

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Resim Anasanat Dalı

**NEŞ'E ERDOK RESMİNDE
KONU, BİÇİM VE İÇERİK(ANLAM) AÇISINDAN
GERÇEKLİK OLGUSU**

Yücel İZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Mersin
Haziran 2006**

Önsöz

Çalışmaya, özetle verilen anahtar sözcüklerin kavramsal açıklamalarının, bu kavramların resim sanatı tarihi içinde değişen kapsamalarının ve günümüz eleştirmenlerince nasıl yorumlandıklarının kaynaklardan araştırılması ile başlanmıştır. Daha sonra bu kavramların sanatçı Neş'e Erdok'un yapıtlarındaki karşılıkları araştırılmıştır.

Bu süreçte sanat kavramlarına ilişkin kitap, dergi, ansiklopedi, sözlük, sanatçının sanatı ile ilgili görüşlerini ifade ettiği röportajlar gibi yazılı belgelerden, internet aracılığı ile ulaşılan sitelerden, sanatçının yapıtlarından ve sanatçıyla yapılan görüşmeden elde edilen bilgilerden yararlanılmış ve ulaşılan bulgular belirlenmiştir.

Bu çalışmadaki katkılarından dolayı danışmanım Doç. Nurseren Tor'a teşekkür ederim.

Çalışmamı, bu süreçte hep yanımda olan eşim Ercan'a ve manevi destekleri için çocuklarım Berk ve Beril'e adıyorum.

Özet

Bu çalışmada halen Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi ve 1968 kuşağı sanatçılarından Prof. Neş'e Erdok'un yapıtlarında ***konu, biçim, içerik*** (anlam) açısından ***gerçeklik*** olgusu araştırılmıştır. Çalışmada, figüratif resmin çözümlenmesinde ve resmi anlamakta asal olan figür, konu, biçim, içerik, gerçeklik terimlerinin genel ve sanatsal açılımı yapılmış, daha sonra Erdok resmindeki gerçeklik olgusu, bu ölçütler açısından incelenmiştir.

Figüratif resimde insanın korkusu, inancı, gücü, sevinci, dramı, sorumluluğu ve değerleri konu olagelmıştır. Erdok resminde konu, kentsel yaşamda gözlemlendiği ve evrensel karakter kazandırdığı, çevresindeki insanların yaşamıdır. Dolayısıyla konusu gerçeklikle başlar.

Sanatçının yapıtlarında biçim en önemli öğedir. Figür değişik kaygılardan kaynaklanan biçim bozumuna uğratılmış, çizgi renge öncellenmiştir. Genel biçim özelliği olarak, figürlerinde anıtsal görünüm, espasın sıkıştırılmasıyla üst üste yığılma, mekânda kurgusallık, klasik anlamda ışık gölge bulunmayışı ve duraganlık sayılabilir. Sanatçının özneliğini yansıtan bu özellikler doğal gerçekliğe aykırıdır.

Anlam iletiminde figürün yüzü, elleri, ayakları, yapıttaki renksiz renkler, kararlı konturlar ve kedi figürleri kullanılmıştır. Yapıtların anlamı, sanatçının gerçekliğini yansıttığı için gerçektir. Ancak anlamı ileten biçimler doğal gerçeklikten uzaktır.

Sanatta gerçeklik olgusu sanatçının belleğinde oluşur, dolayısıyla zihinsel+duygusal bir olgudur, doğal (bilimsel) gerçeklikle ilgisi yoktur. Sanatsal gerçeklik yapıtın kendisinde aranmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Neş'e Erdok, figür, konu, biçim, içerik(anlam), gerçeklik.

Summary

THE SUBJECT, FORM AND CONTENT OF NEŞ'E

ERDOK'S PAINTINGS, FROM THE POINT OF REALITY

In this study, the works of Neş'e **Erdok**, who is a professor at the Faculty of Fine Arts of Mimar Sinan University in Istanbul, and belongs to 1968 period, are examined. for their subject, form and content from the point of reality. Figure, subject, form and content are very important elements in analysing and understanding an artwork. So in the study first the concept of these elements are explained in general and in artistic meaning.

Human's fear, belief, power, joy, drama, responsibility and values are used to be the subject of figurative art up to date. In Erdok's works the **subject** is the people in the city she lives in, the life of the people that she used to observe. She gave a universal character to those people in her works. So her subject begins with reality.

Form is the most important element in her works. Her figures have a kind of distortion which stems from different origins and are accumulated on canvas without having space between them, this gives a monumental appearance. Her line comes before her color, her space is fictional, she is not interested with classical light and shadow, her works have a static nature. All those are against the reality but her own style.

The faces, hands, feet and contour of her figures, her color and her cats emphasize the **content** of her works. The reality of an artwork's content develops in artist's mind which is the sum of his/her mentality and sensation. So the reality of art has no relation with the reality of nature but related with the reality of artist and the artwork itself has only it's own reality.

Keywords: Neş'e Erdok, figure, subject, form, content, reality.

İÇİNDEKİLER

İçindekiler	iv
Kısaltmalar	vi
Resim Listesi	vi
Giriş	ix
I. BÖLÜM	1
FIGÜR, FIGÜRATİF RESİM	
BATI'DA VE BİZDE FIGÜRATİF RESİM	
I.1 Figür, Figüratif Resim	1
I.2. Batı Sanatında Figüratif Resim	2
I.3. Türk Figüratif Resmine Kısa Bakış	3
II. BÖLÜM	5
RESİM ELEMANLARININ KAVRAMSAL AÇILIMLARI	
II.1.1. Konu – Anlam İlişkisi	5
II.1.2. Resim Sanatı Tarihinde Konulara Genel Bakış	8
II.2. Resimde Biçim Kavramı	10
II.3. Resimde Anlam Kavramı	15
II.4. Resimde Gerçeklik Kavramı	18
II.5. Resimde İçerik–Anlam–Biçim–Gerçeklik İlişkisi	21
III. BÖLÜM	24
NEŞ'E ERDOK RESMİNDE KONU-GERÇEKLIK OLGUSU	
III.1.Neş'e Erdok Resminde Konu	24
III.2. Neş'e Erdok Resminde Konu–Gerçeklik Olgusu	26
III.3. Sanatçının Kendi Gerçekliğinin Konuya El Koyması	31
IV. BÖLÜM	35

NEŞ'E ERDOK RESMİNDE BİÇİM-GERÇEKLİK OLGUSU	
IV.1. Erdok'ta Genel Biçim Özellikleri	35
IV.2. Derinliğin Verilişi, Buna Bağlı Biçim Bozmaları	37
IV.3. Derinliğin Verilişine Bağlı Olmayan Biçim Bozmaları	45
IV.4. Renkleri	53
IV.5. Figürün Tek Başmalığı Ve Yapıtların Durağan Havası	55
IV.6. Işğın Estetik Araç Olarak Kullanılması	61
V. BÖLÜM	63
NEŞ'E ERDOK RESMİNDE ANLAM-GERÇEKLİK OLGUSU	
V.1. Yüz İle Anlam İletimi	63
V.2. El İle Anlam İletimi	66
V. 3. Renkle Anlam İletimi	70
V.4. Anlam İletiminin Diğer Biçimleri	73
VI. BÖLÜM	76
NEŞ'E ERDOK İLE YAPILAN SÖYLEŞİ VE SANATÇININ	
BİYOĞRAFİSİ	
VI.1. Sanatçı İle Yapılan Söyleşi	76
VI.2. Sanatçının Biyografisi	87
VII. BÖLÜM	88
UYGULAMA ÇALIŞMALARI	
SONUÇ	106
KAYNAKÇA	110

Kısaltmalar Listesi

Ecz. San. Ans.....	Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi
t.ü.y.b.	Tuval üzerine yağlı boya
k.ü.y.b.	Karton üzerine yağlı boya
k.ü.k.k	Karton üzerine karakalem
D.G.S.A.	Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
N.E.	Neş'e Erdok
Y.İ.	Yücel İz
s	sayfa
Uyg.	Uygulama

Resim Listesi

Res.1. Goya, <i>3 Mayıs Katliamı</i> , tuval üzerine yağlı boya, 266x45 cm, Prado Müzesi, Madrid	6
Res.2. <i>Saltanat</i> , tuval ü.y.b., 190x130cm, 1997	27
Res. 3: Cafer Zorlu, <i>Akbaba</i> , 1977, s.17	27
Res.4: <i>Zaman Kuşu</i> , 1990, tuval ü.y.b., 200x150cm,	29
Res.5: <i>Otobüste (Hasta Çocuk)</i> , 1993, tuval ü.y.b., 180x150 cm	30
Res.6. <i>Gece Vapuru (Simitçi)</i> , 1995, tuvalü.y.b., 180x150 cm	32
Res.7 <i>Çiçekçi Kadın</i> , tuval ü.y.b	33
Res.8. <i>Ayna</i> , 1989, tuval ü.y.b., 200x135 cm	33
Res.9. <i>Otoportre (Tanık)</i> , 1989, tuval ü.y.b., 200x160cm	34
Res.9. <i>Otoportre (Tanık)</i> , Detay	34
Res.10. <i>Satıcılar</i> , t.ü.y.b.,	36
Res.11. Görünüşü engellenen nesnenin geride algılanması	36

Res.12 Ölçü ve dikine yerleştirme ile derinlik ifadesi	38
Res.13 Hava Perspektifine örnek resim, anonim	38
Res.14 <i>Kadıköy Vapurunda Sabah</i> , 1993, tuval ü.y.b., 180x150 cm	40
Res.15. <i>Çarmıhtan İndiriliş</i> , 15.yy sonu	41
Res.16. <i>Ağbi Gayste</i> , 1985, tuval ü.y.b., 200x160 cm	42
Res.17. <i>Perçem Düştü, Kel Gözüktü, Ayaklar suya Erdi</i> ; 1994, tuval ü.y.b., 180x150 cm	43
Res.18. <i>İstasyonda Sabah</i> , 1988, tuval ü.y.b., 200x150 cm	43
Res.19. <i>Aile</i> , 1983, tuval ü.y.b., 230x135 cm	44
Res.20 <i>Ordunun Savaş İçin Saraydan Ayrılışı</i> , Nusretmameden Osmanlı Minyatürü,	44
Res.21. <i>Kadıköy Vapurunda Nesrin Hayretler İçinde</i> , 1995, tuval ü.y. b., 80x150 cm	46
Res.21. Detay	46
Res.22. <i>Sokak Tartıcısı</i> , t.ü.y.b.,	47
Res.23. <i>Gece Vapuru</i> , 1995, tuval ü.y.b., 146x160 cm.	48
Res.24. <i>Sarı Kolluklu Kız</i> , 1997, tuval ü.y.b., 160x170 cm	49
Res.25. <i>Kurulanmak</i> , 1997, tuval ü.y.b., 175x125 cm	50
Res.26. <i>Çilek Yiyen Kedi</i> , 2005, tuvalü y.b., 148x114 cm	50
Res.27. <i>Nurseren Tor ve Tarık</i> , 1998, tuval ü.y.b., 120x160 cm	51
Res.28. Rus İkonu, 14.yy sonu, Theophenes, Yunanistan	51
Res.29. <i>Otobüste</i> (detay). 1986, tuval ü.y.b. 200x130 cm	53
Res.30, <i>Doğu Ekspresi</i> , 1987, tuval ü.y.b., 200x160 cm	53
Res.31. <i>Savaş</i> , 1996, kağıt ü. karakalem, 39.5x28.5 cm	54
Res.32. <i>Savaş</i> , 1997, t.ü.y.b., 175x125 cm	54

Res.33. <i>Otoportre</i> (Çıplak), 1997, t.ü.y.b., 146x113 cm	55
Res.34. <i>İskelede</i> (Gölköy Resimleri), 1996. t.ü.y.b.,	55
Res.35 <i>Mendirekte Düş Kurmak</i> , 1996, t.ü.y.b., 150x120 cm	56
Res.36.Desen,	56
Res.37.Georges Seurat, <i>Asnieres 'de Yıkananlar</i> , 1884,	
.t.ü.y.b., 201x300 cm	57
Res.38.Vermeer, <i>Süt Döken Kadın</i> , tuval ü.y.b.,1658-61, 45.5x41 cm	58
Res.39.Vermeer, <i>Diana Ve Arkadaşları</i> , 1655-56, tuval ü.y.b.,	
98.5x105 cm	58
Res.40. <i>Mısır Yiyen Kız</i> , 1996, tuval ü.y.b., 180x150 cm	59
Res.41. Marcel Duchamp, <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> , 1912, t.ü.y.b.,	
58x35 cm	60
Res.42. Giacomo Balla, <i>Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi</i> ,	
1912, 90x110 cm	61
Res.43. Eugene Gaillard, <i>Leda'nın Kızı</i> , tuval ü.y.b.,	62
Res.44. Rodin, <i>Katedral</i> ,	67
Res.45. Matthias Grünewald, <i>İsa Çarmıhta</i> , 1515, tahta üstüne y.b.,	
269x307 cm	68
Res.46, 47. Abhaya Mudra jesti yapan Buda resim ve heykeli	69
Res.48. <i>Çıplak Otoportre</i> , tuval ü.y.b., 100x150 cm, 1999	70
Res.49.Picasso, <i>Trajedi</i> , 1903tuval ü.y.b., 105,3x69 cm,	72
Res.50. <i>Disiplin ve Ceza</i> , 1985, tuval ü.y.b., 152x135 cm	73
Res..51. <i>Berber</i> , 1984, tuval ü.y.b., 200x135 cm	73
Res.52. <i>İsmail</i> , 1995, kağıt üzerine karakalem, 23x16.5 cm	74
Res.53.. <i>Şeytan</i> , İlkel Sanatı	75

Res.54. <i>Gargoil</i> , taş baskı	75
Res.55. <i>Sanatçı Atölyrsinde</i> , otoportre	76
Res.56. Fotoğraf, <i>Ressam Atölyesinde</i> , 28 Mart 2006	77
Res.57. Caravaggio, <i>Mısıra Uçarken Dinleniş</i> , detay	89
Res.58. Picasso, <i>Annelik</i> , özgün baskı	89
Res.59. Kathé Kollwitz, <i>Yoksulluk</i> , 1893-94, gravür ve kuru kazı(etching and drypoint), Dresden	89
Res.60. Sorolla, 1909, <i>İki Kızkardeş</i> , tuval ü.y.b., 175x115 cm.	90
Res.61. Berthe Marisot, <i>Beşik</i> , 1872, tuval ü.y.b	91
Res.62 Augusto Renoir, <i>Beslenme Zamanı</i> , tuval ü.y.b.	91
Uygulama 1. Uygulama 2 için eskiz, kağıt üzerine kara kalem, 40x30 cm	92
Uygulama 2. <i>Berk, Berk ve Beril</i> , 2006, tuval ü.y.b., 120x100 cm	93
Uygulama 3. <i>Berk</i> , 2006, tuval ü.y.b., 60x60 cm	93
Uygulama 4. <i>Berk</i> , 2006, tuval ü.y.b., 100x70 cm	904
Uygulama 5. <i>Sedef</i> , 2006, tuval ü.y.b., 50x60 cm.	95
Uygulama 6. <i>Beril ve Ceren</i> , 2006, tuval .y.b., 100x75 cm	96
Uygulama 7. <i>Beste ve Defne</i> , 2006, tuval ü.y.b., 100x70cm	97
Uygulama 8. <i>Annelik Evrenseldir</i> , 2006, tuval .y.b., 100x75 cm	97
Uygulama 9. <i>Babaannem</i> , 1940'larda. 2006, k.ü.k,k, 50x70 cm	98
Uygulama 10. <i>Otoportre</i> , 2006, tuval .y.b., 60x60 cm	99
Uygulama 11. Uyg.10 ve 11 için eskiz, 2005, kağıt ü.k.k., 50x70 cm	100
Uyg.12. <i>Leyla</i> , 2006, tuval ü.y.b., 100x70 cm	100
Uygulama 13. <i>Nü</i> , 2005, tuval ü.y.b., 100x70 cm.	100
Uygulama 14. Edward Munch'ten, 2005, renkli linolyum baskı,	

	29x36 cm.	101
Uygulama 15.	<i>Karpuz</i> , 2005, kağıt ü.y.b.,40x70 cm	102
Uygulama 16.	<i>Diyarbakır</i> , 1968, tuval ü.y.b., 120x100 cm	103
Uyg. 17.	Özgün baskı, 2005, 22x26cm	104
Uygulama 18.	Özgün baskı, 2005, 29x20 cm	104
Uygulama 19.	<i>Beril ve Ceren</i> , 2005, özgün baskı, 30x43 cm	105
Uygulama 20.	<i>Sabah Sohbeti</i> , Özgün bask (Kuru kazı), 2005, 33x50 cm	105
SONUÇ		106
KAYNAKÇA		110

Giriş

Bu çalışmanın amacı Neş'e Erdok resminde konu, biçim, içerik (anlam) açısından gerçeklik olgusunun araştırılmasıdır.

Neş'e Erdok, “tekil ve çoğul figürü anıtsal bir resim ögesi olarak gören, figürün psikolojik boyutlarını öne çıkaran anlatımcı bir ifadeyi seçen ve anlam iletimini ölçülü deformasyonlarıyla oluşturduğu öznel biçimi ile sağlayan bir sanatçıdır”. Çağcıl değerler taşıyan, ancak ortalama bir izleyicinin bir yapıtta bulmaya alıştığı “aşkın duygu ifadeleri” göstermeyen, anlamı sessiz ve derinden ileten yabancı figürleriyle, sanatçının yapıtlarının alımlanması güçtür. “Bu güçlüğün nitelikli bir seyirci gözüyle aşılması gereklidir” (Tansuğ, 2003, s:293). Gerçekten Erdok resmini anlamak biraz ilgiyle eğilmeyi gerektirmektedir. Bu ilgi elbette bir altyapının varolduğu izleyicide oluşacaktır. Bu anlamda Erdok resmini anlamak çağdaş resmi anlamaktır.

Resim alımlayıcısı Giotto'dan Empresyonizme kadar, sanat yapıtında ilk bakışta anlamakta güçlük çekmediği bir konu ile karşılaşmıştır. Çünkü yapıtta, doğadaki gerçekliğin göstergelerini bulabilmiştir. Oysa modernizmle başlayan dönemlerde bu göstergeler yavaş veya hızlı bir şekilde ortadan kaldırılmıştır. Bunun sonucunda yapıtla onu anlamlandıramayan ve kandini küçümsenmiş hissedilen izleyici arasında bir uçurum açılmış ve izleyicide sanata karşı ilgisizlik oluşmuştur (İpşiroğlu, Eyüpoğlu, 1972, s:180). Bu çalışma ile ortalama bir izleyici için çağdaş resmi alımlamada yaklaşım ne olmalıdır konusunda, dolaylı yoldan bir yaklaşım verilmektedir.

Neş'e Erdok'un sanatı hakkında en çok yazan eleştirmenler Mehmet Ergüven ve Sezer Tansuğ'dur. Ancak sanatçının yapıtları resimsel öğelerin sadece

gerçekçilikleri açısından ele alınmamış, Ortaçağ Resim Sanatı'nın yapıtlardaki izdüşümlerinin gerçeklikle ilişkisi ortaya konulmamıştır.

Anahtar sözcüklerin resim sanatı tarihi içinde ve günümüzdeki kavramsal açılımlarının araştırılmasıyla başlanılan çalışma sürecinde, sanatçının yapıtlarındaki biçim bozmalarının bir kısmının Doğu Kilisesi ikon sanatında kullanılan tersden perpektif kuralı ve Çocuk İsa betimlemelerinde kullanılan çocuk kanonunu kullanmasıyla ilintili olduğu görülmüştür. Yapıtlardaki hüznü sessizlik atmosferinin nedenleri araştırılırken batı sanatındaki örneklerle karşılaştırılarak yöntem farkı araştırılmış, anlam iltiminde kullanılan yüz, el, ayak, kedi figürü, renk faktörü, figür ve nesnenin kararlı konturları, derinlemesine incelenmiştir. Bu sanatsal ifade araçlarının, ilkelerin sanatından günümüze, kullanım amacı sorgulanarak, Erdok yapıtlarındaki kullanımına açıklık getirilmek istenmiştir.

Çalışmada kaynak tarama, yapıt analizi, tarihi karşılaştırma ve mukayese yöntemleri kullanılmıştır. Sanatçı ile yapılan telefon görüşmeleri ve karşılıklı görüşmeden elde edilen bilgilerden de yararlanılmıştır.

Araştırma sürecinde kullanılan kaynaklar sanata, sanat kuramlarına, sanat tarihine, sanat felsefesine ilişkin kitap, ansiklopedi, sözlük ve güncel bilgi içeren internet siteleridir. En çok yararlanılan kaynaklar Ergüven'in anlaşılması zorlu bir altyapı gerektiren kitapları ve Tansuğ'un yapıtlarıdır

Erdok'un kendini anlattığı, çeşitli sanat dergileri ve gazetelerde yayınlanan yazılardaki ve karşılıklı görüşmede kullandığı yalın, açık, içten ifade biçimi, araştırma sürecine pozitif enerji katmıştır.

I. BÖLÜM

FIGÜR, FIGÜRATİF RESİM,

I.1 Figür, Figüratif Resim

Resim ve heykel sanatında, betimlenmiş gerçek veya hayal ürünü her türlü varlık ve nesne, **figür** olarak adlandırılır. Diğer bir şekilde ifade edilecek olursa, resim planında, biçimlerin kapladığı boşluk (uzam), figür olarak algılanır. Figürün kapladığı uzama, pozitif uzam, onu çevreleyen boşluğa ise negatif uzam denilir (Wheelock, 1981, s:114) . Vermeer'in batı resminde bir eşinin olmayışı, belki de onun pozitif ve negatif biçimlerin ilişkisinin biçimsel ve ifadesel gücünü, çok iyi kavramış olmasından kaynaklanmaktadır

Figür, varlıkların resimde yer alan, fark edilen görüntüsüdür, yontuda ise varlıkların biçimidir. Ancak resim sanatında figür denilince daha çok insan figürü anlaşılır. Çıplak, portre ve ekorse (kas yapısını gösteren anatomik çizim) gibi türleri vardır. İnsan figürü ilk çağlardan beri sanatın temel konusudur ve sanatsal biçimlerin en yetkin (olgunluk ve bütünlüğe erişmiş) olanıdır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s:589).

Yukarıdaki tariflerden, içinde figür bulunan resme figüratif resim denilebileceği açıktır. Yani somut bir şeyi, bir objeyi, manzarayı, günlük yaşamdan bir sahneyi vb gösteren bir yapıt, figüratiftir. Konu gerçek veya düşsel olabilir. Resim göstermek istediği şeye benzeyebilir ya da benzemez ancak andırır. Figürasyon soyutlamanın karşıtıdır

Neş'e Erdok, figüratif resmi şöyle tarif etmektedir:

Figüratif resim bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil etmektir. Ressam tarafından düşünülüp yaratılan bir yapıt, soyut resim olarak ortaya konmuş olsa bile, eğer izleyici resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir (Erdok, 1977, s.11)

İlkel toplumlarda, büyü ve dinsel törenlerde çoğunlukla insan figürü kullanılmıştır. Tarih boyunca diğer toplumlarda da dini güç, politik güç, toplumun yapı ve değerleri, gelenek ve görenekler her zaman insan figürü çevresinde odaklanmıştır. Çünkü mağara devrinden beri sanatçı, insan figürü ile kendi tinsel durumunu ifade edebilmiştir. Hiçbir eğitim almamış çocuklar, değişik seviyedeki yetenekleriyle ve içten gelen bir istekle, insan figürü çizer. Bir sanatçı için, insan bedeninden daha ifadeli ve eğretililemeci (metaforik) anlam potansiyeli taşıyan başka bir imgesel kaynak yoktur. “Bir desendeki figür, sanatçının söylemek ihtiyacında olduğu her şeyi söyleyebilir”

(<http://www.nyfew.com/information/figurative-art-definition.html>).

I.2. Batı Sanatında Figüratif Resim.

Batı Sanatının figür geleneği, insanı idealize ederek biçimsel mükemmellikte gösteren, Eski Yunan ve Roma Sanatı'ndan kaynaklanır. Bu dönemde tanrılar insan biçiminde fakat insandan fizik olarak daha büyük gösterilmiştir. Ortaçağda insan figürü göksel ve dogmatik ölçülerle ele alınmıştır. 14. yy.dan 16. yy.a kadar süren aydınlanma sürecinde (İtalyan Rönesansı) ise insan figürü, yeniden ölçülendirilmekle birlikte, Klasik Yunan etkisi altındadır. Maniyerizm'de, ruhsal bir bağımsızlığın ürünü olarak figür, dikey uzatılmış ve yılan gibi sarmallaştırılmış, maddesel ağırlığı hafifletilmiş (El Greco'da görüldüğü gibi), mekâna ve doğaya öncellenmiştir. Figürün hareketli biçime girmesi, insanı gündelik hayatı içinde betimleyen Barok Dönem'de görülmektedir. Trompe l'oeil (tromp löy okunur) etkisi elde etmek için resmin ön planının izleyiciye sahne uzaklığında verildiği Barok'ta, rakursi kullanılmış, el kol hareketi teatral düzeyde abartılmıştır (Wheelock, 1981, s:30). Barok'un figüre kazandırdığı bireysel ve ruhbilimsel boyuttaki ifade, Yeni-Klasikçilik ve Romantizm dönemlerinde de etkili olmuştur. Ancak Romantizmde mekân (manzara), figürden daha baskındır.

19.yy.da Fransa’da başlayan Gerçekçilik akımındaki insan figürü Barok Dönem Hollanda’sının janr resimlerinden pek farklı olmamakla birlikte, biçim olarak idealizmden arındırılmıştır. İzlenimcilikte derinsilikten düzlemsiliğe (iki boyutluluk) geçilirken figür, bütünün ve yüzeyin dokusu içinde kaybolmuştur. Gözlenenin duyguları da etkilediği, bu nedenle tuvale yansıtılması gerektiği savıyla ortaya çıkan Dışavurumcular figüre anlamsallık yüklemiştir. Fovistlerin dekoratif bir desene çevirdiği sahnede ise parlak renkli bir nesnedir figür (Gombrich, 2002, s:573). Gelecekçilikte figür yine sıradan bir resim ögesidir. Nesneyi göze görüldüğü gibi betimlemekten vazgeçen Kübist’ler ise figürü parçalayarak yeniden düzenlenmişlerdir Gerçeküstücülükte “otomatizm” olarak adlandırılan, mantıksal denetimin olmadığı bir süreçte, düşüncenin yönetilmesiyle üretilen yapıtlarda figür, düşsel bir biçimbozmanın (deformasyon) kazandırdığı zenginlik içindedir (Passeron, 2000, s:266).

