

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

147298

147298

İMGE VE ÇOĞALTMA

(Sanatta Yeterlilik Eser Metni)

Hazırlayan

99600169- Mustafa KÜÇÜKÖNER

Danışman

Yrd. Doç. İrfan OKAN

İSTANBUL - 2004

Mustafa KÜÇÜKÖNER tarafından hazırlanan İmge ve Çoğaltma adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 10 / 02 / 2004

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

İmzası :

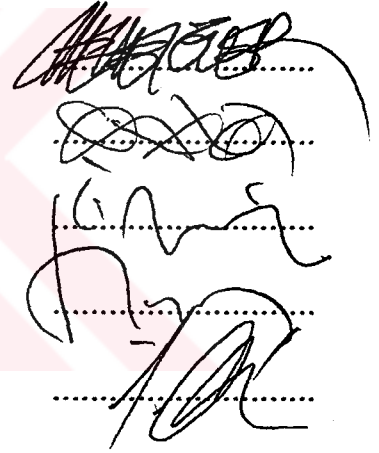
Jüri Üyesi : Prof.Mehmet ÖZER (M.Ü Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Prof.Fuat ACAROĞLU

Jüri Üyesi : Prof.Melih GÖRGÜN (MSÜ.Grafik Böl.)

Jüri Üyesi : Doç.Reşat BAŞAR (KOÜ.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN (Danışman)

The image shows five handwritten signatures in black ink, each written over a horizontal dotted line. The signatures are: 1. Prof. Mehmet ÖZER, 2. Prof. Fuat Acaroğlu, 3. Prof. Melih Görgün, 4. Doç. Reşat Başar, and 5. Yrd. Doç. İrfan Okan. The signatures are written in a cursive style.

Hasan Yıldız'a adanmıştır.



İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
GİRİŞ.....	V
1. BÖLÜM: İMGE.....	1
1. 1. İmge.....	1
1. 2. İmgelem.....	12
1. 3. Sanatta İmge.....	17
2. BÖLÜM: ÇOĞALTMA.....	31
2. 1. Çoğaltma.....	31
2. 2. Sanatta İmge Çoğaltımı.....	42
2. 3. Sanatsal Baskı Yöntemleriyle Çoğaltma.....	58
3. BÖLÜM: SANATSAL ÇALIŞMALARIMDA İMGE VE ÇOĞALTMA.....	91
3. 1. İmgesel Arayışlar.....	91
3. 2. Baskı-Çoğaltma ve İmge.....	122
3. 3. İmgenin Kavramsal Boyutları.....	149
4. SONUÇ.....	159
5. KAYNAKLAR.....	161
5. 1. Kitaplar.....	161
5. 2. Süreli Yayınlar.....	167
5. 3. Tezler.....	168
5. 4. Resim Kaynakları.....	168
7. ÖZGEÇMİŞ.....	171

ÖNSÖZ

Bu çalışmada insanlık tarihinin başından beri var olan ve teknik ilerlemelerle uyum içinde gelişerek günümüze kadar gelen imge ve çoğaltma ilişkisinin başından sonuna kadar hangi evrelerden geçtiği ve hangi sonuçları verdiği örnek resimlerle desteklenerek ele alınmış ve kendi eserlerimdeki imgesel oluşumlar ve çoğaltmaya yönelik davranışlarla bağlandırılarak ortaya bir “eser metin” çıkarılmıştır.

İlk başta imge kavramı çok açılı bir yaklaşımla araştırılmış, farklı kaynaklardan elde edilen veriler birbirini takip eder bir biçimde ve birbirleriyle bağlantılı olarak bir araya getirilmiş ve de her alt bölümdeki konuların birbirleriyle ilişkilerine yer verilerek imgelerin tözünde günlük yaşamımızın en büyük parçalarından biri olduğu ortaya konmuştur. İkinci olarak çoğaltma kavramı ele alınmış ve imgede olduğu gibi çok açılı yaklaşımlarla araştırılmış, alt bölümlerde de konu gereği bizi daha çok ilgilendiren sanat alanındaki çoğaltma kavramlarına girilmiş ve aslında çoğaltmanın en özgün üreticisinin sanat olduğu tarihsel örneklerle desteklenerek ortaya konmuştur. Üçüncü olarak da kendi eserlerim ele alınmış, imgeyle olan bağlantılar ortaya çıkarılmış ve çoğaltma yöntemiyle yapılan gravürlere geçilerek imgesel sürecin devamına yönelik resimsel değerlerin araştırılması yapılmıştır.

İmge ve çoğaltma ilişkisini konu edinen bu çalışmanın başlaması ve son aşamaya kadar gelişi sürecinde her türlü destek ve yardımda bulunan danışmanım Yrd. Doç. İrfan Okan'a; baskı sanatını öğrenmemde, tez konumu seçimimde ve gidişatın belirlenmesinde bilgisiyle bana yardımcı olan Prof. Asım İşler'e; yine baskı sanatını öğrenmemde ve tez çalışmamda kavram ve teknik bilgilerle ilgili yorumlarıyla bana destek veren Öğr. Gör. Fevzi Tüfekçi'ye; ders aşamasında danışmanım olan ve tez aşamasında da her türlü desteği sağlayan Bölüm Başkanı Prof. Aydın Ayan'a, bana verdikleri destek, heyecan ve enerjiden dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

(İMGE VE ÇOĞALTMA)

Gözünü doğaya açan ilk insanın ilk gördüğü ve duyumsadığı şeyleri belleğine alması ve onları tekrardan ortaya çıkarması imge çoğaltmasının ilk örnekleridir. İmgeleme yöntemiyle maddeyi başka bir biçime dönüştürme yetisine sahip tek varlık olan insan, kendi yapısıyla birlikte varolan bilincini ve belleğini kullanarak ürettiği imgeleri ve simgeleri yine kendi yaşamsal alanlarında kullanan tek varlıktır. İmgenin bilinçli olarak üretilmesinde ise kuşkusuz en önemli görevi sanat ve sanatçılar üstlenmişler ve bin yıllardır varlığı en iyi ifade eden imgeleri yaratmışlardır.

Tarihteki ilk sanatsal çoğaltma yöntemi silindir mühürlerden kil tabletlere aktarmayla başlamış, kağıdın bulunuşuyla bir kalıptan birden çok baskı elde edilmiş ve baskı resim yolları zamanla geliştirilerek yeni yeni yöntemler üretilmiştir. Baskı çoğaltmayla ortaya çıkan değerlerle de toplumların ve kültürlerin öz değerleri imgeselleşmiş ve ölümsüzlüklerini kazanmışlardır. Litografi ve serigrafinin de eklenmesiyle baskı alanı her türlü sanatsal, kültürel, toplumsal ve endüstriyel ihtiyaca cevap vermeye başlamıştır. Teknik ilerlemelerle birlikte artık imgeler dünyasına dönen yaşamı içinde insanoğlu kendine yedek bellekler aramaya başlamış ve bilgisayar bulmuş, iletişimi ışık hızından da daha hızlı bir hale getirmiş, dijital çoğaltma yöntemleri ile orjinallik kavramına yeni anlamlar eklenmiştir. Tüm bu bağlantılar içerisinde yine de her zaman en gerçekçi olan anlam bütünlüğü orijinal olan varlığın kendisi olmuş, kopyalanarak çoğaltılması da onun varlığına güç kazandırmıştır.

İngesel arayışlarla oluşturduğum yapıtlarımda yaşamsal ve mekansal elemanların ele alınması ve onların resimsel değerler doğrultusunda boya ve baskı resim yollarıyla ortaya çıkarılması ve bu süreç içerisinde başından sonuna kadar birbirleriyle bağlantılı olmaları, imgelerin resimlerimdeki serüvenini göstermektedir ve çoğaltmayla kazanılan sayısal etkiyle de bu durum pekiştirilmektedir.

ANAHTAR KELİMELER: İmge, Çoğaltma, Baskı-Resim.

SUMMARY

(IMAGE AND MULTIPLYING)

The first human being who opens his eyes to the nature, encodes to his memory what he saw and felt and recall them, these are the first examples of multiplying the image. Man is the only creature that has an ability of changing the matter to another form and using the images and symbols that he created by using his conscious and memory in his own environment. Without a doubt, the most important contribution to creating the image consciously come from the art and the artists, and for thousand years they created the most crucial images that express the existence.

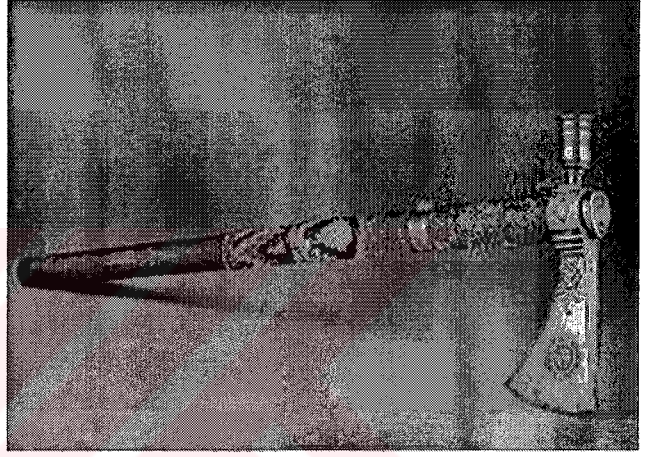
In the history, the first artistic technique of multiplying, begins with transferring the image to clay tablets from cylinder stamps, with the invention of the paper, obtaining more than one print from a mould become possible and in time the ways of marking prints developed by the creation of the new techniques. Self values of the cultures have gained their images and immortality by the values that multiplying techniques created. The prints started to satisfy the needs of the artistic, cultural, social and industrial areas with the invention of lithography and serigraphy. Man, in his new life that became an image world started to look for reserved memories and invented the computer, made communication faster than the speed of light, added alternative meanings to the concept of originality by digital multiplying techniques. In all these connections, the original has preserved his status of being the most realistic meaning and process of multiplying it, added power to its existence.

In my works, that i constructed with the method of searching for images, the adventures of images are shown by considering the vital and spatial elements and the process that they are constructed with the painting and printing techniques in line with pictural values and by indicating their relations with each other since the beginning. In addition, this situation is reinforced by the quantitative impact of multiplying them.

KEY WORDS: Images, Multiplying, Print.

GİRİŞ

İmge, İlk insanla birlikte varolan bir olgudur. İlk insanın ilk gördüğü şeyi ikinci defa gördüğünde hatırlaması, belleğinin imgesel çağrışımlarının sonucudur. Ve ilk insanın ilk kullandığı ve hayatı taşıyan ilk aletin ikinci bir benzerini yapması da ilk çoğaltmadır. “İnsan ilk araca benzeterek ikinci bir alet yapmış, böylelikle de aynı ölçüde yararlı, aynı ölçüde değerli bir alet ortaya çıkarmıştır.”¹ İnsanla birlikte varolan imge ve çoğaltma, yine insanla birlikte gelişmiş, ilerlemiş, değişik evreler geçirerek günümüze kadar gelmiştir. İnsandan ayrılmaz bir bütün olan bu iki özellik, yine insanla sonsuza kadar devam edecektir.



Resim 1. Amerikan yerlilerine ait bir balta.

Milyonlarca yıldır coğrafya, kültür, ırk, din vb. farklılaşmalarla dünya üzerinde yer alan insan yaşamında imgeler ve çoğaltma biçimleri de aynı paralellerde farklılıklar göstermiş, ve hatta bazen insandan öne çıkarak, belirleyicilik sıfatına da ulaşmıştır. Dinin simgesi olan imgeler, kültürün simgesi olan imgeler, dilin simgesi olan imgeler en belirleyici olan imgeler olmuş, farklı toplumların karşılaşmalarında hep ön plana çıkmıştır. Bayrak, bir milletin simgesi olmuş, bayrakta yer alan motifler de o milletin farklılığını gösteren imgeleri olmuştur. Simgelemeye yönelik imgelerin aynısının çoğaltılması ise tarihte bulunan ilk icatlardan biri olmuştur.

İlk çoğaltma, ilk büyü ile başlamış, zamanla kitle iletişimi ihtiyacına yönelik kullanılmıştır. Göçebe topluluklarda daha çok günlük ihtiyaçların karşılanmasına yönelik olarak kullanılan imge çoğaltımı tarıma geçen toplumlarda iletişim alanına kaymıştır. Yerleşik tarım kültürüne geçmeden önceki tüm insan yaşamını göçebe

¹ Ernst FISCHER, *Sanatın Gerekliliği*, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, s.30

kültürler olarak tanımlayabiliriz. İlk insanla beraber başlayan yeme ve barınma güdüleri beraberinde kendilerini ön plana çıkartacak olan buluşları da getirmişler, mağaraların duvarlarına resimler olarak yansımışlardır. İnsan, varolanın aynısını

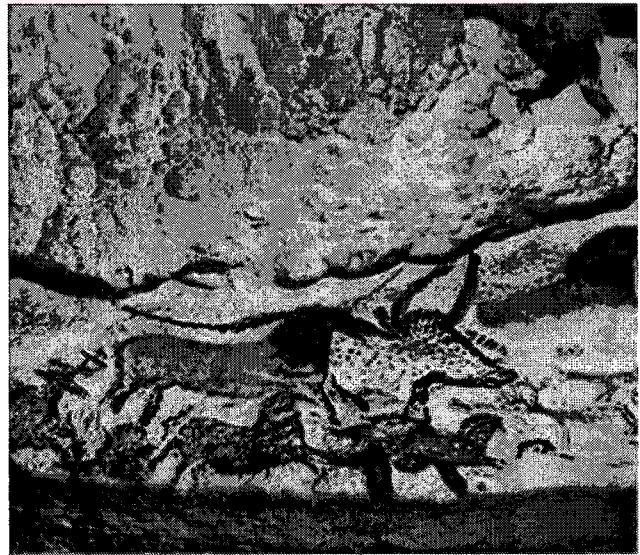
boya ile duvara çizmiş, böylece onun varlığını çoğaltmıştır. Bunda amaç imgeleme ve çoğaltma olmayıp büyüleme ve güdüleme de olsa ilk insanın yaptığı bu imge çoğaltımı daha çok bilinçaltına yönelik bir davranıştır. Bilinçaltından gelen bu davranışla ilk insan,



Resim 2. Altamira Mağarası'ndan bir resim.

büyüyü ve güdüyü bilinç üstü bir davranışa çevirmiştir aslında. Altamira'dakiler olsun diğer mağaralardaki resimler olsun bu kadar ilgi çekmesinde en büyük önem taşıyan etkenlerden birisi de, bu bilinç altı davranışlara ilk insanda rastlamanın verdiği şaşkınlık ve heyecandır.

Etle ve ota beslenmeyi keşfeden ilk insan besi kaynağı olan avı ve otu elde edebilmek için yardımcı malzemeler geliştirmiş ve işe yarayanlarını seçerek çoğaltma yoluna gitmiştir. Çoğaltılmışı özenle saklamış, zamanla onu kullanıma yönelik olarak daha da biçimlendirmiştir. Kendini



Resim 3. Lascaux Mağarası'ndan bir görünüm.

koruma ve dış güçlerden kollama için geliştirdiği aletleri diğer insanlar için de üretmiştir. Ancak bu ilk çoğaltılmış nesnelere birbirinin aynı olmamıştır. Çünkü, o

zaman henüz bir kalıp alma ve kalıp üzerine çizilen görüntünün aynısını üretme bilinmiyordu. Görünümler daha çok birbirine benzer olarak üretiliyordu. Bu anlamda ilk insanın ilk tıpkı basımı, yani ilk bir diğerinin tıpkısını üretiminin ne zaman olduğu tarihte tam olarak bilinmemekle beraber ilk mühürlere M. Ö. 6000'lerde rastlanmaktadır.

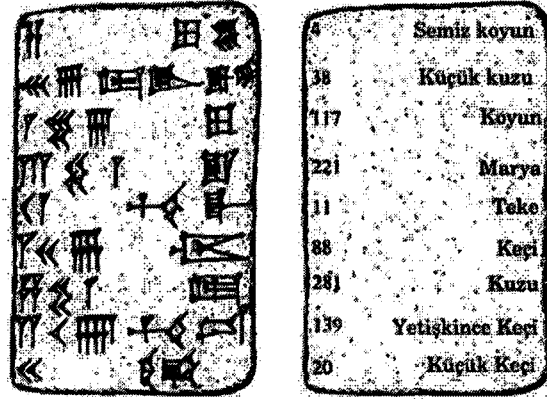
İnsanlar doymak ve barınmak için doğayı işlemeye başlamışlar ve böylece de göçebe kültürünün temelini atmışlardır. Coğrafi ve iklimsel durumları takip ederek, avlayacakları hayvanların peşinden gitmişler, yavaş yavaş göçebeliği başlatmışlardır. Daha çok mağaralarda barınmakla birlikte, dışarıda da kendilerini vahşi doğadan koruyacak mekanlar üretmişlerdir. Önceleri, ağaçlarda ve yüksek tepelerde kalmışlar ve zamanla taşları bir araya getirerek binalar inşa etmişlerdir. Bir müddet sonra oraları terk edip başka yerlerde başka sığınaklar yapmışlardır. Bu yapılar elbette birbirinin aynısı olmamıştır hiç, fakat amaç hep aynı kalmıştır. Bu da soyut da olsa bir çoğaltma olarak görülebilir; korunma, sığınma imgelerinin çoğaltması.

Farklı bölgelere dağılmakla farklı gruplar oluşturan insanlar, birbirinden ayrı yerlerde ve iklimlerde oluşturdukları yeni alet ve günlük kullanım araçları ile bir diğer yerdeki insan grubundan ayrılmaya başlamışlar, ve zamanla bu farklılıkları iyice belirginleştirmek için kendilerine has imge ve semboller geliştirmişlerdir. Yer sınırlarını belirlemek için doğaya işaretler bırakmışlar, farklılıklarını göstermek için değişik aletler, boyalar kullanmışlardır. Besin kaynağına saldırılınca savaşımaya başlamışlar, besinsiz kalınca da diğer grupların besinlerine saldırmışlardır.

İlk olarak avlayacağı hayvanı öldürmek için büyü amaçlı boyamalar ve resimler üreten insanlar, zamanla, kendilerini diğerlerinden ve kendi gruplarını diğer gruplardan ayırt edecek boyamalar ve işaretler de üretmişlerdir. "İlerleyen zamanla birlikte insanlar, duvarları ve mağaraları süslemeyi bırakıp yerli kabilelerinde olduğu gibi, vücutlarını boyamaya başladılar. Bunu yapmak için ilk başlarda yaprak, kuştüyü, deniz kabuğu ve toprak boyası gibi doğal maddeler kullandılar."²

² Howard-Doroty SUN, *Renginizi Tanıyın*, Çev: Tuğrul Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1994, s.146

Artık işaretler sadece farklılığın sembolü değil aynı zamanda aynılığın da sembolü olmaya başlamıştır. Güneşin bir batışını işaretleyen ilk insan ikinci batışını da ikinci bir işaretle kazıyarak rakamların bulunuşunu sağlamakla birlikte, ilk rakamsal çoğaltmayı da yapmış oluyordu. Aynı işaretten kaç tane var ise o kadar güneş batmış oluyordu. Günler çoğaldıkça işaretler de çoğalıyor, işaretler çoğaldıkça da belli aralıklarla gruplandırılarak



Resim 4. M. Ö. yaklaşık 2000 tarihli bir Sümer Tableti.

onluk yirmilik kümeler ortaya çıkarılıyor, aylar ve yıllar olarak biçimlendiriliyordu. Tüm bu imgelemede insan önce kendi bedenini kullanıyor, el, ayak, kafa, göz, burun, ağız, kulak, omuz, kol, eklemler, bacak ve ayaklarda bulunan tüm boğum ve çıkıntıları birer işaret olarak kullanıyordu.

İlk insan değişik sesler çıkarmaya başlıyor ve aynı sesi tekrar çıkarınca ona bir özellik katıyor böylece de doğayı adlandırmaya başlıyordu. Sesler aynı zamanda diğer insanlarla iletişimi de sağlıyordu. Zamanla bu sesler değişik işaretlerle bir yerlere kazınıyor ve alfabenin ilk temeli atılmış oluyordu.

Tarıma geçiş, kentleşmenin temelini atmakla birlikte, imgelerin günlük yaşamın içine girişini hızlandırmış ve imge çoğaltmasına da aynı paralelde hız katmıştır. Daha çok rakam, daha çok harf üretilmiş, hemen hemen her şeyi imgeleyen semboller günlük yaşamın ayrılmaz parçaları olmuşlardır. Yerleşik kültürle birlikte icatlar da hız kazanmış, bilimin temellerinin atıldığı



Resim 5. Lascaux Mağarası'ndan bir görünüm.

keşifler yapılmıştır. Kùltürler oluşum süreçleri boyunca giderek imgelere boğulmuş, her yeri saran imgeler kùltürlerin yerini almaya başlamıştır. Öyle ki, daha sonraki zamanlarda bulunan geçmişe ait imgelerden yola çıkılarak farklı olduğu bilinen kùltürlerin hem farklı imgelere hem de birbirinin aynı olan imgelere sahip olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bu sonuçlar aslında insan davranışlarının birbirine olan benzerliklerini ortaya koymakla birlikte, aynı davranışları farklı yerlerde sergileyen insanların buldukları imgelerin de birbirine benzer oluşunu ve hatta bazılarının birbirinin aynı olduğunun da göstergesi olmuştur.

Bu çalışmada genel olarak imge ve sanat arasındaki ilişkiler ve imge ve çoğaltma arasındaki ilişkiler ele alınmıştır. İmge bölümünde genel olarak imge kelimesinin anlamları araştırılmıştır. İmgelem bölümünde varlığın nasıl imge biçimine döndürüldüğüne göz atılmış ve Sanatta İmge Bölümünde de imgenin sanattaki yeri araştırılmıştır.

Çoğaltma bölümünde bir cismin nasıl çoğaltıldığı ve bu süreç içerisindeki etkileşimler ele alınarak teknik olarak çoğaltma yapan yöntemler arasında değerlendirmeler yapılmış Sanat ve İmge Çoğaltımı bölümünde de varlık ve imgesinin sanatsal boyutları ele alınmıştır. Sanatsal Baskı Yöntemleriyle Çoğaltma bölümünde ilk çoğaltma işlemlerinin nasıl başladığı araştırılmış ve sanatta çoğaltmanın ilk örneklerine gidilerek geçen süreç içerisinde baskı-resim çoğaltmanın sanat ve insan yaşamı için önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Sanatsal Çalışmalarım Bölümünde yağlı boya çalışmalarla başlayan imgesel arayışlara, sonradan baskı yöntemi ile imgesel çoğaltmayla ilgili arayışlar eklenmiş ve en son olarak da İmgenin Kavramsal Boyutları başlığı altında farklı çoğaltma yöntemlerinin sanatsal buluşmalarının oluşturduğu imgelere yer verilmiştir. Sonuç bölümünde ise tüm bu araştırmalar ve değerlendirmelerle ortaya çıkan tablonun bizce nasıl görüldüğü saptanmaya çalışılmıştır.

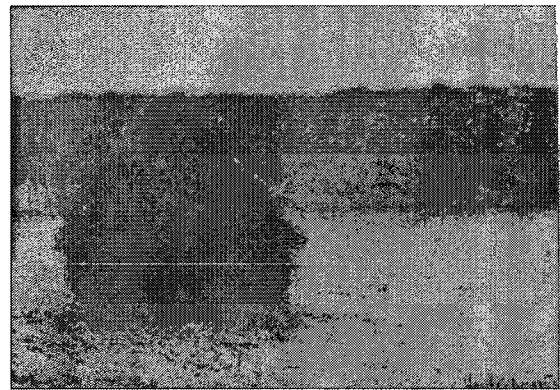
1. BÖLÜM: İMGE

1.1. İmge

“İmge, duyuların bilinçteki izidir”³

Doğuşla birlikte varolan duyularımız kendi yapılarına göre soyut ve somut, içteki ve dıştaki her şeyi algılar. Algılananlar, duyularımızla bilincimiz tarafından belleğe aktarılır. Böylece belleğimizde izler oluşur. Bu izler, algılanan şeyin tümüyle aynısı değil, az çok ona en yakın olanı, aslının yerini alan imgeleridir. Bellekteki imgeler içten ve dıştan gelen uyarılarla harekete geçer ve bellekte iz oluşturan asıl şeyi çağrışımlarla geri getirirler. Bilince geri gelen bu asıllar tam olarak gerçeğin kendisi olmayıp, ona en yakın olanlarıdır. “Genel anlamda imge, daha önce bir algılamadan zihinde oluşan ve bir sözcükle, görülen bir şeyle, ya da bir kimseyle çağrıştırılan bir zihinsel betimleme olarak tanımlanabilir.”⁴

Thomas Hobbes, Leviathan adlı kitabında şöyle der: “Nesne görüş alanından çıktuktan veya göz kapandıktan sonra da, onu gördüğümüzdekinden daha belirsiz de olsa, hala görülen şeyin bir imgesi bizde kalmaya devam eder. Bu, görürken oluşan imgeden, Latinler’in *tahayyül* (imagination) dediği ve, tam anlamıyla olmasa da, bütün diğer duyulara uyguladıkları şeydir. Fakat Grekler ona, *görüntü* anlamında *hayal* derler ve bütün duyular için aynı ölçüde geçerlidir. Dolayısıyla, *tahayyül*, *zayıflayan algıdan* başka bir şey değildir ve, hem uyurken ve hem de uyanırken, insanlarda ve başka pek çok yaşayan varlıklarda bulunur.”⁵



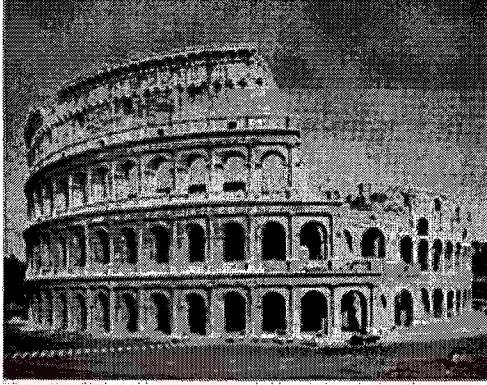
Resim 6. Monet, “Saman Yığınları”, 1891.

³ Orhan HANÇERLİOĞLU, *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt. 3, 74

⁴ Nejat BOZKURT, *Eleştiri ve Aydınlanma*, 28

⁵ Thomas HOBBS, *Leviathan*, 25

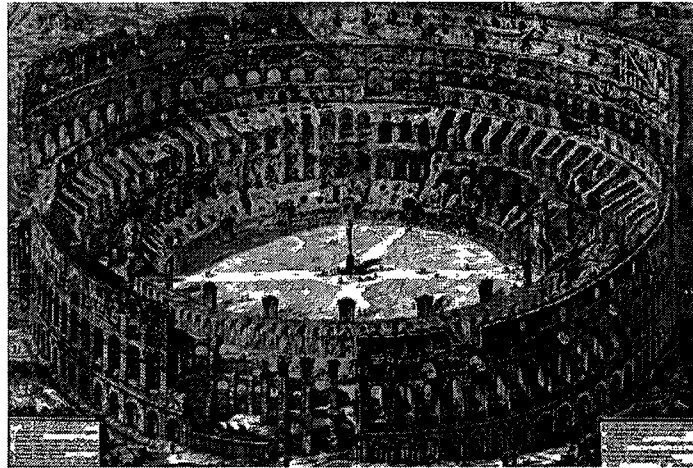
Türk Dil Kurumu'na göre imge: 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düşünce, hülya; 2. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, imaj; 3. Duyularla alınan ve bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne, hayal, imaj ve olaylar olarak tanımlanır.⁶



Resim 7. Colosseum. M.S. 80 dolayları.

Bellekte çağrışımla geri gelen imge, gerçeğin aynısı olmamakla birlikte, oluşum amaç ve sisteminde de zaten gerçeğin aynısının kopya-yapımı değil, ona en yakın olan bir iz yaratımıdır. Gerçeğini tekrar hatırlatacak ve onu şimdi ve buradaymış gibi bir duruma getirecek bir imge yapımı söz konusudur. Hiçbir

imge, imgelediği şeyin tamamıyla aynısı değildir zaten. "Sanatsal olsun olmasın imge yapımı gerçeğin tam olarak taklidi değil, aşağı yukarı bir taklidi." ⁷ İmgenin kendine has bir gerçekliği vardır ama çağrıştırdığı nesne açısından bir gerçekliği yoktur. O, gerçeğin yerine geçen işaretçisidir. Asılın kendisi değil, habercisidir. Orada olmayandır imge, gerçek dünyanın kendisi değil, onun bir görüntüsü veya bir belirisidir, aslı ise gerçek dünyada kalmıştır.



Resim 8. Piranesi, "The Colosseum", 1776, Gravür.

⁶ Bkz. Orhan KOÇAK, *İmgenin Halleri*, 43

⁷ Adem GENÇ, Ahmet SİPAHİOĞLU, *Görsel Algılama*, 56

İnsan beyni, imgeden yola çıkarak aslı geri getirme, dışta ve içte varolan imgelemeye ve anında o imgeyi devinime sokarak var olanı hatırlatmaya yetecek bir donanımına sahiptir. Beyindeki tüm bu olaylar çok kısa bir sürede, anlık olarak vuku bulur. Beyin çok hızlı hareket eder ve bellek anında imgesel çağrışımı gerçekleştirir. Engels, imgeye “Nesnel gerçekliğin ansal tasarımı”⁸ tanımlamasını yaparken aslında insan beyninin mükemmel yapısına gizliden bir övgü göndermektedir.



Resim 9. Dürer. Adem ve Hava, 1504, gravür.

İmgenin tarihi, insanlık tarihi kadar eskidir. Cinselliği imgeleyen yaprak, yasağı ve günahı imgeleyen elma, kötülüğü ve şeytanı imgeleyen yılan insanlık tarihinin ilk imgeleridir. İnsanın ilk olarak karşılaştığı doğa tam bir bilinmezlerle ve korkularla doludur. Korkuyu yenmeye çalışırken insan büyüü bulur. Büyünün kaynağı korkudur; bilinmeze karşı duyulan korku. Bilinmeze biçim verip totemleştiren şamanlar, geliştirdikleri büyülerle korkuları yenmeye çalışmışlar, her korkunun bir tanrıya dönüştüğü ve

adlandırıldığı elle dokunulur yapıları oluşturmuşlardır. Adlar, renkler, sesler, cisimler, heykeller, doğal biçimler birer imge olarak tanrıları temsil edip, onların dünyadaki görüntüleri olmuşlar, böylece sembolleşerek taşıdıkları imgesel değerlerle Tanrısal vasıflara ulaşmışlardır.

⁸ Orhan HANÇERLİOĞLU, *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt. 3, 74

Yaşamın başlarında hiçbir şeyi tanımayan insanın sayılamayacak kadar tanrıları olması tamamıyla bilinmezlerle bağlıdır. Zamanla doğaya açılan insan, doğa olaylarını bilip tanınması ile korkularından kurtulmuş, tanrıların sayısı da azalmıştır. Şimşek ve gök gürültüsünden sonra yağmurun yağacağını fark eden insan bu algılamayı ilk yapan insandır. Bunu bir başka insana ise işaretlerle anlatmıştır. Diğerleri ise öğrenendir. Korkulardan kurtulup doğayı tanıma, her şeyi ilk olarak anlama ve zihninde algılamayı deneme-yanılma



Resim 11. Mısır Tanrısı. M.Ö. 2490



Resim 10. Tanrı Hermes. M.Ö. 6. yüzyıl.

yoluyla sağlayan insan, aynı zamanda ilk bulan insandır da. Bulanın anlattığıyla öğrenen insansa, denemeye girmeden de öğrendiği bilgiyi kullanarak, gök gürleyip şimşekler çakınca kendine hemen sığınacak bir yer bulabilmiştir. Demek ki korkunun kaynağı olan bilinmezleri imgeleyerek sembollere dönüştürüp büyüyle onların üstünde bir güç oluşturmaya çalışan insan, zaman geçtikçe doğayı ve kendini tanımaya başlayarak, denemelerle bilinmezi bilinir hale getirip her şeyi adlandırmış ve imgeler halinde sembolleştirerek insanlık tarihinin başlamasını sağlamış, kendinden sonraki diğer insanlara da kendi bulduğu, adlandırdığı ve imgeleştirdiği her şeyi miras olarak bırakmıştır.



Resim 12. Büyük İskender. M.Ö. 330

Her şeyin zamanla bilinmeye ve adlandırılmaya başlamasıyla birlikte üstünde yaşadığımız dünya bir imgeler yumağına dönmüştür. Günümüzde ise insanlık bu imgeler yumağının içinde boğulmaktadır. İnsanların dünyası, imgelerin dünyası olmuştur. “İnsan çalışır, bir nesnelere dünyası yaratır ve kaçınılmaz bir biçimde kendisini onlara bırakır.”⁹ İnsan yaşamının gelişimine ve kolaylaşmasına hız veren teknolojik ilerlemeler gitgide iletişimi hızlandırıp kolaylaştırmış, doğadaki her şeyin imgeleşmesi ve

bu imgelerin bilgi depolarında saklanması ve yeri gelince de ortaya çıkmasıyla insan kendi gücünü kullanabileceği yeni alanlar yaratabilmiştir. “İmajlar bizi zamanımızı ve enerjimizi korumaya yetenekli kılar.”¹⁰ Teknolojinin ilerlemesi ve iletişimin hız kazanmasından her şeyin etkilendiği kadar sanat da etkilenmiştir. John Berger, *Görme Biçimleri*’nde şöyle der: “Geçmişin sanatı eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur.”¹¹



Resim 13. Paskalya Hekelleri.

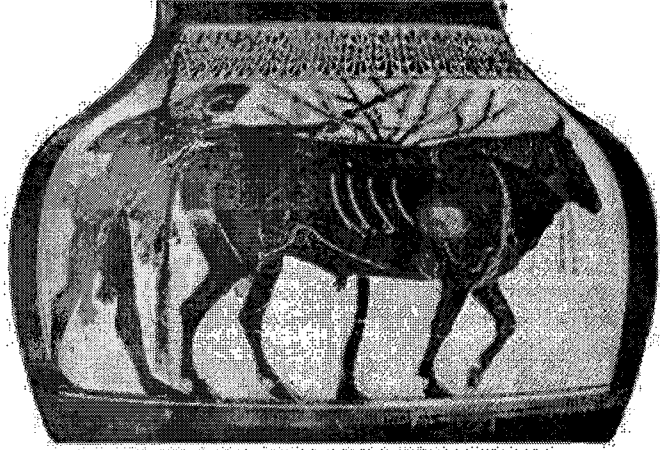
Hiç kuşkusuz imgeler dünyasında yaşayan insanın imgesel etkileşimleri de hızlı olmakta ve insan bunlardan psikolojik olarak etkilenmektedir. İnsanların imgeleri ile oynamak onların akıllarıyla, hayalleriyle ve inançlarıyla oynamaktır. İnsanların imgelerini yok etmek onların o imgelerle çağrıştırılan değerlerini, inançlarını, bilgilerini, tarihlerini yok etmektir. Hume, *Din Üstüne*’de insanların imgeleriyle oynanması halinde yaşanabilecek psikolojik yönlendirilmelere ilişkin şöyle bir örnek

⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, Çev. Yakup Şahan, 169

¹⁰ Jacques ELLUL, *Sözün Düşüşü*, Çev. Hüsamettin Aslan, 167

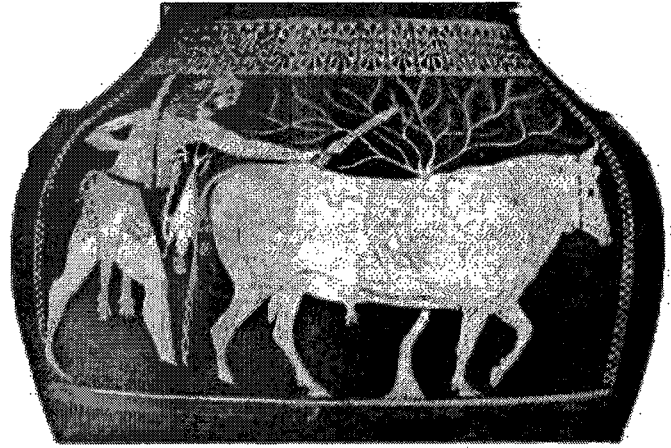
¹¹ John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, 33

verir: “İskender Sur’u (Try) kuşattığı zaman, Surlular kaçıp düşmana katılmasını diye, Herakles’in heykelini zincire vurmuşlardı. Augustos, iki kez donanması fırtınada batınca, Neptunus’un törenlerdeki öteki tanrıların yanı sıra taşınmasını yasaklamış ve bu yoldan, yeterince öcünü aldığına inanmıştır. Germanicus’un ölümünden sonra, halk tanrılarına o kadar öfkelenmişti ki, tapınaklarda onları taşlamış ve artık onlara bağlı olmadıklarını ilan etmişlerdi.”¹²



Resim 14: Herakles ve Girit Boğası. M.Ö. 520 dolayları.

Bir başka örnekte de Hume şöyle der: “Çinliler, duaları yerine gelmeyince putlarını döverler. Laponların tanrıları, buldukları, alışılmamış biçimli rast gele bir iri taştır. Mısır efsanelerini inceleyenler, hayvanlara tapınmayı açıklamak için, tanrıların, düşmanları olan yeryüzü doğumlu insanların dehşetinden kaçmak amacıyla eskiden kendilerini hayvan biçimine sokarak saklamak zorunda kaldıklarını söylemektedirler. Küçük Asya’da bir ulus olan Kaunoslular (Karya), aralarına yabancı sokmamak kararında oldukları için, düzenli olarak, belli mevsimlerde, tepeden tırnağa silahlanıp toplanır, mızraklarıyla havayı döver ve böyle yapa yapa sınırlarına dek ilerlemiş –kendi kendilerine göre, yabancı tanrıları kovmak için.”¹³ Bir başka örnekte ise şöyle bir olay anlatır: “Mısırlılar arasında ayrı ayrı türden hayvanlar, ayrı ayrı mezheplerin tanrılarıydı; bu tanrısal varlıklar sürekli savaş durumunda olduklarından,



Resim 15: Herakles ve Girit Boğası. M.Ö. 520 dolayları.

¹² David HUME, *Din Üstüne*, Çev. Mete Tunçay, 48

¹³ David HUME, *Din Üstüne*, Çev. Mete Tunçay, 46



Resim 16. Köpek Tanrı, Mısır, M. Ö. 3050.

hızlı bir şekilde yaşamına dahil etmiş ve onları korumuştur. Sözcüklerin oluşması ile birlikte doğadaki görsel imgeler sözel imgelere aktarılmış, yazının bulunuşuyla da bu imgeler yazı imgelerine dönüştürülmüştür. Her biri farklı bir dil olan görsel, sözel ve yazısal anlatımlar insan yaşamının birer ayrılmaz parçası haline geldiğinde geriye dönülemeyecek kadar bir yol kat edilmiş, zamanla bu anlatım dilleri insan yaşamının en önemli iletişim yolları olmuştur.

kendilerine bağlı olanları da aynı çatışmaya sürüklüyordu. Köpeklere tapanlar, kedilerle ya da kurtlarla uzun süre barış içinde kalamazlardı.”¹⁴

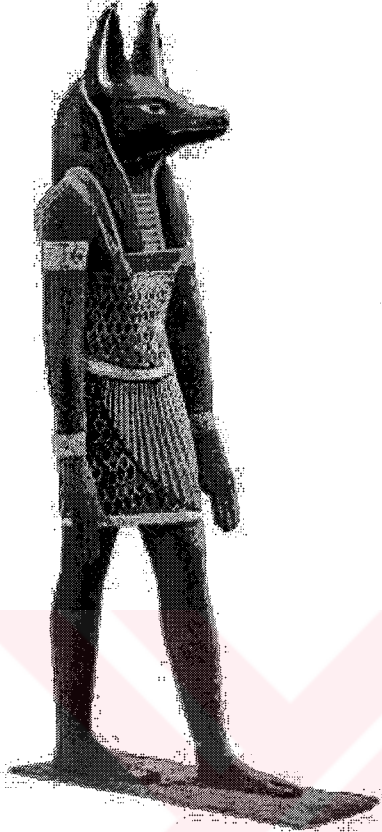
İnsanın anatomik yapısında gözün ilk algılama organı olması, görsel algılamanın ön plana çıkıp ilk sırayı almasına neden olur. Sözle oluşturulan imgelerden önce insanoğlu görsel imgeleri çoktan oluşturmuştu. “Görme, konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Bir başka anlamda görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz.”¹⁵ İnsanoğlu, görselliği kullanarak imgeleştirdiği şeyleri çok



Resim 17. Tanrı Bas, Mısır, M.Ö. 4.5 yy

¹⁴ David HUME, *Din Üstüne*, Çev. Mete Tunçay, 66

¹⁵ John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, 7

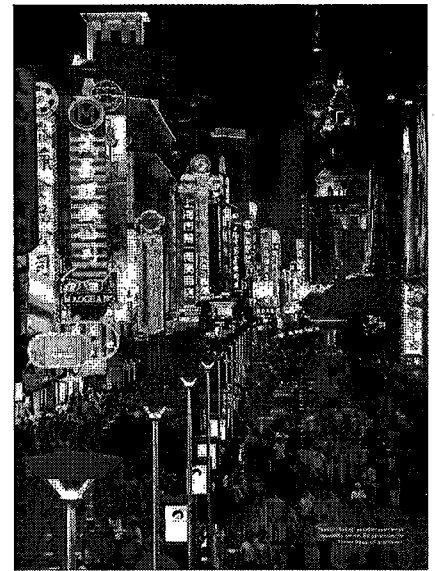


Resim 18. Tanrı Anubis. Mısır. M.Ö. 300.

teknolojileri sayesinde görsel imgeler tekrardan ön plana çıkmıştır. “İmajlar bir zamanlar metnin resimleriydiler. Bugün metin, imajların açıklamasına dönüşmüştür.”¹⁶

Günümüzdeki insan yaşamı, her şeyin her yerde varolduğu, anında iletişimin sağlanabildiği bir seviyededir. İnsan, etrafındaki her şeyden her an etkileşim içindedir. Fakat 20. yüzyılda yapılan bilimsel ilerlemeler ve toplumsal hareketler göstermiştir ki, insan, en fazla görsel imgelerden etkilenmektedir. Sözün, yazının güvenilirliğinin sarsıldığı bu süreç içerisinde görsel imgeler tazeliğini ve dürüstlüğünü daha

Görsel-imgesel iletişimde gözün öneminin farkına varan insan, sözel iletişim organı olan dilin ve duyma organı olan kulağın önemini de fark ettiğinde ilk bilimsel hareketliliği de başlatmıştır. Anatominin, matematiğin, felsefenin, edebiyatın, psikolojinin doğuşunun temelini atmış ve arkasından diğer temel alanları yaratmıştır. Görsel imgeler zamanla bu bilim dallarının ifadesinde yardımcı olarak kullanılmaya başlanmış, okuma bilmeyen toplumlarda bilgi alışverişinin sağlanmasında tek başına büyük rol oynamıştır. Söz ve yazının gelişimi ve oluşan yeni imge sistemleri geçici olarak görsel imgeleri arka plana düşürmüştü de, bilhassa 20. yüzyıla girerken ve yüzyıl boyunca gelişen ve değişen iletişim

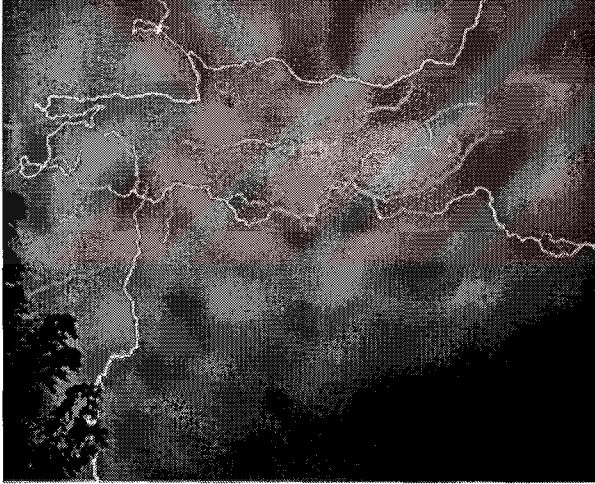


Resim 19. Şanghay'da Bir Sokak.

¹⁶ Jacques ELLUL, *Sözün Düşüşü*, Çev. Hüsamettin Aslan, 148.

çok korumuştur. İnsanın görsel bir imgeden etkilenme yüzdesi, sözlü bir imgeden etkilenme yüzdesinden çok daha fazladır. Görsel imgelerin etkili olmasında ki bir etken de, gözle görmenin verdiği duyusal hazın diğer duyusal hazlardan daha fazla olmasıdır. İnsan yazıdan ve duyduğundan çok gördüğünden zevk alır. Bu durum, insanın fizyolojik yapısıyla ilintilidir. Ayrıca, sözü duymak için beklemek, yazıyı okumak için zaman kaybetmek gibi güç sarfiyatları da yoktur görüneni görmede. Gözün bir anlık açılıp kapanması bile, her şeyi görmeye yetecek kadar bir zaman ve büyük bir enerji tasarrufunu beraberinde getirmektedir. Günümüz dünyası tam anlamıyla başta görsel imgeler olmak üzere, bir imgeler dünyası olmuştur.

İmgeyi, ilk oluşumu ve tüm geçen aşamalarını izleyerek genel olarak üç kısma ayırt edebiliriz. Bunlar; doğal, yapay ve anlatımlı imgelerdir.¹⁷ Doğada varolan ve duyularımızla algıladığımız imgeler **doğal imgeler**'dir. Duman görünce ateşin



Resim 20. Şimşek.

imgesi, şimşek, bulut ve gök gürültüsüyle karşılaşıncaya yağmurun imgesi, kar yağışının kışın imgesi olduğunu gözle görür ve deneyimlerimizle de biliriz. Bu imgeler, doğumla birlikte görmeye başladığımız ve yaşamla birlikte belleğimizde yer edinen imgelerdir. Güneş; yaşamın, ışığın, sıcaklığın ve kuraklığın imgesi olup aynı

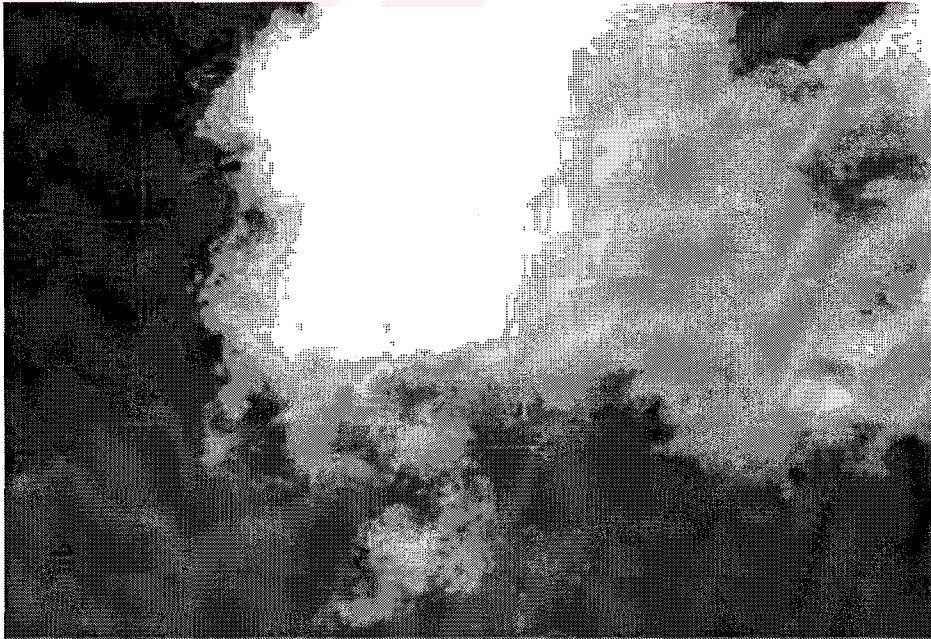
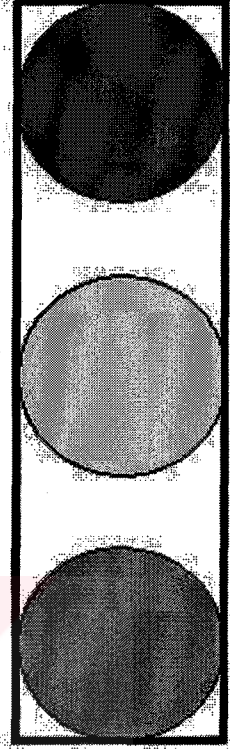
zamanda soğukğun olmadığının da imgesidir. Gece; karanlığın, ıssızın, yalnızlığın, hüznün ve gizlin imgesi olup aynı zamanda ışığın ve güneşin olmadığının da imgesidir. Gökyüzü; boşluğun, sonsuzluğun, uçmanın, hürriyetin, serbestliğin ve derinliğin imgesi, deniz; azametinin, sudaki canlıların, korkunun, kaybolmanın ve ölümün imgesidir. Gökyüzü ve deniz aynı zamanda, merakın, ilginin, arzusunun, bilinmezliğin ve çekimin de imgeleridir. Toprak; bereketinin, yaşamın, ekinin, yiyeceğinin, dişiliğinin, türemenin, ailenin ve sığınağın imgesidir. Su; yaşamın, hayatın imgesidir.

