

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA
NESNE-FİĞÜR BAĞLAMINDA SEMBOLİK
YAKLAŞIMLAR

YAZGI SULTAN AZMAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Ü. İlğaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

ANTALYA – 2020

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA
NESNE-FİĞÜR BAĞLAMINDA SEMBOLİK
YAKLAŞIMLAR

YAZGI SULTAN AZMAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Ü. İlğaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

ANTALYA – 2020

ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Nesne-Figür Bağlamında Sembolik Yaklaşımlar konulu yüksek lisans tez çalışmam ve araştırmalarım doğrultusunda resimde nesne ve figür etkileri kullanarak plastik değerleri bir araya getiren sanatçılardan örnekler gösterilmiştir. Konu bağlamında yüksek lisans tezimin bu alanda yapılacak ve yapılmakta olan çalışmalara katkıda bulunan güncel bir örnek olmasını, muhtemel hata ya da eksiklerin yeni çalışmalar ile aşılarak çağdaş resim sanatına dair literatüre katkıda bulunmasını temenni ediyorum.

Yüksek Lisans tez araştırmalarımın süreç ve aşamalarında bilgi, öneri ve deneyimlerini sonsuz desteği ile benimle paylaşan danışmanım Doç. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU'na ve bu zamana dek hayatımın tüm evresinde bana her anlamda en güzel şekilde destek olan aileme sonsuz saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Yazgı AZMAN

Antalya/2020



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Yazgı Sultan AZMAN
	Numarası	20165302019
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Ü. Ilgaz Özgen TOPCUOĞLU
Tezin Adı		1980 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA NESNE-FİGÜR BAĞLAMINDA SEMBOLİK YAKLAŞIMLAR

ÖZ

Yapılan bu çalışmanın temel amacı “1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Nesne Figür Bağlamında Sembolik Yaklaşımlar” olup, konu bağlamında sanatçıların eserlerinde sembol kullanmaları ve bu bağlamdaki eserleri ile yola çıkılarak ele alınmasıdır. Ancak sınırlandırılmış olan tarih ve süreç ön planda tutularak araştırılan bu konuda ikinci bölüm altında ilk olarak Resim Sanatında Sembolizmin Tarihsel Gelişimi başlığı altında sembolizmin oluşum süreciyle ilgili ve sembolizm sanatçılarından örneklerle bilgiler verilmiştir. Aynı başlık altında ayrıca eserlerinde nesne ve figür kullanan sanatçılarından örneklerle desteklenmiştir. Sanatçıların tanık oldukları siyasi, sosyal, tarihi, ekonomik ve kültürel olaylar çevresinde yaşadıkları durumları yorumlamaları ayrıca resimlerine konu olan nesne ve figürleri kullanırlarken duygularını ön planda tuttukları, nesneler ve figürlere gerçekte olduklarından ve göründüklerinden farklı anlamlar yüklemeleri ile sembolizm bağlamında eserler ürettiklerini söyleyebiliriz.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise; sembolik yaklaşımlar bağlamında 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Nesne-Figür İlişkisi başlığı adı altında araştırmalar yapılmış daha sonra sembolist ifade biçimini kullanan sanatçılardan seçimler yapılarak eserleri ve eser analizleri ile beraber resimlerinde görünen sembol ve sembolleşen nesneler, renk, doku, figür vb. incelemeler yapılmıştır.

Sembolizmin insanı iç dünyasına yönelttiğini, somut nesnelerin dış dünya ile bireylerin duyuları arasında köprü niteliği taşıyan birer simge olduğunu görmekteyiz. Bu çalışmanın son bölümü olan dördüncü bölümde ise nesne figür ilişkisinin sembolik ifade biçimi bağlamında uygulama çalışmalarına yansımaları renk, biçim, konu ve kompozisyon açısından yorumlama ve analizleri içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sembolizm, Çağdaş Resim Sanatı, Nesne, Figür, Sanatçı





T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
 Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Yazgı Sultan AZMAN
	Number	20165302019
	Department	Painting
	Advisor	Assoc. Ü. Ilgaz Özgen TOPCUOĞLU
Thesis Name		“Symbolic Approaches in the Context Of Object-Figure in Contemporary Painting Art After 1980”

ABSTRACT

The main purpose of this study is "Symbolic Approaches in the Context of Object Figures in Contemporary Painting Art After 1980", and in the context of the subject, artists use symbols in their works and take care of their works in this context. However, under the second chapter, which is being investigated by keeping the limited history and process at the forefront, information was given with examples of symbolism artists and the process of formation of symbolism under the heading Of Historical Development of Symbolism in Painting Art. Under the same title, he was also supported by examples from his artists who used objects and figures in his works.

We can say that artists interpret the situations they experience around political, social, historical, economic and cultural events that they witness, as well as their feelings in the forefront when using objects and figures that are the subject of their paintings, and they produce artifacts in the context of symbolism by loading different meanings to objects and figures than they actually appear and what they appear. In the third part of the study; In the context of symbolic approaches, researches were conducted under the title of Object-Figure Relationship in Contemporary Painting Art after 1980, and then selections were made from artists using the symbolistic expression form and investigations were carried out on the symbols and symbolizing objects, colors, textures, figures, etc. that appear in their paintings along with their works and work analyses. We see

that symbolism directs man to the inner world, and that concrete objects are symbols that are a bridge between the outside world and the senses of individuals. In the fourth part of this study, the reflections of the object figure relationship in the context of the symbolic expression format include interpretations and analyses in terms of color, shape, subject, and composition.

Keywords: Keywords: Symbolism, Contemporary Painting Art, Object, Figure, Artist



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	İ
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	İİ
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR	İİİ
ÖZ.....	İV
ABSTRACT	VI
GÖRSELLER LİSTESİ	X
İÇİNDEKİLER	Vİİİ
1.GİRİŞ	x
2. BÖLÜM: RESİM SANATINDA SEMBOLİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ	
.....	3
2.1.Sembolizm Akımının Oluşum Süreci.....	3
2.2. Resim Sanatında Sembolizm.....	6
2.2.1. Gustav Klimt.....	9
2.2.2. Arnold Böcklin.....	14
2.2.3. Avni Lifij	20
2.3. 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Sembolik Açıdan Nesne	22
2.3.1. Richard Hamilton.....	26
2.3.2. Adnan Turani	37
2.4. 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Sembolik Açıdan Figür.....	39
2.4.1. Paul Gauguin.....	46
2.4.2. Edvard Munch.....	48
2.4.3. Neşe Erdok.....	57
3. BÖLÜM: SEMBOLİK YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA 1980 SONRASI	
ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA NESNE-FİGÜR İLİŞKİSİ.....	59
3.1. 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Sembolik Yaklaşımlar	59

3.1.1. 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Sembolist İfade Biçimi.....	61
3.1.2. Nur Koçak.....	61
3.1.3. İpek Duben.....	65
3.1.4.Andy Warhol.....	69
4. BÖLÜM: NESNE-FİGÜR İLİŞKİSİNİN SEMBOLİK İFADE BİÇİMİ OLARAK UYGULAMA ÇALIŞMALARINA YANSIMASI.....	76
4.1. Uygulama Çalışmaları.....	76
5. SONUÇ.....	89
KAYNAKÇA	91
ÖZGEÇMİŞ.....	97

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel. 1: Gustav Klimt, “Yaşam ve Ölüm”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178x198 cm, 1908/1915	13
Görsel. 2: Arnold Böcklin, “Ruined Castle”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x78 cm, 1847	16
Görsel. 3: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası” (I. Versiyon), Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x115 cm, 1880	17
Görsel. 4: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası” (II. Versiyon), Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 74x122 cm, 1880	19
Görsel. 5: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası” (III. Versiyon), Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 80x150 cm, 1883	19
Görsel. 6: Avni Lifij, “Karagün”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x118 cm, 1923	20
Görsel. 7: Avni Lifij, “Allegori”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x36 cm, 1922....	22
Görsel. 8: Richard Hamilton, “Chrysler Firmasına Saygı”, Yağlıboya Panel Üzerine Metal Yapraklar ve Kolaj, 38x56 cm, 1957	31
Görsel. 9: Richard Hamilton, “İç Dünya”, Serigrafi Baskı ve Kolaj Tekniği, 49.1 x 63.8 cm, Modern Sanat, 1965	34
Görsel. 10: Richard Hamilton, “Sadece Bugünün Evlerini Farklı Kılan Nedir”, Üzerine Kolaj, 41,9x29,8 cm, 1992	34
Görsel. 11: Adnan Turani, “Figürlü Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x65 cm, 1998.....	38
Görsel. 12: Adnan Turani, “Tas ve Limonlar” 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya 30x40 cm.....	38
Görsel. 13: Paul Gauguin, “Tanrı’nın Oğlu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1896 ..	47
Görsel. 14: Edvard Munch, “Çılgılık”, Yağlıboya, 84x66 cm, 1893	52
Görsel. 15: Edvard Munch, “Melankoli”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x100 cm, 1892	53
Görsel. 16: Edvard Munch, “Hasta Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x118,5 cm, 1896	53

Görsel. 17: Edvard Munch, “Umutsuzluk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x67 cm, 1892	54
Görsel. 18: Edvard Munch, “Fırtına”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.8x130.8 cm, 1893	54
Görsel. 19: Edvard Munch, “Ölü Anne”, 1897-1899	55
Görsel. 20: Edvard Munch, “Karl Johan Sokağı’ nda Akşamüstü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85.5x121 cm, 1892	56
Görsel. 21: Neşe Erdok, “Gamli Baykuş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x114 cm, 2010	57
Görsel. 22: Nur Koçak “ Oto portre (ben II)”, 195x114 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 1984	63
Görsel. 23: Nur Koçak, “Yeni İnci II”, 50x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997	64
Görsel. 24: Nur Koçak, “Yeni İnci I”, 50x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997	64
Görsel. 25: İpek Duben, “Şerife II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 80x110 cm, 1981	66
Görsel. 26: İpek Duben, “Kayıt II”, Tuval ve Tahtta Üzerine Karışık Malzeme, 151x79 cm, 1991	67
Görsel. 27: İpek Duben, “Manuscript” (1993-1194), Kağıt Üzerine Karışık Malzeme, 39.4x30.5 cm, 1994	68
Görsel. 28: Andy Warhol, “Birmingham, Irkçılık Karşıtı İsyanlar” Tuval Üzerine İpek Baskı, 510x610 cm, 1964	71
Görsel. 29: Andy Warhol, “Marilyn Monroe” Kanvas Üzerine İpek Baskı, 180x183 cm, 1964	71
Görsel. 30: Andy Warhol, “Brillo Kutuları” Kontrplak Kutular Üzerine İpek Baskı, 50.8x43.2 cm, 1970	72
Görsel. 31: Andy Warhol, “Campbell Çorba Konservesi” Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, 91.5x61 cm, 1968	73

Görsel. 32: Andy Warhol, “Çılgılık” İpek Baskı, 131.4x96.5 cm, 1984	73
Görsel. 33: Yazgı Azman, “Tünel” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2019.....	76
Görsel. 34: Yazgı Azman “Göç” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019.....	77
Görsel. 35: Yazgı Azman , “Wounded” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2019.....	79
Görsel. 36: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2019.....	81
Görsel. 37: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019.....	82
Görsel. 38: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2019.....	84
Görsel. 39: Yazgı Azman, “Göç”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120 cm, 2019.....	85
Görsel. 40: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019.....	86
Görsel. 41: Yazgı Azman, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019.....	86
Görsel. 42: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019.....	87

1.GİRİŞ

Resim sanatında simgelerin kullanılması, ilk çağlardan bu yana, farklı dönemlerde içinde yaşadığı çağı ve dönemini yansıtan önemli sanatsal öğelerden birisi olarak sanatçıların eserlerine yansımaktadır. Bu bağlamda 19. Yüzyılın son çeyreğinden günümüze kadar meydana gelen değişimlerin, farklı sanat akımlarındaki sanat eserlerinde farklı eğilim ve üsluplarla ele alındığı görülmektedir. Bu üslupların Sembolizm ile birlikte daha belirgin bir şekilde ele alındığı görülmüştür. Resim sanatında sanatçının somut nesneleri kullanması ile birlikte, maddeci tavra karşılık duygu ve hayalci iç duyarlılığın önem taşıdığı, ifadeci ve anlatımcı bir tavırla belirginleştiği görülür. Bu akımı benimseyen sanatçılar için kullanılan ifadeleri nitелеmek bağlamında “Sembolist” veya “Simgeci” sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçının resimde nesnelere yer vermesi, maddesele değil tinsel olana önem vermesiyle, algıyı ve hayali öne çıkarması sonucu sembolik anlatım yolu ile nesneye nesnenin kendisinden farklı anlam yükler. Resimde kullanılan renk, çizgi, biçim vb. unsurlar birer simgesel ifadedir. Ancak bu konu ile sanatçının resimde asıl olarak kullanmış olduğu nesne ve figürler sembolik bağlamda incelenmiştir.

“1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Nesne-Figür Bağlamında Sembolik Yaklaşımlar” başlıklı tez çalışmasında, çeşitli sanat akımlarını besleyen “Sembolik” ve “Simgecilik” kavramının incelenmesi ve değerlendirilmesi açısından nesne-figür kullanımı bağlamında araştırma yapılmıştır. Konuya dâhil olan sanat akımları, sanatçıların sanat anlayışları ve konu seçimleri incelenerek, günümüz resim sanatındaki konumu değerlendirilmiştir.

“1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Nesne-Figür Bağlamında Sembolik Yaklaşımlar” konulu tez çalışması kapsamında araştırmanın temel amacı, sanatçıların resimlerinde kullandığı nesnelerin ve figürlerin, gerek hayvan figürü gerek insan figürlerinde rengin, biçimin vb. olguların simgeci bir tavırla resim sanatına yansımalarının, sembolik bağlamda nasıl bir ifade biçimine dönüşmesinin incelenmesidir. Simgecilik kavramının birçok sanatçı tarafından kullanılarak farklı tekniklerle eserlere yansıdığı söylenebilir. Sunulan konu başlığı kapsamında 1980 sonrası günümüz resim sanatı içinde konu edinilen ve bu dönemler içerisinde tekrarlanan simgecilik kavramının ne olduğu, bu kavramın

sanat eserlerine neden ve nasıl ele alındığını, yansıtıldığını ortaya koymak ve örneklerle tanımlamak şeklinde açıklanabilir.

Sembolizm kavramının, başlangıcının çok öncelere dayanması ve farklı dönemlerde farklı sanatçılar tarafından izlenmesiyle birlikte, günümüz resim sanatında da özgün ve yaratıcı düşünce yapısının ortaya çıkmasında öncülük etmiş olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçıların tanık oldukları sosyal, siyasi, tarihi, ekonomik ve kültürel olaylar çevresindeki durumları yorumlamaları, aynı zamanda resimlerine konu olan nesne ve figürleri kullanırken duygularını ön plana çıkararak nesnelere ve figürlere olduğundan ve görüldüğünden farklı anlamlar yüklemeleri ile görülmektedir diyebiliriz. Bu bağlamda sanatçının duygularının, sembolik bir anlatım yolu ile var olan görüntüyü tinsel duygularla yüzeye aktararak, resim sanatında geçmişten günümüze pek çok kez konu olmaları açısından ilgili konu araştırılmıştır ve araştırma kapsamında konunun önemli olduğu düşünülmüştür.

Tez çalışmasında ilk aşamada genel tarama modelinin esas alındığı konuyla alakalı literatür taraması yapılmıştır. Tez veri merkezindeki tez ve benzeri çalışmaların taraması yapılarak araştırmayı destekleyici bilgilere ulaşım sağlanmıştır. Ayrıca alan yazım bağlamında yerli ve yabancı kitaplara, ulusal ve uluslararası makalelere, akademik dergilere ulaşılacak ve sanal kaynaklardan yararlanılmıştır. Aynı zamanda konuyla ilişkili uygun görseller ve metinler araştırılarak konuya dâhil edilecek, seçilen sanatçıların eserlerine ait görsellerde metin içerisine yerleştirilerek teorik bilgilerle desteklenmiştir. Araştırma konusu bağlamında çalışılacak konuyla ilintili uygulama çalışmaları yapılmıştır ve tez çalışmasının bir parçası olarak sergi açılmıştır.

2. BÖLÜM: RESİM SANATINDA SEMBOLİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1.Sembolizm Akımının Oluşum Süreci

Birçok sanat akımının kendisinden önceki akıma bir tepki, karşı koyma olarak doğduğunu söyleyebiliriz. Sembolizm akımı da hem edebiyatta, hem resim sanatında, aynı zamanda psikolojide varlığını sürdüren bir akımdır. Sembol, kökeni latince ‘symbolum’ kelimesine dayanan karmaşık ve derin bir anlama sahiptir. Resim sanatında sembolizm Natüralizm, Realizm ve Empresyonizm’in gözle görülebilen gerçeği yakalayabilme çabasına ayrıca bahsi geçen akımların aşırılığına bir tepki olarak 1886’da Fransa’da ortaya çıkan etkili bir reaksiyon olarak kendisini gösteren sanat hareketidir ve diğer ülkelerde de farklı üsluplarda kendini göstermeye devam etmiştir. Özelliklerinden söz edecek olursak sübjektif bir akım olan sembolizm ilk olarak edebiyat ve güzel sanatlarda işlenmiş görünse de daha sonraları diğer sanat dallarını da etkileyerek yayılmıştır (Cassou, 1999,s.14). “Sembolizm akımı dönemin geçerli eğilimleri olan gerçekçilik ve izlenimciliğe karşı bir yönelim olarak belirmiş ve gerçek nesneleri değil, düşünce, duygu, ülkü ve düşleri resmetme amacıyla olmuştur.” (Sözen ve Tanyeli,2011,s.272).

Empresyonizm’in izlenimci gerçekçiliği kadar sembolizm akımının da diğer anlayışlarda olduğu gibi maddeci tavra olan duygu ve hayalci bir iç duyarlılığın önem taşımış olduğu, ifadeci ve anlatımcı bir üslupla belirginleştiğini söyleyebiliriz. Sembolizm, herhangi bir nesnenin nesne olarak değil, sanatçıda uyandırdığı fikir olarak mevcut olduğunu savunur. Eseri incelemeye ve anlamaya çalışan izleyicileri düşünmeye davet eder. Bu akımı benimseyen sanatçılara ve bu bağlamda üretilen eserlerde görülen nesneleri nitelendirmek amacı ile ‘Sembolist’ veya ‘Simgeci’ sözcükleri kullanılmaya başlanmıştır.

Albert Aurier, Paul Gauguin’i eleştirdiği bir makalesinde Sembolizm’i şu şekilde açıklamıştır;

“Sanat eserlerinin amacı madem ki bir fikri ifade etmektir, o halde bir eser fikirci olmalıdır. İnsanları düşündürmelidir. Madem ki az çok herkesin anlayacağı bir biçim içinde ifadesini bulacaktır, o halde terkipçi olmalıdır. Düşünceyi, fikri, bir biçim altında dışarı vurduğuna göre semboller kullanılıyor demektir. Sübjektiftir çünkü nesne, nesne olarak değil, sanatçıda uyandırdığı fikir olarak mevcuttur.” (Cassuo,1999,s.52).

Ayrıca “ Ressam ve eleştirmen G. Albert Aurier 1890’da Vincent van Gogh’u Sembolist ilan ederek Hollandalı sanatçının görsel gerçekliklerden çok fikirlerle ruh hallerini akla getirmek için renk ve çizgi kullanımına, resimlerinin kendi kişisel mizacını nasıl dışa vurduğuna dikkat çeker... Aurier resimde Sembolist yönelimin lideri olarak Gauguin’i görüyordu... Gauguin hakkında kaleme aldığı bir makalede Aurier resimde Sembolizm’in ne anlama geldiğini dile getirmişti: Fikri sembollerle ifade etmeli, birleştirici, öznel, dolayısıyla dekoratif olmalıdır. Bazı sembolistlere göre bu dolaylı temsil toplumdan elini ayağını çekmeyi gerektiren moderniteden bıkkınlık duymakla el ele giderdi. Başkaları modernitenin baskılarından kaçmak için estetik düşüncelere dalarken Gauguin’in tercihi Tahiti’ye kaçmak olmuştur (Fortenberry ve Melick, 2015,s.206-207).

Albert Aurier, 1892 şubatında Mercure de France dergisinde yayınlanan Gauguin ya da Resimde Sembolizm adlı makalesinde ise sembolist sanat yapıtının beş temel kuralını tanımlar:

“Sanat yapıtı şöyle olmalıdır: İlk düşünce, çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olacaktır; ikinci sembolist, çünkü düşünceyi biçimlerle (yapılarla) genel bir anlayışın biçimine göre yazacaktır; dördüncüsü öznel, çünkü nesne nesne olarak değil, fakat öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir; beşincisi, (bir sonuç olarak) sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim, Mısırlılar’ın büyük bir olasılıkla da Grekler’in ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı anda öznel, sembolist ve düşüncesi olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir”. Ona göre, “mutlak varlıkların yansıtıcısı” olabilmesi için sanatçı “imlerin yazımını basitleştirmek” zorundadır.” (Cassuo,1999,s.52).

Sembolizm’in, Empresyonizm’le birlikte Realizm’i de reddederek insanın iç dünyasına yöneldiğini söyleyebiliriz. Sembolistlere göre somut nesneler, dış dünya ile bireylerin duyuları arasında köprü niteliğini taşıyan birer simgedir. Bu bakımdan insanın algılayış biçimi bir anlamda dış dünya ile birlikte var olur. Bir birey onu nasıl algılıyorsa algıladığı şekilde değerlendirir. Yaşamın karanlık ve çarpık yönlerini hayalci bir düşünce yapısıyla şekillendiren sembolistler romantik sanata yakın olan bir konu eğiliminde bulunmuşlardır. Toplumsal düzeni yok sayan ve gelenekselleşen sanat kurallarını reddeden sanatçılar bu bağlamda eserlerine yön vermişlerdir. Çağın süregelen maddeciliğine karşı bir duruş sergileyen sembolistler gerçeğin sadece fiziksel alanla sınırlı kalmayıp düşünceyi

de içerdığını benimserler. Sembolizm, varlıklarda gizli ve gizemli anlamları arar veya var olana kendi içinde bu anlamları ifade eder diyebiliriz. Düşünceleri, belirsiz lakin güçlü düşünme yapısıyla yansıtmaya çalışırlar. Hayal gücüne önem vermeyen realizm ve empresyonizm akımları sembolistlere göre aynı düşünceyi ifade etmemiştir. Onlara göre ise önemli olan hayal gücü kullanılarak gerçeğin betimlenmesidir. Sembolizm algıları ve hayalleri öne çıkararak, maddeselden ziyade tinsel olana önem vermiştir.

Edebiyatta olduğu gibi sanatta da bilimsel düşünceye ve her anlamda gerçekçiliğe karşı olan sembolistler, bireyin dış dünyayı görüldüğü biçimde değil hissettiği şekilde aktardığını, bu hissediş ve aktarmanın da sanatçıdan sanatçıya farklı biçimlerde olduğunu öne sürdüklerini söyleyebiliriz. Psikolojik ilerleme aşaması ve elde edilen değerler göz önüne alındığında kişilerin diğerlerinden değişik psikolojik etkiler bulundurduğu görülür.

Zamanda ve mekânda duruş olarak farklı biçimler gösteren sanatçının, bilinçaltı genel olarak kendisi yani “ben” odaklı ilerleyecektir. Sanatçı için hayatın süregelen verilerini bulunduran dahili yapı taşları (Sezgiler, iç dünya, dış dünya, hayaller, hisler vb.) üretkenlik ve düşünme, yaratım kuvvetini gerçekleştirmede ilk faktörlerdir. Depoladığı iç sezgileri transfer edebilme olasılığı bakımından kıymetli bir öge olan simgesel izlenim, giderek artan içyapı taşları sanatçı açısından mühim bilgiler bulundurmaktadır. Sanat eserinde kullanılan sembolik anlatım ifadesi, farklı izlenim ve ya sembollerle, izleyiciyi eserin içeriğine bağlayan ifade şeklidir. Kavramı ve ya nesneyi isimlendiren imgeyi dolaysız yoldan anlatım biçimiyle veri aktarırken, kullanılan sembol bağlamında simge bu düşüncenin yerini doldurur ve obje, aktarıma açık ve elverişli bir hale gelir. Sembol, bir hissin ya da bir fikrin yerini alabilme spesiyalitesine de sahiptir. İzlenim kendiliğin dışını iletirken, sembol edilen his, yerini alan simge ile içinde bulundurur (Cassou,1999,s.9).

Simgesel imaj barındıran resimler, ifade edilmek istenen durumun, konseptin ve izlenimin belli bir tarih veya bir yere dair hatırasını korurken, bırakmış olduğu görünüm ve hissiyat bakımından sanatçının kendine özgü simgesidir. Geçmiş tarihin ve bulunduğu yerin nesnelere yüklediği anlamları kendisine referans alan ve kendi hislerine yönelen sanatçı iç dünyasını ifade etme amacı güderek bu nesneleri eserlerinde simge olarak kullanır. Bu durum ise

sanatçıya kendisini çözme ve daha fazla görme biçimi sağlamıştır. Sembollerin anlamları kişiye göre değiştiğinden ötürü farklı ve ucu açık anlamlar taşır hissedilen, duyulan ve sezilen lakin bir tanımının olmadığı duyuları taşıdığından dolayı gizemlidir. Resim üzerinde görülen bir anlamda sembol olarak kullanılan nesneler izlenirken somut olarak görünse de sembol bağlamında simgelenen düşünce, soyut bir biçimde karşımızdadır. Sembolik eserler sonu gelmeyen bir yorumlaya her zaman açıktır. Hayal yaratıcıdır, hayal sembolistlerin özgür ve yeniliğe açık gücüdür. Bu alanda çalışan sanatçılar yeteneklerini özgünlük bağlamında, kendi yaşamlarından esinlenerek üretken ve yaratıcı gayeleri doğrultusunda kullanmışlardır.

Sembolist sanatçılar diğer sanatçılardan farklı olarak, genellikle içinde bulundukları topluma uyum sağlamayan ve genellikle topluma karşı gelen bir düşüncenin izlerini taşıyorlardı. Edebiyatla birlikte resim sanatında da bu anlayışı benimseyen ve uygulayan sanatçıların çoğu, dış dünyaya kapalı, bohem, avangard, bazen kışkırtıcı sayılabilecek tutumları ile var olan toplumun içinde aykırı, kendilerine özgü ufak bir sanatçı topluluğu olarak değerlendirilebilir. Simgeciliğin öncü sanatçıları, kendilerine mahsus bir karakterle tanınmışlardır. Söz konusu sanatçılar, yaşadıkları toplumun iz bırakan olaylarını taşımasalar da, hepsinin kendine has bir yazgısı olduğu söylenebilir. Bu anlamda ise Sembolizm'in, Romantizm'e benzediğini söyleyebiliriz.

2.2. Resim Sanatında Sembolizm

Sembolizm, 1870'lerde, özellikle edebiyat alanında ortaya çıkan bir harekettir ve sembollerle yapılmış bir ifade biçimidir. Derin ve karmaşık bir anlama sahip olan sembolün kökeni Latince kelimedenden gelir. Birleştirme ve açıklamak anlamına gelen Sumbolon, antik Yunanistan'da maddesel nesnenin ikiye bölünmüş kısımlarından birini ifade eden bir isimdir. Başka bir deyişle, bir sembol, madde ve anlamın birleşiminden oluşan gerçek ve gerçek dışı alanların bir birleşimidir. Bu bağlamda, sembol bir entegrasyon veya form oluşumu halidir (Cassou, 1999,s.27).

Sembollerin yaratılması, insana özgü olan temel düşünme ve düşünme sözleşmesidir. İnsan zihni önce algıladığı şeylerden imgeler yaratır ve imgelerden semboller oluşturur. Erich Fromm'un bakış açısından, sembol rastgele, geleneksel

ve evrensel olmak üzere üç farklı etkiden kaynaklanmaktadır. Doğumdan itibaren insanlar çevrelerini algılamaya ve semboller oluşturarak kendi dünyalarını şekillendirmeye başlarlar. Erich Fromm'a göre, bu semboller rastgele sembollerdir (Fromm, 1995,s.168) ve bilinçaltına atıfta bulunurlar. Fromm'un geleneksel semboller olarak tanımladığı semboller bir topluma aittir ve o toplumun kültürel yapısı ile bağlantılıdır. Örneğin; Anadolu kültüründe, bekareti sembolize eden kırmızı kuşak gibi kültürel değerlerle karıştırılan semboller geleneksel sembollerdir. Öte yandan, evrensel sembollerin hepsi yüzyıllarca süren ve ortak bilinçle ilgili olan insanlığın sembolleridir. C. Gustav Jung'a göre, kişisel bilinçaltından daha derin olan kollektif bilinç, nesilden nesile miras kalan ve sembollerle algı sağlayan bir düşünce biçimidir.

