

CUMHUR YET SONRASI TÜRK RESM NDE SEMBOL

Meral Batur

Sanatta Yeterlik

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Eylül 2014

CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESİMİNDE SEMBOL

Meral Batur

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Leyla Varlık -entürk

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Eylül 2014

Bu tez çalışması, Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenmiştir (Proje No: 1305E87).

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİNDE SEMBOL

Meral Batur

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2014

Danışman: Prof. Leyla Varlık Şentürk

Zamanın ve mekânın ötesinde evrensel bir dili olan semboller, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar filozofların, sanatçıların ve sanat tarihçilerinin üzerinde önemle durdukları bir kavram olmuştur. İnsanlığın ilkel dönemlerinden bu yana geçirmiş olduğu tüm süreçlerde sembol, siyasette, ekonomide, inanç sistemlerinde, savaşlarda ve barışlarda, bilimde ve sanatta kolay okunabilen ve kalıcı etkiler bırakabilen etkin bir rol üstlenmiştir. Hayatın her alanında karşımıza çıkan ve sanatın bütün dallarında etkin rolü olan sembol, tüm önemine rağmen sanat tarihinde sadece küçük başlıklar halinde incelenmiş olmakla beraber “Türk Resminde Sembol” konusunun özellikle de “Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol” konusunda bir araştırma olmadığı yapılan ön çalışmayla ortaya çıkmıştır. Bu nedenle yapılacak araştırmanın merkezine Cumhuriyet sonrası Türk resminde sembolün kullanımı alınmıştır.

Bu çalışmada mevcut durumu saptamaya yönelik betimsel yöntem kullanılmıştır. Konunun derinlemesine araştırılmasında öncelikle ilk bölümde sembolün tanımı, sınıflandırılması ve sembol kavramı altında işaret edilen ve çoğu zaman bir biriyle karıştırılan kavramlar incelenecektir. Sonrasında Avrupa resimde sembol başlığı altında araştırmacının yurt dışındaki çeşitli müzelerde yaptığı saha çalışması neticesinde edindiği bilgiler ve kaynaklar yardımıyla sanat alanında iz bırakan ve resimlerinde sembol kullanan Avrupalı sanatçıların eserlerinden örnekler sembolik açıdan irdelenecektir. Daha sonrasında araştırmanın merkezinde yer alan Cumhuriyet sonrası Türk resmi ve sembolik anlatım içeren örneklerin incelenmesiyle sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır. Sonuçta olarak estetik değer ve içerik açısından sanatçının bir ifade dili olarak tercih etmiş olduğu sembol/sembollerin resim sanatında kazandığı anlam ya da büründüğü ifadenin izleyici boyutunda nasıl anlam kazandığı irdelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İmge, Sembol, Simge, Resim, Türk Resmi.

ABSTRACT

THE SYMBOLS IN THE POST-REPUBLICAN TURKISH PAINTING

Meral Batur

Painting Department

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, September 2014

Advisor: Prof. Leyla Varlık Şentürk

Symbol, having a universal language beyond time and space, has been a concept since the prehistoric ages, on which many of philosophers, artists and art-historians have harped interestedly. Symbol, during its entire time courses up untill today from the early primitive ages of men, has played an active role by being easily comprehensible and being able to leave a lasting impact on politics, economy, belief systems, wars and peaces, science and art. However, playing a crucial role on all of the art forms, symbol that we come across in every step of life has been merely analyzed under some short titles in art history despite of its importance. In addition to this fact, it has become evident as a result of a preliminary examination made that there is not a single research on the topic "Symbol in Turkish Painting", particularly on "Symbol in Turkish Painting in the Post-Republican Era". Accordingly, the use of symbol in Turkish Painting after the Republican Era has been put on the focal point of the research to be made.

In this study, it has been used the descriptive method for determining the current case. In probing the topic comprehensively, in the first part, it will be primarily examined concepts pointed under the description, the classification and the conceptualization of symbol and mostly confused with each other. Secondly, some works created by European artists who made their profound marks on the whole art world and used symbols in their works will be scrutinized in terms of symbolic manner, and at this phase, information and sources acquired as a result of the field work titled "Symbol in European Painting", fulfilled by the researcher visiting many museums abroad. Later, the aim will be to make a conclusion by the examination of Turkish Painting after the Republican Era being situated in the focal point of the research, and selected works having a symbolic manner of expression. The objective of the conclusion part is to probe how meaning or expression that symbol/s, being preferred by the artist as a manner of expression in terms of aesthetic value and content, reaches or converts in the art of painting makes sense from the point of viewers.

Keywords: Image, Symbol, Symbol, Painting, Turkish Painting
the focal point of the research to be made.

30. 09.2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Meral BATUR

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Meral BATUR'un "Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol" başlıklı tezi 30 Eylül 2014 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK
Üye : Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER
Üye : Prof. Dr. Elif ÇİMEN
Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Doç. Düriye KOZLU

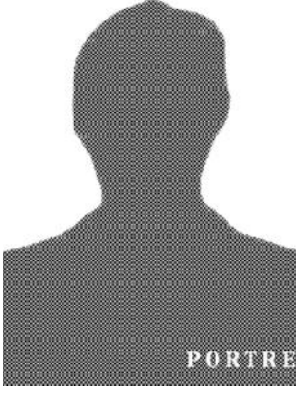
İmza
.....
.....
.....
.....
.....

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Tüm çalışmalarımızda bana olan inancını hep hissettiren, bu tezle bir kez daha, bana ben olma fırsatını veren, kendi zamanından çalış bana zaman ayıran, yaptıkları rehberlikle beni hayata hazırlayan tez danışmanım, sayın, hocam Prof. Leyla Varlık İntürk'e tüm özverisi için; tez çalışmasına vermiş olduğu destekler için Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne; tüm hayatım boyunca bana büyük emekler harcayan, beni her zaman destekleyen, sevgileri, inançları ve tüm yardımları için sevgili annem Cemile Batur'a ve sevgili babam Necdet Batur'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Meral Batur



EK: 8 Özgeçmi

Yüksek Lisans: 2010> Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Lisans: 2008> Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Resim-i Ö retmenli i. Meral Batur

Çanakkale 1986

Deneyimi: 2011–... >Ara tırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

2010–2011 >Ara tırma Görevlisi, Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi.

Yabancı dil: İngilizce, Almanca.

E-postaAdresi: mrltv1@hotmail.com

Yayınlar ve Bilimsel Faaliyetler:

Uluslararası hakemli dergilerde yayınlanan makaleler (SCI& SSCI &Arts and Humanities):

2012, Space Cahnging in the Art with Digitaisation, Procedia-Social and Behaviaral Sciences, Volume 44, Pages 1-18.

2012, Art Teachers Views on Strategies and Methots Which are Used to Achive Attintment, The Turkish Online of Educational Technology , TOJET, ISSN: Old (1303-6521).

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında tam metin olarak basılan bildiriler

2012, Dijitalle meyle Beraber Sanatta De i en Mekan Algısı, Ankara Üniversitesi, World Conference on Design, art &Education, 01-03 May, Antalya.

2012, Kazanımların Kazandırılmasında Kullanılan Strateji ve Yöntemlere Yönelik Resim Ö retmenlerinin Görü leri, Internation Conference on New Horizons in Education ISSN: 2146-7358. 5-7 June. Prag.

Çalı tay ve Seminerler

2014, 1. Görsel Sanatlar Lisans Üstü Ö renci Çalı tayı, Pamukkale Üniversitesi, E itim Fakültesi, Güzel sanatlar E itimi Bölümü, Denizli.

2012, “Eski ehir Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Günleri” Sanat Çalı tayı, Eti Arkeoloji Müzesi, Anadolu Üniversitesi Eski ehir.

2011, 1. Uluslararası Kültürlerarası Sanat Köprüsü Çalı tayı. Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Karabük.

Katıldı ı Uluslararası Bienaller

2011, 1. Uluslararası Bo aziçi Sanat Bienali, stanbul.

Katıldı ı Uluslararası Sergiler

2013, Anadolu International Conference in Economics III, Güzel Sanatlar Enstitüsü Uluslararası Ö renci Karma Sergisi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Anadolu Üniversitesi, Eski ehir.

2012, “Ardiye” Art Show Limani Artrepoları, Pinelo Gallery, Greece.

2012, 1. Uluslararası Kültürlerarası Sanat Köprüsü Çalı tayı Sergisi, Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Karabük

2011, 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Sergisi, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara.

Katıldı ı Ulusal Sergiler

2014, “Kadın Gözüyle Erkek-Erkek Gözüyle Kadın” Ulusal Katılımlı-Jürili Karma Sergi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Antalya.

2013, “Katliam” Katiamın Kimli i Olmaz, Fen Edebiyat Fakültesi, Nev ehir Üniversitesi. Nev ehir.

2013, “-mi Gibi” ÖYP Ara tırma Görevlileri Karma Sergisi. Güzel Sanatlar Fakültesi, Anadolu Üniversitesi, Eski ehir.

2012, “Eski ehir Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Günleri” Sergisi, Eti Arkeoloji Müzesi,

Eski ehir.

2012, "Öretim Elemanları Karma Sergisi", Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sakarya.

2012, "Kadınlar Sergisi", Camgöz Sanat, Deniz Müzesi Sanat Galerisi, Beşiktaş, İstanbul.

2012, Karabük Üniversitesi Kadın Akademisyenler Resim Sergisi, Karabük.

2011, DNZ Sanat Sergisi

2011, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Dünyeler/Dünyeciler" Başlıklı Resim, Seramik, Heykel ve Baskı Resim Karma Sergisi, Ankara Üniversitesi Kültür ve Sanat Evi, Ankara.

Ç NDEK LER

ÖZET	II
ABSTRACT	III
JÜR VE ENST TÜ ONAYI	IV
ÖNSÖZ ve TE EKKÜR	V
ÖZGEÇM	VI
GÖRSELLER L STES	XIII
EK LLER L STES	XXV
G R	1

B R NC BÖLÜM

SEMBOLÜN TANIMI ve SINIFLANDIRMASI

1. SEMBOLÜN TANIMI	8
2. SEMBOLÜN SINIFLANDIRMASI	10
3. SEMBOL KAVRAMI ALTINDA ARET ED LEN D ER FADELER	19
3.1. mge.....	19
3.2. Simge.....	20
3.3. aret.....	22
3.4. Gösterge.....	23
3.5. Hiyeroglif.....	24
3.6. Piktogram.....	25
3.7. Petrogram ve Petroglif.....	26
3.8. deogram.....	27
3.9. Logo.....	28

3.10. Amblem.....	29
3.11. Damga.....	30
3.12. Arma.....	31

K NC BÖLÜM

AVRUPA RESM NDE SEMBOL

2.1. D N KONULU RES MLERDE SEMBOL.....33

2.1.1. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Hazlar Bahçesi”.....	33
2.1.2. Albercht Dürer, “Adem ve Havva”	36
2.1.3. Hans Baldung Grien, “Ya am ve Ölüm”	38
2.1.4. El Greco, “ sa’nın Vaftizi”	40
2.1.5. Emil Nolde, “Altın Buza ı Etrafında Dans”	43

2.2. PORTRE KONULU RES MLERDE SEMBOL.....46

2.2.1. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”	46
2.2.2. Quentin Metsysé, “Banker ve Karısı”	49
2.2.3. Hans Holbein, “Elçiler”	51
2.2.4. Edouard Manet, “Olimpia”	54
2.2.5. Frida Kahlo, “Yaralı Geyik”	57
2.2.6. Andy Warhol, “Marilynler”	59

2.3. GÜNLÜK YA AM KONULU RES MLERDE SEMBOL.....60

2.3.1. Diego Velazquez, “Nedimeler”	60
2.3.2. Johannes Vermeer, “A k Mektubu”	63

2.3.3. Jean-Honoré Fragonard, “Salıncak”.....	64
2.3.4. Joan Miro, “ çmekan II”.....	66
2.3.5. Salvador Dali, “Bir Narın Çevresinde Uçan Bir Arının Yol Açtığı Dü , Uyanmadan Bir Saniye Önce”	68
2.3.6. Marc Chagall, “Gelin”	70
2.4. TAR HSEL KONULU RES MLERDE SEMBOL.....	72
2.4.1. Eugene Delacroix, “Özgürlük”.....	72
2.4.2. Pablo Picasso, “Guernica”	74
2.4.3. Jasper Johns, “Üç Bayrak”	77
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
TÜRK RESM NDE SEMBOL	
3.1. D N KONULU RES MLERDE SEMBOL.....	80
3.1.1. Nevin Çokay, “ simsiz”.....	80
3.1.2. Erol Akyava , “Kabe”.....	81
3.1.3. Serap Demira , “ve I ık...ve Ate ...ve Olu ”.....	83
3.1.4. Sezai Özdemir, “Bir irafrenin Anı Defteri’nden IX”	84
3.1.5. Peyami Gürel, “Varlık”.....	86
3.1.6. Ergin nan, “El”.....	88
3.1.7. Ekrem Kahraman , “ simsiz”.....	90
3.1.8. Ömer Kale i, “Çanak çinde ki Ba ”.....	91
3.2. PORTRE KONULU RES MLERDE SEMBOL.....	93
3.2.1. Ne et Günal, “Korkuluk II”.....	93

3.2.2. Mevlüt Akyıldız, “?”	96
3.2.3. Ne ’e Erdok, “Hastane Odası”	97
3.2.4. smail Çoban, “Ana”	99
3.2.5. Gülseren Südor, “Kö eye Sıkı tırılma”	101
3.2.6. brahim Balaban, “Bereket Ana”	102
3.2.7. Gözde Baykara, “Adem Olan Anlar”	104

3.3. GÜNLÜK YA AM KONULU RES MLERDE SEMBOL.....107

3.3.1. Turgut Zaim, “Halı Dokuyanlar 1”	107
3.3.2. Yüksel Arslan, “Tekelci Devlet Kapitalizmi”	108
3.3.3. Mustafa Aslier, “Saz Çalan”	109
3.3.4. Mümtaz Yener, “Karıncalar Geliyor”	111
3.3.5. eref Ruhi Aydın, “Kolsuz Nü”	113
3.3.6. Aydın Ayan, “Dün, Bugün, Yarın”	114
3.3.7. Hüsamettin Koça,n “Avuçiçi Resimleri”	116
3.3.8. Mustafa Altınta , “Saraydan Kız Kaçırarak- Mozart ”	118
3.3.9. Nadide Akdeniz, “Kırmızı Sandalye”	119
3.3.10. Mehmet Uygun, “Kamyon”	121
3.3.11. Atilla lkyaz, “Sarı Örgü”	123
3.3.12. Hasan Pekmezci, “Ku lar ve nsanlar”	124
3.3.13. Aka Gündüz Temur, “A k Bir Can Gibidir”	126
3.3.14. Utku Varlık, “Keder”	127
3.3.15. Hüsnü Dokak, “ ki Yaka”	129
3.3.16. Atilla Galip, “Kaçı ”	130

3.3.17. Turhan Karaya murlar, “X5,LER”.....	132
3.3.18. Muzaffer Akyol, “ simsiz”.....	133
SONUÇ.....	136
KAYNAKÇA.....	138

GÖRSELLER L STES

- Görsel 1.** Jannis Kounellis, "Untitled", Tuval Üzerine Karı ık Teknik, 90 x 150 cm, 1960.....13
Kaynak: https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQooAg6Xey3LUQHlwIC4v33Yu-WaErlnWB2ZGVpIzBJqAWAJh_e (Eri im Tarihi: 25.06.2014)
- Görsel 2.** Caspar David Friedrich, "Oakwood Bölgesindeki Sinagog", Tuval Üzerine Ya lı Boya, 110 x 171 cm, 1809-10, Schloss Charlottenburg, Berlin17
Kaynak: <http://www.wga.hu/art/f/friedric/1/106fried.jpg> (Eri im Tarihi: 25.06.2014)
- Görsel 3.** Marc Chagall, "Paris Güne i", Litografi, 91/150, 26 x 21cm, 1977.....17
Kaynak: <https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcS63locPIUld0j69E4SbXpu1V3cdCzozUPvNFwNAfPM3vQ-5Xkk> (Eri im Tarihi:25.06.2014)
- Görsel 4.** Claude Monet, "Bahçedeki Kadın", Tuval Üzerine Ya lıboya, 82 x 101 cm, 1866, The Hermitage, St. Petersburg.....17
Kaynak: <http://www.wga.hu/art/m/monet/01/early21.jpg> (Eri im Tarihi:25.06.2014)
- Görsel 5.** Güvercin.....17
Kaynak: <http://www.varbak.com/g%C3%BCzel-g%C3%BCvercin-resimleri> (Eri im Tarihi:25.06.2014)
- Görsel 6.** Tavuzku u.....17
Kaynak: <http://www.piknikpark.com/Content.aspx?lang=TR&id=3> (Eri im Tarihi:25.06.2014)
- Görsel 7.** Atatürk'ün Portresi.....18
Kaynak: http://www.mudurnu.gov.tr/ortak_icerik/mudurnu/ataturk18.jpg (Eri im Tarihi: 30.06.2014)
- Görsel 8.** Palet.....18
Kaynak: <http://www.bakimliyiz.com/resim/palet.jpg> (Eri im Tarihi: 30.06.2014)
- Görsel 9.** Maske.....18
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, stanbul, 2014.
- Görsel 10.** Haç.....18
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, Barselona, 2014.

Görsel 11. Marc Chagall, “Ben ve Köy”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 70 x 90 cm, 1911, Museum of Modern Art, New York.....	19
Kaynak: http://www.wikitree.com/photo.php/thumb/a/aa/Chagall-Village.jpg/300px-Chagall-Village.jpg (Eri im Tarihi: 25.06.2014)	
Görsel 12. Araç Göstergesi.....	24
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, Eski ehir, 2014.	
Görsel 13. Isı Ölçer.....	24
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, Eski ehir, 2014.	
Görsel 14. Hiyeroglif Örne i.....	25
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, Louve Museum, 2014.	
Görsel 15. Hiyeroglif Örne i.....	25
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, Louve Museum, 2014.	
Görsel 16. WC Piktogramı.....	26
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, Çanakkale, 2014.	
Görsel 17. Göbeklitepe’de bulunan en eski Petroglif Örne i.....	27
Kaynak: http://image.b4in.net/resources/2013/09/18/1379537051-gobekli+tepe+11.PNG (Eri im Tarihi: 25.06.2014)	
Görsel 18. En Eski Petrogram Örne i	27
Kaynak: Gombrich, Sanatın Öyküsü, 2002, s. 41.	
Görsel 19. TBMM Damgası.....	32
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/a/af/Damga_TBMM.jpg (Eri im Tarihi: 20.06.2014)	
Görsel 20. Osmanlı Arması.....	32
Kaynak: http://img2.blogcu.com/images/s/i/l/silahresimleri/osmanli_armasi_9.jpg (Eri im Tarihi: 20.06.2014)	
Görsel 21. Amerika Arması.....	32
Kaynak: http://www.sozluk.org/uploads/photos/175922_1385.jpg (Eri im Tarihi: 20.06.2014)	
Görsel 22. Çift Ba lı Kartal Arması.....	32
Kaynak: http://img2.blogcu.com/images/a/h/m/ahmetdursun374/ift_ba_l_1.jpg (Eri im Tarihi: 20.06.2014)	
Görsel 23. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, Ah ap Üzerine Ya lı Boya, 220 x 195 cm, 220 x 97 cm, 1490-1510, Museo Nacional del Prado, Madrid.....	33

Kaynak: http://3.bp.blogspot.com/-DRImbqrotDc/UiJP7Rm7jPI/AAAAAAAAA4E/lgISjDDa1Kk/s640/1_ieronim-bosx-bosch-hieronymus.jpg (Eri im Tarihi: 30.06.2014)

Görsel 24. Albercht Dürer, “Adem”, Panel Üzerine Ya lı Boya, 209 x 81cm, 1507, Museo Nacional Del Prado, Madrid.....36

Kaynak: Davies, D. 2012. The Prado Guide, s. 406-407, Museo Nacional Prado. Spanish.

Görsel 25. Albhercht Dürer, “Havva”, 1507 Panel Üzerine Ya lı Boya, 209 x 80 cm, Museo Nacional Del Prado, Madrid.....36

Kaynak: Davies, D. 2012. The Prado Guide, s. 406-407, Museo Nacional Prado. Spanish.

Görsel 26. Hans Baldung Grien, “Ya lar ve Ölüm”, Panel Üzerine Ya lı Boya, 151 x 61cm, 1541-44, Museo Nacional Del Prado.....39

Kaynak: (Davies, 2012, s. 413)

Görsel 27. El Greco, “ sa ’nın Vaftizi”, 1597-1600, Tuval Üzerine Ya lı Bboya, 350 x144 cm, Museo Nacional Del Prado.....42

Kaynak: http://www.wga.hu/art/g/greco_el/11/1108grec.jpg (Eri im Tarihi: 04.07.2014)

Görsel 28. Emil Nolde, “Altın Buza ı Etrafında Dans”. Tuval Üzerine Ya lı Boya, 88 x 105.5 cm, 1910, Gallery of Modern Art, Munich.....45

Kaynak: http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/emil-nolde-dance-around-the-golden-calf-1910-1346354062_org.jpg (Eri im Tarihi: 25.06.2014)

Görsel 29. Jan Van Eyck, “Arnolfini’ nin Evlenmesi”, Me e Üzerine Ya lı Boya, 82,2 cm x 60 cm, 1434, Londra Ulusal Galerisi, Londra.....47

Kaynak: Wilkinson. (2011). Semboller ve aretler. S. 240.

Görsel 30. Quentin Metsys, “Banker ve Karısı”, Ah ap Üzerine Ya lı Boya 70,5 x 67 cm, 1514, Louvre Museum, Paris.49

Kaynak: A Guide to the Louvre, 2005; 330.

Görsel 31. Hans Holbein, “Elçiler”, Me e Üzerine Ya lı Boya , 207 cm x 209.5 cm (81 in x 82.5 in), 1533, National Gallery, London.....52

Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_\(Holbein\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_(Holbein)) (Eri im tarihi: 07.07.2014)

Görsel 32. Edouard Manet, “Olympia”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 131 x 190 cm, 1863, Musée d’Orsay, Paris.55

Kaynak: <http://www.wga.hu/art/m/manet/1/4olympi1.jpg> (Eri im Tarihi: 25.06.2014)

Görsel 33. Tiziano, “Urbino Venüsü”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 119 x 165 cm, 1538, Galleria degli Uffizi, Floransa.....56

Kaynak: <http://www.wga.hu/art/t/tiziano/08/08urbin.jpg> (Eri im Tarihi: 25.06.2014)

Görsel 34. Frida Kahlo, “Yaralı Geyik”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, ?, 1946, Carolyn Farb Koleksiyonu, Houston.....58

Kaynak: http://www.inquisition.ca/fig/fr/philo/artic/athee_samaritain.jpg (Eri im Tarihi: 25.06.2014)

Görsel 35. Andy Warhol, “Marilynler”, Tuval Üzerine Polimer ve Matbaa Boyası, 101,6 x 101,6 cm, Thomas Ammann Koleksiyonu, Zürih.....59

Kaynak: <http://blog.monocache.com/wp-content/uploads/2012/04/andy-warhol.jpg> (Eri im Tarihi: 07.07.2014)

Görsel 36. Velázquez, “Nedimeler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 318 x 276 cm, 1656-57, Museo del Prado, Madrid.61

Kaynak: <http://www.wga.hu/art/v/velazque/08/0801vela.jpg> (Eri im Tarihi: 25.06.2014)

Görsel 37. Vermeer, “A k Mektubu”, 1669, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Rijksmuseum Amsterdam.....63

Kaynak: <http://www.wga.hu/art/v/vermeer/03d/31lovel.jpg> (Eri im Tarihi: 25.06.2014)

Görsel 38. Jean-Honoré Fragonard, “Salıncak”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 64 cm, 1767, Wallace Collection, London.....65

Kaynak: <http://www.wga.hu/art/f/fragonar/father/1/07swing.jpg> (Eri im Tarihi: 04.06.2014)

Görsel 39. Jan Steen, “Bir Kediye Dans Etmeyi Öğreten Çocuklar ‘Dans Dersi’”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 68.5x 59 cm, 1679, Rijksmuseum, Amsterdam.....66

Kaynak: Rijks Museum Collection, 2014; 57.

Görsel 40. Joan Miro, “Dutch Interior II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 73 cm, 1928, Peggy Guggenheim Collection, Venedik.....67

Kaynak: Peggy Guggenheim Collection, 2009; 52.

Görsel 41. Salvador Dalí, “Bir Narın Çevresinde Uçan Bir Arının Yol Açtığı Dünya, Uyanmadan Bir Saniye Önce”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51 x 40,5 cm, 1944, Thyssen-Bornemisza Vakfı, Lugano-Castagnola, Madrid.....69

Foto raf: Arş. Gör. Meral Batur, Museo Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu, 2014.

Görsel 42. Marc Chagall, “Gelin”, Tuval üzerine Yağlı Boya, 100 x 140 cm, 1950, Özel Koleksiyon.....71

Kaynak: <http://3.bp.blogspot.com/-BLrYG9z4ZnM/UfPjOsQPRoI/AAAAAAAAA1E/V5T4p4vkEMo/s640/bride.jpg> (Eri im Tarihi: 30.06.2014)

Görsel 43. Eugene Delacroix, “Resim De il Siyasi Bildiri: Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 260 x 325 cm, 1830, Louvre Müzesi, Paris.....73

Kaynak: http://2.bp.blogspot.com/-S7fcup51fpw/UCOhZ8-Gd2I/AAAAAAAAAXA/fJ0VSttRRV8/s640/1280px-Delacroix_-_La_liberte.jpg (Eri im Tarihi: 30.06.2014)

Görsel 44. Pablo Picasso, “Guernica”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 3,5 x7,8 m, 1937, Museo Reina Sofia, Madrid.....75

Kaynak: The Collection Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, 2004; 158.

Görsel 45. Jasper Johns, “Üç Bayrak”, Tuval Üzerine Balmumu, 78.4 x 115.6 x 12.7 cm, 1958, Whitney Museum of American Art, New York.....78

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/d7/Three_Flags.jpg (Eri im Tarihi: 07.07.2014)

Görsel 46. Nevin Çokay, “simsiz”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 80 x 60 cm, 196180

Kaynak:

Görsel 47. Erol Akyava , “Kâbe”, Tuval Üzerine Karı ık Teknik, 120 x 157 cm, 1982.....82

Kaynak: <http://www.kuman-art.com/wp-content/gallery/erol-akyavas/erol-akyavas-119.jpg> (Eri im Tarihi: 17.07.2014)

Görsel 48. Serap Demira , “ve I ık...ve Ate ...ve Olu ”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 90 x 90 cm, 1995.....83

Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, stanbul, 2014.

Görsel 49. Sezai Özdemir, “Bir izofrenin Anı Defteri’nden IX”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 200 x 150 cm, 1996.....85

Kaynak: S. Özdemir ile Yüz Yüze Görü me, 7 Mayıs 2014.

Görsel 50. Peyami Gürel, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 67 x 100 cm, 1998, Hayat Foundation Collection.....87

Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, stanbul, 2014.

Görsel 51. Ergin nan, “El”, MDF Üzerine Karı ık Teknik, 100 x 70 cm, 2005.....89

Kaynak:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=130&lang=TR&exhID=0&periodID=&pageNo=0> (Eri im Tarihi:27.05.2014)

Görsel 52. Ekrem Kahraman, “simsiz”, Tuval Üzerine Akrilik, 110 x 135 cm, 2005.....90

Kaynak:

<http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=1&lang=TR&bhcp=1> (Eri im Tarihi:29.05.2014)

- Görsel 53.** Ömer Kale i, “Çanak çinde ki Ba ”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 281 x 65 cm, 2005.....92
Kaynak: Ö. Kale i ile Sanal Ortam Görü mesi, 23 Mayıs 2014.
- Görsel 54.** Ne et Günal, “Korkuluk II”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 184 x 116 cm, 1986, (Sanalmüze, 2011).....94
Kaynak: <http://www.tualim.net/turk-ressamlarin-eserleri/5734-neset-gunal-resimleri-neset-gunal-eserleri-neset-gunal-tabloları-neset-gunal.html> (Eri im Tarihi:23.05.2014)
- Görsel 55.** Mevlüt Akyıldız, ?, Tuval Üzerine Ya lı Boya, ?, ?.....96
Kaynak: http://www.kuman-art.com/wp-content/gallery/mevlut-akyildiz/178_b.jpg (Eri im Tarihi: 17.07.2014)
- Görsel 56.** Ne 'e Erdok, “Hastane Odası”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 165 x 102 cm, 1993.....98
Kaynak: N. Erdok ile Sanal Ortam Görü mesi, 10 Mayıs 2014.
- Görsel 57.** smail Çoban, “Ana”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 185 x 100 cm, 1996, Özel Koleksiyon.....100
Kaynak: . Çoban ile yüz yüze görü me, 12 Mayıs 2014.
- Görsel 58.** Gülseren Südor, “Kö eye Sıkı tırılma”, Tuval Üzerine Akrilik, 60 x 70 cm, 2006.....101
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, stanbul, 2014.
- Görsel 59.** brahim Balaban, “Bereket Ana”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 50 x 40 cm, 2010.....103
Kaynak:
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=534
(Eri im Tarihi:23.05.2014)
- Görsel 60.** Gözde Baykara, “Âdem Olan Anlar”, Tuval Üzerine Akrilik, 175 x 75 cm, 2013.....105
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, stanbul, 2014.
- Görsel 61.** Turgut Zaim, “Halı Dokuyanlar I”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 40 x 34 cm, 1906.....107
Kaynak: <http://www.tarihnotlari.com/cgi-sys/suspendedpage.cgi> (Eri im Tarihi: 09.06.2014)
- Görsel 62.** Yüksel Arslan. Artue 181, “Tekelci Devlet Kapitalizmi”, Tuval Üzerine Ya lı Boya.....109
Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%BCksel_Arslan (Eri im Tarihi: 01.04.2014)

- Görsel 63.** Mustafa Aslier, “Saz Çalan”, Kâğıt Üzerine Baskı Resim 27/100, 31 x 18 cm, 1966.....110
Kaynak: <http://mustafaaslier.blogspot.com.tr/> (Erişim Tarihi: 02.03.2014)
- Görsel 64.** Mümtaz Yener, “Karıncalar Geliyor”, Duralit Üzerine Yaşlı Boya, 100 x 74,5 cm, 1977, İstanbul Resim-Heykel Müzesi.....112
Kaynak: <http://www.gorselsanatlari.org/archive.php?topic=16384.0> (Erişim Tarihi: 11.05.2014)
- Görsel 65.** İbrahim Ruhi Aydın, “Kolsuz Nü”, Tuval Üzerine Karıncık Teknik, 30x30cm, 1973,.....113
Kaynak: Katalog İbrahim Ruhi Aydın, 2014.
- Görsel 66.** Aydın Ayan, “Dün, Bugün, Yarın”, Tuval Üzerine Yaşlı Boya, 160 x 100 cm, 1980, G. Ve . Kocagöz Koleksiyonu.....115
Kaynak: http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=3&lang=TR (Erişim Tarihi: 22.05.2014)
- Görsel 67.** Hüsamettin Koçan Avuç içi Resimleri, Karıncık Teknik, 130 x70 cm, 1997.....117
Kaynak:
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=76&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> (Erişim Tarihi: 01.04.2014)
- Görsel 68.** Mustafa Altıntaş, “Saraydan Kız Kaçırma-Mozart”, Tuval Üzerine Akrilik, 150x150 cm, 1995.....118
Kaynak:
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=76&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> (Erişim Tarihi: 01.04.2014)
- Görsel 69.** Nadide Akdeniz, “Kırmızı Sandalye”, Tuval Üzerine Yaşlı Boya, 220 x 180 cm, 2000.....120
Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z_slide0053_image066.jpg (Erişim Tarihi: 17.07.2014)
- Görsel 70.** Mehmet Uygun, “Kamyon”, Tuval Üzerine Yaşlı Boya, 200 x160 cm, 2000.....122
Kaynak: <http://www.mehmetuygun.com/tr/menu2.html> (Erişim Tarihi: 28.06.2014)
- Görsel 71.** Atilla İkyaz, “Sarı Örgü”, Tuval Üzerine Yaşlı Boya, 100 x 130 cm, 2002.....123
Kaynak: Atilla İkyaz ile Sanal Ortam Görüşmesi, 16 Mayıs 2014.

- Görsel 72.** Hasan Pekmezci “Ku lar ve nsanlar”, Tuval Üzerine Akrilik, 80 x 90 cm, 2005.....125
Kaynak: Hasan Pekmezci ile Sanal Ortam Görü mesi, 17 Mayıs 2014.
- Görsel 73.** Aka Gündüz Temur, “A k Bir Can Gibidir”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 35 x 40 cm, 2007.....126
Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&modPainters_artistDetailID=825
(Eri im Tarihi: 29.05.2014)
- Görsel 74.** Utku Varlık “Keder”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 190 x 170 cm, 2008, brahim Benli Koleksiyonu.....128
Kaynak:
<http://www.utkuvarlik.com/pPages/pArtist.aspx?paID=224§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> (Eri im Tarihi: 01.05.2014)
- Görsel 75.** Hüsnü Dokak, “ ki Yaka”, Tuval Üzerine Akrilik,?, 2011.....129
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, Ankara, 2014.
- Görsel 76.** Atilla Galip, “Kaçı ”, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100cm, 2012.....131
Kaynak: A. Galip ile sanal ortam görü mesi, 18 Mayıs 2014.
- Görsel 77.** Turhan Karaya murlar, “X5,LER”, Dijital Baskı, 120 x 100 cm, 2013.....132
Kaynak: Turhan Karaya murlar ile Sanal Ortam Görü mesi, 17 Nisan 2014.
- Görsel 78.** Muzaffer Akyol, ?, Tuval Üzerine Ya lı Boya, ?, ?.....133
Kaynak: Muzaffer Akyol ile Sanal Ortam Görü mesi, 11 Mayıs 2014.

EK LLER L STES

- ekil 1.** Daire.....13
Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Daire> (Eri im Tarihi: 25.06.2014)
- ekil 2.** A aç.....13
Kaynak: http://tr.123rf.com/photo_14973404_açık-kitap.html (Eri im Tarihi: 15.07.201)
- ekil 3.** Kitap14
Foto raf: Ar . Gör. Meral Batur, 2014, Eski ehir.
- ekil 4.** Terazi14
Kaynak: https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRf_Y6RBnixqzqLd0adAHqBX-lk4fsmm_2SoWNab_OGcvhIbgr (Eri im Tarihi: 25.06.2014)
- ekil 5.** Balık.....14
Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0chthys> (Eri im Tarihi: 25.06.2014)
- ekil 6.** Notalar.....14
Kaynak: <http://ucretsizmp3.org/wp-content/uploads/2013/12/nota-300x300.jpg> (Eri im Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 7.** Kızılhaç.....14
Kaynak: http://www.sentezhaber.com/images/haberler/kizilhactan_depremler_icin_yardim_cagrisi_1319728725.jpg (Eri im Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 8.** Kızılay.....14
Kaynak: <http://www.kisacabilgi.com/wp-content/uploads/2014/05/kizilay.jpg> (Eri im Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 9.** Potasyum Simgesi.....15
Kaynak: <http://www.nkfu.com/wp-content/uploads/2011/12/potasyum.jpg> (Eri im Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 10.** Co rafı Semboller.....15
Kaynak: <http://img204.imageshack.us/img204/7707/b6nsekil03.gif> (Eri im Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 11.** Navier-Stokes Denklemi (Fizik).....15
Kaynak: <http://3.bp.blogspot.com/-cHw2Hzwug40/UVIOXaJQZII/AAAAAAAAABOs/FH24YvQv614/s1600/AKADEM%C4%B0KF%C4%B0Z%C4%B0K+BLOGSPOT+COM.jpg> (Eri im Tarihi: 30.06.2014)

- ekil 12.** Heksagram (Davut Yıldızı).....15
Kaynak: http://bilgibank.us/core/Kategori:Din_Sembolleri
http://www.mistikalem.com/files.php?file=resimler/pentagram_676232648.jpg (Erişim Tarihi: 30.06.2014)
- Görsel 13.** Haç.....15
Fotoğraf: Ar. Gör. Meral Batur, Barselona, 2014.
- ekil 14.** Ying-Yang.....16
Kaynak: <http://img192.imageshack.us/img192/7681/yingyangk.jpg> (Erişim Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 15.** into- intoizm (Japonya'nın yerli dini).....16
Kaynak: <http://img192.imageshack.us/img192/7682> (Erişim Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 16.** Barıncağı areti.....16
Kaynak: <http://t3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTI61VPxnum83qsgZjOjz5X211A24g1HE2z3bk2atQBDI0RdXkKDA> (Erişim Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 17.** Zaferan areti.....16
Kaynak: <http://1.bp.blogspot.com/-UNXNCLbiGOI/TcRPX3Ibs9I/AAAAAAAAAD4/ZBIY7tIJOPw/s200/peace-sign.gif> (Erişim Tarihi: 30.06.2014)
- ekil 18.** Ernesto Che Guevara18
Kaynak: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQxcJerGBywqmVlaoV-fWzT4p9CY_C7z_78LGgOiOgXOgnsvKH (Erişim Tarihi: 25.06.2014)
- ekil 19.** Tahtı Giremez areti22
Kaynak: http://www.orpastrafik.com/upload/ifotolar/484_hg.jpg (Erişim Tarihi: 25.06.2014)
- ekil 20.** Yaya Giremez areti.....22
Kaynak: <http://www.bilgimanya.com/resimler/2012/04/trafik-isaretleri-ve-anlamlari-yaya-giremez.jpg> (Erişim Tarihi: 25.06.2014)
- ekil 21.** Hamilelere Öncelik Piktogramı.....26
Kaynak: http://static4.depositphotos.com/1004012/276/v/950/depositphotos_2769151-Signs-and-symbols.jpg (Erişim Tarihi: 25.06.2014)
- ekil 22.** Çin Yazısı Örneği.....28
Kaynak: http://pixabay.com/static/uploads/photo/2012/04/24/12/31/sign-39774_640.png (Erişim Tarihi: 25.06.2013)
- ekil 23.** Adidas Logosu.....29

Kaynak: <http://www.hajoploetz.de/media/marken/730px-Adidas-logo.jpg> (Eri im Tarihi: 20.06.2014)

ekil 24. BP Logosu.....29

Kaynak: <http://www.logoindir.com/wp-content/uploads/2011/03/Bp-Logo1.jpg> (Eri im Tarihi: 20.06.2014)

Görsel 25. Ptt Amblem ve Logosu.....30

Kaynak: <http://www.logofiyatlari.com/images/stories/logo-amblem-farklari.jpg> (Eri im Tarihi: 20.06.2014)

Görsel 26. Türkiye Postaları Damgası.....31

Kaynak: <http://t0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT0nkSMbaWQ6x3z-TArrICzslh7NB42guQEuDhLQIUmfIQGvM00Q> (Eri im Tarihi: 20.06.2014)

G R

Sanat, ya amln anlamlı kılınmasını, güzelin ara tırılmasını ve sorgulanmasını sa lar. Bu anlamda ya amla olan ba ımızı ve insana verilen de eri ortaya koyan sanat, ba ka dilsel araçların ke fedilip geli tirilmesine de yardımcı olur. Böylece sanatsal biçimlerin ve olguların tümü insanın soyutlama yetene inin ve canlandırma arzusunun bir ürünü olup farklı anlamlarda diller yaratır. Her ne kadar farklı diller olsa da bütün sanat dalları insanı temel almakta ve aynı amaca hizmet etmektedir. Bu nedenle sanatın geli imi insanlı ın geli imi ile paralellik gösterir. Sanat toplumsal geli meler sonucunda biçimlenmi ve anlamlanmı tır. Tüm bunların sonucu olarak insanın varolu unun önemli kanıtlarından birisi de sanat olmu tur.

nsanlar, binlerce yıldan beri ortak bir dil olu turmak ve kendilerini ifade etmek adına öncesinde kitlesel sonrasında evrensel bir ileti im biçiminin unsuru olan görsel ifade biçimlerini ke fetmi ve bunları bir sistemati e oturtarak bir ileti im modeline dönü türmü tür. Sembol olarak tanımlanan bu görsel ifade ya da anlatım biçimleri, görsel sanatların özellikle de resim sanatının (sanatçının tercihe ba lı olarak) önemli bir unsuru olmu tur.

nsanın toplumsalla masıyla birlikte duygu, dü ünçe ve inançlarını payla mak ve aktarmak için çevresiyle kurdu u ileti imde sembol/ sembolleri kullanmak durumu oldukça anla ılır kılmakla birlikte ileti imi ve payla ımı kolayla tırmaktadır. Bu açıdan bakıldı ında ise sanat, insanın çevresinden edindi i izlenimleri ve duyguları, dü ünceleri aktarmaya yönelik çabasının ürünü haline dönü en dilin estetik ifade yöntemi olmu tur.

Sanat dünyasının yaratıcı bireyinin ilk problemi ya da kaygısı önceleri do ayı yansıtmak iken kendisini ke feden sanatçıyla birlikte zamanla dı dünyanın de il iç dünyanın anlatımı ve aktarımına dönü mü tür. Bu süreçte nesnel dünyanın görünen gerçekleri yerini iç dünyanın duygulanımlarına bırakmı bu duygulanımları açı a çıkartacak imgeler dünyası su yüzüne çıkmı tır. Sanatçı bir durum ya da ey kar ısında görüneni de il göstermek istedi ini canlandırırken ya da yerine koyarken biçim ya da rengi ve bunlara yükledi i anlamları bir sistematik düzen içinde geli tirerek bazen bireysel bazen de evrensel boyutta kullanagelmi tir.