¹⁷ Bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 3 (İ,K) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993

İnsanların adlandırmak, varolanı bellekte anımsayarak tekrardan hatırlatmak ve bilgiyi aktarmak için ürettikleri imgeler **yapay imgelerdir**. Trafik kurallarını hatırlatmak için uydurulan işaretler, milletleri ayırt etmek ve tanımak için bayraklar, insanları tanımak ve anımsamak için isimler, dinleri ve kültürleri ayırt edip tanımak için uydurulan değişik işaretler vb. imgeler yapay imgelerdir. Yapay imgeler insanın kendini ve doğayı anlaması ve bilgiyi aktarabilmesi için üretilir. Genellikle eğitimle de insanlara kazandırılırlar. Hatta tüm eğitim ve öğretimin amacının insanlara yapay imgeleri kazandırmak olduğunu söyleyebiliriz.

Her şeyin imgeleştirildiği toplumlarda yapay imgelerin toplumun tüm hareketlerini belirlediği ve yönlendirdiğini yapılan araştırmalar ve tarihi

Resim 21.
Trafik
Lambası.



Resim 22. Bulut

bilgilerden bilmekteyiz. Toplumun yönlendirilmesinde yapay imgelerin rolü hiç yadsınamayacak kadar büyüktür. Öğrenmeyle aktarılan yapay imgeleri taşıyan insanlar, bazen imgenin taşıdığı ilk anlamı unutup onun biçimini ön plana çıkararak bunları hayatlarının en önemli parçaları haline bile getirmektedirler. “İmajlar sırf öğretimin önüne geçen bir tapınma hissi de üretirler.”¹⁸

Anlatımlı imgeler, düşünce ve duygularımızı belirtmede kullandığımız imgelerdir. Mimik hareketlerini kullanarak anlatmak istediğimiz şeyi karşımızdakine rahatça iletiriz. Bu iletişim yöntemi mim sanatını doğurmuştur. Sağır ve dilsizlerin kullandığı vücut dili de anlatım imgelerine örnektir.

¹⁸ Jacques ELLUL, *Sözün Düşüşü*, Çev. Hüsamettin Aslan, 225

1. 2. İmgelem

“İmgelem, duyusal bir uyarım yokken de bir varlığı, bir biçimi zihinde canlandırma yetisi.”¹⁹ Aristo.

İmgelem, insanın yaşamında edindiği doğal ve yapay imgeleri zamanla unutmayıp, o imgelerinin asıl kaynaklarının olmadığı zamanda da bellekte tekrar canlandırabilmesi, harekete geçirebilmesidir. Aristo’da imgenin hiçbir etki olmaksızın zihinde harekete geçmesi sadece imgelemele olur. Kant’a göre de “İmgelem, bir nesneyi bulunmadığı zaman bile sezgide canlandırabilme gücüdür.”²⁰ Kant’ın imgelem tanımlaması Aristo’nunki ile aynı doğrultudadır. Platon’da ise imgelem biraz daha farklıdır. Onda, imgenin asıl nesnesi (imgenin taşıdığı gerçeklik) olmayabilir de. Hiç olmayan, duyumsanmayan bir şeyi temsil edebilir imge. Bu olmayanın imgeye dönüşmesini ise, ancak insan zihni başarır Platon’da. “Platon, imgelem’i, gerçeklik kazandırmak istediği gerçek dışı bir imgeyi zihinde canlandırmayı sağlayan yeti olarak anlar.”²¹ Platon’un bu bakış açısında imgelemin işlevsel hareketi Kant’ın ve Aristo’nunkinin tersi olarak vuku bulur. Platon’a göre, insan zihni kendine has bir yetiyle imgelemeye girer ve önce imgeyi oluşturup, sonra da ona bir gerçeklik kazandırmaya çalışır.

İmgeleme, ilk imgeyi yapan ilk insanla başlayarak, oluşum nedenlerini ve süreçlerini de içine alıp, son aşamasında günümüze kadar gelmiştir. İmgelem, insanın algılayabildiği, duyumsayabildiği, düşünebildiği ve hissedebildiği soyut ve somut, içsel ve dışsal her şeye uygulanabilir. İnsan belleği, duyularla beyne gelen her şeyi imgeleştirebilme yetisine sahiptir. Varolan imgeleri yok edebilme, yerlerine yenilerini koyabilme yetisine de sahiptir. İmgeleme, imgelerle bir dil oluşturarak anlatımı kolaylaştırmak, daha kısa, hızlı ve anlaşılır bir iletişim sağlamak için yapılır. İmgelem, belleği olan her canlının mutlaka ve mutlaka sahip olduğu bir yetidir.

İmgelem, sadece imgeyi değil, aynı zamanda, simgeyi ve göstergeyi de kullanır. İmge, İmlediği şeye gönderme yapar. Simge ve gösterge ise sadece istenilen şeyi gösterir ve temsil eder. Simge ve gösterge imgesel bir içerik ve imgeyle aslına

¹⁹ Orhan KOÇAK, *İmgenin Halleri*, 45

²⁰ Nejat BOZKURT, *Sanat ve Estetik Kuralları*, 287

²¹ Nejat BOZKURT, *Eleştiri ve Aydınlanma*, 28



Resim 23. Sainte-Victoire Dağı.

olduğu değil, gönderme ve çağrışım yaptığı asıl varlığın ne olduğudur. Bir imgeye imge diyebilmek için, onun ne kadar bir gösterge veya simge görselliği taşıdığına önemini değil, bir içeriğin yerini hangi ölçüde tuttuğuna, asıl varlığı hatırlatacak tam bir çağrışım yapıp yapmadığını görmemiz gerekir. Gerçek olan, varlığın kendisidir, imgesi değildir. İmgelemde, imge asıl varlığı ortaya çıkarmak için kullanılan bir araçtır. Amaç ise, asıl varlığın ortaya çıkarılmasıdır. İmgelemin amacına yönelik kullandığı araçlar imgeler ve onları biçimlendiren simgeler ve göstergelerdir. İmgelemin başından sonuna kadar tamamıyla gerçekleşebilmesi için tüm araçlarının olması ve hepsinin birbirleri ile ilişki içinde bulunması şarttır. “Yaratıcı girişimlerde imgelem biçimle yan yana çalışır.”²²



Resim 24. Cezanne, "Sainte-Victoire Dağı", 1905 dolayları.

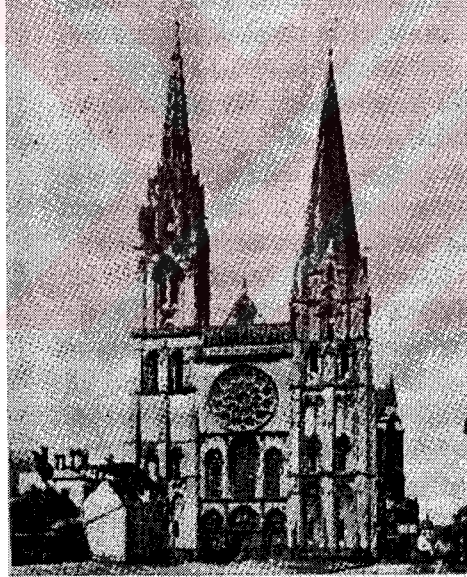
yönelik bir gönderme taşıyamıyorsa kendi başına bir önemleri olmaz. İmgelemin oluşması için mutlaka imgenin de olması gerekir. İmgelemdeki asıl amaç, imge, simge ve göstergenin ne ve nasıl

İmgelem için varlık şarttır. Varlığın varlığı ve yokluğu nasıl ki yaşamında varlığı ve yokluğu anlamına geliyorsa, imgelem için de aynı anlamdadır. Varlık yoksa imgelem de yoktur. İnsan, tüm varlığı imgeleştirebilme yetisine ve gücüne sahiptir. Ama, hala

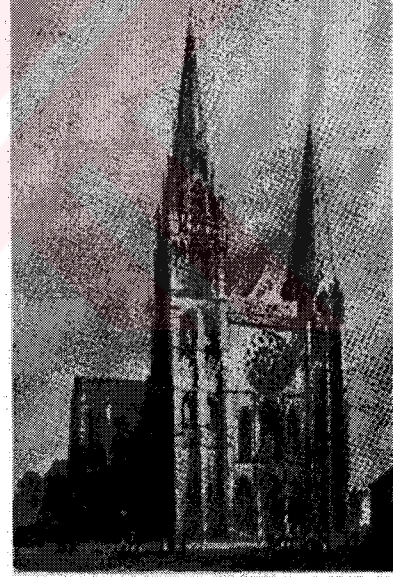
²² Rollo MAY, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, 126

varlığın tümünü imgeleyebilmiş değildir. Çünkü, dünyanın bilinmeyen yönleri, insanın tanınamayan yanları vardır. Tanıma, bulma ve ortaya çıkarma süreci devam ettikçe adlandırma, imgeleme ve simgeleme de devam edecektir.

İmgelemede imgenin etkisi asıl varlıktan daha çok olur. Asıl varlığın kendisi varken zaten imgesi yoktur ve tek etkili kendisidir. Ama varlık orada yokken yerine geçen imgesi kendinden daha etkili olur. Bellekte ortaya çıkan imgesi, varlığın kendinden daha etkilidir ve artık varlığın asıl yapısının yerine sadece imgesinin ve çağrışımsal etkileşimlerinin sözü geçerlidir. Varlıksa o anda ya zamanın içindedir, ya da duyuşsal algılama boyutunun dışındadır. İmge, varlığın yokluğunda onu yaşatan bir olgudur. Bu açıdan bakıldığında imge, beynin bir yeniden doğuşudur.



Resim 25. Chartres Katedrali. (Fotoğraf)



Resim 26. Robert Garland, "Chartres Katedrali." 1836

Zamanla yok olan varlık, imgelerle yaşatılır. Ama, varlık hala yoksa ve hiçbir çağrışım gereği duyulmuyorsa, o zaman onun imgeleri de bellekte zayıflamakta ve yavaşça kaybolup gitmektedirler. Bir zamanlar çok önemli bir nesneye sahip olan insan, nesne olmadığı zaman sürekli olarak onun imgesini ortaya çıkarmaktadır. Ama o nesneden ilgisi kopan, ondan uzaklaşan, zamanla onu hiç aramayan insan, belleğindeki imgelerini de yavaşça yok eder. İmgeler de nesnelere gibi kaybolur. Yani, tamamiyle bir nesne-imge birlikteliği vardır imgelemede. Tarih boyunca tüm insanlığa

mal olmuş, kişileri ve toplumları derinden etkilemiş, insanlık yaşamında dönüm noktası oluşturmuş olaylar ve insanlar zaman içerisinde çok gerilerde kalsalar bile, yarattıkları imgeler sonradan gelen insanlar tarafından hep korunmakta, belirli gün, yer ve zamanlarda belleklerde tekrar çağrıştırılarak ortaya çıkarılmakta ve yaşatılmaktadır.



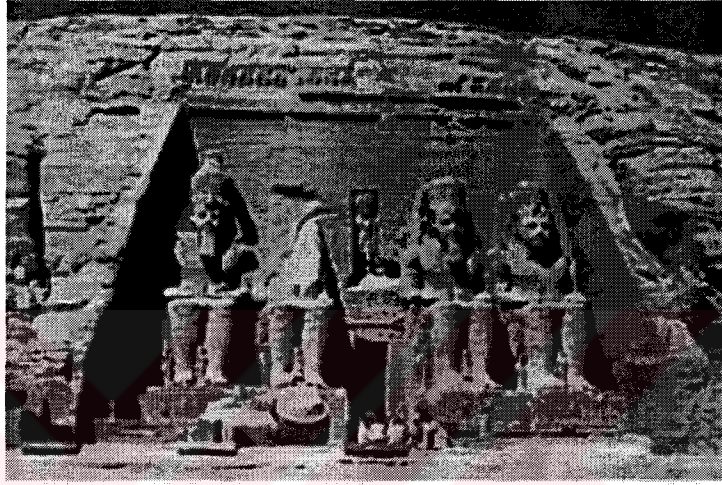
Resim 27. ABD Başkanları.

Rollo May, *Yaratma Cesareti*'nde, imgelemi insan aklının temelini oluşturan bir yapıya büründürür. May şöyle der: “Genel tanımlamasıyla imgelem, bana, ussal işlevler, kendi tanımlamamıza göre, anlamaya –gerçekliğin kuruluşuna katılarak- ancak yaratıcı olduklarında yönelebilecekleri için, insan yaşamında usun bile temelinde yatan ilke olarak görünüyor.”²³

Nejat Bozkurt da *Eleştiri ve Aydınlanma* kitabında imgeleme övgü yaparak onun değerinin çok üstün olduğunu vurgular ve şöyle der: “Çağımızda imgelemenin

²³ Rollo MAY, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, 136

ve yaratıcılığın insanın en üstün erdemleri olarak görülmesi ve bunun için de, teknolojinin kültürle, bilimlerin imgelemele bütünleştirilmesi, bizlere sanki olanaksız olanaklı kılıyormuş gibi gelse de, hiçbirinin zararına olmayacağından, felsefenin yerine getirmesi gereken önemli görevlerden bir başkası sayılmalıdır.”²⁴



Resim 28. Abu Simbel Tapınağı.



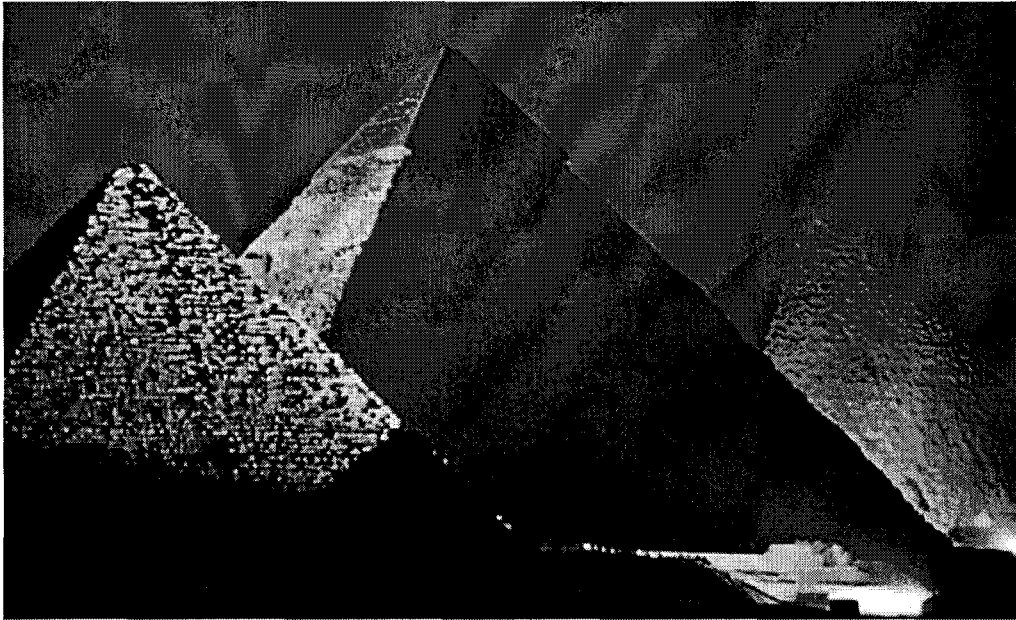
Resim 29. Abu Simbel Tapınağı.

²⁴ Nejat BOZKURT, Eleştiri ve Aydınlanma, 39

1.3. Sanatta İmge

İlk insan yaşamıyla doğan ilk imge zamanla diğer insan ve toplumların kullanım alanlarına girer. İnsanın kendini ve doğayı tanıma merakı onu, imgeler dünyasını kurmaya götürür. Eğitimle, üretmeye yönelik imgeler oluşturulur ve bilinmeyenler, sonraki nesillere öğretilerek aktarılır. İnsan doğayı tanıdıkça imge üretir. Fotoğrafın bulunuşuyla başlayıp, geçen yüzyıl boyunca devam eden süreç ise imgelerin tüketimi dönemidir.

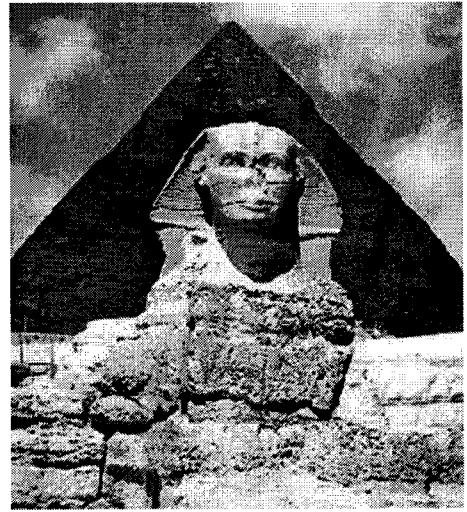
Tanıma merakıyla üretilen imgeler hemen hemen yaşamsal olan her şeyi kapsar. Dinsel inançlar bile yerlerini dinsel imgelere terk eder ve insanlar inançlara değil imgelerine tapınırlar. İmgenin her şeyi kapsamasının en büyük kökeni, insanlığın ilk dönemlerindeki doğayı büyüleme dürtülerinin ön plana çıkmasını fırsat bilen büyücülerin doğayı ve insanları etkilemek için verdiği uğraşlardır. Fakat büyücüler imgeleri daha çok kullanırlar, üretimlerinde ise o kadar da yer almazlardı. İmgeleri üretenlerse, tarih boyunca sanatçılar olmuştur. Zamanla da sanatçılar imgeleri büyücülerin elinden alarak kendileri kullanmaya başlamışlardır. Bu değişimle, imgelerle birlikte büyüleme işi de sanatçıya geçmiştir. Büyü, sanatçının elindedir ve sanatçı, büyü için imgeler üretip, onları düzenleyerek istediği amaçlara ulaşmaya



Resim 30. Mısır Piramitleri

başlamıştır. Büyüçüdür artık sanatçı. İmgeleri eserlerinde bir araya getirir, onları değiştirir, farklı imgelerle farklı anlamları çağırır ve izleyicisini hep büyüler. Büyüleyen eser, en çok izleyici toplayan, en çok izlenen eserdir artık.

Tarihte, Mısır ve Mezopotamya dönemlerinde sanatta imgesel çağrışımlar kullanılmış, eserlere simgeler yüklenmeye başlanmış ve bu oluşum daha sonradan Yunan sanatında olgunluğa erişmiştir. “Mısırlıların sanatı, erken dönemden başlayarak portre niteliğiyle yansıtma, betimleme aracılığıyla bilgi sağlama, askeri seferler ve resmi törenler gibi önemli olayların saptanması gibi işlevlere uyum sağlamıştı.”²⁵ diyen Gombrich, Sanat ve Yanılsama adlı eserinde Mısır ve Yunan sanatlarını karşılaştırırken Mısır resminde ‘ne’ sorusunun, Yunan resminde de ‘nasıl’ sorusunun cevabının aranması gerekliliğini vurgular. İki dönem arasındaki bu fark, birincisinde varlığın simgesel olarak ele alınması ve sanatçının eserinde ne sorusunun cevabını göstermesi ile, ikincisinde imgelerin simgelere dönüşmesi ve bu oluşumun nasıl olduğuna cevap aranmasının farkıdır. Ama Platon, kendi dönemindeki doğa taklidinin insanda bir yanılsama yaratmasını hoş karşılamazdı. Ona göre doğa, kendi güzelliği ile vardır, taklit edilmemelidir. Aristo, sanatı yüceye dönüştürür ve ilk defa varlığın ikiye bölünmesini sağlar. Ona göre, dünya vardır ve gerçektir. Ama insan, dünya gerçeğinin de ötesinde bir değerdedir. Bu değer adı ise ‘yüce’dir. Yücelik tüm varlığın içerisinde sadece insana has bir değerdir. Descartes, bu iki olguyu daha da geliştirerek (öteye götürerek) insanı da kendi içinde ikiye ayırır. Ona göre insan, biri ruh, diğeri bedenden oluşan bir canlıdır. Biri yoksa öteki de yoktur. Ruh var ve düşünüyorsa, beden de var ve yaşıyordur. Daha sonradan gelen Einstein ise varlığı atom denem parçalara ayırarak, insanın ve doğanın milyonlarca parçadan ibaret olduğunu keşfetmesiyle bilim başka bir boyuta geçmiştir.



Resim 31. Büyük Sfenks, Giza, M. Ö. 2590.

²⁵ E. H. GOMBRICH, Sanat ve Yanılsama, Çev. Ahmet Cemal, 128

Platon, sanata doğanın taklidi, sanatçının yaptığına ise varolanın yansıtılmasıdır der. Sadece gerçeğin kendine önem veren Platon, sanatın insan yaşamında yeri olmadığını düşünür. Kendi devlet sistemi anlayışında da sanata yer vermez. Onun döneminde sanat sadece taklittir.

Aristo, imgelerin oluşumundaki değerlerin insana ait olanlarını daha o dönemde keşfetmiş, Retorik adlı eserinde de insanların iç duyularının ortak olduğunu belirtmiştir. Tarihe yönelik araştırmalarla ortaya çıkan sonuçlar gösterir ki, farklı kültürlerde oluşan imgeler çoğunlukla birbirlerinin aynılarıdır. İnsan duyularının oluşturduğu imgeler bir kıtada nasılsa, diğer kıtalardaki insanlarda da öyledir. Sir Arthur Keith insanların doğuştan gelen biyolojik farklılıklarından bahseder ve hiçbir insanın bir diğeriyle aynı olmadığını söyler. Fakat bu biyolojik farklılığa rağmen insanların davranışlarının birbirine benzemesine de şaşırılmaktadır. “Bir insanın yaşamın gerçekleri konusunda başkasıyla anlaşamamasına şaşırıyorum, fakat doğuştan gelen çeşitliliğe karşı, çoğunun geniş oranda uyumuş olmasına şaşırıyorum.”²⁶



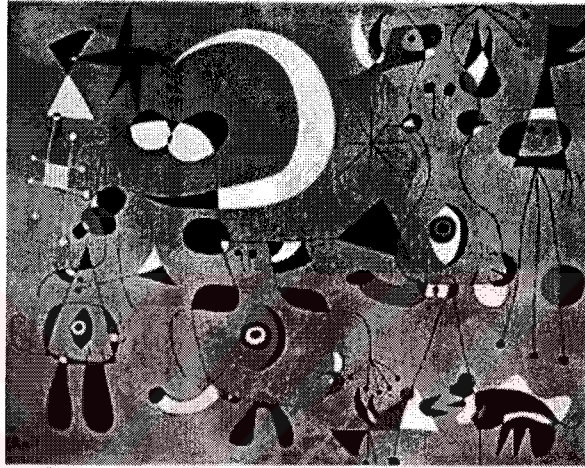
Resim 32. Gaul'un Kendini ve Karısını Öldürüşü. M. Ö .3. yy.

Demek ki, günümüz dünyasında imgenin hakimiyetinin temelleri boş bir yapıda olmayıp, insanın ortak değerlerinin benzer ifadelerle iletişimi ile oluşmuş evrensel bir yapıdadır. Bu evrensel dilin oluşumundaki en büyük etken sanattır. Sanatçıların duyularıyla oluşturdukları imgesel eserleri bu evrensel iletişim diline temel olmuştur.

Felsefedeki düşünsel gelişmeler ve farklılıklar, inanç sistemleri başta olmak üzere, tüm bilim dalları dahil, sanatın yapısını da yakından ilgilendirmiş ve sanatçılar insan ruhunun derinliklerine inerek tüm duyumsamaları görünür hale getirmiş, varolanın dışında bir boyut arayarak da gerçeküstüçülüğe ulaşmıştır. Bilim de yine aynı yolları takip ederek, beşinci boyutun diğer adı olan ışınlamanın sınırları içerisine

²⁶ Joseph CAMPBELL, *Yaratıcı Mitoloji*, Çev. Kudret Emiroğlu, 40,41

girmiş, varolanın kopyasını tekrardan yaratmanın eşiğine dayanmıştır. Bilimdeki bu kopyalama olgusu, sanattakiyle benzerdir. Sanat varolanın tıpkısını çoğaltabilir. Gravür (baskı-resim), orijinali hiç bozmadan olduğu gibi çoğaltan bir sanattır. Bilimin son zamanlarda üzerinde durduğu klonlama gayretleri de aynen baskı-resimde olduğu gibi, orijinali hiç bozmadan tekrardan çoğaltma işlemidir.



Resim 33. Miro, "Ayışığında Dans".

Sanat, ilk olarak hikaye anlatmıştır. Yazının anlatım dili olmasıyla sanat, hikaye anlatmaktan kurtulmuş ve kendine yeni alanlar yaratmıştır. Zamanla oluşan bu yeni alanların içinden başka alanlar türemiş ve buna rağmen sanat, yine kendine yeni alanlar bulabilmiştir. Demek ki sanat diline bir anlatım dili olmakla beraber aynı zamanda, tüm dilleri içinde taşıyıp ve zamanı gelip olgunlaşınca da onları doğuran bir ana gövde olarak bakabiliriz.

Sanat, insanı ve doğayı, yazıda ve sözde olduğu gibi, hikayeye çevirmez. Söz, her şeyi anlatabilir ama, hikayesel olmak zorundadır. Sözün imgesel çağrışım yönü zayıftır. Bu yüzden sözün iletisi söylemlere, efsanelere, rivayetlere dönüşüp durmaktadır. Yazıda da hikayeleme ağır basmaktadır. Ama bu ikisi de bu



Resim 34. Tıp Biliminin Klonlamak İçin Kullandığı Canlı; Koyun

özellikleriyle daha işlevsel olurlar ve insana daha çok zevk verirler. Sanatsa, öyküsel ve söyleysel olduğunda insana zevk vermemeye başlar. Sanata yakışan, olayın hikayesini sunmak değil, olayın imgesini sunmaktır. İzleyici, o imgeden hareketle, o şeyin veya olayın hikayesini kendi içinde aramaktadır. Bu özelliği ile sanat, insanın düşünce sistemini etkileyen ve kendi oluşum sürecine insanı da katan bir dildir. Söz ve yazı ise, olmuş bitmiş bir görünümle sunumda bulunan ve insanı kendi oluşumunun dışında bırakan dillerdir. Söz ve yazı dilindeki anlatılar daha insana ulaşmadan bitmiştir. Yani sözün ve yazının sanatta olduğu gibi, insanın kafasında devam eden bir yanı yoktur. Sanatta ise izleyici sanat eserini gördükten sonra, olayın hikayesini kendi kafasında oluşturur.

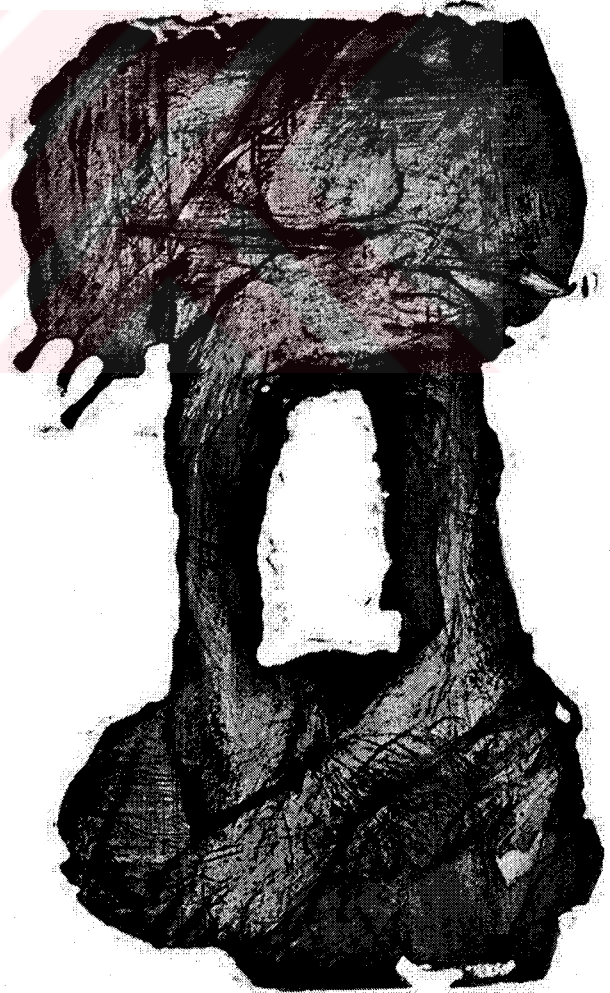


Resim 35. Kandinsky, "Şiirsel", 1911. Renkli Ağaç Baskı, 14.5x21.6 cm.

Sanatın amacı ve görevi, iletişim kanalıyla bildirişimde bulunmaktır. Sanatçının iç yapısının, doğanın öz yapısının, olayların, yer ve zamanların, kültürlerin, kısacası insan yaşamını etkileyen ve insan yaşamından etkilenen bütün somut ve soyut varolanın söylemek istediği şeyleri yakalayan ve bir mesaj halinde başkalarına

iletmek için de kendine has bir dil kullanan bir yapıdır sanat. Tüm bu özellikleri aynen sanat gibi harekete geçiren, iletişimin diğer dilleri ise sanat kadar başarılı, sanat kadar çok yönlü, kapsamlı ve etkili değildirler. Kagan, sanatın iletişimsel özelliklerini şöyle sıralar: “Birincisi: Sanat, dilin iletişimsel olanaklarındaki sınırlılığı aşar... Bu sınırların aşılabilmesi, bir dilin bir başka dile çevrilmesindeki teknik zorluklara bağlıdır. Buna karşılık, sanat, her zaman için kendine özgü ulusallığı taşımakla birlikte, bütün insanlığa açık bir ‘dil’ ortaya koyar. İkincisi: Dil, kendine yüklenen bildirimini insanlara iletir; oysa sanatın amacı, kendi içinde barındırdığı manevi kapsam yoluyla, insanları harekete geçirmektir... Bir karşılıklı anlaşma olarak sanatın etkisi, dilin etkisinden kıyaslanamayacak kadar yüksektir. Üçüncüsü: ..Sanat, ne dille, ne de herhangi başka bir kodsalsal iletişim yoluyla erişilemeyecek, başka hiçbir iletişim kanalıyla ulaşılamayacak manevi bir düzeyde insanların birbirine yaklaşım ve bir araya gelmelerini sağlar.”²⁷ Kagan’ın da vurguladığı gibi sanat, insan düşüncesini imgesel yollarla iletir.

Sanatın kullandığı imgeler, sıradan şeyler olmayıp, içerdikleri ve taşıdıkları anlamların değerinin gerçekten de diğerlerine kıyasla daha etkili, vurucu ve de izlenimi sırasında kolayca algılanabilen elle tutulur şeylerdir. Doğadan esinlenerek oluşturulan imgeler, asıllarının taşıyıcılarıdır. Somut ve soyut her varlığın yokluğunda onların yerlerini alan imgeleri

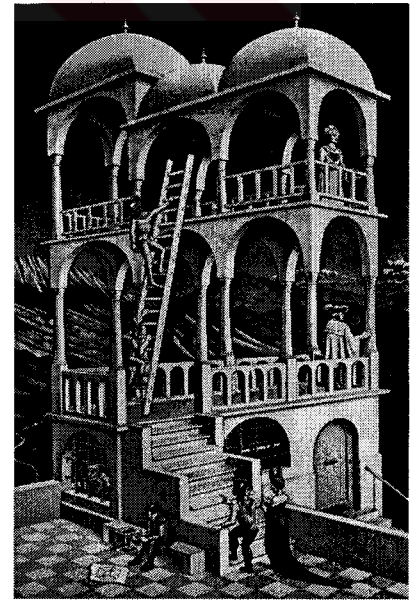


Resim 36. Charles E. Yates, “Kendi Portresi”, Etching.

²⁷ Moisey KAGAN, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, 474,475

vardır. Sanat, kendi ifadesi için doğadaki her varlığı kullanabilir ama bu varlıkları kendi oldukları gibi kullanmaz. İmgelerinin, asıllarına olan dokunmalarının yüzdelik olarak yüksekliğine, çağrıştıracaklarının gerçekten de varlığa ait özellikler olmasına dikkat eder. Sanat, gerçeğinin özelliklerini taşımayan, asıl olanın çağrışımını yapmayan imgeleri kullanmaz. “Sanatsal imge gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir hiçbir zaman; olamaz da. Çünkü imge, Diderot’nun da dile getirmiş olduğu gibi, anlatımsal, ‘portrevari’ bir özellik taşır, yani gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolaylımsız canlandırılış süreci, sanatçı eliyle ortaya çıkar.”²⁸ Bu özelliği ile de sanat, Kagan’ın da dediği gibi, bir betimleme olarak gerçeğe ne kadar yakın olursa olsun, hiçbir zaman doğanın basit bir kopyası, bir yerin ve olayın belgesel fotoğrafı değildir. Çünkü sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünme olduğu için, sanatsal yaratım sürecinin de, daha kendi kaynağından başlayarak imgesel düşüncenin yolunda gitmesi gerekir. Sanat, imgelerle iş görür. Sadece doğadaki olumlu imgeleri seçmez, insanla ilgili imge seçimlerinde de kaliteye yönelik hareket eder. İnsani özellikleri en iyi taşıyan imgeleri kullanır sanat. İnsanı en iyi sunan imgeleri seçmesiyle sanat, insanın yaşamsal etkinliğinde imgesel bir yapı gibi işlerlik gösterir. Bu özellikleriyle sanat, bir dil olarak diğer dillerden daha üstündür. “Sanat dilinin yardımıyla iletilen bildirim, başka gösterge sistemlerinin bildirim kapsamından çok daha karmaşıktır.”²⁹

Sanatsal imge ile iletişimin devamı ve tamamlanması izleyiciye bağlıdır. İzleyici de eserdeki imgeyi kendi kafasında değerlendirmeli ve belleğindeki çağrışımlarının harekete geçmesine izin vermelidir. Ne zaman ki izleyici eserin etkisini kendi iç benliğinde hisseder, işte o zaman o eserin imgesi yerine ulaşmış olur. “Demek model olarak sanatsal imge, şu ya da bu biçimde, sanatçı tarafından

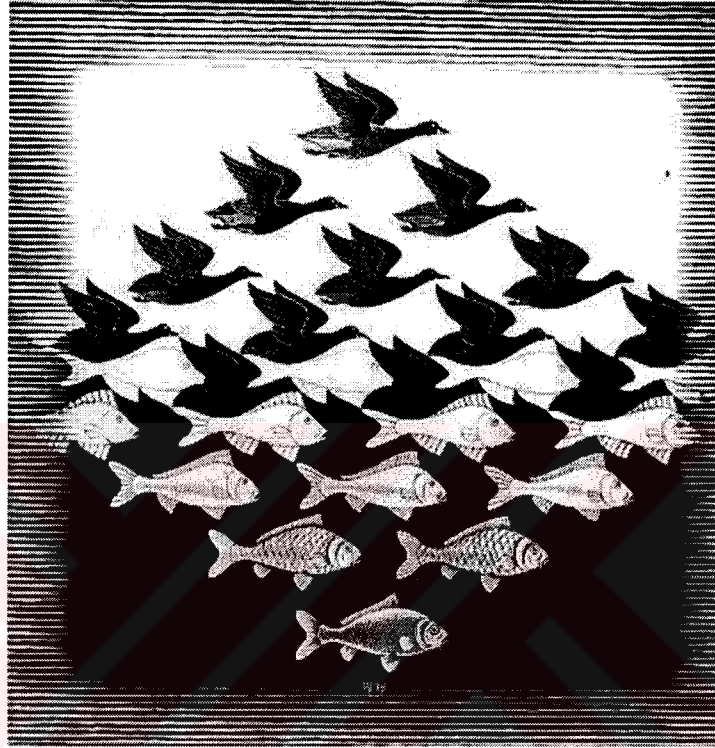


Resim 37. Escher, “Belvedere”,
Litografi, 461x295 mm.

²⁸ Moissey KAGAN, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, 277

²⁹ Moissey KAGAN, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, 611

yapılandırılmış ve okuyucu, izleyici ya da dinleyici tarafından kafada yeniden yapılandırılacak maddi bakımdan elle tutulabilir bir şey olmalıdır.”³⁰



Resim 38. Escher, "Gökyüzü ve Su 1"
Ağaç Baskı, 440x440 mm.

Gombrich'in Sanat ve Yanılsama kitabında çözmeye çalıştığı şey, sanatın yanılsama özelliğidir. Ona göre sanat eseri, insanın ve doğanın öz imgelerini sunmakla birlikte, ne insandır ne de doğa. Sanat tamamıyla bir kopyadır. Ama varlığı basitçe temsil eden bir kopya değil, işlediği konuyu en iyi ifade edecek imgelerin taşınıldığı ve sunulduğu bir kopyadır. M. M. Ponty, Göz ve Tin adlı eserinde bu konuyla ilgili olarak şöyle der: "O halde resim, gözlerimize, şeylerin onla çizilebileceği ve alışlagelmiş algıda onlara çizdiği izdüşüme benzer bir izdüşüm sunan bir yapaylıktır ancak."³¹ Ponty, sanatın varlığın imgesi olduğu düşüncesinden hareketle şöyle devam eder: "Bize hakiki nesnenin yokluğunda hakiki nesnenin

³⁰ Moissey KAGAN, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, 290

³¹ Maurice MARLEAU-PONTY, *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal, 50

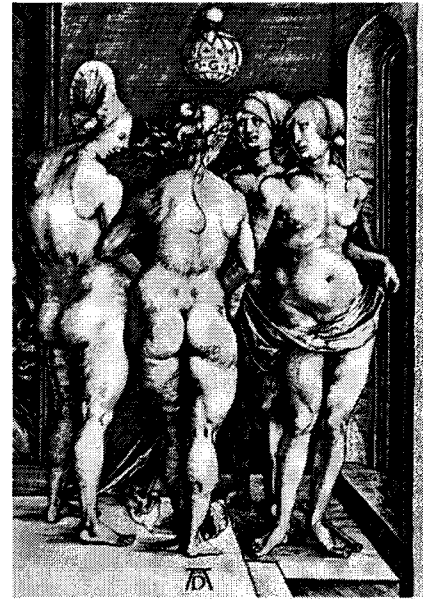
yaşamda nasıl görüldüğünü gösterir ve özellikle de uzay olmayan yerde uzay gösterir.”³²

Böylece sanat sadece görünenin değil, aynı zamanda, görünmeyenin de imgesini sunar insana. Doğada ve insanda var olup da duyumsal algılamamanın dışında kalan şeyleri de sanatçı kendi sezgileme yetisiyle hissedip onları eserinde imgeleştirerek, insanların da o şeylerden haberdar olmalarını sağlar. Özellikle resim sanatı, olmayanın da gösterilebildiği bir statüye sahiptir. Yüzeyde yan yana, üst üste gelen renkler, çizgiler ve biçimlerin toplam imgesinin gözden girerek insan beynini etkilemeye geçişi ve sonra da beynin salgısal hareketlerle vücutta oluşturduğu tepkilerle insanın ruh ve bedeninde yeni anlamlar oluşturur.

Gombrich, resim sanatından ve güçlüklerinden bahsederken, “Resim sanatının gerek anlamı, gerekse güçlükleri (Güzel sanatların öteki bütün alanlarında olduğu gibi), imgelem ile doğayı birleştirme çabasından kaynaklanır.”³³ der. Resmin anlamı artık evrensel anlamlardır. Sanatçı, doğal imgelerle resmi birleştirmenin güçlüğüne önce kendi bilincinde hissedip, sonra da malzemeleriyle onları yüzeye aktarır. “İnsandan insana iletişim ancak simgeler aracılığıyla olabilir, başka deyişle bir dil gereksinir; kullanılan dil



Resim 39. Schongauer, "İsa'nın Doğuşu", Oyma Resim. 1475.



Resim 40. Dürer, "Dört Çıplak", 1497, 190x131 mm.

³² Maurice MARLEAU-PONTY, *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal, 50

³³ E. H. GOMBRICH, *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, 369

zengin, çok yönlü ve esnek olduğu ölçüde anlaşılma olasılığı da artar.”³⁴ Sanatçı, özgürce imgeler ve simgelerle oynama özgürlüğüne sahiptir. Aralarından seçilenlerin kendini en iyi ifade eden ve herkesçe anlaşılabilir olması ve doğru anlamın ulaşması için kullanılan imge dilinin çok gelişmiş olması gerekir.

Felsefe ve bilimle paralel gelişen sanat, Ortaçağın sonlarına doğru kendi özerkliğini de kazanmaya başlar. Daha önce, sanatın konusu ısmarlamadır ve sanatçısının kim olduğu önemli değildir. Ortaçağın kapılarını kapatmaya başlamasıyla sanatçı kendi eserine kendi imzasını atmaya başlamış ve böylece sanatçı kişiliğini ön plana çıkaracak olan süreci başlatmıştır. İsmarlama konuların dışına çıkarak kendi seçtiği konuları çalışmış, kendi kişisel



Resim 41. Matisse, "Madame Matisse'in Portresi", 1905, 40.6x32.3 cm.

penceresinden doğaya bakabilmiştir. Doğaya kendi gözüyle bakan sanatçı hem sanatın ilerlemesi ve hem de diğer bilim alanlarındaki gelişmelerin sanatı etkilemesiyle doğanın dışında, kendi iç dünyasını da eserine konu edebileceğini görmüş ve böylece sanatta somuttan soyuta geçişi temsil eden soyutlamayı başlatmıştır. "İlkel sanatçı, örneğin bir yüzü kopya etmek yerine, basit biçimlerle bir yüz oluşturuyordu. Mısırlılar ise gördüklerinden çok bildiklerini betimliyordu. Yunan ve Roma sanatı bu kalıpsal biçimlere can kattı. Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmada kullandı. Çin sanatı ise onları düşünsel içe dalış amaçlarına

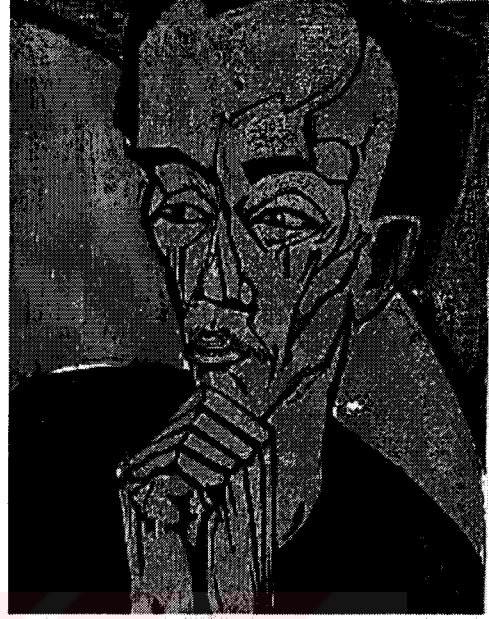
³⁴ E. H. GOMBRICH, *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, 369

yöneltti. Fakat bu kalıp-biçimlerden hiç biri, sanatçıyı 'gördüğünü seyretmeye' itmiyordu. Bu düşünce yalnızca Rönesans'ta doğdu."³⁵

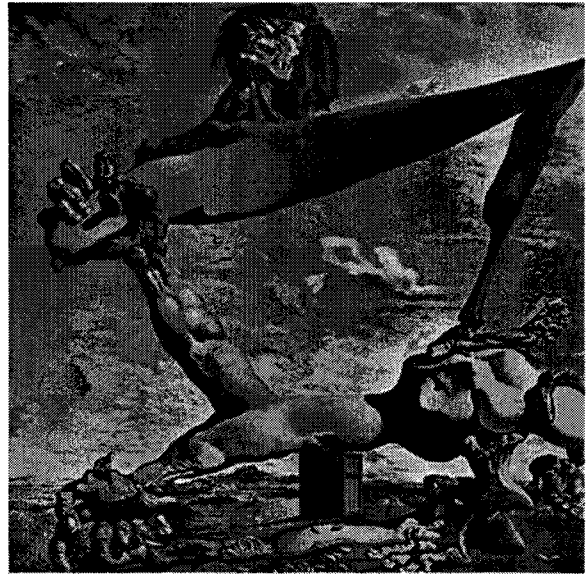
Sanatın ve sanatçının kendi iç duyularına yönelmesi, ekspresyonizm ve sürrealizmin temelini hazırlamıştır. Joan Miro, içsel anlatımın en usta örneklerinden biridir. İnsanın soyut alanını ortaya çıkarmaya çalışan Miro, yıllarca işaretlerin dillerini araştırmış, kültürlerin ve yazıların imgelerinin oluşum süreçlerini incelemiş ve

evrensel değerlerin imgelerini bulmuştur. "Resme bakan biri, kişilerimde kendini tanırsa, ister beyaz olsun, ister siyah, güneyle ya da kuzeyli, ya zenci, ya da çinli; kendini öbür insanlardan ayıramı değil, onlara yaklaştıramı keşfeder."³⁶

Bir sanatçı için sanat eseri, tuval üzerinde bir boya, taştan oyulmuş bir heykel değil, anlatılmak istenen imgedir. Sanatçı eserini imgenin hizmetine sunar. Eser ne kadar imgeyi anlatırsa, o kadar üstün olur. Sanatçı, imge ve imgeleri eserine estetik bir düzenlemeyle yerleştirir. Sonuçta, imge veya imgeleri taşıyan eser de bir imge haline



Resim 42. E. Heckel, "Otoportre", 1919, Renkli Ağaç Baskı, 46x33 cm.

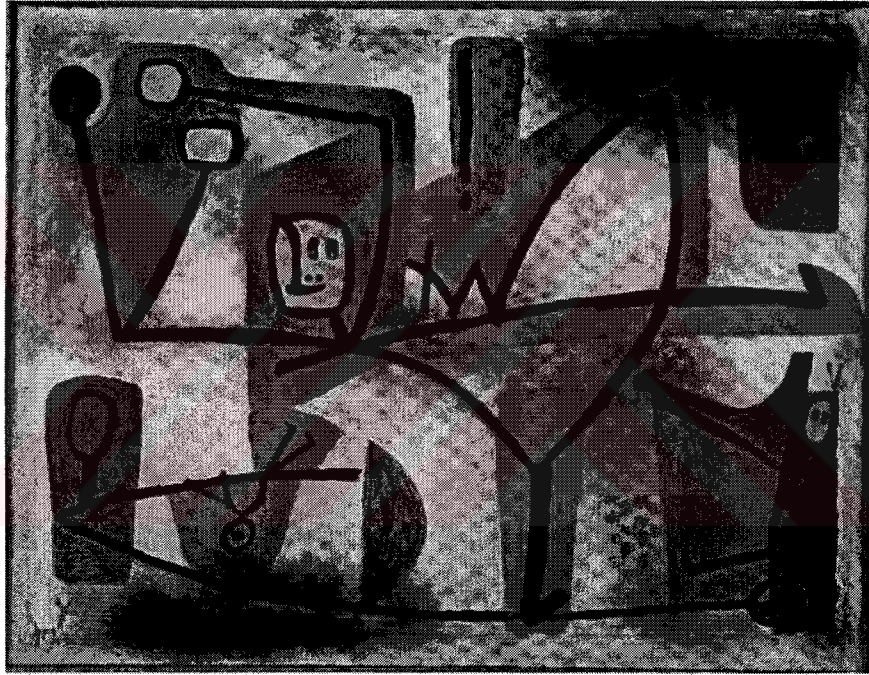


Resim 43. Dali, "Sivil Savaş Kehaneti", 1936.

³⁵ E. H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, 445

³⁶ Joan MIRO, *Bir Bahçıvan Gibi Çalışıyorum*, Çev. Sevin Okyay, 52

gelir. Yani **eser**, **imgedir** artık. Sanatçının bu aşamaya gelmesi oldukça zor bir uğraş gerektirir. Sanatçı doğada olup da kıyıda köşede kalmış olan imgeleri bile arar. Onları bulur buluşturur ve bir araya getirmeye çalışır. Onları eserinde bir araya getirerek ya da uzaklaştırarak ifadeye yönelik olarak düzenler. “Kendiliğinden oluşan yaşam deneyimi, kişinin bilincindeki çağrışımsal ilişkilerin önceden kestirip planlanmasına dayanmaz; oysa sanatta, yaşam deneyimi, sanatçı tarafından amaçlı yoldan örgütlendirilip, belli çağrışımlar uyandırması için önceden hesaplanır.”³⁷



Resim 44. Klee, "Coşkunkluk", 1939, K. ü. y. b. ve Pastel, 100 X 130 cm.

Bir sanatçının imgesel yetisi, her şeyden önce bir eseri imgesel olarak düşünüp ele almasından, yani somut olandan yola çıkıp soyuta, soyut olandan yola çıkıp somuta ulaşmasından kaynaklanır. O, doğayı duyusal biçimde somut, hayal gücüyle görülebilen, işitilebilen, tasarlanabilen bir biçimde, şiirsel bir dille ele alma yeteneğine sahiptir. Sanatçı bu üstün yetisi ile, doğada var olan imgeleri kullanma özgürlüğüne ve kendince yeni imgeler üretme özgürlüğüne de sahiptir. “Oysa yeni biçimleri ve sembolleri hemen dolaysızca ortaya çıkaranlar sanatçılardır; oyun yazarları, müzisyenler, ressamalar, dansçılar, şairler ve dinsel alanın şairleri olan

³⁷ Moissev KAGAN, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, 466

ermişler. Yani sembolleri -şiiirsel, işitsel, plastik, dramatik- imgeler biçiminde resmetmekte. Kendi imgelerini sonsuza kadar yaşıyorlar.”³⁸



Resim 45. Miro, "Gece ve İnsan".

