Chirico'nun "Aşk Şarkısı" gibi resimlerinde şiirin resim üzerindeki üstünlüğünü kavradığını ileri sürmüştür; ayrıca felsefeyle de yakından ilgilenmiştir.

Resimlerinden de anlaşılacağı gibi, *"Sözcüklerle şeylerin özünün gizemli ve Plâtoncu özdeşleştirilmesi, Magritte'in birçok tablosunda saldırı hedefi olmuştur. Saussurecî dilbilimde sözcüklerin şeylere gönderimde bulunmaması gibi, Magritte'in gerçeküstücülüğünde de ressamın görüntüleri, egemen varlığı dolayısıyla bir model ya da köken görünümü edinen herhangi bir şeye benzemez."*²⁶

"Çoğaltılması Yasaktır" adlı eserinde ilk bakışta gördüğümüz şey, sırtı bize doğru dönük bir figürün aynaya bakmakta olduğudur; fakat figürün aynadaki yansıması yine sırttan görünen tablodaki kişinin (yansıyanın) tıpa tıp aynısıdır. Hâlbuki aynanın (yansıtan) bize sırtı dönük olan kişinin yüzünü yansıtması gerekmektedir. Bu durumda aynanın varlığını inkâr edebiliriz; fakat Magritte bunun ayna olduğunu kanıtlarcasına aynanın altındaki çıkıntının üzerinde bir kitabı ve aynadaki yansımasını doğru olarak resimlemiştir. Eğer ayna gerçekten varsa, aynaya sırtı yansıyan kişinin yüzünün bize doğru bakması gerekeceğinden bu kişinin gerçekliğini reddedebiliriz. Yansıyan yansıtanın karşılığı değil ya da yansıtan yansıyanın karşılığı değildir. Kitabın aynanın içerisinde beklentilerimize uygun şekilde yansıtması ve aynaya bakmakta olan kişinin akla aykırı olarak yansıtması eşzamanlı olarak görülebilmektedir; böylece resim aynanın ya da aynaya bakan kişinin gerçekliklerini hem doğrulayıp hem de reddetmektedir. "Bu Bir Pipo Değildir" adlı eserinde de benzer bir şekilde bir pipoyu son derece inandırıcı bir şekilde resmetmiş; fakat resmin üzerine yazdığı "Ceci n'est pas une pipe" (Bu bir pipo değildir) yazısıyla piponun gerçekliğini reddetmiştir. Görsel dil ile sözel dili birbirine iptal ettirmiştir. Magritte, görünümle düşünce arasındaki ayrımı-ilişkiyi ve resmin kendi gerçekliğini otaya koymaktadır. Ona göre düşünce gördüğü, işittiği ya da bildiği haline gelerek

benzemektedir. Resimlerinde de görülebilir olan şeyleri doğaya olabildiğince sadık kalarak betimler; fakat bunları alışılmadık şekillerde, birini diğzerinin olabilirlğini inkâr ettirecek şekilde bir araya getirir. Daha önceden bildiğimiz kavramları tekrar düşünmemizi, sorgulamamızı sağlar. Magritte resimlerini görünmeyen ya da görünmeyeni açığa çıkarırken kendi somut varlığını tartışmaya açan nesnelere oluşturmuştur. “Çoğaltılması Yasaktır” a baktığımızda da aynaya bakan bir figür, figürün önünde aynanın alt tarafında bir kitap görmekteyiz. Buraya kadar her şey normaldir; fakat aynanın içerisine yansıyan görüntüyü fark ettiğimiz an daha önceden aynanın işlevi hakkında bildiğimiz her şey alt üst olmakta ve Magritte’nin aynası inandırıcılığını kaybetmektedir. Aynanın alt tarafındaki çıkıntının üzerindeki kitabın aynadaki yansısına baktığımızda ise onun yansısının gerçekte olması gereken şekilde doğru resmedilmiş olması tekrar önceden ayna hakkında bildiklerimizi doğrulamaktadır. Aynaya bakmakta olan figürü, aynanın çerçevesini ve bahsettiğimiz şeyin ayna olduğunu kanıtlayan tek şey olan kitabı doğadaki gerçek görünümlerine son derece sadık kalarak resimlemiş olmasının, biçimsel benzerlik yönünden hiçbir kuşkuya yer vermeden; fakat sadece ayna-figür ilişkisini akla aykırı bir biçimde resimlemesinin nedeni ne olabilir? Büyük olasılıkla görünümlerin bizi yanıltabileceğini, bildiğimiz her şeyin doğru olmadığını göstermek ya da kavramlarla nesnelere dış görünüşlerinin bağlarını tartışmaya açmak istemiştir. Aslında bu resimde figür ve ayna birbirlerini devamlı inkâr etmelerine karşılık resim düzlemindeki kendi varlıklarını vurgularlar. Platon yansıtma kuramında sanatın kopya ya da taklitten ibaret olduğunu asıl gerçeklik olan idealardan bizi uzaklaştırdığını söylemişti. Magritte ise yansıtmacı (mimesisci) resim geleneğini olduğu gibi korumuş; fakat nesnelere gerçekliğini kopya etmekten daha çok yepyeni bir gerçeklik yaratmaya çalışmıştır. Bu gerçeklik resmin gerçekliğidir.

4.8. “El ile Yansıtıcı Küre”, Mauritius Cornelis Escher:

Resim ve matematiği birleştiren çalışmalarıyla tanınan Mauritius Cornelis Escher (1898–1971), bazı eserlerinde içbükey ve dışbükey nesnelere üzerindeki ışık ve gölgelerle oynayarak optik yanılsamalar yaratmıştır. “El ile Yansıtıcı Küre” adlı

²⁶ Michael FOUCAULT, *Bu Bir Pipo Değildir*, Çev. Selahattin HİLAV, 12.

eserinde ise, küre şeklinde bir aynayı (Küre-ayna) tutmakta olan elini ve aynaya yansıyan kendi portresini resmetmiştir. Küre-aynanın üzerindeki yansımada elin ait olduğu kişiyi (Escher'in kendi portresini) ve bulunduğu mekânın bir yansımalarını görmekteyiz. Ressam küre-aynayı ve onu tutmakta olan eli gösterirken asıl göstermek istediği kendi portresini ve içinde bulunduğu mekânı bu ayna-kürenin üzerine yansıtmıştır. Escher böylece kendisini küre-aynanın içerisine taşıyıp, oradan izleyiciye ve kendine bakmaktadır. Resmin kurgusu izleyiciyi de resmin espası içine alacak şekilde oluşturulmuştur. Resme tam karşısından baktığımızda, ressamın bulunması gereken noktada olduğumuzu fark etmekteyiz; dolayısıyla küreyi tutmakta olan el aynı zamanda bizim elimiz de olabilirdi ve aynaya biz de yansıyabilirdik. Bu durum, resmin içerisinde kendi varlığımızı, kendi gerçekliğimizi hissetmemizi sağlamaktadır. Bu gerçeklik Platon'un "idea" olarak bahsettiği asıl gerçekliktir. Küre-aynayı tutan eli gördüğümüz anda aynadaki yansının gerçekliği, resmi izlerken kendi varlığımızı fark ettiğimiz anda ise küre-aynayı tutan elin gerçekliği inandırıcılığını yitirmektedir. Aynada Escher'in kendi portresini gördüğümüzde ise yine bu elin bize ait olmadığını anlarız. Böylece, resimde gerçek, yansıma ve yansımanın yansımalarını aynı anda görmemize olanak sağlanmıştır.