İnsanların sembolik davranışlarıyla geliştirdikleri en önemli kültürel faaliyetler dil, mit ve sanattır. İlk çağdaki insanlar tarafından doğada sesleri taklit ederek geliştirilen işaret ve semboller, masallar, sihir ve efsaneler gibi ilkel insanların kültürel görüntülerinden kaynaklanmaktadır. Efsaneler insan düşüncesine, hayal gücüne ve imgelemlere dayanır. Yaratılışında en önemli faktör dindir. Çoğunlukla gerçeküstü bir olayı veya ritüeli tanımlayan mitlerle insanlar kendilerini yüceltmeye ve yaşamdaki en büyük yaratım gücü olan sanat yaratmak için zemin hazırlamaya çalışırlar.

Mitoslar ve sanat, insanın bir form veya sistem olarak sembolize etme kabiliyetiyle ortaya çıkan düşünce dünyasının bir yansımasıdır. Bu bakımdan, sanat, imajı ve içeriği nedeniyle sembolik bir form olabilir ve sanatın kendisi bir sembol değildir; çünkü sanat kendinden başka hiçbir şey göstermez. Dolayısıyla sanatta kullanılan her görüntünün sembolik bir değeri vardır. Örneğin, gün batımı ölümün bir sembolü olarak görülebilir. Böyle bir anlatımda, semboller sahip oldukları anlama entegre olur; Bu doğrudan sembolizmdir. Doğrudan sembolizmde hem açıklayıcı hem de gizleyici örtük bir ifade vardır.

Günlük dilde kullandığımız metaforlar buna iyi bir örnektir. Birine otobüs durağında beklediğinizi ve nerede olduğunuzu söylerseniz, 'ağaç oldum' dersiniz; ağacı onaylayarak, geç kaldığınızı ve beklemekten yorulduğunuzu ifade ediyorsunuzdur. Burada, yakınlık ve metafor tarafından oluşturulan edebi bir ifade vardır (Hauser, 1984,s.38).

Resimde kullanılan doğrudan semboller, Tanrı'nın buluttan bir kuzu veya el olarak çıkan ruhun da kutsal bir kuğu misali tasviri gibi metaforiktir. Aslında, ortaçağ batı resminde analogi ve çağrışıma dayanan pek çok edebi masal vardır. Rönesans ve Barok resimlerinde Venüs'ü simgeleyen çıplak kadın figürü gibi birçok örnek vardır. Doğu resminde, motifler ve minyatür sanatı sadece sembollerden oluşmaktadır. Dini hikâyeleri, cennet için bir sembol olarak nar ve ölüm için bir sembol olarak selvi ağacı gibi sembolik, dini motifler ve sembollerle görselleştirme geleneği vardır (Leppert, 2002,s.91).

Sembolizm terimi, önce görsel sanat alanında bir Fransız araştırmacı Jean Moreas tarafından yazılmıştır. Sembolizm'le alakalı bildirisinde Moreas, Sembolizm'i gerçeğin idealin yerine koymak olarak tanımlamıştır. Bu yaklaşım, estetik değerlerin oluşturduğu bir yapı olarak ortaya çıkan mistik, gizli, psikolojik vb. ezoterik fikirler, manevi dünya, psişik deneyimler, hipnoz, hayal, bilinçaltı zihin vb. gizemli problemlerle karşılaşmaktadır. Aslında, bu yaklaşım aşırı nesnel çevreye bir cevaptır. Bu bilimsel genişleme döneminde ortaya çıkan bir başka eğilim olan Empresyonizm'deki Sembolizm'i karşılaştırsak, Empresyonizm'in duyuları kullanan gerçekliği hedeflediğini ancak yalnızca bilimsel verilere ve Sembolizm'e dayandığını görebiliriz. İzlenimciliğin aksine görünen dünyanın arkasındaki gerçeği hedefler. İzlenimcilik duyuları doğrudan iletir ve sembolizm açıklayıcı ve betimleyicidir (Üner, 2019,s.5).

Bu duyguların zihinsel haline dönüşmesidir. Sembolizm'in gelişmesinde etkili olan bu yaklaşım, görüntülerin tanımlanmasını gerektirmemiştir, görüntülerle oynayarak açıklanacak derin bir "anlam" ın dolaylı ifadesini gerektirmiştir. Bu ifade, sanat tarihi boyunca var olmuştur. Örneğin; alegori, somut bir tablo aracılığıyla soyut bir düşüncenin ifadesi olarak sembolik bir ifadedir. Sembolizm ve alegori arasındaki fark, düşünce ve imgenin bir anlamla bütünleşmesidir. Bu bakımdan, sembol yorumlayıcıdır, değişkenleri vardır, alegori ise deşifre edilebilir, ayrıca düşüncenin açık ve basit bir yansımasıdır. Örneğin; Gotik eserler semboliktir, Rönesans eserleri ise alegoriktir.

Avrupa resminde ilk Sembolizm öncüleri, 1848'de İngiltere'de ortaya çıkan Pre-Raphaelite Brotherhood grubudur. Pre-Raphaeliteler, sanatın Raphael'ten sonra yozlaştığını savunmuşlardır. Zamanın en önemli düşünürlerinden biri olan ve bu grubu etkileyen Ruskin, nesnelerin anlamlarının sanatçı tarafından gerçekçi

bir şekilde sembolize edilmesi gerektiği ve resimdeki her detayın sembolik bir anlamı olduğu düşüncesiyle grubu etkilemiştir (Kiriş, 2007,s.96). Grup üyeleri William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) ve Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) Ruskin'in sembolik gerçeklik ilkeleri ve doğaya bağlılık temelini oluşturmuşlardır.

2.2.1. Gustav Klimt

Gustav Klimt 14 Temmuz 1862'de Viyana yakınlarındaki Baumgarten'de doğmuştur. Anna Finster ve altın oymacı Ernst Klimt tarafından yedi çocuktan ikincisidir. Klimt ve erkek kardeşleri Ernst ve Georg, sanatsal yeteneklerini babalarının ayak izleri başında göstermişlerdir.

Sekiz yıllık ilkokuldan sonra 14 yaşındayken Viyana'nın önde gelen sanat okullarından biri olan sanat ve zanaat okuluna girmiştir. 1877'de kardeşi Ernst de okula gitmiştir. Klimt ve erkek kardeşi, bir başka ressam olan Franz Matsch ile yakın arkadaş olmuştur. Erkek kardeşi ve Matsch ile birlikte, Viyana'daki en önemli isimlerden biri olan Ferdinand Laufberger'in yedi yıl boyunca mozaik, resim ve fresk gibi birçok farklı tekniğin öğrencisi olarak çalışmıştır. Üçü birlikte çok iyi çalışmışlar ve Laufberger onlara dış tasarım işlerini sağlamıştır (Lunday, 2013,s.92).

1880'den itibaren kendi imzaları ile çalışmaya başlamışlardır. 1883'te 3 genç sanatçı sanatçılar kumpanyası şirketini kurmuşlardır. 1886'da yeni Viyana Şehir Tiyatrosu'nu (Burgtheater) dekore etmek için ilk önemli siparişleri almışlardır. Gable, tavan ve tiyatronun duvarındaki tiyatronun sahnelerinden sahneleri göstermek için görevlendirilmişlerdir. Klimt'in eseri arkadaşlarından farklı bir iş çıkarmıştır. Klasik motiflere ek olarak, fotografik mükemmellik gerçekçi portreleri eklemiştir. Bu şekilde, zamanından 'Taormina'daki Tiyatro' gibi resimlerine önemli özellikler eklemiştir. Aynı zamanda eski şehir tiyatrosu kaybolmadan önce, tiyatronun içini ve Viyana halkının önde gelen kişilerinin resimlerini yapması istendi. Bu çalışmayı kabul ettikten sonra, fotografik görünüme sadık kaldığı "Eski Kent Tiyatrosu Oditoryumu" isimli guaj boya çalışması ortaya çıkmıştır. Grup, hem merdivenlerin dekorasyonu hem de Klimt'in çalışmaları için övgüyle karşılanmıştır. Klimt, 1888'de İmparator Franz Joseph tarafından altın madalya ile ödüllendirilmiştir.

1890 yılında sanatçılar kurdukları Sanatçılar Kumpanyası'nın varlığını ispatlamak için görevlendirilmişlerdir. Görev, emperyal koleksiyonların sergilendiği Sanat Tarihi Müzesi'nin içini tamamlamaktır. Müze, eski Mısır'dan 16. yüzyıl Floransa'ya kadar olan sanatın tarihini göstermek için tasarlanmıştır. Bu eser ilk olarak tarihi ressam hareketinin ustalarından Hans Makart'a (1840-1884) devredilmiştir. Makart'ın ölümü nedeniyle, Klimt ve arkadaşları bitmemiş merdiven dekorasyonunu başarıyla tamamlamışlardır. Klimt'in kullandığı yeni bir unsur gelecekteki tarzının öncüsü olmuştur. Tarihsel kostümü içinde çağdaş bir kadın figürünü kullanan Klimt, farklı tarz biçiminde kendisini ortaklarından ayırmış ve uzaklaştırmıştır. Üç arkadaş portre çalışması yapmaya başladığında Klimt'in şöhreti yayılmış, Klimt'in portrelerdeki fotografik hassasiyeti her zaman ana özellik olarak kalmıştır.

Babasını ve kardeşi Ernst'i 1892'de kaybeden Klimt, kişisel ve sanatsal bir depresyon dönemine girmiştir. Bu durum aynı zamanda Sanatçılar Kumpanyası'nın dağılmasına da yol açmıştır. Aynı zamanda Emilie Flöge ile tanışmıştır. Klimt, 1890'da kardeşi Ernst Emilie'nin kardeşi ile evlendiğinde onu tanımış ve Ernst'in ölümünden sonra, ikisi arasındaki ilişki daha da artmıştır ve sanat hayatının geri kalanında Emilie Klimt ile birlikte olmuştur (Bell, 2009,s. 108).

1897'de Viyana'daki sanat ortamında bir ayrılma meydana gelmiştir. Klimt dâhil bazı sanatçılar Sanatçılar Odası'ndan (Künstlerhaus'tan) ayrılmıştır. Genç kuşak sanatçılar çalışmalarını piyasa güçlerinden etkilenmeyerek uygun bir yerde sergilemek, Viyana'nın kültürel yalnızlığını kırmak, yabancı sanatçıları şehre getirmek ve üyelerinin diğer ülkelerdeki çalışmalarını teşvik etmek istemişlerdir. Ayrılkılık olarak adlandırılan tutumun temelleri atılmıştır. Bu projede sadece ressam değil, heykeltıraş ve mimar da yer almıştır. Klimt ayrılkılığın kurucu üyesi seçilmiştir.

Klimt, 1898'de Kutsal İlkbahar'ı (Ver Sacrum) yayınlamış ve iki yıl boyunca iletişim organlarına düzenli katkılarda bulunmuştur.

İdeallerini tam olarak gerçekleştirebilmek için, ayrılkı grubun uygun bir sergi merkezine ihtiyacı vardı. Ayrılkılık kurucularından biri olan Joseph Maria Olbrich öncülüğünde grubun ilk sergisi 1898 Mart'ında açılmıştır. Klimt, sergiye

yoğun simgesel anlamlarla dolu olan klasik mitolojiden “Theseus ile Minotauros” posteriyle katılmıştır. Poster, figürlerin açık bir şekilde gösterilmesi nedeniyle sansürlenmiştir. Klimt bu sansür engelini aşmak için resme bir ağaç motifi eklemek zorunda kalmıştır (Neret, 2006,s.57).

İlk seçkin eseri olan üstün kadın temalı “Pallas Athena” ile kadın figür motifleri tartışmalara neden olmuştur. Bu tabloda altın kullanımı ve insan anatomisinin süsü haline getirilmesi gibi yeni unsurlar Klimt'in sonraki çalışmaları için çok önemli olacaktır. Aynı dönemde "Sonja Knips'in Portresi"ni yapmıştır. Bu tablo, ona ekonomik refah getiren bir dizi sosyetik kadınlar serisinin başlangıcı olmuştur. Erkek ve kadın figürlerini daha önceki çalışmalarında eşit olarak kullanan Klimt, artık yalnızca kadın figürlerine yer vermeye başlamıştır.

1894'te hükümet Klimt'e Viyana Üniversitesi'nin büyük salonunun tavanının dekore etmesini istemiştir. Tablolardaki konuların Felsefe, Tıp ve Hukuk Fakültelerinin alegorilerini temsil ettiğine inanılmaktadır.

1900 yılında bitmeden yarım kalan felsefeyi halka ilan ettiğinde, akademi ve basının tepkisi çok şiddetli hale gelmiştir. Sanatçı müstehcenlik ve sanatsal yetersizlikle suçlanmıştır ve sonraki iki eser de hararetli tartışmalara konu olmuştur. 1904'te Klimt eleştirilen eserlerinin masraflarını geri ödemeye karar vermiştir. Üniversite projesi tarafından tetiklenen skandalın ardından bu resimler devlet adına üstlenmiş olduğu son eserleridir. Bu tartışmalar sonucunda kamu görevlerinde yer almamak üzere radikal bir karar vermiştir (Fathing, 2004,s.44).

1902 yılı hem ayrılıkçılar hem de Klimt için önemlidir. Beethoven sergisi Kale Secession'da gerçekleşmiştir. Bu sergi, Alman bestecinin bir heykeli olan Max Klinger'in tek eserinin kutlanmasıydı. Klimt, üç duvardaki alçıpandan oluşan sergi için “Beethoven Friz” i oluşturmuştur. Gösterilen üç duvar, ilk uzun duvardaki Mutluluğa Özlem, son duvardaki "Düşman Güçler" ve ikinci duvardaki "Yatıştırıcı Mutluluk Özlemi" olarak sıralanmıştır.

Beethoven'in anısına yapılmış olan bu eserlerin ardından, Belçikalı sanayici Adolphe Stoclet ve Josef Hoffmann, Klimt'ten Brüksel'deki evin duvarlarını dekore etmesini istemişlerdir. Klimt, duvarı altın emaye ve değerli taşlarla süslenmiş üç bölümden oluşan mermer mozaiklerle süslemiştir. Klimt'in frizini oluşturan dokuz panel soyut motifler, stilize motifler ve figüratif çalışmalar

içermektedir. Klimt'in mozaik ustalığı bu çalışmada doruğa ulaşmıştır. Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda öğrendiği bu tekniği 1903 yılında İtalya'daki Ravenna gezisinde yeniden keşfetmiştir. Hayat ağacı frizin ana motifidir. Ağaçlardan birinin altında dans eden kız "beklentiyi" ve diğer ağacın altında sarılan çifti yeniden bir araya getirmiştir. Aynı motif, Klimt'in "Altın Çağı'nın" doruk noktası olan ünlü "Öpücük" resminde de ortaya çıkmıştır. Klimt'in eserlerinde yoğun olarak altın kullandığı Altın Çağ Dönemi olarak nitelendirilebilen Altın Dönem 1906'dan itibaren Fritza Riedler portresiyle başlayıp, 1907'de Adele Bloch-Bauer'ın portresi ile yükselişe geçmiştir. Sanatçının en önemli kadın figürü portreleri de bu eserler olmuştur.

1905 yılında, Klimt'de dahil olmak üzere 18 sanatçı anlaşmazlıklar yaşamaları sebebiyle Sezession'dan ayrılmışlardır. Bu duraklama ve kopuş, çalışmalarını kesintiye uğratmamış ve aynı sene ilk büyük formatlı "Kadının Üç Çağı" resmini yapmıştır. Bu resim aynı zamanda çok figürlü kadın çalışmalarına bir geçiştir (Bell, 2009,s.28).

Arkadaş grubuyla Sezession'dan ayrıldıktan sonra, Klimt ve arkadaşları (Kunstschau) Sanat Gösterisi adında yeniden bir topluluk kurmuşlardır. Topluluk üç sene sonra, ilk sergisini gerçekleştirmiştir. Klimt'in son eserlerinin yer aldığı sergide aynı zamanda dışavurumcu ressam Oscar Kokoschka'da davet edilmiştir. 1909 yılında grup ikinci ve son sergisini açmıştır. Edvard Munch, Pierre Bonnard ve Henri Matisse gibi ressamların yanı sıra, bu sergide ayrıca Klimt'i usta olarak gören genç sanatçı Egon Schiele'nin eserleri de yer almıştır. Klimt, sergideki eserlerin etkililiğini kendi eserlerine aktarmayı düşünüyordu; aynı yılın sonunda, Henri de Toulouse-Lautrec ve Fovistler'in eserlerini keşfettiği Paris'e gitmiştir. Bu karşılaşmaların etkisinin bir sonucu olarak, çalışmalarına daha geniş bir renk yelpazesi dâhil etmiştir ve çiçek teleskopunu andıran bir kompozisyon ortaya koymuştur. Altın kullanmaktan kaçınarak süsleme ve süslemeleri gevşetmeye karar veren Klimt, dekorun yoğunluğunu azaltmak için zamanın tüm sanatçıları ve entelektüelleri olarak Japon ahşap baskılarından ağır bir şekilde etkilenmiştir. Daha önceki çalışmalarında Japon örneklerini kullanmıştır. Resimlerindeki dürbünlere benzer düzenlemelerle yarattığı teknik ustalıktan şiddetle etkilenmiştir. "Mâda Primavesi" gibi portrelerle son zamanlarda önemli eserler üretmiştir. Bu tabloda, modelin anatomisi süslere ve süslemeler anatomiye dönüştürülmüştür. Bu

yeni tarz, “Dansçı” adında ki eseriyle Klimt’i yeniden zirveye ulaştırmıştır. Klimt’in eserlerinin diğer parçası olan manzaralar da gelişme göstermiştir.

Resimlerinin dörtte birini oluşturan peyzaj resmi yöntemleri birbirinden farklıdır. Peyzaj resimlerinin ilk periyodunda gerçekçi bir renk uyumu ile detaylı bir şekilde oluşturmuş ve daha sonraki çalışmalarında eserler mozaik şeklinde dikkat çekmiştir. Manzara resminde ufuk ve gökyüzü neredeyse tamamen kayboluyor ve hiç figüre yer verilmemiştir. Ayrıca, özellikle İtalya’nın kuzey bölgelerine yaptığı yurt dışı gezilerinden bazı manzaralar yapmıştır. 1915-1918 arasındaki manzara resimlerinde, canlı renkler yerine daha koyu, tek renkli efektlere dönmüştür. Eleştirmenler bunu, 1914’teki Birinci Dünya Savaşı’nın patlaması ve 1915’teki annesinin kaybı olarak yorumlamışlardır (Lunday, 2013,s. 55). Eserlerinde kullandığı karakterler masal ve fantastik bir mekânda boyanmış duruş bakımından korku izleriyle ilişkilendirilmiştir.



Görsel. 1: Gustav Klimt, “Yaşam ve Ölüm”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178x198 cm, 1908/1915 (Gustav Klimt, Erişim Tarihi: 2019).

Roma Uluslararası Sanat Sergisi’nde birincilik ödülü alan bu resmin (Görsel:1) , o zamanın son zamanlarında Gustav Klimt’in en önemli resmi olduğu düşünülmektedir. Bu resimde Klimt bir yandan ölümü diğer yandan da hayatı

yansıtmıştır.

Sanatçı 1908'de resmi yapmaya başlamıştır ve 1910'da resim sona ermiştir, ancak 1915'te bazı değişiklikler yapmıştır. Resmin sağ tarafında, her yaştan çocuk, genç kadın figürü, yaşlı kadın figürü ve tek parça halinde bir erkek gibi birçok insan bulunmaktadır. Solda ölüm, yaşamı sonlandırmayı bekleyen bir avcı olarak yansımaktadır. Sembolizm'in etkilerinin yoğun olarak görülebildiği bu resimde, tüm tabloya egemen olan desenler çoğunlukla ölüm bölümünde hac işaretleri olarak ifade edilmiştir (Gustav Klimt, Erişim Tarihi:2019). Klimt 6 Şubat 1918'de hayata veda etmiştir. “Johanna Staude'in Portresi” ve “Gelin” adlı eserleri ise yarım kalmıştır.

2.2.2. Arnold Böcklin

1827- 1901 yılları arasında yaşayan İsviçreli sembolist Arnold Böcklin'in resimlerinde, en çok Yunan mitolojisinde ortaya çıkan doğaüstü varlıkları - sirenler, hicivler, kentuarlar, Nereus kızları, tanrıçalar, tanrılar, vb. semboller görülmektedir. Düsseldorf'taki sanat akademisinde sanat okuduktan sonra Böcklin İsviçre'ye, ardından Brüksel, Anvers ve Paris'e gitmiştir. Flaman ve Hollandalı ressamın eserlerini incelemiştir. Paris'teki Louvre'da çalışmış ve birçok manzara resimleri yapmıştır. Uzun süre kaldığı İtalya'da Rönesans sanatından etkilenmiştir ve İtalyan sanatçıları tanımıştır. 1856'da Münih'e dönmüştür. Daha sonra Weimar, Roma, Basel, Münih ve Floransa gibi şehirlerde yaşamıştır. İki yıl Weimar Sanat Akademisi'nde ders vermiştir. 1866'da, Basel Müzesi'nin cephesinde, grotesk maskeleri modellediği fresk resimleri yapmıştır.

Maneviyat ve melankoli, 19. yüzyılda romantizm ve izlenimcilikten sonra ortaya çıkan sembolizmin temel özellikleridir. Sembolizm ayrıca iç dünyayı, rüyalar, hayaller, yalnızlık, düşünceler, gerçeksizlik, uyku ve ölümü içermektedir. Arnold Böcklin, diğer sembolist ressamlar gibi, derneklere ve sembollere başvurarak doğanın ruhunu ve nesnenin gizemini melankolik bir şekilde aktarmıştır. Hayal gücünü ve gördüğünüz, deneyimlediğiniz, edebiyat ve efsanelerden aldığınız şeylerle birleştirmiştir. Sembolik ve mitolojik resimlerinde zihinsel durumun yansımalarına önem veriyor muhteşem tabloları ek olarak, özellikle erken dönemlerde yaptığı manzaralar da gizemli bir atmosfere sahiptir. Klasik mimaride doğa, deniz, antik figürler ve duyguları hayali düzenlemelere

dönüştürerek güçlü etkiler yaratmıştır. Manzara resimlerinde, romantik ressamalar gibi, sanatçı da gerçekçi bir teknik kullanmıştır ve insanların doğaya karşı zayıflıklarını ve acılarını göstermiştir. Claude Lorrain'in doğa eserlerinde klasik mimariye sahip doğa resimleri de dikkat çekicidir.

Böcklin, İtalyan villalarından ve Toskana manzaralarından etkilenecek 1858-1880 arasında "Deniz Kenarında Villa" isimli eserin birçok versiyonu üzerinde çalışmıştır. Roma'da yaşadığı dönemlerde yapmış olduğu 1865 tarihli tabloda deniz kenarında bulunan siyahlı kadın figürü, yükselen kademeler, dalgalı deniz, villanın bahçesinde bulunan heykeller, gökyüzüne dek yükselen ağaçlar ve gölgede kalan karanlık bölgeler eserin görünümünün dramatize etkisini güçlendirmiştir. Denizin dalgası, rüzgarlı havalarda kıyıya çarptığında ve ağaç tepeleri sallanan düşünceli kadın figürünü rahatsız ediyor gibi görünür. Doğanın yansıması, ışığın etkisi ve kadınların tutumu melankolik, umutsuz ve mistik bir izlenim bırakmıştır. Ressam, sonraki yıllarda da doğada ki düşünceli ve melankolik kadın figürüne yer vermiştir.

Münih Okulu ile birlikte Düsseldorf, Almanya'daki en önemli ve en eski sanat okulu olmuştur. Düsseldorf Okulu, ABD'de kurulan Hudson River School sanatçılarını etkilemiş ve bazı Amerikalı ressamalar okumak için Düsseldorf'a gelmişlerdir. Basel'de sanat okuduktan sonra, Böcklin Düsseldorf Sanat Akademisi'ne gitmiştir. Sanatsal anlayışını Johann Wilhelm Schirmer'in öğrencisi ve manzara ressamı olarak bilinen romantik ressam Carl Friedrich Lessing'in öğrencisi olarak şekillendirmiştir. Düsseldorf okulunun ilk çalışmalarında manzara resmine güvenmesinin nedeni bu olmuştur. 1847'de Düsseldorf'ta yapmış olduğu ve şimdi Berlin'deki Nationalgalerie'de sergilendiği "Yıkık Kale" bu etkiyle çıkmış olan bir eserdir.



Görsel. 2: Arnold Böcklin, “Ruined Castle”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x78 cm, 1847.
(Arnold Böcklin, Erişim Tarihi: 2019).

Öğrencilik zamanlarında yapmış olduğu bu eserde (Görsel:2), Böcklin'in resmini sıradan bir manzara resminden ziyade hayali bir form anlayışıyla şekillendirebildiğini açıkça görebilmekteyiz. Resimde yıkık bir duvar ve izleyiciye bu tahrip olmuş duvarın pencereleri boyunca gösterilen ışık, öğleden sonra veya gün batımı olabileceği bir alacakaranlık atmosferi gibi izleyiciye bu unsurları uyandırır. Bu açıdan görülen resim, basit ve sıradan manzara resimlerinin ötesine geçen sembolik ve romantik özelliklere sahip hayali bir manzara resmi olarak görülebilmektedir.

2 yıl boyunca Düsseldorf'ta resim dersleri alan Böcklin eğitiminin sonunda, at ve hayvan resimleri ile tanınan arkadaşı İsviçreli ressam Rudolph Koller ile birlikte elde ettikleri başarıları nedeniyle Brüksel ve Anvers'e gönderilmişlerdir. Gönderildiklerinde ise Flaman ve Hollandalı ustaları görme ve inceleme şansını bulmuşlar ve bu ustalardan kopyalar yapmışlardır. Büyük av sahneleri, mitolojik ve dini tabloları ve yenilikçi boyama yöntemleri ile tanınan Peter Paul Rubens, Böcklin'i ve diğer birçok sanatçıyı etkilemiştir. Cenevre'de İsviçreli manzara ressamı Alexandre Calame ile bir süre çalıştıktan sonra, 1848'de arkadaşı Rudolph Koller ile birlikte Paris'e gitmiştir. Burada Barbizon okulunun resimlerini görme ve inceleme fırsatı bulmuştur. Jean-Baptiste-Camille-Corot ve Thomas Couture'nin resimlerinden ilham alan Böcklin, usta resimlerinin

kopyalarını çıkarmak için Paris'teki Louvre'a gitmiştir. Ancak Böcklin'in o yıllarda ilk çalışmaları, Corot'un baskın, küçük ve rastgele yerleştirilmiş manzaralarıdır; figürlerin küçük ve rastgele yerleştirildiği eski tabloların aksine, atmosferik gün ışığına daha fazla doymuştur.

Ölüm konusu, genellikle mistik manzaraları ve bu manzaralara gömülü mitolojik figürleri ve hikâyeleri betimleyen Böcklin için özel bir öneme sahip olmuştur. Ressamın, bağlı olduğu insanların ölümlerine tanık olduğu ve konuyla ilgilenirken daha içsel ve hassas bir tutum sergilemesine neden olduğuna inanılmaktadır. Evlilik planlaması sırasında ölümüne tanık olan nişanlısını kaybettiği ve kızı Maria'nın ölümüne tanık olduğu için ressamın ölüme yaklaşımının çok hassas olduğuna inanılmıştır. Ressamın resimlerinde sıkça kullandığı siyah saçlı kadın figürünün ise kaybettiği nişanlısı olduğu söylenmektedir. Bu çalışmada, ölüm hakkında pek çok resme sahip olan Böcklin'in tabloları, Meryem'in kederi, Kleopatra'nın ölümü, keman çalan ölüm, ölümler adası ve veba gibi eserleridir.



Görsel. 3: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası” (I. Versiyon), Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x115 cm, 1880. (Arnold Böcklin, Erişim Tarihi:2019).