Sanatçı, doğal imgelerin, insanlarda aynı çağrışımları oluşturduğunu bilmeli, bunu kendi tarzında da yakalamalıdır. Şu bir gerçek ki, resmin beyni uyarması, sanatta **imgedir**. Mavinin gökselliğin imgesi, sarı rengin toprağın imgesi, kırmızının da kudretin imgesi olduğu bilinir ve bu imgeler insanlarda ortaktır. Dolayısıyla sanatçı kültürel, ırksal ve biyolojik farklılıklardan kaçınmalı, eline tamamıyla ve sadece evrensel aynılıkları çağrıştıran doğal imgeleri almalıdır. Erişkin insanların

³⁸ Rollo MAY, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, 49

belleklerdeki imgeler her an uyarıma hazırdır. Işık hızından daha hızlı bir çağrışımla bellekteki imgeler harekete geçer ve tüm insanlarda aynı anlamları çağrıştırarak “evrensel anlatı” yı oluşturur.



Resim 46. Klee, "Gemici", 1923,
Suluboya, 37x51 cm.

Sanatçının iletisi içeriktir, imgedir. Eserin şekli, boyutu ve kullanılan malzemelerin seçimi, tamamıyla içeriği en iyi anlatacak şekildedir. Sanatçıların yetisel imge bulma ve yaratma güçleri olduğu kadar, aynı zamanda, bunları biçimlendirmede de aynı güçleri vardır. “Sanatçılar özgür görüşleri görme yetisinde olanlardır. Tipik olarak güçlü imgeleri ve aynı zamanda, felaket durumuna düşmelerini önleyebilecek kadar gelişmiş bir biçim duyguları vardır.”³⁹

³⁹ Rollo MAY, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, 127

2. BÖLÜM: ÇOĞALTMA

2. 1. Çoğaltma

Çoğaltma, var olan bir şeyin veya nesnenin aynısını herhangi bir yolla veya yöntemle tekrardan oluşturmaktır. Çoğaltmanın tarihi, insanın tarihi ile başlamış, zaman içerisinde değişik süreçlerden ve evrimlerden geçerek günümüzdeki mükemmel-teknolojik yapısına ulaşmıştır. İlk örneğinden günümüze kadar devam eden çoğaltma işlemleri, hep insanlığa fayda getirmiş, iletişimin hızlanmasında ve bilginin dolaşımında en önemli etken olmuştur.

İlkel dönemde yapılan bir alet, ya da, doğada bulunup da yaşamsal öneme sahip olan bir nesne insanlarca kullanılıyor, fakat, onun aynısı tekrardan yapılamıyordu. O her ne ise, sadece orada kalıyor, başkalarına ulaşamıyordu. Nadir olarak, ona benzetilmeye çalışılan örnekleri ancak yapılabiliyordu. İlkel insanın belki de ilk çoğaltmak istediği nesne, kesici işlevini yüklediği, bir tarafı kesecek kadar ince bir taş balta olmuştur diyebiliriz. Tesadüfen onun kestiğini anlayan insan, doğada ona benzeyen başka taşlar aramıştır. Zamanla da bir taşı başka taşlarla kırarak ve düzelterek kesici bir form kazandırmak istemiş, böylece, işlevsel olarak ilk çoğaltmayı da yapmış olmuştur. Tabii ki bu yeni örnekler kesinlikle bir öncekinin görünüm olarak tıpatıp aynısı değil ancak, işlevsel olarak aynısı idiler. İlk yapılan alettaki amaç, yapılma nedenine göre bir işlev kazandırmak ve kişisel kullanıma



Resim 47. Sümer Tableti, M. Ö .2100.

sokmaktır. İlk insanın bir alet yapıp, sonra da onu çoğaltmak gibi bir amacı yoktur. Ne zamanki bir diğer insan da aynı aleti kullanmak istedi, işte o zaman çoğaltma işlemi başladı. “İnsanoğlu kopya etmezden önce, nesnelere salt yaratmak için yaratma isteğini duymuştur.”⁴⁰

İlkel insanın kendi deneyimi ile edindiği bilgileri diğer insanlara aktarması yıllar alıyordu. Hatta, çok ihtiyacı olduğu halde o bilgi kendisine ulaşana kadar hayatta kalamayanlar da oluyordu. Çağımızda ise bilgi, özellikle görsel ve imgesel çoğaltma yolları ile insanlar arasında dolaşıma geçmiş, sözel ve yazısal yöntemlerle de en ücra yerlere ulaşabilmiştir.

Günümüzde, insanlığın ihtiyacı doğrultusunda geliştirilen çoğaltma yöntemleri ile, varolan bir nesne anında tekrardan yapılmakta, yeni bulunan bir alet, anında tekrardan üretilerek dağıtılmakta, yeni oluşan bir bilgi, o an çoğaltılarak tüm insanlara ulaşmaktadır. Tüm bu gelişmelerde en büyük pay sahibi, hiç kuşkusuz, iletişim ve paylaşım zorunluluğunun hız kazanmasıdır. Bu önem hız kazandıkça, artık bir şeyi bulmak tek amaç değil, onu çoğaltmak da diğeri kadar önemli bir amaçtır.



Resim 48. Eski Bir Sümer Tabletinin Ön Yüzü, M. Ö. 2100.

Tüm bu gelişmeleri öncelikle ele alıp gözlemleyen ve tüm bu zorunlulukları öncelikle üstlenen ve daha sonra da hepsi için ilk çözümleri üreten her zaman sanat olmuştur. Bilhassa resim, en önemli çoğaltma aracı olmuş, daha çok toplumsal ihtiyaçlardan doğan “baskı sanatı ile çoğaltma” yöntemi de kendine resim sanatı içinde yer bulmuştur. Sanat, çoğaltmayı kendi lehine de çevirmiş, kendi sürekliliğini sağlamak için onu çeşitli şekillerde kullanmıştır. “Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine

⁴⁰ E. H. GOMBRICH, *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, 123

insanlarca yeniden yapılabilmiştir. Öğrenciler sanat alanında araştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir.”⁴¹

Çoğaltmanın yöntemsel tarihi, Mezopotamya’da yaşayan uygarlıklara dayanır. Babil ve Asurlular’ın silindir mühürle çoğaltma yapmaları ve silah yapımcılarının üretimsel yöntemleri bu topraklarda gelişmiştir. Yunanlılar’da döküm yöntemi ile sikke basımı vardı. Tamamıyla az sayıda üretim yapılabiliyor ve daha çok savaş, iktidar ve ticaret için kullanılan nesnelere çoğaltılıyordu. Bir defa yapılan ve tekrardan çoğaltılmayan şeyler ise, ya gezdirilerek toplumların ayağına kadar götürülüyor, ya da topluluklar onun olduğu yere gelmek zorunda kalıyorlardı.



Resim 49. Gauguin, Ahşap Baskı, 1894.

Kitaplar, ancak ustalar tarafından el yazısı ile yazılarak tekrardan çoğaltılabiliyordu. Bir kitapta bir resim olacaksa, o da tekrardan bir ressam tarafında çiziliyordu. Kitapları çoğaltmak için el yazısı yazan ve resim yapan ustalar bulunmaz insanlardı. Sanatçılar, silindir mühürden geliştirerek, tahta kalıptan aktarmayla çalışan tahta baskı yöntemi ile ilk defa çoğaltmayı elden tekniğe geçirmiş ve çok sayıda

⁴¹ Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 52

baskılar üretebilmişlerdir. Baskıyla çoğaltma, kitapların hızla çoğalmasına ve kapalı kapılar ardından kurtulup, toplumun tüm bireyelerine ulaşmasına olanak vermiş, bilgiyi özgürce dolaşıma geçirmiştir. Bilgiyi özgürleştiren baskı böylece insanı da özgürleştirmiştir. Ortaçağın karanlık mahzenlerinde halktan gizli tutulan bilgi, baskı ile çoğaltılarak halka ulaşmış ve Ortaçağ karanlığının sonunu hazırlamıştır. Baskı-resim sanatı, insanlığın en önemli eserlerinin esaretine son vermiştir. Platon'un, Aristo'nun, Sokrates'in vb. düşüncelerini insanlara ulaştıran ilk yöntem, baskıyla çoğaltma yöntemidir.

Baskının çoğaltmaya yönelik bu dinamizmi, yeni alanların oluşmasında da etken olmuştur. Resimlerle desteklenen yazılı öğretiler kalka ulaşmaya başlamıştır. Zamanla, bir çobanın cebinde, resimli ve yazılı bir kitapçık bulunabilir olmuştur. Baskının bilgiyi çoğaltarak iletişimi başlatması insanlık tarihinin en önemli devrimlerinin temellerini atmış, demokrasinin önünü açmayı, köleliğin sonunu getirmeyi başarmıştır. "Yazının teknik yoldan yeniden-üretimi demek olan baskının edebiyat alanında yarattığı dev değişiklikler, herkesçe bilinmektedir."⁴²

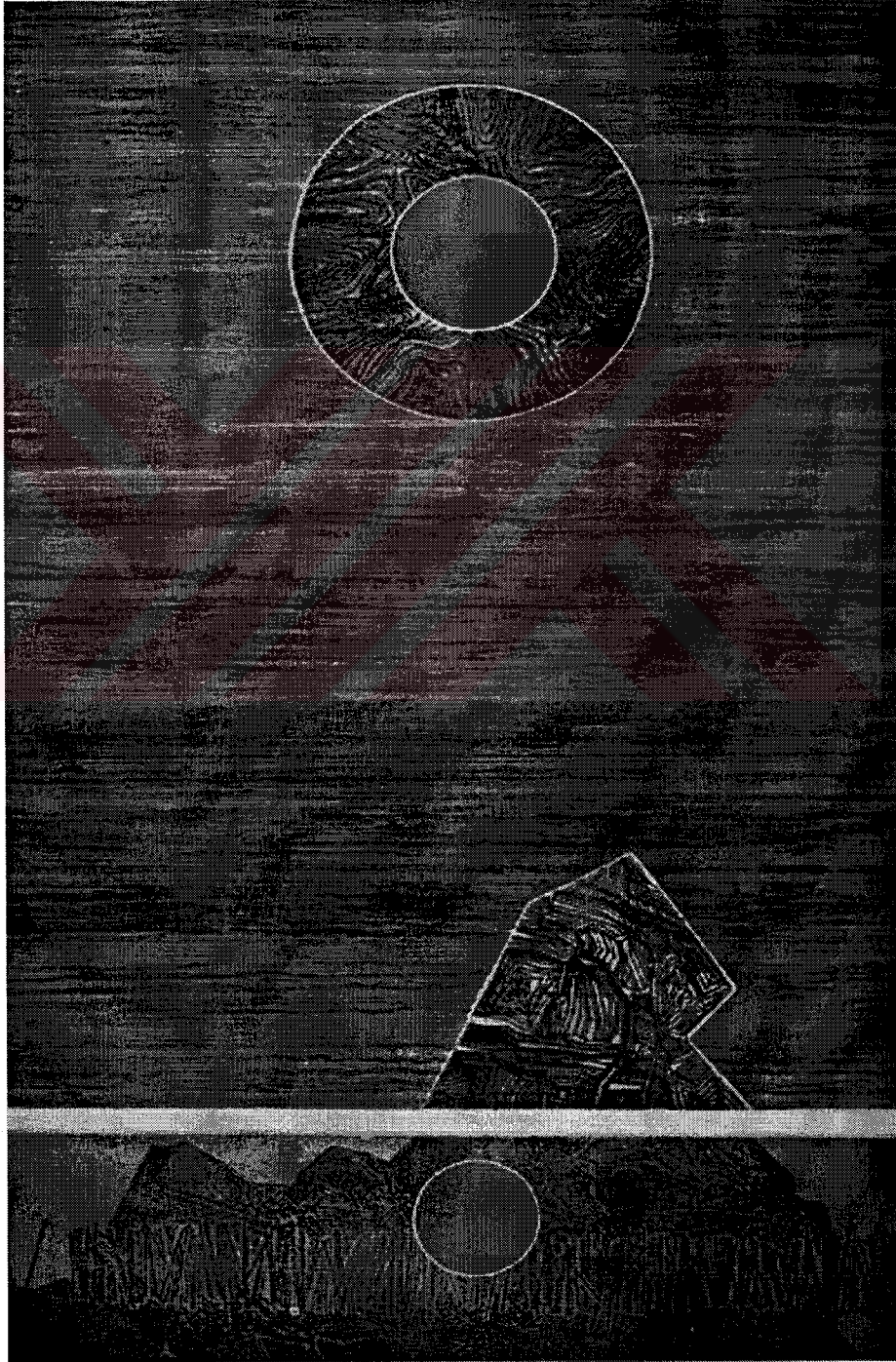


Resim 50. E. Casarella, "Panik Anı", 1954, Renkli Kağıt Rölyef Baskı, 30x22 cm.

Sesin teknik yoldan çoğaltımı, 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Sesin çoğaltımı, resimsel ve yazısal çoğaltmadan çok sonra gerçekleşmekle beraber, toplumların içinde bilgi iletişimindeki yerini hızla almıştır. 20. yüzyılın içinde resmi, yazıyı ve sözü bir araya toplayıp tek bir yöntem haline getiren ve çoğaltan sinema ve film yönteminin bulunuşu ile, hem yazı, hem resim ve hem söz aynı anda ve bir arada çoğaltılabilmiş ve izleyiciye sunulmuştur. Şimdi, televizyonunun karşısında oturan

⁴² Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 52

insan, o an başka bir yerde bulunan bir insanı canlı olarak izlemekte, duyabilmekte ve yazıları o an okuyabilmektedir. İnternet iletişimde ise insan hem izlemekte, hem izlenmekte, hem duymakta, hem duyulmakta ve anında karşılıklı yazışmaktadır. Geriye kalan duyuşal iletişimler ise koku ve dokunma olsa gerek.

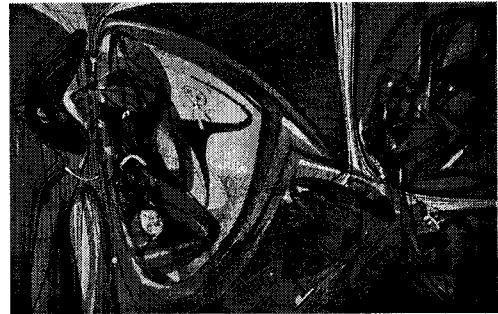


Resim 51. Gabor Peterdi, "Güneşin Batışı", 1971.



Resim 52. John Ross, "Quadros XII", 1969,
Renkli Kolografi, 20x20 cm.

20. yüzyılda teknolojik ilerlemelerle beslenen baskı-çoğaltma yöntemleri çok daha gelişmiş yapılara kavuştu. Daha hızlı ve geniş vizyonlu birbirinden değişik teknikler doğdu. Bu teknikler, kitapların çok sayılarda basılıp dağıtılmasına da olanak sağladı. "Özellikle kitaplar yeni bir biçim ve sunuşla her tür yaratmayı ayağa getirmektedir. Herkese dünyanın dört bir yanına uzanma olanağı yaratmakta, tüm çağları içeren ve indirilmiş fiyatlara mal oluşu ile idol haline gelmiş, getirilmiş orjinallerin-kopyasını elde etme olanağı vermekte ve insanlığı geçmişin mirasçısı yapmaktadır."⁴³



Resim 53. S. W. Hayter, Renkli Intaglio/
Serigrafi, 1946, 14x23 cm.

⁴³ Asım İŞLER, *Günümüz Toplumunda Resmin Yeri*, 126



Resim 54. Rolf Nesch, "Oyuncak", 1965.

Baskı çoğaltma yöntemleri, sanat eserlerinin çoğaltılarak her evin duvarlarına gidebilmesine, müzik eserlerinin plaklarla çoğaltılmasına ve herkesin onları dinleme olanaklarına kavuşmasına, filmlerin milyonlarca insanlara aynı anda gösterilebilmesine yol açmıştır. Bu gelişmeler, toplumun sosyal dinamiklerini de etkileyerek toplu bilgiyi bireyselleştirmiş ve bireyin kendi kimliğini tanımasını sağlamıştır. "Sanat yapıtlarının gelişmiş bir yöntemle çoğaltılması toplumun bireyleşmesine yol açacak, herkes evindeki sanat örneklerini yakından tanıyabilecektir."⁴⁴

⁴⁴ Ernst FISCHER, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, 216



Resim 55. Warrington Colescott, "Yeraltından Enstantaneler", 1971, Renkli Intaglio.

Çoğaltmanın tarihi süreci içinde yer alan fotoğraf makinesi, teknik olarak, çoğaltma işlemini elden alarak göze geçirmiştir. Artık çoğaltmayı yapan organ göz olmuştur. El işine harcanan emekler de göze geçmiştir. Göz, fotoğraf makinesi sayesinde anında gördüğünü çoğaltmaktadır. Elin ise çoğaltma yapabilmesi için

zamana ve emeğe ihtiyacı vardır. El emeği ile çoğaltma işi, aynı zamanda işçi sınıflarının da varlığı anlamındadır. Fotoğraf makinesinden bakan göz, anında birden çok çoğaltma yapabilmektedir. Filmin baskısındaki işlemler sırasında ise, birbirinin aynısı olan yüzlerce görüntü çoğaltılabilmektedir. Fotoğraf, sinema endüstrisinin de temelini atmıştır. Kısa zamanda da hem söz, hem de görüntünün birlikte hareket ettiği sistemlere ulaşılmıştır. “Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla at başı gidecek hıza erişti. Stüdyoda çalışan film operatörü, görüntüleri okuyucunun konuşmasıyla eş zamanlı yakalayabilecek konuma geldi.”⁴⁵



Resim 56. Andy Warhol, "Marilyn Monroe", 1967, Serigrafı.

Çoğaltma, insanlar arası bilgi iletişiminin en önemli organı olmakla birlikte, aynı zamanda, bilginin daha da güçlenmesini ve kendi içinde katmanlara ayrılmasını da sağlar. Bilginin yayılması, iktidarların işine gelir. Foucault'un önemle değindiği

⁴⁵ Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 53

konulardan biri olan iktidarların bilgiyi kendi çıkarları için nasıl kullandıkları, Bilginin Arkeolojisi ve diğer eserlerinde anlatılmaktadır. 20. yüzyılda da bilgi sahibi kişinin diğerine karşı iktidarı görülmektedir. Başkasına karşı üstünlük kurmanın bilinen yollarından farklı bir yeni yol olarak doğan bilginin üstünlüğü, zamanla, belki de insanları birbirinden ayıran en etkili özellik olarak kalacaktır.



Resim 57. Andy Warhol, "Marilyn Monroe", 1967, Serigrafi.

İnsan, yaşamın zorluklarından kurtulmak ve kendine yeni ve boş alanlar oluşturmak için de çoğaltmanın nimetlerinden yararlanmıştır. Artık insan, çok ihtiyacı olduğu bir eşya veya bir alet için o eşyanın veya aletin olduğu yere giderek zaman kaybına uğramıyor, eşyayı veya aleti hareket ettirip kendi ayağına getirerek, ona harcayacağı zamanı ve enerjiyi kurtarır, bunu daha farklı amaç ve alanlarda kullanabiliyordur. Bilgisayar başında oturan insan, günlerce orada kalabilmekte, isteklerinin hemen hemen hepsine bilgisayar teknolojisinin sunduğu hizmetlerle ulaşabilmektedir.

Çoğaltmanın en büyük nimetlerinden biri de, ucuzlatmasıdır. Yeni üretilen bir eşya, ekonomik olarak çok değerli ve pahalıdır. Teknoloji sayesinde çoğaltıma tabi tutularak yüzlerce, binlerce aynı eşyadan üretildikçe, onun değeri de, fiyatı da azalmaktadır. Hatta ne kadar çok üretilirse, o kadar çok da ucuz olmaktadır.



Resim 58. Andy Warhol, "Marilyn Monroe", 1967, Serigrafi.



Resim 59. Diz üstü Bilgisayar.

2. 2. Sanatta İmge Çoğaltımı

Varlığın temsilini 'imgeleme' yoluyla en iyi yapan sanattır. Sanat varlığı imgeler ve varlık yokken de onun yerini alır. Varlığın imgelerini çoğaltarak da onun olduğu yerin dışında da görülmesini sağlar. Sanat ilk başta, işlevsel olarak görünmeyi görünür kılmakla yola çıkmış, ulaşılmayana ulaşılır ve bilinmeyi bilinir hale getirmiştir. "Sanat görüneni vermez, onun işlevi görünmeyi görünür kılmaktır."⁴⁶ der Klee. Varolan her şeyi kendisi için bir araç olarak kullanan insan sanatı da kullanmış, onu kendi iç ve dış dünyasının aynası yapmıştır. Böylece sanat, hem doğadaki varlığın hem de, insanın iç yapısının temsilcisi olmuştur.



Resim 60. Klee, "Endişenin Patlaması III", 1939, Sulu Boya, 63.5x48.1 cm.

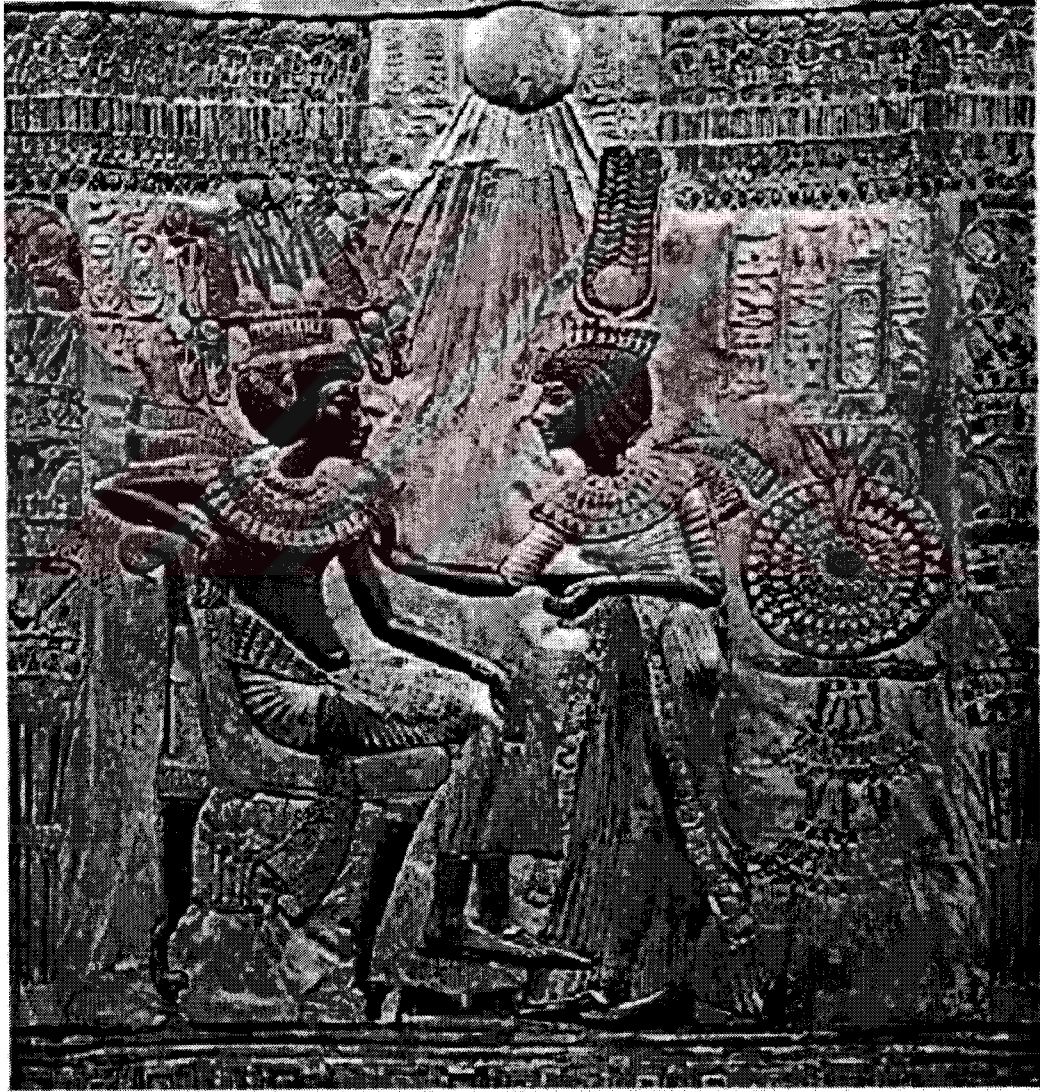


Resim 61. Kral Amenofis, M. Ö. 1370.

İnsanlık tarihinin ilk dönemlerindeki imgesel betimlemelerde tamamıyla varlığa yönelme vardı. Mağaralardaki resimler, varlığın iyice analiz edilmesi ve en kısa yoldan aktaran imgelerin seçilmesiyle gerçekleşiyordu. Bu ilkel dönemlerde bile, imgeleri bu işten anlayan ve o zamana göre büyücü -bize göre sanatçı- denen kişiler oluşturuyordu. İlkel dönemlerde bile sanatçıların imge yapımında tuttıkları belirli yollar ve yöntemler vardı. Kagan, ilkel toplumdaki

⁴⁶ Nazan, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, 70

sanatçının imge oluşturuşuna şöyle değinir: "Sözü geçen bir biçimde bir canlandırma yapabilmesi için, ilkel toplumdaki sanatçının çok sayıdaki etkileri çözümleyebilmesi, canlandırdığı nesnenin genel ve temel özelliklerini düşünsel olarak çözmesi, çeşitli hayvanlarda ve insanlarda bulguladıklarını bir imge içinde toplayarak bireşime varması, kendi tasarımı ile bilincinde işlediği somut canlı etkileri yeniden yaratabilmesi gerekmektedir."⁴⁷



Resim 62. Firavun Tutankamon ve Karısı, M. Ö. 1350.

⁴⁷ Moissey KAGAN, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, 220,221.

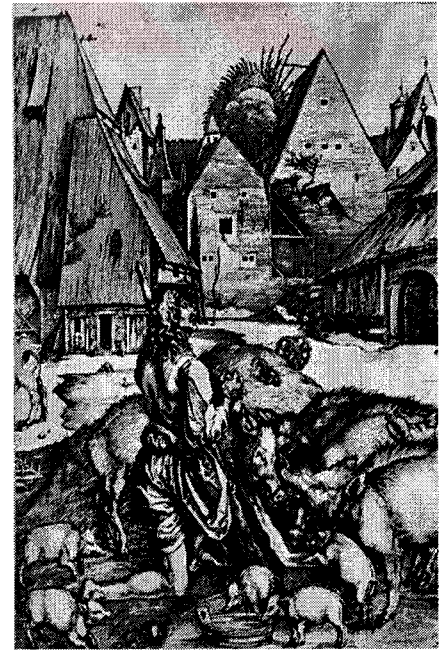
Tarih boyunca sanatçılar sürekli yeni imgeler üretmişlerdir. Her kültür kendi sanatını ve sanatçısını yaratmış, sanatçıları da o kültürlerin imgelerini yaratmışlardır. Sanatın kendine has imgeleştirme ve bu imgeleri çoğaltma özellikleri birleşerek kültürlerin kendi yapılarına ait imgeleri oluşturmuş ve bu imgeleri çoğaltmışlardır. Çoğaltımla birlikte imgeler hem o kültür içinde hem de farklı kültürler tarafından tanınmıştır. Zamanla bazı kültürler kaybolmuşlar ama geride imgeleri kalmıştır. Bazı kültürler de biçim değiştirmiş ve temel yapıları etrafında biçim değiştirerek ve genişleyerek yaşamaya devam etmişlerdir. Kültürlerin ve toplumların tanınmasına en büyük katkıyı imgeler yapmış, imgeleri zayıf ve az olanlar yer yüzünden silinirken, imgeleri güçlü ve çok olanlar bir şekilde yaşamaya devam etmişlerdir. Kültürlerin ve toplumların temsilcisi olan imgeleri ise hep sanat yaratmış ve çoğaltmıştır.



Resim 63. Dürer, "Şövalye", 1513.

İmgeleme ve çoğaltma özellikleri ile hem insana hem de tarihe damgasını vuran sanatın içindeki bölümlerden imgeyi en çok üreteni ve çoğaltanı, diğerlerine kıyasla, hep resim olmuştur. Gravürle birlikte sanatın ürettiği imgeler çok sayılarda basılmaya başlanmış, gravür, imgelerin toplum tarafından daha çok tanınmasına öncülük etmiştir. Gravürün orijinali hiç bozmadan çoğaltması ise, insanlık tarihinde ilk defa orijinalin 'biricik' olma özelliğini yok etmiş ve gravürün kendine has tekniğiyle birden fazla orjinaller yaratılabiliştir. Gravürle artan imge sayısı, insanlar arasında bilgi iletişiminde olduğu gibi düşünce alışverişini de hızlandırmış ve Reform hareketlerini olanaklı kılmıştır. Avrupa'da Ortaçağın bitişini hazırlamış ve Rönesans'ın doğuşunu getirmiştir. Baskı Resim (Gravür) sanatı, tek ve orjinal olup da sadece kutsal mabetlerde (merkezlerde) bulundurulan eserleri hızla çoğaltmaya başlamış, merkezlerdeki imgeleri dışarı çıkararak merkezçiliğin zayıflamasını sağlamış ve halka olduğu yerden de eserleri görebilme şansını getirmiş (sunmuş) tir.

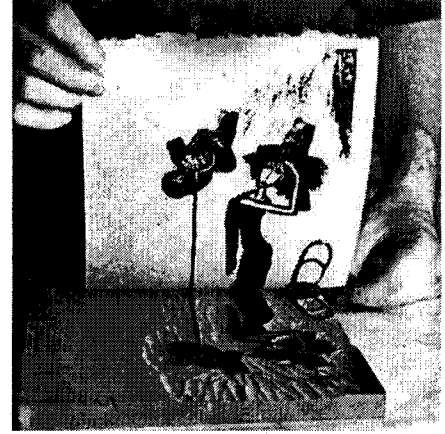
Baskı resim yoluyla imge çoğaltımını günümüzdeki modern teknolojinin imge çoğaltım kriterleri ile kıyaslarsak, imgelerin çoğaltımının baskı resimde daha az olduğunu görürüz. Gravür yöntemiyle az sayıda çoğaltılabilen imgeler, günümüze kıyasla, geçmişte daha az sayıda insana ulaşmasına rağmen, kendi dönemlerinin tarihsel ve kültürel izlerini temsil etme ve taşıma özellikleri açısından belgesel bir nitelikte bizlere o dönemlerin yaşam biçimleri, düşünceleri, kültürleri hakkında önemli verilerde bulunmaktadır. O döneme ait yazısal metinler ise, baskı resimden daha az ipuçları bulundurmaktadır. "Eskiden kutsal kalıt ya da metinlerin hiç biri o zamanlarda yaşayan insanların dünyasının imgeler ölçüsünde doğrudan kanıtları değildir. Bu bakımdan imgeler, edebiyattan daha kesin, daha zengindir."⁴⁸



Resim 64. Dürer, "L'enfant Prodigue".

⁴⁸ John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, 10

İlk bulgularına Asur ve Babil dönemlerinde rastladığımız baskıyla imge çoğaltma tekniği, tarih boyunca sanatçılar tarafından kullanıla gelen ve çoğalttığı şeyi hiç bozmadan çoğaltabilen tek ve en etkili yöntem olmuştur. Gravürü (baskı-resmi), tüm diğer çoğaltma yöntemlerinden ayıran en önemli farkı **orjinali hiç bozmadan çoğaltabilmesidir.**



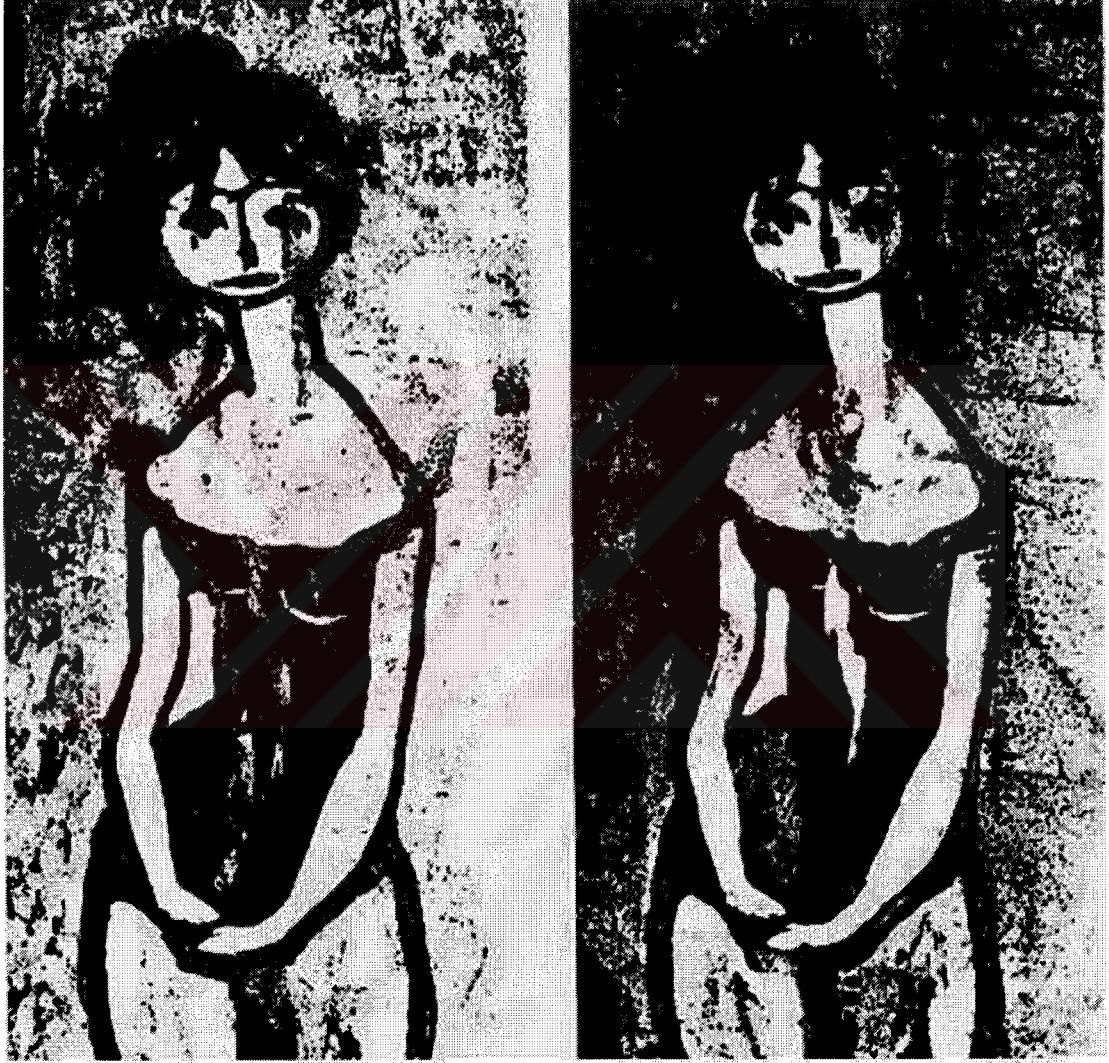
Resim 65. Ahşap Baskı Alınması.

Gravür baskıda sanatçı önce yapıtı oluşturur, yani çoğaltacağı eseri plakasına işler. Sonra da değişik aşamalardan geçirek oluşturduğu kalıbı baskı yaparak bir yüzeye aktarır. Teknik işlemlerle devam eden bu sürecin sonunda oluşan orjinal yapıt,



Resim 66. Baskı Kalıbı.

her defasında sanatçı tarafından tekrardan başka başka yüzeylere basılarak sayısı artırılabilir. Sayısının sanatçısı tarafından belirlendiği bu resimlerin her biri bir diğerinin aynısıdır. Her biri bir orjinal eserdir.

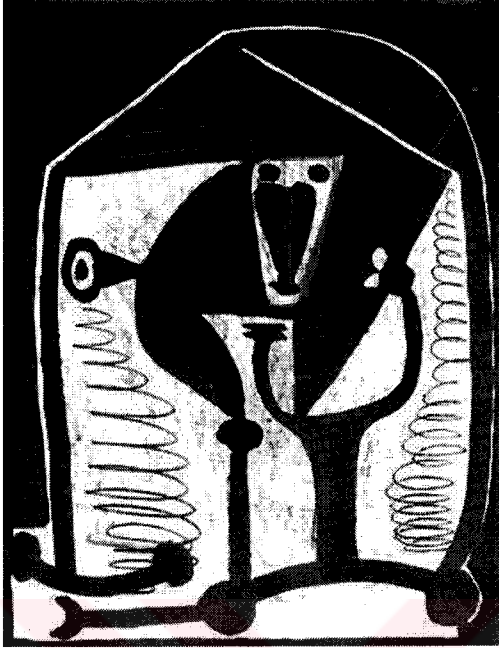


Resim 67. Aynı Kalıbın Değişik Aşamalarından Alınmış İki Baskı.

Gravür baskıya sonradan katılan litografi ve serigrafi yöntemleri de eserin orjinalini bozmadan çoğaltır. Tüm bu yöntemlerin hepsi, insanlığın eskiden beri hayal ettiği ama olamayacağına inandığı 'orjinal olanın orjinal olarak çoğaltılamayacağı' inancını yok etmişler ve insanların düşünce ufuklarını açarak, klonlamayla orjinalin aynısının olabileceği düşüncelerini deneylerle gerçekleştirerek bilimde, tıpta ve biyolojide çığır açmışlardır.



Resim 68. T. Steinlen, "Geçen Kadın", 1897, Litografi.



Resim 69. Picasso, "Figür", 1948, Litografi.

İngenin tarihinde her zaman baş rolü oynayan resim, sürekli olarak varlıkla ilgilenmiş ve onun iç dinamiklerini imgeleştirmiştir. Resimle ortaya çıkan yapı başlı başına bir imge olmuş ve hep varlığın özüne ait izleri sunmuştur. Bu durumda diyebiliriz ki resim bir **imge**dir: Resim, sunduğu orjinal yapıyla kendi kendine bir '**imge bildirimi**'dir.

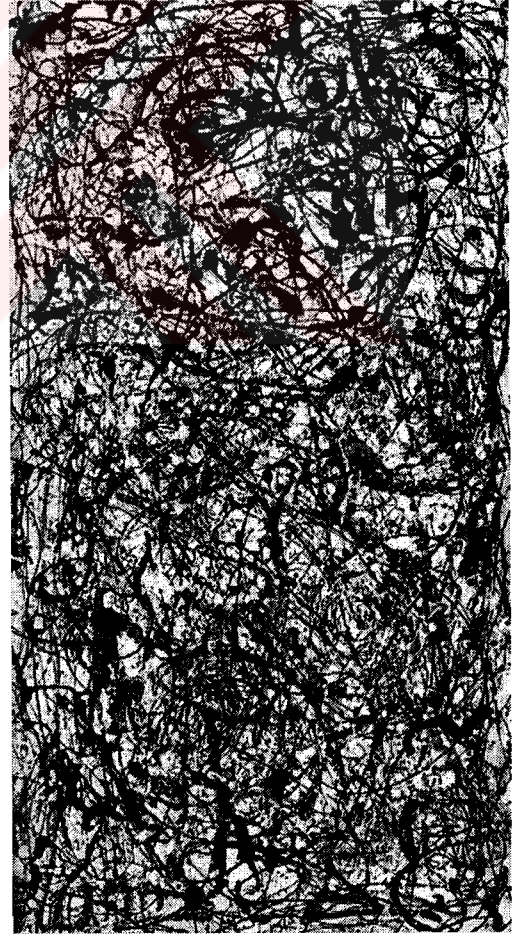
Resmin tek başına bir imge oluşu onu hakiki ve gerçek bir orjinal varlık konumuna taşır. Hakikilikle birlikte kutsallık oluşur. Yüzeyi dış mekandan ayıran çerçevesiyle, üzerindeki fırça darbeleriyle, boyanın oluşturduğu kütleli ve hacimsel nitelikleriyle resim, kendi başına orjinal bir yapıdır ve bu özellikleri ile de izleyici tarafından çıplak gözle görülebilmektedir. Resim, kendini doğanın bir



Resim 70. Magritte, "Sözcüklerin Kullanılışı 1", 1929.

kopyası olmaktan uzak tutar ve orjinal yapısıyla kendini özel bir konuma sokarak yegane bir imge biçimine dönüşür. "Resimler tam olarak, yani yüzde yüze varan bir oranda taklit değildir. Resim deyince bu tanımdan, ait olduğu modelden rast gele eksikliklerle ayrılan, gerçeğe uygun kopyalar anlaşılmaktadır."⁴⁹ Kopyalamadan uzakta duran resim, gerçekliğin temel yapılarından da kopmamalıdır. Doğanın görünümünün taklidi olmamak doğanın özünden kopmayı gerektirmez. Resim, doğanın görünümünü taklit etmemelidir ama, doğanın özünü mutlaka görmelidir. Soyut bir resim, görünen gerçek bir doğadan hiçbir şey yer almaz. Ama gerçekliğin özünü çağrıştıran, izleyiciyi etkileyerek gerçekliğe ait mesaj verebilen nitelikte bir şeyler mutlaka olmalıdır. Bunlar resmin ana unsurları olan çizgi, renk ve biçimin bir araya gelme olasılıklarıdır. Resimdeki biçim, doğada olmayan bir biçimdir. Yeni bir biçim, yeni bir yapıdır.

Sanatsal imgeler, doğanın yüzde yüz kopyası değildir. Sanatsal imgeler gerçeği taklit etmezler, onu imgeleştirir ve izleyicilere sunarlar. Sartre'a göre: "Sanat yapıtı gerçekliğin bir taklidi ya da tasarımı değildir, sanat yapıtı aracılığıyla gerçekliğin kendi başına oluşturulmasıdır."⁵⁰ Heidegger'e göre de gerçek varlık yapıttır. Gerçeklik yapıtın içinde saklıdır. Yapıt, ne kadar çok varlığın gerçek yapısını taşırsa o kadar çok gerçekliğe ulaşılır. Ne kadar çok gerçeklik oluşursa o kadar çok güzellik olur. Hakikate yaklaşmakla oluşan güzellik hakikatten uzaklaşmalarda oluşmaz. Sanat



Resim 71. Pollock, "Siyah ve Beyaz", 1948.

⁴⁹ Adem GENÇ-Ahmet SİPAHIOĞLU, *Görsel Algılama*, 197

⁵⁰ Nejat BOZKURT, *Sanat ve Estetik Kuralları*, 290

yapıtının güzel oluşu, gerçek varlığa ait olan hakikati kendi içinde barındırmasıyla olur. Heidegger şöyle der: "Hakikat, varolanın gizlilikten kurtulmasıdır. Hakikat, varlığın hakikatidir. Güzellik, bu 'Hakikat'in yanında ortaya çıkmaz, onunla iç içedir. Eğer 'hakikat' bir sanat yapıtı içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür. Görünen şey, Hakikat'in yapıt içindeki bu varlığı olarak güzelliştir."⁵¹ Heidegger'de güzel, nesnenin sanat eserindeki imgesinden kaynaklanır. Çünkü imge kendini oluşturan varlığın özünü taşır.

Sanat, yüzyıllar boyunca imgeyi üreten ve çoğaltan tek yöntem, sanatçılar da, çoğaltma adına gerçekleştirilen her yeni buluşun kaşifleri olmuşlardır. Teknolojiyi kullanan teknik-çoğaltma yöntemlerinin keşfedilmesi ve uygulanmalarıyla birlikte sanatçılar da imge çoğaltmalarında teknik yollara başvurmuşlardır. Teknik yolla çoğaltmadan evvel imge çoğaltımı sadece sanatın tekelindeydi. Ancak teknik yolla çoğaltma yöntemi, imgelerin çoğaltılması işini sanatın tekelinden



Resim 72. Stael, "Paris Damları", 1952.

almıştır. Gravür sanatıyla hız kazanan imge çoğaltımı yüzyıllarca devam ede gelmiş, baskı hızı ve sayısında büyük bir devrim yapılmış ve önemli eserlerin çoğaltılması başarılmıştır. İmgenin çoğaltılmasındaki asıl devrim ise, teknik yolla çoğaltma tekniklerinin bulunuşu olmuş ve neredeyse dünyadaki her insana ulaşacak kadar imge çoğaltılabilmektedir.

Teknik ve sanatın buluşması ile vücut bulan ve gelişen teknik yolla çoğaltma yöntemi, sanatın çoğaltma görevine son verdi ve imgeleri çoğaltma görevini kendi üzerine aldı. Sanatsa, imgeyi oluşturma özelliğini korudu. Sadece çoğaltma özelliğini yitirdi. Teknik yolla çoğaltan imgeler kısa zamanda her yere ulaştı. Daha önce belirli

⁵¹ Nejat BOZKURT, *Sanat ve Estetik Kuralları*, 274

sayılarda çoğaltılan ve hiyerarşinin dışına çıkamayan imgeler, teknik yolla çoğaltılarak tüm insanlara ulaştırıldı. İmgeler çoğaldıkça ucuzlamaya ve dar geliri insanların da satın alabileceği fiyatlara inmeye başladı.

Teknik yolla çoğaltmanın ilk ve en önemli aleti fotoğraf makinesi oldu. Fotoğraf makinesi resmin yerini aldı ve hızla imgeyi çoğaltmaya başladı. Fotoğraf makinesinden önce insanlar, her şeyin görülebileceğine inanmıyorlardı. Ünlü bir ressamın ünlü bir tablosunu ancak ve ancak o eserin olduğu yere giderek görebilme şansı vardı. Fotoğraf, tüm bu olanaksızlığı yok etti ve Mona Lisa'nın fotoğrafını Kuzey Asya'daki bir Eskimo'ya, Davut'un fotoğrafını Güney Afrika'daki bir yamyama, New York'un



Resim 73. Rembrandt. "Davud ve Abşalom'un Barışması", 1642.



Resim 74. New York Gökdelenleri.

görüntüsünü dağlarda balta girmemiş ormanlarda yaşayan insanlara götürdü. Orjinal varlığın görüntüsünü çoğaltarak her yere yayan foto-resimler, bütün insanların ulaşabileceği bir konuma gelince, belli merkezlerde bulunan orjinal eserler kutsallıklarını kaybetmeye başladılar.

Fotoğraf, kendi başına orjinal ve tek olan sanat eserlerini çoğalttı ve onların görünümünü alarak insanlara götürdü. Hatta bazen foto-resimler o kadar çok çoğaltıldı ki, insanlar tarafından o esere alelaide gözlerle bile bakıldığı dönemlere girildi. İnsanlar fotoğraflardan yola çıkarak

resimler hakkında değişik yorumlara bile gitmeye başladılar ve resimlerin gerçek anlamlarının dışına çıktılar. "Fotoğraf makinesinin aracılığıyla artık resim, seyirciye gitmektedir, seyirci resme değil. Böylelikle resmin anlamı çoğalmaktadır."⁵²

Fotoğrafla çoğaltmanın bulunuşu, ne kadar da sanatın çoğaltma özelliğini elinden almış olsa da, hiçbir zaman, sanatta olduğu gibi orjinalin özüne ulaşip onun temel yapısını taşıyan imge haline gelememiştir. Fotoğraf varlığın imgesinden çok görüntüsünü çoğaltır. Sanat eseri karşısında gezinerek o eseri çok açıdan görme ve o varlığı tamamıyla algılama şansına sahip olan izleyici, fotoğrafa, sadece tek bir bakış açısından bakma şansına sahiptir. Fotoğrafın tek açılı bakış noktası, izleyicinin orjinalini diğer açılardan görmesini engeller ve algılama kapasitesini yüzdeler olarak azaltır. Bu açıdan izleyicide, görünen bir görüntü ile ilgili sadece bir derecelik bir algılama olur ve varlığın gerçek özü hiçbir zaman yakalanamaz.

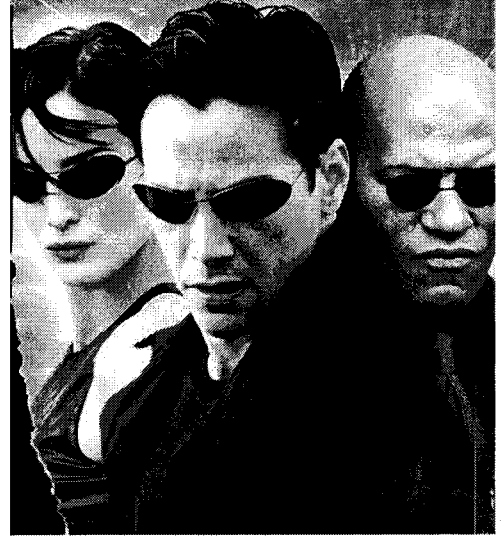


Resim 75. Bir Kahraman Başı, M. Ö. 5. yy.