Las Meninas'ta olduğu gibi "El ile Yansıtıcı Küre"de Escher kendini aynadaki yansımada hem bakan hem de bakılan durumunda resmetmiştir. Resme bakarken sanatçının bulunması gereken noktada bulunuruz; fakat aynaya yansımamız. Escher aynadan bize doğru bakarken aynı zamanda da bizim tarafımızdan bakılmaktadır. Seyirci olarak biz de hem bakan hem de bakılan durumundayızdır.

Ayna küre şeklinde oluşundan dolayı, mekânın neredeyse tümünü görebilmemize olanak sağlamaktadır. Escher, içinde bulunduğu odanın bütün duvarlarını bu aynaya yansıtarak tek bakış noktasından odanın bütünü bu aynada göstermiştir; dolayısıyla resim 360 derece derinlik kazanmaktadır. Ayrıca bizi içine alan mekânı, mekânın içinde bulunan bir küre içerisine barındırmıştır. İçerisinde bulunduğumuz mekânı dışarıdan seyreden duruma gelmişizdir. Bilindiği gibi Escher, boşluğun ve doluluğun, yukarının ve aşağının, sağın ve solun ayırt edilemediği, bizim gerçekliğimizde yerinin bulunmadığı resimler yapmıştır. Bu

resminde de benzer bir sorun olarak boşluk ve doluluğu ele almış, iki kavramın dönüşümlü olarak birbirinin yerlerini almalarını sağlamıştır. Kadrajın içerisinde, küre-aynanın etrafında boş olarak görünen bir alan bulunmaktadır; oysa resimde Escher, bulunduğu odanın tüm duvarlarıyla ve oda içerisinde bulunan eşyalarla birlikte kendisini de küre-aynanın yüzeyine taşımış, küre aynanın etrafında bulunan boşluğun da aslında aynaya yansıyan odanın duvarlarının bir parçası olduğunu göstermiştir. Elinde tuttuğu küre eğer ayna olmasaydı, resimde elin ve kürenin arkasında kalan boşluğun duvar olduğunu anlayamayacaktık; çünkü sanatçı aynadaki yansı dışında bu boşluğun duvar olduğunu ifade eden herhangi bir ipucu vermemiştir.

Escher, elinde tuttuğu küre-aynada kendisini yine resim yaparken görmesi gerekirken, resimde aynaya yansıttığı görüntü farklı şekildedir. O halde sanatçı kendi portresini çizerken aynadan yararlanmış, fakat aynayı bir araç olarak kullanarak kendini göstermek istediği oranda, istediği biçimde yansıtmış ve izleyiciyi de bu yansımlar dünyasının içerisine çekmiştir.

4.9. “Yansıtılan Dünya”, Michelangelo Pistoletto:

Avrupa’da Pop Sanat’a paralel olarak gelişen “Yeni Gerçekçilik” akımının temsilcilerinden olan Michelangelo Pistoletto, “ayna-resim” olarak nitelendirdiği yapıtlarında insan fotoğraflarından yararlanarak gerçekleştirdiği birebir ölçekteki tek renkli imgeleri kesip parlak çelik levhalara yapıştırmıştır. İzleyicinin yapıtı izlerken parlak yüzeye yansıyan imgesini kompozisyona sürekli değişen bir öge olarak katan Pistoletto, fotoğrafın sabitlediği geçmiş (durdurulmuş) zaman ile parlak çelik levha üzerine yansıyan, eseri izlerken yaşadığımız şimdiki zaman kavramlarını bir arada sunmuştur. Pistoletto’nun figürleri ya dinlenirken dalgın tavırlar içinde ya da sanki hareket halinde iken dondurulmuş vaziyette görünürler. Figürler, eserlerin sergilendiği mekânla bütünleşebilecek şekilde fotoğraflanarak, çevreleri bilinçli olarak boş bırakılmış ve ayna-resmin yüzeyine bulunduğu mekânla birlikte izleyicinin de yansımaya olanak tanınmıştır. İzleyicinin aktif katılımıyla gerçekleşen sergileme biçimi ile ‘Happening’ sanatına benzer bir sonuç meydana getirir. Yapıt gerçek işlevine izleyicinin katılımıyla kavuşur. Narcissos’un kendisini

durgun su yüzeyinde gördüğü gibi Pistoletto'nun ayna-resimlerinin içinde kendimize baktığımızı görürüz. Pistoletto, bakanın bakılan olduğu ve izleyicinin tablodaki kişilerin arasına katıldığı eserler yapan ilk sanatçı değildir. Daha önceden Velasquez de "Las Meninas"ında tabloyu aynalaştırmış, ressam dahil resimdeki kişilerin, izleyicinin bulunduğu noktaya bakmalarını sağlamış ve kurgusal özellikleri bakımından izleyiciyi resmin içerisine katmıştır. Resimle aramızda bulunan bir aynanın varlığını hissederiz ancak aynaya/resme biz yansımamız, aynanın öteki tarafında, içinde olduğumuzu, bakarken resimdeki figürler ve ressam tarafından bakılan olduğumuzu anlarız. Pistoletto'nun ayna-resimlerinde ise sanatçı ya da resmin modelleri tarafından değil, kendi kendimize bakan ve bakılan oluruz. Ayrıca Pistoletto eserlerinde dondurulmuş zamanla birlikte devam eden, yaşanmakta olan zamanı da yansıtmıştır. Narcissos durgun su yüzeyindeki kendi yansısını görüp ona âşık olmuş; fakat rüzgârın esmesiyle birlikte kendi yok oluşunu da görmüştür. Narcissos'un kendi yok oluşunu gördüğü durgun su yüzeyi bize zamanın geçiciliğini hatırlatır. Pistoletto ayna-resimlerinde, hem geçmiş zamanın fotoğraf aracılığıyla dondurulmuş halini hem de devam etmekte olan zamana ait kendi yansılarımızı göstererek, iki farklı zaman arasındaki karşıtlığı aynı anda sunmuş, geçip giden zamanın farkına varmamızı sağlamıştır. Ayrıca izleyiciye kendi katılımıyla gelecek zamana ait bir kurguyu oluşturma şansını da vermiştir. Bulduğumuz yerden hareket ettiğimiz anda, sanatçının önceden belirlemiş olduğu sabitleştirilmiş fotoğraflar dışında gördüğümüz görüntünün değişmesi bizim esere müdahale etmemize olanak sağlamaktadır; fakat bu değiştirme işini ancak sanatçının başlangıcını yaptığı ve sabitlediği görüntü etrafında yapabiliriz. Ne kadar yer değiştirirsek değiştirelim sanatçının belirlediği harekette ve biçimdeki fotoğrafik figürler bizim gördüğümüz kadrageye müdahale etmektedir. Yani sanatçı eserini izleyicinin katılımıyla gerçekleştirir; ona, baktığı noktaya göre görüntüyü değiştirebilme özgürlüğü sağlar; fakat bu özgürlük sanatçının kendi belirlediği sabit görüntülerin kapladığı alanın dışında bir özgürlüktür. Eserde sırtını gördüğümüz figürlerin arkasında olmamıza rağmen onlarla karşı karşıya gelmiş gibi görünürüz. Yansımız fotoğrafik figürlerle yüzleşir; dolayısıyla Pistoletto'nun ayna-resimleri zamana, mekâna ve kişilere göre her seferinde yeniden kurgulanır.