Tam da bu sebeplerden dolayı binlerce yıldan beri oldu u gibi günümüzde de ya amımızın her alanında ve her anında sembollerle yüz yüze kalmaktayız. çinde oldu umuz teknoloji ve hız ça ında sembol kullanımını da ileti im türleri içinde en yaygın ve en hızlı olanlarıdır. Semboller bazen karar verme sürecinde yönlendiren bazen ise bilgilendirme amacıyla kullanılan tamamen belli bir amaç ve hedefe yönelik i levseli i olan özellikleriyle de ön plana çıkmaktadır. “Sembollerden yoksun bir dünya, hiç ku kusuz derinlikten ve anlamdan yoksun sı bir dünyadır. Bu yüzden dünya üzerinde bu tür felsefi derinli e sahip inanı , ö reti ve yakla ım sembollerle örülmü tür. Semboller halk kültürünün, sanatın ve mitolojinin vazgeçilmez ö elerindedir (Uçar, 2004: 33)”.

Arkeolojik kazılardan çıkartılan ve yüzlerce yıl öncesine dayanan buluntulardan elde edilen bilgilere göre insanların, kayalara, ta lara ve ma ara duvarlarına basit imajlar çizerek var olu sal durum göstergeleri için i aret dilini kullandıkları görülmektedir. Yazının ilk basama ı olarak kabul edilen bu çizimler, daha çok hayatta kalma amacına yönelik av sahneleri, hayvan resimleri ve o döneme ait ekillerden olu maktadır. O dönem insanın bu çizimlerle hem Tanrı ile hem de birbirleri arasında bir nevi ileti im biçimi kurdukları varsayılmaktadır. Ça lar boyunca farklı co rafyalar ve farklı kültürlerde de i ime u rayarak günümüze kadar gelen bu imajlar (hayvan, bitki, insan vb.) soyut bir takım sembollere dönü mü tür. Sadece görsel olarak de il aynı zamanda bu semboller sözcüklerin ve seslerin yerini de alarak ileti imde gerekli soyut kavramları tamamlayan bir sistemi de beraberinde getirmi tir. Böylece göçebe topluluklardan yerle ik hayata geçen ve tarımla hayatını idame ettirmeye çalı an insano lu duman, ate ve ık yerine artık sembollerden olu an haberle me ve ileti im sistemini kullanmaya ba lamı tır (Teber, 1982). Resimle haberle menin, ilkel topluluklarda sık kullanılan bir yöntem oldu u bilinmektedir. Ancak günümüzün hızla geli en teknolojisi, daha hızlı ve zaman kaybını en aza indirgeyen, daha basit bir ileti im a ına ihtiyaç duydu undan, imgelerden olu an ve bu imaj dili olan semboller yerini daha kolay okunabilen piktogramlara bırakmı tır. Daha çabuk algılanan ve daha uzun süre hafızada kalan bu piktogramlar özellikle günlük hayatın içerisinde, sıklıkla kamusal alanlarda kar ımıza çıkmaktadır (Ba er, 1994). Buna paralel olarak e er sözcükleri de bir sembol olarak de erlendirirsek sözel ileti im de dilin sembolle tirilmi halidir diyebiliriz. öyle ki, semboller aracılı ıyla ba ka insanların dü ünceleri ö renilebilmi tir. nsano lu bu dü üncelerini semboller aracılı ıyla ça lar sonrasına dahi ta ıyabilmi tir. Sosyal ve ekonomik tüm aktiviteler

semboller sayesinde sürdürülmü tür. Bu nedenle sembolle tirme çabaları en ilkel toplumlardan en modern toplumlara dek bütün toplumlarda görülür. İret ve semboller, de i ik kültürlerden olan insanların birbirlerini anlaması, daha hızlı ve etkili ileti im kurulması, ya amın kolayla ması, yani evrensel bir ileti im sa lanması açısından insanlar için oldukça önemli bir hal almı tır. Örne in; İlk ça lardan beri insano lu duygu, dü ünçe ve isteklerini gelecek ku aklara aktarmak ve payla mak istemi tir. Böylece zamanın ve mekânın ötesinde evrensel bir dili olan semboller sanatın da önemli ö eleri arasında yer almı tır. Sembolün ke fi, ilk insanın hem birbirleri ile ileti im kurmak hem de korkuları, inancı, büyüsel ritüelleri ve bunlara ba lı olarak geli en süreçte gücü elinde tutma arzusu ile do ayı en yalın haliyle kaynak alan ilk çizimlerle olmu tur. nsanın hükmedemedi i güce ve korku kayna ı olan do a olaylarını sembolle tirerek görünür hale getirmesi ya amını sürdürmede yeni bir kazanım olmu tur. Yüce, üstün ve kutsal olanı göremeyen ilkel insan, semboller aracılı ıyla yüce, üstün ve kutsal olana yakla mı ve ona atfetti i anlamlarla tapınmı tır. Semboller sayesinde korkuyu bilinmez ve görünmezlikten çıkartıp görselle tirerek ya da fiziksel temasta bulunabilece i totemler/putlar yaparak gücü elinde bulundurma cesaretine sahip olmu tur. nsano lu için do ada gördü ü ilk temel nesnelere; da lar, yıldızlar, ay, güne , bitkiler, hayvanlar, sular vb. insanda güçlü bir biçim hafızası olu turdu u için her ça da insan biçim yaratırken bu temel formlara ula mı , do anın özünde var olan geometri ve soyutlamayı kullanmı tır. Böylece insano lu nesne, duygu ve olguları, anlatmak istedi i özü ön plana çıkartan sembollere dönü türmü tür.

İmgelem dünyasında yer alan sembolleri anlayabilmek için sembollerin içinde var oldukları çevreyi ve dünyayı da anlamak ve bilmek gerekir. Örne in; resim sanatında yer alan sembol ya da sembolik imge ressamın duygu ve dü ünçesinin özetidir. Çalı malarında içsel duygularına kar ılıklı gelen ya da yerine koyaca ı imgeleri arayan ressam, bu imgeleri duygu ve dü ünçelerine uygun sembollere dönü türmektedir. İçsel duygulanımlarına kar ılıklı gelen sembollerin anlamı öznel, tanımını ise bireysel oldu u sürece sanatçının sadece kendisinin anlayabilece i kapalı i aretler sistemi olarak de erlendirilebilir. Aktarma ve eylemlerin yerine geçecek göstergeleri seçen ressam için ise sembol, yerine koyma kaygısıyla esteti i arama çabalarının gerçekli i olarak sanatçının iç dünyasına açılan bir pencere gibidir. Sembolik imgelemler içeren bu tür resimler, izleyici açısından uyarıcı özelliklere sahiptir ve sezgi ile dü ün dünyası arasındaki ileti imde

süreklili i sa lar. Bu durum izleyenden izleyene de i ebildi i ve öznellik ta ıdı ı gibi aynı izleyende bile farklı zaman dilimlerinde farklı okumalarla sonuçlanabilmektedir. Genel bir ifadeyle baktı ımızda ise, bu öznellik farklı ki ilerde farklı okumaları beraberinde getirecektir.

Bu tez, “Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol” konusunda mevcut durumu saptamaya yönelik betimsel bir ara tırmadır.

Ara tırmanın içeri i; konuyla ilgili kaynaklar taranarak öncelikle sembol kavramı tanımlanmı ve sembolün sınıflandırılması yapıldıktan sonra bu kavram altında i aret edilen, Türkçe’de ço u zaman birbiriyle karı tırılan ve birbiri yerine kullanılan “ mge”, “Simge”, “ aret”, “Hyeroglif”, “Gösterge”, “Piktogram”, “Piktografi”, “Petrogram” ve “Petroglif”, “ deogram”, “ deografi”, “Amblem” ve “Logo”, “Damga”, “Arma” kavramlarının açıklanmasına yer verilmi tir. Sonrasında Avrupa resimde sembol ba lı ı altında ara tırmacının yurt dı ındaki çe itli müzelerde yaptı ı saha çalı ması neticesinde edindi i bilgiler ve kaynaklar yardımıyla sanat alanında iz bırakan ve resimlerinde sembol kullanan Avrupalı sanatçıların eserlerinden örnekler sembolik açıdan irdelenmi tir. Daha sonrasında ara tırmanın merkezinde yer alan Cumhuriyet sonrası Türk resmi ve sembolik anlatım içeren örneklerin incelenmesiyle sonuca ula ılmaya çalı ılmı tir.

Sembol ba lı ı altında çözülemeye çalı ılan resimlerin seçilmesinde öncelikli olarak figüratif, nesnel ve öyküsel olanlar dikkate alınmı tir. Bir anlamda alegorik resim türü bu ara tırmada kullanılan eserlerin genel çerçevesini belirlemektedir. Sembolün kendi içsel varlı ında sahip oldu u de eri; bir olay, bir durum ya da bir eyi i aret etmesi, resimlerin seçilirken sanatçının ele aldı ı konu ya da vermek istedi i mesaj çerçevesinde de erlendirilerek analizlerinin yapılması açısından öncelikli olarak kabul edilmi tir. Bu ba lamda Avrupalı sanatçıların dini, günlük ya am, natürmort, kahramanlık ve portre gibi konular çerçevesinde ele aldıkları öyküsel anlatımlar ve betimlemeler dikkate alınmı tir. Sembolün görünen gerçekli inin ötesinde görünmeyen içsel olu umları, var olandan hareketle var olmayanı bulup çıkartabilmek için gerekli ipuçlarının gösterge olarak kullanılması i aret edilerek okuyucu ya da di er ara tırmacılarla bunları payla mak ara tırmanın temel prensipleri arasında yer almı tir. Mesaj ya da anlatımın temel unsurları arasında yer alan imgelem dünyasının zengin biçimsel yapısı içinde yer alan sembol ya

da simgelerin yüklendi i anlamsal içeri inin resmin plastik yapısına ve içeri e sa ladı katkıları ve sonuçta ula tı ı estetik nokta eserin bütününi temsil etmektedir. Bu bütünsel yapının içinden çekip alınmı imgeler olan semboller nesnel ve öyküsel anlatımın temel yapı ta ları konumundadır. Tüm bunlar dikkate alındı ında analizleri yapılmak üzere tercih edilmi eserlerinin hangi ölçütler ı ı ında tespit edildi i açıklık kazanmaktadır. Buna paralel olarak ara tırmada yer alan eserlerin orijinallerinin bulundu u müzeler saha ara tırması için gerekli görülmü merkezler olmu tur. Yerinde yapılmı incelemeler, eserin mümkün olan en az dı etkenlerden soyutlanarak incelenmesinde daha do ru sonuçlara ula ma noktasında önemli olmu tur. Ara tırmanın proje kapsamında yapılmı olması ise bu saha ara tırmaları sürecinde hem maddi kaynak hem de manevi destek olmu tur.

Bu çalı mada öncelikle kaynak tarama yöntemi kullanılmı tur. Bu model iki yönde kullanılmı tur. Öncelikle hem kuramsal bilgi birikiminin sa lanması hem de ara tırmada ortaya konan savların desteklenmesi açısından yazılı kaynaklar çerçevesinde olu mu tur. Di er açıdan ise çözümlemesi yapılmı olan hem Avrupa resmi örneklerinin hem de Türk resmi örneklerinin tercihi için gerekli yöntem olmu tur.

Türk resminden örneklerin seçilerek çözümlemelerinin yapılmasında izlenen yol ise Avrupa resmini temsil eden örneklerin tercih sebebi ile paralellik te kil etmektedir. Ancak Türk resmini konu bazında gruplarken tarihsel içerikli resimlere yer verilmemi tir. Bunun nedeni ise Türk sanatçıların tarihsel konulara daha çok belgesel nitelikte yakla malarından kaynaklanmaktadır. Konuların gruplanması din, portre, günlük ya am ve tarihsel içerikli resimler dikkate alınarak bunların anlatımcı, nesnel ve figüratif resimler ve bu resimleri yapan günümüz Türk ressamları olmu tur. Ancak Cumhuriyet sonrası Türkiye’inde özellikle 20.yy ikinci yarısında Türk kültürünü, ya am tarzını ve toplumsal yapısı içinde öznel de erlerini kendi güncelli i içinde yansıtabilen ve 21. yy Türk resim sanatının figüratif ba lamda hazırlayıcıları ya da öncüleri kabul edilebilecek önemli bazı sanatçılara da yer verilmi tir. Nevin Çokay, Ne et Günel, Aka Gündüz Temur, Mümtaz Yener ve Turgut Zaim u an ya amıyor olmasına ra men ara tırma için eserlerinin seçilmi olmasının önemli bir nedeni de kendilerine ula ma ansı olmamasına ra men hem eserleri hem de kendileri hakkında do ru bilgilere ula ılabilecek kaynakların var olmasıdır.

Bu do rultuda Türk resminde sembol ve ifade biçimi konusunda resimlerinde sembol kullanan ve dolayısıyla sembolik anlatımla içeri e dair yapının ekillendi i ve esteti i yönlendirdi i günümüz sanatçıları ile ileti ime geçilmi , kar ılıklı görü meler yapılmı , yazılı/basılı/sanal kaynaklar kullanılmı ve açtıkları sergiler ile ilgili yazılmı olan de erlendirme yazılarından faydalanılmı tır. Ayrıca u an hayatta olmayan sanatçıların da yasal varisleriyle görü ülererek ispatların ço almasına ve bilimsel bir çalı manın gereklerinin yerine getirilmesi için tüm kaynakların kullanılmasına gayret edilmi tir.

Özet olarak gerek ulusal gerekse uluslararası müzelerde sergilenen eserler ve basılı kaynaklar incelenerek resimlerinde sembolü bir ifade dili ve estetik bir de er olarak tercih eden sanatçıların alegorik eserleri tespit edilmi ve bu eserler çözümlenmeye çalı ılmı tır. Böylece Türk sanatçıların eserleri üzerinden resimde sembol kullanımının, sembolik anlatım unsurları ve izleyici açısından olu an anlamsal sonuçlar ara tırılmı tır.

Semboller içinde barındırdıkları anlamlarla sadece bireyler arasında de il aynı zamanda farklı co rafyalar, farklı kültürler ve farklı ırklar arasında bile ço u zaman ileti imi kolayla tırmı ve hatta sava ların ya da barı ların sebepleri olmu lardır. nsanlı ın ilkel dönemlerinden bu yana geçirmi oldu u tüm süreçlerde, siyasette, ekonomide, inanç sistemlerinde, sava larda ve barı larda, bilimde ve sanatta kolay okunabilen ve kalıcı etkiler bırakabilen semboller her zaman insano lu tarafından kullanılmı ve kullanılacaktır. Semboller, geriye dönük ya da günümüz ya antısına baktı ımızda tüm bilim alanları ve özellikle de sanatın tüm dallarında kısacası hayatın tüm a amalarında kar ımıza çıkmaktadır. Ögelerin gerçek hayattan bir eyleri temsil etmesi, sanatçının daha kolay aktarmak ya da izleyici tarafından kavranmasını kolayla tırmak için yapılan canlandırma ya da yerine koyma eylemi alegorik anlatım olarak kar ımıza çıktı ında bu anlatımların imgesel dünyasının ise sembol ya da simgelerden örülü oldu unu görmek son derece açıktır. Sanatın bütün dallarında etkin bir rolü olan sembol kavramı hem biçimsel hem de içerik olarak özellikle Avrupa'da yapılan ara tırmalara ve yazılan metinlere konu olmu tur. Ancak Türkiye'de sanat alanında yapılmı ara tırmalar ve yazılmı tezler arasında sembol kavramının özellikle alegorik anlatımlar çerçevesinde ele alınmamı olması ara tırma konusunun seçiminde önemli bir rol üstlenmi tir. Bu nedenle projenin konusu olarak "Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol" seçilmi tir. Ancak belirlenen sürecin geni li i ve derinli i göz önüne alındı ında incelenmesi gereken ve

üzerinden bir sonuca ulaşılmaya çalışılan eserlerin seçiminde figüratif ve alegorik eserler olmasına dikkat edilmiştir.

Bu çalışmada tamamlandı anda, özellikle Cumhuriyet sonrası alegorik Türk resminde Sembol kullanımı ile ilgili önemli bir temel kaynak oluşturulmuş olacağına inanılmaktadır. Ayrıca konuyla ilgili/ilintili çalışmalar yapacak diğer araştırmacılara da yeni ufuklar açılacağı, derslerde kaynak olarak kullanılabilmesi, incelenen eserlerin görsellerinin görsel kaynak olabileceği gibi katkıların yanı sıra, araştırmacının akademik çalışmalarında ve derslerinde öğrencilerine aktaracağı bilgi, birikimi ve kişisel gelişimi için de değerli katkılar sağlayacağına inanılmaktadır.

B R NC BÖLÜM

SEMBOLÜN TANIMI, SINIFLANDIRMASI ve KULLANIMI

1. SEMBOLÜN TANIMI

Sembol kavramı bilimden sanata uzanan anlatım ekleriyle geni bir kapsama sahiptir. Semboller ve sembolik formlar ilk çağlardan günümüze kadar farklı eklerde ortaya konmuşlardır. Biçimin arkasında saklanan anlamı içeren semboller, ilk kullanımından günümüze de insanların kendilerini anlatmada kullandıkları evrensel bir dil olmuştur. Sembol anlam ve anlatım olmak üzere iki farklı unsura sahiptir. Bunlardan anlam dâhil olanlar, anlatım ise biçimsel olanlarla ilgilidir. Aynı sembol farklı toplumlarda farklı anlamlara da gelebilmektedir. Örneğin; doğu toplumlarında baykuşun uursuzluk getireceğine dair olan görüşler batı toplumlarında tam tersi bir yapıya bürünerek uurtiren bilge kuş olarak değerlendirilir.

Girişte de bahsedildiği gibi insanolu yaratılışın ilk gününden beri kendini ifade etmek ve düşüncelerini başkalarına aktarmak için çeşitli yollar aramış ve geliştirmiştir. Semboller de iletişim bunlardan biridir. Kaynaklar incelendiğinde bilim ve sanat alanlarının hemen hemen hepsinde pek çok düşünürün sembol kavramı ile ilgili çeşitli tanımlar ve yorumlarına ulaşılmıştır. Bunlara kısaca değinmek gerekirse;

Evrensel boyutta ortak bir dil olarak tasarlanan sembol kavramı Latince ‘symbolum’ kelimesinden gelip Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlüğünde simge sözcüğüyle aynı anlamda dolayısıyla duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya hareket, remiz, rumuz, timsal, sembol (TDK, 1989) olarak tanımlanmaktadır.

Çağlar’a göre sembol sözcüğü, “birlikte tartışmak, birlikte birleştirmek, bir arada toplayıp başlamak” (Çağlar, 2008: 24) anlamlarına gelen eski Mısır dilinden Grekçe’ye geçmiş symbolon sözcüğünden alıntılanmıştır. Bu ismin fiili symballein olup, Latincede symbolum biçimine dönüşmüştür. Sözcük Latince den Fransızcaya oradan da Türkçeye geçmiştir. Sembol, soyut bir gerçekliği algılanabilir kılan bir hareket olarak 1380’de tanımlanmıştır (Çağlar, 2008).

Karde 'e göre sembol,

üphesiz bir kültür ortamında belli bir duygu, eylem veya tutumu gösteren bir unsur, bir deyim, bir sistem, bir nesne veya ferttir. Sembol, bilinen bir ekil ile onun sembolle tirdi i nesne arasında tabii ve itibari olmayan benzetmeye dayanan bir tekabül fikrini gerekli kılar. Ba ka bir deyi le sembol, bir nesneye veya ruhi bir unsura eklenen hissedilir bir tasavvurdur (Karde , 1980: 417).

Belkız Temren sembol kavramını “duygularla algılanamayan eyleri, algılanabilir bir hale getiren somut eylere veya i aretlere sembol denir”, (Temren, 1995: 88) ekinde tanımlarken, G. Atasagun’sa “duyu organlarıyla idraki imkânsız herhangi bir eyi, tabii bir münasebet yoluyla hatıra getiren veya belirten her türlü mü ahhas ey yahut i aret demektir (Atasagun, 1996: 1)” ekinde tanımlamı tır.

Yıldırım’a göre sembol, “kendi dı ında nesne, ili ki, de er veya önermenin yerini tutan im veya i aret (Yıldırım, 2004: 182)” iken Salt’a göre “daha soyut bir eyi anlatmaya yarayan daha somut ey ya da evrensel yasa, ilke, bilgi ve fikirleri açıklayan i aretler (Salt, 2006: 288)”dir.

Durand sembolü, anlatılamaz ve görülemez bir gösterilene gönderen ve bundan dolayı da anımsayamadı ı bu denkli i somut olarak tecessüm etmek zorunda olan ve bunu da uygunsuzlu u tükenmez bir biçimde düzelten ve tamamlayan ikonografik, ritüel, mitik yinelemeler oyunu aracılı ıyla yapan i arettir (Durand, 1998: 13)” diyerek tanımlamaktadır.

Fikret Uçar, “semboller anlatılması çok uzun sürebilecek konuları çok kısa öz ancak derin bir anlam boyutunda aktarabilme özelli ine sahiptir. Bu rafine ve konsantre nitelikleri onların az eyle çok ey anlatabilme özelliklerini güçlendirir (Uçar, 2004: 33)” der. Sonuç olarak semboller öze ula mada yardımcı birer kapı gibidirler.

Matematik ve müzikte bir ili kiyi, niteli i, niceli i ve ögeyi temsil etmek amacıyla kullanılan yazılı i aret, figür ve kelimeler semboldür. Din, metafizik, dini tercüme ve mistisizmdeyse, bir bütünün anla ılmasını sa layan, bütünden bir parça olan, bütünün varlı ının bilgisinin ona borçlu oldu u semboldür.

İlk insan için sembolle tirmerenin temelini korkular, büyü, inanç, kutsallık çevresinde geli en ritüeller, do adan yola çıkarak olu turulan ilk çizimler, tapınma objeleri(ta , a aç, güne vb.) hatta do anın kendisi olu turmu tur. İnsanlar için ma ara duvarlarına

yapılan çizimlerin öncesinde do anın kendisi semboller dünyasının temelini olu turmu tur. Sembollerin çıkı noktası do anın kendisidir. Belki de tam bu nedenle ilk biçimler do anın taklidini içerir fakat bu biçimler artık temel anlamlarından sıyrılmı insanların yeniden yarattı ı ve yeni anlamlar yükledi i semboller olmu tur. nsanın do ada gördü ü ilk nesnelere da lar, ay, yıldızlar, a açlar, ta lar vb. geometrik yapıları, kapalı formları ve süreklilikleri ile insanda güçlü bir biçim hafızası olu turmu tur. Do anın dili olan soyutlama ve geometriyi kullanan insano lu sembollere yönelirken ço u kez anlattı ı nesne, durum veya duyguyu geride bırakarak önce duyularca algılanan biçimi öne çıkarmı tır (Alp, 2009).

nsano lunun zamanla geli en sosyal, zihinsel, duygusal yönü ve ihtiyaçları hem bir ileti im aracı olmu hem de resim ve alfabeler somut belgeler olarak sembollere dönü mü tür. Semboller adeta toplumsal bir varolu un ortak özlem, beklenti ve inançlarının göstergesi olmu tur.

Toplumlar kendileri ile özde le tirdikleri ve kendi de er yargılarını ifade eden semboller geli tirmi lerdir. Bireyin de erleri, alı kanlıkları, idealleri, gelenek ve göreneklere, sosyal ve ahlaki kuralları inanç ve di er her eyi kapsayan kültürün ya atılması, bununla beraber de gelecek ku aklara aktarılmasında çok büyük bir yere sahip olan sembol kavramı, nesnelere, duygu ve dü üncelerin görsel olarak anlatılmasında insano lu tarafından binlerce yıldır kullanılmı tır. “Semboller olu tukları ça ın kültürel gerçeklerini aktarmaktadırlar... Sembollerini okumak için araç olarak kullanabilece imiz tek anahtarımız kültür kaynaklarıdır (Ate , 1996: 13)”. Kültürün göstergeleri içinde semboller büyük bir yer tutar. öyle ki, insanların kullandı ı kültürel semboller zamanla ma ara duvarlarında ve ta lar üzerinde resim yazısına dönü mü tür. Sonuçta resim yazısının geli mesiyle de ideogramlar ortaya çıkmı tır.

2. SEMBOLLER N SINIFLANDIRMASI

Bazen somut bazense soyut biçimlerle kar ımıza çıkan semboller insano lunun ya amının bir parçasıdır. Dü gücü ile imgeleri taklit eden insan, dünyayı sembollerle ifade etme yetene ine sahip olmu tur. Dolayısıyla çe itlilik gösteren sembolün hem kavram olarak hem de biçim olarak sınıflandırılmasını gerekli kılmı tır. Böylece

semboller çok sayıda farklı sınıflandırmalarla tanımlanmıştır. Bu sınıflandırmalar kısaca öyledir;

Alman doğa bilimci ve filozof Ernst Cassirer (1874-1945), insanı “sembolle tiren hayvan (Cassirer, 1997: 42)” olarak tanımlarken sembolle tirmeyi iki kategoride sınıflandırır. Bunlardan ilki, zihinsel sembol olarak adlandırılan “zihnin doğrudan algıladığı fakat düşünürken, algılanan şeyin yerine kullandığı sembol (Tokat, 2012: 25)”dür. Örneğin, matematik ve mantıkta kullanılan işaret ve semboller gibi. İkincisi ise, temsili sembol denilen “zihinsel gereklilik nedeniyle değil de, ya bir amaç nedeniyle, ya da bir tecrübeyi veya ya antıyı ifade etmek için kullanılan (Tokat, 2012: 25)” semboldür. Örneğin, dil, din, sanat ve mitolojide kullanılan semboller gibi.

Amerikalı ünlü psikanalist ve sosyolog Eric Fromm (1900-1980)’a göre ise semboller, geleneksel semboller, rastlantısal semboller ve evrensel semboller olarak üç grupta sınıflandırılmaktadır. Fromm, geleneksel sembollerin sadece aynı kültüre ait bireyler tarafından anlaşılabilir ve bu tür sembollerin o topluma özgü olduğunu söyler (Fromm, 1998). Örneğin dil gibi. Bu sembol türünde sembol ile temsil ettiği şey arasında içsel bir bağ söz konusu değildir. Rastlantısal semboller; sadece sembolü üreten kişi tarafından bilinen sembollerdir. Bunun nedeni de bu tür sembollerin daha çok bilinçaltıyla ilgili kişisel özel semboller olmalarıdır. Örneğin, bir bireyin başka bir bireyle yaşadığı kötü anılar nedeniyle o kişiye duyduğu antipatiyi kişinin ismiyle özle tirmesi gibi. Bu tür semboller başka kişiler tarafından ancak bir açıklama yapıldıktan sonra anlaşılabilir. Evrensel semboller; Evrensel sembol, “sembolize eden ile sembolize edilen arasındaki doğrudan, sürekli ve rastlantısal olmayan bir ilişkiyi kavrayabilen tek semboldür (Fromm, 1998)”. Evrensel semboller bedenimizin, duygularımızın ve ruhumuzun özellikleriyle ilgilidirler, tüm insanlık için geçerli olan bu semboller, belirli kişi veya toplumla sınırlandırılmazlar, çünkü bunlar insanlığın geliştirdiği ortak dildir. Örneğin hava alanlarında, hastanelerde kullanılan ve insanları yönlendiren piktogramlar gibi.

Aytekin tarafından yapılan sınıflandırmaya göre; “tabiatı anlamada ve yorumlamada kullanılan semboller, medeniyetlere ait baskın olan ve evrenin tabiatında gizli olan semboller, sayı sembolleri, harf sembolleri, renk sembolleri, milli semboller, sanat ile ilgili semboller (Aytekin,2006: 136)” olarak 7 kategoride sınıflandırılmıştır.

Son olarak da Sezer Tansu sembolleri öyle sınıflandırmıştır;

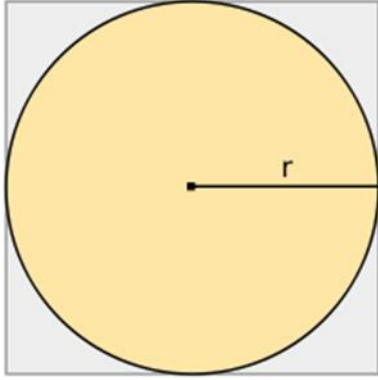
- a. Somut bir obje ya da objeler grubunun yaklaşık ya da kesin taklidi ile objenin bir parçasının bütünlüğü ifade ettiği simgecilik (bir film çeridesinin kısa bir parçası ile sinema yapıtlarının tümü simgelenebilir.)
- b. Bir fikir, bir eylem, bir üretilmiş, ya da alımlanmış onunla bağlantılı olan bir objeye simgelenmesi (Örneğin; palet ve fırça resim sanatını simgeler).
- c. Bir fikrin, ilev ve amacına uygun niteliği göz önüne alınarak analogik ya da benzer diyebileceğimiz bir objeyle simgelenmesi (Bektaşlıların 12 kökeli yıldızı 12 imamı simgeler)
- d. Bir fikir ya da objeyle bağlantısından doğan simgecilik (kitap ve meale etimi, gözleri bağlantılı elleri bağlantılı elinde terazi tutan kız figürü adaleti simgeler).
- e. Bir fikir yada nesnenin o fikir ya da nesneye uygun bir tasarımla biçimlendirilmesi yolundan varılan simge (tüm yaygın işaret simgeleri bu alana girer. Çeşitli meslek simgeleri belli amaçları olan dernek ya da birliklerin simgeleri) (Tansu 1982: 191-192).

Tansu'nun yapmış olduğu sınıflandırmayı benimsemiş olmakla birlikte, geniş bir kapsamda bakıldığında sembolleri ortak yönleriyle kısaca biçimsel ve içerik olarak iki kategoride sınıflandırabiliriz.

1. Biçimsel olarak semboller:

Doğadaki canlı ya da cansız elemanları, olayları ya da durumları işaret eden ve genellikle ekilsel ifadeyi içinde barındırdığından net ve kolay algılanan, doğanın ötesinde de anlam bulan ve bilim/bilimleri işaret eden bu sınıflarda dayalı sembol türü genel anlamda izleyene bilgiyi doğrudan, açıkça ve net olarak iletmektedir. Örneğin; geometride daire formu, doğada aç formu, matematikte 1, 2, 3, 4, 5, gibi sayılarla ilgili semboller (ekil 1,2 ve Görsel 1). Cansız nesnelere yüklenmiş sembolik anlamlar; kitabın bilginin ve bilgeliğinin sembolü, terazinin ise adaletin sembolü olması gibi (ekil 3,4). Bunların dışında kişisel ya da kişisel ilişkilere yüklenmiş sembolik anlamları içinde barındıran ekilsel ifadeler; balık imgesinin peygamberin sembolü olması gibi (ekil 5). Sanat alanına baktığımızda notaların müziği, fırça ya da boyaların resmi ifade etmesi gibi (ekil 6). Hıristiyan ülkelerin yardım örgütlerinin Kızılhaç ve Türkiye yardım örgütünün Kızılay olması kurumsal yapıda kolay algılamayı sağlayan işaretlere örnek olarak verilebilir (ekil 7, 8). Kimyada Potasyumun simgesinin K, coğrafyada yüzey şekillerini ifade eden semboller ve fizikte kullanılan Navier-Stokes Denklemi gibi bilimsel semboller ya da bilim içerisinde yer almaktadır (ekil 9, 10, 11). Ancak dünyasına baktığımızda her dinin kendine özgü bir

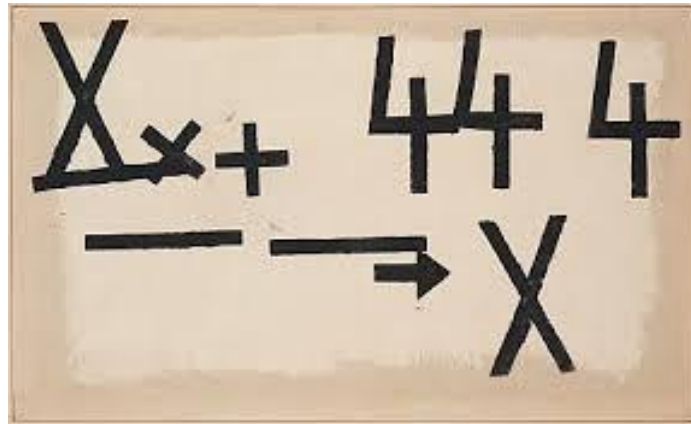
İnsanlık tarihi boyunca geliştirdiği ve bunların zaman içinde sembollere ve sembolik anlatıma dönüşmesi gösterdiği söyleyebiliriz. Bunlar arasında Musevi inancının sembolü olan Heksagram (Davut Yıldızı), Taoizm'in sembolü olan Ying-Yang, Hristiyanlığın sembolü olan Haç ve İslam'ın sembolü olan hilal sayılabilir (ekil 12, 13, 14, 15) . Tüm dünya uluslarının ortak bir dil olarak kullandıkları siyasi semboller arasında ise, ülke bayrakları, barış i areti ve zafer i areti yer almaktadır (ekil 16, 17).



ekil 1. Daire



ekil 2. Ağaç



Görsel 1. Jannis Kounellis, "Untitled", Tuval Üzerine Karı ık Teknik, 90 x150 cm, 1960.



ekil 3. Kitap



ekil 4. Terazi



ekil 5. Balık



www.stolenimg.com

ekil 6. Notalar; Müzi in sembolü



ekil 7. Kızılhaç



ekil 8. Kızılay



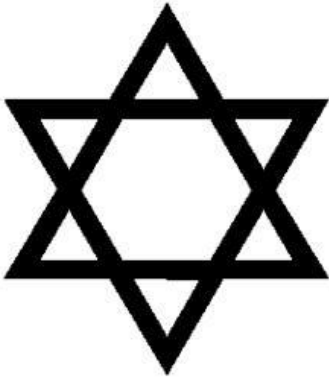
ekil 9. Potasyum Simgesi

	Orman		Maden yatađı
	Bataklık		Hava alanı
	Kumluk		Toprak yol
	Taşlık		Asfalt yol
	Çukurluk		Devlet sınırı
	Akarsu		Demir yolu
	Baraj ve baraj gölü		Kent
	Çeşme		Mezarlık

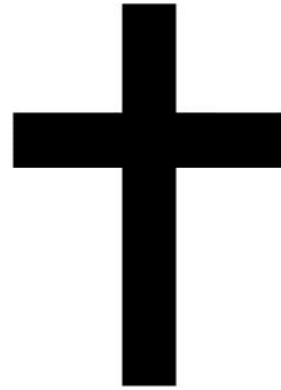
ekil 10. Co rafi Semboller

$$\rho \frac{D\vec{V}}{Dt} = -\vec{\nabla}P + \rho\vec{g} + \mu\nabla^2\vec{V}$$

ekil 11. Navier-Stokes Denklemi (Fizik)



ekil 12. Heksagram (Davut Yıldızı)



ekil 13. Haç



ekil 14. Ying-Yang



ekil 15. into- intoizm (Japonya'nın yerli dini)



ekil 16. Barı areti



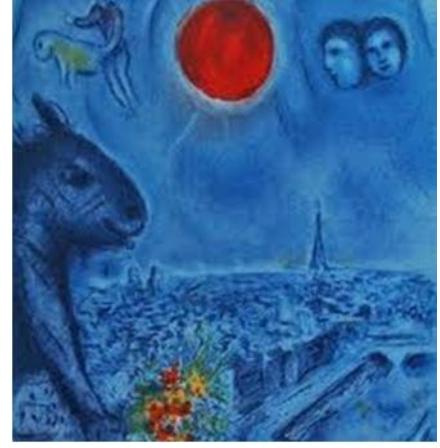
ekil 17. Zafer areti

2. çerik Olarak Semboller;

Bu tür semboller izleyene bilgiyi doğrudan vermek yerine görünenin ardındaki içeriği ifade eden anlamlarıyla birlikte verirler. Örneğin; psikolojik etkilerinden dolayı mavinin sonsuzluk ve huzuru, yeşilin sağlık ve bereketi, siyahın yası ifade eden sembolik anlatımı gibi (Görsel 2, 3, 4). Doğadaki canlı varlıklara baktığımızda Tavuskuunun sonsuzluğu, güvercinin ise barının sembolü olması bu anlamda canlılara yüklenmiş sembolik anlamlar olarak bilinmektedir (Görsel 5, 6). Siyasi platformda Ernesto Che Guevara'nın devrimin bir sembolü olması, çökmüş bir imparatorluktan çarın bir ülke kurmayı başarmış olan Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti'nin sembolü olması kimi ve kimliklere yüklenmiş sembolik anlamlar arasında yer almaktadır (ekil 18, Görsel 7). Bir palet ve fırçaların resim sanatını ifade eden anlatımı, ağlayan ve gülen iki maskın Tiyatro sanatını ifade eden anlatımı ve duvarda asılı duran çarın Hıristiyan inancını ifade eden anlatımı gibi (Görsel 8, 9, 10).



Görsel 2. Caspar David Friedrich, "Oakwood Bölgesindeki Sinagog", Tuval üzerine Ya lı Boya, 110 x 171 cm, 1809-10, Schloss Charlottenburg, Berlin.



Görsel 3. Marc Chagall, "Paris Güne i", Litografi, 91/150, 26 x 21cm, 1977



Görsel 4. Claude Monet, "Bahçedeki Kadın", Tuval Üzerine Ya lı Boya, 82 x 101 cm, 1866.



Görsel 5. Güvercin



Görsel 6. Tavus ku u



ekil 18. Ernesto Che Guevara



Görsel 7. Atatürk'ün Portresi



ekil 8. Palet



Görsel 9. Maske



Görsel 10. Haç

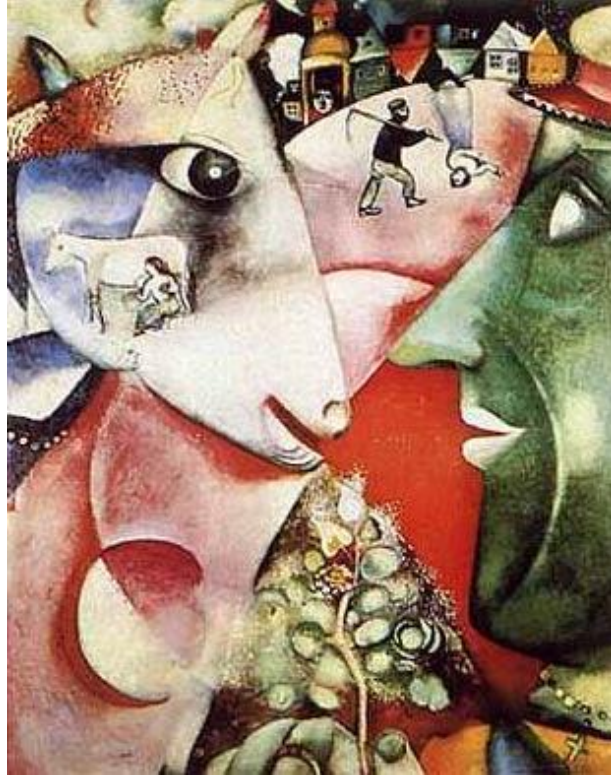
3. SEMBOL KAVRAMI ALTINDA ARET ED LEN D ER FADELER

3.1. mge

mge sözcü ü, Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlü ünde;

Zihinde tasarlanan ve gerçekle mesi özlenen ey, hayal, hülya... Duyu organlarının dı tan algıladı ı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj... Duyularla algılanan, bir uyarın söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj¹ olarak tanımlanmaktadır.

Görünü ünden farklı olarak belli duygular yüklenen imge, aslından kopmakta, sezdirme ve esinlenme gibi eylemleri ya atmaya ba lamaktadır. Kısaca imge, duyu organlarımız aracılı ıyla algıladı ımız izlenim ve bilgilerin zihinde anlam bulması için yüzeyde sanatçı tarafından verilen görsel ifade biçimidir (Görsel 11).



Görsel 11. Marc Chagall, “Ben ve Köy”, Tuval Üzerine Ya ılı Boya, 70 x 90 cm, 1911, Museum of Modern Art, New York.

1

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6f3543a54f8.54744357 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

Semboller imgelem dünyasının içinde yer alırlar. Sembolleri anlayabilmek için içinde var oldukları çevreyi, dünyayı da bilmek gerekmektedir. Sembolik imge, ressamın duygu ve dü üncelerinin özetidir. Bu nedenle ressamın seçti i nesnelere bir ya anlamı lı a ve duyguya kar ılık olarak resim içinde yeniden türetildi inde sembollere dönü ür. Zaman ve mekânın nesneye kattı ı anlamı kendine yol edinen ressam, dünyasını açılmak üzere bu resimsel dilin temelini olu turan sembollerden yararlanır.