Fotoğraf ne kadar çok sayıda çoğaltılırsa çoğaltılsın, hiçbir zaman çoğaltılan nesnenin hakiki yapısını sergileyemez. Sanat nesneyi çoğaltırken onun özüne girer. Ama fotoğraf, nesnenin sadece görünümünü sunabilmektedir. Çünkü sanat yoluyla imge çoğaltımında sanatçı, tamamen orjinal nesnenin öz yapısına girip de onu iyice analiz ettikten sonra imgeleştirir ve eserini de ona göre oluşturur. Fotoğrafçı, nesneyi ne kadar da analiz etmek istese, sonuçta, objektiften içeri giren, nesnenin hakiki öz yapısı değil, nesnenin tek bir açıdan bir görüntüsü olur. Bu, sadece bir cepheden görünüşdür. İzleyicinin bu cephe görüntüsünden yola çıkarak orjinal nesnenin iç dinamiklerini keşfedebilme olasılığı her zaman çok zayıftır.

⁵² John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, 21

Fotoğrafla başlayan teknik yolla imge çoğaltımının en büyük meyvesi sinema olmuştur. Sinema, teknik yolla imge çoğaltımını en hızlı yapan yöntemdir. Artarda hızla sıralanan ve temelde fotoğraf karelerinden oluşan film şeridi hızlı hareketlerle ışığın önünden geçirilirken, birbirini takip eden görüntülerin bolluğu izleyiciye olağanüstü bir haz ve görsel doyum getirmektedir. Sinema perdesinde binlerce resimi kısa bir zaman içerisinde gören izleyici, binlerce



Resim 76. Matrix Filminin Afişi.

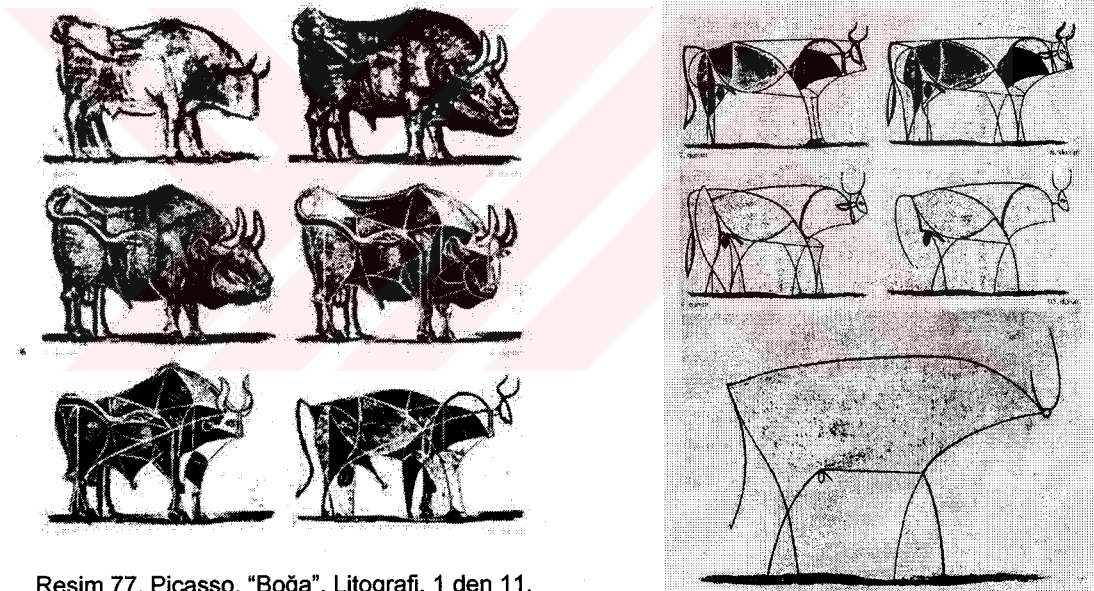
imgeyi aynı anda aynı yüzeyde izlemenin içsel zevkini anladığında sinemaya hücum etti ve sinema kültürü sosyal bir patlama yaşadı. Günümüzde her geçen gün gelişen sinema teknolojisi milyonlarca insana ulaşmakta olup, sinema sektörü de ticari anlamda önemli bir yere doğru ilerlemektedir.

Sinema ve sanat eseri arasında önemli farklar vardır. Görsel imge taşıyan bir sanat eseri, izleyicisi ile baş başa kaldığında, izleyicisinin onu algılayabilmesi için belirli bir zaman gerektirir. Bu zaman diliminde izleyici eserin içine girer, ona konsantre olur ve ondan etkilenir. Sinemada ise görsel imgeler ardarda görülür ve kaybolurlar. İzleyici sinemadaki görsel imge bolluğu karşısında durup da onların içine girmeye zaman bulamaz. "Sinema perdesiyle üstünde resmin bulunduğu tuvali karşılaştıralım. Sonuncusu izleyiciyi derin düşünceye davet eder; onun önünde insan, kendini çağrışımların akımına bırakabilir. Oysa izleyicinin aynı şeyi sinema çekimleri karşısında yapabilmesi söz konusu değildir. Çünkü belli bir sahneye ilişkin çekim görüldükten hemen sonra, yerini başkasına bırakmıştır. Eski sahne saptanamaz."⁵³ Resmin karşısındaki izleyici ise, o resme bakışını ancak kendisi sonlandırdıktan sonra başka bir resme geçer. İzleyici, resim karşısında, sinemada olduğundan daha özgürdür. İzlemeyi ne zaman başlatacağını ve ne zaman sona erdireceğini kendi

⁵³ Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 74

belirler. Videonun bulunuşuyla birlikte izleyici, istediği görüntüyü istediği anda durdurmaya ve sinemaya kıyasla görüntünün içine daha çok girebilmeye başlamıştır.

Sanatsal imgeler, teknik yolla çoğaltılmış imgelerden farklı olarak, imgeledikleri varlıkların hakiki yapılarına daha çok benzerlik taşırlar. Teknik çoğaltmalarda ise daha çok görüntü ön plandadır. Sinemada da görüntü ön plandadır ve varlık, hikayesel yolla aktarılmaktadır. Sanatta hikaye yoktur, imgesel aktarım vardır. Sanatta, görüntüyle beraber, varlığın özünün imgeleri iç içedir. Sanat bir **imgesel iletişim sistemidir**. "Sanatsal bir betimleme, her şeyden önce, gerçeklikle nedeli benzerlik gösterirse gösterebilir, hiçbir zaman, doğanın basit bir 'kopya'sı, bir olayın belgesel - stenografik bir 'fotoğraf'ı değildir."⁵⁴



Resim 77. Picasso. "Boğa", Litografi, 1 den 11.
Duruma Kadar Olan Baskılar.

Sanat imgeleri başlı başına bir orjinallik taşır. Bir sanat eseri, her ne kadar da bir şeyin özümsemesinden doğan yeni bir imgesel yapı da olsa, o her zaman kendi başına bir orjinaldir. Zamanla sanatın çoğaltma görevini alan teknik çoğaltımda ise bu orjinallik yoktur. Teknik çoğaltımda, sanatta olduğu gibi yeni bir yapılanma olmamasına rağmen, günümüzde insanlar, izlemeye bulunmak için, sanatsal çoğaltmalardan daha çok teknikle çoğaltmalardan yararlanmayı tercih ederler. Çünkü

⁵⁴ Moissev KAGAN, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, 277

sanat eserinin karşısına geçmek, onun içine girmek, onun karşısında durup onun iletisini algılamak için çaba harcamak ve zihnini yormak günümüz insanının tercihten uzak durduğu bir seçenektir. Günümüz izleyicisi, daha az zaman harcayacağı, karşısında zaman ve emek harcayarak zihinsel bir yoğunlaşmaya gerek duyulmayan, her şeyiyle açıklanmış teknik çoğaltmaları daha çok tercih etmektedir. Bu iki ayrımla ilgili olarak Benjamin şöyle der: "Oyalanma ve yoğunlaşma aşağıdaki anlatıma izin veren bir karşıtlık oluşturur: Sanat yapıtının karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine iner... izleyici de sanat yapıtının içine girer. Oyalanan kitle ise sanat yapıtını kendi içine indirir."⁵⁵



Resim 78. Escher, "Tetrahedral Planetoid", 1954, Ağaçbaskı.

İmgeyi yaratan ve çoğaltan sanat, kendi içinden doğurup büyüttüğü ve teknoloji ile olan evliliğinden yararlanarak biçimlendirdiği teknik çoğaltma yöntemleri ve tüm diğer kolları ile, insanlık tarihinin başlangıcından bu güne kadar geçen süreçte, her zaman insan yaşamını kolaylaştıran ve insanlar arası iletişimi sağlayan faktörlerin en

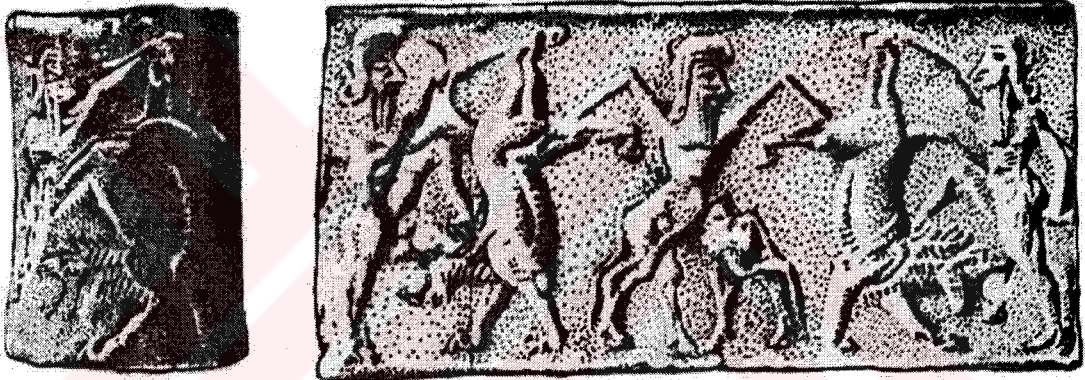
⁵⁵ Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 76

önemlisi olmuştur. Sanatı oluşturan, sanat yoluyla imgelemeyi ve çoğaltmayı keşfeden ve her zaman her alanda ilkleri bulan sanatçılar, yine her zaman ve her yerde, insanların yararına olacak yeni yeni şeyler bulmaya, insanların hayallerini gerçekleştirmeye ve bilime de öncülük etmeye devam edeceklerdir. "Sanat adı verilen bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır, yani, biçimleri ve renkleri, 'tam yerinde' oluncaya dek dengeleme gibi şahane doğa vergisine ve aynı zamanda, daha az rastlansa bile, her türlü parçacı çözümleri reddedecek öznitelik bütünlüğüne sahip olan, içten bir çalışma için gerekli çile ve eziyeti göğüsleme pahasına tüm kolay etkileri ve her türlü yüzeysel başarıyı bir kenara itmeye hazır, erkekler, kadınlar vardır ve her dönem de yeni sanatçıların doğacağına inanıyoruz."⁵⁶

⁵⁶ E. H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, 474,475

2.3. Sanatsal Baskı Yöntemleriyle Çoğaltma

Gravür sözcüğü, Yunanca'da 'yazmak, çizmek' anlamına gelen **grafikes** ve **grafein**, Almanca'da 'oymak ve kazımak' anlamını içeren **graben** sözcüklerinden türemiştir. Fransızca'da **graver** bir nesnenin biçimini sert bir madde üstüne kazıma ve iz bırakma yolu ile çizmek ve bunu yumuşak bir yüzeye kuvvetlice bastırarak aktarmak eylemlerini içermektedir. Zamanla, kazı teknikleri ile oluşturulan kalıptan (matris, klişe, plak, planş) baskı yoluyla elde edilen resimlere ve bu yöntemlere **gravür** adı verilmiştir. Günümüzde ise biz tüm bu tanımları içeren **baskı-resim** terimini kullanmaktayız.

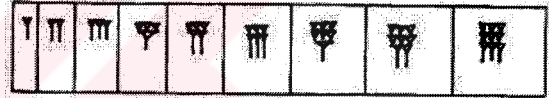
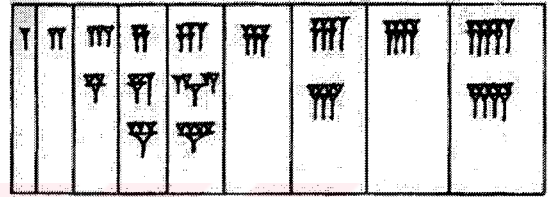
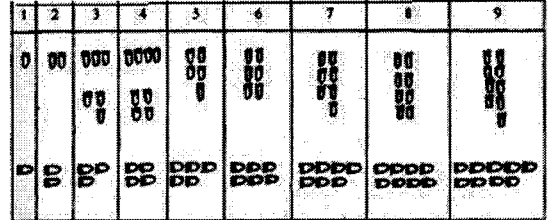


Resim 79. Sümer Dönemine Ait Silindir Mühür ve Baskısı.

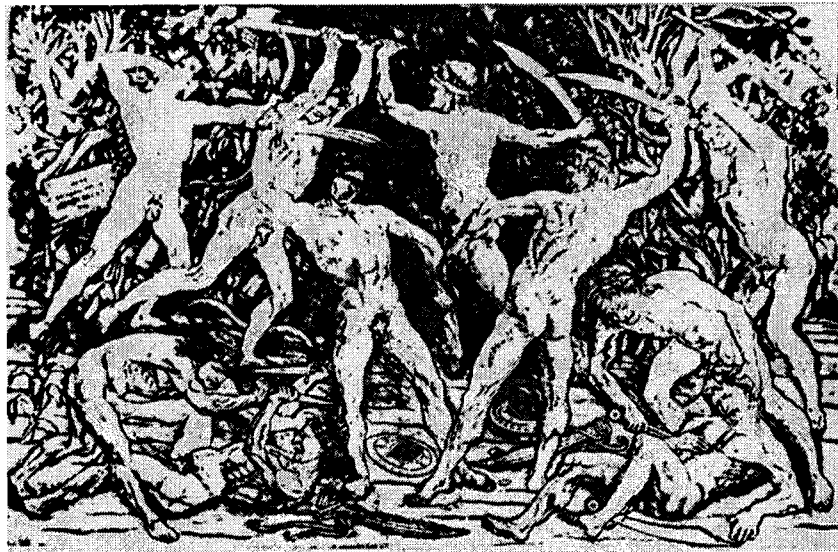
Tarih boyunca sanatçılar tarafından üretilen yapıtlar, çeşitli maksatlarla, hep yeniden üretilmek istenmiştir. Bilginin çoğaltılıp dağılımı için, resimlerin eğitim amaçlı çoğaltımları için insanlık hep değişik materyallerden yararlanmaya çalışmıştır. Bir nesnenin diğeri üzerine bastırılarak oluşturduğu iz, insana çoğaltmanın ilk ipuçlarını vermiştir. Elde edilen sonuçların sağlamlığı ve devamlılığıyla aslına benzerliliği hep ilk aranan özellikler olmuş ve ilk defa teknik anlamda ağaçtan elde edilen sonuçların bu özelliklerle uyum içinde olduğu görülmüştür. Bu çakıştırmalarla oluşturulan ve tarihi araştırmalarla ortaya çıkan ilk baskı örnekleri Sümer ve Babil medeniyetlerine kadar uzanmaktadır. Sümer, Babil ve Kalde'liler, icat ettikleri silindir mühürlerle kil üstüne damga basıyorlardı. Bu baskılar baskı sanatının bilinen en eski ve dekoratif örnekleridir. Sümerler, ahşabı silindir bir formda biçimlendirdikten sonra, tümsekte kalan kısımlara boya sürerek, silindiri kilden

oluşmuş bir yüzey üzerinde yuvarlamak suretiyle ilk tarihi çoğaltmaları gerçekleştirmiş oluyordular.

Gündüz Gölönü, Kazı Resim eserinde, kazı resmin tarifini yaparak tarihi başlangıçlarını ve örneklerini şöyle anlatır: “Sert bir yüzeye çizgiler oyarak desen yapma anlamına gelen kazı resim (gravür), sanatın en eski tekniklerinden biri olarak kabul edilir. İnsanın sert cisimler üstüne desen yapma eğilimi paleolitik devirden beri görülmektedir. Kaya, boynuz ve kemik gibi malzemeler üzerine sivri bir aletin çekiçlenmesiyle meydana getirilen çizgiler, bugünkü sanatçının kol kuvvetiyle ettiği çelik kalemin (burin) bakır levha üzerinde meydana getirdiği çizgilerle aynı yapıdadır.”⁵⁷



Resim 80. Sümer Dönemine Ait Çivi Yazısı Rakamları.



Resim 81. A. Pollaiuolo, "Çıplak Adamların Savaşı", 1400'lerin sonu, Çelik Kalemlerle Oyma.

⁵⁷ Gündüz GÖLÖNÜ, Kazı Resim, 72

Geç Mısır döneminde de (M. Ö. 7. yüzyıl) madeni paralara rastlanmış, bunların kalıpları ve kalıptan çıkan sikkeleri de baskıyla çoğaltmanın bariz örnekleri olmuşlardır. Yunanlılar'da da yine sikke yapan kalıplar ve dökümle çoğaltılan paralar vardı. "Yunanlılar, sanat yapıtlarının teknik yoldan yeniden üretimi için biri döküm, biri de sikke basmak üzere yalnızca iki yöntem tanımakta idiler."⁵⁸

Kağıdın 105 yılında bulunmasından önce kil, yumuşak deri, keçe ve kumaşa baskı yapılıyordu. Günümüzde hala kumaşa baskı yapma işi bir gelenek olarak devam etmektedir. Kağıdın icadıyla baskı yapımında en çok kullanılan malzeme baskı sanatına eklenmiştir. Kağıt, bulunuşuyla birlikte, baskı-resmin bir sanat dalı olmasını sağlamış, sanatçıların da resimlerinde vazgeçemediği en önemli malzeme olmuştur.

Baskı teknikleri arasında en eskisi olan ve en çok kullanılan tahta-baskı yönteminin tam olarak ne zaman bulunduğu bilinmemekle birlikte, tarihi açıdan ilk tahta-oyma baskıya 1423'te rastlanmıştır. Tahta-oyma baskının anavatanına Almanya gözüyle bakabiliriz. Avrupa'ya yayılışı da buradan olmuştur. "XV. yüzyılın yarısına doğru, Almanya'da çok önemli bir teknik bulgu gerçekleştirildi. Bu bulgu, gelecekte sanatın gelişimine (yalnızca sanatın değil tabii), kesin katkısı olacak baskı idi."⁵⁹ Tahta-baskının Avrupa'ya yayılması ve kullanılması ise 1440'larda olmuştur. Ve ilk kullanım amacı da dini öyküleri içeren kitapları süslemek olmuştur. Resimlemenin yanı sıra zamanla grafik çizimlerinin de çoğaltılmasında kullanılmıştır. Tüm bu teknik çoğaltma işlemleri yaşanırken yazıyla çoğaltma (matbaa) gerçekleşmemiştir. Tahta-baskılarla resimlenen kitapçıklardaki yazılar ise elle yazılıyordu hala.



Resim 82. Hans B. Grien,
Ahşap Baskı, 1519.

⁵⁸ Walter BENJAMIN, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 52

⁵⁹ E. H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, 212



Resim 83, Dürer, "Banyo Yapanlar", Ahşap Baskı.



Resim 84. Dürer. Ahşap Baskı. Dinsel Bir Öykünün Resmedildiği Bir Kitap.

Quam vicerunt vires suas ostendens: Hungariam
 intrauit / ac Albam Grecam (ea est Hungariae et
 minutissima ita opulentissima ciuitas) expugnauit
 ac dimidiam ferme regni illius portionem iure belli
 suam fecit.



Resim 85. Dürer, Bir Kitapta Savaşı Anlatan Bir Baskı.

Cuiusmodi Episcopus Traiecti. qui pariter Caesaris impense sequebatur / a suis capitur / ac vinculus retinetur / quod amarissime ferens Caesar. Traiectū bellicis copijs et machinis infestare cepit / ac cladibus afficere / donec Episcopū sedi suae restituerent / et se victorem agnoscerent.



Resim 86. Dürer, Bir Savaş Kitabında Yer Alan Baskı.



Resim 87. Dürer, Bir Kitapta Savaşı Anlatan Bir Baskı.



Resim 88. Rembrant, " İsa Halka Gösteriliyor", 1655. 4. Durum, Asit Oyma ve Kuru Uç.

Önce, dini kitap ve kitapçıkları resimlemekte kullanılan baskı, imgenin çoğaltılması ve taşınmasını da başlatmış oldu. İlk baskı yoluyla yapılan afiş 1480 tarihini taşımaktadır. Gutenberg'in yaptığı büyük buluşla yazının elle yazılması ve elle çoğaltılması devri sona ermiş, yerini, harflerin tek tek tahta bir kalıbın çerçevesi içinde bir araya getirilmesi yöntemi ile oluşan matbaa tekniği almıştır. Matbaa yöntemi ile yazı teknik olarak çoğaltılmaya başlanmıştır. Gutenberg'in bulduğu bu yöntemden sonra tahta-baskı sadece resimleme amaçlı kullanılır olmuş, yazılı sayfaların aralarında ve kitapların çoğaltımındaki resimlemelerle devam etmiştir.



Resim 89. Rembrant, "İsa Halka Gösteriliyor", 1655. 8. Durum, Asit Oyma ve Kuru Uç.

Zamanla tahta-baskıya Ortaçağ boyunca bakır baskı ve metal baskı, 19. yüzyılın başlarında da taş baskı (litografi) eklenmiş ve baskı-resim alanında, ifadeyi taşıyan resimsel imgenin oluşturulmasında çok seçenekli ve kullanışlı bir teknik çoğaltım dönemi başlatılmıştır. Döneminin en ünlü ressamları baskı sanatına da el atarak çok değerli eserler vermişler ve daha da ileri giderek teknik anlamda yeni buluşlara imza atmışlardır. Asitle yedirme tekniği 13. yüzyılda silah ve zırh ustaları tarafından biliniyor ve kullanılıyordu. Rembrant asitle yedirmeyi, Goya ise aquatinta tekniğini ilk olarak baskıda en verimli kullanmışlardır.



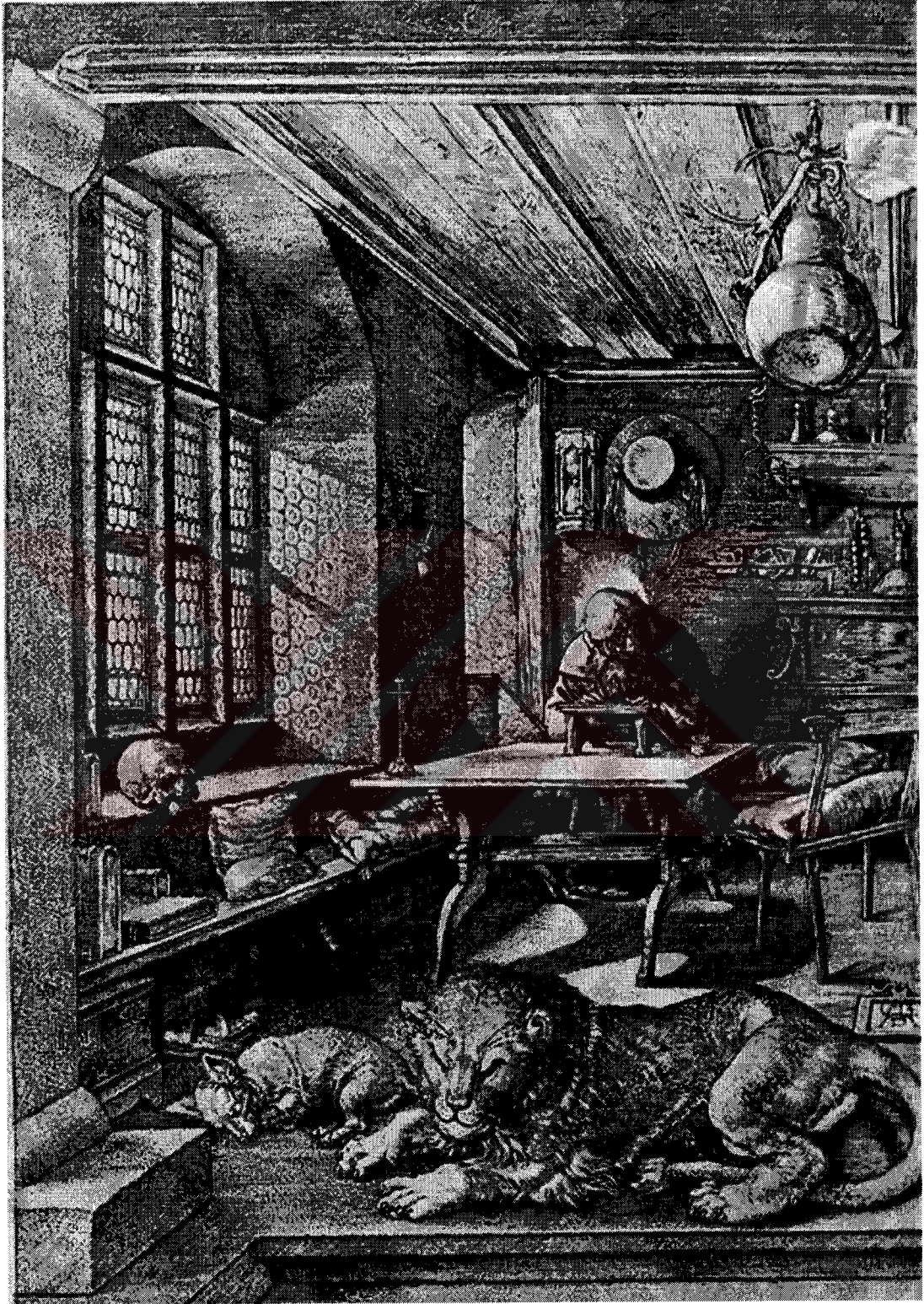
Resim 90. Dürer, "Melankoli", 1514.

Resimlerin okuma yazma bilmeyen insanlar üzerindeki etkisi Ortaçağdan beri biliniyor ve özellikle de kilise tarafından dini eğitim amacına yönelik olarak kullanılıyordu. Baskı yoluyla kitaplar basılıp çoğaltılıyor, bilginin ve düşüncenin merkezden etrafa yayılması sağlanıyordu. Bilgiye hemen sahip çıkan topluluklar ise

bir an önce baskı tekniklerini öğrenmek için çaba sarf ediyorlardı. İnsan hayatı için önemli bilgiler, baskı yoluyla insanlara ulaştırılabiliyordu. Böylece düşünce transferleri düşünürleri olmadan da gerçekleştirilmeye başlanmış ve Reform hareketlerinin yolu açılmıştı.



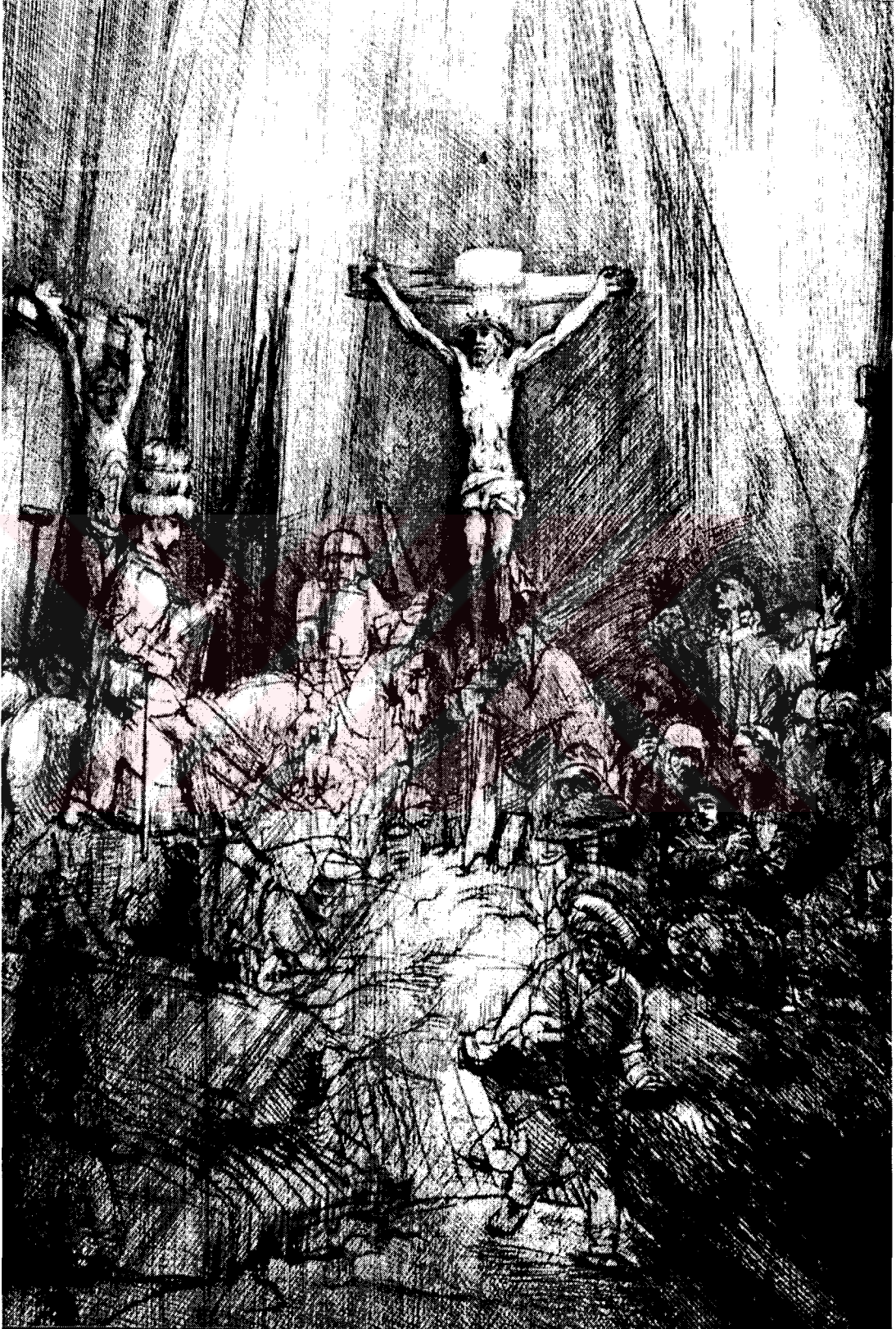
Resim 91. Dürer, "Mahşerin Dört Atlısı", 1498.



Resim 92. Dürer, "Saint Jerome", 1514.



Resim 93. Dürer, "Büyük Şövalye", 1505.



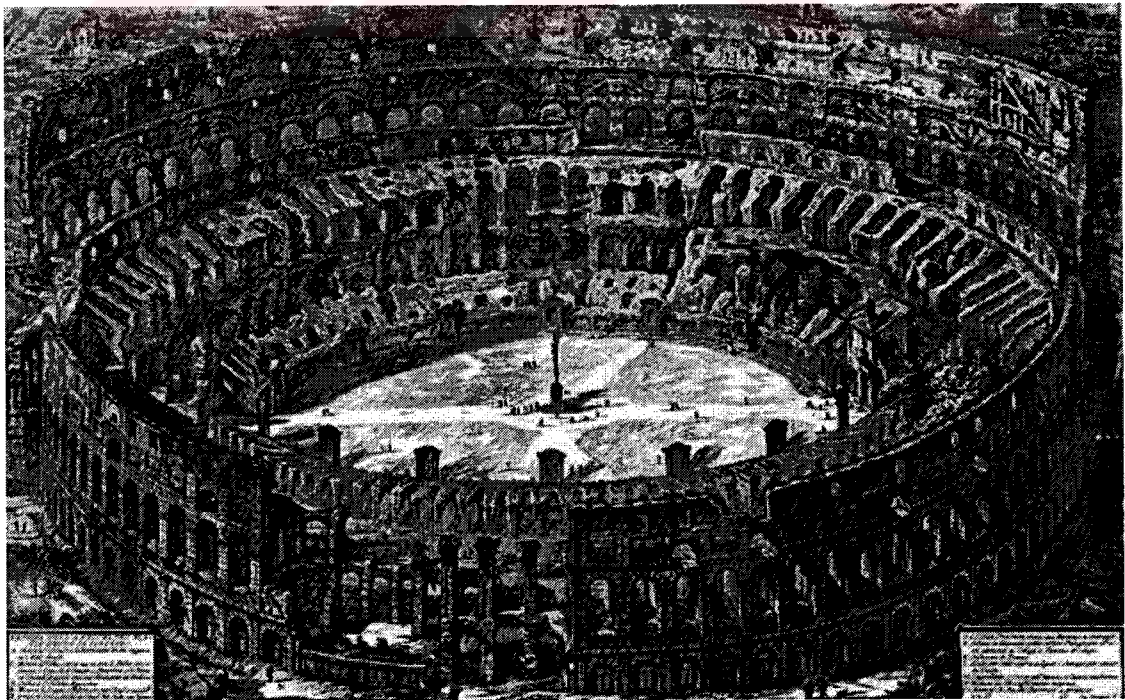
Resim 94, Rembrant, "İsa'nın Çarmıha Gerilişi".



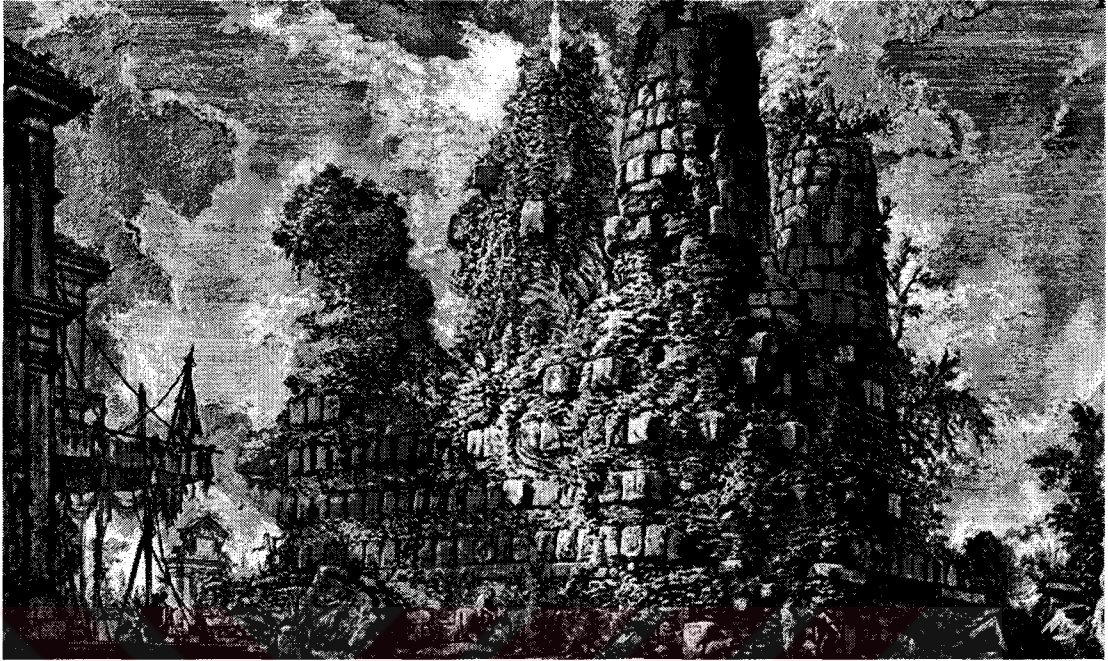
Resim 95. Goya, "Dev", 1810 / 1817. 285 x 210 mm.



Resim 96, Piranesi, "Köprü", 1754, 38 x 62 cm.

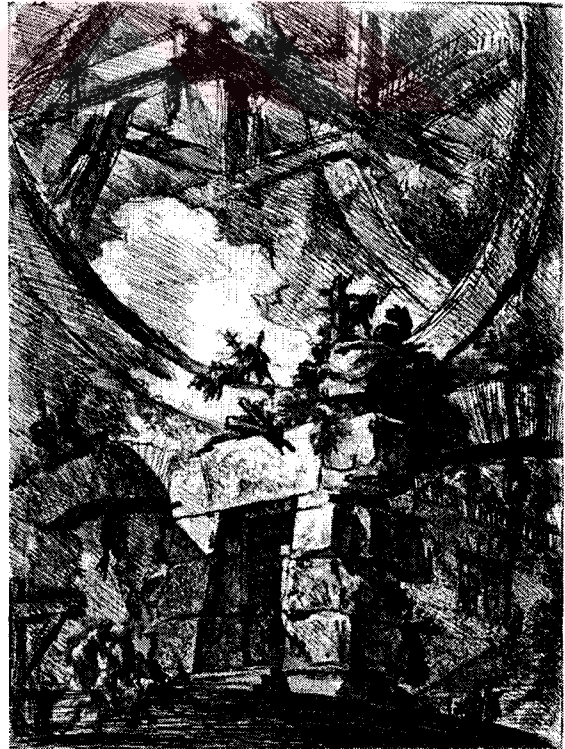


Resim 97, Piranesi, "Colosseum", 1776, 40 x 71 cm



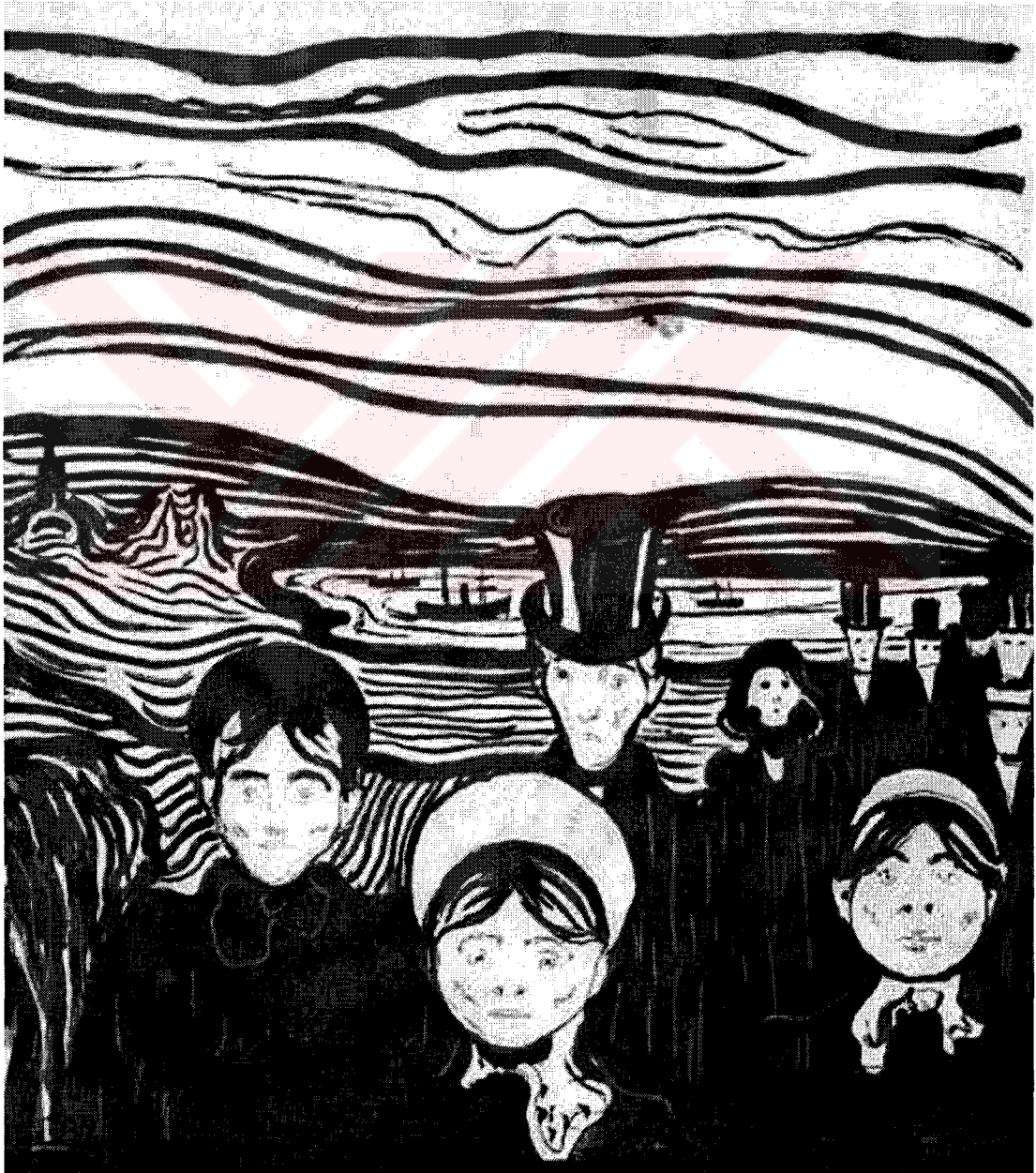
Resim 98. Piranesi, "Albano'daki Curiaci Kardeşlerin Kabri", 1756.
Volüm III, X. Plaka38 59 cm.

ilk başlarda kitapların resimlendirilmesinde kendini gösteren gravür sanatı, 17. yüzyıldan itibaren yağlı boya tabloların kopya edilerek çoğaltılmasında da kullanılmıştı. Usta çırak ilişkisi ile yeni sanatçılar yetişmiş, bu sanatçılar daha çok 17. ve 18. yüzyıllarda gravür sanatını 'resimden çoğaltma yapma' işlevinden kurtarıp orjinal gravür resimler üreten bir sanat dalı konumuna getirmişlerdir. Böylece gravür, hem çoğaltma tekniği olarak, hem de orjinal resim yapma

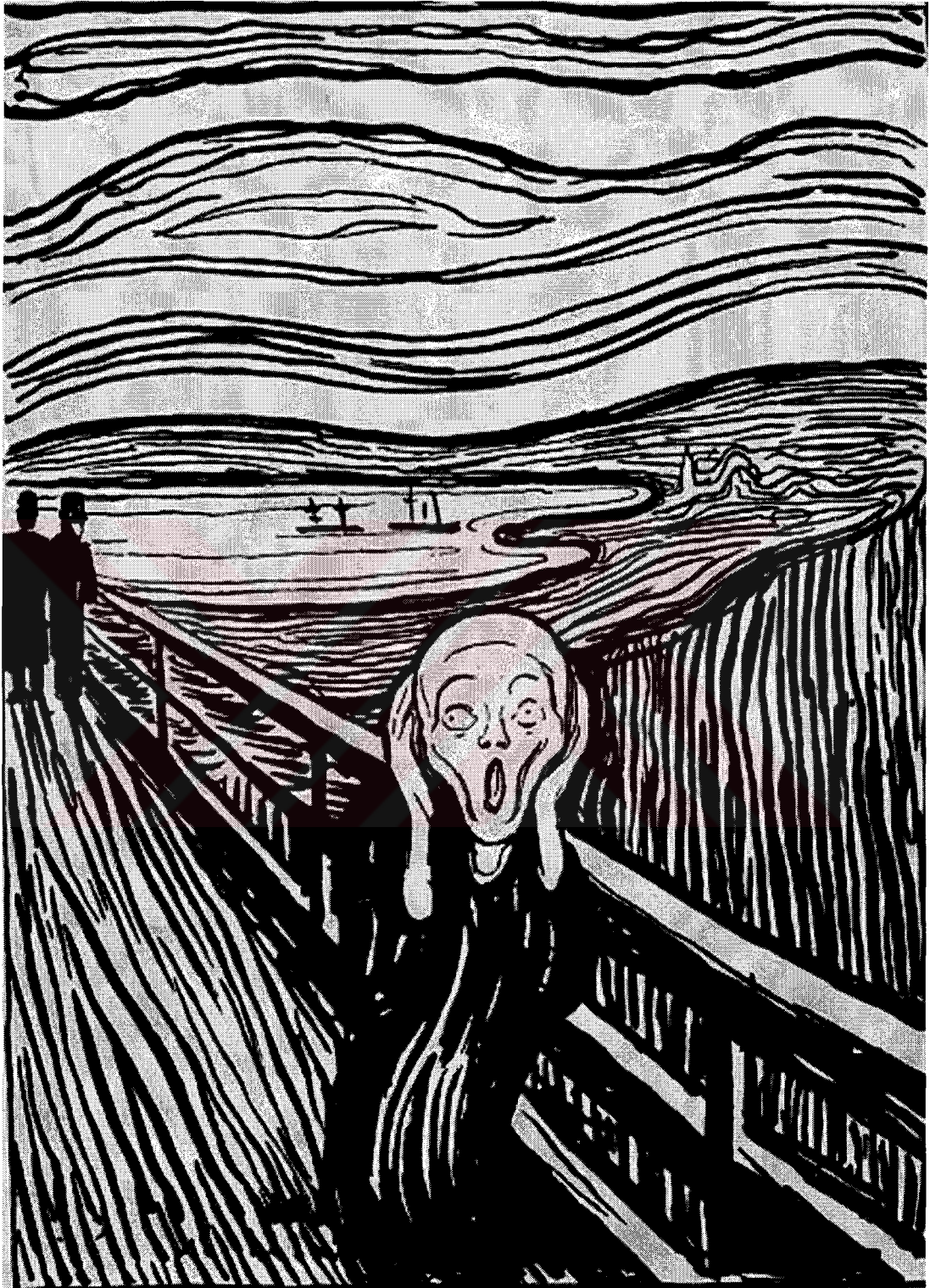


Resim 99. Piranesi, "Carceri", 1745.

tekniki olarak 19. yüzyıla kadar devam etmiş, fotoğrafın bulunuşu ile toplumsal açıdan çoğaltma fonksiyonunu büyük ölçüde kaybetmiş ve daha çok resim sanatı olarak yoluna devam etmiştir. Resim sanatının içinde yer alan gravür sanatı, 20. yüzyılın başlarında ve ortalarındaki modern denemeler sonucu kendine yeni teknik alanlar yaratarak başlı başına bir sanat hüviyetine bürünmüştür.



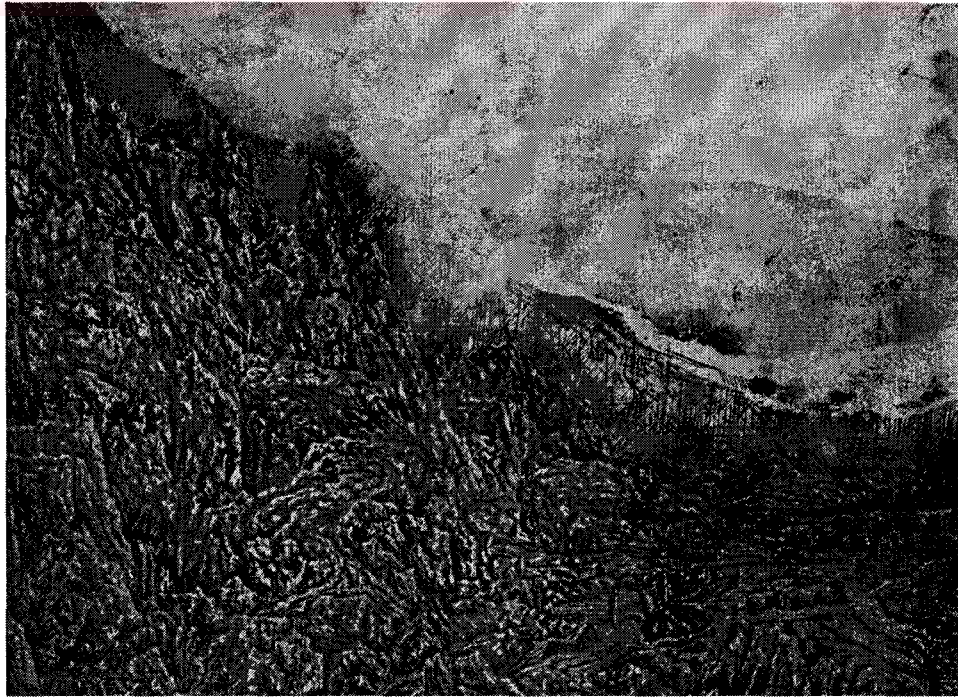
Resim 100, Munch, "Endişe", 1896. İki Renkli Litografi.



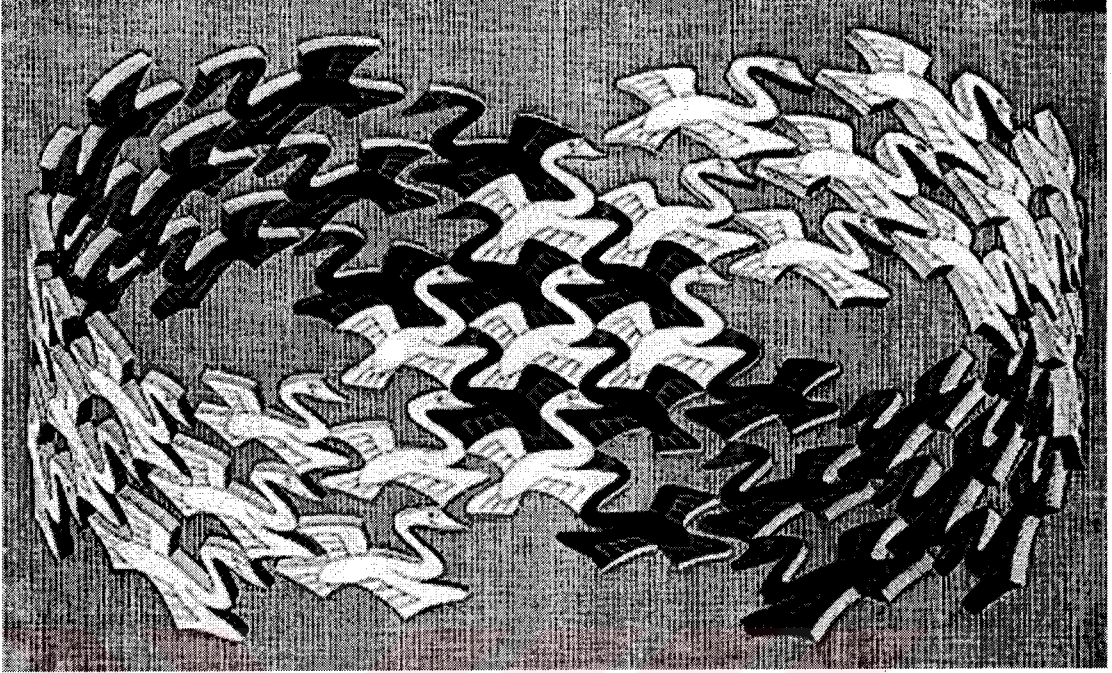
Resim 101. Munch, "Çiğlık", 1895. Litografi.