Böcklin'in en ünlü eseri Ölümler Adası (Görsel:3), ölüm ve Sembolizm'in en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu görüntü beş farklı versiyonda mevcuttur ve ilk olarak 1880 yılında sipariş edilmiştir. Bryson Burroughs 1926'da Metropolitan Sanat Müzesi Bülteni için yazdığı bir makalede, resmin oluşturulması hakkında bilgiler yazmıştır.

Floransa'daki atölyesinde Böcklin'i ziyaret eden Madame Berna adında bir soylu kadın, yakın zamanda kaybedilen bir Alman diplomat olan kocasının peşinden bir tablo sipariş etmiştir. Bir öneri olarak, Böcklin bahar festivalinde dans eden çocuklar veya bu konu üzerinde birkaç çeşit resim önermektedir, ancak Madam Berna hayali bir manzara istediğini belirtmiştir. Böylece Böcklin iki versiyonda resim yapmaya başlamıştır. Akşam alacakaranlık saatini gösteren, arka plana karşı açık tonlarda boyanmış yüksek kayalıklarla bir ada vardır ve bu ada sakin ve durgun bir denizin ortasındadır. Bu durgunluk izleyiciye sessizlikle birlikte aynı zamanda ürpertici bir his vermektedir. Adanın kayalık kısımlarından oyulmuş, yüksek kayalardan oluşan ve mimari unsurları açık tonlarda boyanmıştır. Adanın kayalık kısımları zaman zaman oyulmuş ve mimari unsurlarla donatılmıştır. Kayaların üzerindeki bu boşluklar mezar odalarına benzemektedir. Kayalık alanın ortasında yoğun ve çok uzun boylu servi ağaçları vardır. Bilindiği gibi, eskilerden beri servi ölüme neden olan ağaçlardır. Mitolojide, Tanrı Apollon, yanlışlıkla öldürdüğü geyiğe olan üzüntüsünden erkek sevgilisi olan Kyparissos'u servi ağacına dönüştürmüştür. Bu hikaye bizlere servi ağaçlarının eski zamanlarda yas tutmanın bir sembolü olduğunu göstermektedir.

Her ikisi de eski kültürden gelen ve kolay yetişebilen coğrafyada olmasından dolayı servi, İtalyan, Yunan ve Türk mezarlıklarında yaygındır. Böcklin'in kızı Maria'nın mezarının bulunduğu Floransa'daki İngiliz mezarlığından etkilendiğine inanılmaktadır. Başka bir fikir, Yunan adası Pondikonissi'nin sanatçıya ilham kaynağı olduğu yönündedir. Resmin ortasındaki kayıkçı figürü, resme sipariş veren Madam Berna'nın isteği üzerine resme eklenmiştir. Beyaz giysilerin içinde duran bir figür, teknenin küreklerini çeken bir başka figür ve beyaz kumaşlara sarılmış bir tabut görülmektedir. Beyaz giysili bu figür mitolojik olarak yorumlandığında, ölümler ülkesinin tanrısı Hades'in kayıkçısı Kharon karakteri gibi görünür. Kharon, ölenleri Styx nehri boyunca ölümlerin dünyası olan ve sonsuza dek kalacakları Hades'e taşıyan bir kaptandır. Bu tekne figürü ile adanın bulunduğu geniş deniz anlamlı hale gelmektedir. Hades'in en büyük nehirlerden biri olan Styx bu resimde çok sakin, yavaş akan, dalgalı ve sessiz bir şekilde ifade edilmiştir. Bu sakinlik, resmin mistik ve manevi anlamına katkıda bulunur.



Görsel. 4: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası” (II. Versiyon), Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 74x122 cm, 1880. (Arnold Böcklin, Erişim Tarihi:2019).

Siparişe göre hazırlanan bu resmin ilk iki versiyonu sadece biraz farklıdır. İkinci versiyonda (Görsel:4), ahşap panel üzerinde çalışılmıştır ve boyama yüzeyi daha panoramik hale getirilmiştir. Aynı renk ailesine sadık kalan bu iki resimde servi ağaçlarının konumunda küçük değişiklikler yapılmış ve kayaların üzerindeki bazı mezarlar taşınmıştır. Mezar kullanımı sembolik açıdan incelendiğinde ölüm teması ile bağdaştırılır.



Görsel. 5: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası” (III. Versiyon), Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 80x150 cm, 1883. (Arnold Böcklin, Erişim Tarihi:2019).

Resmin üçüncü versiyonunun 1883'te sanat simsarı Fritz Gurlitt tarafından sipariş edildiği bilinmektedir. İlk yapılanların aksine, bu resimde daha açık renkler ve açık tonlar görülmektedir (Görsel:5). Sembolik bağlamda karanlık atmosferin yaratmış olduğu sadeleştirilmiş görüntü, bu versiyonda daha hafif bir etki ile değiştirilmiştir. Resim deniz ve gökyüzünün kırmızısı renklerinde kullanılmıştır. Tahta üzerine yapılan bu resimde, arka planda özgün fırça darbeleri

görülmektedir. Açık tonların hâkim olduğu renk uyumu, açık koyu zıt renkli çarpımlarla desteklenmiştir. Sol taraftan başlayarak, gökyüzü yüksek kayalıklar, servilerinin çıktığı bu kil kaplamalarının kontrast etkisini artırmış ve alanları birbirinden ayırmıştır. İlk versiyonda, alt kayalık uçurum kütlesi servi daha dik bir konuma yükseltilerek dik serviler ve dik uçurumlar daha görkemli hale getirilmiştir. Sağdaki mezar odasının üstünde A.B. Böcklin'in imzası yer almaktadır. Konunun popüleritesi nedeniyle, Böcklin 1884 ve 1886'da bu versiyonun iki kopyasını çıkarmıştır. Böcklin'den de etkilenen sembolist ressam Max Klinger bu versiyonun bir kopyasını yapmıştır. Resme ilgisi ile tanınan ve kendisi de resim yapan Adolf Hitler, 1933 yılında bu versiyonunu koleksiyonuna dahil etmiştir (Dollinger, 1975,s.65).

2.2.3. Avni Lifij

Türk resminde ilk kez, 1914'ten kalma nesillerden Avni Lifij'in (1886-1927) resimlerinde sembolizm hareketini görürüz. İbrahim Çallı (1882-1960), Feyhaman Duran (1886-1970), Nazmi Ziya (1881-1937), Hikmet Onat (1882-1977) gibi sanatçılar, 1914 neslinin ve cumhuriyet döneminin ressamı olarak bilinen bu sanatçılar empresyonist akımın içindelerken Avni Lifij sembolist bir tavır içinde bulunmuştur. Lifij'in eserleri etkileyici, romantik, lirik ve semboliktir.



Görsel. 6: Avni Lifij, “Karagün”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x118 cm, 1923. (Avni Lifij, Erişim Tarihi: 2019).

Lifij, görsellikten ziyade düşünsellik ağırlıklı resimler yapmıştır. Bu yönünden dolayı değerlendirildiği zaman sergilediği sembolik yaklaşım

anlaşılabılır. Görsel.6’da yakılan yıkılan evler etrafa dağılmış taşlar, minaresi yıkılmış lakin kubbesi ayakta olan bir camii eserin hüznü dolu görüntüsünü göstermektedir. Arka planda görünen dağlar ise resme bir derinlik etkisi vermektedir. Yıkık bir evin dağılan kapısı, yerde görünen renk açısından bakıldığında kanlı olduğu hissini veren kilim sembolik bağlamda Anadolu motiflerini izleyiciye gösterir. Sol alt köşede izlemiş olduğumuz dibek taşı ve etrafa dağılıp saçılmış nesneler Anadolu kültürünün tarihsel boyutu izleyiciye yansıtılmıştır.

Resmin orta ve odak noktasında kıyafetleri yırtılmış halde yaralı görünen, süngü darbesi ile göğsünden yara alıp öldürülen bir Türk kadını anne figürü görülmektedir. Bu saldırı karşısında iffetini korumaya çalışan kadının dağılmış işgal edilmiş bir mekanın içinde ne kadar korumaya çalışsa da yenik düştüğü kollarının arkadan bağlı olması, göğüs ve bacaklarının açıkta kalmış olmasıyla izlenmektedir. Göğsünden sızan kan ise altında Anadolu motiflerinin uygulandığı kilime sızmaktadır. Ayrıca resimde cansız şekilde yatan annenin baş kısmının hemen altında baş aşağı annesine doğru yatan bir de çocuk cesedi görülmektedir. Cansız vücudundan sadece bacakları ve ayakları görünen çocuğun alt kısmında beşiği ve üzerinde Anadolu yerel renkleriyle bezenmiş motifler görülmektedir. İzlenen bu eser Türk ulusu için tam olarak bir Karagün ifadesidir. Cansız vücutların tam üzerinde yırtıcı ve sivri gagasıyla kanatlarını iki yana oldukça fazla açarak yeni gelmiş hissi uyandıran büyük kartal görülmektedir. Gökyüzünde izlenen soğuk renkler arasında ise cansız bedenlerin üzerine gelmeye hazırlanan diğer kartallar görülmektedir. Bu kartalların resimde kullanımı sembolik açıdan incelendiğinde vatana millete saldırmaya gelen düşman olarak tasvir edilebilir. Resme ilk bakıldığında gerçekleşen izlenim bir savaş ve bu savaşın her anında yaşanmış olan eziyetler, kayıplar, acı ölümler, kederler olduğunu söyleyebiliriz.



Görsel. 7: Avni Lifij, “Allegori”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x36 cm, 1922. (Avni Lifij, Erişim Tarihi: 2019).

Aldığı eğitimin etkisine bakılmaksızın, öznel eğilimi olan Avni Lifij'in eserleri, genellikle klasik resim geleneği ile ilişkilendirilen çok figürlü bestelerden oluşan tarihi ve alegorik eserlerdir. “Karagün” isimli eseri bunun en güzel örneklerinden biridir (Görsel:6).

Kurtuluş Savaşı sırasında tahrip olmuş yakılmış bir köyün ortasında sefaleti, acıyı ve dramayı ima eden yıkım, kadın figürünün çıplak bedeni ve doğrusal stil, Sembolizm'in belirgin özellikleridir. Avni Lifij'in alegorileri, masal atmosferi, renk uyumu ve formalizmi, onu katı bir sembolist yapar ve Puvis de Chavannes ve Maurice Denis gibi sembolistlerden etkilendiğini öne sürmüştür. Öte yandan, ressamın şiir ve edebiyata olan ilgisi, karakterinin sembolizmini yansıtmaktadır. “Nefi Devrinden Bir Sahife” adlı kitap çalışması, edebiyatla olan ilişkisinden ortaya çıkan bir eserdir. Avni Lifij'in stilistik bir farklılık gösterdiği eserleri vardır; Yine de Avni Lifij, çağdaşlarının izlenimci etkilerinden farklı olan entelektüel yaklaşımı nedeniyle sembolist ressamlara aittir.

2.3. 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Sembolik Açıdan Nesne

Nesne, görme biçimine göre bellekte oluşan yansıma veya beliriştir. Gözün biyolojik yapısı gereği algıladığı görme biçiminden farklı olarak, belli duyguları yüklenen nesne, bu haliyle kendi aslından kopmakta, içerisinde sezdirme ve esinlenmelerin olduğu güçlü bir eylemi yaşatmaya başlatmaktadır. Bu

eylemi, sözel ya da görsel ifadelerle kendi görme, algılama ve hissetme biçimi ile anlatan ressam için, nesne gerçekliğinden uzaklaşır ve izleyicinin duygu yönüne bağlılık geliştirir. Yüklendikleri anlamlar ile bilinçaltına kaydedilmiş nesne, resimde bir tür şifre haline geldiğinde, yan anlamlı ya da çokanlamlı imgeler oluşturma olanağı bulur. Sanat yapıtındaki bu sembolik ifade şekli, çeşitli görüntü ya da simgelerle, izleyeni içeriğe yönlendiren bir anlatım biçimidir.

Bir nesneyi veya kavramı adlandıran görüntü doğrudan bir ifadeyle bilgi ilettiğinde, sembol bu kavramın yerini alır ve nesne tasarım için açılır. Sembol daima iki yarıyı, işareti ve ekranı birleştirmeyi gerekli kılar. Böylece sembol, temsil ettiği başka bir şeyin yerine de tanımlanabilir. Bu nedenle, sembol bir duygu veya düşüncenin yerini alabilir. Nesne benliğin dışını yansıtırken, sembolize edilen duygu sembolün anlamında gizlidir (Durant, 1998,s.25).

Sembolik dilin farklı mantığını tarif ederken, yoğunluk, anlam ve çağrışım ile karakterize edilir. Sembol, arzu ve çatışmanın bir ifadesidir, dolaylı, mecazi ve çözülmesi kolay değildir. Sembol, bir sözcük, bir düşünce, bir anın gizli anlamı, nesne, duygu ile bağlanan ilişkinin toplamıdır.

Nesnenin kendisi ile temsil ettiği arasındaki ilişkiyle ilgili üç tür sembol vardır. Bu; geleneksel, rastgele ve evrensel semboller. Evrensel sembol, işaretleyici ile işaretçi arasında doğrudan ve sürekli bir ilişki yakalayan tek sembol ve evrenseldir çünkü herkes için anlaşılabilir özelliklere sahiptir. Geleneksel semboller kültürlerle ilgili aynı anlama sahip olsa da, rastgele sembollerin anlamı sadece sanatçının kendisi tarafından bilinir. Sembolik nesne, somut bir temsiliyetin eşlik ettiği ancak gizli bir anlam ortaya koyan soyut bir algı sunar. Paul Ricoeur'a (1998) göre sembol; kozmik, hayali ve şiirseldir.

Araştırmacının iç dünyasını kapsayan her duygu, çalışmasında işaretlere dönüşmekte ve resim yapma eylemi sırasında çağırdığı bir iç görü durumuna gelmektedir. Bu nedenle sembol, simgelediği şey ile ilgili olarak yan anlamlar üretirken, başka kavramlarla arasında ilişkiler kurabilmektedir. Semboller resim içinde sonsuz anlatım olanaklarına sahip olsa da, sınırlı anlamlar taşımaktadır. Resimde sembolik açıdan kullanılan nesne, ressamın kontrol sağlayamadığı dürtülerini açığa çıkarma ya da bastırma isteğinin ifadesi olarak da ortaya çıkabilirler. Sembolik anlamda ifade edilen nesneler, çoğul anlamlar taşıdığı,

sezilen, hissedilen fakat henüz tanımının yapılmadığı duyguları barındırdığı için gizemlidir. Bu bağlamda kullanılan sembol resim üzerinde somut olarak izlenirken, simgelediği olay soyut anlamda ressamın içindedir. Sembolik resimler değişkenlikleri ile her zaman yoruma ve yeniden okumalara açıktır. Belirsizliği ile mistik, üstü örtük anlatımı ile gizemli olan sembol, bu etkenlerden dolayı yapıtı okuyanı hem tatmin edici hem de doyumsuz bırakıcı niteliktedir. “İletiyi algılamamız karmaşıklaştıkça, ileti yeni okumalara açık hale gelecektir”. Kaliteli bir müzik parçasının hiçbir zaman bir kez okunmadığı ve yeniden dinlemeye ihtiyaç duyulduğu gibi, resim de tekrar okunma isteği uyandıracaktır (Eco, 2001,s.104).

Sembollerle yaşam olguları arasında, düşlerde yaşanan olaylarla, daha önce tanık olduğumuz ya da bizzat yaşadığımız sahneler arasında gizli bağlantılar vardır. Çalışma, resmi yapanın özel yaşamı içinde anlamını bulan, ama bu göstergelere dışarıdan bakan birine şifreli ve çözümü güç görünebilecek bir takım iç içe geçmiş gizem halkalarından ibarettir. Ressamı yakından tanıyan ve onun iç yaşamını bilenler, bu karmaşık yapıyı izledikleri resimlerde çözülmüş olarak bulabilirler. Sembolik nesne, ressamın duygu, düşünce ve yaşam hikâyesinin kısa özetidir. “Doğal ilişki aracılığıyla var olmayan veya algılanması imkânsız çağrıştıran somut bir işarettir” (Durant, 1998,s.9).

Özetle sembol; bir yandan bir anlamın yaratıcısı diğer yandan bu anlamın somut birikim yeridir. Bir şeye gönderme yapar ve tek bir göndermeye indirgenmesi imkânsızdır.

Görsel Algılama, gözün ışık yoluyla gerçekleştirdiği bir algılama biçimi ve canlıların geliştirdiği en etkili algılama metotlarından biridir. Görüntünün kavranabilmesi için o nesneye ilişkin -diğerlerinden farklı- bir biçimi, ölçüsü, rengi ve dokusu olmalıdır. Işık ile başlayan görme, nesnenin belirgin özelliklerini beyine ilettiğinde, gözün üç boyutlu algılama özelliği devreye girer. Nesnenin mekân içindeki formu, ışığın etkisiyle oluşan açık-koyu değerlerin de etkisiyle boşlukta üç boyutlu form olarak algılanabilir duruma gelir. Işıktan sonra görsel algılamada önemli olan bir diğer unsur nesnenin rengidir. Yine ışığın yansıması sonucu beyin tarafından oluşturulan renk, ışığın baskısına karşı beynin verdiği sanal bir tepkidir. Duyu organlarını doğrudan etkileyen görsel algılardan sonra tanıma süreci, dokunsal algılar ve işitsel algılar vb. algılarla devam eder. Nesneye

ilişkin görsel deneyimler içinde bulunduğu zaman ve mekânın izlerini taşıırken, nesneyi seçme edimi geçmişinin etkisindedir.

Resim, görsel algının doğruları ve görünen gerçekle olan iletişimin, somut ve bilimsel verilerinden kaynağını alsa da, ressam resmine içsel yorumlamaları ekleyebilmek için biçimlerini sezgisel bilgilerinin ışığında oluşturmaya devam eder. İçsel duyguların işaretlerini taşıyan nesneler, mistik ya da sadece psikolojik temelli duyumsanan sezgisel verilerdir ve resmin soyut değerlerini besleyen önemli içeriklerdir. İç dünyasının duyumsamalarına çalışmalarında çokça yer veren ressam için renkler oldukça fazla anlam taşır. Araştırmacı için rengin çalışmasına getireceği mucize, iç sesiyle oluşturduğu birliktelik noktasında başlamaktadır. İçsel uyaranlarla oluşan rengin verdiği fiziksel ve ruhsal uyarılma hem resmi yapan hem de resmi izleyen için belli anlamlar taşımaktadır. Rengin verdiği duygu sadece görmeyle sınırlı değil, diğer (dokunma, işitme, tatma) duyularla da yakından ilgilidir. Bazı renkler pürüzlü, batıcı iken, bazı renkler düzgün kadifemsi bir yüzey olarak algılanır. Renk aynı zamanda araştırmacıyı, tını anlamlandırma ve mistik, gizemli duygular verme konusunda da istenilen sonuçlara götürebilmektedir (Kandinsky, 1993,s.48).

Her ressam yaşamının bir dönemini çocuk olarak yaşadığına göre; nesnelerin nerede, ne zaman ve nasıl öğrenildiği ile ilgili koşulları zihninde taşıması ve bu dönemin belleğinde ve bilinçaltında oluşturduğu kayıtlarından etkilenmemesi olanaksızdır. Çalışmalarının kaynağını içsel duygularından alan ressam için bu yaşanmışlıklar, sanatsal eylemi sırasında beslendiği önemli bir kaynaktır.

Anılarla dolu bilinçaltı ve imgeler dağarcığı ile resimler belleğin bir görünümü durumuna gelmektedir. Bu nedenlerle ressam seçtiği bazı nesnelere içsel duygular yükler, bu “İçsel nesneler, yaşamaya alışırken içselleştirilen ve yaşamayı sürdürebilmek için içte tutulan imajlardır.” (Ponty 2006,s.4). Buna göre belli bir nesneye ait içerikler, diğer nesnelerle ilgileri açısından da önem taşır. Nesneler arası ilgiler tinsel-sanatsal yönden kurulduğunda görünenler doğanın değil, ressamın iç dünyası durumuna gelmektedir.

Kişinin iç dünyasındaki gerçekliği ile bireylerin dışında kalan ara bölgede yaşayan, içsel arayışını yaşayan ressam için, çocukluktan gelen anıları, bulunmuş

nesne ve yaratılmış nesne olarak yapıtta yerini alır. Bu tutum geçmişe özlem, kişinin kaybedilmiş bir nesnenin içsel temsiline kararsız bir biçimde tutunmasıyla ilgili bir yaklaşımdır (Winnicott, 1998,s.42). Araştırmacı, nesnelere kendi düşsel dünyasına özgü nitelikler ile yaklaşırken nesneyi değil, nesneye yüklediği duyguları aktarma imkânı bulur. Ressam geçmişindeki nesneye yüklediği özel anlam ve yoğun duyguları ile, yapıtını oluşturma serüveninin kapılarını aralamış olur. Çalışmalarında kendine yakın, içsel duygularına karşılık gelen, duyumlarına eş biçimleri ile anlatabileceği imgeleri arayan ressam, bulduğu imgelerini böylece duygu ve düşüncelerine karşılık gelen işaretler durumuna getirir. Yaratım sürecinde, çalışmanın oluşmasını sağlayan, merkez düşünceyi destekleyen biçim, sembolün varlığını oluşturmada önemli bir rol üstlenir.

Araştırmacı sembollerini oluştururken sezgisel duyularının getirilerini an'ın içinde kullanmakta, bu nedenle duyumsananların resme başlamadan ortaya çıkması olanaksız görünmektedir. Dolayısıyla sanat eylemi resme başladığında dahi sonucunun kestirilemediği bir serüvene dönüşür. Juan Gris; resminde sonucunun ne olduğunu bilen ressamın yok olacağını ve kimliğinin kaybolacağını öne sürmüştür. Böylelikle resim, bir kişisel iç dünyanın temsili, içle-dışın, ben ile ben olmayanın, yapılmışla bulunmuşun, zorunlulukla rastlantının birbirini eritmeden buluştukları bir zemin durumuna gelir.

2.3.1. Richard Hamilton

İngiliz kolaj sanatçısı ve ressam olan William Richard Hamilton (1922), birçok sanat eleştirmeni tarafından ilk Pop Sanat sanatçısı olarak görülmektedir. Londralı bir işçi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen sanatçı, lise yıllarında okulu bırakıp 1934 yılında gündüzleri bir elektrikçiye çıraklık yaparken, akşamları sanat okulu olan Westminster “Technical Collage” ve “Central Saint Martins”de resim dersleri almıştır. 1936 yılında elektrik firmasının tanıtım departmanında çalışmaya başlamıştır. 1937 yılında Reimann Stüdyoları tanıtım departmanında görev almıştır. Daha sonraları İngiltere’nin ünlü Kraliyet Sanat Akademisi’ne kabul edilerek 1938-40 yılları arasında burada çalışmıştır. 1941-45 yıllarında akademiden ayrılıp teknik çizim kursları vererek teknik ressam olarak faaliyetlerde bulunmuştur. Sanatçı 1946 yılında Kraliyet Sanat Akademisi’ne tekrar müracaat etse de işlerin onu tatmin etmemesi üzerine oradan ayrılmıştır. Resmi olmayan bazı kaynaklarda akademi tarafından sanatçıya verilen

Çalışmaların, sanatçı tarafından “*eğitimden faydalanmıyor*” “*not profiting by instruction*” gerekçesi ileri sürölerek sanatçı tarafından uygulanmamasından ötürü, akademiden atıldığı yazılmaktadır (Osterwold, 2011,s.229).

Askerliğini tamamlamasının ardından 1947 yılında Terry O’Reilly’le evlenmiştir. 1948-51 yılları arasında Slade Sanat Okulu’nda sanat eğitimi almıştır. Sonra Londra’da bağımsız olarak sergiler açmıştır (Farthing, 2011,s.871).

1950 yılında Londra’da Gimpel Fils Galerisi’nde yapmış olduğu gravür çalışmaları ilk kez sergilenmiştir. 1951 yılında *Büyüme ve Gelen* “Growth and from” adı altında ilk kişisel sergisini açmıştır. 1952 yılında Sanat ve El Sanatları (Arts and Crafts) merkezi olan okulda tipografi ve endüstriyel tasarım öğretmeni olmuştur. Daha sonra kurucu üyesi olduğu ICA Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nü (Institute of Contemporary Arts) meslektaşı olan Eduardo Paolozzi ile birlikte kurmuştur. ICA, teknoloji çağında meydana gelen kültürel değişimi tartışmak üzere bir araya gelen sanatçıların ve aydınların üyesi olduğu bir grup olmuştur. Bu grup, günlük yaşam ve sanat arasında yer alan tüm konuları hiç eğitim görmemiş, entelektüel olmayan kimseler ile uzun süreler boyunca sürekli olarak tartışarak, Pop Sanat ile var olan entellektüel olan görüşlerini savunarak geçirmişlerdir. Bu grubun önemli isimleri; David Hockney, Peter Blake, Peter Phillips, R.B. Kitaj, Allen Jones, Derek Boshier’dır. Ayrıca İngiliz mimar Reyner Benham, İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway bu bağımsız grubun üyeleri arasındadır. Bu sanatçılar, popüler bir arka plandan alınan işaret ve elementleri farklı şekillerde uygulayarak, savaş sonrası İngiltere’inde tüketim toplumunun görsel sanatlara olan karşı eski tutumlarını yorumlamaya çalışmışlardır (Stepien, 2009,s.79).

İngiliz Pop Sanat anlayışında eserler veren Pop sanatçıları ve özellikle de Richard Hamilton’ın almış olduğu eğitimlerin etkisi Pop Sanat’ta akademikleşmiş modernizm anlayışı ile deneyselliğin ön planda olduğunu vurgulayan bir anlayışla eserler vermiş olduğunu göstermektedir (Kalkan ve Altinkurt, 2012,s.127). İngiliz Pop Sanat’ının akademikleşmiş olmasının bir başka nedeni ise daha önceki konularda da bahsetmiş olduğumuz Richard Hamilton’ın kurucu üyelerinin arasında bulunduğu bağımsızlar grubudur. İngiltere’de ressam, mimar ve tasarımcılardan oluşan bu entelektüel grubun Londra’da Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde bir araya gelerek düzenlemiş oldukları konferanslarda, modern tüketim toplumunun reklam, moda ve kitle iletişim araçları imgelerini tartışmaya

açmaları, İngiliz pop sanatçılarının sanatlarını ve vermiş oldukları eserleri daha sorgular bir anlayışta sergilemelerine neden olmuştur.

İngiliz Pop Sanat alanındaki sanat eserleri, IG Kraliyet (Bağımsızlar Grubu) sanat grubunun öncülüğünü yapan Richard Hamilton'ın ve genç sanatçıların içinde bulunduğu özellikle Peter Blake'nin vermiş olduğu eserler ile ilk tohumlarını atmıştır. Peter Blake, David Hockney, RB Kitaj ve grubun az bilinen çağdaşları Peter Phillips, Allen Jones ile Kraliyet sanat grubunun diğer üyeleri arasında yer almışlardır. Bu grup İngiltere'de tam anlamıyla eserlerin Pop Sanat akımı olarak adlandırılmasını yaygın olarak 1961 yılı kabul etmişlerdir. Bağımsız Grup (Independent Group), sürekli olarak yapmış oldukları toplantılarda geleneksel olan sunum çeşitlerinin ilerisindeki sanat anlayışındaki teknik uygulamaların yayılması sonucu, "*Action Painting*", kanatlı aletlerin tasarımları, nükleer biyoloji ve araba tasarımları o zaman içerisinde ilk defa karşılaşılan bilim dalı olarak kabul edilmiş, sinema, çizgi film, bilim-kurgu, kitle iletişim araçları, halk kültürü, basit makine estetiği, pop müzik, edebiyat, moda, reklam, konuları tartışarak kendilerine yeni ufuklar açmaktadırlar. Geleneksel yapıda meydana gelen kültür sınırlarının gerisinde kalmış olan belirtmiş olduğumuz tüm bu konular, "Çağdaş kültürel sorunları karşılayacak ve günün gereksinimlerine yanıt verecek çözümler bulmak amacıyla tartışılmaktadır." (Güçhan, 2003,s.27).

Hamilton, bütünsel dünyanın görsel iletişimin ayrılmaz parçaları olduğunu düşünmüş olduğu popüler sanat anlayışında, almış olduğu eğitimler ile güzel sanatların bir bileşimini yaparak temel sanat eğitimi dersi vermiş olduğu üniversitelerde yapmış olduğu sanatın bilimsel bir niteliğe dönüşmesini sağlamıştır (Tansey ve Kleiner, 1996,s.1112).