1900’lerin daha sonraki dönemlerinde figür, yüzyıllardır koruduğu anlam ve önemini yitirir. 1960’larda en üst aşamasını yaşayan Soyut Sanat, görsel dille ilgilenmiş, rengi öncellemiştir. Ancak dışavurumcu ve fantastik bağlantılı yaklaşım içinde figürü ele alan Metafizik resim, Fotogerçekçi Resim, Pop Sanatı gibi anlatımlarla yeniden hayat bulan Figüratif Resim, figürü 20.yy.ın geçerli biçim anlayışıyla yeniden ihya etmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s:590).

1.3. Türk Figüratif Resmine Kısa Bir Bakış

İslam sanatında figüre minyatür dışında rastlanmaz. Batı sanatındaki figür Türk Resim Sanatına, Batılılaşma hareketleri nedeniyle, ilk kez 19.yy.da girmiştir. İlk uygulayıcıları Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa’dır. Osman Hamdi Bey dönemin kültürel davranışlarını, sosyal yaşam biçimlerini figürleri aracılığıyla vurgularken, Halife Abdülmecit Efendi portrelerinde kişilerin iç dünyasını yansıtmıştır. Türk resminin doğrudan resim eğitimi görerek yetişen ustaları olan İbrahim Çallı ve kuşağı (Nazmi Ziya

Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail), figürü ön plana çıkartmışlardır. Bu sanatçılardan İ.Çallı, N.Z.Güran ve F.Duran, izlenimciliğin etkisinde kalmış, ışık etkilerini ön planda tutmuşlardır. A.Lifij insanın çevreyle ilişkisi bağlamında, N.İsmail ise kişilerin ruh hallerini yansıtmaya (içerik) bağlamında yoğunlaşmışlardır (Ezcacıbaşı San. Ans., 1997, s:590).

Daha sonraki dönemde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Edip Hakkı Köseoğlu, D-Grubu'ndan Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, yapıtlarını figür yoğunluklu olarak üretmişlerdir.

İzleyen dönemde, figüratif bir tarz olan **Toplumsal Gerçekçilik** öne çıkmış, Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsur, İbrahim Balaban ve Cihat Burak figürü toplumsal yaşamdan sahneler ve olaylar içinde, doğalcı bir yaklaşımla işlemişlerdir. Turgut Zaim ve Neşet Günal'ın figürleri yöresel özellik yansıtırken, Fikret Mualla dışavurumcu anlatımı seçmiştir.

1960'larda, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Soyut sanat en etkin dönemini yaşamıştır. Ancak, Yeni Figürasyon ya da Figürün Yenilenmesi olarak adlandırılan hareket içinde, bazı sanatçılar figür resmine bağlılığını sürdürdürmüşlerdir. Bu sanatçıları Sezer Tansuğ şöyle tanıtmaktadır:

Türk resim sanatında 1970'lerden bu yana üslup eğilimlerinin bireysel özgünlük yollarını araştıran çok yönlü çabaları yansıtmaya, Türk resminin ferah ve geniş bir soluğa kavuştuğunun işaretidir 1965'den sonra, aralarında genç yaşta ölen Altan Gürman'ın da bulunduğu genç ressamların değişik ve sürekli çabalar içine girdiğini görürüz. Akademi eğitim kadrosu içinde yer alan Neş'e Erdok, duyarlı bir figür anlayışına sahiptir. Nur Koçak ise hiperrealist figüratif akımın bir temsilcisidir.... Yeni figüratif gelişmeler içinde, soruna entelektüel çözüm araştıran biri, Balkan Naci İslimyeli'dir. Burhan Uygur'un çevrede geniş yankı uyandıran aşırı duyarlı, hatta yer yer ayık ve sağlıklı görünmeyen, ancak belirgin üslup

özellikleriyle figüratif ilişkileri ustaca kompoze edebilen yönelişi karşısında birçok sanatçı benzer eğilimler çerçevesinde rekabete girmişlerdir (Tansuğ, 2003,s:286)

1968 kuşağı diye adlandırılan bu sanatçıların ortak özelliği, figüre yüklenen anlamı değiştirmiş olmalarıdır. Onların yapıtlarında **figür**, konuyla, içerikle eşdeğerli bir kullanıma girmiş, öznellik ve ona bağlı olarak anlam, biçim endişelerini aşan bir yapı kazanmıştır. Biçim, anlamı ifade etmek için araç olmuştur. Diğer bir şekilde ifade etmek gerekirse, figür plastik anlatımın en önemli ögesi haline gelmiştir. İnsani değerleri bazen trajik, bazen komik bir yorumla ele almışlardır. Yapıtlarında zaman ve mekân belirleyici değildir, gerçekte gerçeğe benzeyen düşsel, birbiriyle iç içedir. Mekân perspektif, konstrüktif değil, gerçek dışıdır ve konunun öznelliğini yansıtan ve güçlendiren elemandır. Sanatçılarda, Goya gibi, ifadeyi vurgulayan ustalara hayranlık vardır. Yapıtlarında ince bir toplumsal eleştiri olmakla birlikte, bu eleştiri politik ya da ulusal olmaktan çok evrenseldir. Toplumsal eleştiri yanında, düş ve duyarlık dünyasının yansıması, insanın iç dünyasının yansıması, sanatçıların kendi iç sorunlarının yansıması vardır (Germaner, <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/201968.htm>).

II. BÖLÜM

RESİM ELEMANLARININ KAVRAMSAL AÇILIMLARI

II.1.1. Konu-Anlam İlişkisi

Konu, “üzerinde söz söylenen, yazı yazılan, yapıt meydana getirilen düşünce, olay ya da durum” dur. (Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, 1979 , s:506). Ya da bir yapıtın ne hakkında olduğu onun konusudur. Örneğin, Goya'nın “3 Mayıs Katliamı “ adlı yapıtı ele alındığında, yapıtın adının konuyu kısaca anlattığı görülmektedir. Bu yapıt için: “silahlı bir askeri birliğin, silahsız sivillere yakın mesafeden ateş etmesi” de denilebilir.

Veya: “bu resim silahlı bir piyade timinin körü körüne ve robot gibi, düşünmeden, sadece verilen emri uygulamak için, masum ve silahsız sivilleri soğukkanlılıkla katledişi hakkındadır” da denilebilir. Ancak burada, giderek konunun daha detaylı verilmesine ve bazı değerlerin ve yargıların da işin içine katıldığına dikkat edilmelidir. Barbarlık bu anlamda bir değerdir ve bu resim barbarlık hakkındadır. Bu resim bir olayın basitçe gerçekçi bir anlatımı değildir. Sanatçı olay hakkında bir şeyler söylemekte, değerler ve anlamlar yoluyla kendisini de yapıta koymaktadır. Bir yapıtın değerlerinden söz edilince, değerlerine isim, etiket verilince, yapıtın konusu daha derin bir düzeyden anlatılmış olur. Bu düzey yapıtın anlam düzeyidir.

Shakespeare’in *Hamlet*’inde konu, kralın tacı ele geçirmek isteyen kardeşi tarafından öldürülmesidir denilebilir. Güçlü olma tutkusunun sonuçları veya ailedeki ve toplumdaki parçalanma diye açıklanarak, değerler de belirtilebilir. Burada, insanlıkla ilgili bir yapıtın, birden fazla konuyla ilgili olabileceği görülmektedir.



Resim 1. Goya, *3 Mayıs Katliamı*, t.ü.y.b., 266x345 cm, Prado Müzesi, Madrid

Yukarıda Goya’nın resminin barbarlık hakkında olduğu belirtildi. Bu bir nitelik ifadesidir. Bu resim, askerlerin adaletsizliği ve vahşeti, vicdansızlığı veya katı

yürekliliği hakkındadır da denilebilir. Başyapıtların anlam zenginliği, onların birden fazla düzeyde **yorumlanabilmesine** olanak sağlar. Tabii yorumlamak, yapıt için her aklımıza geleni söylemek değildir. Yapıtla ilişkili yazılı kaynaklara başvurmak, yapıtın biçim elemanlarına ve anlam iletim araçlarına bakmak, başkalarıyla konuyu tartışmak, düşüncelerimizi söylemek, diğerlerini dinlemek, soru sormak her zaman sorunu çözmeye yetmeyebilir. Yapıtı yorumlamak için, ya da iyi bir yorum yapmamızı sağlayacak “eleştirel göz” için neler gereklidir? Bu soruyu Sezer Tansuğ şöyle yanıtlamaktadır:

Doğruluğu şaşmaz bir yöntemle gözü belli kurallar ya da katı ilkeler içinde, bir sanat yapıtıyla ilişkiye sokmak nasıl mümkün olabilir? Kuşkusuz, öyle kesin ilke ve formüller verilemez bu yönde, çünkü bu alışveriş karmaşık bir iştir.

Bunu için sırasıyla,

a-Sezgi gerekir. Önyargı ya da peşin kavrayışlardan arınmak zorunludur.

b-Gözleri doğru bir görüş açısının bulunabileceği yönde özel bir odak noktasına uygulamak gereklidir.

c-Eserin yaratıldığı ve sanatçının geliştiği kültür çevresi hakkında tarihsel bilgiler edinilmelidir.

d-Ressamca (painterly) olan ve görsel-plastik bir anlam taşıyan yapıtın değerlendirilebileceği bir göz eğitime ihtiyaç vardır. Bu aynı zamanda ritmin somutluğu ya da anlatımın eriştiği “değerler” dizisinin, yani çizgi, renk, tonlar, kütleler, ışık ve yüzeyler diye tanımladığımız öğelerin kavranmasıdır. Ölçü ve boyut kavramları üstüne ustalaşmak, hatta yaşamla sanat arasındaki bağıntıyı bilmek bile bu kapsam içindedir. Ne var ki bu kavrayışı elde etmek için bir ön eğitim ve dolaysız, eğitici deneyim gereklidir (Tansuğ, 1987, s.234)

Sanat tarihinde, tüm sanat disiplinlerinde bir konunun birçok sanatçı tarafından ele alındığı görülür. Ancak yapıtı değerli kılan konu değildir, onun işleniş tarzıdır. Aksi halde güzel, ya da değerli bir konusu olan her yapıtın, değerli olduğunu kabul etmek gerekir ki bu olanaksızdır. Berna Moran; ham konunun yapıtın dışında bir şey olduğunu, bunun yanı sıra bir de eserin içinde yer alan konu bulunduğunu ve buna içerik denilebileceğini belirtir. “İçerik, ham konunun eserin içinde aldığı haldir, yani sanatçının elinde işlenmiş hali...Konunun sanatçı tarafından işlenerek içerik haline

sokulması, aynı zamanda biçime yoğrulmasıdır” der. (Moran, 2003, s:165-167). Görüldüğü gibi konu, biçim içerik kavramları, sınırları çok ince çizilmesi gereken kavramlardır.

11.1.2. Resim Sanatı Tarihinde Konulara Genel Bakış

Resim Sanatı tarihinde, sanat yapıtlarının konuları incelendiğinde, monarşik dönemlerde din, yönetim ve dünyevi etkenlerin sanatçıyı konu yönünden etkilediği görülmektedir. Sırasıyla örneklenecek olursa: İsa, Meryem ve Azizlerin yaşamları ile ilgili konular (ilahi gücü temsil eden resimler), kralların, yöneticilerin ve asillerin siyasi gücünün temsilini konu alan resimler, kırsalda ve kentte yaşayan insanların güncel yaşamını konu alan betimlemeler gibi. Demokratik parlamenter dönemde ise bilimsel çalışmalar sanatta etkili olmaya başlamıştır ve konu önemini yitirmiştir. Bu dönemin resme etkisi, yapıtın yapısal kuruluşunda kendini göstermiş, sanatçı renk ile biçimlemeyi seçince yapılan düzenlemelerde nesnenin yapısal kuruluşu gerçekleştirilememiştir. Sonunda monarşik dönemin konusu, biçimlemesi ve modlesi (oylumlama) ortadan kalkmış, renk resim biçimlemesine önemli bir değişim getirmiştir. Yani resim rengin yasalarına bağlanmış, doğa kuruluşu yerine renk kuruluşu resme egemen olmuştur (Turani, 2003, s:45).

4000 yıllık sanat tarihi içindeki yapıtları incelediğimizde konuların sonsuz çeşitlilikte olduğunu görürüz. Ancak aşağıdaki gibi bir sınıflandırma yapılabilir:

1.**Anlatıcılar** (Narrative): Konularını edebiyat, tarih, mitoloji, din kitapları veya günlük olaylardan alan ve bir hikâyesi olan, bir hikâye anlatan resimlere anlatıcı, nakledici resim denilir **Dini, mitolojik, tarihi, güncel yaşam (janr)** resimleri bu kategoridedir (<http://www.nga.gov/education/american/narrative.shtm>).

2.Kişiyi benzerliğin esas olduğu, aynı zamanda kişinin karakter özelliklerini de yansıtan, tek veya bir grup insanın betimlendiği “**portreler**”,

3.Doğa görünümünün resmedildiği, ancak Empresyonizm’e kadar atölyede, Empresyonizm’le başlayarak açık havada yapılan “**manzara**” resimleri,

4. Genellikle sanatçı tarafından seçilen, hareket etmeyen objelerin, sanatçı tarafından düzenlenmiş halinin renk, doku, ışık ve gölge ile ifade edilmesi olan “**ölü doğa**” resimleri,

5. Gerçeküstücülerin, “Mantıksal denetimin olmadığı, önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın düşüncenin yönetimi (otomatizm) olarak tanımladıkları bir durumda iken görülen hayal, rüya ve halüsinasyonları içeren, gerçeğe gerçeküstünün iç içe geçtiği, normal insanların normal olmayan çevrelerde, normal olmayan işler yaptığı sahnelerin betimlendiği **fantastik (gerçeküstü)** resimler” (Passeron, 2000, s:266).

6.İçinde hiçbir objenin belirlenemediği, sadece çizgi, biçim, renk ve dokudan oluşan “**soyut**” resimler.

Bu sayılanlardan soyut resim dışında kalan tüm konular figüratif resim kapsamındadır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve birçok sanat disiplininin bir arada kullanıldığı Yerleştirme Sanatı, Video Sanatı, Minimal Sanat, Nesne Sanatı, Süreç Sanatı, Yoksul Sanat, Pop Sanat, Gösteri Sanatı, Vücut Sanatı, Çevre Sanatı gibi akımlarda da figür vardır (<http://witcombe.sbc.edu/ARTHLinks.html>).

Resim sanatında konuyu çeşitli dönemlerde geçerli kurallara göre de isimlendirebiliriz; gerçeğin idealleştirilmiş taklidi, gerçeğin görünümünün taklidi, gerçeğin bilimsel görünümünün taklidi, duyuşal görünümünün altındaki gerçekliğin ifadesi, insanın içsel gerçeğinin dışavurumu gibi (Erinç, 1995, s:67).

II.2. Resimde Biçim Kavramı

Biçim, biçim – madde ilişkisi, biçim – öz ilişkisi, Platon’dan (İ.Ö.427-348) beri felsefede ve sanatta önemli konu başlığı oluşturmuştur. Herbert Read, bir sanat yapıtındaki elemanlardan anlaşılması en güç olanı, metafizik meseleleri içine alan biçimdir der. Read’e göre Platon; bağıntılı ve mutlak biçimi ayırd eder...Bağıntılı biçim ile yaşayan varlıklarda yahut onların benzetmelerindeki ölçü ve güzelliği taşıyan biçimi, mutlak biçimden ise ‘çark, cetvel ve gönye’ ile yaşayan eşyalardan elde edilen ‘doğru, eğri, yüzey ve katı biçimler’in meydana getirdiği şekil ve soyutlamayı kastetmektedir (Read, 1974, s:47).

Aristoteles (İ.Ö.384-322) felsefesinin ünlü **madde ve form kuramına** göre; “Duyuların bize tanıttığı varlıkların içinde bir ‘öz’, bir ‘form’ vardır. Form aynı zamanda maddeye biçim kazandırarak tek tek varolanların ortaya çıkmasını; gördüğümüz biçime bürünmesini sağlar...Form madde olmaksızın varolamaz, maddenin de varoluşmak için bir forma gereksinimi vardır” (Hilav, 2003, s:87).

Jostein Gaarder, *Sofinin Dünyası* adlı yapıtında bu kuramı şöyle yorumlamaktadır:

Aristoteles, gerçekliğin tek tek şeylerden oluştuğunu ve şeylerde biçim ve maddenin bir bütün halinde bulunduğunu ifade etmiştir. Ona göre “madde” bir şeyin yapıldığı malzemedir, “biçim” ise o şeyin kendine has özelliklerini ifade eder. Suyun şıprdayarak dökülmesi suyun biçimidir ve onun doğasında vardır. Kanat çırpma, gıdıklama, yumurtlama tavuğun biçimidir, çünkü bu özellikler tavuk türüne aittir. Tavuk öldüğünde biçim yok olur, maddesi kalır... Bir zamanlar bir heykeltıraş varmış. Koskoca bir granit bloğun üstüne eğilmiş her gün bir şeyler yapıyor, orasını, burasını yontuyormuş. Günün birinde küçük bir oğlan gelmiş yanına. “Ne arıyorsun öyle?” diye sormuş. “Bekle hele” demiş heykeltıraş. Çocuk birkaç gün sonra yine gelmiş, bir de bakmış ki heykeltıraş granit bloktan çok güzel bir at yontmuş. Bakakalmış çocuk ata. Sonra heykeltıraşa dönüp sormuş -Taşın içinde at olduğunu nereden biliyordun (Gaarder, 2005, s:125) ?

Burada sanatçının granit blokta ata dönüşme olanağını gördüğü (sezdiği) anlatılmakta ve “madde bir olabilirliktir, gizli durumda - kuvve halinde - bulunan bir şeydir” (Hilav, 2003, s:88) fikri vurgulanmaktadır.

Kandinski, “dar anlamıyla biçim, bir yüzeyin sınırlanarak ötekinden ayrılmasından başka bir şey değildir ” (Kandinski, 1993, s:47) der. Sonra bunu şöyle açıklar:

Ancak bu, biçimin dışsal tarifidir. Dışsal olan, kendini bazen zayıf, bazen güçlü hissettiren bir içsellikle ilişkindir. Biçim, bu içsellüğün dışavurumudur. Kendi başına biçim, tamamen soyut da olsa, kendi içsel tınısını taşır, bu biçimle özdeş olan niteliklere sahip zihinsel bir varlıktır. Biçimin kurulmasında amaç, ona dikkatle bakan kişi üzerinde bir etki oluşturmaktır, biçimlerin uyumu, insan ruhuna, amaca uygun biçimde dokunulması ilkesi üzerine kurulu olmalıdır (Kandinski, 1993, s:56)

İçsel zorunluluk olarak isimlendirdiği bu **dokunulmayı** yaratmanın, sanatçının görevi olduğunu ifade eder.

Moisej Kagan (1921-2006), *Estetik Ve Sanat Dersleri* adlı yapıtında belli bir yapının düzeninin görsel özelliğinin (biçim), hangi içeriğin onu koşullandırmış olduğuna doğrudan bağlı olduğunu ifade etmektedir. Hayvan gövdelerinin, bitkilerinki gibi düzenlenmemişliğini, bir spor şenliğinin bir askeri eylemden farklı düzenlenişini de bu sava örnek göstererek, biçimde estetik değer, o biçimin kendi içeriği ile olan ilintisiyle belirlendiğini ifade etmektedir (Kagan, 1993, s:90). Ünlü filozof kitabının İmgesel Modellendirme başlıklı bölümünde sanatsal biçim vermeyi şöyle ifade etmektedir ;

Sanatsal olarak biçim verme işlemi, somut bir kişinin, somut bir olgunun, somut bir olayın, somut bir nesnenin canlandırılışına değil, birçok kişinin, olgunun, olayın ve nesnenin tikel çizgilerinin soyutlanması'na, genellendirilmesi'ne ve sanatçı tarafından yaratılmış olan imgede bir araya getirilmesi'ne, bireşimlenmesi'ne dayanır (Kagan, 1993, s:278).

Bu fikirleri günümüz sanatçıları da şüphesiz derinden etkilemiştir.

Biçimin bir başka yüzü de, sanat tarihi içinde, değişik toplumlarda sanatçının doğayı farklı görüp farklı biçimlendirmesidir. Bu durum, aynı toplumun değişik sanatçıları da, hatta aynı sanatçının değişik evrelerinde de görülebilmektedir. . H.Read, bu olguyu ağaç betimlemesiyle örneklemektedir:

Sung Hanedanlığından kalma bir resimde, Bizans mozaiklerinde, Gotik cam boyama sanatında, bir Gainsborough ya da Cézanne resminde nasıl temsil edildiğini (ağacın) düşünüp bunları birbiriyle karşılaştıralım. Bu beş ağaç yan yana konacak olsaydı, köklerinin toprakta, dallarınınsa havada olması dışında pek az ortak yönleri olduğunu görürdük. Sanatçılar tarafından tarihin farklı dönemlerinde resmedilen bu görsel imgelerle ilgili ne kadar açıklama ararsak arayalım, kaçınılmaz bir biçimde bir görelilik kuramına varırız. Sanatçı ne görürse onu resmeder: Doğa denen insanlık dışı bir soyutlamanın, insani ya da bireysel çeşitlemeleri (Read,1964, s:73).

Doğayı farklı görme ve farklı betimlemenin göreliliği açıktır. Bu görelilik, sanatçının ait olduğu toplumun tarihsel, sosyal, ekonomik dinamiklerine (değer kotları) bağlı olmakla birlikte başka etkenler de vardır. Antik çağlardan beri sanatla ilgili tartışmalara bakıldığında odak noktasının, **sanatçı** insanla, sanatçının elindeki malzeme olan **doğa** arasındaki **ilişki** olduğu görülür. 18.yy.ın ortalarına kadar sanat, ideal doğanın taklidi olarak algılanagelmiştir. Ancak yüzyılın sonlarına doğru bilimsel gelişmelerin sanatçıları etkilemesi nedeniyle, sanattaki genel doğa kavrayışında köklü bir değişim oluşmuştur. Artık doğanın idealizmi yıkılmış, kuralsızlığı, parçalılığı, çeşitliliği ve görsel gerçekliği içinde görülmeye ve bu görülende güzellik aranmaya başlanmıştır. Ancak taklit hala geçerlidir.

Yukarıdaki ifadeleri daha detaylandırmak, bizi bugünün sanatına daha yakınlaştıracaktır! Yeni biçim ve yeni ifade arayışları sanatçının her zaman toplumun önünde olmasını, geleceğin içinde yaşamasını sağlamıştır. Bu da çoğu zaman sanatçının toplumda yadırganmasına neden olmuştur. Constable'ın çimenin rengini kahverengi değil yeşil görerek, bunu yapıtlarına yansıtması bir devrim olarak karşılanmıştır. Delacroix ve Courbet'nin yapıtları halkta rahatsızlık yaratmıştır. Manet, 1863'te Olympia'yı sergilediğinde ise rahatsızlık (çıplak betimlenen kadının bakışındaki, seyredildiğinin farkındalığı nedeniyle) öfkeye dönüşmüş, ressamın yapıtları Paris Salon'unda sergilenmemiştir. İzlenimciler geçmişle ipleri tam koparmışlardır. **Etnoloji** bilimi

Avrupa'ya ilkelerin sanatını tanıtmış, bu durum Batılı sanatçının nesneye bakışını ve biçimini çok etkilemiştir. İnsan doğasının bilimi olan **Psikoloji** ise kişinin bireysel farklılığını özgürce ifade edebilmesini arzu edilir kılınca, sanatçı özgün çeşitlemeler yapma özgürlüğünü kazanmıştır. Artık sanatçının gelenek ve göreneğe bağlanma sorunu yoktur. Takip eden dönemlerde H. Read'in şu sözleri gerçekleşmiştir: “Sanatın tüm güzelliği ve yüceliği... tüm tekil formların, yerel alışkanlıkların, her tür öznelliğin üstüne çıkma becerisinde yatar” (http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=85).

Modernizmin sanat anlayışı ve biçim yaratma özgürlüğü, Batı sanatını bir öncekini yalanlamaya, yıkmaya, giderek daha hızla tüketmeye götürmüştür. Artık sanatçı sürekli nesneyi farklı biçimde algılama ve farklı biçimde betimleme arayışı içindedir. Kuşkusuz, sanat yapıtlarının en ilginç biçimlerine devler, kötü ruhlar, cehennem, zebaniler vb. gibi bazı kavramsal varlıkların betimlemelerinde rastlanır (Goya'nın *Dev* adlı yapıtında olduğu gibi). Edebiyatta bunu örnekleyecek olursak, bir sabah uyandığında kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulan Gregor Samsa'nın hikâyesinde Kafka, insanı dehşete düşüren bir biçim örneği vermiştir (Kafka, 2004, s:7) .

Biçimi oluştururken veya yaratırken sanatçının amacı doğal görünümleri, normalin göstergelerini tümüyle yok etmeden değiştirerek - yani gerçeği değiştirerek - yeni (farklı) bir biçim elde etmektir. Bu biçim, kendi içinde daha ifadesel, daha duyuşsal veya anlamı başka bir yolla ileten ve yepyeni bir biçimdir. Her sanatçı öznel bir biçim arayışındadır. Modern sanatta; biçim görünümünden ne ölçüde uzaklaşırsa ve ne kadar farklı olursa, daha ifadesel olabileceği fikri doğmuştur. Bu olguyu Nietzsche (1844-1900), “özgürlük yaratıcılıktır, biçim verme içgüdüdür” sözleriyle (Nietzsche, 2002, s:41), İngiliz sanatçı David Bomberg (1890-1957) ise, “Doğal biçimi kullanırken onu tüm gereksiz şeylerden arındırıyorum...Benim nesnem saf biçimden oluşur” sözleriyle ifade etmektedir (www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=108 , Ağustos 2005).

Bu noktada, Erdok resmini daha iyi anlamak açısından, çağdaş eleştirmenlerin sanatta biçim kavramına getirdiği yorumlara geri dönülmesinde yarar görülmektedir.

Mehmet Ergüven biçimi tarif ederken : “Biçim, çeşitli yönlerde devinen bir çizginin başlangıç noktasına gelmesiyle oluşur. Böylece, karşımıza temsil edilen figürün (nesne) çevrelemi çıkar” demektedir (Ergüven, 2002, s: 97). Biçimin bu yalın tarifi bize, boşluktan çizgilerle ayrılmış (sınırlandırılmış) ve bir nesneyi işaret eden şeyin biçim olduğunu anlatmaktadır. Bu, boşluktan (belirsizlikten) belirliliğe geçiştir. Mağara resimlerinde, dış çizginin sınırlandırmasıyla sanatın meydana geldiğine tanık olmaktadır. Biçimin daha açıklayıcı bir tarifi de şudur: Bir nesnenin, mekân içindeki dokunsal, yüzeysel ve kütsel özellikleri o nesnenin biçimidir. Yani; “bir nesnenin algılanan tüm öğelerinin kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü. Nesnenin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği, onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine de bağımlı olduğu için ‘biçim’ sözcüğü bir düzen kavramını da içerebilir” (Eczacıbaşı San Ans., 1997, s:240).