Resim 102. Munch, "Öpücük", 1902. Ağaçbaskı, 4. Version, 447 x 447 mm.



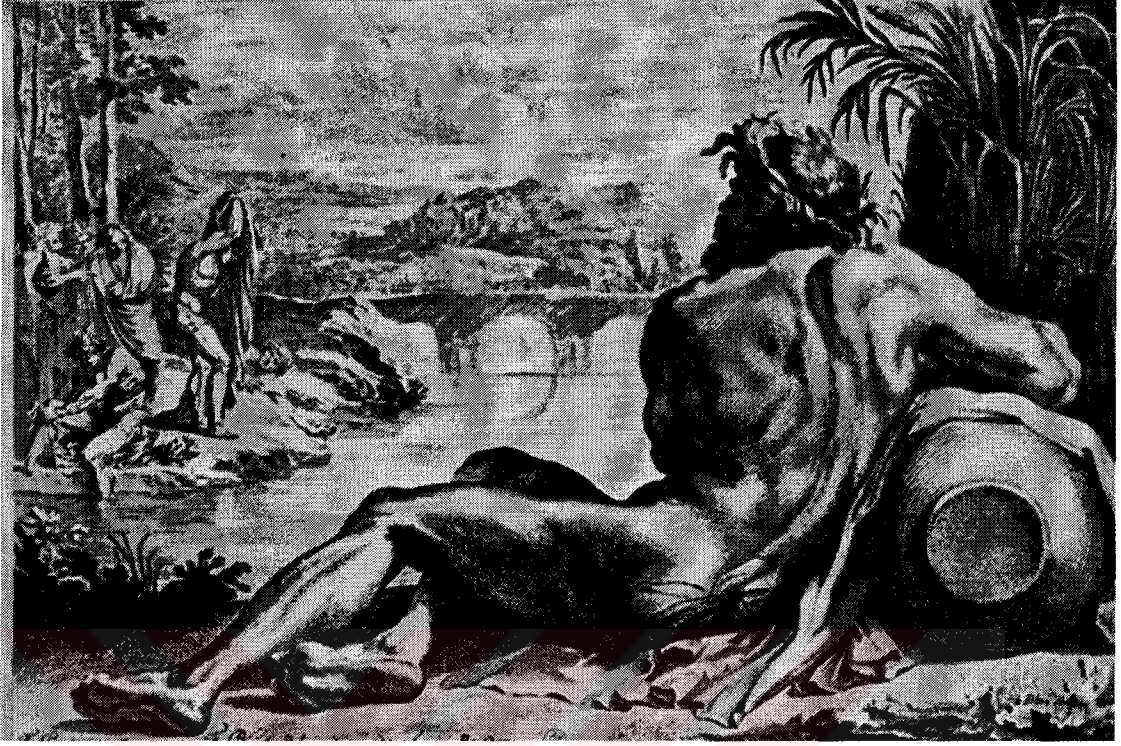
Resim 103. H. Segers, "Vadi", 16.3 x 24.6 cm.



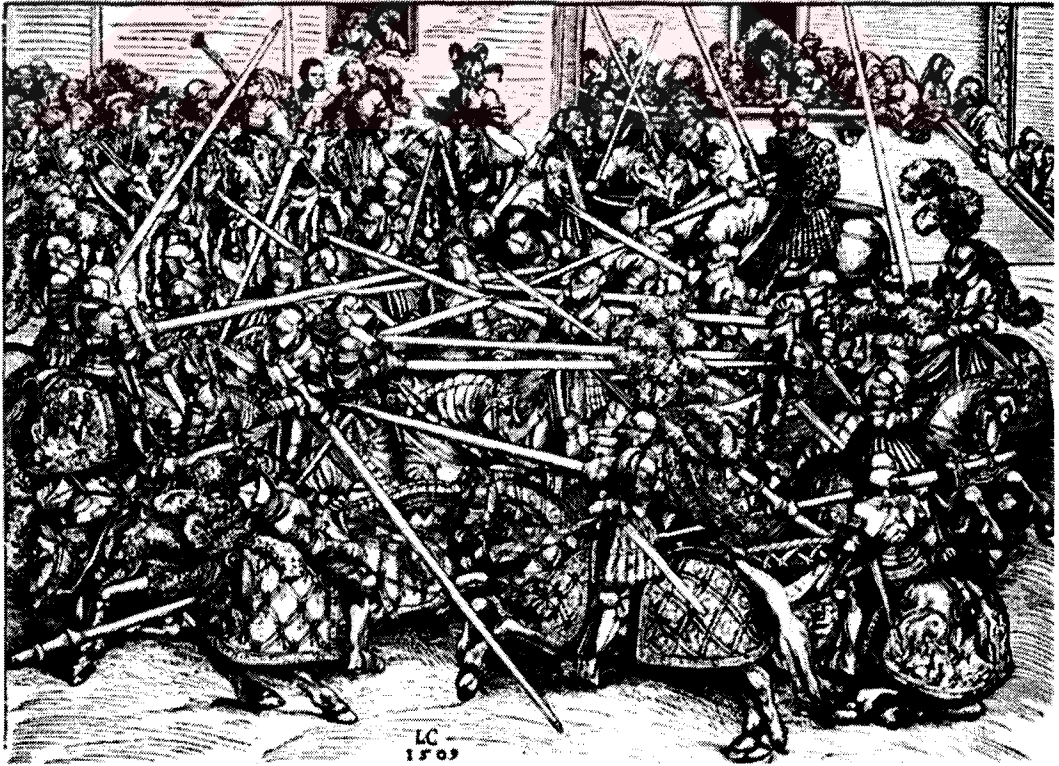
Resim 104. Escher, "Kuğular", 1956. Ağaç Baskı, 20 x 32 cm



Resim 105. Hendrick Goltzius, "Papazların Tapınması". 20 x 15 cm.



Resim 106. J. L. Pautre, "Su Tanrısı", 18 x 43 cm



Resim 107. Lucas Cranach, "Savaş", 1509.



Resim 108. M. Johnson, Ağaçbaskı.
22 x 15 cm.



Resim 109. M. Dorigny, "Herkül", 32x25 cm.



Resim 110. L. N. Hicks, "Küçük Kuş",
Asit Oyma.



Resim 111. H. Janssen, "Kendi Portresi",
228 x 150 mm.



Resim 112. Kollwitz, "İşçiler",



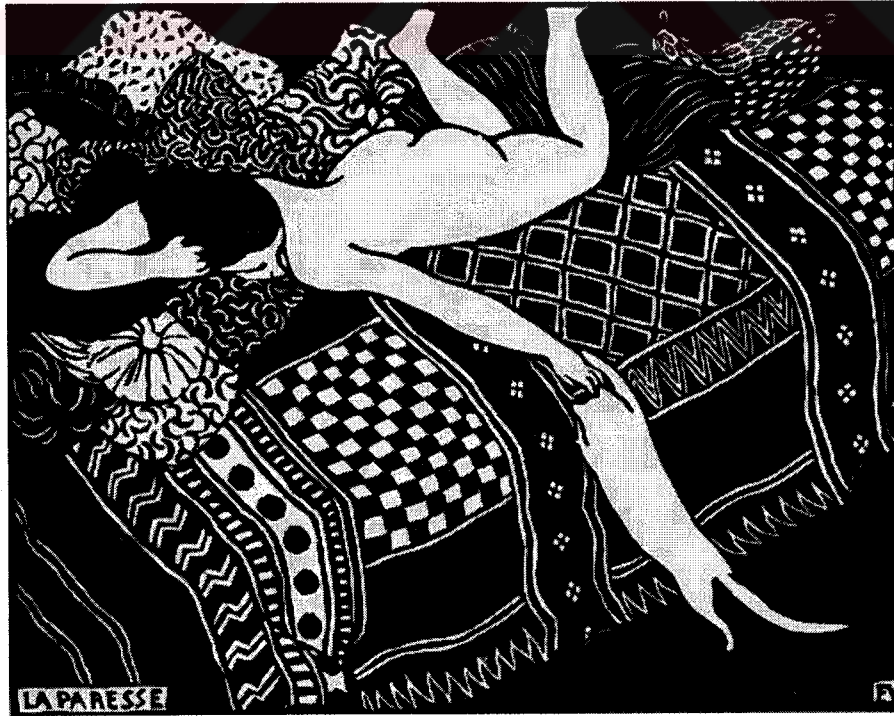
Resim 113. R. V. Neumann, "Büyük Gölde Balık Avı", 1943, Litografi.



Resim 114. B. Buffet, Kuru Uç.



Resim 115. Ugo da Carpi, "Horozlu Diyojen", Ahşap Baskı



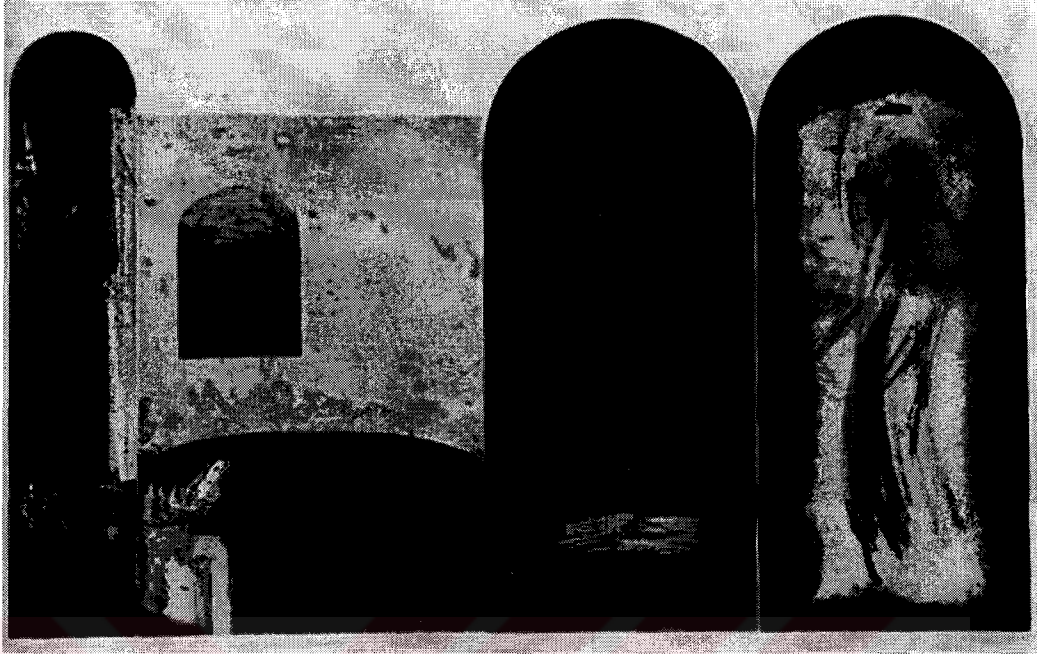
Resim 116. Vallotton, Ahşap Baskı, 1895.



Resim 117. Goya, "Savaşın Felaketleri", Asitle Oyma, 26. Kalıp.



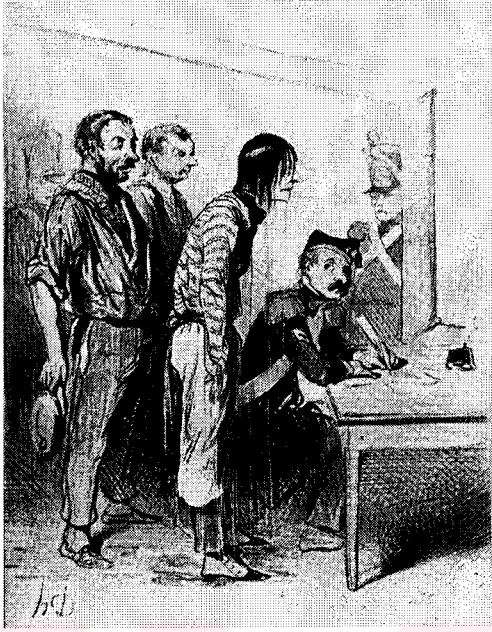
Resim 118. Munch, "Yalnızlar", 1895, Kuru Uç.



Resim 119. A. Dalloul, Asit Oyma.



Resim 120. O. Billor, Asit Oyma.



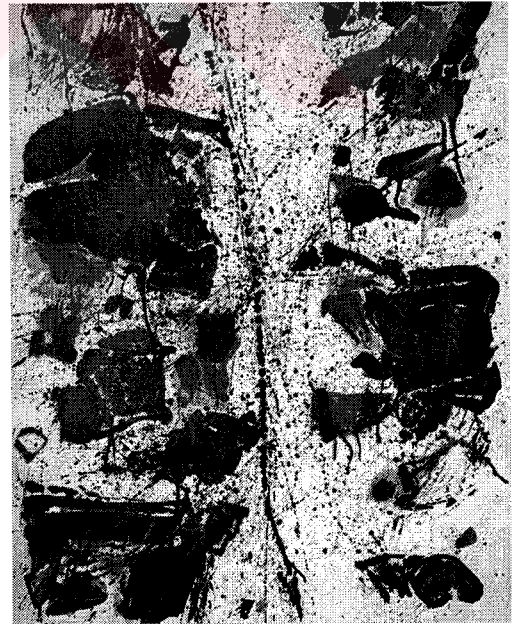
Resim 121. Daumier, "Kurtarılan Adam",
1843, Litografi.



Resim 122. Daumier, "Peysaj Çalışanlar"
1865, Litografi.



Resim 123. Picasso, "Figürlü Kompozisyon",
1949, Litografi.



E

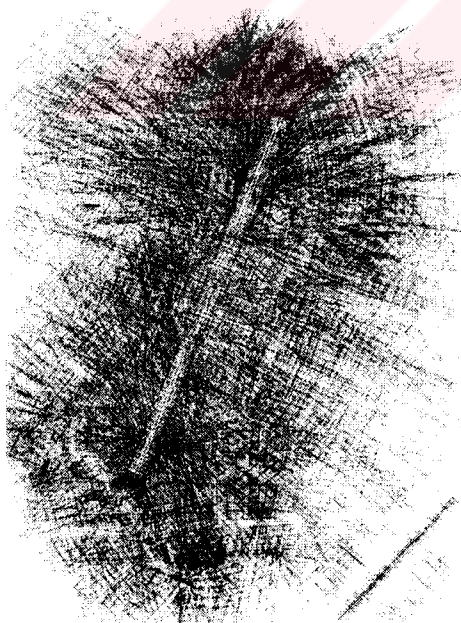
Resim 124. S. Francis, "Beyaz Yol"
1960, Litografi.



Resim 125. S. Baldyga, Linografi.



Resim 126. J. Nadasdy, Serigrafi.



Resim 127. T. Lindovsky, Serigrafi.



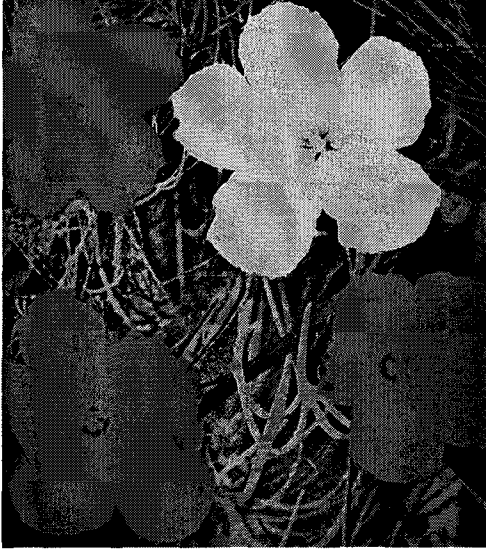
Resim 128. R. Lichtenstein, Serigrafi, 1965.



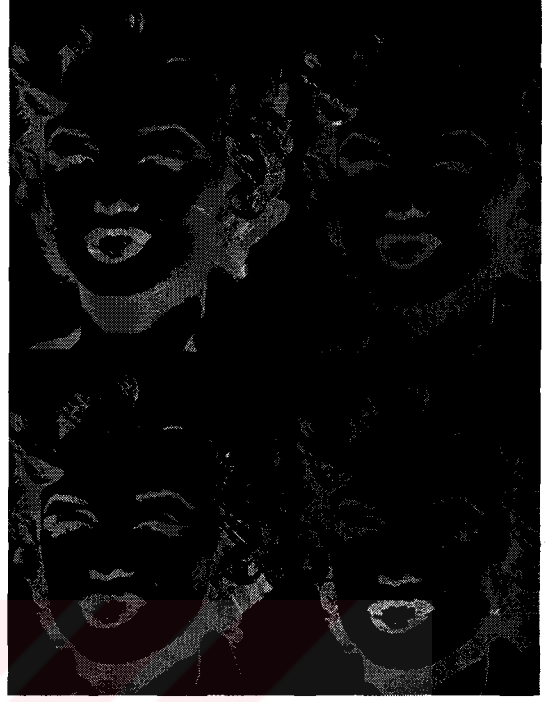
Resim 129. R. Lottingham, Litografi, 1973.



Resim 130. L. Osborne, Litografi.



Resim 131. Warhol, "Çiçekler", 1964,
Serigrafi.



Resim 132. Warhol, "Marilyn", Serigrafi,
1979



Resim 133. Warhol, "Çorbalar", 1962, Akrilik.

3. BÖLÜM: SANATSAL ÇALIŞMALARIMDA İMGE VE ÇOĞALTMA

3.1. İmgesel Arayışlar

Resim 1

Resim, genel olarak ortadaki dairesel bir biçimle, onun altında ve üstünde yer alan dikey biçimlerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir yapı sergilemektedir. Dairesel alan içinde yer alan dört ev biçimi birbirlerini takip etmekte ve döngüsel bir hareket oluşturmaktadır. Bu hareket, resmin ortasında yoğunlaşan bir devinim sağlayarak resme yukardan ve aşağıdan giren dikey biçimlerin oluşturduğu sertliği dengelemekte, hatta bu sertliği ikinci plana itmektedir.

Ortak dairesel alan, düz bir mekana yukardan bakılınca oluşan bir görünüm vermektedir. Buradan bakıldığında evlerin hepsi görülmekte ve birbirlerinden ayırt edilebilmektedir. Böylece, izleyicinin resmin karşısındaki konumu değişmekte ve izleyici resimdeki düz alanın yukarısında bir konuma çıkmaktadır. Bu durumda izleyicinin bakış açısı resimdeki gördüklerinin yukarısında olmakta ve izleyici kendini bu arazinin daha da yukarısındaki başka bir tepede veya mekanda hissetmeye ve heyecanlanmaya başlamaktadır. Bu durum aslında bir yanılsamadan ibarettir. Bu yanılsamaya neden olan şey, resimdeki tanımlanabilen biçimlerin hem birbirleri ile olan ilişkilerinden, hem bu biçimlerin belleklerdeki imgesel çağrışımlarından, hem de birbirleri ile olan ilişkilerinin imgesel çağrışımlarından kaynaklanmaktadır.

Ortak düz ve dairesel alanın her tarafı dikey yapılanmalarla çevrilidir ve sadece alt soldaki bir geçişle bu alan tüm resimle bağlantı kurabilmektedir. Dört yayla evi bu alanın etrafında yer almakta ve aralarında hemen hemen aynı mesafe bulunmaktadır. Hatta bu evlerin kendi yapıları da hemen hemen aynıdır. Sadece renkleri farklıdır. Evlerin eşit yapı ve mesafelerinin oluşturduğu sıralama, izleyicinin gözünün resim üzerinde hareketlenmesine neden olmaktadır. Göz, bir evden diğerine sıçrarken bir daire oluşturmaktadır.



Resim 1. "Yayla Evleri 1", 1993, Tual Üzerine Yağlı Boya, 60 x 58.5 cm.

Matisse'in "Dans" (1910) ve "Müzik" (1910) adlı resimlerinde, figürlerin oluşturduğu dairesel bir hareket söz konusudur. "Dans"taki beş figürün hem yönleri, hem vücutları, hem kolları ve hem de yeşil zeminin yuvarlaklığı, üst üste ve iç içe yapılanan birden fazla daireler oluşturmakta ve göz bu daireleri hızla dolaşmaya başlayarak adeta resim üzerinde dans etmektedir. "Müzik" resminde ise figürlerin dağılımı daireler şeklinde olmayıp daha çok kendi hallerine bırakılmış gibidir. Hiçbir yuvarlak hareket olmayan bu resimdeki hareketi sağlayan tek şey figürlerin turuncu

renklerde olması ve her birinde bir diğerine benzeyen özelliklerin yer almasıdır. Bu özellikler birinde keman, diğerinde flüt ve flütçünün içe çekilmiş bacağıyla diğer üç figürün çekik bacaklarının şekilsel benzerlikleridir. Göz hem bu hareketler ve hem de bu renk benzerliklerinden dolayı yüzey üzerinde hareket etmektedir.



Matisse, "Dans", 1910. Tual Üzerine Yağlı Boya, 260 x 290 cm.

İnsan figürü kullanmadan da gözün hareketini sağlayan Yayla Evlerinde ise hem birbirine benzer duruşlar ve hem de zaten bir daireye sırayla yerleştirilmişlik izlenimleri sayesinde göz, resim üzerinde hareket etmektedir. Resimdeki evlerin yapısal özellikleri bellekteki derme-çatma yapılmış baraka benzeri yapılaşmalara ait imgeleri ortaya çıkarmakta ve ister istemez bu imgeler insan düşüncesini etkileyerek izleyiciyi bu evlerin geçici konaklama evleri olduğu izlenimine sevk etmektedir. Bu geçici konaklama imgesi, daha çok göçebe kültürünü ve onun alt ve yan kültürlerini çağrıştırarak burada konaklayanların asıl konaklama yerlerinin burası olmadığı sonucunu doğurur. Bu evler olsa olsa, toprağa ve hayvanlara bağlı bir yaşam süren insanların, hayvanlarıyla geçici bir süre konaklamak için taşındığı ve asıl yerleşim yerine yakın olabilecek mesafelerde yapılanmış yerlerdir.



Matisse, "Müzik", 1910, Tual Üzerine Yağlı Boya, 260 x 285 cm.

Geçici konaklamadan yola çıkarak gidebileceğimiz bir başka sonuç da, bu insanların asıl konaklama yerlerinde evlerin buradakiler gibi derme-çatma olmadığıdır. Daha çok yaz mevsiminde yaylalara göçen bu insanların kış mevsimini gerçek evlerinde geçirdikleri sonucunu değerlendirecek olursak, gerçek yerleşim yerlerinin her şeye, her mevsime dayanıklı yapılardan oluşmuş olması büyük bir olasılıktır.

O halde diyebiliriz ki bu resimde görülen yerleşim alanı geçici olmakla beraber, aynı zamanda var olan asıl (orjinal) yerleşim yerinin bazı fonksiyonlarını taşıması açısından onun bir kopyasıdır. Bu kopya oluşuk, görüntü ya da biçimden değil, işlevsellikten kaynaklanmaktadır daha çok. Bu işlevler, aynı zamanda yaylacılığın temel özellikleridir de: Hayvanların yeni ve taze otlaklara çıkarılması, bunu takiben süt ve yağ veriminin artırılması ve elde edilen tüm hayvansal ürünlerin biçimlendirilerek kışa yönelik olarak hazırlanması gibi özellikler. Yaylalara göç eden gruplar yaşadıkları coğrafya ve iklime uygun olarak kendileri için en iyi fiziksel koşulları değerlendirerek yaşamlarının idamesini sağlayabilmektedirler.

Yaylalara göç edildiğinde asıl ikamet yerleri de korumaya alınmış olur. Böylece orijinal olan yerleşim yeri, kopyaları sayesinde korunmuş olur. Bu durum orijinal-kopya ilişkisinde ele aldığımız değerlendirmelerle aynıdır. Biricik ve tek olan, kendi

atmosferi içinde kendi orijinalligini yakalayan yapı(t), onun ya tüm işlevlerinin ya da bazı işlevlerinin başka bir yerdeki çoğaltmalarıyla kendi gücünü korumakta, kopyalarından yola çıkarak orijinali hakkında ön fikir oluşturmakta ve kopyalarının kendi üzerindeki ağır sorumluluğun paylaşımını yapmalarıyla da rahatlamaktadır. Böylece, orijinal olan, kopyaları sayesinde kurtarılır. Eğer hayvanlar yaylalara çıkarılmasaydı ne onlardan daha fazla verim alınabilirdi, ne de orijinal yerleşim yerlerindeki otlakların canlanması ve ekili arazilerin emniyetleri gerçekleştirilebilirdi.

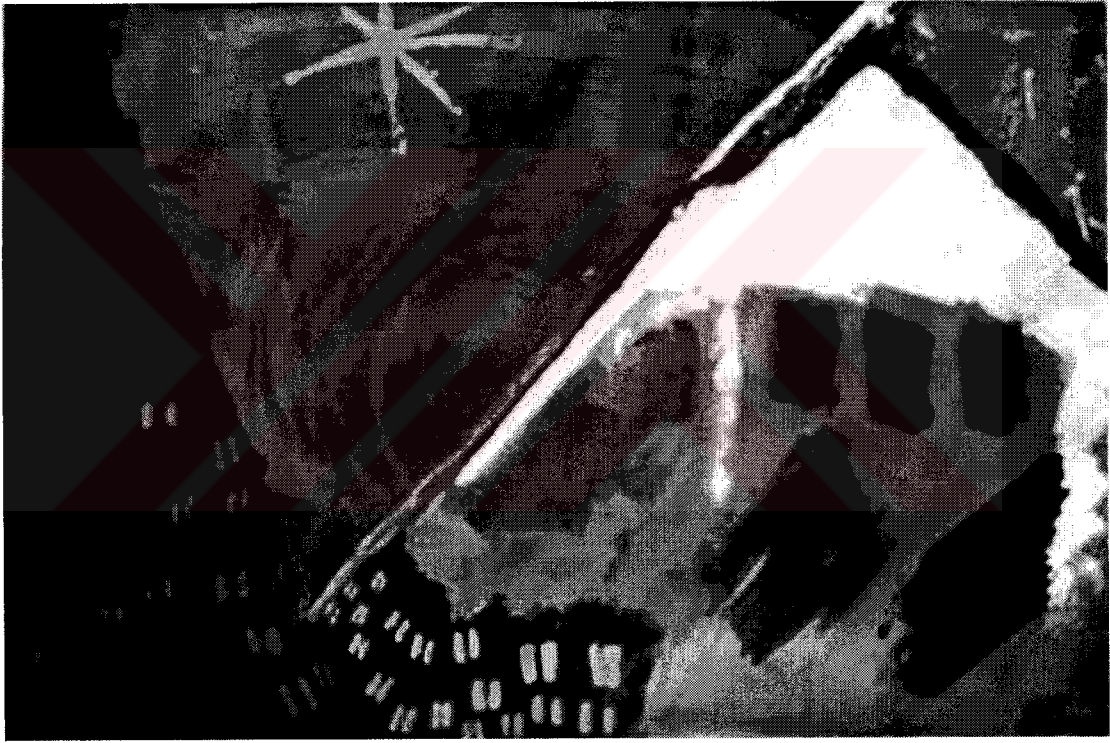
Bu resimde, insana ait izler vardır: Evler, insanlara ait yapılarıdır ve onların yaşadıkları yerlerdir. Böylece bellekte ister istemez, evlerden hareketle ortaya çıkan insana ve yaşama ait izler, izleyiciyi, bu resimdeki oluşumlarla insanı bir araya getirmesine neden olmaktadır. Bu resim, sergilediği ev ve eve ait elemanların (kapı, pencere) daha sonraki çalışmalarda da konu edinilmesi açısından önemlidir.

Resim 2

Resmi iki diyagonal çizgi üç parçaya bölmektedir. Soldaki siyah parça en küçük olan, ortadaki mavi alan orta büyüklükte olan ve sağdaki yeşil zeminli alan da en büyük olanıdır. Bu büyüklük farkları yeşil alanı ön plana çıkarmakta olup yeşil rengin sakinliği ve çekiciliği de izleyiciyi daha çok bu bölgeye yönlendirmektedir. Siyah parça, renk olarak korku, kirlilik, bilinmezlik ve sır gibi imgeleri çağrıştırmakta olup –ki bu bir dağdır- eteklerindeki kırmızı dikdörtgenler siyah içinde patlayarak öne çıkmaktadırlar. İzleyicinin belleğinde bu durum elle tutulur tek yerin kırmızı dikdörtgenlerin oluşturduğu bölge oluşu olarak canlanır. Bu bölgenin ortasındaki iki sarı pencere, sanki siyah kafa içindeki bir çift göz gibi izleyiciye bakmaktadır. Böylece izleyiciye bir ürküntüyle merak ve şaşkınlık yüklemekte, izleyici soldan başladığı resim okumasını bu duyguların hareketlenmesi ile başlayan bir ruh yapısıyla devam ettirerek sağa doğru ilerlemektedir.

Mavi bölge, rengi ve biçimiyle gökyüzünü simgelemekte, içinde yer alan yıldızlar ve kırmızı-yuvarlak (güneş) biçimiyle de bu simgeyi desteklemektedir. Mavinin gözü kendine çekmesi ve derinlere götürmesi özelliği ile buraya takılan

izleyici bir anda kırmızı ve turuncu renklerle karşılaşır ve şoka uğrayarak kendini mavinin derinliğinde kaybolmaktan alı koyar. Mavinin gökyüzünün imgesi oluşu, resmin bu bölgesinde sonsuz bir derinlik oluşmasını sağlar. Aslında bu bölgede resimsel değerlerle oluşturulmuş bir derinlik yoktur. Sadece mavinin taşıdığı imgelerin bellekte canlanmasıyla oluşan derinlik yanılması vardır. O kadar ki, yıldızların bu kadar belirgin ve yakında oluşu, izleyicide bir anda kendini dünyadan çok uzaklarda yıldızlara daha yakın bir yerlerde olduğu hissi uyandırır.



Resim 2, "Karkent 1", 1997, Tual Üzerine Yağlı Boya, 47 x70 cm.

Sağdaki yeşil alan, siyaha nazaran daha az dikeydedir. Tümünün arasında en az dikey olanı, en fazla yatay olanıdır. Bu alanda yataylığı destekleyen bir başka etken de beyaz üçgenin alt çizgisinin ve siyah pencerelerin yan yana dizilmiş olmasıdır. Yeşil rengin dinginliği ve rahatlatıcı özelliği ise izleyicinin bu alanı yoğunlaşmasını sağlamakta, yeşilin yaşamı imgeleyen bir renk oluşu da yine aynı zamanda bu alanın izleyicinin belleğinde pozitif imgeler oluşturmasını neden olmaktadır.

Beyaz üçgenin en büyük iki özelliğinden biri, tüm yüzeyi kaplayan üç büyük üçgen (siyah, mavi ve yeşil) in yüzeyi bölme özelliklerinin tersine, bölünmüş bir alanın içinde yer almasıdır. Beyaz üçgen, yapısıyla hem diğerlerinin tekrarı olma özelliğini sergiler, hem de diğer üçgen alanların tek alan içindeki bir çoğaltımı gibi durur. Biri gökyüzü, ikisi dağ imgesindeki diğer üçgenlere benzemesi, bu beyaz üçgenin de bir dağ tepesi olma ihtimalini güçlendirmekte, hem de resimde sıkça kendini gösteren dağ imgesinin aynı yüzey üzerinde çoğalmasını sağlamaktadır.

Beyaz üçgenin diğer özelliği ise, altında yer alan üç siyah pencerenin hemen üstünde onlara bitişikmiş gibi duruşuyla oluşturduğu çatı imgesidir. Çatı, bir yeri, bir yapıyı kapatan, o yapıyla gökyüzünün temasını kesen bir başka yapıdır. Ama bu çatı imgesi, üzerinde yer aldığı dağ imgesiyle birleştiğinde ondan etkilenmekte, kendi de dağ gibi büyümekte ve izleyicinin de o çatıyı olağan ölçülerinden daha da büyükmüş gibi algılamasına neden olmaktadır. Bu algılama, burada yer alan yapının –ki bu yapıyı çatı ve üç pencerenin duruşlarından algılamaktayız- diğerlerine nazaran olağanüstü derecede büyük olduğunu göstermektedir. Bu büyüklük imgesini göz, aşağıda yer alan turuncu pencerelerin ve siyah alanda yer alan kırmızı pencerelerin boyutlarıyla kıyaslayarak çıkarmaktadır. Hatta neredeyse, aşağıdaki pencerelerin toplamının oluşturduğu şehir görünümünün yüzey üzerinde kapladığı yer kadar bir alana sahip olan beyaz çatılı ve üç pencereyi yapı da aynı büyüklükte bir alan kaplamaktadır. Bu durum, izleyicinin belleğindeki büyüklük ve küçüklük imgelerinin çatışmasına yol açarak, oranlamadaki dengesizlikle sonuçlanmakta ve beyaz çatılı yapı olabileceği düşünülen en büyük yapıdan bile daha büyük bir yapı olarak algılanmaktadır. Bu yapının büyüklüğü, resimdeki perspektif ölçülerinin de dışına çıkmakta olup, normal ölçülerde arkada ve uzakta iken küçük olması gereken bir nesnenin tam tersine büyük oluşu da bu yapının imgesel olarak daha yakına (izleyiciye) gelmesine ve öne çıkmasına neden olmakta ve onun öneminin diğerlerinden çok daha yüksek olmasını sağlamaktadır.

Thomas Hobbes'ın 'önceki' imgenin 'sonraki'ne nazaran daha çok unutulacağını vurgulayan düşüncesinden yola çıkarsak, burada, önceki imgeleri aşağıdaki pencereler, sonraki imgeleri ise beyaz çatılı pencereler olarak gösterebiliriz. Ve buna ilave olarak da büyük imgeler, yani daha fazla etki sağlayan

ve daha çok iz bırakan imgeler bellekte diğerlerinden daha fazla hatırlanmaktadır. Resimdeki büyüklük olayı da aslında bir açıdan izleyicinin belleğindeki bu ilişkileri canlandırmakta ve izleyicide bu beyaz çatılı yapının daha fazla iz bırakmasına neden olmaktadır. Yine Hobbes'ta imgelerin zamanla zayıflaması vardır. Resimde, aşağıdaki pencereler zayıflayan imgelerdir. Zamanın geçmesine rağmen hala zayıflamayan imgeler de vardır. Bu da yukarıda yer alan beyaz çatılı ve pencereli yapıdır. Resimdeki bu büyüklüğün oluşumunu sorgulayan izleyicinin kafasında, o yapının diğerlerinden farklı olacağı düşüncesini ve diğerlerinde olmayan özelliklerle donanmış bir yapı olabileceği sonucunu doğurmaktadır. Bu sonuç, resimdeki imgelemelerle oluşturulmaya çalışılan amaçlarla çakışmaktadır.

Resimdeki küçük kırmızı ve turuncu pencereler, insanların toplu yaşam alanlarını göstermekte olup, bunların birbirlerine hem renk hem de boyut olarak benzemeleri ise, işlevsel olarak her birindeki yapılaşmanın ve yaşamın da birbirine benzediğini göstermekte, hatta her birinin bir diğerinin kopyası olduğu sonucunu bile doğurmaktadır. Bu alanda, orijinal insan yaşamının birbirine çok yakın derecelerdeki çoğaltmaları söz konusudur aslında. Yukarıdaki beyaz çatılı üç siyah pencereli büyük yapının ise bir kopyası ve benzeri bu resimde yoktur. Böylece bu yapı tam bir orijinal yapı olup, bu orijinalliğini ise sadece o mekanda olmasından (yapılandırılmasından) temin etmektedir. Aşağıdaki alana, küçük pencerelerden yine çoğaltmalar eklenebilecekmiş gibi görülmekte olup, bu ayırım da yukarıdaki beyaz çatılı yapının orijinalliğinin artmasına etken olmaktadır.

Beyaz çatılı yapı, Walter Benjamin'in orijinalin biricikliği düşüncesi ile tamamen örtüşmektedir. Orijinal, yapıldığı yerin havasıyla ve o mekanın atmosferiyle oluşan ve sadece orada olduğunda orijinal olandır. Bir başka yere taşındığında ise bu özelliklerini kaybettiğinden orijinalliği de zayıflamaktadır. Beyaz çatılı yapı sadece orada varsa var, oranın dışında ise var olmayacakmış algılaması sağlamaktadır bellekte. Beyaz çatının altındaki kırmızı-mavi-siyah renkli birbirine benzer alanlar ise, sanki bir paletin üzerindeki ana renkler gibi izleyiciye sunulmaktadır. İzleyici, bunları kendi kafasında karıştırma hakkına sahip olup, bu karışımlardan istediği renkleri oluşturabilme şansına da sahiptir. Kırmızı renk burada daha çok toprağı, mavi renk suyu ve siyah renk de geceyi ve gizi temsil ediyor

gibidir. Bu karışımlar ise gizemli yaşamı, büyüü yaşamı ve maceraları imgelemektedir.

Beyaz yapının ufuk çizgisine göre arkadaki güneşten daha yukarda oluşu da yine bu yapıya büyüklük, yükseklik, yukarda oluşluk imgelerini eklemekte olup, yapıdaki 'olağanüstülük' imgesini güçlendirmektedir. Sonuç olarak yukarıdaki yapının aşağıdakilerde yer almayan özellikleri ve resimdeki diğer renk ve alanlarla etkileşiminden oluşan bir heybeti, büyüklüğü vardır. Bu durum izleyicinin bu alana yönelmesine neden olarak, hem merak uyandırmakta, hem de şaşkınlık yaratmaktadır.

Resim 3

Bu resim dikdörtgenlerin yeni bir imgeye dönüşmesini göstermektedir. Daha çok ev, pencere ve ışık imgelerini taşıyan dikdörtgenlere burada gözbebeği imgesi de eklenmektedir. Diğer beyaz dikdörtgenler belirgin değil, daha çok fırça izi havasındadır. Resimde dört dikdörtgen ikili olarak iki alanda yer alırlar ve renkleri kırmızıdır. Duruşlarından yola çıkınca göz bebeği imgeleriyle alakaları bulunmamakta olduğu görülmektedir ve bu alaka tamamıyla içinde buldukları mekandan kaynaklanmaktadır.

Resim genel olarak iki birbirine eşit parçadan oluşur. Yukarıdaki parçanın alt sınırı dairesel özelliktedir. Bu bölümdeki iki mavi dairesel biçim büyüklük küçüklük ilişkileriyle mekanda edindikleri yerlerden ötürü bir insan kafasına benzemekte olup mavilerin içindeki kırmızı pencereler de bu gözlerin içinde göz bebeği olarak yer almaktadır. Tüm bu renk ve biçimlerin ilişkileri ise, izleyicinin belleğindeki insan başına ait izleri harekete geçirerek burada bir insan başı olduğunun algısına yol açmaktadır. Bu kafayı algılayan izleyici, onun ait olduğu bedeni aramaya koyulduğunda kesin bir sonuca varamamakta ve hatta bu kafa tüm yüzeyi kaplayan ve kendi gövdesini gölgeleyen bir görünümü çağrıştırmaktadır. İki dairesel mavinin ortasında ve altında yer alan siyah leke ise konumları gereği bu kafaya ait burun ucu ve ağız gibi algılanmaktadır.



Resim 3, 1998, Tual Üzerine Yağlı Boya, 65 x 47 cm.

Gözleri oluşturan mavinin çekiciliği de, izleyicinin yüzey üzerinde en çok buralarda takılmasına neden olmakta ve izleyici doğal olarak bu gözlerle karşı karşıya gelmekte, bu da uzun bir süreci alabilmektedir. Bu gözlerle gök yüzünün derinliğini ve büyüklüğünü hisseden izleyici, gözbebeklerindeki yansımanın kendine ait olup olmadığı hakkında merakla düşüp heyecanlanmaktadır. Tam bu noktada kırmızı renk harekete, yaşama ve enerjiye dönüşmekte ve bu enerji içerden bir yolla göz bebeğine yansımaktadır. Sanki çok nötr ve durağan bir kişinin içindedir ve dışa yansıtmadığı bir enerjiyi sadece göz bebeklerinden yansıtmaktadır. İzleyici bu enerjiyi ya resimdeki kafaya yüklemekte, ya da kendi yansıması gibi görerek heyecanlanmaktadır.

Eğer bu görüntü izleyicinin kendisi yansıması ise, bu yansıma iki kırmızı benekten oluşmaktadır. Öyleyse izleyici, iki kırmızı dikdörtgen biçimdir artık. Bu durum izleyiciyi şaşırtmakta ve kendi kendisini sorgulamasına neden olmaktadır. Eğer izleyici kendini bu kırmızı renkle uyumlu görürse bu durumu kabul etmekte ve kendisini sorgulamaktadır. Eğer kırmızı görmüyorsa aslında içerlerde bir yerlerde tıpkı resimdeki olduğu gibi bir canlılık yer aldığı farkına varmakta ve bu da sonuç olarak izleyicinin pozitif olarak etkilendiğinin bir göstergesi olmaktadır.

Resimdeki her bir parçayı ele alarak izleyiciye sunduğumuzda, hiç birinin tek başına bir anlam ifade etmediğini görmekteyiz. Oysa bu parçaların kendi biçimlerinden ve birbirlerine olan uzaklık ve yakınlık ilişkilerinden dolayı biz onları bir kafanın organları gibi algılamaktayız. Dikdörtgen görünümün farklı renk ve biçimlerle ilişkisiyle neler oluşturulabileceği düşüncesinin daha çok bir denemesi gibi görülen bu resim, yukarıdaki özellikleriyle izleyiciyi etkilemektedir.

Resim 4

Bu resim genel olarak iki zıt renk kontrastından oluşmaktadır. Bunlar, resme hakim olan mavi renk ve mavinin içinde yer alan ve aynı zamanda baskın olan turuncu renklerdir. Mavi renk, hemen hemen tek bir değerde olmakla beraber, resmin sağ alt köşesinde açık maviye dönüşmekte ve böylece arkalı önlü iki plan oluşturmaktadır. Turuncu renk kümesi ise sağ üst köşeden başlayıp ortada yığılan ve

sol alt köşeye uzanan ince bir hat biçimindeki belirgin bir turuncuyla, resmin sol alt bölümünü dolduran ve çizgisel bir yapılanmayla bir araya gelerek bir küme oluşturan açık turuncu renklerden oluşmaktadır. Aynı yerde bulunan açık yeşil renkli çizgi kümesi de mavi ile turuncu arasında bir geçiş sağlamaktadır. Çok az da olsa resimde yer alan beyaz çizgisel renk kümeleri ise resme renk ilişkileri bağlamında denge getirmektedir.



Resim 4, 1999, Tual Üzerine Yağlı Boya, 102 x 107 cm.

Resimdeki bir başka ilişki de mavi rengin çekiciliği ile turuncu rengin iticiliği arsındadır. Mavi, doğası gereği gözü kendi içine çekmekte, simgelediği gökyüzü, deniz, derinlik, boşluk ve uzay imgeleriyle de gözden beyne giden ve bellekte ortaya

çıkan rahatlama çağrışımını oluşturmaktadır. “Mavi, renklerin en derin olanıdır. Göz bir engele rastlamadan ona gömülür ve sonsuza doğru kaybolur gider. Gökyüzünün bulutsuz maviliğinin derinliğine dalmak gibi. Durgun denizlerin derin maviliğine dalmak gibi.”⁶⁰ Mavi, kendine çekerek izleyicinin dikkatini toplamasına, rahatlatmasına, kendi benliğine ve kendi gücüne yönelimi artırmasına neden olmaktadır. “Hint felsefe sistemi yogada, meditasyonda mavi kullanılır.”⁶¹

Turuncu renk, sarı ve kırmızının karışımıyla ortaya çıkar. Bu karışımda kırmızının verdiği sıcaklık ve ısı ile sarının göze doğru hareketinin bileşimi vardır. Turuncu, biçimine göre ve diğer renklerle olan ilişkilerine göre heyecan, mutluluk, güven ve başarı gibi imgeleri simgelemektedir. “Bu renk en basit tanımıyla, neşenin ve bilgeliğin rengidir.”⁶² Turuncu bölgede yer alan yeşil renk de, dingin ve rahatlatıcı özelliği ile maviye destek vermektedir. Turuncu renkli çizgisel yapılanmanın altında yer alan kırmızılı alanlar (bunlar hem ortadaki kümeleşmenin altında hem de alt soldaki kümeleşmenin altındadır) sıcaklığı ve hareketi ortaya koyarak, resimdeki turuncu rengin etkisini arttırmakta ve turuncunun daha da şiddetlenmesine neden olmaktadır. Tüm bu hareketi ve dinamizmi dengeleyense mavi renktir. Alt sınırda iki farklı yerde yer alan beyaz renk ise az da olsa maviye destekte bulunmaktadır.

Resimdeki bu renk zıtlıklarının dengesinin yanı sıra bir de biçimsel zıtlıkların dengesi vardır. Bu zıtlık, resme hakim olan mavinin tüm yüzeyi homojen bir tavırla kaplamasına karşın, turuncu rengin parçalı ve çizgisellik oluşturan fırça genişliğindeki sürüş tarzıdır. Turuncu, genel olarak büyük bir lekenin içinde çizgisel bir kümelenme olarak yapılanmaktadır. Mavi alan büyük bir boşluğu, turuncu bölge ise boşluğun üzerinde veya da içinde gibi yer alan bir yapılanmayı göstermektedir. Ortadaki koyu turuncu ve altı kırmızı olan bölgedeki çizgisel dairenin arasında yer alan turuncu çerçeveler ve bunların içinde yer alan kırmızı dikdörtgenler sanki hedef oluşturmakta ve izleyiciyi kendine çekmektedirler. Bu iki pencerenin içindeki kırmızı renk gün yüzüne çıkmakta ve belki de bilinçaltında kalan ve bir şekilde kendini dışa vuran imgeler gibi algılanmaktadırlar.

⁶⁰ Süreyya COŞKUNER, *Renkler Ve Kişiliğiniz*, 52

⁶¹ A. g. k. 54

⁶² Ted ANDREWS, *Renklerle Tedavi*, 32

Sol alttaki turuncu bölge daha çok bir insan kafasına benzemektedir. Bu insanın iki eli de görünmektedir. Sanki karşıdan değil de yukardan bakıyormuşuz gibidir. İnsan figürünün biçimi bize geniş-mavi boşluğu yararak gelen bir hareketmiş gibi görünmekte ve bu da resme uzaysallık katmaktadır. Figürün bu duruşu, belirsizlik sergilemekte olup, var olan ve basit bir anlatım tarzıyla sunulan göz, burun ve dudaklarının imgeselliği de bu durumu değiştirmemekte, figür bu geniş mavi derinliğin içinde adeta kaybolup gitmektedir.

Yüz üzerinde yer alan organların gergin duruşları ve ellerin dışarıya, bize doğru hareketi, bu insanın kendini bize göstermeye çalıştığını vurgulamakta olup, hem elle iletişimin, hem mimikle iletişimin ve hem de sözel iletişim bir arada kullanıldığı bir dil sunmaktadır. Figür, bu koskoca mavi boşluğun içinde sıkışmış gibidir adeta. Sanki bütün dinginliği, olgunluğu ve dengeliğinin dışında bir iç yapıya sahip gibi görünmekte, bu iç yapı da onun bilinç altından bir şekilde çıkarak kendini hem o insana ve de hem bizlere, yani dışarıdaki insanlara göstermektedir. Eğer bu insan, elinden tutulmaz ve kendi halinde bırakılırsa o turuncunun içinden kayıp maviye ulaşacak ve mavinin sonsuzluğu içinde kaybolacakmış gibi durmaktadır. Resim, güncel yaşamda, büyük şehirde yer alan insanın ne kadar da bunalıma düşeceğine ve strese maruz kalacağına bu tavırlarla göndermede bulunmaktadır.

Resim 5

Koyu ve açık tonların yan yana geldiği alttaki koyu bölümden ve orta tonların yer aldığı yukarıdaki bölümden oluşan bu resim temel olarak perspektife dayalı bir yapı sunmaktadır. Belirgin bir ufuk çizgisiyle yeryüzü ve gökyüzü birbirinden ayrılmış, yeryüzündeki perspektife ait kaçış noktaları da gökyüzündeki turuncu renkle simgelenen güneş imgesine doğru yönelmiştir. Sağ alt köşe ve sol alt köşe ana merkezler olmak üzere dağınık yerlerden başlayan çizgilerle resmin ortasına doğru hareket eden bu yöneliş üst ortadaki güneşle birleşince ortaya üçgenimsi bir yapı çıkmaktadır. Kapalı form tarzını andıran bu ortadaki üçgenimsi oluşumda en önemli olması gereken merkez noktadaki figür güneştir. Onun yanında yer alan yardımcı

figürler sağdaki ve soldaki iki üçgenden oluşan dağ figürleri ve daha küçük yer ve etkide bulunan dikdörtgen pencerelerdir.