Potts'a göre, Hamilton'ın tarzı, hayal dünyasında derin ve gerçek biçimde yer alan kentsel yaşamda görülen kişilerdeki karakterizasyonları yerine, bir kültürün arzu ettiği kolektif bir gerçeğe dönüşmüş olan olguları eserlerine yansıtmasıdır. Hamilton'un eserleri, 1950'li yıllarda evcimenlikle yoğrulan yapay dünyada ev hanımlarının emeğini koruyan ve onun etki alanı olan temizlik ile erotik çağrışımlarla, hafif boyanmış boş zaman haline dönüştüren modern araçların, bir yelpazesinden oluşan bir değişim içine girmektedir (Potts, 2012,s. 301). Bu bağlamda Hamilton'ın eserlerinde yer vermiş olduğu bu şeklindeki boyamaları, plastik sanat anlayışını katıksız bir şekilde bırakmadığını da

göstermektedir. Sanatçının eserlerinde yer verdiği günlük hayatta kullandığımız tost makinesi, elektrikli süpürge'nin doğru kullanımı ve kırmızı boya uygulamalarının yaratmış olduğu plastik etkilerle aykırı davranışlarda bulunduğu görülmektedir. Sanatçının bu tutumu, birtakım cihazlara entegrasyon sağlayarak izole etmiş olduğu uyumsuzlukların rahatsız edici bir görünüm ile yansıtarak farkındalık yaratmaya çalıştığını göstermektedir. Bilinçli olmak yerine kendi içinden geçen olumsuzlukları açıkça yansıtan Hamilton'ın eserleri, popüler kültür görüntülerinin cazibesi içinde kritik bir bileşimi dile getirmektedir (Potts, 2012,s. 301).

Sanatçının eserlerinde sergilemiş olduğu genel tavrında, fotoğraflarda dünya insanının tam memnuniyete duyduğu özlemin sadece nesnelerle elde edilebildiği de görülmektedir. Yapılan işlerdeki işaret ve semboller parlak magazinler, reklam ve posterlerden alınmış geniş bir yelpazeyi ifade etmektedir. Tüm bu görüntülerin çekiciliğini 50'lerden gelen tüketici ihtiyaçlarının düzenlenmesi oluşturmaktadır. Hamilton'ın yapmış olduğu eserlerdeki kolaj sanatı, değersiz sanata ve bayağılığa her yönüyle dokunmaktadır. Sanatçının bu bağlamda en önemli özellikleri arasında, eserlerinde kullanmış olduğu saygısızlık ve ironi duygusu yaratan dili aracılığıyla marka olmak da vardır. Hamilton'ın eserlerinde doğrulanabilir gerçeklikten kaynaklanan, fakat gerçeğin seviyesinin ötesinde bir anlayışı olan ve tüm bunları ısrarcı bir tavır ile yansıtabilen bir özelliği vardır.

Bu bağlamda Hamilton eserlerinde sadece nesnelerin ve bedenlerin bir görünümünü çekici bir görüntü ile dile getirmekle kalmayıp, aynı zamanda işaret ve gösterim sistemi aracılığıyla da üretilen ve tüketici toplumu tarafından memnuniyetle karşılanan istek ve ihtiyaçları da dile getirmektedir (Stepien, 2009,s. 81).

Hamilton'ın sanat çalışmalarında görülen gerilim, metinsel mesajların etkileşimi ile vurgulanarak, parlak dergi ve reklamlardan alınan diğer artıklar ile aynı görsel seviyede yerleştirilmiştir (Stepien, 2009,s.82). Onun konuları ve aralarındaki mekânsal geçişlerin yaşanması durumu; boya tabancasının, akışkanlık ve modern duygusallığın kışkırtıcı dilini karakterize ederek; çağdaş dijital görüntüleme sistemleri tarafından görsel anlamda zahmetsiz bükülmeleri sağlamaktadır.

Field, Hamilton'ın kendi otoportrelerinde ise, nesneleri tasvir etmek yerine genellikle yumuşak-işlenebilir alanlar arasında yer aldığını iddia etmektedir. Özellikle sanatçının bilgisayar ile sorunsuz birleştirme yeteneği sayesinde modern teknoloji ile farklı grafik bilgilerini ustaca birleştirebilen bir sanatçı olduğuna da vurgu yapmaktadır (Field, 2005,s.350-351). Hamilton'ın eserlerinde karşımıza çıkan bazı otoportrelere çalışmaları, sanatçının resmin konumunu kaydıran çeşitli metorlardan oluşur. Özellikle “*Sanatçının Oto Portresi*” ve “*Kırık Ayna*” otoportresi, (1985) baktığımızda kendini ortaya çıkarmaktan ziyade izleyicinin tercihlerini yakalamak için kendini konumlandığı görülmektedir (Field, 2005,s.351). Hamilton'da, Duchamp gibi binlerce stillerin içine gündelik görüntü dönüşümünü mümkün kılan sahiplenici bir tür sihirbaz olarak görünmektedir. Bu bağlamda dijital görüntünün hâkimiyetini sanatçı, 1960'larda ve 1970'lerdeki yapmış olduğu çalışmalarda mesaj türlerini ortaya çıkarabilmek için medyanın kullandığı dili araştırarak ve günlük yaşam içerisindeki bilgiyi saklayarak sağlamıştır. Bevan'a göre, Hamilton çağdaşlarından çok daha hırsla ve yaygın olarak baskı tekniklerini araştırdığını vurgular ve sanatçıya yardımcı olan tek yazıcıya güvenmek yerine, tekniklerin her biri için en uygun stüdyoları arayarak bilinmeyen bir yenilik içerisinde kendi yaratıcılığına uzanmaktadır (Bevan, 2005,s.140).

Hamilton, 1930'lu yılların toplumsal gerçekçi sanatçıları gibi kent kültürünün çirkinliklerini ve çarpık yönlerini ortaya çıkaran tarzda eserler vermekten ziyade tavrını, üslubunu, kendilerini saran ve yaşam sürmüş oldukları dünyayı dikkatlice gözlemleyerek, izleyicinin, kitle iletişim araçlarının yaydığı imajların niteliğinin fark etmesini sağlayacak yönde eserlerini oluşturmaktadır. Bu imgeler, yalnızca sabun köpüğü gibi giden imge anlayışında verilmiş eserler olmadığı gibi, aynı zamanda bilinçaltımıza nüfuz ederek onları tekrar yorumlamamıza olanak sağlayacak nitelikte eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bilgiler ışığında, sanatçının önemli eserlerindeki sanat anlayışını irdelemek dönemin toplumsal yapısını ve sanat anlayışını incelememiz açısından son derece önem arz etmektedir.



Görsel. 8: Richard Hamilton, “Chrysler Firmasına Saygı”, Yağlıboya Panel Üzerine Metal Yapraklar ve Kolaj, 38x56 cm, 1957. (Richard Hamilton, Erişim Tarihi:2019).

Hamilton’ın ilk resimlerinden olan, modern Amerikan reklam kaynaklarından alınan ve parçalı motifleri içererek, alaycı bir yorum ile sunduğu 1957’de sunduğu “*Hommage Şirketine Saygı*” eseri yer almaktadır (Görsel:8). Sanatçının bu eserinde, 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların başlarında üretilen iyi tasarlanmış tarz otomobiller ve yeni baştan çıkarıcı iç donanım da dâhil olmak üzere, insan vücudu ile arasındaki ortak yaşamın mutlu vizyonlarını modern tüketici ekonomisinin ürünleri yer almaktadır (Potts, 2012,s.299).

Hamilton’ın (Görsel:8) de görülen çalışması, yirminci yüzyılın Pop Sanat anlayışındaki meta ve tasarım nesnesi haline dönüşen otomobilin merak ve ilgi uyandırmasına neden olan ilk çalışmaları arasında yer almaktadır. Eserlerinde kullanmış olduğu simgeleri ve konularını birçok alandan edinerek eserler veren sanatçı bir bakıma bütün tüketim mallarının üslupsal diline de katkıda bulunmaktadır. Burada ana öge olarak “Chrysler’in Plymouthve Imperial” reklamlarından ayrıntılar alarak, “*General Motors*” malzemesi ile araç sunum tekniklerini bir araya getirilerek analiz edilmiş olduğu bir çalışma görülmektedir. Hamilton görmüş olduğumuz çalışmasında, yüzyıl ortasında kullanmış olduğu otomobil görselini o kadar benimsemiştir ki adeta onun hareketlerinin taklitçisi

olmuştur. Arabayı bu derece deforme eden sanatçı bir anlamda arabaya karşı olan fetiş mantığını alaya vurmaya yöneltmiştir diyebiliriz.

Bu da önde yeni Chrysler ve arkasında reklamlarda sıklıkla görülen cinsel obje ikonlarına dönüşmüş dudak, göğüs, vücut kısmında arka tarafa atmış olduğu gölge şeklinde belirsiz ama anlaşılır kadın figürünü kullanarak üretimin belirsizleştiği cinsel ayrıntılara dönüştürmeyi başarmış olan sanatçı, sunulan bütün parçanın kırılmalarının teşhirini bu şekilde sağlamaya çalışmıştır demek mümkündür. Hamilton ana figürlerden biri olan kadının göğüslerinde yer alan araba farları bir araya gelerek sadece benzerlik kurma yoluyla vücut parçalarını arabayla birleştirmekle kalmadığı gibi, bunu yaparken de araba ve bedenin parçalarını erotik bir güçle kuşatan bir yolla değiş tokuş ederken meta fetişizmiyle cinsel fetişizmin birleşerek zıtlıklarını yitirdiği bir durum bir arada gösterir.

Belki de bu fetişizmlerin birleşmesi bu an için tarihsel olarak yenidir. Sürrealizm ‘de öngörülmüş olsa da, fetişizmin bu algısı onu aşırı ama açıklayıcı bir biçimle eyleme vuran pop tabanını bulmuştur. Resmin öne çıkan özelliklerinden en önemlisi kompozisyon niteliği taşıyan bir kurgunun sanatçı tarafından düşünülmüş olmasıdır. Kendi deyimiyle kuşe kâğıt dergilerden derlenmiş temalardan-araba, kadın figürü, galerilerin çeşitli görselleri-bir toplamadır. Arabanın parçalanmış şasesi gösterilmek üzere ters çevrilmiştir. Dikiz aynası ve tamponu ön kısım olarak, soğutucu ve çamurluğu arka kısım olarak görünmektedir. Sanatçının fetişist bir biçimde ve kendine özgü bir şekilde yerleştirmiş olduğu bu parçalar soyutlamayla yumuşatılmıştır. Foster’e göre, “Eğer kadın resimdeki otomobili okşuyorsa, Hamilton da resmindeki görüntüyü okşuyordur.” (Foster, 2010,s.45).

Bu benzetme aslında tamamıyla fetişist bir bakış açısıyla yapılmış bir benzetmedir. Sanatçı aslında burada otomobili kadın vücudunun özelliklerini taşımaya öykündüğü bir benzetme içine girerek, kadın vücuduyla otomobil parçalarını adeta birbiriyle özdeşleştirmesini örneklemeye çalışmıştır. Ayrıca kadın figürünün araca karşı duyduğu sevgiyi, iki metayı birleştirerek dile getirmeyi başarmış olan sanatçı, adeta kadını aracın ta kendisi yaparak ve onu bir anlamda nesnelleştirerek itibarsızlaştırmıştır şeklinde yorumlayabiliriz.

“Chrysler Firmasına Saygı” adlı eseri aslında dergilerdeki temalardan türetilen bir derlemedir. Ana motif olan taşıt, sunum teknikleri ile bir antoloji halinde adeta birbirinden ayrılmaktadır. Örneğin sanatçı burada arabanın, parlak malzemesi ile krom yapısını odaklamaya çalışmaktadır. Parçalar Chrysler’in Plymouth reklamlarından alınmaktadır. Eserde, bazı General Motors malzemeleri ve biraz Pontiac araba markasının parçaları vardır. Sanatçı, “Bu benim seks sembolüm” diyerek sıklıkla reklamlarda görülen araçlar için sevgi göstergesinde bulunmuştur. Sanatçı, eserde görülen zarif formlu iç çamaşır diyagramı ve sınırlandırılmış dudak ile arabaya olan sevgi gösterisini bu şekilde göstererek kanıtlamıştır. Tüm teknik detaylar için, resmin belirgin görünümdeki ısrarlılığının seyrekliliğinden kurtulmuştur (Foster, 2010,s.49).

Buradaki kullanılan her şey sunum için aracılık etmektedir. Hamilton, bu çalışması için “Temel motif, taşıt, sunum tekniklerinin derlemesinin içine girdiği bir çalışmadır” diyerek ve canlı renklerin ve parlaltılı kromun baskıya uyarlamalarını parlatarak çalışmasına siyah bir çizgi ile resmi çerçevelendirmiştir (Foster, 2010,s.6). Tüm imgelerin birbirine bu kadar uyumlu bir şekilde dönüştürülerek resme yerleştirilmiş olması, çalışmada görmüş olduğumuz mekân algısının bir bakıma dönüştürülür kılınmasına ve ön planda vurgulanmak istenen arabanın içinde eriyip kaybolmasına neden olmaktadır. Böylece sanatçının bu eserinde izleyiciye görünür kılınan araba, kadın figürü ve mekân imgelerinin bir araya gelmesiyle bütünlük kazanmıştır.

Pop Sanatçı’larının kaygıları kompozisyonlarla sınırlı kalmadığı gibi buna bağlı olarak başka konulara doğru kayma eğilimi de göstermiştir. Hemen tanınabilir objeleri resmetmeler de, bu malzemeleri daha özel ve nitelikli bir biçimde sunmak onların kaygılarından biri haline gelmiştir. Hamilton’ın sanat anlayışında ve eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız bu özellikler bir bakıma toplumun farklılaşan değer yargılarına yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaya çabası içerisinde olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Richard Hamilton’a göre imge ve nesne algısı, genellikle Marchel Duchamp gibi hazır nesneleri, hatta Jasper Johns’un “Bayraklar” serisi gibi ikonları bulunan nesneler olarak tanımlamaktadır. Hamilton ve diğer pop ressamlarının bu anlamdaki genel algısı, görüntüleri boyayla tuval üstünde materyal üstünde yeniden yaratmalarının

yanında, onların sunulma biçimlerinin görsel dilini de inceleyerek bir bütün halinde izleyiciye sunulması olmuştur (Smith, 1994,s.260).



Görsel. 9: Richard Hamilton, “İç Dünya”, Serigrafi Baskı ve Kolaj Tekniği, 49.1 x 63.8 cm, Modern Sanat, 1965. (Richard Hamilton, Erişim Tarihi:2019).



Görsel. 10: Richard Hamilton, “Sadece Bugünün Evlerini Farklı Kılan Nedir”, Üzerine Kolaj, 41,9x29,8 cm, 1992. (Richard Hamilton, Erişim Tarihi:2019).

Hamilton'ın bilinen kolaj çalışmalarından “*Interiors*” serisi 1964-65 yıllarında yapmış olduğu çalışmalarındandır. Fotoğrafları sadece bir konunun ana

hatlarını belirleyerek kesip almış olduğu gazete dergi parçalarından bir araya getirerek hazırlamaya çalışan sanatçının, herkesin yapabileceği “kesme-yapıştırma” tekniğini kullanması yine bilinçli bir tercih olduğu gibi, aynı zamanda topluma bu anlamda yöneltmiş olduğu bir mesajdır. Görsel:9’da gördüğümüz çalışma materyal olarak, geniş dizelere veya bakış açılarına sahip bir çalışma olarak görünmese de ustaca entegre edilmiş resim düzlemi ile çalışmayı gayet anlaşılır bir hale getirmiştir. Bu çalışmada ilk olarak dikkatimizi çeken fotoğraf ve resim parçalarının örneklerinin bir arada kullanılmasıdır. Sanatçının çalışmasında dönemin modası olan eşyalara yer verdiği görülmektedir. Kitle iletişim materyallerinin en popüler ögesi ve Pop Sanat’ın önemli simgesi olan televizyon o güne ait bir program ile açık vaziyette çalışmanın arka perspektifinde yer almıştır. Çalışma dikkatle incelendiğinde görülecektir ki, ön tarafta duran masa üzerinde evrak ve dosya gibi benzer materyallerin bir arada toplanması ile bir çalışma masasına benzetilebilir. Sanatçı arka tarafta bulunan vazoların altında bulunan kitaplık ile sanki çalışma odası hissini izleyiciye vermektedir. Bu çalışmadaki en önemli imge yine ön taraftaki merkeze yerleştirilmiş olan kadın figürüdür. Erkek bakış açısıyla Hamilton’ın gözünde merkeze yerleştirilmiş olan kadın figürü ile onları donatan nesneleri yeniden görünür hale getirmeyi amaçlamıştır. Sanatçının kadını donuk bir şekilde adeta vitrin mankeni gibi kullanmış olması, günlük hayatta kullanılan nesneleri bir araya getirip Pop Sanat’ının konusunu oluşturan sanatçı için aslında kadın figürünü adeta bir meta olarak sıradanlaştırmasına hatta nesnelleştirmesine neden olmaktadır.

Görsel 10’da gördüğümüz çalışmada sanatçı, dönemin batı dünyasındaki modern bir evin içinde olması gerekenleri kısaca gözler önüne sermektedir. Çalışma masası, televizyon ünitesi, masa, mikrodalga, birkaç atıştırılmalık, bilgisayar, telefon, kadın figürü ve erkek modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bu evin içinde adeta Pop Sanat’ın sembolü haline dönüşmüş televizyonda izlenen film uzay sahnesini canlandırmaktadır. Çalışmalarında bu sahneye yer vermiş olan sanatçının, o dönemin uzay çalışmalarına gönderme yapmış olduğu anlaşılmaktadır.

Hamilton’ın genel olarak çalışmalarında batı dünyasının yaşamını yansıtmalarının yanında bu çalışmasıyla da dünyada gerçekleşen olaylara kayıtsız kalmadığını göstermektedir. Sanatçının eserlerini bu denli farklı ve özel kılan en

önemli özelliklerinden bir tanesi de budur. Televizyonun hemen üzerinde duvarda duran tablo Somali’de yaşanan açlığa dikkat çekmektedir (Görsel:10). Sol tarafta yine Irak’ın Kuveyt’i işgal etmesiyle başlayan kriz ile ABD liderliğinde, otuz yedi ülkenin dâhil olduğu Irak’a karşı düzenlenen harekâta gönderme yapmıştır. Sanatçının masanın arkasına yerleştirilmiş olduğu pencerenin kullanım tekniği ikinci defa karşımıza çıkmaktadır (Görsel:10) ve diğer duvarda kendi kolaj çalışmasını asarak çalışmasına tekrar yer vermesi son derece ironiktir. Tüm çalışmanın genelinde o tarihte var olan evrensel anlamda tüm sorunlara dikkat çekmek için yer verdiği konuların içinde kendi çalışmasına yer vermesi, bir bakıma sanatçının da evrensel bir sanatçı olduğunun göstergesi şeklinde yorumlamak mümkündür.

Çalışmada ön tarafta yer alan kadın figürünün vücudunu gelişmiş olarak yerleştirmesi, kadının o dönemdeki gücünü gözler önüne sermektedir. O dönemde kadının sürekli cinsel sembol olarak kullanılmasından çok, artık güçlü bir yapıya sahip olduğunu göstermek için sembolize edildiği şekilde ifade edebiliriz. Kadın figürünün elinde tutmuş olduğu “*Stop Childeren*” kelimesi, okul önünde çocukları trafikten koruyan polislerin kullanmış olduğu tabelanın abartılı bir şekilde kullanılmış halidir. Her ne kadar sanatçı kadının gücünü sembolize etmek için kaslı bir şekilde göstermiş olsa da toplum tarafından kadına yüklenmiş misyonu oynamaya devam etmektedir denebilir. Sanatçı erkeğin çalışması ve kadının evde çocuk bakması gibi misyonları direkt olmasa da dolaylı olarak vermiştir. 1950’li yıllarda yaşanan olaylar, özellikle savaşın yaratmış olduğu ekonomik ve toplumsal yaşanan sıkıntılar, bir bakıma kadın sorununun sınıfsal içeriğinden çok özgürlük sorunsalı olarak karşımıza çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Batı’nın kültürel ve siyasal ortamında gelişme gösteren bu paradigma, toplumsal düzeyde büyük etki oluşmasına yol açtığı gibi birçok sanatçının eserlerine de konu olmuştur. Toplumsal konuların yoğun olarak karşımıza çıktığı bu çalışmada sanatçı AIDS’e dikkat çekmek için yine duvarına onu anımsatan bir çerçeve asmıştır. Yine sırtı dönük erkeğin hemen yanında Amerikalı heykeltıraş ve ressam Jeffrey “Jeff” Koons’un sembolik bir heykelciği yer almaktadır. Tyler’e göre Hamilton’un eserlerindeki kaygısı, kitle iletişim araçlarının anlam bilimi semantik, dil biliminin alt bilimi, kolaj ile görsel bir sunum hazırlayarak görsel

okur olan izleyici tarafından kolayca algılanan eserler üretmektir (Tyler, 2011,s. 11).

Hamilton “*Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?*” isimli kolaj çalışmasındaki gibi, birçok konuyu da bu bağlamda bir arada işlemiştir. Bir taraftan açlık var iken bir taraftan savaşın varlığını, bir taraftan bilimsel çalışmaların varlığını ve kadının toplumsal yerini dile getirdiği gibi, bir taraftan da sürekli gelişip büyüyen dünyanın küreselliğinden ve aynı zaman diliminde meydana gelen olaylardan bahsetmektedir. Bunu da tavana duvara asmış olduğu disko topu ile sembolize etmiştir. Öyle ki, yerleştirmiş olduğu bu dünya ve renklerin birbirine karışarak kullanılmasını 1970’lerin sonunda görülmeye başlayan Ozon tabakasının delinmesine bir gönderme olarak yorumlayabiliriz. Modern yaşamın kolaylığını bize sunan bir diğer materyal olan mikrodalga fırın ve kitle iletişim araçları sanatçının eserinde yerini almıştır. Ayrıca hazır tüketim malzemesi olarak da bisküvi parçalarını eklediği görülmektedir.

2.3.2. Adnan Turani

1925 yılında İstanbul’da doğmuştur. Adnan Turani, ülkemizde sanat yaşamında özgün yaratıcılığı ve farklı eserleri ile hem yurtiçinde hem yurtdışında tanınmış bir sanatçıdır. O sanatı birkaç dilde okuyabilen, sanatı yazabilen, sanatın biçimlenmesinde ve geleceğinde rol alabilecek olan düşünür bir sanat adamıdır. Sanatçı, Çağdaş Türk Resminde soyut resme kattığı şiirsellik ve dinamizmle dikkati çeker. Ortaya koyduğu eserlerde renk, biçim ve anlatım açısından deneysel yöntemleri denemiştir. Onun için resim bir düşüncedir, resimsel bir düşünce biçimidir, bir eylemdir. Oluşturduğu her eser onun için bir serüvendir. Bu serüvende çevresinde ona heyecan veren bir etkiyi resimsel bir dile dönüştürerek yeni denemeler yapar. Ayrıca Adnan Turani, sanat bilimi açısından verdiği yayınları ve hocalığı sayesinde yetiştirdiği öğrencilere kattığı değerler ile Türkiye Cumhuriyeti’nde sanat alanında bir güç olarak varlığını sürdürmektedir (Deveci, 2013,s.54).



Görsel. 11: Adnan Turani, “Figürlü Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x65 cm, 1998. (Adnan Turani, Erişim Tarihi: 2019).

Çizgi boya ve renkler Turani için çok önemlidir. Resimlerinde kullanmış olduğu çizgisel formlar kullandığı renkleri daha çok öne çıkarmıştır. Resmin yüzeyinde parçalara ayırarak dikey veya yatay açılarda kompozisyon dengelerini oluşturur. Kontrastlık eserlerinde büyük önem taşımaktadır. Bu zıtlığı bazen renklerle bazen çizgilerle bazen de siyah ve beyaz renklerle kurar.



Görsel. 12: Adnan Turani, “Tas ve Limonlar” 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya 30x40 cm (Adnan Turani, Erişim Tarihi: 2019).

Adnan Turani'nin bu eseri bir natürmort uygulamasıdır. Üç adet limon kumaş ve bir adet tasta oluşmuş bir kompozisyonudur. Oldukça geniş bir zemin kaplayan beyaz kumaşa bakıldığında diğer görünen nesnelerin kıvrımını ve renklerini verebilmek için bir kerede çizilen doğru çizgiler görmekteyiz. Nesneler kullanmış olduğu ışık ve gölge ise keskin bir biçimde algılanmaktadır. Objelerin sınırlarında kontur çizgileri görmekteyiz. Bu kontur çizgileri nesnelerin şekillerini belirtme amacı ile aynı zamanda arka planla kurulan ilişkileri için doğru kalınlıkta uygulanmıştır. Nesnelerin kumaşın üzerine düşen gölgeleri ifade biçimi açısından soğuk renklerden olan yeşille boyanmıştır. Resmin arka planında uygulanan kahverengi ve sarı renkler limonlarda bulunan sarıyı dengeleme açısından kullanılmıştır.

Eserin yüzeyinin parçalandığını söyleyebiliriz. Yüzeyin parçalanmasının sebebi olarak sağlam bir alt yapı oluşturma kaygısı güdüldüğünden diyebiliriz. Turani bu yapıtında, ilk defa doğal olan bir biçimin resimsel bağlamda bir renk ve biçim olabilmesi için başka renklerle sarılması ya da karşılanması gerektiğini düşünmüştür. Resme baktığımızda sarı limonların yeşil ile mor tasın ise mavi ve yeşillerle çevrelendiğini görürüz. Sembolik açıdan baktığımızda sanatçı nesneleri gördüğü şekilde değil de içinde hissettiği biçimde aktarmıştır. İzleyici sadece nesnelerle oluşturulmuş bir kompozisyon gibi algılayabilir. Tas ve limonlar düşünüldüğünde geçmiş yaşam ve yaşantılar bağlamında sıcak bir beraberliği çağrıştırmaktadır. Bir tas sıcak çorba ve çorbayı tamamlayan sulu limonlar her bireyin bir anısını hatırlatacak şekilde uyum içerisinde.

2.4. 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Sembolik Açıdan Figür

Başlangıcından günümüze, insan bireysel ya da toplumsal kaygılar ile resimler yapmış, kendini veya çevresini aktarmış, figür, nesne, figüratif çalışmalarla ifade etmiştir. Mağara duvarlarına yapılan resimlerden başlayarak günümüze kadar gelen resimler, günümüzde görsel sanatlar dalında tüm yapıtlar insanın doğadaki objeleri, nesneleri, şekilleri figür geleneğine bağlı olarak yaptığını belirten belgelerdir. İnsan figürü bulunduğu toplum izlerini taşıy nitelikteydi, bu yönü ile insan figürünün kimi zaman belge niteliğine büründüğünü söyleyebiliriz. Sosyal yaşantılar içinde sorgulanmakla birlikte başka bir sorgulama sanatçılar tarafından gerçekleşir. Sanatçı içinde sorgulama ışık-gölge, biçim, deformasyon vb. önemli hareket noktaları oluşur. Figür, sanatçıya

göre değişkenlik gösteren bir kavram olmakla beraber insanı algılama ve çözümleme sürecine bağlıdır. Bulunduğu ortamın şartları belirir zihninde. Sanatçı bunları içinde çözümleyip içsel düşüncesine uygun ifade biçimini seçer. Bu bağlamda ifade biçimine uygun şekilde figürü de sorgular. Türk resminde figür minyatür sanatından başlayarak günümüze kadar Türk resminde egemenliğini korumuştur. Batılı anlamdaki figür, batılılaşma hareketleri sebebiyle ilk defa 19. yy da Türk Resim sanatında işlenmeye başlamıştır. Figür, resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, gerçek ya da hayal ürünü her tür varlık veya nesnedir (Turani, 2014,s.55).