Resim sanatına en yakın sanat disiplini olan heykelde ve seramikte de biçim çok önemli bir kavramdır. “Heykel üç boyutlu biçimdir”, ya da “boşluğa verilen biçimdir” (Yılmaz, 1999, s:13). Henry Moore, boşluğun da bir biçimi olduğunu, bir deliğin katı bir cismin sahip olduğu kadar biçim anlamına sahip olduğunu ifade etmiştir (www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=108 , Ağustos 2005).

Bugün biçimin sanata ilişkin iki anlamı vardır. Birincisi bir yapıtın tümünden algılanan ve yapıtın fiziksel doğasıyla ilintili olan biçimdir. Örneğin, Gotik biçim, Barok biçim, çizgisel ya da renkçi biçim gibi. Burada biçimin yapıtındaki bütün öğelerin ve bunların arasındaki bağların meydana getirdiği yapı kastedilmektedir. İkincisi ise çizgi, renk, doku, uzam, oran, düzen, uyum gibi, resim öğelerini içinde barındıran kavram olan tekil biçimdir. Tekil biçimler yapıt bağlamından çıkarıldığında tek başına göndergesel bir anlam taşır ancak bu anlam genellikle yapıt içindeki anlamından farklıdır.

Biçim konusuna yine felsefi açıdan yaklaşan A.Timuçin: “ Her yapıt biçimlenmiş bir içerik ve içerikli bir biçimdir. **Biçim içeriğin kendisidir ya da yuvasıdır.** Yapıtı anlamlandırmada önemli olan öz ve biçimin birbiri içinde kavramlar olduğunun belirtilmesi değil, **sanatçının içeriksel yapıyı hangi biçimsel oluşumlarla ortaya koyduğunun** bulunmasıdır” demektedir (Timuçin, 2002, s.212. Burada biçimin kullanılış tarzının (biçem, üslup) açılımı ortaya konulmuştur. Bu açılım, sanat yapıtlarını çözümlerken daima hatırlanması gereken bir husustur.

Yukarıdaki açıklamalardan değişik şekillerle hep aynı vurgulamaya, biçimin ifade aracı olduğuna değinilmiştir. Burada şu saptamayı yapmak gereklidir. Biçim anlamla yakından ilişkilidir ve anlamı oluşturmada diğer elemanlardan (konu, içerik) daha etkindir.

II.3. Resimde Anlam Kavramı

Bir araştırmada işlenen konu, biçim, içerik kavramları, resmi anlamlandırmada kullanılan araçlardır. Konu, kimi zaman anlamın yüzeysel bir özetidir. Kimi zaman ironi taşır, ama böyle iken bile anlama gönderme yapabilir.

Neş'e Erdok'un “Saltanat” serisinde olduğu gibi. Biçimin, anlam iletiminin en etkili aracı olduğu, Erdok yapıtlarından örneklerle gösterilecektir.

Resmi anlamak, görsel bir olguyu anlamlandırmaktır. O halde “anlam” kavramına, “görme” ile başlamak yararlı olacaktır. Öncelikle bakmakla görmek, görmekle anlamak ediminin açıklamasına değinmek gerekir. Göz duyumsal bir organdır. Bu doğasıyla işlevi, bir dış etken tarafından meydana getirilen bir uyarının algılanmasıyla sınırlıdır. Bu **izlenim**, uyarının etkisi altında, gözün değişimi ile ve optik sinir yoluyla sinir merkezlerine ulaştırılır. “**Duyum**” bir izlenimin bilincidir. Hoşa giden ve gitmeyen (renk izlenimi) ayrımı ile birliktedir. “**Algılama**” ise, duyumun nedeninin, daha önceki

deneyler zincirine dayanarak yapılan **yorumudur**. Duyum ve algılama, zihinde yapılan işlemlerdir ve duyuşal değil zihinseldir. Diğer yetilerimizin işlemleriyle birleşerek, beyinsel temsilleri, yani nesnelere hakkındaki bilgilerimizi meydana getirirler. Bu şekilde elde edilen beyinsel imgeler, kısmen duyuma, kısmen de algılamaya bağlı, bellek, yargılama ve düşünce iletilmesiyle beraber elde edilen temsillerdir. O halde **görmek anlamaktır**. Anlamak ise belli bir zihinsel gelişim, belli zihni bir seviye ve belli miktarda deneysel ve teorik bilgiler gerektirir. Bu durum bir sanat yapıtını anlamak için de geçerlidir. Bir sanat yapıtını konu, biçim ve anlam açısından çözümleyebilmek için önceden zihinsel bir altyapı oluşturmuş olmamız gerekir. Bunu oluşturmak için sanatçının yapıtlarını görmek, yaşamı, psikolojik kimliği, sanatsal konular ve ilkeler hakkındaki fikirlerini öğrenmek, hangi sanat akımını benimsediğini, çeşitli sanat akımlarını, bunların özelliklerini, benzerlik ve farklılıklarını anlamış olmak gerekir.

Resim görsel bir anlatım aracıdır. Yani resim sanatının olanaklarıyla ortaya konmuş, sözel olmayan bir anlatım biçimidir. Her anlatımda, bir anlatan (sanatçı), bir anlatı (yapıt), ve bir anlayan (izleyici ya da sanat eleştirmeni) varsayılır. Burada en sorunsal olan anlatı, yani yapıttır.

Alımlayana dayalı çözümlemelerde, sanat yapıtının anlamlandırılması alıcıya dayandırılır. Bu sisteme göre bir sanat yapıtında sanatçının neyi anlattığına karar vermekte, sanatçının kendisi bile yekte değildir. Çünkü sanatçının asıl amacı bir yapıt ortaya koymaktır. Yapıt bittikten sonra yapıtla sanatçının işi bitmiştir. Yapıt artık sanat tüketicisinin malıdır. Anlamamalarla, yorumlamalarla yaşamını sürdürecektir, değişik çözümlemelerle anlamı zenginleşecektir. Bu durumu en iyi açıklayan ifadelerden biri Jean_Paul Sartre'a aittir: "Ne yapmak istediğini o (sanatçı) bilir, biz bilmeyiz; ancak ne yaptığını biz biliriz (Aktaran Yılmaz, 1999, :s:13)

Picasso yaptığı kübist resimlerinin anlamı sorulduğu zaman şöyle söylemiştir: “Herkes resmi anlamak istiyor, niçin kuşların şarkılarını anlamaya kalkmıyorlar? Niçin geceyi, çiçekleri, çevrelerindeki her şeyi sevmekle yetinebiliyorlar da resme gelince ille de anlam çıkarmak istiyorlar?” (İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1972, s:173). Burada sanatçının yapıtında sevilesi bir şey sergilediği, yapıtı sevmek, ondan haz almak için, anlamının şart olmadığı vurgulanmaktadır. Ancak izleyici, anladığı zaman yapıtla bir ilişkiye girer, onu alımlar, ayrıca sanatçının yapıtla bir şey anlatmak istediğini varsayar. Bu varsayım, yapıtta bir **niyetliliğin** olduğunu işaret eder. O zaman alımlayanın bu niyeti açığa çıkarması gerekir. Yani anlama, belli ve açık olmayan bir niyetin anlamlandırılması, daha doğrusu **yorumlanması** demektir. Yorumlama yapıtta anlam zenginleşmesine, dolayısıyla da anlayanın yapıta katılmasına yol açar. Yapıtla katılma, yukarıda “konu” bölümünde değinildiği gibi, anlayanda belli bazı özellikler bekler.

Anlamlandırmaya “plastik yapıtta bulduğumuz görsel dil nasıl bir dildir” sorusuyla başlamak yararlı olacaktır. Plastik sanatta ifade üç biçimde verilebilir. Bunlar “simgecilik” (sembolizm), “alegori” ve “çizemsellik” (şematizm). Simge, belli bir kültürde kararlaştırılmış belirli bir anlamı olan resim, harf, bitki, hayvan gibi işaretlerdir. Anlamlandırılacak yapıtta sembol aramadan önce, sanatçının birçok yapıtının dikkatle incelenmesi yararlı olacaktır. Böylece tekrarlanan, sanatçıya has ya da yaşadığı toplumun kültürüne özel semboller bulunup bulunmadığının görmek kolaylaşır. Aynı şekilde, zihinde tasarlanan şeylerin, doğada olmayan biçimde betimlenmesi olan **alegori** ve nesnenin genel düzenini gösteren ya da ana çizgilerine indirgeyerek betimlemek olan **şematizm göstergeleri** de aranmalıdır.

Prof. Dr. Dökmen’e göre, “anlam ve amaç kavramları birbiriyle yakından ilişkilidir. Eğer bir şeyi anlamlı buluyorsak, o şeyle ilgili bir takım davranışlarda bulunmayı amaç edinebiliriz. Anlamlı bulduğumuz bir şeyi yapmayı amaçlamak

varoluşumuzu zenginleştirir, bizi özgür kılar”(Dökmen, 2002, s.150). Kişinin neyi anlamlı bulduğu kendi özgür seçimine, eğilimine bağlıdır. Özgürlük varolmanın bir biçimidir. Sanatçının gözlemlediği toplumda, seçerek gördüğü ve anlamlı bulduğunu görünür etmeyi amaç edinmesi ve amacını bir yapıyla ortaya koyması, kendi özgür iradesinin ve varoluşunun da ifadesidir. Bu ifadeler ne kadar çok ve çeşitli ise varoluşunu o kadar zenginleştirecek, özgürlüğünü o kadar çeşitli biçimde ifade etmiş olacaktır. Burada kastedilen sadece çok sayıda yapıt üretimi değil, görelî yorumların, farklı biçimlerle de ifadesidir.

II.4. Resimde Gerçeklik Kavramı

Sözlük anlamı olarak **gerçek**; olgu durumunda olan, yani bir durum, bir nesne ya da bir nitelik olarak, **var olan**, uydurma, yakıştırma ya da düzmece olmayan demektir. Ayrıca olmuş ya da yaşanmış olan anlamına gelir. Bu kavramı felsefi terimlerle ifade edecek olursak: ”Gerçek, deneyimin sağladığı veridir”. Çünkü bilgilerimizin içeriği duyulardan, algılardan, yani deneyimden oluşur. **Gerçeklik** ise, gerçek olan durum ya da haldir. **Gerçeklik varolmayanın karşıtıdır, olanak, düşünülmüş, tasarlanmış’ın karşıtıdır.** Gerçeklik **öznelin** de karşıtıdır. Gerçek “**şimdi**”dir (Ergüven, 2003,s:)Ancak bu tariflerin hiçbiri sanatta gerçeklik kavramıyla tam olarak örtüşmemektedir.

Sanatta gerçeklik, yaşanmışlıktır. Sanatçının yaratması için yaşaması gereklidir. Ya da, dış gerçekliğin önce içselleştirilmesi gereklidir. Özlem onun özlemi, olanaksızlık onun olanaksızlığı, kayıp onun kaybı olmalıdır. Ancak sanatçı, yaşanmışlığını yapıtında dışsallaştırırken, yani yaşama ait tanıklığını imgeleştirirken ne denli tipik hale getirirse, onu evrensellik boyutuna ne kadar yaklaştırabilirse, yaptığı iş o denli gerçektir ve sanatsal değeri o kadar yüksektir. Sanatçı bu içselleştirme olgusunu çok ciddiye alır. Tolstoy’un yaşamı boyunca çektiği acıların, eleştirdiği değer yargılarıyla özel

yaşamını bağdaştıramamış olmasından kaynaklandığı bilinmektedir. Yoksulların nasıl hissettiğini, nasıl öldüğünü yaşamak için, ölmeden önce aristokrat yaşamını terk etmiş, bedensel işlerde çalışmış, bir tren istasyonunda ölümü seçmiştir (Tolstoy, 2005, İst., s.4).

Sanatta gerçeklik kavramının bir başka açıdan değerlendirilmesini, Ferit Edgü'nün, "Görsel Yolculuklar"ında bulmak mümkündür. Edgü'ye göre sanatta gerçeklik, nesnel gerçeğin yansıtılmasıdır. Ancak amaç, doğayı ya da nesnel gerçekliği kopya etmek değil, insansal yaratmayla doğaya ve nesnel gerçekliğe katkıda bulunmaktır:

Gerçeklik dış dünyadır, sanatçının özgün yeteneği ile biçim değiştirerek sanatsal bir gerçeğe dönüşür... Yaratıcılığın kaynağı, önünde sonunda, her zaman gerçekliktir... Ressam için tek bir gerçek vardır, bu resimdir. Resimde yer alan tüm öğeler bizi dış dünyaya göndermez, tam tersine resmin içine çeker. Her şey orada, resmin içindedir (Edgü, 2001, s:174) .

Sanatçı, olan ile olması gerekeni, gerçekle düşü iç içe geliştirebilir. Çünkü "sanatçının yarattığı gerçek bellekte oluşur" (Edgü, 2001, s. 80). Picasso, "Hepimiz biliyoruz ki sanat doğruluk alanına ait bir şey değildir. Doğruyu – en azından, anlamamız için bize dayatılan doğruyu – fark etmemizi sağlayan bir yalandır sanat. Sanatçı, yalanlarının doğruluğuna başkalarını ikna edecek yolu bulmalıdır" derken belki bunu anlatmak istemiştir (Ashton, 2001, s:47).

Siyah-beyaz fotoğrafın keşfinden beri sanatçı, çağın teknik olanaklarının sağladığı, doğadaki nesnelere ve insan formlarının biçim ve rengi dışında bir şeyler yapma gereğini duymuştur. Bu nedenle kendine özgü biçimi, rengin yeni olanaklarını araştırmış, kendi bulduğu salt biçim ve renk kompozisyonları oluşturmuştur. Fotoğrafın saptadığı gerçek dışında, sanatsal gerçeklikler arayışına girmiştir. Bu durum kimi sanatçıyı soyut resme götürürken kimilerini de, önceki her türlü akımın yeni sürümlerine yönelmiştir. Ancak ortak payda, yukarıda da değinildiği gibi sanatçının kendi kişiliğini kendi biçimiyle anlatması, kendi seçimi olan düzenlemeyle anlamlı uyumlar oluşturmasıdır. Son yüzelli yıla kadar sanatçının uzaktan veya yakından gözlemlediği

doğa, özlediği gerçek iken, yaşanan gerçek onun yerini almış, eski doğa anlayışı terk edilmiş, “seyredilen” doğanın yerini “yaşanılan doğa” kavramı almıştır. Hatta “doğal” sözünün yerine “insani” sözü geçmiştir.

Aslında Batı sanatında Rönesans’tan beri amaç, insanın yaşam serüvenini, dünya ile alışverişini açıklamak olmuştur. Her sanat akımının kendinden öncekine tepki olarak gelişmesinin nedeni belki de gerçeğin iki yönü olmasıdır. İnsan, hayatı kendi dışındaki dünyayı gözlemleyerek anlayabildiği gibi, kendini- iç dünyasını- gözlemleyerek de anlayabilir. Bunu, nesnel (objektif) eğilim ve öznel eğilim olarak isimlendirebiliriz. Sanatta kimi dönemlerde biri kimi dönemlerde de diğeri etkin olmuştur. Ancak temelde yaşam ve evren arasındaki ilişkiyi çözme uğraşı verilmiştir. Bu çabalar gerçeğin sınırlarını genişletmiş, anlamını zenginleştirmiştir.

Pavel Florenski’ye göre “gerçeklik ve resim arasında, benzerlik anlamında bir köprü yoktur. Burada, önce sanatçının yaratıcı ruhu ardından da yine resmin yaratıcı sürecine eşlik ederek onu yeniden üreten ruh tarafından aşılan bir yarıklık (gap) vardır sadece... Resim gerçekliği kendi dolgusu içinde ikiye katlayamaz... Suret bir simgenin simgesidir”(Florenski, 2001, s.125).

André Lhote: “Bir tablo, bir savaş atı, çıplak bir kadın figürü, ya da herhangi bir olayın betimi olmaktan önce, belli bir düzene göre bir araya getirilmiş renklerin oluşturduğu uyumlu bir yüzeydir” (Lhote, 2000, s:155) sözleriyle gerçekliği, yapıtta aramanın gerekliliğini anlatmaktadır.

Neş’e Erdok, figüratif resmin kendine özgü anlamını, hem birbirinden farklı, hem birbirine bağımlı iki anlamın sentezinden oluştuğunu ifade etmektedir. Bunların ilkinde, temsil edilen nesnenin biçimsel, psikolojik, sosyal, duygusal özelliklerinin anlamı, diğere de onların resimsel temsilinin plastik anlamı demektir. Ve şöyle devam etmektedir;

Bir figüratif resimde temsil edilen şeyleri, temsillerinin plastik anlamlarına göre, temsillerin plastik anlamlarını ise, bu şeylerin gerçekte ne olduklarına bağlı olarak anlarız. Bir ressam diğerlerinden, temsil edeceği şeyleri ve temsil araçlarını seçişiyle ayırt edilir. Ama bu farklılık temsil edilen şeyler ve onların temsilleri arasında kurduğu plastik ilişkide ortaya çıkar” (Erdok, 1977, s:9)

Bu bölümü, Ferit Edgü'nün aşağıdaki özlü ifadeleriyle bitirmek anlamlı olacaktır:

*Sanat yapıtı, gerçekliği
Değişikliğe uğratarak verir.
Bu nedenle bir sanat yapıtında
(türü ne olursa olsun)
gerçekliği değil,
sanat yapıtının gerçeğini buluruz.
İlkelerin sanatına bakın.
Hitit'e, Yunan'a, Mısır'a, Roma'ya bakın.
Ya da Ortaçağ sanatına, Renaissance'a
İslam minyatürlerine bakın.
Binbir Gece Masallarını okuyun.
Ya da Shakespeare'i, Goethe'yi,
Dostoyevski'yi, Tolstoy'u...
.....
Tümünde ortak bir yan vardır:
Hangi düzeyde olursa olsun
Dile getirdikleri gerçeklik
Bellekte oluşmuştur.
Her birinin, kendi sanatçı duyarlığında bilemediği
Ve yetileri oramında yarattığı,
Bir gerçekliktir söz konusu olan. (Edgü, 2001, s: 80)*

II.5. Resimde İçerik- Anlam- Biçim-Gerçeklik İlişkisi

“İçerik”, genel anlamıyla “içerilen”, eski deyimle “muhteva” demektir. Bu anlamda resmin içeriği, resmin içerdiği her şeydir. Yani, yapıtın fiziki varlığı olan tuval(tahta, bez, çivi) ve üzerindeki boyanın maddesinden başlayan **maddesel varlığı** ile

boyama sürecinde kullanılan resim dilinin tüm araçları, renkler ve bunların düzeni, ilişkilendirilişi ile oluşturulan **görsel varlığının toplamıdır**. İçerik yapıtın konu, biçim, öz ve anlam kavramlarının içine siner, hatta oturur. Çoğu eleştirmen, bu kavramların iç içeliğine işaret etmektedir. Örneğin kimi zaman konu-içerik olmakta, kimi zaman anlam veya öz, içerik olmaktadır.

Sanatın bir iletişim biçimi olduğunu bilmekteyiz. Yani duygunun, düşüncenin, hayalin, yaşanmışlığın yapıt aracılığıyla, izleyiciyle paylaşımı. Diğer bir ifade ile de, “bir anlamın ifadesidir” sanat yapıtı. Yapıtta bulunan her şey, yani yapıtın **maddesel ve görsel varlığı**, sanatçının öznel seçimi olan anlamın ifadesine odaklıdır. Ya da bir yapıtta **anlamın ifadesine odaklanan her şey yapıtın içeriğini oluşturur**.

Sıtkı M. Erinç’e göre resmin içerik açısından değerlendirilmesi, yapıt merkezli bir eleştiri yöntemidir. Venturi’nin ifadesi ile bu eleştirinin tarifini de şöyle verir: “Konu ile içeriğin ayrımlanması ve içerik ile formun birleştirilmesi ilkesine dayanmaktadır “. Açılımını da şöyle yapar: “Yani, resmin kendi başına ne anlatmak istediğini çıkartmak, çıkarabilmek, görünen ile düşünüleni çakıştırabilmek, alıcı için resme bakmanın ilk yoludur. O halde özdeşleşme için (resimle alıcı arasında), içerik koşul olarak görülür (Erinç, 1995, s:65). Burada anlatılan, anlamak için gerekenin, resimdeki içeriğin bilineni içermesi, tanınabilir olmasıdır. Erinç’e göre içerik-gerçek ve içerik-öz ilişkisi şöyledir:

İçerik ne denli gerçek olur ise, ona o denli kolay ulaşılabilir... O halde gerçek nedir sorusu içeriğin temel sorunsalıdır... Gerçek Mısır Sanatı’nda ‘bilinen’, Yunan Sanatı’nda ‘görünen’dir. Rönesans’ta ‘ideal’dir. İzlenimcilere göre de ‘hissedilen’... Resmin içeriği, esinlenen konunun bir özeti, bir yorumu olduğu gibi, aynı zamanda öz’ün de taşıyıcısıdır, onun biçimlendiriliş yoludur. ‘Öz’ örneğin Rönesans döneminde ‘din’, ‘iman’dır. 18. yy.da ise ‘doğa’dır“. 19. yy.da ‘insan’dır (Erinç, 1995, s:67).

Burada kavramların içiçeliği gösterilmektedir. Bu içiçelik bir uyum gereğini de öne çıkarmaktadır. Çünkü bir yapıt, hangi akıma ya da döneme ait olursa olsun bir konuyu, bir anlamı kendi içeriği ile, kendi biçimi ile aktaracaktır. İçerik biçimle bütünleşmeden anlama katkısı olamaz. Her biçim bir içeriğin taşıyıcısıdır aynı zamanda.

Bu ifadelerin yalın felsefi açılımlarını Kagan'ın *Estetik ve Sanat Dersleri* adlı yapıtında bulmak mümkündür. Kagan bu yapıtındaki sanatsal-imgesel düşüncenin gelişimini konu aldığı bölümde, sanatsal-imgesel kayıt olarak adlandırdığı yapıtın, doğrudan doğruya görsel ya da işitsel bir algı olmadığını, insan bilincine duyuların işleminin karmaşık bir sürecinin sonucu olduğunu ifade eder. Erken taş devri mağara resimleri ve ile küçük heykellerinin doğaya bakılarak değil, bellekten yapıldığının bilimsel olarak saptandığını belirterek şöyle devam eder;

Demek sanatçının doğrudan doğruya gözüyle gördüğü somut nesnelere yalın bir kopyası... söz konusu değildir burada. Bu çizimler ve heykeller, belli bir hayvanın ya da insanın tikel, yinelenemez yanıyla verilmesi olmayıp, tüm sanatın temel belirtisi olarak, genelleştirilmiş tasarımlardır...Sözü geçen biçimde bir canlandırma yapabilmesi için, ilkel toplumdaki sanatçının çok sayıda etkileri çözümleyebilmesi, canlandığı nesnenin genel ve temel özelliklerini, düşünsel olarak çözmesi, çeşitli hayvanlarda ve insanda bulguladıklarını bir imge içinde toplayarak bireşime varması, kendi tasarımı ile bilincinde işlediği somut canlı etkileri yeniden yaratabilmesi gerekmektedir (Kagan, 1993, s:220).

Kagan'ın ifadesinde sanatsal düşüncenin, sanatsal biçime dönüşürken, içeriği aksettirmesinin zihinsel mekanizması açıkça gösterilmektedir.

Günümüzde sanatın yapısının çözümlenmesi, sanatın çok katlılığını kabul eden yapısalılık anlayışı ile yapılmaktadır. Bu yapı kendi içeriksel ve biçimsel yanlarının bağıntısıyla sınırlı değildir artık. Öncelikle sanatın içeriğinin iç kuruluşunun çözümlenmesi gerekir. Sanatın konusu gerçekliktir, dış dünyanın yansıtılmasıdır. Ya da, sanatın içeriği, özümlemiş gerçekliktir. O halde sanatsal çözümlenme için öncelikle **sanatsal özümlemenin**

nesnesi'nin ne olduğu belirlenmelidir (Kagan, 1993, s:248). Yapıtta, sanatsal özümlemenin nesnesi, sanatçının gördüğü, yaşadığı, zihinsel olarak özümlediği biçimde çıkmaktadır karşımıza ve “gerçeklik, **insanla ilgisi, değer-belirleyici önemi** açısından ele alınmaktadır (Kagan, 1993, s:249). Örneğin, sanatçı, “doğanın bir görünümünü, kendi salt nesnel, maddi varlığı içinde değil, insanoğlunun bilincinde yansımısını bulacağı biçimde, bu doğa karşındaki izlenimini, yapıtı izleyende de oluşturacak biçimde verir. Yapıtın içeriği de işte bu izlenimdir (Kagan, 1993, s:249).

III. BÖLÜM

NEŞ'E ERDOK RESMİNDE KONU VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ

III.1.Neş'e Erdok Resminde Konu

Neş'e Erdok'un resimleri ne hakkındadır? Yapıtlarında konu ile gerçeklik ilişkisi nedir?” Bu sorulara, “Onun konusu insandır” veya ”alt sınıf kent insanının günlük yaşamıdır, dolayısıyla hep gerçekten yola çıkar” diyerek yanıt verilebilir .Ancak bu çok yüzeysel bir yanıt olur. Ergüven'e göre Erdok, genelde öznel yaşamından, çevresine delercesine bakarak imgelem yığnına kaydettiği duyu verilerini, sırası geldiğinde örgensel bir bütünlük içerisinde yeniden kurgulamaktadır. Bunu yapmak için elbette güçlü bir **eidetic** (önceden algılanan objelerin zihinde net bir şekilde canlandırılma yetisine ait) içgörü ve yaşantı içeriğini sezgiyle bütünleştirme yetisi gerekir (Ergüven., 2000, s:22). Diğer eleştirmen ve sanatçıların, Erdok ve konusu hakkında söylediklerine bakmak bize yol gösterici olacaktır.

Erdok'un konusu, en çok izleme olanağı bulduğu toplum kesitinin sıradan insanların sıradan yaşamlarıdır. Kimi zaman;

Sokakta, pazarda, arabada, trende, parkta, herhangi bir meydanda, bir bekleme salonunda, görmeden geçtiğimiz nice sayısız insanlardan biri, bir kaçı. Çobanlar, balıkçılar, yolcular, simitçiler, tartıcılar, gece vapuru halkı, İstanbul satıcıları, çocuklar, şu ya da bu hayvan: kediler, köpekler, isimsiz bir istasyonun salonunu doldurup bekleyen şekilsiz, özelliksiz kitle (Kökden, 2003, s:177).