4.10. “Çoğul Yansıma”, Aydın Ayan:

“Yansı/t/malar” ve “Ayna Resimler” adı altında açmış olduğu sergilerindeki eserlerinde yansıyan/yansıtan/yansıtılan, gerçek/kopya, resim/ayna gibi kavramları bir sorunsal olarak ele alan Aydın Ayan, “Çoğul Yansıma” adlı eserinde, bir portrenin yansıyan görünümünün çoğalarak yansımasını simetrik bir kurgu ile oluşturmuştur.

Resimde ışık kırılmalarını andıran geometrik soyut formlar, figürlü bir anlatımla bütünleştirilmiştir. Şövale üzerine yerleştirilmiş ve çevresini saran bir çerçeve içerisinde yüzü bize doğru dönük olan iki portreyi ve yansımalarını arkalarında sırtı dönük olarak görürüz (Bir figürün yansıyan görüntüsünü ötekine yansıtan birkaç ayna sayesinde oluşan görüntüleri). Çerçeve içindeki görüntünün sağ üst kenarı ile çerçeve arasından sarkan bir mezüre parçası ve resmin yüzeyine düşen gölgesi, çerçevedeki görüntünün bir tablo olduğunu; resmin sağ alt köşesinde, uçlarında boya olan fırçalar ve palet tutmakta olan elin çerçeveli alandaki yansıması, bu alanın bir ayna yüzeyi de olabileceğini düşündürmektedir. Bu çelişkili durum Rene Magritte'nin bazı resimlerini hatırlatmaktadır. Örneğin, “Çoğaltılması Yasaktır” adlı eserinde Magritte, aynaya bakmakta olan sırtı bize doğru dönük bir figürün aynadaki yansısını yine sırttan betimlemiş, aynanın önünde duran bir kitabın yansısını ise doğru bir şekilde betimleyerek resimde bulunan bütün elemanların gerçekliklerini çelişik bir konuma taşımış, bununla birlikte, aslında, resmin kendi gerçekliğini vurgulamıştır. “Çoğul Yansıma”da da benzer bir şekilde çerçeve içerisindeki görüntünün bir ayna ya da bir resim olduğunu söyleyebilmemiz olanaksızdır. Bu görüntünün bir tablo olduğunu düşünürsek, şövale üzerinde bulunan ve çevresini saran bir çerçeve, resmin bitmiş olduğunu ve bu resme herhangi bir müdahale yapılamayacağını işaret etmektedir. Resmin sol köşesinde az bir parçasını tersten gördüğümüz tuval, sanatçının palet tutan eli ve uçlarında boya olan fırçalar ise resim yapma eyleminin başka bir yüzeyde (Bir parçasını gördüğümüz tuvalde) devam ettiği olasılığını vurgulamaktadır. Çerçeveli alanın bir ayna olduğunu var sayarsak, yansımalarını gördüğümüz figürün bizim bulunduğumuz noktada olduğunu hissederiz. Ancak resmin sağ üst tarafından sarkan mezüre parçasının resim düzlemi

üzerine düşen gölgesini gördüğümüz anda kendimizi yansıyan olarak hissettiren duygu yok olur. Resim tarafından dışlanır, sadece bir seyirci olarak resimle ilgilenmeye başlarız. Palet tutan elin yansımaya bakarsak, sanatçının bulunduğu yerin resim kadrajının sağ tarafında, dışında olduğunun anlayabiliriz; fakat daha önce de ifade edildiği gibi, çerçeve içindeki görüntünün ne bir ayna, ne de bir tablo olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı, çerçevelenmiş olan kadrajda gösterdiği figürün başka bir tuvalde bulunan bir figür mü, yoksa aynadaki bir yansıma mı olduğu sorusuna çelişkili ama inandırıcı bir üslupla verdiği cevapla resmin kendi doğrularını ve gerçekliğini ima etmiştir. Ayrıca Platon'un değindiği ayna ile resim arasındaki benzerliği ortaya koyarken aynı zamanda da aralarındaki farkı vurgulamıştır. Palet tutan eli, tersten bir parçasını gördüğümüz tuvali, şövaleyi ve şövalenin üzerindeki resmi/aynayı çevreleyen çerçeveyi gerçeklik yanılması güçlü bir şekilde betimlemiş, çerçeveli alanın içerisini ise ayna mı yoksa resim mi olduğu konusunu muallâkta bırakarak yanılma ve yanılmanın yanılmasını aynı anda göstermiştir. Dolayısıyla “Çoğul Yansıma” Platon'dan bu yana tartışılan sanatın neyi yansıttığı sorusuna Aydın Ayan'ın verdiği bir cevaptır.

4.11.“Kendini Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir”, Balkan Naci İslimyeli:

İnsanın kendi suretiyle karşılaştığı en eski yansıtıcı, durgun su yüzeyidir. Balkan Naci İslimyeli, ‘Suret neyin resmidir?’ sorusuna yirmi dört tuvalle yanıt aradığı ‘suret’ sergisinde yer alan “Sanatçının Kendini Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir” isimli eserinde, kendi suretini tesadüfe yer vermeden bilinçli bir kurguyla avucunun içinde biriktirdiği suya yansıtmıştır. Sanatçının, bilgisayarın olanaklarıyla oluşturduğu bu kurgusu bize hiç kuşkusuz Narcissos'u hatırlatmaktadır. Narcissos durgun su kaynağına eğildiğinde tesadüfen kendi yüzünü görmüştü; oysa Balkan Naci'nin bu eserinde tesadüfi hiçbir şey yoktur her şey sanatçı tarafından tasarlanmıştır. Escher'in ‘El ile Yansıtıcı Küre’inde elinde tuttuğu ‘küre-ayna’ gibi Balkan Naci de kendini göstermek için elleri ile avuçladığı suyu bir aracı olarak kullanmış, kendisine oradan bakmakta ve orada göstermektedir. Bu anlamda sanatçı kendi elini ayna nesnesi haline getirmiştir. Bu ve benzeri yapıtlarında Balkan Naci İslimyeli, kendi görüntüsünü yapıtlarına düşünce boyutunu genişleten ve insanın

varlığını sorgulayan bir merkezî temel eleman olarak katmıştır. Bu anlatım biçimleriyle sanatçı yalnızlık, yaşam ve ölüm duygusu gibi insana özgü temel sorunlara el atmayı denemiş, ayrıca, kendini yansıyan ve yansıtılan durumunda ortaya koyarak görselleştirmiştir.