Genel anlamda her türlü nesneye figür diyebiliriz. Sanatçıların kullandığı nesneler de resimde birer figür sayılabilirler. İnsanın ya da hayvanın her hangi bir varlığın dış çizgileri, tasviri resmi ya da heykeli biçimsel anlamda figürü tanımladığını söyleyebiliriz. Tarihsel süreç içinde figür kavramının geçirmiş olduğu evrim, dönem dönem birbirini bütünleyip birbirine dönüşen nitelikler taşır. Figürün ne şekilde ele alındığı ve yansıtıldığı, genel anlamda sanatta, özellikle de resim sanatında sanatçının bilinç dünyasını kapsar. Sanatçının kendi dünyasında yarattığı figürü aktarımına, nesneleri ve doğayı biçim olarak göstermesine figüratif terimini kullanabiliriz. Figüratif sanat, resim ve heykelde sadece gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan, betimlenen sanat anlayışıdır. Figüratif resim; “Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünölüp gerçekleştirilen bir resim, soyut resim olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesneleri arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa bu bir figüratif resimdir.” (Erdok, 1977,s.27).

Geleneksel dönemin biçim ve figürünün anlaşılmasının aksine, "sadelik, indirgeme, geometri kuralı" gibi unsurları kullanan modern sanat, normatif hale geldi ve kısıtlayıcı sanat, özgünlük postmodern sanatı ortaya çıkardı. Modern sanatın sorgulanmasında kendini gösteren postmodern resmin kendine has bir özelliği yoktur. Farklı karşı akımların olduğu postmodernite, teknolojiyi kullanarak geleneksel yinelemelerle sanat anlayışını yaratmıştır.

Modern sanatın formunu ortadan kaldırmak yerine, reddettiği formların geri getirilmesiyle öyküleme, alegori ve figüratif anlatım postmodern resimde kendine yer bulmuştur. Bu nedenle, postmodernizm ile birlikte, resim sanatının

yeniden figüre döndüğü savunulmuştur. Figürün kullanım biçimine bağlı olarak, modern sanata tepki olarak görülmesinin sebebi, Modernizm'in sınırlarını yok sayan, geleneksel dönemi çağdaş yaşamla birleştiren eklektik düşünce olmuştur.

Postmodernite'nin karmaşık yapısı günümüz sanatına mükemmel şekilde uymaktadır. Modernden daha modern bir şey sunmak istemiştir. Evrenselliği reddetmiş ve günümüz teknolojisinin sunduğu tüm olanakları ve farklı malzemeleri kullanmıştır. Resmi olmayan, anarşik, değişken, yüzeysel bir yorum ve belirsizlik göstermiştir. Postmodernizm, geçmiş canlandırmayı savunurken, aynı zamanda çağdaş sanatın öğelerini de almıştır.

1960'lı yıllarda, sanatsal çevrelerde baş gösteren modernizm/postmodernizm tartışmaları giderek toplumbilim ve felsefe alanlarına yayılma eğilimi göstermiştir. Bunun sonucu olarak, 1970'li ve 1980'li yıllarda postmodernizm söylemi büyük bir ağırlık ve yoğunluk kazanmış, entelektüel evrene damgasını vurmuştur.

Geniş anlamıyla betimlenen doğal veya düşsel varlık ve nesneleri tanımlayan figür dar anlamıyla ise insan ve hayvan bedenini ifade etmektedir. Figüratif resim kavramı da geniş anlamıyla, soyut veya non figüratif sanata karşı bir şekilde doğayı referans alarak gerçek varlık ve nesnelerin betimlemelerini içeren resimleri tanımlamak için kullanılmaktadır. “İnsan ve hayvan figürlerine dayalı resimler, peyzajlar, natürmortlar, dış mekân, iç mekân ya da doğadan alınmış her konu figüratif resim olarak tanımlanmaktadır.” (Keser, 2009,s.130).

Diğer bir sözlük tanımında figürün dış dünyaya yaptığı göndermeler ile diğer resimsel betimlemelerden ayrıldığına vurgu yapılmaktadır:

“Türkçedeki ‘beti’ sözcüğüyle eşanlamlı gibi düşünülebilirse de beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabildiğinden, daha geniş anlamlıdır. Oysa figür daima sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar” (Sözen ve Tanyeli, 2011,s.108).

Bu “sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapan” olarak nitelenen figür, herhangi bir nesne veya varlıktan ziyade bir sanat nesnesi olarak betimlenen insan bedeni, yani insan figürüdür. “İlk çağlardan beri sanatın temel ögesini oluşturan insan figürü, sanatsal biçimlerin en yetkinidir.” Tarih boyunca farklı

yaklaşımlar ile resimlerde betimlenen insan figürü sanatın başlıca ifade biçimlerinden biridir.

İnsana dair her türlü yaşamsal kesitler insan figürü ile ifade bulurken, insanın doğal durumunu yansıtmanın yanı sıra dini hikayeleri betimlemek amacıyla da insan figürü kullanılmıştır. Bir tapınma aracına dönüştürülen dini resimlerde insan figürü, araç olarak kullanılan bir biçimdir. “Batı sanatının figür geleneği gerek idealize etme eğiliminden ötürü gerek biçimsel olarak örnek aldığı için eski Yunan ve Roma sanatından kaynaklanır” (İskender, 1997,s.590). Figürün betimlenmesi nesnel gerçekliğini yansıtmaktan ziyade çeşitli üslupsal gerekliliklere ve belirli oranlara sadık kalınarak gerçekleştirilmiştir. Rönesans döneminde de idealist bir sanat anlayışı ile resmedilen insan figürü, zaman zaman da doğalcı bir anlayış ile ele alınmıştır. Özellikle Rönesans dönemindeki hümanist düşünce ile birlikte, insan figürü resim sanatının en temel biçimlerinden biri olmuştur. Birey olarak insanı ön plana çıkaran bu anlayış portre resminin de yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Antik Yunan ve Roma sanatında önemli rol oynayan portrecilik, Ortaçağ’da önemini yitirse de Rönesans ile tekrar gelişim göstermiştir. Portre sanatı figürün diğer kullanım alanlarından farklı olarak sipariş geleneği ile gelişmiştir. Yaygın olarak resmedilen devlet büyüklerinin portrelerinin yanı sıra burjuva ve aristokrasi de portre sanatına ilgi göstermiştir. Sanatçıların kendilerini resmettiği otoportre de portre sanatının bir başka türüdür. Portre sanatında iki temel yaklaşım ön plana çıkmaktadır; bireysel özellikleri yansıtmayı amaçlayan doğalcı anlayış ve idealize etme. Özgün yaratma arzularına karşın modelin kişisel özelliklerini yansıtmaya zorunluluğu, sanatçıların portre sanatındaki başlıca problematiklerinden biri olmuştur. Kimi doğalcı ve idealist anlayışlardan birini ön plana çıkarırken kimi sanatçılar bütünlük bir anlayış benimsemişlerdir.

Genel olarak Rönesans portresinde detaycı ve biçimci bir dil hâkimdir ve resmedilen kişinin sosyokültürel konumunu, toplumsal statüsünü yansıtmak bu türün başlıca amaçlarından. Anıtsal, dekoratif, edebi, ideal, düşsel, dramatik, melankolik gibi birçok anlamı içinde barındıran portre sanatı, sipariş geleneğinin değişmesiyle birlikte kapsamını genişleterek özgürleşmiş ve figürün başlıca kullanım alanlarından biri olarak İzlenimcilik ve Dışavurumculuk akımları ile doğal betimlemeden uzaklaşıncaya dek sürdürülmüştür. 19. yüzyılda fotoğrafın

icadının resim sanatına etkileri doğrultusunda portre sanatı da farklı ifade biçimlerinin geliştirilmesiyle sürdürülmüştür. Resimde insan figürünün başlıca kullanım alanlarında bir diğeri de nü olarak adlandırılan çıplak insan figürüdür. “Batı sanatının betimleme biçimleri kapsamı içinde, genel olarak çıplak insan, özel olarak da çıplak kadın figürünün bir anlatım aracı olarak kullanıldığı resim türü” (İskender, 1997,s.398) olarak tanımlanan nü, Antik Yunan sanatının odak noktalarından biridir. Ortaçağ’da nadir olarak görülen nü resimler Rönesans dönemi ile tekrar yaygınlaşmıştır. Çıplak insan figürünün bir anlatım aracı olarak kullanılması Rönesans’ta idealist bir anlayış ile ele alınmış ve daha sonraki dönemlerde de farklı biçimlerde sürmüştür. Nü figür, genel anlamda çıplaklıktan, sanatsal bir biçim olarak ayrılmaktadır. Çıplak olma durumu ile nü eserlerdeki çıplaklık arasındaki ayrım şu şekilde ifade edilmektedir: “Çıplak olmakla, bir sanat yapıtında ‘çıplak’ olarak betimlenmek arasında kesin bir ayrım vardır. Çıplaklık insanın doğal bir durumu, ‘çıplak’sa belli bir düzen ve uyum duygusu aracılığıyla günün yaklaşımı gereği idealleştirilmiş ya da cinselliğe varan bir çekiciliğe kavuşturulmuş ‘çıplak insan figürü’ demektir. Bu bağlam içinde çıplak, İngiliz sanat tarihçisi Kenneth Clark’a göre bir sanat konusu değil, sanatın kendine özgü geliştirdiği bir görme biçimi ya da İngiliz sanat eleştirmeni John Berger’in dediği gibi, seyredilebilir bir nesne haline indirgenmiş çıplak kadın figürüdür.” (İskender, 1997,s.398). John Berger (2012,s.54), “Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır” cümlesi ile bu ayrımı ifade etmekte ve çıplak vücudun bir sanat nesnesi olarak görülmesine değinmektedir.

Bu seyirlik çıplaklık, figürü de bir anlatım aracı olmaktan ziyade amaç olarak ortaya koymaktadır. Figürün sanat alanında kullanımı çıplak ve giyinik olma açısından ayrıştırıldığında bedenin kullanımını amaç edinmesiyle nü figür diğer figür kullanımlarından ayrılmaktadır:

“Sanat alanında beden, genel olarak insanın sosyo-kültürel bir konumunu, bir statüsünü göstermede araç yapıldığı zaman giyinik, örtülü (az ya da çok, ama mutlaka örtülü) ifade edilmiştir.” (Erinç, 1995,s.125).

Dönem dönem estetik, aşk, güzellik gibi simgesel anlatımlar adına kullanılan nü figürler kimi zaman ise ahlaki mesajlar içermekte kimi zaman da cinsellik ve erotizmi vurgulamaktadır. Çıplak insan figürü çeşitli dönemlerde

anatomik gerçekliğin bir anlatımı olarak da resmedilmiştir. Her dönemde o dönemin sosyal koşulları ve sanat anlayışına göre biçimlenmiş ve anlamlandırılmıştır. 19. yüzyılda gelişen akımlar ile birlikte, çıplak insan figürü bu akımların üslup, ilke ve kurallarına göre resimlerde yer almaya devam etmiştir.

İnsana dair her türlü yansımanın ifade biçimi olarak figür din inanış, gündelik yaşam, haz, eğlence, iş gibi sayısı çoğaltılabilecek her türlü konunun başlıca biçimi olmuş ve birçok farklı yaklaşım ile ele alınarak betimlenmiştir. Sanatçının kendi dünyasına bakış açısını yansıtmaya ve özgürleşmeye başlaması ile figürün sanat alanında kullanım amaçlarını da değiştirmiştir. Figür, sanatçının bazen bir protesto bazen de düşsel dünyasını yansıtma aracı olarak sanat alanında sürekli bir değişim içinde varlığını sürdürmüştür. Modern görüntü oluşturma teknolojisi olarak fotoğrafın sanatta yarattığı devrim niteliğindeki etkiden, resim sanatı da büyük ölçüde etkilenmiş ve sınırsız sayıda çoğaltılabilen dijital görüntüye karşın kendini dönüştürerek yoluna devam ederken figürün sanattaki yeri de aynı doğrultuda önemini korumuştur. Bedenin sanatta her zaman aynı şekilde muamele görmesine rağmen, aslında ilk çağlardan beri hem biçimsel hem de entelektüel bir değişim geçirmiştir. İnsan vücudunun tüm bireysel, sosyal, tarihi, entelektüel ve politik süreçlerle ilgili olduğu gerçeği, bu değişimin nedeni olarak gösterilebilir.

İlk mağara resimlerinden, arkeolojik kazılar sırasında bulunan tüm alet ve teçhizatlardan ve barınak olarak hizmet veren evlerden, bu işleri yapan atalarımızın daha fazlasını yaptıkları varsayılabilir. Bununla birlikte, bugünün bakış açısından, sanatsal ya da zanaat eksikliği gibi görünen bu koşulların gerçekliğidir. Hangi amaç için kullanılıyorsa yapılan şey yeterli olmuştur. Platon (M.Ö 427-347), her şeyin orijinalin dünyasında olduğunu ve bu dünyadaki her şeyin ideallerin iyi veya kötü bir taklidi olduğunu savundu. Platon'a göre, içinde yaşadığımız dünyada gördüğümüz her şey bir taklittir. Dünyamızda, duyularımızla algıladıklarımızın yanı sıra, sadece zihinlerimizin algılayabileceği bir fikir dünyası vardır. Ve bunlar gerçek olanlar. Duyularımızla algıladığımız her şey aslında bu zihinle algıladığımız formların bir yansımasıdır. Öyleyse sanatçının yaptığı şey, taklitten başka bir şey değildir (Turan, 2015,s.3).

Rönesans ile başlayan ve tüm sanat akımlarında devam eden bedenin kullanımı günümüze kadar değişmiştir. Kasıtlı değişim, kullanım şeklini

geliştirmek ve vücudu kullanma yöntemini genişletmek anlamına gelir. Sanatçının üzerinde sürekli olarak düşündüğü bedene olan bakışının yüzyıllar süren evrimi eserlerdeki insan bedeni kullanımının olanaklarını açmıştır. Her zaman bir ifade aracı olan beden, eserlerde kullanılırken düşünme öyle evrimleşmiştir ki insan bedeni plastik üzerinde bir nesneye ve malzemeye dönüştürmüştür. Bir dönem mükemmelin, güzelin, iyinin, diğeri kötülüğün, çirkin, dehşetin temsil edilmesi ve bu süreç farklı bakış açılarıyla tekrarlandı. Preserved Smith bu süreci şöyle ifade eder;

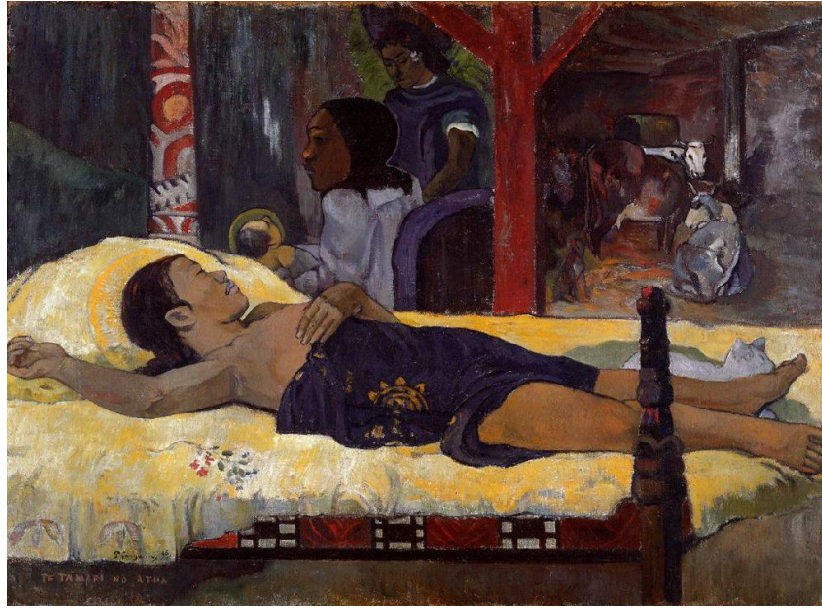
Bedenin nesneye oluşturduğu ilişki, öznenin zihinde bedene sağladığı hayati odağa dayanmaktadır. Bir nesnenin sahiplenilmesi durumunun, bilincin henüz devrede olmadığı dönemlere kadar uzandığı söylenebilir. Bir nesneye kurulmuş olan bağ, esas olarak, kişinin nesneyi kendisine ait olduğu hissi ile oluşur. Çocukken sahip olduğu oyuncaklar, ilk binilen bisikletler. Bunlar geçmişte hayatınızdaki ilk defa olabilecek ve bir nesneye kurulan bağın öğrenilmiş olduğu ilk şeylerdir. Çünkü öznenin bir nesneyi kabul etmesi, kendi kabul kriterlerine paralel olması durumunda kolaydır. Başka bir deyişle, konunun bir nesneye sahip olması, o nesneyi geçmiş deneyimlerdeki varlığı ve bu nesnenin konuyla ilgili bir hafıza ya da bir fikirle karşılaşması ve bir fikrin çağrışımı nesnenin asimile edilmesini sağlar. Nesnenin, nesneyi kendi mantığına ve yönüne yerleştirerek kendi kendine bütünleştirmesi mümkündür. Konu zamanla nesneyi özümseyebildiğinden ve önemli kazanımlar yapabildiğinden, bu özümleme yollarının temel kavramları açıklığa kavuşur. İçinde bulunduğu alanda bir nesneyi tespit etmek, o nesnenin duyu organlarına hitap etmesini gerektirmeyebilir. Kavrama sadece hacim ve kütleye sahip nesneler için ölçülmez. Bir nesne kabul edilen durumunun dışında görölse bile, yine de bir nesne olarak bilinir. Değişkenlerin durumu nesnenin kendisini değiştirmez. Maurice Merleau Ponty, bir örnek kullanarak nesnenin görünümünü açıklar:

“Balmumu erittiğimde, renksiz bir sıvıya dönüştürüyorum, koklayamadığımda ve doku parmağımdaki direncini yitirdiğinde... Aynı balmumun hala orada olduğunu söylüyorum. Nasıl anlamadı bu iddiayı? Kendisi aynı kaldığı halde geçirdiği durum değişikliğine karşın kendisi aynı kalan şey, niteliği olmayan bir madde parçası, son çözümlemede bir uzam kaplama, değişik biçimlere bir bürünme yeteneği... Fakat mumun gerçek ve değişmez çekirdeği bu. Açıkçası, balmumu gerçeği sadece duylar için

tezahür etmez, çünkü duyumlar her zaman bana belirli boyut ve şekilde nesneler sunar. Gerçek balmumu daha sonra görünmez. Balmumunu ancak zihinle kavrayabiliriz. Balmumunu kendi gözlerimle görüyorum, ancak duyularıma giren niteliklerin ötesinde, bu niteliklerin ortak kaynağı olan niteliksiz olmayan güçlü balmumu düşünüyorum.” (2005,s.13-14).

2.4.1. Paul Gauguin

1886'da ailesinden ayrılan Paul Gauguin (1848-1903), ilk olarak 1880'lerin sonunda Panama ve Martinik'teki Pont-Aven kentinde, 1890'larda Tahiti'de ve son yıllarda Marquis Adaları'nda yaşamıştır. Kendi sözleriyle, "medeniyet hastalıklarından arınmış" olarak yaşamını sürdürüyor, resimlerinin konusu da buna göredir. Gauguin, dekoratif unsurlarına ve resimlerinde anti-doğalcı renklerin kullanımına dikkat çekiyor ve dünyaya büyük ölçüde gözlemlediğini ve bir dereceye kadar sömürge batısının izlerinin olmadığı yerlerde hayal ettiğini göstermektedir. Gauguin'in dışavurumcu renk ve biçime olan yaklaşımından etkilenen Maurice Denis (1870-1943), Paul Serusier (1864-1927), Pierre Bonnard (1867-1947), Ker-Xavier Roussel (1867-1944), Edouard Vuillard (1868-1940), Felix Vallotton (1865-1925), 1890'larda "Nabiler" (Les Nabis) adlı bir grup kurmuştur. Gauguin'in resim öğretilerine bağlılıkları nedeniyle İbranice 'peygamber' anlamına gelen 'nabi' sözcüğü yakıştırılan bu ressamalar, 1892-99 yılları arasında açtıkları sergilerde doğrudan temsil yerine simgesel ve dekoratif öğelere yer vermiş, bu anlamda tıpkı Gauguin gibi, doğrudan doğadan çalışan İzlenimcilerden ayrılmışlardır. Paul Gauguin genel olarak "İzlenimcilik Sonrası" sanatçılar arasında anılmaktadır. Bunun bir sebebi, bu sanatçıların görece biçimsel serbestliğini paylaşmamasıyla aksine eserini sağlam bir biçimsel temele dayandırma çabasındadırlar. Gauguin'in sembolik renk ve çizgiyi kullanması, görünür dünyaya olan yükümlülüğün ötesine geçen empresyonizm yaklaşımı olarak görülmektedir (Antmen, 2008,s.26).



Görsel. 13: Paul Gauguin, “Tanrı’nın Oğlu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1896. (Paul Gauguin, Erişim Tarihi:2019).

Koyu tenli bir kadın figürü güçsüz bir halde yatakta yatmaktadır. Geri planda gölgelerin arasında elinde bir bebekle oturan ikinci kadın bunun doğum sonrası bir sahne olduğunu göstermektedir. Resme dikkatli bakarsak anne ile bebeğin başlarının üzerindeki hareleri ve arka plandaki kadın figürünün ise yeşil kanatlarını görebiliriz. Sembolik açıdan incelediğimizde bu işaretlerin bulunması ressamın İsa’nın doğumunu betimlediğinin kanıtıdır (Görsel:17).

Resmin adı da bunu doğrular nitelikte, ‘‘Tanrı’nın Oğlu’’ dur. Geleneksel anlayışın dışına çıkan resimde başkarakter bebek İsa değil, yatakta boylu boyunca bitkin bir ifade ile yatan onun yorgun düşmüş annesi Meryem anadır. Hazreti İsa’nın doğduğu varsayılan altın sarısı yemliği çağrıştıran ve bir bakışta dikkat çeken sarı renk çarşafın üzerinde yatmaktadır.

Tuval boyunca uzanan sarı çarşafli yatak, kompozisyonun neredeyse yarısını kaplar. Bu yatağın sıradan bir yatak olmaması sembolik bağlamda bakıldığında, yatağın tamamen bir düş ürünü olduğu izlenimini vermektedir. Mekân yarı ahır yarı yatak odasını andıran gizemli bir ortamdır. Doğum sahnesinin ayrılmaz bir parçası olan hayvanlar ilk bakışta göze çarpmıyor. Odanın arka taraflarında bir yerde karanlığın içinde gizlenmiş gibidirler.

Resimde yatakta yatan kadın ve bebeği dışında iki karakter daha görmektediriz. Bunlardan biri Tahiti’li bir melek, diğerinin kim olduğu

bilinmemektedir. Birçok eleştirmen oturan kadın figürünün ebe olduğunu düşünür ama onun daha karmaşık bir karakter olduğunu savunanlar da vardır. Dinlerle kültürleri birleştiren bir resimde hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Bu resim yapıldığı yıllarda ilgi görmemiş ve aşağılanmış fakat şu an Avrupa’da yoğun ilgi görmektedir.

2.4.2. Edvard Munch

Norveç’in Løten kentinde 12 Aralık 1863'te dünyaya gelen Edvard Munch, beş yaşındayken, annesi Laura Munch’ı verem hastalığından dolayı kaybetmiştir. Bu ölümün aile üzerinde, özellikle de babasında derin bir olumsuz etkisi oldu. Edvard'ın genç yaşta ölümle karşı karşıya kalmasından kaynaklanan talihsizliği, babasının üzüntüsü ile daha da büyümeye devam etmiştir. Ancak Much’ı en çok derinden etkilemiş olan durum kardeşlerinin arasında en büyük olan ablası Sophie’yı on altı yaşında yine verem hastalığından kaybetmiş olması olmuştur. On üç yaşındaydı ve kız kardeşinin hayatta kalma mücadelesine tanık oldu. Edvard, birkaç yıl sonra yapacağı resimlerinde umutsuzluğunu ve kederini taşımaktaydı. “Hasta Çocuk” ve “Hasta Odasında Ölüm” gibi resimler, hayatında ölüm ve hastalık için yoğun duyguların ifadesiydi (Ingles, 2015,s.68).

Babasının isteği üzerine Munch, mühendislik okumak için Christiana Teknik Koleji'ne girmiştir. Bir yıl okuduktan sonra, resme olan ilgisi sebebiyle ayrılmıştır. Babasının isteklerine karşı çıkmış ve ressam olmaya karar vermiştir ve Norveç Sanat Enstitüsüne kayıt olmuştur. Christian Krohg, Frits Thaulow ve yerelcilik okulunun kurucusu Erik Werenskiold, 1882'de sonbahar sergisini açmıştır. Sergi devam eden bir dizi ilk olmuştur. Munch bu gruba katılmış ve önümüzdeki birkaç ay boyunca Krohg'de renklerin nasıl kullanılacağını öğrenmiştir. Ancak ihtiyacı olan eğitimi almak için yurtdışına çıkması gerektiğini düşünmüştür.

1885 yılında ilk kez Paris'e, onu destekleyen Frits Thaulow'un yardımı ile ve birkaç bağışla gitmiştir. Ahlaki ve maddi desteğine ek olarak, Thaulow en eski başarılarından birini, 1884 yılında "Sabah Hizmetçi Kız" ı satın almıştır. Fransız başkentine yapılan bu gezi Munch'ın yapmış olduğu çalışmaları oldukça etkilemiştir. Zamanın önde gelen sanatçılarının eserlerini incelemiştir. Van Gogh ve Gauguin'in hayranıydı. İzlenimcileri, Art-İzlenimcileri ve Sembolistleri takip

etmiştir. Empresyonist resimlerin görülmesi, sanatının gelişim yönünü değiştirmiştir. Krohg'in söylediği gibi, Norveç'in ilk ve tek izlenimcisi olarak geri dönmüştür. Munch, Oslo'daki düzenli sonbahar sergilerinde tablolarını sergilemeye devam etmiş, fakat 1887 sergisinde ilgi görmemekten dolayı sıkıntı yaşamıştır.

Munch 1889 yılında ilk kez kişisel resim sergisini Christania'da açmıştır. Bu sergide 110 eser sergilenmiştir. Bu durum genç bir sanatçı olan Munch için oldukça büyük bir başarıdır. Aynı zamanda olumlu ve olumsuz eleştirilerde almıştır. Bu sergi bir devlet bursunun önünü açmıştır ve Ekim ayında Paris'e dönme fırsatı vermiştir. Paris'te portre ressamı Léon Bonnat'ın stüdyosunda çalışmaya başlamıştır. Yazı sık sık yaptığı gibi Norveç sahilindeki Asgardstrand kasabasında geçirmiştir. Babasının Kasım ayında aniden öldüğünü duyduğunda, zihinsel bir krizden acı çekmiş ve bir süre çalışmamıştır.

“Karl Johan Sokağı'nda Bir Bahar Günü” adlı tablosunun da bulunduğu sonbahar sergisinde Norveç'te 1890 yılında eserleri sergilenmiştir. 1892 yılında Berlin sanatçı derneği, Munch'ın eserlerini sergilemeye davet etmiştir. Fakat bazı çalışmalarının yer aldığı sergide pek de olumlu eleştiriler almamıştır ve bir hafta sonrasında organizatörler tarafından kapatılmıştır. Sergide büyük tartışmalara neden olan diğer sanatçılar da çalışmalarını geri çekmiştir. Bu skandal muhtemelen onu daha ünlü yapmıştır. Genç ressamlar arasında birçok destekçisi olmuştur. 1908'e kadar zaman zaman Almanya'da bulunmuştur.

1893 yılında Norveç'e dönen Munch ünlü eserlerinden olan The Scream üzerinde çalışmalarını başlatmıştır. Bu eser, 1889 yılında çalışmaya başladığı Life Frieze adlı dizinin bir parçasıdır. Serinin amacı, nefes alan, hissedilen, acı çeken ve seven insanların resimlerini yapmaktır. Munch, bu seri üzerinde yıllarca çalışmıştır, her seferinde yeni görüntüler düzenleyip eklemiştir. Tüm serinin sınırları net bir şekilde tanımlanmadı ve diziye dâhil ettiği resimler yıldan yıla sergiden sergiye değişmiştir. Munch'ın çalışma şekli zaman zaman aynı konulara geri dönmek ve farklı teknikler kullanarak bunları tekrarlamak olmuştur. Aynı yıl Berlin oturumu ile bir sergi açmıştır ve şimdi Münih ve Dresden'deki koleksiyonerlere satış yapabilecektir. 1894 yılında Przybyszewski, Servaes, Meyer-Graefe ve Pastor gibi Munch'ın eserlerinin bir antolojisi ortaya çıkmıştır. Bu eserler daha önce görmezden gelindikleri Berlin'de de iyi karşılanmıştır ve bu

yüzden daha olumlu ve iyi hislerle bu şehirde kalmaya başlamışlardır (Neret, 2006,s.82).