Kimi zaman; hasta çocuğunu toplu taşıma aracıyla hastaneye götüren çaresizler, kimi zaman da ölümle bitkisel yaşam arasında can çekişen, el arabası veya çöp bidonu gibi tabuttan farksız araçlarda yaşamını sürdürmeye çalışan yoksullar. Bu insanların güzel veya çirkin olmaları sanatçı için sorun değildir. Kişilerine yaklaşımı sadece onların insan olmalarıyla bağıntılıdır. Çoğu zaman aralarında, onlardan biridir yapıtlarında, insan olmanın sorumluluğu ve duyarlılığı ile. Bu duyarlılık, onların bakışlarındaki durgunluğu, ürkekliği ve kuşkuyu, bedenlerindeki yorgunluğu, ellerindeki güçsüzlüğü, ayaklarındaki yıpranmışlığı görmesini sağlamış, sorumluluğu ise gördüklerini bize de göstermeye götürmüştür sanatçıyı.

Erdok bir söyleşide resimlerine konu olan insanlar için şöyle söylemiştir:

Daha çok tanıdığımız insanlar hepsi... Diğerleri de mutlak gördüğüm kişilerdir. Bir ressam etrafından, sokaktan insanları gerektiğinde hayalden çizebilmelidir. Özellikle figür yapanlar. Rasgele bir yaklaşımı figür kaldırmaz. Ben, kendi adıma hazır bir dokümanı kabul etmiyorum. Araya bir başka aracı sokmak istemiyorum. Sanatçının bir seçimi vardır model konusunda (Aksel, !0 Haziran, 2005).

Erdok'un, "kocaman el ve ayaklı, koca koca figürler" inde olduğu kadar konu seçiminde de yetiştiği Neşet Günal atölyesinin izlerini görmek mümkündür (Tansuğ, 1995, s:110) . Ancak Günal'ın konusu, çocukluğunun geçtiği Orta Anadolu'nun, evrensel ölçekteki insana dönüştürdüğü yoksul, sorunlu köylüsünün bunalımlı yaşamı iken, Erdok'ta politize olmaya yönelik bir tutumla, kent insanların yoksulluk dramının gözlemini buluruz. "Onun yapıtlarında, kentsel yoksulluk ve yalnızlığın dramı içinde yaşayan insanlar, kendi yakın çevresinde yaşanan hüznler figürleşerek belirgin bir yer alırlar" (Tansuğ, 1995, s:110). Buraya kadar açıklanan

konular sanatçının 1980’li yıllarda ürettiği yapıtlarıyla ilgilidir. 1990’larda Erdok’un yapıtlarında daha canlı ve sıcak renklerin, daha aydınlık yüzlerin varlığı görülür. “Gölköy” serisiyle başlayan bu yeni dönemi, zaman zaman karamsar atmosferli ama sanatçının kendi ifadesi ile “umutsuz olmayan figürler” içeren yapıtlarla sürse de, çok figürlü, çok renkli (sayıca) yapıtları çoğunluktadır.

III.2. Neş’e Erdok Resminde Konu - Gerçeklik İlişkisi

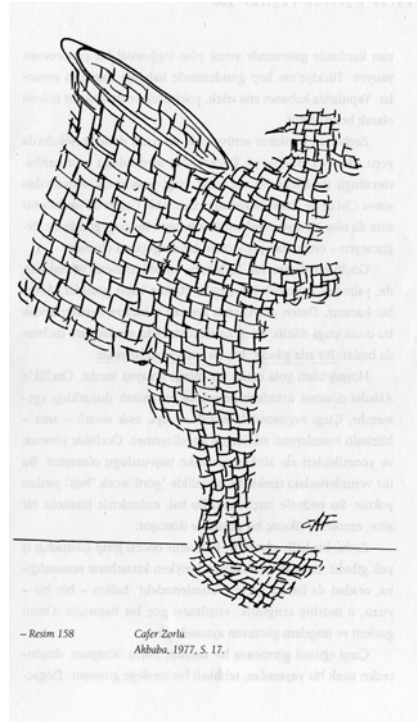
Erdok “**gerçek**” ten yola çıkar ancak onu yeniden kurgular. Kendince önemli ayrıntılar içeren seçimli algılarını anlamlı bir düzenleme oluşturacak şekilde bir araya getirir. Kurgulama, gerçeği belli bir bakış açısıyla sahneleme özgürlüğüdür. Ancak, dünya görüşümüzün koşullandırmasına bağlı olarak **gördüğümüz** şeyle, öznel yaşam içeriğimizin uyum içinde olması gerekir. Kurgulama iradesi, **görmekle** sanatçıda oluşan sorumluluğun ifadesidir. Erdok’ta kurgulama, ya da sanatsal el atma (müdahale) olabilirliğin ötesine geçmez. Dolayısıyla onun kurguları da çoğu zaman gerçek kadar gerçektir. Örneğin “**Saltanat**” dizisinden *Saltanat 1977* de (Res. 2) sanatçının, yaşantı içeriği ile yola çıkmış olsa bile, bilinç niteliği ile sezgisinin birlikte belirlediği bir saptama yaptığını görürüz. Yapıtın yansıttığı kasvetli hava kurgu aracılığı ile vurgulanmaktan öte tamamen kurgunun ürünüdür. İlk bakışta gerçeğin sahnelendiği izlenimini vermekle birlikte, gerçeğin çokça zorlandığını da görürüz. Çünkü burada bir el arabasında, canlı olup olmadığı kimsenin umurunda olmayan iki figür, insanlar arasında yer bulamadığı için oraya sıkışmıştır.

Mehmet Ergüven, *Neş’e Erdok* adlı yapıtında sanatçının konusuna ilişkin şunları söylemektedir:

Erdok, gündelik hayatta görüp geçtiğimiz sıradan bir sahnenin görünmeyen yönüne ışık tutmaz-birçok figür ressamı bunu yapmaktadır zaten-o sahnenin

görülebilir (temsile değer) olması için, alabildiğine öznel ve ancak resim diliyle eklememesi mümkün olan tuhaf bir mizansene devreder her şeyi; sonuçta ister tek başına bir figür (insan), ister çok sayıda insanın yan yana geldiği bir sahne olsun, salt tiyatral yanın ağır bastığı ve gerçek yaşamda asla o pozda görmeyeceğimiz insan manzaralarıyla karşılaşırız. Tuvale aktarılacak olan şey (görüntü), mizansen ile hazırlanıp, ancak görsel malzemeyle ifade edilebilir olana çöklediği sürece, soyut ya da somut (betimleyici) dille resmedilmeyi beklemesine gerek kalmaksızın, varoluş gerekçesi ve tarzını kendiliğinden zorunluluğa dönüştürmüştür burada. Bu durumda, o görüntü somut yaşamdaki ilişkilere gönderme yapmak yerine, yaşamın kendisi o görüntüye eklemelenmek zorunda kalır; çünkü figüre rağmen iç mantığı müziğin varoluş tarzıyla örtüşen soyut ve açık biçimdir bize sunulan. Sahnelenen şey, fiilen varolan aslını düpedüz suretine çevirmiştir böylelikle-resimden bir dünya yaratmanın özünde temsil edilen şeyin resme benzemesi yatar (Ergüven, 2000, s:70).

Saltanat'ta görülen "insan manzarası"nı ve insanın nesnelleştirilmesini, Cafer Zorlu'nun bir karikatüründe de görmekteyiz (Res. 3.) (Çeviker, 1997, s.285). Zorlu, burada yük taşıyan bir hamalın toplum gözünde, sırtındaki küfe ile özdeşleştiğini, o insana "taşıyıcı nesne" gözüyle bakıldığını, aynı toplumsal eleştirel tavırla ifade etmektedir.



Res.2.Saltanat, tuval ü.y.b.190x130 cm, 1977 Res.3.Cafer Zorlu, Akbaba, 1977, s:17

Sanatçıyı, genç yaşta kaybettiği ağabeyi Saydam Erdok ile şehir otobüsünde gösteren *Zaman Kuşu* adlı yapıtta (Res. 4) konu ilk bakışta gerçek gibi görünse de bazı kısımlardaki kurgu hemen kendini ele verir. Sahibine alışkın olsa bile bir kuşun böyle bir ortamda, kafessiz seyahat etmesi gerçeği zorlamaktadır. Kuşun, uçup yitebilme doğasının, resmin ismindeki “zaman” ın geçip gitmesi ile biçimsel benzerlikleri dikkat çekicidir. Bu iki kavram, sanatçının ağabeyini kaybetmesiyle, kuşun bir muhabbet kuşu oluşu da onu özleyişiyle ilişkilendirilebilir. Kuş bir semboldür burada (*Sanatçı İle Yapılan Söyleşi* bölümünde bu resme ilişkin daha geniş açıklama bulunmaktadır).

Burada diğer bir kurgu, içerde mi dışarıda mı, düş mü gerçek mi tam belli olmayan, penceredeki figürlerdedir. Yolcular, el sallayan bu figürlerin varlığında habersiz görünmektedir. İki kardeş yan yana oturmakta fakat kendi dünyalarına gömülmüş görünmektedir. Otobüsün tabanına düşen güneş ışığı betimlenen anın gerçeğine ait görünmektedir. Ancak pencereden görünen gökyüzü ve insanlar başka bir gerçekliğe aittir. Ayakta duran yolcu, bacaklarına tutunan çocuğun varlığından habersiz görünmektedir. Resimde, Neşe Erdok’un oturduğu koltuğun altında, siluet halinde görülen kedi de kurgu ürünüdür. Kedi konusuna ilerde ayrıca değinilecektir.

Zaman Kuşu’nda sanatçı belki de yaşanmış bir gerçekten, otobüs yolculuğundan yola çıkmıştır. Bu gerçeklik, sanatçının belleğindeki, yaşanmış başka bir gerçeklikle veya sadece hayal ettiği bir gerçeklikle içice verilmiştir.

Burada Mehmet Ergüven’in sözlerini aktaralım;

Neşe’e Erdok’un resmine talip olduğu sahneler, nasılsa yer bulduğu kompartımanda devamlı dışarıya bakan bir yolcunun seyir defterini çağrıştırır; ama söz konusu bakışa alabildiğine ürkek ve kırılğan bir ruh hali eşlik etmektedir hep... sanatçının kendi içinde çıktığı yolculuğun öbür yüzü olarak dışarıyı silikleştirdiği ölçüde yaşantı içeriğinin hassas kırılma noktalarına teğet geçip gitgide daha belirgin görünümüler manzumesidir (<http://ntvmsnbc.com/news/143013.asp>) .



Res.4:Zaman Kuşu, 1990, tuval ü.y.b., 200x150cm

Otobüste (Hasta Çocuk) (Res 5) konu, taşra kökenli bir ailenin hasta çocuğunu şehir otobüsü ile hastaneye - bir doktorun muayenehanesine olmadığı kesin - götürmeleridir. Çocuğun, kendinden geçmiş cılız bedeni babanın kucagında, başı ise annenin dizleri üstündedir. Annenin elleri anlık çaresizliği vurgularken, babanın izleyiciye dönük ama izleyiciyi aşan bakışları, öncesi olan ve sonrasının olacağı da aşikâr bir çaresizliğin derinliklerine bakmaktadır. Babanın normalden büyük olan ellerinin duruşu da bu çaresizliği vurgulamaktadır. Başparmakları, hasta çocuğun boynuna uzanmış, çare uman eline yeterli bir yanıt veremeyişinin **gerilimini** vurgulamaktadır. Arka koltukta oturan kent kökenli ve entel görümlü kişi, ailenin durumuna duyarlı, düşüncelidir. Bu figür belki de sanatçının toplumsal duyarlılığını simgelemektedir. Çocuğun sol eli, kader çizgileriyle, izleyiciye dönük durmaktadır.



Res.5: *Otobüste (Hasta Çocuk)*, 1993, tuval ü.y.b., 180z150cm

Bu resme konu-gerçeklik olgusu açısından baktığımızda sanatçının yapıtlarının bir biçim özelliği olan -ışığın gerçekten farklı kullanımını görürüz. Erdok resminde ışık, felsefesinde insan bedeninde iç enerji merkezlerinin (çakralar) bulunduğu inanan Doğu'nun resim sanatında gözlemlenen, figürün içinden dışa vuran ışığına benzer. Doğadan, bilimden bağımsızdır. Erdok resminde ışık, içeriğin aktarılmasında (anlam iletimi) bir araç olarak kullanılır. Örneğin hasta çocuğun bedeni, babanın sol eli, çocuğun sağ ayağı, annenin elleri ve arka koltukta oturan adamın işlenişinde ışık anlamın iletimine katkıda bulunmaktadır.

Resimde babanın sağ kolunun, giysiyle bütünleştiği görülmektedir. Bu kurguya ilişkin sanatçının açıklaması "burada amaç çocuğun bedeninin oluşturduğu yayı katı bir çizgiyle bölmek" dir. Plastik amaçlı bu biçim sanatçının birkaç resminde daha görülmektedir. Babanın sağ eli bedeninden kopuk, yapay bir el görünümündedir. Bu durum onun o anki duygusal ve psikolojik durumuyla ilişkilendirilebilir.

Hasta çocuğun giysileri ince, yazlık gibi, babanın ve anneninkiler ise kışlık giysilerdir. Mantıksız gibi görünen bu durum, yüzünden de anlaşılacağı gibi, hem çocuğun ateşli olduğunun, hem de acınası halinin vurgulaması için bir olanaktır.

Figürlerin yüz ifadelerinde ve ellerinin betimlenişinde belirginleşen anlam, kullanılan siyah, beyaz, mavi ve koyu kırmızıdan oluşan kasvetli renklerle desteklenmektedir. Mekân gerçek gibidir. Derinlik, babanın oturduğu koltuğun ayakları ile verilmiştir. Ancak resmin sağ alt kısmında, annenin oturduğu yerin, babanın oturduğu koltuğa dik durumda olduğu verilmişse de, aradaki espas yok edilmiştir. Aynı durum arka koltukla oturan kişi ile baba arasında da gözlemlenmektedir. Erdok resminin çarpıcı biçimsel özelliği olan figürlerdeki bu yığılmaya biçim bölümünde değinilecektir.

III.3. Sanatçının Kendi Gerçekliğinin Konuya El Koyması

Neş'e Erdok yapıtlarında sıkça gördüğümüz bir gerçek, gözlemlediği kendi nesnel gerçeğidir. Çok sayıdaki otoportresinde sanatçı, kendi ruh halini bize deşifre ederken, birçok yapıtındaki kendisine benzeyen figürlerinde de "kurgusal kendi" ni gösterir. Örneğin *Gece Vapurundaki* simitçi gibi (Res.6), veya *Çiçekçi Kadındaki* çiçek satan kadın gibi (Res.7). Bazen de ayna tutan berber çırağını sanatçının kendisine rahatlıkla benzetebilmek olasıdır (Res.8). Bu durum bir çeşit duygudaşlık (empati = kendini bir başkası gibi düşünerek onun duygularını anlama) şeklinde yorumlanabilir.



Res.6. *Gece Vapuru(Simitçi)*, 1995, tuval ü.y.b., 180x150 cm

Yapıtlarında sanatçının genelde cepheden portrelemeyi seçtiği görülmektedir. Önden portre, yaratma iradesinin en çetin sınavlarından biridir. Erdok özde, resim yaparak varolmanın sınavını da vermektedir otoportrelerinde. A.P.Harbert'in "Resim Üstüne" adlı denemesinde geçen, "Cepheden insan resmi yapmayın; çünkü kimse yapamaz" deyişi, profili üretmenin zanaat, cepheyle hesaplaşmanın ise sanat kapsamına girdiği genel kanı ile ilgili olmalıdır (Ergüven, 2003, s:72). Bu anlamda Erdok cepheden yaptığı tüm portreleriyle zor olanı, **sanatı** seçmiştir.

Bedri Karayağmurlar, N. Erdok için : "figüratif resimde, gerçekçi çizgide kendi gerçeği ile hesaplaşmayı denemeyi sürdürmektedir. Çünkü kendi gerçeğine yaklaşamayan sanatçının gerçekçi olma şansı da yoktur" demektedir. (www.bedrikarayagmurlar-com/yazilar/). Bu sözler sanatçının otoportreleri için söylenmiş gibidir (Res.9 ve Res.9 Detay).



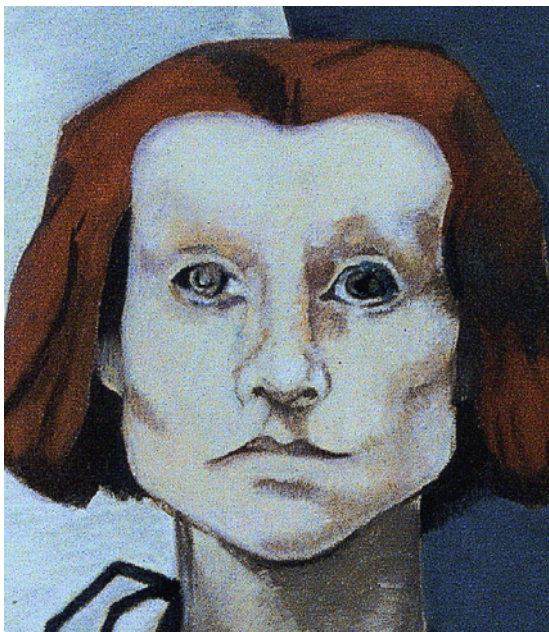
Res.7 *Çiçekçi Kadın*, 19??, t.ü.y.b.



Res.8 *Ayna*, 1989, t.ü.y.b., 200x135 cm



Res.9. *Otopotre (Tank)*, 1989, t.ü.y.b., 200x160cm



Res.9.Detail



Res.9.Detail

IV. BÖLÜM

NEŞ'E ERDOK RESMİNDE BİÇİM-GERÇEKLİK OLGUSU

IV.1. Erdok'ta Genel Biçim Özellikleri

Her yapıtta, sanatçının yarattığı öznel tekil biçimler vardır ve bunların karşılıklı ilişkileriyle yapıtın bütünsel biçimi oluşur. Biçim, bir sanatçının özgünlüğünün en belirgin göstergesidir. Özgün biçim anlayışı yoksa o sanatçının sanatı da olmaz.

Her biçimle özdeş olan zihinsel bir varlık vardır. Biçim, bir yüzeyin sınırlanarak diğerinden ayrılmasıyla oluşur. Bu, biçimin **dışsal** tarifidir. Ancak her biçimin bir de içsel içeriği vardır. Biçim, **içsel** içeriğin dışavurumudur. Bu da biçimin dışsal tanımı olmaktadır (Kandinski, 1993,s: 56). Aslında bu tarif, Erdok'un ait olduğu 1968 kuşağının tarzı olan ifadeciliğin de tanımıdır. Çünkü Erdok'ta yapıt, figürün içsel anlamı üzerine kuruludur.

Hiperrealizm ve Fotogerçekçi akımlar dışında, bir nesnenin betimlenmesi, fotoğrafta olduğu gibi “tutanağa geçirmek” olmayıp, sanatçının o nesneye mutlak bir ifade kazandırması olarak kabul edilmektedir. Bu çaba geçmişte “idealize etmek” diye anılırken, günümüzde “üsluplaştırmak” olarak isimlendirilmektedir. Figüratif resimde sanatçı, resmin o nesneye veya kişiye benzerliğini tamamen kaybetmeden, nesnenin veya kişinin ifade taşıyan yanlarını çekip alarak tekil biçimlerini üretir.

Neş'e Erdok, kendisinin de belirttiği gibi, özgün biçimlerini üretirken, örneğin boyacı, simitçi, gazeteci gibi, o işi yapan birçok kişide gözlemlediği özellikleri sentezleyerek (bireşim) aynı bedende vermektedir. O nedenle onun tipleri bir kişiye değil, birçok kişiye birden benzerler. Sanatçının bu biçim özelliği, tiplerinin evrenselleşmeye giden boyutunu oluşturur. *Satıcılar* adlı yapıtında (Res.10) bunu görmek mümkündür.

Neş'e Erdok'un yapıtlarına bakar bakmaz, izleyiciye "bu bir Erdok resmi" dedirten resimsel öge anlamındaki ve genel anlamdaki biçimini hemen ele veren özellikler nelerdir diye düşünüldüğünde şunlar akla gelmektedir:

- Derinliğin verilışı, buna bağlı olan biçimbozmalar,
- Derinliğin verilışinden bağımsız olan biçimbozmalar,
- Renk kullanımı ve yapıtlarının dokusal özelliği,
- Figürlerin tek başınalığı ve yapıtların genel durağan havası(yüz ifadeleri, belirgin kontur)

- Işığın kullanımı,
- Mekânın gerçekdışı oluşu,
- Sanatçının sık sık kendini betimlemesi,
- Yapıtlarının olmazsa olmazı kediler.

Sanatçının bu biçim özelliklerinden buraya kadar işlenmeyenleri örneklerle gözden geçirmek yararlı olacaktır.



Res.10. *Satıcılar*, t.ü.y.b.,

IV.2. Derinliğin Verilişi, Buna Bağlı Biçimbozmlar

Resimde derinlik verme yöntemleri, ön/arka ilişkisi veya üst üste bindirme, ölçülendirme ve dikine yerleştirme, kısaltım, çizgisel perspektif, atmosferik perspektif ya da renk perspektifi ve tersten perspektif diye sıralanabilir. Bu yöntemleri kısaca hatırlamak, sanatçının yapıtlarındaki biçim özelliğini daha açık görmek için yararlı olacaktır.

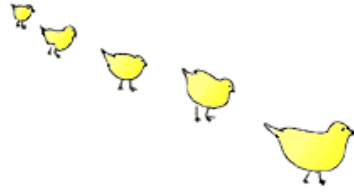
Resimsel mekân duygusu yaratmak için, ön/arka ilişkisinin ilk kullanımı, sadece yön ve uzaklık duygusuyla sınırlı bir mekân anlayışına sahip olan İlkelerin sanatında görülür. Bu yöntem, çevremize baktığımızda bize yakın olan nesnenin, arkasındaki nesnelerin görünümünü kısmen önlemesiyle ilgilidir. Biz bu görünümünden, arkadaki nesnenin biçiminin yarım olduğunu değil, yarım görünenin, öndeki nesnenin arkasında yer aldığını algılarız. Çünkü belleğimizde bu nesnenin tam görünümüne ait önceden edindiğimiz bilgi vardır (Res.11)

(<http://www.usask.ca/education/coursework/skaalid/textindex.htm>).



Res.11. Görünüşi engellenen nesnenin geride algılanması

Resim sanatında daha sonra ölçü ve dikine yerleştirmenin kullanımı gözlemlenmiştir. Ancak bunun en olgun kullanımı, Giotto (1267-1337) ile başlayan ve Rönesans döneminde olgunlaştırılan Öklit geometrisine dayalı lineer perspektifte görülür. Masaccio (1401-1428) ile olgunlaşan merkezi perspektif de denilen bu yöntem beş yüz yıl Avrupa sanatına hâkim olmuştur.



Res.12. Ölçü ve dikine yerleştirme ile derinlik ifadesi

İlk kez Japon resminde görülen hava perspektifi (Turani, Adnan, Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 9. baskı, 2003, s:110), özellikle izlenimciler tarafından benimsenerek kullanılmıştır. Barok dönemde resimde başlayan derinsellikten yüzeyselliğe geçiş, izleyen dönemlerde lineer perspektif ile derinlik verme yönteminin yavaş yavaş terk edilmesine yol açmıştır. Soyut resimde derinlik bir sorun değildir. Figüratif resim sanatında derinliğin verilmesinde kullanılan arka plan, ara planlar ve ön plan oluşturulması günümüzde terkedilmiştir, derinlik bir “dipyüzey” ile “önyüzey”e indirgenmiştir,



Res.13 Hava Perspektifine örnek resim, anonim.

Resimde derinlik kavramı, mekân kavramı ile iç içedir. Sözlüğe göre: “uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası mekândır”(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, s:1193). Mekânın gözle algılanışı, bir şeye göre veya bir şeyi kuşatan olarak varolması şeklindedir. Resimsel mekân söz konusu olduğunda da aynı mantık geçerlidir. Çünkü boşluğun kendisinin nesnel temsil edilme olanağı yoktur. Ancak kendisi dikkate alınarak resmedilen nesnelere aracılığı ile varlığı algılanır. Yani resimsel mekân, kompozisyonu oluştururken yaratılan biçimlerin, üçüncü boyut yanılması oluşturacak şekilde konumlandırılması demektir. Resim sanatında resimsel mekân oluşturma, derinlik verme ya da espas oluşturma aynı anlamdadır.

Erdok'un bazı yapıtlarında, derinliğin verilişinde üst üste bindirme yöntemine benzerlik görülmektedir. Bu yöntemin, resimde espas oluşturma dışında anıtsal bir görünüm elde edilmesinde ve resimsel bütünlük oluşturulmasında da etkili olduğu görülmektedir. Üçgen görünüm izleyicide piramitsel bir yapı çağrıştırır. Bilindiği gibi, Mısır Piramitleri yeryüzünde, insanın bulduğu en sağlam ve kararlı dengeye sahip yapılardır. Resimde de böyle kompozisyonlar simetri ve kararlı denge duygusu vermektedir.

Sanatçı resimlerinde mekânı nasıl oluşturduğunu şöyle açıklamaktadır:

İnsan figürlerini monokrom ve adeta soyut bir fon önünde yapmayı seviyorum. Böylece dikkat insan figürüne çekiliyor. Bundan dolayı Rembrandt'ın resimlerinde gördüğümüz anlamda bir üç boyutluluk yanılması beni pek ilgilendirmiyor. Resmi, resim yüzeyini fazla delmeden tuval yüzeyine yaymayı tercih ediyorum. Belki de bu yüzden monokrom bir fon önünde kendi içlerinde üç boyutlu olarak resmedilen insan figürleri öne doğru çıkıyor gibi görünüyorlar (aktaran:Ergüven, 2002, s:258).

Burada Matisse'in şu sözleri akla gelmektedir: “Madem ki resim düz bir yüzey üzerine yapılır, neden hacim ve mekân duygusunu verecek oyunlara başvurarak bizi aldatmağa çalışsın?” (İpşiroğlu, Eyüpoğlu, 1992, s:148).

Sanatçının bu tarzı, yapıtlarında mekânın, figürü aşan, varlığını sürekli hissettiren bir olgu değil, unutulmuş bir boşluğu çağrıştıran bir olgu olmasını sağlamaktadır. Ergüven’in deyişiyle: “İnsan varolduğu için mekânı anımsayıp, boşluğa ihtiyaç duymaktadır... (Erdok’ta) Mekân, tedirgin bir ruh halinin biçim talebiyle resmi zorladığı noktada, sadece figürü kollayan bir boşluk, görünmeyen bir can yeleğidir ” (.Ergüven, 2000, s:110). Bu durumu örneklemek için *Kadıköy Vapurunda Sabah* (Res.14) adlı yapıtı incelemek yeterli olacaktır.



Res.14 *Kadıköy Vapurunda Sabah*,1993, tuval ü.y.b. 180x150 cm.,

Burada, mekân tasarımında nesnelerin belli bir görsel mantığa göre dizilmediği, mekânı paylaşanların ön/arka ya da büyük/küçük ilişkine bağlı olmadığı görülmektedir. Bunun sonucunda resimde düzlemler arası mesafe (vapurda sıralar arasındaki mesafe) adeta preslenmiş, sıkıştırılmıştır, oran/orantı bozulmuş, mekân tamamen kurgusal hale getirilmiştir. Tansuğ’a göre: “Erdok resimsel mekan sorununu optik bir sınır çevresiyle kapanan yüzeyin, figür dokunuşlarıyla sürekli irkildiği mat bir boşluk görüntüsüne kavuşturarak çözümler (Tansuğ, 2003, s:292).