4.12. “Yüzler ve Harfler”, İsmet Doğan:

İsmet Doğan, resimlerini fotoğraf fotokopileri, dışbükey aynalar, harfler ve kendine özgü boya kullanımıyla görsel gerçekliğimizin ve yaşantımızın yansımaları oluşturan birçok katmandan meydana getirir.

İsmet Doğan’ın resimlerinde fotoğraf görünür dünyanın bir kopyasını, harfler bilgi ve haberleşmeyi sağlayan dili temsil etmekte, ayna ise öteki alanı ve kendimizi görmemize yarayan bir araç olarak kullanılmaktadır. Sanatçı, “Yüzler ve Harfler” isimli eserinde arka planda İstanbul görüntüsü ve ön planda yuvarlak dışbükey ayna imgesine yer vermiştir. Ayna imgesinin üzerine fırçayla boya sürerek görüntüyü yer yer kapatmış aynı zamanda daha etkili görünmesini sağlamıştır. Haliç, Eminönü gibi İstanbul’un herkesin bildiği görünümünü seçen sanatçı resmin merkezinde dışbükey bir ayna imgesini, bu aynanın içerisinde ise İstanbul’daki yaşamın bir parçasını oluşturan kendi hayatından bazı sahneleri resimlemiştir. Bu dışbükey ayna imgesinin yanı sıra resme gerçek bir dışbükey ayna yapıştırarak izleyiciyi de resmine katmış, resme bakarken izleyicinin kendi dünyasını bu aynada görmesini sağlamıştır. Resmini yaptığı ayna imgesindeki kendi kurguladığı görüntüler seyirciyle doğrudan bir iletişime girmez. Kurgunun dışında kalan seyirci, görüntüleri sadece izleyen durumundadır; oysa tuvale yapıştırdığı dışbükey ayna sergilendiği mekânın neredeyse tümünü ve izleyiciyi de içine alarak izleyiciyle doğrudan bir ilişki kurar, izleyiciyi hem seyreden hem de seyredilen durumuna getirir. Sanatçı oluşturduğu kendi dünyasına aynı zamanda izleyiciyi de davet eder. İzleyici aynada sanatçının kurguladığı bir dünyanın içinde kendini görür. Arka plandaki İstanbul görüntüsü ile ‘dışbükey ayna imgesi’ ortak bir mekânı paylaşmazken, monte edilmiş olan gerçek bir dışbükey ayna eserin sergilendiği mekânı yansıtmaktadır. Pistoletto’nun ayna-resimlerinde olduğu gibi İsmet Doğan’ın resimlerinde de dondurulmuş bir zaman ile

yaşanmakta olan zaman birlikte yer almakta, resmin sergilendiği zamanı, mekânı ve izleyiciyi içerisinde barındırmaktadır.

Sanatçı, şehir yaşantısını İstanbul görünümü ile ifade ederek, şehirdeki yaşamın bir parçasını ise dışbükey ayna imgesi içerisinde kendi görüntüsüne de yer verdiği kurgusuyla ve izleyicinin bu yaşamdaki kendi rolünü dışbükey ayna imgesinin içine yapıştırdığı gerçek dışbükey ayna ile görmesini sağlamaktadır.

5. YANSIYAN-YANSITILAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA RESİMLERİMDE AYNA

Antik Yunan Sanatı'ndan bu yana birçok sanatçı tarafından sanatın gerçeği bire bir yansıttığı inancı 'ayna metaforu' olarak ifade edilmektedir. Birçok sanatçı eserlerinde bizzat ayna imgesini kullanmış, resim içinde resim oluşturarak bu anlayışa bir gönderme yapmışlardır. 15. ve 16. yüzyıl Flaman resminde aynaya çeşitli sembolik anlamlar yüklenerek geleneksel bir öge olarak yapıtlarda yer alışından, Pop eğilim içindeki Yeni Gerçekçilik akımının temsilcilerinden Pistoletto'nun yapıtlarını yansıtıcı yüzeylerin üzerine uygulamalar yaparak ayna ile seyirciyi direkt olarak karşılaştırmasına kadar farklı şekillerde ve değişik amaçlarla yapıtlarda kullanılmıştır. Ayna, görüntüyü çoğaltma özelliğinden dolayı pek çok ressam için ilgi çekici olmuş, resmin espasını ya da anlam derinliğini arttırmaya yarayan bir kompozisyon elemanı haline gelmiştir. Benim resimlerimde de ayna kimi zaman resmin derinliğini arttırmaya yarayan bir araç, kimi zaman ise resmin anlamını oluşturan temel eleman olarak yer almıştır.

“Kırık Yansıma” adlı resmimde sırtını gördüğümüz bir figür (Kendi portrem) kırık bir aynadaki kendi yansısına bakmaktadır. (Resim 5.1) Aynanın kırık oluşu gördüğümüz görüntünün yansıma olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Ayna ile figür arasında, bakışı resmin dışındaki bir alana doğru yönelmiş durumda bir torso bulunmaktadır. Kibirlik ve kendine hayranlığın en belirgin aracı olan ayna bu

resimde kırık olarak gösterilip, daha çok kişinin kendisiyle her zamanki yansımasından farklı olarak hesaplaşması gereken bir alan haline dönüşmüştür. Antik Yunan'a işaret eden torso, hem duygularından arındırılmış insanın bir ifadesi olarak bu hesaplaşma anının etkisini güçlendirmekte, hem de soğuk ve cansız nesnesiyle resimdeki kişinin yaşamsallığını arttırmaktadır.

“Yüzleşme” isimli resmin ön planında sırtı bize dönük olan bir figür görülmektedir. (Resim 5.2) Figürün önünde ise şövalenin üzerinde bulunan, üzeri siyah kumaşla örtülmüş bir tuval ve sol tarafında da sandalye üzerinde duran bir ayna yer almaktadır.

Bu resimde karmaşık bir mizansen sergilenmektedir. Figürün yüzü dalgın bir şekilde aynaya doğru yönelmiş; fakat aynadaki yansımasına bakmamaktadır. Ön planda figür olmasına rağmen onu tanımlayan yüzünü aynada görebilmekteyiz. Kendisiyle yüzleşir gibi görünen figür sanki yüzleşmekten kaçarcasına kendi yansımasına bakmamaktadır. Şövaledeki resmin üzerinin siyah bir kumaşla örtülmesi de resme gizemli bir anlam kazandırmakta, bu kumaşın altındaki tuval ise belki de kişinin gerçekten yüzleştiği alan olarak resimde yerini almaktadır.

Rene Magritte sürrealist bir yaklaşımla “Çoğaltılması Yasaktır”da resmin kendi gerçekliğini vurgulamıştı. “Yüzleşme”de de resimde ayna ile tuvalin boyutları ve biçimleri birbirlerine benzer durumdadır; fakat tuvalin üzeri bir örtüyle kapatılmasına rağmen resmin kendisi yine bir tuval üzerine yapılmıştır Sanatı bir yansıtma olarak açıklayanlar, yansıtma özellikleri bakımından ayna ile tuvali ne kadar birbirlerine benzetseler de resimdeki tuvalin üzerinin kapatılmış olması, Leonardo'nun da değindiği gibi resmin hiçbir zaman ayna ile yarışamayacağını ya da yarışmaması gerektiğini; aynadan farklı olarak resmin, sanatçının tarafı bakışıyla doğanın birebir taklidi olmadığını, olamayacağını ifade eder gibidir.