3.2. Simge

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe sözlü ünde simge, “duyularla ifade edilmeyen bir eyi ifade eden, somut nesne veya i aret, remiz, rumuz, timsal, sembol²” olarak tanımlanmaktadır. Simge, “Güzel Sanatlar Terimleri” sözlü ünde *soyut bir kavramı somutla tıran biçim*³ olarak tanımlanmaktadır. Yunanca atmak ve tanıtmak anlamına gelen simge Eski Yunanda nesnelere fikirleri bir araya getirmek için kullanılmı tır. Yaptı ımız ara tırmalar neticesinde simge kavramıyla ilgili birçok tanımla kar ıla ılmı tır. Bunlar kısaca öyledir;

A. Ersoy simgeyi, “belirli bir insan, nesne, grup ya da dü ünceyi veya bunların birle imini temsil eden, ya da bunların yerine geçen ileti im ö esi (Ersoy, 2000: 12)”, olarak tanımlarken, Yılmaz “herhangi bir eyi kendisinden ba ka bir eyle belirtme (Yılmaz, 2006: 2)” olarak tanımlamaktadır. Ona göre sembol, bir ça rı ımdan do makta ilkel, dini ve büyülü bir nitelik kazanmaktadır.

R. Hançerlio lu’na göre simge, “herhangi bir eyi belirten im, i aret (Hançerlio lu, 1989: 372)” tir. E. Fromm’a göre de “ba ka bir eyin yerinde duran onun yerini alan, onu temsil eden ey (Fromm, 1992: 18)” dir.

nci San’a göre simgeler, “bizim imge halinde algıladıklarımıza, dü ünme süreçlerinde kullanmak üzere verdi imiz formlar, biçimler, kavramsalla tırılmı i aretler (San, 2009:

²http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6f3075e7503.55314690 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

³http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6f3a3a136d3.65778365 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

21)“dir. Olayları kendisine ait imgelem ve deneyimlerin etkisiyle anlamlandırıp yorumlayan sanatçı, bunu iletmek için simgesel bir yapı olu turur. Kısaca sanatçı öznel tutumuyla bilinçli olarak imgeleri simgeye dönü türür.

Algaç’a göre “ İkel insan duyuusal algılamasının geli imiyle, duyu imgelerini dı la tırma çabasına giri ir... Nesnel dünyayı betimlemek için i aretler ve i aretleri birbirinden ayırmaya, her birine ayrı bir anlam yüklemeye koyulur (Algaç, 1997: 43)”. Kısaca denilebilir ki simgenin tarihi, insanlık tarihi ile paralellik gösterir.

Simgeler insanın her ça da, her ko ulda yarattı ı ileti im biçimlerinin ilk anahtarlarıdır. nsano lunu di er canlılardan ayıran özellikler, anlamlı simge sistemleri üretmenin sonucu olarak, ileti imden, kültürden, dilden, ritüellerden ve sanattan gelen evrimle mi özelliklerdir (Aytekin, 2006).

Algaç simge ve sembol kavramlarının birbirinden farklı oldu unu vurgular. Ona göre simge, “sanatçının öznel tutumu do rultusunda anlamlanır biçimlenir, sembol, toplumsal bir uzla ma sonucunda imgeye belirli bir anlam yükleyip; gerek kendi biçiminde gerekse yeniden biçimlendirilmesiyle ortaya çıkan, yeni imgenin (sembol) toplum tarafından algılanması sonucu olu ur (Algaç, 1997: IV)” demektedir. Yani sembol, simgeye göre daha genel bir anlam ta ır.

Simge ve sembol kavramları arasında fark oldu unu ifade eden di er bir ara tırmacı olan Alp’e göre simge,

bir sembolün olu umunda en temel unsurlardan biridir. Bu yönüyle simge sembolden ayrılamaz, ancak simge ile sembol felsefi olarak da özde kullanılmamaktadır. Simge sembolün bir anlamda somutlanmı bir anlatım biçimidir. Yani sembollerin bir kısmı simgelerden olu ur. Sembol bir anlam, bir kavrama i aret ederken, simge bir anlamda bu anlam ve kavramı gerçekle tirmekle yükümlüdür. Simge, bir anlamda sembolün bir dı avurumu ekinde algılanabilmektedir (Alp, 1998: 17).

derken Ünal ise "Bir algı, bir dü ünçe ya da duygunun yerine temsil edilen ey, temsil edilen eyi ifade ve anlama vasıtası olarak 'simge' (sembol)ler kullanılır. Simgeler, nesnelere yerine geçemezler, ancak nesnelere anlamlandırma vasıtalarıdır (Ünal, 2008: 35)” diyerek sembol ve simgelerin aynı ey oldu unu vurgular.

Yapılan ara tırmalar sonucu edinilen bilgiler neticesinde diyebiliriz ki simge ve sembol kelimeleri arasında anlam farkı yoktur ve iki kelime aynı eyi ifade etmektedir. Her iki kelime hem bir biri yerine hem de birbirine kar ılık kullanılmaktadır. Sembol kavramının Türkçeye giri i simge sözcü ünden çok daha sonra olmu tur. Bu nedenle tez içerisinde yer yer simge ve sembol kelimeleri birbirinin yerine kullanılacaktır.

3.3. aret

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe sözlü ünde i aret; “belirti, gösterge, alamet⁴” olarak tanımlanmaktadır. Yapılan ara tırmalar sonucunda ula ılan çe itli tanımlar ise öyledir:

Akarsu, i aret için “bir ba ka eyi gösteren, bir eyi anlatan, dile getiren ey: algılandı nda belli bir eyin “tasavvurunu” bizde uyandıran eydir (Akarsu, 2000: 90)” derken Tillich, “ aretler kendilerini de il ba ka bir eyi gösterirler. Mesela herhangi bir trafik i areti ta ıt ve yayaların belirli yer ve zamanlarda nasıl hareket etmeleri gerekti ini gösterir (Tillich, 1968: 136)” demektedir (ekil 19, 20).



ekil 19. Ta ıt Giremez areti



ekil 20. Yaya Giremez areti

nsano lu beraber ya arken ait olma duygusuyla kimi zaman sembolik olarak kullanılan ekilleri anlamda tekle tirerek ve kullanıma özel anlamlar kazandırarak i aretleri

⁴http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6ebbd1aca67.63421475 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

dolayısıyla da ortak i aretleri olu turmu tur. aretlerin i levi, çevredeki tek bir ö eyi de i tirerek dikkati çekmek ve bir anlam iletmektir.

Sembol ve i aretin farklı eyler oldu unu vurgulayan Güvenç'e göre, " aretler kendilerinin ötesinde ba ka bir eyi gösterirler iken semboller, temsil ettikleri gerçekli e katılırlar. Dolayısıyla sembollerin iste e ba lı olarak de i tirilmeleri kolay kolay mümkün de ildir (Güvenç, B. 2003;100'dan aktaran Koca, S. K. 2010: 89)".

aretler en çok dil alanında sembollerle karı tırılırlar. Bir sesin bir nesneyi göstermesi durumunda ortaya çıkan kelime sadece i arettir. Örne in; belirsiz bir gürültü tehlikenin i areti olabilir. Böyle bir durumda insan kendini herhangi yabancı bir duruma kar ı hazırlar. sviçreli dil bilimci F. Saussure (1857- 1913)'e göre dil göstergeler sistemidir. Sesler dü ünceleri dile getirdikleri sürece dil yerine geçerler. Dilde, nesne ve kelime arasında birebir ili ki vardır. Ancak, kelimeye ba ka anlamlar yüklenmeye ba ladı nda o kelime sembolik anlamlar ta ır.

Hem nesnelere göstermek için hem de onların birer temsilcisi olarak kullanılan i aretler, do al ve uzla ımsal yani insanlarca tasarlanan i aretler olarak ikiye ayrılır. Do al i aretlerde, i aret ve i aret edilen arasında do rudan bir ili ki vardır. Uzla ımsal i aretlerdeyse i aret ve i aret edilen arasında hiçbir ili ki yoktur. Bunları toplumsal uzla ımlar belirler. Örne in, ko u yarı larında tek el silah atı nın ba lama anını i aret etmesi, Türkiye'de ramazan aylarında orucun açılabilce inin i areti olarak top patlaması gibi.

3.4. Gösterge

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe sözlü ünde gösterge; "bir eyi belirtmeye yarayan ey, belirti, im, i aret⁵" olarak tanımlanırken, i aretle arasında olu an fark, göstergenin görsel yolla dolaylı bilgi veren i levinin olmasıdır. Örne in, otomobillerin benzin, sürat vs. göstergeleri, ısı ölçer göstergeler gibi (Görsel 13, 14).

5

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53834afe6d3336.25288281 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)



Görsel 12. Araç Göstergesi



Görsel 13. Isı Ölçer

nsanların hayatta birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları dil, jest-mimikler, trafik işaretleri, resim, müzik birer göstergeler bütünüdür.

3.5. Hiyeroglif

Güncel Türkçe Sözlüğü'nde hiyeroglif, resim yazı⁶ olarak tanımlanırken, BSTS/ Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü'nde mısırlıların kullandıkları bir resim yazı çeşidi⁷ olarak tanımlanmaktadır.

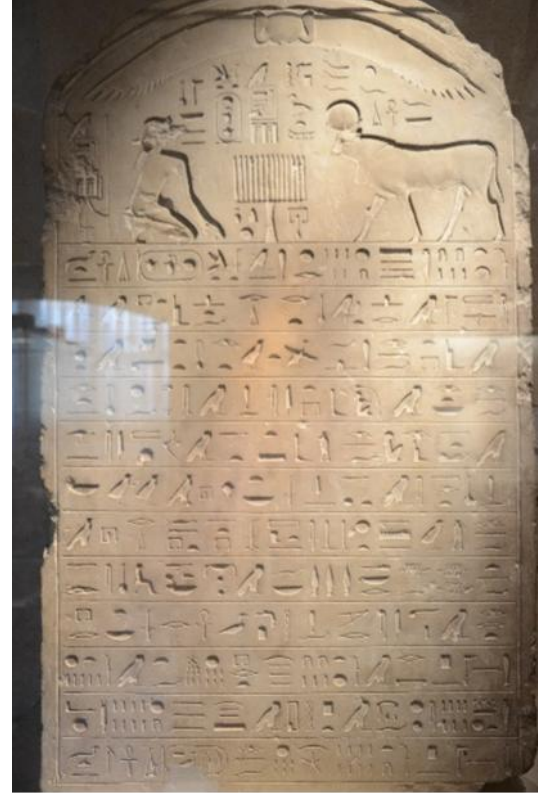
Eski Mısırda hem yazı ile ilgili gören hem de resim özelliği taşıyan simgelere Hiyeroglif yani Tanrı'nın Sözleri denmektedir. Hiyeroglif, antik döneme ait bir yazı sistemidir (Görsel 14, 15). Birçok türü olan hiyerogliflerin en bilinen türü Mısır hiyeroglifleridir. Ayrıca Luvi hiyeroglifleri ve Urartu hiyeroglifleri de bu yazı sisteminin Mezopotamya'da kullanılan diğer örneklerindedir.

⁶http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6ebab2962f1.13662581 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

⁷http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6ebab2962f1.13662581 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)



Görsel 14. Hiyeroglif Örne i



Görsel 15. Hiyeroglif Örne i

3.6. Piktogram

Literatüre resim yazı olarak geçmi olan piktogram "bir kavram ve ya fikri görsel hale dönü türmek için simgelerle yalın ekilde olu turulan resimsel yazı eklidir (Ba er, 1994: 13)".

Dereo lu piktogramı, "kavramları dildeki biçimini dikkate almadan ekiller ya da simgeler aracılı ıyla anlatan resimsel ö eler (Dereo lu, 1995: 10)" olarak tanımlamaktadır. Latince pictus yani boyamak ve Yunanca yazmak sözcüklerinden türeyen piktogramlar, yazı sözcüklerinin birle iminden meydana gelmi tir. Temsil ettikleri nesnelere benzeyen piktogram, eski ça larda yazının görevini resimler üstlenmi tir.

Günümüzde co rafya haritalarında, meteorolojide, trafik i aretlerinde ve di er birçok alanda kullanılan semboller de piktogram kapsamında ele alınabilirler. Örne in WC piktogramı ve önceli in hamilelere ait oldu unu gösteren piktogram (Görsel 16 ve ekil 21).



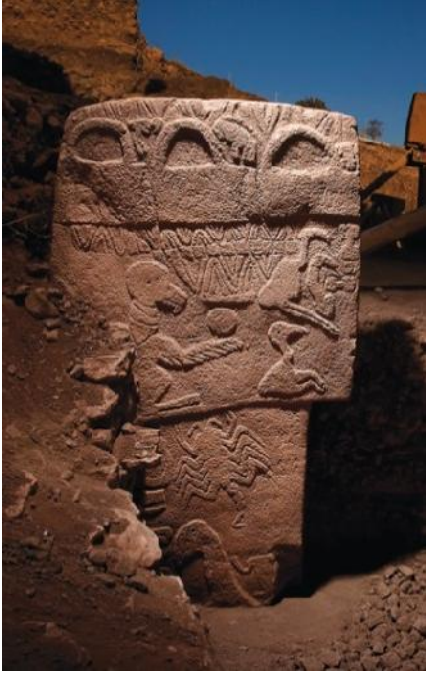
Görsel 16. WC Piktogramı



ekil 21. Hamilelere Öncelik Piktogramı

3.7. Petrogram ve Petroglif

Kayalar üzerine boyalarla yapılan ilkel çizim ve resimlere Petrogram, kayalara oyulup kazınarak yapılan kabartmalara ise Petroglif denir. Son yapılan ara tırmalar neticesinde ilk Petrogram ve petroglif örneklerinin M.Ö. 11.000 yıllarına ait anlıurfa Göbeklitepe Höyü ü'nde oldu u ortaya çıkmı tır. Bunlar daha çok tapınma amaçlı törensel alanlara ait mimari kalıntılar, dikili ta lar ve üzerinde kabartmalı yabani hayvan ve bitki figürlerinin bulundu u ta alanlar üzerine uygulanmı tır (Görsel 17, 18).



Görsel 17. Göbeklitepe’de Bulunan en eski Petroglif Örne i



Görsel 18. En Eski Petrogram Örne i

3.8. ideogram

Güncel Türkçe Sözlü ünde ideogram, “Sözleri veya dü ünceleri sesleri gösteren harflerle de il çe itli i aret veya simgelerle ifade eden yazı⁸” olarak tanımlanmı ve “Çince, ideogramlardan olu an bir yazı sistemine sahiptir⁹” denilerek örneklenmi tir.

Kavram simge olarak da tanımlanan ideogramlardan olu an Çin yazısının (ekil 22) kökeni, Mısır hiyeroglifleri gibi yalın resimlere dayanır. Nesnelere benzetilerek çizilen bu resimler, Güvenç’e göre “zamanla ve kullanıla kullanıla, çizgi resimler olmaktan çıkmı , soyut birer kavram simgesi (ideogram) olmu tur (Güvenç, 1992: 245)”. Kısacası dü ünce ya da kavramı temsil eden piktogramlara ideogram denir. Piktogram zaman zaman ideogram ile karı tırılır, ideogramda da resmetme yolu kullanılıyorsa da ideogram denilen i aret yalnızca bir fikri ifade eden semboldür.

⁸http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b706847764a4.45079779 (Eşirim tarihi: 22.12.2013)

⁹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b706847764a4.45079779 (Eşirim tarihi: 22.12.2013)



ekil 22. Çin Yazısı Örne i

3.9. Logo

Logo, “iki ya da daha fazla tipografik yazı tipi karakterinin sözcük halinde okunacak biçimde bir araya getirilmesi ile oluşturulan ürün, kuruluş ya da hizmeti tanıtan marka ya da amblem özelliğine sahip olan simgelerdir (Anonim, 2008: 5)”.

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe sözlüğünde marka, “bir ticari malı, herhangi bir nesneyi tanıtmaya, benzerinden ayırmaya yarayan özel ad veya işaret¹⁰” olarak tanımlanmaktadır. “Bir ürünün ya da hizmetin diğer ürün ve hizmetlerden ayrılmasını sağlayan sözcük, simge ve işaretler bütünü (Koca, 2012: 25)” olan markalar, firmaların isimleridir.

Paranın bulunmasıyla birlikte devlet dönemi sonlanmış ve ticaret gelişmeye başlamıştır. “Ticaretin gelişmesiyle de “markalaşma kültürü” nün temel dayanak noktası semboller olmuştur (Koca, S. K. 2010: 89)”. Logo oluşturulurken ürün ya da markalardan faydalanılır.

Logoların ortaya çıkması modern kentlerin oluşmasıyla paralellik göstermektedir. Ürettikleri malları satmak isteyen esnaf ve kurumlar, tanıtım amaçlı olarak markalaşmak için logolara ihtiyaç duymuşlardır. Oluşturulan logolar sayesinde “imalatçı malını, esnaf dükkânını kitlelere en iyi tanıtmaya fırsatını yakalamıştır (Akçura, 1989: 8)” tır. Görülmektedir ki logolar, tüccarların kendilerini ve mallarını iyi tanıtmaya yardımcı olarak ortaya çıkmıştır. Bu konuda Pilici;

¹⁰http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b706847764a4.45079779 (Eşirimi tarihi: 22.12.2013)

İlk başlarda belli tip malların üretilmesinin aksine, küreselleşen dünyada aynı nitelikli ürün farklı ülkelerdeki birçok üretici tarafından üretilmektedir. Kendine pazarda alıcı aramaktadır, bu yüzden hem ürünün hem de firma ve kuruluşların gücünü, niteliğini, özelliğini, kalitesini belirtebilmek için somut bir işaret, sembole, ambleme ya da bunların her birini ya da hepsini bir arada tutan Logo'ya gerek duyulmaktadır (Pilici, 2008: 93)

diyerek amacın tanınmanın yanı sıra aynı ürünler içinde kalıcılığını sağlamak olduğunu da vurgular.

Günümüzde alt yapısını “geçmişte sembolik anlatım birikiminden alan logolar, markaların taşıyıcısı (Koca, 2012: 25)” niteliğindedir (Ekil 23, 24).



ekil 23. Adidas Logosu



ekil 24. BP Logosu

3.10. Amblem

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde amblem, “belirtke¹¹” olarak tanımlanırken, amblem bir kurumun, bir ürün ya da bir hizmetin yapısını ve niteliklerini tanımlamaya yarayan özel olarak tasarlanmış görsel semboldür. Amblemler, genellikle işaret ettikleri kavramı açıklayan harf ya da motiflerden oluşan yalın biçimlerdir. Soyut bir kavramı somutlaştıran ve böylece bir kurumun bir ürünü ya da bir olayı öznel olarak tanımlayan işaretlerdir. Bu nedenle amblem ve temsil ettiği şey arasında sıkı bir ilişki vardır. Belli bir amaç için oluşturulduklarından semboller de amblem özelliğindedir. Örneğin; markalar firmaların isimleriyken, amblemler bu markaların sembol işaretleridir.

¹¹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b7267a5af835.34219915 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

Amblem ve logo farklı anlamlar taşımaktadırlar. Logolar, kurumların kimliklerini ifade eder, tipografik şekillerden meydana gelir. Amblemler ise okuma ve yazma bilmeyenleri de göz önünde bulundurarak oluşturulan sembollere dayalı işaretler olup fiziksel bir yapıya sahiptir. Logolar genellikle sitelerin baş harflerinden oluşurken amblemler ise çizgilerden veya resimlerden tasarlanmaktadır. Amblemlerdeki amaç, okuma yazma bilmeyen insanlara da bu ayırt edici özelliği benimsetmektir. Bu iki kavram arasındaki tek fark harflerin, çizimlerin ve görsellerin kullanılmasıdır. Ortak amaçları ise hizmet ve ürünlerin temsil edilmesidir (ekil 25).



ekil 25. Ptt Amblem ve Logosu

3.11. Damga

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlüğünde damga, “bir şeyin üzerine bir nişan, bir işaret basmaya yarayan araç ve bu araçla basılan nişan, işaret ve de bir şeyin kime, hangi çağa ait olduğunu gösteren belirgin iz, işaret, nitelik¹²” olarak tanımlanmaktadır. Sembollerin kullanım alanı olarak değerlendirilmesi gereken damga, birlikte yaşamayı öğrenen insan toplumunun ortak işaretleri geliştirilerek oluşturdukları bir tür tasdik nesnesidir. Ayrıca, sahiplenme arzusunun beraberinde getirdiği bu görsel malzeme, günümüzdeki markaların ilk örneği sayılan damgaları ortaya çıkarmıştır. Zamanla mühürlenmiş damgalar “yiğitlik, cesaret, güç, kuvvet, mertlik, bolluk ve bereket anlamları taşıyan (...) mühürler, çeyizli hayvanların üzerinde mezar taşlarında, ziynet eşyalarında, ambarlarda, kapaklarda, silahlarında, vücutlarında yaptıkları dövmelemlerde kullanılmıştır (Gülensoy, 1989: 18)”. Damgaların mühürleme işi otoritenin oluşumu ve ticaretin gelişmesiyle paralel olarak

¹²http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b728a340fb79.98191382 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

gerçekle mi tir. Günümüzde pek çok kurum tarafından damgalar kullanılmaktadır (ekil 26 ve Görsel 19).



ekil 26. Türkiye Postaları Damgası



Görsel 19. TBMM Damgası

3.12. Arma

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlü ünde arma, “bir devletin, bir hanedanın veya bir ehrin simgesi olarak kabul edilmi resim, harf veya ekil, ongun ¹³” olarak tanımlanmaktadır. Armalar bir devlet, hükümdar, aile, boy ya da dinsel tarikata ait, otoriteyi temsil eden ayırt edici i aretlerdir.

Türk boyları, Osmanlı mparatorlu u ve Türkiye Cumhuriyeti yüzyıllar içinde kültürel ve tarihi de i im ve dönü ümler çerçevesinde çok sayıda arma kullanmı tır. Bu armalarda daha çok kutsiyet atfettikleri kurt, pars, kartal, güne , ay, yıldız gibi varlıklar dikkati çekmektedir (Çorumlu, 1995) (Görsel 20, 21, 22).

¹³http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b72a3108ebd5.45158431 (Erişim Tarihi:22.12.2013)



Görsel 20. Osmanlı Arması



Görsel 21. Amerika Arması



Görsel 22. Çift Ba lı Kartal Arması

K NC BÖLÜM

AVRUPA RESM NDE SEMBOL

2.1. D N KONULU RES MLERDE SEMBOL

2.1.1. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Hazlar Bahçesi”

Erken Hollanda Dönemi ressamlarından Hieronymus Bosch (1450-1516) ço unlukla dini konuları ele almı tır. Bu konuları gerçek hayatla ili kilendiren sanatçı bunları ele tirel bir dille izleyiciye aktarmı tır. “ nsano lunun zayıf iradesini, i ledi i günah ve suçlar nedeniyle güçsüzlü ünü, bazen ya amın içinde bazen de öbür dünya kavramlarıyla bezenmi sahnelerde yorumlamı tır (Varlık entürk, 2012: 187)”. Tıpkı “Dünyevi Zevkler Bahçesi” isimli eserindeki gibi (Görsel 23).



Görsel 23. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, Ah ap Üzerine Ya lı Boya, 220 x 195 cm, 220 x 97 cm, 1490-1510, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Üç ayrı sahnenin yer aldığı triptik panonun sol kısımdaki panel cenneti, orta kısımdaki panel dünyayı ve sağ kısımdaki panel ise cehennemi temsil etmektedir. Özellikle orta

panelde yer alan yo un sembolizm, birçok uzmanı orta paneli kaybedilmi cennetin görünümü olarak da dü ündürtmü tür. Bu eserin dı kapakları ve iç kısımdaki öteki Dünya'ya dair göndermelerin fazla olması bir kilise sunak panosu olarak tasarlanmı olmasından ileri gelmektedir.

ç kısmın ilk a aması olarak kabul edilen sol panel Cenneti temsil etmektedir. Cennet Bahçesi'nde üç ana figür Tanrı, Âdem ve Havva betimlenmi tir. Yaradılı hikâyelerinde ve kutsal kitaplarda oldu u gibi ortada duran Tanrı, bir elinden tuttu u Havva'yı di er tarafında uykusundan yeni uyanmı olan Âdem'e takdim etmekte ve bir eliyle de birlikteliklerini kutsadı mını i aret etmektedir. Gözleri yere dönük, erdemli bir ekilde kendini Âdem'e sunan Havva'nın masum duru u ile birlikte Âdem'in son derece a kın ve ilginç bir bakı a sahip oldu u görülür. Bunun, hem uyandı nda Tanrı'yı kar ısında görmesi, hem de kendi bedeninden yaratılmı Havva ile ilk kez birlikte olmak için duydu u ilkel dürtüden kaynaklandı ı dü ünülebilir. Havva'nın hemen ardında görünen tav an do urganlı ı, Âdem'in arkasındaki ejderha a acı ise sonsuz ya amı temsil etmektedir. Geri planda bir zürafa, bir fil ve avını öldürmü olan ve gücün sembolü olan bir aslan gibi çe itli hayvanlar yer almaktadır.

Eserdeki Cennet Bahçesi ilk günahın i lenmesi ve cennetten kovulu tan önceki masum görünmesi gereken cennetten hayli uzaktır. Çünkü Âdem'in bakı ları a kılıktan öte bir beklenti içinde ve de ehvetlidir. Bu da insanların ta yaratılı ın ba ndan itibaren ilk günahı i lemek için lanetlenmi oldu una dair inanı ı desteklemektedir.

Orta panel üçlü resme ismini de veren geni bahçe manzarasını gözler önüne sermektedir. Sol kanat ile aynı ufuk çizgisini ve benzer ekilde konumlanmı iki merkezi havuz görüntüsü bu iki paneli zaman ve mekân olarak birbirine ba lar. Buradaki manzara ne cennet görünümü de tam anlamıyla maddesel bir dünya görünümüdür. Bahçe birçok erkek ve kadın figürleri ile birlikte çe itli büyüklüklerde hayvan türleri ve meyveler ile doludur. Gerçek ve gerçeküstü bu yaratıkların arasında insanlar çiftler ve gruplar halinde çe itli ilginç hatta ehvetli hareketleri hiçbir eyden çekinmeden sergilemektedirler. Orta paneldeki çok sayıda insan figürü yer yer cinsel hazlar aldıkları, kendi kendilerine e lendikleri, hayvanlarla oynadıkları ve do ayla bütünle tikleri türlü aktiviteler yapmaktadır. Geri planın ortasındaki büyük mavi kürenin içinde görünen bir adam partnerinin cinsel organını ok arken hemen yanlarında bir çıplak kalça görünür. Kürenin

bulundu u nehirde kocaman bir kırık yumurtaya girmeye çalı an çok sayıda figür görünürken, farklı ten renklerine sahip â ıklar, denizkızı görünümlü yaratıklar, bir çile in etrafında toplanmı oturan bir grup görülmektedir. Panelin bu kısmında gruplar halinde beyaz ve siyah derili insanlar ile vücutları kahverengi tüylerle kaplı insanlar bir arada yer alırlar. Bu ilginç betimlemenin sembolik olarak ilkel insanlı a yapılan bir gönderme oldu u dü ünülebilir.

Panelin geri ve ön plandaki havuzlarında çiftler karma ık halde yer alırken ortadaki yuvarlak havuzda kadınlar ve onların çevresinde hayvan grupları üzerine oturmu dönen erkekler görünmektedir. Bu dönen erkek grubunun içinde sol üstte kahverengi atının üzerinde takla atan adam havuzdaki kadınların dikkatini çekmek ister gibidir. Bu figür erkekler ve kadınlar arasındaki do al etkile im ve çekim gücünün temsili niteli indedir.

Bu orta panel yıkım ve çöku ten önceki geçici ve e lendirici yozla mayı gösteren bir sembol niteli indedir. Bir anlamda tuhaf e lenceler ve cinsellik içinde kaybolmu figürler aslında kendilerini bekleyen cehennem azabından habersiz ekilde yozla makta ve günah i lemektedirler. Öte yandan çocuklar ve ya lılardan arınmı bu insanlar toplulu u sonu ve amacı olmayan bir ya ama dair de bir yansıma sunar. Âdem ve Havva'nın Cennet'ten kovulduktan sonra dünya üzerinde çocukları oldu u dü ünülürse, bu orta panelin Âdem ve Havva'nın (dolayısıyla insanlı ın) cennette kovulmadan devam ettikleri bir ya ama gönderme yaptı ı da dü ünülebilir.

Sa daki panel Cehennem panelidir ve bu panelde Bosch'un hayal gücünün doru a çıktığı gözlenmektedir. Karanlık bir geri plana sahip bu panel kurak topraklar, karanlık sular ve yer yer görülen alevler ile seyirciye bir cehennem görünümü çizmi tir. Bosch burada bir anlamda dünyanın cazibesine kanan ve sonsuz lanete maruz kalacak olan günahkârların dünyasını resmetmi tir. Di er iki paneldeki do al güzelliklerden eksik kalmı olan bu panelde bir gece görünümü betimlenir ve yanan ehirlere, i kence odaları, sava , cehennem zebanileri, mutasyona u ramı insan yiyen yaratıklar gibi çe itli naho görüntülerle doldurulmu tur. Di er panellerde çıplaklıklarını özgürce sergileyen insanlar bu panelde artık çıplaklı ın erotizmini yitirmi ve gö üslerini ve cinsel bölgelerini kapatmaya ve utanmaya ba lamı lardır.

Geri plandaki yanan ve patlayan da lar ile birlikte büyük bir sava görünümü yer almaktadır. Ordular gibi görünen i kenceciler bir köprüyü geçmekte, insanlara saldırıp yakıp yıkmaktadırlar. Alevlerin etkisi ile geri plandaki nehir kan rengine bürünmü tür. Orta kısımlarda alev çukuruna itilen ve yanan bir fenerin içine tıktı tırılan insanlar görülmektedir. Ön planda daha ilginç görünümlü figürler çe itli i kencelere ön ayak olmaktadır. Müzisyenlerin Cehennemi olarak adlandırabilecek bir kısımda lavta ve arpa çarmıha gerilmi gibi asılmı figürler, bir insanın kalçasına yazılmı notalara bakarak arkı söyleyen bir koro grubu müzik ve e lencenin günahkârlı ını vurgular niteliktedir. Hemen ön plandaki kalabalık arasında seçilen tavla, zar ve iskambil kâ ıtları gibi nesnelere kumar ve çe itli oyunlara dair günahların cezalarının verili ini sembolize etmektedir.

Eserin odak noktasında kırılmı bir yumurta kabu unu andıran gövdesini ya lı a açlardan olu an bacaklar üzerinde ta ıyan A aç-Adam yer almaktadır. Adamın kafasının üstünde ta ıdı ı disk üzerinde iç organları ça rı tıran bir tulum görünümlü yaratık görünür. Cellat görünümlü bir gri figürün merdivene dayayarak çıktığı gövdesinde ise bir taverna içinde oturan e lenen insanlar yer almaktadır. A aç-adamın yüzü efkâr ve pi manlık ile dolu gibi görünmektedir¹⁴. Bosch'un kendi portresi de olabilece i dü ünülen bu yüz belki de günahkârlı ın ve pi manlı ın sembolüdür.

2.1.2. Albercht Dürer, “Adem ve Havva”

İlk insanın yaradılı ı, cennette gönderili i ve i ledikleri günah neticesinde cennetten kovulu ları tüm ilahi dinlerin kitaplarında yer almı tır. Bu nedenle hikâye birçok sanatçıya da esin kayna ı olmu tur. Alman sanatçı Albrecht Dürer (1471–1528) talyan akademizmi etkisi altında kusursuz insan formunun birer örne ini Âdem ve Havva çalı malarında ortaya koymu tur (Görsel 24, 25).

¹⁴ <http://sanatabasla.blogspot.com.tr/> (Erişim Tarihi: 20. 04. 2014)



Görsel 24. Albrecht Dürer, “Âdem”,

Panel Üzerine Ya lı Boya, 209 x 81cm, 1507, Museo Nacional Del Prado, Madrid.



Görsel 25. Albrecht Dürer, “Havva”,

Panel Üzerine Ya lı Boya, 209 x 81cm, 1507, Museo Nacional Del Prado, Madrid.

Albrecht Dürer’in 1507 yılında tamamladığı iki ayrı ah ap panel üzerine ya lıboya eseri, Âdem ve Havva teması üzerine yapılmı temel ba yapıtlardan biridir. ki figürü tek panelde resmetmek yerine her bir figür için ayrı ayrı paneller kullanarak izleyiciye ba ımsız olarak bakma fırsatı sunmu tur. Fakat her iki panelde de aynı arka planı ve zemini kullanarak, figürlerin duru u ve kullanılan renk armonisi ile paneller arasındaki kopuklu u önleyerek bir bütünlük sa lamı tır. Hemen hemen aynı büyüklü e sahip eserlerde sanatçı imzasını farklı alanlara atmı tır. Havva resminde a aç dalına asılı olarak

atılan imza Âdem resminde sağ alt köşede yer almaktadır. Bu çalışmada dönemi içinde Almanya’da gerçek boyutlarda yapılmış figürler olarak yapılmış ilk eser olma özelliğine sahiptir. Seyirciye ideal oranlarda iki çıplak insan figürü sunma amacıyla olan sanatçınınencil’de anlatılan hikâyeye birebir sadık kalmadığı görülmektedir. Âdem panelinde figür geriye doğru açılmış sağ kolu ve uçan saçlarıyla Havva’ya doğru arzulu bakışlarla yönelmiştir. Sol elindeyse cennette Âdem ve Havva’ya yasaklanmış olan Bilgi Ağacı’ndan bir parça taşımaktadır. Havva panelindeyse Havva hemen solundaki Bilgi Ağacı’na doğru yönelmiştir. Ağacın hemen üstünde Havva’yı kandırıp ona yasak meyveyi yemesini öneren şeytanın sembolü olan yılan yer almaktadır. Aynı zamanda erkek-kadın ilişisinin simgesi olan yılan hile ve bant çıkarıcılığı da temsil etmektedir. Yılanın verdiği elmayı almış olan Havva Âdem’e bant çıkarıcı bakışlar atarak onu yoldan çıkarmaya çalışmaktadır. Havva’nın sağ eli ile dokunduğu ağaç dalında "Güney Almanyalı Albrecht Dürer, bunu Bakire’nin (Meryem’in) neslinden 1507 yıl sonra yapmıştır" yazılı ressamın da imzasını taşıyan bir not göze çarpmaktadır.

Âdem ve Havva yalnızca yasak meyveyi yediği için cennetten kovulmuş iki insanın öyküsü olarak görülmemelidir. şeytanın yasak meyvenin yenmesi için yaptığı kırtmalar, Âdem’in, Havva’nın verdiği meyveyi yemekten geri durmaması bant çıkarmayı simgelemektedir. Yasaklanmış meyvenin yenmesi cennetten kovulmanın dolayısıyla da dünyanın kefini simgeler. Âdem’in Havva’yı kıramayarak yasak meyveyi yemesi ise ona duyduğu kırtma simgelemektedir. Sanatçı daha önce bu konuyu ele alan Michelangelo’nun “ İlk Günah ve Cennetten Kovulu ” isimli çalışmasından etkilenmiş, fakat ondan farklı olarak yasak ağacı incir ağacı değil elma ağacı olarak betimlemiştir.

2.1.3. Hans Baldung Grien, “Yaşam ve Ölüm”

Yaşamın dönemlere ayrılmasında en yaygın olarak kullanılan sınıflama; çocukluk, orta yaş ve yaşlılıktır. Kutsal aile temasıyla da temsil edilen yaşamın bu üç evresi Alman sanatçı Hans Baldung Grien (1484-1545)’in çalışmasında içerik olarak insan yaşamının bu evrelerini dile getirdiği farklı ve ilgi çekici ifadeyle dikkat çekmektedir (Görsel 26).



Görsel 26. Hans Baldung Grien, “Ya lar ve Ölüml”, Panel Üzerine Ya lı Boya, 151 x 61cm, 1541-44, Museo Nacional Del Prado. Madrid.

Resminde do um, gençlik, ya lılık ve ölüm betimlenmektedir. Yıkık, dökük, kurak ve viran bir ortamda bulunan figürlerden solda yer alan ve gençli i simgeleyen kadın figürü kızgın ve öfkeli bir halde izleyiciye bakmaktadır. Gençlik taze ve pürüzsüz teniyle kar ımızda dip diri dururken hemen sa ında pörsümü , zayıflamı ve yıpranmı vücutuyla genç kadının kıyafetini kendine do ru çeken kadın figürü ya lılı ı simgelemektedir. Bu figürün kıyafeti çeki iyle de aslında gençlikten kopmak istemeyi ine, ya lılı ı ve dolayısıyla koluna girerek zamanının doldu unu vurgulayan ölümü kabullenemeyi ine gönderme yapılmaktadır. Ya lı kadının hemen solunda yer alan figür bir elinde tırpan oldu unu dü ündü ümüz nesneyi di er elindeyse kum saatini tutmaktadır. Ölüm mele i olan Azrail'i simgeleyen bu erkek figürü zamanın gelip geçicili ini ifade etmek için elinde bir kum saatiyle betimlenmi tir. Elinde tuttu u ve tırpan oldu unu varsaydı ımız imge tablonun sa alt kısmında yer alan ve yeniden do umu simgeleyen bebek figürüyle ba lantı kurmaktadır. Bu ba lantı aynı zamanda do umla ölümün aslında birbirine ne kadar da yakın oldu unu bizlere göstermektedir. Bebe in hemen solunda yer alan bayku figürüyse ölümü simgeleyerek hayatın geçicili ine yeni bir gönderme yapmaktadır. Figürlerin arkasında yer alan kurumu a aç yine yok olup gitmeyi, ölümü ve fanili i simgelemektedir. Ayrıca resmin sa üst kö esinde yer alan haç üzerinde betimlenen sa kaçınılmaz son olan ölümü ve bununla birlikte Tanrıya ula mayı sembolize etmektedir.

2.1.4. El Greco, “ sa'nın Vaftizi”

Avrupa sanatları uzun yıllargeli im güçlerini dinden yani Hıristiyan inancından almı tır. Hıristiyanlı ın devletin resmi dini olarak kabul edilmesinin ardından kiliselerin duvarları resimlerle süslenmi , böylelikle de kiliseler görsel bir zenginli e bürünürken aynı zamanda da bu resimler okuma yazma bilmeyen halka Hristiyan inancın de erlerini ö retmeye yardımcı olmu tur. Avrupa'da özellikle resim sanatı kilise tarafından dini ö retmek ve yaymak için bir araç olarak kullanılmı tır. Bu da Hıristiyanlıkla beraber resim sanatının desteklenerek yaygınla masını sa lamı tır. Bu nedenlerle din ressamı tarafından en çok i lenen konulardan biri olmu tur. Dini konuları seçen sanatçılardan birisi de El Greco (1541-1614)'dur. 1541 do umlu maniyerist sanatçının çalı malarında dini etkiler çok fazla dikkat çekmektedir. Ço unlukla ncil'den çe itlemeler ve Aziz

öyküleri resmeden sanatçının çalı malarında tüm figürleri sanki gö e yükseleceklermi gibi uzamı biçimde betimlemi tir. Bu yukarı uzayı , El Greco'ya özgü titretilmiş, beyazımsı ı ıkla daha da vurgulanmış tır. Bu ı ık sanatçının paletinin vazgeçilmez bir unsur olmu tur. Tüm kırmızılar, maviler, sarılar ve ye iller ait oldukları formları olu tururken, fark edilmeyen bir yava lıkla gizem dolu bu beyazlı a dönü erek yapıta mistik bir hava vermektedir. Tabloya uzaktan baktı ımızda, göklere yükselen gizemli alevlere bakıyormu izlenimini ediniriz. Yukarı do ru uzayan figürlerin birbirine eklenmi gibi üst üste yerle tirilmesi de gö e yükselme izlenimini vurgulamaktadır. Soyutlanmı mekânda yer alan figürler adeta uzayarak tanrıya varma çabası içindedir.

Sanatçının “ sa'nın Vaftizi” isimli bu tablosunda da figürler Tanrıya ula ma çabasıyla gö e do ru uzanmaktadır. Hristiyanlar tarafından kutsal olarak kabul edilen bir anı betimleyen sanatçı bu çalı mada birçok sembol kullanmı tır (Görsel 27).



Görsel 27. El Greco, “ İsa'nın Vaftizi”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 111 x 47 cm, 1596-1600, Museo Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

Hıristiyanlar kurtulu un sadece vaftizle mümkün oldu una inanmaktadırlar. Hıristiyan inancına göre Vaftiz, Hıristiyanlı a girmenin, İsa'nın bedenine i tirak etmenin, asli suçtan yani Âdem tarafından i lendi ine inanılan ve insanlı ın boynunda yük olarak kabul edilen ilk günah olan cennetten kovulu tan ve de vaftiz anına kadar i lenmi tüm günahlardan arınmanın sembolüdür. Hayatın sembolü olan su, tanrı tarafından ilk olarak yaratıldı ı için hayatın suyla ba ladı ına inanılması ve suyun hayatın kayna ı olarak

kabul edilmesinden dolayı Vaftiz törenlerinde yer alan temel öedir. İnsanlar suyun temizleme ve arındırma özelliğinden yararlanarak vaftiz törenlerinde her türlü pislik ve günahıtan arındıklarına ve böylelikle de yeni bir hayata başladıklarına inanmaktadırlar. Vaftiz her anlamda temizlenmenin sembolüdür.