1896 yılında Paris'e dönmüştür. Bu dönüş Emile Bernard, Maurice Denis ve Mallarmé gibi sembolist şairlerle tanışması için çok önemli olmuştur. Paris'teki Frieze of Life serisinin bazılarını Salon des Indépendants'da sergilemiştir. Yazın çoğunu Norveç'in Asgardstrand kentindeki küçük evinde geçirmiştir. 1898'de Tulla Larsen ile tanışmıştır. Tulla her zaman Munch ile birlikte olmuştur ve onu asla yalnız bırakmamıştır. İlişkileri bir süre kopuş yaşamıştır ve bu süre ona iyi gelmemiştir çünkü sinir krizleri eşiğine gelmiştir. 1899 yılının sonunda bir sanatoryuma götürüldü ve sessiz bir yaşam arayışı içinde birkaç ay süren tedaviden sonra Berlin'e taşındı. İtibarı yayılmıştır ve mali durumu düzelmiştir. Frieze of Life serisini genişletmiştir ve 1902'de Sezession Gallery'de sergilenmiştir. Sergiden olumlu eleştiriler almıştır ve şimdi geleceğin ressamı olarak kabul edilmiştir.

Aynı yıl, Tulla ondan ayrılmayacaktı, ancak Tulla ile olan ilişkisine son vermek istese bile. Tulla Munch'ı bir bahane olarak yanına çağırmıştır ve gelmezse intihar etmekle tehdit etmiştir. Munch Tulla'ya gittiğinde, neden ve kim tarafından, bilinmeyen şekillerde bir silahla ateşlenmiştir. Munch'ın sol eli yaralanmıştır, böylece asla iyileşememiştir. Bu Tulla ile son görüşmesi olmuştur. Tulla, aynı dönemde resimlerinde ya katil ya da rahatsız edici bir insan olarak tasvir edilmiştir.

1903'te kemancı Eva Mudocci ile tanıştığı Paris'e gitmiştir. Mudocci, Munch'un bir dizi litografinin ilham kaynağı olmuştur. Avrupa ve ABD'de çok sayıda sergi açmıştır. Bu dönemi alkolizm eşiğinde ve duygusal stres altında yaşamış ve sık sık hastalanmıştır. Hassas durumuna rağmen, Munch yıllarca süren iş ve mücadelesi için ödüllendirilmiştir. 1905'te Dresden'deki dışavurumcu grup Die Brücke'nin lideri olmuştur.

1908 yılında Kopenhag'da bir sergi hazırladığında zihinsel ve fiziksel yorgunluğa yenik düşmüştür. Duygusal kargaşanın ve aşırı alkol tüketiminin neden olduğu sinir krizi riski altında kalmıştır. Kopenhag'da birkaç ay boyunca klinikte gönüllü olmuştur. Tedavi süresi başarılı geçmiştir ve Munch hastaneden tamamen iyileşmiş ve psikolojisi düzelmiş şekilde çıkmıştır. Norveç Devleti'nin

vermiş olduğu kraliyet nişanı, Munch'ın yeniden canlanmasına ve üretmesine katkıda bulunmuştur. Norveç'e yerleşmeye karar vermiştir. Oslofjord'da bir arsa almıştır. Basit bir hayat yaşamış ve insanların hayatından ilham almıştır. Bu iyileşme dönemi Munch'ın hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Çalışmaları daha güneşli ve daha ılımlı şekildedir ancak önceki çalışmalarındaki öfke ve keder tamamen ortadan kalkmamıştır.

Christiana Üniversitesi'ndeki yeni Büyük Salon'un dekorasyon düzeni en önemli projelerden biriydi. Üniversite, 1911'de 100'üncü yıldönümünü kutladı ve önde gelen İskandinav sanatçıları için yeni bina için duvar resmi yarışmasına katılmaya davet etmiştir. 1909 baharında, başarılı bir proje sunan sanatçılardan biri olan Munch, tekrar enerjisini yakalamış olduğu bir zamanda çalışmalarına başlamıştır.

Üniversite Munch'ın resimlerini kabul etmiştir ve dekorasyon 1916 yılında tamamlanmıştır. Üç dev yağlıboya resmi tasarlamıştır ve küçük olanlar dekoratif takviyeler olmuştur (Lunday, 2013,s.92).

1912'de Munch, Köln'deki Sonderbund sanat grubu ile birlikte sergileme daveti almıştır. Grubun çalışması, dışavurumcu hareket tarafından belirlenmiştir. Köln'den Avrupa'dan ressamın katılımıyla büyük ve önemli bir sergi açılmıştır.

1916' yılında Skoyen Ekely'de bir toprak parçası satın almıştır ve hayatının geri kalanını orada geçirmiştir. 1921-1922 yılları arasında Oslo'da bulunan Freia çikolata fabrikasının kantinin duvarlarına resimler yapmıştır. 1930'da göz rahatsızlığından dolayı yavaşlamıştır. Sağlığı son zamanlarda bozulmaya başlamıştır. 1933'te Fransız Şeref Lejyonu ve Norveç Kralı St. Olav Büyük Haç'ın rozetini almıştır. Almanya'da Ulusal Sosyalizmin yükselişiyle birlikte eserleri "yozlaşmış sanat" kategorisine dâhil edilmiştir. 1940 Nisan'ındaki Norveç'in Alman işgali, ressamın hayatının son dönemindeki acı deneyimlerinden biriydi. 23 Ocak 1944'te 80 yaşında Ekely'de ölmüştür.

20. Yüzyılın başlarında ekspresyonizmin gelişimine büyük katkısı olan ve kaygı temalı eserler veren Norveçli ressam erken yaşta annesinin ölüm acısını yaşamak durumunda kalmıştır. Babasının doktor olmasına rağmen annesini 5 yaşında, küçük kardeşin doğumundan kısa bir süre sonra ve ablasını ise 13 yaşında verem hastalığından dolayı kaybetmiştir. Hayatında önemli izler bırakan

bu ölüm acısı, yıllarca özel ilişkilerinde kaybetme korkusu ve suçluluk psikolojisi ile bütünleşmiştir. 80 yıllık hayatı boyunca depresyon ve kaygılarla dolu bir hayat sürmüştür.

Munch, kuşak bakımından Nabilere bağlı idi. Onun kişiliğinde Sembolist sanatta temsilcisini bulmuştur. Fransız Post-Empresyonist sayılan Gauguin, Toulouse-Lautrec, Seurat ve Hollandalı Van Gogh'un gayretli çalışmaları sonucu elde ettikleri yeni boya resim olanaklarını, Munch İskandinav ülkelerinde yaymıştır. Post Empresyonizm, bu ülkelerde verimli ve insana kasvet veren bir hava haline gelmiştir. O, sembolik resmine ilkel kuvvetler olan, korku, ölüm ve şehveti sokuyordu. Onun dostu ve meseni olan Alman Dr. Max Line de 'Munch'ın ruhu, modern çağın ahenksizliğinden doğdu' diye yazıyordu. Munch'ın tablolarında 'Jugendstil' (L'art nouveau) yani Yeni sanat, Ekspresyonizm ve Sürrealizm açık bir şekilde yer alırlar (Turani,1999,s.563).

Toplumun ezici baskısı ve kalabalığa rağmen yaşadığı dönemin sancısını en iyi şekilde yansıttığı “Çılgılık” adlı eserinde deforme olmuş “bir birey” temsili ile otoportre çalışılmış ve tüm renkler aslından başkalaşarak alabildiğine öznel bir yorum haykırışının nesnesi olmuştur diyebiliriz.

Özne kaygı ve korkunun etkisiyle kendisini yok edecekmiş gibidir. Sonraki yıllarda, buradaki bireyin kendisi olduğunu anlatan Munch, Prag’da güneş batımında kendisini, aniden yakalayan sıkıntıyı aktardığını dile getirmiştir.



Görsel. 14: Edvard Munch, “Çılgılık”, Yağlıboya, 84x66 cm, 1893. (Edvard Munch, Erişim Tarihi:2019).

Sanatçının dramatik hayatı dışavurumcu tavır ile ifade bulmuştur. Eserlerinde betimlediği insan figürleri ve bedenler yakın çevresinde bulunan ve bir geçmişini paylaştığı insanlardır. Örneğin; Melankoli adlı eserinde (Görsel:15) arkadaşı Jappe'nin yüz hatlarının tekrarlandığı ve özgür aşk etiğinin yazın birlikte geçirdiği arkadaşları ve kardeşi Inger'in dengesini zorladığı ve bazı özgürlüklerin getirisi olan yıpratıcı hislerle baş edemediği bilinmektedir. Bu duygusal gelgitlerin sanatçıyı zamanla yalnızlaştırdığı görülmektedir.

Figüründe kullanmış olduğu diğer sanatçılardan da alışa geldiğimiz kaygının bedene yansımalarının tipik ifade şekli olan bir elin yüzün sağ ya da sol yanını kapladığı kendinden destek alırcasına içe dönüklüğü görülmektedir. Bu karşılaşma ruhun imajla buluşması olarak tasvir edilebilir.



Görsel. 15: Edvard Munch, “Melankoli”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x100 cm, 1892. (Edvard Munch, Erişim Tarihi:2019).

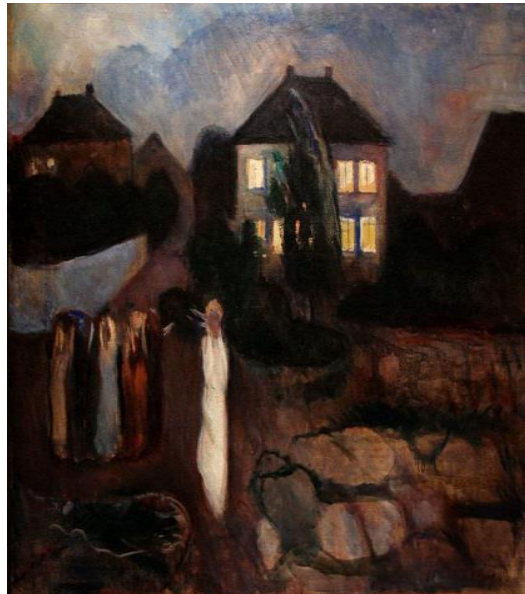


Görsel. 16: Edvard Munch, “Hasta Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x118,5 cm, 1896. (Edvard Munch, Erişim Tarihi:2019).

Yine hayatının diğerk kesitinde yaşamış olduğu suçluluk duygusu yani hasta ablasına yardım edememe ve hatta onun yerinde olamamak Munch'ı derinden yaralamıştır. Hasta Çocuk adlı eser (Görsel:16), “Derin anlam katmanları ve sanatçının ruh halini göstermesi açısından bu tablo ilk Dışavurumcu resimlerden biri olarak tanımlanabilir.” (Ingles, 2005/2015,s.30). Sanatçının olaylara tanıklığı, ruhsal çalkantıları ve çaresizliğini tüm ayrıntılarıyla betimlediğı resmin sağındaki kadın figürünün başının eğikliği ve renklerdeki matlık ve kasvet yaşananların enerjisini bizlere net bir şekilde aktarmaktadır.



Görsel. 17: Edvard Munch, “Umutsuzluk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x67 cm, 1892.
(Edvard Munch, Erişim Tarihi:2019).



Görsel. 18. Edvard Munch, “Fırtına”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.8x130.8 cm, 1893.
(Edvard Munch, Erişim Tarihi:2019).

Kaygının diğerk bir ifade şekli olarak artık figürün yüzü kimliğinin önemi yoktur o karşılaştığı olaylarla harmanlanmış ruhunun derinliklerinde o halin yeni vücut bulmuş şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Nedeni tam olarak bilinmeyen ve aslında var olup ama olmayan ya da gelecekte korkunç sancıya neden olabilecek ihtimallerin; tuvalde özellikle Fırtına adlı eserde (Görsel:18) olduğu gibi renklerin çamurlaşarak kullanılması kahverengi ağırlıklı ve zaman diliminin net olmaması anın öneminin yok olması ile anlatılmaya çalışıldığı söylenebilir.



Görsel. 19: Edvard Munch, “Ölü Anne”, 1897-1899. (Edvard Munch, Erişim Tarihi:2019).

Daha önce de belirtildiği gibi nesnesi belli olan korku nesnesiz durumlar kaygıya neden olur. Ölü anne adlı eserde (Görsel:19) ölü annenin ardından korkan ve yüz ifadesinden de anlaşılacağı gibi geleceğin nasıl şekilleneceği konusunda fikir sahibi bile olamayacak yaşta bir çocuğun yaşamış olduğu bilinmezlik, kırmızı kıyafetiyle olayın şiddetini vurgulamak ister gibi kulaklarına baskı yapan ve olanları reddedercesine kaygı ile bakan bu çocuk yine sanatçının yaşadığı o travma anına götürmektedir bizleri. Bu eserde de kaygı sağ arkada oturan figürün ve kapıya doğru adım atmak üzere olan figürde el ve baş temasında görülmekte ve genel olarak tüm eserlerinde görüldüğü gibi renklerin özellikle yeşil, siyah, sarı ve kahverenginin matlığı ile kendini göstermektedir.



Görsel. 20: Edvard Munch, “Karl Johan Sokağı’ da Akşamüstü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85.5x121 cm, 1892. (Edvard Munch, Erişim Tarihi:2019).

Yine “Karl Johan Sokağı’ da Akşamüstü” isimli eserde (Görsel:20) burjuvazinin ezici baskısı anlatılmış ve kalabalığın içinde sırtı dönük figürün ki bu figür sanatçının kendisini işaret ettiği bilinmektedir. Yol ve yön farklılıkları vurgulanan bu figürünün yalnızlaştığı ve toplumun düzeninden farklı dışavurumcu bir ruh hali ile bilinmeze doğru yani kaygı nesnesi olarak ilerlediği betimlenmiştir. Gerçek nesneler figürler başkalaşım içinde sokağın ve binaların aslında form değiştirdiği görülmektedir.

Eserlerinde kaygı, korku, ölüm, nefret gibi kavramları kullanan Munch geçmişle geleceğini şekillendirmekte güçlükler çekmiştir.

Ölümü konu alan resimlerinin temelinde maddenin geri dönüşümlü olduğu fikri yatmaktadır. Hayat enerjisinin dönüşümlü olduğu fikrine yani “İnsanın bir tür sonsuzlukta, cesetten bitkiye, yeni bir canlının hayatını beslediğine inanıyordu.”

Bu dönüşüm bedeninin doğayla buluşması anlamına gelmektedir. O halde doğanın ruhunda varlık devamlı mıdır? Soruları ile birtakım savlar ortaya atıla bilinir. Madem doğa ruhunda hayat dönüşümü var ise kaygılı hal neticesinde ortaya çıkan duygu ve hayali tartışmalar anı, kişilerin ya da sanatçıların hafızalarında beliren ve eserlerine konu olan imgeleri gerçek doğa görüntüleri olabilir mi?

2.4.3. Neşe Erdok

1940 yılı Üsküdar İstanbul doğumlu olan Neşe Erdok, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi'nden mezun olmuştur. 1965-1966 yıllarında İspanya'da Escuela Eutral de Idromas' ta ve Eseuela Diplomética ' da İspanyol Dili, Edabiyatı, Uygarlığı ve Sanat Tarihi üzerine çalışmalar yapmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı hesabına Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretim üyesi yetiştirilmek üzere Fransa' ya gönderildikten sonra Paris' te Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts' da Prof. Chaplain Midy ve Prof. Pierre Matthey de Etang yanında resim çalışmaları yapmıştır. 1981 yılında profesör ünvanını almıştır.

Aralarında; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Norton Simon Müzesi' nin de bulunduğu, yurtiçi ve yurtdışında çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda resimleri bulunan sanatçı, bugüne dek 100' ü aşkın karma sergide yer almıştır.

Resimlerinde yaptığı deformasyon, biçimler üzerinde sadeleştirmeye giderek, bilinçli, ölçülü ve kendine özgü bir şekilde yaptığı biçim çarpıtmalarıdır. Böylelikle sanatçı, doğanın aynını tekrarlamak yerine, izlenimlerini kendi gözüyle tekrar yorumlamış, sanatının üzerinde iz bırakmış ve resimlerine sanat eseri olma niteliği kazandırmıştır. Yapıtlarında izleyende uyandırdığı; saflık, duruluk, naif ve içtenlik duygularıdır.



Görsel. 21: Neşe Erdok, “Gamalı Baykuş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x114 cm, 2010. (Neşe Erdok, Erişim Tarihi: 2019).

Figürlerin psikolojik durumları yüzlerindeki ifade (Görsel:21), anatomik duruşları ve seçilen renklerle yansıtılmıştır. Bunca figüre rağmen resimlerde karmaşadan çok, bir dinginlik ve sessizlik hâkimdir. İzleyici öncelikle eserde figürün varlığını kavrar. Sonra nesneler göze çarpmaktadır. Erdok, figür kullanarak ifade etmek istediği konuyu, figürün bulunduğu mekân, figürün kendi devinimi, yüzünde ve duruşundaki ifade, konuyu destekleyici nesneler ve renk seçimleriyle izleyiciye aktarır. Yapıtlarını rengin izleyende uyandırdığı derinlik ifadesiyle de desteklemiştir. “Otoporte yapan sanatçının kaygısı sorgulamak, incelemek, keşfetmek ve anlamlandırmak için ilk olarak kendi gerçeğini bir nesne olarak ele almaktır.” (Yılmaz,2011,s.24).



3. BÖLÜM: SEMBOLİK YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA NESNE-FİGÜR İLİŞKİSİ

3.1. 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Sembolik Yaklaşımlar

Birçok kırılmaların yaşanmış olduğu ekonomik ve siyasi açıdan gerçekleşen olayların sanat piyasası bağlamında değişim ve dönüşüme tanıklık gösteren 1980’li yıllarla birlikte, Türkiye Cumhuriyeti’nin geçirmiş olduğu değişim ve dönüşüm bir taraftan devam ederken, yapısal ve biçimsel arayış açısından değişimlerin de resim sanatına yansımış olduğunu görürüz.

Askeri darbenin söz konusu olduğu 80’li yıllarda, estetiksel açıdan değişim görüldüğü kadar toplumsal olaylar ve psikolojik etkilerin de sanat eserlerinin ve resimlerin alt yapılarını oluşturduğu gözlemlenmektedir. Eserlerde özgürleşme ve üsluplarda özgür bir kimlik arayışı dikkat çekmektedir. Bu değişimlere birçok açıdan etkisi olmuş ve tanık edildiğinin altını çizdiğimiz 80’li yılların günümüz hareketli sanatsal ortamın alt yapılarını ciddi şekilde oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Bienal etkinlikleri de düşünölmeye başlandığı zaman, bu sürecin ihtiyaçlarında saptanmış olduğu bir süreç olduğu görölebilir. Ayrıca 70’li yıllarda ortaya çıkmaya başlayan sanat galericiliğinin, sanatçıların ve üretmiş oldukları eserlerinin sanatseverler ve alıcılarla arada bağ kuran bir köprü niteliği oluşturduğu görölmektedir. Sanat daha öncesinde hiç bir dönem içinde olmadığı kadar net, çoğul, renkli bir değişim göstermiştir. 80’lerde toplumsal değişime ayak uyduran sanat, iletişimini geçmişle kuran bir araç olmaktan ziyade, tamamen bir iletişim aracı olarak varlığını gösterir hale gelmiştir. Popçu değinmeler, her çeşit grafiti, soyuttan ziyade figüratif sanat yaklaşımları yoğun bir şekilde üretilir hale gelmiştir. Ayrıca dönemin sanatçıları bu yıllarda Modernizm’de bulunmayan her türlü şeyi yapmak istediklerini ifade etmişlerdir.

1980’li yıllarda resim sanatının, özellikle de figüratif resim sanatı bir bakıma yeniden doğmuş duruma geldiği söylenebilir. O senelerde piyasanın tercihi tekrar resim sanatına yönelmiş, bunun sonucunda ise ‘resmin yeniden doğuşu’ olarak ortaya atılmıştır.

Resim sanatında 1980’li yıllarda sanatsal gelişim grafiğinin yükselmesi figüratif anlatımın yoğunlaşması ile birlikte artmıştır. Aktif bir sanat ortamının oluştuğu görölmektedir. Sanatçı kimliklerini ve tekniklerini farklı anlatım

çeşitleriyle ortaya çıkaran sanatçılar, piyasanın sanatsal bağlamda güçlenip büyümesinde ve git gide büyük müzayedelere dönüşümünde büyük etki sağlamışlardır. Fakat bir yandan, tuval resminin bu dönemde ticari anlamda bir meta olarak kullanıldığı dönem olan 80'ler, arz edilene göre resim yapılmasından dolayı bazı sanatçılarda pekte olumlu etkiler yaratmamıştır.

Resim sanatında 1980 sonrası gelişimlere baktığımız zaman yeniden yoruma alınan mitler postmodern söyleme uygun olarak ele alınmıştır. Bağlarını geçmişten koparmadan sanat eserlerinin bilim ve teknolojiyi de göz önünde bulundurarak güncel sanata uygun biçimde sembolik anlam kazanmış olduğunu görmekteyiz. Yaşanılan toplumsal olaylar ve belleğe yerleşmiş olan imgeler, şahıslar açısından kabul edilmiş birer sembole dönüşürken, bazen bu durumlara eleştiri niteliğinde bazen de yaşanılan toplumsal olaylara ve belleğe hitap etme açısından sanatçılar bu ifade biçimi kullanmışlardır.

Daima ve sürekli bir değişim içinde olan toplum bu toplumun içinde var olan kişi, kurumlar ve ilişkiler hızlı ve yavaş olmak üzere değişken dönemlerde iken çoğunlukla bu değişimin yönü açık değildir. Sanatçı aynı zamanda toplumdaki nesiller arasında ki bilgi iletişimine öncülük etmiş ve en çok sosyal olaylardan etkilenmiştir. 1980 sonrası resim de sanatçılar resmin tematik ve sembolik kavramlarını göz önünde bulundurarak bu kavramları resimler hakkında bilgi sahibi olmamız için eserlerine yansıtırlar.

Resim sanatında 80 sonrası sanatçılar göz önüne alınarak değerlendirilirse eserde konu ve sembol ifade biçimi açısından resmin konusu, semboller ve tüm bunların ortaya çıkmış olduğu kültürel ortam dikkate alınarak incelendiği zaman içerik tam anlamıyla değerlendirilir ve objektif bir kimlik kazanır. Sembollerin farklı etkileri yazısında Erkan Doğan, simgeleşen yaşamın ve bu sebepten üretilmiş olan sembollerin insanlık tarihi kadar eski olmasına değinmiştir. Sembolizm (simgecilik) terimi resim sanatına uygulandığı takdirde edebi, dini, destansı konulardan ziyade erotik ve mistik içerikli konulara eğilim göstermiştir. Ayrıca ruhsal ve duygusal ifade biçimi gösteren eserleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu alan bağlamında birçok çalışma yapan İsmail Tunalı (2002), Cassirer'e ait sembolik form olarak sanat felsefesi hakkında söylemlerde bulunmuştur.

Cassirer, tüm eserlerde sembolik formun anlamını ve önemini belirtmiştir. Felsefe ve felsefenin diğer alanlarla olan bağlantılarını bu sembolik kavram çevresinde bir araya getirmiştir. Kendisi, ortaya koyulan sanat eserinin özünün tüm yapısını sembolik olarak düşünmektedir.

Cassirer, Aristo'ya kadar iner, insanı sembol yapan bir hayvan olarak Animal Symbolicum tanımlar. Kendisi sembolü imge olarak ifade etmek istememektedir. Bazıları ise tüm gördükleri semboller imge olarak ifade etmeyi kabul etmişlerdir.

Zihnimizi iş görecek şekle sokarak imgeleri seçip sembol olarak geri dönüş yapar. Kullanılan sözcükler işittiğimiz veya gördüğümüz duygusal anlamda imgelerdir. Lakin anlamlı biçimde kullanılmaktadırlar. Bu açıdan semboller olarak kullanılmaktadırlar. O zaman bu durumda dil, sembolik bir formdur diyebiliriz.

Resim sanatı ve plastik sanatlarda kullanılan semboller, izleyiciye dış etkenlerin formlarını göstermektedir. Ancak kullanılan bu sembolik formlar bizlere ve izleyicilere gerçekte olduğu gibi değil var olan gerçeğin daha canlı ve renkli bazen de tam tersi imajını vermektedir. Sanatçı doğayı resmederken canlı olan nesnelerin alanından, canlı formların alanına geçiş yapar. Nesneleri doğrudan gerçeklikler aktarmaz (Tunalı,2002,s.62).

Bu durumda sembol ve imge olgularının eş değeri olduklarını söyleyemeyiz. Eseri ortaya çıkaran sanatçının resimlerinde kullanmış olduğu sembollerin kendi benliği ve çevresi ile özel bir bağ kurduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı içinde önem ifade eden bir anlamda iletişim aracı yerine koyulan sembolik imgeler, sanatçının seçmiş olduğu nesnelerle birlikte belli bir duygu ve yaşanmışlığa karşılık olarak duygu ve düşüncenin ifade biçimi açısından karşımıza çıkmaktadır.

3.1.1. 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Sembolist İfade Biçimi

3.1.2. Nur Koçak

14 Aralık 1941 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Eserleri uluslararası birçok sanat müzesinde sergilenmiştir. Nur Koçak kadınların toplumdaki yerine odaklanan çalışmalar yapmıştır. İlkokul, ortaokul, lise onuncu sınıfın sonuna

kadar TED Ankara Koleji'nde öğrenimini görmüş, Lise yılları Western High School, ABD, Washington DC'de geçmiş ve mezun olmuştur.

İlk resim çalışmalarına Ankara Koleji'nde Turgut Zaim'le başlamıştır. Daha sonra Washington, DC'de lise öğrencisiyken bir süre soyut dışavurumcu Leon Berkowitz'le çalıştı. Orada okulunun "en iyi sanat öğrencisi" seçildi. 1960 – 1968 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Adnan Çoker, Cemal Tollu ve Neşet Günal'ın öğrencisi oldu. 1970-1974 yıllarında, Paris'te ENSBA'da resim dalında uzmanlık çalışmaları yapmıştır. 1975 - 1981 yılları arasında Akademi'de, 2000 - 2001'de Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olmuştur.

Nur Koçak, devlet bursuyla Paris'de yaşadığı yıllarda foto-gerçekçilik doğrultusunda çalışmalar yapmıştır. Batı'nın renkli kadın dergilerindeki reklam fotoğraflarından esinlenerek 1974'te başladığı "Fetiş Nesneler / Nesne Kadınlar" dizisinde kadının kullanım nesnelerini ya da kadının nesne olarak kullanımını konu edindi. Amaçladığı fotografik görüntüyü yağlı boya yerine akrilik, fırça yerine de boya tabancası (air brush) kullanarak elde etmiştir. Nesneleri en ince ayrıntısına kadar betimlemiştir. Sanatçı 1970'li yılların sonunda "Posta Sanatı" ile ilgilendi, 1981'de gazete fotoğraflarından yola çıkarak kağıt üzerine kurşun kalemle çizdiği "Mutluluk Resimleriniz" adlı kartpostallar dizisi ile 3. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisinde Altın Madalya kazanmıştır. Koçak, 1979'dan başlayarak kendi aile albümünden faydalandığı "Aile Albümü'nden", 1989 itibaren de kendi çektiği fotoğraflardan faydalandığı "Vitrinler" dizilerini gerçekleştirdi. Sanatçının 1996 - 2006 arasında yaptığı ve ilk popüler ikon Cahide Sonku'nun yaşam öyküsünü konu edinen bir dizi portresi İstanbul Modern koleksiyonunda yer almaktadır.

Pop Sanat'a ve Hiperrealizm'e yakınlık göstermekte olan ayrıca bu dönemlerde ilgi çeken Nur Koçak, resimlerini yaparken fotoğraftan yararlanma veya fotoğrafı direkt olarak tuvale aktararak temiz, açık ve belirgin görüntüler ortaya çıkarmaktadır.



Görsel. 22: Nur Koçak “ Oto portre (Ben II)”, 195x114 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 1984.

(Nur Koçak, Erişim Tarihi:2019).

Bu eserinde folklor kıyafetleri ile tuvale aktarmış olduğu bir kız çocuğu figürü görmekteyiz. Bir eli estetik ve rahat bir duruş biçimiyle belinde, diğer eli ise yanında duran sandığın üzerinde izlenmektedir. Resimde görmüş olduğumuz sandık Anadolu kültüründe kız çocukları için küçük yaşlardan itibaren geleceğe dair yapılan bir yatırım gibi algılanan çeyizlerin muhafaza edildiği hissini vermektedir.