“Tekrar...” adlı resimde birbirine 90 derece açı yapan iki aynanın kesiştiği yerde bulunan bir figür sol tarafındaki aynaya bakmaktadır. (Resim 5.3) Kendisine baktığı yönde bulunan aynadaki sonsuza dek çoğalan görüntü tekrarlarından, bu aynanın karşısında da bir ayna olduğunu ve mekânın bizim tarafımızdaki bölümünde bir figürün daha bulunduğunu anlamaktayız. Ressamla birlikte üç kişinin yer aldığı

bir mekanda olduğumuzu aynalardan anlayabiliriz. İlk bakışta çok doğal gibi gözüken bu kurguyu biraz daha dikkatli inceleyecek olursak, perspektif kaçırlarının toplandığı nokta sanatçının bulunması gereken yerdir; fakat sanatçı burada değildir. Sanatçının olması gereken yerde izleyici durmakta, dolayısıyla resim izleyiciyi kendi içine çekmektedir. “Las Meninas”da olduğu gibi burada da seyirci kendisini resmin espası içinde yer alıyormuş gibi duyumsamaktadır.

Aynanın karşısına geçtiğimizde bir madde olarak aynanın kendisini pek göremeyiz. Ayna yansıtıcı oluşundan dolayı, kendi maddesel varlığını gizleyip bizi içeriye çeker, soğurur ve artık bir başkasını (Öteki beni) yansıtmaya başlar. Otoportreler de bir ayna gibi çoğu zaman ressamı değil; sadece onun aynadaki yansımalarını gösterir bize. Bu yüzden otoportreye bakan kişi portreyi görmek için değil, portrenin gösterdiğini ya da ressamın göstermek istediğini görmek için bakar. Birçok ressamın gösteren konumundaki ayna karşısında düş kurmasının nedeni, belki de görenin ve görünenin dönüşümünü burada tanıyabilmelerinden kaynaklanmaktadır.

Kendi portremi bir aynadan yararlanarak betimlediğim “Öteki Ben” adlı resmimde, ayna kendimi görebilmem için bir aracı (ara-yüz) olmuştur. (Resim 5.4) Kendimi resim yaparken gösterdiğim çalışmamda, üzerine resim yaptığım tuvalden resme daha yeni başlamış olduğum anlaşılmakta ve resim yapmaya ara verip modele (kendime) bakmakta olduğum an görülmektedir. Aynanın maddesel varlığını göremesek de, resimdeki kişinin kendi portrem olmasından dolayı, karşımda bulunan bir aynanın varlığını hissedebiliriz. Bu nedenle birçok otoportre resminde olduğu gibi “Öteki Ben”de de kendim gören ve görünen olarak yer almaktayım. Ayrıca, resim yapmaya ara verdiğim bir anın dondurulmuş halini resmetmiş olmama rağmen “Öteki Ben”, daha uzun bir zaman dilimine yayılmış bir gözlemlene sürecini içermektedir. Bu süreç fotoğrafla resim arasındaki ayrıma benzemektedir. Fotoğraf, zamanın dondurulmuş, çok kısa bir anını ortaya koyarken; bir resim, resmin başlangıcından bitirilişine kadar olan geniş bir zaman içerisindeki gözlem ve algılama sürecini içermektedir. Aynı tespiti ayna ve resim için de söyleyebiliriz. “Öteki Ben”in oluşum sürecinde aynaya her baktığımda farklı bir biçimde

görünmeme rağmen, ortaya çıkan sonuç bu süreç içerisindeki bütün görünümülerimin ortalamasıdır.

Bir diğer çalışmam olan “otopotre” isimli resimde, kendi portremi yüzeyi eğri bir aynadan bakarak resimledim. Burada da yine resim yapmakta iken görülmekteyim. Aynanın eğilmiş yüzeyi, üzerine yansıyan görüntüyü deforme etmektedir. Bu görünümüyle benzerlikten uzaklaşmış, artık tanınamayacak haldeki kendi yüzüm, Narkisos’un uzanarak parmağını dokundurduğu bulanıklaşmış suyu çağrıştırmaktadır. Bu nedenle çalışma, bir vanitas sembolü olan aynayı içermekle birlikte hayatın sonluluğunun, geçiciliğinin bir görüntüsüdür.

“Aynalı Vanitas” adlı resimde, üzerinde yeşil bir kumaş örtülü olan bir satıh üzerinde kurulmuş, hayatın geçiciliğini ve ölümü simgeleyen, eski bir kitabın üzerinde kafatası, kum saati, mum, kurumuş çiçek ve haşhaş kozaları ile bir ayna ve aynaya yansıyan kendi portrem gözükmektedir. Resim birbirinin aynısı gibi gözükken iki tuvalden meydana gelmiştir. Tuvallerden biri sağ gözün görme noktasından, diğeri ise sol gözün görme noktasından bakılarak oluşturulmuştur. Her bir gözün farklı algıladığı iki farklı görünüşten birine sağ gözle diğere ise sol gözle bakmamızı sağlayan bir mekanizma ile bakıldığında ise her iki gözün gördüğü farklı görünümüler beynimizde birleştirilir ve resimde bulunan elemanlar gerçekten üç boyutluymuş gibi gözükürler. Bu özelliği ile “Aynalı Vanitas”, Holbain’ın “Elçiler” isimli resmine ve ressamı bilinmeyen Charles Stuart’ın anamorfoz portresine benzemektedir.

Resim, gerçeklik yanılsaması güçlü bir üslupla oluşturulmuş ve optik bir oyunla bu yanılsama daha da güçlendirilmiştir. Resimde eskimiş kitaplar servet ve öğrenimin, kum saati, mum ve ayna akan zamanın, kafatası ile kurumuş çiçekler ölümün sembolleridir. Haşhaş kozaları ve ayna ise kibirliliği, aynı zamanda insanın kendisiyle oyalanırken geçmekte olan zamanın farkında olmadığını hatırlatan elemanlardır. Aynaya yansıyan kendi portrem, hayatın içinde kendi yerimi belirlememi sağlayan bir unsurdur. Ayna çerçevesinin içerisine yapıştırılmış olan yansıtıcı folyo ise benimle birlikte seyirciyi de yansıtarak onu bu hesaplaşmaya davet eder. Ölümlülüğü ve faniliği hatırlatan bu elemanların arasında aynaya yansıyan

izleyici, yaşamın devam ettiğine dair resimde yer alan tek ve sürekli değişen elemandır. Pistoletto'nun ayna-resimlerindeki gibi "Aynalı Vanitas" da, ayna çerçevesi içerisine yapıştırılan yansıtıcı folyonun üzerine kendi portremin sabitlenmesi ile, hem geçmiş zamanı hem de devam etmekte olan zamanı içerisinde barındırmaktadır.