Dünyevi bir düzlemde yani yerde su vaftiz edilirken gökte Tanrı olan biteni melekleriyle birlikte izlemektedir. Hıristiyanlığın temel iman esaslarından olan teslis; baba, oğul ve Kutsal Ruh'tan meydana gelen tanrı inancıdır. “Üçte Bir, Bir’de Üç” Tanrı imanını sembolize etmektedir. Resmin en üst kısmında Tanrı memnuniyet içinde su elini yukarıya doğru kaldırmışken, diğer elinde de dünyayı izlediği effaf bir küreyi tutmaktadır. Resmin tam ortasında ışıklar içinden gelen beyaz güvercin, Meryem’i cinsel birleşme olmadan hamile bıraktığına inanılan Kutsal Ruh’un sembolüdür. Hıristiyanlar Kutsal Ruhun vaftiz ile kendilerini gönderildiğini ve Kutsal Ruhun onlara doğru yolu gösterdiğine inanırlar. Onun altında ise su fedakârlığı ve ahadeti simgeleyen kırmızı pelerinle sarılmıştır. Onun suyunun altında deve derisiyle sarılmış Aziz Yahya ve ona yakın bir yerde vaftiz törenlerinin yaygın olarak kullanılan diğer bir sembolü olan balta vardır. Ağaçların dibinde görülen balta, iyi meyve vermeyen ağaçların kesilip ateşe atılacağını simgelemektedir. Yahya’nın elinde vaftiz törenlerinin sembolü tas vardır. Tas içindeki su yaratmanın başlangıcı olduğundan günahlardan arınmanın ve yeniden hayat vermenin sembolüyük, Yahya’nın elindeki tas ibadetin ve temizliğin sembolüdür.

2.1.5. Emil Nolde, “Altın Buzağı Etrafında Dans”

İnsanlar bir arada yaşamaya ama ideallerini dinler aracılığıyla gerçekleştirebilir. Bir kişi veya küçük bir topluluk ile başlayan inançlar, gelişerek, devlet, örf, kurum ve topluluk olarak yerelden evrensel yaygınlaşmaktadır. Farklı din ve kavimleri bir arada yaşatabilecek genişliğin ve kültüre sahip olabilen dinler evrenselliğe ulaşır. Örneğin; Antik Yunan ve Roma gibi uygarlıkların panteonlarına fethettikleri topraklarda yaşayan halkların tanrılarını da ekleyerek mitlerini genişletmeleri ve kültürel çeşitliliği özümsemeleri bu halkların kültürel yapısında devleti me sebep olarak evrenselliği yakalamalarını sağlamıştır.

Konuya din çerçevesinden baktığımızda sembolizmin önemli bir rol oynadığını görmekteyiz. Çünkü dünya semboller sayesinde daha saydam hale gelirken anlaşılır ve somutlaşır. Semboller dinin bir anlamda dilidir. Din kendini semboller aracılığıyla ifade eder ve bireyler arasındaki iletişimi kolaylaştırır. Bu nedenle dini semboller kültürel hayatta yer alan en güçlü sembollerdir.

Tillich'e göre dini semboller diğer sanatsal, siyasal ve tarihsel sembollerden ayıran en önemli özellik varlığının kendisine yani tanrıya gönderme yapması, onu somutlaştırmasıdır. Ona göre tanrı hakkındaki tüm ifadeler semboliktir, sembolik olmayan tek şey tanrıdır ve varlığının kendisidir. Tillich'e göre dinin ve mitolojinin sembolik anlatımında ifade bulması mümkündür. Hiçbir arta bakılmayan dini semboller kavramsal alanın ötesinde olana yani kutsala gönderme yapar. Böylece semboller nihai gerçeklik alanını temsil eder. Fakat sembol, sembol olmaktan çıkar ve kendisi bir gerçeklik kazanırsa putperestlik tehlikesi baş gösterir.

İlkel kavimlerde dinlerin çıkış noktasını oluştururan ilkel sembolik fonksiyonlar büyü ve dinsel törenlerdir. Sanat formları da mitoslardan doğmuştur. Tüm bunlar bireyin doğayı açıklama çabaları, içinde yaşadığı evrendeki düzeni kendi zihninde yarattığı sembollerle anlatma yollarıdır (Arat, 1977). Güneş, ay, yıldızlar, dünya, ateş, su, doğum, ölüm, yağmur, kuralık, imkân, gök gürültüsü, imkân, fırtına gibi fenomenler sembolik tanrı ve mitolojik ilahların oluşmasına kaynaklık etmişlerdir. Böylece dini semboller ve mitler de iç içe geçmiştir. Ritüeller dediğimiz dinsel törenler, kutsal objelerin varlığı karşısında yapılan davranışların formalize edilmesidir. Dinsel törenler adeta büyüünün toplu olarak uygulandığı ritüellerdir.

Dindar bir kişiliğe sahip olan ressam Emil Nolde, insanın doğu tanrılaşmaya meyilli olduğu günahların yarattığı suçluluk duygusu altında ezildiklerini söyler. Sanatçı bazı resimlerinde ruhsal yaşamın mutluluğunu anlatırken bazılarında da dinle düştüğü çelişkilerden kaynaklanan umutsuzluğu ve endişeyi yansıtmıştır. İlk bakışta ritüellerden esinlenerek yapıldığı düşünülen "Altın Buzağı Etrafında Dans" isimli çalışması gibi (Görsel 28).



Görsel 28. Emil Nolde, “Altın Buza ı Etrafında Dans”. Tuval Üzerine Ya ılı Boya, 88 x 105.5 cm, 1910, Gallery of Modern Art, Munich.

Sanatçı bu resmiyle büyük ihtimalle eski ahitteki bir hikâyeye gönderme yapmaktadır. Hikâye şöyledir; Musa Tanrıyla görüşmek ve O'nun on emrini almak için Sina da ına çıkar. Haftalar geçmesine rağmen Musa Sina da ından inmeyince halk tedirgin olmaya başlar. Musa'nın başına bir iş geldiğini düşünen hatta onları terk ettiğini düşüncesiyle endişelenmeye başlayan halk, korak Musa'nın kardeşi Harun'a gidip çevresine toplanırlar ve onlar için yol gösterici bir ilah (tanrı) yapmasını isterler. Teklifi kabul eden Harun da ilah yapmak için halktan altın olarak neleri var neleri yoksa getirip kendisine vermelerini ister. Gelen altınları toplayıp kızgın ateşte eriten Harun buza ı biçiminde dökme bir put yani altın buza ı heykelini yapar. Heykeli gören halk bundan sonra bizim tanrımız budur diyerek ölen yapıp altın buza ının etrafında çılgınca dans ederek ona tapınırlar. Bu Altın Buza ı, İsrailo ulları'nın Tanrı yolundan sapmalarının ilk sembolüdür. Yahudilikte ve Hristiyanlıktaki ortak inançta göre Tanrı ilk defa İsrailo ulları ile temas kurmuş ve onları kendi seçilmiş halkı olarak işaret etmiştir. Buna rağmen Altın Buza ıya taparak tanrı yolundan sapmakla kalmamışlar, ilki Zakariya olmak üzere çok sayıda peygamberi öldürmüşlerdir. Hristiyan inancına göre İsa'nın Mesih olduğunu

kabul etmeyerek ve nihayet kana susamı lıklarının son raddesinde bizzat tanrıyı (sa) çarmıha germi ler. Böylece srail halkı seçilmi ulus olmayı kaybetmi olmakla kalmayıp lanetlenmi tir.

Dindar bir Hristiyan olan Nolde Yahudileri Tanrı katili olarak görmektedir. Bu çalı masında do u tan günahkâr olan ve tanrının kendisine verdi i lütufların de erini asla bilemeyen bu halkı kendi yarattı ı günahın tadını çıkarıp ondan zevk alırcasına, vah ice ve kendilerinden geçerce dans ederken resmetmi tir. Resimde yer alan ‘altın buza ı’ putperestlik ve tanrıya isyanın önemli bir sembolüdür.

2.2.PORTRE KONULU RES MLERDE SEMBOL

2.2.1. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”

15. yüzyılda yeni ke fedilen ya lı boya tekni inin geli tirilmesinde önemli katkıları olan Flaman ressam Jan van Eyck (Johannes de Eyck, 1389 - 1441), ço unlukla portre ve dinsel konulu resimler yapmı tır. Sanatçı ya lıboya tekni inin verdi i ustalıklı resimde derinlik algısının güçlü ve etkili sonuçlarını elde etmede hem öncü hem de esin kayna ı olmu tur. Eyck’ın en bilinen resmi olan “Arnolfini’n Dü ünü” adlı eseri boyadaki ustalı ın yanı sıra bir sanatçının imzasının bulundu u ilk eser olarak da tarihe geçmi tir (Görsel 29).



Görsel 29. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, Me ve Üzerine Ya lı Boya, 82,2 cm x 60 cm, 1434, Londra Ulusal Galerisi, Londra.

Jan Van Eyck’in Bruges’de ya amı olan talyan tüccar Giovanni Arnolfini ve e i Giovanna Cenami’nin evlenmelerinin betimlendi i bu eseri semboller ve sembolik anlatımlarla doludur. Çiftin kıyafetlerinden ve evlerindeki e yalardan üst sınıfa mensup oldukları anla ılmaktadır. Bay Giovanni Arnolfini pencereye do ru resmedilerek evin dı ndaki i lerle erke in ili kili oldu unu, Bayan Arnolfini’nin odanın iç tarafına ve yata a yakın olarak resmedilerek kadınların hem ev i lerinden sorumlu oldu unu hem de cinselli i simgeledi ini söylemek mümkündür. Resmin tam ortasında yer alan dı bükey aynaya dikkatli bakıldı nda gelin ve damattan ba ka birinin daha orada oldu u göze çarpmaktadır. Resimde evlilik ni anesi olarak el ele tutu an çiftin aynadaki

yansımalarında el ele olmamaları aslında bu evliliği pekte içten istemediklerini simgelerken aynada köpeğin yansımasının bulunmaması ise insanların dünyadaki varlıkların ruhlarının olmadığını vurgulamaktadır. Aynanın hemen üstünde yer alan "Johannes Van Eyck buradaydı" yazısı ahitlerden birinin bizzat ressamın kendisinin de orada olduğunu bir simgesidir. O dönemde genelde kilisede yapılan evlilik törenlerine rağmen Arnolfini'lerin evde ve sadece tek kişinin ahitliyle yapılan bu evlilik töreni bunun gizli yapılan bir evlilik olduğunu göstermektedir. Aynanın çevresinde yer alan küçük madalyonda sa'nın çarpmışa gerilme hikâyesinin ve dolayısıyla da çektiği acıların anlatıldığı sahneler yer almaktadır. Bu da Arnolfini'lerin inançlı insanlar olduklarını gösterirken aynı zamanda Tanrının her zaman geçerli kurtuluş vaadini temsil etmektedir. "Lekesiz bir ayna Kutsal Bakirenin pürpür dölleni ve saflığının ifadesi olarak Meryem'in de yaygın kabul görmüş bir sembolüydü. (Wilkinson, 2011: 241)". Aynanın hemen sağında ve yatağın başında asılı duran süpürge evi lerini ve akları simgelerken aynanın sol tarafında yer alan tesbih duayı ve ibadeti simgelemektedir. Avizedeki yedi mumdan yalnızca birinin yanıyor olması Tanrı'nın birliğin ve sonsuz varlığının sembolüdür. Çiftin hemen önünde duran köpek sadakati temsil ederken köpeğin solunda yer alan takunyalar erkeklerin daha çok dünyeliyle ilgilenmesini ve evine olan bağlılığı simbole etmektedir. Aynı zamanda çıkarılmış takunyalar dinsel bir tören yapıldığını gösterirken yalın ayak basmanın bereket sembolü olduğuna inanılırdı. Buna rağmen arkada sedirin hemen önünde duran kırmızı takunyalar kadının eviyle ilgilenmesi gerektiğini ve yine bu evliliğe olan bağlılığına gönderme yaparken sa'nın acılarının gösterildiği madalyonun ve tespihin yakınında olması kadının inancına gönderme yapmaktadır. Damadın hemen arkasındaki masada o dönemde oldukça pahalı olan ve sadece zenginlerin evlerinde bulunan portakallar bekâreti, bereketi ve zenginliği simgelerken aynı zamanda insanın ilk günahı işleyip cennetten kovulmadan önceki saflık ve masumiyetine de gönderme yapmaktadır. Portakallar aynı zamanda evlilikle kutsallık kazanan tinsel arzuyu da temsil etmektedir. Gelinin arkasında yer alan yatağın örtüsünün kırmızı olması akları ve ehveti simgelerken gelinin başındaki beyaz örtü bekâreti ve saflığı simgelemektedir. Kadının üzerindeki kıyafetin görkemi zenginliğini simgelemektedir. Kadının, elleriyle karın kısmını kavraması, bereketiyle birlikte ileride doğacak çocuklarına gönderme yaparken hamile bir kadın imajı

çizmektedir. Kadının üzerindeki kıyafetin rengi ise güçlü bir bekâret sembolü olup kutsal bir varlık olan Meryem’i i aret etti ini dü ündürmektedir.

2.2.2. Quentin Metsysé, “Banker ve Karısı”

15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl ba ı Flaman Okulu temsilcilerinden olan Quentin Metsys, 16. yüzyıl Flaman Okulu resim kriterlerinin olu umunda öncü olmu tur. Günlük ya am konularını içine alan resimler yapan sanatçının “Kuzey Avrupa resminin detaycı yakla ımı, titizli i ve samimi duygularını ortaya koyan tavrı, resimlerinin belirgin özelliklerini olu turmu tur (Varlık entürk, 2012: 187)” (Görsel 30).



Görsel 30. Quentin Metsys, “Banker ve Karısı”, Ahşap Üzerine Ya lı Boya 70,5 x 67 cm, 1514, Louvre Museum, Paris.

Erken Hollanda sanatının geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Flaman sanatçı Quentin Metsys (1466-1530)'in "Banker ve Karısı" isimli bu çalması 16. yüzyıl kuzey Hollanda'da gelişen tür resminin erken örneklerinden biridir. Figürlerin yüzlerinde var olan kayıtsız bir ifadeye rağmen etraflarında sembolik anlamlarla dolu birçok nesne yer almaktadır. Bankerin karısı kırmızı yeşil gibi zıt renklerden oluşan bir kıyafet ve başında beyaz bir örtü ve kahverengi apkayla betimlenmiştir. Kadın bir eliyle bilginin sembolü olarak kabul edilen kitabın sayfasını çevirirken diğer eliyle de kitabı sıkı sıkı tutmaktadır. Kadının çevirdiği sayfada Meryem ve çocuk İsa'nın resimleri yer almakta olup bu da kadının hem dini içerikli yazılar okuduğunu hem de din konusunda bilgili olduğunu göstermektedir. Kadının dinle olan yakınlığına karşın kocasının bu dünya nimetleriyle meşgul olması düşündürücüdür. Doğal olarak bir tüccar ve eşi için portresinin tanımlanması kompozisyondaki öğelerinde kompozisyondaki kişileri tanımlayacak ilintilere sahip olmaktadır. Figürler arasındaki bu görev dağılımı adeta bu dünya ve öbür dünya arasında oluşan ikilemin somut bir göstergesidir. Varlığı simgeleyen gümüş paralar aynı zamanda iffet, saflık, bilgelik ve umut kavramını temsil etmektedir. Bu dünya kadar öbür dünyada da önemli olduğuna inanılan para, resmin merkezinde adeta ana temayı oluşturmaktadır. Sanatçı resmin odak noktasını erkek ve kadının bakışlarıyla daha da ön plana çıkarmak istemiştir. Erkek figür sol elinde paraları ölçtüğü tartıyı tutmakta ve diğer eliyle de bu tartıya paraları yerleştirmektedir. Bu tartıyla bir anlamda hem adaletli davranışını hem de ahiret gününde yapılacak olan günah sevap tartımına gönderme yapmaktadır. Saatin önünde yığılı duran paralar dünyevi zenginliği simgelemektedir. Resmin solunda hemen paraların önünde bekâretin, saflığın, çocuğun, doğumun ve yeniden doğumun simgesi olan inciler vardır. İncilerin hemen yanında saflığın ve mükemmelliğin sembolü olan kapaklı cam bir kupa vardır. Erkek ve kadının arasında masanın üstünde Jan Van Eyck'in Arnolfini'nin Evlenmesi isimli çalmasından esinlenerek kullanıldığı anlaşılan dairesel ayna resimde görülmeyen kısımları bize yansıtırken, odada banker ve karısından başka bir de müteri olduğunu tahmin ettiğimiz birisinin daha varlığını izleyene ispat etmektedir. Erkek figürün hemen arkasında camdan bir tesbih asılıdır. Duayı ve ibadeti simgeleyen bu tesbihin hemen üstündeki rafta bilginin ve bilgeliğin simgesi olan kitaplar görülmektedir. Bu rafta ayrıca o dönemlerde oldukça pahalı olan ve yalnızca zenginlerin evlerinde bulunan bereketi ve zenginliği simgeleyen portakal vardır. Sanatçı kullandığı bu portakalla aynı zamanda insanonun ilk günahı

ileyip cennetten kovulmadan önceki saflık ve masumiyetine de gönderme yapmaktadır. Alt rafta kadının başının üstünde Tanrı'nın birliğini ve sonsuz varlığının sembolü olan bir adet mum vardır. Mum aynı zamanda zamanın geçişi ve en sonunda kendini tüketecek olan insanın varoluşunun kısıtlılığını temsil etmektedir. Resmin sağ tarafında kadın figürünün hemen üstünde yer alan ve dışarıdaki hayatı simgeleyen kapının önünde gizlice fısıldaşan iki figür yer almaktadır. Masa örtüsünün yeşil olması hem bereket, bekâret ve cennete yapılan bir gönderme niteliğindedeyken hem de Kutsal Meryem'i ve onun saflığını simgelemektedir.

2.2.3. Hans Holbein, "Elçiler"

Zamanının en önemli portre ressamlarından olan Hans Holbein (1497-1543), çalışmalarında tüm yüzeyi gözleme dayalı doğalcı ve detaycı bir gerçeklikle betimlemiştir. Elçiler isimli bu çalışmada da detaylara son derece önem vererek hem ince ince işleme hem de resmin bütünlüğü içinde ustalıkla yerleştirimiştir (Görsel 31).



Görsel 31. Hans Holbein, “Elçiler”, 1533, Me e Üzerine Ya lı Boya, 207 cm x 209.5 cm, National Gallery, London.

ngiliz resim sanatının en görkemli örneklerinden olan bu tabloda, VIII. Henry’yi ziyaret eden iki Fransız elçisinin, Protestanlık’a kayan ngiltere’nin Katolik Fransa tarafından kınandı nını belirtirken ya anan gergin dakikalar resmediliyor. Bu eserde betimlenen iki ki iden soldaki dönemin Londra’daki Fransız elçisi Jean de Dinteville’dir. Resmin sa ındaki ikinci ki i ise Dinteville’in arkada ı ve Lavour piskoposu olan Georges de Selve’dir. Tıpkı Dinteville gibi Selve de çe itli ülkelerde Fransa’nın elçili i görevini yapmı tır. Holbein’in bu eserini tam da ngiltere krallı ı ve Fransa, Roma mparatoru ve Papa arasındaki rekabetlerin aç ı a çıkt ı bir dönemde yapması manidar olarak kabul edilebilir. Çünkü sanatçının resminde kullandı ı birçok i aret gibi elçilerde bu devletlere elçilik yapmı tır. Ayrıca, Fransız kilisesi reformasyon sorunu üzerine bölünmü tür. Tüm bu dini ve siyasi çeki me resmin ayrıntılarına çe itli sembollerle yansıdı tır.

Eserdeki nesnelere üç ayrı seviyede farklı kavramları sembolize ettiği düşünülebilir. Bir gök küre, taınabilir güne saati ve bunlara benzer çeşitli araçların yer aldığı üst raf gökyüzü ve ilahi kavramları temsil ederken, müzik aletleri, bir ilahi kitap, aritmetik bir kitap ve bir karasal kürenin yer aldığı masanın alt rafı yeryüzü ve canlılara dair nesnelere, temsil etmektedir. En alt kısımda yerde duran ekli bozulmuş kafatası ise ölümü temsil etmektedir.

Eserde iki elçi arasında bulunan lavta dönemin önemli müzik aletlerinden biridir. Fakat bir telinin kopuk olması ilahi uyum ve kiliseyi çağırarak bu müzik aletinin reform sebebiyle yaşanan dini huzursuzluklarına yapılan bir gönderme olabileceğini düşündürür. Bu iki elçinin arasındaki sehpanın üzerinde açık duran aritmetik kitabının ilk kelimesi "divide" yani bölme olması da yine bu uyuşmazlığa ve anlaşmazlığa işaret etmektedir.

Eserdeki en ilginç obje ise ilk bakışta ne olduğu pek anlaşılmasayan sadece izleyenin kafasını sallayarak ince fark edebildiği resmin alt ortasındaki kurukafadır. Ölümün sembolü olarak bilinen bu kurukafa Avrupa'daki politik uyuşmazlık halledilmezse kıtanın kana bulanacağını işaret ettiği düşünülebilir. Hollanda'daki Groningen Üniversitesi'nin ordinaryüs profesörlerinden John North kısa bir süre önce yayımladığı 'The Ambassadors' Secret kitabı ile bu yapıta farklı bir açıklama getiriyor. Ona göre kurukafa dini bir mesaj veriyor. Ortaçağ bilim ve felsefesi uzmanı North'a göre kurukafa, zaman içinde belirli bir âna ait ipuçlarına yönlendiriyor izleyenleri. Bu an 11 Nisan 1533, saat 16.00, yani sa'nın ölümünün 1500'üncü seneyi devriyesi olan Good Friday (Paskalya Yortusu'ndan evvelki cuma günü Hıristiyanlara sa'nın çarmıha gerildiği günü hatırlatır) North şöyle izah ediyor: "Yapıt, sa'nın çarmıha gerilmesinden bir saat sonraki âni anımsatan geometrik ve astronomik göstergelerle dolu. Resme her bakışta yeni bir bilmece çözüyorum. Bu da onun ne kadar büyük titizlikle hazırlandığını gösteriyor"¹⁵. North kurukafanın, resme 27 derecelik bir açıdan bakıldığında görüldüğü gibi, aynı açıyla çizilen bir çizginin, izleyicinin bakışlarını resmin sol üst köşesinde kısmen görünen sa'nın çarmıh üzerindeki küçük heykeline götürdüğü gibi, 11 Nisan 1533 saat 16.00'da güneşin Londra semalarında 27 derecelik bir açıda görülmesi gerektiğini saptamıştır. Elçilerin arasındaki rafta bulunan güne saati de aynı tarih ve âni gösteriyor. North'a göre bu tarih o devirde çok önemli bir

¹⁵ <http://www.nationalgallery.org.uk/...-ambassadors.pdf> (Erişim Tarihi: 10.06.2014)

anlam ta imaktaydı çünkü insanlar dünyanın, sa'nın öldürülmesinden 1500 sene sonra bataca na inanıyorlardı¹⁶.

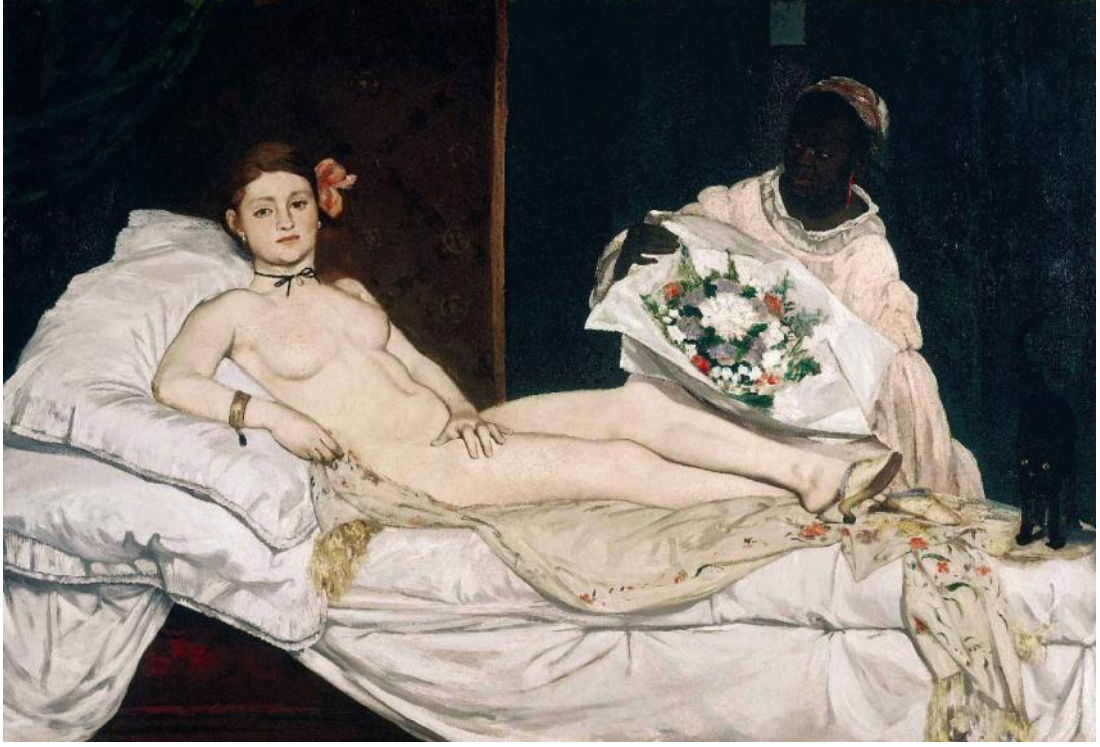
Resmin sol üst kısmında yer alan çarpmı a gerilmi sa figürü hemen yanındaki ye il perdeyle yarısı kapatılmı olarak göze çarpmaktadır. Yarısı görünen bu haç aynı zamanda kilisenin bölünü üne yapılan bir göndermedir.

Eserin geneline bakıldı nda elçilerden birisi bilimi, di eri ise dini temsil etmektedir. Tablonun ana fikri ise ölümdür. Belki de ressam bilim yolundan da gidilse, din yolundan da gidilse varılacak gerçek noktanın ölüm oldu unu vurgulamak istemi tir.

2.2.4..Edouard Manet, “Olimpia”

19 yüzyılla birlikte ya anan de i imler, sanatın konumu ve sanatçının tavrı avangart eserlerin üretilmesinde etkili olmu tur. Bu sanatçılar arasında yer alan Fransız ressam Edouard Manet (1832-1883)'nin yapmı oldu u “Kırda Ö le Yeme i” isimli çalı ması ve di er çalı maları buna örnek olarak gösterilebilir. O günün Paris'inde ya ayan bilindik karakterleri çıplak olarak betimleyip izleyici ve galericilerin dikkatini çekerken aynı zamanda kentle me ve sanayile meyle birlikte ya anan toplumsal ve ekonomik de i imi sanat yoluyla göstermeye çalı mı tır (Görsel 32).

¹⁶ <http://www.nationalgallery.org.uk/...-ambassadors.pdf> (Erişim Tarihi: 10.06.2014)



Görsel 32. Edouard Manet, Olympia, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 131 x 190 cm, 1863, Musée d'Orsay, Paris.

Manet'nin bu eseri ilk kez 1865'te Paris'te sergiye çıktı nda büyük sansasyona sebep olmu tur. Ressam insan hayatının hem özel hem de do al süreçlerinden birisi olan cinselli i gözler önünde ve sıradan bir durum olarak betimlemi tir. Dönemin ele tirmenleri bu eseri baya ı, hatta ahlaksız bulmu tur. Tiziano'nun Urbino Venüsü bir ba yapıt sayılırken ondan esinler ta ıyan bu yapıt/yapıtlar neden bu kadar tepki almı tır? (Görsel 33).



Görsel 33. Tiziano, “Urbino Venüsü”, Tuval Üzerine Ya lı Boya,119 x 165 cm, 1538, Galleria degli Uffizi, Floransa.

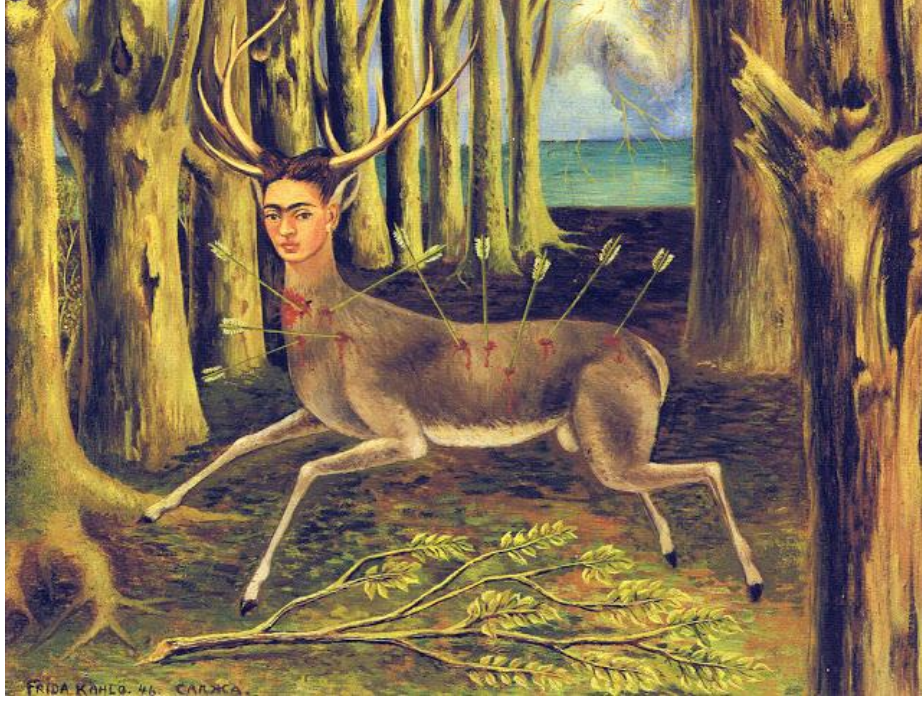
Tiziano'nun Nü'leri birçok benzer eserde bazen bir tanrıça, bazen de bir mitolojik kahraman olarak yerini almıştır. Ancak Manet bu figürleri hayatın içinden bir kadın olarak ele almıştır ve bu nedenle tepkileri üzerine çekmiştir. Olympia'nın mü terisini bekleyen üst sınıf bir fahişenin boy portresi olması ve hizmetçi olarak bir zenci kadını i aret etmesi o günün Avrupa'sına ve ehir ya amına bir ele tiri gibidir. Çıplak Olympia yanındaki giyinik hizmetçi ile tezatlık oluştururken Olympia'nın seyirciye yöneltti i ho nutsuzluğu ifade eden bakışları adeta fahişenin kimliği hakkındaki düşüncelerini açıkça çıkarmaktadır. Dönemin Paris'inde seyirciyi ok eder derecede a kınlı a u ratan bu resim, konusu ve verili biçimiyle oldukça ses getirmiştir. Olympia'nın kimliğini açık eden boynundaki siyah kurdela, saçındaki orkide, bile indeki altın bilezik, kula ındaki inci küpeler aynı zamanda yaptığı i in kazancını da açıkça çıkarmaktadır. Ancak di er taraftan saçına taktığı orkide, inci küpeler ve üzerine uzandı ı beyaz çar af adeta kadının bu kimliğini gizlemek istercesine bekâreti simgelemektedir. Terli inin birinin yata ın ayakucunda olması buram buram cinsellik kokan atmosferi beslemektedir.

Olympia'nın Tiziano'nun Venüs'ü ile arasındaki bir di er fark ise Venüs'ün zarif bir ekilde cinsel bölgesini kapatan el hareketine kar ılık Olympia'nın aynı bölgeyi gizlemek isteyen ve kesintili el hareketidir. Bu durum ayrıca Olympia'nın kendinden emin ve cesur bir tavırla sergiledi i ba ımsızlı ını ilan eden duru u ve göz temasıyla izleyiciyi kendine çekerek ortamda ve seyirci üzerinde hâkimiyet kurmasını sa lar. Figür duru u ve tavrıyla adeta bedeninin tek sahibinin yine kendisi oldu unu ve ancak kar ısındakinin kendinin istedi i kadarını satın alabilece ini söyler gibidir.

Manet, Urbino Venüsü'nde yer alan sadakat simgesi köpe in yerine fahi eli in simgesi olan ve yoldan çıkarıcılı ıyla yıllarca kadınla özde le tirilen kara bir kedi koymu tur. Tiziano'nın köpe i huzur içinde uyurken buradaki kedi tırnaklarını çıkarmı ve her an kar ısındakine saldırarak gibi bir duru sergilemektedir. Olympia, büyük bir olasılıkla mü terisinden gelen çiçekleri sunan hizmetçisini umursamadan görmezlikten gelmektedir. Bu bir taraftan kendine olan güvenini gösterirken di er taraftan manen de erini yitirmi olan cinselli i simgelemektedir.

2.2.5. Frida Kahlo, “Yaralı Geyik”

Ya adıklarından ve sa lık sorunlarından beslenen, kendini ve çekti i acıları konu olarak seçen Aztek kökenli bir Meksikalı olan ressam Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderon (1907-1954), bu acılarla ba a çıkabilmek için tüm ruhu ve inancıyla resim yapmı tır (Görsel 34).



Görsel 34. Frida Kahlo, “Yaralı Geyik”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, ?, 1946, Carolyn Farb Koleksiyonu, Houston.

Hayatı boyunca hem fiziksel hem de ruhsal acılar çeken Frida Kahlo, bu eserinde bir anlamda çekti i acıları yansıtmaktadır. Yapraksız ve dalsız a aç gövdeleri arasında kapana kısılmı geyik, gövdesinde sıkıntılı ya amındaki sorunları temsil eden oklarla yaralanmı tır. Barı , hız ve zarafet sembolü olan geyik, ruhun dünyevi tutkularından kaçış ını temsil etmektedir. Resimde Frida kendi portresini geyi in ba ına yerle tirerek bir anlamda yaralı geyikle kendini bütünle tirmi ve böylece de geyikle ya adı ı acıları ve sıkıntıları sembolize etmi tir. Çevredeki kuru ve ya lı a açlar Frida'nın zorlu ya amında kapıldı ı karamsar durumlar ve kurtulamadı ı karanlık kaderini simgelemektedir. Kasvet dolu a açlarla örülü ormanın geri planında umut dolu mavi deniz ve gökyüzü yer almaktadır. Frida'nın ameliyatı öncesi umut dolu olumlu ruh hali bu açık hava ve denizle betimlenirken yerde duran kırılmı yapraklı taze a aç dalı ise Frida'nın parçalanmı gençli ine yapılan bir göndermedir. Tıpkı Frida'nın hayatındaki sorunlardan kaçıp uzakla mak istemesi gibi geyik de yaralarına ra men kaçma e ilimindedir. Oysa yaralanmı geyi in bu ormandan kurtulup denize ula ma ansı kalmamı gibi görünmektedir. Bu da Frida'nın içinde bulundu u durumu temsil etmektedir.

2.2.6. Andy Warhol, “Marilynler”

Rus asıllı Amerikalı ressam, yayıncı, film yapımcısı ve yazar olan Andrew Warhol (1928-1987), Pop Art’ın en önemli temsilcilerindendir. Bir anlamda Pop Art’ın markalaşma imajı haline gelen Warhol, estetik dil olarak endüstriyel dünyanın sürekli tekrarını ifade eden bir dil tercih etmiştir. Warhol’un stilinde, mizah içeren yaklaşımlar, koyu, baskın, parlak renkler ve belirgin imajlar vardır. Popüler kültürü, tüketimi ve seri üretimi üreten çalınmalarında daha çok çoğaltma seçeneği olan baskı tekniklerini kullanmıştır. Bir tepki olarak radikal bir tercih yapması olmasına rağmen ABD’nin güncel yapısıyla örtüşmüştür. Warhol’un yaptığı, aslında herkesin çok iyi tanıdığı ve kolaylıkla ulaşıp kolaylıkla tüketebildiği her şeyi bunların içerisinde reklam dünyasında yer alan ürün ya da şahsiyetleri birer sanat ikonu haline dönüştürmektir (Görsel 35).



Görsel 35. Andy Warhol, “Marilynler”, Tuval Üzerine Polimer ve Matbaa Boyası, 101,6 x 101,6 cm. Thomas Ammann Koleksiyonu, Zürih.

Pop Art, sanatın her dalı ve günlük yaşam imgelerinin genel anlamda en çok yaklaşımları; gerçek manada ise birbirinden en fazla uzaklaşımları noktadadır. Sanatçı kimi zaman imgeleri kimliksizleştirir, kimi zaman da imgeleri güçlü bir ironiyle sorgulatma fırsatı

bulur. Gitgide daha fazla büyüyen tüketim çarkı içiri inde yer alan her türlü ürün ve markayla birlikte sosyal ya am ve sanat dünyasına ait bireyler de konu ya da malzeme olma durumunda kalmı tır. Endüstriyel dünyaya ve dolayısıyla tüketim toplumuna yapılan bir gönderme olan Warhol'un bu çalı ması bir seri üretim ürünüdür. Döneminin popüler imgesi olan Marilyn Monroe'yu imaj olarak kullanan sanatçı Andy Warhol, bir anlamda Marilyn'nin popülerli ini kullanarak onun anıldı ı ve oldu u her yerde kendisini de popülerize etmi tir. Warhol'un "Marilynler" adlı bu eseri bir pop art ikonu ve sembolü haline gelmi tir.

2.3.GÜNLÜK YA AM KONULU RES MLERDE SEMBOL

2.3.1. Diego Velazquez, "Nedimeler"

Bir saray ressamı olan spanyol Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) genellikle günlük ya am sahnelerine simgesel anlamlar yükledi i ve gerçekçi bir ekilde ele aldı ı sosyal içerikli resimler yapmı tır (Görsel 36). Sanatçı saray ya amı dı ında öyküsel ve mitolojik konulara da de inmi tir.



Görsel 36. Diego Velázquez, “Nedimeler”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 318 x 276 cm, 1656-57, Museo del Prado, Madrid.

Resim içinde resimler barındıran, gerçek ile yanılgı arasında fark edilmez bir çizgide duran ve seyirciye farklı noktalardan farklı perspektifler sunan Velázquez’in “Nedimeler”i sanat tarihinde tüm zamanların etkileyici resimleri arasında yer almaktadır. Bu resminde ı ikla vurgulanmı üç odak noktası, Velázquez, Margarita ve aynadır. Resimde ilk dikkati çeken beyaz giysisi ile resimdeki en aydınlık tonlara sahip ve tüm ı ı ı kendine çeken figür 4. Philip’in kızı Margarita’dır. Anne ve babasını poz verirken izlemeye gelen küçük prensesin çevresinde ise resme adını veren nedimeler yer almaktadır. Bu nedimeler sa daki Doña Isabel de Velasco ve soldaki Doña María Agustina Sarmiento de Sotomayor’dır. Resmin hemen sa yanında tıknaz yapısıyla Saray cücesi Maribarbola görülür. Kendi çirkinli iyle prensesin güzelli ini gözler önüne seren cüce, burada kırılğanlı ın, zarafetin, masumiyetin ve soylulu un sembolü olan Margarita bu özelliklerini daha da ön plana çıkarmaktadır. Resmin sa kö esinde ve hemen saray

cücesi Maribarbola'nın önünde yer alan köpek, hem sadakati hem de soylulu u simgelemektedir. Maribarbola'nın hemen sa ında saray soytarısı Nicolas Pertusato yer alırken arka planda prensesin aperonu yani e likçisi ya lı kadın Doña Marcela de Ulloayla birlikte bir de koruyucu görülmektedir. Prensесin hemen arkasında ve resmin geri planında tam kaçı ı noktasında yer alan figür kraliçenin kâhyası Don José Nieto'dur. Bu figür resmin arka planında yer alan ve derinli i yeni bir mekân algısıyla daha da güçlendiren kapıdan çıkmak üzere kral ve kraliçeyi selamlarken betimlenmiştir.

Resmin en vurucu noktası arka duvarda asılı duran aynadır. Aynada iki ki inin silüetlerinin varlı ı göze çarpmaktadır. Bu ki iler resmin dönemin spanyol kralı 4. Philip ve e i Mariana olup portrelerinin yapılması için Velázquez'e poz vermektedirler. Aynadaki yansıma ile yaratılan efekt sanatçının aslında Van Eyck'in Arnolfini Dü ünü isimli eserinden etkilendi ini ve ondan esinlenerek böyle bir çalı ma yaptı nı dü ündürtmektedir.

Hemen resmin solunda tuvalin kar ısında seyirciye bakmakta olan ressam Velázquez'in kendisidir. 4. Philip'in gözdesi olan ve saray ressamı olarak çalı an ressam bu eserinde kendini saraydaki stüdyosunda kraliyet ailesini resmederken betimlemektedir. Esas ressamın kıyafetinin üzerindeki haç i areti kendine verilen kraliyet ni anının sembolüdür ve bu ni ane resimden çok sonra verildi inden muhtemelen daha sonra resme eklenmiştir. Resimde görülen atölye aynı zamanda sarayın galerisi olup içinde Velázquez'in küratörlü ü ile toplanan eserler yer almaktadır. Eserde arka planda görülen birçok tablo Raffaello'ya, ça da ı Rubens'e ve hayranı oldu u Tiziano'ya aittir.

Eserin en çarpıcı ve etkileyici özelli i ise seyircinin kendini resmi yapılan kral ve kraliçeyle birlikte aynı mekânda ve konuya dâhil hissetmesine katkı sa lamaktadır. Çünkü tam kral ve kraliçenin durdu u noktadan görüntüye hâkim olan seyirci aslında kral ve kraliçenin ta kendisi gibidir. Böylelikle izleyici hem resmin içinde bir karakter, hem de dı arıdan bir izleyici konumundadır. Figürlerin bir kısmı kendi arasında etkile imde bulunurken bir kısmı ise do rudan kral ve kraliçeye yani izleyiciye bakmaktadır. Velázquez, Prensес Margarita, Marimarbola ve Doña Isabel de Velasco farklı açılardan seyirci ile göz göze gelmektedirler. Bu figürlerin özellikle Velázquez ve Maribarbola resmin iki zıt noktasında izleyiciye farklı açılardan bakması izleyici üzerinde tuhaf bir gerilim yaratmaktadır.