Sembolik anlamda Nur Koçak’ın resimlerini değerlendirecek olursak çeyizin kökü Selçuklu ve Osmanlı dönemine dayanmaktadır. Halk kültüründe geleneksel el sanatlarının, Anadolu kültüründe ise kişilerin ekonomik durumlarının bir gösterge şekli olarak varlığını sürdüren kültürün en önemli sayılabilen somut yansımasıdır diyebiliriz. Bu anlamda resimlere baktığımızda geçmiş çeyiz geleneğini görebiliriz. Nur Koçak resimlerinde kadına çocukluğundan yetişkinliğine kadar olan süreçte yüklenen toplumsal ve bireysel yükler konu bağlamında sık karşılaştığımız bir durumdur. Bu tarzda resimleri üretirken aile fotoğrafları, askerlik fotoğrafları, mutluluğun görüntülerinden etkilenmiş olduğu kadar kadın dergileri ve afişlerinden de faydalanmaktadır.

Sanatçı tüm etkilendiği ve yararlandığı tüm bu materyallerden ayrıca baktığımızda kadın olgusunu simgeleyen nesneleri kullanıyor olması içinde bulunan toplumsal yapının farklı ve çeşitli değerlerini eleştirmektedir.



Görsel. 23: Nur Koçak, “Yeni İnci II”, 50x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997. (Nur Koçak, Erişim Tarihi:2019).



Görsel. 24: Nur Koçak, “Yeni İnci I”, 50x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997.
(Nur Koçak, Erişim Tarihi:2019).

Sanatçı Türk toplumunun en keskin dönüm noktalarından olan kendisinin de içinde yaşamış olduğu seksenli yılların sonunda, ‘Vitrinler’ ismi altında toplamış olduğu eserlerini yapmaya başlamıştır. Erkeğin bakış açısından

şekillenmiş olan kadın figürlerinin ve vücutlarını donatan nesneleri ön plana çıkarmıştır. ‘Teşhir’ unsuru halinde kullanılan ve toplum içinde cinselliği bastırılmış olan Türk kadınlarının çelişkisi, sanatçının eserlerinde feminist bir etkiyle ele alınmıştır. Bu açıdan Koçak, günümüz resim sanatında bulunan birçok genç sanatçıya konu ve teknik bağlamında örnek alınan bir isimdir (Duben ve Yıldız, 2008,s.180).

3.1.3. İpek Duben

1941 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Halen İstanbul’da yaşamakta ve çalışmalarını orada sürdürmektedir. 2009 yılında Akbank Sanat Merkezi’nde retrospektif sergisi açmıştır. Sergilerinden bazıları: 2012, Galeri Zilberman, Türkiye (kişisel, 2012); Ödünç Nesneler, Cda-Projects, Türkiye (kişisel, 2011);

Sanatçının Kitapları: Enstalasyonlar 1994-2008, Aksanat, Türkiye (2009); Modern ve Ötesi, Santralistanbul Contemporary Art Museum, Türkiye (2007); Call Me Istanbul, ZKM, Karlsruhe, Almanya (2004); 5. Sharjah Bienali, Birleşik Arap Emirlikleri (2001). Sanatçının işleri İstanbul Modern, The British Museum (Londra) gibi önemli müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır. Çok aktif bir şekilde sergi açmasının yanı sıra Duben, aynı zamanda birçok sanat ve sanat eleştirisi kitabının da yazarı ve editörlüğünü yapmaktadır.

Dünya üzerinde post yapısalıcı düşünce biçiminin sanatı etkilemiş olduğu ayrıca Türkiye’de kadın hareketlerinin ortaya çıktığı sanat ortamında, İpek Duben’in 80’li senelerin başından beri kendi ‘ben’inden yola giderek ‘öteki’ne vurguda bulunduğu ayrıca sanatında görsel olan dilini sorgulamış olduğu eserleri, kadın olgusuna maske takılmaya çalışılan kimliğini, politik, sosyolojik açıdan araştırma ve gösterme ifade biçimini kullanmayı amaçlamıştır.

Daha çok çoğulcu olmayı, farklı olabilmeyi ele alan postmodernizmle gündeme gelen ‘öteki’nin keşfi kimlik sorunları 1980’li senelerden beri İpek Duben’in eserlerinin bir çıkış noktasıdır. 1982 senesinde açtığı ilk kişisel sergisini ortaya çıkaran ‘Şerife’ serisi Duben’in çizimlerini modelden yapmaması gibi basit ve küçük görünen sorundan yola çıkılarak, köyden kente göç eden, bulunduğu yerin sosyal ve ekonomik durumlarına, kültürel yapı taşlarına uyum gösterememiş, bu durumda kendisine daha çok

yabancılaşmış kendisini bedeni ile temsil edebilme hakkına sahip olmadığını düşünen alt kesimden kadınların durumlarını göstermektedir.

‘Şerife’ serisi Duben’in ileri ki yıllarda İzler(1991), Kayıtlar (1991/92), Manuscript 1994 (1994), Batı’dan Haberler (1997), Loveyouforever (Senidaimaseverim, 2001) ve What is a Turk? (Türk Nedir? 2003) eserlerinde de ele almış olacağı, ötekinin kimliği, kadın olgusunu eserlerine yansıttığı eserlerinin ilk olanıdır. Bu seriye ismini veren ‘Şerife’ ise (Arapça şereften; soylu, yüksek) kadının şerefini namusla eş değer tutup kültürel değerlerle kuşatılmış olmasını eleştirir şekilde kamusal alanlardan devamlı olarak uzaklaştırılmış olan Türk kadın profilinin seksenlerdeki halidir.



Görsel. 25: İpek Duben, “Şerife II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 80x110 cm, 1981.

(İpek Duben, Erişim Tarihi:2019).

Toplumsal bakış açısından kadın figürünün içerisinde bulunmuş olduğu konum, başı olmayan, içi boş görünen kıyafetlerle yapılmış ifade şekliyle göndermeler yapan sanat tarihinde kadın figürünün temsiliyle alakalı eleştiriler de içermektedir. Pop sanatın canlı renklerini de anımsatan ayrıca gerçek görünüm üslubu ile yapılmış bu eserler, pop sanata ait değerler ve üyelerinin çoğunun erkek sanatçılar olması reklam kültüründen kadın figürünün farklı sundukları tartışılan estetiğin kadın diliyle sunumudur. 1980’li yıllarda moda dergileri ve reklam kültüründe adeta bir meta şeklinde öne çıkarılan kadın bedeninin bu ifade şekli ile

temsil edilmesi, bu bağlamda yapılmış olan eleştiriyi de içermiştir. Berger'in Görme Biçimleri'nde göstermiş olduğu gibi batı kültürlerinde erkeğin bakış açısından seyirlik bir obje misali gösterilen kadın bedeninin, Duben'in eserlerinde yok oluşu, erkek olan izleyicilerin görme ve algılama zevklerini engellediği gibi, kadın figürünün ise jenerik varlığı sebebiyle yok edilmesi, bir nevi kimliksizleştirmedir.

Amerika'da lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlamış ve orada uzun seneler yaşamış olan Duben, 1977 senesinde Türkiye'ye dönüp 1982 yılında açmış olduğu kişisel sergisinden sonra Türkiye'de yaşanan sanat ortamını ayrıca toplumun sanata yaklaşımını en iyi şekilde değerlendirebilme imkanı yakalamıştır. Toplumsal ve cinsel kimliği arayan eserine "Erkek" cinsiyeti üzerinden ("Adale Adam" Serisi, 1987) devam ettiği süreçte, Türk sanat camiasındaki önem arz eden eksiklikleri cevap vermiş olacak, Türk ve Dünya Sanatı'nın irdeleyen yazılar yazmıştır. Bu bakımdan 1980'lerin sonuna kadar Duben'in kendisi kritik olarak ifade ettiği bu yıllar "Sanatçı kimliği ile kendi benliğini içsel anlamda geliştirdiği" gerek yazıları gerek eleştirileri ile kültürel ortamı beslemiş olduğu bir dönemdir.

1991 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde açmış olduğu "İzler" adlı sergisi ve onu takip eden "Kayıtlar" serisi (1991 -1992) ile Duben, hem benliğindeki arayışları eser yüzeyinde sürdürmekte, ayrıca kadın olgusunu birey statüsünde önemsemeyen toplumu eleştirmiştir (Duben ve Yıldız, 2008,s.184).



Görsel. 26: İpek Duben, "Kayıt II", Tuval ve Tahtta Üzerine Karışık Malzeme, 151x79 cm, 1991. (İpek Duben, Erişim Tarihi:2019).

Minyatür sanatının psikolojik derinliği ifade edilmeden ve şablon yardımı ile klonlanarak tek tip hale getirilen figürler gibi Duben'in kendi bedeninden esinlenerek çizmeye başladığı ve klonladığı figürlerin etrafındaki dışavurumsal fırça darbeleri ile ayrıca tuvalin dış kısmına taşmış dekoratif simgeler batı ve doğu sanatına ait kimliklerin sentez kaygısı gütmekten bir arada toplanabileceğini göstermektedir.

Sanatçı burada post modern görünümün farklılıklar ile birlikte olabileceğini birçok farklı dilin yan yana getirilmeleri ifade biçimini kullanarak sanat tarihine de eleştirel anlamda gönderme yapmıştır. Kadın olgusunun her anlamda ve alanda kısıtlanmış var olma veya olamayış halini Duben'in yerçekimine karşı koyan kullandığı figürleri de eleştirel ifade biçimi ile sorgulanmaktadır.



Görsel: 27: İpek Duben, “Manuscript” (1993-1194), Kağıt Üzerine Karışık Malzeme, 39.4x30.5 cm, 1994. (İpek Duben, Erişim Tarihi:2019).

Manuscript 1994 adı eserde kullanılmış olan beden dili Scheenemann gibi Batılı feminist sanatçılardan farkı daha yumuşak ve şiirsel olmasıdır. Görünen bu eserin kitap görünümünde tasarlanması dolaşımını kolaylaştırmak (el yazısı şeklindeki pentürlü sayfaların fotokopilerden sunulması), Kültürler arasında devamlı gidip gelen sanatçının reel yaşamındaki nomad olma durumunu eserleri yoluyla gözlemlene imkanı sağlamaktadır.

Duben'in kendi yaptığı ifade şekline göre bu eserdeki eleştiri bir başkaldırı olarak okunmaktadır. Manuscript 1994 adlı eser dini kitaplara (Kur'an) farklı biçimlerde göndermeler yapmaktadır; Rahleyi anımsatan biçimde yan yana üçlü plakalar duvarda göze çarpmaktadır; Kur'an kapağına benzer şekilde olan kutu açıldığı zaman kitabın kabı görülmektedir; Bu durumda sergilenen mekan adeta

bir tapınağa dönüşmüştür. Sanatçı kendi varlığını varoluşçu bir çerçeve içinde ifade ederken aynı zamanda rahlede kendi bedenini ve yüzünü göstermektedir. Dindar ve gelenek toplumlarda kadının hapsedilişi ve ayrıca kimliksizleştirilmesi durumuna olan tepkisini Duben şu sözlerle ifade eder;

“Minyatürlerde, İslam geleneğinde canlandırmaya karşı bir tavır vardır. Benim çalışmalarım tam tersine canlandırmayı benimsiyor. Şematize edilmiş figürlerimde bile canlandırma var.” (Duben ve Yıldız, 2008,s.189).

Duben’in bu çalışmaları sembolik ifade biçimiyle incelendiği zaman kadın figürünün baş sembol olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Plakaların yüzeyinde görmüş olduğumuz fotoğraflar performans sanatını hissettiren atmosferle minyatür figürlerdeki sadeliğe bir karşı çıkış şeklidir. Ayrıca Duben’in bu eserinde kendi benliği ile yüzleşme şekli tüm çıplaklığıyla birlikte kadınlığını ortaya koyarak ve kadın oluşunun kabulünü arzulamak istercesine bu semboller kutsal bir kitapmışçasına bir arada toplaması İslam geleneğinde günah işlemekle eşit sayılmaktadır. Sanki aranan bir suçluya benzetilmiş portresi sanatçının işlenen bu günahın da farkında oluşunu göstermektedir.

İpek Duben dinselliğini kendisiyle tanımlamış farklı bir duruş şekline işaret eder. Modern bireysel bir varoluş şekline. İçsel ve ruhani duygularını mekanı sessizliğe boğmakta olan simgelerin çıplak oluşları “örten” sessizlikleri ve mekanı tapınağa dönüştürmüş diğer elemanlarla ortaya çıkarmıştır. Sınır tanımayan sanatçı narin aynı zamanda zar gibi kırılgan parşömen üzerinde bulunan şiirin içsel oluşu, simgelerin ise saydam olan parşömen kağıtlarının yüzeyinde tüm bunlara sıradanlık getiren şablon yerine fotokopi çoğaltmaları aynı zamanda kağıdın boya ile buluşmasıyla büzülerek tıpkı bir zar gibi hassaslaştırılmış olması sürekli tekrarlanıyor olması izleyiciyi hep en başa çeviren ritm gibi performatif ayrıca görsel elemanlar ile en başta kadın oluşunun korumasızlığına ve kırılganlığına işaret etmektedir (Duben ve Yıldız, 2008,s.189).

3.1.4. Andy Warhol

6 Ağustos 1928 yılında dünyaya gelen Amerikalı sanatçı Andy Warhol, Pop art akımının en önemli temsilcilerindendir. Seri üretimin, seri üretim nesnelerinin sıkça kullanıldığı bir sanat türünü kullanmıştır. Sanatçı, resimlerini

afiş tekniği ile çoğaltmıştır. Bu radikallik aslında bir tepkidir ve çağın toplumsal olaylarıyla bir bütünlük içindedir.

Ayrıca Nico ve The Velvet Underground'ı Andy Warhol keşfetmiştir. Andy Warhol'un pop-art'ı, The Velvet Underground'ın bütün etkinliklerinde kendisini göstermektedir.

1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında Andy Warhol, popüler kültürden imgeleri kullanarak uygulamalarını gerçekleştirmiştir. Pop art sanatı içinde varlığını gösteren ve bu sanatın öncülerinden olan Andy Warhol, Amerikan toplumunu kuşatıp sayısız görselleri düzene koyarak birleştirme yöntemi ile kopya haline getirmiştir. Bir diğer anlamda kendisi yeniden üretim sağlamıştır. Sanat hayatına ticari anlamda illüstratör olarak başlamış olan Warhol, tüketim kültürünü öne çıkarmıştır. Bu kültürün içerisinde var olan görsellerin, ünlü yaşamlarının, haberlerin trajik anlamda çok defa kopyalarını üretip kendi içinde arayışa girmiştir. Arayış sonunda dönem sorunlarını konu alan sanatçı zaten var olan yapıtları, resim sanatında da var olan eserlerden yeniden bir üretim aşaması içinde bulunarak kendi eserlerini ortaya koymuştur.

Kendisini pop sanatın önem ifade eden sanatçılardan olarak kabul ettirmiş daha öncelerinde ilgi görmemiş teknikler ile tüketim metası görüntülerini yeniden kullanmıştır. Soyut sanatın yaratmış olduğu kültürel ayrım ve yabancılaşmaya karşı tepki vererek yaşamış olduğu döneme ve o döneme ait topluma popüler kültürü yakınlaştırmış ve sanatın tarifini göstermiştir (Öğüt, 2008,s.84).

Ayrıca sanatçının dönemin teknolojisini ve elektronik bütün olanakları kullanmasıyla sanata olan katkısı görmezden gelinmemektedir. Aynı zamanda sanatçı, var olan sanatın günlük yaşamların parçası halinde olması ve günlük yaşantının da nasıl ki sanata dönüşmesini kitle iletişim araçlarında imgelerin uyandırdıkları biçimleri eserlerinde uygulayarak göstermektedir.



Görsel. 28: Andy Warhol, “Birmingham, Irkçılık Karşıtı İsyanlar” Tuval Üzerine İpek Baskı, 510x610 cm, 1964. (Andy Warhol, Erişim Tarihi:2019).

Dergi ve gazetelerde ayrıca televizyonlarda görülen görsel ve haberlerden esinlenerek günlük yaşam nesnelerinin işlevlerini değiştirip sanatının parçası haline getirmiştir. Tüm bunların yanında Amerikan yaşam şekli ve tarzını yansıtmakta olan Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley vb ünlüler topluluğundan ipek baskı tekniği ile oluşmuş erken dönem portreleri bulunmaktadır.



Görsel. 29: Andy Warhol, “Marilyn Monroe” Kanvas Üzerine İpek Baskı, 180x183 cm, 1964. (Andy Warhol, Erişim Tarihi:2019).

Brillo ve Campbell kutular, çorba konserveleri vb marka olgusu üzerine kurulmuş dönemin popüler kültür nesnelerini serigrafi tekniğini kullanarak çoğaltmıştır.



Görsel. 30: Andy Warhol, “Brillo Kutuları” Kontrplak Kutular Üzerine İpek Baskı, 50.8x43.2 cm, 1970. (Andy Warhol, Erişim Tarihi:2019).

Sanatçının çalışmalarından olan Brillo kutuları ipek baskı ve fotomekanik tekniğiyle oluşturulmuştur ve gönderme yaptığı durum endüstriyel sistemdir. Baskı tekniğini kullanırken kontrast renkler ve çarpıcı renkler kullanmış, baskıyla oluşan pürüzlere ve düzensiz alanlara bilinçli olarak izin vermiştir. Sanki bir reklam estetikliği içerisinde kimliğini oluşturmuştur. Sanatçı sergi mekanında bulunan brillo kutu ile markette bulunan brillo kutusu arasındaki fark veya farksızlık ile yüksek değeri olan sanatın değerini çıkmaza sokmuştur (Erzen, 1997,s.187).

Sanatta kullanılan imge ve sembol bağlamında bakıldığında zaman Brillo'nun aslında sıradan ve basit bir çelik ürün halindeyken sanatçı için bir anlam ifade etmektedir. Çelik, malzeme bağlamında Warhol için anlamsız bir metafordan ziyade çelik endüstrisi ile halen anlamdaş haldedir.

Brillo kutuları eserinde izlendiği gibi sanatçı sadece klişeyi sanata çevirmemiş, aynı anda sanatı da sıradan bir duruma getirmiştir. Üretilen toplu nesneleri, kitle iletişim kültüründen olan haberleri bir sanata çevirmiş lakin kendi yarattığı sanatını da aslında toplu üretilmiş nesneler haline getirmiştir.

Ayrıca Andy Warhol'un Campbell çorba konservelerini ele almış olması, gündelik yaşam alanına ve sıradan nesneleri seçip onlara yönelmesinin, tüketim kültürü ile ironik bir ifade biçimini kullanarak oynamasının bir gösterge şeklidir.



Görsel. 31: Andy Warhol, “Campbell Çorba Konservesi” Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, 91.5x61 cm, 1968. (Andy Warhol, Erişim Tarihi:2019).

Andy Warhol'un eserlerinin endüstriyel bir şekilde kopyalanması ve özgün bir ifade dilinden olabildiğince kaçınması, materyalizme dayanmış kültüre tarafsız şekilde bir bakış açısının var olduğunu bizlere göstermektedir.



Görsel. 32: Andy Warhol, “Çığlık” İpek Baskı, 131.4x96.5 cm, 1984. (Andy Warhol, Erişim Tarihi:2019).

Warhol'un alıntılama tekniğini kullanarak oluşturmuş olduğu bir başka eseri ise “Çığlık”tır. Bahsedilen bu eser Edvard Munch'ın “Çığlık” adlı eserinin

tamamının direkt alıntılanarak oluşturulan bir yapıttır. Bunların yanında eserin anlam açısından düzenlenmesinde de yine Edvard Munch'tan doğrudan alıntı yaparak oluşturduğu eserini birebir benzer bir ifade biçimi ve alt yapı ile gerçekleştirmiştir.

Her iki resme bakıldığı zaman var olan dönemin oluşturmuş olduğu sıkıntıya karşı gösterilmiş olan tepki simgelenmektedir. Munch, gençlik dönemi boyunca çoğunlukla hastalık ve ölümlerle karşı karşıya gelmesi sebebiyle, döneminin buhranlı ve sıkıntılı senelerinin bir yansıma şekli olarak eserinde patlama halinde görülen dışavurumunu yansıtmıştır. Eser; “Yabancılaşma, yalnızlık, toplumsal parçalanmanın bir ifade şekli, vaktiyle kaygı ve üzüntü çağı diye adlandırılan o dönemlerin neredeyse problematik belirtisidir.” (Jameson, 2010,s.67). Aslında bu durum bireyin iç dünyasında saklı kalan, bastırılmış, çeşitli sebeplerle dışa vurulamamış yani içinden atılmamış bir çılgınlıktır. Ayrıca bireyin, içine düşmekte olan boşluğun baskısına göstermiş olduğu bir tepkidir. Warhol'un tekrar ettiği “Çılgılık” adlı eseri anlam boyutu bağlamında incelendiği zaman; kapitalizm, sömürge ve makineleşme ile birlikte gelen kargaşa ve kalabalığın içerisinde bulunan ve yalnızlaşan kişinin atmakta olduğu bir çılgılık olması söylenebilmektedir.

Warhol, gönderge olan ‘Çılgılık’ adlı eserinin biçimsel anlamda yapıda büyük değişikliklere uğramadan sadece renk ve teknik bağlamda değişimlere yer vermiştir. Edvard Munch'un, “Çılgılık” adlı eseri geleneksel teknik olan tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmışken, Warhol tarafından teknik anlamında sık kullanmış olduğu ipek baskı tekniği ile oluşturulmuştur. İki esere bakıldığı zaman kullanılmış olan renklerin frekansları tamamen birbirinden farklı görünmektedir. Andy Warhol eserinde, eserin kendine özgü olan yalın renklerle birden fazla çeşitlerini de basmıştır.

Warhol bütün eserlerini benzer yöntemlerle bir çerçeve halinde oluşturmuştur. Bunun ne kadar kendine özgü bir üslup olduğu belirtilmese de, Andy Warhol'un oluşturduğu çalışmaların bizzat onun kendine özgü ve ayırt etme açısından belli biçimleri olduğu görülmektedir. Andy Warhol'un ifadesel anlatım biçim durumları şu şekilde sıralanabilir: Warhol, medya üzerinde sürekli tekrarla yayınlanan önem arz eden olayların, he ne kadar dramatik ve gerçek olaylar olsalar bile, sürekli olarak tekrarlandığı zaman anlamını kaybettiklerini ve sanki

tiyatro gösterisi haline dönüştüklerini ifade etmektedir. Sanatçı, kasıtlı olarak “eşi bulunan” işler üretilip, bu işleri eşi bulunmayan konumuna getirmiştir. İmgelemlerini sistematik bir şekilde kopyaladıkça, Mao’larını, Marilyn’lerini ve Jackieeler’ini sıkılmadan sürekli çoğalttığı sürece taklit edilemeyen, benzeri üretilmeyen ve yeri doldurulamayan işler olarak kabul görülmüştür (Adair, 1994,s.112).

Pop Sanatı’nın doğasında görülen çoğaltma özelliklerinden ötürü Andy Warhol, eşi benzeri bulunmayan sanat eserleri üretmekten ziyade, tekrar ve yeniden çoğaltılabilecek ayrıca kopyalanan halinin orijinal halinden daha az değerli olmayan eserler oluşturarak modern sanatın biricik sanat yapısı savunmasına karşı gelmiştir.



4. BÖLÜM: NESNE-FİGÜR İLİŞKİSİNİN SEMBOLİK İFADE BİÇİMİ OLARAK UYGULAMA ÇALIŞMALARINA YANSIMASI

4.1. Uygulama Çalışmaları

İnsanların yaşamış oldukları süreç içinde bir yaşam alanları, bu alanlarda biriken anıları, yaşanmışlıkları bulunmaktadır. Çalışmalarında dokusal zemin üzerine yerleştirdiği kutular, insanların yaşam alanlarını kendi iç dünyalarında yaşadıkları ruhani dinginliklerini ifade etmektedir. Bir nevi kişinin yaşanmışlıkları, hayatına ve yaşamına dair birikenler, bir simge olarak kullanılan kutulardan yola çıkılarak anlatılmak istenen kurguyu ifade etme biçimi kullanılmış ve aynı zamanda görünen kutularla kişiye veya kişilere ait bir mekân algısı yaratılmıştır. Resimlerinde ki kutu sembolleri, kullanılan insan ve hayvan figürleri bir diğer anlamda ise toplumsal yaşamda süregelen tüketim çılgınlığını, bu bağlamda insanların ve hayvanların bu döngünün içinde neredeyse kaybolduklarını simgelemektedir.



Görsel. 33: Yazgı Azman, “Tünel” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2019

Uygulama çalışmalarında genel olarak insan ve hayvan figürleri kullanılmıştır. (Görsel:33) Resme baktığımızda çoklu insan figürleri ve bir adet

fare figürü görmekteyiz. Herkesin yaşamış olduğu bu döngüde kutu nesnelerinin görülmesi, farenin resmin ön planında, insan figürlerinin ise arka planda kalmasından dolayı ilk bakışta bize mekânın fareye ait olduğu algısını vermektedir. Resmin geneli koyu renklere hâkimdir. Bu koyu renklerin hâkimiyeti bize insanın iç dünyasındaki kasveti, zihnindeki karmaşanın ve bunalımın yansımalarını ifade eder. Figürlerin yüz ifadeleri bağlamında inceleyecek olursak başkalaşmış, evrilmiş zihinlerin ve bedenlerin oluşumu gözümüze çarpmaktadır.

Görünen bu insanlar tıpkı bir farenin peyniri kemirdiği gibi zamanla elinde bulunanların değerini bilmeyerek tüketmişlerdir. Bu tüketilmişlik bedenleri ve yüz ifadeleri bakımından incelendiğinde anlaşılmaktadır. Ayrıca resmin odak noktası olarak göze çarpan cesur kırmızı leke tüm bu karamsarlığa karşı coşkuyu ve umudu ifade etmektedir. Kişi kendi mekânında, kendi dünyasında olduğu kadar vardır ve yine herkes kendi alanında, kendi dünyasında var olan her şeyle bir ilinti içerisinde.



Görsel. 34: Yazgı Azman ‘‘Göç’’ Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019

İlgili çalışmaya ilk bakıldığında dikkatimizi çeken nokta, resmin sol arka bölümünde yer alan figürlerdir. Sonrasında gözler figürlerin arkasından sağ bölüme doğru ilerleyen kutulara doğru yönelmektedir.

Kompozisyona ilk bakıldığında tuval zeminin üzerinde renk pentürleri ile doku oluşturularak kutu yığınlarının olduğu bir yüzey ve arka tarafta seyirciyle göz göze gelen beş adet figür bulunmaktadır. Bu figürler incelendiğinde soluk benizli, zayıf ve izleyiciyi huzursuz eden tuhaf ifadelerle sahiptirler. Figürlerin rahatsız edici ve kaygılı bakışları, izleyiciye yaşamlarıyla ilgili ipucu vermektedir. Bu figürler ayrıca resmin odak noktasını oluşturmaktadırlar. Figürler yaşadıkları, kendilerine ağır gelen anıları, boylarını aşan eski ve yıpranmış kutulara hapsederek, iç dünyalarında besledikleri umutla, ilerde yaşanacaklar için yanlarına yeniden dolduracakları boş kutular alarak artık haz almadıkları, kendilerini boşlukta saydıkları yerlerinden taşınmaya hazır halde gibidirler. Yine yaşanmışlıklarının ve tüketilen duyguların yüzlerine vurduğu ifade ile sanki içsel duygularını izleyiciye aktarırlar. Resmin yüzeyinde kullanılan, yıkık bir kapıyı anımsatan kahverengi, büyük lekesel dokular ile figürler geri planda tutularak üç boyutlu bir mekan algısı uyandırılmaya çalışılmıştır. Resmin geneli koyu ve kahverengi değerlere sahipken figürler üzerinde yer yer kullanılan sıcak renkler geçiciliğin ifade biçimi olarak görülmektedir.

İlgili eser; açık kompozisyon düzenine sahip, dikdörtgen bir çalışmadır. Renk düzenine bakıldığında; kahverengi zeminin üzerinde sarı ve yeşil tonlarıyla bütünleştiği görülür. Çalışmada düzen, çapraz bir kompozisyonla kurgulanmıştır. Sağ alt köşeden sol üst köşeye doğru devam eden kutuların figürlerle buluştuğu bir düzenleme yapılmıştır. Resmin geneli koyu renk tonlarından oluşmaktadır.