Erdok resimlerinin, Ortaçağ Sanatına ait bir özellik olan ve Bizans İkonları'nda kullanılan tersine perspektifi çağrıştıran özelliği vardır (Res15).

Tersine perspektif (inverted perspective) denilince akla Rus ikon sanatı gelir. Gerçekdışılığı, ideali ve maddesizleştirmeyi vermenin amaçlandığı ikon sanatında derinlik kaygısı yoktur, göz yanıltmaya dayanmaz. Amaç doğal görünüm değil, kilisenin istediği tanrısal görünümdür. Birden çok bakış noktası vardır. Ancak bu bakış noktaları normal perspektifte olduğu gibi resmin dışında değil, resmin içindedir. Bunun sonucu olarak, **resmin geri planında yer alan objeler, ön planındakilerden daha büyük görünür,** biçimlerinde bozulma, orantılarda gariplik ve yüzeye yayılma gözlemlenir.

(http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/underst.html).

Tersine perspektifi anımsatan ilginç örnek sanatçının *Ağbi Gayste* (Res.16) adlı yapıtıdır. Burada üst üste bindirme, espası yok etme derecesindedir. Dipyüzey, tuval yüzeyiyle örtüşmüş, mekân yok edilmiş, resim adeta iki boyutlu nesneye indirgenmiştir.



Res.15.Çarmıhtan İndiriliş, 15. yy sonu.



Res.16. Ağbi Gayste, 1985, tuval ü.y.b., 200x160 cm

Ağbi Gayste’de, resmin sol üst kısmında görülen ayak, aşağı/yukarı ilişkisi nedeniyle öndeki figürlerin ayaklarından daha geride olması gerektiğinden daha küçük olmalıyken, tersine daha büyük betimlenmiştir. Şaşırtan özellikleriyle bu yapıt, figürün mekânı iptal’ine örnektir.

Sanatçının açıkladığı gibi, kurgusal bir mekân önünde figürlerin resim yüzeyine yayılıp öne çıkması Erdok’un en tipik biçimsel özelliğidir.

Kompozisyonda figürün (veya figürlerin) ortada üçgen oluşturacak şekilde düzenlenmesinin figüre (veya figürlere) anıtsal bir görünüm kazandırması, sanatçının *Otoportre (Tanık)* (Res.9), *Perçem Düştü Kel Göründü* (Res.17), *İstasyonda Sabah* (Res.18), *Aile* (Res.19), *Ayna* (Res.8), *Satıcılar* (Res.10.) adlı yapıtlarında da gözlemlenmektedir



Res.17.*Perçem Düştü, Kel Gözüktü, Ayaklar suya Erdi*; 1994, tuval ü.y.b.,

180x150 cm.



Res.18.*İstasyonda Sabah*, 1988, tuval ü.y.b., 200x150 cm

Erdok yapıtlarında figürlerin böyle yığılması kimi zaman kesyap (kolaj) görünümü, kimi zaman da minyatür düzlemselliği duyumu vermektedir. İslam öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşünün figürle anlatım biçimi olan minyatür sanatı (nakış), yazılı metnin daha iyi anlaşılması için İslam minyatür sanatçıları (nakkaş) tarafından, metne sadık kalınarak yapılan kitap resimleme işidir. Işık-gölge, perspektif ya da renk değerleri gibi Batı resim öğelerinin bilinçli olarak kullanılmadığı bilinen minyatür sanatında, nesnelere ve canlılara doğadan soyutlanarak dekoratif motiflere dönüştürülür. Binalar, ağaçlar yan yatar, atlar mavi, tepeler eflatun, gökyüzü altın yıldız boyanabilir. İnsan figürü iki boyutlu bir kalıba dönüşür; boyutu, çevresindeki nesnelere orantısız olabilir. Minyatür, doğadan bağımsız bir arayışın, düşüncenin ve tasarımın resmidir.



Res.19. *Aile*, 1983, t.ü.y.b., 230x135 cm.



Res.20. Osmanlı Minyatürü, Ordunun Savaş İçin Saraydan Ayrılışı (Nusretmame)

Yukarıda verilen örneklerde Erdok yapıtlarında görülen düzlemsellik, işlevi sadece figürleri taşımak ya da öne çıkarmak olan kurgusal mekân duyumu ve espasın

sıkışması, kimi zaman minyatürleri anımsatır. Gerçekten de dizgesel bir örgütlenme ve kavramsallık içermeyen perspektifiyle, minyatürlerle Erdok yapıtları arasındaki bu benzerlik ilişkisi ilgi çekicidir. Erdok gerçekliği diye adlandırabileceğimiz bu tutum sanatçının öznel biçimidir.

IV. 3. Derinliğin Verilişine Bağlı Olmayan Biçimbozma

Erdok'un yapıtlarının tipik biçim özelliği olan figürlerdeki biçim bozmayı, sadece tersine perspektifle ilişkilendirmek yeterli değildir. Figürlerin el ve ayaklarında gözlemlenen irilik ve vurgulanma, yapısal bir özellik olduğu kadar anlam vurgusu da taşımaktadır. *Saltanat* serisindeki gibi dört parmaklı ayaklar, koca bir yetişkin eline veya ayağına sahip çocuklar betimlemiştir sanatçı. Gerçekle ilişkin olmayan bu uygulamaların plastik amaçlı olduğu kadar, akli yanıltma ile anlam vurgusu amaçlı olması da o denli olasıdır. Bu konuda Ergüven'in yorumuna bakmak yararlı olacaktır.

Ergüven'e göre: " Erdok yapıtlarında sıkça gördüğümüz, tensel hazzın önde gelen uzuvları olan el ve ayaklar, fetişe dönüşmez, onların dokunmayla ilişkisi yoktur; vücudun geri kalan kısmına baskın çıkarak, bütünle ilgili ipucu verirler, ya da, bu organlar portrenin öbür yüzü gibidirler" (Ergüven, 2000, s.22).

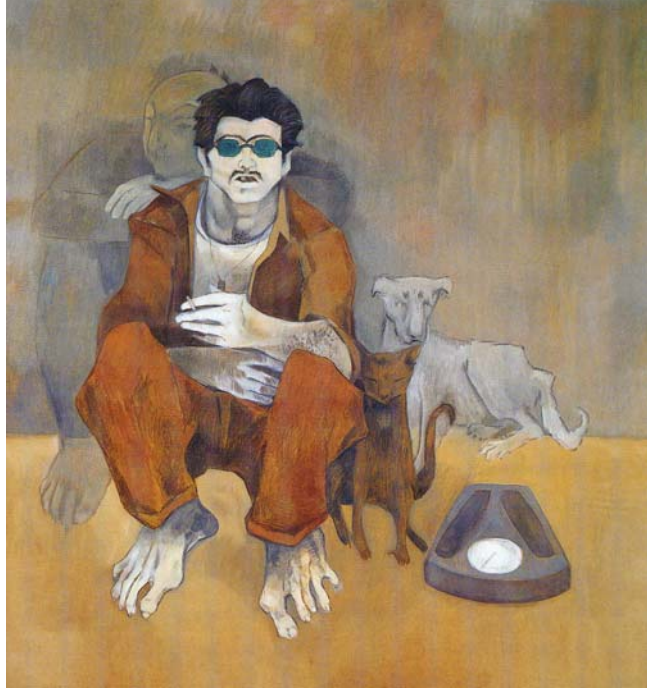
Kadıköy Vapurunda Nesrin Hayretler İçinde adlı yapıttaki (Res.21) Nesrin'in ayakkabıdan fırlamış boyalı tırnaklı ayak parmakları (Res.21. Detay), yansıttığı sosyal, kültürel ve ekonomik statüyle, Nesrin'in portresi gibidir. *Perçem Düştü Kel Göründü* de (Res17), sanatçının yorgun ama sağlıklı, bakımlı ama süssüz kendi ayakları için de aynı şeyi söylemek mümkündür.



Res.21 Kadıköy Vapurunda Nesrin Hayretler İçinde, 1995, .t.ü.y.b., 80x150 cm



Res.21. Detay



Res.22.*Sokak Tartıcısı*,1982, t.ü.y.b.,

Sokak Tartıcısı'nda (Res.22) görmeyen tartıcının biçimi bozulmuş ayakları, kazancına ortak çıkan arkasındaki kişi tarafından daha da karartılan yaşamının aynası gibidir.

Gece Vapuru'nda (Res.23) kırmızı elbiseli kızın sağ eli yaşına göre büyüktür. Bu durum, annenin bulunmadığı bu sahnede, evin büyük kızı olarak, evde görev ve sorumluluğu yüklenmesinin bir göstergesi olabilir. Yeşil giysili çocuğun sağ eli yaşına uygun iken, sol eli daha büyük, mavi giysili kızın eli ise bebeksidir.



Res.23. *Gece Vapuru*, 1995, t.ü.y.b., 146x160 cm.

Sanatçının Gölköy serisinden *Sarı Kolluklu Kız* (Res.24) adlı yapıtının canlı renkleri, hareketli ve çevresiyle ilgili figürleri yanında biçim bozma ile ilgili şu hususlar dikkat çekicidir:

- Soldan ikinci figürün (arkası dönük olan) sağ eli yetişkin eli gibi büyüktür
- Elinde yeşil top tutan figür geride olduğu halde öndekiler kadar iridir;
- Ergenlik çağına girmekte olduğu görülen sarı kolluklu kızın elleri ve ayakları yaşına göre iridir,

- Sarı kolluklu kızın ayaklarının dibindeki tedirgin edici bakışlı kedi kurgusal izlenimi vermektedir.

- Denizde yüzenler hayal mi gerçek mi belli olmamaktadır

- Denizin betimlenmesi kurgusal görünmektedir.

-Sanatçının bazı yapıtlarındaki çocuk betimlemelerinde dikkat çeken biçimsel bir özellik, kimi çocukların baş/gövde büyüklüğü oranında, klasik ölçülere uyulmayışıdır. Bu çocuklar neredeyse yetişkin insan baş/gövde büyüklüğü oranına sahiptir. Sadece daha küçük betimlenerek çocuk oldukları vurgulanmış, minik yetişkinler gibidirler. Res.25’de verilen *Kurulanmak* adlı yapıtta, kurulan kişiye abartılı ayakları yanında dikkat çeken diğer bir husus da iki çocuğun oran/orantı yönünden farklı biçimleridir. Burada, iskeledekilerin ön kısmında görülen ve siyah bir çizgi ile çevreleyerek işaretlenen gri-mavi şapkalı çocuğun baş/gövde oranı normal iken, beyaz çizgi ile işaretlenen çocuklarda bu oranın yetişkine yakın olduğu görülmektedir.



Res.24.Sarı Kolluklu Kız, 1997, t.ü.y.b., 160x170 cm

Aynı şekilde *Gece Vapuru* (Simitçi) (Res.6) adlı yapıtta, sol tarafta yerde oturan çocuk, *Çilek Yiyen Kedi* (Res26.)adlı yapıttaki bebek ve *Nurseren Tor ve Tarık* (Res.27) adlı yapıtta Tarık için de aynı şey söylenebilir.



Res.25. *Kurulanmak*, 1997, tuval ü.y.b., 175x125 cm



Res.26. *Çilek Yiyen Kedi*, 2005, tuval ü.y.b., 148x114 cm



Res.27.Nurseren Tor ve Tarık,1998, tuval ü.y.b., 120x160 cm



Res.28.Rus İkonu, 14.yy sonu, Theophenes, Yunanistan.

İkon sanatında Meryem ve Çocuk İsa'nın betimlemelerinde de buna benzer orantısızlık gözlemlenmektedir (Res28).

Yaygın ölçütlerin dikkate alınmadığı bu biçim özelliği, Erdok'un “**sahici ama benzersiz**” olanı yaratma istemi ile açıklanabilir. Sanatçının Sezer Tansuğ ile yaptığı bir söyleşide belirttiği gerçeklik, biçim bozma ve hayal gücüne ilişkin fikirleri bu saptamayı doğrular niteliktedir:

Resme aktarmayı tasarladığım gerçekliği yorumlamama hayal gücü yardım eder. Bence hayal gücü, imgeleri biçimlendirme yeteneğinin değil de, algıladığımız anlık imgeleri deforme etme, imgeleri değiştirme yeteneğidir. İmgeler değiştirilmiyorsa hayal gücü yok demektir. Örneğin resimlerimdeki bir çocuk imgesini öyle bir şekilde çizip boyamalıyım ki, o bize bir seri başka çocuk imgelerini hatırlatsın ve bizi bir tek çocuğun anlık algılanması neticesi tıpatıp kendine benzer imgesinden kurtarsın. (Ergüven,2000, s:210).

Aynı kaynağa göre, iki yıl sonra bu konuya yeniden değinerek, hayal gücünü **doğrudan algılayıp aktarma** ve **özle ilgili** olmak üzere ikiye ayırmış, birinin **biçimle** diğerinin **özle** ilgili olduğunu, özün ancak yaratıcı hayal gücüyle kavranabileceğini ifade etmiş ve “önce görüp sonra hayal etmek değil de önce hayal etmek diyorum ben” demiştir.

Erdok resminde bir başka biçim özelliği de betimlenen ellerde cinsiyet olmayışıdır. Buna, *Otobüste* (detay) (Res.29) adlı yapıttaki kadının, *Doğu Ekspres* (Res.30) adlı yapıttaki erkeğin ve *Tanık* (Res.9) yapıtında betimlenen sanatçının kendi elleri örnek gösterilebilir. Res.29'deki kadının ellerinin özentili pozu, sosyal statüsünü açığa vuran (dizleri ayırık) oturuşu ile uyumludur. Ancak burada da eller bir kadın eli değil insan elidir. Sanatçının böyle “cinsiyetsiz eller” betimlemesi sonucunda, yapıtlarında iri yapılı kadın elleri, uzun, duyarlı parmaklı erkek elleri ile karşılaşırız.



Res.29, *Otobüste*(detay). 1986, tuval ü.y.b.
200x130 cm



Res.30, *Doğu Ekspresi*, 1987,
tuval ü.y.b., 200x160 cm

Sezer Tansuğ'un sanatçının biçimi konusunda : “Erdok'un figürleri duygusal amaçlara kesinlikle olanak tanımayan yaban oluşumlardır. Bu yüzden anlaşılma güçlüklerinin nitelikli bir seyirci gözüyle aşılması gereklidir” (Tansuğ, 2003. s:293) sözleri, sanatçının biçim özelliklerine yaklaşımını göstermektedir.

IV.4. Renkleri

Sanatçının 1980'li yıllarda ürettiği erken dönem resimlerinde paletinin çok sınırlı olduğu görülmektedir. Bu dönem yapıtlarında mavi, siyah, beyaz, kahverengi ve kırmızıdan oluşan paletinin, yapıtlarına kasvetli bir hava verdiği düşünülebilir. Kırmızı, alan olarak çok az yerde kullanılır griler baskındır, boya ince tabaka halinde uygulanır. Renklerin sadeliği, doku oluşturmayacak şekilde az boya kullanımı, konturların belirginliği, figürlerdeki desen havası, resmin tümüne desen sadeliği verir.

Sanatçının “Gölköy” serisine kadar devam eden karamsar renkleri, bu seri ile birlikte yerini daha parlak ve daha çok renkliliğe bırakır. Açık havanın renklerine,

yüzlerinde daha mutlu ifadeleriyle, çevreyle ilgili, hayata dönük figürleri eşlik eder. Diğer bir deyişle, figürlerin, kendi dünyaları dışındaki dünyanın varlığından haberdar görünmeleri, renkle de desteklenmiş gibidir. Boyanın ince tabaka olarak ve doku oluşturmayacak şekilde uygulanması devam etmektedir. Bu tutum yapıtlarına kimi zaman suluboya hafifliği verir. Örneğin, “*Savaş’ın Portresi*” nin eskizi neredeyse yağlıboya çalışmasından daha renklidir (Res.31-32).



Res.31.*Savaş*, 1996, kağıt ü. renkli kalem, 39.5x28 cm Res.32.*Savaş*, 1997, tuval ü.y.b., 175x125 cm

Savaş adlı yapıt (Res.32) sanatçının figürlerindeki durağanlık için de örnektir. Bu durum, *İskelede* (Res.34) adlı yapıtta olduğu gibi çok sayıda figür betimlenen resimlerinde de gözlemlenmektedir.

Sanatçının bir tıbbi operasyon geçirdikten sonra ürettiği *Otoportre* (Res.32) nitelik ve nicelik olarak az boya kullanımına, kasvetli rengine, konturların belirginliğine, ellerin cinsiyetsizliğine örnek gösterilebilir.



Res.33.Otoportre (Çıplak), 1997, tuval ü.y.b., 146x113 cm



Res.34.İskelede(Gölköy Resimler), 1996. tuval ü.y.b.,

IV.5. Figürün Tek Başınalığı Ve Yapıtların Durağan Havası

Erdok yapıtlarında genellikle figürlerin tek başına gibi görünüşleri ve yapıtların genel durağan havası, resmin oluşturulmasında kullanılan yöntemle ilgili olabilir. Sanatçının

belirttiği gibi, bu süreçte Erdok, farklı zamanlarda alınmış notlarını ve desenlerini daha sonra bir kompozisyon oluşturacak şekilde düzenlemektedir. Sanatçının *Kurulanmak* (Res.25), *Mendirekte Düş Kurmak* (Res.35) adlı yapıtlarıyla Res.36’te verilen *Desen*’indeki durağan.



Res.35. *Mendirekte Düş Kurmak*, 1996, t.ü.y.b., 150x120 cm



Res.36. *Desen*,

atmosferin, Fransız Yeni-İzlenimci Georges Seurat'nın (1859-91) "*Asnieres 'de Yikananlar*" (Res.37) adlı yapıtıyla karşılaştırılması (teknikleri çok farklı olmasına rağmen) ilginç olabilir. Seurat'da, zamanın adeta durduğu bir yaz öğleden sonrasında, kendi dünyalarına dalmış insanların soluduğu hava ile, Erdok'un insanları sanki aynı havayı solumaktadır. Yapıtın boyutu (201x300 cm) da Erdok yapıtları gibi büyüktür.

Erdok yapıtlarının bu durağan havası "dinginlik" kavramını da çağrıştırır. Özellikle *Mendirekte Düş Kurmak* (Res.35) ve *Kurulanmak* (Res.25) adlı yapıtlarından bu izlenimi almak mümkündür. Resimde "dinginlik" kavramı denilince hemen Vermeer yapıtları anlıkta belirir. Vermeer'deki dingin atmosfer öncelikle mekânda birliği de sağlayan ışığın rengiyle ilgilidir. Betimlenen figürlerin yaptığı işe tamamen yoğunlaşması, yaptıkları işi sakin ve hiç zorlanmadan kolayca yapıyor görünmeleri, resmin ön planına yerleştirilen bir engel(perde, masa, yatak v.s. gibi nesnelere) vasıtasıyla figürlerin izleyiciden izole edilmiş halleri, Vermeer'in dingin atmosferinin oluşmasında çok etkilidir (Res.38, 39).



Res.37. Georges Seurat, *Asnières 'de Yikananlar*, 1884, t.ü.y.b., 201x300 cm



Res.38.Vermeer, *Süt Döken Kadın*, t.ü.y.b.,1658-61, 45.5x41 cm



Res.39.Vermeer, *Diana Ve Arkadaşları*, 1655-56, t.ü.y.b., 98.5x105 cm.

Erdok yapıtlarının dingin havası ise daha çok figürlerinin kendi iç dünyalarına dalmaları ve genellikle birbirleriyle ve izleyiciyle görsel bir iletişim içinde bulunmayışlarıyla ilişkilendirilebilir. Gerçekten Erdok'un çoğu yapıtında figürler arasında da iletişim yoktur. Sanatçının *Mısır Yiyen Kız* adlı yapıtında (Res.39) omuzunda bir başkasını taşıyan iki kişi görülmektedir. Ancak bu kişilerin, taşıdıkları kişilerle bile bir diyalog içinde oldukları gözlemlenmemektedir. Resimde izleyiciyle doğrudan ilişkisi olan sadece iki figür vardır. Erdok figürlerindeki bu kendibaşınalık, günümüz insanının yalnızlığının imlenmesi olabilir.



Res. 40. *Mısır Yiyen Kız*, 1996, tuval ü.y.b., 180x150 cm

Ergüven; “Belli bir ışık kaynağına göre aydınlanmayan mekân daima kuşattığı nesnelere kopuktur” demektedir (Ergüven , 2002, s:66). Bu saptamadan, belli bir ışık kaynağı ile aydınlatılmamış mekân içindeki nesnelere ve figürlerin de birbirinden kopuk, bağımsız görünebileceği çıkarımı yapılabilir. “Işık Kullanımı” bölümünde de değinileceği

gibi Erdok yapıtlarında, çağcıl bir özellik olarak, ışık belli bir kaynaktan gelmez, dolayısıyla her figür ışık bakımından bağımsızdır. *Savaş* adlı yapıt (Res.32) sanatçının kimi yapıtlarında daha öne çıkan desen havası ve konturların belirginliğine örnek oluşturduğu gibi, figürdeki durağanlık için de örnektir. Erdok yapıtlarının biçimsel bir özelliği olan bu durum, Res.34’de verilen *İskelede* adlı yapıtında olduğu gibi kalabalık figür betimlenen resimlerinde de gözlemlenmektedir

Resim sanatında hareketlilik, sınırların çok sayıda çizgiyle verilmesi, görüntünün tekrarlanması veya sınırların flulaştırılması ile verilmiştir. Hızla gözümüzün önünden geçen cisimlerin konturlarını belirgin olarak algılamayız. Hareket halindeki bir otomobilin, bir trenin veya bir uçağın yakından çekilmiş fotoğrafında konturları net görünmez. Bu görme alışkanlığı nedeniyle resimde konturların belirsiz olması, birden fazla



Res.41. Marsel Duchamp, *Merdivenden İnen Çiplak*, 1912, t.ü.y.b., 58x35 cm

çizgiyle verilmesi (Res.41) veya görüntünün tekrarlanması (Res.42), izleyicide hareket çağrıştırır. O halde belirgin ve tek hatla verilmiş konturları olan bir betimlemeden hareket izlenimi almak zordur. Erdok yapıtlarındaki durağan görünüme konturların kararlılığının da katkısı olduğu düşünülebilir. Katı konturlu figürleriyle geleneksel Çin ve Japon resminde de heykelsi, durağan görünüm hâkimdir.



Res.42. Giacomo Balla, *Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi*, 1912, 90x110 cm

IV.6. Işığın Estetik Araç Olarak Kullanımı

Erdok yapıtlarında estetik amaçla kullanılan ışığın belli bir kaynaktan gelme zorunluluğu yoktur, ışık yeri geldikçe başvurulmuş bir elemandır. Sanatçının biçimine uygun gördüğü yerde, uygun ölçüde ve uygun yöndedir. Bu nedenle yapıtlarındaki bütünlük ışıktan kaynaklanmaz. Erdok yapıtlarında bütünlük renk, çizgi, biçim, anlam bütünlüğü ve daha önce değinilen, figürlerin bir araya yığılması ile sağlanmaktadır.

Sanatçının biçimsel özelliği olarak gözlemlenen, ışığın kimi zaman figürün içinden geliyor gibi kullanılmasının ilk örnekleri, Uzakdoğu Sanatı'nda ve Ortodoks İkon

Sanatı'nda görülmektedir. Avrupa sanatında sembolizmle iç içe olan, süsleme, asimetri, kıvrımlı çizgili bitki saplarının betimlenmesi gibi karakteristik özellikleri olan “Yeni Sanat Hareketi” (.Art Nouveau; 1880-1914) içinde de ışığın bağımsız kullanılışı görülmektedir.

Res.43'de Yeni Sanat Akımı kuramıyla birlikte sembolizmi de kullanan Fr. sanatçı E.Guillard'ın (1862-1933), mitolojik bir konuyu betimlemesi olan *Leda'nın Kızı* adlı yapıtı görülmektedir. Burada figürün sağ kolu koyu, sol kolu ve yüzü içten aydınlanmış gibidir. Tonla oylumlama yoktur. Kullanılan renk sayısı ve miktarı azdır.



Res.43. Eugene Gaillard, *Leda'nın Kızı*, t.ü.y.b.,



Res. 18, Detay

Erdok'un Resim 14'de verilen yapıtında genç kızın yüzü, onun gençliğinden kaynaklanan iç ışığı (enerjisi) ile aydınlanmış gibidir. Resmin sağ tarafında çay içen kişinin yüzü de nereden geldiği belirsiz bir ışıkla aydınlatılmıştır

Sanatçının yapıtlarında genellikle figürlerin bir kolu veya bacağı tümüyle diğerinden daha koyu veya daha açık renkte verdiği gözlemlenir (Res.18, Detay). Bu durum genellikle psikolojik anlam iletimi amaçlı (Res.5.*Otobüste*, *Çocuk*'da

babanın elleri) olmakla beraber bazen espas oluşturma (Res.35, *Mendirekte Düş Kurmak*'ta sağdaki mayolu kızın gerideki ayağı) amaçlı gibi görünmektedir. Erdok bu biçimsel özelliğini: “Benim resimlerimde ışık-gölge belirli değildir” şeklinde açıklamaktadır (Cumhuriyet Kültür, 10 Haziran 2005, s 14).

V. BÖLÜM

NEŞ'E ERDOK RESMİNDE ANLAM-GERÇEKLİK

OLGUSU

V.1. Yüz İle Anlam İletimi

Beş duyu organından dördü yüzümüzdedir. Beşinci duyu deri, tüm vücudu ve elbette yüzü de kaplar. Yeni doğmuş bir bebek uykudayken, korku, acı, gülme, somurtma, hayret, merak, mutluluk, dalgınlık, irkilme, gevşeme vb. gibi farklı ifadeleri yüzünde ard arda, bir çırpıda görmek mümkündür. Bu küçücük varlığın doğuştan gelen donanımıyla, bilinçsizce yaptığı mimikler çok heyecan vericidir. Bu müthiş yetenekle dünyaya gelen insanın ergin hale gelince, bilinçli olarak yüzüyle neler anlatabileceğini tahmin etmek hiç de zor değil. Sanat her dönemde, insan ruhunun aynası olan yüzü, ifade aktarım aracı olarak kullanmıştır.