2.3.2. Johannes Vermeer, “A k Mektubu”

Ev içi gündelik hayatı betimledi i tablolarıyla tanınan Hollandalı Barok ressam Johannes ya da Jan Vermeer (1632–1675), detaycı yakla ımı, kurguları, ı ık kullanımı ve konuları ile dönemi içinde farklılık ortaya koymu tur. Sanatçı kompozisyonlarında adeta izleyiciyi de ortama gizlice dâhil olmu uzaktan izleyen konumuna sokmaktadır (Görsel 37).



Görsel 37. Vermeer, “A k Mektubu”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 44 x 38,5 cm, 1667-68, Rijksmuseum, Amsterdam.

Sanatçı resimde altın sarısı giysi içindeki kadın figürünü biraz önce hizmetçisi tarafından gelen bir mektubun verildi i anda betimlenmi tir.

“Kadının mahcup ve bu nedir? Anlamındaki a kınlık dolu bakı larına kar ılık, hizmetçinin ona sırrının if a oldu unu i aret eden üstten bakı ları mektubun gizli bir a kın i areti oldu unu göstermektedir. Çünkü kadın evlidir. Vermeer’in kompozisyonu açık kompozisyon olarak kurgulamasından dolayı, sa kenardaki sandalye ve üzerindeki objeler, sol kenardaki duvar ve iki mekanı birbirinden ayırmak için kullanılan duvar halısı, ikinci bir odanın varlığını i aret etmektedir. izleyiciyi ise bu odanın açık kalan kapısından sahneye baktı ndan do rudan olaya ahit olmaktadır. Sadece iki ki i arasında geçiyormu gibi betimlenen olay aslında izleyicinin de

katılımıyla gizliliği ortadan kaldırmaktadır (L. Varlık entürk ile yüz yüze görüşme, 06 Haziran 2014)”.
Çaprazlama yer karoları seyirciyi kadrajın dışına iterken onu son derece özel olan bu olayı gizlice izleyen konumuna sokmaktadır. Kadının elinde olan ve az önce çalmakta olduğu barok dönemin önemli çalgılarından olan lavta daha çok zenginlerin evlerinde olmakla birlikte a kın ve cinselliğin de simgesidir. Kadınların hemen arkasında iki tabloda birinde uzak diyarlara açılmış bir gemi görünmektedir. Bu gemi akıp giden insan ya amina gönderme yaparken, su, ya amina akıp gittiğini, ölüme doğru yol aldığını anlatmaktadır. Geminin yelkenleri rüzgârları, hava ve ruhun nefesini simgelerken i mi yelkenler rüzgârla birlikte de i tiklerinden istikrarsızlığı da çarşı tırmaktadır. Aynı zamanda Hıristiyanlar için yelkenler Kutsal Ruhun gelişini de temsil etmektedir. Diğer resimdeyse yollara düğümlü bir gezgin figürü görülmektedir. Bu figür uzaklarda olan, özlenen ve gelmesi beklenen gizli a kın simgesidir. Resmin sağında yer alan süpürge evi lerini ve aile hayatını simgelerken bu süpürgenin kenara bırakılması sadece evi lerinin görmezlikten gelinip bo verildiğini de il aynı zamanda sadakatten da yoksun olunduğunu göstermektedir. Aynı zamanda süpürgenin kapının hemen yanında durması bu gizli ilkinin sürüncemede olduğunu da i aret etmektedir. Evin hanımının sırrını öğrenen hizmetçi kendini onunla aynı statüde görmekte ve görevlerini aksatmaktadır. Bu durum süpürgenin kenara bırakılmasından, odanın ortasındaki çamaşır sepetinden, etraftaki da ınıklıktan anlaşılmaktadır. Süpürgenin hemen yanında yer alan terlik ise gizli a kın sadece platonik de il cinselliği de içerdiğini i aret etmektedir.

2.3.3. Jean-Honoré Fragonard, “Salıncak”

Rokoko, 18. yüzyılda Paris’te ortaya çıkmış ve Barok döneme karşı bir nevi tepki gelişmesi ile oluşturulmuş bir sanat akımıdır. Rokoko, asimetrik tasarımları, kıvrımlı hatları, hafif ve eğlenceli konuları ve neşeli üslubu ile Barok’tan farklılık gösterir. Rokoko akımının en ünlü ressamlarından biri olan Jean-Honoré Fragonard (1732- 1806) Salıncak isimli eseriyle Rokoko’nun bu en temel özelliklerini yansıtmaktadır (Görsel 38).



Görsel 38. Jean-Honoré Fragonard, “Salıncak”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 81 x 64 cm, 1767, Wallace Collection, London.

Resimde ilk dikkati çeken savrulan salıncakta ne e içinde sallanan genç kadındır. Bu figürden ba ka iki ayrı figür daha göze çarpmaktadır. Bu figürlerden biri arka planda oturan, salıncı sallayan ve kadının kocası olabilece i dü ünülen ya lı adamdır. Di er figür ise salıncı nın ön tarafında çalılar arasında saklanmış olan adam yani kadının yasak a kıdır. Salıncaktaki kadın ne e içinde hem gizli a kıyla bakı maktada hem de aya nı havaya kaldırarak gizli a kının onu dikizlemesine izin vermektedir. Kadının üzerinde oturdu u ve kararsızlı ı simgeleyen salıncak tam da kadının içinde bulundu u durumu özetlemektedir. Salıncakta sallanan kadın sırtını kocasına dönerken aynı zamanda geri plandaki saflı ın ve temizli in simgesi olan melek heykellerini de geride bırakmaktadır. İleriye do ru yönelen kadın bir anlamda resmin solundaki a kın simgesi Eros heykeline yönelmektedir. Eros’un parma nı dudaklarına götürerek ’sus’ i areti yapması gizli a ka yapılan bir gönderme niteli indedir. Gizli a ı n ileriye do ru uzanan kolu ise erkeklik organına yapılan bir gönderme niteli indedir.

2.3.4. Joan Miro, “ çmekan II”

Katalan ressam ve heykeltıra Joan Miró Ferra (1893-1983) i aret ve sembollerden olu an evrenini primitif bir yapıyla olu turmu tur. Sanatçı Steen'in sergisinde görmü oldu u çalı malarından çok etkilenmi ve bu çalı masıyla Steen'in “Bir kediye dans etmeyi ö reten çocuklar ‘dans dersi’” isimli çalı masının onda uyandırdı ı izlenimlerden yola çıkarak kendi versiyonunu yapmı tır (Görsel 39, 40).



Görsel 39. Jan Steen, “Bir Kediye Dans Etmeyi Ö reten Çocuklar ‘Dans Dersi’”, Panel Üzerine Ya lı Boya, 68.5 x 59 cm, 1679, Rijksmuseum, Amsterdam.

dünyevi olandan dini olana ulaşmanın insani bir simgesidir. Başlangıç ve sonu belli olmayan daire sonsuzluk sembolü olduğu için daireyi kullanarak mekân kısıtlaması yapan sanatçı gözün nesnelere üzerinde dolaşmasını sağlar.

2.3.5. Salvador Dali, “Bir Narın Çevresinde Uçan Bir Arının Yol Açtığı Dünyeyi, Uyanmadan Bir Saniye Önce”

İnsan bilinçli olarak semboller üretmenin yanında bilinçsizce ve kendiliğinden oluşan şekillerde de semboller üretebilir. Belirli olgular vardır ki bilinçle algılanamazlar. Bunlar bilinçlilik eşiğinin altında kaldığından ancak tetikleyen bir unsur ortaya çıktığında anlık bir sezgiyle fark edilebilirler. İnsanın psikolojik yapısı ve ruhsal edimleri sanatsal yaratımda da etkilidir. Üstü örtülen ve bilinçaltına itilen durum, duyu ve sezgiler birer imaja dönüştürerek sembolleştirir ve görsel anlatım unsuru olarak izleyiciyle buluşur. “Görsel ve içitsel algı ve duyguları açıklayan, duyusuz algının bir türü veya nesnesiz algı olarak da tanımlanan rüyalar¹⁷” psikanalistler için sembol bilgisinin ana kaynaklarından. Bilinçaltı, rüyalar ve sezgilerin görsel anlatımdaki karşılığı olan Gerçeküstücü anlatım dilini kullanan ressam Salvador Dali (1904-1989) de bu sanatçılardan sadece birisidir (Görsel 41).

¹⁷ <http://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCya> (Erişim Tarihi: 28. 05. 2014)



Görsel 41. Salvador Dalí, “Bir Narın Çevresinde Uçan Bir Arının Yol Açtığı Dünya, Uyanmadan Bir Saniye Önce”, Tuval Üzerine Yaşlı Boya, 51 x 40,5 cm, 1944, Thyssen-Bornemisza Vakfı, Lugano-Castagnola.

Bu eserinde bir rüya betimlemesi sunan Gerçeküstücü ressam Dalí, bu kez eşi Gala'nın gördüğü bir rüyadan esinlenmiştir (Görsel 41). Arka plan sağ taraftaki kayalıklardan dolayı yine sanatçının çoğu resminde kullandığı Port Lligat manzarasını çağırılmaktadır. Sanatçı Gala'yı ön planda suyun üzerinde yüzen bir kaya hatta bir buz parçasına uzanmış uykular bir halde resmetmiştir. Kayalığın hemen önündeki iki su damlası arasında havada süzülen bir nar yer almaktadır. Nar ve çevresinde uçan arı Gala'nın gördüğü rüyanın nedenidir. Geri planda görünen büyük nar gerçekte Gala'nın yakınında bulunan küçük narın rüyadaki temsili ve aynı zamanda rüyanın da kaynağıdır. Anadolu Hitit tanrıçası Kubaba'nın, Hera ve Afrodit'in sembolü olan nar doğurganlığın, diğilinin ve bereketin sembolüdür. Birçok kültürde nar bereket getirmesi için kullanılmıştır. Örneğin, Roma'da gelinler saçlarına nar dallarıyla süslerdi, Hindistan'daysa kısır kadınlara çocuk sahibi olmaları için nar suyu içirilirdi. Yeni

gelinlerin evlerine devamlı, bereketli ve bol çocuklu olması için nar taneleri serpilirdi. Aynı zamanda Hristiyanlıkta Meryem'in simgesi olan nar, Hristiyanlık inanında a kın, yeniden doğuşun, doğurganlığın ve sonsuz yaşamın sembolüdür. Fakat resimde görünen açılmı nar Dalí için Akdeniz kültürünü temsil ederken nardan fırlayan iki tane Gala'nın Port Lligat'taki evlerinin bahçesine dikti iki nar a acını simgelemektedir. Ön taraftaki narın etrafında dönen arının vızıltılı uçuşu gerçekte Gala'yı uykusundan uyandırırken rüyadaki imgelerden biri olan tüfeğin süngüsü de arının tiz vızıltısını ve işini simgelemektedir. Tüfeğin süngüsü Gala'nın koluna dokunmakta ve onu rüyasından uyandırmaktadır. Ayın hala yarı aydınlık gökyüzünde görünmesi rüyadan uyanmanın bir afak vakti olduğunu göstermektedir. Resimde görülen balık bir tehlike sezdiğinde zehirli yüzgecini çıkaran ve Akdeniz'e özgü bir tür olan iskorpittir. Genelde sa'yı simgelemek için kullanılan balık figürü burada a zından çıkardığı kaplana doğru yüzgecini açmış bir biçimde betimlenmiştir. Kaplanların kükreyen görüntüsü Gala'yı uyandıran etmenmiş gibi görünse de aslında Gala tüfeğin ona dokunan süngüsünden uyanmaktadır. Kaplanların hırçın hali Gala'nın sessiz ve huzur içinde uyuyan haliyle çelişki yaratırken onun dinginliğini daha da ortaya çıkarmaktadır. Arkada yer alan filin sırtındaki dikilita, sanatçının çoğuşma masında kullandığı Bernini'nin Roma'da yer alan Pulcino della Minerva'sının benzeri yapılar olup erkekliği temsil etmektedir. Ön plandaki narın iki yanında görünen yumurta şeklindeki su damlaları Gala'nın doğurganlığını simgelerken kaya üzerine düşen kalp şeklindeki nar gölgesi Dali'nin Gala'ya olan a kını temsil etmektedir¹⁸.

2.3.6. Marc Chagall, "Gelin"

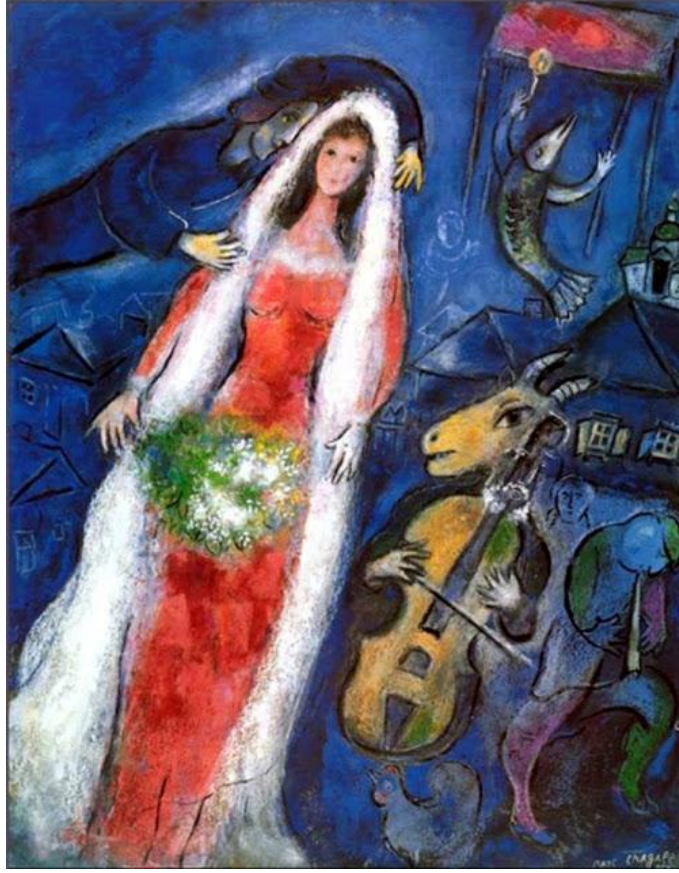
Yumuşak, hareketli biçimler ve renklerin seçimiyle tablolarında şiirsel bir dünya ve melankoli havası yaratan sanatçı Marc Chagall (1887- 1985), yerçekimi kanunlarına boyun eğmeyen varlıklar ve nesnelere, ne anatomi, ne de mantık kurallarına bağlı kalan sanatçının istediği gibi boyukta yüzer gibidir. Onun eserlerinde insanların kafası ille de omuzlarının üzerine oturmayabilir, bir manzara resminde kiler a açlardan ve evlerden

¹⁸<http://sanatabasla.blogspot.com/2013/11/bir-narn-etrafnda-ucan-arinn-sebep.html>

Tarihi:20.06.2014)

(Erişim

daha büyük olabilir; e ekler keman çalabilir, bir keman veya bir duvar saati kanatlanıp uçabilir (Görsel 42).



Görsel 42. Marc Chagall, “Gelin”, Tuval üzerine Ya lı Boya, 140 x 100 cm, 1950, Özel Koleksiyon.

Kendine özgü fantastik kurgularıyla dikkat çeken Marc Chagall dı avurumculuk akımının önde gelen isimlerindedir. Sonsuzlu un, huzurun sembolü olarak kabul edilen mavi, lacivert ve gri tonlarının hâkim oldu u bu çalı mada geceyi ça rı tıran hüzünlü bir görüntü hâkimdir. Burada ilk dikkati çeken hem açık alanların hâkim olmasından dolayı hem de resmin merkezinde olmasından dolayı kırmızılar giymi , beyaz duvaklı gelindir. Arka planın so uk renklerine kar ın gelinin kıyafetinin kırmızısı zıtlık olu tururken, ba ndan a a ı dökülen beyaz duva ı da adeta figürün kimli inin simgesi haline gelmektedir. Elindeki çiçek demeti ile seyirciye do ru yönelmi olan gelin, özellikle zıt tonlarda seçilmi renkleri ile resmin içinden dı arı çıkmaktadır. Böylece izleyicide sanki gelinle kendisi evleniyormu hissi uyandırılmaya çalı ılmı tır. Di er resimlerinde oldu u gibi bu resminde de sanatçı Beyaz Rusya'nın Vitebsk kasabasındaki çocukluk yıllarına ve

Yiddi kültürüne göndermeler yapan semboller kullanarak bir anlamda geçmi ine duydu u özlemi anlatmaktadır. Gelinin hemen yanında betimlenen viyolonsel çalan keçi sanatçının birçok eseri gibi burada da yerini almı tır. Hem keçi hem keçinin hemen altında yer alan ve genelde sevgililerle birlikte çizdi i horoz imgesi Chagall'ın eski kırsal ya antısına gönderme yapmaktadır. Bu horoz aynı zamanda verimlili in sembolü olarak da kullanılmı tır. Keinin hemen sa nda görülen yöresel kıyafetler içindeki adam ne e içinde müzik aletini almaktadır. Bu e lenceli ortamı tamamlayan bir di er unsur da resmin üst kısmında yer alan balık figürüdür. o u resminde oldu u gibi burada da kullanılan bu figür bir balık deposunda çalı an babasını temsil etmektedir. Elindeki aletle bir anlamda resmin n kısmında yer alan balık imgesi orkestrayı yöneten bir efi anımsatmaktadır. Resmin arka planındaki Vitebsk evleri d ünün geçti i ortamın köy oldu unu vurgularken, bu evler aynı zamanda sanatçının memleketine olan özlemini bir kez daha vurgulamaktadır. Bu evlerin hemen sa üstünde görünen küçük kilise ise d ne ve d ünün kutsallı na dair bir göndermedir.

2.4.TAR HSEL KONULU RES MLERDE SEMBOL

2.4.1. Eugene Delacraoix, "zgrlk"

19. yy Fransız resim sanatının en üretken ve etkili ressamlarından olan Delacroix (1798-1863), 27 Temmuz 1830'da meydana gelen hem i i sınıfın hem halkın hem de burjuvanın destekledi i ayaklanmayı yani Temmuz devrimini betimlemi tir (Görsel 43).



Görsel 43. Eugene Delacroix, “Resim De il Siyasi Bildiri: Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 260 x 325 cm, 1830, Louvre Müzesi, Paris.

Bu ayaklanmanın tek bir önderi olmadı ından sanatçı halkın önderinin özgürlük oldu unu söylemi tir. Fakat onun özgürlük ideası soyut bir kavram olarak de il bayra ı elinde tutan kadının cisimlendirdi i gayet somut ve aynı zamanda erotik ça rı ımları da olan bir figürdür. Eserin merkezinde güçlü ve kuvvetli bir biçimde betimlenen bu kadın figürü elinde Fransız Devrimi'nin simgesi olan Fransız bayra ını tutmaktadır. Bu bayrak özgürlük, e itlik ve karde lik kavramlarını temsil ederken kadın figürüyle bütünle erek güçlü bir sembol halini almı tır. Kadının ba ındaki Frig i i apka Devrim döneminin en klasik sembollerindedir. Özgürlük, üzerindeki sarı renkli Klasik Yunan dönemi giysilerini andıran kıyafetle bir tanrıça gibi eserin tam merkezinde yükselmektedir. Fakat zarif hatlar yerine güçlü kuvvetli bir bedene sahip olan özgürlük, açıkta kalan gö üsleri ve kıllarla kaplı koltuk altı ile klasik dönem tanrıça figürlerinden oldukça farklıdır. Etrafındaki figürlerden farklı olmasına ra men elindeki bayrak ve tüfikle sava ın

ortasında yer alan bu figür asıl kimli inden soyunup adeta di er figürlerle tek beden olmu tur.

Özgürlük; ta , moloz ve ölüler yı nı üzerinde yükselmektedir. Özgürlü ün hemen iki kenarında yer alan ölülerden soldaki yarı çıplak beden özgürlük ve sosyal e itli in korunması adına feda edilenleri simgelerken sa kenardaki ölü asker ise yenik dü en X. Charles'ın hükümdarlı nı temsil etmektedir. Her ikisinin de üzerinde kırmızı, beyaz ve mavi renkler yer almaktadır. Bu renkler bir anlamda Fransız bayra na yapılan bir gönderme niteli indedir. Resimde yer alan her figür halkın farklı bir kesimini simgelemektedir. Örne in; en soldaki beyaz gömleklili figür tipik bir fabrika i çisini simgelerken, onun hemen yanında yer alan silindiri apkalı figür ise burjuvaziyi simgelemektedir. Özgürlük'ün hemen sa ında görünen genç ise asi üniversiteli ö rencilerini temsil ederken bu figürün ba ındaki siyah kadife bere ö renciler tarafından giyilen bir ba kaldırı simgesidir. Halkın farklı kesimlerini bir arada betimleyen Delacroix, bir anlamda sınıf ayrımı gözetilmeksizin halkın büyük kesiminin devrimi desteklendi ini göstermek istemi tir. Arka planda duman ve karma anın içinde görünen ünlü Notre Dome Katedrali olayın Paris'te geçti ini vurgularken aynı zamanda özgürlük ve romantizmi de simgelemektedir. Çünkü Fransız Devrimiyle birlikte Aydınlanma Ça ı sona ermi ve Romantizm dönemi ba lamı tır. Denebilir ki sanatçı burada bir anlamda Romantizmin yükseli ini de i aret etmektedir. Günümüzde en önemli devrim ve sava sembollerinden biri haline gelen bu eser yapımından tam 50 yıl sonra Fransızlar tarafından Birle ik Devletlere hediye edilen Özgürlük Anıtına "Statue of Liberty" esin kayna ı olmu tur.

2.4.2. Pablo Picasso, "Guernica"

Tüm sanatçılar gibi spanyol ressam ve heykeltura Pablo Picasso (1881-1973) da sava ları ve çekilen acıları konu edinen çalı malar yapmı tır. "Guernica" isimli bu eserinde sanatçı Nazilerin spanyol ç Sava ı sırasında gerçekle tirdi i Guernica Bombardımanı'nı anlatmaktadır. Ressam bu eserlerinde, spanya'yı acı ve ölüm okyanusuna batıran askeri sınıfa duydu u nefreti göstermektedir.

Picasso'nun en ünlü eserlerinden biri olan Guernica, ismini 1937'de spanyol ç Sava ı sırasında spanyol Milliyetçi Güçlerinin yönlendirmesiyle Alman ve talyan sava

uçakları tarafından bombalanan Kuzey İspanya'daki Guernica köyünden almı tır. Bu saldırıda 1.600'den fazla kişi hayatını kaybetmiş, çok daha fazlası da yaralanmış tır. Köy stratejik bir konuma sahip olmamasına rağmen bombalanarak bir nevi gövde gösterisi yapılmış tır. Bombalamayı trajik kılan en önemli nedense erkekler savaşta olduğu için köyün hemen hemen tamamının kadın ve çocuklardan oluşmasıdır. Tüm bunlar bu olayı insanlık dışı kılmaktadır.

Cumhuriyet destekçisi olan Picasso, İspanyol Cumhuriyet Hükûmeti tarafından aynı yıl Paris'te yapılacak olan Dünya Fuarı'ndaki Uluslararası Sanat ve Teknoloji Sergisi'nde sergilenmek üzere bir büyük duvar resmi yapması için görevlendirilir. Bu sergi için Guernica'yı üreten Picasso, bu eseriyle savaşın beraberinde getirdiği trajediyi ve masum insanlar üzerinde yarattığı acıları vurgulamaktadır. Dünya çapında anıtsal bir statü kazanan bu eser savaş trajedilerini anımsatan bir görsel, savaş karışıklılarının tüm dünyada sembolü ve barışın simgesi haline gelmiştir (Görsel 44).



Görsel 44. Pablo Picasso, "Guernica", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 3,5 x 7,8 m, 1937, Museo Reina Sofia, Madrid.

Eserde sanatçı insanları, hayvanları ve binaları karmaşık ve şiddet içinde çarpık formlarda, içe dönük fakat etkili bir kompozisyonla yansıtmıştır. Kapalı bir oda içinde geçen resmin solundaki açık renkli arka plana doğru figürlerde bir yönelim varken bu yönelimle birlikte bu duvarın ortadan kalktığı ve odanın doğrudan dışarıya açıldığı hissi uyanmaktadır.

Resmin en solunda yer alan bo a figürü en dikkat çekici figürlerden biridir. Kızgın bo a figürü, o tarihlerde bütün dünyada geli en milliyetçilik akımının sembolü gibidir. Aynı zamanda spanyol kültürünün önemli simgelerinden biri olan bo a figürünün kuyru unun alevler ve tüten duman eklinde yapılmı olması sava ın ya ayan iç i aretidir. Bo anın hemen altında kollarında ölü bebe ini tutan kadın figürü acı içinde çı lık çı lı a haykırmaktadır. Bebe in cansız ba ı, kolları ve ayakları kısacası ölü ve savunmasız bedeni kadının kollarından sarkmaktadır. Resmin tam ortasında ise karnının bir yanından girmi ve öbür yanından çıkmı bir mızrak olan at acılar içinde ki nemektedir. Bu at figürü spanya'nın acı çeken insanlarını temsil etmektedir. Atın hemen altında yerde yatan ve vücudu parçalara ayrılmı ölü bir adam yer almaktadır. Bu figür kopmu kolundaki eli ile kırık bir kılıç tutmakta, tuttu u bu kılıçtan ise bir çiçek filizlenmektedir. Bu filiz gelece e dair umutların varlı ını göstermektedir. Adamın di er kolunun açık avucundaki kesikler ve izler ise i çi/köylü sınıfını simgelemektedir. Atın ba ının hemen üstünde göz eklini almı bir ampul yanmaktadır. Bu ampul genellikle i kence odalarında yakılan ampullere dair bir semboldür. Aynı zamanda spanyolca 'da ampul anlamına gelen "bombilla"'nın ikinci anlamı olan bombaya dair de bir göndermedir. Ampul Tanrı'yı da temsil etmektedir. Bu insano lunun sava ve iddet kar ısında tanrıya sı ınmaktan ba ka bir çaresi olmadı ını vurgulamaktadır. Sanatçı aynı zamanda tanrıyı insan yapımı bir araçla ifade ederek aslında tanrıdan gelecek hiçbir kurtulu un olmayaca ını yani tanrının da çaresizli ini anlatmak istemi olabilir. Atın sa tarafında endi eli yüzü ile küçük bir pencereden içeri süzülen bir kadın figürü yer almaktadır. Bir eli ile tuttu u umudun simgesi olan gaz lambası yanan ampule çok yakın bir yere yerle tirilerek her iki ık arasındaki çatı ma vurgulanmak istenmi tir.

Gaz lambalı kadın figürünün altında soldan sa a do ru hareket eden ve ampulün ı ına bo bakı larla kilitlenmi bir kadın figürü daha yer almaktadır. Geriden gelen baca ının bozulmu eklinden yaralı oldu u ve ancak di er eliyle baca ını destekleyerek ilerleyebildi i dü ünülebilir. Bu figür sava ta yaralanmı çaresiz insanları simgelemektedir. Sanatçı yas tutan kadının, atın ve bo anın dillerini hançer eklinde resmederek bir nevi ba ırma ve çı lıklara gönderme yapmı , böylece çekilen açılar içinde haykırı ı simgelemek istemi tir. Bo anın ardında yer alan duvara kazınmı bir beyaz güvercin motifi görünür. Güvercin, kanatlarından birinde barı simgesi bir zeytin dalı

tutarken gövdesinin üzerindeki açıklıktan ortama beyaz renkli bir ışık yaymaktadır. Bu ışık da tıpkı gaz lambası ışığı gibi umudu simgelemektedir.

Resmin en sağında alevler içinde çıplak atan ve sağ eli bomba atan savaş uçaklarına gönderme yapmak için uçak görünümünde resmedilmiş bir adam figürü görülmektedir. Bu figürün bir yanı herkesi yok ederken diğer yanı acılar içinde kıvrılmakta ve yanan acıları özetlemektedir. Resmin sağ kenarındaki koyu renkli duvar üzerinde yer alan açık kapı resimdeki odanın varlığını doğrulamaktadır. Bu kapı ayrıca resmin içinde sıkı sıkı kalanlar için bir kaçış yolu veya bir umut vaat ederken aynı zamanda nereye açıldıysa belli olmayan bu kapının bir anlamda yanan olaylara kayıtsız kalındığını ifade ettiği de düşünülebilir.

Bunlar sadece gözle görülebilen figürlerdir. Bunlardan başka bir de gizli figürler vardır. Bu figürden ilki, atın gövdesi üzerinde yer alan ve ölümü simgeleyen kafatasıdır. Atın hemen altında yer alan ve karnını deşen ikinci bir boğanın kafası (Boğanın burnu atın dizi yere dokunan bacağının diz noktasındadır ve kafası hafif sağa doğru çevrilmiş tir ve boğanın boynuzu atın gövdesine saplanmış durumdadır)dır.

Amacı katliamı dışarıya ve iç yüzüyle seyirciye yansıtmak olan Picasso bu amaçla bu eserinde savaşın insanı nasıl hayvani boyutlara indirgediğini vurgulamaktadır. Boğa figürleri savaşın insani ve hayvani yönlerini birden vurgulamaktadır. Soldaki boğa durmuş acı içinde haykıran kadını izlerken diğer gizli olan boğaysa atın gövdesini deşmektedir.

Picasso bu eseriyle ilgili sözlerini şöylelemiştir:

spanyol mücadelesi gerici için insanlara ve özgürlük için savaşımıdır. Benim bir sanatçı olarak tüm hayatım gerici için ve sanatın ölümüne karşı sürekli bir mücadeleden ibarettir. Nasıl olur da bir an herhangi biri gerici için ve ölüme destek verdi diyebiliriz?... Üzerinde çalıştığım panelde - ki ona Guernica adını vereceğim - ve diğer tüm eserlerimde İspanya'yı bir acı ve ölüm okyanusunda boğan askeri sınıfa karşı duyduğum ümitsizliği ifade ediyorum.¹⁹

2.4.3. Jasper Johns, “Üç Bayrak”

Modern Pop sanatı ve Neo-dada ile anılan Amerikalı çağdaş ressam Jasper Johns (1930-...), popüler kültür imajlarından, televizyon dünyasından, reklam piyasasından, magazin

¹⁹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica>. (Erişim Tarihi: 20.06.2014)

dergilerinden, sinemadan ve ürün ambalajlarından yararlanmış tır. Bu dönemlerde sanat, gündelik hayata giderek daha fazla giren ve damgasını vuran resimli medyayla rekabete girmi tir. Sanatçılar bu rekabete ancak popüler kültür imajlarını resimlerine entegre ederek girebilmişlerdir (Görsel 45). Bu eserler artık sanatçının dü ünsel ürünleri de il herkes tarafından çok iyi tanınan nesnelere haline gelmiş tir. Bir anlamda tüketim dünyası sanatın içine girmi tir.



Görsel 45. Jasper Johns, “Üç Bayrak”, Tuval Üzerine Balmumu, 78.4 × 115.6 × 12.7 cm, 1958, Whitney Museum of American Art, New York.

Erken dönem i lerinde bayraklar, haritalar, hedef tahtaları, rakamlar vb. ö eler kullanan Johns’ın yüzeyi kullanımı akıcı ve resimseldir. Zıtlıklar, çeli kiler, paradokslar ve ironiler, Dada sanatçılarında olduğu gibi Johns’ın çalış malarında da sıkça rastlanan özelliklerindedir. Çalış maları genel olarak Neo-dada olarak tanımlansa da popüler kültürden alıntı nesne ve imgeleri kullanması açısından pop sanatı ile bağlantılıdır.

Ressam ülkenin sembolü olan bayrak gibi bilindik sembol ve ikonları kullanmış tır. Her vatanın varlığı nın ve bütünlü ünün simgesi olarak kullanılan bayrak imgesi burada onun resmi olmuş tur. Onun bu gibi tanıdık konuları veya nesnelere seçmesinin nedeni gerçek rollerinden ve yerlerinden uzakla tıklarında ya da sıyrıldıklarında anlamlarında nasıl bir değiş imlik olacağını görmek istemesidir.

Sanatçı bayra ı, bir dire in üstünde rüzgârda eser ekilde resmetmek yerine yıldızlı ve çizgili düz desen üç farklı boyutta tuval üzerinde betimlemi tir. Balmumu bazlı boya ve alçıyla kabartma tekniklerini kullanan sanatçı en küçük bayra ı izleyiciye en yakın olarak betimlemi tir. Bayra ı bu ekilde göstererek, Johns bir anlamda izleyiciye günlük nesnelere yeniden bakmasını ve izleyicinin ne gördü ünü sorgulamasını istemi tir.

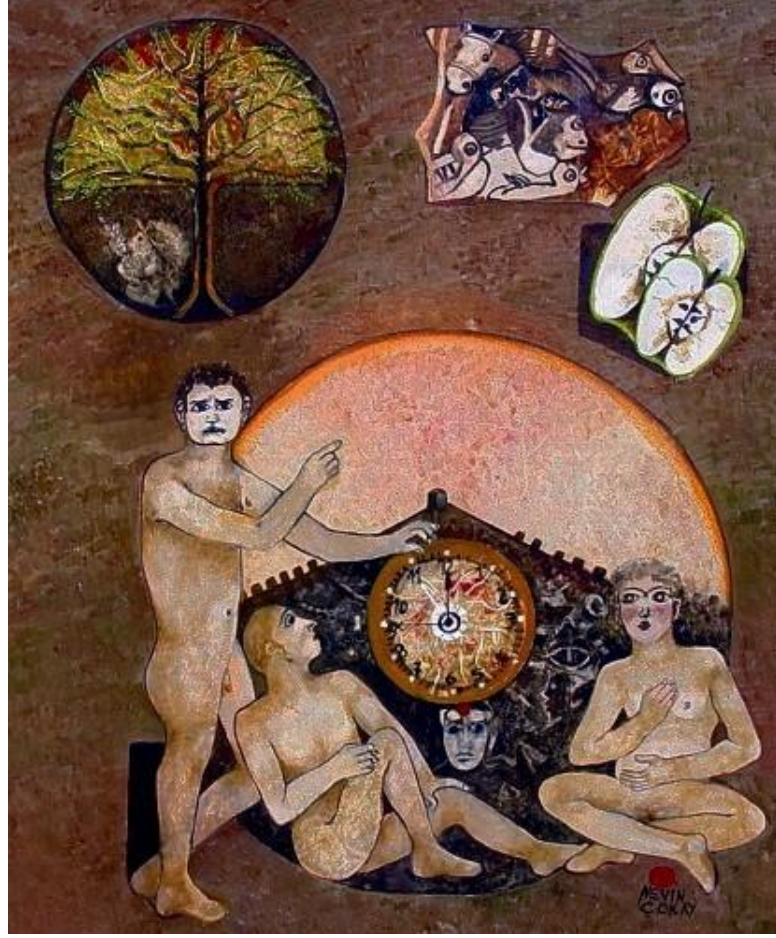
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE SEMBOL

3.1. DİN KONULU RESİMLERDE SEMBOL

3.1.1. Nevin Çokay, “simsiz”

Nevin Çokay (1930-2012), doğaya özde renkleri, köyümüz, kentimiz, insanlarımız üzerine yoğunlaştıran gözlem birikimleriyle toplumcu gerçekçi sanatçılarımızdandır. Yalın ve vurucu bir stilizasyonla eserler üreten Çokay'ın bu eserlerinde insana, hayvana, doğaya, iyiye, güzele cömertçe sunulan sonsuz bir sevgi göze çarpmaktadır. Sanatçı genellikle konularını geleneksel ve geçmişe yönelik hikâye, mit, efsane, masal, gölge oyunundan türeterek kahramanlarını ve imgelerini de bunlardan seçmiştir (Görsel 46).



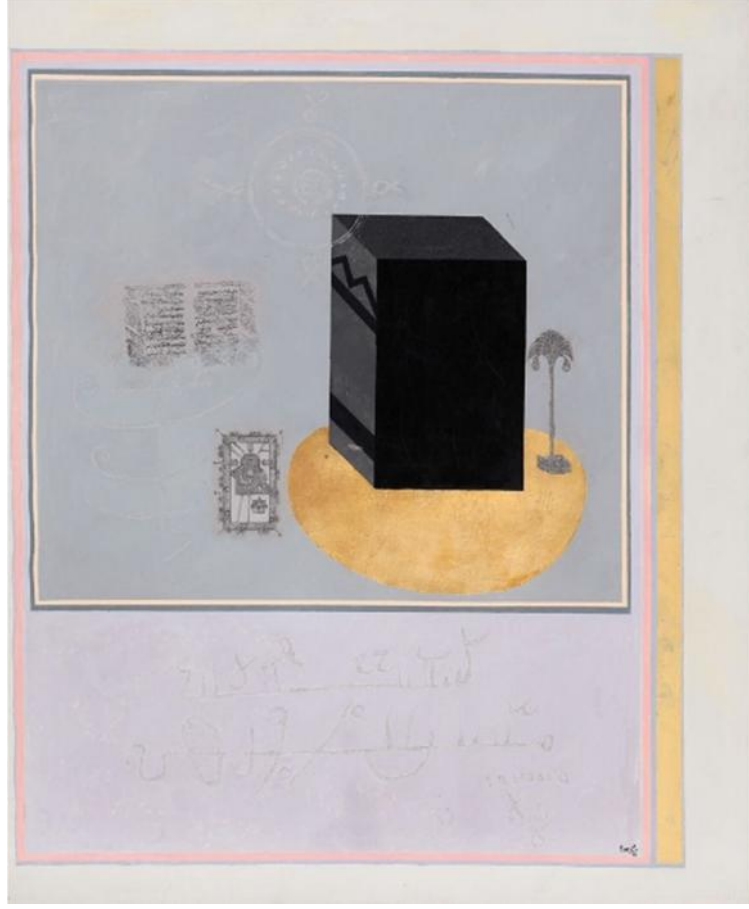
Görsel 46. Nevin Çokay, “simsiz”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 80 x 60 cm, 1961.

Âdem ve Havva'nın cennetten kovuldu u sahneyi ça rı tıran bu resminde hikâyenin unsuru olan tüm simgeler açıkça görülmektedir. Resmin merkezinde yer alan saat hayatı ve ölümü i aret eden zaman kavramı ve zamanı elinde tutan erkek figürü ise tanrıyı temsil etmektedir. Aynı zamanda insano lunun zamana kar ı zayıflı nını ve çaresizli ini dile getiren ve saatin alt kısmında yer alan portre ise geçip giden zamanı sadece seyretmekle yetinmektedir. Hemen onun sa nda cepheden verilmi olan kadın figürü bir eliyle bereket simgesi olan gö sünü di er eliyle de hamile oldu unu vurgulayarak karnını tutmaktadır. Sol tarafta profilden verilmi olan erkek figürü hayretle ve dikkatle geçip giden zamanı izlemektedir. Tanrı olarak tanımladı mız figürün izleyiciyle olan göz temasıyla birlikte i aret parma nını kullanarak izleyicinin bakı larını resimde farklı bir alana yönlendirmektedir. Tüm bu figürler rengiyle güne i temsil etti i dü ünülen dairesel form içerisinde yer alır. Hemen bunların sa nda biri büyük di eri küçük iki yarım elma yer almaktadır. Bu bir anlamda kadının do urganlı nını ve üremeyi vurgulayan bir

göstergeyken aynı zamanda Âdem ve Havva'nın cennet kovulu una sebep olan yasak meyveyi temsil etmektedir. Resmin sol üst kısmında yer alan daire içerisine alınarak izole edilmiş olan aç imgesi ise adeta yasak meyvenin acısını simgelemektedir. Daire formunun ise dünyayı temsil ettiği düşünülebilir.

3.1.2. Erol Akyava , “Kabe”

Erol Akyava (1932-...), farklı coğrafyaların farklı dönemlerinden geçmişi ve geleneğe ait seçtiği ya da ağırlıklı olarak bu kültürleri üretmiş olan semboller kullanmaktadır. “Kâsenin bozulmasına bir imadır yaptıklarım. Kalp gözünü açıp, nakkaların ardındaki nakkağı görmeye çalışıyorum. Ümidim, deyişleri aralayarak deyişleri anlatmaya çalışmaktır (Erol Akyava ile yüz yüze görüşme, 13 Haziran 2014).” diyerek slam felsefesi, ya da ağırlıklı olarak anlamı, doğu - batı, geçmiş - gelecek kavramları arasında yolculuğa çıkan Akyava ; yapıtlarında kendine kılavuz olarak tasavvufu, şiiri, hat sanatını almıştır. Evrensel din, mistisizm temaları içeren eserlerinden ise yeni bir görsel, dünümsel ve ruhsal sentez oluşturmuş sanatçı bunları din, felsefe, duygu, akıl ve mantık sınırları içerisinde dönüştürmüştür (Görsel 47).



Görsel 47. Erol Akyava , “Kâbe”, Tuval Üzerine Karı ık Teknik, 120 x 157 cm, 1982.