Resim 5, "Karkent 2", 1999, Tual Üzerine Yağlı Boya, 89 x 121 cm.

Bu kapalı formda, aslında bir yüzeye sığamayacak kadar büyük olan güneşin imgesel olarak küçülmesi ve üçgen iskeletin tam tepesinde yer alması bir yanılsama oluşturmaktadır. Bu yanılsamaya destek veren bir başka etken de, dikdörtgen pencerelerin neredeyse yüzeyde güneş kadar büyük olmasıdır. Bu yakınlık, güneş imgesini küçültürken aynı zamanda dikdörtgen biçimli pencere imgelerini ve bunların yanı sıra da iki tarafta yer alan dağ imgelerini büyültmektedir. Güneşin bu iki dağın ortasında yer alan düz alandan batışı da bellekteki bu düz alanla ilgili olarak ya akşam batışı imgelerini ya da bu alanın da bir tepe olabileceği imgelerini akla getirmektedir. İki dağ figürü de güneşin üzerinde kalmakla yeryüzünden gökyüzüne doğru yükselerek adeta devasa yüksekliklere ulaşan bir yapı sunmaktadırlar.

Yine güneşin küçük olmasının yanında dünyanın ufuk çizgisinin neredeyse düz bir boyutta görünmesi de bellekteki uzaklık ve yakınlık imgelerini canlandırarak

harekete geçirmekte, böylece de insan beyni dünyayı çok yakından görünüyor gibi, güneşi de görülebilecek en uzak noktada görüyor gibi algılamaktadır. Yani izleyici kendini tam da dünyanın üzerindeymiş gibi algılamaktadır. Resimde hem dikdörtgen hem üçgen ve hem de yuvarlak biçimler yer almaktadır. Bu biçimlerin yer aldıkları düzlemler ise doğa şartlarına uyum göstermekte olup, insan belleğindeki doğru çağrışımları da beraberinde getirmektedirler. Bu çağrışımlar, güneşin yuvarlak olduğu, dünyanın ufuk çizgisinin her zamanki bakışımıza göre düze yakın bir yuvarlak çizgiden ibaret olduğu, dağların yukarı doğru incelenerek üçgenimsi biçimler oluşturduğu, insan yaşamının yer aldığı yapılara ait biçimlerinde daha çok dikdörtgen ve kare biçimlerinden oluştuğudur.

Bu biçimlerin, bellekte doğru olan imgeleri çağrıştırmaları, izleyicinin bakışına göre üst kısmın gökyüzünü, alt kısmın yeryüzünü, yuvarlak turuncunun güneşi, üçgen yapıların dağları ve dikdörtgen biçimlerin de pencereleri ve evleri oluşturması normal bir görüntü sunmaktadır. Bir başka doğru imgelem de güneş ışınlarının aydınlatması ile ilgilidir. Dağların güneşe bakan yönleri diğer yönlerinden daha aydınlık ve daha çok ışık almaktadır. Evlere ait çatıların güneşi gören yerleri de diğer yerlerine göre daha aydınlıktır. Bu ışık olayına ters olan şeyse, pencerelerin açık tonlarda olmasıdır. Bu pencereler bize doğru dönük ve güneşi de direkt olarak göremediğine göre bu aydınlıklar olsa olsa bu pencerelerden gelen ışıkların oluşturduğu bir aydınlanmadır. Bellekteki pencere ve ışık imgelerinin bir anda görünmesiyle hemen karanlığa ait bir başka imge etkileşimi kendini göstermektedir. Işıklı pencere imgesi, insan belleğinde aslında aydınlığın değil de karanlığın çağrışmasına neden olmaktadır. Bu durum izleyicide aslında güneşe rağmen hakim olan karanlık bir dünya çağrışımı oluşturmakta olup, yeryüzünün koyu kahverenginden oluşan siyahımsı tonu da bu karanlık imgelerini desteklemektedir. Bellekteki karanlık imgelerini destekleyen bir başka oluşum ise, gökyüzünün güneşe rağmen olan koyuluğudur. Bu koyuluk kapalı bir havadan daha çok, az aydınlanmanın olduğu, hatta aydınlanmanın neredeyse en az olduğu bir atmosfer izlenimi sunmakta ve izleyicinin belleğinde ister istemez akşamla gece arasında çağrıştıran bir duyu oluşturmaktadır. Güneşin hala görünüyor olması bu duyuya destek vererek, henüz gece olmadığını çağrıştırmaktadır.

Karanlığın başlaması, ilk çağlarda olduğu gibi izleyicide korku, endişe, gizem, bilinmezlik ve görememe imgelerini çağrıştırmakta olup bu çağrışımlarla birlikte izleyici kendini aydınlığa götüreceği bir çıkış aramakta, hemen orada pencerelerde gördüğü ışıklı alanlara gözünü kaydırmaktadır. Bu pencereler şimdi tek aydınlık yerler olarak kalacak ve tekrar güneşin doğacağı zamana kadar insanın görme duyusunu canlı tutarak onu korku ve endişelerinden uzaklaştıracaktır. Aydınlığın insan için ne kadar önemli olduğu böylece tekrar bir kere daha kendini vurgulamakta ve ayrıca insanın korkusunu yenmek için ürettiği yapay ışığın da ne kadar önemli bir buluş olduğunu göstermektedir.

Güneşin, ışığın orijinal kaynağını imgelemesi, pencerelerden süzülen aydınlanmanın da ışığın yapay bir kaynağını imgelemesi ile birlikte aklımıza orijinal-kopya ilişkisi gelmektedir. Güneş, orijinal olan, pencere ışığı da (elektrik) kopya olanıdır. Kopya olan elektrik insanın hakim olduğu bir oluşum olup yine insan tarafından çoğaltılabilmektedir. Işığın çoğaltılması ise aklımıza kopyanın çoğaltılmasını getirmektedir. Orjinalle aynı işlevi görmesi açısından orjinalin çoğaltılması olarak da bakabileceğimiz bu durum, hem güneşin kimyasal yapısını ve diğer özelliklerini bir tarafta, hem de elektriğin özelliklerini bir tarafta tutarak baktığımızda -ki bu bakış yapısal bir ayıklama içindir- o zaman aslında orjinalin birebir çoğaltımı olmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu durum tıpkı Neo-Platoncu düşüncedeki Tanrı-İnsan benzeşmesi gibidir, yani, elektrik güneşin insana sağladığı iyi bir özelliğinin çoğaltılmasıdır.

Resimde hakim renk koyu kahverengi ve ona ton olarak yakın olan yukarıdaki alanı kaplayan morumsu kırmızıdır. Bu iki renk hemen hemen resmin çoğunluğuna hakimdir. Bu hakimiyet, hem karanlık imgelerine güç vermekte hem de içinde yer alacak olan diğer açık renkli biçimlerin oldukları yerden fırlayarak bize doğru gelmesine neden olmaktadır. Resimdeki imgesel yapıyı desteklemek için orta tonlu yerler azaltılmıştır. Orta tona en yakın olan renkse, güneşin etrafını saran kırmızılı alandır. Dikdörtgen beyaz alanlar da resimdeki baskın olan renk kümeleridir. Beyaz olan bu yerlerin etraflarında yer alan renklerin algılamada azalması doğaldır, çünkü beyaz renk, gözün kısılmasına neden olmakla birlikte diğer renklerin görünmesini azaltmaktadır. En yakındaki iki beyaz dikdörtgen pencere biçimleri, resimde en

belirgin beyaz alanı oluşturur. Diğer beyaz dikdörtgen olan biçimler bu ikisine göre daha küçük ve göz hizasına göre daha arkada olduklarından daha geridedirler. Ayrıca bu beyaz pencerelerin yanı sıra başka bir beyazlık oluşturan yerler de vardır. Bunlar iki dağın güneşe bakan iç bölgeleridir. Öyle ki bu beyaz alanların içinde kalan pencereler açık tonda olmalarına rağmen gözün algılamasından uzaktır. Belki de bu sarı pencereler beyazın içinde yer almasalar diğer beyaz ve sarı tonlu pencereler gibi öne çıkabilirdi.

Resmin alt yarısına hakim olan koyu kahverengi tonlu bölge, hem ufuk çizgisinin altında oluşuyla ve hem de kahverenginin doğanın imgesi oluşuyla yeryüzü olarak algılanmaktadır. Kahverengi ilacın imgesidir. Hastalıklardan kurtulmanın, şefkatin imgesidir. Bu durum onu toprakla bağdaştırmaktadır. Kahverengi, sığınacak bir yeri imgeler, hiçbir şeyi olmayan insanın tek sığındığı şeydir o. Aile gibi temel sosyal yapıya bağımlılığı da imgeler kahverengi. “Bu renk daha çok toprak ve bağımlılıkla ilgili nitelikler taşır.”⁶³ Kahverenginin bu imgesel çağrışımları izleyiciyi bu bölgeye çekmekte ve ona huzur ve rahatlık taşımaktadır.

Beyaz renk yapısı gereği tüm ışınları yansıtır ve yanında yer alan tüm renklerin etkisini azaltır. Kandinsky şöyle der: “Beyaz üzerinde hemen hemen bütün renklerin bakımından bulanıklaşır, bazısı bütünüyle akıp kaybolur, zayıf, kuvvetten düşmüş bir tını bırakır.”⁶⁴ Beyaz renk, en açıklık ve aydınlığın imgesidir. Lekesiz bir geçmiş, tertemiz bir geleceği imgeler. Siyah renge tam zıt olarak beyaz, ölümün, bitişin ve karamsarlığın değil, başlangıcın, umudun ve iyimserliğin imgelerini taşır. Resimde iki tür beyaz vardır bu anlamda. Biri dikdörtgen pencereler olarak bahsettiğimiz ve yüzeyin her yerine dağılmış olarak yapılan beyazlar, diğeri ise iki dağ yapısının birbirlerine bakan iç bölgelerinde yer alan beyazlardır. Bu iki farklı beyazın biçimle olan ilişkilerinden dolayı bu fark ortaya çıkmakta, dikdörtgen olanları bellekteki ışıklı pencere imgelerini çağrıştırırken, dağın tepesinden eteklerine kadar inen beyaz da kar imgelerini çağrıştırmaktadır. Güneşin son ışıklarının üzerinde yansmasıyla bu beyazlar iyice parlarlar. Sanki güneş ışınları ile göz arasında tam bir yansıtıcı düzlemde yer almaktadırlar.

⁶³ Howard-Doroty SUN, *Renginizi Tanıyın*, 170

⁶⁴ Vasili KANDİNSKI, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, 74

Resmin yukarısında yer alan koyu tonlu kırmızı renk, içinde hem kırmızıyı hem de moru taşımakta olup iki rengin imgelerini birleştirmektedir. “Kırmızı, sınır tanımayan, tipik, sıcak renktir. İçsel olarak açık, canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapar. Bütün enerjisine ve yoğunluğuna rağmen, neredeyse amacını biliyor denecek kadar büyük bir gücü olduğunu duyurur.”⁶⁵ Kırmızı ve mavinin karışımıyla oluşan mor renk, kırmızının hareketliliğini soğutarak onu daha çekici hale getirmiştir. Mor renk büyüünün, sihirin rengidir. Bu özellikleriyle bu resimde de izleyiciyi kendine çekmekte ve büyülemektedir.

Resim 6

Bu resimde iki büyük üçgenin hakimiyeti görülmektedir. Bu üçgenlerin altındaki ikişerli gruptan dört tane dikdörtgen yapı ve yukarda, üçgenlerin hemen üzerinde duran bir yuvarlak daire de diğer biçimlerdir. Resmin geneline hakim olan mavi renk ve bunun açık tonları aynı zamanda üçgen formlarında renkleridir. Mavinin kontrastı olan ve resimde baskın olan turuncu ve tonları da dikdörtgen biçimlerin ve yukarıdaki dairenin renkleridir. Ortadan başlayıp aşağıya akıyormuş gibi görünen sarılı-turunculu-kırmızılı tonların oluşturduğu ve tam olarak biçimi belli olmayan bölge, hem resimdeki turuncu tonları bir araya toplamasıyla hem de resme dışardan katılımlı bir tarz sunmasıyla kendine resimde bir yer edinmektedir. Aynı zamanda resim yüzeyinin altından çıkarak yere doğru yaklaşması da bize toprağa, yere, zemine gidiş izlenimi sunmaktadır.

Yukardan aşağı resmi bölen büyük diyagonal çizgiye karşın, yatay olarak uzanan bir düzlem resimde görülmemesine rağmen, sol ortadan başlayıp sağ ortaya kadar sıralanan dört dikdörtgenin oluşturdukları bir düzlem vardır ve bu düzlem resmi yatay olarak ikiye bölmektedir. Aynı zamanda bu düzlem bize, sağdan başlayıp sola doğru gittikçe daralarak giden bir yapı sunarak da resme bir derinlik katmaktadır. Böylece, sağdaki büyük üçgen önde, soldaki ikinci büyük üçgen arkada ve onunda solunda yer alan diğer küçük üçgenler de en arkada yer almakta ve resme derinlik verilmektedir.

⁶⁵ Vasili KNDİNSKI, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, 74

Resimde renk olarak mavinin hakimiyetini görmekteyiz. Ama kırmızı ve sarı karışımlarıyla oluşan turuncu renk tonları resimde göze batan ve öne çıkan renklerdir. Bunların öne çıkmasının üç nedeni vardır. Birincisi, bu iki rengin birbirlerinin kontrastı olmasıdır. Mavinin kontrastı renk skalasında turuncudur. Bu yüzden dağınık duran mavinin arasında daha toplu ve belirgin yapılanmış olarak duran turuncular öne çıkmaktadır. İkincisi, mavi rengin imgesel olarak kendine çekiciliği sunması ve bunun tam zıttı olan turuncunun da yine imgesel olarak tam bir zıtlık oluşturarak gözü yüzeyden geri yansıtmasıdır. “Mavi renkli ışık altında kalan kimselerin kasları gevşemekte, kan basıncı düzelmekte, nabızları yavaşlamaktadır. Doktorlar kandaki şeker seviyesinin düştüğünü de gözlemlemişlerdir. Bunun nedeni de mavi ışığın insülin etkisini arttırırken, adrenalin etkisini engellemesidir. Diskolarda hafif, duygulu, romantik müzik çalınırken, pist, sakinleştirici mavi renklerle donatılır.”⁶⁶ Mavi renk, gözü yakalayıp kendine çekmek ister ki bu eylem yavaşlama ve durağanlaşma ile sonuçlanır. Tam o anda turuncu birden ortaya çıkar ve hızla hareket ederek kendindeki imgeleri bir anda bellekte ortaya çıkarır ve gözü mavinin etkisinden çekip çıkararak tamamıyla kendi eline alır. Maviyle derinlere gitmek isteyen göz turuncuyla kendine geri döner. Üçüncü olarak da bu iki renk biçimlerinin birbirleriyle olan ilişkilerinden dolayı, mavinin büyük bir alanı kaplaması ve turuncuların bu mavi alanın içinde yer alması, maviyle çerçevelenmiş bir turuncu biçim havası oluşturmaktadır. Turuncu biçim için mavi o an bir zemin, mekan veya bir çerçevedir. Zaten renk kontrastlarından ve renk imgelerinden oluşan geliş gidişler böylece daha da vurgulu olmaktadır.

En belirgin biçim olan iki üçgenin hem biçim olarak hem de renk olarak imgeleri vardır. Biçim olarak bu yapı ya bir dağın tepesini simgeliyordur ya da bir evin çatısının simgesidir. Bir dağdır, çünkü gece olmuştur, ve iki üçgenin arasındaki turuncu yuvarlak bir ay imgesi gibi görülmektedir. Bu ay ve gökyüzü durumu ve de aynı zamanda bu üçgenlerin dışında kalan yerlerle içinde kalan yerler arasındaki ayırım bize bunların bir dağ olduğunu çağırıştırır. Ayrıca bu üçgenlerin çoğunluğunu kaplayan beyaz renkler de bize dağın sırtlarında yer edinmiş olan kar imgelerini göstermektedir. Bu üçgenler aynı zamanda birer ev çatısı gibi de algılanmaktadır.

⁶⁶ COŞKUNER, Agk. 54,55

Çünkü, hemen altlarında yer alan dikdörtgen turuncularla olan biçimsel yakınlık ve ilişki onları birer pencereye çevirirken, üçgenleri de birer çatıya çevirmektedir. Bu iki farklı algılama bir anda bellekte yer bulurken, aynı zamanda bunların karışımıyla da yeni imgeler ortaya çıkmaktadır. Evler dağların ululuk ve yücelik imgelerinden yararlanırken, dağlar da evlerin insanımsı bir yapıyı çağrıştıran imgelerinden yararlanıp daha yaşanılır bir mekan havasına bürünmektedirler.



Resim 6, "Karkent 3", 1999, Tual Üzerine Yağlı Boya, 101 x 116 cm.

Dikdörtgen pencereler, hem büyüklüklerinin sıralanışıyla resme derinlik getirmekte, hem de içinde yer aldıkları ev çatısı imgeleri sayesinde pencerelere dönüşmektedirler. Böylece hem insanın yaşadığı evin dışı açılan kapısı olurlar, hem de renklerinden dolayı ışık, ısı ve yaşaman canlılığını simgelerler. Bu pencerelerin olabilirden büyük olması aslında insanda bir de uzaklıkların önemli olabileceği imgelerini oluşturur. Normalde uzak olanın daha küçük ve önemsiz olması

gerekirken burada tam tersi büyük olması izleyicinin kafasında bunların biçimsel büyüklüklerinden çok, imgesel önemlerinin büyüklüğünü algılatmaktadır.

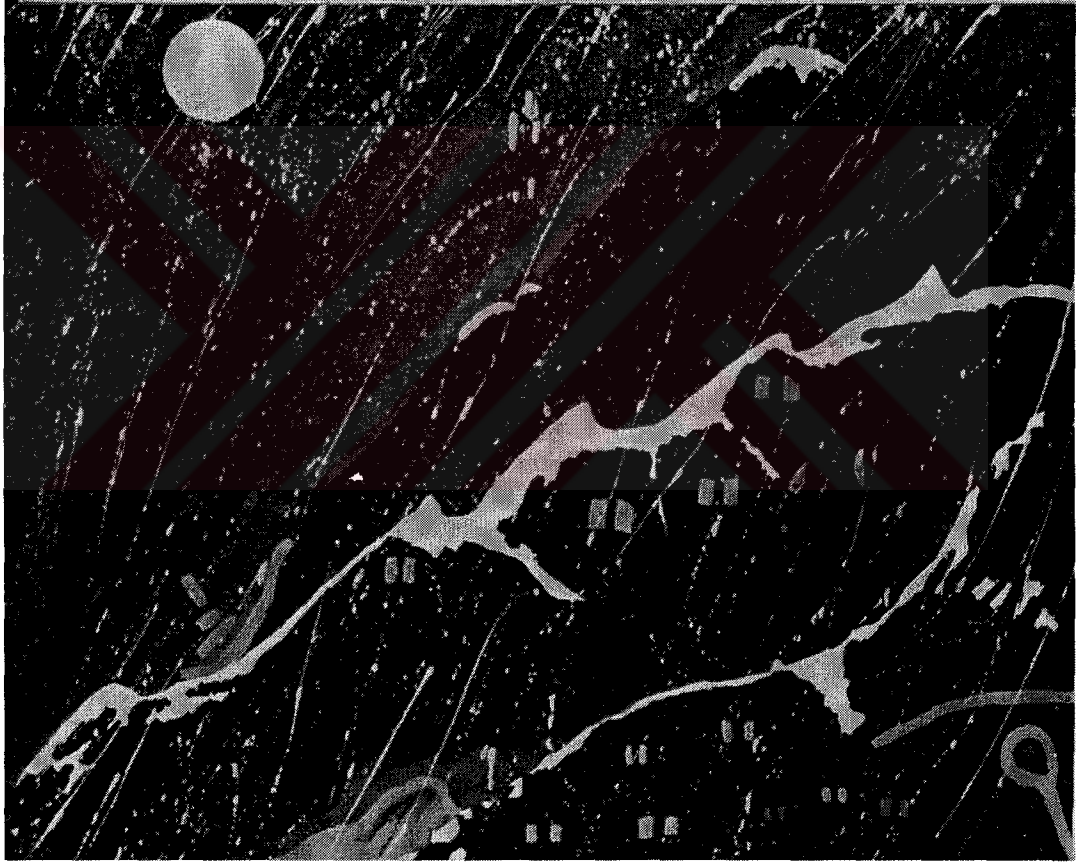
Resimde izleyiciye en yakın olan yer, ortadan başlayıp alta doğru akarak gelen ve dışarıya taşan turuncu renk kümelerinin oluşturduğu parçadır. Bu parça hem başladığı yerde hem de devamında hala belirsizdir. Sanki, bize yakın olması ile belirsiz olması arasında bir bağ vardır. Böyle düşünülürse aslında, yakınlaştıkça karmaşa insana göre artıyordur. Ama onun karmaşalardan uzak kendi idealinin hayalini yaşattığı yerler vardır ve çok belirgin olan bu yerler o insan için çok uzaktadırlar. Hemen kendi etrafındaysa karmaşa, telaş, yaşam kavgası vb. hayat mücadeleleri vardır. Tüm bu yükün altında ezilen insanın kaçıp kurtulduğu tek yer de aslında beklide gerçekte olmayan hayal olan bir yerdir.

Resim 7

Bu resim, temel olarak koyu renk tonlarının hakim olduğu bir kompozisyon içerir. En koyu kırmızılar, mavilerin ve yeşillerin ve bunlara siyah katılarak harmanlanan renklerin armonisi mevcuttur. Resimdeki beyaz konturları, yuvarlak beyazı ve turuncu dikdörtgenleri çıkarırsak resimde geriye orta tonun altında açık ton olarak hiç renk kalmaz. Ama buna rağmen, yani bu kadar koyu olmasına rağmen resimde kontur olarak yer alan beyazlar ve yüzeye serpilmiş gibi duran açık damlalar resmin açık tonlarını yeterince desteklemektedir.

Resimde üst soldan başlayarak alt sağa doğru devam eden bir hareket vardır. Bu hareket resmin üst sol köşesinden başlar, yuvarlak beyaz daireden geçer ve sağdaki siyah ve beyaz biçimlerin köşelerinden devam ederek resmin sağ alt köşesine kadar gelir. Bu çizgi görülmez ama göz tarafından tamamlanır. Diğer bir çizgi de resmin sol-alt köşesinden başlayıp resmin sağ-üst köşesine doğru hem siyah hem de beyazla devam eden çizgidir. Resmin sol-üst bölgesi boşluktur, gökyüzünün boşluğudur ve dolayısıyla en arkadadır. Ortasında bulunan yuvarlak beyaz küre gecenin içinde ortaya çıkmış Ay'ın görüntüsüdür. Böylece bu alan iyice geriye gitmekte ve hatta Ay bile bu alanın önüne çıkmaktadır. Koyu kırmızının ve kahverenginin hakim olduğu bu alan uzay boşluğunun ta kendisidir. O kadar uzak bir alandır ki, ortada bulunan

Ay bile bizim gözümüze o alandan çok daha yakın görünmektedir. Sağ üst ortada başlayan ve üzerinde küçük bir parça beyaz olan dağ, uzaydan ve onun önünde bulunana Ay'dan hemen sonra gelmektedir. Onun da hemen alt-sağından başlayan ve resmin sağ-ortasından geçerek sol-altına doğru uzanan ve beyaz bir çizgiyle sınırlanan bir başka dağ vardır. En yakında ise resmin sağ-alt köşesini kaplayan ve en koyu renk tonuna sahip olan başka bir dağ daha vardır. Bize en yakın olan da budur. Hatta neredeyse izleyici de bu bize en yakın olan dağın eteklerinde durmakta ve tüm resme buradan bakmaktadır.



Resim 7, "Karkent 4", 1999, Tual Üzerine Yağlı Boya, 110 x 110 cm.

Sağ-alt köşedeki bu bize en yakın olan dağ ve onun etekleri, aynı zamanda yaşanılan bir yer olması ile de dikkat çekmektedir. Düzenli düzensiz sağa sola serpilmiş gibi duran sarı kırmızılı pencereler, burada insan yaşamının olduğunun imgeleridir. Burası demek ki insanın yaşayabileceği kadar toprak ve suyla dolu bir

mekandır. Ağaçların ve yeşil vadilerin de burada olması muhtemeldir. Bu ve buna benzer imgeler bize bu alt bölümün hemen hemen doğanın en alt tabakasının, yani yer yüzeyinin en düz alanını göstermesiyle de bize üst soldan başlayıp alt-sağa gelen bakışın aynı zamanda gözün görebileceği en yüksek alandan en alçak alana kadar olan bir alanı kaplamasıyla da dikkat çekmektedir. Böylece, üst-soldaki koyu boşluk gök yüzünün, alt-sağdaki koyu bölge de yer yüzünün imgeleridir.

İnsan, en çok alt-sağdaki alanda yaşamını sürdürmektedir. Asıl yerleşim yeri burası olmasına karşın, bir arkadaki dağda da insanın izine rastlanmaktadır. Bu alan, insanın ikinci yerleşim yeri veya başka amaçlarla kullandığı bir yer de olabilir. Mesela, belli dönemlerde tercih edilen yayla yerleşimleri, veya, belli durumlara hizmet eden iş, eğlence ve tatil merkezleri olabilir. İlk yerleşim yerini oluşturan alt-sağdaki alanla ikinci yerleşim bölümünü oluşturan sol-alt köşeden başlayıp sağ ortaya uzanan alanın aralarında da değişik renklerle verilmeye çalışılan izlenimler vardır. Bunlar, yeşil renk kümeleri ve bu kümelerin etrafını saran kırmızı renkteki konturlardır. Sanki bu yeşil-kırmızılı olup da iki dağın arasında kalan bölgede bizim göremediğimiz bir canlılık var gibidir. Aralardan çıkarak yukarılara fırlayan, sağa sola dağılarak iz bırakan bu canlılık hakkında belirgin bir ipucu bulunmamakla birlikte, her iki yerde de kendinden iz bırakan insanın, bu ara bölgeyi de kullanarak canlılık oluşturduğunu algılamaktayız.

Resimde temel olarak alt-sağdan üst-sola doğru bir gidişle derinlik oluşmasına ve yakınlık uzaklıkların da yine büyüklük ve küçüklük sıralamaları ile ayrılaşmasına rağmen, sağ-alt köşede yer alan dağın içindeki dikdörtgenlerle bir arkada yer alan dağın içindeki dikdörtgenler arasında bu uzaklık ve yakınlıkla olan ilişkinin tersi görülmektedir. Bize daha yakın olan yerde ki pencereler daha küçük, bu alana göre daha uzakta olanlar ise daha büyüktürler. Arkadakilerin daha büyük olması, izleyicinin belleğinde bu pencerelerle ilgili olarak daha farklı imgelerin gelmesine neden olmaktadır. Daha dikkat çekici, daha etkileyici, daha cazip gibi imgesel durumları çağrıştırmakta, bu durum da önde olan ve aslında büyük olması gerekirken küçük olan pencereleri sıradanlaştırmaktadır. Bunlar olsa olsa klasik yaşam alanlarıdır. Fakat arkada ve daha yüksekte olan o büyük pencereyi yerlerde sıra dışı bir durum var gibidir.

Beyaz konturun hemen altında yer alan bu turuncu pencereler, yerlerine göre beyazla ilişkiye girerek olduklarından farklı olarak algılanmaktadırlar. Aslında birer dikdörtgen olan bu yapılar, etraflarını saran siyahın içinde birden ortaya çıkan ve pekte bu siyah alanla uyumlu olmayan yapılardır. Ama hemen yukarılarında bulunan beyazın, bir kenarda incilmesi, bir yerde genişlemesi, tam dikdörtgenlerin üzerinden geçerken bir üçgen gibi kavis alarak yön değiştirmesi ile bu alanlar bir anda bir evin çatısını kaplayan kar kütlelerine ya da bir dağ tepesindeki büyük bir yapının çatısına bürünmekte, bu yapılaşma tam dört gruptan ve sekiz dikdörtgenden oluşan pencerelerin tüm alanını kaplamaktadır.

Uzaklıkla ilgili olarak insan belleğinde değişik imgeler vardır. Bunlardan birisi de, uzaklık arttıkça, ayrıntıların kaybolmasıdır. Çok belirgin ve etrafına göre daha renkli ya da büyük olan parçalar daha net olarak görülebilirken, ayrıntı olan ve daha küçük olan parçalar da daha belirsiz olurlar. Denizin ortasında görünen bir geminin tüm ayrıntılarını algılayamamakla beraber sadece onun gemi olduğunun imgesini biliriz. Aslında gemiyi bilmeyen bir insan onun ne olduğu konusunda bir bilgiye sahip olmadığı için bir fikir de yürütemez. Demek ki, uzakta olan bir şeyi, az çok o şeye ait bir iki ip ucundan yola çıkarak tanıyabilmesi için insanın o şeyi daha önceden görmüş, duymuş, dokunmuş, veya yaşamış olması gerekmektedir. Resimde yer alan ve siyahın içindeyken birden ortaya çıkan, ama etraflarındaki ayrıntıları belli olmayan bu pencereler de izleyicinin kafasında bu imgeleri çağrıştırmakta ve, pencerelerin olduğu mekan, gözün görme ve algılama mesafesinden çok uzağa düşmektedir. Başka bir algılama, bu pencerelerin yakınlaştıkça nasıl görüneceği merakıdır. İzleyicide az da olsa böyle bir merak uyanır ve izleyici bunu göremediği için yeterince sonuçlandıramaz. Bu pencerelerin yer aldığı yapılara ulaşım bir sır gibidir. İzleyici bunlara nasıl ulaşabileceğini bilememekte, bu da bu yerler hakkında daha değişik imgelere neden olmaktadır.

Ayın görünmesi ve pencerelerden ışıkların yayılması, izleyicinin belleğinde gece ve karanlık imgelerini çağrıştırmak merak, büyü ve endişe uyandırmaktadır. Gecedir ama sadece Ay değil, pencerelerden gelen ışıklar da doğanın aydınlanmasına katkıda bulunur. Bu pencereler ve ışıklar buralarda insan yaşamının izleridir. Eğer bu pencereler olmasaydı resim daha da gizem dolu, kasvetli bir geceye ait bir görünüm

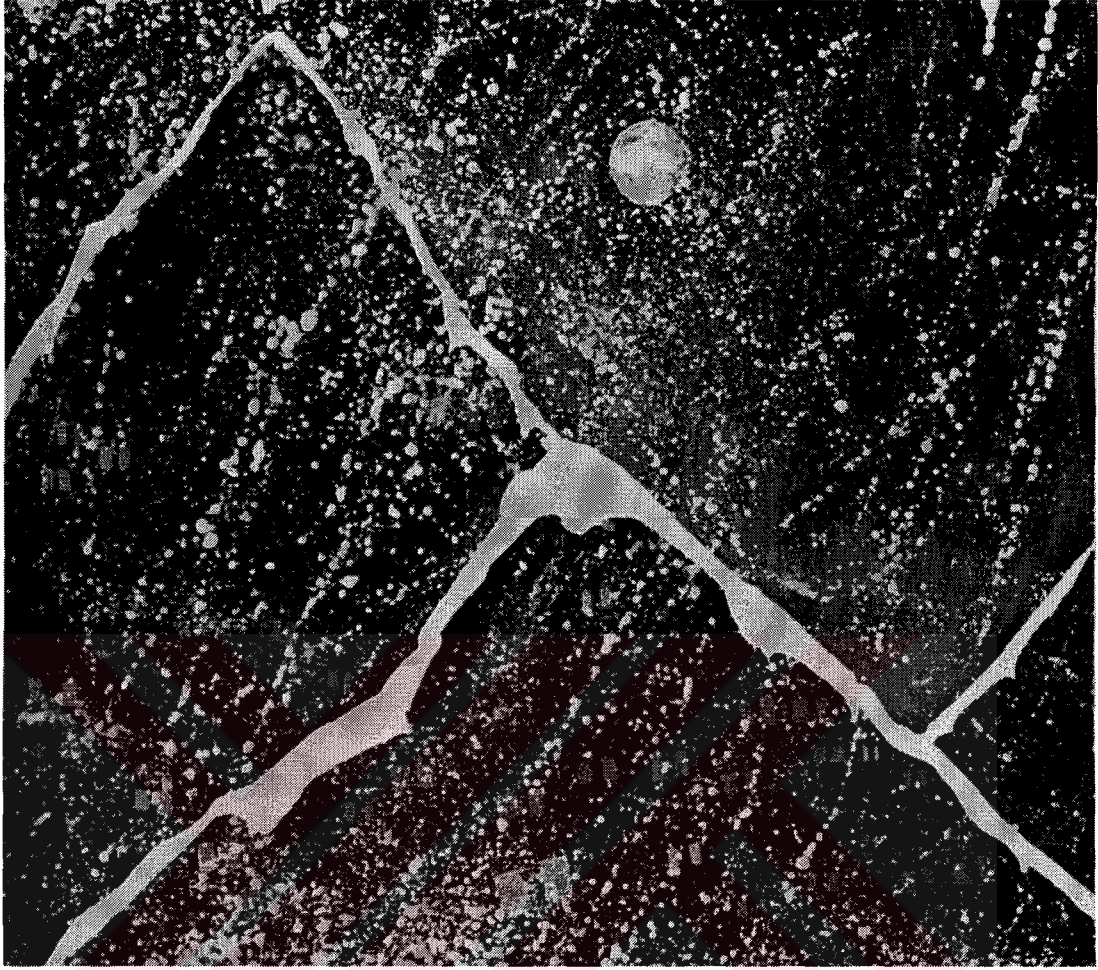
gibi algılanacaktı. Gerçekten de resimden bu pencereleri çıkarırsak insanın ulaşamadığı ve gidemediği ama ancak hayal edebildiği yerlere ait görünüm gibi olacaktı geride kalanlar.

Resimdeki koyu renk tonlarının hakimiyetini, beyaz konturlar ve turuncu tonlardaki dikdörtgen biçimlerin oluşturduğu açık ve orta tondaki değerler dengelemektedir. Böylece açık-koyu dengesi ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda tüm resmi kaplayan koyu renklerin oluşturduğu kasvetli gece havası da kırılmakta, resim hareket, canlılık, yaşam ve enerji kazanmaktadır. En arkadaki dağ ise hiç ulaşılamaz bir yükseklikte yer alan bir görünüm sunmaktadır.

Resim 8

Bu resimde iki ana bölüm vardır. Bu iki bölüm, resmin sol-üstünden sağ-altına devam eden beyaz konturla birbirinden ayrılmaktadır. Solda kalan bölüm dağların olduğu, sağda kalan bölümse gök yüzünün olduğu yerlerdir. Resmi ikinci olarak bölen ve tam ortadan başlayıp sol-alt köşeye uzanan bir başka beyaz çizgi de buradaki dağ görünümünü ikiye ayırmaktadır. Bu çizgiye yukarıdaki dairesel biçim de destek vermekte ve çizginin sol-alttan başlayıp sağ-üst köşeye sıçramasında bir geçiş noktası oluşturmaktadır. Sağ-alta yakın olarak duran ama sadece az bir kısmı görünen, kendisi hakkında yeterince fikir edinmemize yarayacak kadar bile görünmeyen bir dağ daha vardır ve resme fazlaca bir katkı sağlamamaktadır.

Üçgen formlu bu dağ yapılaşmalarının en sivri olanının üzerinde yer alan dikdörtgenler daha çok alt kısımlarda yer almakta iken hemen onun yanından başlayıp sağ-alt köşeye devam eden dağdaki dikdörtgenler bu dağın her yerinde yapılanmış gibi görünmektedir. Bu yapılanma farklarından sivri olan ve üçgenin tepesini oluşturan dağ, diğerlerinden hem daha yüksektir ve hem de daha ulaşılmazdır. En fazla birkaç bölümüne ulaşılabilir. Bu ulaşılan yerlerde de insanlık izlerini simgeleyen pencereler görülmektedir. En yukarda daha küçük olan bu pencereler aşağılara yani bize yakın olan yerlere yaklaştıkça daha da büyümektedir.



Resim 8, "Karkent 5", 1999, Tual Üzerine Yağlı Boya, 143.5 x 143.5 cm.

Resimde koyu tonların hakimiyeti vardır. Ama hem yüzeye serpilmiş olan beyazların oldukça yoğun ve sıkı olması, hem de beyaz konturlar sayesinde resim yeterince açık tonlara sahip olmaktadır. Ama orta tonların olmayışıyla, bu iki tonun yani açık ve koyunun birbirine zıtlık oluşturarak kontrast renkler gibi birbirlerini öne çıkarmaları kaçınılmazdır. Resimde sanki daha önceleri koyu tonların hakimiyeti vardı ve her yer rahatça görülebiliyordu. Ama beyaz renkle kar yağışının arkasında kalan alanlar ayrıntılarını yitirmişler ve sadece en çok görülen şey bu beyaz lekeler olmuştur. Ve birazdan da bu beyazlıklar kaybolup yerlerini tekrar koyu alanlara bırakacak gibidir.

Doğanın ve insanın yaşamla gelen uyumları vardır bu resimde. İnsan, gece olunca evine girmiş, hareketi yavaşlatıp statik bir durum almıştır. Doğa ise harekete

geçmiş, kendi oluşumunu ve devamını sağlayan bir sürece girmiştir. Büyük ve etkileyici olduğundan bu doğa olayı insan tarafından çok uzaktan izlenmektedir. Buradan da çıkan şudur ki insan teknolojide hangi aşamada olursa olsun, hala doğal olaylardan etkilenmektedir.

Resimde, gecenin getirdiği karanlık, gizem, sır, endişe, korku, merak, heyecan imgeleri yer almaktadır. Bu imgeler aynı zamanda koyu tonların da imgeleridir. Renklerin koyulaşması demek, onların ışıksız olması, ışık alamaması ve yansıtamaması demektir, yani karanlık demektir. Bu açıdan bakılınca siyah renk ve diğer koyu renklerin imgeleri ile geceleyin ortaya çıkan imgeler hemen hemen birbirinin aynıdır.

Resim 9

Bu resim arkadaki açık mavi tonlarla ortada ve önde olan koyu mavi tonların arasındaki renk ilişkilerinin öne çıktığı bir yapı sergilemektedir. Ortada yer alan koyu mavi çizgili, kahverengi fonlu ve sarı tonlu dikdörtgenlerin bulunduğu alan, resimdeki ana temadır. Bu dikdörtgenler büyük bir mekan ortasında yer alan bir yerleşimin imgeleridir. Resim bu ortadaki ana bölümün etrafında yayılarak devam etmekte. Dışa doğru yaklaştıkça da adeta eriyip kaybolmaktadır.

Resim, dışardan içe daralan bir dalgalanmayı ve aynı anda içerden dışa doğru bir genişlemeyi gösteren bir kompozisyondadır. Hemen hemen tüm yüzey aynı genişlikteki fırça izleriyle oluşan açık bir mavinin hakimiyetindedir. Bu fırça kalınlıklarının resmin her yerinde birbirine yakın derecede olması ve aralarında uzaklık ve yakınlık farklılıklarına yönelik bir oluşum olmaması resimdeki derinlik kavramını engellemektedir. Bu durumu yıkan derinlik kavramını, sarı pencereler sağlamaktadır.

Resmin sol-alt kenarından başlayan ve sağ-üst kenarına doğru hareket eden bölgedeki sarı pencereler önden arkaya doğru gittikçe küçülmekte ve resme tek derinlik olgusunu kazandırmaktadırlar. Böylece izleyici resmi ya sol-alt kenardan başlayıp arkaya doğru giderek sağ-üst kenara doğru bir çizgide izlemekte ya da tam tersi sağ-üst kenardan başlayıp sol-alt kenara doğru gelen ve arkadan öne doğru bir

çizgi sunan diğer yoldan izlemektedir. Her ikisinde de sol-alt bölge resimde bize en yakın yer olmakta, sağ-üstteki alan da resimde bize en uzak yeri oluşturmaktadır. Fırça izlerinin oluşturduğu iki boyutlu durum, bu sarı pencerelerin resme kazandırdığı derinlik sayesinde az da olsun aşılmakta ve üç boyutluluk algılanabilmektedir.



Resim 9, "Karkent 6", 2000, Tual Üzerine Akrilik, 50 x 77 cm.

Resimde dış kenarlarda daha açık tonda olan mavi renk, ortalara yaklaştıkça daha da koyulaşmaktadır. Bu da görüntünün uzaktakinden çok yakındakinde daha net olduğuna ait imgeleri çağrıştırmaktadır. Ortadaki koyu mavinin yukarısında kalan yerler, sanki bir üst yapı, bir dam yada yukarıda kalan düz bir alan hissi uyandırmakta olup, aşağıda kalan mavili yerlerse, ortadaki koyu bölgeye göre daha aşağıda bulunan ve katmanlaşan yapısal bir görünüm sunmaktadır. Bu durum da yine resimdeki üç boyutluluk olgusunu desteklemektedir.

Resimde iki rengin ilişkisi söz konusudur. Mavi renk, hakim olan renktir ve hemen hemen resmin her yerini kaplamaktadır. Yer yer açılarak ve beyazla da

ilişkiye girerek pasifleşmekte ve taşıdığı imgeleri o bölgelerde azaltmaktadır. Sarı renk, resimde maviye karşı yer alan tek farklı renktir ve aynı zamanda maviye kontrast oluşturarak da kendini öne çıkaran baskın renktir. Mavinin gözü kendine çekmesi ve izleyicinin mavi üzerinde dalıp gitmesi kaçınılmazdır. Birden ortaya çıkan sarı renk izleyiciyi de aniden etkilemekte ve yüzeyden koparıp geri itmektir. Mavi, resmin içine giren, sarı da, resmin dışına çıkan bir durumdadır ve bu durumda kendi aralarında bir kontrast oluşturmaktadır. Sarının öne çıkmasında bir başka etken de hemen etrafını saran ve kahverengi ile mor renkleri andıran renklerin arasında yer almasıdır. Doğası gereği mor renkle kontrast olan sarı renk, etrafında oluşan morumsu renkle de ilişkiye girerek kendini öne çıkarmaktadır. Sarı ve morun zıt renkler olmasıyla ortaya çıkan bu durum tüm resmi de etkilemektedir.

Kandinsky, sarı ve mavi ilişkisini şöyle anlatmaktadır: “Aynı büyüklükte iki daire çizip birini sarıyla, diğerini maviyle doldurursak, sarının ışık yaydığını, merkezden bir hareket alarak, neredeyse gözle görülür bir biçimde insana yaklaştığını fark ederiz. Oysa mavi merkezde toplanan bir hareket geliştirir ve insandan uzaklaşır. Sarı daire fırlayıp göze batar, mavi daire ise gözü derine çeker.”⁶⁷ Sarı ve mavinin birbirlerinin tam zıttı hareketlerde olması, bu iki rengin yan yana geldiklerinde gözden başlayıp resmi delerek en derine kadar giden bir hat oluşmasına neden olmaktadır. Yine sarı ile ilgili olarak Kandinsky şöyle der: “ Sarı, bakıldığında, insanı huzursuz eder, dürter, heyecanlandırır ve kendisinde dile gelen ve sonunda ruh üzerinde arsız ve müziç bir etki yapan kuvvetin etkisini gösterir: Sarı, maviyle soğuklaştırıldığında, hastalıklı bir ton verir, çılgınlığın renkle yansıtılması gibi bir etki yaratabilir. Ama melankolinin, hipokondrinin değil, bir öfke krizinin, gözü dönmüşlüğün, kudurmuşluğun ifadesi. Hasta, insanın üzerine saldırmakta, her şeyi kırıp yerle bir etmekte, fiziksel güçlerini her bir yana fırlatmakta, onları plansızca ve sınırsızca, hepten yok edesiye harcamaktadır. Koyulaşan sarının etkisi (siyahla), hastalıklı ve duyu üstü bir etki yaratır. Gayret ve enerji dolu ama, dış dünyanın gerekleri sonucu (nesnel koşullar), bu gayret ve enerjisini ortaya çıkarmayan insan gibi.”⁶⁸

⁶⁷ KANDİNSKI, 67

⁶⁸ KANDİNSKI, 70

Sarı renk umudu, neşeyi ve parlaklığı ifade eder. Sarı renkli giysi bilgeliğin, iyimserliğin ve dikkatin imgesidir. “ Bu rengin enerjisi, kişinin zihinsel faaliyetlerini her yönüyle harekete geçirir: Sarının yardımıyla insandaki iyimserlik ve kendine güven duyguları artar.”⁶⁹ Mavi renkse, sarının tam tersine insanı sakinleştiren bir özelliğindedir. Fizyolojik ve psikolojik olarak vücudu dinginliğe taşıyan en etkili renktir. “Mavi, göğün ve erdemin rengidir. İnsanı kendine çeker. İçine alır. Duyguların en üst düzeyde algılayıcısıdır. Birleştirici ve bütünleyicidir. Bu özelliklerinden dolayı umudun rengidir.”⁷⁰ Mavinin gözü kendi içine çekmesiyle göz resim yüzeyi üzerinde derinlere dalmakta, böylece de izleyicinin üzerinde bir gevşeme, bir durgunluk oluşmaktadır. Mavinin bu özelliği güncel olaylarda, psikoloji biliminde ve hatta hayvanların sakinleştirilmelerinde bile kullanılmaktadır.

Resimde sarı renkli pencereler, hem renk zıtlıklarından dolayı, hem de biçim olarak oldukları yerden öne fırlayan bir algılama yaratırlar ki, bu da izleyicinin dikkatini bu bölgeye yoğunlaştırmasına neden olur. Göz sırayla bir pencereden diğerine geçmekte ve bu geçişler sağlıklı sollu bir harekete dönüşmektedir. Sarı pencereler ayrıca yaşamın izlerini taşımasıyla da dikkat çekmekte olup, kendilerini oluşturan insanın imgelerini taşımaktadırlar. Her bir pencere neredeyse birbirinin aynısı olmasına rağmen, insan belleğinde bunların her birisi için belki de farklı bir imgeleşme olmakta ve görünümde aynı olan bu sarı dikdörtgenler belleklerde farklı anlamların, ifadelerin oluşumuna neden olabilmektedir.

⁶⁹ ANDREWS, 33

⁷⁰ Coşkuner, 50

3.2. Baskı Çoğaltma ve İmge

Resim 10

Tek rengin tonlarından oluşan bu resim, aynı zamanda, tek bir biçimin yüzey üzerinde çoğaltılması şeklinde bir görünüm sunar. Kahverengi yer yer açılarak ve yer yer koyulaşarak resim üzerinde hem açıklıkları hem de koyulukları oluşturmakta, biçimlerin etrafında konturlaşarak da espasa destek vermektedir. Resim sanki bir duvar üzerine yapılmış gibidir. Bu görünümüyle bir mağara resmini çağrıştırmaktadır. Sağ üst köşeden başlayıp sol alta doğru giden ve belirgin olan çizginin yanı sıra, sol üst köşeden başlayıp sağ alt köşeye doğru giden ve tam da belirgin olmayan bir çizgi vardır. Bu iki çizginin buluşma noktaları resmin orta sol alanıdır. Bunun dışında resmi bölen başka net bir eleman yoktur. Tersine resim yüzeyden oluşmaktadır.

Yukardan aşağıya doğru yersizce dağılarak inen şekiller, sol altta biraz daha düzenli olarak karşımıza çıkmaktadır. Ev imgesini çağrıştıran bu şekiller hemen hemen her yerde tekrarlanmaktadır. Çoğunlukla iki pencere ve tek katlı olup, ara sıra ikiden fazla pencere ve birden fazla katlarla da görülmektedir. Bu ev biçiminin başka bir önemli yanı da hep tek cepheden görünüyormuş olmasıdır. Sanki bütün bu evler aslında birbirinden farklı onlarca ev değil de, birkaç tane evin birden çok yerde tekrarlanmasıyla oluşturulan bir kopyalamadır. Orijinalin hangisi olduğu bilinmemektedir. Fakat orijinalin hangi yerde hangi biçimlerle ilişkiye girdiğini ve o an oradaki görünümünün ne olduğunu az da olsa anlar gibiyiz. Bazen yan yana sıralanan bir ev silsilesi olmakta, bazen, üst üste çıkan ve alt alta gelen bir ev kümesine dönmekte, bazen de başka sıralanmalarda karşımıza çıkmaktadır. Büyüklük olarak da aralarında fazla farklar bulunmamaktadır.