SONUÇ

Yansıtıcı bir yüzey üzerine çarpan ışık dalgalarının yön değiştirmesine yansıma denir. Yansıtım ise, gelen ışığı, görüntüyü, sesi, dalgayı, v.b. geri göndermek, yansımaları sağlamaktır. Yansıma yoluyla görüntü veren ve çoğunlukla bir çerçeveye çevrili parlatılmış metal parçası ya da arkası sırlanmış cam tabakaya ayna denir. Aynanın iki boyutlu olan yüzeyinde üç boyutlu bir derinlik yanılsaması oluşur. Resim sanatında da buna benzer bir yanılsama görülmektedir. Sanatın, tıpkı bir ayna gibi görülebilir dünyayı yansıttığı görüşü ilk kez Antik Yunan'da Platon tarafından ortaya atılmıştır. Kopya, taklit, tekrar ve temsil ile ilgili bu sanat kuramı, olumlu ya da olumsuz sanat felsefesinin en önemli kavramlarının doğmasına yol açmıştır. Yaratıcılık, esin, mimesis, kendini başkasının yerine koyma, ben ve öteki, yansıma gibi kuram ve kavramların hepsi, bir yerde bu kopya düşüncesine dayanır. Bu anlayışa göre sanat eserinde doğa, insan, yaşam, kısaca gerçeklik yansıtılmış olarak görülür. Sanat eseri dünyaya tutulmuş bir aynadır; ancak yansıttığı düşünülen gerçeklik, çeşitli düşünür, estetikçi ve yazar tarafından farklı olarak değerlendirilmiştir. Görünür dünyanın sadık bir kopyasını oluşturan ayna ile resim arasındaki bu benzerlik, birçok sanatçının resimlerinin aynalarla rekabet içinde olması gerektiğine inanmalarına sebep olmuştur. Barok Sanatın temsilcilerinden biri

olan Vermeer “Camera Obscura” denilen bir mekanizma sayesinde resimleyeceği görüntüyü karanlık kutunun içersine yansıtarak, doğayı kusursuz bir orantıyla betimlemiştir. 18. yüzyılda da bazı ressamlar, “Claude Lorain Aynası” diye adlandırılan yüzeyi koyulaştırılmış bir küçültme aynasıyla, doğanın çok renkliliğini bir dizi sınıflandırılmış tona dönüştürmeye çalışmışlardır. Aynanın hem ters çevirme hem de dışbükey ya da içbükey oluşlarına göre görüntüyü deforme ediş özelliğinden faydalanarak, normal bakış açısından bakıldığında tanımlanamayan görüntülerin aynada düz görünmesini sağlamışlardır. Bu gibi daha birçok konuda ressama hizmet etmiş olan ayna ve yansımaları, icat edilmişinden bu yana çok geniş bir sanatçı grubunun eserlerinde yer almıştır. Rönesans’a gelene kadar Mısır, Roma ve Yunan kadınlarının süslenmesine yarayan ev eşyası olarak resimlerde karşımıza çıkan aynaya 15. ve 16. yüzyıllarda Flaman ressamlar tarafından kibirlilik, gurur, tanrının gözü gibi kavramların sembolik anlamları yüklenmiştir. Jan Van Eyck’in “Arnolfini’nin Evliliği” isimli resmi ise Flaman Okulu’nda aynanın geleneksel bir öge olarak yer almasını başlatan yapıt olmuştur. Resmin ön tarafında bulunan takunyalar, köpek, halı, gibi nesnelerin yanı sıra Arnolfini ve eşinin arasından bakıldığında görünen duvara asılmış bir dışbükey ayna, Arnolfini ve eşini hem önden hem de arkadan görebilmemizi sağlayan bir arka göz olarak, sahnenin dışında, bizim tarafımızda olanı da göstererek resmin iki yönlü derinlik ve anlam kazanmasını sağlamaktadır. Ressam, ayna çerçevesinin hemen üst tarafına “Jan Van Eyck’da buradaydı” anlamına gelen bir cümle yazmış ve kendi görüntüsünü de aynaya yansıtarak bu sözü kanıtlamıştır. Böylece, ilk kez bir tablo, sanatçının görgü tanıklığının belgesi olma niteliği kazanmıştır. Arnolfiniler’in nikâhı sırasında Van Eyck onların resimlerini yapıyordu; oysa aynadaki görüntüsü böyle değildir. Bu durum, resmin Arnolfini’lerin evlendiği anda yapılmadığını; dolayısıyla ressamın nikâhla eşzamanlı olmayan bir şahitliğini saptamamıza neden olabilir. Ancak bu resimde ayna resmin neredeyse merkezinde, odak noktası durumunda olmasına karşın, görüntünün oradan dışarıya doğru açılması ile sadece ressamın şahitliğinin değil, aynı zamanda tanrının şahitliğinin de sembolüdür.

17. yüzyılda Velasquez’in “Las Meninas” adlı yapıtında yer alan figürlerin baktıkları nokta tam seyircinin (kral ve kraliçenin) bulunduğu noktadır. Seyirciye

(Kral ve Kraliçeye) bakan şahıslar aracılığıyla seyirci tablonun içine çekilerek, seyreden ve seyredilen olarak tabloda kendi yerini aramaktadır. Bu yanılsama, tuvalin kendisinin de bir ayna rolünü üstlenmesinden kaynaklanır. Velasquez bu eserinde görünen dünyayı yeniden kurgulayarak inandırıcı bir şekilde resmetmiş, soyut ve somut gerçeği bütünleştirmiştir. Velasquez için ayna, görünendeki anlamla görünmeyendeki anlamı ya da anlamın görüntüsünü kaynaştırmaya yarayan görsel ve anlamsal bir dönüştürme aracı olmuştur. Bir nesne olarak ayna, karşısındaki görüntüyü olduğu gibi ve içinde bulunduğu zamanla birlikte yansıtır, daha önceki zamanların kaydını tutmaz. Oysa “Las Meninas”, modellerin resme başlandığı ve bitirildiği zaman aralığındaki değişik hallerinin ortalama görüntülerini ve bu geçen zamanı içinde barındırmaktadır. Velasquez, bu zaman aralığında modellerini gördüğü gibi değil, görmek istediği şekilde kendi kurguladığı aynaya yansıtmıştır.

Edouard Manet “Folies Bergere Barı” adlı resminde, yönü seyirciye doğru dönük ve tezgâha yaslanmış vaziyetteki genç kadının hemen arkasında yer alan büyük bir aynaya, genç kadının bulunduğu mekânı yansıtmıştır. Manet, bu resimde genç kadının tüm yalın güzelliği ve saflığıyla, arkasındaki aynaya düşen yansıması arasındaki çelişkili duruma gönderme yapmıştır. Manet için ayna, sahnenin görülmeyen yanlarını gösterebileceği ve içinde bulunduğu toplumsal sorunları eleştirebileceği bir alan olmuştur.