Sanatçının resminin merkezinde yer alan Kâbe; Mekke’de, Harem-i erif olarak adlandırılan alanın ortasında yer alan ve dünyadaki tüm Müslümanların namaz kılariken yönlerini belirledikleri ve kible olarak seçtikleri, umre ve haç zamanlarında tavaf yaptıkları Allah adına ve Allah’ın evi olarak yapılmı ilk mabettir. Bu durumda Allah’ın yeryüzündeki evinin sembolü olan Kâbe ile o co rafyaya özgü ve Müslümanlarca de erli olan ve bereketin sembolü olarak kabul edilen hurma a acı kompozisyonun di er elemanıdır. Kâbe imgesinin altında yer alan yuvarlak ve sarı alan etrafında tavaf eden toplulu u, evreni, dünyayı ve de güne i simgelemektedir. Tasavvuf ve hat sanatından da yararlanan sanatçı, Allah’ın Hz. Muhammed aracılı ıyla insanlı a yolladı ı mesajların yer aldı ı Kuran-ı Kerimin sayfalarının kopyaları ve Arapça harflerle, inanç ve ba lılık kurdu u kompozisyonlarında kavramların ekli giderek de i mektedir.

3.1.3. Serap Demira , “ve I ik...ve Ate ...ve Olu ”

“Beynim ne kadar çok beslenirse, resimlerim de o kadar besleniyor (S. Demira ile yüz yüze görüşme, 10 Mayıs 2014)” diyen Serap Demira (1950-...), özellikle biyoloji, fizik, kuantum fiziği, astronomi, mitoloji ve tarih alanlarından beslendiğini dile getiriyor. Resimlerinde zamansızlığı ve mekânsızlığı yaayan ve yaayan sanatçı, önce yer çekimini kaldırmıştır resimlerinden (Görsel 48). Böylece “imdi”nin sınırsızlığına varmak istemiştir.



Görsel 48. Serap Demira , “ve I ik...ve Ate ...ve Olu ”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 90 x90 cm, 1995.

Resimde her şeyin ancak sembollerle ifade bulduğunu dile getiren sanatçı “bir elma tuvale aktarıldığı andan itibaren artık bir elma değildir. Oradan alıp yiyemezsiniz onu (S. Demira ile yüz yüze görüşme, 10 Mayıs 2014)” der. Resmin merkezinde yer alan ısırlımı ve parçaları evrende etrafa dağılmış elma imgesi yer almaktadır. Bu elma

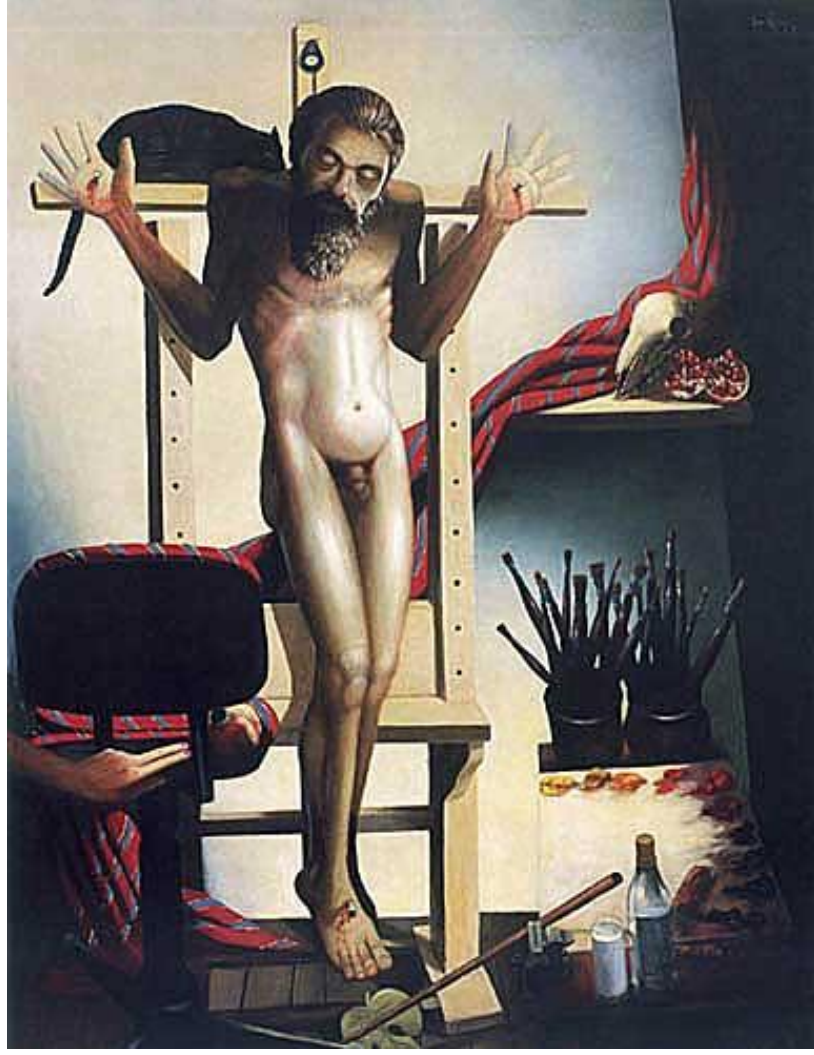
yenilebilir bir şey olmaktan öte ilk evrensel aklı, ilk baş kaldırıyı temsil etmektedir. Bu elmayı atomu sembolize etmek için kullandığını dile getiren sanatçı, diğer resimlerinde kullandığı narlar ile de nötrino²⁰ları sembolize etmektedir. Ayrıca su damlacıkları da kristal içinde hapsedilmesini temsil etmektedir. Sanatçı olu turdu u dü sel mekân ise sonsuzluk içinde bir boşluğu tanımlamaktadır. Boşlukta yer çekimsiz ortamda duran elma, elma parçaları ve su damlacıkları Hitit uygarlıından oldu unu vurguladığı görüntülerle iç içe geçmiştir. Sadece elmanın arkasında yer alan bu Hitit uygarlığına ait görsellerin içindeki kadın imgesi ile bir anlamda Havva'ya gönderme yapmaktadır. Demira 'a göre bu resimdeki elma parçaları bir anlamda birer bombadır. Bilim adamlarının bu elmayı parçalarken yok etmek amacıyla olmadığını ve bu nedenle o elmanın bu kadar canlı ve güzel oldu unu dile getirir ve ekler “Bu nedenle üzerinde insanlık için, insanlık yararına kullanılacağı için sevinç gözyaşları var (S. Demira ile yüz yüze görüşme, 10 Mayıs 2014)”.

3.1.4. Sezai Özdemir, “Bir İrafrenin Anı Defteri’nden IX”

Sezai Özdemir (1953-...), figüratif ve temsili resim yaptı nı dile getiren sanatçı “Kendimi temsil eden resimlerde akıl (US) baş attır (S. Özdemir ile yüz yüze görüşme, 7 Mayıs 2014)” diyor. Toplumsal, siyasi, ekonomik ve günümüz dünyası ve içinde bulunduğumuz tüm bu değerler sisteminin iyleyişini kendisini nihilizme ittiğini dile getiriyor. Toplum içinde kendini “BAROMETRE (S. Özdemir ile yüz yüze görüşme, 7 Mayıs 2014)” gibi hissettiğini dile getiren sanatçı bilinç varlığına göre toplumsal olay ve olguları değerlendirerek resim yapmaktadır. Kendini ve tanıdığı sıradan insanları tema olarak kullanan sanatçı bildiği şeylerden yola çıkmanın kendisine daha doğru geldiğini vurguluyor. Temsile uyan renk skalası olu turan sanatçı biçim, renk ve çizgi kontrastlıklarından doğan özgürlük alanlarını plastik dile dair diğer elamanlarla örerek sonuca ulaşmaktadır. Yaratı sürecinde tesadüflerden de yararlanan sanatçı sadece us'dan değil aynı zamanda bir anlamda his ve sezgilerinden de yararlanır (Görsel 49).

²⁰Nötrino, ışık hızına yakın hıza sahip olan, elektriksel yükü sıfır olan ve maddelerin içinden neredeyse hiç etkileşmeden geçebilen temel parçacıklardandır. Bu özellikleri nötrinoların algılanmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Nötrinoların çok küçük, ancak sıfır olmayan durgun kütleleri vardır.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/N%C3%B6trino> (Erişim Tarihi: 20.06.2014)



Görsel 49. Sezai Özdemir, “Bir İzzofrenin Anı Defteri’nden IX”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 200 x 150 cm, 1996.

Hıristiyan kültüründe birçok sanatçının i ledi i bir tema olan çarmı a gerilme Özdemir’de tamamen öznel ve öte dünyadan ba ımsız olarak biçim bulmaktadır. Beden ve ıstırap konularını en çarpıcı hale getirdi i bu çalı masında Özdemir, övaledede çarmıha gerilmi olarak kendi bedenini betimlemi tir. Bu resimde sembol ve metaforları bir arada kullandı ını ve Hıristiyan ikonografisinden yola çıktı ını dile getiren sanatçı kendini Hz. sa yerine koyarak, Hz. sa gibi övaleyeye germi tir. Böylece “ sa Metaforuna dönü erek sa gibi acı çekmeye mahkûm oldu umuzu söylemek istedim (S. Özdemir ile yüz yüze görüş me, 7 Mayıs 2014)” der sanatçı. Özdemir’in resminde “Vücut, dünyanın muhatabı olmanın bedelini her an yeniden ödemek zorundaki et yı ınına dönü mü tür (Ergüven,

1997: 9)”. Resimleri ruh ve beden arasındaki trajik gerilimden ortaya çıkan Özdemir, bu resminde bir anlamda çıplak bedeniyle “zavallı ben”ini soymaktadır.

Onun resmindeki çarmıh yani övale dünyevi olanın sembolüdür. Bu nedenle de övale ölüme de il ölüm arzusuna gönderme yapmaktadır. övalenin hemen altında ki incir yapra 1, Âdem ve Havva’nın yani insano lunun yaradılı ına, ilk günahı i leyip cennetten kovulu una gönderme yaparken bir anlamda sa’yı sembolize eden figürle de ba lantı içindedir. Çünkü Hıristiyan inancına göre sa çarmı a gerilerek bir anlamda ilk insanın i ledi i günahın kefareti ödemi tir. övalenin hemen üstündeki kara kedi bir yandan kadın cinselli ini ça rı tırırken di er yandan Havva’nın ilk günahı i lemesi için Âdemi ba tan çıkarı ına gönderme yapmaktadır. Resmin sa ındaki kuru kafa hayatın fanili ine gönderme yaparken hemen yanındaki cennet meyvesi olan açılmış nar figürü, bereketi, kanı ve üremeyi simgelemektedir. Sanatçı aynı zamanda bunun kutsal millili i sembolize etmek için kullandı ını dile getirmi tir. Resmin sa alt kısmındaki nesnelere sanatçının atölye ortamını vurgulamak için kullanılırken sol kısımdaki sandalyede bu ortamı desteklemektedir. övalenin tepesindeki nazar boncu u hem çıplak bedeniyle orada duran figürü hem de resim sanatını kem gözlerden koruması için oradadır.

3.1.5. Peyami Gürel, “Varlık”

“Kadim olan daim olur (P. Gürel ile yüz yüze görüşme, 8 Mayıs 2014)” diyen Peyami Gürel (1959-...)’e göre insanlık tarihinin tüm deneyimi hiçlik ve varlı ın tam ortasında yani merkezindedir. Bu nedendir ki Gürel felsefi ve tasavvufi yönü a ır basan çalı malar yapmaktadır. Kadim geleneklerden beslenmeyi çok önemseyen sanatçı, ontolojik ve varolu sal boyutlarla ilgilenmektedir. Gerçeklik ile bilinmezli in yan yana oldu unu dile getiren Gürel, nesnelere, sonsuz sayıdaki çoklu unla ilintili zenginli inin içindeki birli iyle ilgilenir (Görsel 50).



Görsel 50. Peyami Gürel, “Varlık” Tuval Üzerine Ya lı Boya, 120 x 60 cm, 1998.

Hayatı ve varoluş sorunları irdeleyen sanatçının bu çalışmasında bereketin ve doğurunun sembolü olarak kullanılan toprak ve onun renkleri hâkimdir. Diş bir element olarak dününen ve ana tanrıça olarak da betimlenen toprak her şeye hayat verendir. Çamurdan yaratılmış ilk insana da hayat veren topraktır. Güneş, dünyayı ve evreni sembolize edecek şekilde betimlenen dairesel ve yumuşak hatlarla betimlenen toprak bir yandan da ana rahmini anımsatmaktadır. Gürel'in resminde doğrudan görülen ana rahmi ve cenin kavramı olarak toprağın sahip olduğu bu anlamları görsel elemanlarla da güçlendirmektedir. Doğumla birlikte yeni bir hayatın simgesi olarak kullanılan bebek imgesi de göbekağıyla bu toprağa bağlıdır. Buradan da anlaşılacağı gibi insanın hayat veren topraktır. Resmin sol kısmında yer alan ay motifi döllenmeyi ve doğurmayı simgelemektedir. Ay'ın kadınların üreme ritmini düzenlediğine inanıldığından, ilk çağlarda çocuk sahibi olmak isteyen kadınların doğurganlık mabetlerine ziyaretlerini dolunayda yaptıkları bilinmektedir (Ateş, 2012). M. Ö. 8500 yıllarında Anadolu'da ana tanrıça heykellerinin bereketin sembolü olarak görülmesinde ilk çağlardan beri kadının doğurganlık özelliğinden ötürü toprak anıyla özdeşleştirilmesi yatmaktadır. Bütün

tanrı ve tanrıçaların anası oldu u gibi do urganlık ve bereketin de sembolü olan Kybele'nin sembolü yine aydır. Gürel, eserlerinin ço unda bu resimde de oldu u gibi kullandı ı sembollerle bereketi, do urganlı ı, do umu ve yeni ya amı i aret etmektedir.

3.1.6. Ergin nan, “El”

Ergin nan (1943-...), resimlerinde kültürel imgelerin yanı sıra evrensel imgeleri de kullanmaktadır. Kullandı ı imgeler yeni ya da hiç bilinmeyen de il tam aksine tanınmı ve bilinen nesnelere dir. Yazı, kaligrafi, eski Türkçe yazılmı kitap sayfaları, eski mezar ta larını anımsatan satırlar, portreler, yüzler, eller, böcekler onun resminin vazgeçilmez ve sıra dı ı ögeleri olmaktadır (Görsel 51).

“...tüm canlılar, bitkiler, böcekler, akrepler, balıklar ve insanlar slam tasavvuf felsefesi, metafizik ve mistik duyarlılıkla, gerçeklik duygusu içinde, ama gerçek olmayan nesnelere bütünü olarak resimlerde kullanılmakta, çok elementli karma ık görüntüler içinde tevekkülle ya am ve ölüm sorgulanmaktadır (Erzen, 1982, s. 11-13)'den aktaran (Ersoy, 1998, s. 139)”.



Görsel 51. Ergin Nan, "EI", MDF Üzerine Karı ık Teknik, 100 x 70 cm, 2005.

Kendi iç dünyasını do ada arayan sanatçı, seçti i böcekleri ya da nesnelere betimlerken yazı ve resmi birle tirmektedir. Yapılan röportajda nan, böceklerin resme giri hikâyesini bir gün bir ressam arkada ina mektup yazarken yerdeki böcekleri görüp mektubuna ekledi ini ve böylelikle anlatmak istedi ini tam olarak dile getirdi ini, o mektuptaki böcekleri daha sonra resimlerine ta ıdı ını söylemi tir (E. nan ile yüz yüze görüş me, 21 Mayıs 2014). Eski, yırtılmı ve yıpratılmı kâ it sayfalarıyla da bir anlamda geçmi e göndermeler yapan sanatçı, metafizik duygu ça rı ımlarıyla psikolojik etkileri fazla olan yapıtlar üretmektedir. Di er resimlerinde oldu u gibi sanatçının bu resminde de ya am ve ölüm diyalikti i vurgulanırken ya am ve ölüm kar ı kar ıya de il yan yana ve birbirlerini tamamlar biçimde yer almaktadır.

3.1.7. Ekrem Kahraman, “simsiz”

Ekrem Kahraman, (1948-...), gerçeküstücü bir yaklaşımla evrenin varoluşu ve yokoluşu arasındaki metaforu analiz etmeye çalışmaktadır. Figür olarak deşil anlam ve duyum olarak resimlerinde insan imgesini kullanan sanatçı, insan figürü duyumunun çoşu kez bizzat izleyenin kendisi olduşunu vurgulamaktadır (Görsel 52). İzleyene ölüm duygusunu hissettiren resimlerinde aslında sadece yaşamdan bahsettişini dile getiren sanatçı, dünyanın sonsuz bir gerilim içerisinde olduşunu, insan da dâhil bütün canlılar için yaşamın o gerilim boşluğunda devindişini ve bunun mutlaka bir süresi ve bir sınırı bulunduşunu düşündüşünü vurgular (E. Kahraman ile yüz yüze görüşme, 25 Mayıs 2014).



Görsel 52. Ekrem Kahraman, “simsiz”, Tuval Üzerine Akrilik, 110 x 135 cm, 2005

Bulut, sessizlik, ıssızlık, tarihsel duyum kavramlarını irdeleyen sanatçı, bulut ya da bulutumsu uçan imgelerle başka şeyler simgelemeye çalışır ve onlara başka kimlikler yükler. Kahraman,

“ nsanın canlı bir varlık olarak dünyaya ilk dü tü ünde dünyada buldu u ey neydi kutsal kitaplara göre? Issız bombo bir yeryüzü, sonsuz bir gökyüzü, büyük bir atmosfer/bo luk ve o bo lukta uç u an top top bulutlar... Her yer kumlarla, ta parçalarıyla doluydu. Ot yoktu. A aç yoktu. Tanrının görüntüleri vardı sadece... Tek ba maydı, di i ve erkek diye ayrılmamı tı, bilmiyordu henüz, ahlak yoktu, kültür yoktu, ideoloji yoktu. Saldırganlık vardı ama saldırılacak herhangi bir kimse yoktu daha... Vah iydi her ey fakat bir o kadar da masumdu da...(E. Kahraman ile yüz yüze görü me, 25 Mayıs 2014)”

resimlerinde tüm bunları i aret eden bir dil kullandı nı açıklamaktadır.

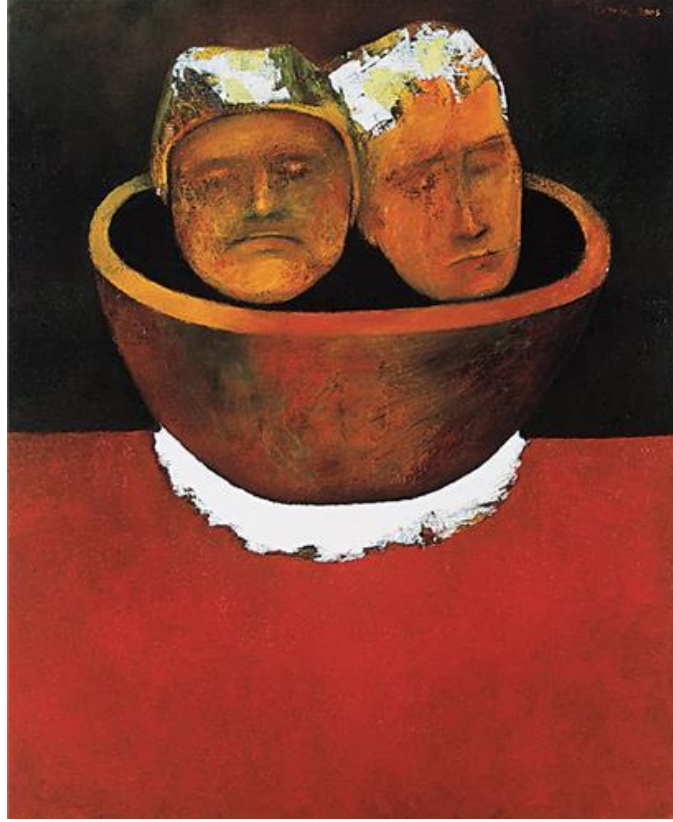
“Aslında yeryüzü bile olmayan bir yeryüzü, gökyüzü olma hakkını bile çoktan kaybedip kirlenmi , kimliksiz bir hale dönü mü sözde gökyüzü, bulut olma masumiyetini ve do allı nı çoktan unutup ba ka bir ey olmu bulutlar ile dünyamızın tipik karga ası, sıkıntısı, umudu ve çıkı formları var artık...(E. Kahraman ile yüz yüze görü me, 25 Mayıs 2014)” der sanatçı.

Kahverengi ve sarı gibi renk de erleriyle derin bir bo luk duygusu sessiz sonsuzlu u ve hiçli i simgelemektedir. Kahraman, aslında resimlerinde her eyi yaratan Tanrının gücü kar ısında yarattı ı insano lunun güçsüzlü ü ve ölümlü oldu u mesajını vermektedir.

3.1.8. Ömer Kale i, “Çanak çinde ki Ba ”

Ba , beyni ta ıyan bir yapı oldu u için ço u kültürde insanın en önemli parçası olarak kabul edilmektedir. Bir anlamda ba ya amın ve hayatın simgesidir. Ba hem güç hem saygı simgesi oldu u için otorite konumundaki ki ilere de ba denilmektedir. Ömer Kale i (1932-...) resimlerinde ba figürünü sıklıkla kullanan sanatçılarımızdandır. Sanatçı resimlerinde ölümü hatırlatırcasına beyaz, siyah ve kırmızı renklerin hâkim oldu u ve de kesik ba ları anımsatan hüznü, acılı ve dü ünceli portreler yapmaktadır. Ba larla ba a çıkmanın mümkün olmadı nı söyleyen sanatçı hep ba ları resmedece ini dile getirmi tir (Ö. Kale i ile sanal ortam görü mesi, 23 Mayıs 2014). Sanatçının boyadı ı bu figürler ölüm, acı ve yalnızlı ı dile getirmektedir adeta. Sanatçının bu ba ları genellikle heybetli vücutlarda bulunurken aslında içindeki acıya ra men kendiyile de bir tezatlık olu turmaktadır. Sanatçının en çok kullandı ı renklerden olan kırmızı adeta kanı ve acıyı anımsatmaktadır. Çünkü belki de sanatçı çocuklu unda ya adı ı Yugoslavya’daki iç sava ın hem izlerini sürmekte hem de bir anlamda o acı dolu günlere gönderme yapmaktadır. Sanatçı resmetti i ba ları genellikle ya bir çanak ya bir çömlek ya da herhangi bir eyin içerisinde vermektedir (Görsel 53). Sanatçıya konuyla ilgili

sorulan sorularda bunun nedenin Paris'te gördü ü “açılmı atkestanelerinden” etkilenecek bu tür resimler yapmaya başladığını dile getirmi tir (Ö. Kale i ile sanal ortam görüşmesi, 23 Mayıs 2014). Olgunla ıp dökülen bu kestaneler bir anlamda hayatı ve yok olu u da temsil etmektedir tıpkı kesik ba lar gibi.



Görsel 53. Ömer Kale i, “Çanak çinde ki Ba ’”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 281 x 65 cm, 2005.

Bu çalı mada kâse içerisinde iki ba la betimlenmeye çalı ılan “ba ’’ resmin hemen hemen ilk yarısını kaplayan ve kırmızı renkle vurgulanmı olan bedeninin omuzları üzerinde yükselmektedir. Yine kanı ve ölümü simgelemek için kırmızı rengi tercih eden ressam burada yok olup giden hayatlara, kesik ba lara ra men ayakta durmaya çalı an bir bedeni, belki de bir milleti vurgulamak istemektedir. Toprakta yapılmı çömlek algısı yaratan kâse bir anlamda koruyucu, besleyici ve ya am kayna ı olan toprak anayı ve ona yöneli i simgelemektedir. Aynı zamanda rahmi ve yeniden do u u da simgeledi i söylenebilir. Arka planda kullanılan koyu renk ölüm ve yok olu duygusunu arttırırken resmin ön planında yer alan saflık, temizlik ve huzurun simgesi beyaz renkle hem tezatlık olu turmakta hem de gelen acılara ra men belki de huzura do ru bir varı ı

simgelemektedir. Bir çanak içinde yer alan ba lar yüzlerindeki hüznü ra men sanki huzur içinde uyumaktadırlar. Çünkü belki de bu yeniden do uma do ru gidi in huzurudur.

3.2. PORTRE KONULU RES MLERDE SEMBOL

3.2.1. Ne et Günal,, “Korkuluk II”

Toplumsal içerikli resimleriyle Ne et Günal (1923-2002), ülkemizdeki figüratif resmin önemli temsilcilerindendir. Günal’ın resimlerinin ba lıca teması Anadolu insanı ve Anadolu insanının ya am zorluklarıdır. Günal, Anadolu insanının ya am biçimini, bazen barındıkları evleri bazen de o barınak içindeki günlük ya amı ve figürleri ön planda tutarak betimlemi tir. Çevresiyle olabildi ince bütünle mi olmasına ra men, her figür tek ba ına sarsıcı bir yalnızlı a mahkûm gibidir.



Görsel 54. Ne et Günel, “Korkuluk II”, 184 x 116 cm, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 1986.

Kırsal ya ama dair zor ko ulları etkili bir dille yansıtan Ne et Günel’in resimlerinde içerik ve her zaman çizgisel ifadeyle vurguladı ı figürlerindeki yorum ön plandadır. Sanatçı, ‘Korkuluk’ gibi bazen tek bazense kalabalık figür gruplarını ele aldı ı resimlerinde, insanı tüm yoksullu u içinde çorak bir do a, yı ma ta duvarlar ya da yıkıntılar önünde betimlemi tir (Görsel 54). Figürlerin yüz ifadeleri ve giysileri ile el ve ayaklarındaki biçim bozmalar bu tür bir arka planla birle ince anlatım daha da güçlenir (Erdemci, Germaner, & Koçak, 2008).

Tıpkı bu resim gibi sanatçının birçok resminde tarlalarda, ba ve bahçelerde bulunan korkuluk, ana temalardan biridir. nsano lunun yaptı ı ilk i levsel heykel olarak bilinen

korkuluk, insanın yerle ik hayata geçi iyle birlikte üretime ba lamasıyla ortaya çıkmı bir kavramdır. nsano lu bu yaratımla birlikte hayvanları korkutan gücü ta ıyan bir biçim ortaya çıkarmı tır. Simgesel anlatımlarla dolu olan bu biçimdeki dikey dal onu topra a yani dünyaya ba larken aynı zamanda topraktan ve do adan destek almakta, yatay dal ise adeta do aya kar ı egemen bir tavır takınmaktadır.

Günel'a göre korkuluk, ilkel in simgesi olup insanın ya am döngüsünde bir i leve sahiptir. Çünkü ilkel üretimin oldu u her yerde korkuluk vardır. Sanatçının kırsal kökenli yoksul aileleri, anneleri, çocukları, kız karde leri, a abeyleri ve onların ya ama bakı larını, ya am çabalarını, tasarılarını, yoksullu u, acıları resimlerine konu olarak almasında yoksul bir köy çocu u olarak yeti mesinin payı vardır.

Figürlerinde yoksullu un dramını yansıtan güçlü gövdeleri, kocaman el ve ayakları dikkat çekicidir. Yırtık kıyafetlerinin açıkta bıraktı ı kol ve bacakları, ço u zaman çıplak ya da parçalanmı ayakkabılardan fırlayan abartılmı büyüklükteki ayaklar sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandı ı sembollerdir. Sarı yanık toprakla özde le en insanları kavrulmu Anadolu bozkırının insanını ifade eder. Sanatçının resimlerinde çok fazla imge bulunmaz çünkü ona göre yoksullu un öbür yüzü e yadan mahrumiyettir. Sanatçı temel ihtiyaçlarını bile kar ılamakta güçlük çeken insanların yanında kullandı ı malzemelerin ço unu bir anlamda aksesuara çevirmi tir. Buna ra men kullanılan bu nesnelere tıpkı insanları gibi do ayla çıplak bir ili ki içindedir. Genelde oldu u gibi korkuluk resminde de sanatçının kullandı ı figürlerin elleri bo tur. Sanatçı bununla fakirli i daha da bir vurgulamaktadır. Çocukların elleri ve ayakları onların psikolojik durumlarını izleyiciye yansıtmak için yine abartılı büyüklükte betimlenmi tir. Bu abartılı el ve ayak büyütmele eme e saygının sembolü olmanın yanı sıra kadın ve erkek gibi cinsiyet ayrımı yapmadan boyadı ı eller, çatlakları, nasırları ve kurumu luklarıyla o ya ama ait bir ten dokusuna sahip olarak sahibinin öbür yüzü gibidir. Aynı zamanda çocuk figürleri de oldukları ya ta de il sanki yorgun ve bezgin altmı yetmi ya larındaki ya lılar gibi görünmektedir. Toprak her zamanki gibi çorak, çocuklar yoklu un simgesi olarak çıplak ayaklıdırlar. Figürlerin yüzlerinde ise yoklu un ve yoksullu un ifadesi olan acı dolu bir bakı vardır.

3.2.2. Mevlüt Akyıldız, “?”

Sanatın ancak yerelden evrensel ulaşabileceğini savunan Mevlüt Akyıldız (1956-...) kendi kültürel değerlerini ve içinde yaşadığı toplumun sorunlarını ironik bir dille aktarır. Resimlerinde doğu geleneğine, mitolojiye, deyimlere, arabesk olgusuna, kitsch’e, popüler kültüre ve sokak kültürüne yer veren sanatçı özellikle erkek egemen toplumun kadına bakışını mizahi bir dille anlatır (Görsel 55).



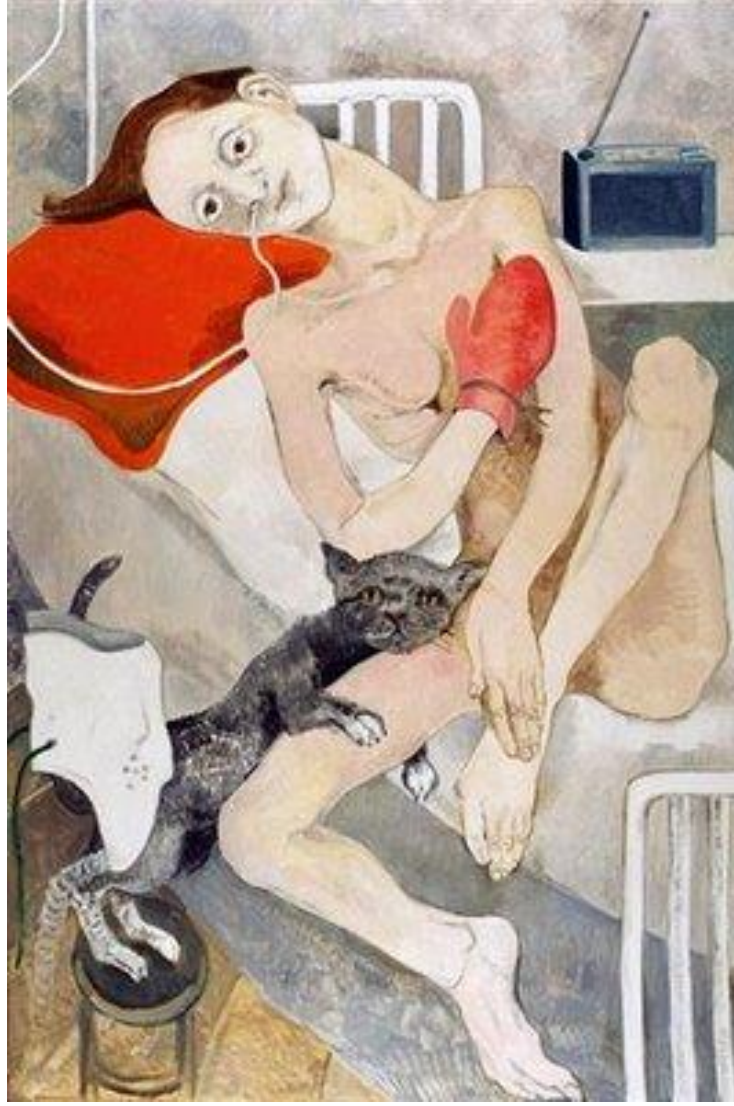
Görsel 55. Mevlüt Akyıldız, ?, Tuval Üzerine Yağlı Boya, ?, ?.

Bu kaotik yaşam içinde hayatın komik ve eğlenceli olan yanına bakabilen sanatçı, ana malzeme olarak geçmiş ve bugünkü yaşam içindeki çelişkileri seçmektedir. Bu durum mizahı, yaşamın ciddiyetine, adaletsizliğine, sorunlarına bir direniş, bir karşı duruş olarak görülebilir. Bu nedenden dolayı Akyıldız, günümüz koşulları içindeki hüznün ve karamsarlığa rağmen yaşamdaki komik görünümünden de yola çıkarak özgün bir bakış sergiler. Tüm resimlerindeki kadınlar gibi buradaki kadın figürü de fiziksel görünümüne aldırmaksızın hayata keyifli ve eğlenceli bakmaktadır. Resmin merkezinde yer alan bu kadın Yunan Arap tanrısı Baküs’ü temsil eden aynı zamanda da bereketin sembolü olan üzüm ve üzüm yapraklarıyla oluşturulmuş bir bakış ve bekâretin, saflığın ve masumiyetin simgesi olan inci kolye, bileklik ve küpelerle

betimlenmi tir. Kendinden emin ve manalı bir ekilde izleyiciye uh bir bakı atan kadın, çevresinde ilgiyle dola an erkekleri temsil eden ku larla ve ku ları gözleyen kedi ile betimlenmi tir. Kadının duru u ve bakı larıyla tezatlık olu turan ve ikinci plana itilen besin zincirini anımsatan bir örgü içerisinde gördü ümüz kedi, ku ve üzüm birer semboldür. Bereket, özgürlük, ihanet, nankörlük gibi ya ama dair olumlu ve olumsuz kavramlarla e le en bu imgeler portresi yapılan kadına e lik eden konumdadır. Kadın ba ının üzerinde dola an di er ku ları görmezden gelirken, ku lar da uzaktan onları izleyen kediyi görmezden gelmektedir. Bu durumdan çıkarılacak sonuç belki de herkes kendi payına dü eni almanın derindedir.

3.2.3. Ne 'e Erdok, "Hastane Odası"

Anlatımcı ve gerçe i tüm çıplaklı ıyla vermeye çalı an bir üslup benimseyen Ne e Erdok (1940-...) etrafımızda sık sık gördü ümüz nesnelere, insanları, o insanların tedirginliklerini ve yalnızlıklarını ve onların di er duygularını farklı bir bakı açısıyla ele almaktadır. Toplumsal gerçekçi yönüyle bilinen sanatçı konularını daha çok bu vurgu etrafında, kâ it toplayıcıları, seyyar satıcılar, sokak müzisyenleri, çocuklar gibi sokakla bütünle mi ve büyük ehirde kaybolan bunalımlı bireyler olarak seçmi tir. Bu figürler onun fırçasından ve dev tuvallerinden dı arı çıkacakmı gibi büyük gözleriyle izleyene bakarlar (Görsel 56). Sanatçı resimlerinde günlük ya amın parçalarını izleyiciye dramatik bir gerilim içinde sunmaktadır. Onun figürlerinin kederleri izleyicinin de içinde bir yerlere dokunur. Çünkü resmedilen o insan belki de izleyicinin kendisi olmaktadır. Ço unlukla tek renkle olu turdu u fonun ön kısmında yer alan anıtsal figürler aslında sanatçının kendisini temsil etmektedir. Kendisinin de sokaktaki insanlardan biri oldu unu vurgulamak isteyen sanatçı kompozisyonlarındaki elemanter ili kide kendisiyle özde le tirdi i imge ya da nesnelere kullanır. Sanatçıyla yapılan röportajda yaptı ı resimlerin rahatsızlık verecek derecede dramatik olmadı ını aslında seçti i konuların dramatik oldu unu söylemi tir (N. Erdok ile sanal ortam görü mesi, 10 Mayıs 2014).



Görsel 56. Neşe Erdok, "Hastane Odası", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 x 102 cm, 1993.

Mutsuz ve bunalımlı kent bireyi imgesini betimleyen Erdok, bu resimde hasta ve yaşlı bir figürü hastane odasında betimlemektedir. Sanatçı Alzheimer hastası olan annesine hastane ortamında yaptığı ziyaretler sırasındaki gözlemleri bu resmi yapmasında ilham kaynağı olmuştur. Resimde ilk dikkati çeken hasta ve çıplak bedeniyle umutsuzca yaşamaya çalışırken kadın figürüdür. Çıplaklık bir anlamda figürün savunmasızlığı ve çaresizliğini vurgulamaktadır. Kırmızı bir eldiven ardında gizlenen eli kadının kalbi üzerindedir. Eldivenin kırmızı olması dolaylı olarak belki de kanayan bir kalp yarasına ve bunun yarattığı acıya yapılan bir gönderme niteliindedir. Figürün sağ bacağını sıkıca kavramı bir biçimde üstünde hüznü, sahiplenme, sadakat ve ait olma

duygularını ta ıyan ve ressamın ba ka resimlerinde de gördü ümüz siyah bir kedi yer almaktadır. Gerçek hayatta alerjisi oldu u için hiçbir zaman kedi sahibi olamayan sanatçının tüm resimlerinde mutlaka bir kedi figürünü kullanması hiçbir zaman sahip olamamanın verdi i özlemle hesapla mayı dile getirmektedir. Kimi kültürlere göre u ur kimilerine göre u ursuzluk getirdi ine inanılan siyah kedi bu resimde adeta ölümü simgelemektedir. Hastanın ya amla olan tüm ba ı gıda alımını sa ladı ı burnundaki hortumdur. Yata ın hemen sa ında yer alan radyo dünyayla olan ileti imi temsil etmekle birlikte teknolojiyle olan ba ıyla da günümüz insanının ba ımlılıklarını i aret ederken, ko ullar ne olursa olsun teknolojiye kayıtsız kalınamayaca ını göstermektedir. Resmin genelinde kullanılan soft pastel renkler ölümü ve umutsuzlu u simgelerken yastı ın ve eldivenin kırmızısı ya ama dair bir umudun varlı ına da i aret etmektedir.

3.2.4. smail Çoban, “Ana”

Yerel temalara evrensel boyutlar katan sanatçı smail Çoban (1945-...) Do u ve Batı dünyasının felsefesini ve kaynaklarını birbirine karı tırmadan benli inde ta ımı tır. Lirik realist sanatçı, konu olarak insanı, insanın sosyal ya amını, acısını ve sevgisini seçmi tir (Görsel 57). Güzeli insanlıkta aramakla yola çıkan Çoban, resmin kendi iç dünyasıyla sürdürdü ü bir diyalo un sonucu oldu unu dile getirmi tir (. Çoban ile yüz yüze görüşme, 12 Mayıs 2014).



Görsel 57. Smail Çoban, “Ana”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 185 x 100 cm, 1996, Özel koleksiyon.

Çoban’ın resminde ilk dikkati çeken merkezdeki figürün acısıdır. Gözü açık, geniş kalçalı çocuklarını sıkıca kucaklamış kadın figürü tipik bir Anadolu kadınıdır. Bir kolu olmayan ve olan diğer koluyla da çocuklarını sıkıca sarmalayan Anadolu kadınının sembolü bu figür umutsuzca yere bakarken bir yandan da elini açmış tanrıya dua etmektedir. Resmin üst kısmına hâkim olan soğuk renklere karşın alt kısmında kullanılan sıcak renkler dengeyi sağlamaktadır. Tüm umutsuzluğuna rağmen bu figür bir yandan tanrıya ona verdikleri için teşekkür etmekte diğer yandan da içinde bulunduğu durumu sorgulamakta ve izleyicisine sorgulatmaktadır. Var olan kolu onun tüm eksikliklerine rağmen hala bir şeyleri kazanmak, üretmek ve hayatta tutunabilmek için umudunu simgelerken, olmayan kolu hayatındaki zorlukların sembolü niteliindedir.

3.2.5. Gülseren Südor, “Kö eye Sıkı tırılma”

Kadının toplumdaki yerini, sorunlarını, ruhsal durumunu irdeleme, çözümleme, yorumlama ve ele tirme Gülseren Südor (1945-...)'un resimlerinin mihenk taşıdır. Resimlerini, “ça da , fantastik ve kendine özgü (G. Südor ile yüz yüze görü me, 15 Mayıs 2014)” olarak yorumlayan sanatçı yapıtlarında özellikle kadının duygusal dünyasını ve yalnızlığını anlatmaktadır (Görsel 58). Kullandığı figürlerin duygunun ürünü olduğunu ve hiçbirinin portre özelliği taşımadığını belirten sanatçı, düşsel mekanları “matematikselsel bir estetik” olarak kullanır. Südor, kendi deyişiyle “bakalarının hemen hemen hiç dokunmadığı Ötekile tirilmiş Kadınları (G. Südor ile yüz yüze görü me, 15 Mayıs 2014)” ve insanlar tarafından zarar verilen doğayı resimlerine konu olarak seçmiştir.