Söz konusu “Göç” isimli resmin arka yapısına bakıldığında, karanlığın içerisinde sıkışıp kalmış figürlerin kaygı ile bağdaştırıldığı görülür. Günümüz insanların temel problemi halinde süregelen kaygı olgusunun yaygınlaşmasını ve başa çıkabilme olgusunun giderek azaldığını bizlere göstermektedir. Her kutu bir insanın yaşam öyküsünü ifade eder. Fakat bu kutular karanlık ve tedirgin edici bir özelliğe sahiptir. Bu resim, her ne kadar pozitif duygular yansıtamasa da, figürlerin canlı renklerle betimlenmiş olması dikkatlerden kaçmaz ve bir tezatlık oluşturur.



Görsel. 35: Yazgı Azman , “Wounded” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2019

Kutuların bir düzlem üzerindeki sıralı dizilişi yoğunlaşan ve artık başa çıkılamaz birikime ulaşan sorunları ifade etmektedir. Çeşitli duyguların, birikimin ve tükenmişliğin kutularla yansıtıldığı, açık kompozisyon düzeninde bir kurgu ile aktarılmıştır. İlgili resme bakıldığında, kare bir yüzey içerisinde üst üste birikmiş kutu yığınlarının bulunduğu bir kompozisyon düzenine sahip olduğu görülmektedir. Kutuların arasında donuk karakterlere sahip figürlerin olduğu dikkatleri çeker.

Açık bir kompozisyon düzenine sahip kare formun içinde konumlandırılan açık renk tonların kullandığı kutular ile gölgede kalan kutular bütünleşerek daha derin bir etki uyandırmaktadır. Kompozisyona genel anlamda bakıldığında çalışmanın bütününde siyah, gri ve toprak tonlarda renklerin etkisi altında kaldığı görülür. Kutu formlarını çevreleyen, koyu ve açık renk tonlarının belirlendiği kontur çizgileri ile iki renk arasındaki uyum rahatlıkla gösterilir.

Resimde, ışığın tuvalin sol üst köşesinden geldiği görülür. Dolayısıyla arkada kalan kısımlar daha koyu renk tonları ile ifade edilmiştir.

Yüzey üzerindeki açık renkler; beyaz ve gri tonlar, sarı ve yeşil, koyu renkler ise; kahverengi ve toprak tonlarından oluşmaktadır. Resmin sol tarafında bulunan iki figür ise kare formdaki merkezin kilit anahtarını oluşturmaktadır. Figürlerin her biri o kutuların içinde kendi dünyasını saklamaktadır. Özlem, korkular, anılar kısacası yaşam boyunca biriken iyi veya kötü her şey, o kutuların içinde canlı kalmaktadır.

Gri ve kirli renklerin hâkim olduğu kutular arasında ön planda izlenen büyük bir kutu altında yerde ezilmiş ve cansız görünen figür; beklentilerinin karşılığını alamamış ve tüm değerlerini kolayca tüketmiş olarak bu anlamda bezginliğini yüz ifadesi ile izleyiciye hissettirmektedir. Resmin orta kısmında yığınların önünde bulunan yüzünde korku ve telaşlı bir ifade biçimiyle kutuyu kollarıyla kavramaya çalışan diğer şapkalı figür ise bırakmak istemediği umutlarına, anılarına, yaşanmışlıklarına sınıksız sahip çıkmaya çalışır gibidir. Figürün yüz ifadesine vuran korku ve telaş aynı zamanda bedeninde kullanılan soğuk renk gri ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Figürlerin kutulardan küçük oluşları, ifade ve beden biçimleri izleyiciye bir duvar gibi büyüyüp gitmiş olan sorunları karşısında sanki etkisiz kalmaya başladıklarını gösterir.

Resmin arka yapısı düşünüldüğünde, insanların içinde bulunduğu mutluluk, anılar, heyecanlar, umutsuzluk, kaygı, korku ve tükenmişliğe bir gönderme ifade edilmiştir. Aslında bu çalışmadaki kutular insanların hayatı boyunca yaşadığı bütün duygusal ifadeleri gözler önüne sermektedir. İlgili çalışma, kurumsal açıdan sembolik değerlere sahiptir.



Görsel. 36: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2019

İlgili çalışma, kompozisyon bağlamında kare bir düzenek içerisine yerleştirilmiştir. Kompozisyona genel anlamda bakıldığında toprak tonlarının kullanıldığı, yer yer gri renkler ile birlikte dengeli bir renk uyumunun sağlandığı söylenebilir. Zeminin üzerinde yer alan dikey şekilde konumlandırılmış kutular, yatay konumlandırılan kutularla birlikte denge ve ritim algısını arttırmaktadır. Resmin merkezinde kutuların arasından izleyiciye doğru odaklanmış altı adet figür bulunmaktadır. Bunlardan dördü kadın ve diğer ikisi erkektir. Figürlerden birinde boynuz olduğunu görmekteyiz izleyiciye gergin ve soğuk bir etki vermektedir. Mekân algısının derin hissedilmediği bu sonsuz boşlukta, figürler ve kutular haricinde hiçbir şey görülmemektedir. Çalışmada bir boşluk ve sakinlik hâkimdir fakat bakışlar rahatsız edici bir üslupla izleyiciye aktarılmıştır. Doğal ışık haricinde yapay ışığın mekânın karşı tarafından geldiği görülür.

Yüzey üzerindeki açık renkler; beyaz tonlar, gri, sarı ve turuncu, koyu renkler ise; siyah ve kahverengi tonlarındadır.

Söz konusu resmin arka yapısına bakıldığında, resmin merkezinde bulunan figürlerin rahatsız edici bakışları hissedilmektedir. Kutuların arasından bakan

ifadelerin kaygı ile bağdaştırıldığı görülür. Günümüz insanların temel problemi halinde süregelen kaygı olgusunun yaygınlaşmasını ve başa çıkabilme olgusunun giderek azaldığını bizlere göstermektedir. Kaygı, korkudan beslenir fakat nesnesi yoktur. Hiçlikten gelir ve ne olduğu bilinemez. İlgili çalışmada bulunan canlılar da, ne için endişe duyduklarını kavrayamaz. Bir şeyin olacağına yönelik garip bir hisse kapılır, anlamaya çalışır fakat anlayamaz. Çünkü ne için kaygılandığını bilmemektedir. Kaygı ve korku kavramları, pek çok şeyin üstünü örten anlamsız bir huzursuzluğun temel sebebidir. Bu çalışma; her ne olursa olsun bu tip faktörlerle savaşılabileceğini, her şeyin üstesinden gelircesine mücadele edilebileceğini bizlere göstermektedir.

İlgili çalışma kurumsal açıdan simgesel bir yapıya sahiptir. Günümüz insanların duygu durum bozuklukları hakkında bizlere çeşitli kesitler aktarmaktadır.



Görsel. 37: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019

Koyu açık ve orta değerlerinin dengeli bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bir mekân içinde oluşturulan bu resim, açık kompozisyon düzenine sahiptir. Gözler sol alt köşeden başlayan ve sağ arka köşeye kadar devam eden kutuları görmektedir. Kompozisyon sarı, yeşil, turuncu gibi sıcak renk tonlarının olduğu, siyah, mor ve gri renk tonlarının da içinde bulunduğu ince

ve kalın lekeler halinde uygulanarak resmi dengelemiştir. Tuvalin üzerinde farklı materyal ve malzemelerin de kullanıldığı görülmektedir. Figürlerin üzerine uygulanan malzemeler resme yeni bir boyut kazandırmıştır.

Ayrıca sağ arka tarafta ona paralel olarak uzanan bir figürün daha olduğu dikkatleri çekmektedir. Mekân algısı ise sağ üst köşeden dikey bir şekilde konumlandırılmış çizgiden algılanmaktadır. Eser; dağınık bir görüntü içerisinde fakat yine de resimde bir boşluk ve sakinlik hâkimdir. Resmin ağırlık merkezini sağ taraf oluşturmaktadır. Kutular sağ arkaya köşeye doğru uzandıkça çoğalırlar. Kimisi yatay, kimisinin kapağı açılmış, kimisi ise parçalanmış, dolu ve boş kutular şeklinde tasvir edilmiştir. Figürlerin portreleri dikkat çekici bir ifadeyle betimlenmiştir. Duyguları tamamen yok olmuş bu figürler kaygı verici karamsar bir ortam yaratmaktadır. Aslında bulunulan ortamın psikolojik açıdan sağlıklı bir ortam olmadığını da ifade etmektedir. Bu kutular her bir bireyin yaşanmışlığını simgelemektedir.

Söz konusu eserin arka yapısına bakıldığında kaygı ve endişe kavramlarının sonsuz bir döngü içerisinde, insanlara yani bizlere yansıdığı gösterilmektedir. Sanatçı tüm insanlığın başına gelen, duygu durum bozukluklarına dikkat çeker. Bu evre sadece kişinin kendisi doğrultusunda atlatılabilir.



Görsel. 38: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm, 2019

Söz konusu eserde dikkat çeken nokta, kahverengi, yeşil ve toprak tonlarının yoğun bir şekilde kullanılmasıdır. Resmin geneli sıcak renk tonlarından oluşmaktadır. Resimde ışık karşı taraftan yayılmaktadır ve yüzü bize dönük bedenler resmin en ilgi çekici figürlerindendir. Resmin geri kalan kısmı ise kutulardan oluşmaktadır.

Eser; genelinde sıcak renklerin kullanıldığı açık kompozisyon düzenine sahip kare bir çalışmadır. Çalışmanın merkezinde, toprağa benzer bir zeminin üzerinde bulunan 8 tane figürün bedenleri görülmektedir. İkişer ve üçer gruplar halinde yerleştirilmiş bu figürler dairesel bir form oluşturmaktadır. Arka tarafta erkeklerin, ön planda ise kadın figürlerinin olduğu dikkatleri çeker. İkişerli ve üçerli gruplar halinde yerleştirilen bu figürler, son derece mutsuz ve izleyiciyi kaygılandıran bir pozisyonda rahatsız edici bir şekilde ayakta beklemektedirler.

Kutuların ve figürlerin bu kargaşa tutumu insanın hem korkularını, psikolojisini, hem de kaygılarının yaşamsallığını simgelemektedir. Resimsel kurgunun içinde yer alan bedenler psikolojik öğelerden bir kaçış evresini oluşturmaktadır. Toplumdaki insanların çoğu kaygının himayesi altında yaşarlar. Neredeyse her bireyin karşı karşıya geldiği en önemli problemler arasında yer

almaktadır. Dolayısıyla bu resim, bireylerin ruhunu kemiren kaygı kavramının korku dolu çılgınlıklarını temsil eder. Bu duygu durumu hiçbir zaman yok olmaz ve ne zaman karşılaşılabileceği de bilinemez. İlgili çalışma kurumsal açıdan simgesel bir özellik taşımaktadır.



Görsel: 39: Yazgı Azman, “Göç”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120 cm, 2019

Bu resimde çeşitli renklerden oluşan yoğun pentürler üzerinde beş adet figür ve sağda solda olmak üzere dağınık aynı zamanda resim içinde kompozisyon bağlamında dengeli kutu formları görmekteyiz. Açık kompozisyon olan bu çalışmada sıcak renklerle kullanılan geniş lekeler mekânsal bir etki ve derinlik hissi vermektedir. Figürlerin yüz ifadeleri, kutuların gri oluşları duygu durumlarını ifade etme amaçlı uygulanmıştır.



Görsel. 40: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019

Bu resimde tuval üzerine bu defa kapalı bir mekân içinde bir adet figür ve yine gri tonlarda kutu yığınları görmekteyiz. Yeşil, sarı ve toprak tonlarının kullanıldığı resimde zemine atılan doku ve resmin merkezinin sağ ve sol noktasından farklı renklere ayırım çizgileri, mekânın bir oda olduğu hissini vermektedir. Merkez noktada bulunan figür, yüz ve beden ifadesi bağlamında sanki tek başına kalmış anılarıyla yüzleşme durumundadır. Etrafında ki kutulara bakıldığında ise figür, izleyiciye her an bulunduğu ortamdan taşınacakmış hissi vermektedir.



Görsel. 41: Yazgı Azman, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019

Bu resme baktığımızda resimde üst üste bindirilmiş ve toplu halde bulunan küçüklü büyüklü soğuk gri renklerin kullanıldığı kutuların varlığını görmekteyiz. Yüzeyleri birbirine değer halde düzenli biçimde sıralanan bu kutularla iyi ve kötü tüm yaşanmışlıkların sonucunda bir bütün olarak insanın asıl kimliğini ve benliğini oluşturma ifade biçimiyle ortaya koymaya çalışılmıştır. Hacimleri az veya çok olarak doldurulmuş olan kutuların her birinin insan yaşamında yer alan tecrübeleri sembolik anlamda ifade etmeye işaret ettiği yansıtılmaya çalışılmıştır.

Resimde lekesele olarak toprak rengi olan kahverengi kullanılmıştır. Bu rengin oluşturduğu samimiyet ile izleyiciye kendinden bir parça tecrübeyi düşündürerek bağdaştırması ifade edilmiştir.

Sonuç olarak, yapılan uygulama çalışmalarının hepsinde sembolik ifade biçimi açısından bizi biz yapanın iyi ve kötü bütün tecrübelerimiz ve yaşantılarımızın bütünü olması kutular ile gösterilmeye çalışılmıştır.



Görsel. 42: Yazgı Azman, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019

Görsel.42’de izlemiş olduğumuz resimde sol tarafta görülen geri planda kalmış olan beş adet figür vardır. Bu figürler tüm yaşanmışlıklarını kabullenmiş olan bireyleri ifade ederler.

Resmin sağ tarafında bulunan ve figürlerden daha büyük olan büyüklü küçüklü, açık kapalı kutuların varlığı kısa ömürlerine sığdırılan fazlaca olayı ve tecrübeyi ifade eder. Yeşil duvar önünde bulunan boylarını aşan ağırlıktaki

kutular içerisinde yine boylarını aşan yaşanmışlıkların bulunmuş olduğu anlatılmaya çalışılmıştır. Figürlerin yüz ifadeleri ele alındığında soluk benizli mutsuz ve durağan yaşam içerisinde umursamaz tavırlarla olan biteni izliyor gibidirler.

Resimde figürler üzerinde sıcak turuncu lekeler gözlemlenmektedir. Böylece figürler geri plana itilerek asıl olayın kutulardaki anıları olduğu öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Bir bireyin dünya üzerindeki varlığını ispat edecek asıl şeyin yaşadığı zamana kadar ki tüm anıları ve yaşanmışlıkları olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.



5. SONUÇ

Derin bir geçmişe sahip olan Çağdaş Resim Sanatı, günümüz resim sanatına kadar birçok değişim ve gelişim göstermiştir. İlk Çağlar'dan itibaren izlenen resimde simgelerin kullanılmasının 19. yüzyılın son çeyreğinden günümüze kadar meydana gelen değişimlerin sanat akımlarında bir takım resimler eşliğinde farklı eğilim ve üsluplarla anlatıldığı görülmüştür. Bu üsluplar sembolizm ile daha belirgin hale gelmiştir. Sanatta resmin plastiği bağlamında somut nesnelerin kullanılması maddeci tavra karşılık hayalci ve duyguların aynı zamanda iç duyarlılığın önem gösterme ifadesi ve anlatımcı tavırlarla belirginleştiği görülmüştür.

Sembolistler ya da simgeciler olarak tanımladığımız sanatçılar eserlerinde genel olarak nesnelere yer vermesi maddesel olana değil de tinsel olana önem göstermesi ile hayali ve algıyı öne çıkarması sonucu ile birlikte sembolik anlatım yolunu seçerek nesneye nesnenin kendisinden farklı anlamlar yüklemektedir.

Sanatçıların resimlerinde kullanmış oldukları çizgi, renk, biçim, obje, vb. unsurların hepsinin birer simgesel ifade biçimi olduğunu varsayabiliriz. Ancak bazı sanatçıların resimlerinde asıl ve temel olarak eserlerinin genelinde kullandıkları nesne-figürler ve bunlara yükledikleri anlamlar mevcuttur.

Sembolizm kavramının ve başlangıcının çok öncelere dayanıyor olması ve farklı dönemlerde farklı sanatçılar tarafından izlenmesi günümüz resim sanatına da özgün ve yaratıcı düşünce yapısının ortaya çıkışında öncülük ettiğini belirtebiliriz. Sanatçıların tanık oldukları siyasi, sosyal, tarihi, ekonomik ve kültürel olaylar çevresinde yaşadıkları durumları yorumlamaları ayrıca resimlerine konu olan nesne ve figürleri kullanırlarken duygularını ön planda tuttukları, nesneler ve figürlere gerçekte olduklarından ve göründüklerinden farklı anlamlar yüklemeleri ile görülmektedir diyebiliriz.

Sembolizmin herhangi bir nesnenin nesne olarak değil, sanatçıda uyandırmış olduğu fikir olarak mevcut olmasını savunabiliriz. Sembolizmin insanı iç dünyasına yönelttiğini, somut nesnelerin dış dünya ile bireylerin duyuları arasında köprü niteliği taşıyan birer simge olduğunu görmekteyiz. Sembolizm, varlıklarda gizli ve gizemli anlamları arayan veya var olana kendi içinde bu anlamları ifade eden bir akımdır. Sembolistler düşüncelerini belirsiz

fakat güçlü düşünme yapısı işe yansıtmaya çalışırlar. Bu hissediş ve aktarımın sanatçıdan sanatçıya farklı biçim ve ifadelerle olduğunu görürüz. Depolanan içsel sezgileri somut anlamda transfer edebilme olasılığı açısından kıymetli bir öge olan simgesel izlenim, giderek artan içyapı taşları sanatçı açısından mühim bilgiler bulundurur.

Sanat eserinde kullanılan sembolik anlatım ifadesi farklı izlenim veya sembollerle, izleyiciyi eserin içeriğine bağlayan ifade şeklidir. Bu bağlamda sanatçıların duygularını, sembolik bir anlatım yolu seçerek var olan görüntüyü tinsel duygularla yüzeye aktarması resim sanatında geçmişten günümüze pek çok kez konu olmaları bakımından ilgili konunun, Çağdaş Resim Sanatı'nda önemli bir yere sahip olduğunu ve katkıda bulunması belirtilmektedir.

Bu tez çalışmasında seçilmiş olan sanatçılar ve eserleri sembolik anlamda incelenerek, her sanatçının kullandığı teknik ve plastik öğeler bağlamında farklı anlamlar ifade etmiş oldukları görülmüştür. Sembolik bir izlenimin sadece kullanılan bir renkle veya tek bir objeyle bile verilebileceğinin mümkün olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- ADAIR, G. (1994). Post Modernci Kapıyı İki Kere Çalar, Çev: Nazım Dikbaş, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ALKAN, E. (2006). Sembolizm, Varlık Yayınları, İstanbul.
- ANTMEN, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, Ankara.
- BELL, J. (2009). Sanatın Yeni Tarihi, Birinci Baskı, NTV Yayınları, İstanbul.
- BERGER, J. (2012). *Görme Biçimleri*, 12. Baskı, Çev: Y. Salman, İstanbul: Metis.
- BEVAN, R. (1984). “*Richard Hamilton: Image And Process*”, Print Quarterly, vol. 1, no. 2, s. 138-142.
- CASSIER, E. ve SUSANNE, K.L. (1977). Sembolik Form Olarak Sanat, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.
- CASSOU, J. (1999). Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- DICKİNS, R. (2013). Ünlü Resimler, İkinci Baskı, Sıfırlı Yayıncılık, Ankara.
- DUBEN, İ. ve YILDIZ, E. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat; Yeni Açılımlar, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- DURANT, G. (1998). Sembolik İmgelem, İstanbul: İnsan Yayınları.
- ERGÜVEN, M. (2001). Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- ERİNÇ, S. M. (1995). *Kültür Sanat Sanat Kültür*, İstanbul: Çınar Yayınları.
- ERSOY, A. (2002). Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- ERZEN, J. N. (1997). Figüratif, De Kooning, Gerçekçilik, İç Mekân Resmi, Soyut
- ERZEN, J. N. (1997). Andy Warhol, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt: 3, İstanbul.
- FARTHING, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü, İkinci Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

- FIELD, R.S. (2005). "Retrospective: Paintings And Drawings 1937 To 2002 By Richard Hamilton; Richard Hamilton, Prints And Multiples 1939-2002", By Etienne Lullin, Print Quarterly, vol. 22, no. 3, s. 348-351.
- FOSTER, H. (2012). *The First Pop Age*, United Kingdom: Princeton University Press.
- FOSTER, H. ve BACON, A. (2010). *Octobers Files: Richard Hamilton*. London, England: The MIT Press Cambridge, Massachusetts.
- FROM, E. (1995). Rüyalar, Masallar, Mitoslar, Arıtan Yayınevi, 3.Basım, İstanbul.
- GÜÇHAN, A. (2003). "Popüler Kültür Çalışmalarında Pop Art", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, c.3, S.2. s.23-29.
- HAUSER, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- INGLES, E. (2015). Munch, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İSKENDER, K. (1997). Çıplak, Figür, Tür Resmi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*,
- İSKENDER, K. (1998). "Modernizmden Postmodernizme Sanat Neydi, Ne Oldu?, Türkiye'de Sanat Dergisi, 35,38-51. İstanbul.
- KALKAN, A. ve ALTINKURT, L. (2012). "Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin, Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galericiilerinin Görüşleri", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.34., s.125-136.
- KESER, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*, 2. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınları.
- KİRİŞ, H. (2007). Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış, Danışman; Yalçın Karayağız, MSGSU Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- LEPPERT, R. (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi, Ayrıntı Yayınları.
- LUNDAY, E. (2013). Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları, Beşinci Baskı, Domingo Yayınevi, İstanbul.

- MELİCK, T. ve FORTENBERRY, D. (2015). Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar, YKY, İstanbul.
- NERET, G. (2006). Klimt, Birinci Basım, Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul.
- POTTS, A. (2012). “Realism Brutalism”, *Pop, Art History*, vol. 35,no.2, s. 288-313.
- RAPETTİ, R. (2005). Symbolism, Flammarion, Paris.
- SMİTH, E. L. (1994). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev. Ebru Kılınç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- SÖZEN, M. ve TANYELİ, U. (1992). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- STEPIEN, J. (2009). “Is That What Pop Art Is All About?” *Visual Ambiguities In Pop Art Collage, This Article Was First Presented As A Paper On The Occasion Of The Skepsi Conference*, vol. 2, no. 2, s. 78-85.
- TANSEY, GR. ve KLEİNER, FS. (1996). *Art Through the Ages*. Florida: Harcourt Brace.
- TUNALI, İ. (2002). “Sanat Ontolojisi”, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- TURAN, Y. (2015). Platon’un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat. *Tarih Okul Dergisi*, Sayı: 22, s. 3.
- TURANİ, A. (2014). Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TYLER, A. K. (2011) “Richard Hamilton a “multi-elusive” artist of the modern World? ” (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Loughborough Sanat Üniversitesi, İngiltere.
- ÜNER, Ö. (2019). Türk Resminde Sembolist Eğilimler, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, İstanbul.
- WEYERS, F. (2000). Dali Hayatı ve Eserleri, Çev: Sema Bulutsuz, Literatür Yayıncılık.
- YILMAZ, M. (2013). “Modernden Postmoderne Sanat”, Ütopya Yayınevi,

İNTERNET KAYNAKLARI

Arnold Böcklin <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=135&bhcp=1> (10.12.2019)

Paul Gauguin, Tuvaldeki Başyapıt / Tanrının Oğlu Trt bbc
(<https://www.dailymotion.com/video/x2m98mk>) (10.12.2019)

Gustav Klimt, https://artsandculture.google.com/asset/tod-und-leben/rAGqexSs58_H0A?hl=tr (10.12.2019)

Arnold Böcklin, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin__Landschaft_mit_Burgruine_\(1847\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin__Landschaft_mit_Burgruine_(1847).jpg) (10.12.2019)

Arnold Böcklin, <https://www.sanatabasla.com/2016/04/oluler-adasi-the-isle-of-the-dead-bocklin/> (10.12.2019)

Arnold Böcklin, <https://www.sanatabasla.com/2016/04/oluler-adasi-the-isle-of-the-dead-bocklin/> (10.12.2019)

Arnold Böcklin, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96l%C3%BCler_Adas%C4%B1#/media/Dosya:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG (10.12.2019)

Avni Lifij, <https://www.tabloonline.com.tr/tablo/kanvas-tablo/basyapit/karagun/kt00068?frame=5> (10.12.2019)

Avni Lifij, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/avni-lifij-caginin-yenisi> (10.12.2019)

Richard Hamilton, <http://www.artnet.com/artists/richard-hamilton/hommage-%C3%A0-chrysler-corpaaa-wSay8Y1EObdh6bZAX0aHbQ2> (10.12.2019)

Richard Hamilton, <https://www.ivam.es/en/exposiciones/richard-hamilton-objects-interiors-self-portraits-and-people/> (10.12.2019)

Richard Hamilton, <https://www.wikiart.org/en/richard-hamilton/just-what-is-it-that-makes-today-s-homes-so-different-1992> (10.12.2019)

Adnan Turani, <https://www.artpointgallery.com/urun/2251107/adnan-turani-50x65-cm-uzerine-yagliboya-2011-imzali> (10.12.2019)

Paul Gauguin, <https://mindonart.com/2015/01/01/gauguin-sanati-tahiti-imgeleri/> (10.12.2019)

Edvard Munch, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/03/160317_vert_cul_munch_ciglik (10.12.2019)

Edvard Munch, <https://www.arthipo.com/tr-tr/edvard-munch-melankoli-iii.html> (10.12.2019)

Edvard Munch, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/munch-edward/edward-munch-hasta-cocuga-ziyaret-11534/> (10.12.2019)

Edvard Munch, https://www.paintingmania.com/despair-sick-mood-sunset-16_6183.html (10.12.2019)

Edvard Munch, <https://www.ressamlar.gen.tr/mobil-edvard-munch/evm20/> (10.12.2019)

Edvard Munch, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Munch,_The_dead_mother_and_the_child.jpg (10.12.2019)

Edvard Munch, <http://www.leblebitozu.com/ciglik-tablosuyla-tanidigimiz-edvard-munchun-27-ozel-tablosu/> (10.12.2019)

Neşe Erdok, <https://tr.pinterest.com/pin/351280839657908114/> (10.12.2019)

Nur Koçak, <http://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/nur-kocak-sergisi-salt-ta/11940> (10.12.2019)

Nur Koçak, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0> (10.12.2019)

Nur Koçak, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0> (10.12.2019)

İpek Duben, <https://www.kaosgl.org/haber/muze-evliyagil-lsqoevrsquoi-agirliyor> (10.12.2019)

İpek Duben, <https://www.artsy.net/artwork/ipek-duben-roulette-table> (10.12.2019)

İpek Duben, <https://www.piartworks.com/artists/29-ipek-duben/works/9558-ipek-duben-manuscript-1994-no-1-2-3-1994/> (10.12.2019)

Andy Warhol, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-birmingham-race-riot-p77809> (10.12.2019)

Andy Warhol, <https://www.tes.com/lessons/hP90kbLQEVNEqQ/copy-of-pop-art-andy-warhol> (10.12.2019)

Andy Warhol, <https://sanatkaravani.com/andy-warholsanatin-son-evrimini-gerceklestirmek/> (10.12.2019)

Andy Warhol, <https://fwmail.net/tasarim/pop-art-dahisi-andy-warhola-ait-11-calisma> 10.12.2019

Andy Warhol, <https://cumhuriyetciyorum.files.wordpress.com/2017/07/andy-warhol-scream.jpg> (10.12.2019)





T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Yazgi Sultan AZMAN
Doğum Yeri	Konya
Doğum Tarihi	15/07/1994
İletişim Bilgileri	
Telefon	
e-posta	yazgi.azmann@gmail.com
Adres:	Yazır Mah. Şehit Ali Vassı Güney Cad. Şelale Park Konutları C1/22 Selçuklu/KONYA
Eğitim Bilgileri	
Lise	Selçuklu Öztekinler Meslek Lisesi/Grafik ve Fotoğrafçılık Bölümü
Lisans	Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı
Kariyer Bilgileri*	
İş Deneyimi	Konya Özel Sistem Koleji/Görsel Sanatlar Öğretmeni, 2019
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	Sanat, Spor
Referanslar	

İmza

* Doldurulması zorunlu değildir.