Rene Magritte’in “Çoğaltılması Yasaktır” adlı resminde figür ve ayna birbirlerini devamlı inkâr etmelerine karşılık resim düzlemindeki kendi varlıklarını vurgularlar. Platon’un yansıtma kuramında ifade ettiği, sanatın kopya ya da taklitten ibaret olduğu, asıl gerçeklik olan idealardan bizi uzaklaştırdığı görüşüne karşılık Magritte, yansıtmacı (mimesisci) resim üslubundan kopmamış; fakat nesnelere gerçekliğini kopya etmekten daha çok resmin kendi gerçekliğini yaratmaya çalışmıştır. Magritte’in düşüncelerini ifade edebilmesi için ayna önemli bir anlatım elemanı olmuştur.

M. C. Escher, “El ile Yansıtıcı Küre” adlı eserinde ise, küre şeklinde bir aynayı (Küre-ayna) tutmakta olan elini ve aynaya yansıyan kendi portresini resmetmiştir. Kendi portresini çizerken aynadan yararlanmış; fakat aynayı bir araç

olarak kullanarak kendini göstermek istediği oranda, istediği biçimde yansıtmış ve izleyiciyi de bu yansımalara dünyasının içerisine çekmiştir. Ayna, küre şeklinde oluşundan dolayı mekânın neredeyse tümünü görebilmemize olanak sağlamaktadır.

Pistoletto'nun ayna-resimlerinde ise sanatçı ya da resmin modelleri tarafından değil, kendi kendimize bakan ve bakılan oluruz. Narcissos'un kendi yok oluşunu gördüğü durgun su yüzeyi bize zamanın geçiciliğini hatırlatır. Pistoletto ayna-resimlerinde, hem geçmiş zamanın fotoğraf aracılığıyla dondurulmuş halini hem de devam etmekte olan zamana ait kendi yansılarımızı göstererek, iki farklı zaman arasındaki karşıtlığı aynı anda sunmuş; geçip giden zamanın farkına varmamızı sağlamıştır. Ayrıca, izleyiciye kendi katılımıyla gelecek zamana ait bir kurguyu oluşturma şansını da vermiş, ona baktığı noktaya göre görüntüyü değiştirebilme özgürlüğü sağlamıştır; fakat bu özgürlük, sanatçının kendi belirlediği sabit görüntülerin kapladığı alanın dışındaki bir özgürlüktür. Dolayısıyla Pistoletto'nun ayna-resimleri, zamana, mekâna ve kişilere göre her seferinde yeniden kurgulanır.

Antik Yunan'da Platon ve Aristoteles gibi düşünürler tarafından resimle benzeştirilen ve hatta resim ile rekabet içerisine sokulan ayna, daha sonraları bazen resmin konusunu oluşturan bir eleman olarak resmin içinde yer almış, bazen de resim oluşturulurken ayna bir model olmuş, resme bir ayna işlevi yüklenmiştir. 20. yüzyılda Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde yer alan İtalyan sanatçı Pistoletto ise aynayı bir malzeme olarak kullanmıştır. Resmin ayna ile rekabet ettiği görüşüne geri dönecek olursak, aslında resim sadece ayna ile rekabete girişmemiştir; aynayı kendine bir sorun edinmiş, aynanın yansıttığına sanatçının yansıttığı da eklenerek yeni bir gerçeklik oluşturulmuştur.

Aydın Ayan, Balkan Naci İslimyeli, İsmet Doğan gibi Türk sanatçılar da eserlerinde ayna ve imgelerini kullanmışlardır. Aydın Ayan, "Çoğul Yansıma" adlı eserinde, Rene Magritte'in "Çoğaltılması Yasaktır"ına benzer bir şekilde sanatın neyi yansıttığı sorusuna kendi cevabını vermiştir. Balkan Naci İslimyeli, "Sanatçının Kendini Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir" isimli eserinde kendi elini ayna nesnesi haline getirerek kendine oradan bakmıştır. İsmet Doğan, yaşamın bir

parçasını ve izleyicinin bu yaşamdaki rolünü, dışbükey ayna imgesinin içine yapıştırdığı gerçek dışbükey ayna ile görmesini sağlamıştır.

Sanat tarihinde, resmi oluşturmak için kullanılan bir aracı, resmin anlamını oluşturan ve çeşitli semboller yüklenen nesne, resmin derinliğini arttıran bir kompozisyon aracı ya da sanat eserinin kendisi haline gelerek izleyiciyi de sanat yapıtına katmaya yarayan obje vb. işlevler yüklenen, sanatçıların kendilerini ifade edebilmelerinde oldukça geniş bir bakış yelpazesi sunmuş olan ayna benim resimlerimde ise genellikle insanın kendisi ile karşılaşması, hesaplaşması, yüzleşmesi ve hayatın geçiciliği gibi konuları ele alabileceğim bir anlatım aracı olurken, bazen de resmin kurgusal özelliği ile seyircinin kendini resmin espası içerisinde hissetmesini sağlayabilmek için kullandığım bir yönteme hizmet etmektedir. Otopotre çalışmalarında ise ayna, kendimi “öteki”ne dönüştürmemde bir araç (ara yüz) olmuştur.

ÖNSÖZ

Yansıyan-yansıtılan ilişkisi bağlamında resimde ayna sorunsalı başlıklı bu eser metninde, icat edildiği tarihlerden beri aynanın resimlerde yer alışı, aynanın resmin anlam alanını genişleten bir sorunsal olarak ele alınışı araştırılmış ve çeşitli yapıtlar bazında irdelenmiştir.

Birçok sanatçının resimlerinde yer alan ayna ve sorunsalları benim resimlerimi oluşturmamda da etkili olmuştur. Daha çok yapıtlar bağlamında incelenen konunun kendi resimlerime etkileri değerlendirilmiştir.

Bu çalışmayı oluşturmamda, tüm araştırma ve yazım aşamalarında çok büyük desteğini ve yardımını aldığım danışmanım ve hocam sayın Prof. Aydın AYAN'a teşekkür ve saygılarımı borç bilirim. Ayrıca çalışmam boyunca araştırmalarımın çevirileriyle katkıda bulunan eşim Ekin Akalın Kurucu'ya teşekkür ederim.

ÖZET

Sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak tanımlayan birçok düşünür, estetikçi ve yazar, Platon'un idealar kuramında değindiği gibi eline ayna alan herkesin ressamın yaptığını yapabileceğine inanıyor, sanatı, bir ayna yaklaşımı içerisinde değerlendiriyorlardı. Sanatın yansıtma ve benzerlikle ilişkili bu yönü bazı ressamların eserlerini ayna ile rekabet edecek kadar doğaya uygun bir biçimde oluşturmalarına neden olurken; kimi sanatçılar da ayna görüntüsüne resimlerinde yer vererek farklı bir espas ve yeni açılımlar elde etmeye çalışmışlardır.