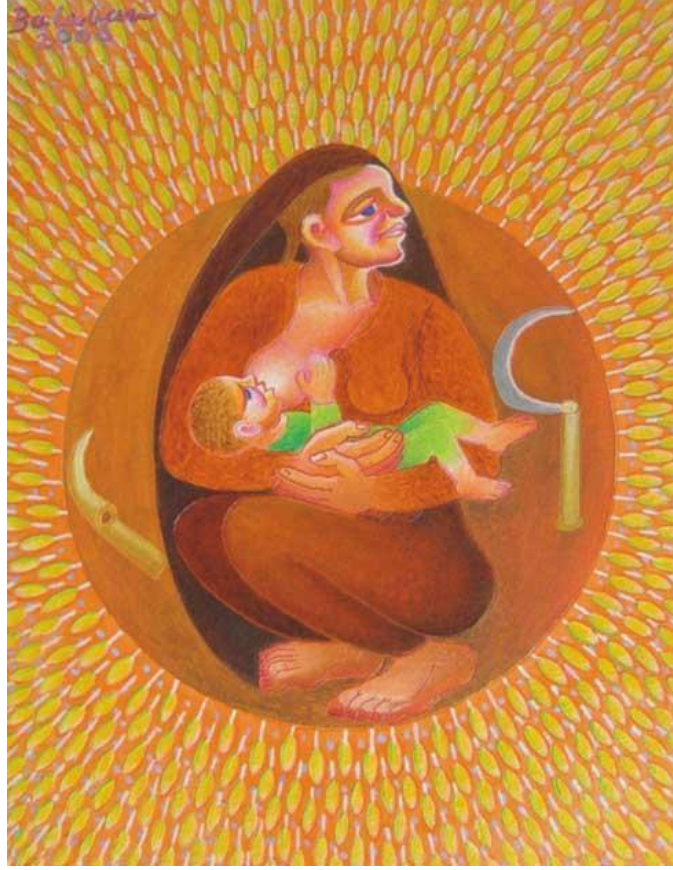
Görsel 58. Gülseren Südor, “Kö eye Sıkı tırılma”, Tuval Üzerine Akrilik, 60 x70 cm, 2006.

Uzun yıllar de erini ve kalitesini koruyan sarı renk ölümsüzlü ün sembolü olarak bu resimde genele hâkimdir. Aynı zamanda rahatlatıcı ve ferahlık hissi veren bir renk olarak bilinen sarı bu resimde melankoli ve mutsuzlu un da sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, adeta iç dünyanın dışı a açılımını sağlayan bir pencereyi simgeleyen dikdörtgen yapının kö esinde yer alan minder üzerinde oturan çıplak kadın figürünü i aret

etmektedir. Hikâyenin esas kahramanı olan ve dü sel bir atmosferde dramatik bir anlam yüklenen bu çıplak kadın figürü yalnızlı ı vurgulamaktadır. Figürün çıplaklı ı, aynı zamanda savunmasızlı ını ve günahsızlı ını vurgularken bir yandan da kendini bu dünya nimetlerinden soyutladı ını anlatmak istemektedir. Ba ını dizlerinin üzerine kapatarak adeta kendi içine kapanmı ı olan bu kadın, bir yandan acılar içinde kıvranmakta di er taraftan da sol eliyle ökse otu yardımıyla da bir ku tutmaktadır. Sanatçı, kadın ve ku arasındaki ökse otu iki kahramanın da aynı kaderi payla tı ını, özgürlüklerinin ellerinden alınmı oldu u mesajını vermektedir. Fakat her eye ra men yine de kadın bu ku imgesiyle içinde bir yerlerde bir umut ta ır gibidir. Ku un yanından uzakla masına da izin yermeyen kadın sanki yalnız kalmaktan da korkar gibidir. Bu figürleri uzaktan izleyen resmin sa alt kö esinde yer alan di er bir ku ise bireylerin özgürlüklerini elinden alan kötü kahramanların sembolü gibidir. Kadın ve ku arasında yer alan ve bir anlamda bu ikisi arasındaki ba lantıyı kuran beyaz transparan kuma , hem saflı ın ve günahsızlı ın sembolüken hem de aynı zamanda ya amın temel unsuru olan plasentayı simgelemektedir. Kuma ın üzerinde kullanılan ku tüyü ise adeta do anın içinde ait oldu u yerden sökülüp yerinden yurdundan kopartılmı her tür varlı ı temsil etmektedir. Südor'un resimlerinin geneline baktı ımızda ço unlukla kullanmı oldu u ku ların özgürlü ü, kuma parçalarının ise do umu ve yeni ya amları simgeledi i söylenebilir.

3.2.6. brahim Balaban, “Bereket Ana”

Acılarla dolu bir hayat geçiren sanatçı brahim Balaban (1921-...), küçük ya larda girdi i hapiste resme ba ladı ını dile getirir. Anadolu insanının ya amından ve halk efsanelerinden yola çıkarak toplumsal gerçekçi yapıtlar üreten ressam, köy ya amının yoksullu unu, destanları, halk inançlarını, kahramanları, mitolojiyi, kente göçü, kentteki ya am ve demokrasi mücadelesini, Anadolu Erenleri ve Bereket Anaları konu edinmi tir (Görsel 59). Balaban ya am öyküsünü, anı kırıntılarını, sosyal olguların bireysel algısını ve düzenle olan gerilimi yani iç dünyasını renklerle, figürlerle ve kütlelerle büyük bir ustalıkla yapıtlarına yansıtmı .



Görsel 59. brahim Balaban, "Bereket Ana", Tuval Üzerine Ya lı Boya, 50 x 40 cm, 2010

Balaban'ın psikolojik derinliklerle örülmü resimleri izleyenler üzerinde sarsıcı bir etki bırakmaktadır. Hem üreten hem de do urgan emekçi Anadolu kadını anlatan bu resimde ba ak tarlasında bebe ini emziren kadın figürü kendi yalnızlı ı ve zor ya amıyla adeta yapayalnız kalmı gibidir. Çalı kanlı ın, verimlili in ve üremenin simgesi olan kadın, asıl görevi olan çocuk do urmak, bakmak ve büyütme kavramlarıyla analı ın kutsal sembolü olarak kar ımıza çıkmaktadır. Az önce sıcak bozkırda orakla bu dayı biçmi olan yorgun ana, tüm yorgunlu una ra men analık görevini yerine getirmektedir. Kadının içinde oturdu u yuvarlak yüzey bir yandan güne i sembolize ederken di er taraftan dünyaya, evrene ve kısır döngüye dair bir gönderme yapmaktadır. Sanatçı kullandı ı bu daire formuyla kadının tüm dünyasının çocu u ve tarlası oldu unu betimlemek istemektedir. Etrafını saran ve bereketin sembolü olarak kullanılan ba aklar kadının yapmak zorunda oldu u görevlerini temsil etmektedir.

3.2.7. Gözde Baykara, ‘‘Adem Olan Anlar’’

Dünya var oldu undan bu yana, kadın çok güçlü bir imge ekleinde her yerde ve her zaman kar ıımıza çıkmı tır. Dört kutsal kitap, dört bir a ızdan, Âdem’e yasak elmayı yedirdi i için hikâyesinden ve cennetinden kovulan Havva’dan bahsetmi ; insano lunun varolu nedenini, bu ba tan çıkarıcı ve tehlikeli varlı ın günahıyla talandırmı tır. lml ya da ölümsüz olsun, kadın her daim güçlü, akıllı, masum, fettan ve do urgandır. Tıpkı Gözde Baykara (1977-...)’nın resimlerinde oldu u gibi (Görsel 60).

Baykara, kendi hayatından, çocuklu undan, ya anmı lı ından, genetik mirasından, yani kısacası içinden beslendi i kadar, dı ı dedi i içinde ya adı ı toplumdan, o toplumun sosyo-ekonomik faktörlerinden, kültüründen ve travmalarından, yüzyıllık acılardan, kalabalıklardan, tenhalardan, sokaklardan, izledi i filmlerden, kitaplardan, roman kahramanlarından, diline dolanan mısralardan ya da kula ına alınan ezgilerden beslendi ini dile getirir.



Görsel 60. Gözde Baykara, “Âdem Olan Anlar”, Tuval Üzerine Akrilik, 175 x 75 cm, 2013.

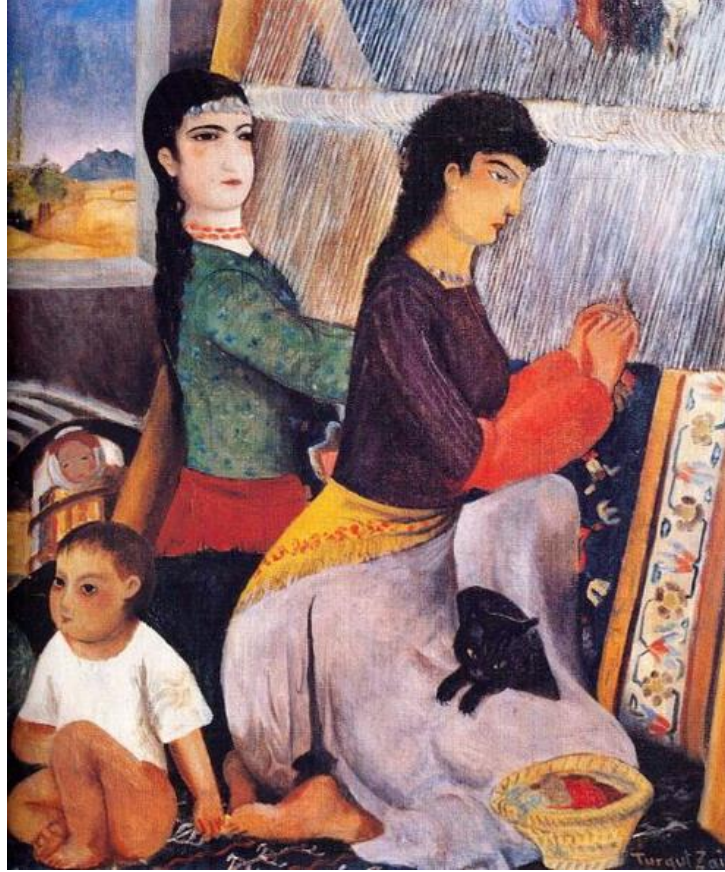
Kadın imgesi ço u zaman tutku ve ehveti simgelemi tir. Sanat tarihine bakıldı ında, erkek ressamların tekelinde, yo un bir erotik ça rı ım yapan kadın figürünün haz uyandıran seyirlik bir arzu nesnesine dönü tü ü görülür. Günümüz ça da sanatında da durum pek farklı de ildir; burada da kadın imgesi, erkek seyircisine hitap etmi ve her daim izlenebilecek bir nesne olarak varlı ını sürdürmü tür. Tam da bu nedenlerle Baykara resimlerini yaparken “cinsiyet aidiyeti (G. Baykara ile yüz yüze görü me, 17

Mayıs 2014)’nden yola çıkıyor ve üretirken toplumdaki kadın kimliğini sorunsallaştırıyor. Bir anlamda maskülen ideolojiye karşı, feminen bir ele tiri yapıyor. Kısacası sanatı, “erkek hegemonyasının sözde hüküm sürdüğü bu düzene karşı kadınca bir bakımdan kaldırı aracı ve var olma biçimi (G. Baykara ile yüz yüze görüşme, 17 Mayıs 2014)” olarak tanımlıyor. Baykara’nın di er i leri gibi bu i inin de çıkı noktası kadın ve sembolik olarak kadını temsil eden imge olan Havva’dır. Sanatçı, Havva deyince akla ilk gelen elma, yılan, cennet bahçesi gibi sembollerden ve rengin görsel algı üzerindeki etkisinden faydalanmaktadır. Örne in, bu eserinde kırmızıyı a k, tutku ve günahın rengi olarak kullanmıştır. Baykara, foto rafik bir yakla ımla resmetti i kadın figüründe gözleri gerçekte mümkün olamayacak kadar büyük resmediyor. Böylelikle resim ile izleyicisi arasındaki göz teması sayesinde duygusal bir ba kurmaya çalı tı mı dile getiren sanatçı gözleri ne kadar büyük tutarsa, ruhu da o derece ortaya koyabilece ine inanıyor. Bu eserde ilk dikkati çeken vücuduna kocaman kırmızı bir yılan dolanmış çıplak bir kadın figürü ve kadının ba ının üzerinde uçu an küçük ku lardır. Kadının aya ında spor ayakkabılar vardır ve yerdeki elmayla bir çemberin içerisinde tasvir edilmiştir; arka planda ise yapraklarını dökmüş kuru a açlar görülmektedir. Resimdeki bu kadın, Âdem’ini günaha davet eden sembolik bir Havva figürüdür. Kadının boynuna dolanarak ve çıplak bedeninde kıvrılarak a a ıya do ru inen yılan ise, onunla i birli i yapan eytandan ba kası de ildir. Yılanlı kadının ba ının üzerinde renkli iki ku uçu makta ve yılan görünümlü eytana inat, sanki “biz de varız bu tablonun içerisinde (G. Baykara ile yüz yüze görüşme, 17 Mayıs 2014)” der gibi, masumiyeti temsil etmektedirler. Kadının aya ındaki spor ayakkabılar, onun modern dünyaya ait oldu una i aret eder ve anlatır ki, o Âdem’ine iri gözleriyle bakan modern bir Havva’dır. Kadın, yılan ve günah meyvesi elma bir çemberin tam ortasında durmaktadır. Kadın e er isterse çemberin dı na çıkabilecek gibidir, ama derdi bu de ildir. O günahı ve ba tan çıkarıcı eytanıyla çemberin içinden sadece izleyicisine bakmaktadır ve kocaman gözleriyle içinde bulundu u durumu sorgulatmaktadır. Baykara’nın resimlerinde üzerine biçilmiş ne kadar rol varsa ku anımı olan kadın, zaman içerisinde kendi gücünün farkına varmış ve ku andırıldı ı tüm o rollerden soyunup, çırılçıplak hakkını arayan bir anlamda hesap soran bir varlık haline gelmiştir.

3.3. GÜNLÜK YA AM KONULU RESİMLERDE SEMBOL

3.3.1. Turgut Zaim, “Halı Dokuyanlar 1”

Anadolu insanı, ya amı ve folklorik de erleri konulu resimler Turgut Zaim (1906-1974)ın yaptı ı çalı maların büyük bir kısmını olu turur. Resimlerinde Anadolu insanı, ya amı, folklorik de erleri, bozkır, yöresel giysiler, kadın, çocuk, keçi, e ek, da lar ve ya tarlaları konu alan sanatçı Turgut Zaim’in resimlerinde hiç bir zaman Ne at Günel’inkiler gibi yorgun, bezgin veya çileke de ildir. Tam aksine onun insanları sıcacık ve masalsıdır. Onun resimleri adeta topra ın insana sundu u nimetleri gözler önüne sermektedir (Görsel 61).



Görsel 61. Turgut Zaim, “Halı Dokuyanlar I”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 40 x 34 cm, 1906.

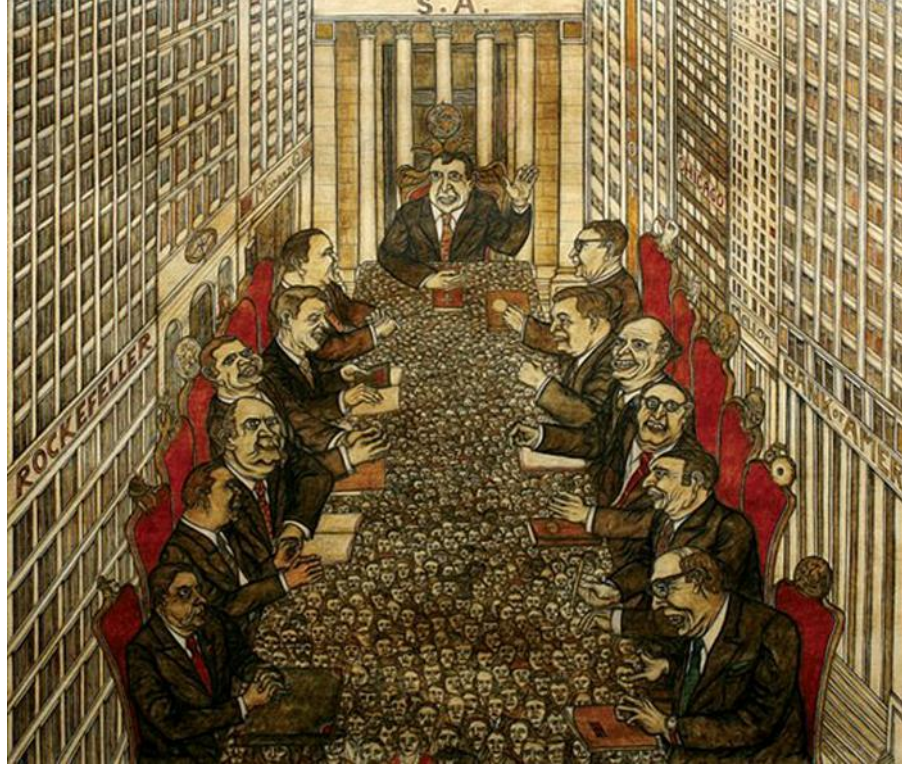
Kompozisyonlarında yöresel motifler kullanımı olan Turgut Zaim, figürlerindeki durgunluk ve duruluk, mistisizmin sessizli ini ve sükûnetini simgeler. Sanatçı

resimlerinde genellikle kadının üretkenliğini simgeleyen analının yanı sıra yöreye özgü geleneksel üretimler, hayvan bakımı ve bahçe işleri ile kadının köy yaşamındaki yerini belgelemiştir.

Turgut Zaim'in resimlerinde biçimlerin geometrize edilmeden, yuvarlak (organik) yapılması anlatımı daha canlı ve yaşandırır. Resimlerine objeyi veya figürü kargaşadan uzak bir düzenleme anlayışıyla yüzeye yerleştirdiği gibi onları hiçbir zaman harekete zorlamaz. Sanatçı bu resminde halı dokuyan kadınları betimlemiştir. Renkli dünyaları ve zengin dokuya sahip kıyafetleriyle bu kadınlar resmin merkezinde yer alıp yapmakta oldukları odaklanılmışlardır. Soldaki kadın figürünün kucağında dişi in ve dişi cazibesinin simgesi olan kedi figürü yer almaktadır. Soldaki kadınsa saçına zenginlik ve varlığın simgesi olan altınlardan oluşan bir aksesuar takmaktadır. Kadın figürlerinin arkasında çocuk figürü ve beşte bir bebek figürü bulunmaktadır. Bu figürler bir anlamda kadınların üretkenliğini ve analığını simgelerken buldukları ortam neticesinde bu kadınların hem kadın, hem ana, hem de çalısan oldukları vurgulanmak istenmektedir. Böylelikle de kadının köy hayatındaki yeri gözler önüne serilmektedir.

3.3.2. Yüksel Arslan, "Tekelci Devlet Kapitalizmi"

Doğu gelenekleriyle kurduğu başta ile sanatçı Yüksel Arslan (1933-), bazen politik bir tavır, bazen sürreal anlatımı, bazen de kaligrafik düzenlemeler içeren yaklaşımları benimsemiştir. Politikadan dine ve insanın yeryüzündeki varoluş hikâyesine kadar farklı dönemlerde birçok eser üreten sanatçı, Fransa'da yaşamı için Andre Breton ve Jean Dubuffet gibi önemli sanatçılarla arkadaşlık yapmıştır. Okuduğu kitapların da etkisiyle Marksist düşünceye yaklaşan sanatçı, 1960'lardaki sanayileme, makineleşme, güç, fabrikalar, emek, sömürülenler, sömürenler gibi kavramları yansıtan dramatik eserler üretmiştir (Görsel 62). Hayal gücünü deşin içine katarak bilinçaltının sanata yansımaları şeklinde eserler üreten sanatçı özellikle Karl Marx'ın Kapital eserinin etkisiyle resimler yapmıştır.



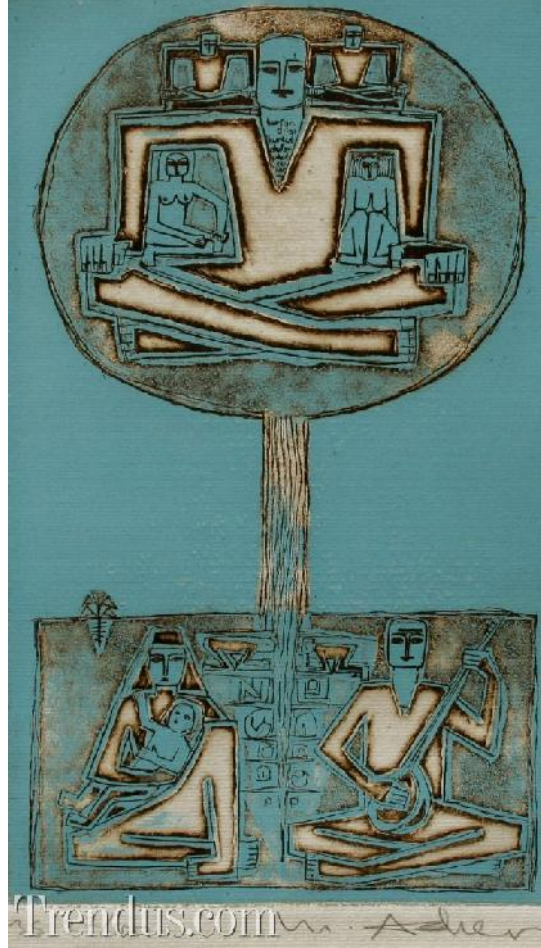
Görsel 62. Yüksel Arslan. “Artue 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, ?, ?

Çalı malarında toprak boyalar, mineraller, pigment, bal, kül, yumurta akı, polen, sabun, kan ve idrar gibi do al malzemeleri kullanan sanatçı bu çalı masında kapitalizmi konu edinir. Kapitalizmin kültürel sefalete mahkûm etti i i ç i ve emekçi sınıfının patronlar veya i verenler tarafından nasıl sömürüldü ünü gözler önüne sermektedir. verenlerin toplantı halinde betimlendi i bu çalı mada toplantı masası çalı mlardan oluşmaktadır. Patronlar i çilerin üzerinden edindikleri kazançlara rağmen yine onları ezmekte, onları sadece birer köle olarak görmektedir. Yükselen büyük binalar arasına sıkı mı bu toplantı bir anlamda yok olup giden ve metropolle en yapıya bir gönderme de yapmaktadır.

3.3.3. Mustafa Aslier, “Saz Çalan”

Monotipi, ta baskı, metal gravür, ah ap baskı gibi de i ik tekniklerde ürünler veren Mustafa Aslier (1926-...)'in resimleri figür a ırlıklı bir geli me göstermi ; simgeci, arınımı ve durulmu bir yalınlık ile özgünle mi tir. Kendi insanını ve beslendi i toprakları dünyaya ça da bir dille anlatan Aslier, Anadolu insanını kendi kültür

imgeleriyle yöreye ve tabiata yakın kurguladı ı gerçekçi kompozisyonlarında betimlemi tir (Görsel 63). Yerel de erlerden yola çıkarak ulusal kimli i bulmaya çalı an sanatçı için Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatının ufuk açıcı çizgisini simgeledi i söylenebilir.



Görsel 63. Mustafa Asker, “Saz Çalan”, Kâ ıt Üzerine Baskı Resim 27/100, 31 x 18 cm, 1966.

Resmin yüzeyini yeryüzü ve gökyüzü olarak ikiye bölen sanatçı a acı bu iki alanı ba layan ve hayatı simgeleyen güçlü bir sembol olarak kullanmı tır. Resim, kö eli ve yuvarlak formların ahenkli ve dengeli da ılımıyla, doku ve renk ili kileriyle sakin, a ır, hayat dolu ve huzurlu bir izlenim verir. Sanatçı resmin ön planında verimli toprak imajı veren alanda oturan iki figür betimlemi tir. Bu alanın sa kısmında elindeki sazı ile Anadolu ozanını sol kısımda ise Anadolu kadını konumlandırmı tır. Hayatı simgeleyen a aç, adeta kadın ve erke in birlikteli iyle hayat bulan yeni ya amları da temsil

etmektedir. Resmin alt kenarından üst kenarına doğru yükselen aacın içinde yer alan güçlü ve hâkim figürün kanatlarının altında kadın figürleri omuzlarında ise erkek figürleri yer almaktadır. Bu durum belki de Anadolu'da çoklukla görülen geniş aile kavramını, aynı çatı altında bulunan aile bireylerini ve o ailenin en yaşlı erkekini iaret etmektedir. Bu figür aynı zamanda kadınları özgürlükleri elinden alınmı ve sınırları çizilmi erkekleri ise omuzlarının üstünde tutarak erkek egemen topluma bir gönderme yapmaktadır.

3.3.4. Mümtaz Yener, “Karıncalar Geliyor”

Mümtaz Yener (1918-2007), yeniler grubu sanatçılarından biri olan ressam, toplumsal içerikli ele tirel resimler yapmı tır. Toplumun farklı kesimlerindeki çeli ki ve sorunları dile getiren sanatçı bu konuları kimi zaman gerçekçi kimi zaman gerçeküstü bir üslupla ele almı tır. Küçük parçaların birle erek bütünle mesi ve bu bütünle menin büyük bir güç olu turması sanatçının ana felsefesi olmu tur. Bu nedenlerledir ki Yener karınca ve makinaları konu alan resimler yapmı tır (Görsel 64).



Görsel 64. Mümtaz Yener, “Karıncalar Geliyor”, Duralit Üzerine Ya lı Boya, 100 x 74,5 cm, 1977, İstanbul Resim-Heykel Müzesi.

Yener’in bu çalı masında ilk görünen, haykırır gibi resmedilmi büyük bir karınca toplulu du. Fakat grubun ve dönemin toplumsal-gerçekçi tavrı açısından resme bakıldı nda çalı kanlı ın sembolü olan bu karıncaların aslında insanları temsil etti i gerçe iyle yüz yüze gelinmektedir. Sanatçının burada aslında bir i çi eylemini vurgulamak istedi i açıkça görülmektedir. Çünkü o dönemlerde i çi sınıfı tam anlamıyla sömürölmekteydi. Ne emeklerinin kar ılı ı veriliyor ne de insani ya am ko ulları sa lanıyordu. Ardından gelen sanayilemenin beraberinde getirmi oldu u makinele meyle birlikte insan gücü yerini makinalara bırakmı , insanlar adeta makinalarla yarı haline getirilmi tir. Dahası i verenler artık insanlarla çalı mak yerine daha az makineyle çok daha büyük i leri çok daha kısa sürelerde yapmaya ba lamı tır. Bu da beraberinde kentlere göçü artırmı insano lunu açlı a do ru sürüklemi tir. Nüfusun artması pastadan alınacak payı azaltmı , dü ük ücret ve i sizlik insanları soka a

dökmü tür. Ayrıca az ücretle çok i yapmak durumunda bırakılan i çi sınıfı bu dönemlerde ço unlukla sendikala mı ve haklarını aramak için grevler yapmı tır. te tam da bu nedenlerle bu çalı ma bir anlamda grev yapan i çileri temsil etmektedir.

3.3.5. e ref Ruhi Aydın, “Kolsuz Nü”

eref Ruhi Aydın (1947-...), çalı malarında insan figürlerini soyut formlarla birle tirerek kompozisyonlarını olu turmaktadır. Resimlerinde genellikle kadın, ku , balık, ev ve a aç imgelerini kullanan sanatçı, bunları Anadolu motifleriyle bütünle tirmeyi seçmi tir. Anadolu kültürüne ait motiflerin ve sembollerin çe itlili i sanatçının çalı malarındaki zengin anlatımı desteklemektedir (Görsel 65).



Görsel 65. e ref Ruhi Aydın, “Kolsuz Nü”, Tuval Üzerine Karı ık Teknik, 30 x 30cm, 1973.

Aydın’ın bu çalı masında ilk dikkati çeken resmin sol tarafındaki çıplak kadın figürüdür. Sanatçının Anadolu kadınına betimledi i bu figür aynı zamanda Anadolu’nun ba rından

çıkması olan ana tanrıça Kibele'nin bir temsilidir. Bereketi, bolluğu ve doğurganlığı simgeleyen iri göğüsler, geniş kalçalar ve vurgulanmış cinsel bölge ana tanrıça formunda tüm kadınları simgelemektedir. Bu kadın tek başına resmi boydan boya kaplarken hemen sağında yer alan ve çoğunun onu izlediği bir bütünün parçası olan küçük kadın imgeleri güçlü bir zıtlık oluşturarak kompozisyondaki dengeyi sağlamaktadır. Asıl kahramanın bedeninin üst kısmı, enerji ve yaşam kaynağı olan güneşi temsil eden daire formuyla vurgulanırken, bedeninin alt kısmı Anadolu topraklarına ve kültürüne ait olan kilim motiflerini anımsatan bezemeyle zenginleştirilerek toprakla olan bağını ifade etmektedir. Bu motifler arasında dünyayı, yıldızları, gökyüzünü ve evreni anımsatan motifler de yer almaktadır. Tıpkı Ana tanrıça gibi kolları olmayan bu figürün hayatın içinde sıradan üretime katkı sağlamak fırsatı olmadığını aynı zamanda kadının toplum içinde soyutlandığını ve edilgen kılındığını simgelemektedir. Kolları olmamasına rağmen cinsiyeti vurgulanmış olan kadın belki de bu nedenle sadece çocuk doğurtmakla görevlidir.

3.3.6. Aydın Ayan, "Dün, Bugün, Yarın"

Aydın Ayan (1953-...), resimlerinde yaşam, ölüm, yoksulluk, zulüm, iddet ve başkaldırı gibi insanlıkta özgü evrensel temaları içerir. Onun yapıtlarında irkilten, acı veren, ürperten bir anlatım söz konusudur. Sanatçıda Orta Anadolu insanlarına göndermeler yapan, acı ve vurucu bir gerçekçilikle kurulu düzeni suçlayan bir duruş vardır. Çıkmak noktasının yaşam olmasına karşın, resimlerinde gerçeğin kuru ve katı bir yinelemesi yoktur. Ayan eserlerinde bir takım ifadeler, renkler ve plastik detaylarla tinsel anlamları somutlaştırmaktadır. Sanatçının resimlerinde tedirginlik, korku, yalnızlık gibi olumsuz duygulara karşı varlığını koruyan bir umut duygusu da sezilmektedir (Görsel 66).



Görsel 66. Aydın Ayan, “Dün, Bugün, Yarın”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 160 x 100 cm, 1980, G. Ve . Kocagöz Koleksiyonu.

Ayan'ın çalı malarında ilk dikkati çeken figüratif anlatım içinde dı dünya ile kurulan organik ili kidir. Sanatçı, insan ve toplum gerçeklerini kendine göre anlatmaya çalı tı ı dramatik bir gerçekçilikten beslenir. Bu çalı masına baktı ımızda resmin merkezinde kurumu bir a aç yer almaktadır. Sanatçının burada dünü simgelemek adına kullandı ı bu kurumu a aç, hayatın fanili ine ve gelip geçicili ine gönderme yaparken etrafında oturmu onu kutsal kabul edip dualar eden kara çar aflı kadınlar görülmektedir. Sanatçı bu kara çar aflı kadın figürleriyle ba nazlı a gönderme yaparken kendine bile faydası olmayan hayattan çoktan göçüp gitmi bu a aca dua etmelerini ve bir anlamda ondan

medet ummalarını, yani geçmi özlemine dile getirmek istemektedir. Bugün geçmi le oyalanıp duran ve hala ya adı ı zamana dnemeyenlere bir anlamda vurgu yapan sanatçı, sa tarafta onlardan çok uzakta su kenarında bir bebek figürüyle de gelece i simgelemektedir. Gemi e dalıp kalan bu insanlar gelece in onlardan ne kadar uzakla tı ının farkında bile de ildirler. Kuraklık bir ortamda betimlenen figürler bir anlamda zamanın yoklu unu, fakirli ine de vurgu yaparken su imgesi tüm olumsuzluklarla zıtlık olu turmaktadır. Bir anlamda gelecek onlara bir umut ı ı ı ve güzellikler vadetmektedir. Sanatçı bu resminde bir yandan da devlet i lerine gönderme yapmaktadır. Bu nokta da kökle mi ve kurumu bu a a devleti de simgelemektedir. Devlet yapısındaki ve ona ba lı kurumlardaki ölüm ve anlamsızlık bu günün çabasıyla gelecekte yeniden ye erebilecek ve anlam kazanacaktır.

3.3.7. Hüsamettin Koçan, “Avui Resimleri”

“Görünmez ve görünürün (H. Koçan ile sanal ortam görü mesi, 11 Mayıs 2014)” grnrl öyle ilgilenen sanatçı Hüsamettin Koçan (1946-...)’nın çıkı noktası geçmi i, ya adı ı co rafyanın gelene i, simgeler ve sanatçının bu gelene in simgelerine göndermeler yaparak yeniden üretti i imgelerdir (Görsel 67).



Görsel 67. Hüsamettin Koçan, “Avuç içi Resimleri”, Karı İnk Teknik, 130 x70 cm, 1997.

Mezopotamya’da yayılan el ve göz imgeleri Türk slam geleneğinde de sıklıkla kullanılan motiflerdir. Sanatçıya göre; “el ve toprak asla pas tutmaz. Öte yandan bencildir, yıkar bozar ve yeniden kurar. Var eden ve yok edendir (Koçan’dan aktaran Antmen 1998b: 10, Sezgin 1998: 23)”. Çok anlamlılığı, koruyucu ve gözetici yanı sıra bir tılsımdır.

Kendi elini kalıp olarak kullanan sanatçının ana malzemesi topraktır. Sanatçı zamana karşı gösterdiği direnci ortaya koyacak şekilde toprakla yaptığı elini, her koşulda koruma altına alma ve saklama kaygısı içerisinde. Avuç içine çizilmiş olan göz imgesi geleceğe bir bakışla birlikte nazara olan inancı ve Anadolu kültürünü yansıtmaktadır. Toprağın kuruyarak oluşturduğu çatlaklarla oluşan doku ve çizgiler bir anlamda kaderi, kader çizgisini ve kişinin kimliğini sembolleştirir. Sanatçının

resimlerimde kullandığı el imgesi, insanın sınırlarını, duygusal yönünü, kaderini ve üretimi sembolize eder. Aynı zamanda geçmişten günümüze geleni de geleceğe taşıır.

3.3.8. Mustafa Altınta , “Saraydan Kız Kaçırma- Mozart ”

Resimlerinde sıklıkla evrensel ve kültürel temaları kullanan Mustafa Altınta (1946-...), özellikle Helenistik kültürün ve Hıristiyan kültürün tarihsel süreçlerini konu olarak seçmektedir. Sanatçının gerçeküstücü ve fantastik anlatım diliyle oluşturduğu simgelerin kaynağı mitoslara ve efsanelere dayanan Altınta ’ın çalışmaları geçmişin ustalarına da göndermeler içermektedir (Görsel 68).



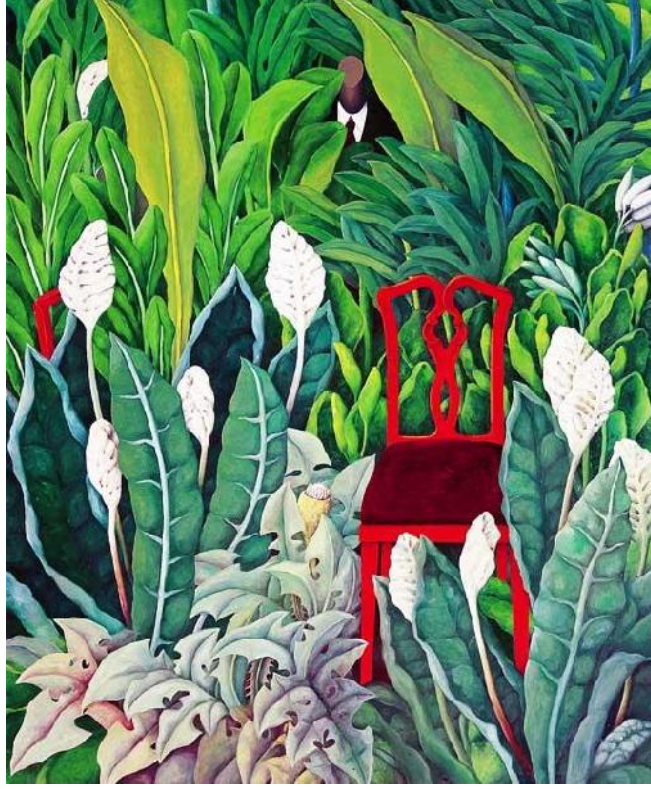
Görsel 68. Mustafa Altınta , “Saraydan Kız Kaçırma-Mozart”, Tuval Üzerine Akrilik, 150 x 150 cm, 1995.

Poussain’den başlayarak J. Louis David ve Picasso’nun da konu olarak işlediği Mozart’ın “Kız Kaçırma” operası Altınta ’ın resmine de konu olmuştur. Operanın kahramanlarından birisinin Osmanlı Padişahlarından birisi olması da resimdeki mavi

renkle verilmi olan erkek figürünü açıklamaktadır. Belmont saraydan kaçırılan kız Sarıklı Osmanlı padişahı ise kız kaçıran kahramanla yer de i tirmi olan Constance'dır. Sanatçı resmin merkezinde yer alan ve tuval üzerinde asılıymı izlenimi veren bu iki figürü mavi ve kırmızı renklerle betimlemi tir. Di ili ine vurgu yapmak için kırmızı olarak resmedilen kadın figürü elinde a kın, güzelli in ve ilkbaharın simgesi olan lale tutmaktadır. Kırmızı aynı zamanda a k ve tutkunun da rengidir. Bu figür binanın içinde sıkı mı ken bir elini özgürlü ünü ça ıran ve bekleyen bir edayla kaçmaya hazır bir ekilde pencereden dı arıya uzatmı tır. Resmin sol yanında kıza ula mayı sa layan merdiven imgesi görülür. Cennet ile yeryüzü arasındaki yolun simgesi olan merdiven aynı zamanda iki dik kenarıyla da cennetteki bilgi ve ya am a açlarıyla e le erek uhrevi alanı dünyevi alanla ba lamaktadır. lahi rehberlik, koruyuculuk ve umudu simgeleyen yıldızlar ço u kültürde tanrıların yeri olarak dü ünülmü tür. Yıldızların altında yer alan ölüm ve yasın sembolü olan selvi a acı ise ikinci ya amin, öbür dünya inancının ve ölümsüzlü ün göstergesidir.

3.3.9. Nadide Akdeniz, “Kırmızı Sandalye”

Figür-figür, figür-çevre, figür-bitki örtüsü, nesne-bitki örtüsü, figür-nesne ba lamında i ler üreten Nadide Akdeniz (1945-...)’in yapıtlarının temelinde dı dünyaya kar ı a ır ı hassas bir gözlem yetene i ile toplumsal, siyasal ve ekolojik bir birikim vardır. nsan ya amına ait olguları ve bunların toplum düzeyinde irdelemesini konu edinen Akdeniz bir anlamda ye il dünyanın büyücüsü rolünü üstlenmi tir (Sa lam, 2003) (Görsel 69).



Görsel 69. Nadide Akdeniz, “Kırmızı Sandalye”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 220 x 180 cm, 2000.

Nadide Akdeniz’in bitkilerle dolu resimleri bakir orman tadında dallar, yapraklar ve meyvelerle olu turulmu bir örüntü içerisindedir. zleyici ise hayranlık uyandıran bu el de memi ormandaki sandalyeyi, takım elbiseli fakat kafası ruj ekinde olan erkek figürünü ve di er medeniyet nesnelere biçim ve renk etkileriyle olu an zıtlıklardan dolayı kolayca algılayabilmektedir. Do anın içerisine yerle tirilmi heykeller gibi duran bu nesnelere dı lanmı , kaybolmu ya da farkında olmadan oraya konulmu izlenimini vermektedir. Bu imgeler ya da nesnelere bir yandan aksesuar gibi görünse de di er yandan rüya âlemini anımsatan bilinçaltının bilinç üstüne yansıma görünümüdür. Sanatçı, do a ve insanlık durumları arasında ustalıkla bir alegori yaratmaktadır. Bir anlamda do anın aslında do al olmayan halini gözler önüne sermek kaygısı ta ıdı ı açıktır. mgelere dönü mü olan do a adeta gerçekte yapt ı solunumu hissettirir boyutta bir canlılık içermektedir. Bu hayat dolu görünüm içerisinde yer alan yapay nesnelere bir anlamda illüzyona dönü mü gözlemlerdir. Özenle resmedilmi bu bitki örtüsü gerçekte olan kurumu luk, çürümü lük gibi do al durumlarından arındırılarak ideal görünümle abartılı bir mükemmeliyet içermektedir. Akdeniz’in ifadesine göre gö e do ru uzanan

biçimler erke in cinsel organına bir gönderme yaparken sivri karahindiba yapraklarını silahları i aret etmektedir. Kendi içine kapanmı gibi duran ve ifadesini çevresindeki çiçekler ve bitkilerle bulan erkek imgesi bir anlamda saf erotizmi de simgelemektedir. Cinselli i ve di i cazibeyi anlatan kırmızı sandalye, gücü ve iktidarı elinde bulunduran kadın imajı çizen arkadaki ba ı ruj bedeni erke i anımsatan figür otoriteye gönderme yapmaktadır. Genellikle resimlerinde erotizmi, cinselli i ve ya amın özünü i aret eden sanatçı, kullandı ı biçim diliyle ve vurgulu anlatımıyla bu kavramları do aya ait elemanlar ve bu do a içerisine yerle tirilmi yapay nesnelere anlatmaktadır.