İlk bakışta onlarca evden oluşan doğal bir yerleşim gibi algılanan bu görüntü aslında tekrarlanarak çoğaltılan bir yapının değişik açılarından yola çıkılarak oluşturulmuş bir kompozisyondan ibarettir. Biraz daha dikkat edince resim, bir kaç farklı biçimin farklı farklı yerlere kopyalanarak çoğaltılması gibi algılanmaya başlanır. Sanki temel olarak bu birkaç biçim alınmış, bunlar bir tarafta tutularak her birinden bir veya birden fazla kopyalar çoğaltılarak resim yüzeyinin değişik yerlerine

dağıtılmış ve bu dağıtılan yerlerde kendi içlerinde toparlanarak birer mahalleye dönüşmüşlerdir. Bu kopyalama ve yerleştirme akla ilk olarak şehir yerleşimini çağrıştırmaktadır. Resimdeki biçimlerin yapısı gereği köy yerleşim yerleri de çağrışmakta olup, bunlardan daha da öte olan başka bir çağrışıma da (mağara duvarlarındaki resimlerin görüntülerine) ulaşabilmektedir. Bu son algılamayı, renklerin ve biçimlerin birbirleriyle olan ilişkilerden dolayı bellekte ortaya çıkardığı imgelerden yola çıkarak elde ediyoruz. Köşeleri kırılmış ve konturla ayrılmış bu biçimlerin içleri boş bir cephe gibi olup, bu cephenin içinden dikdörtgen biçiminde birden ortaya çıkan koyu renkler hem resimdeki en koyu alanları oluşturmaktadırlar, hem de, bu biçimlerin birer ev olmasındaki pay sahibi olan pencere görünümünü sağlamaktadırlar.



Resim 10, "Karkent 7", 2000, Eau forte, 19.5 x 19.5 cm.

Resim, yapı olarak, bir kalıp, bir plaka gibi görülmektedir. Tüm yüzeyde yer alan biçimlerin birer gölgesi vardır ve bunlar kontur oluşturarak dikdörtgenleri çevrelemekte ve öne çıkarmaktadırlar. Fakat bu arka ve ön ilişkisi hemen hemen yüzeyin her yerinde aynı ölçüdedir. Bu yüzden de resim, bir plaka gibi algılanmaktadır. Tarihi bir buluntu yüzeyinin temizlenerek parlatılmasının bıraktığı izlenimleri çağrıştıran görünüm, imgesel olarak geçmişini anımsatmaktadır. Geçmişin bugüne gelişinin simgesi gibidir.

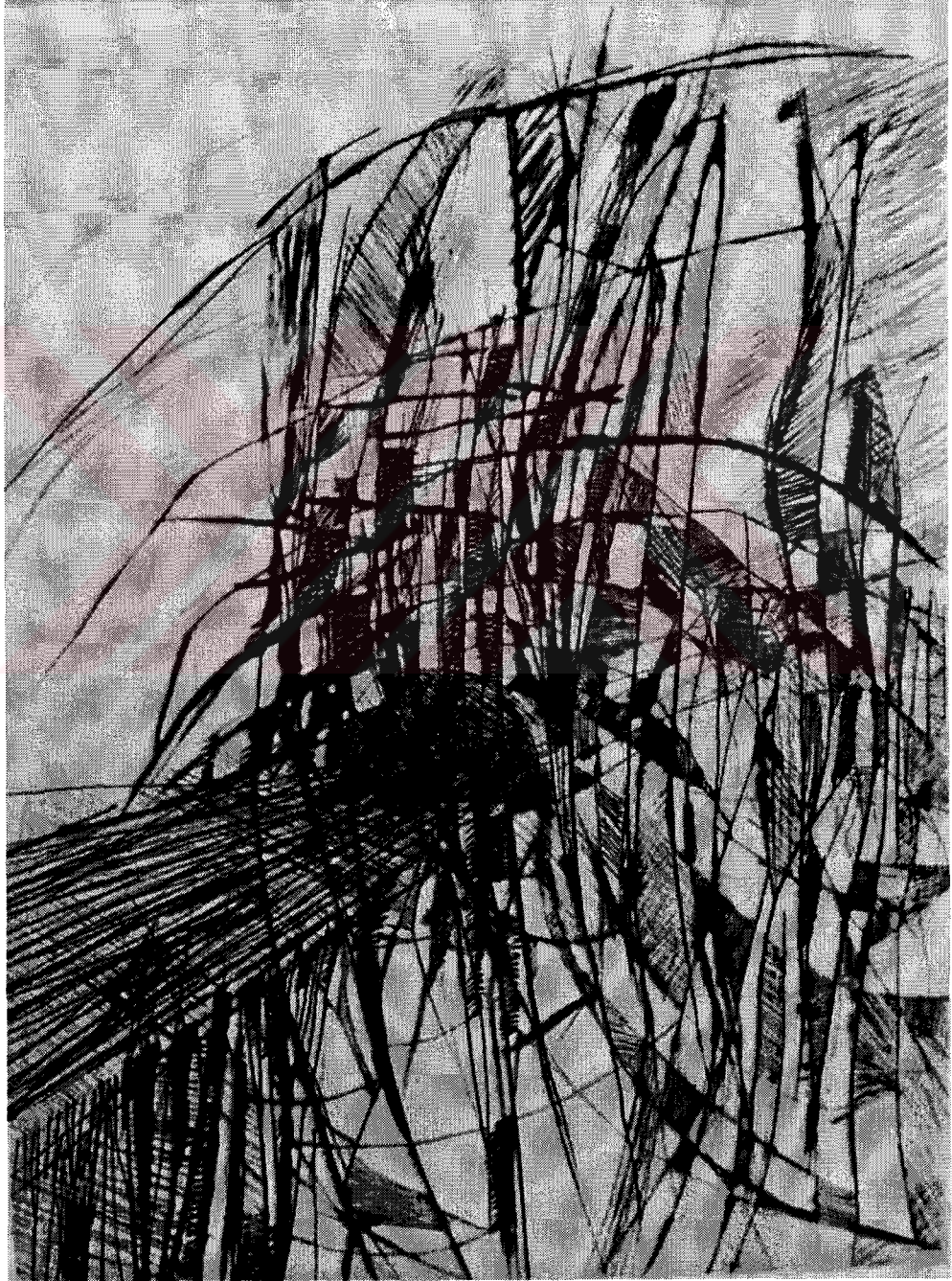
Resimdeki bu dikdörtgen kümeler, iç donanım olarak ele alındığında insan kafasını çağrıştırmaktadır. Bazılarında iki pencere ve altta bir başka farklı biçim yer almaktadır. Bu üçlü görünüm, izleyiciyi bir insanın iki gözü ve ağzının yer aldığı üçgeni hatırlatmaktadır. Ayrıca, dikdörtgenlerin bazılarındaki pencereler, yer olarak ortanın üzerindedirler ve sanki insan kafasında gözlerin edindiği yerin çağrışımıdır. Bu durum da yine bu biçimlerin insanı çağrıştıran imgelere dönüşmesine neden olmaktadır.

Resim 11

Bu resim çizgisel bir oluşum sergilemektedir. Kuru kazı yönteminin kullanıldığı resimde genel olarak dikeyler ve yatayların ilişkisi yer almaktadır. Dikeyler resmin üst kenarından başlayıp sağa veya sola yaylanarak aşağıya doğru uzamakta ve alt kenardan dışarı çıkmaktadır. Bu dikeylikler, izleyicinin göz hizasında başlayıp yukarı doğru hareketi gibi algılanmaktadır. İzleyicinin bakış açısı, varolan görüntünün en alt kenarındadır ve göz hizasından yukarıya doğru ilerlemektedir. Yataylar tam olarak belirgin olmamakla birlikte, dikdörtgen biçimli kesişmelerin alt ve üst çizgilerinin birbirlerini takip etmeleriyle algılanabilmektedir. Yukardan aşağı bazen zayıfça, bazen yan yana, bazen de yay gibi gelen dikeylerin oluşturduğu egemenliği tam ortadan ikiye bölercesine kesen diyagonal çizgiler, aynı zamanda bize en yakın olan çizgilerdir ve sol kenardan resme girerek ilerlemekte, daha sonra ortada dikeylerle buluşmakta ve dikeylerin arkasından çıkıp devam edecekmiş gibi görülmektedirler.

Resimde dikeylerin haricindeki hemen hemen bütün çizgilerde diyagonalite vardır. Soldan başlayıp resmin ortasına giren ana diyagonalin dışında kalan diğer

diyagonaller daha az etkilidir. Hatta resimde hiç eğilmeden devam eden tek çizgi, bir köprüyü çağrıştıran bu diyagonal ve onun altında yer alan ve onun ayaklarını imgeleyen diğer dikey çizgilerdir. Bunların dışındaki diyagonaller daha esnektirler. Hatta yay gibi hareketlerle yönlenmektedirler.



Resim 11, "Maçka Tüneli", 2000, Kuru Kazı, 24.8 x 18 cm.

Çizgilerin sert tavırları, birbirleriyle kesişmelerinden oluşan ara alanların yapısallıkları ve bu alanların oluşumunun çizgilerin hareketlerine bağlı olması, bize kaya oluşumlarını çağrıştırmaktadır. Yukardan aşağı üst üste bindirilmiş kayaların arasından geçen ya da onlara bitişik olan başka şekillerdeki dikeyimsi kayalıkların birbirleri ile olan ilişkisini görmekteyiz. Dikeylerin bellekte erkeklik ve sertlik imgelerine karşın diyagonallerin ve yatay buluşmaların oluşturduğu dişilik imgeleri ortaya çıkmaktadır. Fakat resimde bu ilişki biraz tersine dönmüş gibidir. Genelde dikeylerin sertliğini yataylar dengelemeye çalışırken bu resimde tam tersine yatayın sertliğini, dikeyler dengelemeye çalışmaktadır. Bilhassa kıvrılarak aşağıya süzülen ve saç kıvrımlarını andıran çizgilerle iyice yumuşayan sert tavırlar, sol üstteki büyük boşluk ve çizgi çakışmalarının arasında kalan açık, orta ve koyu tonlu alanların sayesinde iyice sakinleşmektedir.

Resim genelde üç plan üzerinedir. Bize en yakın olanı, soldan başlayıp ortaya giden kalın çizgi kümesidir. Bu çizgilerin, dikey çizgi kümeleriyle ortada bulunduğu alansa daha arkada olan alandır. Bu alanın hemen sol arkasında duruyormuş gibi algılanan boşluksa en uzak alanı çağrıştırmaktadır. Arkadan öne doğru da bunun tersi bir akış söz konusudur. En arkada sol üstteki boşluk, onun önünde dikeylerin oluşturduğu dik kayalık ve en önde de kayalığın ortasından çıkarak resmin sol alt kenarına doğru genişleyerek bize yaklaşan geniş yol.

Renk olarak tek renkli bir görünüm sergileyen resimde siyah renk ve yer yer açılarak hafifleyen, yer yer de koyularak kalınlaşan tonları vardır. Siyah aslında bir boya, bir renk değildir bu resimde. Yan yana yerleşen çizgilerin birbirlerine yakınlık derecelerine göre yoğunlaşmalarıyla oluşan bir renk görünümüdür. İyice yakından bakıldığında, bu çizgiler tek tek görülürler. Yer yer daha kalın ve daha yakın olmaları o yerlerin daha koyu bir siyaha bürünmesini sağlarken, yer yer ince ve seyrek olmaları da o yerlerin daha hafif bir koyulukmuş gibi görünmesini sağlamaktadır. Aslında burada oluşan siyah renkler ve ara değerler birer yarılamadan ibarettirler. Fakat kuru kazı yöntemi kendi içinde sahip olduğu bu teknik özellik sayesinde yüzey üzerinde renk varmış gibi bir görünüm oluşturulabilmektedir. Bu özellik sanatçı tarafından bilinçli olarak kullanılabilir..

Resim 12

Bu resim, çizgilerin bir araya gelmeleri, birbirleriyle kesişmeleri, birbirleriyle beraberlikleri ile oluşturdukları kümelerin üst üste çakışmalarından oluşan ve klasik üçgen formunda yapılanan bir resimdir. Tek rengin tonlarının farklarının bir araya ve yan yana gelmeleri ile oluşan açık ve koyu alanlar resmin temelini de belirlemektedir. Resimde açık alanlar daha çoktur. Koyu alanlar daha çok ortalarda toplanmakta, aralarından beyazlıkları göstererek iki rengin kontrastlık özelliği ile de kendini daha da öne çıkarmaktadır.



Resim 12, "Karkent 8", 2000, Eau forte, 19 x 23.5 cm.

Sağdan sola ve soldan sağa doğru uzun çizgisel bir hareket resimdeki yönü belirlemekte, yukardan aşağı ve aşağıdan yukarı olan ve daha çok diyagonal olan hareketler de bu yöne destek olmaktadır. Teknik olarak kuru kazı yönteminin

kullanıldığı bu çalışmada çizgilerin hem içleri hem de etraflarında kalan çapaklarında biriken boyaların resme kattığı tonal etki, yer yer kendini renkmış gibi gösteren alanların oluşmasına neden olduğu gibi, aynı zamanda, resmin temelini oluşturan çizgisel yapının da ötesinde yeni bir yapılaşma oluşturmakta ve bu yapılaşma resim yüzeyi üzerinde bir renk değeri oluşturmaktadır.

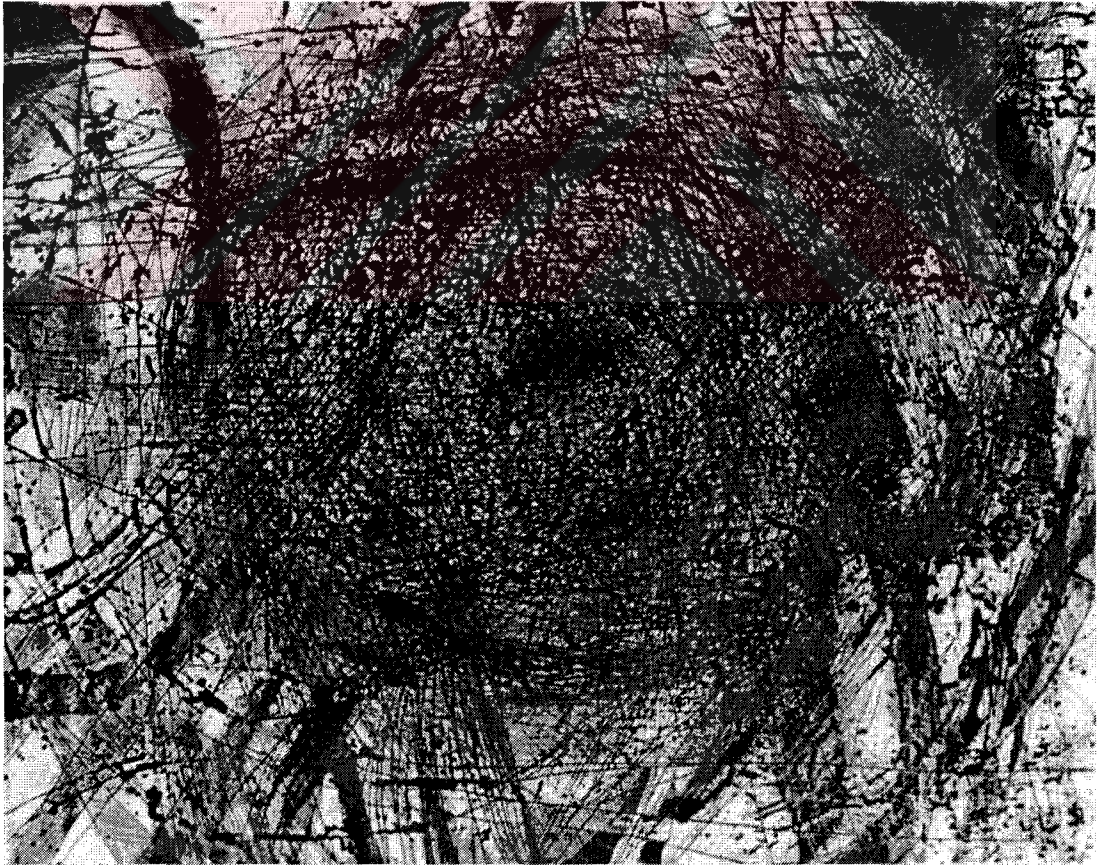
Resim 13

Bu resimde çizgisel bir yapılanma söz konusudur. Resmin ortasında yoğunlaşan çizgiler etrafa dağılarak resmin dışına hareket etmektedirler. Ama göz, resmi ortadan dışa doğru değil, dışarıdan ortaya doğru yönelen bir bakışla izlemektedir. Bunun en büyük nedeni kenarlarda yer alan çizgilerin genelde dağınık olmaları, bir biçime ait olmamaları ve dikey olarak yüzeyde yer almalarıdır. Buna karşın ortada yer alan çizgi yoğunluğu bir biçime benzemekte ve daha çok okunur olmaktadır. Aynı zamanda dışarıdan içeri doğru gelen çizgilerin çoğu resmin ortasına doğru yönelmektedir. Bu yöneliş, izleyicinin bu çizgileri takip ederek resmin ortasına doğru yönelmesine neden olmaktadır ve izleyicinin gözü resmin ortasındaki çizgi yoğunluğunda takılı kalarak bu bölge üzerinde gezinmektedir.

Tüm bu hareketler çizgilerin seyrekliklerinden, yoğunluklarından ve yönlerinden kaynaklanmaktadır. Kenarlardaki çizgiler belli alanlarda daha yoğun olmasına rağmen genelde birbirlerinden uzak yapılanmışlardır. Ortadaki bölgede ise alabildiğine çizgi yoğunluğu vardır. Alt alta, yan yana oldukça fazla çizgi yer almaktadır ve değişik yönlerde gelen çizgiler birbirlerinin üzerinden geçerek çizgi yoğunluğunun artmasına neden olmaktadır. Çizgilerin bu hareketlerinden oluşan görüntü sanki yolların birleştiği bir yerleşim yerine üstten bakılıyormuş izlenimi vermekte ve bu izlenim izleyiciyi yer çekiminden kopararak atmosferin içine sürüklemekte, hatta atmosferin dışında bir yerden dünyaya bakıyormuş hissi uyandırmaktadır.

Yüzeydeki çizgisel hareketlerin yer yer birbirinden kopuk olmasını ve yer yer başka formlarda olmasını sağlayan asitle oyma tekniği, resmin yüzeyine mağara duvarlarını andıran eskimişlik, yıpranmışlık imgeleri kazandırmaktadır. Ortadaki

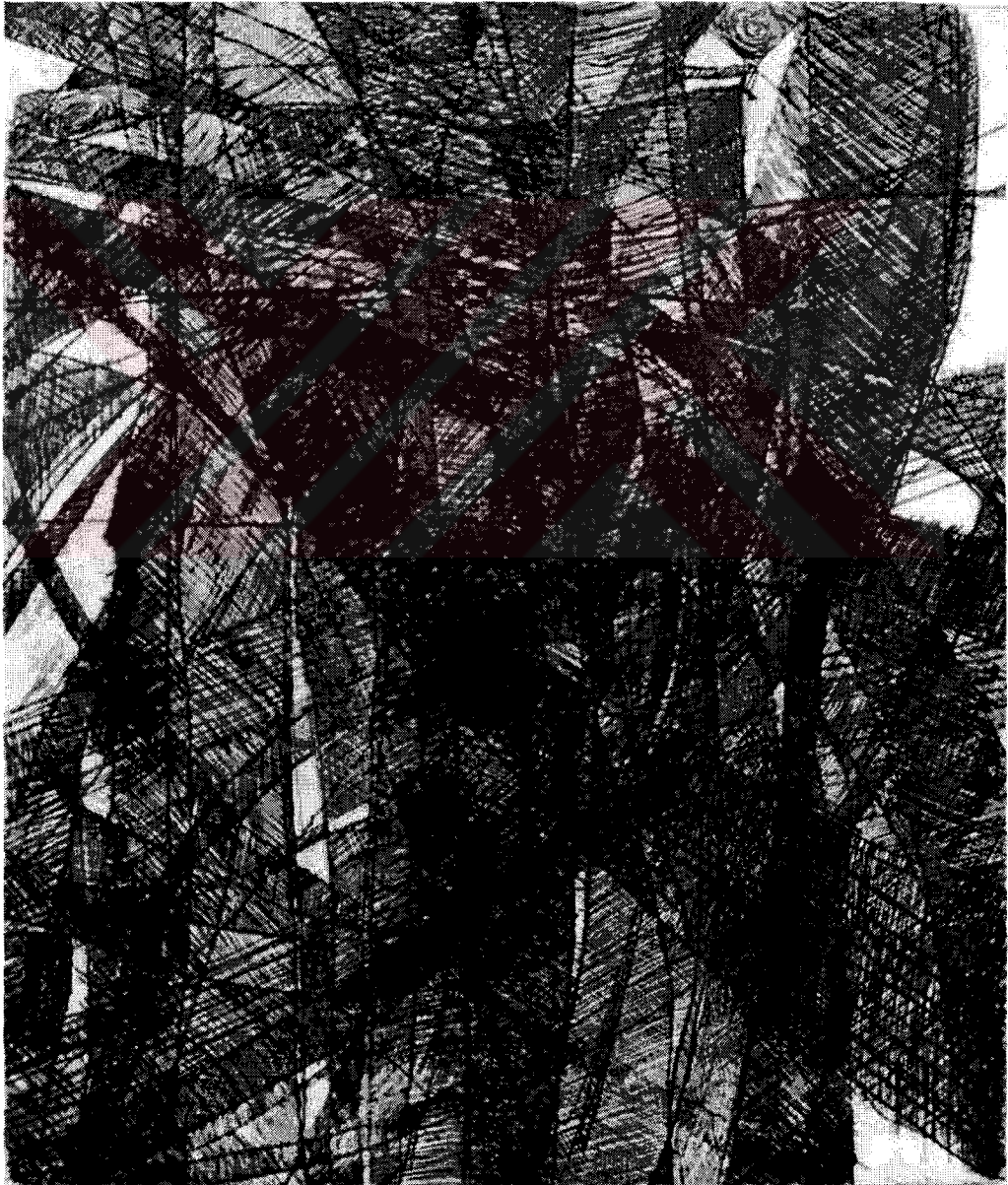
çizgi kümesinin sağ altında ve sol altında yer alan ve resmin ortasından alt kenarına doğru yönelen çizgi kümeleri, ortadaki görüntünün bir canlıya benzemesine neden olmaktadır. Bu canlı ilk insanın mağara duvarına çizdiği hayvan resimlerini çağrıştırmaktadır. Resmin sol üst kenarından aşağıya doğru inen ve sol alt kenarından ortaya doğru ilerleyip yukarıya dönerek resmin ortasındaki ana çizgi kümesiyle birleşen iki çizgi kümesi de bu hayvanın boynuzlarıymış gibi algılanmakta ve bu durum da ister istemez izleyiciye, bu hayvanın yönünün resmin sol kenarına doğru olduğuna dair bir izlenim sunmaktadır. Fakat bu hayvanın türü net olarak algılanmamaktadır. Bu durum izleyicinin kafasında bir belirsizlik oluşturmakta ve böylece tarih öncesine ait bilinmeyen ama bilimsel olarak var olduğu kabul edilen bir canlı türü olabileceği ihtimalini düşündürmektedir.



Resim 13. "İlkel Benlik", 2001, Kuru Kazi, 22.3 x 29 cm.

Resim 14

Tamamıyla çizgisel olan bu çalışmada çizgilerin birbirlerine olan uzaklıkları ve yakınlıkları ile resim belirlenmiştir. Resimde kompozisyonun ortaya çıkmasını sağlayan, çizginin sahip olduğu özelliklerdir. Bir anda birbirinden uzaklaşan çizgiler, hemen yanı başındaki alanda birbirleriyle alabildiğine kesişmekte ve bu kesişmeden de ortaya alabildiğine koyu alanlar çıkmaktadır.



Resim 14, "Geçişler", 2001, Eau forte, 22 x 18.8 cm.

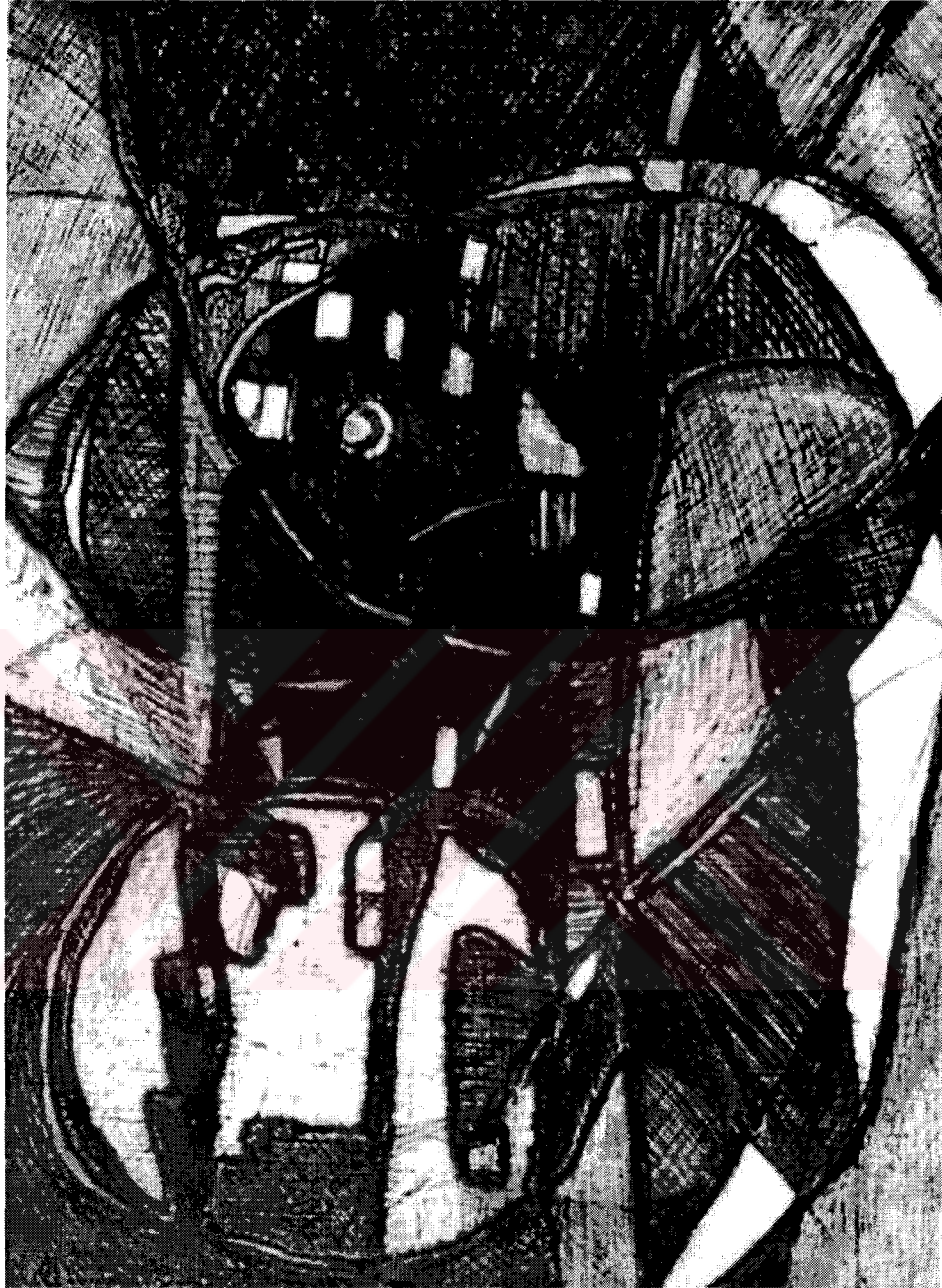
Resimde kullanılan çizgiler, bir noktadan başlayıp sert ve hızlı bir hareketle devam ederek, bitiş noktasına kadar bir yay gibi ilerlemektedir. Bu durum, resimde sürekli gözü etkileyen bir dinamizm sağlamakta ve izleyicinin de bundan etkilenmesini desteklemektedir. Ayrıca, çizgilerin birbirleriyle çok değişik açılardan kesişmeleri resimde alt alta ve üst üste gelen planlar oluşturmakta ve bu oluşum da bir derinlik sağlamaktadır.

Resim 15

Bu resimde daha çok yuvarlak biçimlerin hakimiyeti vardır. Bu biçimlerin birbirinden ayrılmasında, biçimsel duruşun yanı sıra, ton farklılıkları da önemli bir yere sahiptir. Yuvarlak biçimler bir yerde içleri koyu tonla görülmekte, başka bir yerde orta tonla görülmektedir. Hatta daha açık tonlu olanları da vardır. Hakim ton koyudur ve orta ve açık tonların önünde yer almaktadır. Açık olan yerler en arkada, orta olanlar arada ve koyu olan yerlerse en önde, izleyiciye en yakın olarak yer almaktadırlar.

Resimde etkileyici olarak kendini gösteren koyu tonlu biçimler, aslında tamamıyla, açık tonlarla olan ilişkileri sayesinde öne çıkmaktadırlar. Hem zıt değerlerin kontrastlığı özelliğinden hem de biçimsel özelliklerinden dolayı birbirlerini öne veya arkaya iterek resimdeki derinliği oluşturmaktadırlar. Alt ortadaki en açık ve yuvarlak formlu biçimin etrafında yer alan koyu biçim de en öndeki biçimmiş gibi durmaktadır. Açık tonların geride olması, ışığın arkadan gelmesi demektir. Resimde de ışık arkadan öne, yani bize doğru gelmektedir. Işığın bu durumu da resimdeki açık tonların arkaya, koyu tonların öne hareketini güçlendirmektedir.

Ayrıca, önde, ortada ve arkada olan biçimler, tonlarından dolayı birbirlerinden kopmaları gerekirken, aksine birbirleri ile bağlantıdadırlar. Bu bağlantılar, diğer alanların kapladıkları genişlik ve darlıklara benzemeyen ve başka birer boyuta sahip olan parçacıkların, bir biçimin bir kenarından diğer biçimin bir kenarına ulaşması ve bu ulaşım sırasında da her iki biçimin renk tonunu taşımasıyla gerçekleşmektedir.



Resim 15, "Fener", 2001, Eau forte, 23 x 17 cm.

Resimde en belirgin olan yerler ve en arka ve önde olan yerler, tamamıyla tam koyu ve tam açığın birbirleriyle yan yana yer aldıkları yerlerdir. Orta tonlu biçimler ise daha az etkilidirler ve birbirlerini açık ve koyularda olduğu kadar öne veya arkaya itmezler. Üst ortadan başlayan ve alt ortaya doğru inen iki önemli dikey biçimse resme dikey bir boyut katmaktadır. Bunları dengelemek için gerekli yatay formlar

tam olarak yer almasa da, altta ve ortada yer alan açık tonlu yuvarlağın en alt bölümü kendiliğinden bu dikeyleri tutan ve dengeleyen bir yataya dönüşmektedir. Bu ise bir yanılısamadan başka bir şey değildir ve göz bu yanılısamayla birlikte resimde yatayları da görmektedir.

Resim 16

Bu resim tek rengin tonlarından oluşmaktadır. Tek renk ve tekniğin getirisi olan özelliklerle oluşan ara tonlar sanki resimde başka bir renk olarak ortaya çıkmaktadır. Tek rengin tonlarının kullanılmasıyla ortaya çıkan bu resim, klasik bir üçgen form taşımaktadır. Ortadaki yarım daire gibi duran imge, üçgenin üst köşesidir. Alt köşeler ise resmin sağ alt ve sol alt köşeleriyle bütünleşmiş gibidir. Ayrıca, üst soldan alt sağ kenara ve köşeye hareketlenen ve bir çizgi görünümünde olan şeritler de bu üçgeni formu desteklemektedir. Üçgenin dışında ikinci bir biçim resmin sol orta kenarından başlayıp sağ orta kenarından resmi terk eden ve etrafına göre daha koyu olan alandır. Bu alanın etrafındaki açıklık, resimde bir espas oluşturarak bu iki alanı birbirinden ayırmaktadır. Çizgilerin yoğunlaşarak bir ton oluşturması olayı bu resimde de vardır. Hatta bu resimde artık çizgi değil, genişleyen ve daralan lekeler var gibidir. Aslında bu lekeler de yine çizgilerin yan yana gelmeleriyle oluşmuşlardır. Bu resmin başka bir özelliği aquatinta yöntemi ile orta ve açığa yakın bölgesel lekelerin elde edilmiş olmasıdır. Bu bölgesel lekeler çizgi yoğunlukları ile üst üste denk geldiklerinde tam bir renk değeri vermekteler ve fırçayla sürülmüştük izlenimi sunmaktalar.

Resimde birbirleriyle çakışan, birbirleriyle üst üste gelen ve çakışmalarla koyulaşan şeritler, yer yer genişlemekte, yer yer de daralmaktadırlar. Bu şeritler, hemen hemen birbirlerine yakın koyuluklarda renk vermekteler. Boşlukta iken kendi tonunda olan bu şeritler, başkalarıyla çakışınca, onların koyuluklarını da almakta ve olduklarından daha koyu görülmekteler. Yakından bakıldığında yan yana çizgilerin bir arada olmasından oluşan bu şeritler, uzaktan birer fırça izi gibi görülmekteler. Yüzey üzerinde birer şerit ya da fırça izi gibi birbirinden ayrılmalarına rağmen resmin üst arka fonunu oluşturan koyu alanın resimdeki birer uzantıları gibi algılanmaktadırlar. Üstteki bu koyu alan en arkada olan alandır. Dağ

figürü hemen onun önündedir ve dağın eteklerine doğru gelindikçe daha da yakına yaklaşmaktadır. Sol ortadan başlayıp sağ ortadan çıkan ve en geniş olan şerit, hem genişliğinin getirdiği büyüklük farkıyla ve hem de etrafına nazaran daha koyu oluşuyla hem arka alandan hem de dağ ve eteklerinden ayrılmakta ve en öne gelmekte, izleyiciye en yakın alan gibi görülmektedir.



Resim 16, "Ahmud 1", 2002, Eau forte, 26.8 x 18 cm.

Sol ortadan başlayan ve sağ ortadan devam eden bu en geniş alan, sanki dağın eteklerinin hemen üstünde ve dağın zirvesinin hemen altında duran, ya da süzülen bir bulut kümesi izlenimi vermektedir. Öyle ki, izleyici bu bulut kümesini görebildiğine göre ve bulutun hemen üzerinden de dağın zirvesini görebildiğine göre, hemen dağın karşısında yer alan başka bir yükseklikte gibi hissetmektedir. Alttan başlayarak dağa doğru ilerleyen ve gittikçe daralan ince şeritlerin bu daralma hareketi, izleyicinin tam karşıdan değil de biraz daha aşağıdan baktığını hissettirmekle beraber, bulutun üzerinden dağın zirvesinin görülmesiyle birlikte bu iki bakış açısı izleyicinin hemen hemen dağın eteklerine denk gelen bir bakış çizgisinden resme baktığının izlenimini sunmaktadır. İzleyici, o anda o yolların birine girecek olsa ve ilerleyecek olsa sanki devamında uzaktaki dağın eteklerine varabilecekmış ve hatta tepeye de ulaşabilecekmış gibi hissetmektedir. Bu düşünce ise izleyiciyi resmin bir parçası haline getirmektedir.

Resim 17

Arkadaki hakim olan koyunun biçimlendirdiği ve yönlendirdiği bu resim, temel olarak açık koyu ve orta tonlara sahiptir. Koyu alan, biçimi ve değeri açısından arkada görülmekte olup, onun üzerinde yer alan elipse benzer yuvarlak alanların orta tonda olanları hemen onun üzerinde yer almakta ve bize daha yakın olmaktadır. Yine aynı yerde yer alan açık yuvarlaklar ise hem arkadaki koyudan, hem de arada yer alan orta tonlu yuvarlaklardan daha üstte olup, bize daha yakın olarak algılanmaktadırlar. Uzaklık ve yakınlık ilişkisi içinde yer alan biçimler doğallıkla da uyumludurlar. Göz, uzaklaşan maddeyi olduğundan daha koyu olarak görmektedir. Yakınlaşma devam ettikçe o madde koyuluktan kurtularak yavaş yavaş kendi doğal görünümüne kavuşmakta olup, iyice yaklaşınca da hem gerçek renk hem de gerçek biçim olarak göz tarafından algılanmaktadır. Resimde de doğal olarak koyular arkada, açıklar öndedir.

Açıkların önde olmasının bir başka nedeni de üst üste duruşlardır. Koyu alanın üzerinde orta tonlar yapılanmış ve açık tonlar da hem orta tonların üzerinde hem de koyu tonun üzerine yapılanmıştır. Bu ton farklarının üst üste gelmesi ve arkadan öne

doğru küçülmesi resimdeki derinliği oluşturmaktadır. Yakında yer alan açık tonlar, resimde en iyi okunan alanlardır. Gözün bunlara takılı kalmasıyla birlikte arkadaki koyu alan gözün bakışından uzaklaşmakta ve olduğundan daha da koyu algılanmaktadır.



Resim 17, "Bioenerji", 2002, Eau forte, 25 x 23.5 cm.

Arkada yer alan koyu alan, bakış açısı ve kendi biçimi gereği bir insan figürünün arkadan görüntüsüne benzemekte olup hafifçe sağ tarafa eğilmiş ve sol kolu da ilerde havada uzanıyor imgesi çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda koyu renkte olmasından kaynaklanan belirsizliği bu figürü kimliksizleştirmekte ve böylece

izleyici hiçbir fikre sahip olamamaktadır. Fakat figürün üzerinde yer alan orta ve açık tonlardaki oval biçimler figürün belirsizliğinden yararlanarak kendilerini öne çıkarmakta ve ister istemez izleyicinin ilgisini çekmektedirler. Bu figür ve oval (yuvarlak) biçimler aralarındaki duruş ilişkisiyle kaynaklanan bir çakışma sergiler. Bu yuvarlaklar, sanki o figürün damarlarındaki al ve ak yuvarlarına ya da onun hücrelerine benzemekte ve böylece bir bütünlük oluşmaktadır.

Bu bütünlük içinde yuvarlakların belirsizliği kendiliğinden kaybolup da hücre veya kan maddeleri çağrışımı oluşmasından figür de istifade ederek biraz da olsun kendine ait bir kimlik kazanmaktadır. Ak ve al yuvarlar insan yaşamının en büyük imgesi olan kanı imgelerler. Kan varsa, insan yaşamı da vardır. Kan hareketi yoksa yaşam da yoktur. Ancak mikroskop ve diğer elektronik büyüteçlerle bakılınca görülebilen iç hareket elemanlarını bu resimde abartılarak sunulması bize, resimde hareket olduğunu göstermektedir. Bu hareket arkadaki figüre bakan bir gözün, aniden onun derinlerine girerek onun en küçük parçalarını da görmesidir. Bu normal olarak çıplak gözle olamayacağı için, ister istemez de akla büyüteçler gelmektedir.

Resim 18

Bu resimde de yine koyu tonun hakimiyeti görülmektedir. Resmin ortasında büyük bir alana sahip olan ve tek bir bütünlük gibi algılanan bu koyu alan, aynı zamanda önde durmasıyla da kendini izleyiciye yaklaştırmakta ve resimde en çok ilgi çeken şey olmaktadır. Yine bu koyunun sağ alt köşesinde, sağ kenarında ve sol üst köşesinde yer alan açık tonlu bölgeler de yine bu koyu alanın öne çıkmasına yardımcı olmaktadır. Bu iki zıt tonun arasında ise orta tonlar vardır. Bu orta tonlar açık olan yerlerden koyu olan yerlere geçerken her iki tonun değerini taşımakla bu geçişlerin yumuşamasına destek vermekte ve resimde sert ve aşırı dinamik hareketlerin oluşumunu engelleyerek, daha çok, izleyicinin resme bakarken hem koyu alanları hem de açık alanları aynı ayarda bakışlarla izlemesini sağlamaktadır.

Resmin en arkasında açık alanlar vardır. Ondan yararlanan ve önde olan koyu alan, tüm yüzeye egemen olan alandır. Bu koyu alanın üzerinde yer alan orta tona yakın açık alan ise, koyunun da önünde yer alarak resim yüzeyinde, en önde duran

yer olmaktadır. Aslında bu alanla arkalarda yer alan alanların renk tonları hemen hemen aynı olmasına karşın, bu alanın koyunun etrafında değil de üzerinde olmasıyla birlikte, arkada kalan alanlardan kopmakta ve onlardan ayrılarak öne doğru gelmektedir. Bu görüntüler de gösteriyor ki, açık ve koyu tonlar, hem birbirlerinin etrafında, hem üzerinde yer almaları ve bunu destekleyen biçimlere sahip olmaları ile, bir yüzeyde birbirlerinden kopabilmekte, arkaya veya öne hareket edebilmekte veya tam tersi bir özelliğe sahip olduklarında da birbirlerine yaklaşabilmektedirler.



Resim 18, "Ayrışım", 2002, Eau forte ve Aquatinta, 23.2 x 31.5 cm.

Resimde derinliği sağlayan başka bir özellik de, koyu alanın geniş bir alan kaplamasına karşılık olarak, yanlarda ve köşelerde yer alan açık ve orta tonlu alanların, kendi üzerlerinde çizgisel yapılanmalara sahip olmaları ve bu durumun da bu iki alan arasında bir farklılık oluşturmasıdır. Bunun en iyi örneğini, sağ üst ortada yer alan koyu yuvarlak alanla hemen içinde yer alan orta tonlu alan arasındaki

derinlik ilişkisidir. Arkadaki açık alanda yer alan çizgisel yapılanmalar, birer yay gibi, resmin dışından girerek, bir anda koyu alanın arkasına geçmekte ve bir anda resmin başka bir yerinde biraz daha farklı bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. Arkadaki çizgisel hareketin oluşturduğu sert ve akıcı dinamizmi, öndeki koyu alanın kırılğan yapısı ve çizgisel olmayan hatları dengelemektedir.

Resim 19

Bu resimde çizgiyle biçimlenmiş geometrik alanlarla onların içinde yer alan açık tonlu alanların ilişkisi görülmektedir. Resimde hakim olan renkse mavinin tonlarıdır. Yer yer mavinin içinden ortaya çıkan kırmızı renkler ise resimdeki baskın alanları oluşturmaktadır. Kırmızı ve mavinin zıt renkler olması, bu resimdeki iki rengin ilişkisini etkilemekte ve maviye göre daha az olan kırmızı yerlerin öne çıkmasını sağlamaktadır. Fakat, bu iki rengin tam bir kontrastlığa girecek ve kırmızının tam bir dominant olacak kadar yere sahip olması gerekirken, aksine bu çalışmada durum farklıdır. Yeterince kırmızılı ve turunculu alan olmadığından, zaten var olan kırmızılar da mavinin egemenliği altında ezilerek etkilerini gösterememektedir.

Sol alttan başlayıp resmin ortasından geçerek yukarı doğru ilerleyen ve üst ortalarda kaybolan çizgisel yapıyla resim yüzeyi ikiye bölünmektedir. Bu çizginin alt köşeden başlaması ve geriye doğru yatay bir hareket göstermesi de ister istemez resmi cephe olarak ikiye bölmektedir. Sağda kalan yer, bakış açısına göre yatay ve yukarı bakan bir cephe olmaktadır. Böyle bir cephe ise olsa olsa bir zemine ait görüntüdür. Solda kalan ve arkaya doğru gidildikçe daha da ortaya çıkan alan ise, dikey bir cephedir. Alttaki zeminle olan ilişkisinden de ister istemez etkilenecek bu zeminin sol tarafında yer alan bir duvar görünümü sergilemektedir. Fakat, yatay olan alanda yer alan dairesel çizgi kümelerinin görünüşüne göre bir bakış açısı daha ortaya çıkmaktadır ki, bu da hem yatayın ve hem dikeyin tam ortalarında duran bir göze ait bir bakış açısıdır. Bu kümelerin ortadan yukarı doğru eğik olmaları bunlara alttan bakılıyormuş izlenimi uyandırmakta ve bu görünüm de alttaki yatay alanı etkilemektedir. Böylelikle alttaki alanın yataylığı azalmakta geriye gidildikçe yukarı

doğru bir yön oluşturmaktadır. Bu zemin sanki tam izleyicinin ayaklarının altından başlayarak arkaya doğru gitmekte ve karşıdaki duvarın alt kenarıyla değil de üst kenarıyla birleşmektedir. Bu durum da olağanın ötesinde olduğundan, yani gerçek dışı olduğundan izleyicinin şaşırmasına neden olmakta ve bu alanla ilgili olarak endişeler ve sorular oluşturmasına neden olmaktadır.



Resim 19, "Interior", 2002, Renkli Metal Gravür, 31.2 x 24.5 cm.

Resim 20

Bu resimde de temel olarak açık, orta ve koyu tonlarla yapılanmış biçimlerin birbirleriyle olan ilişkileri görülmektedir. Renk olarak iki farklı rengin ilişkisi vardır. Bunlardan koyu bordomsu renk hakim olan renktir. Açık mavi tonları ise resimde yer alan ikinci renk kümesidir ve diğer renkle kontrastlık kurarak onu ön plana çıkarmaktadır. Koyu alanlar bu açık mavinin sayesinde ön plana çıkarak, resmin ana elemanı olmakta ve daha çok biçimsel bir yapıya bürünmektedir.

Resimdeki koyu biçimler, kendilerini ortaya çıkarmak için tamamıyla açık mavilerden destek almaktadır. Koyu alanın hemen etrafında daha açık olması ve uzaklaştıkça da biraz daha koyulması ile bu açık mavi alan, sanki koyunun arkasında kalan bir ışık kaynağı gibi algılanmaktadır. Hemen hemen bütün üst alanda gerçekleşen bu ilişki, bu alandaki koyuların, bakış açımıza göre en arkada ve en yukarda yer almasına neden olmaktadır.



Resim 20, "İstanbul", 2002, Renkli Metal Gravür, 25 x 31 cm.

Işık, aradaki boşluklardan tekrar ortaya çıkarak öne doğru da yayılmakta ve önde bulunan alanların aydınlanmasını sağlamaktadır. Demek ki, doğayı görmemizi ve bilmemizi sağlayan ışık, burada da aynı görevini sürdürmektedir. Resmin asıl elemanı olan koyu alanları daha iyi görmemizi ve tanımamızı sağlayarak resmi anlamamıza destekte bulunmaktadır.

Resim 21

Bu resimde tek rengin oluşturduğu ve daha çok koyu tonların hakim olduğu bir yapılanma vardır. Ana figür resmin alt bölgesinde yer alan ve resmin büyük bir bölümünü kaplayan siyah ve beyaz dairesel çizgilerin oluşturduğu alandır. Bu alanın ortasındaki açık tonlu dairesel form bu alanı ikiye bölmekte, etrafındaki çizgi yoğunluğunun oluşturduğu koyu tondan faydalanarak çok belirgin hale gelmekte ve ilk bakışta görünen yer olmaktadır. Sanki etrafında yer alan koyu yapılanma bu beyaz daireyi ait olduğu yerden koparıp öne çıkarmayı amaçlamaktadır. Ama bu dairenin etrafını belirleyen koyu kontur çizgisi dairenin öne çıkmasını engellemekte ve onu ait olduğu yere çekmektedir. Bu alana bakmakta olan göz, dairenin içindeki değişik yönlerde yer alan orta tondaki şeritlere takılı kalmaktadır. Bu bölge aslında dışarıdaki, hareketin devamı olmakla beraber dairenin etkisiyle dışarıdan kopmakta ve kendi başına bir alan gibi algılanmaktadır.

Teknik yolla elde edilen bu görüntü izleyicide belirsiz bir alan ve onun içinde sanki büyüteçle bakılarak ortaya çıkarılan başka bir alan imgesi oluşturmaktadır. Ama ara bölgedeki görüntü aslında dışarıdaki görüntünün devamıdır. Tek ayrıcalığı etrafındaki koyu alana nazaran biraz daha açık olması ve belirgin olmasıdır. Bu belirginliği izleyiciyi rahatlatmakta ve aynı zamanda ortasında yapılandığı ana koyu form hakkında ipuçları içeren bilgiler vermektedir. Bu iki farklılıktan etkilenen izleyicinin belleğinde kozmosla ilgili imgeler uyanmaktadır. Burada ortaya çıkan ama aslında astronomi bilimine giren ak delik ve kara delik imgeleri sayesinde izleyici büyüsel anlamda etkilenerek heyecanlanmaktadır. Bunun asıl nedeni insanın bilinmeze karşı olan ilgisidir. İlk çağlarda şimşekten korkan ilkel insan bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle doğayı ve gökyüzünü tanımış ve korkmasına neden olan

olayları ve nesnelere kafasında tanımlayarak imgeleştirmiş ve böylece onlardan korkmamaya başlamıştır. Ama hala günümüzde evren bilinmezlerle doludur. İnsanoğlunun en modern teknolojileri kullanarak araştırdığı ve bilgi haline getirmeye çalıştığı evren, sahip olduğu bilinmezlerle insanları hala etkilemeye devam etmektedir.



Resim 21. "Kozmos", 2002, Eau forte, 48.3 x 32.3 cm.

Ak delik ve kara delik evrenin başladığı ve bittiği, iki farklı cephenin iç içe yapılandığı ve ortasından ve içinden evrenin karşılıklı geçiş yaptığı bir yapıdır. Resimdeki ak delik ve kara delik imgelerini çağrıştıran bu bölgede hem içerde ve hem dışarıdaki hareket devam etmektedir. Yani hem içerde ve hem dışarıda bir devinim söz konusudur. Bu devinim makro kozmos ve mikro kozmos imgelerini ortaya çıkarmakta ve felsefe ve psikolojinin konu edindiği dünya ve insan ikilisini ve insanın iç ve dış dünyası ikilisini karşı karşıya getirmektedir. Resimdeki düzenleme sayesinde de bu ikili aynı anda yan yana gelerek öne çıkmaktadır.