Resim sanatında yüz deyince akla portre gelir. Yüzün belirli bir konumda gösterildiği portre, kişinin sıfatıyla birlikte kimliğini vermekle de yükümlüdür. Kimliği görünür kılma demek, kişinin bedeni üzerinde ruhun kanıtlanması, yani somut bir yüzey üzerinde, soyut bir özelliğin nesnelleştirilmesidir. Fotoğrafın belgelediği portre, kişinin anlık sahip olduklarının bir defada gösterilmesi iken, resim sanatındaki portre, kişinin yüzünde ortaya çıkabilecek ve o kişiye özel tüm görüntüleri, tüm yorumları bir kerede

vermekle sorumludur. Ergüven'in deyişiyile: "yüzün aldığı ve alabileceği tüm biçimlerin ortalaması" olmalıdır resimde portrenin sorunu (Ergüven, 1997, s:188). Bu açıdan bakıldığında, sanatta ruhun yüze yansıtılması, zor iştir. Erdok bu zoru seçen sanatçılardandır. Yapıtlarında yalın renk ve çizgilerle oluşturduğu yüzler, varoşların, orta sınıf kent insanının iç dünyalarını çeşitli boyutlarıyla sergiler. Erdok'un üzgün, düşünceli, dalgın, ürkek, tedirgin yüz ifadeleri, anlamın aktarılmasında en önemli araçtır. Kasvetli renkleri, yüz ifadeleriyle tam olarak örtüşür. Bu durum yetiştiği atölye hocası Neşet Günal'ın (1923–2002) resimlerindeki toprak insanların betimlemelerini anımsatır. Ancak biçim, biçim bozma, espas, renk, konu gibi resimsel öğeler birbirinden farklıdır.

Günümüzün sosyal, politik, ekonomik koşulları ve kent insanının birbirine yabancılığı dikkate alındığında, kentli bir ressam olan Erdok'un insanların mutsuz görünüşleri elbette gerçekçidir. Sanatçının toplumsal sorumluluğu bu yöne döndürmektedir toplumu gözlemlediği sahne ışıklarını. Gördüğü, anlamlı bulduğu ve göstermek istediği, çoğunlukla hayatın gri, karamsar yanındır. İlk kez "Gölköy" serisi ile izleyici şaşırtmıştır sanatçı (Res.30). Bu seride paleti daha zengin, insanları daha hayata dönük ve yaşama bağlı görünür. Sanatçı bu değişikliği, bu resimlerin duyularını açık havada almış olması ile açıklamaktadır. Ancak figürlerinin durgunluğu, kendi başınlığı, azalmış olmakla birlikte devam etmektedir. Gölköy serisi, kentin daha üst tabakasının betimlemeleridir.

Deneyimli bir göz figüratif bir sanat yapıtından, onu yaratan bireyin maddesel ve tinsel değer yargıları hakkında çok şey öğrenebilir. Çünkü beden ve yüzün resmi, yaratıcısının ölçü, güzellik, ölüm ve bilinç hakkındaki düşüncelerinin sayısız ipuçlarını verir. Denilebilir ki her figür bir otoportredir.

Yapıtlarıyla kendini ölümsüzleştirme isteğine pek çok ressamda rastlanır. Rembrandt ve Vincent van Gogh, bu duruma verilebilecek en iyi örneklerdir. Erdok,

günümüz Türk figüratif sanatçıları arasında belki de kendi portresini en sık yapan sanatçıdır. Bunu, tek başına kendini betimlediği yapıtları kadar, gurup figürlerden oluşan yapıtlarında da görmekteyiz. Sanatçı bir söyleşide, “ her eserimize yansıyan ruh aynı desek doğru olur mu?” sorusuna şu karşılığı vermiştir: “Geçenlerde bir izleyici, tüm resimlerdeki yüzlerin bana benzediği şeklinde bir değerlendirme yapmıştı. Söylediğiniz benzerlik ruh halleri ile alakalı. O kişilerle o kadar ilgileniyorum ki, sanıyorum onlarla özdeşleşiyorum. Ben de işin içine katılıyorum.” (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=114541>).

Bir başka söyleşide ise sanatçı, “Ruhsal durumları ön plana çıkarttığımız portrelerin gerçekliğe daha yakın olduğunu mu düşünüyorsunuz?” sorusunu; “Bu benim gerçeğim. O kişi hakkında düşündüklerim, algıladıklarım tedirginliklerim, heyecanlarım; yani ben de varım o resimde. Aynı zamanda o kişideki duygular ve heyecanlar da var.” diyerek yanıtlamıştır. Yine sanatçının kendi ifadesine göre, yapıtlarındaki her figür, örneğin bir simitçi, gözlemlediği birçok simitçiden derlenmiş özelliklerin bir bedende verilidir. Sanatçının gözlemlerinin bireşimi(sentez), özü yoğunlaştırılmış ifadeleridir. Daha önce de belirtildiği gibi Erdok portrelerinde benzerlik sorun değildir, çağdaş resmin temasındaki gibi, sorun, resimlenen kişiye özel, tipik ifadeyi vermektir.

Ergüven, Erdok’la ilgili bir yazısında;

Zamana karşı verdiği savaşı kazanan her sanat yapıtı, dolaylı veya dolaysız, ama sonuç itibariyle elinden çıktığı sanatçıyı yansıtmaktadır daima. O halde, eğer bu ikisi arasında kolayca yadsınamayacağımız bir özdeşlik söz konusu ise, bunu sanatçının kendi ben’inde aramanın çok daha verimli sonuçlar vereceğini kabul etmekte hiçbir sakınca yoktur

dedikten sonra *Tanık* isimli yapıtının çözümüne ilişkin olan bu metinde şöyle devam etmektedir:

atçının (Erdok) resminde söz konusu olan gerçeklik, çok öznel ve düz anlamlı (değişmez Sannesnel anlam) örtüşen gerçeğe değil, figürün yananlamına yüklenmiştir. Ya da hiçbir figür, temsil ettiğinin ötesinde dış dünyadaki karşılığı ile zorunlu bir ilişki içinde değildir. Erdok için resim sadece bir varoluş biçimi de değildir. Çünkü bu, yapıtıyla yetinen, doyuma ulaşan bir sanatçı tipini

ıçarıştırır.Oysa Erdok ıçın resim yapmak kendi beninde odaklanan tepki ve sorumluluğu dile getirmek üzere bilinçle seçtiği bir ifade vesilesidir (Ergüven , 2002, s:255).

Bir sanat yapıtında gözlemlenen alışılmamış bir durum düşünceyi çeker ve izleyicide uyandırıcı bir gerilim yaratır. Picasso bunu şöyle ifade etmiştir: “Resmin, gözü yanıltması değil zekâyı yanıltması gereklidir” (Gilot, ve Carlton, 2005, s.287). Picasso birçok yapıtında bu nedenle sağ ve sol göz arasındaki benzersizlik durumu üzerinde ısrarla durmuştur. Erdok’un otoportresinde (*Tanık*, Res. 9) gözlerin, ağızın sağ ve sol tarafının ve yanakların birbirinden ne kadar farklı betimlendiğini görmek ve bu biçimsel tavrın anlam vurgulanmasında nasıl bir sinerjik etki yaptığını gözlemek çok şaşırtıcıdır.

Yüz ve gözlerle yoğun bir şekilde anlam iletimi, sanatçının *Otobüste (Hasta Çocuk)* (Res.5) adlı yapıtında, babada ve arkasında oturan kişide de gözlemlenmektedir.

V.2. El İle Anlam İletimi

İnsanoğlunun bulduğu ilk iletişim biçimi, bedenini kullanarak yaptığı “konuşmadan konuşma” dilidir. İnsan, yüzü gibi ellerini de ilk çağlardan beri kendisini ifade etmek için kullanmıştır. İnsanı hayvandan ayıran en önemli iki özelliği, sorgulayabilmesi ve ellerini kullanarak bir şeyler üretebilmesidir. “Eller olmasa medeniyet olmazdı” sözü, insan beyninin eli ile işbirliğini anlatmak için söylenmiş olmalıdır.

İnsan, ellerini üretim için kullanmadan önce iletişim için kullanmıştır. Modern zamanda gelişen “beden dili bilimi” nin konusu, tüm bedeni kullanarak diğer insanlara olumlu mesaj verme ve onların beden dillerini de doğru anlayarak daha iyi iletişim kurma yöntemleridir. Ellerin kullanımı, bu bilimin ağırlıklı konu başlığını oluşturur. Günümüzde tiyatro, pandomim, bale, dans vb. gibi birçok sanatta, çeşitli kültürlerdeki ritüel edimlerde ve halk danslarında beden dili kullanılmaktadır.

Tüm dinlerde Tanrıya yakarmak için eller kullanılır. İslamiyet'te Fatma (Fatıma) Anamızın Eli, Pençe-i Ali Aba'dır. Yani nazar ve uğursuzluklara iyi gelir. Anadolu halı desenlerinde beş parmak figürü Fatma Ana'nın Elidir. Nazara karşı korur. Açık parmaklar aynı zamanda İslam'ın beş şartını belirtir. Bazen halıyı kem gözlerden sakınmak için altıncı parmak eklenir. Üç parmak figürü Alevi inancına göre, Allah, Muhammed ve Ali'nin ifadesidir. Anadolu'da sağaltıcı kadınlar, kurşun dökme sırasında "bu benim elim değil Fatma Anamızın eli" deyişini kullanırlar (<http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/erdem2/bekirdeniz.htm>).

Auguste Rodin (1840-1917), Amiens'de (Fransa) gotik katedralleri gördükten sonra yaptığı "*Katedral*" adlı yapıtında, iki insanın sağ elini, parmaklar birbirine değmeyecek şekilde vererek, dini iletişime rağmen insanın yalnızlığını vurgulamaktadır (http://www.sculpturegallery.com/sculpture/la_cathedrale.html).

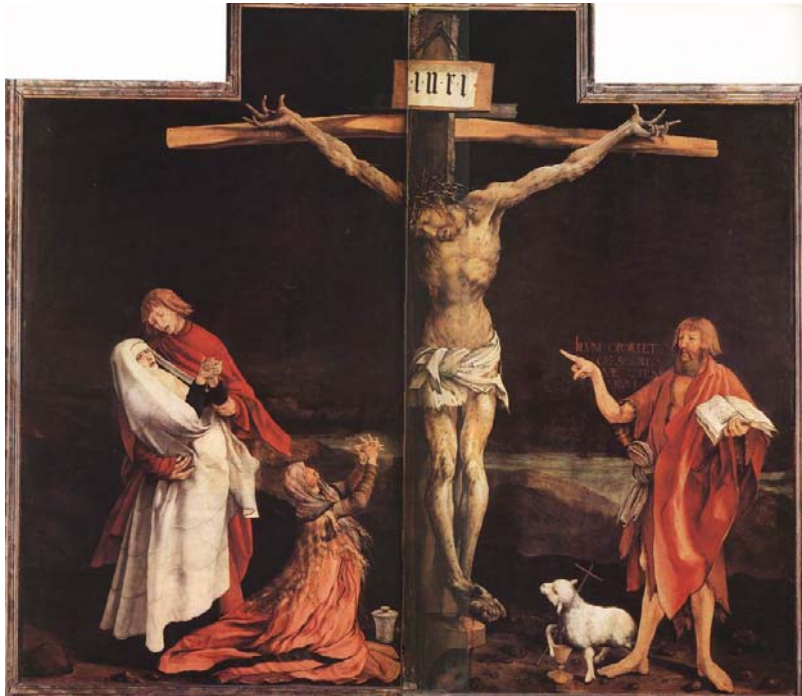


Res.44. Rodin, *Katedral*,

Rodin'nin *Katedral*'indeki eller (Res.44)., Erdok'un *Zaman Kuşu*'ndaki, bir arada olduğu halde birbirine değmeyen, kendi eli ile ağabeyinin elini anımsatır. Erdok, yapıtlarında elin ifade gücünden hep yararlanmıştı.

Grünwald'ın (1470/80-1528) *Çarmıha Geriliş* adlı yapıtında, “Onun büyümesi, benimse küçülmem gerekiyor” diyen Vaftizci Yahya'nın İsa'yı gösteren eli, ciddi ve buyurucudur (Res.45). İsa'nın elleri ise ölmeden önce acı içinde nasıl kıvrandığını vurgulamaktadır

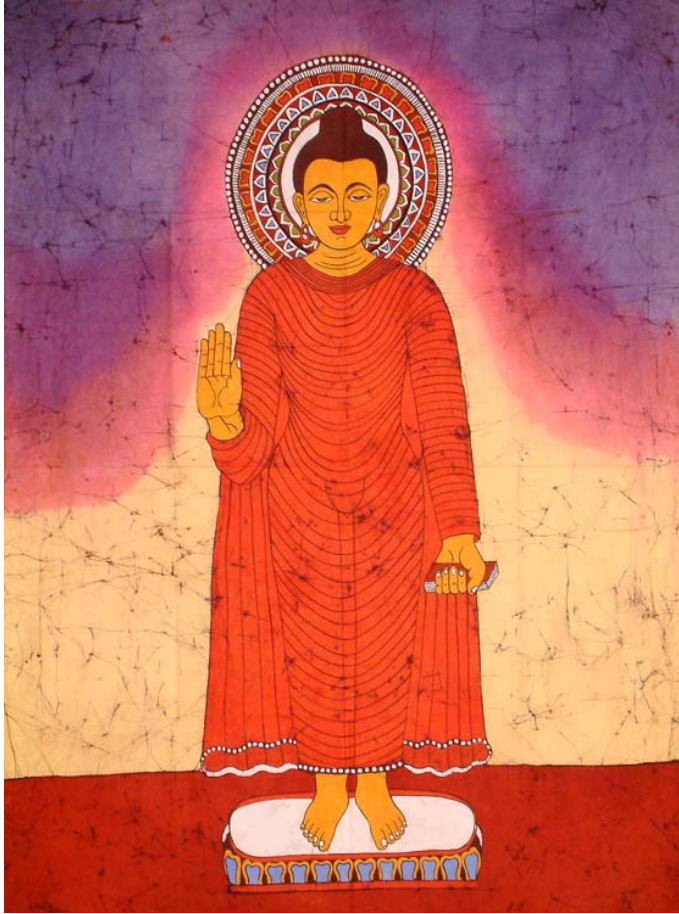
Budist ikonografisinde her buda birçok el jesti ile betimlenmiştir. Budizmde Abhaya Mudra denilen jest, kendisini öldürmeye çalışan yeğeninin önüne sürdüğü azgın fili durdurmak için, Karma Lordu diye anılan V. Buda'nın, filin önünde durup, aldığı pozdur (Res.46-47)). Bu mudra, Sanskritçede korkusuzluk, barış, karşısındakine güven verme ve ikna etme anlamındadır (<http://www.exoticindiaart.com/paintings/BC71>).



Res.45. Matthias Grünewald, *İsa Çarmıhta*, 1515, tahta üstüne y.b., 269x307 cm

El sembolizmine Batı kültüründen birkaç örnek vermek ilginç olacaktır. Kovboy filmlerinde gördüğümüz “eller yukarı” hareketi, “düşmanın değilim, elimde ve bedenimde silah taşımıyorum” mesajıdır. El sıkışma, “bak, elimde bıçak v.b. gibi bir silah yok” demeye gelen bir güven verme jestidir

Neş’e Erdok resminde de el, büyüklük olarak biraz abartılmış, deformasyon ile dikkat çeker hale getirilmiş biçimiyle, anlam iletiminde önemli bir vurgulama aracıdır. Örneğin, *Otoportre (Tanık)* (Res.9) adlı yapıtında sanatçı atölyesinde boş tuvalerin önündeki duruşu, ellerinin biçimi ve pozu ile izleyiciyi bir yaşamın resme adanacağına şahitlik etmeye çağırır gibidir.



Res.46, 47. *Abhaya Mudra* jesti yapan Buda resim ve heykeli

Cepheden betimlenen, kararlılığın, korkusuzluğun vurgulandığı yüzüyle, ağır sorumluluğunu yansıtan bakışlarıyla, birden kalkıp, çalışmaya başlayacak izlenimi veren iğreti oturuşuyla ve özellikle de yaratan elleriyle sanatçı kendini anıtlamıştır.

Çıplak Otoportre'de vücudun duruşu da anlama destek olmakla birlikte, en büyük vurgu yüz ve ellerdedir. Ergüven'in bu yapıt için yorumu da şöyledir:

Çıplak Otoportre"de (Res.48), göğsünde çaprazlanmış elleriyle çıplaklığını örtmeseydi bile, sanatçının yüzünün ifadesi ve teninin rengiyle, çıplaklığın düzenlamını yitirdiği utangaç bir insan bedeni görecektik yalnızca. Çünkü burada işaret edilen üryan bir vücut değil, belli bir ruh halidir. Çünkü kendisi için soyunan çıplak sayılmaz, çıplaklık başkası için örtünmeyle başlar (Ergüven, 2003, s:77)



Res.48. *Çıplak Otoportre*, tuval ü.y.b., 100x150 cm, 1999

V. 3. Renkle Anlam İletimi

Renk, figürün algılanma sürecinde, çizgi ve ışıkla birlikte algılanır. Önceden algılanan figürün yeniden üretimi sırasında, görmeyle eşzamanlı bu birlikteliği ayırıştırmak

gereklidir. Bu noktada sanatçının renge mi yoksa çizgiye mi öncelik vereceği ikilemi ortaya çıkar. Resimde renk, çizgi ve ışığın işlevlerini kesin olarak ayırmak zordur. Ancak rengin niteliği, çizginin oylumu ve ışığın titreşimi vermeye yatkın olduğu, yerleşik bir kanaattir. Mağara resimlerinden başlayarak çizgi, görünenin kanıtlanması dürtüsünde kullanılan ve temsile duyulan gereksinimi tek başına karşılayan niteliği ile, uzun süre resme tek başın hâkim olmuştur. Eğitimde de önce desen sonra renk kullanımı gelir.

Delacroix (1798-1863): “Herkes bilir ki sarı, turuncu, kırmızı insana sevinç ve zenginlik fikirleri aşılır, bu kavramları canlandırır” demiştir (aktaran Kandinski, 1993, s.54). Bu renkler güneşin ve alevin, sıcaklığın ve enerjinin renkleridir. Bir yapıtta bu renklerin canlı, parlak uygulamaları bulunmazsa, biçimle desteklenmiş bir renk karamsarlığı, izleyeninin yapıtta ilgili ilk algısı olacaktır.

Soğuk renkler yalnızlık, uzaklık, sükûnet ve uysallık (kadere rıza da denilebilir) çağrıştırır. Picasso'nun Mavi Dönem yapıtlarında renk ile anlam iletimini açıkça görmekteyiz (Res.49).

Erdok resminde renk genellikle ikinci planda ele alınan bir elemandır. Kendisinin de ifade ettiği gibi: “Biçim daima ön plandadır, renk ise biçime bağlı olan ikinci derecede bir öğedir... Rengi daha çok biçimin etkisini artırmak, belki psikolojik etkiyi vurgulamak için kullanır” (Ergüven, 2000, s:84). Sanatçı renk karşıtlığını, soğuk/sıcak yerine daha çok soğuk renklerin açık/koyu tonlarıyla ile kurar. Paletinde genellikle beyaz renk üstte, siyah alta, ortada da karşılıklı olarak mavi ve turuncu bulunur. Diğer renkler ise, griler ve turuncu ve mavinin siyah ve beyazla karışımından elde edilen ara tonlardır. 1980'li yıllarda ürettiği yapıtlarında görülen karamsar havanın kullandığı soğuk renklerle ilişkisi belirgindir. Örneğin, *Saltanat* 'taki (Res.2) ölümün soğukluğunu çağrıştıran gri-maviler gibi.



Res.49.Picasso, *Trajedi*, 1903t.ü.y.b., 105,3x69 cm,

Renksiz renklerin (siyah, beyaz, gri ve kahverengi gibi renkler ya da siyah ya da beyazın eklenmesiyle parlaklığı bastırılmış renkler) kullanıldığı bu dönem yapıtlarına *Disiplin Ve Ceza* serisi de örnek gösterilebilir. II. Dünya Savaşı sonrası, işgalci Alman askerlerine iyi davrandığı gerekçesiyle, birçok Fransız kadınının halk önünde saçlarının dipten kesilerek cezalandırılışından yola çıkıldığı izlenimi veren bu seri yapıtlarda, iktidar ve kimlik arasındaki ilişkiye, iktidarın veya toplumun, “saça” indirgediği, disiplin ve baskıya gönderme yapılmaktadır. Berber koltuğunda oturan kadınlara hâkim biçimde verilen, “saç kesen kişi”, “makas” veya “el”in iktidarı temsil ettiği bu yapıtlarda, saçı istemediği halde kesilen kadınlar vardır (Res. 50, 51).

Bu seride mavi ve turuncu gibi renkli renkler, siyah, beyaz, kahverengi gibi renksiz renkler yanında kuraldışı olarak sarı rengin kullanıldığı görülmektedir. Sarı, *Disiplin Ve Ceza* dizisinde şiddetin yanı sıra vurgulanan kırılğan masumiyetin kusursuz sembolüdür.



Res.50. *Disiplin ve Ceza*, 1985, tuval ü.y.b.,
152x135 cm



Res..51. *Berber*, 1984, tuval ü.y.b.,
200x135 cm

V.4. Anlam İletiminde Kullanılan Diğer Biçimler

Kedi, Erdok resminin neredeyse olmazsa olmazıdır. “*İsmail*” (Res.52) adlı kedi portresi yanında sanatçının pek çok yapıtında kedi veya kediler bulunur. Vapurda, otobüste, plajda, iskelede, uyuklayan, sırtüstü debelenen, çöp kutusu karıştıran, kırmızı bir topa oynayan, çilek yiyen, yalanan ya da dili dışarıda kediler.

Kedi figürünü sıklıkla kullanan diğer bir ressam da Balthus’dur. Balthus’un, ergenlik çağına yeni girmiş kız çocuklarını çıplak betimlediği birçok yapıtında, kedi gözlemlenmektedir. Kedilerin bildiği her şeyi anne ve babasını izleyerek öğrendiğini, kendi eğitiminin de sadece gözleme dayandığını, hiç okula gitmediğini ifade etmiştir (Neret, 2006, s:31). Sanatçının kendisini kedi ile betimlediği bir yapıtının adı da *Kedilerin Kralı*dır.



Res.52. *İsmail*, 1995, kağıt ü. karakalem, 23x16.5 cm

Tüm dünyada, totem ve maskelerdeki dışarı çıkmış dil imgesi aktif ve sahiplenici ruhsal güçleri belirtir. Bu güçler alev, ateş, doğurganlık, cinsel güç ve ruhsal güç ile ilgilidir ve genellikle dişi ve erkek ruh birleşmiştir. Bu tür imgeler, şeytani ruhların çağrıldığı pagan ayinleri(ritüel) için çok önemlidir. Gotik katedrallerin çatılarını çepeçevre süsleyen, çoğu dili dışarıda ifade edilen garip yaratıkların (gargoil) temsil ettiği ruhsal güçlerin, bu katedralleri kötü ruhsal güçlerden koruduğuna inanılırdı. Ruhlar dünyasına ait bu işlevi yanında bu dünyaya ait bir işlevi daha vardı gargoillerin. O da yağmur sularını binadan uzaklaştırmaktı (http://www.stirene.org/Resources/library/occult_symbols.htm).



Res.53.Şeytan resmi. İkel Sanatı



Res.54 Gargoil, taş baskı

Erdok resminde kedinin cinselliği, doğurganlığı çağrıştırdığı düşünülebilirse de kötü ruhları uzaklaştırmak amacıyla betimlenmediği kesindir.

Dili dışarda kedi betimlenmesi, sürekli yalanma, kedilerin doğasında olduğundan kedinin biçimidir diye düşünülebilir. Ancak bu konuda sanatçının kendi açıklaması, elbette en güvenilir olanıdır. 4 Aralık, 2005 tarihinde, kendisiyle yapılan telefon görüşmesinde sanatçı, kedinin oturması, kalkmasıyla resme “çok gelen bir yanı” olduğunu, cinsellikle ilişkilendirmenin mümkün olduğunu, ancak çoğu zaman estetik kaygıyla yapıtlarında kedi betimlediğini ve tam da o gri veya kahverengi bölgeye kırmızıyı koymak için dilini boyadığını belirtmiştir. Ayrıca: “Birçok resmimde kedi “ben”i ifade eder. Sahip olunamaz, egemen olunamaz yanıyla, bazen tedirgin edici yanıyla kedi benim” demiştir. Bu çarpıcı yanıt, sanatçının simge kullanımını anlattığı gibi, yaratıcılığının bir boyutunu da açıklamaktadır.



Res.55. *Sanatçı Atölyesinde*, 2001,tuval ü.y.b.,180x160cm

Anlam iletiminde kullanılan diğer bir biçim de, Erdok yapıtlarında figürlerin üst üste yığılarak sıkıştırılmasıdır. Daha önce “Derinliğin Verilişi” bölümünde değinilen olgu, derinlik algısı ve anıtsal görünüm yaratma dışında bir başka işlev daha yüklenmiştir. Gerçek yaşamda bulunmayan bu biçimin algılanışı, izleyende bir gerilim yaratır. Bu gerilim yapıtın ilginçliğini, öznelliğini oluştururken, vurgulanan anlama da destek çıkmaktadır.

VI. BÖLÜM

NEŞ'E ERDOK İLE YAPILAN SÖYLEŞİ VE

SANATÇININ BİYOGRAFİSİ

VI.1.Sanatçıyla Yapılan Söyleşi

28 Mart, 2006 tarihinde Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki, büyük boyutlu tuvallerinin güçlükle sığabildiği mütevazı oda-

atölyesinde sanatçı Neş'e Erdok ile yapılan söyleşi aşağıda verilmiştir. Bu söyleşi, bu çalışmadan elde edilen sonuçların sanatçının kanaati ile uyduğuna göstermesi açısından önemlidir.

Yücel İz: Sayın Hocam, sanat evrelerinizi sıralamak gerekirse nasıl bir süreçleşme yapılabilir?



Res. 56. Fotoğraf, Neş'e Erdok Atölyesinde, 28 Mart 2006.

Neş'e Erdok: Yani resmimde evreler var mı? Aslında yok. Yani bütün ressamalarda olanların dışında...Bir şeye başlıyorsunuz, sonra yavaş yavaş kendinizi geliştiriyorsunuz, devam ediyorsunuz. Mesela Picasso'nun mavi döneminden, pembe döneminden bahsedilir. Benim böyle evrelerim yok. Aynı çizginin devamı gibi düşünebilirsiniz. Örneğin bazı temalar tekrar tekrar ortaya çıkıyor.

Y.İ.: 80'li yıllara kadar daha az renkli, yani kısıtlı renk içeren paletle yapılmış, karamsar havalı yapıtlarınız var. Daha sonra ürettiğiniz "*Gölköy Serisi*" ise daha çok renkli, canlı, hareketli ve neşeli olarak nitelendiriliyor.