Jan Van Eyck'in "Arnolfini'nin Evliliği" isimli eseri ile resmin anlam alanını genişleten ayna, Flaman sanatçıların resimlerinde genellikle hayatın geçiciliği, tanrının ilahi gözü ya da kibirliliğin sembolü olarak yer almış, daha sonraları ise Velasquez, Goya gibi sanatçılar tuvallerine ayna görevi yükleyerek izleyiciyi resimlerinin içerisine çekmişlerdir. Görünümlerin bizi yanıltabileceğini gösteren ya da kavramlarla nesnelere dış görünüşlerinin bağlarını tartışmaya açan Rene Magritte için ayna önemli bir anlatım elemanı olmuştur. Tuvalin aynalaşmasından sonra Pistoletto parlak çelik levhaların üzerlerine kolaj tekniği ile bire bir ölçekteki imgeleri yapıştırdığı eserleriyle ayna sorunsalına yeni bir boyut kazandırmıştır. Aydın Ayan, Balkan Naci İslimyeli ve İsmet Doğan gibi Türk sanatçılar da resimlerinde yansıma ve ayna sorunsallarını ele almışlardır. Benim eserlerimde ise ayna, kimi zaman derinliği arttırmak için bir araç, kimi zaman ise resmin anlamını oluşturan temel eleman olmuştur.

Yansıyan-yansıtılan ilişkisi bağlamında resimde ayna sorunsalını konu alan bu eser metninde, konu ile ilgili bazı kavramlar açıklandıktan sonra aynanın resimde yer alışı tarihsel bir süreç içerisinde incelenmiş, seçilmiş bazı yapıtlar üzerinde değerlendirilmiş ve son olarak da konunun kendi resimlerime etkileri irdelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELELER: Ayna, Tuval, Resim, Mimesis, Yansıtma.

ÖZGEÇMİŞ

1974 yılında Niğde’de doğdu. 1992-1998 yıllarında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Lisans eğitimi gördü. 2000 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Programında Yüksek Lisans Eğitime başladı. 2001 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümünde Araştırma Görevliliği kadrosuna atandı.

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 3.1-** Mısır Uygarlığına Ait Bir Kabartma.....9
- Resim 3.2-** Bir Yunan Vazo Resmi, İ.Ö.450.....9
- Resim 3.3-** Antik Yunan Dönemine Ait Bir Rölyef.....10
- Resim 3.4-** Kendini Aynada Seyreden Kadın Figürü, Orta Çağ.....10
- Resim 3.5-** Flamalli Usta (Robert Campin), Triptik Pano,1438, Prado Müzesi,
Madrid.....11
- Resim 3.6-** Petrus Christus, “St. Eligius İşyerinde”, 1449, Ahşap Üzerine
Yağlıboya, 98 X 85 cm, Metropolitan Müzesi, New York.....11
- Resim 3.7-** Hieronymus Bosch, “Yedi Ölümcül Günah”, 1480, Pano Üzerine
Yağlıboya, 120 X 150 cm, Prado Müzesi, Madrid.....12
- Resim 3.8-** Hans Memling, “Dünyevi Kibir ve İlahi Kurtuluşun Triptiği”
panellerinden biri, 1485, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 22 X 14 cm,
Musée Des Beaux-Arts, Strasbourg.....14
- Resim 3.9-** Hans Memling, “Maarten Nieuwenhove’nun Diptiği”,1487, Pano
Üzerine Yağlıboya, 52 X 41,5 cm (panoların her biri),
Memling Museum, Bruges.....14
- Resim 3.10-** Giovanni Bellini, “Dört Alegori”, 1490, Ahşap Üzerine Yağlıboya,
34 X 21 ve 34 X 22 cm, Gallerie Dell'accademia, Venice.....15
- Resim 3.11-** Bir Goblen (Duvar Halısı) Resmi, M.S.1500, 300 X 303 cm,
Cluny Müzesi, Paris.....16
- Resim 3.12-** Michelangelo’nun 1511’de Sistine Şapeline Yaptığı Freskin
Bir Ayrıntısı.....17
- Resim 3.13-** Tintoretto, “Susannah ile Kentin Büyükleri”, 1555, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 146,6X193,6cm.....17
- Resim 3.14-** Fontanebleau Okulu’nun Ustası, “Diane De Poitiers”,1590, Tempera,
115 X 98,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basle.....18
- Resim 3.15-** Caravaggio, “Marta ve Mary Magdelene”,1598, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 97,8 X 132,7 cm, Institute of Arts, Detroit.....19
- Resim 3.16-** Bernardo Strozzi, “Aynanın Karşısındaki Yaşlı Kadın”, 1615, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 132 X 108 cm, Private Collection.....19

- Resim 3.17-** De La Tour, “Tövbekâr Magdalene”, 1638–43, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133,4 X 102,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....21
- Resim 3.18-** Velasques, “Aynalı Venüs”, 1650–1651, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123 X 175cm, National Gallery, Londra.....21
- Resim 3.19-** Jean Auguste Dominique Ingres, “Madam Ines Moitessier’in Portresi”, 1856, Tuv. Üz. Y.b., 120 X 92,1 cm, National Gallery, Londra.....22
- Resim 4.1-** Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 1434, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 81,8 X59,7 cm, National Gallery, Londra.....24
- Resim 4.2-** Quentin Metsys, “Tefeci ve Eşi’nin Portresi”, 1514, Tuv.Üz.Yb.....27
- Resim 4.3-** “Charles Stuart’ In Anamorfoz Portresi”, 17.yy.....29
- Resim 4.4-** Velasquez, “Las Meninas”, 1656, Tuv. Üz. Yb., Prado Müz. Madrid.34
- Resim 4.5-** Francisco de Goya, “IV. Carlos’un Ailesi”, 1800, Tuval Üzerine Yağlıboya, 280X336cm, Prado Müzesi, Madrid.....35
- Resim 4.6-** Edouard Manet, “Folies Bergere Barı”,1881-1882,Tuv.Üz.Yb,Lond..37
- Resim 4.7-** Rene Magritte, “Çoğaltılması Yasaktır”,1937, Tuv.Üz.Yb, 79X65,5cm.....39
- Resim 4.8-** Mauritus Cornelis Escher, “El ile Yansıtıcı Küre”,1935, Litograph, 31,8X21,3cm.....42
- Resim 4.9-** Michelangelo Pistoletto, “Yansıtılan Dünya”, 1966.....45
- Resim 4.10-** Aydın Ayan, “Çoğul Yansıma”,1992, Tuv.Üz.Yb, 97X162cm.....47
- Resim 4.11-** Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Kendini Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir”, 1997-98, Tuv.Üz. Karışık Tekn., 90X119cm49
- Resim 4.12-** İsmet Doğan, “Yüzler ve Harfler”, 2006, Tuv.Üz. Karışık, Teknik, 120X150cm.....51
- Resim 5.1-** Veysel Kurucu, “Kırık Yansıma”, 1998, Tuv.Üz.Yb.,102X90cm.....54
- Resim 5.2-** Veysel Kurucu, “Yüzleşme”, 2000, Tuv.Üz.Yb.,100X100cm54
- Resim 5.3-** Veysel Kurucu, “Tekrar...”, 2001, Tuv.Üz.Yb.,100X100cm55
- Resim 5.4-** Veysel Kurucu, “Öteki Ben”, 1998, Tuv.Üz.Yb., 170X110cm56
- Resim 5.5-** Veysel Kurucu, “Otoportre”, 2004, Tuv.Üz.Yb., 100X60cm58
- Resim 5.6-** Veysel Kurucu, “Aynalı Vanitas”, 2006, Tuv.Üz.Yb.,59