3.3.10. Mehmet Uygun, “Kamyon”

Resimlerinin çıkı noktasının anneannesinin ona anlattı ı masallar, destanlar ve mitolojik öyküler oldu unu dile getiren Mehmet Uygun (1964-...), un stanbul’un arka semtlerinde ah ap bir evde geçen çocuklu unun hayal dünyasını ekillendirmi tir. Çocuklu unun geçti i bu evin bahçesinde bulunan ve bakıldı ında dibi görülemeyen bir su kuyusunun kendisinde bıraktı ı izler ve fantastik hayal gücünü ekillendirdi ini i aret eden sanatçı, resimlerindeki figür/figürlerin aslında kendisi oldu unu söylemekte. Renkli ve e lenceli resimlerindeki detaylar ’yersel ve göksel enerjiyi’, politikayı, yakın tarihi ya da ülke sorunlarını i aret eden konularıyla dikkat çekerken matematik düzen ve sayısal de erlere verdi i önem sanatçının söylemiyle gün yüzüne çıkmaktadır (Görsel 70). Çünkü “Kainatta Tanrının matematiksel bir düzen kurdu unu (M. Uygun ile sanal ortam görü me, 18 Mayıs 2014)” dile getiren sanatçı, “Kainatta asal sayılar üzerine kurulu bir ritmin varlı ı (M. Uygun ile sanal ortam görü me, 18 Mayıs 2014)” ndan bahsederek, kullandı ı bu asal sayılarla aslında düzeni ve matematiksel ritmi sembolize etti ini dile getiriyor. Kendisine renk sihirbazı denilen Uygun’un e lenceli ve co kulu resimleri için kendi masallarını yarattı ı yorumu yapılabilir.



Görsel 70. Mehmet Uygun, “Kamyon”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 200 x160 cm, 2000.

Asal sayı olan 7 ve 19 üzerine kurulu olan bu resimde sanatçı, önemli ve büyük dinleri anlatmak istemi tir. Kamyonun arkasındaki cami ve minare silüetleriyle slam dinini sembolize eden ressam, kamyonun önünde amblemi gibi duran çarmı a gerilmi sa figürüyle de Hıristiyanlık inancını i aret etmektedir. Bu çalı ma daha çok Avrupa Rönesans resminde görülen ideal üçgen kompozisyon yapısı görülmektedir. Sanatçının deyimiyle “iç içe geçen üçgenler aynı zamanda üç büyük dini (M. Uygun ile sanal ortam görü me, 18 Mayıs 2014)” sembolize etmektedir. Kamyonun oför mahallinde oturan iki ki i ve arka koltuklarda oturan be ki i asal sayı olan 7’ye tekâmül etmektedir. Resimdeki kanatlı denizkızları toplamda 19 adettir. Kompozisyondaki di er elemanlardan biri de eytanı sembolize eden 6 tane boynuzlu varlıktır. eytana her zaman olumsuz anlamlar yüklenmesine ra men sanatçıya göre eytanın aslında parlak zekâ ve

açık bir bilinci temsil etti i söylenebilir. Bu eytanların altı adet olu u tanrının dünyayı 6 günde yaratmı olmasıyla açıklanabilir. Tüm resimlerinde görülen renkli anlatım, naif ifade ve matematiksel düzen sanatçının özgün dilini ortaya koymaktadır.

3.3.11. Atilla İkyaz, “Sarı Örgü”

Sanatın içsel zorunlulukla ortaya çıkması gerekti ine inanan Atilla İkyaz (1962-...), resimlerinde insanlar arasındaki ili kileri, insanın hiç bitmeyen trajik macerasını, a k, ayrılık gibi insana hiç de yabancı olmayan çe itli duyguları aktarmaktadır (Görsel 71). Sanatçının amacı birbirleriyle çatı an iki farklı ontolojik yapının (resimsel gerçeklik ve foto rafik gerçeklik) yarattı ı gerilimi sorgulamaktır.



Görsel 71. Atilla İkyaz, “Sarı Örgü”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 100 x 130 cm, 2002.

Sanatçının zaman ve mekân arasındaki ili kiyi, simgelerinin iç içe geçmesi, üst üste binmesiyle resim dilinin olanakları içinde çözmeye çalıştığı bu resimde her simge insana dair bir olguyu içinde barındırıyor. Bunlar a k, ölüm, do a, ayrılık kavramlarını sembolik bir dille anlatırken çizginin akıcı hareketiyle de ya amın sonsuz döngüsüne gönderme yapmaktadır. Sanatçı bu durumu;

“çam a acı, yatan ba , öpü me, sevi me gibi ya amın özeti olarak gördü üm ve benim için insanı, do ayı, ölümü ve a kı sembolize eden simgelerle ikonografik bir dil olu turmaya çalışıyorum. Bu simgelerin birbirleriyle ili kilerindeki sonsuz çe itlilik, bana heyecan veriyor. Onları farklı zeminlerde örgüsel olarak bir araya getirerek ya amın ritmi ve enerjisi ile çizginin, rengin ve boyanın enerjisi ve ritmi arasındaki benzerlikleri göstermek istiyorum (A. lkyaz ile sanal ortam görüşmesi, 16 Mayıs 2014)” ekinde açıklıyor.

3.3.12. Hasan Pekmezci, “Ku lar ve nşanlar”

“Her resmim benim ya am izimdir (H. Pekmezci ile yüz yüze görüşme, 17 Mayıs 2014)” söyleminde bulunan sanatçı Hasan Pekmezci (1945-...), resimlerinde ya amından, anılarından, dünyayı anlama ve sorgulama bilincinden kaygılar ta ımaktadır. Ya am Merdivenleri, Da lar, Ku lar-Kafesler, Ku Yuvaları, Ya am Labirentleri, Ey Zaman serisi, Gülhatmi Çiçekleri gibi resim serileri Pekmezci'nin ya am öykülerinin görsel ifadesidir (Görsel 72). Sanatçı, Ahmet Ha im'in “Merdiven” ve Ceyhun Atıf Kansu'nun “Bir Ö retmenin Son Mektubu”, “Dünyanın Bütün Çiçekleri” iirleri için pek çok resim yaptı ımı dile getiriyor. Ça rı ımlar ve göndermeler yapmak için sembol kullandı ımı dile getiren sanatçı bunların kendisi için önemli oldu unu vurguluyor (H. Pekmezci ile yüz yüze görüşme, 17 Mayıs 2014).



Görsel 72. Hasan Pekmezci “Ku lar ve nsanlar”, Tuval Üzerine Akriik, 80 x 90 cm, 2005.

Pekmezci'nin yapıtlarında genellikle dinamik kurgu içinde yer alan figürlerin yanı sıra resmi bölen kaligrafik yapılar ve motifler göze çarpmaktadır. Bir anlamda gökyüzünü i aret etmek için kullandı ı mavi rengin hâkimiyeti psikolojik olarak derinli i, sonsuzlu u, yalnızlı ı ve hüznü ça rı tırmaktadır. te tam da bu nedenle mavi rengi tercih eden sanatçı bu rengin izleyicinin algısında yo un bir duygulanım yaratmasından faydalanmı tır. Çünkü mavi koyula tıkça yani siyaha yakla tıkça insanın iç dünyasındaki derinliklere inerek keder ve hüznü gibi duyguları aç ı a çıkartarak izleyiciyi daha da içine almaktadır. Bu derinlik ve sonsuzluk algısı içinde yer alan ku lar, uçuş yetene inden ötürü sembolik olarak cennet ve yeryüzü arasındaki ulaklar olarak de erlendirilmi tir. Aynı zamanda uçmak, dünyevi ya amdaki fiziksel sınırları a mak anlamına geldi inden bir anlamda aynı ku lar ruhları da temsil etmektedir. Saka ku u izlenimi veren ku ların yüzündeki kızılılık Hıristiyanlıkta sa'nın çekti i acıların simgesi olmu ken, Pekmezci tarafından do urganlı ın ve kötülüklerden korunmanın sembolü haline gelmi tir. Kafesi andıran örüntü içinde betimlenen bu rengârenk ku lar tüm canlılıkları ve sevecenliklerine ra men esaret altındadırlar. Özgürlük sembolü olarak bilinen ku imgesi bu resimde kar ıt

bir anlam yüklenerek esaret altındaki insanı ya da insanları simgeler hale gelmiştir. Sanatçı aslında bu resimde olduğu gibi diğer eserlerinde de özgür olması gereken insanın her ne sebeple olursa olsun sürekli bir esaret altında olduğunu ifade etmektedir.

3.3.13. Aka Gündüz Temur, “A k Bir Can Gibidir”

Aka Gündüz Temur (1941-2008), primitif sanattan esinlenmiş ve esinlerini doğa sevgisinden kaynaklanan motiflerle zenginleştirmiştir. Her şey dünyasını şiirsel simgelerle betimleyen ressam bunu düzensiz öğeler yardımıyla yapmaktadır (Görsel 73).



Görsel 73. Aka Gündüz Temur, “A k Bir Can Gibidir”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 35 x 40 cm, 2007.

Resmin merkezinde a kî simgeleyen bir kadın ve erkek figürü yer almaktadır. Kadın figürün elinde beyaz bir kedi, erkek figürün elindeyse barı nın sembolü beyaz güvercin vardır. Bir eliyle bu güvercini tutan figür di er eliyle de kadını kavramaktadır. Do anın içinde betimlenen figürlerin hemen arkasında içinde sevgilileri izleyen bir bayku un oldu u a aç yer almaktadır. Bazen u ursuzlu un, karanlık ve ölümün sembolü olan bazen de sanatı ve sanatçıyı i aret eden bayku ba ı bu çiftin a klarını kutsayan bir sembol görevi üstlenmiştir. Bayku un hemen solunda yer alan elmalar, bir yandan bereketi simgelerken di er yandan da Âdem ve Havva'ya ve onların cennetten kovulu una gönderme yapmaktadır. Kadın figürünün aya ının hemen altında â ıkların birbirine olan sadakatının simgesi beyaz bir köpek yavrusu yer almaktadır. Etrafta yemye il do a, yeni açmı çiçekler, yeni do mu yavru hayvanlar, baharın geli iyle birlikte do anın tekrar canlanmasını, yeniden üremeyi ve ço almayı simgeler. Uzun bir yol kat ederek resmin arka planından ön planına resmin yüzeyinde dola arak gelen elale cinsel arzuları i aret ederken bu elalede yıkanan çift ve ili kiye giren bir çift çiftle me ve üremenin sembolü olmu tur. Sanatçı bu çalı masıyla adeta baharın gelmesini, ya amı ve do ayı kutsamaktadır.

3.3.14. Utku Varlık, “Keder”

Utku varlık (1942-...), Mekân ve zamandan ayrı olan bir do a içerisinde gerçek ya am ve toplumdan soyutlayarak dü sel bir mitin parçasıymı gibi betimledi i resimleriyle bilinmektedir. Ya amından edindi i imleri kullanarak gerçeküstücü ve gizemli mistik bir anlatım olu turan sanatçı bunları simgelere dönü türmü tür. Utku Varlık, resimlerinde, yo un bir iirselli in egemen oldu u, ola anüstü bir dünya yaratmı tır (Görsel 74). Büyülü ve masalsı atmosfer, hala uyku halinde olan dalgın yüzlü figürler ve belli belirsiz nesnelere adeta mekândan mekâna akmaktadır. Bu mekânlar gerçeküstü imgeler sunarken bu mekânda yer alan figürler gerçek hayatın bir parçasıdır.



Görsel 74. Utku Varlık “Keder”, Tuval Üzerine Ya lı Boya, 190 x 170 cm, 2008, brahim Benli Koleksiyonu.

Ölümü temsil eden ve yüzeyi kaplayan effaf bir örtünün ardında gizlenmiş biçimler varlıklarını yer yer yitirmiştir. Bu belirsizliklerle örülmüş atmosferdeki nesnelere bir var bir yok gibi masalsi bir ifadeye bürünmüştür. Dülerin simyacı ressamı olarak da anılan sanatçının resimleri bu nedenle büyülü bir dinamizm, naif bir bilinç ve inanılmaz bir metafor gücü ile yeni bir maceraya yol almak gibidir. Ayrıca ayrılığın, karanlığın, sıkıntının, acının kısaca her olumsuz durumun bir yanı vardır. Bu resimde de olduğu gibi onun yapıtları gizemli olanla, gerçeğin arasındaki zamanın sırrını çözmek ister gibidir. Sanatçı gizemli bir dille dülerin birinde arkaik biçimler ve bunlara bağlı anlatımlar sunmaktadır. Varlık resimlerinde geçmiş ve gelecek içiçeliyle bir anlamda ölümü reddetmektedir. Küçük yaştaki kedilerinin ölümüyle ölüm kavramıyla karşılaşmasını dile getiren sanatçı babasının kaybıyla da çok büyük acılar yaşamıştır (U. Varlık ile sanal

ortam görümesi, 19 Mayıs 2014). Bu nedenle ölüm bir tül gibi dolarken, zaman ve zamansızlık resmin atmosferini belirler. Tül, Utku varlık resimlerinin temel sembolü haline gelir.

3.3.15. Hüsni Dokak, “ ki Yaka”

Kendisini ifade etmek için sözcüklerden de il resmin dilinden yararlandı nı dile getiren (H. Dokak ile yüz yüze görüşme, 11 Haziran 2014) Hüsni Dokak (1962-...) sevinçlerini, heyecanlarını, üzüntülerini ve hayata bakış açısını resimleriyle anlatmaktadır (Görsel 75). Kendisini ifade etmede “dı avurumcu bir yanının oldu unu (H. Dokak ile yüz yüze görüşme, 11 Haziran 2014)” söyleyen Dokak, “bilinçaltında kalmı ama körelmemi , zaman zaman onu dürtükleyen olayların oldu unu da ke fetti ini (H. Dokak ile yüz yüze görüşme, 11 Haziran 2014)” dile getirir.



Görsel 75. Hüsni Dokak, “ ki Yaka”, Tuval Üzerine Akrilik,?, 2011.

Hayatın akı ı içinde yakanın iki ucunu yan yana getirmek, ya amı anlamlı kılmak adına verilen mücadelenin en zor kısmıdır. “ ki Yaka” bu nedenden dolayı metaforik anlamı bakımından zengin bir kavramdır. Sanatçı yapılan röportajda “ ki yakayı konu edinmemdeki asıl neden bir türlü tutturulamayan düzen yani bilirsiniz gömlekte bir dü me yanlı iliklenirse sonuna kadar o yanlı devam eder yani o bir türlü düzen tutmaz. Düzenin tutması için söküp yeniden yapmanız gerekir (H. Dokak ile yüz yüze görü me, 11 Haziran 2014)” diyor. Farklı insanların, farklı kültürlerin bir arada ya amasından haz aldı mı dile getiren Dokak, tam da bu nedenle iki yakayı konu olarak seçmi tir. İlk bakı ta otoriteyi dile getirmek için kullanılabilen i izlenimi de veren “ ki Yaka”yı asla bu açıdan ele almadı mı dile getiren sanatçı “iki yakayı iliklemek ile kar ısındakinin otoritesini kabul ederek e ilmeyi kastetmedim. Aksine iki yakada yan yana gelebilecek farklı de erlerin farklı ki iliklerin güzelli inden bahsetmek istedim (H. Dokak ile yüz yüze görü me, 11 Haziran 2014)” diyor. Bu nedenle bu çalı ma bir anlamda iki farklı kültürün birlikteli ini sembolize etmektedir.

3.3.16. Atilla Galip, “Kaçı ”

Varolu üzerine dü üncelerinin ki isel yansımalarını betimleyen Atilla Galip (1978 -...), yapıtlarında görülen psikolojik yansımaların üzerine yo un olarak dü üdü ü varolu çu çerçeve içerisinde yer aldı mı dile getirir. nsanın varolu kar ısındaki bilgisizli i, acizli i, buna ra men içinde bulundu u kibir ve farkındalık yoksunu hali sanatçının eserlerinin temelini olu turmaktadır (Görsel 76).



Görsel 76. Atilla Galip, “Kaçı”, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm, 2012.

Varolu kar ısında aciz, teknolojik ve ekonomik açgözlülü e teslim olmu , aymaz ve farkındalık yoksunu günümüz insanı her anlamda kö eye sıkı mı tır. Erkek figürün giydi i takım elbise, tek tiple tirilmi , sistem kölesi olmu günümüz insanına vurgu yapmaktadır. Resimdeki figürün mekândaki konumu bunu irdelemektedir. nsanın dü tü ü çukurdan tek kurtulu u ancak ki isel bir arınma ve do aya dönü le mümkün olabilecektir. Bu figür adeta “yozla mı ve sı la mı insanlı ından kaçarak, özgürle tikçe güçlenen bir canlıya dönü mek istemektedir (A. Galip ile sanal ortam görüşü mes, 18 Mayıs 2014)”. Bu canlı, sanatçı tarafından betimlenen bir atla sembolle tirilmi tir. Bu resimde kullanılan ve bir kutuyu andıran iç mekân tasviri, insanın varolu içerisindeki tutsaklı ını vurgulamaktadır. Renkler ise insanın sıkı tırlımı varlı ının psikolojik yansımalarını tanımlamaktadır. Hem mekânın hem de figürün yüzeye indirgenmi olan boyutsal zayıflı ı ya anan de i imle birlikte güçlenmekte, heykelsi formlarla sonuçta ahlanan güçlü, asil beyaz bir ata dönü mektedir. Tarihte

gücün ve kuvvetin simgesi olan at imgesi bu eserde sanatçı tarafından tam da bu anlamlarda kullanılmı tır.

3.3.17. Turhan Karaya murlar, “X5,LER”

Genelde soyut çalı malar yapan Turhan Karaya murlar (?-...), eserlerini seriler halinde olu turmaktadır. Etrafındaki önemsiz gibi görünen her eyden, akla gelebilecek bütün nesnelere, ı ı n farklı yansımalarından, bir böce in izinden, yerdeki bir lekeden, parma na bula mı tozdan esinlenerek onları önemli birer unsura dönü türür (Görsel 77). Ayrıca bilinçaltında yer edinmi izlenimlerini de bilinç düzeyine çıkartarak de erlendiren sanatçı, kullandı ı sembolik biçimleri özellikle vurgulamak ve bir anlam yüklemek istedi i için de il, plastik olarak resmine katkı sa ladı ı ve anlatımı kolay kıldı ı için kullandı ımı belirtmi tir.



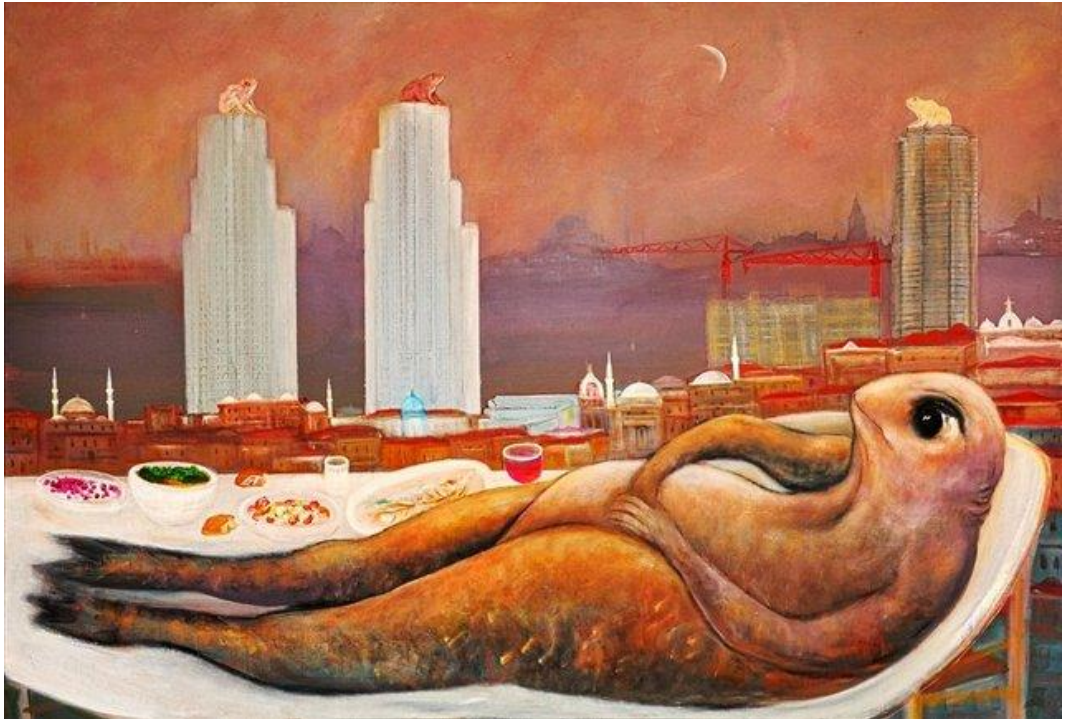
Görsel 77. Turhan Karaya murlar, “X5,LER”, Dijital Baskı, 120 x 100 cm, 2013.

Siyah beyaz tonların hâkim oldu u bu çalı mada, sanatçı kullandı ı siyah beyaz ve gri tonlarla insanın her gün de i ebilen karamsar psikolojisini dile getirmek istemektedir. Burada görülen bütün kapalı alanlar günümüzün en büyük sorunu olan içe dönüklük ve

iletiimsizli i vurgularken di er bir anlamda kısıtılmı ve ku atılmı benli imizi de simgelemektedir. Topra a yarı gömülü ekilde betimlenen figürler bir türlü kendimiz olamamamızı anlatırken, sa da ku figürünün hemen yanında yer alan büst, sanatçının çocuklu una yani okul yıllarına yapılan bir göndermedir. Resmin hemen sa ında yer alan ku figürü, gelmesi istenilen, beklenen, arzulanan, birlikte vakit geçirmek ve payla makla mutlu olunan bir dostun sembolüdür. Sanatçı sol tarafta yer alan ve insan imgesini anımsatan di er figür ile de ikili ili kileri vurgulamak istedi ini belirtmi tir.

3.3.18. Muzaffer Akyol, “simsiz”

Do up büyüdü ü Karadeniz co rafyasından, halkından, folklorundan etkilenen Muzaffer Akyol (1945-...), Anadolu medeniyetlerinin ve Cumhuriyet dönemi Türkiye’sinin bir sentezi olarak ortaya koydu u hem fantastik hem de gerçekçi figürleriyle masalsı bir dünya yaratmaktadır. iirsel üslubuyla dikkat çeken sanatçı, kullandı ı bu biçim diliyle gerçek ya am ile dü sel bir dünya arasında gidip gelmektedir (Görsel 78).



Görsel 78. Muzaffer Akyol, ?, Tuval Üzerine Ya lı Boya, ?, ?.

Sıcak renklerin hâkim olduğu bu çalıda dikkati çeken resmin ön kısmında eski ve yeni İstanbul silüetini birleştiren bir manzara önünde paralel uzanmış olan kurbağa imgesidir. Buradaki kurbağa formundaki figür sanatçının deyişiyle “insan kurbağa, bir kurbağa insan”dır. İnsanı kurbağalaştıran kurbağayı da insanlaştıran Akyol, sürekli “vırak vırak” diye ses çıkartan kurbağayı boğazlık yaparak “hiç” konusunu insanla özdeşleştirir. Kurbağanın umursamaz tavrı, iştahını ve boğazları çevresinde olan bitene tepkisiz kalan, yabancılaşmış kent insanını iştah ediyor. Bu kahraman uzandı mı beyaz kanepe ve yanındaki zengin sofrayla toplumdaki sınıflar arası farkların vurgusu niteliindedir. İstanbul’un tarihi mirası, camileri, köprüleri, su kanallarının yanında yükselen gökdelenler estetik kaygıdan uzak yerel yönetimleri de etkisi altına alan ekonomik güçlerin temsili gibidir. Resim, İstanbul’un mimari dokusunun nasıl kirletildiğini, tarihi mirasın nasıl ve kimler tarafından tahrip edildiğine de vurgu yapmaktadır.

SONUÇ

İlk çağlardan beri insanolu duygu, düşünce ve isteklerini gelecek kuşaklara aktarma ve paylaşma çabası içinde olmuştur. Bu arayışlar beraberinde görsel ifade biçimlerini ve iarete ederek aktarmayı ya da anlatmayı getirmiştir. Zamanın ve mekânın ötesinde evrensel bir dil olan semboller bu noktada sanatın da önemli öğeleri arasında yer almıştır. Sembolün keşfi, ilk insanın hem birbirleriyle iletişim kurmak hem de korkuları, inancı, büyüsel ritüelleri ve bunlara bağlı olarak gelişen süreçte gücü elinde tutma arzusu ile olmuştur. Bunlar doğayı en yalın haliyle kaynak alan ilk çizimlerdir. İnsanın hükmedemediği güce korku kaynağı olan doğa olaylarının sembolleştirilerek görünür hale getirilmesi ya da amını sürdürmede yeni bir kazanım olmuştur. Yüce, üstün ve kutsal olanı göremeyen ilkel insan, semboller aracılığıyla ona yaklaştı ve ona atfettiği anlamlarla tapmıştır. Semboller sayesinde korkuyu bilinmez ve görünmezlikten çıkartıp görselleştirilerek ya da fiziksel temasta bulunabileceği totemler ya da putlar yaparak gücü elinde bulundurmak cesaretine sahip olmuştur.

İnsanolu için doğada gördüğü ilk temel nesnelere; dağlar, yıldızlar, ay, güneş, bitkiler, hayvanlar, sular vb. güçlü bir biçim hafızası olmuştur. Her çağda insan biçim yaratırken bu temel formlara ulaşmaya çalışmıştır, doğanın özünde var olan geometri ve soyutlamayı da kullanmıştır. Böylece insanolu nesne, duygu ve olguları, anlatmak istediği özü ön plana çıkartan sembollere dönüştürmüştür. Semboller hem toplumsal kültürde bilgi edinme aracı, hem de edimlerimizi anlaşılabilirlik düzeyine getiren düzenleyicilerdir. Doğayı ve toplumu anlayabilmek için insanlar bazen farkına varmadan bazen de bilinçli olarak imgeleri sembol ya da simge durumuna getirmişlerdir. Böylece bunlar bir çeşit bildiri aracı olmuştur.

Sanat yapıtları birer sembol, sanatçının eserini yaratma süreci ise bir nevi sembolle tirmedir. Bu nedenle de sanatta anlam sembollere bağlıdır. Çünkü sanat yapıtında anlam sembollerin arkasında yatanıdır. Çalışmalarında kendine yakın, içsel duyularına karşılık gelen imgeleri arayan ressam, bulduğu imgeleri duygu ve düşüncelerine uygun iaretlere dönüştürür. Yaratım sürecinde çalışmanın olumasını sağlayan biçimler ise sembolü olmaktadır. Ayrıca sembolik ifadeler insanın tüm kültürel etkinliklerinin, mitos, fikir, din, dil, sanat ve bilimin ortak çıkış noktasıdır.

Sonuçta insano lunun zamanla geli en sosyal, zihinsel, duygusal yönü ve ihtiyaçlarına kar ılık gelen imgeler öncelikle bir ileti im modeli olurken aynı zamanda hem görsel sanatlara hem de edebi sanatlara araç olmu tur. Somut i aretlere dönü en bu duygu ve dü ünceler de sanat dünyası için sanatçı tarafından alıcıya aktarma zemini halini almı tır. Böylece semboller adeta toplumsal bir varolu un ortak özlem, beklenti ve inançlarının göstergesi olmu tur. Bu tez sürecinde yapılan ara tırmalar neticesinde denebilir ki, hem Avrupa hem de Türk resminde sembol ve sembolik anlatım dört temel de er özünde ekillenmektedir. Bunlar; ölüm, ya am, üreme ve inançtır.

Fakat özele inildi inde Avrupa resminde kullanılan semboller genellikle Avrupa'da ikon resminin devamı niteli inde olan daha çok dini konuların a ırlık kazandı ı zeminden zamanla mitolojik hikâyelere, portrelere, günlük ya am sahnelerine ve toplumsal olayları i aret eden yapıyla ekillenmi tir. Türkiye'de resim sanatında kullanılan semboller ise, önceleri daha çok sanatçıların bireysel ifade araçları ya da Avrupa resminin sembollerinin kullanılması iken zamanla Anadolu insanının ya amından kesitler sunan ve ço unlukla halk efsanelerinden yola çıkarak betimlenen toplumsal konuları i aret eden sembollere dönü mü tür. Özellikle köy ya amının zorluklarını, halkın yoksullu unu ve Anadolu insanının ya am mücadelesini gözler önüne sermeye çalı an sanatçı için destanlar, kahramanlık öyküleri, köyden kente göç, kentteki ya am mücadelesi ve yeni ekillenen demokrasi mücadelesi, dini hikayeler, bereketi i aret eden toprak ana, insanın ya am döngüsü ve yoksullu u i aret eden e yadan mahrumiyet gibi çe itli durumları i aret eden semboller ça da Türk resminin vazgeçilmez temel unsurları arasında yer almı tır.

KAYNAKÇA

- Adam, B. ve Katar, M. (2009). *Dinler Tarihi*. Eski ehir: Anadolu Üniversitesi Açıkö retim Fakültesi Yayını.
- Akarsu, B. (2000). *Felsefe Terimleri Sözlü ü*. stanbul: nkılap Kitabevi.
- Akbulut, D. (2011). *Türk Resminin Öncüleri*. stanbul: Etik Yayınları.
- Akka , S. Ö. (?). *Mit ve Felsefe*. stanbul: nkılap Kitabevi.
- Alkan, E. (2006). *Sembolizm*. stanbul: Varlık Yayınları.
- Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giri* .Ankara: Eflatun Yayınevi.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. stanbul: Sel Yayıncılık.
- Arat, N. (1977). *Ernst Cassiner ve S.K. Langar'da Sembolik Form Olarak Sanat*. stanbul: .Ü.E.F. Basımevi.
- Artut, A. (2010). *Sanat Manifestoları*. stanbul: leti im Yayınları.
- Atatürk, M. K. (2014). *Nutuk*. stanbul: Alfa Yayıncılık.
- Ate , M. (2012). *Mitolojiler ve Semboller*. stanbul: Milenyum Yayınları.
- Aytekin, C. A. (2006). Kültürel Ba lamda, Sanatta Simgesel Anlamın Süreklili i. 8. Ulusal Sanat Sempozyumu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. s.131-142.
- Bayle, F. (2011). *A Fuller Understanding of The Paintings at the Orsay Museum*. France: Fundacion Colleccion Artlys M. O.
- Becer, E. (2009). *leti im ve Grafik Tasarım*. stanbul: Dost Yayınevi.
- Benton, W. (1965). *Symbol*. Chicago-London: Encyclopedia Britannica (I-XXIII).
- Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. stanbul: Bakı lar Matbaacılık.

- Beydili, C. (?). *Türk Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Dost Yayınevi.
- Borobia, M. (2004), *The Thyssen-Bornemisza collection at the Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Fundacia Coleccion Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Borobia, M. (2012). *Museo Thyssen-Bornemisza Guide to The Collection*. Madrid: Fundacion Coleccion Thyssen-Bornemisza.
- Carrilo, J. (2013). *The Collection Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Part I)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Ediciones de La Centra. Madrid.
- Cassirer, E. (1997). *İnsan Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cassirer, E. (2011). *Sembol Kavramının Doğuşu*. (Çev. Milay Köktürk). Ankara: Hece Yayınları.
- Cassou, J. (1994). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev. Özdemir Nace. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Clavell, X. C. (2013). *Picasso*. Barcelona: Fundacion Picasso Museum.
- Çaylı, A. vd. (2012). *Mitoloji ve Din*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Çaylı, P. (2008). Prehistoryadan Günümüze Kadın Sembolünün Sanata Yansıması. CollAn VII, 137-155.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (1995). *Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyhan Kitap.
- Dağcı, S. (2008). *Avrupa Resminde Çocuk İmgesi*. İstanbul: Ba lam Yayıncılık
- Davies, D. (2012). *The Prado Guide*. Spanish: Museo Nacional Prado.
- Demirdöven, .H. (2006). Sanat ve Simge. H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu. S.351-363.
- Derrida, J. (1994). *Sanatta İmge, Simge ve Gösterge li kisine Bir Bakı*, (Çev. Tülin Ak in). İstanbul: Alfa Yayınları.

- Duran, R. (2012). *Mitoloji ve Din*. Eski ehir: Anadolu Üniveristesi Açıkö retim Fakültesi Yayınları.
- Durand, G. (1998). *Sembolik mgelem*. (Çev. Ay e Meral). stanbul: nsan Yayınları.
- Eliade, M. (1992). *mgeler Simgeler*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel nançlar ve Dü ünceler Tarihi*. (Çev: Ali Berktaş). stanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2005). *Dinler Tarihi*. (Çev. Mustafa Ünal). Konya: Serhat Kitabevi.
- Envero lu, . (2010). *Ça da Kırgız Resim Sanatında Eski Türk Sembolleri*. A.Ü. Türkiyat Ara tırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED) 42. S.191-207.
- Ergüven, M. (1997). *Sezai Özdemir*. stanbul: Bilim Sanat Galeri.
- Erkman, F. (1987). *Gösterge Bilime Giri*. Alan Yayıncılık. 1. Baskı. stanbul.
- Farabi. (1974). *Eflatun Felsefesi*. Ankara: lahiyat Fakültesi Yayınları.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. stanbul: Aratan Yayınları.
- Gargolla, P. (2009). *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barselona: Fundacion Colleccion Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Gediko lu, . (1971). *Evreleri, Getirdikleri ve Yankılarıyla Köy Enstitüleri*. Ankara: Matbaacılık ve tic. .
- Gibson, M. (1998). *Symbolism*. Germany: Taschen.
- Gombrich, E. (2002). *Sanatın Öyküsü*. Çin: Phaidon Press.
- Göka, E. T., & Aktay, A. (1996). *Önce Söz Vardı-Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayı ında Türk Resim Sanatı*. TC Ziraat Bankası Yayınları. Ankara.
- Gümü tekin, N. (?) *Anadolu ve Di er Kültürlerde ilet ve Simgelerde Anlam*.

- Güvenç, B. (2003). *nsan ve Kültür*. stanbul: Remzi Kitabevi. s.100
- Hancerlio lu, O. (1989). *Felsefe Sözlü ü*, Ankara: Remzi Kitapevi. 7. Basım.
- Hayat Büyük Türk Sözlü ü, Hayat Yayınları. s. 581.
- Jung, C. G. (2007). *nsan ve Sembolleri*. (Çev. Ali Nahit Babao lu). stanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Kandinsky, W. (2001). *Resimde Ruhsallık Üzerine*. stanbul: Altıkırkbe Yayınları.
- Koca, S: K. (2010). Genel Hatları ile Kültür ve Sembol li kisi. SAÜ Fen Edebiyat Dergisi Sayı. II. s.87-95.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. stanbul: Literatür Yayınları.
- Küçüköner, M. (?). Sanatta mge, Simge ve Gösterge li kilerine Bir Bakı . s.76-82.
- Leaman, O. (1992). *Ortaça slam Felsefesine Giri* . Kayseri: Rey Yayınları.
- Leymarie, J. (2013). *Picasso* . Spain Barselona: Pablo Picasso.
- Lings, M. (2003). *Simge ve Kökenörnek Olu um Anlamı Üzerine*. (Çev. Süleyman Sahra). Ankara: Hece Yayınları.
- Lunde, P. (2010). *ifreler*. (Çev. Duygu Akın). stanbul: NTV yayınları.
- May, R. (1998). *Yaratma Cesareti*. stanbul: Metis Yayınları.
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Ça rı ımları. Sayı:31. Aralık. S. 125-138.
- Michels, U. (2001). *Dtv-Atlas Musik*. Özel Baskı. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Önal, M. N. (2009). Kutsalın Türk Kültüründeki izleri: Tanrısal Simgecilik. *Milli Folklor Dergisi*. Sayı:21. s. 57-72.
- Özbudun, Mumcu, & vd. (1986). *Atatürkçülük (Atatürkçü Dü ünce Sisteminin Temelleri)*. Ankara: Yüksekö retim Kurulu Yayınları.

- Peggy Guggenheim Collection, (2009), Peggy Guggenheim Foundation, New York.
- Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Rijksmuseum Guide (2013). Taalcentrum VU, Amsterdam.
- Saba, U. I. (1994). *Türk Resminde Sembol ve Kullanımı*. İstanbul: nkılap Kitabevi.
- Salam, M. (2003,). *Tasarımsal Niteli i Baskın Bir Resim Anlayı ı*, Nadide Akdeniz. Artist, s. 26-33.
- Salt, A. (2010). *Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayıncılık.
- Sefrioui, A. (2005). *A Guide to the Louvre*. Musee Du Louvre Editions. Paris.
- enyapılı, Ö. (2006). *Resimde Simge*. H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu. S.497-522.
- Tansu, S. (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansu, S. (2012). *Ça da Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Thomson, G. (1991). *nsanın Özü*. (Çev. Celal Üstel). Payel yayınları. 4. Baskı.
- Tillich, P. (1987). *On Art and Architecture*. New York: Crossroad.
- Tokat, L. (2012). *Dinde Sembolizm*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Tonguç, . H. (1947). *Canlandırılacak Köy*. İstanbul: mece Dergisi Cilt:2 Sayı:10.
- Tunalı, . (1981). *Felsefenin I ı nda Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İleti imde Grafik Tasarım*. İstanbul: nkılap Kitabevi.
- Uluyacı, C. (2007). *Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Kar ılama*. Selçuk İleti im,5,1. S. 217-224.
- Varlık entürk, L. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Venturi, R., Brown, D., & Render, S. (1998). *Las Vegas'ın Ö rettikleri*. İstanbul: M.V. Y.

Whitehead, A. N. (2009). *Sembolizm Anlamı ve Etkileri*. (Çev. Kadir Yılmaz). İstanbul: İle Yayınları.

Whittick, A. (1971). *Symbols, Signs and Their Meaning and Uses in Design*. Massachusetts: Brandford Com.

Yılmaz, A. (2006). Sanat ve Simge Üzerine- I. 8. Ulusal Sanat Sempozyumu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, s.93-100.

Ziss, A. (1984). *Gerçekli i Sanatsal Özümsemenin Bilimi, Estetik*. İstanbul: De Yayınevi.

Blanco, M.D. (2012). *Prado Guide*. Spanish: Museo Nacional del Prado.

Tezler

A aç, . Z. (1999). Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Algaç, F. (1997). mgelem, mge ve Simgenin Figüratif ve Non-figüratif Resimde Kullanımları Açısından ncelenmesi. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. zmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Atasa un, G. (1996). İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam) Dini Semboller. Yayınlanmamı Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

Ba er, M. (1994). Görsel İletimde Piktogram ve Sembollerin İnsan Üzerindeki Etkileri. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Eski ehir: Anadolu Üniversitesi.

Ça rar, B. (2008). Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve simgeleri Üzerine Bir inceleme. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.

Çayla, . (2005). Milliyetçilik: Simgeleri ve Törenleri. Cumhuriyet'in İki Dönemi Arasında Bir Kar ıla tırma. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Dereolu, N. (1995). Grafikte Piktogramların Gelişmesi Açısından Semboller. Yayınlanmamı Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demircio lu, T. Ö. (1998). Günümüzde Postmodernizm’de Sembolik Anlatım ve Seramikle Buluşması. Yayınlanmamı Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Erbay, M. (1992). Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikası (1923-1938). Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Eryaman, H. (1993). Resim Sanatında Görsel ifadeye Anlam Kazandıran Semboller. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Hancıo lu, Y. (1998). Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında D Grubu. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Kalaycıo ulları, . (2009). Cumhuriyet Dönemi’nde Türkiye’de Bilim. Yayınlanmamı Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Kara, A. (2002). Cumhuriyet Döneminde Laiklik Uygulamaları. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Kayserili, M. E. (2001). Cumhuriyet Döneminde Türk Resminde Lirik Soyutlama Yaklaşımları. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Koca, S. K. (2012). Türk Kültüründe Sembollerin Dili. Yayınlanmamı Doktora Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Özel. (2008). Demokratikleşme Sürecinde Türkiye. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Pilici, A. (2008). Tarihsel Süreçte Sembolden Konu: Logo. Yayınlanmamı Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Rastgeldi, N. H. (1996). Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Ekonomik Gelişmeler ve Resim Sanatına Etkisi. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Soylu, N. (2006). Sanatsal Yaratımda Simgesel Yaklaşımlar. (2006). Yayınlanmamı Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Toprak, G. N. (2008). Cumhuriyetin İlk Döneminde Türk Eğitim Sistemi ve Köy Enstitüleri. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Afyonkarahisar: Afyonkocatepe Üniversitesi.

Yeniaras, O. (1988). Cumhuriyet Devri Türk Sanatı (Resim-Mimarlık ve Heykeltirlik). Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Yıldırım, C. (2004). Ba langıcından Zelenimcili e Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Yücel, M. M. (2007). 17. yy Hollanda Resminde Sembol Kullanımı. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6f3543a54f8.54744357 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6f3075e7503.55314690 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6f3a3a136d3.65778365 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53834afe6d3336.25288281 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6ebab2962f1.13662581 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b6ebab2962f1.13662581 (Erişim Tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b706847764a4.45079779 (Erişim tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b706847764a4.45079779 (E irim tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b706847764a4.45079779 (E irim tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b7267a5af835.34219915 (Eri im Tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b728a340fb79.98191382 (Eri im Tarihi: 22.12.2013)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52b72a3108ebd5.45158431 (Eri im Tarihi:22.12.2013)

<http://sanatabasla.blogspot.com.tr/> (Eri im Tarihi: 20. 04. 2014)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCya> (Eri im tarihi: 28. 05. 2014)

<http://sanatabasla.blogspot.com/2013/11/bir-narn-etrafnda-ucan-arnn-sebep.html>
(Eri im Tarihi:20.06.2014)

<http://www.nationalgallery.org.uk/...-ambassadors.pdf> (Eri im Tarihi: 10.06.2014)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica> (Eri im Tarihi: 20.06.2014)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/N%C3%B6trino> (Eri im Tarihi: 20.06.2014)