N.E.: Daha önce de birkaç yerde belirttiğim gibi o karamsarlık içinde ümit olmayan bir karamsarlık değil. O bitmez! İki de bir arada çok karamsar işler de çıkar yine. *Gölköy* Resimleri'nin temasından gelen bir farklılığı var. Tam olarak empresyonist tarzda değil ama bir çeşit açık hava resimleridir onlar. Konusu nedeniyle-çocuklar var, deniz var v.s. Ondan ileri geliyor bu resimlerin daha aydınlık olması. Yoksa onlara da iyi bakarsanız çok neşeli olmadıklarını görürsünüz. Ben renkçi bir ressam değilim

Y.İ.: Birçok kaynakta 68 Kuşağı'na ait olduğunuz, bu kuşağın ifadeci özelliğini benimsediğiniz belirtilmiş. Bir ifade aracı olan biçim, anlamın dışavurumu mudur sizce? Her biçimin öznel bir anlam içeriği var mıdır resimlerinizde?

N.E.: Benim gibi resim yapanlarda, bu çeşit bir figürasyonda vardır tabii. Ama bir de biçim için biçim yapanlar var. Onlar anlam üzerinde bu kadar düşünüyorlar mı bilmiyorum. Tüm soyut ressamlar böyle değil tabii. Bazı soyut ressamlar için söylüyorum. Onlar biçim için biçim yapıyorlar. Bizde öyle değil. Yani biçim anlamla çok iç içe. Ben hiçbir zaman ayırmam. Biçim-içerik vaktiyle çok konuşuldu. Bence iç içe, yani biçimi oluştururken o içeriğin büyük rolü oluyor Yine, içeriği vermekte de biçim büyük rol oynuyor

Y.İ.: Sizi kişisel olarak çok yakından tanıyan ve birçok kitabında hakkınızda bölümler bulunan M. Ergüven bir kitabında sizin kendinizi çıplak portrelediğiniz bir yapıtınızdan bahsederken (Res.32) “böyle bir sanatçının kendini neden çıplak portrelediğini de anlamak mümkün değil” diyor. Benim burada algıladığım birçok kadının başına gelebilen bir operasyon sonrasında kendinizi ve bunu yaşamış olan tüm kadınların duygularını, korkularını ifade etmişsiniz Çıplaklık burada sadece araç olarak kullanılmış. Acaba yanılıyor muyum?

N.E.: Doğru, tabii doğru düşünüyorsunuz.

Y.İ.: Bir yerde “çıplaklık insanı terbiye eder” diyorsunuz!

N.E.: Evet, onu özellikle akademilerdeki eğitim için söyledim. Çünkü buraya gelen öğrenci birkaç gün içinde terbiye olur. Yani insanla ilgili her türlü görünümün doğal olduğunu, utanılacak veya alay edilecek bir şey olmadığını anlar. Ya da anlaması gerektiğini anlar. Kendi kendini terbiye eder. Bu önemlidir. İnsanlar “niye bunlar çıplakları çalışıyor” diye düşünebilirler. Anatomiye öğrenmek amaçlı değildir bu tabii.

Y.İ.: Sizce resimde gerçeklik nedir?

N.E.: Bizim hocamızdan öğrendiğimiz şeylerden başlayacak olursak, hiçbir zaman gördüğümüzün aktarılması ya da doğrudan taklidine yönelik olmamalıdır resimde gerçeklik. Fotoğrafik bir gerçeklik hiçbir zaman kabul görmezdi atölyede. Öyle bir şey gördüğü zaman, “bunu gözüm görmesin” derdi hocamız. Asistanlık dönemimde de “söyle çocuğa bir daha (böyle resim) görmesin gözüm” derdi. Böyle, bakıp aktarmada bazı kişilerin büyük becerisi vardır. Çok canlıymış gibi görünen veya –bir çiçekten daha çiçekmiş gibi duran resimler bence kötü resimlerdir. Sadece taklide, bir çeşit kopyalamaya yönelik bir şeydir. Bir ressamın gerçeğinde dönüştürmek vardır. Ressam gördüğü şeyi kendi süzgecinden bakarak görür ve bunu dönüştürerek aktarır. Aynını aktarmaz. Yaratma

lafını da ben çok sevmem, biraz tanrılığa özenmek gibi, çok iddialı. Bence (sanatçı) dönüştürüyor. Dönüştürürken de resim konusundaki bilgileri, kendinden önce gelen ressamaları, doğayı dikkate alıyor. Bir de kendi doğası çok etkili oluyor. Az önce resimlerim için karamsar dediniz mesela. Bu kişinin özelliği, olaylara nasıl baktığı ile ilgili.

Y.İ.: “Bir resmin gerçeği kendisidir” diyebilir miyiz?

N.E.: Tabii bu resmin gerçeğidir. Picasso’nun ünlü bir sözü vardır:”ben balık yapmıyorum, balık resmi yapıyorum” diye. Bunun gibi. Mesela bir atölye var, orada çocuklar poz veren modelin fotoğrafını çekip, eve gidip fotoğrafın resmini yapıyorlar. O gerçeklik başka bir şey.

Y.İ.: Fotografik gerçeklik akımı var, örneğin Nur Koçak’ın resimleri!

N.E.: O da değil. Nur Kocak “Hiperrealizm”e yakın çalışıyor. Büyüklüğü nedeniyle fotoğrafı aşmaya çalışıyor. Bunları bence tam kopya!

Y.İ.: Bir fotoğraftaki figürden veya ışık-gölgeden yararlanılarak yapılmış, renk seçimi ise tamamen sanatçıya ait olan bir yapıt sizce kopya mıdır?

N.E.: Fotoğrafın ışık-gölgesi başkadır. Mesela gözlüğünüzün gölgesi yanaklarınızın üst kısmına düşüyor. Bir ressam bunu yapmaz. Ressam, gölgeyi yanağın biçimine göre kendisi düzenler. Ama fotoğrafa herhangi bir nesneye bakıyor gibi bakıyorsanız, o başka. Mesela Degas bir iki resminde yapmış. Delacroix bir iki resminde bakmıştır. Ama bir nesneye baktığı gibi bakıyorlar. Fotoğraf ise bir anı saptıyor, o sırada neyse. Fotoğrafın gölgesi başka bir şey! Aslında fotoğrafın estetiği de başka bir şey, resim gibi değil.

Y.İ.: Telefon görüşmemizde yaptıklarınızda kediler için “kedi benim”, demiştiniz. Bazı resimlerinizde birden fazla kedi var, bazı resimlerinizde ise hem siz hem de kedi var.

N.E.: Hemen hemen her resme kedi koymamın sebebi dediğim gibi biraz beni temsil etmesi. Ama diğer taraftan da, söylemişimdir, kedinin resme çok gelir yanı var. Sürekli hareket ediyor, biçim değiştiriyor. Psikolojisi çok değişiyor. Çok çekici biçimi olan bir hayvan.

Y.İ.: Kediniz var mı?

N.E.: Hayır, benim kedim yok.

Y.İ.: Çalışmamda “Erdok Resminde Konu - Gerçeklik” temasını işlerken *Zaman Kuşu* (Res.4) adlı yapınızı örnek verdim. Resimde belki de yalnız olduğunuzu, ağabeyinizin anınızda, yani kurgu olduğunu, pencereden görünen ışık ve kişilerin de gerçek dışı olduğunu, otobüste ayakta duran kişinin bacaklarına sarılmış olan çocuktan habersiz gibi görünmesinin de kurgu gibi görüldüğünü düşündüm. Ayrıca resimdeki kuşun muhabbet kuşu olmasını da ağabeyinize olan özleminizin simgesi olarak gördüm.

N.E.: Aslında o resim de bir fotoğraftan çıkılarak yapıldı. Ağabeyimle benim, belden yukarımızın görüldüğü, benim ortaokulda, ağabeyimin de üniversitede olduğu zaman çekilmiş bir fotoğraftan yola çıkıldı ama resmin tümünün o fotoğrafla hiçbir ilgisi yok. Benim ağabeyim çok genç yaşta iken öldü. Zaman kuşu ise şöyle bir şey! Son günlerinde, yani ölmek üzereyken bana bir şey söyledi. Bu tabii bilinen bir düşünce ama o zaman çok etkili oluyor. “Erken ölmekle çok yaşayıp ölmenin hiçbir farkı yok. Zaman öyle bir şey ki, tamam ben çok genç ölüyorum ama hiç farkı yok. Çok yaşayıp ölsem de öleceğim anda düşüneceğim şey (zaman açısından) aynı” dedi. Zaman kuşu aslında o. Zaman öyle çabuk geçen bir şey ki. Mesela annem, doksan yaşında, “ben ne zaman

yaşlandım” diyor, anlayamıyor... Ve dediğiniz gibi, o dışardan bakanlar da otobüsün içine dışardan öyle bakamaz. Bu bir tiyatro sahnesi gibi, benim dışımda da seyircileri varmış gibi onları koydum...

Y.İ.: *Otobüste* (Res.5) adlı yapıtınızda babanın sağ kolunda giysi ile bedeni kaynaşmış gibi.

N.E.: O bir biçim özelliğidir. Öyle olması gerekiyor. Oradaki sert bir çizgi çocuğun karnından eteğine gelen çizgiyi başka bir hale getirirdi. Yumuşak geçişli bir hale getirdim.

Y.İ.: *Gece Vapuru (Simitçi)* (Res.6) adlı yapıtınızda simitçinin yüzü sizin yüzünüz mü?

N.E.: *Simitçi*'deki benim yüzüm değil. Kadıköy vapur iskelelerinin önündeki meydanda gördüğüm bir simitçi o. Tabii vapurun içine koydum ben. Ameliyatlı idi. Boğazına açılan deliğe takılan bir aygıtla konuşabiliyordu. Saçsız ve yuvarlak yüzlü bir adamdı. O ben değilim.

Yİ: Bu resimdeki çiçekçi kadın (Res.7) siz misiniz?

N.E.: Oralarda ben yokum.

Y.İ.: *Ayna* 'daki (Res.8) beyaz giysili kişi?

N.E.: Onlar kuafördeki çıraklar.

Y.İ.: Bir alt bedenden iki üst beden çıkmış gibi?

N.E. O bir kompozisyon özelliği.

Y.İ.: Çalışmamda yapıtlarınızda gözlemlediğim“El İle Anlam İletimi” ni açarken *Otoportre*'deki (Res.9) duruşunuzu (yemin etme) Budizim'deki Aphaya Mudra ile ilişkilendirdim. Budizimde bu hareket (ancak sağ-sol elin hareketi yer değiştirmiş olarak)

cesaret, korkusuzluk, karşısındakini teskin etme, gücünü gösterme, benden sana zarar gelmez sözü verme gibi mesajların iletiminde kullanılmaktadır.

N.E.: Orada bir çeşit “yemin ederim”, “and içerim” diye öyle koymuştum eli ama bütün bunları da içerebilir tabii.

Y.İ.: Evet, verdiğiniz sözü kokusuzca yerine getireceğinizi belirtmişsiniz adeta. El ve ayak betimlemelerinizde cinsiyetsizlik konusu var bir de. Bu konuya Nurseren (Tor) hocam da dikkatimi çekmişti. Kadın eli-erkek eli yok sizde, insan eli var.

N.E.: Çok ilginç, Başkaları bana bunu söylediği zaman ben de bakıyorum (resme), ben ne yaptım diye. Geçenlerde bir çocuk eğitim kurumu yararına benden bir resim istemişlerdi. Ben de yandan bir genç kız portresi gönderdim. Eli de görünüyor kızın. Sergiden sonra birisi benimle röportaj yapmak istedi, bana soruları yolladı. Ve orada diyor ki: “neden bu erkek eli?”. Aslında erkek eli olarak yapmadım. Sonra şunu düşündüm. Ellere baktığımız zaman bazı kadınların çok kadınsı olabilir ama olmayabilir de. Yani ya tombuldur, ya kemiklidir yahut da damarlıdır. Ama yine kadındır yani. Çünkü öyle bir ayırım hem var, hem yok aslında. Öyle erkekler gördüm ki ince, zarif, damarsız elli. Kimi erkeklerde de daha kalın kemikli, büyük eller var. Eller daha çok yaptığımız işle biçimleniyor. Bir işçinin eli farklıdır.

Y.İ.: *Otobüste* (oturan kadın) (Res.28, Ayrıntı)) adlı yapıtınızdaki kadının ve *Doğu Ekspresi*'ndeki (Res.29) adamın eli mesela.

N.E.: Onlar elleriyle çalışan kesimdedir.

Y.İ.: Yapıtlarınızda üçgen veya anıt şeklinde bir yığılma var.Bu durum espası sıkıştırıyor, aynı zamanda da, piramitlerde olduğu gibi sağlam bir yapı oluşturuyor. Derinliği, öndeki cismin arkadakinin görünümünü engellemesiyle verdiğiniz düşünüyorum.

N.E.: Yani cisimlerin ard arda dizilmesi. Daha çok orta çağ resmiyle ilgili bu espas anlayışı.

Y.İ.: Bir de sizin “tersine perspektif” kullandığınızı düşündüm Hocam. Örneğin *Ağbi Gayste* (Res.16) ve *İstasyonda Sabah* (Res.18) adlı yapıtlarınız. Arkadaki kişiler öndekinden daha büyük görünüyorlar.

N.E.: Onu da mı buldunuz!.. Evet, doğru düşünüyorsunuz

Y.İ.: Ayrıca minyatürle de bir ilişki buldum resimlerinizde.

N.E.: Evet... Bugün bir kitap aldım aşağıdan, *Ortaçağ İslam Figüratif Sanatı* diye. Bir ara dediler, yok figür yapmazlar Müslümanlar diye. Aslında yapılmış tabii. İlginç şeyler var içinde.

Y.İ.: Bir de sizin RH+ dergisinin Mart (2006) sayısında bir röportajınız ve fotoğrafınız var. Masanızın üstündeki Masaccio'nun kitabını gösterdi Nurseren(Tor) Hocam. Ben de internetten araştırdım. Masaccio, az renkli büyük figürler çalışmış.

N.E.: Masaccio'ya çok bakmadım ama çok önemli biri tabii. Bilimsel perspektifi ilk kullanan kişi. Ben daha çok Pierro della Francesco'yu severim.

Y.İ.:Çalışmamda, yapıtlarınızdaki “derinliğe bağlı olmayan biçim bozma”ya örnek olarak el ve ayaklardaki vurgulamayı verdim. Bunda Neşet Günel atölyesinin etkisi olabileceğini, ancak sizin bir “kentsel yaşam” ressamı olduğunuzu vurguladım.

N.E.: Neşet Bey'in öğrencisiyim, fakat şöyle de düşünmek lazım: insan söz konusu olduğu zaman, el ve ayak insan vücudunun en etkili parçaları. İster istemez bu insan resmine de yansıyor. El ve ayak insanın kendini ifade etmesinde çok etkili! Ben de fazla el, kol hareketi yapıyorum konuşurken. Geçen gün birlikte çalıştığımız ressam arkadaşşıma bir şey anlatıyordum, baktım sürekli elimin hareketini izliyor. Ben şöyle

yapsam, bir şey gösteriyormuşum gibi oraya bakıyor. Dikkatimi çekti. Demek ki insanlar çok etkileniyor.

Y.İ.: *Sokak Tartıcısı*'da (Res.22) ayakların ruhsal gösterge gibi kullanıldığı, arkadaki (onu çalıştıran) kişinin onun sefaletini sömürerek para kazanmasına isyan ettirici etken olarak betimlendiği gözlemlenmektedir.

N.E.: Bu resim İş Bankası Koleksiyonu'ndadır. Burada bir sergi açmışlardı. Onu pek de görünmeyen bir kenara koymuşlardı. Diken gibi batıyor bu resim.

Y.İ.: Çok etkileyici gerçekten.... Zemin sizde gerçeklikle ilgisi olmayan ve figürleri taşımaya yarayan bir araç gibi kullanılıyor.

N.E.: Evet.

Y.İ.: Özellikle *Hayal Kurmak* (Res.35) ve *Desen* (Res.36) adlı resimleriniz olmak üzere, genel olarak yapıtlarınızdaki durgun ve dingin atmosferi Vermeer ve Seurat'nın (*Asnierde Yikananlar*, Res.37) yapıtlarıyla karşılaştırdım. Sizin yapıtlarınızda kişilerin tek başlılığı, birbirlerinin farkındaymış gibi görünmemesi, figürlerin genellikle izleyiciye bakmaması ve konturların kararlılığının bu dingin havayı verdiğini düşünüyorum.

N.E.: Evet, evet.

Y.İ.: Işığı estetik amaçlı kullanmanıza değindim.

N.E.: Evet... Ruhsal ve psikolojik nedenlerle de bir kol koyuda kalabiliyor, öbür kol aydınlık olabiliyor.

Y.İ.: *RH+*'deki söyleşinizde "kendimi sıkça betimlememin narsistlikle ilgisi yok" diyorsunuz.

N.E.: Evet. Tevfik Bey adlı biri yaptı o söyleşiyi. Aslında o tip söyleşilerden ben çok korkuyorum. Sonradan ne çıkacağını bilemiyorsunuz. Narsizimle

ilgili bir şeyler söyledi. Hiç alakası yok tabii. Öyle olsaydı başka türlü resimler çıkması gerekirdi. Yani çok acımasız davrandım ben o resimlerde kendimle ilgili olarak. Narsist olsam öyle yapmazdım. Rembrandt da her yaşını resmediyor, en yaşlı halini de resmediyor. Rembrandt'a narsist denebilir mi?

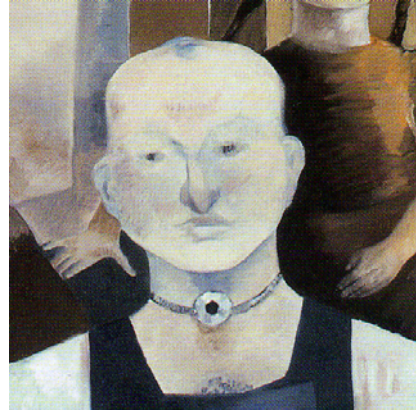
Y.İ.: Hocam, benim soracaklarım bu kadar. Çok çok teşekkür ederim. Sizin söylemek istediğiniz bir şey var mı?

N.E.: Bana çok ilginç geldi çalışmanız. Sonradan bir tane edinmek isterim.

Y.İ.: Teşekkür ederim. Mutlulukla takdim ederim.



Res.17. Otoportre (Perçem düştü...) (detay)



Res.6. Gece Vapuru (Simitçi) (detay)



Res.7. Çiçekçi Kadın (detay)



Res.8. Ayna (detay)

VI.2. Sanatçının Biyografisi

1940 – İstanbulda doğdu. Annesi Semai Sanlı, babası Şinasi Erdok, Niş ve Leve Leskofça kökenli olup bir iç göçle Üsküp'e yerleşen ve Balkan Harbi sırasında Türkiye'ye göç eden iki ailenin çocuklarıdır. Ailenin ikinci ve son çocuğu olan Neş'e Erdok'un ağabeyi Saydam Erdok'tur. Babası askerdi.

1948 – 53 – Üsküdar Kaptanpaşa ve Ankara Sarar İlkokulunda okudu.

1953 – 56 – Ortaokulun ilk iki sınıfını Erzincan'da okuduktan sonra, bir yıl Almanya'da Bad Gödesberg'de Nicolaus Cusanus Gyninnasium'da eğitimini sürdürdü ve ortaokulu Üsküdar Paşakapısı Ortaokulunda bitirdi

1957 – 59 – Üsküdar, Fıstıkağacı Kız Lisesinde okudu.

1959 – 63 – İ.D.G.S.A. Resim Bölümü, Neşet Günal Atölyesinden mezun oldu.

1965 – 66 – Madrid'de EscuelaEutral de Idromas'ta ve Esuela Diplomedica'da İspanyol Dili, Edebiyatı, Uygarlığı ve Sanat Tarihi üzerine çalışmalar yaptı.

1967 – 72 – Milli Eğitim Bakanlığı hesabına Devlet Güzel Sanatlar Akademisine Öğretim Üyesi yetiştirilmek üzere Fransa'ya gönderildi.Paris'te Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts'da Prof. Chaplain Midy ve Prof.Pierre Matthey de Etang yanında resim çalışmaları yaptı ve 1972'de yurda döndü.

1972 – İst. Devlet Güzel San. Akademisinde Asistan adaylığına atandı ve Neşet Günal Atölyesi'nde görevlendirildi.

1981 – Profesör ünvanı aldı.

1990 –2006– Halen Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Resim Atölyesi öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

(Ergüven,2000, s: 241)

Sanatçı 1979'da 2. İstanbul Sanat Bayramı sergisinde başarı ödülü, 1980'de DYO Resim Yarışmasında mansiyon, 1981'de Atatürk'ün 100. doğum yılı nedeniyle düzenlenen Vakko Büyük Resim Sergisinde, *Yurtta Sulh, Cihanda Sulh* adlı yapıtıyla biricilik ödülü ve 1986'da Sedat Simavi Vakfının sanat dalındaki birincilik ödülünü, seramik sanatçısı Füreya ile birlikte almıştır.

VII. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Çocuk figürü, Çocuk İsa ve Meryem konulu dini resimler dahil, Figüratif Resim Sanatı tarihinde neredeyse tüm sanatçıların işlediği bir konudur. Caravaggio'dan Picasso'ya kadar pek çok ressamın çocuk ve anne-çocuk betimlemeleri vardır. Genellikle aile bireylerinin betimlendiği çocuk ve anne- çocuk konulu yapıtlarda, sadece yaşanan o anın duyuları değil, sanatçının kendi çocukluğunun ve toplumsal yaşamının izleri de gözlemlenir. Örneğin Kathé Kollwitz (1867-1945) gravürlerinde, I.Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da yaşanan toplumsal sefaleti, imkansızlığı, acıları anne yüzlerinden, savaşın ardından gelen işsizliğin getirdiği açlığı, çocuk yüzlerinden, en etkin biçimde yansıtmıştır.



Res.57.Caravaggio , *Mısra Uçarken Dinleniş*,
detay



Res.58.Picasso , *Annelik*, özgün
baskı)



Res.59. Kathé Kollwitz, *Yoksulluk*, 1893-94, gravür ve kuru kazı.



Res.60. Sorolla, 1909, *İki Kızkardeş*, tuval ü.y.b., 175x115 cm.

Öte yandan çocuk yüzündeki o masum, saf, korunmaya muhtaç, izleyene neşe ve mutluluk veren ifadeyi ve anne-çocuk ilişkisinin sıcaklığını seçen sanatçılar da vardır. Kadın sanatçıların konuya daha çok duygusal açıdan yaklaştığı, kimi erkek sanatçıların ise, genç, güzel ve emziren anne betimlemeleriyle, annenin kadınsı yönüne de dikkat çektikleri gözlemlenir. Berthe Marisot'un *Beşik* ve Renoir'ın *Besleme Zamanı* adlı yapıtları gibi.



Res.61. Berthe Marisot, *Beşik*, 1872, t.ü.y.b.



Res.62 Augusto Renoir, *Beslenme Zamanı*, tuval ü.y.b.

İnsanı şekillendiren çocukluk dönemine ve geçmiş yaşantılara ilişkin figür çalışmaları, bu dönemlerin bıraktığı acılı veya mutlu izlenimleri kadar, o dönemlerin özlemi olarak da değerlendirilebilir. Neş'e Erdok'un *Zaman Kuşu* adlı yapıtında olduğu gibi. Bu çalışmaya eşlik eden uygulamaların oluşmasında da geçmişe olan özlem belirgindir. Buradaki çalışmaları çocuk resimleri, anne-çocuk resimleri, portreler, figürmanzara, manzara ve ölü doğa olarak sınıflandırmak ve her grup için verilen örnekleri açıklamak yararlı olacaktır. Ayrıca, özgün baskı örnekleri de verilecektir.

Kişinin kendi resimlerini, üçüncü şahıs gözü ve beyniyle irdelemesi kolay bir olgu değildir elbette. Uygulama çalışmalarının açıklaması yapılırken, bir ebeveynin çocuğuna tarafsız gözle bakıp eleştirmesi gibi bir duygu yaşadığını belirtmeliyim. Uygulama 1'de eskiz çalışması verilen Uygulama 2'de, çocuklarının çocukluğunu özleyen, bilinçaltında da kendinin o dönemini özleyen bir annenin duygularından yola çıkmıştır. Ancak konu seçiminde, kendi çocuklarının resimleri ile kumsalda çocuklar konusunun çok güzel örneklerini veren İspanyol realist /empresyonist sanatçı Joaquin Sorolla (1863-1923)'ya hayranlığın etkisini de belirtmek gerekir. Bu çalışma, Neş'e

Erdok'un mekanı sıkıştırılan büyük figürlü, hüznü, durgun yapıtları ile, Sorolla'nın, parlak ve ıslak yüzeylerden yansıyan ışığın rengine odaklanmış, neşeli resimleri arasında kendine yer bulma çabası sonucu oluşmuştur. Buna, zamana bağlı değişme (büyüme,



Uygulama 1. Uygulama 2 için eskiz, kağıt üzerine kara kalem, 40x30 cm

yaşlanma) gerçeğine karşı çıkma çabasını da eklemek gerekir.

Burada mekân-figür ilişkisi kurulurken, ışık-gölge etkileri ile figürlerin öne çıkması amaçlanmıştır. Resimde biçim bozma yoktur. Figürler normal boyutta çalışılmıştır. Atölye çalışmalarında edinilen anatomik bilgilerin kullanıldığı resimde, çocukların bedenlerine ve saçlarına ıslak görünüm verilmek istenmiştir. Arka plandaki mavi rengin (deniz) tonları çocukların mayolarında da kullanılarak resimsel bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.



Uygulama 2. *Berk, Berk ve Beril*, 2006, tuval ü.y.b., 120x100 cm



Uygulama 3. *Berk*, 2006, tuval ü.y.b., 60x60 cm

Uygulama 3ve 4'te aynı konunun farklı iki çalışması verilmiştir. Uygulama 3'te figür-çevre ilişkisi bağlamında, kompozisyon dengeli tutulmuştur. Yani figür mekâna

öncellenmemiş, mekânın bir parçasıymış gibi çalışılmıştır. Uygulama 4'te daha büyük boyutta çalışıldığı için figürün yüz ifadesi daha belirgindir. Ayrıca mekânın geri itilmesiyle, figürün kendisinin ve yalnızlık duygusunun öne çıkması amaçlanmıştır. .



Uygulama 4, Berk, 2006, t.ü.y.b., 100x70 cm

Uygulama 5'de, bakar bakmaz izleyiciyle iletişim kuran, küçük bir kız portresi verilmiştir. Koyu arka plan ile figürün öne çıkması amaçlanmıştır. Kolların diagonal uzanımı ile hem resme bir dinamizm verilmek istenmiş hem de gözün doğrudan figürün yüzüne yönlendirmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Tahtanın sert yüzeyi ile yünlü giysi, giysinin yumuşaklığı ile yüzün taze sertliği arasında karşıtlık ilişkisi amaçlanmıştır. Saçlarda da yumuşaklık yakalanmaya çalışılmıştır. Neş'e Erdok yapıtlarının simgesi olan kedinin varlığı burada resme durağanlık vererek yukarıdaki tezatlarla katılmaktadır. Çünkü yaşlı, uyuklayan kedi, yaşamın başlangıcındaki bu kız çocuğu ile hayat dönemleri

açısından da bir karşıtlık oluşturmaktadır. Erdok’un dediği gibi, bu yapıttaki kedi beni temsil ediyor” denilebilir.