Resmin sol ve sağ üst kenarından resme giren ve aşağıya doğru birbirine yaklaşarak devam eden ve aşağıdaki beyaz yuvarlak alanın içinde birbirleri ile çakışan iki koyu tonlu çizgi kümesi izleyicinin bakışını ortaya, açık tondaki dairenin olduğu bölgeye çekerek bu daireye merkez özelliği kazandırmaktadır. Resmin merkezi haline gelen bu alan, bu açıdan bakıldığında tüm yapının özünü oluşturan ana çekirdek ya da insanı oluşturan yumurta imgelerine dönüşmektedir. İç ve dıştaki yapılaşmanın teknik olarak hemen hemen aynı olması da bu imgeyi desteklemektedir.

Resim 22

Bu resim dairesel formların yüzey üzerindeki ritmik tekrarları ve birbirleriyle çakışmalarından oluşan iki renkli bir kompozisyondur. Bu ritmik tekrarlarda kullanılan asıl imge, en önde duran üç elips biçimidir. Bu biçimler önce ön planda ve açık tonda çoğaltılmış, sonra da arka planlarda, birbirlerinin üstüne, yanına ve etrafına gelecek biçimlerde farklı tonlarda çoğaltılmıştır. Ama öndeki üç elips biçimi sanki bir biçimden çoğalma olarak değil de, birbirinden farklı birer biçim olarak algılanmaktadır.

Elips imgesinin bu ritmik tekrarları resme bir hareket sağlamaktadır. Ara planlardaki ve arka planlardaki biçimler hızla devinen bir yapının anlık görüntüsü izlenimi çağrıştırmaktadır. Duchamp'ın birden çok ayağının ve kolunun olduğu "Merdivenden İnen Kadın" resmindeki figürün ritmik tekrarlarını çağrıştıran bu

resimde, öndeki elipsler asıl net olan bölgeyi, arkadakilerse bu bölgeye bitişik ama hareket halinde olan bölgeleri imgelemektedir. (Bkz: Sayfa 71, resim 85)

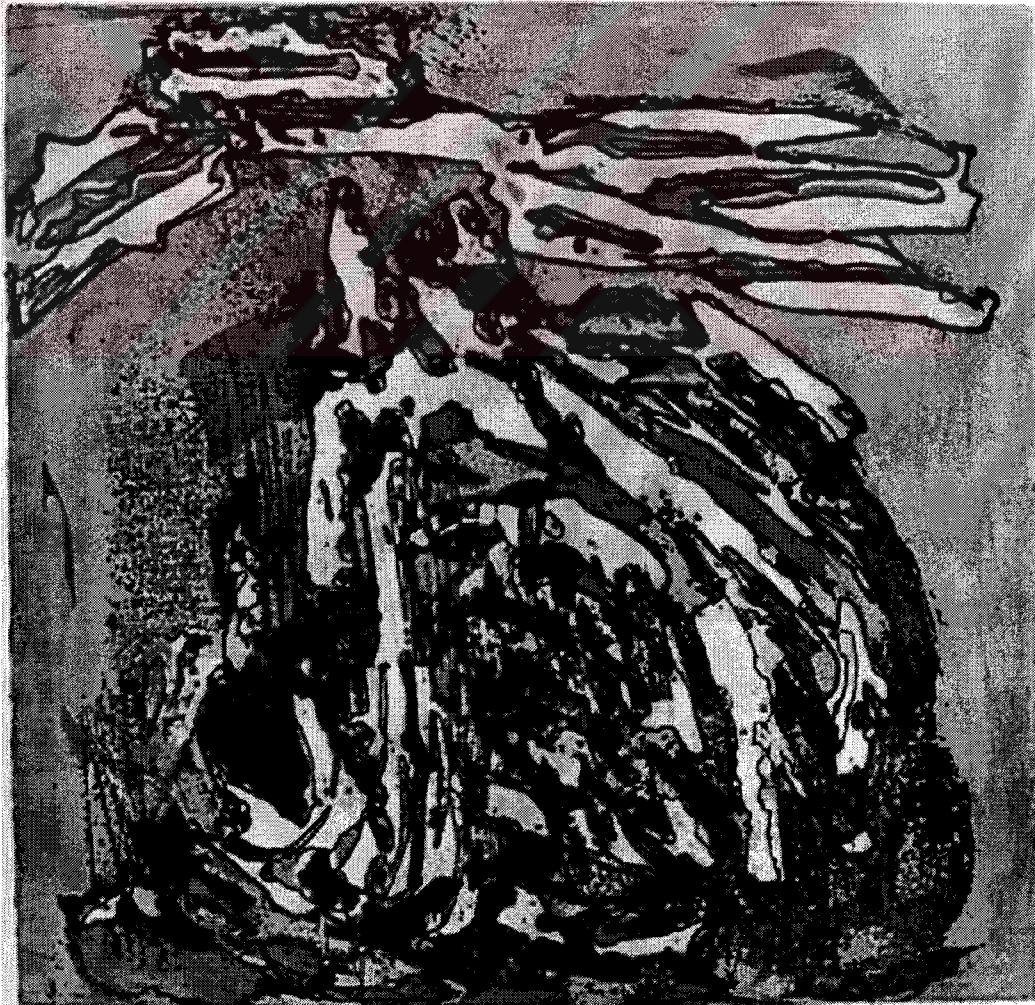
Öndeki üç elips, biçim olarak yumurtaya benzemektedir. Yumurta, yaşayan canlıların türemelerini ve nesillerini devam ettirmelerini çağrıştırmaktadır. Ana karnındaki insanın dünyaya gözlerini açmadan önceki halini çağrıştırdığı gibi, hayvanların türemesini de çağrıştırmaktadır. İlk canlının yer yüzünde yaşamaya başlamasından beri devam eden türeme, aslında çoğalmanın en temel örneğidir. Görüntülerden, sözlerden, anlamlardan ve rakamlardan önce, insanın ve yaşayan tüm canlıların türemeleri ve çoğalmaları söz konusudur. Yetişkin dönemlerine gelen canlıların türeme için birleşmelerini ve aynı canlıların genlerini, özlerini taşıyan yeni canlıların yaşamaya başlamalarını imgelemektedir.



Resim 22. "Türeyiş", 2002, Renkli Metal Gravür, 28.8 x 32 cm.

Resim 23

Bu resim iki rengin çakışmalarından oluşan ara tonlardan ve açık tonlardan oluşturulmuş bir kompozisyonudur. Resmin asıl biçimi olan ve resmin ortasında yapılanan koyu ve açık tonlu yapının etrafını saran ve tüm yüzeyi dolduran orta tonlu bölge en arkadaki alanı oluşturmaktadır. Açık tonlu ve koyu konturlu fırça izini çağrıştıran ve asıl yapıyı oluşturan çizgisel hareket en önde duran alan olmaktadır. Bu çizgisel hareketin arkasında ve en arka alanın üstünde yapılanan, koyu gri tonlardan oluşan ve öndeki çizgisel alanı bazı yerlerde tamamıyla çevreleyen bölge ise, ön ve arka planların arasında yer alan ve de ön ve arkayı birleştiren ara bölgeyi oluşturmaktadır.



Resim 23. 2002, Renkli Metal Gravür, 48 X 49 cm.

En üstte yatay bir hareket sergileyen açık tonlu çizgiler, ortaya ve aşağıya doğru gidildikçe dikeylere, diyagonallere, yataylara ve kıvrımlı hareketlere dönüşmektedir. Üstten aşağı doğru gelen dikey ve diyagonal hareketin resmin alt kenarına doğru kıvrılarak yataylaşması ve bazı yerlerde yukarıya yönelmesi ile resmin üst kenarındaki yatay çizgisel hareketin görünümü birleştirildiğinde izleyicinin belleğinde kafası yukarda, kulakları arkada ve gövdesi yere yakın olan, hatta, yere oturmakta olan bir canlının imgesi ortaya çıkmaktadır. Sağ kenara ve aşağıya doğru hareket eden diyagonal hareketle sol kenardaki dikey hareketin biçimsel ilişkileri de bu hayvanın ön cephesi ve arka cephesi hakkında izlenim vermektedir. Bu izlenime göre bu hayvanın sırtı resmin sağ kenarına, ön kısmı da resmin sol kenarına dönüktür. Bu yönelmeler, resmin sol tarafını bakışın olduğu bölge haline dönüştürmektedir.

Resim 24

Resim iki rengin çakışmasından ve bu çakışmalarla ortaya çıkan ara tonlardan oluşmaktadır. Kenarlarda hakim olan ve yer yer aralarda da görülen açık renkli bölge resimdeki hem arka planı hem de açık tonu oluşturmaktadır. Orta ve sağ kenarda daha hakim olan lekesele biçimler, hem orta tonu oluşturmakta hem çizgisel yoğunlaşmanın etkisiyle oluşan koyu alanlarla koyu tona sahip olan bölgeyi oluşturmakta ve hem de en arka ve en ön arasındaki ara bölgeyi oluşturmaktadır. En üstte yapılanmış ve açık tonlara sahip olan ve fırça sürüşleriyle oluşmuş gibi duran çizgisel form resmin her yerine dağılmakta olup, açıklığıyla orta tonlardan koparak öne çıkmakta ve aynı zamanda da en öndeki bölge olmaktadır.

Resimdeki bu biçim ve ton ilişkileri, izleyiciyi ister istemez büyük bir ağacın dalları ve yaprakları arasından arkaya doğru yönelen bir bakışın izlenimini sunmaktadır. Bir anda ön planda beliren çizgisel ve organik görüntü, hemen arkasındaki ağaç formunun gövdesi gibi algılanan görüntü ve onun da yaprakların hareketini çağrıştıran görüntüsü ağaç imgesini desteklemektedir. Bu alanın sol üstünden başlayıp sol altına kadar devam eden açıklıksa ışığın arkadan geldiğini ve yaprakların arasından süzülerek öne doğru ilerlediğini göstermektedir. Öndeki açık

tonlu ve koyu konturlu fırça izleri ise arkadaki ışıktan bağımsız olup ön cepheden gelen bir ışığın etkisinde izlenimi vermektedirler.



Resim 24. 2002, Renkli Metal Gravür, 48 x 50 cm.

3.3. İmgenin Kavramsal Boyutları

Resim 25

Bu resimde malzeme olarak cd kullanılmıştır. Bu materyal teknik olarak kuru kazı yapmaya elverişli olup aynı zamanda çoğaltma yapmaya da olanak vermektedir. Biçimin ebadının belirli oluşu bu ve diğer çalışmalarının boyutlarında da belirleyici olmuştur. Bilgisayar teknolojisinin en önemli elemanlarından biri olan cd, yedekleme yapmak ve kopyalayarak çoğaltmak için oluşturulmuş bir objedir. Yedek bir bellek olan cd bilgiyi, görüntüyü, sesi ve hareketi kopyalayarak olduğu yerden başka bir yere taşımakla resim, baskı-resim ve fotoğrafın yerini alan ve hepsinden daha süratli ve çok sayıda çoğaltma yapabilen yeni bir çoğaltma malzemesi olmuştur.



Resim 25. "Gökyüzü", 2003, Kuru Kazı, Çap: 12 cm.

Bu resim, zaten çoğaltma aracı olan bir nesnenin (cd) diğer bir çoğaltma yöntemi (baskı-resim) yoluyla yeniden çoğaltılmasını amaçlamıştır. Böylece çoğaltma yapan bir objeyi, çoğaltma yapabilecek bir baskı malzemesine çevirerek bu yoldan ilerleyip baskı-resim üretmek ve çoğaltmak hedeflenmiş ve bu yolla da çoğaltma kavramına başka bir açıdan yaklaşım getirilmeye çalışılmıştır.

Resim, üst sol bölgeyi kapsayan ve ortadan geçerek alt bölgeye doğru devam eden koyu tondaki bir yapının hakimiyeti altındadır. Sol bölgede ve sağ alt bölgede az bir açıklık vardır. Orta tonlar altta ve sağ altta olmakla birlikte az miktardadır. Fakat cd'nin ortasında yer alan beyaz daire resmin en açık yeri olmakta ve beyaz oluşu diğer açık tonları olmaları gereken açıklıktan çıkararak orta tonlara yaklaştırmaktadır. Koyu tonlu bölgenin yukarda yer alması resimde mekan olgusunu etkilemekte ve yer çekimini çağrıştırabilecek olan zemin imgelerini dışlamakta, bunun tersine, bakışa göre yukarda yer alışıyla da izleyicinin belleğindeki yukarıda oluş imgelerini canlandırmakta ve böylece de bakışı yerden kopararak yukarıya çekip gökyüzüne yönlendirmektedir. Böylece izleyici, resmi yukardan okumaya başlamakta, ne olduğu belli olmayan koyu bölgenin altındaki boşluğu görerek yer yüzünü saran atmosfere inmektedir. Göz aşağıya doğru ilerledikçe, sanki dünyaya ulaşılacakmış izlenimiyle izleyici okumasına devam etmektedir. Fakat hala resim izleyicisine tanımlanabilir bir imge sunmamaktadır. İzleyicinin tek tanımlayabildiği imge, plakanın kendi biçiminin dairesel oluşuyla oluşturduğu gezegen imgesidir.

Resim 26

Bu resim de yine bir cd materyali kullanılarak yapılandırılmış açık ve koyu alanların kompozisyonundan oluşmaktadır. Bu açık ve koyu alanları ise, çizgilerin seyrekliği ve yoğunluğu sağlamaktadır. Plakanın dairesel formu ister istemez yer küreyi çağrıştırmakta olup, kompozisyonu oluşturan açık, orta ve koyu bölgelerin düzenlenişi ve biçimsel ilişkileri de bu dünya imgesini desteklemektedir. Özellikle de dikey ve yatay çizgilerin fazla olmaları ve ön planda yer almaları meridyenleri ve paralelleri çağrıştırmaktadır. Bunlara ek olarak biçimin yuvarlaklığının ortaya çıkardığı kutup ve ekvator imgeleriyle de dünya imgesi tamamlanmaktadır .

Plakanın dairesel formu cd biçiminden etkilenilerek oluşturulmuş ve boyut olarak da ona yakın tutulmuştur. Böylece cd'nin çoğaltma kavramına yaptığı etkiyle bu resimde metal plaka kullanılarak oluşturulan imgenin etkisi arasındaki farklar aranmaya çalışılmıştır. Bu resim, biçim olarak cd'ye yakın olsa da, plakanın metal olması bu resmi tamamiyle bir baskı-resim olarak algılatmakta ve dairesel biçimi de sanatçının bir tercihi olarak görülmektedir. Çoğaltma imgesi ise baskıyla çoğaltma tekniğinden kaynaklanmaktadır. Buna ek olarak da ilk paragrafta değinilen dünya imgesinin çoğaltılması düşüncesi de bu çoğaltmanın yanında yer alan bir imgesel etki olarak durmaktadır.



Resim 26. "Yeryüzü", 2003, Eau forte ve aquatinta, Çap: 13 cm.

Resim 27

Bu resim dairesel formda ve koyu tonun hakimiyetindedir. Resmin üstünden başlayıp genişleyerek ortaya doğru gelen ve alt orta ve alt sağdan resmin dışına çıkan ve buna ek olarak da üst sol ve sağdan başlayıp orta alanda ana bölgeyle birleşen parçalar bu resmi bir insan biçimine dönüştürmektedir. Üst kenardaki koyu alan bu insanın kafası, üst sol ve sağdaki koyu alanlar kolları, alt ve orta sağdakiler de bacaklarını oluşturmaktadır. Bu izlenimlere rağmen yine de bu insanın tam olarak nasıl bir biçim taşıdığı ve kimliğinin ne olduğu algılanamamaktadır. Bir boşlukta bir anda beliriveren ve bir anlık hareketle bu resim sanki bir film karesini çağrıştıran bir izlenim sunmaktadır.



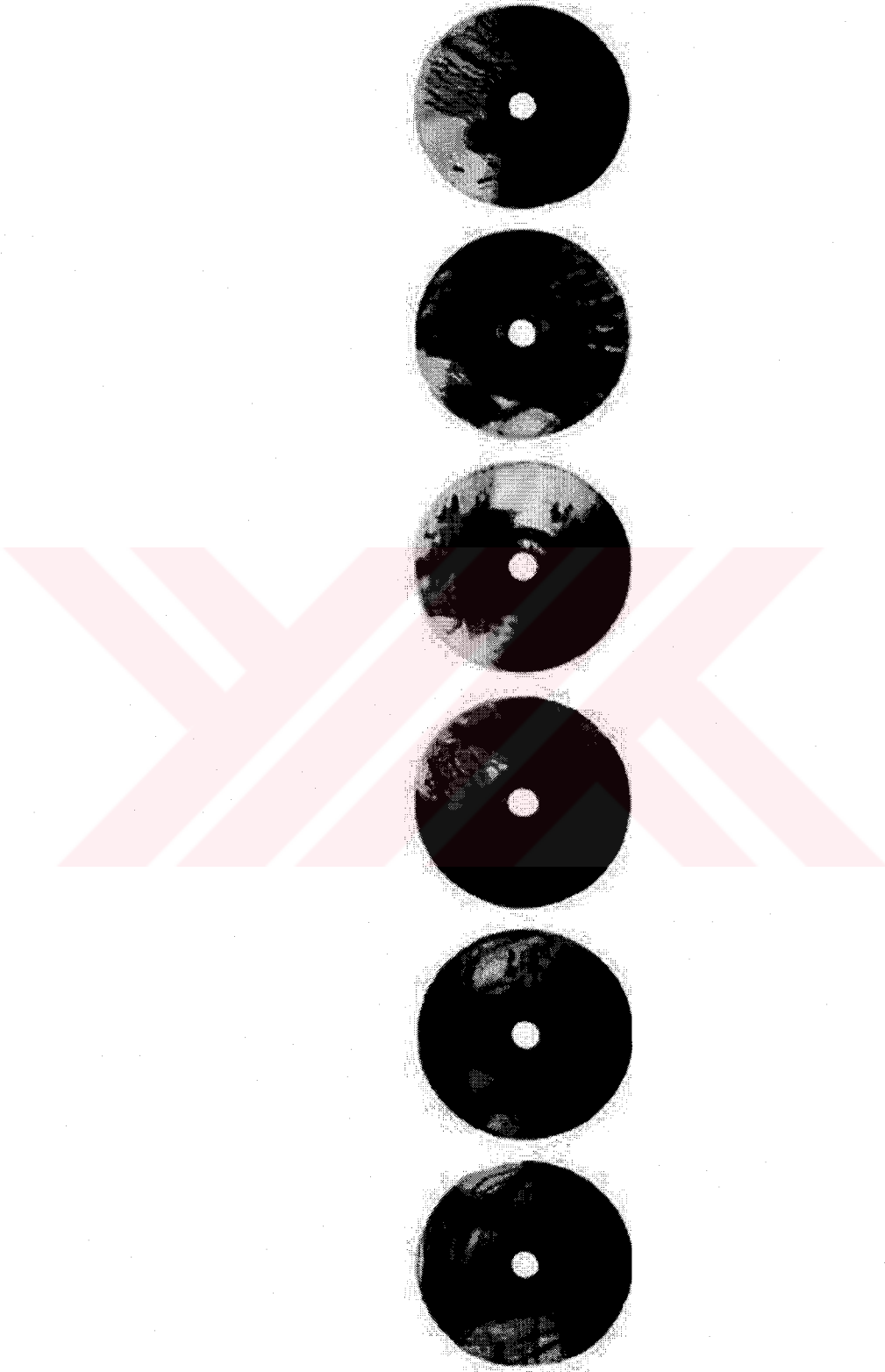
Resim 27. "İnsan", 2003, Eau forte, Çap: 12 cm.

Resim 28

Bu resim alt alta yerleştirilmiş ve her biri farklı olarak tasarlanmış altı cd'den oluşmaktadır. Dairesel formlara sahip olan bu plakalar yerleştirilmelerinden kaynaklanan ve oldukça etkili bir imge yaratan dikey bir çizgi üzerinde konumlanmışlardır. Yedekleme ve yapay bellek kavramlarını yapısıyla da taşıyan cd materyali bu resimde daha farklı bir kavrama dönüştürülmeye çalışılmıştır. Birden fazla sayıda cd, bir yüzeyde alt alta getirilerek, zaten çoğaltma işlevi yapan cd'nin, ikinci bir çoğaltma yöntemi (baskı-resim) ile ele alınarak bu çoğaltma kavramının güçlendirilmesi sağlanmış, bir adım daha ileri gidilerek farklı cd kalıpların yüzeyde çok sayıda yer almasıyla da üçüncü bir çoğaltma imgesi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Resim bütün olarak ele alındığında koyu tonun hakimiyeti görülmektedir. Etrafını saran beyaz fon ve çerçevenin geniş olması resme yeterli açıklığı kazandırmakta olup, her plakada yer alan açık-koyu geçişleri de orta tonlu bölgeleri oluşturmaktadır. Resimdeki daireSEL biçimler izleyicide gezegenlerin sıralanışını çağrıştırmakta, her birinin farklı yapılanmış olması bunları bireyselleştirmektedir. Sosyolojik açıdan bakıldığında toplumun birer parçası olan insanların, toplumu tamamlayan birer eleman olmaları düşüncesini çağrıştırmakla beraber aynı zamanda bu insanların tek tek diğer insanlardan farklı olduklarını da göstermektedir. Yukarıdan aşağıya doğru hiyerarşik düzenleme ise iktidar ve toplum ilişkisini çağrıştırmakta ve en tepedeki kişiden en küçük bireye kadar ulaşan bir yapı sergilemektedir. Resim bu özellikleriyle hem felsefi hem sosyolojik hem de teknik anlamda oldukça etkin bir çoğaltma kavramı oluşturmaktadır.

Resimdeki başka bir özellik de, birden fazla imgenin bir araya gelmeleriyle oluşturulan yeni bir imgedir. Her biri tek başına tasarlanmış olan bu imgeler, bu resimde alt alta yerleştirilirken kendi anlamlarını da buraya taşımışlardır. Bu imgelerin anlamları birleşerek bütünü oluşturan bir imgeye dönüşmüşlerdir. Bu imgenin oluşumunda biçimlerin de etkisi vardır. Biçimlerin tıpatıp aynı olmaları, tek oldukları zaman oluşturdukları etkinin, bir araya geldiklerinde altı kat daha fazla artmasını sağlayarak resimdeki asıl imgenin gücüne de destek sağlamıştır.

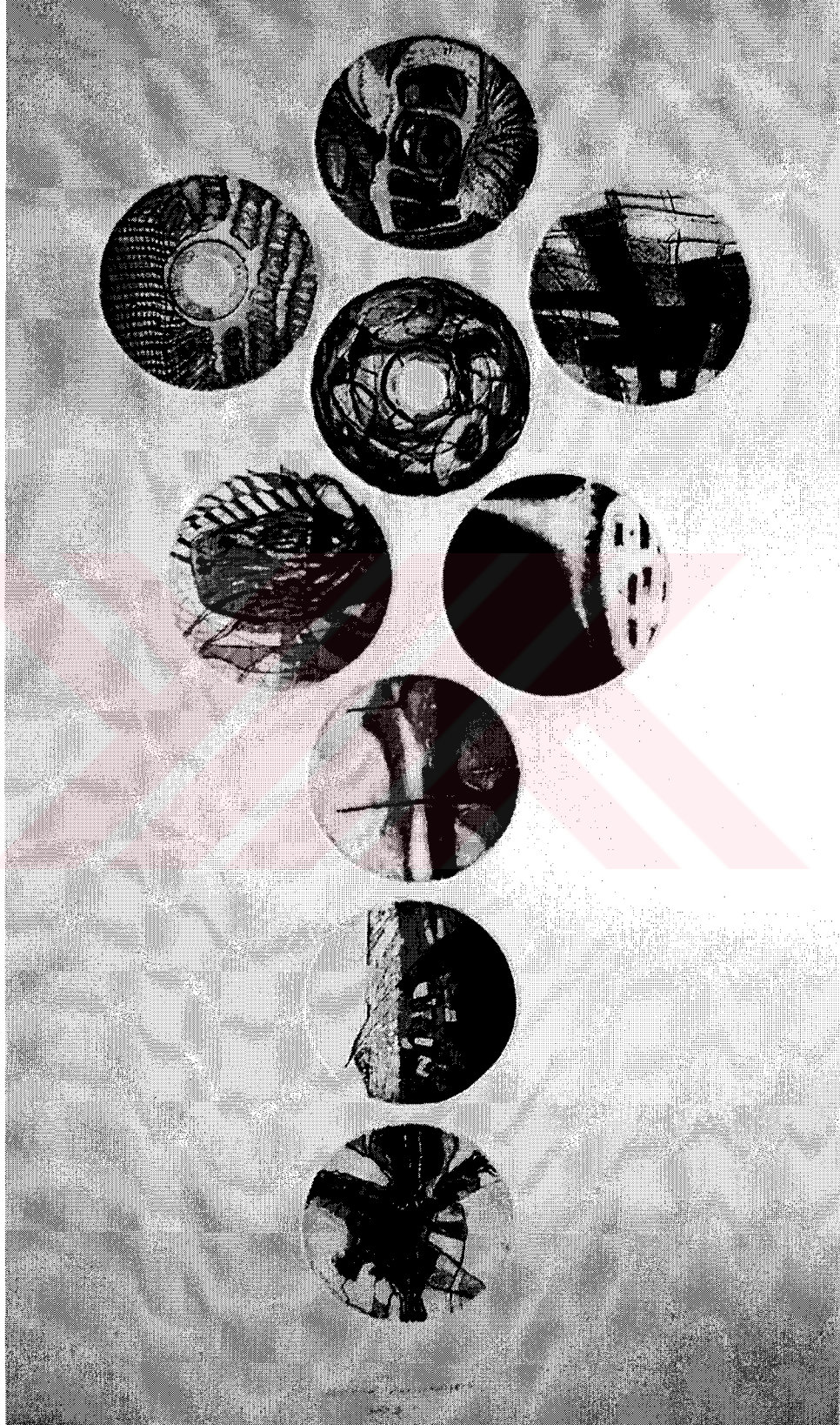


Resim 28, "Yapay Zeka", 2003, Kuru Kazı, 105 x 72 cm

Resim 29

Resim her biri ayrı bir kompozisyon olarak tasarlanan dokuz adet metal plakadan oluşmaktadır. Resim 28 den farklı olarak burada bir hiyerarşik disiplin çok fazla söz sahibi değildir. Her bir plakanın diğerleriyle olan ilişkisi daha esnek olarak görülmektedir. Bu resimde cd biçimine benzeyen ama metalden oluşturulan plakaların kullanılması akla orjinalin çoğaltımını getirmektedir. Bu durum bu resmi varlığın gerçek yapısına ve gerçeğin imgesine yaklaştırmaktadır. Orijinal olan insanın kendisi ve kendi zekasıyla kendi belleğidir. Bu resimdeki plakaların materyallerinin orijinal birer biçim olması da bu resmin orjinalliğe ve dolayısıyla da insanın kendisine yakın olmasını getirmektedir. Oysa cd'lerden oluşan diğer çalışmada cd'lerin orijinal olmaması, hatta biçim olarak da işlev olarak da kopya olması, yapaylığa ve kopyalamaya götürmekteydi. Bu iki farkı her iki resmi oluşturan teknik malzeme ve materyaller oluşturmaktadır.

Plakaların bazılarının ortasındaki deliklerin oluşturduğu beyaz daireler izleyicide yedek bellek olarak kullanılan cd'lerin görünümünü çağrıştırmakta ve bunların diğerlerine nazaran az miktarda olmaları da bu resimdeki asıl imge olan insanın bunlara olan hakimiyetini göstererek, insanın yedek bellek yaratma yetisine göndermede bulunmaktadır. Plakaların bazılarında dünyadan manzaralar çağrıştıran ama yatay değil de dikey olarak yapılan kompozisyonlar vardır. Dikey olmaları, resmin yukarısı ile aşağısı arasında bir bağlantı sağlamaktadır. Aynı zamanda manzarayı çağrıştırmaları da izleyicinin tanıdık görüntüler görmesini ve orada yaşayan, orayı gören bir konumda olmasını sağlamaktadır. Bu da onun kendisini, resmin ortaya sunduğu insan imgesini oluşturan kişi olarak algılamasına neden olmaktadır. Resimdeki dairesel biçimlerin birbirleriyle olan ilişkisi ortaya bir ağaç formu çıkarmaktadır. Ağaç imgesi tarih boyunca insanların soy kütüklerinin imgelerini, yerden yukarı gök yüzüne çıkan merdiven imgelerini ve insanı tanrı kavramıyla birleştiren imgeler olarak kullanılmıştır. Biçimlerin birbirleri ile olan bu ilişkilerden doğan imgesel durum da yine asıl imge olan insana gönderme yapmaktadır



Resim29. "Gerçek Zeka", 2003, Asitle Oyma, 100 x 70 cm.

En altta yer alan insan figürlü kompozisyon tüm bu düşüncelere son noktayı koyarak izleyicinin kafasındaki insan imgesinin iyice belirginleşmesini sağlamaktadır. Resmi üstten izlemeye başlayan göz, insana ait bir çok imgenin çağrışımları ile resme girmekte ve bu imgeleri yavaş yavaş düşüncelerinde tartışmaya başlamaktadır. En altta gördüğü insan figürü ile kafasında tartıştığı düşüncelerini toparlayarak bir araya getirmekte, kendini ve belleğini rahatlatmaktadır. Aynı zamanda bu tartışma sırasında belleğindeki imgeler hareketlenmekte ve belki de bazıları anlamlarını dönüştürmeye, değiştirmeye başlamakta veya yeni anlamlar içeren yeni imgeler olmaktadır.

Resim alttan okunduğunda ortaya başka bir imge çıkmaktadır: Hiroşima'ya atılan atom bombasının ve kullanılırsa diğer kimyasal bombaların hemen hemen aynı olacak patlama sonraki görünümünü çağrıştıran bomba imgesi. Resmin altından başlayıp genişleyerek yukarı doğru çıkan ve dairesel biçiminin çağrıştırdığı toz bulutuyla oluşan bomba görüntüsü, onu kullanan ve onun kullanıldığı insanları çağrıştırmakla insan imgesine göndermede bulunmakta ve resmin asıl içeriğine destek vermektedir.

Resim 30

Bu resim dokuz dairesel plakanın bir kompozisyonudur. En solda insan figürü olan ve daha önce "İnsan" adlı resimde (Resim 27) değerlendirdiğimiz çalışma yer almaktadır. İnsanı konu alması ve daha önce değerlendirdiğimiz bir kaç çalışmanın da insanı ve onun yaşadığı dünyayı konu almaları nedeniyle oluşan insan imgesi bu resimde izleyiciyle ilk buluşan imge olmaktadır. Ve ilk okunan imge olarak da, izleyicinin resme belirlilik duygularıyla başlamasını ve daha rahat olmasını sağlamaktadır. Bu izlenim, resimdeki diğer biçimlerin de insana ait olacağını önceden hatırlatmakta olup izleyici, bu çağrışımlarla okumasına devam etmektedir.

Ortaya doğru gidildikçe sırayla yer yüzünden ve gök yüzünden imgeler taşıyan biçimler algılanmaktadır. Bu biçimler de yine insanı ve onun yaşadığı doğayı imgeselleştirmekte ve insanla başlayan okumanın devamını serüvenleştirmektedir. Sağa doğru gidildikçe dünyadan görünümün ön plana çıkmakta ve solda kalan

biçimlerin oluşturdukları imgeler iyice pekiştirilmektedir. Resim, başlama ve bitiş noktalarının tamamladığı 'insan' ve 'insan dünyası' imgelerini oluşturmaktadır. Daha önceki resimlerde de yer alan plakaların yatay ve paralel dizilişlerinden oluşan bu çalışma, kendine ait geometrik biçimiyle de bir düzen imgesini çağrıştırmaktadır.



Resim 30. 2003, Asitle Oyma, 50 x 70 cm.

4. SONUÇ

Bu çalışmada imge nedir, imgelem nedir, sanatta imge nasıl oluşur konularıyla; çoğaltma ve çoğaltma yöntemleri nelerdir ve birbirleriyle olan ilişkileri nasıldır ve sanatta imge çoğaltımının yeri nedir konuları araştırılarak değerlendirilmiş ve kendi yaptılarının bu konularla olan ilişkileri baştan sona kadar resimlerle desteklenerek ortaya konulmuştur.

Neredeyse tüm bilgimizi kendine alan 'imgeler ve kopyalar dünyası', varlığın orijinalliğini ve tek oluşluğunu temelden sarsarak insan yaşamının en önemli parçaları olan görüntünün ve bilginin bir anda milyonlarca sayılara çıkmasını ve milyonlarca insana ulaşmasını sağlamakla insana yıllar önce hayal bile edemeyeceği ufuklar açmış, her şeyin insan için var edildiği ve geliştirildiği dünyamızda belki de insan için en önemli sayılabilecek yeni yaşam biçimleri yaratmıştır.

İlk çoğaltmalarla başlayan bilgi dağılımının yaşam için elzem olduğunun belirginleşmesiyle birlikte 15. yy.da kilisenin dinsel ideolojisini yaymak için başlattığı ikonaların halka götürülmesine kadar geçen süreçte var olan her şey olduğu yerde görülebilme ve bilinebilme özelliğine sahipti. Bilginin çoğaltılması, merkeze çeken bir düşüncenin sonunu getirmekle birlikte merkezden çoğalarak giden yeni bir dönemin başlangıcını yapmış ve belki de ilk defa insanın bir şey edinmek için o şeyin olduğu yere gitmek zorunda olmaktan kurtularak o şeyin kendine gelmesini sağlamıştır. Bu dönüm noktası, insanın toplumdaki yerini de etkileyerek bireyselleşmeye gitmesini başlatmış, insan hakları, özgürlük gibi kavramları doğurmuş, din, dil, cins, ırk ayrımlarını ve köleliğin sonunun gelmesini başlatan süreç olmuştur.

Önceleri çoğaltma görevini sadece sanat üslenmekle beraber, yapılan eserlerin tek oluşu ve baskı resim yolu dışında çoğaltılamaması var olan bilginin yeterince dağılmasını sağlayamamış, ama matbaanın buluşuyla baskı sayıları daha da artmış, ve de arkasından gelen fotoğrafla da olabilecek en hızlı sayılara ulaşılmıştır. Baskı resimlerle ve sonradan gelen fotoğraflarla kopyalayarak görüntüsü alınan ve baskıyla çoğaltılan bilgi, resimler, mekanlar ve olaylar tarihin en zor dönemlerine ışık tutmuştur.

Bilgisayar çağında artık her türlü bilgiye ulaşmak oldukça kolaylaşmıştır. Olasılıkla geride kalan sadece koku, dokunma duyularıdır. Mamafih istediğini öğrenme ve öğrenmeme, istediğini görme ve görmeme özgürlüğüne sahip olan insan, hızla bilgi ve görüntü tüketimine girmiş, sanat eserlerinden uzaklaşmıştır. Bir resim sergisi yerine sinemada veya televizyondaki bir görüntüyü tercih eder olmuştur. Bütün bu kolaylıklar ve iletişim teknolojilerini tarihin akışı içinde kendi bünyesinden doğuran sanat, her zaman olduğu gibi günümüzde de yine en orijinal eserleri üreten tek alan olma yetisini sürdürmekte ve bundan sonra da sürdürmeye devam edecektir.

İmge ve Çoğaltma başlığıyla ele aldığımız ve değerlendirdiğimiz bu çalışmamıza Ernst Fischer'in şu sözüyle son veriyoruz: "Çalışarak insan olan insan, doğal yapaya dönüştürerek hayvanlar dünyasından kurtulan insan, bu yüzden büyücü olan, toplumsal gerçekliği yaratan insan, her zaman gök yüzünden yer yüzüne ateş getiren Prometheus, her zaman müziğiyle doğayı büyüleyen Orpheus olacaktır. **İnsanlık ölmedikçe sanat da ölmeyecektir.**"⁷¹

⁷¹ Ernst FISCHER, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, 220

KAYNAKLAR

1. Kitaplar

AKAY, Ali (1996), **Kıvrımlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

AKAY, Ali (1995), **Michel Foucault İktidar Ve Direnme Odakları**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

AKAY, Ali (1997), **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

ARISTOTELES (1995), **Retorik**, Çev: Mehmet H. Doğan, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

ARISTOTELES (2000), **Ruh Üzerine**, Çev: Zeki Özcan, Alfa Yayınları, İstanbul.

ARISTOTELES (1996), **Yorum Üzerine**, Çev: Saffet Babür, İmge Kitabevi, Ankara.

BACHOFEN, J. Jakob (1997), **Söylence, Din Ve Anaerki**, Çev: Nilgün Şarman, Payel Yayınevi, İstanbul.

BARTHES, Roland (1979), **Göstergebilimin İlkeleri**, Çev: Berke Vardar, Mehmet Rifat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BARTHES, Roland (1996), **Göstergeler İmparatorluğu**, Çev: Tahsin Yücel, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (2001), **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (1998), **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev: Işık Ergüven, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (1998), **Kusursuz Cinayet**, Çev: Necmettin Selvi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (1998), **Simülakrlar Ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

BENJAMIN, Walter (2001), **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (1995), **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (1998), **O Ana Adanmış**, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul.

BOZKURT, Nejat (1994), **Eleştiri Ve Aydınlanma**, Say Yayınları, İstanbul.

BOZKURT, Nejat (1995), **Sanat Ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

CAMPBELL, Joseph (1995), **Batı Mitolojisi**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara.

CAMPBELL, Joseph (1993), **Doğu Mitolojisi**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara.

CAMPBELL, Joseph (1995), **İlkel Mitoloji**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara.

CAMPBELL, Joseph (1994), **Yaratıcı Mitoloji**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara.

DEBORD, Guy (1996), **Gösteri Toplumu Ve Yorumlar**, Çev: Ayşen Ekmekçi - Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

DERRIDA, Jacques (1994), **Göstergebilim Ve Gramatoloji**, Çev: Tülin Akşin, Alfa Yayınları, İstanbul.

DURAND, Gilbert (1998), **Sembolik İmgelem**, Çev: Ayşe Meral, İnsan Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (1992), **Açık Yapıt**, Çev: Yakup Şahan, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (1994), **Alımlama Göstergelimi**, Çev: Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (1993), **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev: Kemal Atakay, Adam Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (1999), **Ortaçağ Estetiğinde Sanat Ve Güzellik**, Çev:Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (1997), **Yorum Ve Aşırı Yorum**, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.

EDMAN, Irwin (1977), **Sanat Ve İnsan**, Çev: Turhan Oğuzkan, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul.

ELIADE, Mircea (1992), **İmgeler Simgeler**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara.

ELIADE, Mircea (1993), **Mitlerin Özellikleri**, Çev: Sema Rifat, Simavi Yayınevi, İstanbul.

ELLUL, Jacques (1998), **Sözün Düşüşü**, Çev: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1998), **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul.

ERSOY, Ayla (1993), **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul.

FANCHER, Raymond (1990), **Ruhbilimin Öncüleri**, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.

FISCHER, Ernst (1995), **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (1995), **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev: Selahattin Hilav, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (1995), **Ders Özetleri**, Çev: Selahattin Hilav, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (1994), **Kelimeler Ve Şeyler**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

FREUD, Sigmund (1995), **Sanat Ve Sanatçılar Üzerine**, Çev: Kamuran Şipal, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

GENÇ, Adem – SİPAHİOğLU, Ahmet, **Görsel Algılama – Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi Yayınevi, İzmir.

GOMBRICH, E. H. (1992), **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GOMBRICH, E. H. (1992), **Sanat Ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GÖKTÜRK, Akşit (1997), **Okuma Uğraşı**, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

GÖLÖNÜ, Gündüz (1979), **Kazı Resim**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul.

HANÇERLİOğLU, Orhan (1993), **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt. 3 (İ-K), Remzi Kitabevi, İstanbul.

HANÇERLİOğLU, Orhan (1993), **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt. 6 (S-T), Remzi Kitabevi, İstanbul.

HOBBS, Thomas (1992), **Leviathan**, Çev: Semih Lim, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

HUME, David (1995), **Din Üstüne**, Çev: Mete Tunçay, İmge Kitabevi, Ankara.

HUME, David (1997), **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme**, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.

IFRAH, Georges (1995), **Rakamların Evrensel Tarihi I**, Çev: Kurtuluş Dinçer, Tübitak Yayınları, Ankara.

IFRAH, Georges (1995), **Rakamların Evrensel Tarihi II**, Çev: Kurtuluş Dinçer, Tübitak Yayınları, Ankara.

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar (1993), **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

JOYCE, James (1994), **Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi**, Çev: Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul.

KAGAN, M. (1993), **Estetik Ve Sanat Dersleri**, Çev: Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, Ankara.

KANDINSKI, Vasili (1993), **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev: Teyvik Turan, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

KANT, Immanuel (1993), **Arı Usun Eleştirisi**, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.

KOÇAK, Orhan (1995), **İmgenin Halleri**, Metis Yayınları, İstanbul.

KRISHNAMURTI, Jiddu (2000), **Öğrenme Ve Bilgi Üzerine**, Çev: Anita Tatlıer, Ayna Yayınevi, İstanbul.

LEVI-STRAUSS, Claude (1994), **Yaban Düşünce**, Çev: Tahsin Yücel, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

LOCKE, John (1996), **İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme**, Çev: Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabcacı Yayınevi, İstanbul.

MAY, Rollo (1998), **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1996), **Göz Ve Tin**, Çev: Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

RİFAT, Mehmet (1992), **Göstergebilimin ABC'si**, Simavi Yayınları – ABC Dizisi: 8, İstanbul.

RİFAT, Mehmet (1993), **Homo Semioticos**, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

ROBINS, Kevin (1999), **İmaj**, Çev: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

RUSSELL, Bertrand (1994), **Batı Felsefesi Tarihi-1**, Çev: Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul.

RUSSELL, Bertrand (1994), **Batı Felsefesi Tarihi-2**, Çev: Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul.

RUSSELL, Bertrand (1994), **Batı Felsefesi Tarihi-3**, Çev: Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul.

SARTRE, Jean-Paul (1998), **Estetik Üstüne Denemeler**, Çev: Mehmet Yılmaz, Doruk Yayınevi, Ankara.

SUN, Howard-Doroty (1994), **Renginizi Tanıyın**, Çev: Tuğrul Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1989), **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1981), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURAL, Sadık (1996), **Nevruz Ve Renkler**, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1997), **Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler Ve Söyleşiler**, Çev: A. Baki Güçlü, Bilim Ve Sanat Yayınları, Ankara.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1996), **Tractatus-Logico Philosophicus**, Çev: Oruç Aruoba, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

YAVUZ, Hilmi (1996), **Yazın, Dil Ve Sanat**, Boyut Kitapları, İstanbul.

2. Süreli Yayınlar

ARNHEIM, Rudolf (2000), “İmgeleri Okuma Ve Okumanın İmgeleri”, Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, 75: 41-46.

BATUR, Enis (2001), “Başkalaşımın XXIV; Piranesi'nin Kurmaca Hapishaneleri”, **Sanat Dünyamız**, 79: 149-155.

GENÇAYDIN, Zafer (1987), “Beş Yüzyıl Boyunca Alman Ağaç Baskı Sanatı”, **Türkiye'de Ve Almanya'da Ağaç Baskı Sanatı**, H. Ü. G. S. F. Yayınları, 6:27-43.

İSKENDER, Kemal (1994), “Türk Resminde Kopyacılık ve Taklitçilik Tartışmaları Üzerine1”, **Türkiye'de Sanat**, 16, Kasım-Aralık: 50-57.

MENESTRIER, Claude François (2000), “İmgeler Felsefesi”, Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, 75: 39-40.

MIRO, Joan, “Bir Bahçıvan Gibi Çalışıyorum”, **XX. Century**. Paris, 1964; Çev: Sevin Okyay, **Gösteri Dergisi**, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (1994), “Çağdaş Sanatta Metafor Olarak Simge”, **Türkiye'de Sanat**, 12, Ocak-Şubat:

SANTE, Luc (2000), “İmgenin Zaferi”, Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, 75: 47-51.

3. Tezler

İŞLER, Asım (1979), **Günümüz Toplumunda Resmin Yeri**, Yayınlanmamış doçentlik / doktora tezi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü, İstanbul.

KÜÇÜKÖNER, Mustafa (1998), **Fikret Mualla'nın Resimlerinde Renk-İmge İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

4. Resim Kaynakları

a) Kitaplar

BACOU, Roseline, **Piranesi- Etching and Engravings**, New York Graphic Society, Boston. R: 8, 96, 97, 98, 99.

BATUR, Enis (1998), **Modernizmin Serüveni**, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul. R: 43.

BOCKEMÜHL, Michael (200), **Rembrandt**, Taschen, Köln. R: 94.

BOURDON, David (1991), **Warhol**, Harry N. Abrams, New York. R: 131, 132, 133.

BRUNNER, Felix (2001), **Gravürün El Kitabı**, Çev: Feyyaz Yaman, Atelye Alaturka, İstanbul. R: 49, 82, 83, 88, 89, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 123, 65, 66, 67, 68, 69, 77.

BUSSAGLI, Marco (1999), **Rome**, Könemann, Cologne. R: 10, 32.

COPPIER, Andre C. **Albrecht Dürer**, Encyclopedie Alpina Illustree, Paris. R: 9, 40, 90, 91, 92, 93, 63, 64.

DUCHTING, Hajo (1993), **Kandinsky**, Taschen, Köln. R: 35.

GOMBRICH, E. H. (1992), **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul. R: 2, 3, 7, 12, 39, 61, 62, 73, 74, 75.

GOMBRICH, E. H. (1992), **Sanat Ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul. R: 33, 41, 42, 46, 71, 72.

GÖLÖNÜ, Gündüz (1979), **Kazı Resim**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul. R: 79, 81.

IFRAH, Georges (1995), **Rakamların Evrensel Tarihi II**, Çev: Kurtuluş Dinçer, Tübitak Yayınları, Ankara. R: 4, 80.

LYNTON, Norbert (1991), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul. R:6, 70.

MELOT, Michel- GRIFFITHS, Antony- FIELD, Richard S. **Prints –History of An Art**, Skira-Rizzoli, New York. R: 56, 57, 58, 95, 102, 105, 106, 109, 111, 124, 128, 129.

PARTSCH, Susana (1993), **Klee**, Taschen, Köln, R: 44, 60.

PANAMARENKO, Lisa (1970), **Gravure sur Bois**, Les Yeux Ouverts. R: 84, 85, 86, 87.

ROSS, John- ROMANO, Clara. **The Complete Intaglio Print**, The Free Press, New York. R: 51, 52, 54, 55.

ROWLANDS, John (1979), **Hercules Segers**, George Braziller, New York. R: 103.

RUMPEL, Heinrich. **La Gravure Sur Bois**, Les Metiers D'Art Les Editions De Bonvent, Geneve. R: 107.

SCHULZ, Regine - SEIDEL, Mattias (1998), **Egypt**, Könemann, Cologne. R: 11, 16, 17, 18, 31.

TIMM, Werner (1969), **The Graphic Art Of Edvard Munch**, Studio Vista, London. R: 100, 101, 118.

VINCENT T. Gilbert (1995), **Masterpieces of American Indian Art**, Harry N. Abrams Incorporated, New York. R: 1.

b) Dergiler ve Kataloglar

DAY AND BIRD, HAYTER, Stanley W., (Sergi Kataloğu). R: 53.

POPÜLER PSİKİYATRİ, Sayı: 8, (2002), R: 20.

TRIENNALE '91, International Triennial of Graphic Arts '91 Cracow (1991), Nürnberg. R: 119, 125, 126, 127, 130.

VOYAGER. Sayı: 26, (2001), R: 19, 30.

c) Kendi Tasarımlarım

R: 21, 22, 34.

d) İnternet

R: 13, 27, 28, 29, 47, 48, 59, 76.

ÖZGEÇMİŞ

1971- Gümüşhane'nin Torul ilçesinde doğdu,

1991- Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nden Lisans diploması.

1994- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünde Araştırma Görevlisi.

1998- Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde " Fikret Mualla'nın Resimlerinde Renk-İmge İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme" konulu Yüksek Lisans.

2000- Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde Araştırma Görevlisi.

2000- Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "İmge ve Çoğaltma" konulu Sanatta Yeterlilik çalışmasına başlangıç.

FAALİYETLER:

1994- Karma Sergi, Erzurum.

1995- Atatürk Üniversitesi, Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Ankara.

1996, 1997- Karma Sergi, Erzurum.

1997- "Sanatta Evrensellik ve Miro" konulu seminer, Erzurum.

1998- Atatürk Üniversitesi'nin düzenlediği "Güzel Sanatlarda Nevruz" paneline "Renklerle Nevruz" konusuyla katılım, Erzurum.

2002- "Nazım Hikmet 1902-2002", Ex Libris Sergisi, Arkeoloji Müzesi, İstanbul.

2002- "Monolog", Öğretim Elemanları Sergisi, Resim-Heykel Müzesi, İstanbul - Sanat Müzesi, Köstence.

2002- "Osman Hamdi Bey'e Saygı", Öğretim Elemanları Sergisi, İstanbul.

2002- Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Öğretim Elemanları Sergisi, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.

2003- Uluslararası 13. İstanbul Sanat Fuarı, Beylikdüzü Tüyap Fuar Merkezi,
İstanbul.

2004- Gravür Sergisi, www.galeriinter.net Sitesi, İnternet.