Uygulama 5. *Sedef*, 2006, t.ü.y.b., 50x60 cm.

Uygulama 6’da yedi günlük bir bebeğe sevgi ve özenle sarılmış genç bir kadın görülmektedir. Arka plan, değeri düşürülmüş soğuk bir gri (zeytin yeşili grisi) renkle boyanarak, mekânın geri itilmesi ve figürlerin öne çıkması sağlanmıştır. Yatağın pembe rengi için de aynı şey söylenebilir. Koyu renkli konturları ve sıcak renkli giysisi, figürün daha da öne çıkmasına yardımcı unsurlardır. Mehmet Ergüven, Günter Wholfart’ın “Resmin beyaz yerleri, tablonun bir anda sizi görmesine yardımcı olan bakan gözleridir” dediğini ifade ettikten sonra, resimde beyaz ile sessizlik arasında da kuşkusuz bir ilişki olduğuna işaret etmektedir (Ergüven, 2003, s:66). Kundağın beyaz rengi ile dikkatin derin uykudaki bebeğe, onun ruhsal anlamdaki katkısız temizliğine çekilmesi istenmiş, ayrıca sakin ve sessiz bir ortam duygusu uyandırmak da amaçlanmıştır. Figürün sol elinin hafifçe abartılmış iriliği ile bebeğin küçüklüğü ve korunmaya muhtaçlığı vurgulanmak istenmiştir. Bu çalışmada sunulan birçok uygulamada figür boyutunun büyüklüğü, Erdok yapıtlarının esintilerini taşımaktadır.

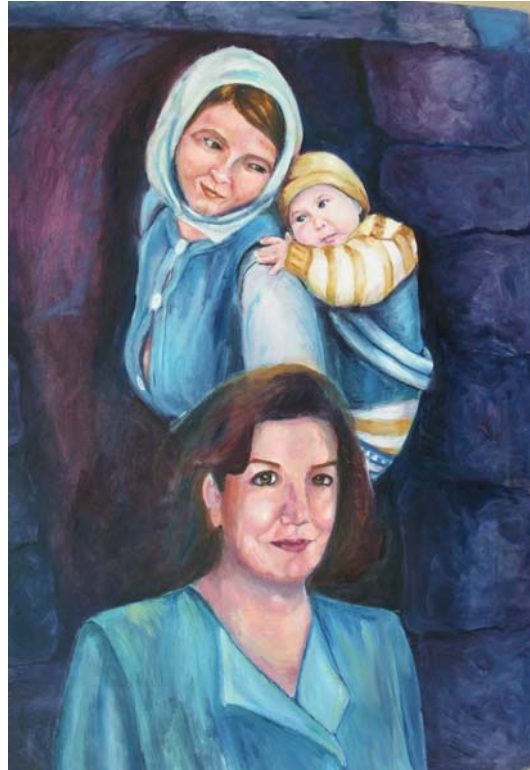


Uygulama 6. *Beril ve Ceren*, 2006, tuval ü.y.b., 100x75 cm

Uygulama 7’da beyaz giysi ile bebeğin saf varlığı öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Annenin sağ eli ile kararlı sorumluluğu, sol eli ile yumuşak sevgisi, yüzündeki ifade ile de mutlu yorgunluğu vurgulanmak istenmiştir. Bebeğin bacaklarının hareketi ile resmin durgun havasına hareket katmak amaçlanmıştır. Mavi rengin çeşitli tonlarının kullanıldığı, koyu renkli bir mekânda yer alan figürlerin ten renkleri ve bebeğin turuncu kollu giysisi ile figürlerin öne çıkmasına ve derinlik hissi verilmesine çalışılmıştır. Bu yapıtta annenin duruşu, Meryem- Çocuk İsa betimlemelerini çağrıştırıyor gibi görünse de amaç dinsel değil evrensel anneye işaret etmektir.



Uygulama 7. *Beste ve Defne*, 2006, t.ü.y.b., 100x70cm



Uygulama 8. *Anelik Evrenseldir*, 2006, t.ü.y.b., 100x75 cm

Uygulama 8’de arkada Türkmen bir anne ile sırtında taşıdığı bebeği betimlenmiştir. Ön kısma otoportre boyanmıştır. Böylelikle hem resimde figür zenginliği, hem de önceden çalışılmış bir portrenin (Uygulama 10) farklı bir araştırması yapılmıştır. Anne-çocuk ilişkisinde, annelik duygusunun evrensel boyutu öne çıkartılırken, bebeğin yüzünde de anneden aldığı güven duygusunun çekingen kabullenilişi vurgulanmak istenmiştir. Mavi renk ve tonları egemen renk olarak alınıp, turuncu ve ten renginin vurgulanması amaçlanmıştır.



Uygulama 9. *Babaannem*, 1940’larda. 2006, k.ü.k,k, 50x70 cm



Uygulama 10. *Otoportre*, 2006, t.ü.y.b., 60x60 cm.

Uygulama 9’da, 1940’larda çekilmiş bir fotoğraftan yararlanılarak yapılan bir desen çalışması verilmiştir. 1944 doğumlu olarak babaannemin bu kadar genç halini bilmemekteyim. Ancak onun çok net hatırladığım güngörmüş, sakin ve derin bakışlarını ve kendinden emin tavrını vermeye çalıştım. Başındaki geleneksel örtü daha sonra yerini şala ve atkıya bırakmıştır. Bu çalışmanın amacı geleneksel başörtüsü-ten ilişkisi bağlamında, uygulama 8 ile ilgi kurmak, kumaş kıvrımlarının betimlenmesinde ritmik bir devinim yakalamaya çalışmaktır.

Uygulama 10’da *Otoportre* verilmiştir. Türkmen anneden önce çalışılan bu resimde eskiye, gençliğe özlem görülebilir. Resimdeki yüzün ışık-gölge etkisi vurguludur. Derinliği sağlamak için, Velazquez’in *Las Meninas*’ında, arka planda yer alan aydınlık kapı aralığından esinlenilerek, arka planda aydınlık bir alan yaratılma gereği duyulmuş ve o bölgeye sembolik anlamda, bir aynada görüntü boyanmıştır. Empresyonist tarzda

çalışılan ve profilden verilen bu görüntü aynı zamanda kendine tarafsız bakabilmenin bir ifadesidir.

Uygulama 11’de 12 ve 13 nolu uygulamaların eskizi görülmektedir. Atölyede modelden yapılan çalışmalar esas alınarak üretilen bu resimlerde, figür mekân ilişkisinde yine denge vardır. Her ikisinde de figür bulunduğu ortamla bütünleşmiş, izleyiciden habersiz, kendi dünyasında yalnız ve bekleyiş içindedir. Figürün bu tavrında, Vermeer’in (1632–1675) süt döken, mektup okuyan, nakış işleyen kendi dünyalarına dalıp gitmiş kadınlarının esintisi olduğu görülebilir. Ayrıca, bu resimlerde Edward Munch’un (1864-1944) kayalıklarda hüznü bir bekleyiş içinde betimlediği kız kardeşinin resminden çalışılan özgün baskı (uygulama 14’de verilmiştir) ile ve yine Munch’un *Ergenlik* adlı yapıtından esinler vardır.



Uygulama.11.Uygulama 12-13 için eskiz, Uygulama.12.*Leyla*, 2006, tuval ü.y.b., 100x70 cm
2005, kağıt ü.k.k., 50x70 cm



Uygulama 13. *Nü*, 2005, t.uval ü.y.b., 100x70 cm.



Uygulama 14. Edward Munch'ten, 2005, renkli linolyum baskı, 29x36 cm.

Uygulama çalışmalarına insan figürlü resimler yanında, ölü doğa çalışması da katma isteği ile Uygulama 15 buraya alınmıştır. Resimde çürümeye yakın bir karpuzun kırılarak elde edilen parçalarının atölye çalışması görülmektedir.

Yatay ve dikey arka plan önünde duran, kırık kenarlı, yuvarlak biçimli, oraya buraya dağılmış parçalarında çürümeye yüz tutmuş organik dokusu ile bu karpuzun çalışılması, resmi resim yapan plastik değerlerden olan “doku” araştırmasına bir örnektir. Üçgen dilimlerin tekrar ile ritim oluşturulma, yarısı resim planının dışında kalan parçası ile açık bir kompozisyon yaratma amaçlanmıştır. Batı resminde, hiçlik anlamındaki “vanitas” terimi ile anılan ve kafatası, kum saati, yanan mum, sabun köpüğü ve çiçek gibi öğelerle “ölüm” ün simgelendiği yapıtlar dikkate alınır, özellikle zemindeki ürümüş doku görüntüleriyle bu resmin, canlı varlıkların yaşamının sonlu olduğu olgusunu çağrıştırdığı söylenebilir. Ancak resimdeki renklerin çağrıştırdığı yaşam sevinci daha baskındır.



Uygulama 15. *Karpuz*, 2005, kağıt üst.yağlı boya, 40x70 cm



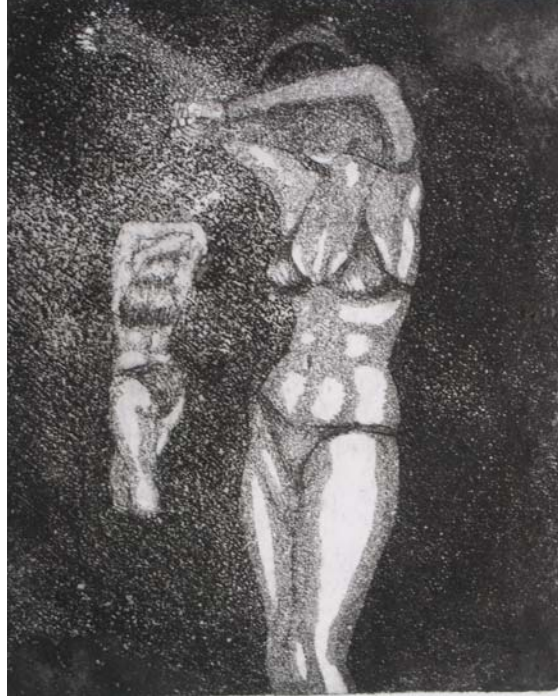
Uygulama 16. *Diyarbakır, 1968*, t.ü.y.b., 120x100 cm

Uygulama 16, 1968 yılı Diyarbakır'ına ait bir anıdan yola çıkılarak üretilmiştir. Çeşitli planlardaki figürler ve fayton ile bu soğuk kış gününe sıcaklık verilmek istenmiştir. Arka planda (ufuk) sarı-mor, orta planda ise kırmızı-yeşil kontrastı kullanılmıştır. Figürlerin ve taşıtların resmin ön planından uzaklaştıkça küçülen boyutları ve renk perspektifi kullanımı ile resme derinlik kazandırılmıştır. Burada, Romantik Dönem ve Empresyonizm de olduğu gibi, figürün manzara içinde(mekânda) kaybolması ve mekânın bir öğesi haline getirilişi de görülebilir.

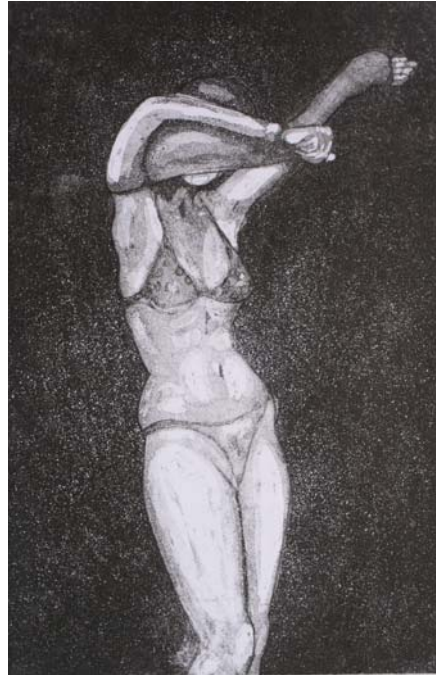
Uygulama 17, 18, 19 ve 20, teknik ve konu bağlamında resimlerimi desteklemek için yaptığım özgün baskı çalışmalarımın örnekleridir.

Bu bölümün başında kişinin kendi resimlerini üçüncü bir şahıs gözüyle irdelemesinin güçlüğünden söz edilmişti. Bölüm sonunda bu irdelemenin, resme

başlamadan önce ve resmi üretme süreci içinde sanatçının neleri dikkate alması gerektiğini derinden algılatan, çok önemli bir deneyim olduğunu ifade etmeliyim.



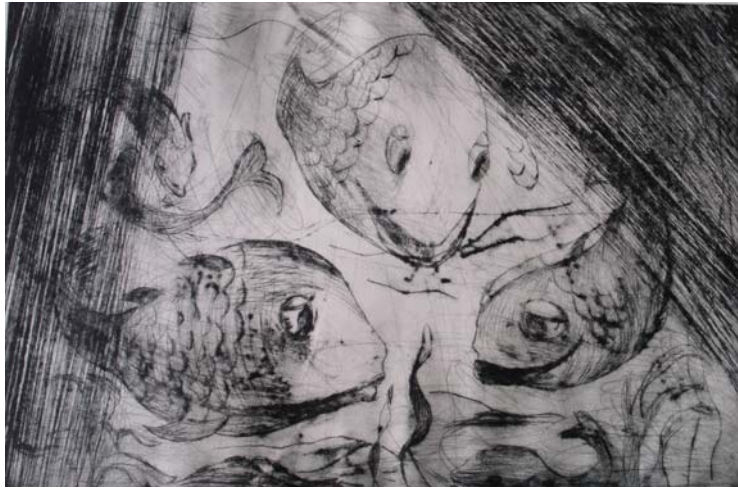
Uyg. 17. Özgün baskı, 2005, 22x26cm



Uygulama 18. Özgün baskı, 2005, 29x20 cm



Uygulama 19. *Beril ve Ceren*, 2005, özgün baskı, 30x43 cm



Uygulama20. *Sabah Sohbeti*, Özgün baskı(Kuru kazı), 2005, 33x50 cm.

Burada sunulan uygulama çalışmalarının çoğu, çocuklarının çocukluk dönemini doyasıya yaşayamayan, o dönemi ve o dönemdeki kendini özleyen, çalışan anne sendromu olarak kabul edilebilir. Tez çalışması, düşünsel açıdan sahsıma çok şey kazandırmıştır. Umarım bu, uygulamalarım da gerektiği gibi yansımıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada Neş'e Erdok yapıtları, resimsel öğelerin gerçekliği açısından incelenmiştir. Yapıt çözümlerinde yapıta yönelik eleştiri kuramı kullanılmış, sonuçta yapıtların çeşitli açılardan gerçeklik olgusu, günümüzün sanatsal gerçeklik bakış açısına dayandırılmıştır. Çünkü bir yapıt yapıldığı dönemin gerçekliği ile yoğrulmuş bir sanatçının yararıdır. Metin içinde değinildiği gibi, tarihsel, sosyal, kültürel etmenler çeşitli dönemlerde farklılık göstermekte, buna bağlı olarak **sanatçı-yapıt-izleyici-toplum** arasındaki çift yönlü etkileşim de değişmektedir.

Bu çalışma, kaynak tarama, anahtar kelimelerin açılımlarının değişik dönemlerdeki kapsamını bulma, Erdok yapıtlarında bu kavramlara verilen önemi, işlevi ve evrenselliği bulgulama, sanatçının tutumunu besleyen kaynakları algılama ve ulaşılan sonuçları yapıtlarda örnekleme şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Konu-gerçeklik olgusu incelenirken, sanatçının konusunu seçerken gerçek yaşanmışlığından yola çıktığı, ancak hayalgücü ile oluşturduğu kurgunun bu yaşanmışlıkla iç içe sergilendiği gözlemlenmiştir.

Biçim öğesini çok önemseyen sanatçının geliştirdiği öznel tekil biçimleri ve bu biçimlerin taval üzerinde düzenlenişi ile oluşturduğu öznel tümel (yapısal) biçimi incelendiğinde ilginç sonuçlara ulaşılmıştır. Bunlar şöyle sıralanabilir:

— Espas oluşturmada kullanılan figürlerin üst üste ya da ard arda yığılması, ortaçağda kullanılan bir tarzdir. Hem derinlik kavramı çağrıştırmak hem de anıtsal görünüm sağlamak için sanatçı yapıtlarında bu yöntemi kullanmaktadır

— Bazı yapıtlarda daha belirgin olarak Batı resim sanatında 400 yıl hüküm süren doğrusal perspektif yerine Bizans İkon Sanatında kullanılan tersten perspektifi kullanılmıştır,

—Kimi çocuk betimlemelerinde yine Doğu Kilisesi Çocuk İsa betimlerindeki çocuk kanonu uygulanmıştır.

—Yapıtların durağan atmosferinde, kararlı konturların da etkin olduğu gözlemlenmiştir.

Kendisiyle yapılan görüşmede bu hususlar doğrulanmıştır. Sanatçının yapısal biçimi bu açıdan bakıldığında Doğu Kilisesinin kabul ettiği gerçekliği yansıtmaktadır. Tekil biçimlerindeki sınırlı biçim bozma ise anlam iletiminde kullandığı öznel plastik ifade tarzıdır.

Anlam ve biçim onun figüründe iç içedir. Biçimsel olarak anlam iletimi abartılı gerçeklik taşımakla birlikte, karakterleri ve bu karakterlerin yansıttığı anlam - ki genellikle yaşamın hüznü yanlarıdır - evrenseldir. Figürü, dolayısıyla anlamı ön plana çıkarmak için kullandığı yöntemler, doğal gerçeklikle bağdaşmamaktadır, ancak aktarılan anlam gerçektir.

Sanatta gerçeklik doğallık değildir. Bu ayrımın yapılamamasını Lucaes “gerçekçilik yanılsaması” diye adlandırmaktadır (Yavuz, 2004, s:13). Çünkü sanatçı gerçekliği, kendi dünya görüşü içinde yeniden üretmektedir. Yapıtı özgün kılan da budur. Dolayısıyla gerçeklik yapıta, dönüşüme uğratarak girmektedir. Ya da, gerçeklik sanatçının “dolayımından” geçerek yapıta yerleşir. Sanatçı gerçeği yeniden üretirken, duyumsadığını ne şekilde aktarıyor olması ise onun uslubu, biçim özelliğidir. Doğanın gerçekliği ve sanatın gerçekliği farklı şeylerdir. Schopenhaur, “Bilimin amacı, içinde özel

olan evrenseldir. Sanatın amacı ise içinde evrensel olan bir özeldir”

(http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=102) demektedir. Berna Moran “gerçeği araştırmak bilimin işidir, sanatın değil” sözleriyle bu savı desteklemektedir (Moran, 2003, s:319). Gerçekliğin bilime mi, sanata mı yakın olduğunu araştırmak için önce “imge” kavramını açmak yararlı olacaktır.

Günlük dilde imge, sınırların merkezci bir uyarımı olmaksızın zihinde kendiliğinden canlanan duyumsal biçimdir (Püsküllüoğlu, 2002, s:277). Felsefedeki imge kuramı bilginin insan bilicinin dışında var olan nesnel gerçeklikten, duyular aracılığı ile yaşayan imgelerle oluştuğunu varsayar. Ancak sanatsal imge zihinsel imgeden farklıdır. Çünkü sanatsal imge, bilgi kavramına bağlı bir kavram olmaktan çok, estetik bir kategoridedir. Sanat yapıtı, sanatsal tasarımın nesnelleşmiş hali, ya da imgenin sanatsal gereç içinde gerçekleşmesi olarak kabul edilebilir. Sanatçının gerçeği imgelerle yansıtmaya yetisi, bilincinin özelden geçerek tümeli değerlendirme, bireyselden genele varma, somut olaylarda genel yasaları bulgulama yetisi ile iç içedir. Yaşamda her genellik özelden geçirilebilir ve bireysel daima genelin bir ögesini içinde barındırır (http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=225). .

Sanatsal imge, gerçekliğe ilişkin yansının (bilgiye dayalı zihinsel imge) özel bir biçimdir. Bu özel biçim, yapıtı alımlayana “estetik yaşantı” yaşatan husustur. “Sanatta imge, etkin gözlemlenme ile soyut düşüncenin özelliklerini birleştirir, gerçek bir görüngünün bağlamı ve tamamlanmış, yapıtın izleği ile uyum içinde, estetik yönden anlam aktaran, duyulur ve somut bir biçimdeki belirgin niteliğidir”(http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=225). .

Özetle sanatsal imge gerçeğe ilişkindir ancak onun dönüştürülmüş halidir. Her sanatsal dönüştürülmüş gerçek (yapıt), birbirinden farklıdır, çünkü her birinin ardında bir

başka sanatçı vardır. İzleyiciyi ilgilendiren, sanatçının yaratıp ortaya koyduğu bu gerçeği okumaktır.

Yukarıdaki kavramlar daha yalın bir şekilde şöyle ifade edilebilir: hiçbir iyi resim tümden gerçekçi değildir. Gerçek (doğa, insan, yaşanmışlık), daima sanatçının yaratıcı hayal gücüyle başka bir şeye dönüşür. Ağaçlar, tepeler insanlar doğadaki ağaç, tepe, insan değil, resmin içindeki, yani boya ve fırça ile oluşturulmuş çizgi, renk ve (stilize olmuş veya kavramsallaşmış) biçimdir. Sanatta gerçeklik sanatın kendisidir

Neş'e Erdok'un yapıtlarında konu, biçim, içerik açısından gerçeklik olgusu araştırılırken, hep sanatçının kendi gerçeği ile karşılaşmıştır. Salt sözlük anlamındaki gerçeklikten çok, **gerçeğe gerçekmiş gibi eşlik eden kurgu, hayal gücü, gözlemlenen sahnenin hem içinde hem dışında olmak** gözlemlenmiştir. İnsanın hayal gücü insanın gerçeğidir. Hayal gücünü gözlem, duyum, algı ve dönüştürme yeteneği gerçeğiyle yoğuran sanatçının ortaya koyduğu yapıt sanatçının gerçeğidir. Sanatta başkaca bir gerçek yoktur! Neş'e Erdok'un yapıtlarındaki gerçeklik de sanatçının kendi gerçeğidir.

KAYNAKÇA

- Aksel, Selcan (2005), *Çizgide Aranan Yaşam*, Cumhuriyet Kültür, Cumhuriyet Gazetesi, 10 Haziran
- Ashton, Dore (2001), *Picasso Konuşuyor*, Ankara, İmge Yayınevi.
- Çeviker, Turgut (1997), *Karikatür Üzerine Yazılar*, İstanbul, İris Yayınları
- Dökmen, Üstün (2002), *Varolmak-Gelişmek-Uzlaşmak*, 5. baskı, İstanbul, Sistem Yayınevi
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1997), İstanbul, Yem Yayınevi
- Edgü, Ferit (2001), *Tüm Ders Notları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Edgü, Ferit (2003), *Sözlü/Yazılı*, İstanbul, Dünya Yayıncılık A.Ş.
- Erdok, Neş'e (1977), *Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği Ve Bakış-Espas İlişkisi*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yayın No:70, İstanbul.
- Ergüven, Mehmet (1997), *Görmece*, İst., Metis Yayınları
- Ergüven, Mehmet (2000), *Neş'e Erdok*, İstanbul, Bilim sanat Galerisi,
- Ergüven, Mehmet (2002), 2. baskı, *Yoruma Doğru*, İstanbul, Dünya Yayıncılık
- Ergüven, Mehmet (2003), *Kurgu Ve Gerçek*, İstanbul, Gendeş Kültür Yayınları
- Erinç, Sıtkı (1995), *Resmin Eleştirisi Üstüne*, İstanbul, Hil Yayınları
- Fischer, Ernst (2003), *Sanatın Gerekliği*, İstanbul, Payel Yayınevi
- Florenski, Pavel (2001), *Tersden Perspektif*, İstanbul, Metis Yayınları
- Gaarder, Jostein (2005), 7. baskı, *Sofie'nin Dünyası*, İstanbul, Pan Yayıncılık
- Gombrich, E.H. (2002), 3. baskı, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi Kitapevi
- Hilav, Selahattin (2003), 2. baskı, *Yüz Soruda Felsefe*, İst., Ofset Yapımevi
- İpşiroğlu, M.Ş, Eyüboğlu,S. (1972), *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, No:521

- İhtiyar, Tevfik (2006), *RH+ Dergisi*, “Neş’e Erdok, Kalabalıkta Kendi Kalabalığını Arıyor”, sayfa:14-17,
- Kafka, Franz (2004), *Dönüşüm*, İstanbul, Bahar yayınevi.
- Kagan, Moisej (1993), 2. baskı, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Ankara, İmge Kitabevi.
- Kandinski, Vasili (1993), *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Kökden, Uğur (2003), *Zaman Devriyeleri*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Lhote, Andre (2000), *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, Ankara, İmge Kitabevi
- Moran, Berna (2003), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Nietzsche (2002), *Kavramada Yeni Bir Yol*, Ankara, Metu Yayıncılık Ve İletişim A.Ş.
- Passeron, René (2000), 4. baskı, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Read, Herbert (1964), *The Philosophy Of Modern Art*, Faber&Faber
- Read, Herbert (1974), 2. baskı, *Sanatın Anlamı*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları
- Tansuğ, Sezer (198?), *İnsan Ve Sanat*, İstanbul, Aylin Kitaplar Yayınevi
- Tansuğ, Sezer (1995), *Türk Resminde Yeni Dönem*, 4. baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Tansuğ, Sezer (2003), 6. baskı, *Çağdaş Türk sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Timuçin, Afşar (2002), *Estetik*, İstanbul, Bulut Yayınevi
- Turani, Adnan (2003), 4. baskı, *Çağdaş sanat Felsefesi*, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Turani, Adnan (2003), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Wheelock, Arthur (1981), *Vermeer*, Torino , Vincenzo Bona.
- Yavuz, Hilmi (2004), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul, Yapı Kredi Y.
- Yılmaz, Mehmet (2006), *Modernizmden Postmodernizme*, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- <http://www.nyfew.com/information/figurative-art-definition.html> (Temmuz, 2005)
- <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/201968.htm> (Eylül, 2005)
- <http://www.bedrikarayagmurlar-com/yazilar/> (Eylül, 2005)
- <http://www.usask.ca/education/coursework/skaalid/textindex.htm> (Ekim,2005)

http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/underst.html (Ekim,2005)

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=114541> (Ekim,2005)

<http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/erdem2/bekirdeniz.htm>- (Ocak,2006)

http://www.sculpturegallery.com/sculpture/la_cathedrale.html (Ocak, 2006)

<http://www.exoticindiaart.com/paintings/BC71> (Ocak, 2006)

http://www.stirene.org/Resources/library/occult_symbols.htm (Ocak, 2006)

http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=225(Ocak, 2006)